UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

INSTITUTO DE ARTES

LIGIA AMADIO

EDIÇÃO CRÍTICA DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA, OP.10, DE HENRIQUE OSWALD

SÃO PAULO

2020

LIGIA AMADIO

EDIÇÃO CRÍTICA DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA, OP.10, DE HENRIQUE OSWALD

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos

Linha de Pesquisa: Criação musical: Composição e Performance

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

SÃO PAULO

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

A481
h

Amadio, Ligia, 1963-

Edição crítica do Concerto para piano e orquestra, op.10, de Henrique Oswald / Ligia Amadio. - São Paulo, 2020.

616 f.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Música para piano – Análise, apreciação. 2. Oswald, Henrique - 1852-1931. 3.Música orquestral. 4. Concertos (Piano). 5. Música brasileira. I. Marun Filho, Nahim. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.2

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: Edição crítica do concerto para piano e orquestra, OP.10, de Henrique Oswald

AUTORA: LIGIA AMADIO
ORIENTADOR: NAHIM MARUN FILHO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em MÚSICA, área: Música: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. NAHIM MARUN FILHO
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. RICARDO LOBO KUBALA
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. EMERSON LUIZ DE BIAGGI
Departamento de Música / UNICAMP

Prof. Dr. LUIZ BRITTO PASSOS AMATO
Departamento de Música / Instituto de Artes da UNESP

Professor Aposentado JOSÉ EDUARDO GANDRA DA SILVA MARTINS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 27 de março de 2020

Dedico este trabalho

a meu companheiro de vida, Eugênio.

AGRADECIMENTOS

Nossas palavras são débeis e insuficientes diante do sentimento de gratidão que gostaríamos de expressar. Queremos agradecer:

Ao Prof. Dr. Nahim Marun Filho, nosso orientador, a quem muito admiramos. Seu apoio incondicional, sua orientação clara e generosa, sua disposição a ajudar sempre, seu entusiasmo pela obra de Henrique Oswald, não somente nos contagiaram, como nos permitiram chegar até o fim deste projeto, que não poucos percalços enfrentou.

Ao Prof. Dr. José Eduardo Martins que, há muitos anos, nos conscientizou, por meio de sua valiosa obra, sobre a grandeza de Henrique Oswald. José Eduardo nos abriu as portas de sua casa para nossas pesquisas, nos forneceu várias partituras fundamentais, livros, gravações, e esteve disposto a responder a todas as nossas indagações, com toda a gentileza e generosidade que lhe são peculiares.

Aos Profs. Drs. Ricardo Lobo Kubala e Emerson di Biaggi, que nos deram valiosos conselhos para o avanço de nossas pesquisas.

Aos Profs. Drs. Luiz Amato e Yara Borges Kaznoc, que ofereceram cursos memoráveis no Doutorado, e nos estimularam com palavras de apoio durante todo o curso.

Ao Prof. Dr. Lutero Rodrigues, que sempre nos inspirou como regente e como incansável lutador na cruzada de valorização da Música Brasileira.

À Profa. Margarete Arroyo, por seu apoio, e aos Prof. Drs. Ronaldo Miranda e Susana Igayara, por aceitarem fazer parte de nossa banca de doutorado.

Ao Prof. Dr. Eugênio Gardinalli Filho, por seus conselhos e pelo trabalho de revisão desta tese.

A Tim Seddon, que nos forneceu gentil e generosamente o material que ele editou para que se realizasse a gravação do Concerto para piano e orquestra op.10, de Henrique Oswald, pelo Selo Hyperion, com o pianista Artur Pizarro.

A todos os músicos, pessoal de apoio e administrativo da Orquestra Filarmônica de Montevideo, assim como aos funcionários e direção do Teatro Solís.

A Fábio Akio Maeda, da Secretaria da Pós-graduação da UNESP, por sua permanente e gentil disposição em ajudar.

A Marcos Rangel, que realizou cuidadosamente a editoração da partitura impressa da edição crítica do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, atendendo a todas as nossas solicitações e orientações.

A Rocio Palas, por seu auxílio valioso na extenuante tarefa de colação dos manuscritos.

A Bruno Genta, por seu auxílio na revisão dos materiais de orquestra impressos.

Às bibliotecárias Elizete Higino (Chefe do acervo de música e arquivo sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro), Elena Zomparelli, (Biblioteca do Conservatório Luigi Cherubini, Florença), Marina Marchini Macambyra (bibliotecária supervisora da Biblioteca da ECA-USP, São Paulo), Mariana Saad (Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro), que nos auxiliaram gentilmente na obtenção dos materiais para nossas pesquisas.

Finalmente, mas não por último, a meus familiares, por seu amor e permanente apoio.

RESUMO

O objetivo nuclear de nosso trabalho foi realizar a edição crítica do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, de autoria de Henrique Oswald. A tese consistiu na pesquisa e coleta (*recencio*), no exame e na classificação rigorosa dos manuscritos que contêm a obra em foco; cotejo (*colatio*) dos manuscritos, a fim de identificar os seus lugares-críticos e proceder à organização genealógica (estemática) dos testemunhos; finalmente, com base em todo o trabalho anteriormente realizado, estabelecer o texto crítico da obra em questão (*emendatio*). O trabalho resultou na edição crítica do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald, nunca antes, aliás, editado criticamente.

O capítulo 1 versa, compendiosamente, sobre os princípios fundamentais que articulam e orientam o trabalho ecdótico, isto é, o trabalho cujo objetivo é o estabelecimento crítico do texto de uma obra (literária, musical, etc); o capítulo 2 tece considerações históricas sobre o compositor e, mais especificamente, a respeito da obra da qual realizamos a edição crítica; o capítulo 3 descreve as fontes existentes ou conhecidas, sua classificação e como foram utilizadas; o capítulo 4 apresenta a introdução crítica e o método editorial usado; o capítulo 5 apresenta o aparato crítico resultante e o capítulo 6 expõe as notas textuais. A edição crítica foi anexada ao final da tese.

Palavras-chave: Edição crítica. *Concerto para piano e orquestra*, op.10. Henrique Oswald. Música brasileira.

ABSTRACT

The main objective of our work was to carry out the critical edition of the Concerto for piano and orchestra, op.10, by Henrique Oswald. The thesis consisted of the research and collection (*recensio*) of the manuscripts that contain the work in focus; rigorous examination and classification; collation (*collacio*) of the manuscripts, in order to identify their critical places and proceed to the genealogical (stemmatics) organization of the testimonies; eventually, based on all the work previously done, establish the critical text of the work in question (*emendatio*). The work resulted in the critical edition of the Concerto for piano and orchestra, op.10, by Henrique Oswald, never before critically edited.

Chapter 1 deals with the fundamental principles that articulate and guide ecdotic work, that is, work whose objective is the critical establishment of the text of a work (literary, musical, etc.); chapter 2 weaves historical considerations about the composer and, more specifically, about the work for which we made the critical edition; chapter 3 describes existing or known sources, their classification and how they were used; chapter 4 presents the critical introduction and the editorial method used; chapter 5 presents the resulting critical apparatus, and chapter 6 presents the textual notes. The printed critical edition was annexed to the end of this work.

Keywords: Critical edition. Concert for piano and orchestra, op.10. Henrique Oswald. Brazilian music.

LISTA DE ABREVIATURAS

SIGLA	SIGNIFICADO
>	acento (nos aparatos críticos)
abrev.	abreviado (a)
acresc.	acrescentado (a)
agreg.	agregado (a)
altern.	alternado (a)
ant.	anterior
aprox.	aproximadamente
c.	compasso
C.Ing	*corno inglese* [corne inglês]
c/	com
CB	*contrabasso (i)* [contrabaixo(s)]
Cello(i)	*violoncello (i)* [violoncelo (s)]
Cl	*clarinetto (i)* [clarinete (s)]
Cl.B	*clarinetto basso* [clarinete baixo]
complet.	completamente
corrig.	corrigido (a)
CPO op.10	*Concerto para piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald
E.C.	edição crítica
ECA	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
Fg	*fagotto (i)* [fagote (s)]
fig	figura (s)
Fl	*flauto (i)* [flauta (s)]
H	*corno (i)* [trompa (s)] (*horn*)
H.O.	Henrique Oswald
indiv.	individual (ais)
inf.	inferior
inic.	inicia, iniciando, inicial
J.E.M.	José Eduardo Martins
lig.	ligadura (ou ligado/a)
md, MD	*mano destra* [mão direita]
me, ME	mão esquerda
mov.	movimento
ms	*mano sinistra* [mão esquerda]
Ms	manuscrito
Mss	manuscritos
n.	nota
Ob	*oboe* [oboé (s)]
p.	página
pinf	pauta inferior
próx.	próximo (a)
psup	pauta superior
regul	regulador
rel.	relativo a
S.O.A.	Sissy Oswald Alfieri

s/	sem
sup.	superior
t.	tempo
Tmp	*timpani* [tímpanos]
Tr	*tromba* (e) [trompete(s)]
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade do Estado de São Paulo
v.n.t	ver notas textuais
Vl	violino
Vla (e)	violas (s)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 23

1 FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS 28

1.1 *ORIGENS DA CRÍTICA TEXTUAL* 28

1.2 *KARL LACHMANN* 30

1.3 *COLUNA VERTEBRAL DO MÉTODO LACHMANIANO* 32

1.4 *ANÁLISE ESTEMÁTICA* 36

1.5 *USUS SCRIBENDI E LECTIO DIFFICILIOR* 39

1.6 *ERROS AUTORAIS* 45

2 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS 49

2.1 *UM COMPOSITOR DESPAISADO* 49

2.2 *LA SPERANZA È LA MIA FORZA* 54

2.3 *BREVE CRONOLOGIA DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA OP.10* 59

2.3.1 *Concerto no dia 12 de março de 1894 - Società Filarmónica, Florença* 60

2.3.2. *Concerto no dia 09 de abril de 1897- Società Filarmónica, Florença*.... 62

2.3.3 *Concerto no dia 26 de maio de 1897- Salle Pleyel-Wolff, Paris*..... 63

2.3.4 *Concerto no dia 2 de agosto de 1897- Salão Steinway, São Paulo*..... 65

2.3.5. *Concerto no dia 29 de agosto de 1897 - Teatro Lírico do Rio de Janeiro* 66

2.3.6 *Concerto em agosto de 1900*..... 67

2.3.7 Concerto no dia 1 de Julho de 1906 - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro 68

2.3.8 *Concerto no dia 27 de julho de 1906 - Rio de Janeiro*..... 69

2.3.9 *Concerto no dia 12 de novembro de 1909 - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro* 70

2.3.10 *Concerto no dia 30 de agosto de 1910 - Exposição Internacional de Bruxelas*..... 71

2.3.11 *Concerto no dia 18 de setembro de 1911 - Liceo Musicale Giuseppe*

Verdi – (Exposição Internacional de Turim) 72
2.3.12 *Concerto no dia 2 de janeiro de 1915 - Sociedade dos Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro* 74
2.3.13 *Concerto no dia 31 de maio de 1929 - Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo* 75
2.3.14 *Gravação de CD dos dias 17 e 20 de fevereiro de 2002 - José Eduardo Martins e Quarteto Rubio* 76
2.3.15 *Concerto no dia 21 de fevereiro de 2002 - De Rode Pomp, Gent, Bélgica* 77
2.3.16 *Concerto no dia 12 de outubro de 2003 – Essen, Bélgica* 78
2.3.17 *Concerto no dia 14 de outubro de 2003 – Torhout, Bélgica* 78
2.3.18 *Concerto no dia 16 de outubro de 2003 – Gent, Bélgica* 79
2.3.19 *Gravação de CD nos dia 21 a 23 de outubro de 2013 - Artur Pizarro e a BBC National Orchestra of Wales, dirigida por Martyn Brabbins* 80
2.3.20 Concerto no dia 4 de abril de 2017 81
2.3.21 Concerto no dia 9 de julho de 2017 82
2.3.22 *Concerto no dia 22 de julho de 2017* 83
2.3.23 *Concerto no dia 13 de junho de 2019* 83
2.4 INDICAÇÃO SUMÁRIA DAS EXECUÇÕES E GRAVAÇÕES DO CPO OP.10, DE 1984 A 2019 85
3 RECENSÃO 87
3.1 *CONSIDERAÇÕES SOBRE A LOCALIZAÇÃO DAS FONTES* 87
3.1.1 Biblioteca da ECA-USP 89
3.1.1.1 *Localização HO 0150* 90
3.1.1.2 *Localização HO 0151* 92
3.1.1.3 *Localização HO 0152* 93
3.1.1.4 *Localização HO 0153* 94
3.1.1.5 *Localização E 04329* 95
3.1.1.6 *Localização E 05257* 95
3.1.2 Biblioteca da Escola de Música da UFRJ 96
3.1.2.1 *Localização MS O – II – 38* 96
3.1.2.2 *Localização MS (E) O – II – 3* 96
3.1.2.3 *Localização MS (E) – O – II – 4* 97

3.1.2.4 *Localização MS O – II – 38 a* 97
3.1.3 Arquivo Nacional 98
3.1.4 Fundação Biblioteca Nacional 100
3.1.4.1 *Localização BN (MS O-I-12)* 100
3.1.4.2 *Localização BN (MS O-I-11)*..... 100
3.1.5 Biblioteca do Conservatório Luigi Cherubini 102
3.1.6 Acervo pessoal de José Eduardo Martins..... 103
3.1.7 Editora Hiperyon..... 104
3.2 *DESCRIÇÃO DAS FONTES*..... 106
3.2.1 Manuscritos autógrafos..... 107
3.2.1.1 *Versão Piano solista e orquestra sinfônica* 107
3.2.1.1.1 Manuscrito A (Ms A) 107
3.2.1.1.2 Manuscrito B (Ms B) 109
3.2.1.1.3 Manuscrito C (Ms C) 110
3.2.1.1.4 Manuscrito H (Ms H) 111
3.2.1.2 *Versão piano solista e instrumentos de corda* 112
3.2.1.2.1 Manuscrito D (Ms D) 112
3.2.1.2.2 Manuscrito E (Ms E) 113
3.2.1.3 *Versão piano solista com acompanhamento de piano e cordas* 115
3.2.1.3.1 Manuscrito F (Ms F) 115
3.2.1.4 *Versão redução para dois pianos* 117
3.2.1.4.1 Manuscrito autógrafo G (Ms G)..... 117
3.2.1.4.2 – *Manuscrito autógrafo J (Ms J)*..... 118
3.2.1.4.3 – *Manuscritos autógrafos K (Mss K: K1, K2 e K3)*..... 119
3.2.1.4.4 – *Manuscrito autógrafo L (Ms L)*..... 123
3.2.2 Manuscritos apógrafos..... 124
3.2.2.1 *Versão Piano solista e orquestra sinfônica* 124
3.2.2.1.1 Manuscrito apógrafo M (Ms M) 124
3.2.2.1.2 – Manuscrito apógrafo N (Ms N)..... 126
3.2.2.2 *Versão piano solista e instrumentos de corda*..... 127
3.2.2.2.1 Manuscrito apógrafo P (Ms P)..... 127
3.2.2.3 *Versão redução para dois pianos*..... 128

3.2.2.3.1 – Manuscrito apógrafo Q (Ms Q) 128
3.2.2.3.2 – Manuscrito apógrafo R (Ms R) 129
3.3 *SÍNTESE DA COLAÇÃO DAS FONTES* 131
3.3.1 Síntese da colação dos manuscritos na versão para piano solista e orquestra sinfônica 131
3.3.2 Síntese da colação dos manuscritos na versão para piano solista e cordas 134
3.3.3 Síntese da colação dos manuscritos na versão para dois pianos 138
4 INTRODUÇÃO CRÍTICA 141
4.1 *LUGARES CRÍTICOS E VARIANTES DO MOVIMENTO I* 146
4.1.1 Primeiro tema da Exposição no piano 146
4.1.2 Variantes do piano na lição da cadência dos c.58 e 59 152
4.1.3 Variantes na estrutura do Movimento I, la letra R ao fim 155
4.2 *LUGARES CRÍTICOS E VARIANTES DO MOVIMENTO II* 163
4.3 *LUGARES CRÍTICOS E VARIANTES DO MOVIMENTO III* 168
4.4 *ORDENAÇÃO CRONOLÓGICA DOS MANUSCRITOS AUTÓGRAFOS* 175
5 APARATO CRÍTICO 179
5.1 *APARATO CRÍTICO DA PARTE DO PIANO SOLISTA* 180
5.1.1 Aparato crítico da parte do piano solista – Movimento I 180
5.1.1 Aparato crítico da parte do piano solista – Movimento II 193
5.1.1 Aparato crítico da parte do piano solista – Movimento III 200
5.2 *APARATO CRÍTICO DA PARTE ORQUESTRAL* 209
5.2.1 Aparato crítico da parte orquestral – Movimento I 209
5.2.2 Aparato crítico da parte orquestral – Movimento II 215
5.2.1 Aparato crítico da parte orquestral – Movimento III 217
6 NOTAS TEXTUAIS 219
6.1 *NOTAS TEXTUAIS DA PARTE DO PIANO SOLISTA* 219
6.1.1 Notas textuais da parte do piano solista – Movimento I 219
6.1.2 Notas textuais da parte do piano solista – Movimento II 283
6.1.3 Notas textuais da parte do piano solista – Movimento III 300
6.2 *NOTAS TEXTUAIS DA PARTE ORQUESTRAL* 351
6.2.1 Notas textuais da parte orquestral – Movimento I 351
6.2.2 Notas textuais da parte orquestral – Movimento II 390

6.2.3 Notas textuais da parte orquestral – Movimento III 404
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS 410
BIBLIOGRAFIA 413
APÊNDICES 419
APÊNDICE A – Detalhamento dos materiais existentes na Pasta HO 0150... 410
ANEXOS 429
ANEXO A – Declaração de Maria José da Silva Fernandes 430
ANEXO B: Diagnóstico das condições do acervo do Laboratório de Musicologia 431
ANEXO C: Correspondência com Tim Seddom 435
ANEXO D: Correspondência 1 com José Eduardo Martins 436
ANEXO E: Correspondência 2 com José Eduardo Martins 437
ANEXO F: Ms A, Movimento 1, páginas 41 a 51 438
ANEXO G: Ms J, Movimento 1, páginas 11 a 13 449
ANEXO H: Ms A, Movimento 3, p.147 a 155 (excerto existente no Ms A, inexistente tanto nos Mss C e E, como na E.C., entre os c.181 e 182) 452
ANEXO I: Ms B: Movimento 3, p. 125 a 133 (excerto existente no Ms B, inexistente tanto nos Mss C e E como na E.C. entre os c.181 e 182) 461
ANEXO J: Ms D: Movimento 3, p.62 a 65 (excerto existente no Ms D, inexistente tanto nos Mss C e E como na E.C. entre os c.181 e 182) 470
ANEXO K: Ms G: Movimento 3, p.47 a 49 (excerto existente no Ms G, inexistente tanto nos Mss C e E como na E.C. entre os c.181 e 182) 474
EDIÇÃO CRÍTICA 477

INTRODUÇÃO

Henrique Oswald faz parte de um grupo de compositores que realizaram o Romantismo Brasileiro, antes que um Nacionalismo exigente se implantasse no país, a partir da Semana de 22. Entre seus pares, podemos destacar Antônio Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Leopoldo Miguez e Alexandre Levy. Oswald, além de ser considerado um estrangeiro, por haver vivido tantos anos na Itália, foi acusado de render-se à estética francesa, e sua obra foi injustamente eclipsada com a instauração do Modernismo em nosso país[1]. Um compositor de *métier* extremamente refinado merece ter suas obras devidamente editadas, estudadas, interpretadas e gravadas, para que se recupere uma parte fundamental da produção musical romântica brasileira.

Escolhemos como tema nuclear de nosso trabalho o *Concerto para piano e orquestra*, op.10 (CPO op.10), composto por Henrique Oswald. Foram já realizadas teses muito importantes acerca da historiografia, da música para piano solo e da música de câmara do autor, mas nada se havia feito, no âmbito acadêmico, com respeito ao estudo e à edição crítica deste que é considerado o primeiro concerto para piano e orquestra na História da Música Brasileira.

O livro de José Eduardo Martins, *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romántica,* há muitos anos abriu-nos os olhos para a importância deste autor. Sua pesquisa foi fundamental para instigar a todos os pesquisadores que a ele se seguiram. Este trabalho é um fruto amadurecido do interesse e curiosidade que a leitura de sua obra nos suscitou. Anteriormente à sua leitura, Henrique Oswald era para nós apenas um nome, citado nos livros de história da música brasileira como um compositor muito respeitado, mas que não chegava a ter um lugar fundamental nessa história, pois expressava-se musicalmente em "língua estrangeira"[2].

Ainda assim, os preconceitos sobre o autor – decorrentes da apreciação e classificação indevida de inúmeros musicólogos – influíram até mesmo na escolha dos compositores que incluímos na coleção de CDs e DVDs – *Música Brasileira no*

1 "Henrique Oswald, ainda que tenha vivido por longos anos na Itália, ligou-se mais ao pensamento francês" (NEVES, 1981, p.18).

2 Ibid., p.19.

Tempo – que realizamos para o Ministério de Educação e Cultura, fazendo-nos priorizar outros compositores.

O encontro com as interpretações primorosas de Nahim Marun da obra pianística de Henrique Oswald, e sua disposição generosa em orientar nossos estudos de doutorado, impeliram-nos a investir alguns anos no aprofundamento dos conhecimentos acerca do universo deste autor.

Pretendíamos realizar o estudo de suas duas obras para piano e orquestra, o *Andante e variações* e o *Concerto para piano e orquestra*, op. 10, mas as dificuldades surgidas no desenvolvimento da tese nos levaram a concentrar toda a energia na realização da edição crítica do concerto.

As maiores dificuldades surgiram quando tratamos de obter os materiais necessários para a pesquisa: os manuscritos, os documentos biográficos, as cartas, os diários dos familiares. O arquivo de música da Biblioteca Nacional (FBN) esteve indisponível ao público desde o início de nossas pesquisas até o momento de entrega da tese[3]. De maneira análoga, a Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), esteve inacessível durante longos períodos, por razões semelhantes, e somente tivemos acesso – aliás, precário – aos materiais que ela abriga, em março de 2019. A única biblioteca a que tivemos acesso irrestrito foi a Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

O trabalho foi iniciado tendo como objetivo realizar uma revisão crítica das obras para piano e orquestra de Oswald, e direcionou-se rumo à execução de uma edição crítica do CPO op.10, o que nos impulsionou a estudar o tema em grande profundidade. O trabalho de Carlos Alberto Figueiredo, *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editori*ais[4], mostra-se meritório por atingir o objetivo instigador de colocar em pauta, de forma enérgica, a questão dos diversos tipos de edição existentes, bem como os aspectos técnicos e metodológicos para sua realização. Fomos instados, por conselhos valiosos, e por

[3] No anexo A, encontra-se a Declaração de Maria José da Silva Fernandes, Coordenadora-Geral do Centro de Coleções e Serviços aos Leitores da Fundação Biblioteca Nacional, sobre o período em que a Seção de Música e o Arquivo Sonoro estiveram com atendimento suspenso, devido às obras realizadas no Palácio Capanema.

[4] FIGUEIREDO, 2014.

recomendações bibliográficas pertinentes, a recorrer aos autores que embasaram metodologicamente este trabalho.

A leitura dos excelentes textos de Eduardo Monteiro sobre Henrique Oswald e sua obra veio ao encontro das nossas inquietações e dúvidas sobre a desinformação acerca do imenso período em que o compositor viveu na Itália[5]. As reflexões aduzidas por Monteiro nos alentaram a empreender uma viagem a Florença, que nos possibilitou encontrar um manuscrito fundamental que havíamos descoberto em comunicação com Elena Zomparelli, bibliotecária responsável pela Biblioteca do Conservatório Luigi Cherubini, em Florença[6].

A fim de familiarizar o leitor com a metodologia utilizada na realização da edição crítica, assim como com a sua terminologia específica, dedicamos o primeiro capítulo desta tese aos princípios fundamentais que articulam e orientam o trabalho ecdótico, isto é, o trabalho cujo objetivo é o estabelecimento crítico do texto de uma obra, seja ela musical, literária, etc.

Para a organização dos demais capítulos, levamos em consideração os conselhos de James Grier a respeito da apresentação de uma edição crítica[7], e organizamos a tese da seguinte maneira:

O capítulo 2 contextualiza brevemente o compositor na história da música brasileira, e oferece uma relação sumária das interpretações do Concerto para piano e orquestra, op.10.

O capítulo 3 descreve detalhadamente as fontes existentes ou conhecidas da obra estudada, sua classificação, e como foram utilizadas. Para tal fim, recorremos

[5]MONTEIRO, Eduardo. *Henrique Oswald (1852-1931), un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L'Exemple de sa musique de chambre avec piano*. Doutorado em Musicologia. Paris: Sorbonne, 2000.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. "Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald". In: *Opus,* v. 17, n. 2, p. 9 – 42. Porto Alegre, dez. 2011.

[6] O atual Conservatorio Luigi Cherubini é o antigo Istituto Regio Musicale di Firenze, onde Henrique Oswald estudou com Giovacchino Maglioni, em 1873 (MONTEIRO, 2000, p.153); Henrique Oswald foi premiado no Concurso Golinelli em 29 de março de 1893 (MONTEIRO, 2000, p.169); foi nomeado *Académico Residente nella Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze* em 17 de novembro de1893 (MONTEIRO, 2000, p.169).

[7] GRIER, 2008, p.151.

aos sistemas codicológicos de Leonard E. Boyle[8], fazendo as necessárias adaptações para as fontes estudadas.

O capítulo 4 apresenta a introdução crítica e o método editorial adotado para a elaboração da presente edição. Nesse capítulo, relatamos todo o processo de colação, assim como as hipóteses concebidas para ordenar genealogicamente (estematicamente) os manuscritos.

O capítulo 5 expõe o aparato crítico resultante e o capítulo 6 apresenta as minuciosas notas textuais que complementam o aparato crítico. A edição crítica impressa foi anexada ao final da tese.

Quando decidimos sobre a apresentação da edição impressa e de seu respectivo aparato, poderíamos ter escolhido entre colocar o aparato ao pé da página (como é habitual na literatura), ou separado do texto impresso. Seguimos a orientação de Grier[9], que dá preferência à segunda disposição, por uma série de razões: preserva uma apresentação limpa, minimiza o número de viradas de página, e permite que a edição sirva como texto base para outras edições. Além das vantagens mencionadas, este tipo de apresentação também permite que a edição contenha uma seleção mais completa de variantes, por contar com mais espaço, e por não haver preocupação com o impacto visual causado por um excesso de informações impressas na margem inferior do texto principal.

Também nos serviu de exemplo, a edição crítica da *Sinfonia fantástica* de Berlioz, realizada por Edward T. Cone para a coleção Northon Critical Scores[10], em que o texto musical é apresentado sem notas (exceto por uns poucos parêntesis que indicam inclusões conjecturais), seguido pelo aparato crítico.

Tal como Grier indica, não reproduzimos no aparato todas as lições triviais, mas sim, as variantes mais importantes[11]. O objetivo essencial do aparato crítico foi

8 Segundo a exposição feita por GRIER, 2008, p.197.

9 Ibid., p.150.

10 CONE, 1971.

11 "Não há necessidade de reproduzir no aparato crítico todos os matizes encontrados numa determinada fonte. (...) Por conseguinte, creio que é um gasto de energia e recursos, encher o aparato crítico com lições triviais. O propósito fundamental do aparato é informar sobre aquelas lições que afetaram as deliberações do editor na lição final eleita para o texto impresso. Um bom compromisso, creio, é o que se apresenta na Neue Schubert-Ausgabe. Ao final de cada volume, se oferece uma seleção crítica, bastante completa, das variantes mais importantes. Isso é satisfatório para a maioria dos usuários da edição" (GRIER, 2008, p.150).

informar sobre as lições que afetaram as deliberações tomadas nesta edição. Além disso, alentados por este autor, junto ao aparato, acrescentamos os comentários críticos (notas textuais), com o objetivo de esclarecer o leitor sobre as reflexões realizadas na tomada de decisões, cujas razões não são tão evidentes, quando observadas as variantes existentes no aparato crítico.

1 FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

1.1 *ORIGENS DA CRÍTICA TEXTUAL*

O objetivo essencial de toda edição crítica – seja de uma obra literária, seja de uma obra musical, doutrinária, etc. – é restaurar a forma original de um texto, ou, noutras palavras, restituir a um texto a sua genuinidade. Sendo essa meta, porém, em muitos casos, definitivamente inatingível, a edição crítica resultará do esforço de restituir ao texto uma forma tão próxima quanto possível da original. Um projeto dessa natureza liga-se, como o indica sua própria definição, a três motivações básicas: 1. o valor que se atribui à obra; 2. a necessidade ou o desejo de conhecê-la exatamente, tal como o autor a elaborou; 3. a convicção ou a suspeita de que a obra, em sua plenitude originária, em certa medida se perdeu, adulterada ao longo do percurso (às vezes bastante ramificado) de sua perduração.

Um projeto dessa espécie nasceu, na época helenística da Antiguidade grega, entre os eruditos vinculados à Biblioteca de Alexandria, incumbidos da conservação e organização do patrimônio cultural dos séculos precedentes – séculos em que o gênio helênico havia atingido um brilho e uma pujança excepcionais, bastando, para exemplificá-lo, lembrar alguns nomes até hoje consagrados: Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, matriz de todo o teatro ocidental; Platão e Aristóteles, fundamento de toda a filosofia posterior, etc. Acima de todos eles, no entanto, estava Homero, o primeiro objeto da investigação e zelo crítico dos eruditos alexandrinos[12].

A existência de versões discrepantes da *Ilíada* e da *Odisséia* fez ver aos investigadores alexandrinos aquilo em que consiste, afinal, o problema crítico medular: qual, dentre essas versões, deve considerar-se verdadeira? Noutras palavras: o que, nos textos assim conservados, é de origem propriamente homérica, isto é, não oriundo de interpolações e alterações efetuadas pelos copistas ou por eles incorporadas aos manuscritos?

[12] Ver, a esse respeito, SPINA, 1977, p.59 – 63; SPAGGIARI, 2004, p.24 – 27; CAMBRAIA, 2005, p.38 – 43; AUERBACH, 1972, p.11; FERNANDEZ-GALIANO, 1984, p.93 – 123.

Para responder a essa questão fundamental – e assim expurgar os textos de tudo que lhes fora acrescentado, devolver-lhes tudo que lhes fora subtraído, emendá-los em todos os pontos em que foram deturpados –, os eruditos alexandrinos conceberam uma série de procedimentos e critérios metódicos, que são a matriz de toda a metodologia ecdótica.

Desses notáveis bibliotecários, Zenódoto de Éfeso (aprox. 325 – 234 a.C.) foi, ao que se sabe, quem primeiro empreendeu uma edição crítica dos poemas homéricos. A Homero também se dedicaram, acentuadamente, Aristófanes de Bizâncio (aprox. 258 – 180 a. C.) e Aristarco de Samotrácia (aprox. 216 – 144 a. C.). Com o objetivo de metodizar o seu trabalho, criaram eles um conjunto – gradualmente desenvolvido – de sinais críticos, indicativos das irregularidades e problemas com que se defrontavam, das emendas que faziam ou sugeriam, dos comentários que apunham ao texto. Do conteúdo desses sinais pode inferir-se, claramente, a natureza da problemática que eles definiram e a atitude básica que assumiam diante dela: os sinais indicam, por exemplo, "verso apócrifo", "verso deslocado", "verso incorreto repetido em outro lugar", "remissão a comentário", "verso distinto em relação ao texto de Zenódoto e em desacordo com outros comentadores", "verso duvidoso ou suspeito", "verso após o qual se havia dado ao texto nova disposição", "verso(s) transferido(s) para outro ponto do texto", "sequência de versos apócrifos", "alteração na ordem de versos" – ou seja: o mesmo gênero, em essência, de anomalias e operações corretivas e explicativas, fundadas no cotejo dos manuscritos ou em conjetura erudita, que está na base da crítica textual hodierna[13].

[13] "Entre os princípios que Aristarco pregava no exercício da crítica" – frisa César Cambraia – "consta o de que *cada autor é o seu melhor intérprete*, ou seja, deve-se esclarecer uma passagem com outras passagens do mesmo autor – aspecto este que, de certa forma, anteciparia o tradicional critério do *usus scribendi*, já que também era empregado na discussão da genuinidade de certas formas linguísticas dos textos, especialmente homéricos"(CAMBRAIA, 2005, p.40).

1.2 *KARL LACHMANN*

Na evolução da metodologia ecdótica, cujo início delineamos nos parágrafos precedentes, um momento crucial, que a divide em duas grandes etapas – até meados do século XIX e daí até o presente – foi instaurado pela obra do filólogo alemão Karl Lachmann (1793 – 1851)[14].

Em face do trabalho de seus predecessores, Lachmannn assumiu uma postura metodológica contestadora, que ele alicerçou e aprofundou ao longo de muitos anos. "Até então" – sublinha Segismundo Spina – "tratava-se de uma crítica subjetiva (...), em que o filólogo tomava por base uma edição consagrada e a corrigia em confronto com um códice qualquer; e na incerteza entre diversas e contrastantes lições, era escolhida aquela que ao editor parecia mais bela e mais elegante. Mas – o que era pior – o editor não dava satisfações de seus procedimentos de fixação do texto. Lachmann, que desde jovem combate esse método, instaura com as suas edições um sistema de crítica objetiva, absolutamente científica[15]. Há algum exagero, por certo, neste último qualificativo, mas está fora de dúvida que um ideal de cientificidade – bem característico, aliás, do século XIX – subjaz à orientação metodológica lachmanianna, cuja meta principal pode resumir-se numa palavra: objetividade.

De acordo com Barbara Spaggiari, o método empregado por Lachmann visa, em seu ponto central, à "reconstrução da história do texto e, precisamente, das relações genealógicas que existem entre os manuscritos; e busca, afinal, por meio da ordenação genética (estemática) dos testemunhos – e nisso reside seu traço mais característico e ambicioso –, "a formulação de critérios objetivos que permitam determinar qual é a lição do original – ou, pelo menos, do arquétipo – de maneira mecânica, quase automática (sem usar do *iudicium*, nem de critérios internos como o *usus scribendi* e a *lecxtio difficilior*)"[16].

[14] Ver, a esse respeito, SPAGGIARI, 2004, cap. 2; SPINA, 1977, p.66 – 72; CAMBRAIA, 2005, p.51 – 54; HOUAISS, 1967, p.206.

[15] SPINA, 1977, p.66.

[16] SPAGGIARI, 2004, p.31. Antonio Houaiss assim resume as característica do método de Lachmann: (1) a elaboração dos conceitos de *recensio* e *emendatio*; (2) a elaboração do conceito de arquétipo; (3) o sistema de agrupar geneticamente os manuscritos por meio dos erros comuns; (4) o procedimento mecânico na reconstrução do arquétipo, sob o fundamento de determinadas

Antes de expandirmos a exposição das operações apontadas acima, será preciso esclarecer os passos que as precedem. O primeiro é – nas palavras de Barbara Spaggiari – o "levantamento e recolha da inteira tradição supérstite, quer dizer, de todo o material (papiros, códices, incunábulos, edições antigas) que transmitiu o texto, mesmo de forma fragmentária ou indireta, e que ainda está ao nosso dispor"[17]. Trata-se da *recensio* (recensão), e seu objetivo final, mediante o estudo acurado de todas as fontes coletadas (a *tradição* do texto), é apreender tudo que possa ser útil para a avaliação e ordenação dos testemunhos.

O passo seguinte (*collatio*, colação) consiste no "exame comparativo de todos os testemunhos que formam a tradição, em busca de afinidades ou relações que consintam estabelecer o seu parentesco"[18]. Fundamental, para tanto, será identificar os *lugares-críticos* da tradição, isto é, os pontos do texto em que os testemunhos se mostram incoincidentes.

A colação se fará a partir de um dos testemunhos, o *exemplar de colação*, eleito em razão das qualidades que o distinguem, de sua antiguidade, de circunstâncias que o assinalam especialmente, etc.

Se entre dois testemunhos se constatar uma relação derivativa, elimina-se o traslado e conserva-se o que lhe serviu de original – o *exemplar de cópia* ou *antígrafo* –, a não ser que este, por conta dos danos que lhe foram infligidos, necessite o auxílio daquele para ser restaurado.

Imaginemos um verso que se tenha conservado em duas versões diferentes: "Senhor, a noite veio e a alma é vil"; "Senhor, a tarde veio e a vida é vil". Dois lugares críticos descobre o editor, de imediato, ao compará-los: o primeiro compreende os substantivos *noite* e *tarde*; o segundo, os substantivos *alma* e *vida*. Pergunta-se: a quais dessas lições divergentes, dessas variantes, comportava o poema em sua origem?

concordâncias; (5) a eliminação dos manuscritos suspeitos de interpolação; (6) a tentativa de reconstruir, por considerações diplomáticas e por testemunhos externos, a história e a fortuna de um texto" (HOUAISS, 1967, p.206).

17 SPAGGIARI, 2004, p.32.

18 Ibid. p.33.

1.3 *COLUNA VERTEBRAL DO MÉTODO LACHMANIANO*

A ordenação estemática dos testemunhos resulta de uma tentativa de compreender, tanto quanto possível, o modo como as lições do original se trasladaram para as cópias remanescentes da obra. A massa das variantes evidencia, no entanto, que nos foram transmitidas não apenas as lições do original: outras, não-genuínas, quer substituindo as primeiras, quer a elas se acrescentando, foram incorporando-se às cópias que, ao longo do tempo, fizeram perdurar a obra, transmitindo-a aos testemunhos existentes. Estes, portanto, são um amálgama de lições genuínas e não-genuínas, distribuídas irregularmente entre os testemunhos. A análise estemática visa, por conseguinte, a explicar como esse amálgama se produziu, o que implica, naturalmente, esclarecer a origem de cada um dos testemunhos colacionados.

Onde têm sua fonte esses testemunhos? Num dos que subsistiram? Noutro que, desaparecido, serviu de original – de antígrafo –, se não a todos, a um ou alguns dos conservados? Ou prendem-se eles a mais de um antígrafo? Para encaminhar uma indagação dessa natureza, o editor terá de basear-se nas variantes aptas a exercer uma ação separativa e conjuntiva sobre os componentes da tradição. E essas não podem ser senão as variantes não-genuínas – os erros que foram desviando o texto, mais ou menos acentuadamente, de sua forma original. Por intermédio dos erros, irregularmente distribuídos pelos testemunhos remanescentes, solidarizando-os e dessolidarizando-os por meio dessa mesma irregularidade distributiva, podem discernir-se as ramificações por que passou o processo – às vezes muito complexo – de transmissão da obra. "A coluna vertebral do método lachmanianno" – assinala Barbara Spaggiari – "é o conceito de erro"[19].

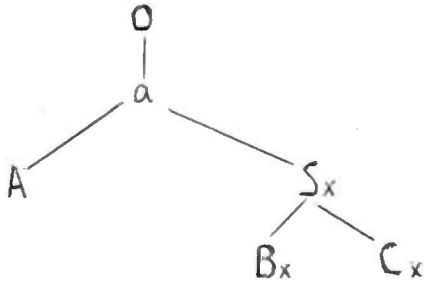
Tais erros denominam-se *significativos*, e sua primeira característica consiste em não serem poligenéticos. Poligenéticos são os erros que dois copistas, independentemente um do outro, poderiam cometer: erros leves, pouco danosos, que se deixam explicar por algum fator identificável no próprio contexto textual, e que poderiam, em tese, ser capados por uma leitura atenta e eliminados por

[19] SPAGGIARI, 2004, p.33. Como frisa J. Grier, "o mais que se pode dizer sobre os testemunhos que compartem uma lição boa é que descendem do mesmo original, e essa dedução não tem valor numa avaliação estemática" (GRIER, 2008, p.62).

conjetura. Erro significativo, ao contrário, é a lição que, formal e semanticamente cabível, só se torna problemática em presença de outra lição que a contesta, induzindo o editor a pôr em questão a sua genuinidade.

Quanto à ação conjuntiva e disjuntiva dos erros significativos, a que antes nos referimos, um exemplo simples permitirá esclarecê-la. Numa tradição composta por três testemunhos autônomos, A, B e C, um erro comum a dois deles será indicativo de pertencerem ambos à mesma linhagem (ação conjuntiva), diferente daquela, portanto, a que pertence o terceiro testemunho (ação separativa). Subjacente a tais inferências está o princípio – núcleo do método lachmanianno – "de que dois copistas independentes um do outro não cometem o mesmo erro na mesma passagem"[20]. Quer dizer: o antígrafo de BC (supondo-se que neles se encontre a variante em questão) continha um erro que não continha o antígrafo de A, gerado por ele e por ele transmitido aos manuscritos que o trasladaram. A figuração estemática daí decorrente seria, portanto, a seguinte (O representa o original; a, o arquétipo – o original de todas as cópias subsistentes; S, um subarquétipo, isto é, a cópia em que se produziu o erro em apreço, representado por x):

Figura 1.1 - Estema 1.1



Fonte: A autora (2020)

A análise estemática descortina, esquematicamente, a produção e migração dos erros detectados nos testemunhos existentes da obra. O estema demonstra, com efeito, as ramificações desse processo. Os erros significativos são, desse

[20] SPINA, 1977, p.105.

modo, o fundamento da investigação estemática, e chamam-se por isso *erros-guia*: determinando-se a origem dos erros, descobre-se a genealogia dos testemunhos[21].

No exemplo configurado acima, envolvendo três testemunhos autônomos, dois pontos necessitam de um esclarecimento suplementar: o serem autônomos os testemunhos, e o fato de remontarem todos ao mesmo arquétipo.

A autonomia das cópias se constata pela ação separativa dos erros-guia: um erro de A contra B assinala que A não pode ter sido a fonte de B; um erro de B contra A indica que B não pode ter sido a fonte de A, etc. Esquematicamente (representando-se por x e z dois erros monogenéticos, ou seja, não corrigíveis por conjetura): Ax – B: B não procede de A; By – A: A não deriva de B.

Quanto à relação das cópias com o arquétipo, vem ela assinalada pelos erros (significativos) comuns a todos os testemunhos, cuja origem não pode ser, portanto, senão um antepassado a que todos remontam, ainda que parcialmente. "O arquétipo, como se sabe, é demonstrado pela presença de erros, não poligenéticos, comuns a toda a tradição"[22].

Conviria mostrar, por fim – muito simplificadamente, é claro – como, a partir dos lugares-críticos e dos problemas evidenciados pelos testemunhos, se vai construindo um esquema. Vamos imaginar, para isso, um conjunto de cinco manuscritos autônomos (A B C D E), entre os quais a colação identificou, num primeiro momento, um erro comum a todos (representado por x); num momento ulterior, um erro comum a B C D E (representado por z); e, por último, um erro comum apenas a D E (representado por w). Ou seja:

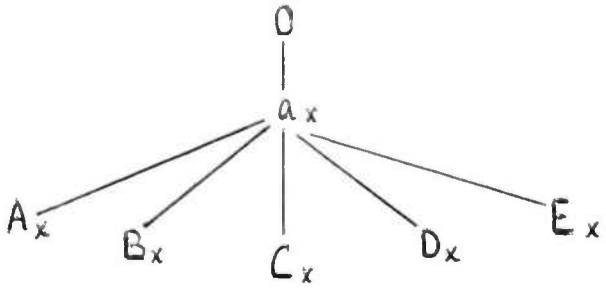
1. A B C D E: x.
2. B C D E: x z.
3. D E: x z w.

[21] "Na ausência de contaminação" – frisa Martin West – "cada cópia conterá os mesmos erros que se encontravam no exemplar a partir do qua ela foi feita, menos aqueles que o copista viu e corrigiu, mais alguns erros adicionais (a não ser, talvez, que o texto seja muito pequeno). Este axioma é a base da análise estemática" (WEST, 2002, p.38). A respeito da Estemática, ver SPINA, 1977, p.94 - 108; HOUAISS, 1967, v.1, p.216 - 225; CAMBRAIA, 2005, p.136 - 148; SPAGGIARI, 2004, p.32 – 40; AZEVEDO FILHO, 1987, p.40 – 56; WEST, 2002, p.37 – 57; GRIER, 2008, cap. 61 - 88.

[22] SPAGGIARI, 2004, p.268.

A representação estemática do primeiro momento seria a seguinte (O corresponde ao original):

Figura 1.2 - Estema 1.2

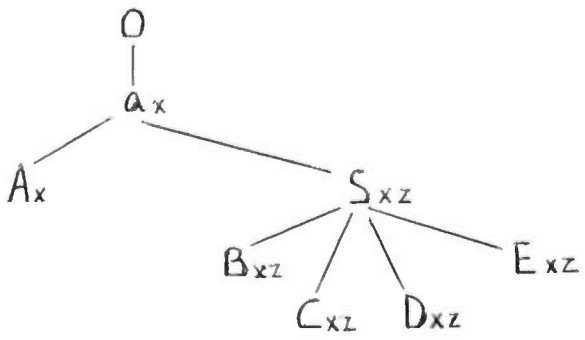


Fonte: A autora (2020)

Quer dizer: o erro representado por x surge em a (o arquétipo) e dele se transplanta a toda a tradição.

A representação estemática do segundo momento seria a seguinte:

Figura 1.3 - Estema 1.3

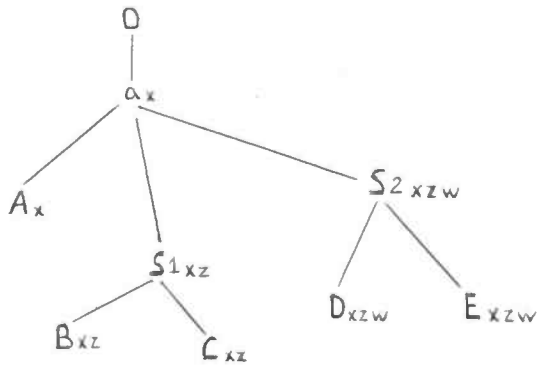


Fonte: A autora (2020)

Quer dizer: o erro representado por z surge em S (um subarquétipo, que é preciso admitir para explicar a origem de z) e dele se transmite a B C D E.

A representação estemática do terceiro momento seria a seguinte:

Figura 1.4 - Estema 1.4



Fonte: A autora (2020)

Quer dizer: o erro representado por w surge em S2 (um segundo subarquétipo, que é preciso admitir para explicar a origem de w) e a partir dele se comunica a D E.

A elaboração estemática desembocou, afinal, como se vê, num estema trífido, ou seja, composto de três famílias ou ramos distintos[23].

1.4 *ANÁLISE ESTEMÁTICA*

O estema oferece ao editor um fundamento objetivo das operações decisórias, seletivas, por meio das quais se efetuará o processo de apuração textual. "Uma vez estabelecido o *stemma*" – ensina Martin West –, "podemos usá-lo para eliminar algumas das variantes, demonstrando que elas tiveram sua origem neste ou naquele manuscrito e não foram herdadas de uma tradição anterior[24]". O mais importante, porém, é o suporte objetivo que o quadro estemático propicia à avaliação seletiva das variantes adiáforas.

Diante de três testemunhos autônomos, a coincidência de dois deles, num lugar-crítico, confere à variante assim corroborada um coeficiente de genuinidade potencial mais elevado que o que se deve, em princípio, atribuir à lição discrepante do terceiro. Rechaçar as lições coincidentes significaria, com efeito, admitir naquela passagem um mesmo erro (significativo) procedente de dois copistas desconectados

23 Da composição dos estemas não consta nenhuma indicação de variantes ou erros, aqui assinalados por simples intuito exemplificativo.

24 WEST, 2002, p.40.

um do outro. Muito mais plausível, se não obrigatório, seria admitir, nesse caso, que a lição única é uma inovação do manuscrito que a contém. Noutras palavras, os erros transmitidos ao longo de uma linhagem não se transmitem, igualmente, ao longo de outra, e nisso assenta o propósito de utilizá-las corretivamente, segundo o peso estatístico que o estema lhes confira.

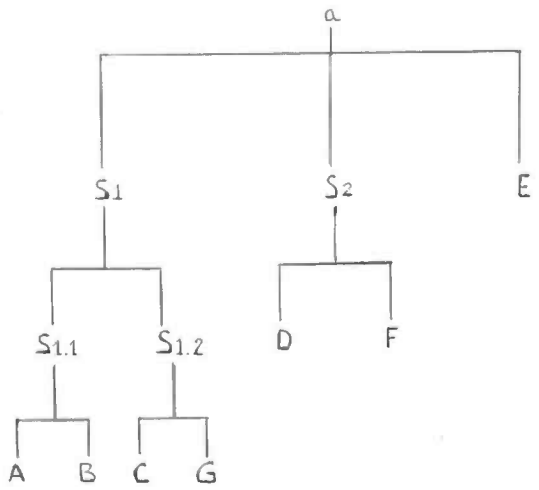
Não se deve esquecer, no entanto, que esse critério – o do predomínio numérico das variantes – não concerne ao número dos testemunhos existentes, mas às famílias ou ramos a que eles pertencem. Dentro de uma tradição formada, por exemplo, de apenas duas linhagens, terá cada uma delas 50% da aptidão abonadora do conjunto, ainda que a primeira compreenda um número de testemunhos bem superior ao da segunda. Como sublinha D`Arco Silvio Avalle, "um número indefinido de textos transcritos de um só exemplar não tem mais autoridade que um só texto pertencente a outra tradição"[25].

Um bom exemplo de como a informação estemática pode orientar, objetivamente, o trabalho de apuração textual, muitas e muitas vezes dificultoso, vem exposto por Segismundo Spina em seu compêndio, antes citado, *Introdução à edótica* (p.102 – 104). Trata-se, de fato, do estema proposto por Gaston Paris – em oposição ao antes elaborado por Joseph Bédier – para o *Lai de l `Ombre*, um poema francês da Idade Média. O comentário de S. Spina refere-se ao v. 171 desse poema, que vamos substituir pelo verso inicial de um poema de Fernando Pessoa, ao qual adaptamos às conclusões do comentador.

Imaginemos que do referido poema de Pessoa existam sete versões manuscritas, não autorais (A B C D E F G), que, organizadas genealogicamente, originassem o seguinte estema:

Figura 1.5 - Estema 1.5

25 Apud Leodegário de Azevedo Filho, *Iniciação em crítica textual*, p.69.



Fonte: A autora (2020)

Trata-se, como se vê, de um estema tripartido. O primeiro ramo, inaugurado por S1, compreende os manuscritos A B C G; o segundo, gerado por S2, abriga os manuscritos D F; quanto ao terceiro, limita-se ao manuscrito E, que deriva diretamente do arquétipo.

Digamos, então, que a tradição manuscrita apresenta o primeiro verso do poema em cinco versões diferentes, que damos a seguir, acompanhada cada uma da indicação de sua procedência:

1. Súbita mão de algum espectro ou vulto – A
2. Súbita mão de algum aspecto ou vulto – B
3. Súbita mão de algum espectro oculto – C G
4. Súbita mão de algum fantasma oculto – D E
5. Súbita mão de algum fantasma inculto – F

Dois são os lugares críticos que os versos evidenciam. O primeiro consta de três variantes: *espectro*, *aspecto*, *fantasma*; o segundo, de outras três: *ou vulto*, *oculto*, *inculto*. Ao observar-se a distribuição estemática das variantes do primeiro grupo, descobre-se que a primeira, *espectro*, aparece nos manuscritos A C G – e pertence, portanto, a apenas um dos ramos da tradição (S1); a segunda, *aspecto*, aparece somente em B, do mesmo ramo; e a terceira, *fantasma*, encontra-se em D E F,

revelando-se, desse modo, vinculada a dois dos três ramos da tradição (S2, E). O mais provável, por conseguinte, é que seja esta a variante genuína. Quanto ao segundo lugar-crítico, a primeira das variantes que ele revela, *ou vulto*, aparece em A B, pertencentes ao mesmo ramo da tradição (S1); a segunda variante, *oculto*, encontra-se em C G D E, o que a inclui em cada um dos ramos da tradição (S1, S2, E); a terceira variante, *inculto*, consta apenas em F. Em consequência, *fantasma* é a alternativa que se deve ter por genuína. E este será, em sua forma original, o verso em questão: "Súbita mão de algum fantasma oculto".

1.5 *USUS SCRIBENDI E LECTIO DIFFICILIOR*

O estema exemplificado acima resultou, como dissemos, de um intuito contestatório: Gaston Paris pretendeu com ele refutar o anteriormente proposto por Joseph Bédier, o qual, em razão de sua estrutura binária, não poderia oferecer às operações seletivas do editor uma orientação tão efetiva quanto a que se pode obter de um estema tripartido.

Sempre um problema melindroso para o editor, as variantes adiáforas – providas de um idêntico direito à primazia – podem ser, em certa medida, desigualadas – como antes explicamos – pela estrutura estemática. Quando isso não acontece, ter-se-á que recorrer a outros critérios de discriminação, entre os quais sobressaem os constituídos – segundo a nomenclatura ecdótica – pelo *usus scribendi* e pela *lectio difficilior*.

A fórmula latina *usus scribendi* – traduzível por *estilo* – refere-se aos "padrões linguísticos e estéticos próprios à obra, ao autor e à época"[26]. O *usus scribendi* – frisa Segismundo Spina – "pressupõe do filólogo editor um conhecimento seguro das características gerais do estilo, da língua, da arte e, num sentido amplo, da personalidade literária e artística do autor"[27]. Como o indicam essas especificações, o conceito de estilo (*usus scribendi*) abarca um elenco de características e

[26] CAMBRAIA, 2005, p.156.

[27] SPINA, 1977, p.67.

tendências que, pela preferência que se lhes atribui, a frequência com que se reapresentam, a relevância que demonstram, particularizam um autor, um gênero (literário, musical) ou um contexto epocal em relação a outros.

Rigorosamente estudado em seu contexto histórico, o estilo "proporciona" – segundo James Grier – "o critério final para determinar o texto musical"[28]. Trata-se, com efeito, do mais básico dos critérios a que recorre o editor, em face das dificuldades com que o texto o defronta, para determinar o valor das variantes em apreço. Dada, no entanto, a especificidade do texto musical, será oportuno esclarecer aqui, exatamente, o que entende Grier por *estilo*.

Referido a uma peça musical, o conceito de estilo – assinala Grier – assume uma extensão significativa especial, decorrente da forma peculiar porque se define a própria obra musical. Uma obra não está, a rigor, inteiramente contida em sua partitura, não consiste apenas em seu texto: "texto e obra", em suma, "não são sinônimos"[29]. Há, em torno da partitura, em seu contexto originário, uma gama de possibilidades interpretativas admissíveis, reconhecíveis, que, acopladas à partitura, formam, segundo Grier, aquilo que é propriamente a obra musical. O conceito de obra compreende, desse modo, um elemento fixo, intrínseco, e outro flexível, extrínseco ao texto. De modo correlato, o estilo define-se, em música, como uma síntese de qualidades estruturais e contextuais: dos elementos e procedimento que, predominantemente, estruturam a obra – objetivados na partitura – e, complementarmente, das possibilidades de interpretação – balizadas pelo contexto histórico – a ela inerentes, isto é, que ela é capaz de ensejar[30].

O segundo dos princípios mencionados – *lectio difficilior* – decorre de uma circunstância várias vezes observada: os copistas, diante de uma palavra ou passagem que lhes parece obscura, inusitada, irregular, tendem a substituí-la por outra pertencente a seus hábitos verbais e cognitivos (fenômeno que se denomina *trivialização* ou *banalização*). Por isso, recomenda-se ao editor que

[28] GRIER, 2008, p.39.

[29] Ibid., p.27.

[30] "Ainda que o texto não seja idêntico à obra, é a principal preocupação da edição, que começa e termina com esta entidade física. A posição crítica adotada pelo editor respeita as distinções entre obra e texto e entre textos escritos e sonoros, e muitas das decisões críticas tomadas pelos editores dependem de sua compreensão da obra (em contraposição a seu texto)"(GRIER, 2008, p.28).

prefira, entre uma lição mais e uma menos comum, menos e mais difícil, a segunda – a *lectio difficilior.*

Leodegário de Azevedo Filho refere ter encontrado, ao editar um soneto de Camões, um lugar crítico especialmente espinhoso, já que nenhum acordo existia, nesse ponto, entre os três manuscritos por ele colacionados, e nenhuma das variantes em apreço se mostrava, em princípio, menos válida que as outras. Se fossem duas as variantes, o próprio estema reduziria, operando uma distinção quantitativa, o direito à primazia de uma delas. Sendo três, terá o editor de aprofundar ao máximo a avaliação qualitativa das variantes, a fim de definir e justificar a sua escolha. Para esclarecer melhor o exemplo que estamos comentando, damos aqui o referido verso camoniano, nas três versões em que o apresentam os manuscritos (CrB, LF, M):

CrB - estar-se em seu sujecto traspassando

LF - estar-se em seu objecto traspassando

M - estar-se em seu desejo traspassando

Como de pronto se percebe, nenhuma das três variantes se mostra incompatível com a estrutura gramatical, semântica e métrica do verso. Pode-se notar, ainda, que até no plano fônico elas se assemelham. Leodegário elegeu, afinal, a variante *objecto*, e assim justificou a sua decisão:

> Na verdade, estamos diante do autêntico caso de *lectio difficilior*, levando o copista de M a ver na palavra "objecto" o sentido de *desejo*, *propósito* ou *objetivo*, até hoje mantido: "Tem como *objeto* formar-se em letras". Por seu turno, o copista de CrB, diante da *lectio difficilior*, certamente substituiu "objecto" por "sujecto", também levado pelo sentido, que não entendeu bem. Tanto assim que grafou, por analogia com "objecto", de forma estranha, a palavra .. *sujecto* .. Dizemos estranha em relação ao texto de *Os Lusíadas*, como se pode ver: "Ricos de pobres, livres de *sojeitos*" (Lus., VII, 34). Como particípio ou adjetivo, também nunca há "sujecto", mas "sogeito", "sugeito" e até "subjeito", sempre em *Os Lusíadas*. Na mesma fonte, pode-se verificar que o verbo cognato é grafado assim: *sogeitar*, *sugeitar*, *subjeitar* ou *sujeitar*, mas nunca *sujectar*. Em face disso, vê-se que, por *usus scribendi* do Poeta, a forma . . *sujecto* . . é altamente suspeita, ao contrário da forma . . objecto . ., a única existente em *Os Lusíadas*: "Lhe põem diante aquele *objecto* raro" (Lus., II, 37). Filosoficamente, bem se sabe que *objecto* é aquilo que se apresenta à percepção com um caráter fixo ou estável, no caso confundindo-se com o próprio sentido de *sujeito*, que é o ser individual ou real, considerado como tendo qualidades ou capaz de praticar ações próprias, também com um caráter fixo ou estável. No caso, portanto, o sentido do verso seria: "estar-se em seu objecto (o próprio ser individual ou real) traspassando". E isso explica a emenda em CrB, que substitui . . objecto . . por sujecto . ., igualando a parte final da grafia das duas palavras, de forma contrária ao

> *usus scribendi* do Poeta, como acabamos de ver. Sendo assim, a lição de LF é a que certamente revela a palavra usada no original perdido: . . *objecto* . . (com o sentido de *objecto-sujeito*), e não "sujeito: ou "desejo". E, como *lectio difficilior potior*, fica o verso estabelecido assim: "estar-se em seu [objecto] traspassando"[31].

Um problema do mesmo tipo do exposto anteriormente – conflito entre variantes adiáforas – vem discutido por James Grier no início de seu livro, antes citado, *La edición crítica de música*. O problema, neste caso, diz respeito a uma passagem do primeiro movimento da *Sonata Hammerklavier*, op.106, de Beethoven, que aparece diferentemente em três testemunhos: a primeira edição impressa e dois rascunhos do próprio autor. Nenhuma das duas variantes (a do texto impresso da sonata e a dos rascunhos) é menos admissível que a outra, e, de acordo com Grier, as razões que se inclinam a favor de uma não são mais convincentes que as que podem favorecer a sua rival. "Alguns editores" – assinala Grier – "poderão aceitar a forma que aparece na forma impressa, argumentando que ela deve representar o pensamento definitivo de Beethoven sobre o tema. Outros poderão alegar, com justificações equivalentes, que diversas influências, distintas do pensamento compositivo do próprio Beethoven, podem ter contribuído para gerar a forma da cópia impressa, e, portanto, que os rascunhos conservam a forma correta. De fato, ambas as explicações são igualmente corretas"[32]. Mais especificamente, pode-se alegar – lembra Grier –, a favor da variante revelada pelos rascunhos, que Beethoven teria cometido um lapso ao preparar a cópia que serviu de base para a edição impressa, e desse equívoco proveio a variante aí registrada ("um caso não isento de paralelos com outras fontes da música de Beethoven"[33]). Assim, fica o editor dividido entre duas opções igualmente defensáveis, e obrigado a decidir-se por uma delas.

Os dispositivos metodológicos elucidados nas páginas precedentes – destacando-se nisso o primeiro deles – visam a reduzir, tanto quanto possível, o papel da subjetividade nas operações corretivas – a *emendatio* – das quais resultará o estabelecimento do texto crítico. Um limite, no entanto, deve ser prontamente assinalado, a esse respeito: nunca se logrará submeter o trabalho

31 AZEVEDO FILHO, 1987, p.106-107.
32 GRIER, 2008, p.11.
33 Ibid.

ecdótico a um ideal de absoluta objetividade. Da busca desse ideal, contudo, deriva o imperativo – que Lachmann valorizou mais que qualquer de seus predecessores – de fundamentar rigorosamente o labor de apuração textual.

Casos há, aliás, em que a apuração textual só pode ser feita conjeturalmente: nem dos dados estemáticos nem de outros quaisquer, oriundos de toda a tradição, logra o editor obter alguma diretriz ou fundamento para as emendas que tem de efetuar.

Outros princípios, ligados ao mesmo fim a que se subordinam os anteriormente expostos, devem ser aqui indicados. Como é usual, entre os filólogos, designar cada um deles por uma fórmula latina, transcreveremos aqui as suas designações latinas[34]:

1. *Lectio antiquior potior*: a lição mais antiga é preferível.
2. *Lectio melioris codicis potior*: a lição do melhor testemunho é preferível.
3. *Lectio brevior potior*: a lição mais breve é preferível.
4. *Lectio quae alteriur originem explicat potior*: a lição que explica a origem de outra é preferível.

Quanto ao primeiro dos preceitos listados, deve-se notar que sua aplicabilidade concerne tanto ao texto, propriamente, quanto ao manuscrito que o contém. Preferir uma lição mais antiga a outra mais recente é algo facilmente admissível, porquanto a primeira, mais próxima do original, ficou menos exposta aos riscos a que estão fadadas as cópias: como lembra Segismundo Spina, "quem diz cópia diz erro"[35]. Como, além disso, é vezo dos copistas modernizarem os textos, não é incomum que a mais recente das variantes seja, afinal, originária de uma alteração modernizadora. Por outro lado, quanto aos próprios manuscritos, não se deve esquecer – assinala-o Giorgio Pasquali – que o ser mais recente uma cópia não implica, de fato, que também o sejam as suas lições. "A autoridade de um testemunho é independente de sua antiguidade"[36].

34 Baseamo-nos especialmente, neste passo, nas explicações compendiadas por AZEVEDO FILHO, 1987, p.56-57, e CAMBRAIA, 2005, p.148-155.

35 SPINA, 1977, p.108.

36 De acordo com SPINA, *op.cit.*, p.70.

> O segundo dos preceitos listados aconselha o editor a ater-se, preferencialmente, ao "melhor" testemunho, isto é, ao mais completo, esmerado, opulento, extraindo, assim, do primor material um indício de excelência textual. "Este princípio, porém" – adverte César Cambraia –, "tem sido reinterpretado modernamente: segundo Reynolds e Wilson, o melhor testemunho seria aquele que oferece o maior número de edições corretas nas passagens em que há motivos racionais (i. é, linguísticos, literários, históricos, etc.) para os reconhecer como tal. Trata-se, portanto, de uma questão de probabilidade: se um dado testemunho possui o maior número de lições corretas (i. é, consideradas genuínas) dentre os testemunhos existentes, é aceitável que, diante de impasse (ou seja, na ausência de motivos evidentes para a escolha de uma variante dentre diversas), outras lições suas sejam escolhidas"[37].

No tocante à lição mais breve, o que lhe dá precedência é a presunção de que a concorrente mais longa seja oriunda de uma intenção elucidativa, isto é, de uma intervenção do copista esforçado em superar uma dificuldade textual.

Por fim, será preferível a lição em que se consiga discernir, por seu conteúdo e sua feição, o motivo que fez nascer a sua rival.

Este último princípio, aliás, descortina um recurso metodológico de notável alcance, concebido por Eugène Vinaver; Barbara Spaggiari assim o formula: "pode-se considerar errônea e, portanto, sujeita a emenda uma lição, quando seja possível detectar a sua etiologia"[38]. Diante de uma lição que se possa, verossimilmente, suspeitar de inautêntica, a possibilidade de descobrir, no contexto a que ela pertence, um fator ou ensejo que a teriam originado, que teriam induzido o copista a produzi-la, reforça a suspeição que sobre ela recaíra. Esse princípio fomentou um veio assaz relevante no campo da metodologia ecdótica: a investigação genética e tipológica dos erros[39].

Duas conclusões que se poderiam extrair das páginas anteriores, do aparato metodológico que elas articulam, devem ser realçadas aqui, pois nenhuma delas é verdadeira. A primeira consiste em crer que uma edição crítica, levada rigorosamente a seu termo, se tenha então tornado definitiva, não melhorável. A

[37] CAMBRAIA, 2005, p.153.

[38] SPAGGIARI, 2004, p.51.

[39] Ver, a esse respeito, SPINA, 1977, p.110-117.

existência de várias edições críticas da mesma obra, algumas delas feitas pelo mesmo editor, prova terminantemente o contrário. A segunda resulta em supor que um método único, um conjunto preciso e rígido de normas, seja invariavelmente aplicável à edição de todo e qualquer texto. A esse respeito, frisa Segismundo Spina: "uma edição crítica não é um trabalho *mecânico*, mas *metódico*. Ainda que Karl Lachmann já tivesse consciência de que não se poderiam aplicar normas absolutamente inflexíveis no estabelecimento crítico de todos os textos, Michele Barbi insistiu muito na 'individualidade dos problemas', procurando mostrar que os problemas mudam de obra para obra, e para cada caso o filólogo deve adotar técnicas próprias de trabalho; nenhuma edição se faz sob modelo: todas as operações são metódicas, em atenção à época, ao autor, ao lugar e às circunstâncias em que a obra foi elaborada. 'Todo texto tem o seu problema crítico, todo problema tem a sua solução' – diz Barbi. Não existe – afirma Giorgio Pasquali – uma receita universal para a edição crítica"[40]. Outra não é, aliás, a conclusão de Martin West: "Os problemas que os diferentes textos oferecem, ao editor literário ou ao crítico textual, variam extraordinariamente, e devemos ser suficientemente flexíveis para seguirmos o rumo mais adequado às circunstâncias particulares"[41]. James Grier, por seu turno, também é enfático a esse respeito: "cada peça é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial" – e isso "implica naturalmente, como corolário, que diferentes repertórios musicais requerem diferentes métodos editoriais, ou, mesmo, que cada edição requer um enfoque único"[42].

1.6 *ERROS AUTORAIS*

Dos autores antigos, gregos e latinos, nenhum autógrafo subsistiu. Dos autores posteriores, porém, conservaram-se autógrafos, que assumem,

[40] SPINA, 1977, p.81.
[41] WEST, 2002, p.132.
[42] GRIER, 2008, p.25.

evidentemente, uma autoridade excepcional para o editor, e, de resto, para qualquer estudioso, já que ficaram imunes aos efeitos danosos do processo de transcrição.

Isso não quer dizer, no entanto, que um autógrafo seja um texto absolutamente impecável. Erros há, com efeito, constatáveis inequivocamente, cometidos pelo próprio autor: alguns simples, epidérmicos, e outros substanciais, que chegam inclusive a perturbar a inteligibilidade do texto. Em suma, "não se deve confundir" – como assinala Celso Cunha – "lição autêntica com lição exata ou correta"[43].

"Entre os exemplos mais recentes deste tipo de erro autoral" – lembra Barbara Spaggiari – "destaca-se o caso de Eugenio Montale. No texto da 'Elegia di Pico Farnese, publicado no volume *Le occasioni*, no v.38 aparece uma palavra que não existe na língua italiana: 'diaspori' em lugar de 'diòsperi' (os frutos do caqui), que constitui a forma correta e usual no dialeto de Florença. Sendo o poeta nativo da Lombardia e não da Toscana, onde contudo viveu muitos anos, ele deformou – por falta evidente de memória – o nome do fruto que habitualmente via no mercado, ao longo das ruas de Florença. O erro foi reconhecido como tal pelo próprio Montale, e foi então corrigido na edição definitiva da obra poética, feita em vida do autor"[44].

Na opinião de Maurizio Peruggi, o erro autoral, "patologia do original", não deve ser corrigido. "Cabe apenas ao comentário que acompanha a edição crítica salientar a falta e indicar, possivelmente, a sua etiologia"[45]. Tal regra, talvez aceitável no âmbito literário, mostra-se de todo incompatível, porém, com uma das qualidades básicas de uma partitura musical, que tem de oferecer ao intérprete um texto inteiramente correto e preciso[46].

Diverso desse, mas com ele aparentado, é o tópico constituído pelas variantes autorais. Em regra, dois autógrafos, quando um não seja simples cópia do

[43] Apud PERUGI, 2004, p.95.

[44] SPAGGIARI, 1998, p.52-53.

[45] PERUGGI, 2004, p.96.

[46] Somos de opinião, mesmo a respeito dos textos literários, que o erro autoral deve ser sempre corrigido – e a forma incorreta assinalada em nota ou comentário do editor. "Reynolds e Wilson"- lembra Segismundo Spina – "referem que Cícero, quando deu pela existência de alguns erros em obras suas, procurou, ainda que tarde demais, recuperar as cópias vendidas, sem que conseguisse completamente o seu intento. Por isso mesmo, nos parece válido o raciocínio de Robert Marichal: relata ele que numa carta ao seu impressor, Lessing assinalava um erro que deixaram de corrigir nas provas tipográficas; se com esta atestação do autor um editor moderno tem o direito de corrigir o erro, por que não o teria se a carta de Lessing se perdesse?" (SPINA, 1977, p.106).

outro (cópia autoral), atestam dois momentos do processo de elaboração da obra. Se estivesse plenamente satisfeito com a primeira versão da obra, o autor não teria composto a segunda, nem a terceira, se não se sentisse insatisfeito com a segunda, etc. Em casos que tais, os textos sucessivos mostram uma evolução da vontade autoral, que é dever do editor acompanhar. E o texto-base de uma edição crítica, quando a obra exista em diferentes versões autorais, será aquele em que se possa discernir, incontroversa ou verossimilmente, o momento culminante do processo criativo. Sublinha-o Antônio Houaiss: "Embora frequentes vezes tenham grande valor, como cabedal formativo informativo, os manuscritos correspondentes às demãos anteriores àquela que foi ou teria sido reputada definitiva pelo autor não têm a mesma significação do manuscrito definitivo"[47].

O elenco das variantes, num caso como o considerado aqui, tem, evidentemente, um valor singular, pois presta-se ao estudo da evolução estilística do autor, à investigação de sua personalidade criativa.

Tal é a maneira mais simples, mais prontamente presumível, de entender a pluralização dos autógrafos, que faz ressaltar, no plano ecdótico, o último ou um dos últimos deles – representativo do estágio final da evolução criadora. Uma investigação acurada pode identificar, no entanto, outros fatores da mobilidade criativa que os autógrafos manifestam: a censura ou a auto-censura, a necessidade ou o desejo de adaptar-se a uma exigência ou demanda contextual, uma conversão pessoal qualquer (religiosa, filosófica, política, etc.), a adoção de novos parâmetros estéticos, etc. Em consequência, a avaliação dos testemunhos pode modificar-se, às vezes drasticamente, em função de um ou alguns dos fatores supracitados – ou de outros afins a eles –, tornando-se um problema deveras complicado[48].

Outro problema que caberia ainda apontar, aqui, é o representado pelo texto de que se tenha conservado apenas um testemunho (apógrafo ou autógrafo). Nesse caso, diz Erich Auerbach, "tem-se apenas de fazê-lo imprimir, com exatidão escrupulosa, e acrescentar-lhe, se for o caso, as conjeturas"[49]. Em relação aos erros óbvios, nenhuma dificuldade encontrará o editor, por certo, em identificá-los e

[47] HOUAISS, 1967, vol. I, p. 65-66.

[48] Ver, a esse respeito, SPAGGIARI& PERUGI, 2004, cap.5; SPAGGIARI, 1998; CAMBRAIA, 2005, p.104-107.

[49] AUERBACH, 1972, p.15.

emendá-los. Várias passagens haverá, no entanto, além das simplesmente lacunosas, que lhe parecerão, por motivos seguros e objetivos, provavelmente errôneas, sem que lhe seja possível recorrer a qualquer outro testemunho para diagnosticá-las e saná-las. Seu trabalho se tornará, então, complexamente conjetural, fundado na erudição, na perspicácia, na experiência, e estará naturalmente exposto à controvérsia – e tanto mais quanto mais amplas e sutis forem as soluções por ele aventadas.

2 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

2.1 *UM COMPOSITOR DESPAISADO*

Henrique Oswald, batizado Henrique José Pedro Maria Carlos Luiz, nasceu no Rio de Janeiro, em 1852. Filho único de Jean Jacques Oschwald, comerciante suíço, e de Maria Carlotta Cantagalli, italiana, professora de piano e de idiomas, Henrique foi educado de acordo com padrões culturais europeus, aprendendo diversos idiomas e artes, e foi introduzido na música na mais tenra idade. Primeiramente estudou piano com a mãe e depois com Gabriel Giraudon (1834 – 1906), conceituado professor de piano, em São Paulo, para onde a família se transladara. Em 1868, a família Oswald se muda para Florença, com o objetivo de proporcionar ao jovem músico propícias condições para seu aprimoramento. Nessa cidade ele seguirá sua formação no Regio Istituto Musicale di Firenze, e terá como principais mestres a Giuseppe Buonamici (1846 – 1914) e Reginaldo Grazzini (1848 – 1907). Henrique Oswald consolida seus atributos de pianista e de compositor, casa-se com a cantora italiana Laudomia Bombernard Gasperini, com quem terá 4 filhos, e vive por mais de 30 anos em Firenze exercendo as funções de professor, pianista e compositor. Entre 1896 e 1900 viaja 4 vezes ao Brasil, realizando *tournées* de concertos, e em 1903 o governo brasileiro lhe propõe ocupar a direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Três anos depois o compositor pede sua demissão, não se adaptando aos jogos de poder que imperavam na instituição. Henrique Oswald, entretanto, permanece no Brasil numa situação precária, sem a presença de sua família, e vive anos conturbados, de muita indefinição e incerteza. Finalmente, em 1911, lhe oferecem uma cátedra de piano na mesma instituição, e sua família pode se transladar ao Brasil, onde o acompanhará até o final de seus dias.

Henrique Oswald faz parte de um grupo de compositores que realizaram o Romantismo Brasileiro, antes que um Nacionalismo exigente se implantasse no país, a partir da Semana de 22. Entre seus pares podemos destacar Antônio Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Leopoldo Miguéz e Alexandre Levy. Oswald, além de ser considerado um estrangeiro, por haver vivido tantos anos fora

do país, foi acusado de render-se à estética francesa, e sua obra foi injustamente eclipsada com a instauração do Modernismo em nosso país. Um homem nascido em 1852, e tendo vivido dos 16 aos 51 anos na Itália, foi acusado de não ter criado uma linguagem manifestamente brasileira em sua música.

Mario de Andrade, cuja importância e projeção orientadora seria supérfluo assinalar, e que exerceu vigorosa influência sobre musicólogos e historiadores que se lhe seguiram, tornou-se um dos principais responsáveis por destinar a obra de Oswald ao ostracismo, após sua morte. Em artigo intitulado "Henrique Oswald", escrito em 1931, após a morte do compositor, Mario declara[51]:

> "Digo mais: sem nunca o ter propriamente atacado, eu era, digamos, teoricamente, inimigo de Henrique Oswald. Tínhamos, não apenas da música, mas, preliminarmente, da própria vida, um conceito muito diverso para que doutrinariamente eu pudesse considerá-lo um companheiro de vida. Oswald provinha duma geração terrível e, por assim dizer, sem drama. Gerava-se da segunda metade do sec. XIX, quando ajuntados, compendiados e estilizados os elementos popularescos do Romantismo, os homens caíram no subtil, no refinamento, numa filigranação contumaz que atingia a própria maneira de viver. D'aí um inevitável diletantismo que, se não teve resultados imediatamente desumanos pra parnasianos, simbolistas e impressionistas da Europa velha, desumanos foram, eminentemente despaisadores e turísticos pros americanos. E pros brasileiros em particular. Henrique Oswald foi talvez o mais despaisado, o mais desfuncional de quantos artistas vieram desta segunda metade do sec. XIX [...].
>
> "Eis porquê eu o considerava teoricamente um inimigo. Digo mais: um inimigo de que eu tinha, teoricamente, rancor. Porque reconhecendo a grande força e o grande prestigio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos, todos quanto trabalhávamos pela especificação da música nacional".

Mario situa Henrique Oswald, contrastantemente, em duas perspectivas distintas: *descritiva* a primeira, *prescritiva* a segunda. A primeira deixa ver o que ele é; a segunda faz ressaltar o que ele não foi (mas poderia ter sido). Não há, propriamente, ambivalência ou oscilação nessa atitude, já que ambas as perspectivas podem coexistir, sem que se tenham de negar uma à outra.

A primeira perspectiva considera Henrique Oswald segundo seu próprio projeto criativo, dentro das coordenadas em que ele se formou e se definiu como compositor. O que se pode censurar a um autor, assim perspectivado, é, em essência, não ter levado o seu projeto criativo a um grau satisfatório de realização. E

51 ANDRADE, 1963, p.169.

esse não é, segundo Mario de Andrade, o caso de Henrique Oswald. Com efeito, em sua *Pequena história da música*, o autor de *Macunaíma* assim se pronuncia a respeito de nosso compositor: "Quanto a Henrique Oswaldo, é a mais completa figura de músico da geração dele. Une a uma personalidade de criador fino, sempre delicado, inimigo do áspero e do banal, uma técnica muito larga e perfeitamente assimilada. Algumas das obras dele, o Trio com piano, a Sinfonia op.43, quartetos, muitas das peças de canto e de piano, são notáveis pela perfeição de feitio, equilíbrio e lógica de conjunto, graça de invenção: obras-primas legítimas"[52]. A um autor de "obras-primas legítimas" não se pode negar, obviamente, ter atingido um nível de excelência incontestável. Num livro cujo âmbito temático é a história da música – da música ocidental, claro está –, Henrique Oswald obtém de Mário de Andrade, objetivamente, o reconhecimento que lhe é devido.

Mario de Andrade não foi, porém, apenas um musicólogo notável, dotado de incansável vocação investigativa; foi também o propugnador de um programa de nacionalização da música brasileira, cuja expressão cristalina se encontra no *Ensaio sobre a música brasileira* (publicado, por sinal, no mesmo ano em que apareceu *Macunaíma*, 1928).

Mario de Andrade descortina, na complexidade de uma cultura originariamente colonial, duas estruturas básicas (subsequentes ao entrechoque inicial), duas formas em que se organiza a coexistência de seus elementos formativos: a justaposição e, finalmente, a fusão desses elementos. O abrasileiramento musical por ele almejado – e enfaticamente inculcado ao compositor brasileiro – só se terá cumprido no segundo desses momentos[53].

A música artística brasileira, em suma, não é ainda cabalmente brasileira – e para que o seja terão os compositores, programaticamente identificados com esse propósito, de abrasileirá-la. O *Ensaio* procura definir o sentido autêntico desse programa, suas características e métodos próprios; além disso, faz do abrasileiramento um imperativo – e do imperativo um critério de aferição. Trata-se,

[52] ANDRADE, 2003, p.179.

[53] "O compositor brasileiro tem de se basear quer como documento quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquissimo, demonstra as fontes onde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuga ou européia. Não faz música brasileira não" (Id., 2006, p.23-24).

assim, de um critério "de combate"; Mário formula-o incisivamente: "Toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista"[54].

Daí deriva a segunda das perspectivas que a princípio especificamos, e que põe em foco – ou faz surgir – um segundo Henrique Oswald: o talento perfeitamente afeiçoado pelos parâmetros estéticos europeus, prestigiosamente singularizado, aparece agora como um "individualista", um músico à margem do movimento de construção da nacionalidade musical. Quer dizer: as mesmas qualidades – invariavelmente reconhecidas – que centralizam Henrique Oswald dentro da primeira perspectiva, têm o efeito de marginalizá-lo, dentro da segunda.

"Henrique Oswald" – diz Mário –, "que podia nos dar a sua expressão particular da nossa raça, provinha dum epicurismo fatigado e refinado por demais pra abandonar suas liberdades em favor dessa conquista comum de nacionalidade". Em consequência, tornou-se – na opinião do crítico – "talvez o mais despaisado, o mais desfuncional de quantos artistas vieram dessa segunda metade do séc. XIX"[55].

A acrimônia de Mário der Andrade encerra um sentido, como se vê, intimativo, um fundo ético: é dever do compositor, por assim dizer, renunciar a si mesmo, a "suas liberdades", em prol do movimento coletivo. A certa altura do *Ensaio sobre a música brasileira*, ele chega mesmo a afirmar: "é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caracter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois"[56]. A "coisa prática, verdadeira" é a meta do ideário nacionalista do escritor: a "música própria" brasileira[57].

Renato de Almeida, que também o considera, na esteira de Mário de Andrade, um "despaisado", refere ter ouvido ao próprio compositor um juízo idêntico a respeito de si mesmo: "a mim próprio afirmou que não via lugar para si na história

[54] Ibid., 2006, p.15.

[55] Id., 1963, p.169.

[56] Id., 2006, p.34.

[57] "O Brasil pode e deve ter música própria" (Id., Ib.).

da música brasileira"[58]. A afirmação, menos transparente, talvez, do que aparenta, é sugestiva de sua postura em face da nacionalidade musical: um traço caracterizador, mas de forma alguma um critério de apreciação da criatividade.

Esta nos parece, afinal, a base para uma abordagem lúcida e justa da obra oswaldiana, como expressão pessoal dentro das matrizes que lhe são próprias.

Henrique Oswald seria condenado por suas origens – em toda a sua vida, e depois de sua morte. Embora na Itália fosse considerado um compatriota[59], no Brasil, nunca foi considerado verdadeiramente brasileiro, era um "despaisado", um "europeizado", como disseram vários. Ezequiel Ramos Junior, em carta aberta ao Jornal *O Estado de São Paulo*, em 10 de julho de 1889[60], declarava que "o único defeito de Henrique Oswald era ter nascido brasileiro"... Anos mais tarde mais tarde, Artur de Azevedo, sob o pseudônimo de "Gavroche", declamaria[61]:

"É muito bom pianista,
Compositor altaneiro...
Em suma: um brilhante artista:
Mas, coitado, é brasileiro..."

58 ALMEIDA, 1942, p.399.

59 [...] Enrico Oswald, quantunque non sia nato in Italia, è da tutti noi ormai considerato come un compatriota, poiquè qui egli dimora fin dalla sua giovinezza, e qui apprese le nozioni che oggi lo mettono fra i primi. (Tradução: [...] Enrico Oswald, mesmo que não tenha nascido na Itália, é por todos nós doravante considerado compatriota, pois aqui mora desde a sua juventude, e aqui aprendeu as noções que hoje o colocam entre os primeiros) - Crítica publicada em *La Domenica Fiorentina*, Florença, 3/3/1896, Apud MONTEIRO, 2000, p.218.

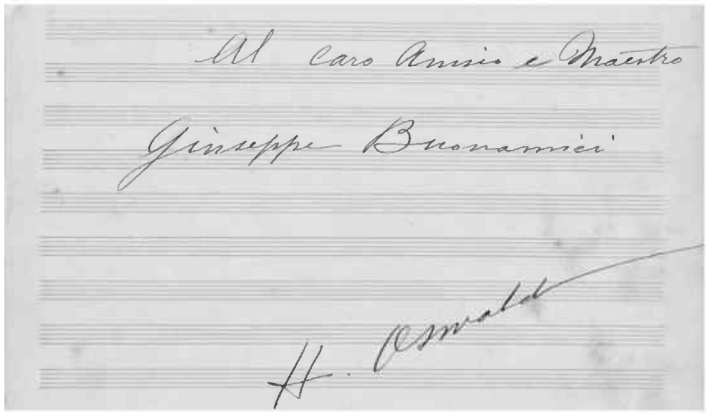
60 Apud ALMEIDA, 1952, p.65.

61 Publicado em *O País*, em 1916 (Apud ALMEIDA, 1952, p.65).

2.2 *LA SPERANZA È LA MIA FORZA*

Na primeira página do manuscrito autógrafo da versão para piano e quinteto de cordas, aparece a inscrição: "Al caro Amico e Maestro Giuseppe Buonamici", ilustrada na Figura 2.2:

Figura 2.2: Dedicatória contida no manuscrito autógrafo da versão para piano e quinteto de cordas, pertencente ao acervo pessoal de José Eduardo Martins



Fonte: Ms E

Giuseppe Buonamici "certamente foi o professor" – assinala Martins – "que mais acentuadamente marcou Henrique Oswald"[62]. De forma similar, Monteiro avalia a influência que Buonamici sobre ele exerceu: "uma nova fase da vida de Oswald na Itália se inicia em 1880, quando passa a estudar sob a orientação de Giuseppe Buonamici. Este foi sem dúvida o professor mais eminente com o qual trabalhou e que mais profundamente o marcou"[63].

Buonamici nasceu em Florença, a 19 de fevereiro de 1846[64]. Sua mãe, filha do cantor Ferdinando Ceccherini, iniciou-o musicalmente. Seus estudos prosseguiram sob a orientação de seu tio G. Ceccherini, dos sete aos dezoito anos, e em seguida, com Jessie Laussot Hillebrand[65]. A conselho desta professora,

62 MARTINS, 1995, p.53-54.

63 MONTEIRO, 2000, p.164.

64 Sobre Buonamici, ver SCHMIDL, 1929, Suplemento A – Z, p.340; PANNELLA, 1960;
Florença e Monique em elos com o Brasil. Revista Brasil – Europa 159-2 (2016: 1). Disponível em: <http://revista.brasil-europa.eu/159/Buonamici_e_Oswald.html>. Consultado em 08/08/2019.

65 UHDE, 2016, p.250-260.

mudou-se para Munique em 1868, para aperfeiçoar-se com o grande Hans von Bülow. Após dois anos, obteve o primeiro prêmio no conservatório. Seu mestre de contraponto nesse período foi J. G. Rheinberger. Durante sua estada em Munique, Giuseppe desenvolveu-se também no campo da composição.

No epistolário de Hans von Bülow (*Briefe und ausgewählte Schriften*, Leipzig, 1936), podem-se encontrar referências frequentes a Giuseppe Buonamici. Em 1868, ele o elogiava pelas habilidades interpretativas e técnicas incomuns, chegando a afirmar que Buonamici havia tocado "de maneira celestial".

A estima que era capaz de engendrar, e os sucessos que obteve como pianista, permitiram que Giuseppe Buonamici fosse admitido como professor na mesma cátedra que havia sido ocupada por Hans von Bülow. Mas, apenas três anos depois – em 1873 –, Buonamici decidiu voltar à sua cidade natal, e tornou-se, rapidamente, uma personalidade destacada na vida musical florentina.

Suas turnês no exterior se tornaram cada vez mais raras, o que, por certo, desapontou a Bülow, que augurava uma brilhante carreira internacional para seu discípulo. No entanto, ele continuou dando recitais na Itália, na Alemanha e na Inglaterra. Apresentou-ae diversas vezes em Londres, e em 1893 chegou a tocar na presença da rainha Victoria. Foi nomeado membro honorário da London Philharmonic Orchestra, uma honra reservada a poucos artistas.

Buonamici foi considerado por Liszt (de quem foi convidado em 1879, em Weimar) como um dos melhores pianistas da época, um intérprete elegante e apaixonado das obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin e do próprio Liszt. Profundo conhecedor da ópera wagneriana, Buonamici não nutria grande simpatia pelo desenvolvimento posterior da Escola Alemã (incluindo a Richard Strauss), e, no final de sua vida, ironizava as composições para piano de Arnold Schoenberg, que havia conhecido. Um acérrimo defensor da tradição italiana, reverenciando a Verdi, mostrou-se desconfiado da mais recente escola francesa, e considerava que a grande música russa havia terminado com Borodin e Rimsky-Korsakov. Ele trabalhou ativamente em Florença pela divulgação da cultura musical: assumiu a direção da Sociedade Coral Cherubini e, fundando o Trio Florentino com Luigi Chiostri e Jefte Sbolci, dedicou-se ativamente à música de câmara. Quando

seus colegas faleceram, ele reconstituiu o Trio com Giovan Battista Faini e L. Broglio.

Em 19 de outubro 1893, foi nomeado, por decreto real, para o posto de professor de piano no Instituto Musical de Florença, lugar que ocupou até sua morte, que ocorreu a 18 de março de 1914.

Em seus últimos vinte anos de vida, dedicou-se sobretudo ao ensino e à edição de obras para piano. Dentre essas edições, destaca-se a coleção da Biblioteca do Pianista, publicada pela Ricordi, que inclui obras de Beethoven, Bertini, Clementi, Czerny, Döhler, Dussek, Händel, Haydn, Herz e Schumann, escrupulosamente revisadas, digitadas e anotadas, e que tiveram, também no exterior, ampla difusão. A Buonamici também se deve uma edição integral das Sonatas para Piano de Beethoven.

Entre as suas composições destacam-se uma *Ouverture da concerto*, *Pagine d`album* e um *Notturno* para pianoforte, quatro *Melodie* para canto e pianoforte (publicadas pela Ricordi), etc. Para homenagear sua memória, em 1924 foi criado o prêmio "Buonamici", reservado ao vencedor de um concurso realizado a cada dois anos, para os formados em piano no Conservatório de Música de Florença, a partir de 1925.

A biografia de Buonamici nos importa na medida em que devemos compreender a enorme influência que este mestre exerceu na vida de Henrique Oswald, sob todos os pontos de vista, passando por suas escolhas estéticas no campo da composição e da interpretação, por sua disciplina e técnica pianística e por sua maneira de ser.

Monteiro, refletindo sobre a influência que este mestre exerceu em Henrique Oswald, afirma[66]:

> "Sucedeu-se à figura de Maglioni aquela de Buonamici, que marcou profundamente o artista brasileiro, sobretudo pianisticamente e no que concerne ao gosto musical. Buonamici ampliou o trabalho iniciado por Alessandro Kraus, que por volta da metade do século foi o professor de piano de origem alemã com o qual boa parte dos jovens oriundos da burguesia florentina orgulhava-se de ter estudado. Buonamici, além de professor, foi grande pianista (igualmente camerista), e contribuiu

[66] MONTEIRO, 2000, p.215, 216.

> definitivamente para o desenvolvimento da arte pianística no fim do século XIX em Florença. Já um pouco mais maduro, Oswald teve com este mestre uma relação que foi além daquela de professor-aluno, transformando-se em sólida amizade. Foi através de Buonamici que Oswald começou a se introduzir verdadeiramente no cenário musical florentino."

"Durante este relacionamento profícuo com seu mestre" – relata Martins –, "Oswald receberia uma das láureas musicais importantes da Itália"[67].

No dia 30 de março de 1893, o *Concerto para piano e orquestra*, op.10, obteve Menção Honrosa em um dos mais importantes concursos italianos, o Concurso Golinelli, promovido pela Accademia del Regio Instituto Musicale de Firenze[68].

Considerado um dos expoentes mais representativos do pianismo italiano do século XIX, a figura de Stefano Golinelli situa-se naquele renascimento instrumental que caracterizou o mundo musical italiano na segunda metade do século XIX. Grande virtuoso e professor, formou numerosos alunos que se tornaram grandes pianistas e foi considerado o melhor pianista italiano de seu tempo[69]. Em particular, atribui-se-lhe o mérito de ter impulsionado a renovação da tradição instrumental italiana.

Particularmente ativa foi sua participação na vida musical italiana; entre outras coisas, ingressou na Sociedade do Quarteto de Florença, fundada em 1862, e participou da mesa da presidência do segundo congresso musical, em Bolonha. Em 1868, ele foi recebido entre os membros do Instituto Filotécnico Italiano de Milão, e diversas vezes concedeu apoio a jovens compositores italianos, fazendo, entre outras coisas, uma doação de 400 libras a serem alocados para o primeiro prêmio no concurso de composição que foi realizado em 1875 pelo Instituto de Música de Florença, uma iniciativa que mais tarde foi renovada em outro concurso, lançado em 1882 pela mesma instituição[70].

Em 1893, coube a Henrique Oswald receber uma premiação no referido concurso, com seu *Concerto para piano e orquestra*, op.10, "composto em 1890 e

67 MARTINS, 1995, p.55.

68 A Accademia del Regio Instituto Musicale de Firenze é o atual Conservatório Luigi Cherubini.

69 SARTORI, 1964, Vol. 3, LEV-ROI, p.333.

70 Sobre Stefano Golinelli, ver PANNELLA, 1960, Vol.57.

dedicado a Buonamici"[71]. "Os concorrentes apresentavam-se anonimamente" – assinala Martins –, "disfarçados sob dizeres jocosos ou poéticos. Oswald concorre camuflando-se através da frase '*La speranza è la mia forza*'. O sucesso da premiação possibilita as várias apresentações da obra. Oswald reduz posteriormente a parte orquestral para conjunto de cordas, o que facilitaria a execução em cidades onde inexistissem orquestras"[72].

Oferecemos ao leitor, a seguir, uma cronologia relativa ao *Concerto para Piano e Orquestra*, op.10, desde a sua composição. É um concerto que, infelizmente, foi executado poucas vezes. É nossa esperança que, com a existência desta edição crítica impressa, mais pianistas e regentes se interessem por programar esta obra de fôlego e gênio, digna de figurar entre os mais célebres concertos da história da música.

[71] MARTINS, 1995, p.55.

[72] Ibid.

2.3 *BREVE CRONOLOGIA DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA OP.10*

Ainda pairam algumas dúvidas sobre a data de composição do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald, que devemos pormenorizar[73]. Nos capítulos 3 e 4, serão apresentadas detalhadas considerações relativas à cronologia dos manuscritos; a despeito disso, podemos adiantar que existe, na tradição, um manuscrito autógrafo preliminar do primeiro movimento do concerto – na versão redução para dois pianos – datado de 9 de outubro de 1886, e intitulado *Concerto per pianoforte, op.5*. Dois outros manuscritos do concerto, também em versão de redução para dois pianos – um deles, restrito ao terceiro movimento, o outro completo, com 3 movimentos – possuem a mesma data: 7 de abril de 1892, o que, por si só, é assaz curioso.

José Eduardo Martins, no livro *Henrique Oswald, Músico de uma saga romântica*, relata que o concerto foi composto em 1890[74], respaldado, certamente, por dados biográficos a que, infelizmente não tivemos acesso. Consultado sobre o tema, o autor nos declarou que deve a informação a um documento que esteve em mãos da neta do compositor, Maria Isabel Oswald Monteiro, ao qual teve acesso na época de realização de sua extensa pesquisa sobre o compositor. Pode ser que 1890 seja a data em que ele realizou a orquestração do concerto, na versão piano e orquestra sinfônica, e que este manuscrito preliminar esteja perdido. Quando mais documentos vierem à luz, novas e mais precisas conclusões poderão ser tiradas. O que é certo é que ele escreveu as primeiras versões da obra em Florença, entre os anos 1886 e 1892, e que no dia 29 de março de 1893, sua partitura da versão para piano e orquestra sinfônica recebeu menção honrosa (Menzione d`Onore) no Concurso Golinelli, no Regio Istituto Musicale di Firenze.

Pudemos rastrear algumas das interpretações do Concerto para piano, op.10, registradas na bibliografia do autor, e, principalmente, por intermédio de programas

73 "MARTINS, José Eduardo, *op. cit.*, p. 55, afirma que "esta obra foi composta em 1890. Dos vários manuscritos localizados durante a pesquisa, apenas dois, ambos em versão para dois pianos, são datados. O primeiro, de 9/10/1886, comporta apenas o 1° movimento. O segundo é de 7/4/1892" (MONTEIRO, 2000, p.171).

74 MARTINS, 1995, p.55.

de concertos[75]. A cronologia que a seguir apresentaremos certamente está incompleta. Por exemplo, há menções a apresentações do concerto pela pianista brasileira Honorina da Silva, sobre as quais nunca encontrei referências mais precisas. A seguir apresentaremos uma sucinta descrição das execuções do *Concerto para Piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald, de que tivemos conhecimento.

2.3.1 *Concerto no dia 12 de março de 1894 - Società Filarmónica, Florença*

Consta que esta haja sido a primeira audição da versão do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, em sua versão para piano e acompanhamento de orquestra, reduzido a quinteto de cordas. Este concerto ocorreu na Sala della Società Filarmónica[76], em Florença, na Série Mattinata Musicale, e teve como intérprete o próprio autor. O programa apresenta a indicação da versão que se executava:

> Concerto op.10 per Pianoforte, con l`accompagnamento
> d`orchestra, ridotto per quintetto a corda[77].
> I. Allegro Moderato
> II. Adagio
> III. Prestissimo

Muito provavelmente, foi usado o manuscrito D (capítulo 3) na execução deste concerto, pois nele há a indicação "Adagio" para o segundo movimento. No

[75] Dadas as dificuldades de rastrear as interpretações do *Concerto para piano e orquestra,* op.10, por meio de programas de concertos ou diários, uma vez que todos os documentos que se encontravam com familiares foram doados a várias bibliotecas, e tanto o acervo do Arquivo Nacional quanto da Biblioteca Nacional ficaram inconsultáveis nos últimos anos, vamos reunir as informações que pudemos obter através de pesquisas na bibliografia e pesquisas nas bibliotecas de Firenze. O acervo da Biblioteca Nacional, infelizmente, continua indisponível até o presente momento. Segundo informado por email pela Profa. Elizete Higino, chefe da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, a mudança do acervo foi terminada no dia 19 de dezembro de 2019, mas o acervo segue indisponível na presente data, 24 de janeiro de 2020.

[76] Situada à Via Ghibellina, 83, em Florença.

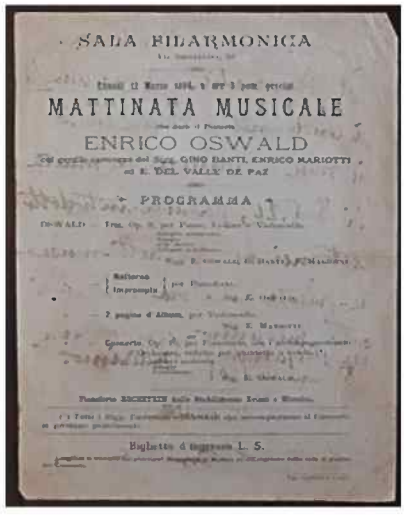
[77] Tradução: Concerto op.10 para pianoforte, com acompanhamento de orquestra, reduzido para quinteto de cordas.

livreto contido no CD Henrique Oswald – que inclui a gravação do CPO op.10, na versão piano e quinteto de cordas, com os intérpretes José Eduardo Martins e Quarteto Rubio – João Marcos Coelho assina o seguinte comentário[78]:

> Duas das três obras aqui gravadas foram compostas na década de 90 do século XIX: o Concerto para piano e orquestra, op.10, escrito em 1890, e o Quarteto para piano e cordas, op.26, de 1898. O próprio Oswald fez uma redução do concerto para a formação de piano e quinteto de cordas – e foi assim que ele estreou, em 12 de março de 1894, na Sala Filarmônica de Florença, tendo o compositor ao piano e na platéia o seu professor Buonamici, a quem dedicou a obra. O Quarteto também estreou na Sala Filarmônica de Florença, em 19 de janeiro de 1899. Desta vez, Buonamici estava ao piano, acompanhado pelo Trio Florentino. A obra é dedicada a Emilio Giorgetti. Cabe registrar, que esta é a primeira gravação mundial dessas duas obras".

O programa do concerto do dia 12 de março de 1894 se encontra na figura 2.3.1, e nele consta que foi um programa todo dedicado a obras de Henrique Oswald, e que contou com a participação dos artistas Gino Banti (violino), Enrico Mariotti (violoncelo) e E. Del Valle de Paz (provavelmente, viola). Além do concerto op.10, o programa incluiu o *Trio para piano, violino e violoncelo*, op.9, o *Notturno* e o *Impromptu* para piano, e *Due pagine d`Album*, para violoncelo.

Figura 2.3.1: Programa de concerto de data 12.03.1894.


SALA FILARMONICA

MATTINATA MUSICALE

ENRICO OSWALD

PROGRAMMA

Fonte: acervo pessoal de José Eduardo Martins

78 Comentário contido no livreto do CD lançado no Brasil sob a égide da Revista CONCERTO, em coprodução com a Universidade de São Paulo e a VZW De Verenigde Cultuurfabrieken / De Rode Pomp, Bélgica, 2002.

2.3.2. *Concerto no dia 09 de abril de 1897 - Società Filarmónica, Florença*

O *Concerto*, op.10, na versão para piano e quinteto de cordas, foi novamente interpretado na Sala della Società Filarmónica, em Florença, em 1897, mas desta vez a execução contou com a participação de um duplo quinteto de cordas, conforme especifica o programa do concerto[79] (Figura 2.3.2):

> Concerto per Pianoforte,
> con l`accompagnamento d `Orchestra ridotto per
> ***doppio quinteto a corda***[80]
> Allegro moderato
> Andante
> Prestissimo

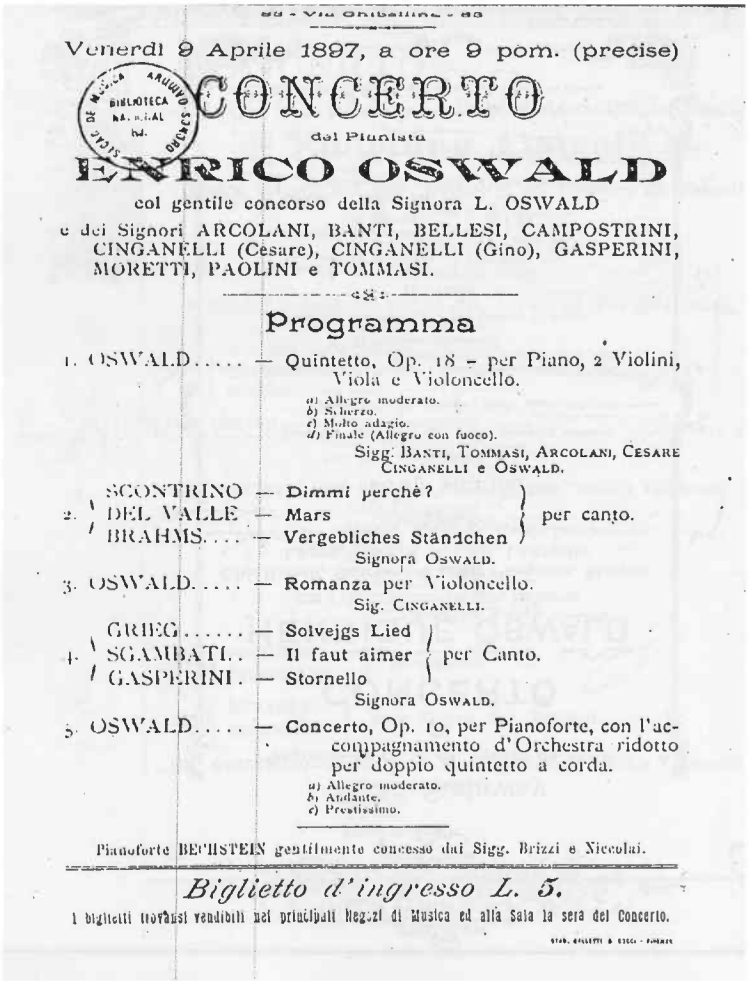
O programa ainda informa quais foram os intérpretes – Arcolani, Banti, Bellesi, Campostrini, Cinganelli (Cesare), Cinganelli (Gino), Gasperini, Moretti, Paolini e Tommasi – e que obras de H. Oswald foram interpretadas, além do *Concerto para piano*, op.10: *Quintetto*, op.18 (Intérpretes: Banti, Tommasi, Arcolani, Cesare Cinganelli e Oswald) e *Romanza per violoncello* (Cinganelli). O concerto contou ainda com a participação de Laudômia Oswald, esposa do compositor – certamente acompanhada ao piano pelo marido –, que interpretou obras de outros autores:

> Scontrino: *Dime perchè*?
> Del Valle: *Mars*
> Brahms: *Vergebliches Ständchen*
> Grieg: *Solveigs Lied*
> Sgambati: *Il faut aimer*
> Gasperini: *Stornello*

79 Programa contido no Anexo II de MARTINS, 1988.

80 Tradução: Concerto para pianoforte, com acompanhamento de orquestra, reduzido para duplo quinteto de cordas (grifo nosso).

Figura 2.3.2: Programa de concerto do dia 09.04.1897



Venerdì 9 Aprile 1897, a ore 9 pom. (precise)

CONCERTO

del Pianista

ENRICO OSWALD

col gentile concorso della Signora L. OSWALD

e dei Signori ARCOLANI, BANTI, BELLESI, CAMPOSTRINI, CINGANELLI (Cesare), CINGANELLI (Gino), GASPERINI, MORETTI, PAOLINI e TOMMASI.

Programma

1. OSWALD..... — Quintetto, Op. 18 - per Piano, 2 Violini, Viola e Violoncello.
a) Allegro moderato.
b) Scherzo.
c) Molto adagio.
d) Finale (Allegro con fuoco).
Sigg. BANTI, TOMMASI, ARCOLANI, CESARE CINGANELLI e OSWALD.

2. SCONTRINO — Dimmi perchè? / DEL VALLE — Mars / BRAHMS.... — Vergebliches Ständchen } per canto.
Signora OSWALD.

3. OSWALD..... — Romanza per Violoncello.
Sig. CINGANELLI.

4. GRIEG..... — Solvejgs Lied / SGAMBATI.. — Il faut aimer / GASPERINI. — Stornello } per Canto.
Signora OSWALD.

5. OSWALD..... — Concerto, Op. 10, per Pianoforte, con l'accompagnamento d'Orchestra ridotto per doppio quintetto a corda.
a) Allegro moderato.
b) Andante.
c) Prestissimo.

Pianoforte BECHSTEIN gentilmente concesso dai Sigg. Brizzi e Niccolai.

Biglietto d'ingresso L. 5.

I biglietti trovansi vendibili nei principali Negozi di Musica ed alla Sala la sera del Concerto.

Fonte: MARTINS, 1988, Anexo II.

2.3.3 *Concerto no dia 26 de maio de 1897 - Salle Pleyel-Wolff, Paris*

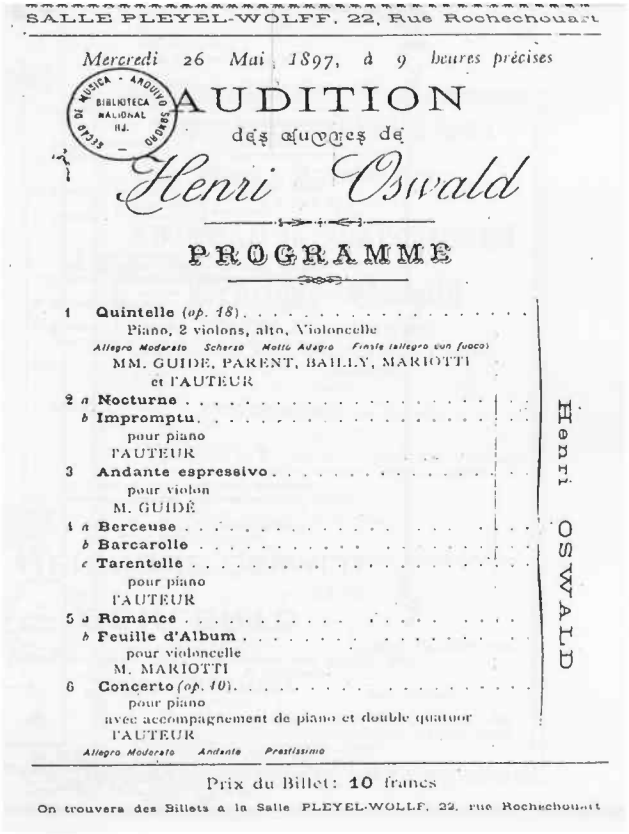
No dia 26 de maio de 1897 realizou-se um concerto na Salle Pleyel-Wolff[81], em Paris, com obras de Henrique Oswald, e no programa[82] (figura 2.3.3) pode-se ler:

> Concerto (op.10) pour piano
> avec **accompagnement de piano et double quatuor**[83]

81 Situada à Rue Rochechouart, 22

82 Programa contido no Anexo II de MARTINS, 1988.

Figura 2.3.3: Programa do concerto do dia 26 de maio de 1897



SALLE PLEYEL-WOLFF, 22, Rue Rochechouart

Mercredi 26 Mai 1897, à 9 heures précises

BIBLIOTECA NACIONAL MUSICA - ARQUIVO

AUDITION

des œuvres de

Henri Oswald

PROGRAMME

1 **Quintette** (*op. 18*)
Piano, 2 violons, alto, Violoncelle
Allegro Moderato Scherzo Molto Adagio Finale (allegro con fuoco)
MM. GUIDE, PARENT, BAILLY, MARIOTTI
et l'AUTEUR

2 *a* **Nocturne**
b **Impromptu**
pour piano
l'AUTEUR

3 **Andante espressivo**
pour violon
M. GUIDÉ

4 *a* **Berceuse**
b **Barcarolle**
c **Tarentelle**
pour piano
l'AUTEUR

5 *a* **Romance**
b **Feuille d'Album**
pour violoncelle
M. MARIOTTI

6 **Concerto** (*op. 10*)
pour piano
avec accompagnement de piano et double quatuor
l'AUTEUR
Allegro Moderato Andante Prestissimo

Henri OSWALD

Prix du Billet: **10** francs

On trouvera des Billets à la Salle PLEYEL-WOLFF, 22, rue Rochechouart

Fonte: MARTINS, 1988, Anexo II.

No programa acima, evidenciam-se os nomes dos solistas que participaram deste concerto (M. Guidé, Perant, Bailly, M. Mariotti e Henrique Oswald) e as obras interpretadas no programa, todas de autoria de Oswald: *Quinteto*, op.18, *Nocturne, Impromptu*, *Berceuse*, *Barcarolle*, *Tarantelle*, para piano, *Andante espressivo*, para violino, *Romance* e *Feuille d`Album*, para violoncelo, e, finalmente, o *Concerto para piano*, op.10. Há, também, uma indicação clara da instrumentação da versão que se realizou, mas não constam os nomes dos demais intérpretes. Por meio dessa indicação (avec accompagnement de piano et double quatuor), pudemos inferir a natureza e uma provável datação do manuscrito F, tema que será tratado nos capítulos 3 e 4.

83 Tradução: Concerto (op.10) para piano com acompanhamento de piano e duplo quarteto (o grifo é nosso).

2.3.4 *Concerto no dia 2 de agosto de 1897 - Salão Steinway, São Paulo*
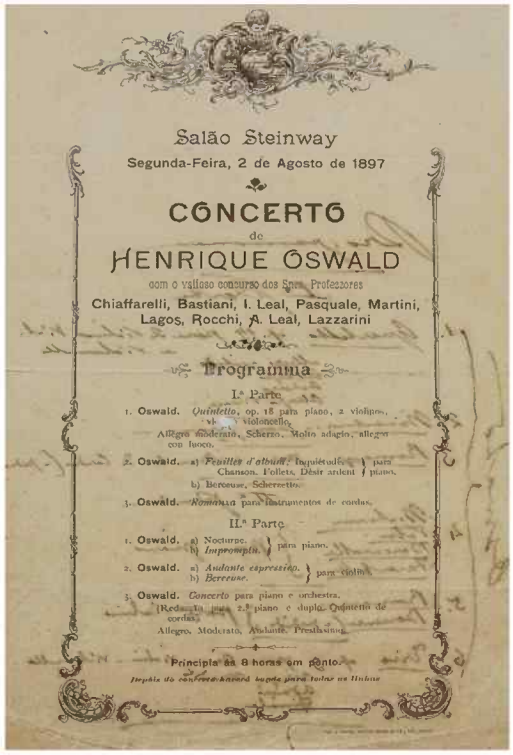
No dia 2 de agosto de 1897, a mesma versão do CPO op.10 apresentada no concerto da Salle Pleyel-Wolff, em Paris (em 26 de maio de 1897), foi executada no Brasil, no Salão Steinway, em São Paulo, num programa completamente devotado a Henrique Oswald, com o "valioso concurso" dos Professores Chiaffarelli, Bastiani, I. Leal, Pasquale, Martini, Lagos, Rocchi, A. Leal, Lazzarini, tal como foi indicado no programa[84] (Figura 2.3.4):

> Oswald. Concerto para piano e orquestra
> (**Redução para 2o. Piano e duplo quinteto de cordas**)
> Allegro, Moderato, Andante, Prestissimo.

Uma nota, no fim do programa, revela claramente os hábitos da época:

> Principia às 8 horas em ponto.
> Depois do concerto haverá bonde para todas as linhas.

Figura 2.3.4: Programa do Concerto do dia 2 de agosto de 1897



Salão Steinway

Segunda-Feira, 2 de Agosto de 1897

CONCERTO

de

HENRIQUE OSWALD

com o valioso concurso dos Snrs. Professores

Chiaffarelli, Bastiani, I. Leal, Pasquale, Martini, Lagos, Rocchi, A. Leal, Lazzarini

Programma

Fonte: Biblioteca da ECA-USP –HO/E/0004

84 Programa contido no Anexo II de MARTINS, 1988.

2.3.5. *Concerto no dia 29 de agosto de 1897 - Teatro Lírico do Rio de Janeiro*

No catálogo geral[85] de Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), encontra-se a informação de que, no dia 29 de agosto de 1897, o maestro regeu um concerto extraordinário no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, onde foram interpretadas as seguintes obras: o Allegro do *Concerto para violino e orquestra*, de Felix Mendelssohn, tendo, como solista, o violinista português Valentim Moreira de Sá (1853 – 1924); *Duas Canções*, de Vianna da Motta (1868 – 1948), na voz da soprano carioca Camilla da Conceição[86] (1873 – 1936); *Sinfonia Pátria*, do mesmo compositor; o Scherzo para dois pianos e orquestra, de Camille Saint-Saëns, na interpretação dos grandes pianistas Arthur Napoleão (1843 -1925) e Vianna da Motta; a *Marcha* da *Cleópatra*, de autoria do compositor italiano Luiz Mancinelli (1848 – 1921); e, de Henrique Oswald, o *Concerto para piano e orquestra*, tendo como solista o próprio compositor. Esta foi provavelmente a primeira audição do concerto na versão para orquestra sinfônica. Consta do programa que a orquestra era formada por 60 professores.

No programa (Figura 2.3.5), pode-se ler o comentário do pianista e compositor português, Vianna da Motta, sobre o *Concerto para piano e orquestra* op.10:

> O Concerto de Henrique Oswald é uma bela página de música, uma peça interessante para o pianista, e admiravelmente tratada no conjunto sinfônico de piano e orquestra. A melodia de Oswald é fluente, quente, levemente melancólica, e apaixonada, perfeitamente moderna, e é bastante dramática. A harmonização assim como o contraponto revelam o músico profundamente instruído. Interessante a forma larga do primeiro tempo que, sem se submeter completamente ao molde clássico, apresenta uma estrutura lógica. Belo o Andante sonhador, elevando-se até uma expansão grandiosa. Brilhantíssimo o Finale em forma de Tarantella.

[85] CORRÊA, 1996, p. 18.

[86] "Camila Maria da Conceição, negra, carioca e intérprete de óperas, nasceu em 02 de janeiro de 1873 – já na lei do Ventre Livre. Nem por isso se livrou de inúmeros preconceitos e atitudes racistas. Com muita determinação enfrentou os obstáculos impostos aos seus sonhos. Desde cedo, demonstrava um grande dom musical e aos 17 anos ingressou no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. No início do século XX, Camila já se apresentava em concertos musicais e tornou-se professora, formando grandes intérpretes da nossa história, como: Carmen Gomes, Marietta Magalhães Castro, Luiza Ginella, Luiza Paranhos, Ondina Villas Boas, dentre outras." (In Camila Maria da Conceição – intérprete negra do século XIX, 25/09/2012 por Rede de Desenvolvimento Humano

http://www.mulher500.org.br/camila-maria-da-conceicao-interprete-negra-do-seculo-xix/, consultado em 01.03.2020)

Figura 2.3.5: Programa do Concerto do dia 29 de agosto de 1897



THEATRO LYRICO

Associação de Concertos Populares

ORCHESTRA DE 60 PROFESSORES

SOB A REGENCIA DE

Alberto Nepomuceno

DOMINGO 29 DE AGOSTO DE 1897

CONCERTO EXTRAORDINARIO

com o valioso concurso de D. Camilla da Conceição e dos Srs. Arthur Napoleão, Vianna da Motta, Moreira de Sá, Henrique Oswald e Carlos A. de Carvalho.

Archivista e organisador da orchestra — JOSÉ LEVRERO

BIBLIOTECA NACIONAL Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

Casa Mont'Alverne—Rua do Ouvidor n. 82

1897

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE

I

Mendelssohn

ALLEGRO DO CONCERTO PARA VIOLINO E ORCHESTRA

Sr. Moreira de Sá.

II

Vianna da Motta

A SESTA LONGE DE TI } para soprano,

acompanhadas pelo auctor.

D. Camilla da Conceição.

III

Henrique Oswald

CONCERTO PARA PIANO E ORCHESTRA

Allegro animato.
Andante.
Allegro—Prestissimo.

Executado pelo auctor.

O concerto de H. Oswald é uma bella página de musica, uma peça interessante para o pianista e admiravelmente tratada no conjuncto symphonico de piano e orchestra.

A melodia de Oswald é fluente, quente, levemente melancolica, e apaixonada, perfeitamente moderna, e é bastante dramatica. A harmonisação assim como o contraponto revelam o musico profundamente instruido.

Interessante a forma larga do 1.º tempo que, sem se submetter completamente ao molde classico, apresenta uma estructura logica. Bello o Andante sonhador, elevando-se até uma expansão grandiosa. Brilhantissimo o final em forma de Tarantella.

VIANNA DA MOTTA.

SEGUNDA PARTE

IV

Vianna da Motta

SYMPHONIA A' PATRIA

I *Allegro heroico.*
II *Adagio.*
III *Scherzo.*
IV *Andante.—Allegro agitato —Allegro maestoso.*

Regente: Moreira de Sá

A *symphonia* em la maior, do nosso eminente pianista-compositor Vianna da Motta, e que elle intitulou A' PATRIA — é uma pagina de elevado symbolismo, uma synthese luminosa e profundamente suggestiva de um momento historico determinado; o autor, representando o momento de crise em que a patria parece assobrar, falia-nos sugerir de nova para uma vida gloriosa, n'um somno rejuvenescimento da alma nacional.

Descrevamos agora cada um destes momentos separadamente.

1º TEMPO. *Allegro heroico.*—E' uma invocação serena e vibrante de enthusiasmo, em que os sentimentos guerreiros e lyricos de nossa nacionalidade explodem num fundo luminoso, ridente e festivo de tons vivissimos da Renascença, suggestionados pelos versos da invocação camoneana que inspiraram este trecho:

Dae-me agora um som alto, e sublimado,
Um estylo grandiloquo, e corrente,
.....
Dae-me uma furia, grande, e sonora,
E não de agreste avena, ou frauta ruda;
Mas de tuba canora, e bellicosa,
Que o peito accende, e a côr ao gesto muda.

Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

2.3.6 *Concerto em agosto de 1900*

Há registro de um concerto em 1900, quando Henrique Oswald veio ao Brasil pela segunda vez. A discípula e biógrafa Leosinha Magalhães de Almeida comenta em seu livro *Henrique Oswald*, que o compositor "foi recebido com os aplausos que merecia", e relata a seguinte crítica, publicada em *A Platéia*, na cidade de São Paulo, no dia 03 de agosto de 1900:

> "O concerto de piano e orquestra é assombroso de técnica e mecânica. Executada a parte pianística pelo próprio autor que estava verdadeiramente

> iluminado, ofereceu ao público de S. Paulo momentos de verdadeiro êxtase, porque Oswald, como pianista e quiçá como compositor, mostrou-se inexcedível. A frase dominante do "andante' quando chegou ao fortíssimo, eletrizou o auditório, pois em cada um dos presentes via-se um movimento de atração para o palco, de onde partia, pelas mãos insignes do mestre, aquela apaixonada música"[87].

2.3.7 Concerto no dia 1 de Julho de 1906 - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro
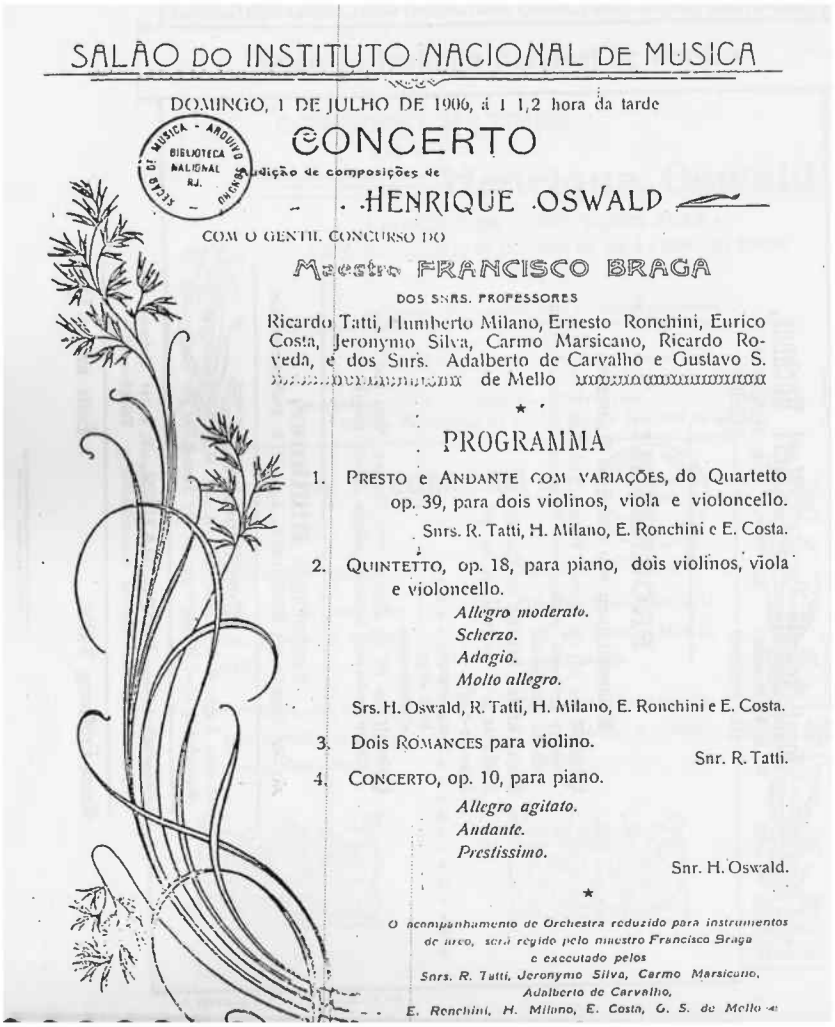
O Maestro e compositor Francisco Braga (1868 – 1945) regeu a versão para piano e cordas do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, no dia 1 de julho de 1906, no Salão do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. No mesmo concerto, foram interpretadas as seguintes obras: *Quarteto* op.39 (Presto e Andante com variações), *Quinteto* op.18, e dois *Romances* para violino. O solo de piano foi realizado pelo próprio compositor. O programa destaca, ao final da página, que "o acompanhamento de orquestra reduzido para instrumentos de arco, será regido pelo Maestro Francisco Braga e executado pelos Srs. Ricardo Tatti, Jeronymo Silva, Carmo Marsicano, Adalberto de Carvalho, Ernesto Ronchini, Humberto Milano, Eurico Costa, Gustavo S. de Mello e Ricardo Roveda", o que indica que esta versão foi pensada para uma orquestra de cordas, e não para um quinteto. No *website* organizado pelos descendentes do compositor, se informa que Francisco Braga e Henrique Oswald foram amigos íntimos[88]. Igayara-Souza também afirma que Oswald e Braga "foram contemporâneos e amigos. Apesar de suas distintas origens sociais, compartilharam visões próximas sobre a educação musical das novas gerações de músicos, sobre a estética musical e o ambiente musical brasileiro"[89]. Na figura 2.3.5, pode-se ver o programa do concerto ocorrido no dia primeiro de julho de 1906.

[87] ALMEIDA, 1952, p.41.

[88] Sobre Oswald: "Aliás a elegância nele era natural, não somente a elegância externa, do vestuário, mas a de maneiras e de comportamento. Sabia fazer amigos e os tinha muito fiéis, como o Maestro Francisco Braga, que lhe tinha amizade de irmão" (https://oswald.art.br/dados-biograficos/m consultado em 10.01.2020)

[89] IGAYARA-SOUZA, 2014, p.1.

Figura 2.3.5: Programa do Concerto do dia 1 de Julho de 1906



SALÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

DOMINGO, 1 DE JULHO DE 1906, á 1 1,2 hora da tarde

CONCERTO

BIBLIOTECA NACIONAL RJ. ARQUIVO DE MUSICA

Audição de composições de

HENRIQUE OSWALD

COM O GENTIL CONCURSO DO

Maestro FRANCISCO BRAGA

DOS SNRS. PROFESSORES

Ricardo Tatti, Humberto Milano, Ernesto Ronchini, Eurico Costa, Jeronymo Silva, Carmo Marsicano, Ricardo Roveda, e dos Snrs. Adalberto de Carvalho e Gustavo S. de Mello

★

PROGRAMMA

1. PRESTO e ANDANTE COM VARIAÇÕES, do Quartetto op. 39, para dois violinos, viola e violoncello.
   Snrs. R. Tatti, H. Milano, E. Ronchini e E. Costa.
2. QUINTETTO, op. 18, para piano, dois violinos, viola e violoncello.
   Allegro moderato.
   Scherzo.
   Adagio.
   Molto allegro.
   Srs. H. Oswald, R. Tatti, H. Milano, E. Ronchini e E. Costa.
3. Dois ROMANCES para violino.
   Snr. R. Tatti.
4. CONCERTO, op. 10, para piano.
   Allegro agitato.
   Andante.
   Prestissimo.
   Snr. H. Oswald.

★

O acompanhamento de Orchestra reduzido para instrumentos de arco, será regido pelo maestro Francisco Braga e executado pelos Snrs. R. Tatti, Jeronymo Silva, Carmo Marsicano, Adalberto de Carvalho, E. Ronchini, H. Milano, E. Costa, G. S. de Mello e

Fonte: MARTINS, 1988, Anexo II.

2.3.8 *Concerto no dia 27 de julho de 1906 – Rio de Janeiro*

Desta vez, foram apresentados somente o segundo e o terceiro movimentos (Andante e Final) do *Concerto para piano,* com acompanhamento de instrumentos de arco (orquestra de cordas), sob a regência de Alberto Nepomuceno. O solista foi, mais uma vez, o próprio compositor. Este concerto ocorreu no Rio de Janeiro, segundo atesta o programa da figura 2.3.8. O programa reunia obras de Sarasate, Meyerbeer, Bach, Wieniawsky, e dos brasileiros Nepomuceno, Miguez, Barrozo Netto, Francisco Braga e Oswald.

Figura 2.3.8: Programa do concerto do dia 27 de julho de 1906



PRIMEIRA PARTE

1. — H. OSWALDO . . . Andante e Final do Concerto de piano com acompanhamento de instrumentos de arco.
Pelo Autor.

2. — SARASATE . . . . Zigeunerweisen, para violino.
Sr. Francisco Chiaffitelli.

3. — A. NEPOMUCENO. . a — Trovas, versos de Ojorio Duque Estrada.
b — Canção, versos de Fontoura Xavier.
Sr. Professor Carlos de Carvalho.

4. — L. MIGUÉZ . . . . a — A Tardinha.
b — Polonia, para instrumentos de arco.

5. — MEYERBEER. . . . Aria da Opera Il Profeta.
Senhorita Amalia Iracema.

SEGUNDA PARTE

6. — A. NEPOMUCENO. . a — Saudade.

BARROZO NETTO. . b — Berceuse.

F. BRAGA. . . . . c — Minuetto, para instrumentos de arco.

7. — J. S. BACH . . . . a — Aria.

J. WIENIAWSKI . . b — Tarantelle, para violino.
Sr. Francisco Chiaffitelli.

8. — A. NEPOMUCENO. . Tu és o sol!
Senhorita Amalia Iracema.

9. — × × × Solos para piano.
Sr. Commendador Arthur Napoleão.

A orchestra de instrumentos de arco sob a direcção do Professor Alberto Nepomuceno

27.7.1906 - Rio de Janeiro

Fonte: MARTINS, 1988, Anexo II.

2.3.9 *Concerto no dia 12 de novembro de 1909 - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro*

O Concerto para piano e orquestra, op.10, foi interpretado, em sua versão sinfônica, num evento histórico, no dia 12 de novembro de 1909, no 2o. Concerto Sinfônico da Série de Concertos do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. O solista foi o próprio compositor, e o regente foi Alberto Nepomuceno. Faziam parte do programa: a abertura *Sonho de uma noite de verão*, de Mendelssohn; *A Floresta*, de Glazunov; *Minueto dos fogos fátuos* e *Dança dos sylphos*, da *Danação de Fausto,* de Berlioz; e a "Protophonia" de *Tannhäuser*, de Wagner[90].

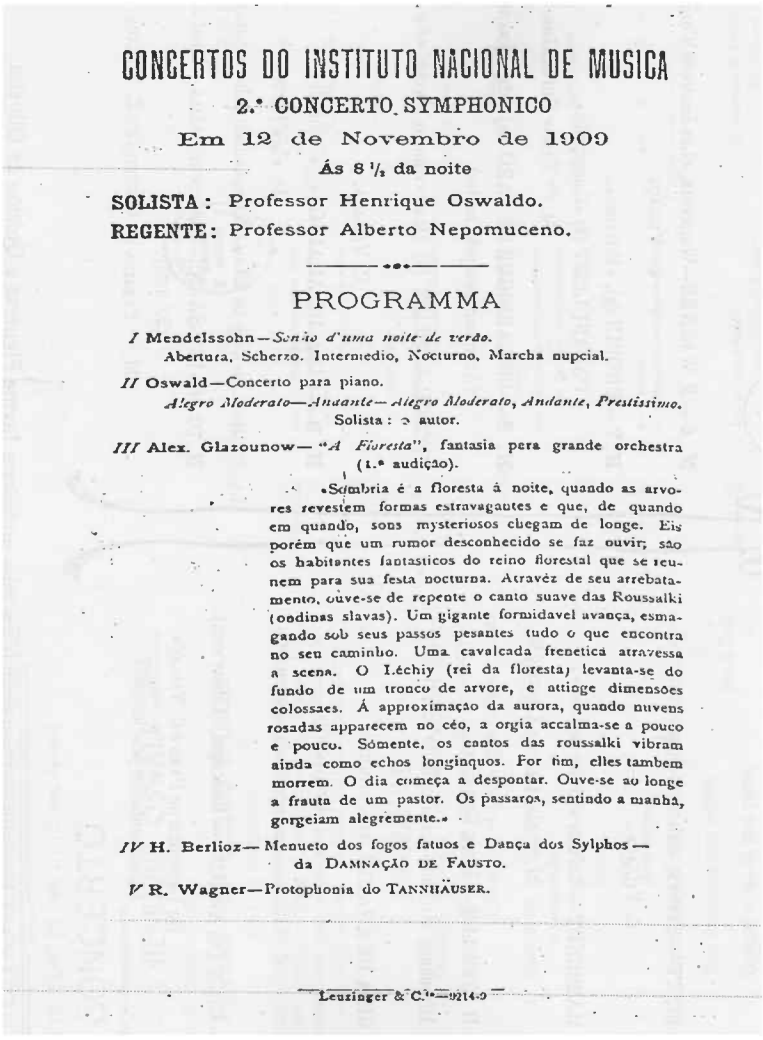
Rodrigues Barbosa escreve no *Jornal do Comércio*, no dia 13 de novembro de 1909:

> Henrique Oswald, compositor de uma originalidade incontestável, de um gosto raro, variado, fecundo nos seus efeitos esquisitos, de estranho sabor, veio tocar o seu Concerto para piano com acompanhamento de orquestra. Já tivemos ocasião de falar desse Concerto tocado há poucos anos pelo autor com acompanhamento de um quarteto de cordas, se nos não falha a memória. Ouvindo-o ontem novamente com o realce orquestral,

90 MARTINS, 1995, p.88.

admiramos ainda mais o engenho do compositor e a riqueza da sua linguagem sinfônica, tão simpática, de uma urdidura tão hábil, de uma sutileza tão penetrante, realçada pelas belezas propriamente pianísticas de efeito delicioso — tudo isso realçado pela frase dramática do Concerto, de forma inteiramente livre e urdido numa harmonização inteiramente nova, moderna, característica[91].

Figura 2.3.9: Programa do Concerto no dia 12 de novembro de 1909



CONCERTOS DO INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

2.° CONCERTO SYMPHONICO

Em 12 de Novembro de 1909

Ás 8 ½ da noite

SOLISTA: Professor Henrique Oswaldo.

REGENTE: Professor Alberto Nepomuceno.

PROGRAMMA

I Mendelssohn—*Sonho d'uma noite de verão.*
Abertura, Scherzo, Intermedio, Nocturno, Marcha nupcial.

II Oswald—Concerto para piano.
Alegro Moderato—Andante—Alegro Moderato, Andante, Prestissimo.
Solista: o autor.

III Alex. Glazounow—"*A Floresta*", fantasia para grande orchestra (1.ª audição).

«Sombria é a floresta á noite, quando as arvores revestem formas estravagantes e que, de quando em quando, sons mysteriosos chegam de longe. Eis porém que um rumor desconhecido se faz ouvir; são os habitantes fantasticos do reino florestal que se reunem para sua festa nocturna. Atravéz de seu arrebatamento, ouve-se de repente o canto suave das Roussalki (ondinas slavas). Um gigante formidavel avança, esmagando sob seus passos pesantes tudo o que encontra no seu caminho. Uma cavalcada frenetica atravessa a scena. O Léchiy (rei da floresta) levanta-se do fundo de um tronco de arvore, e attinge dimensões colossaes. Á approximação da aurora, quando nuvens rosadas apparecem no céo, a orgia accalma-se a pouco e pouco. Sómente, os cantos das roussalki vibram ainda como echos longinquos. Por fim, elles tambem morrem. O dia começa a despontar. Ouve-se ao longe a frauta de um pastor. Os passaros, sentindo a manhã, gorgeiam alegremente.»

IV H. Berlioz—Menueto dos fogos fatuos e Dança dos Sylphos—da DAMNAÇÃO DE FAUSTO.

V R. Wagner—Protophonia do TANNHÄUSER.

Leuzinger & C.ie—9214-9

Fonte: Biblioteca da ECA-USP, HO/E/0007.

2.3.10 *Concerto no dia 30 de agosto de 1910 - Exposição Internacional de Bruxelas*

Na Exposição Internacional de Bruxelas, Alberto Nepomuceno regeu novamente o CPO op.10. Do programa, constavam quatro obras de insignes

91 MARTINS, 1995, p.133.

compositores brasileiros: Abertura de *O Guarani*, de Carlos Gomes, o poema sinfônico *Ave Libertas*, de Leopoldo Miguez, o *Concerto para piano e orquestra* op.10, de Henrique Oswald, e a *Sinfonia* em sol menor, do próprio Nepomuceno. Nesta ocasião, o solista do concerto foi Alfredo Oswald, o filho do compositor[92].

Poucos dias antes, no âmbito desta tournée internacional, foi realizada na Salle Gaveau, em Paris, com a Orchestre Colonne, no dia 17 de agosto, um concerto regido também por Alberto Nepomuceno, e que incluiu outras obras dele mesmo e de Henrique Oswald. Desta vez interpretaram o *Concerto para violino e orquestra*, de Oswald, com o violinista brasileiro Francisco Chiafitelli[93] (1881 – 1954), e, de Alberto Nepomuceno, as obras *O Garatuja*, *Abul*, *Série Brasileira* e, novamente, a *Sinfonia* em sol.

2.3.11 *Concerto no dia 18 de setembro de 1911 - Exposição Internacional de Turim*

Oswald foi convidado para organizar os concertos do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim, em 1911. "Das apresentações" – relata Eduardo Monteiro – "participaram duas das maiores estrelas do jovem pianismo brasileiro: Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, além de Alfredo Oswald. Dentre os compositores interpretados, figuram Henrique Oswald, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Paulo Florence. A participação de Alfredo no concerto do dia 2 de setembro, executando o Quarteto op. 26 de seu pai, marca a progressiva substituição de Oswald por seu filho como intérprete das obras do primeiro"[94].

Alguns dias depois, a 18 de setembro de 1911, foi realizado um concerto com *composizioni di autori brasiliani*, organizado por Henrique Oswald e Eugenio Egas, e

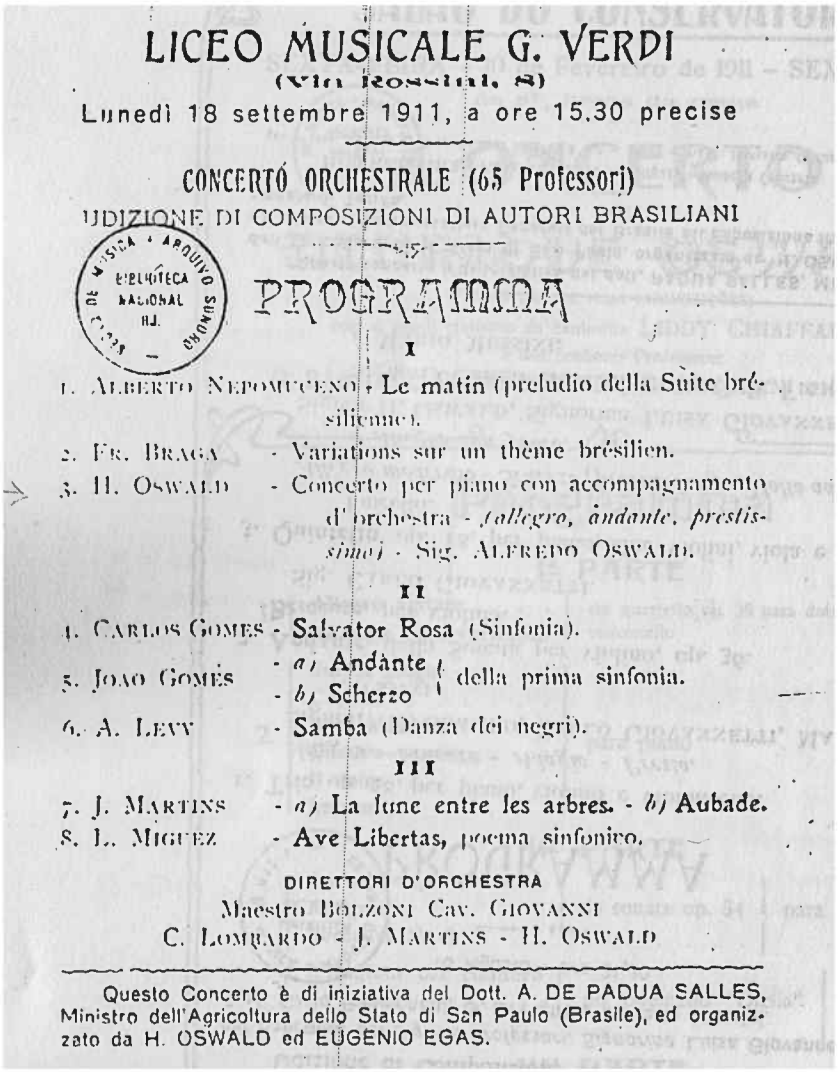
92 CORRÊA, 1996, p. 22.

93 "Francisco Chiaffitelli (Campinas, 15.03.1881 – Rio de Janeiro, 1954): Violinista e compositor, estudou no Conservatório Real de Bruxelas, onde recebeu o primeiro prêmio de violino em 1897. Apresentou-se em Paris, Londres e Haya. De volta ao Brasil, deu concertos com grande reconhecimento. Em 1902 e 1907 esteve em Campinas para apresentar-se no Club Campineiro com sua esposa, Orminda Chiaffitelli, pianista. Em 1911, tornou-se professor do Instituto Nacional de Música. Compôs obras como Fantasia Brasileira, para violino e piano, Dança Regional Brasileira e Canção Sertaneja, para instrumentos de arco e Cismas de Matuto, para piano." (CANDIDO, 2016, p.169).

94 MONTEIRO, 2000, p.182.

promovido pelo ministro de agricultura do Estado de São Paulo, A. De Padua Salles. O "Concerto orchestrale (65 *Professori*)" foi levado a cabo no Liceo Musicale G. Verdi, em Milão. Constam do programa os vários "Direttori d`orchestra" que participaram deste concerto *sui generis*: Giovanni Bolzoni, C. Lombardo (provavelmente Carlo Lombardo), J. Martins, H. Oswald. E foram interpretas obras de Nepomuceno, Braga, Carlos Gomes, João Gomes, Alexandre Levy, L. Martins, Leopoldo Miguez e, claro, Oswald, com seu *Concerto para piano e orquestra*, op.10, cujo solista foi Alfredo Oswald.

Figura 2.3.11: Programa do concerto do dia 18 de setembro de 1911



LICEO MUSICALE G. VERDI

(Via Rossini, 8)

Lunedì 18 settembre 1911, a ore 15.30 precise

CONCERTO ORCHESTRALE (65 Professori)

UDIZIONE DI COMPOSIZIONI DI AUTORI BRASILIANI

PROGRAMMA

I

1. Alberto Nepomuceno - Le matin (preludio della Suite brésilienne).
2. Fr. Braga - Variations sur un thème brésilien.
3. H. Oswald - Concerto per piano con accompagnamento d'orchestra - *(allegro, andante, prestissimo)* - Sig. Alfredo Oswald.

II

4. Carlos Gomes - Salvator Rosa (Sinfonia).
5. João Gomes - *a)* Andante / *b)* Scherzo della prima sinfonia.
6. A. Levy - Samba (Danza dei negri).

III

7. J. Martins - *a)* La lune entre les arbres. - *b)* Aubade.
8. L. Miguez - Ave Libertas, poema sinfonico.

DIRETTORI D'ORCHESTRA

Maestro Bolzoni Cav. Giovanni

C. Lombardo - J. Martins - H. Oswald

Questo Concerto è di iniziativa del Dott. A. DE PADUA SALLES, Ministro dell'Agricoltura dello Stato di San Paulo (Brasile), ed organizzato da H. OSWALD ed EUGENIO EGAS.

Fonte: MARTINS, 1988, Anexo II.

2.3.12 *Concerto no dia 2 de janeiro de 1915 - Sociedade dos Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro*

A 24a. Audição da Sociedade dos Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro ocorreu no dia 2 de janeiro de 1915, no Theatro Municipal, e apresentou um repertório composto exclusivamente com obras de Henrique Oswald. Na ocasião, foi interpretado o *Concerto para piano e orquestra* op.10, tendo como solista a Alfredo Oswald, e, como regente, Francisco Braga. José Eduardo Martins[95] comenta que as críticas foram favoráveis, e que o crítico do *Jornal do Comércio* lamentou a ausência de alguns colegas:

> "apesar do calor do momento (eram 16 horas, quando toda gente gosta de passear pela Avenida Rio Branco), a sala do Teatro Municipal tinha uma brilhante assistência. Entretanto, causava tristeza ver que se não achavam presentes muitas pessoas que deveriam ter comparecido, por cortesia ao menos. Que fazer? Aqui, cada um pensa em si, crê na sua superioridade sobre todos, tem fé na própria glória e acreditaria sofrer uma *diminutio capitis*, se levasse a um colega, com a sua presença, uma demonstração de apreço, uma prova da sua admiração, o reconhecimento do artista festejado. É que, como povo novo, sem cultura, sem ideais, ainda não nos consubstanciamos com a arte, que é uma planta exótica entre nós, definhando às asperezas do meio"[96].

No dia seguinte, o *Estado de São Paulo* publica que "o 24o. concerto promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, em homenagem ao maestro brasileiro Henrique Oswaldo" se realizou com grande sucesso. "A grande orquestra foi regida pelo maestro Francisco Braga, tomando parte a cantora Mm. Candida Kendal, que foi muito aplaudida, e o Sr. Alfredo Oswaldo, filho do homenageado que, com grande sucesso, executou um concerto para piano, acompanhado de orquestra, de composição de seu pai"[97].

[95] MARTINS, 1995, p.94.

[96] MARTINS, 1995, p.135.

[97] No papel sobre o qual está colado o recorte de jornal cuja notícia reproduzimos, contido na Pasta Henrique Oswald, na Seção de Música – Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, há a seguinte inscrição manuscrita: o "Commercio de São Paulo" e o "Correio Paulistano" publicaram igual telegrama.

2.3.13 *Concerto no dia 31 de maio de 1929 - Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo*

Em 1929, a Sociedade de Concertos Sinfônicos em São Paulo realiza, em seu 90o. evento, um concerto todo dedicado à obra de Henrique Oswald. No programa, "para orquestra, *Prelúdio e Fuga*, três peças transcritas (*Noturno, Bebé s`endort, Sérénade*), dois movimentos da *Sinfonia* op.43 (Adagio e Scherzo) e o *Concerto para piano e orquestra*, tendo J. Octaviano (João Octaviano Gonçalves) como intérprete. A crítica saúda efusivamente o espetáculo"[98] .

Sobre este concerto, Mario de Andrade escreveria:

> "O Concerto de piano possui todas as características dum bom concerto. E requer um pianista de pulso. Eu inda não escutara J. Otaviano como pianista e tive ontem o gosto de verificar que o compositor valioso, é também pianista a valer. Gostei muito do vigor dele. Execução um bocado seca e rija, como no geral é costume de quanto pianista nos vem das escolas de piano do Rio de Janeiro. Isso a gente percebeu principalmente no Segundo estudo (H. Oswald) executado extraprograma, porém não prejudicou nada a execução do Concerto, em que o intérprete, apesar dum tanto inquieto com as impossibilidades da orquestra, ritmou com bravura e atingiu brilho virtuosístico. Musicalmente o Terceiro tempo tão brincalhão foi o que me agradou mais nessa obra importante. Os dois caracteres psicológicos mais salientes da música de Henrique Oswald são curiosos de se estudar: sensualidade e comicidade. E pela maneira com que se apresentam, eles se ligam numa lógica muito clara. A sensualidade de H. Oswald é blandiciosa, cheia de dengue, um pouco passiva, bastante feminina. Se compraz em linhas melódicas flexíveis, em harmonias refinadas e sem a mínima rudeza. Deu ao mestre uma sensibilidade melódica afastadíssima da volúpia italiana e da masculinidade alemã. Mas que tem manas pela Rússia e o pai em França. As reações sinceras a essa passividade tão deliciosamente feminina não podiam ser deformações conscientes, macaqueando violências e asperezas que Henrique Oswald não teria sem que se falsificasse. Reagiu naturalmente, sem querer, a gente pode afirmar; se defendendo por meio duma leveza meio irônica, meio sarcástica, e principalmente por meio duma alegria infantil e inventadeira. E foi essa reação subconsciente que deu a Henrique Oswald talvez a milhor parte da obra dele, os seus esquerzos. Eu confesso que não encontro na música universal esquerzos de mais caráter, de mais verdade brincalhona que os do mestre brasileiro. Compreenda-se o que falo: Deus me livre de negar a existência de maravilhosos esquerzos por aí tudo, até como caráter. O que afirmo é que como eficiência de caráter brincalhão, de alegria, de ironia perereca, de borboleteamento improvisado, que são os valores

[98] MARTINS, 1995, p.111.

> psicológicos evocados imediatamente pela palavra Scherzo, não sei de ninguém que tenha inventado tão legítimos e tão numerosos esquerzos como o nosso grande compositor. Foi ele que em arte, até agora, abriu o mais delicioso e puro sorriso que jamais pairou em boca brasileira"[99].

2.3.14 *Gravação de CD nos dias 17 a 20 de fevereiro de 2002 – José Eduardo Martins e Quarteto Rubio*

Em 2002, foi realizada uma importante gravação do *Concerto para piano op.10*, na sua versão para piano e quinteto de cordas. Os intérpretes desta gravação foram o pianista brasileiro, José Eduardo Martins, e o Quarteto de Cordas Rubio, célebre quarteto belga originado em 1991. Seus integrantes – Kirk Van de Velde, Dirk Van den Hauwe (violinos), Marc Sonnaert (viola) e Peter Devos (violoncelo) – tocam instrumentos de autoria do *luthier* David Rubio, que dá nome ao conjunto.

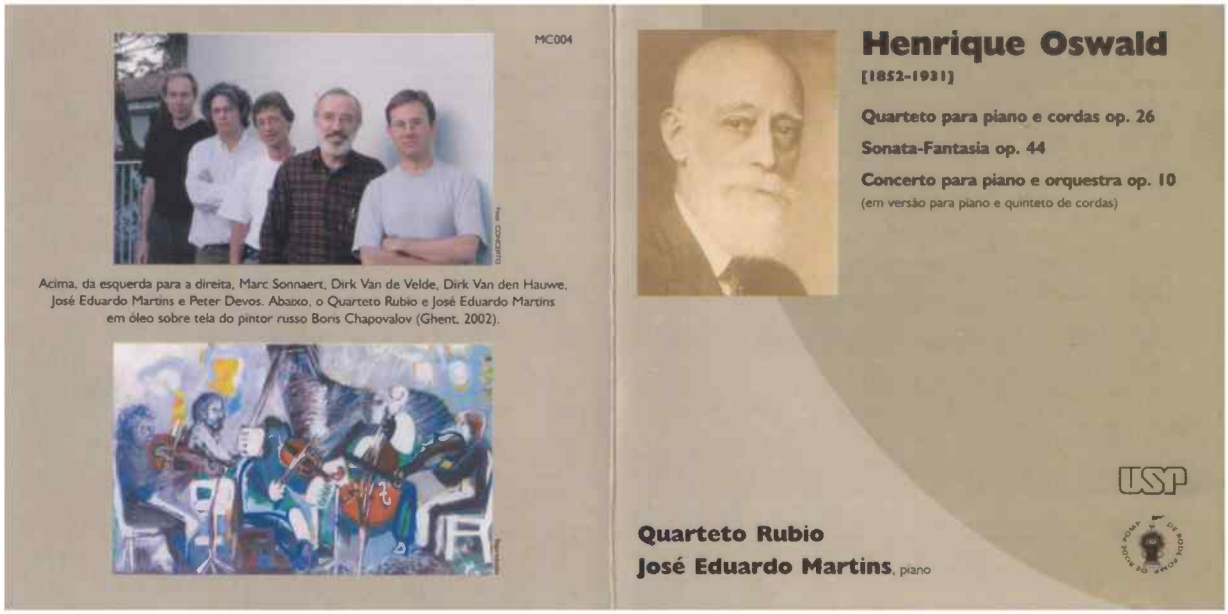
José Eduardo Martins relata em seu blog[100]:

> Ao consultar Johan Kennivé, um dos mais competentes engenheiros de som da Europa e com o qual realizo gravações desde 1999, recomendou-me gravar o Concerto de Oswald com o Quarteto de cordas Rubio, renomado conjunto com uma série de registros fonográficos basilares sob o controle de Kennivé, entre os quais a premiada gravação dos 15 quartetos de cordas de Dmitri Shostakovitch (Brilliant Classics, Abril-Setembro de 2002). Cópia do manuscrito autógrafo de Oswald em apreço foi enviada ao Quarteto Rubio, que se debruçou em pormenorizado trabalho visando a uma edição digitalizada para cordas. Durante meses trocamos informações. Cheguei na Bélgica mais de uma semana antes da gravação e aprofundamo-nos nesse manuscrito autógrafo.
>
> Dirk Van de Velde, do Quarteto Rubio, convidou o primeiro contrabaixista da Orquestra Sinfônica da Ópera Nacional da Bélgica para integrar o quinteto de cordas. Gravamos o Concerto na Capela Saint-Hilarius (séc. XI) em Mullem, Bélgica, entre os dias 17 e 20 de Fevereiro de 2002. Completam o CD o Quarteto op. 26 para trio de cordas e piano e a Sonata para violoncelo e piano op. 44. O CD foi lançado no Brasil sob a égide da Revista CONCERTO, em coprodução com a Universidade de São Paulo e a VZW De Verenigde Cultuurfabrieken / De Rode Pomp, Bélgica, 2002.

[99] ANDRADE, 1963, p.166.

[100] Blog de José Eduardo Martins. "O concerto para piano e orquestra de Henrique Oswald": http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2017/07/29/o-concerto-para-piano-e-orquestra-de-henrique-oswald/, 29.07.2017 Consultado em 08.10.2019.

Figura 2.3.14: Capa do CD Henrique Oswald

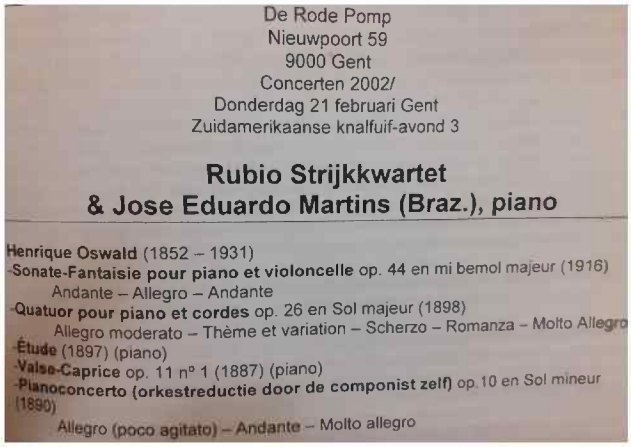


Fonte: Acervo pessoal de Ligia Amadio

2.3.15 *Concerto no dia 21 de fevereiro de 2002 – De Rode Pomp, Gent, Bélgica*

Imediatamente após a gravação ocorrida entre os dias 17 e 20 de fevereiro de 2002, J.E.M. e o Quarteto Rubio se apresentaram no Centro Cultural De Rode Pomp, em Gent, na Bélgica, interpretando somente obras de Henrique Oswald: a *Sonata e Fantasia* para piano e violoncelo, op.44, o *Quarteto* para piano e cordas, op.26, o *Étude* (1897), para piano, a *Valse-Caprice* op.11, n.1, e o CPO op.10, em versão para piano e quinteto de cordas.

Figura 2.3.15: Programa do Concerto do dia 21 de fevereiro de 2002


De Rode Pomp
Nieuwpoort 59
9000 Gent
Concerten 2002/
Donderdag 21 februari Gent
Zuidamerikaanse knalfuif-avond 3

Rubio Strijkkwartet
& Jose Eduardo Martins (Braz.), piano

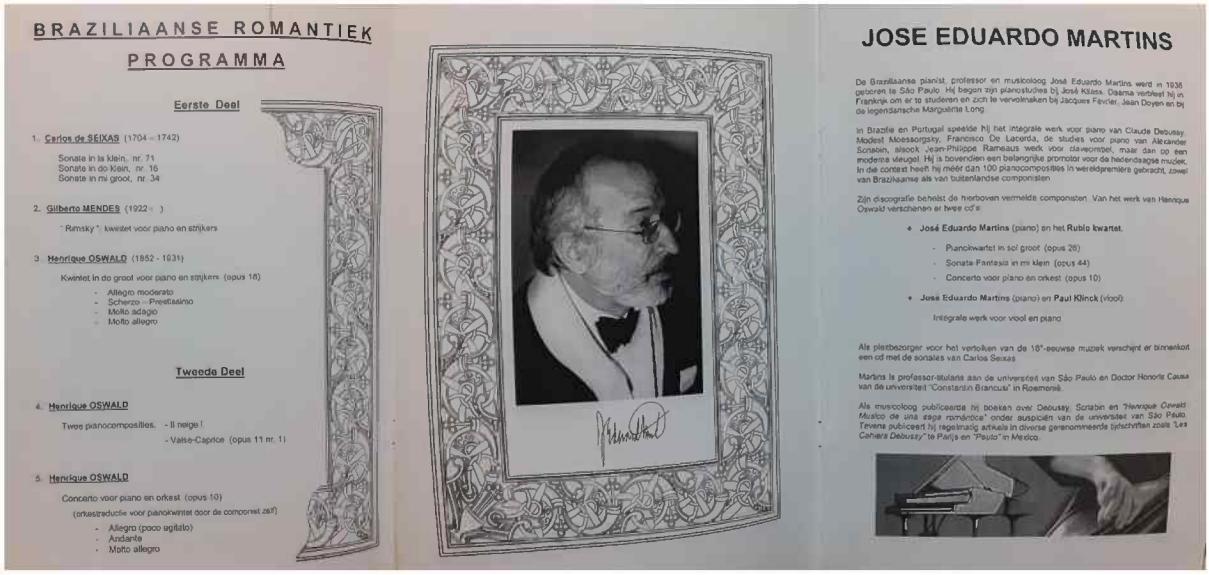
Henrique Oswald (1852 – 1931)
-**Sonate-Fantaisie pour piano et violoncelle** op. 44 en mi bemol majeur (1916)
Andante – Allegro – Andante
-**Quatuor pour piano et cordes** op. 26 en Sol majeur (1898)
Allegro moderato – Thème et variation – Scherzo – Romanza – Molto Allegro
-**Étude** (1897) (piano)
-**Valse-Caprice** op. 11 nº 1 (1887) (piano)
-**Pianoconcerto (orkestreductie door de componist zelf)** op.10 en Sol mineur (1890)
Allegro (poco agitato) – Andante – Molto allegro

Fonte: Acervo pessoal de José Eduardo Martins

2.3.16 Concerto no dia 12 de outubro de 2003 – Essen, Bélgica

Em outubro de 2003, J.E.M. realizou outros três recitais na Bélgica, acompanhado pelo Quarteto Rubio. O primeiro deles ocorreu em Essen, segundo me informou o pianista. A figura 2.3.16 mostra o programa realizado nessa ocasião. José Eduardo Martins interpretou obras para piano de Carlos Seixas (*Sonatas* n. 16, 34 e 71) e de Henrique Oswald (*Il neige* e *Valse-Caprice* op.11, n.10). Junto ao Quarteto Rubio executou o Quinteto *Rimsky*, de Gilberto Mendes, e o Quinteto op.18 e o Concerto para piano e orquestra, op.10, de Henrique Oswald.

Figura 2.3.16: Programa do Concerto do dia 12 de outubro de 2003



Fonte: Acervo pessoal de José Eduardo Martins

2.3.17 Concerto no dia 14 de outubro de 2003 - Torhout, Bélgica

José Eduardo Martins e o Quarteto Rubio apresentaram-se no Festival de Música de Câmara de Torhout, na Bélgica, no dia 14 de outubro de 2003, com um programa intitulado "Brasiliaanse Romantiek", constituído pelas seguintes obras: 3 Sonatas para piano de Carlos Seixas; "*Rimsky*", *Quinteto* para piano e cordas, de Gilberto Mendes; *Il Neige* e *Valse-Caprice*, op. 11, no.1, para piano, o *Quarteto* op.

18, para piano e cordas, e o CPO op.10, na versão para piano e quinteto de cordas, de Henrique Oswald. Na Figura 2.3.17 pode-se ver o programa do concerto.

Figura 2.3.17: Programa do Concerto do dia 14 de outubro de 2003



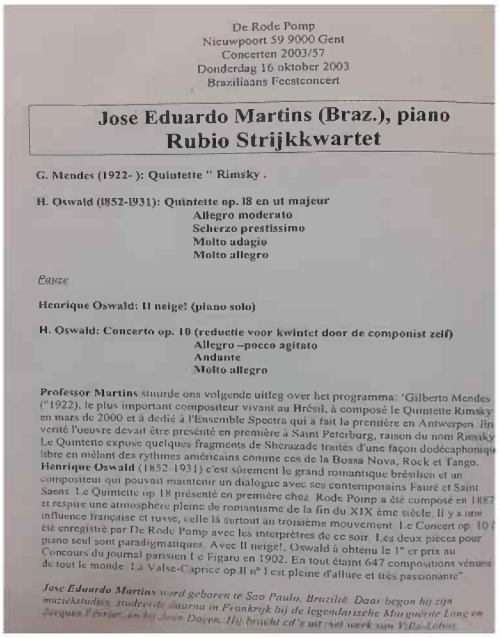
Fonte: Acervo pessoal de José Eduardo Martins.

2.3.18 Concerto no dia 16 de outubro de 2003 - Gent, Bélgica

A *tournée* de concertos de José Eduardo Martins e do Quarteto Rubio na Bélgica, em 2003, foi concluída no Rode Pomp[101], em Gent. A Figura 2.3.18 mostra o programa de concerto realizado nesta ocasião. Novamente foram interpretadas obras de Gilberto Mendes e Henrique Oswald, culminando com a interpretação do CPO op.10.

Figura 2.3.18: Programa do Concerto do dia 16 de outubro de 2003

[101] Situado em Nieuwpoort 59, Gent, Bélgica.



De Rode Pomp
Nieuwpoort 59 9000 Gent
Concerten 2003/57
Donderdag 16 oktober 2003
Braziliaans Feestconcert

Jose Eduardo Martins (Braz.), piano
Rubio Strijkkwartet

G. Mendes (1922-): Quintette " Rimsky .

H. Oswald (1852-1931): Quintette op. 18 en ut majeur
Allegro moderato
Scherzo prestissimo
Molto adagio
Molto allegro

Pauze

Henrique Oswald: Il neige! (piano solo)

H. Oswald: Concerto op. 10 (reductie voor kwintet door de componist zelf)
Allegro –poco agitato
Andante
Molto allegro

Professor Martins stuurde ons volgende uitleg over het programma: 'Gilberto Mendes (°1922), le plus important compositeur vivant au Brésil, à composé le Quintette Rimsky en mars de 2000 et à dedié à l'Ensemble Spectra qui a fait la première en Antwerpen. En vérité l'oeuvre devait être présenté en première a Saint Petersburg, raison du nom Rimsky. Le Quintette expose quelques fragments de Shérazade traités d'une façon dodécaphonique libre en mêlant des rythmes américains comme ces de la Bossa Nova, Rock et Tango.
Henrique Oswald (1852-1931) c'est sûrement le grand romantique brésilien et un compositeur qui pouvait maintenir un dialogue avec ses contemporains Fauré et Saint Saens. Le Quintette op 18 présenté en première chez Rode Pomp a été composé en 1887 et respire une atmosphère pleine de romantisme de la fin du XIX ème siècle. Il y a une influence française et russe, celle là surtout au troisième mouvement. Le Concert op. 10 a été enregistré par De Rode Pomp avec les interprètres de ce soir. Les deux pieces pour piano seul sont paradigmatiques. Avec Il neige!, Oswald à obtenu le 1er prix au Concours du journal parisien Le Figaro en 1902. En tout étaint 647 compositions venant de tout le monde. La Valse-Caprice op.II n° 1 est pleine d'allure et très passionante"

Jose Eduardo Martins word geboren te Sao Paulo, Brazilië. Daar begon hij zijn muziekstudies, studeerde daarna in Frankrijk bij de legendarische Marguérite Long en Jacques Février, en bij Jean Doyen. Hij heeft cd's uit met werk van Villa-Lobos

Fonte: Acervo pessoal de José Eduardo Martins.

2.3.19 *Gravação de CD nos dia 21 a 23 de outubro de 2013 - Artur Pizarro e a BBC National Orchestra of Wales, dirigida por Martyn Brabbins*

Entre os dias 21 e 23 de outubro de 2013, foi realizada uma gravação do CPO op.10, interpretado pelo pianista português Artur Pizarro e a BBC National Orchestra of Wales, dirigida por Martin Brabbins, para o selo Hiperyon Records Ltd., London, no BBC Hoddinott Hall, em Cardiff, no País de Gales[102]. Sobre esta gravação, o maestro brasileiro Oswaldo Colarusso – num artigo intitulado *CD com Concerto do brasileiro Henrique Oswald entre os dez mais vendidos na Inglaterra* –, comentou, na *Gazeta do Povo*:

> Mais uma vez fico sabendo algo importante relacionado à música clássica brasileira através da imprensa internacional. A revista BBC Music coloca todos os meses uma lista dos Dez discos de música clássica mais vendidos no Reino Unido numa lista que engloba vendas físicas e downloads. Qual não foi minha surpresa ao ver no último exemplar da publicação que um CD com os concertos para piano de Henrique Oswald (1852-1931) e Alfredo Napoleão (1852-1917) estão nesta lista de mais vendidos (oitavo lugar), à

102 Recording details: October 2013, BBC Hoddinott Hall, Cardiff, Wales; Produced by Andrew Keener; Engineered by Simon Eadon & Dave Rowell; Release date: October 2014; Total duration: 30 minutes 10 seconds. Disponível em: < https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W15688_67984>. Consultado em 25.02.2020. Uma mostra da gravação está disponível na internet no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=ZTCKrHr6Ojg

frente mesmo do ciclo de Sinfonias de Brahms com Ricardo Chailly. Oswald, compositor brasileiro. Alfredo Napoleão, compositor português, mas que viveu uma boa parte de sua vida no Brasil. Seu irmão, Arthur Napoleão foi um dos mais importantes editores musicais do Rio de Janeiro. Quem toca é o pianista português Artur Pizzarro. A Orquestra da BBC do país de Gales é regida por Martyn Brabbins. Asseguro que vale a pena conferir. Vale a pena ver também que no libreto que acompanha o CD há uma menção à "Escola de música do Rio de Janeiro" (???). Ao que parece esta instituição (deve ser a Escola de Música da UFRJ) possui o manuscrito do concerto de Oswald. Quem fez a edição foi o musicólogo e compositor minimalista inglês Tim Seddon. Como disse, vale a pena conferir[103]

Figura 2.3.19: Capa do CD Selo Hiperyon Records



Fonte: Acervo pessoal de Ligia Amadio

2.3.20 *Concerto no dia 4 de abril de 2017 - TUFRGS, Porto Alegre*

No ano de 2017, o pianista Nahim Marun executou o *Concerto para piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald, em três ocasiões. A primeira dela ocorreu no dia 4 de abril, junto à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, sob a regência do Maestro inglês Garrett Keast, no Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, Brasil.

103 Ver, a esse respeito, <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/musica-classica-brasileira-o-sucesso-internacional-ignorado-aqui>

Copyright © 2020, Gazeta do Povo. Todos os direitos reservados.

https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/musica-classica-brasileira-o-sucesso-internacional-ignorado-aqui/

Figura 2.3.20: Programa do concerto de 4 de abril de 2017



Fonte: Acervo pessoal de Nahim Marun

2.3.21 *Concertos nos dias 7 e 9 de julho de 2017 – Praça das Artes e Theatro Municipal de São Paulo*

Acompanhado pela Orquestra Experimental de Repertório, sob a regência de Jamil Maluf, Nahim Marun executou o CPO op.10 nos dias 7 e 9 de julho de 2017. No dia 7, o concerto foi realizado na Praça das Artes, na Série Happy Hour no Municipal; no dia 9, foi realizado no Theatro Municipal de São Paulo, na Série Domingo no Municipal. A Figura 2.3.21 mostra a divulgação destes concertos na Revista Concerto de Julho de 2017.

Fig. 2.3.21: Anúncios dos concertos publicados na Revista Concerto de Julho de 2017



A Orquestra Experimental de Repertório, dirigida por seu diretor e regente titular Jamil Maluf, realiza em julho um programa importante, com a apresentação do *Concerto para piano e orquestra*, de Henrique Oswald, tendo Nahim Marun como solista, e a *Sinfonia em mi menor*, de Alexandre Levy (leia mais sobre as peças e o romantismo musical brasileiro na reportagem de capa, na página 17). São duas apresentações: a primeira, no dia 7, na Praça das Artes, pela série Happy Hour no Municipal; e a segunda, no dia 9, no Domingo no Municipal.

Fonte: Acervo pessoal de Nahim Marun

2.3.22 *Concerto no dia 22 de julho de 2017 - Teatro Erotides de Campos, Piracicaba*

Nahim Marun novamente interpreta o CPO op10 em 2017, no dia 22 de julho, acompanhado pela Orquestra Sinfônica de Piracicaba, sob a regência de Jamil Maluf, no Teatro Erotides de Campos, em Piracicaba, Brasil. A Figura 2.3.22 mostra o programa deste concerto.

Figura 2.3.22: Programa do concerto de 22 de julho de 2017



Fonte: Acervo pessoal de Nahim Marun

2.3.23 *Concerto no dia 13 de junho de 2019 - Teatro Solís, Montevidéu*

No dia 13 de junho de 2019, no Teatro Solís, em Montevidéu, Uruguai, realizou-se um concerto intitulado “Grandes músicos brasileiros”, tendo como

intérprete a Nahim Marun, acompanhado pela Orquestra Filarmônica de Montevidéu, dirigida por Ligia Amadio. Neste concerto, inaugurou-se a partitura orquestral desta edição crítica. O concerto foi gravado e filmado, e a gravação se encontra disponível na internet[104].

Figura 2.3.23.1: Capa do programa do concerto realizado em 13 de junho de 2019



Fonte: Acervo pessoal de Ligia Amadio

Figura 2.3.23.2: Foto do concerto realizado em 13 de junho de 2019, no Teatro Solís, Uruguai.



Fonte: Acervo pessoal de Ligia Amadio

104 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-a7Bhh-xt7c&feature=youtu.be>. Consultado em 10.10.2019. Igualmente se encontra disponível em PRIMER MOVIMIENTO Programa radial online de Música Clásica: <https://primermovimientouy.wordpress.com/2019/11/08/video-grandes-musicos-brasilenos-ii-y-tributo-a-tom-jobim/>, consultado em 10.10.2019.

2.4 INDICAÇÃO SUMÁRIA DAS EXECUÇÕES E GRAVAÇÕES DO CPO OP.10, DE 1984 A 2019

Figura: Lista de execuções e gravações do CPO, op.10, de 1894 a 2019

	DATA	VERSÃO	LOCAL/ EVENTO	CIDADE	SOLISTA	REGENTE/ Grupo
2.3.1	1894 12/03	quinteto de cordas	Sala della Società Filarmónica/ Série Mattinata Musicale	Florença, Itália	Henrique Oswald	Gino Banti Enrico Mariotti e E. Del Valle de Paz
2.3.2	1897 09/04	duplo quinteto de cordas	Sala della Società Filarmónica	Florença, Itália	Henrique Oswald	Arcolani, Banti, Bellesi, Campostrini, Cinganelli (Cesare), Cinganelli (Gino), Gasperini, Moretti, Paolini e Tommasi
2.3.3	1897 26/05	2º. piano e duplo quarteto de cordas	Salle Pleyel-Wolff	Paris, França	Henrique Oswald	M. Guidé, Perant, Bailly, M. Mariotti
2.3.4	1897 02/08	2º. piano e duplo quinteto de cordas	Salão Steinway	São Paulo, Brasil	Henrique Oswald	Chiaffarelli, Bastiani, I. Leal, Pasquale, Martini, Lagos, Rocchi, A. Leal, Lazzarini
2.3.5	1897 29/08	orquestra sinfônica	Theatro Lyrico/ Associação de Concertos Populares	Rio de Janeiro, Brasil	Henrique Oswald	Alberto Nepomuceno/ "Orchestra de 60 professores"
2.3.6	1900 08		Consta em crítica, publicada em *A Platéia*, na cidade de São Paulo, no dia 03 de agosto de 1900	São Paulo, Brasil	Henrique Oswald	
2.3.7	1906 01/07	orquestra de cordas	Salão do Instituto Nacional de Música	Rio de Janeiro, Brasil	Henrique Oswald	Francisco Braga/ Orquestra: Ricardo Tatti, Jeronymo Silva, Carmo Marsicano, Adalberto de Carvalho, Ernesto Ronchini, Humberto Milano, Eurico Costa, Gustavo S. de Mello e Ricardo Roveda
2.3.8	1906 27/07	orquestra de cordas	Local desconhecido	Rio de Janeiro, Brasil	Henrique Oswald	Alberto Nepomuceno/ "Orchestra de instrumentos de arco"
2.3.9	1909 12/11	orquestra sinfônica	Instituto Nacional de Música/ Concertos do Instituto Nacional de Música	Rio de Janeiro, Brasil	Henrique Oswald	Alberto Nepomuceno
2.3.10	1910 30/08	orquestra sinfônica	Exposição Internacional de Bruxelas	Bruxelas, Bélgica	Alfredo Oswald	Alberto Nepomuceno

	DATA	VERSÃO	LOCAL/ EVENTO	CIDADE	SOLISTA	REGENTE/ Grupo
2.3.11	1911 18/09	orquestra sinfônica	Liceo Musicale Giuseppe Verdi - Exposição Internacional de Turim	Turim, Itália	Alfredo Oswald	Possivelmente, o próprio Henrique Oswald/ "orchestra: 65 professori"
2.3.12	1915 02/01	orquestra sinfônica	Theatro Municipal do Rio de Janeiro - 24a. Audição da Sociedade dos Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Brasil	Alfredo Oswald	Francisco Braga
2.3.13	1929 31/05	orquestra sinfônica	90º. Evento da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo	São Paulo, Brasil	J. Octaviano	
2.3.14	2002 17 a 20/02	quinteto de cordas	Gravação de CD na Capela Saint-Hilarius	Mullem, Bélgica	José Eduardo Martins	Quarteto Rubio
2.3.15	2002 21/02	quinteto de cordas	De Rode Pomp	Gent, Bélgica	José Eduardo Martins	Quarteto Rubio
2.3.16	2003 12/10	quinteto de cordas		Essen, Bélgica	José Eduardo Martins	Quarteto Rubio
2.3.17	2003 14/10	quinteto de cordas	Festival de Música de Câmara de Torhout	Torhout, Bélgica	José Eduardo Martins	Quarteto Rubio
2.3.18	2003 16/10	quinteto de cordas	De Rode Pomp	Gent, Bélgica	José Eduardo Martins	Quarteto Rubio
2.3.19	2013 21 a 23/10	orquestra sinfônica	Gravação de CD – BBC Hoddinott Hall	Cardiff, País de Gales	Artur Pizarro	Martyn Brabbins / BBC National Orchestra of Wales
2.3.20	2017 04/04	orquestra sinfônica	Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Porto Alegre, Brasil	Nahim Marun	Garrett Keast / Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
2.3.21	2017 07 e 09/07	orquestra sinfônica	07: Praça das Artes; 09: Theatro Municipal de São Paulo	São Paulo, Brasil	Nahim Marun	Jamil Maluf/ Orquestra Experimental de Repertório
2.3.22	2017 22/07	orquestra sinfônica	Teatro Erotides de Campos	Piracicaba, Brasil	Nahim Marun	Jamil Maluf / Orquestra Sinfônica de Piracicaba
2.3.23	2019 13/06	orquestra sinfônica	Teatro Solís	Montevidéu, Uruguai	Nahim Marun	Ligia Amadio/ Orquestra Filarmônica de Montevidéu

Fonte: a autora

3 RECENSÃO

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LOCALIZAÇÃO DAS FONTES

O primeiro passo para o estabelecimento da tradição é a localização das fontes. "A localização das fontes implica fundamentalmente a busca bibliográfica".[105]

O artigo "Coleções Henrique Oswald e Gilberto Mendes", da autoria de José Eduardo Martins, nos trouxe informações relevantes acerca do espólio de Henrique Oswald, que nos permitiram seguir a pista dos manuscritos do CPO op.10:

> A Biblioteca da ECA-USP recebeu [...] acervos particulares de Henrique Oswald, Frutuoso Vianna, Furio Franceschini e, mais recentemente, toda a coleção de Gilberto Mendes, pessoalmente entregue à Escola de Comunicações e Artes da USP na gestão do Diretor Waldenyr Caldas.
>
> A família de Henrique Oswald (1852-1931) foi, durante um bom tempo, assediada por competentes instituições oficiais do Rio de Janeiro, a fim de que todo o acervo mantido em mãos dos herdeiros ficasse na cidade em que ele nasceu e morreu. Fatores relacionados às primeiras pesquisas iniciadas junto a essas Instituições, mas preferencialmente o debruçamento, durante anos, junto ao acervo familiar, determinaram a doação pelos descendentes de Henrique Oswald à Instituição à qual eu pertencia. Frise-se, trata-se de um segmento do todo documental do compositor, pois consistentes outros compartimentos estão depositados junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e a Escola Nacional de Música, hoje pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Isso se deve ao fato de que, ao longo das décadas, após a morte do compositor, cada um dos quatro filhos entregasse a parte ou o todo a eles pertencentes às respeitáveis Instituições. O acervo, doado em 1994 ao Departamento de Música da ECA-USP, posteriormente entregue à Biblioteca da ECA-USP em 2002, pertencia à neta do compositor, Maria Isabel Oswald Monteiro. Faziam parte dele outros manuscritos autógrafos que lhe foram doados por outras pessoas que não da família, sabedores de que em mãos dela os materiais estariam seguros. Quando no Departamento de Música, o material foi previamente catalogado por estudantes do Departamento com recursos da Fapesp e da Fundação Vitae. Presentemente as partituras integram o catálogo da Biblioteca, e já estão disponíveis em seu website: www.rebeca.eca.usp.br[106].

[105] GRIER, 2008, p.183.
[106] MARTINS, 2007, p. 187-189.

Em face das informações contida no artigo supracitado, aplicamos nossos esforços de pesquisa nas instituições aí indicadas: Biblioteca da ECA-USP (ou seja, Biblioteca "Maria Luiza Monteiro da Cunha", da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e a Escola Nacional de Música (ou seja, a Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ).

A obtenção dos materiais constituiu-se um longo e penoso caminho, já que a Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro estiveram em reformas em grande parte do período em que transcorreu o doutorado. Aliás, o acervo de música da Biblioteca Nacional ainda continua indisponível ao público até o momento da conclusão desta tese. Ainda assim, pudemos obter fotografias de documentos importantes, por meio do auxílio imprescindível da Profa. Elizete Higino, chefe da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

Por esta razão, por um extenso período, concentramos nossa pesquisa nos materiais existentes da Biblioteca da ECA-USP e em um manuscrito existente na UFRJ, cuja cópia nos foi enviada gentilmente por Tim Seddon, o copista que fez a editoração do concerto, para que pudesse ser gravado por Artur Pizarro e a *BBC National Orchestra of Wales*, para o selo Hiperyon[107].

Posteriormente, por intermédio de José Eduardo Martins, obtivemos uma cópia do Manuscrito atualmente existente no Arquivo Nacional, manuscrito que se tornou nosso principal texto.

No início de 2019, entramos em contato com a Profa. Elena Zomparelli, bibliotecária da Biblioteca do Conservatório Luigi Cherubini, antigo *Regio Istituto Musicale di Firenze*, para consultar-lhe sobre a existência de partituras e documentos concernentes ao compositor Henrique Oswald. Recebemos, como resposta, a grata notícia de que havia um manuscrito do CPO op10 depositado na Biblioteca do Conservatório. Em agosto deste ano viajamos a Florença, e encontramos o importante manuscrito, com a rubrica do prêmio recebido no Concurso Golinelli, ocorrido em 1893. Com profunda emoção manuseamos o

[107] Regência de Martin Brabbins, gravação realizada no BBC Hoddinott Hall, em *Cardiff*, nos dias 21 a 23 de outubro de 2013, para o selo *Hiperyon Records Ltd., London*. Disponível em: <https://www.discogs.com/Oswald-Napole%C3%A3o-Artur-Pizarro-BBC-National-Orchestra-Of-Wales-Martyn-Brabbins-Piano-Concerto-In-G-M/release/6535844>. Consultado em 25.02.2020.

manuscrito praticamente intocado por mais de 120 anos. Tivemos permissão de fotografá-lo, e, desde então, tornou-se um testemunho essencial para a tese. O estudo do mesmo constituiu um marco na construção do estema genético e uma ferramenta para estudar a evolução do pensamento do autor.

Elucidamos, a seguir, a recensão dos testemunhos da obra. Primeiramente descreveremos o acervo atinente ao concerto em pauta existente nas seguintes instituições ou acervos particulares:

3.1.1 Biblioteca da ECA-USP

Graças à gentil permissão da Profa. Marina Marchini Macambyra, bibliotecária supervisora da Biblioteca "Maria Luiza Monteiro da Cunha" da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP), publicamos nesta tese, parte do relatório intitulado "Diagnóstico das condições do acervo do Laboratório de Musicologia", de sua autoria, datado de 15 de janeiro de 2004 (Anexo A), onde se elucida a forma como o acervo que contém a Coleção Henrique Oswald chegou à Biblioteca da ECA[108]. Destacamos as informações concernentes ao escopo de nosso trabalho:

> Em abril de 2002 a Biblioteca recebeu em doação o acervo do Laboratório de Musicologia (LAM) do Departamento de Música da ECA (CMU), formada por documentação relacionada à música erudita brasileira. Integram esse acervo as seguintes coleções: [...]
>
> - Henrique Oswald: partituras autógrafas, diários, fotos e documentação pessoal do compositor, doados pela família em 1994, com mediação do Prof. José Eduardo Martins. Compreende todas as obras do compositor que não estão na Biblioteca Nacional[109]. [....]
>
> Não recebemos do LAM nenhum registro oficial de tombo. A quantidade de documentos foi registrada no Relatório Anual da Seção de Materiais Especiais da Biblioteca do ano de 2002 com base no último número de tombo de cada coleção recebida. Por exemplo, a última partitura de Fructuoso Vianna localizada no arquivo e registrada na base de dados é a de número FV76. Descobriu-se, posteriormente, que existem documentos

[108] Na qualidade de bibliotecária supervisora, Seção de Materiais Especiais.

[109] Evidentemente, esta afirmação não é precisa, uma vez que existem partituras do compositor em muitos outros lugares, tais como a biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional, em mãos de particulares, e em outras bibliotecas do mundo, como a Biblioteca Luigi Cherubini, em Florença, Itália.

> diferentes tombados com o mesmo número. As quantidades informadas abaixo devem, portanto, ser consideradas provisórias.

Dentre os problemas registrados, há um item, no Anexo 1 deste relatório (Resultado parcial do inventário realizado pela bolsista do LAM), que denuncia que "falta partitura ou a partitura está errada em HO 0150", justamente na localização onde se encontra o CPO op.10.

O material contido em HO 0150 é de grande importância para nossa pesquisa, como poder-se-á constatar. Que partitura seria aquela que falta ou que está errada, conforme o resultado do relatório realizado pela bibliotecária supervisora? A descrição acima descreve o estado em que se encontram os materiais relativos ao CPO op.10 e a forma como eles chegaram à Biblioteca da ECA-USP. Infelizmente, a distribuição dos documentos, manuscritos e partituras de Henrique Oswald pelos herdeiros, e sua posterior doação às diferentes bibliotecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, ocasionam enormes dificuldades no momento de empreender a pesquisa.

Passemos, pois, à descrição dos materiais relativos ao CPO op.10 que estão na Biblioteca da ECA-USP. Todas as partituras e partes cavadas de diferentes versões do concerto encontram-se nas seguintes localizações:

HO 0150, HO 0151, HO 0152, HO 0153, E04329 e E05257.

A seguir, detalharemos o conteúdo das mesmas:

3.1.1.1 *Localização HO 0150*

O material classificado por HO 0150 se encontra dividido e classificado em quinze pastas, cujo conteúdo será especificado no Quadro 3.1.1.1:

QUADRO 3.1.1.1 – Conteúdo das pastas em HO 0150

Pasta	Conteúdo de HO 0150	Sigla na tese
I	Manuscrito apógrafo, versão para piano solista e orquestra sinfônica.	Ms N

	Título*: Concerto para Piano e Orquestra* (de H. Oswald). Dedicatória: A Guiseppe Buonamici Assinado: Cópia Do original S.O.A. Copista: Sissy Oswald Alfieri. Datado: 1948(?) – o último algarismo não se entende muito bem.	
II	Manuscrito autógrafo, Versão para piano solista e orquestra sinfônica. Somente segundo movimento (incompleto) . Não assinado, sem data, 25 páginas Instrumentação: Flauti, Oboi, Clarinetti (in Si b), Fagotti, Corni (in Fa), Trombe in mib), Tromboni, Basso, Timpani (Sib - Mib), Violini, Viole, Violoncelli, Bassi.	Ms H
III	Partes cavadas de Violinos I e II, Viola, Contrabaixo, Flautas I e II, Oboés I, e II	Rel. Ms B
IV	Partes cavadas de Clarinetes I e II, Fagotes I e II	Rel. Ms B
V	Partes cavadas de Trompas I, II, III e IV, Trompetes I e II, Trombones I, II e III, Oficleide e Tímpanos	Rel. Ms B
VI	Partes cavadas de Contrabaixo (2 exemplares)	
VII	Partes cavadas de Violoncelo (3 exemplares)	
VIII	Partes cavadas de Viola (3 exemplares)	Rel. Ms B
IX	Partes cavadas de Violino II (4 exemplares)	Rel. Ms B
X	Partes cavadas de Violino I (4 exemplares)	
XI	Partes cavadas de Contrabaixo (3 exemplares)	Rel. Ms C
XII	Partes cavadas de Violoncelo (3 exemplares)	Rel. Ms C
XIII	Partes cavadas de Viola (4 exemplares)	Rel. Ms C
XIV	Partes cavadas de Violino II (5 exemplares)	Rel. Ms C
XV	Partes cavadas de Violino I (7 exemplares)	Rel. Ms C

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Uma descrição mais detalhada sobre os materiais existentes nestas pastas poderá ser acessada no Apêndice A desta tese.

3.1.1.2 *Localização HO 0151*

O material classificado por HO 0151, se encontra organizado em duas pastas, tal como especifica o Quadro 3.1.1.2, a seguir:

QUADRO 3.1.1.2 – Conteúdo das pastas em HO 0151

Pasta	Conteúdo de HO 0151	Sigla na tese
I	Partes cavadas de Violino I e II, Viola e Violoncelo. Mesma grafia de copista, e mesmas letras de ensaio. Copista não indentificado.	
II	Manuscrito autógrafo, versão para piano solista acompanhado por piano e instrumentos de cordas. Título na capa: Concerto per Pianoforte con accompagnamento d`Orchestra di H. Oswald. Não assinado, não datado, 95 p.	Ms F

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

As Partes cavadas de Violino I e II, Viola e Violoncelo encontradas na Pasta I têm em comum a grafia do copista e as letras de ensaio. Correspondem, provavelmente, a um *set*. Falta a parte de contrabaixo. Verificamos todas as partes de contrabaixo da pasta HO 0150, para certificar-nos que alguma delas poderia ser a que faltava neste conjunto, mas nenhuma delas se encaixaria neste grupo. Uma observação interessante é que, nessas partes, há indicação de "deixas" da parte do piano, o que indica que, provavelmente, foram escritas para um quinteto de cordas, e não para uma orquestra de cordas. No material existente em HO 0152 não há tais indicações, o que nos faz supor que foi escrito para ser interpretado por uma orquestra de cordas dirigida por um regente.

A Pasta II de HO 0151 possui um manuscrito autógrafo, numa versão para piano solista *acompanhado por piano e instrumentos de cordas*. Trata-se de uma partitura muito antiga, de capa dura marrom, carcomida por traças, apresentando buracos e outros danos irreversíveis que comprometem completamente sua legibilidade. É, aparentemente, o material mais antigo entre aqueles que estão na Biblioteca da ECA. Seu título indica *Concerto per Pianoforte con accompagnamento*

d`Orchestra di H. Oswald, e a instrumentação da partitura compreende *Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso, 2o. Pianoforte, 1o pianoforte*.

Constatar a presença na tradição de tal versão – cuja instrumentação possui um segundo piano –, causou-nos grande estranheza, e, a princípio, pensamos que o segundo piano fosse uma redução da parte de cordas, tendo a finalidade precípua de servir a que um pianista acompanhador ensaiasse com o solista. Analisando o texto musical, percebemos, entretanto, que o segundo piano não era uma redução das cordas, mas tinha uma existência própria. Posteriormente – percorrendo os programas de concertos realizados pelo compositor –, comprovou-se que uma versão para piano *com acompanhamento de piano e cordas* foi executada no ano de 1897, em pelo menos duas ocasiões.

Neste manuscrito tão particular, o sistema da parte do piano solista não foi redigido, exceto na parte das cadências, que funcionam como referência ("deixas", como coloquialmente se costuma chamar) para os demais intérpretes do *ensemble*. Como se confirma pelo conteúdo dos programas de concerto, esta partitura estava destinada a ser utilizada pelo próprio compositor que, com toda certeza, executava a obra de memória, e poderia, portanto, dirigir o trabalho dos demais intérpretes.

3.1.1.3 *Localização HO 0152*

O material classificado por HO 0152 se encontra dividido e classificado em 6 pastas, conforme especificado no Quadro 3.1.1.3:

QUADRO 3.1.1.3: Conteúdo das pastas em HO 0152

Pasta	Conteúdo de HO 0152	Sigla na tese
I	Manuscrito apógrafo, versão para piano solista e instrumentos de cordas. Título: Concerto per piano e orchestra, ridotto per instrumenti a corda. Capa: H. Oswald op.10 / Concerto per pianoforte / Partitura d`Orchestra a Corda Os "divisi" presentes ao longo da obra determinam que a versão não estava escrita para um quinteto de cordas.	Ms P

II	Partes cavadas de Violino II (3 exemplares)	
III	Partes cavadas de Violas (2 exemplares)	
IV	Partes cavadas de Violino I (3 exemplares)	
V	Partes cavadas de Violoncelo (2 exemplares)	
VI	Uma parte cavada de Violino I e uma parte cavada de Contrabaixo. Material distinto do material das outras pastas, provavelmente elaborado por outro copista; papel também mais antigo.	

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

A Partitura do Concerto para Piano e orquestra op.10, versão para piano solista e instrumentos de cordas, que se encontra na Pasta I de HO 0152, foi certamente destinada a uma orquestra de cordas, devido à existência de diversos "divisi" ao longo da obra.
Título: H. Oswald op.10
Concerto per pianoforte
Partitura d`Orchestra a Corda

OBS: Novamente falta a parte de Contrabaixo no material reunido nas pastas II, III, IV e V.

3.1.1.4 *Localização HO 0153*

O material classificado por HO 0153 se constitui de três partituras na versão redução para dois pianos, sendo uma delas, um manuscrito autógrafo, e as outras duas, cópias, iguais entre si, com capa e título escritos em português: Concerto para Piano e Orquestra (op.10) de H. Oswald. Na capa do manuscrito autógrafo pode-se ler os seguintes dizeres, escritos a lápis preto: "único exemplar manuscrito de Henrique Oswald".

QUADRO 3.1.1.4: Conteúdo de HO 0153

Conteúdo de HO 0153	**Sigla na tese**
Manuscrito autógrafo da redução para dois pianos do Concerto para Piano e Orquestra, op.10, intitulado *Concerto per Pianoforte in sol minore, con l`accompagnamento d`orchestra ridotto per 2o. Piano*.	Ms G

Fotocópia de Partitura do CPO op.10, versão para 2 pianos Título: Concerto para Piano e Orquestra (op.10) de H. Oswald	
Fotocópia de Partitura do CPO op.10, versão para 2 pianos Título: Concerto para Piano e Orquestra (op.10) de H. Oswald	

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.1.1.5 *Localização E 04329*

O material classificado por E 04329 se constitui de fotocópias de materiais contidos em outras pastas, tal como se encontra no Quadro 3.1.1.5 abaixo:

QUADRO 3.1.1.5: Conteúdo da Localização E 04329

Conteúdo de E 04329	**Sigla na tese**
Fotocópia da partitura da HO 0152 Pasta 1	Ms P
Fotocópia da parte de Vl I – HO 0150 – Pasta XV	
Fotocópia da parte de Vl II – HO 0150 – Pasta XIV	
Fotocópia da parte de Vla – HO 0150 – Pasta XIII	
Fotocópia da parte de Cello – HO 0150 – Pasta XII	
Fotocópia da parte de CB – HO 0150 – Pasta XI	

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.1.1.6 *Localização E 05257*

O material classificado por E 05257 se constitui de uma partitura fotocopiada, encadernada em brochura (azul clara). Trata-se de uma cópia da partitura contida na pasta I de HO 0150 (Cópia Do original S.O.A. 1949)

3.1.2 Biblioteca da Escola de Música da UFRJ

Somente tivemos acesso aos materiais existentes na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no início de 2019, devido à reforma que se realizou no edifício. As bibliotecárias foram muito gentis em permitir nossa pesquisa compartilhando a sala onde elas trabalhavam, em condições completamente adversas: não havia ar condicionado nem água no edifício nos dias em que alí estivemos.

Monteiro relata em sua tese - referindo-se ao trabalho de pesquisa que aí realizou - que "apenas uma pequena parte dos manuscritos de obras de Oswald que esta instituição possui estava devidamente catalogada em seus fichários. Todo o resto desse vasto material permanecia adormecido em seus arquivos. O autor desta pesquisa procedeu então a um trabalho de separação e catalogação provisória que revelou um grande número de autógrafos e cópias da época. É grande o material de orquestra armazenado nesta biblioteca"[110].

Na pesquisa que aí realizamos, tivemos acesso a quatro manuscritos do CPO op.10, dois autógrafos, e dois apógrafos:

3.1.2.1 *Localização MS O – II – 38*

Manuscrito autógrafo do CPO op.10, em versão para piano solista e orquestra sinfônica, assinado no início, sem data, 163 páginas, dedicado a Giuseppe Buonamici. Este manuscrito foi intitulado Ms B nesta tese e trata-se de um dos manuscritos mais utilizados do CPO op.10. É um dos 3 manuscritos para orquestra completa que conhecemos.

3.1.2.2 *Localização MS (E) O – II – 3*

110 MONTEIRO, Eduardo. *Henrique Oswald (1852-1931), un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L´Exemple de sa musique de chambre avec piano*. Doutorado em Musicologia. Paris: Sorbonne, 2000, p.458.

Manuscrito autógrafo do CPO op.10, Versão para piano solista e orquestra de cordas, intitulado *Concerto per Piano e Orchestra: ridotto per instrumenti a corda,* assinado no início, sem data, 82 páginas.

Capa dura, estampada, em tons de azul e branco

Instrumentação: (Violini I e II, Viola, Violoncello, Contrabbassi e Pianoforte)

3.1.2.3 *Localização MS (E) – O – II – 4*

Manuscrito apógrafo do CPO op.10, Versão redução para 2 pianos

Cópia S.O.A., assinado, 64 páginas

Título: Concerto per Piano e Orchestra in sol minore

Capa dura azul marinho

Na Capa: H. Oswald, Concerto per Piano e Orchestra in sol minore, 6, E.N.M.

Carimbo nas páginas: À Escola Nacional de Música oferece suas músicas, Maria Antonia de Castro Massé, Rio de Janeiro, 17 de março de 1956.

3.1.2.4 *Localização MS O – II – 38a*

Manuscrito apógrafo do CPO op.10, Versão para piano solista e orquestra sinfônica, Cópia do original S.O.A., assinado, sem data, 162 páginas

Título: Concerto para piano e orquestra em sol menor

Dedicatória: À Buonamici

Sem capa, Papel Waco 24-A

Instrumentação: Flauti, Oboi, Clarinetti (in Si b), Fagotti, Corni (in Fa), Trombe in mib), Tromboni, Timpani (sol – re), Violini I, Violini, II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi

O Quadro 3.1.2 resume o conteúdo que nos foi dado a conhecer na biblioteca da UFRJ. Não sabemos se há outros manuscritos deste concerto nesta biblioteca.

QUADRO 3.1.2: CONTEÚDO NA BIBLIOTECA DA UFRJ

Localização	Conteúdo na Biblioteca da UFRJ	Sigla na tese
3.1.2.1: MS O – II – 38	Manuscrito autógrafo, Versão para piano solista e orquestra sinfônica, Assinado no início, sem data, 163 páginas Dedicatória: a Giuseppe Buonamici Sem capa Instrumentação: Flauti (2), Oboi (2), Clarinetto I in Sib, Clarinetto I in Sib, Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide, Timpani (Sol - Re), Pianoforte, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.	Ms B
3.1.2.2: MS (E) O– II –3	Manuscrito autógrafo, Versão para piano solista e orquestra de cordas, intitulado *Concerto per Piano e Orchestra: ridotto per instrumenti a corda,* assinado no início, sem data, 82 páginas. Capa dura, estampada, em tons de azul e branco Instrumentação: Violini I e II, Viola, Violoncello, Contrabbassi e Pianoforte	Ms D
3.1.2.3: MS (E) O– II – 4	Manuscrito apógrafo, Versão redução para 2 pianos Cópia S.O.A., assinado, 64 páginas Título: Concerto per Piano e Orchestra in sol minore Capa dura azul marinho Na Capa: H. Oswald, Concerto per Piano e Orchestra in sol minore, 6, E.N.M. Carimbo nas páginas: À Escola Nacional de Música oferece suas músicas, Maria Antonia de Castro Massé, Rio de Janeiro, 17 de março de 1956.	
3.1.2.4: MS O – II – 38a	Manuscrito apógrafo, Versão para piano solista e orquestra sinfônica, Cópia do original S.O.A., assinado, sem data, 162 páginas Título: Concerto para piano e orquestra em sol menor Dedicatória: À Buonamici Sem capa, Papel Waco 24-A Instrumentação: Flauti, Oboi, Clarinetti (in Si b), Fagotti, Corni (in Fa), Trombe in mib), Tromboni, Timpani (sol – re), Violini I, Violini, II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi	

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.1.3 Arquivo Nacional

No Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, encontra-se o Fundo Família Henrique Oswald – (QJ), que reúne documentos produzidos e acumulados pelo

compositor e por seu filho Carlos Oswald. Na caixa 3 do Fundo Família Henrique Oswald encontra-se o CPO op.10, juntamente com o *Concerto para violino e orquestra* e outras obras. No Anexo B desta tese, pode-se encontrar uma minuciosa descrição do Fundo Família Henrique Oswald. Segundo o relatório, o fundo foi adquirido parte por compra e parte por doação, ingressando no Arquivo Nacional em 1932, 1934 e 1943. Segundo Monteiro, "o acervo possui 34 manuscritos, entre autógrafos e cópias da época. Percebe-se que estes manuscritos estão entre os mais caprichados e bem conservados do autor, sendo que muitos são as versões definitivas de suas respectivas obras"[111]. A coleção de manuscritos completa-se com rascunhos de composições e exercícios de contraponto. Além de uma série de documentos, cartas e cartões, há um livro, de número 12, que contém aproximadamente 430 recortes de jornais de várias nacionalidades, referentes à vida artística de Henrique Oswald e de Alfredo Oswald.

Corroborando a impressão de Monteiro sobre as versões definitivas de suas obras, acreditamos que o manuscrito do CPO op.10 que aí se encontra seja a última versão do concerto realizada pelo autor, e é aquele que utilizamos como texto-base de nossa edição crítica. José Eduardo Martins também compartilha esta tese e foi dele que recebi uma cópia do referido manuscrito, antes de obter uma versão enviada pelo Arquivo Nacional. As análises que se seguiram na fase de colação dos manuscritos confirmaram a premissa.

QUADRO 3.1.3 – CONTEÚDO EXISTENTE NO ARQUIVO NACIONAL

Localização	Conteúdo existente no Arquivo Nacional	Sigla na tese
Fundo Família Henrique Oswald – (QJ) Caixa 3	Manuscrito autógrafo, versão para piano solista e orquestra sinfônica, assinado no início, sem data, 157 páginas. Título: Concerto per piano con accompagnamento d`orchestra Dedicatória: Al suo caro Maestro e amico Giuseppe Buonamici Com capa dura, papel marca Vieira Machado e Cia, Rua do Ouvidor No. 179 – Rio de Janeiro. Instrumentação: 1 Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 1 Corne Inglese, 2 Clarinetti in Sib, 1 Clarinette Basso in Sib, 2 Fagotti, 4 Corni in Fa, 2 Trombe in Fa, Timpani (in Sol – Re), Piano, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi	Ms C

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

111 MONTEIRO, 2000, p.457.

3.1.4 Fundação Biblioteca Nacional

Infelizmente, não pudemos ter acesso direto aos materiais existentes na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, devido às obras de restauração no Palácio Gustavo Capanema que se iniciaram em 2016. O atendimento ao público na Unidade Música e Arquivo Sonoro encontra-se suspenso até o momento da conclusão de nossa tese. O acervo específico de Henrique Oswald está entre os materiais que não podem ser consultados.

Tivemos conhecimento sobre a existência destes manuscritos por meio da nota n.395 da tese de doutorado de Eduardo Monteiro[112]. Conseguimos, através da colaboração gentil da diretora da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, a Sra. Elizete Higino, receber fotos destes dois manuscritos importantes, ainda que o acervo da Biblioteca Nacional não esteja disponível ao público em geral.

3.1.4.1 Localização BN (MS O-I-12)

Manuscrito autógrafo do 1º. Movimento da redução para dois pianos do Concerto para Piano e Orquestra, op.5, de Henrique Oswald, assinado e datado: *Firenze, 9.10.1886 ore 11 di sera*. Observa-se que no momento de sua composição, o compositor lhe dá número de opus 5.

I – Allegro moderato, sol m, C, 22 p.

3.1.4.2 Localização BN (MS O-I-11)

112 MONTEIRO, 2000, p.170: Nota 395 - MARTINS, José Eduardo, *op. cit.*, p. 55, afirma que esta obra foi composta em 1890. Dos vários manuscritos localizados durante a pesquisa, apenas dois, ambos em versão para dois pianos, são datados. O primeiro, de 9/10/1886, comporta apenas o 1° movimento. O segundo é de 7/4/1892. Por meio desta nota, tivemos notícia sobre a existência destes dois manuscritos.

Manuscrito autógrafo de movimentos da redução para dois pianos do CPO op.10, de Henrique Oswald, assinado e datado: Firenze, 7.4.1892. Os movimentos estão encadernados em dois volumes distintos, com dimensões não idênticas.

No primeiro volume há dois movimentos:

I Allegro, poco agitato, sol m, C, 31p.

II Andante, Mi b M, 6/8, 8p., incompleto.

No segundo volume há 3 movimentos:

II Adagio, Mi b M, 6/8, 12p.

III Allegro vivace, sol m, C/, 5p., incompleto.

III Allegro vivace, sol m, 2/4, 23p.

O Quadro 3.1.4 resume algumas características dos manuscritos pertencentes à Biblioteca Nacional:

QUADRO 3.1.4 : Conteúdo existente na Biblioteca Nacional

Localização	Conteúdo existente na Biblioteca Nacional	Sigla na tese
BN (MS O-I-12)	Manuscrito autógrafo, versão redução para dois pianos, assinado e datado: Firenze, 9.10.1886 ore 11 di sera. Possui só o primeiro movimento do concerto. Título: Concerto per Pianoforte op.5. Observa-se que, em 1886, o compositor classifica a composição como op.5. I – Allegro moderato, sol m, C, 22 p.	Ms J
BN (MS O-I-11)	Manuscrito autógrafo, versão redução para 2 pianos, em dois volumes, com 5 movimentos, assinado e datado: Firenze, 7.4.1892. Os movimentos estão encadernados em dois volumes distintos, com dimensões não idênticas. No primeiro volume há dois movimentos (Ms K1): I Allegro, poco agitato, sol m, C, 31p. II Andante, Mi b M, 6/8, 8p., incompleto. No segundo volume há 3 movimentos: II Adagio, Mi b M, 6/8, 12p. III Allegro vivace, sol m, C/, 5p., incompleto (Ms K2). III Allegro vivace, sol m, 2/4, 23p (Ms K3).	Ms K (K1, K2 e K3)

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.1.5 Biblioteca do Conservatorio Luigi Cherubini

Inspirados pela tese de Eduardo Monteiro, que nos estimulou a pesquisar o período em que Henrique Oswald viveu na Itália, iniciamos nossa pesquisa em Florença. Como relatamos anteriormente, na Biblioteca do *Conservatorio Luigi Cherubini*, pudemos manusear e fotografar o Manuscrito laureado com menção honrosa no Concurso Golinelli no dia 29 de março de 1893.

O manuscrito se encontra na localização D XI 2802 e trata-se do Manuscrito autógrafo da partitura do CPO op.10, de Henrique Oswald, intitulado *Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra*", não assinado, 185p. Na capa há a seguinte inscrição: "La speranza è la mia forza"[113]. E, na folha de rosto: *Composizione del Maestro Enrico Oswald di Rio de Janeiro, distinta con Menzione d`Onore al Concorso Golinelli, nell`Adunanza Accademica del di 29 di marzo 1893. Il Segretario G. Tacchinardi*[114]. Em nossa tese, este manuscrito autógrafo será doravante chamado Ms A.

QUADRO 3.1.5: Conteúdo existente na Biblioteca Luigi Cherubini

Localização	Conteúdo existente na Biblioteca Luigi Cherubini	Sigla na tese
D XI 2802	Manuscrito autógrafo, versão piano solista e orquestra sinfônica Título: *Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra* Não assinado, não datado, 185 p. Capa em papelão de cor bege-acizentada com lombada vermelha. OBS 1: existe a data da premiação do Concurso. Golinelli: 29 de março de 1893. OBS 2: na capa há a seguinte inscrição manuscrita: *La speranza è la mia forza*, pseudônimo do concursante.	Ms A

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

113 Tradução: A esperança é a minha força.

114 Tradução: Composição do maestro Enrico Oswald do Rio de Janeiro, distinguida com Menção de Honra no Concurso Golinelli, na Reunião Acadêmica do dia 29 de março de 1893. O Secretário G. Tacchinardi.

3.1.6 Acervo pessoal de José Eduardo Martins

Em entrevista que realizamos com o Prof. José Eduardo Martins, em sua residência, em São Paulo, no dia 29 de janeiro de 2019, ele nos deu a conhecer o manuscrito que do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald, na versão para piano e quinteto de cordas. Posteriormente ele nos permitiu fotografa-lo. Trata-se de um manuscrito autógrafo de grande qualidade. José Eduardo Martins comenta em um *email* (Anexo E) a mim enviado:

> "Ao escrevê-lo no início da década de 1890 na cidade de Florença, onde constituiu família e viveu cerca de 30 anos, já àquela altura, com a finalidade precípua de apresentar o Concerto em cidades menores, realizou a redução para piano e quinteto de cordas e piano". (...)
>
> "Quanto à redução do acompanhamento de orquestra para quinteto de cordas, há uma primeira redação com rasuras na Escola de Música e uma definitiva, manuscrito autógrafo, sem quaisquer rasuras, partitura esta que me foi oferecida pela neta do compositor, Maria Isabel Oswald Monteiro, tia do Thomaz. Em 2002 gravei com o Rubio String Quartet da Bélgica (mais contrabaixo), na cidade de Mullem, Bélgica (CD USP-CONCERTO), o Concerto nessa configuração e apresentamos a obra em várias cidades da Bélgica e em São Paulo." [115]

Segundo José Eduardo Martins nos relatou, este manuscrito estava em mãos da pianista Honorina Silva, que o devolveu a Maria Isabel Oswald Monteiro, neta do compositor, que, por sua vez, presenteou o pianista com o mesmo. Nesta tese este manuscrito será chamado Ms. E.

Além deste manuscrito autógrafo, José Eduardo Martins possui um manuscrito apógrafo, de autoria de Sissy A O, de uma redução para dois pianos.

QUADRO 3.1.6 – Conteúdo existente no acervo de José Eduardo Martins

Localização	Conteúdo existente no acervo pessoal de José Eduardo Martins	Sigla na tese
	Manuscrito autógrafo, versão piano solista e quinteto de cordas Título: *Concerto per piano op.10* *Riduzione dell`accompagnamento d`orchestra para quinteto a corde.* Dedicatória: "*Al caro Amico e Maestro Giuseppe Buonamici*" Assinado 3 vezes nas 3 primeiras páginas (capa, rosto e música), não	Ms E

115 Trecho do email de José Eduardo Martins a mim enviado no dia 6 de setembro de 2019, reproduzido no ANEXO D.

	datado, 119 p. Instrumentação: Violini 1o., Violini 2o., Viole, Violoncelli, Contrabbassi e Piano. Obs: Ainda que haja a especificação de *Riduzione ell`accompagnamento d`orchestra para quinteto a corde,* os nomes de todos os instrumentos aparecem no plural na orquestração, e há vários divisi na orquestração que indica que o compositor pensou a versão para piano solista e cordas.	
	Manuscrito apógrafo, versão redução para dois pianos. Título: *Concerto para piano e orquestra* op.10 de H. Oswald. Copista: S.A.O. (cópia do original). Sem capa.	

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.1.7 Editora Hiperyon

Em 2017, Nahim Marun, executou o CPO op.10 com três orquestras brasileiras. Para obtenção do material para estas execuções, Nahim Marun entrou em contato com o pianista português Artur Pizarro, que gravou a obra de Henrique Oswald para o Selo Hyperion, em 2013. Esta gravação, cadastrada como CDA67984, constitui o vol.64 da "The Piano Romantic Series" da Gravadora Hyperion. Neste CV Artur Pizarro executa o *Concerto para piano e orquestra* em Sol menor, op.10, de Henrique Oswald, e o *Concerto para piano e orquestra n.2*, em mi bemol menor, op.31, de autoria do compositor português Alfredo Napoleão dos Santos, compositor nascido no mesmo ano em que Oswald nasceu (1852), e que veio para o Brasil em 1868, justamente no mesmo ano em que Henrique Oswald mudou-se para Florença com sua família. Os concertos foram gravados em outubro de 2013, pela BBC National Orchestra of Wales regida por Martyn Brabbins, na BBC Hoddinott Hall, em Cardiff, País de Gales.

O pianista Pizarro enviou os materiais editados pela Hyperion para o Prof. Nahim e eu entrei em contato com o realizador da editoração, o Sr. Tim Seddon, que vive na Holanda. Seddon informou-nos que ele preparou o material para a performance do concerto de piano de Henrique Oswald para a Hyperion, que lhe forneceu um PDF dos "manuscritos originais da partitura completa e de uma redução para piano". Na mensagem que me enviou por *email*, esclareceu-se quais manuscritos ele havia utilizado em sua edição: "De acordo com as notas da capa do

CD da Hyperion, a partitura original do manuscrito e a redução do piano estão mantidas no Brasil pela Escola de Música do Rio de Janeiro"[116].

Tim Seddon gentilmente enviou-nos o arquivo que a Biblioteca da Escola de Música da UFRJ havia enviado a Hyperion e, por meio dessa volta ao mundo, obtivemos uma cópia destes dois manuscritos da "Escola de Música de Rio de Janeiro", já que nós não tínhamos acesso aos materiais da biblioteca. A partitura completa do concerto que Seddon utilizou em sua edição é o manuscrito existente na localização MS O – II – 38. Quanto à redução para dois pianos, que, a princípio não demos muito importância, por ter seus pentagramas muito apagadas no arquivo enviado, mostrou-se, com o desenvolvimento das pesquisas, um manuscrito fundamental. Segundo as bibliotecárias da UFRJ, esse manuscrito não está em seu acervo. Ainda não sabemos de onde provém o manuscrito, mas ele foi utilizado na colação. Trata-se de um manuscrito autógrafo, assinado e datado com a mesma data de um dos manuscritos do Arquivo Nacional, 7 de abril de 1892.

116 "According to the Hyperion CD sleeve notes the original manuscript full score and manuscript piano reduction are held in Brazil by the Escola del Musica do Rio de Janiero" [Sic}. Email completo encontra-se no ANEXO C.

3.2 *DESCRIÇÃO DAS FONTES*

James Grier, discutindo as diversas possibilidades de edições críticas, argumenta que "todos os usuários de uma edição valorizam uma descrição clara das fontes em que tal edição se baseia, não importando quão entendidos ou sofisticados possam ser[117]. Dentre as sugestões que este autor oferece, optamos por basear a descrição dos testemunhos nos estudos codicológicos de Leonard Boyle, com as necessárias adaptações para as fontes que estudamos[118]. Sobre cada uma das fontes, descreveremos os seguintes itens:

Identificação

1. Sigla.

2. Local (cidade, nome da biblioteca).

3. Localização (na biblioteca).

4. Título

5. Data.

6. Copista e assinatura.

Conteúdo

7. Títulos dos movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades.

8. Instrumentação.

Material

9. Descrição do material e estado do manuscrito. (cartáceos)

10. Número de páginas.

11. Número e disposição de pentagramas.

12. Número e disposição de sistemas, presença e tipo de claves.

13. Fabricante do papel do manuscrito.

14. Encadernação.

[117] GRIER, 2008, p.197.

[118] Ibid.

15. Comparação de cadernos. Presença, localização e descrição de sinais classificatórios e identificativos.

Algumas páginas de cada manuscrito em fac-símile serão disponibilizadas, para que o leitor possa entender melhor as descrições da fonte.

A seguir apresentamos a descrição dos testemunhos, organizada por autoria do copista (autógrafo ou apógrafo) e por instrumentação. Em primeiro lugar apresentaremos os manuscritos autógrafos, que foram utilizados predominantemente no estabelecimento do texto crítico, e, posteriormente, os apógrafos.

3.2.1 Manuscritos autógrafos

Até o momento de finalização desta tese, tivemos acesso total ou parcial (por meio de fotos) a 13 manuscritos autógrafos. Alguns são assinados e outros não, e a identificação de sua autoria se deu por meio de comparação da grafia. Em alguns deles há dúvida se houve a colaboração de alguém mais na realização de algum dos seguintes itens: claves, letras de ensaio, sinais de dinâmica, reguladores, nomes dos andamentos e instrumentos.

Uma descrição detalhada de cada um deles, organizada pelas distintas versões do CPO op.10 realizadas pelo compositor, será apresentada ao leitor.

3.2.1.1 Versão Piano solista e orquestra sinfônica

3.2.1.1.1 Manuscrito A (Ms A)

O Quadro 3.2.1.1.1 apresenta a descrição da fonte Ms A em detalhes.

QUADRO 3.2.1.1.1 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS A

Identificação Ms A	
1. Sigla	Ms A.

2. Local	Florença, Itália, Conservatório Luigi Cherubini[119].
3. Localização	D XI 2802.
4. Título	*Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra*
5. Data	O compositor não o datou, mas existe a data da premiação do Concurso. Golinelli: 29 de março de 1893.
6. Copista e assinatura	Autógrafo/ Não assinado: na capa há a seguinte inscrição manuscrita: "La speranza è la mia forza"[120], pseudônimo do concursante.
Conteúdo Ms A	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades. No. de p. dos Movimentos.	I Allegro moderato, sol m, C, 93p. II Adagio, Mi b M, 6/8, 29p. III Allegro vivace, sol m, 2/4, 63p.
8. Instrumentação	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetti in Sib (2), Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide, Timpani (Sol - Re), Pianoforte, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi.
Material Ms A	
9. Material e estado	Manuscrito em perfeito estado, com poucas marcas do tempo.
10. Páginas	185.
11. Pentagramas	17 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas de 17 pentagramas: 5 pautas de madeiras, 4 de metais, 1 de tímpanos, 2 pautas de piano, 5 pautas de cordas. A clave de fá é invertida, como nos Ms J e K1: tem um formato de C:.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Papelão de cor bege-acizentada com lombada vermelha.
15. Sinais identificativos	Na capa, na parte superior, há a inscrição "No. 3" no canto esquerdo, "9097" logo abaixo e, do centro para a direita, a inscrição *La speranza è la mia forza*, na diagonal. Há um número 93 em lápis no centro superior. Na parte inferior esquerda aparece o número 783. Na primeira folha após a capa há as seguintes inscrições: no centro, na diagonal: *Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra*; no canto superior direito: *Composizione del Maestro Enrico Oswald di Rio de Janeiro, distinta con Menzione d`Onore al Concorso Golinelli, nell`Adunanza Accademica del di 29 di marzo 1893. Il Segretario G. Tacchinardi*[121]; no canto inferior esquerdo, o número 783 escrito em lápis azul. Na segunda folha do manuscrito, primeira página da música, há 3 carimbos na parte inferior da folha: o primeiro deles, em formato circular, cujo início

[119] O Conservatório Luigi Cherubini se situa à Piazza delle Belle Arti, 2, CP: 50122, em Florença, Itália.

[120] Tradução: A esperança é a minha força.

[121] Tradução: Composição do maestro Enrico Oswald do Rio de Janeiro, distinguida com Menção de Honra no Concurso Golinelli, na Reunião Acadêmica do dia 29 de março de 1893. O Secretário G. Tacchinardi

	está cortado e não se lê bem, provavelmente está escrito R. ISTITUTO MUSICALE DI FIRENZE, em torno de um brasão do mesmo; o segundo é o número 9097; o terceiro é outro carimbo em formato circular onde se lê R. ISTITUTO MUSICALE DI FIRENZE, e no centro do mesmo, a palavra BIBLIOTECA, acima da qual foi acrescentado o número 783 em azul. No interior do restante do manuscrito não há sinais acrescentados.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.1.2 Manuscrito B (Ms B)

O Quadro 3.2.1.1.2 apresenta a descrição da fonte Ms B em detalhes.

QUADRO 3.2.1.1.2 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS B

Identificação Ms B	
1. Sigla	Ms B.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ).
3. Localização	MS O-II-38.
4. Título	Concerto para piano e orquestra op. 10 (não estamos seguros do título, pois, já que o manuscrito estava sem capa, este nome aparecia somente na fotocopia do manuscrito, também existente na biblioteca, em que revelava uma capa provavelmente semelhante à do Ms A, pela aparência)
5. Data	Sem Data.
6. Copista e assinatura	Autógrafo/ Assinado: na primeira página da música, no canto direito superior, H. Oswald, e logo abaixo, op.10.
Conteúdo Ms B	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 73p. II (Sem determinação de andamento), Mi b M, 6/8, 29p. III Allegro, sol m, 2/4, 60p.
8. Instrumentação	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetto I in Sib, Clarinetto I in Sib, Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide, Timpani (Sol - Re), Pianoforte, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.
Material Ms B	
9. Material e estado	Manuscrito em estado de avançada deterioração, folhas amareladas com marcas de oxidação, papel ressecado, com rasgos em diversas folhas.
10. Páginas	162.
11. Pentagramas	17 p/ página
12. Sistemas, claves	Sistemas de 17 pentagramas: 5 pautas de madeiras, 4 de metais, 1 de tímpano, 2 pautas de piano, 5 pautas de cordas

13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Atualmente não possui mais encadernação: está envolvido em um papel sulfite branco na biblioteca. Acreditamos que possuía uma capa semelhante à do Ms A, pela fotocópia (MS O-II-38 Xerox) do manuscrito existente na biblioteca, em que existe uma capa fotocopiada.
15. Sinais identificativos	Ao carissimo maestro e amico Giuseppe Buonamici.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.1.3 Manuscrito C (Ms C)

O Quadro 3.2.1.1.3 apresenta a descrição da fonte Ms B em detalhes.

QUADRO 3.2.1.1.3 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS C

Identificação Ms C	
1. Sigla	Ms C.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Arquivo Nacional.
3. Localização	Fundo Família Henrique Oswald – (QJ), Caixa 3.
4. Título	*Concerto per piano con accompagnamento d'orchestra*.
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Autógrafo/ Assinado: H. Oswald, e logo em seguida, op.10.
Conteúdo Ms C	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro agitato, sol m, C, 76p. II Andante Mi b M, 6/8, 28p. III Allegro, sol m, 2/4, 51p.
8. Instrumentação	Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Corne Inglese, 2 Clarinetti (in Sib), Clar. Basso (in Sib), , 2 Fagotti, 4 Corni (in Fa), 2 Trombe (in Fa), Timpani, Piano, Violini 1o., Violini 2o., Viole, Violoncelli, Contrabassi.
Material Ms C	
9. Material e estado	Desconheço o estado do manuscrito, pois nunca o tive em mãos. Tive acesso somente a um arquivo em pdf (de uma fotocopia do manuscrito) que o Arquivo Nacional me enviou e duas fotocopias que me foram presenteadas por José Eduardo Martins. Pela aparência da fotocopia, o manuscrito parece estar em bom estado.
10. Páginas	157.
11. Pentagramas	17 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas com 19 pentagramas: 6 pautas de madeiras, 3 de metais e 1 de

	tímpanos, 2 para o piano solista, 5 para as cordas e, finalmente, 2 para a redução para o 2o. Piano.
13. Fabricante papel	Marca Vieira Machado & Cia, Rua do Ouvidor No. 179 – Rio de Janeiro.
14. Encadernação	Leva uma encadernação com capa dura, com um papel de estampa semelhante a um mármore, com lombada encadernada provavelmente em couro. Não posso fornecer maiores detalhes.
15. Sinais identificativos	Na capa do manuscrito há uma etiqueta um pouco danificada onde se pode ler "Concerto para piano e orch."e sobre este título um número 7. Na primeira página pautada depois da capa, na parte superior há um dedicatória: *Al suo caro Maestro e Amico Giuseppe Buonamici*, e logo abaixo: *Concerto per piano con accompagnamento d'orchestra*. Abaixo destes dizeres, vem a assinatura do compositor, H.Oswald op.10. No centro da página aparece nova etiqueta retangular com um carimbo, em forma circular, que tem em seu perímetro as palavras "Arquivo Nacional – Rio de Janeiro", e no centro "Seção Históricos". Novamente aparece o número 7 nesta etiqueta. No canto esquerdo superior da página aparece a marca "Vieira Machado & Cia, Rua do Ouvidor No. 179 – Rio de Janeiro. Todas as páginas possuem esta marca.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.1.4 Manuscrito H (Ms H)

O manuscrito autógrafo H possui apenas o 2o. Movimento do CPO op.10 – de forma incompleta –, e pode ter sido um esboço ou rascunho para o Ms B, como pudemos observar. O Quadro 3.2.1.1.4 apresenta a descrição da fonte Ms H em detalhes.

QUADRO 3.2.1.1.4 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS H

Identificação Ms H	
1. Sigla	Ms H.
2. Local	São Paulo, Brasil, Biblioteca ECA-USP.
3. Localização	HO – 0150, Pasta 2
4. Título	S/ título.
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Autógrafo/ Não assinado.
Conteúdo Ms H	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	II Adagio, Mi b M, 6/8, 25p.
8. Instrumentação	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetti in Sib (2), Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Basso, Timpani (Sib - Mib), Pianoforte, Violini,

	Viole, Violoncelli, Bassi.
Material Ms H	
9. Material e estado	Manuscrito em estado deteriorado, com folhas amareladas e com marcas de oxidação, papel ressecado, com rasgos.
10. Páginas	25.
11. Pentagramas	17 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas com 17 pentagramas: 5 pautas de madeiras, 4 de metais e 1 de tímpanos, 2 para o piano solista, e 5 para as cordas.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Sem capa.
15. Sinais identificativos	Não possui sinais especiais.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.2 Versão piano solista e instrumentos de corda

3.2.1.2.1 Manuscrito D (Ms D)

O Quadro 3.2.1.2.1 apresenta a descrição da fonte Ms D em detalhes.

QUADRO 3.2.1.2.1 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS D

Identificação Ms D	
1. Sigla	Ms D.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ).
3. Localização	MS (E) O-II-3.
4. Título	*Concerto per Piano e Orchestra: ridotto per instrumenti a corda.*
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Autógrafo/ Assinado: na primeira página da música, no canto direito superior, H. Oswald, e logo abaixo, op.10.
Conteúdo Ms D	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I (Sem determinação de andamento), sol m, C, 38 p. II Adagio, Mi b M, 6/8, 15 p. III Allegro, sol m, 2/4, 29 p.

8. Instrumentação	Piano solista, cordas. Assim indicado pelo compositor: Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbassi e Pianoforte. Obs: os nomes de todos os instrumentos aparecem no plural na orquestração, e há vários divisi na orquestração, o que indica que o compositor pensou a versão para piano solista e cordas.
Material Ms D	
9. Material e estado	Manuscrito em estado de relativa deterioração, folhas amareladas com marcas de oxidação.
10. Páginas	80.
11. Pentagramas	20 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 5 pautas para cordas, uma pauta em branco, e outro sistema abaixo com duas pautas para a parte de piano solista.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Capa dura estampada com motivo abstrato em tons de azul e branco, com lombada provavelmente em couro preto.
15. Sinais identificativos	Na primeira página pautada, com título do concerto e assinatura do compositor, há dois carimbos, um na parte superior esquerda, de forma circular, provavelmente com os dizeres "Escola Nacional de Música" (não se entende, está muito borrado, mas em outras páginas pode-se ler melhor o mesmo carimbo), e outro retangular, onde está escrito BIBLIOTECA, e abaixo, ESCOLA (supomos que seja NACIONAL DE MÚSICA), No. 24990 (manuscrito). Ao pé da página, do lado esquerdo, a inscrição MS (E), e abaixo disso O-II-3, e, do lado direito, outro carimbo circular, em que se lê BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO em seu perímetro, e UFRJ 99/2002 EM em seu centro. A partitura inteira tem inscrições manuscritas a lápis (preto, azul e vermelho), provavelmente de intérpretes, com correções de notas, reforçando sinais de dinâmica e de agógica, letras de ensaio, acidentes e nomes de notas, reguladores, andamentos, cortes. Há cortes a lápis (azul): entre as letras U e V, e também entre EE e a cadência no primeiro movimento; entre H e 4 compassos depois de H, e também entre 9 compassos depois de H e L, e outro corte nos últimos 4 compassos no terceiro movimento. Terminada a partitura, há uma folha mais pautada onde está escrito na parte superior direita: Residencia de Augusto Rosa Rua Conselheiro (Bosrocu? – não se entende esta palavra)

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.2.2 Manuscrito E (Ms E)

O Quadro 3.2.1.2.2 apresenta a descrição da fonte Ms E em detalhes. Cabe destacar que o manuscrito esteve muitos anos em mãos da pianista Honorina da Silva, aluna de compositor, antes de ser doada a José Eduardo Martins por Maria

Isabel Oswald Monteiro. Conforme nos assegurou o pianista, as marcas não autógrafas existentes no manuscrito não são de sua autoria. Devem, portanto, haver sido registradas por Honorina da Silva.

QUADRO 3.2.1.2.2 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS E

Identificação Ms E	
1. Sigla	Ms E.
2. Local	São Paulo, Brasil, acervo pessoal de José Eduardo Martins.
3. Localização	
4. Título	*Concerto per piano op.10* *Riduzione dell`accompagnamento d`orchestra para quinteto a corde.*
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Autógrafo/ Assinado 3 vezes nas 3 primeiras páginas (capa, rosto e música).
Conteúdo Ms E	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (poco agitato), sol m, C, 54 p. II Andante, Mi b M, 6/8, 25 p. III Molto Allegro, sol m, 2/4, 40 p.
8. Instrumentação	Piano solista e quinteto de cordas. Assim indicado pelo compositor: Violini 1o., Violini 2o., Viole, Violoncelli, Contrabbassi e Piano. Obs: Ainda que haja a especificação de *Riduzione dell`accompagnamento d`orchestra para quinteto a corde,* os nomes de todos os instrumentos aparecem no plural na orquestração, e há vários divisi na orquestração, o que indica que o compositor pensou a versão para piano solista e cordas.
Material Ms E	
9. Material e estado	Manuscrito em bom estado de conservação, com páginas um pouco amareladas e oxidadas.
10. Páginas	119.
11. Pentagramas	20 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 5 pautas para cordas, uma pauta em branco, e duas pautas para a parte do piano solista.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Capa dura estampada com motivo abstrato em tons de azul e branco, com lombada provavelmente em couro preto.
15. Sinais	Na primeira página pautada há a dedicatória: "Al caro Amico e Maestro Giuseppe Buonamici" no centro superior e a assinatura do compositor, logo

identificativos	abaixo, na diagonal, no centro da página. Na segunda folha há o título Concerto per Piano, e, logo abaixo novamente a assinatura, e, ainda abaixo, - op.10 -. No lado direito inferior, aparece a inscrição *Riduzione dell`accompagnamento d`orchestra para quinteto a corde.* Na terceira folha, onde se inicia a obra, novamente Concerto, a assinatura do compositor e op.10. A partitura possui algumas poucas inscrições a lápis (preto, e vermelho), provavelmente não autógrafas, com correções de notas, reforçando sinais de dinâmica e de agógica, sublinhando letras de ensaio, acidentes e nomes de notas, reguladores, andamentos. Não há nenhum corte.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.3 Versão piano solista com acompanhamento de piano e cordas

Nesta versão específica – concerto para piano solista com acompanhamento de orquestra reduzida a um segundo piano e cordas –, somente nos foi dado encontrar um único manuscrito, até o momento de conclusão desta tese, a saber:

3.2.1.3.1 Manuscrito F (Ms F)

Quando encontramos este manuscrito, que possui uma instrumentação tão pouco convencional, nos questionamos sobre o papel deste segundo piano: se seria uma redução para ensaio, colocada na mesma partitura. Os programas de concerto de 1897 revelaram-nos que esta versão, concerto para piano e orquestra – com uma orquestra reduzida a um outro piano e cordas –, foi efetivamente executada, ao menos, em duas ocasiões: no dia 26 de maio de 1897, na Salle Pleyel-Wolff (situada à Rue Rochechouart, 22, em Paris) e no dia 2 de agosto de 1897, no Salão Steinway (em São Paulo).

No programa de concerto do dia 26 de maio, a obra era apresentada sob o título *Concerto (op.10) pour piano avec accompagnement de piano et double quatuor* (Fig. X). No concerto do dia 2 de agosto de 1897, o programa anunciava: "Oswald. Concerto para piano e orquestra (Redução para 2º. Piano e duplo quinteto de cordas)", e os intérpretes foram, além de Oswald, Chiaffarelli, Bastiani, I. Leal, Pasquale, Martini, Lagos, Rocchi, A. Leal, Lazzarini. Embora o manuscrito não seja datado, podemos, desta forma, afirmar que ele é anterior a 1897.

É importante notar que, na quase totalidade do manuscrito, a parte do piano solista não está escrita, exceto deixas e cadências, o que nos leva a crer que foi feita provavelmente às pressas, escrita para uma situação particular, e, onde o solista era certamente o próprio compositor – que conhecia o concerto de memória – e sem a presença de um regente.

O Quadro 3.2.1.3.1 apresenta a descrição da fonte Ms F em detalhes.

QUADRO 3.2.1.3.1 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS F

Identificação Ms F	
1. Sigla	Ms F.
2. Local	São Paulo, Brasil, Biblioteca ECA-USP.
3. Localização	HO – 0151, na Pasta 2.
4. Título	Concerto per Pianoforte con accompagnamento d`Orchestra.
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Autógrafo/ não assinado.
Conteúdo Ms F	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro, sol m, C, 45 p. II Adagio, Mi b M, 6/8, 16 p. III Allegro, sol m, 2/4, 34 p.
8. Instrumentação	Piano solista, piano e cordas. Assim indicado pelo compositor: Violini 1o e 2o, Viola, Violoncelo, Contrabajo, 2o. Pianoforte e 1o. Pianoforte).
Material Ms F	
9. Material e estado	Manuscrito com aparência muito antiga, em péssimo estado de conservação, muito danificado, comido por traças e cheio de buracos, com páginas amareladas e oxidadas.
10. Páginas	95.
11. Pentagramas	20 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 5 pautas para cordas, duas pautas para o 2o. piano, uma pauta em branco, e duas pautas para o piano solista.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Capa dura completamente deteriorada, estampada com motivo abstrato, em tons de bege e preto.
15. Sinais identificativos	Na capa há uma etiqueta onde se pode ler: Concerto per Pianoforte con accompagnamento d`Orchestra di H. Oswald.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.4 Versão redução para dois pianos

3.2.1.4.1 – Manuscrito autógrafo G (Ms G)

O Ms G é um manuscrito autógrafo, da versão redução para dois pianos, intitulado *Concerto per Pianoforte in sol minore, con l`accompagnamento d`orchestra ridotto per 2o. Piano*, existente na Biblioteca da ECA-USP, na localização HO – 0153.

O Quadro 3.2.1.4.1 apresenta a descrição da fonte Ms G em detalhes.

QUADRO 3.2.1.4.1 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS G

Identificação Ms G	
1. Sigla	Ms G.
2. Local	São Paulo, Brasil, Biblioteca ECA-USP.
3. Localização	HO – 0153.
4. Título	*Concerto per Pianoforte in sol minore, con l`accompagnamento d`orchestra ridotto per 2o. Piano.*
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Autógrafo/ não assinado.
Conteúdo Ms G	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 25 p. II Andante, Mi b M, 6/8, 11 p. III Allegro, sol m, 2/4, 22 p.
8. Instrumentação	Piano solista e piano acompanhador. Indicado pelo compositor: Piano 1o. Piano 2o.
Material Ms G	
9. Material e estado	Manuscrito em péssimo estado de conservação, muito danificado, com páginas amareladas e oxidadas, buracos e cortes, principalmente nas primeiras páginas.
10. Páginas	58.
11. Pentagramas	16 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 2 pautas para o piano solista e duas pautas para o piano acompanhador. Entre os sistemas sempre há uma pauta em

	branco.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Sem capa dura. Uma primeira folha pautada serve de capa com o título da obra.
15. Sinais identificativos	A "capa" é uma folha pautada, como as demais. Na capa há o título na parte superior à direita, escrito pelo próprio compositor aparentemente: Concerto per Pianoforte in sol minore, con l`accompagnamento d`orchestra ridotto per 2o. Piano. Abaixo desta inscrição, e no centro da página, a lápis: "Único exemplar Manuscrito de H. Oswald". No canto superior direito da página há uma inscrição da biblioteca onde se lê: HO 0153 e, logo abaixo, Fl 1/31. Há uma faixa na borda esquerda da página. Todos os folios são numerados da mesma maneira.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.4.2 – *Manuscrito autógrafo J (Ms J)*

Trata-se de um manuscrito autógrafo incompleto. Possui somente o 1o. Movimento da redução para dois pianos do CPO, e está definido com número de opus 5. É um dos dois únicos manuscritos datados de toda a tradição do CPO op.10: *Firenze, 9.10.1886 ore 11 di sera*.

Tomamos conhecimento sobre este manuscrito muito recentemente, e o conhecemos somente por fotos. Ainda assim, ele foi muito importante e extremamente revisado na elaboração do aparato crítico.

O Quadro 3.2.1.4.2 apresenta a descrição da fonte Ms J em detalhes.

QUADRO 3.2.1.4.2 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS J

Identificação Ms J	
1. Sigla	Ms J.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Nacional.
3. Localização	BN (MS O-I-12).
4. Título	Concerto per Pianoforte op.5 (?) – (não se identifica completamente o número)
5. Data e Local	Firenze, 9.10.1886 ore 11 di sera.
6. Copista	Autógrafo/ Assinado na primeira (H. Oswald) e na última página (Enrico Oswald).

Conteúdo Ms J	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I (Allegro moderato), sol m, C, 22 p.
8. Instrumentação	Piano solista e piano acompanhador. Indicado pelo compositor: Pianoforte e Orchestra.
Material Ms J	
9. Material e estado	Parece estar em razoável estado de conservação. As primeiras páginas, como é habitual, se encontram mais oxidadas.
10. Páginas	22.
11. Pentagramas	20 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 2 pautas para o piano solista e duas pautas para o piano acompanhador. Entre os sistemas sempre há uma pauta em branco. A clave de fá é invertida, como nos Mss A e K1: tem formato de C:.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Não possuo informações a respeito.
15. Sinais identificativos	Na primeira página da partitura está o título centralizado, na parte superior: Concerto per Pianoforte; à direita, no canto superior: H.Oswald, e, logo abaixo, op.5 (?) (não se identifica completamente o número). Há um carimbo oval na parte superior à esquerda muito apagado, e, à direita, entre a 5a. e 6a. pautas, outro carimbo, circular, onde está escrito: Biblioteca Nacional, no perímetro, e, Rio de Janeiro, no centro. Na 2a. página, na borda inferior direita, há outro carimbo idêntido, e, escrito a mão: 564.564/ 1981 d. Na última página, após o último compasso do movimento, está escrito pelo autor: Firenze, 9 Ottobre 1886, Ore 11 di sera, Enrico Oswald.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.4.3 – *Manuscritos autógrafos K (Mss K: K1, K2 e K3)*

O Ms K é um conjunto de manuscritos autógrafos da versão redução para dois pianos, existentes na Biblioteca Nacional, na localização BN (MS O-I-11). São 5 movimentos do concerto, encadernados em dois volumes distintos, com dimensões não idênticas. No primeiro volume, há dois movimentos, a saber:

I Allegro, poco agitato, sol m, C, 31p.

II Andante, Mi b M, 6/8, 8p., incompleto.

Nesta tese, intitulamos Ms K1 a este manuscrito. É o único manuscrito da tradição que tem todos os *oppure* da parte do piano solista escritos, e, portanto é um

manuscrito importante na organização do estema e na inter-relação entre os manuscritos.

O Quadro 3.2.1.4.3.a apresenta a descrição da fonte Ms K1 em detalhes.

QUADRO 3.2.1.4.3.a – DESCRIÇÃO DA FONTE MS K1

Identificação Ms K1	
1. Sigla	Ms K1.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Nacional.
3. Localização	BN (MS O-I-11).
4. Título	II
5. Data	Sem data.
6. Copista	Autógrafo/ Não assinado.
Conteúdo Ms K1	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro, poco agitato, sol m, C, 31p. II Andante, Mi b M, 6/8, 8p., incompleto.
8. Instrumentação	2 pianos. Nada indicado pelo compositor.
Material Ms K1	
9. Material e estado	Parece estar em razoável estado de conservação.
10. Páginas	39.
11. Pentagramas	No Movimento I, 16 pentagramas p/ página; no Movimento II, 8 pentagramas p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 2 pautas para o piano solista e duas pautas para o piano acompanhador. Entre os sistemas sempre há uma pauta em branco.
13. Fabricante papel	Pode-se ver que o papel tem marca, mas não conseguimos ler devido à resolução da foto que nos enviaram.
14. Encadernação	Não possuo informações a respeito.
15. Sinais identificativos	Na primeira página da partitura está o título centralizado, na parte superior, de forma pouco habitual, com uma tinta de espessor muito grosso: CONCERTO). Na borda inferior da página, um carimbo circular, onde está escrito: Biblioteca Nacional, no perímetro, e, Rio de Janeiro, no centro. Logo acima do carimbo, há um número, escrito a mão em tinta azul: 564.564/19s/d. Há diversos compassos cortados, a parte do segundo piano é escrita de uma forma mais leve e mesno cuidadosa que a parte do primeiro piano, seguramente essa parte era destinada ao solista e não ao acompanhador. Há números de ensaio de 14 a 31. É o único manuscrito que tem todos os oppure escritos, e portanto é um manuscrito importante na organização do estema.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

No segundo volume há dois diferentes manuscritos, encadernados juntos, segundo deduzimos analisando os textos. Chamaremos ao primeiro grupo, que compreende os dois movimentos abaixo, de Ms K2 :

II Adagio, Mi b M, 6/8, 12p.

III Allegro vivace, sol m, C/, 5p., incompleto

Constata-se que a introdução do segundo movimento do Ms K2 é constituída por 4 compassos, tal como ocorre unicamente no Ms A. Outro detalhe que o aproxima do Ms A é a clave de fá, que, em ambos, é invertida (tendo um formato de C:), assim como nos Mss J e K3.

O Quadro 3.2.1.4.3.b apresenta a descrição da fonte Ms K2 em detalhes.

QUADRO 3.2.1.4.3.b – DESCRIÇÃO DA FONTE MS K2

Identificação Ms K2	
1. Sigla	Ms K2.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Nacional.
3. Localização	BN (MS O-I-11).
4. Título	Concerto.
5. Data	Sem data.
6. Copista	Autógrafo/ Não assinado.
Conteúdo Ms K2	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	II Adagio, Mi b M, 6/8, 12p. e, na sequência, no meio da página 12, sem separação, Allegro vivace, sol m, C/, 5p., incompleto (sem indicação que é um terceiro movimento).
8. Instrumentação	Piano solista e piano acompanhador. Indicado pelo compositor: Pianoforte e Orchestra.
Material Ms K2	
9. Material e estado	Parece estar em razoável estado de conservação.
10. Páginas	17.
11. Pentagramas	12/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 2 pautas para o piano solista e duas pautas para

	o piano acompanhador. Entre os sistemas não há pautas em branco. A clave de fá é invertida, como nos Mss A e J: tem formato de C:.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Não possuo informações a respeito.
15. Sinais identificativos	Claves e armadura de compasso só escritas no primeiro compasso dos movimentos, a escrita é maior e mais desleixada) – tem uma introdução de 4 compassos, como o Ms A. Há algumas indicações bem pequenas a lápis, indicando a instrumentação da orquestração.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Intitulamos o movimento adicional, presente no segundo livro existente na localização BN (MS O-I-11) da Biblioteca Nacional, de Ms K3. Trata-se de um terceiro movimento isolado:

III Allegro vivace, sol m, 2/4, 23p,

e é um dos dois únicos manuscritos da tradição, assinado e datado:

Firenze, 7.4.1892.

Tivemos acesso às fotos dos Mss J e K – pertencentes à Biblioteca Nacional – nas últimas semanas de nossa pesquisa. Ainda assim, consideramos que incluí-los, era fundamental, e alteramos todo o aparato crítico devido à sua inclusão. E, de fato, eles se tornaram essenciais para formular hipóteses para a constituição do estema genético do CPO op.10.

O Quadro 3.2.1.4.3.c apresenta a descrição da fonte Ms K3 em detalhes.

QUADRO 3.2.1.4.3.c – DESCRIÇÃO DA FONTE MS K3

Identificação Ms K3	
1. Sigla	Ms K3.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Nacional.
3. Localização	BN (MS O-I-11).
4. Título	III
5. Local e Data	*Firenze*, 7.4.1892 (?) (não se entende perfeitamente o último algarismo).
6. Copista	Autógrafo/ Assinado na última página: E. Oswald.

Conteúdo Ms K3	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	III Allegro vivace, sol m, 2/4, 23p.
8. Instrumentação	Piano solista e piano acompanhador. Indicado pelo compositor: Pianoforte e Orchestra.
Material Ms K3	
9. Material e estado	Parece estar em razoável estado de conservação.
10. Páginas	23.
11. Pentagramas	12/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 2 pautas para o piano solista e duas pautas para o piano acompanhador. Entre os sistemas não há pautas em branco. A clave de fá é invertida, como nos Mss A , J e K2: tem formato de C:.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Não possuo informações a respeito.
15. Sinais identificativos	Claves e armadura de compasso escritas em todos os sistemas. Na última página, quando termina o movimento, o autor assina na diagonal do último sistema: Firenze 7 Aprile 1892, e abaixo dessa inscrição, E. Oswald.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.1.4.4 – *Manuscrito autógrafo L (Ms L)*

Como explicamos no item 3.1.7, não possuímos ainda dados precisos sobre este manuscrito. Temos uma cópia muito apagada do mesmo, que nos foi enviada por Tim Seddon.

Identificação Ms L	
1. Sigla	Ms L.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Escola de Música do Rio de Janeiro, segundo Tim Seddon.
3. Localização	
4. Título	Concerto per Pianoforte
5. Local e Data	Firenze, 7 Aprile 1892.
6. Copista	Autógrafo/ Assinado na última página: H. Oswald.
Conteúdo Ms L	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica.	I Allegro moderato, sol m, C, 33 p. (mínima = 60)

Tonalidades	II Adagio, Mi b M, 6/8, 11 p. III Allegro vivace, sol m, 2/4, 24 p.
8. Instrumentação	Piano solista e piano acompanhador. Indicado pelo compositor: Pianoforte e Orchestra.
Material Ms L	
9. Material e estado	Parece estar em razoável estado de conservação.
10. Páginas	68.
11. Pentagramas	12/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas constituídos de 2 pautas para o piano solista e duas pautas para o piano acompanhador. Entre os sistemas não há pautas em branco.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Não possuo informações a respeito.
15. Sinais identificativos	Claves e armadura de compasso escritas em todos os sistemas. Na última página, quando termina o movimento, o autor assina abaixo do último sistema: H. Oswald Firenze, e abaixo de sua assinatura, 7 Aprile 1892.

3.2.2 Manuscritos apógrafos

3.2.2.1 *Versão Piano solista e orquestra sinfônica*

3.2.2.1.1 Manuscrito apógrafo M (Ms M)

Manuscrito apógrafo da partitura do Concerto para Piano e Orquestra, op.10, realizado pela filha do compositor, Sissy Oswald Alfieri (Sigla S.O.A.), intitulado *Concerto per Piano e Orchestra* in Sol Minore, existente na Biblioteca Alberto Nepomuceno, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, catalogado como MS O – II – 38a . Constatamos que este manuscrito é cópia do Manuscrito autógrafo B e possui indicação do corte do 3º. movimento. O Quadro 3.2.2.1.1 apresenta a descrição da fonte Ms M em detalhes.

QUADRO 3.2.2.1.1 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS M

Identificação Ms M

1. Sigla	Ms M.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ).
3. Localização	MS O – II – 38 a
4. Título	Somente há os números dos movimentos (I, II e III)
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Apógrafo (Cópia do original)/ Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)
Conteúdo Ms M	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 73 p. II (sem indicação), Mi b M, 6/8, 28 p. III Allegro, sol m, 2/4, 59 p.
8. Instrumentação	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetto I in Sib, Clarinetto I in Sib, Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide (aparece a indicação do instrumento por 1a. vez na p.43), Timpani (Sol - Re), Piano, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.
Material Ms M	
9. Material e estado	Manuscrito em com estado de conservação, com páginas amareladas e oxidadas.
10. Páginas	162.
11. Pentagramas	24 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas de 21 pentagramas: 5 pautas de madeiras, 4 de metais, 1 de tímpano, 2 pautas em branco, 2 pautas de piano, 2 pautas em branco, 5 pautas de cordas.
13. Fabricante papel	Papel Waco 24 – A.
14. Encadernação	Sem capa.
15. Sinais identificativos	Na 1a. p., no canto superior esquerdo, existe a dedicatória: "À Buonamici". No canto inferior esquerdo, pode-se ler a inscrição MS O-II-38a, e, do lado direito, outro carimbo circular, em que se lê BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, em seu perímetro, e UFRJ 98/2002 EM, em seu centro. A partitura inteira tem inscrições manuscritas a lápis (preto, azul e vermelho), provavelmente de intérpretes, com correções de notas, reforçando sinais de dinâmica e de agógica, letras e números de ensaio, acidentes e nomes de notas, reguladores, andamentos, cortes. Há cortes a lápis (vermelho): no 3o. movimento, se cortam os e últimos c. da p.123 e o 1o. da p.124, e a partir do 5o. c. desta p., inicia-se um corte que vai até o sinal de * na p.132 (letra K). Terminada a partitura, há a inscrição "Cópia do original S.O.A.".

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.2.1.2 – Manuscrito N (Ms N)

Manuscrito apógrafo da versão para piano e orquestra, realizado pela filha do compositor, Sissy Oswald Alfieri (Sigla S.O.A.) em 1948 (?), "Cópia do Original", existente na Biblioteca da Universidade de São Paulo (USP), número de tombo HO – 0150, na Pasta 1. Constatamos que este manuscrito também é cópia da versão do Manuscrito autógrafo B, e foram eliminados os compassos cortados do terceiro movimento, entre as letras G e K. Comparando os Mss M e N, constata-se claramente que N foi copiado literalmente de M, com a eliminação dos compassos do corte. O Quadro 3.2.2.1.2 apresenta a descrição da fonte Ms N em detalhes.

QUADRO 3.2.2.1.2 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS N

Identificação Ms N	
1. Sigla	Ms N.
2. Local	São Paulo, Brasil, Biblioteca ECA-USP.
3. Localização	HO – 0150, Pasta 1
4. Título	Concerto para Piano e Orquestra de H. Oswald
5. Data	1948 (?) – o último algarismo não se entende bem.
6. Copista	Apógrafo (Cópia do original)/ Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)
Conteúdo Ms N	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 72 p. II (sem indicação), Mi b M, 6/8, 31 p. III Allegro, sol m, 2/4, 51 p.
8. Instrumentação	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetto I in Sib, Clarinetto I in Sib, Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide (aparece a indicação do instrumento por 1a. vez na p.43), Timpani (Sol - Re), Piano, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.
Material Ms N	
9. Material e estado	Manuscrito em péssimo estado de conservação, com várias páginas rasgadas, comprometendo a legibilidade do texto.
10. Páginas	154.
11. Pentagramas	20 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas de 20 pentagramas: 5 pautas de madeiras, 4 de metais, 1 de tímpano, 1 pauta em branco, 2 pautas de piano, 2 pautas em branco, 5 pautas de cordas.
13. Fabricante papel	Papel Waco 24 – A.

14. Encadernação	Sem capa.
15. Sinais identificativos	Na capa (papel pautado) está o título Concerto para Piano e Orquestra de H. Oswald (partitura). No canto inferior direito, há a inscrição "Cópia do original S.O.A." 1948. No canto superior direito, WECO 20A, e, a lápis, logo abaixo: HO 0150 Fl 1/ 78. Na 1a. p. da partitura, a dedicatória "À Giuseppe Buonamici". Na última p., novamente "Cópia do original S.O.A.". Há uma folha solta no final da partitura, com a descrição do número de partes de um set de partes cavadas, certamente relacionada a esse manuscrito. Uma foto da mesma se encontra disponível na Fig. 4.1.2.1.2.c.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.2.2 *Versão piano solista e instrumentos de corda*

3.2.2.2.1 Manuscrito P (Ms P)

Manuscrito apógrafo da versão para piano e orquestra de cordas, intitulado *Concerto per Piano e Orchestra: ridotto per instrumenti a corda* (Instrumentação: Violini, Viola, Violoncello, Contrabbassi e Pianoforte), existente na Biblioteca da Universidade Estadual de São Paulo (USP), número de tombo HO – 0152, na Pasta 1. Constatamos que este manuscrito é cópia do Manuscrito autógrafo D, havendo uma indicação de "Salto"no lugar do corte do 3º. Movimento. O Quadro 3.2.2.2.1 apresenta a descrição da fonte Ms P em detalhes.

QUADRO 3.2.2.2.1 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS P

Identificação Ms P	
1. Sigla	Ms P.
2. Local	São Paulo, Brasil, Biblioteca ECA-USP.
3. Localização	HO – 0152
4. Título	Na capa: Concerto per pianoforte Partitura d`orchestra a corda Na 1a. p. da partitura: Concerto per Piano e Orchestra Ridotto per instrumenti a corde
5. Data	Sem data
6. Copista	Apógrafo, mas parece que há algumas correções realizadas por H.O.

Conteúdo Ms P	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I (sem indicação), sol m, C, 41 p. II Adagio, Mi b M, 6/8, 15 p. III Allegro, sol m, 2/4, 32 p.
8. Instrumentação	Piano e cordas. Indicado pelo copista: Pianoforte, Violini, Viola, Violoncello, contrabassi.
Material Ms P	
9. Material e estado	Manuscrito em péssimo estado de conservação, com sinais de grave oxidação, e carcomida nas bordas.
10. Páginas	88.
11. Pentagramas	18 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas de 8 pentagramas: 5 pautas de cordas, 1 pauta em branco, 2 pautas de piano.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Sem capa dura.
15. Sinais identificativos	Na capa (papel pautado) no centro da p., *H. Oswald* op.10, logo abaixo, *Concerto per pianoforte*, e, mais abaixo, *Partitura d`orchestra a corda* Na p.1 da partitura, na parte superior, Concerto per Piano e Orchestra, e, logo abaixo, à direita, Ridotto per instrumenti a corde. No canto superior direito, H. Oswald, op.10. As letras estão escritas em tinta vermelha, e há algumas correções interessantes que podem ser do próprio compositor.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.2.3 *Versão redução para dois pianos*

3.2.2.3.1 – Manuscrito apógrafo Q (Ms Q)

Manuscrito apógrafo da redução para dois pianos do Concerto para Piano e Orquestra, op.10, realizado pela filha do compositor, Sissy Oswald Alfieri (Sigla S.O.A.), intitulado Concerto per Piano e Orchestra in Sol Minore, existente na Biblioteca Alberto Nepomuceno, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, catalogado como MS (E) O – II - 4. Constatamos que este manuscrito é cópia do Manuscrito autógrafo G.

QUADRO 3.2.2.3.1 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS Q

Identificação Ms Q	
1. Sigla	Ms Q.
2. Local	Rio de Janeiro, Brasil, Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ).
3. Localização	MS (E) O – II - 4
4. Título	Concerto per Piano e Orchestra in Sol Minore
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Apógrafo / Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)
Conteúdo Ms Q	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 30 p. II Andante Mi b M, 6/8, 11 p. III Allegro, sol m, 2/4, 26 p.
8. Instrumentação	2 pianos. Indicado pelo copista: Piano I e Piano II
Material Ms Q	
9. Material e estado	Manuscrito em bom estado de conservação.
10. Páginas	67.
11. Pentagramas	12 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas de 4 pentagramas: 2 pautas para o piano solista e 2 pautas para o piano acompanhador. Sem pautas em branco.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Com capa dura azul marinho, bem conservada. Título em letras douradas.
15. Sinais identificativos	Na capa dura azul marinho, no centro: H. Oswald / Concerto per Piano e Orchestra in Sol Minore (em letras douradas). No centro inferior, o número 6, e no canto inferior direito, a sigla E.N.M. Terminada a partitura, há a inscrição "Cópia de S.O.A.".

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2.2.3.2 – Manuscrito apógrafo R (Ms R)

Manuscrito apógrafo da redução para dois pianos do CPO op.10, realizado pela filha do compositor, Sissy Oswald Alfieri (Sigla S.O.A.), intitulado Concerto para Piano e Orquestra (op.10) de H. Oswald, existente no acervo pessoal de José Eduardo Martins. Na Biblioteca da ECA-USP pode-se encontrar duas fotocópias desse manuscrito na localização HO 0153.

QUADRO 3.2.2.3.2 – DESCRIÇÃO DA FONTE MS R

Identificação Ms R	
1. Sigla	Ms R.
2. Local	São Paulo, Brasil, Acervo pessoal de José Eduardo Martins.
3. Localização	
4. Título	Concerto para Piano e Orquestra (op.10) de H. Oswald.
5. Data	Sem Data.
6. Copista	Apógrafo (Cópia do Original) / Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)
Conteúdo Ms R	
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 25 p. II Andante Mi b M, 6/8, 11 p. III Allegro, sol m, 2/4, 21 p.
8. Instrumentação	2 pianos. Indicado pelo copista: Piano I e Piano II
Material Ms R	
9. Material e estado	Manuscrito em bom estado de conservação.
10. Páginas	57.
11. Pentagramas	12 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas de 4 pentagramas: 2 pautas para o piano solista e 2 pautas para o piano acompanhador. Sem pautas em branco.
13. Fabricante papel	Sem identificação.
14. Encadernação	Sem encadernação.
15. Sinais identificativos	O Ms R tem letras de ensaio escritas em tinta preta, circundadas em lápis vermelho. Terminada a partitura, há a inscrição “Cópia do Original S.O.A.”.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Além dos manuscritos das partituras acima citadas, foram pesquisados materiais de partes cavadas do concerto, material este minuciosamente descrito no Anexo B. Como estas partes foram feitas por copistas não identificados, somente os utilizamos para solucionar dúvidas relativas a notas e detalhes que não podiam ser identificados perfeitamente nos manuscritos das partituras. A recensão revelou uma quantidade enorme de manuscritos do CPO op.10: 13 prováveis manuscritos autógrafos e 5 manuscritos apógrafos, em diversas versões.

3.3 *SÍNTESE DA COLAÇÃO DAS FONTES*

3.3.1 Síntese da colação dos manuscritos na versão para piano solista e orquestra sinfônica

QUADRO 3.3.1: Síntese da colação dos manuscritos na versão para piano solista e orquestra sinfônica

1. Sigla	Ms A	Ms B	Ms C	Ms H	Ms M	Ms N
2. Local	Conservatório Luigi Cherubini.	Biblioteca UFRJ.	Arquivo Nacional.	Biblioteca ECA-USP.	Biblioteca UFRJ.	Biblioteca ECA-USP.
3. Localização	D XI 2802.	MS O-II-38.	Fundo Família Henrique Oswald – (QJ), Caixa 3.	HO – 0150, Pasta 2	MS O – II – 38 a	HO – 0150, Pasta 1
4. Título	Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra	Concerto para piano e orquestra op. 10 *	Concerto per piano con accompagnamento d'orchestra.	S/ título.	Somente há os números dos movimentos (I, II e III)	Concerto para Piano e Orquestra de H. Oswald
5. Data	Data da premiação do Concurso. Golinelli: 29 de março de 1893.	Sem Data.	Sem Data.	Sem Data.	Sem Data.	1948 (?) – o último algarismo não se entende bem.
6. Copista	Autógrafo/ Não assinado: Na capa: "La speranza è la mia forza".	Autógrafo/ Assinado: na p.1, no canto superior direito, H. Oswald, e logo abaixo, op.10.	Autógrafo/ Assinado: H. Oswald, e logo em seguida, op.10.	Autógrafo/ Não assinado.	Apógrafo (Cópia do original)/ Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)	Apógrafo (Cópia do original)/ Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro moderato, sol m, C, 93p. II Adagio, Mi b M, 6/8, 29p.	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 73p. II _____, Mi b M,	I Allegro agitato, sol m, C, 76p. II Andante Mi b M, 6/8, 28p.	II Adagio, Mi b M, 6/8, 25p.	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 73 p. II _____, Mi b M,	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 72 p. II _____, Mi b M,

1. Sigla	Ms A	Ms B	Ms C	Ms H	Ms M	Ms N
	III Allegro vivace, sol m, 2/4, 63p.	6/8, 29p. III Allegro, sol m, 2/4, 60p.	III Allegro, sol m, 2/4, 51p.		6/8, 28 p. III Allegro, sol m, 2/4, 59 p.	6/8, 31 p. III Allegro, sol m, 2/4, 51 p.
8. Instrumentação	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetti in Sib (2), Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide, Timpani (Sol - Re), Pianoforte, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi.	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetto I in Sib, Clarinetto I in Sib, Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide, Timpani (Sol - Re), Pianoforte, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.	Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Corne Inglese, 2 Clarinetti (in Sib), Clar. Basso (in Sib), , 2 Fagotti, 4 Corni (in Fa), 2 Trombe (in Fa), Timpani, Piano, Violini 1o., Violini 2o., Viole, Violoncelli, Contrabassi.	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetti in Sib (2), Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Basso, Timpani (Sib - Mib), Pianoforte, Violini, Viole, Violoncelli, Bassi.	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetto I in Sib, Clarinetto I in Sib, Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide (p.43), Timpani (Sol - Re), Piano, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.	Flauti (2), Oboi (2), Clarinetto I in Sib, Clarinetto I in Sib, Fagotti (2), Corni in Fa (4), Trombe in Mib (2), Tromboni (3), Officleide (p.43), Timpani (Sol - Re), Piano, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.
9. Material e estado	Manuscrito em perfeito estado, com poucas marcas do tempo.	Manuscrito em estado de avançada deterioração, folhas amareladas com marcas de oxidação, papel ressecado, com rasgos em diversas folhas.	Desconheço o estado do manuscrito, pois nunca o tive em mãos.	Manuscrito em estado deteriorado, com folhas amareladas e com marcas de oxidação, papel ressecado, com rasgos.	Manuscrito em com estado de conservação, com páginas amareladas e oxidadas.	Manuscrito em péssimo estado de conservação, com várias páginas rasgadas, comprometendo a legibilidade do texto.
10. Páginas	185.	162.	157.	25.	162.	154.
11. Pentagramas	17 p/ página.	17 p/ página	17 p/ página.	17 p/ página.	24 p/ página.	20 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas c/17 pautas: 5 pautas de madeiras, 4 de metais, 1 de tímpanos, 2 de	Sistemas c/17 pautas: 5 pautas de madeiras, 4 de metais, 1 de tímpanos, 2 de	Sistemas c/19 pautas: 6 de madeiras, 3 de metais e 1 de tímpanos, 2 de piano, 5 de cordas	Sistemas c/17 pautas: 5 de madeiras, 4 de metais e 1 de tímpanos, 2 de	Sistemas c/21 pautas: 5 de madeiras, 4 de metais e 1 de tímpanos, 2 em branco, 2 de piano,	Sistemas c/ 20 pautas: 5 de madeiras, 4 de metais, 1 de tímpanos, 1 em branco, 2 de piano,

1. Sigla	Ms A	Ms B	Ms C	Ms H	Ms M	Ms N
	piano, 5 de cordas. Clave de fá invertida (forma de C:)	piano, 5 de cordas.	e 2 para a redução para o 2o. Piano.	piano, 5 de cordas	2 em branco, 5 de cordas.	2 em branco, 5 de cordas.
13. Fabricante papel	Sem identificação.	Sem identificação.	Marca Vieira Machado & Cia, Rua do Ouvidor No. 179 – Rio de Janeiro.	Sem identificação.	Papel Waco 24 – A.	Papel Waco 24 – A.
14. Encadernação	Papelão de cor bege-acizentada com lombada vermelha.	Não possui mais encadernação: está envolvido em um papel sulfite branco. Cremos que possuía uma capa semelhante à do Ms A, por fotocópia.	Capa dura, com papel de estampa semelhante a mármore, com lombada prov. em couro.	Sem capa.	Sem capa.	Sem capa.
15. Sinais identificativos	p.1: "Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra"; "Composizione del Maestro Enrico Oswald di Rio de Janeiro, distinta con Menzione d`Onore al Concorso Golinelli, nell`Adunanza Accademica del di 29 di marzo 1893. Il Segretario G. Tacchinardi"	Ao carissimo maestro e amico Giuseppe Buonamici.	Capa do "Concerto para piano e orch."e sobre este título um número 7. p.1: "Al suo caro Maestro e Amico Giuseppe Buonamici", e logo abaixo: Concerto per piano con accompagnamento d'orchestra. Abaixo destes dizeres, vem a assinatura do compositor, H.Oswald op.10.	Não possui sinais especiais.	p.1: "À Buonamici". A partitura inteira tem inscrições manuscritas a lápis. Há cortes a lápis (vermelho): no 3o. movimento, se cortam os e últimos c. da p.123 e o 1o. da p.124, e a partir do 5o. c. desta p., inicia-se um corte que vai até o sinal de * na p.132 (letra K). Última p.: "Cópia	Capa: Concerto para Piano e Orquestra de H. Oswald (partitura). No canto inferior direito, há a inscrição "Cópia do original S.O.A." 1948. No canto superior direito, WECO 20A, e, a lápis, logo abaixo: HO 0150 Fl 1/ 78. p.1: "À Giuseppe Buonamici". Última p.: "Cópia do

1. Sigla	Ms A	Ms B	Ms C	Ms H	Ms M	Ms N
					do original S.O.A.”.	original S.O.A.”.

Fonte: A autora

3.3.2 Síntese da colação dos manuscritos na versão para piano solista e cordas

QUADRO 3.3.2: Síntese da colação dos manuscritos na versão para piano solista e cordas

1. Sigla	Ms F	Ms D	Ms E	Ms P
2. Local	Biblioteca ECA-USP.	Biblioteca UFRJ.	Acervo pessoal JEM.	Biblioteca ECA-USP.
3. Localização	HO – 0151, Pasta 2.	MS (E) O-II-3.		HO – 0152
4. Título	Concerto per Pianoforte con accompagnamento d`Orchestra.	Concerto per Piano e Orchestra: ridotto per instrumenti a corda.	Concerto per piano op.10 Riduzione dell`accompagnamento d`orchestra para quinteto a corde.	Capa: Concerto per pianoforte / Partitura d`orchestra a corda P.1: Concerto per Piano e Orchestra / Ridotto per instrumenti a corde
5. Data	Sem Data.	Sem Data.	Sem Data.	Sem data
6. Copista	Autógrafo/ Não assinado.	Autógrafo/ Assinado: na primeira página da música, no canto direito superior, H. Oswald, e logo abaixo, op.10.	Autógrafo/ Assinado 3 vezes nas 3 primeiras páginas (capa, rosto e p.1).	Apógrafo, mas parece que há algumas correções realizadas por H.O.
7. Movimentos. Andamentos.	I Allegro, sol m, C, 45 p.	I_____, sol m, C, 38 p.	I Allegro (poco agitato), sol	I _____, sol m, C, 41 p.

1. Sigla	Ms F	Ms D	Ms E	Ms P
Métrica. Tonalidades	II Adagio, Mi b M, 6/8, 16 p. III Allegro, sol m, 2/4, 34 p.	II Adagio, Mi b M, 6/8, 15 p. III Allegro, sol m, 2/4, 29 p.	m, C, 54 p. II Andante, Mi b M, 6/8, 25 p. III Molto Allegro, sol m, 2/4, 40 p.	II Adagio, Mi b M, 6/8, 15 p. III Allegro, sol m, 2/4, 32 p.
8. Instrumentação	Piano solista, piano e cordas. Indicado pelo compositor: Violini 1o e 2o, Viola, Violoncelo, Contrabajo, 2o. Pianoforte e 1o. Pianoforte.	Piano solista, cordas. Indicado pelo compositor: Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbassi e Pianoforte.	Piano solista e quinteto de cordas. Indicado pelo compositor: Violini 1o., Violini 2o., Viole, Violoncelli, Contrabbassi e Piano.	Piano e cordas. Indicado pelo copista: Pianoforte, Violini, Viola, Violoncello, contrabassi.
9. Material e estado	Ms c/aparência muito antiga, em péssimo estado de conservação, muito danificado, comido por traças e cheio de buracos, com páginas amareladas e oxidadas.	Ms em estado de relativa deterioração, folhas amareladas com marcas de oxidação.	Ms em bom estado de conservação, com páginas um pouco amareladas e oxidadas.	Ms em péssimo estado de conservação, com sinais de grave oxidação, e carcomido nas bordas.
10. Páginas	95.	80.	119.	88.
11. Pentagramas	20 p/ página.	20 p/ página.	20 p/ página.	18 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas: 5 pautas para cordas, 2 pautas para piano II, 1 pauta em branco, e 2 pautas para o piano I.	Sistemas: 5 pautas para cordas, 1 pauta em branco, e 2 pautas para o piano I.	Sistemas: 5 pautas para cordas, 1 pauta em branco, e 2 pautas para o piano I.	Sistemas: 5 pautas para cordas, 1 pauta em branco, e 2 pautas para o piano I.
13. Fabricante papel	Sem identificação.	Sem identificação.	Sem identificação.	Sem identificação.
14. Encadernação	Capa dura completamente deteriorada, estampada com motivo abstrato, em tons de bege e preto.	Capa dura estampada com motivo abstrato em tons de azul e branco, com lombada provavelmente em couro	Capa dura estampada com motivo abstrato em tons de azul e branco, com lombada provavelmente em couro	Sem capa dura.

1. Sigla	Ms F	Ms D	Ms E	Ms P
		preto.	preto.	
15. Sinais identificativos	Na capa há uma etiqueta onde se pode ler: Concerto per Pianoforte con accompagnamento d`Orchestra di H. Oswald.	Na primeira página pautada, com título do concerto e assinatura do compositor, há dois carimbos, um na parte superior esquerda, de forma circular, provavelmente com os dizeres "Escola Nacional de Música" (não se entende, está muito borrado, mas em outras páginas pode-se ler melhor o mesmo carimbo), e outro retangular, onde está escrito BIBLIOTECA, e abaixo, ESCOLA (supomos que seja NACIONAL DE MÚSICA), No. 24990 (manuscrito). Ao pé da página, do lado esquerdo, a inscrição MS (E), e abaixo disso O-II-3, e, do lado direito, outro carimbo circular, em que se lê BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO em seu perímetro, e UFRJ 99/2002 EM em seu centro. A partitura inteira tem inscrições manuscritas a lápis (preto, azul e vermelho), provavelmente de intérpretes, com correções de notas, reforçando sinais de dinâmica e de agógica, letras de ensaio, acidentes e	Na primeira página pautada há a dedicatória: "Al caro Amico e Maestro Giuseppe Buonamici" no centro superior e a assinatura do compositor, logo abaixo, na diagonal, no centro da página. Na segunda folha há o título Concerto per Piano, e, logo abaixo novamente a assinatura, e, ainda abaixo, - op.10 -. No lado direito inferior, aparece a inscrição *Riduzione dell`accompagnamento d`orchestra para quinteto a corde.* Na terceira folha, onde se inicia a obra, novamente Concerto, a assinatura do compositor e op.10. A partitura possui algumas poucas inscrições a lápis (preto, e vermelho), provavelmente não autógrafas, com correções de notas, reforçando sinais de dinâmica e de agógica, sublinhando letras de ensaio, acidentes e nomes de notas, reguladores, andamentos. Não há nenhum corte.	Na capa (papel pautado) no centro da p., *H. Oswald* op.10, logo abaixo, *Concerto per pianoforte*, e, mais abaixo, *Partitura d`orchestra a corda* Na p.1 da partitura, na parte superior, Concerto per Piano e Orchestra, e, logo abaixo, à direita, Ridotto per instrumenti a corde. No canto superior direito, H. Oswald, op.10. As letras estão escritas em tinta vermelha, e há algumas correções interessantes que podem ser do próprio compositor.

1. Sigla	Ms F	Ms D	Ms E	Ms P
		nomes de notas, reguladores, andamentos, cortes. Há cortes a lápis (azul): entre as letras U e V, e também entre EE e a cadência no primeiro movimento; entre H e 4 compassos depois de H, e também entre 9 compassos depois de H e L, e outro corte nos últimos 4 compassos no terceiro movimento. Terminada a partitura, há uma folha mais pautada onde está escrito na parte superior direita: Residencia de Augusto Rosa Rua Conselheito (Bosrocu? – não se entende esta palavra)		

Fonte: A autora

3.3.3 Síntese da colação dos manuscritos na versão para dois pianos

QUADRO 3.3.3: Síntese da colação dos manuscritos na versão para dois pianos

1. Sigla	Ms G	Ms J	Ms K1	Ms K2	Ms K3	Ms Q	Ms R
2. Local	ECA-USP.	Biblioteca Nacional.	Biblioteca Nacional.	Biblioteca Nacional.	Biblioteca Nacional.	Biblioteca UFRJ.	Acervo pessoal JEM
3. Localização	HO – 0153.	BN (MS O-I-12).	BN (MS O-I-11).	BN (MS O-I-11).	BN (MS O-I-11).	MS (E) O – II - 4	
4. Título	*Concerto per Pianoforte in sol minore, con l`accompagnamento d`orchestra ridotto per 2o. Piano.*	Concerto per Pianoforte op.5 (?) – (não se identifica completamente o número)	II	Concerto.	III	Concerto per Piano e Orchestra in Sol Minore	Concerto para Piano e Orquestra (op.10) de H. Oswald.
5. Data	Sem Data.	Firenze, 9.10.1886 ore 11 di sera.	Sem data.	Sem data.	Firenze, 7.4.1892 (?).	Sem Data.	Sem Data.
6. Copista	Autógrafo/ não assinado.	Autógrafo/ Assinado na primeira (H. Oswald) e na última página (Enrico Oswald).	Autógrafo/ Não assinado.	Autógrafo/ Não assinado.	Autógrafo/ Assinado na última página: E. Oswald.	Apógrafo / Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)	Apógrafo (Cópia do Original) / Assinado por S.O.A. (Sissy Oswald Alfieri)
7. Movimentos. Andamentos. Métrica. Tonalidades	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 25 p. II Andante, Mi b M, 6/8, 11 p. III Allegro, sol m, 2/4, 22 p.	I (Allegro moderato), sol m, C, 22 p.	I Allegro, poco agitato, sol m, C, 31p. II Andante, Mi b M, 6/8, 8p., incompleto.	II Adagio, Mi b M, 6/8, 12p. e, na sequência, sem separação, Allegro vivace, sol m, C/, 5p., incompleto.	III Allegro vivace, sol m, 2/4, 23p.	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 30 p. II Andante Mi b M, 6/8, 11 p. III Allegro, sol m, 2/4, 26 p.	I Allegro (un poco agitato), sol m, C, 25 p. II Andante Mi b M, 6/8, 11 p. III Allegro, sol m, 2/4, 21 p.

1. Sigla	Ms G	Ms J	Ms K1	Ms K2	Ms K3	Ms Q	Ms R
8. Instrumentação	2 pianos. Indicado pelo compositor: Piano 1o. Piano 2o.	2 pianos. Indicado pelo compositor: Pianoforte e Orchestra.	2 pianos. Nada indicado pelo compositor.	2 pianos. Indicado pelo compositor: Pianoforte e Orchestra.	2 pianos Indicado pelo compositor: Pianoforte e Orchestra.	2 pianos. Indicado pelo copista: Piano I e Piano II	2 pianos. Indicado pelo copista: Piano I e Piano II
9. Material e estado	Péssimo estado de conservação, muito danificado, com páginas amareladas e oxidadas, buracos e cortes, principalmente nas primeiras páginas.	Parece estar em razoável estado de conservação. As primeiras páginas, como é habitual, se encontram mais oxidadas.	Não possuo informações precisas a respeito.	Não possuo informações precisas a respeito.	Não possuo informações precisas a respeito.	Manuscrito em bom estado de conservação.	Manuscrito em bom estado de conservação.
10. Páginas	58.	22.	39.	17.	23.	67.	57.
11. Pentagramas	16 p/ página.	20 p/ página.	I, 16 p/ página; II, 8 p/ página.	12/ página.	12/ página.	12 p/ página.	12 p/ página.
12. Sistemas, claves	Sistemas: 2 pautas p/ piano I, 2 pautas p/ piano II. Entre sistemas sempre há uma pauta em branco.	2 pautas p/ piano I, 2 pautas p/ piano II. Entre sistemas sempre há uma pauta em branco. Clave de fá invertida (formato de C:)	2 pautas p/ piano I, 2 pautas p/ piano II. Entre sistemas sempre há uma pauta em branco.	2 pautas p/ piano I, 2 pautas p/ piano II. Entre sistemas não há pautas em branco. Clave de fá invertida (formato de C:)	2 pautas p/ piano I, 2 pautas p/ piano II. Entre sistemas não há pautas em branco. Clave de fá invertida (formato de C:)	2 pautas p/ piano I, 2 pautas p/ piano II. Entre sistemas não há pautas em branco.	2 pautas p/ piano I, 2 pautas p/ piano II. Entre sistemas não há pautas em branco.
13. Fabricante papel	S/ identificação.	S/ identificação.	Existe marca, mas não pudemos identificar.	S/ identificação.	S/ identificação..	S/ identificação.	S/ identificação.
14.	Sem capa dura.	Não possuo	Não possuo	Não possuo	Não possuo	Com capa dura	Sem

1. Sigla	Ms G	Ms J	Ms K1	Ms K2	Ms K3	Ms Q	Ms R
Encadernação	Uma primeira folha pautada serve de capa com o título da obra.	informações a respeito.	informações a respeito.	informações a respeito.	informações a respeito.	azul marinho, bem conservada. Título em letras douradas.	encadernação.
15. Sinais identificativos	Capa: Concerto per Pianoforte in sol minore, con l`accompagnamento d`orchestra ridotto per 2o. Piano. Abaixo desta inscrição, e no centro da página, a lápis: "Único exemplar Manuscrito de H. Oswald".	p.1: Concerto per Pianoforte; à direita, no canto superior: H.Oswald, e, logo abaixo, op.5 (?) (não se identifica completamente o número). Após o último compasso: Firenze, 9 Ottobre 1886, Ore 11 di sera, Enrico Oswald.	p.1: CONCERTO). Há diversos compassos cortados. É o único manuscrito que tem todos os oppure escritos, e portanto é um manuscrito importante na organização do estema.	Claves e armadura de compasso só escritas no primeiro compasso dos movimentos, a escrita é maior e mais desleixada) – tem uma introdução de 4 compassos, como o Ms A. Há algumas indicações bem pequenas a lápis, indicando a instrumentação da orquestração.	Claves e armadura de compasso escritas em todos os sistemas. Na última página, quando termina o movimento, o autor assina na diagonal do último sistema: Firenze 7 Aprile 1892, e abaixo dessa inscrição, E. Oswald.	Na capa dura azul marinho, no centro: H. Oswald / Concerto per Piano e Orchestra in Sol Minore (em letras douradas). No centro inferior, o número 6, e no canto inferior direito, a sigla E.N.M. Terminada a partitura, há a inscrição "Cópia de S.O.A.".	O Ms R tem letras de ensaio escritas em tinta preta, circundadas em lápis vermelho. Terminada a partitura, há a inscrição "Cópia do Original S.O.A.".

Fonte: A autora

4 INTRODUÇÃO CRÍTICA

Uma vez realizada minuciosamente a recensão da tradição, passamos ao estágio da colação. Evidentemente, a dinâmica do trabalho não foi linear, tal como acabamos de descrever. A partir do momento em que tivemos em mãos dois manuscritos, começamos a colação, e fomos acrescentando novos manuscritos à tradição até pouco tempo antes da conclusão da tese, com novas luzes surgindo na determinação do estema e do aparato crítico. Evidentemente, uma edição crítica não é definitiva, e novas pistas surgirão com o tempo, que permitirão a futuros pesquisadores realizar nova edição, ainda mais completa do que esta.

O trabalho de determinação do estema teria sido provavelmente mais simples e preciso, se tivéssemos tido acesso aos diários da mãe e da esposa do compositor (Carlota e Laudômia). Como não tivemos acesso a esses documentos biográficos – que poderiam, talvez, confirmar algumas hipóteses –, utilizamos exclusivamente os testemunhos e suas variantes, além de outros dados biográficos, na proposição do estema. Esperamos poder revê-lo num momento futuro, em que possamos ter acesso a outros documentos essenciais.

No caso específico de variantes autorais, como é o caso de nosso trabalho, tivemos que sequenciar cronologicamente os testemunhos e, através de uma série de ponderações e análises, tratamos de descobrir o testemunho representativo da vontade autoral em seu estágio definitivo. Através do estudo de suas variantes, pudemos elaborar um provável percurso de transformação das ideias musicais de Henrique Oswald para esta obra.

A presente edição crítica foi baseada, fundamentalmente, no Manuscrito Autógrafo do Arquivo Nacional, o Ms C (apoiado – especialmente no que diz respeito à parte do piano – no Ms E), que acreditamos ser o último manuscrito realizado pelo autor, o que corresponderia, provavelmente, à sua mais acabada versão do concerto. Chegamos a esta conclusão realizando a colação de todos os manuscritos e baseando-nos em pareceres de especialistas como José Eduardo Martins e Eduardo Monteiro. Martins ensina que "na redação definitiva, Oswald era

extremamente cuidadoso"[123], e ainda afirma que: "Quando não há rasura alguma, tampouco correções, o ms é o derradeiro", concluindo que "a cópia plastificada entendo-a definitiva", referindo-se ao Ms C. Monteiro afirma – referindo-se ao acervo do Arquivo Nacional – que os manuscritos lá existentes estão entre os "mais caprichados e bem conservados do autor, sendo que muitos são as versões definitivas de suas respectivas obras"[124].

Explicaremos, no decurso deste capítulo, os caminhos que nos levaram à escolha do texto-base para a edição crítica. À medida que fomos conhecendo mais profundamente o compositor, através do minucioso escrutínio dos manuscritos de seu CPO op.10, fomos entendendo melhor sua maneira de trabalhar, e pudemos imaginar o caminho que ele percorreu desde a primeira à última versão do concerto.

Para a realização da presente edição, tivemos acesso aos seguintes manuscritos, descritos no Quadro 4:

QUADRO 4: Manuscritos disponíveis para a colação

Quant.	Tipo	Mss
4	manuscritos autógrafos na versão piano solista e orquestra sinfônica	A, B, C e H, devendo-se notar que este último apresenta somente o Mov. II incompleto
2	manuscritos autógrafos	D e E

123 Em comunicação que mantive por email com José Eduardo Martins, recebi valiosa orientação sobre o manuscrito do Arquivo Nacional (Ms C), cuja cópia, plastificada página a página, ele mesmo me havia presenteado (sem a qual teria sido impossível realizar esta tese). Segundo Martins, "Quando não há rasura alguma, tampouco correções, o ms é o derradeiro. Aquele plastificado é ms de Oswald, sem dúvida. (...) Assim procedeu com a versão para quinteto de cordas e piano. O ms autógrafo que recebi da neta do compositor e que você fotografou não tem qualquer rasura. Na redação definitiva, Oswald era extremamente cuidadoso. Leve em conta o plastificado." E ainda: "Os ms sem rasuras de Henrique Oswald são definitivos. Na década de 1980 gravei com a Elisa Fukuda a única Sonata para violino e piano que Oswald escreveu (LP da Funarte). Havia algumas rasuras e sentia-a com problemas de escrita na redação do último andamento.

Antes de gravar a mesma Sonata na Bélgica com Paul Klinck, em 1995, um aluno da USP àquela altura encontrou no arquivo do Conservatório Dramático de São Paulo o manuscrito definitivo, perfeito, sem rasuras. Aquele segmento que entendia absolutamente complexo sob o aspecto pianístico estava absolutamente sanado por Oswald que lhe deu nova configuração.

O Concerto para piano e orquestra foi escrito em 1890. São vários manuscritos que Oswald fez ou para orquestra, ou na redução para quinteto ou ainda para dois pianos. A cópia plastificada entendo-a definitiva." Os emails trocados com José Eduardo Martins, referentes a este diálogo encontram-se no ANEXO E.

124 Segundo Monteiro, referindo-se ao acervo do Arquivo Nacional onde se encontra o manuscrito autógrado do CPO op.10: "o acervo possui 34 manuscritos, entre autógrafos e cópias da época. Percebe-se que estes manuscritos estão entre os mais caprichados e bem conservados do autor, sendo que muitos são as versões definitivas de suas respectivas obras". (MONTEIRO, 2000, p.457).

	versão para piano solista e cordas	
1	manuscrito autógrafo na versão piano solista, segundo piano e cordas	F
6	manuscritos autógrafos na versão redução para dois pianos	G, J, K1, K2, K3, L, sendo o último utilizado somente ao final do processo
5	manuscritos apógrafos	M, N, P, Q, R

Fonte: a autora

Efetuando-se a colação dos 4 manuscritos da versão para piano e orquestra sinfônica (Mss A, B, C e H), constata-se que:

1) os manuscritos A e B são bastante parecidos, mas possuem algumas variantes importantes que os definem de forma exclusiva;

2) quanto ao Ms H – um manuscrito incompleto, contendo somente parte do segundo movimento –, pode-se supor (devido a uma série de indícios que aprofundaremos ao longo deste capítulo) que serviu de rascunho para a confecção de um dos manuscritos anteriormente descritos, ou de ambos;

3) o manuscrito C é bastante diferente dos anteriores, principalmente por sua instrumentação e orquestração. Foi provavelmente escrito no Brasil, pelas características do papel e outros indícios, em época muito posterior à realização dos manuscritos A, B e H.

Além da versão para piano e orquestra sinfônica, o compositor elaborou uma versão de câmara do concerto, para piano e cordas, e adaptou-a segundo as necessidades do momento[125]. Na tradição, há dois manuscritos elaborados em versão para piano solista e quinteto de cordas (ou conjunto de cordas) – os Mss D e E. Há, ainda, um manuscrito único para outra versão: piano solista, piano acompanhador e quinteto de cordas – o Ms F.

Não podemos deixar de mencionar uma parte importante da tradição, que são os manuscritos da versão para dois pianos. Tivemos acesso a 6 manuscritos autógrafos nessa versão: os manuscritos G, J, K1, K2, K3 e L. É possível que existam outros ainda, que desconhecemos.

[125] "O sucesso da premiação possibilita as várias apresentações da obra. Oswald reduz posteriormente a parte orquestral para conjunto de cordas, o que facilitaria a execução em cidades onde inexistissem orquestras". (MARTINS, 1988, p.55)

Podemos deduzir que o compositor, por um lado, tratou de aperfeiçoar a composição e a orquestração de seu *Concerto para piano e orquestra*, op.10, e, por outro, tratou de adaptá-la segundo a necessidade ou a oportunidade do momento, de tal forma que o concerto pudesse ser realizado. É evidente o seu apreço por esta obra, já que, de seu próprio punho, realizou tantos manuscritos.

Através do minucioso estudo de cada um dos textos autógrafos, e da colação (comparação) entre eles, fomos visualizando, por meio de suas variantes, uma possível ordenação cronológica.

Ainda que nosso texto-base seja único, com características especiais, quando comparado ao restante da tradição (possui uma orquestração completamente diferente da dos demais manuscritos), e que seus pares mais próximos sejam somente os Mss A, B e H, analisamos todos os 13 manuscritos autógrafos (e, também, quando necessário, os 5 apógrafos), a fim de produzir o estema e estabelecer o texto crítico.

Dentre os manuscritos autógrafos, somente o Ms J, L e K3 são datados: o primeiro, foi concluído no dia 9 de outubro de 1886; os outros dois, assinados no mesmo dia, 7 de abril de 1892.

Sobre o Ms A, podemos assegurar que é anterior a 29 de março de 1893, já que foi laureado naquele dia no Concurso Golinelli, em Florença.

Infelizmente, desconhecemos a datação dos outros manuscritos autógrafos.

Podemos, entretanto, inferir o período de composição do Ms F, pois, em 1897, o manuscrito já existia, uma vez que esta versão (única) foi realizada em dois concertos: na Salle Pleyel-Wolff, em Paris, e na Sala Steinway, em São Paulo[126].

Então, a princípio, podemos garantir que:

Ms J = 1886 (9 de outubro)

Ms K3 = 1892 (7 de abril)

126 Estes concertos foram abordados nos itens 2.3.3 e 2.3.4 do capítulo 2 desta tese.

Ms L = 1892 (7 de abril)

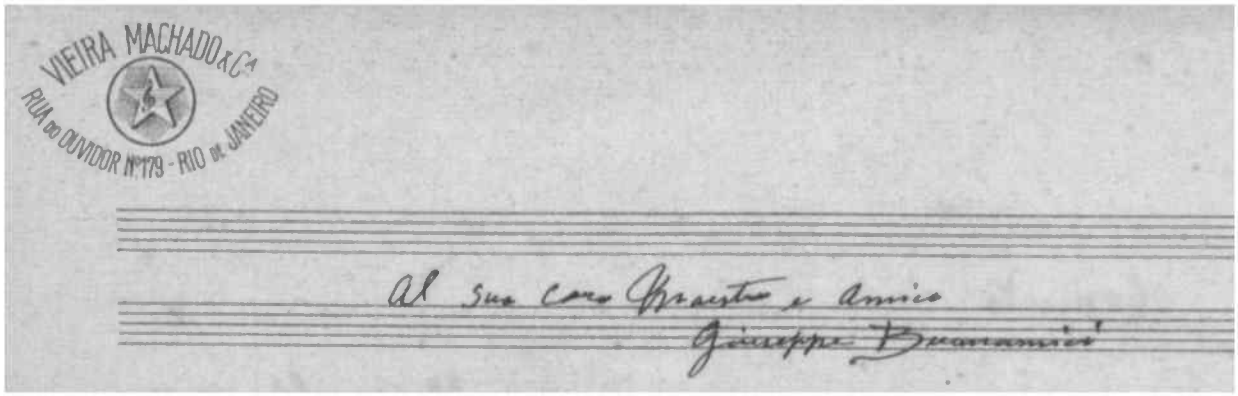
Ms A ≤ 1893 (29 de março)

Ms F ≤ 1897

Poderíamos pensar que o Ms B fosse anterior ao Ms A, já que este último não tem nenhuma rasura (certamente, houve um esboço anterior para que este manuscrito impecável pudesse ser entregue ao Concurso Golinelli, e poderíamos pensar que este rascunho foi o Ms B). Como consequência de haver estado guardado por mais de 100 anos na Biblioteca do Conservatorio Luigi Cherubini – na época, Regio Istituto Musicale di Firenze – sem uso, ele está em perfeito estado ainda nos dias de hoje. O Ms B, ao contrário, se encontra completamente danificado, parecendo ser muito anterior ao Ms A. Porém, examinando atentamente os dois textos, é absolutamente certo que o Ms A é anterior ao Ms B, e demonstraremos essa tese em seguida.

O Ms C, nosso texto-base, é muito posterior aos dois anteriores, e foi escrito num papel comprado no Rio de Janeiro, que leva a marca Vieira Machado e Cia., Rua do Ouvidor No. 179 - Rio de Janeiro, como se pode visualizar na Figura 4:

Figura 4: Parte superior esquerda da 2ª. Página do Ms C



Fonte: Biblioteca Nacional, Ms C

A Casa Vieira Machado & Cia., que comercializava música, pianos, harmônios e artigos congêneres, foi fundada em 1892, sob a firma de Fontes & Cia., tomando, porém, dois anos mais tarde, a razão social acima mencionada. O negócio estava

instalado na Rua do Ouvidor, 179. A casa Vieira Machado importava e comercializava pianos de diversas marcas, entre as quais Pleyel e Gaveau, e era agente dos fabricantes alemães Feurich, de Leipzig, e Rosenkranz, de Dresden, assim como do fabricante americano The Farrand Company, de Detroit. Além disso, importava música de todos os editores da Europa e também editava em suas oficinas de impressão, possuindo um arquivo próprio de composições dos mais importantes compositores nacionais[127]. A casa Vieira Machado costumava ser centro de reunião de artistas, local que provavelmente Henrique Oswald frequentou. Ora, é razoável pensar que o compositor comprou e escreveu nesse papel a partir do momento em que se instalou no Rio de Janeiro, e não antes disso, ou seja, a partir do ano 1903.

Analisemos alguns lugares críticos fundamentais dos textos que compõem a tradição, a fim de aprofundar nossas investigações.

4.1 *LUGARES CRÍTICOS E VARIANTES DO MOVIMENTO I*

4.1.1 Primeiro tema da Exposição no piano

Antes de iniciar as conjeturas, faz-se mister esclarecer que todos os exemplos musicais de nossa tese advêm de fotos dos próprios manuscritos. Portanto, nos limitaremos a especificar os nomes dos manuscritos utilizados e os números dos compassos mostrados, acima de cada exemplo musical, já que a fonte já está explicitada em seu título. Voltemos às conjeturas.

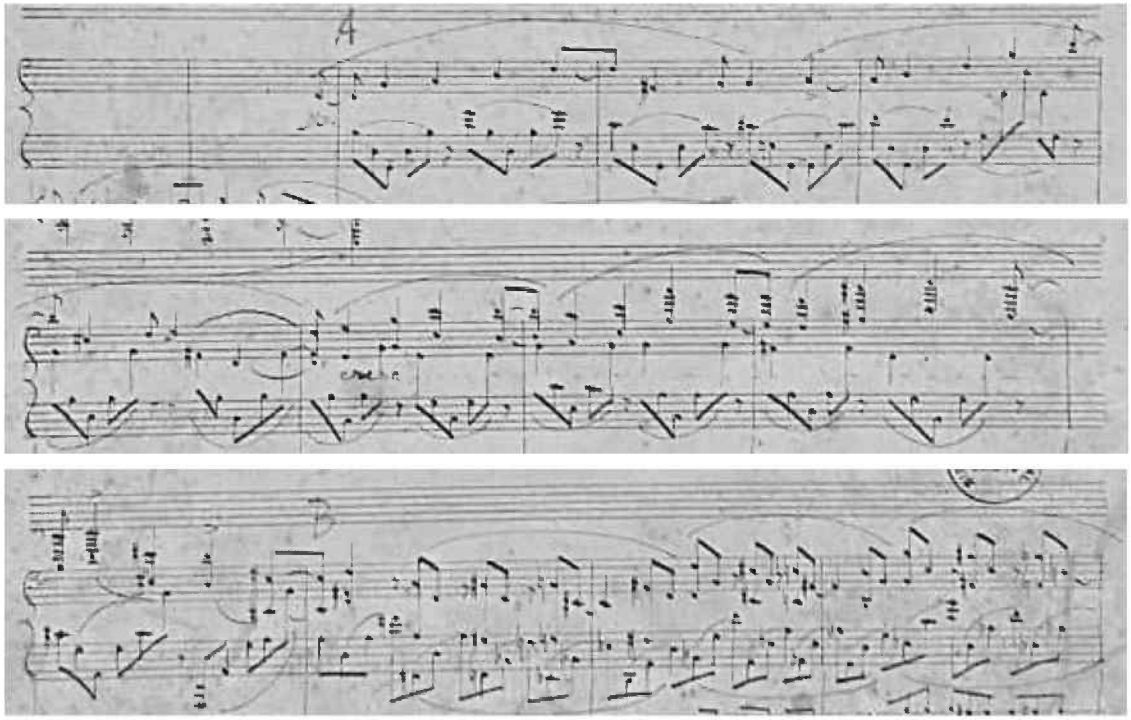
A parte do piano solista é a única que se mantém relativamente constante em todas as versões, e assim, podemos supor uma possível ordenação cronológica para os 13 manuscritos autógrafos, analisando as variantes da parte do piano.

Observemos o primeiro tema do piano no primeiro movimento (compassos 8 a 17), tal como se apresenta nos diversos manuscritos. O Ms F não possui a parte do
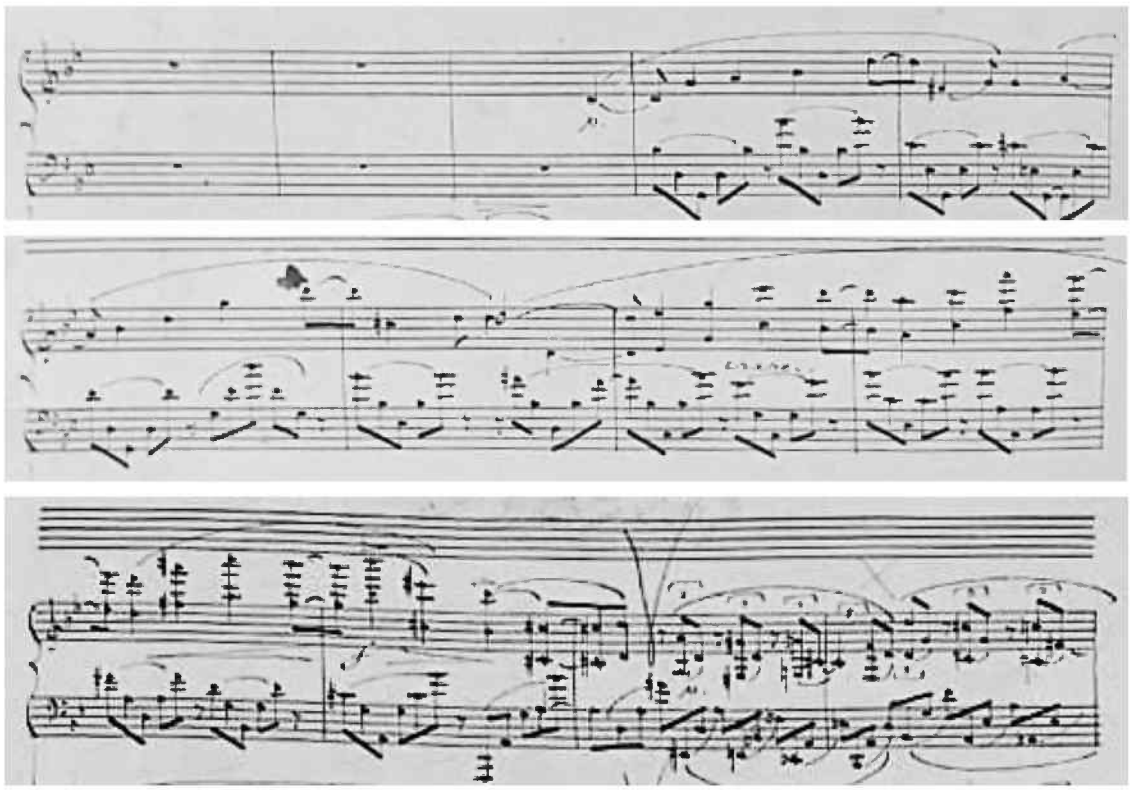
127 Informações obtidas no site IMPRESSÕES DO BRAZIL NO SECULO XX, Novo milênio, 2010. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0300g38q.htm>. Acesso em 13/05/2019.

piano solista escrita, exceto em algumas poucas partes, nas cadências, e por isso não pudemos utilizá-lo nesta comparação.

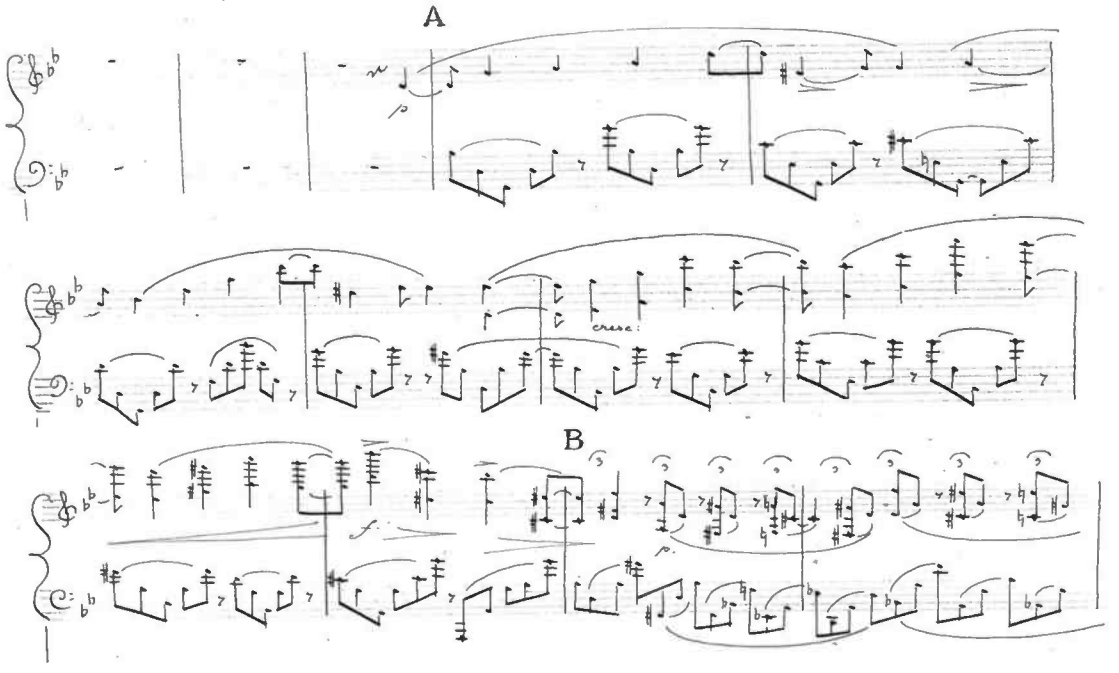
Ms J: Movimento 1, c. 7 a 19



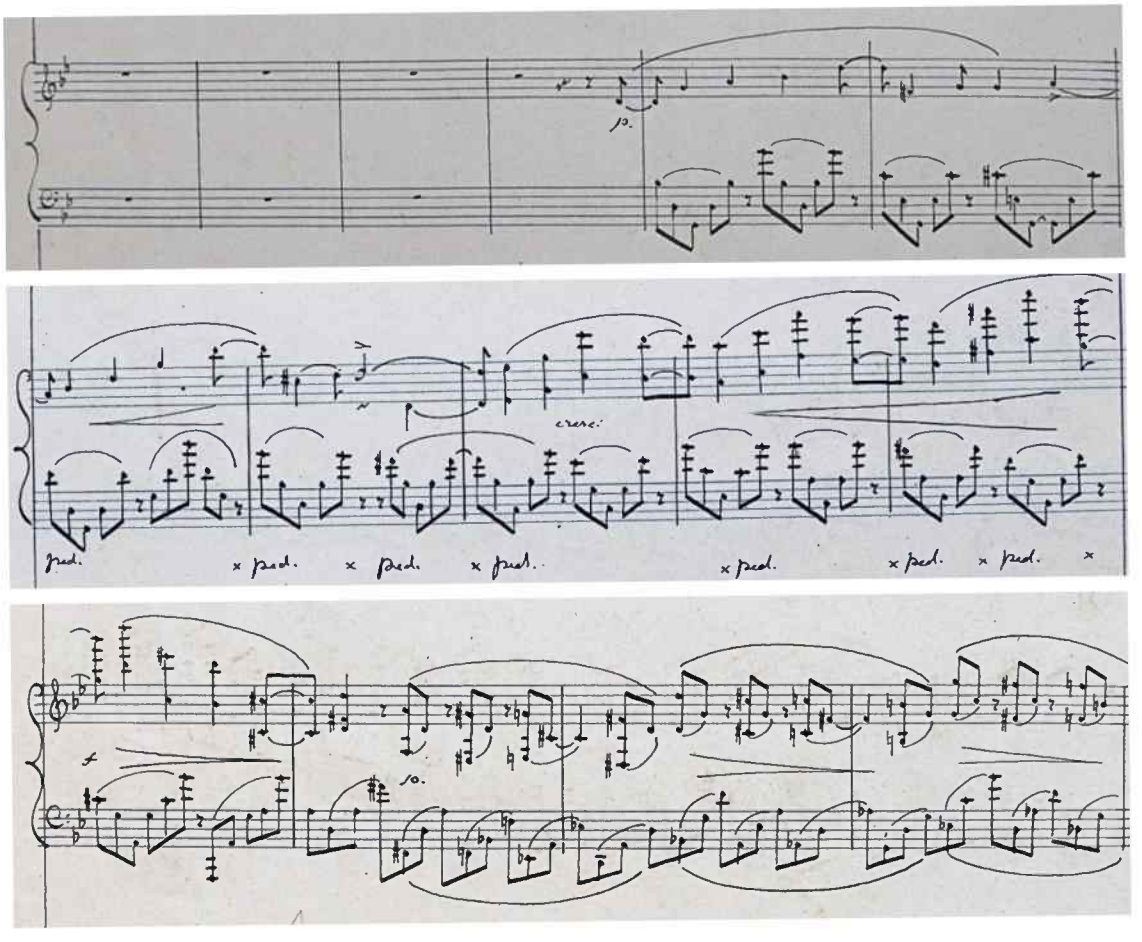
Ms K1: Movimento 1, c. 6 a 18



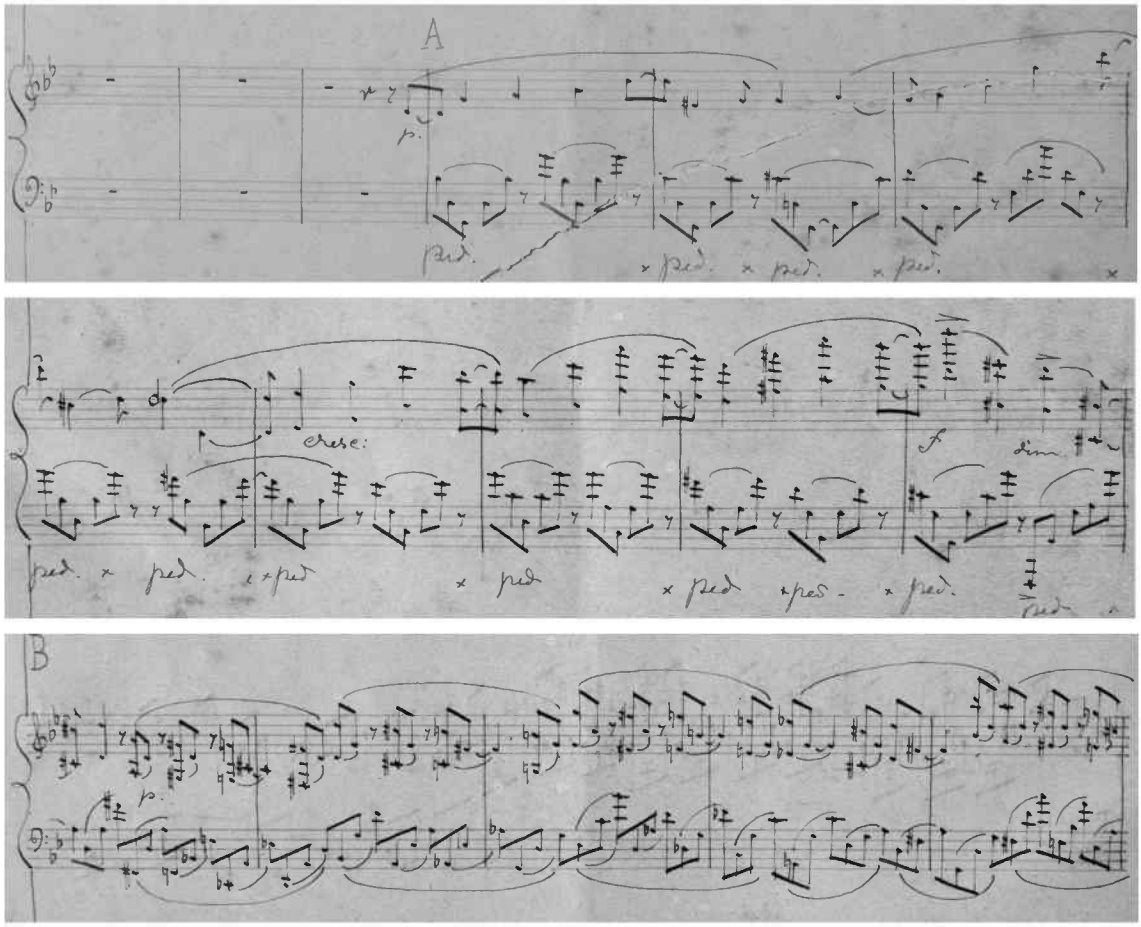
Ms L: Movimento 1, c.6 a 18
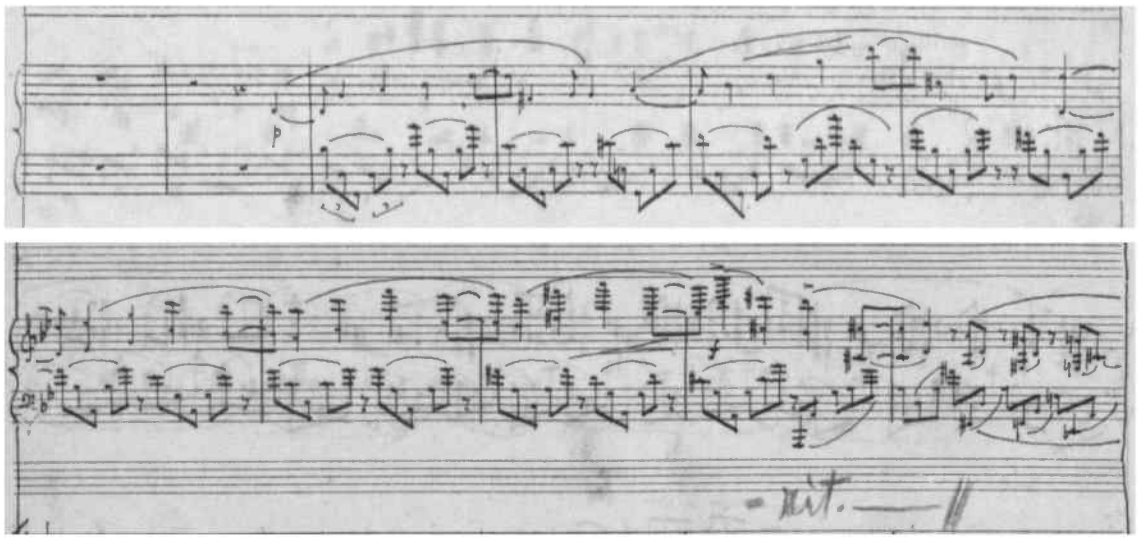


Ms A: Movimento 1, c. 5 a 19



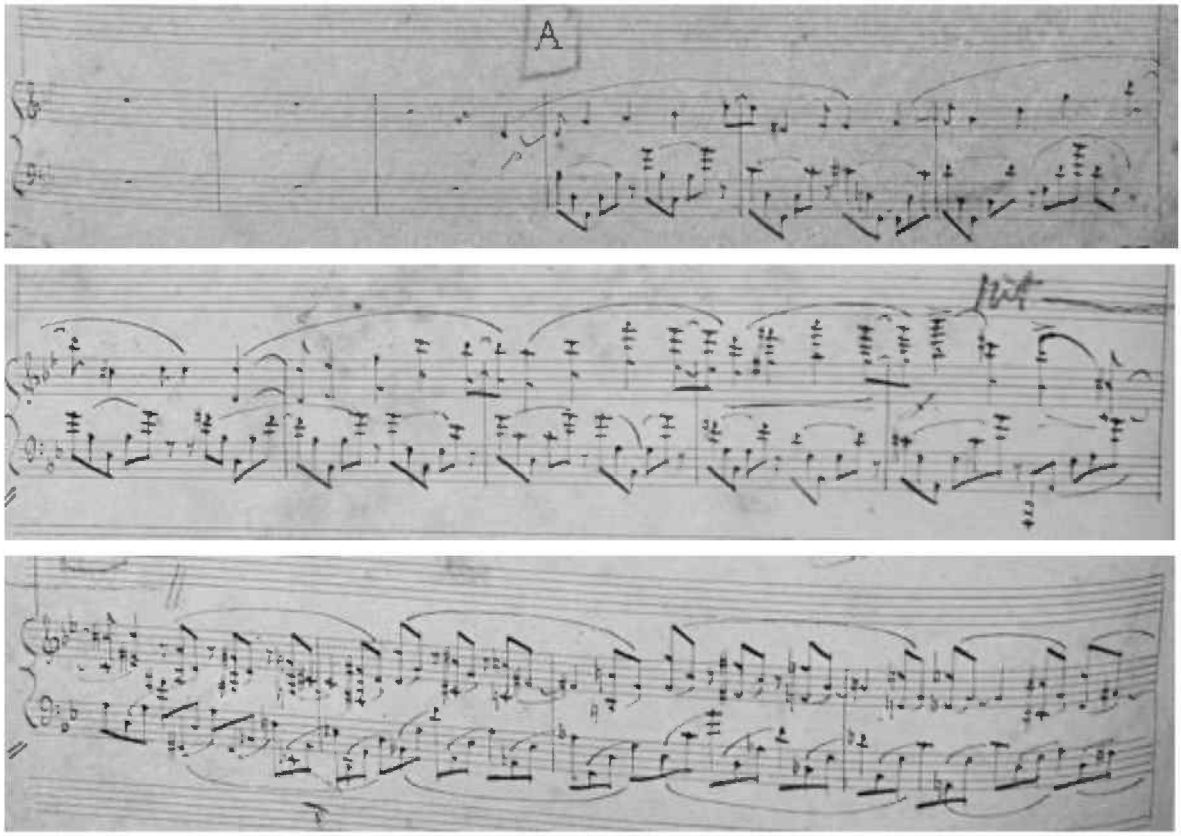
Ms B: Movimento 1, c. 6 a 21
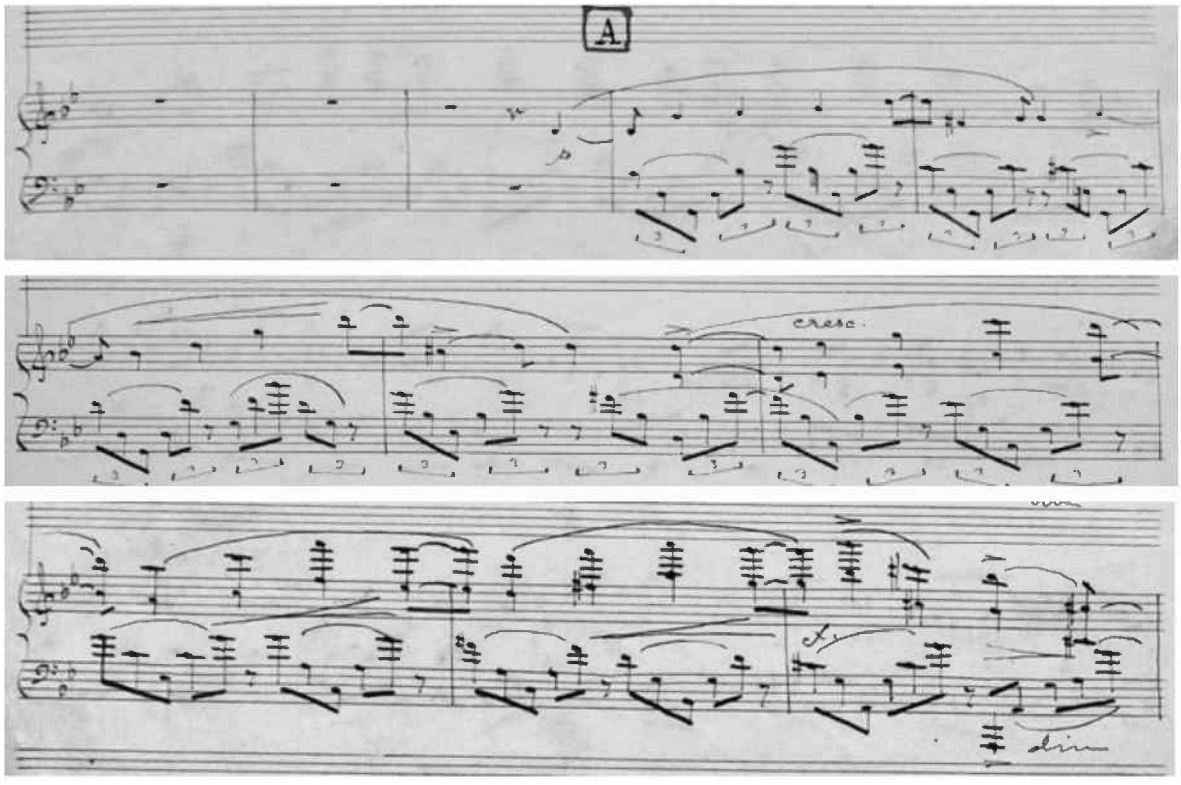


Ms C: Movimento 1, c. 7 a 17
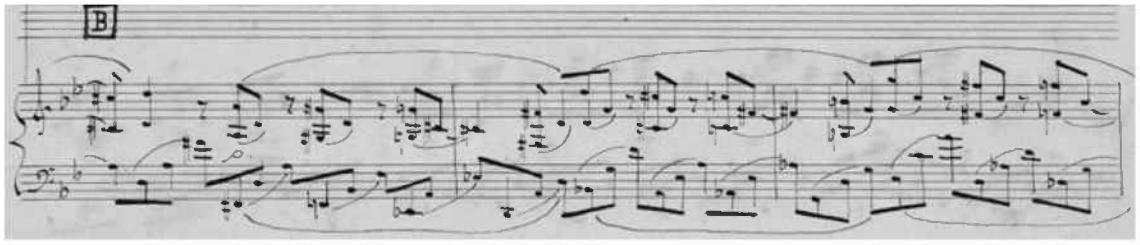


Ms D: Movimento 1, c. 6 a 20

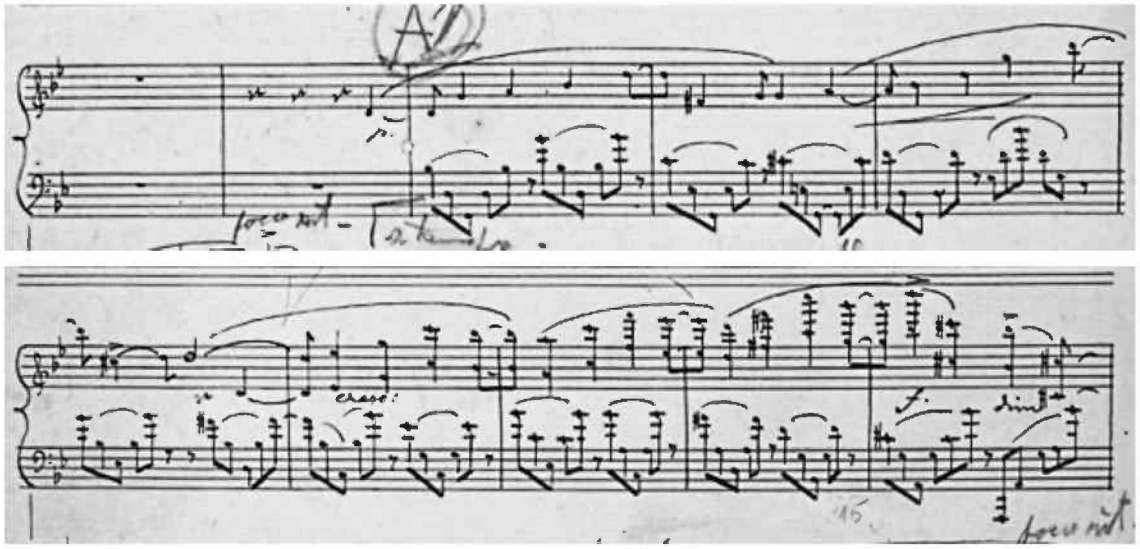


Ms E: Movimento 1, c. 6 a 19





Ms G: Movimento 1, c. 7 a 16



O primeiro tema no piano, começa com a entrada do solista no compasso 8, em todos os manuscritos. Nos Mss A, B e J, a primeira nota do tema, um Ré, anacruse do compasso 9, é uma colcheia. Em todos os outros manuscritos é uma semínima. Este primeiro detalhe nos leva a crer que estes três manuscritos foram escritos em épocas não distantes uma da outra. Quando o compositor decide transformar o anacruse em uma semínima, não volta mais à ideia inicial.

Outro detalhe, neste primeiro tema, que revela proximidades e distâncias entre os manuscritos é a lição da mínima no terceiro tempo do compasso 12, com uma semínima começando o tema no baixo. Nos Mss A, B, J, G e K1 ele apresenta o compasso 12 tal como descrevemos. Evidentemente ele mudou sua opinião nos manuscritos ulteriores (Mss C, D e E), deixando a estruturação do tema mais explicitamente uniforme, com as três frases iniciando com um anacruse de semínima.

Outro ponto a ser observado nesse primeiro tema é a sua finalização, que ocorre nos compassos 16 e 17. O que nos faz pensar que o Ms B é ulterior ao Ms A é que, no final da primeira frase, no compasso 16, o compositor já decide por nova

articulação para o final do primeiro tema, ligando as semínimas duas a duas, e com um acento no início de cada ligadura, articulação essa que se mantém em todos os outros manuscritos. No Ms. J já havia esta ideia, mas ele não a confirmou no Ms. A, colocando uma única ligadura de um compasso a outro. Para explicar essa discrepância, imaginamos que Henrique Oswald possa ter sido aconselhado por algum amigo ou professor (talvez o próprio Buonamici) a realizar algumas soluções que ele adotou para o manuscrito entregue no concurso. Chegamos a essa hipótese por alguns detalhes como este, que apareciam no Ms J, não apareceram no Ms A, e voltam a aparecer no Ms B.

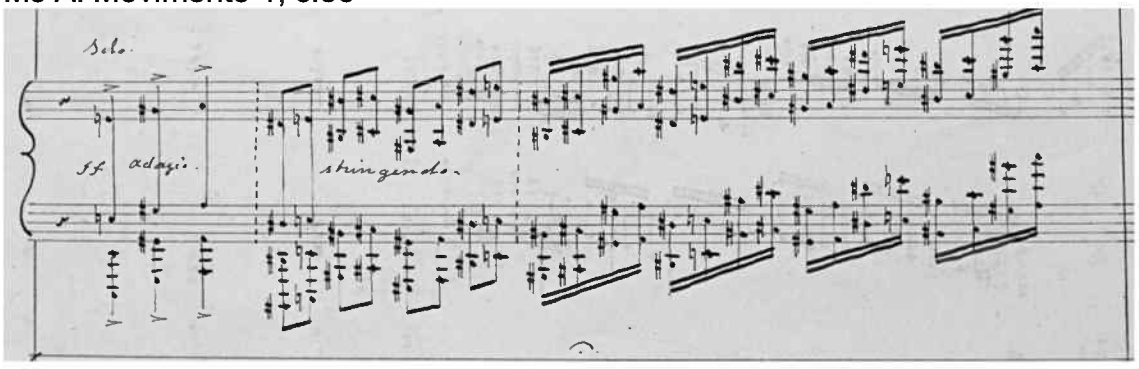
No Ms C, a última ligadura, que conclui o primeiro tema, ligando os compassos 16 e 17, a meu ver, tem a conclusão mais lógica, pois não separa o Ré final do restante da frase, e essa alteração demonstra como evolui o pensamento do autor e a construção da fraseologia do tema mais importante da obra. Essa conclusão aparece também nos Mss D, E e K1. Sobre G não podemos afirmar nada, pois nos falta a página onde se encontram tais compassos .

Este é só um exemplo, já contido na primeira frase, que demonstra como podemos inferir a ordem de realização dos manuscritos autógrafos.

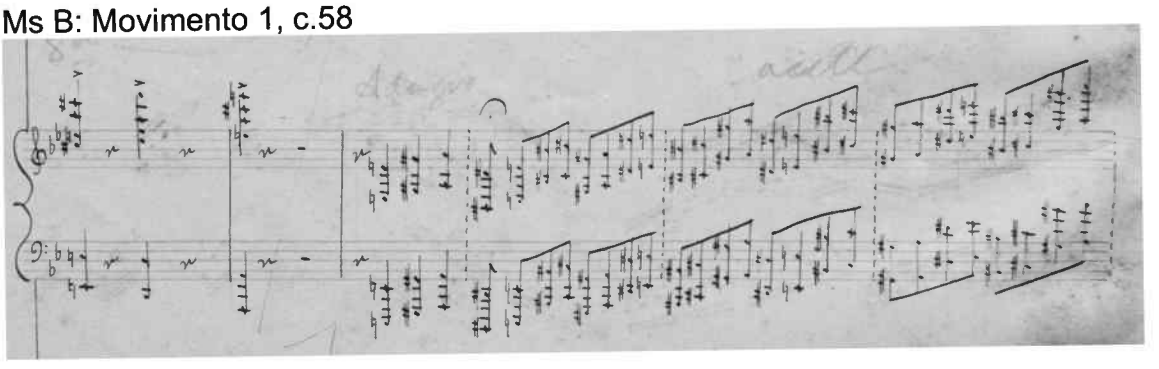
4.1.2 - Variantes do piano na lição da cadência dos c.58 e 59

Outra parte do piano que demonstra a ordem de realização dos manuscritos é a primeira pequena cadência que aparece no movimento, no compasso 58. Tomemos os manuscritos das versões orquestrais.
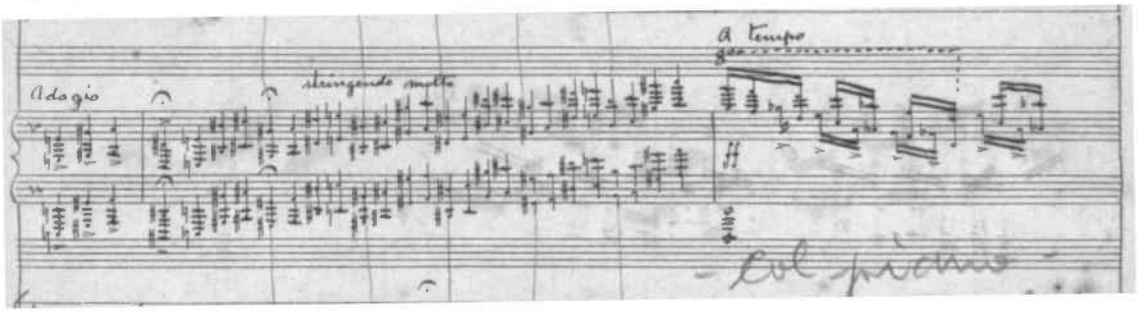
Ms A: Movimento 1, c.58
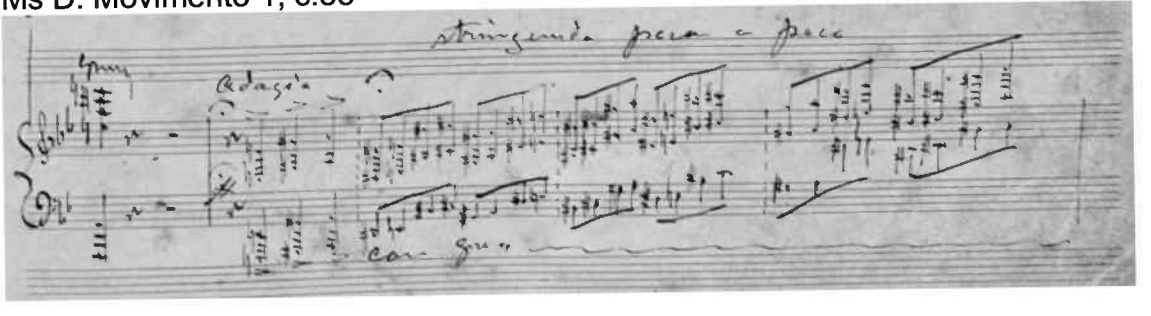


Ms B: Movimento 1, c.58
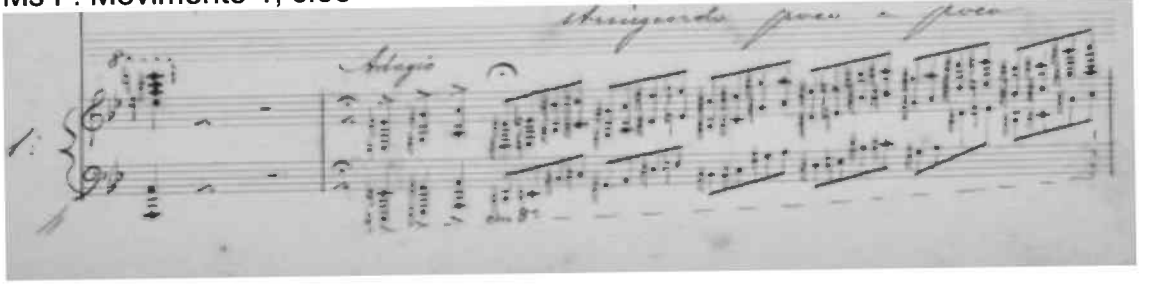


Ms C: Movimento 1, c.58
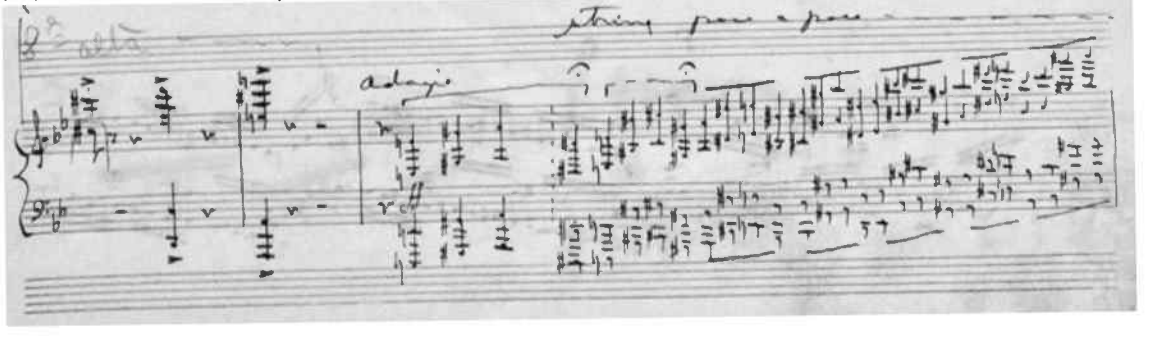


Ms D: Movimento 1, c.58



Ms F: Movimento 1, c.58



Ms E: Movimento 1, c.58



No Ms A, a escrita da pequena cadência é mais rígida e a liberdade do solista encontra-se um pouco restringida por uma escrita mensurada: 4 semínimas, 8 colcheias, 16 semicolcheias, com uma indicação de *stringendo*.

No Ms B aparece uma fermata cadencial no final do primeiro motivo, sobre o Ré #, e ele transforma as 16 semicolcheias anteriores em 16 colcheias, o que torna a passagem das primeiras 8 colcheias para o restante da sequência muito mais uniforme, sem o salto brusco de colcheia a semicolcheia da versão do Ms A. O acelerando é indicado apenas pelo *stringendo*. Essa pequena modificação já torna a música mais dúctil e a cadência mais livre. No Ms J já aparecia essa forma de grafar a cadência, corroborando nossa impressão de que o compositor alterou um pouco seu texto, aconselhado por um tutor ou amigo, para apresentação no concurso Golinelli. Saltemos o manuscrito C, que, provavelmente é o último, cronologicamente falando, e aonde vamos chegar.

Nos Mss D e F, o compositor repete a forma do Ms B acrescentando a indicação de *Adagio*, no começo da cadência, assim como a indicação de *stringendo poco a poco*. Transcende, neste gesto, suas intenções em relação à interpretação do trecho, que não estavam bem claras anteriormente, e uma preocupação de registrá-las de forma que futuros intérpretes não tivessem dúvidas quanto à sua realização.

No Ms E, Henrique Oswald mantém as indicações anteriores de *Adagio* e *stringendo poco a poco*, mas agora mostra com mais detalhes a sua intenção. Ele mantém as quatro semínimas iniciais com a fermata na última delas, transforma mais 4 colcheias em semínimas, acrescentando uma segunda fermata na última delas, e modifica a agrupação das colcheias restantes, deslocando uma à direita para definir exatamente o fraseado desejado de acordo com o tema de 4 notas proposto no *Adagio*, e que se repete numa sequência no resto da cadência.

Chegamos finalmente à sua última versão, o Ms C, onde o autor expressa que deseja uma maior liberdade na interpretação desta cadência, sem qualquer tipo de modificação brusca entre cada apresentação do tema, ou condicionamento pelas figuras rítmicas. Tudo ocorre numa gradação sutil. Ele mantém as duas fermatas da versão do Ms E, mas muda todas as colcheias a semínimas, indicando agora *stringendo molto* a partir da segunda fermata.

4.1.3 Variantes na estrutura do Movimento I, da letra R ao fim

O diagrama da Figura 4.1.3 mostra a construção formal de R até o fim do movimento. Pela comparação dos 13 manuscritos pode-se deduzir muitas coisas para a elaboração do estema. Para que se entenda o significado e a estruturação do diagrama abaixo, aconselha-se ler a legenda explicativa:

LEGENDA

Manuscrito Ms X

Letras em fonte tamanho 10 correspondem às existentes no Ms X, grifadas em cinza.

Letras e números em fonte tamanho 12 em cores preto, vermelho e azul acima da Linha principal com traços (LPT) correspondem a letras ou números que foram acrescentadas a lápis ou a tinta no manuscrito X (geralmente não procedentes do autor)

Letras em fonte tamanho 12 e em negrito correspondem às letras do manuscrito B e, nos outros manuscritos, nas posições da música que corresponderiam às letras do Ms B. A sequência dessas letras em negrito, intermediadas por traços ___ correspondem à sequência musical desde R até o fim do movimento em cada manuscrito. Chamamos a essa linha de "Linha Principal com Traços" (LPT).

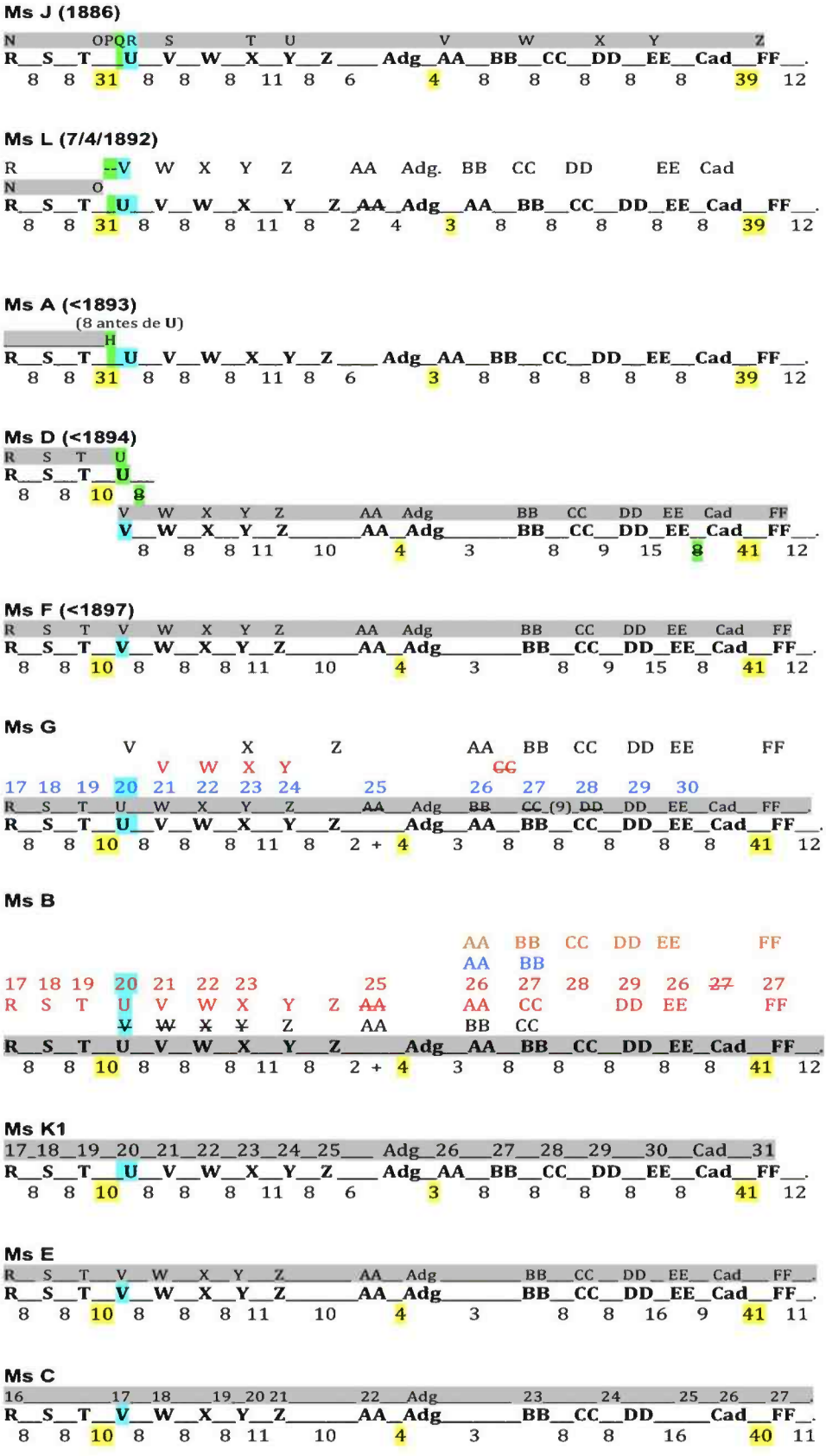
Os números abaixo da LPT correspondem ao número de compassos entre uma letra e outra da LPT.

---: cor azul turquesa – aonde começa a reexposição do 1o. tema no piano;

---: cor verde limão – aonde começa a reexposição do 1o. tema na orquestra;

---: cor amarelo – Locais críticos

Figura 4.1.3 – Diagrama da estrutura formal do Movimento I de R ao fim



Fonte: A autora

Para que se entenda o esquema acima, são necessárias algumas explicações:

a) Para essa análise, utilizamos as letras do Ms B, nas partes correspondentes musicalmente nos outros manuscritos (caso contrário seria impossível visualizar a comparação entre eles).

b) O Ms J e L têm as mesmas letras, diferentes dos demais. Isso revela seu parentesco, confirmado pela datação (1886 – 1892).

c) O Ms K1 só tem numerações a lápis, de 17 a 31.

d) O Ms A tem letras discretíssimas (provavelmente autógrafas), excessivamente espaçadas. No trecho analisado, só aparece a letra H na reexposição do primeiro tema na orquestra.

e) Os Mss D, F e G têm as mesmas letras. No Ms D (< 1894) havia a letra U (reexposição do 1º. Tema na orquestra – Reex.O.) e V (reexposição do 1º. tema no piano – Reex.P.), e estes 8 compassos foram cortados. Nos Mss F e G, esses 8 compassos já não estão. Só que este ponto, o ReexP, é indicado no Ms F com a letra original V, e, no Ms G, com a letra U, que depois é corrigida a lápis preto para V.

Como se explicou anteriormente, as letras originais do Ms B serviram de base para comparar todos os manuscritos entre si. Percebe-se que o Ms B foi utilizado muitas vezes, ao longo de muitos anos, e por diferentes intérpretes. Nele encontramos letras autógrafas em tinta vermelha, letras em tinta preta, letras em lápis vermelho, letras em lápis azul e números em outro lápis vermelho. No exemplo a seguir pode-se constatar tal pluralidade de marcas.

Ms B: Movimento 1, c.192 e 193



Até a letra T, somente há letras autógrafas e letras em lápis vermelho, coincidentes. A partir da letra U, surge uma segunda letra em tinta preta, diferente da letra autógrafa. As letras em lápis vermelho e os números continuam tal como vinham antes. A partir do Z autógrafo (que está cancelado com um lápis preto), só persistem as marcações em lápis vermelho, coincidentes com as letras autógrafas. A reexposição da parte do piano inicia-se em U (autógrafo) neste manuscrito. Na letra AA ocorre um equívoco. Alguém marcou o (primeiro) AA em local equivocado no Ms B (e da mesma forma, no Ms G) e este primeiro AA foi cancelado (riscado), conforme se pode observar no esquema acima (Figura 4.1.3).

O Ms D tem letras autógrafas em tinta, algumas vezes circundadas por um quadrado em lápis vermelho. Existe um corte em lápis azul dos 8 compassos entre U e V (Figura 4.1.4) e mais 8 compassos entre EE e a cadência (Figura 4.1.5). O corte entre U e V fez que a reexposição se iniciasse diretamente com o piano (em V), e não com a orquestra (em U).

Figura 4.1.4: Ms D, Mov.1, de U a V
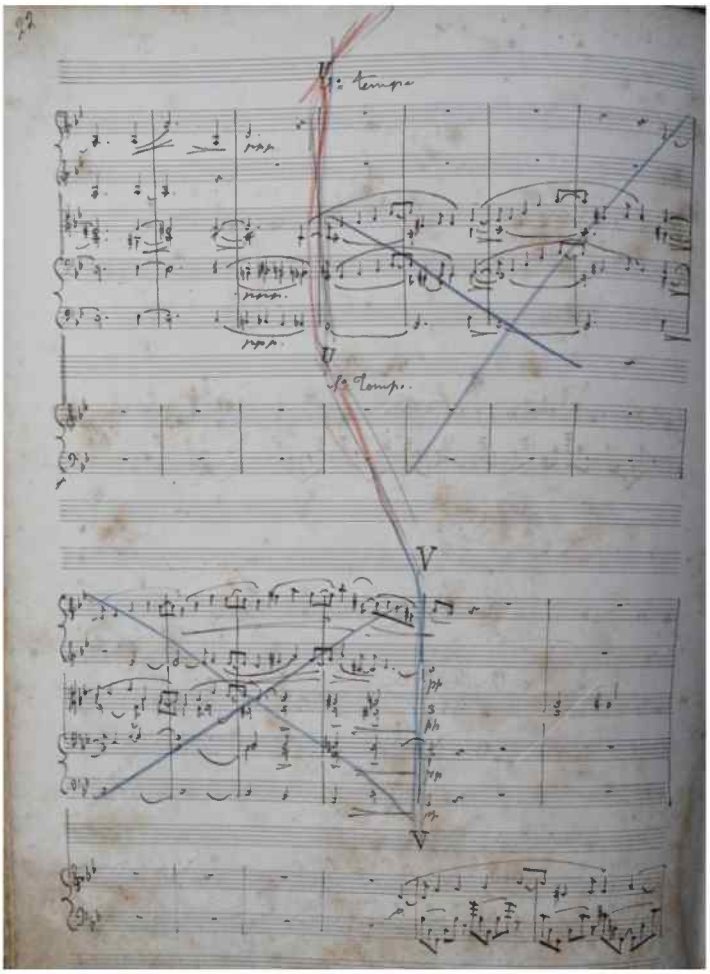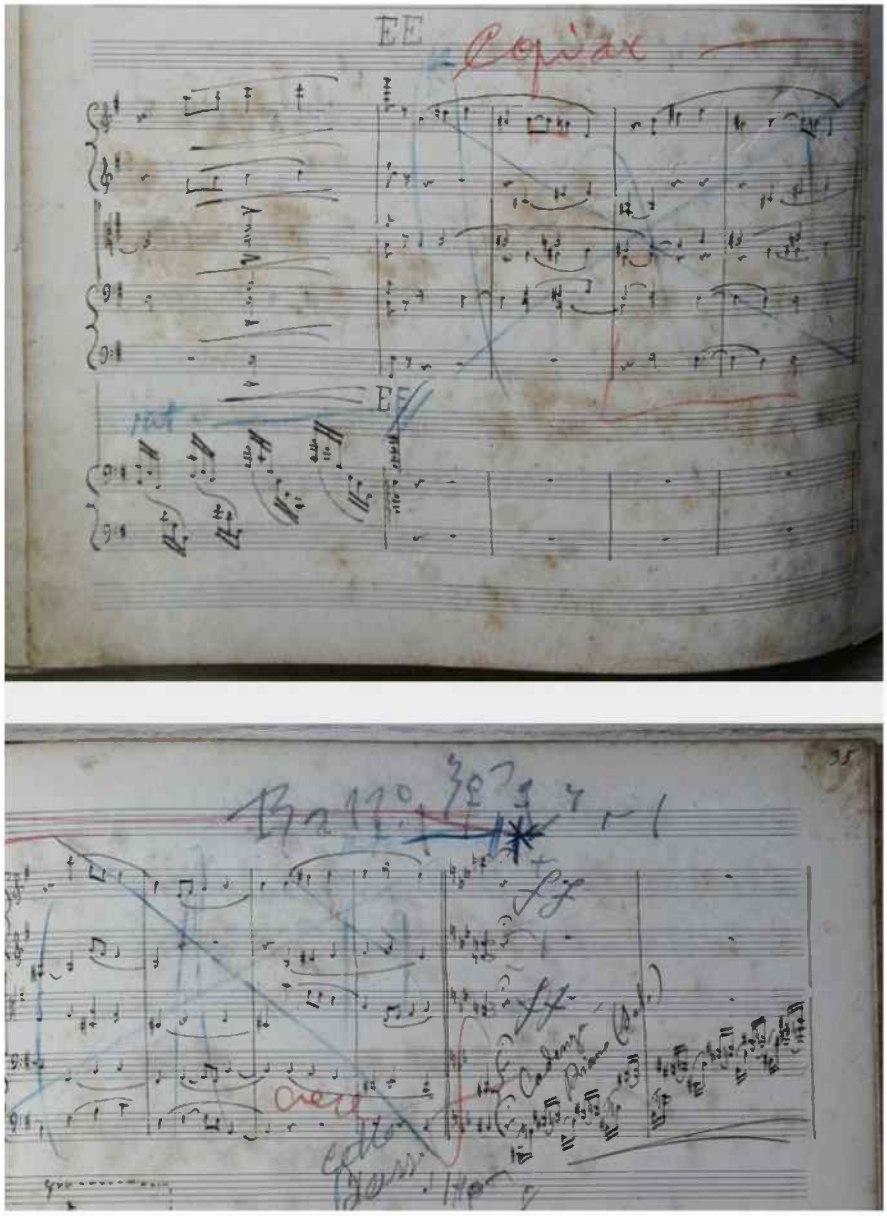
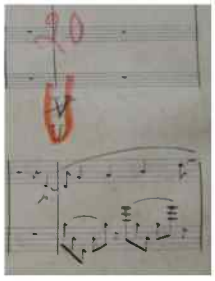


Figura 4.1.5: Ms D, Mov.1, de EE à cadência



Na letra V inicia-se a reexposição do primeiro tema no piano. Por isso, no Ms B, que foi usado muitas vezes, na letra U, onde se inicia a reexposição do primeiro tema no piano, também existe a letra V (Figura 4.1.6).

Figura 4.1.6: Ms B, Mov.1, c.184, 185



Em relação a números, letras e cortes, há muito ainda a ser observado.
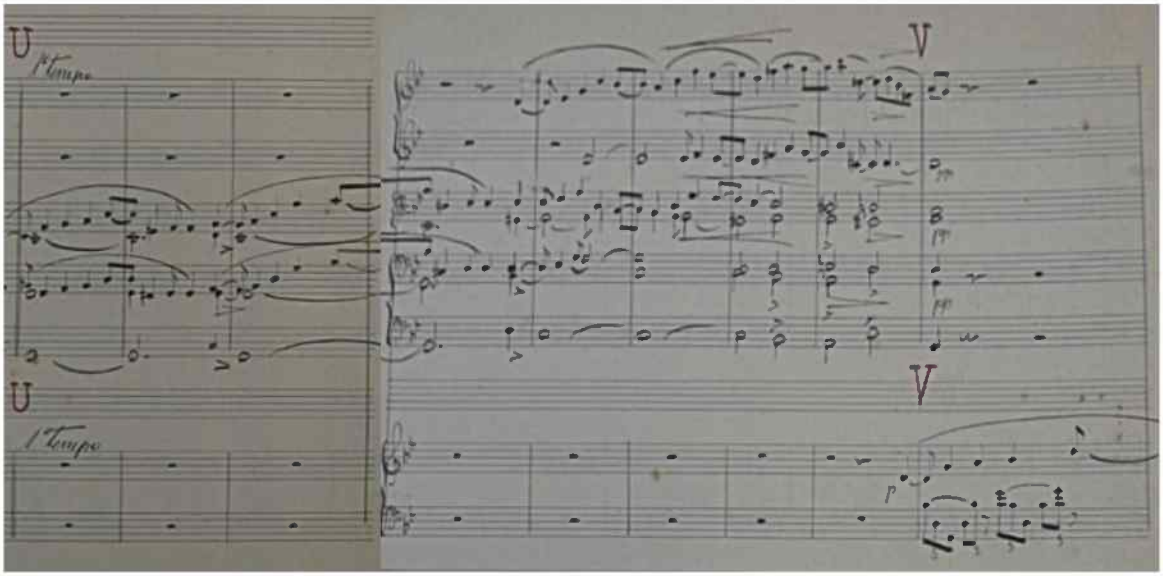
O Ms K1 só começa a ser numerado a partir de 14 (lembrar que os problemas começam no número 17, o que significa que os números foram colocados para que se localizassem os cortes pedidos. São números acrescentados a lápis.

No diagrama da figura 4.1.3, pode-se notar que entre os Mss A e J há uma total correspondência. Lembremos que o Ms J é datado (1886) e classificado como op.5, e que o Ms A é anterior a 1893, pois foi premiado neste ano.

Entre os Mss A, J e L e os demais manuscritos (excetuando-se o Ms D), houve um corte de 21 compassos entre as letras T e U. Eram 31 compassos entre T e U no Ms A, e passaram a ser 10 no Ms B, e, de aí por diante, em todos os demais manuscritos. No Anexo F, pode-se ver as páginas 41 a 51 do Ms A, e, no Anexo G, as páginas 11 a 13 do Ms J, com a lição que existia nestes manuscritos.

Os compassos 185 a 192 dos Mss D (Figura 4.1.5) e P (um dos apógrafos), foram acrescentados e depois novamente cortados. Em P não estão cortados (Figura 4.1.7), o que indica que P foi copiado de D antes de D haver sido cortado.

Figura 4.1.7: Ms P, Mov. 1, c.186 a 192 (letras U a V)
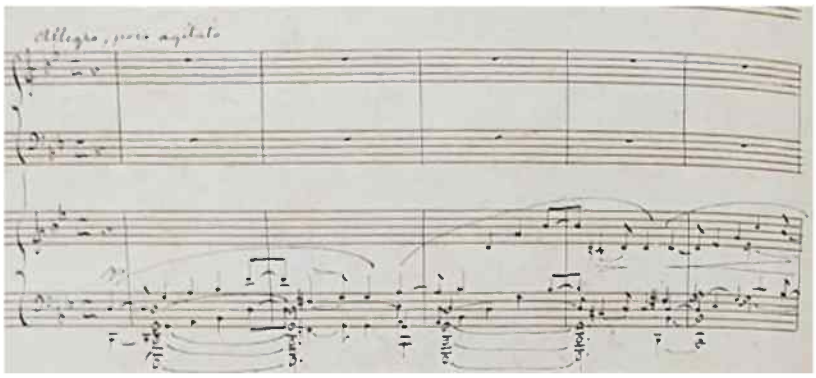


É interessante notar também as claves de Fá, existentes nos manuscritos J, A, K2 e K3. Elas são invertidas e se parecem a um C:. Em todos os outros manuscritos, as claves de Fá têm o formato habitual: □. Pode-se supor que sua

forma de escrever a clave de fá era esta, C:, e que o compositor a mudou para o formato habitual, após ser aconselhado, ou pode ser também que outra pessoa lhe escrevesse as armaduras, antes que o compositor iniciasse o seu trabalho. Seja como for, é muito provável que os manuscritos que têm essa forma de escrita pertençam a um mesmo período. Este detalhe nos permitiu analisar o Ms K (K1, K2 e K3) e perceber que, na verdade, eram 3 manuscritos diferentes encadernados em dois volumes:

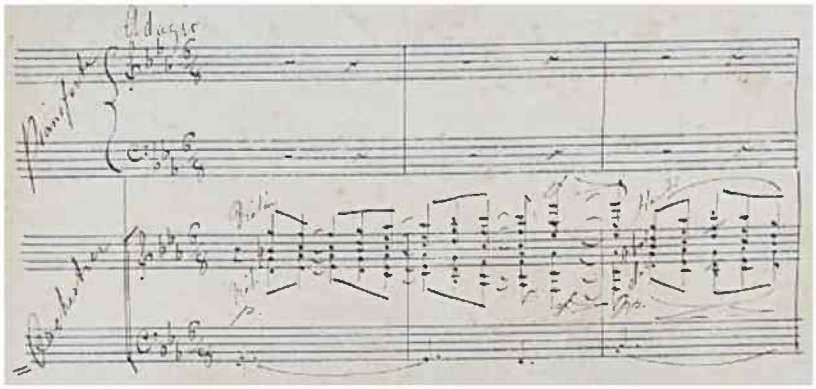
1) no Ms K1 há armaduras de compasso em todas as pautas e a clave de fá tem o formato tradicional □, como se pode observar na figura abaixo:

Ms K1, Mov.1, c.1 a 5



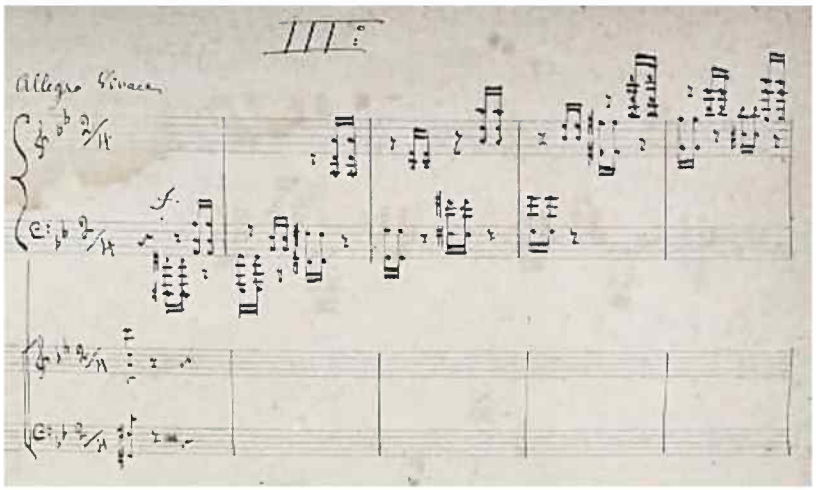
2) no Ms K2 só há armadura de compasso no início do movimento, e a clave de fá tem o formato de C:. Ver figura a seguir.

Ms K2, Mov.2, c.1 a 3



3) no Ms K3, há armaduras de compasso em todas as pautas e a clave de fá tem o formato de C:, conforme podemos observar na figura a seguir:

Ms K3, Mov.3, c.1 a 5



A observação destes detalhes foi muito útil quando tivemos que ordenar os manuscritos J, K1, K2 e K3, cujas fotos chegaram até nós completamente mescladas. Infelizmente, nunca tivemos oportunidade de ter estes manuscritos em nossas mãos[128]. Poder comparar seus tamanhos e os papéis teria, certamente, facilitado nossa pesquisa e a determinação do estema. Tivemos que encontrar todas as respostas no texto musical.

Analisando o Ms J, sob este mesmo aspecto, constata-se que só há armadura de compasso no início do movimento, e a clave de fá tem o formato de C:, de forma idêntica ao Ms K2. Embora a folha de Ms K2 só tenha 12 pautas e a de Ms J tenha 16[129], é possível que Ms K2 seja a continuação de Ms J.

Outro importante detalhe que reforça essa hipótese é que a introdução do segundo movimento em Ms K2 só tem 4 compassos, como no Ms A, distintamente do segundo movimento do Ms K1, e de todos os demais manuscritos, nos quais a introdução do segundo movimento tem 6 compassos. Além disso, nos Mss K2 e A, no segundo movimento há a indicação *Adagio*, contrariamente a todos os outros manuscritos, que indicam *Andante* para o mesmo movimento. Ou seja, certamente o Ms K2 está relacionado com o Ms A, da mesma forma que o Ms J o está. Estas duas

[128] Devido à reforma do Edifício Capanema no Rio de Janeiro, cujo acervo permanece indisponível ao público até o momento de conclusão desta tese

[129] Em Ms K1, o compositor também utilizou folhas de 16 pautas para o primeiro movimento, e 12 pautas para o segundo.

reduções para dois pianos são as únicas aparentadas com o manuscrito laureado no Concurso Golinelli.

4.2 – *LUGARES CRÍTICOS E VARIANTES DO MOVIMENTO II*

O segundo movimento foi muito menos modificado pelo compositor do que o primeiro, que sofreu transformações contundentes. Mas há algumas variantes importantes que devem ser assinaladas. A primeira delas consiste na indicação de andamento e no número de compassos introdutórios antes da entrada do piano. No quadro 4.2, estão especificadas essas lições nos respectivos manuscritos:

Quadro 4.2: Indicação de andamentos e número de compassos na introdução do Movimento 2

Mss	Indicação de Andamento	Introdução Movimento 2
Ms A	Adagio	4 compassos
Ms B	S/indicação	6 compassos
Ms C	Andante	6 compassos
Ms D	Adagio	6 compassos
Ms E	Andante	6 compassos
Ms F	Adagio	6 compassos
Ms G	Andante	6 compassos
Ms H	Adagio	6 compassos
Ms K1	Andante	6 compassos
Ms K2	Adagio	4 compassos
Ms L	Adagio	6 compassos

Fonte: A autora

Como podemos verificar pelo quadro acima, os Mss A e K2 estão inexoravelmente relacionados, como já havíamos visto anteriormente; nos Mss D, F, H e L já houve a modificação da introdução, de 4 para 6 compassos, mas o compositor ainda especifica o andamento *Adagio*; no Ms B, ele mantém os 6

compassos, mas não determina o andamento; nos Mss C, E, G e K1, o compositor já alterou este andamento para *Andante*. É claro que devemos levar em conta que ele poderia, depois de ter realizado uma alteração, voltar a usar a forma anterior. Principalmente, tratando-se de Oswald, que está sempre mudando e experimentando, como podemos amplamente constatar por seus manuscritos.

Quando se compara os quatro manuscritos de versão orquestral, Mss A, B, C e H, verifica-se que:
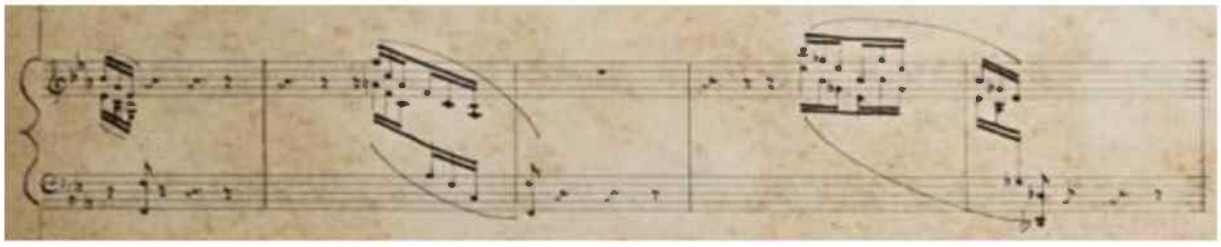
a) Os Mss B, C e H têm o mesmo número de compassos introdutórios;

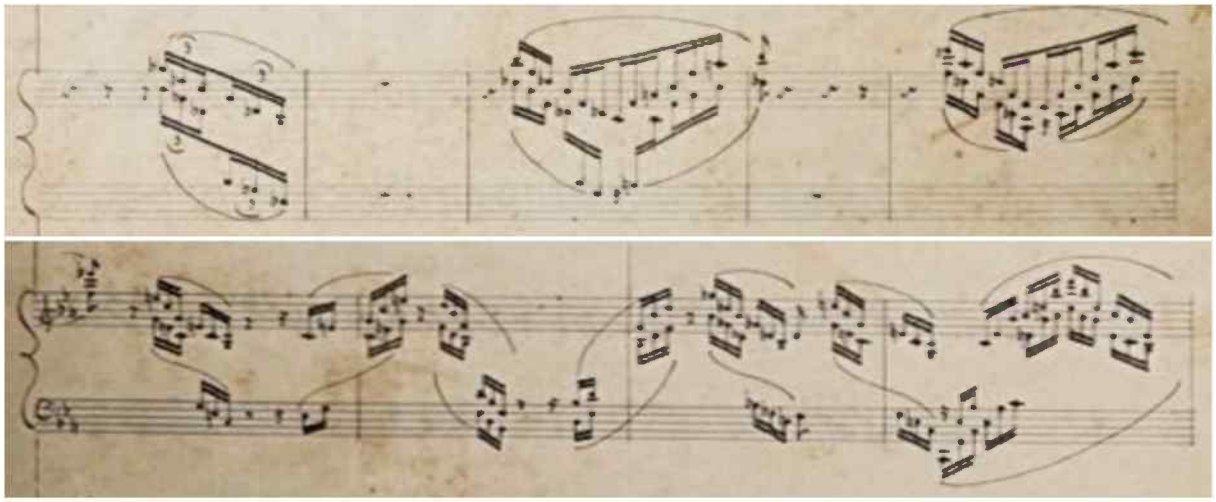
b) Excetuando-se as duas primeiras páginas (por uma adaptação à diferença de compassos de introdução), os Mss A e H tem idêntica formatação, em termos de quantidade e tamanho de compassos por página;

c) Os Mss A, B e H são idênticos em termos de orquestração; à diferença do que ocorre no primeiro movimento, o Ms C é muito semelhante aos demais manuscritos no segundo movimento, diferenciando-se dos mesmos somente pelo discreto uso do corne inglês e do clarinete baixo (que não existiam na orquestração dos Mss A, B e H), e pelo uso dos trompetes em lugar dos trombones (instrumentos que fazem parte da orquestração dos Mss A, B e H, mas não existem no Ms C, como já mencionamos). Algumas variantes temáticas são também introduzidas nesse manuscrito.

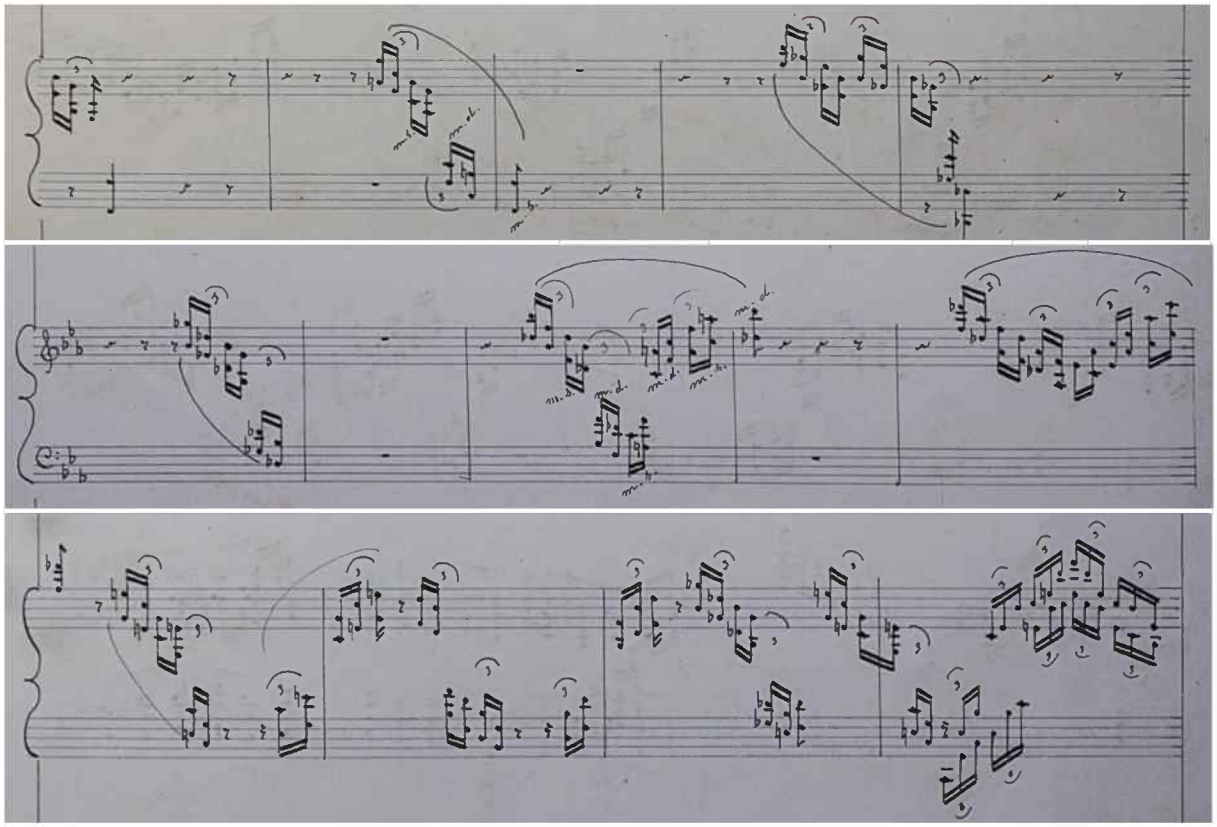
Uma outra variante que pode trazer luz à ordenação cronológica dos manuscritos orquestrais, é a que ocorre na grafia e na forma (e consequente interpretação) dos motivos que se estendem pelos compassos 30 a 43, e 63 a 72. Tomemos os compassos 30 a 43 como exemplo do que ocorre neste trecho:

Ms H: Movimento 2, c. 31 a 44

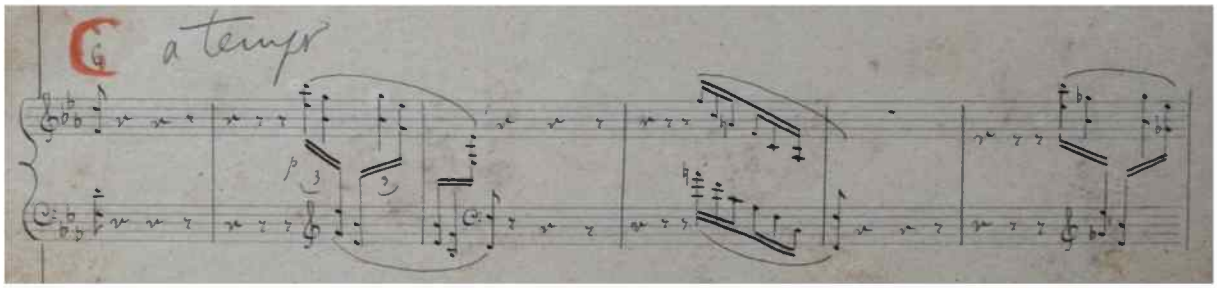


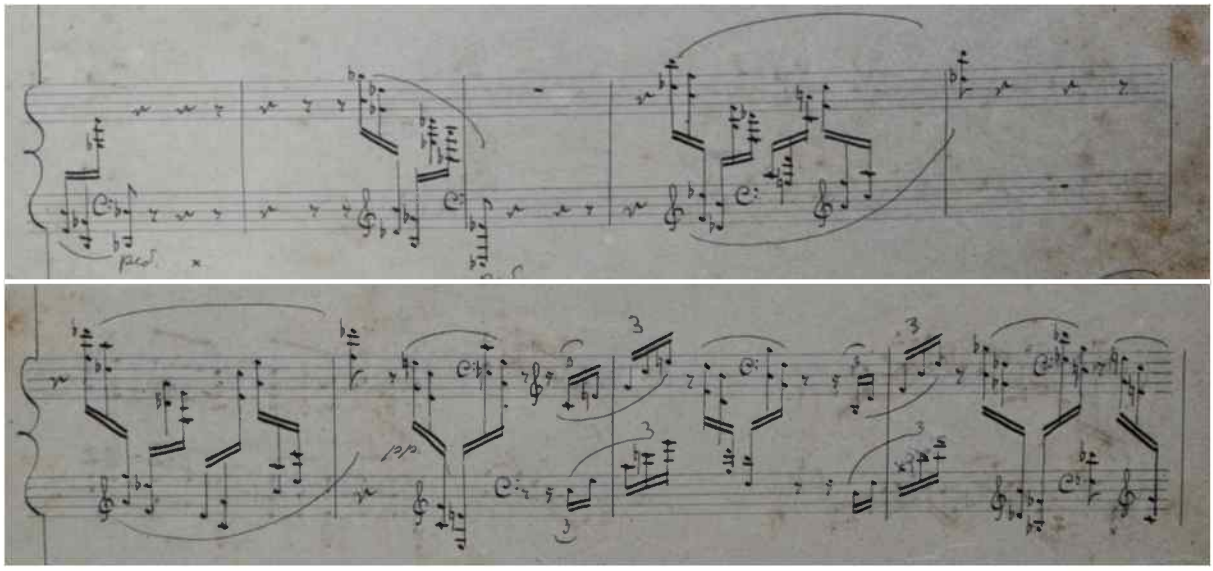


Ms A: Movimento 2, c. 31 a 44

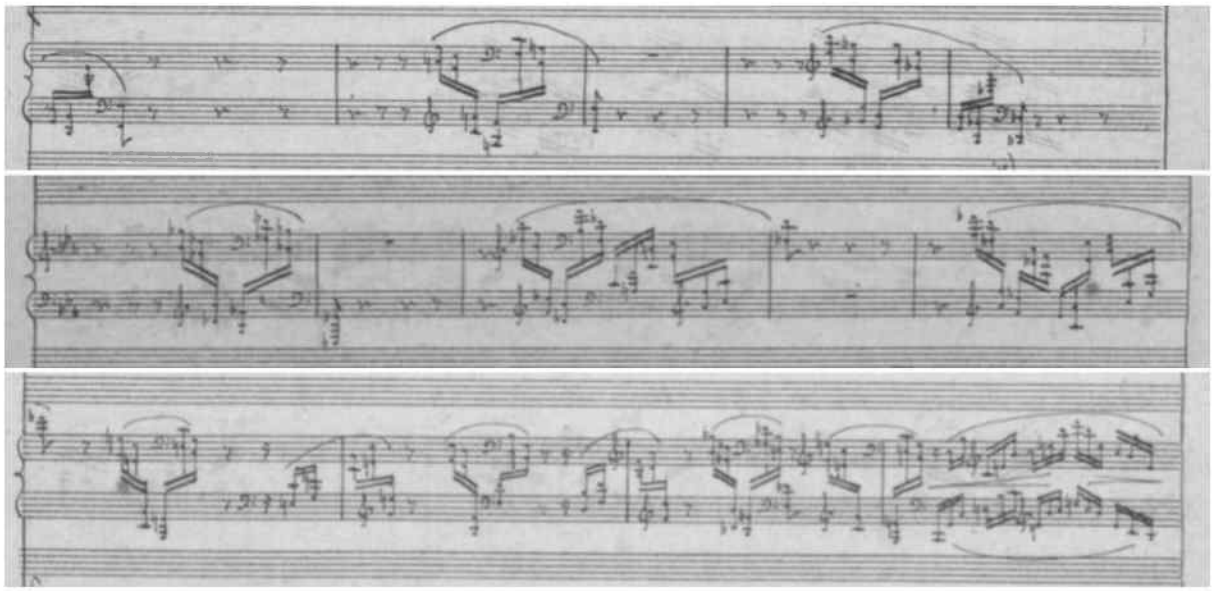


Ms B: Movimento 2, c.29 a 43





Ms C: Movimento 2, c.31 a 44



Que podemos inferir sobre as possíveis intenções desse elenco de variantes?

a) Podemos verificar que no Ms H, o compositor escreveu arpejos paralelos para serem realizados com as mãos em movimentos paralelos;

b) No Ms A, ainda que sejam as mesmas notas, ele explicita que elas devem ser realizadas como 5as. ou 6as. paralelas, com cruzamento contínuo de mãos - indicado por *m.s.*, *mano sinistra* (mão esquerda) e *m.d.*, *mano destra* (mão direita);

c) No Ms B, Henrique Oswald muda novamente a forma de escrever, indicando através das pautas (inferior e superior) qual mão deve executar os acordes,

tendo que trocar continuamente as claves para poder anotar o que pretende que se faça. É interessante notar que o autor, por meio desse tipo de grafia, sugere um tipo de *legato* e uma sonoridade não expressadas nos Mss H e A, como me fez observar Nahim Marun. Entretanto, ainda perduram nos c. 32, 42 e 43, motivos que devem ser executados como no Ms H.

d) No Ms C, o compositor reitera o pretendido no Ms B, mas agora, fazendo o mesmo movimento de mãos cruzadas em todos os compassos.

Verificamos, ao efetuarmos a colação dos manuscritos autógrafos do CPO op.10, que a conduta do compositor, constatada no exemplo acima, é permanente ao longo de todos os movimentos, e, segundo análises existentes em outras valiosas teses sobre o autor, é um processo criativo recorrente em toda a sua obra. Henrique Oswald está sempre voltando para suas composições, repensando como devem ser interpretadas. O autor parece não ter rigidez em relação às suas próprias ideias, está sempre buscando, é um eterno investigador. Sua modéstia característica se expressa também em sua maneira de questionar a si mesmo, e de estar sempre provando novas soluções.

Como resultado dessa colação, podemos, com certeza, situar o Ms H como um rascunho para os manuscritos A e B, ou para um subarquétipo perdido, anterior aos Mss A e B, que tenha sido realizado, por exemplo, em 1890, a data citada por Martins. Ainda que o Ms A tenha menos compassos introdutórios que o Ms H, não considero este detalhe um fator excludente para que H seja anterior a A, já que o Manuscrito Golinelli representa um caso singular na genealogia, pois pode ter sofrido influências e conselhos de algum tutor (por exemplo, Buonamici), para sua apresentação no Concurso, como acredito que tenha acontecido.

Tomando como hipótese plausível que as partituras (versões) eram criadas para eventos objetivos, e considerando o ano dos eventos como ano da realização – já que não temos a data de criação –, podemos supor que a ordem dos manuscritos seria:

Ms J (9/10/1886, ore 11), op.5 (Movimento I)

Ms K2 (Movimentos II e III, incompleto)

Ms L (1892)

Ms A (< 1893): Concurso Golinelli (29/03/1893)

Ms D (< 1894): Concerto 12/03/1894 Sala Filarmonica, Florença, Série Mattinata Musicale

Ms F (< 1897): Concerto 26/05/ e 02/08/1897 Salle Pleyel-Wolff, Paris e Sala Steinway, São Paulo

Ms B (< 1897): Concerto 29/08/1897 Teatro Lírico do Rio de Janeiro; regência; Alberto Nepomuceno; Solista: Henrique Oswald

4.3 *LUGARES CRÍTICOS E VARIANTES DO MOVIMENTO III*

A determinação de andamento do Movimento III também é um lugar crítico importante para a determinação da ordenação cronológica, assim como o foram os andamentos dos outros movimentos. No Quadro 4.3 pode-se ver a indicação de andamento existente no primeiro compasso do terceiro movimento, nos distintos manuscritos:

Quadro 4.3.1: Andamento do Movimento III nos diversos manuscritos autógrafos

Lugar crítico	**Ms A**	**Ms B**	**Ms C**	**Ms D**	**Ms E**	**Ms F**	**Ms K2**	**Ms K3**	**Ms G**	**Ms L**
Andamento	Allegro vivace	Allegro	Molto allegro	Allegro	Molto allegro	Allegro	Allegro vivace	Allegro vivace	Allegro	Allegro vivace

Fonte: A autora

Através dessa lição, vamos confirmar novamente o que já vínhamos deduzindo nos outros movimentos, e vamos acrescentar o Ms K3 à nossa análise, pois este manuscrito contém somente o terceiro movimento. De acordo com o parâmetro descrito, podemos agrupar os manuscritos da seguinte forma, desde os mais antigos até os mais recentes:

K2, K3, L, A (Allegro vivace)

B, D, F, G (Allegro)

C E (Molto allegro)

O Ms K2 (Mov. II e III) é, provavelmente, aparentado com o Ms J (que só possui o Mov. I), e parecem ser os mais antigos, os primeiros rascunhos para a composição do concerto. Ambos possuem armadura de compasso somente no primeiro compasso ou onde ocorre a modulação, e a clave de Fá tem o formato de um C:. Talvez façam parte de um mesmo conjunto. Como o terceiro movimento está incompleto no Ms K2, e, ademais, repleto de indefinições, pode-se supor que o autor o abandonou, e o completou no Ms K3. A partir do c. 26, no Ms K3, o compositor muda a fórmula de compasso para 6/8, e escreve o texto de forma condizente com esta indicação. Acrescentando o Ms J (I Movimento) ao diagrama anterior, teríamos:

J, K2, K3, L, A

B, D, F, G

C E

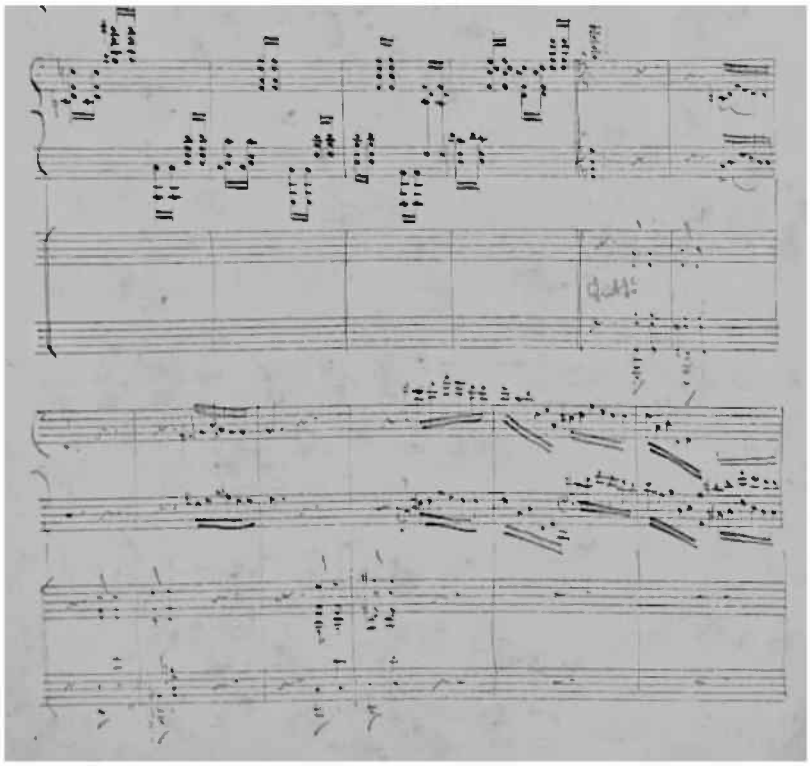
Que podemos inferir da análise do terceiro movimento, fazendo a colação dos distintos manuscritos?

A começar, observa-se que o Ms K3 não tem letras ou números, é apenas um esboço. Foi escrito com uma caligrafia displicente e há compassos cortados, onde ele provavelmente se equivocou ou mudou de ideia.
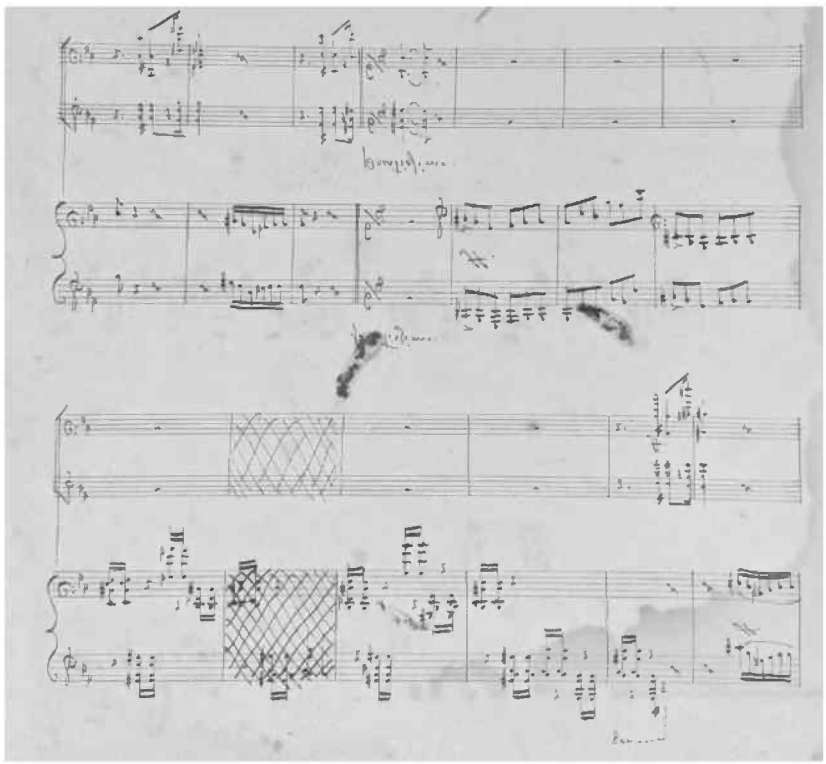
O Ms K2 (que só possui 77 compassos no terceiro movimento) é ainda anterior ao Ms K3, apenas um esboço, mais embrionário. Por exemplo, o ritmo enérgico dos compassos 22 a 26, no Ms K2 aparece apenas como uma ideia tênue, que não se realiza plenamente, como acontecerá a partir do Ms K3. Além disso, no Ms K2, o compositor ainda não se decidiu pela lição do compasso 26, que irá perdurar em todos os manuscritos, ou seja, alterar a armadura de compasso de 2/4

para 6/8 e mudar o andamento para *Prestíssimo*. No Ms K2, o autor indica 6/8 no c. 21, e escreve todo o 1º. tema do movimento em semicolcheias, como se poderá observar nas figuras abaixo.

Ms K2: Movimento 3 - c. 17 a 28

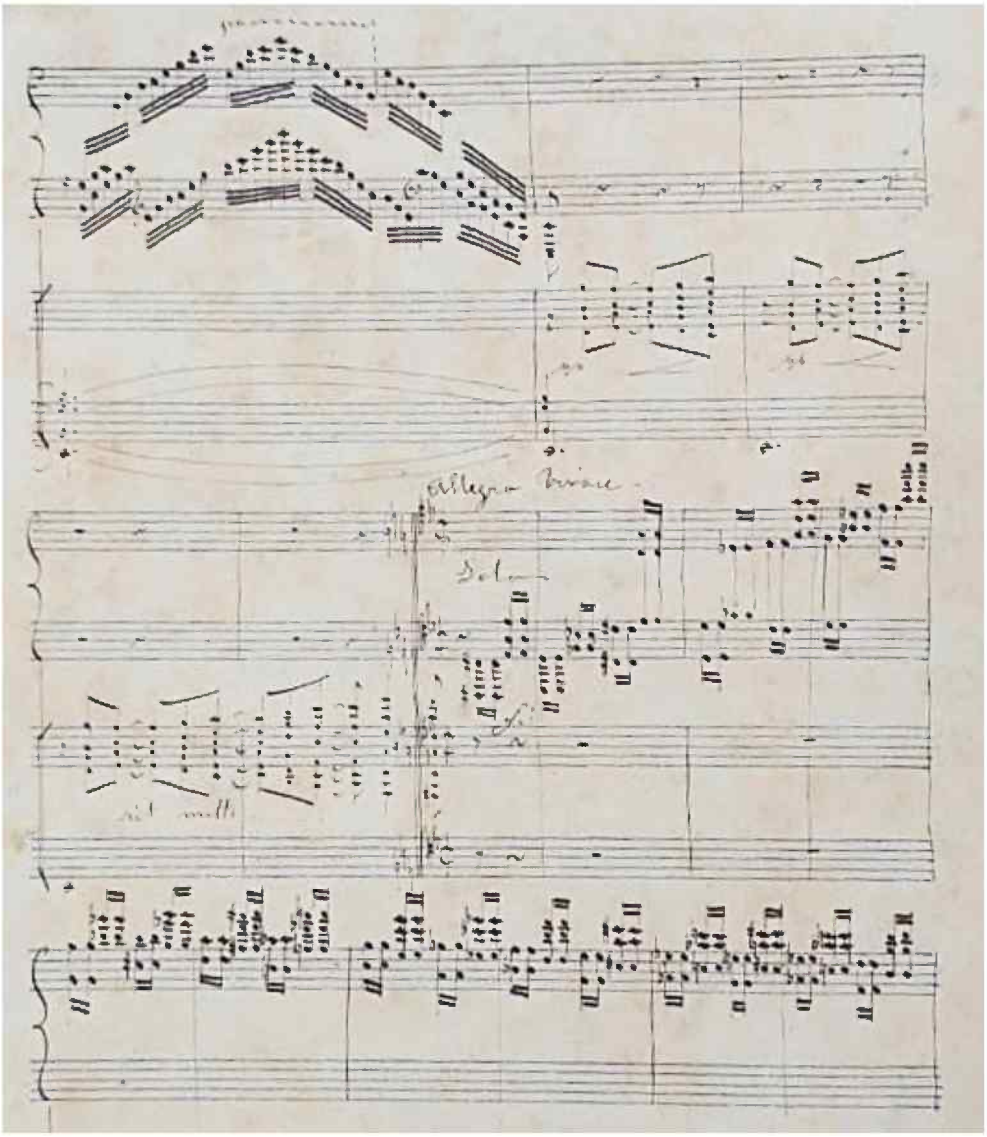


Ms K3: Movimento 3 - c. 23 a 34



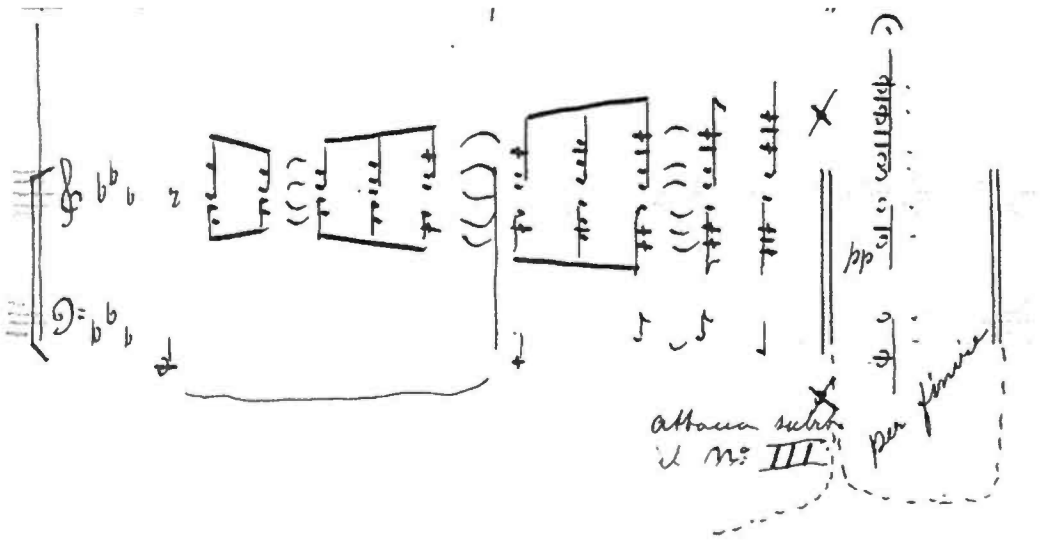
No Ms K2, também se pode constatar a ideia primária que norteou o compositor, concebendo o terceiro movimento unido ao segundo.

Ms K2: Movimento 2, c.95 a 100, e Movimento 3, c.1 a 10.



Posteriormente, Henrique Oswald escreveu os movimentos em páginas separadas, mas quase sempre indicando *attaca subito*, como se pode ver no exemplo abaixo, no Ms. L. É interessante notar (ainda no mesmo lugar crítico) que, no Ms L, ele indicou um possível final (*per finire*) para quando se execute somente o segundo movimento (ou o primeiro e o segundo), o que mostra os hábitos da época: realizar partes das obras em concertos, como se fossem independentes.

Ms L: Movimento II, 3 compassos finais



Relativamente à forma do terceiro movimento das versões para piano e orquestra sinfônica, pudemos concluir que:

1) Ms A = Ms B;
2) No Ms B, entre as letras G e K, há um corte a lápis de 64 compassos, excetuando-se os compassos 5o. ao 8o., ou seja, um corte de 60 compassos. No Ms C, estes compassos já não existem, excetuando-se os compassos 1 a 8 do início do corte anteriormente descrito (ou seja, ele decidiu deixar os compassos 1 a 4, que faziam parte do corte que estava a lápis no Ms B);
3) No Ms C, entre os números de ensaio 11 e 12, estão estes 8 compassos mencionados acima.
4) No final do movimento do Ms B, constata-se que o compositor suprimiu 2 compassos que existiam no Ms A. No final do Ms C, o compositor suprimiu os últimos 5 compassos que existiam no Ms B.

Incluindo agora os demais manuscritos na colação, constatamos que os Mss K3, L, D e G se juntam ao grupo de A e B, ou seja, dos manuscritos que contêm os

64 compassos originais. Nos Mss F, E e C, estes compassos já não existem. É importante salientar que a indicação do corte existe, de maneira idêntica, nos Mss B e D, o que os coloca, dessa forma, num grupo à parte, que transmitiu a F, E e C sua forma, que exclui tais compassos.

Então, a partir da colação desse lugar crítico (corte), podemos dividir os manuscritos nas seguintes famílias:

A K3 L G

B D

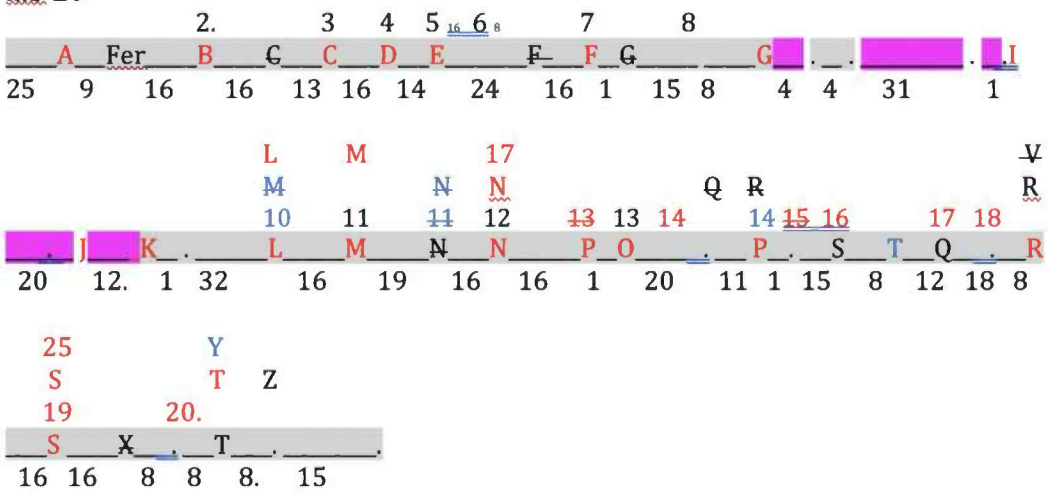
F E C

Seguindo a análise, devemos dizer que os Mss F e E têm idêntica estrutura, e ambos advêm do Ms D.

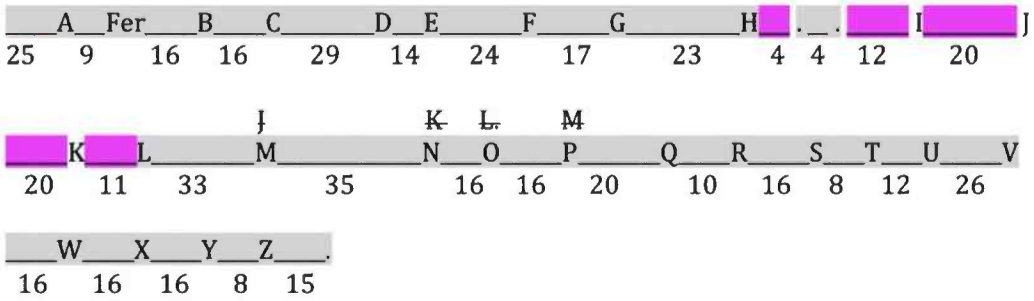
Observando-se o diagrama da Figura 4.3.1, semelhante ao diagrama que elaboramos para o I Movimento (Figura 4.1.3), percebe-se claramente que os Mss B e D têm idêntica estrutura e letras (no caso do Ms B, completamente deturpadas pelo excesso de uso, por diferentes intérpretes), e que o Ms D transmitiu exatamente ao Ms F as letras que nele havia, saltando as letras I, J K (devido ao corte), e seguindo desde L. O Ms E, que contém duas letras, uma em forma contínua e alfabética, passa a ter uma segunda letra, corrigindo essa primeira, a partir da letra I, pelas letras do Ms D depois do corte, ou seja a partir de L. Pode-se supor que passou muito tempo até realização do Ms E, pois ele foi numerado de forma regular, sem considerar as letras e números que havia antes do corte, e, posteriormente, ele (ou outro intérprete), sentiu necessidade que adaptar-se às letras anteriores, seguramente para poder estudar com alguma redução a dois pianos que mantinha as letras antigas. Mais uma vez se prova a cronologia D< F< E.

Figura 4.3.1: Diagrama da estrutura formal do Movimento III

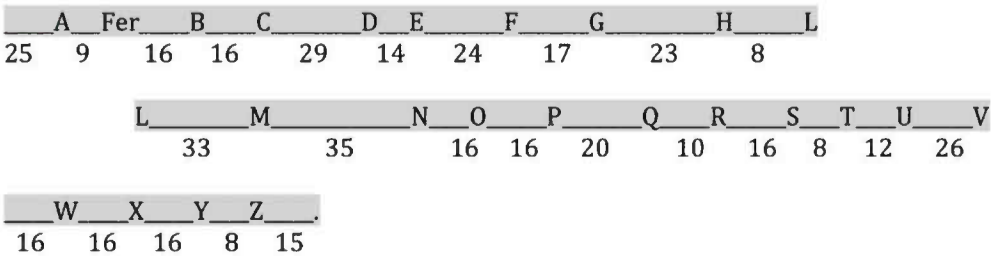
Ms B:



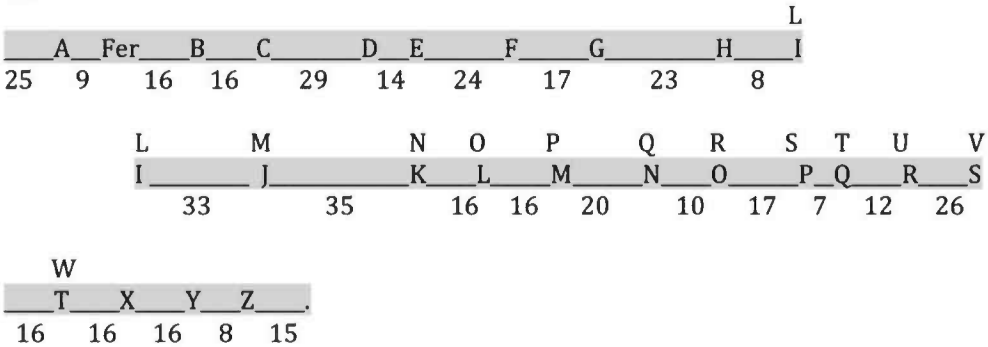
Ms D:



Ms F:



Ms E:



Fonte: A autora

4.4 *ORDENAÇÃO CRONOLÓGICA DOS MANUSCRITOS AUTÓGRAFOS*

Baseando-me na análise exposta até o presente momento, procedi a uma sequenciação cronológica dos manuscritos. Com os recursos e informações de que dispunha, no entanto, as conclusões a que cheguei não poderiam ser senão provisórias. Só o acesso a novos documentos poderá, talvez, permitir uma ordenação mais precisa, que mostre inequivocamente todas as fases por que passou a elaboração e reelaboração do *Concerto para piano e orquestra*, op.10. Nossas conclusões podem ser assim resumidas:

Os manuscritos J, K2 e K3 são esboços preliminares para a obra. O compositor seguramente começou a compor através da redução para dois pianos. Os Mss J e K2 provavelmente deram origem ao Ms K3. A finalização desses manuscritos ocorreu no período que vai de outubro de 1886 (assinatura do Ms J) até abril de 1892 (assinatura do Ms K3). Esses três manuscritos deram origem ao Ms L (também assinado em abril de 1892). Embora o compositor tenha assinado a ambos na mesma data, estamos seguros de que o Ms K3 é anterior ao Ms L, mas ele os assinou com a mesma data, a de finalização do Ms L.

Simultaneamente, o compositor realizou a orquestração da versão para piano e orquestra, versão que foi apresentada no Ms A ao Concurso Golinelli, e premiada em março de 1893. É muito provável que o Ms A não tenha saído da Biblioteca do Conservatório Luigi Cherubini desde então.

Obviamente, uma partitura tão perfeita e pulcra como a que está na Biblioteca em Florença (Ms A) requereu um rascunho preliminar. O Ms H é certamente uma parte desse rascunho. Os outros movimentos e o final do segundo se perderam ou estão extraviados. Chamemos a essa partitura inicial (perdida ou extraviada), o rascunho para o Ms A, de subarquétipo orquestral (Sorq).

Baseando-se no Sorq e no Ms L, o compositor realizou a primeira versão para piano e cordas, para que a obra pudesse ser executada com mais frequência do que a versão orquestral o permitiria. Henrique Oswald então compôs o Ms D, e, com ele, o concerto foi estreado no dia 12 de março de 1894, na Sala della Società Filarmónica, em Florença.

Entre 1893 e 1897, o compositor preparou uma nova partitura do *Concerto para piano*, na versão para orquestra sinfônica, a fim de substituir a partitura do Concurso Golinelli, o Ms B, que sofreu já algumas transformações, em relação à primeira, frutos da análise e da experiência do compositor neste período.

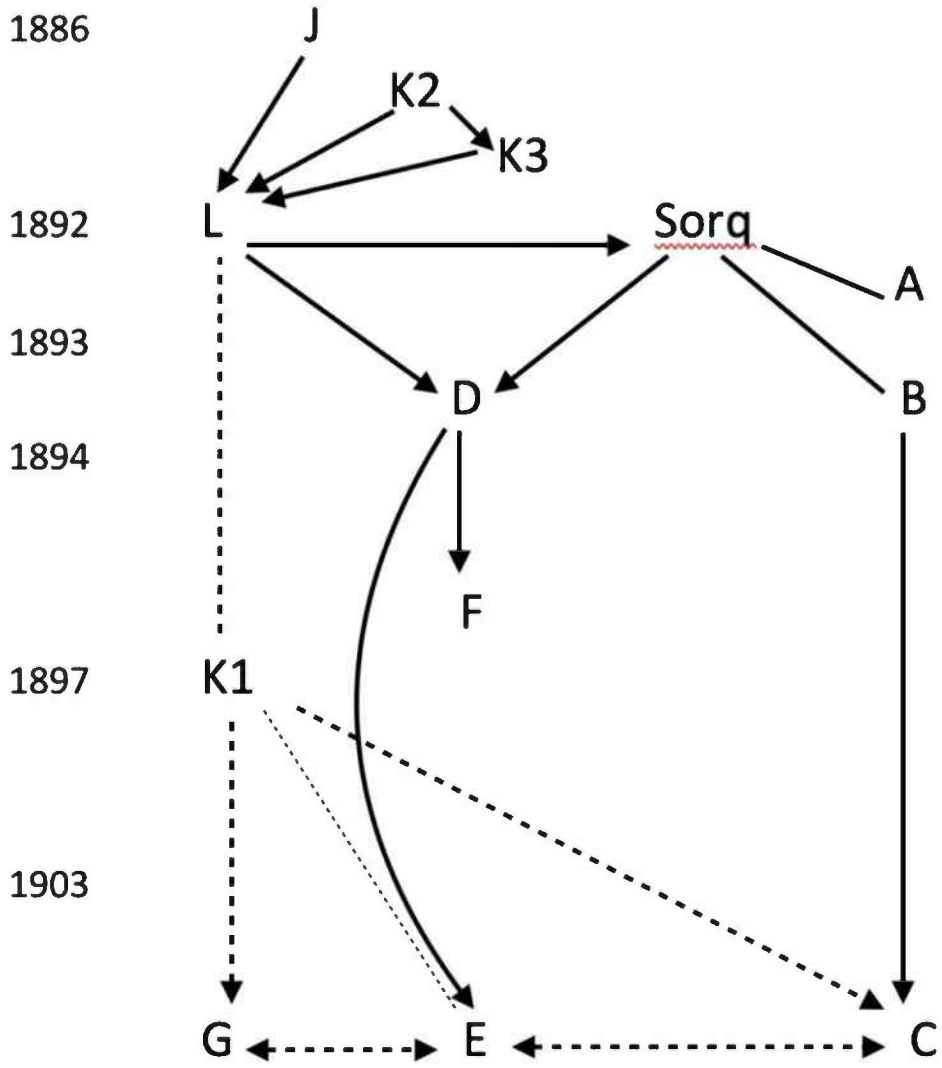
A partir de uma oportunidade surgida com a possibilidade dos concertos em Paris e em São Paulo em 1897, provavelmente em consequência dos contactos realizados quando esteve no Brasil em 1896, H.O. escreveu a versão para piano acompanhada por segundo piano e cordas, o Ms F, e assim se apresentou acompanhado do pianista Chiafarelli. O Ms F foi tocado, certamente, por Chiafarelli, pois apresenta a parte do segundo piano muito bem feita, com enorme capricho, e não possui a parte do primeiro piano, tendo o compositor escrito somente as cadências, para que o outro pianista pudesse se localizar. No dia 26 de maio de 1897 realizou-se um concerto na Salle Pleyel-Wolff, em Paris, prévio à sua viagem ao Brasil, e, no dia 2 de agosto, essa mesma versão foi executada no Brasil, no Salão Steinway, em São Paulo, num programa completamente devotado a Henrique Oswald, com a participação do Professor Chiaffarelli.

No dia 29 de agosto de 1897, ocorreu a estreia da versão para piano e orquestra num concerto extraordinário, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, regido por Alberto Nepomuceno. O Ms B foi aí estreado, e, desde então, passou pelas mãos de diversos maestros. A datação exata dos Mss K1 e G não sabemos ainda, mas sabemos que são posteriores aos Mss J, A e B e anteriores aos Mss C e a E.

Os manuscritos C e E surgiram muitos anos depois, não sabemos ainda quando, mas certamente no período em que H.O. se instalou definitivamente no Brasil. Provavelmente, estas versões foram criadas a partir do momento em que Alfredo Oswald foi substituindo Henrique Oswald na execução do concerto. A versão do Ms C talvez tenha sido escrita para ser executada na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1910, ou para a Exposição Internacional de Turim, em 1911, ou ainda, para o 90º. Evento da Sociedade de Concertos Sinfônicos, em São Paulo, em 1929, quando o intérprete foi o pianista J. Octaviano.

A seguir, na Figura 4.4, apresentamos o estema para a tradição do CPO op.10, representando a suposta cronologia dos manuscritos:

Fig. 4.4 – Estema CPO op.10 – ordenação cronológica da tradição



Fonte: Autora

Todo este caminho foi percorrido para estabelecer a ordenação cronológica dos testemunhos, ordenação que orienta e justifica a escolha dos textos-base da edição crítica: o Ms C – no que concerne, principalmente, à orquestração do concerto –, e o Ms E – que fornece detalhes mais precisos relativos à parte do piano solista. Todos os manuscritos, entretanto, foram utilizados para a realização desta edição crítica. Seguindo o espírito irrequieto, eternamente investigativo e criativo de Henrique Oswald, que, com seu gênio inventivo, estava sempre pronto a provar novas soluções, a buscar renovadas alternativas, nos atrevemos a usar todos os seus pensamentos, a fim de produzir um texto que o autor aprovasse. Respeitosos

da memória do compositor, e tendo em vista que muitas vezes agradeceu sinceramente aos que “corrigiram” seus “erros”, tratamos de oferecer uma edição que faça jus às intenções do grande compositor.

5 APARATO CRÍTICO

Organizamos a apresentação do aparato crítico em duas partes: a primeira, dedicada à parte do piano solista (5.1); a segunda, dedicada à parte orquestral (5.2). Assim o fizemos pois a edição crítica da parte do piano solista foi realizada de forma muito distinta à da parte orquestral, já que para determinar a parte do piano contávamos com todos os manuscritos da tradição, e para realizar a parte orquestral, fizemos a colação de 3 manuscritos orquestrais (Mss A, B e C), com a particularidade de que o Ms C é único, e os Mss A e B puderam servir de referência somente para elementos comuns aos três manuscritos.

A localização é dada por número de compasso (c.), localização no compasso (tempos, t.), pauta superior (psup) ou pauta inferior (pinf). Em relação à localização no compasso, no primeiro movimento considera-se como unidade de tempo, a semínima, portanto t.1 a 4; no segundo movimento, a colcheia, portanto, t.1 a 6; no terceiro movimento, a semínima pontuada, portanto t.1 e 2. No caso do aparato crítico da parte orquestral define-se também o instrumento onde ocorre a variante. Os lugares críticos que tiverem sido comentados nas notas textuais levarão a indicação: v.n.t (ver notas textuais).

5.1 APARATO CRÍTICO DA PARTE DO PIANO SOLISTA

5.1.1 Aparato crítico da parte do piano solista – Movimento I

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
c.1 Indicação de Andamento	Allegro Moderato	Allegro (un poco agitato)	Allegro agitato (♩=84)	s/ indicação	Allegro (poco agitato)	(Allegro Moderato)	Allegro, poco agitato	Allegro (un poco agitato)	Allegro agitato (♩=84)
c.8, psup, t.4	♪	♪	♩	♩	♩	♪	♩	♩	♩ (v.n.t)
c.10, psup, t.4, >	>	s/>	s/>	s/>	>	>	s/>	s/>	>
c.11, reg. cresc.	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Não	Sim	Sim
c.12, psup, t.3-4	Mínima t.3 na voz sup. e ♩ em t.4 na voz inferior	Idem Ms A	♩ finalizando a frase em t.3 e ♩ iniciando a próxima em t.4	Idem Ms C	Idem Ms C	Idem Ms A	Idem Ms A	Idem Ms A	Idem Ms C, D e E (v.n.t)
c.16-17, psup	Uma única lig. desde o Si do t.1, c.16, até o Ré do t.1, c.17	c.16: 2 lig. com > no início de cada uma, e o Ré final do c.17 isolado, s/ conexão c/ lig.anter.	c.16: 2 lig. com > no ínicio de cada uma, e o Ré final do c.17 conectado c/ lig. anter.	Idem Ms C	Idem Ms C	Idem Ms B	Idem Ms C	Idem Ms B	Idem Ms C, D e E
c.18, pinf, t.1, 1ª. ♪	Mi♭	Mi♭	Mi♮	Mi♭	Mi♭	Mi♭	Mi♭	Mi♭	Mi♭ (v.n.t)
c.18, pinf, t.4, 3ª. ♪	Ré	Mi♭	Mi♭	Mi♭	Mi♭	Mi♭	Mi♭	Mi♭	
c.24, psup, t.1, 3ª. ♪	Mi♮	Mi♮	Mi♮	Mi♮	O sinal de ♮ foi acresc. a lápis ao Mi	Mi♮	Mi♮	Mi♮	Mi♮ (v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
					(não autógrafo)				
c.25, p.sup, t.2, 1a. ♪	Si♭	Si♭	Acorde de Si e Ré	Acorde de Ré e Si	Ré e Si, e há uma rasura a lápis sobre o Ré	Si♭	Si♭	Si♭	Acorde de Si e Ré (v.n.t)
c.36, pinf, t.1, 3a. ♪	Si♮	Si♭, mas Si♮ em cello e fg corrig. a lápis	Si♮	Si♭	Si♭, mas Si♮ no cello	Si♭	Si♭	Si♭	Si♮ (v.n.t)
c.36, pinf, t.3, 3a. ♪	Dó♮	Dó♭	Dó♭	Dó♭, Vla Do♮	Dó♮	Dó♮	Dó♭, piano 2 - Dó♮	Dó♮	Dó♮
c.37, pinf e psup, t.2, 2a. ♪	s/>	>	s/>	s/>	>	s/>	s/>	s/>	s/>
c.39, psup, t.1-2, lig. inicia na:	3a. ♪ do t.1 no Si♭ grave	3a. ♪ do t.1	3a. ♪ do t.1	3a. ♪ do t.1	2a. ♪ do t.2	1a. ♩ do t.1	1a. ♩ do t.1	3a. ♪ do t.1	2a. ♪ do t.2 (v.n.t)
c.41, pinf, t.3-4	6 ligadas	2 n. soltas e 4 ligadas	1 nota solta e 5 ligadas	Ligadas 3 a 3	Ligadas a 2 e a 4	6 ligadas	1 nota solta e 5 ligadas	1 nota solta e 5 ligadas	6 ligadas (v.n.t)
c.41, 42, 43, regul. cresc.	Sim	Há em 41 e 42	Sim	Sim	Não	Sim	Sim	Sim	Sim
c.46, 47 oitavas	Diretas	Diretas	Altern.	Diretas	Altern.	Diretas (com. 1 8va.)	Diretas oppure Altern.	Altern.	Altern. mas indicar o oppure (v.n.t)
c.52 e 53 - 2 oitavas paralelas	Diretas	1 + 3 na ME	2 + 2 altern. MD e ME	1 + 3 na ME	Caótico, irregular	Diretas com 1 oitava somente	1 + 3 na ME	1 + 3 na ME	2 + 2 altern. MD e ME (v.n.t)
c.54 e 55 oitavas paralelas	Diretas	Diretas (abrev.)	Altern. com > indiv.	Diretas (abrev.)	Altern. com > indiv.	Diretas (abrev.)	Altern.	Altern.	Altern. com > indiv. (v.n.t)
c.56	Psup: Dó#5/ Mi/ Lá/ Dó#6, Ré5/ Fá/ Lá/ Ré6	Psup: Dó#5/ Mi/ Lá/ Dó#6, Ré5/ Fá/ Lá/ Ré6 Pinf:	Psup: Dó#5/ Dó#6, Ré5/ Fá/ Lá/ Ré6 Pinf: Dó#4, Ré1/ Ré2	Psup: Dó#5/ Dó#6, Ré5/ Fá/ Lá/ Ré6 Pinf: Dó#4, Ré1/ Ré2	Psup: Dó#5, Ré4/ Fá/ Lá/ Ré5 Pinf: Dó#4, Ré1/ Ré2	Psup: Dó#4/ Dó#5 Pinf: nada	Psup: Dó#5/ Mi/ Lá/ Dó#6, Ré5/ Fá/ Lá/ Ré6 Pinf:	Psup: Dó#5/ Lá/ Dó#6, Pinf: Dó#4, Ré1/ Fá/ Lá/ Ré2	Psup: Dó#5/ Mi/ Lá/ Dó#6, Ré5/ Fá/ Lá/ Ré6

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
	Pinf: Dó#3/ Mi/ Lá/ Dó#4, Ré1/ Fá/ Lá/ Ré2	Mi1/Mi2, Ré1/Ré2					Mi1/Mi2, Ré1/Ré2		Pinf: Mi1/Mi2 (v.n.t)
c.57	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Dó#/ Mi/ Lá1	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Lá1	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Lá1	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Lá1	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Lá1	Nada	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Lá1	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Lá1	Psup: Mi5/ Lá/ Dó#/ Mi6 Pinf: Lá-1/ Lá1 (v.n.t)
c.58 e 59 – Adagio	3 ♩ c/>, 8 ♪ e 16 ♫ agrupadas 4 a 4; Adagio e stringendo (ff)	3 ♩ s/> e 24 ♪, a 1ª. delas com □, agrupadas 4 a 4; Adagio e acell. agregados a lápis vermelho	Todas ♪: 4 1as. c/>, □ na 4ª e na 8ª.; Adagio e stringendo molto	□ na pausa de ♩; 3♩ c/> e 24 ♪, a 1ª. delas com □; Adagio e stringendo poco a poco	2 grupos de 4 ♩ c/ □ na 4ª e na 8ª., 19 ♪ agrupadas 4, 4,4,3,4; Adagio e string. poco a poco	3 ♩ s/> e 24 ♪, agrupadas 4 a 4; Adagio e string. molto (em uma tinta mais suave)	□ na barra de c.; 3 ♩ c/> e 24 ♪, a 1ª. delas com □ e agrup. 4 a 4; a piacere e string.; regulador cresc en las últimas 14 ♪	□ na pausa de ♩; 3♩ c/> e 24 ♪, a 1ª. delas com □; Adagio e string. poco a poco OBS: Idêntico a Ms F e a D	Ms C
c.60 a 62 – oitavas	Melodia dobrada em mais 3 8vas. diretas	Melodia dobrada em mais 2 8vas. diretas	8vas. na MD e notas não oitavadas na ME, alternadas	8vas. na MD e na ME alternadas	8vas. na MD e notas não oitavadas na ME, alternadas	Melodia dobrada em mais 3 8vas. diretas	Ms C Oppure Ms D	8vas. (na MD e na ME) alternadas (a lápis, cortada a 8va. mais grave)	Ms C (v.n.t)
c.61, t.4, 4ª. semic.; c.62, t.1, 1ª. semic.	Láb, Sol♮	Sol♮, Solb	Fá, Solb	Sol♮, Solb	Sol♮, Solb	Láb, Solb	Sol/Si/Sol/ Si, Solb	Sol♮, Solb	Sol♮, Solb (v.n.t)
c.63, pinf, 1º. acorde	Sib/Ré/Fá/ Sib	Sib/ Sib	Sib/ Sib	Sib/ Sib	Sib/ Sib	Sib/Ré/Fá/ Sib	Sib/ Sib	Sib/ Sib	Sib/Ré/Fá/ Sib (v.n.t)
c.64 e c.66, t.2, 3ª. semic.	Mi♭	Ré	c.64: Mi♭; c.66: Ré	Ré	Ré	Mi♭	Ré	Ré	Ré (v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
c.68 e 70, t.4, 2a. e 4a. ♬	Si♭	Si♭	Si♭	Si♭	Si♭ corrigido a lápis a Dó#	Si♭	Si♭	Si♭	Sib
c.72 e 74, t.2, 3a. ♬	Mi♭	Ré	Ré	Ré	Ré	Mi♭	Ré	Ré	Ré
c.72 a 78: arpejos com x notas	7	7	6	7	7	7 c/ uma nota riscada a lápis	7	7	6 (v.n.t)
c.81, t.2, 4a. ♬	Dó	Dó	Si♭	Dó	Dó	Dó	Arpejo de 5 notas	Dó	Si♭ (v.n.t)
c.82, t.1, 1a. e 3a. ♬	Si	Si	SI	Si	Corrigido a lápis a Dó	Si	Si	Si	Si
c.83, t.2, última semic.	6 notas com Ré repetido e termina em Dó	5 notas e termina em Dó	5 notas e termina em Ré	5 notas e termina em Dó	5 notas e termina em Ré e a lápis o corrige para Dó	6 notas e termina em Dó (a 4a. ♬ está cortada a lápis)	5 notas e termina em Dó	5 notas e termina em Dó	5 notas e termina em Dó (v.n.t)
c.84, t.2, 4a. semic.	Fá	Fá	Mi	Fá	Fá	Fá	Fá	Fá	Fá (v.n.t)
c.88, t.1, 1a. semic. voz inferior	Não	Não	Fá#	Não	Fá # agreg. a mão	Não	Não	Fá # agreg. a mão	Fá# (v.n.t)
c.93, t1, 4a. semic.	Lá	Lá	Acorde de Lá e Fá	Lá	Lá	Lá	Lá	Lá	Lá (v.n.t)
c .130, pinf, articulação	1 lig	2 lig	2 lig	1 lig	1 lig	2 lig	1 lig	1lig	1 lig (v.n.t)
c.133 e 134, t.2, 1ª. semic.	Mi (sem especif.) – por regra, corresp. a Mi♮ por ter mudado de c. e não	Mi (sem especif.) – por regra, corresp. a Mi♮ por ter mudado de c. e não	c.133: está aclarado Mi♮ pelo compositor. c.134: não está aclarado,	Mi (sem especif.), mas a lápis, bem borroso, está agregado # nos 2 c.	c.133: está aclarado Mi♮ pelo compositor. c.134: não está aclarado,	Mi (sem especif.) – por regra, corresp. a Mi♮ por ter mudado de c. e não	Mi (sem especif.) – por regra, corresp. a Mi♮ por ter mudado de c. e não	Mi (sem especif.), mas a lápis, bem borroso, está agregado # nos 2 c. (não autógrado);	Mi♮ (v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
	estar na clave; No c. 134 ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	estar na clave; No c. 134 ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	mas ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	(não autógrado); No c. 134 ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	mas ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	estar na clave; No c. 134 ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	estar na clave; No c. 134 ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	No c. 134 ele coloca# quando se repete o mesmo Mi, indicando que o anterior era natural.	
c.140 a 145, pinf, ritmo	Pausa de semic. e 7 semic.	Pausa de semic. e 7 semic.	♪ e 6 semic.	Pausa de semic. e 7 semic. (a lápis, ♪ e 6 semic)	♪ e 6 semic	Pausa de semic. e 7 semic.	Pausa de semic. e 7 semic.	♪ e 6 semic	♪ e 6 semic (v.n.t)
c.141, t.1, psup, 1a. acorde	Mi / Sol#	Mi / Sol#	Mi /Sol# / Si	Mi / Sol#	Mi/ Sol#	Mi / Sol#	Mi / Sol#	Mi / Sol#	Mi/ Sol# (v.n.t)
c.149, t.4, psup, 1a. semic.	Fá#	Fá#	Sol#	Sol#	Sol# corr. a Fá# com lápis	Fá#	Fá#	Sol#	Sol# (v.n.t)
c.151, t.1-2, psup	Do##/ Lá # /Dó## - Ré# /Lá# /Ré#	Idem Ms A	Do## /Dó## - Ré# /Ré#	Idem Ms C	Do## /Dó## - Ré# /Ré#; agreg.a lápis Lá# nos 2 acordes	Idem Ms A	Idem Ms A	Idem Ms C	Do##/ Lá # /Dó## - Ré#/Ré# (v.n.t)
c.153, t.1-2, psup	Dó##/ Lá # /Dó## - Ré#/Ré# com o Lá ligado de t1 a t2	Dó##/ Lá # /Dó## - Ré#/Ré#	Idem Ms B	Idem Ms B	Idem Ms B	Idem Ms B	Idem Ms B	Idem Ms B	Dó##/ Lá # /Dó## - Ré#/Ré# (v.n.t)
c.153, t.3-4,	Dó## -Fá#	Dó##/Dó##	Mi/Mi –	Dó## /Dó##	Dó## /Dó##	Mi / Dó## –	Dó## -Fá#	Dó#/ Dó# - Fá#	Dó#/ Dó# -

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
psup		– Ré#/Fá#	Fá#/Fá#	– Fá#	– Fá#	Mi/Fá#			Fá# (v.n.t)
c.155, t.1, psup, 1ª. ♩	Fá#/ Si/ Ré#/ Fá#	Fá#/ Si/ Ré#	Fá#/ Ré#/ Fá#	Fá#/ Ré#/ Fá#	Fá#/ Ré#/ Fá#	Fá#/ Si/ Ré#/ Fá#	Fá#/ Ré#/ Fá#	Parece ser Fá#/ Si/ Ré#/ Fá#, mas o Si e o Fá superior podem ter sido acresc.	Fá#/ Ré#/ Fá#
c.156, t.3, pinf, 3ª.semic.	Si	Si	Lá	Lá	Lá corrigido a Si, a lápis	Si	Si	Lá corrigido a Si, a lápis	Si (v.n.t)
c.175 (T a U)	31 c.	10 c.	10 c.	10 c.	10 c.	31 c.	10 c.	10 c.	10 c. (v.n.t)
c.184	♪	♩	♩	♩	♩ com >	♪	♩	♩	♩ (v.n.t)
c.203, psup, t.3, 3a. ♪	Ré♮	Ré♮	Não tem acidente, portanto seria Réb	Ré♮	Ré♮ (com uma marca vermelha a lápis acima do acidente)	Ré♮	Ré♮	Não tem acidente, portanto seria Réb	Ré♮ (v.n.t)
c.208, t.4, 1a. ♪	Sol (♭ agregado a mão)	Sol	Sol♭	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol♭	Sol♭
c.210, t.1, 1ª. ♪	Lá	Lá	Sol	Sol (corrigido a Lá, a lápis)	Sol (corrigido a Lá, a lápis)	Lá	Lá	Lá	Lá
c.212, pinf, t.1, 3a. ♪	Si♭	Si♭	Si♮ (Na 1a. ♪ ele escreve o # no Dó, que não havia nos outros Mss)	Si♭	Si♭	Si♭	Si♭	Si♭	Si♮ (v.n.t)
c.213, t.4, 1a. ♪	Ré♮	Ré (seria ♭)	Ré (seria ♭)	Ré (seria ♭)	Ré (seria ♭)	Ré♮	Ré♮	Ré (seria ♭)	Ré♮ (v.n.t)
c.215, psup, t.4	Sol/Mi, Si/Ré/Sol (Ré rasurado), Ré/ Si	Si/Mi, Ré/Sol, Mi/Si	Si/Mi, Ré/Sol, Mi/Si	Si/Mi, Ré/Sol, Mi/Si	Si/Mi, Ré/Sol, Mi/Si	Si/Mi, Ré/Sol, Ré/Si	Si/Mi, Ré/Sol, Mi/Si	Si/Mi, Ré/Sol, Mi/Si	Si/Mi, Ré/Sol, Mi/Si (v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
c.216 e 218, t.1, pinf, 1a. ♪	Ré / Lá	Ré / Lá	Lá	Ré / Lá	Ré / Lá	Ré / Lá	Ré / Lá	Ré / Lá	Ré / Lá (v.n.t)
c.217 a 219, psup, t.3, 3a. ♪	Ré	Si / Mi♮	Si / Mi♮	Si / Mi♮	Si /Mi♮ /Lá	Si / Mi♮	Si / Mi♮	Si / Mi♮	Si / Mi♮ (v.n.t)
c.219 t.3, p.sup, 1ª. ♪	Lá/ Fá	Lá/ Fá	Si/ Fá	Lá/ Fá	Lá/ Fá	Lá/ Fá	Lá/ Fá	Lá/ Fá	Lá/ Fá (v.n.t)
c.219 t.4, p.sup, nos acordes da 1ª. e 2ª. ♪	Ré/Sol – Mi/Si	Ré/Sol – Mi/Si	Dó/Sol – Ré/Si	Ré/Sol – Mi/Si	Ré/Sol – Mi/Si	Ré/Sol – Mi/Si	Ré/Sol – Mi/Si	Ré/Sol – Mi/Si	Ré/Sol – Mi/Si (v.n.t)
c.220, t.1, 1a. ♪	Lá/ Ré/ Lá/ Fá	Ré/ Lá/ Ré/ Lá/ Fá	Ré/ Lá/ Ré/ Lá/ Fá	Ré/ Lá/ Ré/ Lá/ Fá	Ré/ Lá/ Ré/ Lá/ Fá	Ré/ Lá/ Ré/ Lá/ Fá	Lá/ Fá/ Lá/ Fá	Ré/ Lá/ Ré/ Lá/ Fá	Ré/ Lá/ Ré/ Lá/ Fá
c.226, t.3, 3a. e 4a. semic.	Lá# - Si♮ e, a lápis, Si (provável #) -Dó#	Si# - Dó#	Lá# - Si♮	Si# - Dó#	Si# - Dó#	Lá# - Si♮	Si# - Dó#	Lá# - Si♮	Si# - Dó# (v.n.t)
c.227, t.2, 2a. semic.	Lá#	Lá#	Dó##	Lá#	Lá#	t.1: Si#, Do##, Sol#, Si# - t.2: Dó##, Lá#	Lá#	Lá#	Lá# (v.n.t)
c.228 e 229 - 2 oitavas paralelas	diretas	1 + 3 na ME	2 + 2 altern. MD e ME	1 + 3 na ME	1 + 3 na ME	Diretas com 1 oitava somente	Diretas oppure 1 + 3 na ME	1 + 3 na ME	2 + 2 altern. MD e ME (v.n.t)
c.230 e 231 oitavas paralelas	diretas	diretas (abrev)	altern. s/ > indiv.	diretas (abrev)	altern. com > indiv.	diretas (abrev)	Altern. oppure Diretas (3 8vas.)	diretas (abrev)	altern. c/ > indiv. (v.n.t)
c.235 e 236 – Adagio	3 ♩, 8 ♪ e 16 ♬ agrupadas 4 a 4; (Solo) A piacere ff	3 ♩ c/> e 24 ♪, a 1ª. delas com □ agregada a lápis, agrupadas 4 a 4; Adagio e acell.	Todas ♪: □ na 4ª e na 8ª (agregado a lápis).; Adagio e string. molto	□ na pausa de ♩ ; 3♩ c/> e 24 ♪, a 1ª. delas com □ e >; Adagio	□ na pausa de ♩ 2 grupos de 4 ♩ c/> e □ na 4ª e mais 7 ♩ e 8 semic. agrupadas 4 a 4; Adagio e	3 ♩ s/> e 24 ♪, agrupadas 4 a 4; □ na 1a. das ♪	□ na pausa de ♩; 3 ♩ e 24 ♪, a 1ª. delas com □ e agrupadas 4 a 4; Adagio;	□ na barra de c.; 3♩ c/> e 24 ♪, a 1ª. delas com □; Adagio e	Como nos c. 58 e 59 em Ms C: Todas ♪: 4 1as. c/>, □ na 4ª e na 8ª.; Adagio e stringendo

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
		agregados a lápis vermelho ff			stringendo molto ff		Cresc. en las últimas 12 ♪ a lápis		molto
c.236 a 238 – oitavas	1 melodia dobrada em mais 3 8vas. diretas	1 melodia dobrada em mais 2 8vas. diretas	8vas. na md e notas não oitavadas na me, alternadas	1 melodia dobrada em mais 2 8vas. diretas	8vas. na md e notas não oitavadas na me, alternadas	1 melodia dobrada em mais 3 8vas. diretas	Ms C Oppure Ms D	8vas. (na md e na me) alternadas (a lápis, cortada a 8va. Mais grave)	Ms C
c.236 a 238:	Não há acento	Não há acento	Não há acento	Não há acento	Há acentos em todas as notas	Não há acento	Não há acento	Não há acento	acentos em todas as notas
c. 236, t.1, pinf, 1a. ♩	Não há	Não há	Ré em oitava	Não há	Ré em oitava (a lápis, indicação de 8va. abaixo)	Não há	Ré em oitava no oppure	Ré em oitava (indicação de 8va. abaixo)	Ré em oitava (entre parêntesis, indicação de 8va. abaixo)
c.237, t.4, 4ª. semic., e c.238, t.1, 1ª. semic.	Mi♮, Mib	Fá♮, Mi♮	Mi♮, Mib	Mi♮, Mib	Mi (♮ a lápis), Mib	Fá♮, Mi♮	Fá♮, Mi (♮ ou b)	Mi♮, Mib	Mi♮, Mib (v.n.t)
c.239, pinf, 1a. ♪	Sol/ Sol (oitava abaixo)	Sol/ Ré/ Si ♩ (oitava abaixo)	Sol/ Ré/ Si	Sol/ Ré/ Si ♩ (oitava abaixo)	Sol/ Ré/ Si com arpejo e *staccato*	Sol/ Si/ Ré/ Sol ♩ (oitava abaixo)	Sol/ Ré/ Si ♩ com arpejo e *staccato*	Sol/ Ré/ Si ♩ oitava abaixo	Sol/ Ré/ Si (v.n.t)
c.244, t.4, 2a. e 4a. semic.	Sol, Sol	Sol, Sol	Sol, Sol	Sol, Sol	Sol, Sol corrigido a lápis para Lá, Lá	Lá, Sol	Sol, Sol	Sol, Sol	Sol, Sol
c.246, t.4, 4a. semic.	Sol	Lá♮	Lá♮	Lá♮	Lá♮	Lá♮	Lá♮	Lá♮	Sol (v.n.t)
c.247, t.1, 2ª. semic.	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol ou Lá (Lá# a lápis)	Sol	Sol	Sol	Sol (v.n.t)
c.250, t.1, 2a.	Fá# ou Sol	Sol	Sol	Sol	Sol (corrigido	Sol	Sol	Fá# ou Sol	Fá#

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
semic.					a lápis para Fá#)				(v.n.t)
c.250, t.2, 5ª. semic. (ou 6ª., quando há 7 notas no arpejo)	Dó♮	Dó♮	Dó#	Dó♮	Dó♮	Dó♮	Dó♮	Dó♮	Dó♮ (v.n.t)
c.251, t.3, 2a., 3a. e 5a. semic.	Sol, Si♮, Si♮	Sol, Si♮, Sib	Sol, Si♮, Si (sem definição de b ou ♮)	Sol, Si♮, Sib	Mib (corrigido a sol a lápis), Si♮ (corrigido para Sol e riscado), Si (com ♮ a lápis)	Sol, Si♮, Si (sem definição de b ou ♮)	Sol, Si♮, Si♮	Sol, Si♮, Si♮	Sol, Si♮, Si♮
c.262, t.2, 2a. semic., e t.3, 4a. semic.	Fá♮ e Dó♮	Sol e Dó (♮ a lápis)	Sol# e Dó	Sol (com o sinal de # agregado a lápis) e Dó	Sol# (Corrigida a Fá ♮ a lápis), Dó (agregado um ♮ a lápis)	Fá# e Dó	Sol# e Dó	Sol (com o sinal de # agregado a lápis) e Dó	Fá♮ e Dó♮ (v.n.t)
c.270 até a entrada da cadência	8 compassos	8 compassos	nenhum compasso	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	9 compassos	nenhum compasso (v.n.t)
c.271, acidentes na armadura	Sib e Mib	Sib e Mib	Fá#	Sib e Mib	Sib e Mib	Fá#	Sib e Mib	Sib e Mib	Fá#
c.279 e 280, ligadura pauta inferior e indicação	Nada/ Molto marcato, > em todas as notas	Nada/ > em todas as notas	Ligadura contínua/ > em todas as notas	Nada/ > em todas as notas	Ligadura contínua/ > em todas as notas	Nada/ Nada	Nada/ > em todas as notas	Nada/ > em todas as notas	Ligadura contínua/ > em todas as notas
c.280, ligadura pauta sup.	Contínua	Dividida	Contínua	Dividida	Dividida	Nào há lig.	Contínua	Contínua	Dividida
c.280, psup, t.2, 3a. semic..	Dó#/ Si	Dó#/ Si	Dó#/ Sol/ Si	Dó#/ Si	Dó#/ Si	Dó#/ Si	Dó#/ Si	Dó#/ Si	Dó#/ Si
c. 280, regulador	Cresc. e decresc.	Cresc. e decresc.	Cresc.	Cresc. e decresc.	Cresc. e decresc.	Nada	Cresc. e Cresc.	Cresc. e decresc.	Cresc. e decresc.

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
c.280, psup, > em t.3	Não há >	Não há >	Não há >	Não há >	Há >	Não há >	Não há >	Não há >	Não há >
c.282 ligadura psup.	Contínua	Contínua	Contínua	Contínua	Dividida	Nada	Contínua	Dividida p/ compasso	Dividida (Ms E)
c.283 a 286, pinf, ligaduras; acentos	Nada; > em todas as n.	Nada; > em todas as n.	c.283 a 285: lig. p/c.; > em todas as n.; c.286: nada	Nada; > em todas as n.	lig. p/compasso; > em todas as n.	Nada	Nada; > em todas as n.	lig. p/c.: > só na 1a. nota de c.283; um arpejo no 1o. acorde de c.286	lig. p/c.; > em todas as n.
Entre os c.286 e 287 (em alguns manuscritos existe um c. a mais)	existe	existe	não existe	existe	existe	existe	existe, mas está cortado a lápis	existe, mas está cortado a lápis	existe (v.n.t)
c.287, dinâmica	Nada	ff	Não existe este c.	Nada	ff	Nada	ff	Nada Obs: rit.	ff
c.287 e 288, psup, 8a. e 1ª. ♪	Solb - Fá	Fá# - Fá♮	Não existe este c.	Solb - Fá	Solb - Fá		Fá# - Fá♮	Solb - Fá	
c.287 e 288, pinf, 8a. e 1a. ♪	Láb - Lá♮	Sol# - Lá	Não existe este c.	Sol# - Lá	Sol# - Lá		Sol# - Lá	Sol# - Lá Obs: estes dois acordes tb. riscados e outros dois escritos	
c.288, □	t.1, na pausa, na 2ª. ♪	t.1, na nota, na 1ª. ♪	não há	t.1, na nota, na 1ª. ♪	t.1, na nota, na 1ª. ♪		t.1, na nota, na 1ª. semín.	t.1, na nota, na 1ª. ♪	
c.288, indicação de andamento e dinâmica	Nada	Nada	Nada	Nada	Presto f		veloce (escrito a lápis)	veloce	Presto f
c.290, 3t., 3a. semic.	Fá	Eb	Fá	Fá	Fá		Mib	Fá	
c.291, arpejo	Não	Não	Não	Não	Sim (pode ter sido agregado)		Não	Sim	Não (v.n.t)
c.291, Indicação	Nada	Adagio	Nada	Adagio	Adagio (a		Adagio	Adagio	Adagio

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
de andamento, dinâmica	p	p	Nada	p	lápis) Nada		p	Marcato il tema	p
c.293, t.2, ♩	Mi♮	MI (♮ a lápis)	Mi (não aclarado, seria ♮)	Mi (não aclarado, seria ♮)	Mi (não aclarado, seria ♮)		Mi♮	Mi (não aclarado, seria ♮)	Mi♮
c.294, t.2, última fusa	Si	Lá	Si	Lá (corrigido a Si)	Si		Lá	Si	
c.296 e 297, inclusão do Fáb no arpeggio	Fá	Fá	Nada	Fá (riscado a lápis)	Nada	Fá	Fá	Fá	Nada
c.298 a 305, articulações e acentos	fusas lig. 2 a 2; Nada	fusas lig. 2 a 2; Nada	fusas lig. 2 a 2; Nada	fusas lig. 2 a 2; c.303 e 304: > da 2ª. à 6ª. ♪	fusas lig. 2 a 2; c.298: > na 1ª. ♪ e tenuto na 3ª., 5ª. e 7ª.; c.299, 304 e 305: tenuto a cada 4 fusas; c.300, 301: > a cada 4 fusas; c.302 e 303: > da 2a. à 6ª. ♪	fusas 2 a 2 não ligadas; Nada	fusas lig. 2 a 2; Em geral, > a cada 4 fusas; reg. dim. em 298, 299 e 300 e reg. cresc. em 303 e 305;	fusas lig. 2 a 2; > a cada 4 fusas; c.298: f; c.302 e 303: reg. cresc. e dim.	Como em Ms E
c.303, t.3, 1a. e 5a. fusas	Sol e Sol	Sol e Sol (corrigidos a lápis a Lá e Lá)	Lá e Lá	Sol e Sol (corrigidos a lápis a Lá e Lá)	Lá e Lá	Sol e Sol	Sol e Sol	Lá e Lá	Lá e Lá
c.303, t.4, 6a. fusa	Lá	Sol	Lá	Sol	Lá	Lá	Lá	Sol	Lá
c.304, indicação de andamento	Nada	Nada	Nada	Nada	sempre più forte e stretto	Nada	Nada	Nada	sempre più forte e stretto
c.306, 308, 310,	Nada	ff	Nada	Nada	ff	Nada	ff	ff	ff

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
dinâmica	Nada Nada	Nada ff	ff Nada	ff ff	ff ff	Nada Nada	Nada ff	ff ff	ff ff
c.306 e 308, t.3, pinf, Lá no acorde	Existe o Lá em 306; o c.308 não existe em Ms. A	Existe nos dois compassos	Não existe nos dois compassos	Existe nos dois compassos	Não existe nos dois compassos, mas em 306 há um agregado discreto	Existe o Lá em 306; o c.308 não existe em Ms. J	Existe nos dois compassos	Existe nos dois compassos	Existe nos dois compassos
c.308 e 309	Não existem estes compassos					Não existem estes compassos			(v.n.t)
c.310, t.1 - 2, psup; pinf	Lá - Fá#; Fá# - Fá#	Lá - Fá#; Sol - Fá#	Sol - Fá#; Sol - Fá#	Lá (corrig. a lápis a Sol) - Fá#; Sol - Fá#	Sol - Fá#; Sol - Fá#	Lá - Fá#; Fá# - Fá#	Lá - Fá#; Sol - Fá#	Sol - Fá#; Sol - Fá#	Sol - Fá#; Sol - Fá#
c.311, pinf, t.4, voz do baixo, 5a, e 12a. semifusas	Mib	Mib	Mib	Mib	Mib	Mib?	Mib	Mi(sem o sinal de bemol - seria natural)	Mib
c.311, últimas 2 ou 3 semifusas do baixo	Dó Si Lá	Dó Lá	Dó Lá	Dó Lá	Dó Lá	Dó Lá	Dó Si Lá	Dó Lá	Dó Lá
c.317 a 319	5 acordes/ c.	2 acordes/ c.	2 acordes/ c.	2 acordes/ c.	2 acordes/ c.	5 acordes/ c.	2 acordes/ c.	2 acordes/ c.	2 acordes/ c.
c.319, pinf, t.3 e 4	Ré/ Dó/ Ré - Dó/ Sol/ Mi	Ré/ Ré - Dó/ Dó	Ré/ Ré - Dó/ Dó	Ré/ Ré - Dó/ Dó	Ré/ Ré - Dó/ Dó	Ré/ Dó/ Ré - Dó/ Sol/ Mi	Ré/ Ré - Dó/ Dó	Ré/ Ré - Dó/ Dó	Ré/ Ré - Dó/ Dó
a partir de c. 317, indicações	Nada	regulador cresc. ; rall a lápis desde c.317	rall a lápis em c.318 e, em c.319, ff e rit a lápis	stent. a lápis em c.319	poco rall. a partir do t.3 de c.318	Nada	regulador cresc em c.319	ff e rit em c.319	poco rall. a partir do t.3 de c.318 e ff entre t.1 e 2 de c.319
c.320, t.1, pinf	Apogg. de Sol	Apogg. de Sol oitavado	Apogg. de Sol oitavado	Apogg. de Sol oitavado	Arpeggio em todo o	Apogg. de Sol	Apogg. de Sol oitavado	Apogg. de Sol oitavado no	Apogg. de Sol

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms J	Ms K1	Ms G	Edição crítica
	oitavado no baixo	no baixo	no baixo	no baixo	acorde da pinf em lugar de apogg.	oitavado no baixo	no baixo	baixo	oitavado no baixo

5.1.2 Aparato crítico da parte do piano solista – Movimento II

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K1	Ms K2	Ms G	Ms H	Edição crítica
c.1 - Indic. de andamento	Adagio	S/ indicação	Andante	Adagio	Andante	Andante	Adagio	Andante	Adagio	Andante (v.n.t)
c.1 à entrada do piano - Introdução orquestral	4 c.	6 c.	6 c.	6 c.	6 c.	6 c.	4 c.	6 c.	6 c.	6 c. (v.n.t)
c.7, dinâmica	mf	f	f	f	f	f	mf	f	f	f
c.7, psup, acentos	> em t.1 e t.4	> em t.1	> em t.1 e t.4	> em t.1	> em t.1	> em t.1	> em t.1 e t.4	> em t.1	> em t.1	> em t.1 e t.4
c.7 e 8	c.8: regul. cresc e dim. em pinf	c.7: regul. dim.	Nada	c.7: regul. dim.	c.8: regul. dim.	c.7: regul. dim.	regul. cresc. e dim. em pinf em c.7 e 8; dim. em psup do c.8	c.7: regul. dim.; c.8: dim. em pinf	c.7: regul. dim.; Cresc. e dim. em pinf em c.8	
c.8, t.4, psup	Sol/ Si/ Sol	Sol/ Mi (rasurado, e escrito Ré a lápis)/ Sol	Sol/ Si/ Sol	Sol/ Si/ Ré/ Sol (o Ré foi agreg. a lápis)	Sol/ Ré/ Sol	Sol/ Si/ Ré/ Sol	Sol/ Si/ Sol	Sol/ Mi (corrigido a Ré) /Sol	Sol/ Si/ Sol	Sol/ Si/ Sol
Indicação de pedal no t.1	c.7, 8, 9, 12	Nada	Nada	Nada	Nada	Nada	Nada	Nada	c. 7, 8, 9, 11	c.7, 8, 9, 12
Indicação de pedal no t.1 e no t.4	10, 11, 13 e 14	Nada	Nada	Nada	Nada	Nada	Nada	Nada	c.10	10, 11, 13 e 14

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K1	Ms K2	Ms G	Ms H	Edição crítica
c.15, pinf, t.1, 1ª. Semic.	Pausa	Mi com indicação de oitava	Pausa	Pausa	Mi oitavado	Pausa	Pausa	Mi com indicação de oitava agregado a lápis	Pausa	Mi oitavado
c.16, pinf, t.3, 2ª. Semic.	Fá♮	Fá♮	Sem aclaração	Fá♮	Fá♮	Fá♮	Fá♮	Sem aclaração	Fá♮	Fá♮
c.21, psup, t.4, 1ª. Semic.	Dó# / Dó#	Dó# /Lá/ Dó# (o Lá está agreg. a lápis)	Dó# / Dó#	Dó# / Dó#	Dó# /Lá/ Dó# (o Lá está agreg. a lápis)	Dó# / Dó#	Dó# / Dó#	Dó# / Dó#	Dó# / Dó#	Dó# / Dó# (v.n.t)
c.22. psup, t.1 e 2, voz interna, 5 primeiras notas	Si – Si – Nada – Lá - Sol	Si – Si – Nada – Lá - Sol (o 1o. Si está agregado a lápis)	Nada – Nada – Nada – Lá - Sol	Nada – Nada – Nada – Lá - Sol	Si – Si –Lá – Lá – Sol (todas as notas agregadas a lápis)	Nada – Nada – Nada - Nada – Nada	Lá/Si – Si – Nada – Lá - Sol	Si – Si – Nada – Lá - Sol	Si – Si – Nada – Lá - Sol	Nada – Nada – Nada – Lá – Sol (v.n.t)
c.26, pinf, t.6, baixo do acorde	Sol	Sol agregado a lápis	Nada	Nada	Sol agregado a lápis	Nada	Sol	Sol	Sol	Sol
c.46, dinâmica	Nada	pp	p	Nada	pp	pp	Nada	Nada	Nada	pp
c.47 a 52, localização do baixo, nos tempos de 1 a 6	1, 4 1 2, 4 1, 4 1, 4 1	1, 4 1 2, 4 1, 4 1, 4 1	1 1 2 1 1, 4 1	1, 4(risc) 1 2 1, 4(risc) 1, 4(risc) 1, 4(risc)	1 1 2 1 1, 4 1	1 Nada 1 4 1 Nada	1, 4 1 2, 4 1, 4 1, 4 1	1, 4(risc) 1 (risc) 1 4 1, 4(risc) Nada	1, 4 1 2, 4 1, 4 1, 4 1	1 1 2 1 1, 4 1 (v.n.t)
c.47 a 62 – arpejos	Indicação de “sempre arpeggiado”	Indicação de “sempre arpeggiado”	c.47 completo; c.48 último acorde; c.49: 3 acordes	c.61: t.5; c.47: agregado a lápis: sempre arpeggiado	Em todos menos c.57, 58, 61 e 62	c.47, 59, 61 e 62; c.48 a 51, 53: agregado a lápis	Todos os acordes têm indicação de arpegg.	c.47; c.48: Indicação de “sempre arpeggiado”	Indicação de “sempre arpeggiado”	Indicação de “sempre arpeggiado”

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K1	Ms K2	Ms G	Ms H	Edição crítica
c.47 e 48, ligadura e >	Nada	Nada	Lig. até t.1 de c.49	Nada	Lig. até t.5 de c.48 e > no final da ligadura	Lig. até t.4 de c.48 e > em t.5 de c.48	Nada	Lig. até t.1 de c.49	Nada	Lig. até t.1 de c.49
c.48, dinâmica de regulador	Nada	nada	Cres.	nada	Cresc.	Cres.	Nada	nada	Nada	Cresc.
c.49, pinf, t.6, nota superior do acorde	Sem aclaração, seria Dób	Sem aclaração, seria Dób	Sem aclaração, seria Dób	Sem aclaração, seria Dób	Agregado a lápis um signo que pode ser um ♮ ou um b	Sem aclaração, seria Dób	um signo que pode ser um ♮ ou um b	Dó♮	Sem aclaração, seria Dób	
c.55, psup, t.5, Lá	Sem aclaração (b)	Sem aclaração (b)	Lá ♮ (parece acrescentado a lápis)	Sem aclaração (b)	Sem aclaração (b)	Lá ♮	Lá ♮	Sem aclaração (b)	Sem aclaração (b)	Lá ♮
c.56, psup, t.2, nota superior do acorde	Lá ♮	Sem aclaração (b)	Sem aclaração (b)	Sem aclaração (b)	Lá ♮	Sem aclaração (b)	Lá ♮	Lá ♮	Lá ♮	Lá ♮
c. 59 pp	pp	f (em lápis vermelho)	Nada	Nada	Nada	Nada	pp	Nada	pp	Nada
c. 59 a 62, Baixos	t.1 Nada t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	t.1 Nada t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	t.1 Nada t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	t.1, 4 (t.4 a lápis) t.1, 4 (t.4 a lápis) t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	t.1, 4 t.2, 4 t.1 t.1, 4	t.1, 4 t.1, 4 (t.4 a lápis) t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	t.1, 4 t.1, 4 t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	t.1, 4 t.1, 4 t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	t.1 Nada t.1, 3, 5, 6 t.1, 4	Ms C oppure Mss L e G (v.n.t)
c.63, t.2, 3a. semic	Fá	Fá	Fáb	Fáb (riscado)	Fáb (riscado)	Fá	Fá	Fáb	Fá	Fá
c.71, t.6 (Réb ou ♮)	Ré♮	Réb	Ré♮	Ré♮	Ré♮	Ré♮	Ré♮	Ré♮	Ré♮	Ré♮
c.72, t.5, pinf, 1ª. semic.	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi (rasurado), e no seu lugar um	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K1	Ms K2	Ms G	Ms H	Edição crítica
					Sol a lápis					
c.73, 74: dinâmica, lig., >, expressão	f, s/lig, s/>, pedal/c.	f, s/lig, s/>	ff c/> no 1o. acorde, 1 lig. em todo o c., s/> nas fusas	f, c/lig no c.73, s/> nas fusas, *Largamente* a lápis	ff c/> no 1o. acorde, 2 lig. em cada c., > a cada 6 fusas nos t. 1-4, exceto no t.6, em c.73, que tem acento e stacc. na última fusa	ff c/> no 1o. acorde, 2 lig. em cada c., > a cada 6 fusas, exceto no último grupo, em c.73, que tem acento na última fusas; *Largamente*	s/lig, s/>, Largamente	f, c/lig a cada 3 fusas, s/>, pedal/c.; *Largamente*	f, c/lig a cada 3 fusas, > a cada 6 fusas; c.74, nos t.4.5.6, uma única lig.	ff c/> no 1o. acorde, 2 lig. em cada c., > a cada 6 fusas nos t.1-4, *Largamente*
c.74, lig, t.3, última fusa	Si	Si	Si	Si	Há uma segunda nota agregada a lápis (fá ou sol#)	Si	Si	Si	Si	Si
c.75, 76	não agrup.	agrupadas a 2 fusas	agrupadas a 2 fusas; ff; molto rit. a lápis no c.76	não agrup.; rit. a lápis no c.76	não agrup.; ff c/ regul. a cada c.	agrupadas a 4 fusas; ff; cresc. molto em c.76	agrupadas a 4 fusas nos t.1 2 3 e não agrup. nos t.4 5 6; cresc. sempre più no c.75	não agrup.; f; cresc. molto no c.76; rit. a lápis no final do c. 76	não agrup.; f no c.75; c.76: sf, cresc e ff	não agrup.; ff; cresc. sempre più no c.75
c.77 a 79	ff, lig. p/c., > no acorde do c.78	ff, lig. p/c., > em cada acorde	lig. p/c., > em cada acorde	c.77 e 78, s/lig.; c.79, lig. p/c.	fff; c.77: lig. p/c.; primeira nota do baixo oitavada; c.78: 2 lig.	fff, lig. p/c.; > no acorde do c. 78; primeira nota do baixo oitavada;	c.77: lig. p/c.; c.78:; 2 lig.; c.79: s/ lig.	ff, c.77: lig. p/c.; c.78:; 2 lig.; c.79: lig/c.; > por acorde	c.77 e 78: s/lig.; c.79: lig/c.	fff; c.77: lig. p/c.; primeira nota do baixo oitavada; c.78:

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K1	Ms K2	Ms G	Ms H	Edição crítica
					e 2>; c.79: 1 lig.					2 lig. e 2>; c.79: 1 lig.
c.79, pinf, última fusa	Mi	Ré riscado e corrigido a Mi	Mi	Ré	Mi	Nào há mais compassos nesse manuscrito	Mi	Mi	Ré	Mi
c.80, últimas duas ligaduras, > no t.4 e regulador	t. 1-3 lig. e regul. cresc, t.4 - 6 soltas;	t. 1-3 lig.; t..4 - 6 soltas;	t. 1-3 lig.; t..4 - 6 soltas;	t. 1-3 lig.; t..4 - 6 soltas;	2 lig.: t. 1-3 e t.4-6		s/lig	t. 1-3 lig. e regul. cresc, t.4 - 6 soltas;	t. 1-3 lig. e regul. cresc, t.4 - 6 soltas;	t. 1-3 lig. e reg. cresc, t.4 - 6 soltas;
c.81, psup. 3a. semic	Mi♮/ Mi♮	Mi♮/ Si/ Mi♮ (Si está agregado a lápis)	Mi♮/ Mi♮	Mi♮/ Mi♮	Mi♮/ Mi♮		Mi♮/ Mi♮	Mi♮/ Mi♮	Mi♮/ Mi♮	Mi♮/ Mi♮
c.81 e 82, regulador	c.81: 1 regul. cresc. e dim.; c.82: regul. cresc.	c.81: 1 regul. cresc. e dim (orquestra); c.82: regul. cresc.	c.81: 1 regul. cresc. e dim.; c.82: regul. cresc.	s/ regul. no piano: mas nas cordas, cresc. dim. no mesmo motivo.	s/ regul. no piano: mas nas cordas, cresc. dim. no mesmo motivo.		Nada	c.81: regul. cresc. no piano 2, t.4-5; c.82: cresc. t.4-6	2 regul. cresc.	c.81: 1 regul. cresc. e dim.; c.82: regul. cresc.
c.82, psup, t.5, termina a frase em	t.5, ♪, Mi/ Solb/ Mi (b ou ♮?)	t.5, ♪, Mi/ Mi (b ou ♮?)	t.5: ♪ pontuada, Mi/ Solb/ Mi (b ou ♮?) lig. a uma semic., Ré/ Fá#/ Ré	t.5, ♪, Mi/ Mi (b ou ♮?)	t.5: ♪ pontuada, Mi/ Mi (b ou ♮?) lig. a uma semic., Ré/ Fá#/ Ré		t.5, ♪, Mi/ Solb/ Mi (b ou ♮?)	t.5: ♪ pontuada, Mi/ Mi (b ou ♮?) lig. a uma semic., Ré/ Fá#/ Ré	t.5, ♪, Mi/ Mi (b ou ♮?)	t.5: ♪ pontuada, Mib/ Solb/ Mib lig. a uma semic., Ré/ Fá#/ Ré (v.n.t)
c.82, psup, t.4, 1a. semic.	Fá#/ Láb/ Sib/ Fá#	Fá#/ Fá#	Fá#/ Láb/ Sib/ Fá#	Fá#/ Láb/ Sib/ Fá#	Fá#/ Láb/ Sib/ Fá#		Fá#/ Láb/ Sib/ Fá#	Fá#/ Fá#	Fá#/ Láb/ Sib/ Fá#	Fá#/ Láb/ Sib/ Fá#
c.84	orquestra	cresc.	cresc.	cresc.	nada		cresc.	cresc.	cresc. na	cresc.

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K1	Ms K2	Ms G	Ms H	Edição crítica
	tem cresc.			(orquestra) e rit. a lápis			molto no piano 2		orquestra	
c.84, pinf, t.3, última fusa	Solb	Solb	Fá	Fá	Fá rasurado e, a lápis, bem tênue, sol b		Fá	Fá	Não se entende (Fá ou sol)	Solb (v.n.t)
c.85 e 86, dinâmicas	No piano, nada; na orquestra: c.85: ff e regul. dim.; c. 86: dim.	No piano, nada; na orquestra: c.85: ff e regul. dim.; c. 86: dim.	ff	No piano, nada; na orquestra: c.85: ff e regul. dim.; c. 86: dim.	c.85: ff c.86: regul. cresc.		Não há nada	ff	85: ff; 86: dim e p	85: ff; 86: dim e p (v.n.t)
c.86, psup, t.6, fusas 4 e 5	Si, Ré	Si, Ré	Lá, Si	Lá, Si	Lá, Si (rasurado e escrito Si Ré, acima das notas)		Si, Ré	Lá, Si	(Lá ou Si, Ré)	Si, Ré
c.90, dinâmicas e reguladores	Regul. cresc. a sf, no t.5	Regul. cresc. a ff; e segundo regul. cresc.	Nada indicado no piano; na orquestra, cresc.	ff do meio do compasso e regul. dim.	Cresc. a ff		Nada indicado	Regul. cresc. a partir do t.5	Acaba a partitura aqui	Regul. cresc. e ff no t.5
c.92 a 94	c.92: ff e dim. a p; c.93: dim a pp em c.94.	c.92: ff e cresc. em t.1 e dim. e ritenuto em t.3; c.93: p (rall. a lápis); c.94: pp	c.92: ff e cresc. em t.1 e dim. e rall molto em t.3; c.93: p leggiero (sempre più rit. a lápis) e dim. na orquestra; c.94: pp	c.92: ff e cresc. em t.1 e dim. e rall molto em t.3; c.93: sempre più rit. até final do c.95	c.92: fff e cresc, em t.1 e dim. e rit molto em t.3; c.93: p leggiero; c.94: ppp e a tempo		c.92: fff e dim.; p no início do c.93, e pp no fim	c.92: ff, dim e rall molto; c.94: a tempo		c.92: ff e cresc. em t.1 e dim. e rall molto em t.3; c.93: p leggiero) e dim.; c.94: pp
c.93, pinf, t.2	Dó/Mi, Lá, Mi, Dó, Lá	Dó, Lá, Mi, Dó, Lá	Ré, Si, Lá, Fá, Ré	Ré, Si, Lá, Fá, Ré	Ré, Si, Lá, Fá, Ré (todas		Ré, Si, Lá, Fá, Ré	Ré, Si, Lá, Fá, Ré (rasuradas);		Dó, Lá, Mi, Dó, Lá

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K1	Ms K2	Ms G	Ms H	Edição crítica
					rasuradas a Dó, Lá, Mi, Dó, Lá)			Dó, Lá, Mi, Dó, Lá escritas a lápis e riscadas com um X		
c.94	pp; 2 lig. p/c.	pp; 2 lig. p/c.	pp; 2 lig. p/c.	2 lig. p/c.	A tempo; ppp; 2 lig. p/c.		pp no último t. de c.93	A tempo; pp; 2 lig. p/c.		pp; 2 lig. p/c.

Fonte: realizada pela autora

5.1.3 Aparato crítico da parte do piano solista – Movimento III

OBS: Cada semínima pontuada é considerada um tempo no terceiro movimento; portanto, cada compasso têm 2 tempos, t.1 e t.2, nas explicações deste aparato crítico.

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
c.1 - Andamento	Allegro vivace	Allegro	Molto allegro	Allegro	Molto allegro	Allegro vivace	Allegro vivace	Allegro	Molto allegro
c.1 - dinâmica e acentuação	f nada	Nenhuma indicação	f e > a cada duas semic.	Nenhuma indicação	f e > a cada duas semic.	f nada	f nada	f nada	f e > a cada duas semic.
c.22 a 25: articulação	6 semic. ligadas em c. 22 e 24, as últimas 2 com stacc. e a ♪ em c.23 e 25 com >	6 semic. não ligadas em c. 22 e 24 e um acento na 1a. delas; uma ligadura isolada no c.24, pinf.	4 semic. ligadas em c. 22 e 24, 2 com stacc., e a ♪ em c.23 e 25 com >	nada	6 semic. ligadas à ♪ do compasso seguinte	c.22: 6 semic. ligadas c/> na 1a. delas. c.23: em lugar de ♪, tem uma ♩ pontuada	6 semic. ligadas em c. 22 e 6 desligadas em 24; ff em 22	6 semic. desligadas em c. 22 e 6 ligadas em 24	c.22 e 24: mesmo modelo do c.27; c.23 e 25: ; ♪ com >
c.26 ou 27 - Indicação da mudança de andamento	26	26	27	26	26	não tem indicação de mudança de andamento	26	26	27
c.26 ou 27 - Nome do andamento	(Prestissimo)	Prestissimo	Presto	(Prestissimo)	Prestissimo	Nada	Prestissimo	Prestissimo	Presto
c.27, dinâmica e articulação	ff	ff > na 1ª. ♪ de cada dois	ff e ligado de dois em dois compassos	ff	fff, > na 1ª. ♪ da psup, c.27: 5 ♪	Nada	ff > na 1ª. ♪ de cada dois	ff > na 1ª. ♪ de cada dois	ff, > na 1ª. ♪ da psup, c.27: 5 ♪

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
		compassos de c.27 a c.34			ligadas, 5ª. e 6ª. ♪ com stacc c.28: 1ª. ♪ com stacc e as 5 ♪ seguintes ligadas; de 27 a 31 temos estas indicações		compassos de c.27 a c.29	compassos de c.27 a c.34	ligadas, 5ª. e 6ª. ♪ com stacc c.28: 1ª. ♪ com stacc e as 5 ♪ seguintes ligadas; de 27 a 31 temos estas indicações
c.34, regulador cresc.	Existe	Existe	Existe	Agregado a lápis	Nada	Nada	Existe	Existe	Existe
c.35 a 37, psup, 2ª. voz	Sol, Dó♮, Sib	Sol	Nada	Sol	Nada (Sol, Dó♮, Sib agreg. a lápis)		Sol, Lá, Dó♮, Sib	Sol	Sol, Dó♮, Sib (v.n.t)
c.39 – 42	cresc em 39, 40; cresc. em 41 e 42 e dim. em final de 42	cresc em 39, 40;	Nada	cresc. desde o c.39 até o início de c.41	cresc. da metade do c.40 até o princípio do c. 42	nada	Cresc. em c.39; cresc. em c.41 e dim. em final de c.42	nada	Regul. cresc. desde o c.39 até o início de c.41
c.47 a 52	Nada	c.47 e 48: reg. cresc.; c.50 e 52, reg. dim.	cresc. no c.48	c.52: f e reg. dim.	c.48: reg. cresc. a f no c. 51 e reg. dim. no c.52		c.44 a 46: 2 reg. dim.; c.47 e 48: reg. cresc.	c.47 a 51: reg. cresc. a f no c.51	c.48: reg. cresc. a f no c.51 e reg. dim. no c.52
c.47, psup, t.2, 2ª. ♪	Mib	Mib	Ré	Mib	Ré corrig. a lápis a Mib	Mib	Ré	Mib	Mib
c.58	Lig. de 4 ♪, de Lá a Sol, e de Dó a Si, na voz	Nada	Lig. de 4 ♪, de Lá a Sol, e de Dó a Si, na voz	lig. de 4 ♪, de Lá a Sol, e de Dó a Si, na voz inferior	lig. de 4 ♪, de Lá a Sol, e de Dó a Si, na voz inferior,	Nada	lig. de 4 ♪, de Lá a Sol, e de Dó a Si, na voz inferior,	lig. de 4 ♪, de Lá a Sol, e de Dó a Si, na voz inferior,	lig. de 4 ♪, de Lá a Sol, e de Dó a Si, na voz inferior,

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
	inferior, sf e >; regulador decresc.		inferior, >; regulador decresc.		sf e >; regulador decresc.; um sinal de arpejo na pinf.		>; p	>; regulador decresc.	>; regulador decresc. (v.n.t)
c. 52, 56, 59, 63, reguladores decresc.	Nada	Sim Sim Nada Nada	Nada	Sim Sim Nada Nada	Sim Nada Nada Sim	Nada	Sim Sim Nada Nada	Nada Nada Sim Sim	Sim Sim Sim Sim
c. 67 a 70, articulação e dinâmica	Lig. por compasso; nada	Nada; f em c.67	Llig. por compasso; cresc. em c.67	Lig. por compasso; p e cresc. em c.67	Lig. por compasso; cresc.; > na 1a. nota de cada c.	Nada	Lig. por compasso	Psup: 1ª. ♪ solta e c/>; 5 ligadas pinf: ligadura p/ c. e cresc. em c.67	Lig. por compasso; p e cresc. em c.67
c.99, articulação	Todas soltas ff	Todas soltas ff	3 soltas, 2 ligadas, 1 solta ff	6 ligadas ff	5 ligadas e 1 solta ff > na 1ª. ♪	A partir de c.82 termina o Ms K2	Todas soltas ff	5 ligadas e 1 solta ff (agregado a lápis) regulador cresc e descrec.	5 ligadas e 1 solta (mesmo modelo do c.27) ff
c.103, articulação	Todas soltas ff	Todas soltas ff	5 ligadas e 1 solta	6 ligadas ff	5 ligadas e 1 solta ff > na 1ª. ♪		Todas soltas	6 ligadas ff regulador cresc	5 ligadas e 1 solta (mesmo modelo do c.27) ff
c.107, articulação	Todas soltas	6 ligadas ff	5 ligadas e 1 solta regulador cresc.	6 ligadas	5 ligadas e 1 solta ff > na 1ª. ♪		Todas soltas	6 ligadas ff regulador cresc	5 ligadas e 1 solta (mesmo modelo do c.27) ff

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
c.124: pinf, t.2, 2ª. e 3ª. ♪	Solb, Reb	Solb, Reb	Réb, Solb	Solb, Reb	Réb, Solb (sobre o Sol está escrito a lápis Si		Solb, Reb	Solb, Si (b ou bb?)	Solb, Reb (v.n.t)
c.125, pinf, t.1, 3ª. ♪	Sibb	Sibb	Sibb	Sibb	Solbb		Sibb	Sibb	Sibb
c.125: pinf, t.2, 3ª. ♪	Láb	Láb	Solb	Láb	Láb		Láb	Láb	Láb
c.130, psup, t.1, 1ª. ♪	> e sf	>	tenuto	Nada	>		f ; c.127 a 130: regul. cresc.	Nada	> sf
c.134, psup, t1.	♩ com staccato, > e sf	♩ com ponto de aumento e >	♪ e pausa de ♩	♩ com ponto de aumento	♩ com ponto de aumento		♩ com ponto de aumento	♪ e pausa de ♩	♪ e pausa de ♩
c.134 (t.2) a 141 (t.1)	Psup: lig. por t (3 ♪); pinf: lig. por t (2 ♪), c/> a cada t.	Psup: lig. do c.134 a 138 e lig. do c. 138 a 141; c.142 soltas; pinf: lig. por t (2 ♪), c/> a cada t.	Psup: 5 ♪ lig. e 1 ♪ solta; pinf: > a cada t.	Psup: todas soltas; pinf: lig. por t (2 ♪)	Psup: c.137 a 138, 2 ♪ lig. e 1 solta; c.139 a 142, várias articulações distintas (v.n.t); pinf: > a cada ♪		Psup: lig. do c.134 a 138 e lig. do c. 138 a 142; pinf: soltas, > a cada t.	Psup: lig. do c.134 a 138 e lig. do c. 138 a 142; pinf: soltas, > a cada t.	Psup: 5 ♪ lig. e 1 ♪ solta; pinf: > a cada t. (v.n.t)
c.142, t.2, dinâmica	Psup: reg. cresc e dim; Pinf reg dim	f	Regulador Cresc.	Nada	f		Nada	Regulador dim.	Regulador Cresc.
c.142 a 146	Melodia no soprano em ♪, e nas demais vozes, mudanças	2 melodias de 6 colcheias, paralelas (psup e pinf), alternada	2 melodias de 6 colcheias, paralelas (psup e pinf), alternada	2 melodias de 6 colcheias, paralelas (psup e pinf), alternada	2 melodias de 6 colcheias, paralelas (psup e pinf), alternada		Melodia no soprano em ♪, e nas demais vozes, mudanças	Melodia no soprano em ♪, e nas demais vozes, mudanças	2 melodias de 6 colcheias, paralelas (psup e pinf), alternada

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
	harmônicas a cada ♩ pontuada	com dois tempos c/ uma n. no baixo e 2 n. em oitavas na psup	com dois tempos c/ uma n. no baixo e 2 n. em oitavas na psup	com dois tempos c/ uma n. no baixo e 2 n. em oitavas na psup	com dois tempos c/ uma n. no baixo e 2 n. em oitavas na psup		harmônicas a cada ♩ pontuada	harmônicas a cada ♩ pontuada	com dois tempos c/ uma n. no baixo e 2 n. em oitavas na psup (v.n.t)
c.151 e 152, t.1, psup, nota no contralto	c.151: Lá c.152: Sib	Nada	Nada	Nada	Nada		c.151: Lá c.152: Sib	Nada	Nada
c.158 a 164, psup acentos nos t.1 e 2	Há > nos c.158 e 159; prov. Indica continuidade	Não leva >	Não leva >	Não leva >	Não leva >		Não leva >	Há > em todas as notas dos c.158 a 162; prov. Indica continuidade	Há > em todas as notas dos c.158 a 164 (v.n.t)
c.166 a 173									(v.n.t)
Corte	c.181 – 182 há 64 c.	c.181 – 182 há 64 c.		c.181 – 182 há 63 c.			Muitas diferenças, não há como comparar	c.181 – 182 há 55 c.	(v.n.t)
c.182	Nada	Nada; a lápis, Láb	Láb c/ > e s/ lig. (mas o compasso seguinte começa com lig. vinda do c. anterior); p	Acorde complet. rasurado; a lápis, Láb e numa pauta abaixo, a lápis azul, o acorde de Si/ Si/ Ré/ Si/ Ré	Láb c/ > e lig. ao c. seguinte; p		Nada	Láb c/ > e lig. ao c. seguinte	Láb c/ > e lig. ao c. seguinte; p (v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
c.183 Indicação	*Tranquillo*	*Tranquillo*	Nada	Nada	Nada		*Tranquillo*	*Un poco meno mosso* (a lápis e não autógrafo)	*Tranquillo* no c.182 (v.n.t)
c.183 a 186 – pinf. linha do baixo	Pedal de Sib no baixo, e no tenor a sequência Sib, Dob, Do♮, Réb	Pedal de Sib no baixo, e no tenor a sequência Sib, Dob, Do♮, Réb; a lápis, a sequência Láb, Sol, Solb	No baixo a sequência Láb (lig. ao c. anterior), Sol, Solb, Fá	Pedal de Sib no baixo, e no tenor a sequência Sib, Dob, Do♮, Réb; a sequência Láb, Sol, Solb, Fá	No baixo a sequência Láb (lig. ao c. anterior), Sol, Solb, Fá		Pedal de Sib no baixo, e no tenor a sequência Sib, Dob, Do♮, Réb	Pedal de Sib no tenor, e no baixo a sequência Láb, Sol, Solb, Fá	No baixo a sequência Láb (lig. ao c. anterior), Sol, Solb, Fá (v.n.t)
c.191 a 198, dinâmicas	c.191: *cresc.* c.195 a 198, regul. *dim.*	c.191 a 194: regul. *cresc.*; > em c.195; c.196 a 198: regul. *dim.*	c.192 a 194: regul. *cresc.* c.195: f	c.195: >	c.192 a 194: regul. *cresc.* c.195: f		Nada	c.195 a 198: regul. *dim.*	c.191 a 194: regul. *cresc.*; c.195: f; c.195 a 198: regul. *dim.* (v.n.t)
c.191, pinf	Sib/ Sol♮/ Sib	Sib/ Sol♮/ Sib	Sib/ Sol♮/ Sib	Sib/ Sol♮/ Sib	Sib/ Sol♮/ Sib		Sib/ Sol♮/ Sib	Sib/ Sol♮.	Sib/ Sol♮/ Sib (v.n.t)
c.192	Sib/ Láb/ Mi♮/ Mi♮	Sib/ Láb/ Mi♮/ Mi♮	Sib/ Láb/ Mi♮/ Sib/ Mi♮	Sib/ Láb/ Mi♮/ Mi♮	Sib/ Láb/ Mi♮/ Mi♮		Sib/ Láb/ Mi♮/ Mi♮	Sib/ Láb/ Fáb/ Sib/ Fáb	Sib/ Láb/ Mi♮/ Mi♮ (v.n.t)
c.193	Sib/ Lá♮/ Fá/ Fá	Sib/ Lá♮/ Fá/ Fá	Sib/ Lá♮/ Fá/ Réb/ Fá	Sib/ Lá♮/ Fá/ Fá	Sib/ Lá♮/ Fá/ Fá		Sib/ Lá♮/ Fá/ Fá	Sib/ Lá♮/ Fá/ Sib/ Fá	Sib/ Lá♮/ Fá/ Fá (v.n.t)
c.195	Arpejo 9 notas	10 notas	Arpejo 9 notas	Arpejo 10 notas	Arpejo 9 notas	Arpejo	Arpejo 10 notas	Arpejo 9 notas	Arpejo 9 notas (v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
c.196	Fá oitavado	Fá não oitavado	Fá oitavado	Fá não oitavado	Fá oitavado	Fá oitavado	Fá oitavado	Fá oitavado	Fá oitavado (v.n.t)
c.204, pinf.	Solb/ Ré/ Solb	Solb/ Réb/ Solb	Solb/ Réb	Solb/ Réb/ Solb	Solb/ Ré (um segundo Solb foi agreg. a lápis)		Solb/ Ré/ Solb	Solb/ Réb/ Solb	Solb/ Réb/ Solb (v.n.t)
c.205	Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Láꟾ	Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Láꟾ	Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Mibb/ Láꟾ	Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Láꟾ	Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Mibb/ Láꟾ		Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Láꟾ	Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Láꟾ	Fá/ Dob/ Mibb/ Láꟾ/ Mibb/ Láꟾ (v.n.t)
c.206	Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Sib	Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Sib	Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Solb/ Sib	Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Sib	Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Solb/ Sib		Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Sib	Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Sib	Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Solb/ Sib (v.n.t)
c.207 a 214, baixo na pinf.	c.207 a 212: Réb ligado; c.213 e 214: Siꟾ e Lá#	c.207 a 212: Réb ligado; c.213 e 214: Dób e Sib	c.207 a 212: Réb ligado a cada 2 c.; c.213 e 214: Dób e Sib ligados	c.207 a 212: Réb ligado; c.213 e 214: Dób e Sib	c.207 a 212: Réb ligado; c.213 e 214: Dób e Sib		c.207 a 212: Réb ligado; c.213 e 214: Siꟾ e Lá#	c.207 a 214: Réb ligado	c.207 a 212: Réb ligado; c.213 e 214: Dób e Sib ligados (v.n.t)
c.252	Nada	3 ♪, a 1ª. e a 3ª. com apojatura	3 ♪, a 1ª. e a 3ª. com apojatura	3 ♪, a 1ª. e a 3ª. com apojatura	3 ♪, a 1ª. e a 3ª. com apojatura		Nada	3 ♪, a 1ª. e a 3ª. com apojatura	3 ♪, a 1ª. e a 3ª. com apojatura (v.n.t)
c.266 a 268, psup, 2ª. voz	Sol, Dóꟾ, Sib	Sol	Sol, Dóꟾ, Sib	Sol, Dóꟾ, Sib	Sol, Dóꟾ, Sib		Sol, Dóꟾ, Sib	Sol, Dóꟾ, Lá, Sib	Sol, Dóꟾ, Sib (v.n.t)
c.275 a 282, > e pinf									(v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
c.290, pinf, t.1, 1ª. ♪	Sol/ Ré/ Sol	Sol/ Ré/ Sol	Sol/ Sol	Sol/ Ré/ Sol	Sol/ Ré/ Sol agreg. a lápis		Sol/ Ré/ Sol	Sol/ Sol	Sol/ Ré/ Sol (v.n.t)
c.302, psup, t.1, 3ª. ♪	Ré/ Lá	Ré	Ré	Ré	Ré		Ré	Ré	Ré (v.n.t)
c.320, psup, t.1, 3ª. ♪	Ré	Sol	Sol	Sol	Sol		Ré	Sol	Sol (v.n.t)
c.326, pinf, t.2, 3ª. ♪	Sib	Sol	Sol	Sol	Sol		Sib	Sol	Sib (v.n.t)
c.353 a 357, psup	Ligad. de c.353 a 357	Ligad. de c.353 a 357	Ligad. de c.353 a 357	Ligad. de c.353 a 354, com indicação de continuidade ao c.355	Ligad. de c.353 a 357		Não ligadas	Ligad. de c.353 a 357	Ligad. de c.353 a 357 (v.n.t)
c.353 a 357, pinf, t.1	♩ pontuadas em todos os compassos	♩ pontuadas em todos os compassos	c.353: mínima pontuada c.354: ♪ c.355 e 356: ♩	♩ pontuadas em todos os compassos	c.353: mínima pontuada c.354: ♪ c.355 e 356: ♩		♩ pontuadas em todos os compassos	♩ pontuadas em todos os compassos	
c.382 a 386	Variante A	Variante B	Variante B	Variante B	Variante B		Variante B	Variante B	Variante B (v.n.t)
c.392, pinf, t.2, 3ª. ♪	Fá♮	Sib (corrigido a Fá)	Fá/ Sib	Fá♮	Fá♮		Fá♮	Fá♮	Fá♮ (v.n.t)
c.396 e 397, pinf, t.1, 3ª. ♪	Mib	Sib	Sib	Sib	Sib		Mib	Sib	Sib (v.n.t)

Lugares críticos	Ms A	Ms B	Ms C	Ms D	Ms E	Ms K2	Ms K3	Ms G	Edição crítica
c.418 psup, t.1, 2ª. ♪	Si/Fá#	Si	Ré	Si/Fá#	Si/Fá#		Si/Fá#	Si	Si/Fá# (v.n.t)
c.420, psup, t.1, 2ª. ♪	Ré/Lá	Ré	Ré	Ré	Ré		Ré/Lá	Ré	Ré/Lá (v.n.t)
c.430, pinf, t.1, 1ª. ♪	Sol/ Sol	Sol/ Si/ Ré/ Sol	Sol/ Si/ Ré/ Sol	Sol/ Sol	Sol/ Sol		Sol/ Sol	Sol/ Si/ Ré/ Sol	Sol/ Sol (v.n.t)

5.2 *APARATO CRÍTICO DA PARTE ORQUESTRAL*

5.2.1 Aparato crítico da parte orquestral – Movimento I

Localização	Parte	Ocorrência
c.1	Indicação de andamento	Nos Mss A, J e L há a indicação *Allegro moderato*; nos Mss B, G, M, N, Q e R, *Allegro (un poco agitato)*; nos Mss E e K1, *Allegro (poco agitato)*; no Ms C, *Allegro agitato*; no Ms F, somente *Allegro*; nos Mss D e P, não há nenhuma indicação.
c.2, t.1 e 2	Cl.1 e Vla. 1	Normatizamos as ligaduras temáticas de acordo com o modelo realizado pelo autor no corne inglês, nos c. 3 e 4.
c.2 e 4, t.4	Cordas	Não fica claro se é um > ou um *diminuendo.*
c.4, t.1 e 2	Fg.2 e Vla. 1	Não há ligaduras no Ms C.
c.4, t.4	Ob.1	Única versão em que esta nota tem um *sf.*
c.6, t.1 a c.7, t.1	Fg.1	Não há ligadura no Ms C; provável simplificação de grafia.
c.7, t.1	Vl.1	Em HO 0150, pasta 15, parte cavada de Vl 1, há regulador *dim.* a partir de t.1 de c. 7, em lugar de c.8, que há em todos os manuscritos autógrafos.
c.8, t.1	Vl. 1 e 2	NoSi, após a primeira colcheia do compasso, não há > no Ms C.
c.9, t.1	Cordas	*p* no Ms C.
c.19, t.4	Celli	Omissão da ligadura.
c.20, t.1	Vl 2 e Vla	Omissão da ligadura em Vl 2 e inclusão em Vla, contrariando a reexposição (c.196) e os Mss B, D e F. No Ms E, a solução dada (para violas) foi ligar e colocar um ponto de diminuição na colcheia.
c.22	Vla	O ritmo está incompleto no t.1. Deve ser igual ao que aparece na reexposição, no c. 198.
c.23, t.4	Ob. 2	Falta ligadura, comprovada no c. 199 da reexposição.
c.24, t.4	H.1	Falta ligadura da 1ª. para a 2ª. colcheia, comprovada no c. 200 da reexposição.
c.24 e 25, t.3 a t.2	H.2	Falta ligadura do t.3 do c.24 ao t.2 do c.25, comprovada nos c. 200 a 201 da reexposição.
c.30	Cl.2	Omissão do Sib que conclui a frase, presente na reexposição, c. 206.
c.33 a 37	Cordas	Adotaram-se as indicações de dinâmica dos compassos equivalentes da reexposição (c. 213 a 217), uma vez que as indicações eram mais completas e adequadas à estrutura.
c.35, t.2	Vl 1	Falta uma lig. entre as duas primeiras colcheias do t.2, lig. presente em 211 (reexposição).
c. 36, 37, t.2 e t.4	Vl 1	Faltam 4 ligaduras entre as duas primeiras colcheias dos t.2 e 4, ligaduras presentes em 212 e 213 (reexposição).
c.36 e 37	Vl 2	Faltam 2 ligaduras entre as duas primeiras colcheias dos t.4 do c. 36 e dos t.2 e 4 do c.37, ligaduras presentes em 212 e 213 (reexposição).
c.36 e 37	Cl.1	Imita a dinâmica de flautas, por semelhança estrutural. Não consta em Ms C.
c.37, t.4	Celli e CB	Existem incongruências amplamente explicadas nas notas entre este compasso e seu correspondente na reexposição (c.213). Adotamos a forma do c.213.
c.38, t.1 e 3	Vl 1	A articulação foi corrigida de acordo com o Vl 2.

Localização	Parte	Ocorrência
c.38	Vla e Celli	Adotou-se a indicação de *Molto marcato* existente no Ms A.
c.39, 3a. n.	Fg.1 e 2	Suprimido >.
c.39	H.4 e Tr. 1 e 2	Incluída dinâmica f.
c.40	Cl.1	Suprimida ligadura de frase, à semelhança de Cl. B. e Fgs., assim como a primeira colcheia do compasso, que na reexposição (c.216) não existe e possui uma pausa de colcheia em seu lugar.
c.40	Cl.B e Fgs	Falta o regulador *cresc.*, de forma idêntica ao Cl1 no mesmo compasso, e presente na reexposição, no c.216.
c.41, 3a. n.	Fg.1	Suprimido >.
c.41, t.4	Tutti	Foi incluído um reg. *cresc.* em todos os instrumentos, tal como ocorre no compasso equivalente na reexposição (c.217).
c.42, t.4	Cl.b	Incluído >.
c.43, t.1	Fg. 1 e 2	Incluído >.
c.43		Indicação de rit. a lápis.
c.44, t.1	Tr	Falta ligadura de t.1 a t.3 e o t.3 não deveria levar acento, tal como ocorre na exposição, no c. 220.
c.45, t.1	Vla	Originalmente Si b/ Ré b, riscado e corrigido a lápis p/ Si b/ Sol b.
c.46, t.4	Cl. 2	Incluído >.
c.48, t.1	Tr.1 e 2	Incluído >.
c.54, t.2	Vl 1	Em HO0150 Pasta XV (partes cavadas de Vl 1), há simplesmente uma semínima pontuada. Nos Mss A, B, C, D, E e F há indicação de trêmulo nessa semínima pontuada.
c.54, 55	CB	Não há ligadura do t.2 do c.54 ao t.1 do c.55, e na reexposição, entre os c. 230 e 231, há, assim como nos dois casos no Ms E. Adotaremos a forma da reexposição e do Ms E.
c.56, t.3	Celli	Parece haver um Fá a lápis acima do Ré escrito.
c.58, t.1	Tr	Falta a colcheia ligada à nota do compasso anterior, como ocorreu em todas as outras vozes (Cl.B, Fg, H, cordas).
c.60, t.1	Cordas	Indicação de "col piano" a lápis.
c.60, t.1	Tutti	No c.60, a dinâmica indicada é ff em todas as vozes. Na reexposição, no compasso correspondente (c.236), a dinâmica é f. Optamos por f, devido à experiência que tivemos dirigindo a obra, pois a orquestra em ff encobre o piano neste local.
c.62, t.3	Piano	Indicação de rit. a lápis.
c.62, t.3	Vls 1 e 2	Em HO0150, pastas XIV e XV, nas partes cavadasde Vls., há uma ligadura desde t.3 até t.1 do c.63. Nos Mss A, B, C, D, E e F essa ligadura não existe.
c.75	Vl 1	No compasso correspondente ao c.75 na reexposição (c.251), há um regulador *cresc.* nas 4 partes do divisi; na exposição, esse regulador não existe. Optamos por incluir esse reg. no c.75.
c.77, t.2, 2º, 3º e 4º. Divisi	Vl. 1	O Sol nas 3 claves tem um bemol indicado a lápis. Segundo a harmonia, o sol deve ser bemol.
c.78, t.4	Vl 1, 4ª. voz	No Ms C há um Fá e na parte cavada (HO0150, Pasta XV) há um Ré. Nos demais manuscritos a orquestração é completamente diferente, incluindo o Ms E. Optamos pelo Fá, tendo em conta a harmonia existente no piano, que não contém o Ré.
c.78	Celli	Falta parte idêntica à do contrabaixo, além de ligadura.

Localização	Parte	Ocorrência
c.78 e 79	CB	Falta a ligadura que começa no Dó do c.78 e termina no Si do c. 79; no c.79, no Ms C há um Si oitavado.
c.79	H. 3 e 4	O compositor não indicou qual das duas trompas deve tocar, ou se devem tocar as duas juntas.
c.83, t.2	Vl.1	No Ms C há a indicação *senza sordino.* Em HO0150, Pasta XV, não há nenhuma indicação. Nos demais manuscritos não houve a inclusão anterior de surdina, portanto, segue sem surdina.
c.83 e 84	Vl. 2	Incluímos uma ligadura não escrita, mas indicada pela ligadura geral, entre o t.4 do c.83 e o t.1 do c.84, e um regulador *dim.* no c.84, fazendo par com o que existe nos primeiros violinos.
c.88	CB, t.1 a 3	Faltam, provavelmente, as notas idênticas às do violoncelo.
c.93	Fgs.	Não se sabe se se trata de um ou de dois fagotes, pois o compositor indica (Fag.), mas na reexposição, no c. 269, se explicita *Fagotti.*
c.96 a 99	Celli	A cada dois compassos há uma ligadura distinta para temas idênticos. Adotou-se articulação paralela à dos violinos, obedecendo a fraseologia indicada na redução para piano contida no Ms C.
c.97 e 99	Vl 2	Adotamos o regulador *dim.* existente em Ms A.
c.98 e 99	Contrabaixos	Reproduzimos a mesma ligadura que propusemos para os violoncelos.
c.101 a 103	Vls. 1 e 2	Adotamos o *dim.* existente no Ms. A, B, D, E e F.
c.124 a 126	Vl 1	No Ms C, a ligadura ia de t.1 a t.4. Adotamos a forma articulatória dos Vl.2, Celli, Fl, Ob e Cl (t.4 a t.1).
c.124 a 126	Vle.	O compositor provavelmente equivocou-se nessa ligadura; adotamos a mesma de Cl1, que tem frase idêntica nos mesmos compassos.
c.127	Fg.	Reproduzimos a dinâmica de todas as outras vozes.
c.128	Hs.	Reproduzimos o regulador *dim.* de todas as outras vozes.
c.138, t.3 e 4	Vl 1	Na parte cavada de Vl 1 (HO0150 Pasta XV) todas as notas estão soltas, diversamente do Ms C, que adotamos.
c.143, t.3	Celli	Há um bequadro escrito a lápis, no Sol. Tendo em vista a harmonia neste local, o bequadro é apropriado. Faltava essa indicação também na parte cavada (HO0150 Pasta XII).
c.146	Ob. 1	Ritmo provavelmente equivocado, imitando o das cordas.
c.149	C.Ing.	Ritmo equivocado, faltando uma colcheia.
c.149	Vl 1	Sobre a linha de Vl 1, há uma indicação de *rit.* a lápis (provavelmente não autógrafa).
c.150	Vl 1	Sobre a linha de Vl 1, há uma indicação de *Largamente*, a lápis (provavelmente não autógrafa).
C.150, t.1	Vl 2	Há um f marcado no t.1, na última nota de uma frase em diminuendo. Consideramos que seja um provável equívoco do autor, devido ao posicionamento do f nas demais vozes de cordas. Adotamos posicioná-lo no t.3, onde começa novo motivo. Tal hipótese se confirma nos Mss A, D, E e F.
c.156	Cordas	Há uma indicação de *Col Piano*, a lápis (provavelmente não autógrafa).
c.158	Cordas	Há uma fermata nas cordas e um regulador *cres.* e *dim.* no piano
c.164, t.3	Cl.B.	No Ms C há um Solb.
c.164 e 165	Vl 1	Em Ms C há duas ligaduras, de 3 em 3 notas. Isso difere do Ms E, que liga as 4 primeiras e depois as outras duas, como nos Vl 2 e nas Violas, no mesmo compasso; adotamos a lig. existente no Ms E.
c.169, t.4	Cl 2	Falta um # no Sol (escrito).

Localização	Parte	Ocorrência
c.170, t.3	Ob	Falta um # no Mi (indicado a lápis).
c.173 a 175	Vla	Adotamos as ligaduras das partes cavadas de viola, existentes em HO0150 Pasta XIII, pois eram mais coerentes que aquelas do Ms C.
c.175	Fg.2	Compasso inexistente no Ms C (provável esquecimento do autor).
c.175, t.1	Vla	No Ms C há um Fá (mínima, t.1) que não existe na parte cavada. No Ms E, por outro lado, este Fá existe no Vl 2. Supomos que ele desejava o *divisi*, com o fá na primeira voz de viola, e talvez o copista se equivocou, copiando duas vezes a segunda voz.
c.177 e 178	Celli	Ligadura original em Ms C, de t.2 de c.177 a t.1 de c.178; adotamos a lig. existente no Ms E neste local, para torná-lo compatível com as vozes de Vl 2 e Vle.
c.178	Cl.1	Ligadura que não se completa até o Si do c.179, tal como nos oboés.
c.178	Fg.2	Ligadura que não se completa até o Lá do c.179, tal como nos CBs, Celli 2 e Cl. B.
c.178 e 180	Vl 1	Reproduzimos a articulação existente nas demais cordas e madeiras.
c.178, t.1	Vla	Falta ligadura t.1 a t.2. Pode-se comprovar a existência dessa ligadura nos Mss D e E.
c.179	Vla	O compasso está incorreto, faltando uma colcheia. Substituímos o t.1 por uma semínima e preenchemos o compasso com uma pausa de semínima no t.2, tal como ocorre na parte cavada (HO0150 Pasta XIII) e no Ms E.
c.192		Indicação de *rit.* a lápis (não autógrafo).
c.195	Vl 1	Há correções a lápis especificadas nas notas textuais.
c.196, t.1	Vl 2	Falta ligadura entre a semínima e a colcheia do t.1, tal como ocorre no compasso correspondente na exposição, c.20.
c.197, t.2	Cello	Há uma colcheia onde deveria haver uma pausa de semínima. Comprovado na exposição, c.21, e também no c.25, acompanhando a semínima dos CBs.
c.197, t.1	Vla	Falta ligadura, comprovada no c.21.
c.198, t.1	Vl 1	Falta ligadura, comprovada no c.22.
c.205 , t.4	Cl.1	Falta ligadura; optou-se pela articulação existente na exposição, c.30.
c.206, t.3 e 4	Cl.2	Falta ligadura; optou-se pela articulação existente na exposição, c.31.
c.209	Cordas	Indicação de *cresc*. Na exposição, no trecho equivalente (c.33), o *cresc*. aparece 3 compassos mais à frente (c. 36). Adotamos as indicações da reexposição.
c.212, 213, t.1 e 3	Vls 1 e 2	Não há acentos; adotamos os acentos dos compassos equivalentes na exposição, c.36 e 37.
c.212, 213, t.2	Vl 2	Falta ligadura entre as duas primeiras colcheias do t.4 no c. 212 e nos t.2 e 4 no c. 213, que têm idêntica configuração à dos Vl 1, uma oitava abaixo. Essas ligaduras aparecem nas partes cavadas (HO0150 Pasta XIV).
c.213, t.4	Violas	Ritmo incompleto, provável equívoco do autor. Adotamos a mesma forma do c.37.
c.214	Vla e Celli	Adotou-se a indicação de *Molto marcato* existente no Ms A.
c.214, t.1 e 2	Fl.1	Corrigiu-se ligadura de acordo com t.3 e 4.
c.215, t.3 e 4	Cl.2	Articulação diversa do mesmo compasso na exposição. Adotou-se a articulação e acentuação do c.39.

Localização	Parte	Ocorrência
c.215, t.4	Cl.B e Fgs	Incluímos o *sf* que existe na mesma lição na reexposição, no c.39.
c.217, t.4	Fgs	Faltam ligaduras dos t.4 de c.217 a t.1 de c.218, como na exposição, no c.41.
c.218, t.1	Vl 1	Na reexposição há uma colcheia, enquanto que, na exposição (c. 42), há uma semínima; adotamos a semínima da exposição, acompanhando a configuração de madeiras e metais.
c.218 e 219	Trs.	Faltam acentos em todas as notas, como na exposição, nos c.42 e 43.
c.217 a 219	Vls 1 e 2	Adotou-se a articulação da exposição, c. 41 a 43, todas soltas, exceto t.1 e 2 do c.42.
c.220, t.1	Vla	Lá/ Fá (o Fá foi corrigido a Sol).
c.221, t.1	Vla	Sol e, acima dele, parece estar acrescentado um Sib (provavelmente não autógrafo).
c.220 e 221	Vls e Vla	Há indicação de tremolo, na semibreve (nos Vl 2 , somente no c. 220), que parece ter sido acrescentadas.
c.220 e 221 t.2	Cl.B e Fg.2	Levam ligadura, mas na exposição, e nos demais instrumentos, não. Portanto, eliminaram-se as ligaduras.
c.220 a 222	Sopros	Faltam vários acentos. Reproduzimos os acentos da exposição, como nos c.44 a 46.
c.222 a 229	Cordas	Faltam todos os acentos e reguladores que existiam na exposição.
c.223, t.1 e 2	Vla	Contrariamente às demais vozes de cordas, e à própria parte de viola na exposição (c.47), o c.223 é constituído por duas mínimas, em lugar de duas semínimas e uma mínima. Optamos por imitar a forma rítmica do c.47.
c.223	Cordas	Faltam os acentos, o *sf* no t.3 e o regulador *dim.* em todas as vozes, tal como foi notado no c.47, na exposição.
c.228, t.4	Cl.1	Falta uma ligadura do t.4 do c.228 ao t.1 do c.229, que existe no c.52.
c.232, t.3	CB	Falta um acento, tal qual existe na reexposição, no c.56.
c.233, t.2 a 234, t.1	Vls., Vle., Celli	Falta ligadura, tal qual existe na reexposição, c.57 a 58.
c.233, t.1	H.1	Há um # escrito a lápis (não autógrafo) – é uma correção pertinente.
c.233	H 4 e Tr	Não há nada para a quarta trompa e para os trompetes neste compasso, contrariamente ao que ocorreu na exposição, no c.57. Provável esquecimento do autor. Complementou-se o trecho com as notas que provavelmente estariam faltando.
c.236	Cordas	Indicação de *col piano* escrita a lápis (não autógrafo).
c.237	Cordas	Indicação de *rit.* escrita a lápis (não autógrafo).
c.238, t.3	Vl 1	Na parte cavada HO0150 Pasta XV há lig. de t.3 de c.239 a t.1 de c. 240. Essa lig. só existe aí e no Ms A; nos Mss B, C, D, E e F, ela não existe.
c.239 e 240	Ob.1	Frase dividida em 2 ligaduras, contrariamente aos c.241 e 242, e a seu equivalente na exposição (c.63 e 64).
c.241	Vl.2 e Celli	Não há dinâmica indicada; reproduzimos a dinâmica dos sopros (mf).
c.242, t.3	C.I.	Falta indicação de bequadro no Mi escrito (Lá real), tal como existe nos violoncelos.
c.243	Vl.1, Vle, Fl.1 e Cl.1	Não há dinâmica indicada; reproduzimos a dinâmica dos sopros indicada na exposição, c.67 (f).
c.246	Cordas	Indicação de *rit.* escrita a lápis (não autógrafo).
c.247 a 250	C.I. e Tr.1	As ligaduras de frase estão divididas; reproduzimos a mesma ligadura

Localização	Parte	Ocorrência
		de frase completa da exposição, existentes nos c.63 a 66 e 71 a 74.
c.249	Tr.1	Não há a indicação de *espressivo*, como havia na exposição, no c. 71.
c.261 e 262	Ob.1	Duas ligaduras dividindo a frase após o t.1 do c.262; optamos por uma única ligadura de frase, como na exposição, nos c. 85 e 86.
c.251	Vl 1	Há um regulador *cresc.* nas 4 partes do divisi; na exposição (c. 75), esse regulador não existe. Optamos por incluir esse regulador na exposição.
c.254 e 265	Ob.1	Duas ligaduras dividindo a frase após o t.4 do c.264; optamos por uma única ligadura de frase, como na exposição, nos c. 88 e 89
c.264 e 265	Hs. 1, 2 e 3	Reproduzimos ligaduras da exposição em c. 88 e 89.
c.266 e 267	Cls. e Cl.B	Reproduzimos ligaduras da exposição em c. 90 e 91.
c.269 e 270	Fg.	Não há ligadura entre os c. 269 e 270; reproduzimos a ligadura existente entre os c.93 e 94 na exposição.
c.270	Vl.1	Não possui regulador *cresc.*, tal como na exposição, no c.94.
c.270 e 271	Vls 1 e 2	A articulação aqui é distinta da do c. 94 (equivalente na exposição): existem duas ligaduras, a primeira ligando duas colcheias e a segunda ligando as duas semínimas; a terminação em 271 é em semínima, e não em colcheia, como no c.95; mantivemos inalteradas essas características, por supor que tenha sido intencional, devido à entrada da grande cadência do movimento.
c.275 e 279	Orquestra	É importante notar que esses dois acordes de tutti de orquestra, que só existem no Ms C, foram cortados a lápis nas partes cavadas de cordas.
c.316, t.1 e 2	Cl.B	Falta ligadura entre t.1 e 2, tal como aparece em todas as outras vozes.
c.316 a 318	Ob, Cl, Fg, Tr e cordas	No c. 316, oboés e clarinetes levam acento no t.3, tal como ocorre no restante da obra, nesse motivo. O compositor parece ter indicado isso nos dois instrumentos, e não mais colocou os acentos nesse lugar nos demais instrumentos. Adotamos o acento em todos os instrumentos aqui registrados, no t.3 dos c.316 a 318, como nos c.41 a 43 e 217 a 219.
c.316 a 318	metais	Não há regulador *cresc.* entre o t.4 e o t.1 de cada compasso e nem acentos em cada nota. Incluímos os *cresc.* e os acentos, imitando as demais vozes nesse local, e os c.217 a 219, onde os metais levam esses *cresc.*

5.2.2 Aparato crítico da parte orquestral – Movimento II

Localização	Parte	Ocorrência
c.1	Partitura: Indicação de andamento	Nos Mss A, D, F, H, K2, L e P, existe a indicação *Adagio* para o segundo movimento; nos Mss C, E, G, K1, Q e R, existe a indicação *Andante*; nos Mss B, M e N não há nenhuma indicação.
c.1 a 6	Partitura	Nos Mss A e K2, a introdução orquestral que antecede a entrada do piano tem 4 compassos. Nos demais manuscritos, a introdução orquestral tem 6 compassos.
c.3 e 4	Vle	Articulação distinta da existente nos violinos. Corrigiu-se a articulação de acordo com tais instrumentos.
c.4, t.5	Sopros	Nos Mss A e B há acento.
c.7, t.1	H1	Nos Mss A e B, pp; no Ms C, p.
c.12, t.5	H1	Falta pausa de semínima no t.5, tal como ocorre nos violinos.
c.14	Cordas	Acima de VI1, há indicação de *rit.* a lápis, no Ms C. No Ms A, há ligadura em todas as cordas de t.1 do c.14 ao t.1 do c.15.
c.16, t.1	Tutti	No Ms A não há sf nos distintos instrumentos, exceto em Fl.
c.16, t.4 a 6	Cl 1	No Ms A não há regulador. No Ms B há a indicação *espress.*, que adotamos na E.C.
c.16, t.4 e 6	Tutti	Nos Mss A e B, há uma colcheia e pausa de semínima; no Ms C, semínima e pausa de colcheia.
c.21 e 22	Tmp	Diferenças entre os Mss A, B e C detalhadas nas notas.
c.22	VI1	Acima de VI1, há indicação de *rit.* a lápis.
c.22	Cordas	Nos Mss A e C o reg. *dim.* começa no t.1 e chega a *p* no t.4; no Ms B, o reg. *dim.* começa no t.4 e chega a *p* no t.1 do c.23. Adotou-se essa forma por ser mais orgânica e por acompanhar o que ocorre na parte de piano.
c.23 a 26	Vla	No Ms C não há ligaduras entre os c. 23 e 24, 25 e 26, tal como existe nos Mss A e B.
c.27, t.1	Madeiras	No Ms C não há indicação de dinâmica pp, como existe nos Mss A e B.
c.29 a 44	Cordas	Há ligaduras de frase no Ms A que não existem nos Mss B e C (ver notas).
c.30, t.2	Vla 2	Bequadro escrito a lápis, no Lá, segunda colcheia da voz inferior. Corroborado pelos Vl 2 e pela redução para piano.
c.34, t.5	Fl 1	Há um acento no Ms A, inexistente nos Mss B e C.
c.44 t.5 e 6	Cordas e Fl 1	Não há regulador *dim.* no Ms C, existente nos Ms. A e B.
c.46	VI1	Sobre o pentagrama de VI1, há indicação de *rit.* a lápis.
c.53 e 54	Vl 2, Vle e Celli	Faltam reguladores, semelhantes aos dos Vl 1.
c.56, t.2	Vle	Nos Mss A, B e C aparecem 3 versões distintas de articulação (comentadas nas notas). Na E.C. manteve-se a ligadura do t.2 a 3, que só ocorre no Ms C, e complementou-se tal versão, ligando-se o Dó# do t.4 ao Fá# do t.1 do c.57, como no Ms A.
c.60, t.2	Vl 1	Houve claramente um equívoco na 4ª. nota do c.60 (t.2). No Ms A, há um Dóbb, no Ms B, um Si bequadro e no Ms C, um Mibb, em lugar de Dóbb, que seria o correto.

Localização	Parte	Ocorrência
c.61, t.4	Vle 2	O compositor esqueceu-se de escrever esta nota, confundindo-a com a seguinte, que é um Si (bb). Os Mss A e B confirmam que é um Sibb.
c.61 e 62, t.6	Vl 2	Segundo o que está escrito, seria Mibb, pela alteração anterior imediata. A lápis se expressa a dúvida acerca da nota. Optou-se por Mib na E.C., devido à condução das vozes dos violinos.
c.62	Vl1	Acima de Vl1, há indicação de *rit.* a lápis.
c.62	Vle	Os manuscritos A, B e C apresentam diferenças de articulação. Optou-se pela variante do Ms B, que é a que está escrita de forma mais completa.
c.63	Cordas	Por meio do exemplo dos violoncelos no compasso 63, podemos ver como o compositor alterou o modelo da articulação, que reproduziu nas demais cordas. Ver notas críticas.
c.66, t.4 a 6	H1	Em lugar de colcheia e semínima, adotou-se semínima e colcheia, como no Ms A, para evitar dissonância harmônica.
c.70, t.1 a 3	C.Ing.	Falta ligadura de t.1 a t.3.
c.70, t.1 a 3	Vle	Ligaduras irregulares, em desconformidade com todas as aparições anteriores e posteriores desse tema. Corrigiu-se de acordo com o modelo recorrente.
c.71, t.5	Vl 2	Faltou a indicação de # no Dó; foi colocada a lápis por algum intérprete.
c.73, t.1	Vle	Falta a indicação de bequadro no 1º. Lá no Ms C. Nos Mss A e B, existe a indicação.
c.75 e 76, t.1 a 3	Ob	Falta ligadura nos oboés, do t.1 ao t.3, tal como ocorre nos trompetes e nos primeiros violinos.
c.76	Vl1	Acima de Vl1, há indicação de *molto rit.* a lápis.
c.77	Vl1	Acima de Vl1, há indicação de *Largamente* a lápis.
c.80 t.1 a 7.4	Vl 1	Faltam ligaduras nas duas vozes, de t.1 a t.4, tal como existem em Fl 1 e Cl 1.
c.80 e 81, t.1	H2	Falta ligadura de frase de t.1 de c.80 a t.1 de c.81, tal como existe nos Mss A e B.
c.81 e 82, t.5	Fl e Cl	Faltam acentos no t.5 em Fl (c.81) e Cl (c.81 e 82), que ocorrem em Fl (c.82) e Vl 1 (c.81 e 82), em frases idênticas.
c.81 e 82	Fg	Faltam vários detalhes de articulação (melhor explicados nas notas), que foram corrigidos de acordo com as demais vozes.
c.81 e 82	Vls	Faltam vários detalhes (melhor explicados nas notas), que foram corrigidos de acordo com as demais vozes. Nos Vl 1, falta o reg. *cresc.* no c.81. Nos Vl 2, c.81, falta a lig. que começa no Ré/Si do t.2 e que deveria concluir-se no Mi do t.4, tal como ocorre nos violoncelos em idêntico local.
c.82	Fl	Falta regulador idêntico ao do c.81 (existente, em ambos os compassos, também em Cl e Vl 1).
c.82	Cordas	Sobre os pentagramas de cordas há um regulador *dim.* concluindo em pp, acrescentados a lápis.
c.82	Celli	Falta uma colcheia no c.82 do Ms C; no Ms A, há a melodia Sol, Lá, Sol, Ré e, no Ms B, a melodia Sol, Lá, Sol, Mi, Ré, acompanhando o Mi, Ré do CB. Adotou-se a forma do Ms B.
c.82, t.5	CB	Há um Dó no Ms C, enquanto que, nos Mss A e B, há um Mi. Adotou-se o Mi, pois na redução para piano no próprio Ms C há um Mi.

Localização	Parte	Ocorrência
c.83, t.4	Fg 2	Falta um Lá, semínima pontuada, à semelhança do que ocorre em trompas.
c.84, t.4 e 5	Vl 1	Acima de Vl1, há indicação de *rit.* a lápis.
c.89, t.4 e 5	Vl 1	Falta o regulador *cresc.*, tal como ocorre nos c.81 e 82.
c.90, t.5	Cordas	Não há sf nas cordas no Ms C, em oposição ao que ocorre em todos os outros instrumentos. Nos Mss A e B há sf nas cordas.
c.91	Fg, H, Tr, Tmp	Nos fagotes, trompas e trompetes, faltam reguladores, que ocorrem nos demais instrumentos no Ms C, e presentes no Ms B. A presença de sf em alguns instrumentos também constitui variante entre os Mss A, B e C. Tampouco há tímpano no Ms C (detalhamento em nota).
c.93	Vl 1	Acima de Vl1, há indicação de *sempre più rit.* a lápis.

5.2.3 Aparato crítico da parte orquestral – Movimento III

OBS: Cada semínima pontuada é considerada um tempo no terceiro movimento, portanto, cada compasso tem 2 tempos, t.1 e t.2, nas explicações deste aparato crítico.

Localização	Parte	Ocorrência
c.35 a 37	Celli e CB	Detectam-se erros no Ms C, nos c.36 e 37 em CB, e no t.1 do c.37 em Celli, devidos, certamente, à mudança de página. Os Mss A, B e E, assim como a redução de piano existente no próprio Ms C, atestam a opção correta, expressa de maneira perfeita no Ms E. Ver nota.
c.43, t.2	Vl 1	O autor esqueceu-se de colocar a indicação arco, existente nos Mss B e E. No Ms C, a indicação foi acrescentada a lápis.
c.62, t.1	Fl 2	Falta a indicação de bequadro na primeira colcheia (Mi), existente no Ms E na voz equivalente (Vl 2).
c.87 e 88	Cl	Faltam as notas existentes no trecho equivalente (c.42 e 43). Provável esquecimento devido à virada de página.
c.88	Vl 1	O autor esqueceu-se de colocar a mesma indicação arco, que também havia esquecido no c.43.
c.101	Madeiras e metais	Não há regulador como há nas cordas. Reproduzimos o regulador das cordas.
c.131 a 133, t.2	Ob 2	Falta indicação do bemol no Sol, nos 3 compassos, tal como existe no c. 130.
c.168	Ob 1	Não se entende bem a nota do t.2, parece ser um Mi, e há um # apagado. A nota em questão é um Mi bemol. Ver nota.

Localização	Parte	Ocorrência
c.229 e 230, t.1	Ob 1	Faltam os acidentes que estão explicitados na parte de segundos violinos. Na parte de oboé foram acrescentados a lápis Mi bequadro e Fá#. Ver nota.
c.231 e 232	CB	No Ms C, o Lá oitava acima ocorre somente no c.233, à diferença do que ocorre no Ms E, onde a oitava se dá no c.231. Provavelmente o erro ocorreu devido à mudança de pentagrama. Corrigimos os c. 231 e 232 na edição crítica.
c.286	Cl 1	Falta a indicação de # na terceira colcheia do compasso, existente nos Mss A e B.
c.317 a 319	Celli	Falta regulador (*cresc.* e *dim.*) tal como existe na mesma frase no Cl B.
c.319, 320	Cl B	Falta ligadura entre a última colcheia do c.319 e a primeira colcheia do c.320, tal como existe no Ms E.
c.326 e 327	Cl 1	Falta regulador *cresc.*, tal como existe em idêntica parte, nas violas.
c.332 a 335	H 1	Há um # nesse longo Dó, completamente incompatível com a harmonia do trecho. No Ms A, só há uma colcheia no c.332, na parte da primeira trompa, e é um Dó natural. No Ms B, não há nada nas trompas nesses compassos. Adotou-se Dó natural na edição crítica.
c.343 a 344	Vl 2	Falta ligadura entre a última colcheia do c.343 e a primeira colcheia do c.344, tal como existe no Vl 1 em frase idêntica, uma oitava acima.
c.348 e 349	Vl 1	Sobre o pentagrama dos Vl 1, há a indicação *più animato* a lápis no Ms C, no c.349. No Ms B há a indicação più mosso, também a lápis, no c.349 No Ms A não há nada escrito nesse local. No Ms E está indicado più mosso pelo compositor no c.348. Adotou-se essa indicação na E.C.
c.367	Celli e CB	Faltam acentos no Ms C, de forma idêntica ao que ocorre nos c. 369 e 371.
c.367 a 378	H 1 e 2	Não está explicitado se é uma ou se são duas trompas que tocam este trecho.
c.373	Cordas	Faltam acentos em todas as cordas, tal como havia nos c.365 a 371.
c.374 a 389	Dinâmicas	Não está claro o que o compositor quer em termos de dinâmica. Algumas entradas têm indicação de p, outras não têm nada e há sempre um *cresc.* em todas as vozes, que desembocam num p no c. 390, provavelmente um p súbito. Baseando-nos na comparação dos manuscritos onde algumas entradas tinham a indicação de p, adotamos essa dinâmica para a entrada das vozes onde não havia indicação.
c.390 e 391	H 3 e 4	Não há ligadura entre os c.390 e 391, como há em todas as outras vozes da orquestra. Provável esquecimento do autor.
c.421 a 422	Vl 1	Falta ligadura do Lá do c.421 para o Sol do c.422, tal como existe nas demais vozes.

6 NOTAS TEXTUAIS

6.1 *NOTAS TEXTUAIS DA PARTE DO PIANO SOLISTA*

Para a parte do piano, utilizamos como texto-base não somente o Ms C, mas também o Ms E, por constarem desse manuscrito muito mais detalhes explicitados – tais como acentos, articulações, dinâmicas –, e por ser o manuscrito mais próximo e mais aparentado com o nosso texto-base, como pudemos deduzir na introdução crítica. Tendo analisado, nos diversos manuscritos autógrafos, como o compositor vai aperfeiçoando alguns detalhes, e também percebendo que algumas vezes ele os simplifica – principalmente no que diz respeito ao piano no Ms C, já que, nesse caso, a parte é só uma guia para o regente –, optei por levar em consideração os detalhes cuidadosamente talhados do Ms. E, na edição crítica.

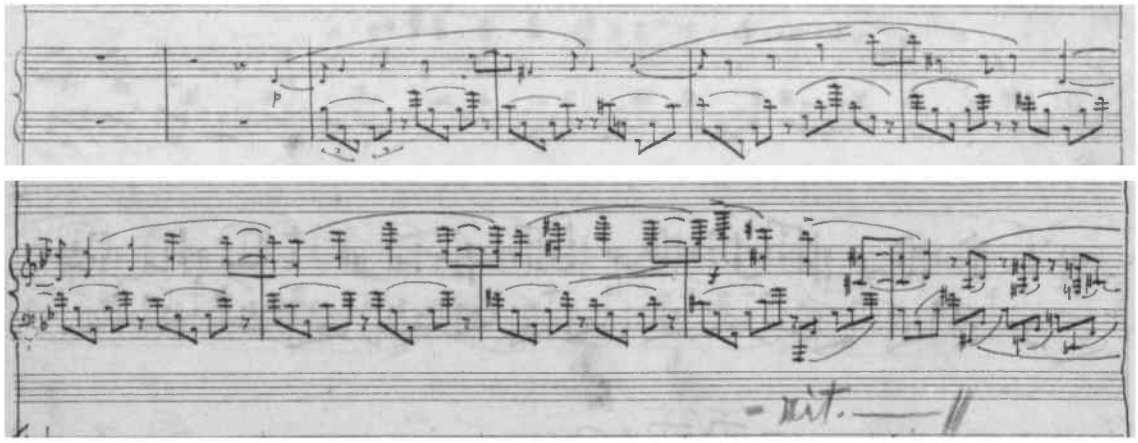
A seguir, oferecemos uma série de notas textuais que complementam o aparato crítico, a fim de dar um suporte mais profundo ao leitor desta edição, a respeito das escolhas e decisões que tomamos.

6.1.1 Notas textuais da parte do piano solista – Movimento I
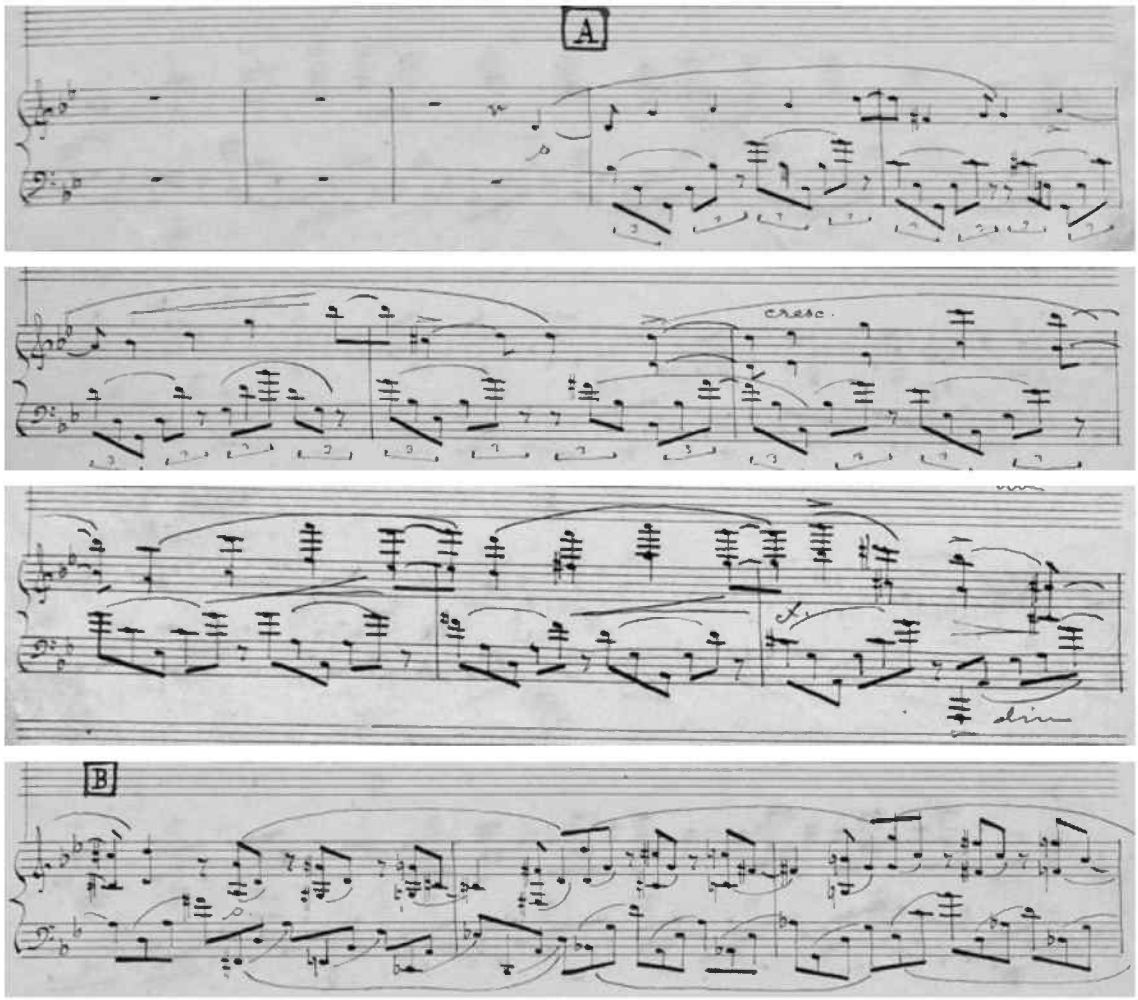
Todas as figuras que ilustram as Notas textuais dos itens 6.1.1, 6.1.2 e 6.1.3 (Notas textuais da parte do piano solista – Movimento I, II e III) são fotos da parte do piano solista dos próprios manuscritos. Por tanto, somente explicitaremos o nome do manuscrito, o movimento e os compassos aos quais as imagens se referem. Caso haja imagens relativas a algum outro instrumento da orquestração, o leitor será devidamente informado.

As figuras a seguir referem-se às notas relativas ao trecho que vai do c. 8 ao c. 17. Nelas podemos ver novamente o 1o. tema do piano como aparece nos Mss C e E:

Ms C: Mov. 1, c. 7 a 17



Ms E: Mov.1, c. 6 a 19



c.8: Nos Mss A, B e J, a primeira nota do tema, o Ré, t.4, psup., anacruse do c.9, é uma colcheia. Em todos os outros manuscritos é uma semínima.

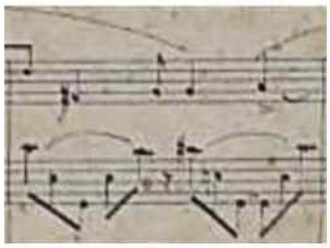
c.10 e c.186: as figuras a seguir ilustram os c.10 e 186 em todos os manuscritos disponíveis à colação. Sobre as variantes existentes nestes compassos, podemos tecer as seguintes considerações.

1) a ligadura de Fá# a Sol (t.1 e 2) na pauta superior (psup) indica uma articulação interna da frase, que foi explicitada nos manuscritos em algumas oportunidades (Ms. K1 e L, c.10; Ms B, c.186). Na figura acima pode-se verificar esta articulação também existente no c.12 do Ms E.
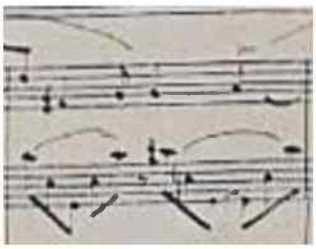
2) observando-se as variantes do quarto tempo (t.4) da psup. do c.10, constata-se que o Lá não leva acento no Ms K1, B, D, G e C, mas sim nos Mss. A, J e E. Na E.C., incluímos a variante dos Mss A, J e E, considerando que o autor quis tornar mais incisivo o tema em sua segunda aparição, colocando um acento na entrada do tema, indicando um cresc., e acentuando o Dó# do c. 12.

3) observando-se os t.3 e 4 da pauta inferior, percebe-se que os Mss E e C e o c.186 de B são distintos de todos os demais (Mss K1, J, A, L, D, G e o c. 10 de B). É provável que a variante do Ms B, no c.186, que talvez tenha nascido como um erro, tenha se transformado em escolha consciente pelo autor, e fixada nos Mss E e C.
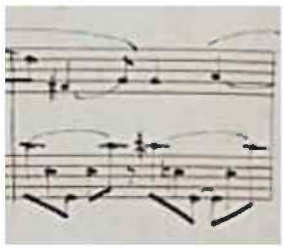
Ms J: Mov.1, c.10



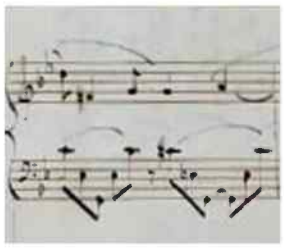
Ms J: Mov.1, c.186



Ms K1: Mov.1, c.10



Ms K1: Mov.1, c.186

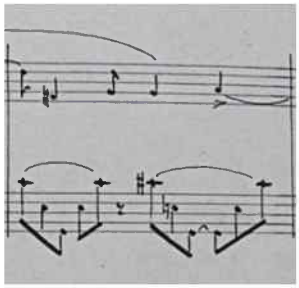


Ms A: Mov.1, c.10

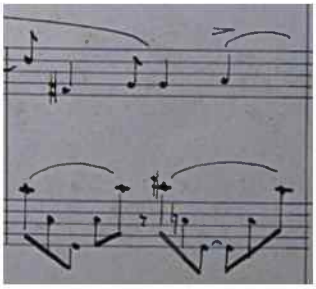
Ms A: Mov.1, c.186

Ms L: Mov.1, c.10

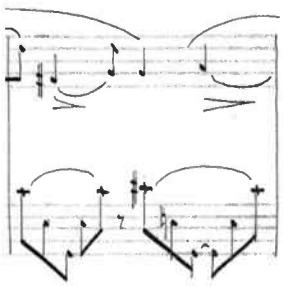
Ms L: Mov.1, c.186



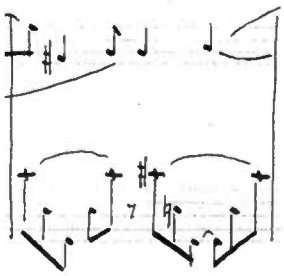
Ms B: Mov.1, c.10
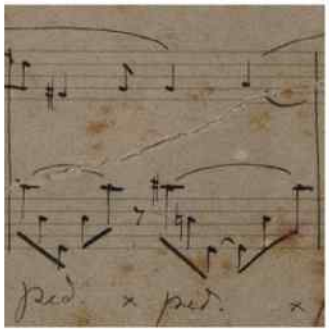


Ms B: Mov.1, c.186



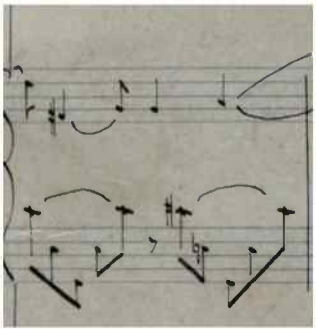
Ms D: Mov.1, c.10
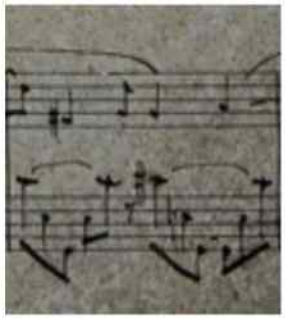


Ms D: Mov.1, c.186
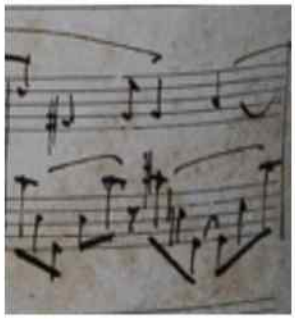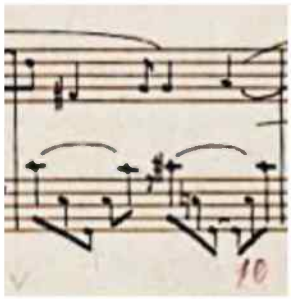


Ms G: Mov.1, c.10
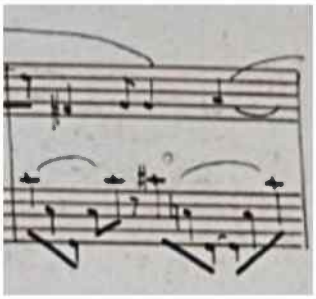


Ms G: Mov.1, c.186



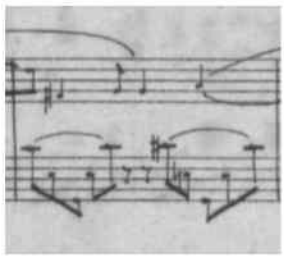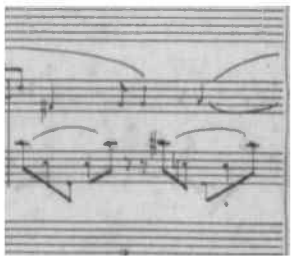




Ms E: Mov.1, c.10



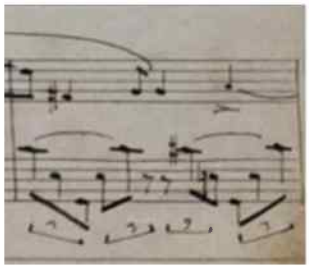
Ms E: Mov.1, c.186

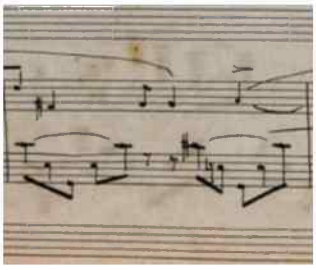


Ms C: Mov.1, c.10



Ms C: Mov.1, c.186





c.12: A ligadura tracejada de Dó# a Ré na pauta superior indica uma articulação interna da frase que foi explicitada nos Mss A, B, E e G. O acento sobre o Ré do quarto tempo indicado entre parênteses advém do Ms. E. O acento não existe no Ms C. Os Mss A, B, J, G e K1 têm a mínima no terceiro tempo do compasso 12, com uma semínima começando o tema no baixo.

c.16: O sinal de *diminuendo* aparece nos Mss A, B, D, E, G, J. No final deste compasso, existe uma indicação a lápis de *rit.* nos Mss. C, D e G (indicação não autógrafa).
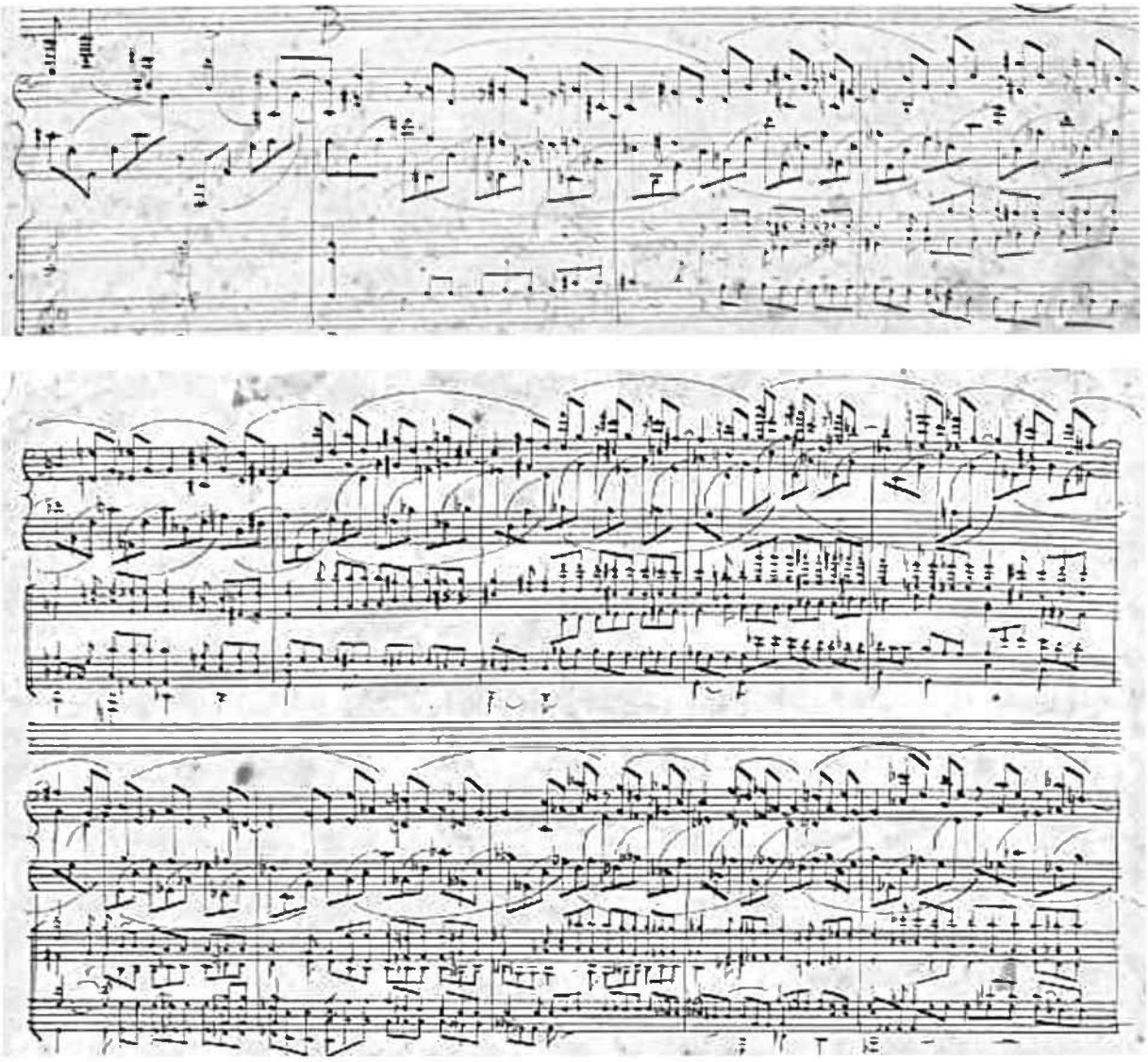
c.17: A indicação de dinâmica *piano* advém dos Mss A, B, E e K1. A indicação não existe no Ms C.
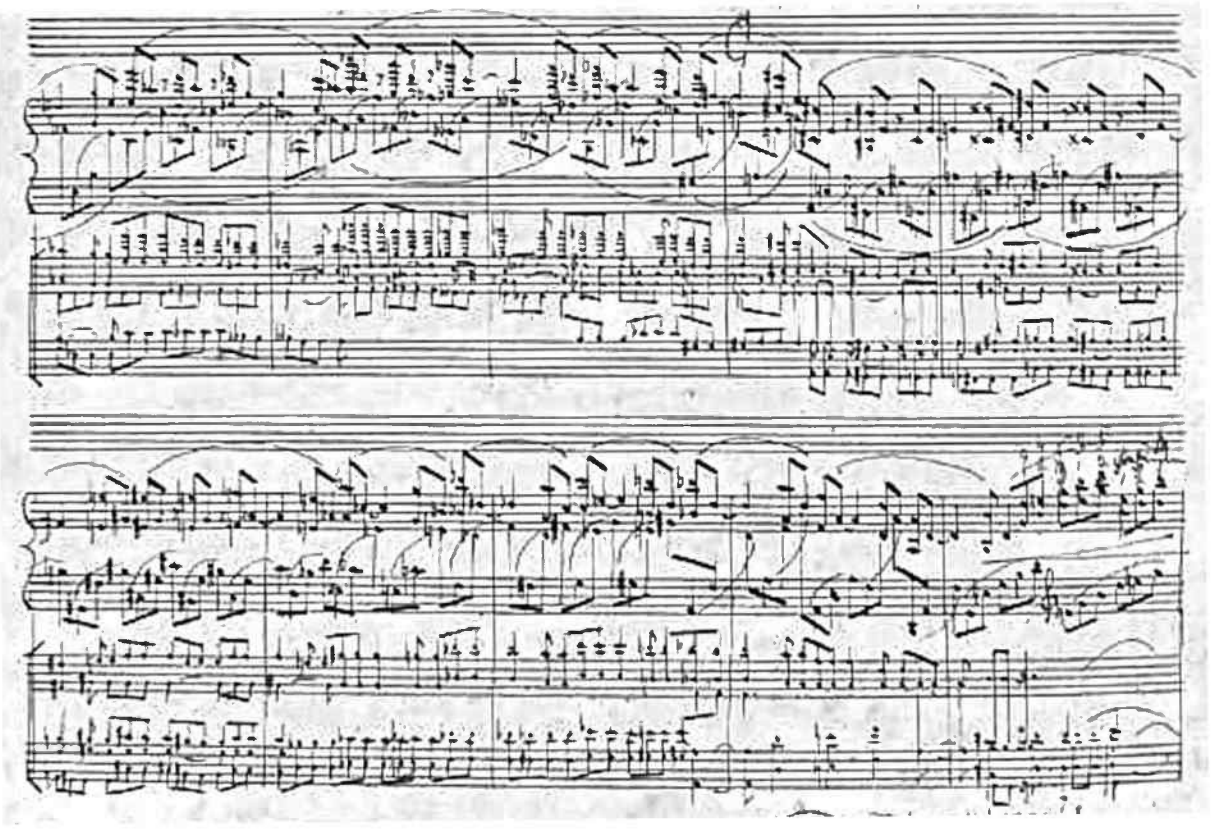
c.17 a 44: Neste trecho, pode-se perceber a indecisão do compositor para encontrar a melhor solução para um intrincado problema. Esta é, certamente, a parte mais desafiadora do concerto, no tocante à coordenação da parte do piano solista com o restante da orquestra.

Existem inúmeras variantes em relação ao fraseado nos manuscritos da tradição. No Ms J, que ainda era classificado como op.5, a distribuição do fraseado neste trecho é completamente irregular. No Ms A, o compositor tenta manter uma regularidade fraseológica: cada frase é formada por 3 motivos idênticos cromáticos em sua melodia principal, com 4 notas cada um, e o quarto motivo, a resolução da frase, dividido em dois motivos que cadenciam a frase. Essa solução funciona na maioria das frases, exceto quando o quarto tempo da ligadura coincide com um salto a um tom acima da primeira nota da ligadura seguinte, o que torna esse final, o início do próximo motivo (que, ao invés de 4 notas, terá 5).
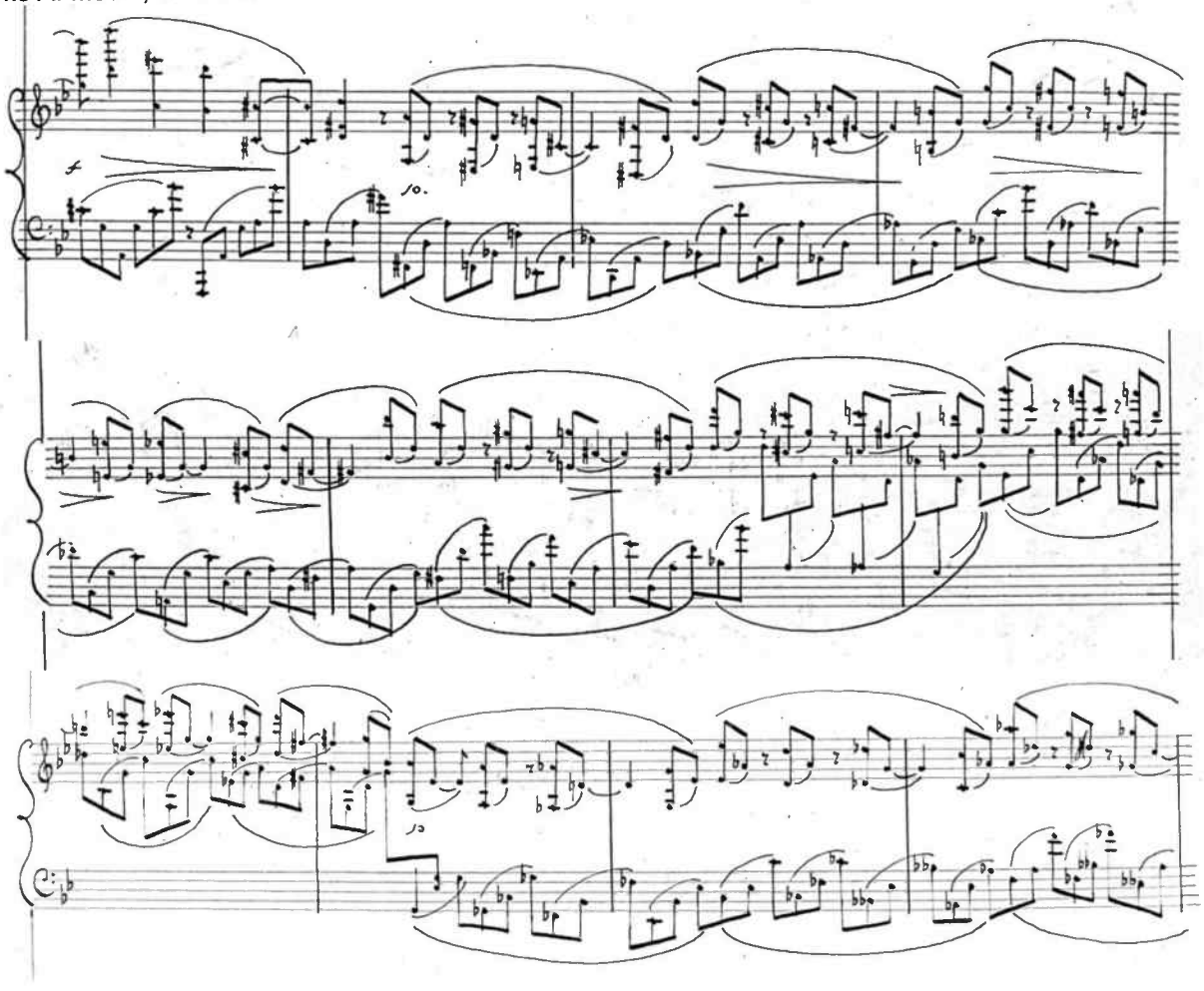
O compositor altera cada manuscrito de todas as formas possíveis, aproximando-se, finalmente, nos últimos manuscritos, da fraseologia e das cadências que as alturas da melodia e as harmonias do trecho geram. Entretanto, o autor ainda hesita, provavelmente na tentativa de manter-se fiel a uma estruturação quaternária. Na edição crítica, optamos por manter a fraseologia cadencial, gerada pelas alturas da melodia, com uma estrutura básica de motivos 44422 em cada frase de 4 compassos, exceto naqueles casos que descrevemos acima, em que a melodia cromática terá 5 e não 4 notas. A fim de mostrar ao leitor três das alternativas de Henrique Oswald, anexamos a seguir, os Mss J, A e C.
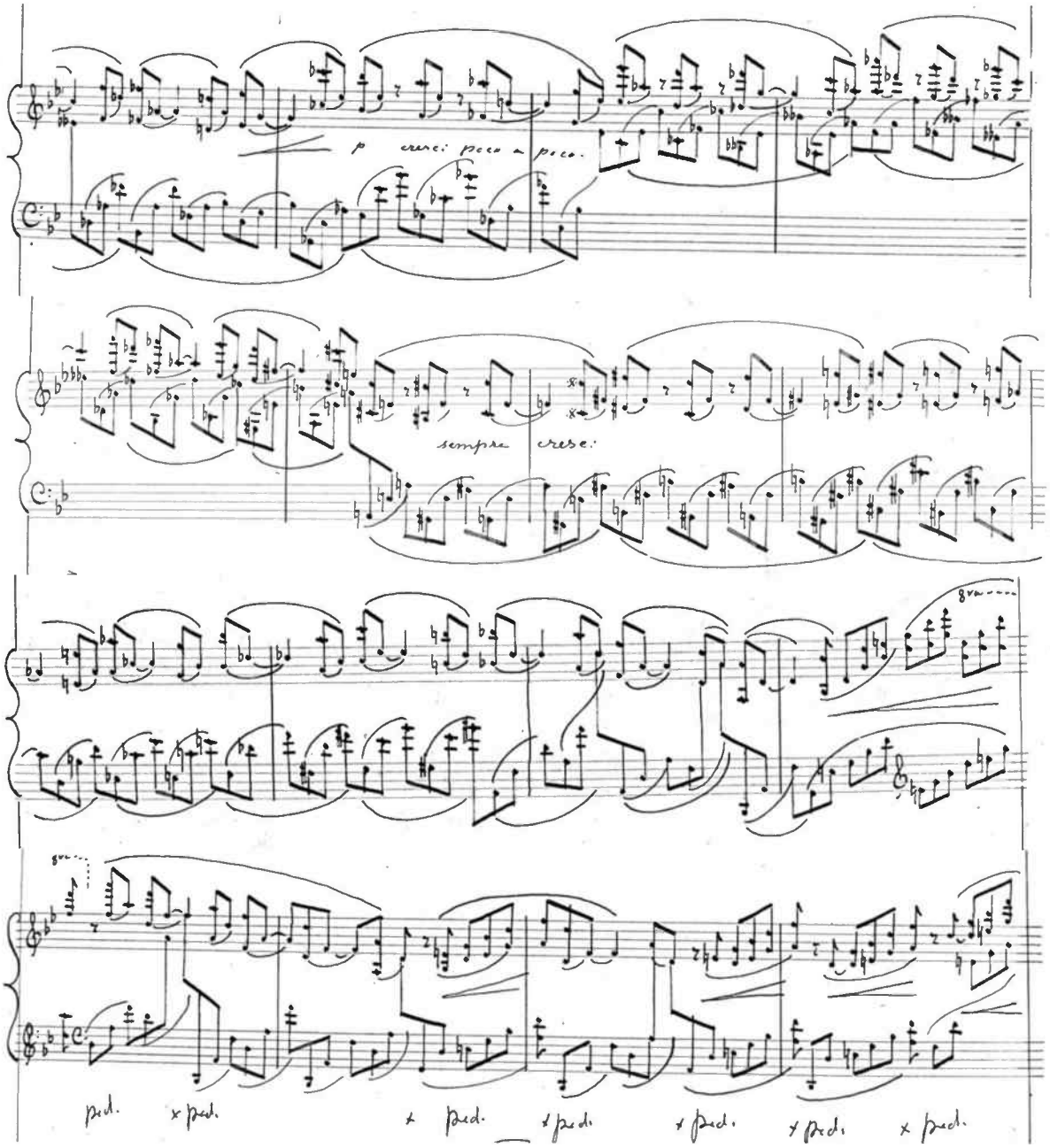
Ms J: Mov.1, c.16 a 39



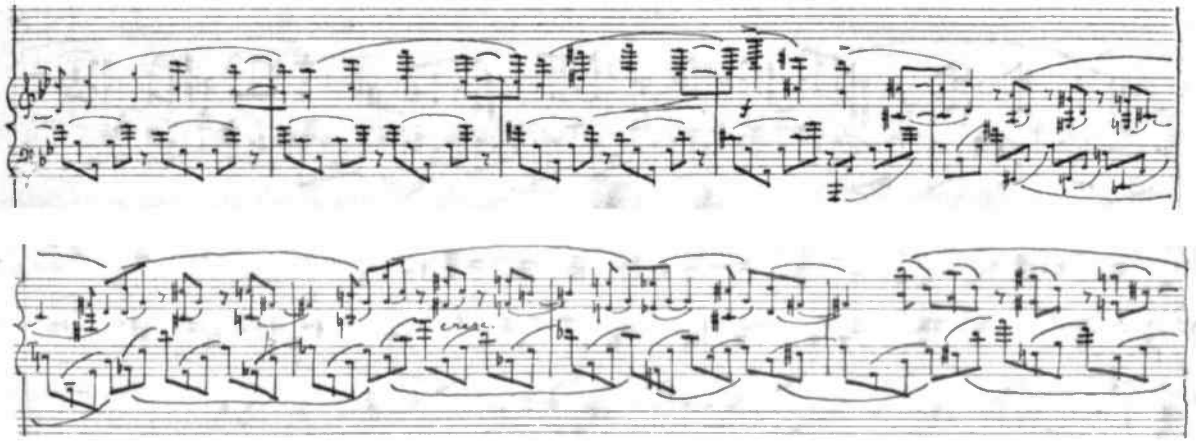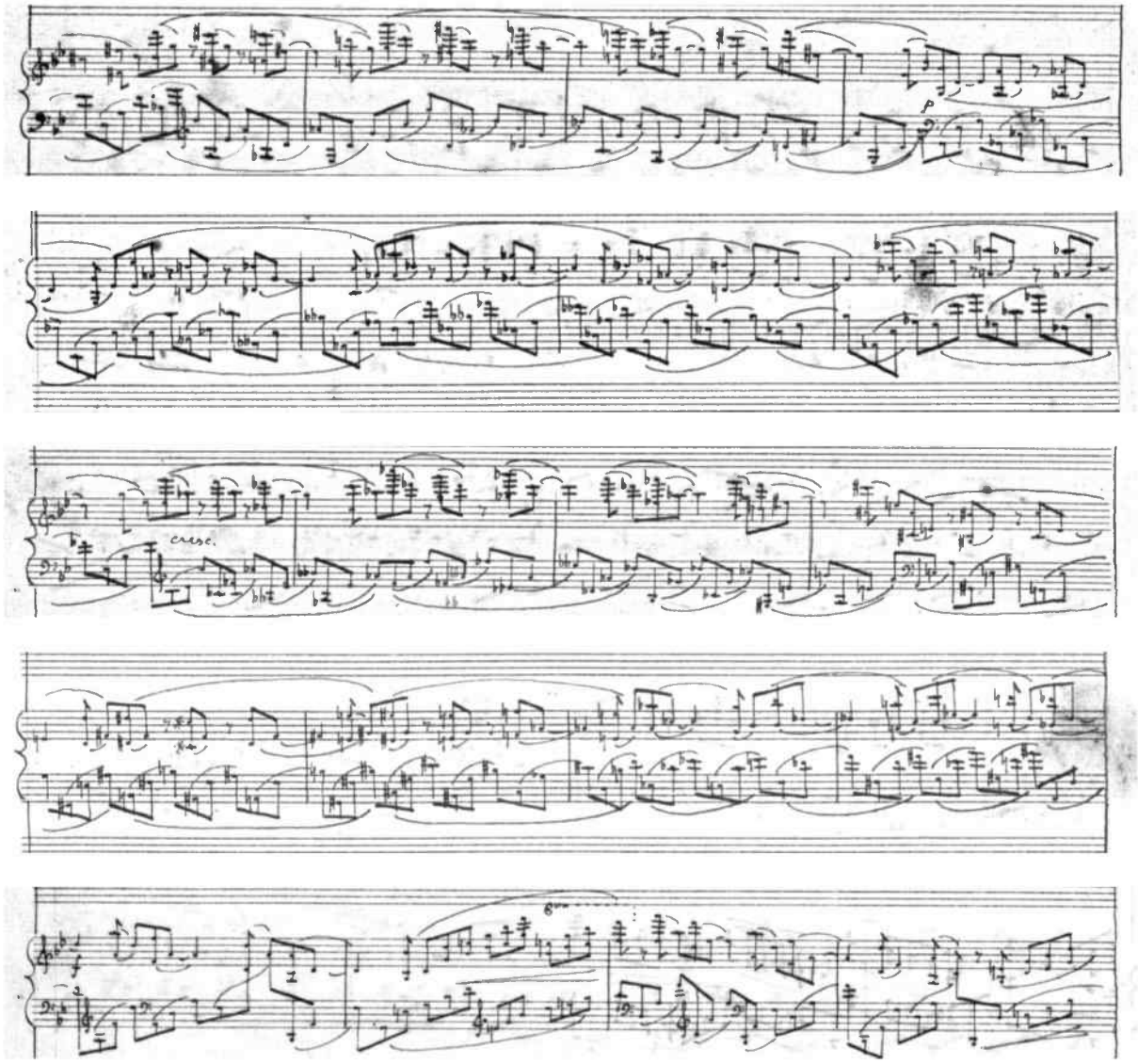


Ms A: Mov.1, c.16 a 43





Ms C: Mov.1, c.13 a 41
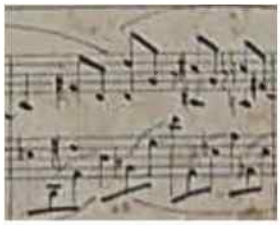




c.18 e c.194: Relativamente às alturas, as variantes destes compassos são as seguintes:

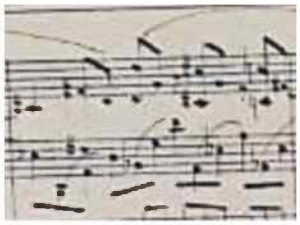
1) na pinf, t.1, 1ª. colcheia, no Ms C (c.18), há um Mi é ♮: provável erro do autor ao mudar de sistema e de página. Na E.C. adotou-se o Mi b.

2) na pinf, t.4, 3ª. colcheia, no Ms A (c.18 e 194), há um Ré; nos demais manuscritos há um Mib. Ver figuras abaixo.
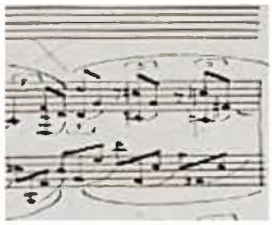
Ms J: Mov.1, c.18 Ms J: Mov.1, c.194 Ms K1: Mov.1, c.18 Ms K1: Mov.1, c.194



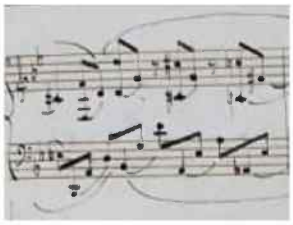
Ms A: Mov.1, c.18
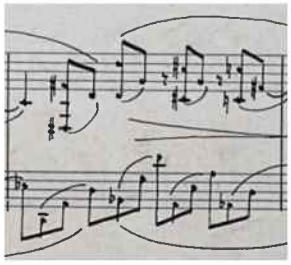


Ms A: Mov.1, c.194



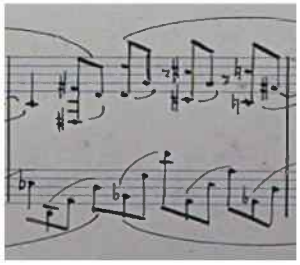
Ms B: Mov.1, c.18
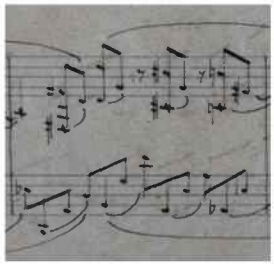


Ms B: Mov.1, c.194
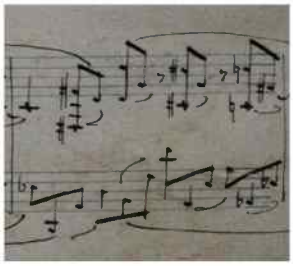


Ms D: Mov.1, c.18
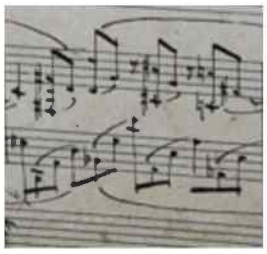


Ms D: Mov.1, c.194
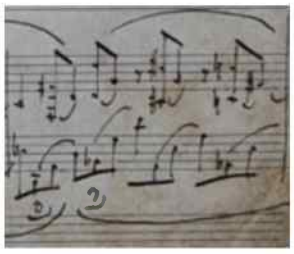


Ms G: Mov.1, c.18
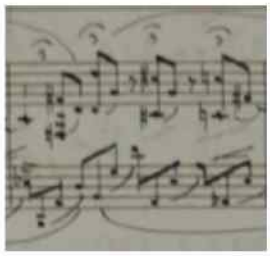


Ms G: Mov.1, c.194
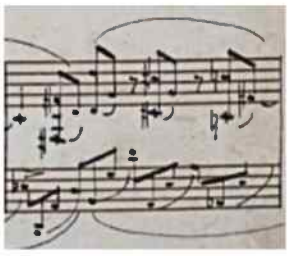


Ms E: Mov.1, c.18
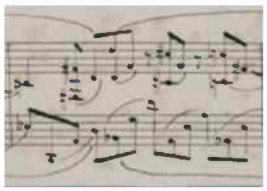


Ms E: Mov.1, c.194
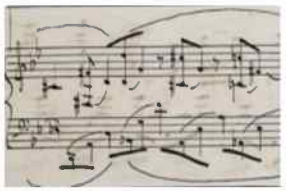


Ms C: Mov.1, c.18

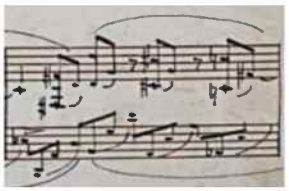


Ms C: Mov.1, c.194
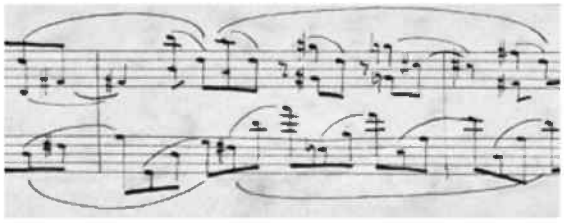








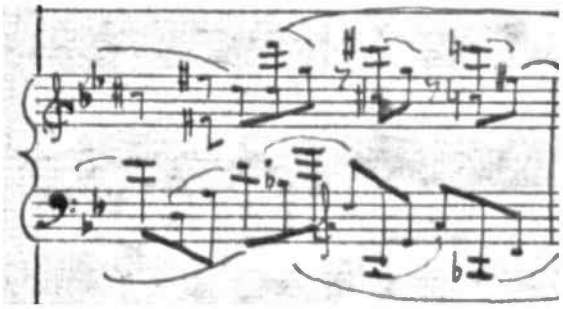
c.21: No Ms E, a ligadura começa no Lá, segunda colcheia do t.2 da psup, e a ligadura anterior termina no Ré. Percebe-se claramente que o compositor tinha dúvidas em relação a esta articulação de frase, conforme comentou-se anteriormente, na nota textual relativa aos c.17 a 44.

Ms E: c.21
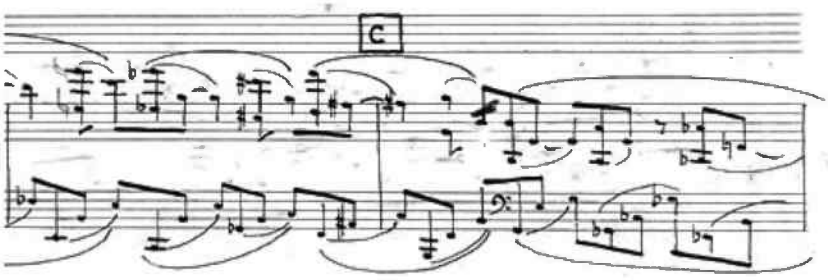


c.22: O Ms C não possui ligadura em Fá# - Ré na psup, do primeiro para o segundo tempo. Esse lapso exemplifica um tipo de erro (ou lacuna) recorrente em todo o concerto.

Ms C: c.22

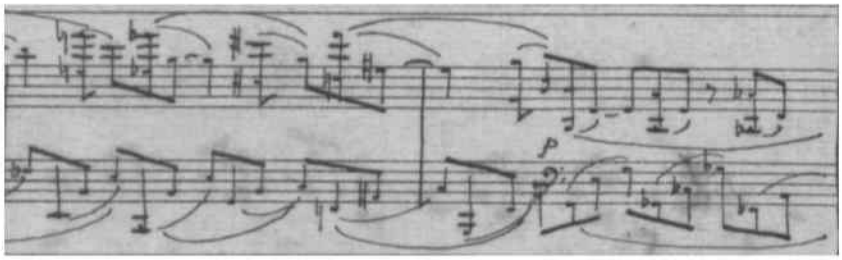


c.24 e 25: No Ms E, há um sinal de ♮ acrescentado a lápis no Mi do t.1 do c.24 na psup (a ausência do sinal de ♮ se trata de um provável esquecimento do compositor); No Ms E, há também uma rasura sobre o Ré, 1ª. colcheia do t.2 da psup do c.25, como se pode ver na figura abaixo. No Ms C não há dúvida sobre este Ré.

Ms E: Mov.1, c.24 e 25
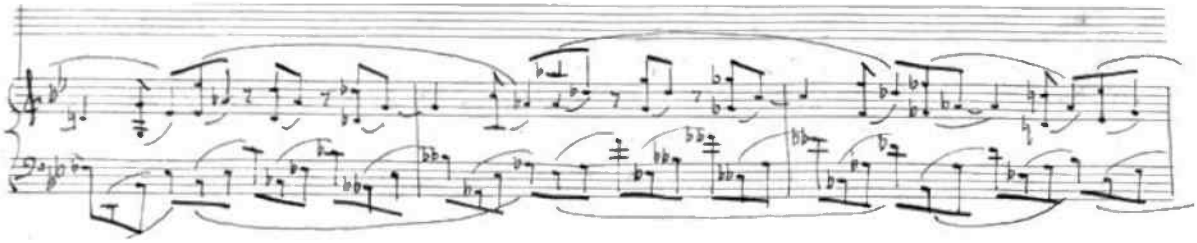


Ms C: Mov.1, c.24 e 25
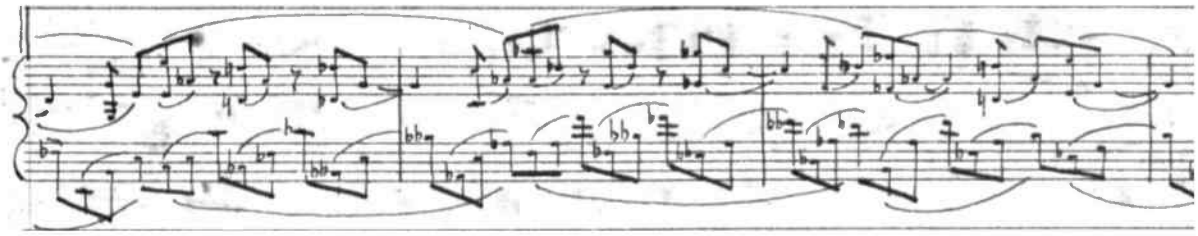


c.26, 27, 28: A escrita da articulação do fim de frase dos compassos 26, 27 e 28 é um ótimo exemplo de como o compositor buscava tornar sua escritura cada vez mais perfeita. A seguir, mostramos os três compassos no Ms E e, logo abaixo, no Ms

C. Às vezes, o compositor escreve o mesmo de outra maneira. Nós adotaremos essa forma de escrever a articulação no fim de frases como esta, sem colocar no aparato crítico todas as vezes em que isso ocorre.

Ms E – c. 26, 27, 28.



Ms C – c. 26, 27, 28.



c. 27: No Ms E, t.4, há um Fá ♭♭ na 1ª. colcheia (erro).

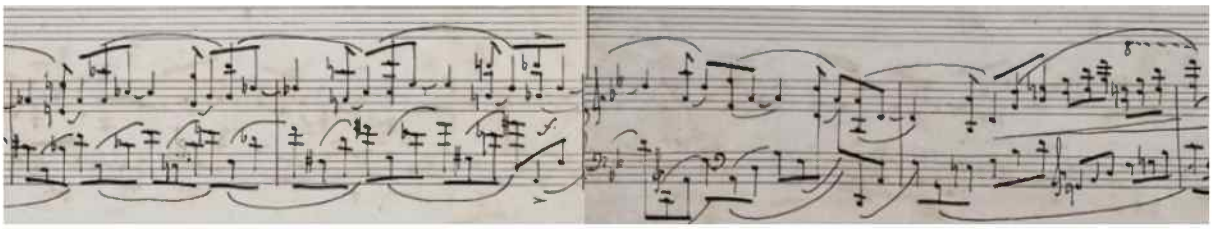
c. 29: No Ms E, a ligadura começa no Si♭ agudo do t.2 da psup.

c. 36: Os Mss J e K1 têm Si♭ na 3a. ♪ da pinf. O Ms E tem Si♭ e Si ♮ no cello. O Ms B tem Si♭ e, corrigido a lápis, a mesma nota no cello e no fg 1. Os Mss A e C têm Si ♮. Houve muitas incongruências no percurso dos manuscritos, nessa lição. Pela progressão harmônica e pela orquestração, decidimos assumir que Si♮ é a lição correta.

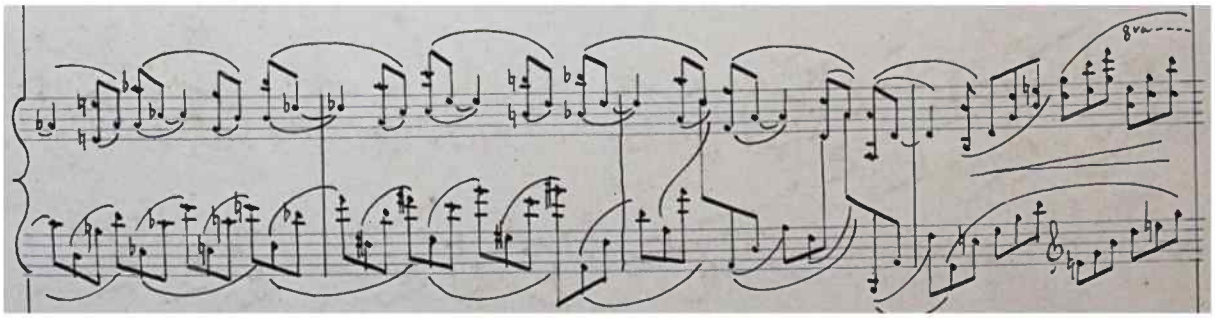
c. 37: O Ms E tem > e f no c.37, pinf e psup, t.2, 2a. ♪. Pode o compositor ter tido a intenção de reforçar o > da orquestra.

c. 39: O Ms E apresenta a melhor solução, pela articulação regular das frases anteriores. Observe-se as soluções dadas pelo autor nos Mss E, A, B, C e J.

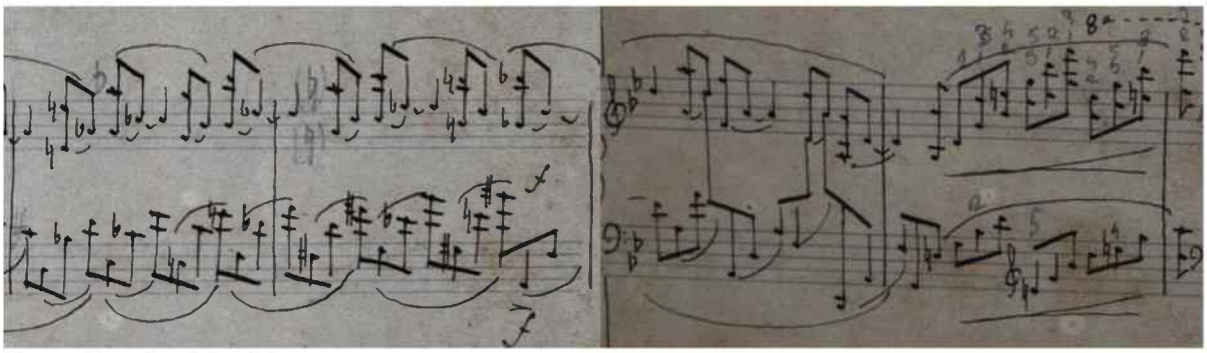
Ms E: Mov.1, c.35 a 40



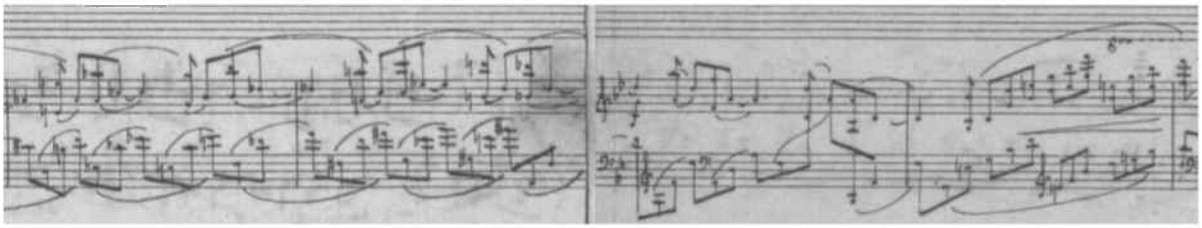
Ms A: Mov.1, c.36 a 39
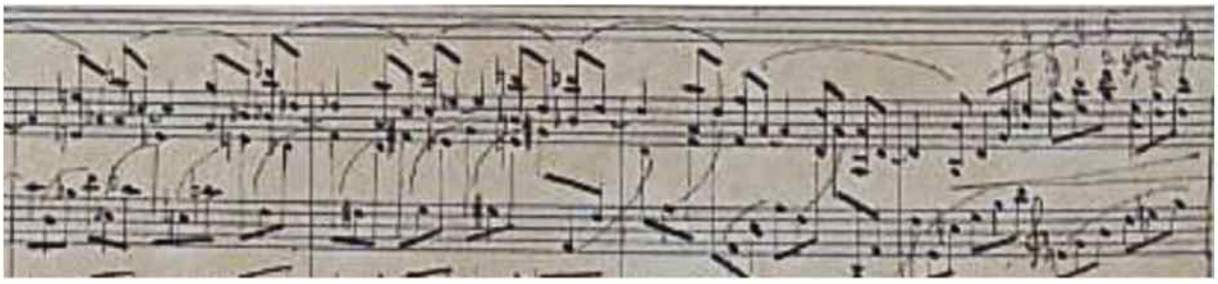


Ms B: Mov.1, c.36 a 39



Ms C: Mov.1, c.36 a 39



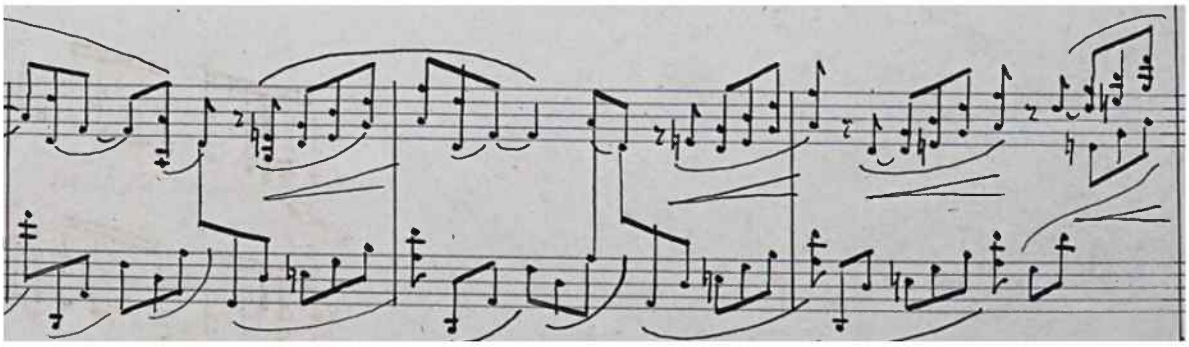
Ms J: Mov.1, c.36 a 39



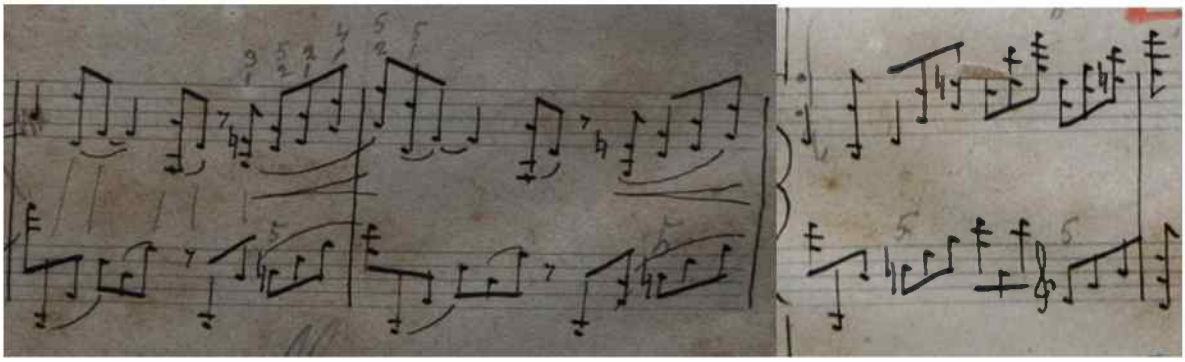
c. 41: Decidiu-se pela ligadura de 6 colcheias, pela regularidade das frases que vêm a seguir no baixo, com extensão de 6 colcheias, como no Ms A. Ver figuras da próxima nota (c.41 a 43).

c. 41 a 43: Decidiu-se por uma ligadura que expressa a relação visual entre pinf e psup. Observe-se as variantes existentes dos diversos manuscritos:

Ms A: Mov.1, c.41 a 43



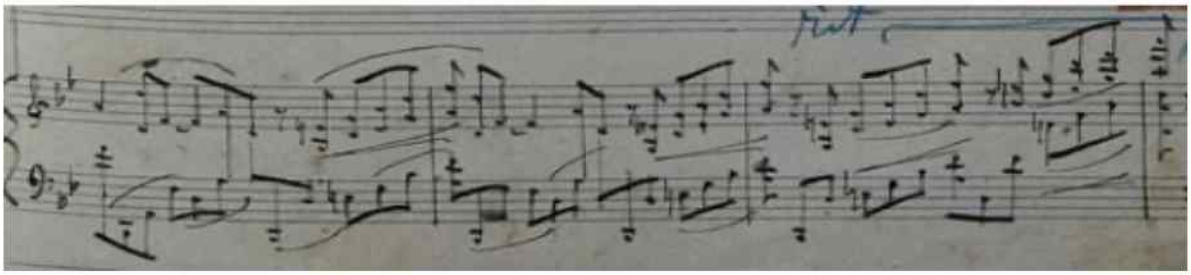
Ms B: Mov.1, c.41 a 43
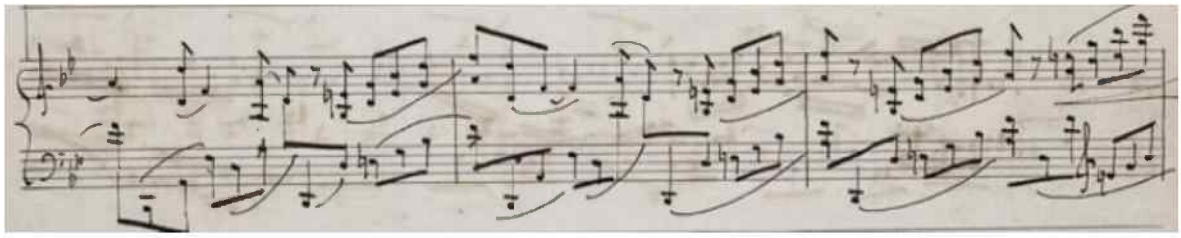


Ms C: Mov.1, c.41 a 43



Ms D: Mov.1, c.41 a 43
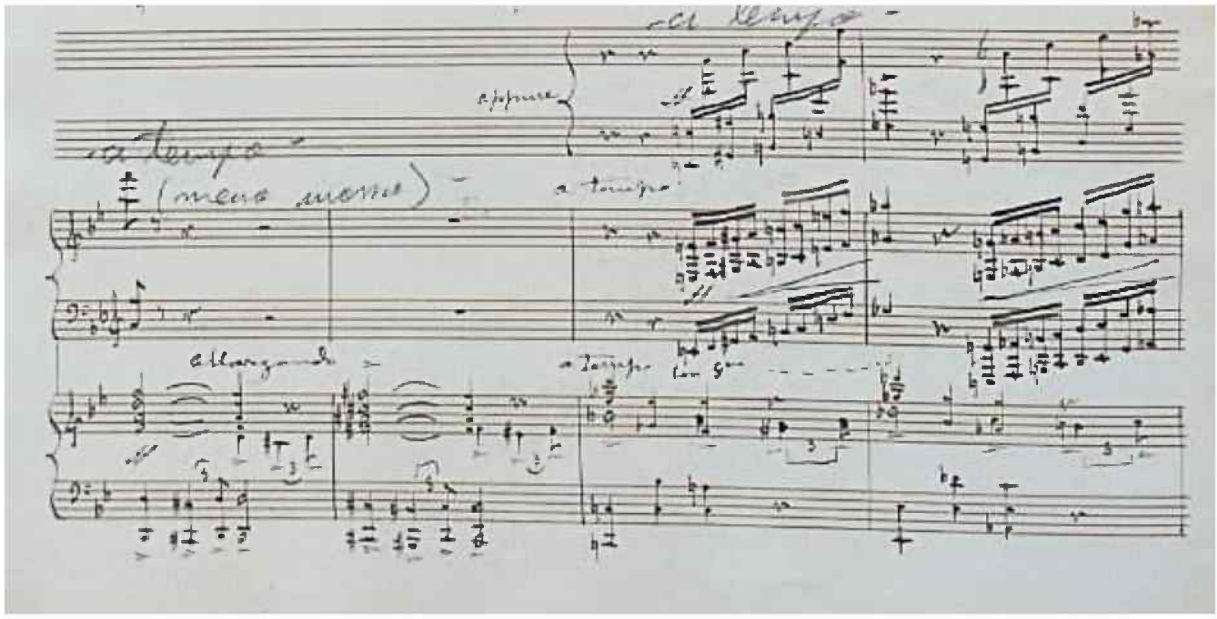


Ms E: Mov.1, c.41 a 43
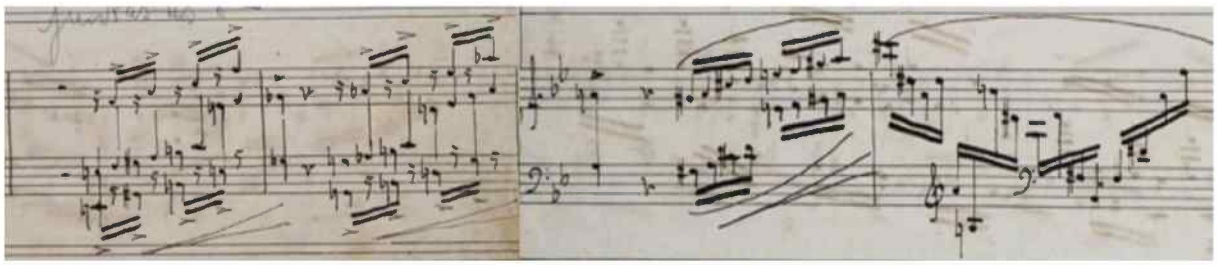


c. 46 e 47: No Ms K1 aparece pela primeira vez um *oppure*, oferecendo as duas opções de realização das oitavas, de forma paralela ou de forma alternada, à maneira de Liszt.
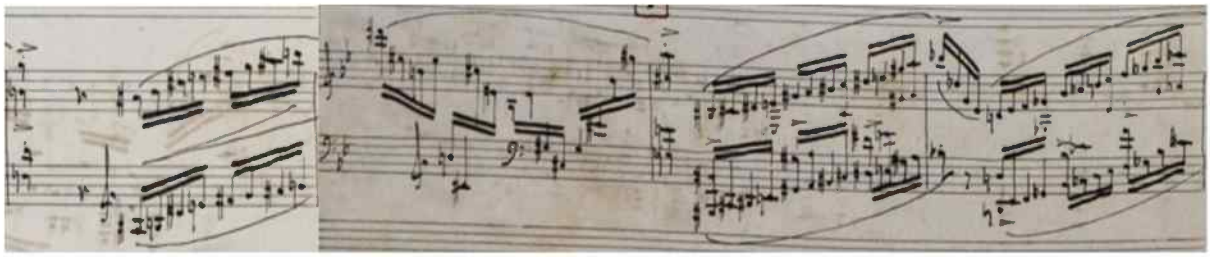
Ms K1: Mov.1, c. 44 a 47



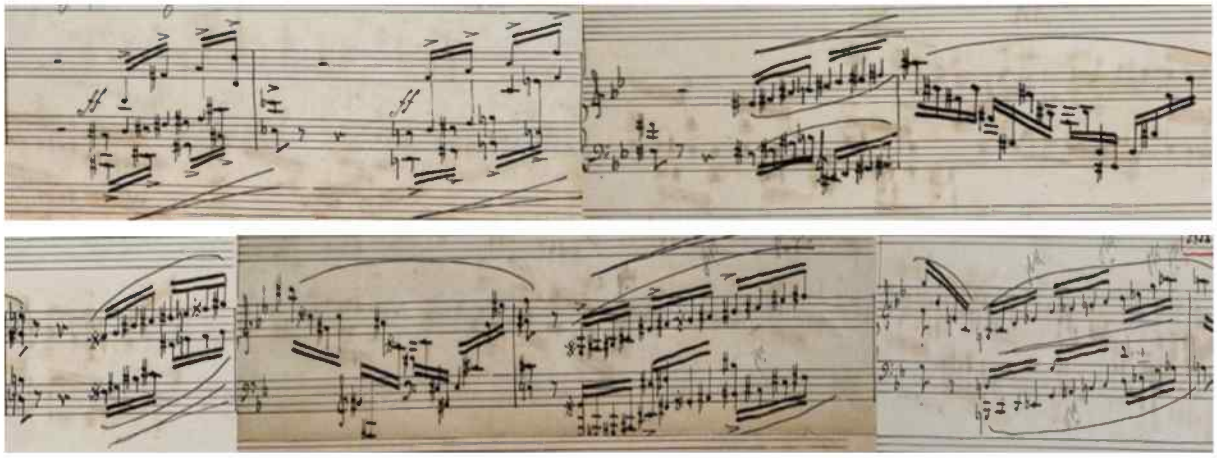
c.46 a 54 e c. 222 a 229: finalizações de frases: as variantes eram tantas e tão diversas entre os manuscritos, que decidimos ater-nos aos Ms E e C na E.C., mais especificamente utilizando os c.46 a 54 do Ms E, por sua coerência e detalhes de articulação. Nas figuras a seguir pode-se ver os trechos mencionados doas Mss E e C.

Ms E: Mov.1, c. 46 a 54

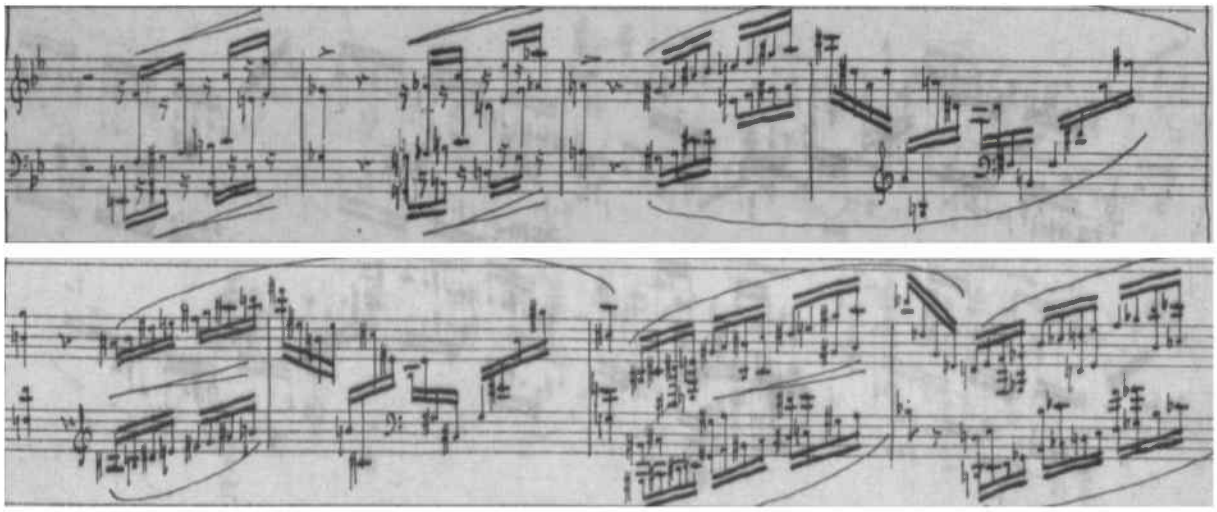




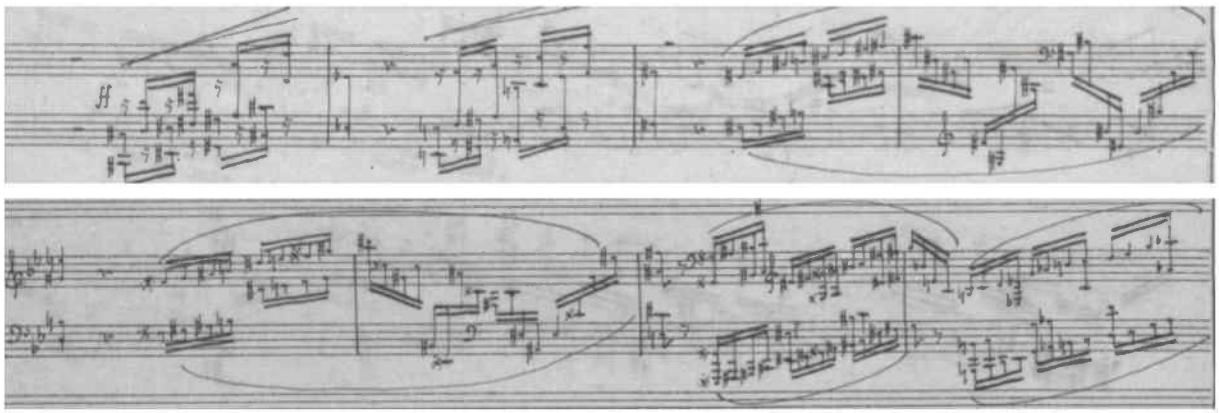
Ms E: Mov.1, c. 222 a 229



Ms C: Mov.1, c. 46 a 54
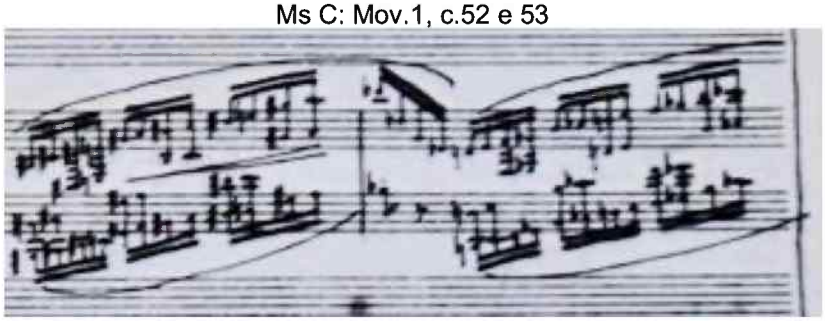


Ms C: Mov.1, c. 222 a 229
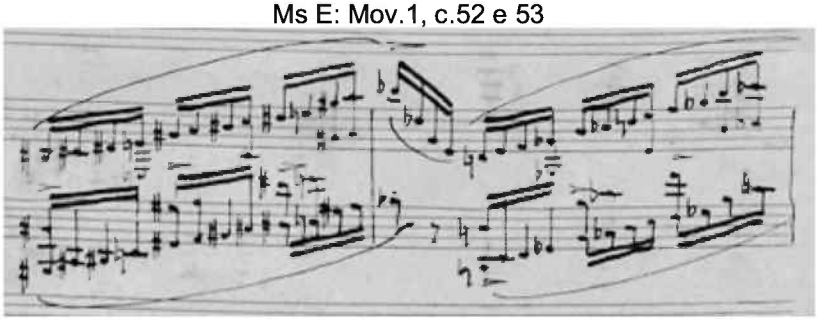


c.52, 53: Nos Mss C e E o compositor adota a maneira de realizar oitavas que alterna MD e ME. Anteriormente, ele indicava realizar oitavas paralelas de forma direta (ver Ms A, nas figuras abaixo).

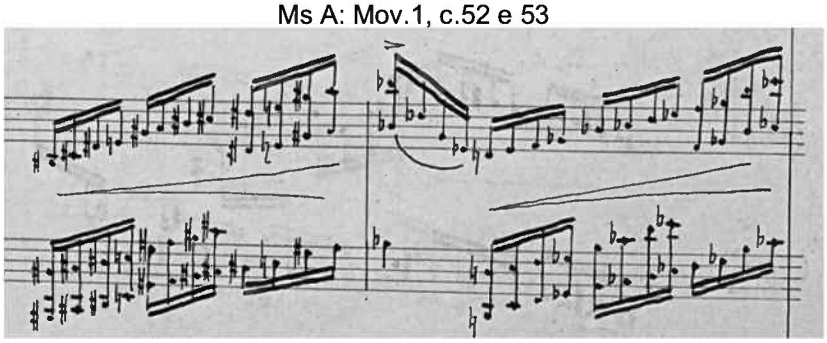
Ms C: Mov.1, c.52 e 53



Ms E: Mov.1, c.52 e 53

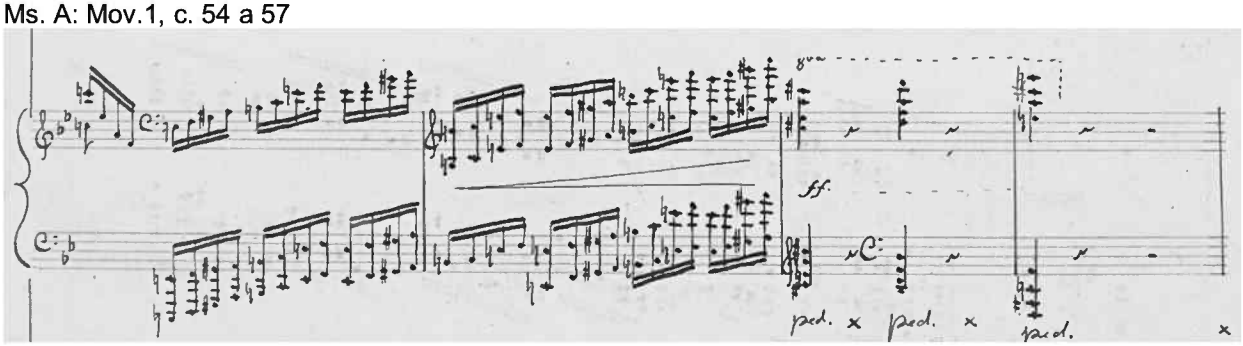


Ms A: Mov.1, c.52 e 53
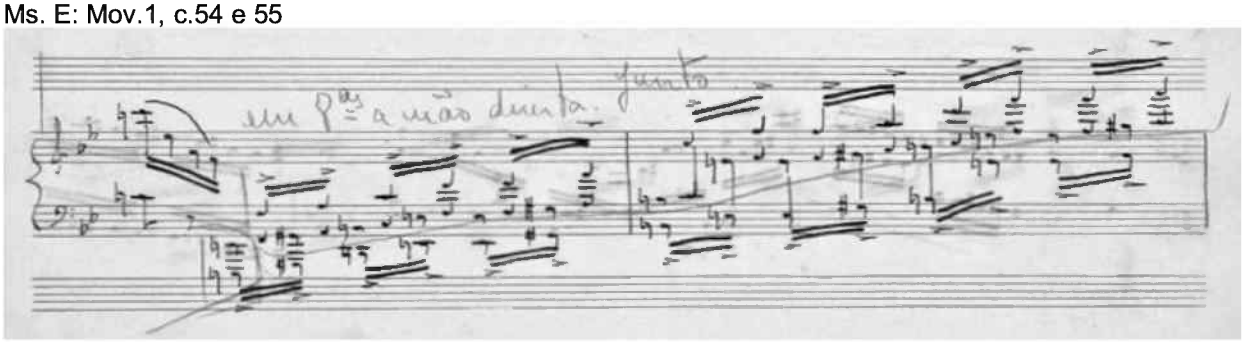


c.54 e 55: Outra lição em que se expressa a diferença na maneira de interpretar as oitavas. Nas figuras abaixo, pode-se ver o mesmo trecho, nos Mss A, E e C. Nos Mss A, B, D e J, Henrique Oswald usa oitavas diretas. Nos Mss C, E, K1 e G, o autor indica oitavas alternadas.

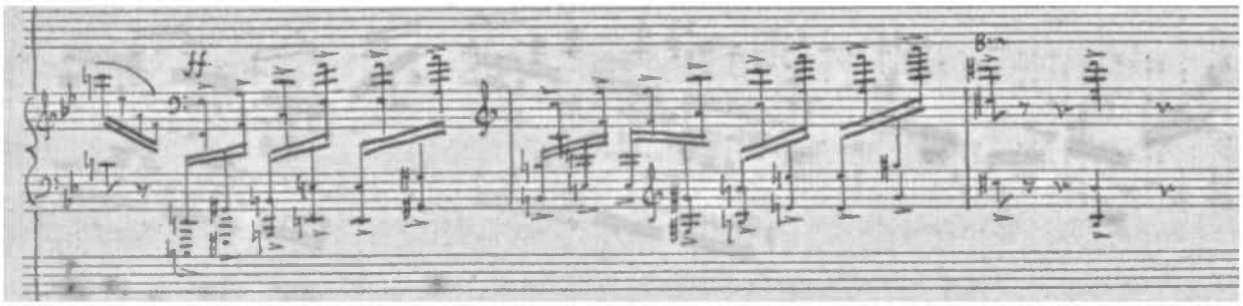
Ms. A: Mov.1, c. 54 a 57



Ms. E: Mov.1, c.54 e 55

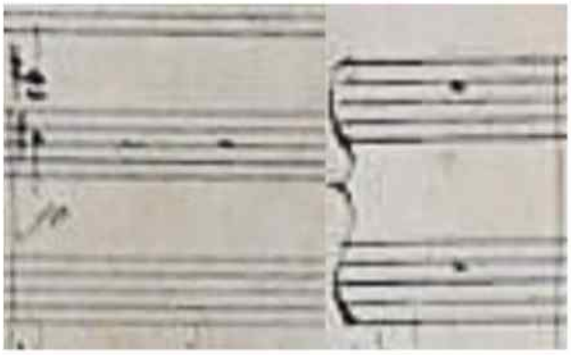


Ms C: Mov.1, c. 54 a 56

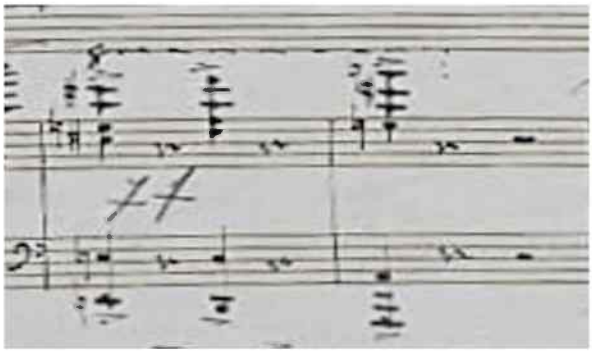


c.56 e 57 e c.232 e 233: analisemos as diversas variantes existentes nesses compassos correspondentes (exposição e reexposição), observando as figuras abaixo. Na E.C. utilizamos a variante existente nos Mss K1 e B (c.56 e 57) e nos Mss K1, B, D, G e E (c.232 e 233).
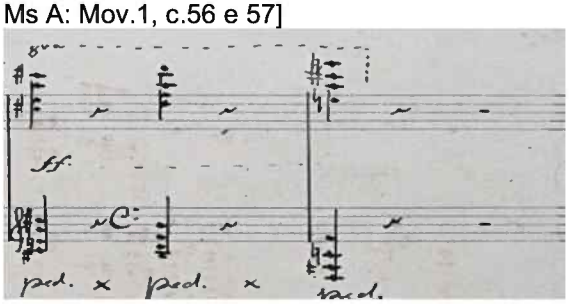
Ms J: Mov.1, c.56 e 57



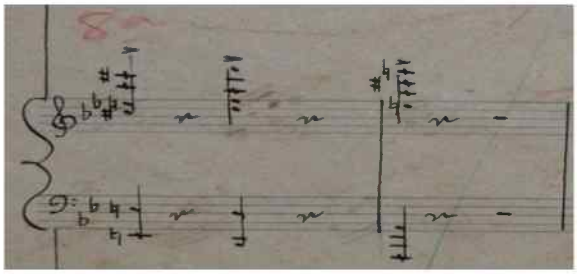
Ms K1: Mov.1, c.56 e 57
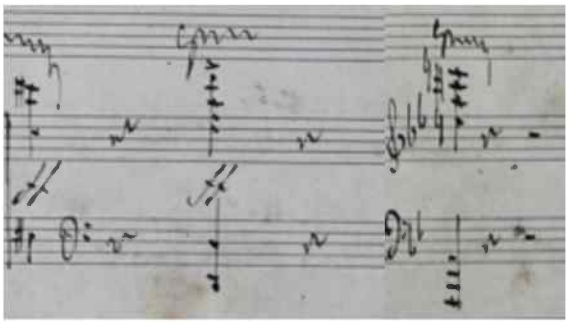


Ms A: Mov.1, c.56 e 57]
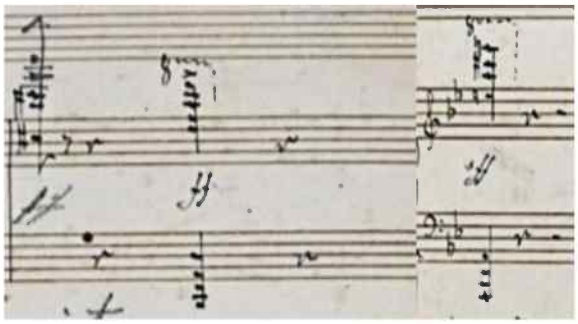


Ms B: Mov.1, c.56 e 57
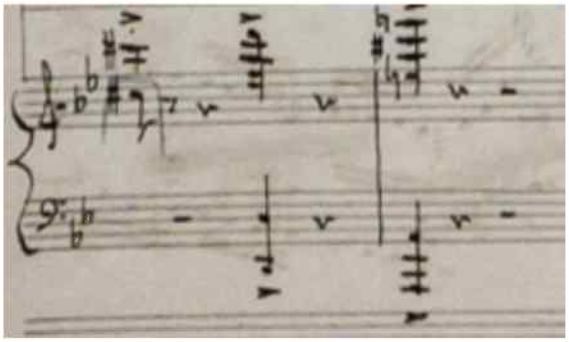


Ms D: Mov.1, c.56 e 57



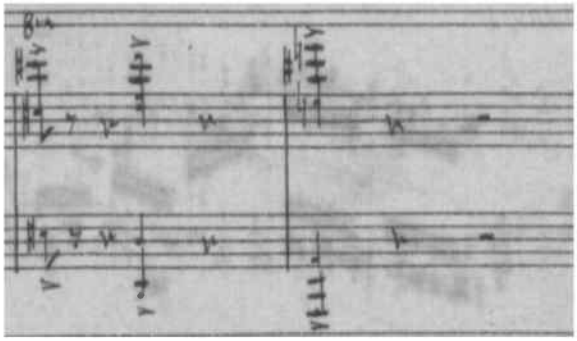
Ms G: Mov.1, c.56 e 57
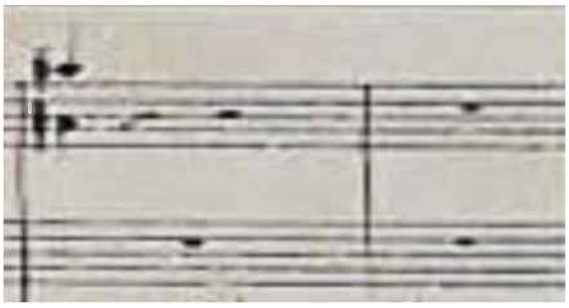


Ms E: Mov.1, c.56 e 57
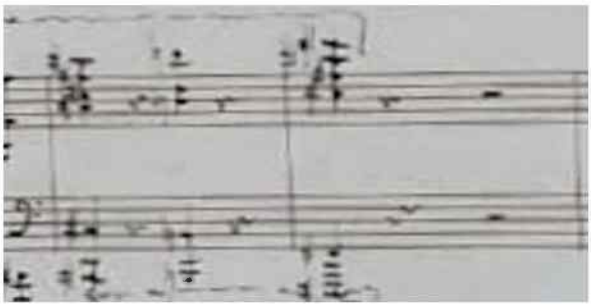


Ms C: Mov.1, c.56 e 57



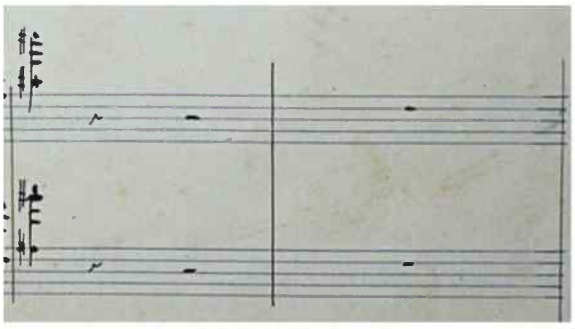
Ms J: Mov.1, c.232 e 233
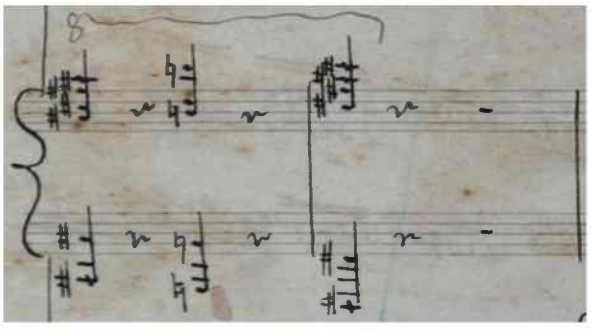


Ms K1: Mov.1, c.232 e 233
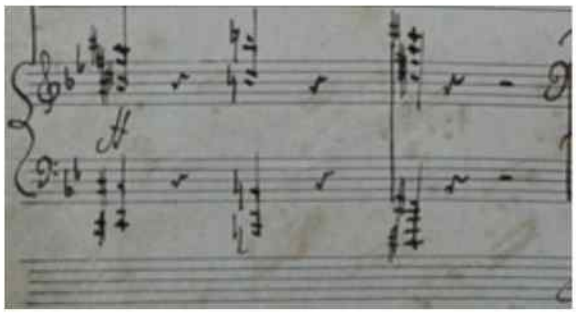


Ms A: Mov.1, c.232 e 233
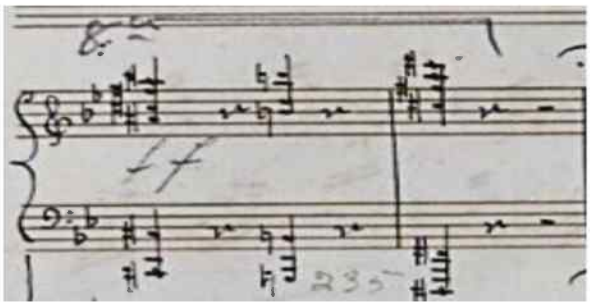


Ms B: Mov.1, c.232 e 233
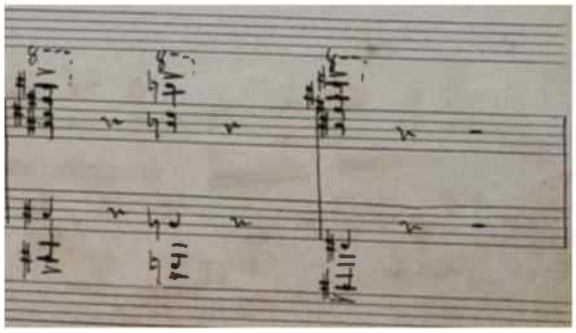


Ms D: Mov.1, c.232 e 233
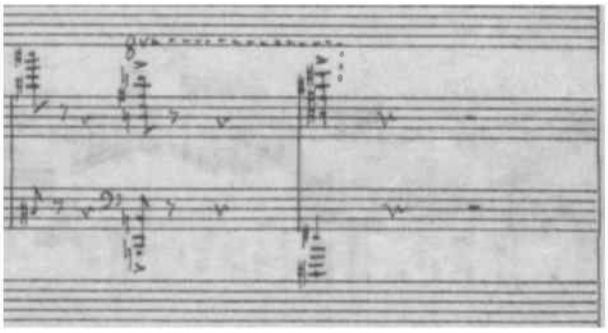


Ms G: Mov.1, c.232 e 233



Ms E: Mov.1, c.232 e 233
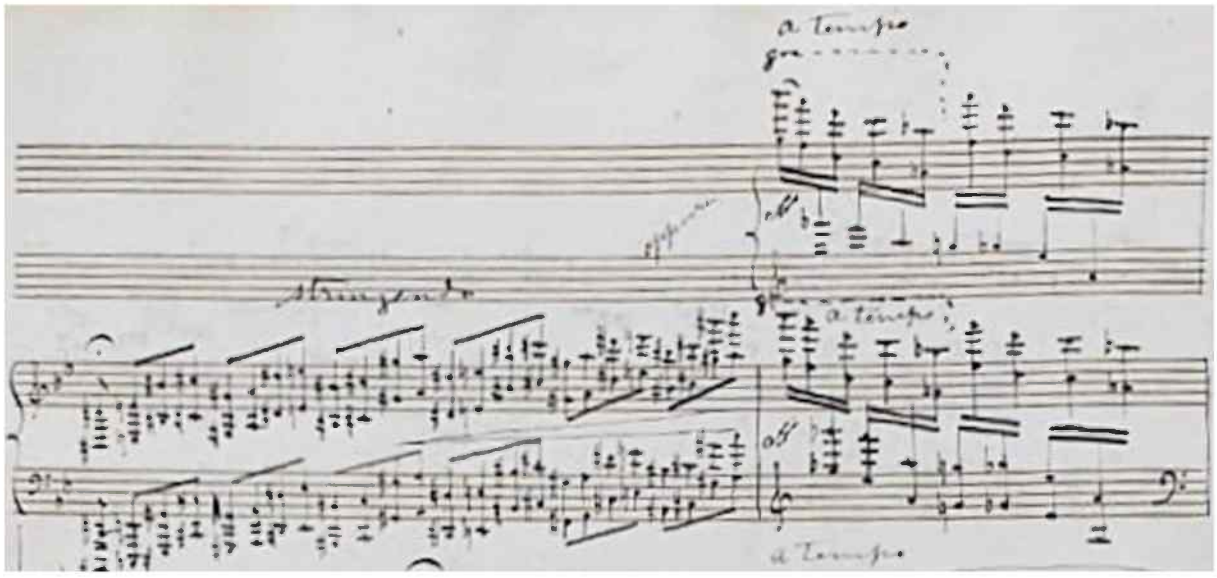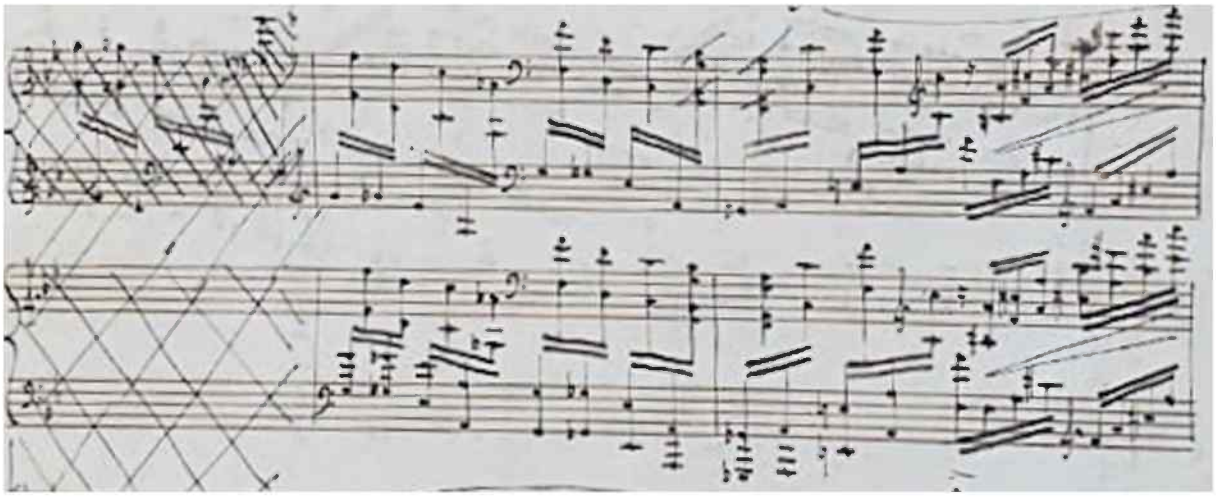


Ms C: Mov.1, c.232 e 233



c.60 a 62: No Ms K1, entre os c. 60 e 62, Oswald trata de colocar uma alternativa no *oppure,* novamente, mas se engana, ao que parece, e escreve exatamente o mesmo que já estava escrito na pauta principal, como se pode ver na fig. abaixo. Da mesma forma, nessa lição, ele escreve oitavas diretas paralelas nos Mss A, B e J, e, ao que tudo indica, tinha a intenção de colocar essa possibilidade no Ms K1, no *oppure,* e nos Mss C, D, E e G.

Ms K1: Mov.1, c.59 a 62





c.61 e 62 e c.237 e 238: Observe-se as duas últimas semicolcheias do c.61 (e seu correspondente na reexposição, o c.237) e a primeira semicolcheia do c.62 (e o c.238). A ideia inicial do compositor se expressa no Ms J: Lá – Láb – Sol (exposição) e Fá# - Fá – Mi (reexposição), ou seja, uma sequência cromática, de dois semitons. O Quadro 6.1 mostra as notas existentes nas variantes, e a relação intervalar entre elas.

QUADRO 6.1: Variantes existentes nos c.61 e 62, e nos c.237 e 238, e a relação intervalar entre as notas das variantes

c.61 e 62	Relação intervalar	c.237 e 238	Relação intervalar
Ms J: Lá♮ – Láb – Solb	semitom, semitom	Ms J: Fá# - Fá♮ – Mi	semitom, semitom
Ms A: Lá♮ – Láb – Sol♮	semitom, semitom	Ms A: Fá# - Mi♮ – Mib	tom, semitom
Ms B: Lá♮ – Sol♮ – Solb	tom, semitom	Ms B: Fá# - Fá♮ – Mib	semitom, tom
Ms D: Lá♮ – Sol♮ – Solb	tom, semitom	Ms D: Fá# - Mi♮ – Mib	tom, semitom
Ms K1: Lá♮ – Sol♮ – Solb	tom, semitom	Ms K1: Fá# - Fá♮ - Mib	semitom, tom
Ms G: Lá♮ – Sol♮ – Solb	tom, semitom	Ms G: Fá# - Mi ♮– Mib	tom, semitom
Ms E: Lá♮ – Sol♮ – Solb	tom, semitom	Ms E: Fá# - Mi♮ – Mib	tom, semitom
Ms C: Lá♮ – Fá – Solb	2 tons, semitom	Ms C: Fá# - Mi♮ – Mib	tom, semitom

Analisando-se o Quadro 6.1, pode-se inferir que:

1) os Mss A, B, K1 e C não mantêm a mesma relação intervalar entre a exposição e a reexposição; provavelmente, uma das opções não está correta.

2) os Mss J, D, G e E mantêm a mesma relação intervalar entre a exposição e a reexposição:

2.1) Ms J (difere dos demais): semitom, semitom

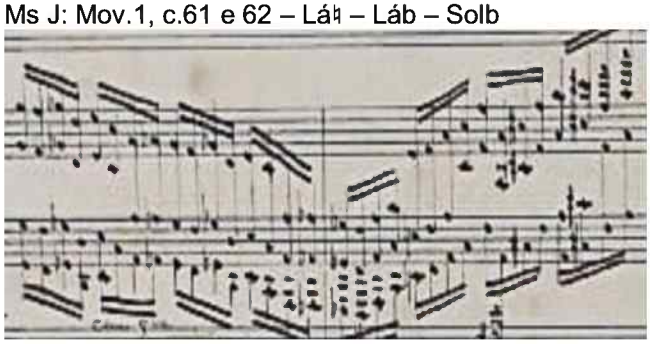
2.2) Mss D, G e E: tom, semitom

Na E.C., poderíamos escolher entre a variante existente no Ms J e a variante existentes nos Mss D, G e E. Optamos pela variante existente nos Mss D, G e E, que mantém uma coerência intervalar entre a exposição e a reexposição (Láꟾ – Solꟾ – Solb, nos c.61 e 62, e Fá# - Miꟾ – Mib nos c.237 e 238), e por estar presente em 3 manuscritos, sendo um deles texto-base da E.C.
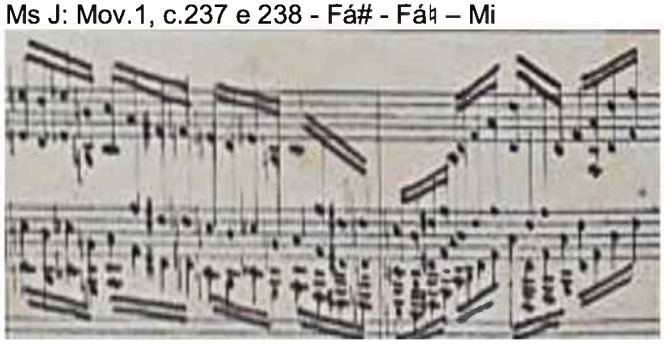
Nas figuras a seguir pode-se apreciar todas as variantes mencionadas.

É interessante notar outra variante existente nas 7 últimas semicolcheias dos c.62 e 238: no Ms J a relação de oitavas entre as notas tocadas simultaneamente se mantém; em todos os demais manuscritos, passam a ser sextas consecutivas. Na E.C. adotou-se a variante presente na grande maioria dos manuscritos, que expressa, certamente, uma escolha consciente do compositor.

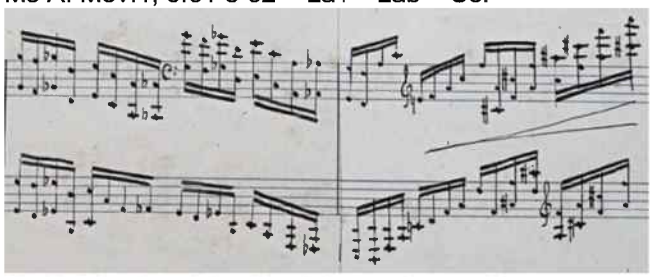
Ms J: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Láb – Solb



Ms J: Mov.1, c.237 e 238 - Fá# - Fáꟾ – Mi

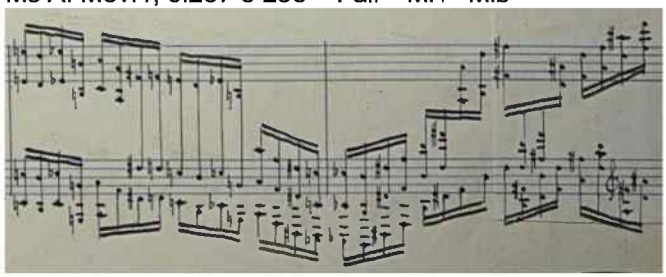


Ms A: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Láb – Sol
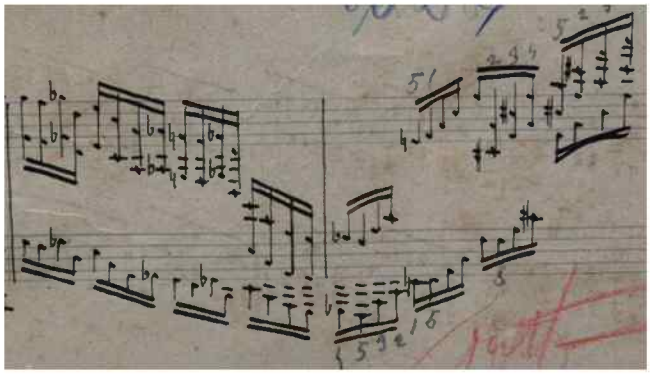


Ms B: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Solꟾ – Solb
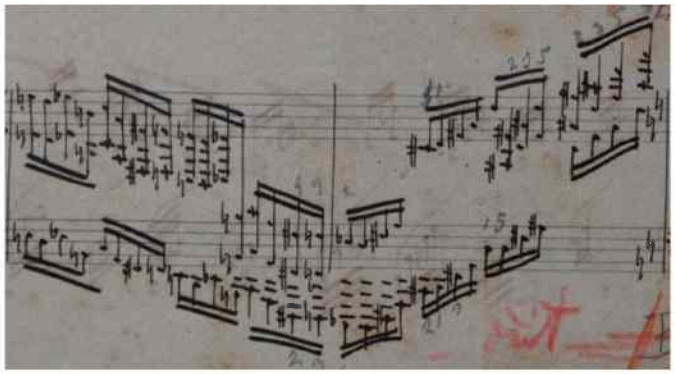
Ms A: Mov.1, c.237 e 238 – Fá# - Miꟾ– Mib
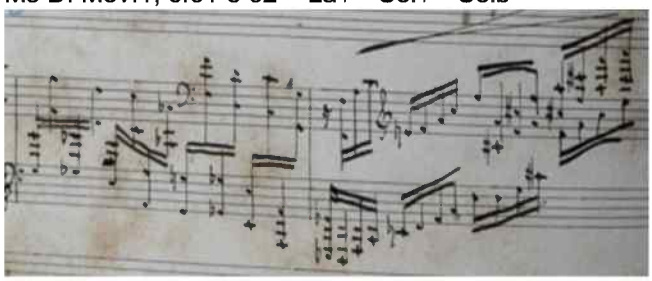


Ms B: Mov.1, c.237 e 238 – Fá# - Fáꟾ – Mib
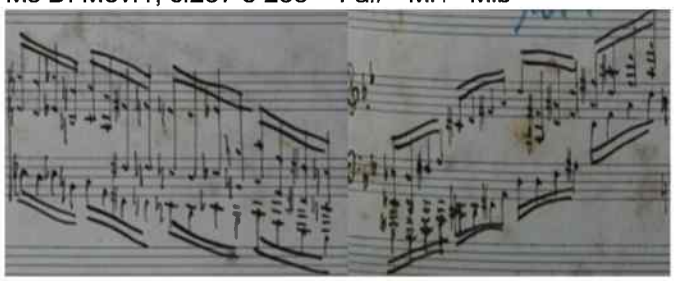


Ms D: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Solꟾ – Solb
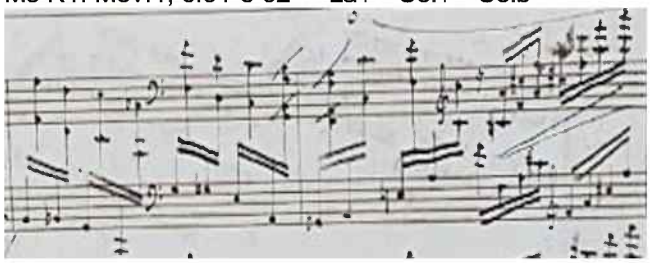


Ms D: Mov.1, c.237 e 238 – Fá# - Miꟾ– Mib
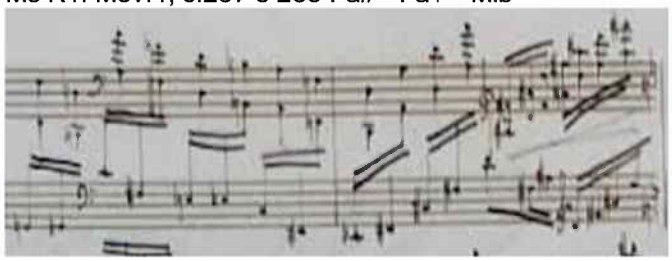


Ms K1: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Solꟾ – Solb
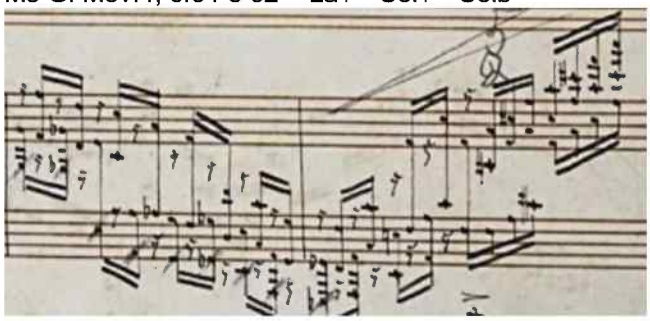


Ms K1: Mov.1, c.237 e 238 Fá# - Fáꟾ – Mib



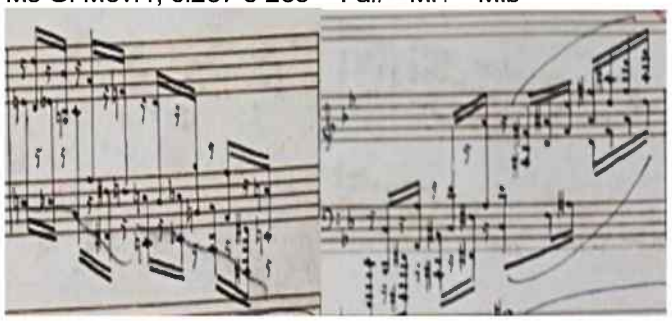
Ms G: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Solꟾ – Solb
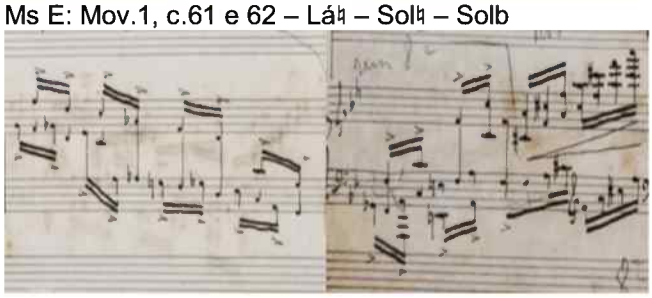


Ms G: Mov.1, c.237 e 238 – Fá# - Miꟾ – Mib
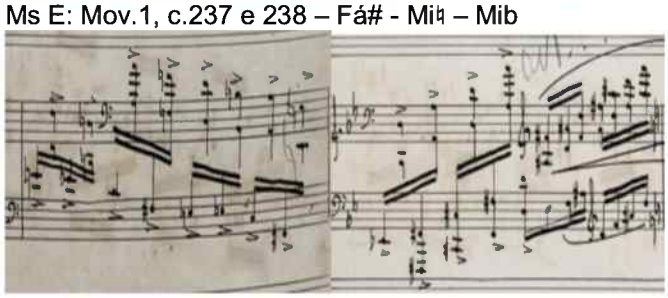


Ms E: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Solꟾ – Solb



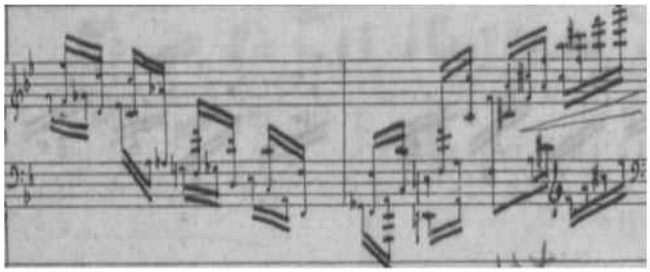
Ms E: Mov.1, c.237 e 238 – Fá# - Miꟾ – Mib



Ms C: Mov.1, c.61 e 62 – Láꟾ – Fá – Solb



Ms C: Mov.1, c.237 e 238 – Fá# - Miꟾ – Mib





c.63 e c. 239, pinf, 1º. acorde: Podem-se encontrar as mais diversas variantes neste lugar crítico:

1) em relação às alturas, considerando só as notas (e não as tessituras):

1.a) c.63

Sib/Ré/Fá/Sib: Mss J, A

Sib/ Sib: Mss B, D, K1, G, E, C

1.b) c.239

Sol/ Si/ Ré/ Sol: Ms J

Sol/ Ré/ Si: Mss B, D, K1, G, E e C

Sol/ Sol: Ms A

2) Em relação à duração:

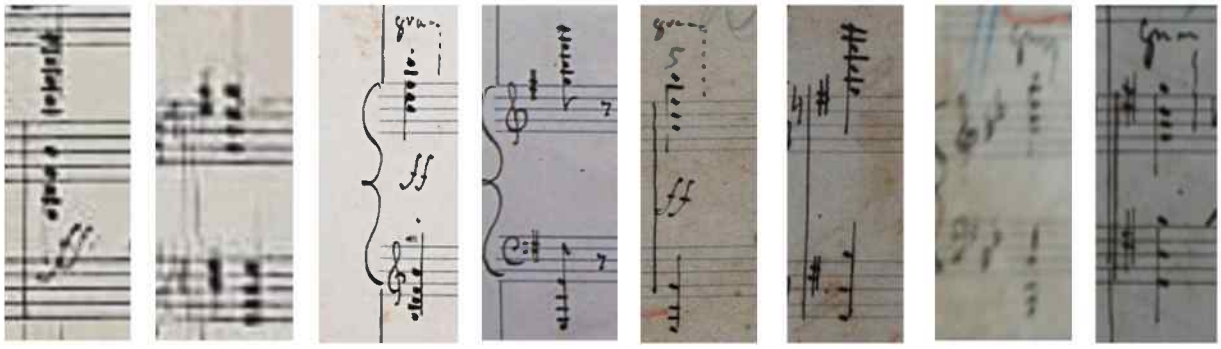
2.a) semínima: Mss J, A (c.63), B, D, K1, G, C (c.63, pinf)

2.b) colcheia: Mss E e C (c.63, psup e c.239)
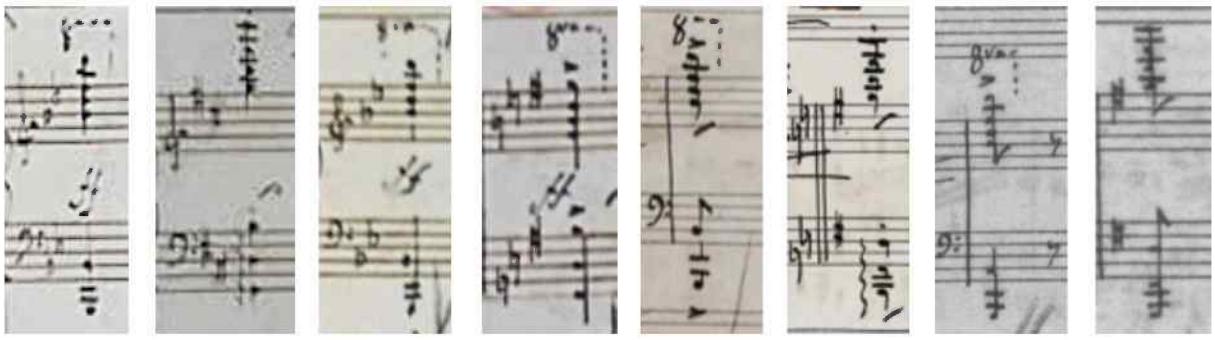
Há mais variantes ainda (em relação à tessitura, a ser arpejado ou não, à articulação e à acentuação) que podem ser facilmente vistas nas figuras a seguir. Analisando-as, percebe-se que o compositor não manteve a correspondência entre a exposição e a reexposição, na maioria dos manuscritos, excetuando-se no Ms J. As maiores discrepâncias, a nosso ver, residem na tessitura da finalização da condução dos arpejos do compasso anterior. Observe-se, por exemplo, os últimos manuscritos, o E e o C, no c.63 saltam à oitava de Si1 e Si2; no c.239, finalizam os arpejos em acorde próximo à tessitura, sem nenhum salto, de Sol3 a Si4.

Na ausência de evidências lógicas suficientes para deduzir o que o compositor pretendia com as transformações de variantes neste lugar crítico, decidimos basear a E.C. no Ms J, que é o único onde há correspondência exata entre a exposição e a reexposição.

J: c.63 J: c.239 A: c.63 A: c.239 B: c.63 B: c.239 D: c.63 D: c.239



K1: c.63 K1: c.239 G: c.63 G: c.239 E: c.63 E: c.239 C: c.63 C: c.239



c.63 e 66: Observando-se o trecho compreendido entre os c.63 e 66 nos diversos manuscritos, constatam-se as seguintes variantes:

a.1) na pauta superior, quiálteras de 3 semicolcheias (tercinas), e na inferior, ou quiálteras de 3 ou 2 semicolcheias, ou 4 fusas; nos c.63 e 65, t.3 e 4, e nos c.64 e 66, t.1 e 2, há 7 notas no arpejo: Mss J, L, A, B. Nos Mss D e G, a indicação de quiáltera não existe, mas existe a diferenciação de semicolcheia e fusa.

b.1) Todas as notas são semicolcheias; nos c.63 e 65, t.3 e 4, e nos c.64 e 66, t.1 e 2, há 7 notas no arpejo: Ms E.

c.1) Todas as notas são semicolcheias; todos os arpejos que tinham 7 notas passam a ter 6, como ocorrerá posteriormente no trecho que vai do c.72 ao c.78: Ms C.

Utilizamos na E.C., a última forma criada pelo autor, a do Ms C. Cremos que foi uma decisão consciente baseada na prática.

Em relação ao t.2, 3ª. semicolcheia dos c.64 e 66, as variantes existentes são:

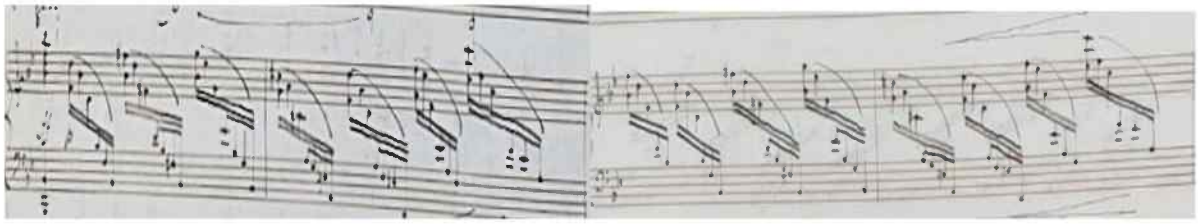
a.2) Ré: Mss K1, L, B, D, G e E

b.2) Mib: Mss J, A

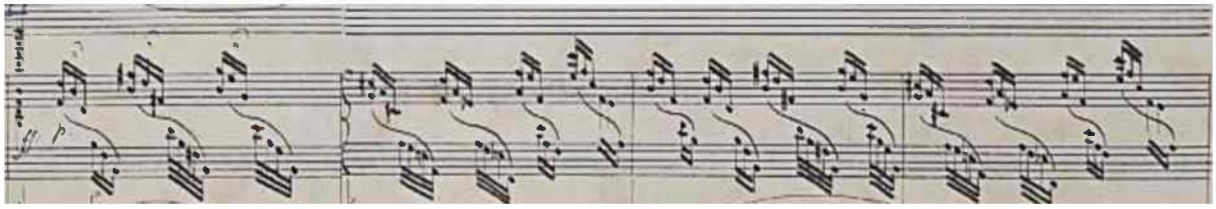
c.2) Mib no c.64, e Ré no c.66: Ms C

Que se pode inferir dessa colação? Nos Mss A e J, o compositor dobrou o Mib. Em todos os demais manuscritos (excetuando-se o C), o compositor dobra o Ré, e não mais o Mi bemol. No Ms C há claramente um erro, pois ele coloca uma vez o Mib (c.64) e outra vez o Ré (c.64), em arpejos que deveriam idênticos. Optamos por utilizar o Ré na E.C., uma vez que foi utilizada essa nota em 6 manuscritos. Pelas figuras abaixo, pode-se observar todas as variantes mencionadas.

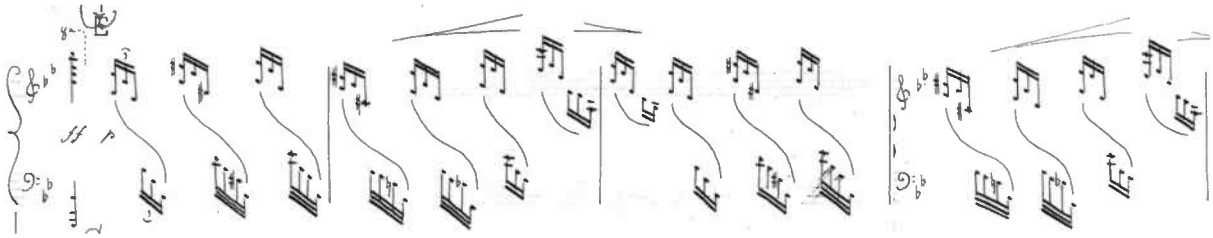
Ms K1: Mov.1, c. 63 a 66
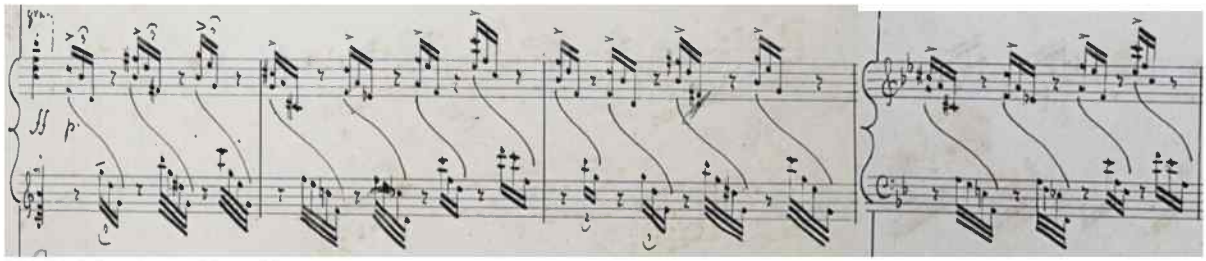


Ms J: Mov.1, c. 63 a 66
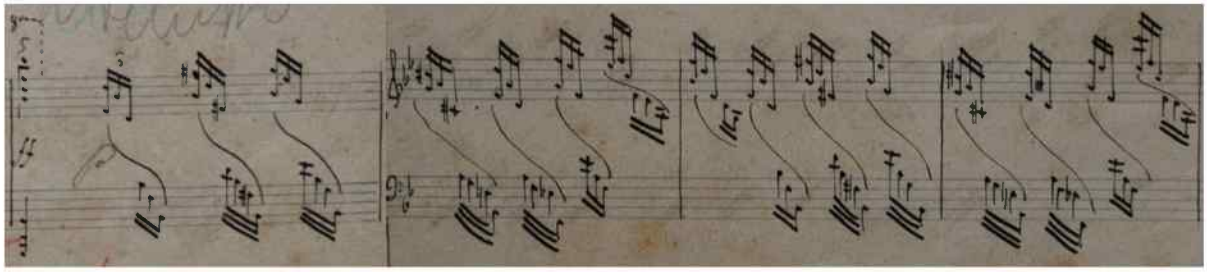


Ms L: Mov.1, c. 63 a 66
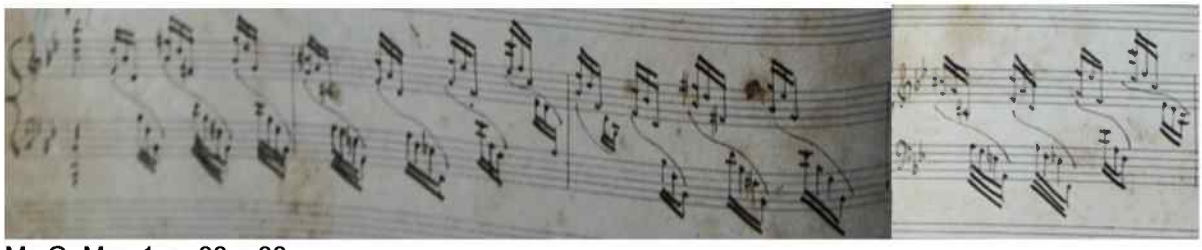


Ms A: Mov.1, c. 63 a 66
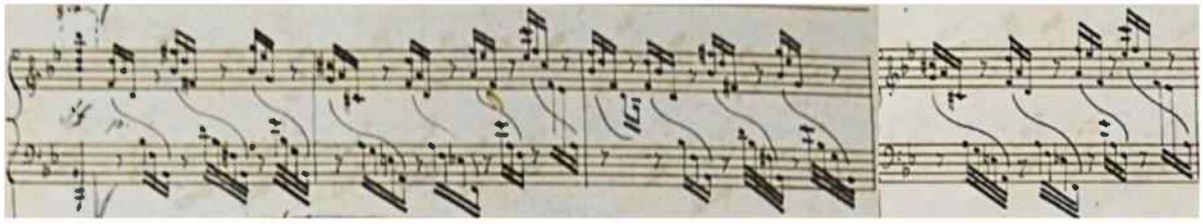


Ms B: Mov.1, c. 63 a 66
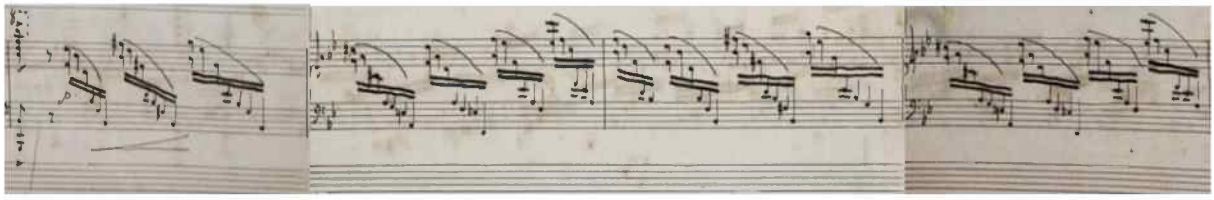


Ms D: Mov.1, c. 63 a 66
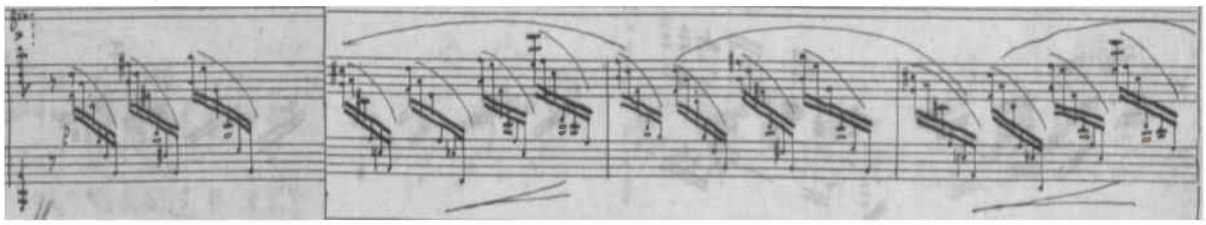


Ms G: Mov.1, c. 63 a 66



Ms E: Mov.1, c. 63 a 66



Ms C: Mov.1, c. 63 a 66

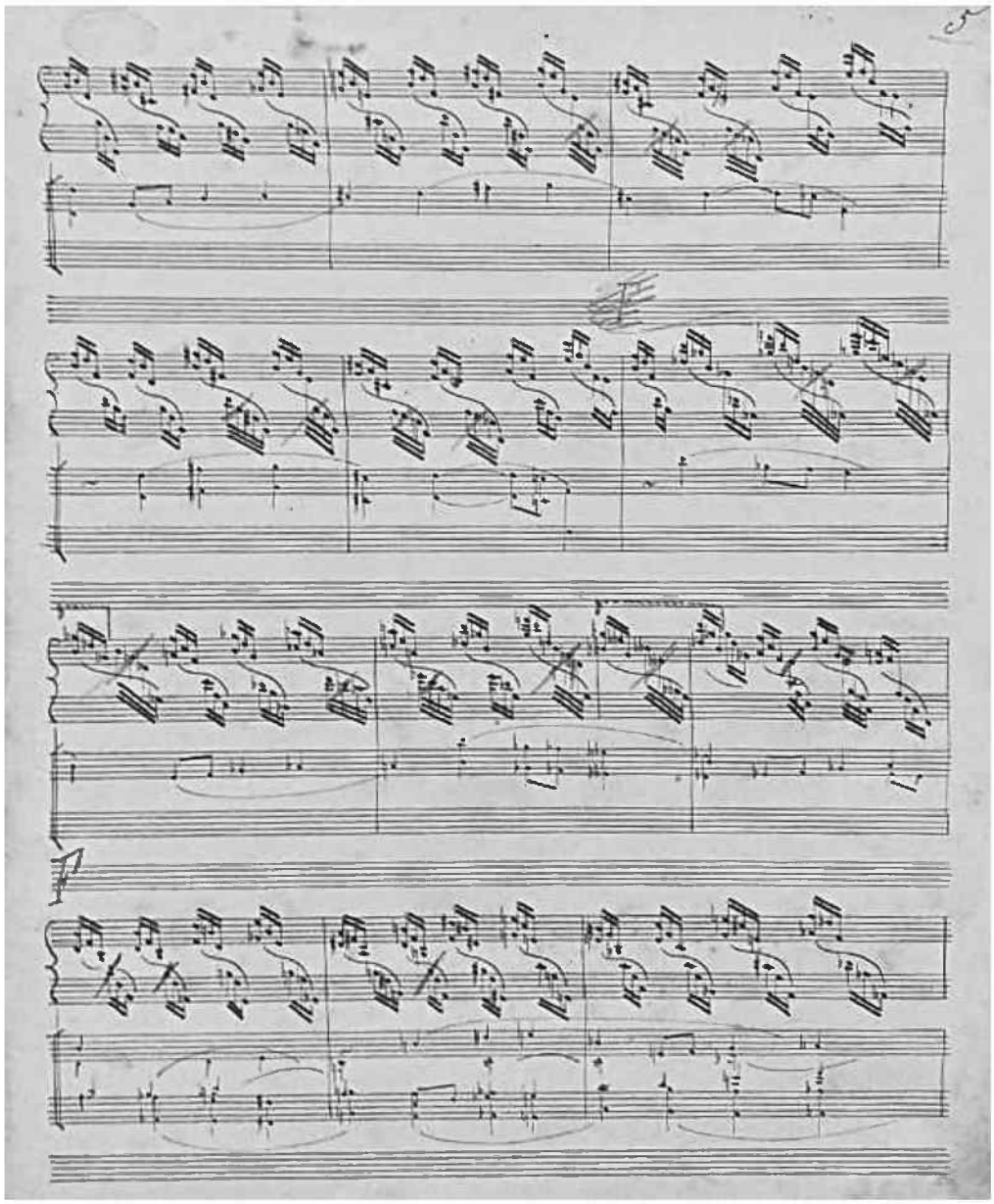


c.71: No t.1, 2a. semicolcheia, há claramente um Si♭ escrito em todos os manuscritos. Mas no Ms E há uma correção a lápis a Do#. Consideramos que isso poderia ser razoável pela repetição dos intervalos e pela forma do arpejo desde o

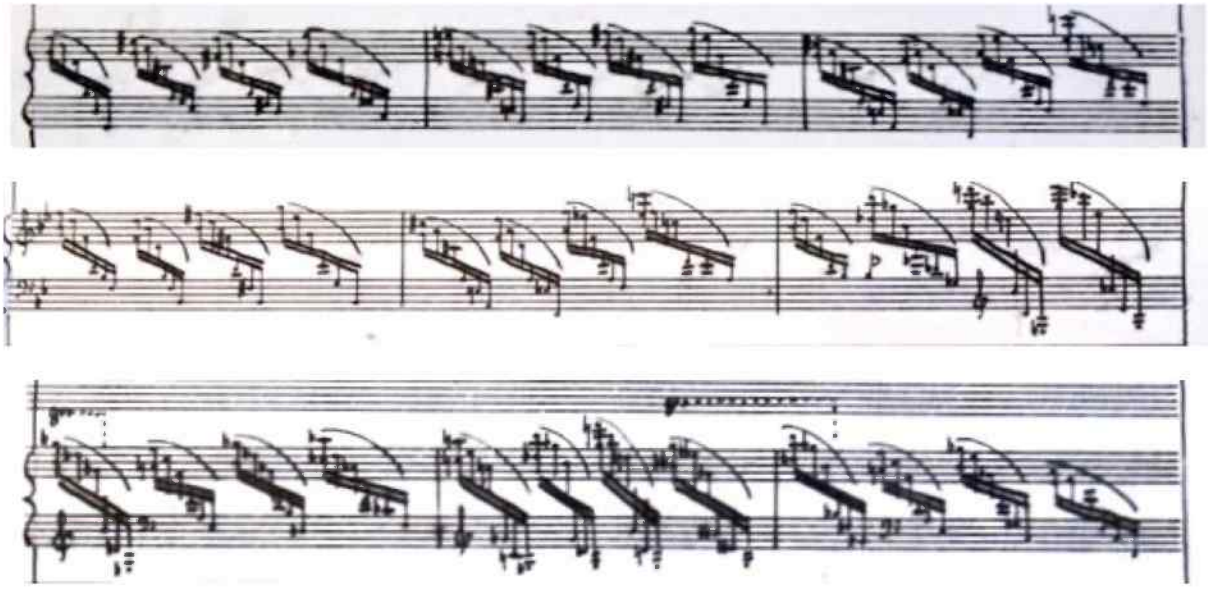
c.63 até o c.94. Mantivemos, no entanto, o Si♭ na edição crítica, por estar presente em todos os manuscritos.

c.72 a 78: Na E.C., optamos pela forma do Ms C, que tem em cada arpejo somente 6 notas, embora em todos os demais manuscritos haja sete notas. Mas como encontramos no Ms. J, uma das 7 notas cortada a lápis, justamente aquela que não existe no Ms C, supomos que o compositor decidiu, em algum momento, eliminar esta nota. Como o Ms C é provavelmente o último manuscrito realizado por Oswald, essa alternativa deve refletir a última vontade do autor.

Ms J: c. 70 a 81



Ms C: c.70 a 78.
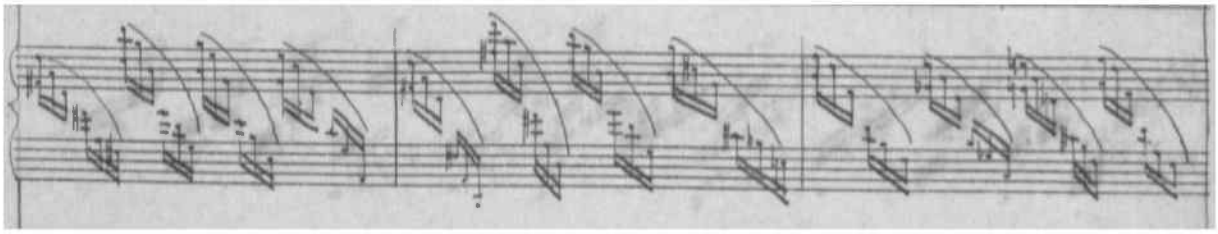


c.81: Optamos por respeitar o único manuscrito em que havia um Sib (Ms C), porque entendemos que o compositor possa ter decidido mudar esta nota para facilitar a execução do arpejo. Ademais, o Sib faz parte da harmonia.

c.83: No Ms C, a nota em questão é um Ré. Deve ser um erro do autor. No Ms E havia um Ré, como no Ms C, mas foi corrigido a lápis para Dó. Excetuando esses dois manuscritos, todos os demais terminam em Dó, acompanhando a sequência melódica de violoncelos e contrabaixos.

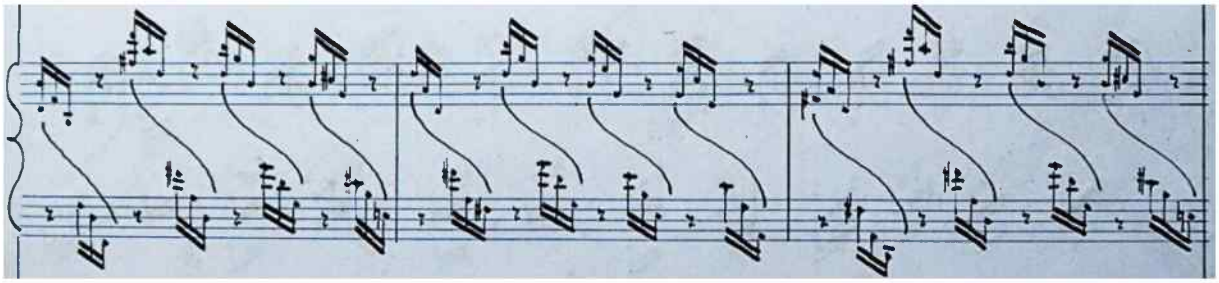
c.84: Todos os manuscritos, exceto o Ms C, têm Fá. O Ms C tem Mi. Supomos que se trata de um erro do compositor. Decidiu-se por Fá, devido à harmonia vigente neste acorde em todos os manuscritos.

c.88: Decidiu-se considerar a existência do Fá# do Ms C, contra os demais manuscritos, pelo padrão que se repete nas primeiras semicolcheias de todos os arpejos entre os c.63 a 94. Comparar, por exemplo com o Ms A, onde no c.88 não há o Fá#, contrariando o padrão existente nos demais compassos.

Ms C: Mov.1, c.88 a 90
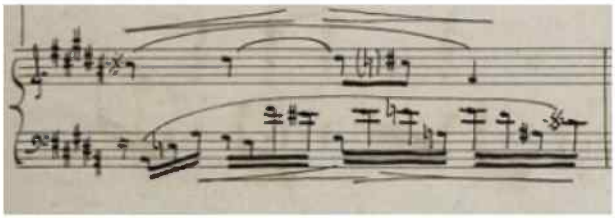


Ms A: Mov.1, c.87 a 89
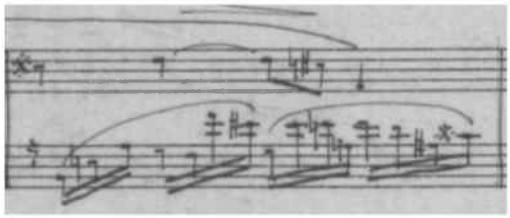


c.93, t1, 4a. semic.: O Ms C difere de todos os demais manuscritos nesta lição (tem um acorde de Fá/ Lá em lugar de Lá). Consideramos que se trata de um possível equívoco do autor no Ms C.

c.130, pinf, articulação: Optou-se por uma ligadura que abarca o compasso completo, tal como se apresenta no Ms E.

Ms E: Mov.1, c.130



Ms C; Mov.1, c.130
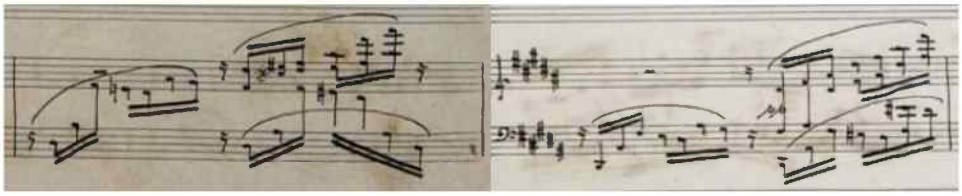


c.133 e 134: Optou-se por Mi♮ na primeira semicolcheia do t.2, especificado e aclarado pelo próprio compositor, no c.133, nos Mss C e E; e também por haver aclarado o ♮ do Mi no c.134, ainda que fosse deduzível, já que colocou um # no Mi no t.4. Os # agregados a lápis nos Mss D e G, foram realizados por algum intérprete, pelas características da letra, e pela falta de cuidado e capricho na escrita. Na figura abaixo podem-se ver os c.133 e 134 nos Mss C e E, e a aclaração do Mi♮:

Ms C: Movimento 1 – c.133 e 134

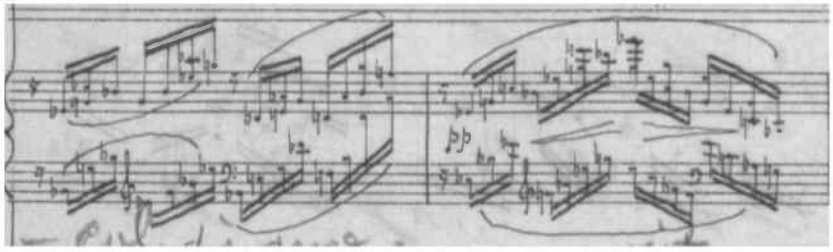


Ms E: Movimento 1 – c.132 a 135
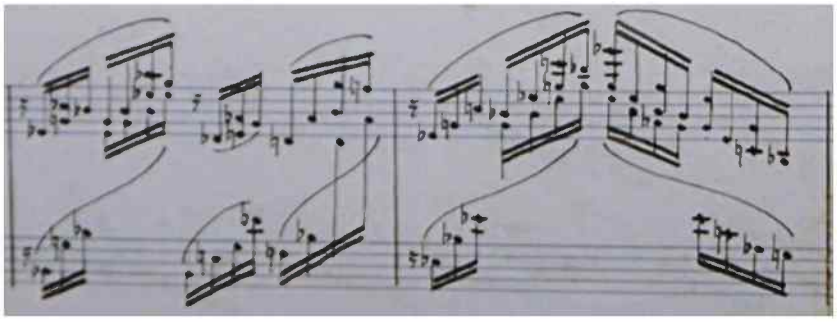


c.138 e 139: Há diferenças nas ligaduras em cada manuscrito. Optou-se por manter as ligaduras existentes no Ms C, que são mais regulares. As figuras abaixo ilustram as variantes de articulação dos distintos manuscritos:

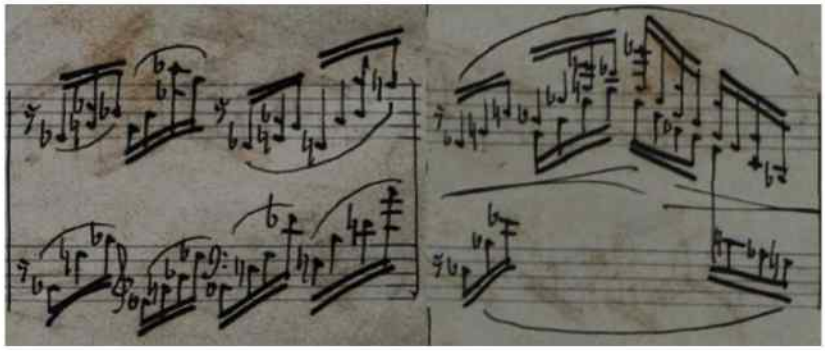
Ms C: Movimento 1 – c.138 a 139
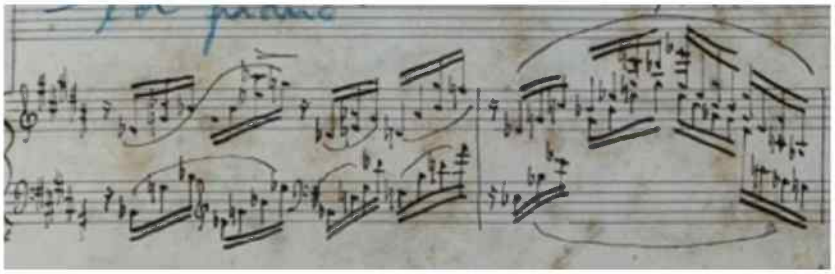


Ms A: Movimento 1 – c.138 a 139
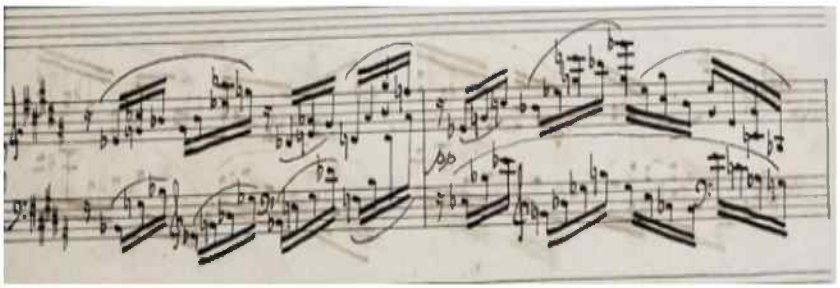


Ms B: Movimento 1 – c.138 a 139



Ms D: Movimento 1 – c.138 a 139

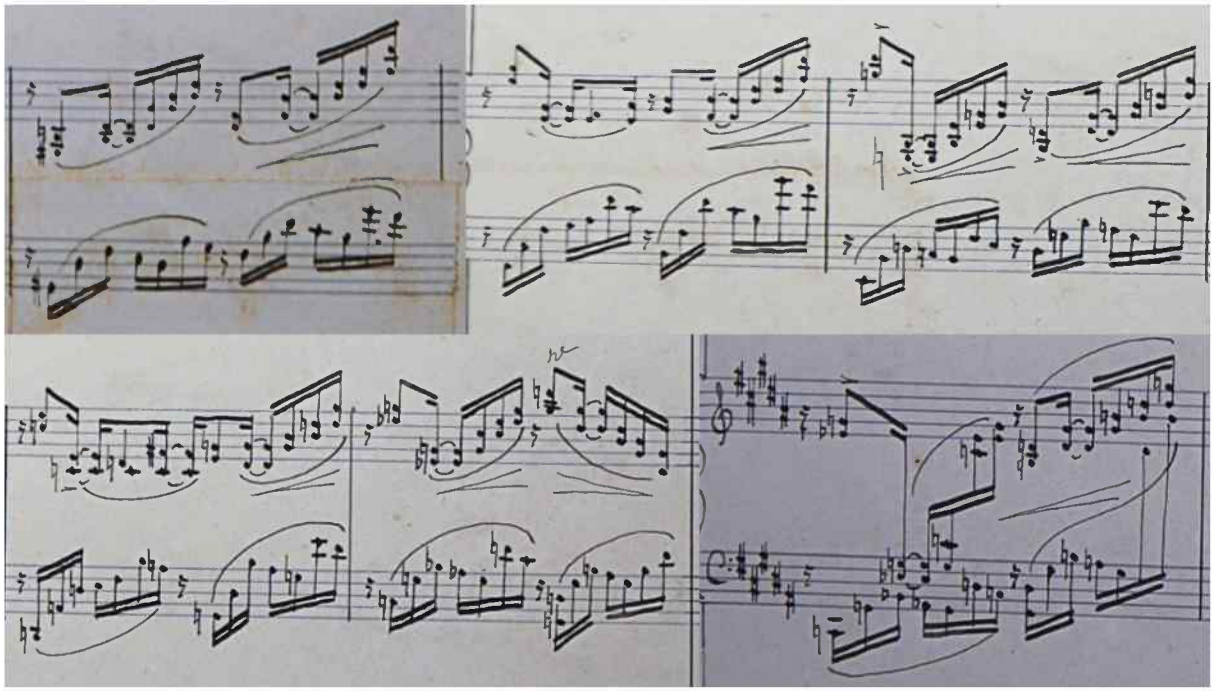


Ms E: Movimento 1 – c.138 a 139
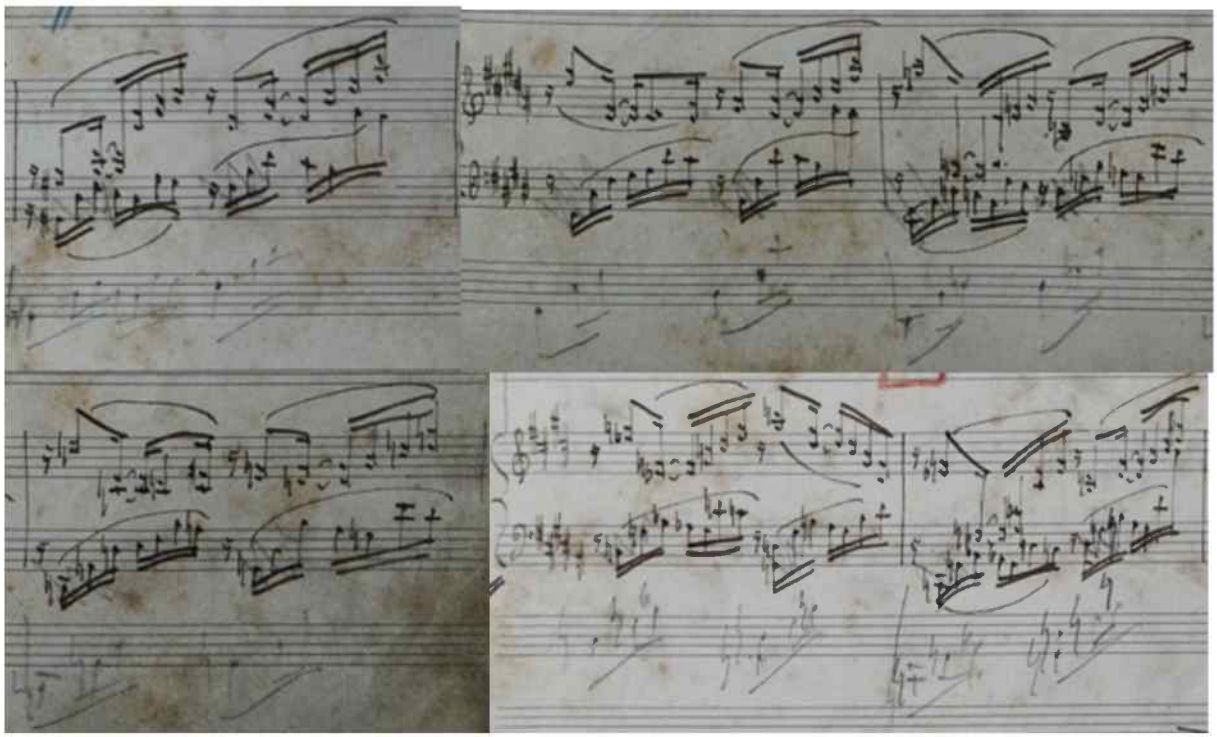


c.140 a 145: pode-se observar através das figuras a seguir a variante rítmica existente na pauta inferior dos c.140 a 145. Nos Mss A, B e D há uma estrutura de pausa de semicolcheia e 7 semicolcheias que se repete sucessivamente. No Ms D, pode-se ver a lápis, de punho do próprio autor, o esboço para a nova forma rítmica: uma colcheia e seis semicolcheias. Finalmente, nos Mss G, E e C, o compositor consolida a nova estrutura.

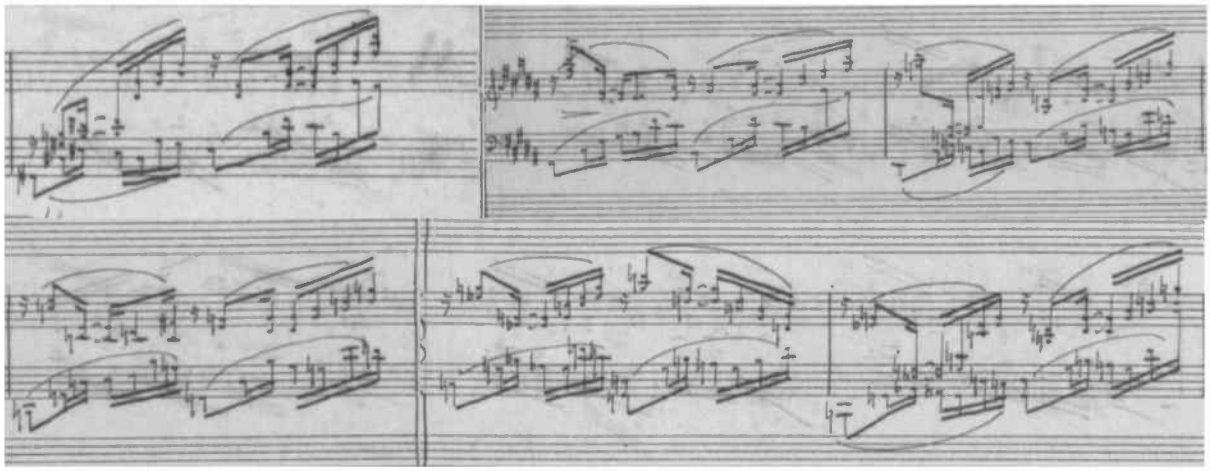
Ms A: Movimento 1 – c.140 a 145



Ms D: Movimento 1 – c.140 a 145
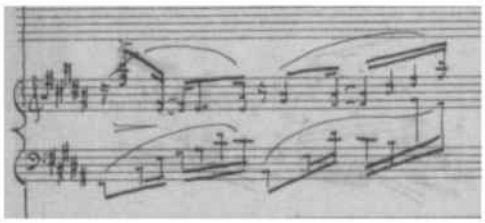


Ms C: Movimento 1 – c.140 a 145



c.141: No t.1, psup., primeiro acorde, eliminou-se o Si, que já estava cortado no Ms C, como se pode ver na figura a seguir. Nos demais manuscritos essa nota não existe.

Ms C, Mov.1, c.141
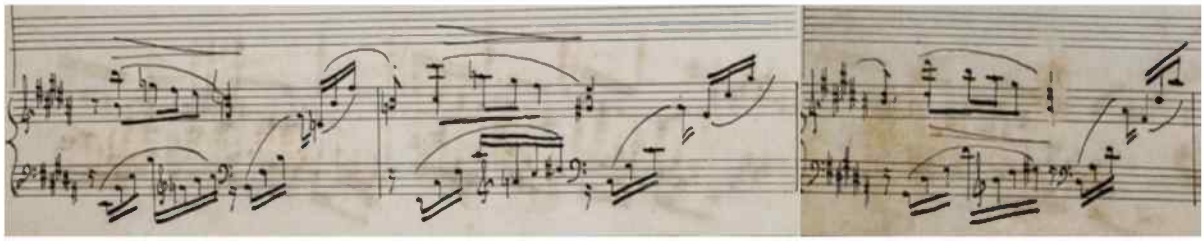


c.146 a 148: Optou-se pelas ligaduras do Ms E, que se mostram regulares ao longo dos três compassos. No Ms C, o autor não manteve o mesmo critério nos três compassos. Observar as variantes mencionadas nas figuras abaixo:

Ms C: Mov.1, c.146 a 148
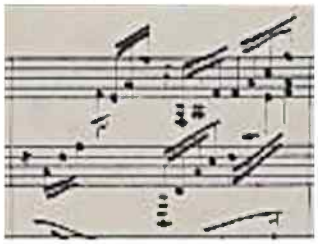


Ms E, Mov.1, c.146 a 148

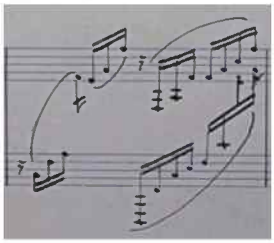


c.149: No t.4, psup., 1a. semic., não sabe ao certo qual é a variante definitiva. Desde o Ms A o autor já tem dúvidas em relação a este compasso, como se pode constatar pelas correções no fim do compasso. Nos Mss J, A, B e K1, é claramente um Fá#. Nos Mss D e G passa a ser um Sol# (pode ser um erro em um deles, transportado para os Mss E e C). Percebe-se que um dos intérpretes que utilizou o Ms E não gostou de nenhuma das opções, e mudou duas notas para solucionar o arpejo, como se pode ver no quadro abaixo. Pode ser um erro do autor, ou pode ser que ele tenha realmente mudado para Sol#, para evitar a repetição do Fá# no arpejo, e pela mudança de ritmo na parte do violino 1 (em relação ao que existia no Ms A). Na pinf também houve dúvidas que se foram sanando. Na E.C. optou-se por manter a versão dos Mss C e E. Nas figuras abaixo pode-se ver a parte do piano, no c.149, nos diversos manuscritos:
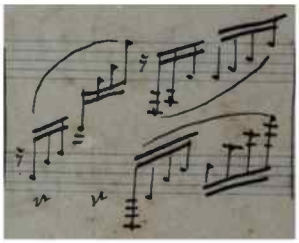
Ms J: c.149
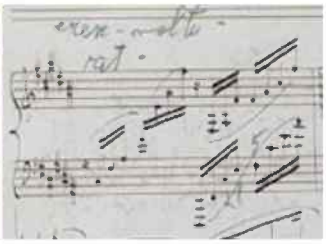


Ms A: c.149



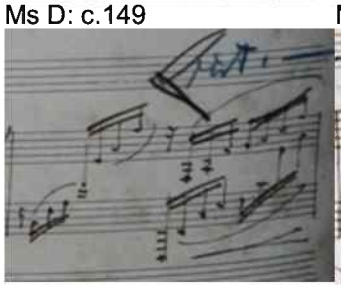
Ms B: c.149



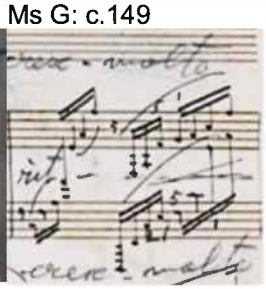
Ms K1: c.149
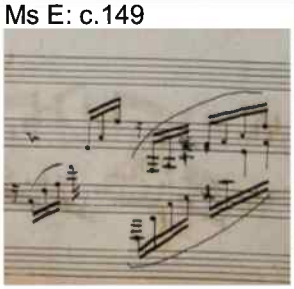


Ms D: c.149



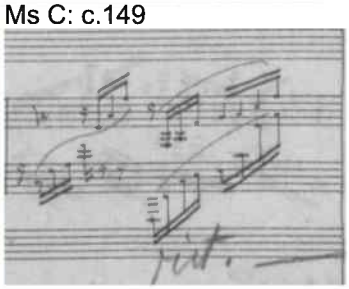
Ms G: c.149



Ms E: c.149
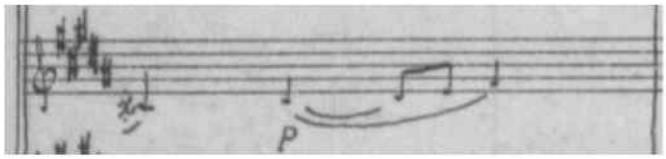


Ms C: c.149
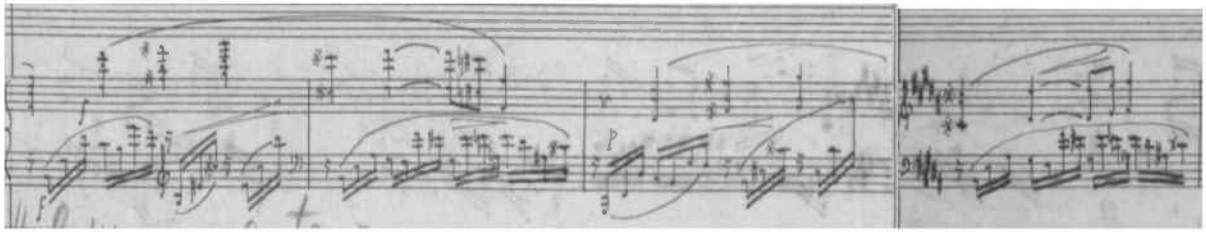


c.151 e 153: Observando-se os t.3-4 do Ms C, constata-se um erro de atenção do autor, que repete a parte do oboé; todos os outros manuscritos mantêm uma regularidade das notas Dó## e Fá#, com pequenas variações (inclusão de um Ré e um Mi). Optamos pelas versões dos Mss D, E e G (os Mss K1 e A apresentam variações das versões citadas).

Nos t.1-2 do c.151, decidiu-se repetir o que estava bem definido no c.153 em todos os manuscritos (exceto no Ms A), já que na lição do c. 151 havia variantes em cada manuscrito. As variantes mencionadas podem ser melhor entendidas observando-se as figuras a seguir:

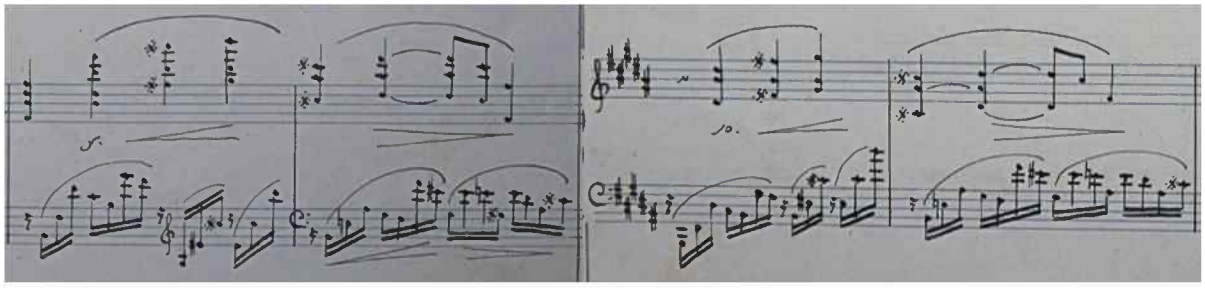
Ms C: Oboé, Mov.1, c.153



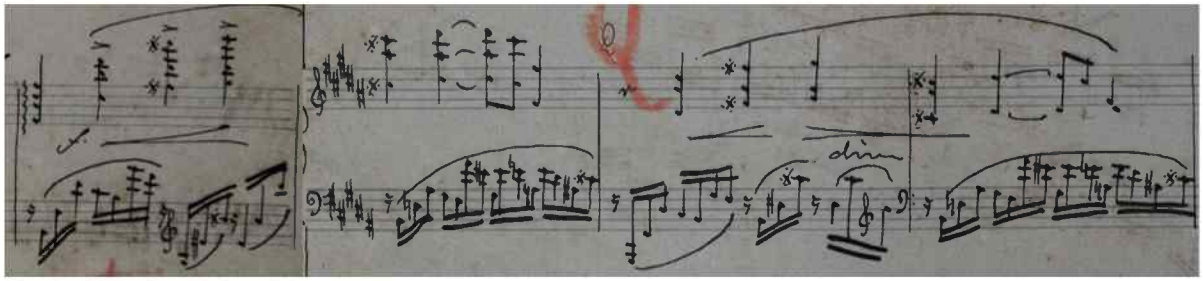
Ms C: Mov.1, c.150 a 153
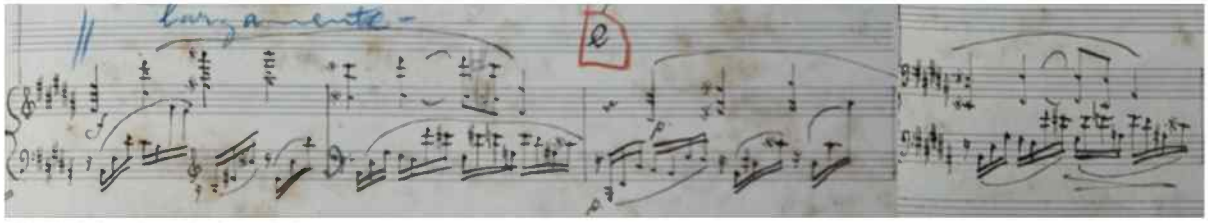


Ms A: Mov.1, c.150 a 153
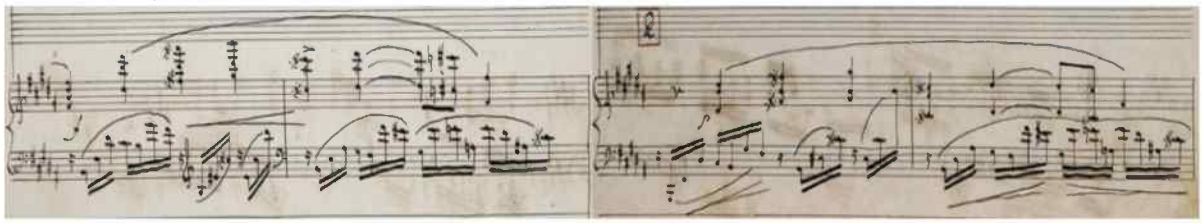


Ms B: Mov.1, c.150 a 153



Ms D: Mov.1, c.150 a 153

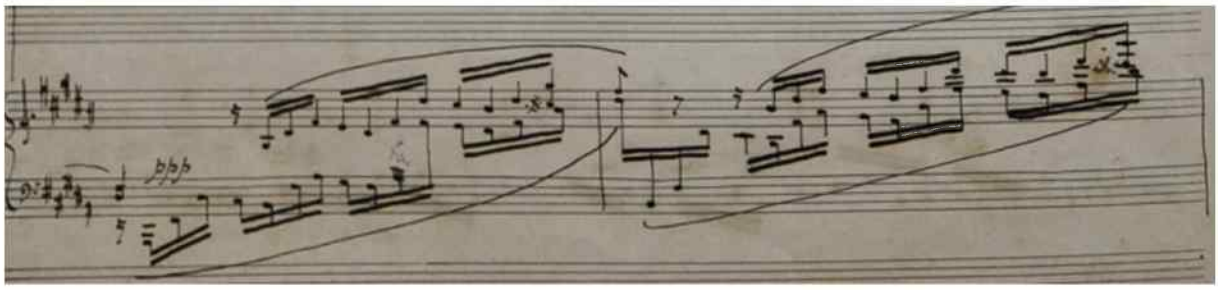


Ms E: Mov.1, c.150 a 153



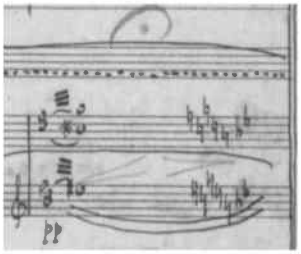
c.156: No t.3, na pinf, 3ª.semic., a nota correta é o Si, comprovada pelo compasso seguinte, que apresenta a imitação da frase, uma oitava acima.

Ms E, Mov.1, c.156, 157

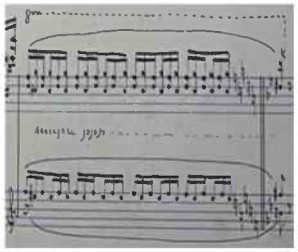


c.158: Há indicação autoral de pp, e um regulador *cresc.* e *dim.* e uma fermata, acrescentadas a lápis, no Ms C; no Ms A, há a indicação autoral *sempre ppp*; no Ms B, indicações autorais de pp e *lungo trillo*; no Ms E, há uma fermata, acrescentada a lápis. No Ms E, o autor esqueceu de colocar a indicação de oitava acima, e a indicação foi acrescentada a lápis.
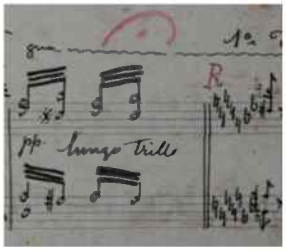
Ms C, Mov.1, c.158
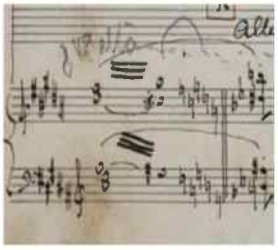


Ms A, Mov.1, c.158



Ms B, Mov.1, c.158



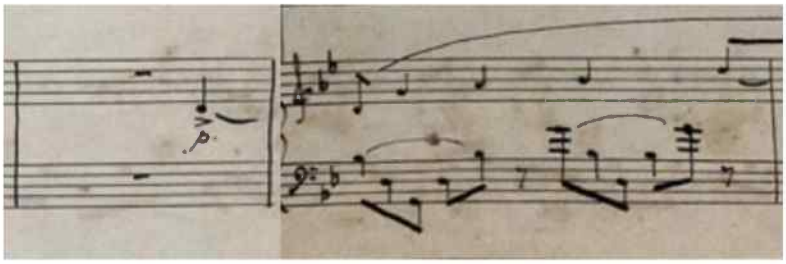
Ms E, Mov.1, c.158



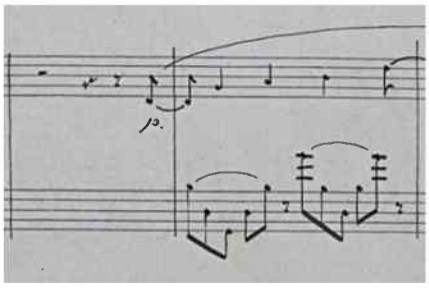
c.175: Entre os Mss A, J e L e os demais manuscritos (excetuando o Ms D), houve um corte de 21 compassos entre as letras T e U. Este tema já foi tratado no capítulo 4 desta tese, nas páginas 151 a 158. No Ms D, o compositor cortou somente 13 compassos, em lugar dos 21, mas há um corte a lápis, nos 8 compassos que ainda restavam das versões anteriores.

c.184, t.4: No Ms E há um acento, que não existe em nenhum dos outros manuscritos. Nos Mss A e J, o autor repete a colcheia que existia na exposição (c.8). No Ms B, o autor muda o anacruse para uma semínima na reexposição. Nas figuras a seguir pode-se observar as variantes mencionadas.

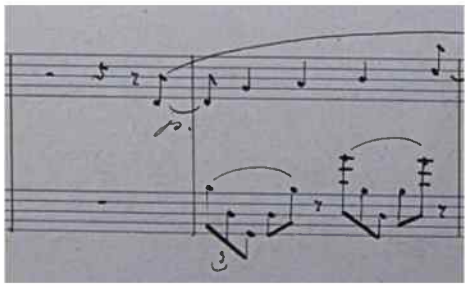
Ms E, Mov.1, c.184 e 185
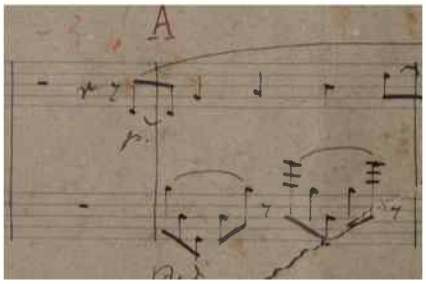


Ms A, Mov.1, c.8 e 9



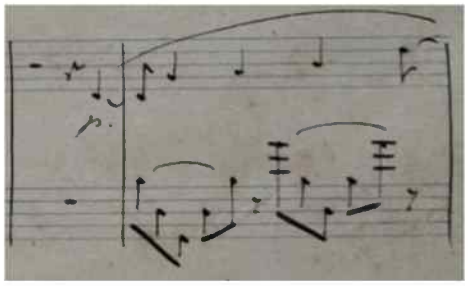
Ms A, Mov.1, c.184 e 185



Ms B, Mov.1, c.8 e 9



Ms B, Mov.1, c.184 e 185

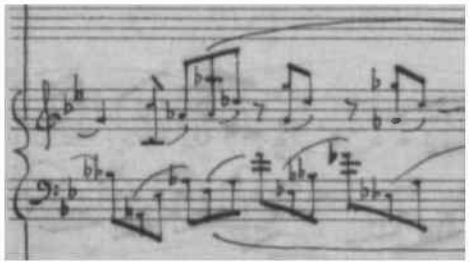


c.186: ver nota textual relativa ao c.10.

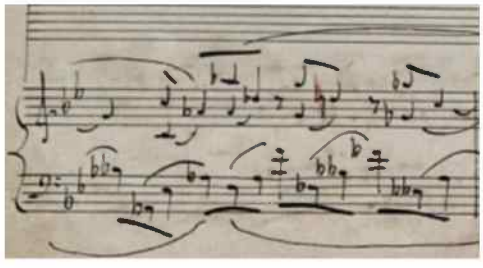
c.194: ver nota textual relativa ao c.18.

c.203, psup, t.3, 3a. colcheia: Deveria ser Ré♮, provável esquecimento do autor no Ms C. Na figura abaixo pode-se ver o sinal de bequadro existente no Ms E.

Ms C, Mov.1, c.8 e 9
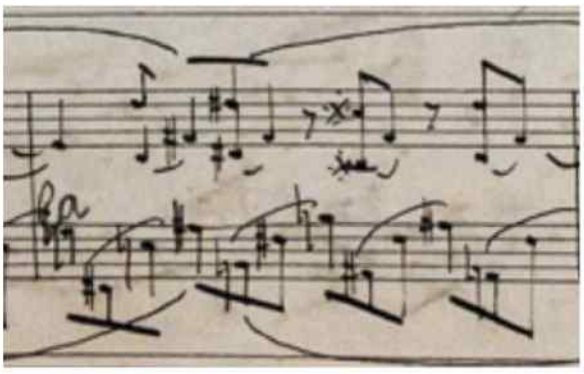


Ms E, Mov.1, c.8 e 9

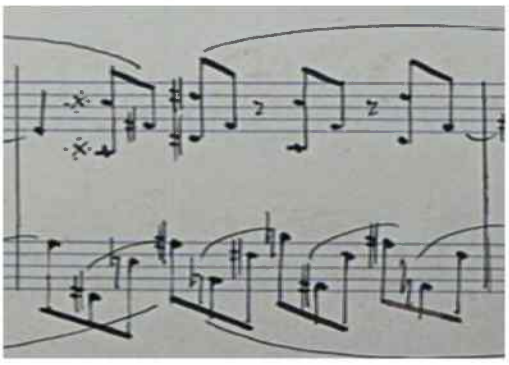


c.210, t.1, 1a. colcheia: Nos Mss C, D e E, há um Sol (os Mss D e E estão corrigidos a Lá), e nos demais manuscritos, um Lá. Na E.C. optou-se por Lá. Provavelmente o erro do Ms D foi transmitido aos Mss C e E.

Ms E: Mov.1, c.210



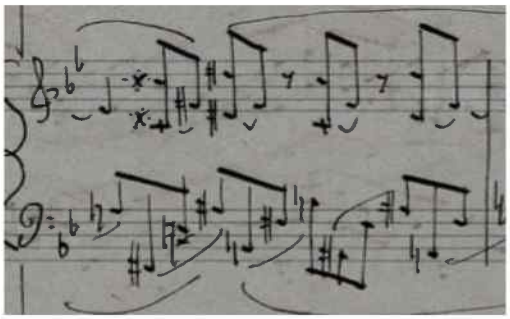
Ms A: Mov.1, c.210
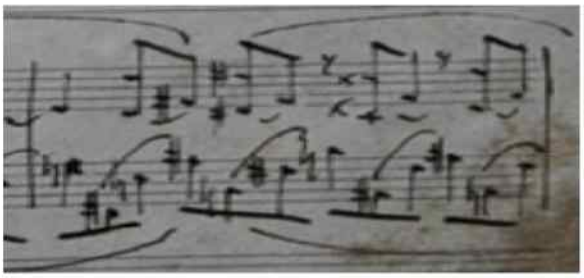


Ms C: Mov.1, c.210



Ms B: Mov.1, c.210



Ms D: Mov.1, c.210
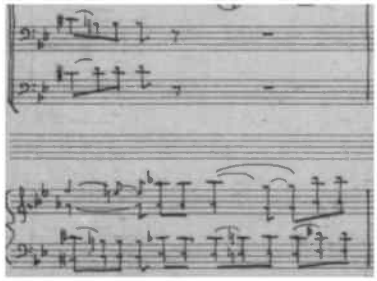


c.212, pinf, t.1, 3a. colcheia: Todos os manuscritos têm um Sib. Escolhemos a versão do Ms C, que é a única que tem Si♮, porque o compositor destacou o acidente e, além disso, na orquestra há Si♮ no cello e na redução para piano.

Ms C: Piano, Mov.1, c.212



Ms C: Cello, CB,red. de Piano, Mov.1, c.212



c.213, t.4, 1ª. colcheia: O esquecimento do acidente (♮) nos Mss G e D foi transmitido para os Mss C e E. O correto seria Ré♮.

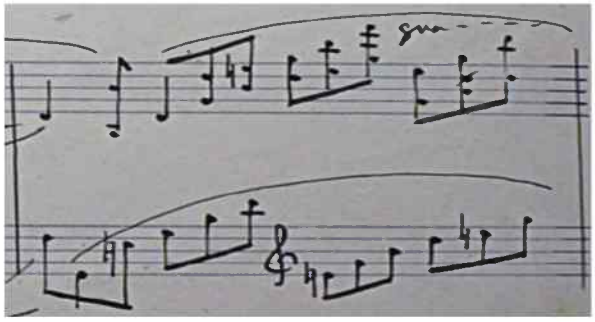
c.215, psup, t.4: No Ms A há uma variante distinta da existente em todos os demais manuscritos.

a) Ms A: Sol/Mi, Si/Ré/Sol, Ré/Si

b) Mss J, K1, L, B, D, G, E e C: Si/Mi, Ré Sol, Mi/Si

As figuras a seguir exemplificam as variantes mencionadas:

Ms A: Mov.1, c.215



Ms C: Mov.1, c.215
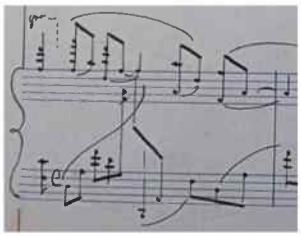


c.216 e 218, pinf, t.1, 1ª. colcheia: Acorde de Ré / Lá; o Ré, esquecido pelo compositor no Ms C, está em todos os demais manuscritos. Observar figuras a seguir:

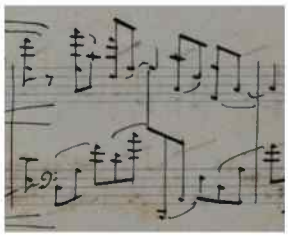
Ms C: Mov.1, c.216



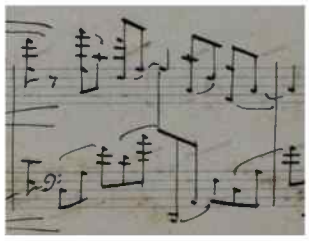
Ms A: Mov.1, c.216



Ms B: Mov.1, c.216



Ms E: Mov.1, c.216



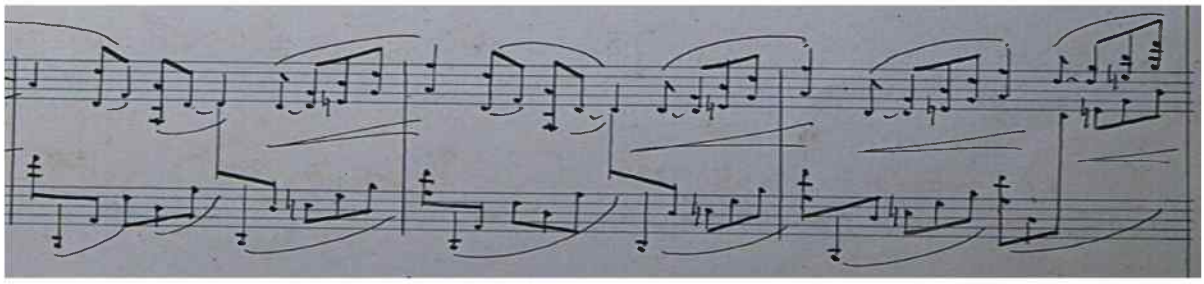
c.217 a 219: No Ms A, na psup., t.3, 3ª. colcheia dos três compassos, há um Ré; nos demais manuscritos (exceto no Ms E), há um acorde de Si e Mi natural, e, posteriormente, provavelmente se equivocou no Ms E, colocando uma nota a mais no acorde (Lá). Na E.C., manteve-se a versão do Ms C.

No c.219, o autor provavelmente se equivocou:
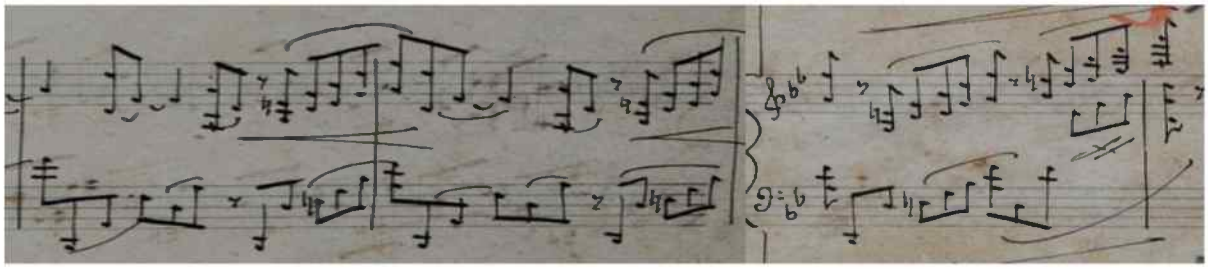
a) no t.3, da pauta superior, no acorde existente na 1ª. colcheia, no Ms C há Si / Fá; nos demais manuscritos, há Lá/ Fá.

b) no t.4 da pauta superior, nos acordes das duas primeiras colcheias, no Ms C há Dó / Sol e Ré / Si, onde, nos demais manuscritos, há Ré / Sol e Mi / Si.

Ms A: Mov.1, c.217 a 219
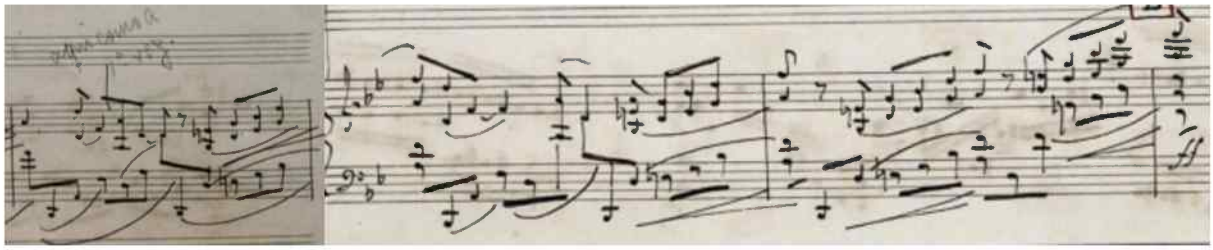


Ms B: Mov.1, c.217 a 219



Ms C: Mov.1, c.217 a 219



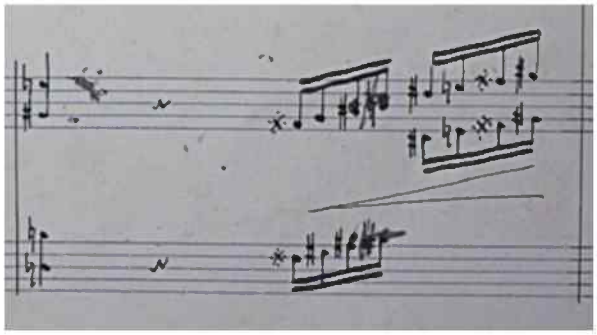
Ms E: Mov.1, c.217 a 219
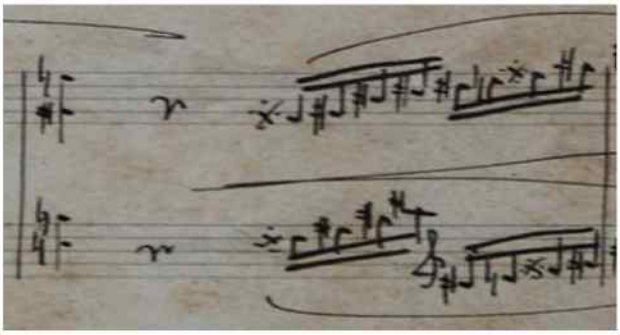


c. 222 a 229: ver nota textual dos c.46 a 54.

c.226, t.3, 3ª. e 4ª. semicolcheias: levando em consideração a exposição (c.50), e tomando os mesmos intervalos, o correto seria Si# - Dó#, o que coincide com os Mss A (corrigido a mão), B, D, E e K1. Observar figuras abaixo.
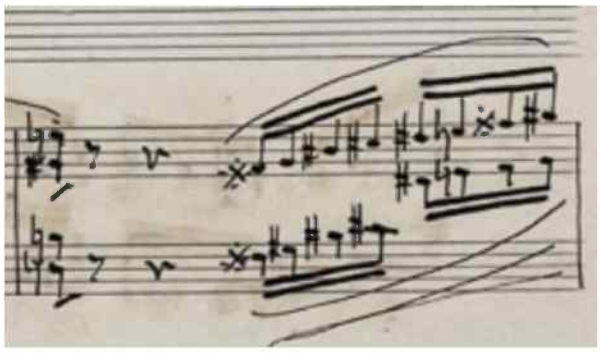
Ms A: Mov. 1, c.226



Ms B: Mov. 1, c.226



Ms E: Mov. 1, c.226
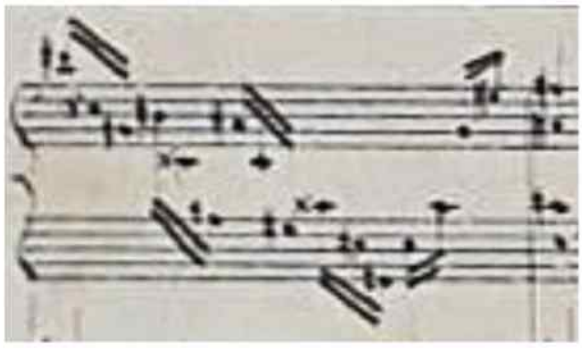


Ms C: Mov. 1, c.226



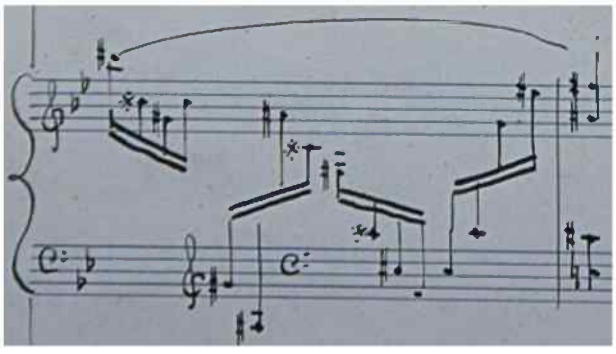
c.227, t.2: No Ms J há um Dó##, na primeira semicolcheia do segundo tempo, que não se repetiu nos outros manuscritos. A partir do Ms A, há um Sol#.

Na segunda semicolcheia do t.2 no Ms C, há um Dó## que, provavelmente, é um erro. Mantivemos a nota da versão do Ms E na E.C., Lá#, pois é idêntica em todos os demais manuscritos.

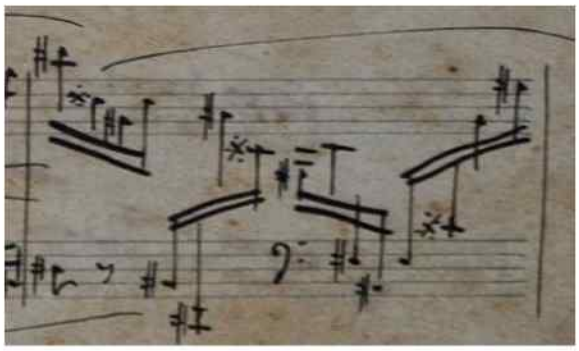
Ms J: Mov. 1, c.227



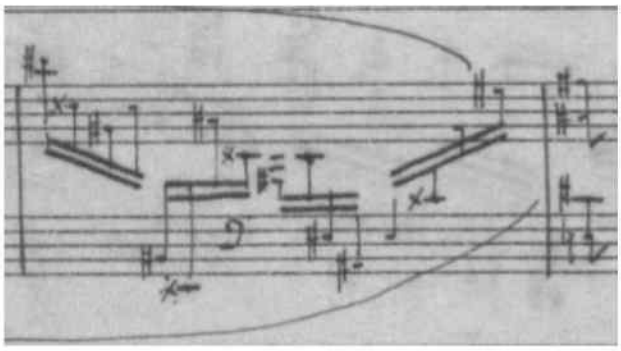
Ms A: Mov. 1, c.227



Ms B: Mov. 1, c.227
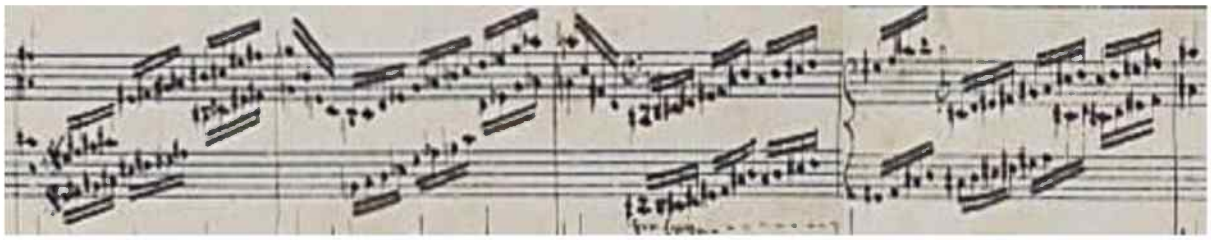


Ms C: Mov. 1, c.227
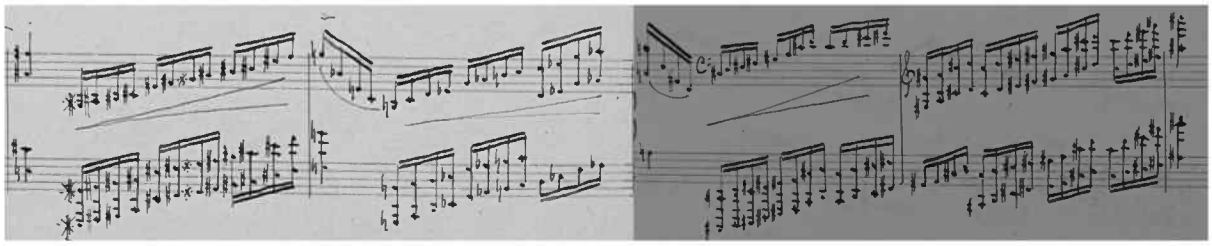


c.228 a 231: Através destes 4 compassos, pode-se claramente constatar como o autor escreve de forma diferente o mesmo trecho, a cada vez. É importante salientar o papel do Ms K1, que mostra o momento em que o compositor oferece ao intérprete as duas possibilidades (*oppure*); nos Mss E e C, o autor optou pela forma alternada.

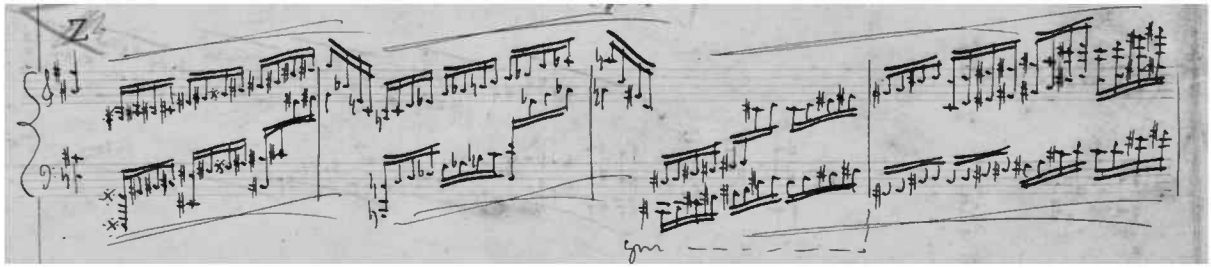
Ms J: c. 228 a 231
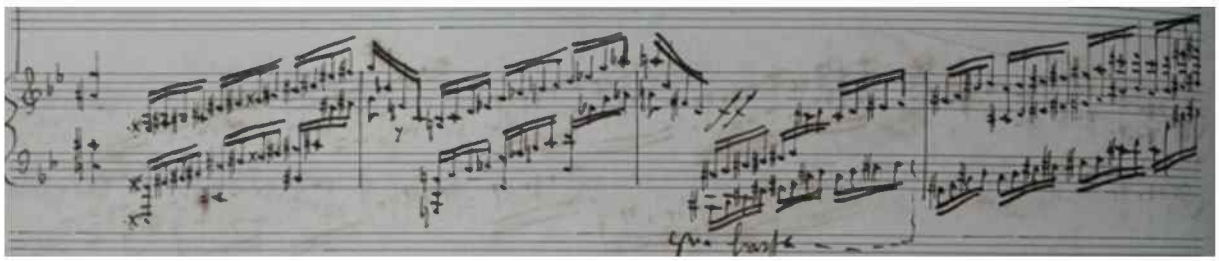


Ms A: c.228 a 231
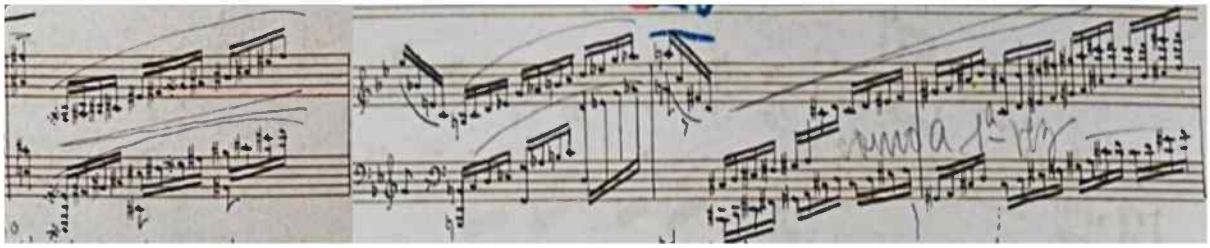


Ms B: c.228 a 231
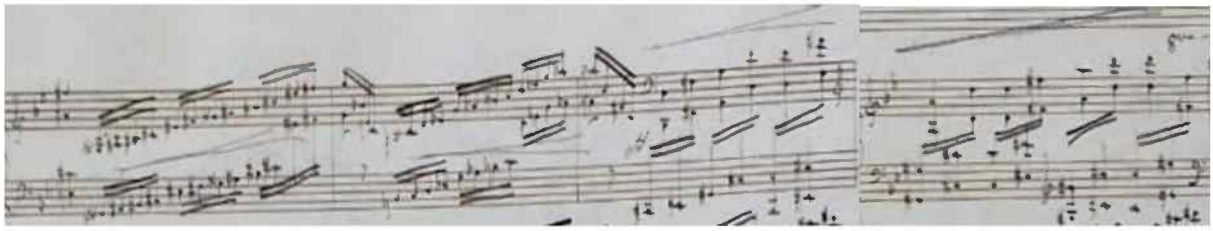


Ms D: c.228 a 231
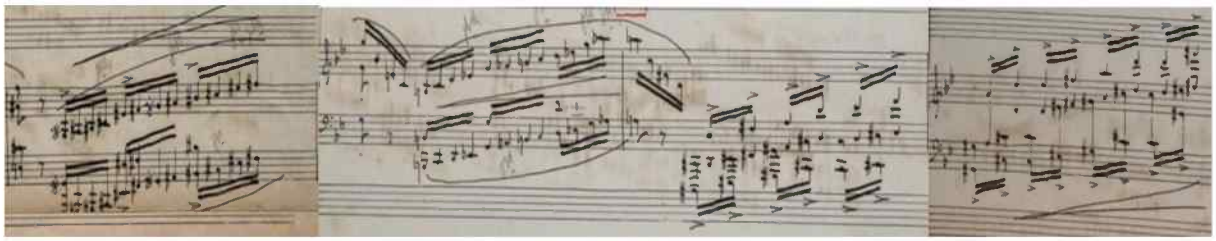


Ms G: c.226 a 231



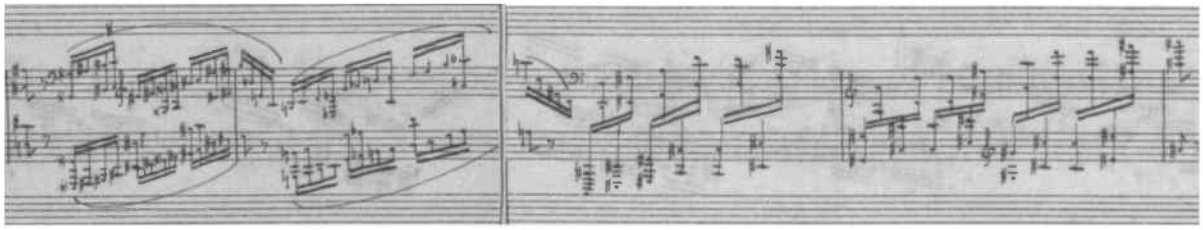
Ms K1: c.228 a 231



Ms E: c.227 a 233



Ms C: c.228 a 231



c.232 e 233: Ver nota textual referente aos c.56 e 57.
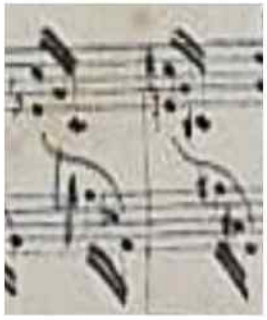
c.237 e **c.238:** Ver nota textual relativa aos c.61 e 62.

c.239: Ver nota textual referente ao c.63.
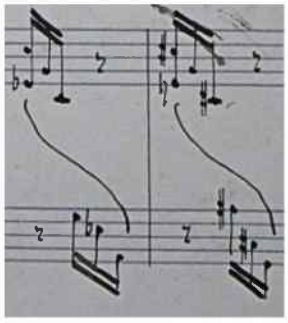
c.246 e 247: As variantes existentes nesses compassos localizam-se na 4ª. semicolcheia do t.4 do c.246 e na 2ª. semicolcheia do t.1 do c.247. Embora o Ms A seja o único que possui o Sol no c.246, adotamos essa variante na edição crítica, por ser compatível com o que ocorre no compasso correspondente na exposição

(c.70). No caso do c.247, a variante existente no Ms E (a lápis, Lá#) poderia funcionar harmonicamente, mas não é a variante correta. Na E.C., a variante utilizada é o Sol, existente em todos os demais manuscritos, e também compatível com o compasso correspondente na exposição (c.71). As figuras a seguir mostram as variantes mencionadas.
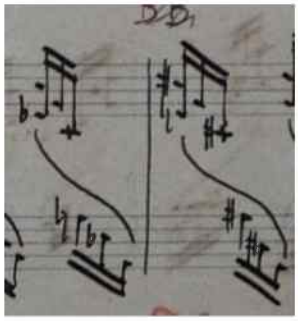
Ms J: c.246 e 247



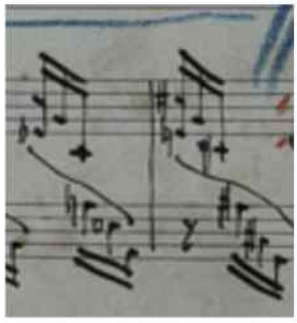
Ms A: c.246 e 247
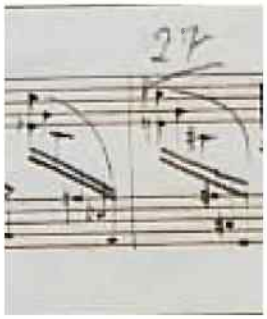


Ms B: c.246 e 247
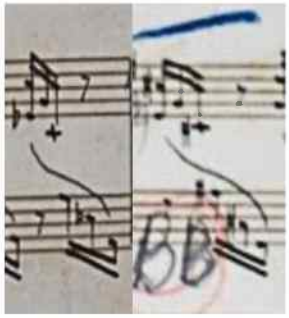


Ms D: c.246 e 247
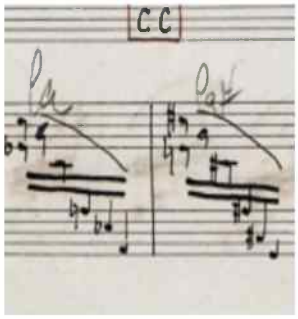


Ms K1: c.246 e 247
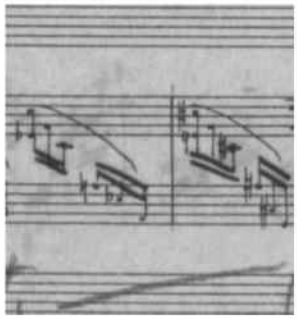


Ms G: c.246 e 247



Ms E: c.246 e 247
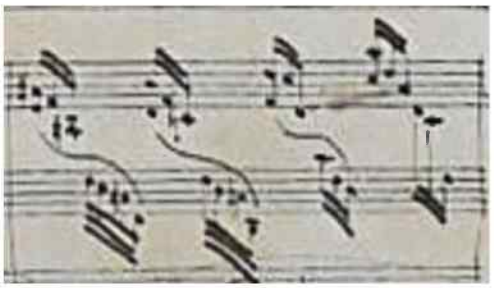


Ms C: c.246 e 247

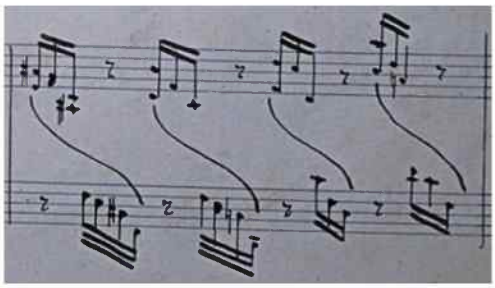


c.250: O compasso 250 é um exemplo de como muitos erros se produzem, e como eles se transmitem ao longo das diversas cópias. No Ms C há um provável erro na 5ª. semicolcheia do segundo tempo (Dó#). Basta ver os demais manuscritos, que têm Dó bequadro no mesmo lugar, assim como os c. 240, 242 e 248 do próprio Ms.C (compassos idênticos ao c.250). Além disso, se observarmos os intervalos dos compassos correspondestes aos c.240 e 250, na Exposição (c.64 e 74), comprova-se que o correto seria Dó natural. Esse Dó bequadro causa uma dissonância muito incômoda, que se acentua devido à retirada de uma das 7 notas que havia anteriormente em cada arpejo. Pelas figuras abaixo pode-se observar o histórico dessas variantes do c.250:

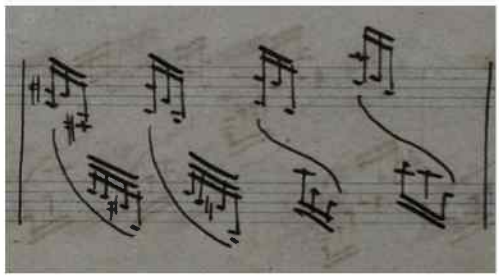
Ms J: Mov.1, c.250
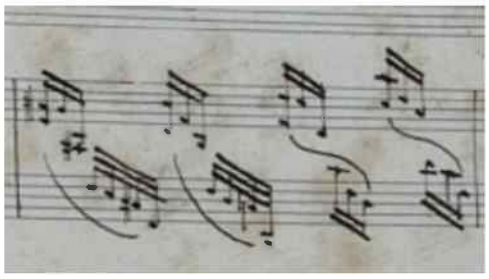


Ms A: Mov.1, c.250
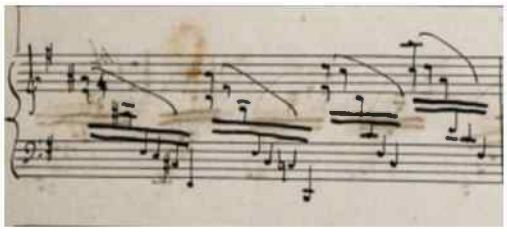


Ms B: Mov.1, c.250



Ms D: Mov.1, c.250



Ms E : Mov.1, c.250



Ms C: Mov.1, c.250



a) no Ms J, o arpejo é: Si, Fá#, Dó♮, Fá#, Ré, Dó♮, Ré.

b) no Ms A, o arpejo é: Si, Fá#, Dó (sem indicação), Fá#, Ré, Dó♮, Ré.
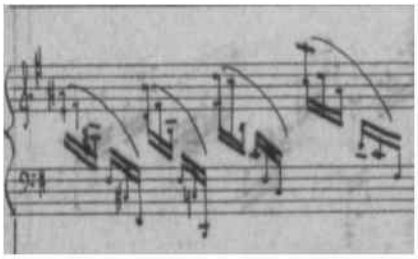
c) nos Mss B e D se produz o primeira alteração ou erro, na 3ª. semicolcheia do arpejo: Si, Fá#, Si, Fá#, Ré, Dó♮, Ré.

d) o Ms E carrega as alterações que advindas dos Mss B e D: Si, Fá#, Si, Fá#, Ré, Dó♮, Ré.

e) no Ms C, onde o compositor cortou uma das 7 notas, carrega um segundo erro: Si, Fá#, Si, Fá#, Dó#, Ré.

Se compararmos com o c.240 do próprio Ms C, e com os compassos equivalentes da exposição (c.64 e 74), teremos Dó♮, Mib e Mib (que comprovam a alteração meio tom abaixo em relação ao t.1 que possui Mi♮).

Ms C: Mov.1, c.240



Ms C: Mov.1, c.64
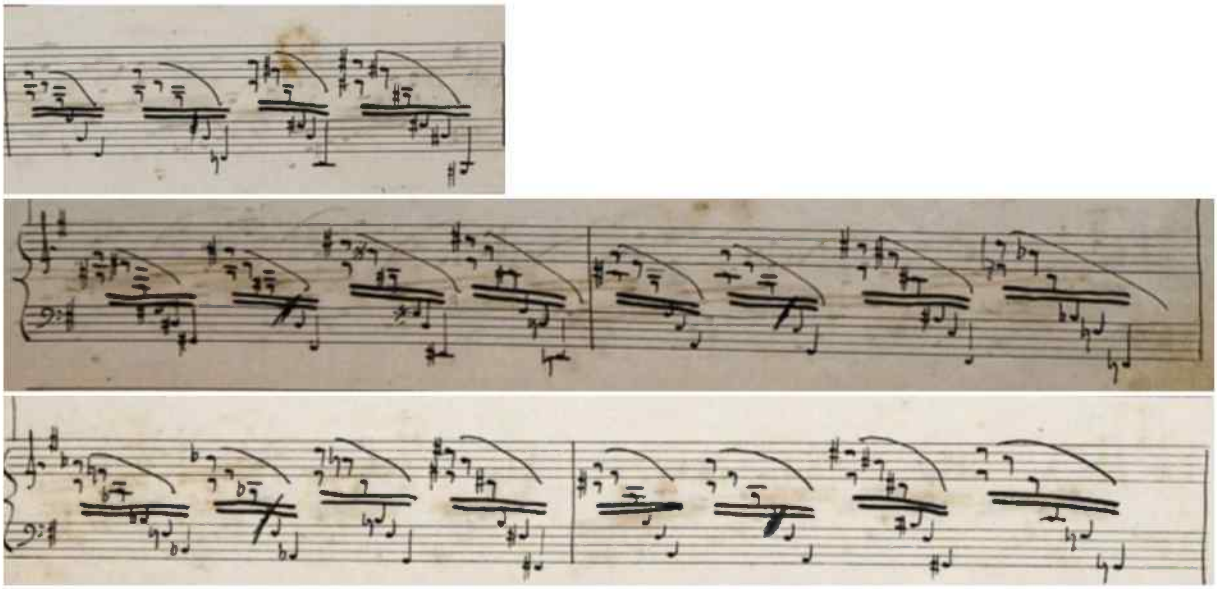


Ms C: Mov.1, c.74
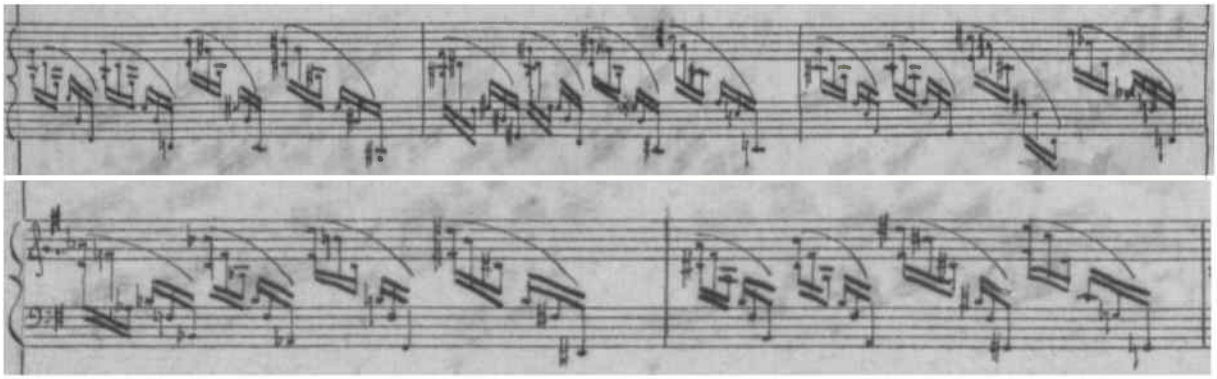


Outro erro que se transmite no mesmo trecho (c.250) é o existente no t.1, na 2ª. semicolcheia. No Ms J podemos ver claramente que há um Fá#. No Ms A já há um Sol corrigido a Fá#. Nos Mss B e D já se fixou o erro, e há um Sol. Nos Mss C e E segue o Sol, mas no Ms E há uma correção para Fá#.

c.255 a c.259: No Ms E, alguém cancelou a lápis as notas repetidas dos arpejos dos segundos tempos. Na E.C., mantivemos todas as notas existentes no Ms C.

Ms E: Mov. 1, c.255 a 259



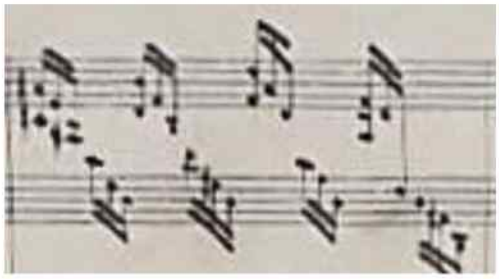
Ms C: Mov. 1, c.255 a 259
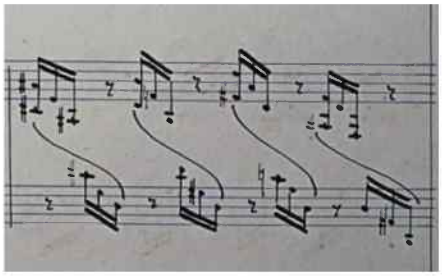


c.262: Podemos ver novamente a transmissão dos erros. Relativamente ao t.2, 2a. semic., temos: Ms J – Fá#, Ms A – Fá♮, Ms B – Sol, Ms D – Sol#, Ms E – Sol# (corrigido a lápis a Fá♮), Ms C – Sol#, e, se ainda acrescentarmos Mss G e K1, temos em ambos Sol#. Se comparamos com o compasso equivalente da exposição, o c.86, o correto será Fá♮, a versão do Ms A. Todas as demais versões possuem um erro que foi transmitido por um dos manuscritos seguintes.

Em relação ao t.3, 4a. semic., temos um Dó sem definição de # ou ♮ nos Mss J, D e C, que seria Dó#, se levamos em consideração o acidente do t.1; e um Dó♮ do autor no Ms A, e sinalização de ♮ a lápis, nos Mss B e E. O correto, observando o c.86 mais uma vez, é um Dó♮.
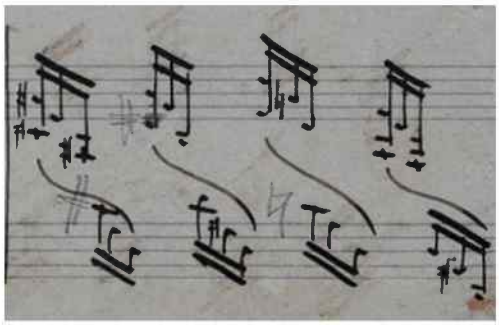
Ms J: Mov. 1, c.262
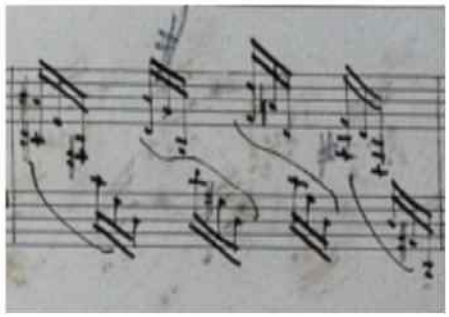


Ms A: Mov. 1, c.262
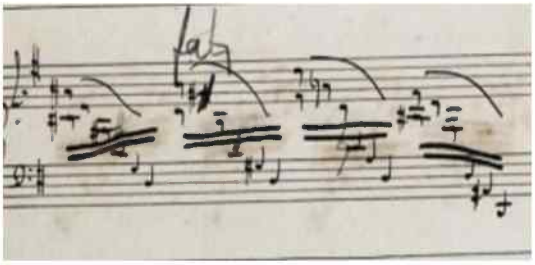


Ms B: Mov. 1, c.262



Ms D: Mov. 1, c.262



Ms E: Mov. 1, c.262
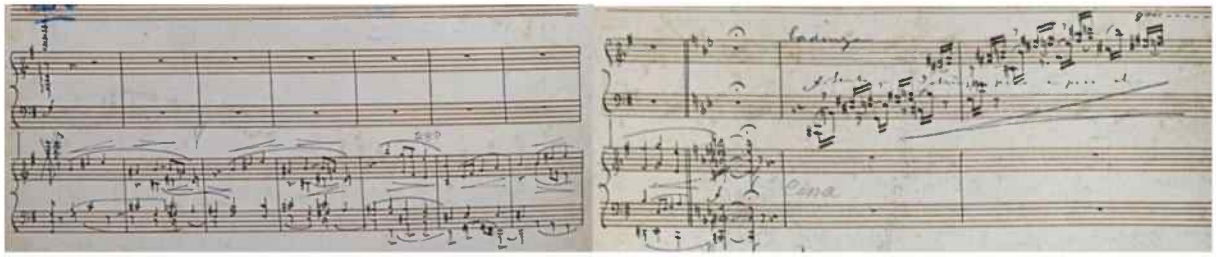


Ms C: Mov. 1, c.262

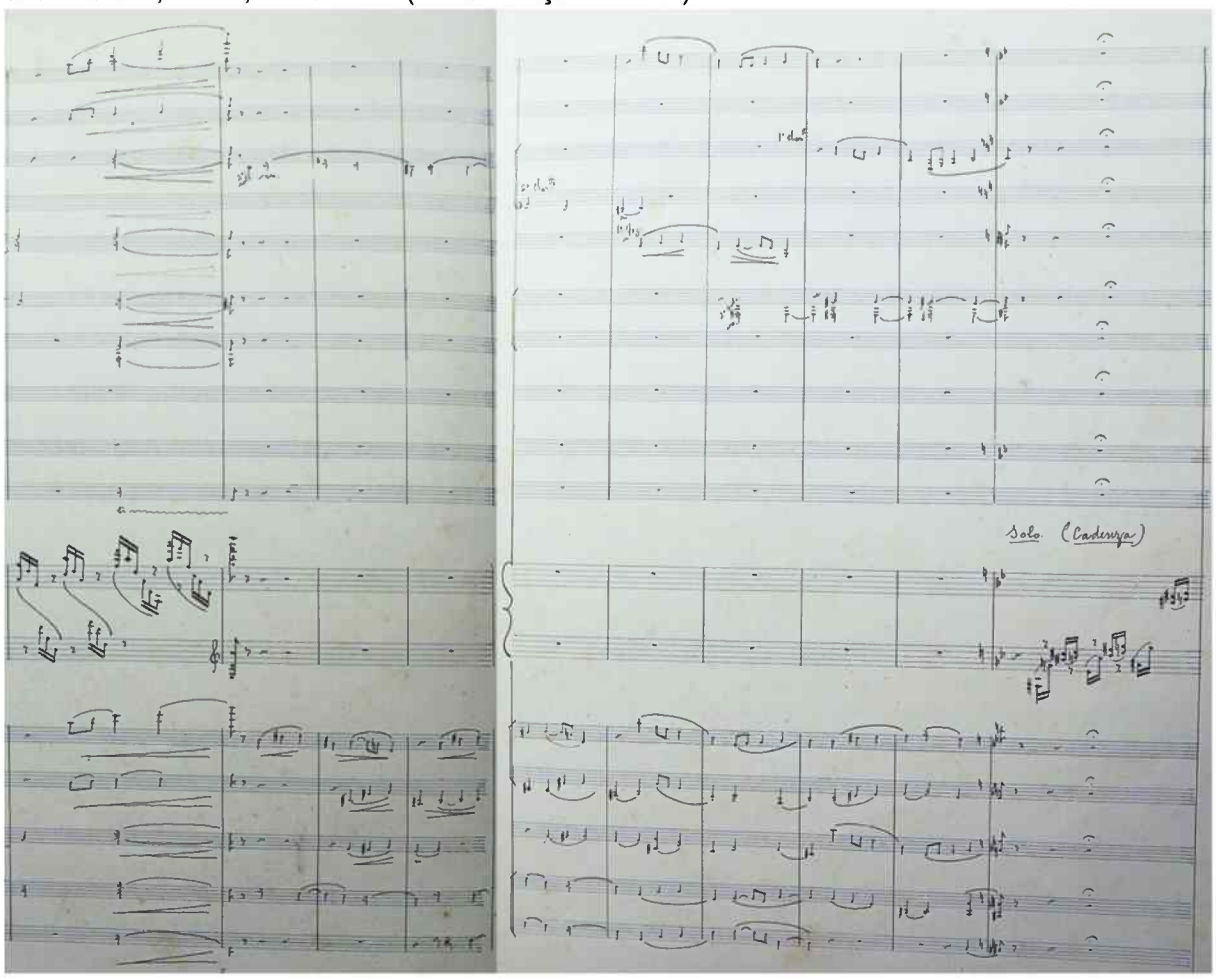


c.270 ao início da cadência: A grande cadência do concerto se inicia no c.271 no Ms C. Nessa versão, a orquestra toca dois acordes, nos c.275 e 279, após iniciada a cadência do piano e a mudança de armadura (Sib e Mib) ocorre no c.279. Mantivemos a forma do Ms C, nosso texto-base, na E.C.. Nos Mss J, K1, G, A, B, D e E, antes do início da cadência há 8 compassos de orquestra (as figuras abaixo mostram o trecho mencionado nos Mss G, A e D). O único manuscrito que tem esses compassos cortados a lápis é o Ms D. O Ms C não possui esses compassos, e dessa forma se encontra na E.C.
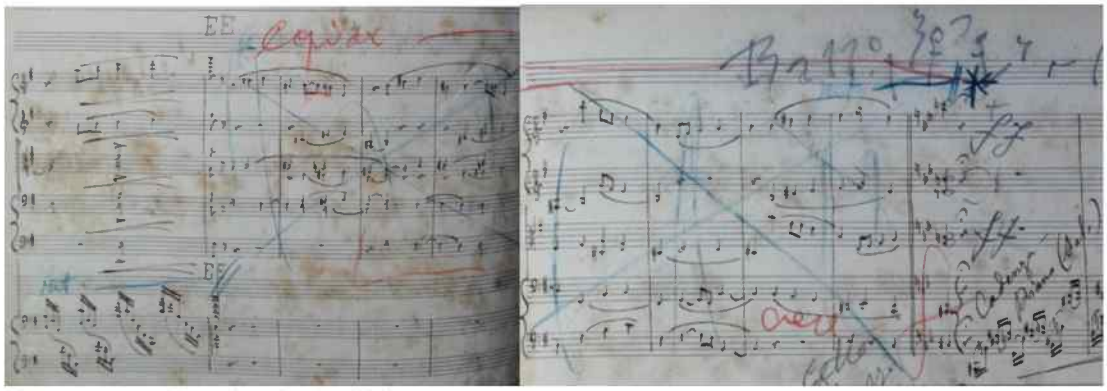
Ms G: Score, Mov.1, c.271 a 272 ((na numeração da E.C.)
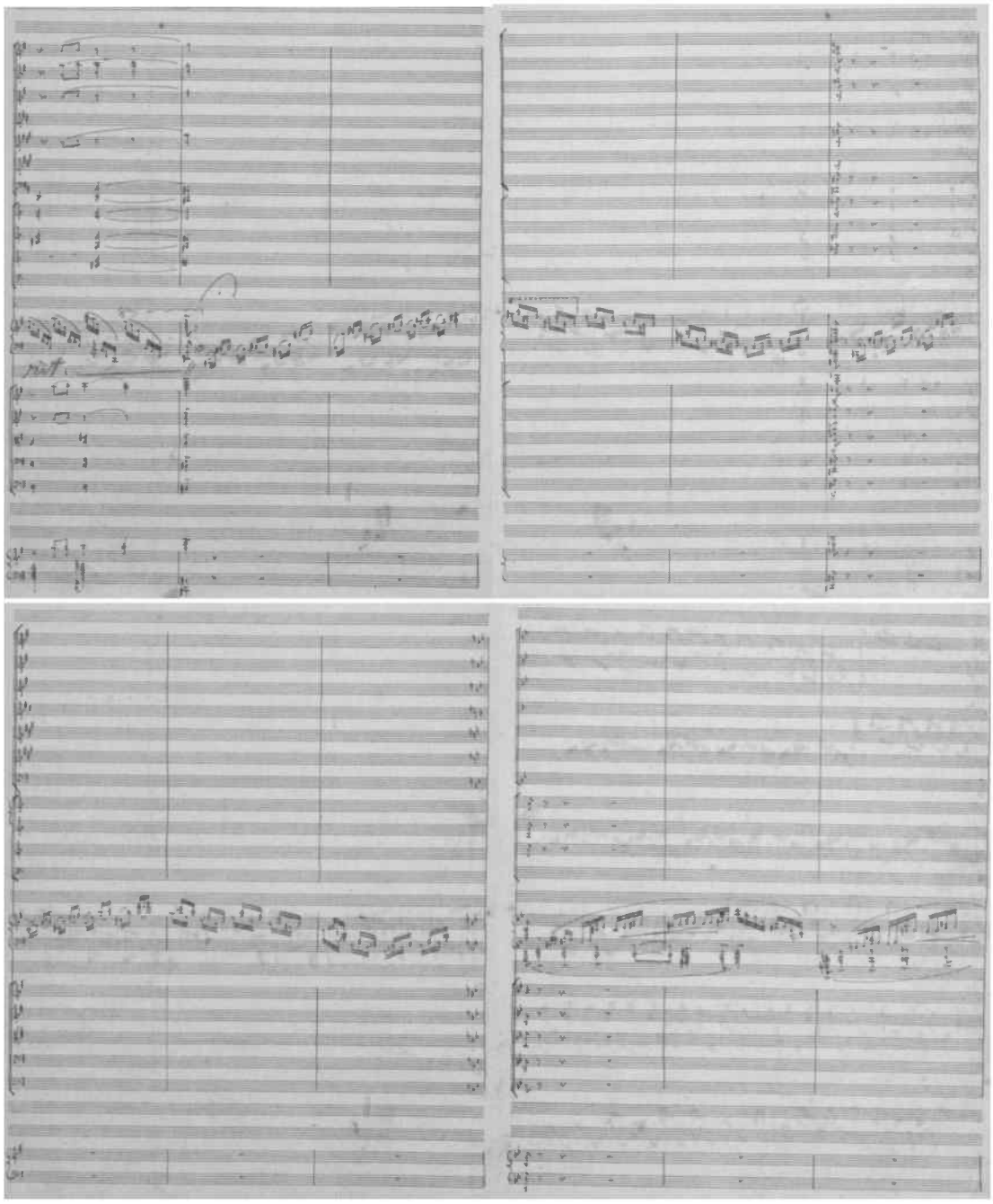


\Ms A: Score, Mov.1, c.270 a 271 (na numeração da E.C.)



Ms D: Score, Mov.1, c.270 a 271 (na numeração da E.C.)

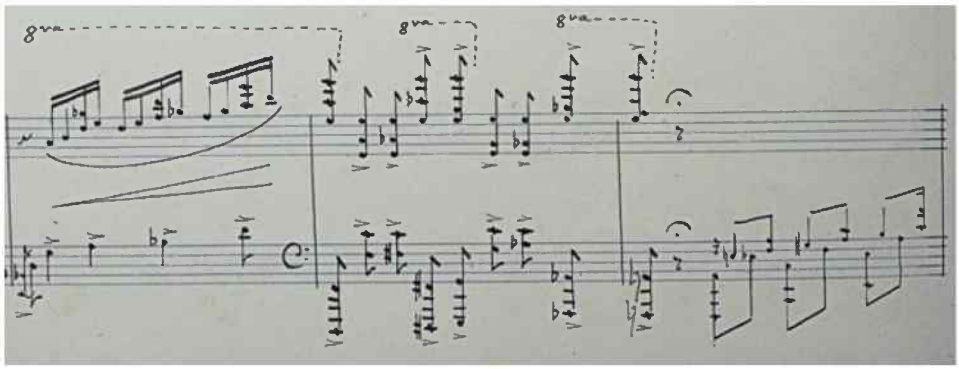


Ms C: Score, Mov.1, c.270 a 281
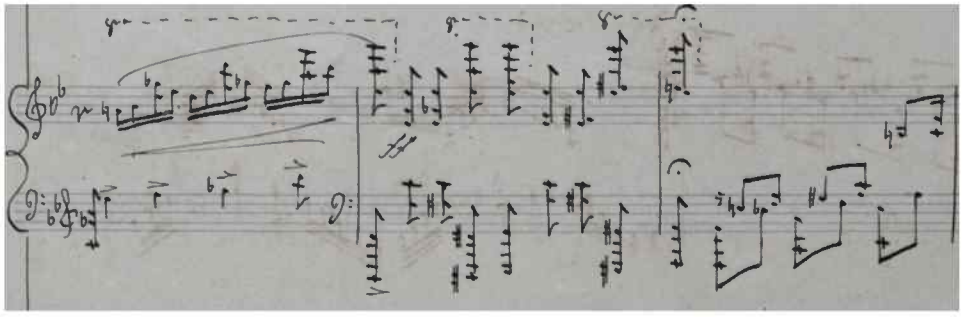


c.287: Esse compasso não existe na cadência do manuscrito C, texto-base desta edição crítica. Os Mss J, A, B, D, G, K1 e E possuem esse compasso (figuras a seguir). Nos Mss G e K1, o compasso mencionado foi cortado. No Ms G, o corte provavelmente foi feito pelo próprio compositor, assim como a correção do acorde do primeiro tempo do c.287, como se pode observar na figura abaixo.
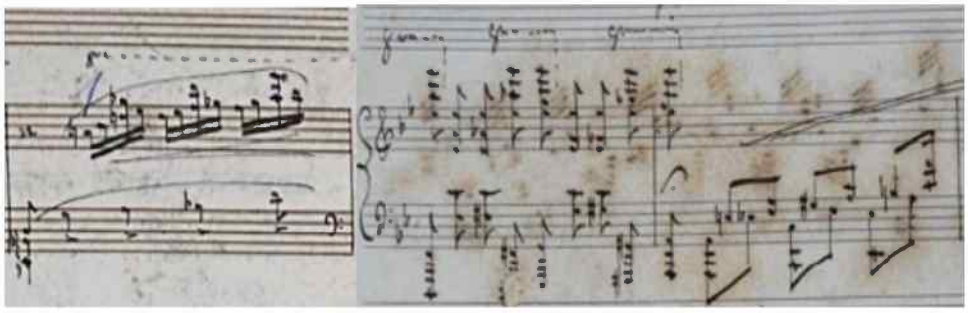
Ms A: c.286 a 287
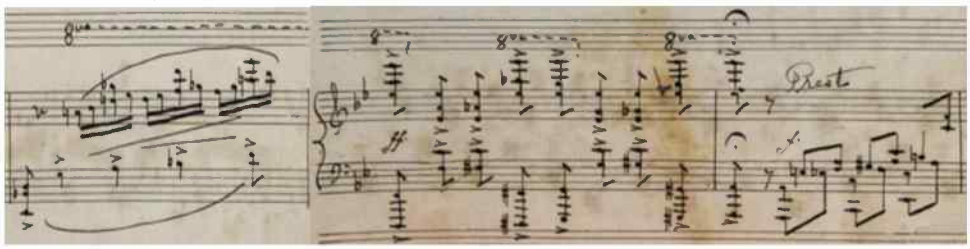


Ms B: Mov.1, c.286 a 287



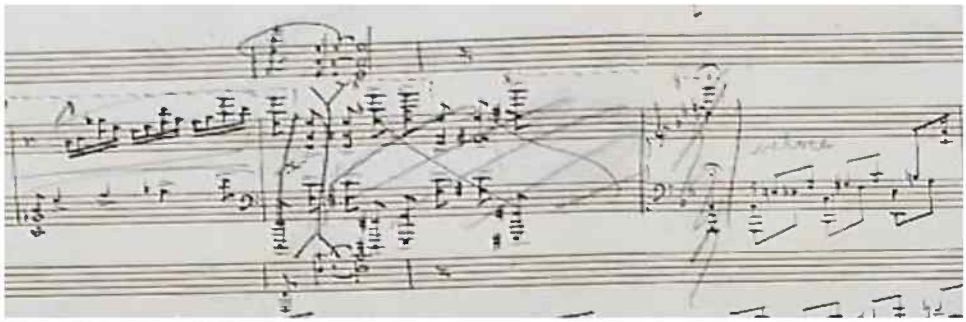
Ms D: Mov.1, c.286 a 287



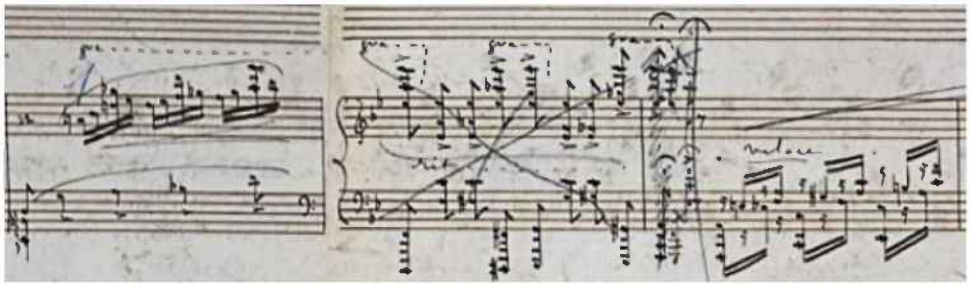
Ms E: Mov.1, c.286 a 287



Ms K1: Mov.1, c.286 a 287



Ms G: Mov.1, c.286 a 287

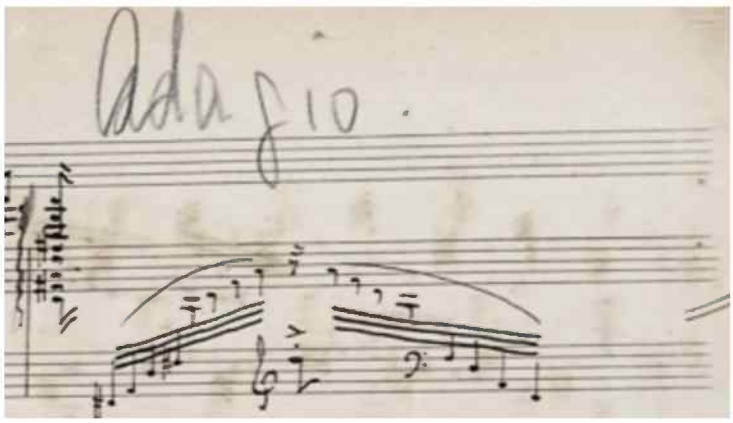


Ms C: Mov.1, c.286 a 287
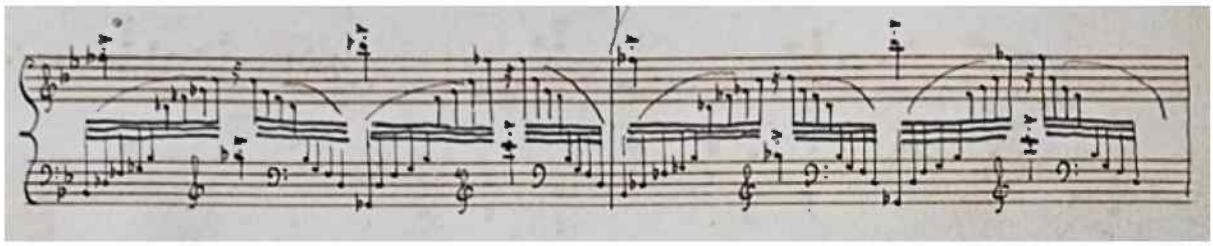


c.291: O arpejo só aparece no Ms E e parece ter sido agregado. Trata-se de uma preferência dos intérpretes.

Ms E: Mov.1, c.292

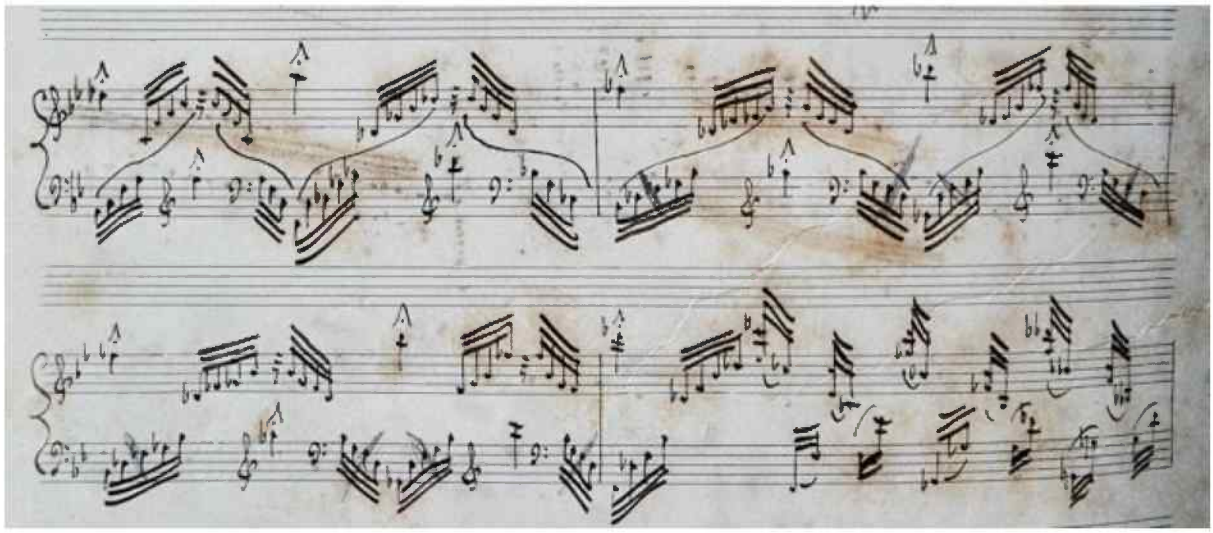


c.295 e 296: Na maior parte dos manuscritos (A, B, J, K1, G) havia o Fáb em todos os arpejos, tanto no movimento ascendente como no descendente. No Ms D, todas essas notas (Fáb) foram cortadas a lápis, e já não mais existem nos Mss E e C. Na figura abaixo, vê-se o que ocorre nos Mss G, D e C. Na E.C., utilizou-se a variante existente nos Mss E e C.
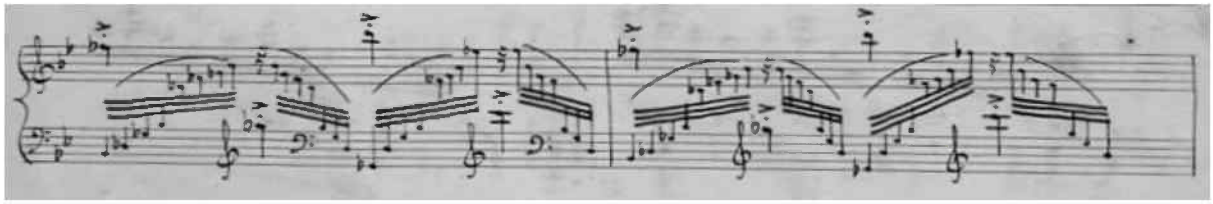
Ms G: Mov.1, c.295, 296.



Ms D: Mov.1, c.294 a 297.
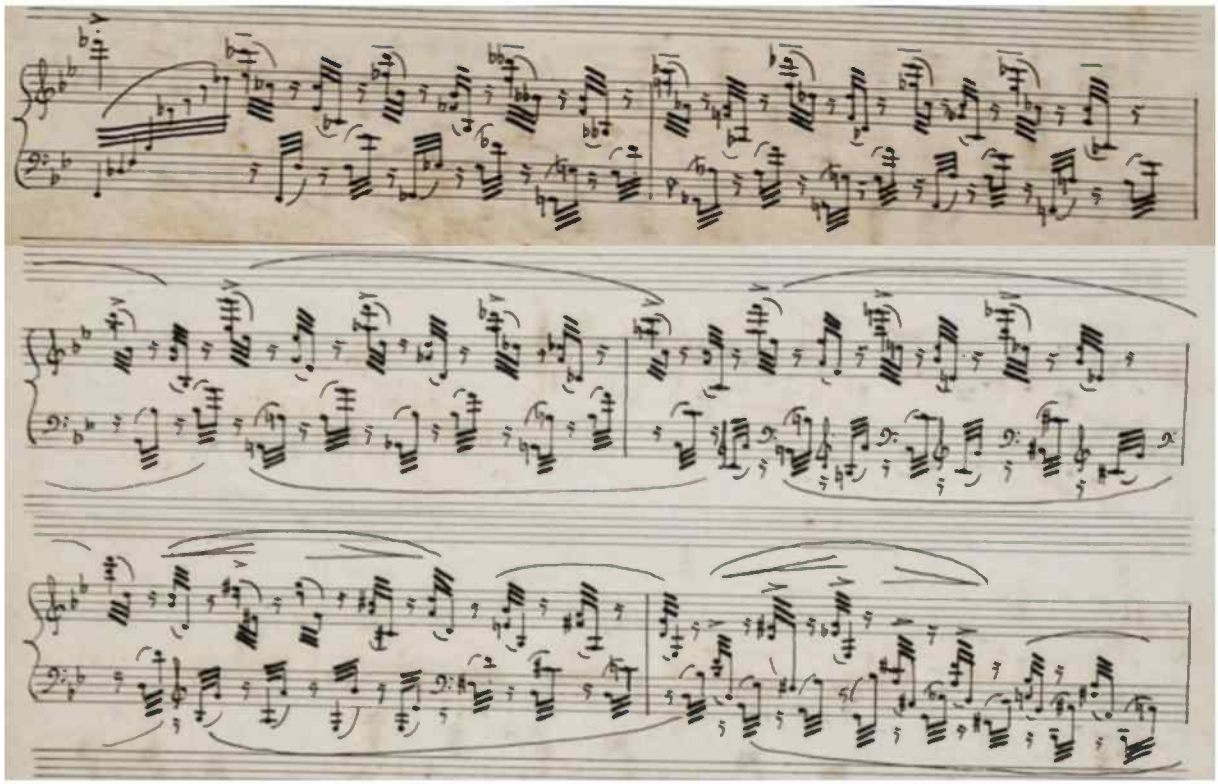


Ms C: Mov.1, c.295 e 296.
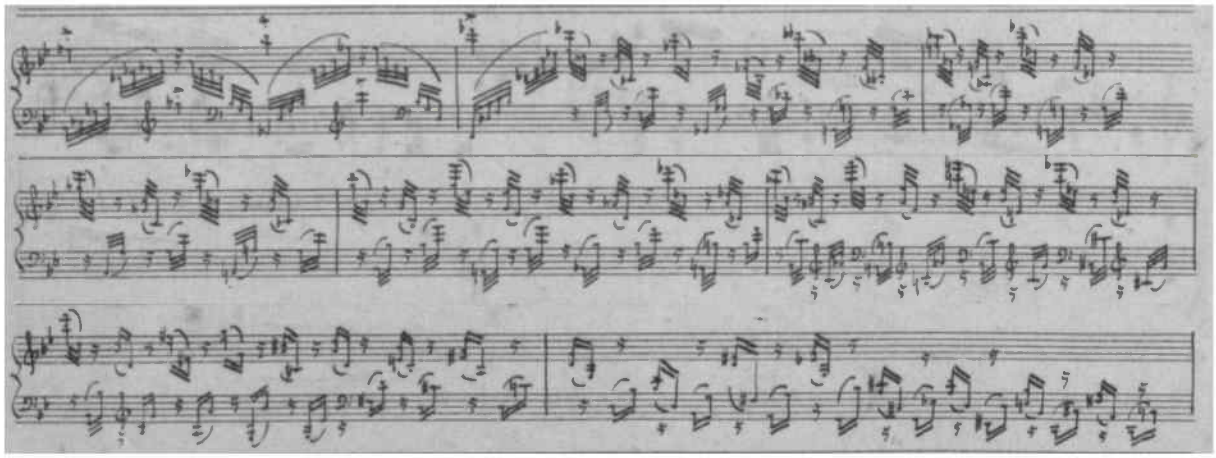


c. 298 a 303: Não havia ligaduras de frase nos manuscritos, exceto no Ms E. Optamos por seguir o manuscrito E, que aclara a execução. No próprio Ms E faltavam as duas primeiras ligaduras, ainda que houvesse a continuação da segunda delas para o sistema seguinte. Tampouco havia articulações, exceto nos

Mss G, K1 e E. O Ms E é o que está mais completo. Nas figuras a seguir pode-se comparar as variantes dos Ms E e C:

Ms E: Mov.1, c.298 a 303
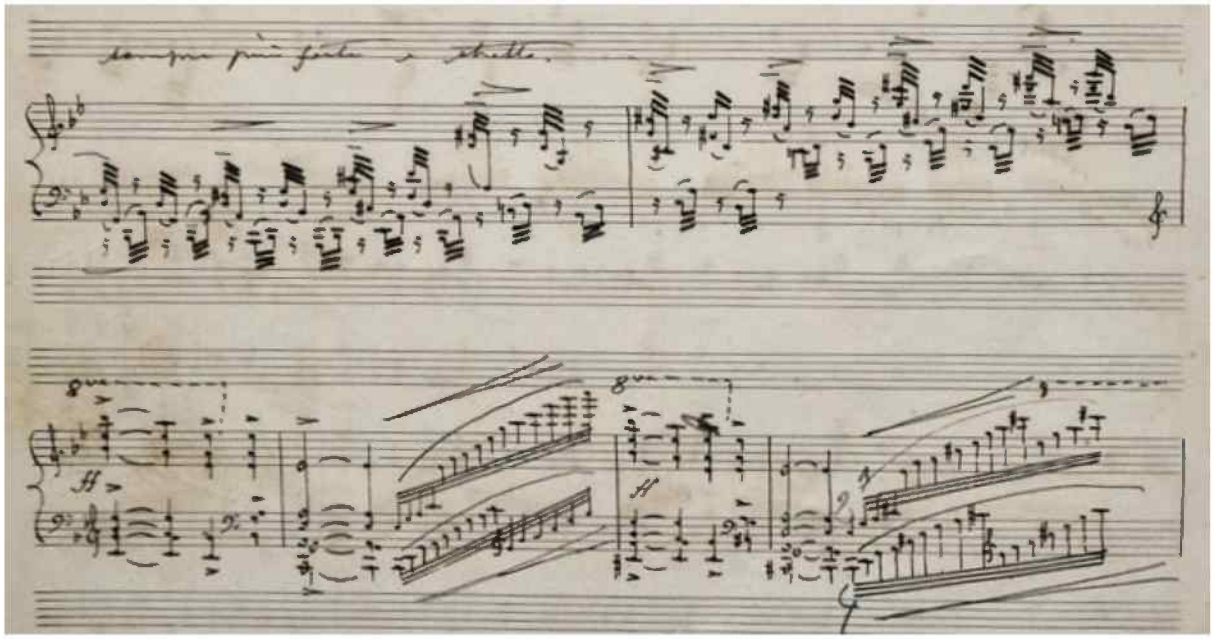


Ms C: Mov.1, c.297 a 303



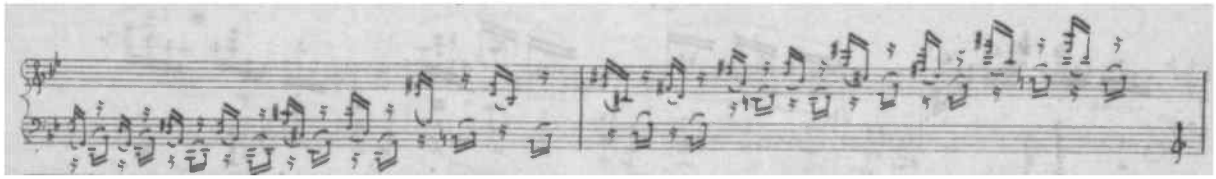
c.304 e 305: Em diversos pontos, o compositor escreve sinais de difícil interpretação: não fica claro se são acentos ou se são reguladores de *diminuendo*, como se pode ver na figura abaixo, na qual se pode comparar a dimensão dos acentos (ou *diminuendo*) nos c. 304 e 305, e dos acentos nos c. 306 a 308.

Ms E: Mov.1, c. 304 a 309

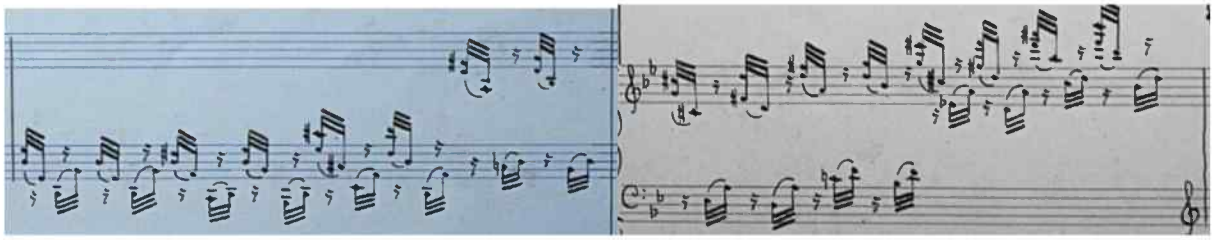


Não havia articulações, exceto nos Ms. D, G, K1 e E. O Ms E é o que está mais completo (figura acima). Corrigimos as omissões e as imprecisões segundo critérios fraseológicos. Nas figuras a seguir pode-se ver as versões desses dois compassos nos Mss C, A e G:

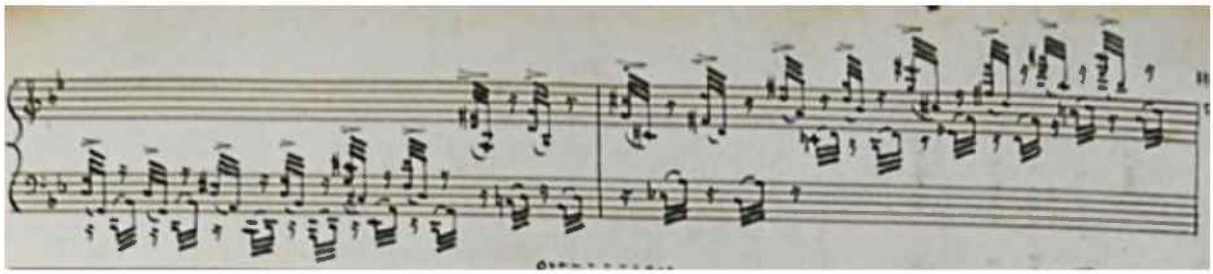
Ms C: Mov.1, c. 304 e 305



Ms A: Mov.1, c. 304 e 305



Ms G: Mov.1, c. 304 e 305



c.306 e 308: Há incongruências em todos os manuscritos em relação ao Lá do acorde do t.3 na pinf. (verificar QUADRO: Aparato crítico Movimento I - Parte Piano solista). O Lá poderia existir ou não, porque sua presença está diversa em todos os manuscritos. O autor pode haver decidido eliminar a nota ou, simplesmente, pode ser que haja copiado de um manuscrito em que esqueceu de colocar a nota. Optamos por manter o Lá, pois é o baixo do acorde.

c.306 a 311: as variantes existentes nesse trecho podem ser assim resumidas:

1) o trecho que vai do c.306 a 311 (6 compassos) só existe na íntegra nos Mss B, D, G, K1, E e C. Os Mss J, L e A só possuem 4 compassos nesse trecho (os c.308 e 309 não existem nesses manuscritos). Pelas figuras abaixo pode-se ver a diferença entre as variantes existentes nos testemunhos, exemplificadas pelos Mss B e C (trecho de 6 compassos) e pelos Mss J e A (trecho de 4 compassos)

2) nos Ms B, K1, G, E e C há 15 notas no arpejo do c.307: na pauta inferior, começa no Dó 2 e termina no Sol 5; na pauta superior, começa no Mi 3 e termina no Lá 6. Nos Mss J e A há 16 notas neste arpejo: na pauta inferior, começa no Dó 2 e termina no Lá 5; na pauta superior, começa no Mi 3 e termina no Dó 7.

3) nos Mss B e K1, há 3 fermatas: nos c.307, 309 e 311; nos Mss G, E e C só há uma fermata no c.311; no Ms L há fermatas nos compassos correspondentes ao 307 e ao 311; nos Mss J e A não há fermatas.
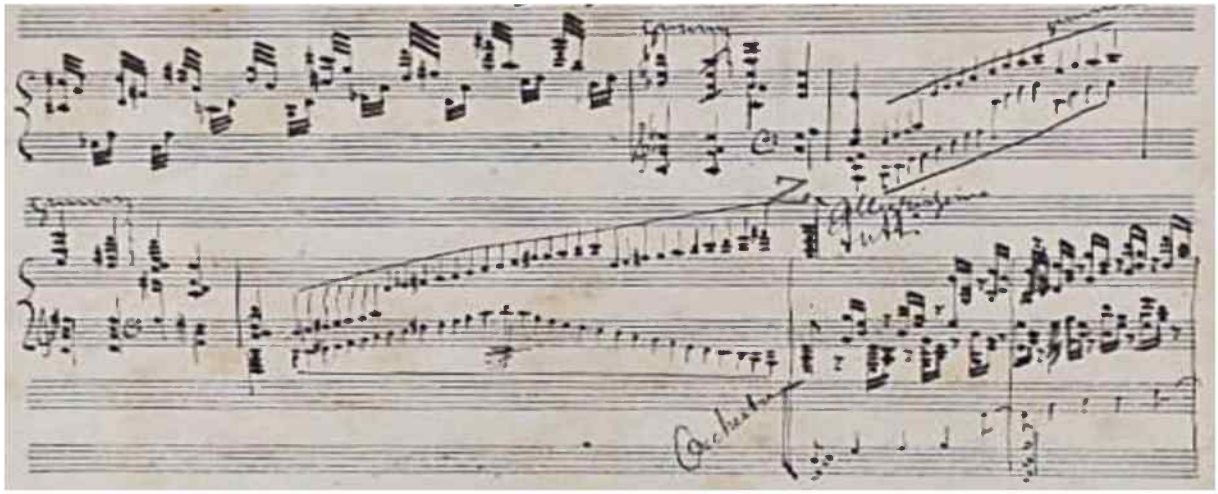
4) no c.311, o acento no Ré no centro das escalas somente ocorre nos Mss G e E (acento não incluído na E.C.). No Ms C, não há acento no acorde do t.1. Na E.C. incluíram-se acentos nos acordes do t.1 dos c.307, 309 e 311. O Ré oitava abaixo é indicado de forma abreviada e poderia não ser entendido, caso não tivéssemos outros manuscritos para comparar.

5) uma variante importante também ocorre nas últimas da pauta inferior do c.311: nos Mss A e K1, há uma nota a mais que nos demais manuscritos. Nos Mss A e K1, as três últimas notas são Dó – Si – Lá (32 notas nos t.3 e 4). Nos outros manuscritos, somente Dó – Lá (31 notas nos t.3 e 4). Utilizamos a variante da maioria dos manuscritos na E.C., pois é a variante que possui o mesmo número de notas na pauta inferior e superior (31 notas).

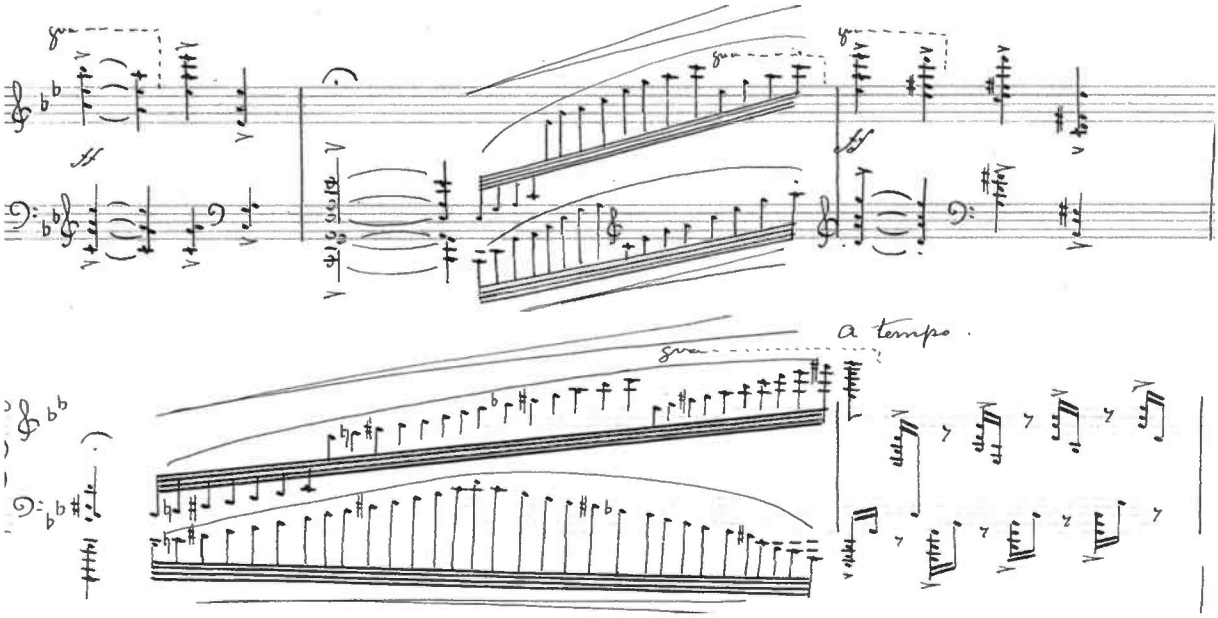
6) a articulação e a acentuação dos manuscritos possuem as mais distintas variantes nos c.306, 308 e 310, como se pode observar nas figuras a seguir. Na E.C. utilizou-se ligaduras entre t.1 e t.2, nas pinf e psup, nos c.306 e 308, e somente na pinf no c.310; e acentos nos t.1, 3 e 4 dos c.306 e 308, e em todos os tempos no c.310.

Todas as variantes mencionadas podem ser aferidas nas figuras a seguir.

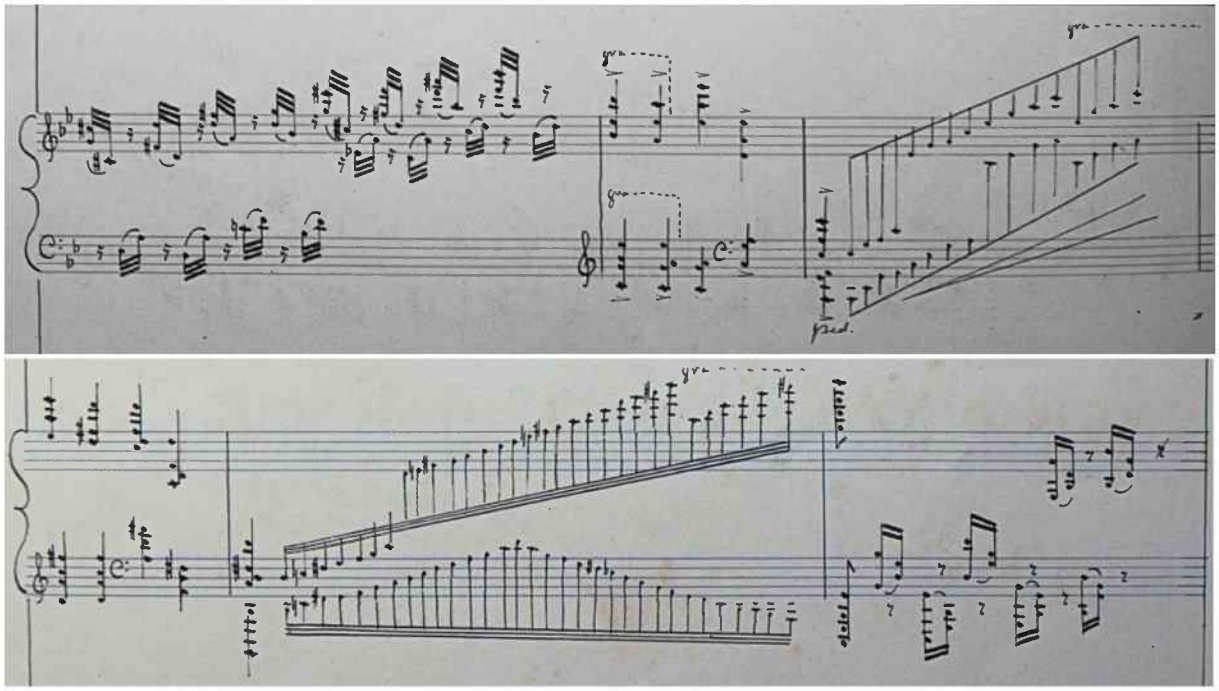
Ms J: Mov.1, c.305, 306, 307, 310, 311, 312 e 313



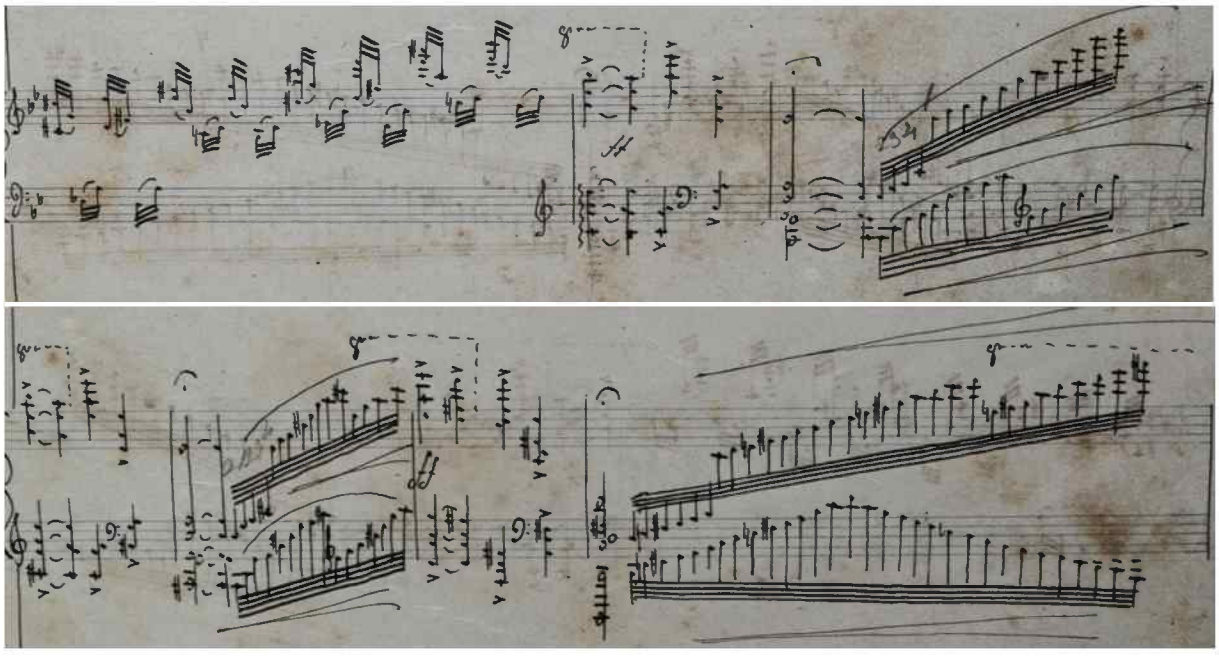
Ms L: Mov.1, c.306, 307, 310, 311, 312
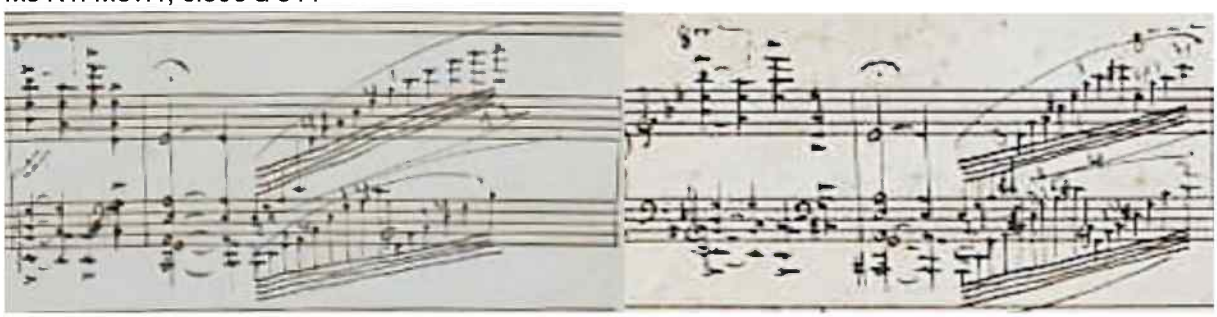


A: Mov.1, c.305, 306, 307, 310, 311 e 312
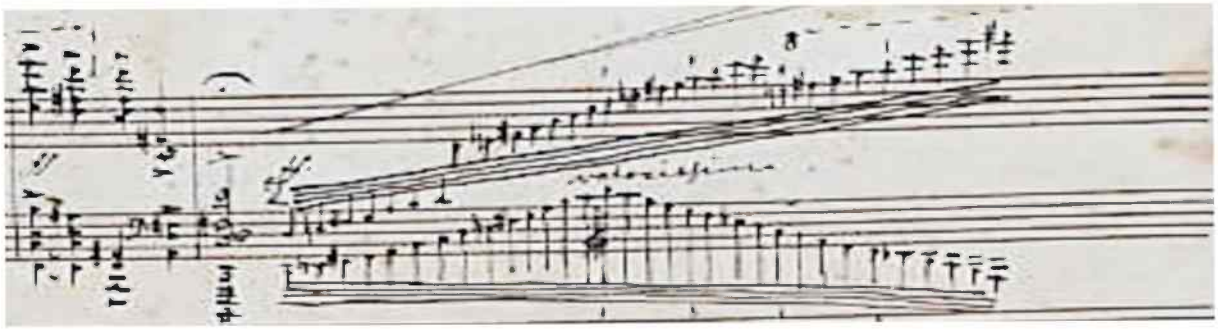


Ms B: Mov.1, c.305 a 311
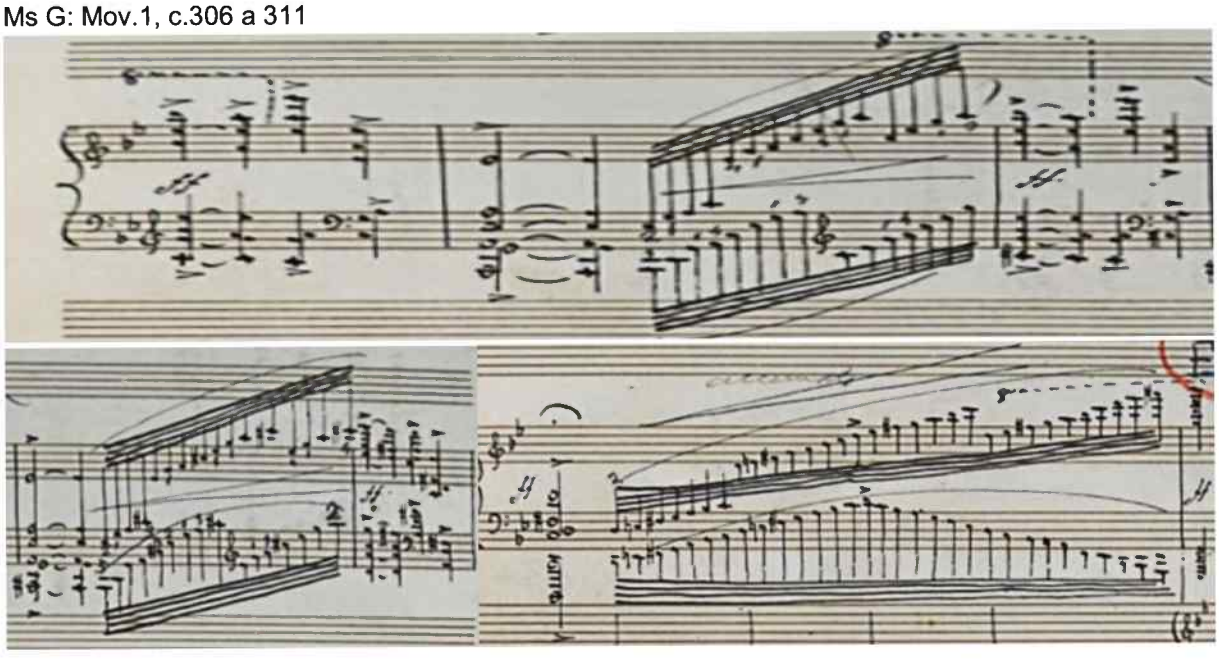


Ms K1: Mov.1, c.306 a 311

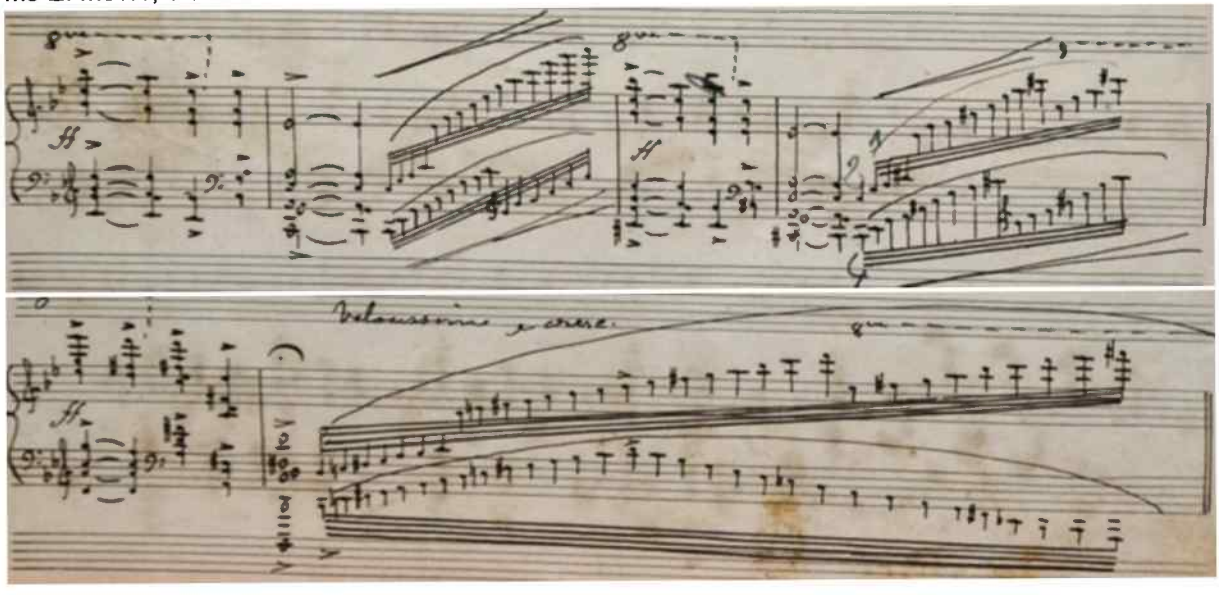




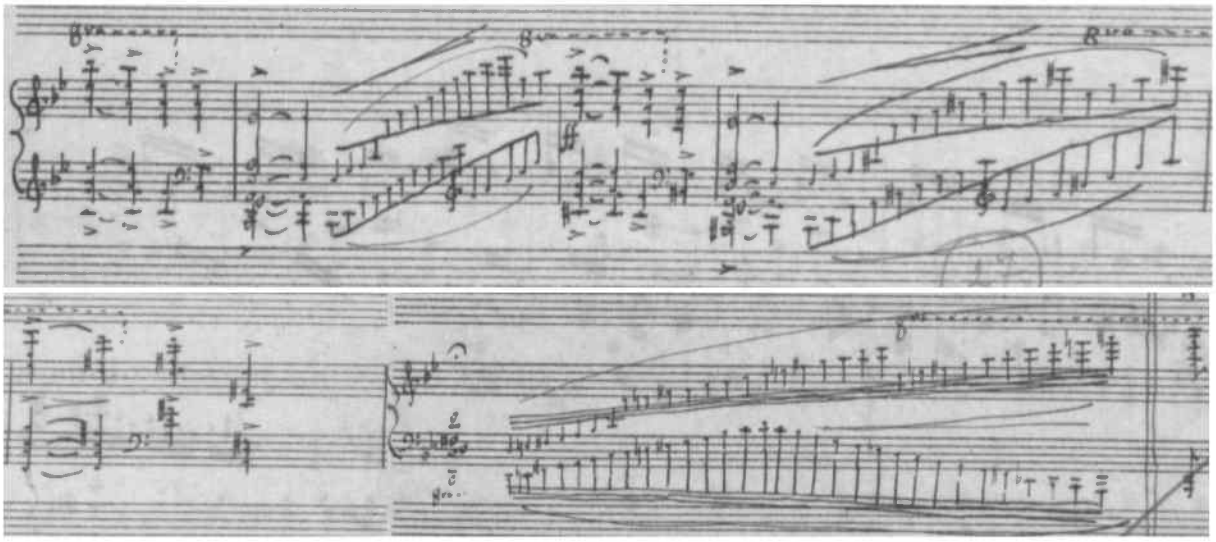
Ms G: Mov.1, c.306 a 311



Ms E: Mov.1, c.306 a 311
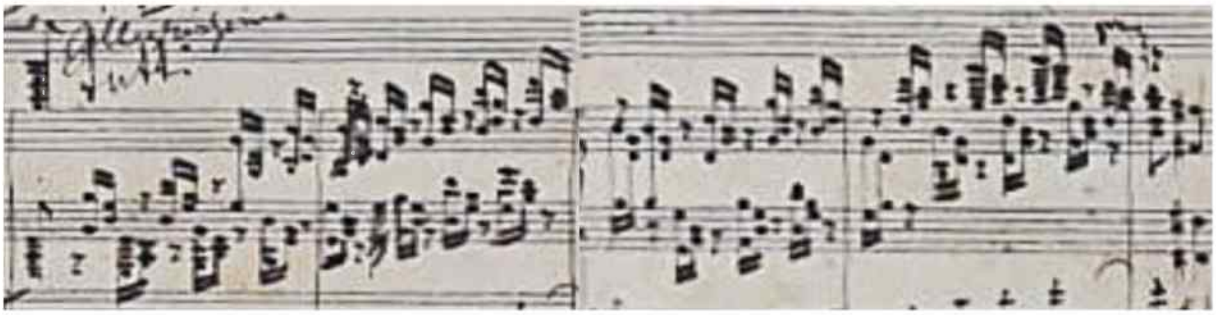


Ms C: Mov.1, c.306 a 311
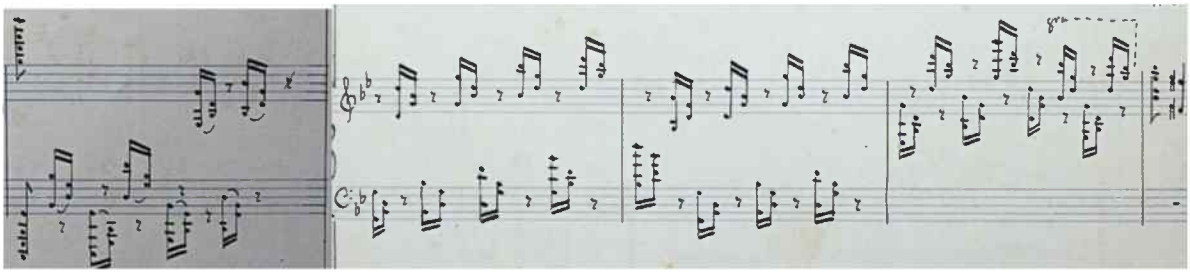


c.312 a 316: no trecho compreendido entre os c.312 e 315 há uma série de variantes de articulação, acentuação e duração das primeiras notas dos compassos 312, 314 e 316, que podem ser claramente observadas nas figuras a seguir. Na E.C., foram utlizadas as variantes dos Mss E e C: as semicolcheias foram ligadas duas a duas, assinalou-se a indicação ff, e, nas primeiras notas dos compassos 312, 314 e 316, há uma colcheia, uma semínima, e uma colcheia, respectivamente.
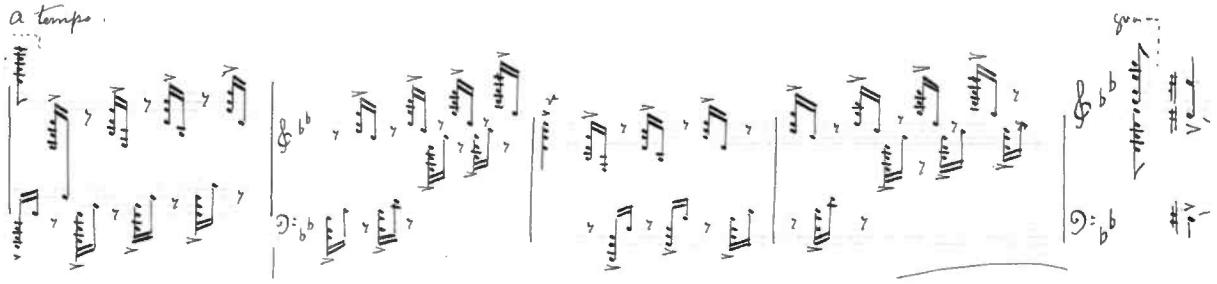
Ms J: Mov.1, c.312 a 316
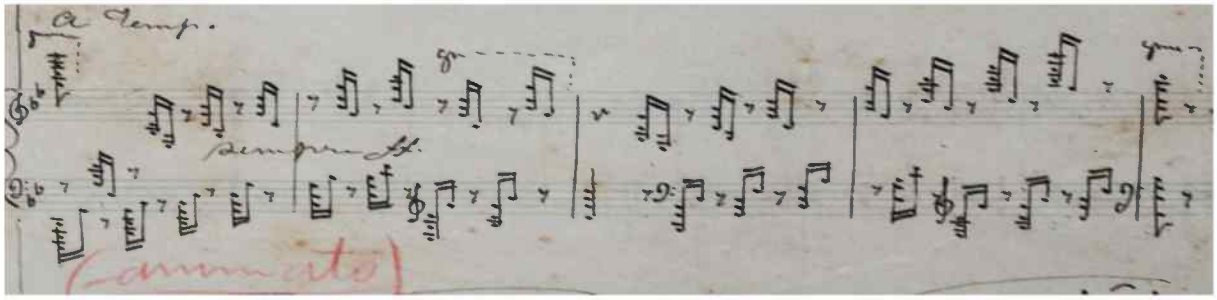


Ms A: Mov.1, c.312 a 316
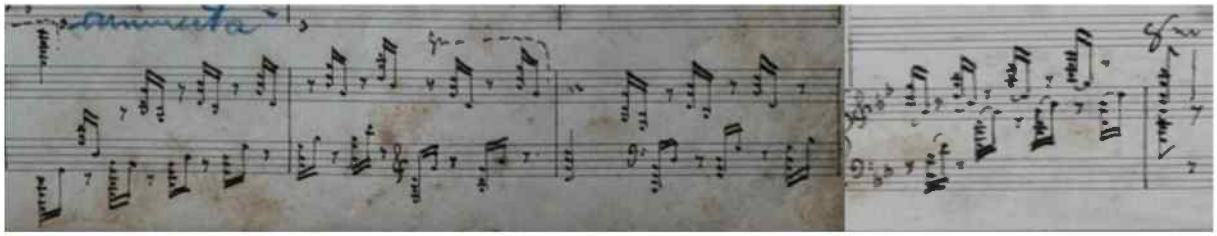


Ms L: Mov.1, c.312 a 316
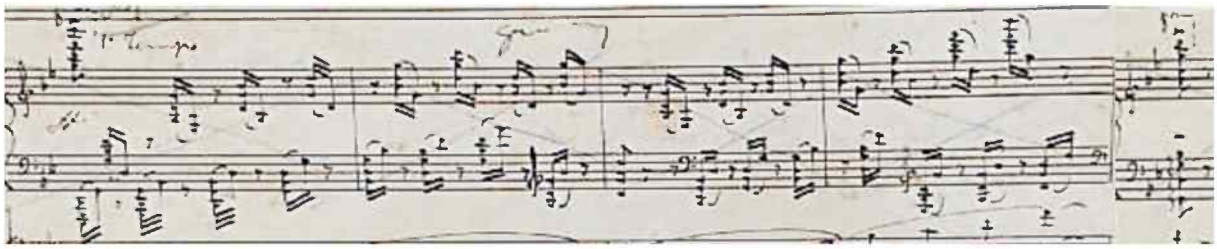


Ms B: Mov.1, c.312 a 316
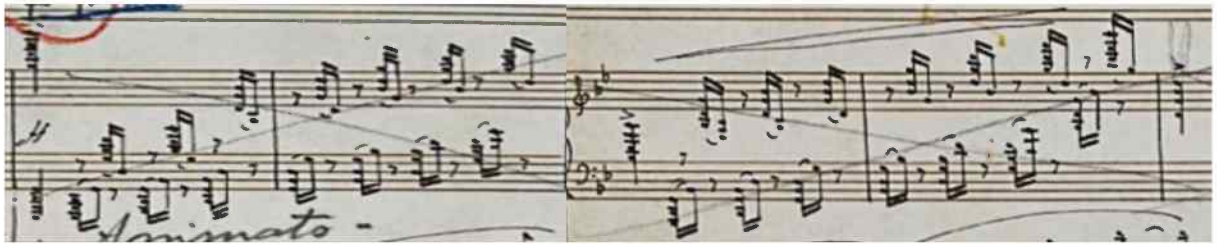


Ms D: Mov.1, c.312 a 316



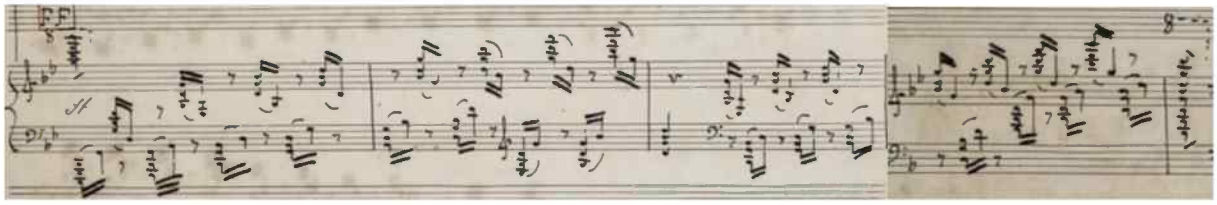
Ms K1: Mov.1, c.312 a 316
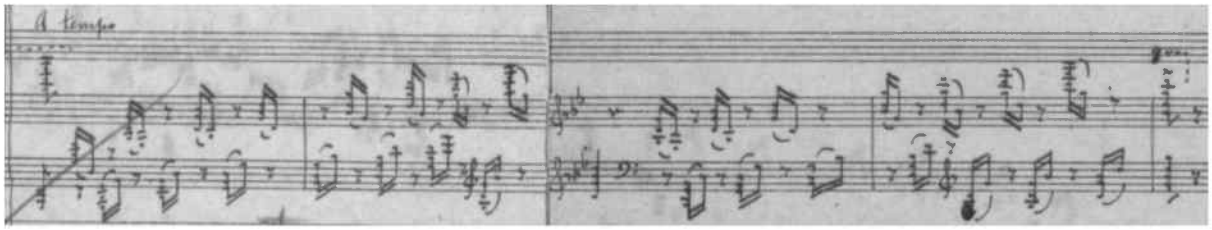


Ms G: Mov.1, c.312 a 316



Ms E: Mov.1, c.312 a 316



Ms C: Mov.1, c.312 a 316
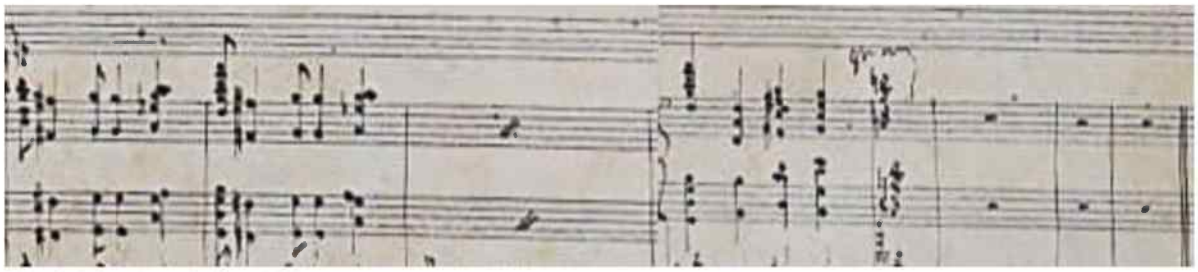


c.316 ao fim: no trecho compreendido entre o compasso 316 e o fim do primeiro movimento, podem-se observar as seguintes variantes:

1) nos c.316 a 318, há duas variantes distintas: a dos primeiros manuscritos (Mss J, A e L), em que o piano toca um ritmo sincopado nos t.2 e 3; e uma outra variante, onde o piano só intervém no primeiro e no quarto tempo do compasso (Mss B, D, K1, G, E e C).

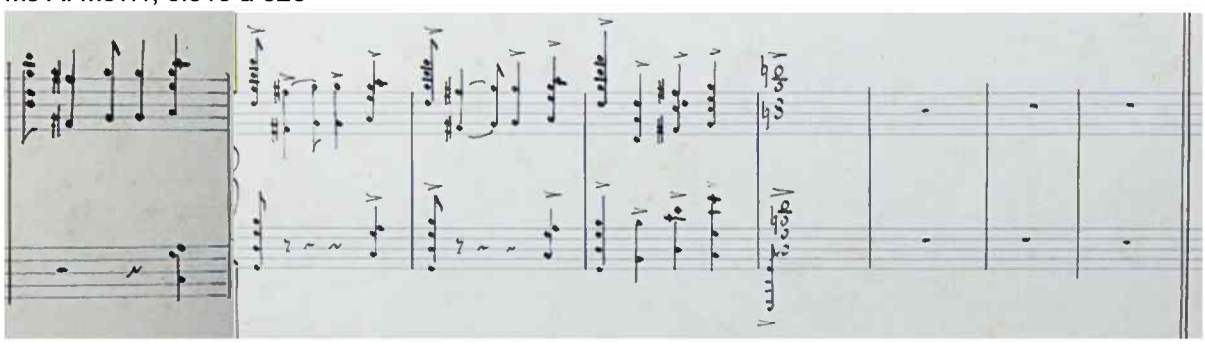
2) nos Mss J, A, L, B, D, K1 e G, há 3 compassos de orquestra, depois do último acorde do piano. Observe-se que nos c.321 e 322, nos Mss K1 e G, acrescentou-se, a lápis, para o piano solo, os 3 acordes finais executados pela orquestra. Nos Mss E e C, há somente dois compassos depois do último acorde do piano.

As variantes existentes nos Mss E e C foram as utilizadas na E.C. Nas figuras abaixo, pode-se observar as variantes mencionadas nos diversos manuscritos.
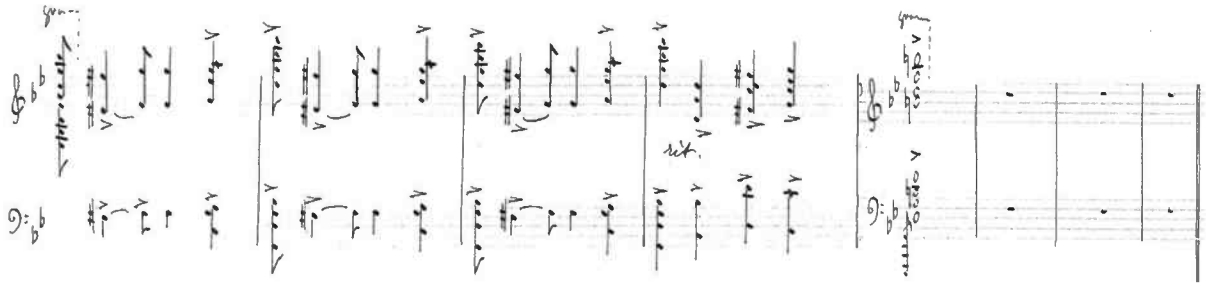
Ms J: Mov.1, c.316 a 323
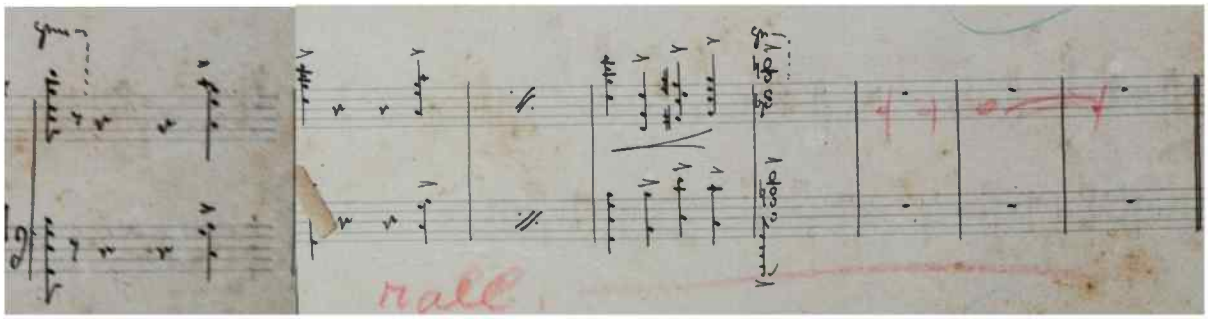


Ms A: Mov.1, c.316 a 323
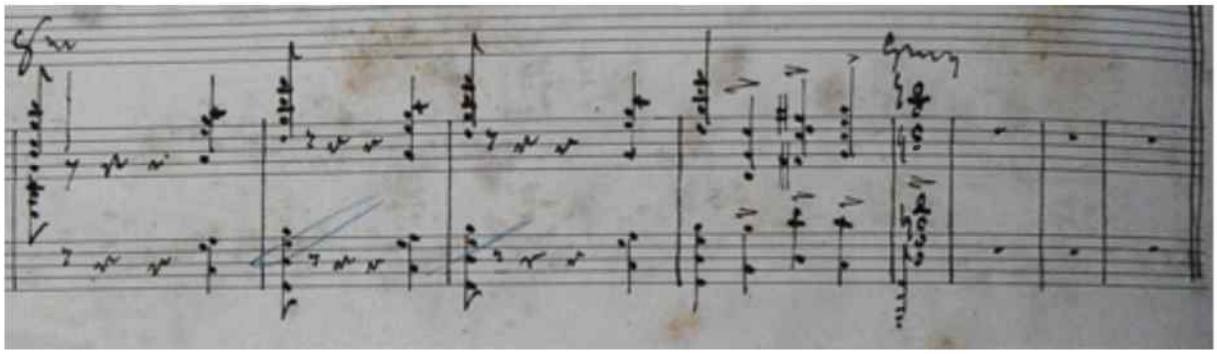


Ms L: Mov.1, c.316 a 323
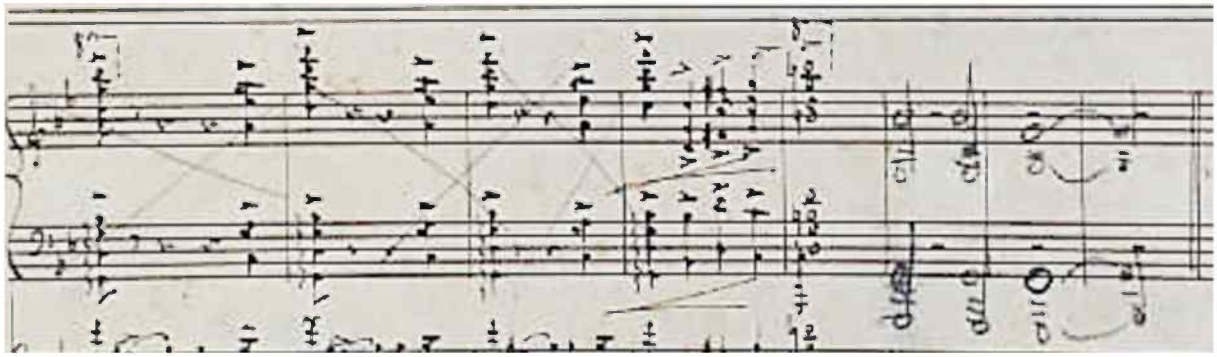


Ms B: Mov.1, c.316 a 323
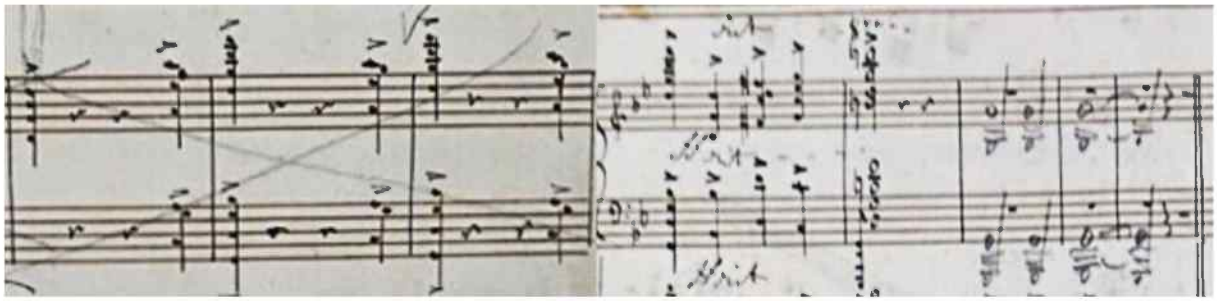


Ms D: Mov.1, c.316 a 323
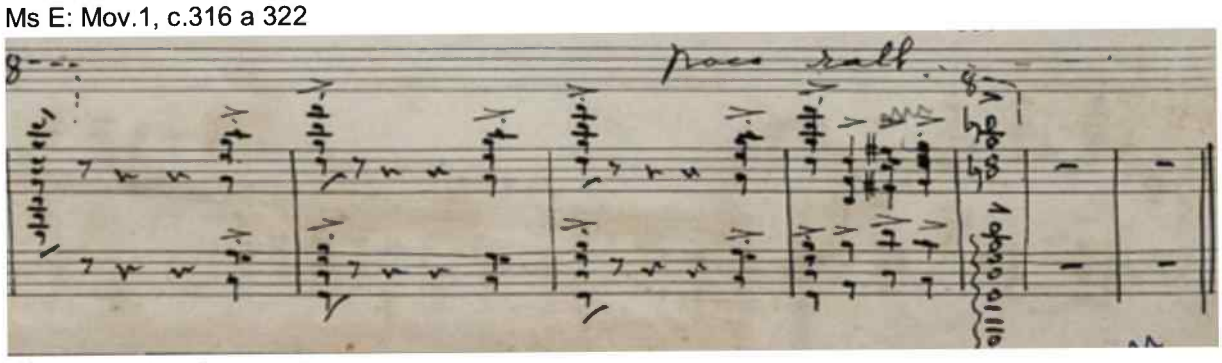


Ms K1: Mov.1, c.316 a 323
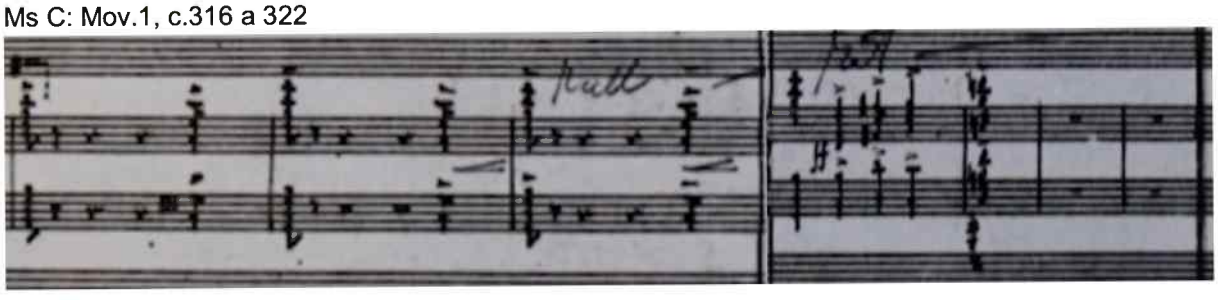


Ms G: Mov.1, c.316 a 323



Ms E: Mov.1, c.316 a 322



Ms C: Mov.1, c.316 a 322
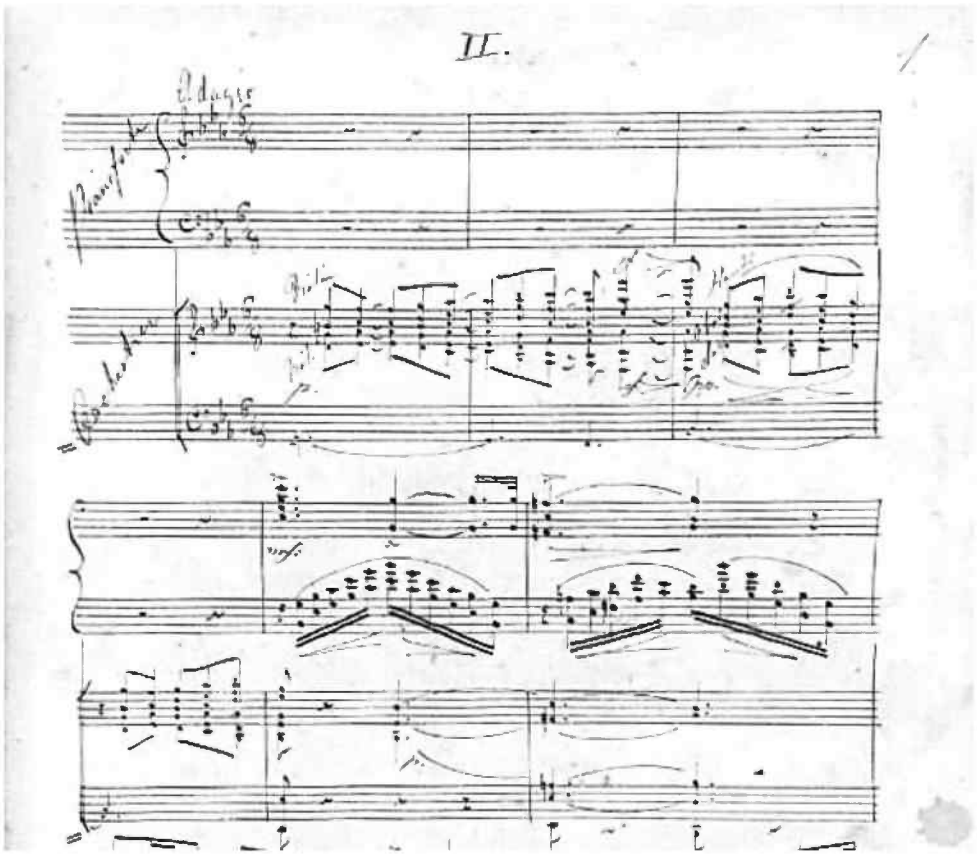


6.1.2 Notas textuais da parte do piano solista – Movimento II

A localização é dada, primordialmente, por número de compasso (c.). Em relação à localização no compasso, no segundo movimento considera-se a colcheia como unidade de tempo, portanto, as lições estão localizadas nos t.1 a 6.

c.1: **Indicação de andamento** - nos Mss A, D, K2, H e L, o compositor indica *Adagio*; nos Mss E, C, K1 e G, *Andante*; no Ms B não há nenhuma indicação.

c.1 até a entrada do piano: Nos Mss A e K2, a introdução orquestral (c.1 até a entrada do piano solista) tem apenas 4 compassos. Nos demais manuscritos, tem 6 compassos. Na figura abaixo pode-se ver os primeiros compassos do segundo movimento do Ms K2:

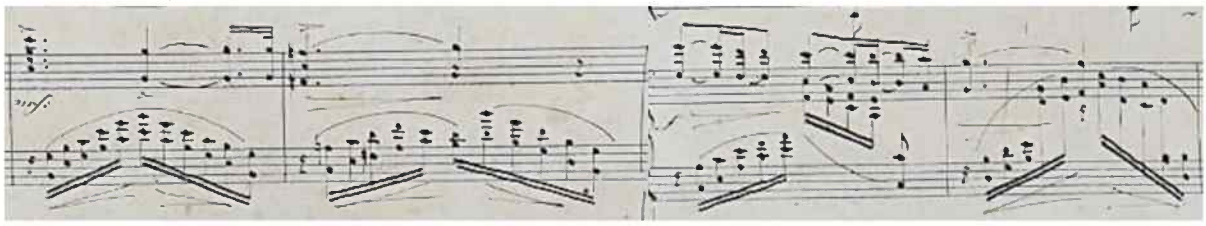
Ms K2: Movimento 2 - c. 1 a 6.
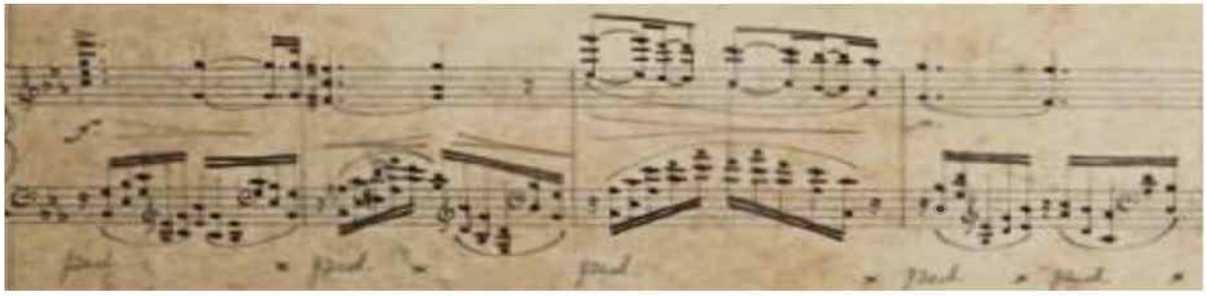


c.7 em diante: as ligaduras na pauta inferior aparecem em cada manuscrito de uma forma diferente. Optamos por regularizar, introduzindo ligaduras por compasso, quando não há pausas entre as notas, e duas ligaduras por compasso, quando há pausa.

c. 7 e 10: No Ms B, há acentos e arpejos agregados a lápis, no t.1, psup. É o único manuscrito que contém o arpejo. A edição Hyperion incluiu este arpejo. Também há um baixo agregado a lápis no t.1 do c.7 neste mesmo manuscrito. No Ms C não há arpejos nem o baixo, mas há acentos no c.7 indicados pelo próprio autor. Observe-se também o acorde do t.4 psup do c.8. No Ms B temos Sol/ Mi/ Sol (Mi corrigido a lápis a Ré) e, no Ms C, Sol/ Si/ Sol. Nesta lição, há muitas variantes. Na edição crítica adotou-se a versão do Ms C, que coincide com os Mss A, K2, H e L.

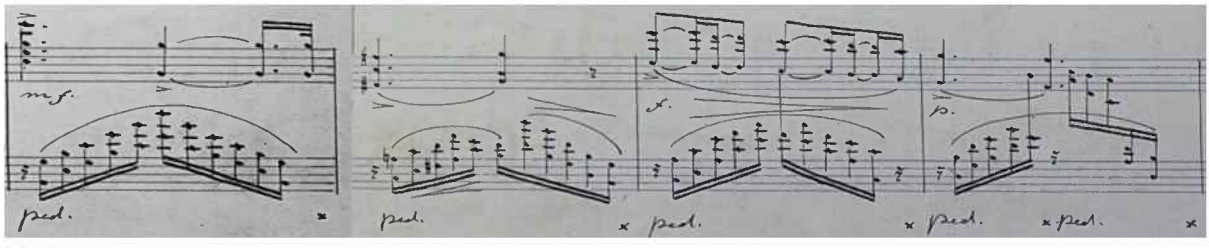
Ms K2: Mov.2, c.7 a 10



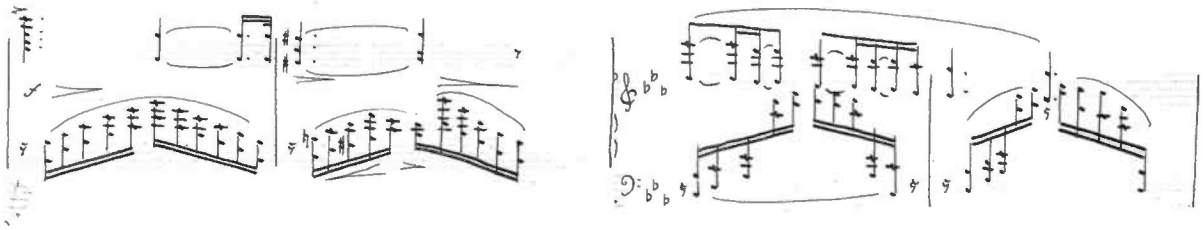
Ms H: Mov.2, c.7 a 10
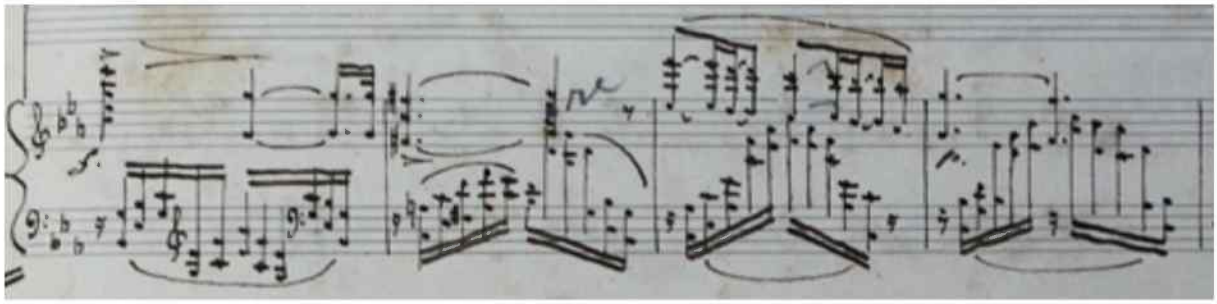


Ms A: Mov.2, c.7 a 10



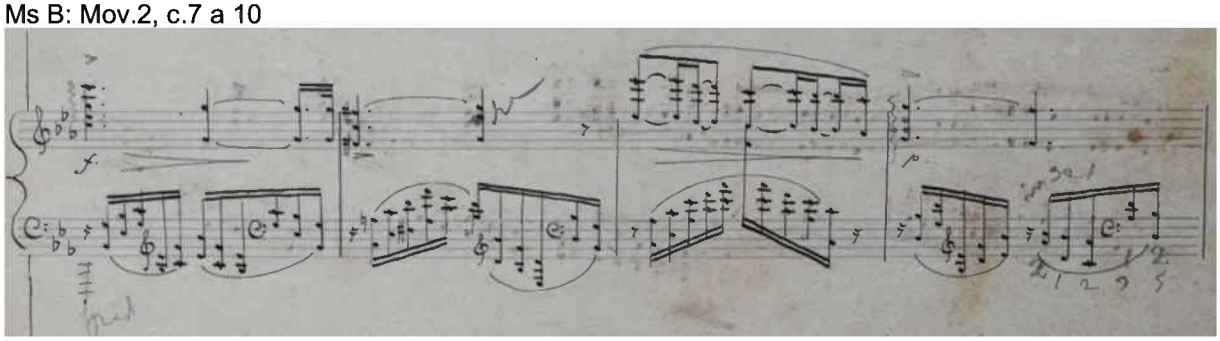
Ms L:
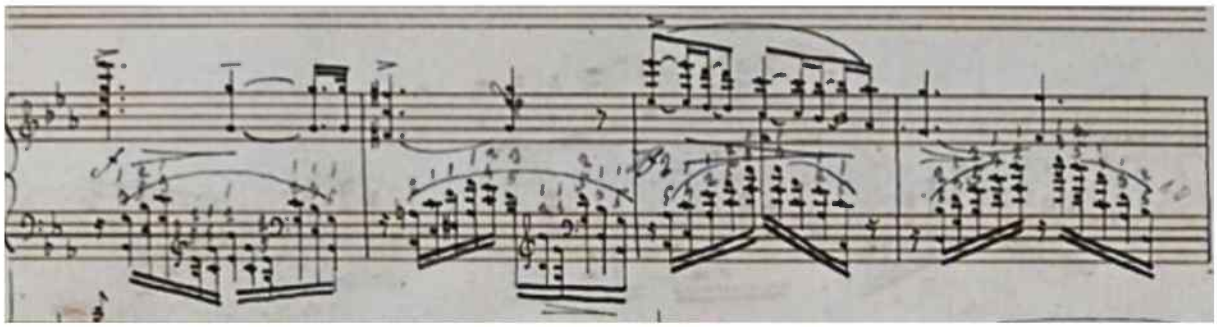


Ms D: Mov.2, c.7 a 10
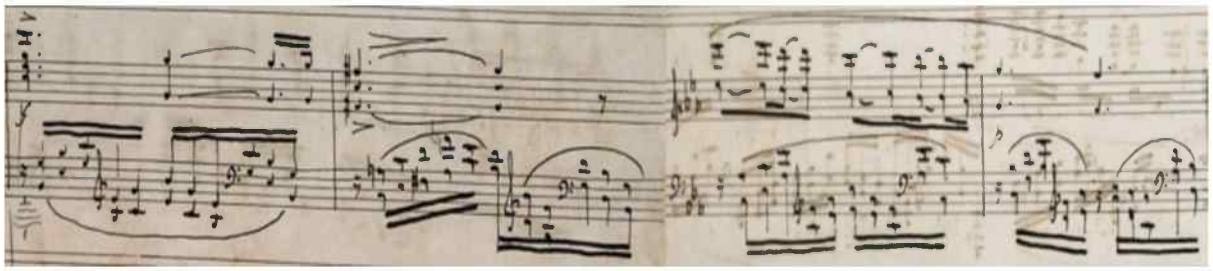


Ms B: Mov.2, c.7 a 10



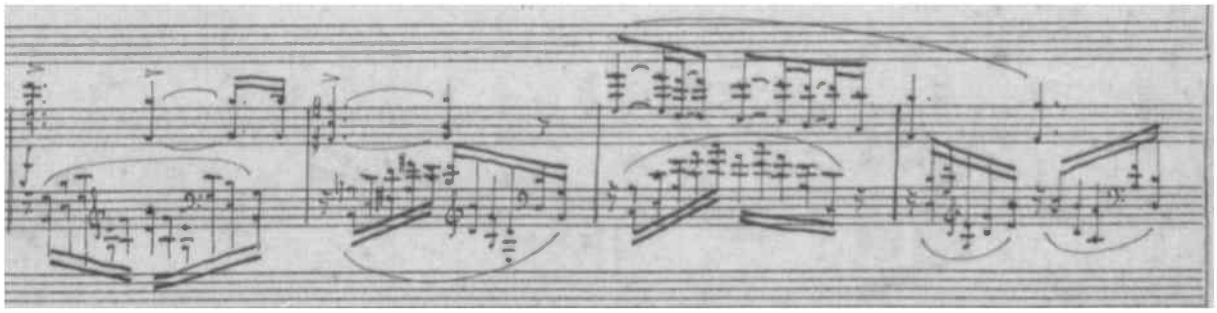
Ms G: Mov.2, c.7 a 10



Ms E: Mov.2, c.7 a 10

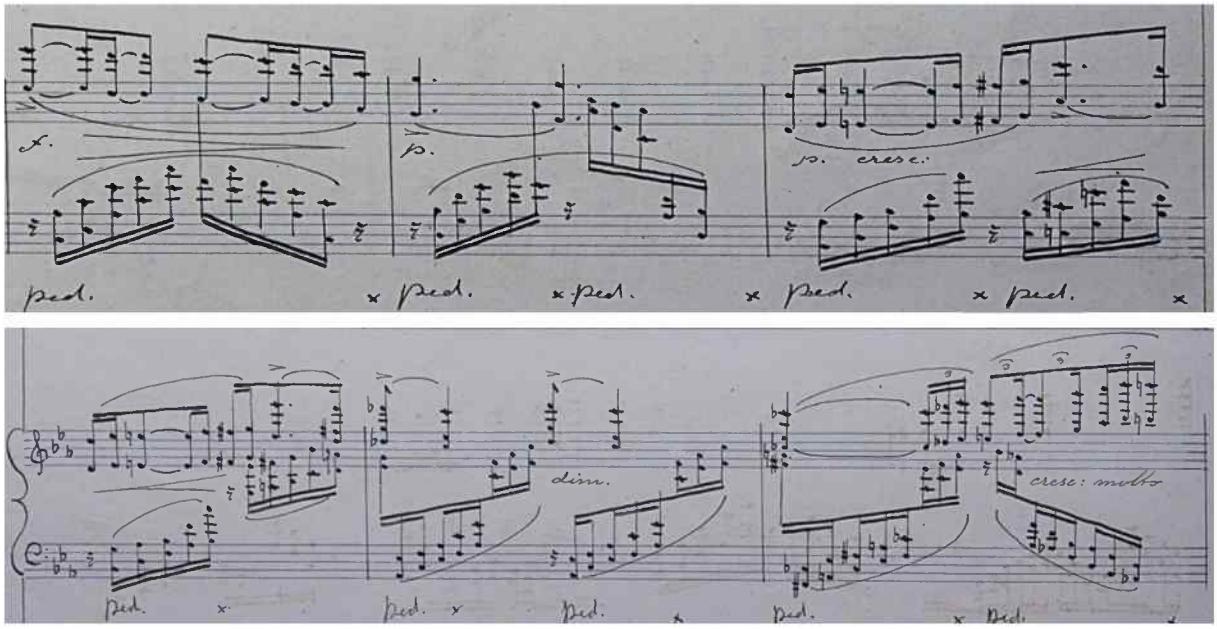


Ms C: Mov.2, c.7 a 10
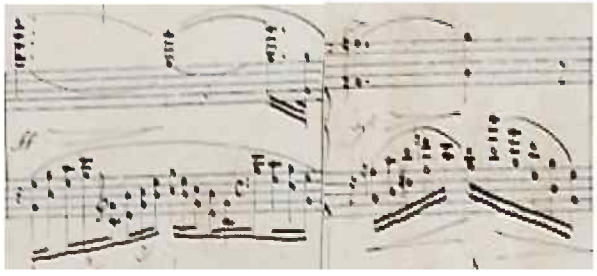


c. 9 a 14: As variantes relativas às variações de intensidade e às dinâmicas são muito diversas nesse trecho, nos distintos manuscritos. Na E.C., optou-se por utilizar a variante existente no Ms A, mais completa, e coerente com o desenvolvimento das frases musicais.

Ms A: Mov.2, c.9 a 14



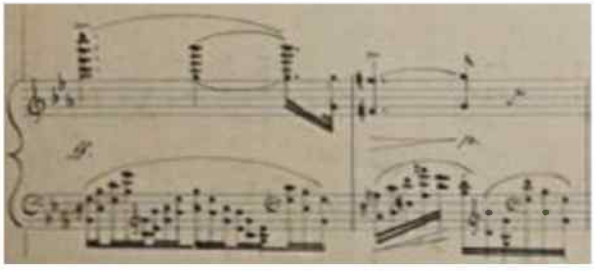
c.16: No Ms E aparece um sf na primeira nota da psup. É o único manuscrito em que isso ocorre. Nas figuras abaixo pode-se ver o trecho mencionado, com suas variantes.

Ms K2: Mov.2, c.15 e 16

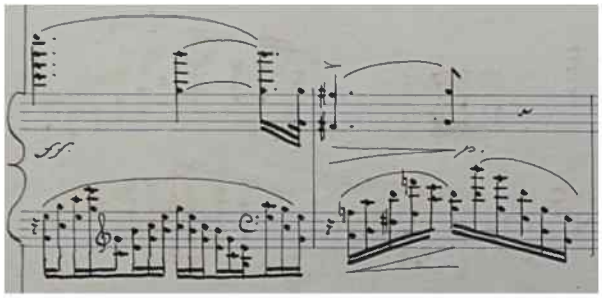


Ms A: Mov.2, c.15 e 16

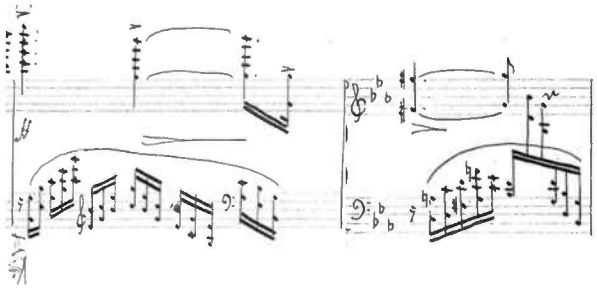
Ms H: Mov.2, c.15 e 16



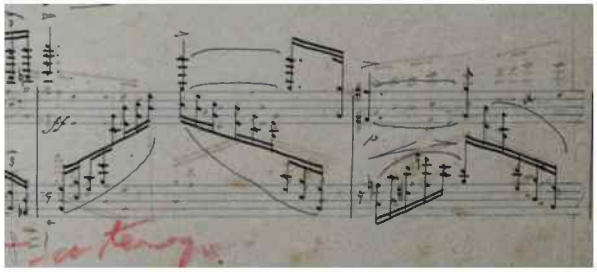
Ms L: Mov.2, c.15 e 16
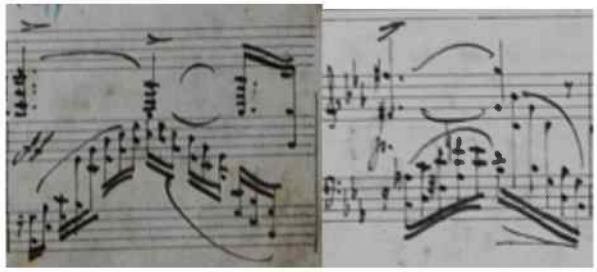


Ms B: Mov.2, c.15 e 16



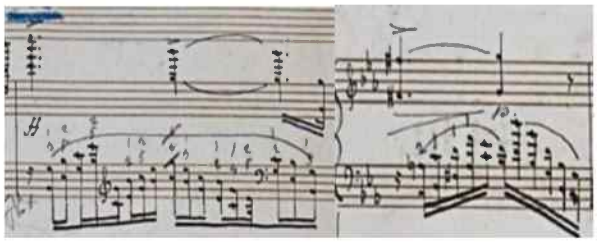
Ms D: Mov.2, c.15 e 16



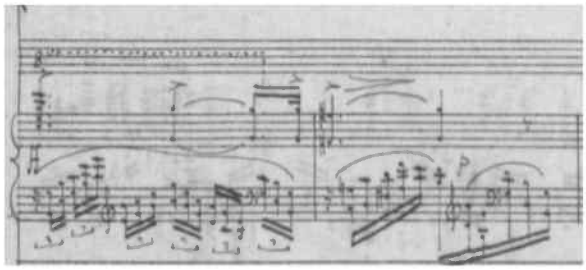
Ms G: Mov.2, c.15 e 16



Ms E: Mov.2, c.15 e 16

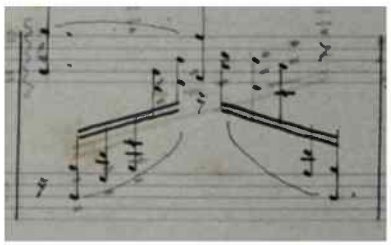


Ms C: Mov.2, c.15 e 16

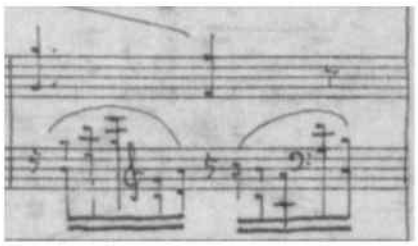


c.18: Unicamente no Ms B existe um acorde de Sol/ Si (a lápis) / Ré (a lápis)/ Sol, com sinal de arpejo também a lápis. Essas indicações, provavelmente, não sejam autorais, portanto, não foram incluídas na E.C.

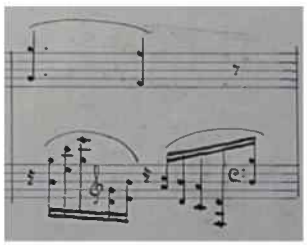
Ms B: Mov.2, c.18



Ms C: Mov.2, c.18



Ms A: Mov.2, c.18
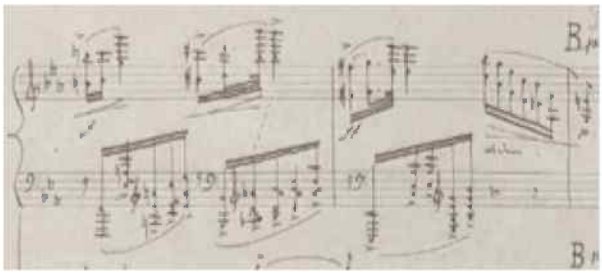


c.21 e 22: Observando-se os t.3 e 4 da pauta superior, do c.21, nos Mss K1, K2, G, H, A, D e C, encontram-se as notas Dó#, Ré, Sib, Sib. Somente nos Mss B e E aparece um Lá duvidoso acrescentado ao Dó# e ao Ré, talvez para assemelhar-se ao que ocorre nos dois primeiros acordes da pauta superior do c.22. Não acrescentamos o Lá na E.C.

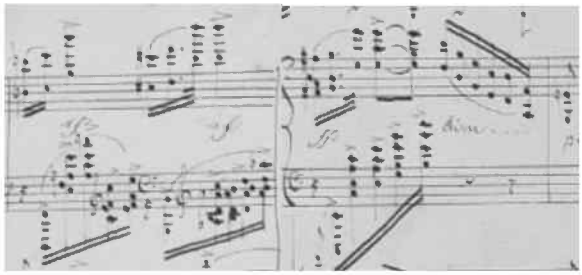
Observando-se o que ocorre nas duas primeiras semicolcheias, da pauta superior do c.22, vemos que nos Mss K1, D, E e C há um Fá# e um Sol (no Ms E foi acrescentado um Si não autógrafo); no Ms K2, Fá#/Lá/ Fá# e Sol/Si/Sol; nos Mss G, H, A e B há Fá#/Si/ Fá# e Sol/Si/Sol; sem dúvida o compositor acrescentou um Lá e um Si, mas em algum momento, decidiu retirá-lo novamente. Mantivemos a versão do Ms C na E.C.

Nos t.2 e 3 da p.sup. do c.22 temos uma mínima Mi nos Mss K1 e E (nesse último há uma correção a lápis, mas mal realizada, incorreta); nos Mss K2, G, H, A, B, D e E há Mi/Lá/Mi e Mi/Sol/Mi, ligadas de um acorde ao outro. Consideramos que essa é a versão definitiva. Juntando-se as escolhas das três variantes desse trecho, chegou-se à conclusão de que a E.C. sustém a versão do Ms C.

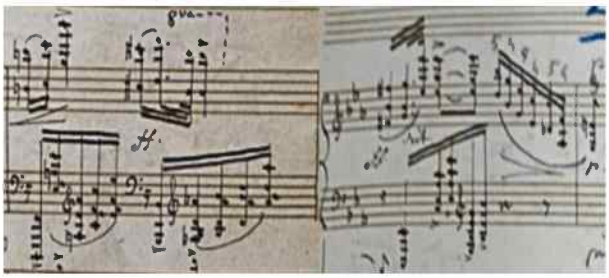
Ms K1: Mov.2, c.21 e 22



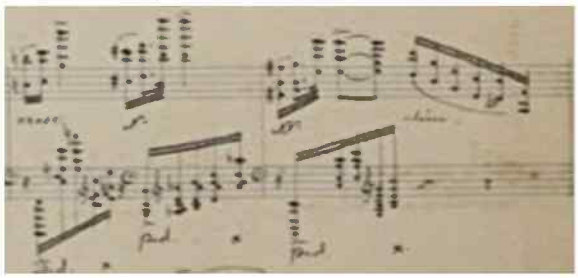
Ms K2: Mov.2, c.21 e 22



Ms G: Mov.2, c.21 e 22
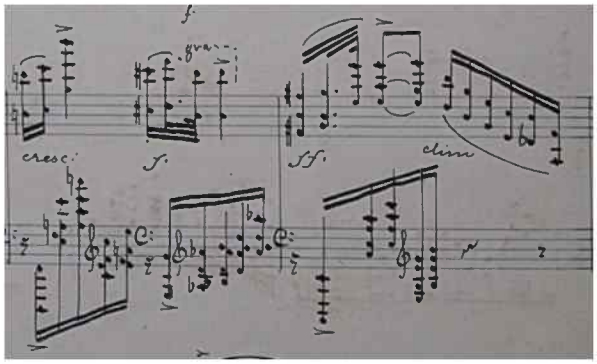


Ms H: Mov.2, c.21 e 22

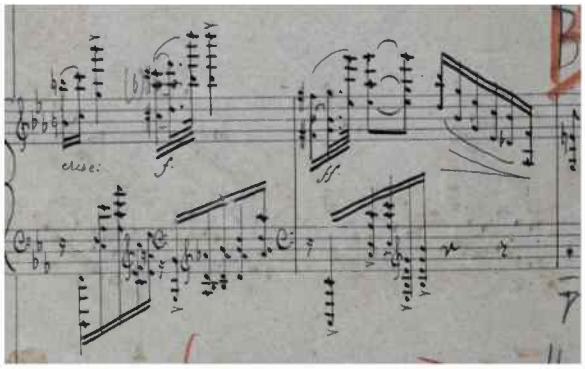


Ms A: Mov.2, c.21 e 22
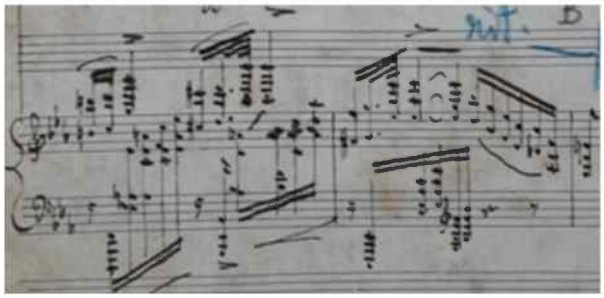
Ms B: Mov.2, c.21 e 22

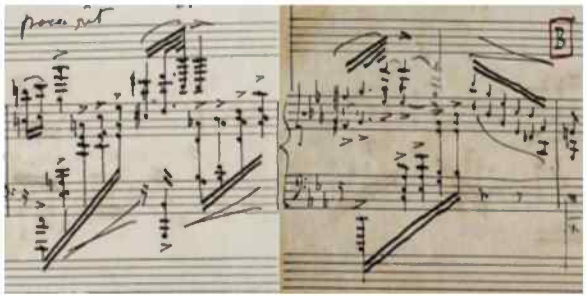


Ms D: Mov.2, c.21 e 22

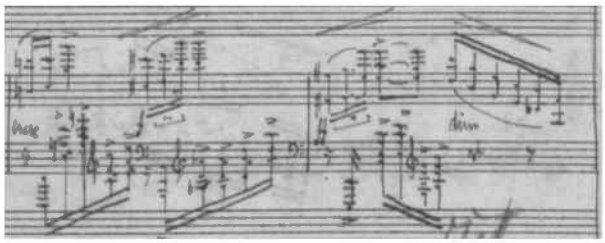


Ms E: Mov.2, c.21 e 22



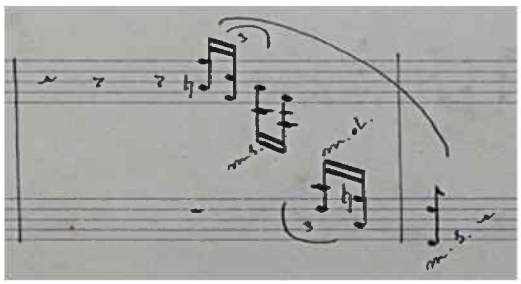


Ms C: Mov.2, c.21 e 22



c. 30 a 44: Ainda que a leitura seja mais simples na variante existente no Ms A, optou-se por usar na E.C. a variante existente no Ms C, por ser condizente com a forma de grafia do autor de seus últimos manuscritos. Nas figuras a seguir pode-se ver, pelo exemplo do c.32, as soluções dadas pelo autor para a escrita dos compassos do trecho mencionado.

Ms A: Mov.2, c.32

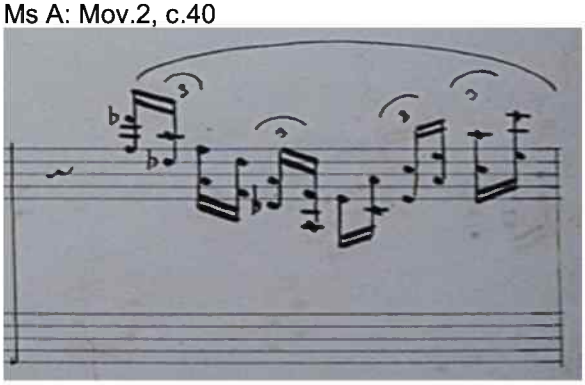


Ms C: Mov.2, c.32

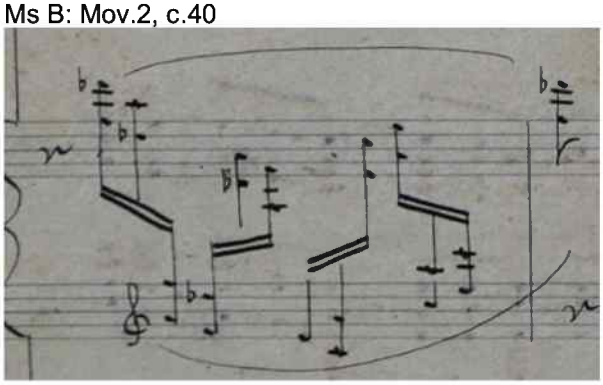


c.40: No Ms C, no t.6, na 1a. semicolcheia, há um Dó agregado ao acorde de Lá e Mi, inexistente nos demais manuscritos. Ver exemplos desta variante nas figuras abaixo.

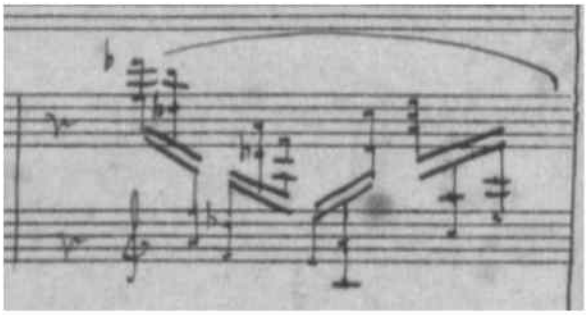
Ms A: Mov.2, c.40
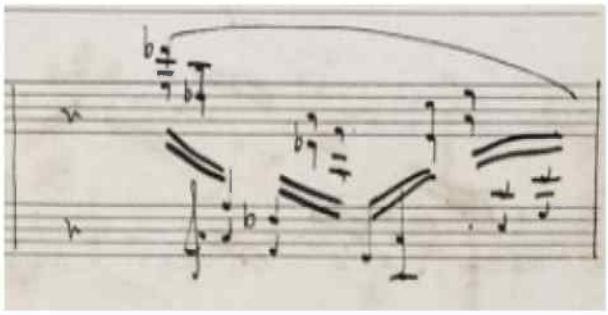


Ms B: Mov.2, c.40



Ms C: Mov.2, c.40



Ms E: Mov.2, c.40

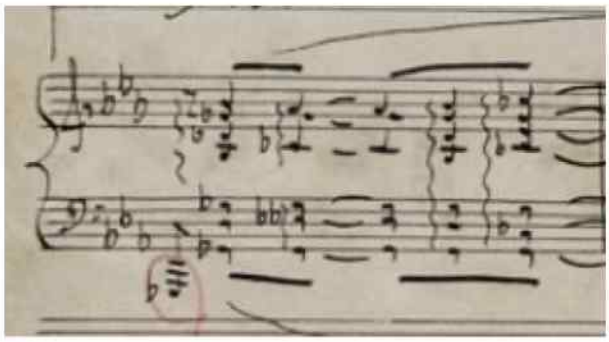


c.47: No Ms E, o autor esqueceu-se de indicar o bemol, que deveria ser aplicado ao Ré (pinf, 2a. colcheia).

Ms C: Mov.2, c.47

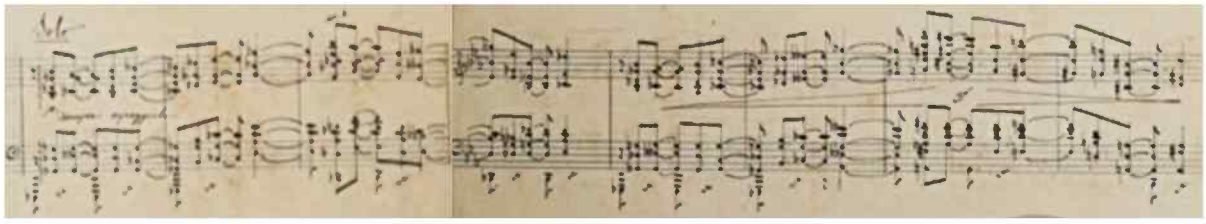


Ms E: Mov.2, c.47

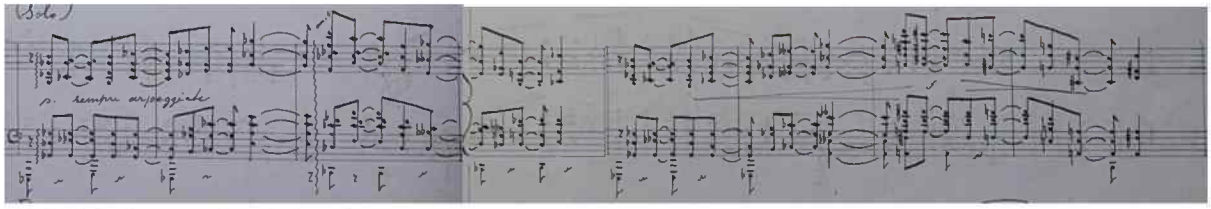


c.47 a 52: A posição do baixo varia enormemente nos manuscritos. Constatamos que nos Mss A, B, K2 e H, o compositor havia colocado, principalmente, o baixo nos t.1 e 4, exceto pelo c.49. Os Mss D, C e E fazem parte de um outro grupo. O Ms D tinha seus baixos semelhantes aos anteriormente citados, mas teve o baixo do t.4 dos c. 47, 50, 51 e 52 cortados, levando à forma escrita nos Mss C e E. O Ms G é diferente dos anteriores, mas tem cortes que foram transmitidos ao Ms K1. Optamos por manter a forma que se encontra em nossos manuscritos-base para a parte do piano (C e E).
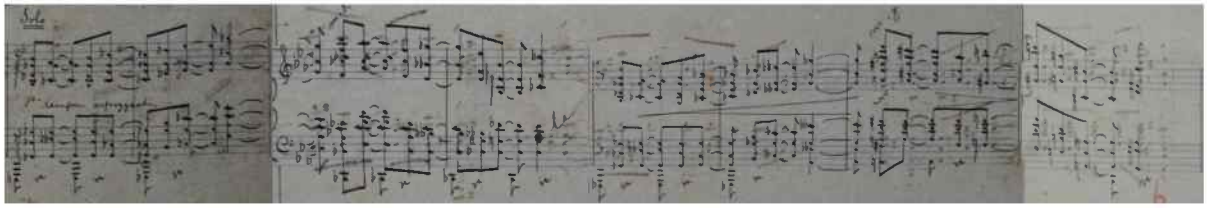
Ms H: Movimento 2, c. 45 a 54.



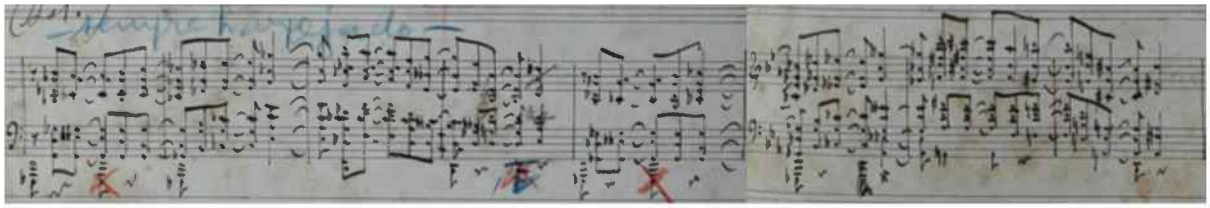
Ms A: Movimento 2, c.45 a 54
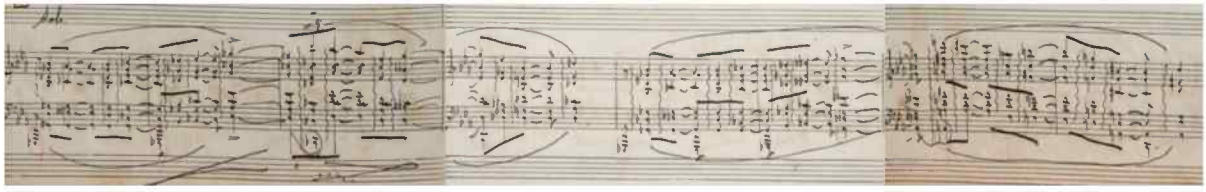


Ms B: Movimento 2, c.44 a 53



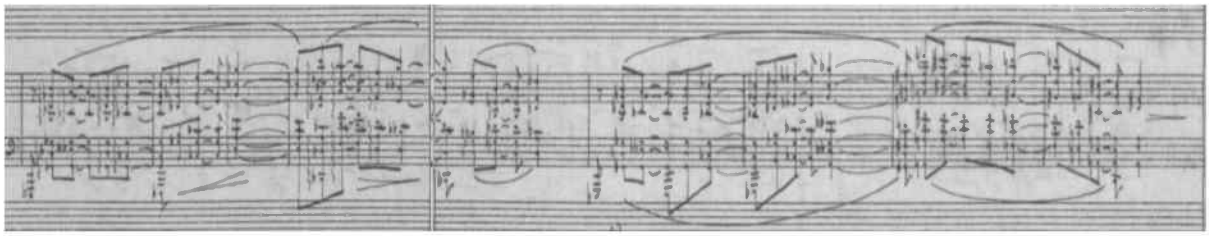
Ms D: Movimento 2, c. 46 a 56
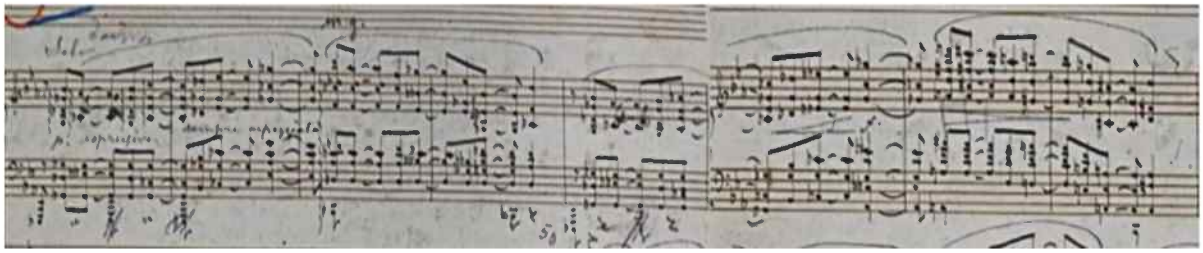


Ms E: Movimento 2, c. 45 a 54



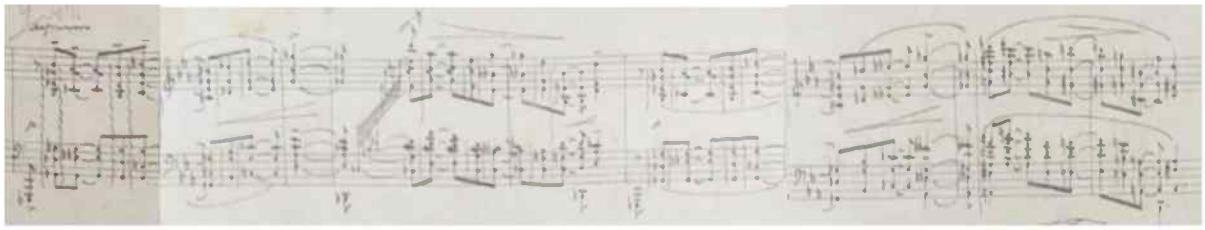
Ms C: Movimento 2, c. 45 a 54



Ms G: Movimento 2, c.47 a 56

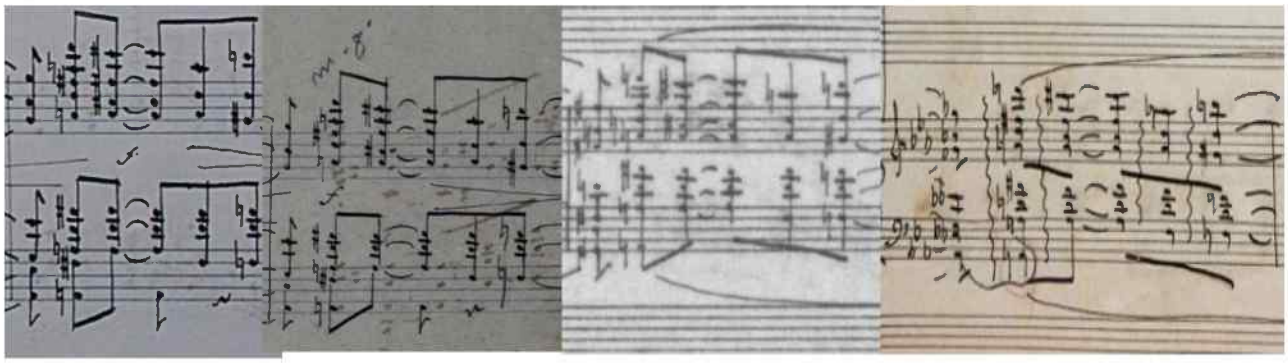


Ms K1: Movimento 2, c. 44 a 55



c. 53: Nos Mss A e B, o acorde existente no t.2 é constituído pelas seguintes notas: Lá/ Fá#/ Lá/ Ré/ Fá#/ Lá/ Ré/ Fá#/ Lá/ Ré. Nos Mss C e E, o autor simplificou e o acorde passou a ter 8 notas. Agregamos um f à edição crítica, indicação existente nos Mss. A e B.

Ms A: Mov.2, c. 53 Ms B: Mov.2, c. 53 Ms C: Mov.2, c. 53 Ms E: Mov.2, c. 53
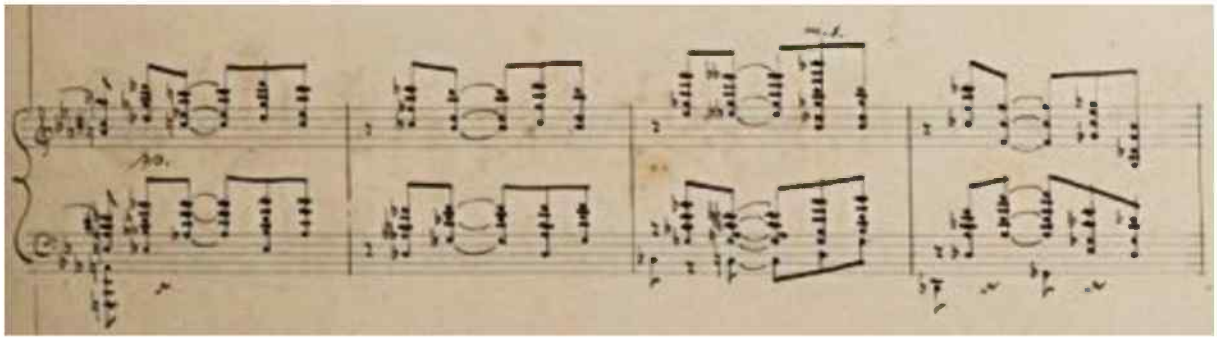


c.59 a 62: Há muitas variantes no baixo, nos diversos manuscritos. Nos Mss H, A e B, o baixo é idêntico. Considerando somente os c.59 e 60, os Mss D (com

acréscimos a lápis), L, G e E (com uma variação no t.1 do c.60) têm um baixo oitavado a cada 3 colcheias: Lá ♮, Láb, Lább e Sol.

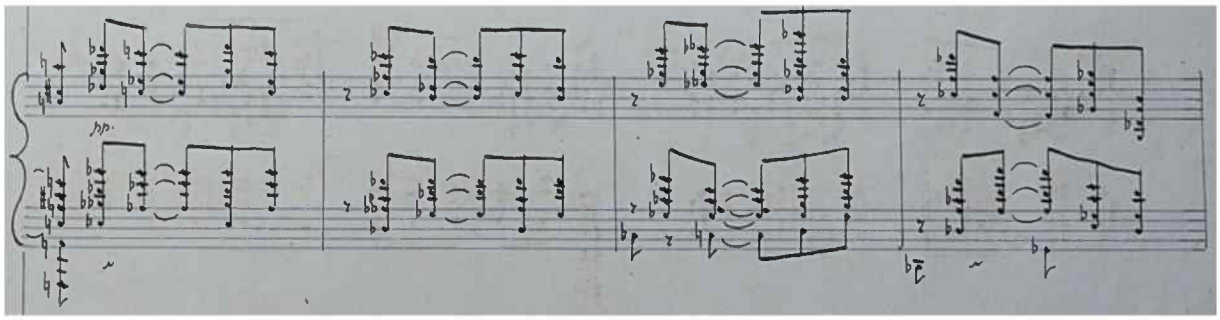
O Ms C curiosamente se une ao primeiro grupo, dos Mss H, A e B, em que há somente um Lá ♮ no t.1 do c.59. Possivelmente, o compositor voltou a empregar as ideias iniciais. Pessoalmente, preferimos a variante existente nos Mss L e G. Deixamos a critério do intérprete essa decisão. Por isso incluímos uma observação a respeito, na E.C., nos c.59 e 60.

Além dos aspectos anteriormente citados sobre esse trecho, faltam acidentes em algumas notas, que fomos corrigindo ao realizar a colação entre os manuscritos. No caso do c.62, t.5, optamos por incluir o Mi da pauta superior, que existe nos Mss H, L, A e C, mas não existe nos Mss B, D, G e E. Nas figuras a seguir, pode-se apreciar as variantes mencionadas:
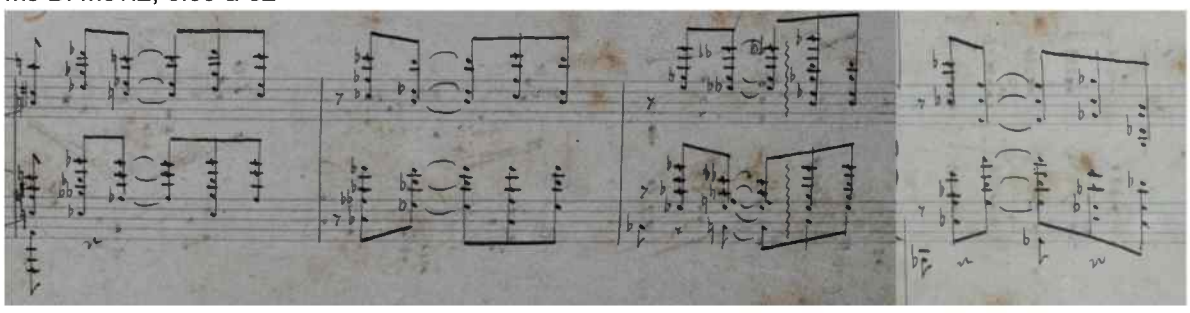
Ms H: Mov.2, c.59 a 62



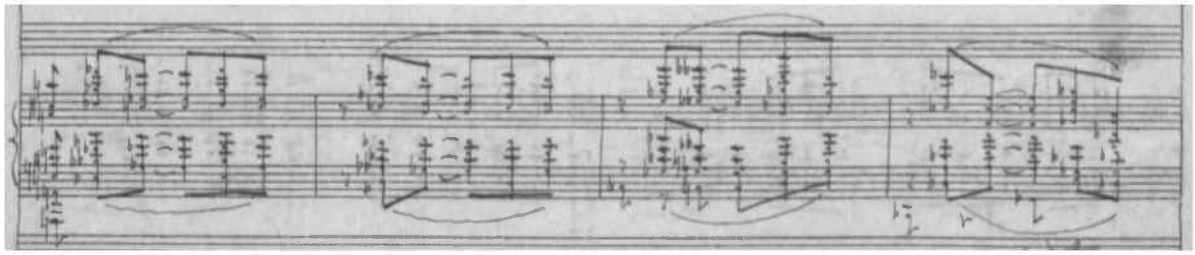
Ms A: Mov.2, c.59 a 62



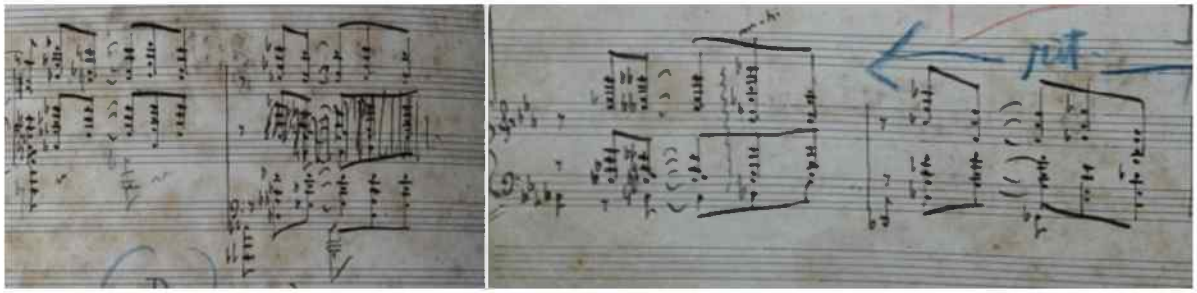
Ms B: Mov.2, c.59 a 62



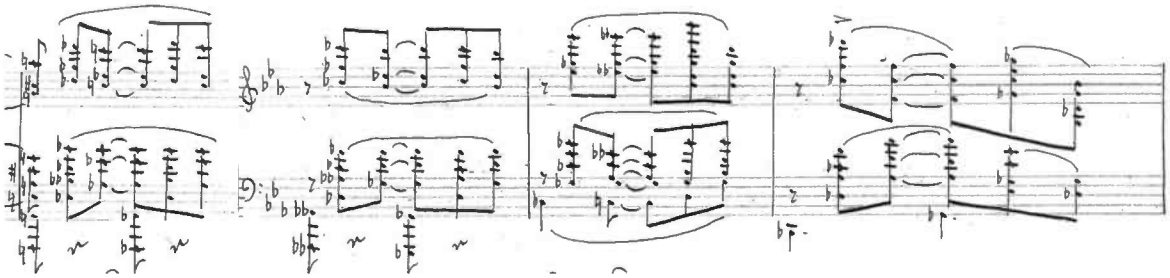
Ms C: Mov.2, c.59 a 62
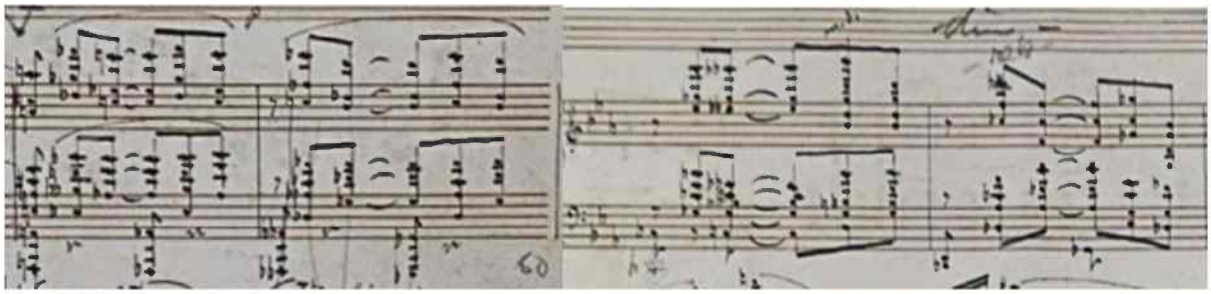


Ms D: Mov.2, c.59 a 62



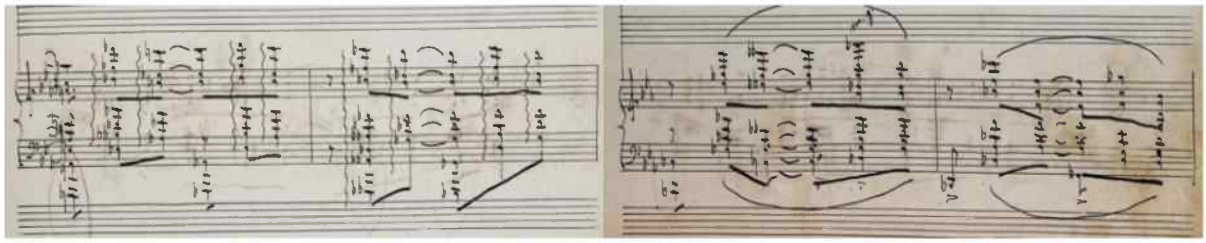
Ms L: Mov.2, c.59 a 62



Ms G: Mov.2, c.59 a 62



Ms E: Mov.2, c.59 a 62

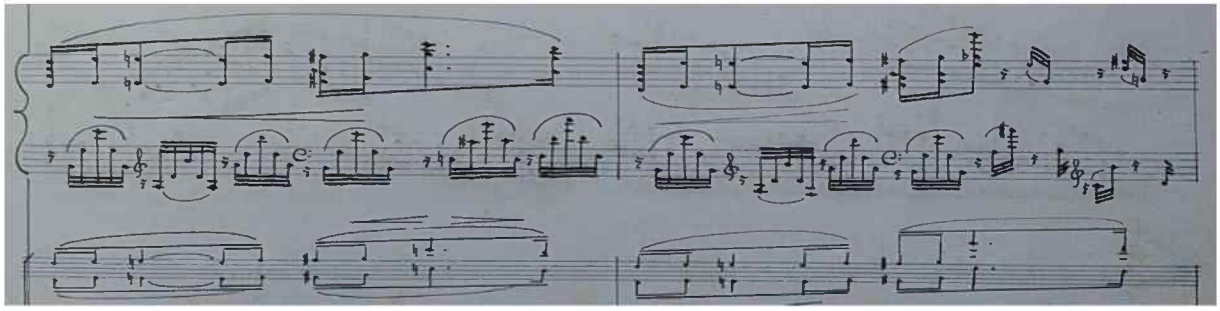


c.81 e 82/ 89 e 90: Por meio das figuras abaixo, pode-se entender a diferença entre as duas variantes realizadas pelo compositor nestes trechos, a primeira delas, no grupo de Mss A, B, D, K2, e H, e a segunda, nos Mss G, C e E. O Ms A exemplifica o que ocorre no primeiro grupo, e o Ms C exemplifica o segundo. Pode-se pensar que a variante no c.82 nos Mss C e E seja um erro, transmitido de um dos dois

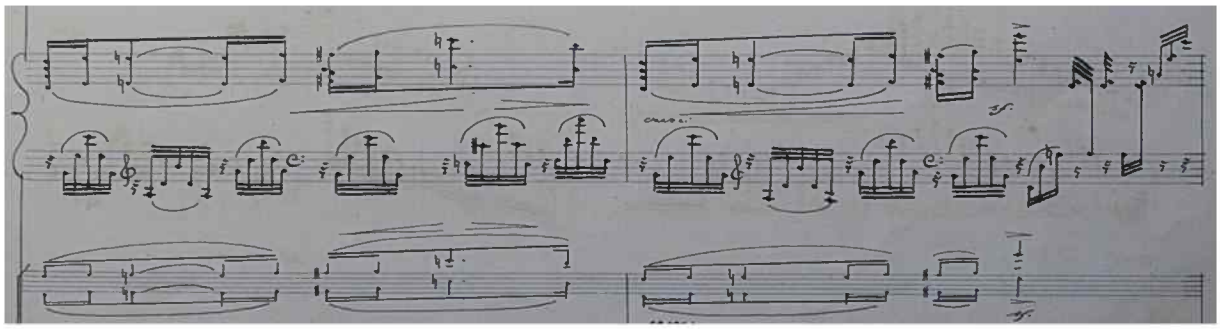
manuscritos ao outro, e que as parte de flautas, clarinetes e primeiros violinos hajam confundido o autor no momento de escrever a parte do piano do c.82. Mas também pode ter sido uma decisão consciente do autor, reafirmando, no piano, a idéia musical que ocorre nesse grupo de instrumentos. Parece-nos mais pertinente a segunda hipótese e, portanto, adotamos na E.C. a variante existente nos Ms C e E.

A dúvida existente sobre o Mi do t.5 do c.82, se é bemol ou natural, é sanada pela parte do violino 1, no Ms E, que tem o b explicitado, conforme se pode ver na última das figuras a seguir.

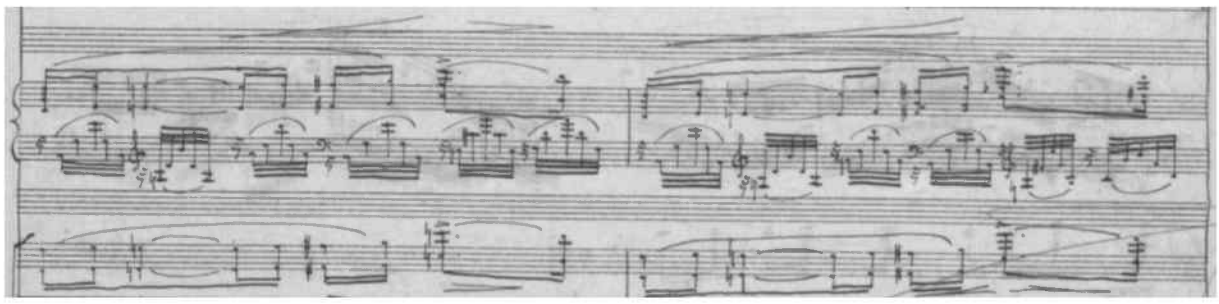
Ms A: Piano e VI 1, Mov.2, c.81 e 82



Ms A: Piano e VI 1, Mov.2, c.89 e 90
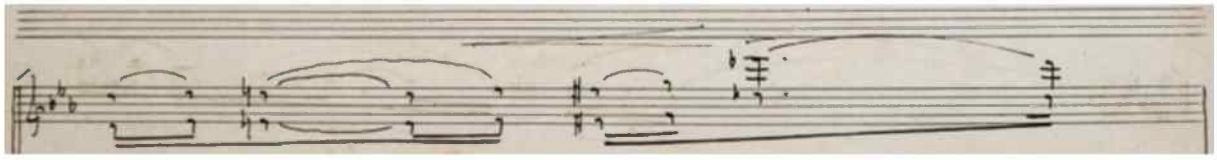


Ms C: Piano e VI 1, Mov.2, c.81 e 82



Ms C: Piano e VI 1, Mov.2, c.89 e 90

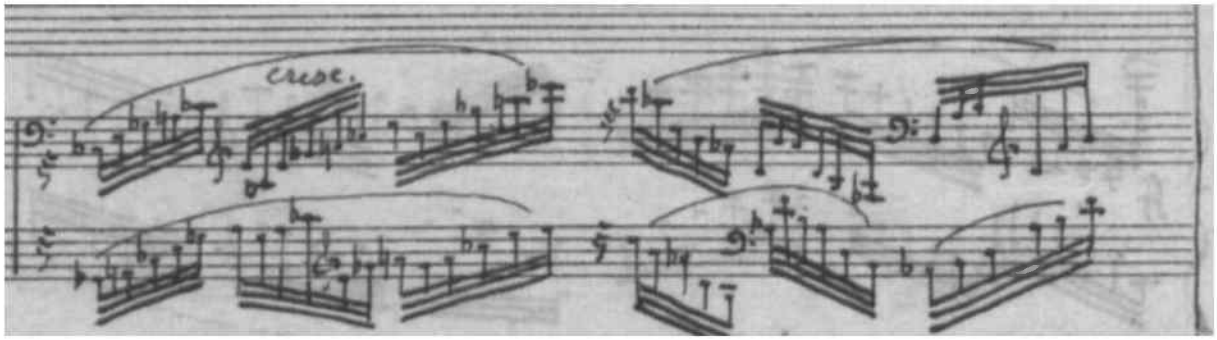


Ms E: Vl 1, Mov.2, c.82

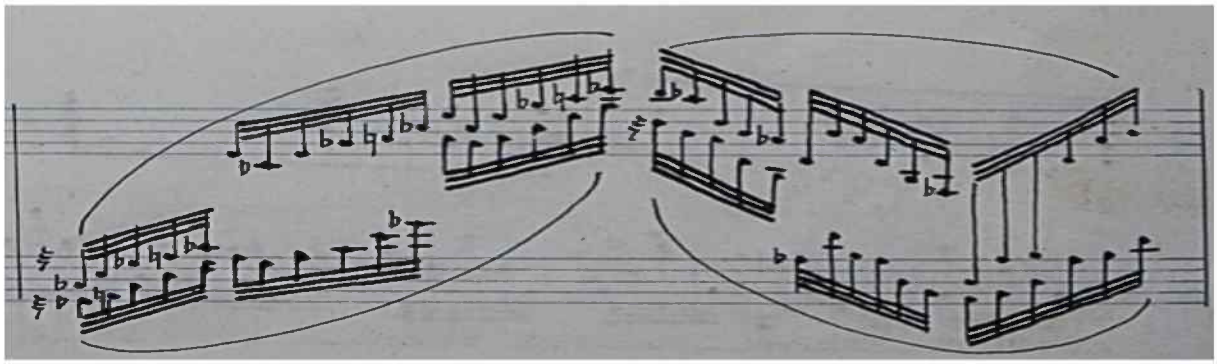


c.84: Na última fusa do t.3, nos Mss K2, G, D, C e E, há um Fá, e nos Mss A e B, há um Solb. No Ms H não se entende se é um Fá ou Sol. Na E.C. usamos a variante Solb pois acreditamos que o t.3 é uma imitação perfeita do t.2 uma oitava acima. As figuras abaixo exemplificam as duas variantes existentes nesse lugar.

Ms C: Mov.2, c.84



Ms A: Mov.2, c.84



c.85 e 86: Esses compassos apresentam variantes bastante contraditórias, quando comparados os diversos manuscritos:

No Ms H há ff no c.85 e *dim.* ao p no c.86.

No Ms G há ff na parte do piano solista no c.85, e na parte da redução da orquestra para o segundo piano, há ff no c.85 e regulador *diminuendo* no c.86.

No Ms A não há indicação de dinâmica para o piano solista e na parte da orquestra há ff regulador *diminuendo* no c.85 e p *dim*. no c.86.

No Ms B não há indicação de dinâmica para o piano solista e na parte da orquestra há ff no c.85 e *dim*. no c.86.

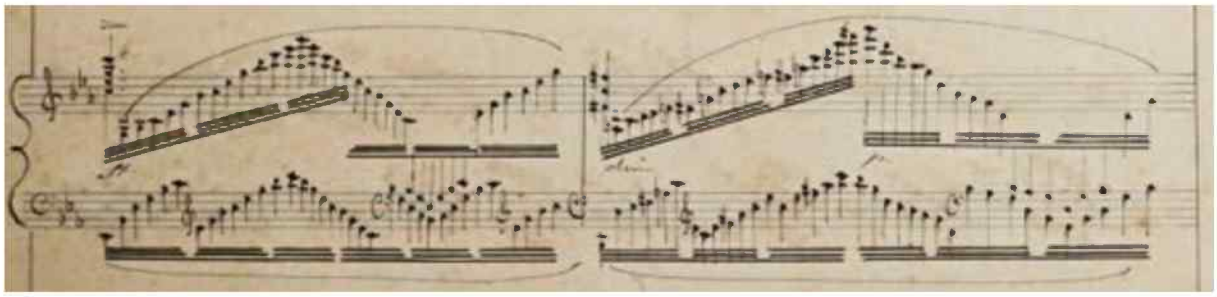
No Ms D não há indicação de dinâmica para o piano solista e na parte das cordas há ff regulador *diminuendo* no c.85 e *dim*. no c.86, quase identicamente ao Ms A, exceto pela indicação de p existente naquele manuscrito.

No Ms E há ff na parte do piano solista no c.85 e regulador *crescendo* no c.86.

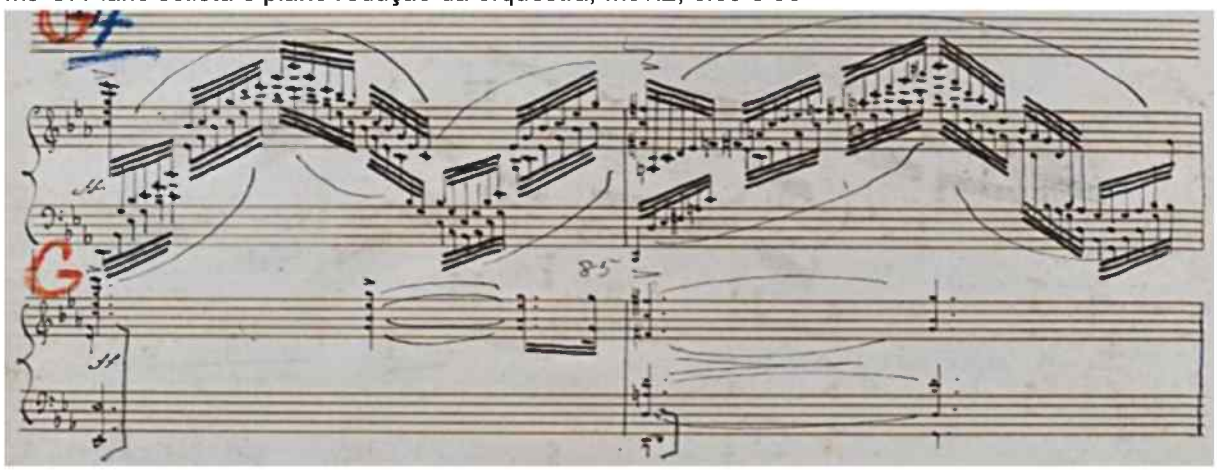
No Ms C não há nenhuma indicação no piano solista ou na orquestra, mas na redução da orquestra para um segundo piano há regulador *diminuendo* no c.86.

Como a grande maioria dos manuscritos apresenta uma ideia de clímax no c.85, alguns explicitando a dinâmica de ff e depois dim., seja no próprio c. 85 ou no c.86 (excetuando-se a versão do Ms E, que apresenta um regulador crescendo no c.86), assumimos na E.C. a versão do Ms H para a parte de piano e dos Mss G, B, A e D para a parte da orquestra. As figuras abaixo ilustram todos os comentários mencionados.

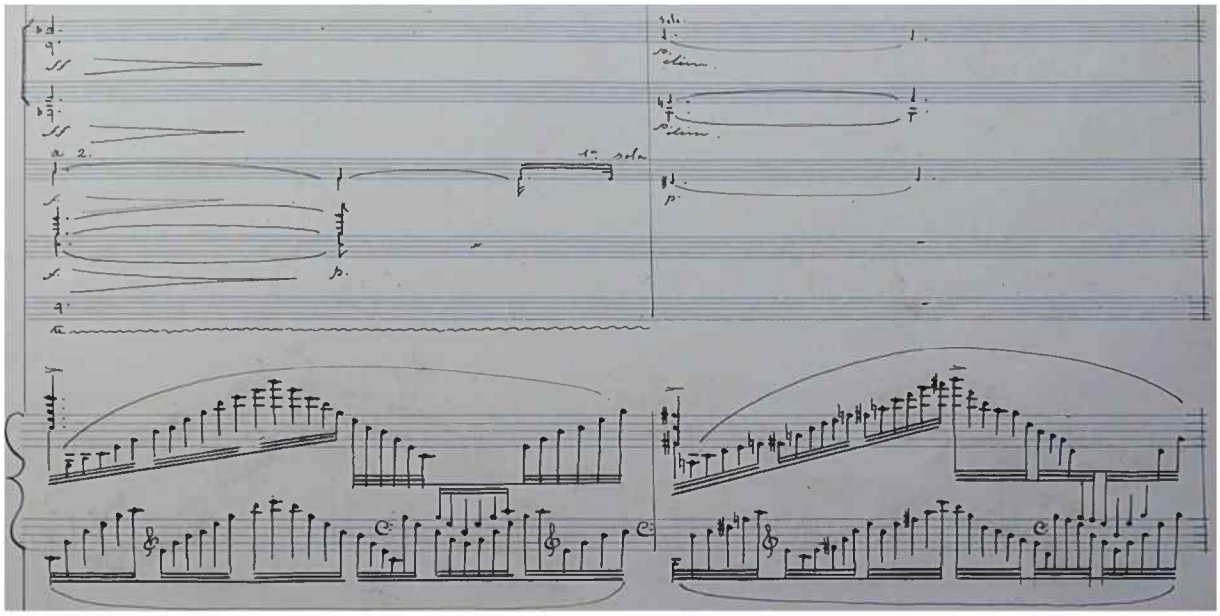
Ms H: Mov.2, c.85 e 86



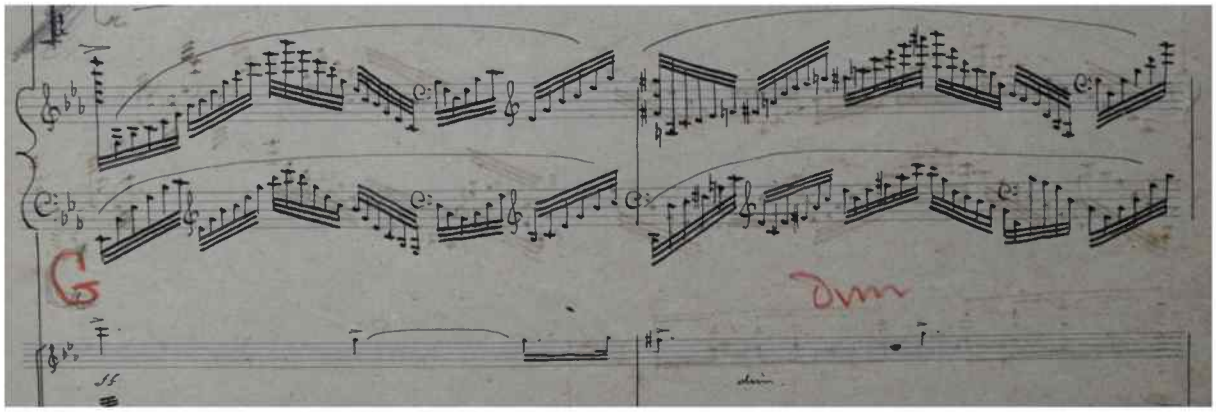
Ms G: Piano solista e piano redução da orquestra, Mov.2, c.85 e 86



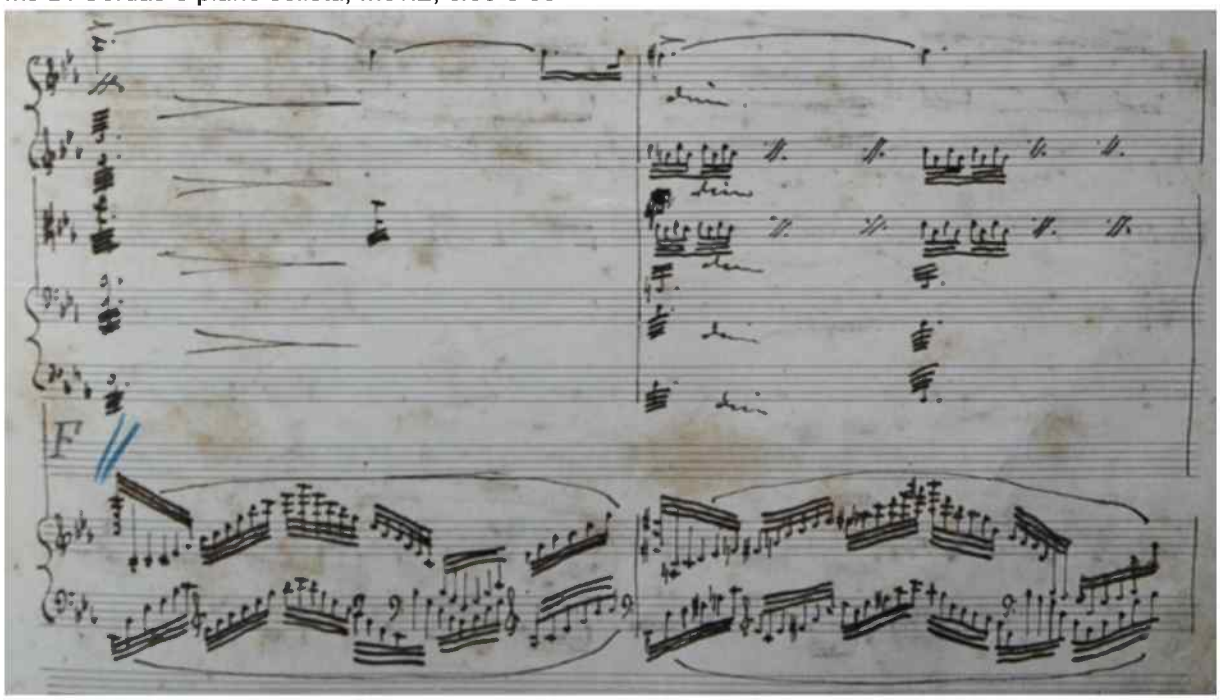
Ms A: Metais, tímpanos e piano, Mov.2, c.85 e 86
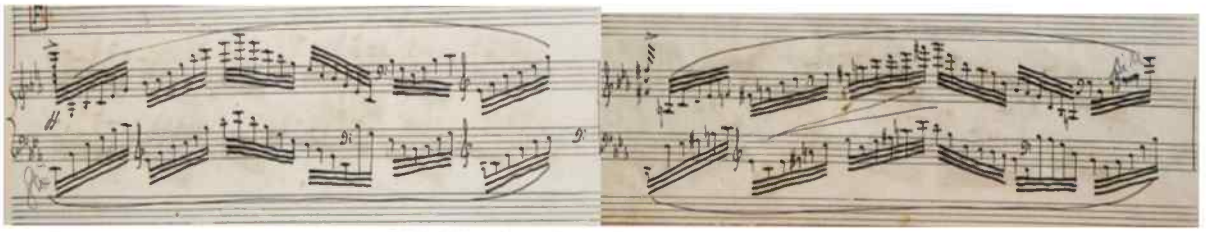


Ms B: Piano e Vl 1, Mov.2, c.85 e 86



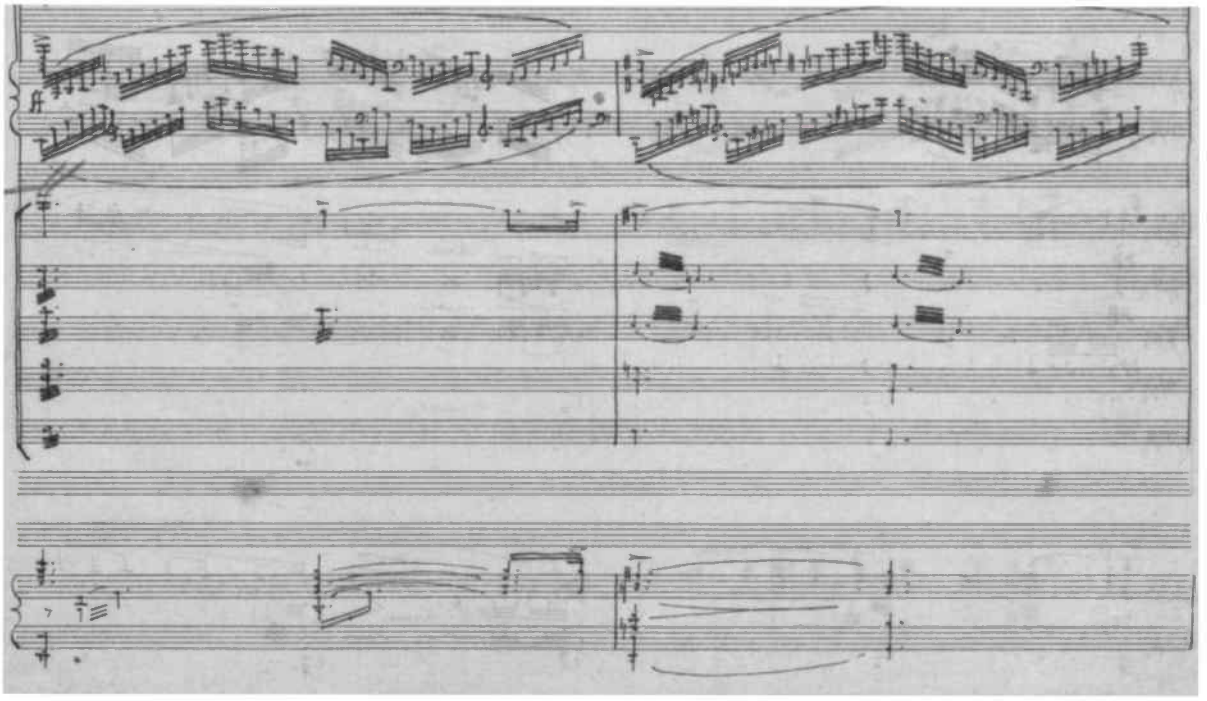
Ms D: Cordas e piano solista, Mov.2, c.85 e 86



Ms E: Mov.2, c.85 e 86



Ms C: Tímpanos, piano solista e Vl1, Mov.2, c.85 e 86



c. 89 e 90: Ler nota anterior, relativa aos c.81 e 82.

6.1.3 Notas textuais da parte do piano solista – Movimento III

A localização é dada, primordialmente, por número de compasso (c.). Em relação à localização no compasso, no terceiro movimento considera-se a semínima pontuada como unidade de tempo, portanto, a localização é descrita por t.1 e t.2.

c.1: Há 3 indicações diferentes de andamento: Allegro vivace, Molto allegro e Allegro. Esta variante divide os manuscritos em 3 grupos:
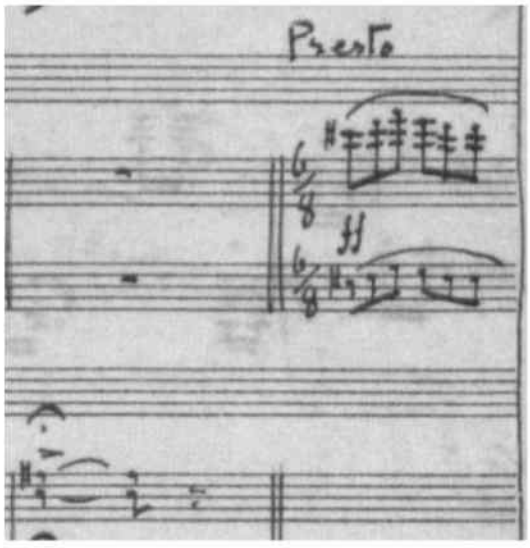
Allegro vivace: Mss A, K2, K3

Molto allegro: Mss C e E

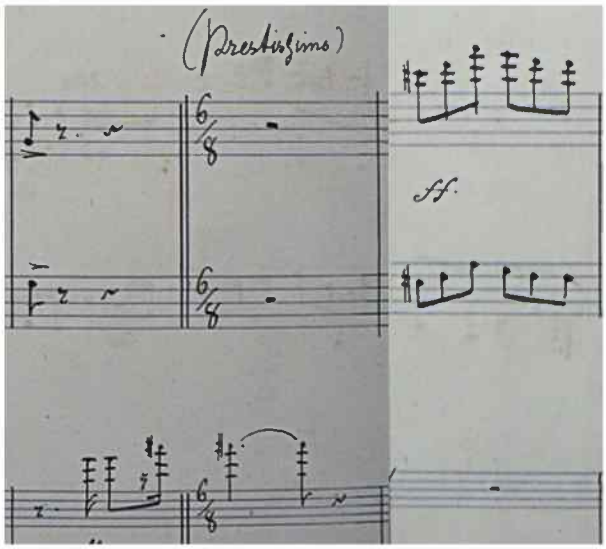
Allegro: Mss B, D, G

c.26 e 27: O único manuscrito da tradição que apresenta variante nesse lugar crítico é o Ms C. No c.26, H.O. conclui o *Molto allegro* com uma fermata, e só no compasso seguinte o autor muda a indicação de 2/4 para 6/8, e começa então o *Presto*, com a intervenção do piano em colcheias. Em todos os outros manuscritos, ele coloca o último acorde do *Molto Allegro* já no *Prestissimo* e 6/8. Nas figuras abaixo, pode-se ver os Mss C e A, sendo que o último exemplifica o que ocorre nos demais manuscritos:

Ms C: Piano e VI1, Mov.3, c.26 e 27
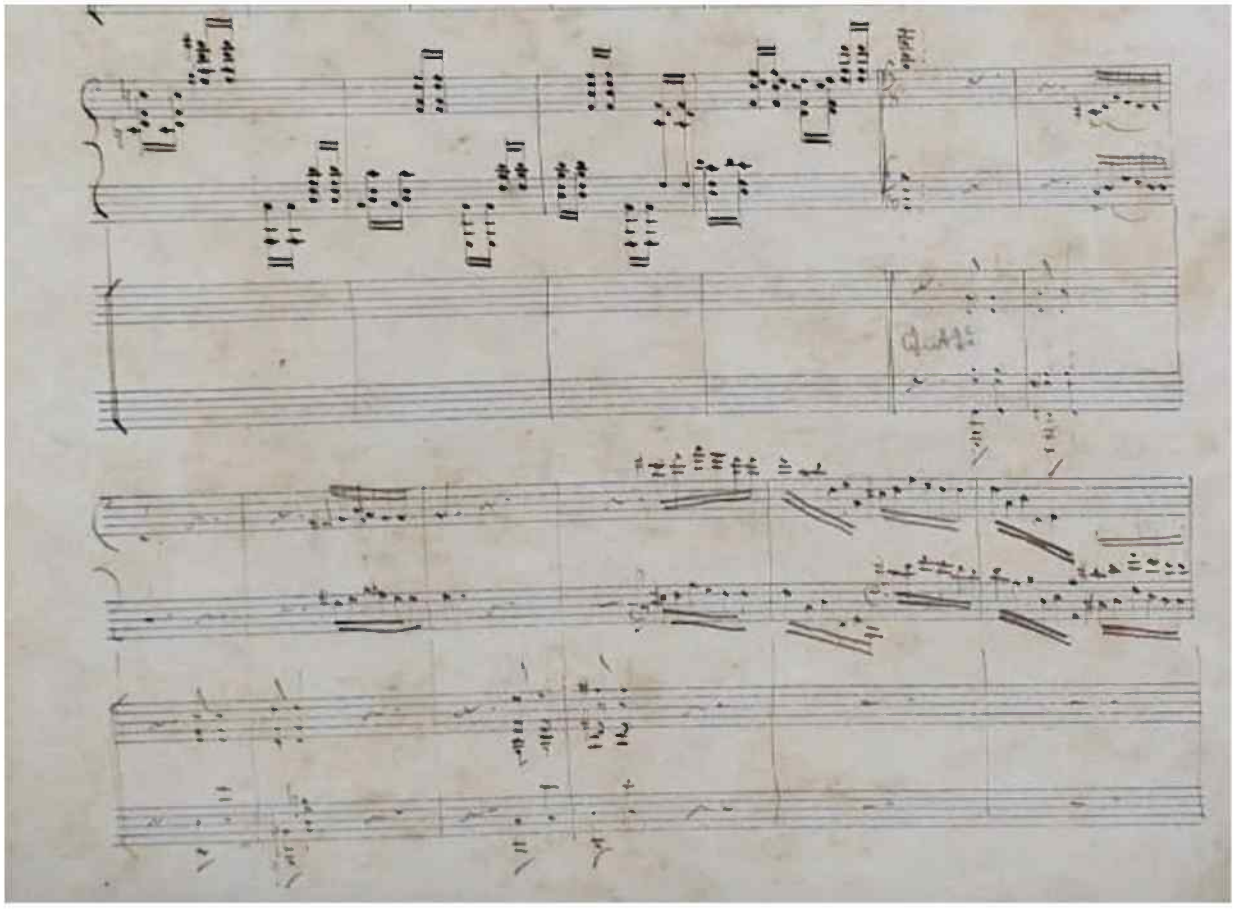


Ms A: Piano e VI1, Mov.3, c.25 a 27

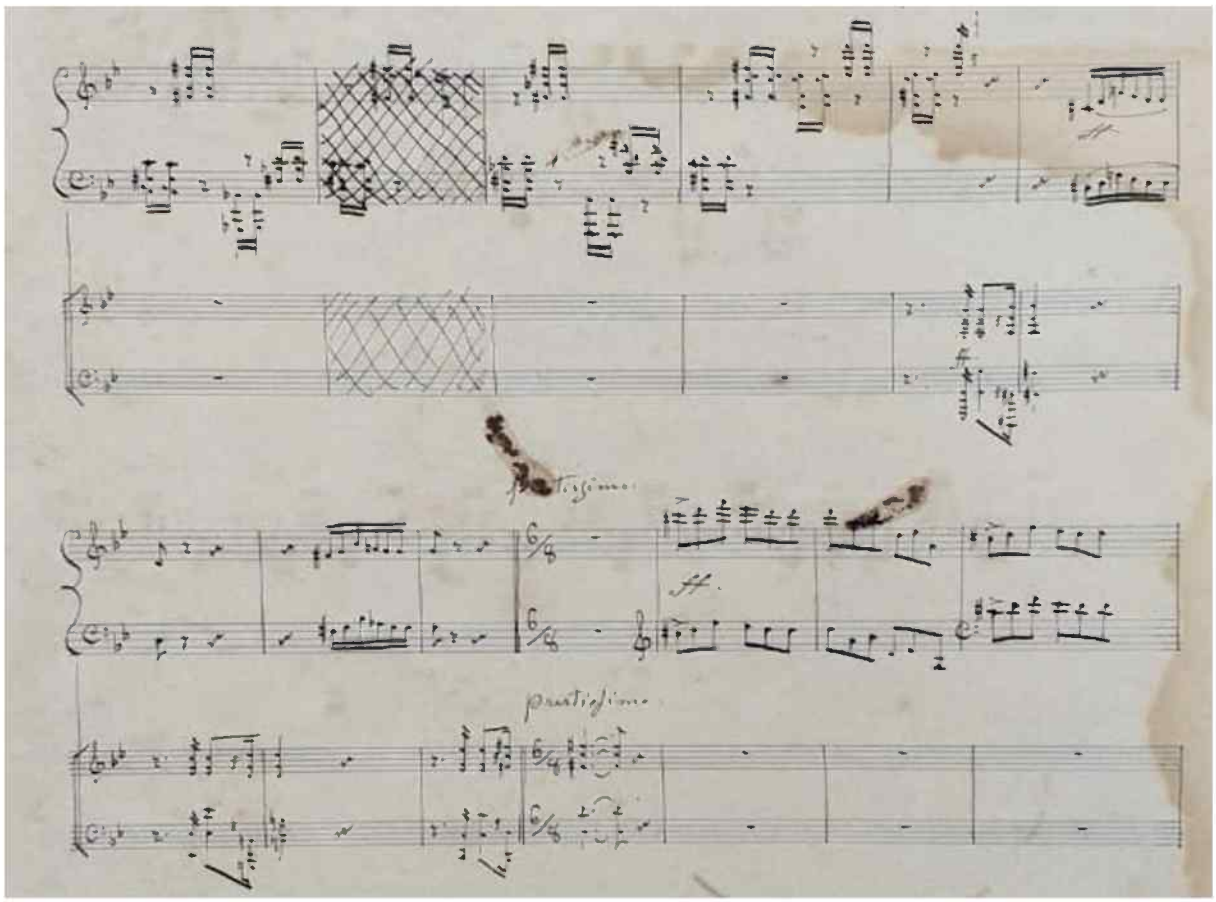


c.22 a 34: O compositor utilizou todas as articulações possíveis nesse tema, ao longo dos manuscritos. Escolher para a edição crítica uma solução que pudesse permear todo o movimento constituiu um verdadeiro dilema. Como já descrevemos no capítulo 4, o Ms K2 apresenta uma ideia preliminar do que será esta transição ao *Prestissimo*. O ritmo represado em todo o tutti da orquestra causa verdadeiramente um enorme impacto, em contraste com o piano solo, em uníssimo oitavado, apresentando o tema principal de todo o movimento. Pela colação dessas duas variantes, nos Mss K2 e K3, pode-se ver como evoluiu o pensamento do autor. Mas nos dois casos, a articulação das semicolcheias não está ainda decidida. No Ms A já se pode ver a ideia musical mais desenvolvida. Adotamos para todo o movimento, a forma do Ms E para o *Prestissimo*, pois é a forma mais próxima daquela do Ms C, e é a que tem a articulação mais detalhada. A seguir exporemos todos as lições para que se possa conhecer com detalhes toda a tradição.
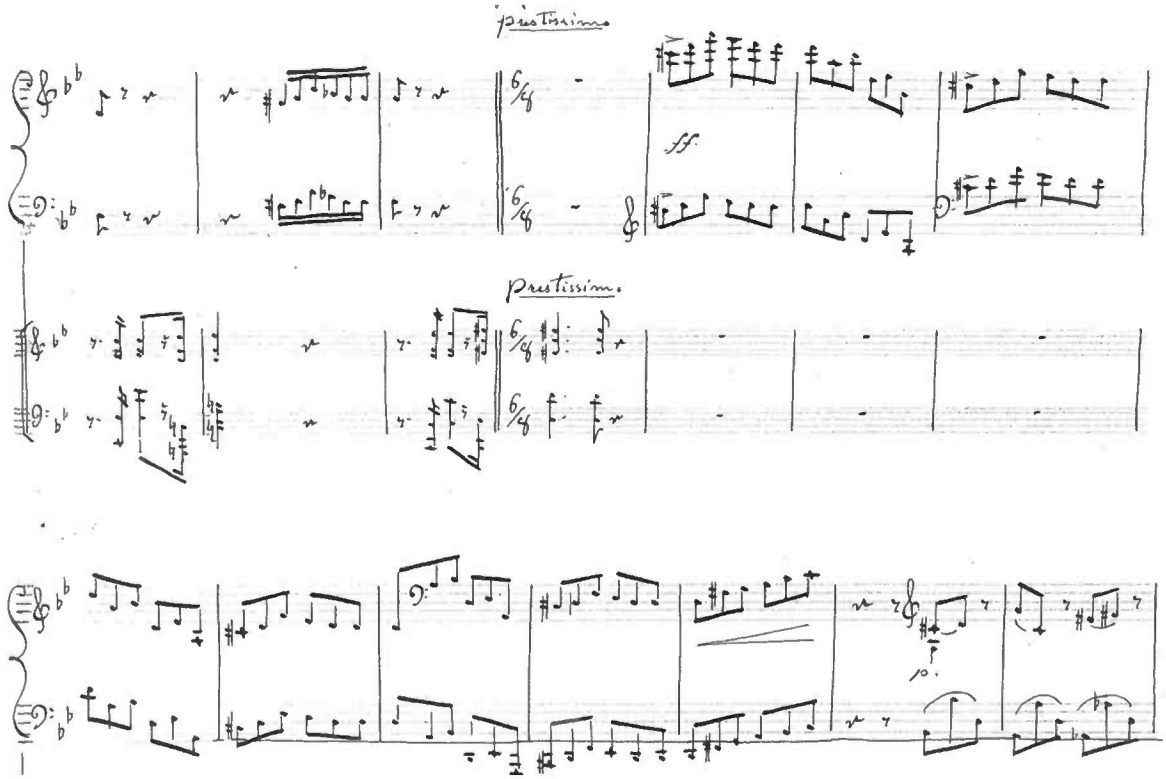
Ms K2: Mov.3, c. 17 a 28
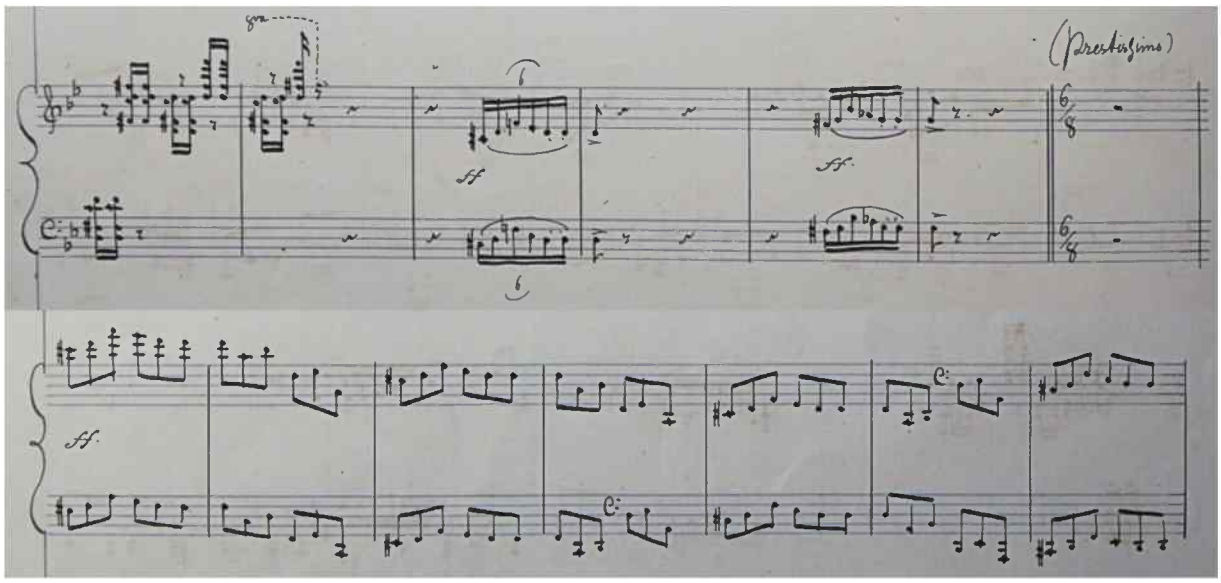


Ms K3: Mov.3, c.18 a 29
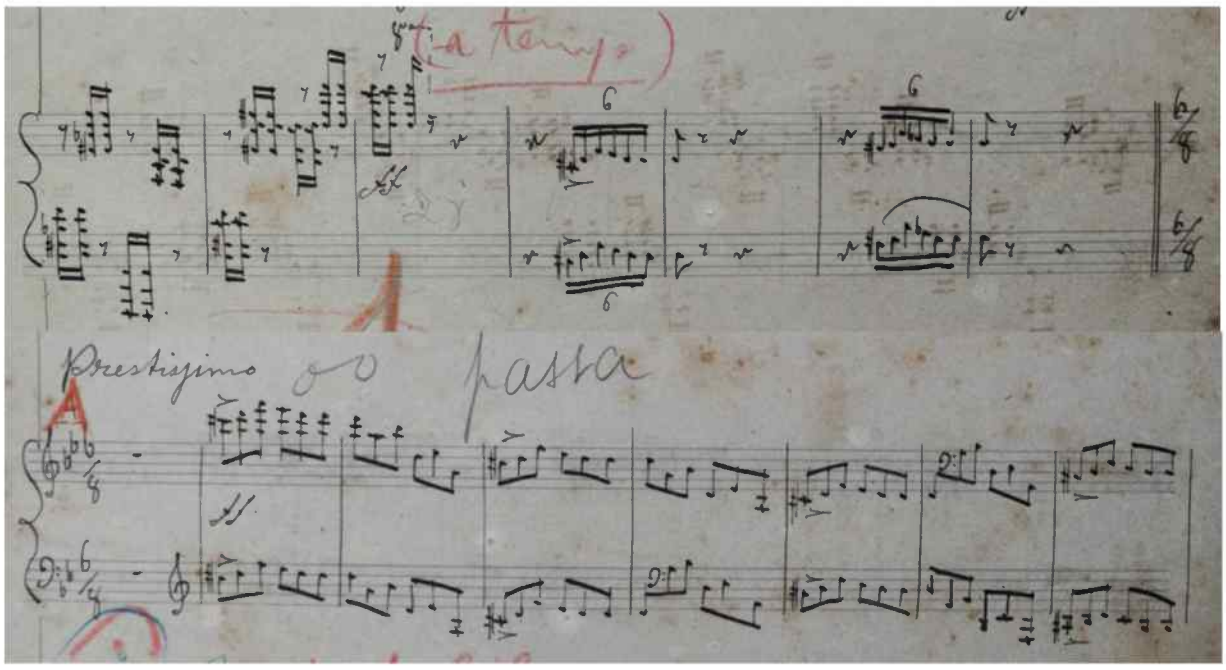


Ms L: Mov.3, c.23 a 36
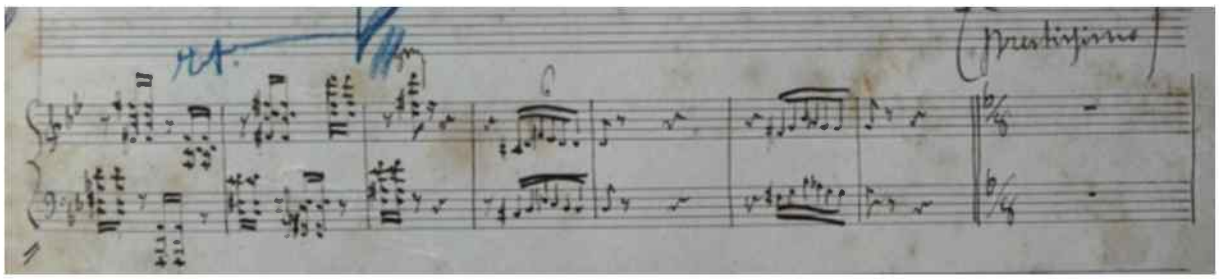


Ms A: Mov.3, c.20 a 33

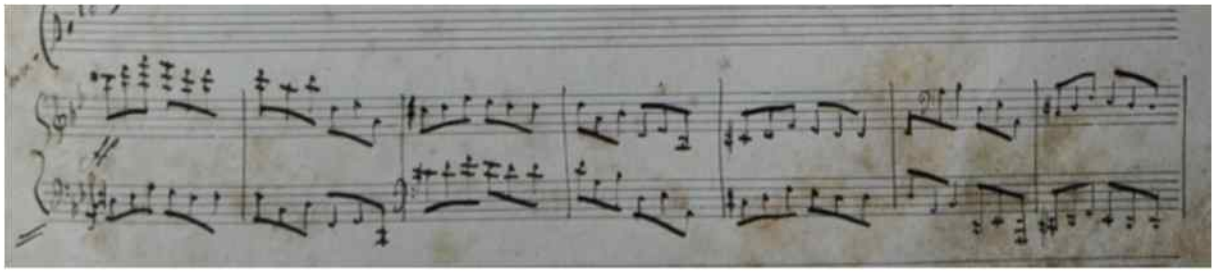


Ms B: Mov.3, c.19 a 33
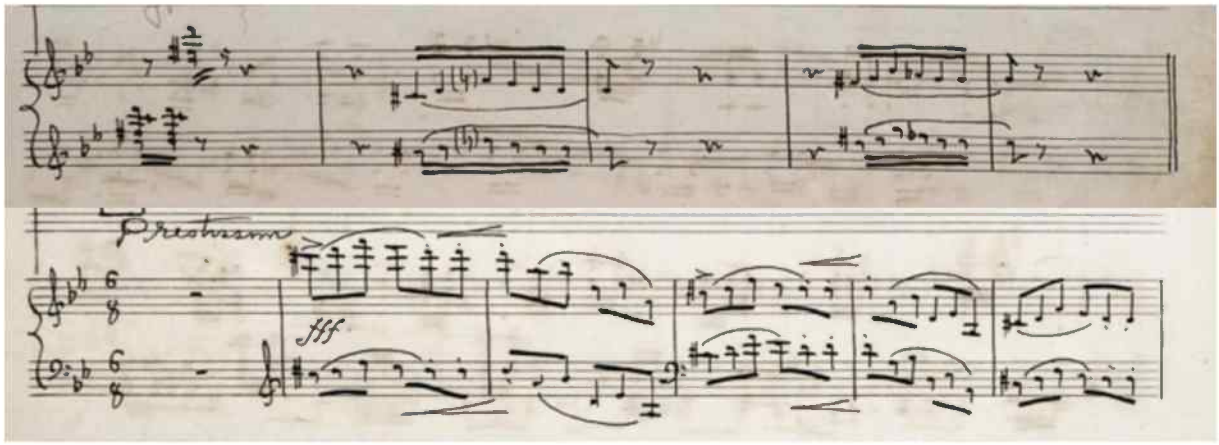


Ms D: Mov.3, c.19 a c.33
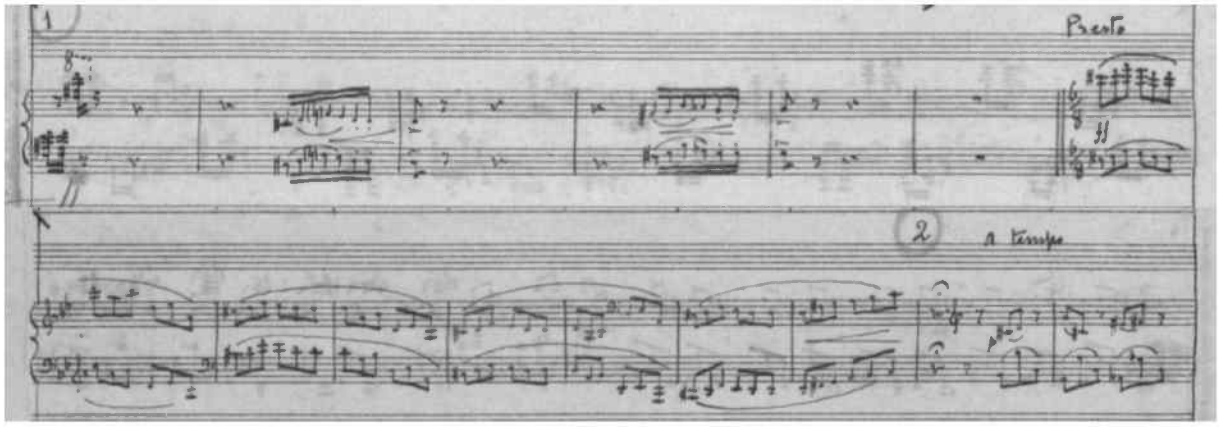




Ms E: Mov.3, c.21 a 31



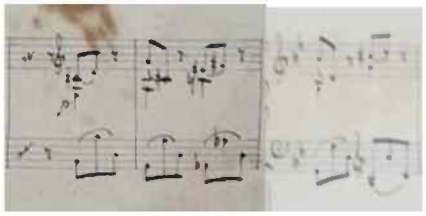
Ms C: Mov.3, c.21 a 36
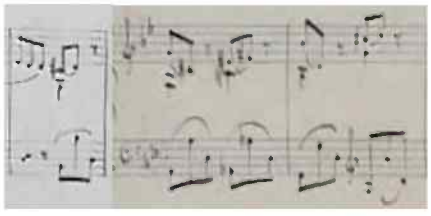


c.35 a 37, c.80 a 82, c.150 a 152, e c.266 a 268: as variantes principais contidas nesse trecho referem-se à segunda voz da pauta superior, o contralto. Observando-se os manuscritos abaixo, percebe-se as inconsistências existentes nessa voz. A ideia primordial aparece no Ms K3, na exposição desse primeiro tema principal do terceiro movimento: uma semínima no contralto para cada duas colcheias no soprano. As primeiras 4 semínimas são Sol, Lá, Dó♮, Sib e elas só aparecem na sua totalidade nesse manuscrito, nos c.150 a 152 do Ms A, e nos c.266 a 268 do Ms G. A segunda semínima, o Lá não aparece nenhuma vez mais em nenhum dos

manuscritos. Provavelmente porque o baixo nesse local é também um Lá, e a segunda colcheia do baixo é um Lá na mesma altura do tenor, o que acarretaria uma repetição desconfortável de realização em andamento muito rápido. As demais semínimas (Sol, Dó♮, Sib) existem na totalidade dos manuscritos (excetuando-se o Ms B, onde não há Sib), ou na exposição ou nas reexposições do tema. Nos Mss E e C, nos c.35 a 37 não há nada no contralto (mas no Ms E, a lápis, foram acrescentadas as 3 semínimas); nos c.150 a 152, há Sol, Dó♮; nos c.266 a 268, há Sol, Dó♮, Sib. Mais uma difícil decisão a tomar: o autor deve ter esquecido de escrever as semínimas em alguns dos casos? Acreditamos que o autor deva ter esquecido de escrever as semínimas em alguns dos casos, ao copiar, causando a consequente transmissão de erros. Admitimos a variante Sol, Dó♮, Sib na E.C. em todas as aparições deste tema.
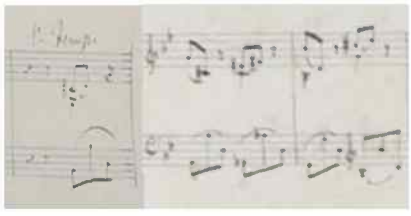
Ms K3: Mov.3, c.35 a 37
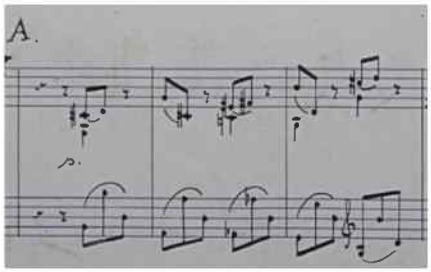


Ms K3: Mov.3, c.150 a 152



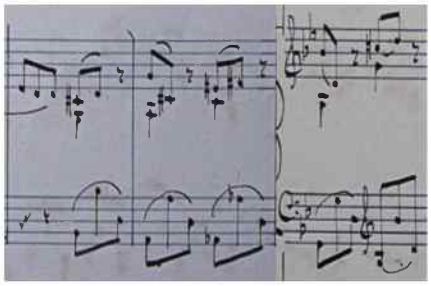
Ms K3: Mov.3, c.266 a 268



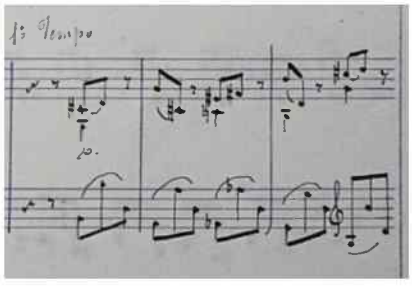
Ms A: Mov.3, c.35 a 37



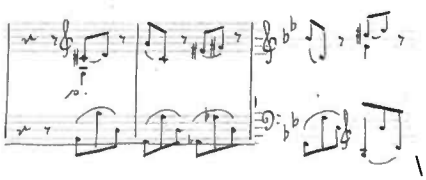
Ms A: Mov.3, c.150 a 152



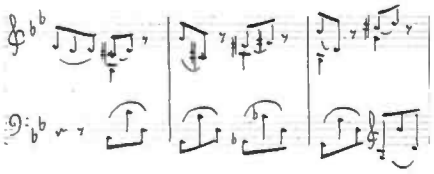
Ms A: Mov.3, c.266 a 268
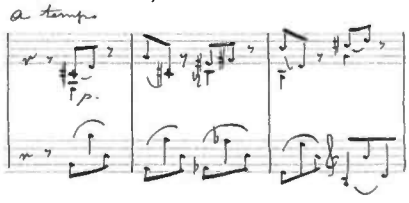


Ms L: Mov.3, c.35 a 37



Ms L: Mov.3, c.150 a 152



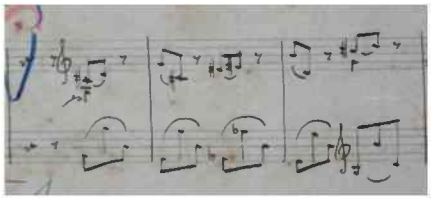
Ms L: Mov.3, c.266 a 268
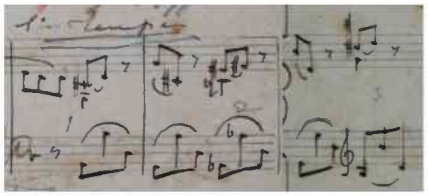


Ms B: Mov.3, c.35 a 37

Ms B: Mov.3, c.150 a 152
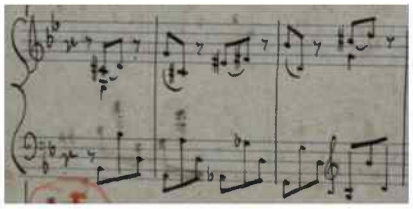
Ms B: Mov.3, c.266 a 268



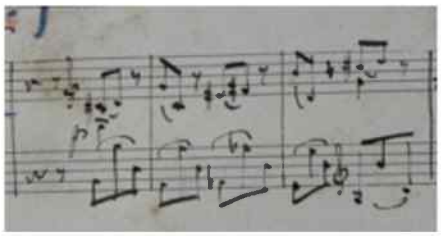
Ms D: Mov.3, c.35 a 37
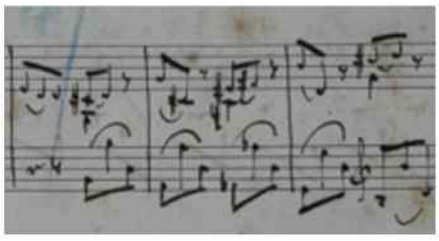


Ms D: Mov.3, c.150 a 152
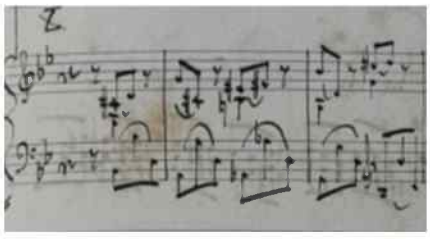


Ms D: Mov.3, c.266 a 268



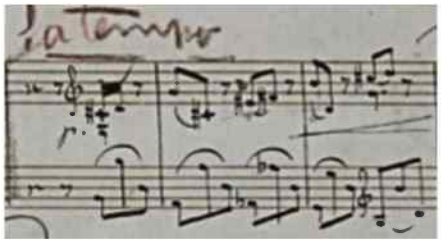
Ms G: Mov.3, c.35 a 37
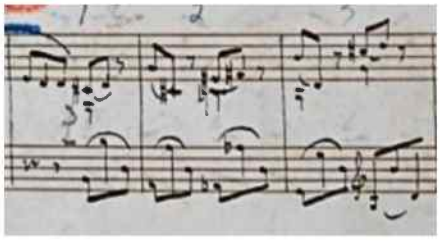


Ms G: Mov.3, c.150 a 152
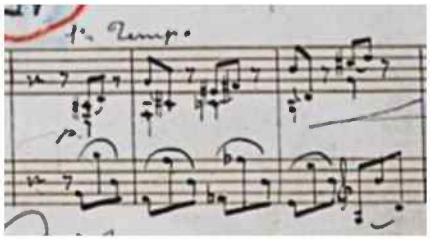


Ms G: Mov.3, c.266 a 268
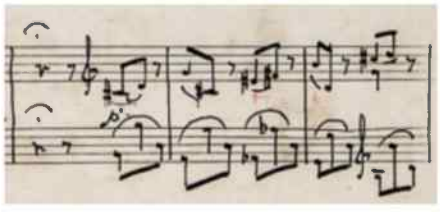


Ms E: Mov.3, c.35 a 37
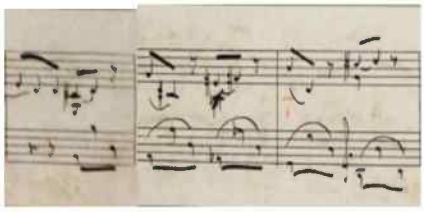


Ms E: Mov.3, c.150 a 152
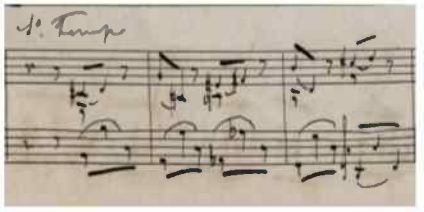


Ms E: Mov.3, c.266 a 268



Ms C: Mov.3, c.35 a 37



Ms C: Mov.3, c.150 a 152



Ms C: Mov.3, c.266 a 268

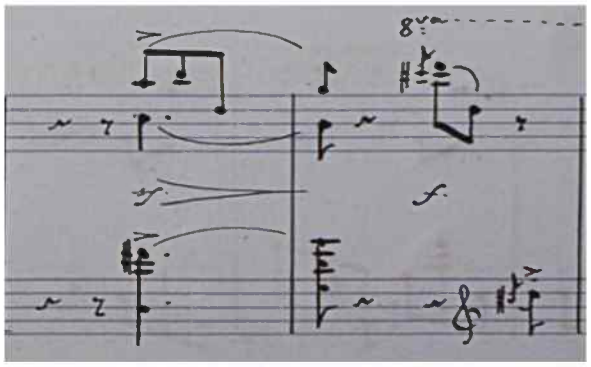
c.58 e 59, e c.289 e 290: Nessa pequena intervenção entre motivos que se repetem, há numerosas variantes, como se pode facilmente observar nas figuras abaixo.

a) na pauta superior, no soprano, pode haver 4 colcheias ligadas ou desligadas, acento na primeira delas ou não, regulador *diminuendo* ou nenhuma indicação de variação de intensidade.

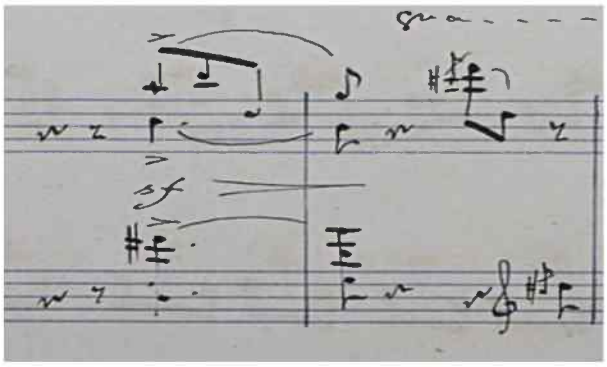
b) na pauta superior, no contralto, pode haver uma semínima pontuada (Dó) ligada ou não a uma colcheia no compasso seguinte (Sib).

c) na pauta inferior, o acorde do t.2 (Ré no baixo e Fá# no tenor) pode estar ligado ou não ao acorde no t.1 do compasso seguinte, pode ter acento ou não, pode ser arpejado ou não, pode ter regulador *diminuendo* ou nenhuma indicação de variação de intensidade, pode ter indicação de *sf* ou não. O acorde do t.1 do compasso seguinte pode ser Sol/ Ré/ Sol, ou somente Sol/ Sol (Mss G e C, c.290). É interessante notar como provavelmente a variante foi transmitida do Ms G ao C. Note-se também que no Ms E, os c.290 e 291 não foram escritos, e foram acrescentados a lápis, talvez pelo próprio autor. Na E.C. ligamos todas as vozes de um compasso ao outro, pusemos acento, regulador *diminuendo* e acorde de Sol/ Ré/ Sol na pauta inferior.

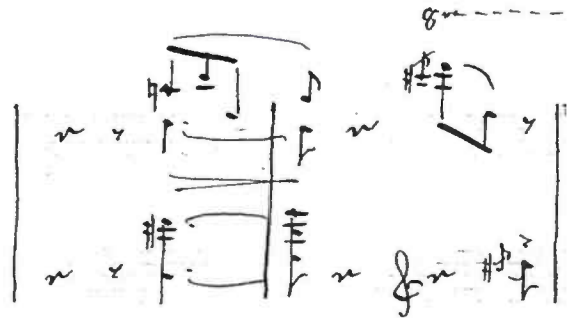
Ms A: Mov.3, c.58



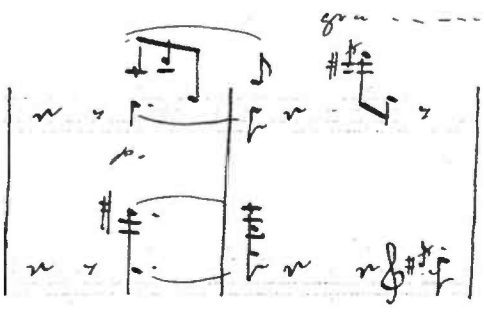
Ms A: Mov.3, c.289
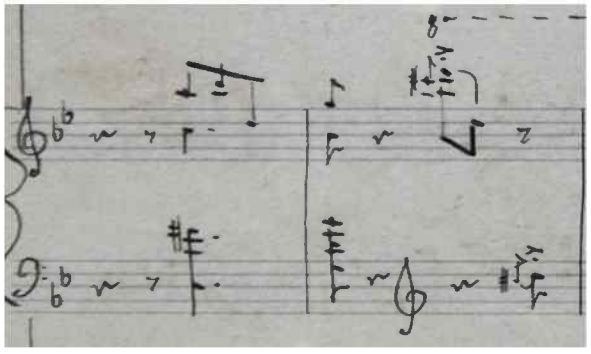


Ms L: Mov.3, c.58



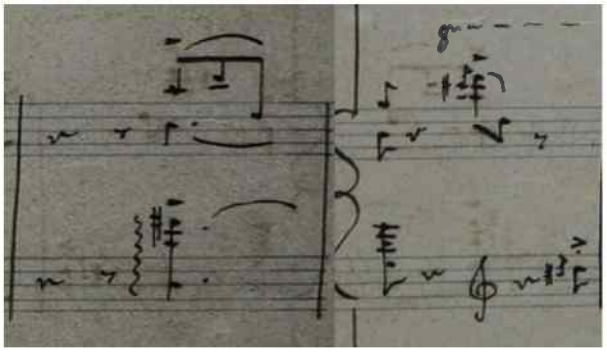
Ms L: Mov.3, c.289



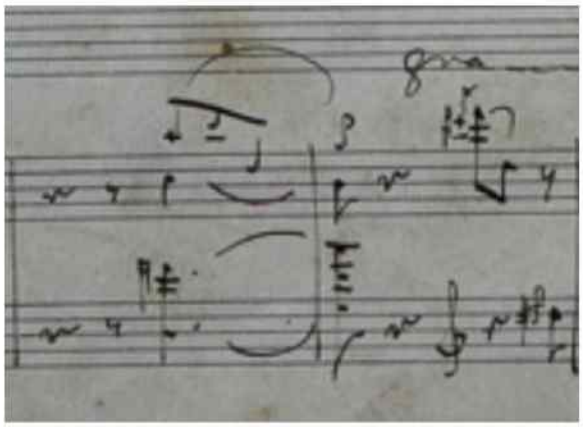
Ms B: Mov.3, c.58



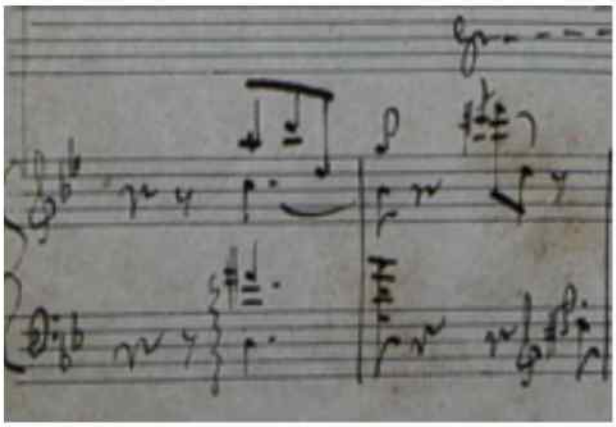
Ms B: Mov.3, c.289
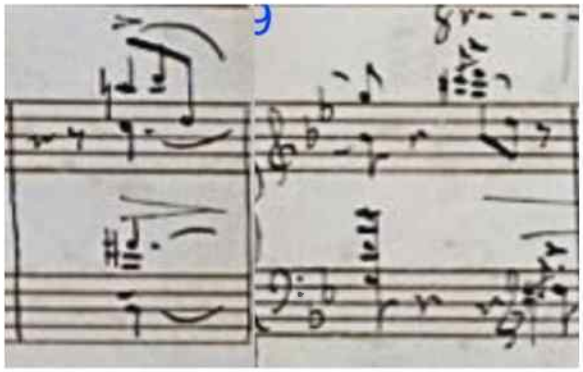


Ms D: Mov.3, c.58
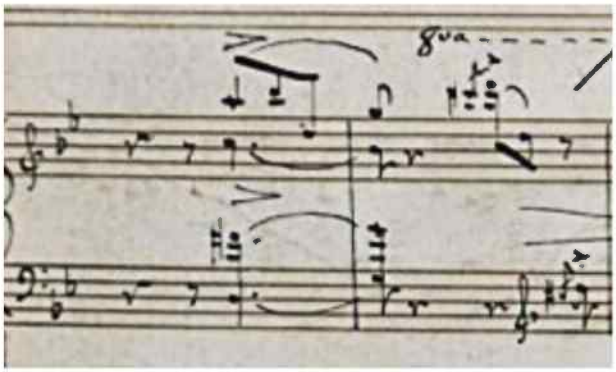


Ms D: Mov.3, c.289
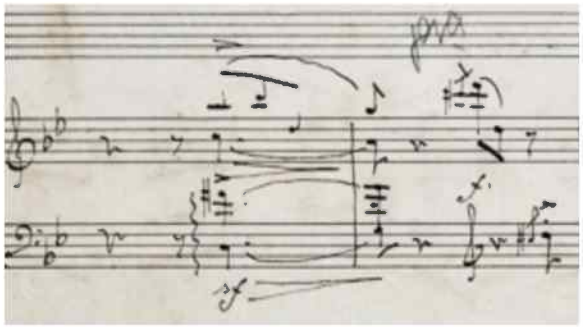


Ms G: Mov.3, c.58
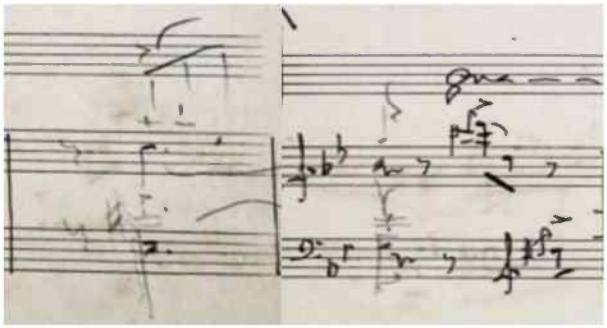


Ms G: Mov.3, c.289



Ms E: Mov.3, c.58



Ms E: Mov.3, c.289



Ms C: Mov.3, c.58



Ms C: Mov.3, c.289



c.124 e c.326: Observando-se a segunda e a terceira colcheias do segundo tempo da pauta inferior dos c.124 e 326, constata-se que:

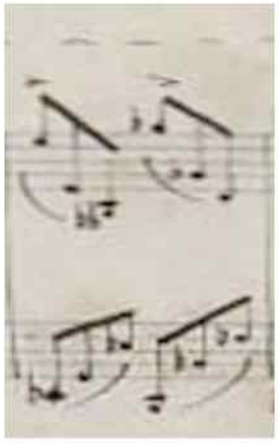
a) c.124:

a.1) Solb, Reb – Mss K3, A, L, B, D.

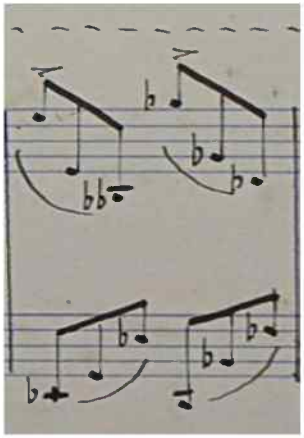
a.2) Solb, Si (b ou bb?) – Ms G.

a.3) Réb, Solb – Mss C e E (neste último, não há indicação de bemol no Sol, e sobre ele está escrito a lápis Si)

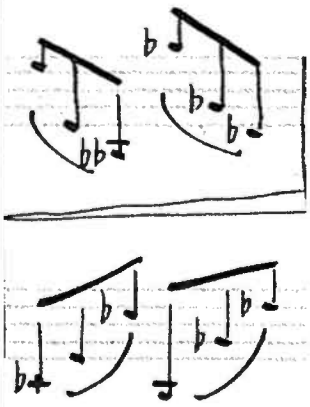
Ms K3: Mov.3, c.124
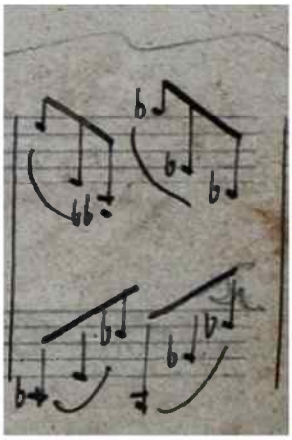


Ms A: Mov.3, c.124
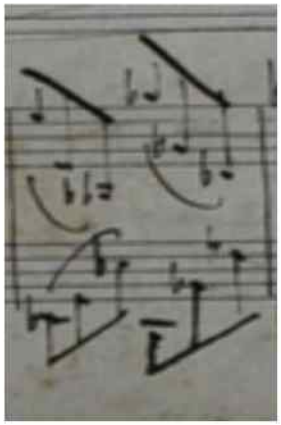


Ms L: Mov.3, c.124
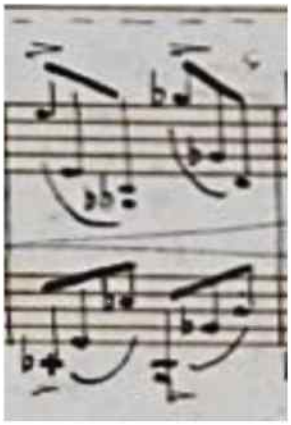


Ms B: Mov.3, c.124
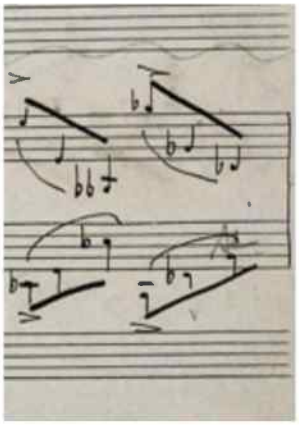


Ms D: Mov.3, c.124



Ms G: Mov.3, c.124



Ms E: Mov.3, c.124



Ms C: Mov.3, c.124
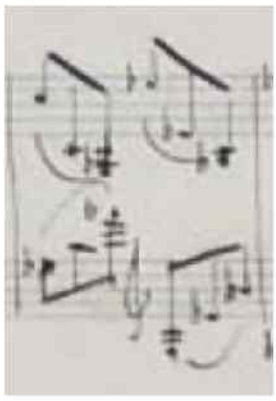


b) c.326:
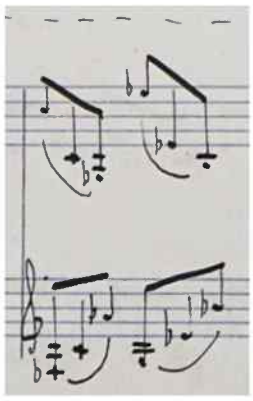
b.1) Mib, Sib – Mss K3 e A.

b.2) Mib, Sol – Mss L, B, D, G, C e E (neste último, o Mib está cortado, e sobre ele está escrito a lápis Si)

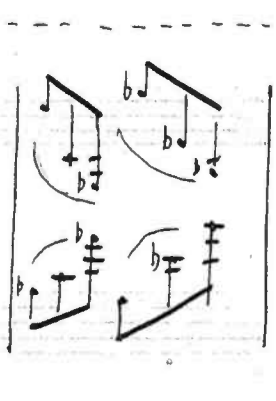
Ms K3: Mov.3, c.326



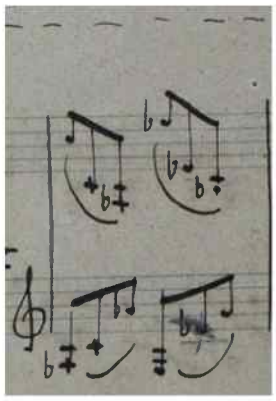
Ms A: Mov.3, c.326
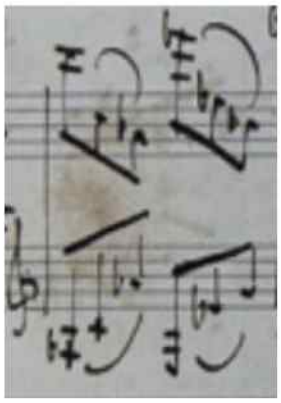


Ms L: Mov.3, c.326
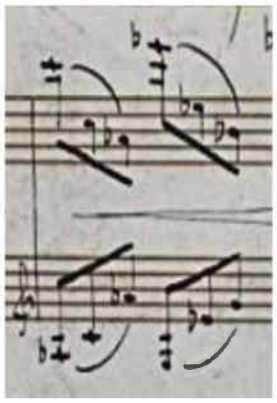


Ms B: Mov.3, c.326
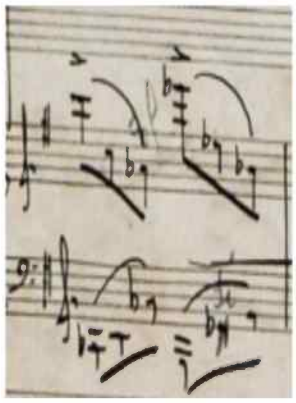


Ms D: Mov.3, c.326
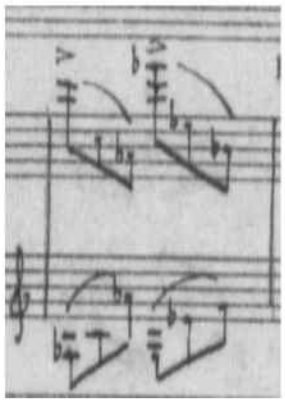


Ms G: Mov.3, c.326



Ms E: Mov.3, c.326
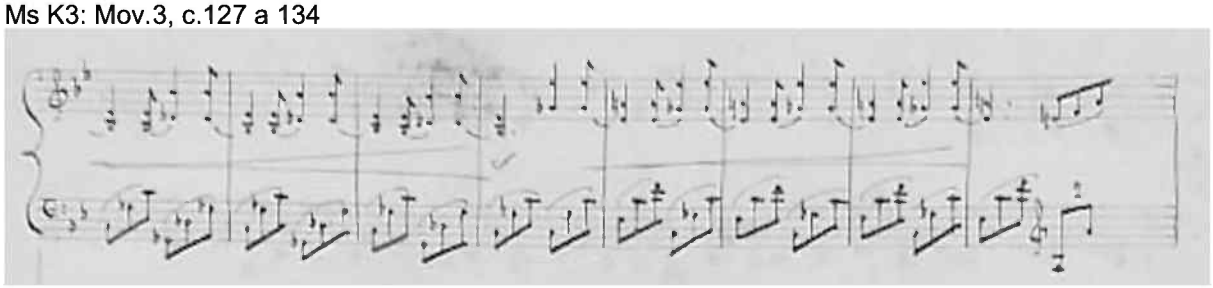


Ms C: Mov.3, c.326
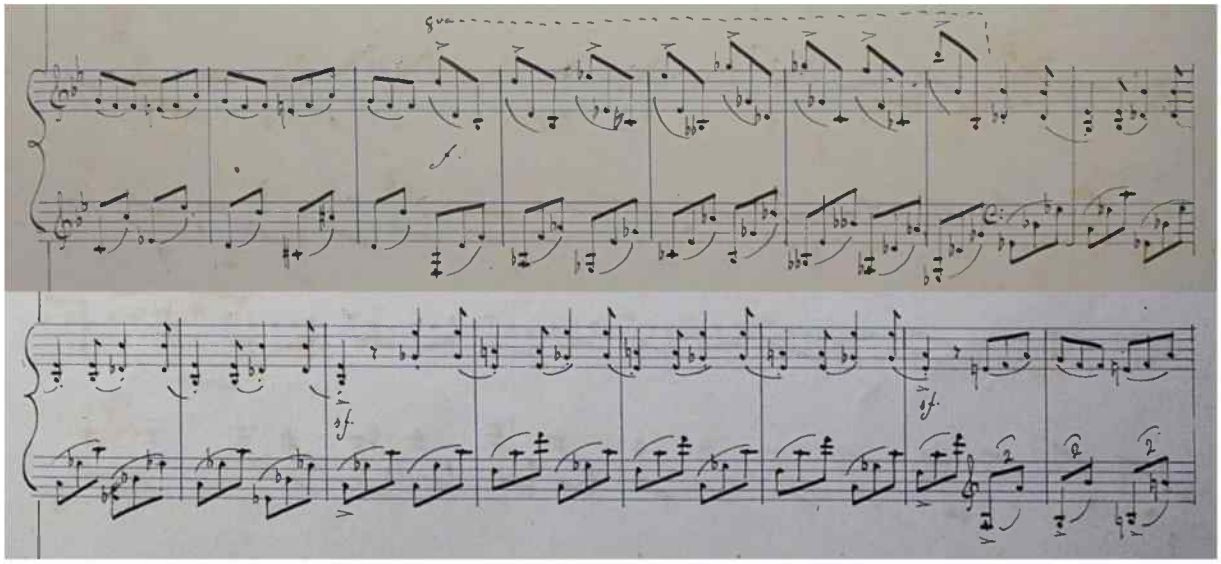


Por meio da análise das variantes desses lugares críticos correspondentes, percebe-se claramente a transmissão de erros. Nos primeiros manuscritos, a relação intervalar deste arpejo é uma sexta seguido de uma quinta (Sib, Solb, Réb no c.124, Sol, Mib, Sib no c.326). Os arpejos dos primeiros manuscritos (K3 e A) eram corretos. No caso do c.124, o desvio se deu a partir do Ms G. O equívoco deu origem a dúvidas que se transformaram em outras variantes nos Mss C e E. No caso do c.326 o desvio se produziu no Ms L. O autor colocou 3 linhas suplementares em lugar de 4 e o que era Si se transformou em Sol. A partir desse manuscrito, todos os subsequentes transmitiram o erro. Portanto, na E.C., a variante utilizada é a dos Ms K3 e A para ambos os compassos.

c.126 a 133: A articulação dos Mss A, K3 e D é muito similar entre si, e diferente de todos os demais (comprovando o parentesco de K3 e A). Por outro lado, para a edição crítica, mantivemos a forma exata do Ms C, porque entendemos que a ligadura que ele acrescentou ao c. 130, salienta o caráter de *tarantella* do tema.
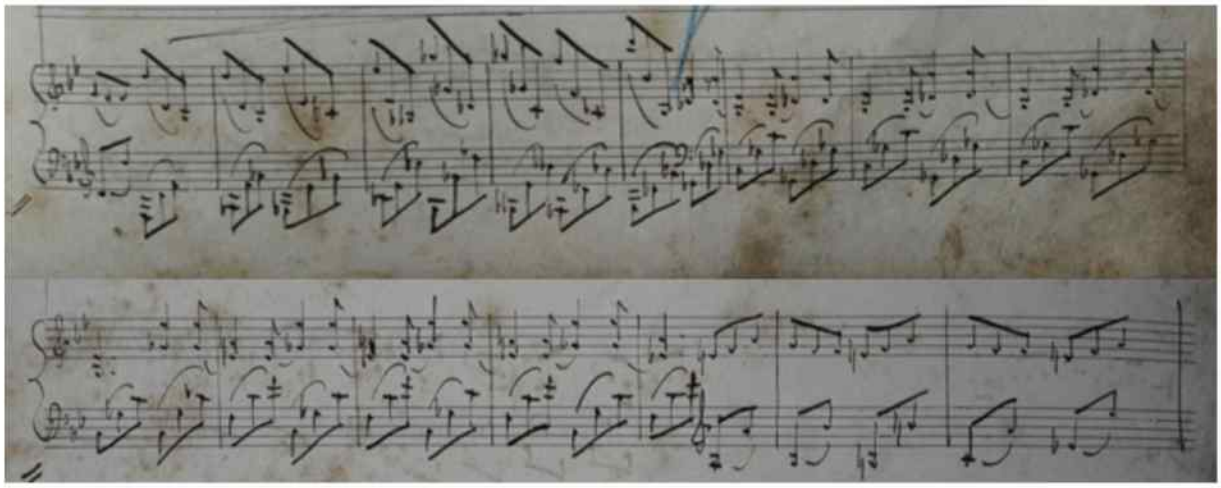
Ms K3: Mov.3, c.127 a 134



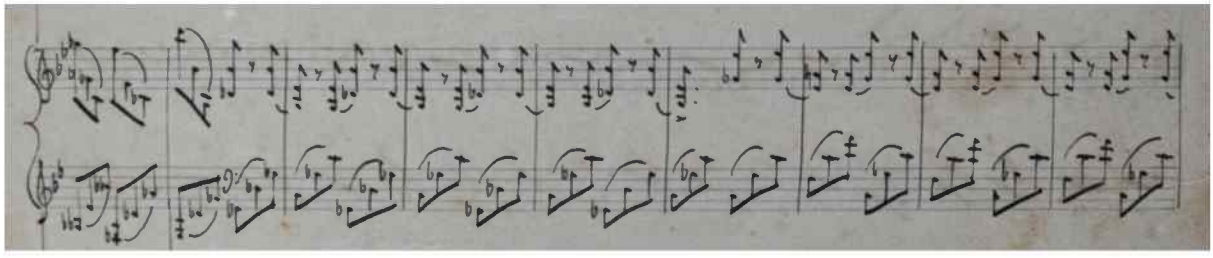
Ms A: Mov.3, c. 120 a 135
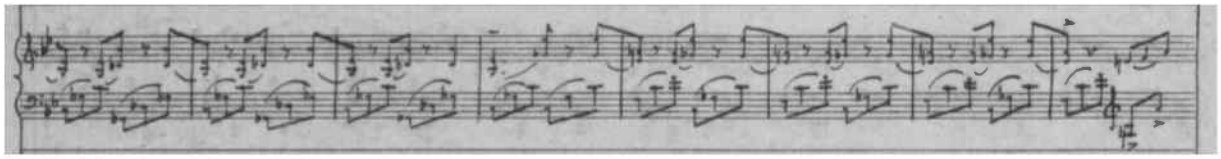


Ms D: Mov.3, c.122 a 136
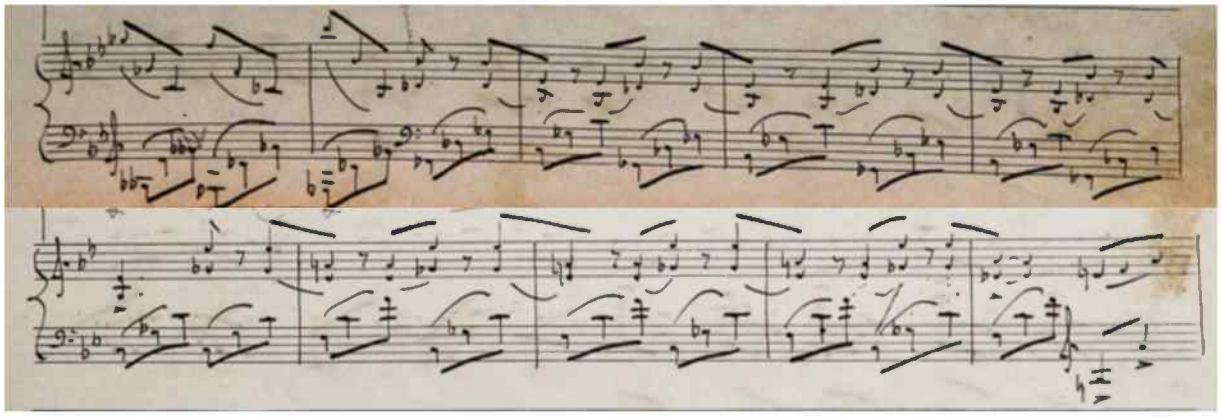


Ms B: Mov.3, c. 125 a c.133



Ms C: Mov.3, c.127 a 134
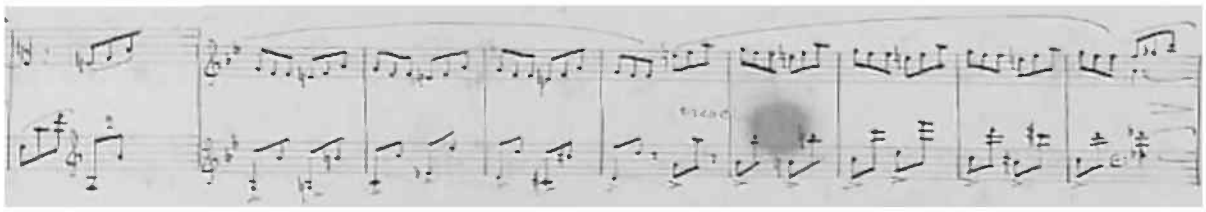


Ms E: Mov.3, c.125 a 134

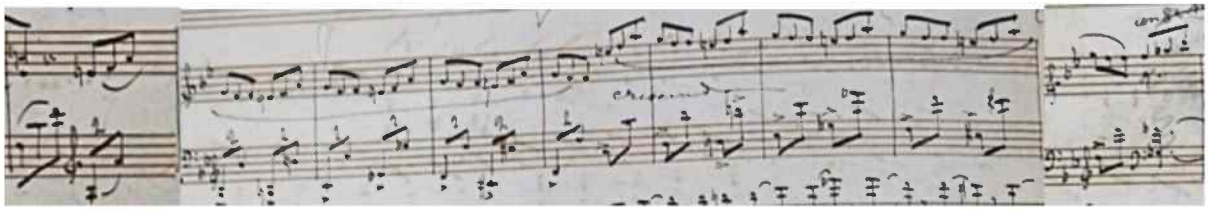


c.134 a 142: Entre os c.134 e 142, os distintos manuscritos apresentam diversas variantes. Os únicos idênticos entre si são os Mss K3 e G, como poderão verificar nas figuras a seguir.
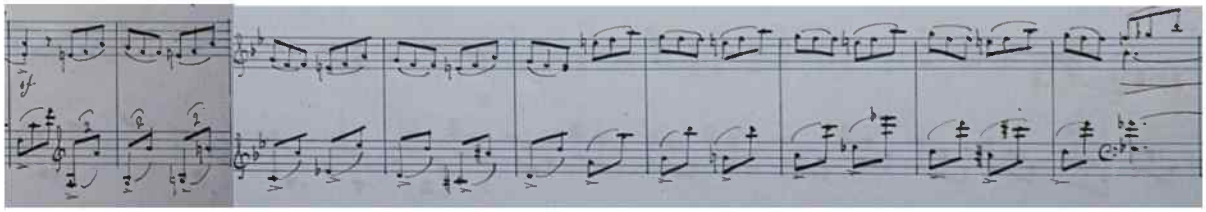
Ms K3: Mov.3, c.134 a 142



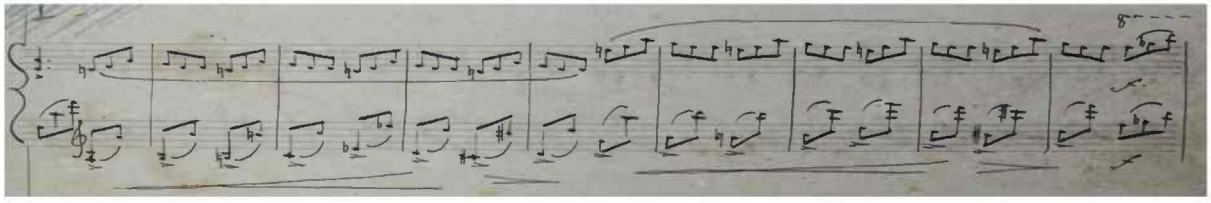
Ms G: Mov.3, c.134 a 142



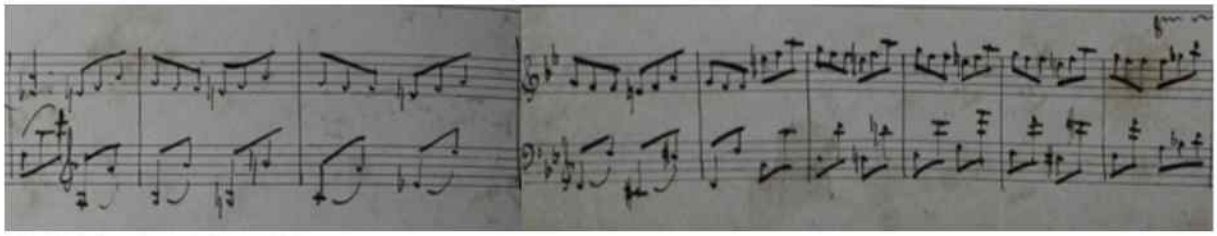
Ms A: Mov.3, c.134 a 142
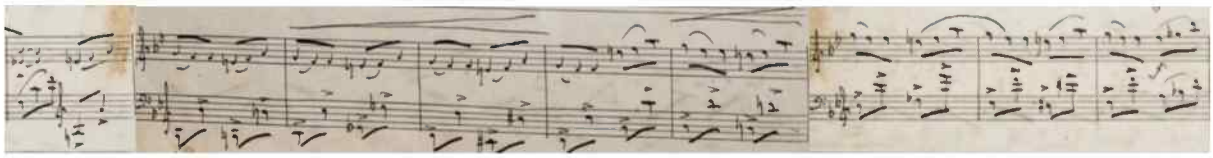


Ms B: Mov.3, c.134 a 142
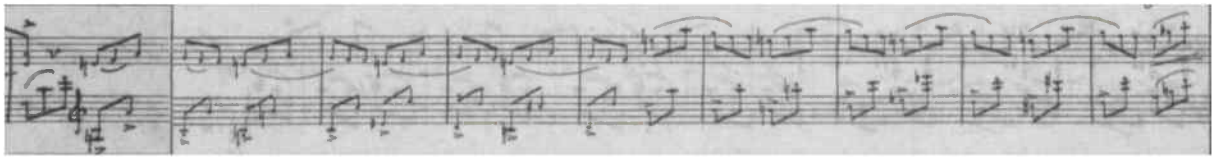


Ms D: Mov.3, c.134 a 142



Ms E: Mov.3, c.134 a 142



Ms C: Mov.3, c.134 a 142



a) Em relação à articulação da pauta superior, as variantes são:

a.1) ligadas por 4 compassos: Mss K3, G e B.

a.2) ligadas por tempo (a cada 3 colcheias): Ms A.

a.3) a cada tempo, 2 colcheias ligadas, e a terceira, desligada: Ms E.

a.4) do t.2 ao t.1 de cada compasso, 5 colcheias ligadas, e a sexta solta: Ms C.

a.5) nenhuma ligadura, todas soltas: Ms D.

Como o leitor pode perceber há quase tantas variantes quanto são os manuscritos.

b) Na pauta inferior, as variantes são (e não se combinam com as anteriores):

b.1) ligadas por tempo, a cada duas colcheias, sem acentos: Ms D.

b.2) ligadas por tempo, a cada duas colcheias, com acento na primeira delas: Mss A e B.

b.3) todas desligadas, acento a cada duas colcheias: Mss K3, G e C.

b.4) todas desligadas, acento em cada colcheia: Ms E.

Diante de tantas alternativas, e para ser coerente com nossas escolhas anteriores (c.127) – e por ser o Ms C o texto-base primordial da edição crítica –, mantivemos a variante presente no Ms C na E.C.
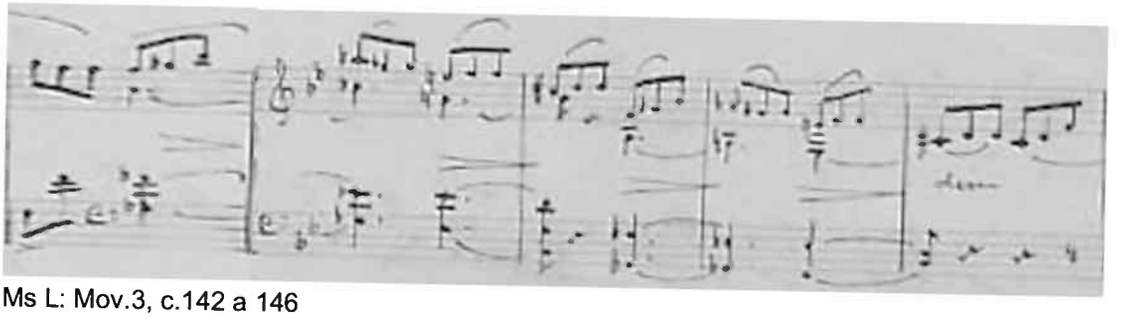
c.142 a 146: Entre os compassos 142 e 146 há duas variantes principais, e outras secundárias, conforme se poderá observar nas ilustrações a seguir. As variantes principais são:

a) uma melodia no soprano em colcheias, e nas demais vozes, um acompanhamento harmônico, com mudanças harmônicas a cada semínima pontuada: Mss K3, L, A, G. As variantes secundárias, nesse caso, ocorrem nas articulações: em alguns manuscritos, as colcheias da melodia do soprano são ligadas 3 a 3 (Mss K3, A), em outro são ligadas 6 a 6 (Ms L), e em outro ainda são ligadas a 6 e a 3 (Ms G); nas otras vozes, ocorrem ligaduras de t.2 a t.1 (Mss K3 e L) e articulações mescladas, contendo ligaduras como as descritas, e notas soltas (Mss A e G). Percebe-se no Ms G o esboço da forma que estaria presente nos demais manuscritos. Ou ele serviu de base para os posteriores, ou provavelmente a mudança já foi feita no Ms D e, posteriormente, corrigida no Ms G para uso a dois pianos. De qualquer forma, isso revela que o Ms G provavelmente é anterior a B e a D.

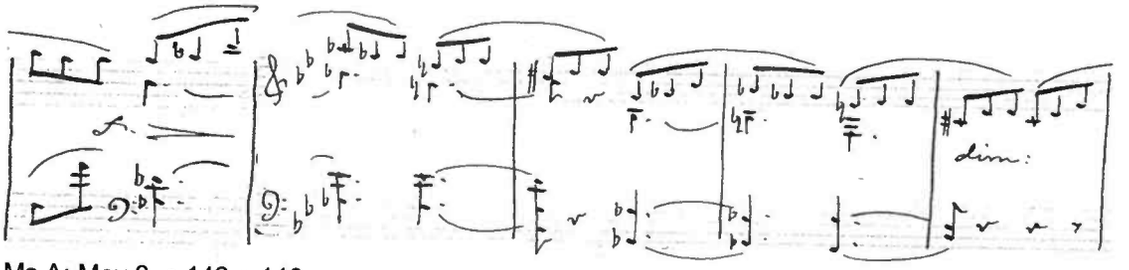
b) duas melodias paralelas em 6 colcheias, uma na pauta superior e outra na pauta inferior, alternada com dois tempos com uma nota no baixo e duas em oitavas na pauta superior (Mss B, D, E e C). As variantes secundárias, nesse caso, se dão nos acentos dessas notas do baixo e no c.146, onde no Ms B há oitavas na pauta superior (imitando exatamente o c.144), Nos Mss D e C, há um Ré não oitavado e, no s E, há uma oitava acrescentada provavelmente a lápis.

Na E.C. adotamos a forma do Ms C, com o acréscimo de acentos e sinais de diminuição às oitavas na pauta superior, existentes nos c.143, 144 e 145, tal como existe no mesmo trecho, nos c. 345, 346 e 346. No caso do c.146, mantivemos a oitava, como nos Mss G, B e E, imitando o c. 144.

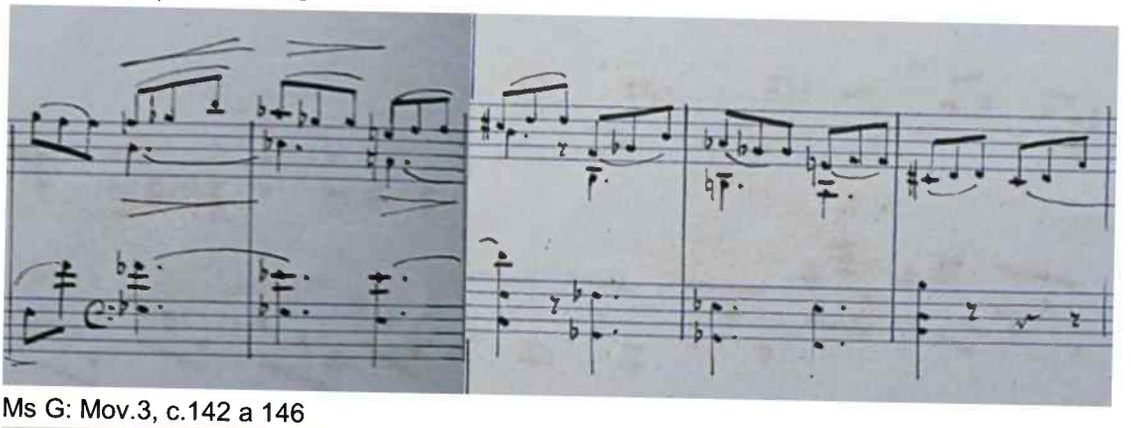
Ms K3: Mov.3, c.142 a 146
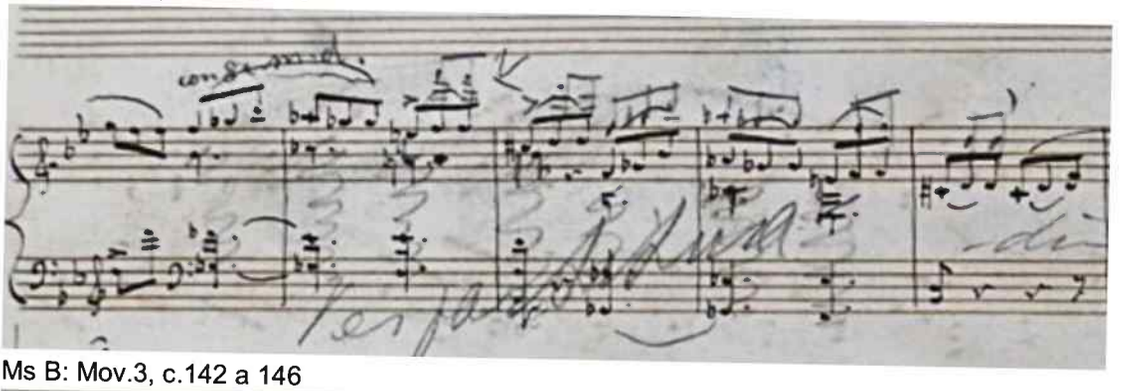


Ms L: Mov.3, c.142 a 146
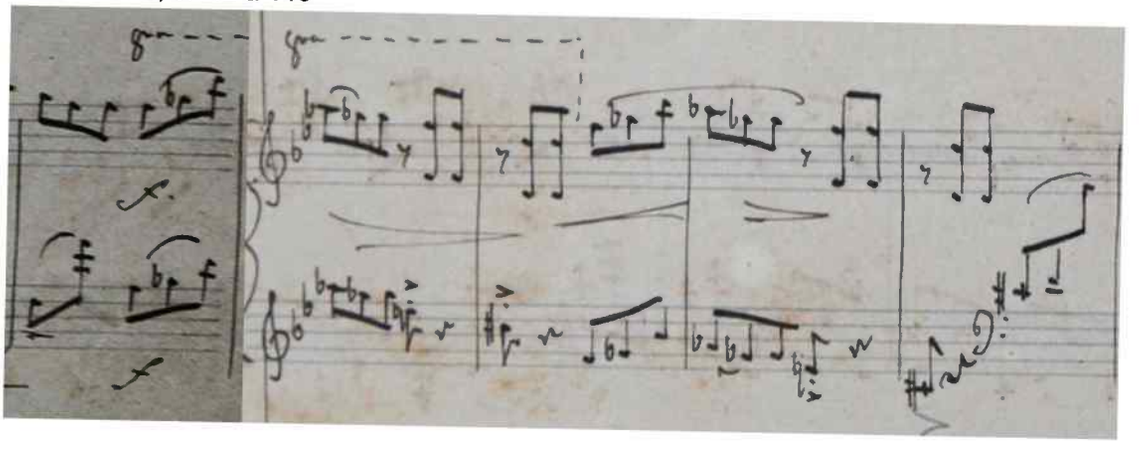


Ms A: Mov.3, c.142 a 146



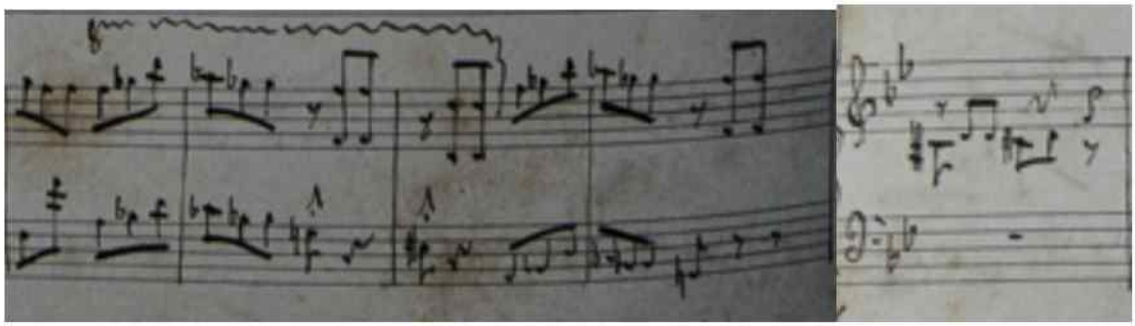
Ms G: Mov.3, c.142 a 146
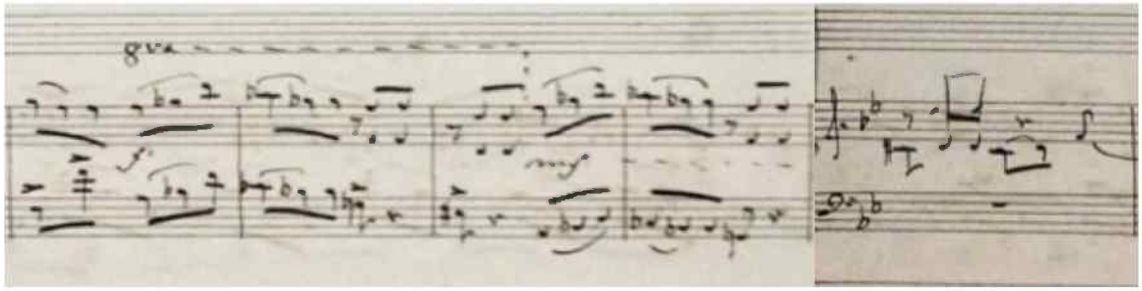


Ms B: Mov.3, c.142 a 146



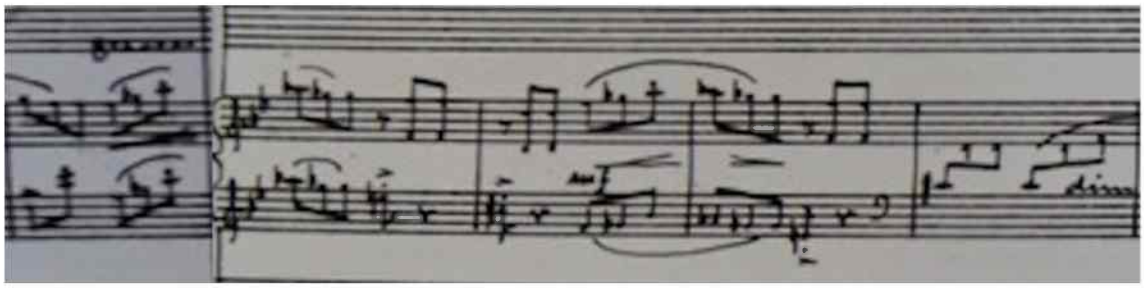
Ms D: Mov.3, c.142 a 146



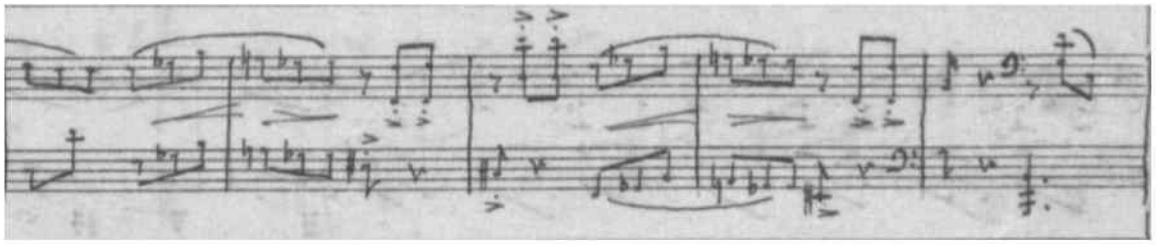
Ms E: Mov.3, c.142 a 146



Ms C: Mov.3, c.142 a 146



Ms C: Mov.3, c.344 a 348
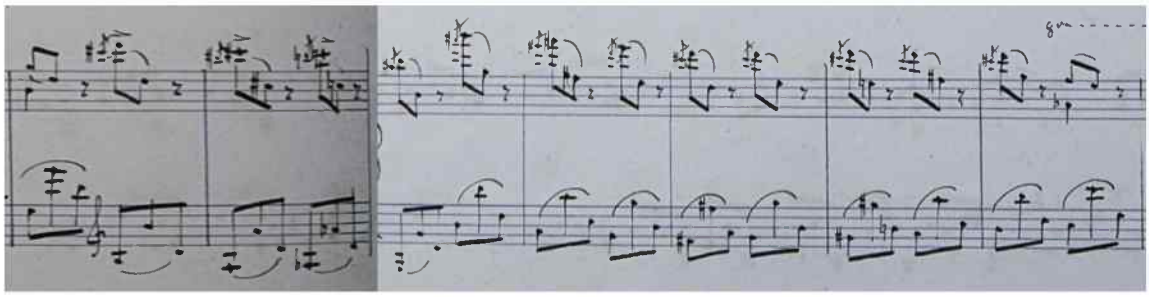


c.150 a 152: Ler nota referente aos c.35 a 37.
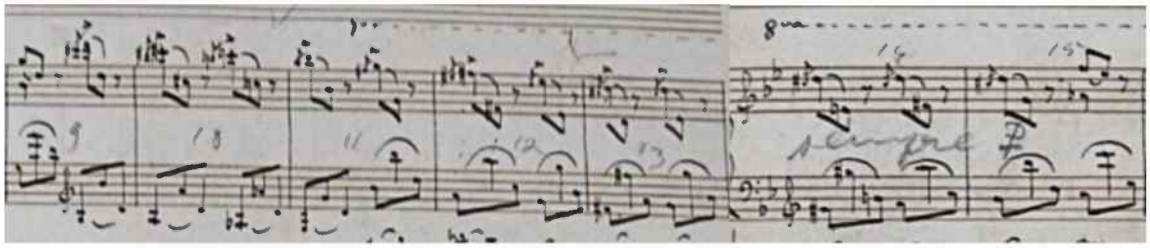
c.158 a 164: As variantes existentes nesses compassos dizem respeito à acentuação da colcheia do primeiro e do segundo tempos, na pauta superior. O Ms A tem acento nas três primeiras notas, e até o c.168, não mais, mas acreditamos que esses acentos indicam continuidade, sempre que houver apojatura neste trecho. No Ms G, como se pode ver na figura abaixo, há acentos nos dois tempos, do c.158 a 162. Nos demais manuscritos não há acentos. Na E.C. incluímos acentos em

todas essas colcheias com apojatura pois acreditamos que seja o caráter desejado pelo autor quando coloca tais apojaturas. Isso está claramente indicado no Ms C nos c. 43 a 46. Nos parece que, ao mudar de página, ele esqueceu-se de continuar os acentos a partir do c.47.
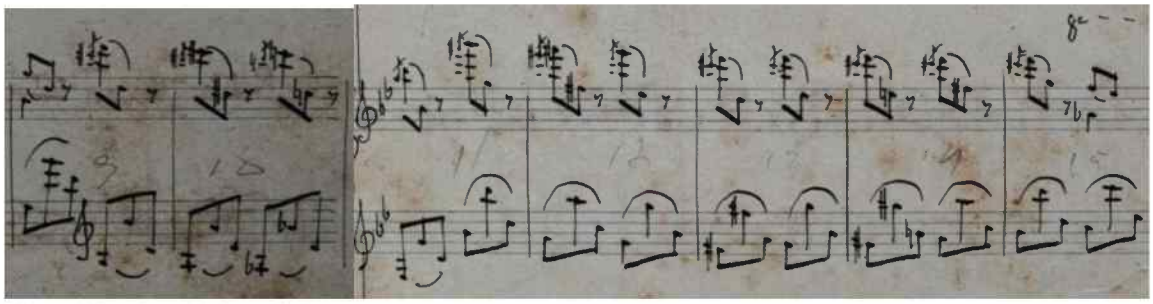
Ms A: Mov.3, c.158 a 164
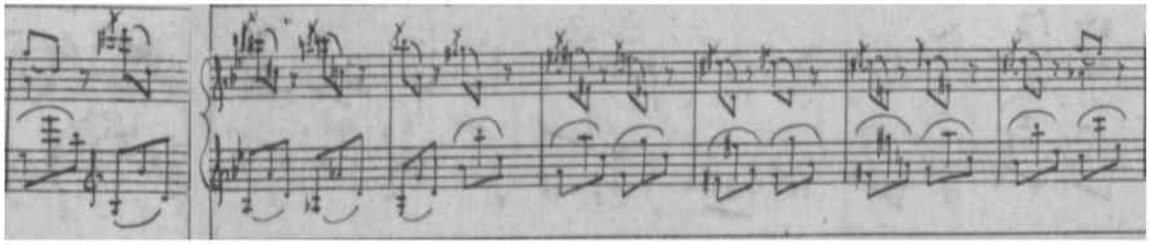


Ms G: Mov.3, c.158 a 164
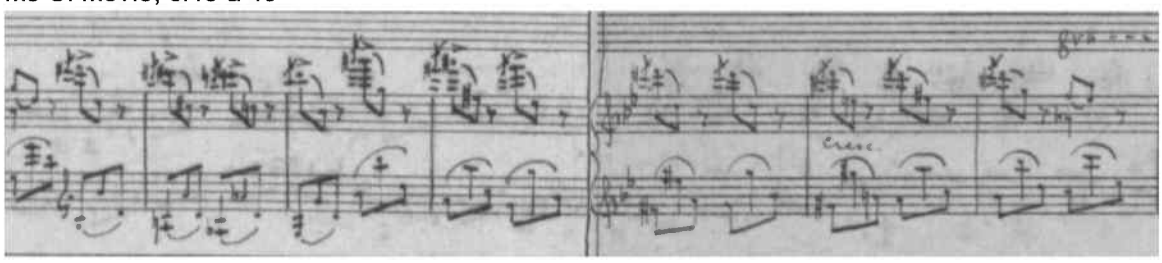


Ms B: Mov.3, c.158 a 164



Ms C: Mov.3, c.158 a 164



Ms C: Mov.3, c.43 a 49



c. 166 a 173: observando-se a pauta superior de todos os manuscritos, são todas iguais, exceto pelos acentos existentes nos c.166 e 167 do Ms A, e pela segunda voz no c.169 no Ms C (a segunda colcheia, Dó, deve ser um erro). O Ms C também se diferencia dos demais manuscritos, relativamente à pauta superior, porque apresenta uma semínima na segunda voz, nos compassos 167, 168, 170 e 171.

Em relação à pauta inferior, encontramos as seguintes variantes:

a.1) No c.166, t.2, 2ª. e 3ª. colcheias:

Fá#, Ré – Mss A, G e B;

Mib, Fá# - Mss L, D, E e C

b.1) No c.167, t.1:

Ré, Sol, Ré – Mss A e G;

Ré, Ré, Sol – Mss B, L e D;

Pausa de colcheia, Sol, Ré – Mss E e C

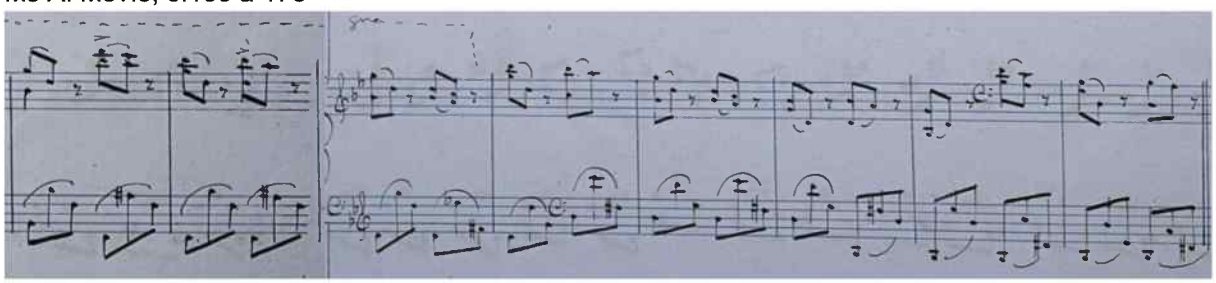
c.1) No c.167, t.2:

Ré Fá# Ré – Mss A, G e B
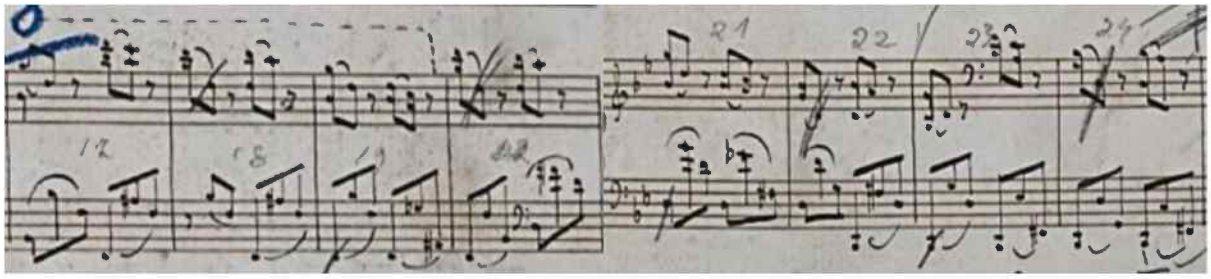
Ré, Mi, Fá# - Mss L, D, E e C

Se continuarmos com essa colação, vamos gerar uma infinidade de variantes por tempo e por compasso. Esse trecho é um dos mais problemáticos de toda a obra em relação à quantidade de variantes. Assumimos a forma existente no Ms C, pois ao menos é coerente: os c.166 a 169, são quase idênticos aos c.170 a 173, transpostos às oitavas correspondentes. Na realização da E.C. ajustamos detalhes de articulação, comparando o Ms C com os demais manuscritos,
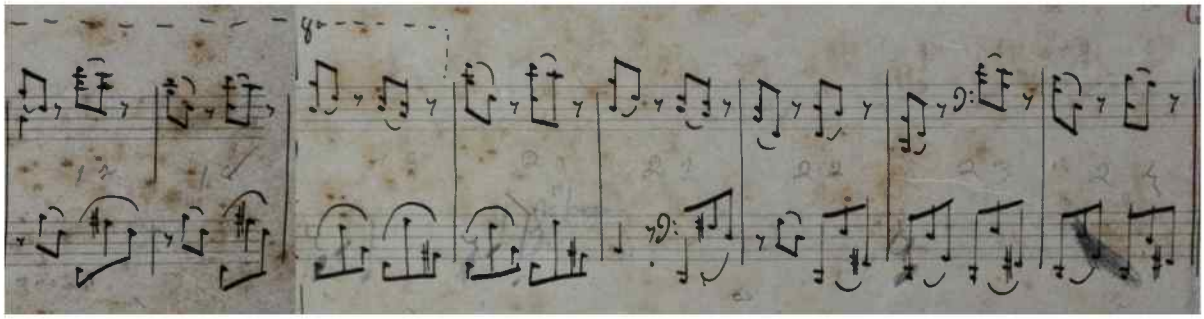
Ms A: Mov.3, c.166 a 173



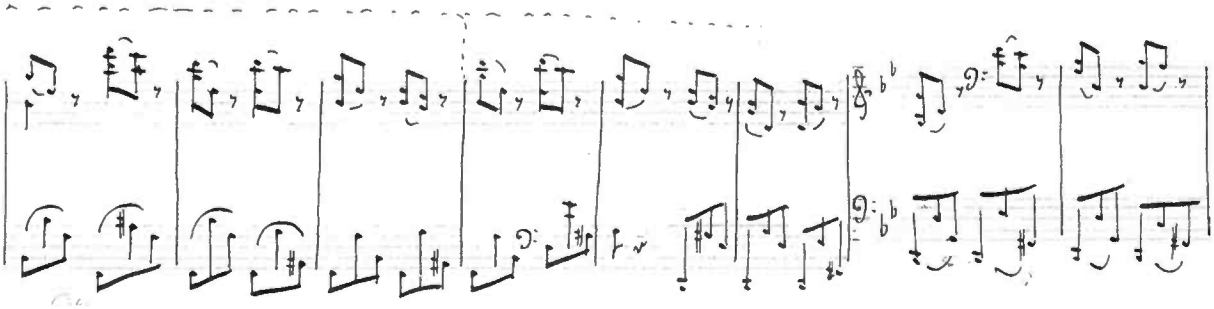
Ms G: Mov.3, c.166 a 173
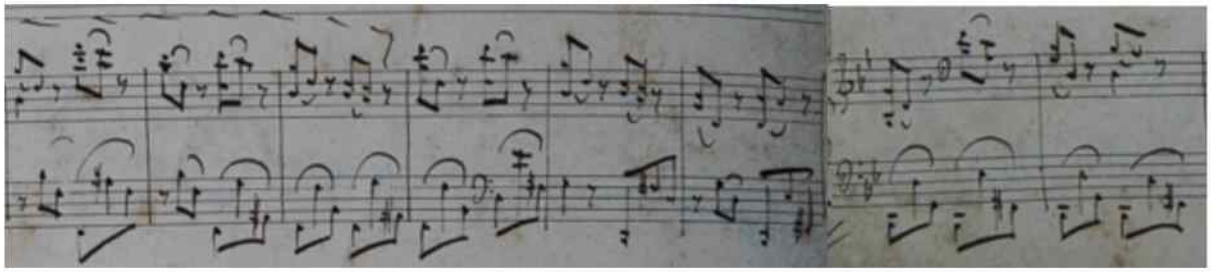


Ms B: Mov.3, c.166 a 173



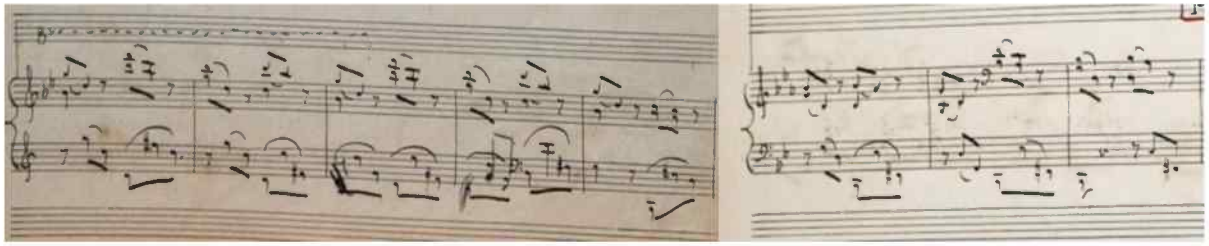
Ms L: Mov.3, c.166 a 173



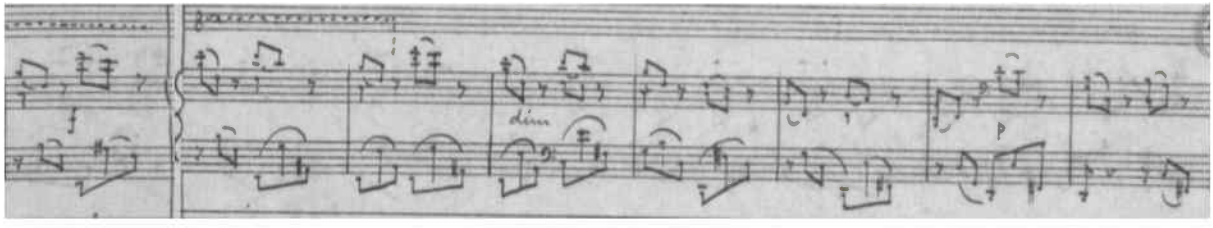
Ms D: Mov.3, c.166 a 173



Ms E: Mov.3, c.166 a 173



Ms C: Mov.3, c.166 a 173



c.181 e c.182: Entre o final do c.181 e o início c.182 dos Mss C e E e da edição crítica existe um corte em outros manuscritos, que já foi descrito no capítulo 4 desta tese. Nos Mss A, B e D existem 64 compassos adicionais neste trecho, que podem ser vistos nos Anexos H, I e J. No Ms G existem 55 compassos adicionais, que podem ser vistos no Anexo K.

c.182 a 214: Sobre este grande trecho, vamos dividir a análise nas 3 frases:

c.182 a 190: Na primeira frase de 8 compassos, os manuscritos apresentam as seguintes variantes:

a) no c.182, em alguns manuscritos, há a nota Láb (Mss G, E e C); nos demais há simplesmente uma pausa (exceto o Ms D), mas nos Mss L, B e D, há um Láb a lápis. No Ms D há um acorde escrito pelo compositor, mas completamente riscado (provavelmente por ele mesmo); além do Láb escrito a lápis preto nesse compasso onde havia o acorde, há no sistema inferior, um acorde escrito a lápis azul de Si/ Si/ Ré/ Si/ Ré, como se pode ver claramente nas figuras a seguir. Utilizamos a variante dos Mss G, E e C na E.C.

b) indicação de *Tranquillo*: existe nos Mss K3, A, B e L (que possui, ademais, a indicação de *espresivo*) no c.183; no Ms G foi agregada a indicação de *un poco meno mosso*, a lápis; nos demais manuscritos não há nenhuma indicação. Adotamos a indicação de Tranquillo na E.C., e a introduzimos no c.182, já que no Ms C, a entrada do piano se dá neste compasso.

c) em relação aos c.183 a 186, há as seguintes variantes na pauta inferior:

c.1) Pedal de Sib no baixo, e no tenor, a sequência Sib, Dob, Do♮, Réb: Mss K3, A, L, B e D; nos Mss L, B e D há a sequência Láb, Sol, Solb, Fá, agregada a lápis.

c.2) Pedal de Sib no tenor, e no baixo, a sequência Láb, Sol, Solb, Fá: Ms G.

c.3) No baixo a sequência Láb (lig. ao c. anterior), Sol, Solb, Fá: Mss C e E.

Percebe-se, por meio dessa variante, que o Ms G é posterior aos Mss B e D e que essa segunda ideia surgiu com o uso dos Mss D e B e consolidou-se nos Mss G, E e C. No Ms G ainda há a nota pedal de Sib (no tenor), mas nos Mss E e C, ela já não existe. Utilizamos a variante dos Mss E e C na E.C.

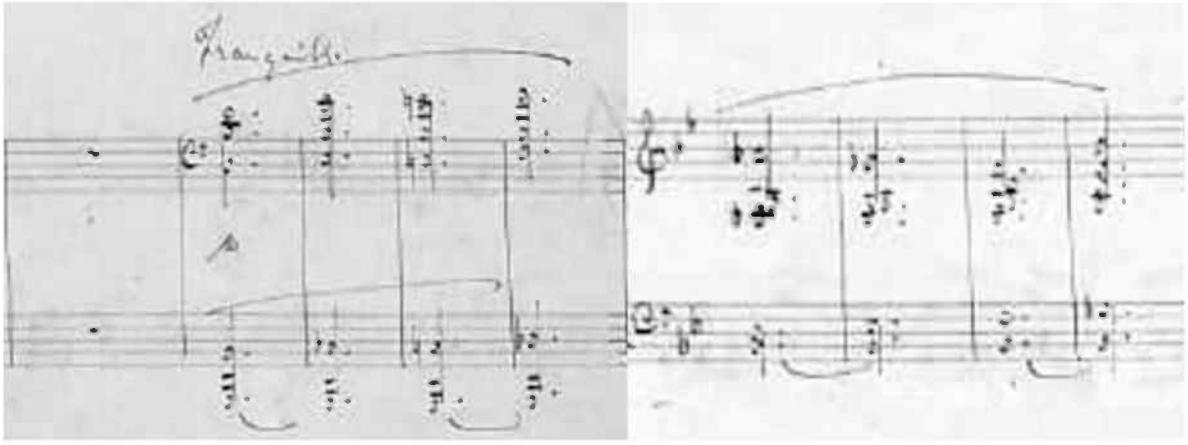
d) No c.190, na pauta superior, pode-se observar duas variantes:

d.1) no Ms G há o seguinte acorde: Sib/ Mib/ Sib (provavelmente o autor se confundiu com o compasso seguinte).

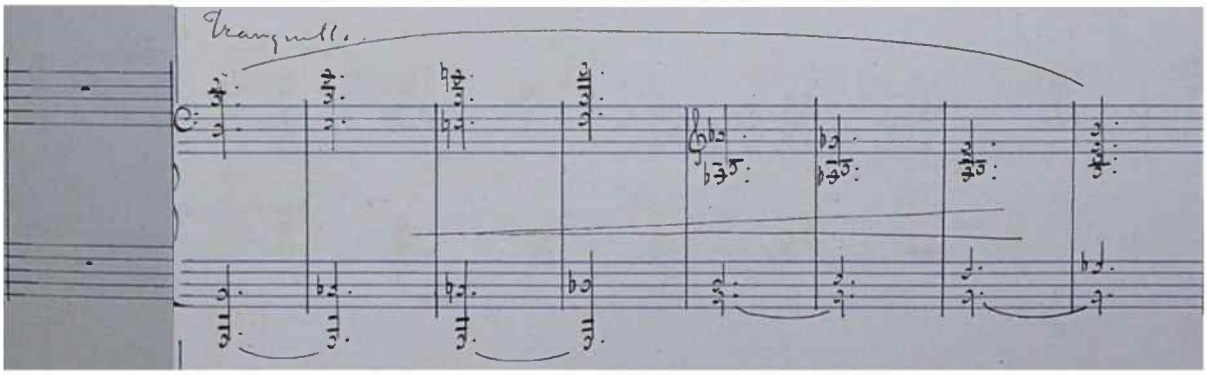
d.2) nos demais manuscritos há o acorde: Sib/ Ré/ Fá/ Sib, variante adotada na E.C.

e) A existência de indicação de arpejos nos c.183 e 184 só ocorre no Ms B, o manuscrito que mais possui esse tipo de indicação. Na E.C. não adotou-se a indicação, já que só ocorre no manuscrito mencionado, mas deixamos ao intérprete a decisão, informando que a indicação existe no Ms B.

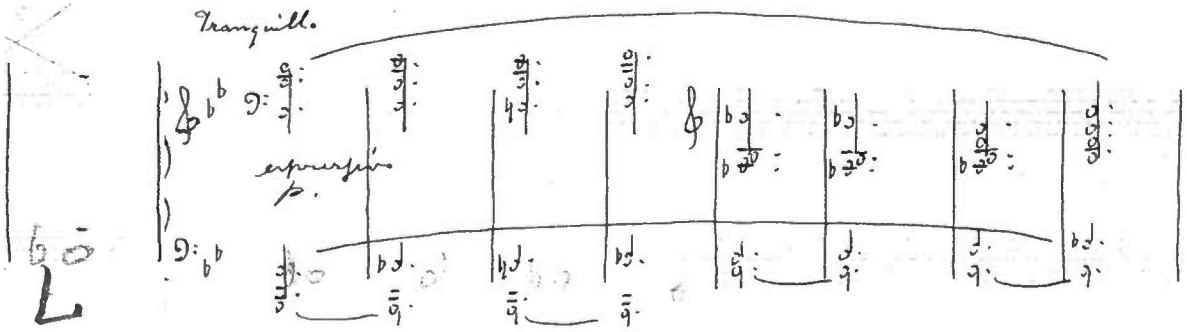
Ms K3: Mov.3, c.182 a 190:



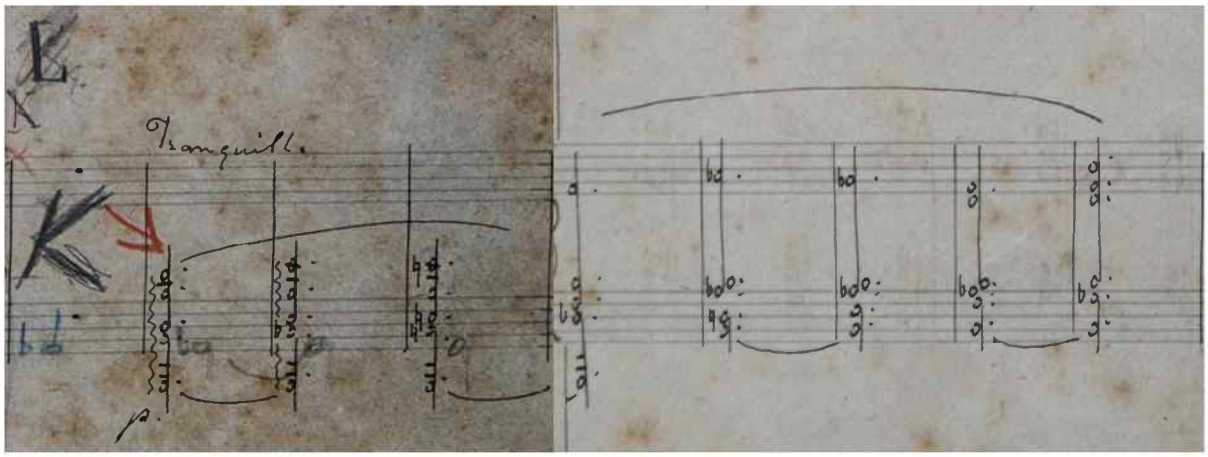
Ms A: Mov.3, c.182 a 190:
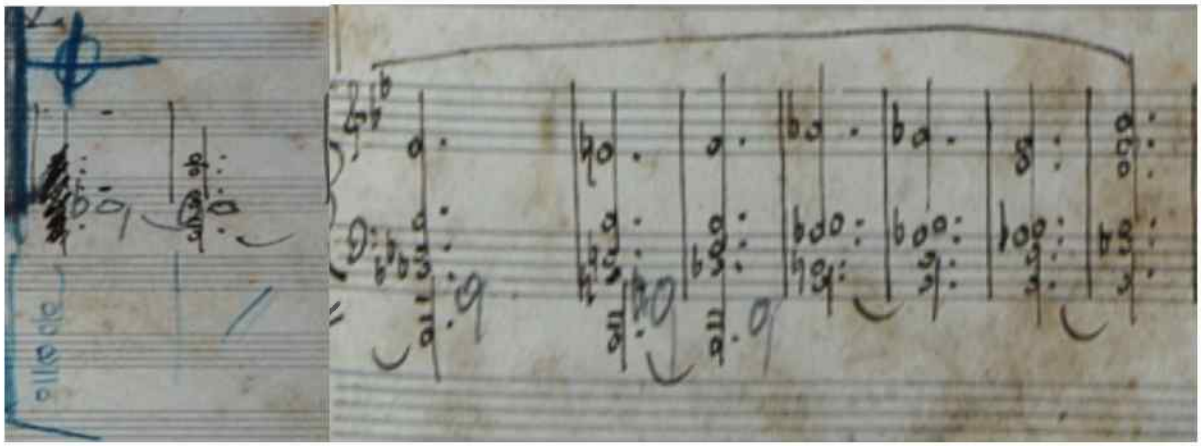


Ms L: Mov.3, c.182 a 190:
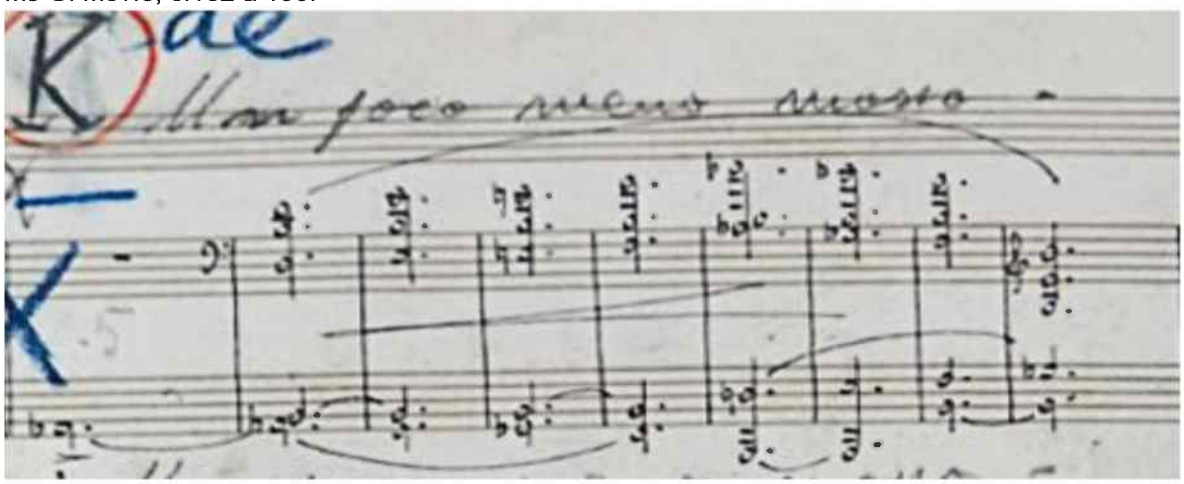


Ms B: Mov.3, c.182 a 190:



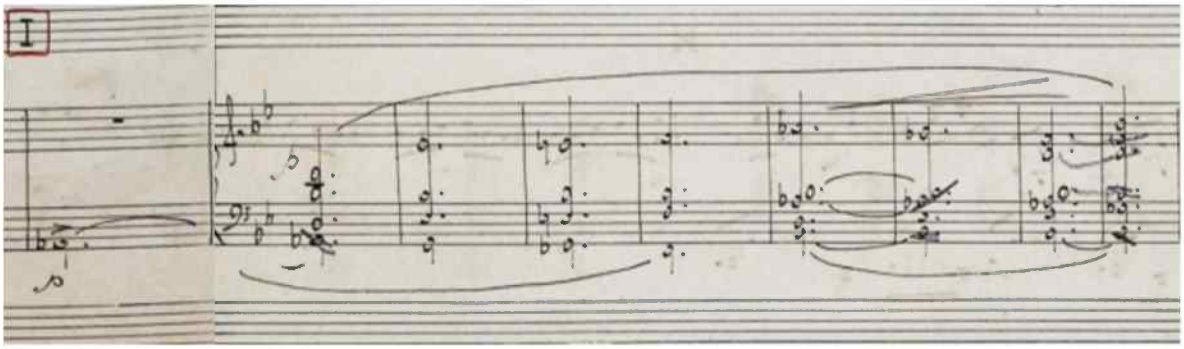
Ms D: Mov.3, c.182 a 190:



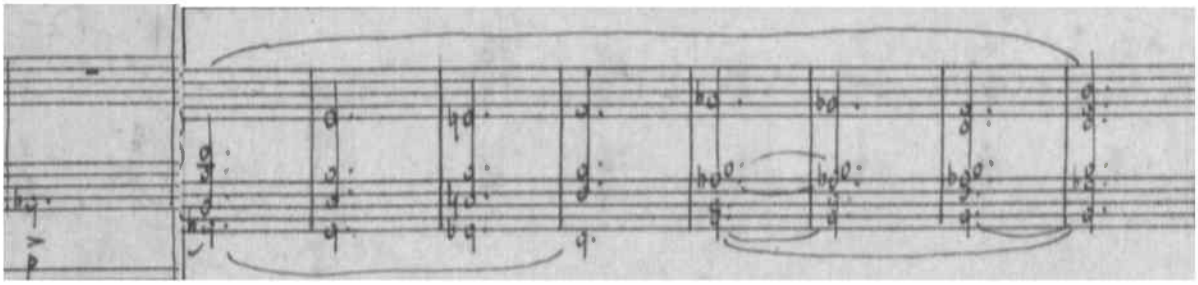
Ms G: Mov.3, c.182 a 190:



Ms E: Mov.3, c.182 a 190:



Ms C: Mov.3, c.182 a 190:



c.191 a 198: na segunda frase de 8 compassos, os manuscritos apresentam as seguintes variantes:

a) c.191:

a.1) no Ms G, na pauta inferior há o acorde de Sib/ Sol♮.

a.2) nos demais manuscritos, há o acorde de Sib/ Sol♮/ Sib.

b) c.192:

b.1) nos Mss K3, A, L, B, D e E há um acorde de Sib/ Láb/ Mi♮/ Mi♮.

b.2) no Ms G claramente ocorre novamente um erro de confusão de compassos, desta vez ocasionado pelo compasso seguinte (erro já anteriormente ocorrido entre os c.190 e 191), e há um acorde Sib/ Láb/ Fáb/ Sib/ Fáb.

b.3) no Ms C há o acorde de Sib/ Láb/ Mi♮/ Sib/ Mi♮: percebe-se que o autor provavelmente copiou a parte do piano do Ms C desse manuscrito, mas corrigiu o Fáb pelo Mi♮. Note-se o Si bemol acrescentado a todas as vozes da pauta superior dos c. 191 a 194 no Ms G. Essa 5ª. voz só existe nos Mss G e C. No caso do Ms C, há dois compassos com Sib (c.191 e 192) e dois compassos com Réb (c.193 e 194).

Adotamos a variante da grande maioria dos manuscritos (b.1) na E.C. por entender que esse foi um erro transmitido do Ms G ao Ms C.

c) c.193:

c.1) nos Mss K3, A, L, B, D e E há um acorde de Sib/ Lá♮/ Fá/ Fá.

c.2) no Ms G há um acorde de Sib/ Lá♮/ Fá/ Sib/ Fá (o Sib do baixo pedal, dobrado no segundo soprano, reforça a dissonância com o Lá ♮ do tenor e torna o que era um acorde de passagem, um acorde de forte dissonância).

c.3) no Ms C há um acorde de Sib/ Lá♮/ Fá/ Réb/ Fá: parece que o autor quis corrigir a dissonância causada pelo dobramento do Sib e colocou um Ré bemol em seu lugar, ligado ao compasso seguinte. No c.194 o Ré bemol poderia funcionar, mas no c.193, altera a relação harmônica correspondente que havia no c.185. Por isso adotou-se, na E.C., entre os c.191 e 194, a variante da maioria dos manuscritos, e não a do Ms C.

d) c.195:

d.1) arpejo: excepcionalmente, o Ms B é o único em que não há indicação de arpejo nesse acorde.

d.2) acordes de 10 ou de 9 notas: nos Mss K3, L, B, D há 10 notas, repetindo-se o Mib ou o Dób; nos Mss A, G, E e C há 9 notas, não se repetindo nenhuma delas, variante adotada na E.C.
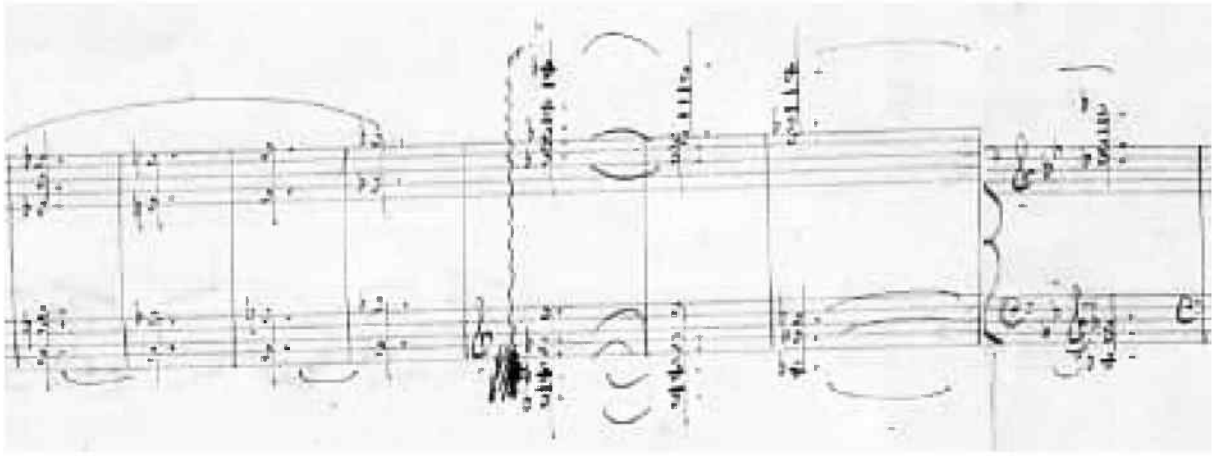
e) c.196:

e.1) nos Mss K3, A, L, G, E e C, o Solb oitavado da pauta superior descende ao Fá natural oitavado

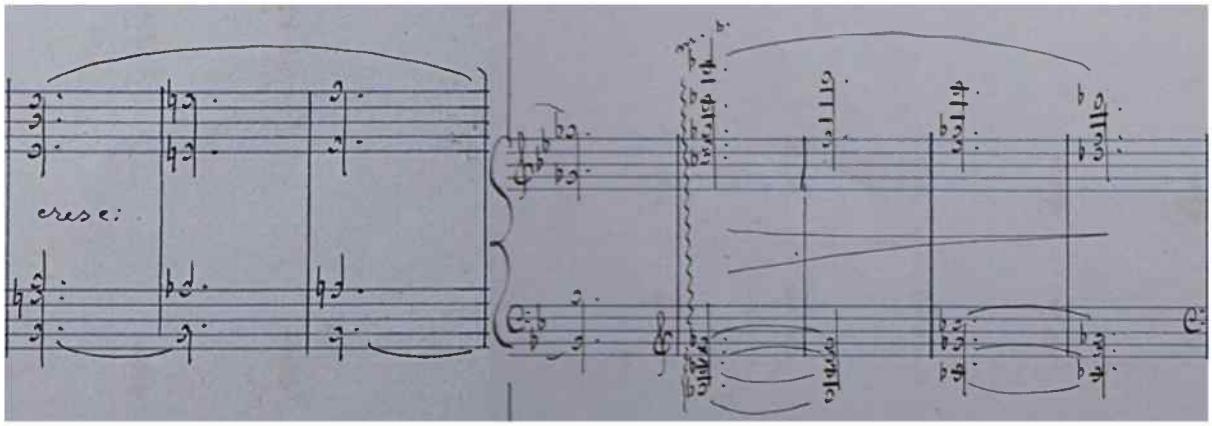
e.2) nos Mss B e D há um erro, e o Fá não aparece oitavado.

f) dinâmicas: adotou-se na E.C. regulador crescendo entre os c.191 e 194, f no c.195, e regulador diminuendo entre os c.195 e 198, baseando-nos nas indicações existentes nos Mss A, L, B, G, C e E; não se incluiu o acento existente nos Mss B e D no c.195.

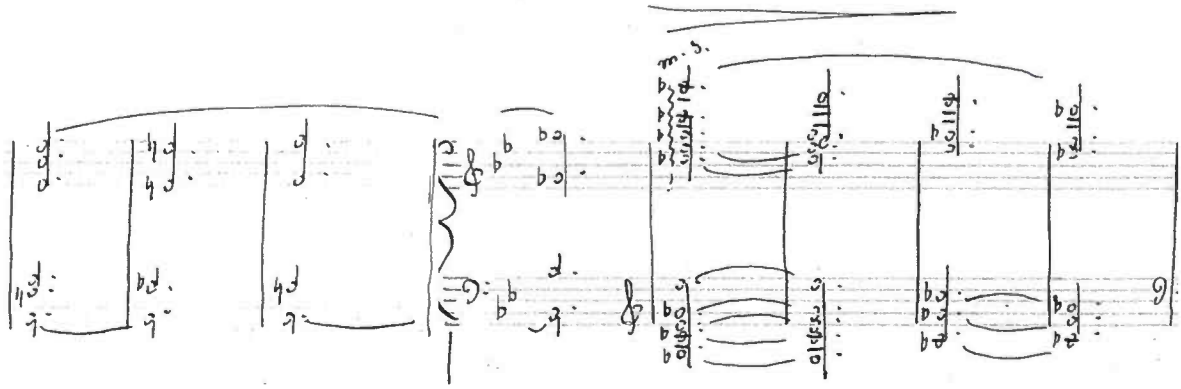
Ms K3: Mov.3, c.191 a 198:



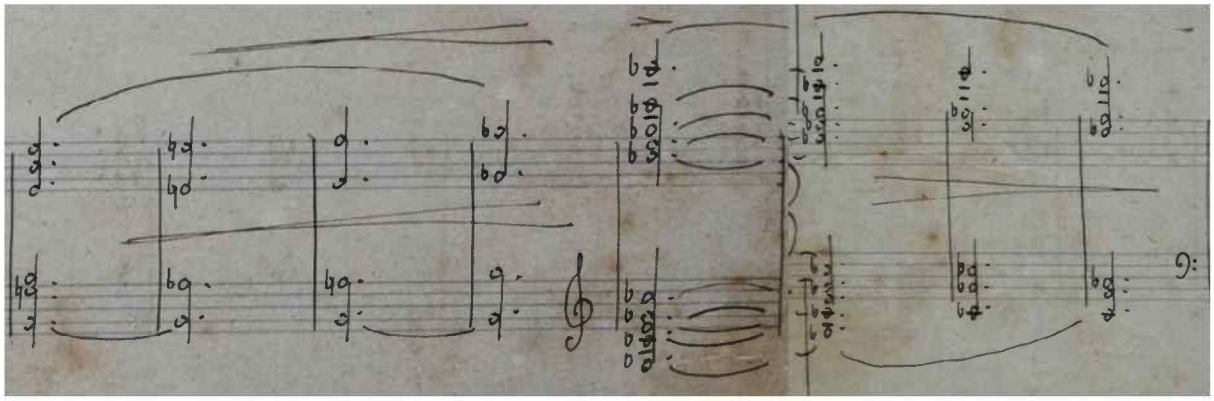
Ms A: Mov.3, c.191 a 198:
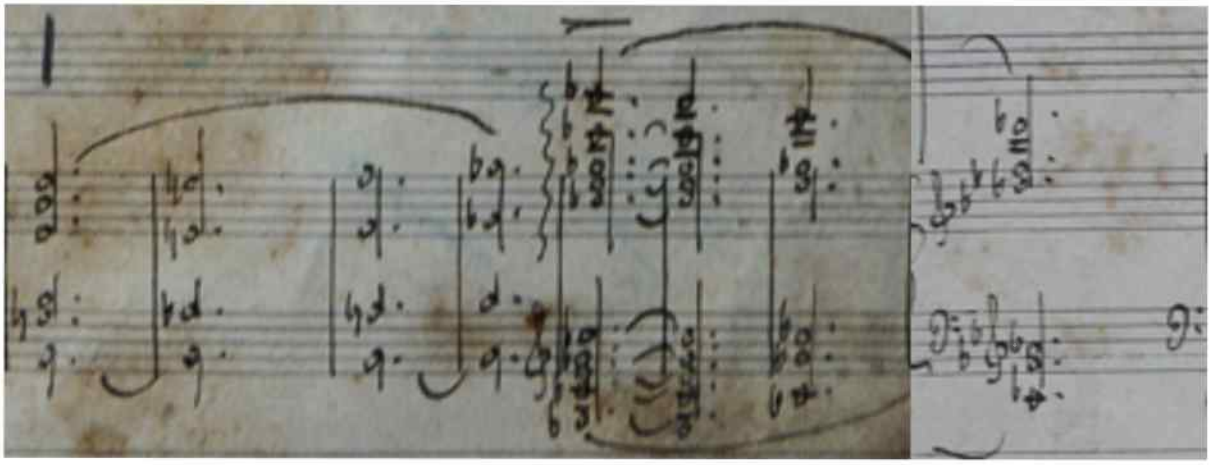


Ms L: Mov.3, c.191 a 198:



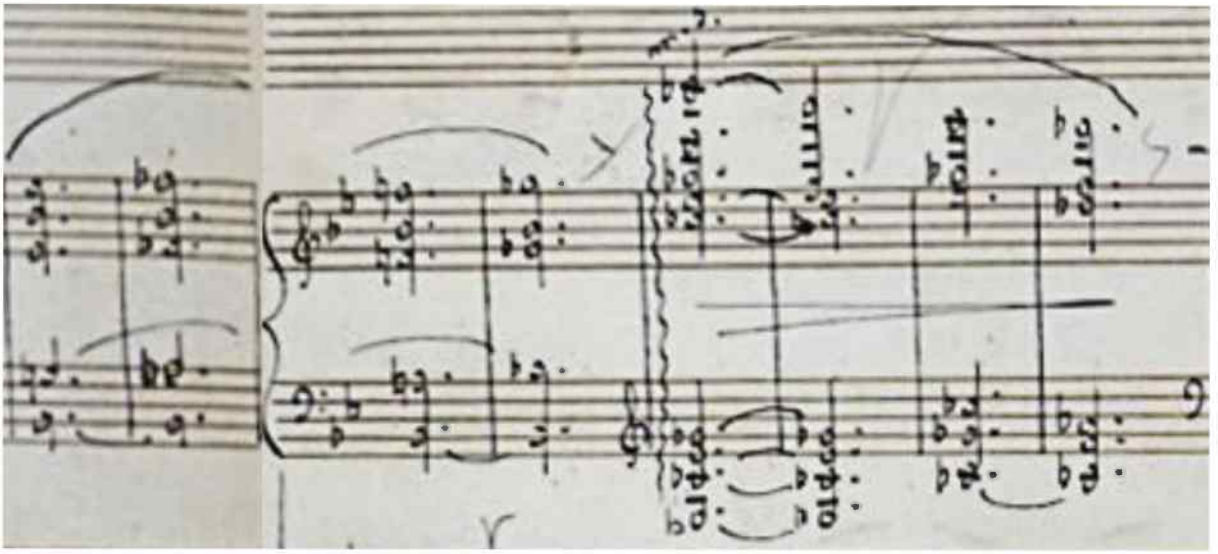
Ms B: Mov.3, c.191 a 198:



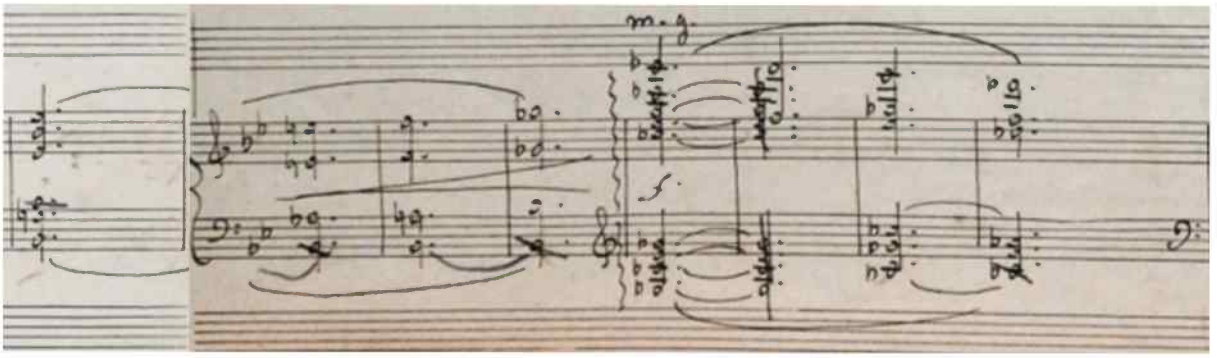
Ms D: Mov.3, c.191 a 198:



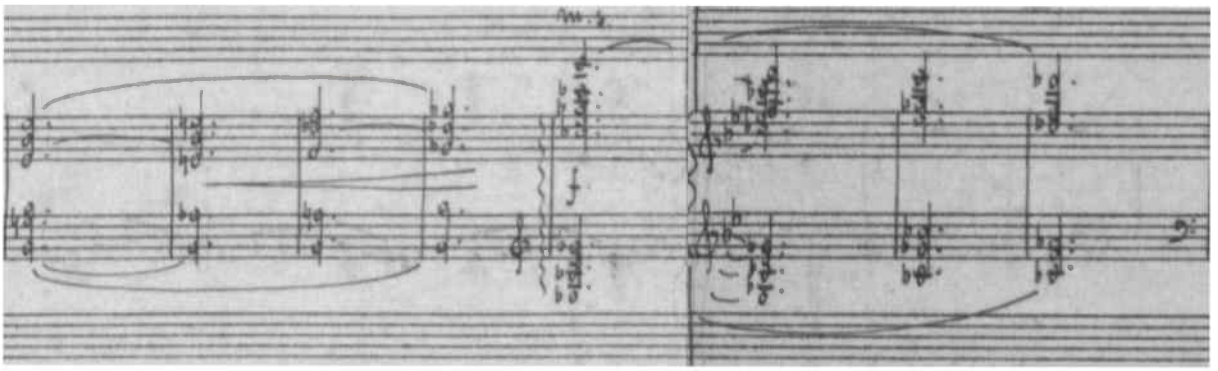
Ms G: Mov.3, c.191 a 198:



Ms E: Mov.3, c.191 a 198:



Ms C: Mov.3, c.191 a 198:



c.199 a 206: neste trecho, existem as seguintes variantes, que poderão ser observadas nas figuras a seguir.:

a) c.204, pauta inferior.

a.1) na pauta inferior há o acorde de Solb/ Réb/ Solb nos Mss K3, A, L, B, D e G (nos Mss K e, A não há indicação de bemol no Ré).

a.2) nos Mss E e C há o acorde de Solb/ Réb, e no Ms E, acrescentado a lápis, se completa o Solb que faltava.

Na E.C. usou-se a variante existente na maior parte dos manuscritos: Solb/ Réb/ Solb.

b) c.205

b.1) nos Mss K3, A, L, B, D e G há o acorde de Fá/ Dob/ Mibb/ Lá♮/ Lá♮.

b.2) nos Mss E e C há o acorde de de Fá/ Dob/ Mibb/ Lá♮/ Mibb/ Lá♮.

Na E.C. manteve-se a variante existente nos Mss E e C, a fim de manter a sequência de acordes de 6 notas existente entre os c.203 e 206.
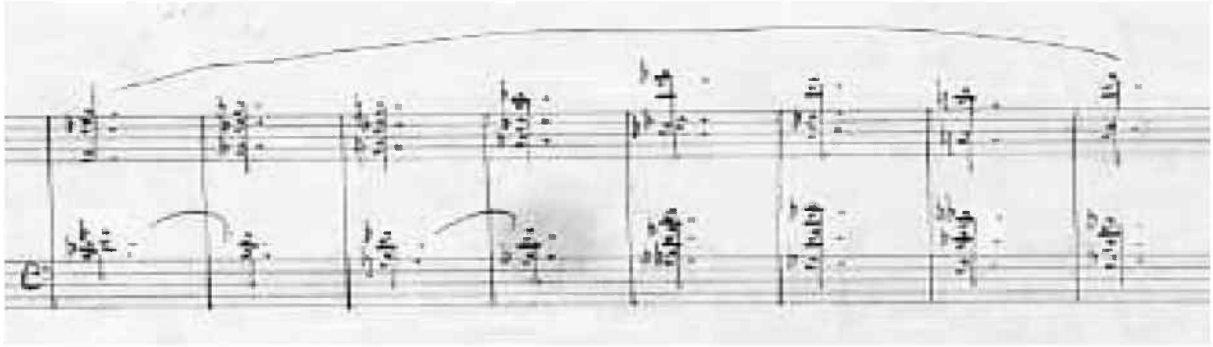
c) c.206

c.1) nos Mss K3, A, L, B, D e G há o acorde de Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Sib.

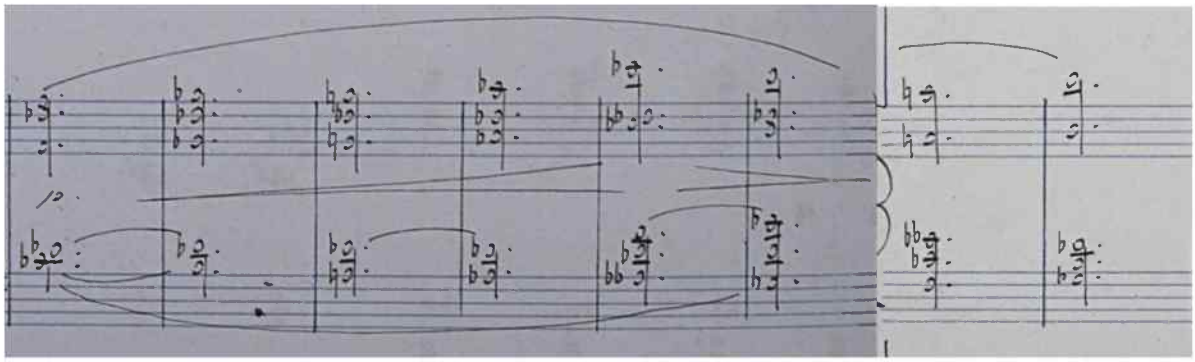
c.2) nos Mss E e C há o acorde de Solb/ Sib/ Réb/ Sib/ Solb/ Sib.

Na E.C. manteve-se a variante existente nos Mss E e C, a fim de manter a sequência de acordes de 6 notas existente entre os c.203 e 206.

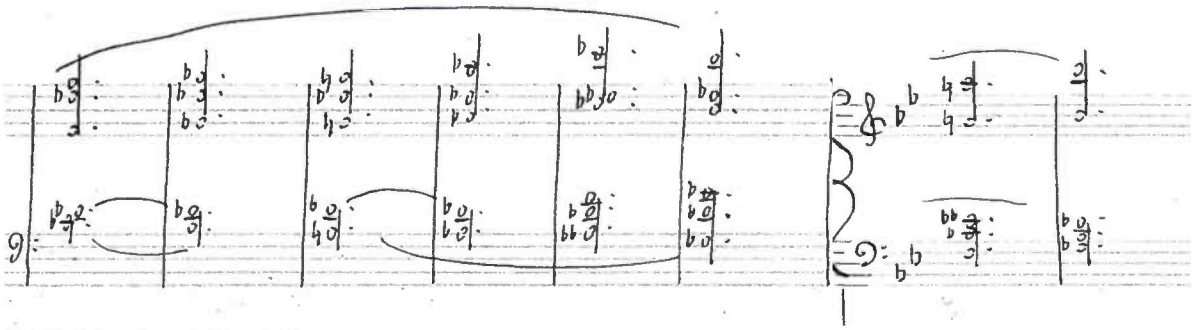
Ms K3: Mov.3, c.199 a 206:



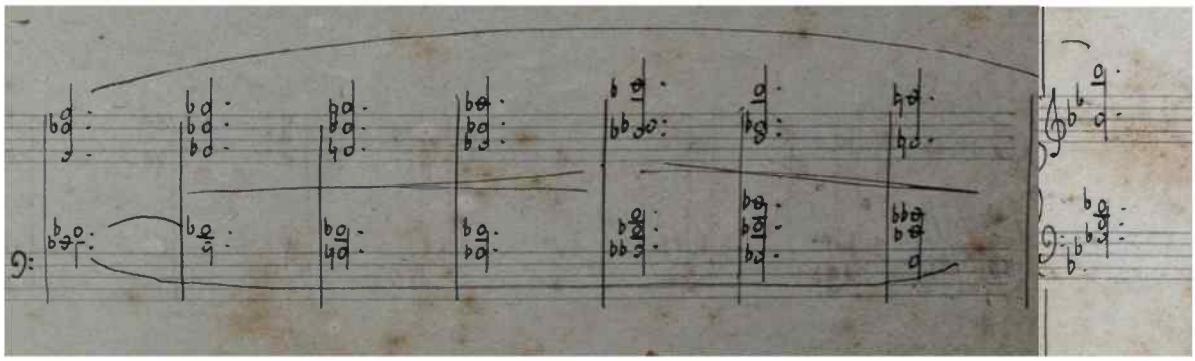
Ms A: Mov.3, c.199 a 206:
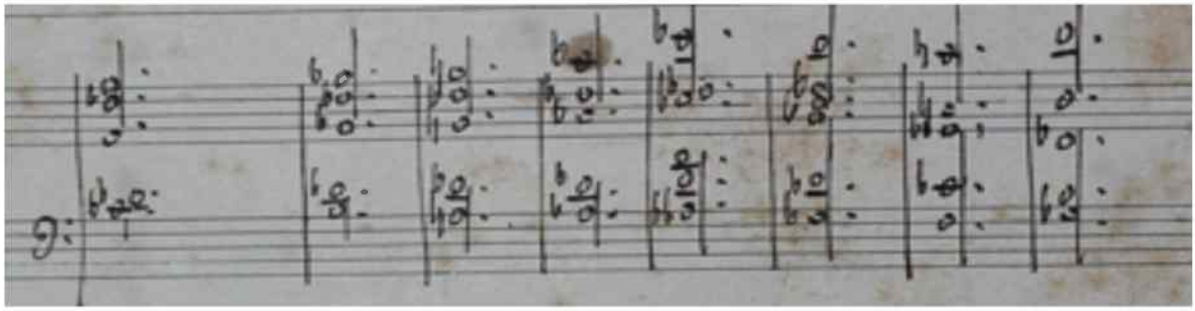


Ms L: Mov.3, c.199 a 206:



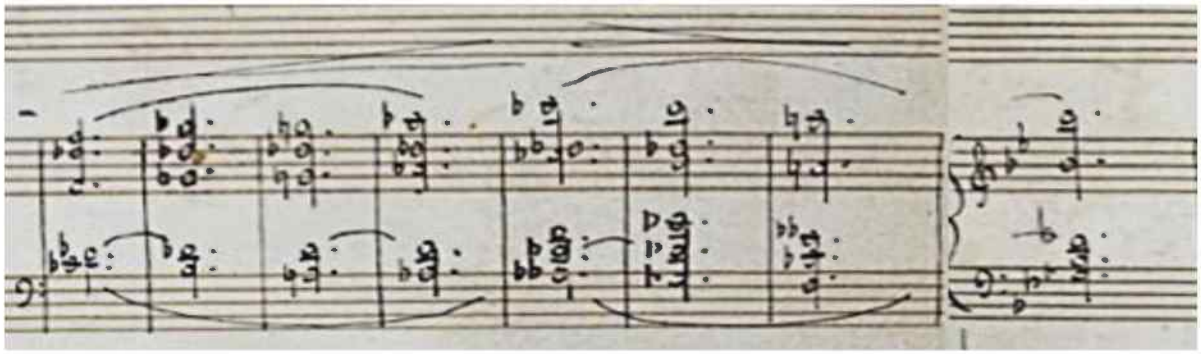
Ms B: Mov.3, c.199 a 206:



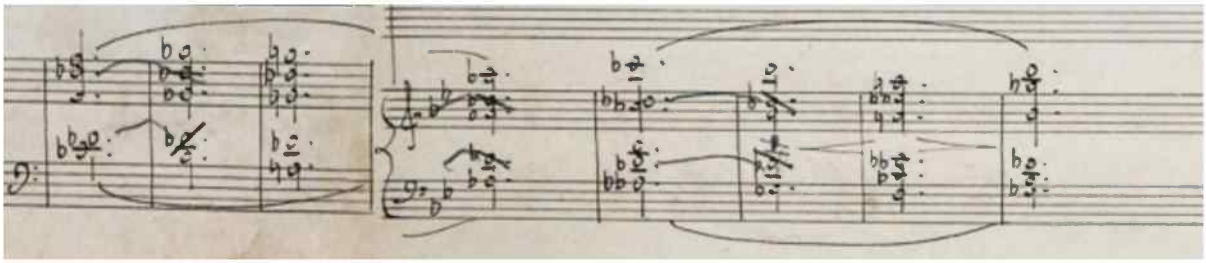
Ms D: Mov.3, c.199 a 206:



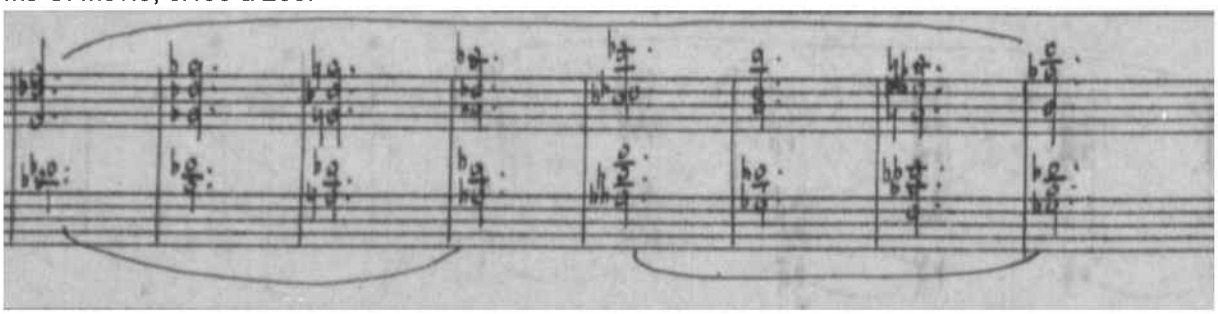
Ms G: Mov.3, c.199 a 206:



Ms E: Mov.3, c.199 a 206:



Ms C: Mov.3, c.199 a 206:



c.207 a 214: neste trecho, existem as seguintes variantes, que podem ser vistas nas figuras a seguir.

a) O baixo nos c.207 a 214.

a.1) nos Mss K3, A, L, B, D e E, há um Réb que está ligado do c.207 a 212; nos c.213 e 214 há, respectivamente, um Dób e um Sib nos Mss L, B, D e E, e um Si♮ e Lá#, nos Mss K3 e A.

a.2) no Ms G há um Réb que está ligado do c.207 a 214.

a.3) no Ms C há um Réb entre os c.206 e 212, ligado a cada dois compassos; nos c.213 e 214 há, respectivamente, um Dób e um Sib, ligados.

Podemos imaginar que o autor tenha alterado a ligadura de 6 compassos a dois para reforçar a sonoridade desse Réb no baixo, e não depender somente do pedal, que mesclaria as distintas harmonias.

b) c.207 e 208, pauta superior: nos Mss K3 e A não há ligadura entre todas as notas dos acordes destes compassos; nos Mss L, B, D, G, E e C, há ligadura entre as 4 notas dos acordes na pauta superior. Mantivemos essa variante na E.C.

c) a articulação da pauta superior aparece nos manuscritos sob 5 variantes distintas:

c.1) nos Mss A, L e B há uma única ligadura entre os c.207 e 214.

c.2) no Ms D só há ligadura entre os c.207 e 208.

c.3) no Ms G há ligadura entre os c.207 e 208 e entre os c. 210 e 214.

c.4) no Ms E, há 2 ligaduras, de 4 em 4 compassos, a primeira entre os c.207 e 210, e a segunda, entre os c.211 e 214.

c.5) no Ms C, há 2 ligaduras, a primeira entre os c.207 e 208, e a segunda, entre os c.209 e 214.

Buscando a compatibilidade com as frases anteriores, mantivemos uma ligadura de 8 compassos na E.C.

d) as variações de intensidade do trecho em questão aparecem sob distintas variantes nos diversos manuscritos:

d.1) nos Mss K3, D e C, não consta nenhuma indicação.

d.2) nos Mss A, L e B, há um regulador *cresc.* entre os c.207 e 208 e um regulador *dim.* entre os c.209 e 213; no Ms B, adicionalmente, há um regul. *cresc.* entre os c.211 e 213.
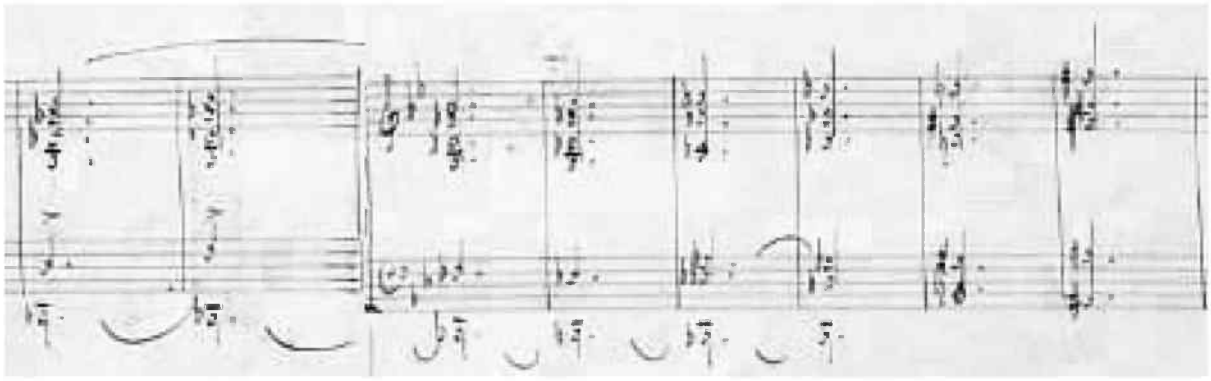
d.3) no Ms G há um regul. *cresc.* entre os c.210 e 212 e um regul. *dim.* entre os c. 213 e 214.

d.4) no Ms E há um regul. *cresc.* entre os c.211 e 213.

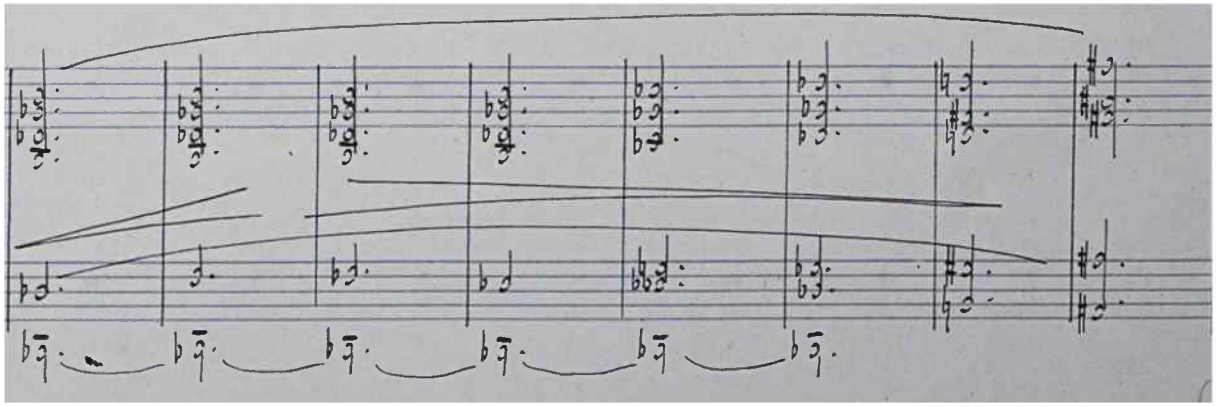
Como se constata, o autor tinha muitas dúvidas sobre as variações de intensidade dos trechos analisados (c.182 a 214). Nossas dúvidas, evidentemente, não poderiam ser menores. Na E.C. mantivemos a variante existente no Ms C, que não define a dinâmica ou a variação de intensidade, já que as variantes desse trecho são tão contraditórias.

e) acentos e articulação na pauta inferior: é importante notar que no Ms B o autor indicou um acento em cada nota da voz do tenor, entre os c.207 e 214. Em nenhum dos outros manuscritos há tais acentos (exceto o Ms K3, que tem acento nos c.207 e 208). As articulações existentes nos manuscritos, na voz do tenor, são as mais diversas, como se pode constatar facilmente nas ilustrações abaixo: cada manuscrito apresenta uma articulação diferente. Optamos por ligar os 8 compassos, como no Ms A, paralelamente à ligadura que existe na pauta superior.

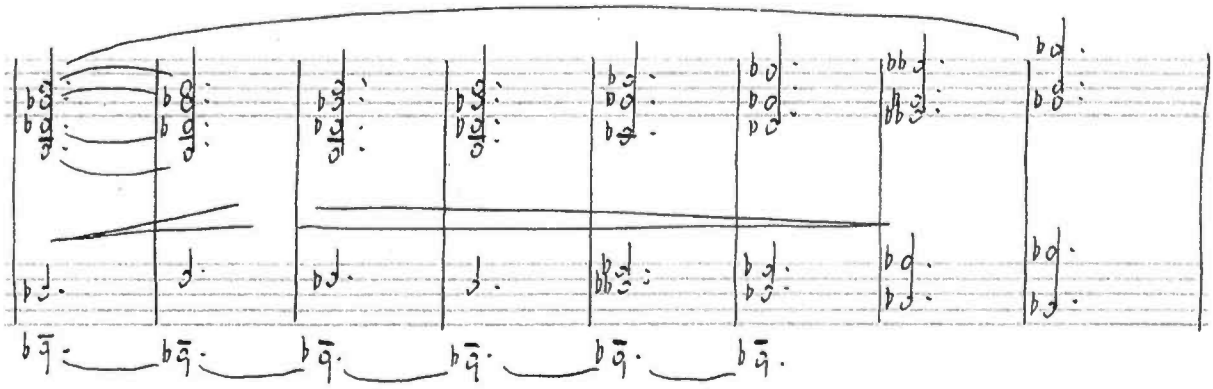
Ms K3: Mov.3, c.207 a 214:



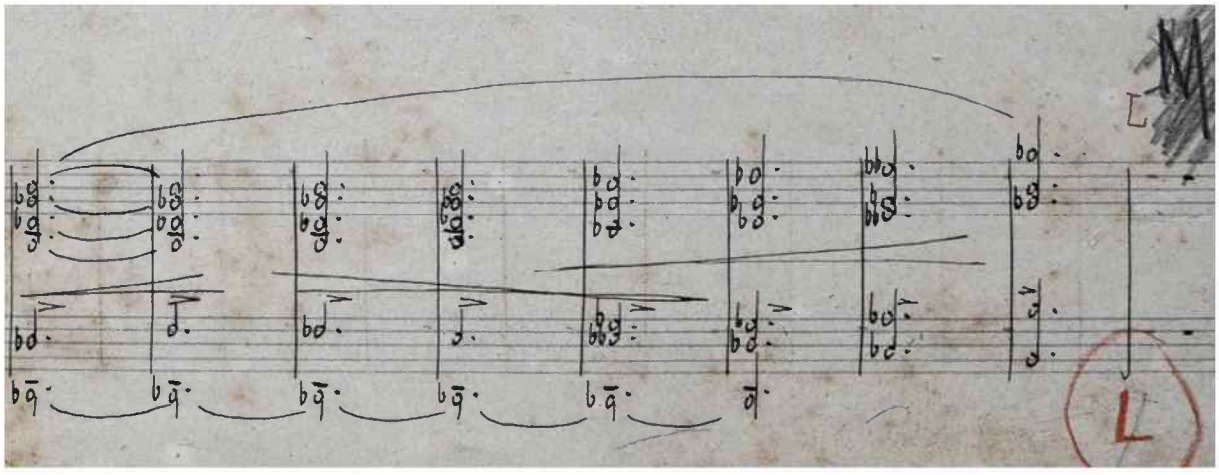
Ms A: Mov.3, c.207 a 214:



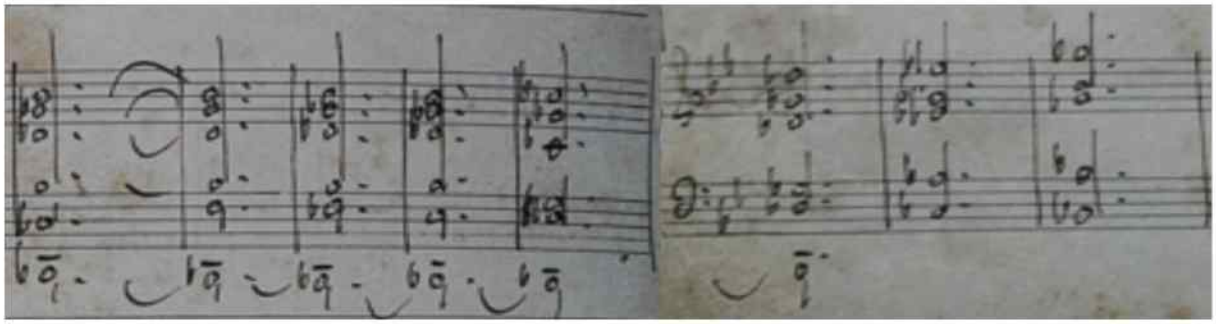
Ms L: Mov.3, c.207 a 214:



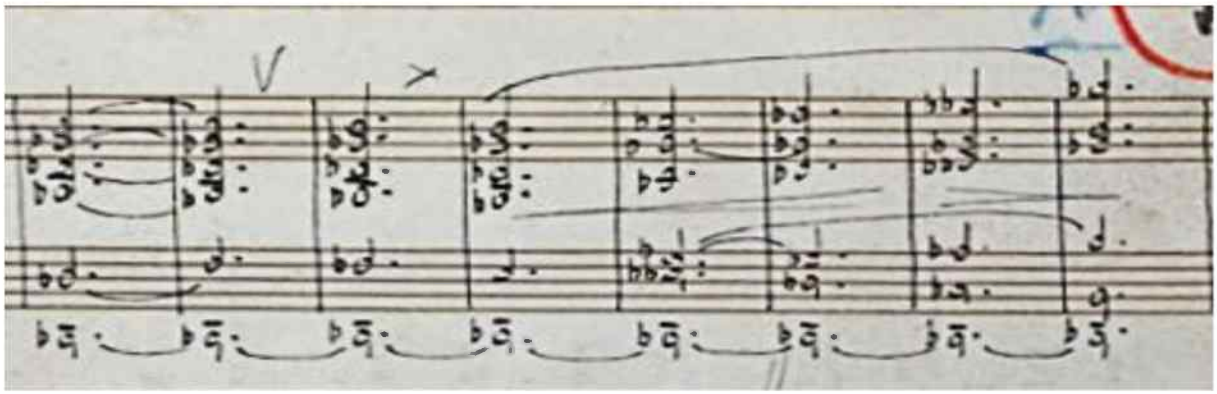
Ms B: Mov.3, c.207 a 214:
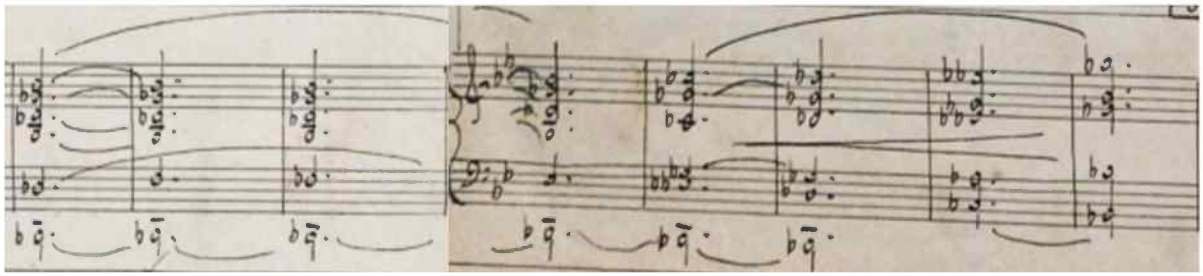


Ms D: Mov.3, c.207 a 214:



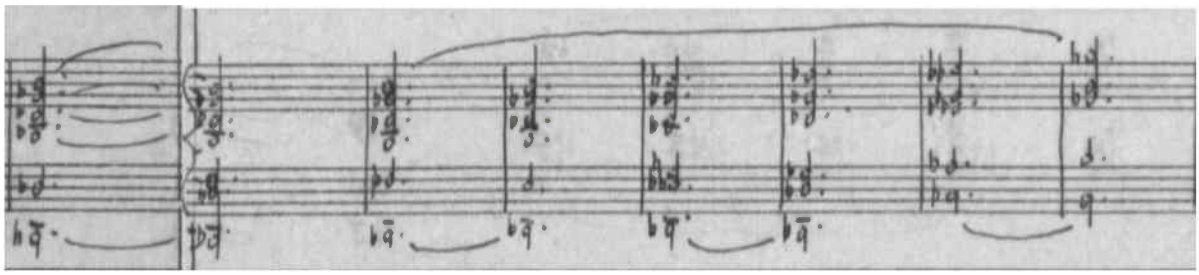
Ms G: Mov.3, c.207 a 214:



Ms E: Mov.3, c.207 a 214:



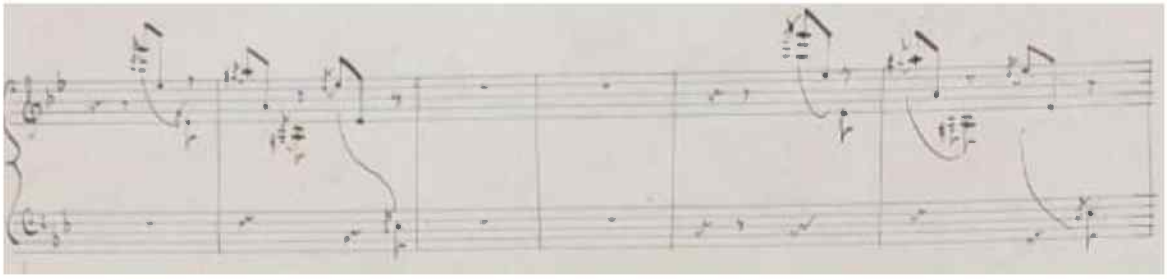
Ms C: Mov.3, c.207 a 214:



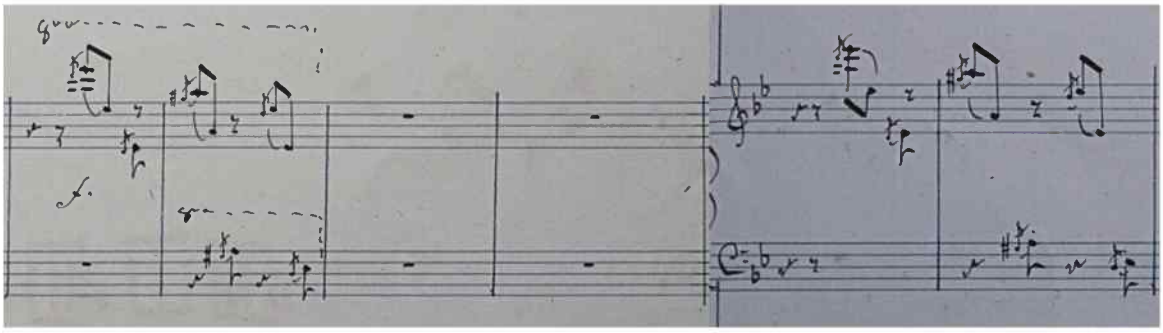
c.250 a 255: Nos Mss K3 e A só há pausa no c.252, à diferença dos demais manuscritos, que possuem 3 colcheias no primeiro tempo do compasso. As distinções podem ser observadas nos exemplos a seguir: Há uma série de outras variantes de articulação, acentuação, dinâmica e variação de intensidade, como se pode rapidamente observar nas figuras abaixo. Na E.C. adotou-se a variante do Ms C e E, repetindo a dinâmica f e o regulador dim. a cada 2 compassos, similarmente ao ocorrido nos c. 55 a 57 e c.59 a 61. No Ms C faltam as articulações (acento e

staccato) na pauta inferior, tal como havia nos c.51 a 53, e como há no Ms E nos c.250 a 252.

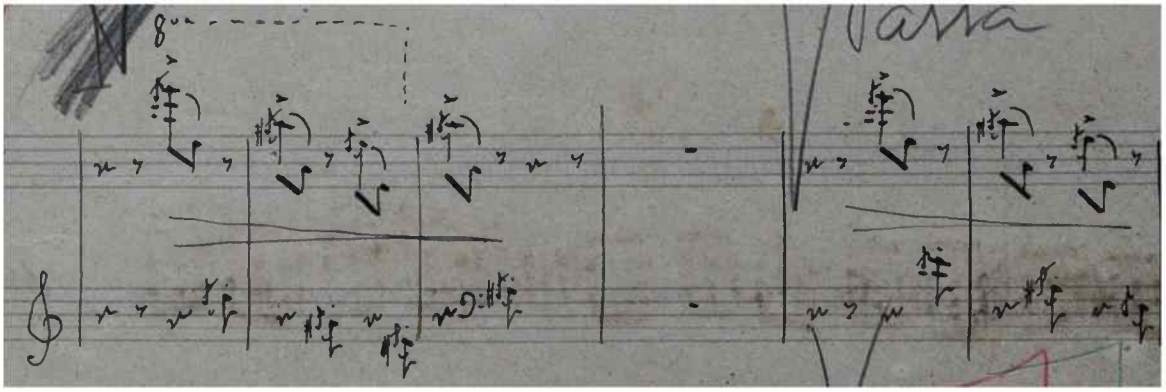
Ms K3: Mov.3, c.207 a 214:
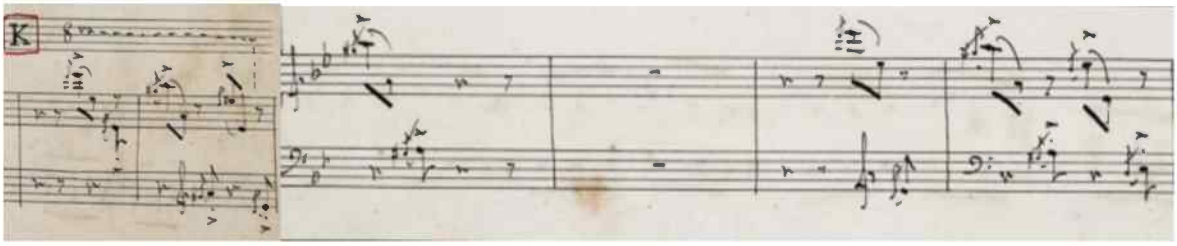


Ms A: Mov.3, c.250 a 255
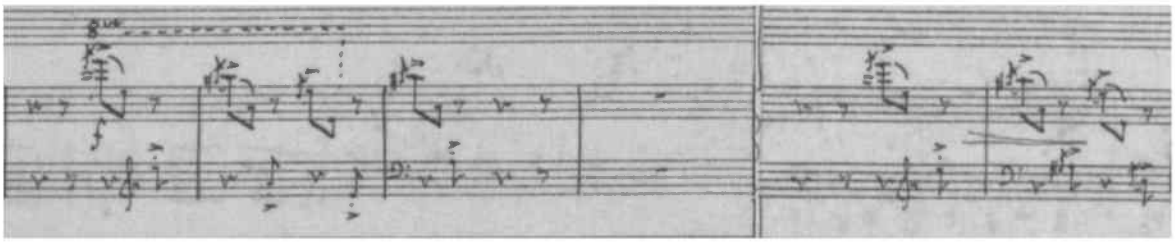


Ms B: Mov.3, c.250 a 255



Ms E: Mov.3, c.250 a 255

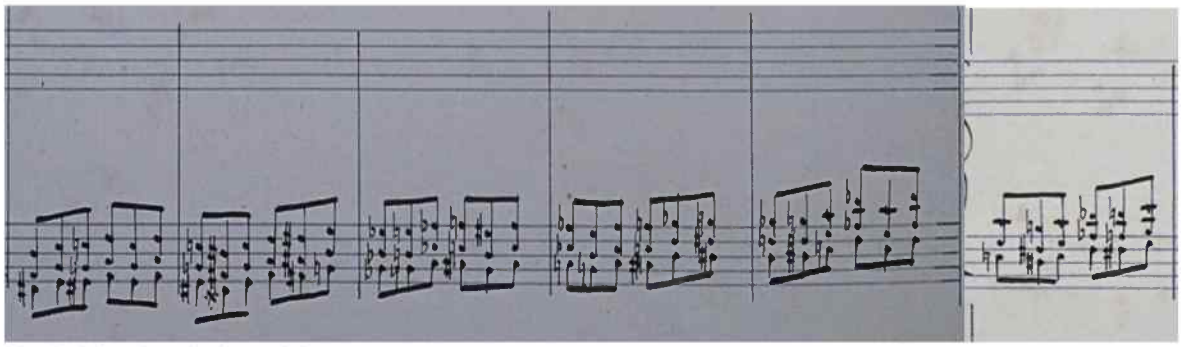


Ms C: Mov.3, c.250 a 255

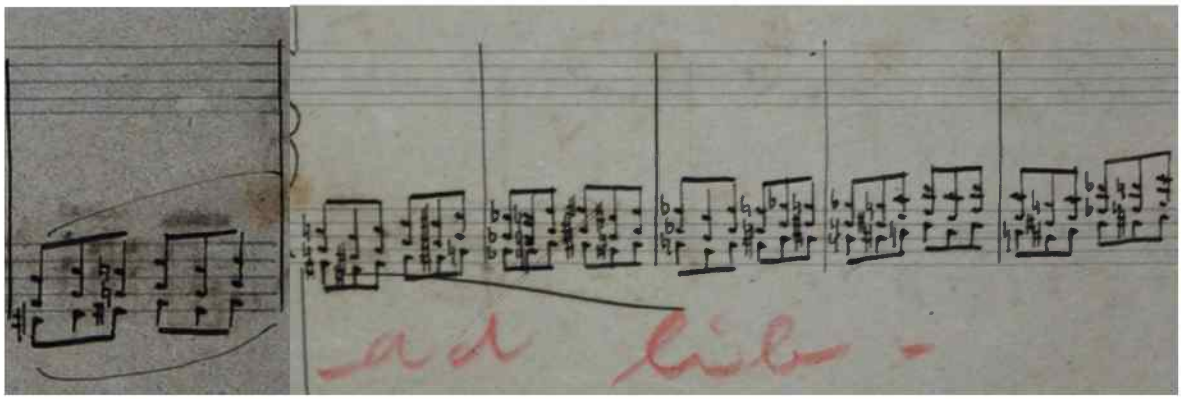


c.256 a 261: Este trecho, composto por movimentos cromáticos em acordes paralelos, foi escrito comparando-se todos os manuscritos. Mesmo o Ms A, que está mais claro, possui erros: por exemplo, no c.258, no baixo da quinta colcheia tem um Si natural, e deveria ser um Si#, como se pode verificar nos outros manuscritos. Por outro lado, no c.257, o baixo da segunda colcheia, um Fá##, só está correto no Ms A. Há uma indicação de cresc. a lápis (não autógrafo) no Ms G, que poderia ser pertinente, principalmente se observamos o *dim*. que existe indicado no c.263. Mas não o incluímos da E.C., uma vez que não está indicado pelo compositor em nenhum dos manuscritos. Uma outra variante a ser observada é a ligadura no c.256 do Ms B, que poderia indicar a intenção do autor sobre o trecho.

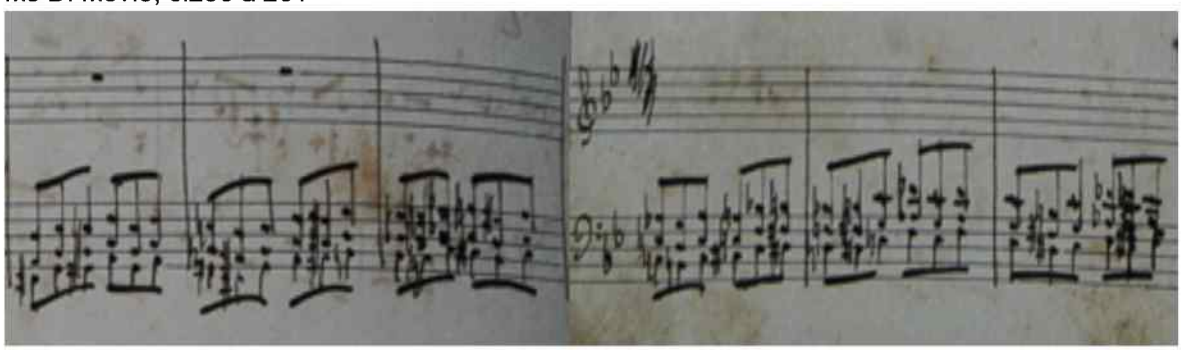
Ms A: Mov.3, c.256 a 261



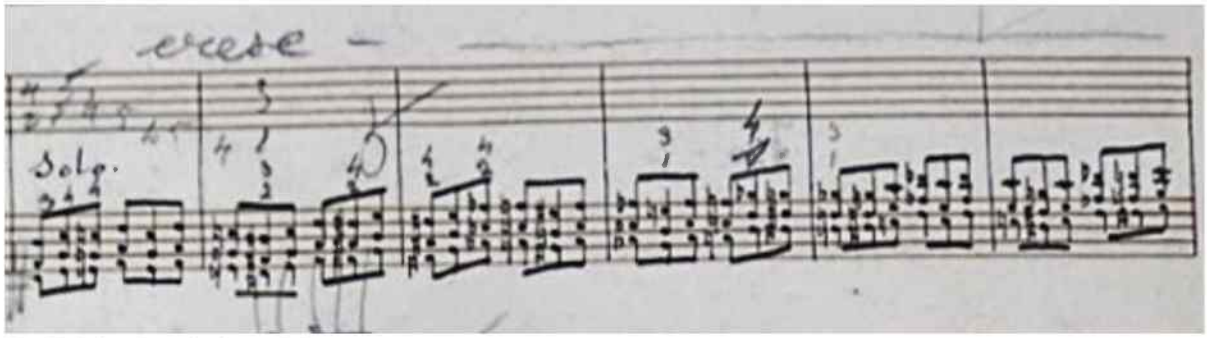
Ms B: Mov.3, c.256 a 261
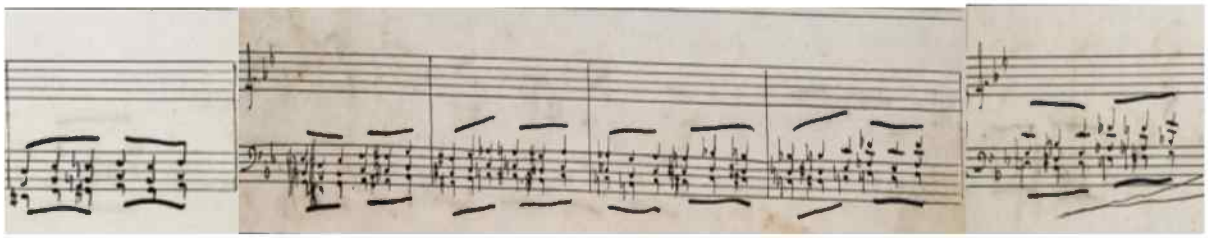


Ms D: Mov.3, c.256 a 261
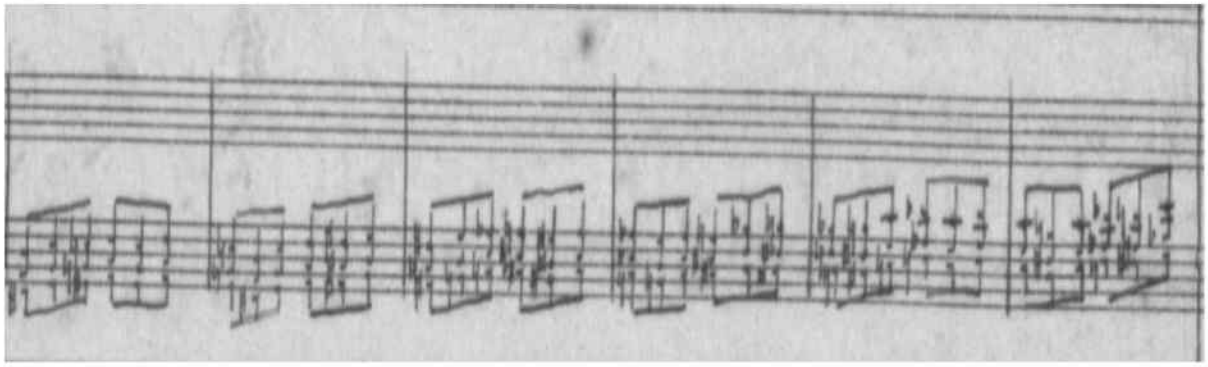


Ms G: Mov.3, c.256 a 261



Ms E: Mov.3, c.256 a 261



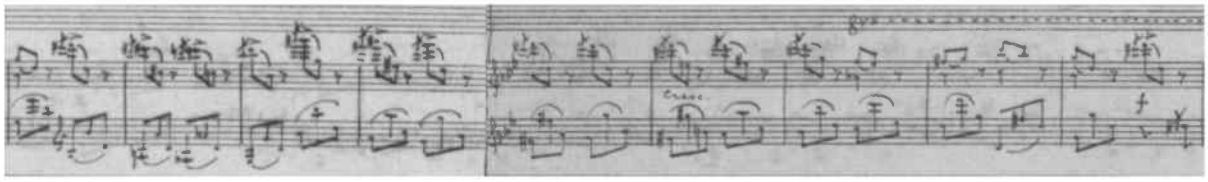
Ms C: Mov.3, c.256 a 261
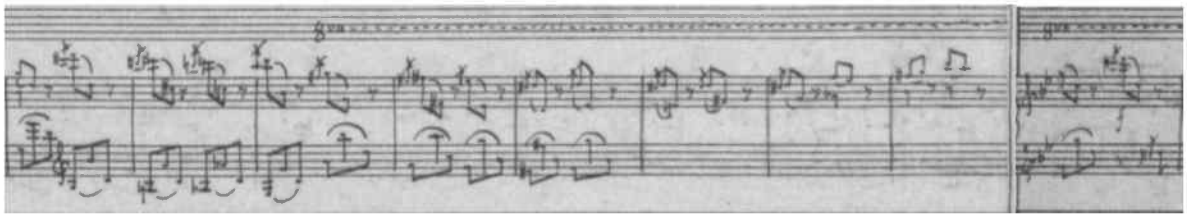


c.266 a 268: Ler nota referente aos c.35 a 37

c.274 a 282: Comparando-se esse trecho com seu equivalente na exposição do 1º. tema, percebe-se que o compositor esqueceu-se de, ou considerou supérfluo, colocar os acentos (existentes nos c.43 a 46) nos c.47, 48 e no t.1 do c.49, assim como nos c.274 a 280. O autor tampouco escreveu a pauta inferior dos c. 278, 279 e 280 (como se pode verificar nas figuras a seguir), os quais completamos na E.C. copiando os c.48, 49 e 50.

Ms C: Mov.3, c.43 a 51



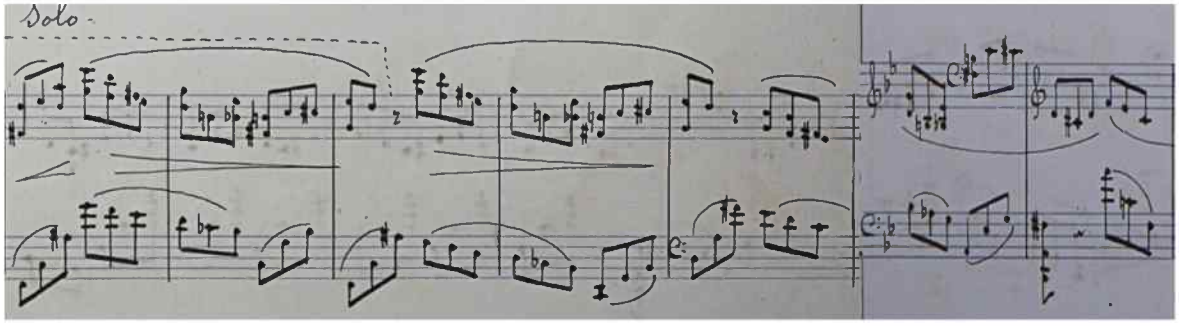
Ms C: Mov.3, c.274 a 282



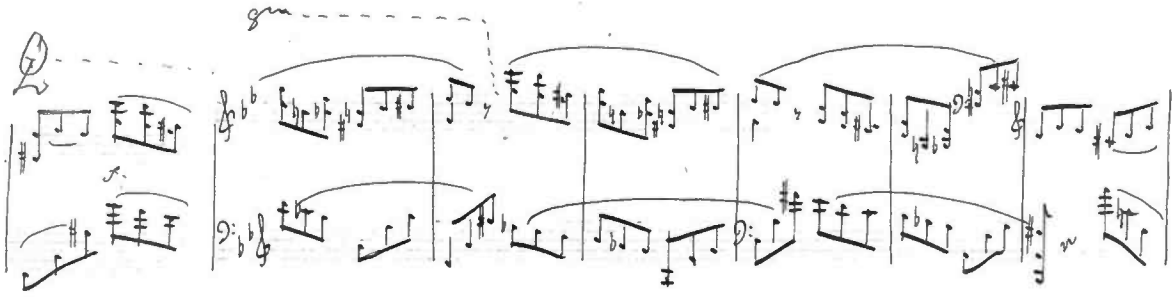
c.289: Ler nota referente ao c.58.

c.302 a 308: No t.1, 3.a colcheia, do c.302, no Ms A, há um acorde de Ré/ Lá, conforme se pode observar na figura a seguir. Nos demais manuscritos, há somente a nota Ré. Em relação à articulação, acentuação e variação de intensidade, a pluralidade de variantes do trecho compreendido entre os c.302 e 308 somente poderá ser compreendido analisando-se as imagens abaixo. Apresentar um registro exaustivo e minucioso das variantes seria menos elucidativo do que observá-las atentamente. Na E.C. utilizamos a variante do Ms C com os reguladores dos Mss A e E.
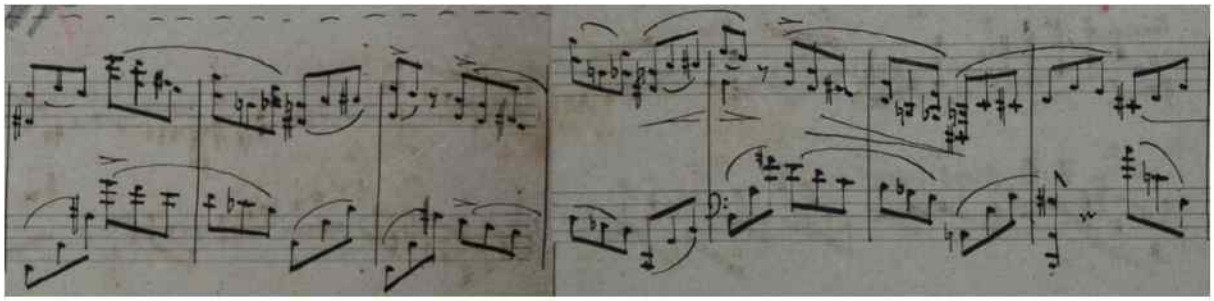
Ms A: Mov.3, c.302 a 308
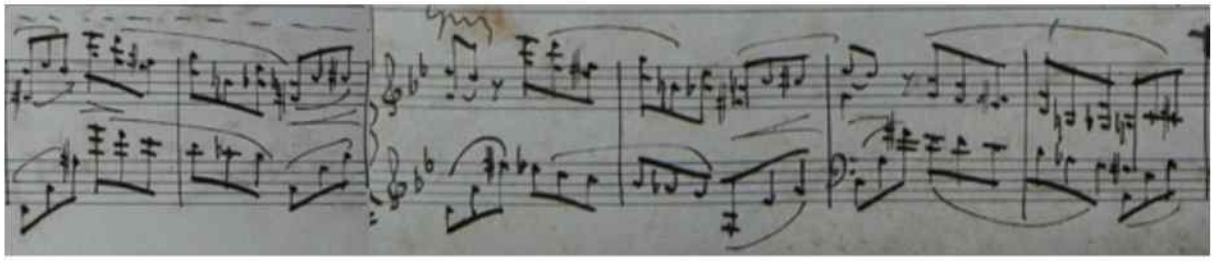


Ms L: Mov.3, c.302 a 308
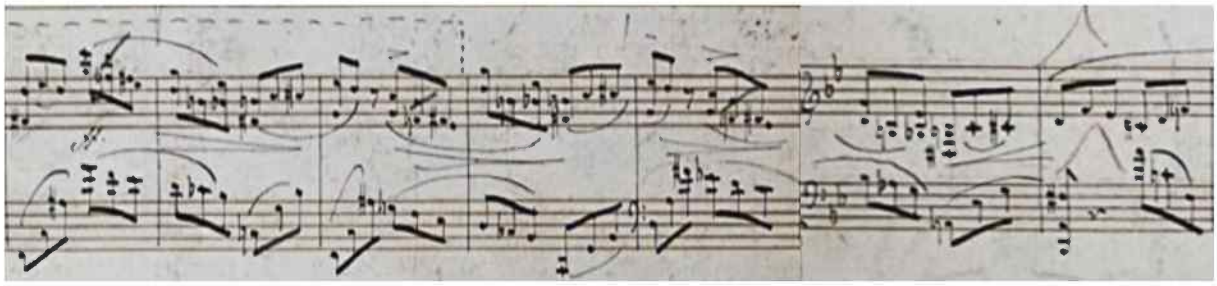


Ms B: Mov.3, c.302 a 308
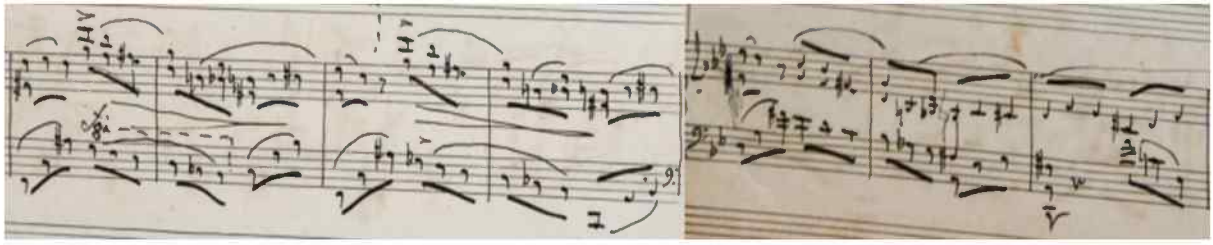


Ms D: Mov.3, c.302 a 308
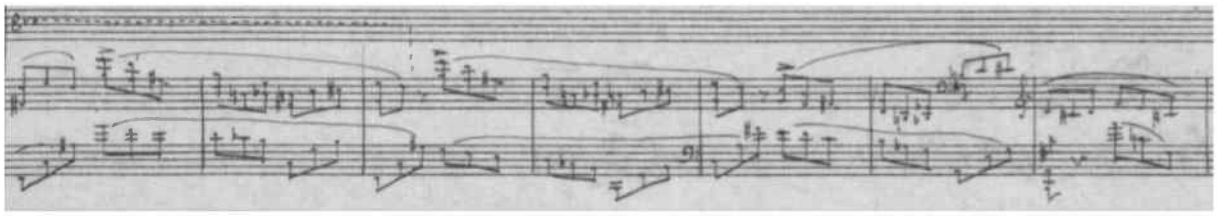


Ms G: Mov.3, c.302 a 308



Ms E: Mov.3, c.302 a 308
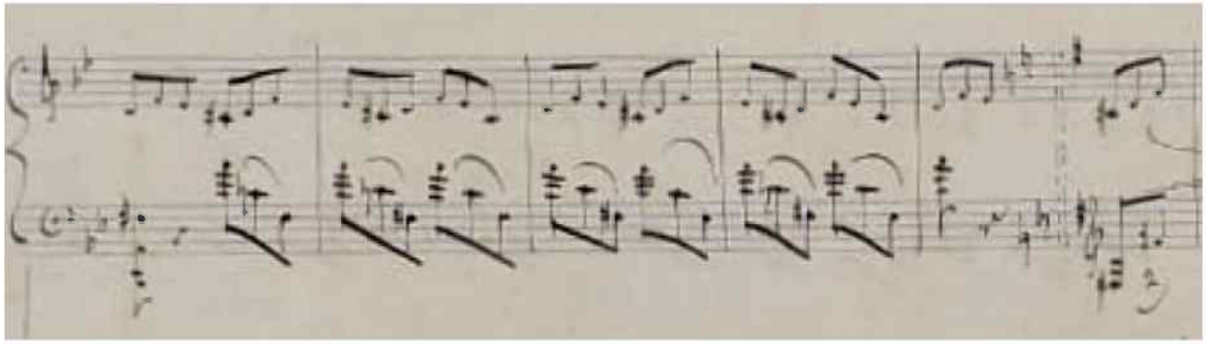


Ms C: Mov.3, c.302 a 308



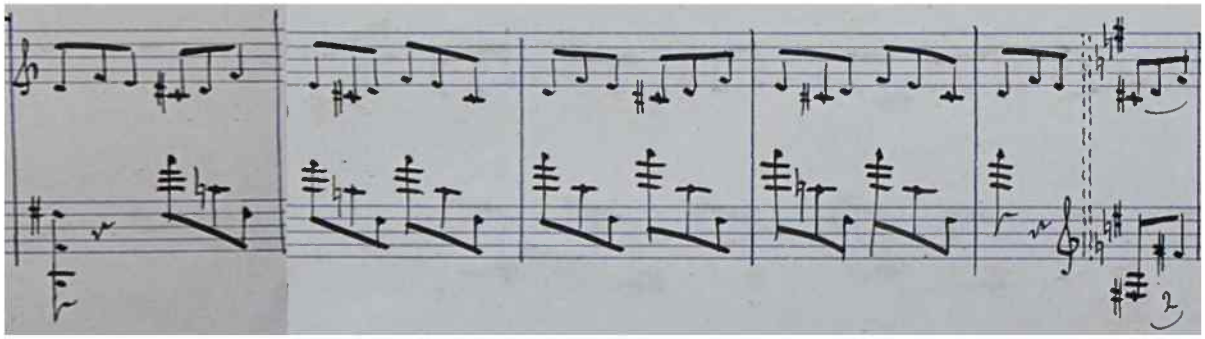
c.308 a 312: Nesse trecho, há variantes relativas a articulação e ao t.1 da pauta inferior do c.312, como pode ser visto nas figuras a seguir. A articulação utilizada na E.C. é aquela dos Mss D, G, E e C. Não inferimos em que momento o autor transformou o Fá existente no t.1 da pauta inferior do c.312 em pausa de colcheia.

Nos Mss K3, A e G o Fá existe. Nos Mss B, D, E e C há pausa. Mantivemos essa variante na E.C.

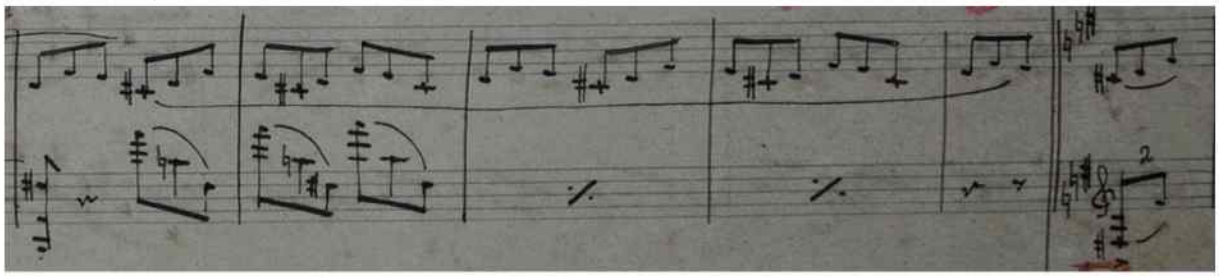
Ms K3: Mov.3, c.308 a 312



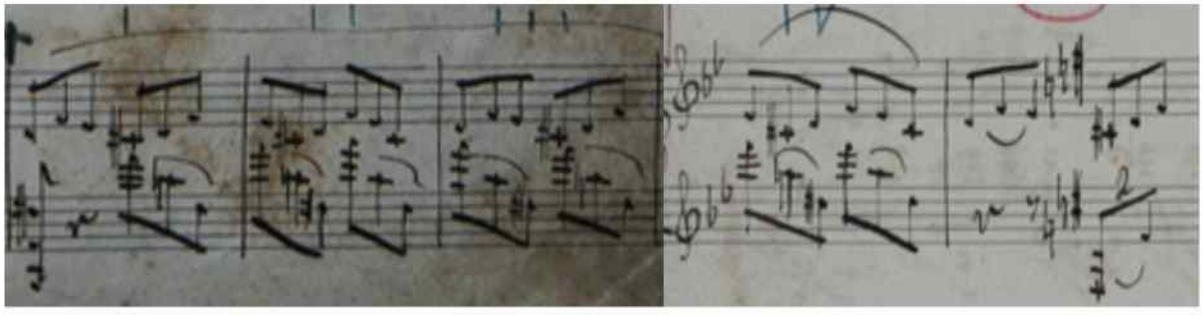
Ms A: Mov.3, c.308 a 312



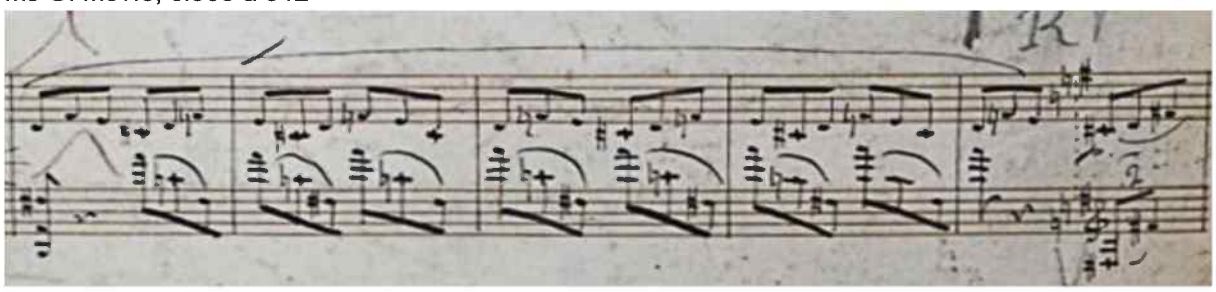
Ms B: Mov.3, c.308 a 312
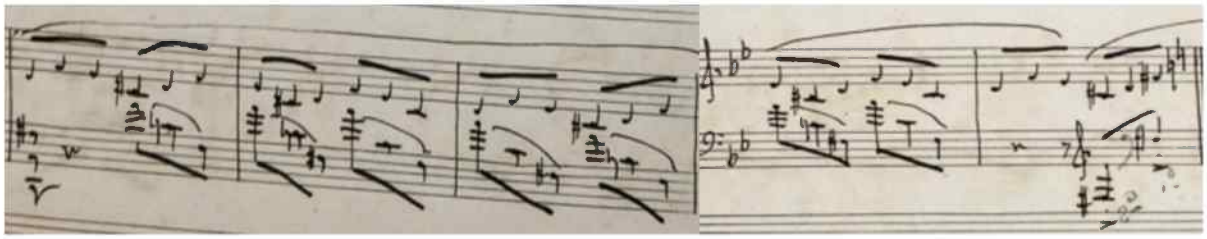


Ms D: Mov.3, c.308 a 312
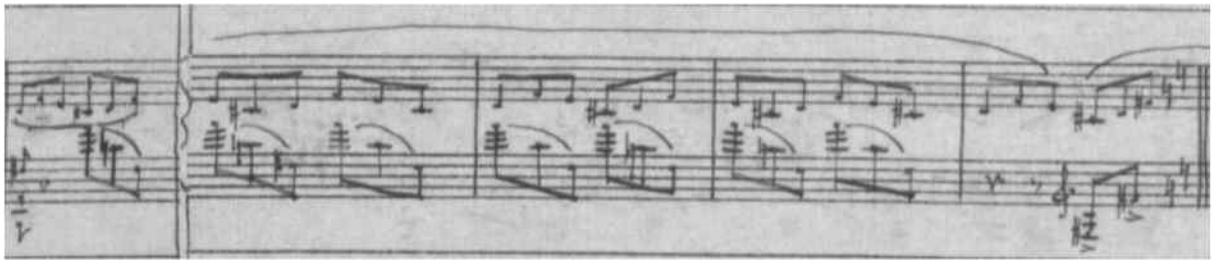


Ms G: Mov.3, c.308 a 312



Ms E: Mov.3, c.308 a 312
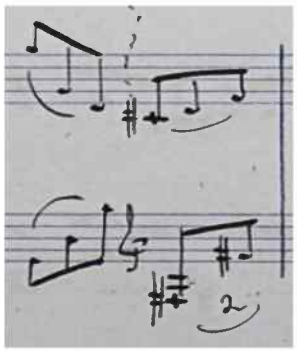


Ms C: Mov.3, c.308 a 312
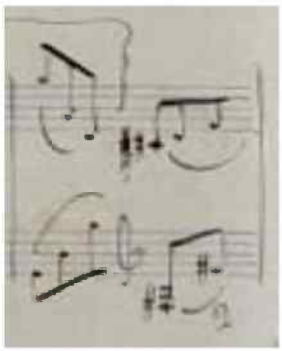


c.320: na pauta superior, no t.1, terceira colcheia, nos Mss K3 e A há um Ré; nos demais manuscritos há um Sol, coerente com a sequência de arpejos que terminam em Sol, existente entre os c.317 e 320. Observe-se também o t.2 da pauta inferior: nos Mss E, C há duas colcheias acentuadas não ligadas, opondo-se à variante dos demais manuscritos em que as colcheias são ligadas duas a duas e não são acentuadas. Na E.C. prevaleceu a variantes dos últimos manuscritos, os Mss E e C.
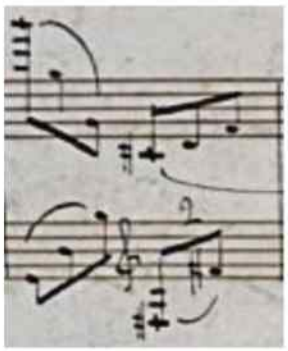
Ms A: Mov.3, c.320



Ms K3: Mov.3, c.320



Ms G: Mov.3, c.320



Ms C: Mov.3, c.320



c.326: Ler nota referente ao c.124.

c.353 a 357: as variantes existentes nesse trecho são relativas à escrita dos acordes da pauta inferior e a articulação da melodia da pauta superior.

a) acordes da pauta inferior:

a.1) semínimas pontuadas: Mss K3, A, L, B, D, G.

a.1.1) acentuados: Mss L, B e G (parcialmente).

a.1.2) não acentuados: Mss K3, A, D.

a.2) mínima no c.353, colcheia no c.354, semínimas nos c.355 e 356: Mss E e C.

a.3) arpejados: Mss A, e e C.

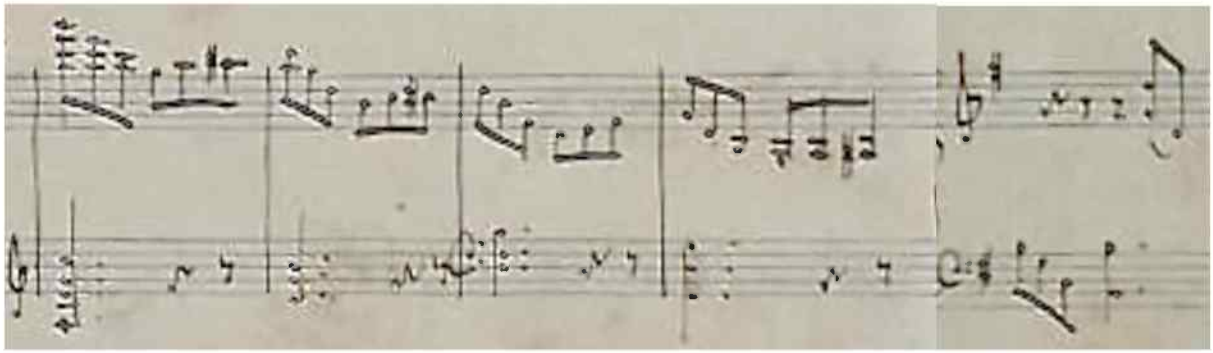
b) melodia da pauta superior:

b.1) com ligadura: Mss A, L, B, D (o autor esqueceu-se de continuar a ligadura a partir do c. 355), G, E e C.
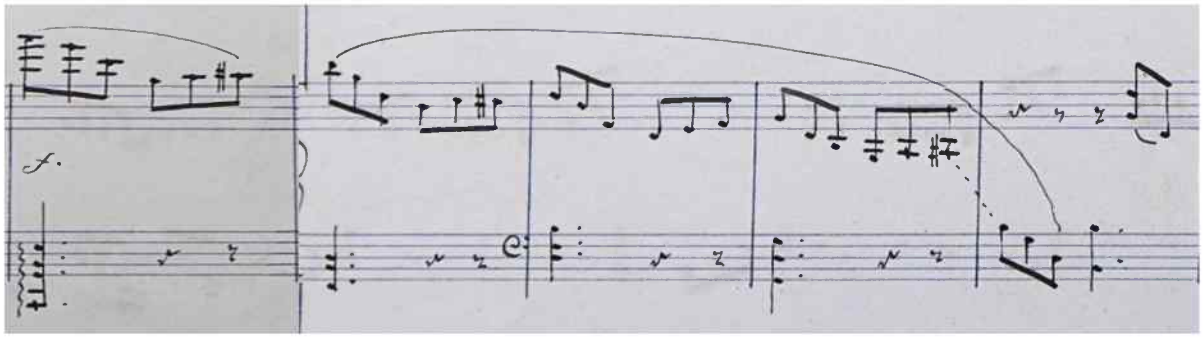
b.2) sem ligadura: Ms K3.

Na E.C. utilizamos a variante existente nos Mss C e E, nossos textos-base. Percebe-se que o autor realmente modificou a concepção da pauta inferior, como uma ação consciente. Não se trata de um erro. Entretanto a questão não termina com essa decisão. Nos Mss E e C, na subsequente aparição do mesmo trecho poucos compassos a seguir (c. 362 a 365), há outras variantes, como é habitual em Henrique Oswald. Pelas figuras a seguir, pode-se visualizar todas as variantes mencionadas.

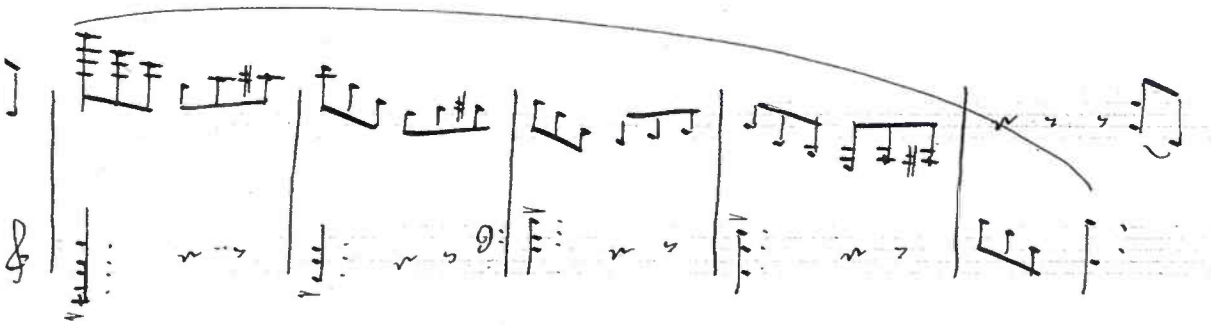
Ms K3: Mov.3, c.353 a 357
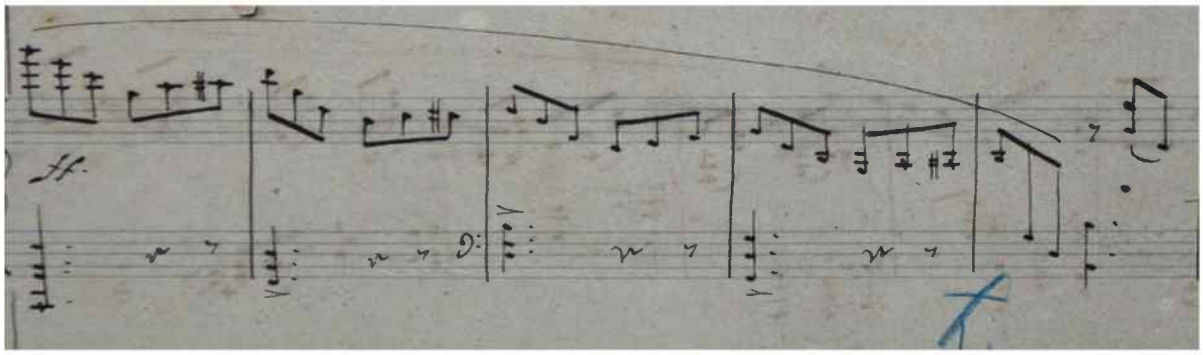


Ms A: Mov.3, c.353 a 357



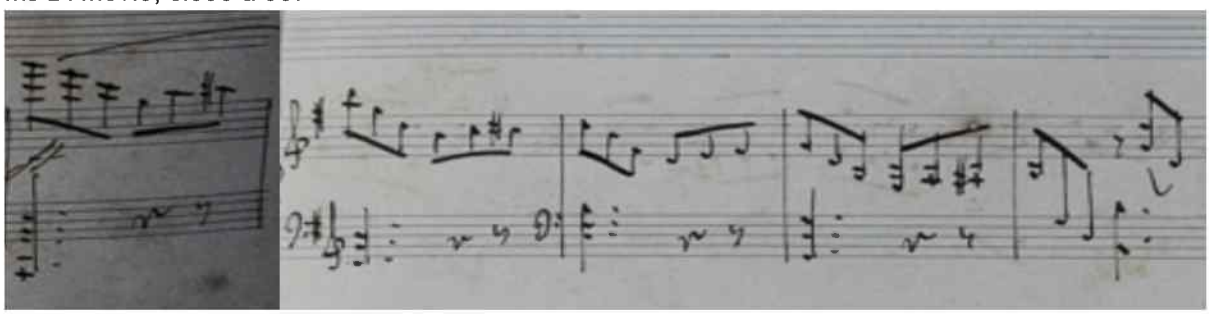
Ms L: Mov.3, c.353 a 357



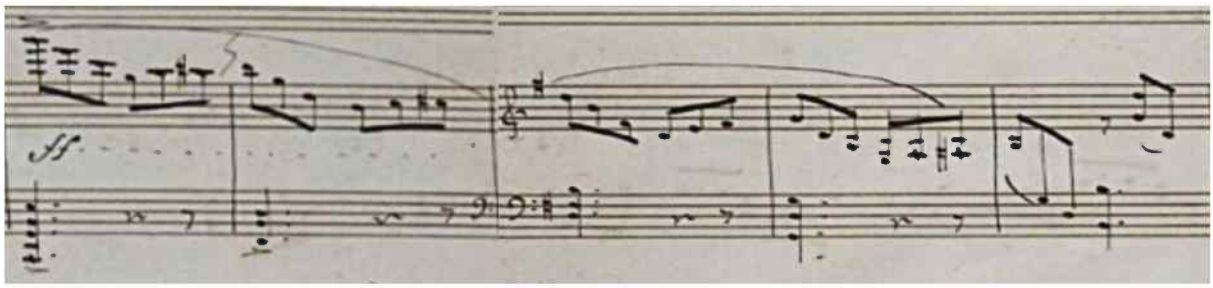
Ms B: Mov.3, c.353 a 357



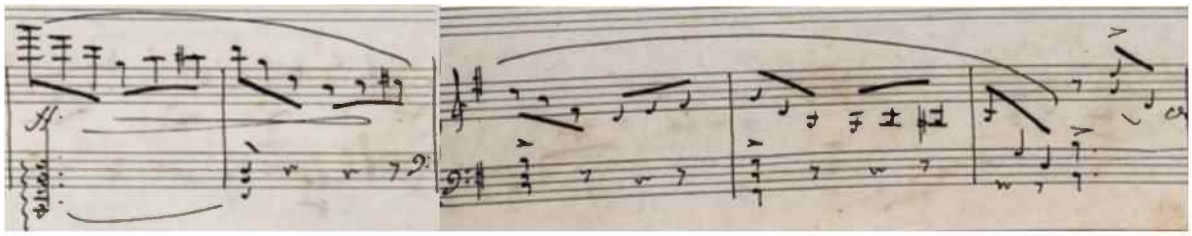
Ms D: Mov.3, c.353 a 357
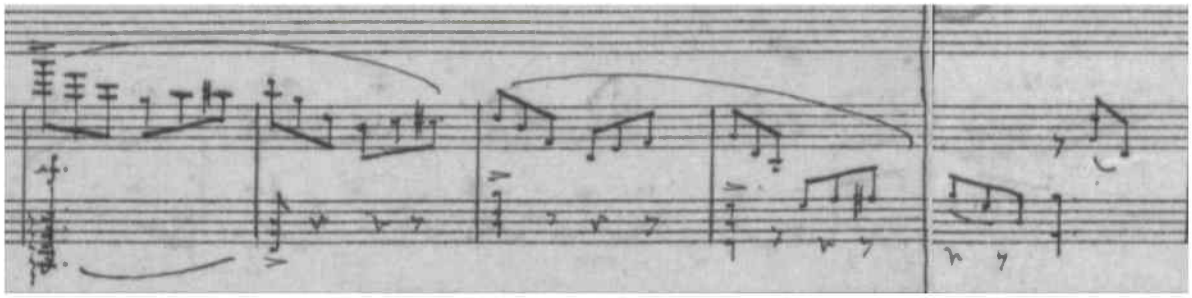


Ms G: Mov.3, c.353 a 357



Ms E: Mov.3, c.353 a 357
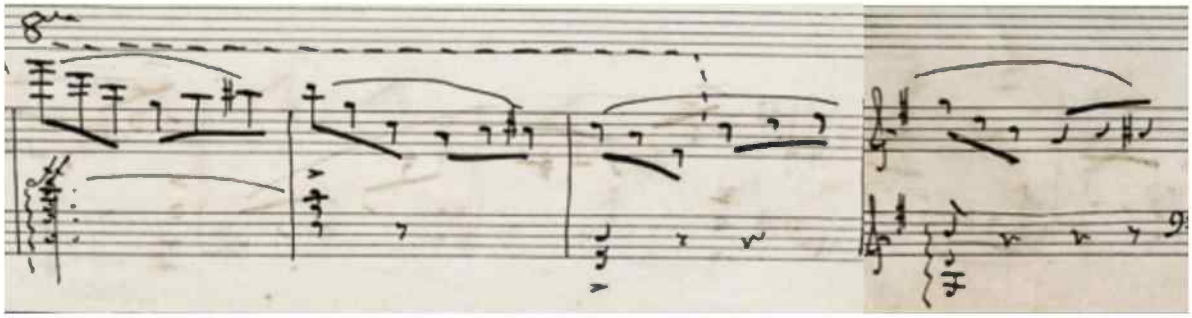


Ms C: Mov.3, c.353 a 357
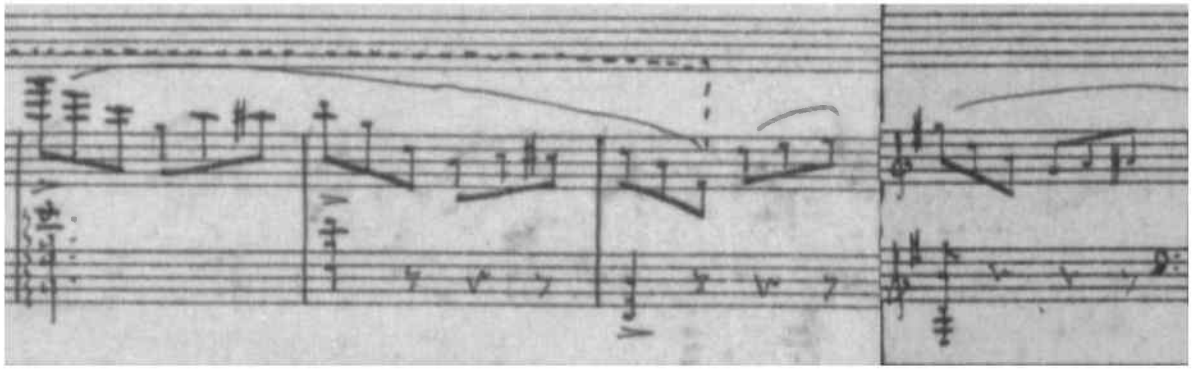


c.362 a 373: Uma vez escolhidas as variantes dos Mss E e C para os c.355 a 357, há que confrontá-las com as variantes existentes no trecho que vai do c.362 a 365, como se pode ver nas figuras abaixo.

Ms E: Mov.3, c.362 a 365



Ms C: Mov.3, c.362 a 365



Com essas novas variantes para o trecho que deveria ser idêntico ao dos c.353 a 357, temos que escolher entre as seguintes variantes:

a) Relativamente à pauta superior: ligaduras a cada dois compassos ou a cada compasso (Ms E, c.362 a 365)
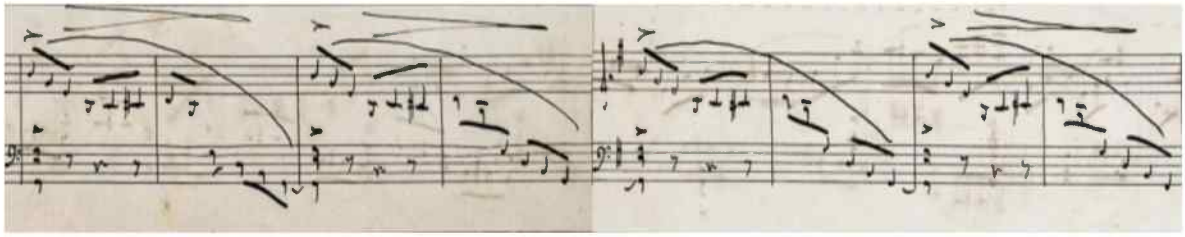
b) Relativamente à pauta inferior:

b.1) c.354 e 363: Colcheia ou semínima?
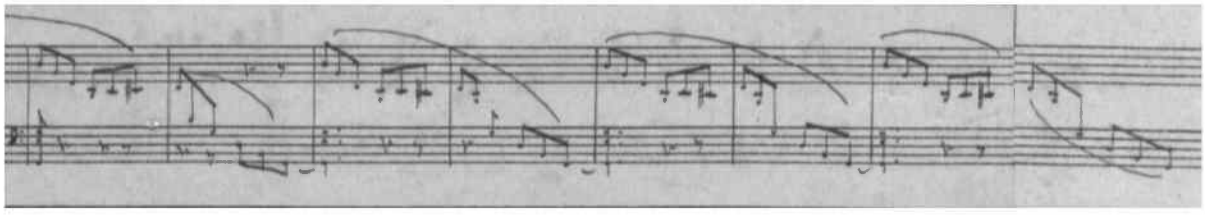
b.2) c.356 e 365: Semínima ou colcheia? Com arpejo ou sem arpejo?

Relativamente às ligaduras, é mais simples decidir. Em relação à pauta inferior, não temos elementos suficientes para escolher entre tais variantes adiáforas. Temos que recorrer às frases seguintes (c.366 a 373) para obter novas indicações:

Ms E: Mov.3, c.366 a 373:
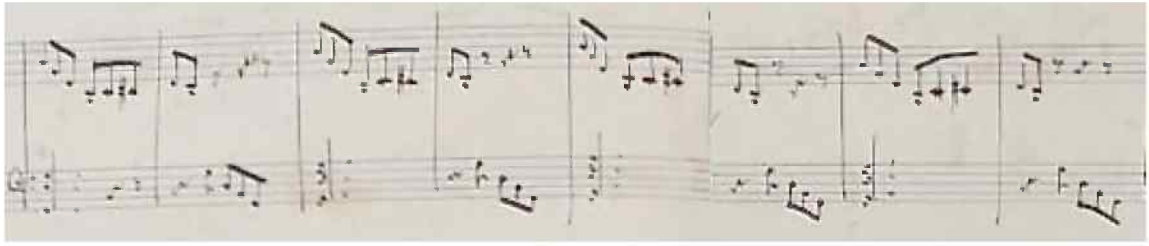


Ms C: Mov.3, c.366 a 373:



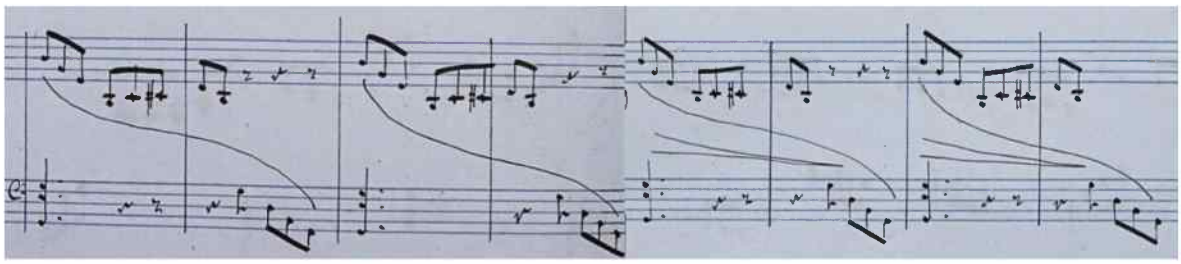
Uma vez mais, há variantes na duração dos acordes da pauta inferior. No Ms E há semínimas acentuadas e no Ms C há semínimas pontuadas.

Recorramos aos demais manuscritos para tentar chegar a alguma conclusão avalizável:

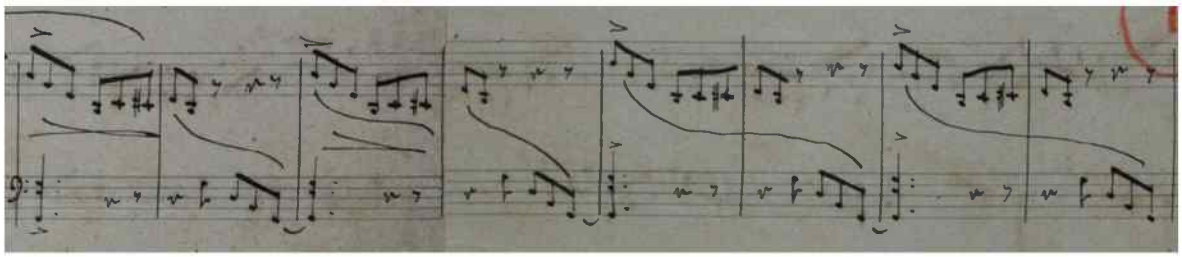
Ms K3: Mov.3, c.366 a 373
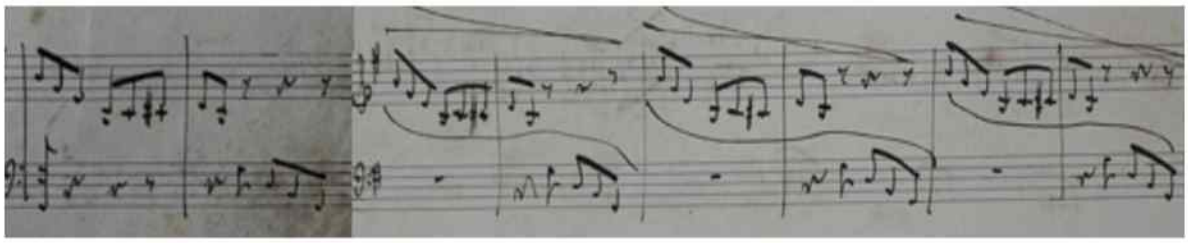


Ms A: Mov.3, c.366 a 373
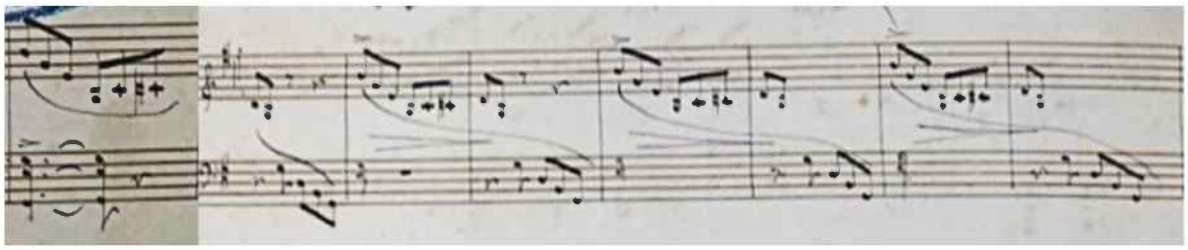


Ms B: Mov.3, c.366 a 373



Ms D: Mov.3, c.366 a 373



Ms G: Mov.3, c.366 a 373

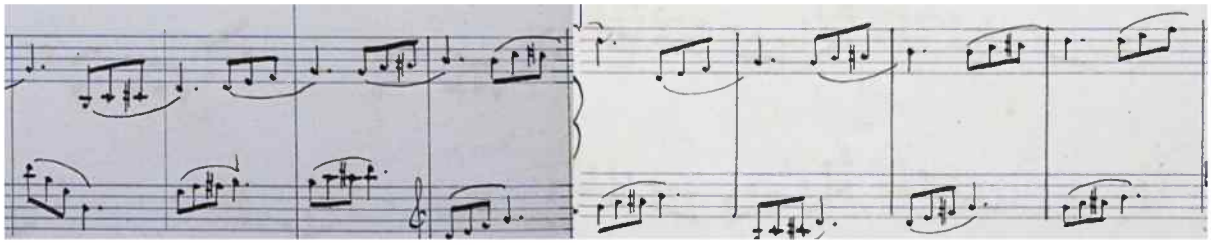


Como se pode observar pelas ilustrações acima, os Mss k3, A e B mantém uma coerência, havendo uma semínima pontuada nos c.366, 368, 370 e 372, na pauta inferior. O Ms D possui uma colcheia no c.366 e pausa nos c. 368, 370 e 372. O Ms G possui uma semínima pontuada ligada a uma colcheia no c.366 e uma semínima nos demais compassos que pode ter sido acrescentada posteriormente.
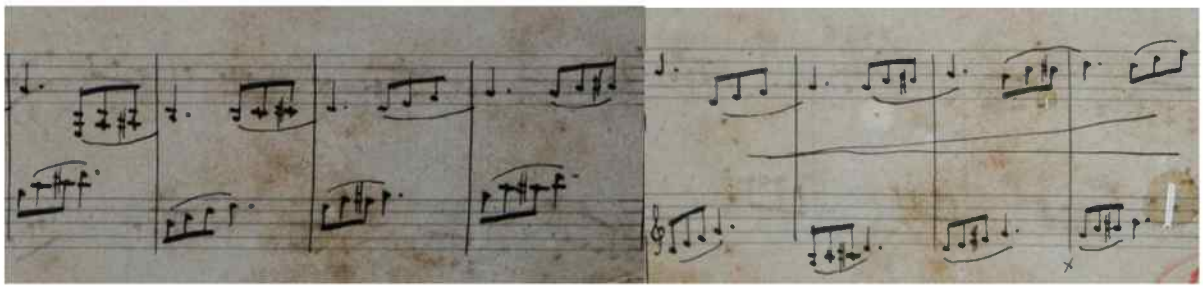
Tendo em vista todas as considerações anteriores, tratando de manter uma coerência em todo o trecho, usamos basicamente a variante do Ms E na E.C., corrigindo suas próprias variantes internas.

c.382 a 389: como se pode observar nas figuras abaixo, o Ms A difere de todos os demais manuscritos entre os c.382 e 386.

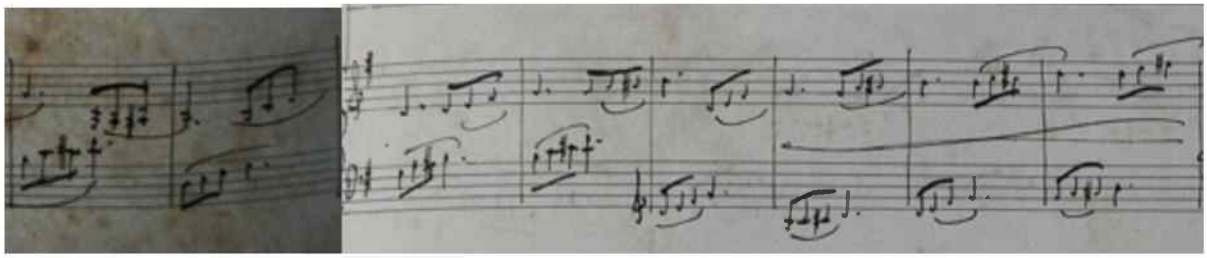
Ms A: Mov.3, c.382 a 389
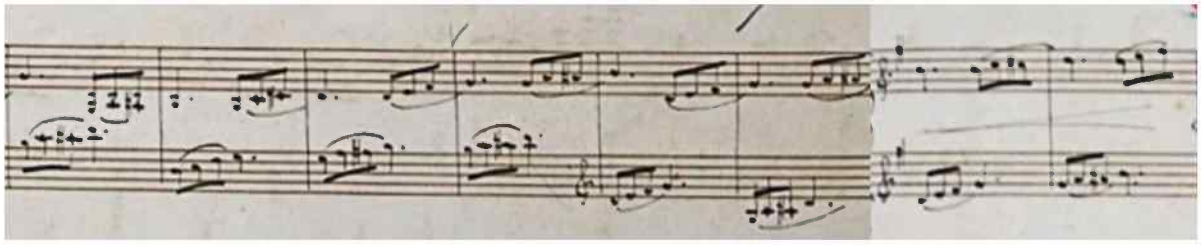


Ms B: Mov.3, c.382 a 389
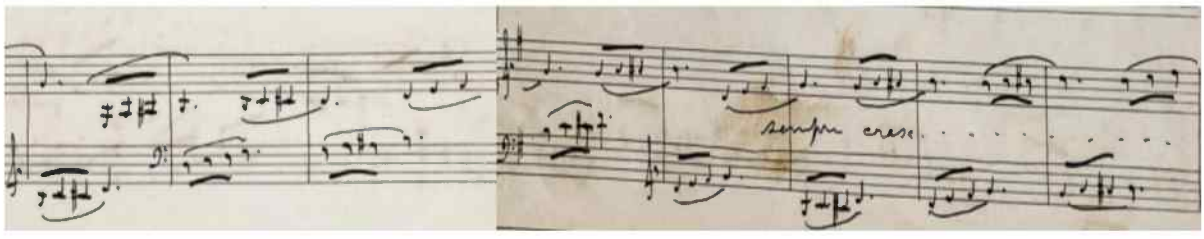


Ms D: Mov.3, c.382 a 389
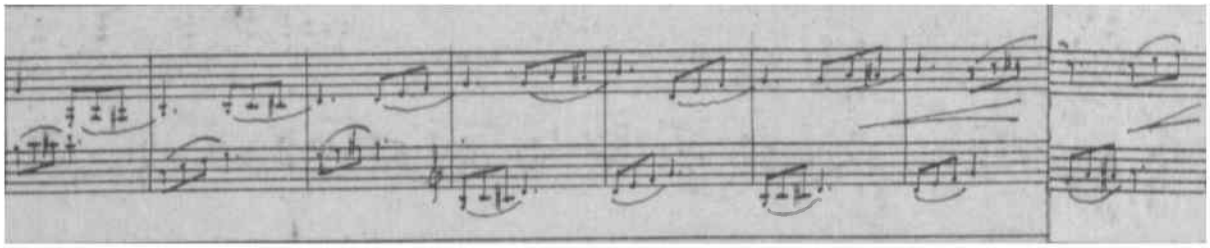


Ms G: Mov.3, c.382 a 389



Ms E: Mov.3, c.382 a 389



Ms C: Mov.3, c.382 a 389

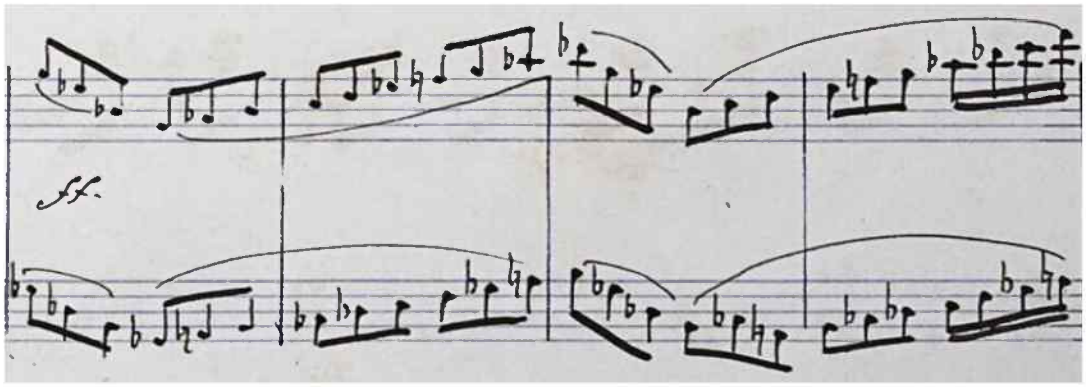


c.390 a 393: Neste trecho pode-se ver variantes relativas a articulação, acentuação, variação de intensidade e de notas. Observando-se a última colcheia da pauta inferior do c.392, percebe-se que no Ms A, é um Fá♮. No Ms B houve um erro, escreveu-se Sib, mas foi cortado e corrigido a Fá. A partir de então, os demais manuscritos têm um Fá, exceto o Ms C, que tem as duas notas, originalmente um Si, e um Fá♮ acrescentado abaixo, aparentemente pelo próprio autor, como pode ser visto nas figuras abaixo. O Fá♮ é a nota correta, como se comprova, aliás, verificando-se as relações intervalares do c.400.

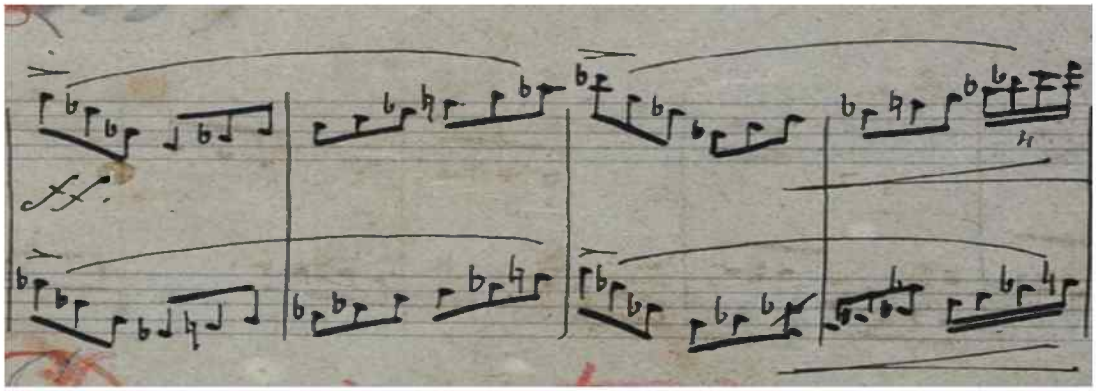
Outra variante que se nota é a escrita do segundo tempo do c.393: no Ms C ele finalmente corrige o que estava escrito de maneira imprecisa nos demais manuscritos: transforma as 4 semicolcheias finais da frase em 4 colcheias com indicação de quiáltera aumentativa de 4.

Em relação aos demais parâmetros utilizaram-se as variantes dos Mss B, C e E na E.C.

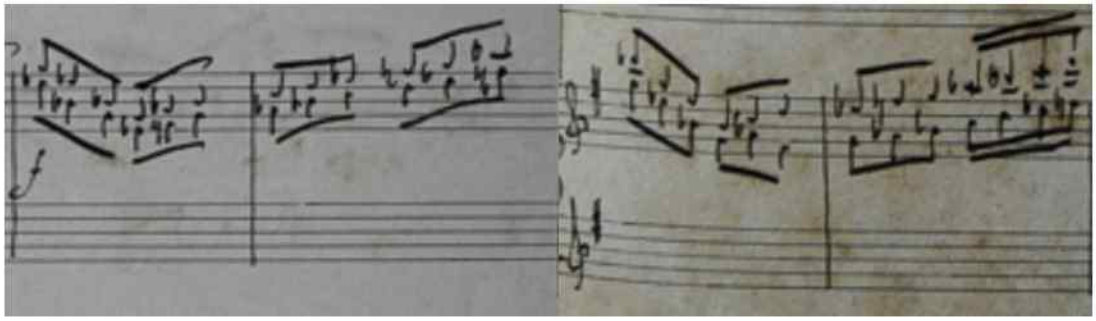
Ms A: Mov.3, c.390 a 393
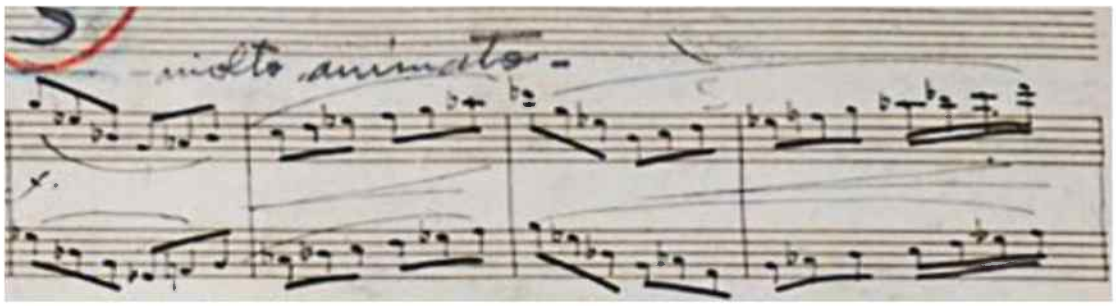


Ms B: Mov.3, c.390 a 393
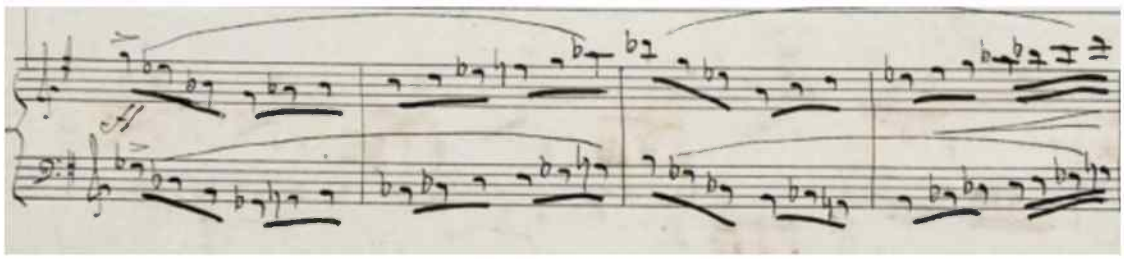


Ms D: Mov.3, c.390 a 393



Ms G: Mov.3, c.390 a 393



Ms E: Mov.3, c.390 a 393
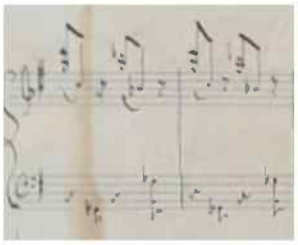


Ms C: Mov.3, c.390 a 393
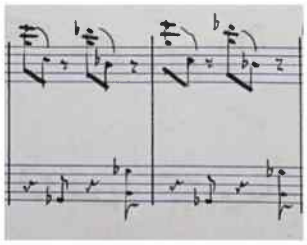


c.396 e 397: Nos Mss K3 e A, há um Mib na terceira colcheia do primeiro tempo da pauta inferior, como se pode ver nas figuras abaixo. Em todos os outros manuscritos, há um Sib. A variante utilizada na E.C. (Sib) é corroborada pela relação intervalar encontrada entre c. 403 e 404.

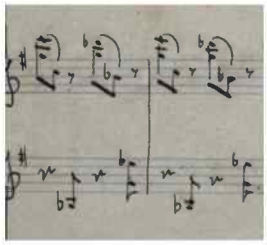
Ms K3: c.396 e 397
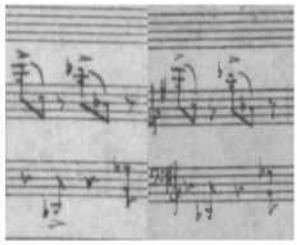


Ms A: c.396 e 397



Ms B: c.396 e 397

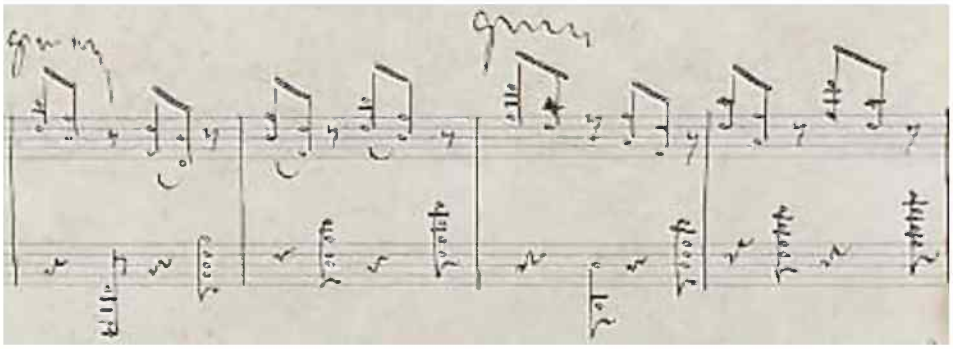


Ms C: c.396 e 397

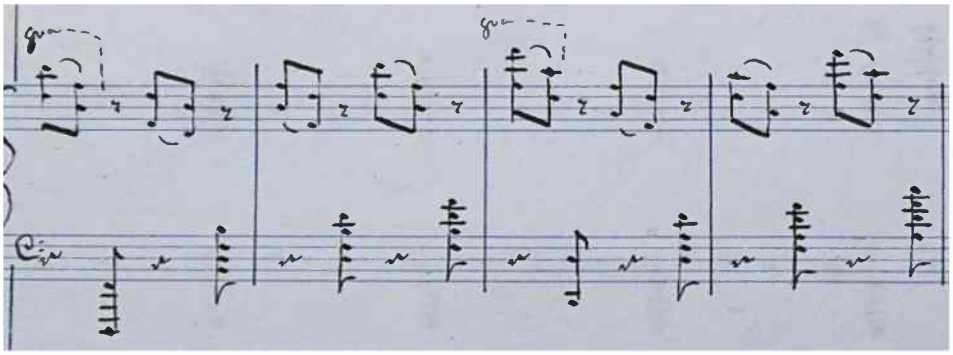


c.418 e 420: na segunda colcheia da pauta superior, há variantes nos diversos manuscritos, nos c.418 e 420. Em alguns deles há duas notas, Si/ Fá# (c.418) ou Ré/ Lá (c.420) e, em outros, há uma nota, Si (c.418) ou Ré (c.420). Adotamos a variante com duas notas na E.C., presente nos Mss K3 e A, por ser a versão mais coerente, e porque acreditamos que eliminar uma das notas foi um erro de cópia transmitido a outros manuscritos.

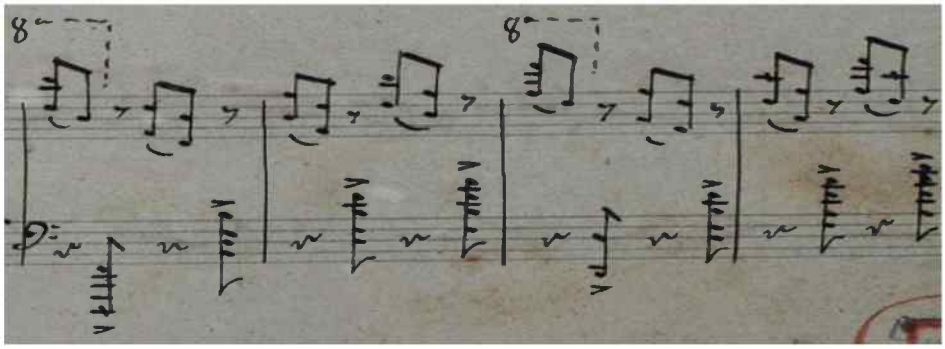
Ms K3: Mov.3, c.418 a 421



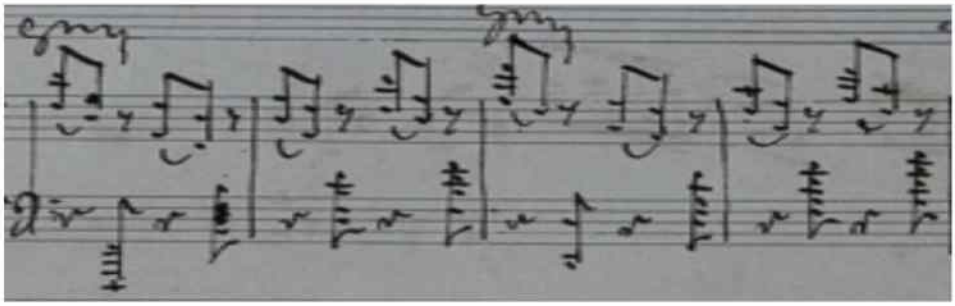
Ms A: Mov.3, c.418 a 421
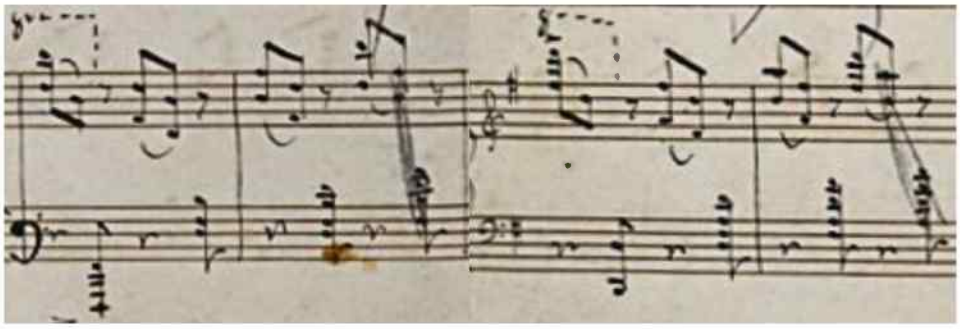


Ms B: Mov.3, c.418 a 421
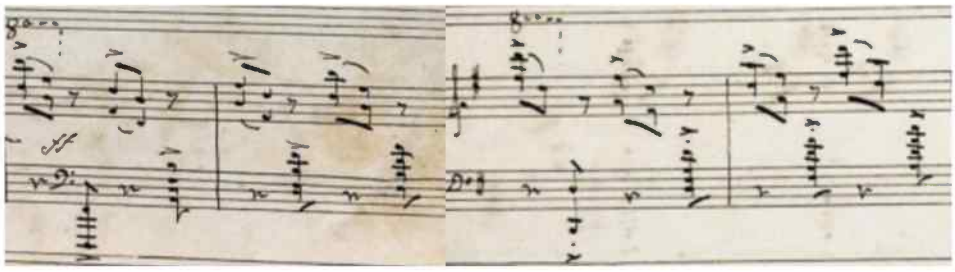


Ms D: Mov.3, c.418 a 421
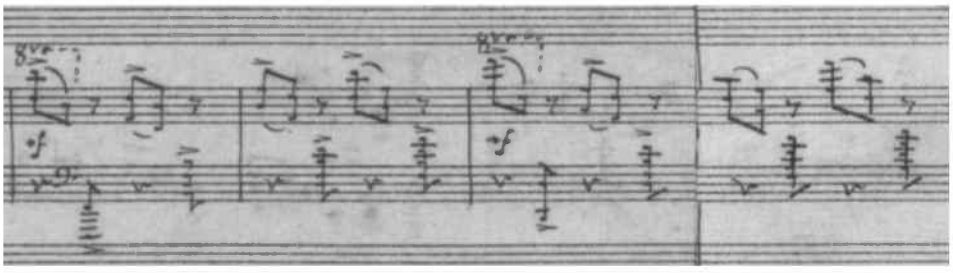


Ms G: Mov.3, c.418 a 421



Ms E: Mov.3, c.418 a 421



Ms C: Mov.3, c.418 a 421
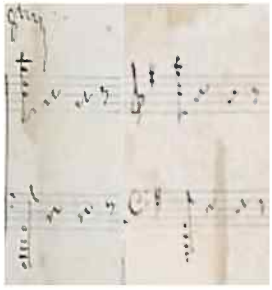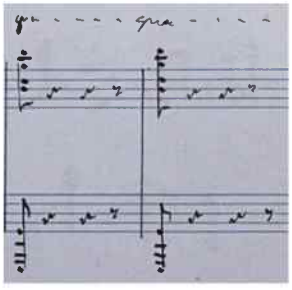
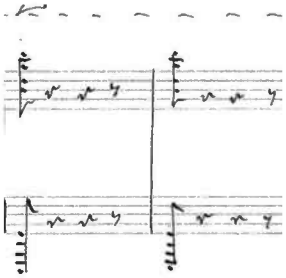
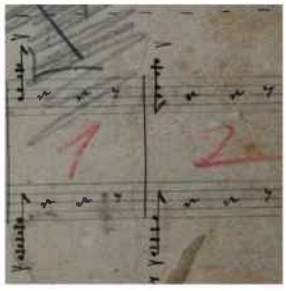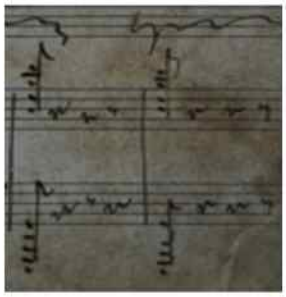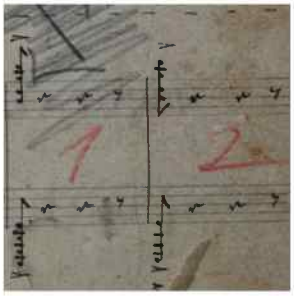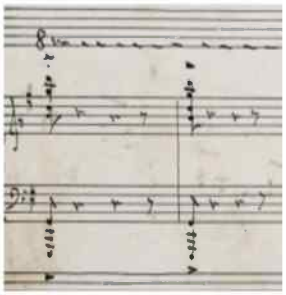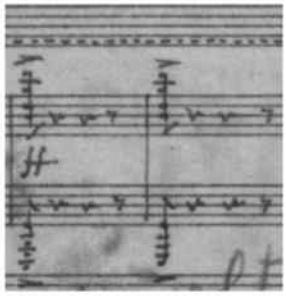


c.430: Como se pode ver nas figuras a seguir, há duas variantes neste compasso, na pauta inferior, relativamente às notas do acorde.

a) Sol/ Sol: Mss K3, A, L, D e E.

b) Sol/ Si/ Ré/ Sol: Mss B, G e C.

Na E.C. utilizamos a variante que está na maior parte dos manuscritos, pois a consideramos mais coerente com o movimento do baixo, que vinha em oitavas desde o c.422, assim como com todos os compassos que se repetem a partir do c.431.

Ms K3: c.430 e 431 	Ms A: c.430 e 431 	Ms L: c.430 e 431 	Ms B: c.430 e 431 
Ms D: c.430 e 431 	Ms G: c.430 e 431 	Ms E: c.430 e 431 	Ms C: c.430 e 431 

6.2 *NOTAS TEXTUAIS DA PARTE ORQUESTRAL*

O Ms C difere muito dos Mss A e B, principalmente no que se refere à instrumentação. O compositor repensou a sonoridade do concerto, provavelmente depois de ter ouvido sua obra interpretada algumas vezes, e modificou a instrumentação e a orquestração da obra. Pode ser também que alguma oportunidade concreta de executar o concerto também o tenha estimulado a realizar essas mudanças.

A instrumentação dos Mss A e B consiste em:

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in Si b, 2 Fagotti
4 Corni in Fa, 2 Trombe in Mi b, 3 Tromboni e Officleide
Timpani in sol – re/ mib - sib
Pianoforte
Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Bassi

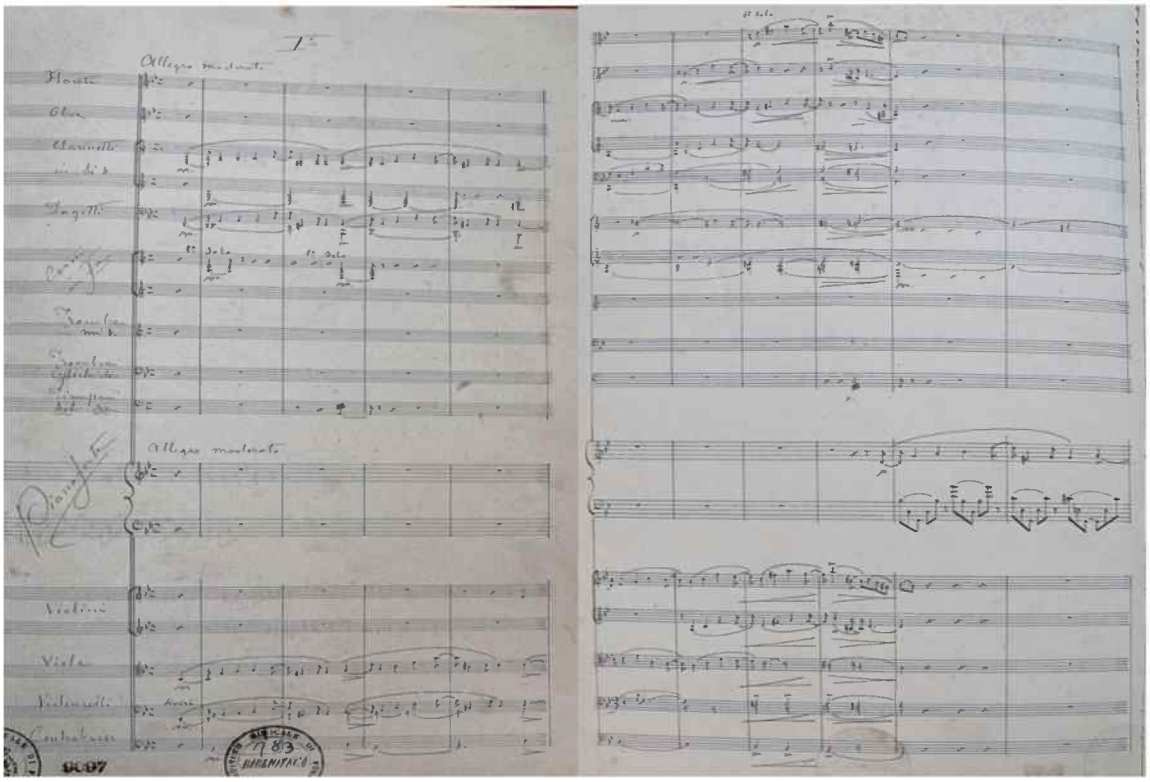
No Ms C, o compositor acrescenta um piccolo, um corne inglês e um clarone às madeiras, e elimina os trombones e o officleide dos metais. Também modifica a indicação para os trompetes: de trompetes em mi bemol, solicitados para o Ms A e Ms B, ele muda para trompetes em Fá, no Ms C. A instrumentação do Ms C é, portanto:

1 Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 1 Corno Inglese, 2 Clarinetti in Si b, 1 Clarinette Basso in Si b, 2 Fagotti
4 Corni in Fa, 2 Trombe in Fa
Timpani in sol - re
Pianoforte
Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi

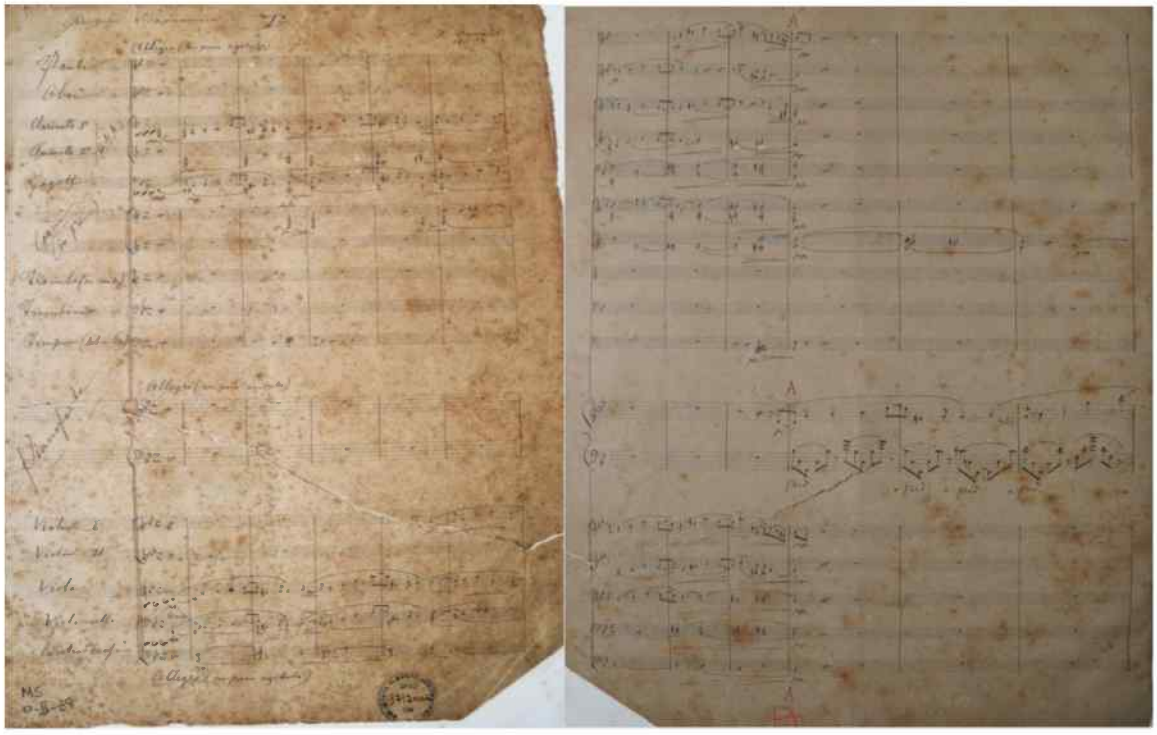
A orquestração sofre mudanças importantes no Ms C, comprovando que houve uma completa reavaliação da obra por parte do autor. Entre o Ms A e o Ms B, não há muita alteração, somente pequenos ajustes, mas do Ms B ao Ms C há uma

grande reformulação. Como exemplo dessas mudanças, os primeiros compassos da obra podem ser vistos nas figuras seguintes:
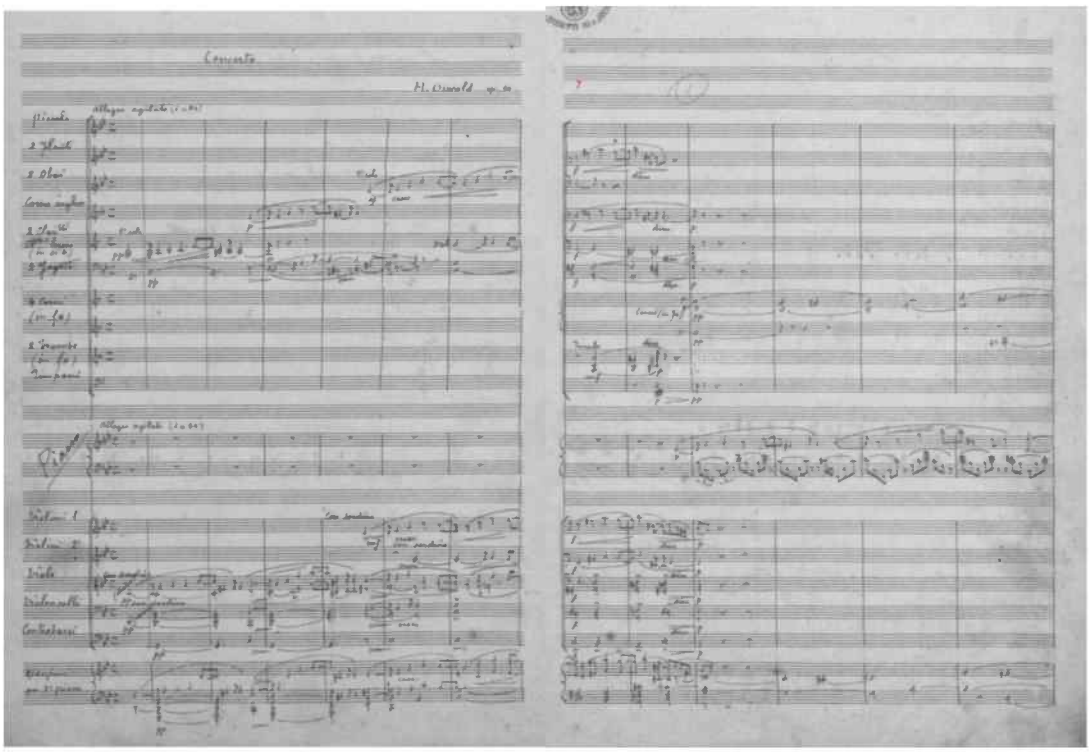
Ms A: Partitura geral, Mov. 1, c. 1 a 10



Ms B: Partitura geral, Mov. 1, c. 1 a 11



Ms C: Partitura geral, Mov. 1, c. 1 a 12



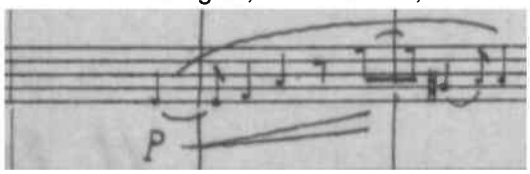
Devido às diferenças tão profundas entre o Ms C e seus antecessores, não incluímos no aparato crítico e nas notas textuais da parte orquestral todas as variantes constantes dos mesmos, já que teria sido necessário editar fac-similarmente tais manuscritos, para que se pudesse compreender todas as diferenças. Considerando que fazer um texto crítico é editar o texto-base de maneira tão perfeita quanto possível, e que o texto-base é o texto representativo da vontade autoral em sua manifestação culminante, restringimo-nos a analisar as variantes da parte orquestral do texto C e das partes cavadas das cordas desse manuscrito, que se encontram em HO0150, Pasta XI a XV. As partes cavadas dos demais instrumentos não foram localizadas até o momento da conclusão desta tese. Evidentemente, recorremos aos demais manuscritos todas as vezes que o texto C e suas variantes não forneciam as respostas necessárias às nossas indagações.

6.2.1 Notas textuais da parte orquestral – Movimento I

Todos os comentários das notas textuais relativas à parte orquestral referem-se ao Ms C. Toda referência a qualquer outro manuscrito será precisamente indicada.

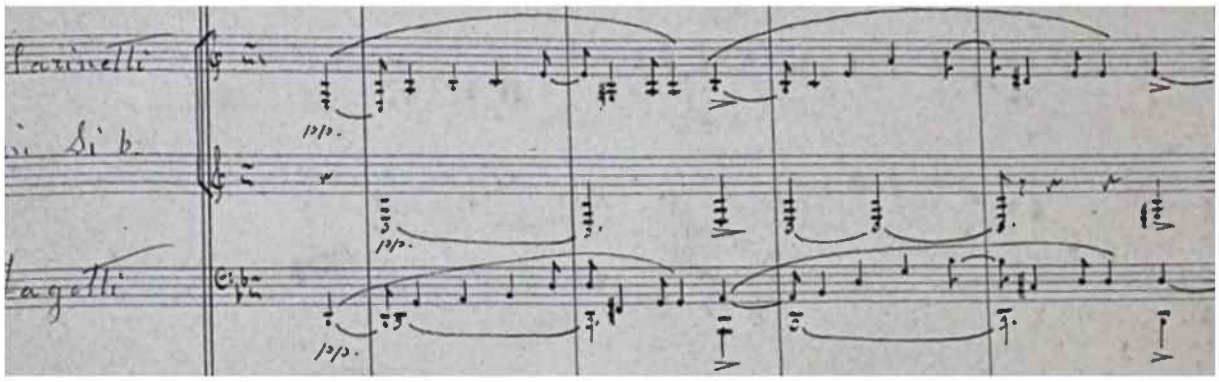
c. 2 – Clarinete 1 e violas 1: normatizamos as ligaduras temáticas de acordo com o modelo realizado pelo autor no corne inglês, nos c. 3 e 4. Nos Mss D, E e F, este detalhe de articulação aparece em frase análoga no segundo compasso, na parte de violoncelo, e no Ms. G, também no segundo compasso, na parte do piano 2.

Ms C: Corne Inglês, Movimento 1, c.2 a 4
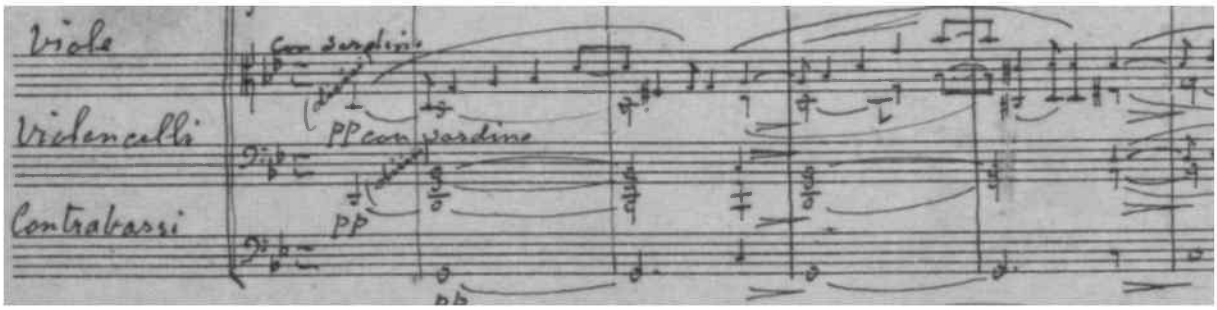


c. 2 e 4 – Cordas: na última semínima dos dois compassos, o sinal de *diminuendo* poderia ser um acento. Não fica claro se é um acento ou um *diminuendo* curto. Acredito que tenha o sentido de marcar o início de cada motivo. No Ms. A, as entradas equivalentes nas madeiras parecem ser um acento, conforme se pode ver na figura abaixo.

Ms A: Clarinetes e fagotes, Movimento 1, c.1 a 4



Ms C: Violas, violoncelos e contrabaixos, Movimento 1, c. 1 a 4



c. 4 – Fagote 2 e violas 1: optamos por incluir ligaduras para indicar a intenção de articulação existente no corne inglês e na viola 2, no mesmo compasso. Nos Mss. D, E e F, este detalhe de articulação aparece em frase análoga no segundo compasso, na parte de violoncelo, e no Ms. G, também no segundo compasso, na parte do piano 2.

c. 4 – Oboé 1: única versão em que esta entrada tem um *sf* (Ms C). Em todos os outros manuscritos há entradas em sequência crescente de dinâmicas: *pp, p, mf, f.* Acredito que deveria ser *mf* com acento (como nos primeiros violinos) em lugar de *sf.*

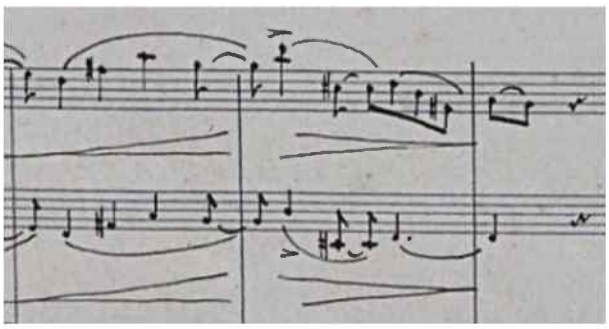
Ms C: Oboé 1, Movimento 1, c.4 a 6



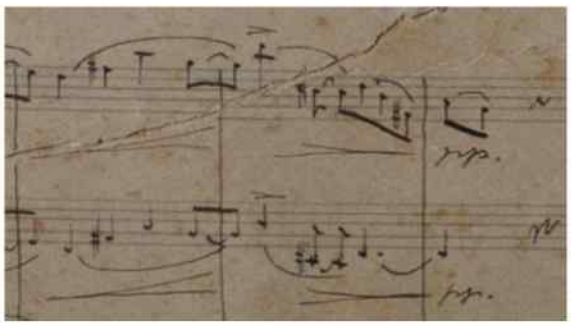
c. 6 – Fagote 1: pode ser que o autor haja indicado só a ligadura da voz mais grave, já que as duas vozes estão no mesmo pentagrama. Suposição originada na condução das vozes de fagotes.

c. 8 – Violinos 1 e 2: no Si, após a primeira colcheia do compasso, há um acento nos Mss. A, B, D (acrescentado em outra tinta), E, F, G e L, inexistente no Ms C. Nas figuras abaixo, os Mss A e B exemplificam essa variante.

Ms A: Violinos 1 e 2, c.8 a 10
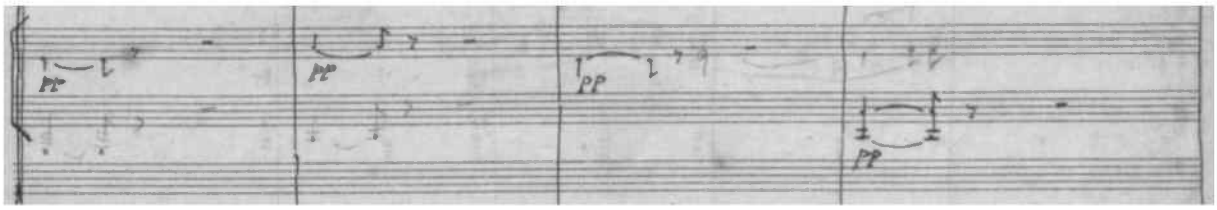


Ms B: Violinos 1 e 2, c.8 a 10



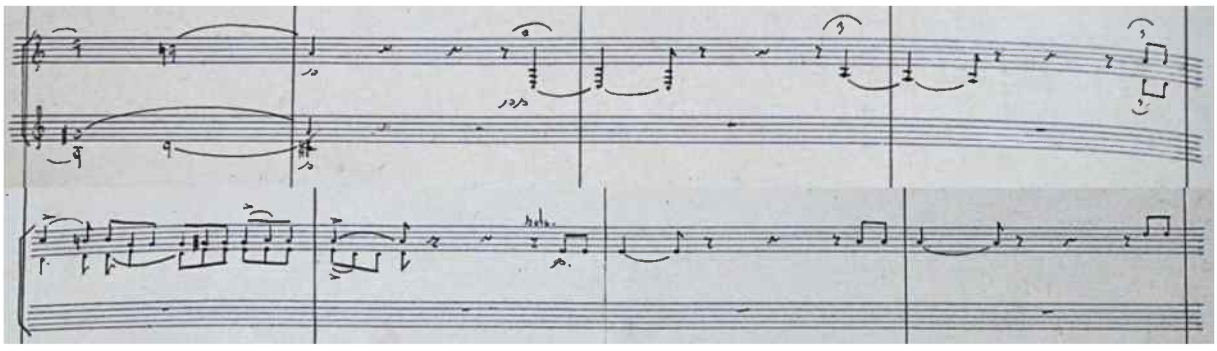
c. 9 – Todas as cordas terminam em *p* no Ms. C; nos Mss. B, D, E, F, G, K1, L, terminam em pp.

c. 18 a 21 – Nos c.18 e 19, na Trompa 4, há notas escritas a lápis no Ms C, provavelmente pelo próprio autor. Nos c.20 e 21, também há notas escritas a lápis na Trompa 2. Estas inclusões não se confirmam na reexposição, entre os c. 194 a 197. No Ms. A, há outra configuração, e no Ms. B, constam as mesmas notas do Ms C, com diferente distribuição de trompas.

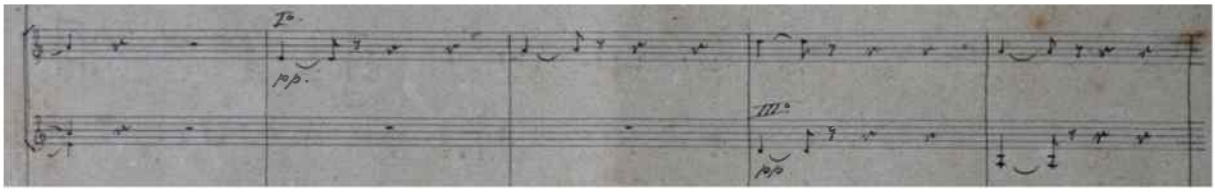
Ms C: Trompas, Movimento 1, c. 18 a 21



Ms A: Trompas, Movimento 1, c. 16 a 23
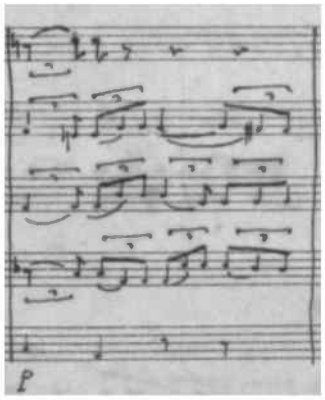


Ms B: Trompas, Movimento 1, c. 17 a 21
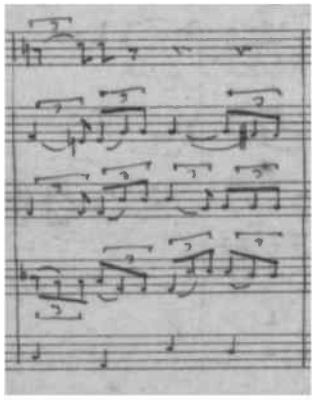


c. 19 – Violoncelos: omissão da ligadura pelo autor. Falta a ligadura do Ré para o Réb no t.4. Nos Mss. B, D, E e F, ela existe.

c. 20 – Violinos 2 e violas: omissão da ligadura de Vl 2, e inclusão de ligadura nas violas, pelo autor. Nos Mss. B ,D, E e F, existe ligadura em Vl 2, e não existe em Vla. No próprio Ms C, na reexposição (c.196), há ligadura nos segundos violinos e não nas violas.

Ms C: Cordas, Mov.1, c.20
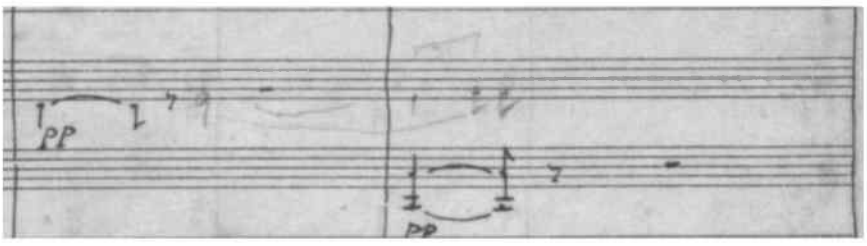


Ms C: Cordas, Mov.1, c.196



c.20 e 21 – Trompa 2: estas notas foram escritas a lápis no manuscrito, provavelmente pelo próprio autor.
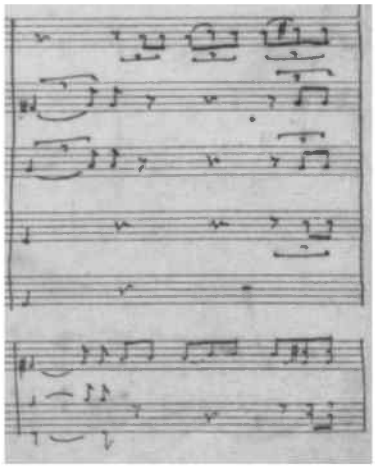
Ms C: Trompas, Mov.1, c.20 e 21
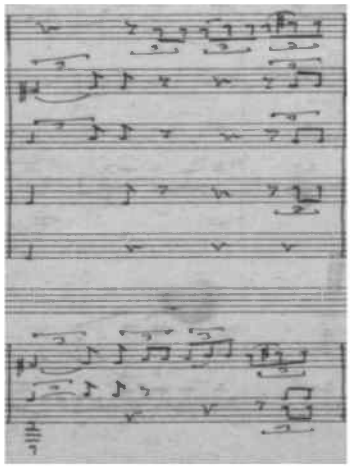


c.21 – Violoncelos, contrabaixos e redução para piano: há diversas distinções entre a exposição e a reexposição, nos c. 21 e 197. No c. 21, o compositor revela querer que o baixo se estenda até a finalização da frase nos segundos violinos e nas violas, conforme se pode ver na redução para piano existente ao pé da página. No c. 197, ao contrário, o mesmo baixo dura somente uma semínima. Decidimos pela duração

de uma semínima porque o mesmo se repete nos c.25 e 201, e, em ambos, ele se decide por uma semínima, como se pode ver nas figuras abaixo.
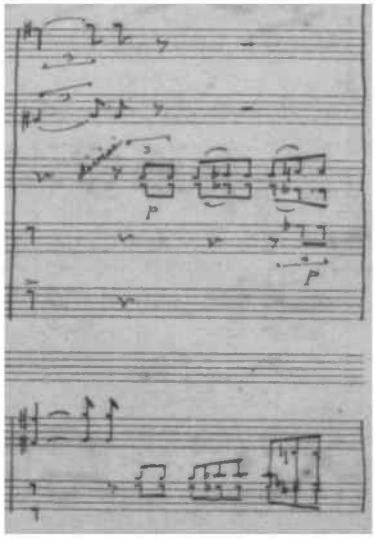
Ms C: Cordas e redução, Mov. 1, c.21
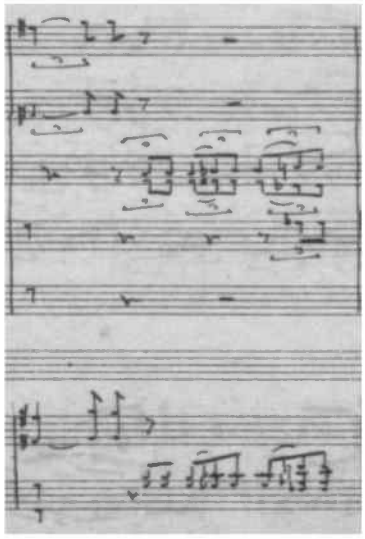


Ms C: Cordas e redução, Mov. 1, c.197



Ms C: Cordas e redução, Mov. 1, c.25
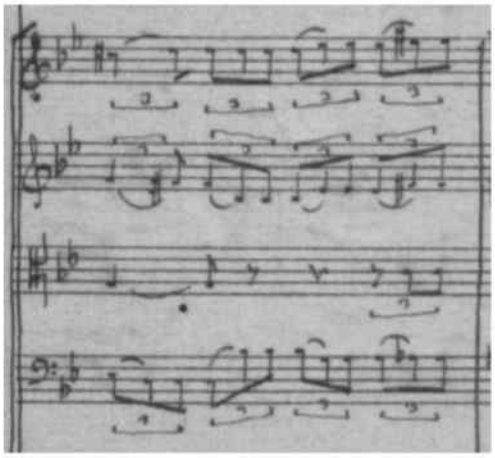


Ms C: Cordas e redução, Mov. 1, c.201
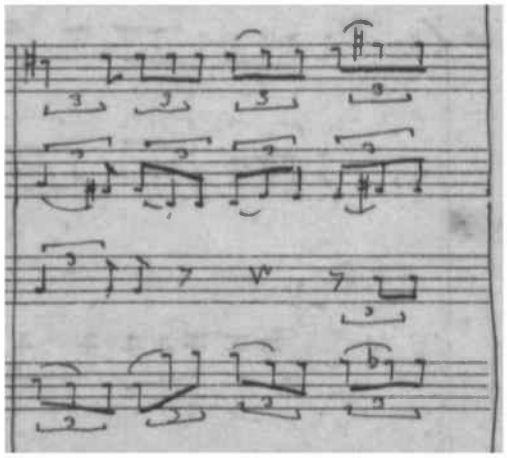


c.22 – Violas e violinos 1: nas violas, o ritmo parece estar incompleto no t.1, e, de fato, a suspeita confirma-se na reexposição, no c. 198. No c.198, por sua vez, falta a ligadura no t.1, nos primeiros violinos.

Ms C: Cordas, Mov. 1, c.22

Ms C: Cordas, Mov. 1, c.198





c.23 – Violoncelo: no Ms. C há ligadura de Sol a Mi, no t.2, provavelmente por engano. Ela não existe nos Mss. A, B, D, E e F.

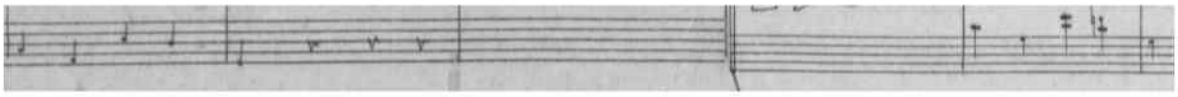
c.24 – Violas: omissão da ligadura pelo autor. Provavelmente, falta a ligadura do Fá para o Mi natural no t.1. Ela existe nos Mss B, D e E.

c.24 – Contrabaixos: é a única vez em que aparecem acentos nesse tema, exceto no Ms A, que tem as notas oitava abaixo, repetindo o c. 20, mas com acentos. Optamos por repetir esses acentos na reexposição, c. 200, pois cremos que são indicativos da importância da reiteração do tema e de sua projeção na trama contrapontística.

Ms C: CB, Mov.1, c. 20 a 24



Ms C: CB, Mov.1, c. 196 a 200



c.26 – Violoncelos: omissão da ligadura pelo autor. No t.4, o autor provavelmente se esqueceu de colocar a ligadura de Dó para Sibb.

c.27 a 29 – Cordas:
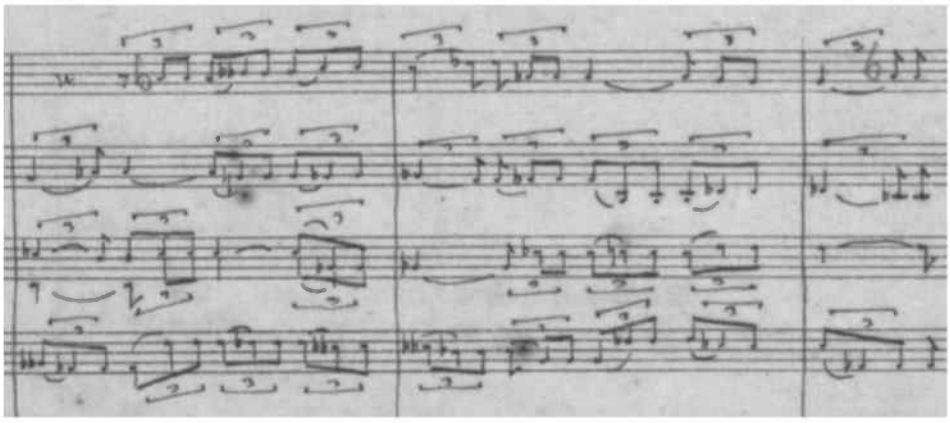
Nos Violinos 1, a indicação de bemol no primeiro Lá dos compasso 27 e 29 estava acrescentada a lápis no manuscrito C. Nos c. 203 e 205 o autor escreveu o bemol.

Nas Violas 1 (*Divisi*), no Ms. C, t.2, não há separação entre a primeira e a segunda colcheia, como nas Violas 2. Adotamos a forma do compasso correspondente na reexposição, c. 203, como se pode ver nas figuras abaixo. Optamos pela forma do c.203. No t.4 do c.27 há ligadura entre as duas primeiras colcheias, e no c.203, não. Optamos pela forma do c.27, acompanhando a forma das demais vozes.
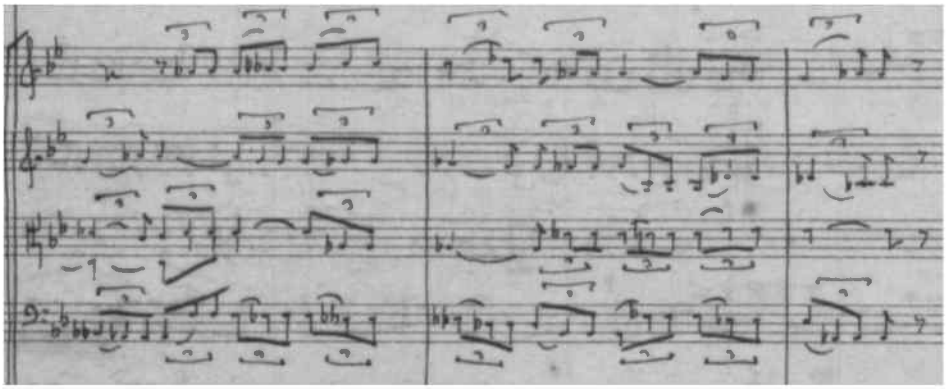
No caso dos Violinos 2, no c.27, t.3, há ligadura entre as duas primeiras colcheias no c. 27 e não há no c.203. Adotamos a forma da exposição, acompanhando os Vl 1. No c.28, há ligadura entre as duas primeiras colcheias no t.2 e no c.204, não. Optamos pela forma da reexposição, também acompanhando o movimento dos primeiros violinos.

Em todo o trecho que vai de 17 a 39 (193 a 215), há uma série de discrepâncias de articulação entre compassos equivalentes da exposição e reexposição, no Ms C e em suas partes cavadas, que fomos tratando de solucionar. E ao comparar esses trechos com os outros manuscritos, percebe-se que as incongruências se tornam muito mais numerosas. Reconhecemos que muitas outras soluções seriam possíveis, mas tivemos que fazer nossas escolhas.

Ms C: Vls, Vle e Celli, Mov.1, c.27 a 29
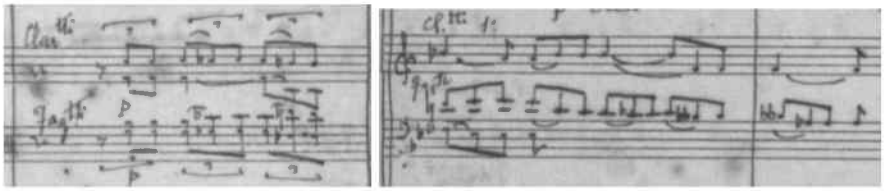


Ms C: Vls, Vle e Celli, Mov.1, c.203 a 205
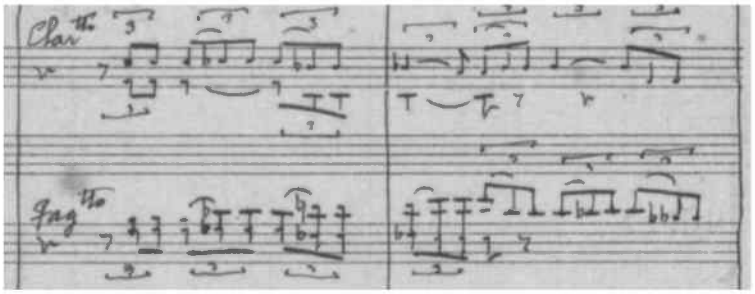


c.30 e 31 – Clarinete 2: omissão do Sib que conclui a frase no c.31. Na reexposição, a frase está completa (compasso 206). As articulações são distintas no Cl.2, t.4, entre c.30 e 205, assim como em Cl.1, t.3 e 4, entre c.31 e 206, como se pode ver nas figuras a seguir:

Ms C: Clarinetes e Fagotes, Movimento 1, c. 29 e 30



Ms C: Clarinetes e Fagotes, Movimento 1, c. 205 e 206



c.32 – Flauta 2: omissão da ligadura pelo autor. No t.1, o autor provavelmente se esqueceu de colocar a ligadura de Dó para Réb.

c.36 e 37 – Flautas: trata-se de uma ou de duas flautas em uníssono? O autor redige *Flauti*, mas só aparece claramente uma segunda flauta no c.37, no t.3. Optamos por colocar uma só flauta, já que o clímax do *crescendo* orquestral ocorre justamente quando há *divisi* na flauta. Se houvesse duas flautas em uníssono nas

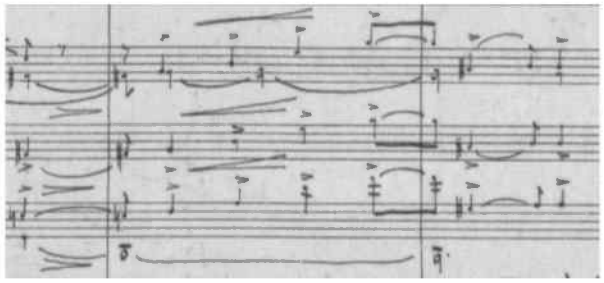
notas anteriores, o resultado sonoro se enfraqueceria com o *divisi* súbito. Inversamente, se houver a soma de mais uma flauta, reforçamos o *crescendo*.

c.40 – Clarinetes 1: suprimiu-se a ligadura de frase, à semelhança do que ocorre no clarone e nos fagotes no mesmo compasso, e do que ocorre na reexposição, no c.216. Suprimiu-se também a primeira colcheia do compasso que, na reexposição (c.216), não existe (há uma pausa de colcheia em seu lugar). Consideramos correta a forma da reexposição, caso contrário haveria dois acentos da entrada do Mi (Fá# escrito), uma no t.4 do c.39, e outra no t.1 do c.40. As figuras abaixo ilustram essas variantes:

Ms C: Cls, Cl.B e Fgs, Mov.1, c.39 a 41



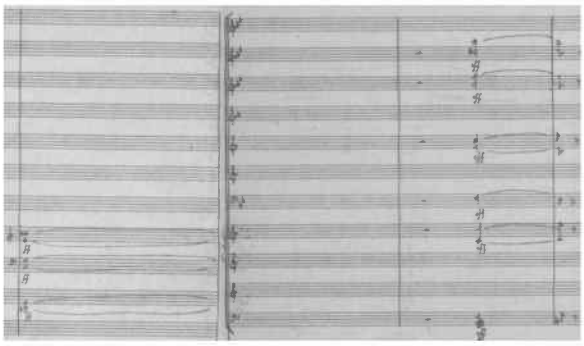
Ms C: Cls, Cl.B e Fgs, Mov.1, c.215 a 217
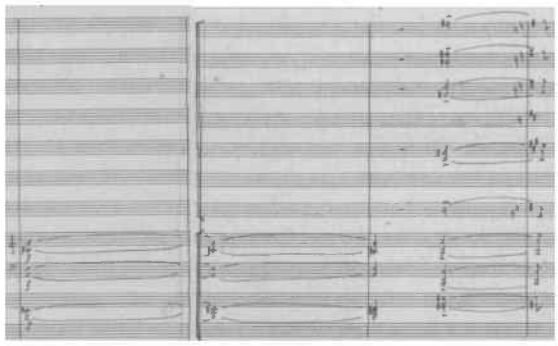


c.60 a 62 e **236 a 238** – Trompas, trompetes, piccolo e tímpanos: pelas figuras abaixo, pode-se constatar que, nos c.61 e 62, faltou a continuidade daquilo que vinha ligado desde o c.60, em trompas e trompetes (como podemos ver na reexposição, nos c.237 e 238). Não teria sentido essa entrada de metais com cordas só no c.60, deixando as cordas sozinhas no compasso seguinte. Além disso, pode-se ver que as notas estavam escritas, talvez a lápis, e aguardavam alguma confirmação. Talvez o compositor tenha parado de escrever para verificar alguma dúvida e depois se esqueceu de retornar a esse trecho. Infelizmente, não temos as partes cavadas desses instrumentos e nem temos outro manuscrito para comparar. Admitimos que o compositor se esqueceu de completar o trecho, mas tinha a intenção de completá-lo, tanto que na reexposição ele o completou.

Por outro lado, há diferenças também em relação à inclusão do piccolo e dos tímpanos: na reexposição não há tímpanos, mas estavam presentes na exposição, e o oposto ocorre com o piccolo. Seria lícito completar o que aparentemente foi esquecido, e incluir os tímpanos (no c. 238) e o piccolo (no c.62)?

Ms C: Madeiras, metais e tímpanos - Mov.1, c.60 a 62

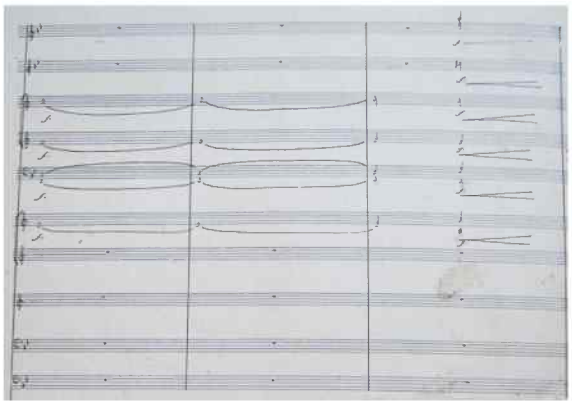


Ms C: Madeiras, metais e tímpanos - Mov.1, c.236 a 238

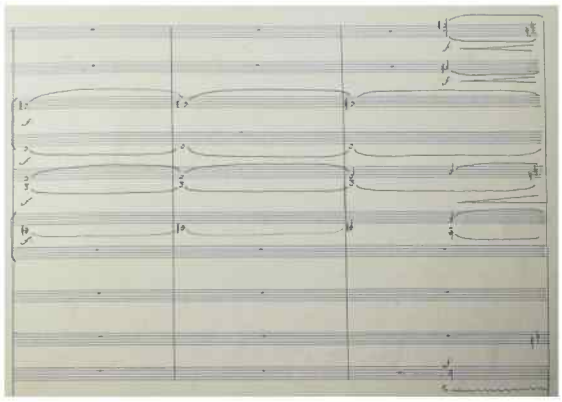


Verifiquemos os Mss A e B:

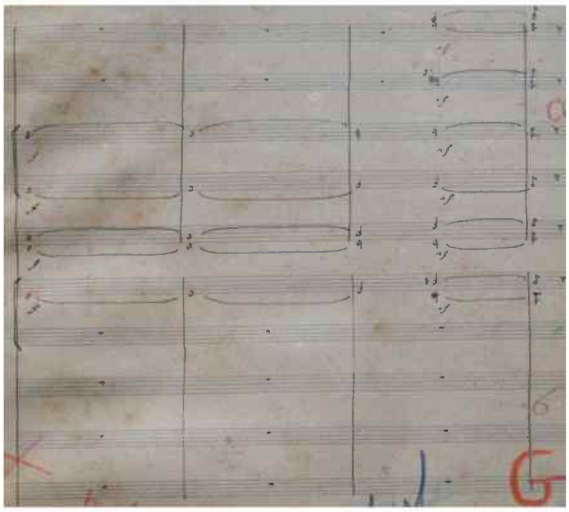
Ms A: Madeiras, metais e tímpanos
Mov.1, c.60 a 62



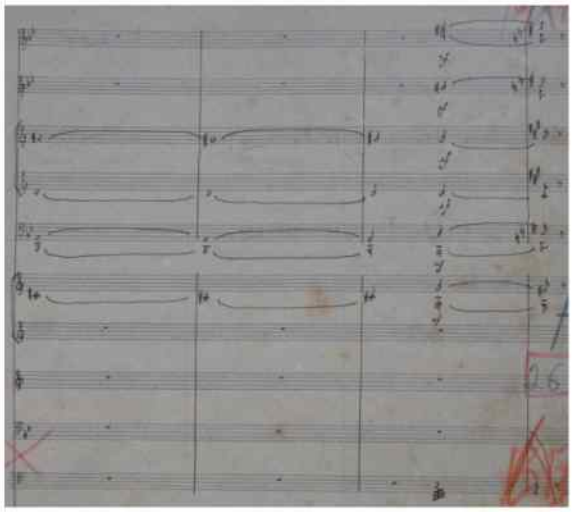
Ms A: Madeiras, metais e tímpanos
Mov.1, c.236 a 238



Ms B: Madeiras, metais e tímpanos
Mov.1, c.60 a 62



Ms B: Madeiras, metais e tímpanos
Mov.1, c.236 a 238
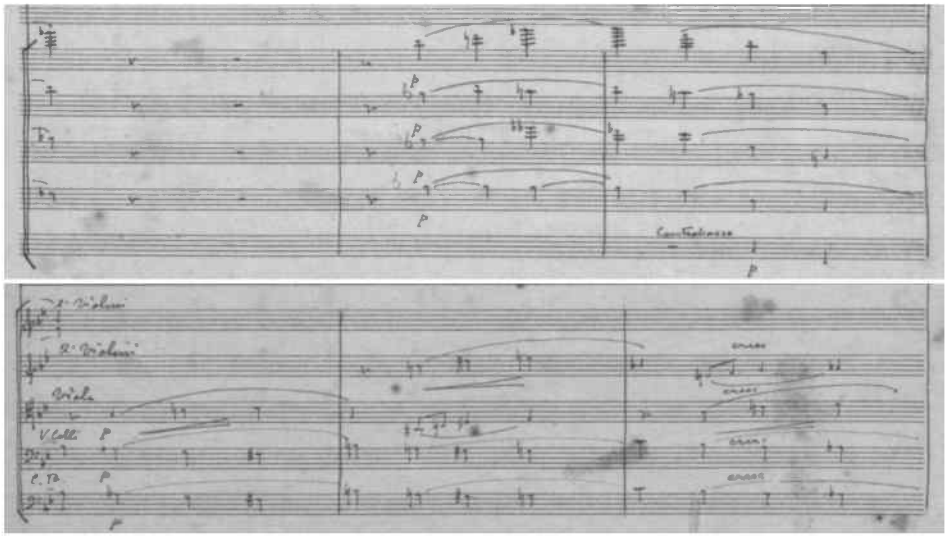


Os exemplos acima e toda a estrutura da obra indicam que o compositor queria manter os parâmetros da exposição na reexposição. Por outro lado, no manuscrito
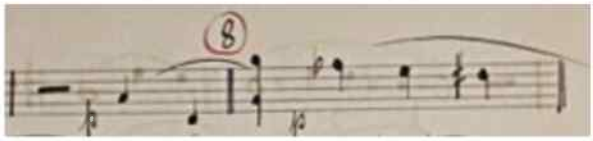
A, no t.3 dos c.62 e 238, ele se decidiu por f e regulador *cresc.*, e no Ms B, sf. Os tímpanos são usados somente na reexposição, nos Mss A e B (Notas Ré e Sol), e somente na exposição, no Ms C (Notas Fá e Sib). Não podemos inferir se é um equívoco ou se é desejo do autor. Na dúvida, e em face da inexistência de outras fontes, vamos respeitar o que está escrito. Assumimos a mesma postura para a inclusão do piccolo na reexposição.

c.78 – Violoncelos e contrabaixos: consideramos que existe uma parte de violoncelo idêntica à do CB, já que no c. 79 há uma ligadura que vem do compasso anterior (embora não haja nada escrito no c.78). Provavelmente o compositor se esqueceu de escrever a parte do violoncelo naquele compasso, já que o *divisi* em 4, de violinos, ocupava todos os pentagramas, inclusive o do violoncelo. Nos CB, no c.79 do Ms C, pode-se ver um Si oitavado, assim como na parte cavada de CB. Tal oitava não ocorre na reexposição, no compasso equivalente (c.255). As figuras abaixo ilustram o que foi mencionado:

Ms C: Cordas, c.76 a 81



HO0150 Pasta XI: Parte cavada de CB, c.78 e 79



c.79 – Trompas: não está indicado pelo compositor qual das duas trompas deve tocar, ou se devem tocar as duas juntas. Optamos por uma única trompa, a terceira, em p, como pede a dinâmica do trecho.

c.83 e 84 – Violinos 2: incluímos uma ligadura não escrita, mas indicada pela ligadura geral, entre o t.4 do c.83 e o t.1 do c.84, e um regulador *dim.* no c.84, fazendo par com o que existe nos primeiros violinos.

Ms C: Violinos 1 e 2, c.82 a 84
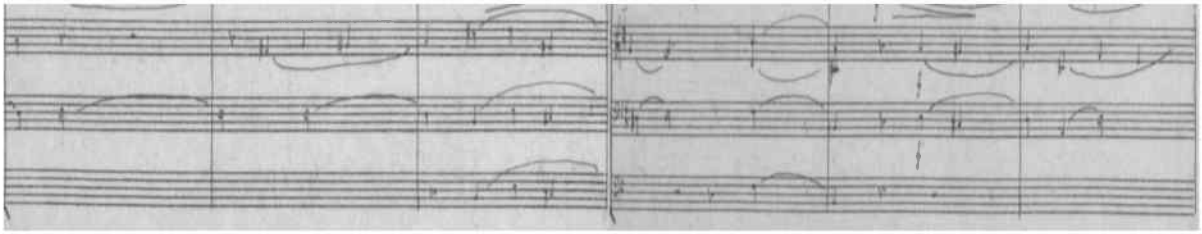


c.87 e 88 / c.263 e 264 – Violas, Violoncelos e Contrabaixos têm articulações distintas na exposição e na reexposição, como se pode observar nas figuras abaixo. Adotou-se a articulação da reexposição, que tem mais sentido fraseológico.

Ms C: Violoncelos e Contrabaixos, c.85 a 90
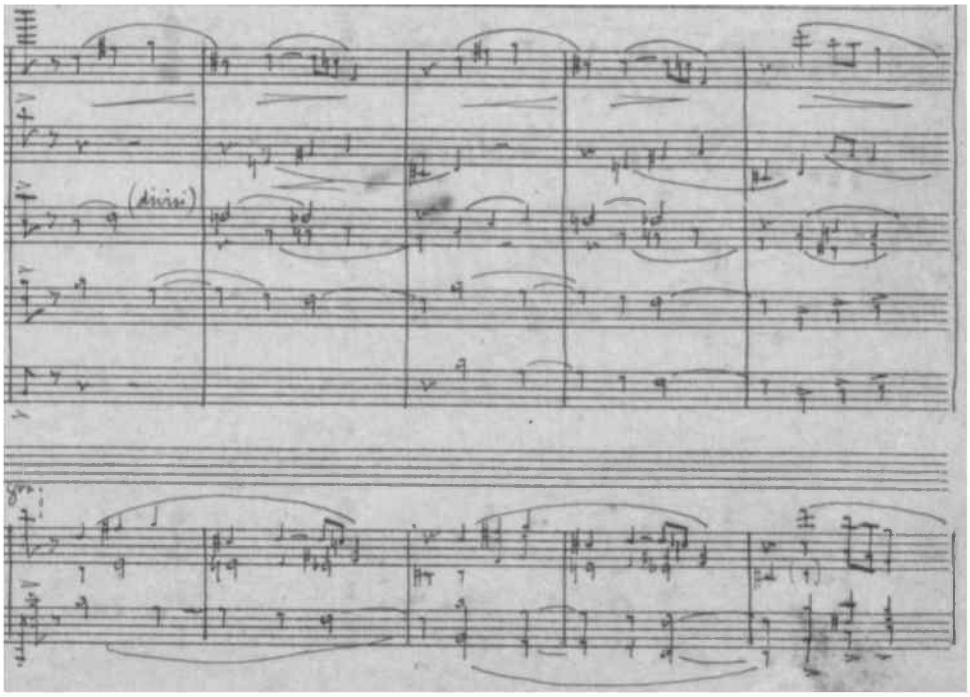


Ms C: Violoncelos e Contrabaixos, c.261 a 266



c.96 a 99 – Violoncelos: a cada dois compassos há uma ligadura distinta para temas idênticos. Propomos uma ligadura que acompanhe a ligadura dos primeiros violinos, já que o tema no violoncelo se repete nos mesmos lugares em que se repete o tema

dos primeiros violinos. A redução para piano contida no Ms C indica, de maneira clara, a fraseologia.

Ms C: Cordas e redução para piano, c.96 a 100

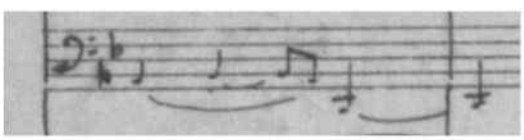


c.94 e 95 – Em geral, nos Mss B, C, D, F, G há *rit.* no c.94, e, no Ms B, *A tempo* em c.95, ambas as indicações escritas a lápis por intérpretes.

c.99 a 101 – Trompas 1 e 2: não está especificado se é uma, ou se são duas trompas. Decidimos por uma trompa, para não criar desequilíbrio com as demais vozes.

c.100 – Fagotes: adotamos ligadura do Lá (t.1) ao Ré (t.4) para seguir fraseados anteriores.

Ms C: Fagotes, c.100
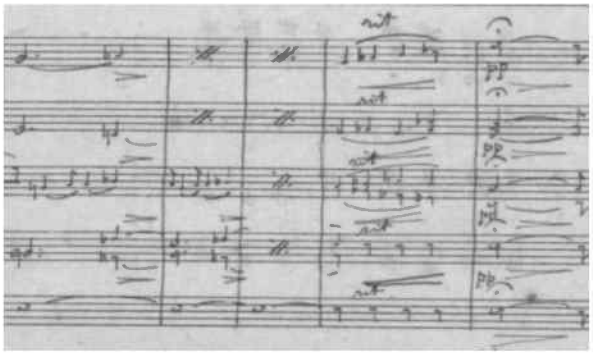


c.101 – Oboé 2: adotamos dinâmica idêntica à da Flauta 1.

c.101 e 102 – Clarinete 1: de t.2 de c.101 a t.1 de c.102, as notas estavam desligadas no Ms C.
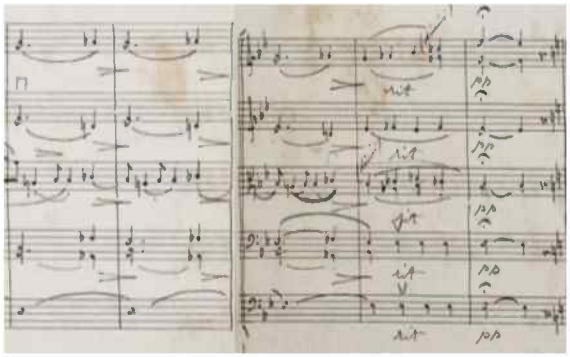
c.120 – Corne Inglês: falta um b no primeiro Mi escrito (Nota real, Lá), imitando o primeiro oboé (c. 118).

c.124 a 126: no Ms C, os Vl 1 têm articulação diversa dos Vl 2 e dos violoncelos, assim como das madeiras. Nos Mss A, B e E, todas as cordas têm articulação igual à dos primeiros violinos (ligadura que vai do t.1 ao t.4 de cada compasso); nos sopros (Mss A e B), há só um clarinete que faz um tema principal e não participa desse acompanhamento. Nos Mss. F e D, excetuando-se o c.124 de Vl 1, todas as vozes têm a articulação idêntica à dos segundos violinos (ligadura que vai do t.4 de um compasso ao t.1 do compasso seguinte). Nas partes cavadas de Vl 1 (HO0150 Pasta XV), a ligadura vai de t.1 a t.4 em cada compasso; nas partes cavadas de Vl 2 (HO0150 Pasta XIV), a ligadura vai de t.4 de um compasso ao t.1 do compasso seguinte. Nas figuras abaixo podemos verificar todas essas lições.
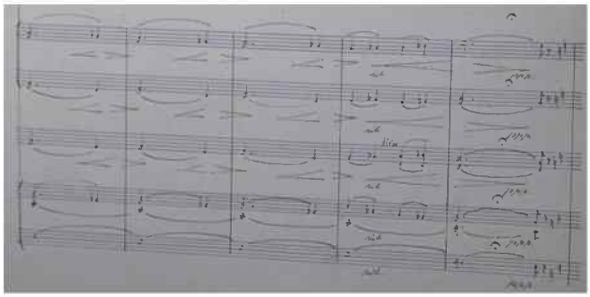
Ms C – Cordas, Mov.1, c.124 a 128



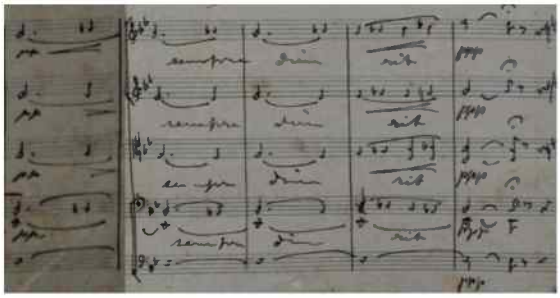
Ms E – Cordas, Mov.1, c.124 a 128



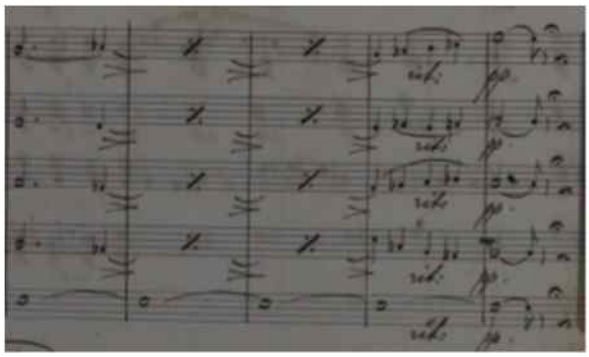
Ms A – Cordas, Mov.1, c.124 a 128
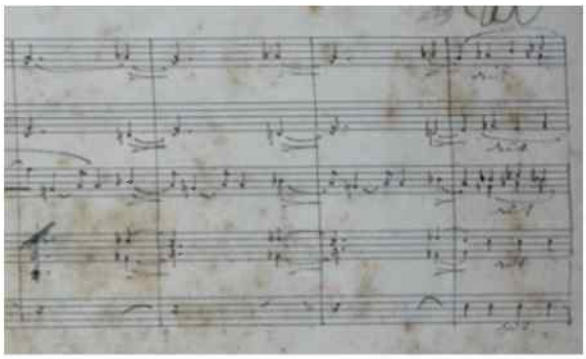


Ms B – Cordas, Mov.1, c.124 a 128
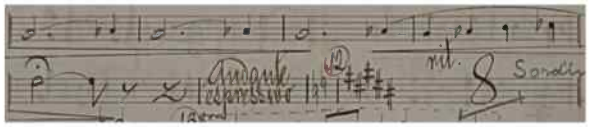


Ms F – Cordas, Mov.1, c.124 a 128
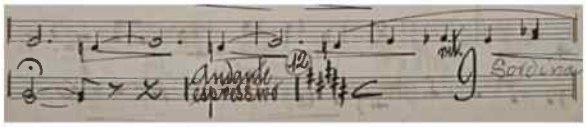


Ms D – Cordas, Mov.1, c.124 a 127



HO0150 Pasta XV – VI 1, Mov.1, c. 124 a 128
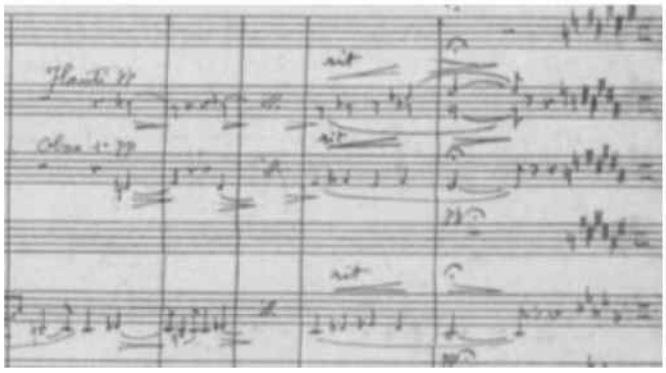


HO0150 Pasta XIV – VI 2, Mov.1, c. 124 a 128



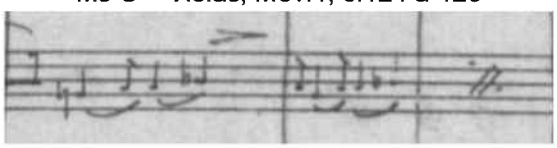
Imaginamos que o compositor tenha mudado a articulação inicial (ligadura de t.1 a t.4) para a segunda forma (ligadura de t.4 a t.1), no Ms C, quando colocou o acompanhamento orquestral (flautas, oboés e clarinete) fazendo o mesmo.

Ms C – Madeiras, Mov.1, c.124 a 128
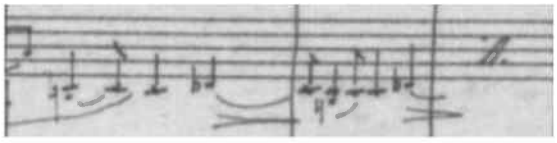


c.124 a 126 – Violas: provavelmente o compositor equivocou-se na articulação. Adotamos a mesma de Cl1.

Ms C – Violas, Mov.1, c.124 a 126

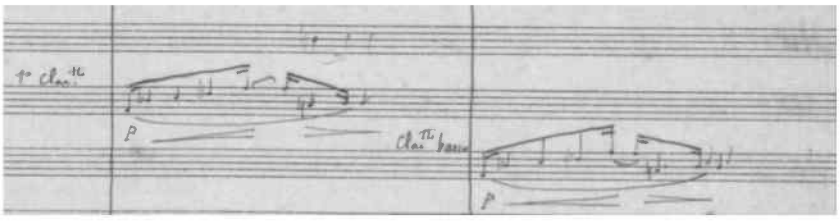


Ms C – Clarinete 1, Mov.1, c.124 a 126



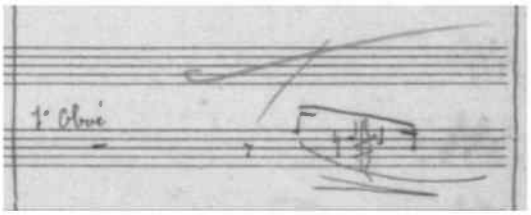
c.133 e 134 – Clarinete 1 e clarinete baixo: no c.133, como se pode ver na figura abaixo, o próprio compositor acrescentou um adendo na pauta superior, corrigindo Lá, Si, Si para Si, Do, Do (notas escritas). Cremos que ele se equivocou ao escrever, anotando as notas reais (Lá, Si, Si) em lugar de escrever onde deveriam estar escritas para o instrumento transpositor em Sib, ou seja, um tom acima. No Clarone ocorre o mesmo. Nas violas (c.133) e violoncelos (c.134), as notas estão corretas.

Ms C: Movimento 1, c. 133 e 134



c.146 – Oboé 1: ritmo provavelmente errado (figura abaixo), imitando o das cordas, quando já se iniciava uma sequência nas madeiras com ritmo diverso.

Ms C: Movimento 1, c.146

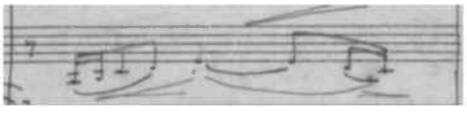


c.149 – Corne Inglês: ritmo equivocado, faltando uma colcheia. Foi alterado segundo o modelo do segundo violino, que tem as mesmas notas e o mesmo ritmo, no trecho mencionado.

Ms C: Corne Inglês, Movimento 1, c.149

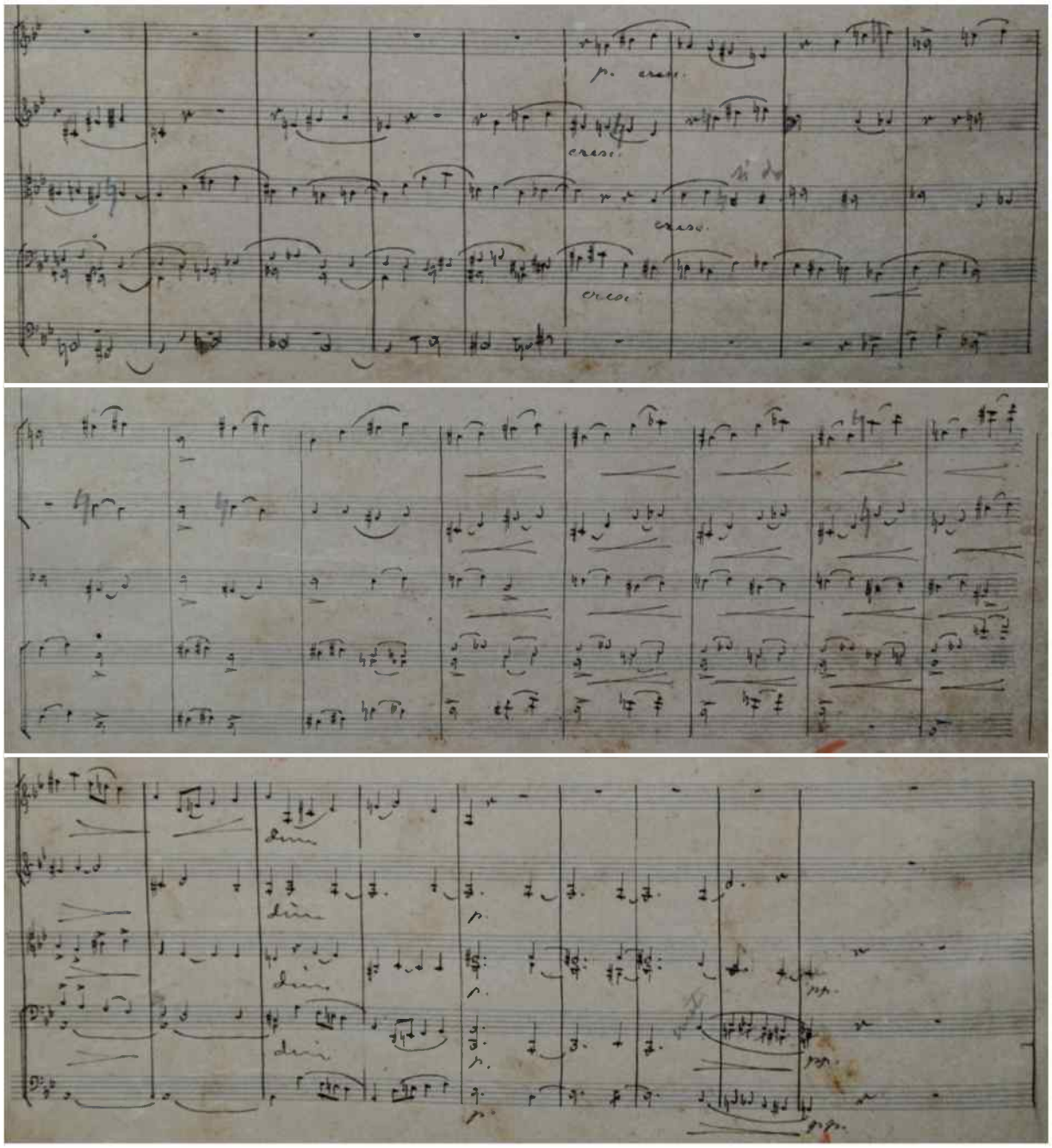


Ms C: Violinos 2, Movimento 1, c.149
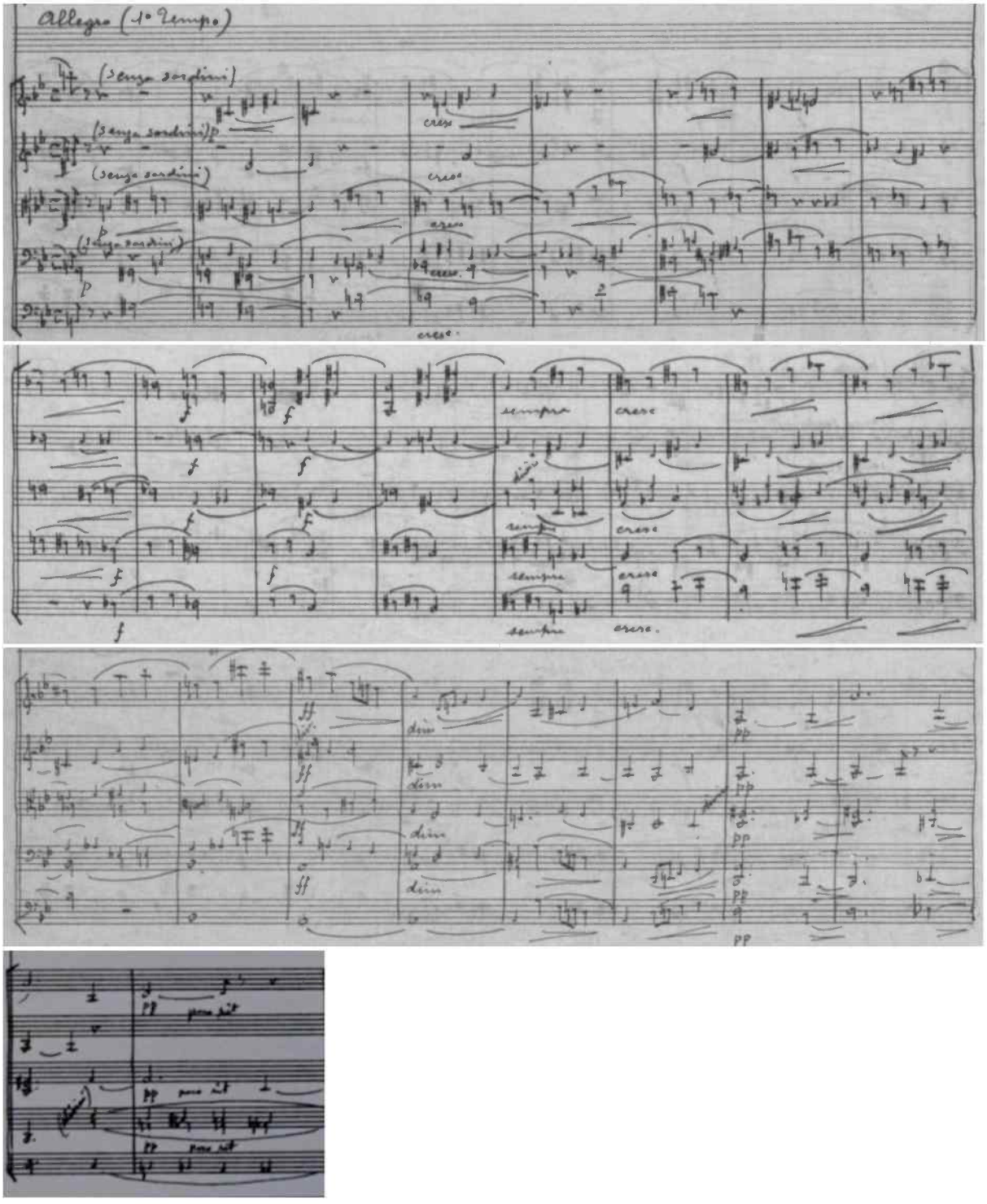


c.159 a 184 – Cordas: esta transição do desenvolvimento à reexposição é um claro exemplo de como o compositor esteve reanalisando as articulações que definem o fraseado, e demonstra como o Ms C é uma versão resultante do desenvolvimento das anteriores. Pelas figuras abaixo podem observar-se claramente as diversas mudanças. Compararemos a parte de cordas dos Mss B e C, e também os Mss D e E:

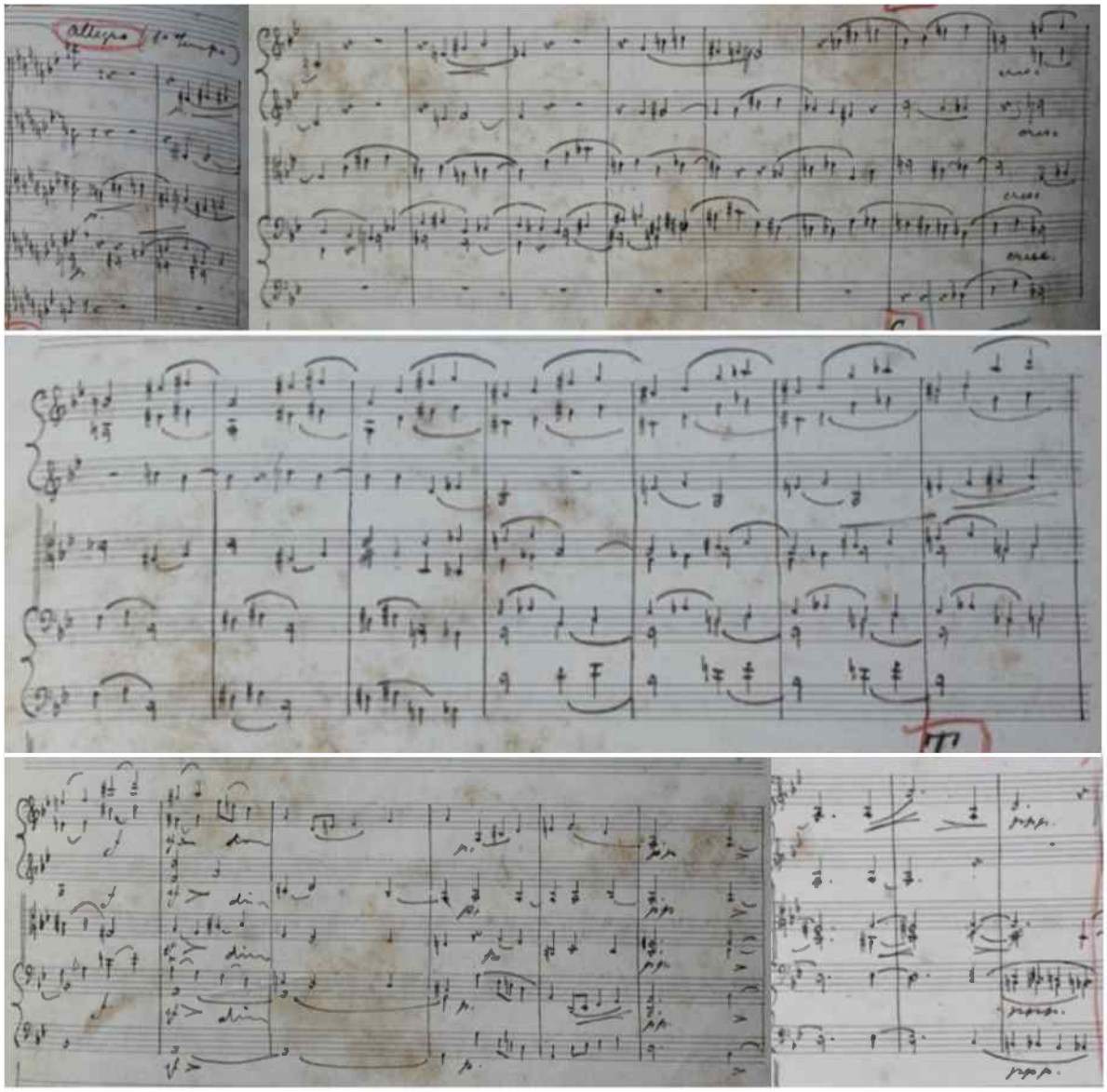
Ms B: Cordas, Mov.1, c.160 a 185
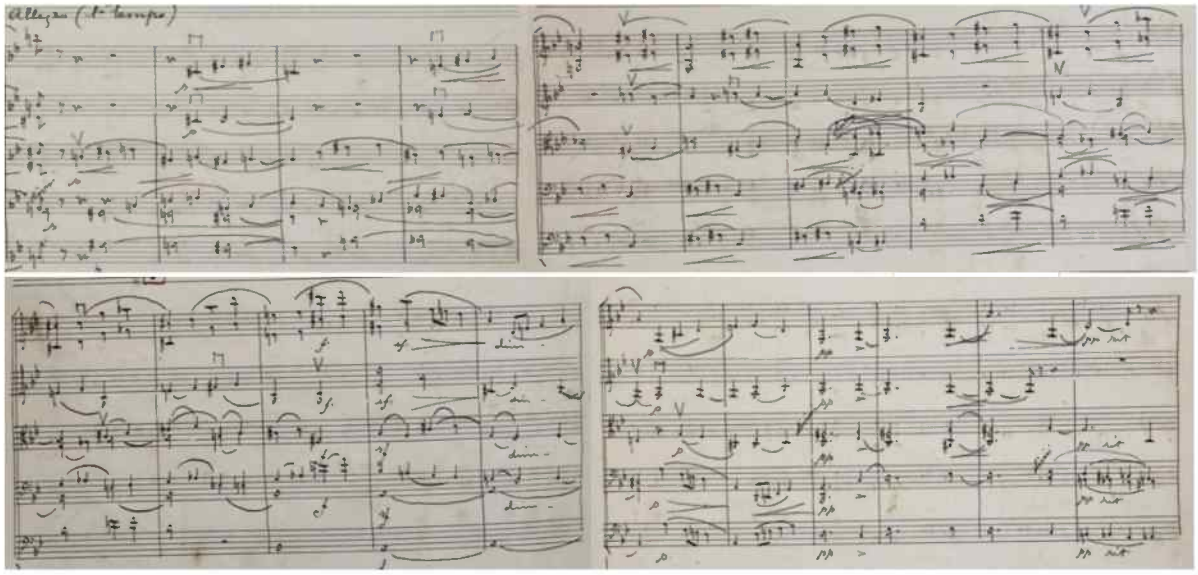


Ms C: Cordas, Mov.1, c.159 a 184



Ms D: Cordas, Mov.1, c.159 a 184
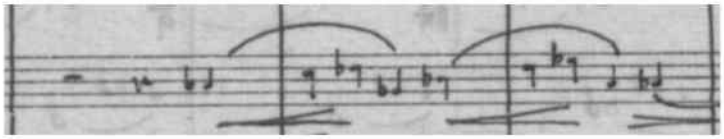


Ms E: Cordas, Mov.1, c.159 a 184



c.164 – Clarinete baixo: no Ms C, no t.3, há um Solb. Supomos que seja um equívoco e que o correto seja Sol natural, para fazer par com a voz do violoncelo, e por lógica fraseológica:

Ms C: Clarinete baixo, Movimento 1, c. 163 a 165
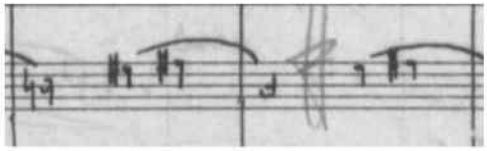


Ms C: Violoncelos, Movimento 1, c. 163 a 165



c.169 e 170 – no Clarinete 2, no c.169, t.4, falta um #; nos Oboés, há uma indicação de # a lápis. Ambas as correções são necessárias (comparar com os primeiros violinos, no mesmo compasso, na figura abaixo):
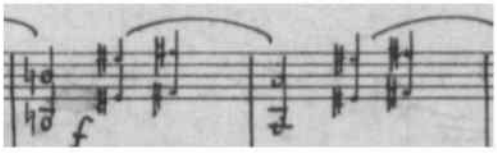
Ms C: Oboés, Mov.1, c. 169 e 170



Ms C: Clarinete 2, Mov.1, c. 169 e 170

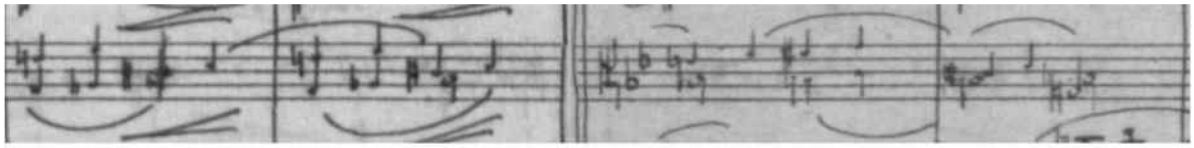


Ms C: Violinos 1, Mov.1, c. 169 e 170

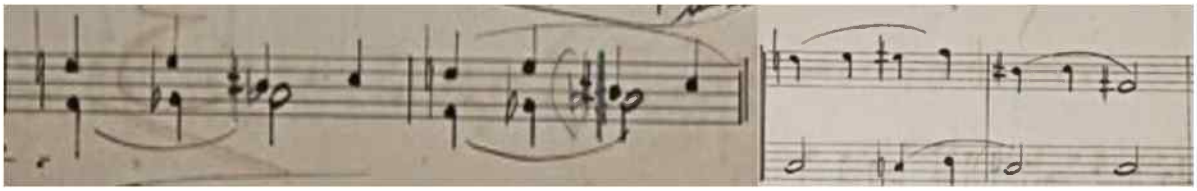


c.173 a 175 – Violas: adotamos as ligaduras das partes cavadas de viola, existentes em HO0150 Pasta XIII, pois eram mais coerentes que aquelas do Ms C. Vejamos op que ocorre neste lugar nas figuras abaixo:

Ms C: Violas, Mov.1, c.173 a 176

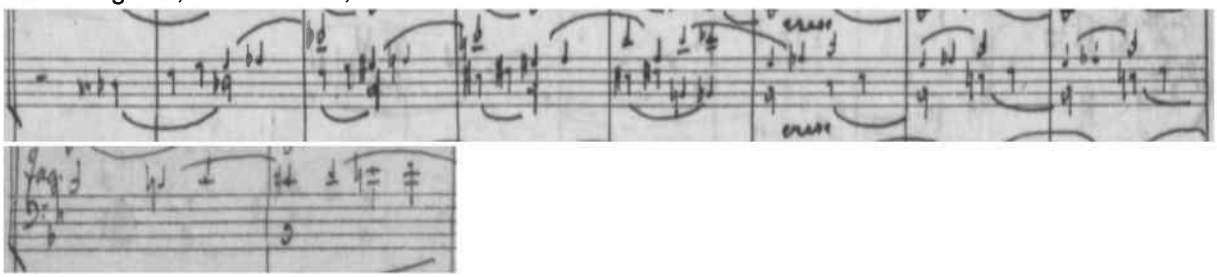


HO0150 Pasta XIII: partes cavadas de Violas, Mov.1, c.173 a 176

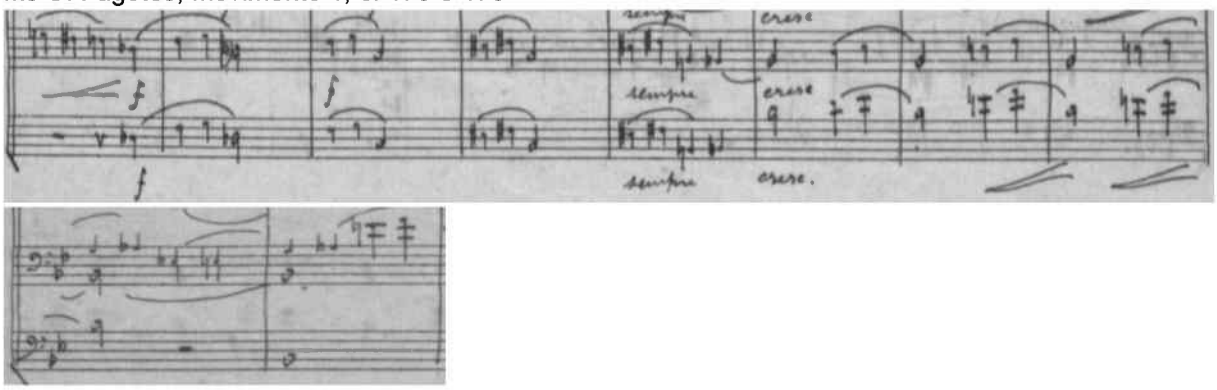


c.175 – Fagote 2: o compasso em branco indica provável esquecimento do autor. O fagote 2 vinha dobrando a voz do segundo violoncelo e contrabaixo desde o c. 159, e assim continua a partir do c. 176. Portanto, completamos o c.175 com a mesma voz. Pode ser que o compositor tenha ficado em dúvida entre repetir a voz do violoncelo 1, ou repetir somente as notas do violoncelo 2 ou contrabaixo (como nós também ficamos), e esqueceu-se de completar o compasso posteriormente. Na edição crítica optamos por repetir a voz do violoncelo 2.

Ms C: Fagotes, Movimento 1, c. 167 e 176

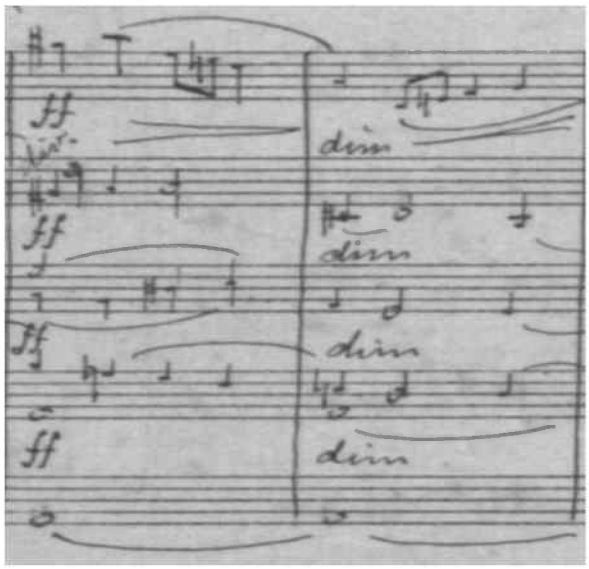


Ms C: Fagotes, Movimento 1, c. 175 e 176

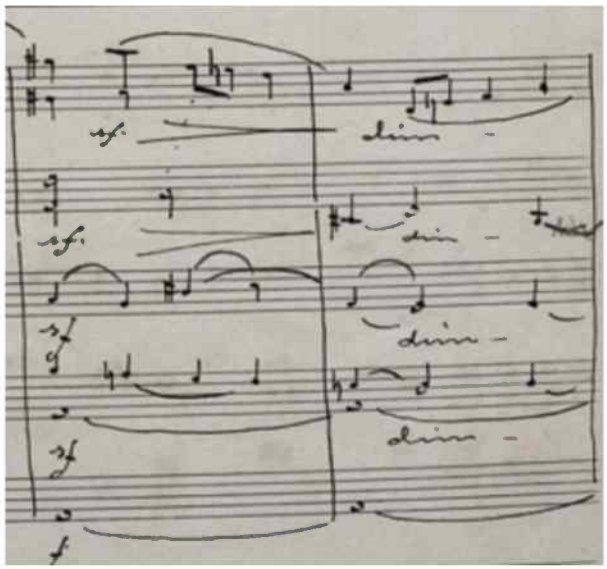


c.177 e 178 – Violas – no Ms C há um Fá (mínima, t.1) que não existe na parte cavada. No Ms E, por outro lado, este Fá existe no Vl 2. Supomos que ele desejava o *divisi*, com o fá na primeira voz de viola, e talvez o copista se equivocou, copiando duas vezes a segunda voz. No c.178, por sua vez, adotamos a articulação existente no Ms E para violas e cellos, ligando o t.1 ao t.2, como ocorre nos segundos violinos. As figuras abaixo ilustram o que foi comentado:
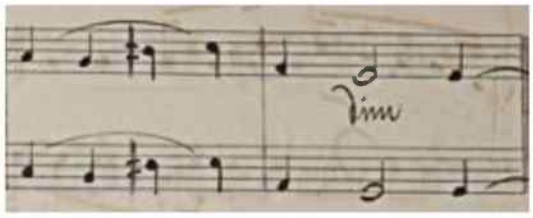
Ms C: Violas, Mov. 1, c.177 e 178



Ms E: Cordas, Mov.1, c.177 e 178
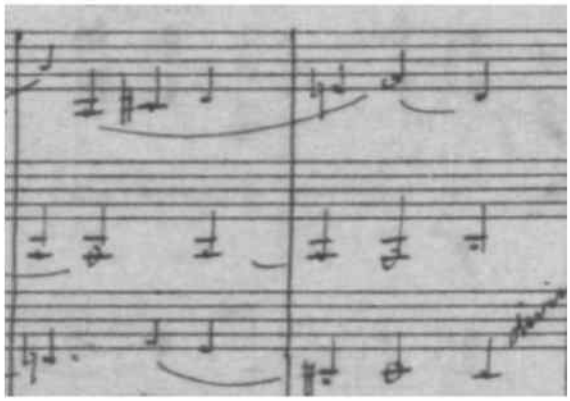


HO0150 Pasta XIII: Violas, Mov. 1, c.177 e 178

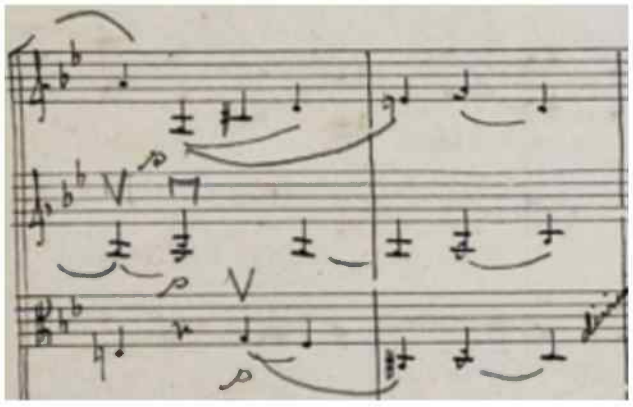


c.179 – O compasso está incorreto, faltando uma colcheia. Substituímos o t.1 por uma semínima e incluímos uma pausa de semínima no t.2, tal como ocorre na parte cavada (HO0150 Pasta XIII) e no Ms E. Por outro lado, completamos a articulação do c.180, de acordo com o Ms E. As figuras abaixo mostram os Mss C e E e a parte cavada de viola:
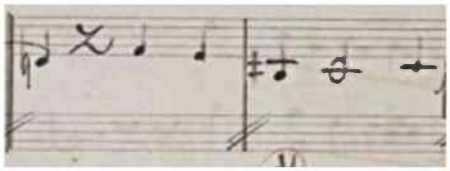
Ms C: Vl 1 e 2, e Vle, Mov.1, c.179 e 180



Ms E: Vl 1 e 2, e Vle, Mov.1, c.179 e 180
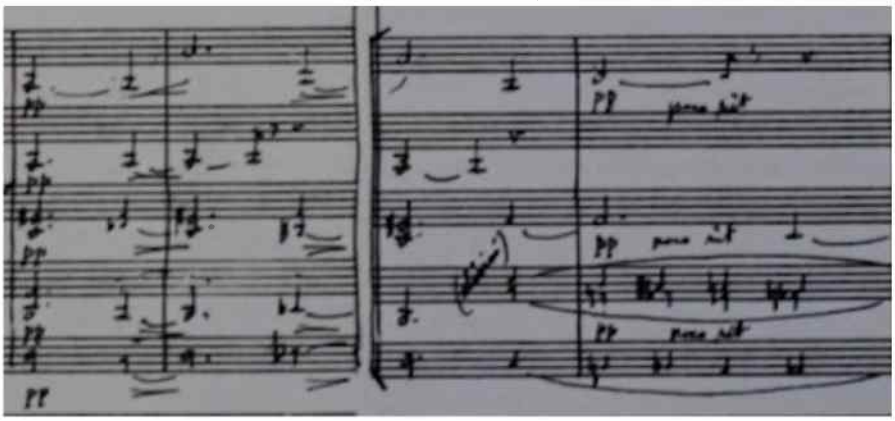


HO0150 Pasta XIII: Violas, Mov. 1, c.179 e 180



c.181 e c.182: entre o final do c.181 e o início c.182 dos Mss C e E e da edição crítica existe um corte em outros manuscritos, que já foi descrito no capítulo 4 desta tese. Nos Mss A, B e D existem 64 compassos adicionais neste trecho, que podem ser vistos nos Anexos H, I e J. No Ms G existem 55 compassos adicionais, que podem ser vistos no Anexo K.

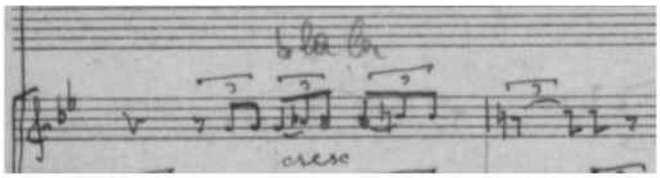
c.181 a 183 – Violinos 1 – possuíam uma articulação diferentes da das demais cordas e madeiras. O mesmo ocorreu anteriormente nos c.124 a 126. A figura abaixo ilustra o ocorrido no Ms C:

Ms C: Cordas, Movimento 1, c.181 a 184



c.195 – Violinos 1 – há correções a lápis, mostradas na figura a seguir. De acordo com o mesmo trecho na exposição, e com os manuscritos A, B, D, E, F, G, K1 e L, que, por acaso, têm a mesma configuração neste local, as correções são pertinentes.
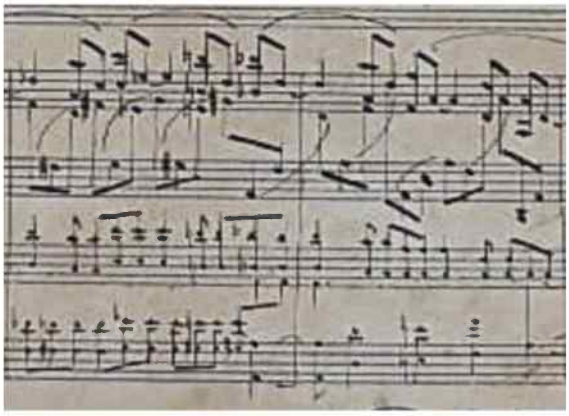
Ms A: Vl 1, Mov.1, c.195
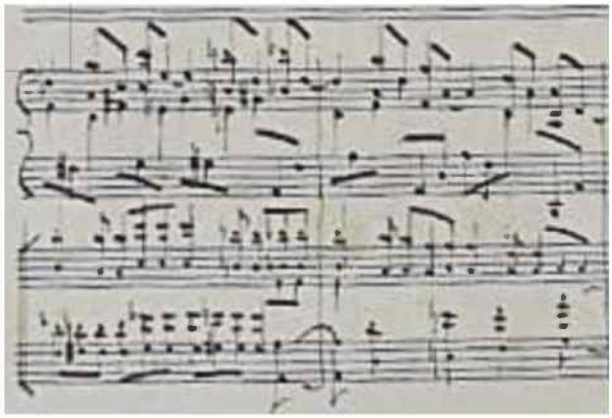


c.213 – Violas, Celli e CB, t.4 – parece que o autor teve grande dúvida em como solucionar a finalização do ritmo ternário nas violas e a entrada do tema em colcheia (ritmo binário) nos violoncelos e contrabaixos. Nas figuras abaixo pode-se ver o mesmo local na exposição (c.37) e na reexposição (c.213). No c.37, o compositor soluciona a entrada dos baixos fazendo-os participar do ritmo ternário em que vinham as violas, e no c.213, ele torna o t.4 de violas, celli e CB uma colcheia em ritmo binário. Este é um dos lugares críticos especiais, que carrega dúvidas genéticas desde os primeiros manuscritos. Vejamos o que acontece em cada um deles. No Ms J, em 37 a entrada do baixo é uma semínima (ternário) e no 213, una colcheia (binário). Algumas hipóteses: ele estava em dúvida, ou esqueceu a solução inicial. No Ms A, vê-se que ele se decidiu por uma das soluções e fez em ambos colcheia (binário), tanto na exposição quanto na reexposição. No Ms D, como ele escreve semínima em 37 e colcheia em 213 (provavelmente copiou de alguma redução que continha essa ambiguidade, como os Mss J, L e outros), algum intérprete colocou sinal de tercina no c.37. No 213, como ele havia escrito colcheia, não foi necessário o sinal de tercina. Mas a viola, em ambos os compassos tem subdivisão ternária, por primeira vez (nos Ms A e B, a viola tinha subdivisão binária no t.4). O Ms C está idêntico a D, com a reexposição diferente da exposição (o que pode ser um indicativo de sua procedência), e no Ms E, parece que o autor fixou a nova forma, entrada com semínima em subdivisão ternária, assim como as violas. No caso no Ms E, isso é simples e viável, pois só há cordas, e todas elas têm essa subdivisão ternária. O caso do Ms C não é tão simples, pois há entradas em oboés, clarone, fagotes e 3 trompas que reforçam esta entrada em colcheia com subdivisão binária no quarto tempo dos compassos 37 e 213. Diante desse problema, decidimos manter a subdivisão ternária em violas (copiando a forma do c.37 no c.213), e violoncelos e contrabaixos terão subdivisão binária, como oboés, clarone, fagotes e trompas. O compositor, no Ms D, ao passar de subdivisão binária a ternária, provavelmente se equivocou, colocando uma colcheia no c.213, em lugar

de semínima, e depois, ao refazer a orquestração do Ms C, não prestou atenção nas incongruências surgidas, provavelmente. Foi um problema muito difícil de solucionar, pois nenhuma solução é simples ou perfeita.

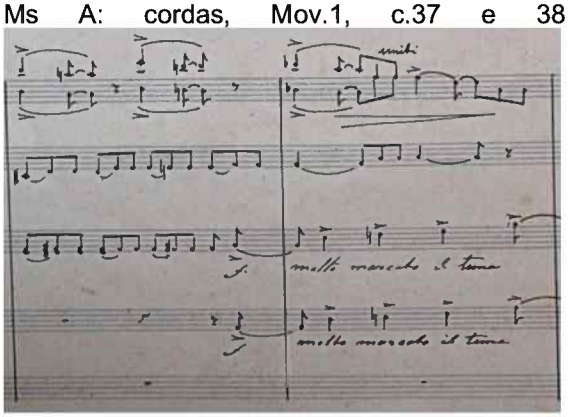
Ms J: redução 2 pianos, Mov.1, c.37 e 38



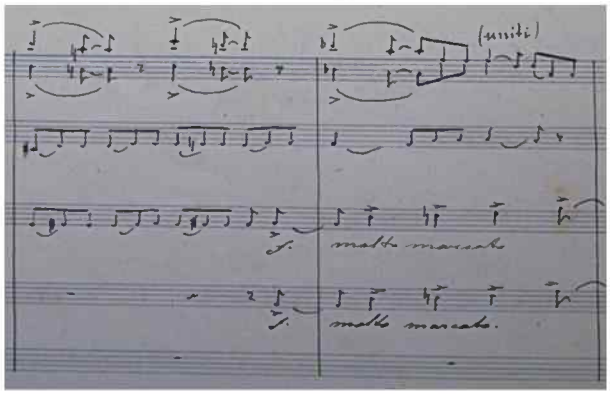
Ms J: redução 2 pianos, Mov.1, c.213 e 214



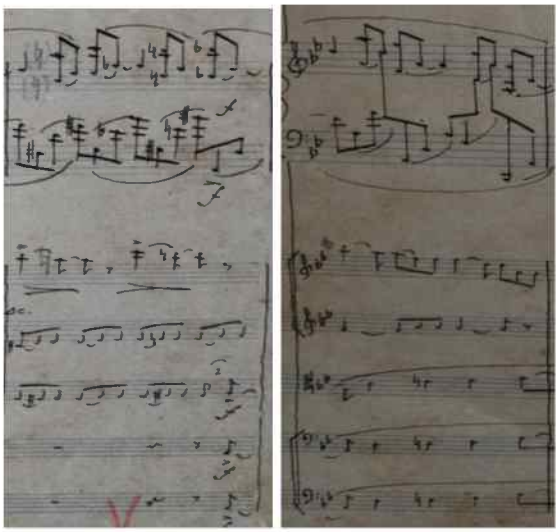
Ms A: cordas, Mov.1, c.37 e 38



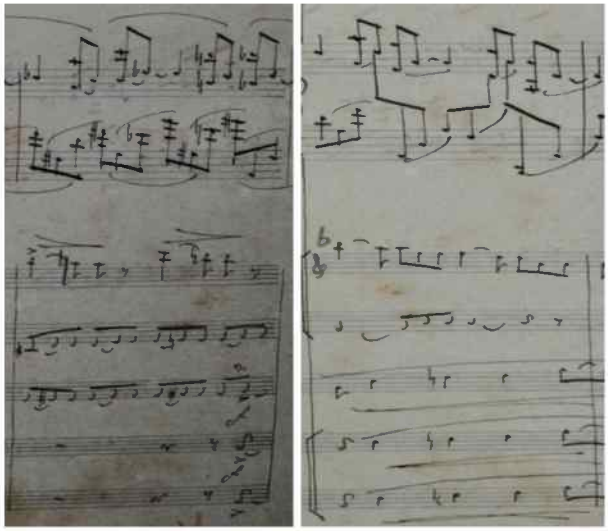
Ms A: cordas, Mov.1, c.213 e 214



Ms B: piano solo e cordas, Mov.1, c.37 e 38
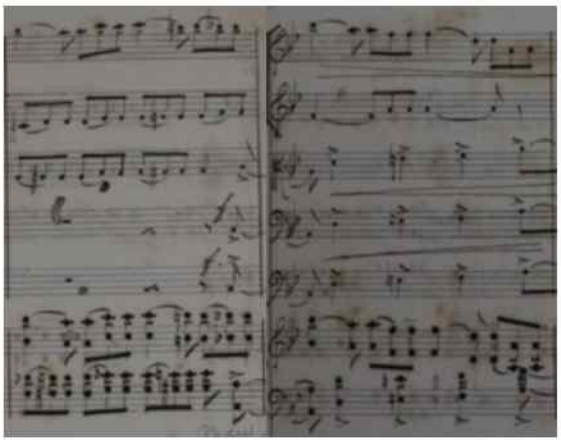


Ms B: piano solo e cordas, Mov.1, c.213 e 214
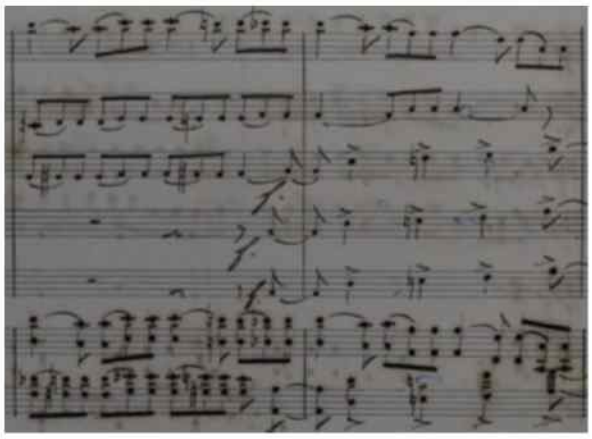


Ms F: cordas e piano solo, Mov.1, c.37 e 38

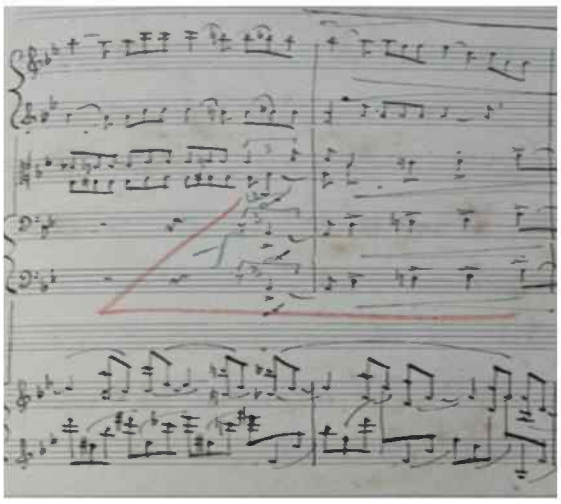
Ms F: cordas e piano solo, Mov.1, c.213 e 214



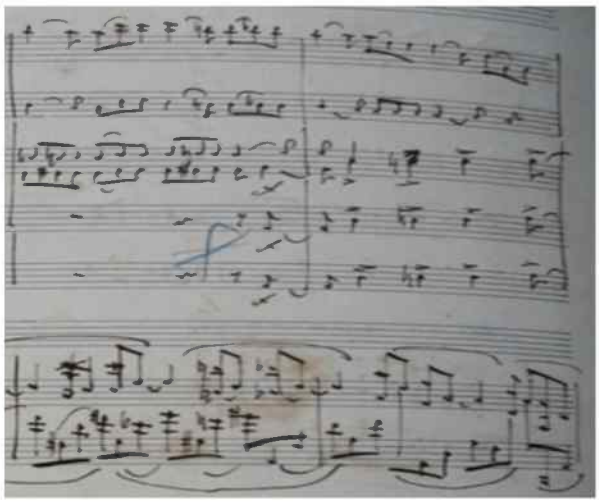
Ms D: cordas e piano solo, Mov.1, c.37 e 38
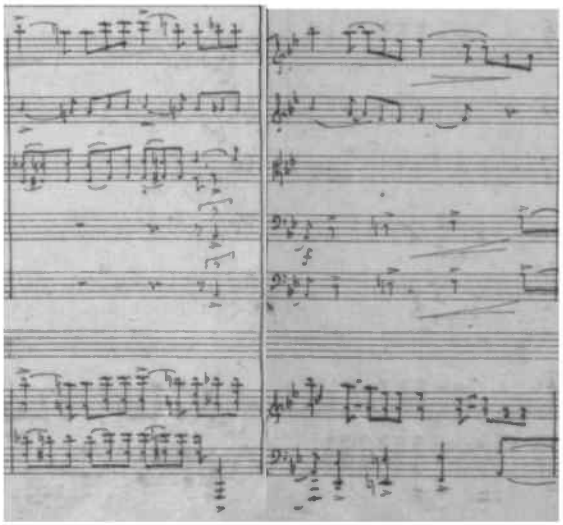


Ms D: cordas e piano solo, Mov.1, c.213 e 214
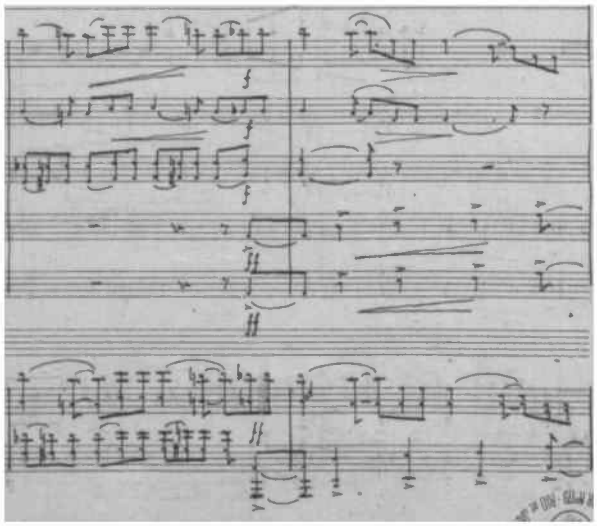


Ms C: Cordas e red. de piano, Mov.1, c.37 e 38



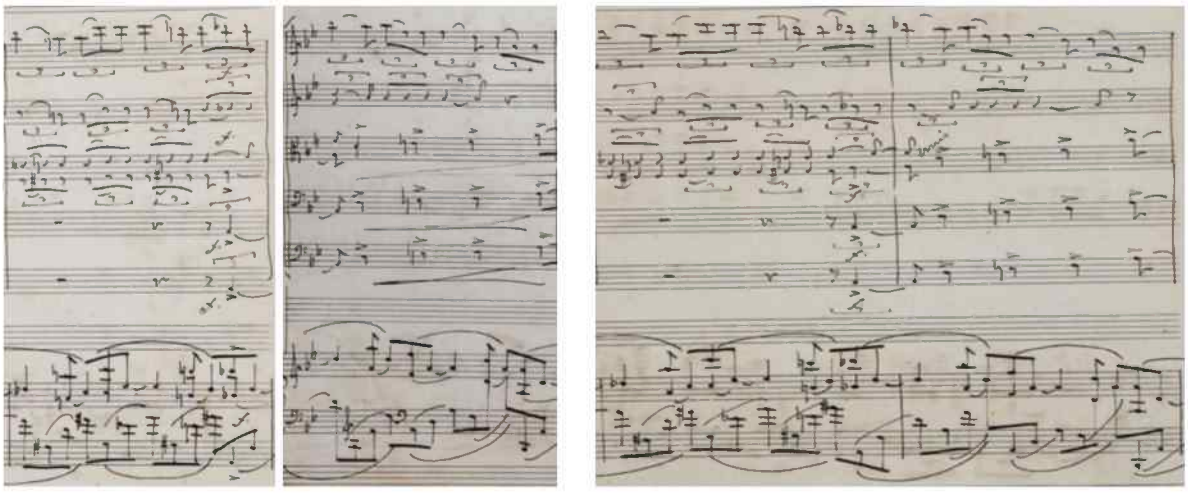
Ms C: Cordas e red. de piano, Mov.1, c.213 e 214



Ms E: Cordas e piano solo, Mov.1, c.37 e 38
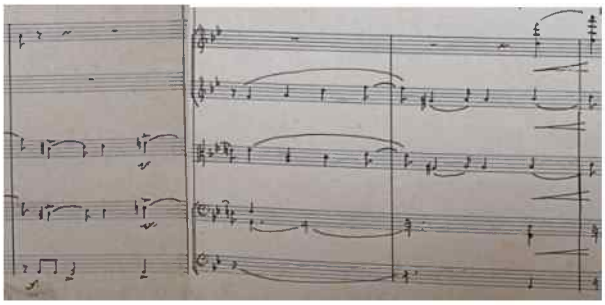


Ms E: Cordas e piano solo, Mov.1, c.213 3e 214
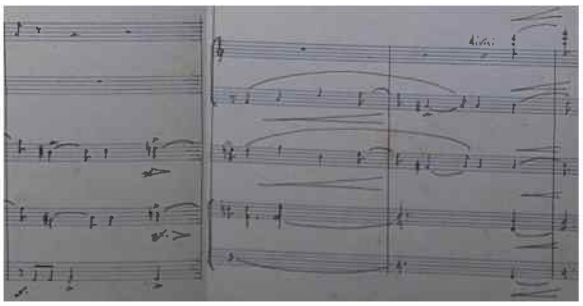


c.214 – Violinos 1 – pelas figuras acima, podem ver-se também as grandes diferenças existentes nos primeiros violinos em cada manuscrito, tanto na exposição (c.38) como na reexposição (c. 214). Se observarmos esta parte nos compassos 37 e 38, 213 e 214 nos manuscritos acima, veremos uma miríade de possibilidades distintas. Optamos por regularizar a fórmula rítmica, utilizando a fórmula que vinha ocorrendo desde o c. 34, e mais particularmente, a partir de 36.

c.215 e 217/ c.39 e 41 – Reguladores em cordas no t.4 dos compassos 215 e 217: analisemos primeiramente os compassos 39 e 215. Observamos que a ideia inicial (Ms A) era um *sf* (em violas e violoncelos), e no c.215 ele acrescentou um pequeno regulador *dim*. depois do *sf*. No Ms B, só há um acento no c.215. Nos Mss F e D há um regulador *dim*. no c.39 e um acento no c.215. No Ms E há um sf e acento no c.39, e no c.215 só um acento. E no Ms C, nos violoncelos e contrabaixos, há *sf*, acento e regulador *dim*, no c.39, e só um acento no c.215. Por sua vez, nos primeiros violinos, há um regulador *cresc*. no c.39 nos dois compassos, na exposição e na reexposição. Validaremos a forma do c.39, t.4, do Ms C, tanto neste compasso como no c.215, já que em nenhum dos manuscritos há um regulador *cresc*. neste lugar, tanto no c.39 como no c.215, e porque desde o Ms A havia um regulador *cresc*. no c.215.
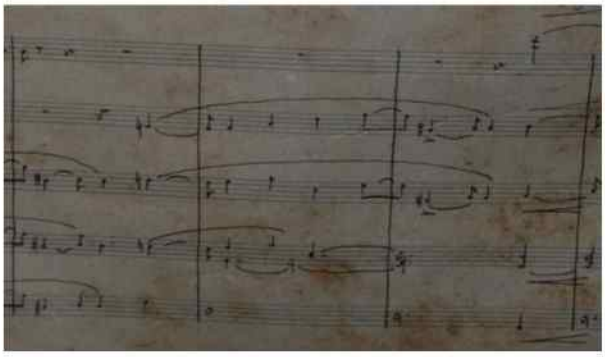
Ms A: Cordas, Mov. 1, c.39 a 41
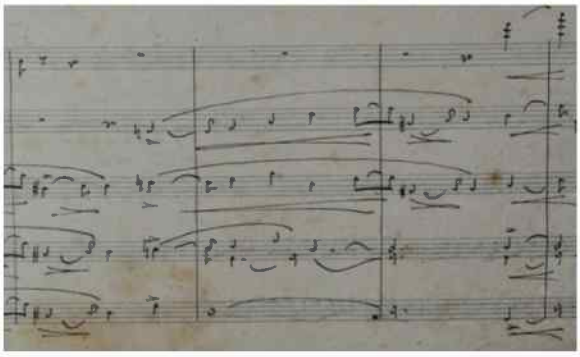


Ms A: Cordas, Mov. 1, c.215 a 217
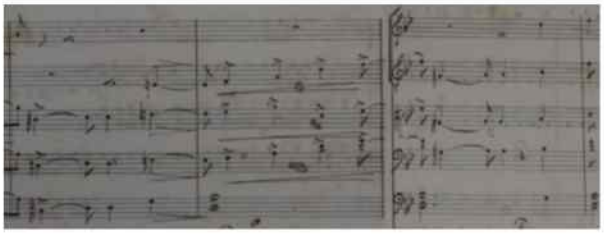


Ms B: Cordas, Mov. 1, c.39 a 41
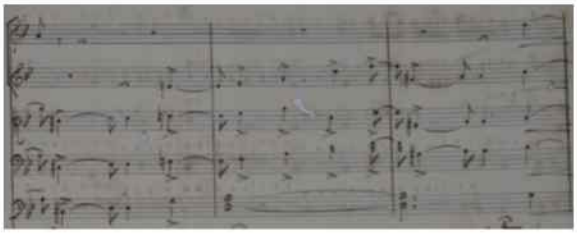


Ms B: Cordas, Mov. 1, c.215 a 217
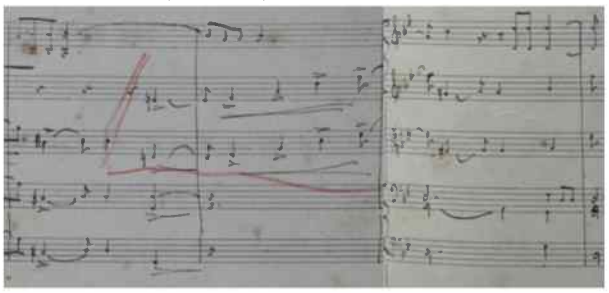


Ms F: Cordas, Mov. 1, c.39 a 41



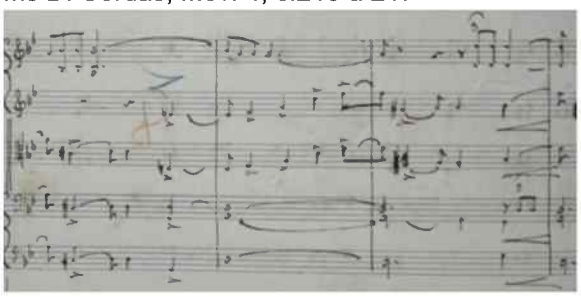
Ms F: Cordas, Mov. 1, c.215 a 217
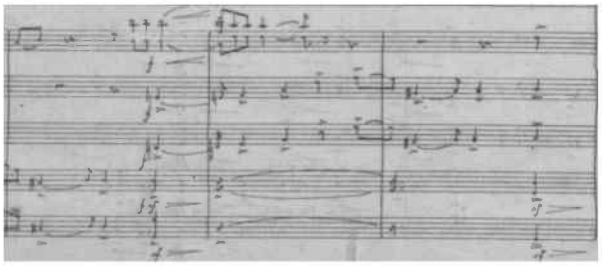


Ms D: Cordas, Mov. 1, c.39 a 41
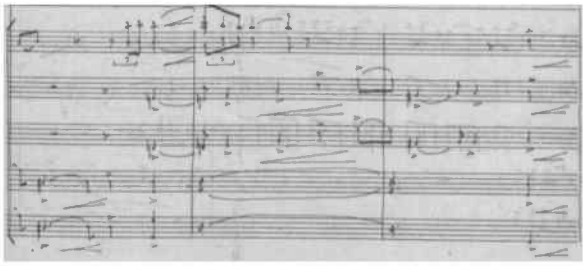


Ms D: Cordas, Mov. 1, c.215 a 217



Ms C: Cordas, Mov. 1, c.39 a 41
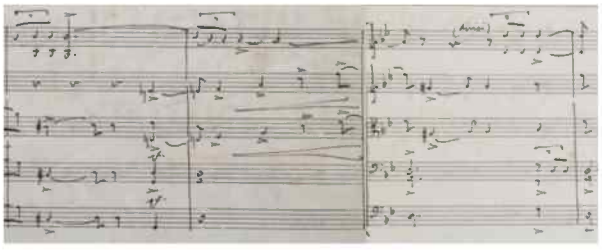


Ms C: Cordas, Mov. 1, c.215 a 217
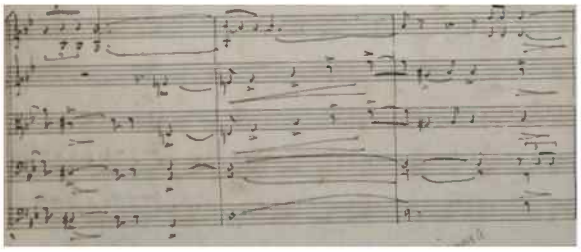


Ms E: Cordas, Mov. 1, c.39 a 41
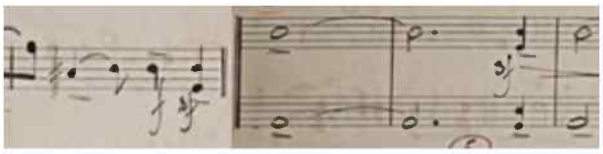
Ms E: Cordas, Mov. 1, c.215 a 217



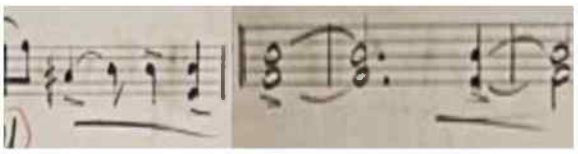
HO0150 Pasta XII: Celli, Mov.1, c.39 a 41



HO0150 Pasta XII: Celli, Mov.1, c. 215 a 217

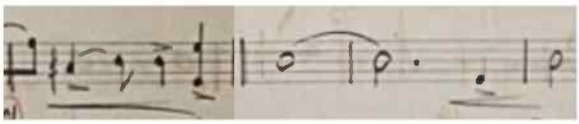


HO0150 Pasta XI: Cb, Mov.1, c.39 a 41



HO0150 Pasta XI: CB, Mov.1, c. 215 a 217
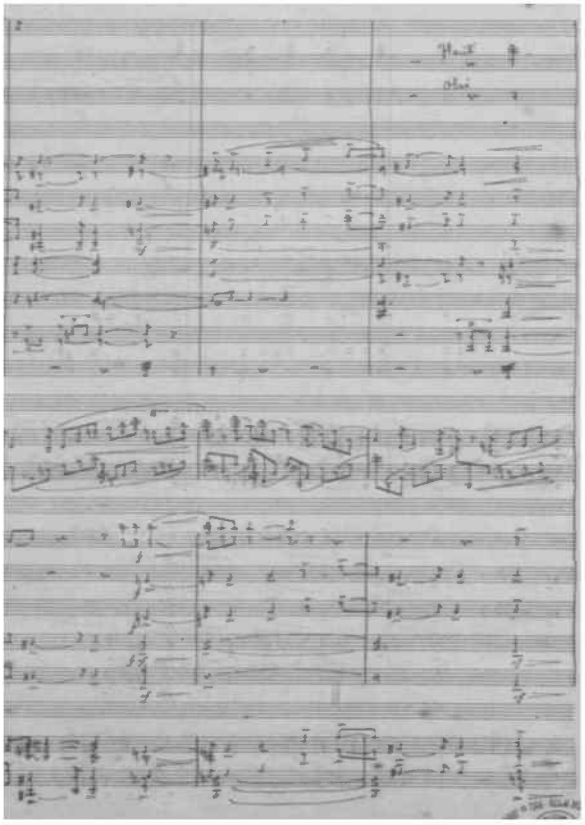




Analisemos agora o t.4 dos c. 41 e 217 nos Mss A, B, F e D: há regulador cresc. em todos eles, exceto nos Mss F e D em 41 (nada escrito). Os Mss C e E são complexos e parecem estar submetidos a equívocos gerados pelas cópias autorais. No Ms C há reg. *dim,* além de acento e *sf* nos violoncelos e contrabaixos no c.41, mas reg. *cresc.* em todas as cordas no c.217. Pode ser que no c.41 ele simplesmente copiou o t.4 do c.39, por similitude. Nas partes cavadas de violoncelo e contrabaixo, pode-se averiguar que simplesmente se copiou ao pé da letra o que há no Ms. C, com todas as suas incongruências. No Ms E, só há acento no c.41, e regulador dim. em todas as cordas no c. 217.
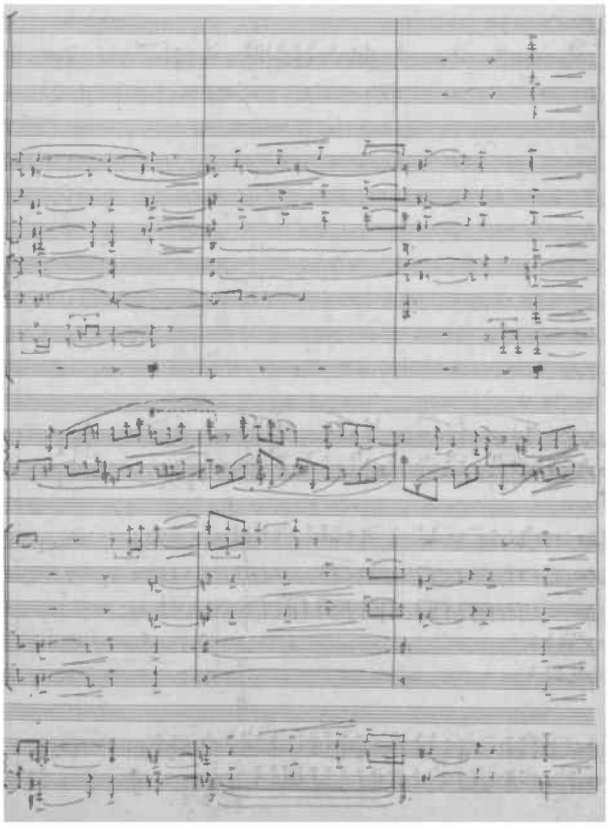
Há mais problemas no t.4 do c.41 no Ms C. Observa-se claramente, nas figuras abaixo (que contêm a partitura completa do Ms C nos trechos mencionados), que há regulador *dim.* no t.4 do c.41, em fagotes, trompas, violoncelos, contrabaixos e na redução para piano, e regulador *cresc.* em clarinetes, a partir do t.3. De forma oposta, no c.217, há regulador *cresc.* em todas as vozes, no t.4, inclusive naquelas que anteriormente não tinham nenhuma indicação.

Foi bastante difícil tomar decisões sobre essas variantes. Consideramos manter os reguladores cresc. existentes em todas as vozes no 217, e fazer o mesmo no c.41 da exposição, supondo que o compositor desejou construir esse clímax cadencial através da dinâmica e desses reguladores em forma de anacruse. Certamente haverá muitos outros pontos de vista razoáveis e válidos.

Ms C:Tutti, Mov. 1, c.39 a 41

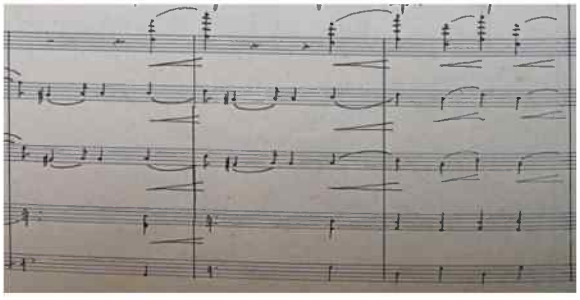


Ms C: Tutti, Mov. 1, c.215 a 217
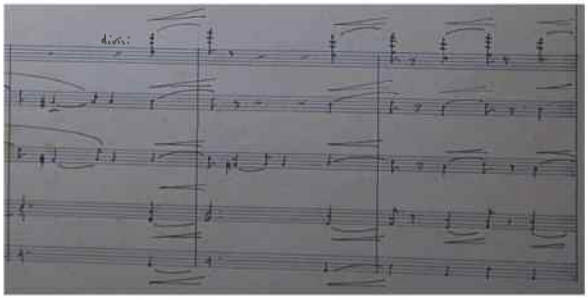


c.217 a 219 – Em violinos e violas, há diferenças em articulação nos distintos manuscritos:
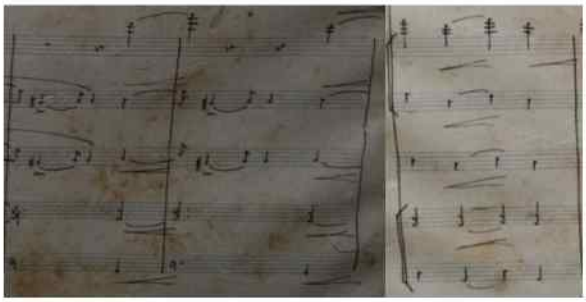
Ms A: Cordas, Mov. 1, c. 41 a 43
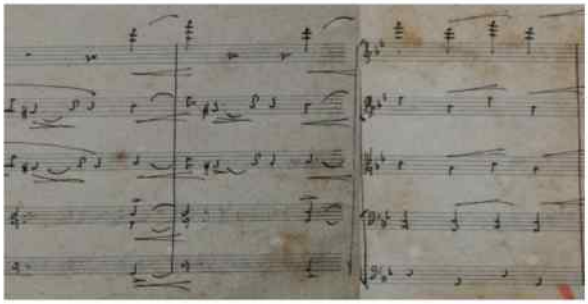


Ms A: Cordas, Mov. 1, c. 217 a 219
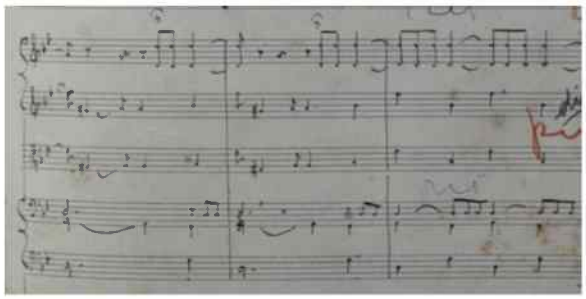


Ms B: Cordas, Mov. 1, c. 41 a 43
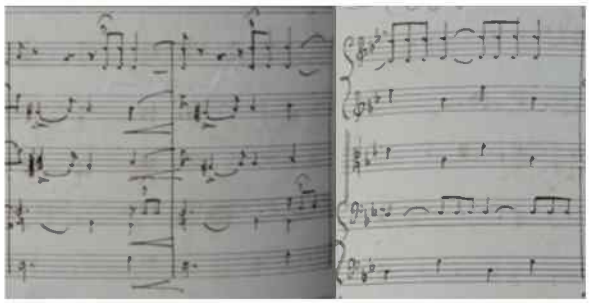


Ms B: Cordas, Mov. 1, c. 217 a 219
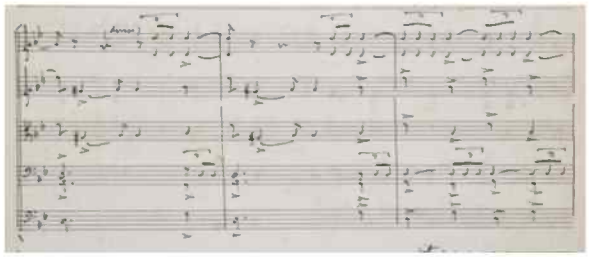


Ms D: Cordas, Mov. 1, c. 41 a 43
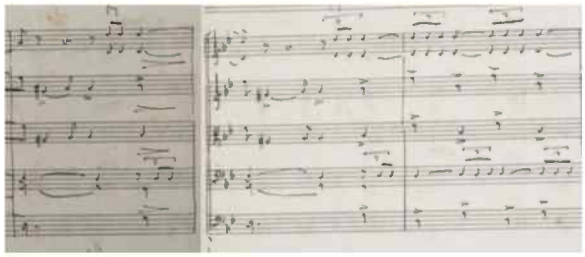


Ms D: Cordas, Mov. 1, c. 217 a 219



Ms E: Cordas, Mov. 1, c. 41 a 43
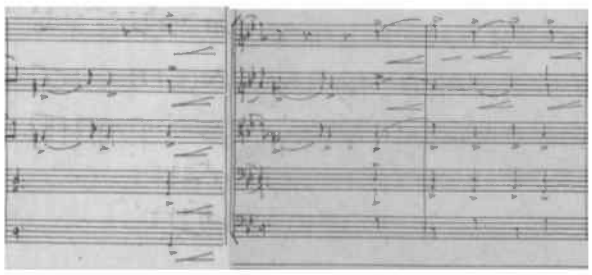


Ms E: Cordas, Mov. 1, c. 217 a 219



Ms C: Cordas, Mov. 1, c.41 a 43



Ms C: Cordas, Mov. 1, c.217 a 219



No Ms A havia ligaduras dois a dois, exceto nos violoncelos e contrabaixos, na exposição; na reexposição, já há ligaduras idênticas nos Celli, e, parcialmente, também nos Cb.

No Ms B: há ligaduras dois a dois na exposição, que desaparecem parcialmente na reexposição.

No Ms D, não há ligaduras na exposição; na reexposição, Violinos 2 e Violas têm ligaduras e o restante não.
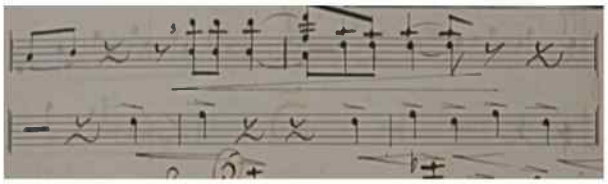
No Ms E, todas soltas.

No Ms C, não há nada na exposição, todas soltas; na reexposição, violinos têm ligaduras e o restante não.

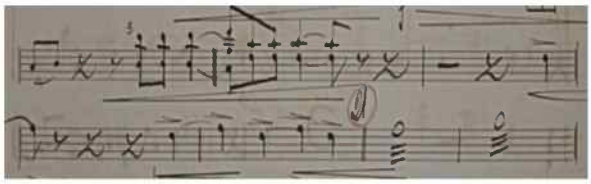
Como escolher entre essas variantes adiáforas?

Verifiquemos as partes cavadas de violinos, HO0150, pastas 14 e 15, relativas ao material do Ms C.
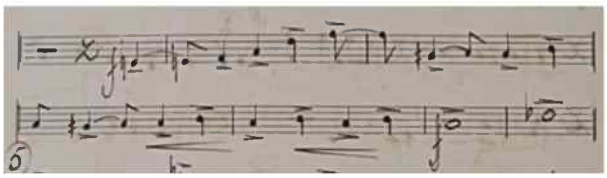
HO 0150 pasta 15: Vl 1, Mov. 1, c.38 a 43
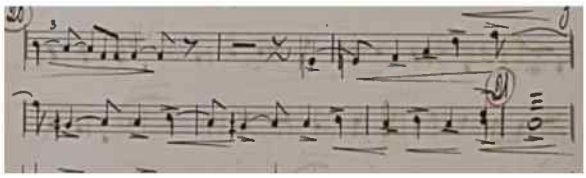


HO 0150 pasta 15: Vl 1, Mov. 1, c.215 a 221



HO 0150 pasta 14: Vl 2, Mov. 1, c.39 a 45
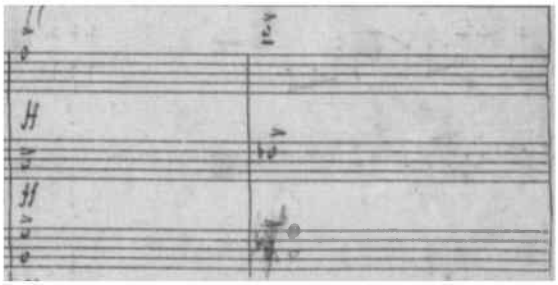


HO 0150 pasta 14: Vl 2, Mov. 1, c.214 a 220
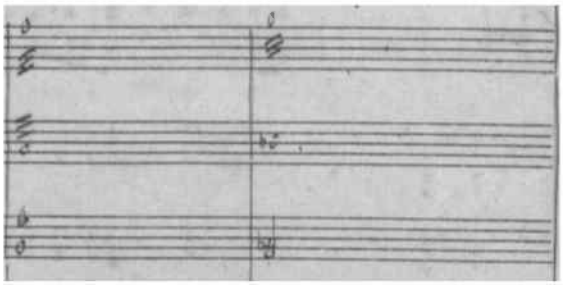


Na exposição das partes cavadas de Vl 1 e 2, há bastante segurança, todas estão soltas. Na reexposição, há duas ligaduras em Vl 1 em 218 e 219 e uma ligadura em Vl 2, de c.217 a 218. Não se sabe se são acidentais. Tendo em vista todos os materiais, considerando as idéias iniciais existentes nos Mss A e B, as ligaduras existes entre os c. 217 e 210 do Ms C, e as ligaduras existentes em todas as vozes de sopros nesse local, optaremos pela reexposição do Ms C, com as devidas correções imitando as vozes dos sopros.

c.220 e 221: Violinos e Violas: os violinos têm indicação de trêmulo na semibreve (Vl.2 só em 220), que parece ter sido acrescentada, e nos mesmos compassos, na exposição, há somente semibreves; as violas são semibreves. Nos Mss A, B e F há somente mínimas pontuadas. Nos Mss D e E há semibreves. Optamos por semibreves, como na exposição. Há que registrar aqui que o copista das partes cavadas fez exatamente como se indica no Ms C, com todas as incongruências acima referidas. As imagens abaixo ilustram tais compassos nos diversos manuscritos:

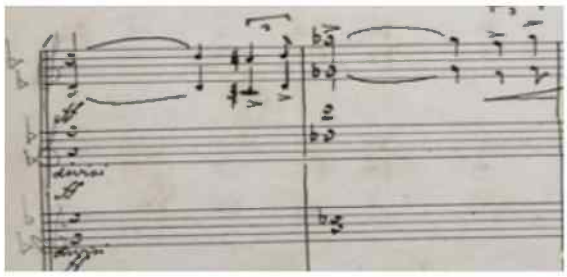
Ms C: Vls e Vla, Mov.1, c.44, 45
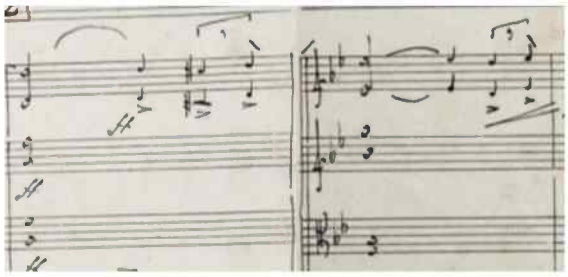


Ms C: Vls e Vla, Mov.1, c.220, 221



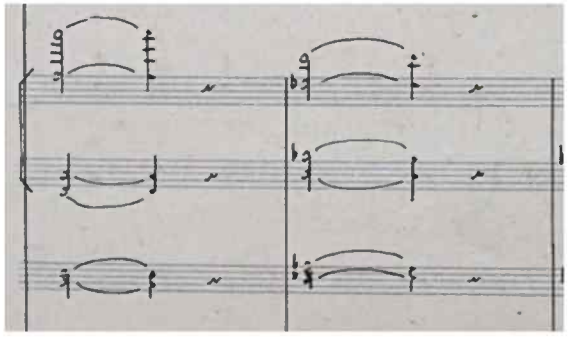
Ms E: Vls e Vla, Mov.1, c.44, 45



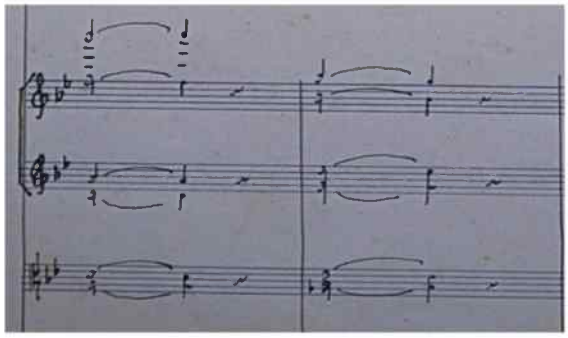
Ms E: Vls e Vla, Mov.1, c.220, 221



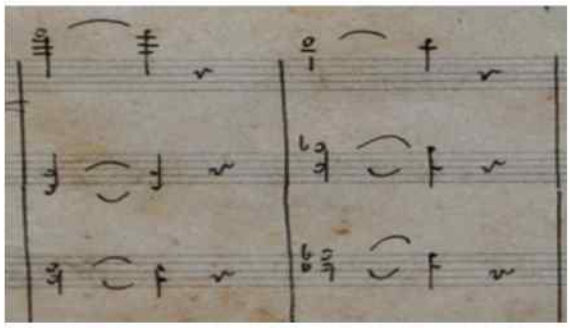
Ms A: Vls e Vla, Mov.1, c.44, 45
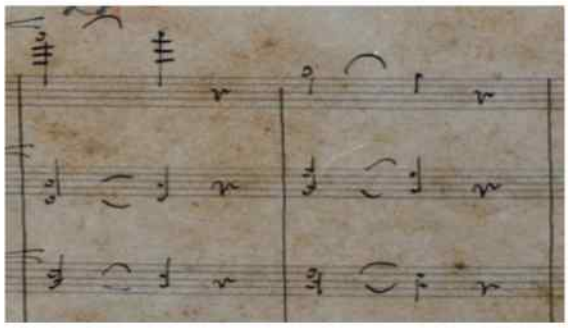


Ms A: Vls e Vla, Mov.1, c.220, 221
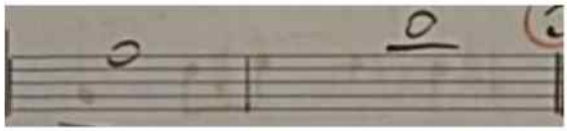


Ms B: Vls e Vla, Mov.1, c.44, 45



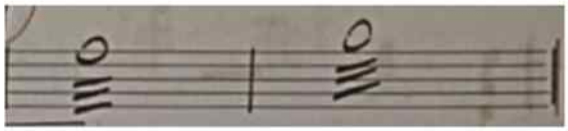
Ms B: Vls e Vla, Mov.1, c.220, 221
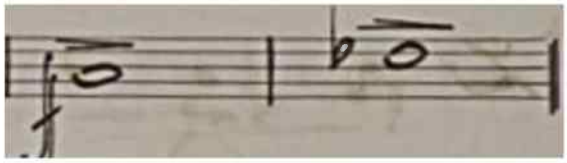


HO0150 Pasta XV: Vl 1, c.44, 45
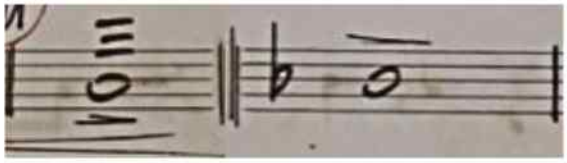


HO0150 Pasta XV: Vl 1, c.220, 221



HO0150 Pasta XIV: Vl 2, c.44, 45
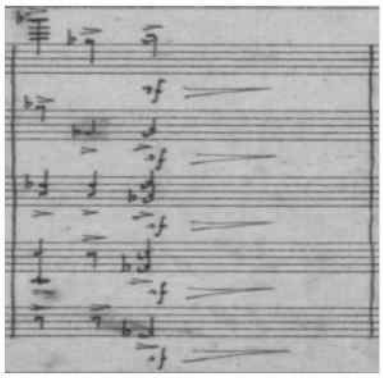


HO0150 Pasta XIV: Vl 2, c.220, 221
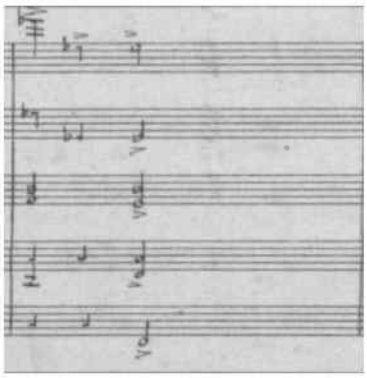


c.223: Violas e cordas – contrariamente às demais vozes de cordas, e à própria parte de viola na exposição (c.47), o c.223 é constituído por duas mínimas, em lugar de duas semínimas e uma mínima. Optamos por imitar a forma rítmica do c.47. No c.223, também faltam os acentos, o *sf* no t.3 e o regulador *dim.* nas diversas vozes de cordas, como se pode verificar na figura abaixo.

Ms C: Cordas, Mov. 1, c.47
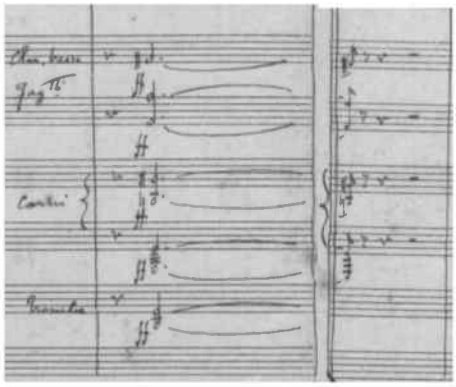


Ms C: Cordas, Mov. 1, c.223
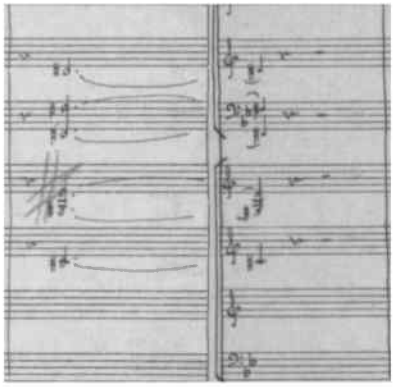


c. 233: Trompa 4 e Trompetes – Não há nada para os trompetes e para a quarta trompa neste compasso, contrariamente ao que ocorreu na exposição, no c.57, como se pode verificar na figura abaixo. Provável esquecimento do autor. Analisamos os mesmos compassos nos Mss A e B, para verificar se havia alguma diferença de orquestração na reexposição: comprovamos que não havia. Complementamos, então, o c. 233 com as notas faltantes.

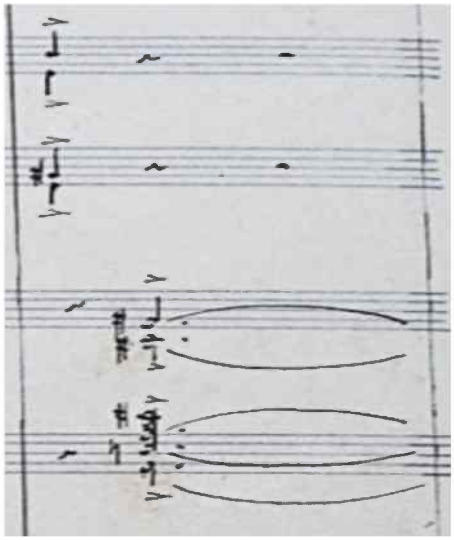
Ms C: Cl.B, Fg, H e Tr, Mov. 1, c.57



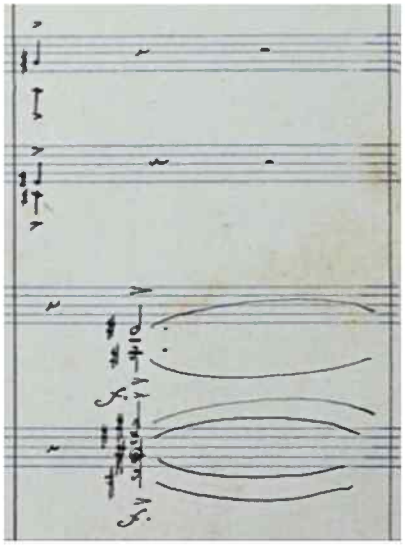
Ms C: Cl.B, Fg, H e Tr, Mov. 1, c.233



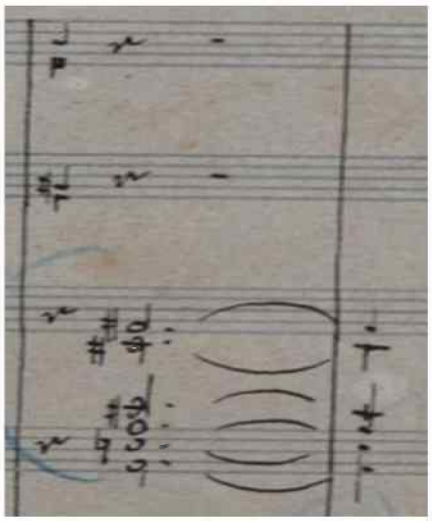
Ms A: H, Tr e Tbni, Mov. 1, c.57
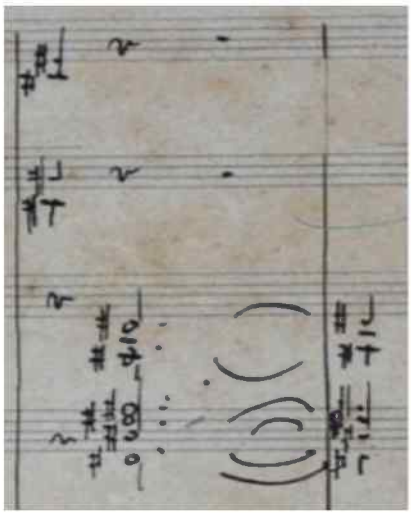


Ms A: H, Tr e Tbni, Mov. 1, c.233



Ms B : H, Tr e Tbni, Mov. 1, c.57



Ms B: H, Tr e Tbni, Mov. 1, c.233



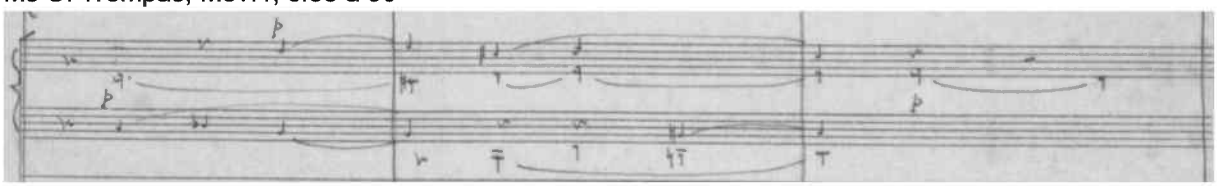
c.236 a 238: Trompas, trompetes, piccolo e tímpanos – ver nota c.60 a 62.

c.239 a 248: Cordas – é interessante notar que o compositor acrescentou cordas, nestes compassos, na reexposição, dobrando os sopros. Não havia cordas no trecho equivalente, na exposição (c. 63 a 72), e tampouco havia nos Mss A e B, tanto na exposição quanto na reexposição. Não alteramos a orquestração original no Ms C, mesmo supondo que o compositor poderia haver querido também acrescentar as cordas na exposição.

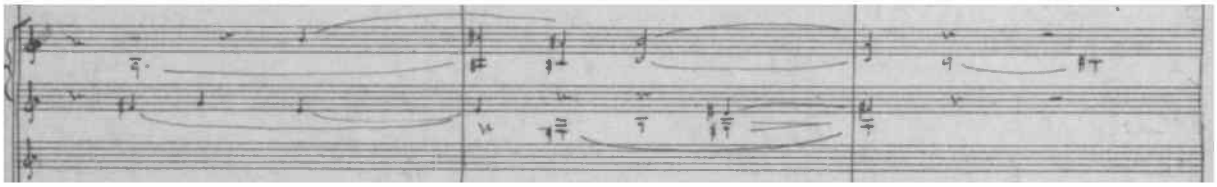
c.263 e 264: Violas, Violoncelos e Contrabaixos – ver nota c.87 e 88.

c.264 a 266: Trompas – reproduzimos as ligaduras que existiam entre os compassos 88 e 90 na exposição, mais compatíveis com o fraseado geral das cordas e dos sopros.

Ms C: Trompas, Mov.1, c.88 a 90



Ms C: Trompas, Mov.1, c.264 a 266
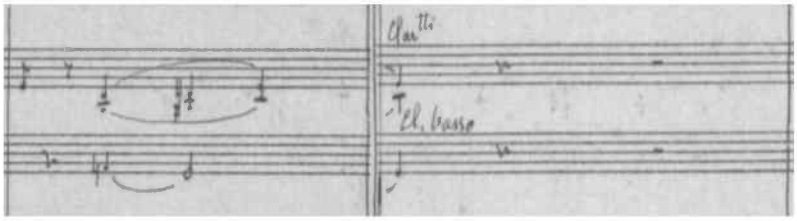


c.266 e 267: Clarinetes e clarone – reproduzimos as ligaduras que existiam nos compassos 90 e 91 na exposição.

Ms C: Clarinetes e clarone, Mov.1, c.90 e 91
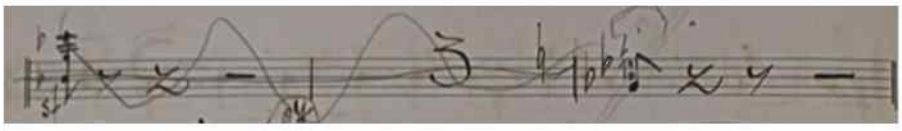


Ms C: Clarinetes e clarone, Mov.1, c.266 e 267

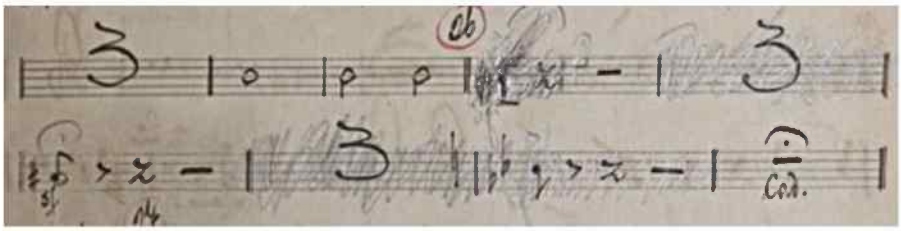


c.275 e 279: Tutti - É importante notar que esses dois acordes de tutti de orquestra, que só existem no Ms C, foram cortados a lápis nas partes cavadas de cordas. As figuras abaixo mostram o que ocorre nas partes cavadas de Vl 1 (HO0150 Pasta XV) e CB (HO0150 Pasta XI):

HO0150 Pasta XV: Vl 1, Mov.1, c.275 a 279



HO0150 Pasta XI: CB, Mov.1, c.266 a 279

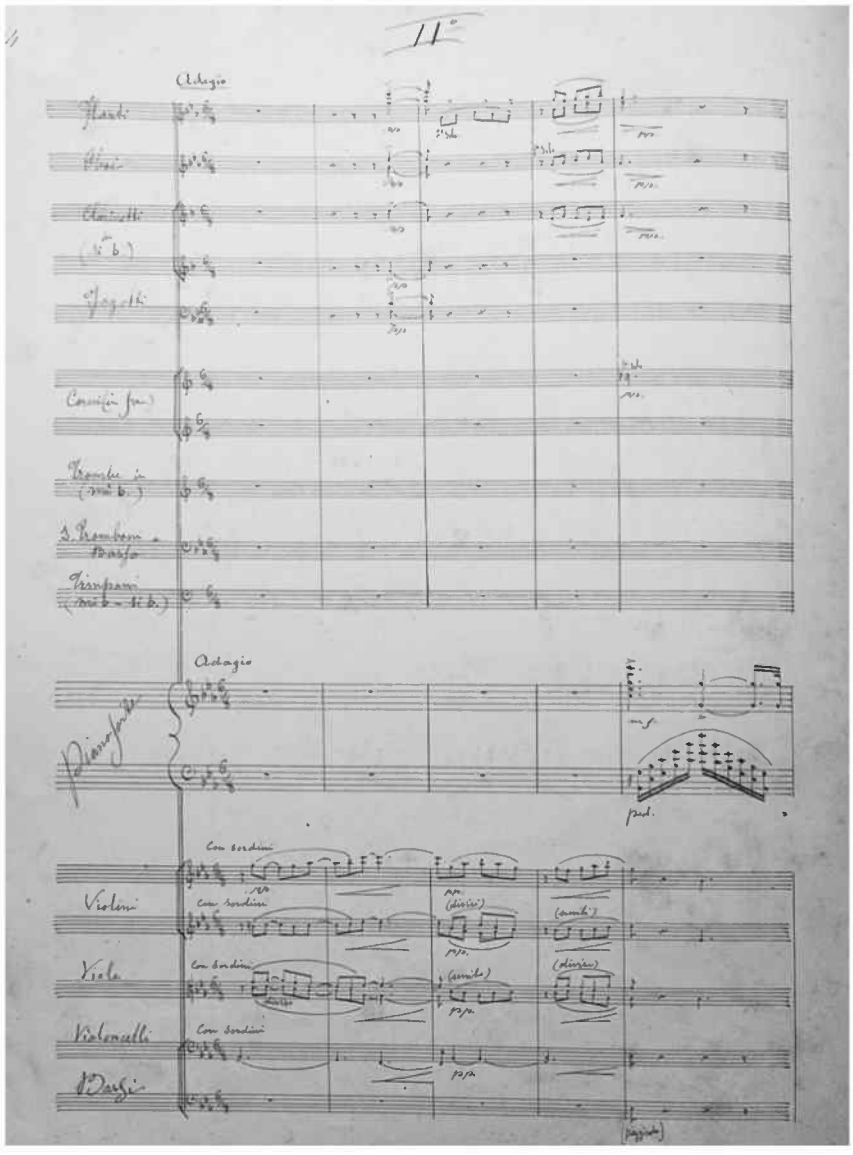


6.2.2 Notas textuais da parte orquestral – Movimento II
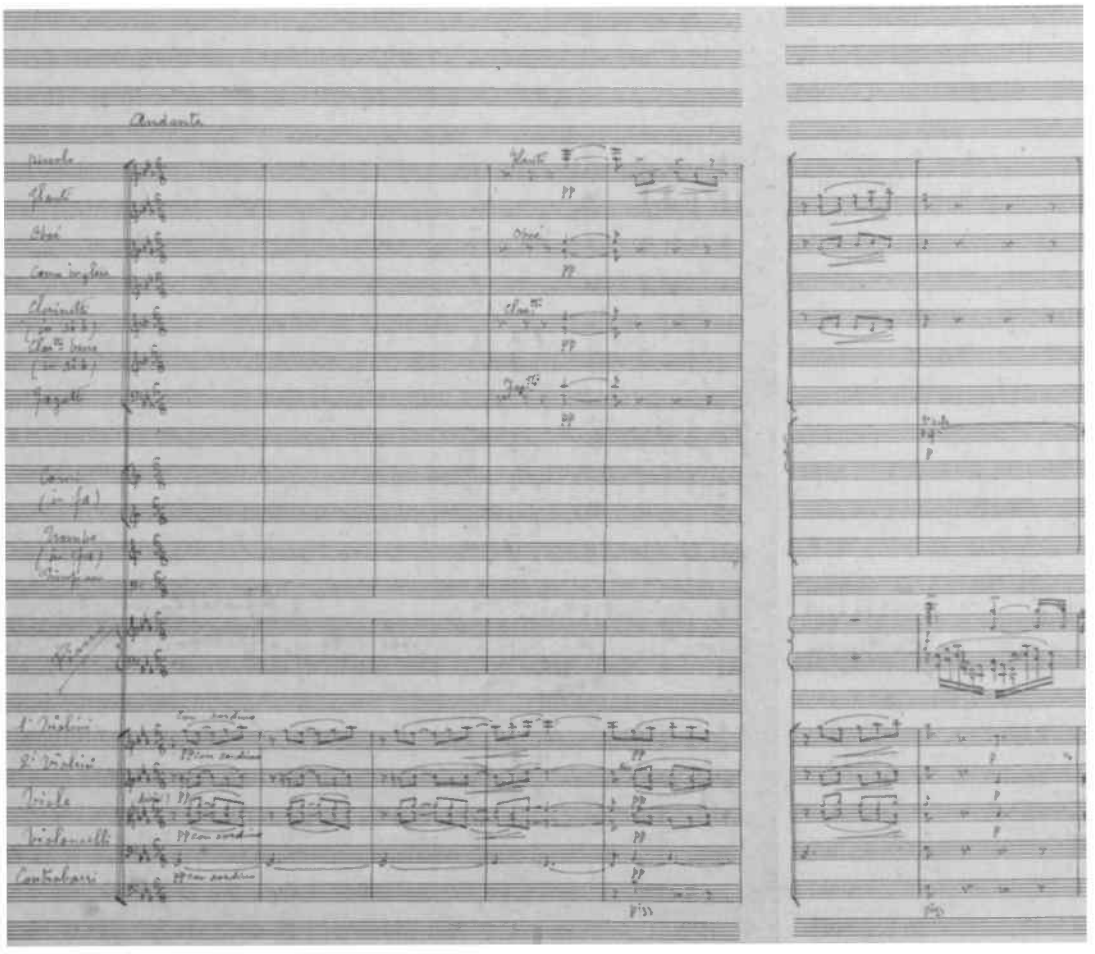
Entre os três movimentos, este é o que mais se conservou nos 3 manuscritos orquestrais. Nas notas críticas e no aparato crítico, referimo-nos aos tempos, como t.1 a t.6, considerando cada colcheia um tempo.

c.1 a 6: Nos Mss A e K2, a introdução orquestral que antecede a entrada do piano tem apenas 4 compassos. Nos demais manuscritos, a introdução orquestral tem 6 compassos. Nas figuras abaixo pode-se ver a Introdução de 4 compassos do Ms A, e de 6 compassos do Ms C:

Ms A: Movimento 2, c.1 a 5
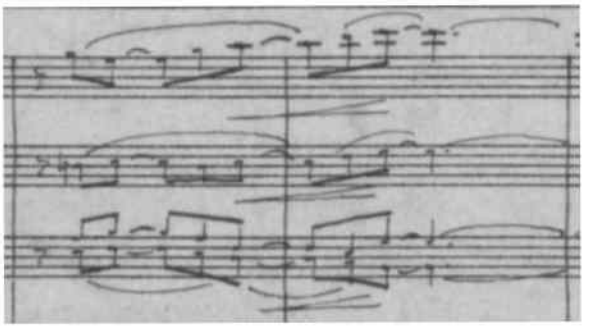


Ms C: Movimento 2, c.1 a 7



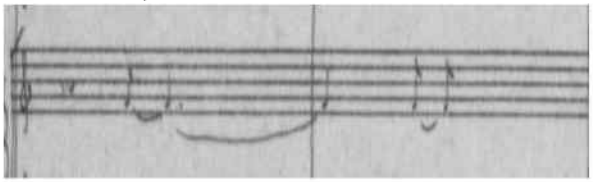
c.3 e 4: Violas – articulação distinta da existente nos violinos, tal como aparece na figura abaixo. Corrigiu-se a articulação de acordo com tais instrumentos.

Ms C: Vl 1, Vl 2 e Vle, Mov. 2, c.3 e 4
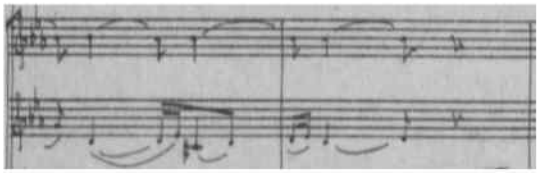


c.12: Trompa 1 – falta pausa de semínima no fim do compasso, tal como ocorre nos violinos. Ver figura abaixo:

Ms C: Trompa 1, Mov. 2, c.11 e 12

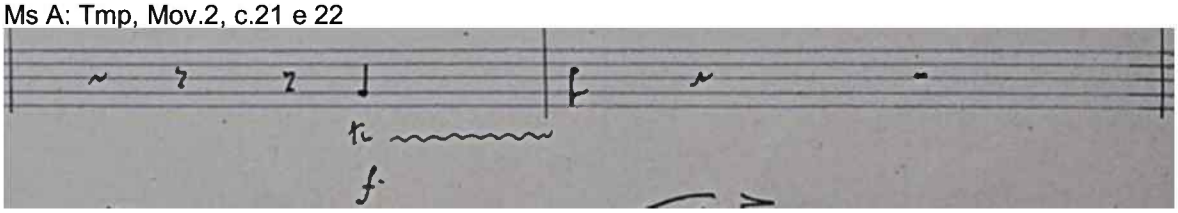


Ms C: VI 1, VI 2, Mov. 2, c.11 e 12

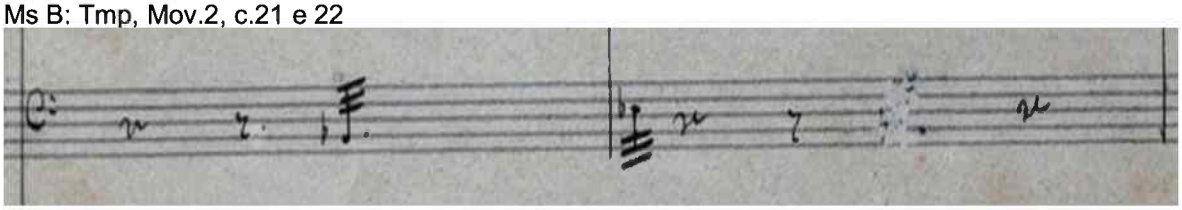


c.21 e 22: Tímpanos – existem diferenças entre os Mss A, B e C, que podem ser facilmente observadas nas figuras abaixo.
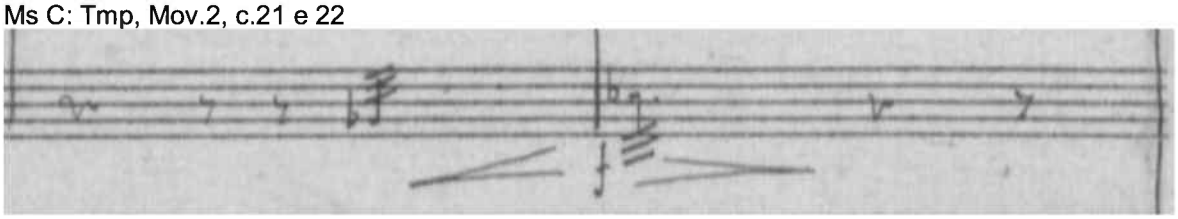
Ms A: Tmp, Mov.2, c.21 e 22



Ms B: Tmp, Mov.2, c.21 e 22

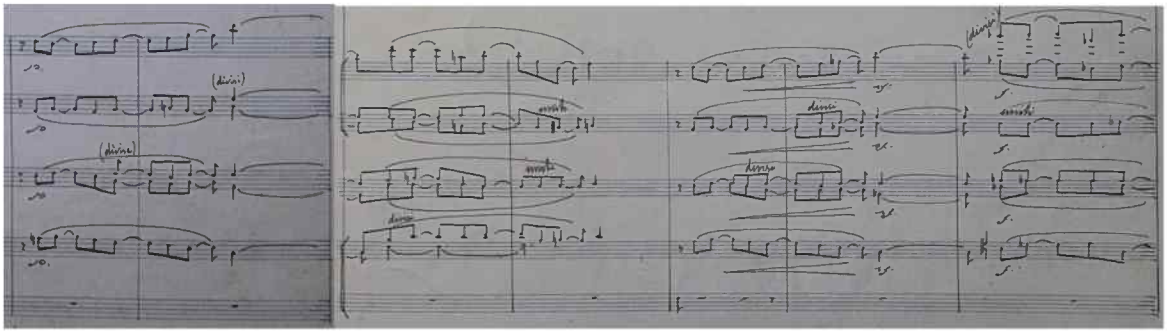


Ms C: Tmp, Mov.2, c.21 e 22
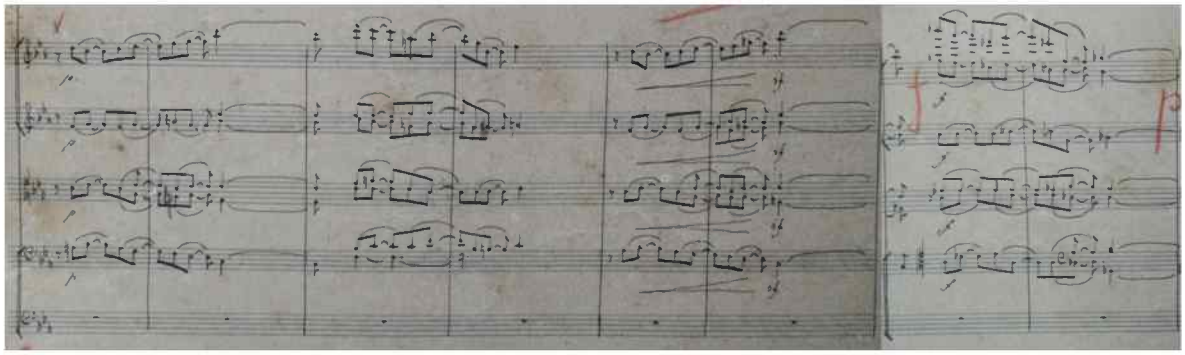


c.29 a 44: Cordas – há ligaduras de frase no Ms A que não existem nos Mss B e C, como se pode apreciar nas figuras a seguir. A opção de explicitar a ligadura de frase nos pareceria tentadora, não fosse a opção aparentemente explícita do compositor, nos Mss B e C, que delineia arcos.
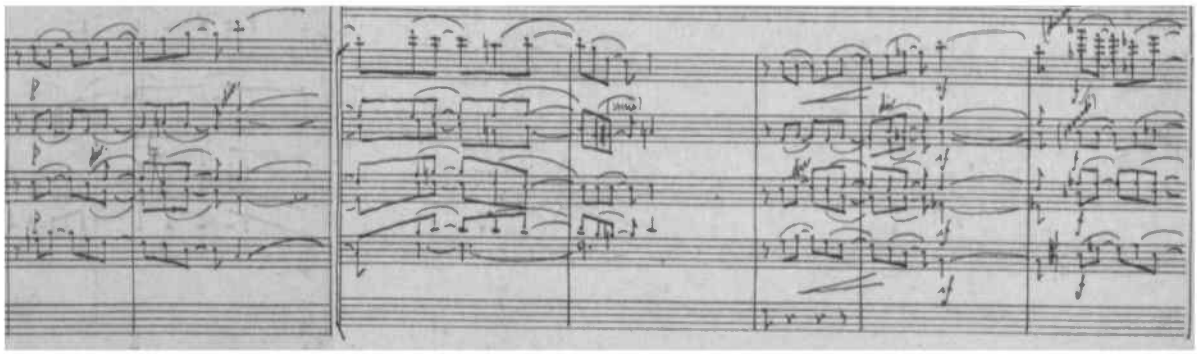
Ms A: Cordas, Mov.2, c.29 a c.35



Ms B: Cordas, Mov.2, c.29 a c.36
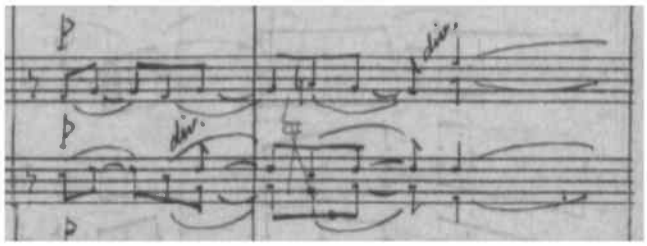


Ms C: Cordas, Mov.2, c.29 a c.35
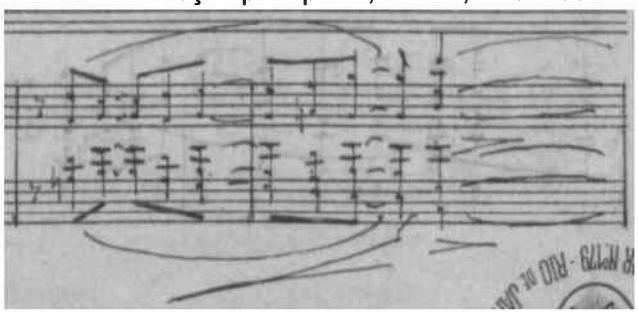


c.30: Violas 2 – há indicação de bequadro escrito a lápis, no Lá, segunda colcheia da voz inferior. Corroborado pelos Vl 2 e pela redução para piano.

Ms C: Vl 2 e Vle, Mov. 2, c.29 e 30
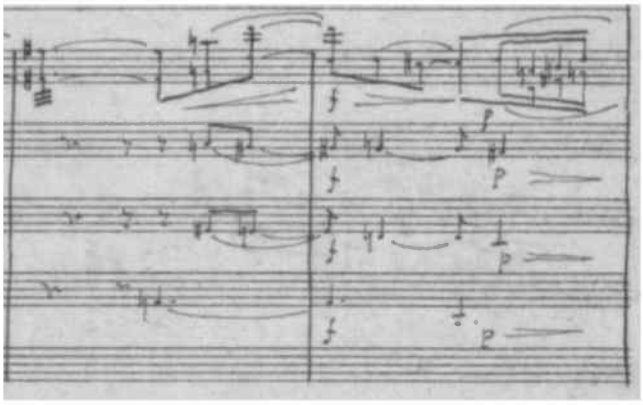


Ms C: Redução para piano, Mov. 2, c.29 e 30
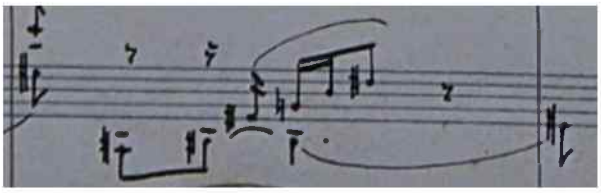


c.53 e 54: Cordas – faltam reguladores, tal como ocorrem nos primeiros violinos (figura abaixo).

Ms C: Cordas, Mov.2, c.53 e 54
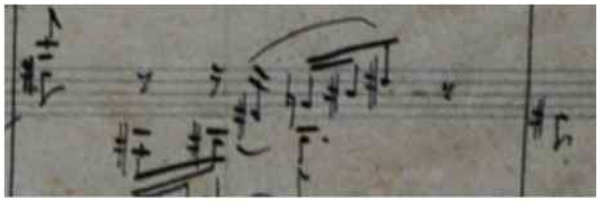


c.56 – Violas: nos Mss A, B e C aparecem 3 versões distintas de articulação, como se pode apreciar nas figuras a seguir. Na E.C. manteve-se a ligadura do t.2 a 3, que só ocorre no Ms C, e complementou-se tal versão, ligando-se o Dó# do t.4 ao Fá# do t.1 do c.57, como no Ms A.

Ms A: Vle, Mov.2, c.56



Ms B: Vle, Mov.2, c.56



Ms C: Vle, Mov.2, c.56

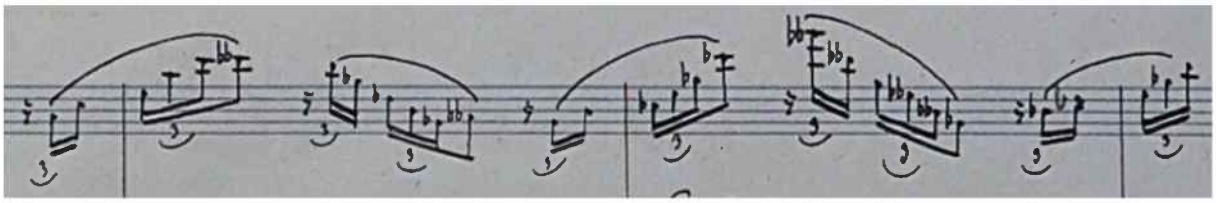


c.60 e 61 – Violinos 1: houve claramente um equívoco na 4ª. nota do c.60 (t.2). No Ms A, há um Dóbb, no Ms B, um Si bequadro, e no Ms C, um Mibb, em lugar de Dóbb, que seria o correto. Abaixo pode-se ver o c.60 nos 3 manuscritos.

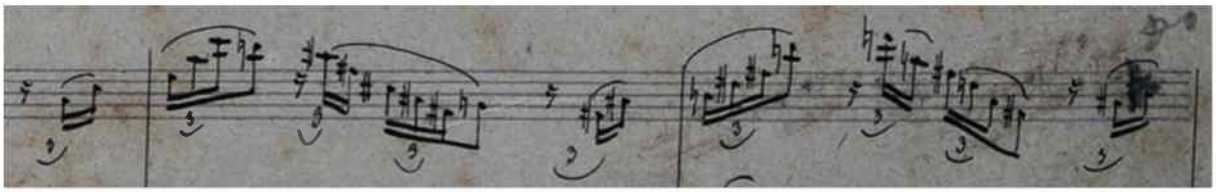
No c.61, no t.6, última nota do compasso, houve certamente outro equívoco, que as correções posteriores atestam.

Pode-se observar por esse e outro exemplos que o Ms C tem estreita relação com o Ms A, o que reforça a hipótese de que existe um manuscrito perdido, um subarquétipo, que serviu de base ao compositor quando realizou o Ms A e, posteriormente, o Ms C. Optou-se por utilizar a correção realizada no Ms A (Ré b) para acompanhar o acorde correspondente no piano.
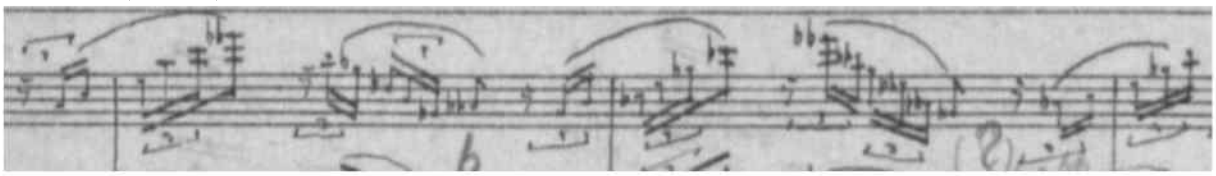
Ms A: Vl 1, Mov.2, c.60 e 61



Ms B: Vl 1, Mov.2, c.60 e 61

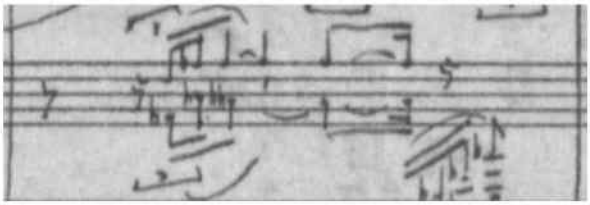


Ms C: Vl 1, Mov.2, c.60 e 61



c.61 – Violas 2: provavelmente, o compositor se esqueceu de escrever esta nota (t.4), confundindo-se ao escrever a seguinte, que é um Si (bb). Optou-se por repetir o Sibb, como a primeira voz repete o Solb. Cremos que a mancha que existe no lugar do Mi é só uma rasura (figura a seguir).
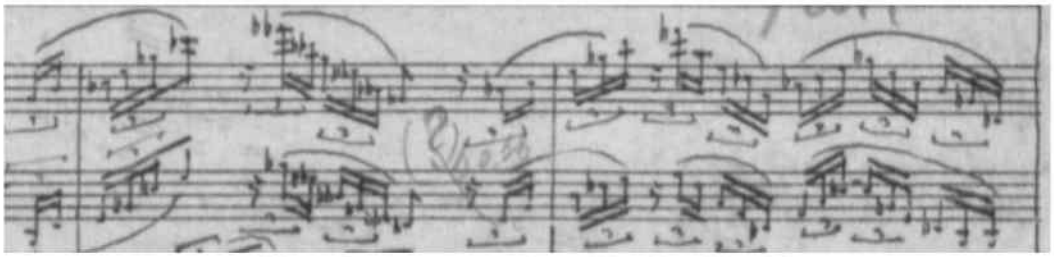
Ms C: Violas, Mov.2, c.61



c.61 e 62 – Violinos 2: segundo o que está escrito no t.6, seria Mibb, devido à alteração anterior imediata. A lápis se expressa a dúvida que, de fato, há acerca desta nota. Na redução para piano tampouco se soluciona a questão. Optou-se por

Réb, devido à condução das vozes dos violinos em todo esse trecho e à harmonia no piano (Sol bemol maior). Os manuscritos A e B também atestam essa dúvida.

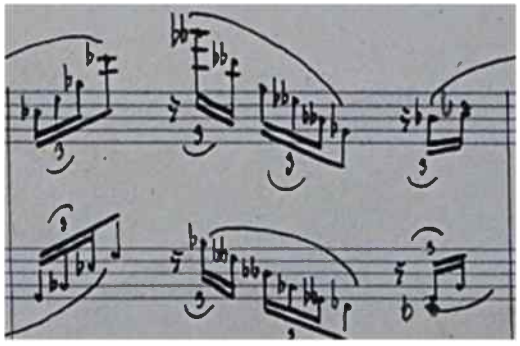
Ms C: Vl 1 e Vl 2, Mov.2, c.61 e 62
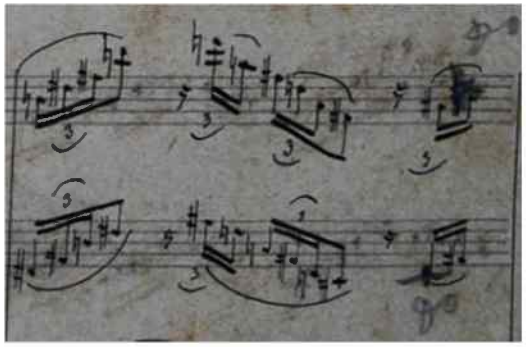


Ms C: Redução para piano, Mov.2, c.61 e 62



Ms A: Vl 1 e 2, Mov.2, c.61

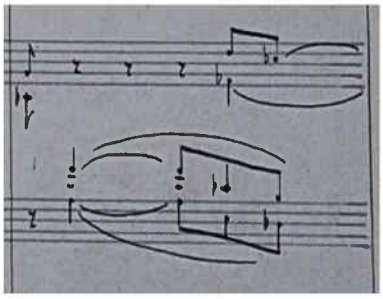


Ms B: Vl 1 e 2, Mov.2, c.61

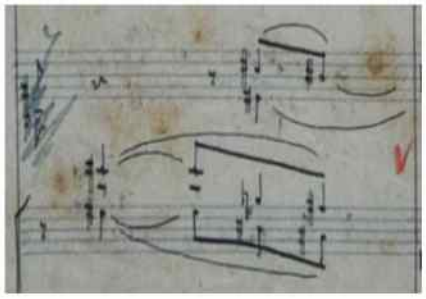


c.62 – Violas e violoncelos: os Mss A, B e C apresentam diferenças de articulação, que supomos ser uma distração comum no compositor. Optamos pela variante do Ms B, que é a que está escrita de forma mais completa.
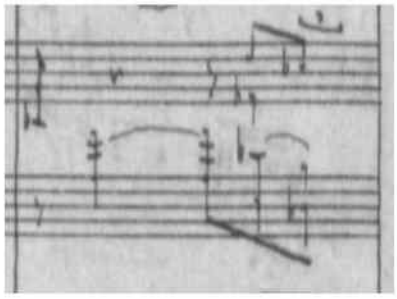
Ms A: Vle e Celli, Mov.2, c. 62



Ms B: Vle e Celli, Mov.2, c. 62

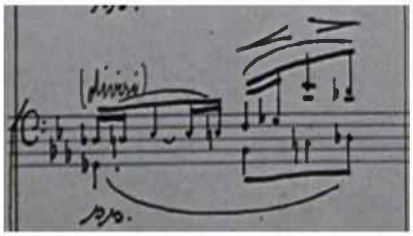


Ms C: Vle e Celli, Mov.2, c. 62

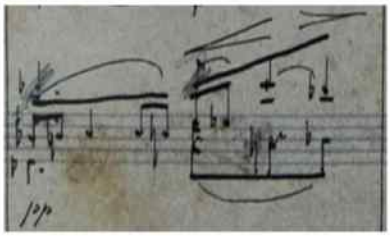


c.63 – Cordas: por meio do exemplo dos violoncelos no compasso 63, podemos ver como o compositor alterou o modelo da articulação, que reproduziu nas demais cordas. No Ms A, a primeira voz está dividida em 2 ligaduras de igual extensão, e a segunda voz está ligada em todo o compasso, sem divisão; no Ms B, a primeira voz tem 3 ligaduras (t.1 a 3, t.4 e t.5 a 6), e a segunda voz tem ligadura do t.4 ao 6; no Ms C, ambas as vozes têm ligaduras de t.1 a 4 e de t.5 a 6. Ver figuras abaixo:

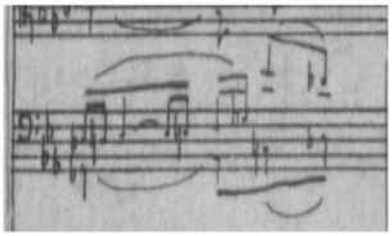
Ms A: Celli, Mov.2, c. 63



Ms B: Celli, Mov.2, c. 63

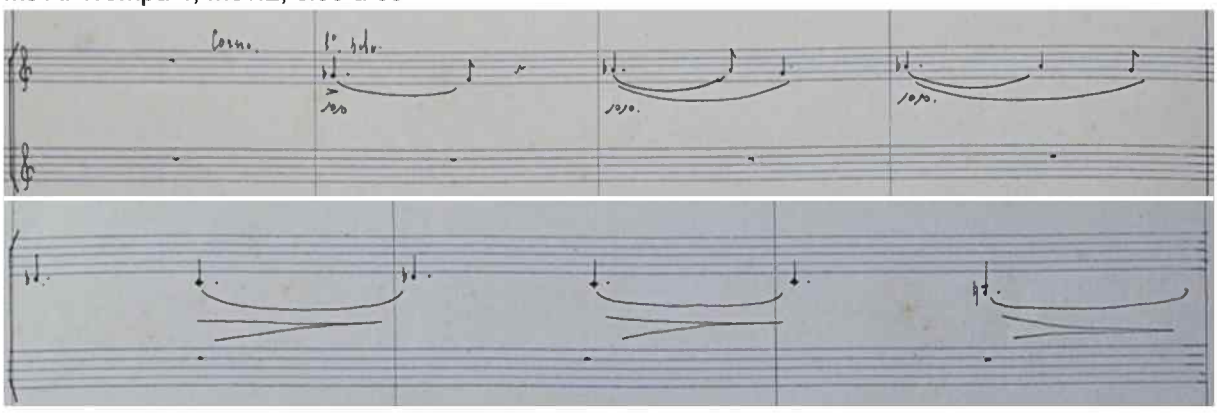


Ms C: Celli, Mov.2, c. 63

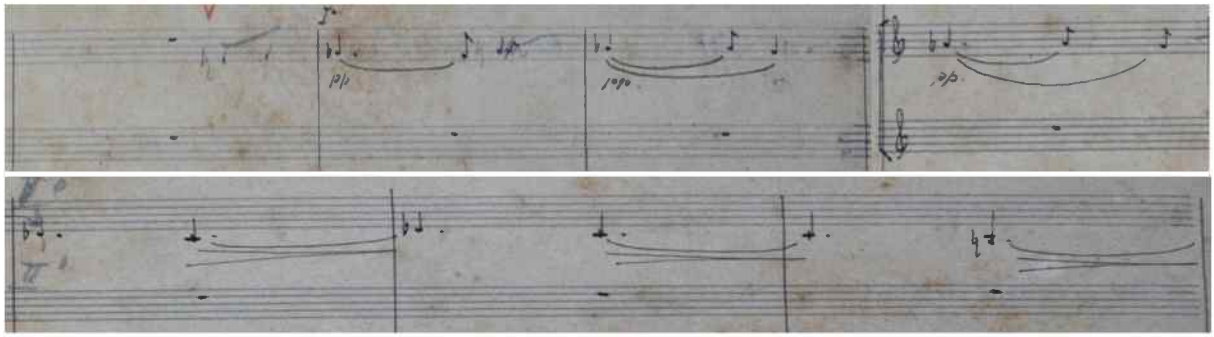


c.66 – Trompa 1: comparando os manuscritos A, B e C (figuras abaixo), pode-se perceber facilmente como se produziu o erro rítmico no Ms C. No Ms A temos a configuração rítmica correta, que se coaduna com a harmonia vigente na 5ª. e na 6ª. colcheias do compasso. No Ms B, o autor se equivocou e escreveu 2 colcheias em lugar de uma semínima e uma colcheia. O Ms C absorve o erro do Ms B e emprega uma colcheia e uma semínima, certamente por influência visual do compasso 65. Na edição crítica, corrigiu-se o compasso 66, de acordo com o Ms A. É provável que o autor tenha escrito todo esse solo para primeira trompa, mas a indicação a lápis no c.67 do Ms B, indicando Trompa 2, poderia ser do próprio autor, já que as anotações a lápis nos compassos 63 e 64 parecem ser autógrafas.
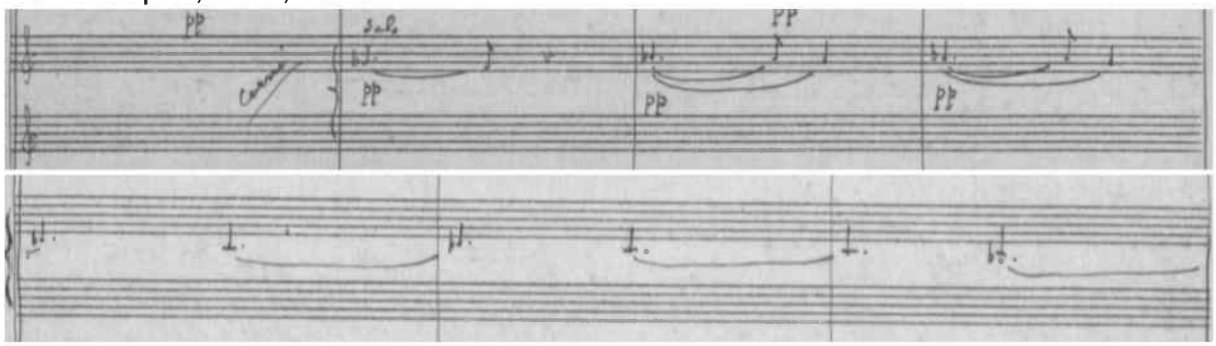
Ms A: Trompa 1, Mov.2, c.63 a 69



Ms B: Trompa 1, Mov.2, c.63 a 69
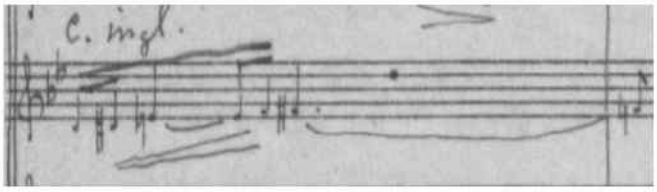


Ms C: Trompa 1, Mov.2, c.63 a 69
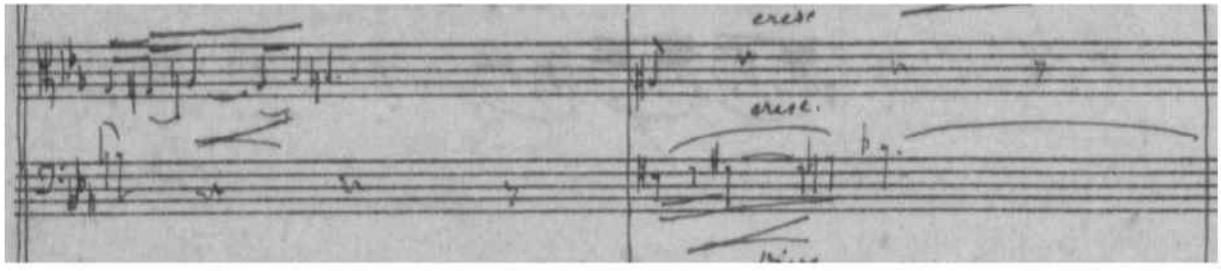


c.70 – Corne Inglês: falta a ligadura do t.1 ao t.3, conforme vem ocorrendo reiteradamente todas as vezes que este tema aparece.

Ms C: C.Ing, Mov.2, c.70



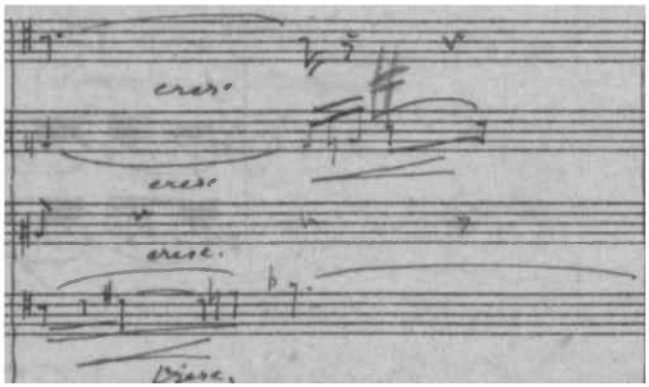
c.70 – Violas: Ligaduras irregulares, em desconformidade com todas as aparições anteriores e posteriores desse tema, como se pode ver na figura a seguir. Corrigiu-se de acordo com o modelo recorrente, como se encontra no c.71, em violoncelos:

Ms C: Vle e Celli, Mov.2, c.70 e 71



c.71 – Violinos 2: faltou a indicação de # pelo compositor no t.5; foi colocada a lápis por algum intérprete, como se pode ver na figura abaixo.

Ms C: VI1, VI2, Vle, Celli, Mov.2, c.71

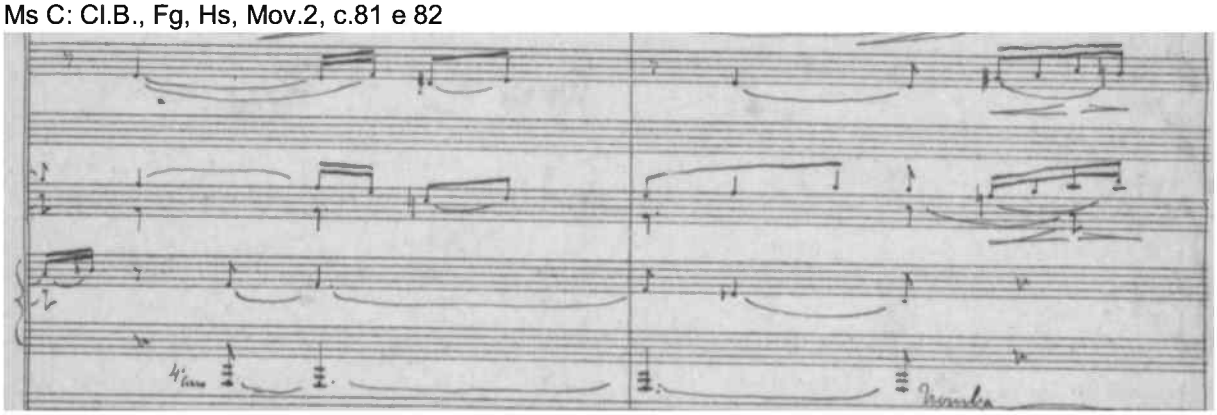


Ms C: Redução para piano, Mov.2, c.71



c.81 e 82 – Fagotes: faltam vários detalhes de articulação, que foram corrigidos de acordo com as demais vozes neste mesmo trecho, e com os c.89 e 90. Na figura abaixo, podemos visualizar tais variantes. No Fg 1, c.81, t.2 a 4, falta complementar a ligadura de Lá a Sol, tal como ocorre em clarone, e com o próprio fagote no c.89; no c.82, de t.1 a 3, também falta a ligadura, tal como ocorre em violas no mesmo lugar e com o próprio fagote, no c.90. No Fg 2, c.81, falta provavelmente uma ligadura de t.2 a 4, talvez ligando este Lá ao compasso seguinte, como ocorre nas trompas, e nos próprios fagotes, nos dois compassos anteriores. Nos c.89 e 90 a configuração rítmica do segundo fagote é bem distinta.

Ms C: Cl.B., Fg, Hs, Mov.2, c.81 e 82



Ms C: Fg, Mov.2, c.89 e 90



c.81 e 82 – Cordas: faltam vários detalhes, que foram corrigidos de acordo com as demais vozes. Nas figuras abaixo podemos visualizar tais variantes.

a) Nos primeiros violinos, falta o regulador *cresc.* no c.81, tal como ocorre no c.82 do Ms C e nos Mss A e B. A articulação de frase é idêntica nos Mss B e C (ligaduras de t.1 a t.4, e de t.5 a t.6), distinta daquela presente no Ms A (ligaduras de t.1 a 7.3 e de t.4 a t.6).

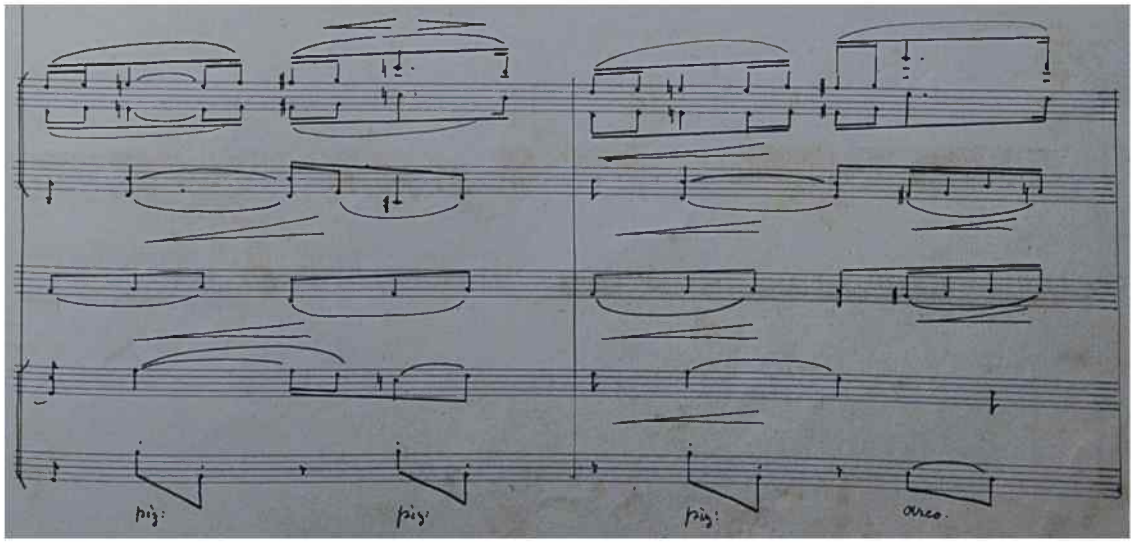
b) Nos segundos violinos, no c.81 do Ms C, falta a ligadura que começa no Ré/Si do t.2 e que deveria concluir-se no Mi do t.4, tal como ocorre nos violoncelos em idêntico local, assim como no Ms B (tanto nos segundos violinos como nos violoncelos). No Ms A há uma ligadura estranha, nunca antes utilizada no movimento.

c) Nas violas, a primeira semicolcheia do t.5 é um Lá # no Ms A, um Lá # corrigido a lápis a Lá bequadro no Ms B, e, finalmente, um Lá bequadro no Ms C, confirmado na redução para piano neste mesmo manuscrito.

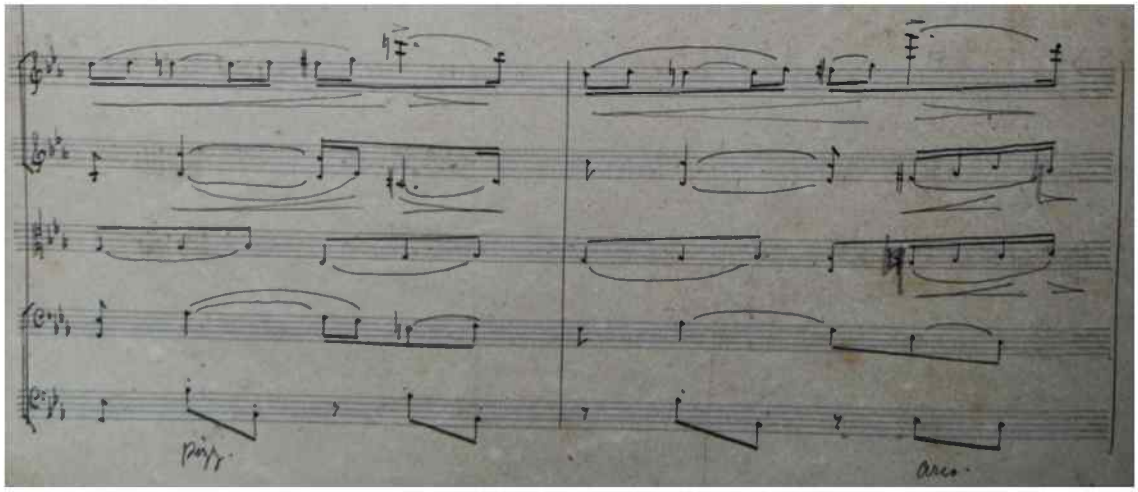
d) Nos violoncelos, pode-se ver que falta uma colcheia no c.82. Analisando-se os Mss A e B, vê-se que eles diferem em relação a esta lição: no Ms A, há a melodia Sol, Lá, Sol, Ré; no Ms B, a melodia Sol, Lá, Sol, Mi, Ré, acompanhando o Mi, Ré do CB. Adotou-se a forma do Ms B.

e) Nos contrabaixos, também pode-se perceber que no t.5 do c.82 há um Dó no Ms C, ao passo que nos Mss A e B há um Mi. Adotou-se o Mi, pois na redução para piano no próprio Ms C há um Mi. Outra diferença que se nota na parte de CB do Ms C é que não há indicação de arco nos t.5 e 6 do c.82, tal como ocorre nos Mss A e B. Como mais adiante, no c.84 do Ms C, há uma indicação de arco para os CBs, cremos que a ausência de tal indicação no c.82 não foi um esquecimento do autor, mas, sim, um ato deliberado. No Ms C também se nota a ausência do sinal de stacatto existente nos Mss A e B nos contrabaixos, e tampouco há a nota Sol no t.1 do c.81.

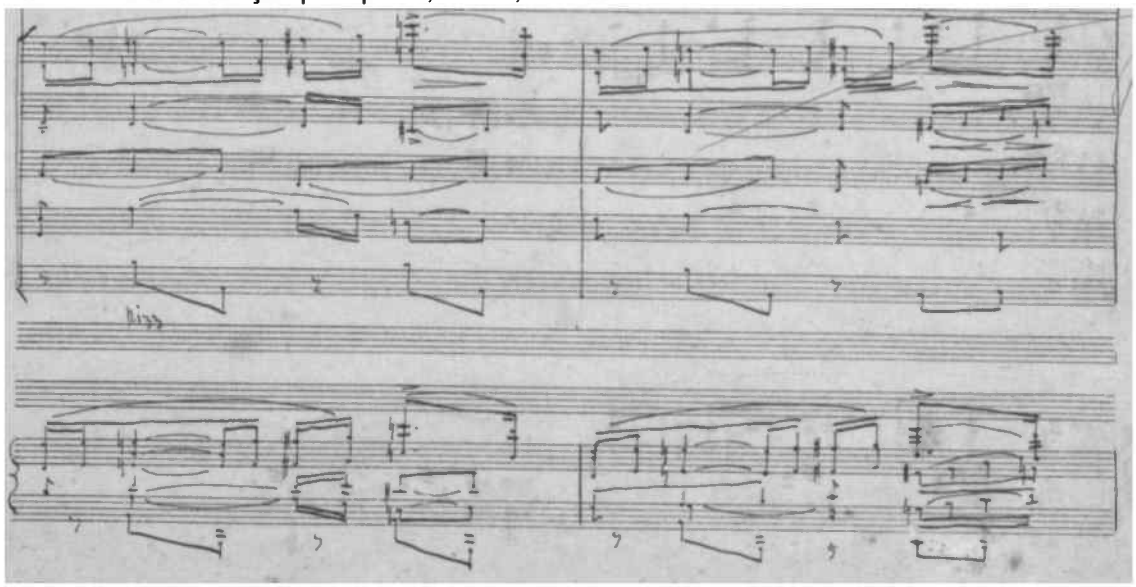
Ms A: Cordas, Mov.2, c.81 e 82



Ms B: Cordas, Mov.2, c.81 e 82

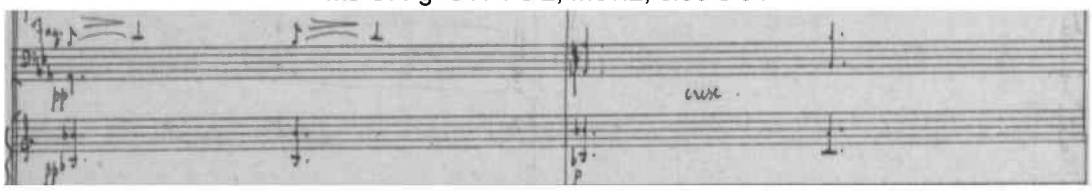


Ms C: Cordas e redução para piano, Mov.2, c.81 e 82

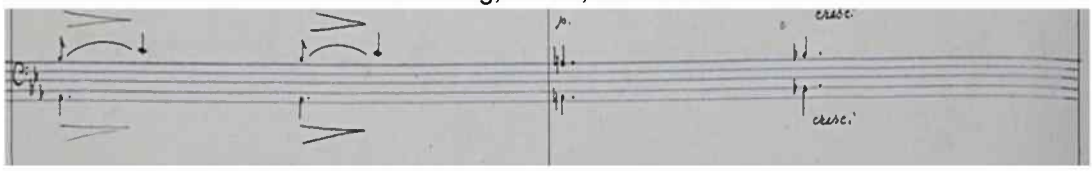


c.83 – Fagote 2: falta um Lá, semínima pontuada, no tempo 4, à semelhança do que ocorre nas trompas, e nos Mss A e B. As figuras abaixo mostram a referida lição nos diversos manuscritos.

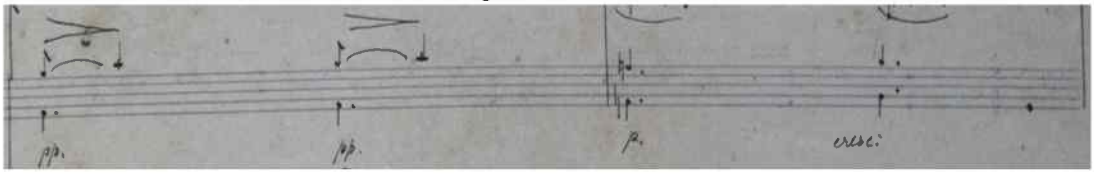
Ms C: Fg e H 1 e 2, Mov.2, c.83 e 84



Ms A: Fg, Mov.2, c.83 e 84

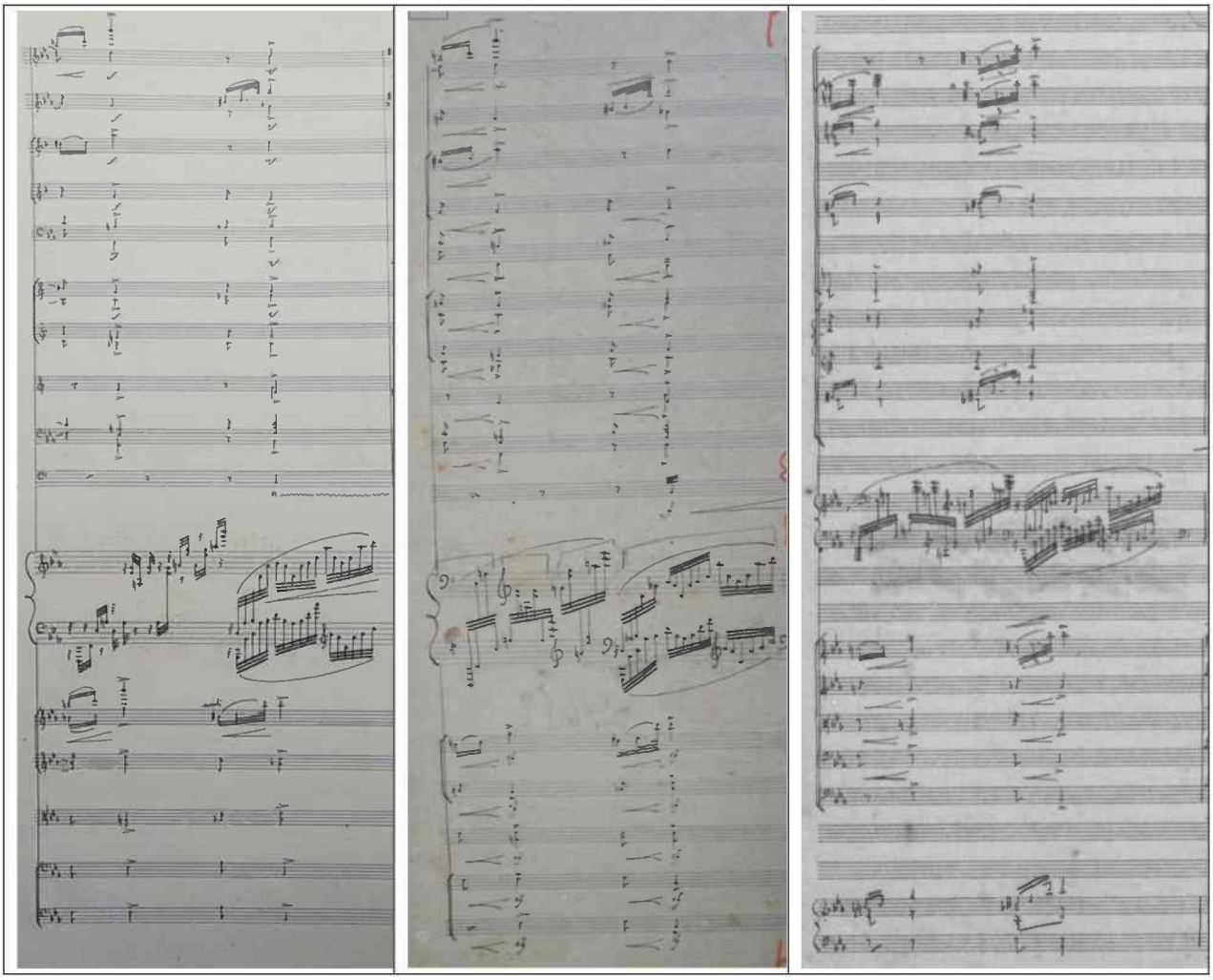


Ms B: Fg, Mov.2, c.83 e 84



c.91 – Fagotes, trompas e trompetes: faltam reguladores, que ocorrem nos demais instrumento no Ms C, e estão presentes no Ms B, conforme se pode observar nas figuras abaixo. A presença de sf em alguns instrumentos também constitui variante entre os Mss A, B e C. Adotaram-se os reguladores do Ms B e a determinação de dinâmica (f) do Ms A, na edição crítica. Tampouco há tímpano no Ms C. Não sabemos se foi um esquecimento, ou uma escolha deliberada, como no caso da modificação na melodia do primeiro trompete, reforçando as flautas e primeiros violinos. Observar as variantes existentes nos três manuscritos principais no compasso 91, nas figuras a seguir:
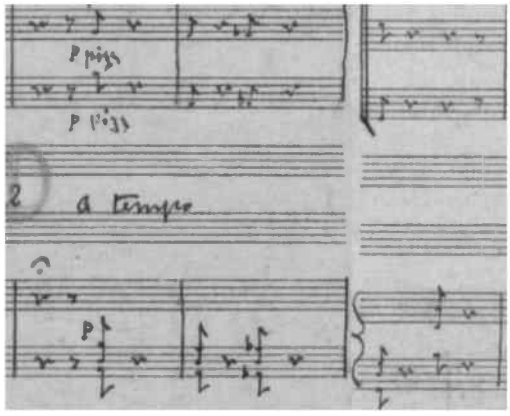
Ms A: Score, Mov.2, c.91	Ms B: Score, Mov.2, c.91	Ms C: Score, Mov.2, c.91



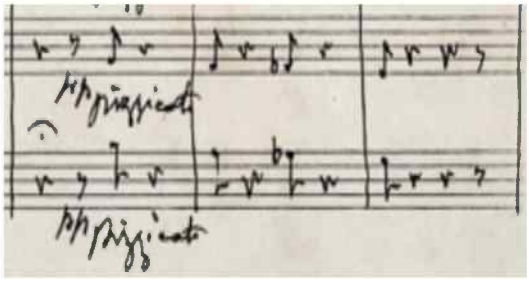
6.2.3 Notas textuais da parte orquestral – Movimento III

c.35 a 37 – Violoncelos e contrabaixos – detectam-se erros no Ms C, nos c.36 e 37 em CB, e no t.1 do c.37 em celli, devidos, certamente, à mudança de página. Os Mss A, B e E, assim como a redução de piano existente no próprio Ms C, atestam a opção correta, expressa de maneira perfeita no Ms E. Nas figuras abaixo podem observar-se as variantes nos diversos manuscritos:

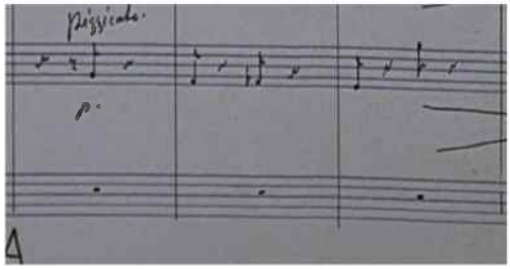
Ms C: Celli, CB e red. para piano, Mov.3, c.35 a 37
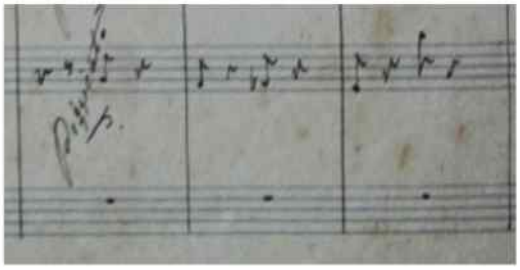


Ms E: Celli, CB e red. para piano, Mov.3, c.35 a 37



Ms A: Celli, CB e red. para piano, Mov.3, c.35 a 37
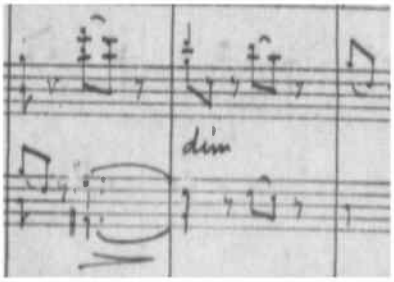


Ms B: Celli, CB e red. para piano, Mov.3, c.35 a 37

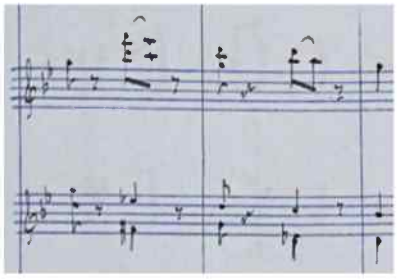


c.168 – Oboé 1: no Ms C não se entende bem a nota do t.2, parece um Mi, e há um # apagado. A dúvida foi sanada mediante comparação dos Mss A, B e E, conforme pode-se ver nas figuras abaixo. Nos Mss A e B há uma clara linha melódica no primeiro oboé que faz Mi, Ré, Dó, Si, e ainda o bemol é aclarado no Ms A. No Ms E quem faz essa linha são as violas. Portanto, a nota em questão é um Mi bemol.
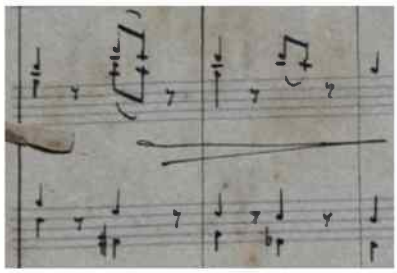
Ms C: Fl e Ob, Mov. 3, c. 168 a 170



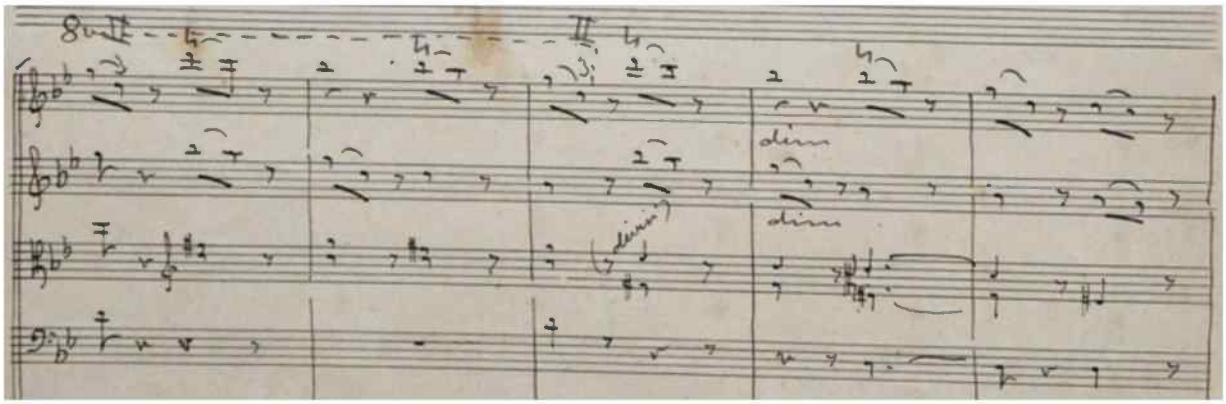
Ms A: Fl e Ob, Mov. 3, c. 168 a 170



Ms B: Fl e Ob, Mov. 3, c. 168 a 170



Ms B: Cordas, Mov. 3, c. 166 a 170



c.229 e 230 – Oboé 1: no Ms C, faltam os acidentes que estão explicitados na parte de segundos violinos, como mostram as figuras abaixo. Na parte de oboé, eles foram acrescentados a lápis.

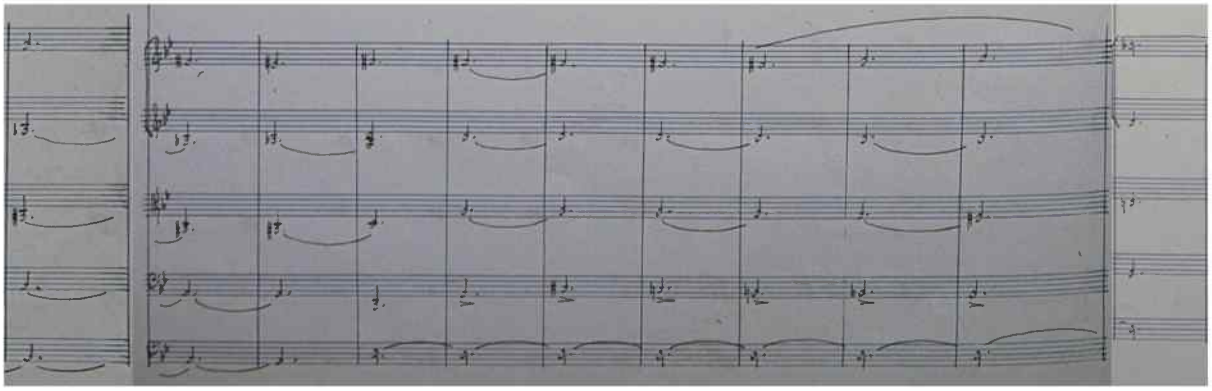
Ms C: Oboé 1 e Vl 2, Mov. 3, c. 226 a 230



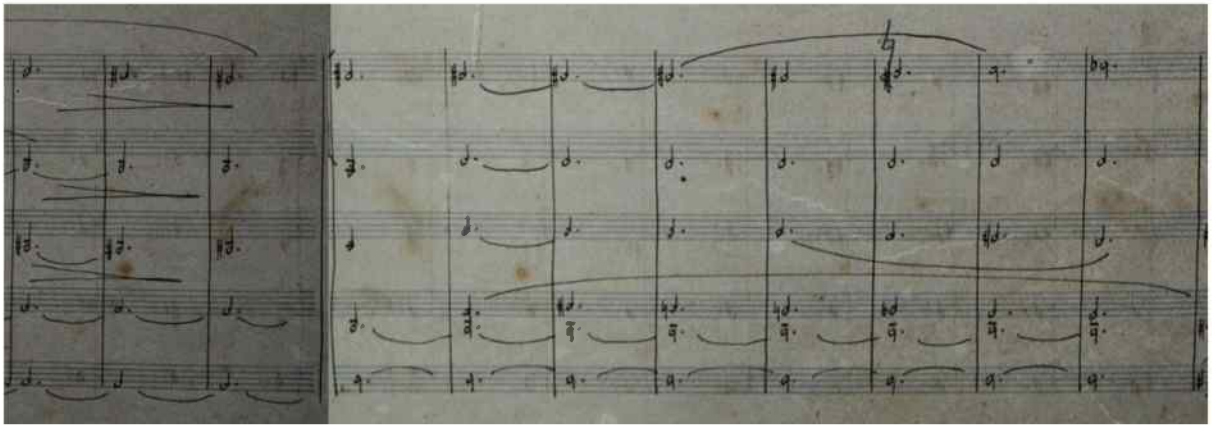
c.235 a 245: Cordas – como de hábito, os distintos manuscritos expressam ideias relativas a um mesmo trecho bastante diferentes, quanto aos parâmetros de articulação. Seria exaustivo e pouco preciso descrever as diferenças existentes nos diversos manuscritos. Parece-nos melhor observar as figuras abaixo, que falam por si mesmas. Se observarmos o Ms C, a articulação da própria redução para piano é incongruente com a articulação das cordas. É difícil decidir qual a articulação da

versão final. Optamos por manter a edição crítica o mais próxima possível da versão do Ms C, com o destaque indicado pelos acentos que existem na voz do primeiro violoncelo nos Mss E e A. Supomos que estes acentos têm a função de indicar a importância da melodia principal no trecho. Também acrescentamos na E.C. uma ligadura em violas, do c. 243 a 246, tal como existe no Ms E e, em parte, no Ms B, para dar visibilidade a essa frase.
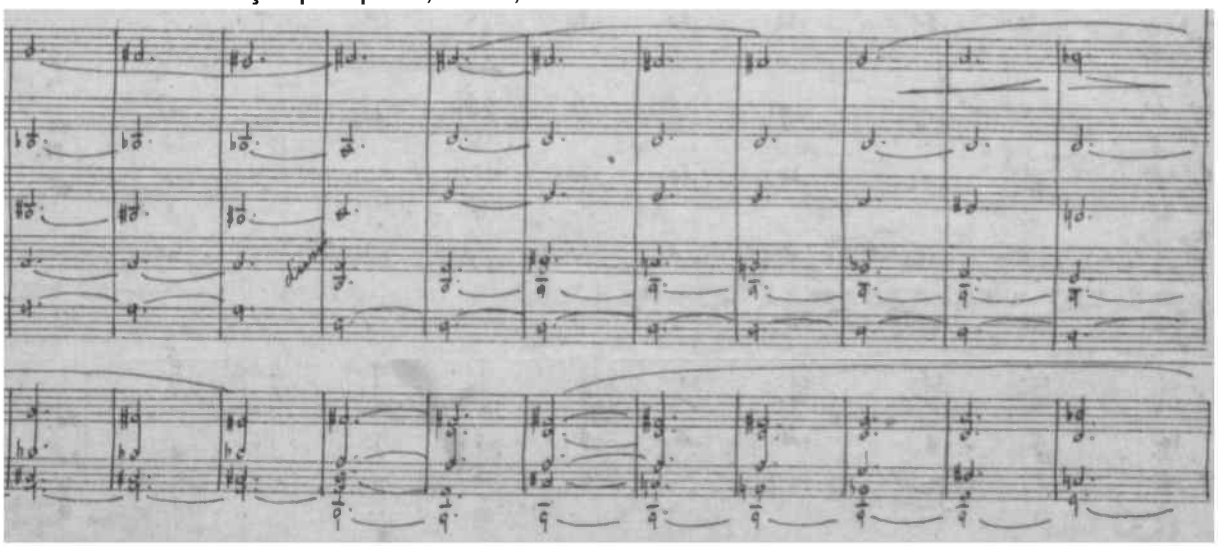
Ms A: Cordas, Mov.3, C.235 a 245
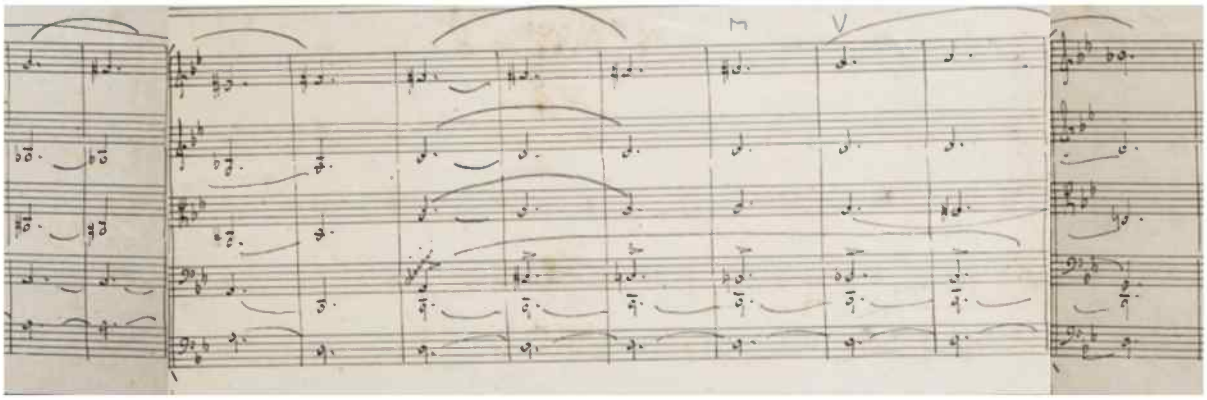


Ms B: Cordas, Mov.3, C.235 a 245



Ms C: Cordas e redução para piano, Mov.3, C.235 a 245
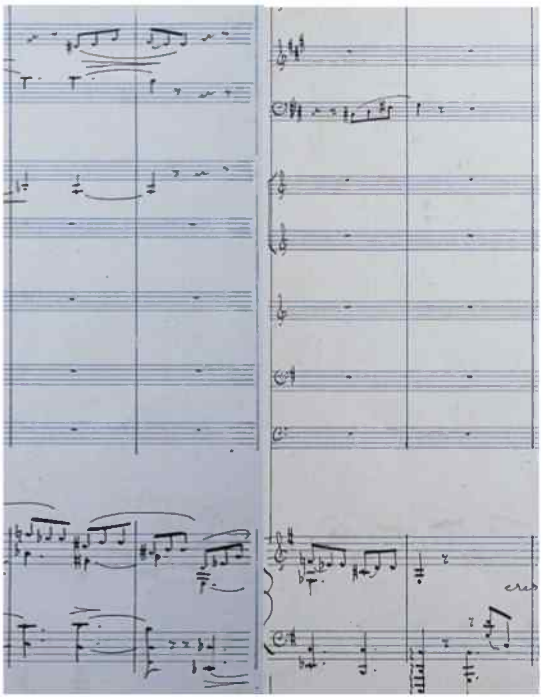


Ms E: Cordas, Mov.3, C.235 a 245

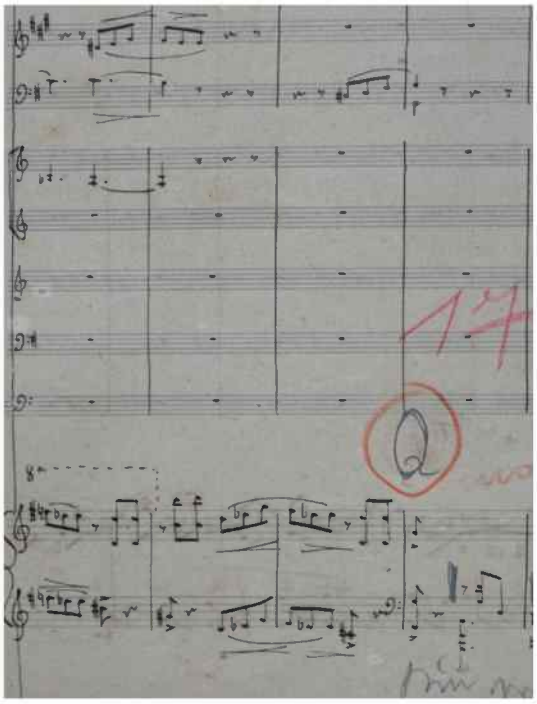


c. 345 a 348 – Clarinete e clarone: se observarmos o desenho melódico do acompanhamento orquestral no c .348, perceberemos que somente no Ms C há uma repetição da frase completa existente nos c.345 e 346 (6 colcheias). Não sabemos se foi um erro ou se a diferença é desejada. Mantivemos a forma existente no Ms C na E.C., mas indicamos a mudança de andamento no segundo tempo do c. 348, após concluir as 3 colcheias dos clarinetes e do clarone.
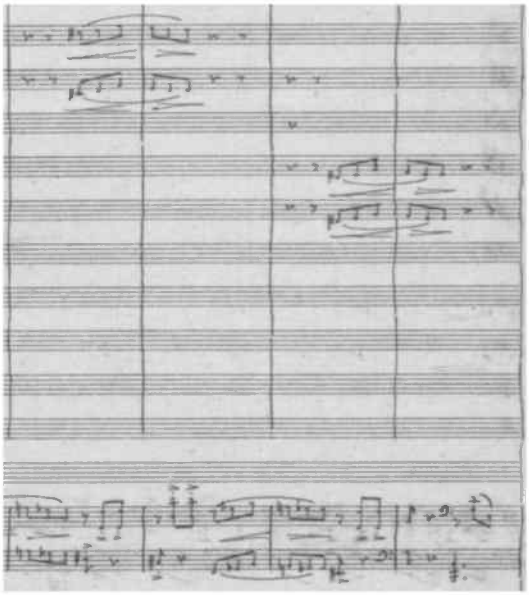
Ms A: Cl, Fg, Metais e piano solista, Mov.3, c.345 a 348
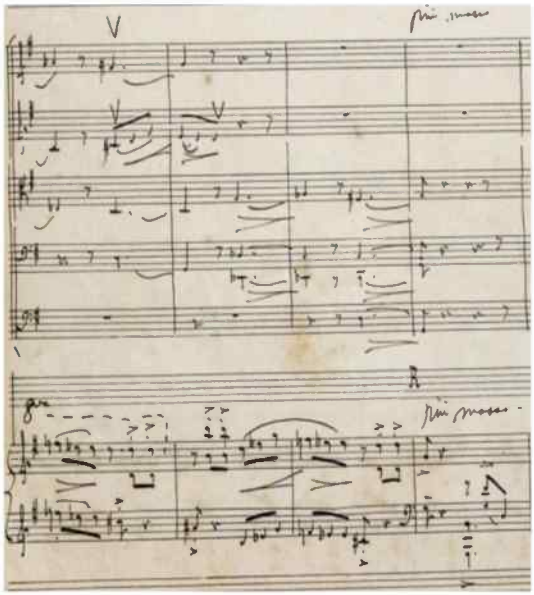


Ms B: Cl, Fg, Metais e piano solista, Mov.3, c.345 a 348



Ms C: Madeiras, metais e piano solista, Mov.3, c.345 a 348



Ms E: Cordas e piano solista, Mov.3, c.345 a 348



c.426 a 429: ao compararmos os três manuscritos orquestrais completos dos quais temos conhecimento, identificamos as seguintes variantes no trecho em questão:

1) entre os Mss A e B, há o acréscimo de ligadura de frase no piccolo e flautas, nos c.428 e 429, e nos clarinetes, nos c.426 e 427; entre os Mss B e C, percebe-se que o autor pretendia manter a forma existente no Ms B (como se pode perceber nos clarinetes), mas a virada de página fez com que o pretendido não terminasse de realizar-se em piccolo e flautas (ele começa a ligadura no c.428, mas, quando muda de página, provavelmente se esquece de concluí-la, como em tantas outras oportunidades, e influencia-se pelos acentos existentes nos violoncelos, contrabaixos e fagotes);
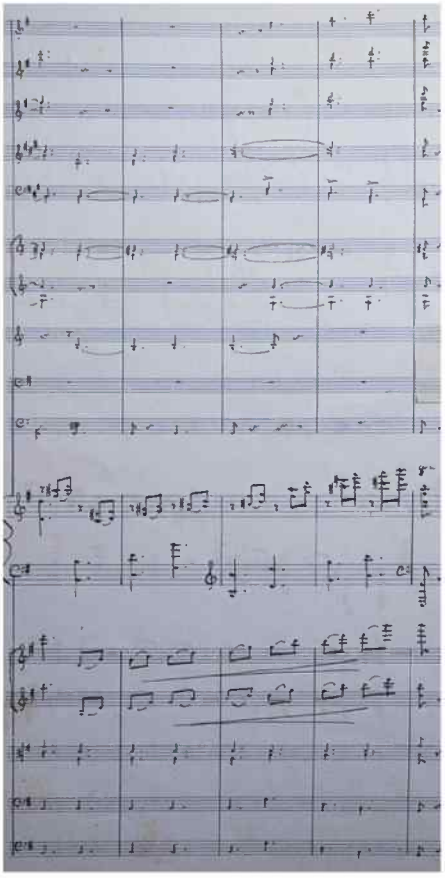
2) em trompas, do Ms A ao Ms B, o autor muda a forma rítmica das trompas 1 e 2, tornando-a idêntica à das trompas 3 e 4. Do Ms B ao Ms C, o autor parecia querer manter o mesmo, mas, mais uma vez, a virada de página confunde e ele acrescenta um acento em fim de ligadura, no primeiro tempo do c.429, nas trompas 3 e 4;

3) em trompetes, o que havia nos c.426 a 428 no Ms A, desaparece no Ms B; no Ms C, surge um novo motivo, nos c. 428 e 429, semelhante ao que há em trompas, e ao que havia nos próprios trompetes, nos c.425 e 426, e mais uma vez aparecem os acentos;
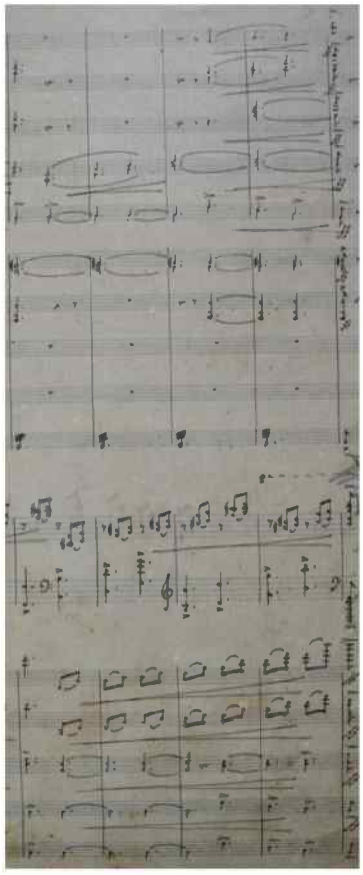
4) os tímpanos, no Ms A, possuem uma configuração rítmica que se altera, nos Mss B e C, para um rulo (*tremolo*) contínuo que desemboca em ff no c. 430;

5) nas cordas, somente no Ms B o compositor lembra-se de escrever o evidente *cresc.*; entre os Mss A e B, o autor acrescenta ligaduras entre o t.2 de um compasso ao t.1 do compasso seguinte, e acentos nos violoncelos e contrabaixos, idênticos aos que havia nos fagotes.
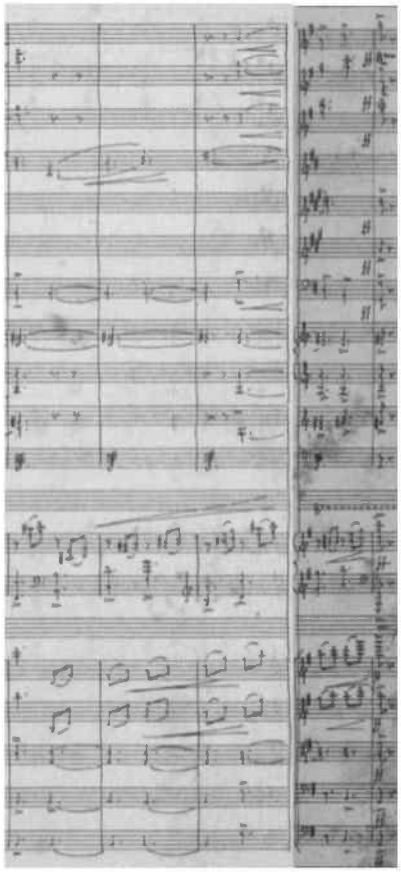
Ms A: score, Mov.3, c.426 a 429



Ms B: score, Mov.3, c.426 a 429



Ms C: score, Mov.3, c.426 a 429



7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central de nossa tese foi realizar uma edição crítica do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald, uma obra portentosa, que merece estar entre os grandes concertos para piano e orquestra do repertório universal.

O trabalho de realização da edição crítica teve por base 13 manuscritos autógrafos e 5 apógrafos, além de diversos jogos de partes cavadas de orquestra, programas de concertos e críticas relativas às diversas execuções da obra.

Como os manuscritos, em sua grande maioria, não eram datados, coube-nos deduzir a ordenação cronológica dos mesmos, por meio da análise das variantes. Como resultado do minucioso processo de colação de todos os testemunhos que compõem a tradição, chegou-se à ordenação cronológica dos mesmos, e à consequente conclusão de que os últimos manuscritos do *Concerto* foram os manuscritos C e E. Uma vez comprovado que esses manuscritos foram os últimos, dentro de uma série de cópias realizadas ao longo de décadas, seguindo uma linha de variantes que não são aleatórias, mas sim direcionais, e que o Ms C, especificamente, apresenta uma instrumentação e uma orquestração completamente novas, conclui-se que este manuscrito reflete a última vontade do autor.

A presente edição crítica baseou-se, por conseguinte, primordialmente, nesses últimos textos realizados por Henrique Oswald para o concerto: o manuscrito C, apoiado – especialmente no que diz respeito à parte do piano – pelo manuscrito E.

Estabelecido o estema, e identificados os testemunhos em que se manifesta mais cabalmente a vontade autoral, passamos à fase da reconstituição do texto crítico. Esse trabalho foi extremamente penoso, pois, além dos textos-base, foram utilizados todos os demais manuscritos autógrafos para o estabelecimento do texto crítico. Não se tratou de identificar as variantes genuínas, já que eram todas autorais. No caso de Henrique Oswald, o autor oferece uma ampla gama de variantes plausíveis e justificáveis, adiáforas, já que o autor possui uma profusão

imaginativa inesgotável e está sempre provando distintas alternativas a cada nova versão de sua obra, ou mesmo dentro da mesma versão.

Nada mais pertinente, ao término deste trabalho minucioso e árduo, que recordar estas observações do Prof. Segismundo Spina: "A edição crítica tem por finalidade restituir ao texto a sua genuinidade, facilitar a sua leitura, torná-lo inteligível, valorizá-lo e permitir à crítica literária o exercício tranquilo de sua tarefa. Poderíamos dizer, até, que a seriedade da crítica literária se mede pelo tipo de edição de texto que utiliza. Só um texto canônico, definitivo, estabelecido pelos procedimentos técnicos e científicos da edótica, pode oferecer segurança ao crítico literário"[1]. Tais ponderações, referentes aos textos da tradição literária, e naturalmente extensivas a toda a tradição textual – filosófica, histórica, etc. –, podem ser estritamente transpostas para o domínio musical: tanto para os intérpretes como para os críticos, historiadores, estudiosos e apreciadores de música, em geral, a partitura editada criticamente é o meio que a todos propicia a apreensão e o conhecimento mais próprios e exatos do que é, autenticamente, a obra que se pretende fazer ouvir e apreciar.

"O crítico textual é um patologista"[2]: essa afirmação de Martin West assinala, com uma metáfora oportuna, o esforço metódico de apuração e restauração a que um texto é submetido pelo labor aturado, sapiente e escrupuloso do editor. E esse foi, justamente, nosso trabalho ao longo dos anos absorvidos pelo propósito de oferecer do *Concerto para piano e orquestra*, op.10, de Henrique Oswald, uma partitura tão genuína e precisa quanto possível.

Não cabe aqui reiterar as dificuldades, de vária natureza e não pouca gravidade, com que nos defrontamos, já anteriormente referidas. Importa, no entanto, sublinhar que este – como, de resto, toda obra humana – é um trabalho perfectível, e que o acesso a novos documentos, por enquanto ignorados ou inconsultáveis, pode tornar conveniente ou necessária uma revisão dos resultados a que chegamos, o que pode também ocorrer, aliás, em virtude de uma mudança ou aprofundamento da perspectiva conceptual e interpretativa aplicada à obra de Henrique Oswald.

1 SPINA, 1977, p.80.
2 WEST, 2002, p.69.

À memória do compositor endereçamos, por fim, com palavras de um poeta a outro poeta – palavras que também nos servirão, quando preciso, de escusa –, nossa homenagem:

vagliami `l lungo studio e `l grande amore.

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, Gerald. *Historia Universal de la Música*. Madrid: Taurus, 1986.

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

ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce Música*, São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. *O Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4.ed. São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 10ª. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977 (texto crítico fixado por Antonio Houaiss).

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.

AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.

AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. *A influência das peças de caráter do romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno*. Tese submetida ao Programa de PósGraduação em Música do Centro de Letras e Artes da U.F.E.R.J. Rio de Janeiro, 2009.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Iniciação em crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença Edições; São Paulo: EDUSP, 1987.

BACCHERINI, Cecilia, SCIOMMERI, Giacomo e ZIINO, Agostino. *Firenze e la música: Fonti, protagonisti, committenza*. Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2014.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. Ed. organizada por Hernâni Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1946 (vol. 1).

_____ . *Obra completa*. Ed. organizada por Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

_____ . *Lírica completa I*. Ed. organizada por Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1980.

_____ . *Lírica completa II*. Ed. organizada por Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1980.

_____ . *Sonetos de ... Corpus* dos sonetos camonianos. Ed. organizada por Cleonice Berardinelli. Paris: Centre Culturel Portugais; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1980.

CANDÉ, Roland de. *As Obras-primas da Música: De Rossini a Berg*. Porto: Edições Asa, 1995.

CANDIDO, Mariana de Oliveira. *Vida musical em Campinas na passagem do século: rupturas, permanências e novos caminhos (1889-1922)*. Tese de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2016.

CARNEIRO, Maria Cecília & NEVES, José Maria. *Glauco Velásquez*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

COELHO, João Marcos. *100 Anos de Música no Brasil*. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015.

COHEN, Ilka Stern & MARTINS, Ana Luiza. *O Brasil pelo olhar de Thomas Davatz (1856-1858)*. São Paulo: Atual Editora, 2000

CONE, Edward T. *Hector Berlioz Fantastic Symphony – an authoritative score*. New York: W.W. Northon & Company, 1971.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno - Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/ FUNARTE/RJ, 1996.

CROCKER, Richard L. *A History of musical Style*. N.York: Dover, 1986.

CSAMPAI, Attila & HOLLAND, Dietmar. *Guia básico dos Concertos: Música Orquestral de 1700 até os nossos Dias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

DANIZIGER, Marlies; JOHNSON, Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1974.

DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1072.

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

FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel. "La *traditio* homerica". In ADRADOS, R. et alii. *Introducción a Homero*. Madrid: Labor, 1984.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro, 2014.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1957.

FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dal Settecento a Oggi*. 10.ed. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1987.

GRIER, James. *La edición crítica de música* – História, método y práctica. Madrid: Akal, 2008.

GROUT, Donald Jay. *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HILL, Ralph. *O Concerto*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro: INL, 1967. 2 vols.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *A relação mestre-discípula em duas biografias de compositores brasileiros: Francisco Braga, por Iza de Queiroz Santos (1951) e Henrique Oswald, por Leosinha Magalhães de Almeida(1952)*. São Paulo: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014.

ITKIN, David. *Conducting Concerti: a technical and interpretative Guide*. Denton: University of North Texas Press, 2014.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6.ed. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. 3a. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LAWSON, Colin & STOWEL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 1909.

LEITE, Edson. *Madga Tagliaferro: Testemunha de seu Tempo*. São Paulo: Annablume – FAPESP, 2001.

LINDEMAN, Stephan D. *The Concerto*: A Research and Information Guide. N.York: Routledge, 2006.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, José Eduardo. *Coleções Henrique Oswald e Gilberto Mendes*. Revista Música, v.12. São Paulo, 2007.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Compositor Romântico*. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988.

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

MASUTTO, Giovanni. *I maestri di musica italiani del secolo XIX*. Venezia: Stab. Tipografico di Gio. Cecchini, 1882.

MEDEIROS, Luciana & SAMPAIO, João Luis. *Guiomar Novaes do Brasil*. São Paulo: Kapa Editorial, 2011.

MILHAUD, Darius. *Ma vie heureuse*. Paris: Belfond, 1973.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. *Edição Crítica do Quintetto op.18 de Henrique Oswald*. São Paulo, USP: Tese de Livre Docência, 2009.

MONTEIRO, Eduardo. *Henrique Oswald (1852-1931), un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L´Exemple de sa musique de chambre avec piano*. Tese de Doutorado em Musicologia. Paris: Sorbonne, 2000.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. "Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald". In: *Opus,* v. 17, n. 2, p. 9 – 42. Porto Alegre, dez. 2011.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PEREIRA FILHO, Emanuel. *As rimas de camões*. Rio de Janeiro: Aguilar; Brasília: INL, 1974.

OLIVEIRA, Fausto Borém de. "Henrique Oswald: a Biography of a forgotten Brazilian Master". In: *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, n. 1 (Spring – Summer, 1994), pp.75 – 92. Texas: University of Texas Press, 1994.

PANNELLA, Liliana: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Dois meninos prodígios de outrora em São Paulo.* São Paulo: Saraiva, 1951.

RINK, John. *Chopin: The Piano Concertos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RIPPER, João Guilherme (org.). *Música Brasileira para Orquestra: Catálogo Geral*. Rio de janeiro: Funarte, 1988.

ROSEN, Charles. *A geração Romântica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SANTOS, Filipe Daniel Fonseca dos. *Ópera Le Fate de Henrique Oswald: edição crítica a partir dos manuscritos autógrafos*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes, 2018.

SARTORI, Claudio (dir.). *Enciclopedia dela Música*, Milano: Ricordi & C. Editori, 1964.

SCHMIDL, Carlo. *Dizionario Universale dei Musi*cisti. Milano: Casa Editrice Sonzogno. Suplemento A – Z, 1929.

SPAGGIARI, Barbara. "Ecdótica e crítica das variantes". In; *Veredas 1*. Porto, 1998.

SPAGGIARI, Barbara & PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica.* São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1977.

TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase tudo...* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

UHDE, Michael. *A história de uma dedicatória do compositor Henrique Oswald a Jessie Laussot Hillebrand: "à Senhora Karl Hillebrand"*. DEBATES | UNIRIO, n. 17, nov. 2016.

WEST, Martin. *Crítica textual e técnica editorial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

WEBSITES consultados:

Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960;
Florença e Monique em elos com o Brasil. Revista Brasil – Europa 159-2 (2016: 1). Disponível em: <http://revista.brasil-europa.eu/159/Buonamici_e_Oswald.html>. Consultado em 08/08/2019.

< https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W15688_67984
>. Consultado em 25.02.2020. Uma mostra da gravação está disponível na internet no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=ZTCKrHr6Ojg

<https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/musica-classica-brasileira-o-sucesso-internacional-ignorado-aqui>
Copyright © 2020, Gazeta do Povo. Todos os direitos reservados.

<https://www.discogs.com/Oswald-Napole%C3%A3o-Artur-Pizarro-BBC-National-Orchestra-Of-Wales-Martyn-Brabbins-Piano-Concerto-In-G-M/release/6535844>. Consultado em 25.02.2020.

IMPRESSÕES DO BRAZIL NO SECULO XX, Novo milênio, 2010. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0300g38q.htm>. Acesso em 13/05/2019.
https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/musica-classica-brasileira-o-sucesso-internacional-ignorado-aqui/

<https://www.youtube.com/watch?v=-a7Bhh-xt7c&feature=youtu.be>. Consultado em 10.10.2019. Igualmente se encontra disponível em PRIMER MOVIMIENTO Programa radial online de Música Clásica: <https://primermovimientouy.wordpress.com/2019/11/08/video-grandes-musicos-brasilenos-ii-y-tributo-a-tom-jobim/>, consultado em 10.10.2019.

Blog de José Eduardo Martins. "O concerto para piano e orquestra de Henrique Oswald": http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2017/07/29/o-concerto-para-piano-e-orquestra-de-henrique-oswald/, 29.07.2017 Consultado em 08.10.2019.

(https://oswald.art.br/dados-biograficos/m consultado em 10.01.2020

http://www.mulher500.org.br/camila-maria-da-conceicao-interprete-negra-do-seculo-xix/, consultado em 01.03.2020)

APÊNDICES

APÊNDICE A – DETALHAMENTO DOS MATERIAIS EXISTENTES NA PASTA HO 0150

O material classificado por HO 0150 se encontra dividido e classificado em 15 pastas:

Pasta I – Partitura do Concerto para Piano e orquestra op.10;
Pasta II – Partitura do segundo movimento do Concerto para Piano e orquestra op.10;
Pasta III – Partes cavadas de Violinos I e II, Viola, Contrabaixo, Flautas I e II, Oboés I, e II – relativas ao Ms B;
Pasta IV – Partes cavadas de Clarinetes I e II, Fagotes I e II – relativas ao Ms B;
Pasta V – Partes cavadas de Trompas I, II, III e IV, Trompetes I e II, Trombones I, II e III, Oficleide e Tímpanos – relativas ao Ms B;
Pasta VI – Partes cavadas de Contrabaixo (2 exemplares);
Pasta VII – Partes cavadas de Violoncelo (3 exemplares);
Pasta VIII – Partes cavadas de Viola (3 exemplares) – relativas ao Ms B;
Pasta IX – Partes cavadas de Violino II (4 exemplares) – relativas ao Ms B;
Pasta X – Partes cavadas de Violino I (4 exemplares);
Pasta XI – Partes cavadas de Contrabaixo (3 exemplares) – relativas ao Ms C;
Pasta XII – Partes cavadas de Violoncelo (3 exemplares) – relativas ao Ms C;
Pasta XIII – Partes cavadas de Viola (4 exemplares) – relativas ao Ms C;
Pasta XIV – Partes cavadas de Violino II (5 exemplares) – relativas ao Ms C;
Pasta XV – Partes cavadas de Violino I (7 exemplares) – relativas ao Ms C;

Pasta I – partitura de 78 páginas, manuscrita a tinta em papel de marca WECO 20 A.
Título da capa:
Concerto para Piano e Orquestra de H. Oswald
(Partitura)
No canto inferior direito: Cópia Do original S.O.A. 1949 (que indica que essa cópia manuscrita foi realizada por Sissy Oswald Alfieri, filha de Henrique Oswald, em 1949).

Estado do material da Pasta I: mal estado de conservação, folhas amareladas e quebradiças, várias delas rasgadas, soltas, já não pode se podendo identificar alguns trechos da obra, devido aos danos relatados.
Instrumentação indicada na primeira página da obra:
Flauti, Oboi, Clarinetto I in si b, Clarinetto II in si b, Fagotti, Corni (in fa), Trombe (in mi b), Tromboni, Timpani (sol – re), Piano, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi
Indicação da armadura da primeira página da obra: Allegro (un poco agitato), acidentes de sib e mib na clave.
Indicação no canto esquerdo superior da primeira página da obra: À Giuseppe .Buonamici

Pasta II – partitura manuscrita a tinta do segundo movimento, 13 páginas.
Figura: Foto da capa e foto da primeira página.
Estado do material da Pasta II: em mal estado de conservação, folhas amareladas, escrita muito apagada.

Instrumentação indicada:
Flauti, Oboi, Clarinetti in Si b, Fagotti, Corni in Fa, Trombe in Mi b, 3 Tromboni e Basso, Timpani in Mi b – Si b, Pianoforte, Violini, Viole, Violoncelli, Bassi
Indicação da armadura: 6/8 Adagio.

Pasta III

Nesta pasta estão contidas partes cavadas de Violino I, Violino II, Viola, Contrabaixo, Flauta I, Flauta II, Oboe I y Oboe II.

Violino I
Parte de primeiros violinos, manuscrita a tinta, com 10 páginas escritas.
Na capa da parte de Violino I há palavras escritas a lápis em direção diagonal, cujo conteúdo não se pode precisar, mas parece ser "Concerto per pianoforte", entre outras coisas. Na parte central superior da página está escrito 5o, indicando possivelmente que se tratava do material de uma quinta estante, o que significa que

a orquestra que executou a obra tinha pelo menos 10 primeiros violinos. Há uma indicação de "Allegro Moderato" no início do primeiro movimento; a escrita está apagada, e possui letras de ensaio escritas em vermelho, a tinta. Há também algumas indicações feitas com lápis vermelho. Percebe-se claramente que as letras de ensaio não são do copista. No final do primeiro movimento está escrito: "Segue il Mo. II".

No início do segundo movimento, há a indicação "Andante", bemóis na clave e a especificação grafada com tinta vermelha, "Con sordini".

No final do segundo movimento está escrito pelo copista "Attacca al Mo. III".

Há um "Allegro" indicado no terceiro movimento. As letras de ensaio já não estão escritas em vermelho neste movimento. E há indicações de fermatas escritas com lápis azul. Há um corte indicado, feito com lápis azul e vermelho, entre 5 compassos depois de G e a letra K. Em 9 depois de S, há uma indicação de "f expressivo", escrita com lápis vermelho. Pelo corte, pode ser um material relacionado aos Ms B ou D.

Violino II

Parte de segundos violinos, manuscrita a tinta, com 10 páginas escritas.

Parece ser do mesmo copista da parte de primeiro violino descrita anteriormente.

Na capa da parte de Violino II está escrito:

"Concerto per pianoforte con accompagnamento d`orchestra", o que faz supor que isto mesmo estaria escrito na capa apagada da parte de primeiro violino deste jogo.

No terceiro movimento, há um corte indicado, feito com lápis azul e vermelho, entre 5 compassos depois de G e a letra K. Em 9 depois de S, há a indicação "f expressivo", escrita com lápis vermelho, tal como ocorreu na parte de primeiro violino. Tudo indica que estas duas partes (primeiro e segundo violino) pertencem a um mesmo jogo.

Viola

Parte de violas, manuscrita a tinta, com 11 páginas escritas.

Parece ser do mesmo copista das partes de primeiros e segundos violinos, descritas anteriormente.

Na capa da parte de Viola está escrito na posição central, em diagonal:

"Concerto per pianoforte con accompagnamento d`orchestra",
Na parte superior central está escrito a lápis 4a., o que deve indicar que deve ter sido executada pela quarta estante da orquestra. No canto superior direito aparece a palavra "Viole".
Está material está em bem melhor estado de conservação que os dois anteriores. Na letra J há uma indicação em lápis azul corrigindo a nota dó que levava, no manuscrito, o acidente de sustenido.
Até o final do primeiro movimento, as letras estão escritas em tinta vermelha, como nas partes de violinos. No segundo movimento as letras são escritas a lápis azul e no terceiro movimento, as letras passam a ser escritas em tinta vermelha novamente, pelo mesmo copista.

Contrabaixo

Parte de contrabaixos, manuscrita a tinta, com 7 páginas escritas.
Parece ser de outro copista distinto daquele que produziu as partes de primeiros, segundos violinos e violas, descritas anteriormente. O copista desta parte é visivelmente menos organizado e caprichoso que o anterior.
Na capa da parte de Contrabaixo, está escrito na posição central, em direção diagonal:
"Concerto per pianoforte con accompagnamento d`orchestra",
Na parte superior central está escrito a lápis 4a. (em preto) y 3 (em lápis azul), o que deve indicar que deve ter sido executada pela quarta estante da orquestra em alguma execução, e pela terceira estante, em outra execução. No canto superior direito aparece a palavra "Contrabbasso".
As letras de ensaio estão escritas em preto, e sua localização é acentuada por um quadrado em lápis vermelho em torno das mesmas. Na letra R há um "papagaio" (uma tira de papel com uma extremidade colada à partitura, com 8 compassos) com uma correção ou inclusão acrescentada por outro copista.
No terceiro movimento, há um corte indicado em lápis azul, vermelho e preto entre 5 compassos depois de G e a letra K.
Falta a parte de violoncelo neste jogo de partituras, e não há qualquer indicação da razão de seu extravio.
As indicações para os três movimentos são: Allegro, Andante e Allegro.

Flauta I

Parte de primeira flauta manuscrita a tinta, com 8 páginas escritas. Parece ser o mesmo copista que realizou a parte de contrabaixo anteriormente descrita. Não há capa e a indicação "Flauto I" encontra-se na parte superior à direita da primeira página. O título "Concerto Piano" foi acrescentado a lápis azul no canto esquerdo superior. Esta parte cavada possui letras de ensaio escritas em tinta preta e circundadas por um círculo acrescentado em lápis vermelho. O manuscrito está muito manuseado e possui muitas indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Há o mesmo corte das partes anteriores.
As indicações para os três movimentos são: Allegro, Adagio e Allegro.

Flauta II

Parte de segunda flauta, manuscrita a tinta, com 7 páginas escritas. Parece ser o mesmo copista que realizou a parte de contrabaixo e de flauta I anteriormente descritas. Não há capa e a indicação "Flauto 2o." encontra-se na parte superior à direita da primeira página. O título "Concerto" foi acrescentado a lápis azul no canto esquerdo superior. Esta parte cavada possui letras de ensaio escritas em tinta preta e circundadas por um círculo acrescentado em lápis vermelho. O manuscrito está muito manuseado e possui muitas indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Há o mesmo corte das partes anteriores.
Há um "papagaio" de 9 compassos acrescentado a 11 compassos antes do final do segundo movimento.
As indicações para os três movimentos são: Allegro, Adagio e Allegro.

Oboé I

Parte manuscrita a tinta de primeiro oboé, com 8 páginas escritas. Parece ser o mesmo copista que realizou a parte de contrabaixo e de flauta I e flauta II anteriormente descritas. Não há capa e a indicação "Oboè 1o." encontra-se na parte superior à direita da primeira página. O título "Concerto" está à tinta no canto esquerdo superior e "para piano" foi acrescentado a lápis azul. Esta parte cavada

possui letras de ensaio escritas em tinta preta. O manuscrito possui algumas indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Existe o mesmo corte encontrado nas partes cavadas anteriores.
As indicações para os três movimentos são: Allegro, Adagio e Allegro.

Oboé II

Parte manuscrita a tinta de segundo oboé, com 4 páginas escritas. Parece ser o mesmo copista que realizou a parte de contrabaixo e de flauta I, flauta II e oboé I anteriormente descritas. Não há capa e a indicação "Oboè 2o." encontra-se na parte superior à direita da primeira página. O título "Concerto" está à tinta no canto esquerdo superior. Esta parte cavada possui letras de ensaio escritas em tinta preta e circundadas por um círculo acrescentado em lápis vermelho. O manuscrito possui algumas indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Existe o mesmo corte encontrado nas partes cavadas anteriores.
As indicações para os três movimentos são: Allegro, Adagio e Allegro.

Pasta IV

Nesta pasta estão contidas partes cavadas de Partes cavadas de Clarinetes I e II, Fagotes I e II;

Clarinete I

Parte manuscrita a tinta de primeiro clarinete, com 23 páginas escritas. Esta parte parece haver sido realizada por um copista distinto. Na capa encontramos a indicação "Clarinetto 1mo." na parte superior à direita da página, e, no centro, a inscrições:
H. Oswald
Concerto

Esta parte cavada possui letras de ensaio escritas em tinta preta e circundadas por um círculo acrescentado em lápis vermelho. O manuscrito possui algumas

indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Existe o mesmo corte encontrado nas partes cavadas anteriores.
A indicação para os movimentos I e III é a mesma, Allegro, mas no início do segundo movimento não há qualquer indicação de andamento. La letra A do terceiro movimento há uma indicação de Prestíssimo.
No princípio de cada movimento há a indicação "in Sib" que indica a afinação do instrumento transpositor. Na letra N do primeiro movimento há a indicação "Andte expressivo" e "Cambia in La". Na letra R encontramos a indicação "Cambia in Si b". Treze compassos antes do fim do movimento, encontramos a indicação "animato", em lápis azul, acrescentada à indicação do copista de A tempo.

No terceiro movimento encontramos várias indicações acrescentadas em lápis azul: na letra Q, "piú mosso" ; no oitavo compasso de R, "rall", na letra S, "Animato", "em 1".

Clarinete II

Parte manuscrita a tinta de segundo clarinete, com 15 páginas escritas. Esta parte parece haver sido realizada pelo mesmo copista da parte de primeiro clarinete. Na capa encontramos a indicação "Clarinetto 2do." na parte superior à direita da página, e, no centro, a inscrições:
H. Oswald
Concerto

Esta parte cavada possui letras de ensaio escritas em tinta preta e circundadas por um círculo acrescentado em lápis vermelho. O manuscrito possui algumas indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Existe o mesmo corte encontrado nas partes cavadas anteriores.
A indicação de andamento para o primeiro movimento é Allegro un poco agitato, não há qualquer indicação de andamento para o segundo movimento, e no terceiro movimento há a indicação "Allegro". Na letra N do primeiro movimento há a indicação "Andte expressivo" e "In La". Na letra R, 1o. Tempo "e "in Si b". La letra A do terceiro movimento há uma indicação de Prestíssimo.

Treze compassos antes do fim do movimento, encontramos a indicação "animato", em lápis azul, acrescentada à indicação do copista de Tempo I.
No terceiro movimento encontramos as mesmas indicações entradas na parte de clarinete I, acrescentadas em lápis azul: na letra Q, "piú mosso" ; no oitavo compasso de R, "acell.", na letra S, "Animato", "em 1".

Fagote I

Parte manuscrita a tinta de primeiro fagote, com 10 páginas escritas. Esta parte parece haver sido realizada pelo mesmo copista das partes de clarinete. Na capa encontramos a indicação "Fagotto 1mo." na parte superior à direita da página, e, no centro, a inscrições:
H. Oswald
Concerto
Esta parte cavada possui letras de ensaio escritas em tinta preta e circundadas por um círculo acrescentado em lápis vermelho. O manuscrito possui algumas indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Existe o mesmo corte encontrado nas partes cavadas anteriores.
Como nas partes de clarinete, a indicação de andamento para o primeiro movimento é Allegro un poco agitato, não há qualquer indicação de andamento para o segundo movimento, e no terceiro movimento há a indicação "Allegro". Na letra N do primeiro movimento há a indicação "Andte expressivo", e na letra R, "1o. Tempo ". Na letra A do terceiro movimento há uma indicação de Prestíssimo.
Treze compassos antes do fim do movimento, encontramos a indicação "animato", em lápis azul, acrescentada à indicação do copista de "A tempo".
No terceiro movimento encontramos as mesmas indicações entradas na parte de clarinetes, acrescentadas em lápis azul: na letra Q, "piú mosso" ; no oitavo compasso de R, "acell.", na letra S, "Animato", "em 1".

Fagote II

Parte manuscrita a tinta de segundo fagote, com 10 páginas escritas. Esta parte parece haver sido realizada pelo mesmo copista das partes de clarinete e de

primeiro fagote. Na capa encontramos a indicação "Fagotto 2do." na parte superior à direita da página, e, no centro, a inscrições:

H. Oswald

Concerto

Esta parte cavada possui letras de ensaio escritas em tinta preta. O manuscrito possui algumas indicações acrescentadas em lápis azul e vermelho. Existe o mesmo corte encontrado nas partes cavadas anteriores.

As indicações de andamento aqui encontradas são: para o primeiro movimento, "Allegro un poco agitato", para o segundo movimento, "Adagio", e, para o terceiro, "Allegro". Na letra N do primeiro movimento há a indicação "Andte expressivo", e na letra R, "1o. Tempo ". Na letra A do terceiro movimento há uma indicação de Prestíssimo.

Treze compassos antes do fim do movimento, encontramos a indicação "animato", em lápis azul, acrescentada à indicação do copista de "A tempo".

No terceiro movimento encontramos as mesmas indicações entradas na parte de clarinetes, acrescentadas em lápis azul: na letra Q, "piú mosso" ; no oitavo compasso de R, "acell.", na letra S, "Animato", "em 1".

Pasta V – Partes cavadas de Trompas I, II, III e IV, Trompetes I e II, Trombones I, II e III, Oficleide e Tímpanos;

Pasta VI – Partes cavadas de Contrabaixo (2 exemplares);

Pasta VII – Partes cavadas de Violoncelo (3 exemplares);

Pasta VIII – Partes cavadas de Viola (3 exemplares);

Pasta IX – Partes cavadas de Violino II (4 exemplares);

Pasta X – Partes cavadas de Violino I (4 exemplares);

Pasta XI – Partes cavadas de CB (3 exemplares): material relativo ao Ms C

Pasta XII – Partes cavadas de Celli (3 exemplares): material relativo ao Ms C

Pasta XIII – Partes cavadas de Vle (4 exemplares): material relativo ao Ms C

Pasta XIV – Partes cavadas de Vl II (5 exemplares): material relativo ao Ms C

Pasta XV – Partes cavadas de Vl I (7 exemplares): material relativo ao Ms C

ANEXOS

ANEXO A

MINISTÉRIO DO TURISMO
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que a Seção de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional está com o atendimento ao público suspenso desde outubro de 2016, por motivo de obras no Palácio Gustavo Capanema.

Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2020.

Maria José da Silva Fernandes
Coordenadora-Geral
Centro de Coleções e Serviços aos Leitores
Fundação Biblioteca Nacional

Maria José da Silva Fernandes
Coordenadora-Geral
Centro de Coleções e Serviços aos Leitores
Fundação Biblioteca Nacional
Mat. SIAPE 224926

ANEXO B

Diagnóstico das condições do acervo do Laboratório de Musicologia

1. O acervo

Em abril de 2002 a Biblioteca recebeu em doação o acervo do Laboratório de Musicologia (LAM) do Departamento de Música da ECA (CMU), formado por documentação relacionada à música erudita brasileira. Integram esse acervo as seguintes coleções:

- Barroco Mineiro: partituras manuscritas de obras sacras barrocas, dos séculos 18 e 19, provenientes das cidades mineiras de Ayuruoca, Brasópolis, Campanha, Catas Altas e Barão de Cocais.

- Henrique Oswald: partituras autógrafas, diários, fotos e documentação pessoal do compositor, doados pela família em 1994, com mediação do professor José Eduardo Martins. Compreende todas as obras do compositor que não estão na Biblioteca Nacional.

- Fúrio Franceschini: partituras autógrafas, manuscritos e cadernos de anotações do organista e compositor.

- Fructuoso Vianna: manuscritos autógrafos, fotografias e esboços, doados por Guilhermina Vianna, filha do compositor, em 1998. Coletada pelo professor Lorenzo Mammi.

- SDP: partituras inéditas de música erudita brasileira contemporânea, do antigo Serviço de Difusão de Partituras da Biblioteca da ECA.

- Obras editadas pela Funarte e outras partituras diversas recebidas em doação pelo LAM.

Não recebemos do LAM nenhum registro oficial de tombo. A quantidade de documentos foi registrada no Relatório Anual da Seção de Materiais Especiais da Biblioteca do ano de 2002 com base no último número de tombo de cada coleção recebida. Por exemplo, a última partitura de Fructuoso Vianna localizada no arquivo e registrada na base de dados é a de número FV76. Descobriu-se, posteriormente, que existem documentos diferentes tombados com o mesmo número. As quantidades informadas abaixo devem, portanto, ser consideradas provisórias.

Partituras		Outros documentos	
Barroco Mineiro	277	Fotografias	82
Henrique Oswald	184	Outras imagens	11
Fructuoso Vianna	76		
Fúrio Franceschini	34		
Antigo SDP	1200		
Funarte	184		

Outras	150		
Total	**150**	**Total**	**93**

As coleções do Barroco Mineiro e do SDP têm origem na própria Biblioteca da ECA.

A maior parte do acervo do Barroco Mineiro – coleções Ayuruoca, Brasópolis e Campanha - foi adquirido pela ECA e encaminhado à Biblioteca no início dos anos 80. As demais coleções já foram captadas pelo próprio LAM.

Como o tratamento desse tipo de material exige conhecimentos de especialistas em musicologia, as primeiras tentativas de organização partiram de pesquisadores da área, não dos bibliotecários. Os pesquisadores Stephen Hartke e Rubens Ricciardi - hoje docente do Departamento de Música da ECA – iniciaram a catalogação da coleção, num trabalho interrompido em 1986. O material foi separado, tombado e parcialmente fichado. O fichamento completo foi realizado em 1989 por Maurício Dottori, na época aluno de pós-graduação da ECA, que obteve bolsa da Fundação VITAE para o trabalho.

O material foi transferido para o Departamento de Música em 1996, a pedido do professor Lorenzo Mammi, então empenhado em obter recursos e verbas para tratar a coleção. Com a criação do Laboratório de Musicologia, em 1997, foi iniciada a organização desse e de outros acervos captados por esse Laboratório. Verbas obtidas com a VITAE, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e com as Pró-Reitorias de Graduação e Pós-Graduação da USP permitiram ao LAM contratar equipes para dar tratamento aos seus acervos: estagiários e bolsistas de iniciação científica; uma empresa de prestação de serviços na área de Documentação - Redata; uma bibliotecária da equipe da ECA/USP, Analúcia dos Santos Viviani Recine.

Parte do material foi catalogada e registrada na base de dados Minas, construída por Analúcia Recine com o mesmo software e estrutura de campos semelhante à base Acorde, o catálogo de partituras da Biblioteca. Foi criado um site para o Laboratório, pelo qual é possível fazer pesquisas na base de dados e acessar um arquivo sonoro com o trecho inicial da música, o ***incipit*** da composição e sua descrição detalhada, em páginas em html associadas aos registros da base. O LAM também conseguiu verba para restauração das partituras, num projeto financiado pela VITAE.

O Serviço de Difusão de Partituras (SDP), idealizado pelo prof. Luís Milanesi, foi implantado na Biblioteca da ECA em 1978. Seu objetivo era dar acesso a obras não editadas de compositores brasileiros em atividade e funcionava da seguinte forma: o compositor cedia seu original em consignação para a Biblioteca, que fornecia cópias xerox aos interessados, recolhendo porcentagem simbólica para o autor.

O SDP adotava o princípio de não selecionar as obras que recebia, deixando esse papel ao público. Chegou a ter um acervo de cerca de 1200 partituras de compositores como Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Camargo Guarnieri e Ernst Mahle, ao lado dos quais figuravam autores desconhecidos. Com o tempo, essa política começou a ser questionada por alguns professores do Departamento de Música [3] que vieram a propor, em 1989, a extinção do Serviço. A Biblioteca, na época sob a direção de uma profissional recém-nomeada para o cargo, acatou a sugestão e o SDP teve suas atividades encerradas. O acervo foi encaminhado para o Departamento de Música por solicitação de seus docentes, e posteriormente assumido pelo LAM.

3 O documento que propõe a extinção do SDP está citado em ANTÔNIO, Irati. **Informação e música no Brasil**: memória, história e poder. 1994. Tese (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.230.

2. Situação do acervo e andamento dos trabalhos

O acervo chegou à Biblioteca no seguinte estágio de organização:

Material catalogado e acessível pelo site	Material catalogado e registrado em base local	Material não catalogado ou apenas planilhado
Barroco: Ayuruoca	Barroco: Barão de Cocais	Barroco: Catas Altas
Barroco: Brasópolis	Fúrio Franceschini	SDP
Barroco: Campanha *	Fructuoso Vianna: fotografias	Funarte
Henrique Oswald		Outros
Fructuoso Vianna: partituras		
* Faltam: descrição das partituras, ***incipit*** e arquivo sonoro.		

Foram doados também 18 arquivos de aço para pastas suspensas, duas mapotecas horizontais de aço e materiais para embalagem de documentos.

2.1. Atividades dos bolsistas do LAM:

O LAM dispunha, em 2002, de dois bolsistas de iniciação científica que prosseguiram com suas atividades após a transferência do acervo para a Biblioteca, sob a responsabilidade do professor Lorenzo Mammi.

A bolsista Karina Ayumi Ando trabalhou na Biblioteca, realizando as seguintes tarefas: 1) inventário das partituras e revisão da catalogação, comparando a base de dados do site com o acervo; 2) preparação da descrição das partituras da coleção de Campanha; 3) pesquisa das partituras recebidas em doação pelo LAM na base de dados Acorde, para fins de seleção do material a ser incorporado.

O bolsista Márcio Antônio de Almeida, encarregado da manutenção do site, trabalhou no Departamento de Música e participou de uma reunião na Biblioteca com o coordenador do LAM, a chefe do Serviço de Tratamento da Informação e a supervisora da SME. Nessa reunião ficou acordado que o bolsista faria as correções dos erros e a atualização da base de dados no site. Parte das correções foi feita, mas não a atualização da base.

Infelizmente, o trabalho de inventário e revisão foi parcialmente perdido, pois a bolsista Karina fez suas anotações num caderno, que confiou ao bolsista Márcio para que este fizesse as correções necessárias. Este caderno não foi devolvido à Biblioteca. Foram preservadas apenas as anotações que foram transcritas em arquivo de computador pela supervisora da Seção de Materiais Especiais (SME), reproduzidas no Anexo 1 deste Diagnóstico. Consideram-se perdidas, até o momento, as anotações referentes às coleções de Fructuoso Vianna e Fúrio Franceschini.

As bolsas terminaram no final de 2002 e, durante o ano de 2003, não foram enviados bolsistas à Biblioteca.

2.2. Atividades da Biblioteca

As principais tarefas já executadas pela equipe da Seção de Materiais Especiais da Biblioteca foram:

1) Distribuição e organização do mobiliário recebido.
2) Identificação geral do material recebido.
3) Triagem inicial e organização física de materiais não processados.
4) Organização de materiais de almoxarifado.
5) Reorganização do espaço da Seção de Multimeios para armazenar convenientemente o novo acervo.
6) Acompanhamento do trabalho da bolsista do LAM.
7) Análise da base de dados Minas, instalada na rede local da Biblioteca.
8) Correção de 215 registros da base Minas com campo título preenchido incorretamente.
9) Acompanhamento dos trabalhos de restauração de aproximadamente metade do acervo de partituras, empreendidos pela Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER), com financiamento da VITAE obtido pelo LAM.
10) Armazenamento dos originais restaurados pela ABER.
11) Preparação de projeto de captação de recursos, apresentado ao CNPq pela professora Cristina Castilho Costa, para restauração das partituras não contempladas no projeto já concluído.
12) Preparação de orientações sobre a manutenção da base de dados para os professores que sucederam Lorenzo Mammi na coordenação do LAM (ver Anexo 2).
13) Atendimento aos pesquisadores que procuram o acervo.
14) Avaliação do tratamento, estado de conservação e condições de armazenamento da coleção de fotografias de Fructuoso Vianna.

(...)

São Paulo, 15 de janeiro de 2004

MARINA MACAMBYRA
Bibliotecária supervisora
Seção de Materiais Especiais

ANEXO C

Correspondência com Tim Seddom

Tim Seddon 6 de jul. de 2018 10:12

Dear Ligia Amadio,

Thank you for your email.

I prepared the performance material of the piano concerto for Hyperion, who supplied me with PDFs of the original manuscript.

According to the Hyperion CD sleeve notes the original manuscript full score and manuscript piano reduction are held in Brazil by the Escola del Musica do Rio de Janiero.

I can send you electronic copies of the PDFs - please be aware that the quality of the image is not as good as it could be (the full score is a bit too dark, and the piano reduction is a bit too light).

As the file sizes for the PDFs are quite large (the FS is 159 MB) I have attached a link to my Dropbox where you can download these files.

With best wishes,

Tim

Tim Seddon

ANEXO D

Correspondência 1 com José Eduardo Martins

José Eduardo Martins <jemartins38@gmail.com> sex., 6 de set. de 2019 13:16

para mim

Henrique Oswald costumava escrever mais de um manuscrito para suas obras. Em relação ao Concerto para piano, não apenas escreveu de próprio punho três manuscritos para piano e orquestra conhecidos, como redigiria dois outros em forma de redução para piano e quinteto de cordas, assim como para dois pianos (piano solo e redução da orquestra para o segundo piano).

Histórico:

Ao escrevê-lo no início da década de 1890 na cidade de Florença, onde constituiu família e viveu cerca de 30 anos, já àquela altura, com a finalidade precípua de apresentar o Concerto em cidades menores, realizou a redução para piano e quinteto de cordas e piano. Quanto aos manuscritos do Concerto na configuração para piano e orquestra, encontram-se no Conservatorio Luigi Cherubini em Florença, no Arquivo Nacional e na Escola de Música da UFRJ. Um "sétimo" seria a cópia realizada pela filha do compositor, Sissy Oswald Alfieri. Quanto à redução do acompanhamento de orquestra para quinteto de cordas, há uma primeira redação com rasuras na Escola de Música e uma definitiva, manuscrito autógrafo, sem quaisquer rasuras, partitura esta que me foi oferecida pela neta do compositor, Maria Isabel Oswald Monteiro, tia do Thomaz Oswald, meu amigo e principal responsável pelo site dedicado ao seu ilustre bisavô. Em 2002 gravei com o Rubio String Quartet da Bélgica (mais contrabaixo), na cidade de Mullem, Bélgica (CD USP-CONCERTO), o Concerto nessa configuração e apresentamos a obra em várias cidades da Bélgica e em São Paulo.

Apresentação pública do Concerto op. 10:

Entre outras possíveis apresentações, há a inserida na programação dos "Concertos do Instituto Nacional de Música" no Rio de Janeiro, com o compositor ao piano e Alberto Nepomuceno como regente (12/11/1909). Quanto à versão camerística, há a que foi apresentada na Sala Pleyel Wolff em Paris, com Oswald ao piano (26/05/1897). Aos 2 de Janeiro de 1915, o filho de Henrique Oswald, Alfredo, apresentou o Concerto no Rio de Janeiro na programação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob a regência de Francisco Braga. Bem posteriormente, a pianista Honorina Silva, aluna de Oswald, apresentaria o Concerto op. 10 para piano e orquestra no Rio de Janeiro. Quanto ao material utilizado para as apresentações, não saberia informar. Certamente não teria sido o manuscrito florentino. O pianista Nahim Marun apresentou o Concerto op. 10, também com orquestra, em São Paulo em 2017.

ANEXO E

Correspondência 2 com José Eduardo Martins

Email enviado por José Eduardo Martins, no dia 5 de abril de 2019
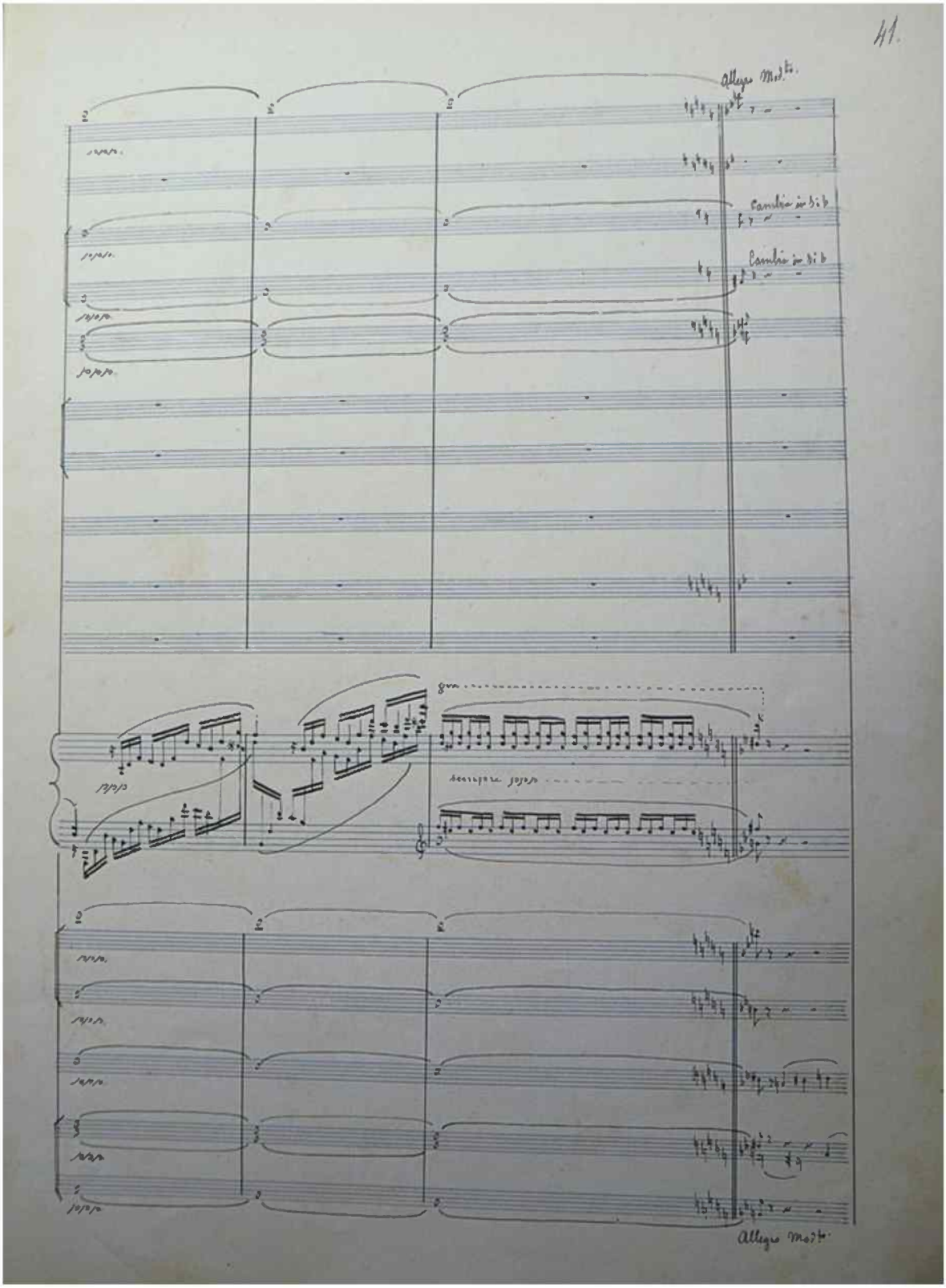
José Eduardo Martins <jemartins38@gmail.com> Sex, 5 de abr. de 2019 17:16

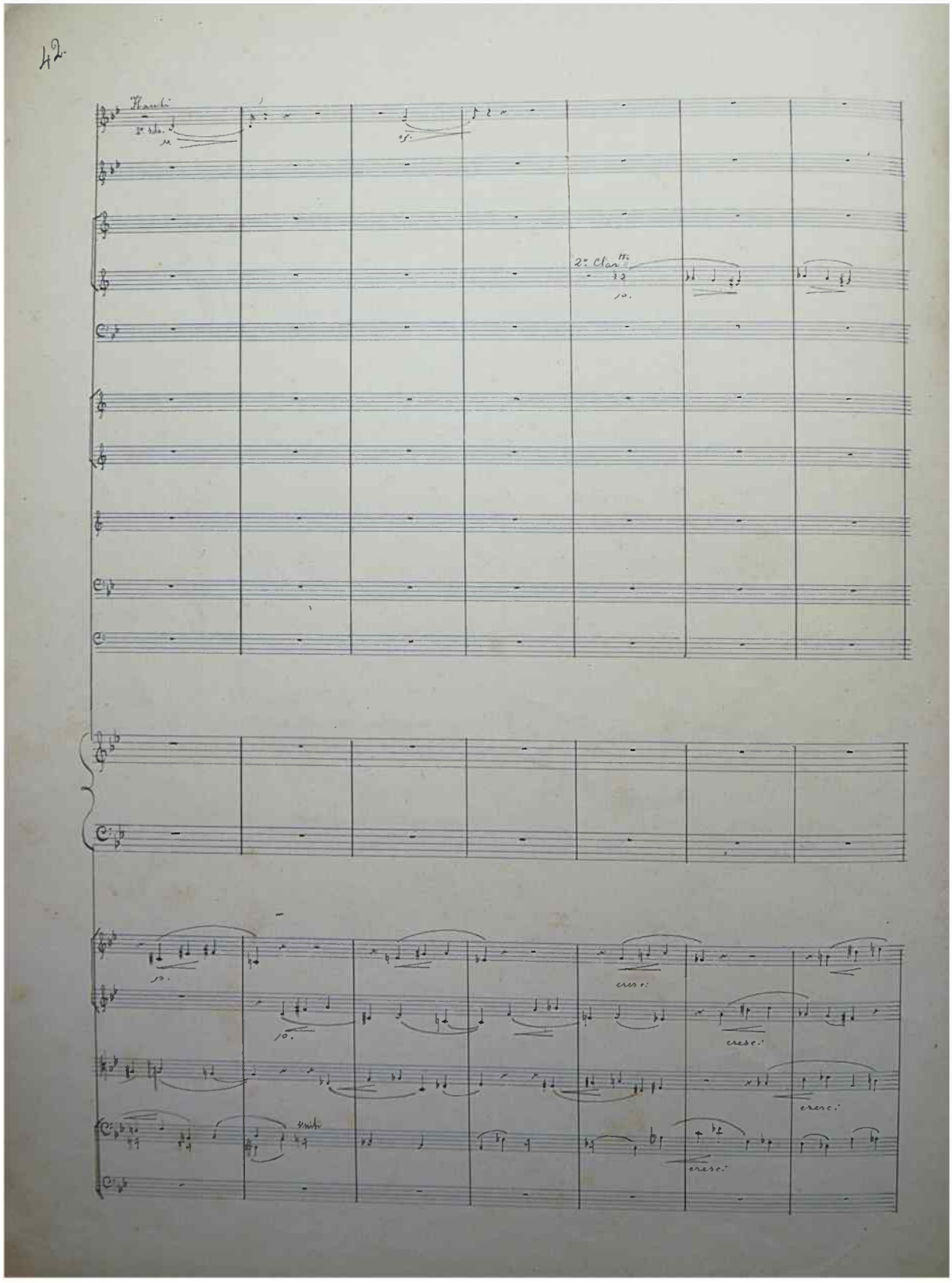
para mim

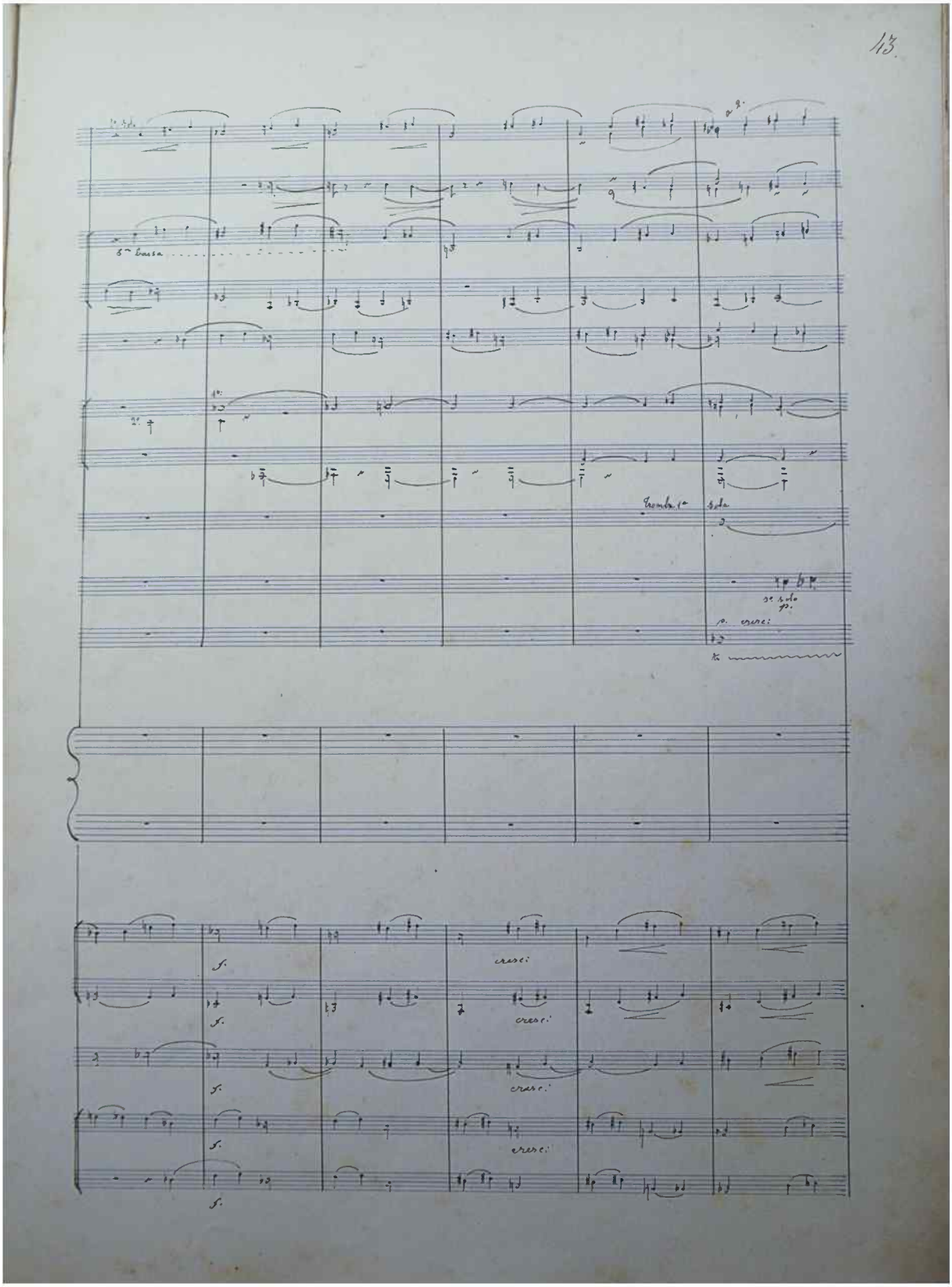
Minha querida amiga Ligia,
Os ms sem rasuras de Henrique Oswald são definitivos.
Na década de 1980 gravei com a Elisa Fukuda a única Sonata para violino e piano que Oswald escreveu (LP da Funarte). Havia algumas rasuras e sentia-a com problemas de escrita na redação do último andamento.
Antes de gravar a mesma Sonata na Bélgica com Paul Klinck, em 1995, um aluno da USP àquela altura encontrou no arquivo do Conservatório Dramático de São Paulo o manuscrito definitivo, perfeito, sem rasuras. Aquele segmento que entendia absolutamente complexo sob o aspecto pianístico estava absolutamente sanado por Oswald que lhe deu nova configuração.
O Concerto para piano e orquestra foi escrito em 1890. São vários manuscritos que Oswald fez ou para orquestra, ou na redução para quinteto ou ainda para dois pianos. **A cópia plastificada entendo-a definitiva**. A única dúvida é o período de redação de Oswald, pois o papel é da Vieira Machado e Cia., sendo que tenho vários ms do compositor com marca d'água europeia. Nesse período, fixado desde 1868 em Florença, qual a razão do papel ser da Vieira Machado, sendo que a primeira viagem que empreendeu ao Brasil foi em 1896. Poderia a Ligia me enviar as duas páginas (de rosto e do interior) do ms da UFRJ? Minha cópia deste ms deve estar perdida entre meus papeis.
Poderíamos marcar uma outra reunião e a Ligia me traria todas as cópias de ms em suas mãos. Desvendaremos finalmente a questão.
Sempre à sua disposição.
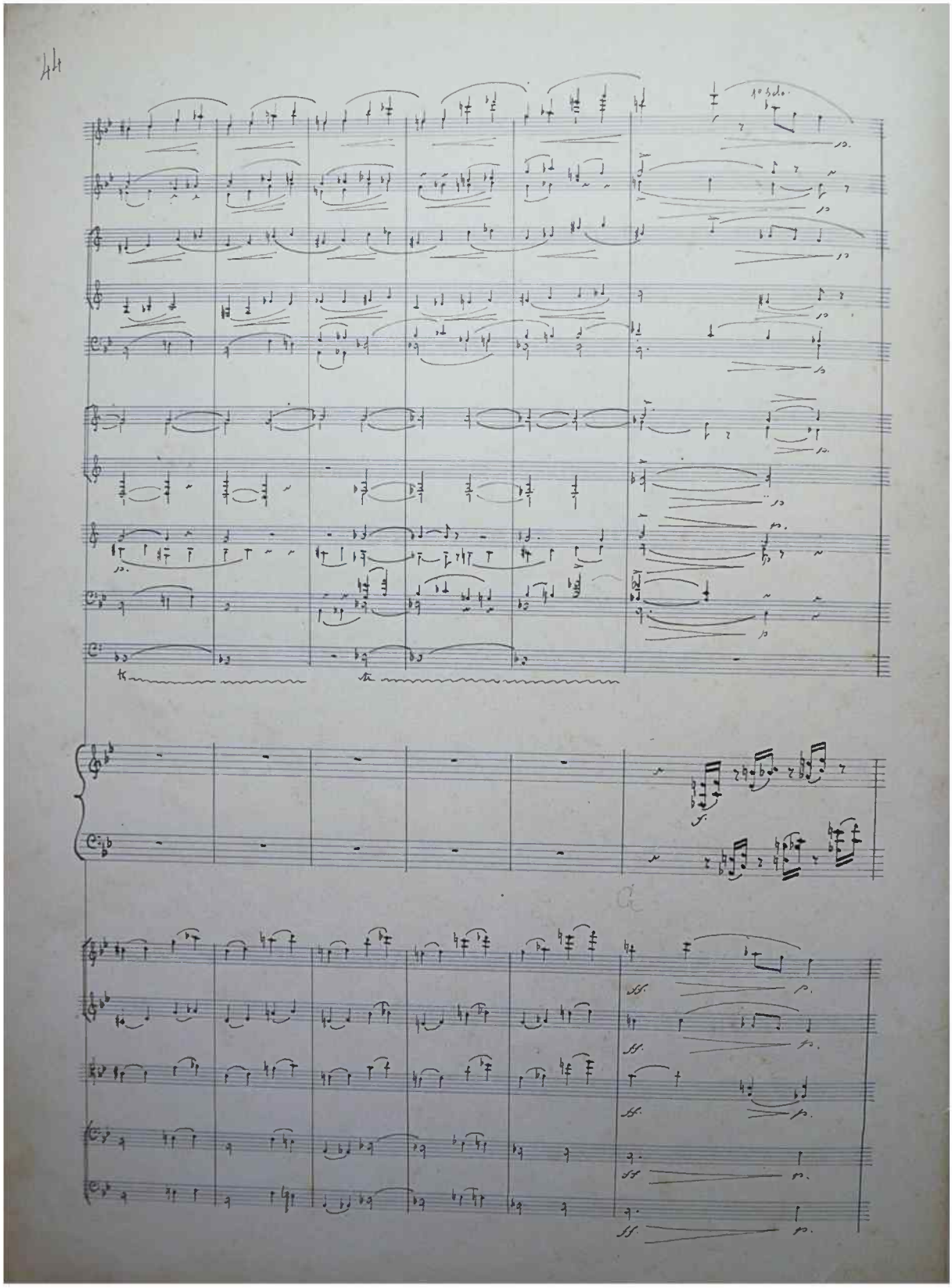
ANEXO F

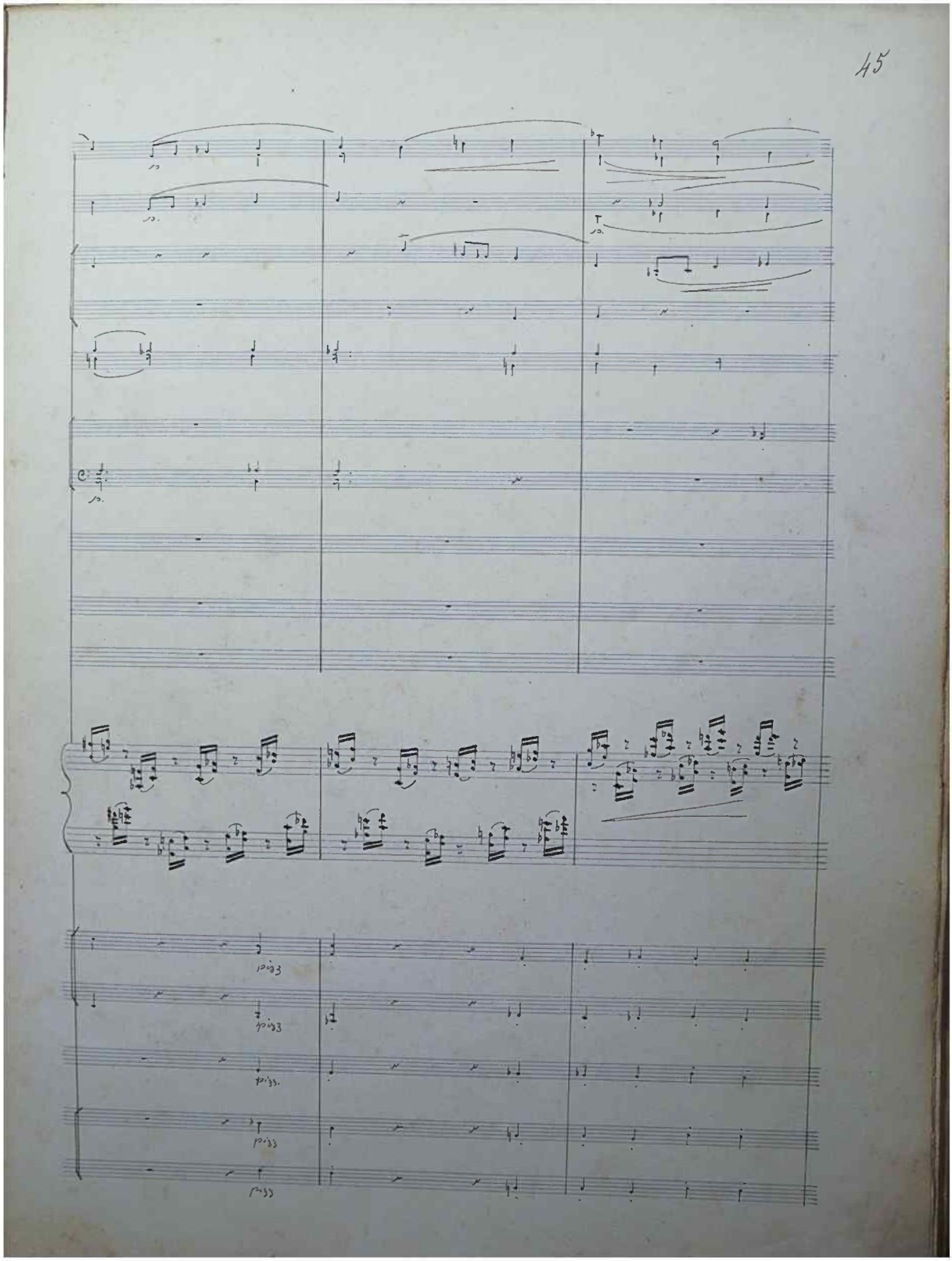
Ms A, Movimento 1, páginas 41 a 51

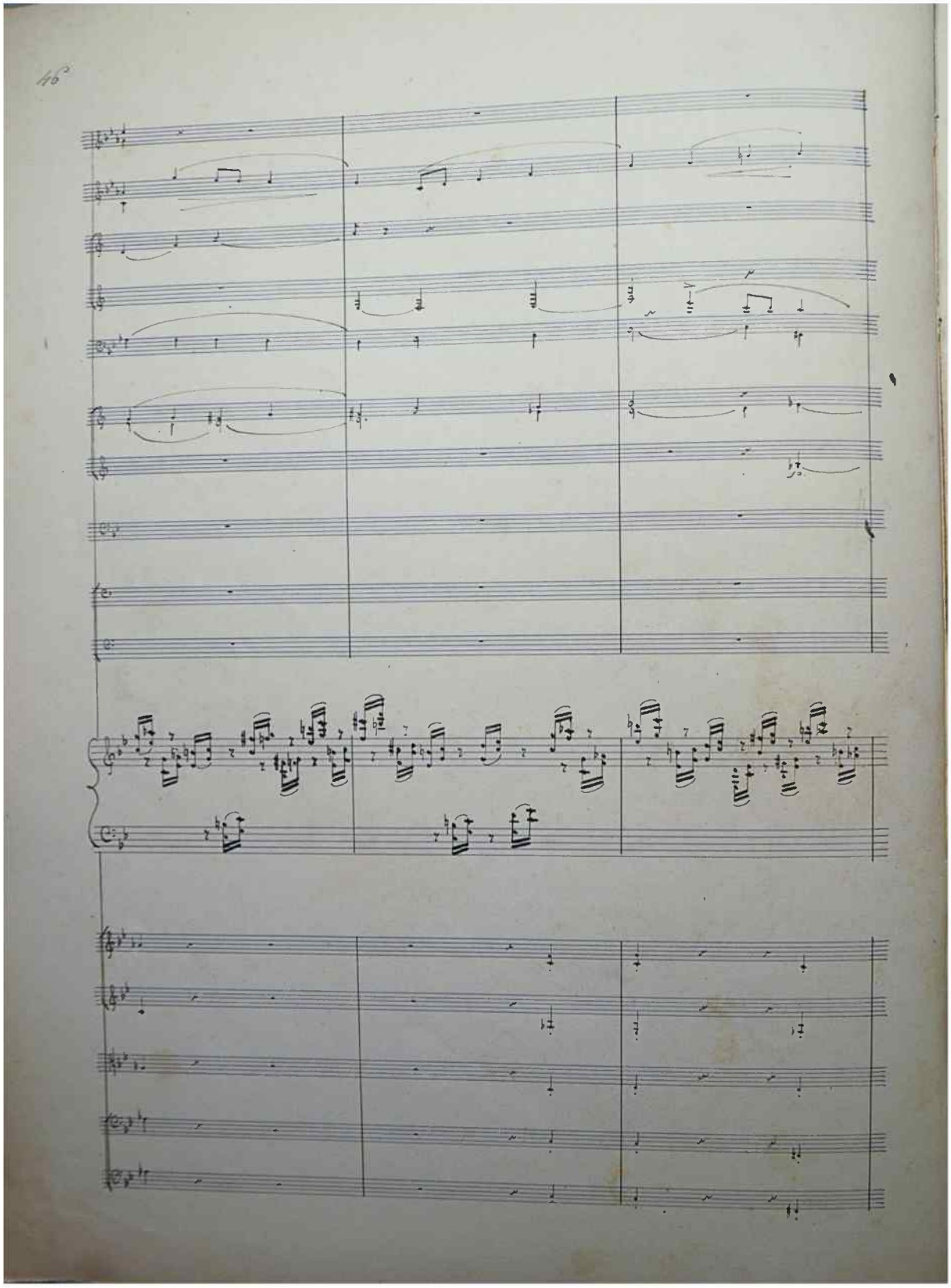


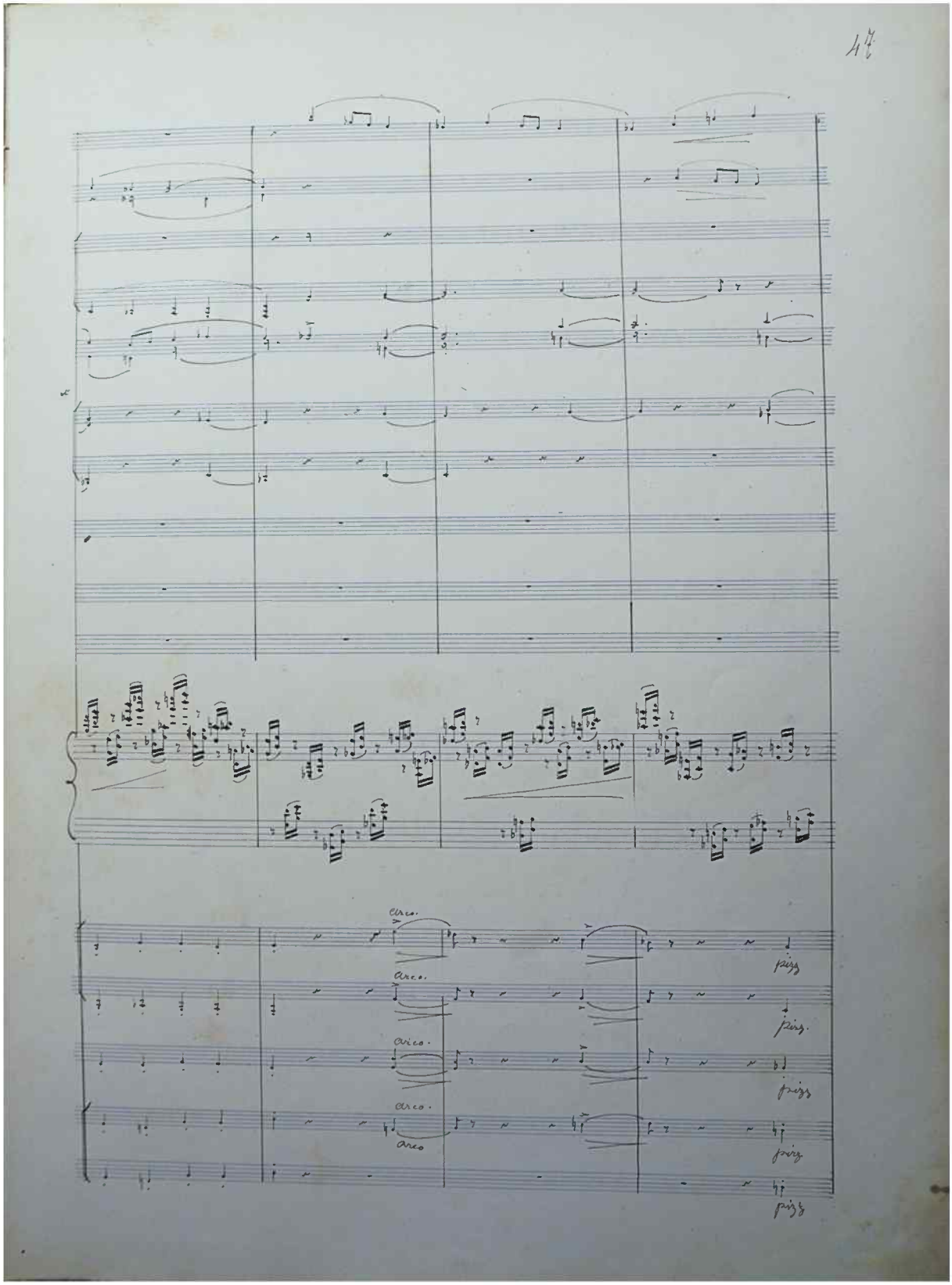

Thumb.
2. Clar.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

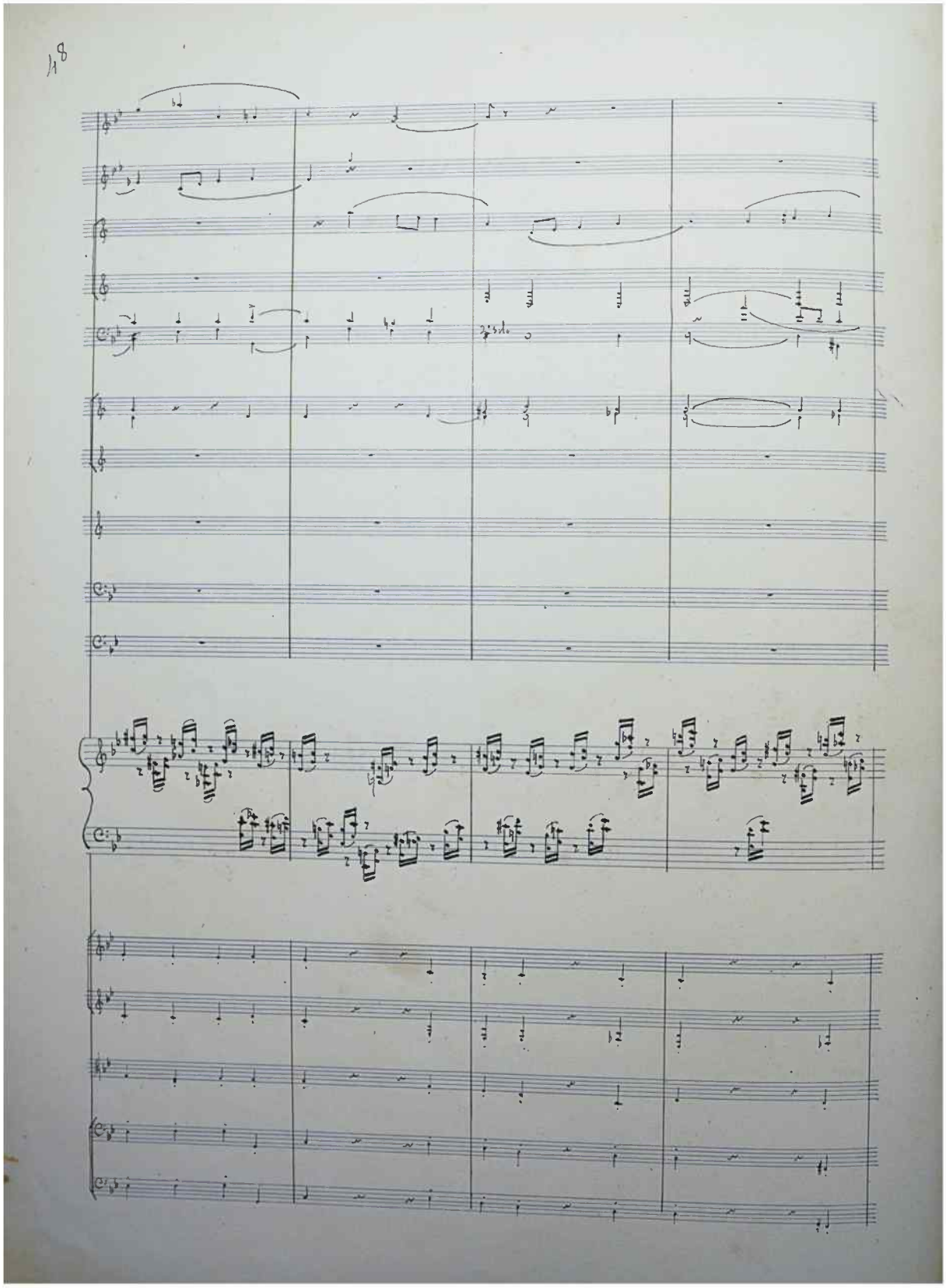

13.
8va bassa
Trombe 1a
3ta
3e solo
p.
cresc.
f.
cresc.
cresc.
cresc.
f.

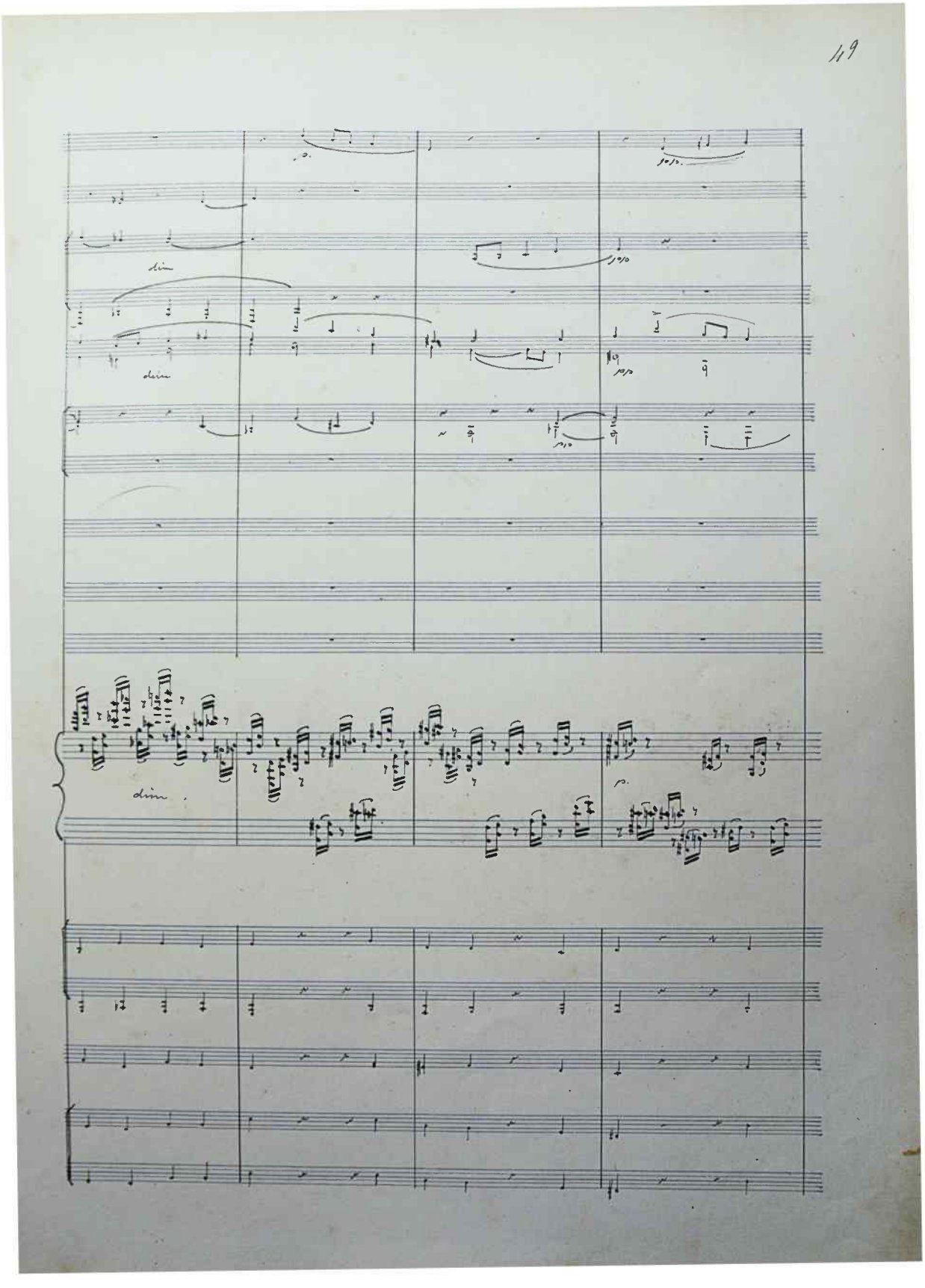


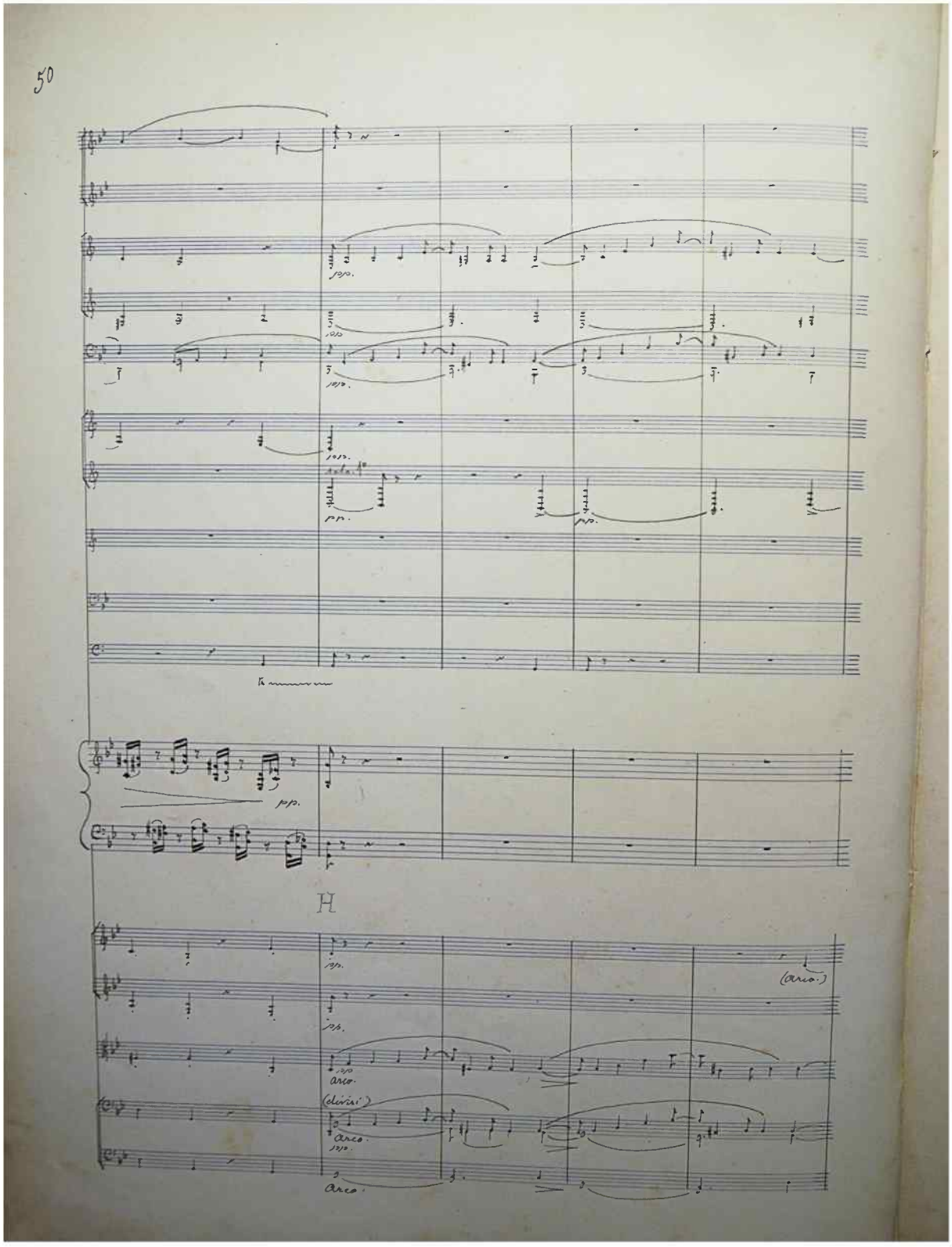

45

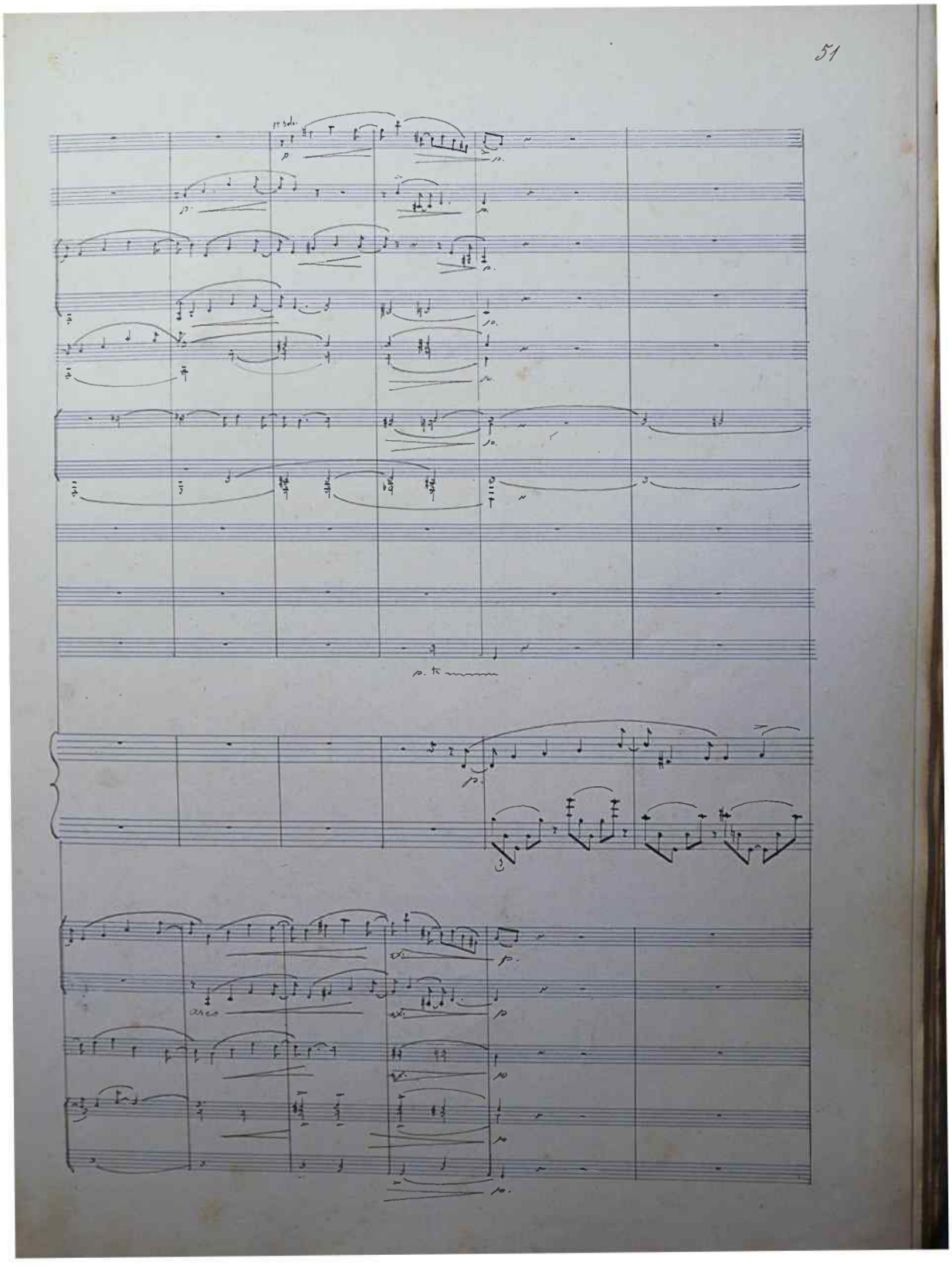



47
arco.
arco.
arco.
arco.
arco
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.



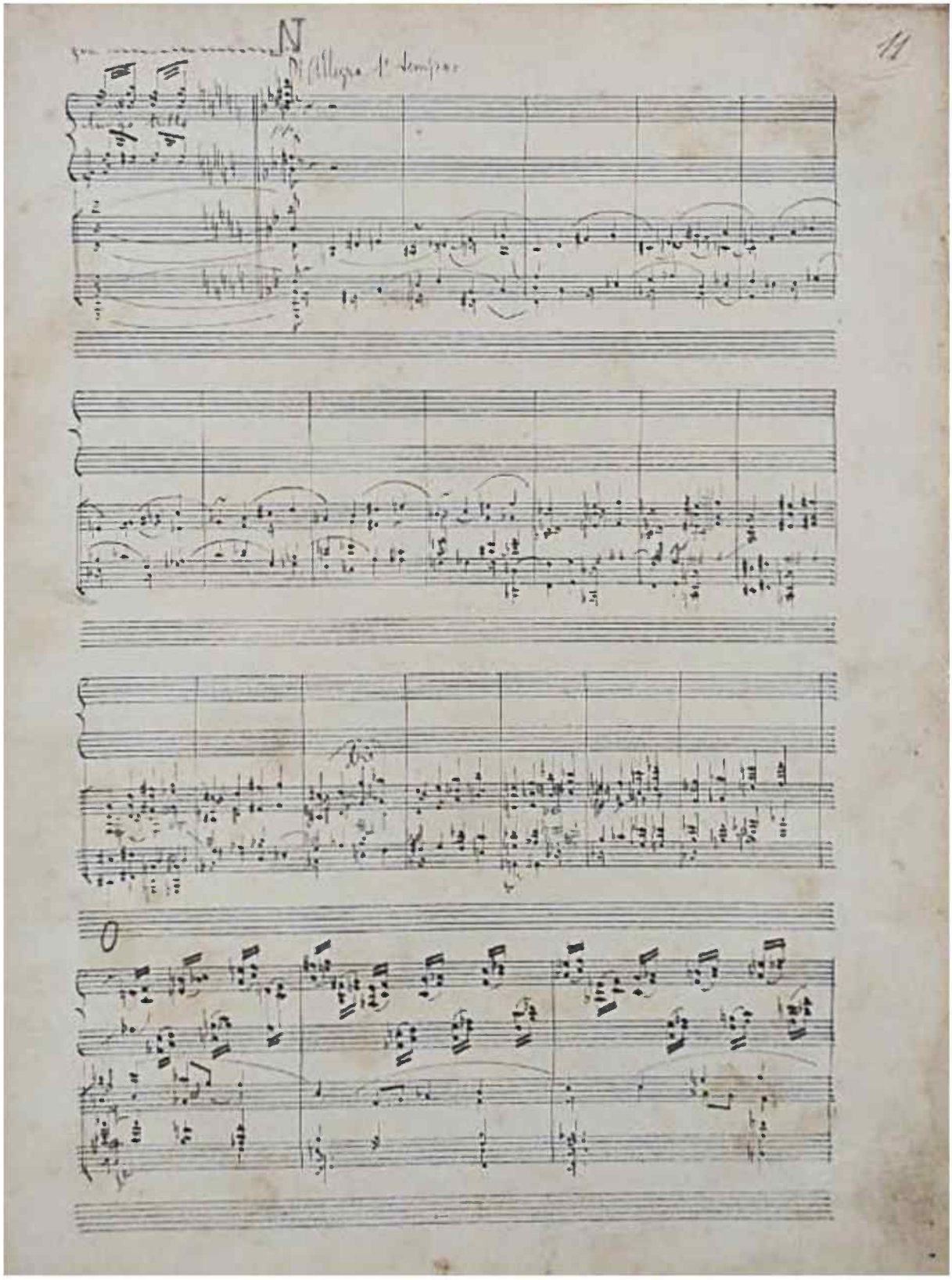

119
dim
dim
dim

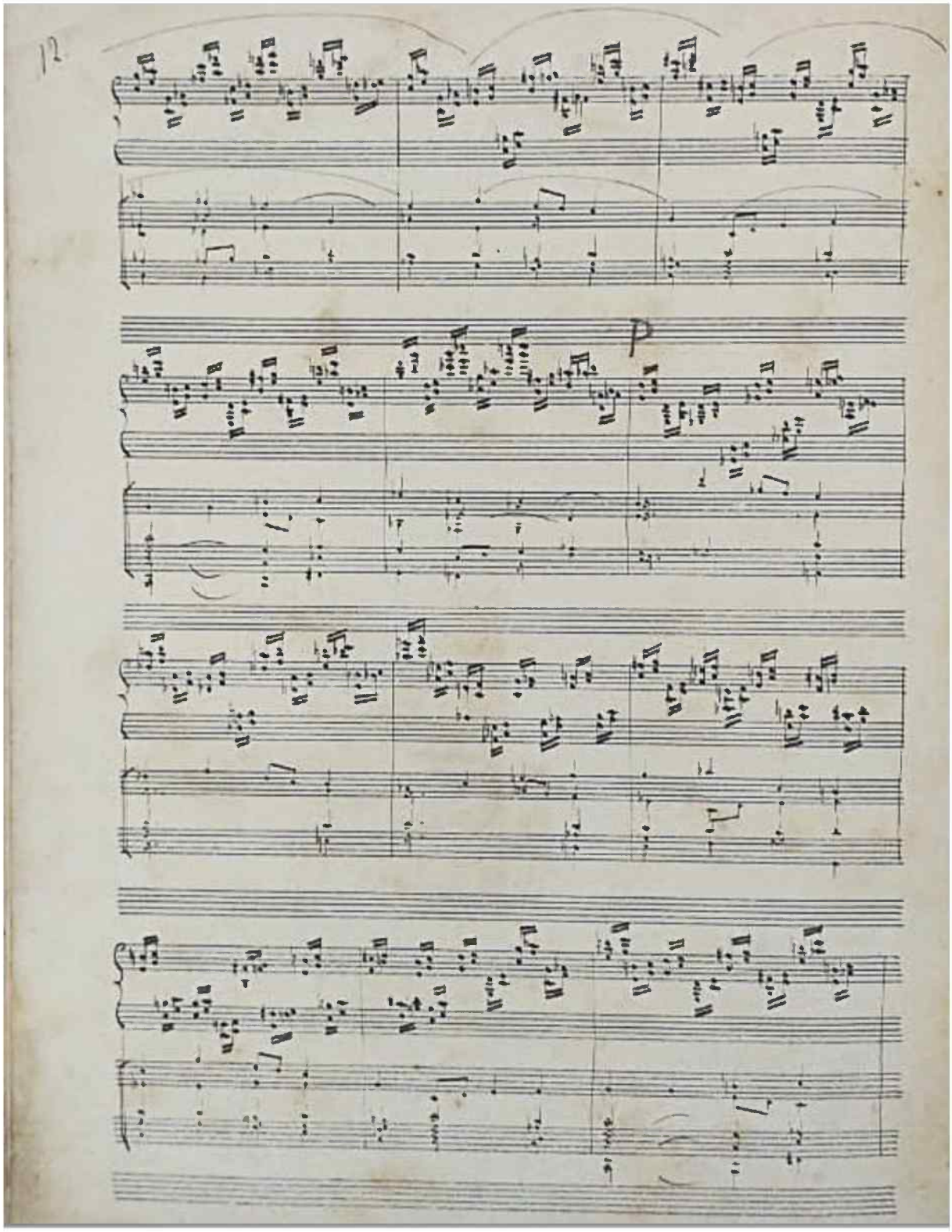

50
pp.
H
arco.
(divisi)
arco.
arco.
arco.
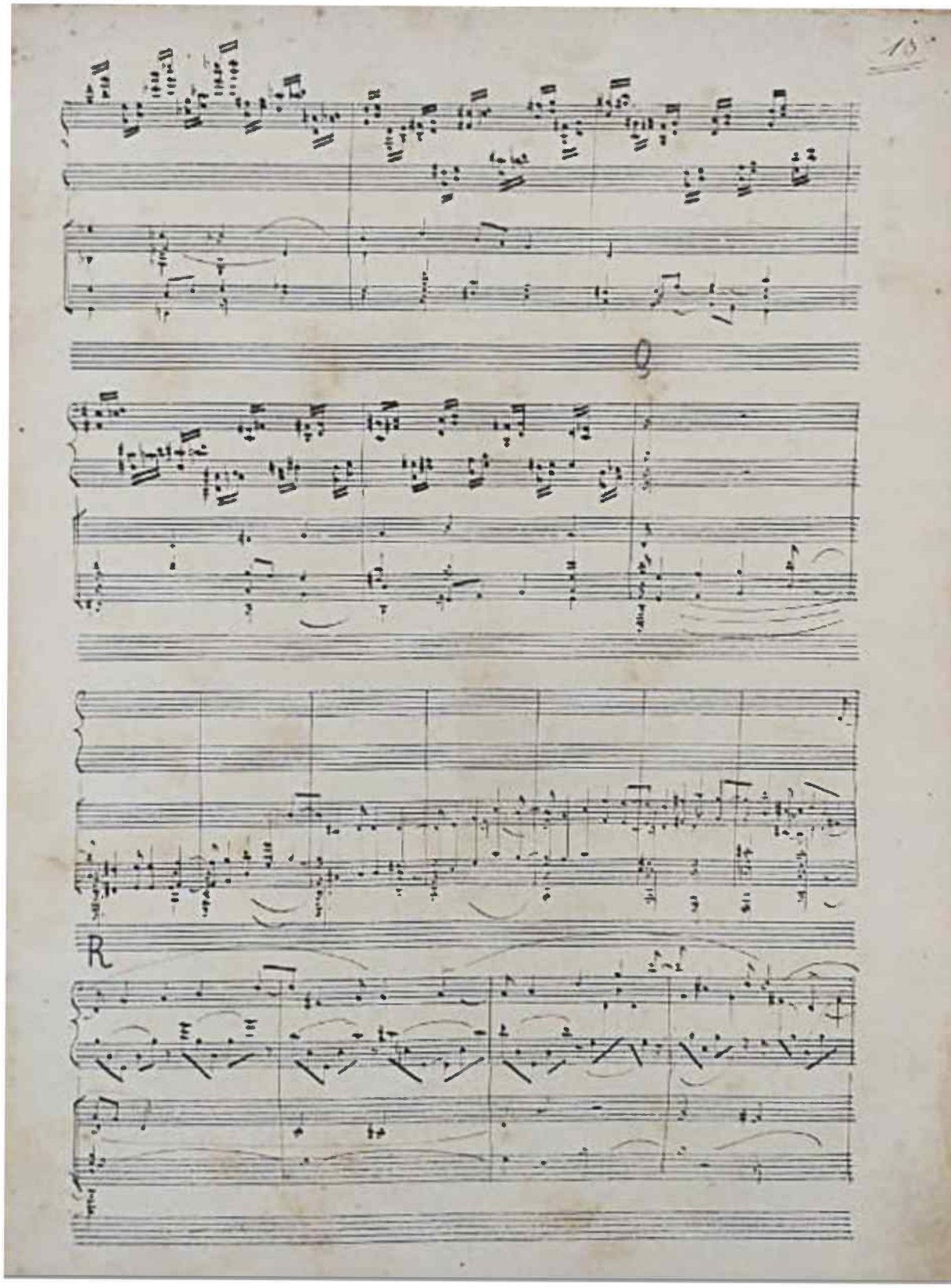

51
1° Solo.
p
p. te
arco

ANEXO G

Ms J, Movimento 1, páginas 11 a 13

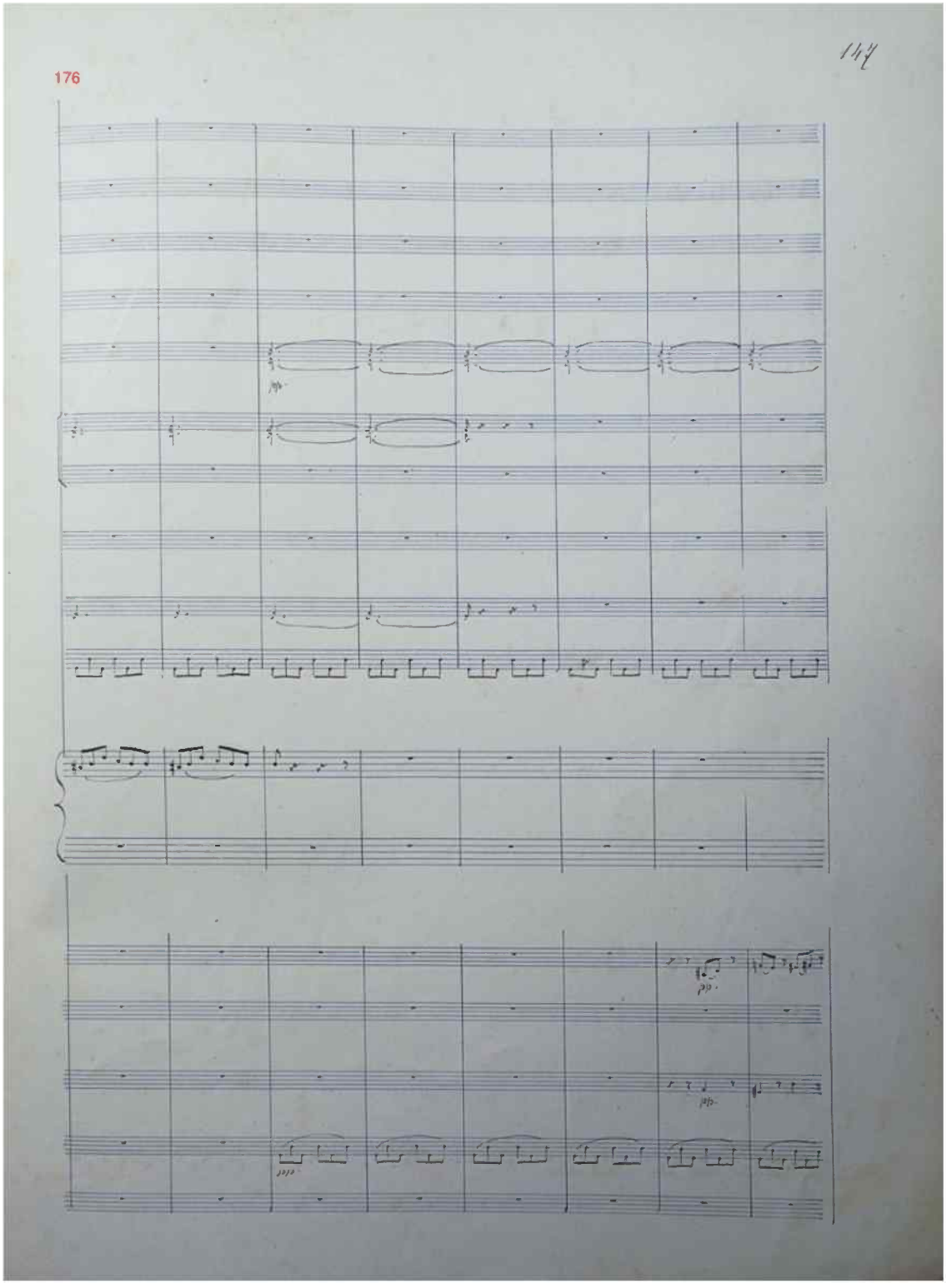


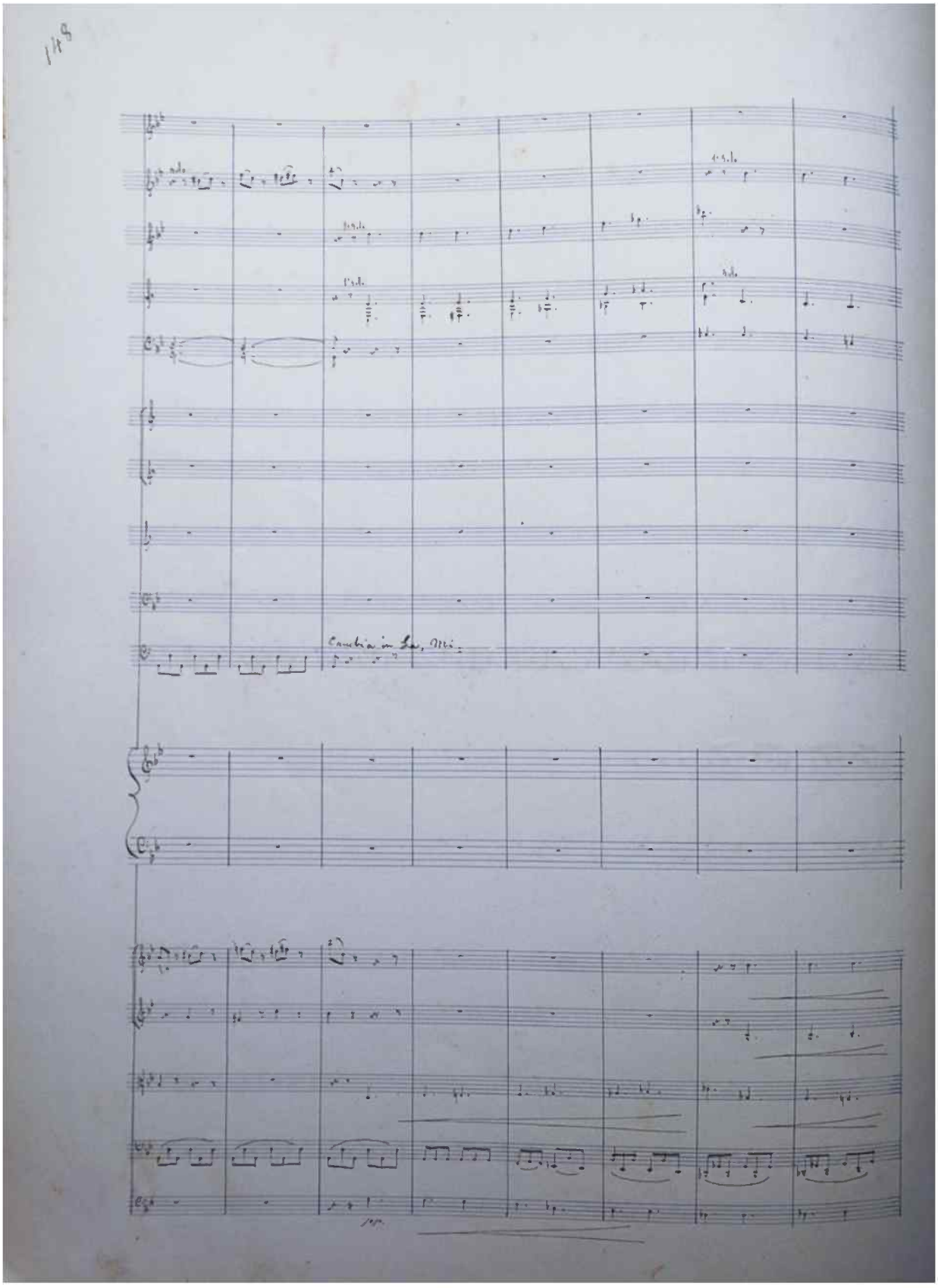

12
p

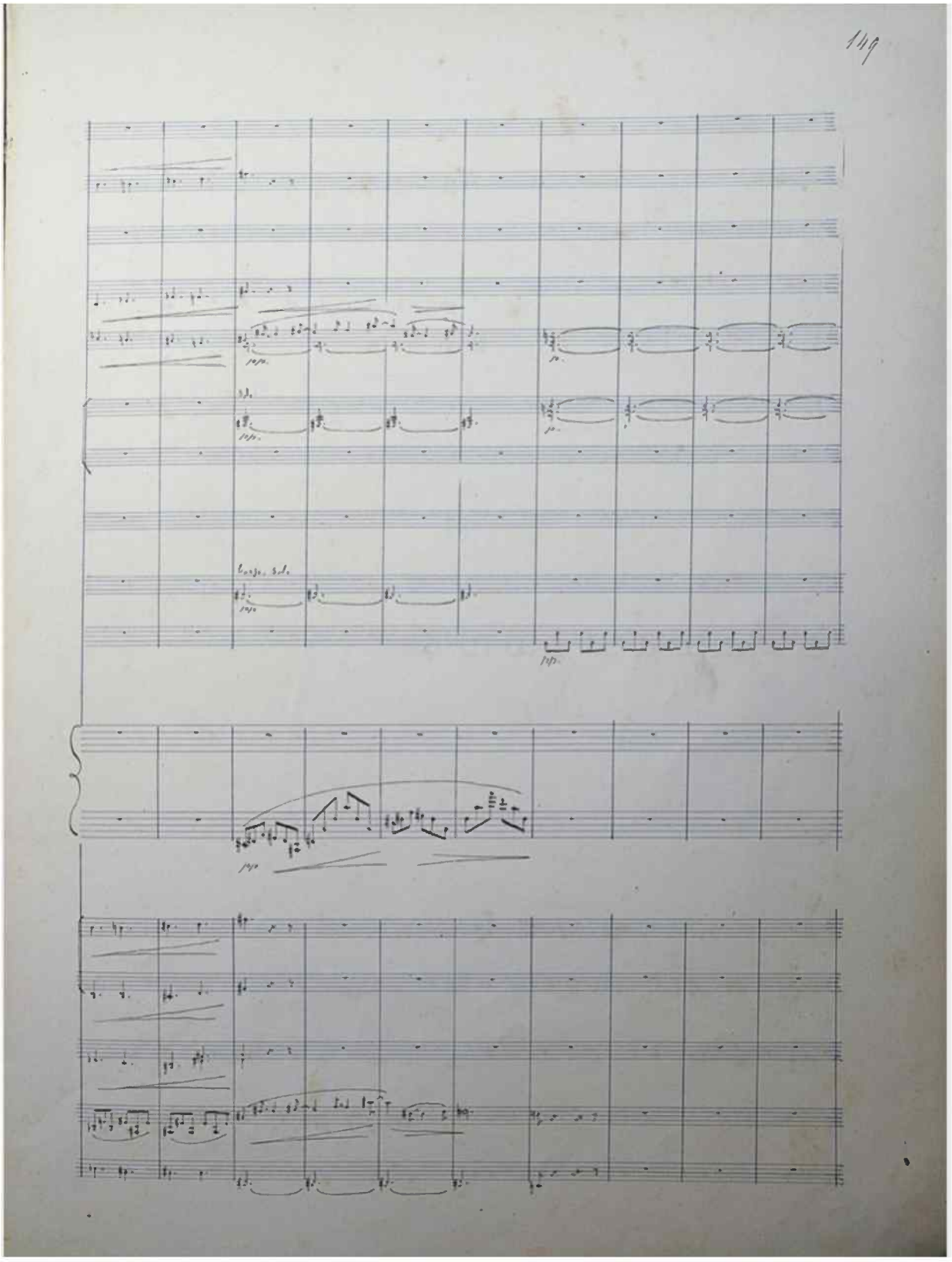

13
Q
R

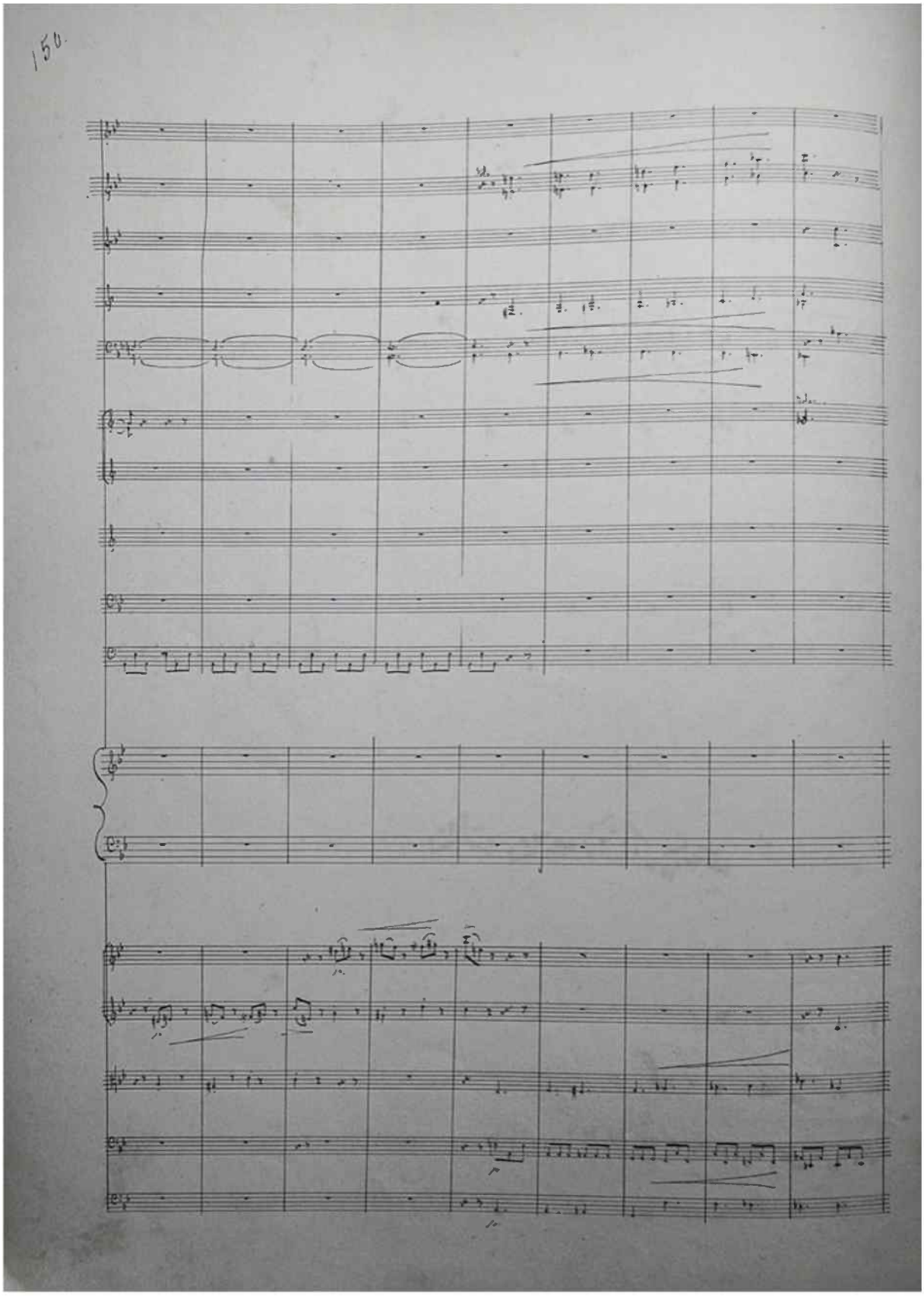
ANEXO H

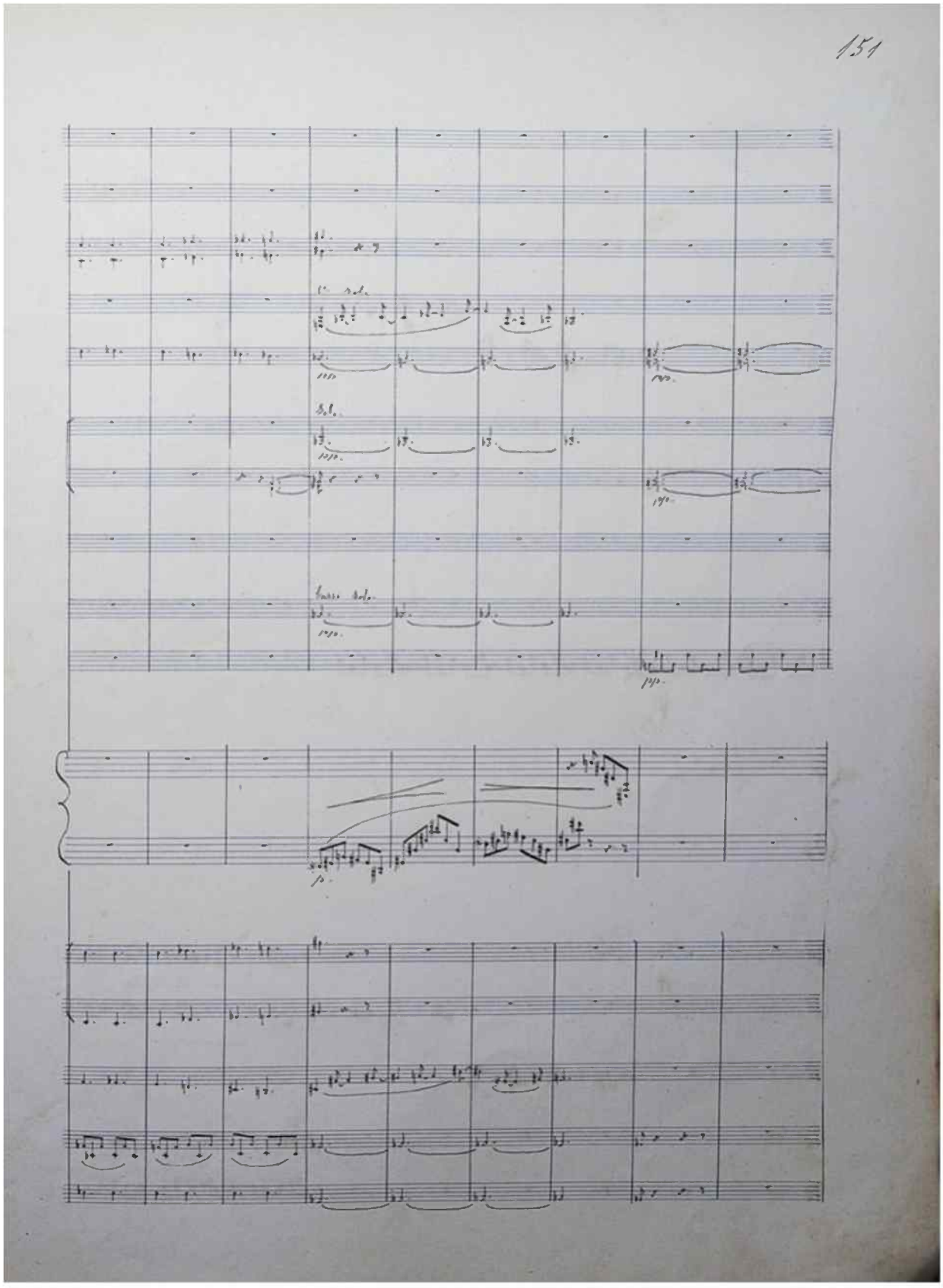
Ms A, Movimento 3, p.147 a 155 (excerto existente no Ms A, inexistente tanto nos Mss C e E, como na E.C., entre os c.181 e 182)

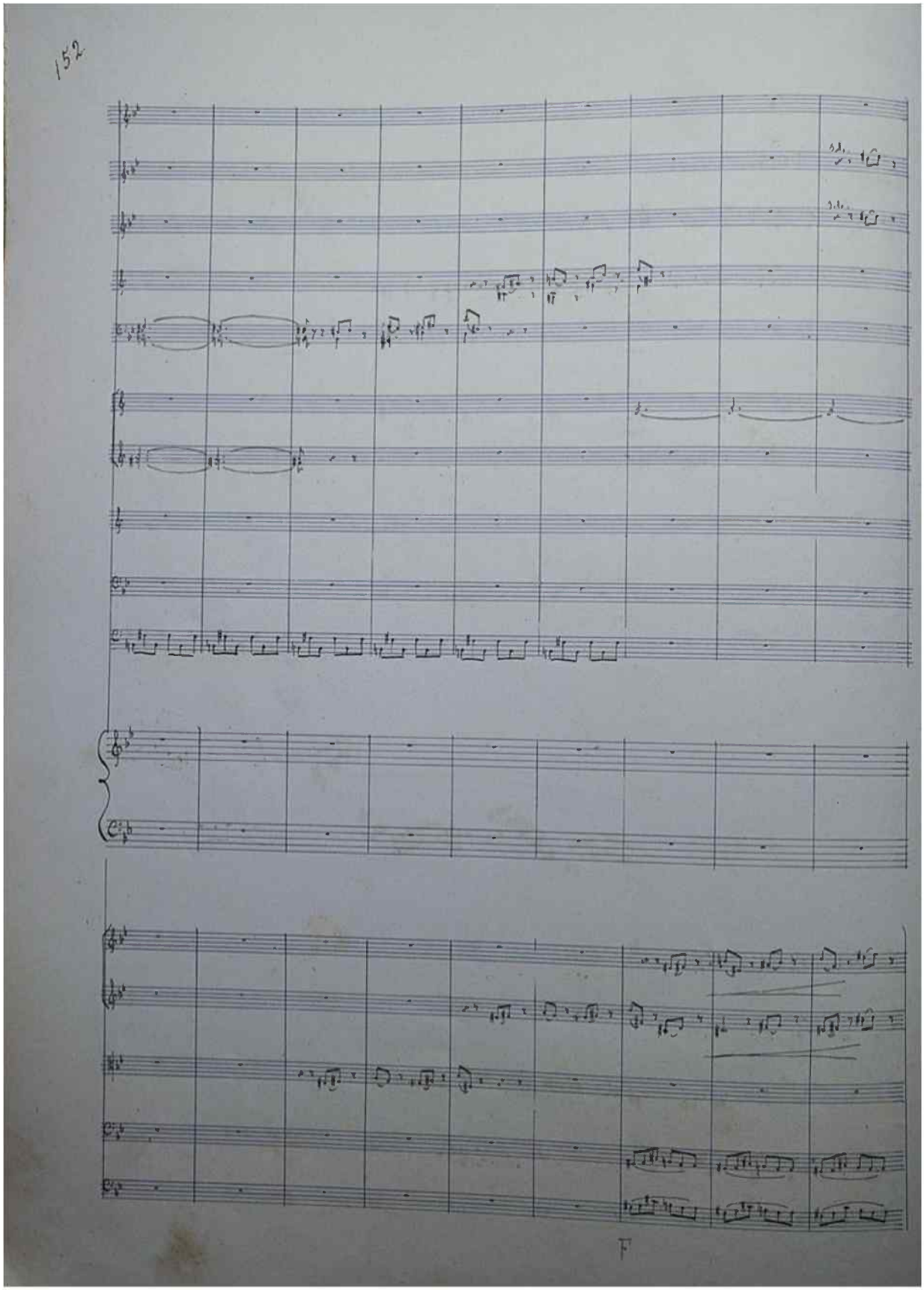


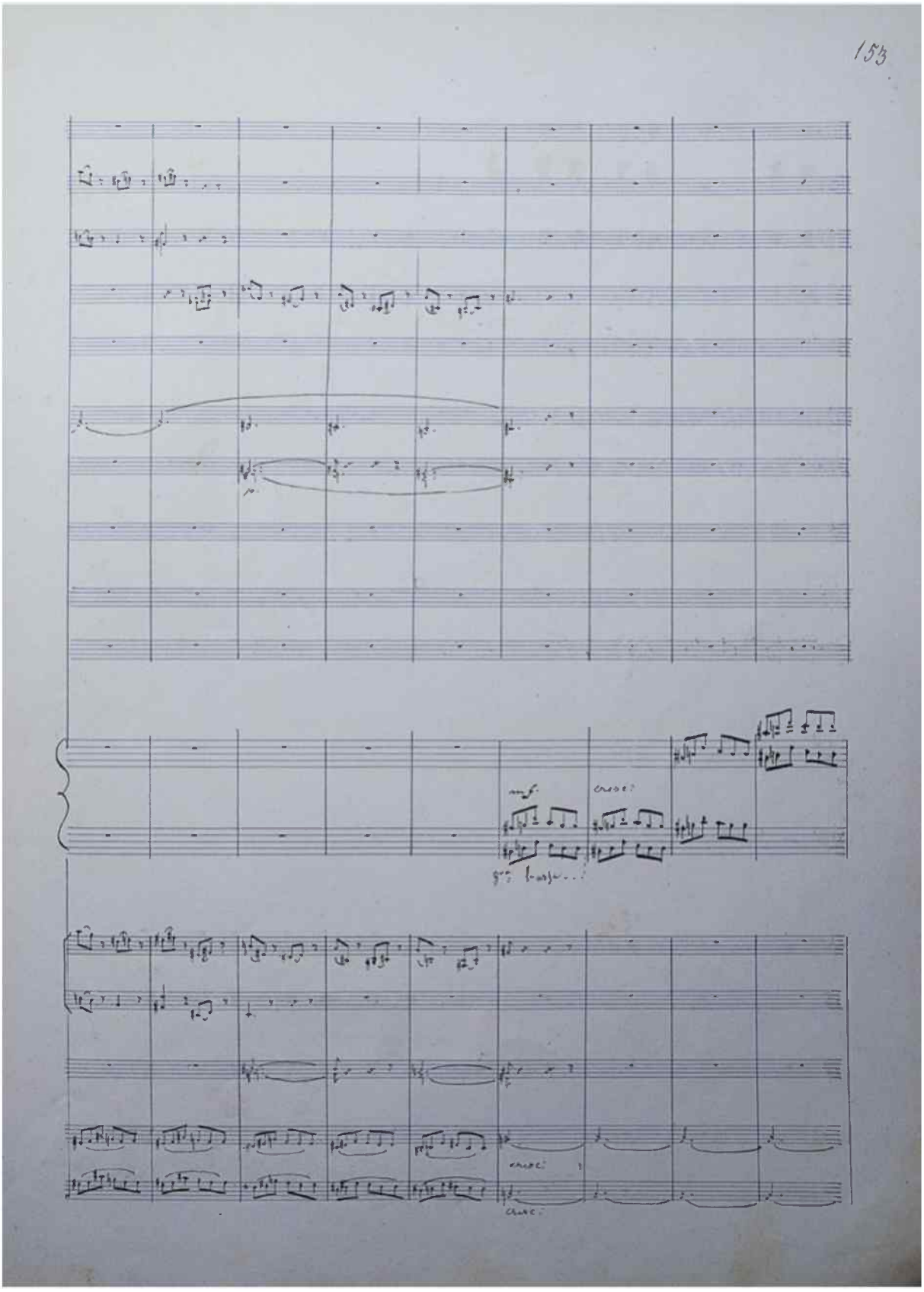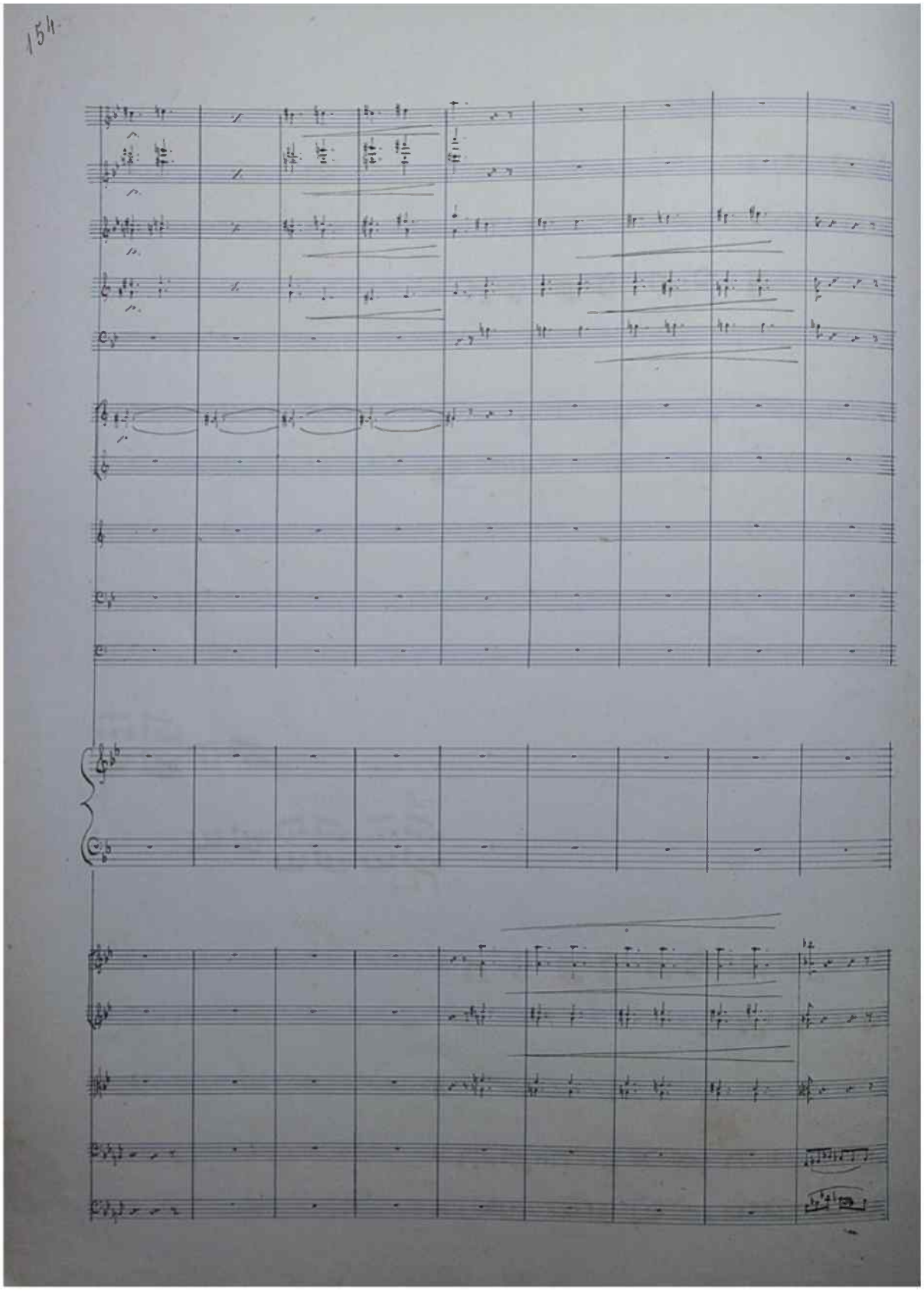



119

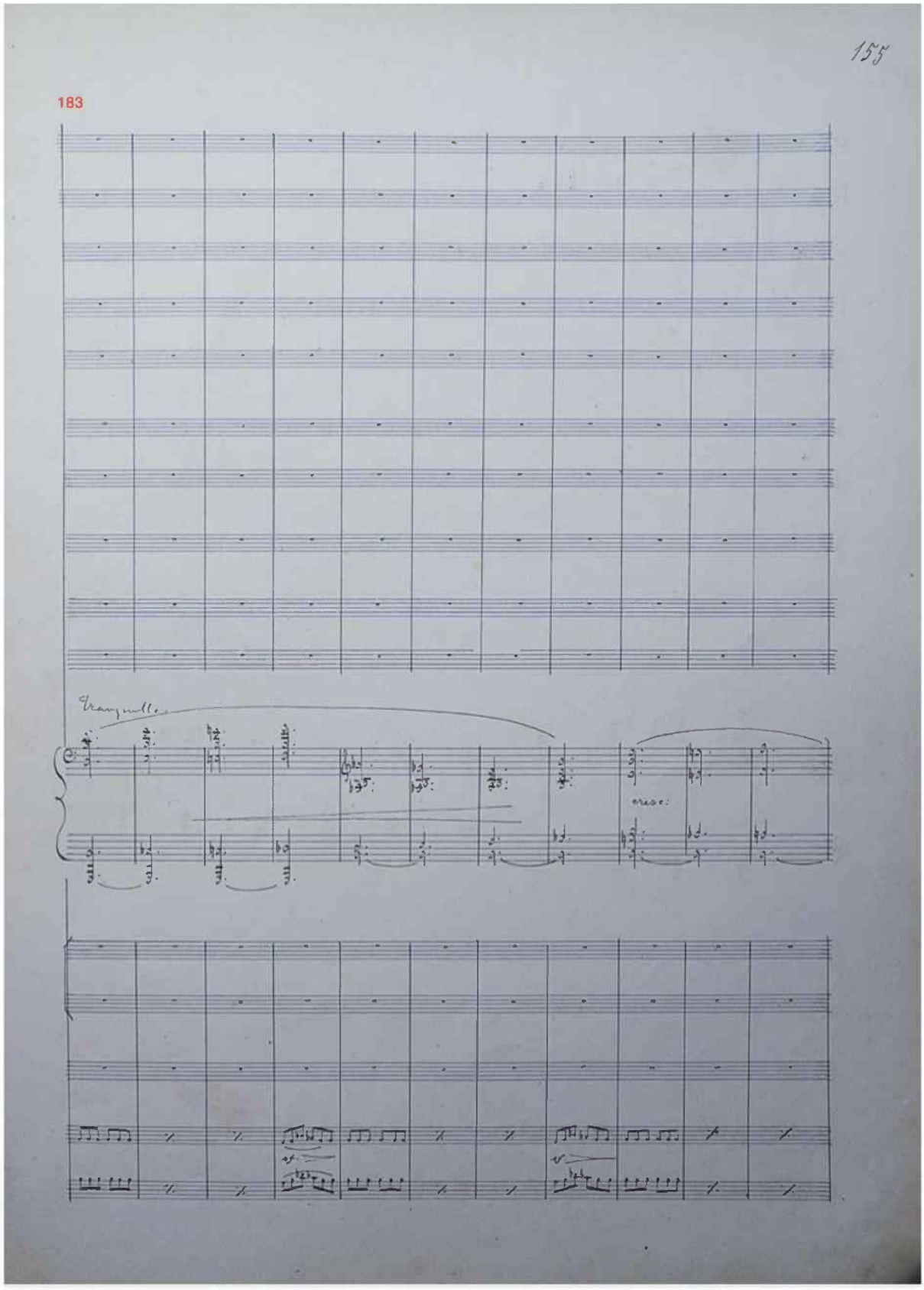

150.


151


152

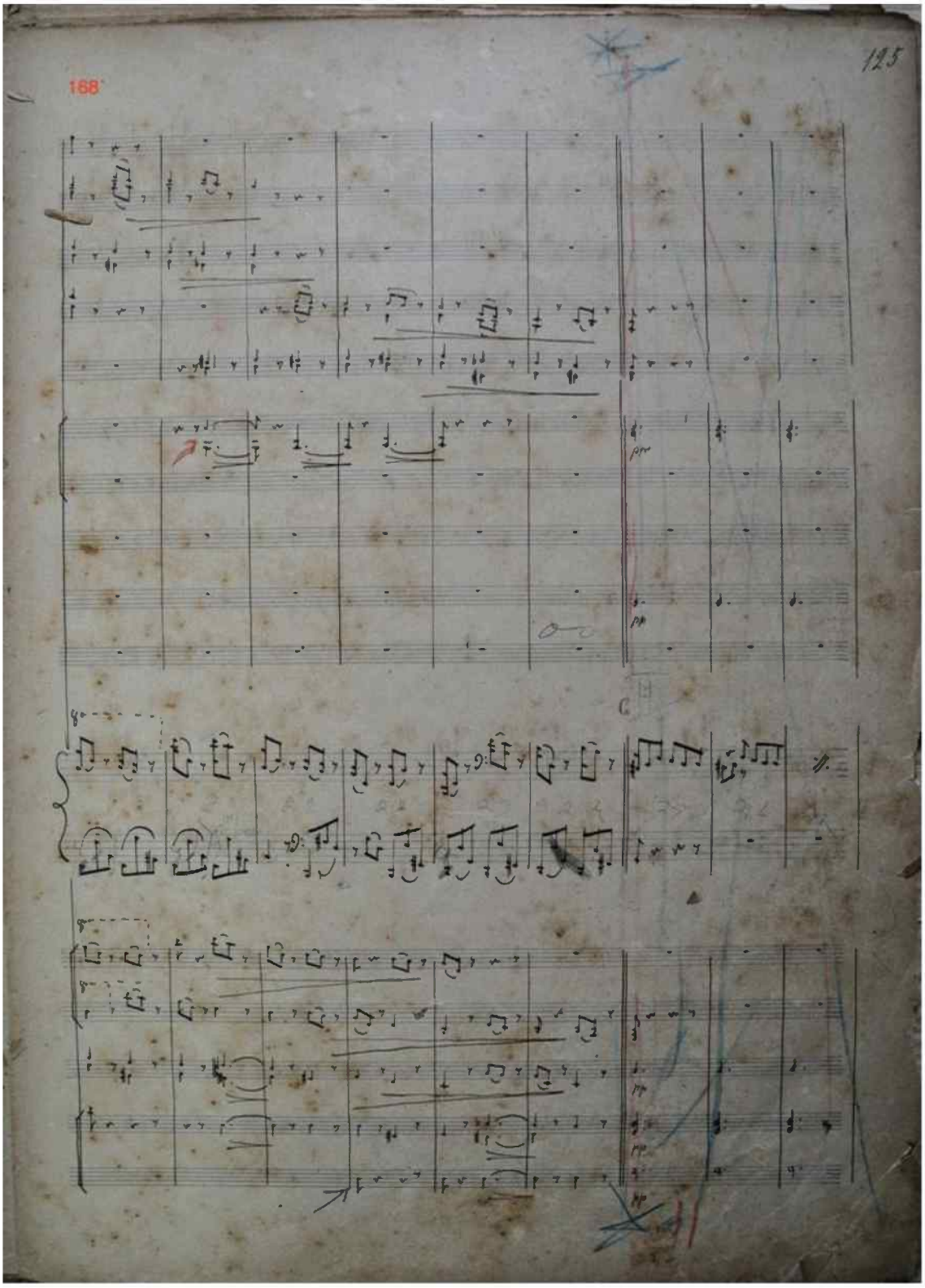

153
mf
cresc.
cresc.
cresc.

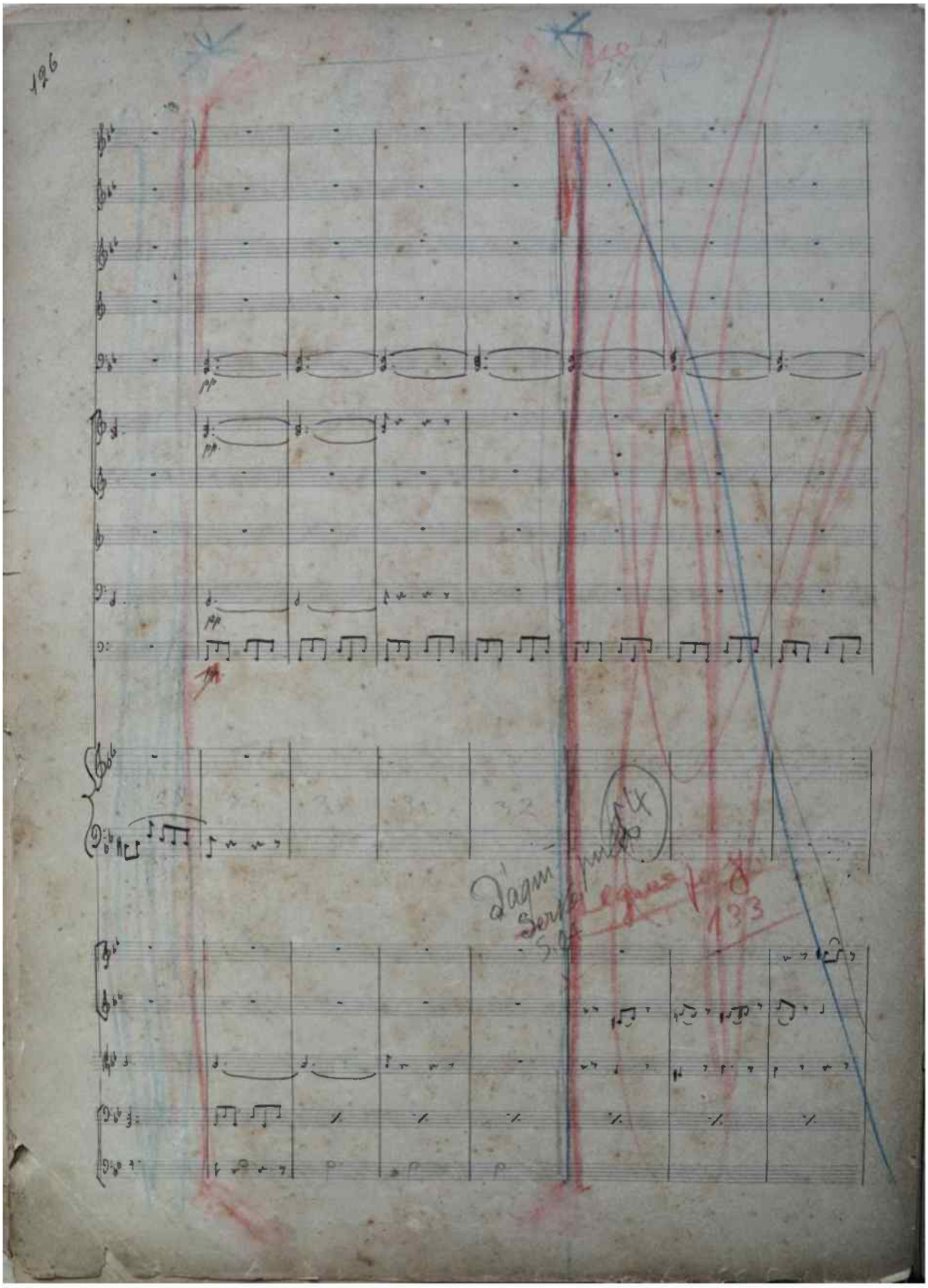

154.

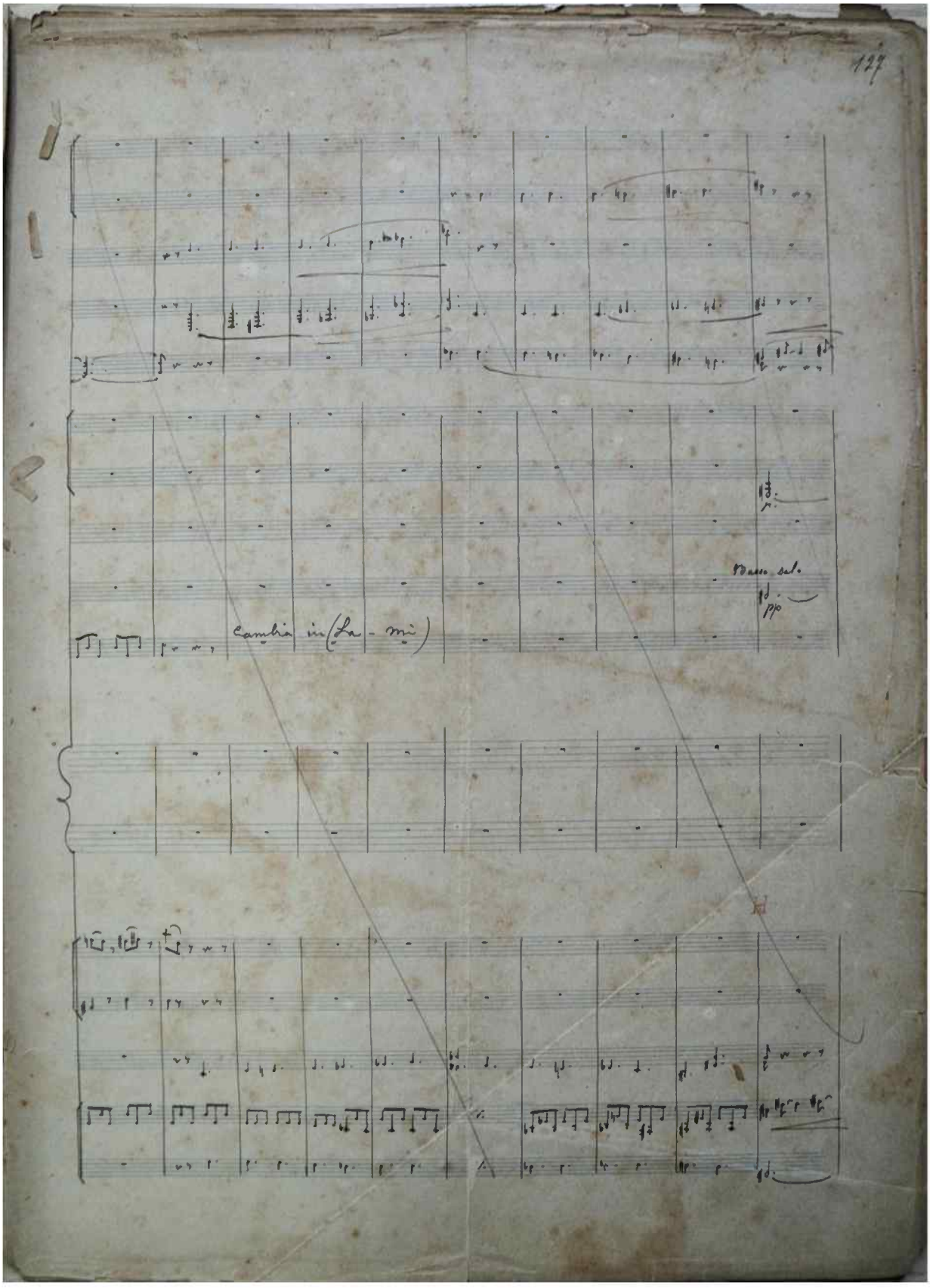

155
183
Tranquillo.
cresc.

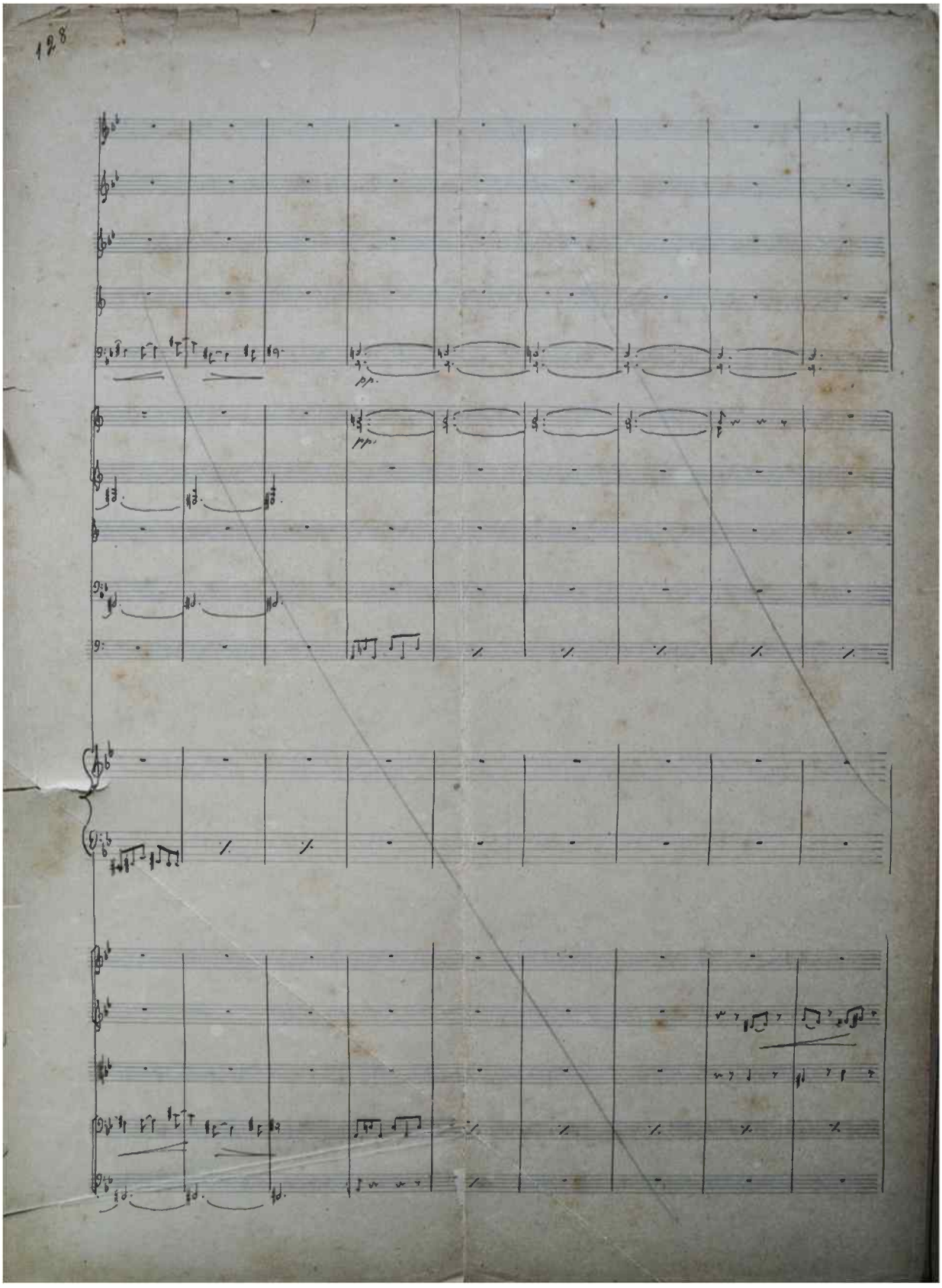
ANEXO I

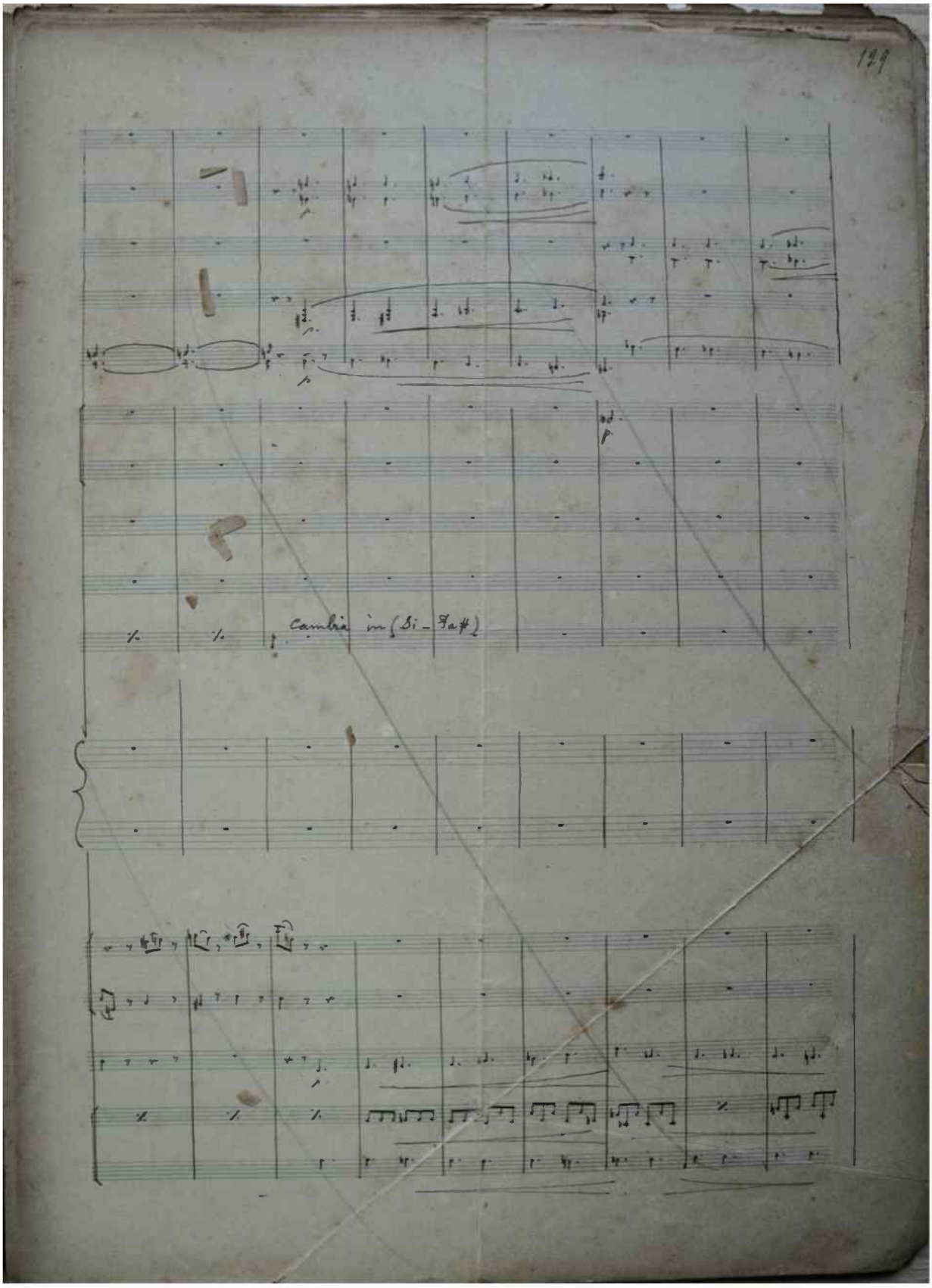
Ms B: Movimento 3, p. 125 a 133 (excerto existente no Ms B, inexistente tanto nos Mss C e E como na E.C. entre os c.181 e 182)
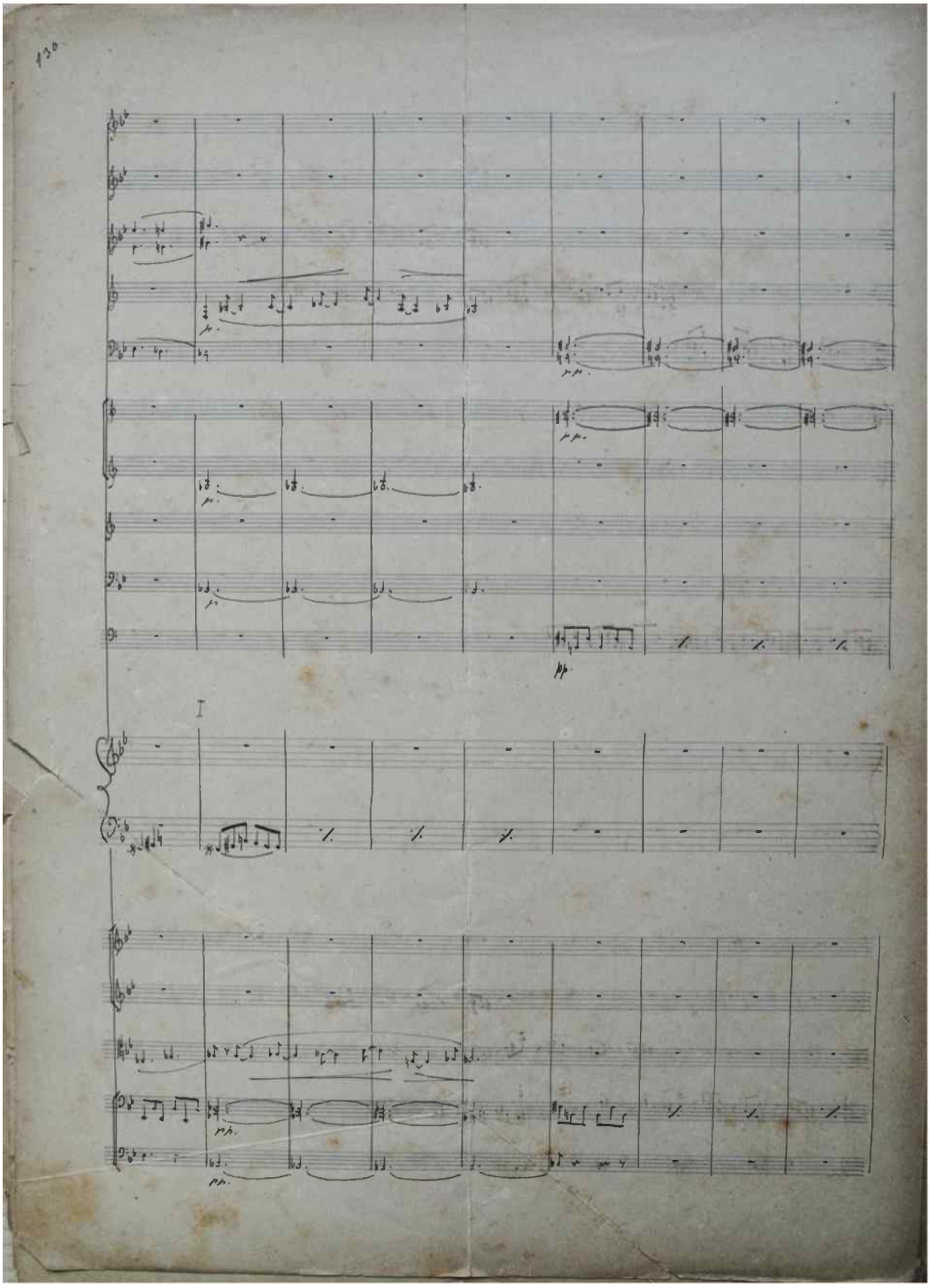


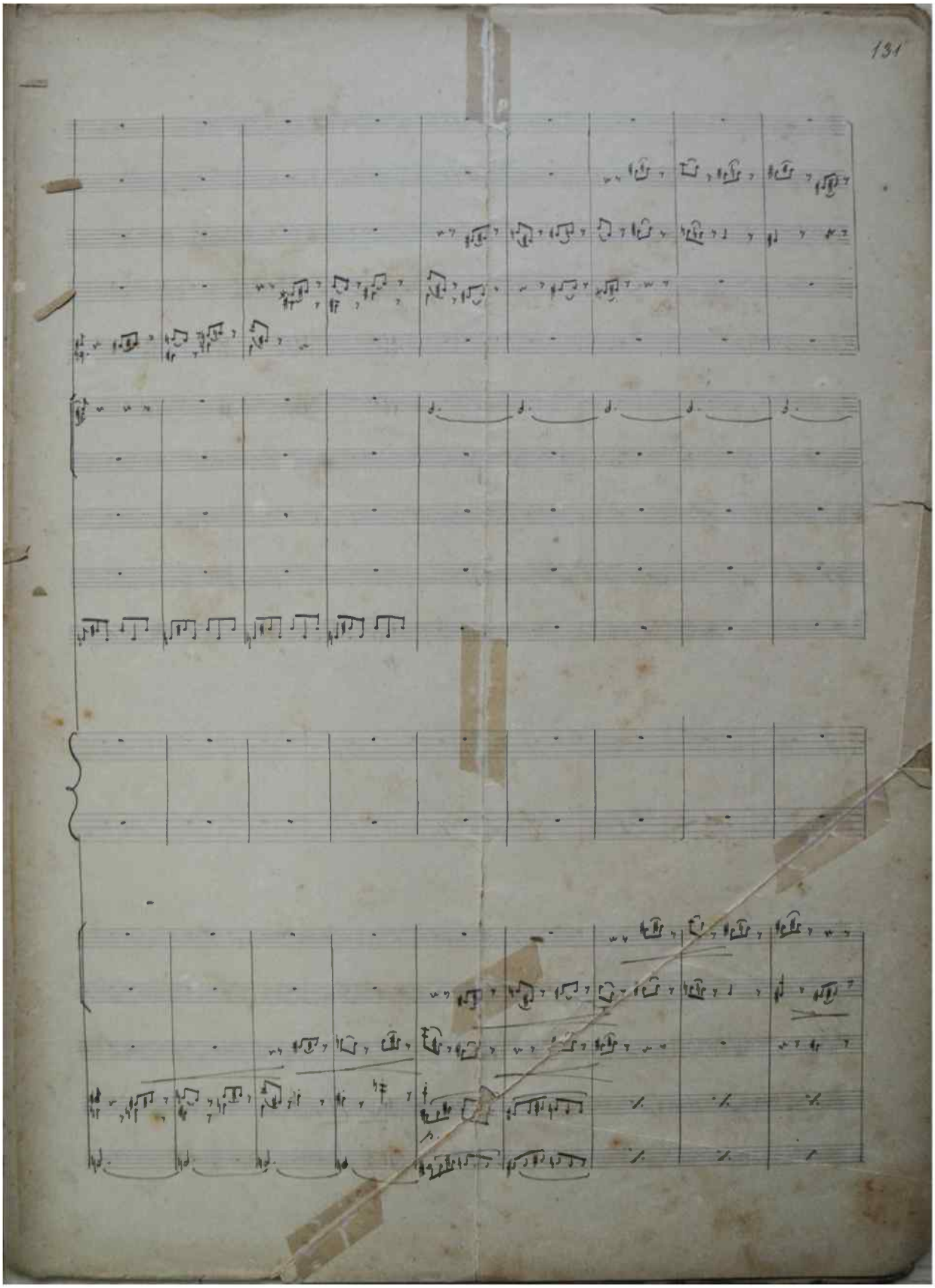

126
133

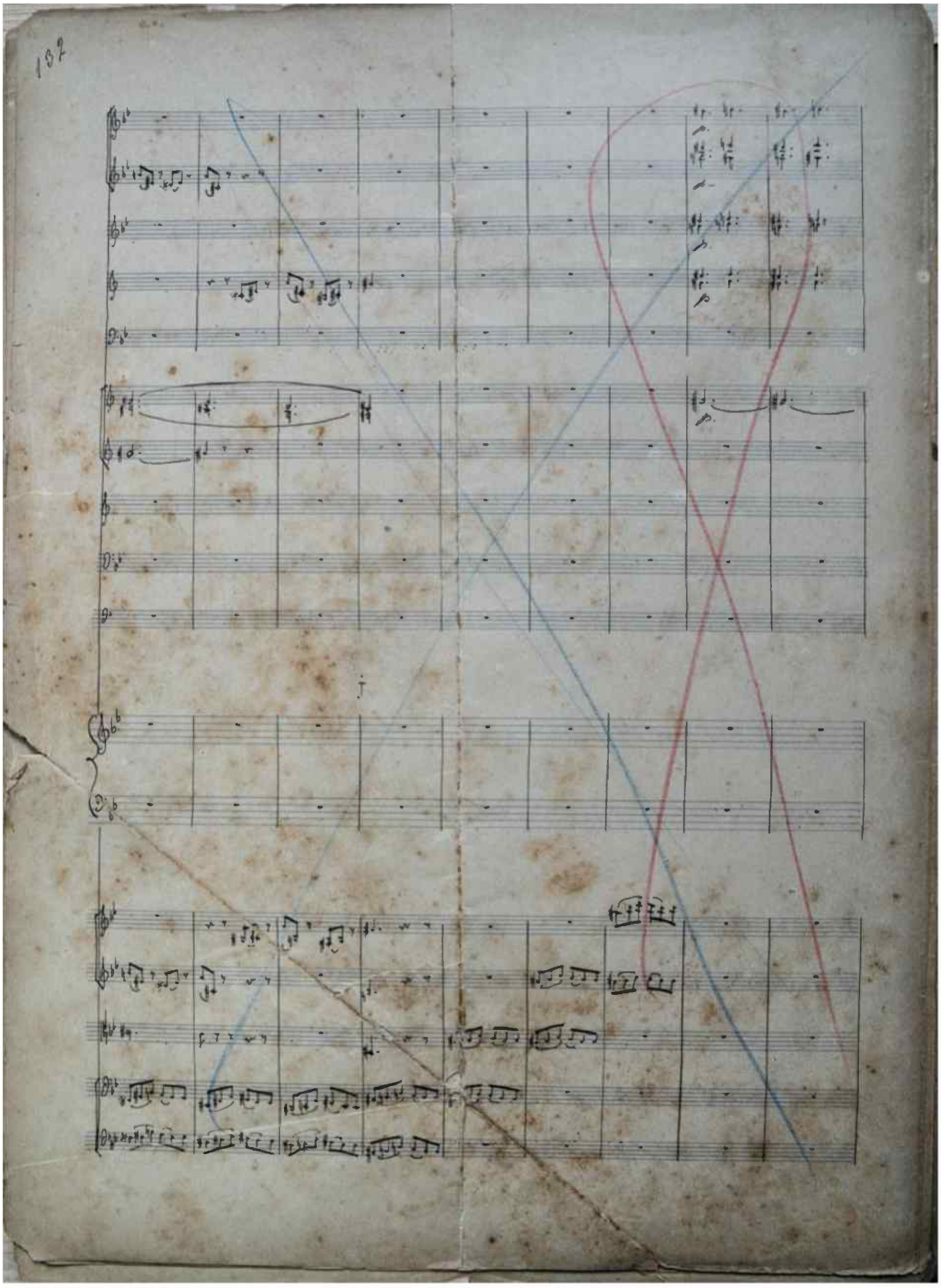

127
cambia in (La - mi)
Mano sol.
pp

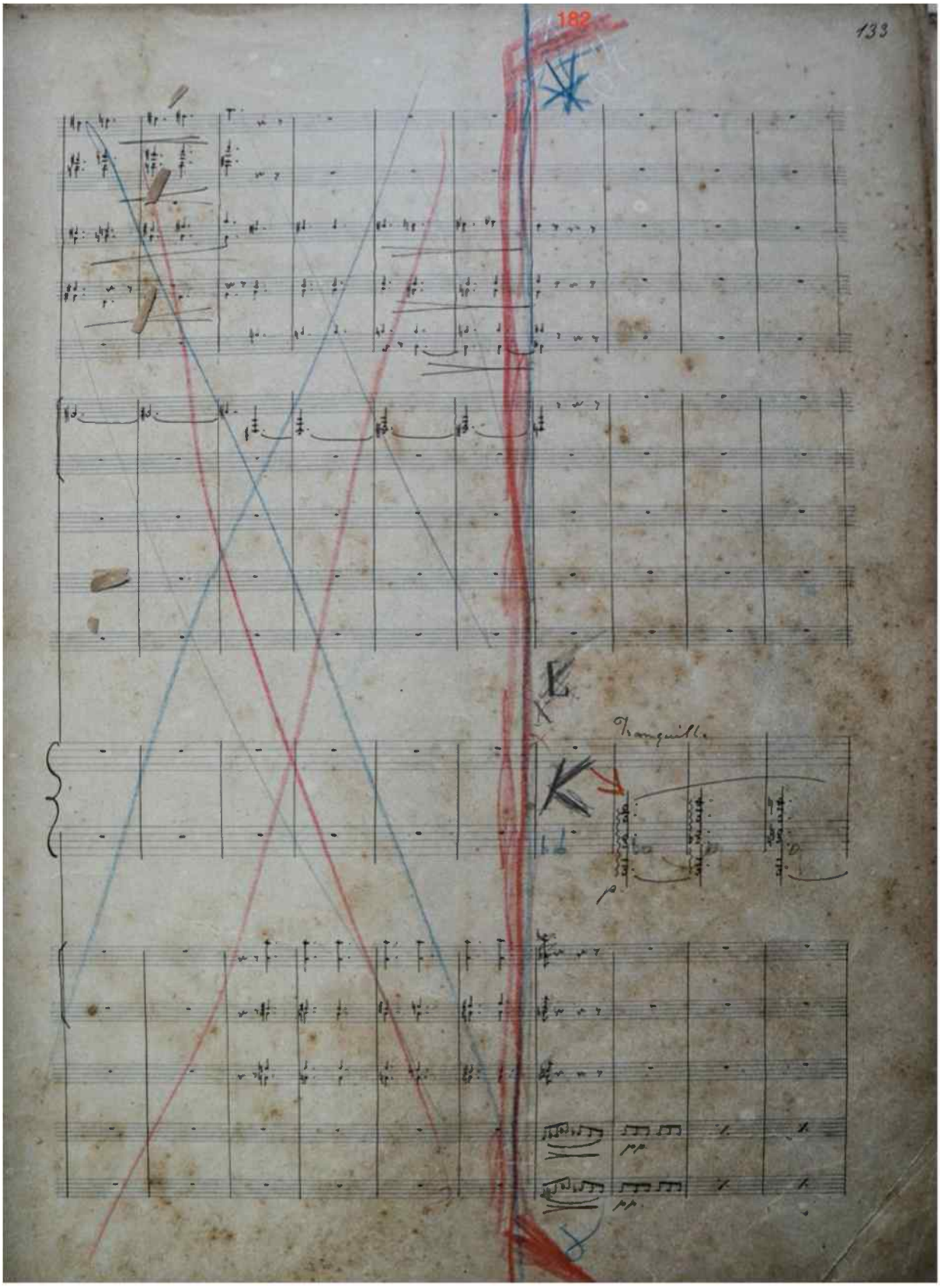

128


129
Cambia in (Si - Fa♯)




131
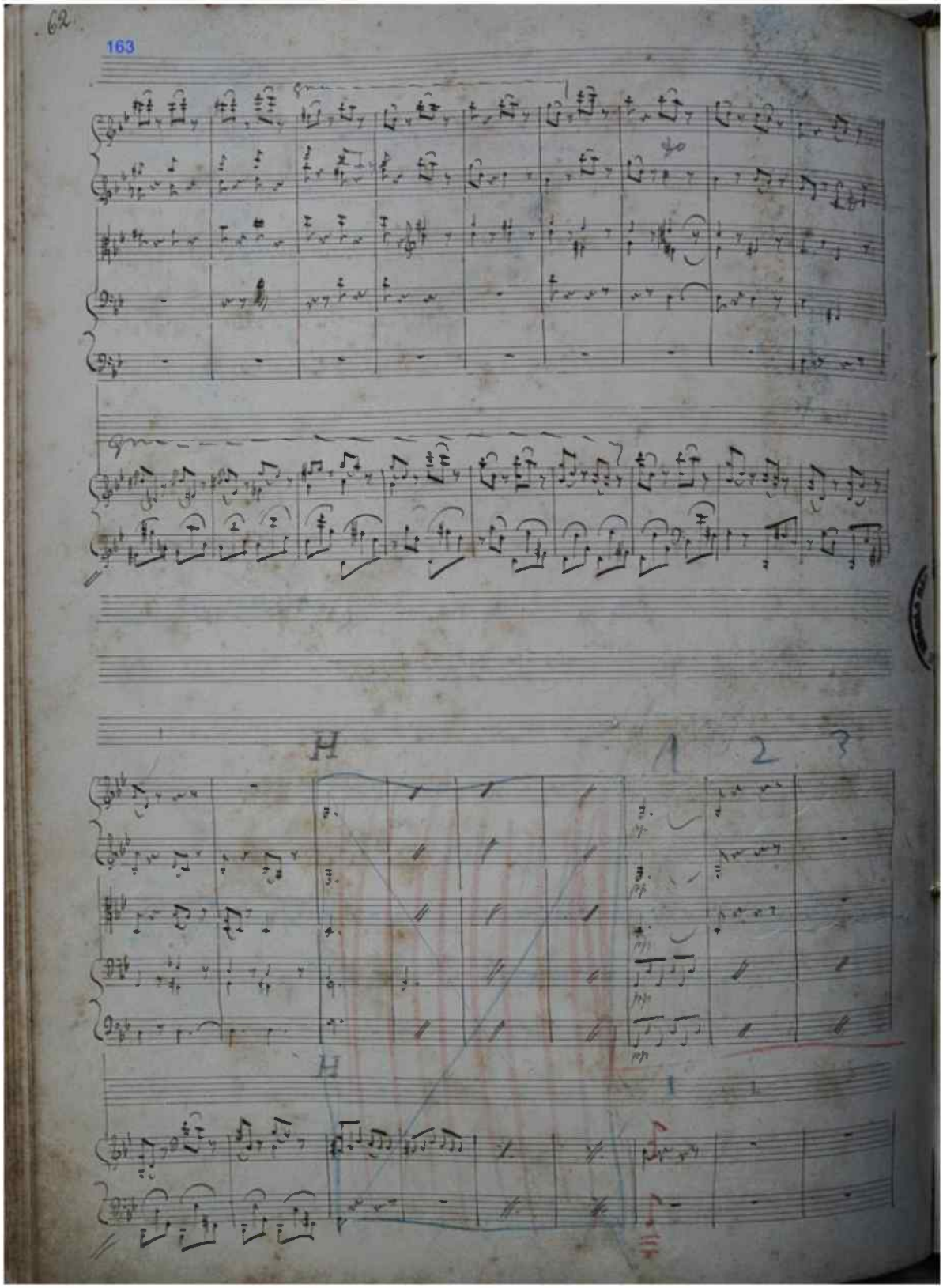

102
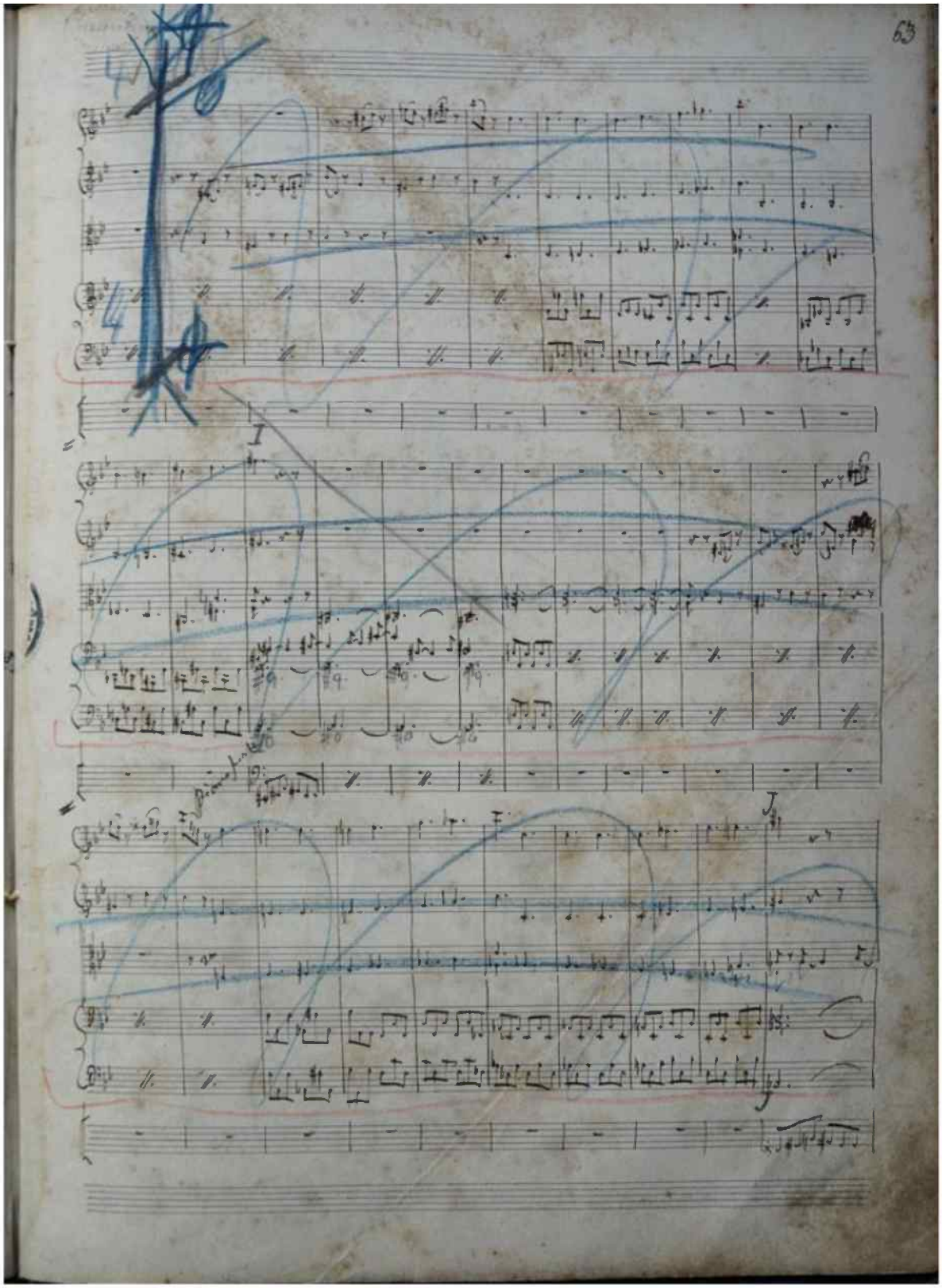

182
133
K
Tranquill.

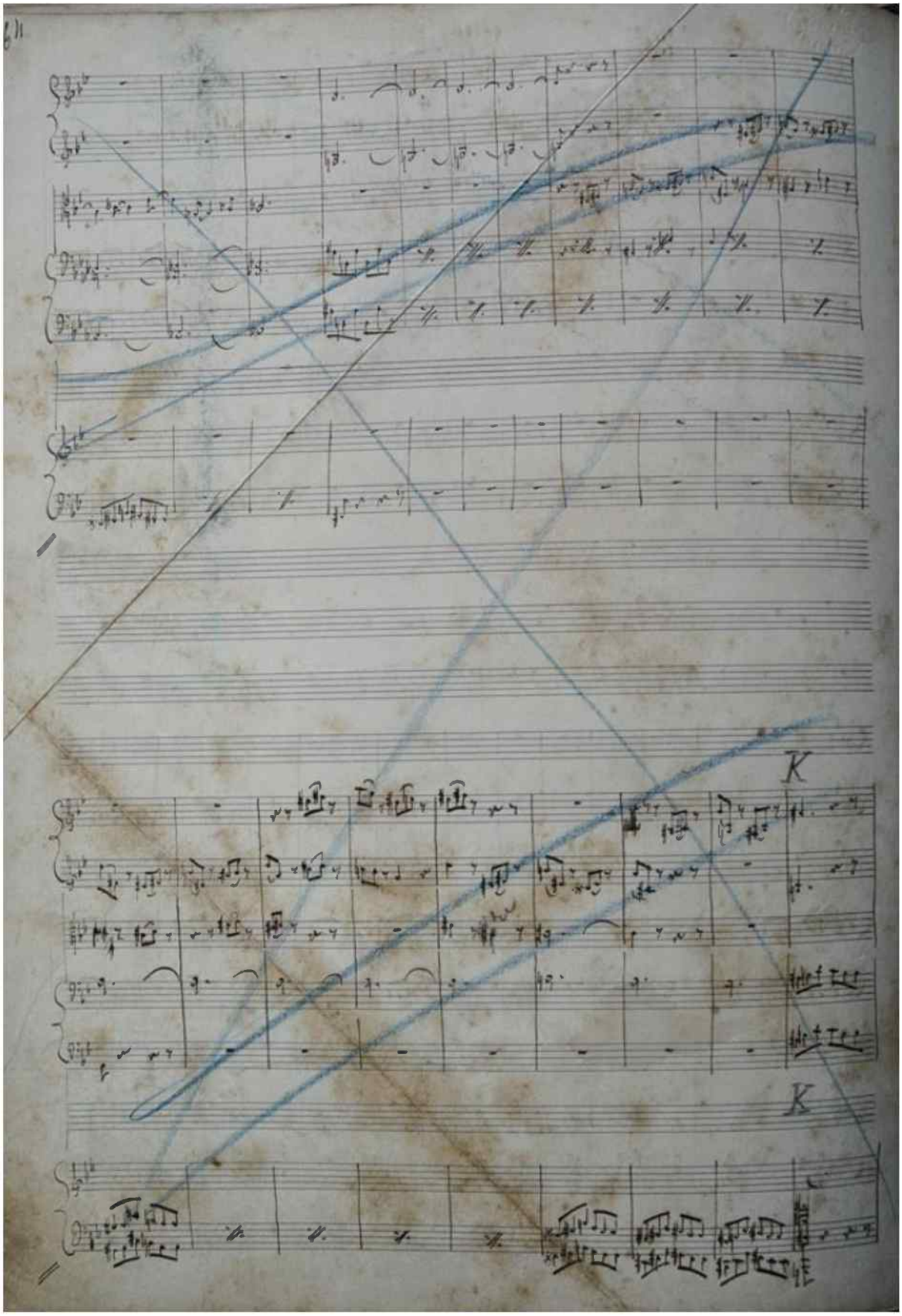
ANEXO J

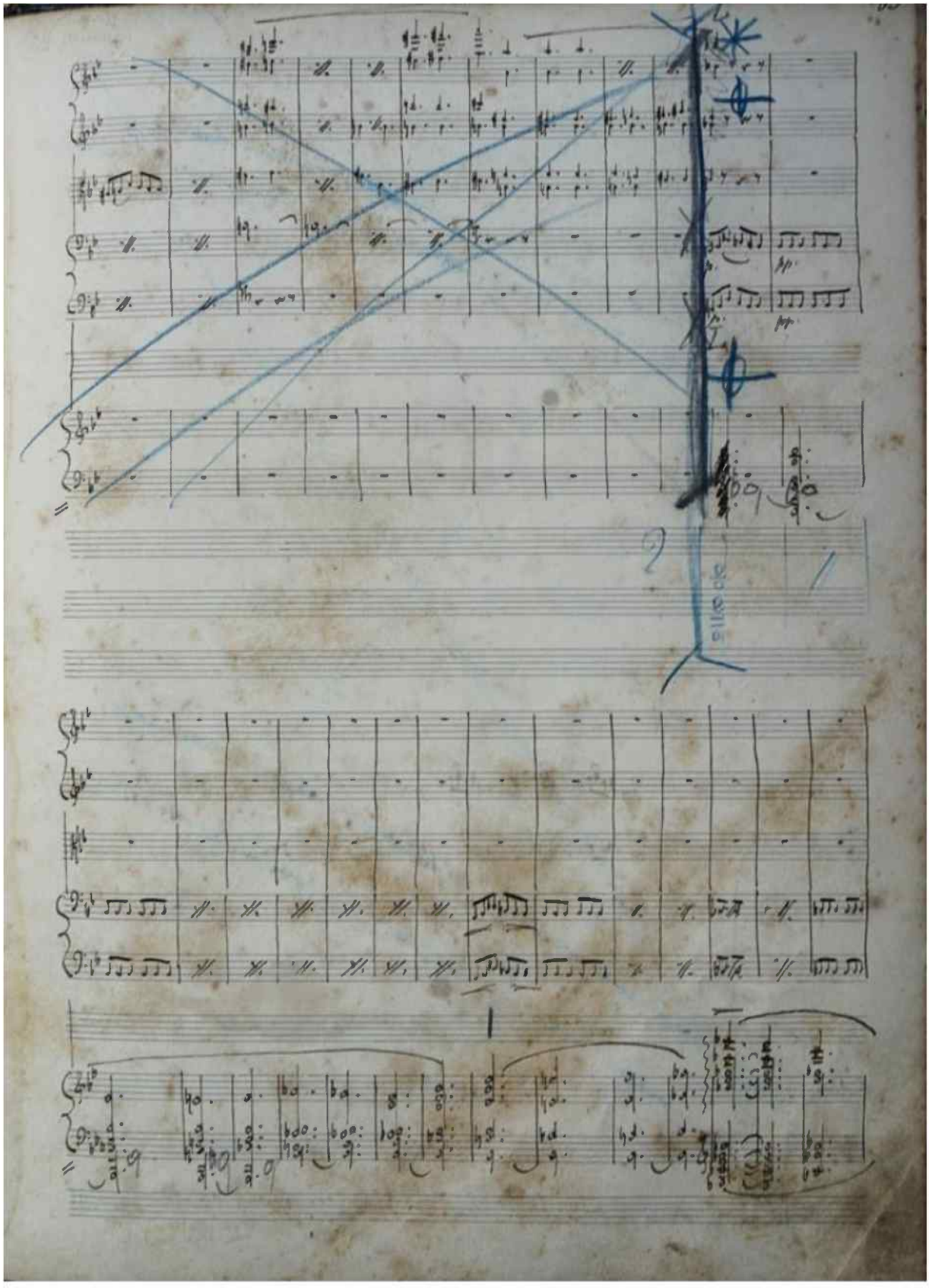
Ms D: Movimento 3, p.62 a 65

(excerto existente no Ms D, inexistente tanto nos Mss C e E como na E.C. entre os c.181 e 182)




63
I
J
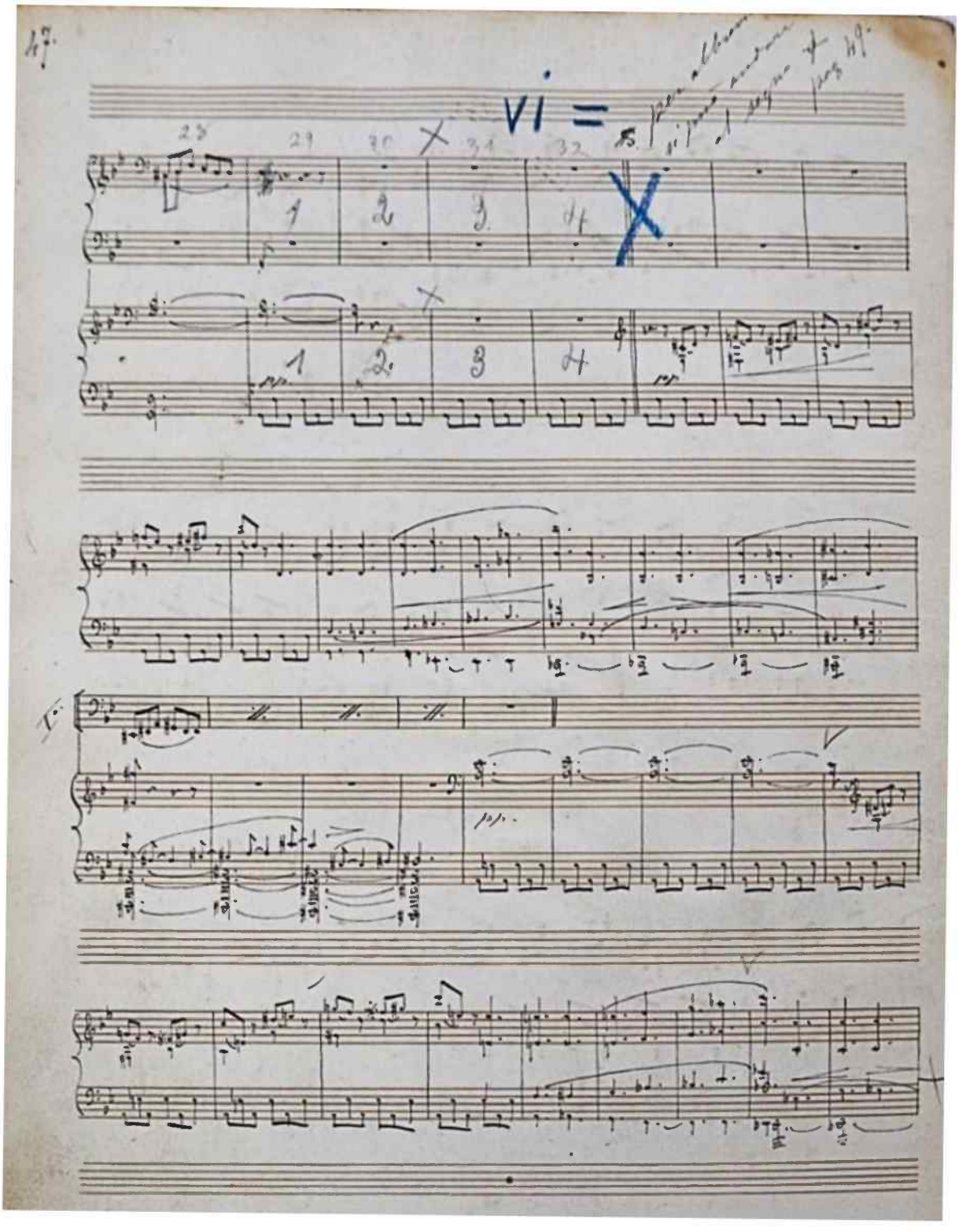

K
K
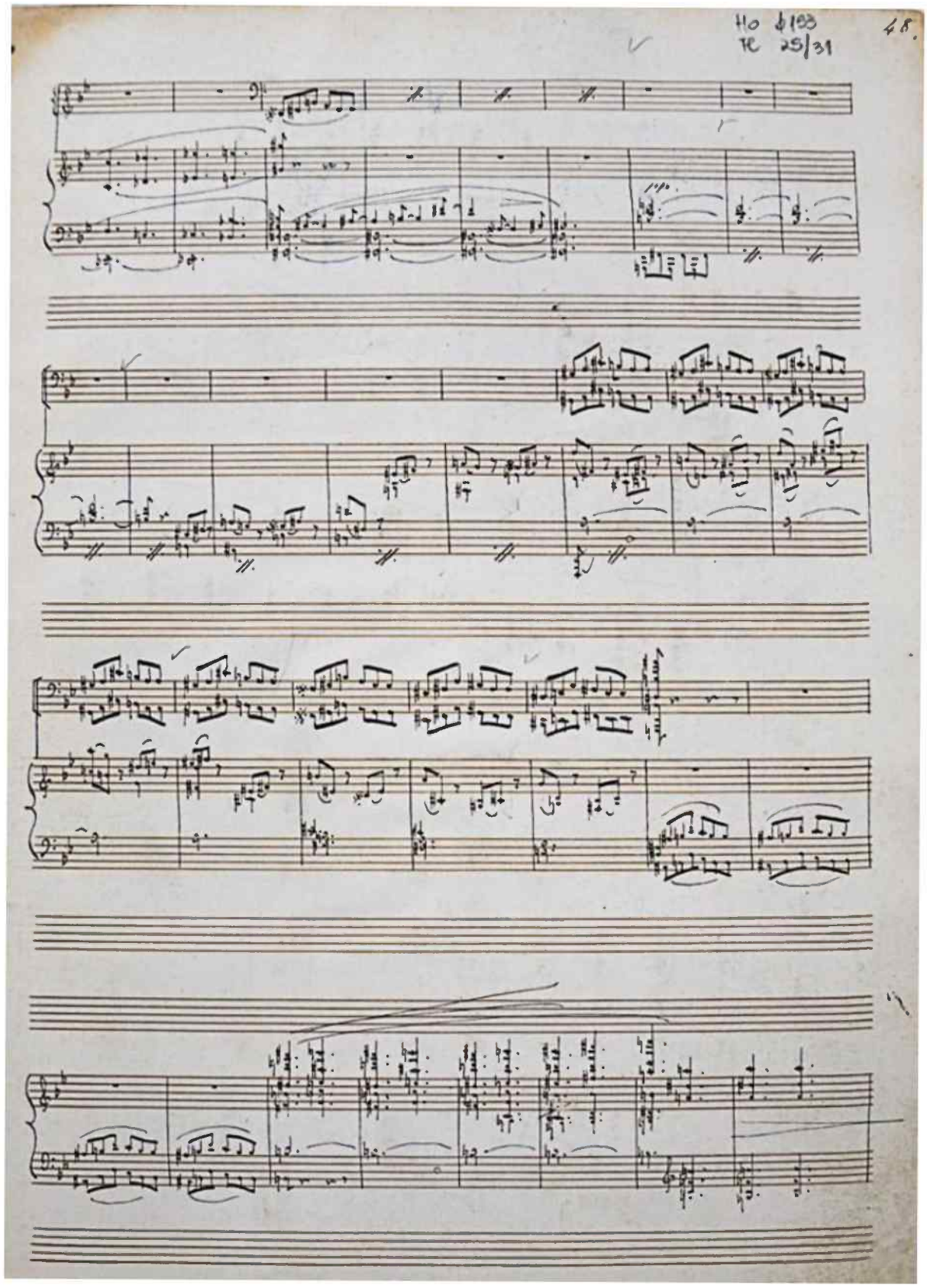


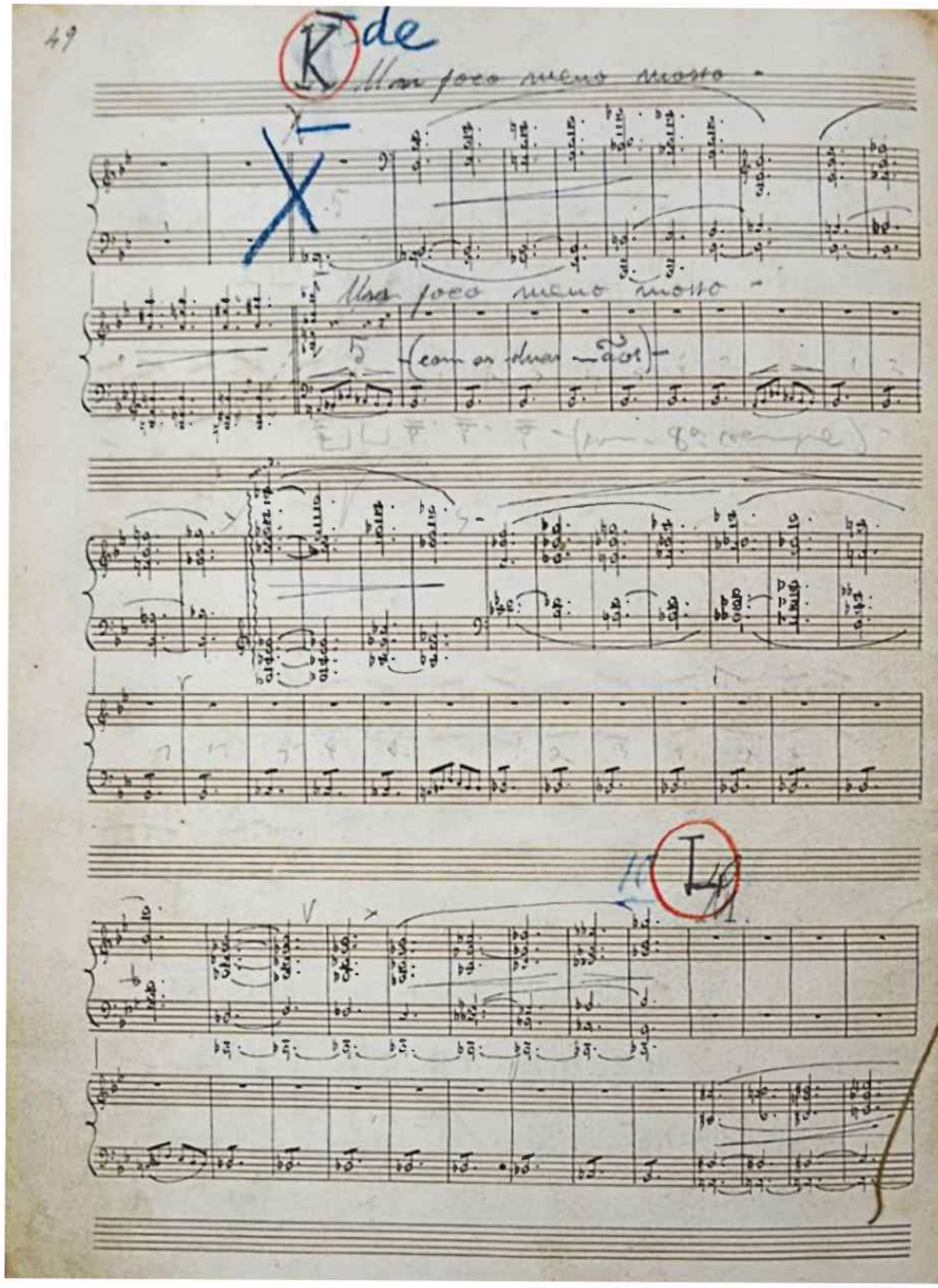
ANEXO K

Ms G: Movimento 3, p.47 a 49

(excerto existente no Ms G, inexistente tanto nos Mss C e E como na E.C. entre os c.181 e 182)




Ho $103
TC 25/31
48.


49
K de
Un poco meno mosso
Un poco meno mosso
(con sordini 2ot)
L 49

CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA
OP.10

DE

HENRIQUE OSWALD

EDIÇÃO CRÍTICA

DE

LIGIA AMADIO

2020

Programa editor de partituras utilizado: Finale 2014

Copista: Marcos Rangel

Para obtenção dos materiais de orquestra e da partitura de piano solista, entrar em contato com amadio.ligia@gmail.com
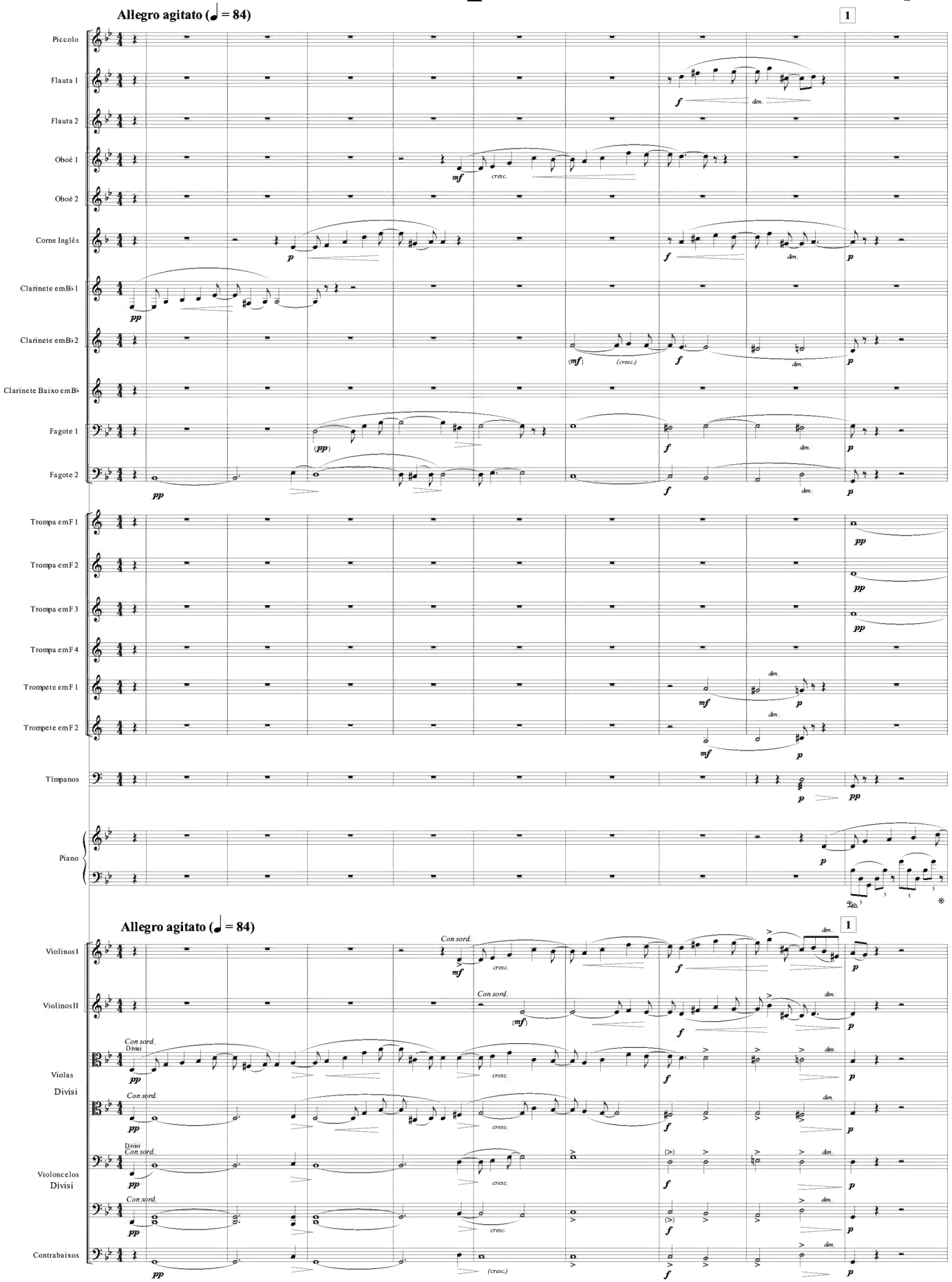
Al carissimo maestro e amigo Giuseppe Buonamici

Concerto para piano e orquestra
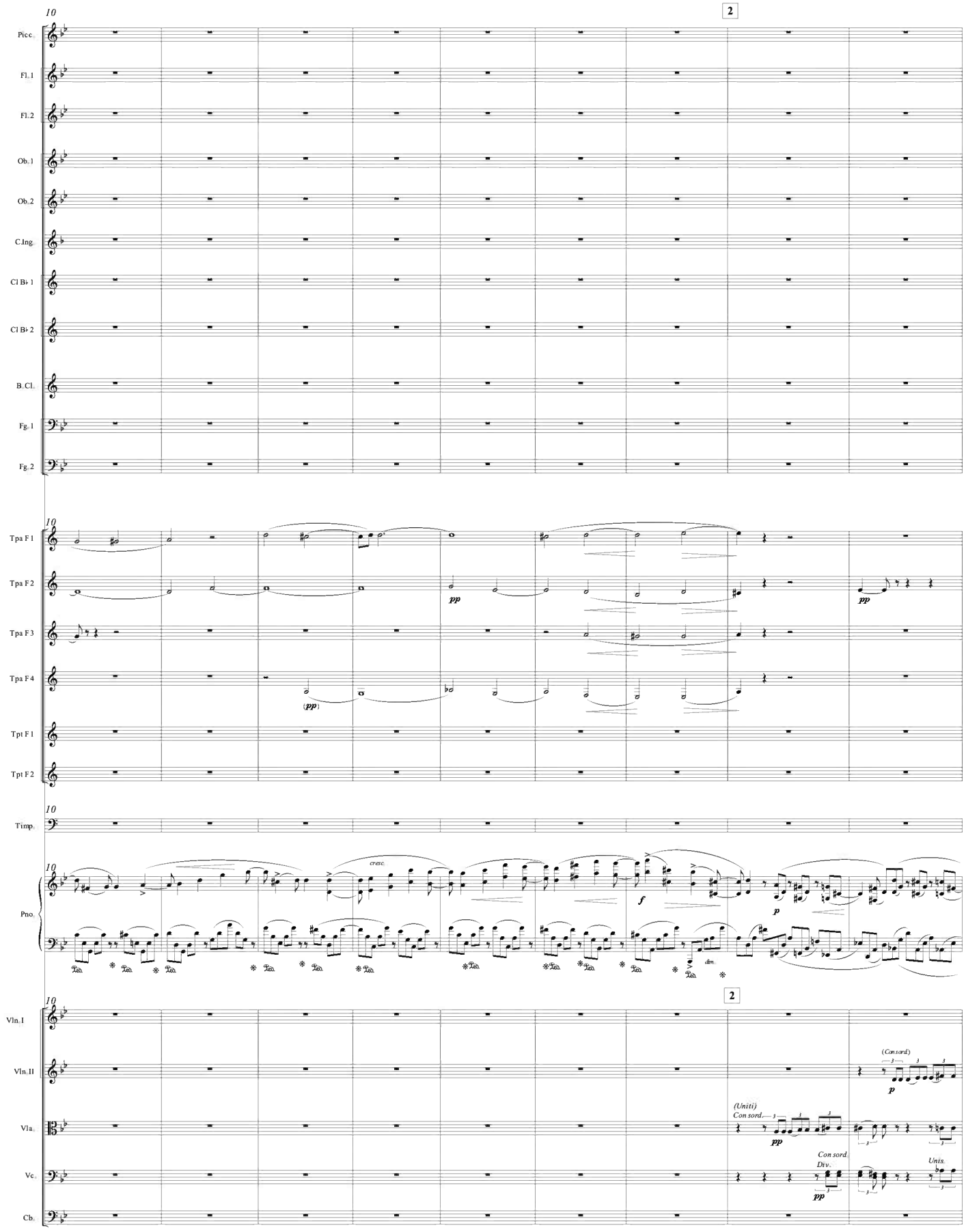
Score

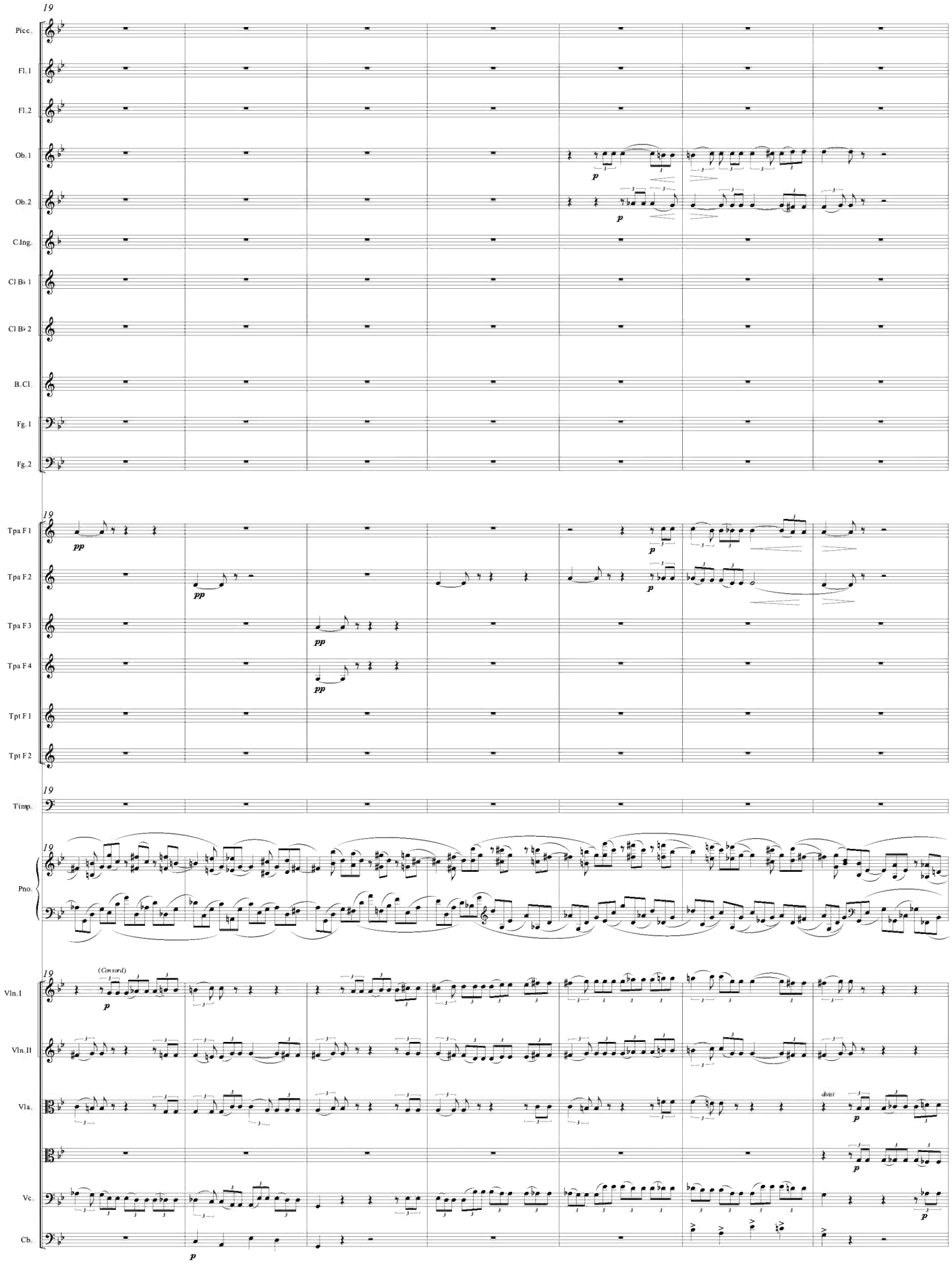
I

Henrique Oswald
Op. 10
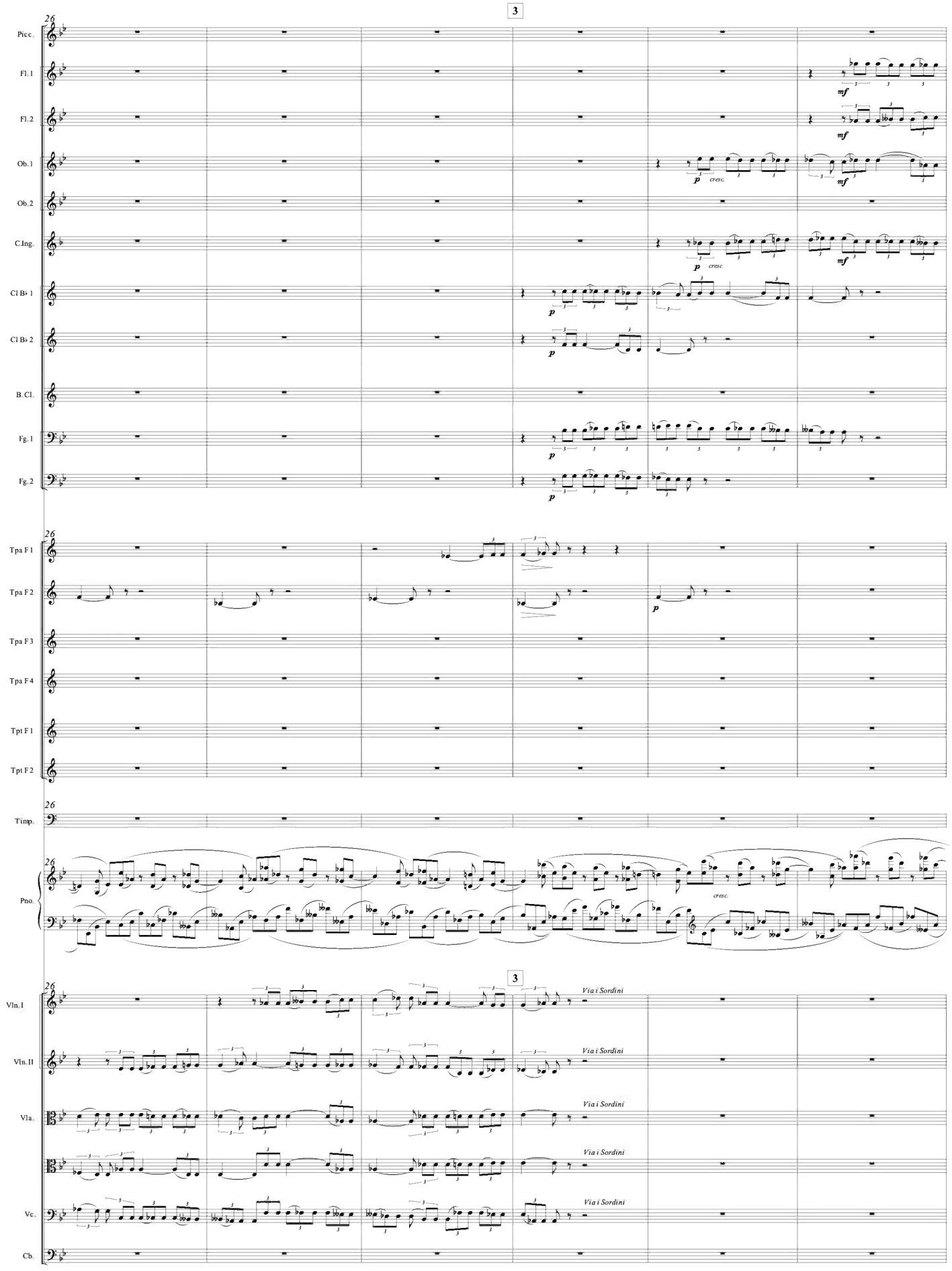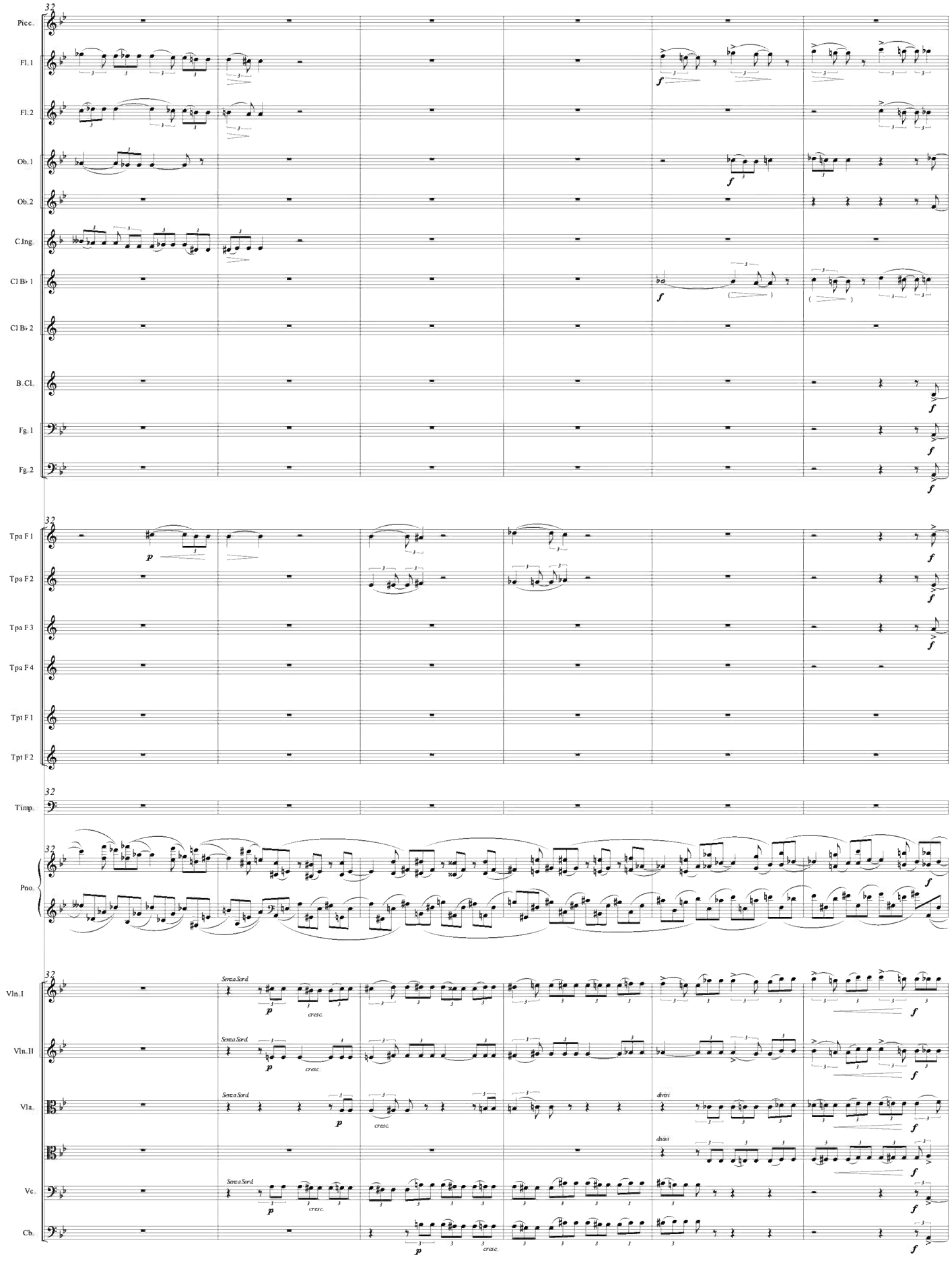


Concerto para piano e orquestra - Mov. 1 - H. Oswald
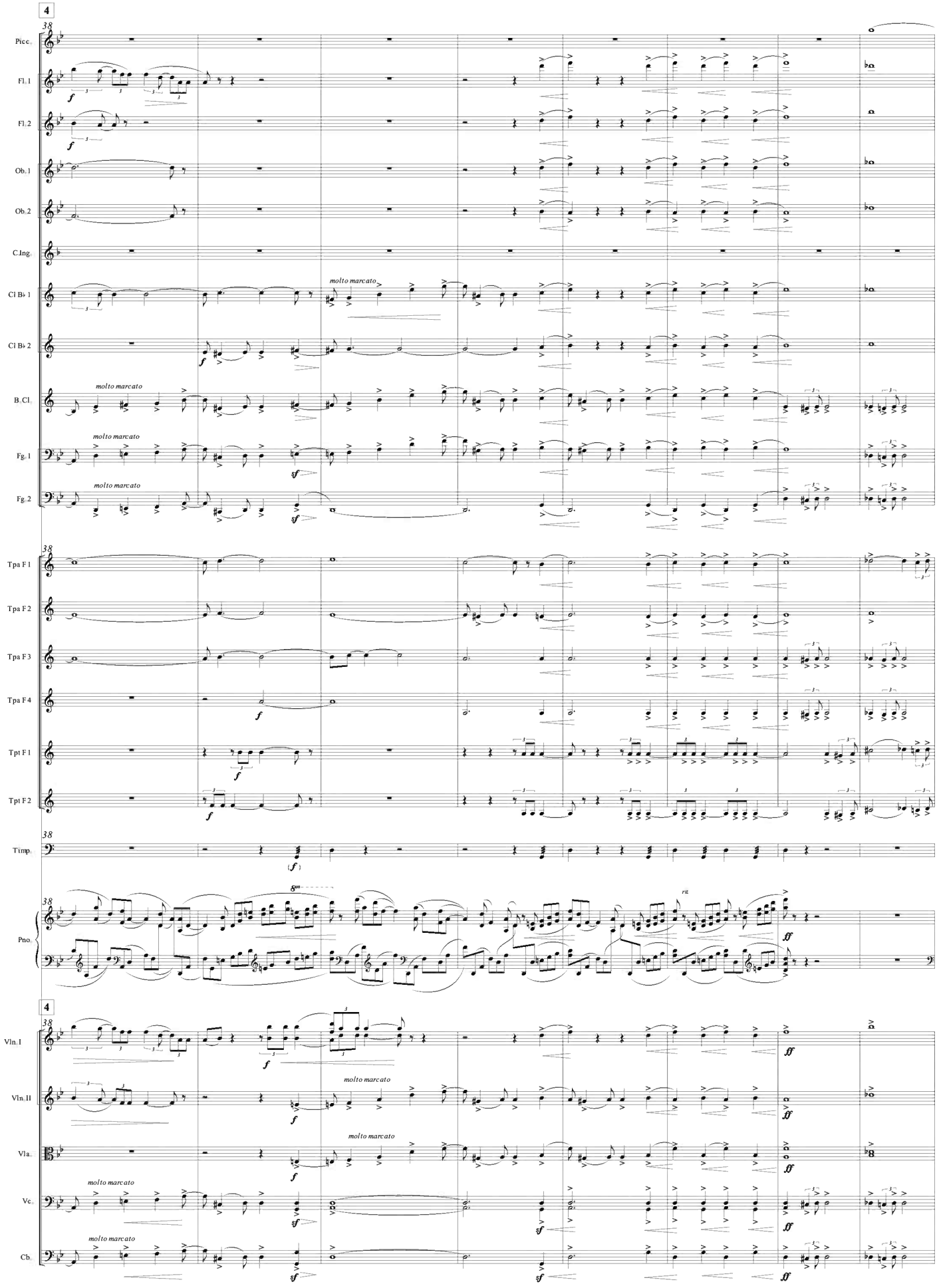



19
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(Consord.)
divisi
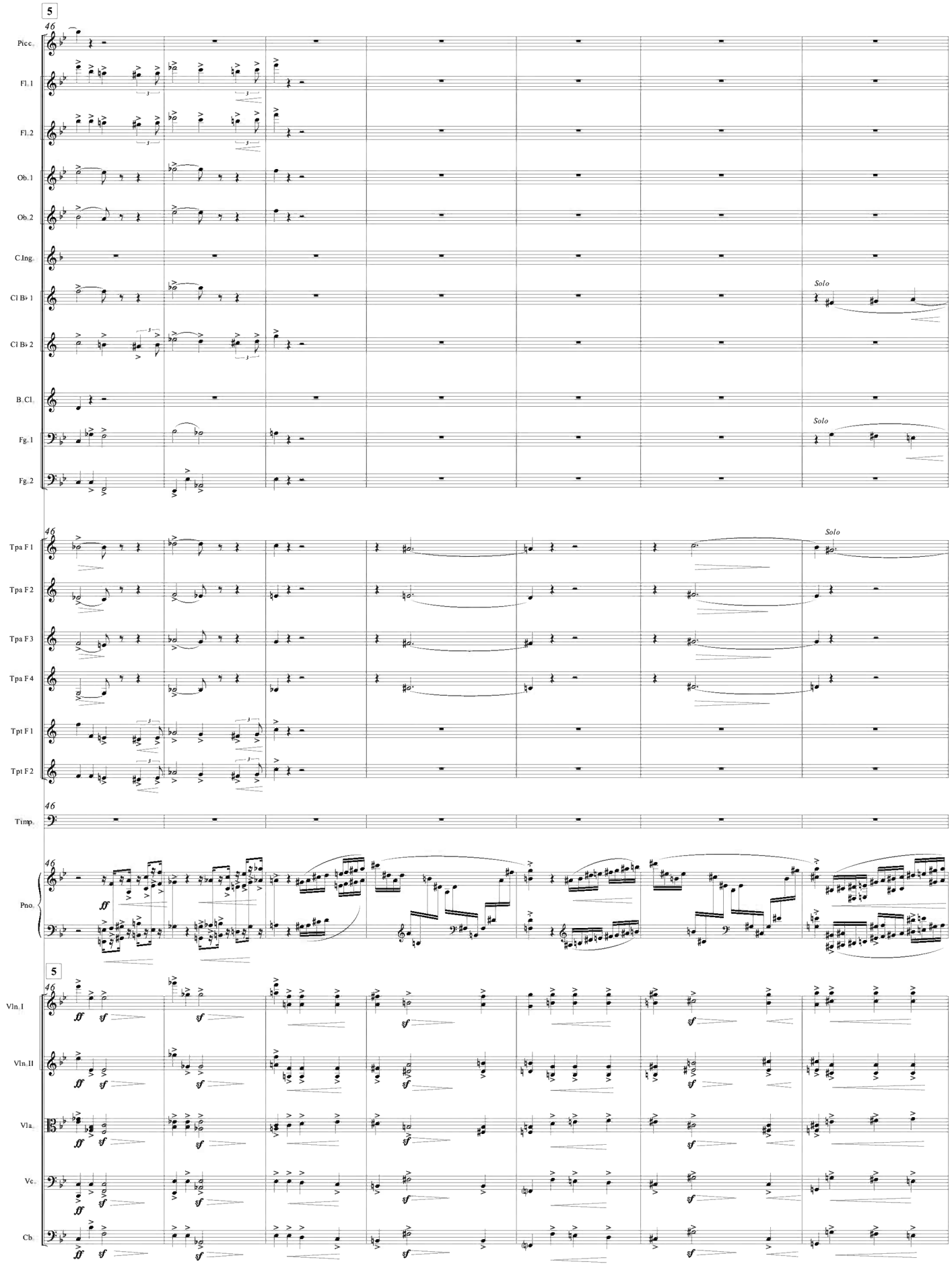
Concerto para piano e orquestra - Mov. 1 - H. Oswald
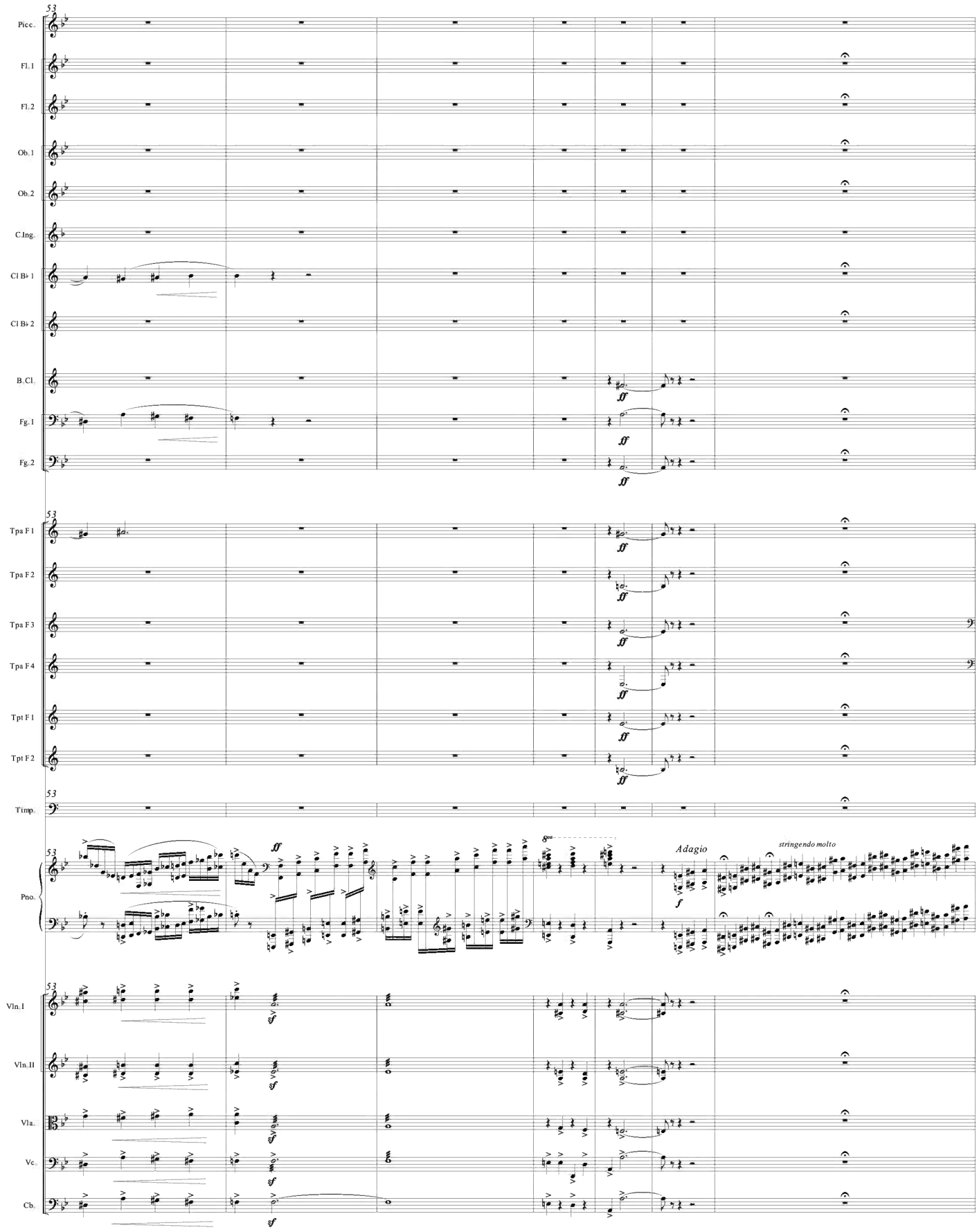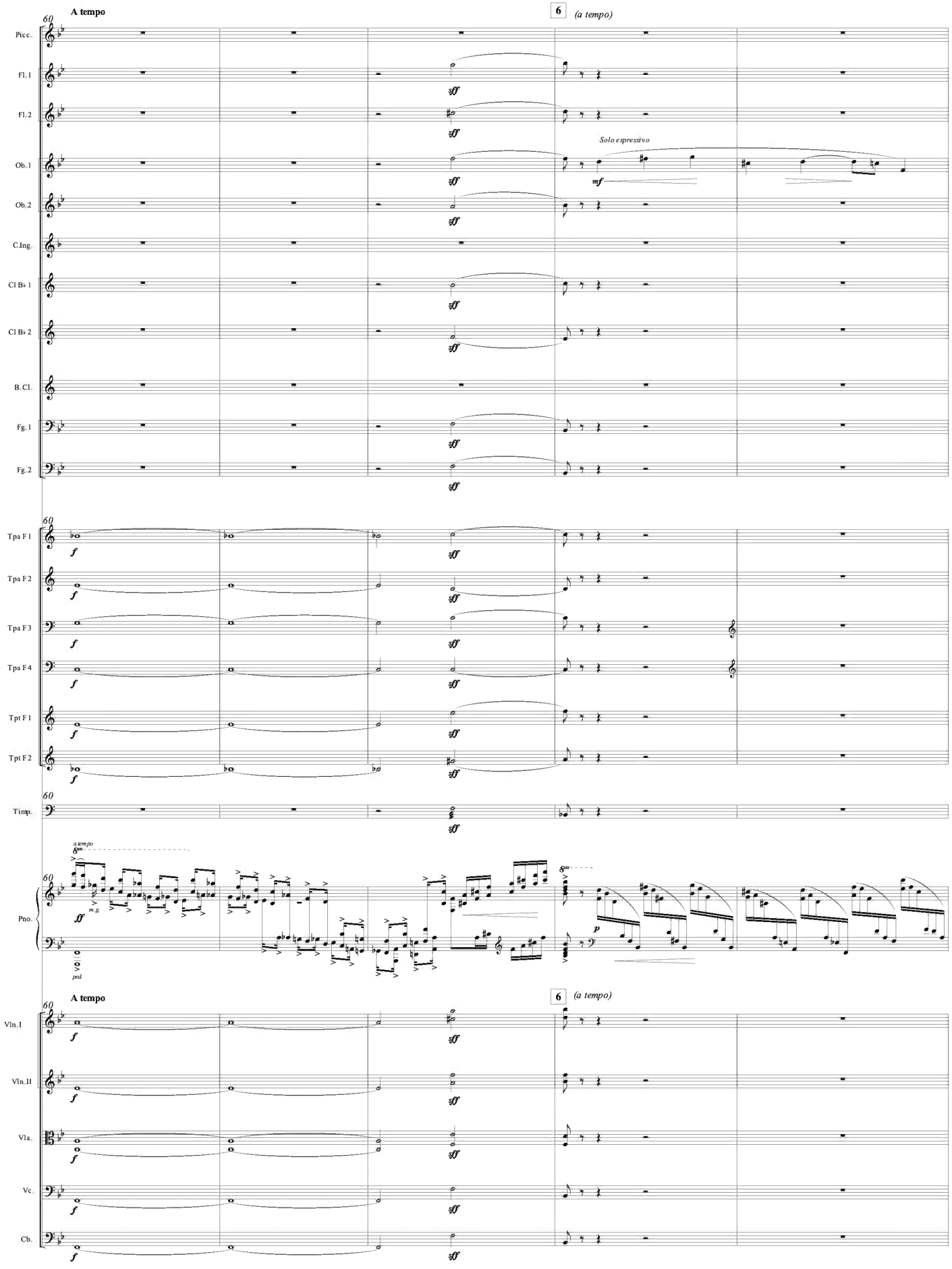



32
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg.1
Fg.2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
Senza Sord.
cresc.
divisi
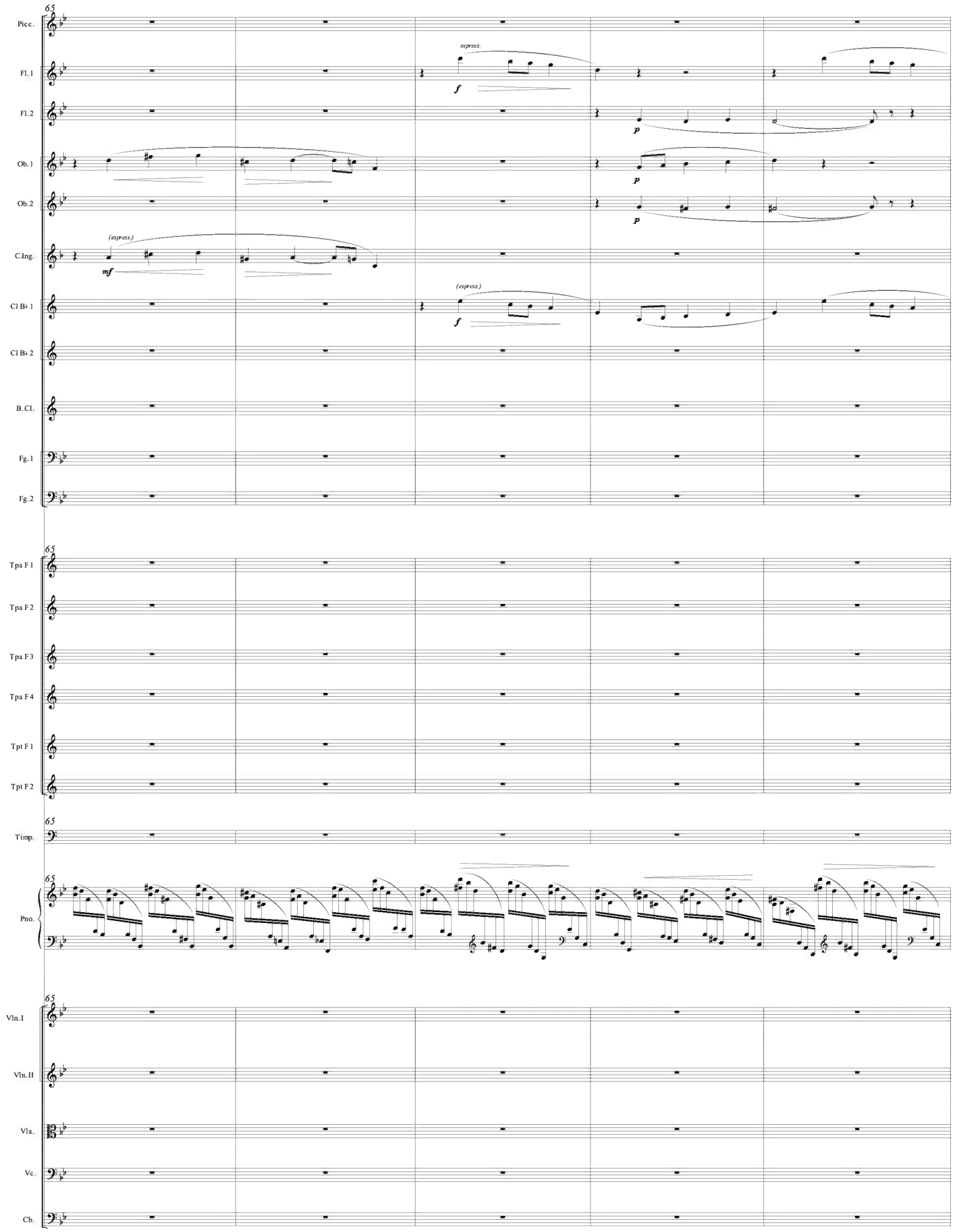
Concerto para piano e orquestra - Mov. 1 - H. Oswald
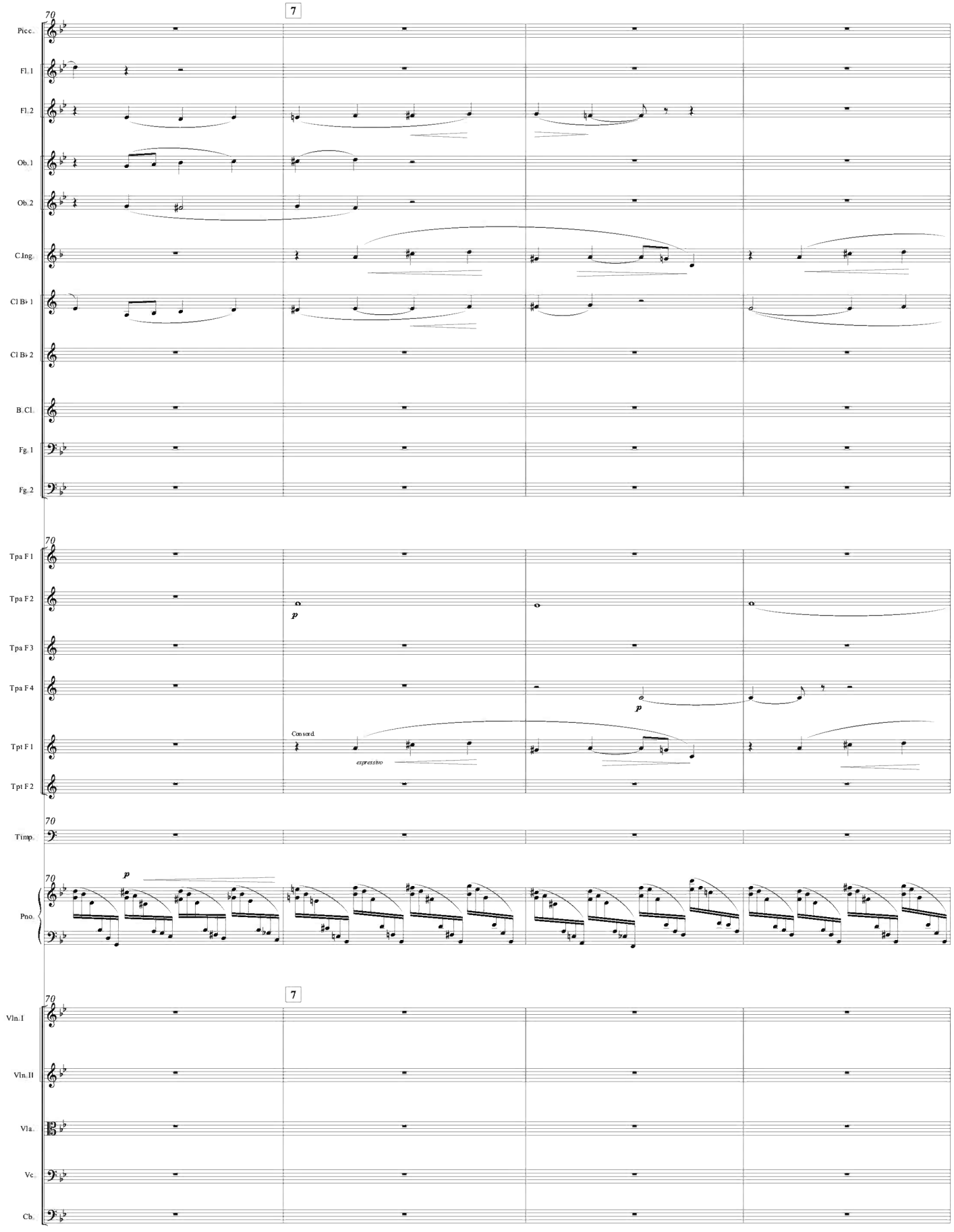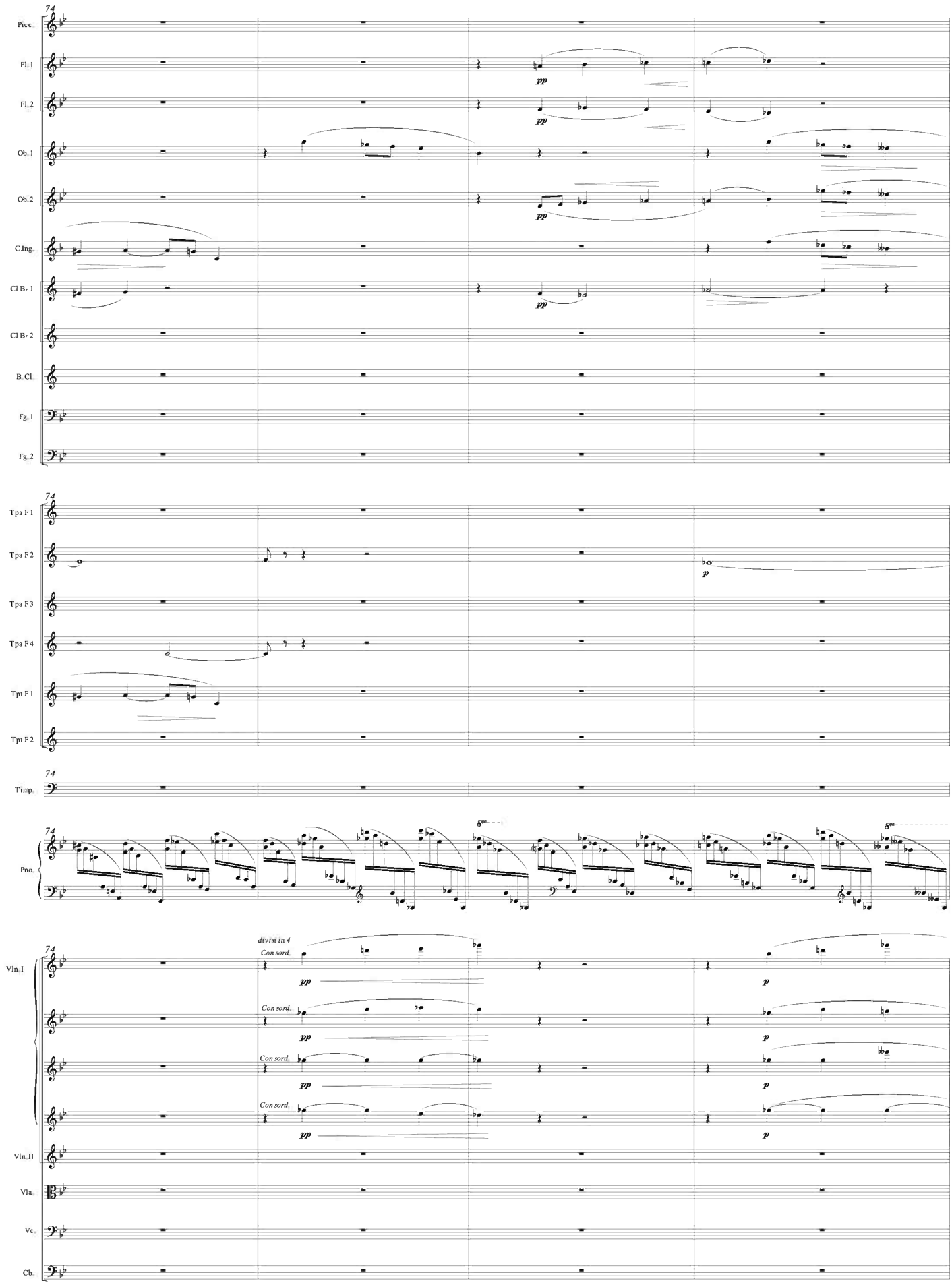



5
46
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Solo
Solo
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Solo
Timp.
Pno.
ff
5
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
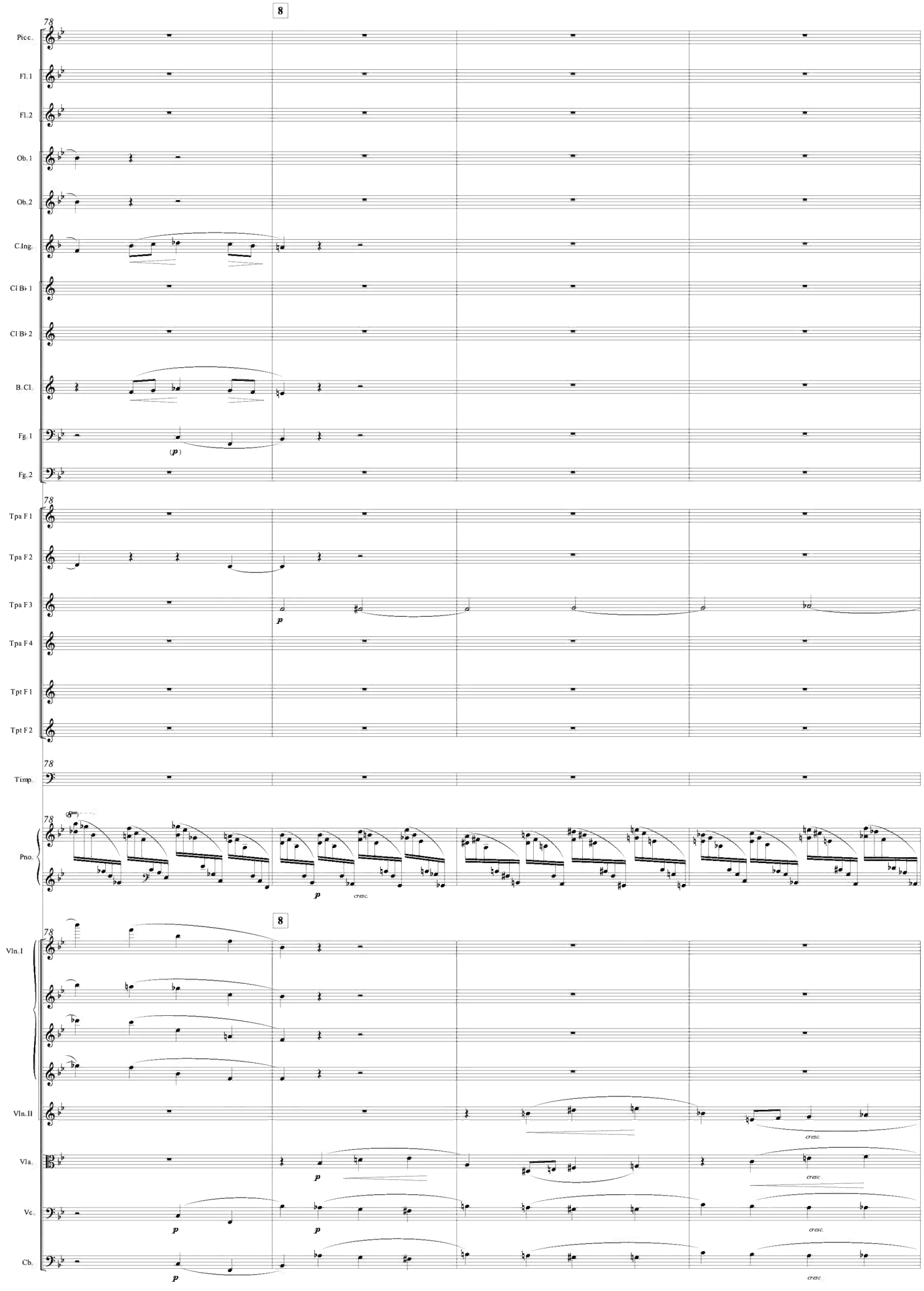

53
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Adagio
stringendo molto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


A tempo
6
(a tempo)
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Solo espressivo
mf
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
a tempo
Pno.
ped.
A tempo
6
(a tempo)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
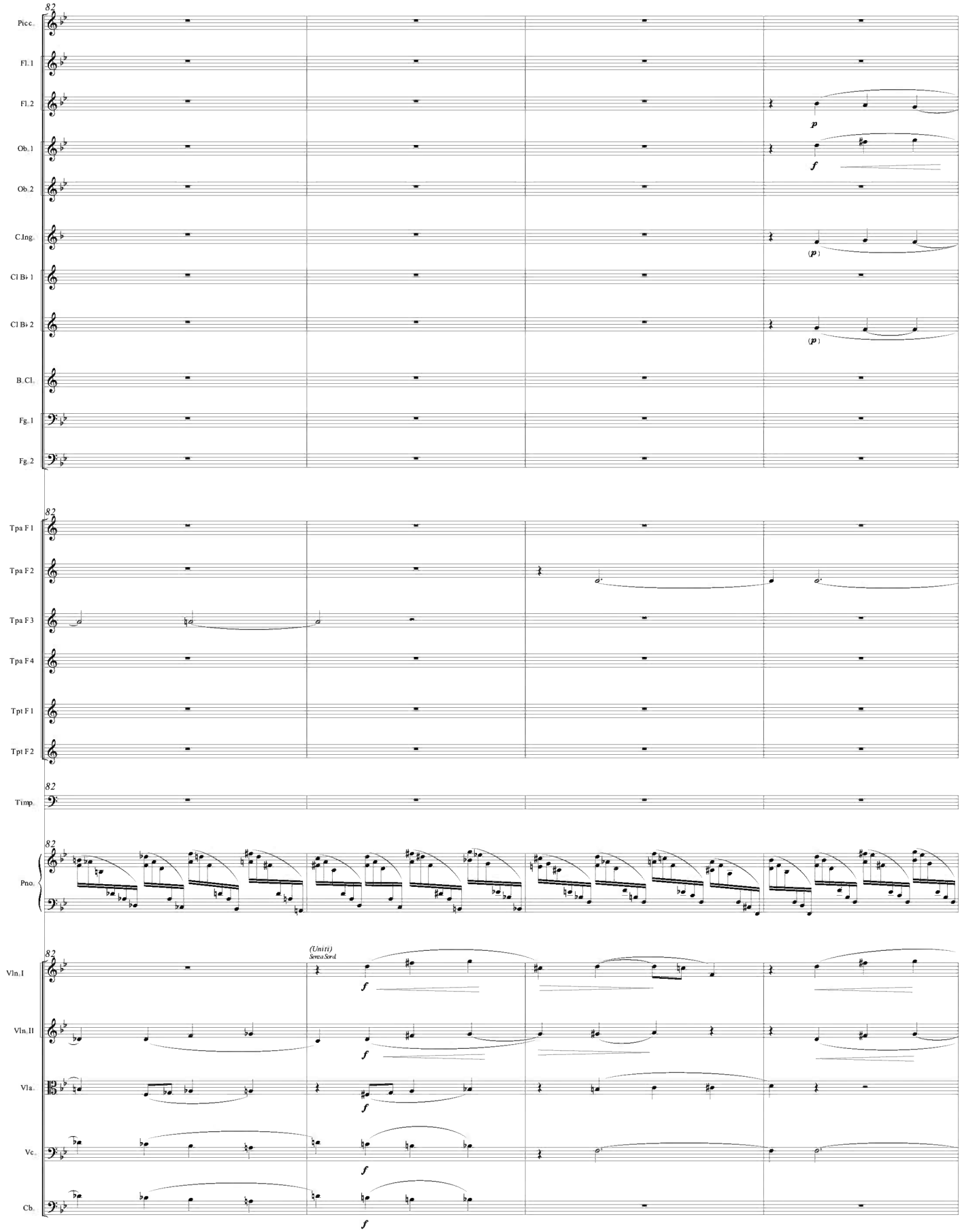

65
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
espress.
f
p
(espress.)
mf
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
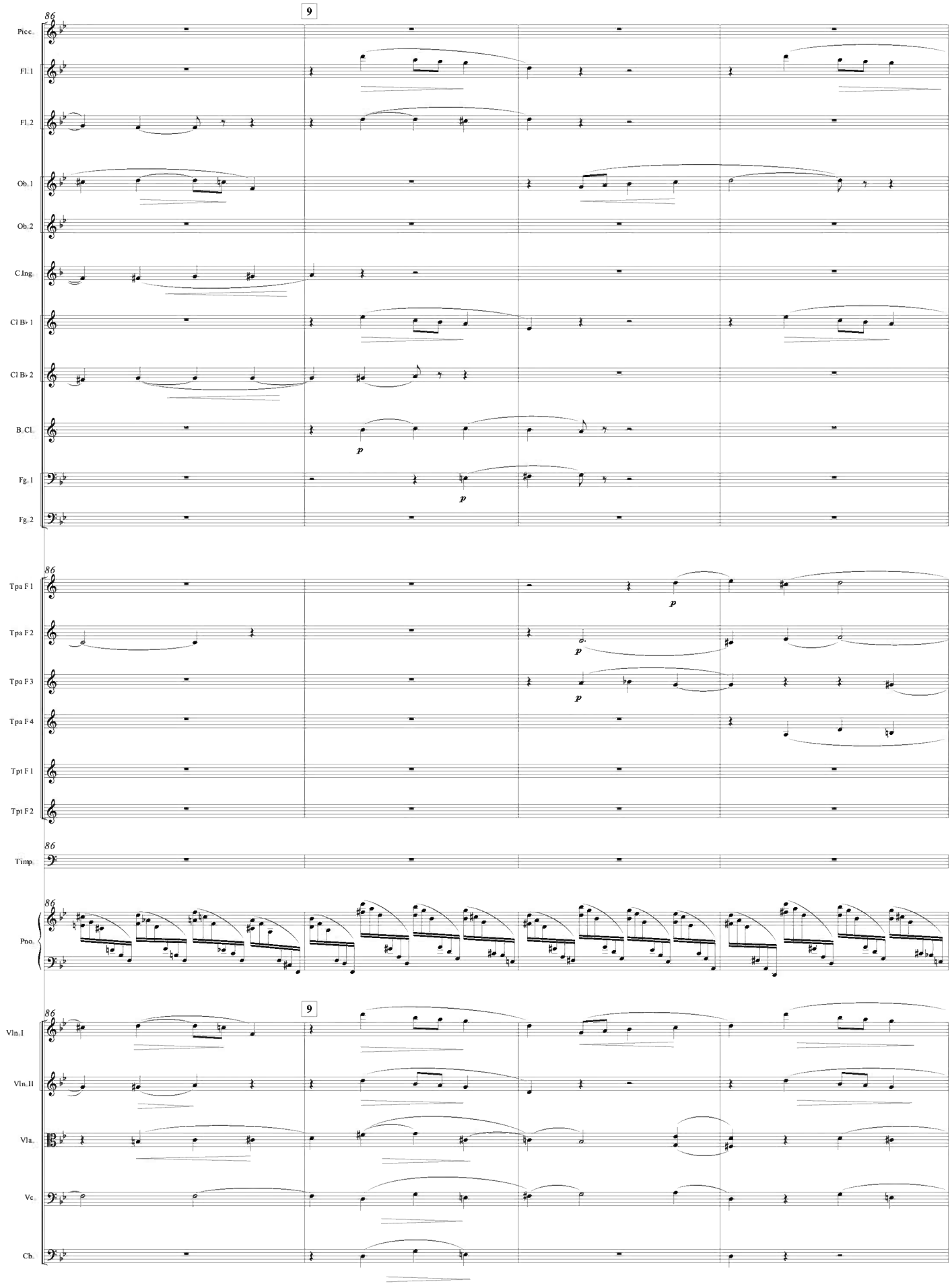

70
7
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
Consord.
espressivo


74
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg.1
Fg.2
pp
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
p
Timp.
Pno.
8va
divisi in 4
Con sord.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
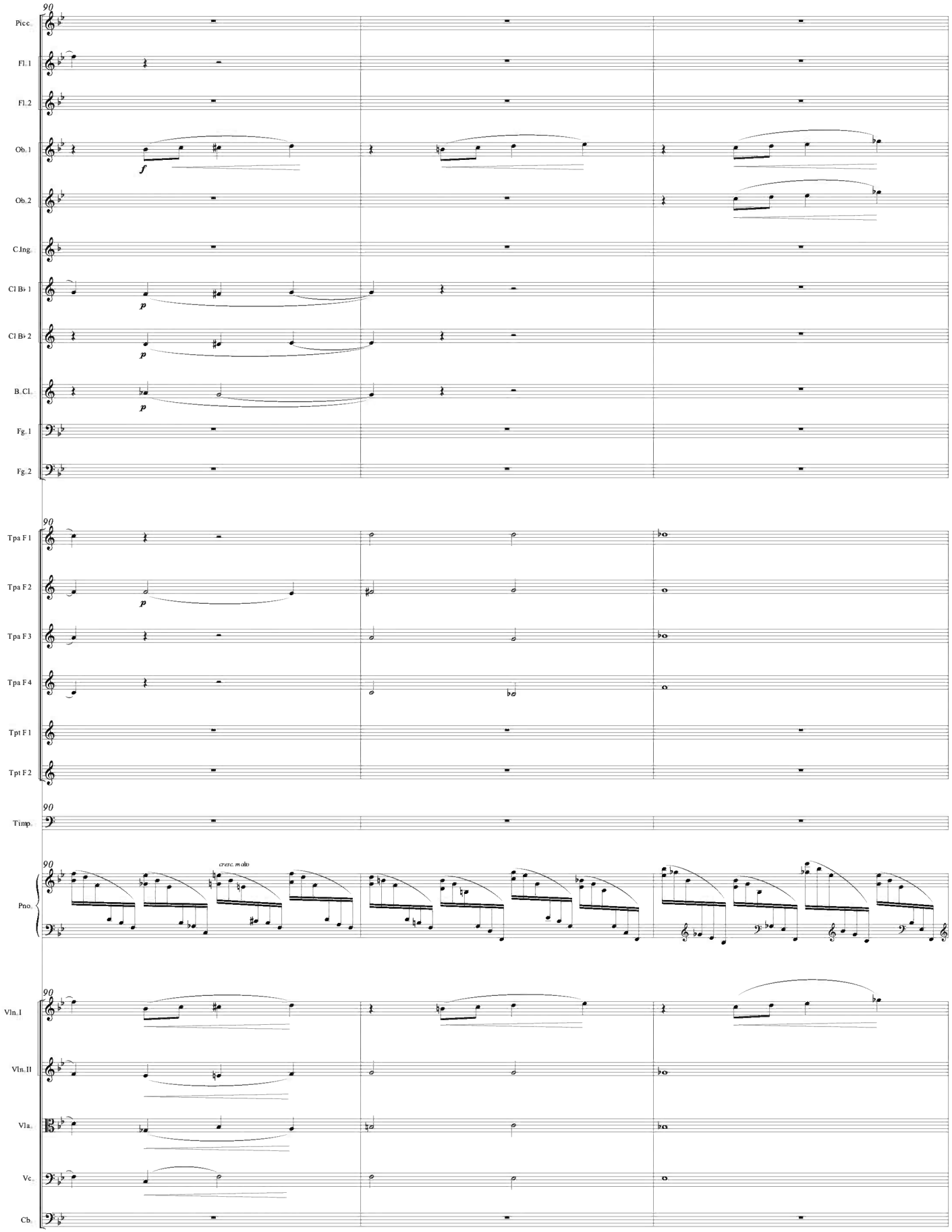

8
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
8
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
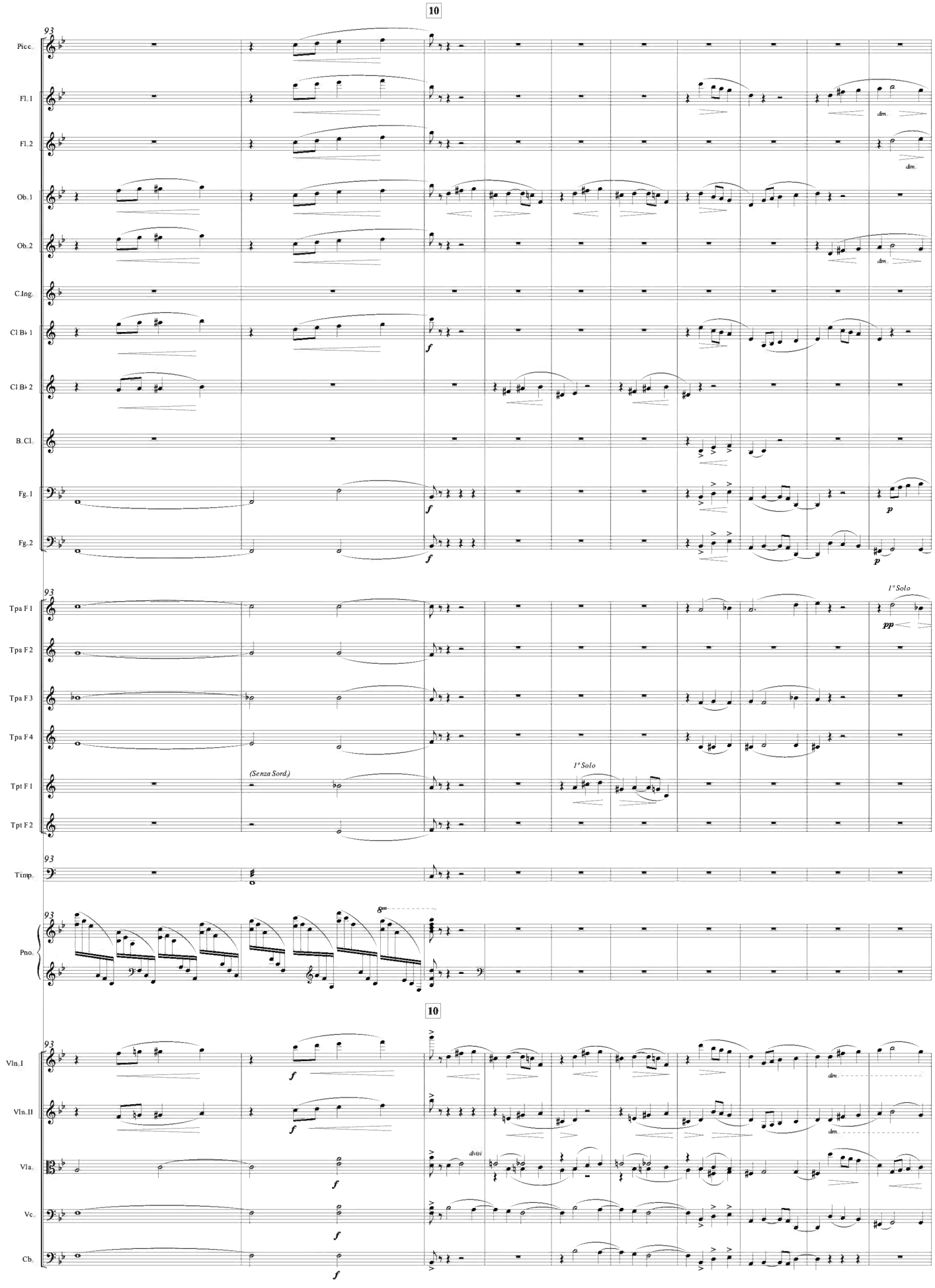
Concerto para piano e orquestra - Mov. 1 - H. Oswald
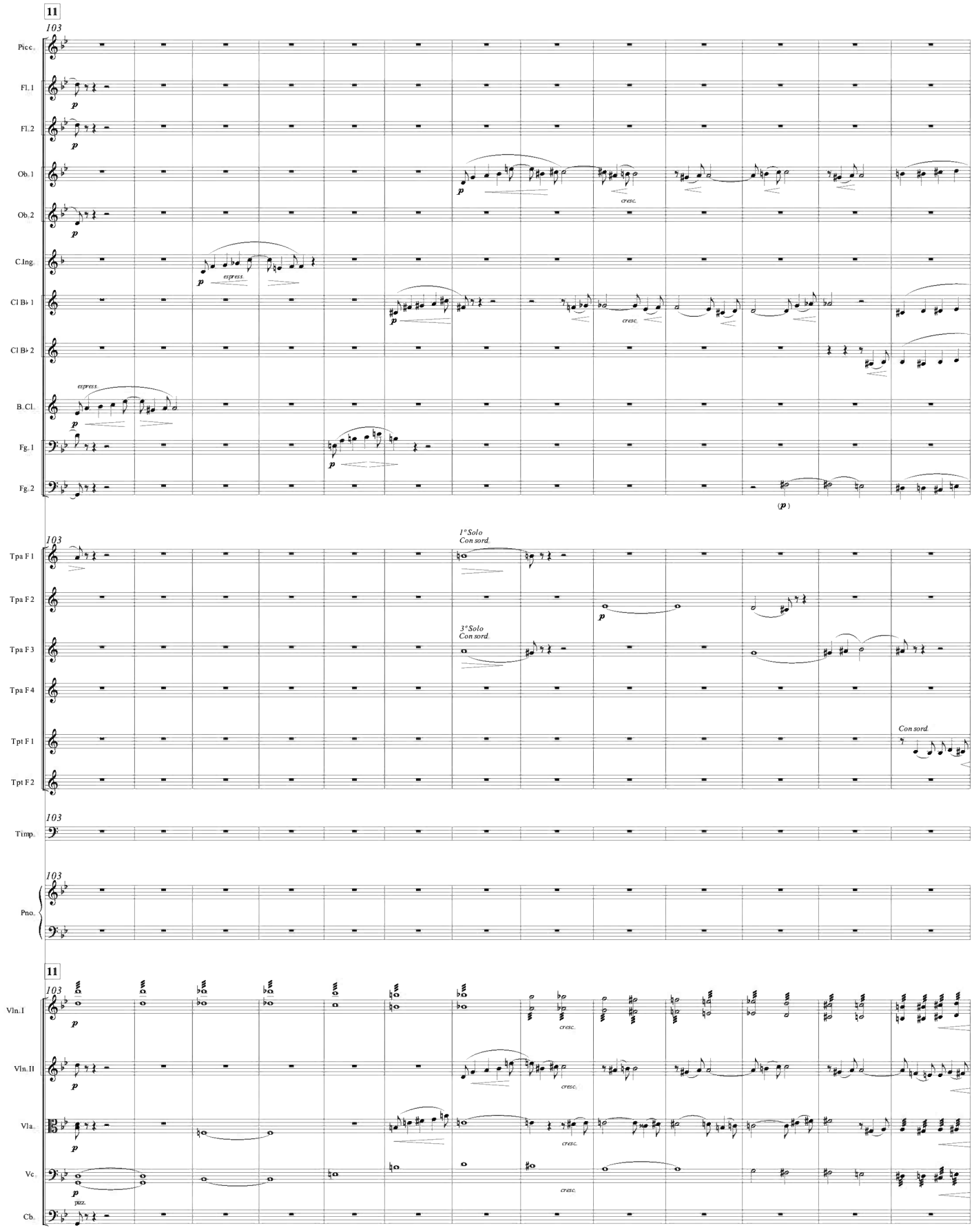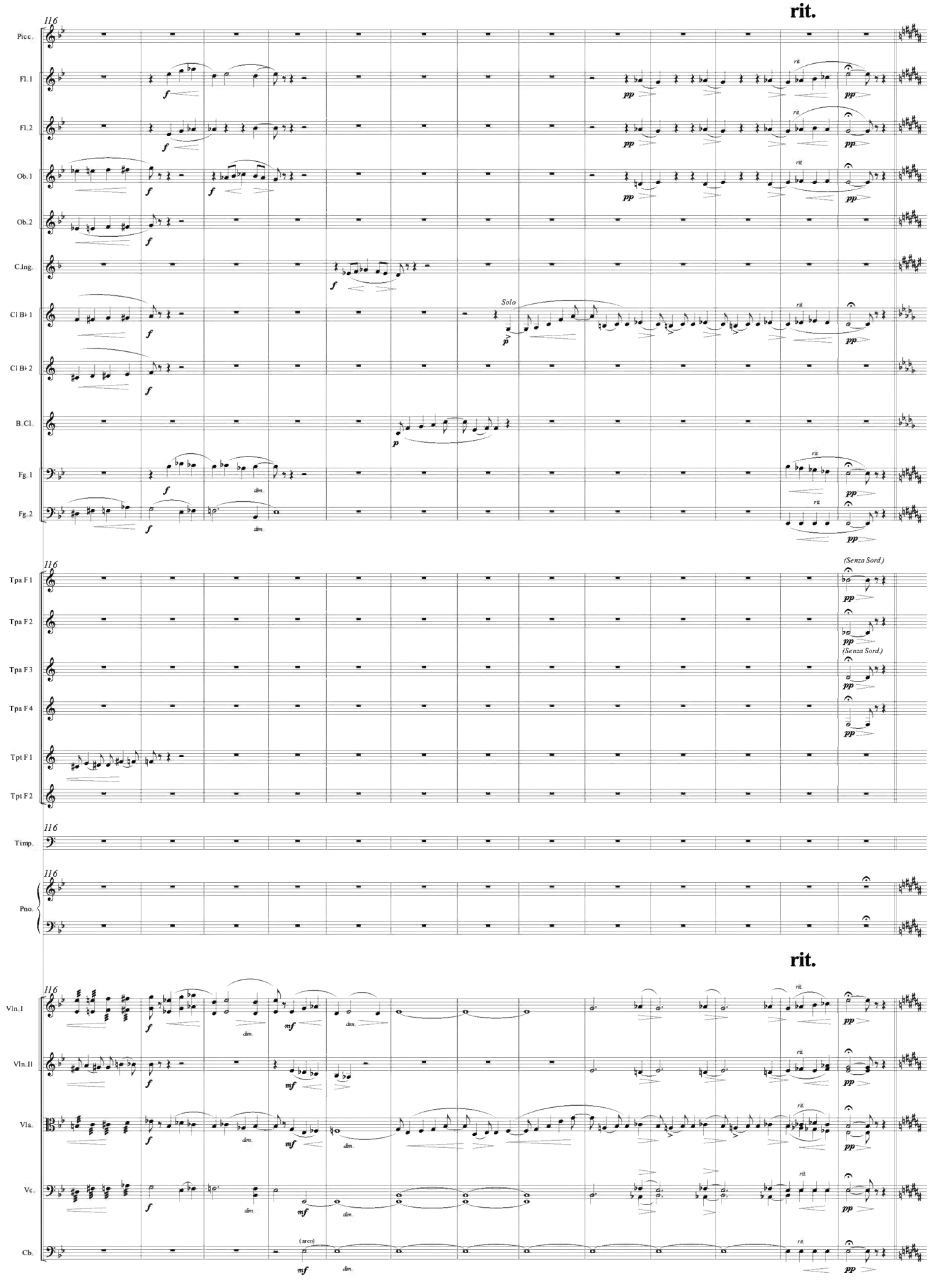



86
9
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg.1
Fg.2
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
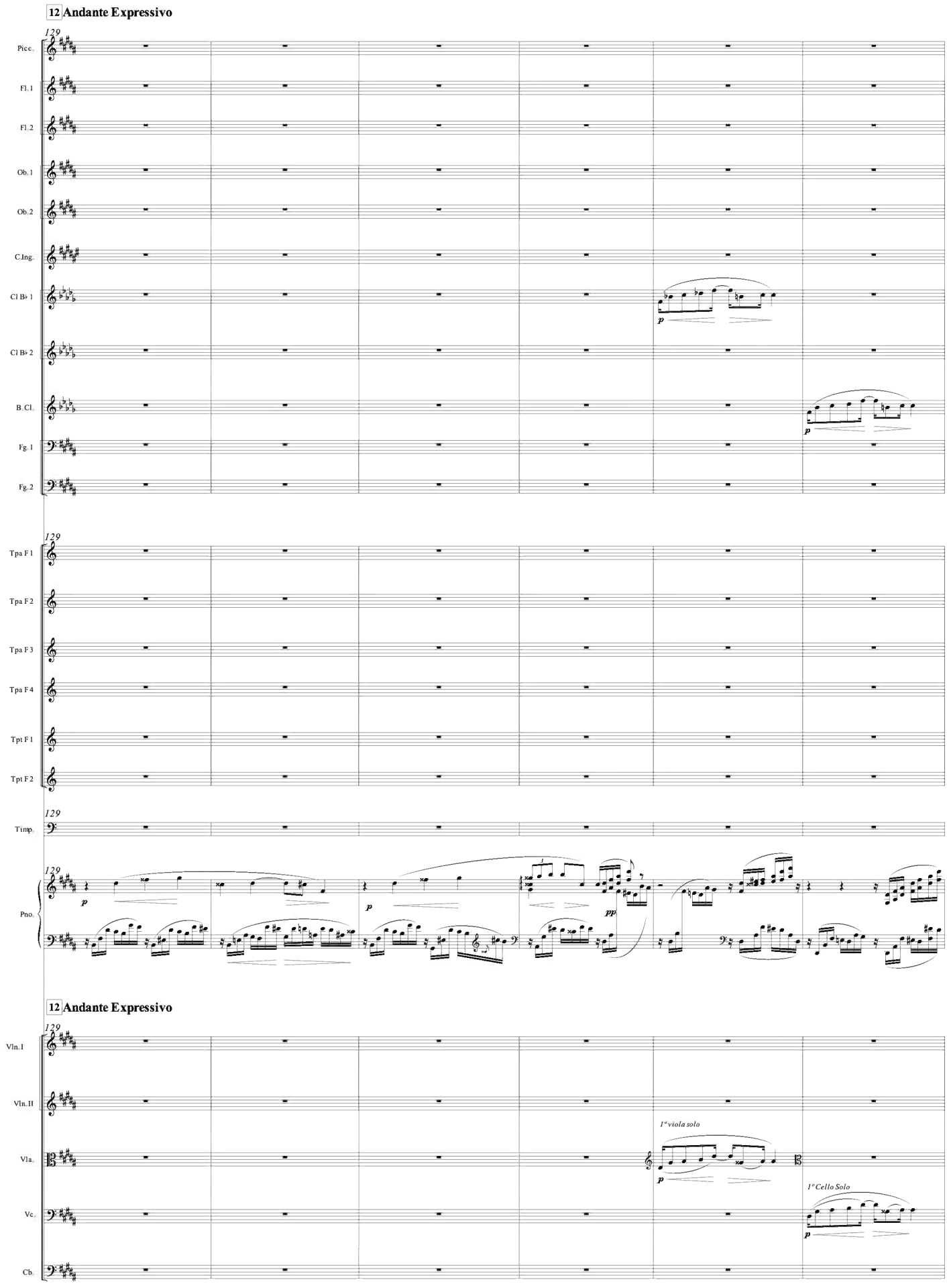
Concerto para piano e orquestra - Mov. 1 - H. Oswald
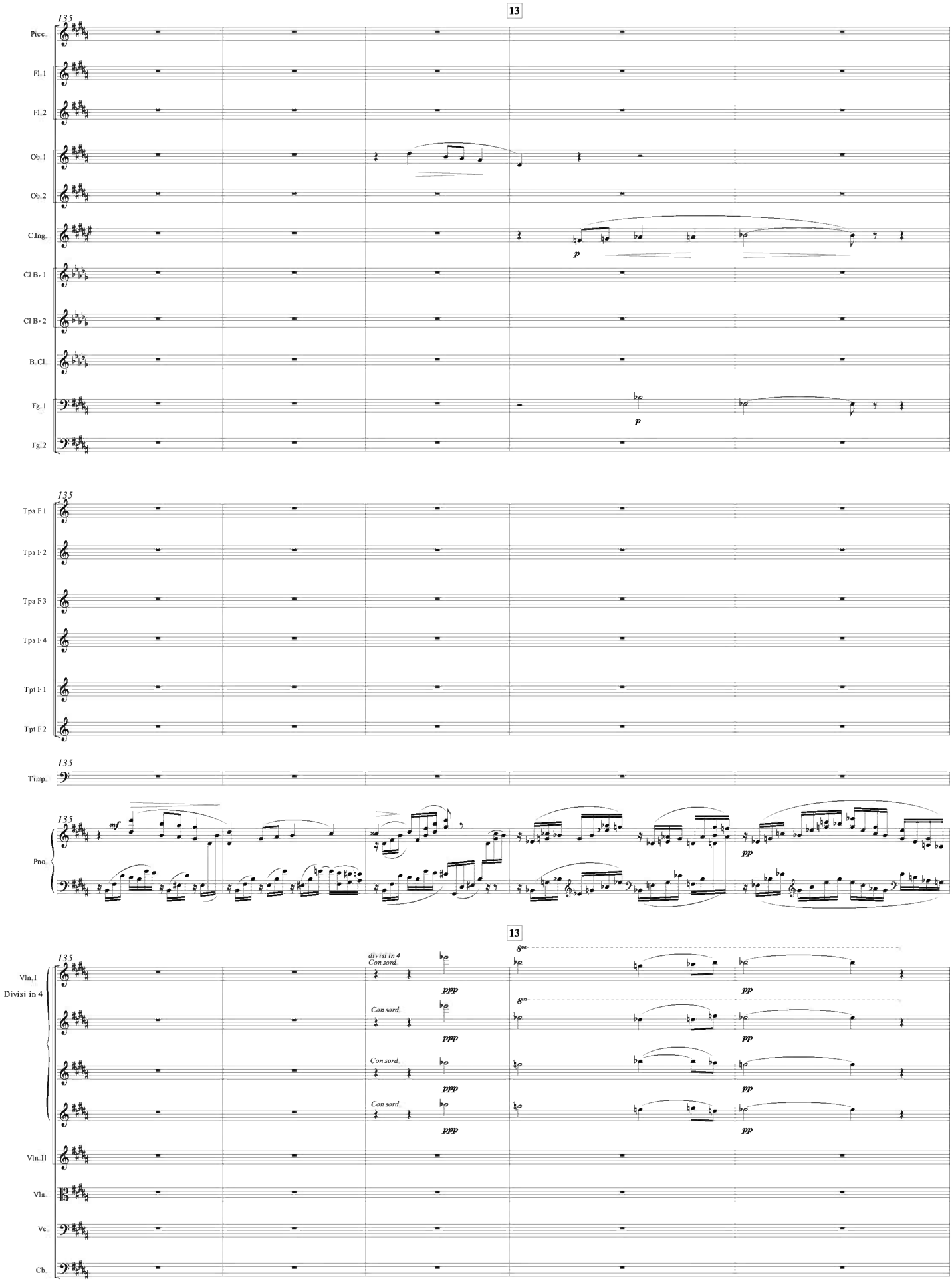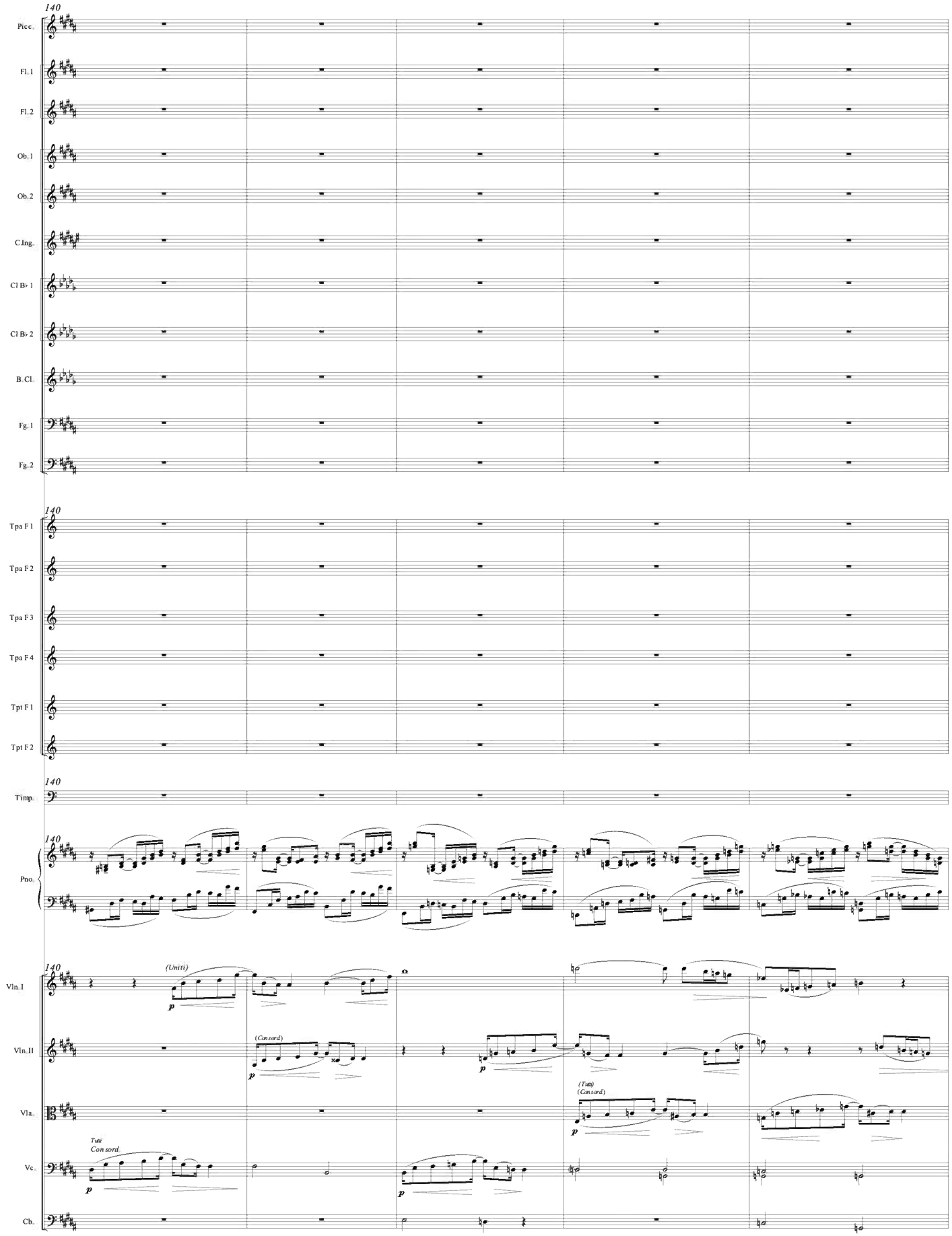



10
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
(Senza Sord.)
1° Solo
1° Solo
10
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
divisi
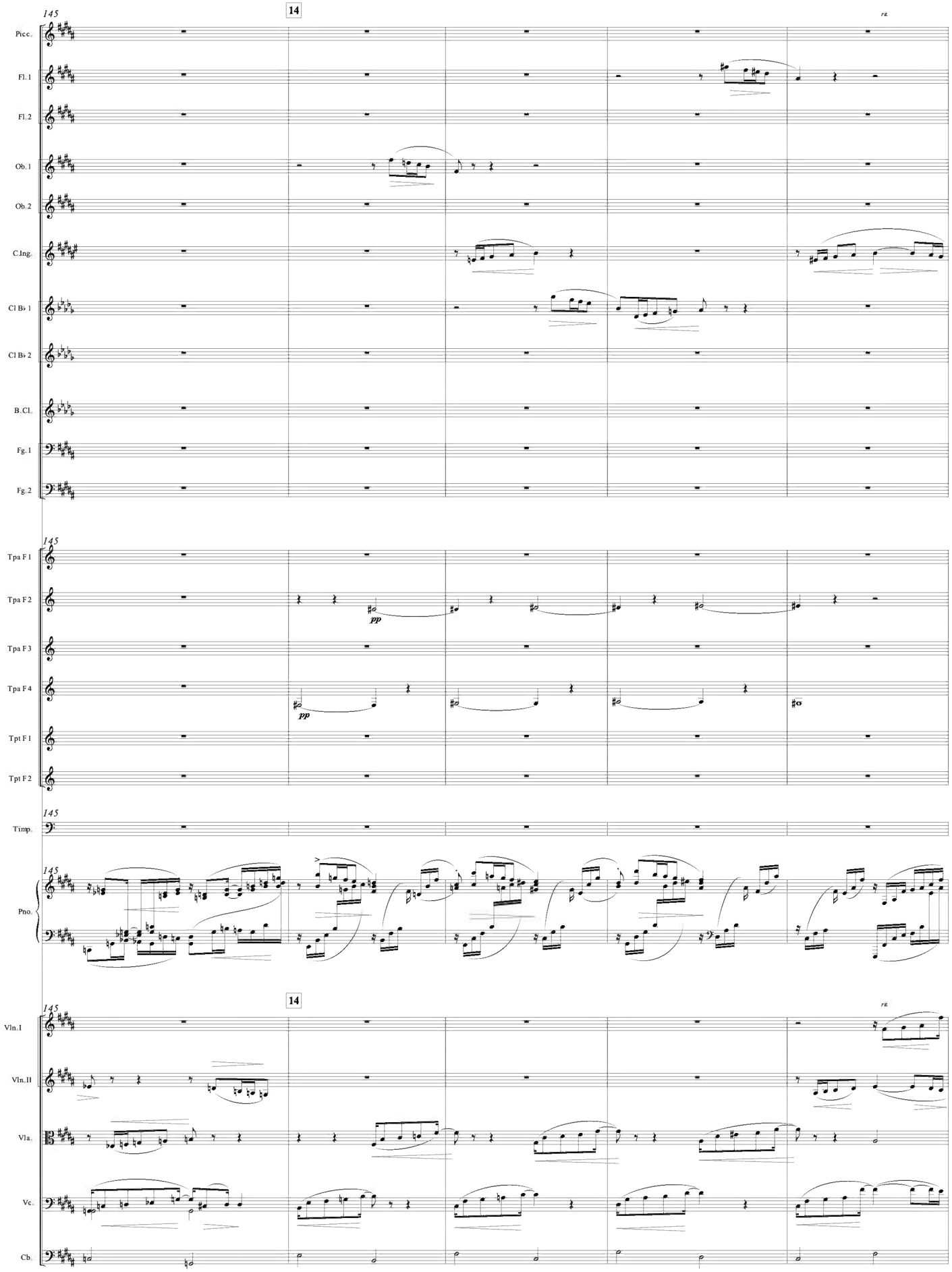

11
103
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg.1
Fg.2
p
espress.
cresc.
(p)
1°Solo
Con sord.
3°Solo
Con sord.
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Con sord.
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
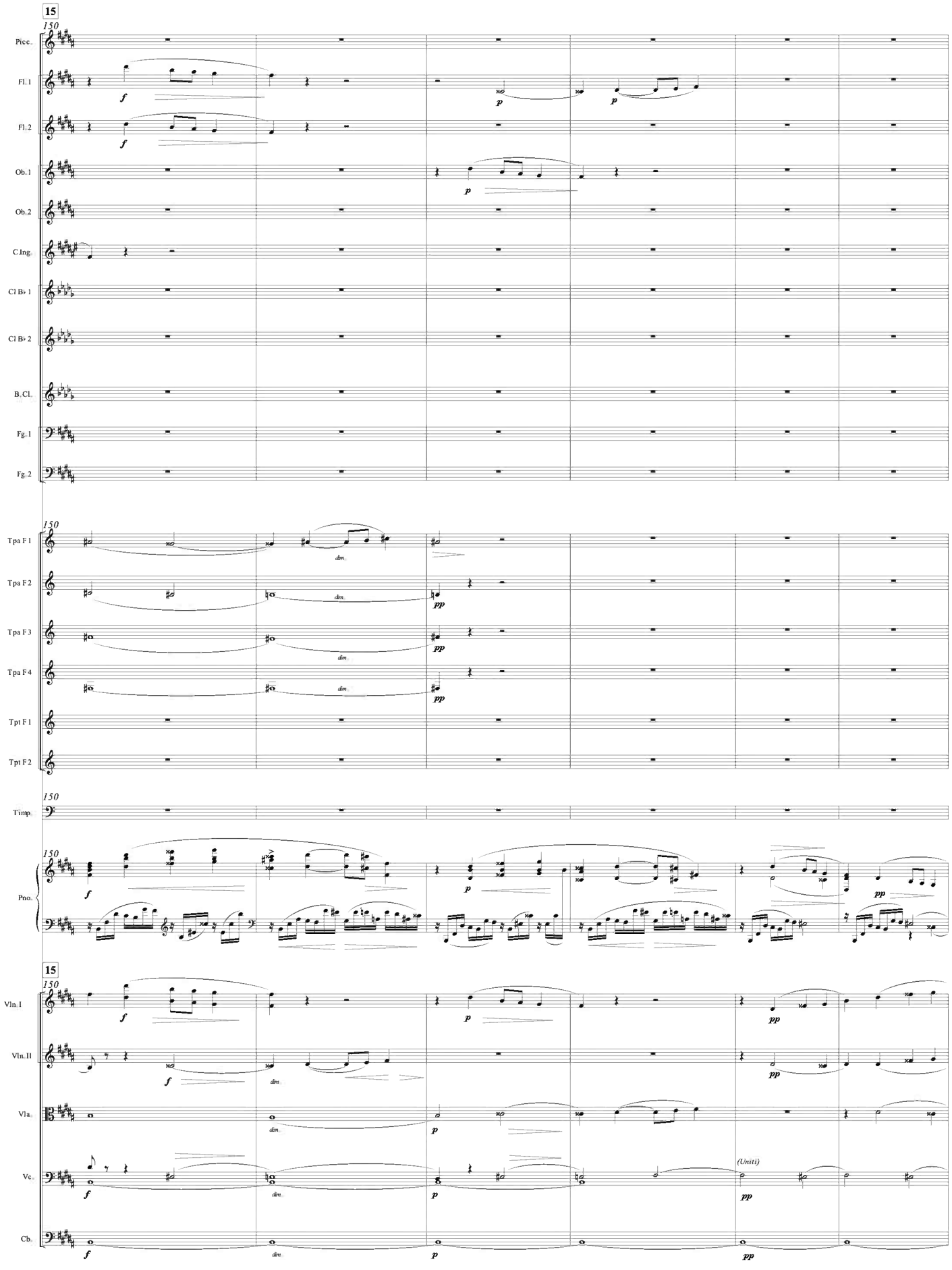

rit.
116
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg.1
Fg.2
Solo
(Senza Sord.)
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
(arco)
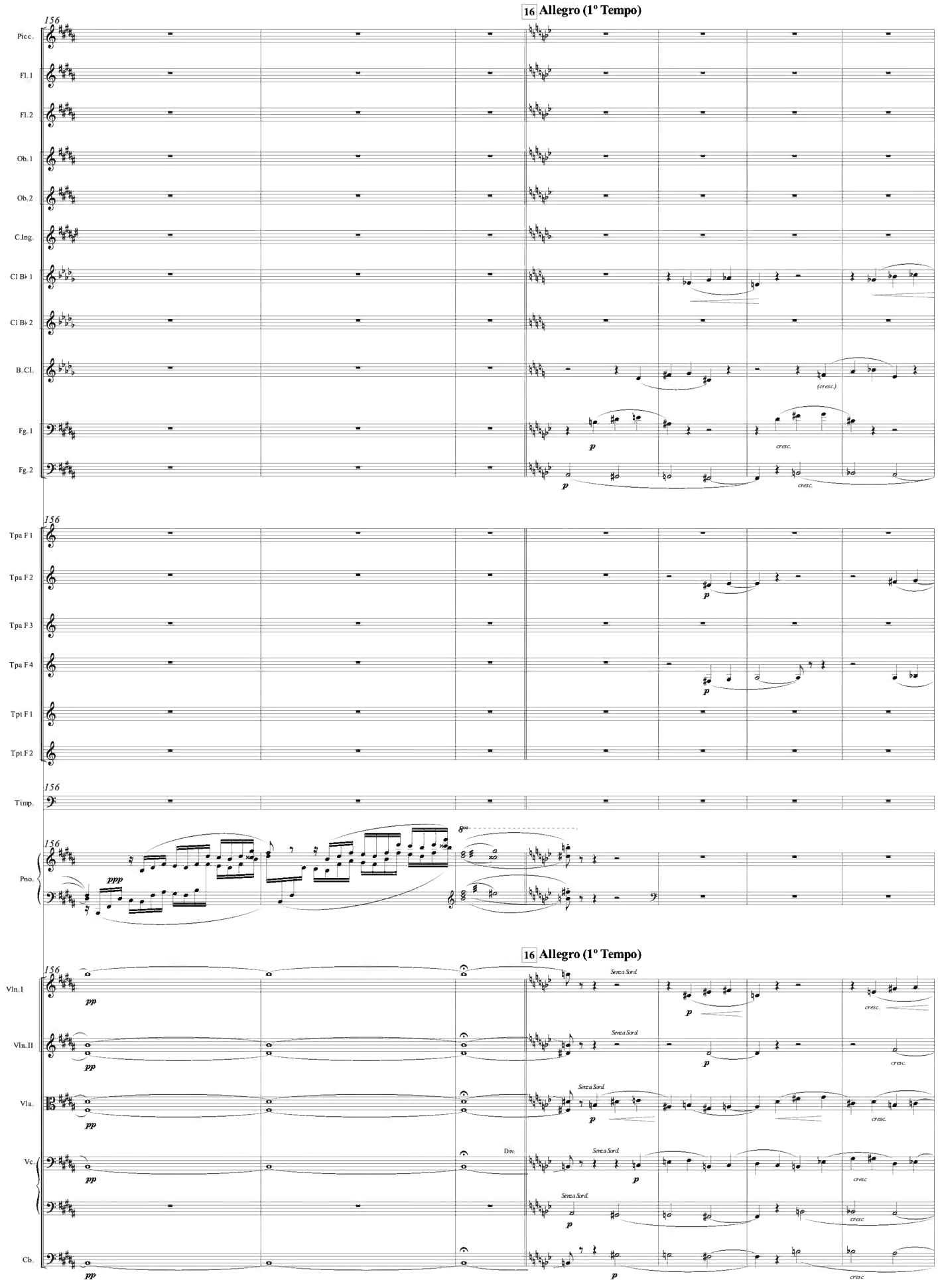

12 Andante Expressivo
129
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
p
pp
12 Andante Expressivo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1° viola solo
1° Cello Solo


13
135
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
mf
pp
13
Vln. I
Divisi in 4
divisi in 4
Con sord.
Con sord.
Con sord.
Con sord.
ppp
ppp
ppp
ppp
8va
8va
pp
pp
pp
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
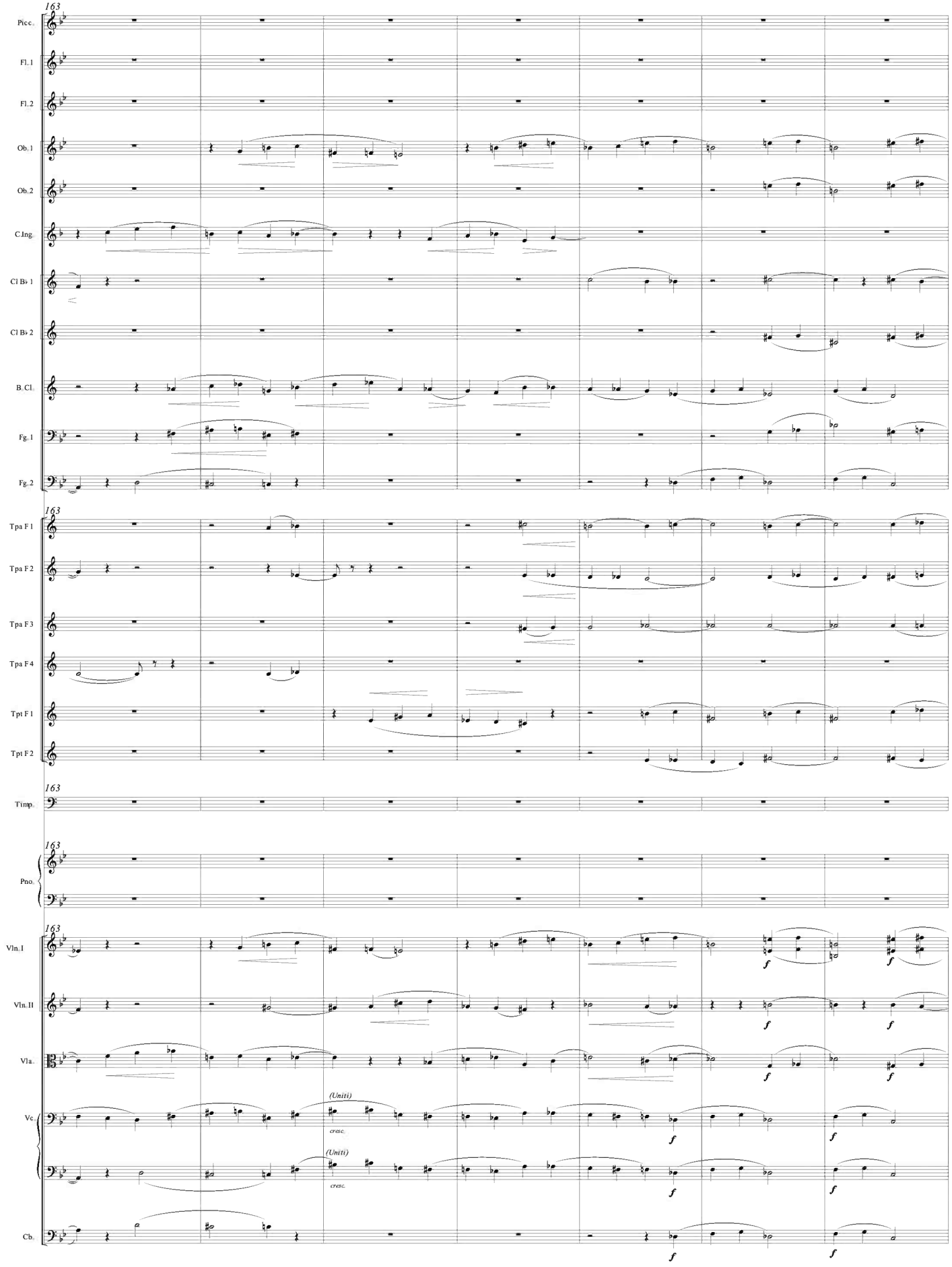

140
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(Uniti)
(Consord)
(Tutti)
(Consord)
Tutti
Consord.
p
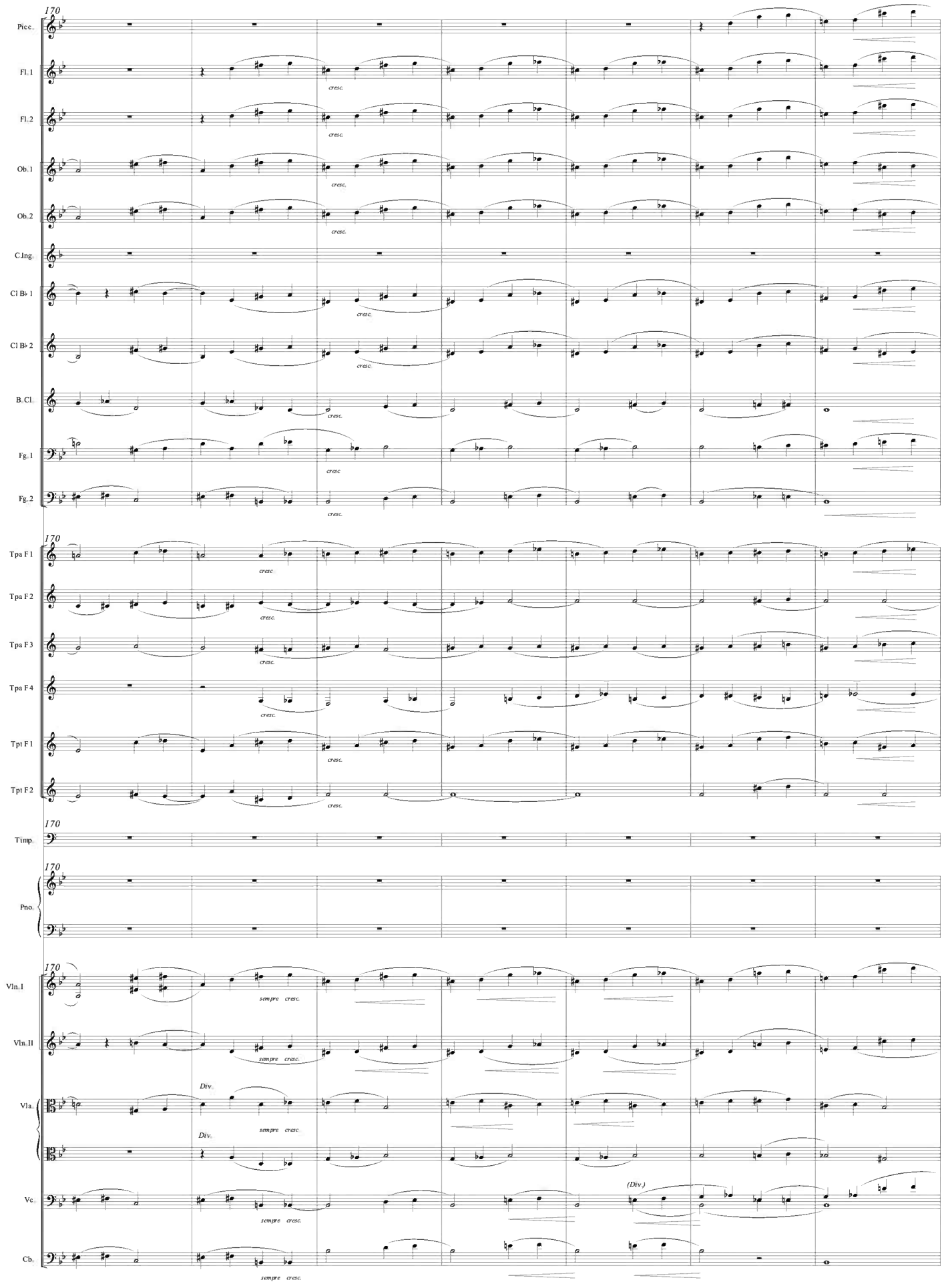

145
14
rit.
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg.1
Fg.2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
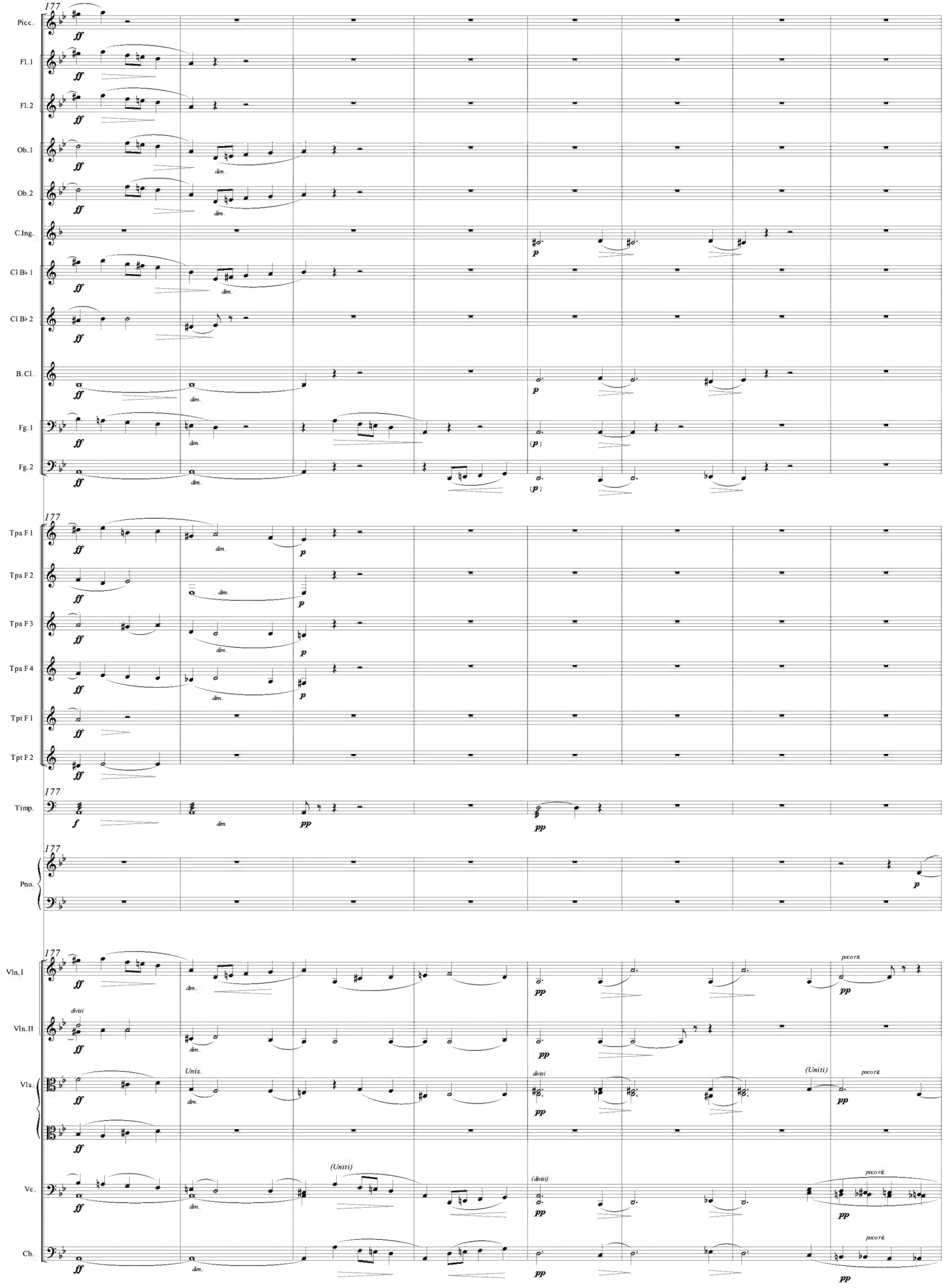

15
150
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg.1
Fg.2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
(Uniti)
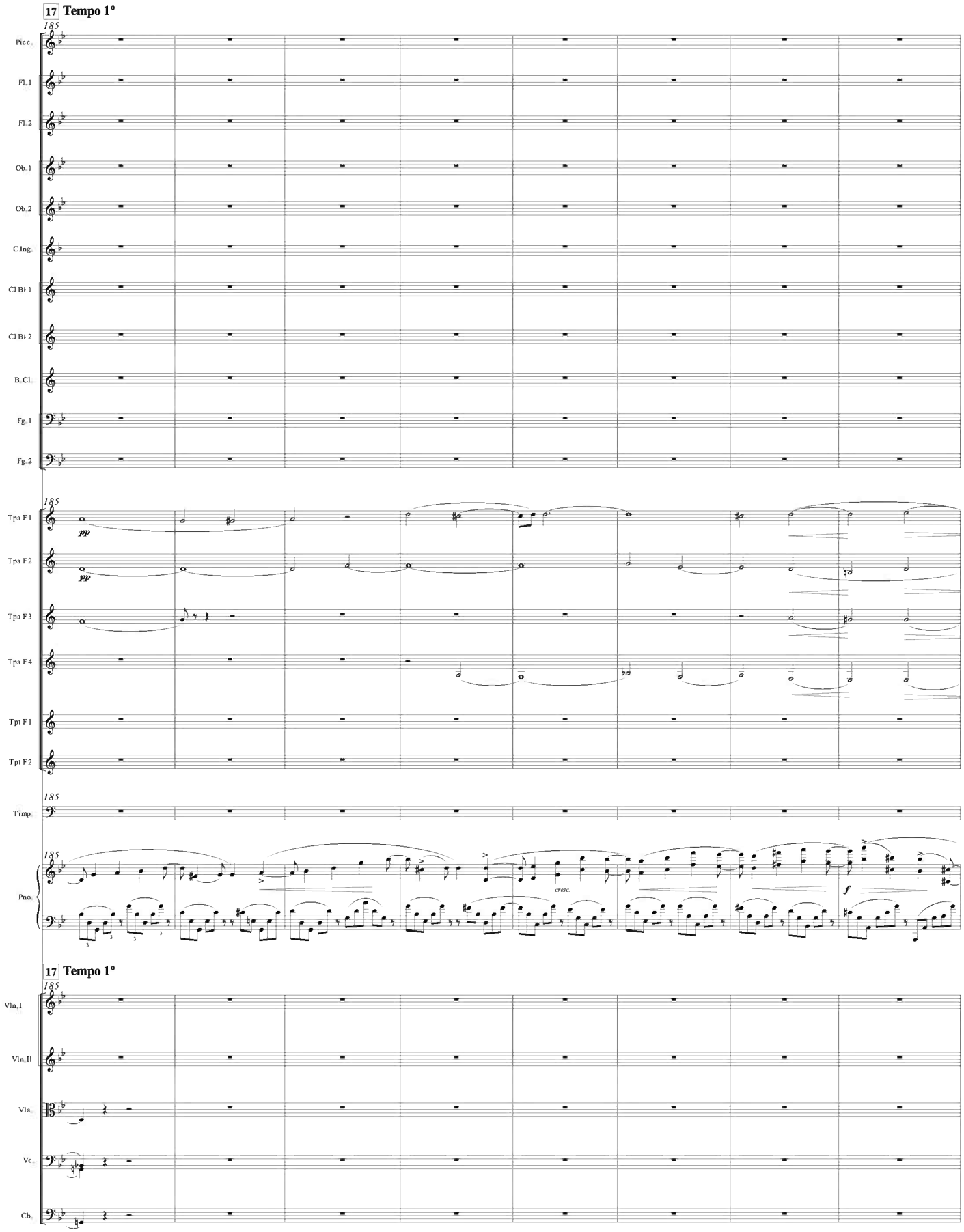

16 Allegro (1º Tempo)
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Senza Sord.
Div.
cresc.
(cresc.)
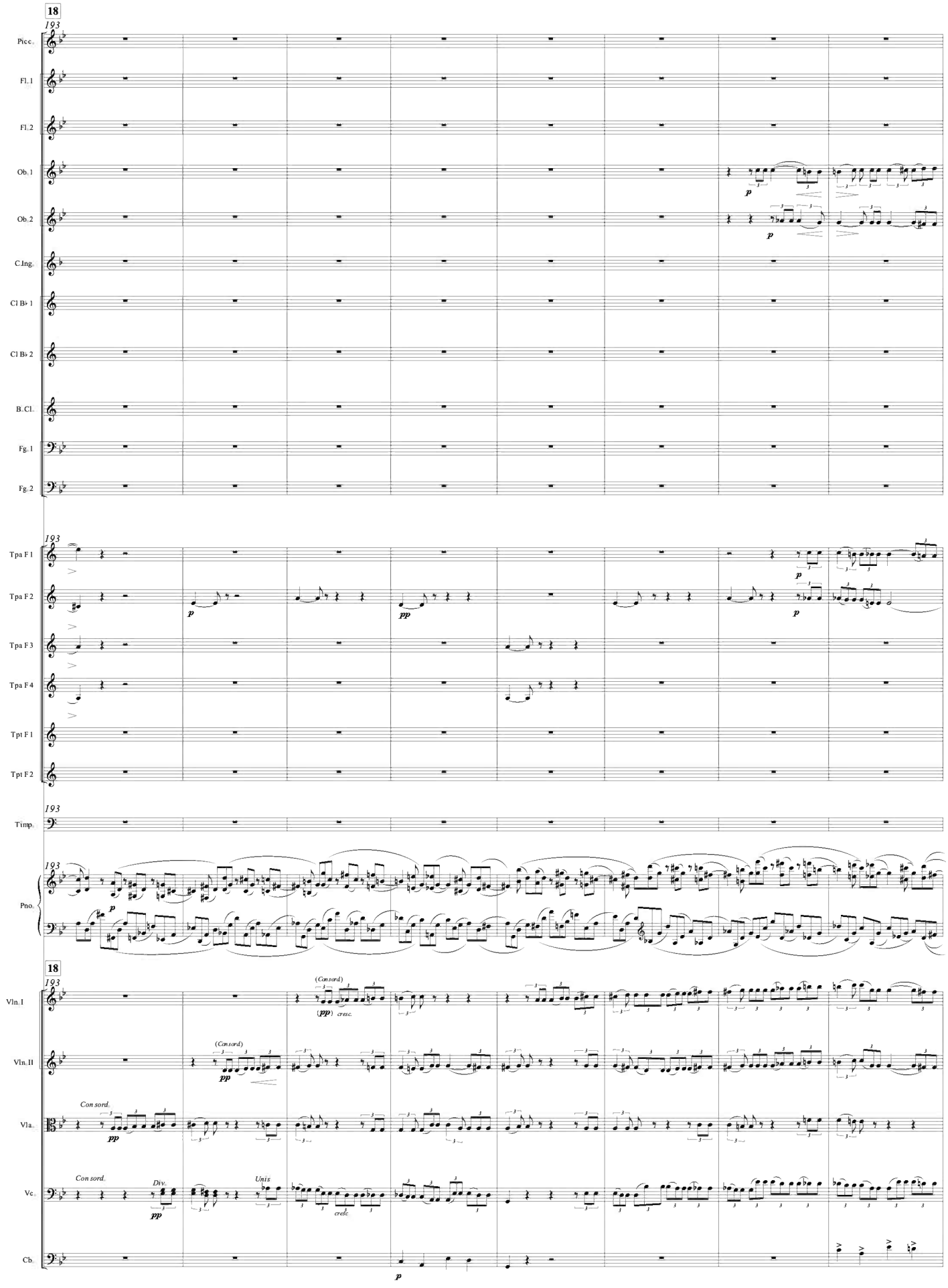
Concerto para piano e orquestra - Mov. 1 - H. Oswald
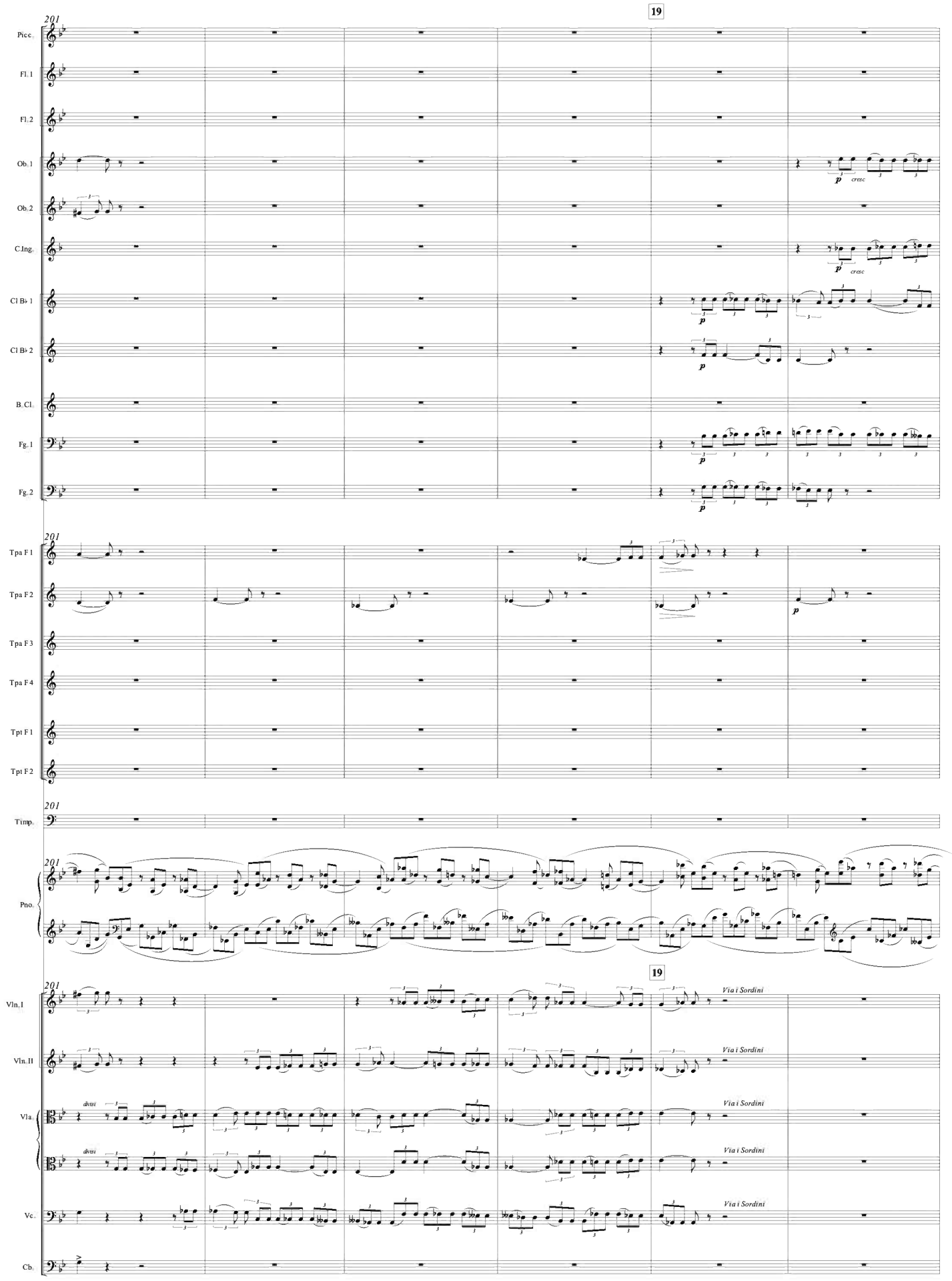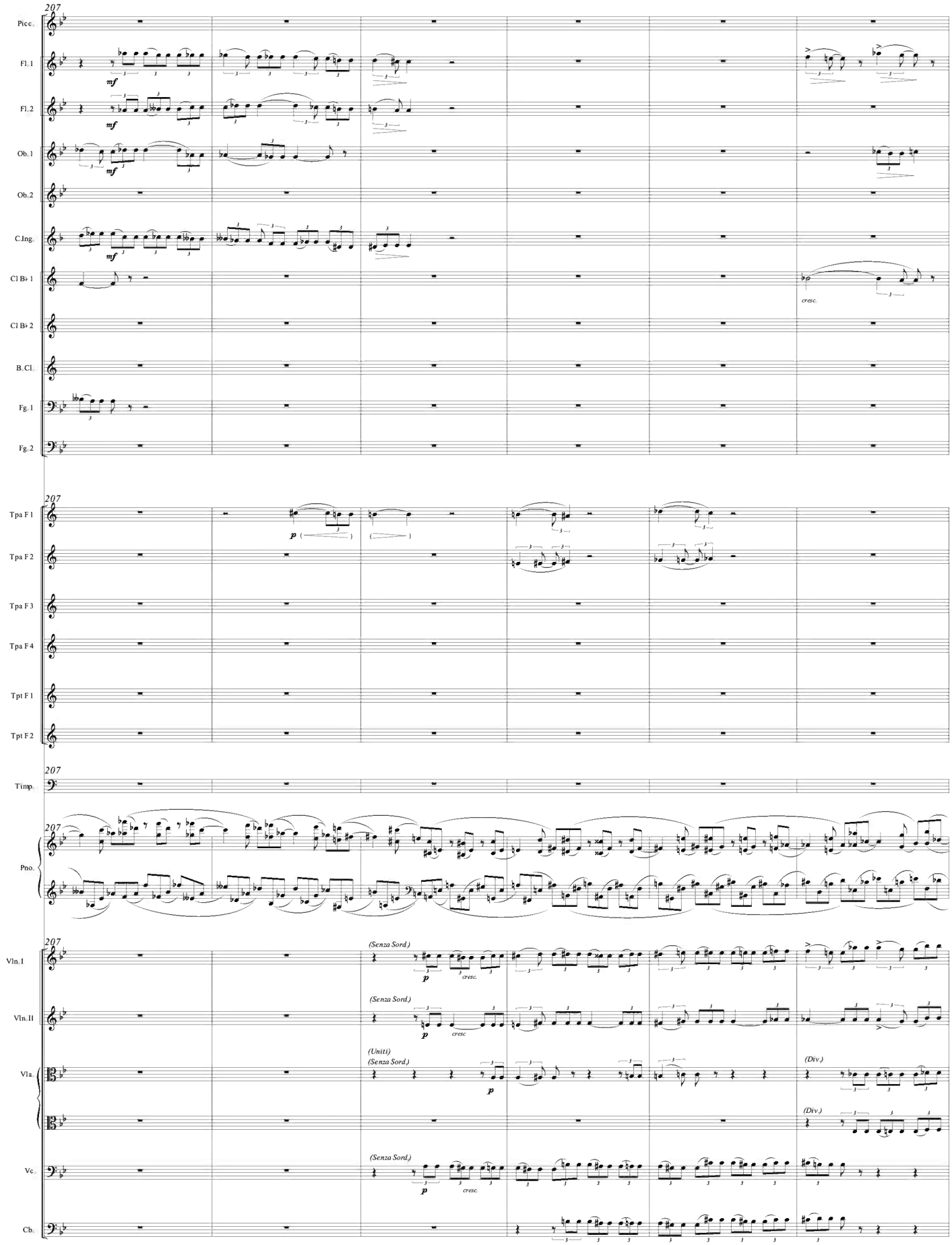



170
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg.1
Fg.2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
sempre cresc.
Div.
(Div.)
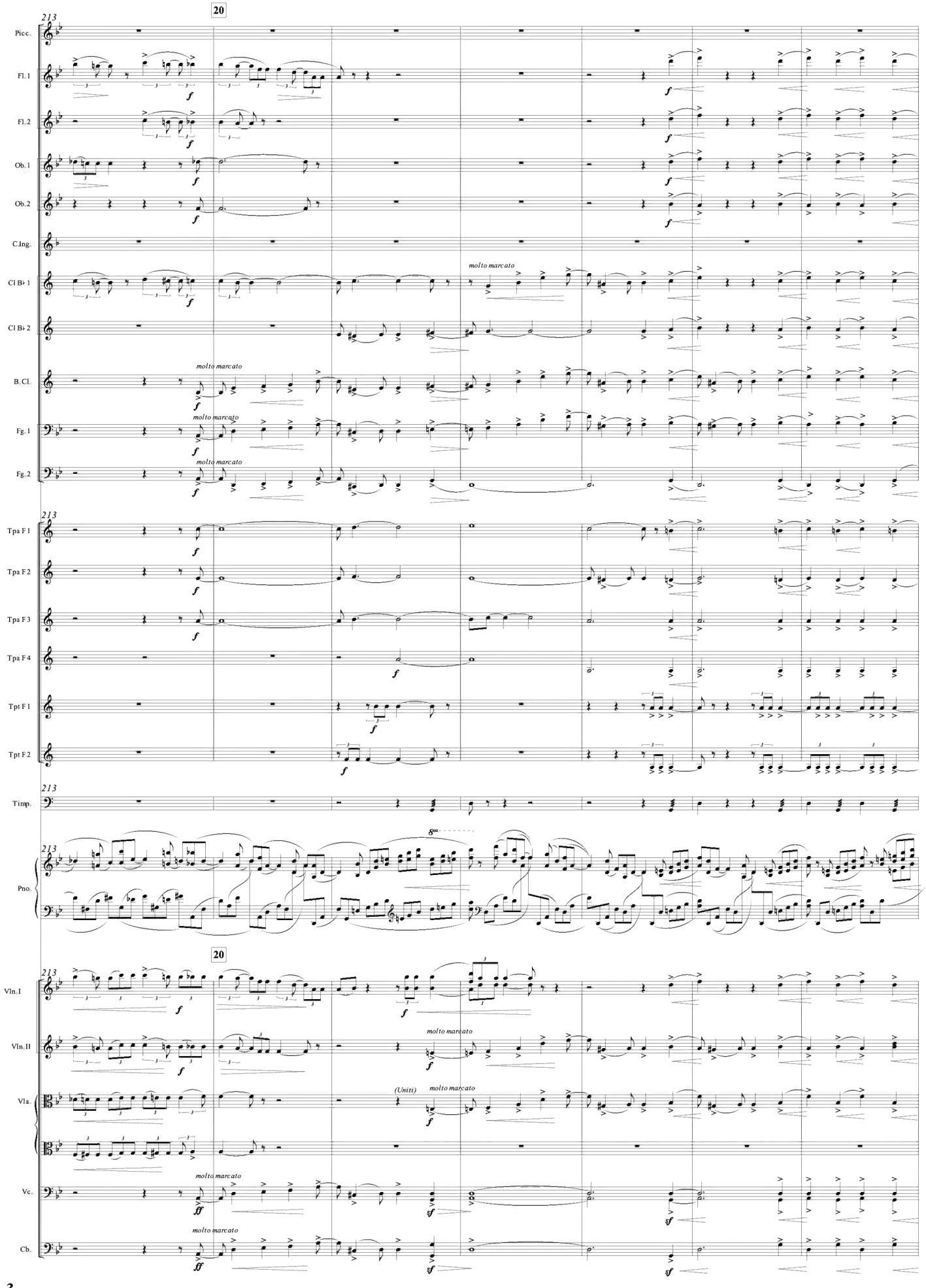

177
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.
divisi
Unis.
(Uniti)
(divisi)
poco ril.
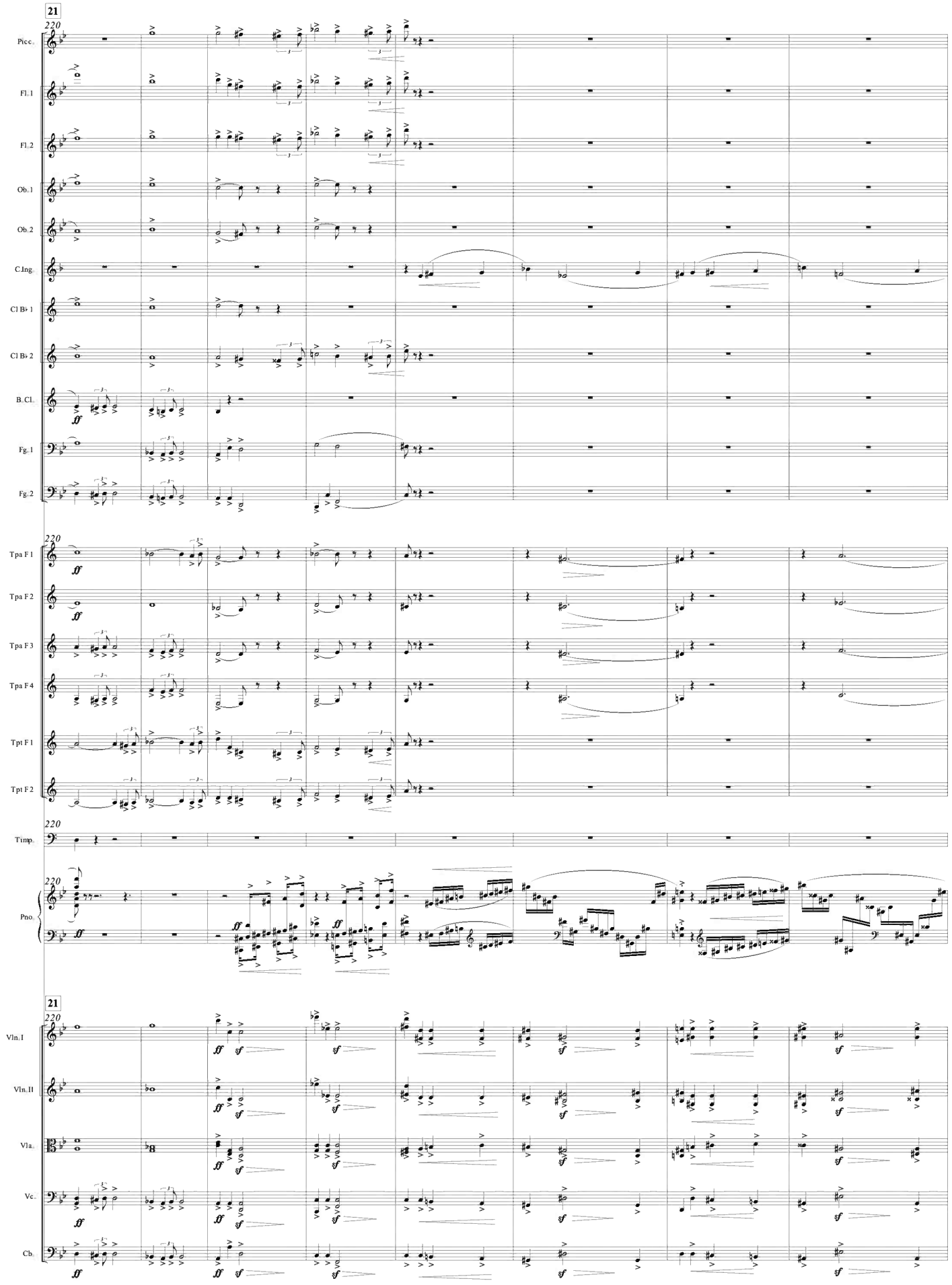

17 Tempo 1º
185
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
pp
cresc.
f
17 Tempo 1º
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
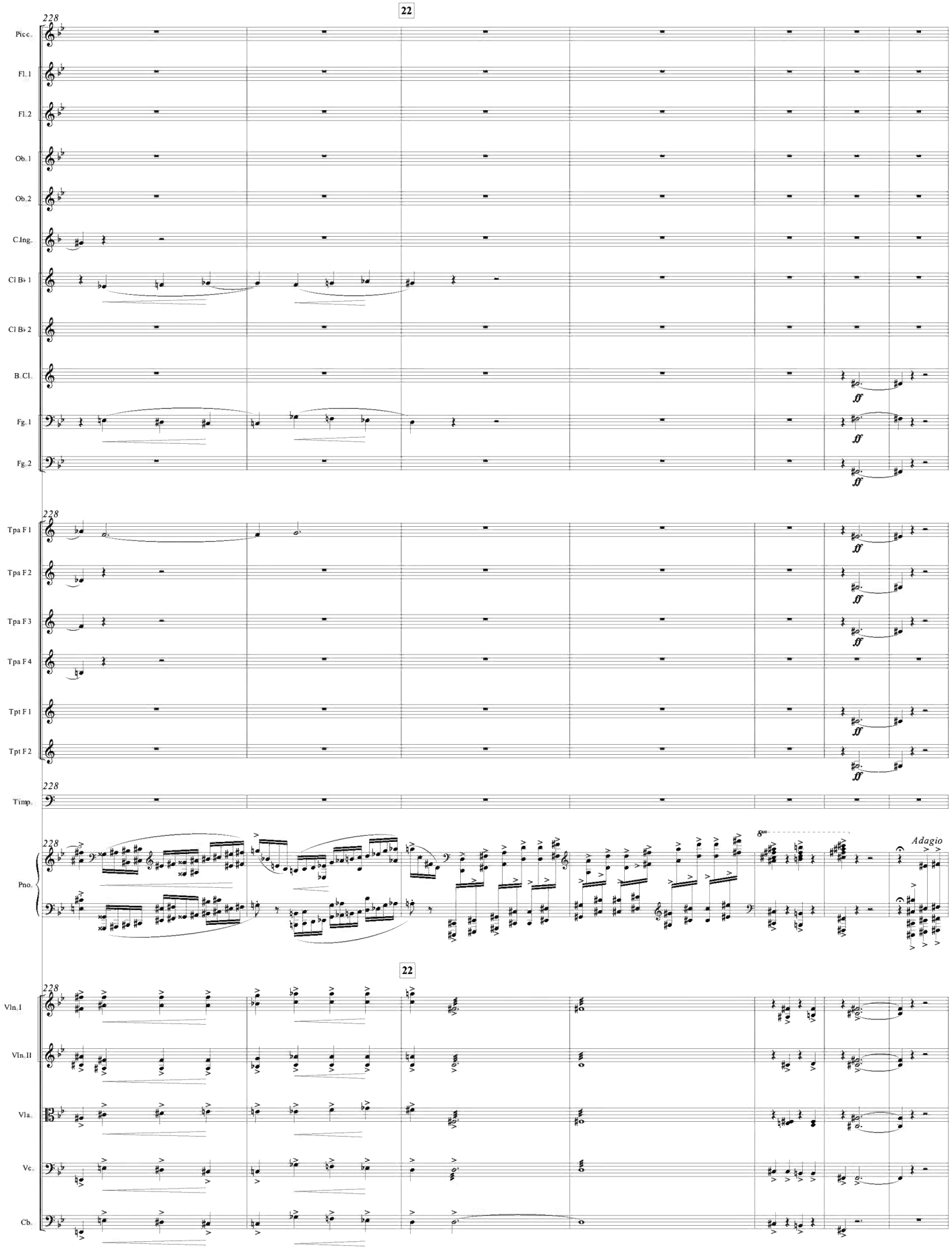

18
193
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(Con sord.)
Con sord.
Div.
Unis
cresc.

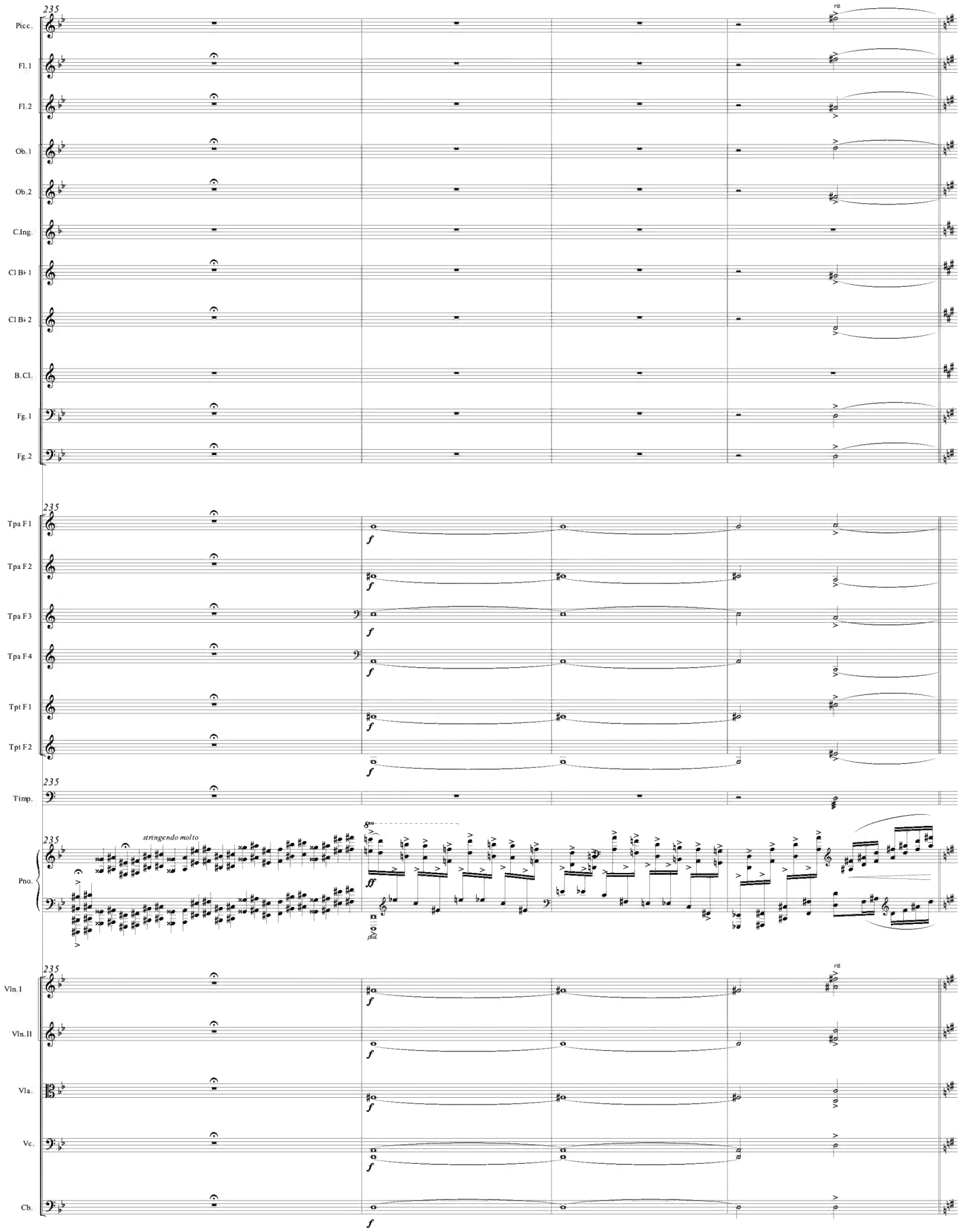

19
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc
Via i Sordini
divisi
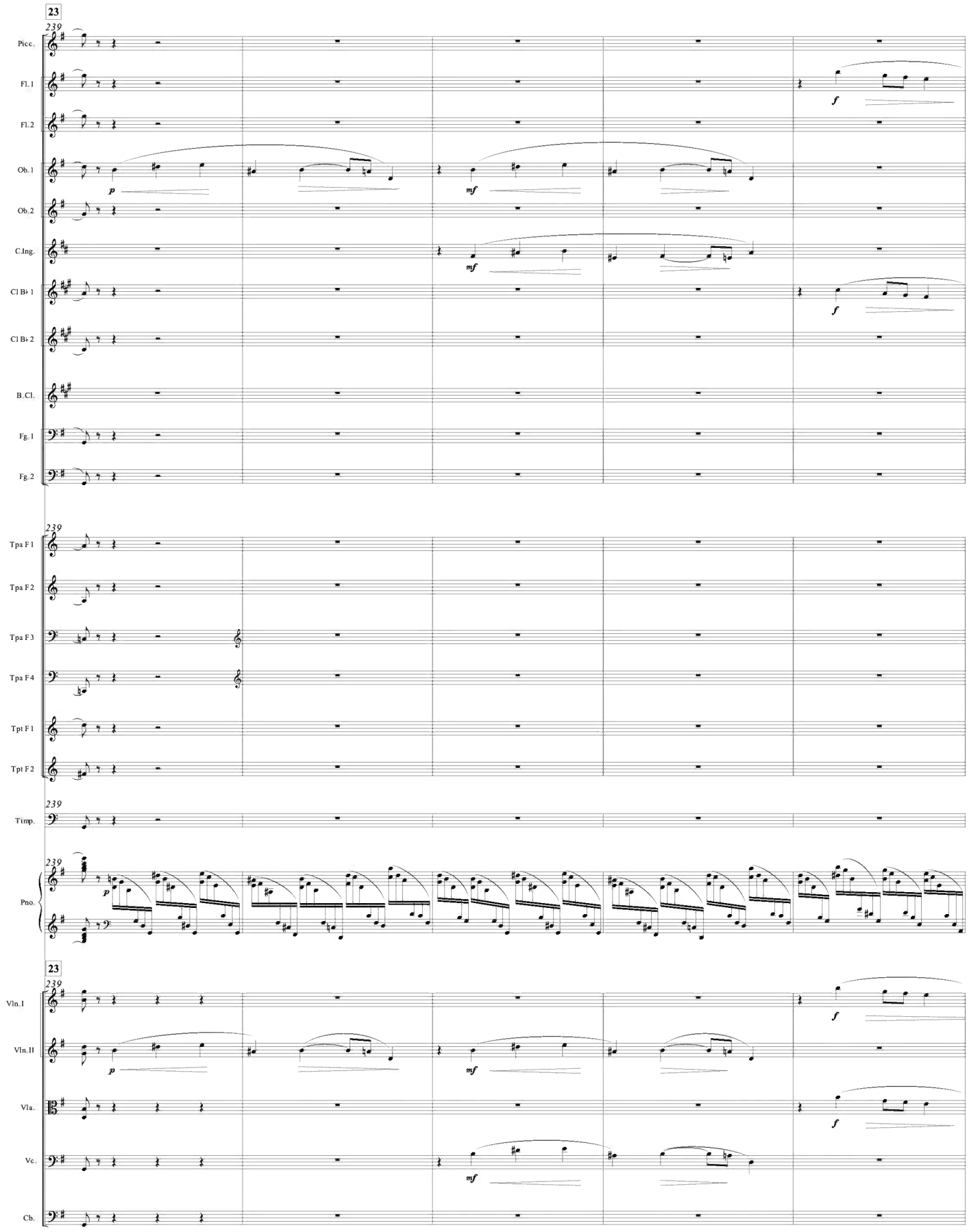

207
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
mf
cresc.
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
p
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(Senza Sord.)
cresc.
(Unitti)
(Senza Sord.)
(Div.)
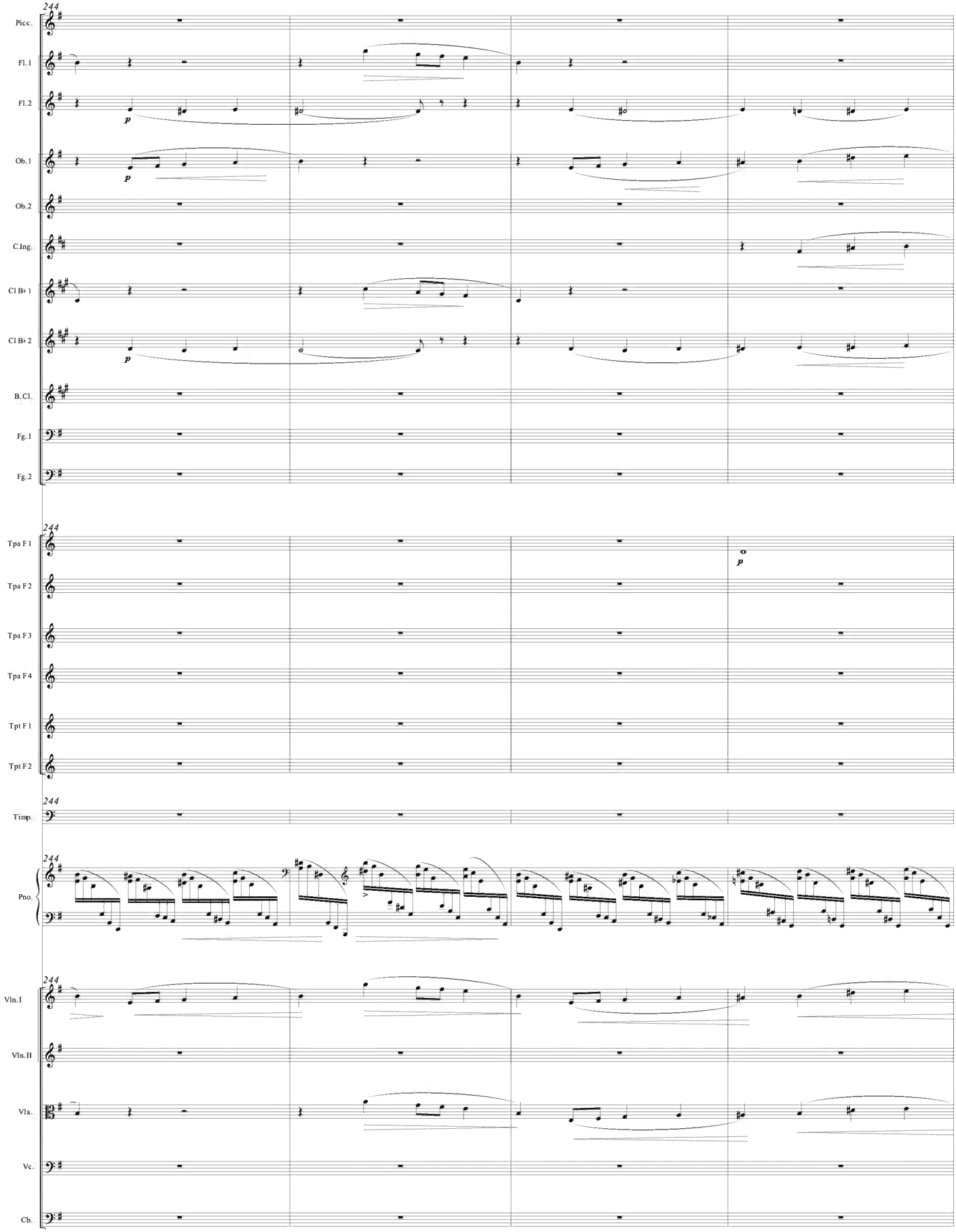

213
20
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B.Cl.
Fg.1
Fg.2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
molto marcato
(Unitti)
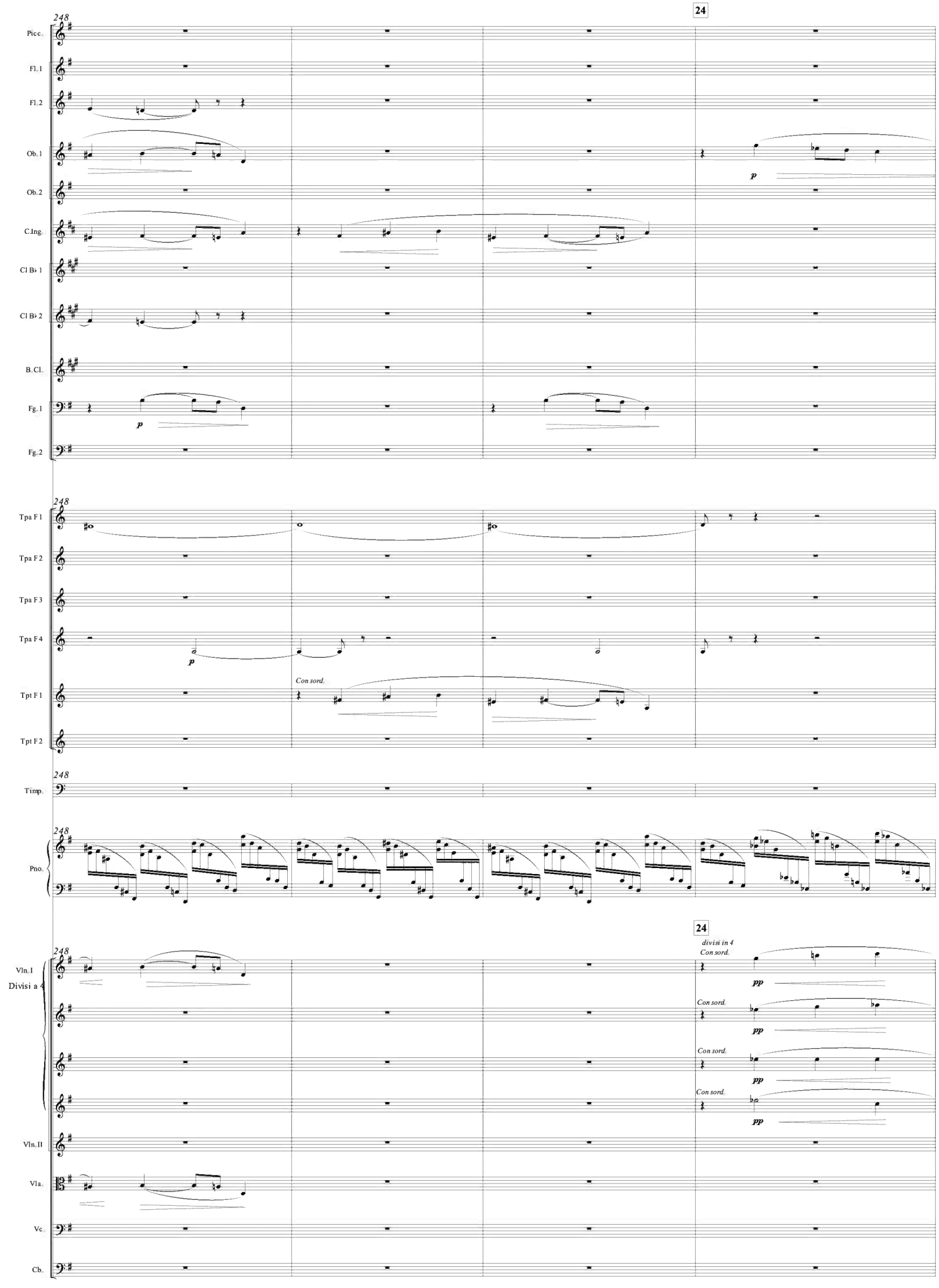

21
220
Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B.Cl.
Fg.1
Fg.2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
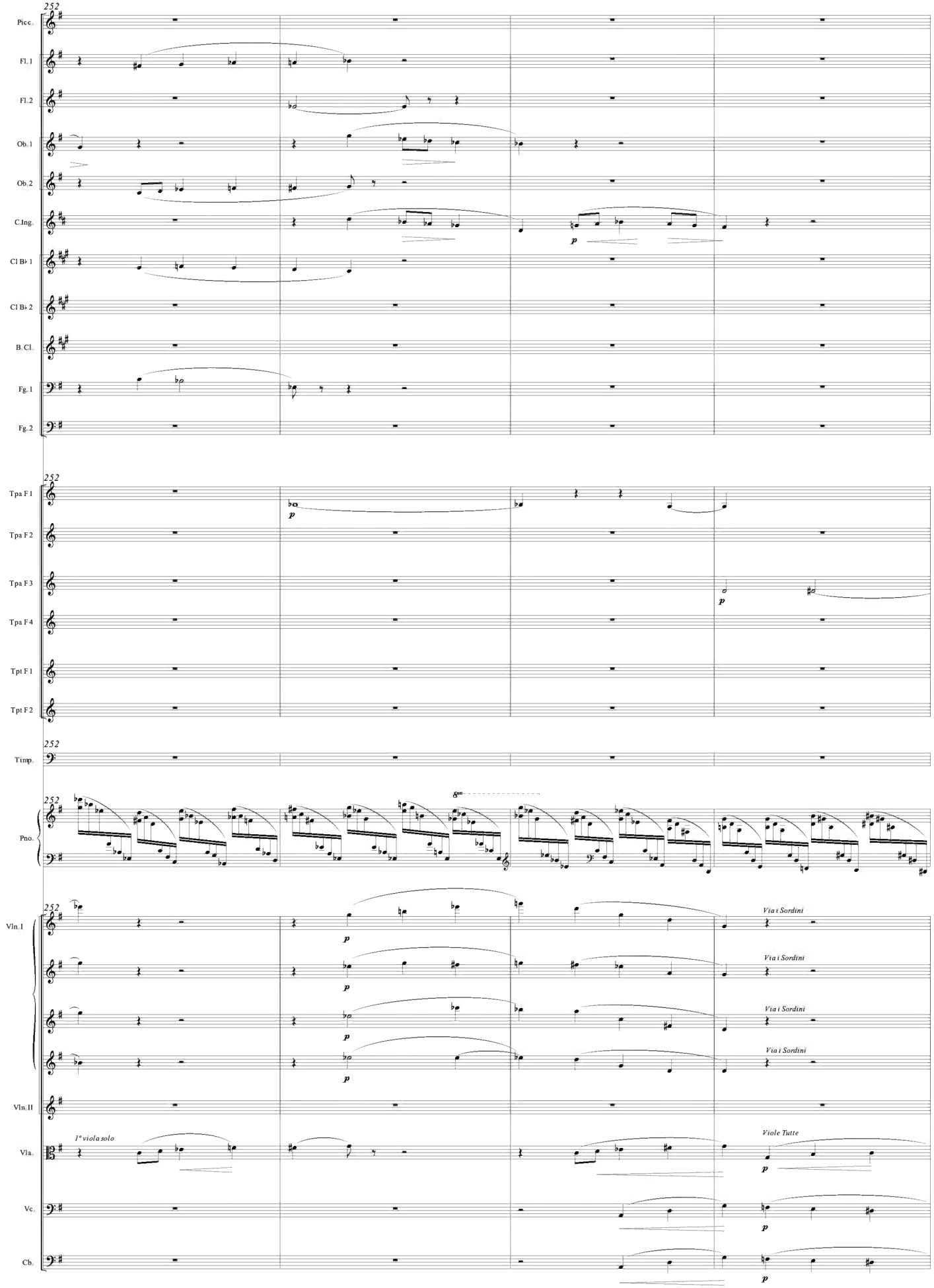

22
228
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Adagio
22
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
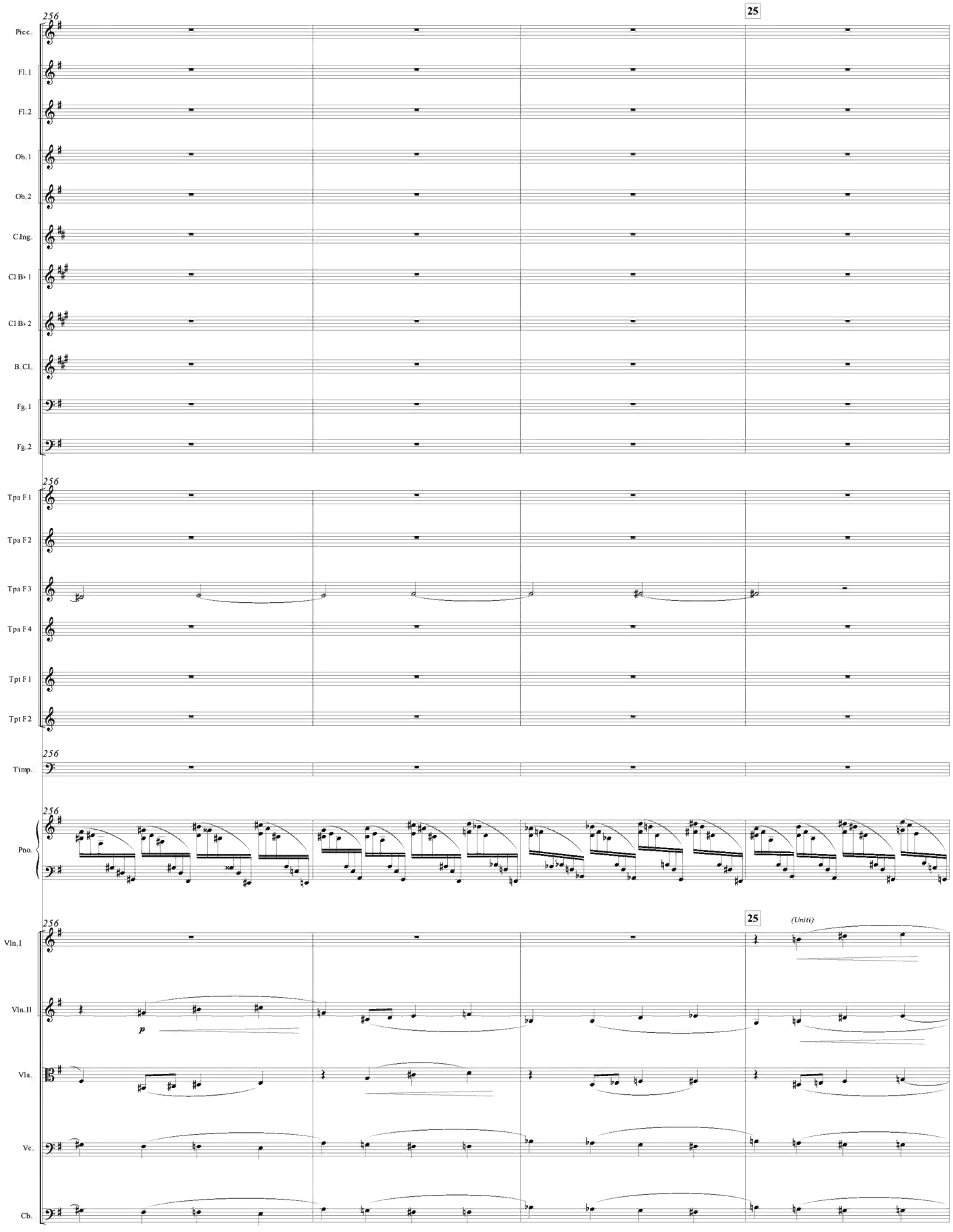

235
rit.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
stringendo molto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
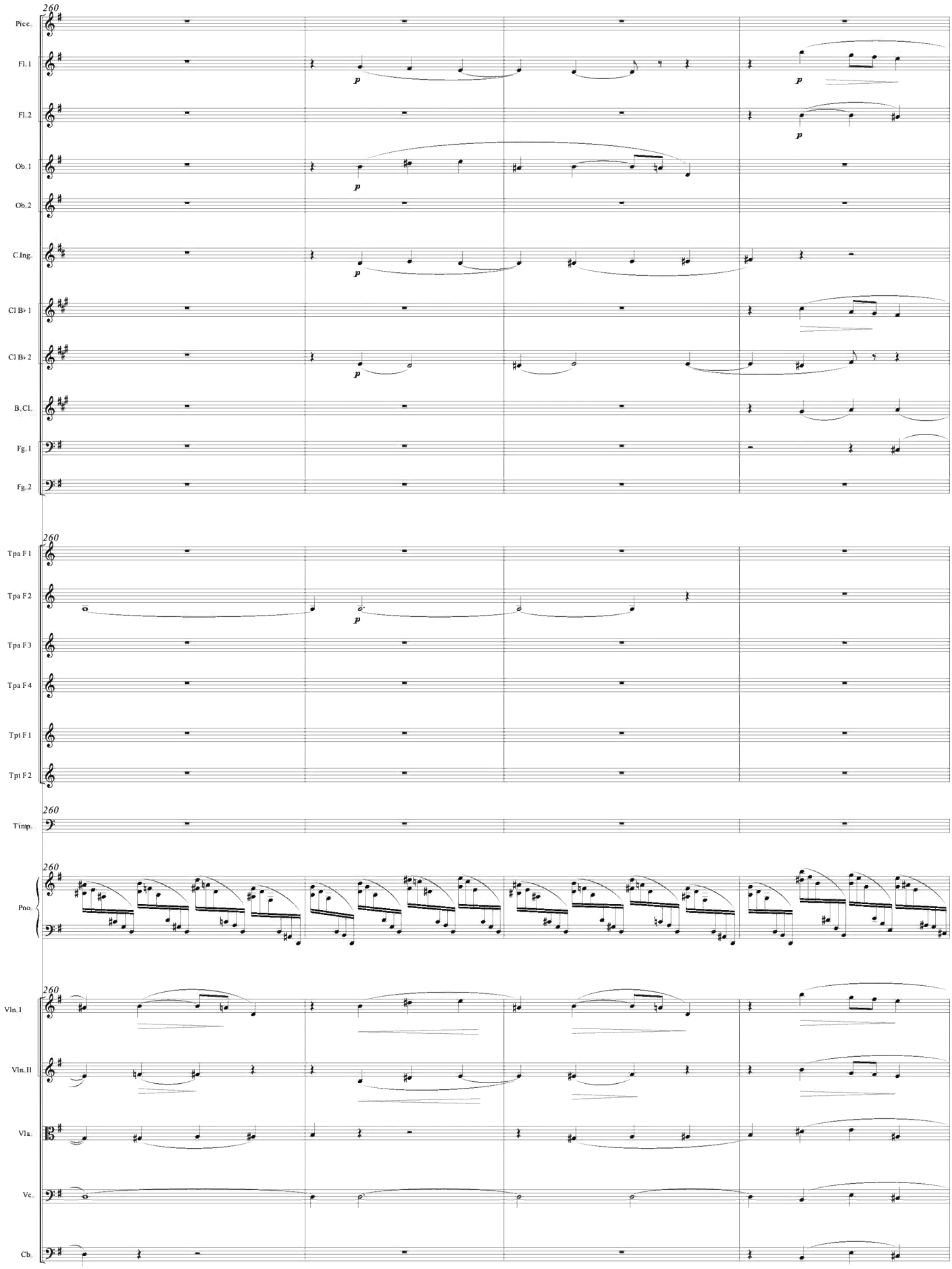

23
239
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
f
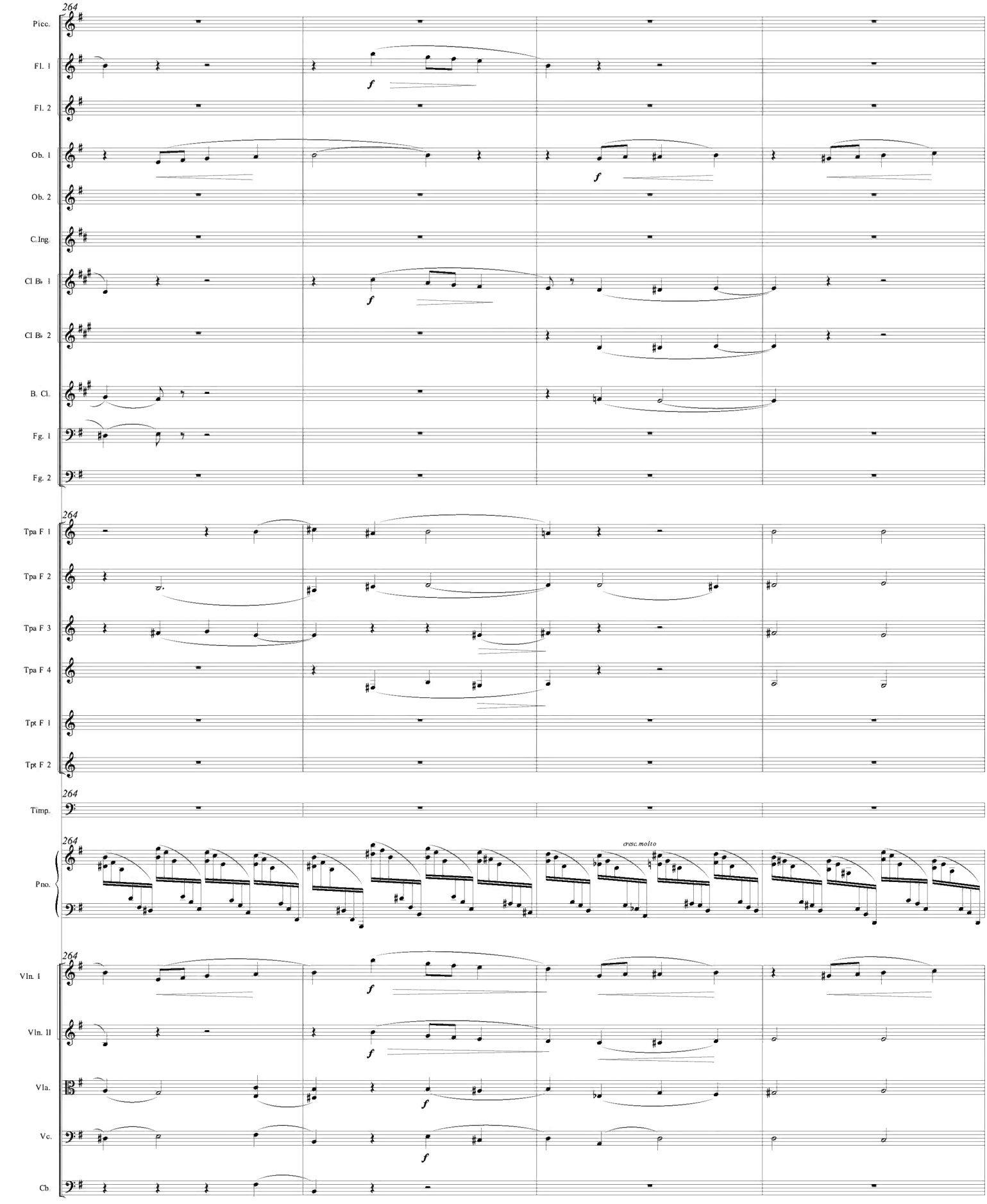

244
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p


248
24
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Con sord.
Timp.
Pno.
Vln. I
Divisi a 4
divisi in 4
Con sord.
pp
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
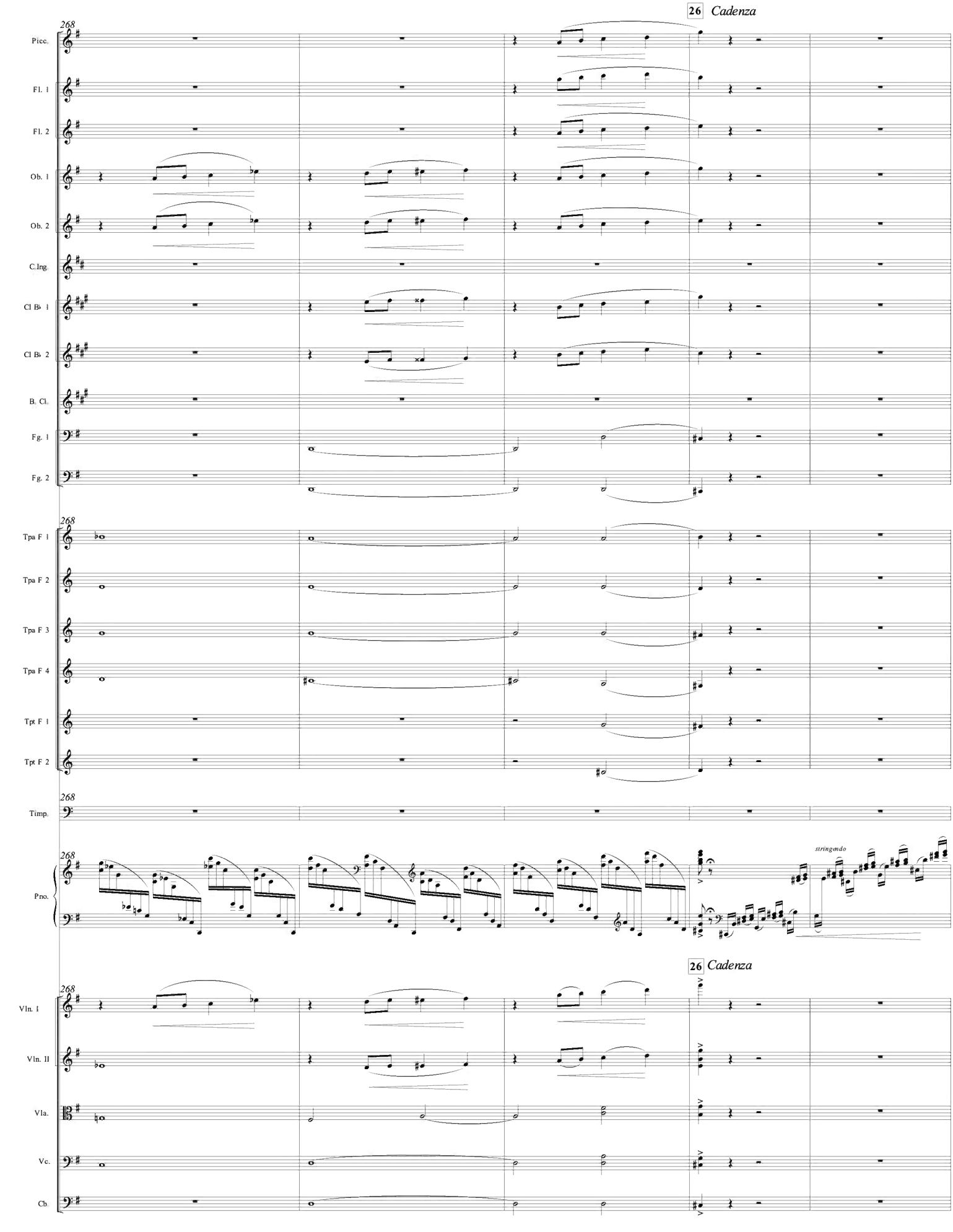

252
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
Via i Sordini
1° viola solo
Viole Tutte

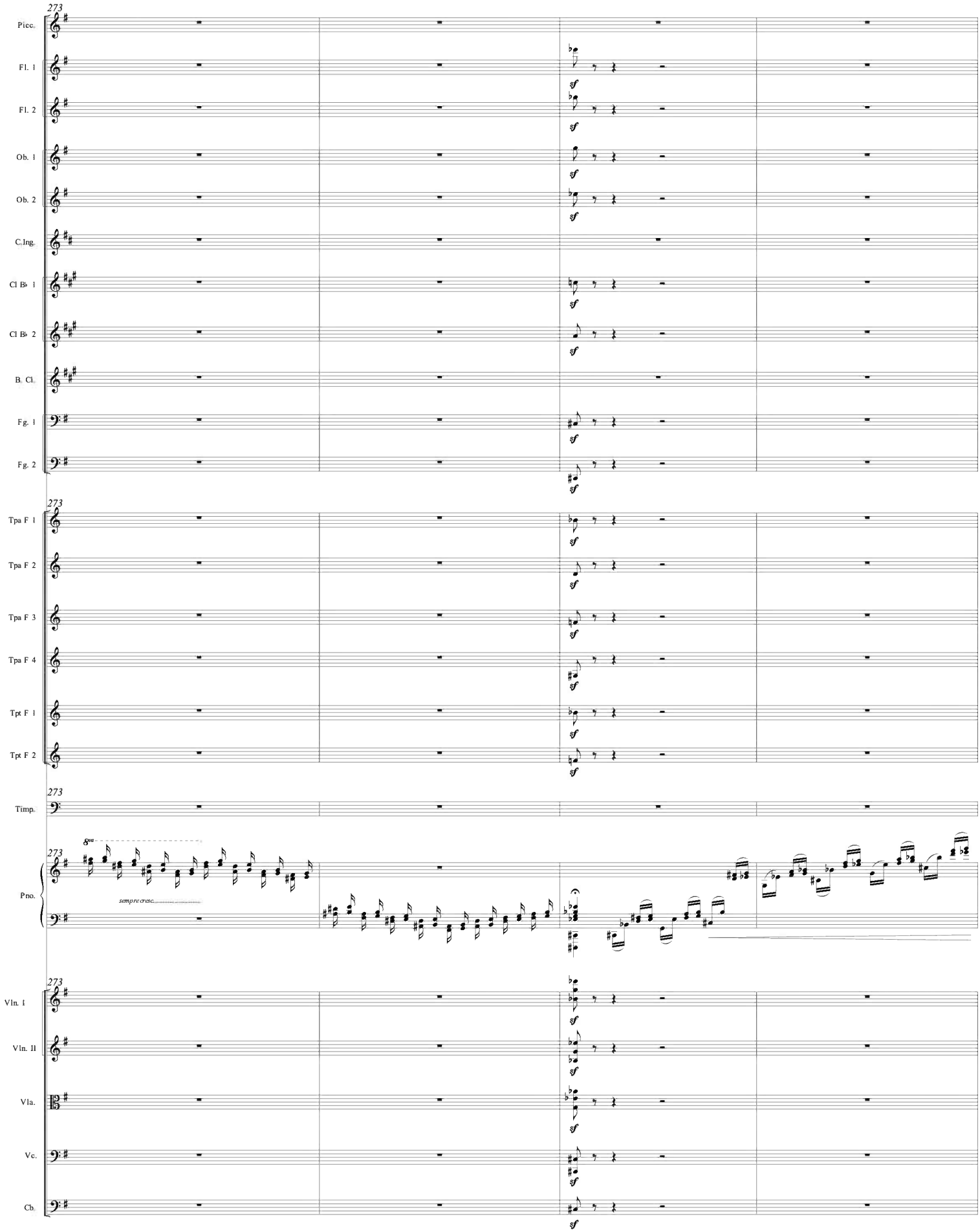

25
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(Uniti)
p
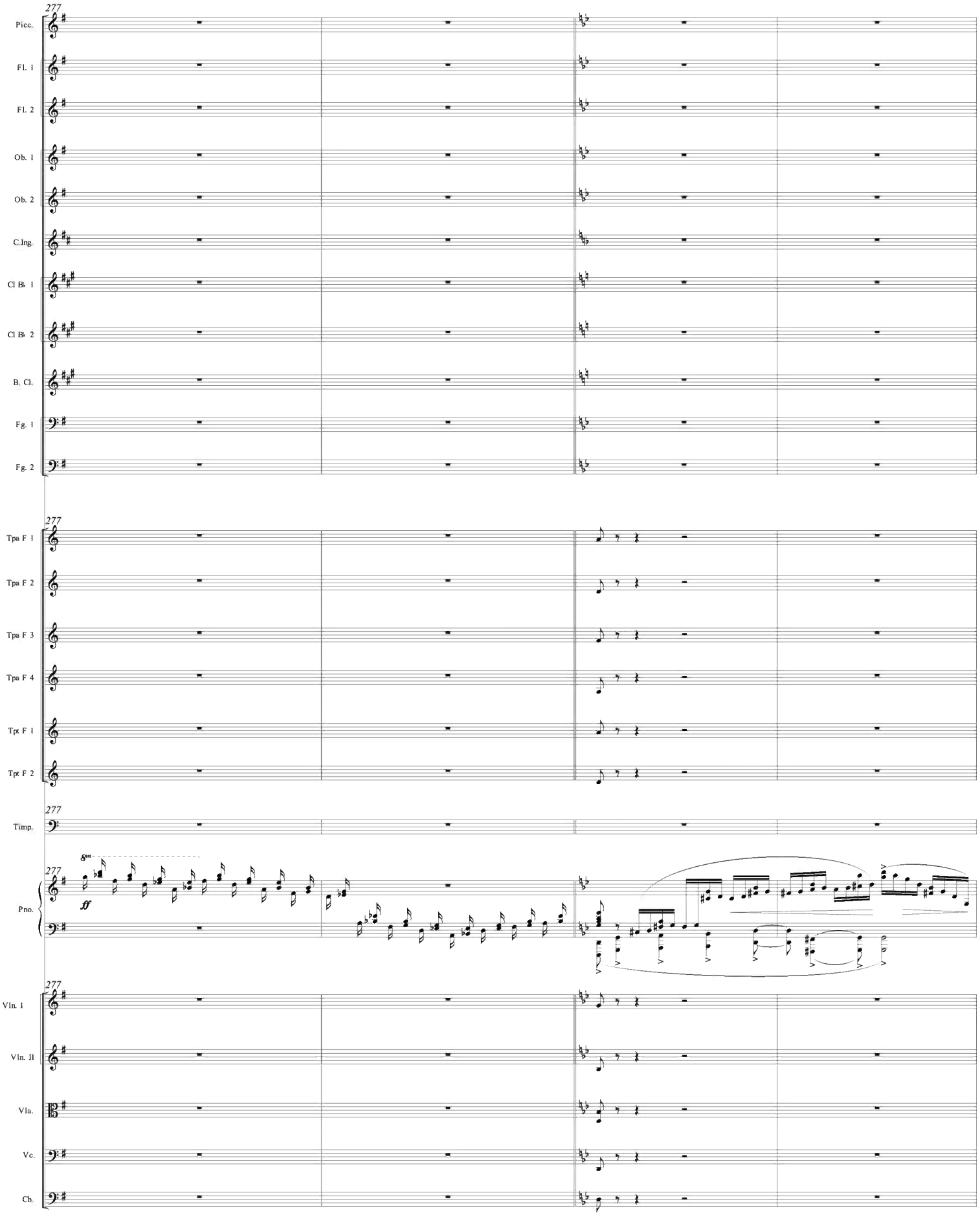

260
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
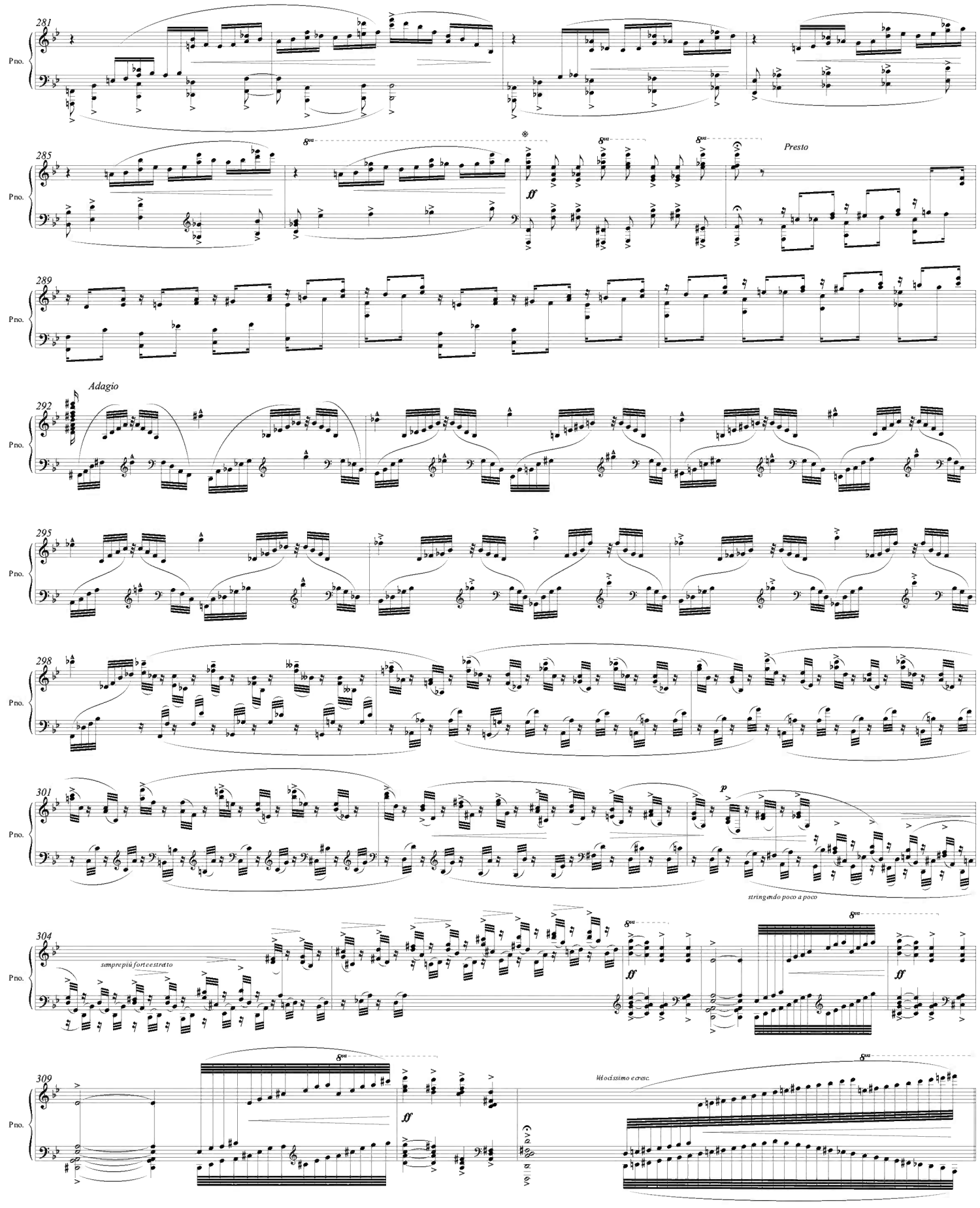

264
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
f
264
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
264
Timp.
264
Pno.
cresc.molto
264
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
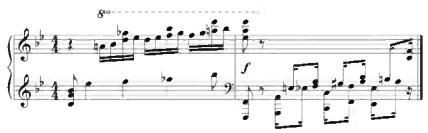
Concerto para piano e orquestra - Mov. 1 - H. Oswald
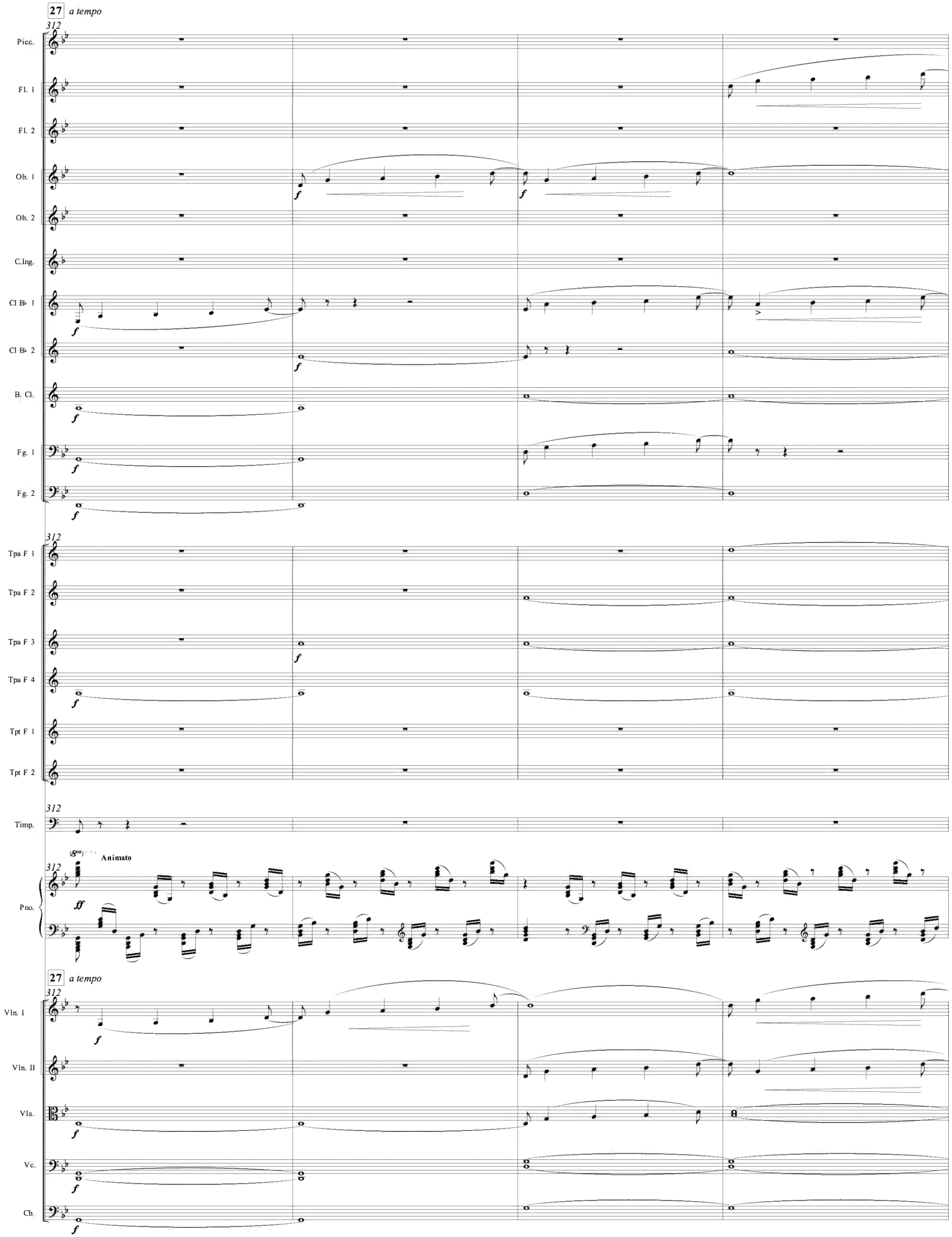



273
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
sempre cresc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
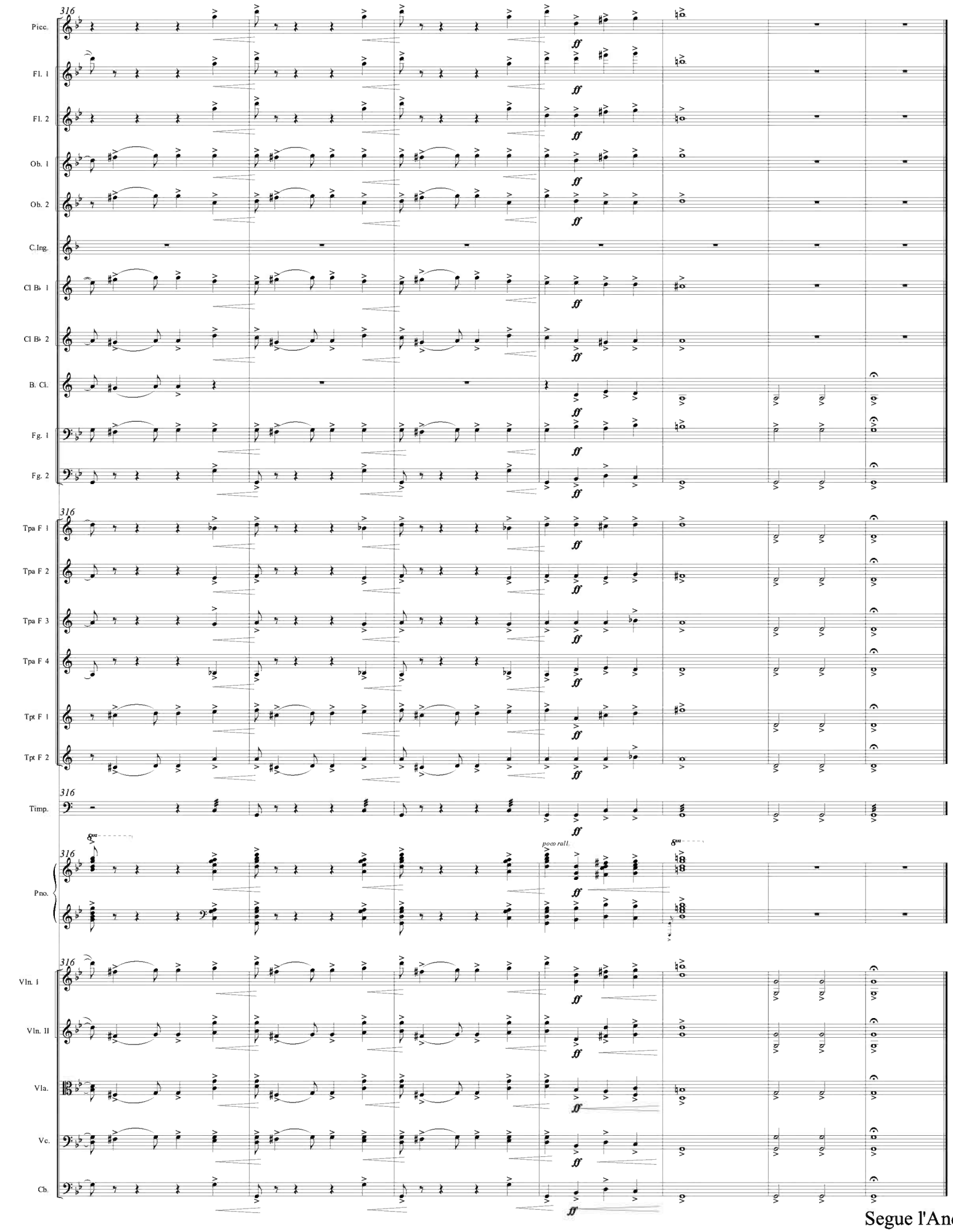

277
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
277
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
277
Timp.
277
8va
ff
Pno.
277
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.





* No manuscrito C, texto-base desta edição crítica, o compasso 287 não existe. Esse compasso existe, porém, nos manuscritos A, B, D, E, F, G, J, K1 e L. Nos manuscritos G e K1 o compasso mencionado foi cortado, provavelmente, pelo próprio compositor, assim como feita a correção do acorde do primeiro tempo do compasso 288.


27 a tempo
312
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Animato
Pno.
27 a tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

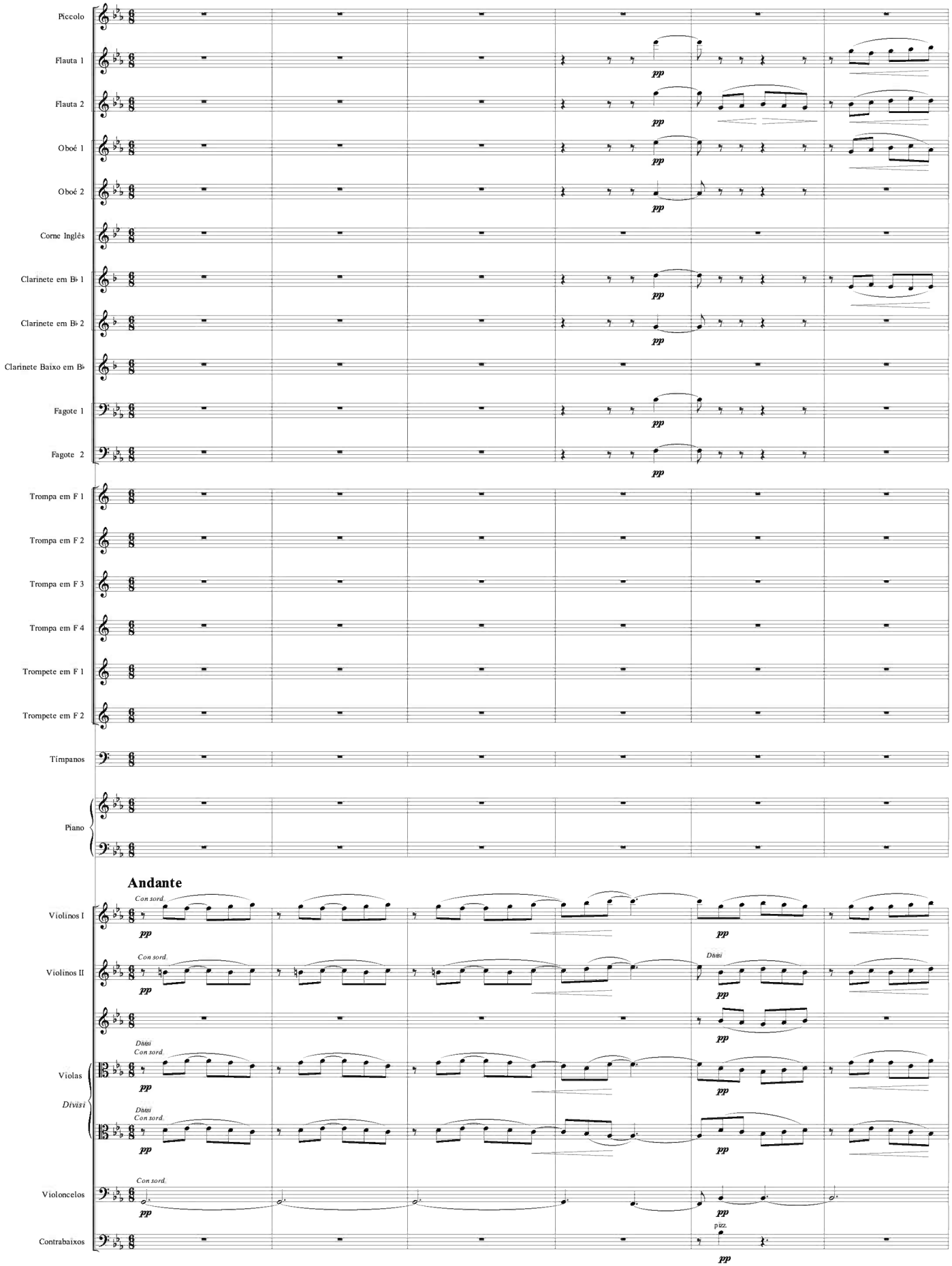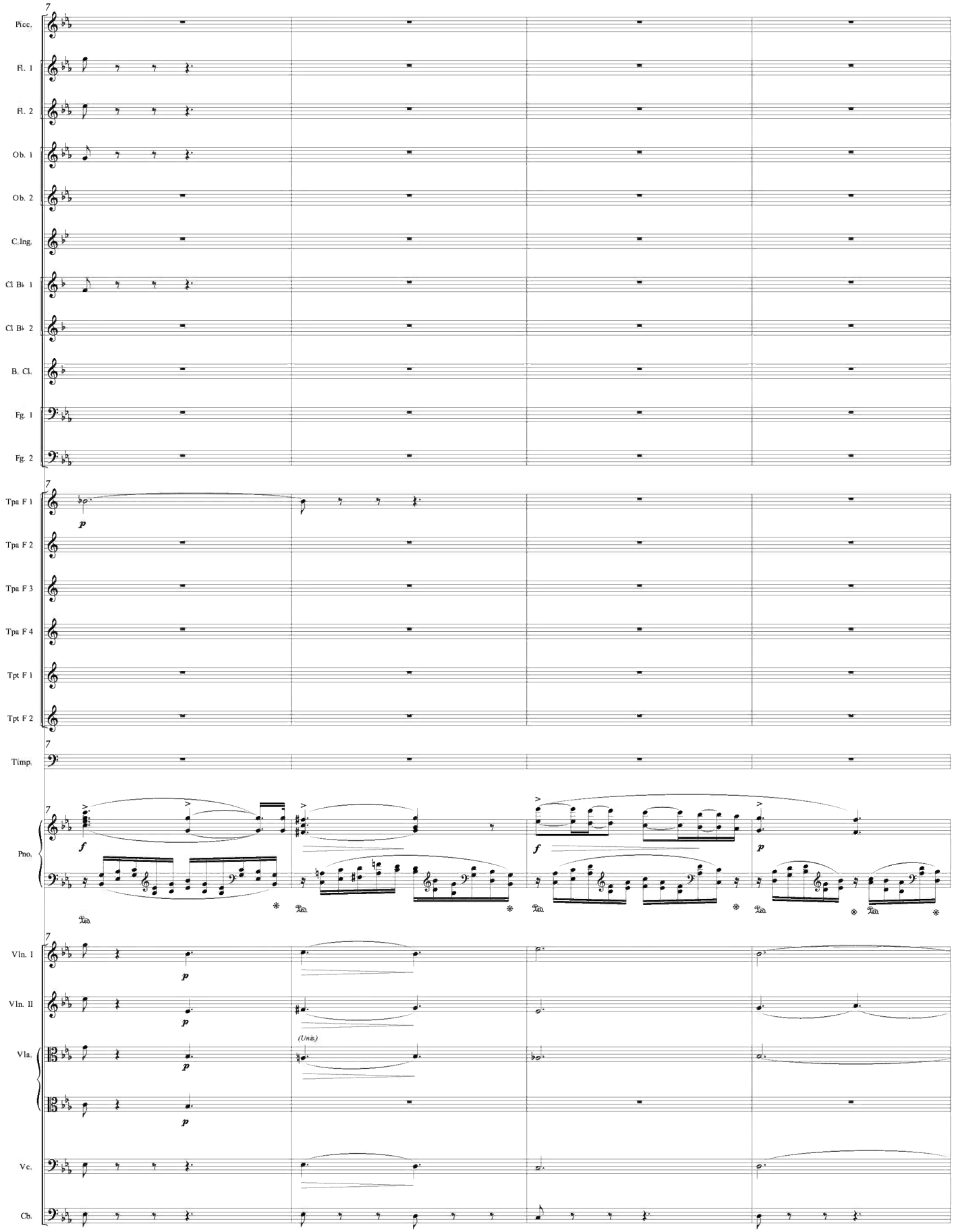


Segue l'Andante
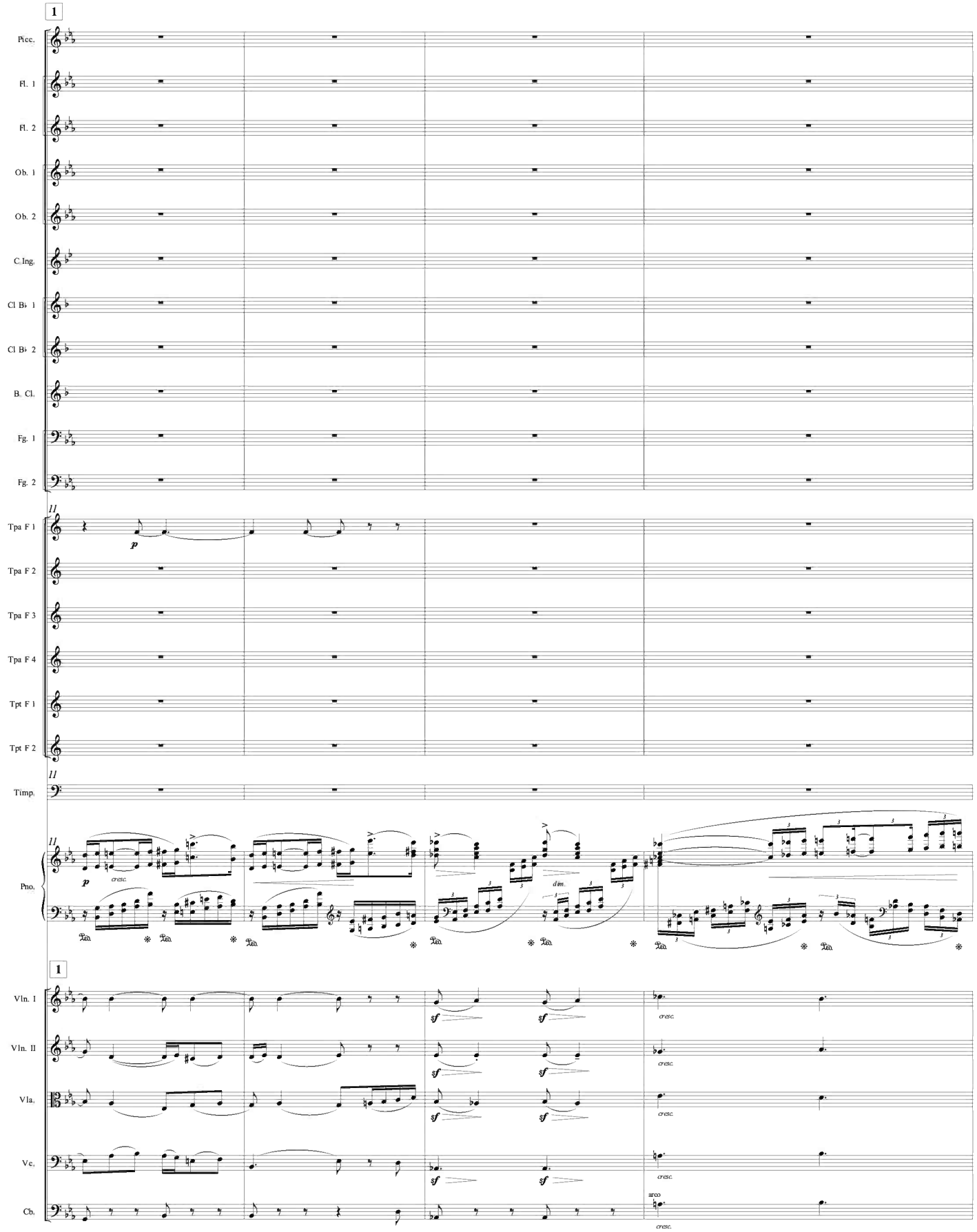
Score
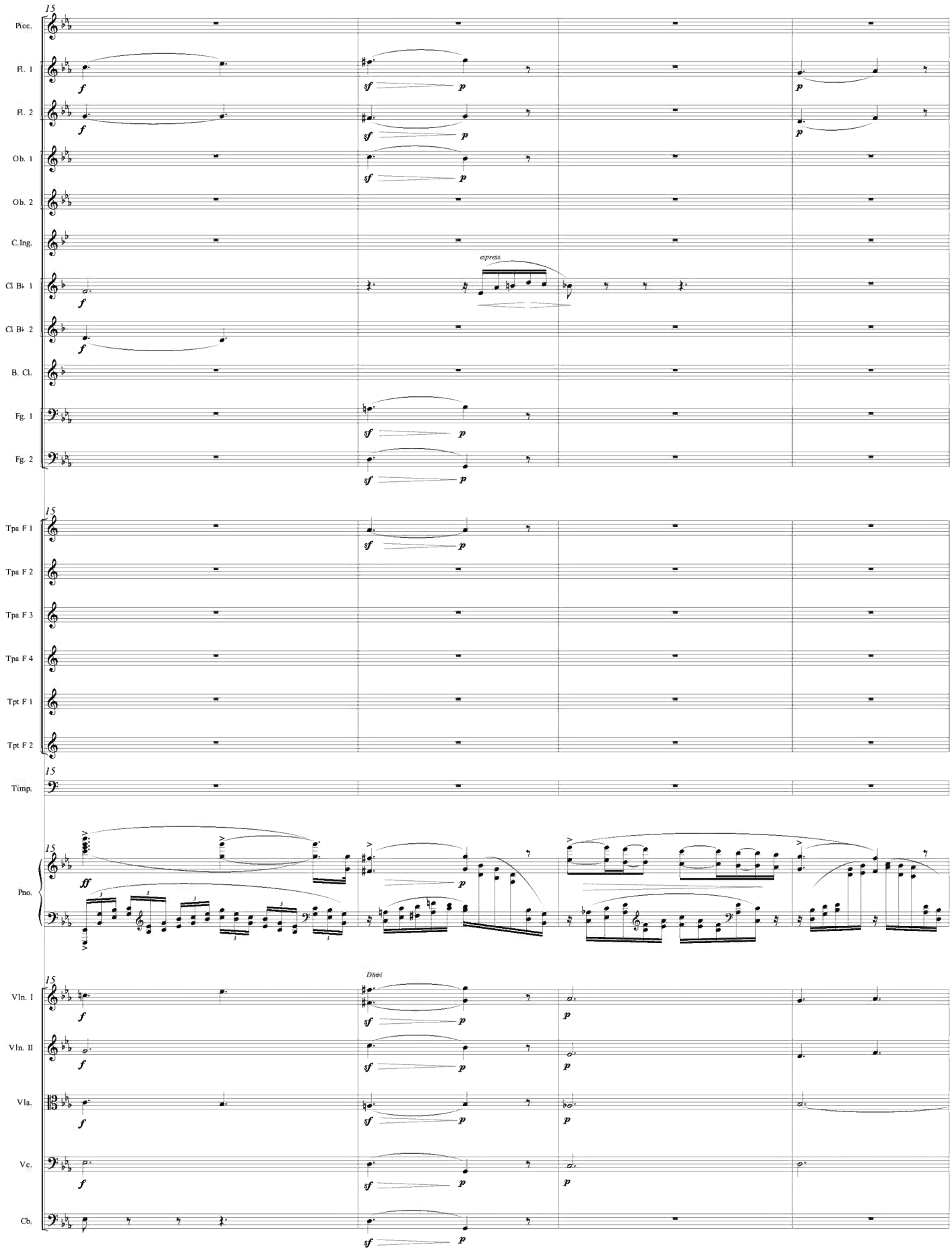
II
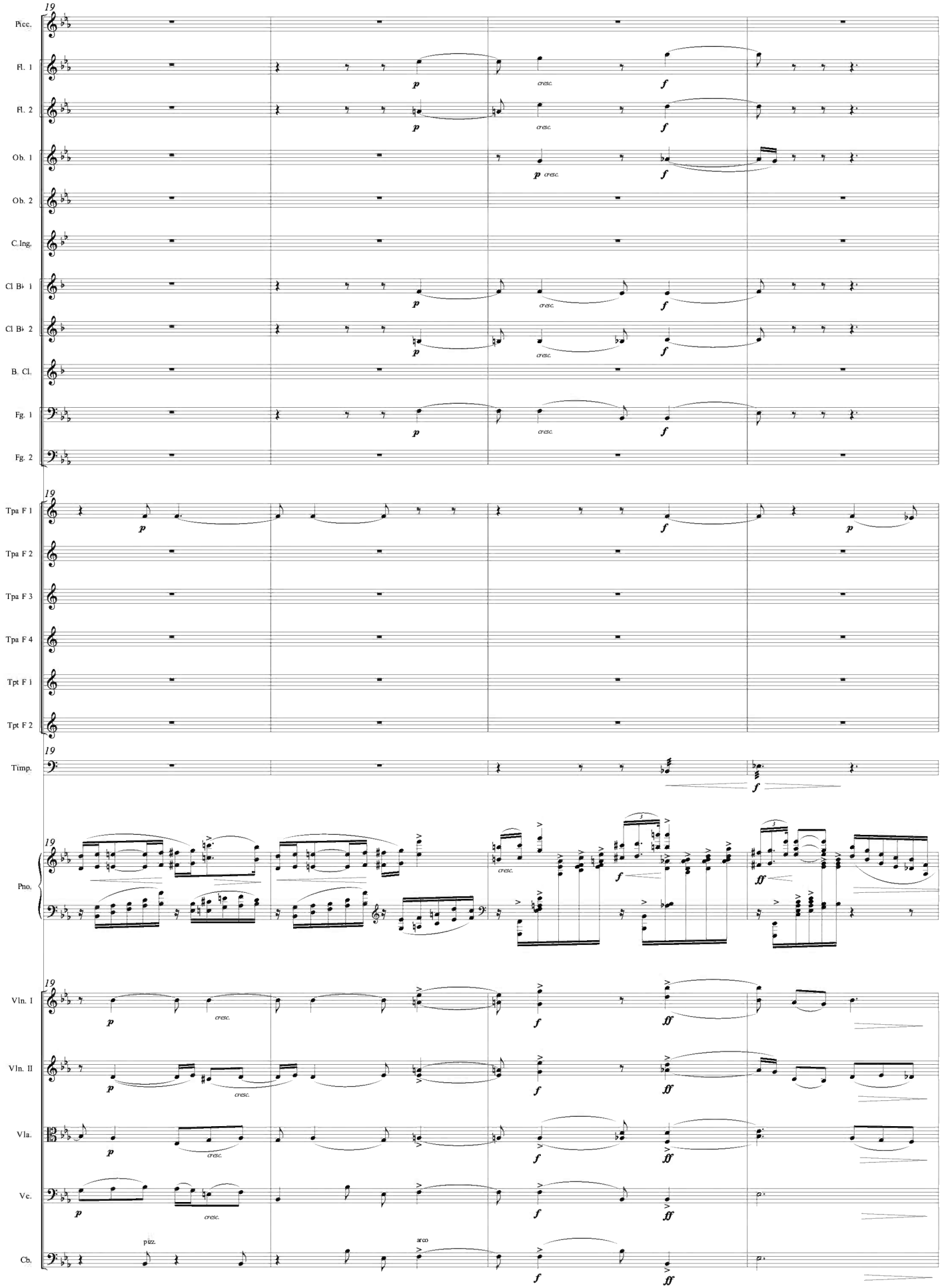
Andante
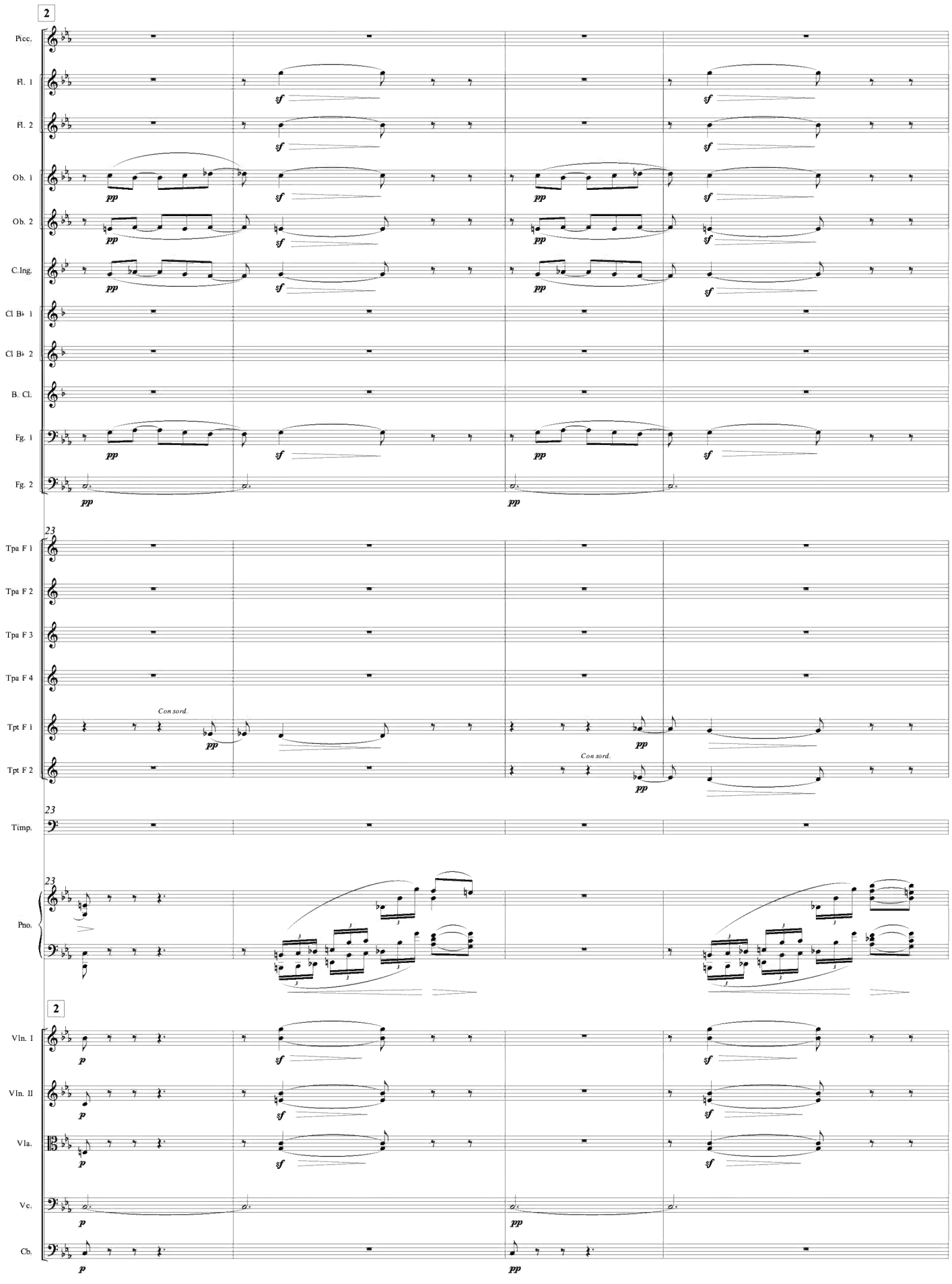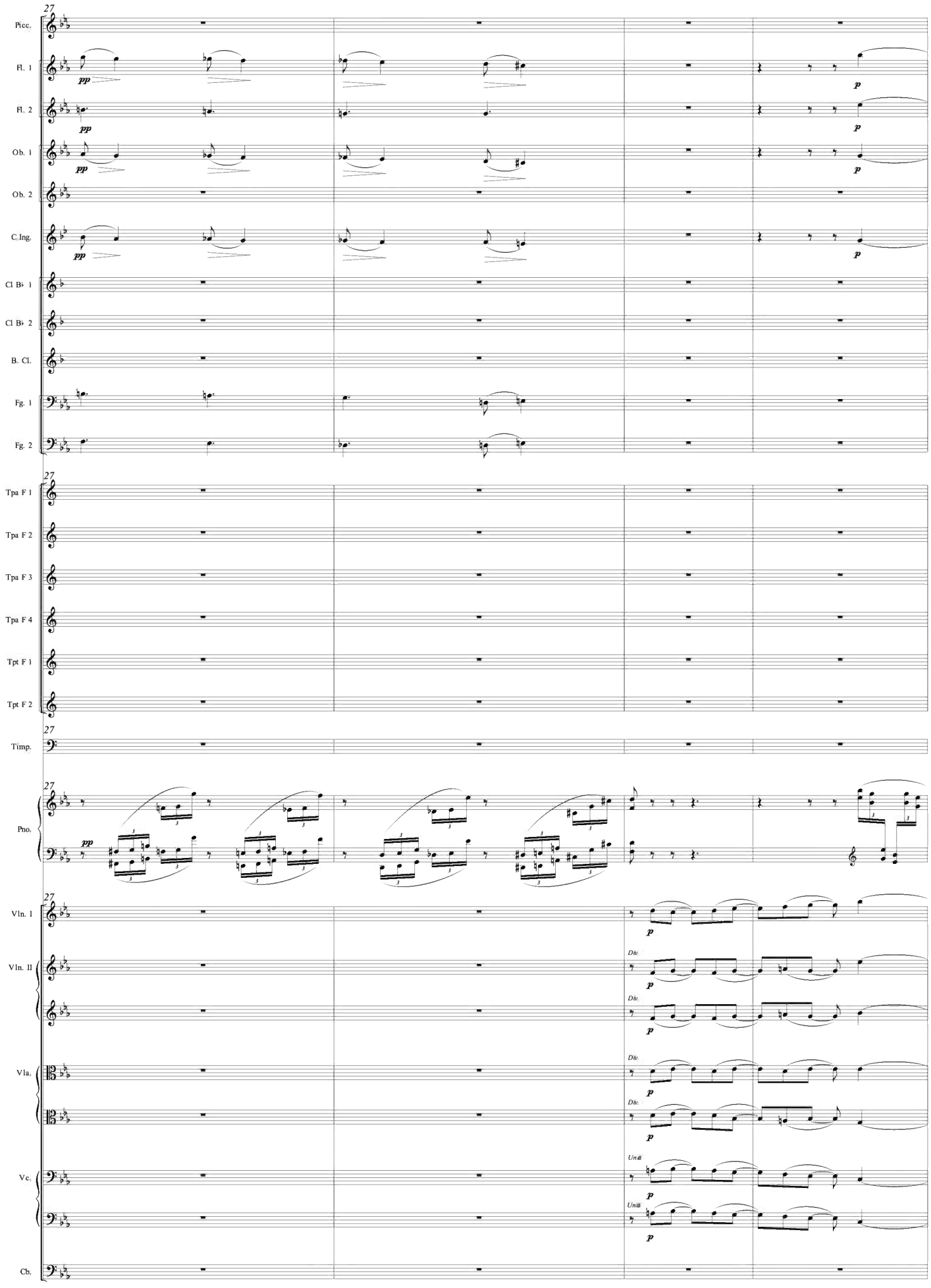



Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(Unis.)

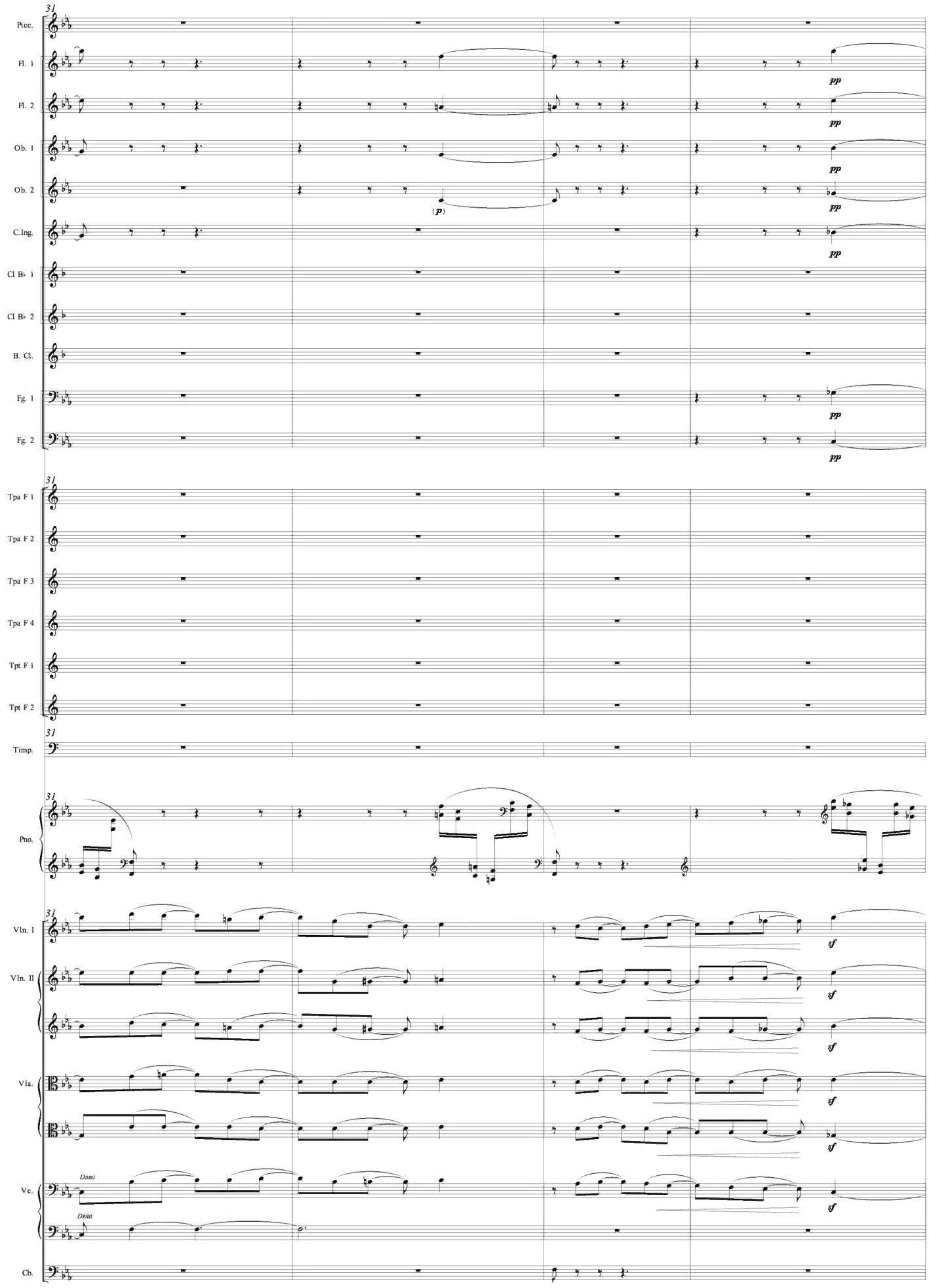

1
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
11
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
p
cresc.
dim.
1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
cresc.
arco
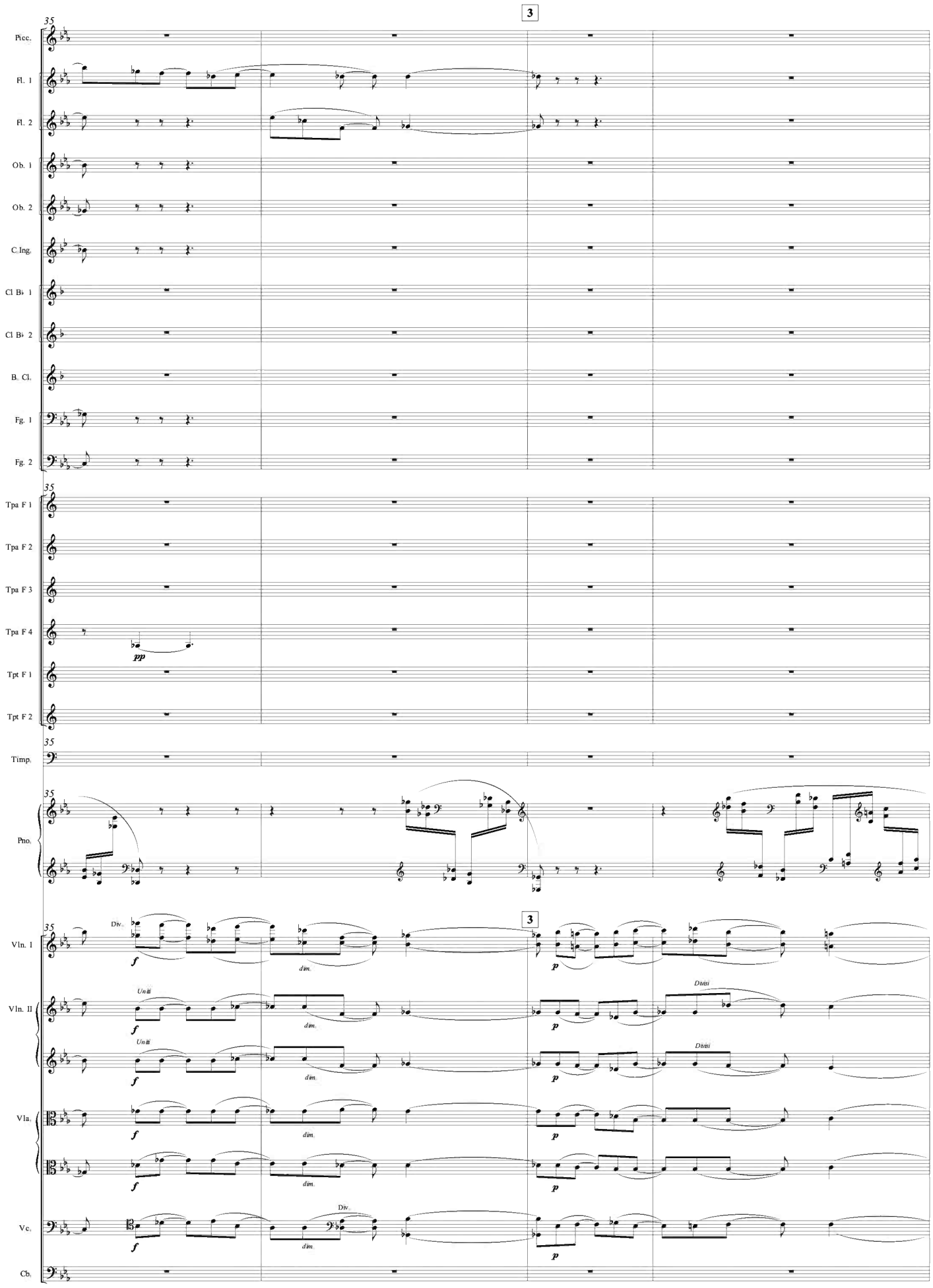

15
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
espress.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Divisi
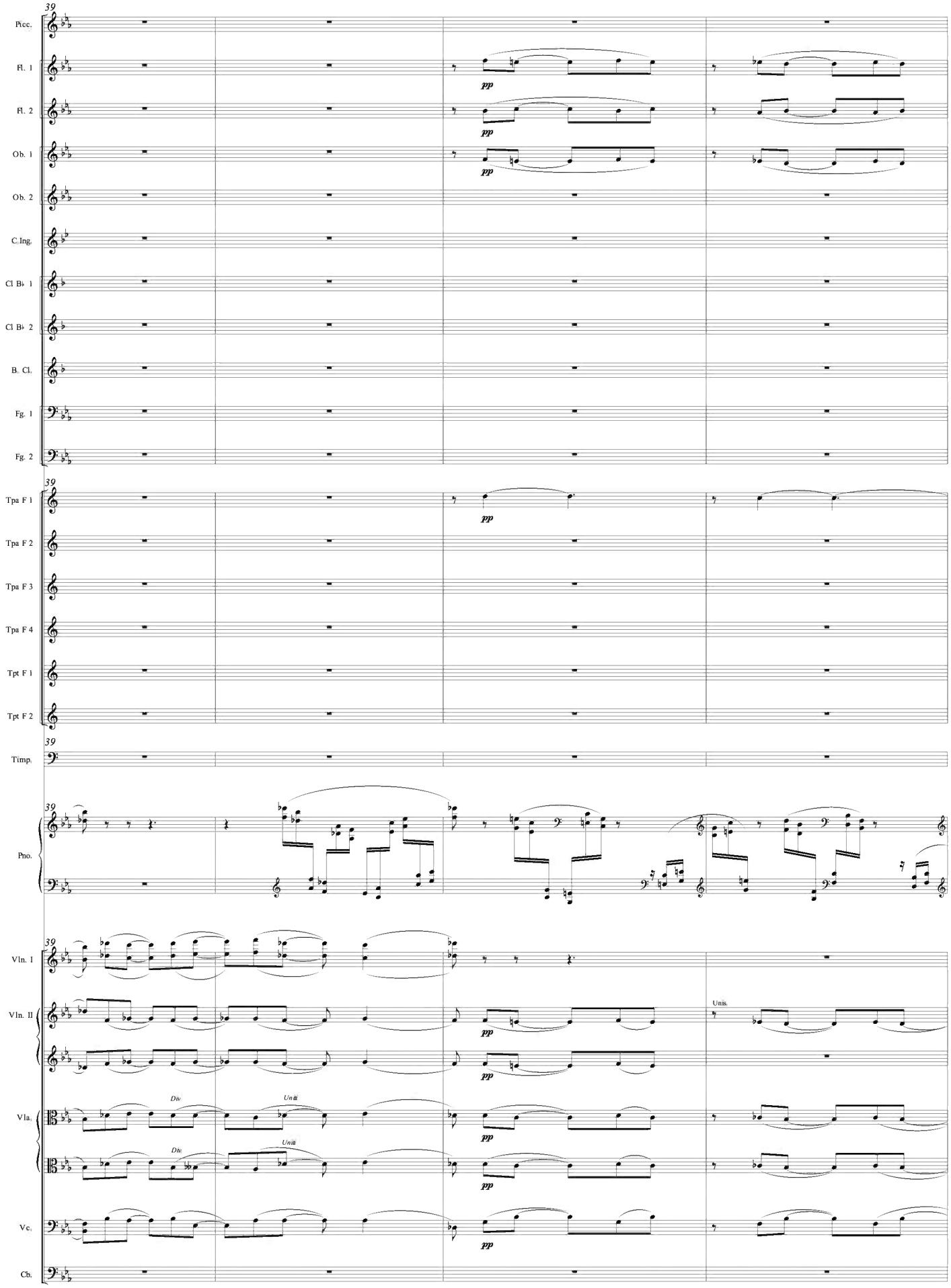

19
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
cresc.
f
ff
pizz.
arco
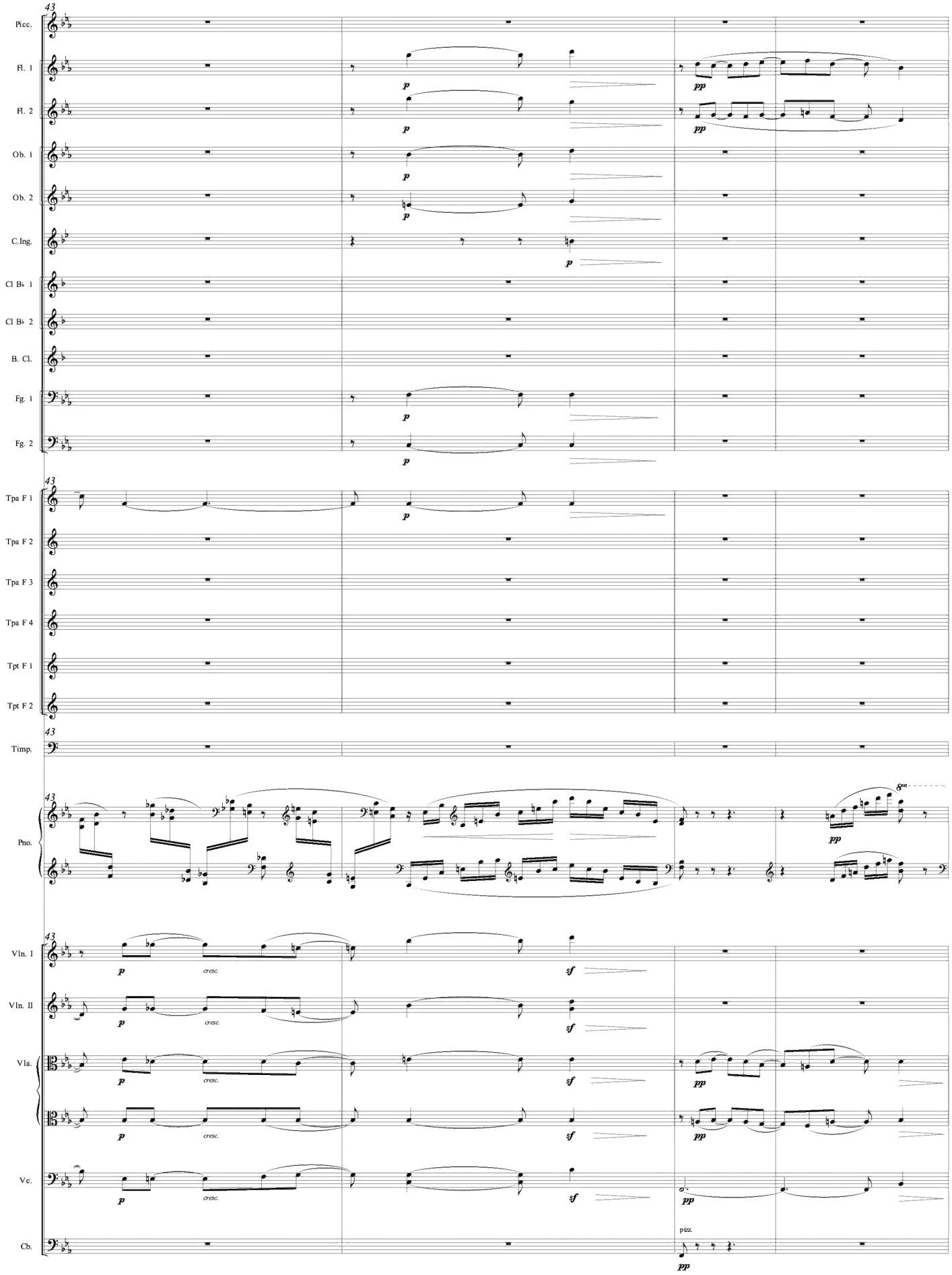

2
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
23
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Con sord.
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

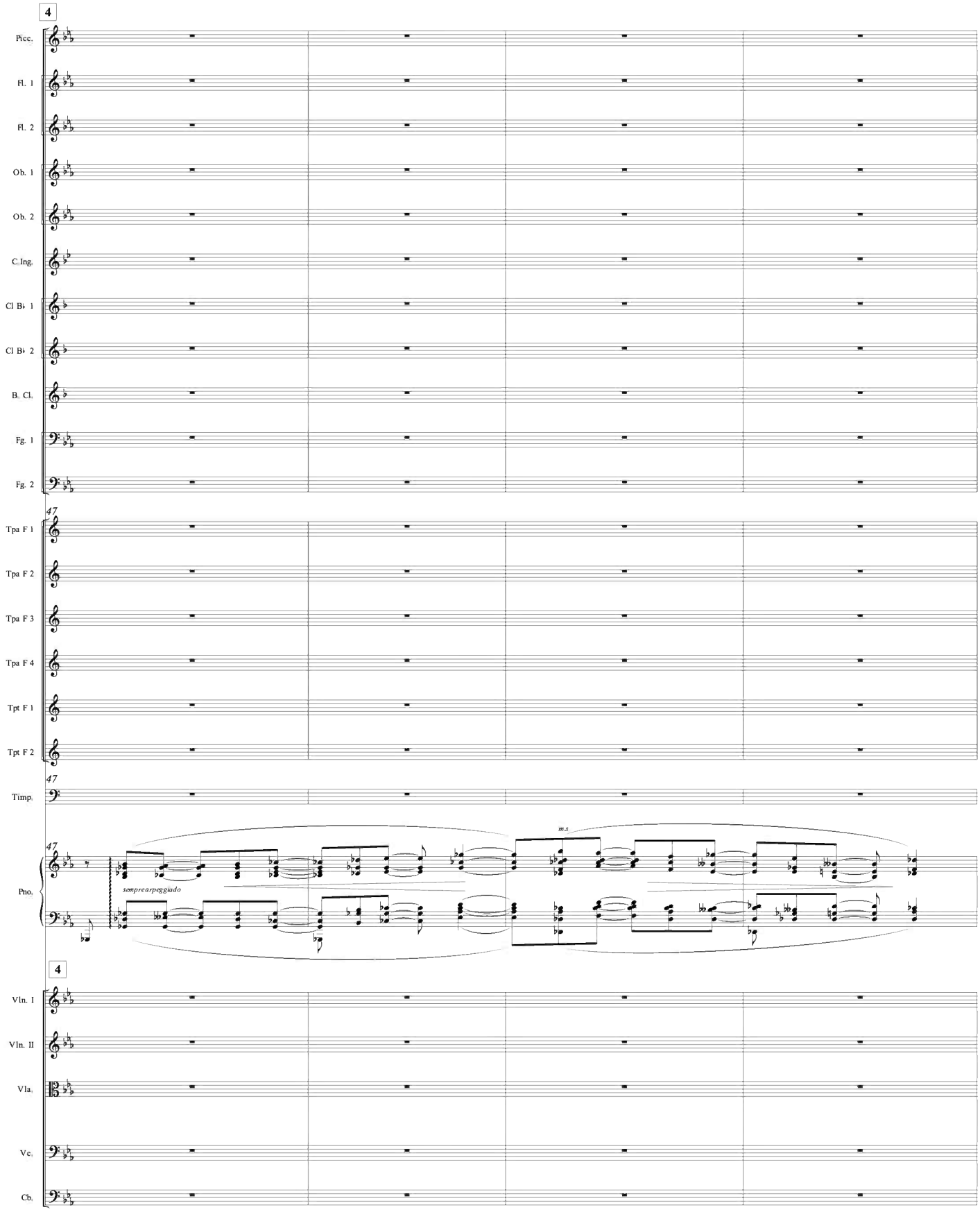

27
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
Div.
Unis.
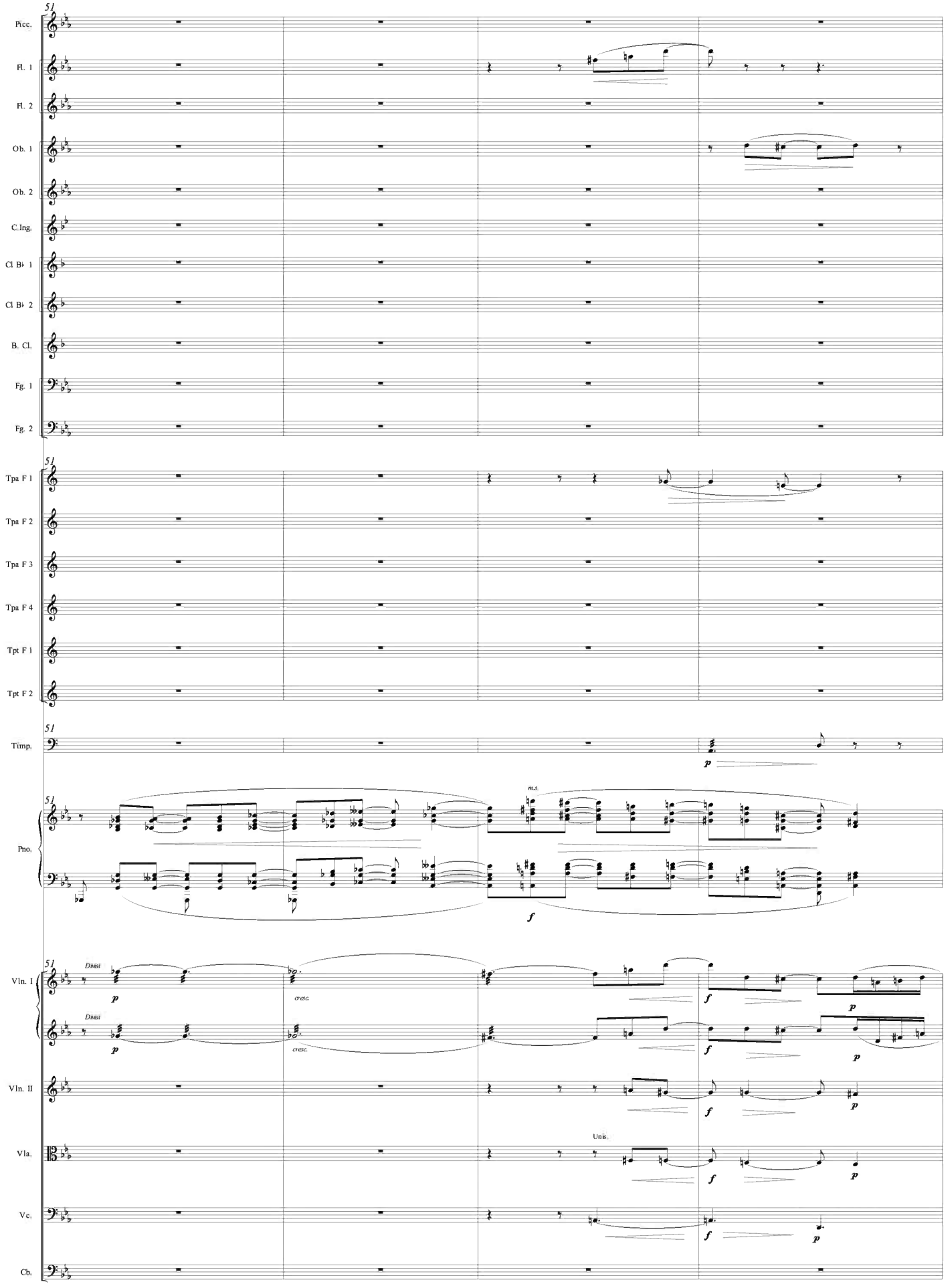

31
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
(p)
sf
Divisi
Divisi
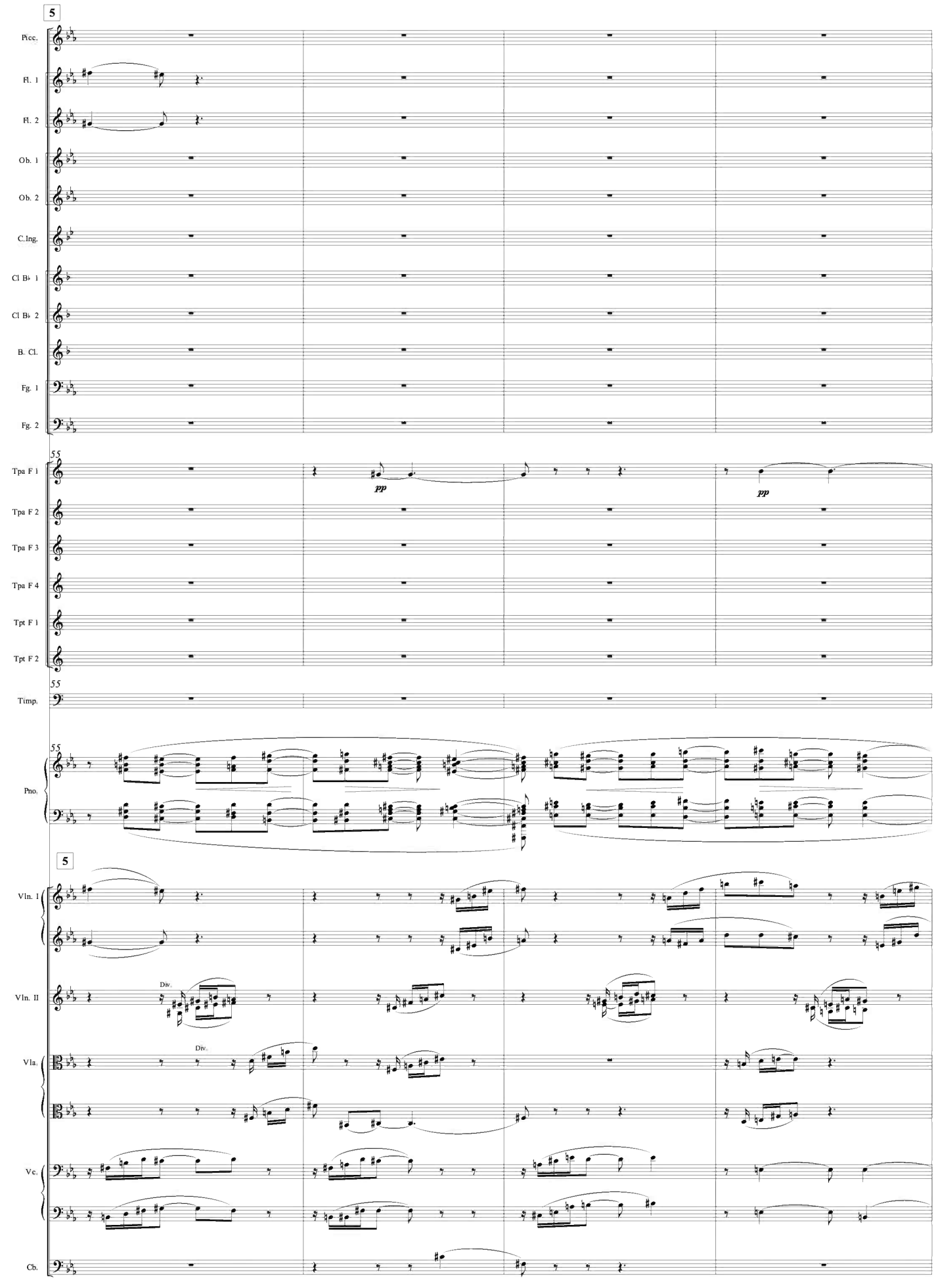

3
35
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
Div.
Unis
Divisi
f
p
dim.
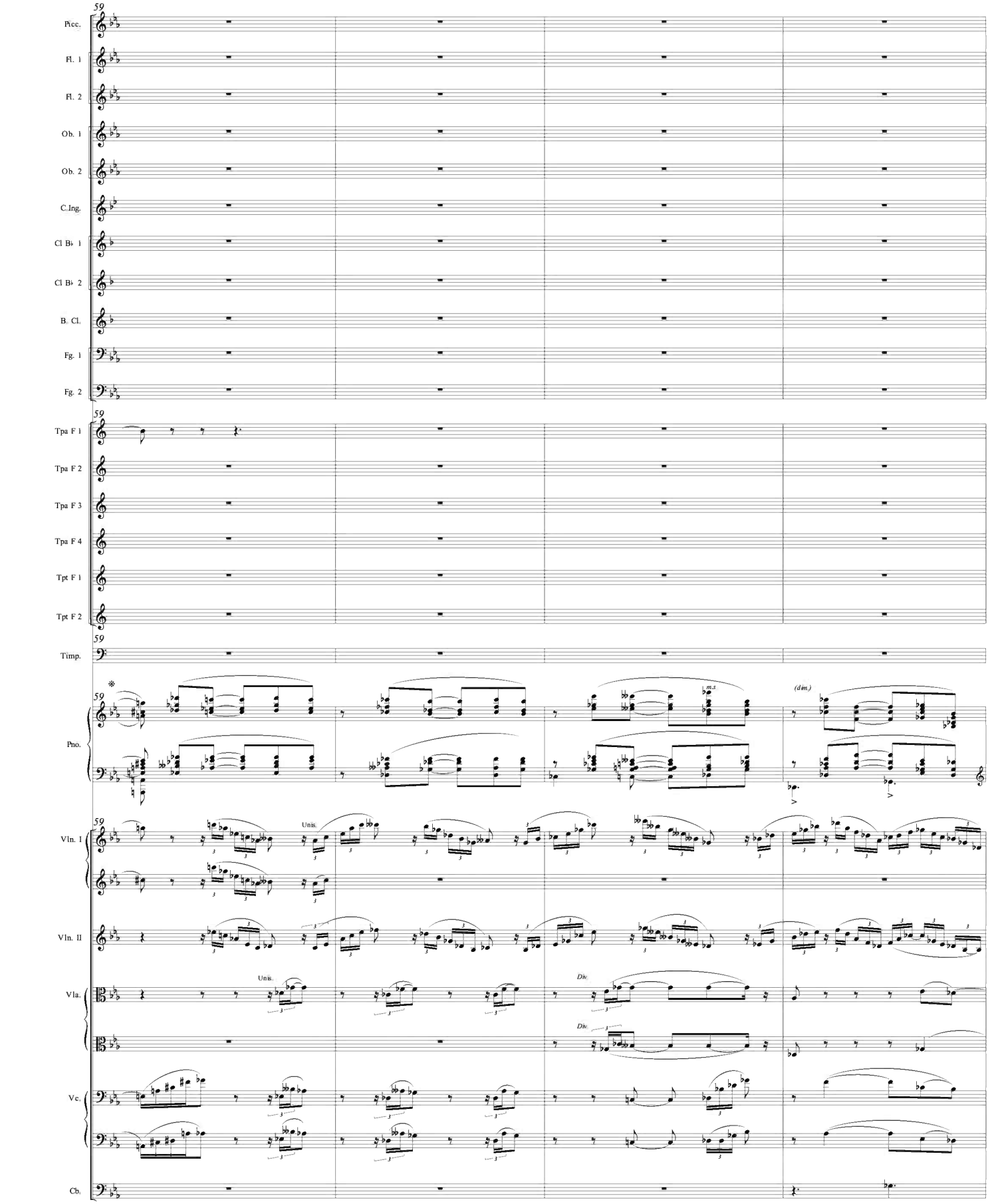

39
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
pp
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Unis.
Vla.
Div.
Unis.
Vc.
Cb.
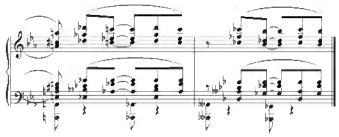

43
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
pp
cresc.
sf
pizz.


4
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
47
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
47
Timp.
47
m.s.
sempre arpeggiado
Pno.
4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
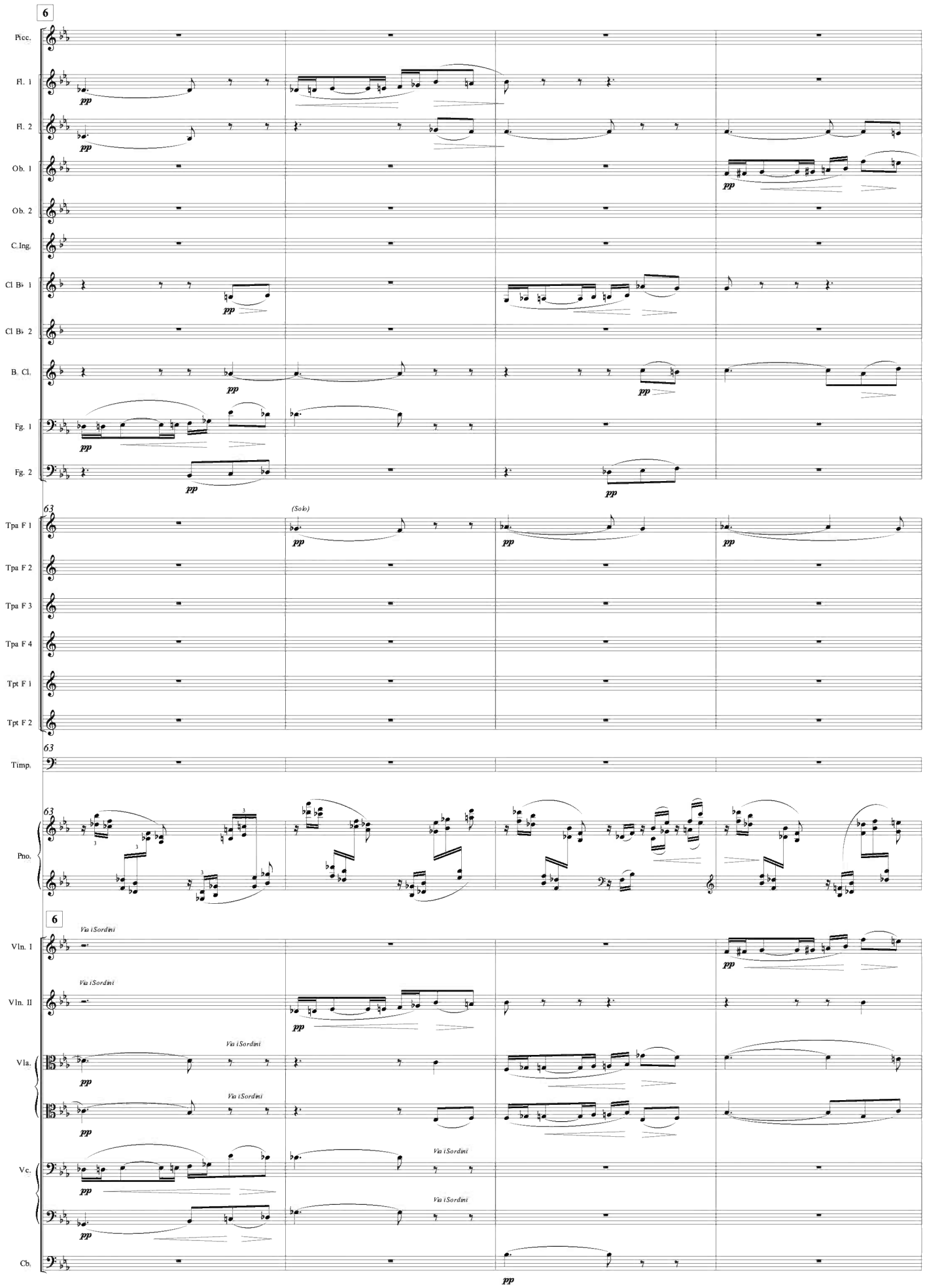

51
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
m.s.
Vln. I
Divisi
cresc.
Vln. II
Vla.
Unis.
Vc.
Cb.
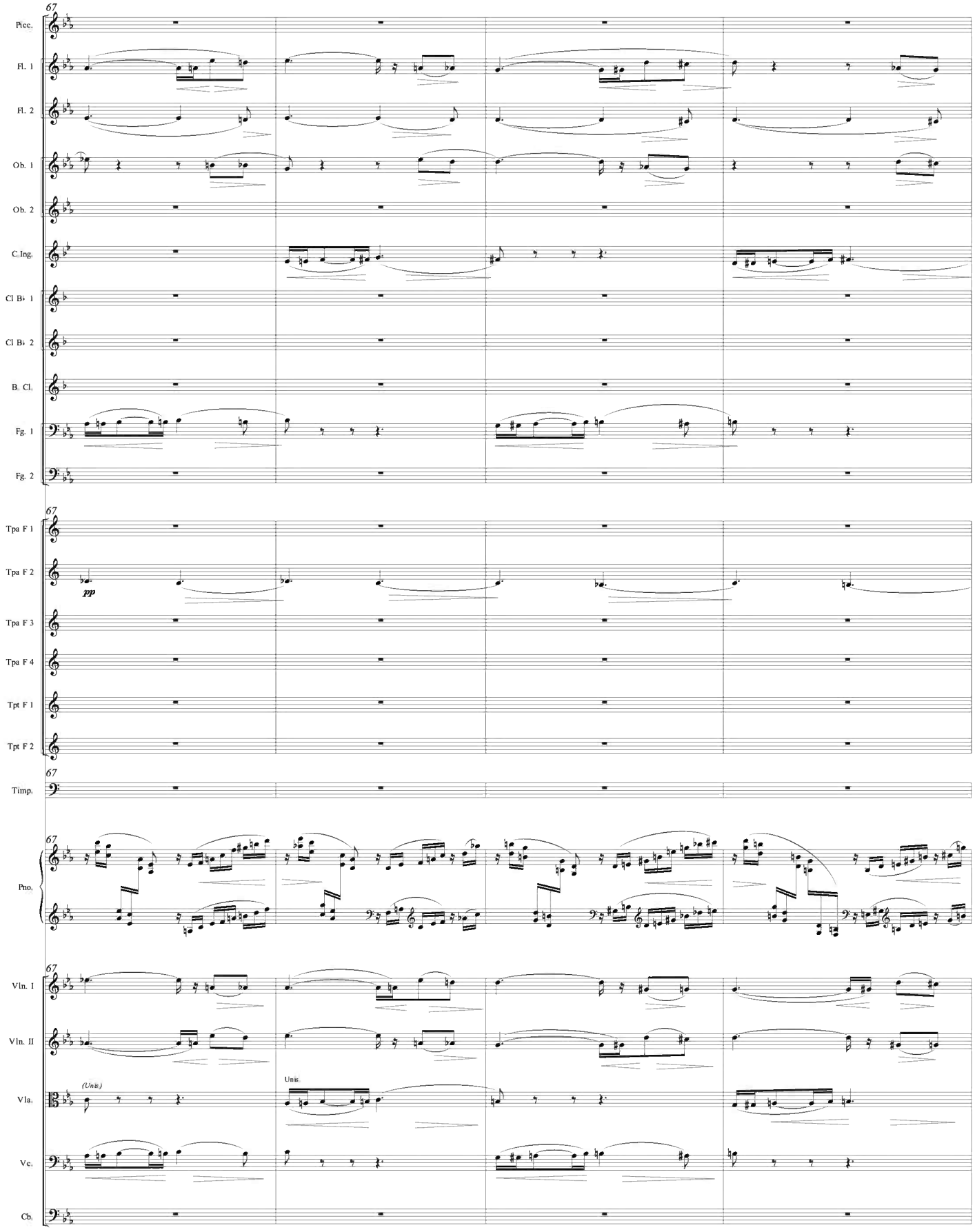

5
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
55
Tpa F 1
pp
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
55
Timp.
55
Pno.
5
Vln. I
Vln. II
Div.
Vla.
Div.
Vc.
Cb.
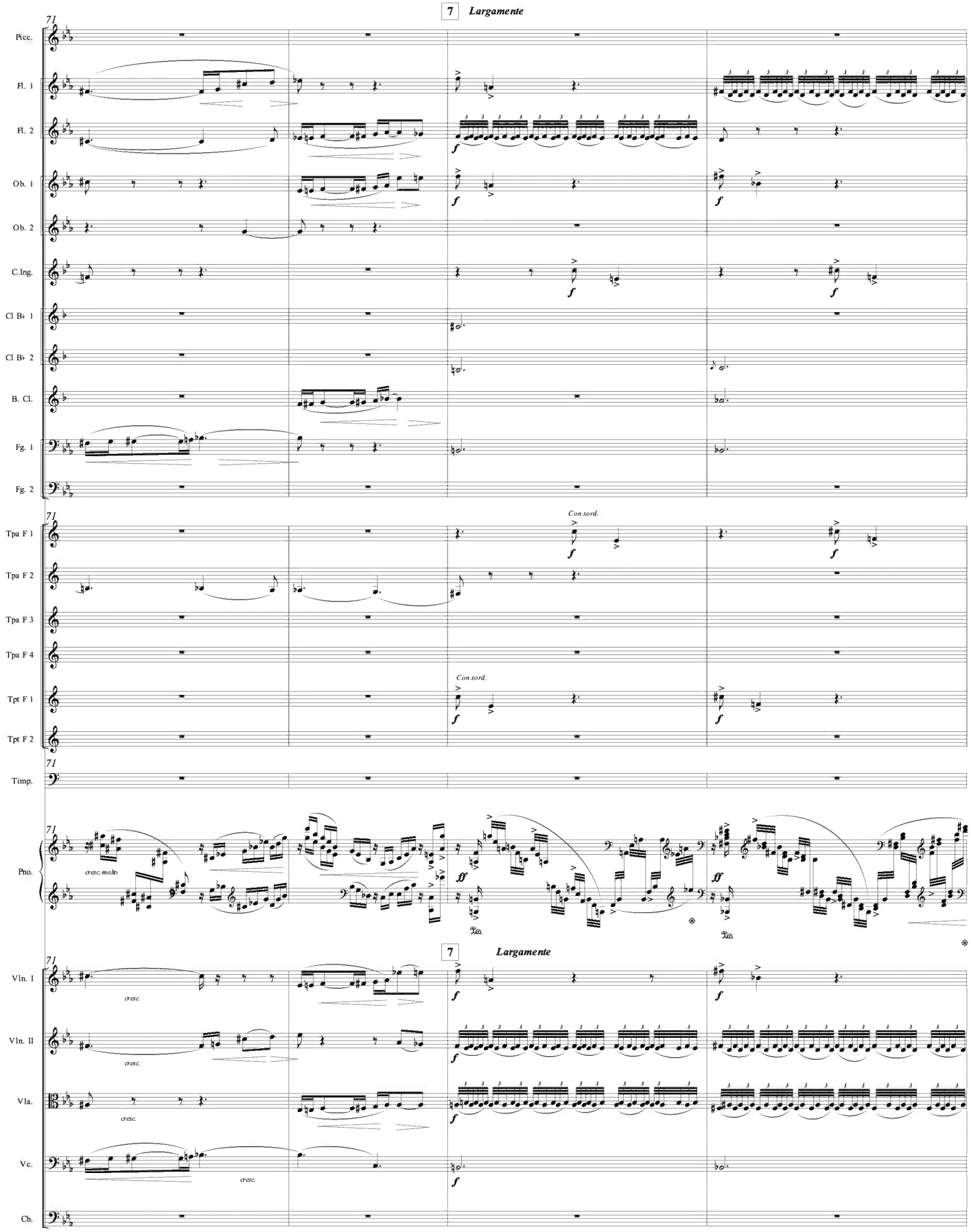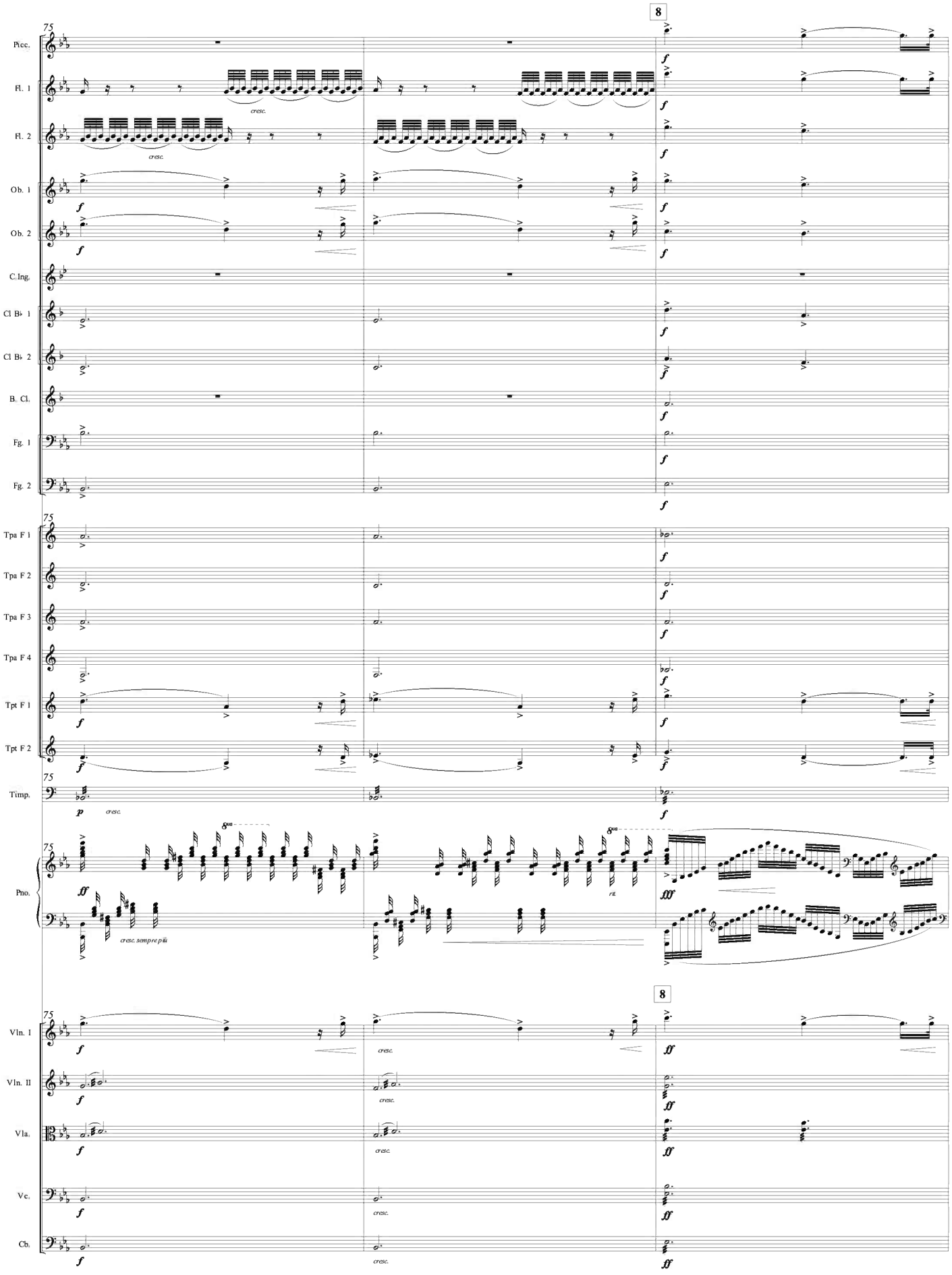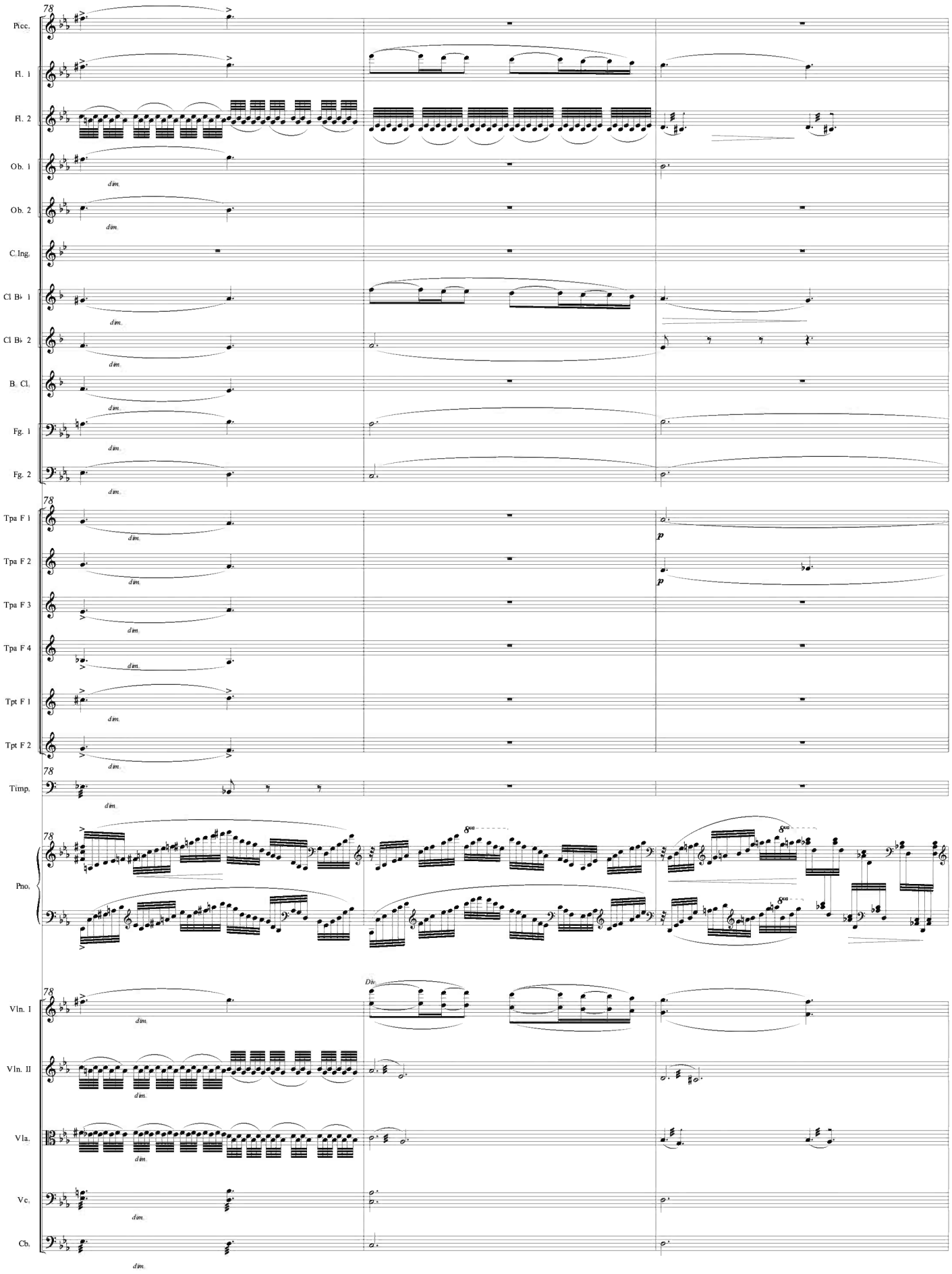




*Há muitas variantes no baixo dos compassos 59 e 60 nos diversos manuscritos. Na edição crítica utilizou-se a variante existente nos manuscritos A, H, B e C. Deixamos aqui indicada a variante existente nos manuscritos D, E, G e L, para conhecimento e decisão do intérprete.
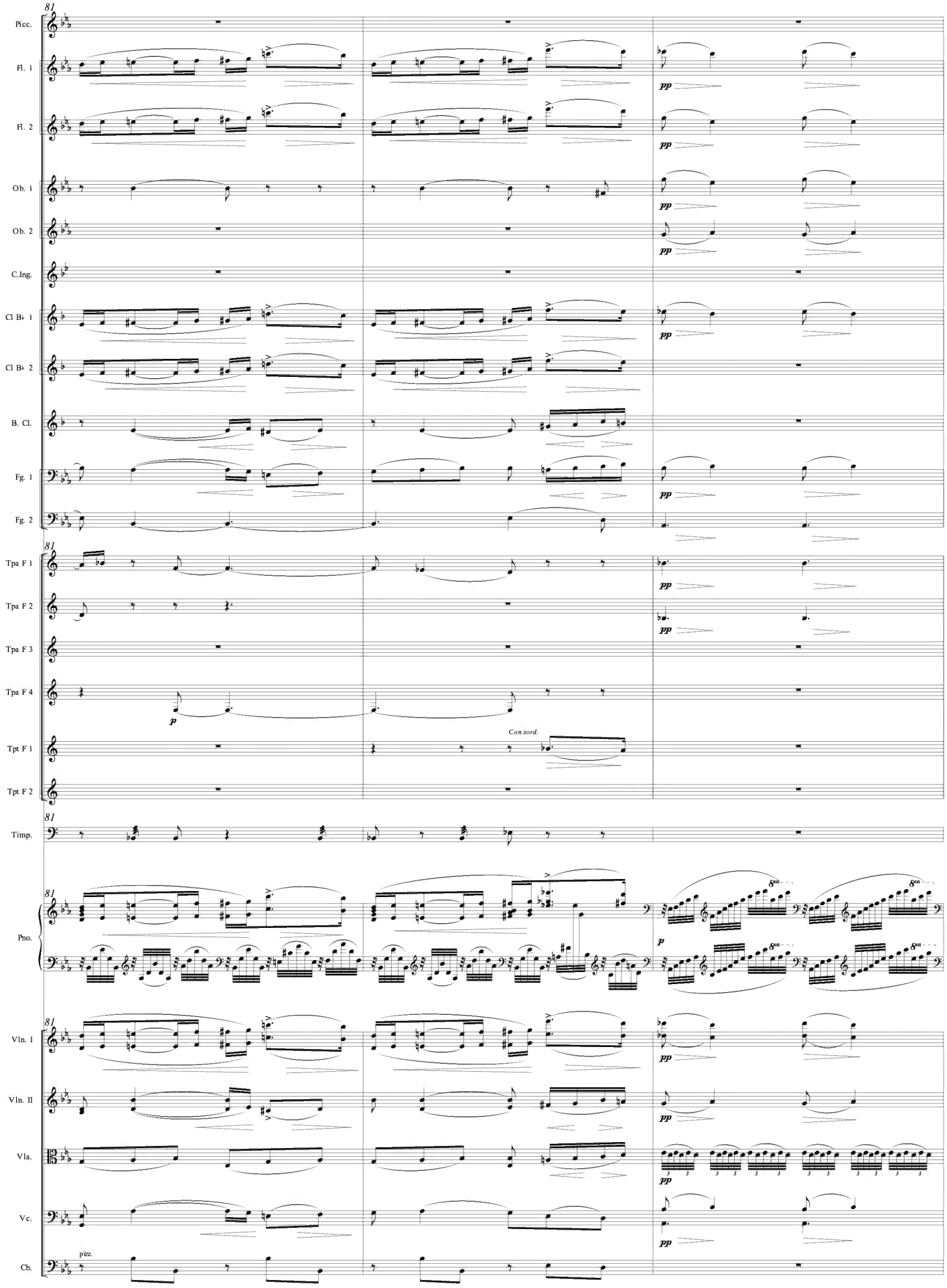

6
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
63
(Solo)
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
6
Via iSordini
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp

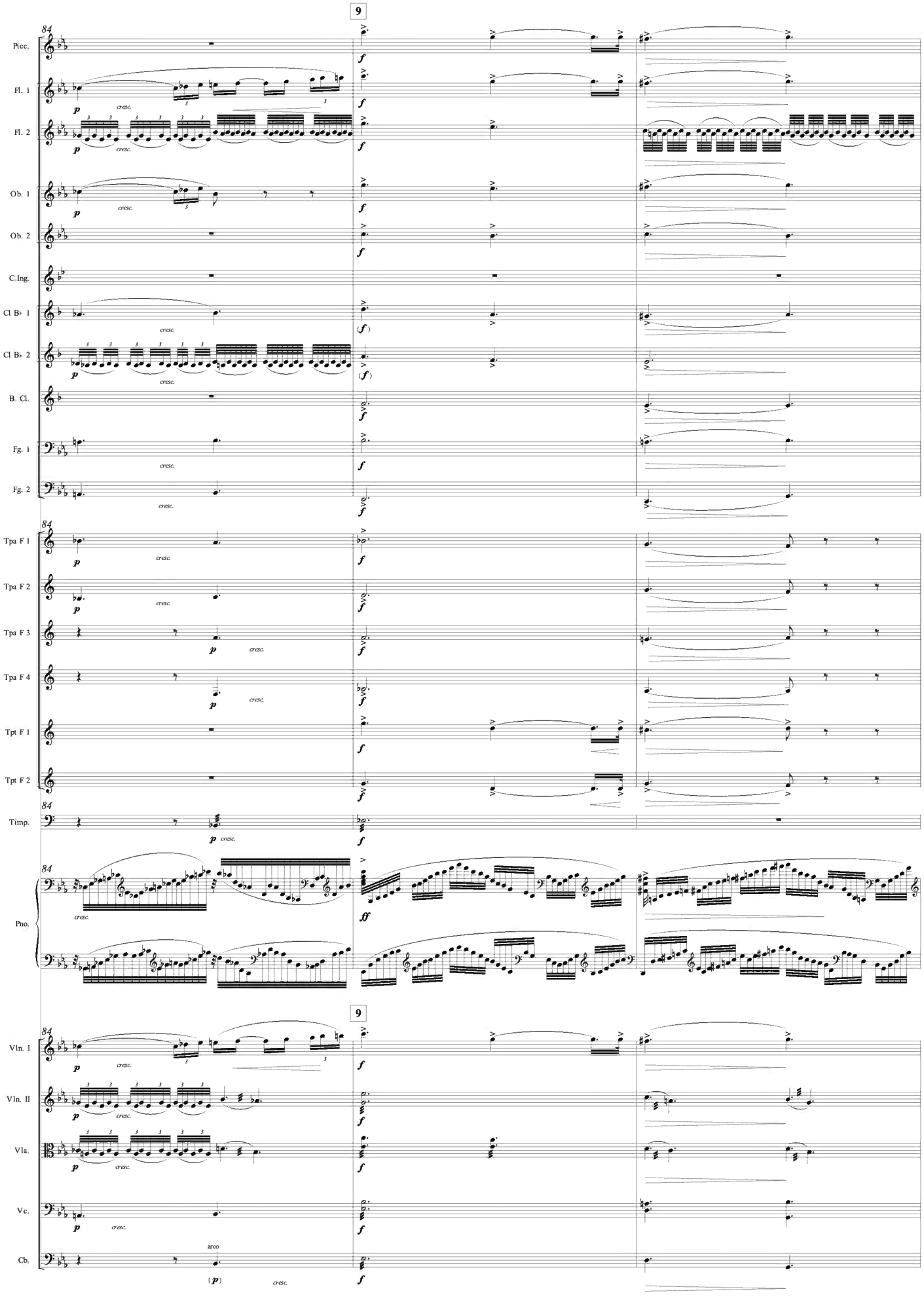

67
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
67
Tpa F 1
Tpa F 2
pp
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
67
Timp.
67
Pno.
67
Vln. I
Vln. II
(Unis.)
Vla.
Unis.
Vc.
Cb.
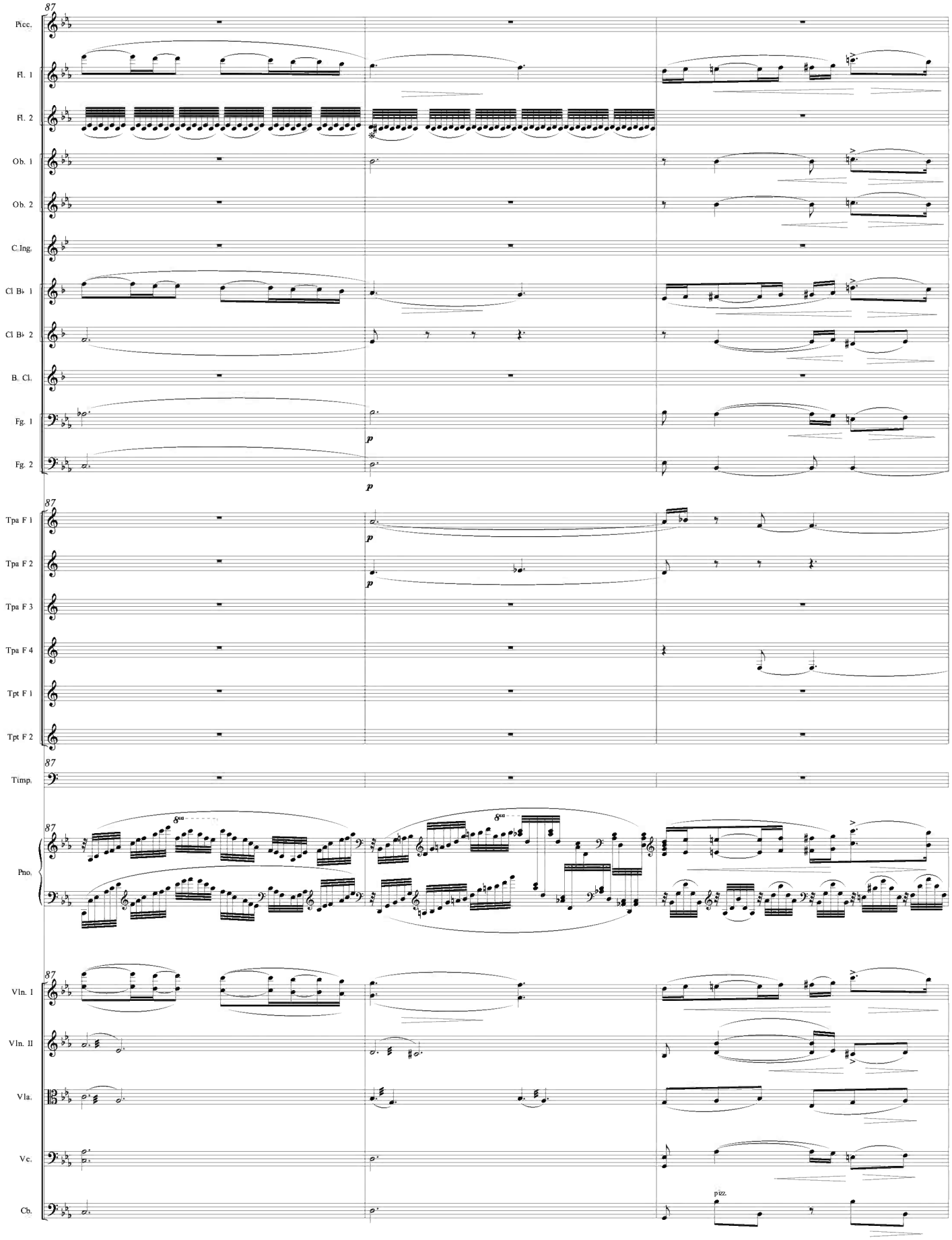

7 Largamente
71
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Con sord.
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Con sord.
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
cresc. molto
Ten.
Ten.
7 Largamente
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
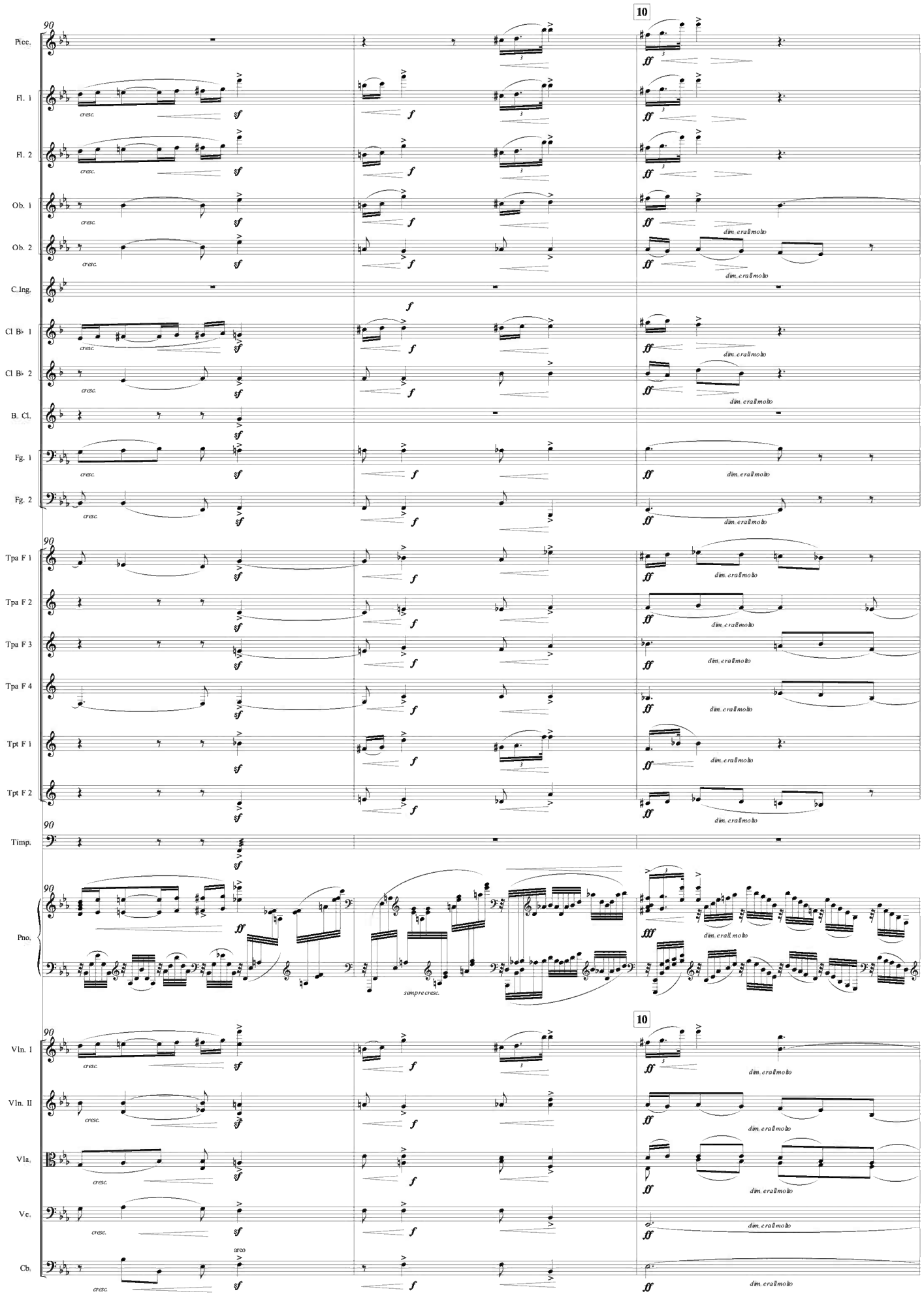

8
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
cresc. sempre più
rit.
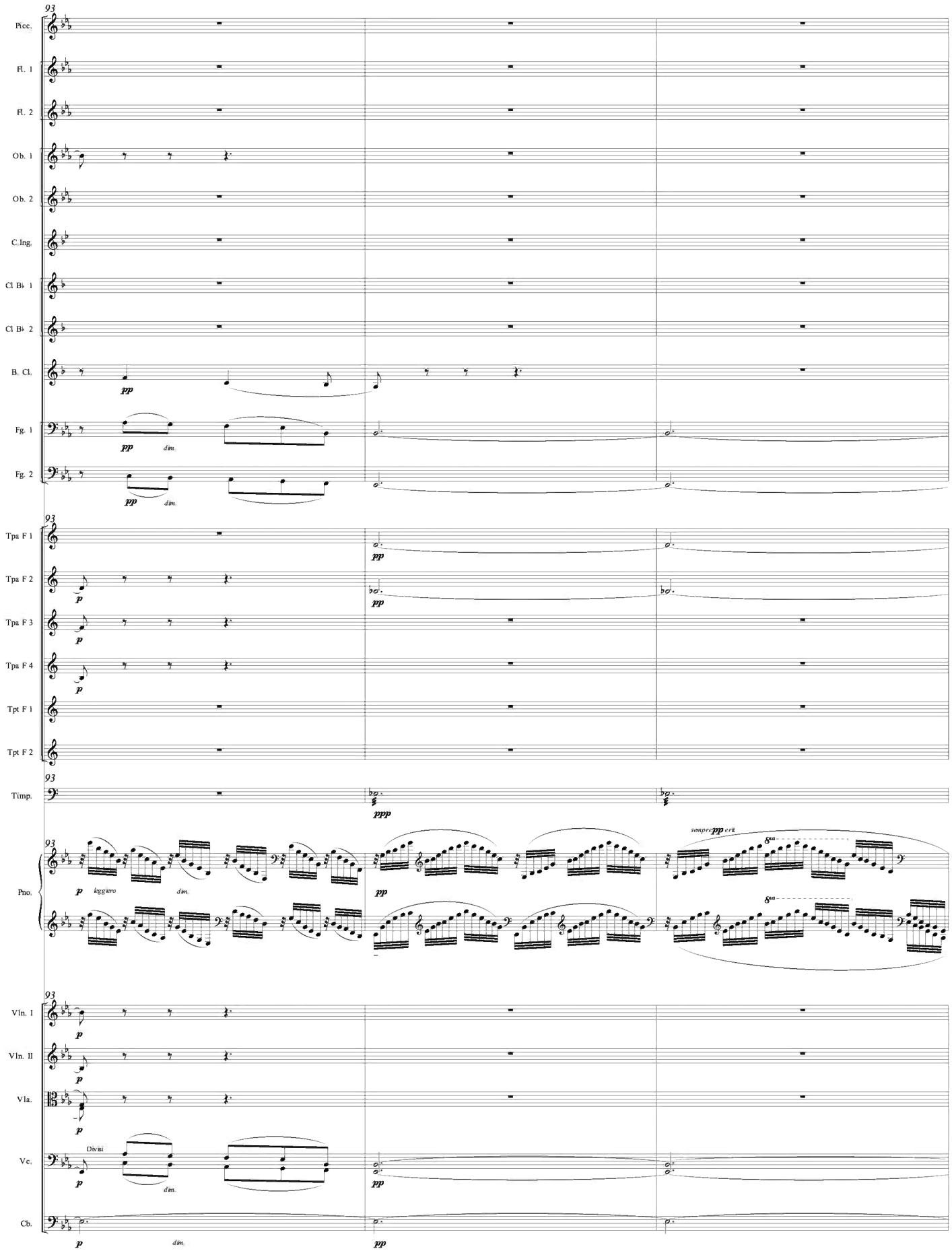

78
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
dim.
78
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
p
78
Timp.
78
Pno.
8va
78
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

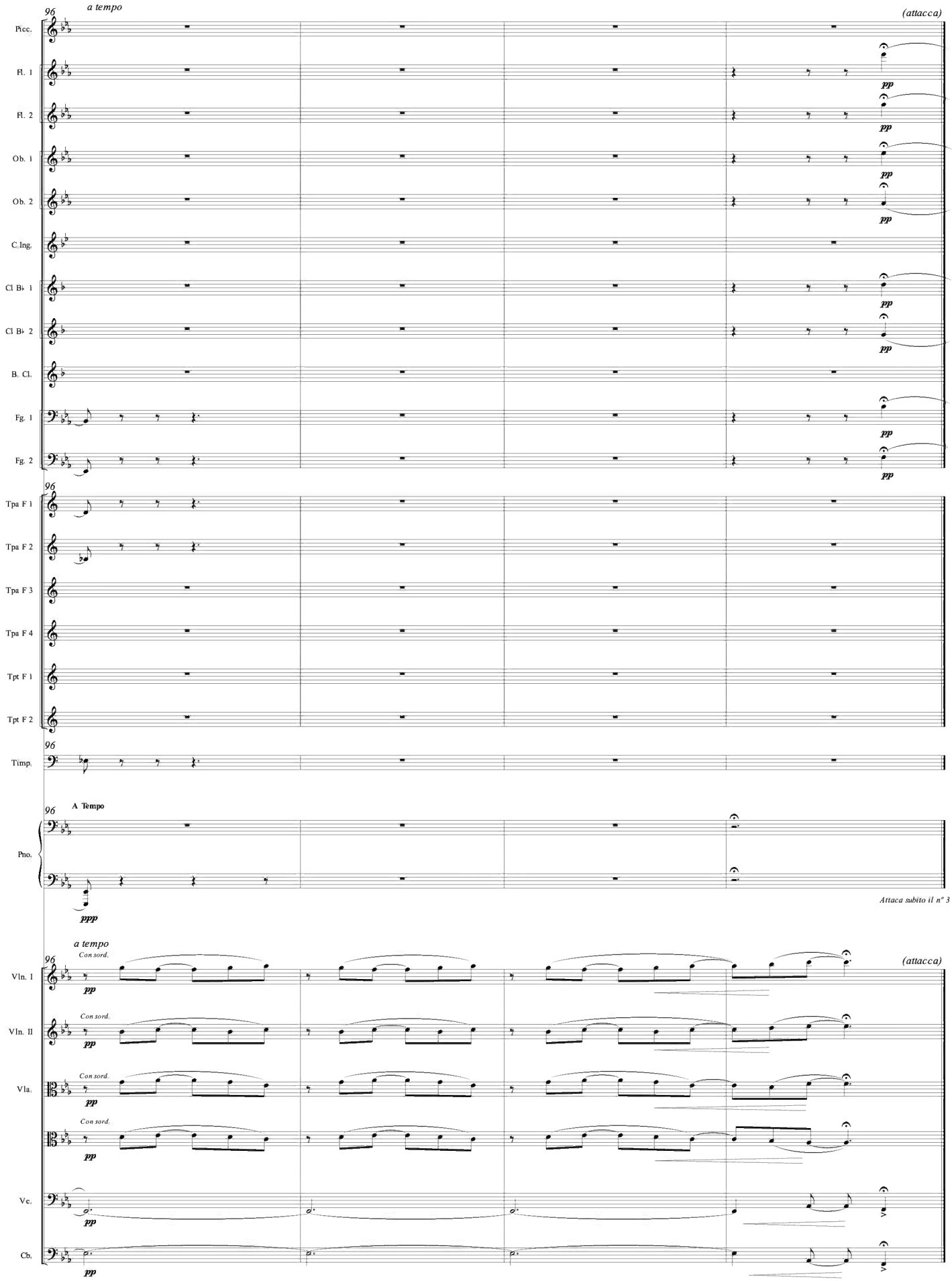

81
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
pp
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
p
Con sord.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.


9
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
9
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
cresc.


87
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
8va
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
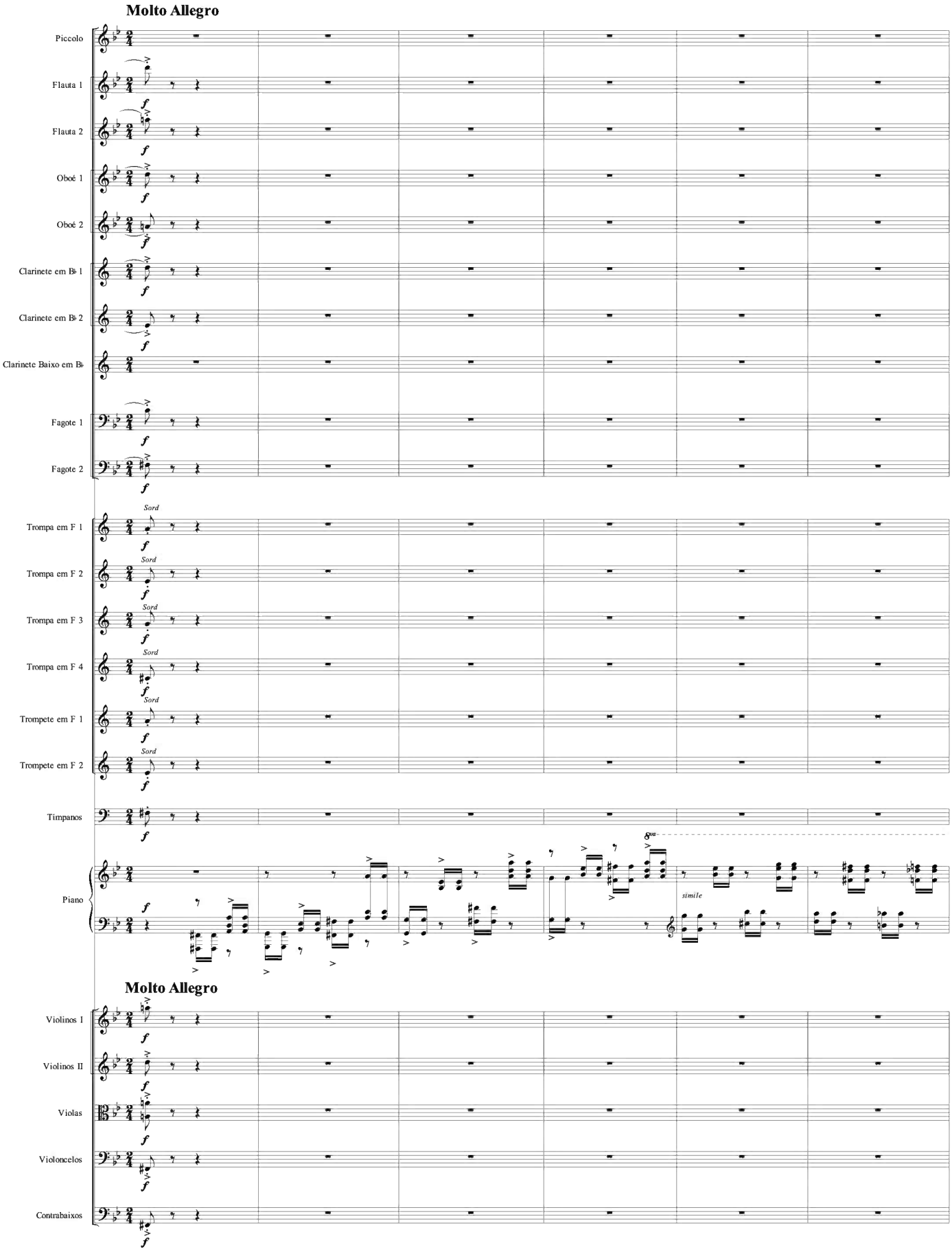

10
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C.Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
dim. e rallmolto
sempre cresc.
arco

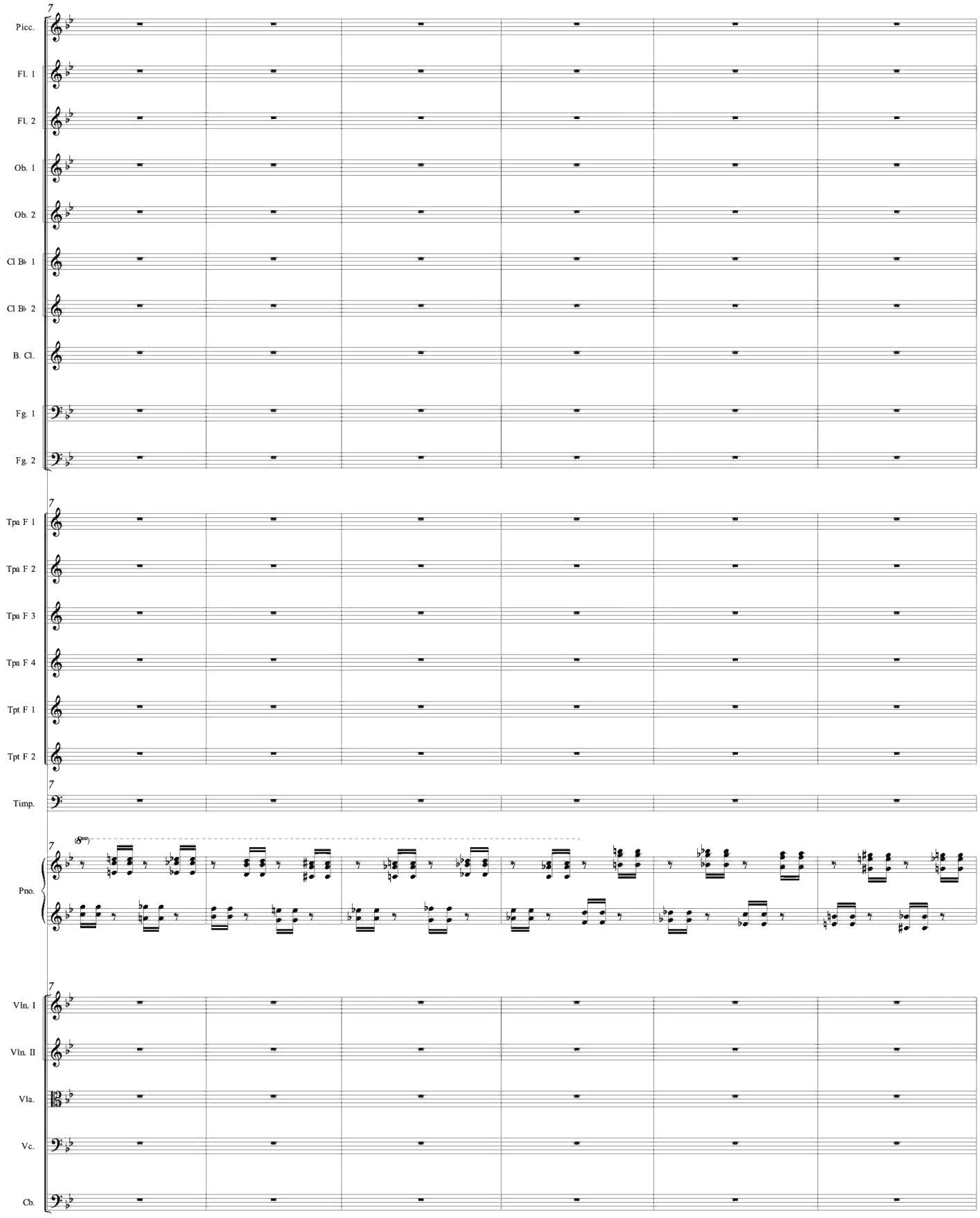

93
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
pp
dim.
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
ppp
Pno.
p
leggiero
sempre pp e ril.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Divisi
Cb.

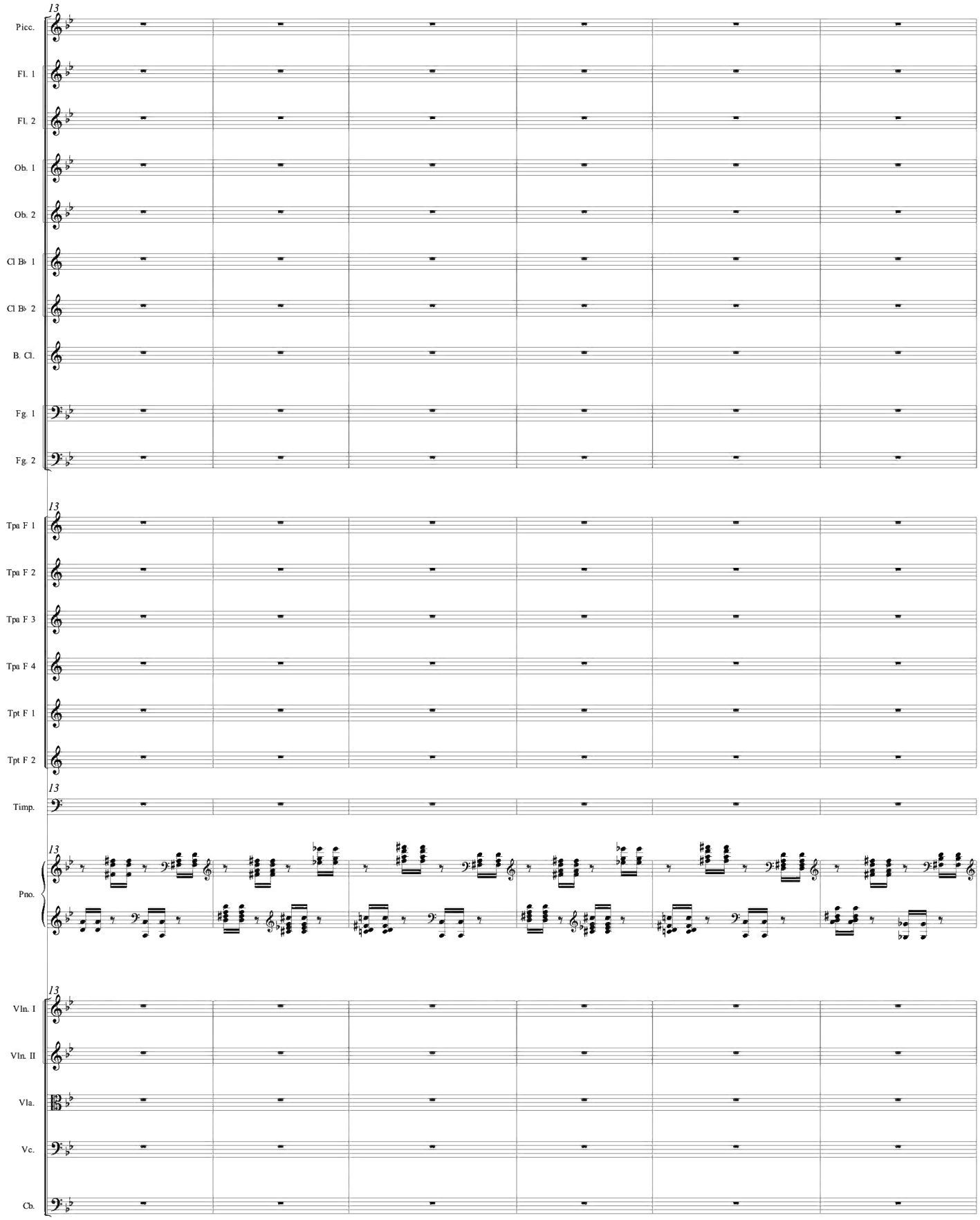

96
a tempo
(attacca)
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. Ing.
Cl Bb 1
Cl Bb 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
pp
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
A Tempo
Pno.
ppp
Attaca subito il nº 3
a tempo
Con sord.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
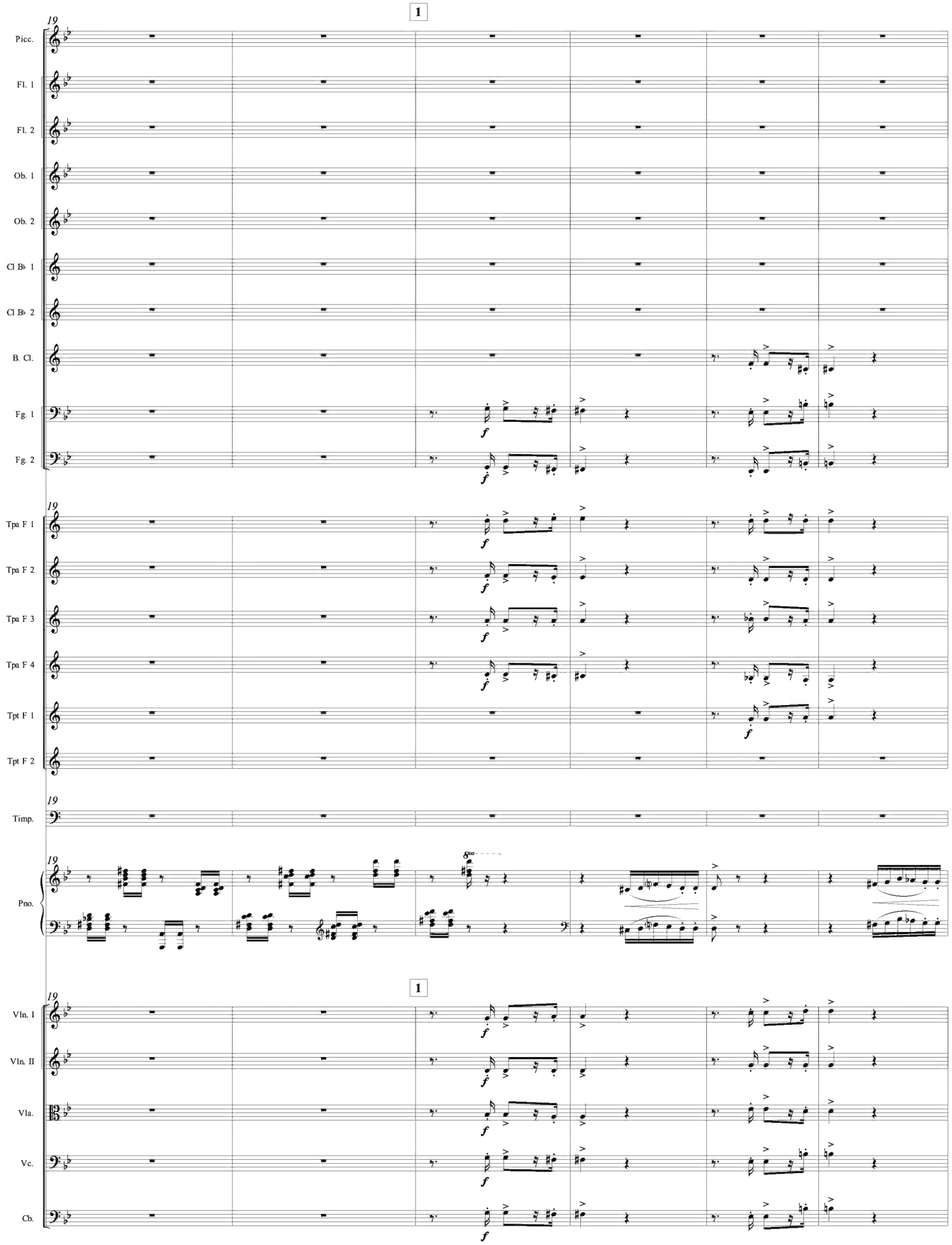
Score
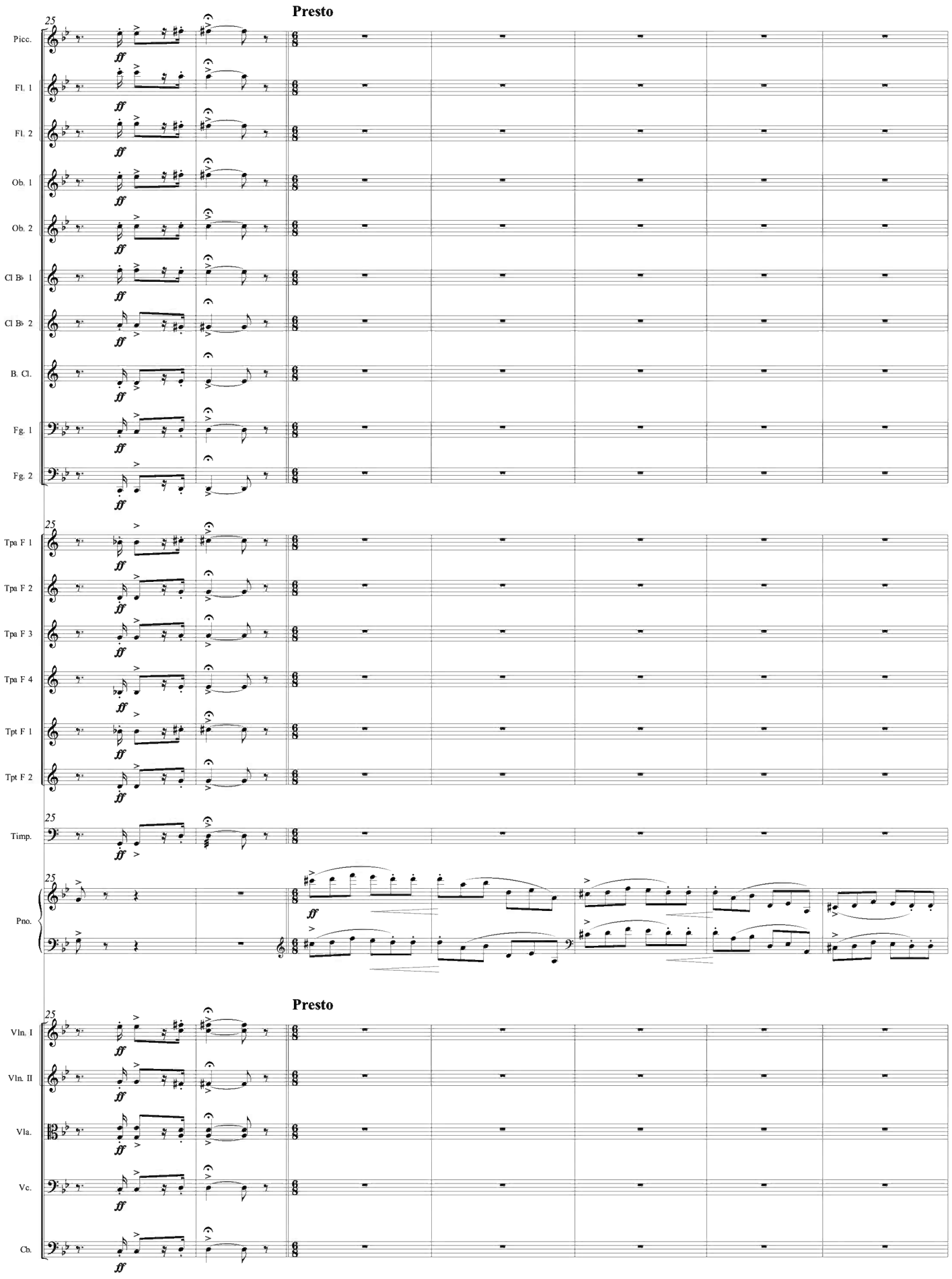
III

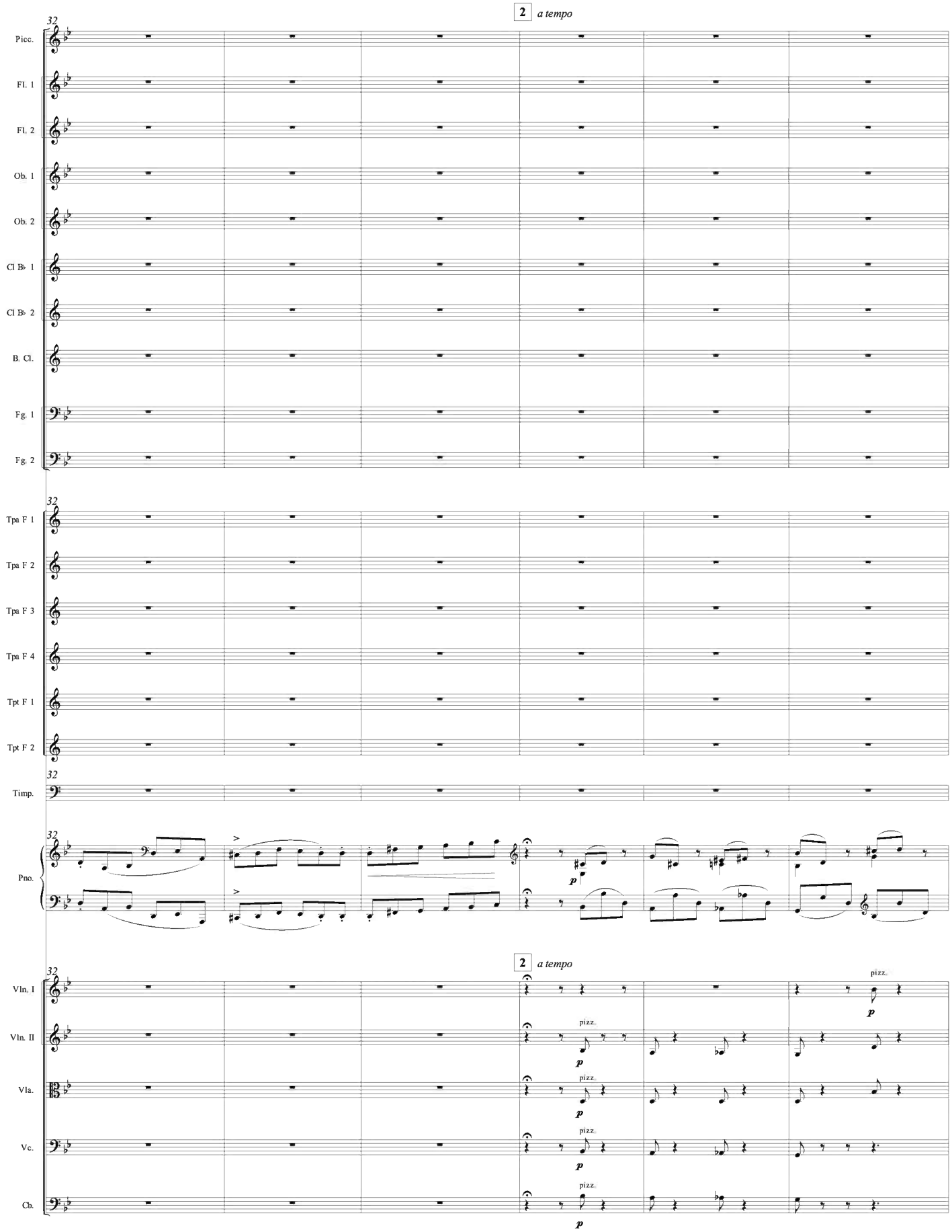

Molto Allegro
Piccolo
Flauta 1
Flauta 2
Oboé 1
Oboé 2
Clarinete em B♭ 1
Clarinete em B♭ 2
Clarinete Baixo em B♭
Fagote 1
Fagote 2
Trompa em F 1
Trompa em F 2
Trompa em F 3
Trompa em F 4
Trompete em F 1
Trompete em F 2
Timpanos
Piano
Sord
stmile
Molto Allegro
Violinos I
Violinos II
Violas
Violoncelos
Contrabaixos
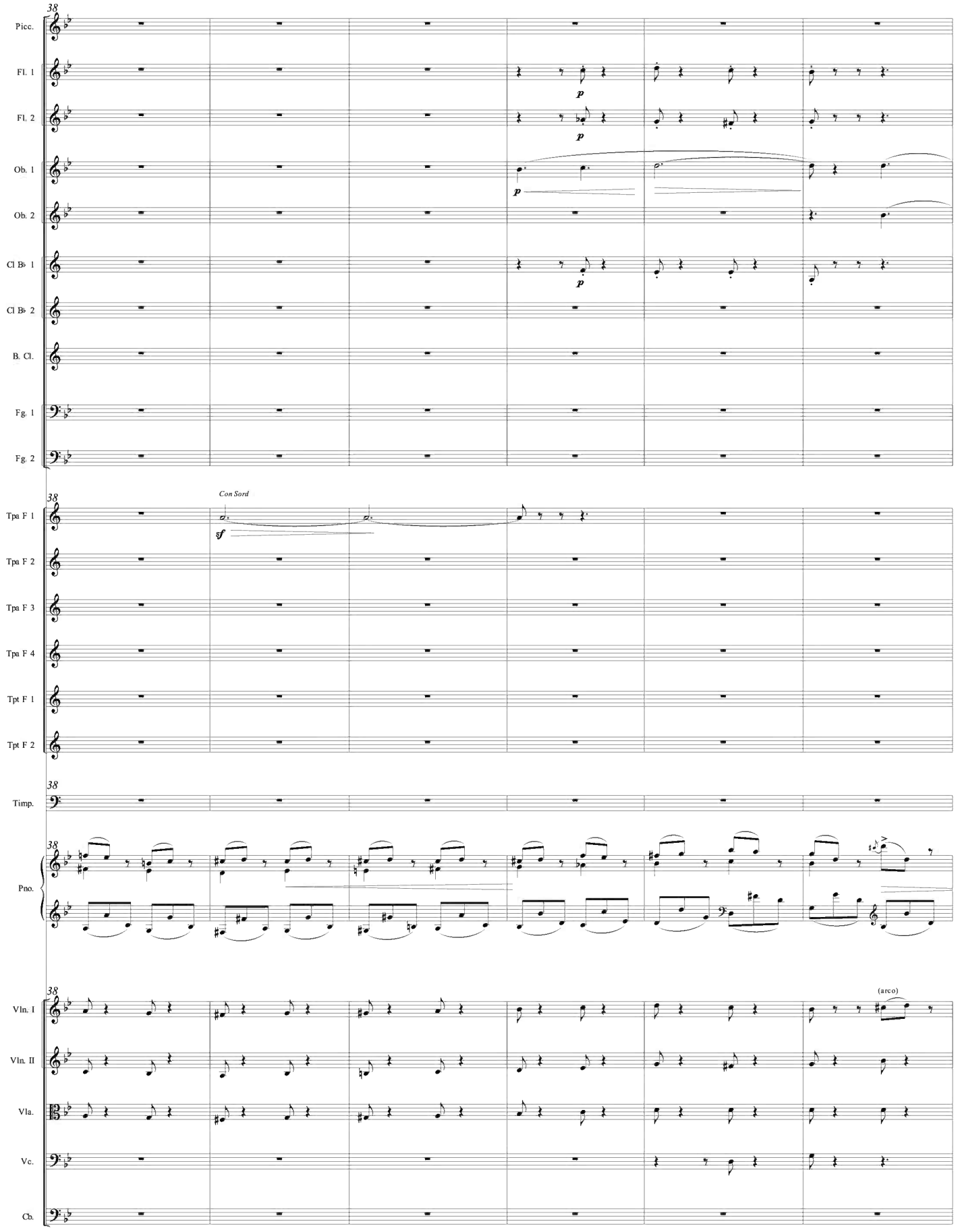

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

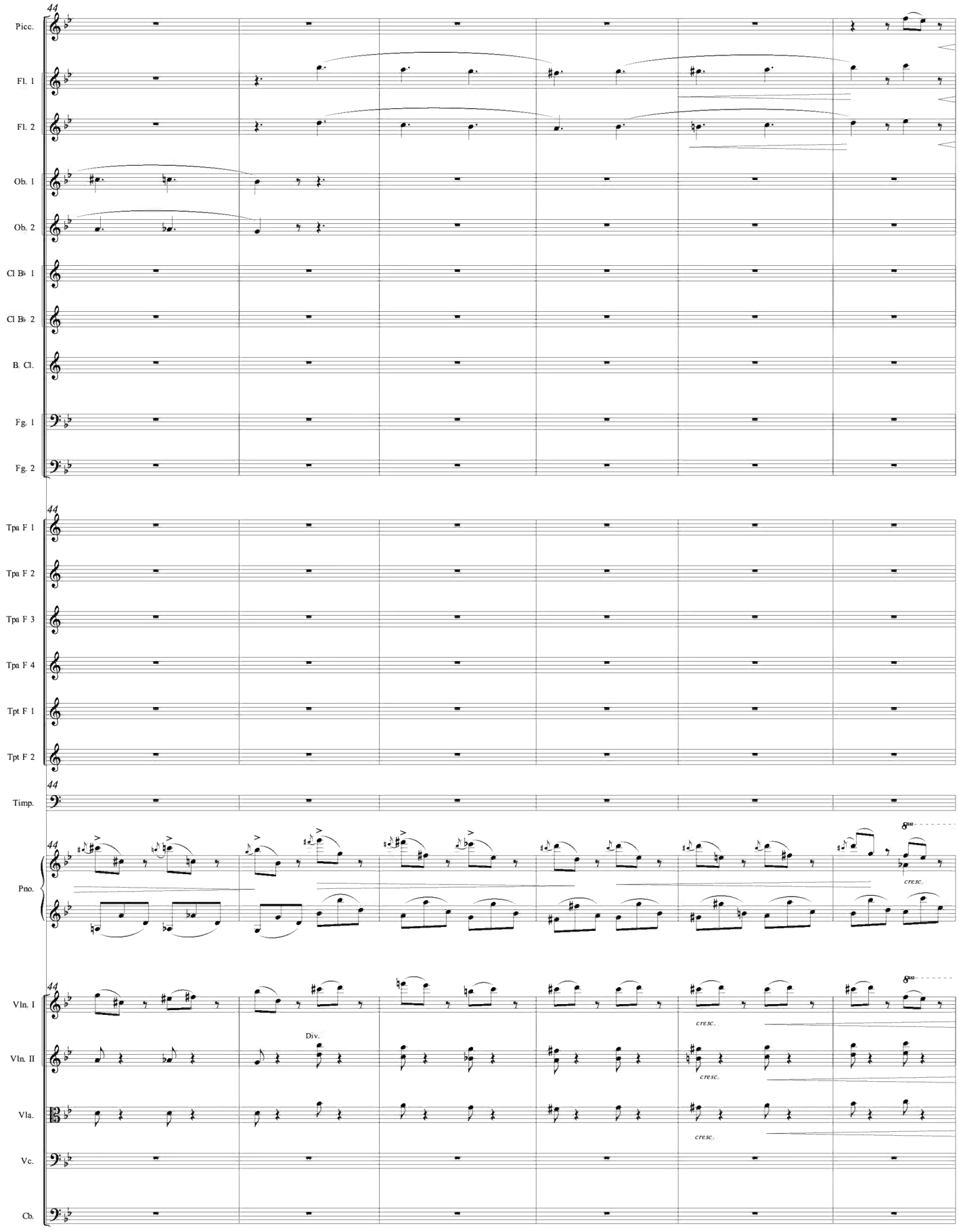

13
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
13
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
13
Timp.
13
Pno.
13
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
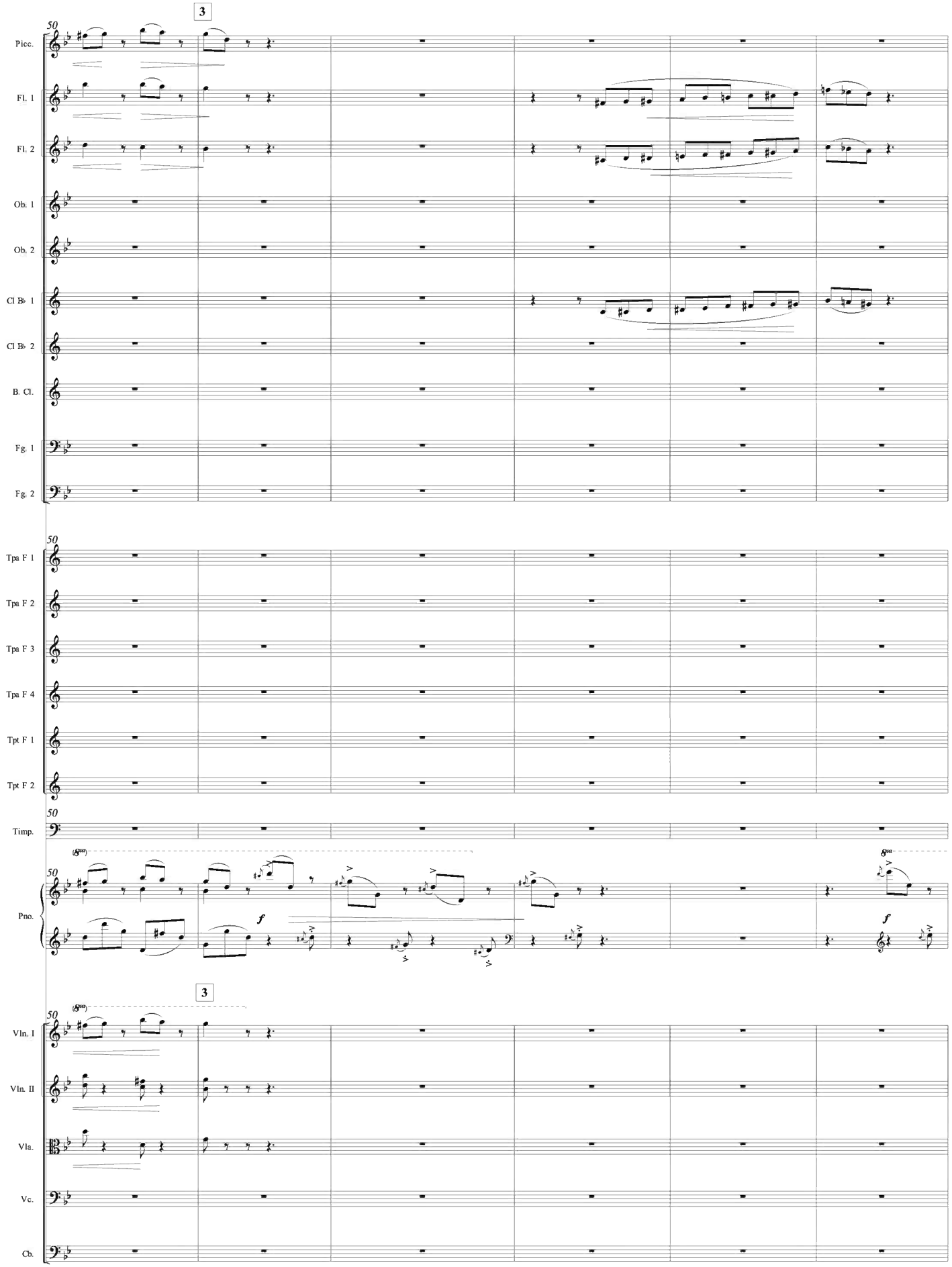

1
19
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
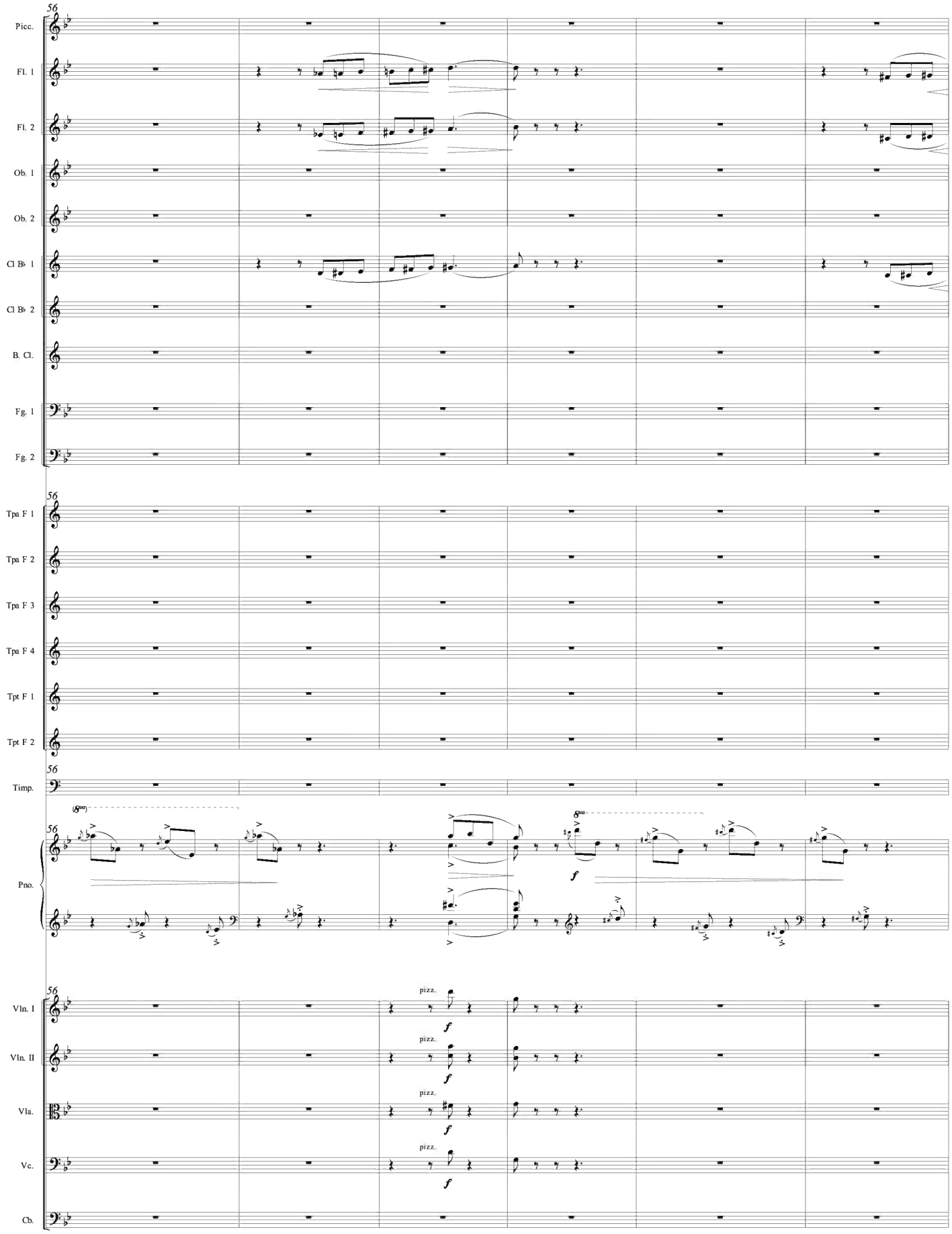

Presto
25
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
ff
Presto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
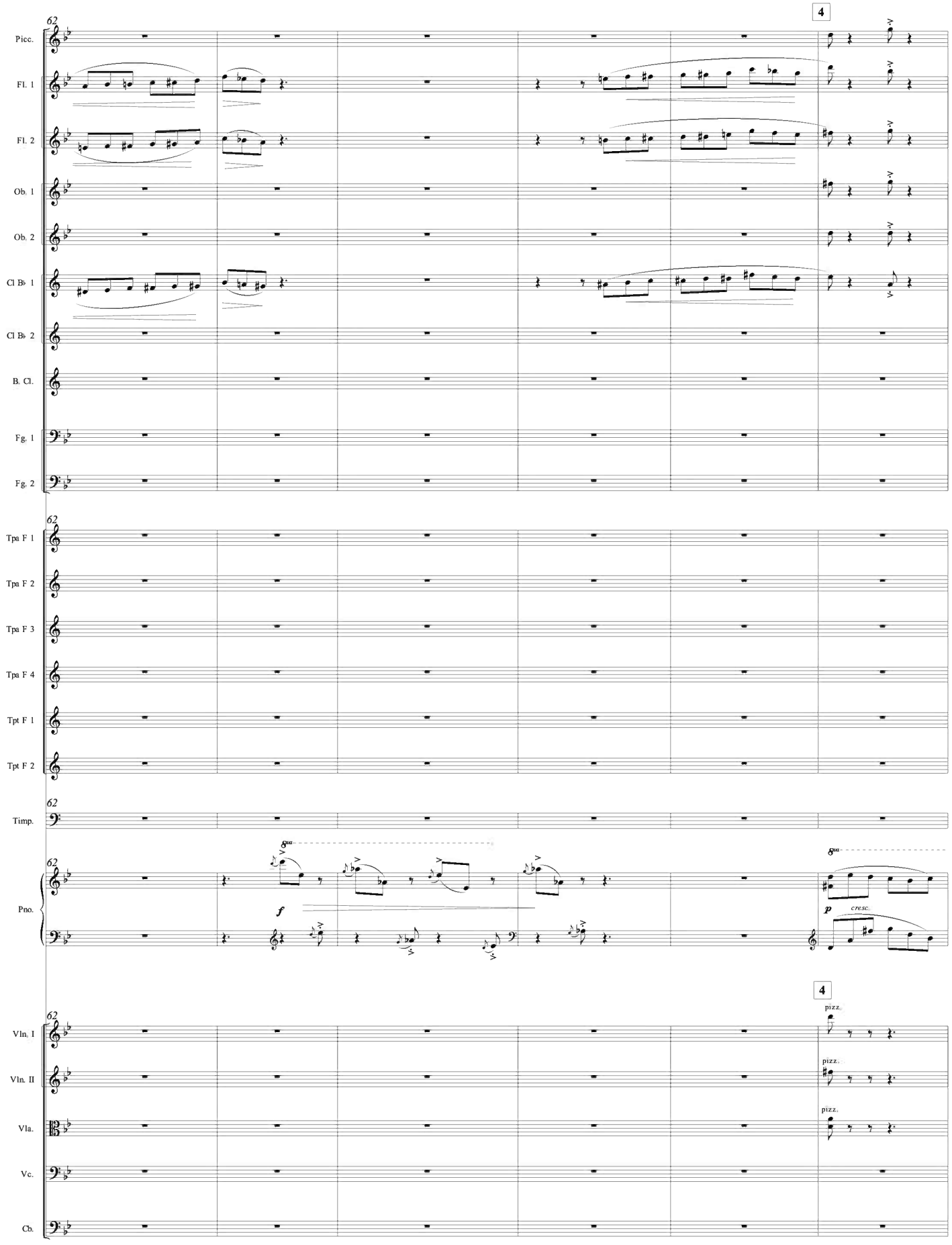

2 a tempo
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
2 a tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
p
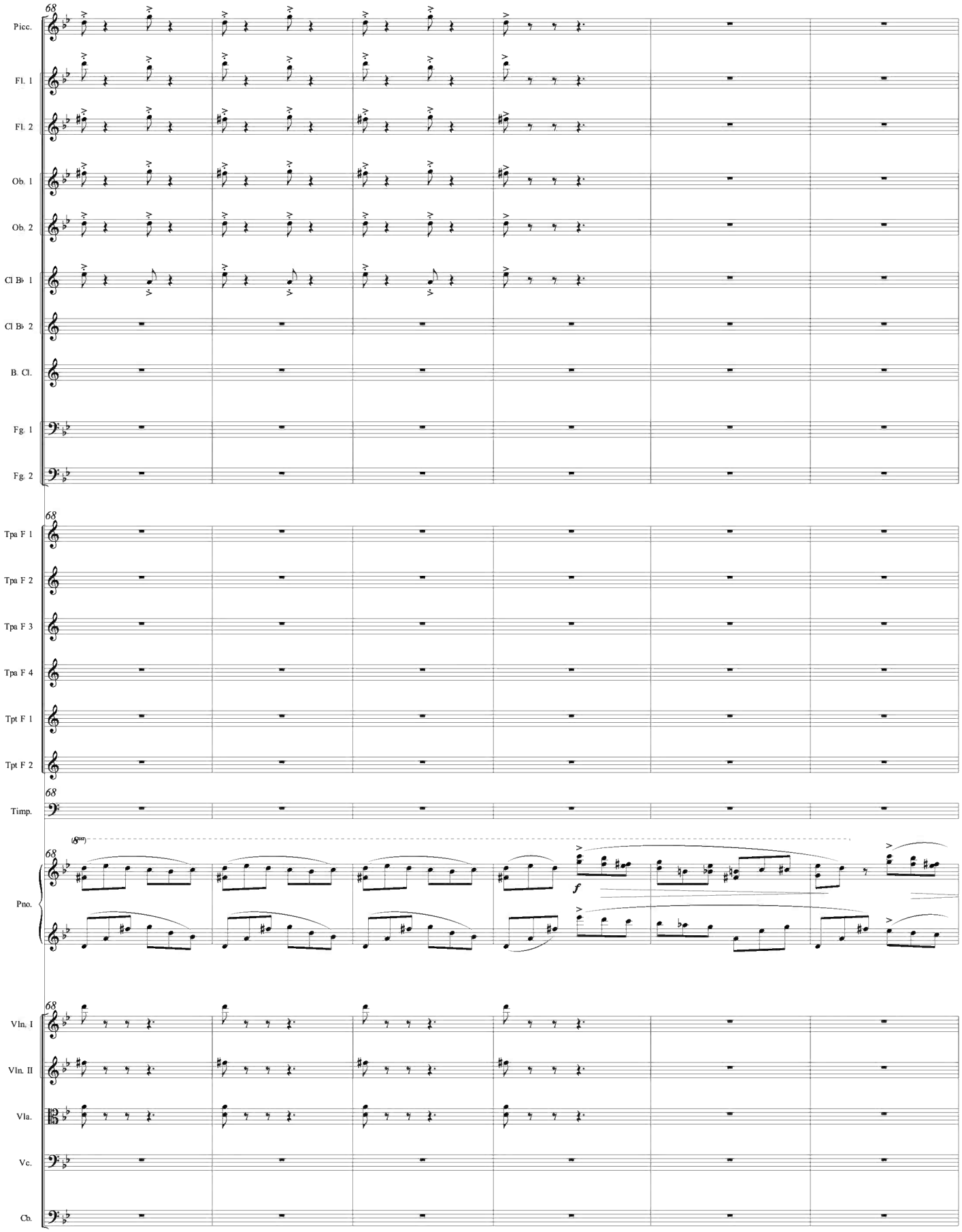

38
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
p
p
p
38
Con Sord
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
sf
38
Timp.
38
Pno.
38
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(arco)

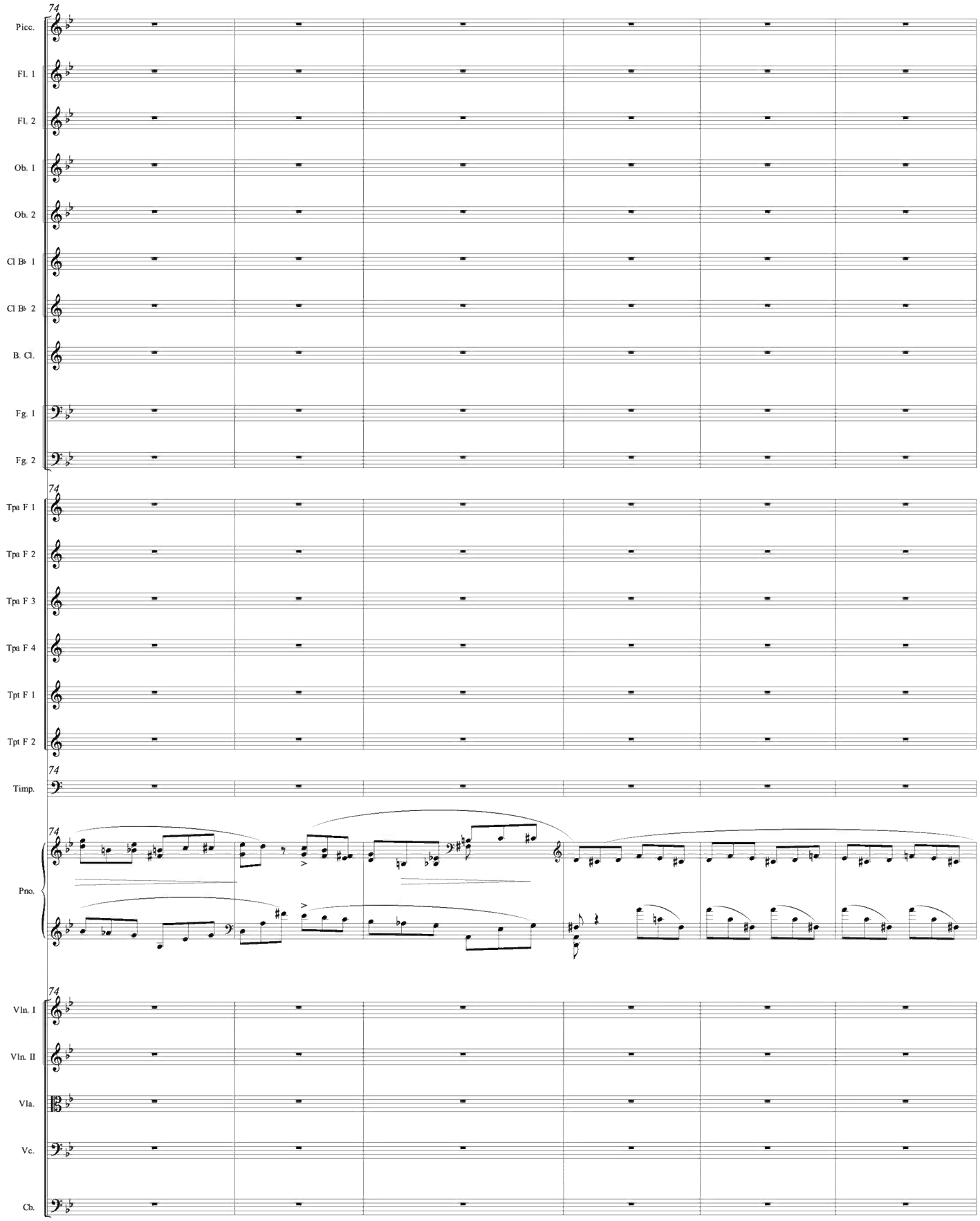

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Div.
cresc.

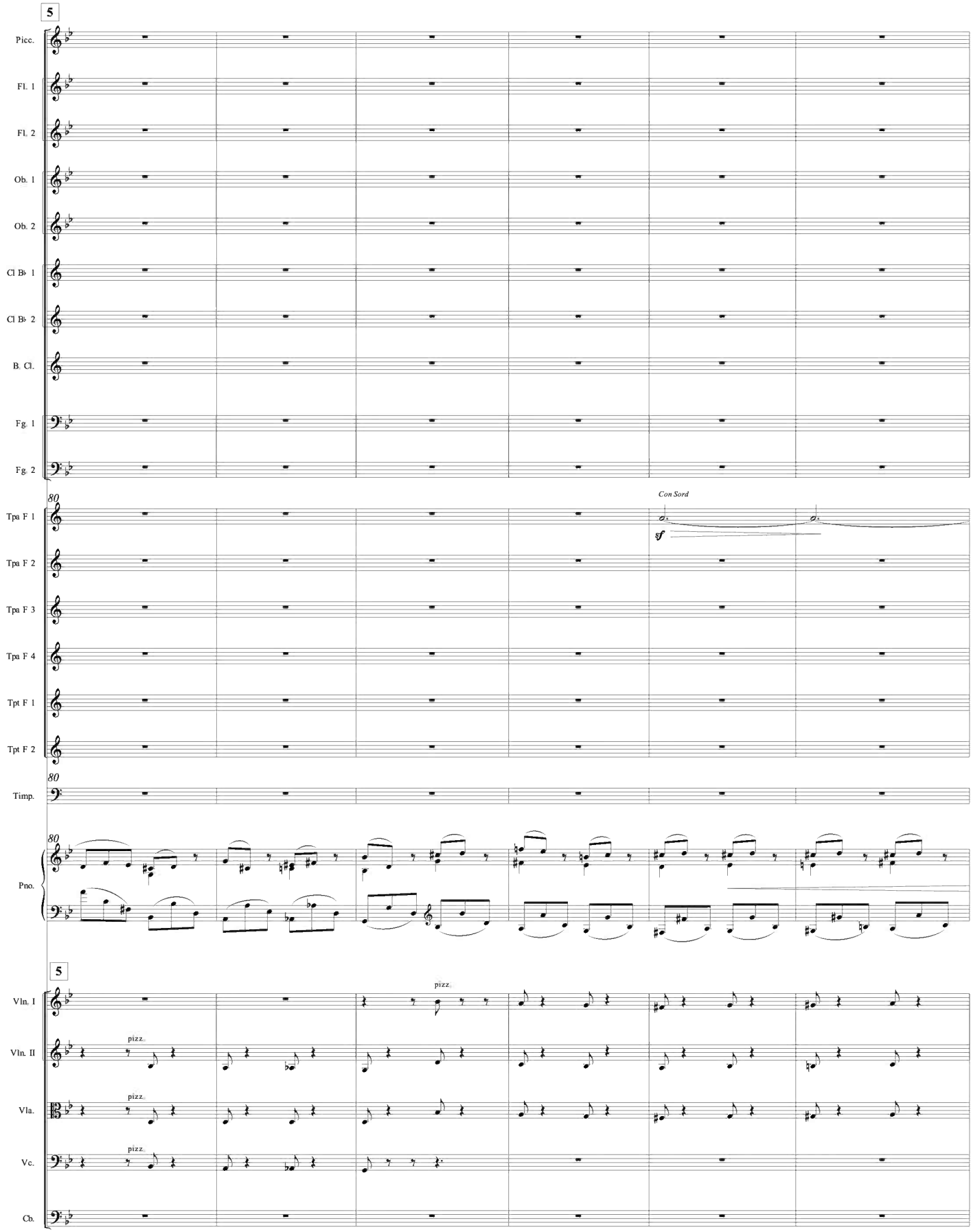

3
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
f
f
3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
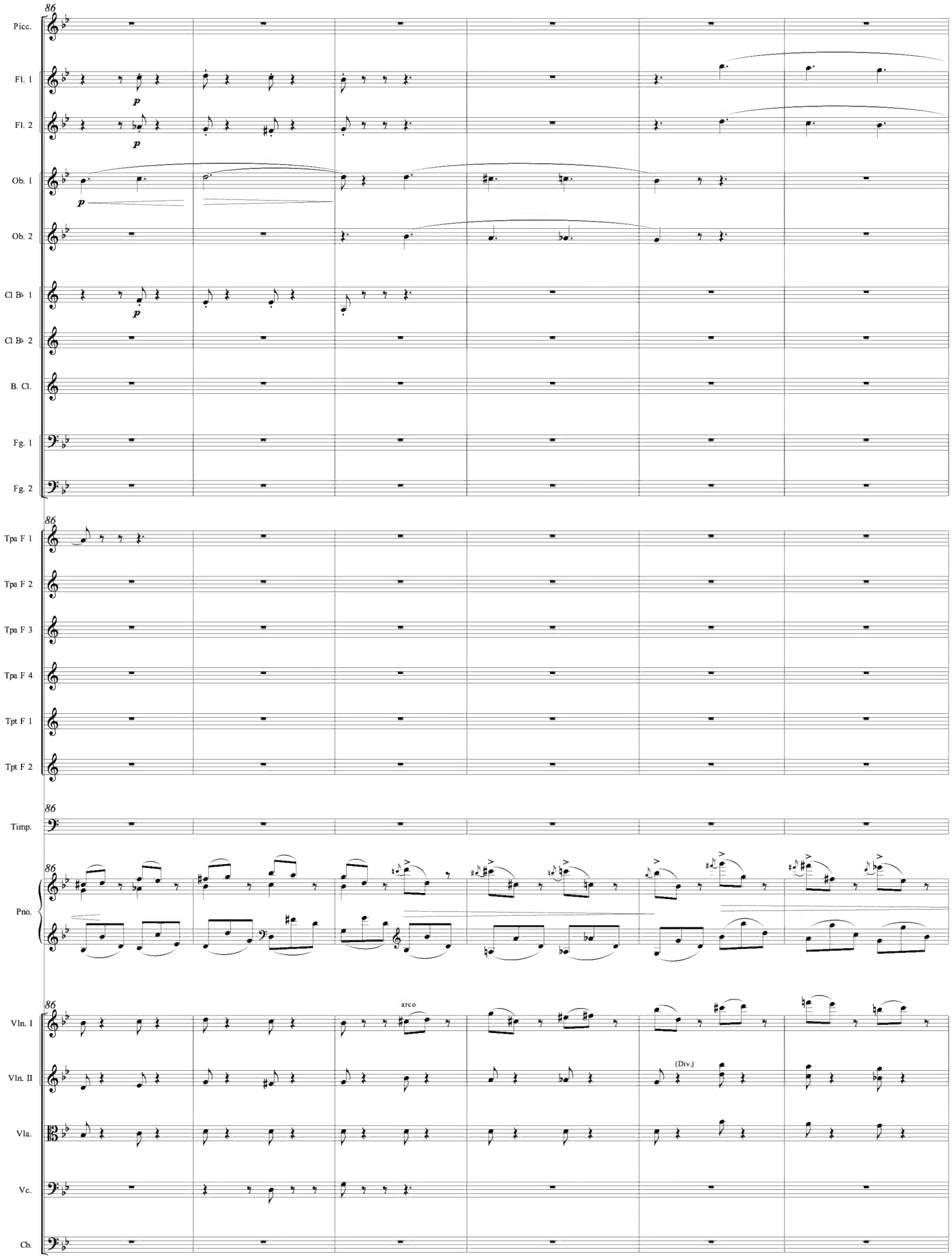

56
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
56
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
56
Timp.
56
Pno.
f
56
Vln. I
pizz.
f
Vln. II
pizz.
f
Vla.
pizz.
f
Vc.
pizz.
f
Cb.

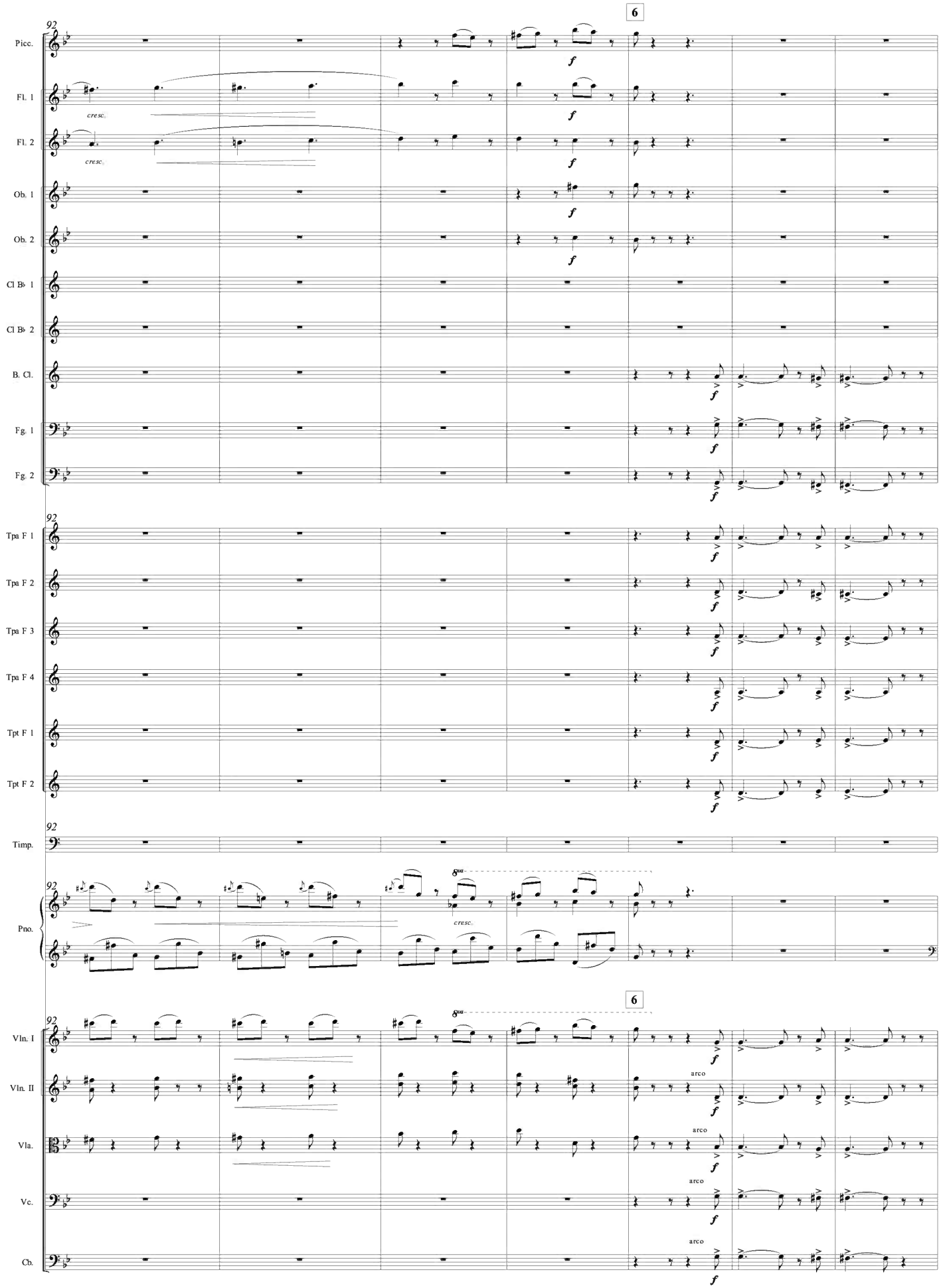

4
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
f
p
cresc.
4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
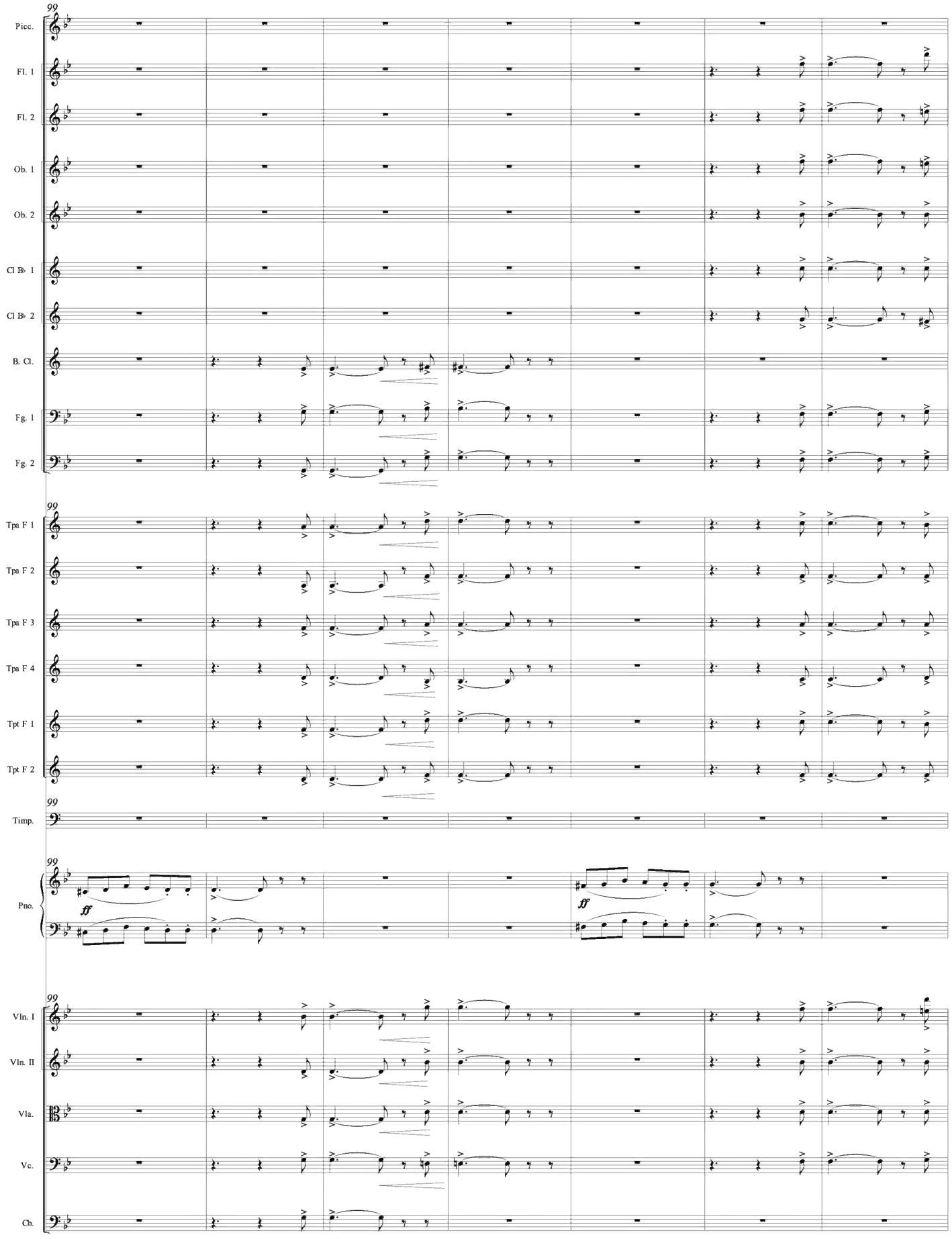

68
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
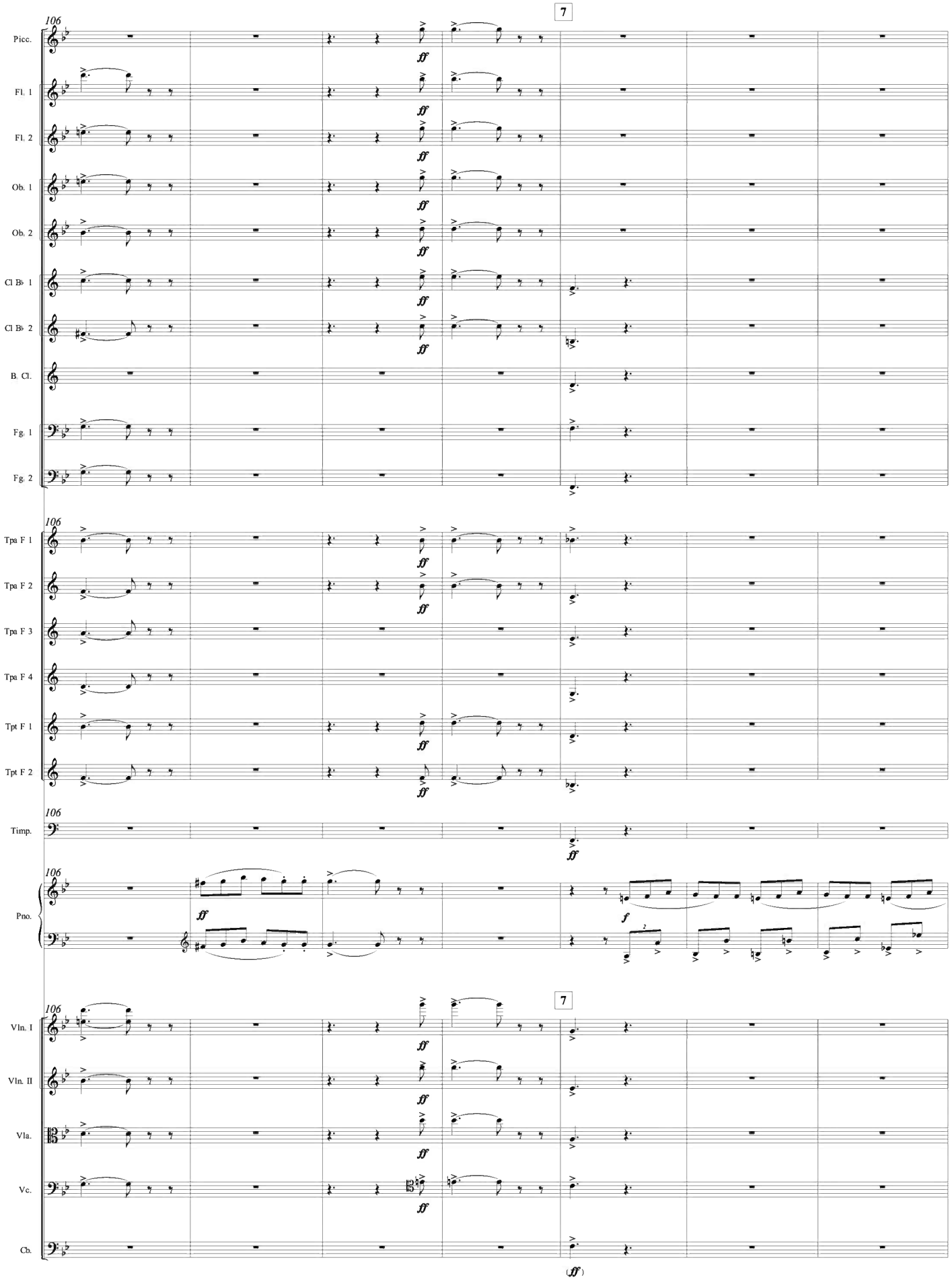

74
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
74
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
74
Timp.
74
Pno.
74
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

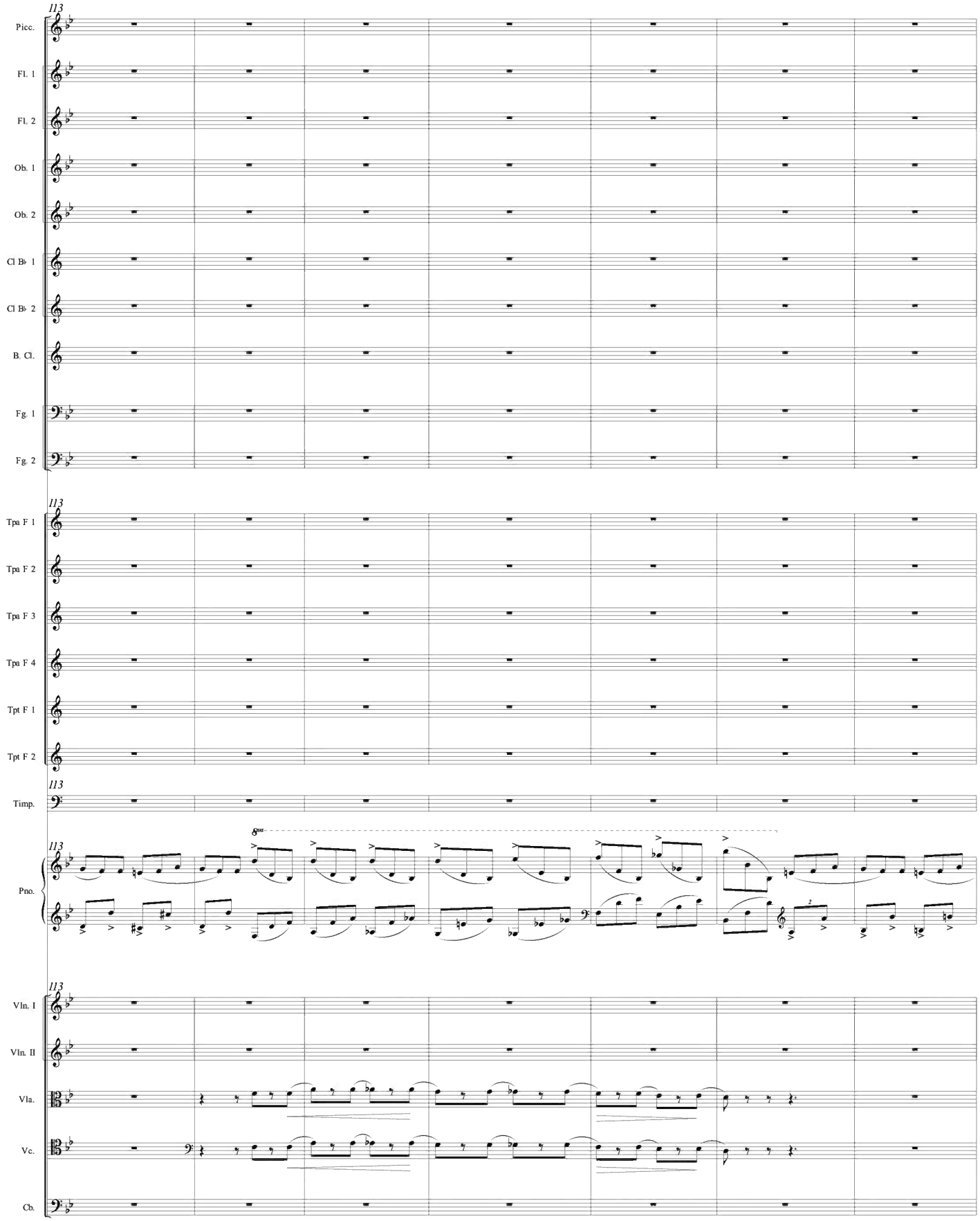

5
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
80
Con Sord
sf
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
80
Timp.
80
Pno.
5
pizz.
Vln. I
pizz.
Vln. II
pizz.
Vla.
pizz.
Vc.
Cb.
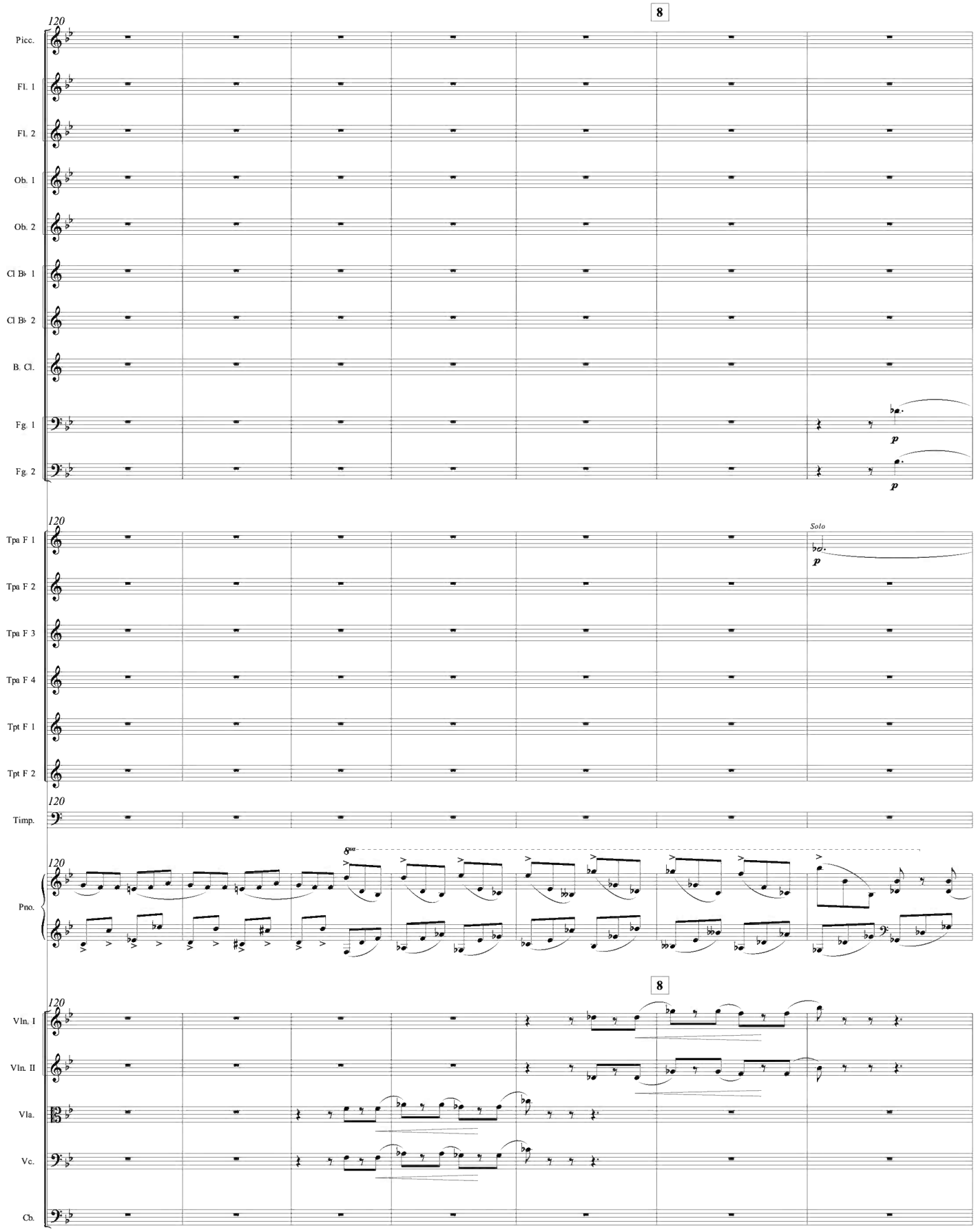

86
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
(Div.)
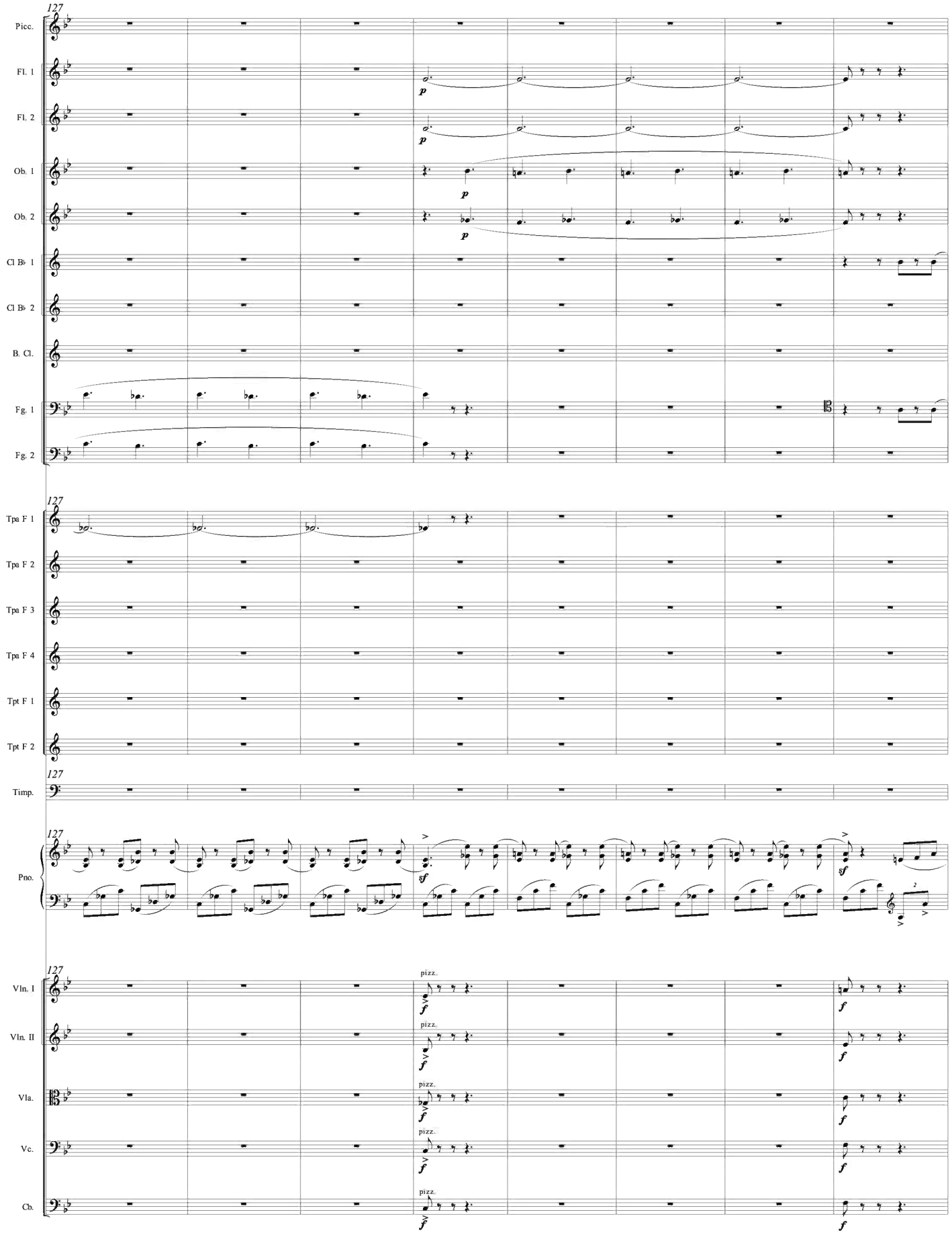

6
92
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
cresc.
f
6
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco

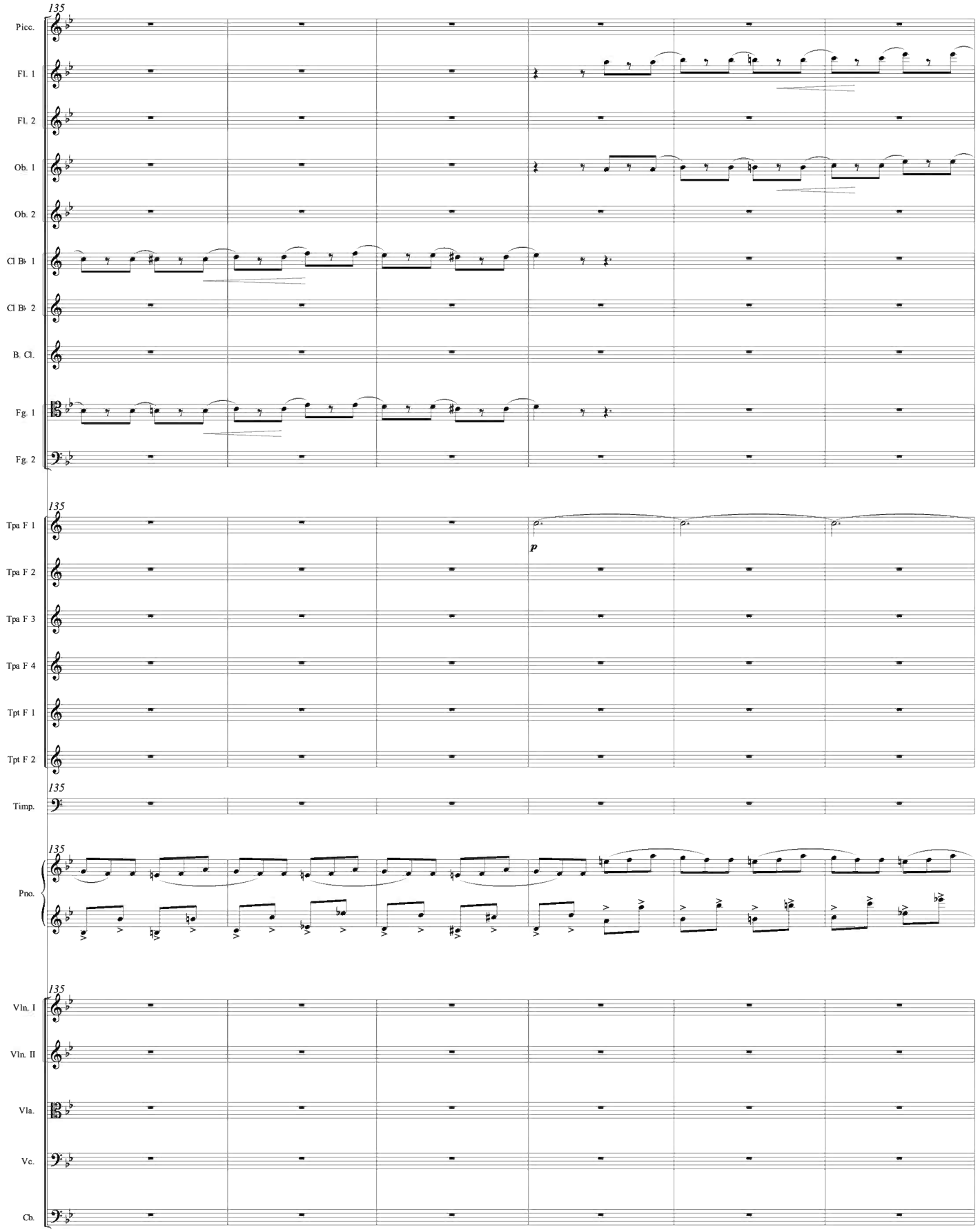

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
ff
ff
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
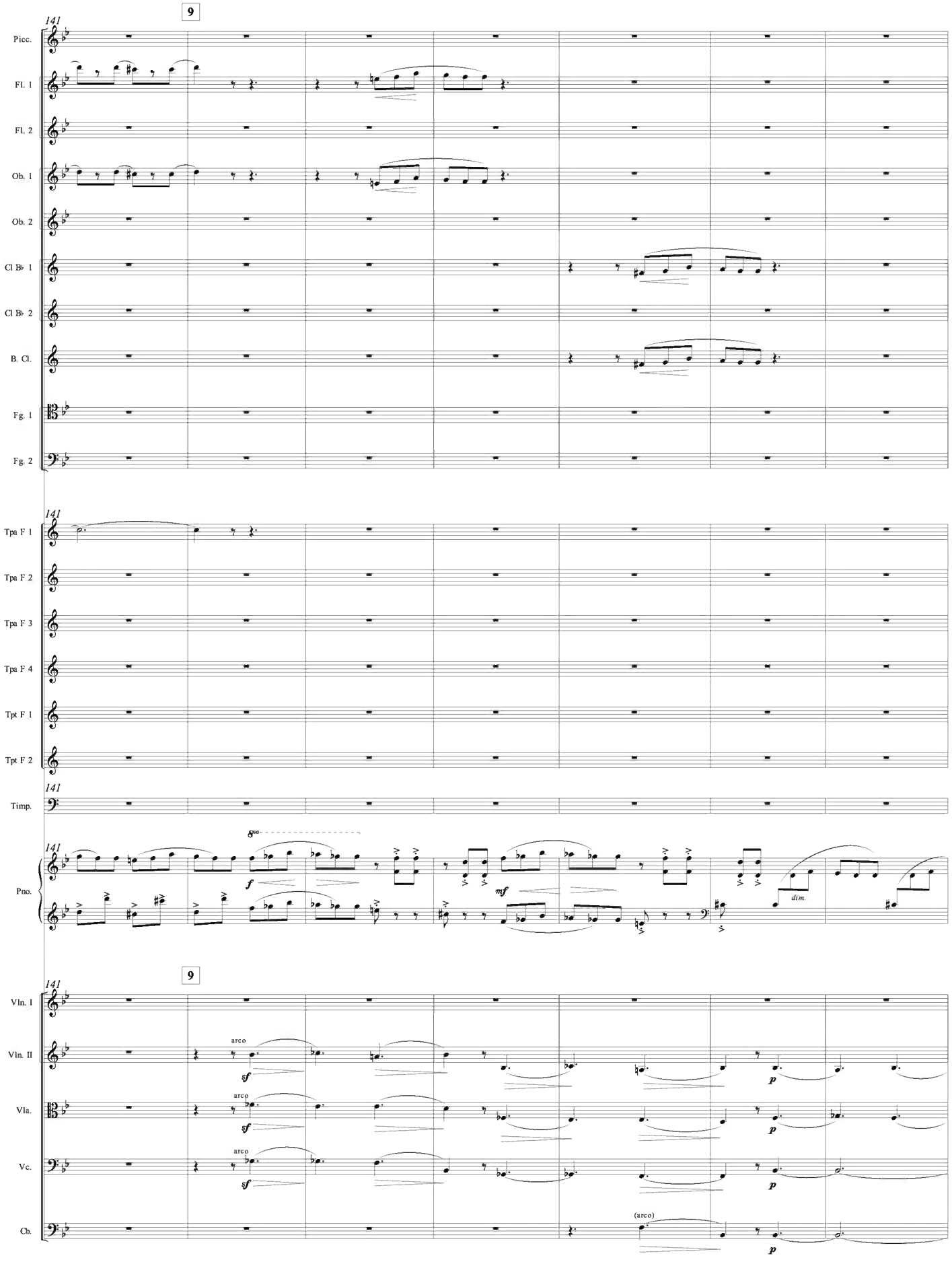

106
7
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
f

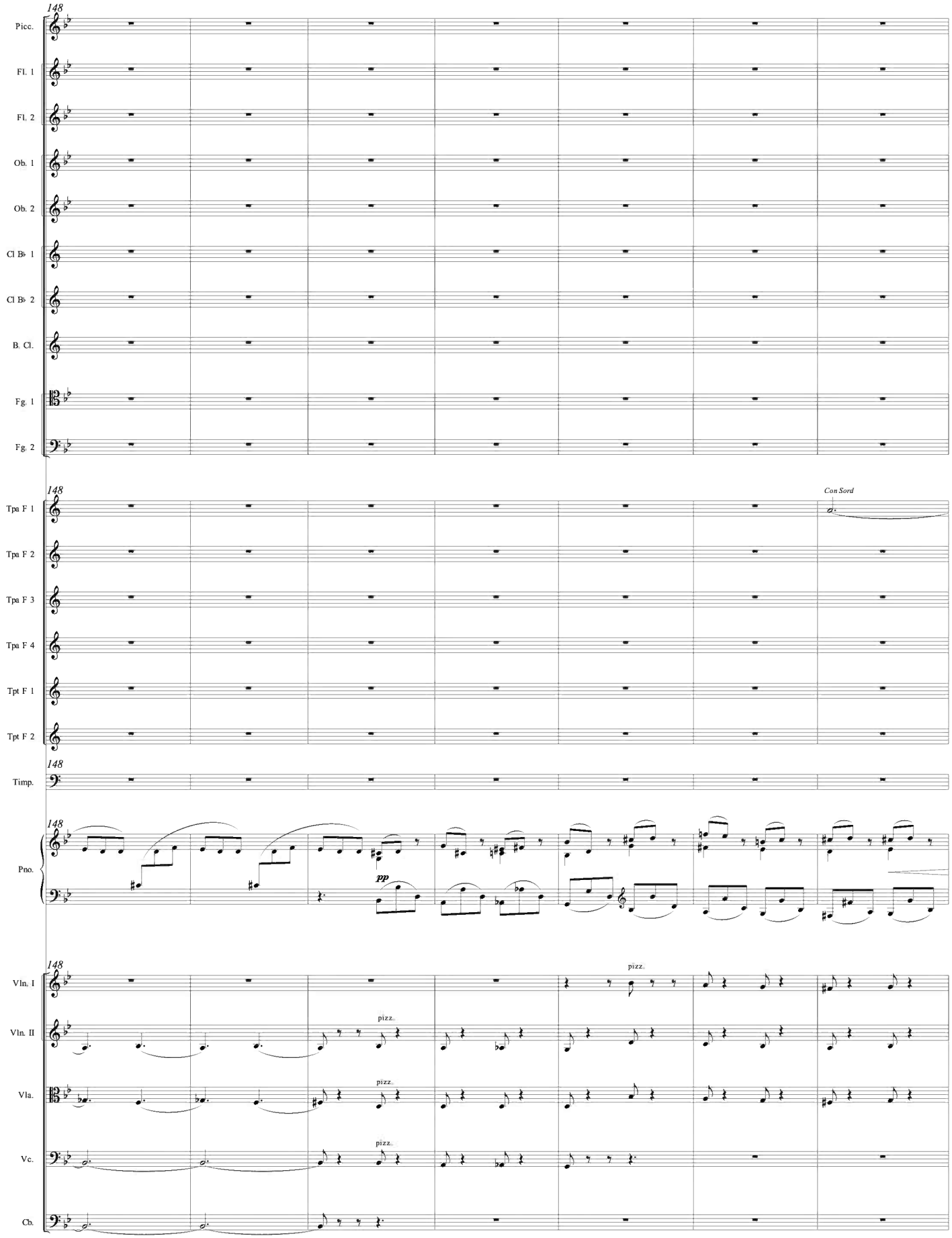

113
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
113
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
113
Timp.
113
8va
Pno.
113
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
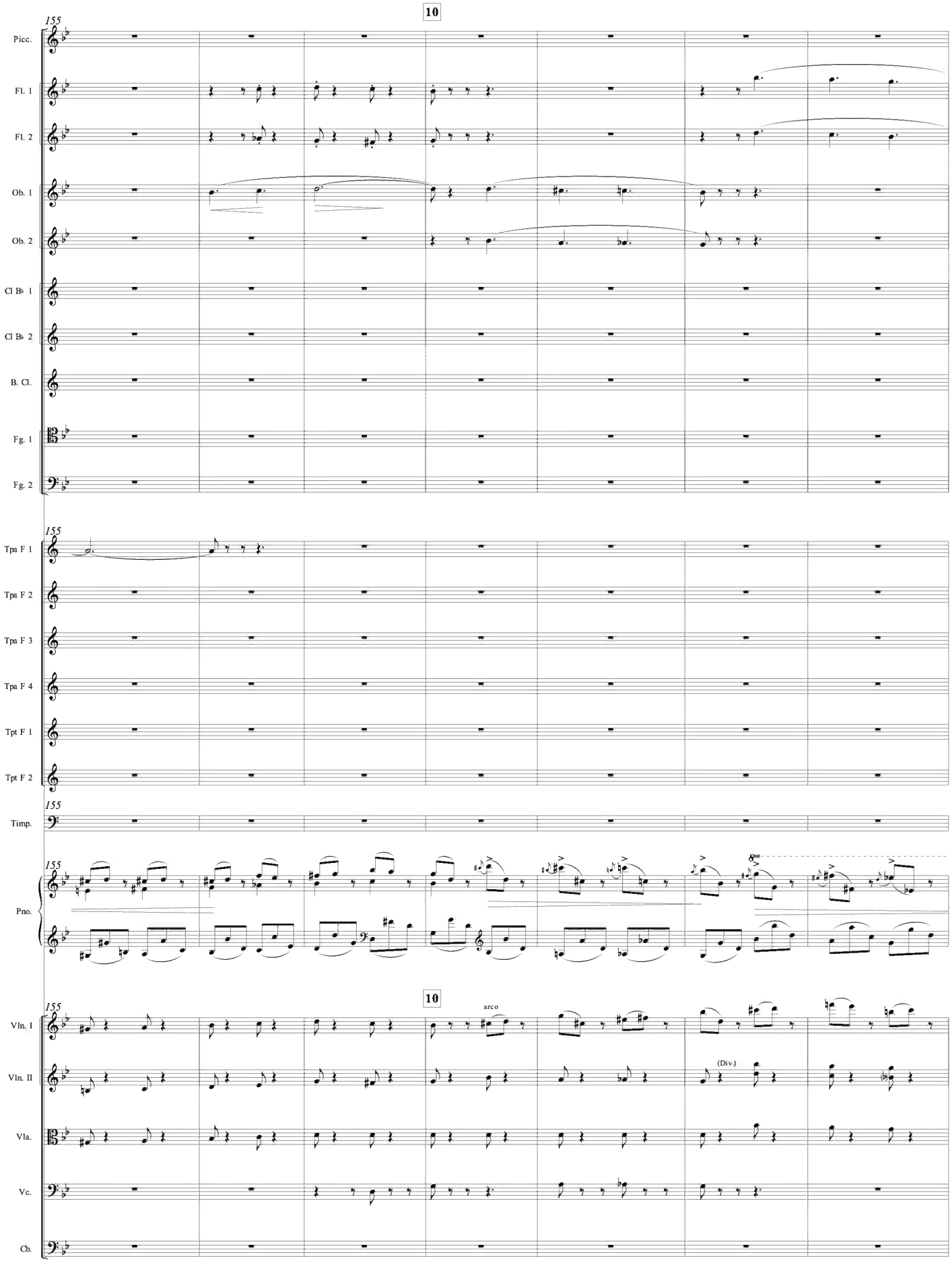

8
120
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
p
120
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Solo
p
120
Timp.
120
Pno.
8
120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
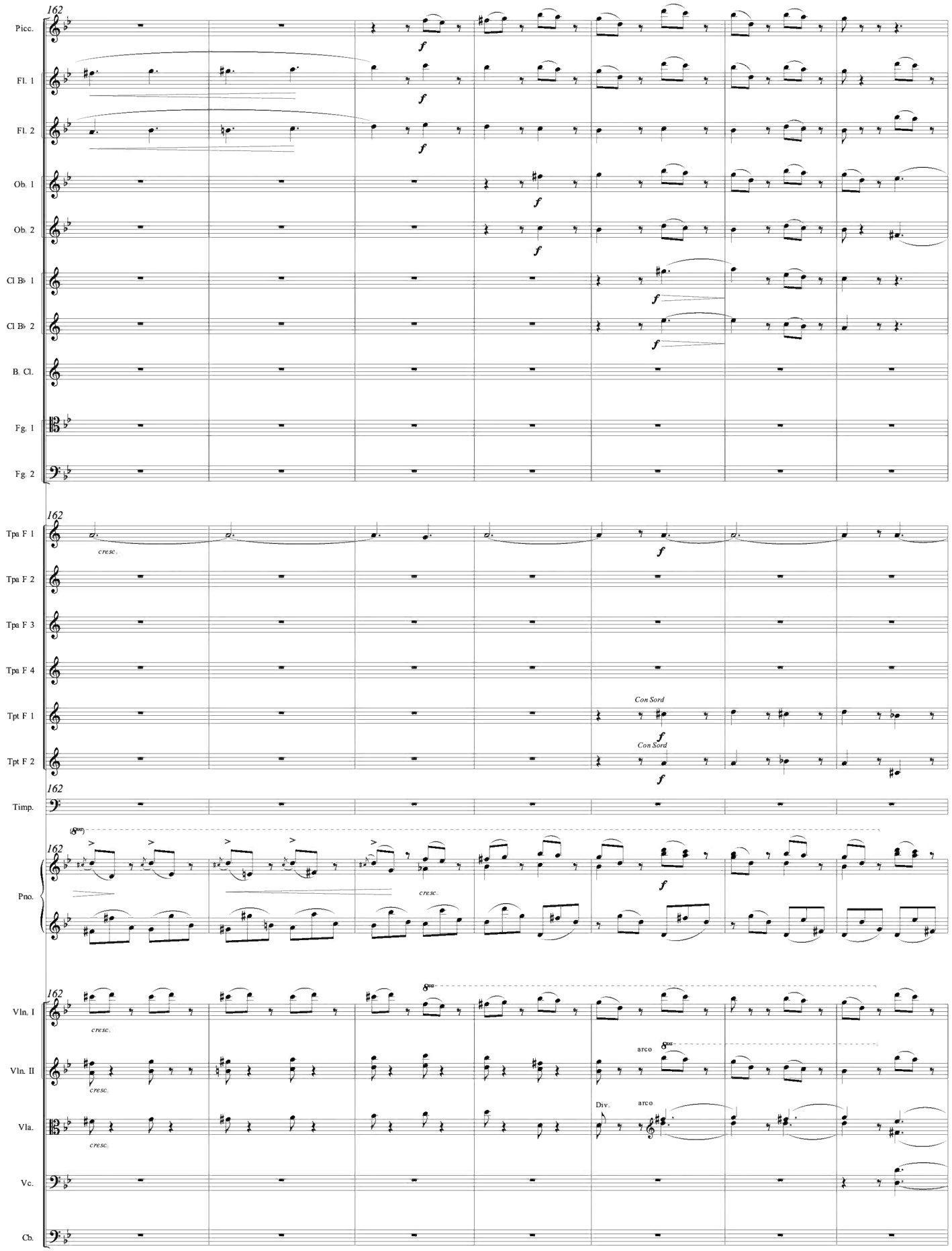

127
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
sf
f
pizz.
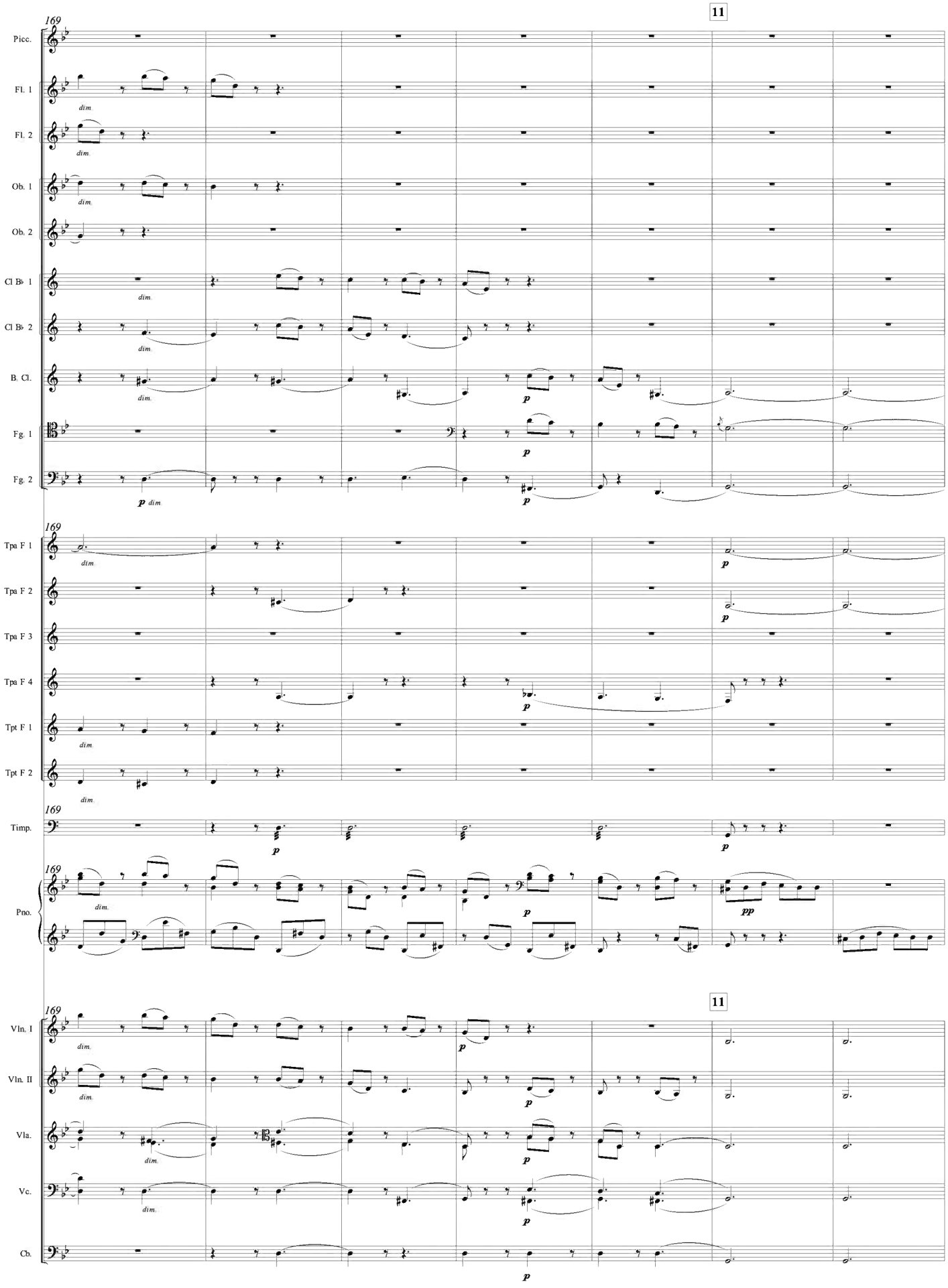

135
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
135
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
p
135
Timp.
135
Pno.
135
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
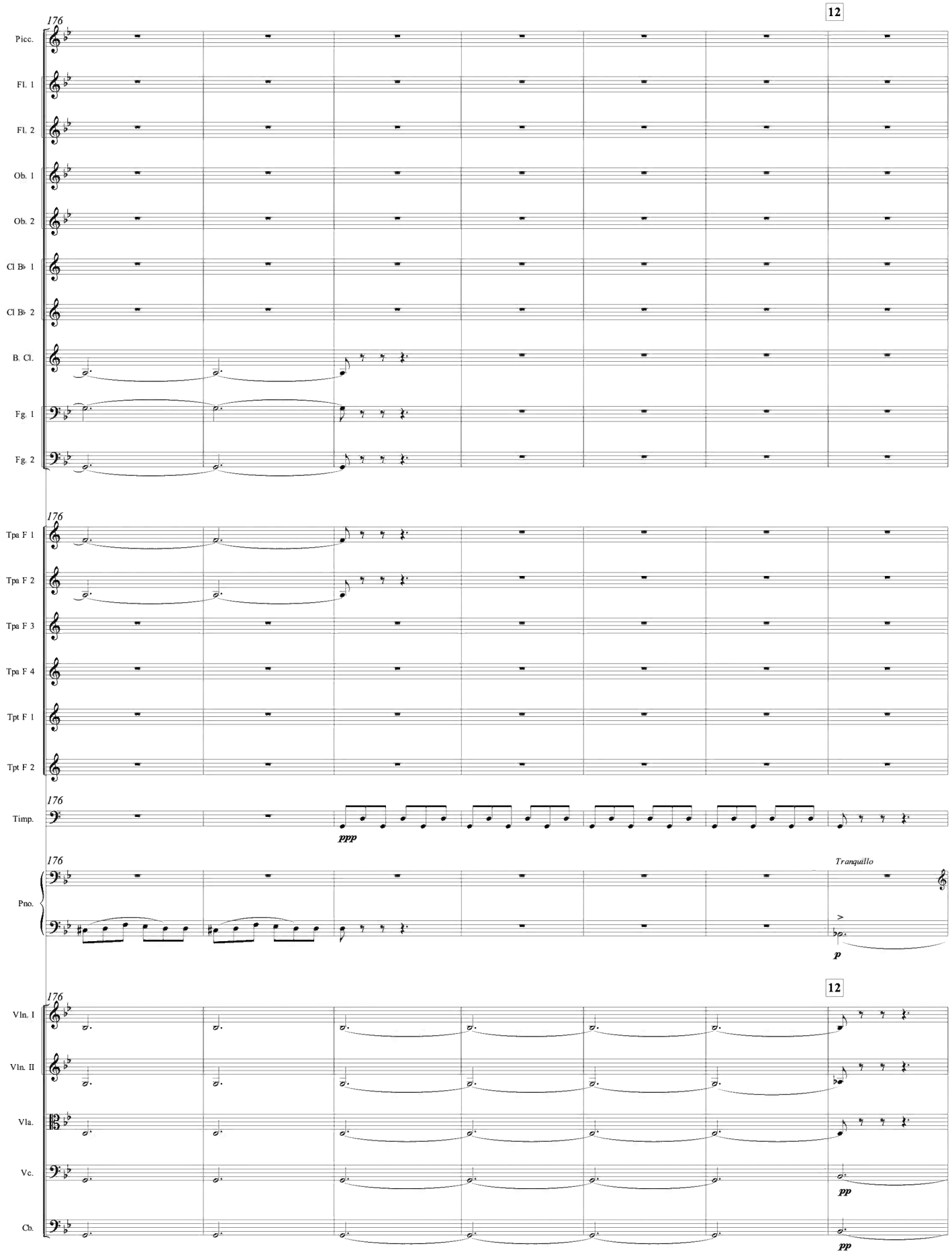

141
9
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
8va
f
mf
dim.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
sf
p
(arco)

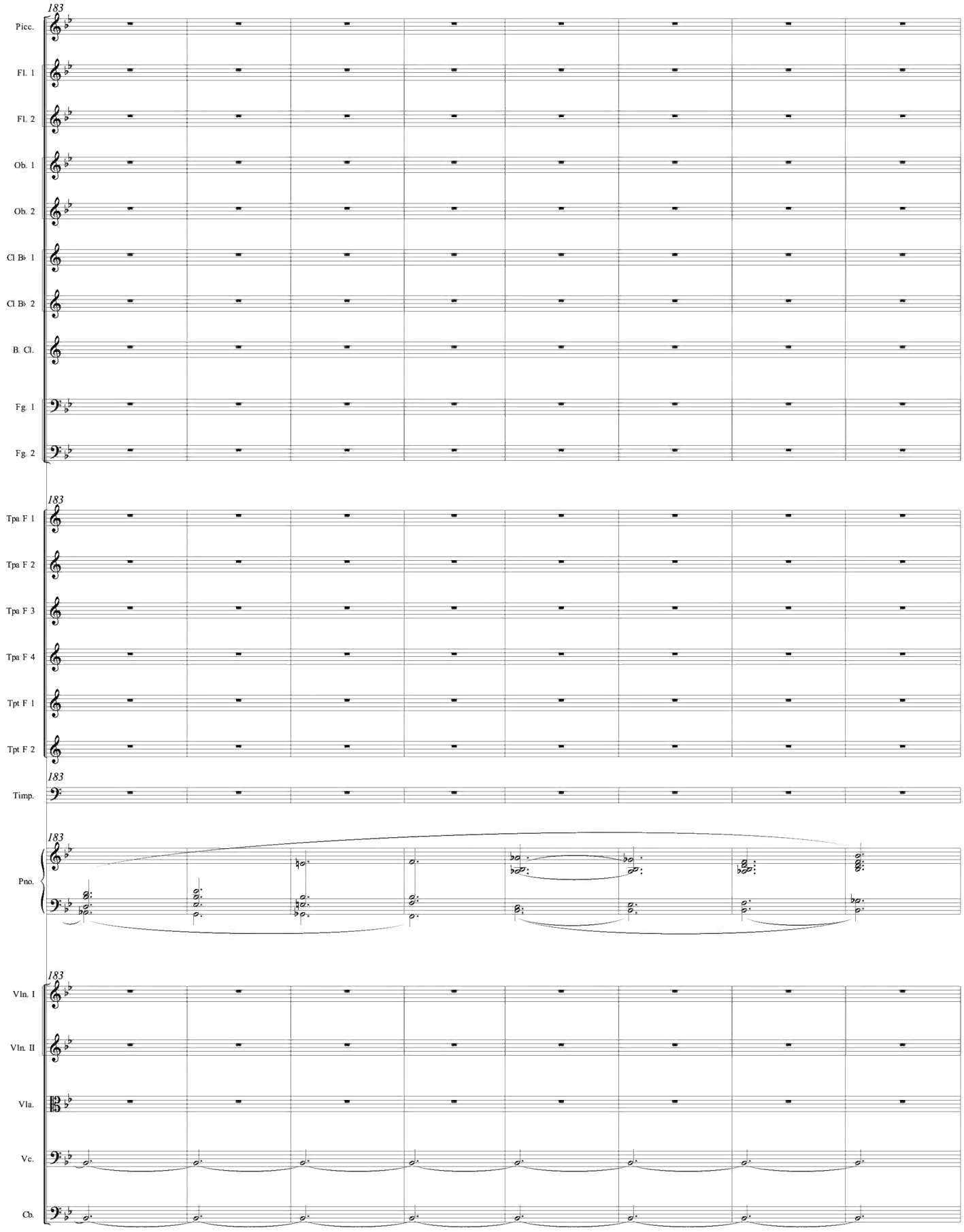

148
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
148
Con Sord
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
148
Timp.
148
pp
Pno.
148
pizz.
Vln. I
pizz.
Vln. II
pizz.
Vla.
pizz.
Vc.
Cb.
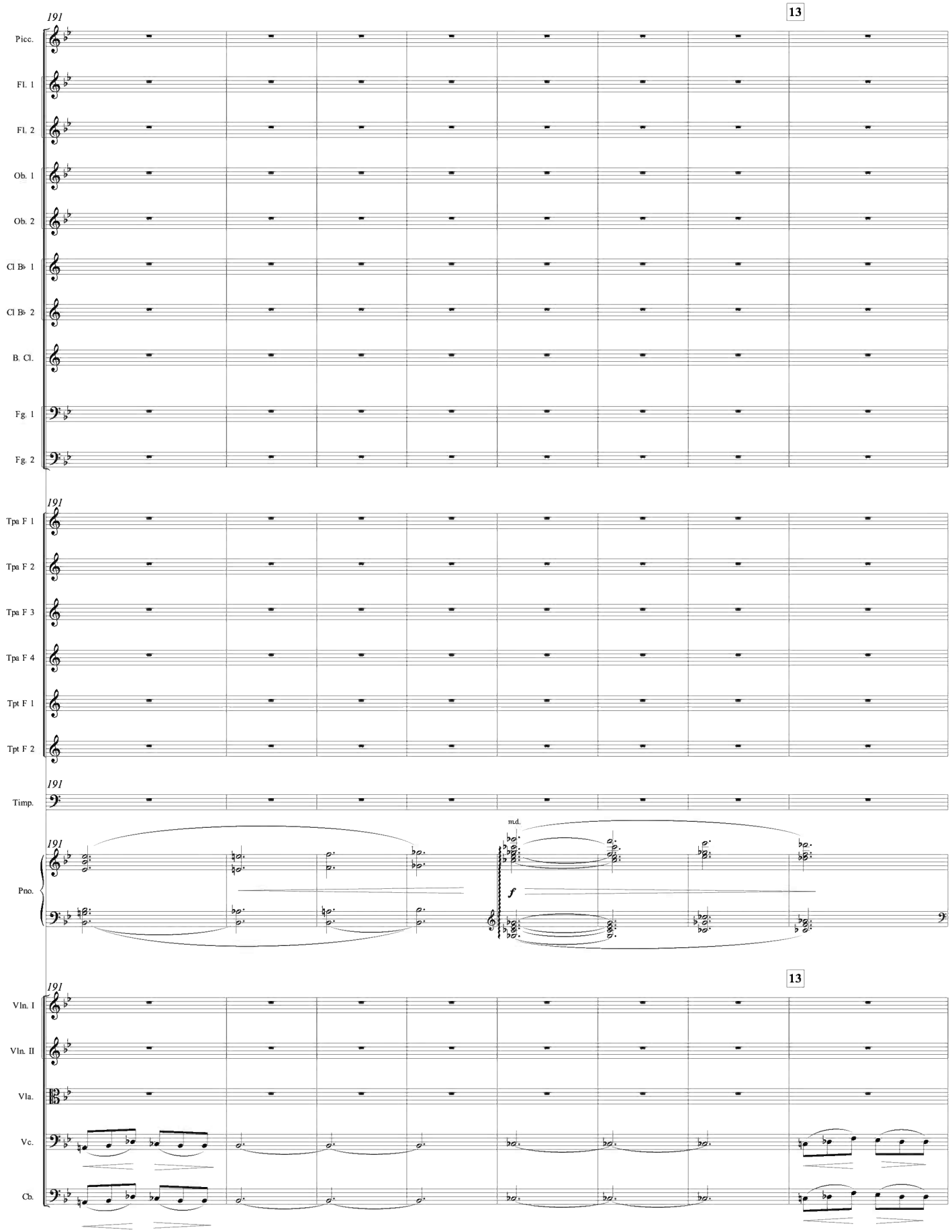

10
155
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
8va
10
Vln. I
arco
Vln. II
(Div.)
Vla.
Vc.
Cb.

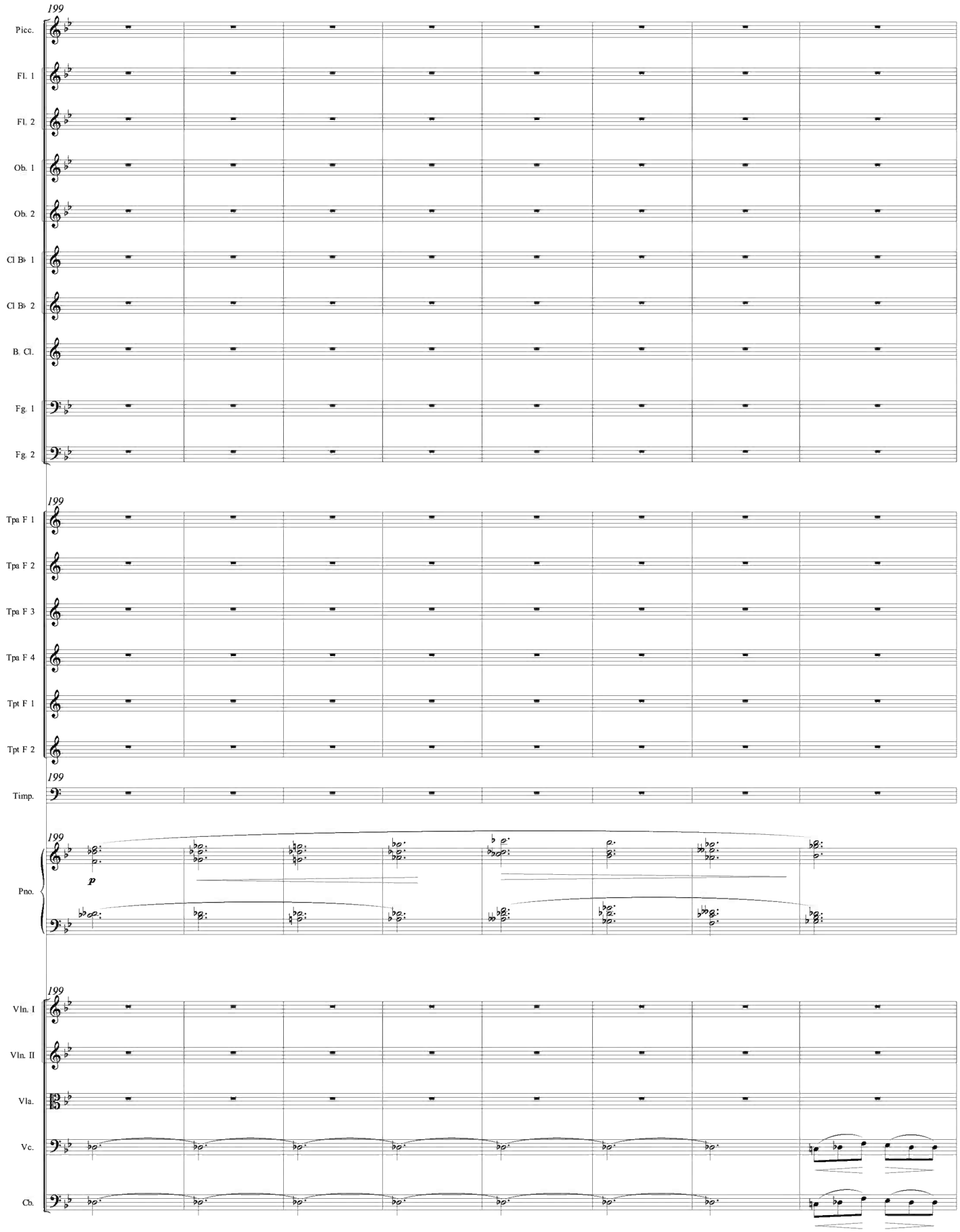

162
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
cresc.
Con Sord
arco
Div.
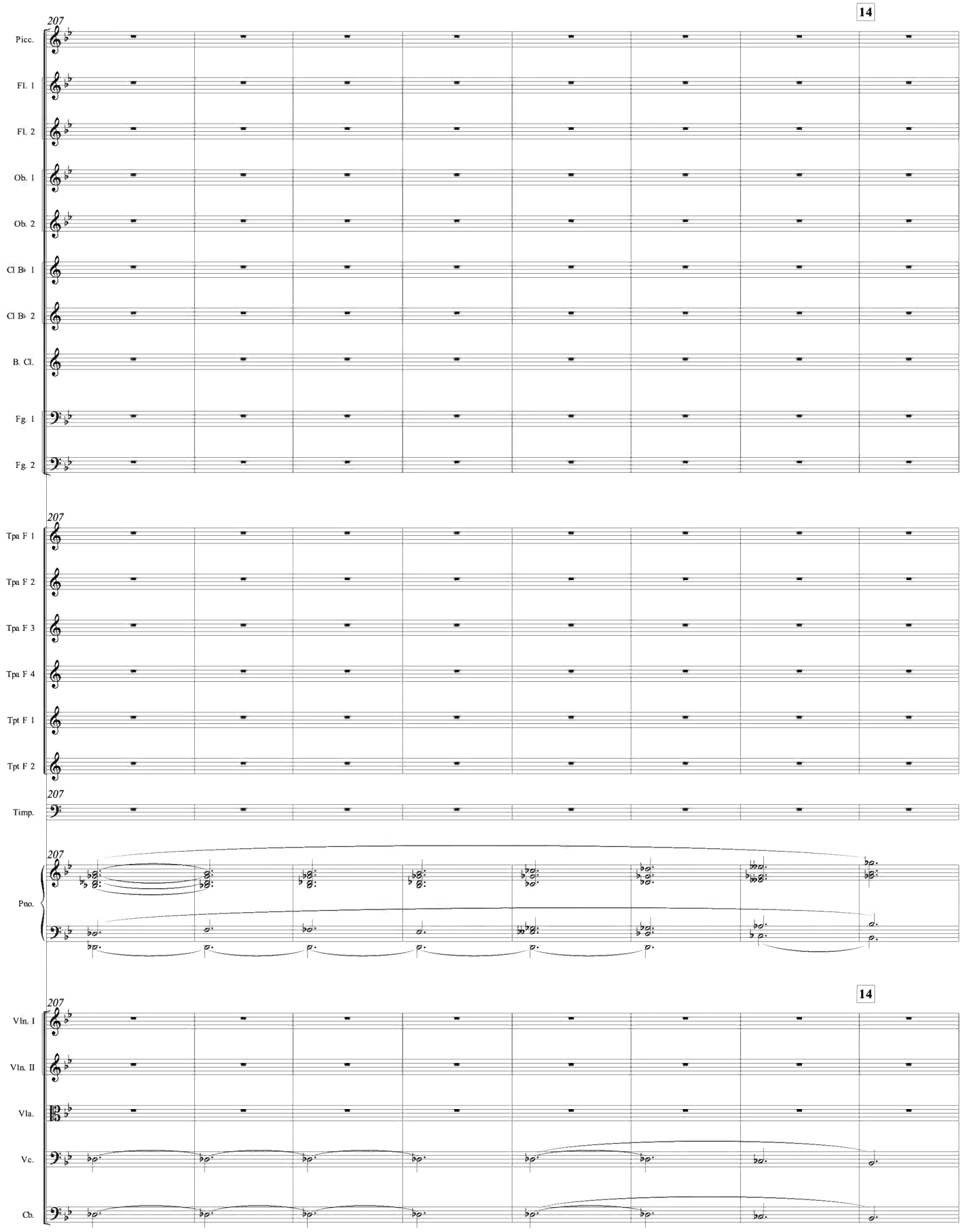

169
11
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.
p
pp
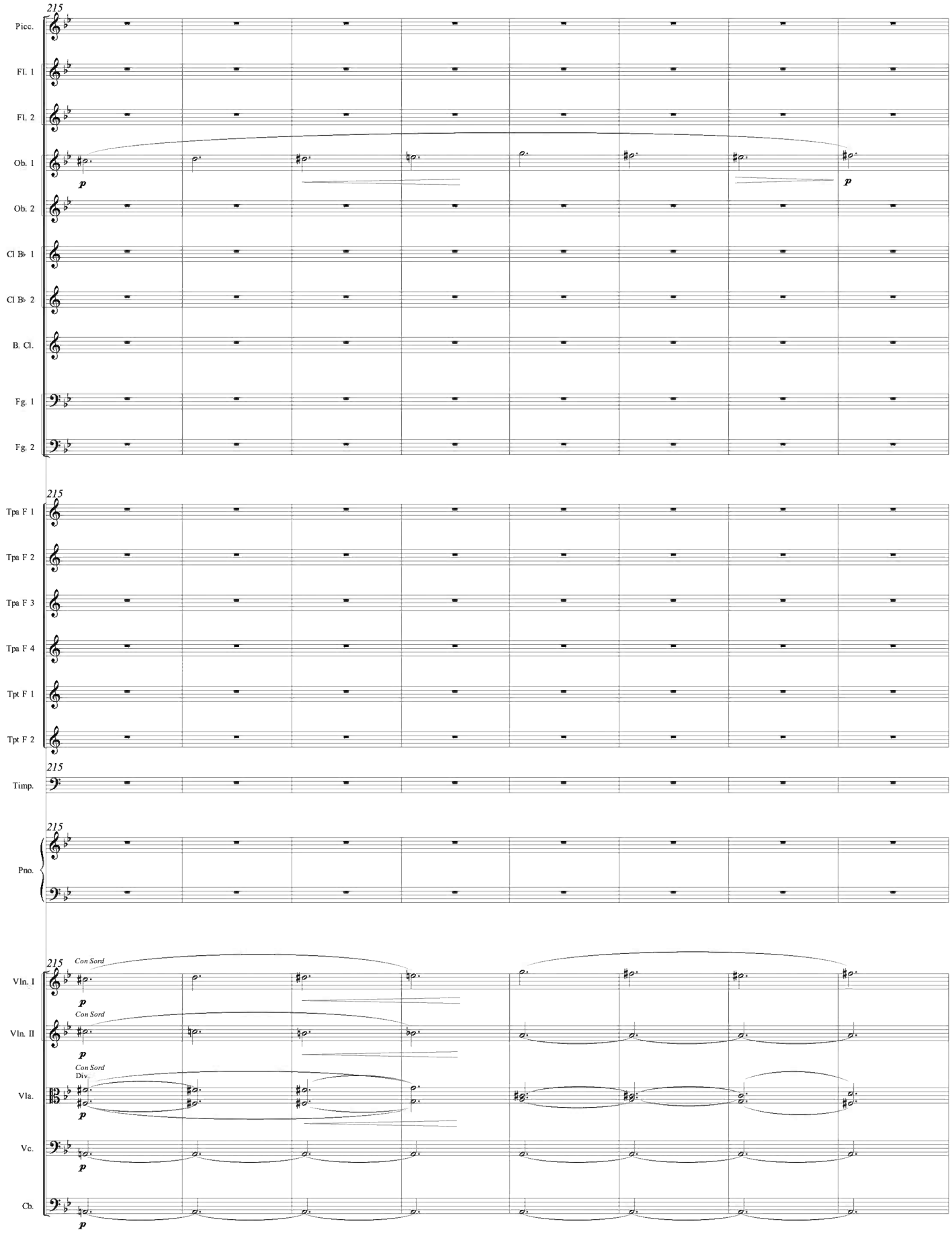

176
12
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
176
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
176
Timp.
ppp
176
Tranquillo
Pno.
p
176
12
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
Cb.
pp
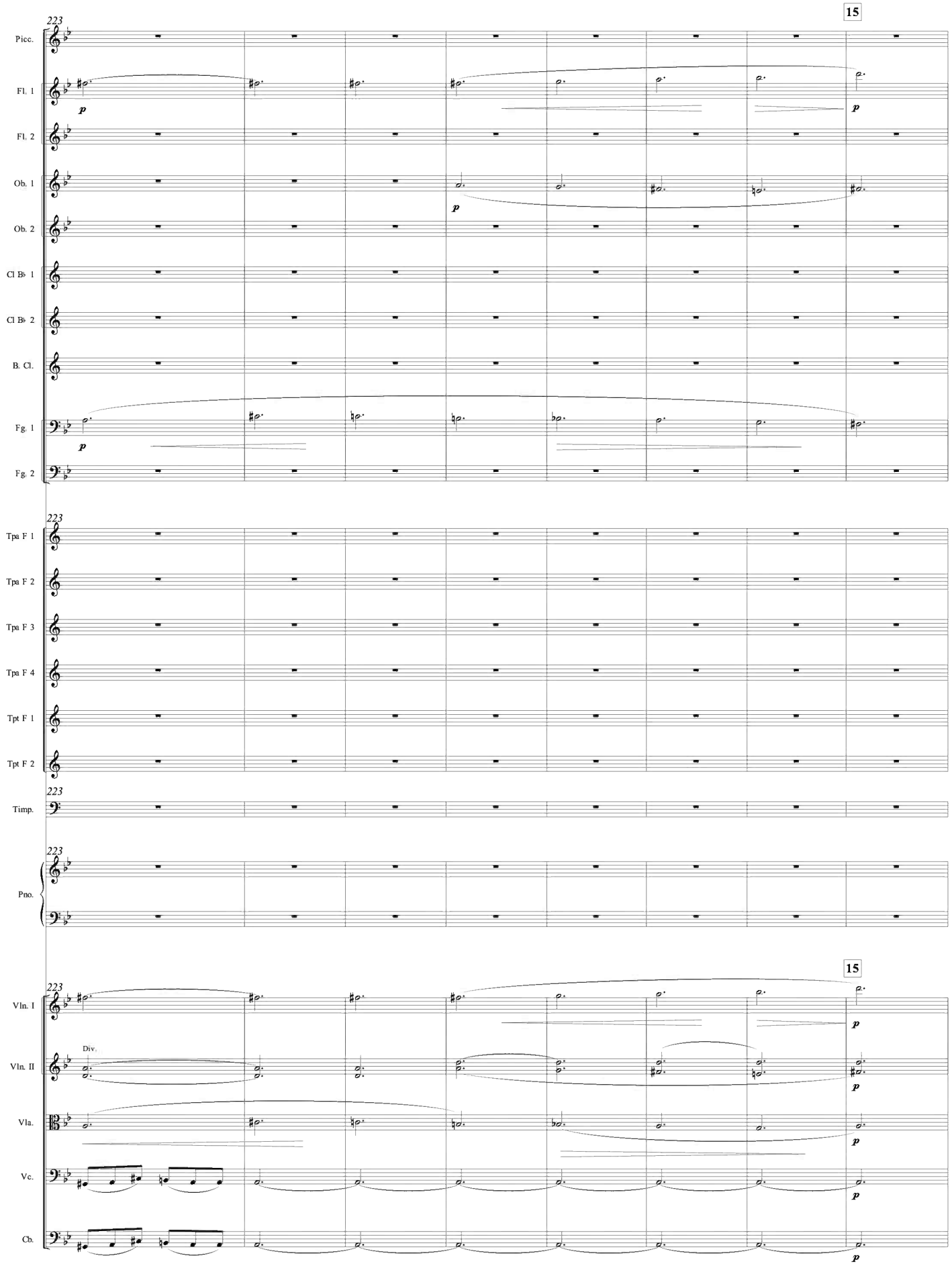

183
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
183
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
183
Timp.
183
Pno.
183
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
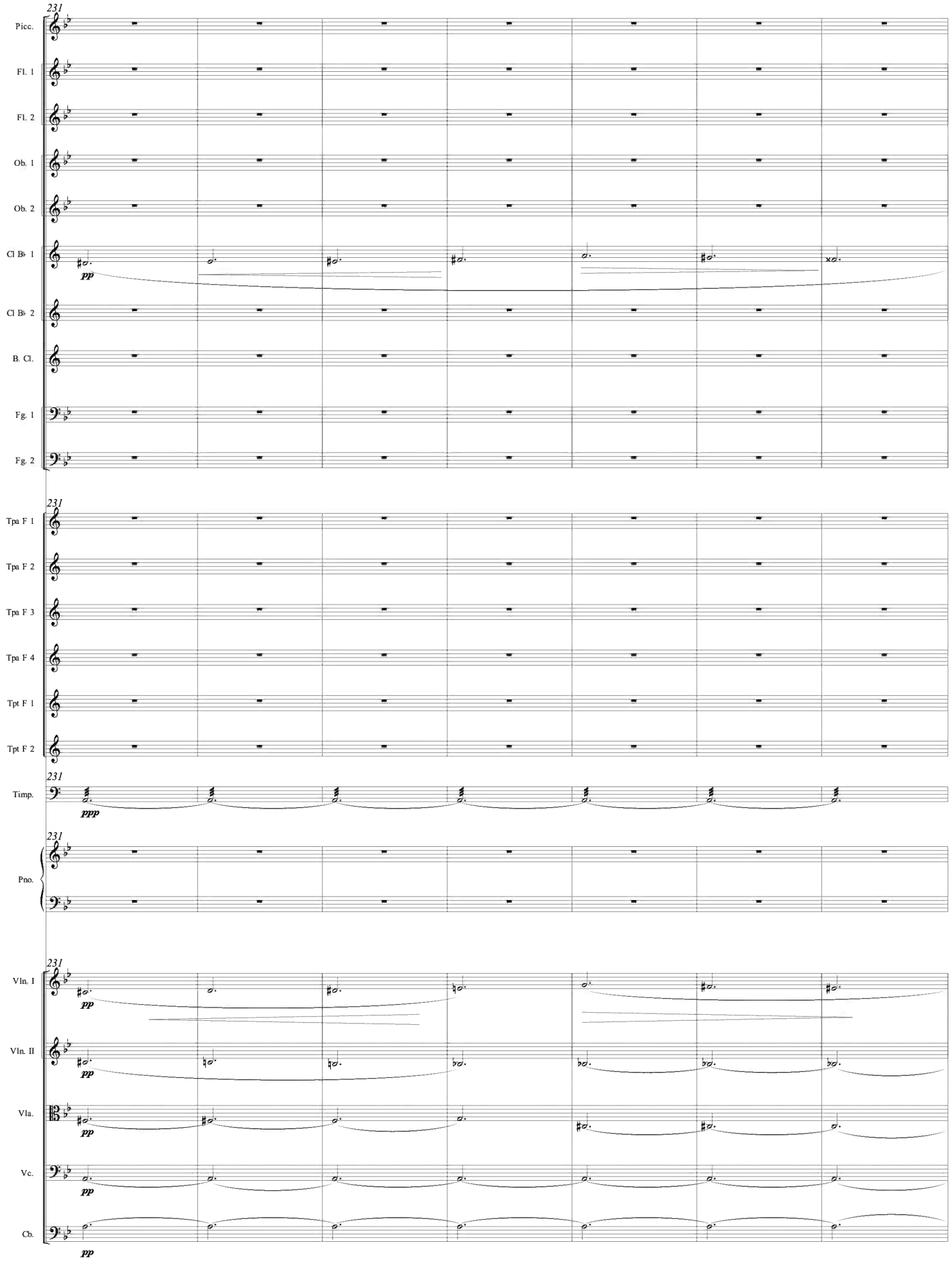

191
13
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
m.d.
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
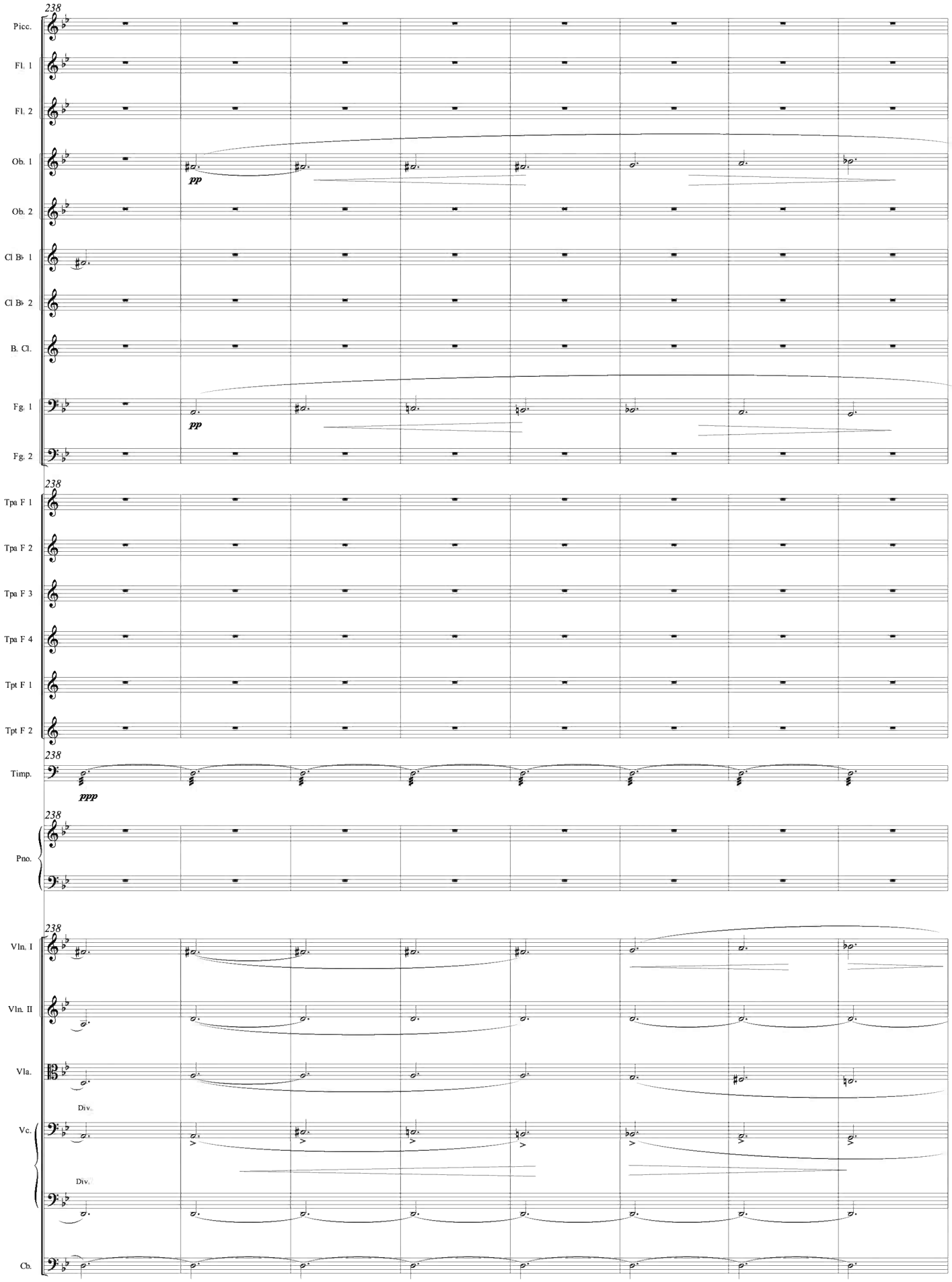

199
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
199
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
199
Timp.
199
p
Pno.
199
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
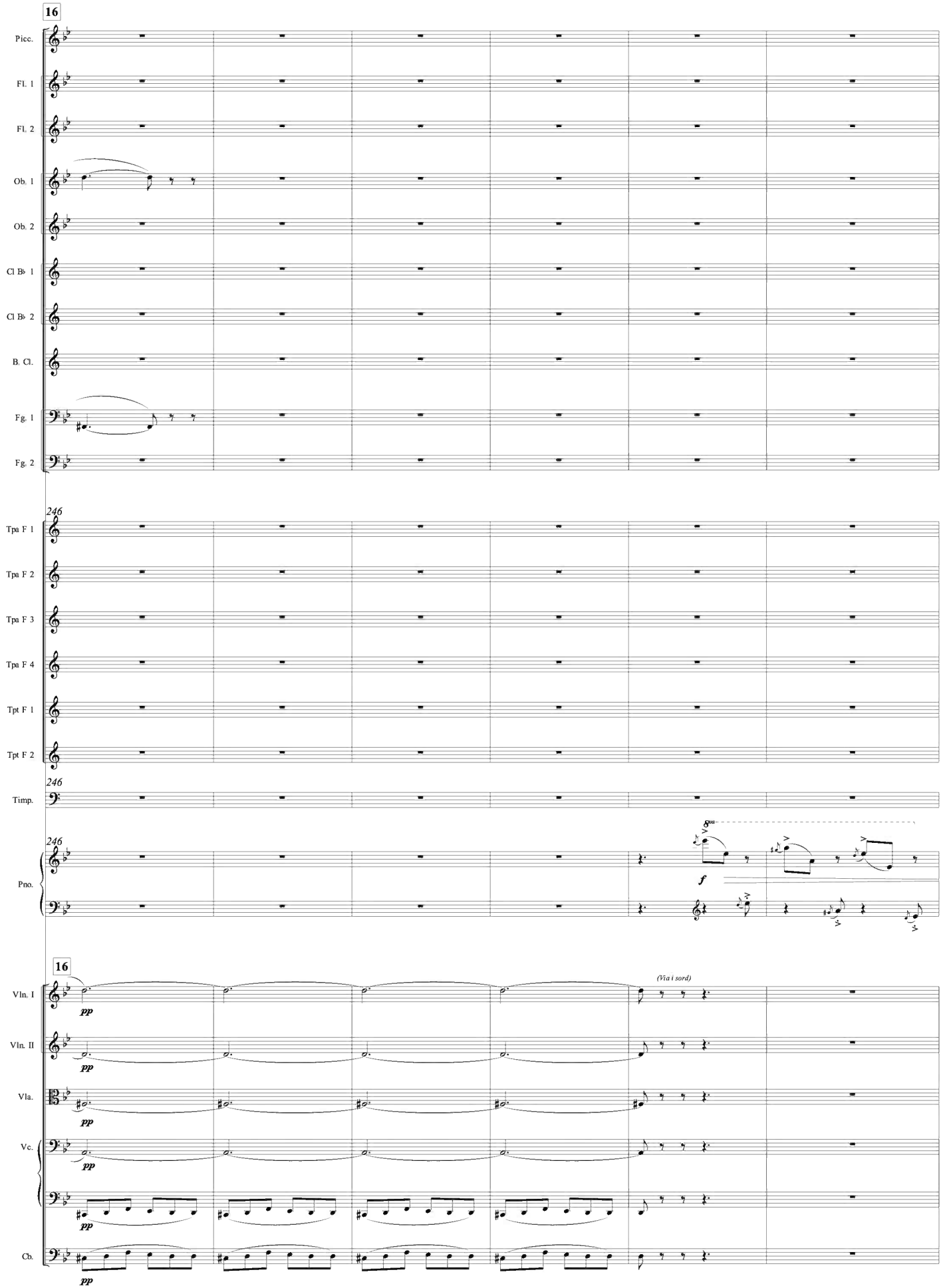

207
14
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
207
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
207
Timp.
207
Pno.
207
14
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
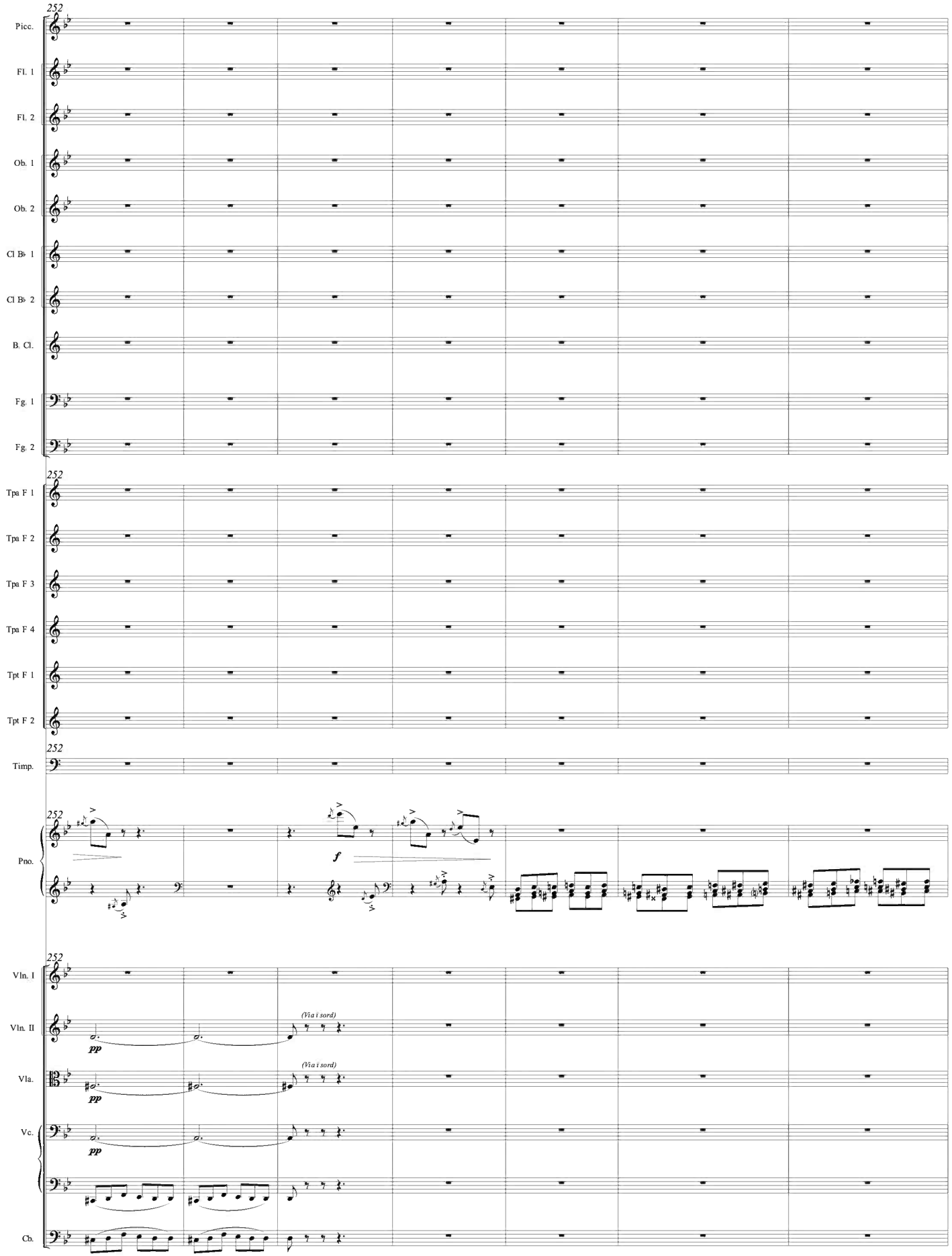

215
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
p
215
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
215
Timp.
215
Pno.
215
Con Sord
Vln. I
p
Con Sord
Vln. II
p
Con Sord
Div.
Vla.
p
Vc.
p
Cb.
p

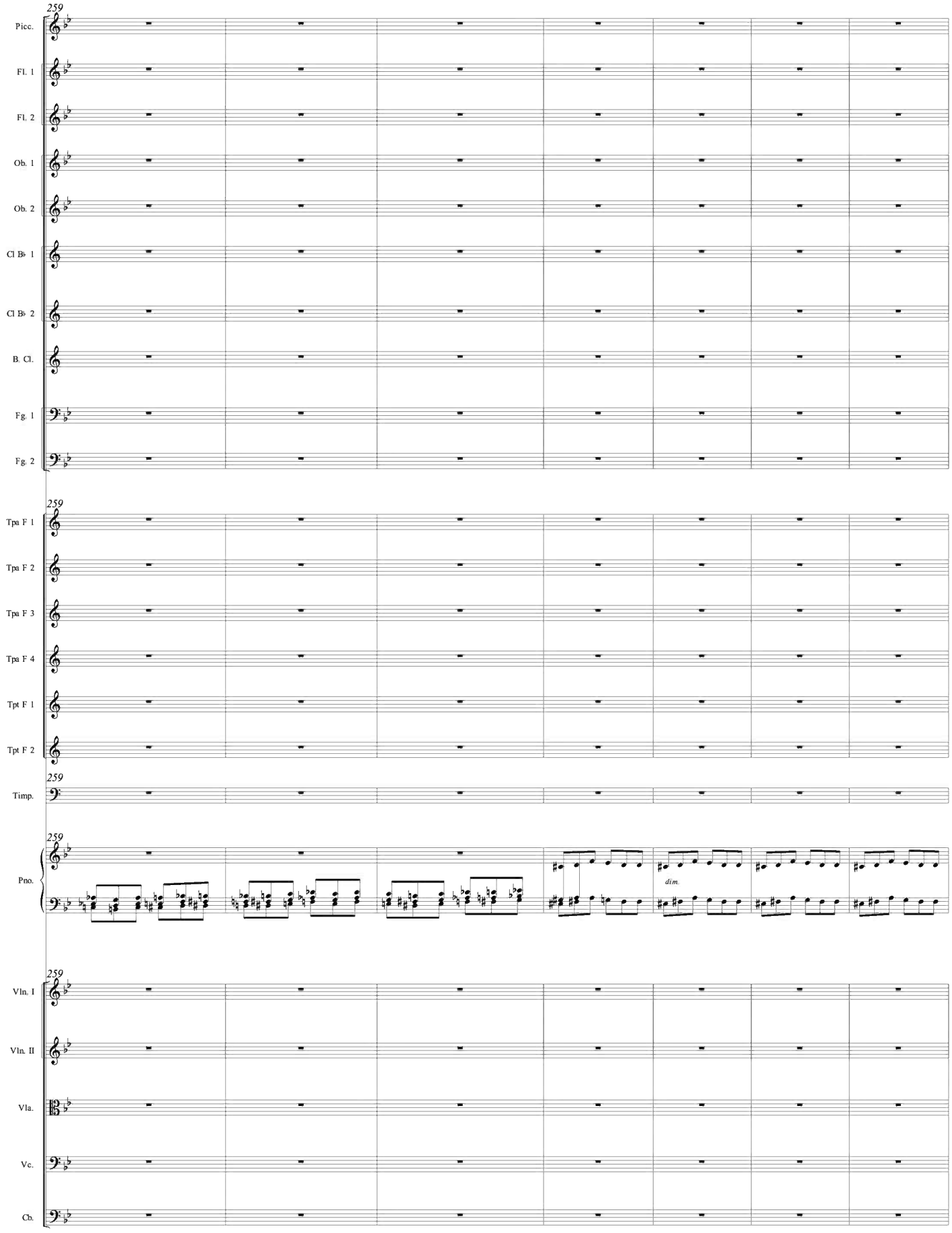

223
15
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Div.
Vla.
Vc.
Cb.
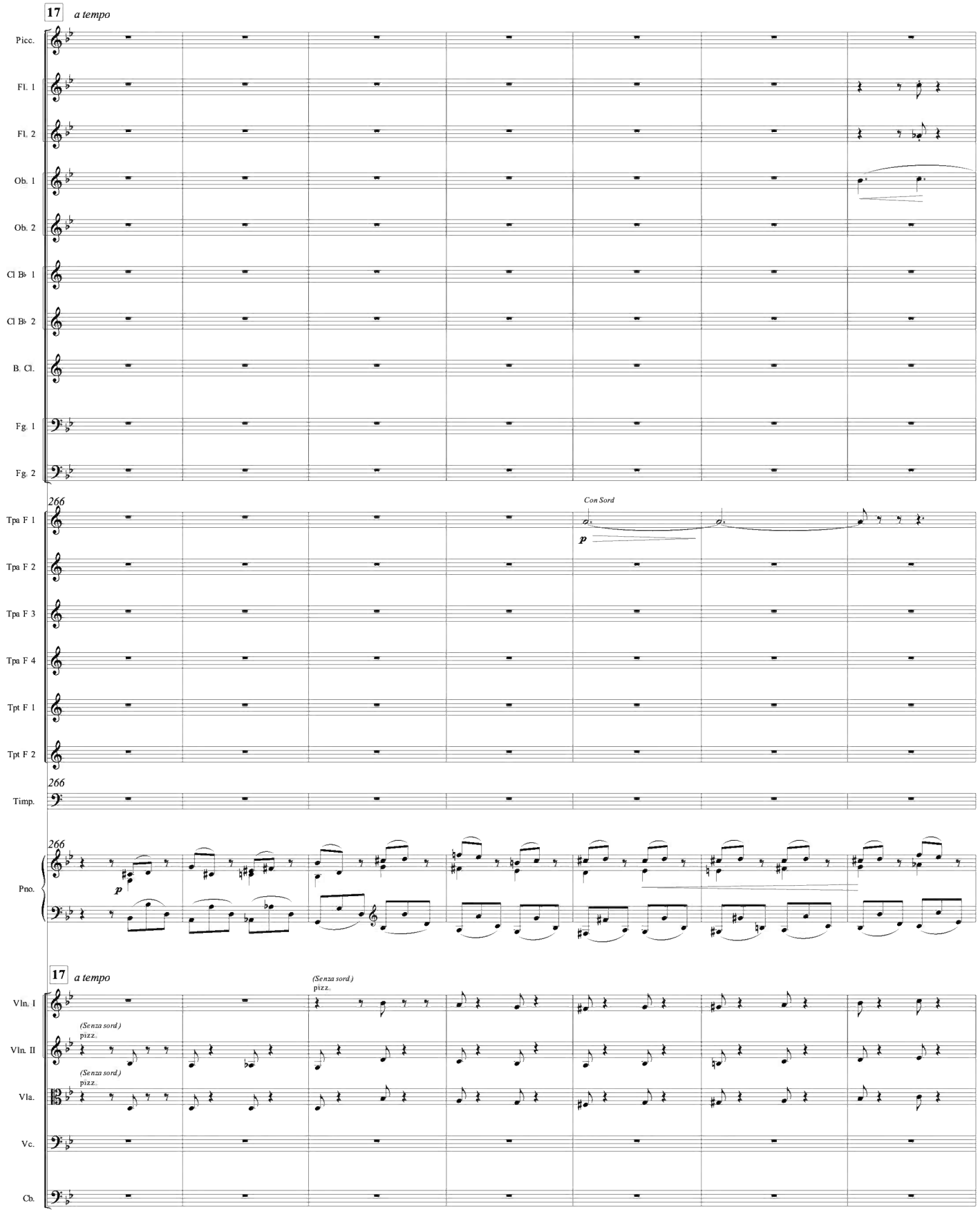

231
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
pp
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
231
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
231
Timp.
ppp
231
Pno.
231
Vln. I
pp
Vln. II
pp
Vla.
pp
Vc.
pp
Cb.
pp

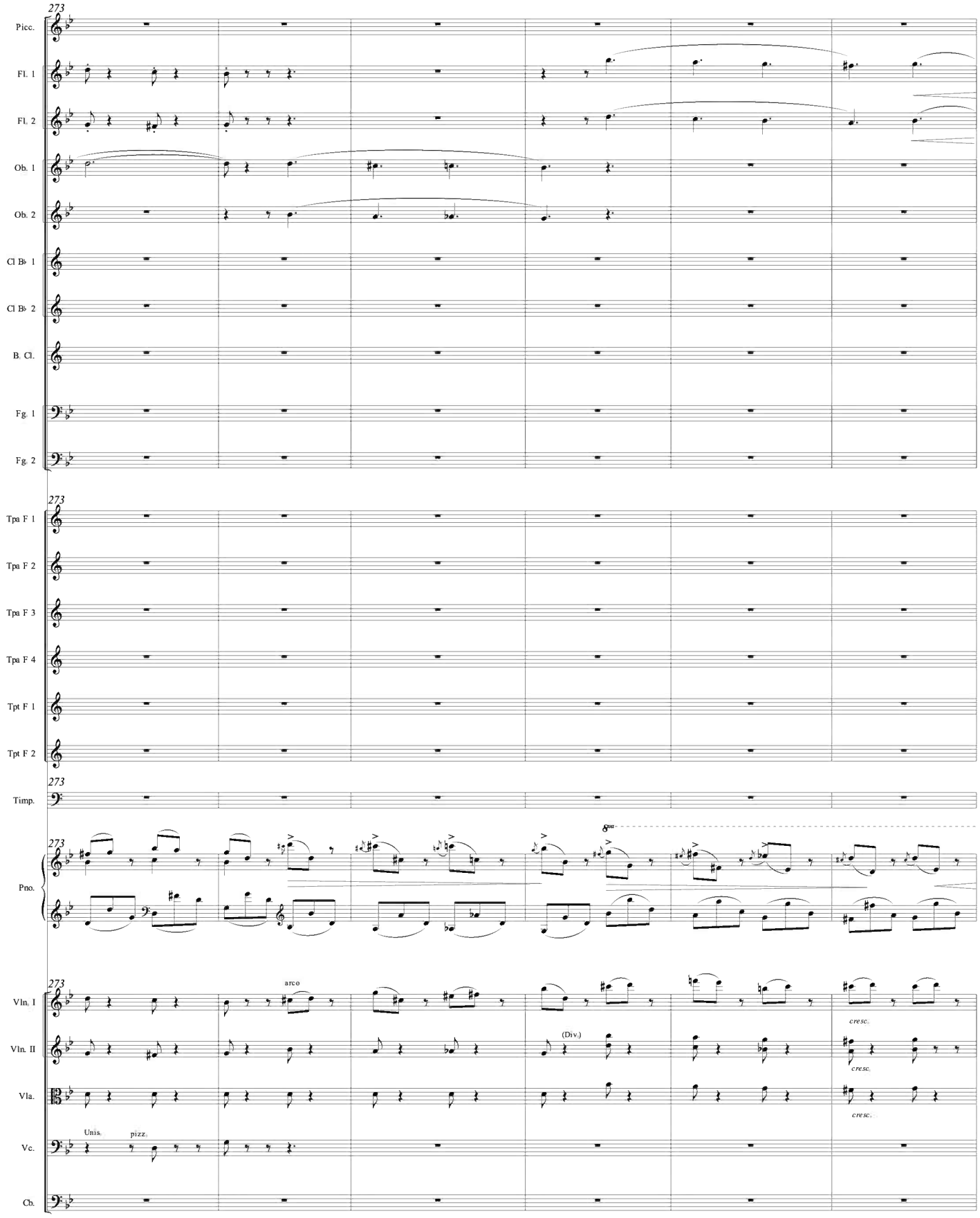

238
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
pp
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
pp
Fg. 2
238
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
238
Timp.
ppp
238
Pno.
238
Vln. I
Vln. II
Vla.
Div.
Vc.
Div.
Cb.
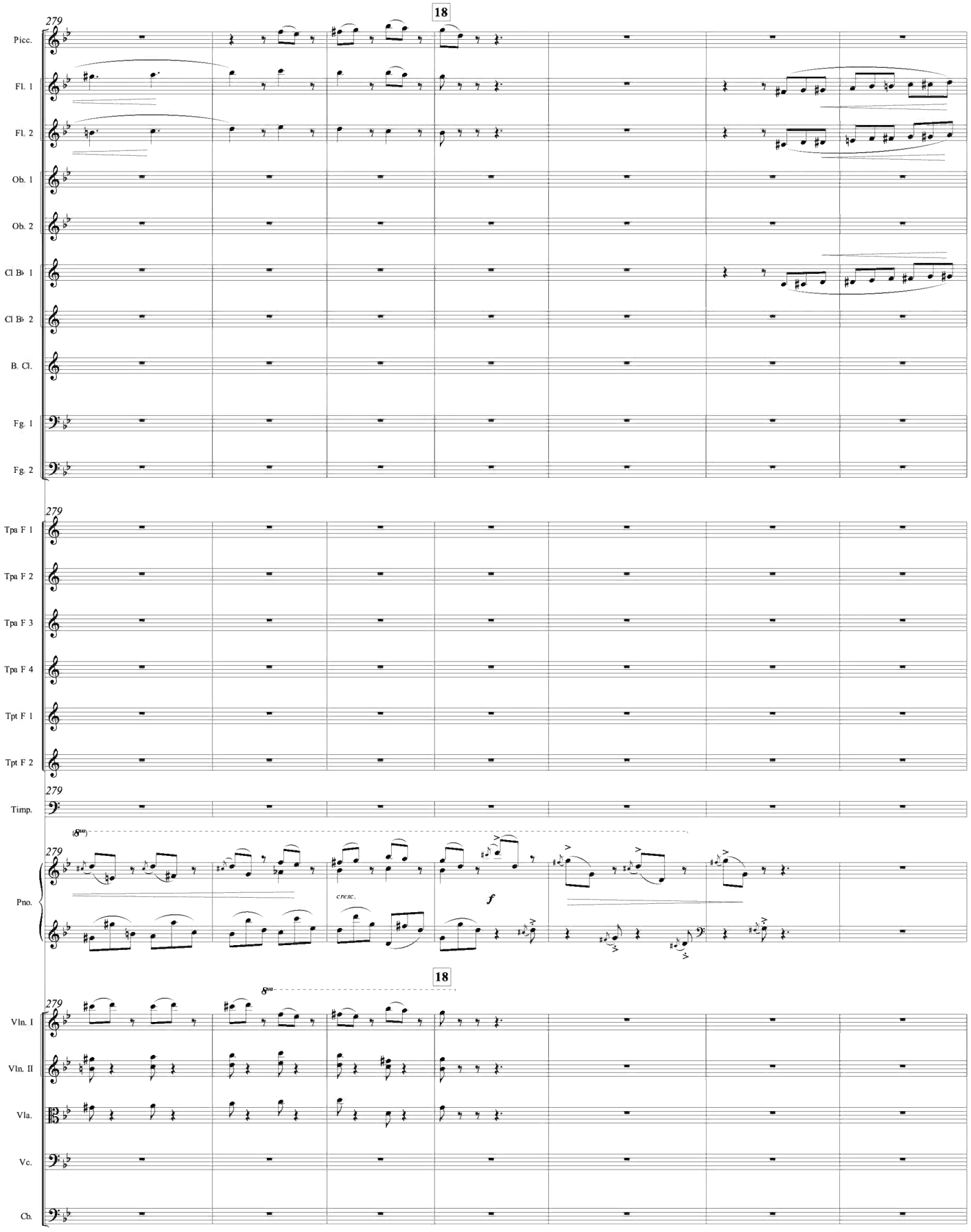

16
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
246
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
246
Timp.
246
Pno.
8va
f
16
(Via i sord)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
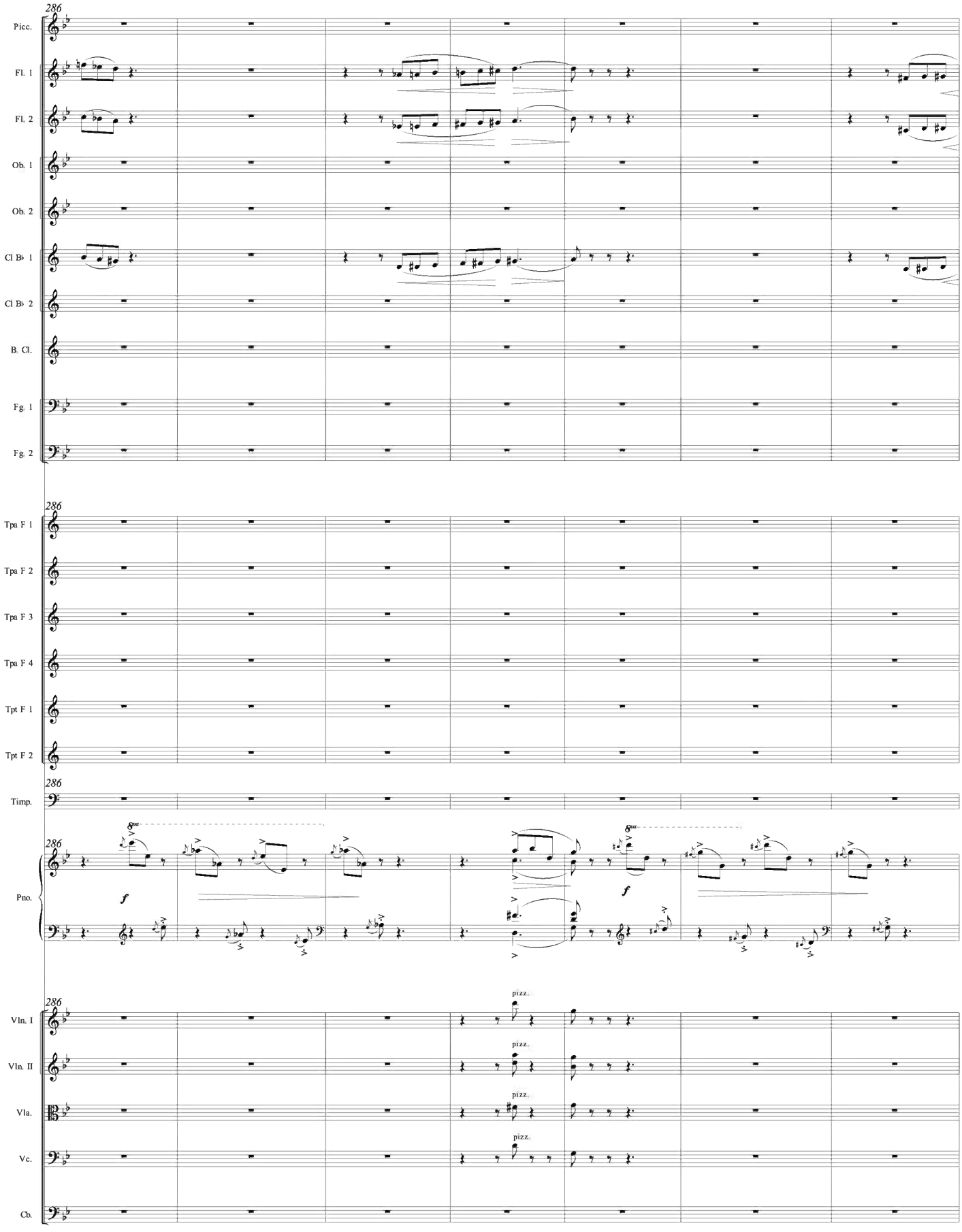

252
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
252
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
252
Timp.
252
Pno.
f
252
Vln. I
Vln. II
(Via i sord)
pp
Vla.
(Via i sord)
pp
Vc.
pp
Cb.
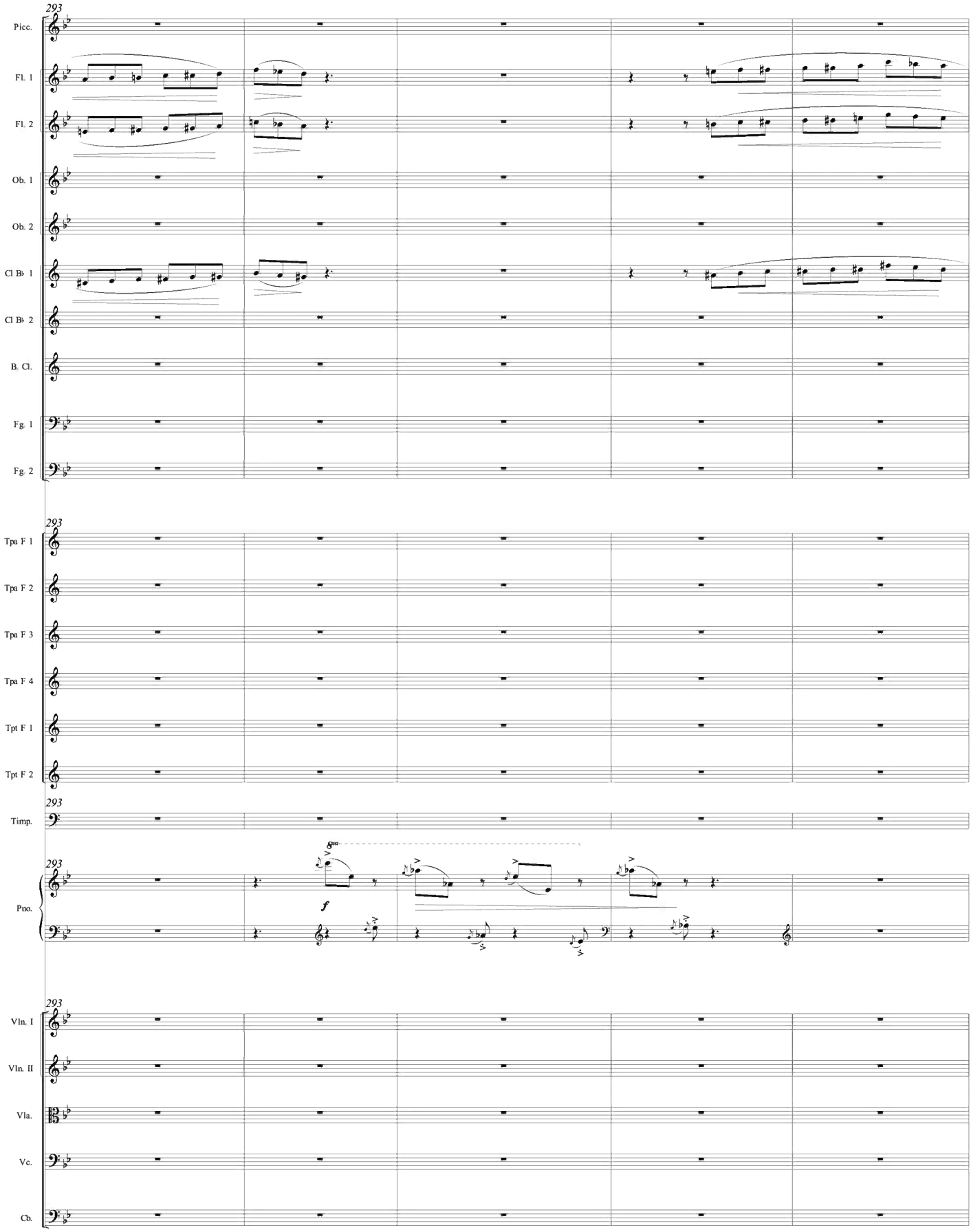

259
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
259
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
259
Timp.
259
Pno.
dim.
259
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
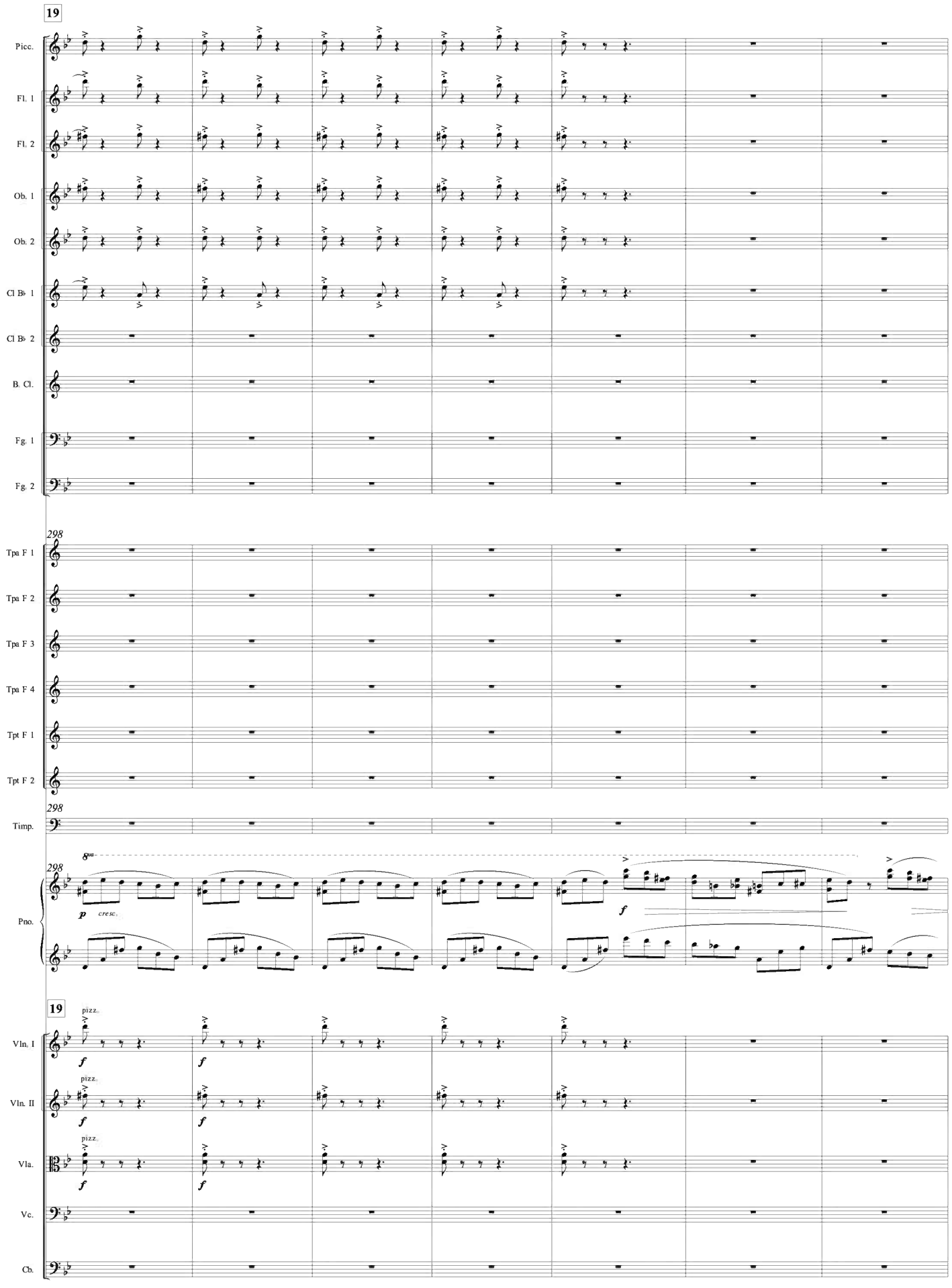

17 a tempo
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
266
Con Sord
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
266
Timp.
266
p
Pno.
17 a tempo
(Senza sord.)
pizz.
Vln. I
(Senza sord.)
pizz.
Vln. II
(Senza sord.)
pizz.
Vla.
Vc.
Cb.
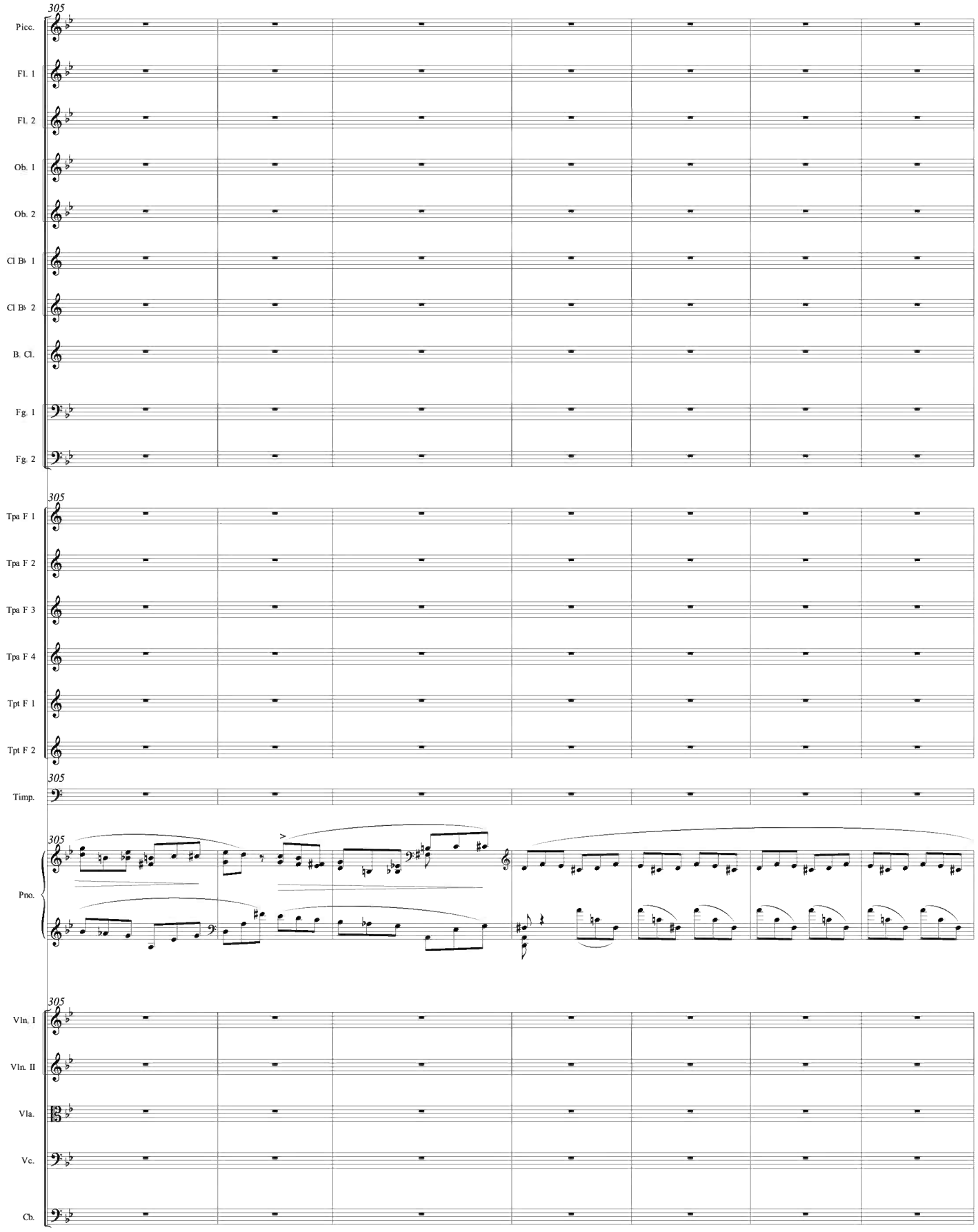

273
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
273
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
273
Timp.
273
Pno.
8va
273
Vln. I
arco
Vln. II
(Div.)
Vla.
cresc.
cresc.
cresc.
Unis.
pizz.
Vc.
Cb.
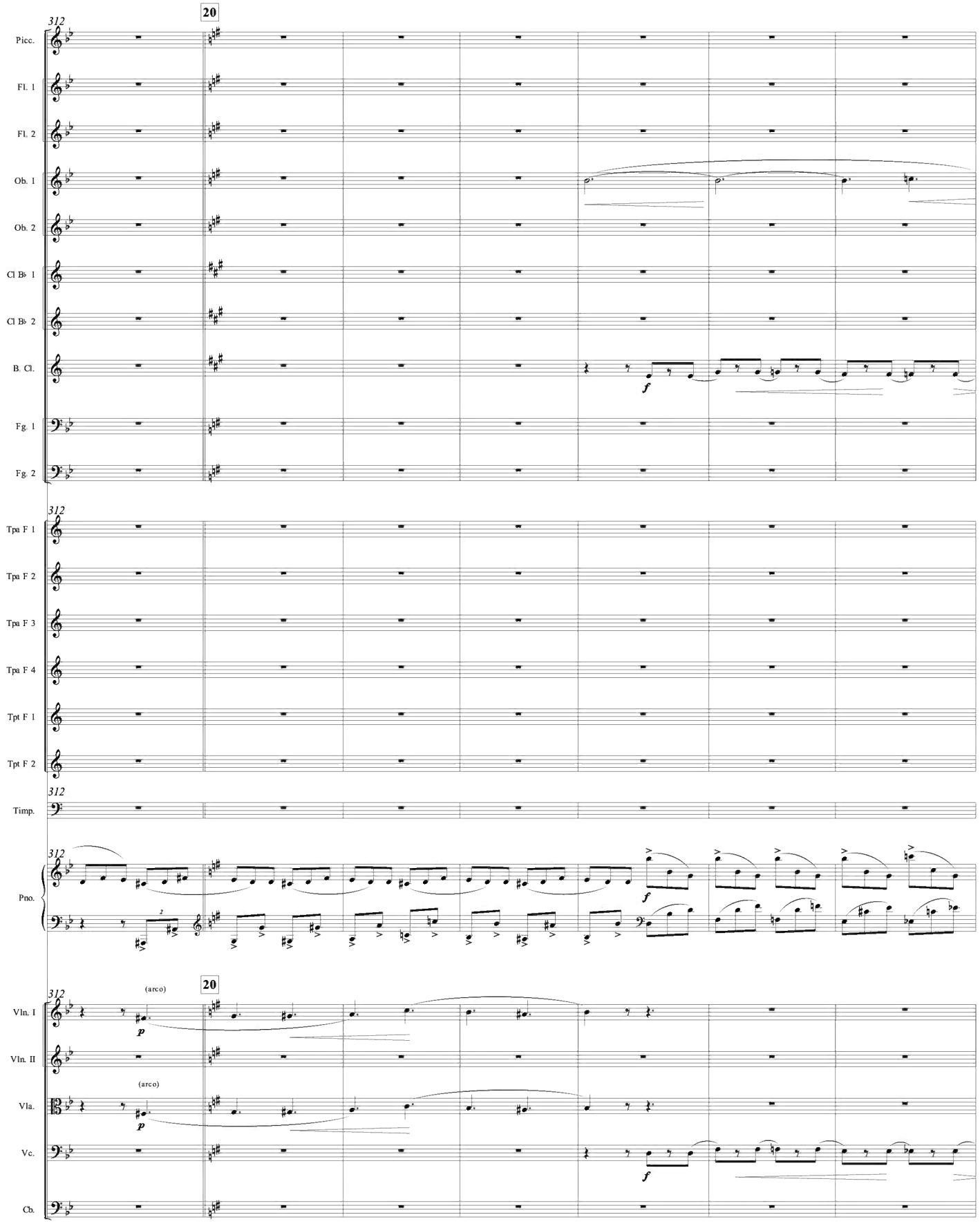

279
18
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
cresc.
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
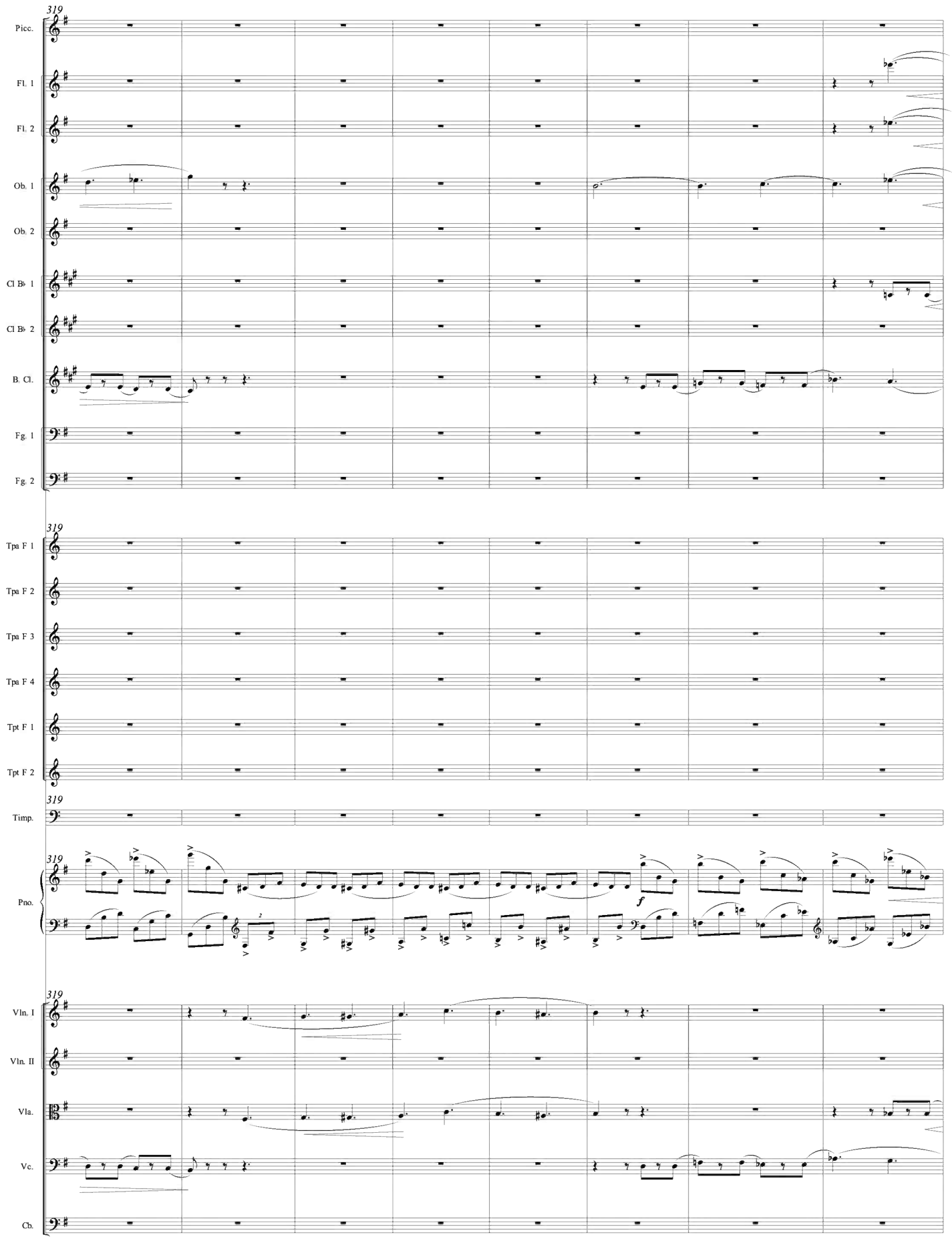

286
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
pizz.
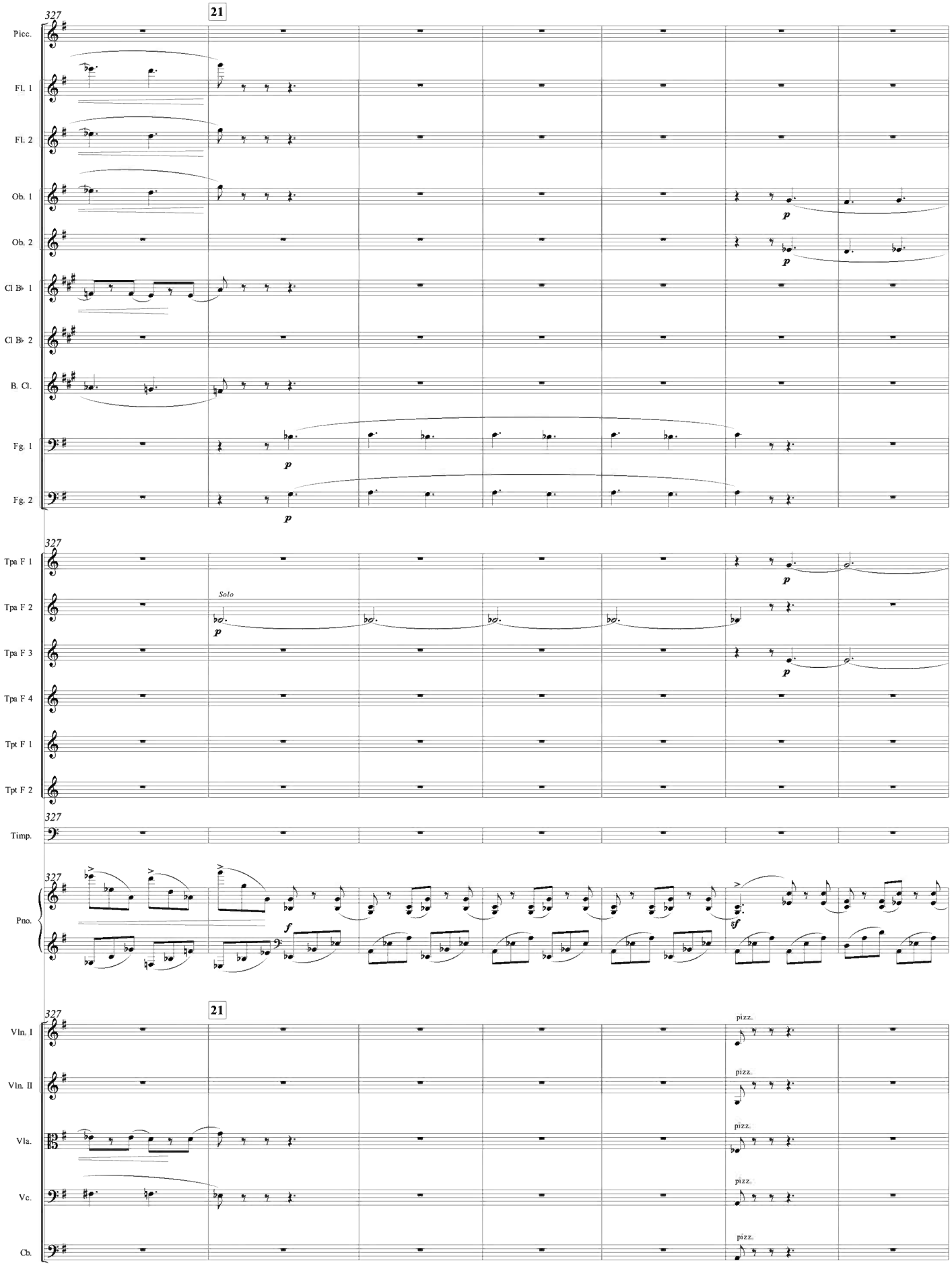

293
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
293
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
293
Timp.
293
Pno.
f
293
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
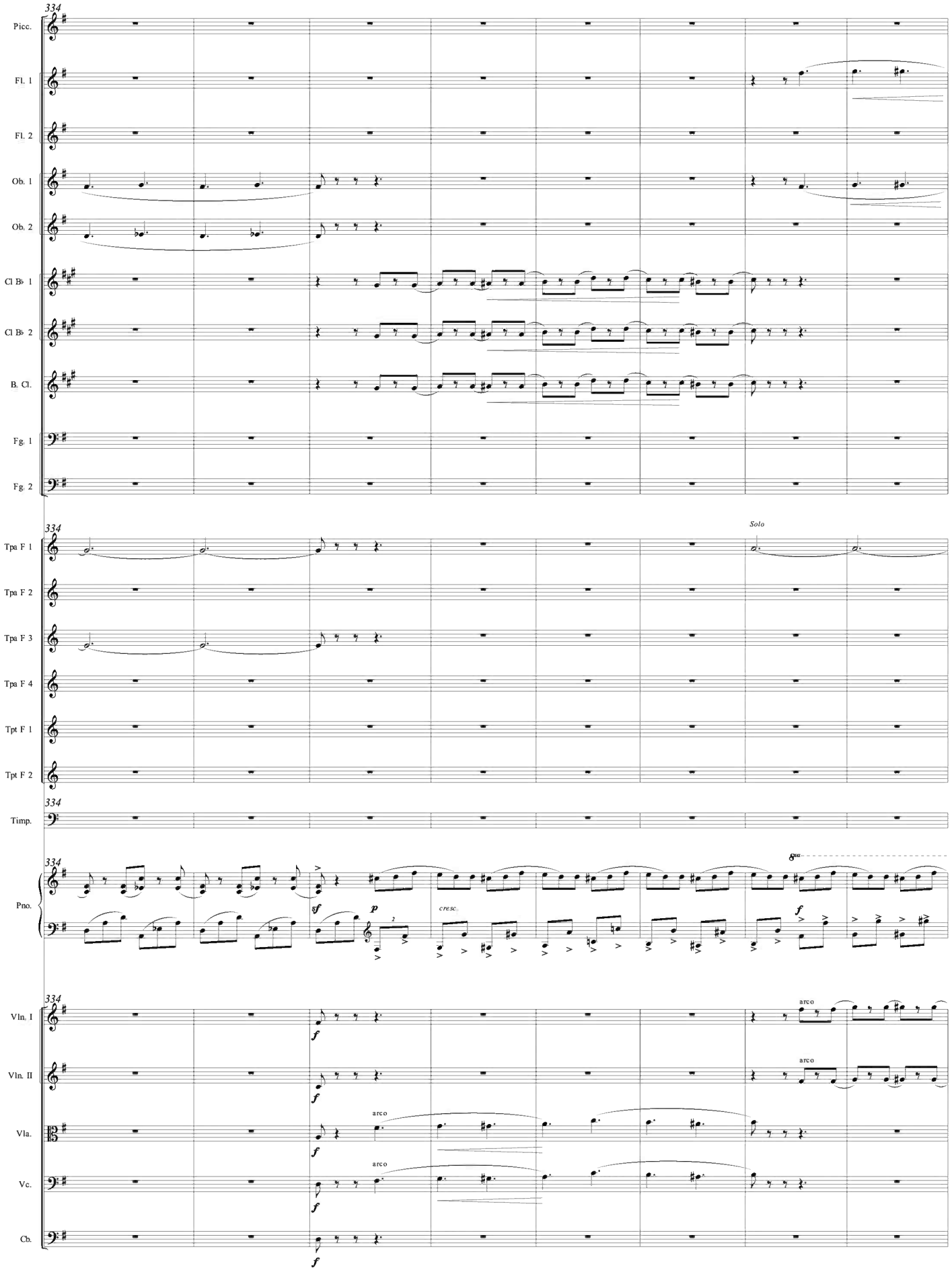

19
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
298
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
298
Timp.
298
8va
p
cresc.
f
Pno.
19
pizz.
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
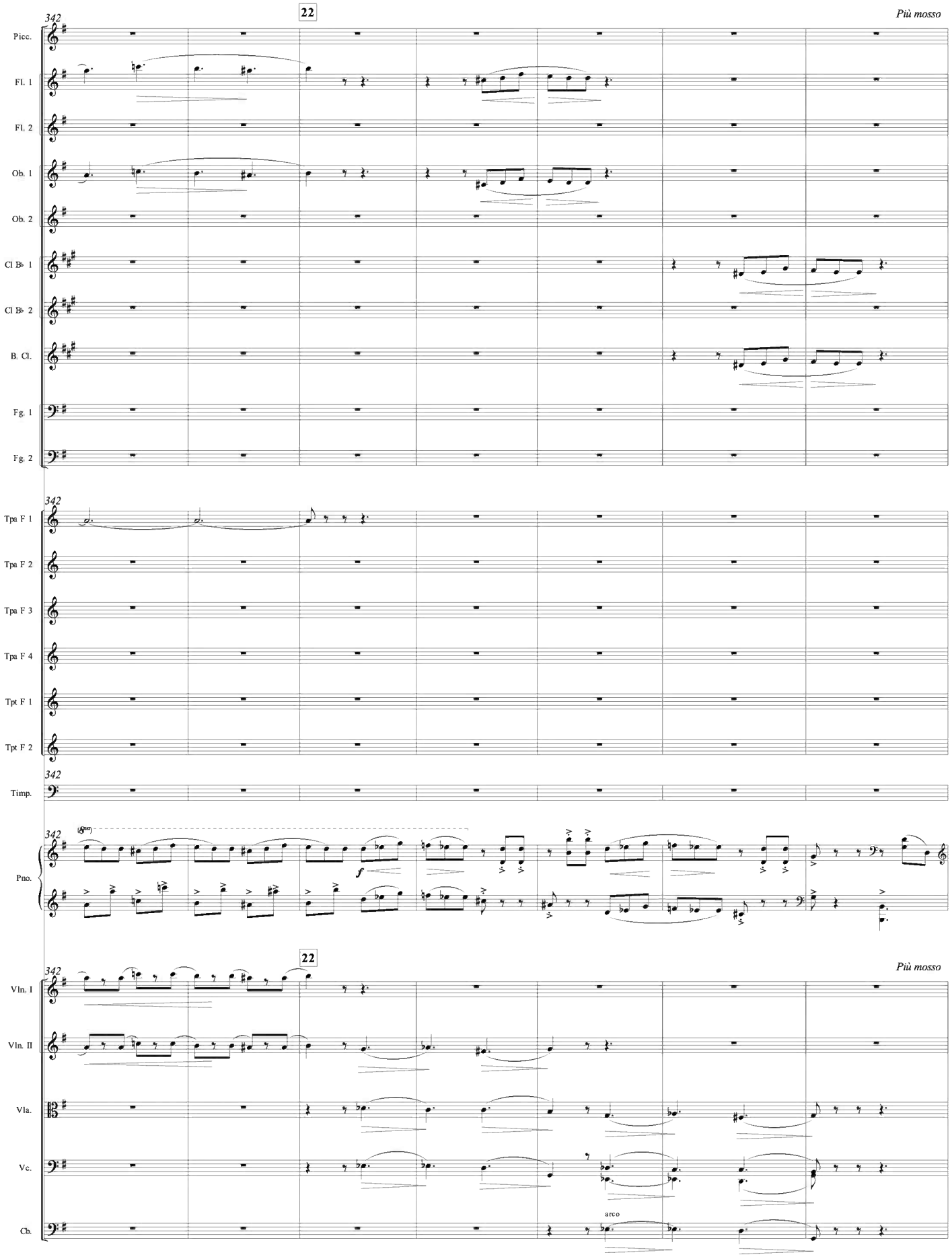

305
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
305
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
305
Timp.
305
Pno.
305
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
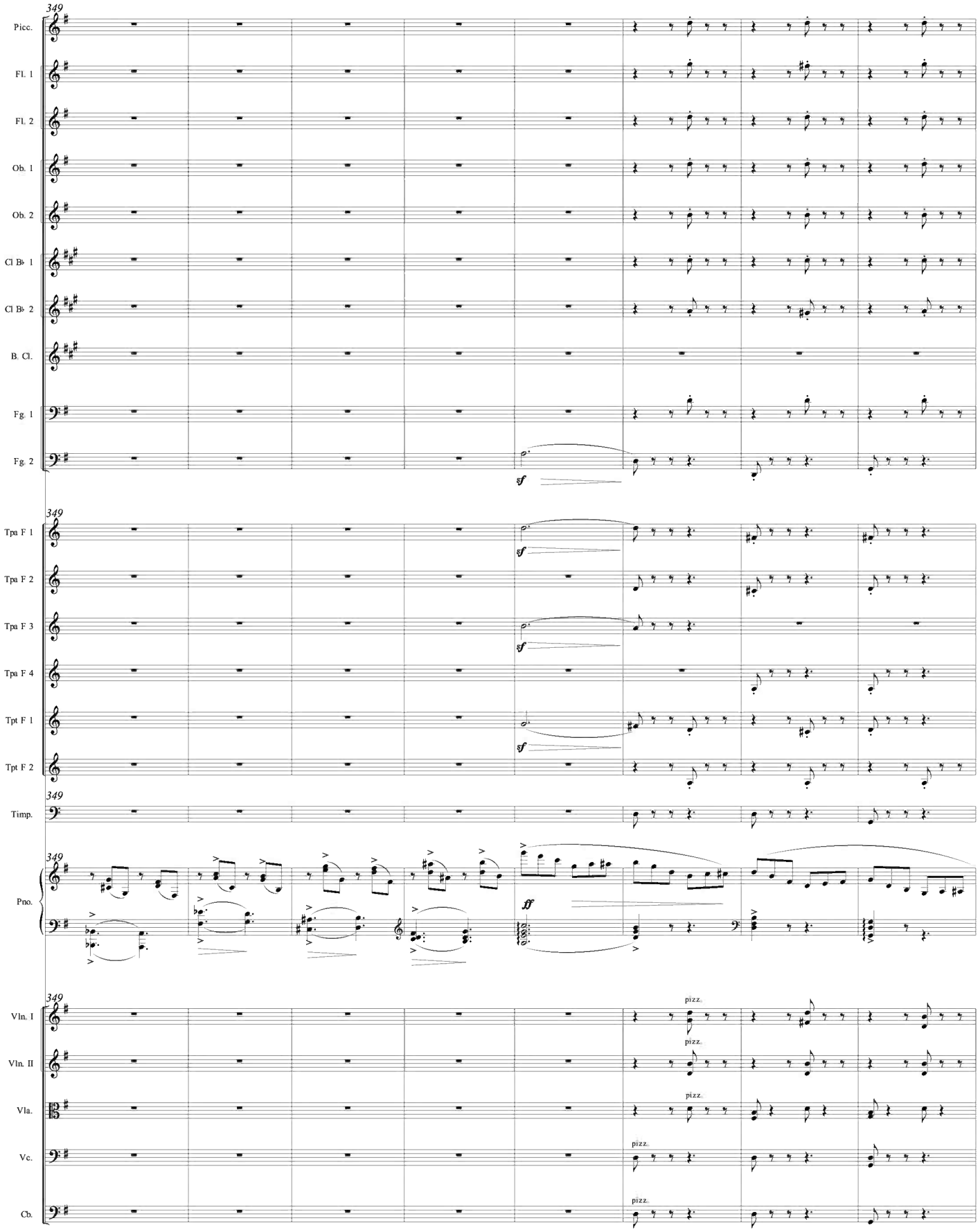

312
20
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
f
312
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
312
Timp.
312
Pno.
f
312
20
(arco)
Vln. I
p
Vln. II
(arco)
Vla.
p
Vc.
f
Cb.
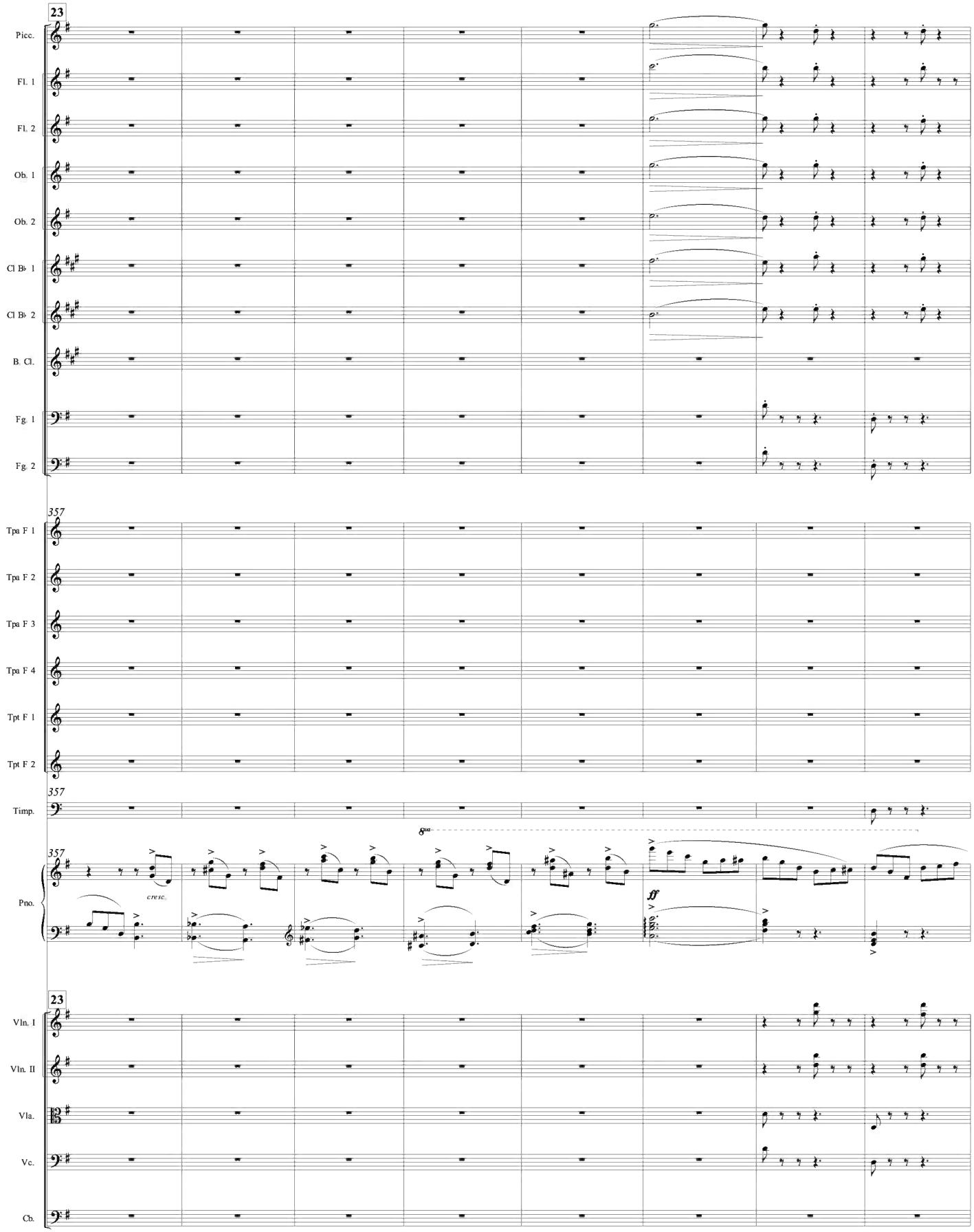

319
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
319
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
319
Timp.
319
Pno.
f
319
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
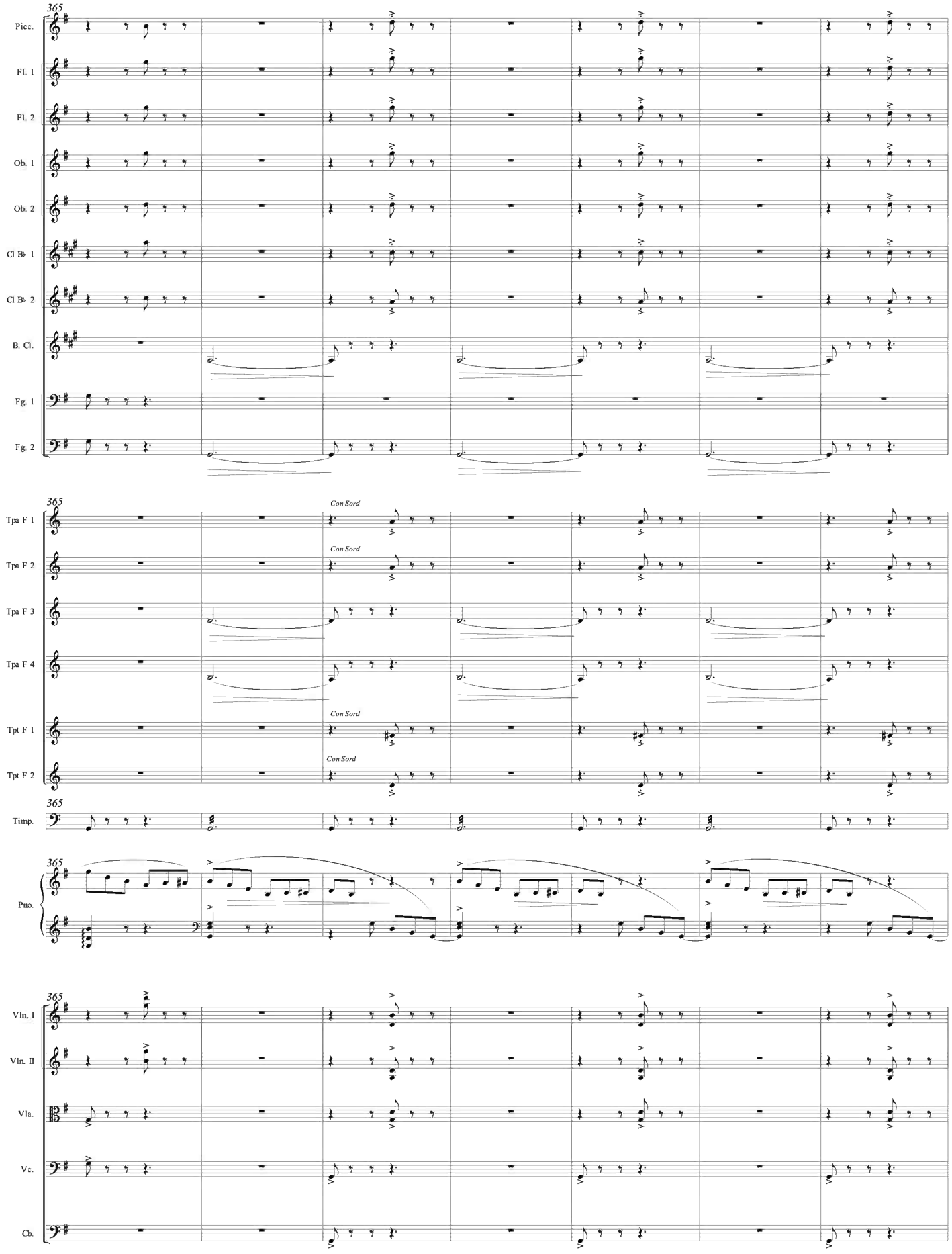

327
21
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Solo
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
f
sf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
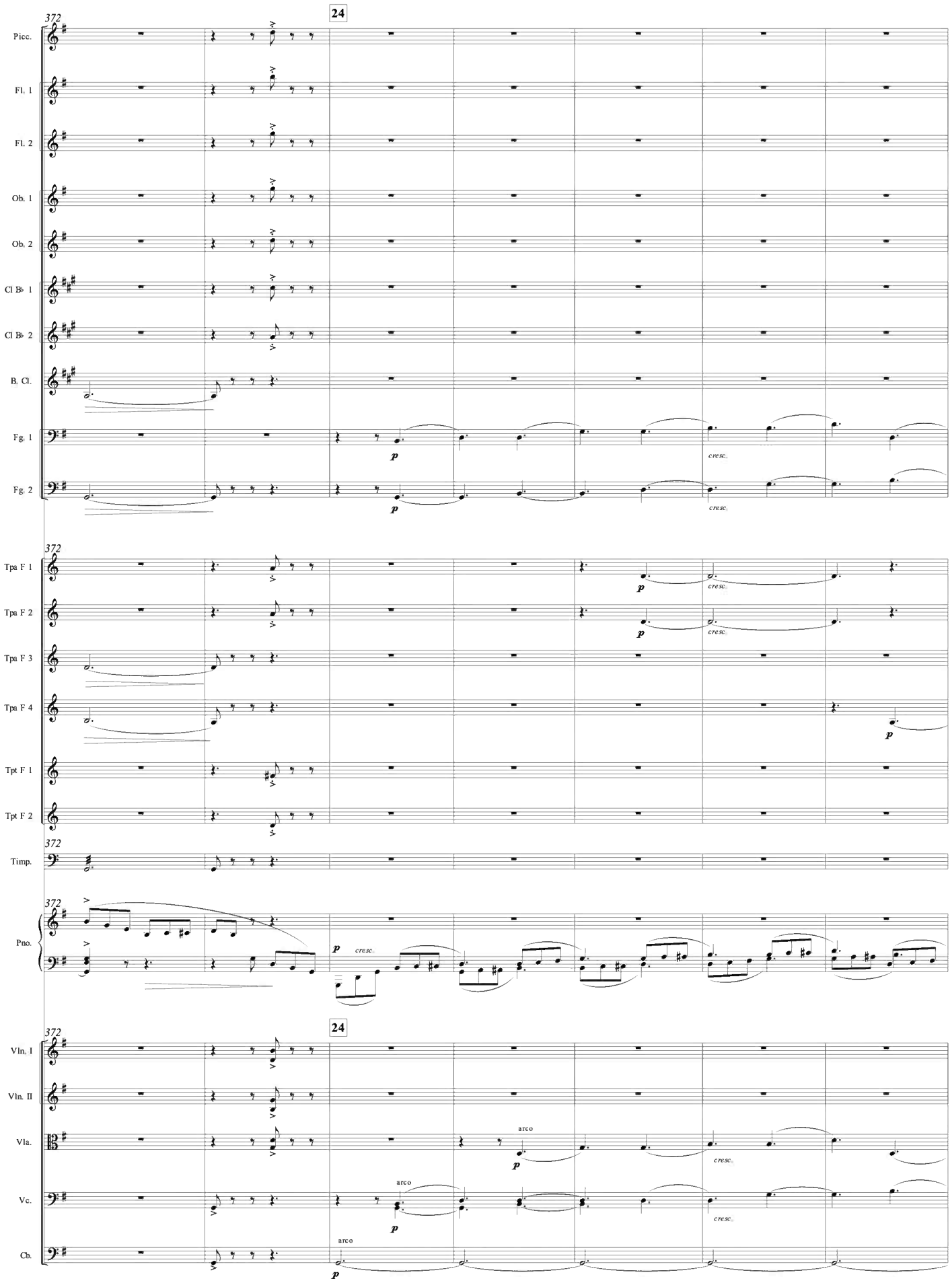

334
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Solo
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
8va
sf
p
cresc.
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
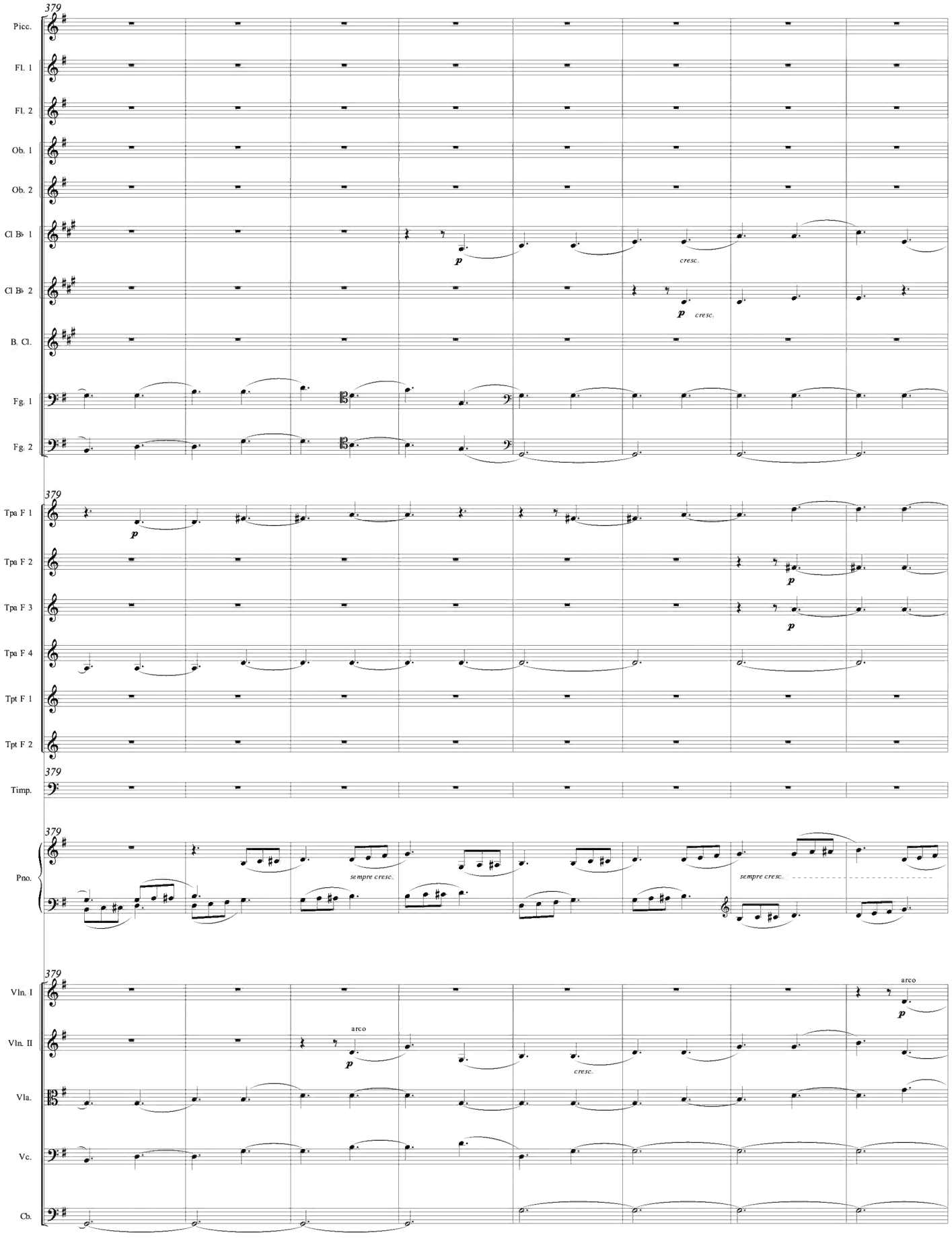

342
22
Più mosso
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
342
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
342
Timp.
342
(8va)
f
Pno.
22
Più mosso
342
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
Cb.
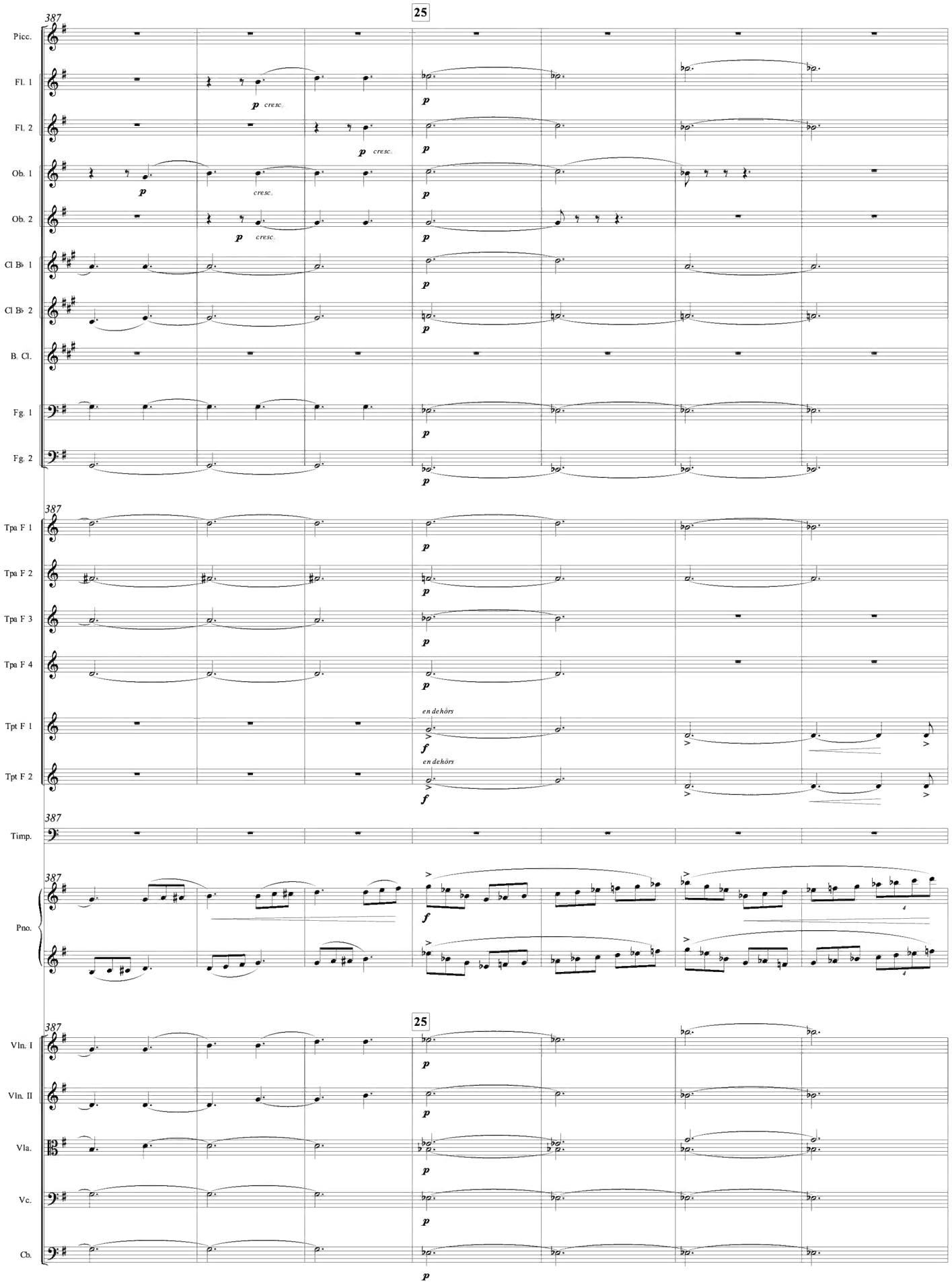

349
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
sf
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
ff
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
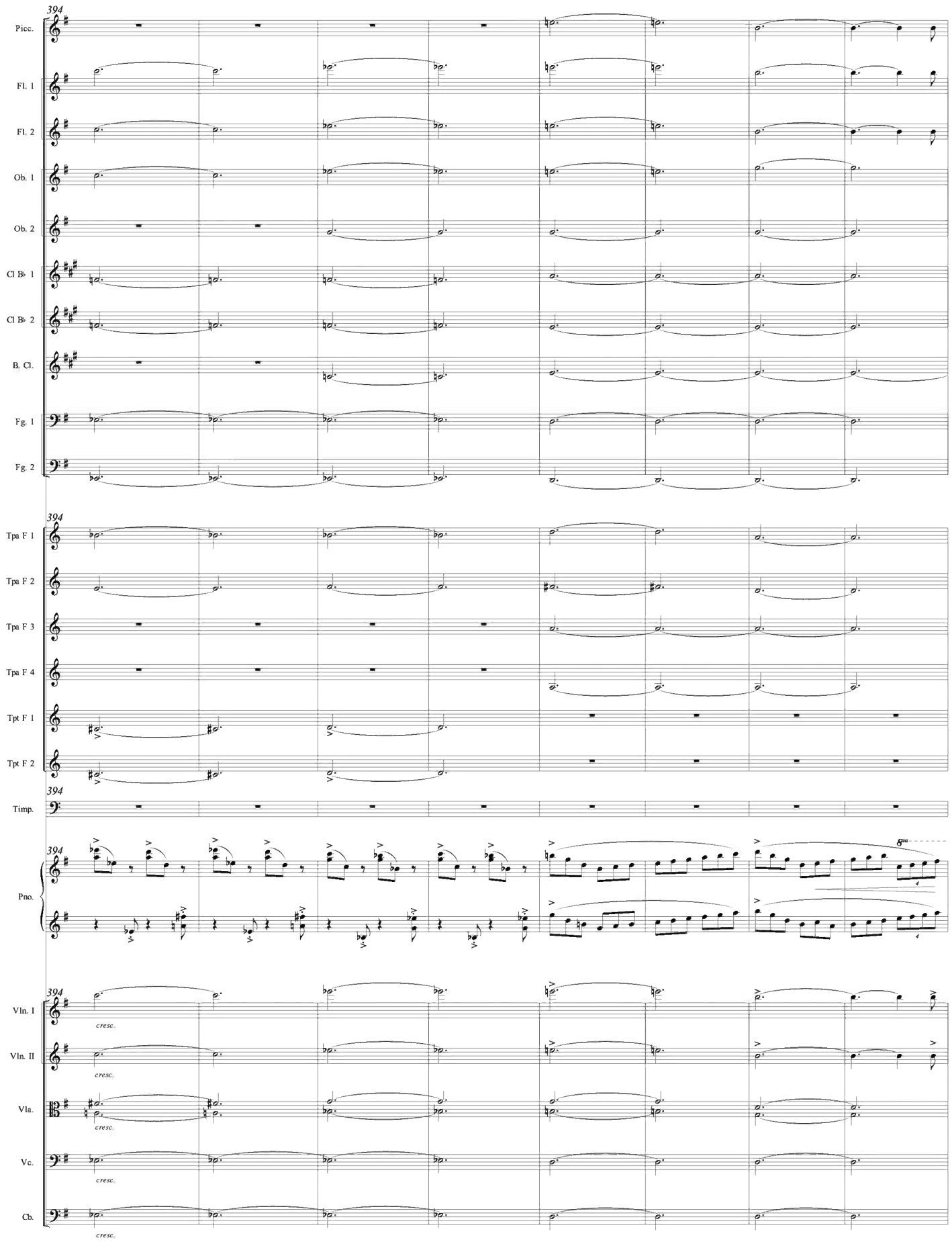

23
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
357
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
357
Timp.
357
cresc.
ff
Pno.
23
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
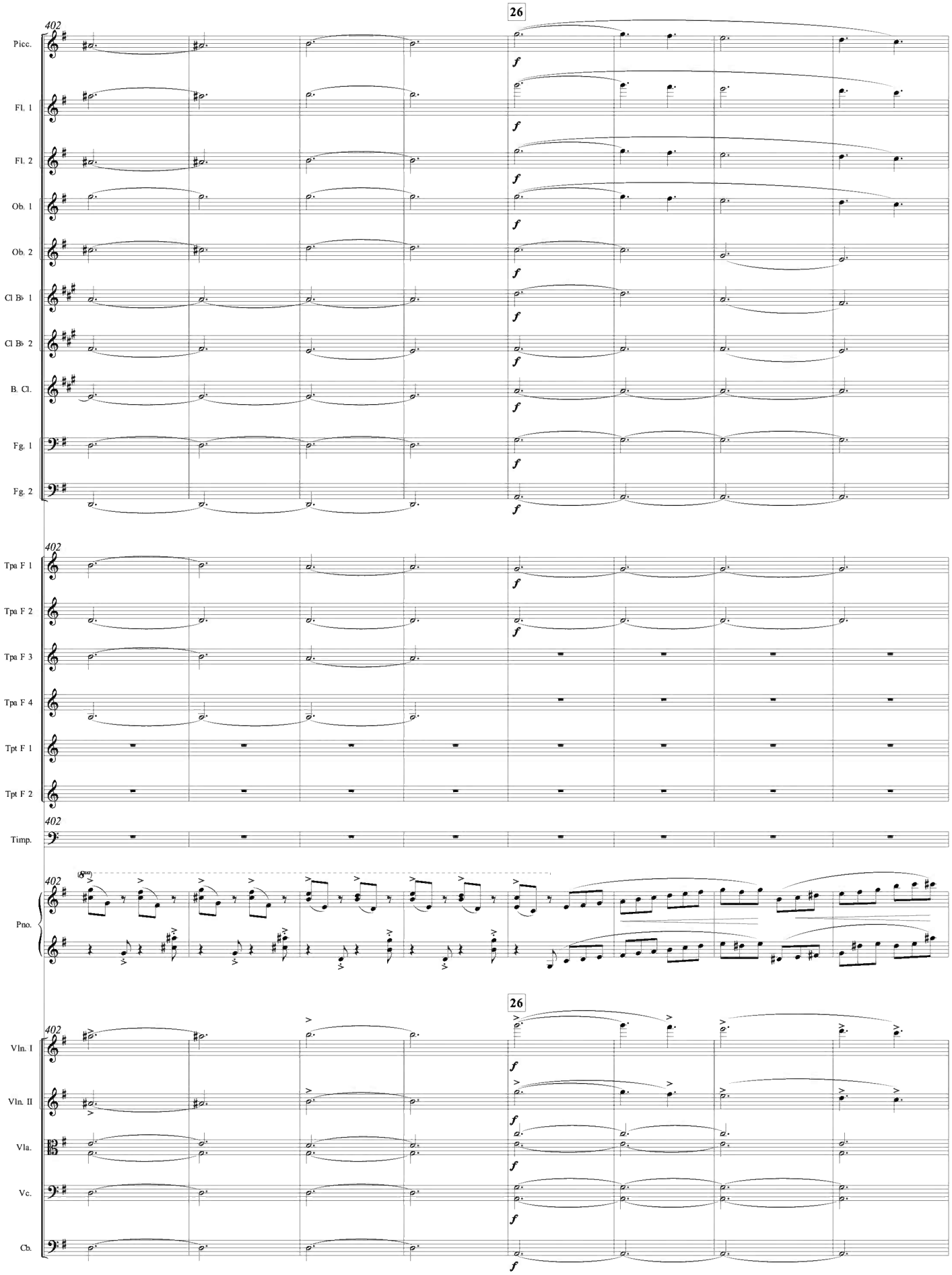

365
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
365
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Con Sord
Con Sord
Con Sord
Con Sord
365
Timp.
365
Pno.
365
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
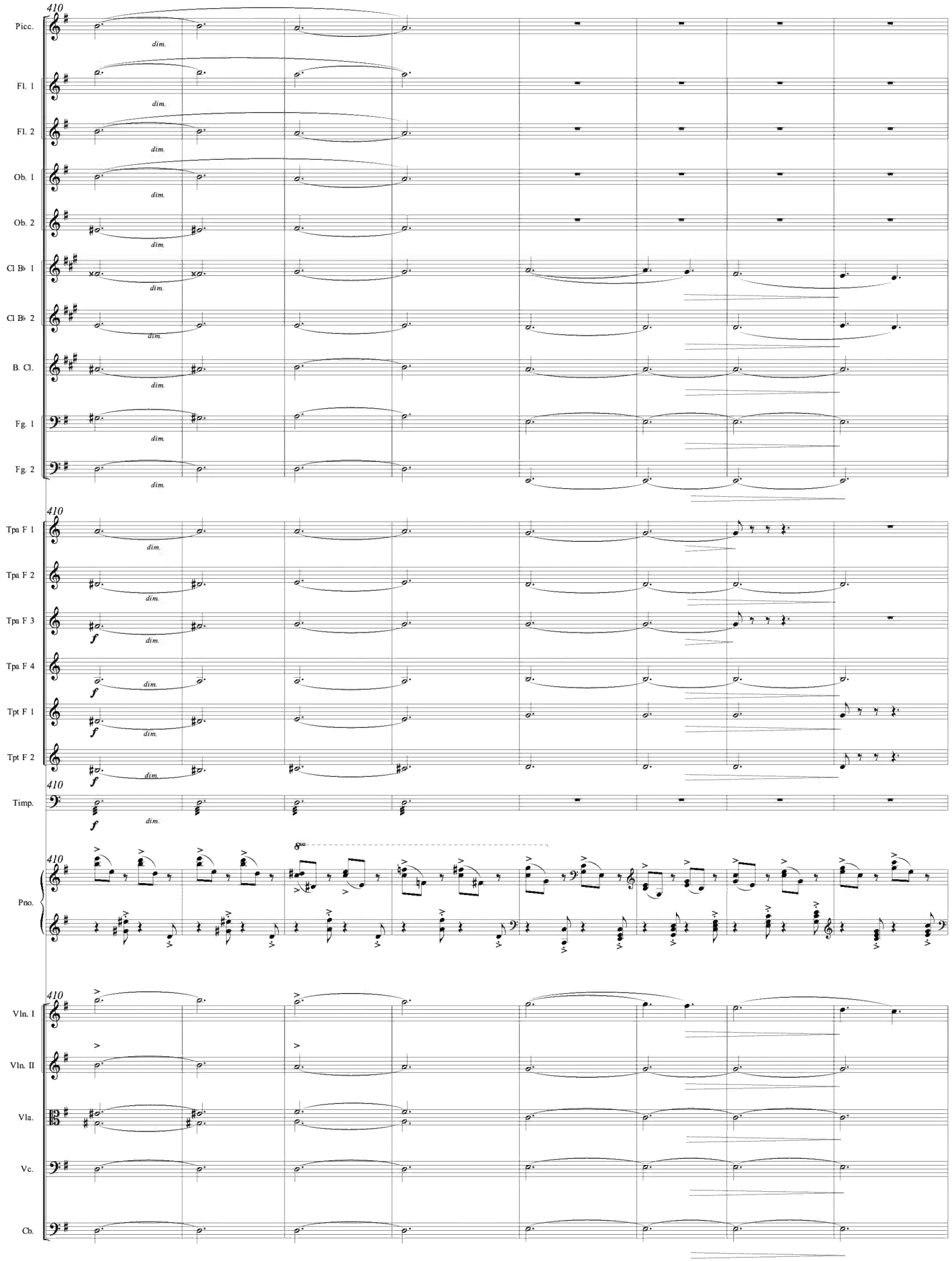

372
24
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
cresc.
arco
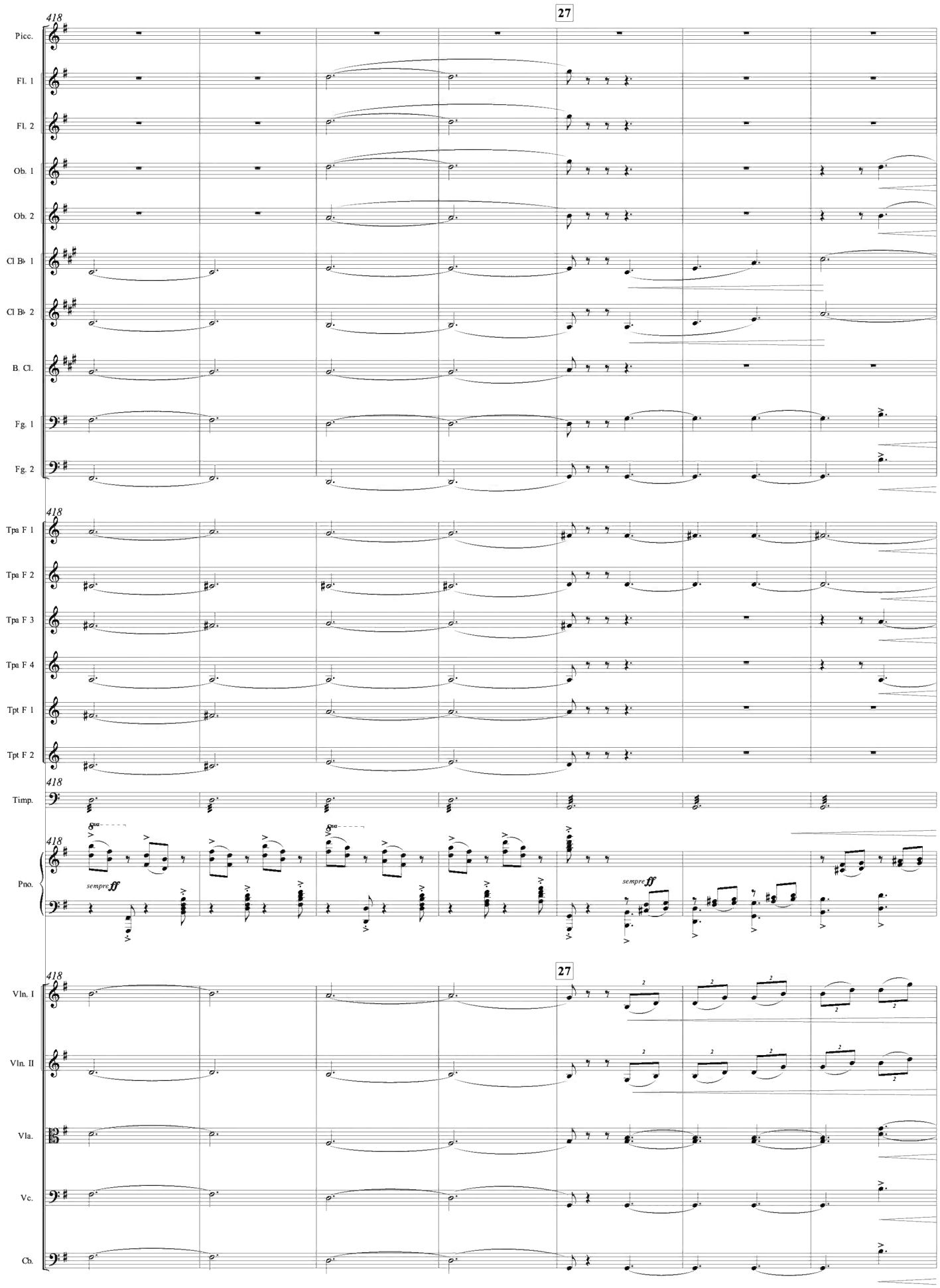

379
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p
cresc.
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
sempre cresc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
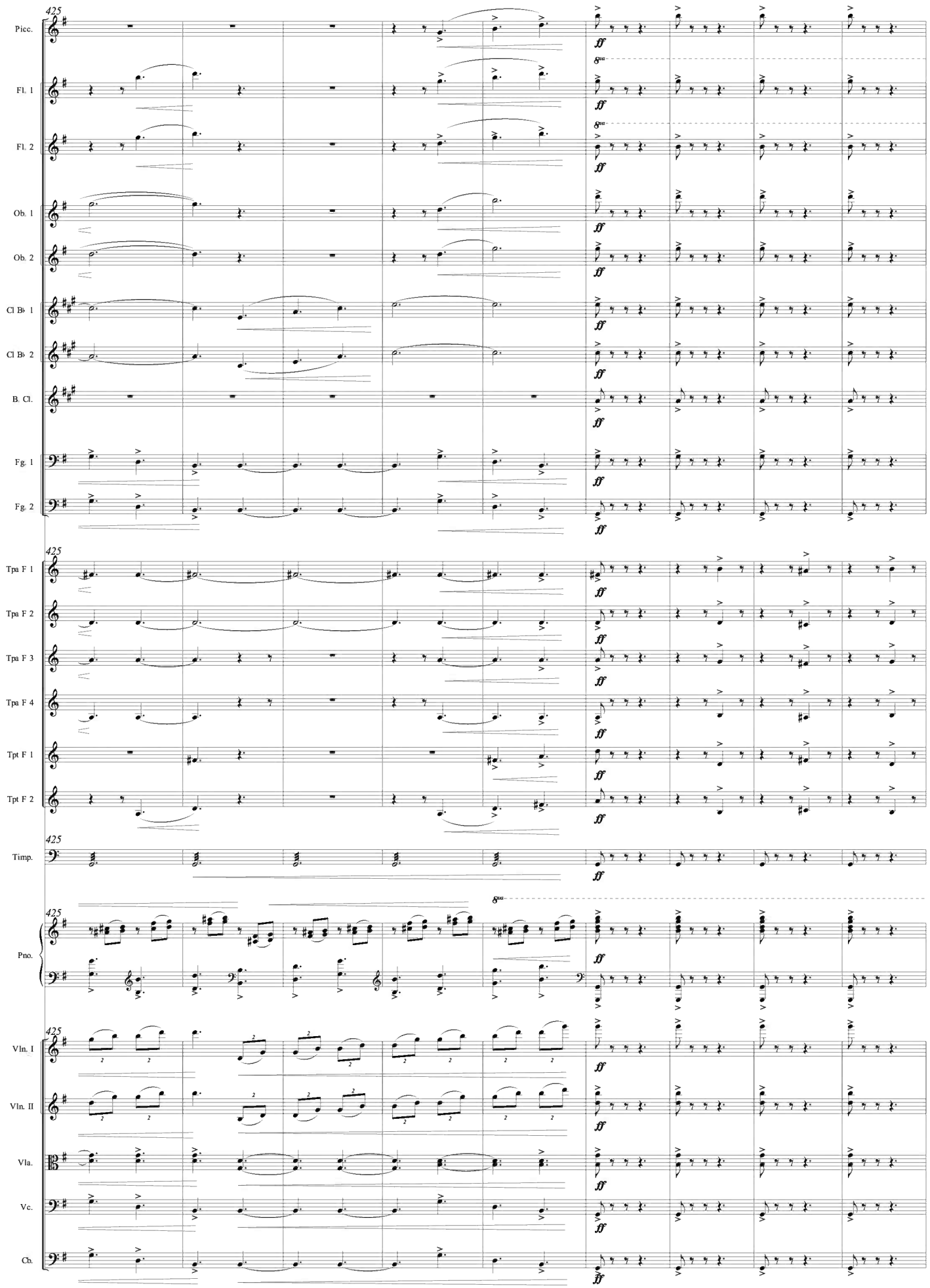

387
25
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
p cresc.
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
en dehörs
f
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
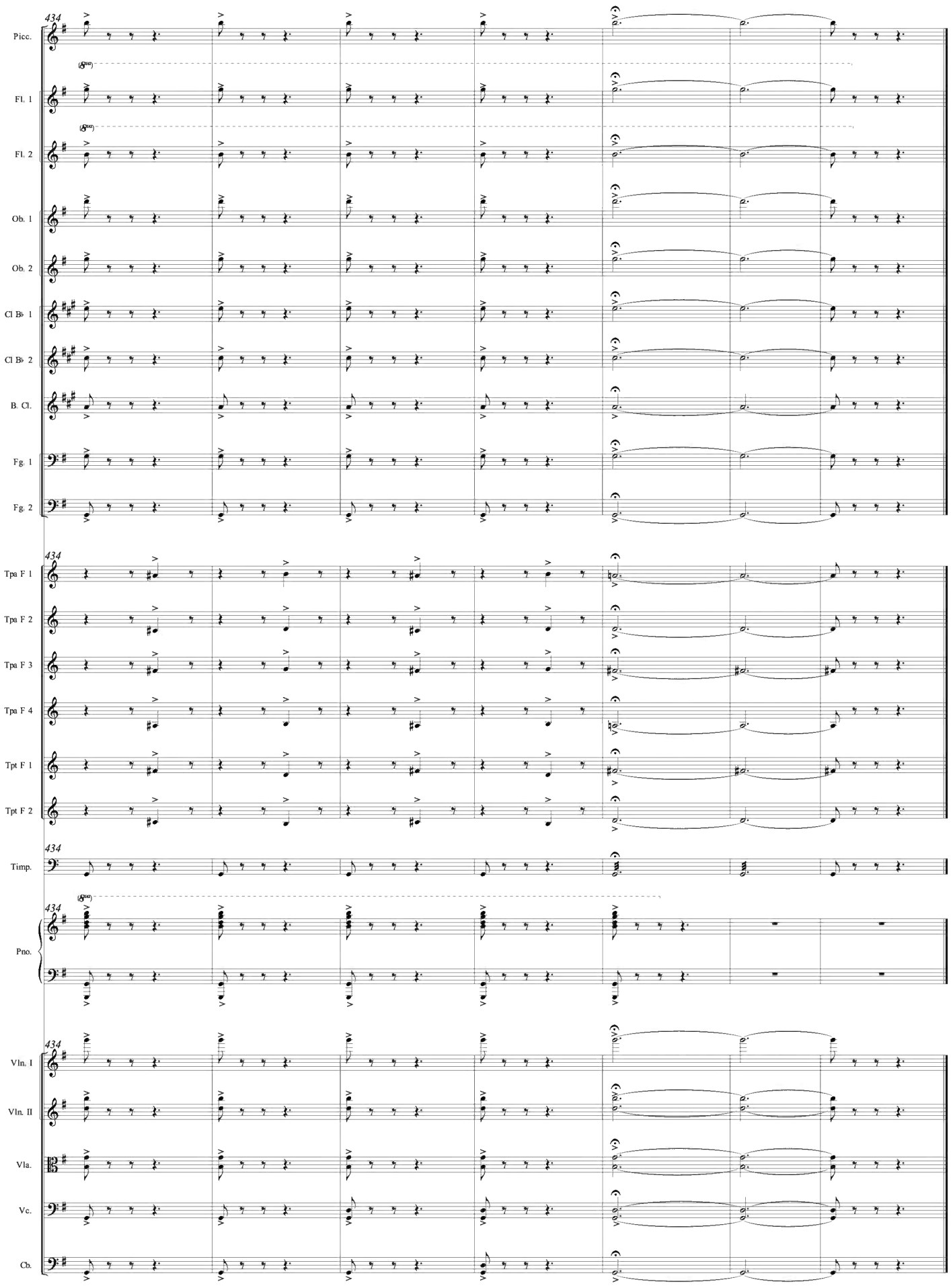

394
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.


26
402
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f


410
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.
f
8va


418
27
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
sempre ff
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


425
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
8va


434
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl B♭ 1
Cl B♭ 2
B. Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Tpa F 1
Tpa F 2
Tpa F 3
Tpa F 4
Tpt F 1
Tpt F 2
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.