



Erros e variantes na edição de excertos da ópera *Le Fate* de Henrique Oswald (1852 – 1931)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Filipe Daniel Fonseca dos Santos
Universidade de São Paulo – *filipedfs@gmail.com*

Susana Cecilia Igayara-Souza
Universidade de São Paulo – *susanaiga@gmail.com*

Resumo: O propósito deste trabalho é apresentar os resultados parciais de pesquisa de Mestrado em andamento, que tem como objetivo geral a produção de uma edição crítica da ópera *Le Fate* de Henrique Oswald a partir dos manuscritos do compositor. Foram editados quatro excertos da obra em formato *vocal score*, sendo três árias e um coro. A discussão metodológica deste trabalho restringe-se aos aspectos editoriais, tendo como fundamentação teórica os textos de Grier e Figueiredo, principalmente na conceituação de erros e variantes. Como conclusões, identificamos e classificamos os erros e variantes dos quatro excertos analisados explicitando suas subcategorias.

Palavras-chave: Edição musical. Ópera. Edição crítica. Henrique Oswald. Música brasileira.

Errors and Variants in Editing Excerpts of the Henrique Oswald's Opera *Le Fate*

Abstract: The purpose of this paper is to present the partial results of a Master's degree research in progress, which has as main objective the production of a critical edition of the opera *Le Fate* of Henrique Oswald from the composer's manuscripts. Four excerpts of the work were edited in vocal score format, three arias and a choir. The methodological discussion of this work is restricted to editorial aspects, and has as theoretical frame the texts of Grier and Figueiredo, mainly in the conceptualization of errors and variants. As conclusions, errors and variants of the four extracts are identified and classified, explaining its subcategories.

Keywords: Music editing. Opera. Critical editing. Henrique Oswald. Brazilian music.

Este trabalho tem por objetivo discutir os problemas editoriais relacionados a erros e variantes em três árias e um dos coros da ópera *Le Fate*, de Henrique Oswald, que já foram editadas na versão para voz e piano como resultados parciais de pesquisa em andamento em nível de Mestrado. A pesquisa integra o Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto, com sede na Universidade de São Paulo, certificado pelo CNPq. A obra ainda é desconhecida, visto que nunca foi encenada. Sua existência encontra-se apenas em manuscritos depositados na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro.

Nos trabalhos sobre o compositor encontramos somente pequenas menções de suas óperas que não ocupam mais do que um parágrafo, normalmente apenas indicando sua existência (MARTINS, 1995: 68; MARIZ, 2005: 106). O segundo autor deste trabalho abordou, em outro texto, a problemática da obra lírica no conjunto de sua obra vocal.

Se a inexistência de edições é a dificuldade primeira, dela decorrem as outras: o desconhecimento da obra pelos maestros, cantores e produtores e, conseqüentemente, a total impossibilidade de um julgamento estético e do estabelecimento de uma discussão sobre a importância da música vocal (incluindo a música lírica) no conjunto da obra do compositor Henrique Oswald. (IGAYARA, 2013: 22)

A ópera *Le Fate* é composta em dois atos e tem como tema um mundo fantástico de fadas, sátiros, bacantes, vampiros, guerreiros e marinheiros. Possui três personagens principais: Ulina (soprano), rainha das fadas; Brunello (tenor), um homem da terra por quem Ulina é apaixonada; e Lurchetto (barítono), um sátiro. Há uma grande presença de coros e uso de balé (IGAYARA, 2013: 24). A seleção dos trechos que foram editados procurou retratar cada um dos personagens da ópera e o coro, que representa os outros personagens fantásticos.

A obra foi composta no período de 1902 a 1903 em Florença, na Itália, como podemos ver pelas anotações de Oswald no manuscrito que está no Arquivo Nacional (OSWALD, 1902-1903). Já nos manuscritos que estão na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP (OSWALD, s.d.; 1902; 1904), que são uma versão *vocal score* da ópera feita pelo próprio compositor, encontramos “Outubro de 1902, Villa Speranza” no final da primeira parte e “Outubro de 1904, Rio Comprido” no final da segunda parte. As datas, os locais, e os diferentes tipos de papel que pudemos constatar no manuseamento do material faz-nos entender que essa redução foi feita depois que a partitura completa já estava pronta e foi feita em dois períodos distintos, um quando o compositor ainda se encontrava na Itália e outro quando já estava no Brasil.

A concepção metodológica da produção de nossas edições apoia-se nos trabalhos de Grier (1996), que discorre sobre edição crítica de música, e Figueiredo (2014), que aborda as teorias e práticas editoriais e discute os conceitos definidos por vários outros autores. Utilizamos o manuscrito para voz e piano (*vocal score*) como texto-base para nosso trabalho, por ser uma redução preparada pelo próprio compositor e, seguindo a metodologia da crítica das variantes, fizemos uma comparação com o manuscrito da partitura completa (*full score*) que, segundo nosso entendimento da cronologia das fontes, foi utilizada como modelo para a primeira. Devido ao fato de as partituras possuírem instrumentações diferentes, limitamo-nos a comparar erros ou variantes encontrados nas partes vocais, divergências rítmicas e harmônicas, indicações como andamento, dinâmica, expressividade, entre outros aspectos que pudessem ser comuns às duas versões. A única exceção foi em relação à ária da soprano, que possui uma outra redução manuscrita feita pelo compositor.

Para Grier, a produção de uma edição musical é um processo que exige do editor pesquisa e análise crítica sobre o material utilizado. Muitas questões poderão surgir durante o

processo, e é função de quem realiza este trabalho respondê-las baseado em sua compreensão estilística da obra. Por isso editar é uma ação que envolve pensamento crítico (GRIER, 1996: xiii) e tem como produto final o estabelecimento de um texto (GRIER, 1996: 36). O autor afirma que “editar [...] consiste em uma série de escolhas, estudadas, escolhas criticamente informadas; em resumo, o ato da interpretação. Editar, além disso, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor” (1996: 2). Ou seja, o editor precisa reconhecer que em alguns momentos deverá exercer sua própria autoridade ao tomar decisões que irão se refletir no texto final.

Figueiredo diz que “a fonte que fixa a redação inicial do compositor [...] sofre transformações de suas lições e estruturas, em seu percurso gráfico, manuscrito, impresso e digital” (2014: 21). Essas transformações, ou modificações no texto musical, podem ser introduzidas pelo próprio compositor ou por outros agentes, como copistas e editores, e é dessas modificações que surgem os erros e as variantes. Figueiredo distingue erros e variantes da seguinte maneira:

Erros são lições ou estruturas evidentemente incorretas, que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra. Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes, quanto à mesma lição ou estrutura, mas que permanecem dentro das convenções estilísticas da obra. [...] Emerge, assim, a questão do estilo como critério fundamental para a distinção entre erros e variantes. (2014: 22)

Vemos então que o entendimento estilístico da obra é fator significativo para que o editor possa tomar suas decisões, e isto está de acordo com o que afirma Grier:

A compreensão das linguagens musicais que compõem uma peça, o conhecimento das condições históricas em que foi composta ou os fatores sociais e econômicos que influenciaram sua execução, juntamente com uma sensibilidade estética para o estilo do compositor ou do repertório, podem contribuir para uma consciência crítica elevada. (1996: 5, tradução nossa)

Os erros e variantes, como explica Figueiredo, podem ser classificados de acordo com seu impacto no texto. Os erros podem ser: de omissão, que exclui elementos que existiam no modelo utilizado para a cópia; de adição, que inclui elementos; de substituição, que substitui elementos; ou de alteração da ordem, que altera a posição de elementos. As variantes podem ser classificadas como: instaurativa, que inclui algo que não havia no texto; destitutiva, que elimina algo que havia no texto; substitutiva, que substitui algo do texto por outro elemento; compensativa, que é adicionada para equilibrar outra variante; ou alternativa, que mantém na mesma fonte versões diferentes de um mesmo elemento (FIGUEIREDO, 2014: 26-29).

Nas edições que produzimos das árias e coro da ópera *Le Fate* (SANTOS, 2015) foi possível identificar vários dos tipos de modificações abordados por Figueiredo. Por se tratar de manuscritos do compositor podemos concluir que todas as diferenças, sejam erros ou variantes, são provenientes do próprio compositor. Por isso, e entendendo que a fonte que utilizamos foi preparada posteriormente à versão completa da ópera, a maioria das modificações encontradas na redução foi mantidas quando entendia-se que tal modificação era a intenção do compositor. Por outro lado, as modificações que entendemos não terem sido intencionais foram aquelas cujos erros eram óbvios, como notas ou divisões rítmicas erradas, ou que pudessem ter sido um descuido na hora de copiar de um papel para outro, como em viradas de página em que se nota a falta de algumas ligaduras que não foram continuadas na página seguinte.

Todas as divergências entre as fontes foram identificadas em aparato crítico que consta de trabalho anterior do primeiro autor deste texto (SANTOS, 2015: 62-74). Selecionamos para o presente trabalho alguns dos erros e variantes mais comuns que aparecem nas fontes, agrupados de acordo com a classificação dada por Figueiredo (2014: 26-29).

Variantes

As variantes do tipo instaurativa ocorrem majoritariamente no excerto do coro. A principal característica desse tipo de variante é a inclusão de notas que não estão presentes na partitura completa (Fig. 1-5). Na ária da soprano também podemos encontrar uma variante desse tipo onde o compositor adiciona uma ligadura que pode ser entendida como portamento (Fig. 6).



Figura 1: Dó \flat adicionado na redução que não estava presente na partitura completa

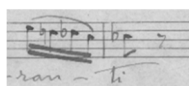


Figura 2: Nota Dó adicionada na redução

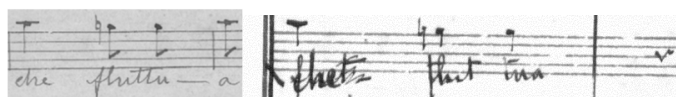


Figura 3: adição de oitava na parte do baixo na redução

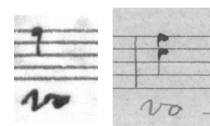
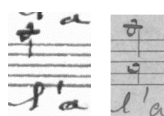


Figura 6: Nota Fá adicionada na redução

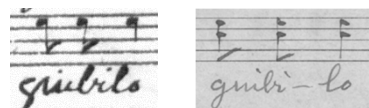


Figura 5: Notas Dó adicionadas na redução

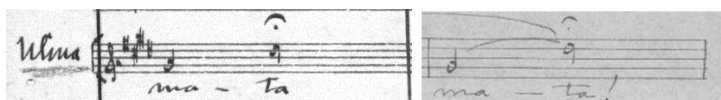


Figura 4: Ligadura de portamento adicionada na redução

O tipo mais comum de variante que encontramos é a substitutiva, que pode ocorrer pela modificação de vários elementos da partitura. Um exemplo disso são as indicações de andamento das árias da soprano e do tenor. Na partitura completa encontramos as indicações *Adagio* para ambas, enquanto que na redução estão indicados *Molto Adagio* e *Lento e molto espressivo*, respectivamente. Também encontramos diferenças na disposição das notas do piano nos manuscritos da redução da ária da soprano (Fig. 7).

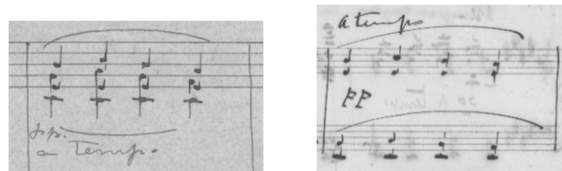


Figura 7: Disposição das notas do piano

Em relação às variantes relacionadas à altura, encontramos algumas enarmonizações, sendo que em um desses exemplos foi necessária especial atenção do editor para resolver alguns problemas que surgiram devido a essa modificação (Fig. 8).

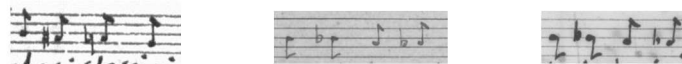


Figura 8: Enarmonizações para bemóis nas duas versões da redução

Também, em três situações, identificamos variantes que afetam a altura de notas e mantivemos aquelas presentes nos manuscritos da redução (Fig. 9-11). Variantes rítmicas aparecem em maior número, algumas tendo um impacto mais significativo do que outras. Estas variantes estão no compassos 9 e 10 da ária da soprano, compasso 7 da ária do tenor e compassos 4, 22 e 28 da ária de barítono (Fig. 12-17).

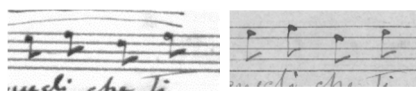


Figura 9: Variação de altura na melodia do tenor solo



Figura 10: Supressão de uma nota na melodia do tenor solo

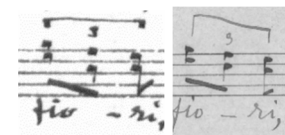


Figura 11: Variação de altura na parte do baixo

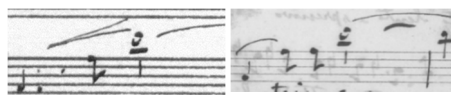


Figura 12: Alteração rítmica na ária de soprano

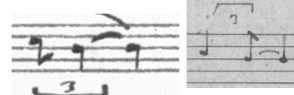


Figura 13: Alteração rítmica de motivo do acompanhamento

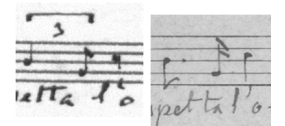


Figura 14: Alteração rítmica melodia do tenor solo

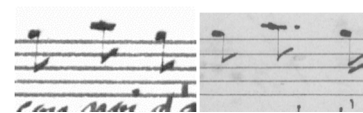


Figura 15: Alteração rítmica na melodia do barítono solo



Figura 16: Alteração rítmica no acompanhamento

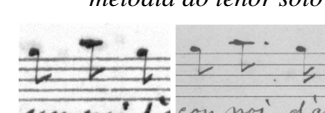


Figura 17: Alteração rítmica na melodia do barítono (repetição do motivo)

Um dos elementos que possui maior divergência entre os manuscritos é a notação das ligaduras de frase das partes vocais. Não há um padrão que facilite identificar qual versão

é a preferida pelo compositor, obrigando-nos a analisar caso a caso. Por vezes mantivemos a versão mais recente, em outras mantivemos a primeira versão.

Ainda encontramos variantes na colocação do texto, que se encaixam na classificação de variante substitutiva. Essas variantes que afetam a colocação do texto aparecem apenas no coro (Fig. 18-20).

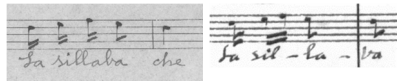


Figura 20: Alteração da colocação do texto

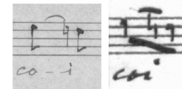


Figura 19: Alteração da colocação do texto

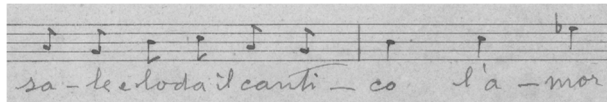
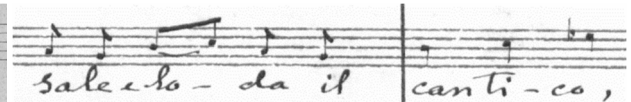


Figura 18: Alteração da colocação do texto



Das variantes compensativas, encontramos duas no coro, em função da adição de notas e, conseqüentemente, de alterações rítmicas, obrigando o compositor a mudar a colocação do texto (Fig. 21-22).

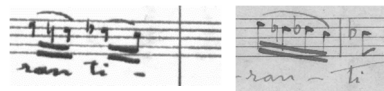


Figura 21: Alteração da colocação do texto devido a alteração rítmica

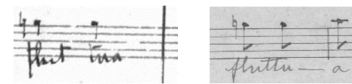


Figura 22: Alteração na colocação do texto devido alteração rítmica

A única variante alternativa que encontramos, e que se destaca no conjunto analisado, está na ária da soprano e aparece apenas no primeiro manuscrito da redução para voz e piano (OSWALD, 1902). Nele, o compositor escreve uma linha alternativa para a soprano e coloca entre parênteses a linha mais aguda, que está presente nas outras duas fontes (OSWALD, s.d.; 1902-1903) (Fig. 23). Isto pode indicar que esta partitura estava destinada para uma cantora com perfil vocal mais grave.

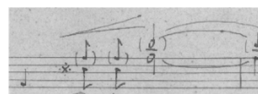


Figura 23: Variante alternativa (ver Fig. 12)

Erros

Os erros de omissão mais comuns encontrados são o descuido do compositor na colocação dos acidentes (Fig. 25-26). Um exemplo disso, já comentado anteriormente, está na ária da soprano, na qual o compositor decide enarmonizar uma linha descendente com bemóis onde primeiramente havia escrito com sustenidos. Por causa dessa alteração era necessário adicionar alguns bequardos que ele simplesmente esqueceu (Fig. 24).

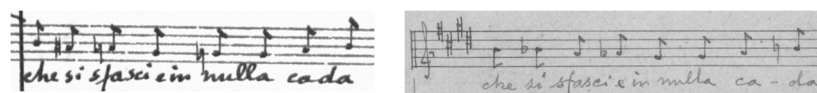


Figura 24: Faltou bequardo no Sol, para anular o sustenido, e no Lá, para anular o bemol



Figura 26: Falta bemol no último Dó

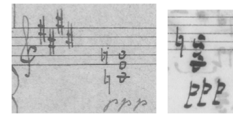


Figura 27: Falta bequadro no Dó

Outro exemplo de distração do compositor acontece em viradas de página ou mudança de sistema, seja ao copiar elementos de uma fonte para outra, ou mesmo quando são elementos novos. Um exemplo disso encontramos na ária do tenor onde há uma ligadura no piano que claramente deve continuar na página seguinte, mas não é o que acontece. Em um dos casos, provavelmente por causa da mudança de sistema, o compositor esquece-se de uma nota no baixo (Fig. 27). Da mesma maneira, na ária do barítono falta a indicação de andamento.



Figura 25: Falta a nota Lá (Clave de Fá)

Dos erros de substituição que ocorrem na preparação da redução, é interessante notar que alguns deles são corrigidos pelo próprio compositor e são claramente identificados no manuscrito (Fig. 28-30). Uma dessas correções, que se encontra na ária de barítono, não está indicada no manuscrito mas, ao comparar com a versão completa, é possível perceber que o erro foi corrigido no manuscrito mais recente (Fig. 31).

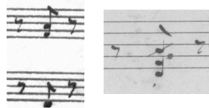


Figura 31: Correção identificada no manuscrito



Figura 28: Correção identificada no manuscrito

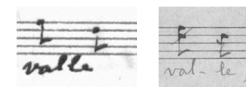


Figura 29: Correção identificada no manuscrito

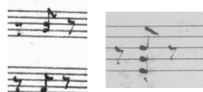


Figura 30: Correção de Fá para Mi na redução (Claves de Sol)

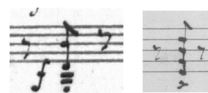


Figura 33: Erro. Mi no lugar de Ré. (Claves de Sol)

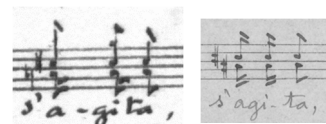


Figura 32: Correção do compositor. O Sol agudo estava errado. (Claves de Sol)

Percebe-se o cuidado do compositor na preparação de seus manuscritos que, ainda assim, não são livres de erros. A mesma observação é feita por D'Agostini e Monteiro:

Se por um lado é evidente o cuidado com que Oswald confecciona seus manuscritos, também é patente a distração que o caracteriza na mesma tarefa. Verifica-se o esquecimento sistemático na utilização de acidentes, divergências nas indicações de articulação, dinâmica, agógica, assim como variações de notas. (2007, p. 3)

Além das escolhas que foram feitas baseadas na análise dos erros e variantes encontrados nas fontes, surgiram algumas questões editoriais que se refletem no texto final, mas não se encaixam nestas categorias, pois são modificações feitas pelo editor com o objetivo de esclarecer algumas passagens ou torná-las coerentes com trechos anteriores. É nesse

momento que reconhecemos a necessidade do editor de exercer sua autoridade, como explicado por Grier (1996: 2).

Para exemplificar, destacamos seis modificações editoriais que consideramos importantes realizar nestas ocasiões. Uma delas diz respeito à colocação de sinais de articulação que não estão presentes em nenhum manuscrito, mas que aparecem em outros lugares na mesma partitura (Fig. 34). Em outras duas situações procurou-se apenas facilitar a leitura modificando a notação, sem a intenção de que isso pudesse afetar o resultado sonoro como no exemplo anterior (Fig. 35-36).

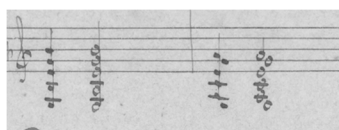


Figura 36: Inclusão de tenutos

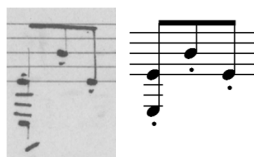


Figura 34: Oitava ligada na mesma haste



Figura 35: Disposição das notas nos pentagramas

Outro exemplo, que segue o princípio que levou às duas últimas alterações citadas, de não interferir no resultado sonoro, tem relação com a disposição das notas nos pentagramas do piano na ária da soprano, que já foi abordado anteriormente quando falamos das variantes substitutivas. Mas, nesse caso, adicionamos mais um elemento à modificação feita pelo compositor, que foi a mudança de clave do pentagrama inferior a partir do terceiro tempo com o objetivo de facilitar a leitura da partitura (Fig. 37).

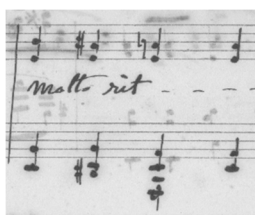
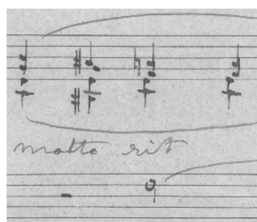


Figura 37: Inclusão da mudança de clave no pentagrama inferior no 3º tempo

Os próximos dois exemplos são alterações que podem ter uma influência maior no resultado sonoro da partitura, mas que foram feitas baseadas no manuscrito da partitura completa. O primeiro deles, que está na ária do tenor, buscou aproximar a figuração rítmica do piano com a da flauta. Para isso alteramos o valor do Sol suspenso para colcheia e ligamos as hastes das seis notas do compasso (Fig. 38). Na mesma ária, no compasso 32 da redução, existe

um arpejo executado pelo piano que, apesar de parecido com o encontrado na harpa, possui diferenças em sua figuração rítmica. Decidimos por utilizar a versão encontrada na parte da harpa (Fig. 39).

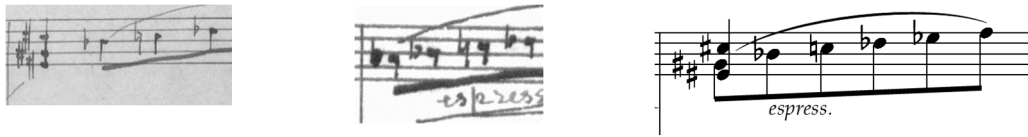


Figura 38: Redução; Parte da Flauta; Aproximação da figuração rítmica da flauta na edição final

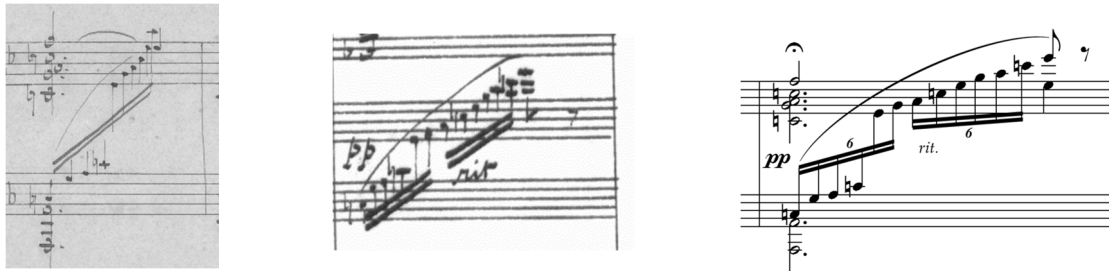


Figura 39: Redução; Harpa; Utilização da parte da harpa na edição final

Considerações finais

Como já anunciado, o resultado que obtivemos da análise desses excertos dos manuscritos da ópera *Le Fate* foi a edição de três árias, retratando cada um dos personagens principais, e um coro, no formato *vocal score*.

Molto Adagio *p* molto espressivo

Soprano

Pian - ge - re vo - glio e sul-la ter-ra_an-da - re

Molto Adagio *pp*

Piano

4

e u - ma - na-men-te_a - ma - re! E vo - glio



Figura 40: Dois primeiros sistemas da Ária de Ulina (soprano)

Nesse processo foi possível identificar a cronologia das fontes utilizadas, influenciando em muitas das decisões que precisaram ser tomadas. Também pudemos identificar alguns padrões de modificações originadas pelo compositor que têm sido observados em nossa pesquisa, como os erros causados pela omissão de acidentes. Além disso, confirmamos a discussão da bibliografia de referência sobre a necessidade de intervenção do editor para a solução de divergências entre os manuscritos ou mesmo para corrigir erros que possam ter passado despercebidos pelo compositor. Por isso, nesse processo, é necessário que haja um olhar crítico sobre as fontes atrelado a um conhecimento aprofundado do estilo da obra e da escrita do compositor. Com isso esperamos contribuir para que as óperas de Henrique Oswald possam receber maior atenção e interesse por parte de pesquisadores e intérpretes, não apenas para que sejam executadas, mas também para que possam ser melhor avaliadas e melhor definidas dentro do conjunto das obras dos compositores brasileiros.

Referências:

- D'AGOSTINI, Juliana; MONTEIRO, Eduardo. Edição crítica do Romance Op. 7 N° 2, para violino e piano, de Henrique Oswald. In: ANPPOM, XVII, 2007, São Paulo. *Anais...* p. 1-13. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_JDAgostini_EMonteiro.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2016.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.
- GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Theory, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- IGAYARA, Susana Cecilia. Henrique Oswald e a música vocal. *Glosas*, Lisboa, n. 9, p. 19-25, 2013.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- OSWALD, Henrique. *Ária de Uliana (Le Fate)*. S. l.: partitura autógrafa, redução, s.d. Partitura manuscrita. Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP. HO0104.
- OSWALD, Henrique. *Le Fate*. 1ª Parte. Florença: partitura autógrafa, redução, out. 1902. Partitura manuscrita. Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP. HO0104.
- OSWALD, Henrique. *Le Fate*. 2ª Parte. Rio de Janeiro: partitura autógrafa, redução, out. 1904. Partitura manuscrita. Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP. HO0104.
- OSWALD, Henrique. *Le Fate*. Florença: partitura autógrafa, completa, 1902-1903. Coleção Henrique Oswald do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. BR RJANRIO QJ Cx. 2.
- SANTOS, Filipe Daniel Fonseca dos. *Da editoração musical à edição: excertos da ópera Le Fate de Henrique Oswald a partir dos manuscritos*. 97f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.