

RODRIGO WARKEN

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES
URTEXT DE SONATAS PARA PIANO DE JOSEPH HAYDN**

FLORIANÓPOLIS - SC

2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO
(PPGMUS)

RODRIGO WARKEN

ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES
***URTEXT* DE SONATAS PARA PIANO DE JOSEPH HAYDN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da UDESC como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros.

FLORIANÓPOLIS - SC

2009

RODRIGO WARKEN

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES
URTEXT DE SONATAS PARA PIANO DE JOSEPH HAYDN**

Dissertação aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da UDESC como requisito parcial à obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.

Banca Examinadora:

Orientador:

Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membro:

Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Universidade de São Paulo - USP

Membro:

Dr^a. Maria Bernardete Castelan Póvoas
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Florianópolis, 30/03/2009.

Dedico esta pesquisa aos meus professores e alunos, fonte de inspiração e motivação.

AGRADECIMENTOS

À Dr^a. Maria Bernardete Castelan Póvoas e Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros, pelas valiosas contribuições na elaboração desta pesquisa.

Ao fortepianista Tom Beghin da *University of California (UCLA)*, cujas aulas serviram de inspiração para o desenvolvimento deste trabalho.

À Dr^a. Mailce Mota Fortkamp e Ana Clara Pacheco de S.Thiago, pela colaboração na revisão das traduções.

Aos professores e pianistas que participaram das entrevistas.

Os textos mudam,
pelo simples fato de que não mudam
enquanto o mundo muda,
e nisso reside sua *historicidade*.

Marcos Nogueira (1999, p. 63)

RESUMO

Neste trabalho foram pesquisadas edições práticas e edições *Urtext* de sonatas para piano de Joseph Haydn (1732-1809) a partir de diferenças na notação e realização de articulações e ornamentos. O Capítulo I consta a Revisão de Literatura sobre notação e realização instrumental no século XVIII; o Capítulo II refere-se às Sonatas para Piano de Joseph Haydn e seus aspectos notacionais; no Capítulo III é realizado um estudo comparativo entre edições práticas e edições *Urtext* de sonatas para piano de Joseph Haydn; por fim, foi aplicado um questionário a um grupo de pianistas com perguntas relacionadas ao tema da pesquisa, a fim de verificar a postura interpretativa de cada um dos sujeitos perante os diferentes tipos de edição musical. Como contribuição principal, com esta pesquisa buscou-se avaliar as funções e usos de edições práticas e edições *Urtext*, destacando-se também mudanças nas práticas de execução de sonatas para piano de Haydn.

Palavras-chave: Edição prática. Edição *Urtext*. Joseph Haydn. Notação e realização.

ABSTRACT

This study investigated practical and *Urtext* editions of the piano sonatas by Joseph Haydn (1732-1809), departing from differences in the notation and interpretation of articulations and ornaments. Chapter I presents the review of literature on notation and instrument interpretation in the eighteenth century; Chapter II presents the piano sonatas by Haydn and aspects of musical notation related to the sonatas; Chapter III presents a comparative analysis of practical and *Urtext* editions of Haydn piano sonatas. Finally, we applied to a group of pianists a questionnaire related to the subject of the research, to verify the interpretative posture of each subject before the different types of music publishing. The main contribution of the present study is the assessment of the functions and uses of practical and *Urtext* editions, with a focus on the changes in the performance practice of Haydn piano sonatas.

Keywords: Practical edition. *Urtext* edition. Joseph Haydn. Notation and interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.1	Sinais para notas destacadas: <i>staccato</i> (a), cunha (b), traço vertical (c) e gota (d) Fonte: HARNONCOURT (1993)	24
Figura 1.2	Notação e realização do <i>staccato</i> segundo Türk Fonte: TÜRK ([1789]1982)	25
Figura 1.3	Notação e realização de <i>legato</i> em baixo D'Alberti Fonte: TÜRK ([1789]1982)	26
Figura 1.4	Indicação de ligadura: Sonata em dó maior KV 545, 2º mov.: Andante, (comp. [1]-[4]) de W. A. Mozart Fonte: MOZART (1977, p. 270)	26
Figura 1.5	Notação e realização de notas ligadas Fonte: TÜRK ([1789]1982); C. P. E. BACH ([1753]1949)	27
Figura 1.6	Notação e realização de notas ligadas de duas em duas: Sonata em si bemol maior (Hob. XVI: 2), 1º mov.: Moderato, (comp. [77] e [78]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 52)	27
Figura 1.7	Notas ligadas de duas em duas segundo Türk: notação (a) e realização (b), (c) e (d) Fonte: TÜRK ([1789]1982)	28
Figura 1.8	Notação de trecho sem indicação de ligadura e sua realização Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	28
Figura 1.9	Indicação de <i>portato</i> Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	29
Figura 1.10	Duração de notas segundo C. P. E. Bach: notação e realização Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	30

Figura 1.11	Notação e realização do <i>tenuto</i> Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	30
Figura 1.12	Duração das notas segundo Türk: notação e realização Fonte: TÜRK ([1789]1982)	31
Figura 1.13	Fac-símile do quadro de ornamentos de J. S. Bach Fonte: BADURA-SKODA (2003, p. 48)	32
Figura 1.14	Variações para a repetição do Minueto da Sonata em mi maior (Hob. XVI: 13), 2º mov.: Menuet de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 85)	34
Figura 1.15	Apojatura escrita na representação original (a) e integrada à notação (b) Fonte: HARNONCOURT (1993)	35
Figura 1.16	Notação e realização de apojatura Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	36
Figura 1.17	Notação e realização de apojatura em valor simples Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	37
Figura 1.18	Notação e realização de apojatura em valor composto Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	37
Figura 1.19	Notação e realização de apojatura dupla Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)	38
Figura 1.20	Apojaturas de passagem: notação (a), realização (b) e como não deveriam ser realizadas (c) e (d) Fonte: QUANTZ ([1752]1975)	39
Figura 2.1	Abertura da Sonata em lá maior (Hob. XVI: 12), 1º mov.: Andante (comp. [1]-[4]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 59)	42
Figura 2.2	Escrita cravística: Sonata em lá bemol maior (Hob. XVI: 46), 1º mov: Allegro moderato, (comp. [49]-[52]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 170)	46
Figura 2.3	Escrita pianística: Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 52), 1º	

	mov.: Allegro, (comp. [1] e [2]) de Haydn Fonte: HAYDN (1972, p. 84)	46
Figura 2.4	Minueto sem indicações de articulação: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 11), 3º mov.: Menuet de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 19)	48
Figura 2.5	Indicações de articulação em Haydn: Sonata em fá maior (Hob. XVI: 29), 1º mov.: Moderato, (comp. [1]-[4]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 92)	49
Figura 2.6	Notação do trinado com início na nota inferior Fonte: (LANDON, 1973)	51
Figura 2.7	Notação do trinado com sufixo Fonte: (LANDON, 1973)	51
Figura 2.8	Notação do semi-trinado Fonte: (LANDON, 1973)	51
Figura 2.9	Realização do semi-trinado Fonte: BADURA-SKODA (2003)	51
Figura 2.10	Notação e realização do meio mordente: Sonata em si menor (Hob. XVI: 32), Allegro moderato, (comp. [1] e [2]) de Haydn Fonte: BADURA-SKODA (2003)	52
Figura 2.11	Indicação do grupeto: Sonata em mi maior (Hob. XVI: 13), 1º mov.: Moderato, (comp. [1]-[3]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 83)	53
Figura 2.12	Indicação do meio mordente: Sonata em fá maior (Hob. XVI: 23), 2º mov.: Adagio, (comp. [1] e [2]) de Haydn Fonte: HAYDN (1972, p. 22)	53
Figura 3.1	Notação de articulações na edição Wiener: Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 1º mov.: Moderato, (comp. [1] e [2]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 182)	62
Figura 3.2	Notação de articulações na edição Litolff: Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 1º mov.: Moderato, (comp. [1] e [2]) de Haydn Fonte: HAYDN (S/D, p. 58)	62

Figura 3.3	Apojaturas de passagem com escrita integrada à notação e indicações de execução na edição <i>Urtext</i> (Henle): Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 2º mov.: Allegreto, (comp. [11] e [12]) de Haydn Fonte: HAYDN (1972, p. 176)	63
Figura 3.4	Apojaturas de passagem com escrita integrada à notação e indicações de execução na edição Litolff: Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 2º mov.: Allegreto, (comp. [11] e [12]) de Haydn Fonte: HAYDN (S/D, p. 61)	64
Figura 3.5	Notação das apojaturas de passagem na edição Wiener e sua realização segundo Quantz: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [19] e [20]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 180)	65
Figura 3.6	Notação das apojaturas de passagem na edição Schirmer: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [19] e [20]) de Haydn Fonte: HAYDN (1894, p. 46)	65
Figura 3.7	Indicação de ligadura na edição Henle (a) e Wiener (b): Sonata em mi maior (Hob. XVI: 22), 1º mov.: Allegro moderato, (comp. [12] e [13]) de Haydn Fonte: (a) HAYDN (1972, p. 12) e (b) HAYDN (1793, p. 14)	66
Figura 3.8	Indicação de ligadura no fac-símile do autógrafo: Sonata em mi maior (Hob. XVI: 22), 1º mov.: Allegro moderato, (comp. [12] e [13]) Fonte: HAYDN (1973)	67
Figura 3.9	Notação de notas ligadas de duas em duas na edição Henle (a) e na edição Litolff (b): Sonata em ré maior (Hob. XVI: 37), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [1]-[4]) de Haydn Fonte: (a) HAYDN (1972, p. 146) e (b) HAYDN (S/D, p. 18)	68
Figura 3.10	Localização do grupeto nas edições Schirmer (a) e Litolff (b): Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [1], m.d.) de Haydn Fonte: (a) HAYDN (1894, p. 6) e (b) HAYDN (S/D, p. 6)	69
Figura 3.11	Notação da realização do grupeto em pauta suplementar nas edições Schirmer e Litolff: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [1], m.d.) de Haydn Fonte: HAYDN (1894, p. 6; S/D, p. 6)	70

Figura 3.12	Notação e realização do semi-trinado: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [16]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 74)	70
Figura 3.13	Notação do grupeto nas edições Schirmer (a) e Litolff (b): Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [16], m.d.) de Haydn Fonte: (a) HAYDN (1894, p. 6) e (b) HAYDN (S/D, p. 6)	71
Figura 3.14	Realização do grupeto nas edições Schirmer e Litolff: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [16], m.d.) de Haydn Fonte: HAYDN (1894, p. 6; S/D, p. 6)	71
Figura 3.15	Emprego do sinal de grupeto (a) e meio mordente (b) no fac-símile do manuscrito: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2ºmov.: Menuet, (comp. [1] e [15]) Fonte: HAYDN (1973)	72
Figura 3.16	Realização do grupeto na edição Litolff: Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36), 1º mov.: Moderato, (comp. [34] e [35]) de Haydn Fonte: HAYDN (S/D, p. 41)	72
Figura 3.17	Notação do grupeto no fac-símile da primeira edição: Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36), 1º mov.: Moderato, (comp. [34] e [35]) Fonte: HAYDN (1973)	73
Figura 3.18	Notação de apoiatura na edição Wiener (a) e na edição Schirmer (b): Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [1]-[5]) de Haydn Fonte: (a) HAYDN (1973, p. 69) e (b) HAYDN (1894, p. 2)	73
Figura 3.19	Notação da apoiatura na edição Wiener: Sonata em dó maior (Hob. XVI: 35), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [1] e [2]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 138)	74
Figura 3.20	Notação de apoiatura dupla: Sonata em si bemol maior (Hob. XVI: 2), 1º mov.: Moderato, (comp. [11]-[13]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 50)	75

Figura 3.21	Notação da apojatura dupla na edição Litolff: Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 49), 1º mov.: Allegro, (comp. [101] e [102]) de Haydn Fonte: HAYDN (S/D, p. 67)	75
Figura 3.22	Realização da apojatura dupla: Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 49), 1º mov.: Allegro, (comp. [101] e [102]) de Haydn Fonte: HAYDN (S/D, p. 67)	76
Figura 3.23	Notação e realização da apojatura dupla na edição Schirmer: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [17] e [18]) de Haydn Fonte: HAYDN (1894, p. 46)	77
Figura 3.24	Notação da apojatura dupla na edição Wiener e sua realização: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [17] e [18]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 180)	78
Figura 3.25	Sugestão de ornamentos para a fermata na edição Wiener: Sonata em ré maior (Hob. XVI: 19), 2º mov.: Andante, (comp. [112]) de Haydn Fonte: HAYDN (1973, p. 163)	78
Figura 3.26	Notação de trecho musical com fermata na edição Litolff: Sonata em ré maior (Hob. XVI: 19), 2º mov.: Andante, (comp. [112] e [113]) de Haydn Fonte: HAYDN (S/D, p. 55)	79

LISTA DE TABELAS

Tabela 1:	Sonatas para piano de Haydn Fonte: FEDER (1980)	44
Tabela 2:	Edições de sonatas para piano de Haydn Fonte: SCHIRMER (1894); LITOLF (S/D); WIENER (1973); HENLE (1972)	58
Tabela 3:	Fac-símiles de sonatas para piano de Haydn Fonte: (WIENER, 1973)	58
Tabela 4:	Sinais de ornamentos encontrados no manuscrito e nas edições Schirmer, Litolff, Wiener e Henle do Minueto da Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27) Fonte: SCHIRMER (1894); LITOLF (S/D); WIENER (1973); HENLE (1972)	69
Tabela 5:	Distribuição dos entrevistados quanto à naturalidade	80
Tabela 6:	Distribuição dos entrevistados quanto ao sexo	80
Tabela 7:	Distribuição dos entrevistados quanto à idade	80
Tabela 8:	Distribuição dos entrevistados à formação profissional	80
Tabela 9:	Distribuição dos entrevistados à atuação preponderante	81

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Ornamentos usados por Haydn nas sonatas para piano Fonte: (LANDON, 1973)	50
Quadro 2	Respostas à Questão 1	81
Quadro 3	Respostas à Questão 3	83
Quadro 4	Respostas à Questão 4	84
Quadro 5	Respostas à Questão 6	85
Quadro 6	Respostas à Questão 7	86
Quadro 7	Respostas à Questão 8	87

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

comp.	compasso.
Hob.	Hoboken, Anthony van: <i>Joseph Haydn. Thematic and Bibliographic Catalogue of Works</i> . B. Schott's Söhne, Mainz, 1957.
m.d.	mão direita.
m.e.	mão esquerda.
mov.	movimento.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	19
CAPÍTULO I	
NOTAÇÃO E REALIZAÇÃO INSTRUMENTAL NO SÉCULO XVIII	23
1.1 ARTICULAÇÕES	23
1.2 ORNAMENTOS	32
CAPÍTULO II	
SONATAS PARA PIANO DE JOSEPH HAYDN	41
2.1 ASPECTOS DA NOTAÇÃO	45
CAPÍTULO III	
DIFERENÇAS NA NOTAÇÃO E REALIZAÇÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES <i>URTEXT</i>	54
3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	57
3.2 EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES <i>URTEXT</i> DE SONATAS PARA PIANO DE HAYDN	59
3.3 ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES <i>URTEXT</i> DE SONATAS PARA PIANO DE HAYDN	61
3.4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DAS ENTREVISTAS	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

REFERÊNCIAS DAS PARTITURAS	97
ANEXO I	98
ANEXO II	101

APRESENTAÇÃO

Interpretar faz parte do cotidiano do músico. Escolhemos repertórios de nosso interesse, adotamos edições musicais que consideramos adequadas e damos início a um processo contínuo e estimulante de descobertas musicais. A interpretação é o aspecto do fazer musical que resulta da notação, registro escrito da obra e da execução, e dá vida sempre renovada à experiência musical (DONINGTON, 1980).

A notação musical adquire um significado peculiar a cada época, influenciada pelas mudanças estilísticas, pelas transformações nos instrumentos e suas técnicas de execução. Desta forma, a notação de uma obra apresenta algo que deve ser traduzido ou decodificado pelo músico de modo a ser compreendido por um ouvinte. Nos casos em que o conteúdo codificado tenha sido escrito há séculos atrás, em um país distante ou com uma linguagem pouco familiar, a interpretação passa a ter papel fundamental para que a notação possa ser decifrada corretamente e o resultado musical se torne inteligível ao ouvinte atual.

“Tradicionalmente, a notação musical é vista como um código através do qual sons, idéias musicais ou indicações para a execução musical são registrados sob a forma escrita”. (ZAMPRONHA, 2000, p. 13). No entanto, muitas convenções de execução de uma determinada época não eram necessariamente escritas na partitura, pois faziam parte da prática comum. No século XVIII, o intérprete tinha liberdade para decidir sobre questões referentes à realização musical de acordo com as práticas de execução em voga. A escolha das articulações¹ a serem realizadas em um determinado trecho musical, por exemplo, ficava geralmente a cargo do intérprete e a inclusão de ornamentos² assim como de variações nas repetições de uma música, eram práticas habituais. O intérprete tinha a liberdade de improvisar e

¹ O termo articulação diz respeito à ligação ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pelo qual isso se faz (FALLOWS, et al., 1980).

² Ornamentos são pequenas fórmulas melódicas indicadas por sinais especiais que, anexadas às notas, têm a finalidade de suavizar a conexão entre elas e ressaltar o conteúdo expressivo da linha melódica (C. P. E. BACH, [1753]1949).

modificar passagens de acordo com o seu gosto pessoal e experiência. Até meados do século XIX, muitos compositores eram os próprios intérpretes de suas obras e, por este motivo, sua notação não tinha a preocupação de detalhar todas as nuances de suas interpretações.

Como consequência da introdução da litografia no final do século XVIII, as edições musicais impressas receberam um grande impulso passando a ser produzidas em maior quantidade e a um custo mais baixo, substituindo os manuscritos que até então eram o principal meio de disseminação de música. Porém, novas impressões eram frequentemente lançadas sem o conhecimento dos compositores e, em geral, contendo alterações duvidosas introduzidas pelo editor³ (LANDON, 1973). Sem um critério editorial definido “Cada editor seguia seu próprio julgamento, que era sempre temperado pela suposição de que a integridade de uma fonte poderia ser suplantada pelos seus próprios [e mais avançados] conhecimentos musicais.”⁴ (CHARLES, 1980, p. 848, tradução nossa).

Dentre os tipos de edições destinadas aos executantes encontram-se as edições práticas e as edições *Urtext*. Edições musicais que contêm orientações e instruções sobre como executar uma obra são chamadas de edições práticas ou didáticas. Na época em que não existiam gravações musicais ou que o acesso a estas era ainda precário, as edições práticas cumpriam a função de trazer até os estudantes de música e amadores aspectos interpretativos presentes na execução de artistas importantes e, ainda hoje, são usadas com esta mesma finalidade. No início do século XX, muitos intérpretes famosos, incluindo Arthur Schnabel e Alfred Cortot, foram responsáveis pela preparação de edições práticas. Embora muitas destas desfrutassem de grande popularidade nos meios musicais, caíram gradativamente em desuso sendo preteridas, mais recentemente, em nome das edições *Urtext*.

As edições *Urtext* surgiram como uma reação às excessivas intervenções editoriais encontradas nas edições práticas. O trabalho do editor, neste caso, consiste em decidir o que supostamente constitui a “intenção” do compositor, o que o compositor registrou no manuscrito ou, na ausência de fontes originais, o que se

³ Pessoa responsável pela revisão e preparação do texto para a publicação. O termo editar também é usado, nesta pesquisa, como sinônimo de publicar.

⁴ No original: Editorial criteria, did not, properly speaking, exist during this early period. Each editor followed his own judgment, which was often tempered by an assumption that the integrity of the source could be superseded by his own more advanced musical knowledge.

assume que ele tenha escrito. A idéia de “fidelidade” às intenções do compositor diz respeito ainda a uma interpretação que leva em conta as convenções e práticas da época em que a obra foi escrita.

Podemos dizer *grosso modo* que, nas edições práticas a concepção do editor ou intérprete prevalece; em contrapartida, nas edições *Urtext*, o intérprete busca uma compreensão da obra como criada pelo próprio compositor, face às convenções de notação e execução da época em que foi composta.

Ao comparar-se a notação de uma mesma obra do repertório pianístico em edições práticas e edições *Urtext* constata-se diferenças quanto às indicações para a execução. Partindo-se da hipótese de que o tipo de edição a ser usada pode interferir na interpretação de uma obra, levantamos as seguintes questões: Como se estabelece a relação entre notação e interpretação em edições práticas e edições *Urtext*? Qual a postura interpretativa do executante frente à notação de um texto *Urtext* e de um texto de edição prática?

O principal objetivo desta pesquisa é discutir questões relativas à interpretação musical a partir do estudo comparativo de edições práticas e edições *Urtext*, tendo como objeto sonatas para piano de Joseph Haydn. Em sua longa e prolífica carreira musical Haydn presenciou grandes transformações musicais, tanto do ponto de vista instrumental como estilístico, tendo sido um dos principais personagens no panorama do Classicismo do século XVIII. Nas suas composições para teclado observamos uma gradual modificação da escrita musical, resultado da substituição do cravo e de seus congêneres pelo fortepiano, principalmente a partir da década de 1780. Pela riqueza e diversidade de sua obra, cuja popularidade é atestada em inúmeras edições e reedições, Haydn é um objeto privilegiado para esta pesquisa.

O trabalho percorre uma trajetória histórica partindo das práticas de execução do século XVIII e das sonatas para piano de Haydn, passando por edições práticas do século XIX e por edições *Urtext* do século XX, para finalmente chegar à discussão que pretende avaliar como intérpretes e professores de piano utilizam, no século XXI, edições práticas e edições *Urtext* no estudo do repertório e, assim, propor critérios interpretativos a partir do estudo crítico e do uso combinado destas edições.

Sendo a partitura musical um suporte indispensável aos intérpretes, professores e alunos de música, a análise da função e do uso de edições práticas e

edições *Urtext* e a sua relação com a interpretação musical são aspectos relevantes na área da prática interpretativa. Esta pesquisa está dividida em três capítulos: no primeiro consta a Revisão de Literatura sobre notação e realização instrumental no século XVIII; o segundo capítulo refere-se às Sonatas para Piano de Joseph Haydn e seus aspectos notacionais; o terceiro capítulo é realizado um estudo comparativo entre edições práticas e edições *Urtext* de sonatas para piano de Joseph Haydn; por fim, foi aplicado um questionário a um grupo de pianistas com perguntas relacionadas ao tema da pesquisa, a fim de verificar a postura interpretativa de cada um dos sujeitos perante os diferentes tipos de edição musical.*

* Este trabalho é o aprofundamento da Dissertação de Mestrado intitulada *Notação e Realização de Articulações e Ornamentos em Sonatas para piano de Joseph Haydn: um estudo comparativo entre edições práticas e edições Urtext* defendida em 2005 pelo mesmo autor no Mestrado em Educação e Cultura do Centro de Ciências da Educação da UDESC, sob a orientação da Dr^a. Maria Bernardete Castelan Povoas. Na presente dissertação foram reproduzidos ou reescritos trechos do Mestrado anteriormente defendido que, por motivo de força maior, não obteve credenciamento junto a CAPES.

CAPÍTULO I

NOTAÇÃO E REALIZAÇÃO INSTRUMENTAL NO SÉCULO XVIII

Este Capítulo consiste em uma Revisão de Literatura sobre notação e realização instrumental no século XVIII com base em tratados de época, entre outras fontes bibliográficas. Durante o século XVIII, foram escritos vários tratados que discutem aspectos da realização instrumental e, dentre eles, foram selecionadas quatro obras: *Versuch einer Anweisung die Flöte Transversiere zu spielen* (Berlim, 1752) de Johann Joachim Quantz, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlim, 1753) de Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756) de Leopold Mozart, e *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig and Halle, 1789) de Daniel Gottlob Türk. Os livros de Quantz e Leopold Mozart foram escritos para flauta e violino respectivamente, no entanto, seus conteúdos abrangem aspectos da prática musical da época aplicáveis para outros instrumentos.

Os tratados de Quantz, C. P. E. Bach e Leopold Mozart foram escritos entre 1752 e 1756, logo no início do florescimento do estilo Clássico, e influenciaram as gerações seguintes de músicos. Por exemplo, quando Carl Czerny, aos dez anos de idade, foi levado por seu pai para ter aulas com Beethoven, este imediatamente recomendou a compra do tratado de C. P. E. Bach (ZASLAW, 1990). O método de violino de Leopold Mozart foi editado diversas vezes e publicado em vários idiomas por toda a Europa.

1.1 ARTICULAÇÕES

Até aproximadamente a primeira metade do século XVIII, a notação musical era muito pouco detalhada no que diz respeito às articulações. Harnoncourt (1993, p. 132) afirma que “a articulação de uma parte instrumental era, em princípio,

assunto do intérprete”. Os compositores que desejassem a execução de uma passagem fora da tradição ou da norma vigente deveriam indicar as suas intenções na partitura explicitamente, por meio de sinais grafados ou termos escritos. Nesta época, vários sinais de articulação eram usados para indicar se as notas deveriam ser tocadas mais ou menos destacadas, ligadas ou parcialmente ligadas. Pequenas linhas verticais em versões finas e grossas (*staccatissimo*), pontos (*staccato*), ligaduras (*legato*) e pontos com ligaduras (*portato*) eram alguns dos sinais, colocados acima ou abaixo das notas, frequentemente empregados no texto musical. Na Figura seguinte (1.1) são mostrados os sinais que indicam a execução de notas destacadas:



Figura 1.1 – Sinais para notas destacadas: *staccato* (a), cunha (b), traço vertical (c) e gota (d)
Fonte: HARNONCOURT (1993)

Na segunda metade do século XVIII, o ponto (Figura 1a) era usado como sinal de *staccato*, porém sua realização sonora deveria ser menos rápida do que aquelas utilizadas na realização de outros sinais escritos em forma de cunha (Figura 1b), de traço vertical (Figura 1c) ou em forma de gota (Figura 1d). C. P. E. Bach ([1753]1949, p. 154, tradução nossa) não estabelece uma distinção clara no modo de realizar estes sinais, recomendando que “... estas notas [destacadas] são sempre sustentadas um pouco menos do que a metade do seu valor escrito”.⁵ Türk ([1789]1982) comenta em seu tratado que C. P. E. Bach costumava usar o ponto (*staccato*) ao invés do traço (*staccatissimo*) para aquelas passagens em que o traço pudesse ser eventualmente confundido com o número 1, indicando o dedilhado. Continua Türk ([1789]1982, p. 344, tradução nossa), dizendo que “para as notas que devem ser tocadas *staccato* [destacadas], o dedo deve ser levantado, quando quase metade do tempo de sua duração terminar, a outra metade é preenchida por pausas...”⁶, conforme mostrado na Figura 1.2:

⁵ Such tones are always held for a little less than half of their notated length.

⁶ In notes which are to be played *staccato*, the fingers must be lifted, when almost half the time of their length is expired, the other half is filled up by rests.



Figura 1.2 – Notação e realização do *staccato* segundo Türk
 Fonte: TÜRK ([1789]1982)

Donington (1992) afirma que os sinais para *staccato* são poucas vezes aplicados consistentemente no século XVIII e fica a cargo do executante interpretá-los convenientemente. Para Harnoncourt (1993, p. 138), o sinal de *staccato* “tem um sentido muito mais genérico, ou melhor, tem significados diferentes, conforme o contexto”. Neste sentido, C. P. E. Bach ([1753]1949) alerta que todo sinal de *staccato* deve ser usado com discernimento, e observando-se o valor das notas, se elas são mínimas, semínimas ou colcheias, se o andamento é rápido ou lento, se o trecho é forte ou fraco. Estes fatores eram determinantes para decidir se as notas seriam tocadas mais ou menos destacadas.

“Dentre os sinais de articulação, o *legato* tem considerável importância, embora muitos prestem pouca atenção a ele”.⁷ (LEOPOLD MOZART, [1756]1985, p. 115, tradução nossa). O *legato* é indicado por meio de um arco colocado sobre notas que devem ser tocadas ligadas entre si, ou seja, a duração das notas deve corresponder exatamente ao valor escrito na partitura. Türk ([1789]1982) comenta que em determinados tipos de acompanhamento, como por exemplo, o baixo D’Alberti, o *legato* pode indicar um *over-legato*, onde todas as notas do acompanhamento são sustentadas, sobrepondo-se, como pode ser visto no exemplo da Figura 1.3:

⁷ Among the signs of music the slur has considerable importance, although many pay small attention to it.



Figura 1.3 – Notação e realização de *legato* em baixo D'Alberti
Fonte: TÜRK ([1789]1982)

No século XVIII, a ligadura costumava ser indicada sobre pequenos grupos de duas ou mais notas, raramente ultrapassando o âmbito de um compasso, conforme mostrado na Figura 1.4.

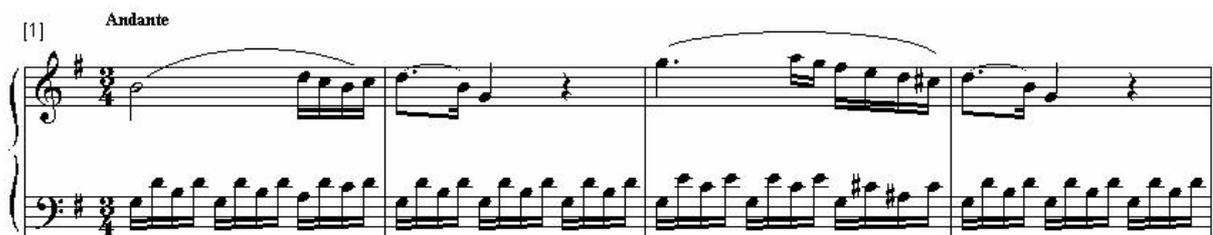


Figura 1.4 - Indicação de ligadura: Sonata em dó maior KV 545, 2º mov.: Andante, (comp. [1]-[4]) de W. A. Mozart
Fonte: MOZART (1977, p. 270)

C. P. E. Bach ([1753]1949) assinala que quando figuras de duas ou quatro notas são acompanhadas do sinal de *legato*, a primeira e a terceira são tocadas discretamente mais fortes do que a segunda e a quarta nota. Em grupos de três notas, é a primeira que deve ser tocada um pouco mais forte. Em casos de grupos com maior quantidade de notas, a nota onde começa o arco do *legato* deveria então ser tocada mais forte. Türk ([1789]1982, p. 344, tradução nossa) também descreve a mesma situação dizendo que “... a nota sobre a qual a linha curva começa deve ser gentilmente (de forma quase imperceptível) acentuada”.⁸ As demais notas do mesmo grupo devem ser tocadas ligadas em um suave e progressivo decrescendo (ver Figura 1.5):

⁸ ... the note on which the curved line begins should be very gently (and almost imperceptibly) accented.

Notação

Realização

Figura 1.5 – Notação e realização de notas ligadas
 Fonte: TÜRK ([1789]1982); C. P. E. BACH ([1753]1949)

Quanto à realização de trechos musicais que apresentam indicações de ligadura a cada duas notas, Leopold Mozart ([1756]1985), em seu método para violino, descreve que a primeira das duas notas ligadas é acentuada mais fortemente e segurada por mais tempo, enquanto a segunda é mais suave e mais curta. A Figura 1.6 exemplifica como esses trechos são notados e realizados.

Notação
[77]

Realização
[77]

Figura 1.6 - Notação e realização de notas ligadas de duas em duas: Sonata em si bemol maior (Hob. XVI: 2), 1º mov.: Moderato, (comp. [77] e [78]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1973, p. 52)

Türk ([1789]1982) afirma que a indicação de notas ligadas de duas em duas (Figura 1.7a) não significa que a segunda e quarta notas devam ser mais curtas, conforme mostrado na Figura 1.7b, mas sim, ligadas. Neste caso, a primeira e a terceira notas devem ser sustentadas em seu valor total (Figura 1.7c), ao menos que o compositor coloque um traço vertical sobre a nota final da ligadura (Figura 1.7d).

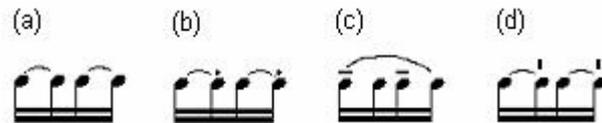


Figura 1.7 - Notas ligadas de duas em duas segundo Türk: notação (a) e realização (b), (c) e (d)
Fonte: TÜRK ([1789]1982)

O *legato* também deve ser empregado em outras situações em que a ligadura não aparece notada. Trechos musicais em que notas de passagem e apojaturas são tocadas simultaneamente com a linha do baixo, mesmo que não haja sinal de ligadura, e independente do andamento, devem ser ligados (C. P. E. BACH, [1753]1949). Na Figura 1.8, pode-se observar um exemplo onde esta regra se aplica.

Notação

Realização

Figura 1.8 – Notação de trecho sem indicação de ligadura e sua realização
Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

Quantz ([1752]1975) afirma que, quando for possível, as notas que coincidem com os tempos ou partes fortes do compasso devem ser enfatizadas e ligadas às notas posicionadas nos tempos ou partes fracas do compasso. Para C. P. E. Bach ([1753]1949), esta regra só não seria aplicada quando o trecho fosse tocado em velocidade muito rápida, como no caso de um movimento em *prestíssimo*.

De um modo geral, passagens de notas em graus conjuntos em andamentos lentos e moderados deveriam ser tocadas em *legato* (C. P. E. BACH, [1753]1949). Já os movimentos ou passagens em *Allegro*, deveriam ser claros e bem articulados (C. P. E. BACH, [1753]1949; QUANTZ, [1752]1975). Em torno de 1781, segundo as convenções da época, passagens em semicolcheias eram sempre tocadas em *legato* (LEVIN, 2003).

A indicação de *portato* era representada pelo uso simultâneo do *staccato* e do *legato* aplicados sobre passagens de notas (ver Figura 1.9).



Figura 1.9 - Indicação de *portato*
Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

Na realização do *portato* cada nota deveria ser perceptivelmente acentuada, porém, não deveria soar nem ligada nem destacada. Segundo Türk ([1789]1982), do ponto de vista de C. P. E. Bach esta marcação de articulação seria aplicada somente à execução no clavicórdio.

Para C. P. E. Bach ([1753]1949), as notas que não recebem indicação de *staccato* nem de *legato* devem ser sustentadas apenas a metade do seu valor escrito. Portanto, uma semínima escrita resultaria em uma colcheia seguida de uma pausa de mesma duração, conforme mostrado na Figura 1.10:



Figura 1.10 – Duração de notas segundo C. P. E. Bach: notação e realização
 Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

Esta orientação não seria válida para notas que levassem a marcação de *tenuto*, seja em sua forma abreviada de escrita (*ten.*) seja em sua versão de sinal gráfico (ver Figura 1.11) escrito sobre ou sob a cabeça da nota a ser sustentada. A indicação do *tenuto* era normalmente aplicada à execução de notas isoladas, ou grupos de notas, para que permanecessem sustentadas em toda a sua duração.



Figura 1.11 – Notação e realização do *tenuto*
 Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

No final do século XVIII, Türk ([1789]1982, p. 344, tradução nossa) menciona que a correta duração das notas deveria ser de aproximadamente três quartos de seu valor: “Se as notas forem tocadas da maneira comum, ou seja, nem *staccato* nem *legato*, os dedos devem ser levantados [das teclas] um pouco antes que o tempo de duração da nota termine”⁹, conforme mostrado na Figura 1.12:

⁹ If notes are to be played in the common way, that is to say, neither *staccato* nor *legato*, the fingers must be lifted a little sooner than the time of the length of the note is expired.



Figura 1.12 – Duração das notas segundo Türk: notação e realização
 Fonte: TÜRK ([1789]1982)

Enquanto a tendência estilística apontava para uma execução destacada das notas, as indicações de *legato* eram particularmente importantes e deveriam ser prontamente observadas na prática.

Esta evolução de um estilo mais destacado de tocar para um estilo mais ligado significa que na música do início do período [Clássico] as ligaduras são as indicações de articulação mais importantes, ao passo que, na música do final do período, pontos e traços indicando uma execução destacada adquiriram este papel.¹⁰ (ZASLAW, 1990, p. 213, tradução nossa).

Quantz ([1752]1975, p. 120, tradução nossa) defende a idéia de que é por meio do sentido musical da peça que o intérprete deve escolher as articulações. “É necessário estudar como detectar e entender bem o que cria o sentido musical”.¹¹ Para Türk ([1789]1982, p. 5, tradução nossa), “... o tipo de articulação depende do caráter da passagem”.¹² Quanto mais pesada e séria a expressão, mais longas as notas deveriam ser mantidas, se o caráter fosse leve e alegre, mais curtas deveriam ser. A verdadeira expressão em uma obra musical estaria dependente do bom senso e em grande parte do bom gosto do intérprete. No ponto de vista de Bilson (1995, p.

¹⁰ No original: This evolution from a more detached style of playing to a more legato one means that in music from the beginning of the period the slurs are the most important marks of articulation whereas in music from the end of the period the dots and strokes indicating detached playing have acquired that role.

¹¹ It is necessary to study how to detect and understand well what makes musical sense.

¹² ... the kind of articulation depends on the character of the passage.

27, tradução nossa), "... a notação destes compositores [do século XVIII] é menos exata e mais sugestiva do que usualmente se presume".¹³

1.2 ORNAMENTOS

A ornamentação era indicada por sinais especiais que, anexados às notas, correspondiam a pequenas fórmulas melódicas como trinados, grupetos, apojeturas e mordentes. No entanto, não existia consenso entre os compositores do século XVIII com relação à notação gráfica e o modo de realização destes sinais. Não é raro encontrar compositores que, naquela época, escreviam suas próprias tabelas de ornamentos nas quais indicavam os sinais e como estes deveriam ser realizados em suas obras. Na Figura 1.13, o fac-símile do quadro de ornamentos de Johann Sebastian Bach de 1720.



Figura 1.13 – Fac-símile do quadro de ornamentos de J. S. Bach
Fonte: BADURA-SKODA (2003, p. 48)

Na ornamentação das linhas melódicas de música vocal e instrumental, o gosto, a habilidade e a experiência do intérprete também eram indispensáveis. Os instrumentistas tinham liberdade de acrescentar ornamentos, de improvisar e de

¹³ No original: ... the notation of these composers is less exact and more suggestive that is usually presumed.

variar as repetições das músicas que realizavam. Embora as intervenções dos intérpretes fossem habituais e desejadas, esta prática variava de acordo com o país e com a época.

A ornamentação melódica deveria reforçar o conteúdo expressivo das obras. C. P. E. Bach ([1753]1949) afirma que a função dos ornamentos era: fazer a conexão entre as notas dando-lhes vida e quando necessário um acento e um peso especial; tornar as notas agradáveis, despertando, assim, uma atenção especial; ajudar na expressão seja de uma peça triste, alegre ou de qualquer outro tipo. Para C. P. E. Bach ([1753]1949), em grande parte, é nos ornamentos que consiste a oportunidade para uma boa execução.

Assim, os ornamentos deveriam ser usados para suavizar a conexão entre as notas, ressaltando o movimento melódico, sem interrupção na sonoridade. A última nota de um ornamento não deveria ser solta antes do início da nota seguinte (TÜRK, [1789]1982).

Em determinadas obras ou partes de obras cujo carácter pressupunha realização em andamento lento, ornamentos longos tais como escalas, saltos e arpejos eram empregados de modo que uma livre e elaborada paráfrase da linha melódica escrita pudesse ser produzida. Segundo Türk ([1789]1982, p. 6, tradução nossa), “andamentos lentos e notas longas tornam possível o uso de ornamentos mais elaborados do que em andamentos rápidos e notas curtas”.¹⁴

Muitas vezes o sinal de fermata também indicava a realização destes ornamentos. Para Türk ([1789]1982, p. 5, tradução nossa), os ornamentos em fermatas “dependem essencialmente do gosto do executante e de seu conhecimento de estilo”.¹⁵ As fermatas colocadas sobre pausas, comuns em andamentos rápidos, não deveriam ser ornamentadas.

Na repetição de uma seção de uma peça ou de um movimento de sonata, era prática comum o intérprete acrescentar ornamentos e variar os temas. C. P. E. Bach ([1753]1949) recomenda que nem tudo deve ser variado para não correr o risco de a repetição se transformar em uma nova composição. Na Figura 1.14 é apresentado o

¹⁴ Slow tempi and long note make possible the use of more elaborate ornaments than in fast tempi and short note.

¹⁵ ... depends essentially on the taste of the performer and on his knowledge of style.

Minueto da Sonata em mi maior (Hob. XVI: 13) de Haydn, com uma pauta adicional que contém ornamentos e variações do tema para serem realizados na repetição¹⁶.

Figura 1.14 – Variações para a repetição do Minueto da Sonata em mi maior (Hob. XVI: 13), 2º mov.:
Menuet de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 85)

Passagens declamatórias, sobretudo aquelas mais expressivas, não deveriam ser variadas. “Qualquer que seja o ornamento notado, seria melhor, particularmente em andamentos rápidos, simplificá-los ou omiti-los do que executá-los impropriamente”.¹⁷ (TÜRK, ([1789]1982, p. 6, tradução nossa).

¹⁶ Os ornamentos e variações apresentados no exemplo da Figura 1.14 foram elaborados pelo autor desta pesquisa.

¹⁷ Whatever the notated ornament may be, one would do better, particularly in a fast tempo, to simplify or omit it than to execute it improperly.

Nas sonatas, as variações ornamentadas criavam um contraste interessante entre a reexposição e a exposição do tema, que normalmente não era ornamentada. Em movimentos com indicação de repetição, caberia ao intérprete a decisão de modificar ou não a repetição.

Tocando ambas as repetições, nota por nota, em um movimento de sonata, o executante corre o risco de destruir a ilusão de espontaneidade criada pelos ornamentos escritos: primeiro a audiência ouve uma versão simples da melodia duas vezes, então uma versão elaborada é também repetida. Uma solução possível é o executante criar estados intermediários (ou diferentes) de decoração de modo que um desenvolvimento orgânico das idéias iniciais é criado por meio de suas sucessivas citações.¹⁸ (NEUMANN, 1993, p. 273, tradução nossa).

Todas as variações devem estar de acordo com a intenção expressiva da música e ser tão boas quanto o original, senão melhores (C. P. E. Bach [1753]1949). Para Donington (1992), durante a segunda metade do século XVIII a livre ornamentação começou a perder seu status como elemento principal da interpretação musical.

Com a profusão de sinais específicos de ornamentação, das mais variadas formas e possibilidades de realização, muitos compositores passaram a escrever os ornamentos integrados à notação convencional de modo que pudessem ser, inequivocamente, compreendidos pelos intérpretes. Na Figura seguinte (1.15a), vê-se uma apoiatura em sua representação original, com uma pequena nota agregada à nota principal, seguida de sua escrita integrada à notação (Figura 1.15b):

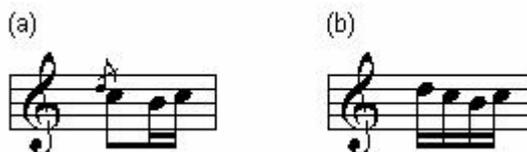


Figura 1.15 – Apoiatura escrita na representação original (a) e integrada à notação (b)
Fonte: HARNONCOURT (1993)

¹⁸ No original: The performer taking both repeats note for note in such a sonata movement runs the risk of destroying the illusion of spontaneity created by the written-out embellishment: first the audience hears a simple version of a tune twice; then an elaborated one which is also repeated. A possible solution is for the performer to create intermediate (or different) states of decoration so that an organic development of the initial ideas through its successive citations.

Muitas vezes as apojeturas eram colocadas propositalmente em tempos ou partes fracas dos compassos gerando uma instabilidade na métrica e criando novas configurações rítmicas na obra musical. De acordo com a tradição de execução do século XVIII, a apojetura deveria ser acentuada e ligada à sua resolução que, em geral, tinha duração reduzida e sonoridade suavizada. Na Figura 1.16, é apresentada uma apojetura notada e em seguida como esta apojetura deveria ser realizada:



Figura 1.16 – Notação e realização de apojetura
Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

Quanto a ornamentos escritos por meio de pequenas notas como, por exemplo, as apojeturas, estes pertencem sempre ao tempo da nota seguinte e nunca à nota precedente.

Um princípio importante da execução: qualquer ornamento em notas pequenas deve tomar o valor da nota principal. Notas que precedem estes ornamentos não são, portanto, reduzidas [em sua duração]. Assim, são estas pequenas notas, e não a nota principal, que são tocadas com o baixo.¹⁹ (TÜRK, ([1789]1982, p. 6, tradução nossa).

C. P. E. Bach ([1753]1949, p. 83-84, tradução nossa) argumenta que “todos os ornamentos estão em uma relação proporcional com o valor da nota principal, com o andamento e com o significado da peça”.²⁰ Türk ([1789]1982) comenta que, de forma contrária à maneira antiga de escrever apojetura (longas ou curtas)

¹⁹ A very important principle of performance: any ornament in small notes should take its value from that of the principal note. Notes preceding these ornaments are therefore note shortened. Thus, it is these small notes, and not the principal note, which are struck with the bass.

²⁰ All ornaments stand in proportioned relationship to the length of the principal note, the tempo, and the affect of a piece.

representadas por uma figura de semicolcheia (♪), C. P. E. Bach recomenda que elas sejam escritas no valor real de realização, em tamanho reduzido ou normal. Nem sempre é fácil decidir qual duração atribuir às apojeturas, muitas das quais variam a sua duração de acordo com a velocidade ou caráter da peça (TÜRK, [1789]1982). Em geral, a apojetura toma emprestado a metade do valor da nota real quando se trata de um valor simples conforme pode ser visto na Figura 1.17:

Notação	Realização

Figura 1.17 – Notação e realização de apojetura em valor simples
Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

Quando se trata de um valor composto a apojetura toma emprestado dois terços do valor da nota real (ver Figura 1.18).

Notação	Realização

Figura 1.18 – Notação e realização de apojetura em valor composto
Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

As apojeturas duplas deveriam ser tocadas no tempo (ver Figura 1.19) e sua função é mais rítmica do que melódica ou harmônica. As notas das apojeturas não devem ser acentuadas e a nota real deve receber um pequeno apoio em uma posição fora do tempo forte do compasso.



Figura 1.19 – Notação e realização de apojetura dupla
Fonte: C. P. E. BACH ([1753]1949)

Quantz ([1752]1975) enumera dois tipos distintos de apojeturas: no primeiro tipo as apojeturas coincidem com os tempos fortes do compasso e no segundo coincidem com a parte fraca do compasso. Este segundo grupo recebe o nome de apojeturas de passagem. Nestas apojeturas, várias notas do mesmo valor se sucedem descendentemente por intervalos de terça (Figura 1.20a). Na prática devem ser executadas como mostrado na Figura 1.20b, sustentando-se as notas pontuadas e acentuando-se levemente a nota onde a ligadura inicia. Apojeturas de passagem não devem ser realizadas como é visto na Figura 1.20c e 1.20d, acentuadas no tempo como dissonâncias contra o baixo.



Figura 1.20 – Apojaturas de passagem: notação (a), realização (b) e como não deveriam ser realizadas (c) e (d)
 Fonte: QUANTZ ([1752]1975)

As apojaturas, assim como outros ornamentos, eram essenciais para a expressão de uma obra desde que se enquadrassem no contexto musical. Assim, a realização instrumental de muitos dos ornamentos tinham influência direta no desenvolvimento harmônico e melódico de uma determinada obra. Para C. P. E. Bach ([1753]1949), as apojaturas podem proporcionar vantagens à melodia e à harmonia: para a melodia são agradáveis, pois ligam bem as notas; no caso de notas longas, as apojaturas encurtam-nas; às vezes repetem a nota precedente, e é agradável a repetição bem feita. Apojaturas modificam acordes, que seriam muito simples sem estas. Elas estão na origem dos retardos e dissonâncias.

Türk ([1789]1982) diz que a atitude de C. P. E. Bach sobre os numerosos ornamentos da moda em seu tempo, notados ou não, é bem clara. Ele reagiria fortemente contra o uso excessivo de ornamentos e contra a tendência de usá-los meramente como um pretexto para virtuosidade que, neste caso, mais enfraquece do que ressalta a expressão. De modo a evitar este perigo ele notou praticamente todos os ornamentos de sua música e definiu sua realização com a maior precisão em seu tratado. Desta forma, aqueles que desejassem adicionar ornamentos deveriam fazê-lo com moderação e bom gosto.

As informações aqui discutidas indicam alguns aspectos da tradição da prática instrumental do século XVIII, assim como indicam algumas possibilidades de realização da notação de articulações e de ornamentos em voga neste período. As articulações e os ornamentos nem sempre eram notados nas composições e os poucos sinais que convencionalmente vinham notados, eram imprecisos quanto a forma de realização musical. A escolha das articulações e dos ornamentos a serem empregados em um trecho musical era feita pelo intérprete, de acordo com o caráter da peça e com as convenções de execução da época.

CAPÍTULO II

SONATAS PARA PIANO DE JOSEPH HAYDN

Franz Joseph Haydn nasceu em Rohrau (Áustria), em 31 de março de 1732, e faleceu em Viena, em 31 de maio de 1809. Durante sua infância, a tradição barroca ainda prevalecia na Áustria com a música de Fux e Caldara, dois compositores de corte. Já no fim de sua vida, a aparente estabilidade do estilo Clássico maduro, representado pelas suas próprias obras tardias e pelas obras de Wolfgang Amadeus Mozart, foi dando lugar ao estilo Romântico representado, em especial, pelas obras de Beethoven (LARSEN, 1980). Haydn, como representante do estilo Clássico, teve papel central no longo desenvolvimento de formas musicais como a sonata para piano, o quarteto de cordas e a sinfonia clássica.

Segundo Sisman (2003), as sonatas para piano e as sinfonias foram os únicos gêneros instrumentais que Haydn compôs ininterruptamente durante toda a sua trajetória como músico. Quando jovem, Haydn foi influenciado pelo estilo vienense de Wagenseil e Steffan cujas obras eram compostas de três movimentos, geralmente na mesma tonalidade, incluindo um minueto. Mais tarde foi influenciado profundamente por C. P. E. Bach, cujo modelo de sonata era composto de três movimentos: rápido-lento-rápido. O primeiro movimento destas sonatas tinha dois temas que eram apresentados, elaborados e reapresentados (GILLESPIE, 1972).

As sonatas da fase inicial de Haydn, escritas antes de 1765, tinham, em sua maioria, objetivo didático. Sisman (2003) afirma que as sonatas desta fase eram repletas de clichês vienenses tais como a combinação de tercinas e trinados na abertura de temas e modelos de cadências, comuns em meados do século XVIII, conforme podem ser vistos no trecho inicial da Sonata em Lá maior (Hob. XVI: 12) mostrado na Figura 2.1:



Figura 2.1 – Abertura da Sonata em lá maior (Hob. XVI: 12), 1º mov.: Andante (comp. [1]-[4]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 59)

Como a terminologia para gêneros instrumentais ainda não estava totalmente estabelecida, estas peças foram chamadas *Partitas* ou *Divertimenti*, sendo esta última uma designação genérica de música para solistas (SISMAN, 2003). Haydn passa a usar o título Sonata em suas obras a partir de 1770. Todas as sonatas desta fase inicial têm um minueto-trio que pode aparecer como último movimento de uma sequência rápido-lento-minueto ou como um segundo movimento de uma sequência rápido-minueto-*finale*.

Das quinze sonatas datadas do final de 1760 ao início de 1770, quase a metade se perdeu (Hob. XVI: 2a-e, 2g-h) e de uma delas existe apenas um fragmento (Hob. XVI: 5). “Baseado em indicações de dinâmica, é possível que as últimas sonatas deste grupo tenham sido as primeiras que Haydn escreveu para um instrumento sensível ao toque”²¹. (SISMAN, 2003, p. 274, tradução nossa).

Em 1773, Haydn abandona sua antiga prática de compor sonatas para seus alunos ou para outros fins privados. Três grupos de seis sonatas cada foram compostos em 1773, 1776 e 1780, respectivamente. O primeiro e o terceiro grupo destas sonatas sobreviveram em edições originais e o segundo em cópia manuscrita. As *Sei Sonate per Cembalo* (Hob. XVI: 21-26) de 1773 foram dedicadas ao Príncipe Nikolaus Esterházy e lançadas por Kurzböck, em Viena. Esta foi a primeira publicação vienense de obras de Haydn e, conforme comprova um fragmento datado do autógrafo, foram escritas em 1773 (FEDER, 1972).

O segundo grupo de sonatas deste período é de 1776 e entrou no catálogo pessoal de Haydn como *6 Sonaten von Anno 776*. No entanto, Feder (1972) afirma

²¹ No original: Based on dynamic indication, it is possible that the latest sonatas in this group were Haydn's first to be written for a touch-sensitive instrument.

que o *Divertimento da Clavicembalo* em fá maior foi escrito em 1774 e outras sonatas deste grupo podem ter sido compostas em data anterior a 1776. Estas sonatas teriam sido distribuídas em cópia manuscrita e publicadas em Berlim por Hummel como opus 14, em 1778.

O terceiro grupo de *Claviersonaten* (Hob. XVI: 35-39 e 20), como o próprio Haydn as designava em suas cartas, ou *Sonate per il Clavicembalo o Forte Piano*, como indicava a edição original, foram escritas com o intuito de serem publicadas pela editora Artaria, em 1780 (FEDER, 1972). De acordo com a data no fragmento do autógrafo da Sonata em dó menor (Hob. XVI: 20), esta obra já teria sido composta em 1771. Para Feder (1972), a Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36) e a Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 38) também podem ter sido compostas anteriormente a 1780. As sonatas em dó maior (Hob. XVI: 35), ré maior (Hob. XVI: 37) e sol maior (Hob. XVI: 39) deste grupo seriam as únicas obras compostas em 1780, na ocasião da publicação. Estas sonatas foram dedicadas pelo editor a duas pianistas vienenses, as irmãs Katharina e Marianna von Auenbrugger.

As sonatas Hob. XVI: 43, 33 e 34 são datadas de 1783, e 1784, embora haja especulações de que algumas destas sonatas tenham sido compostas em data anterior. Existem, por exemplo, duas cópias da Sonata em ré maior (Hob. XVI: 33) datadas de 1778 (FEDER, 1972). As três sonatas em dois movimentos (Hob. XVI: 40-42) foram publicadas por Bossler (1784) como *Trois Sonates pour le Pianoforte*, e dedicadas à Princesa Marie Esterházy. A Sonata em dó maior (Hob. XVI: 48) foi composta por Haydn para o seu editor em Leipzig, Christoph Gottlob Breitkopf. A *Sonata per il Fortepiano* em mi bemol maior (Hob. XVI: 49) escrita em 1789 e 1790, foi dedicada a Frau Maria Anna von Gennzinger.

As últimas três sonatas (Hob. XVI: 52, 50 e 51) foram compostas em Londres no ano de 1794. De acordo com o autógrafo, a Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 52) teria sido dedicada à pianista Therese Jansen Bartolozzi, uma aluna de Clementi.

Na Tabela a seguir (1) encontra-se a lista completa das sonatas para piano de Haydn de acordo com FEDER (1980), com a indicação do número de catálogo de Hoboken, tonalidade principal, instrumento para o qual a obra teria sido composta e data de composição e/ou publicação.

Tabela 1: Sonatas para piano de Haydn

Hoboken	Título / Tonalidade	Instrumento	Data
XVI: 6	Partita em sol maior	Cravo	1766
XVI: 14	Divertimento em ré maior	Cravo	1767
XVI: 3	Divertimento em dó maior	Cravo	1765
XVI: 4	Divertimento em ré maior	Cravo	1765
XVI: 2a	Divertimento em ré menor	Cravo	1765-1770
XVI: 2b	Divertimento em lá maior	Cravo	1765-1770
XVI: 2c	Divertimento em si maior	Cravo	1765-1770
XVI: 2d	Divertimento em si bemol maior	Cravo	1765-1770
XVI: 2e	Divertimento em mi menor	Cravo	1765-1770
XVI: 2g	Divertimento em dó maior	Cravo	1765-1770
XVI: 2h	Divertimento em lá maior	Cravo	1765-1770
-	Divertimento em mi menor	Cravo	1765
XVI: 47	Sonata em fá maior	Cravo / fortepiano	1788
XVI: 45	Divertimento em mi bemol maior	Cravo	1766
XVI: 19	Divertimento em ré maior	Cravo	1767
XIV: 5	Divertimento em ré maior	Cravo	1763
XVI: 46	Divertimento em lá bemol maior	Cravo	1788
XVI: 18	Sonata em si bemol maior	Cravo	1788
XVI: 44	Sonata em sol menor	Cravo	1788
6 Sonatas (Esterházy)			
XVI: 21	Sonata em dó maior	Cravo	1773
XVI: 22	Sonata em mi maior	Cravo	1773
XVI: 23	Sonata em fá maior	Cravo	1773
XVI: 24	Sonata em ré maior	Cravo	1773
XVI: 25	Sonata em mi bemol maior	Cravo	1773
XVI: 26	Sonata em lá maior	Cravo	1773
6 Sonatas			
XVI: 27	Sonata em sol maior	Cravo	1776
XVI: 28	Sonata em mi bemol maior	Cravo	1776
XVI: 29	Sonata em fá maior	Cravo	1774
XVI: 30	Sonata em lá maior	Cravo	1776
XVI: 31	Sonata em mi maior	Cravo	1776
XVI: 32	Sonata em si menor	Cravo	1776
6 Sonatas (Auenbrugger)			
XVI: 35	Sonata em dó maior	Cravo / fortepiano	1780
XVI: 36	Sonata em dó susenido menor	Cravo / fortepiano	1780
XVI: 37	Sonata em ré maior	Cravo / fortepiano	1780
XVI: 38	Sonata em mi bemol maior	Cravo / fortepiano	1780
XVI: 39	Sonata em sol maior	Cravo / fortepiano	1780
XVI: 20	Sonata em dó menor	Cravo / fortepiano	1771
3 Sonatas			
XVI: 43	Sonata em lá bemol maior	Cravo / fortepiano	1783
XVI: 33	Sonata em ré maior	Cravo / fortepiano	1778
XVI: 34	Sonata em dó menor	Cravo / fortepiano	1784
3 Sonatas			
XVI: 40	Sonata em sol maior	Fortepiano	1784
XVI: 41	Sonata em si bemol maior	Fortepiano	1784
XVI: 42	Sonata em ré maior	Fortepiano	1784

Hoboken	Título / Tonalidade	Instrumento	Data
XVI: 48	Sonata em dó maior	Cravo / fortepiano	1789
XVI: 49	Sonata em mi bemol maior	Fortepiano	1789
XVI: 52	Sonata em mi bemol maior	Fortepiano	1794
XVI: 50	Sonata em dó maior	Fortepiano	1794-1795
XVI: 51	Sonata em ré maior	Fortepiano	1794-1795
Sonatas atribuídas a Haydn			
XVI: 16	Divertimento em mi bemol maior	Cravo	1750-1755
XVI: 5	Divertimento em lá maior	Cravo	1763
XVI: 12	Divertimento em lá maior	Cravo	1767
XVI: 13	Divertimento em mi maior	Cravo	1767
XVI: 2	Partita em si bemol maior	Cravo	1760
-	Partita em mi bemol maior	Cravo	1755
-	Partita em mi bemol maior	Cravo	1764
XVI: 1	Divertimento em dó maior	Cravo	1750-1755
XVI: 7	Divertimento em dó maior	Cravo	1766
XVI: 8	Divertimento em sol maior	Cravo	1766
XVI: 9	Divertimento em fá maior	Cravo	1766
XVI: 10	Divertimento em dó maior	Cravo	1767
XVI: G1	Divertimento em sol maior	Cravo	1768
XVI: 11	Divertimento em sol maior	Cravo	?

Fonte: FEDER (1980)

2.1 ASPECTOS DA NOTAÇÃO

Landon (1973) argumenta que nem sempre é possível decidir, com certeza, quais das sonatas foram concebidas para cravo, para clavicórdio ou ainda para o fortepiano. A grande maioria das sonatas aparece com a designação “*per il Clavicembalo*”, a qual deve ser entendida como um termo genérico para os instrumentos de teclado. As sonatas anteriores a 1776 têm um caráter genuinamente cravístico, devido ao uso frequente de notas repetidas e saltos, enquanto que as sonatas posteriores a esta data agregam, cada vez mais, características técnico-musicais de realização instrumental passíveis de serem executadas, mais adequadamente, no fortepiano (LANDON, 1973). Na figura 2.2, pode-se ver um trecho do primeiro movimento da Sonata em lá bemol maior (Hob. XVI: 46) onde a escrita cravística prevalece.

Figura 2.2 – Escrita cravística: Sonata em lá bemol maior (Hob. XVI: 46), 1º mov: Allegro moderato, (comp. [49]-[52]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 170)

A textura densa dos acordes iniciais da Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 52) (Figura 2.3) evoca a sonoridade dos pianos Broadwood, construídos no final do século XVIII na Inglaterra. Estes instrumentos tinham teclas profundas e pesadas e produziam um som semelhante ao do piano moderno.

Figura 2.3 – Escrita pianística: Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 52), 1º mov.: Allegro, (comp. [1] e [2]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1972, p. 84)

Para Landon (1973, p. XVIII, tradução nossa), “A essência musical de uma grande obra é independente de tais considerações, [a de que instrumento usar], as

quais nelas mesmas sempre irão variar com a mudança de gosto e condições da acústica local”.²²

Das obras que sobreviveram em autógrafo, o fragmento da Sonata em si bemol maior (Hob. XVI: 18), escrita por volta de 1766, contém indicações de dinâmica (LANDON, 1973). Uma variedade maior de indicações de dinâmica é encontrada na Sonata em dó menor (Hob. XVI: 20) datada de 1771 e publicada pela primeira vez na edição Artaria de 1780. Nesta Sonata são encontradas indicações de *forte*, *piano*, *sforzato*, efeitos *f-p* e um *crescendo* que poderiam indicar que ela foi concebida para ser tocada em um fortepiano. No decorrer do século XVIII, a transição gradual da escrita cravística para a escrita pianística explica o fato de encontrarmos, dentre as sonatas de Haydn, peças compostas e publicadas na mesma época com e sem indicações de dinâmica.

Cabe observar que as indicações de dinâmica nas obras de Haydn foram concebidas para as possibilidades sonoras dos instrumentos de sua época – clavicórdio, cravo e fortepiano e, considerando as diferenças entre estes instrumentos e o piano atual, tais indicações não devem, necessariamente, ser interpretadas de forma literal, podendo ser mais graduais do que repentinas²³.

As sonatas da fase inicial de Haydn, anteriores a 1765, raramente apresentam indicações de execução tais como sinais de articulação. O Minueto da Sonata em sol maior (Hob. XVI: 11), Figura 2.4, é um típico exemplo de obra desta fase onde sinais de articulação não são indicados.

²² No original: The essential musical substance of a masterpiece is quite independent of such considerations, which in themselves will always vary with changing taste and local acoustic conditions.

²³ Sobre as diferenças entre os instrumentos consultar: ZASLAW, Neal. The Classical Era: Introduction. In: BROWN, Howard; SADIE, Staley. (Ed.) Performance Practice: Music After 1600. The New Grove Handbooks in Music Series. New York: W. W. Norton, 1990; FERGUSON, Howard. Keyboard Interpretation: an introduction. London: Oxford University Press, 1979.

[1] MENUET

[9]

[16]

Figura 2.4 – Minueto sem indicações de articulação: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 11), 3º mov.:
Menuet de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 19)

De acordo com a prática interpretativa do século XVIII, as articulações, mesmo quando não indicadas na partitura, deveriam ser realizadas de acordo com o caráter da obra. “Somente mais tarde os compositores indicaram precisamente o modo na qual uma determinada peça seria tocada”.²⁴ (LANDON, 1973, p. XVIII, tradução nossa). Nas sonatas escritas a partir de 1770, Haydn passa a incorporar à sua notação, cada vez mais, sinais de articulação. Na abertura do primeiro movimento da Sonata em fá maior (Hob. XVI: 29) (Figura 2.5) escrita em 1774, Haydn indica com bastante precisão, por meio de uma expressão escrita (*ten.*) e sinais, como as notas devem ser articuladas.

²⁴ No original: Only much later did the composer indicate precisely the way in which a given piece was to be performed.



Figura 2.5 – Indicações de articulação em Haydn: Sonata em fá maior (Hob. XVI: 29), 1º mov.: Moderato, (comp. [1]-[4]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1973, p. 92)

O sinal de *sforzato* (*sf*), frequentemente usado por Haydn, é muitas vezes modificado em edições impressas aparecendo como *f* ou *ff*. As muitas possibilidades de interpretação deste sinal incluem a execução de um acento rítmico abrupto em movimentos rápidos ou de um ataque suave na tecla em passagens expressivas. Tanto em movimentos lentos quanto em movimentos rápidos, o sinal de *sforzato* pode indicar a aplicação do *rubato* (LANDON, 1973).

Existem muitas dúvidas e pouco consenso entre os musicólogos e intérpretes da obra de Haydn sobre a realização dos ornamentos. Segundo Dolinszky (1963), de acordo com a notação do período os sinais de ornamentos indicavam a necessidade de ornamentar, ao invés de serem uma indicação específica de execução. A realização dos ornamentos é, no entanto, dependente da expressão e do andamento da peça. No Quadro a seguir (1), pode-se ver os sinais de ornamentos utilizados por Haydn nas sonatas para piano.

Quadro 1 - Ornamentos usados por Haydn nas sonatas para piano
 Fonte: (LANDON, 1973)

Apesar de os nomes dados aos ornamentos geralmente variarem conforme o compositor, a nomenclatura dos sinais de ornamentos usados por Haydn, mostrados no Quadro 1, é a mesma utilizada por C. P. E. Bach em seu tratado, com exceção dos ornamentos característicos de Haydn: o sinal \sim e o sinal \ast que, neste trabalho, recebem o nome de grupeto e de meio mordente, respectivamente.

O trinado pode iniciar com a nota superior ou com a nota real, dependendo da seqüência melódica que o precede e do resultado sonoro que se deseja, mas deve iniciar com a nota inferior quando indicado pelo sinal \ast (grupeto com trinado) ou ainda quando pequenas notas anexadas a nota principal indiquem o início com a nota inferior. A Figura 2.6 exemplifica os tipos de trinados que, em Haydn, iniciam com a nota inferior:



Figura 2.6 – Notação do trinado com início na nota inferior
Fonte: (LANDON, 1973)

Os trinados com sufixo aparecem, geralmente, escritos como na Figura a seguir (2.7) ou representados pelo sinal tr que já subentende a execução do sufixo.



Figura 2.7 – Notação do trinado com sufixo
Fonte: (LANDON, 1973)

O semi-trinado (tr) quase sempre aparece junto de intervalos de segundas descendentes e, especialmente, em conexão com apojeturas como notado na Figura 2.8:



Figura 2.8 – Notação do semi-trinado
Fonte: (LANDON, 1973)

Nas sonatas para piano de Haydn, o semi-trinado é quase sempre tocado com três notas (BADURA-SKODA, 2003), como ilustrado na Figura 2.9:



Figura 2.9 – Realização do semi-trinado
Fonte: BADURA-SKODA (2003)

Haydn, em uma carta ao seu editor Artaria, faz menção à diferença entre os sinais ~ e ✦ referindo-se ao último como “meio mordente”. No entanto, em músicas com passagens paralelas onde um mesmo tema ou melodia aparece repetido, Haydn coloca ✦ ao invés de ~, ou vice versa, indicando que estes sinais podem, eventualmente, assumir o mesmo significado. Badura-Skoda (2003) menciona que o ornamento é primeiro escrito em notas pequenas no início da Sonata em si menor (Hob. XVI: 32) (Figura 2.10) e no decorrer do movimento, é notado com o sinal ~ que teria, neste caso, o mesmo significado do mordente escrito no primeiro compasso.



Figura 2.10 – Notação e realização do meio mordente: Sonata em si menor (Hob. XVI: 32), Allegro moderato, (comp. [1] e [2]) de Haydn
Fonte: BADURA-SKODA (2003)

Feder (1972) diz que o grupeto (~), que normalmente inicia com a nota superior e consiste de três notas (ver Quadro 1), usado por Haydn em suas primeiras obras, passa a ser mais tarde abreviado por ✦. Por outro lado, o sinal ✦ pode ser interpretado como um mordente inferior (✦) que em sua realização normal consiste de duas notas, a nota real e a nota inferior. Para Dolinszky (1963), o método francês de associar um sinal específico com um ornamento divulgado por C. P. E. Bach não foi, ao que tudo indica, adotado por Haydn.

O sinal ~ costumava ser usado por Haydn em conexão com a figura da colcheia pontuada seguida de semicolcheia conforme mostra o exemplo da Figura 2.11:



Figura 2.11 – Indicação do grupeto: Sonata em mi maior (Hob. XVI: 13), 1º mov.: Moderato, (comp. [1]-[3]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1973, p. 83)

Já o sinal ✦ aparece frequentemente sobre notas repetidas ou sobre notas que iniciam uma frase e que não tenham conexão com notas precedentes como no caso do exemplo a seguir (Figura 2.12):

Figura 2.12 – Indicação do meio mordente: Sonata em fá maior (Hob. XVI: 23), 2º mov.: Adagio, (comp. [1] e [2]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1972, p. 22)

CAPÍTULO III

DIFERENÇAS NA NOTAÇÃO E REALIZAÇÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES *URTEXT*

Na segunda metade do século XIX, muitos editores publicavam *séries* ou *coleções* de partituras com obras populares de compositores de diferentes períodos com objetivo de divulgar amplamente o nome da empresa. Algumas destas coleções foram criadas por conveniência, variavam muito quanto à qualidade e aos objetivos aos quais se propunham e serviam mais como referência da interpretação de instrumentistas famosos do que como fonte fidedigna de um texto musical. No entanto, muitas edições conseguiam conciliar a concepção interpretativa do editor com um texto acurado. Para Figueiredo (2004, p. 50) a edição prática “é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em uma única fonte, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto”. Este tipo de edição modifica ou suplementa a notação original indicada pelo compositor com marcações que podem incluir alterações, adições e omissões de sinais de dinâmica, articulação e fraseado, além de dedilhado, andamento e indicações metronômicas. Segundo este autor, a ênfase principal das edições práticas está no aspecto da realização sonora. Em casos extremos, editores modificam deliberadamente as notas escritas pelo compositor ou ainda retiram passagens completas.

Carl Czerny (1791-1857) foi um pioneiro ao incluir dedilhados e outras ajudas interpretativas em suas edições. Em data posterior, virtuosos do piano como Liszt, Bülow e Busoni faziam, frequentemente, mudanças editoriais de modo a adaptar as peças às suas próprias idéias e ao gosto contemporâneo. O texto musical era usado pelos intérpretes de acordo com seus propósitos pessoais e resultaria em criações sempre novas e diversas, uma livre tradução do texto original.

“Na segunda metade do século XIX, quando a maioria das edições *standard* alemãs dos clássicos populares foram primeiramente produzidas, era usual convidar

um *virtuose* ou professor famoso para atuar como editor”²⁵, comenta Ferguson (1979, p. 175, tradução nossa). Um dos principais editores alemães da segunda metade do século XIX, Sigmund Lebert, (citado por LEESON, 2002, tradução nossa) declarou em 1871, que:

... sinais de fraseado e articulação, tão necessários para indicar corretamente a estrutura de uma composição, são cuidadosamente amplificados na [edição que fiz]. A total inadequação de tal notação nos manuscritos da época de [W.A.] Mozart era uma prática deplorável daquele período. Isto era, indubitavelmente, consequência de limitações instrumentais.²⁶

Em reação às sucessivas mudanças editoriais contidas nas edições práticas, novas edições começaram a ser produzidas de modo a aproximar ao máximo de uma versão tal qual o compositor a concebeu. Estas edições, chamadas de *Urtext*²⁷, eram produzidas a partir da avaliação das fontes primárias disponíveis como autógrafos, cópias manuscritas, e primeiras edições de uma obra. A idéia era apresentar um texto não adulterado, embora esse objetivo nem sempre fosse alcançado (FERGUSON, 1979). No caso de passagens de obras que sobreviveram em versões incompletas ou contraditórias, o editor de um texto *Urtext*, por meio do exame das fontes disponíveis propõe uma solução prática que é chamada de *edição crítica*. No prefácio destas edições o editor justifica seu procedimento em uma seção com comentários críticos. Para satisfazer as condições editoriais de hoje, e para que haja uma clara distinção entre o material revisado e o original, as adições são mostradas por meio de figuras musicais em tamanho pequeno ou notadas entre colchetes.

O termo *Urtext* foi encontrado nos escritos de Herder e Goethe descrevendo a versão original de um texto, como por exemplo, uma novela antes de ser traduzida para outras línguas. No contexto musical, o termo é usado pela primeira vez em

²⁵ No original: In the second half of the 19th century, when most of the standard German popular editions of the classics were first produced, it was usual to invite a famous virtuoso or teacher to act as editor.

²⁶ ... signs of phrasing and articulation, so necessary to correctly indicate the structure of a composition, are carefully amplified in [the edition which I have made]. The utter inadequacy of such notation in the manuscripts of Mozart's time was a deplorable practice of that period. This was undoubtedly due to instrumental limitations.

²⁷ A palavra *Urtext* é de origem alemã e significa “texto original”.

1895, numa série de publicações da editora Breitkopf & Härtel (*Urtext Classischer Musikwerke*) das obras de Mozart, Beethoven, Chopin e Bach, financiada pela *Königliche Akademie der Künste* de Berlim.

Atualmente, muitos instrumentistas têm necessidade de aprofundar seus conhecimentos a respeito das práticas de execução de época, de modo a se aproximarem o máximo possível das intenções musicais dos compositores (BADURA-SKODA, 2003). Para Bilson (1995, p. 24), as edições *Urtext* passaram a ser indispensáveis:

Não só artistas famosos, mas virtualmente todos os estudantes sérios, seja em Nova York, Tóquio ou Jerusalém usam uma ou outra destas excelentes edições acreditando que elas sejam as fontes mais próximas possíveis do que Mozart ou Beethoven escreveram, não enlameados por adições ou mudanças de um editor intrometido.²⁸

Não há dúvida de que uma obra nasce em um determinado contexto, em uma determinada data e carrega consigo traços marcantes da personalidade do seu autor. Existe, por certo, uma congruência entre a obra e o(s) instrumento(s) para o qual ela foi concebida, ou ainda, entre a obra e o local para o qual ela foi pensada acusticamente. A concepção da técnica instrumental depende, muitas vezes, da tecnologia empregada na construção dos instrumentos musicais.

A “fidelidade” às intenções do compositor, no entanto, nem sempre é possível. Não é raro encontrar compositores cuja notação musical é pouco clara, incompleta ou ainda incorreta. Como se trata de um texto em estado original/bruto podem existir muitos problemas de imprecisão nas informações. No caso de autógrafos antigos, por exemplo, muitas passagens encontram-se ilegíveis ou contém adições causadas por borrões de tinta. Além do mais, as próprias intenções do compositor, em alguns casos, não são completamente definidas. As primeiras versões de uma obra podem incluir, ainda, leituras que foram rejeitadas e invalidadas pelo próprio compositor. Desta forma, são poucos os casos em que o autógrafo de uma obra musical não necessite correções ou mudanças.

Uma edição fac-similar de um autógrafo de uma obra, que reproduzisse uma

²⁸ No original: Not only famous artists, but virtually all serious students, whether in New York, Tokyo or Jerusalem use one or another of these excellent editions, believing that they have the closest possible source to what Mozart or Beethoven wrote down, not muddied up by additions or changes of a meddling editor.

fonte fielmente por meios fotográficos ou digitais, poderia ser chamada de *Urtext*. Neste caso qualquer consideração a respeito da intenção escrita do compositor seria dispensável e não havendo, assim, a intervenção do editor. “Em todos os outros casos, no entanto, uma edição impressa é inevitavelmente uma transcrição e representa uma leitura interpretativa de um editor...”,²⁹ conclui BADURA-SKODA (2003, p. 34, tradução nossa).

3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A fim de discutir as diferenças na interpretação de edições práticas e edições *Urtext* foi selecionado, primeiramente, um conjunto de obras a partir do qual seria possível fazer uma comparação entre edições. Optou-se pelas sonatas para piano de Franz Joseph Haydn (1732-1809), um dos compositores mais representativos do século XVIII, cujas sonatas para piano têm lugar de destaque na literatura pianística e vêm sendo continuamente executadas por pianistas profissionais e estudantes. Com a grande popularidade destas obras, inúmeras edições e reedições foram lançadas para atender a demanda dos executantes.

Para a coleta de dados foram selecionadas intencionalmente edições práticas e edições *Urtext*, de onde foram destacadas, comparadas e analisadas diferenças na notação de articulações e ornamentos. Na escolha destes trechos musicais não foram levados em conta aspectos relacionados às dificuldades técnico-musicais das obras. A recorrência dos aspectos abordados na mesma sonata e em outras sonatas foi o critério para a seleção dos trechos musicais utilizados nas análises. Outros aspectos da notação que podem influenciar na realização de articulações e ornamentos como, por exemplo, a velocidade, a intensidade e o dedilhado não foram abordados nesta pesquisa.

As edições utilizadas nesta pesquisa foram escolhidas tendo-se em vista a sua marcante circulação nos meios musicais na época em que foram publicadas e nos dias de hoje, e a reputação de seus editores. As duas edições práticas e duas edições *Urtext* de sonatas para piano de Haydn selecionadas foram, Schirmer [1894] e Litolff [18--], publicadas no final do século XIX, e Wiener [1973] e Henle [1972]

²⁹ No original: In all other cases, however, a printed edition is inevitably a transcription and represents the interpretative reading of an editor...

publicadas na segunda metade do século XX, respectivamente. A pesquisa limitou-se às sonatas disponíveis nos volumes das edições práticas e edições *Urtext* selecionadas. O editor responsável, ano e local da publicação e os volumes das edições utilizadas são mostrados na Tabela 2, a seguir:

Tabela 2: Edições de sonatas para piano de Haydn

Edição	Ano da Publicação	Editor	Volume	Local de Publicação
Schirmer	1894	Ludwig Klee e Siegmund Lebert	Vol. II	New York
Litolff	[18--]	Clemens Schultze	Vol. I	Paris / London
Wiener <i>Urtext</i>	1973	Christa Landon Dedilhado: Oswald Jonas	Vol. 1a-1b e 2	Vienna
Henle <i>Urtext</i>	1972	Georg Feder Dedilhado: Hans-Martin Theopold	Vol. I – II e III	München

Fonte: SCHIRMER (1894); LITOLF (S/D); WIENER (1973); HENLE (1972)

Além das edições apresentadas, nesta pesquisa também foram utilizados fragmentos de fac-símiles de autógrafos, de manuscritos e de primeiras edições de sonatas para piano de Haydn de modo a dar suporte ilustrativo às questões abordadas. Os fac-símiles foram extraídos da edição Wiener (1973), volumes 1a e 2, conforme listado na tabela seguinte (3):

Tabela 3: Fac-símiles de sonatas para piano de Haydn*

Tipo	Sonata	Movimento	Compasso	Data
Autógrafo	Sonata Hob. XVI: 22	Allegro moderato	[1]-[14]	1773
Manuscrito	Sonata Hob. XVI: 27	Menuet	[1]-[22]	1776
Primeira edição	Sonata Hob. XVI: 36	Moderato	[24]-[43]	1777-1779?

Fonte: WIENER (1973)

* As reproduções destes fac-símiles encontram-se no anexo I deste trabalho.

Por fim, realizou-se uma entrevista semi-estruturada com pianistas profissionais e/ou professores de piano, cujo objetivo foi o de levantar opiniões sobre interpretação musical em edições práticas e edições *Urtext*. Os pianistas e professores de piano foram escolhidos intencionalmente a partir dos seguintes critérios: atuação profissional como professor de piano em instituição de ensino superior no Brasil e/ou como recitalista/camerista com carreira consolidada e reconhecida publicamente.

3.2 EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES *URTEXT* DE SONATAS PARA PIANO DE HAYDN

Entre 1800 e 1806, a editora Breitkopf & Härtel lança a primeira edição das obras completas de Haydn (*Oeuvres complètes*) em vinte volumes. Esta edição inclui composições para piano solo (34 sonatas), trios para piano, obras vocais para uma ou mais partes com acompanhamento de piano e duos para piano e violino.

O texto das *Oeuvres complètes* dificilmente pode ser considerado como ‘o testamento e último desejo do mestre’. Haydn, neste momento, estaria preocupado com outras obras e dedicou pouco ou nenhum tempo às revisões. Breitkopf & Härtel teriam realizado esta revisão simplesmente tomando as fontes à sua disposição e colocando-as na pauta com o *gosto musical da virada do século* (grifo nosso).³⁰ (LANDON, 1973, p. XV, tradução nossa).

Para a autora, o editor das *Oeuvres complètes* de Haydn foi, provavelmente, August Eberhart Müller, assistente do *Thomas-kantor* Johann Adam Hiller por volta de 1800 e, em 1804, se tornou *Cantor* da St. Thomas em Leipzig. Embora Müller revisasse as sonatas com relativo cuidado, “ele não hesitava em fazer suas próprias mudanças e adições, e nesta forma ‘revisada’ as sonatas têm sobrevivido por meio da maioria das edições até os dias de hoje”³¹. (LANDON, 1973, p. XV, tradução nossa).

³⁰ No original: The actual text of the *Oeuvres complètes* can hardly be regarded as “the master’s last will and testament”. The ageing Haydn, at this time preoccupied with other work, had little or nothing to do with the revision. Breitkopf & Härtel carried out this revision simply by taking the sources at their disposal and bringing them into line with the musical taste at the turn of the century.

³¹ No original: ... he did not hesitate to make his own changes and additions, and in this “revised” form the sonatas have survived through most editions until the present.

As 34 sonatas para piano contidas nas *Oeuvres complètes* (Breitkopf & Härtel, 1800-1806), são encontradas em todas as edições posteriores das sonatas de Haydn. Em 1895, Hugo Riemann adicionou cinco sonatas em sua edição das sonatas de Haydn. Posteriormente, em 1918, Breitkopf & Härtel publicou 52 sonatas editadas por Karl Päsler (*Collected Edition*). A edição de Päsler foi feita com base nos autógrafos disponíveis, cópias de manuscritos contemporâneos e nas primeiras edições das sonatas de Haydn. Landon (1973) afirma que Päsler prestou um grande serviço ao preparar a primeira edição crítica completa com o objetivo de dar ao texto a maior autenticidade possível. O arranjo cronológico das sonatas para piano na edição de Päsler foi, posteriormente, adotado por Anthony van Hoboken em seu catálogo temático das obras de Haydn “*Joseph Haydn Thematic and Bibliographic Catalogue of Work*” (B. Schott’s Söhne, Mainz, 1957).

Dentre as coleções mais conhecidas destacam-se: *Edition Peters* (iniciada em 1867), *Novello’s Standard Edition*, *Edition Series* das firmas *Litolff*, *Ricordi*, *Bote & Bock*, *Carl Fisher*, *Augener*, e a *Schirmer’s Library of Musical Classics* (KRUMMEL, 1980).

Gustave Schirmer (1829-1893) foi um dos muitos imigrantes alemães que se estabeleceram nos Estados Unidos e abriram firmas de editoração de música. Fundada em New York, em 1861, a G. Schirmer inaugurou a coleção *Schirmer’s Library of Musical Classics*, em 1892, que incluía trabalhos de compositores como Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Mendelssohn, entre outros.

Uma das práticas estabelecidas por Gustave Schirmer, desde o início das atividades de sua firma, era que suas coleções fossem preparadas pelos melhores professores, pesquisadores e intérpretes, dentre eles, Busoni, Joseffy, Lebert, Mason, Mikuli, Harold Bauer, Isidor Phillip. Mais recentemente, renomados instrumentistas como Ralph Kirkpatrick, Paul Badura-Skoda e Robert Casadesu prepararam edições para a G Schirmer.

Em 1994, foi lançada por meio da *Schirmer’s Library of Musical Classics* uma edição em dois volumes contendo uma seleção de vinte sonatas para piano de Joseph Haydn (*Twenty Sonatas for the Piano*) cujos editores foram os professores alemães Ludwig Klee (1848-1909) e o Dr. Siegmund Lebert (1822-1884). Lebert era um famoso professor de piano, co-fundador do Conservatório de Stuttgart e editor de inúmeras coleções de partituras de compositores Clássicos. Dentre seus trabalhos

editorias mais importantes incluem-se co-edições com Stark (*Grosse Clavierschule*) e com Bülow (sonatas de Beethoven).

O pianista, compositor e editor musical Henry Charles Litolff (1818-1891), foi aluno de Moscheles entre 1830 e 1835 e, em 1844, após mudar-se para a Alemanha, tornou-se professor de Bülow. Destacou-se como compositor escrevendo diversas obras para piano e para orquestra. Impressionado com a concepção musical de suas sinfonias, Liszt dedicou a Litolff seu Concerto para Piano n° 1. Em 1846, na Holanda, ele fez amizade com o editor musical Gottfried Meyer. Após a morte de Meyer, em 1849, Litolff assumiu a direção da editora. A edição Litolff das sonatas para piano de Haydn faz parte da *Collection Litolff* e foi lançada nas últimas décadas do século XIX com o título de “*10 Sonaten (Sonates célèbres)*”. Nesta edição, as sonatas foram editadas e arranjadas progressivamente por Clemens Schultze (1839-1900).

A Wiener Urtext Edition foi fundada pelas editoras B. Schott's Söhne (hoje, Schott, de Mainz) e Universal Edition, de Viena, seguindo a tradição *Urtext* existente desde a publicação das 32 Sonatas de Beethoven, editadas por Schenker e Ratz, entre 1922 e 1934. A edição completa das sonatas para piano de Haydn (*Complete Piano Sonatas*) foi publicada em 1973 e editada pela musicóloga austríaca Christa Landon (1921-1977), uma das principais estudiosas da obra de Haydn no século XX, com dedilhado de Oswald Jonas. No prefácio desta edição há informações sobre as obras, princípio editorial e notas de interpretação.

Em 1948, Günter Henle fundou a editora G. Henle Verlag com o objetivo de publicar edições *Urtext* com obras completas de vários autores dos períodos Clássico e Romântico, assim como publicar títulos de referência sobre musicologia. Em colaboração com Instituto Joseph Haydn de Colônia (Alemanha) a editora Henle publicou uma nova edição da obra completa de Haydn. O musicólogo alemão Georg Feder (1927), editor das sonatas para piano de Haydn, foi assistente de Jens Peter Larsen no Instituto Joseph Haydn e em 1960, tornou-se diretor do Instituto. É um dos maiores especialistas da obra Haydn na atualidade.

3.3 ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES PRÁTICAS E EDIÇÕES URTEXT

DE SONATAS PARA PIANO DE HAYDN³²

A adição e modificação de sinais de articulação é uma das diferenças de notação frequentemente encontradas nas edições práticas quando comparadas às edições *Urtext*. No exemplo a seguir (Figura 3.1), pode-se ver os dois primeiros compassos da Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44) escritos de acordo com a edição Wiener, na qual são utilizados dois tipos de sinais de articulação: a cunha e a ligadura.



Figura 3.1 – Notação de articulações na edição Wiener: Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 1º mov.: Moderato, (comp. [1] e [2]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 182)

A seguir, a mesma passagem está escrita conforme a edição Litolf (Figura 3.2), onde o editor adicionou e modificou os sinais de articulação.

³² As sonatas encontram-se identificadas pela sua tonalidade principal e numeração conforme catálogo de Hoboken (Mainz, 1957) uma vez que as edições selecionadas diferem quanto a numeração e ordem cronológica. Nos trechos das sonatas utilizadas como exemplo neste trabalho, a linha de execução da mão direita (m.d.) está sempre escrita na pauta superior e a linha da mão esquerda (m.e.) na pauta inferior.

Figura 3.2 – Notação de articulações na edição Litolff: Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 1º mov.: Moderato, (comp. [1] e [2]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (S/D, p. 58)

Na edição Wiener, segundo nota do editor, o sinal da cunha, empregado nas quatro primeiras notas do compasso [1] da linha para execução da m.d. deve ser executado, como *portato*. Na edição Litolff, o editor omite o sinal da cunha e adiciona uma ligadura a partir da anacruse até a nota do quarto tempo do primeiro compasso. Na edição Wiener, a ligadura da nota dó sustenido para a nota ré do compasso [1] m.d., indica que a nota dó sustenido deve ser enfatizada e que sua resolução, nota ré, seja suavizada. Na edição Litolff, além da ligadura, são adicionados outros sinais para indicar quais notas devem ser enfatizadas ou suavizadas, como o *sforzato* (*sfz*) e o acento (>) para indicar ênfase, e o *staccato* para indicar as notas cuja resolução deva ser suavizada.

Na escrita do trecho selecionado da edição *Urtext* (Henle) a seguir (Figura 3.3), as apojeturas de passagem são integradas à notação³³ com uma indicação de como devem ser realizadas: deslocando-se o apoio de cada tempo para a nota seguinte onde a ligadura inicia (semicolcheias). Neste caso, na realização instrumental deste trecho, o tempo de duração das notas com o sinal da cunha (colcheias pontuadas) fica reduzido.

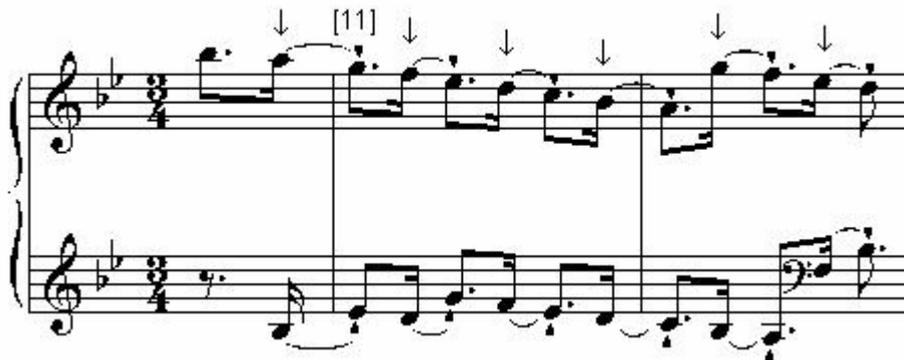


Figura 3.3 – Apojeturas de passagem com escrita integrada à notação e indicações de execução na edição *Urtext* (Henle): Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 2º mov.: Allegretto, (comp. [11] e [12]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1972, p. 176)

³³ Sobre escrita de ornamentos integrados à notação ver p. 35 neste trabalho.

Este mesmo trecho musical, segundo a edição Litolff, apresenta outra configuração de articulação na qual todas as notas devem ser ligadas. Na realização instrumental a partir desta edição, o apoio de cada tempo coincide com as colcheias pontuadas (tempos fortes e fracos), conforme pode ser constatado na Figura 3.4:

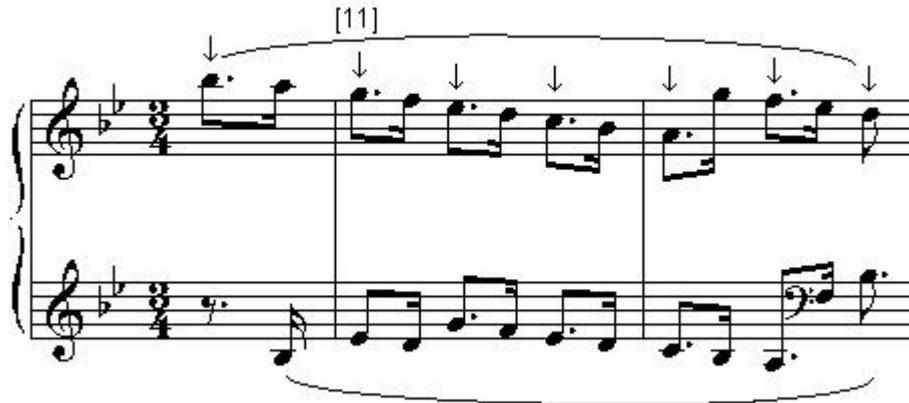


Figura 3.4 – Apojaturas de passagem com escrita integrada à notação e indicações de execução na edição Litolff: Sonata em sol menor (Hob. XVI: 44), 2º mov.: Allegretto, (comp. [11] e [12]) de Haydn
Fonte: HAYDN (S/D, p. 61)

Na realização do trecho com uma única ligadura (edição Litolff), o intérprete pode ser induzido a uma execução diferente da execução característica das apojeturas de passagem, detalhada na Figura 3.3. O efeito rítmico resultante da execução das várias ligaduras conforme o exemplo da edição *Urtext*, também pode vir a ser comprometido.

No primeiro movimento da Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), um outro trecho musical com apojeturas de passagem apresenta diferenças na notação e na realização entre a edição prática e a edição *Urtext*. Na Figura 3.5, é mostrado como estas apojeturas de passagem são notadas na edição Wiener e como deveriam ser realizadas, de acordo com Quantz ([1752]1975).

Notação [19]

Realização [19]

Figura 3.5 – Notação das apojeturas de passagem na edição Wiener e sua realização segundo Quantz: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro com brio, (comp. [19] e [20]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1973, p. 180)

Conforme a edição Schirmer (Figura 3.6), a resolução das apojeturas neste mesmo trecho musical está integrada à escrita de modo a indicar como o editor deseja que elas sejam realizadas.

[19]

P

Figura 3.6 – Notação das apojeturas de passagem na edição Schirmer: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro com brio, (comp. [19] e [20]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1894, p. 46)

Desta forma, na edição Schirmer, estas apojeturas são acentuadas na cabeça do tempo como dissonâncias contra o baixo, não sendo realizadas como apojeturas de passagem que devem ser antecipadas na sua realização (ver Figura 3.5).

Eventualmente, as edições *Urtext* apresentam entre si, pequenas diferenças quanto às marcações de articulação. No primeiro movimento da Sonata em mi maior (Hob. XVI: 22) da edição Henle uma única ligadura aparece sobre as quatro notas do primeiro e terceiro tempos do compasso [12] e sobre as quatro notas do primeiro tempo do compasso [13], conforme mostrado na Figura 3.7a, enquanto que na edição Wiener são utilizadas ligaduras para cada duas notas (Figura 3.7b):

Figura 3.7 – Indicação de ligadura na edição Henle (a) e Wiener (b): Sonata em mi maior (Hob. XVI: 22), 1º mov.: Allegro moderato, (comp. [12] e [13]) de Haydn
Fonte: (a) HAYDN (1972, p. 12) e (b) HAYDN (1793, p. 14)

Estas diferenças entre edições *Urtext* podem ser explicadas pelo fato de o editor, para chegar a uma versão final de edição, consultar as diversas fontes primárias existentes, como por exemplo, autógrafos, cópias manuscritas e primeiras edições, sendo que estas podem conter diferenças de notação entre si. Em outros casos, passagens inteiras podem estar ilegíveis cabendo ao editor optar por uma versão final. No fac-símile do autógrafo³⁴ da Sonata em mi maior (Hob. XVI: 22), a

³⁴ Em algumas passagens dos fac-símiles encontra-se a clave de dó na primeira linha escrita em uma de suas formas antigas C_1 , além das claves de sol na segunda linha e de fá na quarta linha empregadas atualmente. Nas sonatas para piano de Haydn, embora a notação da clave de dó seja autêntica, é lida com considerável dificuldade nos dias de hoje. Assim como nas edições *Urtext*, nas edições práticas a clave de dó na primeira linha não é utilizada. Nestas edições a clave de dó é substituída pela clave de fá na quarta linha ou pela clave de sol na segunda linha de acordo com o registro do trecho e a preferência do editor.

notação da ligadura nos compassos [12] e [13] do primeiro movimento pode suscitar diferentes interpretações (ver Figura 3.8).

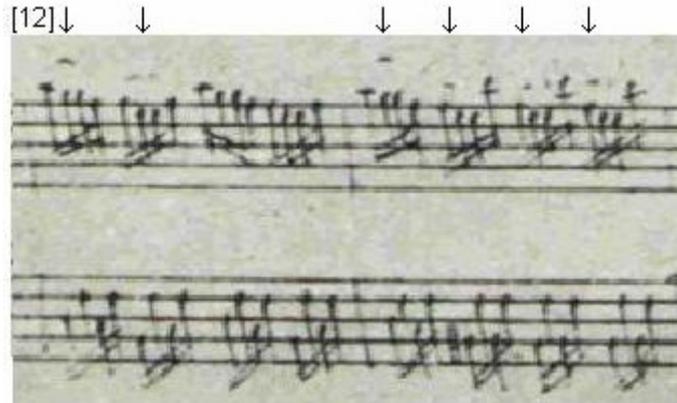


Figura 3.8 – Indicação de ligadura no fac-símile do autógrafo: Sonata em mi maior (Hob. XVI: 22), 1º mov.: Allegro moderato, (comp. [12] e [13])
Fonte: HAYDN (1973)

Nas edições *Urtext* a notação específica para notas que devem ser ligadas de duas em duas é uma ligadura da primeira para segunda nota e, em alguns casos, além da ligadura, há uma cunha ou traço vertical sobre a segunda nota. Nas edições práticas Litolff e Schirmer, a notação para notas que devem ser tocadas ligadas de duas em duas é o sinal de ligadura da primeira para a segunda nota e um sinal de *staccato* sobre a segunda nota ligada. Existem situações em que há indicação de um acento sobre a primeira nota ligada ou um sinal de decrescendo da primeira para a segunda nota. Os quatro compassos iniciais da Sonata em ré maior (Hob. XVI: 37), Figura a seguir (3.9), exemplificam como notas ligadas de duas em duas são notadas na edição Henle (a) e na edição Litolff (b).

(a) Henle
Allegro con brio

(b) Litolff
Allegro con brio (♩ = 144)

Figura 3.9 – Notação de notas ligadas de duas em duas na edição Henle (a) e na edição Litolff (b): Sonata em ré maior (Hob. XVI: 37), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [1]-[4]) de Haydn
Fonte: (a) HAYDN (1972, p. 146) e (b) HAYDN (S/D, p. 18)

Observando estas diferenças, vê-se que, nas edições práticas existe a necessidade de reforçar, por meio da notação, que a primeira das duas notas ligadas deve ser mais enfatizada do que a segunda, cuja duração fica reduzida e sonoridade suavizada na execução. A edição Schirmer, reforça que a primeira das duas notas ligadas deve ter sua duração integral usando, em algumas situações, além do sinal de *legato*, o sinal de *tenuto* na primeira nota.

Nas sonatas para piano de Haydn tanto a notação dos ornamentos como a sua realização são aspectos divergentes entre edições práticas e edições *Urtext*. Frequentemente um mesmo trecho musical pode ser notado com diferentes sinais de ornamentação ou com diferentes indicações de como realizá-los. Na Tabela 4, pode-se ver os sinais de ornamentação empregados nos compassos [1], [15] e [16] no fac-símile do manuscrito, nas edições práticas (Schirmer e Litolff) e nas edições *Urtext* (Wiener e Henle) do Minueto da Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27).

Tabela 4: Sinais de ornamentos encontrados no manuscrito e nas edições Schirmer, Litolff, Wiener e Henle do Minueto da Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27) de Haydn

comp.	m.e. / m.d.	Manuscrito	Schirmer	Litolff	Wiener	Henle
[1]	m.d.					
[15]	m.d.					
[16]	m.d.					

Fonte: SCHIRMER (1894); LITOLF (S/D); WIENER (1973); HENLE (1972)

Conforme a Tabela 4, observe-se que as edições Schirmer e Litolff concordam quanto aos sinais de ornamentos, ambas utilizam o grupeto (). Também existe concordância quanto às indicações de sinais de ornamentos entre as edições *Urtext* - Wiener e Henle – que utilizam o sinal de meio mordente () e semi-trinado () nos mesmos trechos. No entanto, a localização do ornamento no compasso [1] difere nas edições práticas. Na edição Schirmer o grupeto está entre a nota ré e a nota sol (ver Figura 3.10a) enquanto que na edição Litolff o grupeto encontra-se sobre a nota ré (Figura 3.10b):

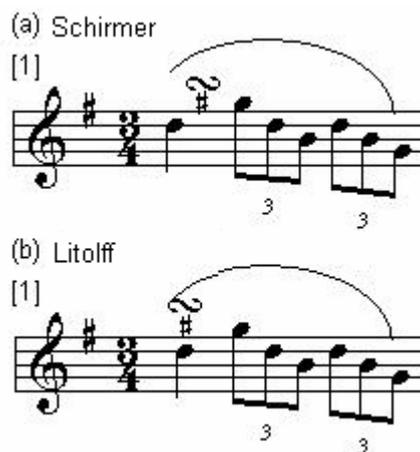


Figura 3.10 – Localização do grupeto nas edições Schirmer (a) e Litolff (b): Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [1], m.d.) de Haydn
Fonte: (a) HAYDN (1894, p. 6) e (b) HAYDN (S/D, p. 6)

Na edição Schirmer a realização do grupeto no compasso [1] é indicada em pauta suplementar colocada acima da pauta superior enquanto que na edição Litolff é indicada em pauta suplementar localizada em nota de rodapé. Embora o sinal de

grupeto esteja posicionado diferentemente nestas edições, a indicação da realização para ambas é a mesma, como pode ser visto no modelo seguinte (Figura 3.11):



Figura 3.11 – Notação da realização do grupeto em pauta suplementar nas edições Schirmer e Litloff: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [1], m.d.) de Haydn
Fonte: HAYDN (1894, p. 6; S/D, p. 6)

Nas edições *Urtext*, o ornamento do compasso [1] é indicado pelo sinal ✦, colocado sobre a nota ré do primeiro tempo e podendo ser realizado como um grupeto ou como um mordente inferior (FEDER, 1972).

Nas edições Wiener e Henle do Minueto em análise, o sinal de semi-trinado (✦✦) é indicado no segundo e terceiro tempos. No compasso [16], na linha musical de execução da m.d., a nota ré aparece ligada à nota dó sustenido e, de acordo com C. P. E. Bach ([1753]1949) e Badura-Skoda (2003), sua realização deve ser de acordo com o indicado na Figura 3.12:

Notação
[16]

Realização
[16]

Figura 3.12 – Notação e realização do semi-trinado: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [16]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1973, p. 74)

As edições práticas apresentam uma outra versão para a notação e realização da passagem musical anterior. Tanto na edição Schirmer quanto na edição Litolff, é utilizado o sinal de grupeto ao invés do sinal de semi-trinado. Na edição Schirmer o grupeto é posicionado entre a nota ré e a nota dó sustenido (ver Figura 3.13a) e na edição Litolff o grupeto é colocado sobre a nota dó sustenido (Figura 3.13b):

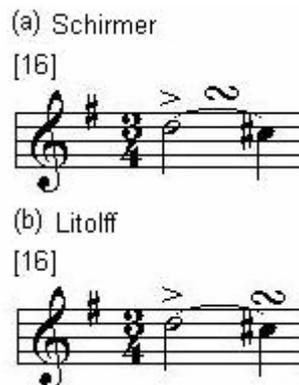


Figura 3.13 – Notação do grupeto nas edições Schirmer (a) e Litolff (b): Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [16], m.d.) de Haydn
 Fonte: (a) HAYDN (1894, p. 6) e (b) HAYDN (S/D, p. 6)

Observe-se que, apesar da diferença de notação, ambas as edições apresentam a mesma solução prática para a realização musical do grupeto (Figura 3.14), antecipando o ornamento do terceiro tempo para a metade do segundo tempo:



Figura 3.14 – Realização do grupeto nas edições Schirmer e Litolff: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [16], m.d.) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1894, p. 6; S/D, p. 6)

Na cópia manuscrita do Minueto em destaque são utilizados dois diferentes sinais  e  em passagens similares encontradas no compasso [1] (Figura 3.15a)

e no compasso [15] (Figura 3.15b), no início da primeira e da segunda parte do Minueto, respectivamente. No entanto, nas edições práticas e nas edições *Urtext* pesquisadas, o sinal que inicialmente é escrito no compasso [1] é repetido no compasso [15] conforme Tabela 4 (p. 69).



Figura 3.15 – Emprego do sinal de grupeto (a) e meio mordente (b) no fac-símile do manuscrito: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet, (comp. [1] e [15])
Fonte: HAYDN (1973)

Nas edições práticas, a indicação de realização dos ornamentos é frequentemente adicionada. No primeiro tempo dos compassos [35] e [36] da Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36) da edição Litloff, o ornamento é notado como deve ser realizado, conforme é visto na Figura 3.16:

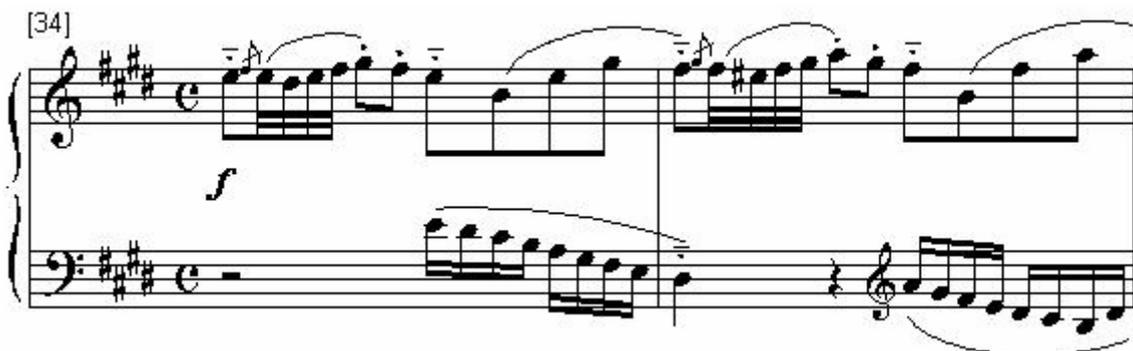


Figura 3.16 – Realização do grupeto na edição Litloff: Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36), 1º mov.: Moderato, (comp. [34] e [35]) de Haydn
Fonte: HAYDN (S/D, p. 41)

Na primeira edição da mesma Sonata, o ornamento é indicado por meio do sinal (~) Figura (3.17), colocado entre as duas notas do primeiro tempo da m.d.:



Figura 3.17 – Notação do grupeto no fac-símile da primeira edição: Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36), 1º mov.: Moderato, (comp. [34] e [35])
Fonte: HAYDN (1973)

Uma das diferenças na notação dos ornamentos encontradas entre as edições em estudo que pode interferir decisivamente na realização instrumental, diz respeito à notação das apojeturas. Em muitas passagens da edição Schirmer as apojeturas aparecem integradas à notação, escritas em semicolcheia. No exemplo a seguir, observa-se um trecho da Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27) da edição Wiener, com a apojetura notada com uma pequena nota agregada à nota real (Figura 3.18a), seguido do mesmo trecho da edição Schirmer, com a apojetura integrada à notação (Figura 3.18b).

(a) Wiener
Allegro con brio
[1]

(b) Schirmer
Allegro con brio. (♩ = 116)
[1]

Figura 3.18 – Notação de apojetura na edição Wiener (a) e na edição Schirmer (b): Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [1]-[5]) de Haydn
 Fonte: (a) HAYDN (1973, p. 69) e (b) HAYDN (1894, p. 2)

Nas edições *Urtext* as apojeturas são indicadas por uma pequena nota agregada à nota principal da mesma forma que é apresentada nos fac-símiles. No prefácio da edição Wiener, Landon (1973) explica que adicionou a ligadura da apojetura para a nota real de modo a enfatizar que estas devem ser ligadas, como é mostrado no exemplo da Figura 3.19:



Figura 3.19 – Notação da apojetura na edição Wiener: Sonata em dó maior (Hob. XVI: 35), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [1] e [2]) de Haydn
 Fonte: HAYDN (1973, p. 138)

Para o intérprete, a escrita da apojetura integrada à notação pode dificultar a identificação do ornamento e, conseqüentemente, modificar a realização instrumental.

Talvez uma notação [integrada à escrita normal] deste gênero fosse outrora menos desconcertante do que hoje em dia, pois as apojeturas eram tão reconhecíveis, mesmo em sua forma mascarada, quando tocadas de maneira adequada. Atualmente são tocadas simplesmente como semicolcheias, tal como estão notadas; isto constitui um lamentável empobrecimento exatamente porque *não* são semicolcheias: como apojeturas elas devem ter mais peso, maior duração e mais tensão que as demais notas. HARNONCOURT (1990, p. 139).

Segundo Donington (1992), quando um compositor escreve os ornamentos integrados à notação, os intérpretes tendem a tocar as notas ornamentais com a mesma ênfase das notas que pertencem à estrutura, ou seja, com o mesmo peso e regularidade. Isto se dá porque, visualmente, as notas ornamentais passam a ser

iguais as notas da estrutura. Sem perceber a diferença entre estas notas, o intérprete pode, então, não distingui-las convenientemente na realização, deixando a melodia ficar obscurecida e o efeito do trecho pesado e insatisfatório.

No primeiro movimento da Sonata em si bemol maior (Hob. XVI: 2) são encontradas evidências de como apojeturas duplas devem ser realizadas. No compasso [11], a apojetura dupla aparece notada com notas de tamanho pequeno (♩) e nos dois compassos seguintes [12] e [13], aparece integrada à notação, como pode ser visto na Figura 3.20:



Figura 3.20 – Notação de apojetura dupla: Sonata em si bemol maior (Hob. XVI: 2), 1º mov.: Moderato, (comp. [11]-[13]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 50)

Em um outro exemplo de apojeturas duplas, na Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 49), a edição prática Litolf apresenta a notação da apojetura com notas em tamanho pequeno, adicionado um acento sobre a nota real (Figura 3.21).



Figura 3.21 – Notação da apojetura dupla na edição Litolf: Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 49), 1º mov.: Allegro, (comp. [101] e [102]) de Haydn
Fonte: HAYDN (S/D, p. 67)

No entanto, neste trecho musical, não é possível saber ao certo se a intenção do editor é que a apojetura dupla seja antecipada, tocando-se a nota com acento (nota lá bemol) no tempo, simultaneamente com a nota do baixo (Figura 3.21), ou que a primeira nota da apojetura (nota fá) seja tocada no tempo simultaneamente com a nota do baixo, conforme pode ser visto na Figura 3.22, a seguir. Neste último caso, o acento sobre a nota real (nota lá bemol), provocaria um acento rítmico na parte fraca do primeiro tempo.



Figura 3.22 – Realização da apojetura dupla: Sonata em mi bemol maior (Hob. XVI: 49), 1º mov.: Allegro, (comp. [101] e [102]) de Haydn
Fonte: HAYDN (S/D, p. 67)

Na edição Schirmer da Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), o editor comenta, em nota de rodapé, sobre a execução de uma passagem com apojetura dupla. Segundo ele, quando uma apojetura consiste de duas notas cuja relação intervalar com a nota real é de uma segunda, devem ser tocadas simultaneamente com a nota correspondente do acompanhamento no baixo, e a nota real tocada após a apojetura (LEBERT; KLEE, 1894). Na Figura 3.23, pode-se ver a notação da citada passagem seguida da realização proposta pelos editores:

Notação [17]

Realização [17]

Figura 3.23 – Notação e realização da apojatura dupla na edição Schirmer: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [17] e [18]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1894, p. 46)

Nas edições *Urtext* desta Sonata, a primeira nota da mesma apojatura dupla é, ao invés da nota si, a nota dó. De acordo com a prática interpretativa do século XVIII, esta apojatura dupla deveria ser tocada no tempo, portanto, a primeira nota da apojatura deveria coincidir com a nota do baixo e, neste caso, com a nota inferior da terça (lá e dó), como é mostrado no exemplo da edição Wiener (Figura 3.24):

Notação [17]

Realização [17]

Figura 3.24 – Notação da apoiatura dupla na edição Wiener e sua realização: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 39), 1º mov.: Allegro con brio, (comp. [17] e [18]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 180)

Um outro aspecto da notação e realização dos ornamentos que podem ser observadas diferenças entre as edições diz respeito à ornamentação das fermatas. No prefácio da edição Henle o editor comenta que nas sonatas Hob. XVI: 6, 19 e 46 as fermatas dos movimentos lentos devem ser ornamentadas. No segundo movimento da Sonata em ré maior (Hob. XVI: 19) a edição Wiener traz em nota de rodapé uma sugestão para a ornamentação da fermata (Figura 3.25):

[112]

Figura 3.25 – Sugestão de ornamentos para a fermata na edição Wiener: Sonata em ré maior (Hob. XVI: 19), 2º mov.: Andante, (comp. [112]) de Haydn
Fonte: HAYDN (1973, p. 163)

Neste mesmo trecho, a edição Litolff não faz menção quanto a ornamentação na fermata, limitando-se a acrescentar um grupeto antecedendo a nota do trinado (si) e um sufixo na terminação deste, além de uma segunda fermata sobre a nota do trinado, como pode ser visto na Figura 3.26:



Figura 3.26 – Notação de trecho musical com fermata na edição Litolff: Sonata em ré maior (Hob. XVI: 19), 2º mov.: Andante, (comp. [112] e [113]) de Haydn
Fonte: HAYDN (S/D, p. 55)

Nos exemplos anteriormente expostos puderam ser observados e discutidos aspectos relativos às diferenças encontradas na notação de articulações e ornamentos entre edições práticas e edições *Urtext* e como estas diferenças afetam a realização instrumental. Percorridos dois séculos desde que as sonatas para piano de Haydn foram compostas percebe-se que o significado da notação e o modo de realizá-la sofreram transformações. As edições musicais destinadas aos executantes, publicadas ao longo deste período, são registros das práticas interpretativas de cada época.

Existem diferenças significativas na relação entre notação e realização em edições práticas e edições *Urtext*. Nas edições práticas a realização vem notada detalhadamente por meio de instruções e indicações para a execução de acordo com a concepção interpretativa do editor. Nas edições *Urtext* a realização depende, em parte, da compreensão e do conhecimento pelo intérprete das convenções e práticas de execução de época, visto que a notação procura ser “fiel” à notação original do compositor e a sua execução tal qual notada pode não corresponder exatamente ao objetivo musical proposto na obra.

A notação e realização de articulações e ornamentos de sonatas para piano de Haydn diferem em vários aspectos entre edições práticas e edições *Urtext*.

Enquanto que nas edições *Urtext* a realização depende da compreensão do que está escrito ou parcialmente escrito e sua correta “tradução”, nas edições práticas o que está escrito já representa a “tradução” do que deve ser realizado.

3.4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DAS ENTREVISTAS

Nesta seção procede-se à análise e discussão dos resultados obtidos nas entrevistas a partir do questionário semi-estruturado com professores de piano de instituições de ensino superior no Brasil e/ou pianistas profissionais. A entrevista³⁵ foi realizada no mês de fevereiro de 2009, por meio eletrônico (e-mail). Nas Tabelas 5, 6, 7, 8 e 9, encontra-se o detalhamento da amostragem quanto à naturalidade, ao sexo, à idade, à formação profissional e à atuação preponderante.

Tabela 5: Distribuição da amostra quanto à naturalidade

SC	PR	SP	RJ	ES
16,6	16,6	16,6	33,3	16,6

Legenda: SC (Santa Catarina), PR (Paraná), SP (São Paulo), RJ (Rio de Janeiro), ES (espírito Santo)

Tabela 6: Distribuição da amostra quanto ao sexo

Masculino	Feminino
100%	0%

Tabela 7: Distribuição da amostra quanto à idade

Entre 21-30	Mais de 30
16,6	83,3

Tabela 8: Distribuição da amostra quanto à formação profissional

Acadêmico	Livre
100%	0%

³⁵ O roteiro completo da entrevista encontra-se no anexo II.

Tabela 9: Distribuição da amostra quanto à atuação preponderante

Pianista	Professor	Pianista e Professor
0%	50%	50%

Para facilitar a análise, foram extraídas médias de percentagem de algumas das respostas e elaborados quadros com as respostas descritivas dos entrevistados.

Questão 1: Você considera que a opção por determinado tipo de edição pode interferir na interpretação de uma obra? Por quê?

Nesta questão, 100 % dos entrevistados concordam que “a opção por determinado tipo de edição pode interferir na interpretação de uma obra”. Segue o Quadro (2) com a descrição dos motivos apresentados pelos entrevistados.

- “Muitas vezes o intérprete pode ser estimulado a tocar de uma determinada maneira ao ver os diferentes sinais de notação, como articulação, dinâmica, expressão, fraseado, andamento, agrupamento de notas, agógica, entre outros, que podem variar de edição para edição. Em alguns casos, as edições chegam ao ponto de divergir quanto à grafia de notas, ritmo ou mesmo andamento, que logicamente vai afetar diretamente a interpretação”.
- “... pode interferir mais fortemente no primeiro contato com a partitura, ou em obras que o intérprete está pouco, ou mesmo não familiarizado (através de audições prévias, leituras de textos, ou mesmo contato com outras edições)”.
- “O músico menos experiente também terá uma tendência a “filtrar” e avaliar menos as indicações do editor do que um mais experiente, que terá mais respaldo para eventuais discordâncias”.
- “... toda edição induz, em maior ou menor grau, uma forma de olhar determinada obra”.
- “Na verdade, uma edição é, por natureza, uma interpretação da obra. Por isso é fundamental que, ao estudar uma obra, o intérprete consulte e confronte diversas edições e, se possível, também o fac-símile do original do compositor. É importante também que o intérprete conheça o editor e os preceitos interpretativos aos quais este se filia”.
- “Muitas vezes, passagens “revisadas” tendem a informar a intenção ou idéia do revisor, não necessariamente o que ele compreende como sendo algo relativo ao estilo ou ao compositor em questão. Nesses casos, é muito comum que o músico que tenha acesso a essa versão venha a acreditar que as incursões do revisor sejam relativas à própria partitura, ou seja, não tem o discernimento entre o que é da partitura original e o que é contribuição do revisor”.
- “Acredito ser de fundamental importância que o músico “leia” nas entrelinhas. Muitas revisões nada mais fazem do que informar o que deveria ser óbvio. Por exemplo: a dinâmica está muitas vezes implícita na harmonia. Questões como consonância e dissonância seriam melhor

observadas se a leitura da harmonia fosse algo considerado fundamental, não deveria haver a necessidade de um revisor escrever “*cresc.*”, “*decresc.*”, acentos etc. “

- “Sabemos que os músicos, pelo menos até pouco mais da metade do séc. XVIII, não tinham o hábito de escrever o que deveria ser óbvio ao músico da época, apenas as exceções, as intenções pouco usuais, e o músico que segue uma formação acadêmica tem que estar preparado para fazer essas leituras”.
- “... certamente são valiosas as edições práticas porque além de informarem muitas coisas não grafadas, ainda podem contribuir significativamente para aumentar as possibilidades de interpretação de uma obra”.
- “Uma edição que não seja *Urtext* pode apresentar vários problemas, como, por exemplo, apresentar informações que não foram feitas pelo compositor”.
- “... a edição didática pode tolher o potencial criativo e de análise interpretativa da obra pelo músico, visto que trás [sic] um conteúdo “pronto”, feito pelo editor, o qual traz o “seu olhar” sobre como deve ser realizada a performance da peça”.
- “Os sinais fraseológicos e de articulação muitas vezes não condizem com o estilo do compositor (em especial para as obras de J.S.Bach) ou limitam as inúmeras possibilidades que poderiam ser adotadas caso o pianista embasasse a sua execução a partir de uma análise aprofundada da peça”.
- “... as edições práticas podem ser úteis para alunos iniciantes ou até mesmo fornecer inúmeras sugestões interpretativas e de execução técnico-musical para pianistas profissionais, como é o caso das partituras editadas pelo pianista Alfred Cortot”.
- “Primeiramente as alterações às vezes grosseiras de notas encontradas em algumas edições práticas, muitas vezes obliteram a harmonia originalmente intencionada pelo compositor”.
- “... as intervenções em relação à dinâmica, fraseado e agógica muitas vezes representam uma interpretação específica do revisor, sendo então, apenas uma possibilidade entre muitas de leitura da obra. Esta característica se acentua na medida em que a data da obra se afasta dos dias presentes e se nota acentuadamente nas edições barrocas. Seguir a risca as indicações propostas em uma partitura de Scarlatti, por exemplo, nos conduz a uma única possibilidade de leitura, nem sempre reproduzida através de interessantes registros fonográficos disponíveis que podem e devem ser também ponto de partida para se moldar uma concepção interpretativa”.
- “... algumas sugestões de dedilhado e mesmo de fraseado e articulação podem ser úteis se tomadas a partir de edições práticas bem revisadas...”.
- “Ao optar o intérprete já selecionou e vai respeitar sua escolha”.

Quadro 2 – Respostas à Questão 1

Questão 2: Você utiliza que tipo de edição no estudo de uma obra musical do séc. XVIII?

- 83,3% dos entrevistados responderam que fazem o uso combinado de edições práticas ou didáticas e edições *Urtext* no estudo de uma obra musical do séc. XVIII.

- 16,6% dos entrevistados responderam que utilizam apenas edições *Urtext* para o estudo de uma obra musical do séc. XVIII

Questão 3: Ao usar uma edição prática você executa *ipsi literis* o que está notado? No caso de resposta negativa, quais os aspectos que você modifica?

Em resposta à Questão 3, 100% dos respondentes disse não executar *ipsi literis* o que está notado em uma edição prática. Os comentários dos entrevistados encontram-se no Quadro 3, a seguir:

- “Normalmente avalio, baseado em minha experiência e estudo paralelo de textos, gravações, e/ou outras edições, se a proposta do editor está de acordo com meu entendimento sobre a passagem ou ao estilo da obra. Em geral os aspectos que mais são modificados são os relacionados à articulação, ornamentação, fraseado e/ou pedalização”.
- “... no caso das edições práticas eu busco separar as informações acrescentadas das originais”.
- “Gosto de analisar as razões que levaram o revisor a fazer tal escolha em determinados aspectos musicas”.
- “Algumas boas edições práticas servem de consulta para reforçar aspectos de edições *Urtext*”.
- “Uma edição confiável elaborada por um editor de competência reconhecida pode ser utilizada como base para a construção de sua própria interpretação, amparada também por pesquisa historiográfica e estilística, bem como consulta a outras edições e gravações”.
- “As alterações variam de acordo com a Edição. Algumas edições apresentam informações desnecessárias sobre articulação e fraseado, geralmente são esses os aspectos que eu mais modifico”.
- “... geralmente realizo uma análise formal, motivica e harmônica detalhada para tentar compreender melhor a obra e estabelecer uma relação entre o que está apresentado e o que efetivamente diz o texto musical”.
- “Sempre procuro consultar o original”.

Quadro 3 – Respostas à Questão 3

Questão 4: Ao usar uma edição *Urtext* você executa *ipsi literis* o que está notado? Em caso de resposta negativa, quais os aspectos que você modifica?

Como resposta, 100% dos entrevistados afirmam não executar *ipsi literis* o que está notado em uma edição *Urtext*. Os comentários são apresentados no Quadro (4):

- “Procuro ser muito mais fiel às edições Urtext do que às “práticas”, mas, [...] é possível que modifique alguns aspectos, mais frequentemente ligados à articulação, ornamentação, fraseado e/ou pedalização”.
- “Acredito que ainda se comete um equívoco ao abordar as edições Urtext com excessivo rigor no que se refere à fidelidade ao texto. A grafia musical não é capaz de expressar todas as intenções do compositor, e a obediência cega ao texto produz uma interpretação limitada. Sabemos, por exemplo, que muitas vezes um compositor não grafou determinada instrução interpretativa justamente porque, em sua época, esta era prática corrente e, portanto, óbvia demais para ser grafada. No entanto, uma interpretação “fiel” ao texto não permitiria a realização desta instrução justamente por não estar grafada. Este contra-senso é um exemplo de como a utilização de edições *Urtext* requer um amplo conhecimento histórico e musicológico”.
- “Raramente uma edição *Urtext* será válida se for usada *ipsi literis*. O fato de haverem sido grafados quase sempre apenas notas e valores em edições *Urtext* não implica que se deva ignorar aspectos importantes como dinâmica ou articulações, itens que raramente estão grafados nestas edições”.
- “A edição *Urtext* é riquíssima, no sentido de proporcionar uma “liberdade” para o músico imprimir sua identidade artístico-interpretativa na obra executada”.
- “Ao contrário das edições práticas, que parecem manuais de utilização, as edições *Urtext* me fornecem maiores possibilidades de decodificar o que o compositor queria expressar, mas através da minha visão analítico-interpretativa e não de um editor”.
- “Os aspectos alterados são, na maioria das vezes, articulação e fraseado. Já ouvi casos em que eu alterei até mesmo elementos considerados imutáveis como a dinâmica. Entretanto, esses foram escolhidos após uma análise profunda e minuciosa da obra, considerando elementos estilísticos e de coerência interpretativa da peça”.
- “A tendência é de respeitar mais este tipo de edição. Contudo certas alterações frequentemente no uso da dinâmica e pedalização (quando há) podem ser feitas. Um bom exemplo é a comparação entre as edições *Urtext* de Chopin em oposição às edições Cortot e Paderewsky que são de alto nível, talvez até superior a própria *Urtext*”.
- “Mesmo as edições originais podem ter erros. Alguns, mais comuns, são de impressão”.

Quadro 4 – Respostas à Questão 4

Questão 5: No estudo de uma obra musical, você embasa sua interpretação:

Nesta questão, 100% dos entrevistados responderam que no estudo de uma obra musical embasam sua interpretação nos conhecimentos que aprenderam com seu/s professor/es de instrumento, em pesquisas históricas e musicológicas e na sua intuição musical.

Questão 6: Em sua opinião, o conhecimento da notação da época em que a obra musical foi composta e as particularidades de escrita de cada compositor são

indispensáveis ao intérprete? Por quê?

100% dos sujeitos responderam que o conhecimento da notação da época em que a obra musical foi composta e as particularidades de escrita de cada compositor são indispensáveis ao intérprete. No Quadro a seguir (5), as opiniões dos entrevistados são transcritas.

- “Depende do objetivo do intérprete. No meu caso, procuro ter esse conhecimento, porque acredito que ele enriquece, além de oferecer informações para se tomar uma decisão interpretativa. Ele me oferece conhecimentos maiores sobre o que diferencia um estilo do outro, portanto para mim é fundamental”.
- “... a relativização das informações contidas numa partitura é muito importante na interpretação musical. As indicações gráficas em música não podem ter um sentido absoluto, dissociado dos aspectos estilísticos do compositor, da época e do contexto nos quais a obra foi composta. Mesmo a questão das alturas, que em linhas gerais é um dos parâmetros mais absolutos da escrita musical, deve ser relativizado quando se interpreta repertório anterior à afinação temperada, por exemplo”.
- “É justamente um estudo apurado das notações e edições da época que permite uma interpretação coerente, isso se a intenção for fazer uma música que busque uma aproximação com o estilo e o compositor”.
- “É fundamental um trabalho associado de pesquisa. A fonte de imaginação do intérprete só aumentará com essa postura”.
- “Somente com esses conhecimentos é que o músico poderá interpretar uma peça conscientemente, sabendo que está fornecendo uma contribuição artístico-musical única e não apenas copiando a execução de seu artista favorito ouvida em um CD”.
- “É justamente o conhecimento da notação e do estilo do compositor e de sua época que darão os elementos-chave para embasar as escolhas interpretativas”.
- “... a compreensão não só da notação, mas do estilo em si, que é representado pela escolha de determinados símbolos comuns à época de cada compositor. Tomemos Schubert, por exemplo. A edição *Urtext* dos improvisos apresenta polirritmia de quiálteras contra colcheias pontuadas e semicolcheias em diversos locais onde pode ser aceita a idéia de sincronização dos ataques. Em Mozart e Haydn, por exemplo, o conhecimento da prática da ornamentação, que muitas vezes é notada ambigualmente em Haydn, auxilia as escolhas do intérprete”.
- “Quanto maior for o conhecimento, a informação, melhor será a interpretação”.

Quadro 5 – Respostas à Questão 6

Questão 7: Segundo o seu ponto de vista, a interpretação deve obedecer:

- 66,4% dos entrevistados afirmam que a interpretação deve obedecer a intenção do autor e a intenção do intérprete.

- 33,2% dos entrevistados afirmam que a interpretação deve obedecer a intenção do autor.

Os comentários da resposta anterior são apresentados no Quadro 6.

- “... acredito que a notação musical, por mais “fiel” que possa [ser], é incapaz de refletir 100% da intenção do compositor”.
- “... sempre buscamos entender da melhor maneira possível a intenção do compositor, mas, no próprio ato de “interpretar”, é inevitável que tenhamos que expor também nossa intenção sobre o que entendemos da notação musical, do estilo da obra e do compositor”.
- “Na minha opinião, é absolutamente impossível uma interpretação que não carregue em si as intenções do intérprete, por mais que este procure expressar apenas as intenções do compositor”.
- “... o intérprete deve trabalhar no sentido de construir uma interpretação coerente com a intenção do compositor, na qual suas próprias intenções contribuam, de forma criativa, para uma melhor compreensão do discurso musical por parte do ouvinte”.
- “Seria uma ingenuidade filosófica crer que o intérprete, por mais que tentasse, poderia anular-se diante da obra musical. Ele está presente sempre. Mais frequente é o fato do intérprete colocar-se de tal forma que ignore quase completamente a intenção do autor ou as características dessa música”.
- “... uma interpretação voltada ao ideal da época ou do compositor não necessariamente impede a interação do intérprete, no máximo dá apenas um direcionamento, um leque de opções historicamente viável”.
- “Para mim, não há dissociação entre os itens A e B. Entretanto, eles interagem em uma relação tênue, que pode dar certo ou errado. Se somente as intenções do autor forem consideradas, pode haver o risco de a execução tornar-se “distanciada e fria”, desprovida de “personalidade”. Por outro lado, se apenas a intenção do intérprete se sobressair, a peça poderá se desfigurar, não sendo fiel ao estilo em que se enquadra”.
- “Na verdade existe uma síntese entre os dois. A partir do texto é que deve o intérprete demonstrar as suas intenções. O texto em si não representa a música, ele deve ser recriado, mas não recomposto”.
- “O bom intérprete traduz as intenções dos autores”.

Quadro 6 – Respostas à Questão 7

Questão 8: Em sua opinião, deve haver diferenças na postura interpretativa, por parte do executante, quando da abordagem de uma edição prática e de uma edição *Urtext*? Justifique sua resposta.

- 83,3% dos entrevistados responderam que não deve haver diferenças na postura interpretativa, por parte do executante, quando da abordagem de uma edição prática e de uma edição *Urtext*.
- 16,6% dos entrevistados responderam que deve haver diferenças na postura interpretativa quando da abordagem de uma edição prática e de uma edição *Urtext*.

As justificativas à resposta anterior são apresentadas no Quadro a seguir (7):

- “Acredito que a postura do intérprete sempre deva ser a de coletar a maior quantidade de informações possível para construir sua interpretação. Sob este ponto de vista, o intérprete deve sempre fazer uma leitura crítica da partitura, seja ela qual for, e se não concorda com algum aspecto, saber justificar”.
- “Acredito que o acesso a uma edição *Urtext* é fundamental, e se possível ao manuscrito também, mais do que o acesso à uma edição prática. Isso porque a primeira é um acesso mais direto à fonte primária (o compositor) do que a segunda. As edições práticas já apresentam “intervenções” interpretativas do editor, que podem não ser a mesma maneira como nós interpretaríamos. Por outro lado, o conhecimento paralelo de uma edição prática pode enriquecer (mesmo que resulte no conhecimento sobre o que “não” fazer)”.
- “Comparações de diversas edições podem oferecer eventuais sugestões que o intérprete julgue úteis ou servir como uma das fontes de pesquisa para auxílio na tomada de decisões interpretativas”.
- “Acho que os dois tipos de edição exigem uma abordagem crítica por parte do intérprete. A fidelidade excessiva ao texto é prejudicial em ambos os casos, e nenhum dos dois modelos de edição eximem o intérprete do trabalho de pesquisa interpretativa (consulta à literatura histórica e musicológica, a gravações e a outras edições)”.
- O uso ou não de edições *Urtext* pouca importância terá se o músico não tiver, à *priori*, um cabedal de informações sobre a música em questão. Um músico preparado, independentemente da partitura que tenha em mãos, pode interpretar de tal forma que, mesmo optando por uma versão mais livre na sua execução, poderá manter um nível de coerência que sustentará de maneira equilibrada as escolhas estéticas de sua execução”.
- “Não. A execução deve sempre ser embasada em uma análise profunda da obra em questão, independentemente da edição escolhida”.
- “Sim. A edição *Urtext* de uma forma ou outra representa a melhor aproximação que temos disponível de um determinado texto. Dependendo do estilo e do compositor a postura pode ser alterada. Em Liszt, por exemplo, encontramos diferentes versões de algumas obras em virtude das revisões realizadas pelo próprio compositor. Na música barroca e mesmo na clássica a ornamentação não presente na *Urtext* pode ser bem vinda desde que realizada a partir de um referencial sólido de conhecimento. Sintetizando se devesse seguir estritamente uma edição, a faria com a *Urtext* e com as práticas apenas aproveitaria o que considerasse útil”.
- “Não. A boa interpretação resulta da melhor compreensão possível do desejo do compositor. Existem edições práticas de inegável qualidade e outras de menor interesse. Algumas edições práticas traduzem, por vezes, certos modismos de época que nem sempre são compatíveis com os desejos dos autores”.

Quadro 7 – Respostas à Questão 8

A partir da análise das entrevistas constatou-se que a totalidade dos músicos utiliza a partitura de forma criteriosa. Os diferentes tipos de edições podem servir para diferentes finalidades e devem ser abordadas sempre de forma crítica. A hipótese de que o tipo de edição a ser usada pode interferir na interpretação de uma obra, levantada no início desta pesquisa, foi confirmada por meio das respostas da Questão 1 da entrevista.

Ficou evidente que edição musical é considerada uma “interpretação” da obra e, desta forma, induz o executante a determinadas escolhas. Os entrevistados mostraram-se mais preocupados com as interferências na interpretação relacionadas à escolha de edições práticas. Dentre os motivos apresentados, foram mencionados os problemas de adição de sinais e indicações pelo revisor da edição e a dificuldade que o músico pode ter em discernir o que é partitura original e o que é “contribuição do revisor”. No entanto, a opção por uma edição prática cuja revisão tenha sido feita com bom senso, poderia interferir positivamente na interpretação por fornecer sugestões técnico-interpretativas.

A maioria dos entrevistados (83,3%) afirma fazer o uso combinado de edições práticas e edições *Urtext* no estudo de uma obra musical do séc. XVIII. Porém, a escolha por edições práticas ou *Urtext* pode variar de acordo com o período em que a obra foi composta. Nas obras Barrocas, por exemplo, a edição *Urtext* permite que o intérprete tenha mais espaço para imprimir a sua personalidade artística ao fazer suas escolhas interpretativas. Já no período Romântico, algumas edições práticas foram mencionadas como superiores às *Urtext*.

De modo unânime, os entrevistados afirmam que nenhuma edição, seja ela prática ou *Urtext*, fará sentido se executada *ipsi literis*. Em ambos os tipos de edição é necessário a intervenção crítica do intérprete. Nas edições práticas, os diversos aspectos notacionais que muitas vezes são adicionados pelo revisor nem sempre são levados em conta pelo intérprete. Os respondentes afirmaram que aspectos como articulação, ornamentação, pedalização e fraseado são passíveis de serem modificados no estudo de uma obra cujo suporte seja uma edição prática. Estas modificações realizadas pelo intérprete têm como objetivo corrigir informações desnecessárias ou mesmo equivocadas apresentadas por muitas edições práticas.

Estas modificações também são realizadas quando há discordância na concepção interpretativa entre editor e executante.

Já na abordagem de uma edição *Urtext*, os entrevistados reconhecem que muitos aspectos estilísticos da interpretação de obras do período Barroco e Clássico são parcialmente escritos ou não são escritos e, por este motivo, este tipo de edição não pode ser executada *ipsi literis*. Assim, uma execução “fiel” do texto *Urtext* poderia produzir uma interpretação limitada ou mesmo equivocada da obra. Os aspectos comumente modificados, neste caso, são: articulação, ornamentação, fraseado, dinâmica e pedalização. Para os entrevistados, a execução de uma obra a partir de um texto *Urtext* requer do músico conhecimentos históricos e musicológicos que embasem suas escolhas interpretativas.

Segundo os entrevistados, as informações contidas numa partitura musical devem ser relativizadas, pois não há sentido absoluto nas indicações gráficas e estas não são dissociadas dos “aspectos estilísticos do compositor, da época e do contexto no qual a obra foi composta”. O conhecimento das peculiaridades da notação de época e da escrita do compositor é considerado fundamental para os entrevistados. Esta perspectiva, no entanto, é válida para o intérprete cujo propósito seja buscar uma aproximação com as idéias ou com o estilo do compositor.

Os entrevistados concordam que suas escolhas interpretativas são embasadas pelos conhecimentos transmitidos oralmente por seus professores de instrumento, pela sua “intuição” musical e por pesquisas históricas e musicológicas que realizam. De acordo com a opinião de 66,4% dos respondentes, é impossível a dissociação entre a intenção do autor e a intenção do intérprete. A notação musical não seria capaz de registrar todas das idéias do compositor e a personalidade do intérprete sempre estaria presente em qualquer execução. Um dos entrevistados afirma que “... o intérprete deve trabalhar no sentido de construir uma interpretação coerente com a intenção do compositor, na qual suas próprias intenções contribuam, de forma criativa...”. Já 33,2% afirmam obedecer sempre a intenção do autor da obra. Para eles, o intérprete pode ser considerado um “tradutor” das idéias do compositor, sendo que é por meio de uma síntese entre autor e intérprete que a interpretação ocorreria.

Mais de 80% dos entrevistados afirmaram não existir diferenças na postura interpretativa quando abordam uma edição prática ou uma edição *Urtext*. As justificativas sugerem que a abordagem seja feita, invariavelmente, de forma crítica,

seja numa edição prática, seja numa edição *Urtext*. Os diferentes tipos de edições representam pontos de vista diferentes sobre uma mesma obra e o intérprete deve estar sempre calçado com informações musicais suficientes que o permitam concordar ou discordar da edição, modificando-a quando necessário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partitura é um elemento fundamental no processo do fazer musical de intérpretes, professores e alunos de música. É por meio da notação que os intérpretes podem acessar as idéias musicais registradas pelos compositores. Desta forma, a interpretação, resultado da relação entre texto musical e executante, permite que a experiência musical seja estimulante e inesgotável.

A escolha de uma edição musical é parte integrante deste processo. Desde o final do século XVIII, quando as edições impressas passaram a circular nos meios musicais com mais frequência, diferentes tipos de edição foram criados refletindo tendências e modismos de cada época. Os dois principais tipos de edição utilizados por instrumentistas atualmente, as edições práticas e as edições *Urtext*, são exemplos desta diversidade nas opções editoriais. A leitura destes textos musicais requer do intérprete uma postura crítica que lhe permita compreender não só a intenção do autor da obra como, em muitos casos, a intenção do editor da partitura.

As diferenças encontradas na comparação de edições práticas e edições *Urtext* de uma mesma obra podem ser discretas ou não dependendo da época em que a obra foi escrita e do compositor. Em obras dos períodos Barroco e Clássico, onde os compositores anotavam com menos frequência indicações de execução, estas diferenças podem parecer exageradas. Nas obras escritas a partir do Romantismo estas diferenças são menores, visto que os compositores estavam preocupados em registrar como a obra deveria ser tocada e, por este motivo, o detalhamento da notação era maior. Desta forma, o ponto de partida para a interpretação musical com base em uma edição, seja ela prática ou *Urtext*, é o conhecimento das características e significados da notação musical da época em que a obra foi composta, assim como das peculiaridades de escrita do compositor.

O conjunto de obras escolhidas como objeto para esta pesquisa, as sonatas para piano de Joseph Haydn, apresentam considerável complexidade no que diz respeito aos aspectos notacionais. Escritas durante um período que se estende por

toda a segunda metade do século XVIII, estas obras refletem em sua notação as diversas influências sofridas em função das mudanças estilísticas e, sobretudo, dos instrumentos para as quais foram intencionadas. A notação musical do século XVIII era mais esquemática permitia que o intérprete interviesse e realizasse musicalmente de acordo com as convenções em voga e a sua experiência. Dentre os muitos aspectos da notação passíveis de serem analisados, as articulações e ornamentos, enfocados neste estudo, são especialmente importantes para a realização musical das sonatas de Haydn. Ambos os aspectos revelam elementos de caráter e de expressividade essenciais à interpretação destas obras.

Na comparação entre edições práticas e edições *Urtext* de sonatas para piano de Haydn ficou evidente que tratam-se de duas perspectivas editoriais diferentes. Nas edições práticas o editor visa apresentar a sua versão interpretativa da obra ou o que ele considera como mais adequado na prática. É importante ressaltar que estas edições têm, muitas vezes, cunho didático e prestavam-se a ensinar como as obras deveriam ser realizadas. Já nas edições *Urtext* o editor prima por apresentar uma versão com o menor número de interferências possível de modo que a notação “original” do compositor seja preservada. Estas diferenças na perspectiva editorial são fundamentais de serem compreendidas, pois delas dependem as escolhas interpretativas a serem adotadas pelo intérprete.

Na análise comparativa das diferenças na notação de articulações e ornamentos em sonatas de Haydn pode-se observar como a notação interfere na realização musical. O significado dos sinais de notação tal qual nós aprendemos na teoria musical atualmente não é suficiente para a correta “tradução” dos sinais de notação utilizados por Haydn. Portanto, na abordagem de uma obra a partir de uma edição *Urtext*, o estudo aprofundado de fontes históricas e musicológicas relativas à notação de época torna-se indispensável.

A análise de edições práticas de sonatas de Haydn também mostra que embora muitos aspectos da notação sejam modificados de modo a indicar a “correta” execução musical – e cumprem perfeitamente bem este papel - muitas alterações escritas pelos editores estão em completo desacordo com a prática de execução do século XVIII. Caberá ao intérprete, de acordo com a sua perspectiva interpretativa, o discernimento para acatar ou não a sugestão do editor. Apesar das edições práticas trazerem à tona este tipo de problema para o pianista, elas são verdadeiros registros das transformações das práticas de execução de época em que foram editadas e

servem como importantes fontes de consulta.

As opiniões sobre interpretação musical em edições práticas e edições *Urtext* levantadas nas entrevistas foram importantes na avaliação de como intérpretes e professores de piano utilizam edições práticas e edições *Urtext* no estudo do repertório. A opção por um determinado tipo de edição é de fundamental importância, pois ela balizará as suas escolhas interpretativas. Para isso, é aconselhável conhecer qual é a concepção ou preceito interpretativo do editor e a época em que a edição foi feita. Estes dados podem ajudar o intérprete a entender os motivos das escolhas feitas pelo editor e, conseqüentemente, ajudá-lo a decidir se a concepção do editor é compatível com a sua.

O uso combinado de edições práticas e edições *Urtext* é altamente recomendado já que possibilita que os conhecimentos musicais do intérprete sobre os vários aspectos da obra em questão sejam comparados com a visão de outros intérpretes/editores. Esta comparação entre as diversas fontes é valiosa não só em se tratando de edições práticas, mas também entre edições *Urtext*, que trazem comumente divergências entre si. Este processo de utilização combinada das edições musicais de uma obra pode contribuir significativamente no aprofundamento da compreensão e enriquecimento dos diversos aspectos técnico-interpretativos de uma obra musical.

A inviabilidade de executar a notação - seja em edições práticas, seja em edições *Urtext* - exatamente como está escrita, não deixa dúvidas de que o conhecimento musical do intérprete deve estar além do que será lido na partitura. Sem esta base ampla de conhecimentos não é possível avaliar e decidir qual a melhor maneira de realizar determinada música. Desta forma, a formação musical do executante deve ir além dos conhecimentos adquiridos oralmente com seus professores e do domínio instrumental, contemplando a pesquisa histórico-musicológica, aspectos teóricos, técnico-analíticos e interpretativos. Neste sentido, o presente trabalho pretende constituir uma pequena contribuição para a área, servindo como fonte de consulta e abordando questões fundamentais ligadas às práticas interpretativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, Carl P. E. **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments** (Berlin, 1753). William J. Mitchell, Trans. and Ed. New York: W.W. Norton & Company, INC., 1949.

_____. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**. Berlin: C. F. Henning, 1753.

BILSON, Malcom. Do We Really Know How to Read Urtext Editions? Or, the Case of the Missing Dot. **Piano & Keyboard**. San Anselmo, p. 24-30, Jul/ago. 1995.

BADURA-SKODA, Eva. Aspects of Performance Practice. In: MARSHALL, Robert (Ed.) **Eighteenth-century keyboard music**. 2. ed. Routledge, New York, 2003. p. 33-67.

CHARLES, Sydney R. Historical Editions. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Staley Sadie (Ed.) London: Macmillan, 1980. Vol. V, p. 848.

DOLINSZKY, Miklós. Preface. In: HAYDN, Joseph. **Complete Piano Works**: Vol. 1. Budapest: Könnemann Music Budapest, 1963.

DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music**. New rev. ed. New York: W. W. Norton, 1992.

_____. Interpretation. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Staley Sadie (Ed.) London: Macmillan, 1980. Vol. IX, p. 276.

FALLOWS, David; LINDLEY, Mark; WRIGHT, Maurice. Articulation. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Staley Sadie (Ed.) London: Macmillan, 1980. Vol. I, p. 643.

FEDER, Goerg. Joseph Franz Haydn. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Staley Sadie (Ed.) London: Macmillan, 1980. Vol. VIII, p. 389-390.

_____. Preface. In: HAYDN, Joseph. **Klaviersonaten: Werke XVIII**. Vol. 1. Henle Urtext Edition. München: G. Henle Verlag, 1972.

FERGUSON, Howard. **Keyboard Interpretation**: an introduction. London: Oxford University Press, 1979.

FIGUEIREDO, Carlos A. Tipos de edição. **Debates**. Rio de Janeiro, n. 7, p. 39, jul. 2004.

GILLESPIE, John. **Five Centuries of Keyboard Music**: an Historical Survey of music for harpsichord and piano. New York: Dover, 1972.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Diálogo Musical**: Monteverdi, Bach e Mozart. Tradução: Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **O Discurso dos Sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução: Marcelo Fagerlande. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KRUMMEL, Donald W. Publishing. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Staley Sadie (Ed.) London: Macmillan, 1980. Vol. XV, p. 270.

LANDON, Christa. Preface. In: HAYDN, Joseph. **Complete Piano Sonatas**: Vol. 1a e 2. 9th ed. Wiener Urtext Edition. Wien: Schott / Universal Edition, 1973.

LARSEN, Jens P. Joseph Franz Haydn. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Staley Sadie (Ed.) London: Macmillan, 1980. Vol. VIII, p. 328.

LEESON, Daniel, **Klarinet Archive**. Disponível em: <http://test.woodwind.org/Databases/Klarinet/2002/10/000227.txt>> Acesso em: 6 Oct. 2002, 11:49:21.

LEVIN, Robert D. Mozart's Solo Keyboard Music. In: MARSHALL, Robert (Ed.) **Eighteenth-century keyboard music**. 2. ed. Routledge, New York, 2003. p. 308-349.

MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. Editha Knocker, Trans. Oxford: Oxford University Press, 1985.

_____. **Versuch einer gründlichen Violinschule**. Augsburg: J. J. Lotter, 1756.

NEUMANN, Frederick. **Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries**. New York: Schirmer Books, 1993.

NOGUEIRA, Marcos V. Condições de Interpretação Musical. **Debates**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 57, 1999.

QUANTZ, Johann J. **On Playing the Flute**. Edward R. Reilly, Trans. New York: Schirmer Books, 1975.

_____. **Versuch einer Anweisung die Flöte Transversiere zu spielen**. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.

SHERMAN, Bernard D. Authenticity in Musical Performance. In: Kelly, Michael J. **The Eyclopedia of Aesthetics**. New York: Oxford University Press, 1998.

SISMAN, Elaine. Haydn's Solo Keyboard Music. In: MARSHALL, Robert (Ed.) **Eighteenth-century keyboard music**. 2. ed. Routledge, New York, 2003. p. 270-307.

TÜRK, Daniel G. **School of Clavier Playing**: or instructions in playing the clavier for teachers & students. (Leipzig, and Halle, 1789). Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

_____. **Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende**. Leipzig: Schwickert; and Halle: Hemmerde and Schwitschke, 1789.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição**: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2000.

ZASLAW, Neal. The Classical Era: Introduction. In: BROWN, Howard; SADIE, Staley. (Ed.) **Performance Practice: Music After 1600**. The New Grove Handbooks in Music Series. New York: W. W. Norton, 1990. p. 207-221.

REFERÊNCIAS DAS PARTITURAS

HAYDN, Joseph. **Complete Piano Sonatas**. Christa Landon; Oswald Jonas (Ed.) 3 vols. 9th ed. Wiener Urtext Edition. Wien: Schott / Universal Edition, 1973. 1 partitura. Piano.

_____. **10 Sonaten für Pianoforte**: Band I. Clemens Schultze (Ed.) New York: Henry Litolff's Verlag, (S/D). 1 partitura. Piano.

_____. **Twenty Sonatas for the Piano**: Book II. Siegmund Lebert; Ludwig Klee (Ed.) New York: G. Schirmer, 1894. 1 partitura. Piano.

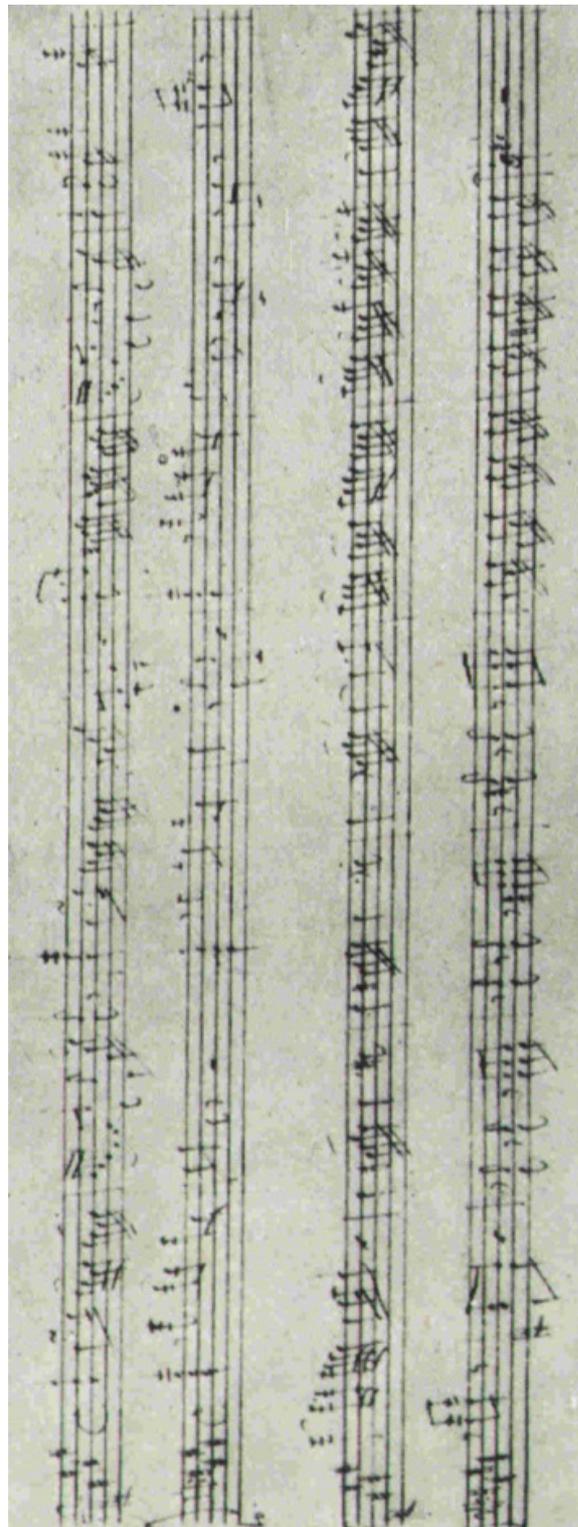
_____. **Klaviersonaten**: Werke XVIII. Georg Feder; Hans-Martin Theopold (Ed.) 3 Vols. Henle Urtext Edition. München: G. Henle Verlag, 1972. 1 partitura. Piano.

MOZART, Wolfgang A. **Klaviersonaten**. Ernst Hertrich; Hans-Martin Theopold (Ed.) Henle Urtext Edition. München: G. Henle Verlag, 1977. 1 partitura. Piano.

ANEXO I

Fac-símile do autógrafo: Sonata em mi maior (Hob. XVI: 22), 1º mov.: Allegro moderato, (comp. [1]-[14]), 1773.

Fonte: HAYDN (1973)



Fac-símile do manuscrito: Sonata em sol maior (Hob. XVI: 27), 2º mov.: Menuet,
(comp. [1]-[22]), 1776.

Fonte: HAYDN (1973)

Fac-símile do manuscrito de uma página de música para Menuet em Sol maior, Hob. XVI: 27, 2º movimento. A página contém o início da obra, com o título "Menuet." escrito no início da primeira linha. A música é escrita em duas partes: a primeira parte (meia) e a segunda parte (meia), cada uma com sua própria linha de notação. A primeira parte começa com uma melodia ascendente em ritmo de meio compasso, seguida por uma resposta descendente. A segunda parte também começa com uma melodia ascendente, seguida por uma resposta descendente. A música é escrita em Sol maior e 3/4 compasso. O manuscrito mostra detalhes como o clef de sol, a assinatura de Haydn, e o uso de parênteses para agrupar frases musicais.

Fac-símile da primeira edição: Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36), 1º mov.: Moderato, (comp. [24]-[43]), 1777-1779?.

Fonte: HAYDN (1973)

Fac-símile da primeira edição da Sonata em dó sustenido menor (Hob. XVI: 36), 1º movimento, Moderato, páginas 24-43. O manuscrito apresenta dez sistemas de música, cada um com duas staves. O primeiro sistema começa com o número 24 no canto superior esquerdo. A música é escrita em notação de clave de sol e clave de fá, com uma assinatura de clave de sol e fá no início de cada sistema. O tempo é Moderato. O manuscrito contém uma variedade de notas, incluindo semibreves, minims, crotchets, quavers e sixteens, além de acordes e figuras de baixo. Há uma mudança de clave para a clave de fá no primeiro sistema. O manuscrito termina com um símbolo de fim de obra (double bar line) no final do décimo sistema.

ANEXO II

QUESTIONÁRIO USADO COMO INSTRUMENTO DE MEDIDA PARA A SONDAGEM DE OPINIÕES

1. Nome: (Opcional)
2. Naturalidade:
3. Sexo: () Masculino () Feminino
4. Idade:
 - a. () Entre 21 e 30 anos
 - b. () Mais de 30 anos
5. Formação Profissional: a. () Acadêmico b. () Livre
6. Atuação Preponderante: a. () Pianista b. () Professor

Questionário:

1. Você considera que a opção por determinado tipo de edição pode interferir na interpretação de uma obra? Por quê?
2. Você utiliza que tipo de edição no estudo de uma obra musical do séc. XVIII?
 - a. () Edições práticas ou didáticas
 - b. () Edições *Urtext*
 - c. () Uso combinado das duas opções anteriores
3. Ao usar uma edição prática você executa *ipsi literis* o que está notado? No caso de resposta negativa, quais os aspectos que você modifica?
4. Ao usar uma edição *Urtext* você executa *ipsi literis* o que está notado? No caso de resposta negativa, quais os aspectos que você modifica?
5. No estudo de uma obra musical, você embasa sua interpretação:

(pode ser assinalada mais de uma resposta)

- a. () nos conhecimentos que aprendeu com seu/s professor/es de instrumento.
- b. () em pesquisas históricas e musicológicas
- c. () na sua intuição musical

6. Em sua opinião, o conhecimento da notação da época em que a obra musical foi composta e as particularidades de escrita de cada compositor são indispensáveis ao intérprete? Por quê?

7. Segundo o seu ponto de vista, a interpretação deve obedecer:

(pode ser assinalada mais de uma resposta)

- a. () a intenção do autor
- b. () a intenção do intérprete

Comente a resposta anterior.

8. Em sua opinião, deve haver diferenças na postura interpretativa, por parte do executante, quando da abordagem de uma edição prática e de uma edição *Urtext*? Justifique sua resposta.