

EDIÇÃO CRÍTICA DO *ROMANCE OP. 7 N.º 2*,  
PARA VIOLINO E PIANO,  
DE HENRIQUE OSWALD.

Juliana D`Agostini\*  
Eduardo Monteiro\*\*

**RESUMO:** Esta comunicação tem como principal objetivo a divulgação dos resultados de um trabalho de iniciação científica que se constituiu na edição crítica do *Romance op. 7 n.º 2*, para violino e piano, de Henrique Oswald. Tendo-se consultado os três manuscritos conhecidos da peça, procurou-se chegar a uma versão editada da obra que fosse fiel ao pensamento do compositor e que propusesse uma solução para as divergências existentes entre os três documentos. Ressalta-se que Henrique Oswald, apesar de ser um dos compositores brasileiros mais relevantes, possui a maior parte de sua obra registrada apenas sob a forma de manuscrito. Decorre daí a importância desse trabalho. Após um detalhamento dos objetivos, justificativa, fundamentação teórica e metodologia utilizada, apresentamos os resultados obtidos: comentários que constituem parte do texto crítico da peça e sua edição, seguidos da conclusão e referências bibliográficas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Henrique Oswald; Edição crítica; Romantismo brasileiro; Música brasileira; Música de câmara brasileira; *Romance op. 7 n.º 2*.

**ABSTRACT:** This communication has the main purpose of spreading out the results of a research work that consisted in the critical edition of the *Romance op. 7 n.º 2*, for violin and piano, by Henrique Oswald. After studying the three known manuscripts of the piece, we end up with an edited version that is faithful to the composer's thoughts and proposes solutions for the divergences between the three documents. Although Henrique Oswald is one of the most important Brazilian composers, most of his work exists only in the form of manuscript. The importance of this research work elapses from there. After detailing the objectives, justification, theory bases, and methodology, we present the results: the comments that constitutes part of its critical text and the printed edition of the piece followed by the conclusion and bibliography.

**KEY-WORDS:** Henrique Oswald; Critical Edition; Brazilian Romanticism; Brazilian Music; Brazilian Chamber Music; *Romance op. 7 n.º 2*.

## OBJETIVOS

O principal objetivo deste trabalho foi realizar uma edição crítica do *Romance op. 7 n.º 2* para violino e piano de Henrique Oswald, como parte do processo de estudo, compreensão e construção de uma interpretação da peça. Pretende-se ainda facilitar o acesso à obra para a pesquisa musicológica, divulgação e execução.

---

\* A pianista Juliana D`Agostini ([judagostini@uol.com.br](mailto:judagostini@uol.com.br)) é bolsista de Iniciação Científica da FAPESP sob a orientação do professor Eduardo Monteiro. Atualmente cursa Graduação em Licenciatura no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da ECA-USP.

\*\* O pianista Eduardo Monteiro ([ehsmonteiro@hotmail.com](mailto:ehsmonteiro@hotmail.com)) é docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CMU-ECA-USP). Estudou no Rio de Janeiro (Escola de Música da UFRJ, Graduação e Mestrado), França (Sorbonne, Doutorado), Itália (International Piano Foudation, no Lago de Como) e Estados Unidos (New England Conservatory, Artist Diploma).

## **JUSTIFICATIVA**

A importância de Oswald como compositor dentro da música brasileira é por si só um argumento eloquente que determina a necessidade da edição de suas peças que ainda permanecem apenas em estado de manuscrito. Deve-se ressaltar que a acessibilidade à informação pertinente é fundamental em qualquer campo de produção científica, mas quando se trata de material que se distingue por sua unicidade, como é o caso dos manuscritos musicais, é ainda mais significativa (Cotta, 2000, p.31). Um manuscrito é um documento frágil, sujeito a todos os tipos de vicissitudes. Quando destruído ou desaparecido, a perda é irreparável. Nesse sentido, a edição das obras de um compositor colabora de forma decisiva para a perpetuação de seu legado, uma vez que tal trabalho facilita a divulgação, pesquisa e execução de determinada peça.

## **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

A tese de doutorado de Carlos Alberto Figueiredo, *Editar José Maurício Nunes Garcia* (2000) foi usada como principal referencial teórico nesta pesquisa. Este autor discorre sobre os diferentes tipos de edição e algumas das dificuldades inevitáveis que surgem durante o processo, tais como: problemas de datação dos manuscritos, localização de manuscritos desaparecidos, determinação da autenticidade dos mesmos e dos autores das cópias, divergências e ambigüidades das fontes tanto autógrafas quanto editadas, assim como descreve em detalhes os principais procedimentos metodológicos utilizados para solucionar tais problemas: crítica das variantes, crítica textual, crítica genética e crítica da recepção. No presente caso, grande parte do estudo foi realizada dentro da esfera da crítica das variantes, visto que lidamos com três fontes autógrafas divergentes entre si (Figueiredo, 2000, p.19). As escolhas finais foram feitas com base no conhecimento do estilo e das características composicionais da peça.

A presente pesquisa foi dividida em três etapas. Em uma primeira fase, consultou-se a bibliografia disponível sobre o compositor, visando aprofundar o conhecimento de sua biografia, estilo, obra e mais especificamente recolher informações sobre a peça a ser editada. Em uma segunda fase, foi consultado o acervo de manuscritos do compositor existente na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com o objetivo de familiarização com suas características composicionais e, sobretudo, caligrafia musical. Na terceira etapa, todos os manuscritos existentes do *Romance op. 7 n° 2*, para violino e piano foram comparados a fim de se repertoriar todas as variantes existentes e, finalmente, se determinar qual seria a versão da obra mais correta e fiel ao pensamento do compositor.

Todas as divergências significativas encontradas foram devidamente assinaladas, constituindo-se assim no aparato crítico do texto.

Por fim, a digitalização da obra foi realizada utilizando-se o software comercial FINALE de edição musical.

## **DISCUSSÃO E RESULTADOS**

Durante a consulta aos manuscritos existentes na biblioteca da ECA-USP, chamou atenção a clareza e o cuidado com que Oswald registrava suas obras, com uma caligrafia pequena e precisa em partituras organizadas e quase sem rasuras. Também é relevante o fato de existirem freqüentemente diversos manuscritos de uma mesma obra,

tanto autógrafos como cópias. A maior parte dessas é de autoria de sua filha, Sissy Oswald Alfieri, que assinava seus trabalhos com a abreviatura SOA. A existência de um grande número de manuscritos assinados por Sissy deve-se provavelmente ao fato de ser a cópia manual a única possibilidade, na época, de se produzir uma duplicata de obra não publicada. Seu esforço é admirável, mas não se pode deixar de mencionar que Sissy editou muitos autógrafos, alterando títulos e numerações, com conseqüências negativas (Monteiro, 2000, p.541).

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

Há três manuscritos do *Romance op.7 n° 2, para violino e piano*. O primeiro é um autógrafo, não assinado, em *Mi b Maior* pertencente ao acervo pessoal do Prof. José Eduardo Martins, aqui denominado JEM. O segundo, autógrafo assinado, em *Mi Maior*, pertencente à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, aqui denominado USP. O terceiro, em *Mi Maior*, não é assinado e pertence ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, aqui denominado EM. Este último manuscrito foi considerado igualmente um autógrafo, tendo em vista o reconhecimento da caligrafia do compositor, apesar se sua dimensão maior que a habitual. Não obstante, deve-se ressaltar que o título presente na folha de rosto certamente não é da pena do autor. Nenhum dos três é datado.

Existe uma versão editada desta mesma peça para piano solo, em *Mi b maior*. Trata-se do segundo dos *3 Romances sans paroles op. 7* para piano, dedicadas ao Mr. Le Comte Alexandre Sigray de San Marzano. Desconhece-se a localização desse manuscrito. A obra foi impressa inicialmente pela editora florentina G. Venturini – adquirida em 1905 por Carisch & Jänichen e posteriormente transformada em A. & G. Carisch – tendo sido reeditada pelas duas últimas (Monteiro, 2000, p.270). A versão para violino e piano, nunca antes publicada, foi elaborada pelo próprio compositor.

No conjunto de sua obra, todas as transcrições realizadas por Oswald partiram de peças escritas originalmente para piano solo. Dessa forma, apesar da ausência de datas nos manuscritos estudados, acreditamos que o *Romance op. 7 n° 2* foi originalmente escrito para piano solo.<sup>1</sup>

Dentre as três versões estudadas, é possível que a primeira escrita tenha sido a de JEM, pois aqui a peça está em *Mi b Maior*, ou seja, na mesma tonalidade do *Romance* original para piano solo. Após uma detalhada análise e estudo<sup>2</sup>, constatou-se que os dois manuscritos em *Mi Maior* pertencem à mesma família, como a tonalidade comum já fazia supor. O mesmo tipo de análise leva a conjecturar que estes são posteriores ao de JEM.

A decisão de mudança de tonalidade provavelmente está relacionada ao fato de *Mi Maior* ser considerada uma tonalidade mais favorável à técnica violinística que *Mi b Maior*, embora *Mi b Maior*, por ter uma cor mais escura, seria mais adaptada ao caráter intimista da peça.

Um levantamento das variantes encontradas entre os três manuscritos indicou que, na maioria das vezes, a versão mais condizente com o estilo da obra é a apresentada por USP (autógrafo assinado em *Mi Maior*). Em seguida tivemos uma ocorrência das versões encontradas em EM (autógrafo não assinado em *Mi Maior*) e por

---

<sup>1</sup> Além disso, o fato de se tratar de um segundo romance pressupõe a existência de um primeiro, que só se encontra em versão para piano solo.

<sup>2</sup> Empregou-se o método da Crítica Genética descrito por Figueiredo (2000, p.41-42), apesar de se estar aqui lidando com manuscritos autógrafos.

último as de JEM (autógrafo não assinado em Mi b Maior). Há indícios ainda de que o manuscrito da USP seja fruto de um processo de elaboração mais lento e cuidadoso. Elegemos este, portanto, como nosso manuscrito principal.

Apesar de não se conhecer nem a data em que Oswald realizou a transcrição da obra, nem a data da composição original para piano, estima-se que esta última tenha sido escrita por volta de 1888 (Monteiro, 2000, p.313).<sup>3</sup> Este *Romance* é, portanto, uma obra de juventude, constituindo-se na segunda peça de câmara do compositor. A primeira é *Sognando*, para violoncelo e piano, também uma transcrição, cujo original para piano solo foi composto em 1885<sup>4</sup>. Essas obras fazem parte do grupo de suas pequenas composições iniciais que descendem de um estilo próximo ao salão<sup>5</sup>, mas que não deixam de encontrar paralelo nos *Romances sem Palavras* de Mendelssohn. De fato, a melodia sentimental do *Romance op. 7 n° 2*, o aproxima do autor da *Sinfonia Italiana*, embora algumas características chopinianas possam ser observadas.<sup>6</sup> Trata-se sem dúvida de uma das obras mais inspiradas desse período.

Apresentamos em seguida as observações sobre as discordâncias mais relevantes entre o manuscrito de base, USP, e os outros dois documentos, seguidas da partitura impressa na obra (Fig. 1).

Adotou-se um código de três algarismos para se fazer referência à partitura: o primeiro indica o número do compasso ao qual se refere. O segundo, ao tempo deste aludido compasso, que pode ser ainda acompanhado de um terceiro número, que representa a subdivisão deste tempo. Eventualmente as conjunções “e” e “a” podem ser utilizadas. Indica-se “v” quando se refere apenas à parte do violino, “p” para a parte do piano e “pv” para ambas.

Dessa forma, **1.2.3p** significa: compasso 1, tempo 2, terceira parte do tempo, no piano; **1.2e3v** significa compasso 1, segundo e terceiro tempos, no violino; e **1.1a4pv** significa compasso 1, do primeiro ao quarto tempo, no piano e no violino.

**1pv:** A indicação *molto espressivo* aparece apenas na parte de violino. Por questão de coerência optou-se por repeti-la no piano.

**1.3e4pv:** A indicação de crescendo difere nos três manuscritos. JEM: apenas na parte do violino; USP: apenas na parte do piano; EM: apenas no 4º tempo da parte do piano. Optou-se pelo crescendo no 3º e 4º tempos nos dois instrumentos.

**1.1a4p:** Em USP não há ligaduras na mão direita. Optou-se por colocá-las conforme aparecem na reexposição, no mesmo manuscrito (compasso 22).

**1.3p:** Em JEM e EM a nota *si* da voz grave é uma semínima.

**2.3e4p:** A indicação de decrescendo aparece apenas em USP. Optou-se por seguir este manuscrito e colocar o sinal também na parte do violino.

**4v:** A indicação de decrescendo difere nos três manuscritos. JEM: do 1º ao 3º tempo; EM: do 1º ao 2º tempo. Optou-se por seguir USP, com o decrescendo do 3º ao 4º tempo.

**4.1p:** Em JEM o acorde é acentuado. Optou-se por seguir EM e USP, ou seja, apenas *sf*.

<sup>3</sup> Apesar de contar com 32 anos na época, é apenas na década de 1880 que Oswald começa a compor obras mais significativas, provavelmente sob a influência de seu professor Giuseppe Buonamici. (Monteiro, 2000, p.193).

<sup>4</sup> *Sognando* também teve sua tonalidade alterada quando da transcrição. O *Fá # Maior* original foi transposto para *Fá maior*.

<sup>5</sup> Vale lembrar que a adjetivação gênero de salão não é aqui empregada com caráter depreciativo. Serve apenas para caracterizar obras simples, mesmo que bem realizadas, sem maior pretensão quanto à profundidade de expressão.

<sup>6</sup> A influência de Chopin é rara na obra de Oswald (Monteiro, 2000, p.269).

- 4.1a3p:** O sinal de decrescendo aparece apenas em USP.
- 5.1a2v:** Em USP não há ligadura. Optou-se por seguir EM e JEM.
- 5.1pv:** Em JEM não há indicação de *p* em nenhum instrumento e em USP há indicação de *p* para o violino. Optou-se por seguir EM, que apresenta *p* nos dois instrumentos.
- 5.3pv:** Não há a indicação *animando crescendo* em EM e JEM. Optou-se por seguir USP e, por questões de coerência, repetir a indicação na parte de piano.
- 5.2.3p:** Em EM a nota grafada na mão esquerda é *lá#*. Optou-se por seguir USP, onde se lê *si*.
- 6.1a2v:** Divergência nas ligaduras nos três manuscritos. EM: ligadura apenas no 2º tempo; USP: não há ligadura. Optou-se por seguir JEM, com ligadura do 1º ao final do 2º tempo.
- 7.4v:** Em JEM o ritmo difere dos outros manuscritos. Optou-se por seguir EM e USP.
- 7.2p:** Não há indicação de dinâmica em nenhum manuscrito. Optou-se por indicar *f* para ficar coerente com a parte do violino.
- 7.4.1p:** Em EM a nota da mão direita é um *dó*. Optou-se por seguir JEM e USP.
- 8v:** Em USP e JEM a ligadura vai até o 3º tempo. Optou-se por seguir EM, com ligadura do 1º ao 2º tempo.
- 8.1e3v:** As indicações de dinâmica e agógica (*dim* e *rit*) aparecem apenas em EM. Optou-se por seguir este manuscrito e acrescentar os sinais na parte do piano, para os dois instrumentos estarem de acordo.
- 8.3.2p:** Diferente disposição das notas da mão direita: em JEM e EM a nota *si* aguda do acorde não está grafada. Optou-se por seguir USP.
- 8.3e4p:** Em USP está grafado um sinal de crescendo que foi desconsiderado na edição.
- 9.1pv:** O sinal *p* aparece apenas em EM.
- 9.1p:** Em USP há uma nota aguda *sol#* acrescentada ao acorde. Optou-se por seguir JEM e EM.
- 9.1p:** Em JEM e USP o acorde é acentuado. Optou-se por seguir EM, sem acento.
- 9.3e4p:** O sinal de decrescendo aparece apenas em EM..
- 10.3e4p:** O diminuendo aparece apenas em EM.
- 11.3e4v:** O sinal de decrescendo aparece apenas em EM.
- 11.1p:** Divergência de ligaduras sobre nota *mi* da mão direita. Em JEM a nota da voz inferior é uma mínima e aparece ligada ao *ré* no 3º tempo; em EM o primeiro *mi* não é ligado, e se repete em 11.1.3, ligado a outro *mi* em 11.2. Optou-se por seguir USP.
- 11.1e2p:** Não há sinal de dinâmica em nenhum manuscrito. Optou-se por colocá-lo para ficar de acordo com o violino.
- 11.1a4p:** Divergência de ligaduras na mão esquerda. Em JEM as notas são ligadas de três em três e depois em seis; Em EM as quatro primeiras notas são ligadas, depois as três seguintes e finalmente de duas em duas; Em USP as notas são ligadas de seis em seis. Optou-se por este último.
- 11.1.3p:** Em EM, na mão esquerda, lê-se *mi* ao invés de *dó*.
- 11.2,2p:** Em EM, na mão esquerda, lê-se *mi* ao invés de *fá#*.
- 12.1e2p:** Diferente disposição das notas da mão esquerda. Em EM a seqüência de notas é: *dó# si mi#, fá# dó# lá#*. Optou-se por seguir JEM e USP.
- 12.4.2p:** Diferente disposição das notas do último acorde: no EM o acorde não apresenta a nota *ré#*. Optou-se por seguir JEM e USP.

- 13.1v:** Em JEM é indicado *ff* e em USP não há indicação de dinâmica. Optou-se por seguir EM, apenas *f*.
- 13.1p:** Em USP o acorde não é acentuado. Optou-se por seguir JEM e EM.
- 14.1a4v:** Divergência de ligaduras: em JEM e USP as notas são ligadas de três em três. Optou-se por seguir EM.
- 15.1a2/3a4pv:** Em EM aparecem sinais de decrescendo.
- 15.1p:** O acento da mão direita aparece apenas em EM.
- 16.1v:** Divergência de dinâmica. Em JEM não há indicação e em EM está indicado *ff*. Optou-se por seguir USP: apenas *f*.
- 16.3 a 17.1p:** A ligadura da mão direita aparece apenas em EM.
- 16.3e4p:** Diferente disposição das notas da mão esquerda em EM: *fá# fá# dó#, fax, ré# dó#*. Optou-se por seguir JEM e USP.
- 17.1pv:** A indicação *mf* aparece apenas em EM na parte de violino. Decidiu-se seguir este manuscrito e repetir a indicação na parte do piano.
- 17.3v:** Não há indicação de *dim* em JEM e em EM ela aparece no 2º tempo. Optou-se por seguir USP.
- 18.1pv:** Em JEM não há indicação de dinâmica; em EM está indicado *pp*. Optou-se por seguir USP onde se lê *p*.
- 19.1p:** A indicação *poco stringendo* aparece apenas em JEM.
- 19.1a4p:** Em USP as notas são ligadas de seis em seis. Optou-se por uma ligadura única como em JEM e EM.
- 21p:** Em EM o *rit* está no final do terceiro tempo. Em JEM ele não aparece. Optou-se por seguir USP.
- 21.3e4p:** A indicação de crescendo e decrescendo aparece apenas em USP.
- 22 a 27:** Tanto em EM como em JEM estes compassos não são grafados. Em ambos os manuscritos há indicação para se repetir literalmente os seis primeiros compassos da obra.
- 23p:** No manuscrito, há pequenas divergências entre os compassos 2 e 23: optou-se por manter em 23 as ligaduras como no 2º compasso da edição. Há também um acento em 23.1p em USP que foi desprezado a fim de se manter a coerência com o 2º compasso.
- 25:** Optou-se por repetir literalmente o 4º compasso da edição. No compasso 25 de USP falta o *sf* do 1º tempo, o acorde ligado do 4º tempo, e o diminuendo do violino.
- 27.1a2v:** Optou-se por manter a ligadura como em 6.1e2 da edição.
- 27.3.3p:** A nota *si* está grafada como *dóx* em USP.
- 28e29pv:** Divergência nas indicações *stringendo* e *crescendo*: Em JEM, *crescendo* em 28.1 e *stringendo* em 29.1, somente na parte de piano. Em EM, *crescendo* em 28.1, somente para o violino. Optou-se por seguir USP.
- 28.2.3p:** Diferente disposição das notas da mão esquerda. Em EM a nota grafada é um *dóx*. Optou-se por seguir JEM e USP.
- 29.3.3p:** Diferente disposição das notas na mão esquerda. Em EM a nota grafada é um *ré#*. Optou-se por seguir USP.
- 30.1a4v:** Divergência de ligaduras: Em EM somente o 2º e 4º tempos aparecem ligados. Optou-se por seguir JEM.
- 30.2.3:** Diferente disposição das notas: em EM a nota grafada é um *ré#*. Optou-se por seguir JEM e USP.
- 31.1pv:** A indicação *f* aparece apenas em USP.

- 31.1a2v:** Ligaduras como em JEM.
- 31.4.2p:** Diferente disposição das notas do acorde da mão direita. Em JEM aparecem as notas *fax* e *dó#*. Em EM aparecem as notas *lá#* e *dó#*. Optou-se por seguir USP.
- 32.1v:** Em USP há um acento desconsiderado na edição.
- 32.1a2v:** Divergência de ligaduras. Em EM e USP apenas o 32.2 aparece ligado. Optou-se por seguir JEM.
- 32.1a4v:** Em JEM não há sinal de dinâmica. Em USP o sinal de decrescendo termina em 32.3. Optou-se por seguir EM.
- 32.1a2p:** Em EM não há ligadura na voz mais aguda. Em USP as ligaduras são por tempo Optou-se por seguir JEM.
- 32.3a4p:** Em USP as notas da mão esquerda são ligadas por tempo. Optou-se por seguir EM e JEM.
- 32.3e4p:** O sinal de dinâmica está presente apenas em USP.
- 33.3.3v:** *Rit* presente apenas em USP.
- 33.1p:** Em JEM e EM lê-se *do-mi* na mão direita. Optou-se por seguir USP.
- 33.1p:** Há indicação de dinâmica apenas em EM.
- 33.3p a 34.1p:** Divergência de ligaduras. Em JEM não há ligaduras na mão esquerda. Em EM há uma ligadura de 33.3 a 33.4 apenas na voz superior da mão esquerda. Optou-se por seguir USP.
- 34.1p:** A indicação de *p* está presente apenas em USP.
- 34.1a4p:** Divergência de ligaduras na mão direita. Em EM há uma ligadura para o compasso inteiro. Optou-se por seguir JEM e USP. Divergência de ligaduras na mão esquerda. Em JEM não há ligaduras. Em EM há uma ligadura para o compasso inteiro. Optou-se por seguir USP.
- 34.3e4p:** A indicação de dinâmica está presente apenas em USP.
- 37.1a3p:** Em USP não há as notas atribuídas à mão direita. Optou-se por seguir EM e JEM.
- 37.4p:** As notas do acorde da mão direita são diferentes em JEM.

# Romance

Henrique Oswald  
Op. 7 N° 2

Andante

Piano

*p* molto espressivo

*p* molto espressivo

cresc.

cresc.

4

*p* animando cresc.

*f* animando cresc.

Pno.

7

*f* dim. rit. *p*

*f* dim. rit.



20

Pno.

13

Pno.

16

Pno.

19

Pno.

poco stringendo

rit.

22

1° tempo

Pno.

*p*

cresc.

25

1° tempo

Pno.

*p*

animando  
cresc.

48

stringendo cresc.

Pno.

stringendo cresc.

30

sempre piú agitato *f* rit.

Pno.

sempre piú agitato *f* rit.

32

*p* rit.

Pno.

*p* rit.

5

The image displays a page of a musical score for piano, labeled 'Pno.' on the left. The score is divided into two systems. The first system covers measures 34 to 36, and the second system covers measures 37 to 39. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'a tempo' is placed above the first staff of the first system. The first system features a melody in the right hand starting at measure 34, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment in the left hand consists of a steady eighth-note pattern. The second system begins at measure 37, where the melody in the right hand is marked *pp* (pianissimo). The piano accompaniment continues with a similar eighth-note pattern, ending with a double bar line at measure 39.

Figura 1: Partitura editada do *Romance op. 7 n.º 2*, para violino e piano, de Henrique Oswald.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração da edição crítica do *Romance op. 7 n° 2* proporcionou um grande aprofundamento da compreensão da obra durante a preparação de sua interpretação. A existência de um grande número de divergências nos documentos exigiu uma comparação cuidadosa dos mesmos e gerou uma percepção de detalhes de escrita que talvez não fossem notados em um estudo com finalidade apenas de interpretação da peça.

Há muitas obras editadas de compositores brasileiros que apresentam erros que por vezes chegam mesmo a dificultar sua execução. Por isso, ao realizar um trabalho de edição, é necessário proceder com todo o cuidado. Ao se deparar com uma partitura impressa que apresente um aparato crítico, informe suas fontes e justifique suas escolhas, o músico poderá estar seguro de que, de fato, houve uma intenção de se fazer jus ao talento e competência daquele compositor. Tanto as edições quanto as gravações de pouca qualidade são prejudiciais para a divulgação e estudo de uma peça, sobretudo quando se trata de obra ou autor menos conhecido, onde um parâmetro ainda não foi solidamente estabelecido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COTTA, A. H. G. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. 2000. Dissertação (Mestrado) - Escola de Biblioteconomia, UFMG, Belo Horizonte.
- FELICE, M. G. *Edição crítica do concerto para violino e orquestra em ré menor de Henrique Oswald*. 1997. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro.
- FIGUEIREDO, C. A. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado) – Música, UNIRIO, Rio de Janeiro
- HAZAN, M. C. Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra *The Critical Editing of Music* e sua relevância para a edição da Música Sacra Brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2003, Mariana. *Anais...* Mariana, 2004, p.165-176.
- MARTINS, J. E. *Henrique Oswald, músico de uma saga romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MONTEIRO, E. H. S. *Henrique Oswald (1852-1931). Un compositeur Brésilien au-delà du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano*. 2000. Tese (Doutorado) - Departamento de Musica e Musicologia, Paris IV (Sorbonne), Paris.
- OLIVEIRA, F. B. *Henrique Oswald's Sonata op. 21: a transcription and edition for double bass and piano*. 1993. Tese (Doutorado) - Artes Musicais, Universidade da Geórgia, Athens.
- OSWALD, H. *Andante com Variazioni*. Ed: Eduardo Henrique Soares Monteiro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002.