UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

RAMON ARANHA TAVARES FEITOSA

OCTETO OP. 27 PARA CORDAS DE HENRIQUE OSWALD: resgate de uma obra única no repertório camerístico brasileiro do século XIX

RIO DE JANEIRO
2019

Ramon Aranha Tavares Feitosa

OCTETO OP. 27 PARA CORDAS DE HENRIQUE OSWALD: resgate de uma obra única no repertório camerístico brasileiro do século XIX

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz de Campello Cardoso
Co-orientador: Prof. Ms. Daniel Paiva Guedes e Silva

Rio de Janeiro
2019

CIP - Catalogação na Publicação

FEITOSA, RAMON ARANHA TAVARES Neves,
F311o OCTETO OP.27 PARA CORDAS DE HENRIQUE OSWALD: resgate de uma obra única no repertório camerístico brasileiro do século XIX / RAMON ARANHA TAVARES FEITOSA.
-- Rio de Janeiro, 2019.
105 f.

Orientador: André Luiz de Campello Duarte Cardoso.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2019.

1.Henrique Oswald. 2. Romantismo musical Brasileiro. 3. Octeto de Henrique Oswald. 4. Música de Câmara Brasileira. I. Cardoso, André Luiz de Campello Duarte , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto – CRB-7/6283.

Ramon Aranha Tavares Feitosa

OCTETO OP. 27 PARA CORDAS DE HENRIQUE OSWALD: resgate de uma obra única no repertório camerístico brasileiro do século XIX.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 07 de novembro de 2019.

Prof. Dr. André Luiz de Campello Duarte Cardoso (PROMUS-UFRJ)

Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos (PROMUS-UFRJ)

Prof. Dr. Hugo Vargas Pilger (Uni-Rio)

RESUMO

Este trabalho aborda o Octeto op. 27 para cordas de Henrique Oswald. Trata-se de obra importante no conjunto da produção camerística brasileira do período romântico que, por sua formação, foi poucas vezes executada. Aqui, nos propusemos a produzir uma edição prática da obra, interpreta-la em concerto e registrá-la em áudio e vídeo. A presente dissertação traz o relato de todo o processo, desde a obtenção do fac-símile do manuscrito original até a finalização dos produtos dela decorrentes. Para o desenvolvimento da pesquisa, foi feita uma revisão bibliográfica dos principais trabalhos sobre editoração musical e a produção camerística do compositor, além da colaboração dos colegas músicos do 3˚ Festival Internacional de Música de Barra Mansa, onde a obra foi executada utilizando a edição aqui apresentada.

Palavras-chave: Henrique Oswald, Romantismo musical Brasileiro, Octeto de Henrique Oswald, Música de Câmara Brasileira.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of the Octet op. 27 for strings by Henry Oswald. It is an important composition of the Brazilian chamber music production of the romantic period. This piece was rarely performed. This research has as main objectives to make an edition of the score of the composition, to perform it and to record it in audio and video. All the process to achieve these objectives are reported in this document, from obtain the manuscript facsimile to the procedures that were made to have the resulting products of this work. For the development of the research, it was made a bibliographical revision on music publishing and the composer's chamber music production. This edition of the Octet was performed with the collaboration of the fellow musicians of the 3rd Barra Mansa International Music Festival.

Key words: Henrique Oswald, Brazilian Musical Romantic period, Octet by Henrique Oswald, Brazilian Chamber Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Foto da apresentação do Octeto de H. Oswald na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 08/11/2013.....	09
Figura 2	Programa de Concerto do Instituto Nacional de Música, pág. 1.....	13
Figura 3	Programa de Concerto do Instituto Nacional de Música, pág. 3.....	13
Figura 4	HENRIQUE OSWALD. Octeto op. 27. Cordas, pág. 1-80.	16
Figura 5	HENRIQUE OSWALD. Octeto op. 27. Cordas, pág. 1-80.	18
Figura 6	Foto da apresentação do Octeto de H. Oswald no teatro do Sesc Barra Mansa em 26/07/2019.....	28

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Octetos para cordas anteriores ao de Oswald 12
Tabela 2 - Guia para textos musicais..... 16
Tabela 3 - Tabela de alterações realizadas, 1˚ movimento..... 18
Tabela 4 - Tabela de alterações realizadas, 2˚ movimento..... 21
Tabela 5 - Tabela de alterações realizadas, 3˚ movimento..... 22
Tabela 6 - Tabela de alterações realizadas, 4˚ movimento..... 23

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	09
2	**CONTEXTUALIZAÇÃO DO OCTETO OP. 27 PARA CORDAS DE HENRIQUE OSWALD**	11
3	**EDITORAÇÃO E EDIÇÃO DO OCTETO**.....	15
3.1	**Editoração**	15
3.2	**Edição**	17
3.2.1	*Tabela de Alterações*	18
4	**EXECUÇÃO E GRAVAÇÃO DA OBRA**	25
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	29
	REFERÊNCIAS	30
	ANEXO A	32
	ANEXO B	113

1 INTRODUÇÃO

O *Octeto op.27* para cordas de Henrique Oswald em Ré maior foi composto em Florença, no ano 1899 e se divide em quatro movimentos: I- *Allegro Agittato,* II- *Andante,* III- *Tempo di Minuetto,* IV- *Molto Allegro.* No repertório internacional a formação Octeto, composta por dois quartetos de cordas, ou seja, quatro violinos, duas violas e dois violoncelos, tem como destaque o *Octeto em Mi bemol maior* op.20 (1825), de Felix Mendelssohn, e o *Octeto em Si bemol maior* de Max Bruch. O de Mendelssohn, escrito aos 16 anos do compositor, é considerado uma das grandes obras primas do século XIX.

O presente projeto consiste, através da editoração do manuscrito e da gravação em vídeo, no resgate desta obra de Henrique Oswald, que no seu gênero, é única na música brasileira do século XIX. Apesar de encontrar alguns vestígios de execução nos manuscritos, consegui encontrar pouquíssimos registros de performance. No dia 11/10/2013, uma apresentação do primeiro movimento foi realizada sob a direção de Daniel Guedes e Renato Bandel na Semana de Música da UFRN. Logo em seguida, no dia 08/11/2013, o Octeto foi executado integralmente pelo Quarteto da Guanabara, na época, formado por: Daniel Guedes (primeiro violino), Maressa Portilho (segundo violino), Daniel Albuquerque (primeira viola), Marcio Malard (primeiro violoncelo) com a participação de alunos da UFRJ: Monique Cabral (terceiro violino), Aysllany Edifrance (quarto violino), Clara Santos (segunda viola) e Cicelle Alexandre (segundo violoncelo), no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Esse mesmo grupo voltou a apresentar a obra na Semana de Música da UFRJ no dia 16/07/2014.

Figura 1 – Foto da apresentação do Octeto de H. Oswald na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

F

Fonte: Site danielebendinger.com

Após mais pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música e na Biblioteca Alberto Nepomuceno, entre outras fontes, que pudessem trazer informações sobre a obra, através de uma troca de e-mails com professor Eduardo Henrique Soares Monteiro, docente da Universidade de São Paulo, pude encontrar algo relacionado. O professor Eduard Monteiro me informou que a primeira audição apenas do segundo movimento foi realizada em 23/07/1899, no Salão Steinway em São Paulo. A primeira audição integral ocorreu no dia 28/04/1931, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (INM), no Rio de Janeiro, com direção de Francisco Chiaffitelli.

Cavazotti (2001, p. 50), em seu artigo *As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano*, nos informa que, nos últimos 20 anos, com o surgimento de vários cursos de pós-graduação em música no país, houve um crescente interesse pela música brasileira no meio acadêmico. Porém, esse crescimento – que tende a continuar no presente século – não foi acompanhado por um aumento significativo no número de performances de obras brasileiras. A tarefa de procurar peças novas e incluir nos recitais não tem sido fácil, já que muitas não se encontram em forma editada ou com material fonográfico.

O principal objetivo neste trabalho é facilitar o acesso ao *Octeto op.27* através de uma edição prática da partitura com a inclusão das partes instrumentais, de uma tabela de revisão, do *fac-símile* do manuscrito original e uma gravação da obra. Todo o material estará disponível no site do PROMUS. Para realização da edição assim como a gravação desta obra, fiz uma pesquisa bibliográfica, através de artigos, dissertações, livros, gravações em áudio ou vídeo, além da execução de obras do compositor.

Entendo que a realização deste projeto está ligada diretamente à área em que atuo, que é a performance musical. Há sete anos participo do meio profissional brasileiro, atuando em diversas orquestras e grupos de música de câmara. Atualmente como *spalla* da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa e violinista no Quarteto da Guanabara.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO OCTETO OP. 27 PARA CORDAS DE HENRIQUE OSWALD

Sabe-se através das biografias de Oswald, produzidas por autores como Leosinha Almeida (1952), José Eduardo Martins (1995) e Eduardo Monteiro (2000), que o compositor era filho de pai suíço e mãe italiana e que, apesar de passar sua infância e o final da sua vida no Brasil, viveu dos 16 aos 51 anos na Itália, onde aprofundou seus estudos, casou-se e teve filhos. Desta forma, sua obra foi escrita em estilo semelhante ao de seus contemporâneos europeus, não apenas por ter vivido boa parte de sua vida e ter composto a maior parcela da sua produção neste continente, mas também por ser este o estilo que melhor representa a sociedade onde se inseria.

De acordo com Almeida (1952, p. 55-56), Oswald compôs sua primeira obra em 1868, intitulada de *Souvenir-Polka op. 1,* logo após a chegada do músico à Itália. É uma obra típica do gênero de salão. Sua estrutura, harmonia e melodia simples, o ritmo de polca, a frase introdutória que serve para solicitar a atenção dos ouvintes e o tipo de acompanhamento em acordes repetitivos atestam tal fato.

O compositor continua sua trajetória na Itália sob orientação de Giavacchino Maglioni e sua produção de obras para piano solo e canto e piano atestam sua proximidade ao gênero de salão, mas já num nível musical superior. Segundo Monteiro (2000, p.231), através de análise dos manuscritos, percebe-se que a partir de 1880, data que marca o inicio dos estudos de Oswald com Giuseppe Buonamici, as pequenas peças para piano se refinam consideravelmente.

Oswald deixa um pouco de lado o gênero de salão para abordar os gêneros sinfônico e de câmara por volta de 1884. A primeira obra composta neste ano é a *Suite d'Orchestre*, que em um de seus manuscritos, encadernado de forma luxuosa, é dedicada a D. Pedro II. O compositor volta a escrever para orquestra apenas em 1892, com o seu *Concerto per piano con accompagnamento d'orquestra op.10.* E em 1897, o compositor escreve sua *Sinfonietta op. 27*, que cerca de dois anos depois, serviria de fonte para o seu *Ottetto op. 27.*

Em relação à produção camerística, o compositor iniciou em 1888 com o *Piccolo Quartetto op. 5*, para piano e cordas. Segundo Monteiro (2000, p.235), a obra pode ser considerada a primeira composição importante de compositor brasileiro destinada originalmente ao gênero. O compositor segue de forma intensa com sua produção voltada à música de câmara até 1910. Depois disso as peças se espaçam e cessam por completo em 1926, totalizando um conjunto de 25 obras escritas originalmente para formação camerística. Um catálogo com todas as informações dessas obras pode ser encontrado na tese de Eduardo Monteiro (2000, p.272-273). Segundo uma análise

realizada pelo pesquisador, em programas de concertos, observa-se que o próprio compositor considerava a música de câmara um segmento importante de sua produção, uma vez que nessas apresentações tais obras detém sempre uma posição de destaque (Monteiro, pág. 10).

> O número de 25 peças de câmera com piano possivelmente coloca o compositor no grupo daqueles que mais escreveram para o gênero. Dos outros cinco títulos que completam seu catálogo camerístico, quatro são para quarteto de cordas (opus 17, 39, 46 e o *Quartetto Sonatina)*, o que demonstra fidelidade à tradição desta formação. A outra composição que prescinde do instrumento de teclado é o *Ottetto op. 27*. O conjunto de 8 instrumentos de cordas faz logo pensar no *Octeto op. 20* de Mendelssohn. Não obstante, é preciso ter-se em mente que a peça de Oswald é na realidade uma redução de sua *Sinfonietta op. 27*, escrita provavelmente para tomar sua execução mais viável. (MONTEIRO, 2000, pág. 274)

Algumas das outras obras que se destacam pela formação no repertório internacional, são o *Octeto em Dó Maior* de George Enescu (1900) e o *Octeto em Sib Maior* de Max Bruch (1920), ambos posteriores. Alguns compositores que seguiam a escola de Mendelssohn, também escreveram para a formação, estes, anteriores ao de Oswald. Abaixo, um exemplo desses Octetos.

Tabela 1 – Octetos para cordas anteriores ao de Oswald

COMPOSITOR	**LOCAL E ANO**	I Movimento	II Movimento	III Movimento	IV Movimento
Felix Mendelssohn (1809 – 1847)	Berlim - 1825	C *Allegro moderato ma con fuoco*	6/8 *Andante*	2/4 *Scherzo: Allegro Leggierissimo*	¢ *Presto*
Louis Spohr (1784 – 1859)	Kassel - 1847	6/8 *Allegro*	3/4 *Larghetto*	3/4 *Scherzo. Moderato*	C *Finale. Vivace*
Niels Gade (1817 – 1890)	Copenhague - 1848	¢ *Allegro molto e con fuoco*	6/8 *Andantino quasi allegretto*	2/4 *Scherzo: Allegro moderato e tranquillo*	3/4 *Finale: Allegro vivace*
Johan Svendsen (1840 – 1911)	Leipzig - 1866	C *Allegro risoluto ben marcato*	3/4 *Allegro Scherzoso*	3/4 *Andante sostenuto*	C *Finale: Moderato – Allegro assai con fuoco*
Joachim Raff (1822 – 1882)	Dresden – 1873	¢ *Allegro*	3/4 *Allegro Molto*	3/8 *Andante moderato*	¢ *Vivace*
Henrique Oswald (1852 – 1931)	Florença – 1899	C *Allegro agitato*	3/4 *Andante*	3/4 *Tempo di Minuetto*	2/4 *Molto Allegro*

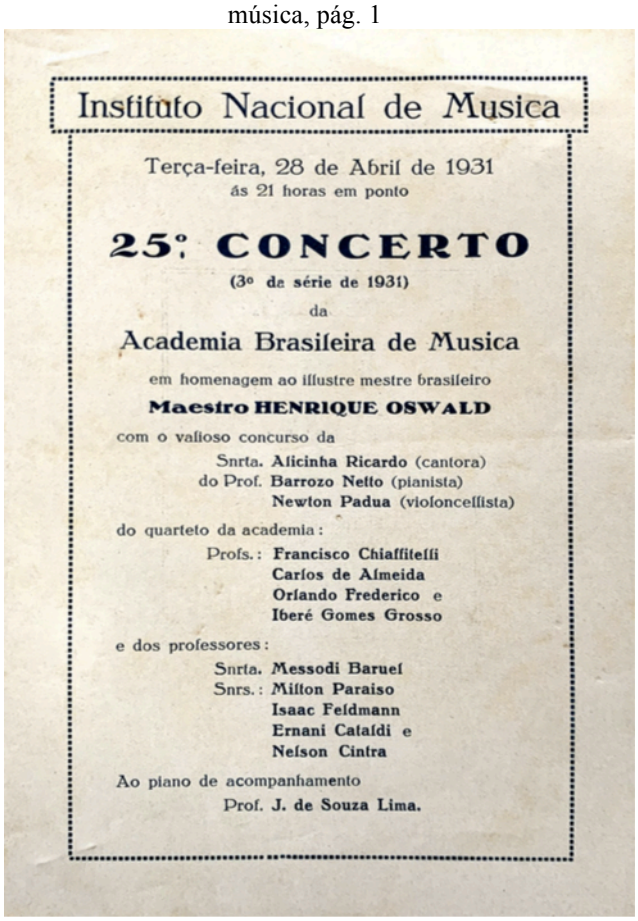
Fonte: Partituras das obras

Apesar de ser colocada como uma redução da *Sinfonieta op.27*, o octeto tem algumas diferenças como número de compassos, notas e articulações. O octeto é uma transcrição, onde o compositor demonstra perfeito domínio da escrita camerística, utilizando das ideias musicas da sua

Sinfonieta para um novo meio de expressão. Esta, era uma prática comum no período romântico. Mendelssohn, por exemplo, transcreveu seu octeto para dois pianos com violino e violoncelo e orquestrou o terceiro movimento (Scherzo), com alterações composicionais, como um terceiro movimento alternativo a sua *Sinfonia n˚1* em dó menor.

José Eduardo Martins afirma em seu livro que em 28/04/1931, data da primeira execução integral do Octeto, Henrique Oswald foi eleito membro do Conselho Técnico-Administrativo do Instituto Nacional de Música, que atualmente, é a Escola de Música da UFRJ. Resta a dúvida então, se o compositor poderia ter participado da construção desta execução, tendo em vista que, apesar da idade avançada, ele praticou atividades sociais e/ou profissionais até o dia do seu falecimento.

Figura 2 – Programa de Concerto do Instituto Nacional de música, pág. 1



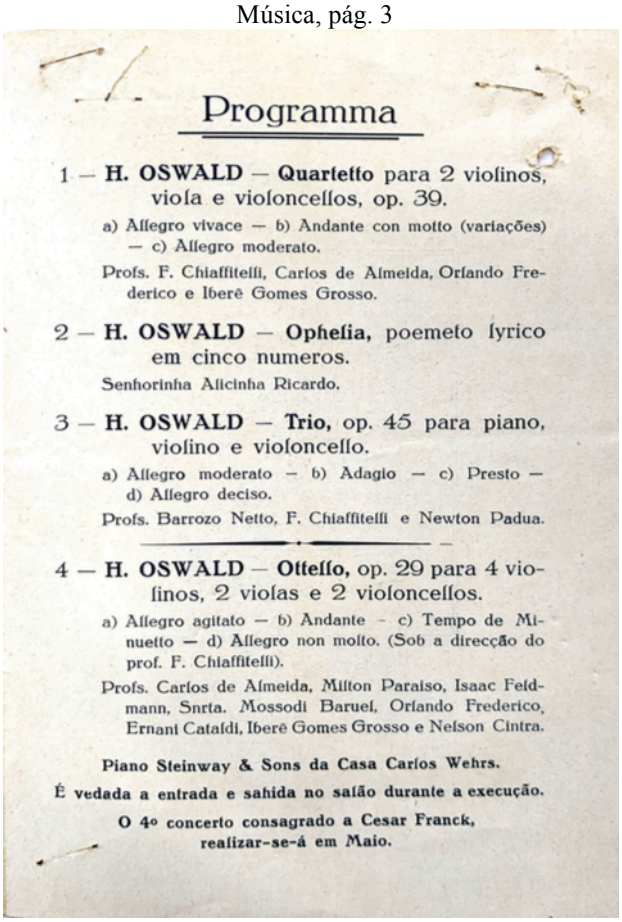
Instituto Nacional de Musica

Terça-feira, 28 de Abril de 1931
ás 21 horas em ponto

25º CONCERTO
(3º da série de 1931)
da
Academia Brasileira de Musica
em homenagem ao illustre mestre brasileiro
Maestro HENRIQUE OSWALD
com o valioso concurso da
Snrta. **Alcinha Ricardo** (cantora)
do Prof. **Barrozo Netto** (pianista)
Newton Padua (violoncellista)
do quarteto da academia:
Profs.: **Francisco Chiaffitelli**
Carlos de Almeida
Orlando Frederico e
Iberê Gomes Grosso
e dos professores:
Snrta. **Messodi Baruel**
Snrs.: **Milton Paraiso**
Isaac Feldmann
Ernani Cataldi e
Nelson Cintra
Ao piano de acompanhamento
Prof. **J. de Souza Lima.**

Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno

Figura 3 – Programa de Concerto do Instituto Nacional de Música, pág. 3



Programma

1 — **H. OSWALD — Quartetto** para 2 violinos, viola e violoncellos, op. 39.
a) Allegro vivace — b) Andante con motto (variações) — c) Allegro moderato.
Profs. F. Chiaffitelli, Carlos de Almeida, Orlando Frederico e Iberê Gomes Grosso.

2 — **H. OSWALD — Ophelia,** poemeto lyrico em cinco numeros.
Senhorinha Alcinha Ricardo.

3 — **H. OSWALD — Trio,** op. 45 para piano, violino e violoncello.
a) Allegro moderato — b) Adagio — c) Presto — d) Allegro deciso.
Profs. Barrozo Netto, F. Chiaffitelli e Newton Padua.

4 — **H. OSWALD — Otello,** op. 29 para 4 violinos, 2 violas e 2 violoncellos.
a) Allegro agitato — b) Andante — c) Tempo de Minuetto — d) Allegro non molto. (Sob a direcção do prof. F. Chiaffitelli).
Profs. Carlos de Almeida, Milton Paraiso, Isaac Feldmann, Snrta. Mossodi Baruel, Orlando Frederico, Ernani Cataldi, Iberê Gomes Grosso e Nelson Cintra.

Piano Steinway & Sons da Casa Carlos Wehrs.
É vedada a entrada e sahida no salão durante a execução.
O 4º concerto consagrado a Cesar Franck, realizar-se-á em Maio.

Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno

Apesar do registro da execução realizada em 1931, não foi possível encontrar as partituras individuais que foram utilizadas nesta ocasião. As únicas encontradas foram relativas a

cópia manuscrita, datada de 1956, realizadas por Sissy Oswald, filha do compositor. Apesar de não encontrar mais registros de execução até o ano de 2013, pude identificar que em 1956 existia um grupo camerístico com tal formação em atividade no Brasil. O Octeto de Cordas do Rio de Janeiro era formado por: Edmundo Blois, Vicente Trópia, Salvador Piersante, Ulrich Dannemann nos violinos; Francisco Corujo e Affonso Heniques nas violas; e os violoncelistas Eugen Ranewsky e Edmundo Oliani. Para o grupo o compositor Francisco Mignone dedicou duas peças curtas para formação de octeto de cordas: *Segunda Seresta* e *Festa na Bahia*. Essas peças foram estreadas no dia 23/05/1956 no Teatro da Embaixada Americana. Neste mesmo ano, em 27 de agosto, o grupo executou o *Octeto* do norueguês Johan Svendsen, composto em 1866. Estas informações nos levam a pensar numa possível relação entre cópia manuscrita do *Octeto* de Oswald realizada por Sissy Oswald e um grupo com esta mesma formação atuando no Rio de Janeiro no mesmo ano.

3 EDITORAÇÃO E EDIÇÃO DO OCTETO

3.1 Editoração

Comecemos com uma definição de Ygayara (2010, p.95-99) para o que vem a ser uma editoração de partitura. “Editoração é o trabalho de preparação técnica de originais. Chama-se editoração eletrônica o conjunto de atividades ou processos de montagem e apresentação gráficas, realizados por meio de programas e equipamentos computacionais.”

Para iniciar o trabalho de editoração, o primeiro passo foi reunir todo o material manuscrito disponível do *Octeto op. 27* de Henrique Oswald. Inicialmente tive acesso à cópia manuscrita da partitura completa junto com as partituras individuais, produzida por Sissy Oswald, filha do compositor, através do professor Daniel Guedes, meu co-orientador, que havia interpretado esta obra. Após uma breve pesquisa, descobri que essa obra havia sido obtida na Biblioteca Alberto Nepomuceno pelo meu orientador André Cardoso, registrada como Obra N° 33885. Logo após, fui orientado a agendar uma visita ao Arquivo Nacional em busca do manuscrito original. No material encontrado estava a partitura manuscrita realizada pelo compositor, sem as partes individuais. As informações de arquivamento da partitura são: Código de Referência - BR AN, Rio; Código do Fundo: QJ; Fundo/Coleção - Família Henrique Oswald; Notação do documento - Caixa 4, Pacote 4 (Otteto – 4 violinos, 2 violas, 2 violoncelos). A consulta realizada por mim foi no dia 22/05/2018.

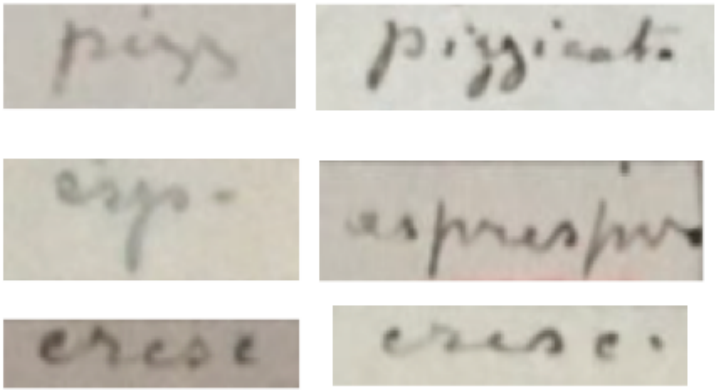
Após obter os dois manuscritos utilizei o programa Sibelius para editoração da obra. O Octeto é estruturado em quatro movimentos e possui 6994 compassos. Mais tarde, através das pesquisas realizadas, descobri que o Octeto na verdade, era uma transcrição da sua *Sinfonieta* op. 27. A mesma, já editada pela Academia Brasileira de Música, também auxiliou a minha edição.

Ao longo do processo, o compositor variava as formas de escrita de alguns textos, símbolos, dinâmicas, técnicas e expressões presentes na música. A partir de então, criei um guia para servir de referencia durante toda a editoração. Também ficou claro que essas variações, assim como uma quantidade maior de possíveis erros, eram encontradas ao final dos movimentos, que acredito serem justificados pelo cansaço, de forma que tornava essas alterações não propositais. Decidi então uniformiza-las em uma tabela para servir de apoio durante a editoração.

Nas dinâmicas não foram encontradas grandes diferenças, constatei apenas algumas pequenas alterações, como a de um ponto ao final nas indicações abreviadas como por exemplo o

cresc. (crescendo), ou no *dim.* (diminuendo). Nos andamentos, mais algumas pequenas observações como as letras maiúsculas e minúsculas ao inicio das palavras. Nas indicações de técnicas o que tive que ficar mais atento foi em inserir o ponto na abreviação do *pizz.* (pizzicato), que muitas vezes não estava presente nos manuscritos. Em alguns casos o *pizz.* apareceu sem abreviação. Algum exemplos abaixo, retirados do manuscrito, demonstram um pouco dessas diferenças. Em seguida, a tabela que serviu de guia para o trabalho.

Figura 4 – HENRIQUE OSWALD. Octeto op. 27. Cordas, pág. 1-80.



Fonte: Arquivo Nacional. 22/05/2018.

Tabela 2 – Guia para textos musicais

ff
f
mf
p
pp
cresc.
cresc. molto
sempre cresc.
dim.
Allegro Agitado
1° Tempo
tranquilo
a tempo
Cedez
rit.

poco rit.
poco a poco rit.
arco
pizz.
marcato
expressivo
cantabile expressivo
molto expressivo
bem marcato

Fonte: Manuscrito Octeto op. 27 de Henrique Oswald

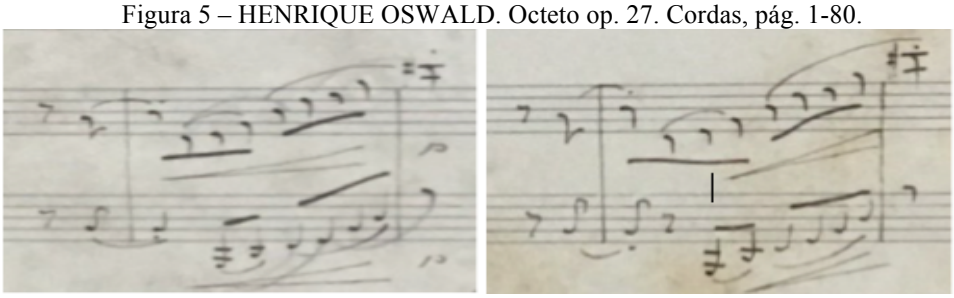
3.2 Edição

Seguindo mais uma vez as definições de Ygayara (2010, p.95-99), selecionei aquela especifica para edição. "A edição musical é o trabalho de preparação para publicação, e diz respeito às escolhas feitas na apresentação desse material, principalmente quando se trata do trabalho de uma outra pessoa que não o compositor."

A primeira decisão foi a de realizar uma edição prática. Figueiredo (2014, p.50-51) afirma que "a edição prática, também chamada de didática, é destinada exclusivamente a executantes". Ao longo do trabalho, algumas dúvidas, necessidades de correção e revisão foram encontradas no Octeto. Decidi então criar uma tabela de alterações. Acredito que esta tabela facilitará no esclarecimento de qualquer dúvida que um futuro executante possa ter. A maioria das correções necessárias foram inseridas na cópia manuscrita pela filha do compositor e relatadas por mim nesta tabela de alterações. Outras, que se mostraram óbvias, tive que inserir. Um exemplo dessas correções, eram encontradas em trechos uníssonos com apenas um instrumento faltando alterações em relação a todos os outros.

Uma das dificuldades maiores era tomar algumas decisões como articulações diferentes em trechos semelhantes ao longo de toda a obra. Um bom exemplo é de um dos primeiros motivos, que é apresentado no início da obra com um tipo de ligadura, e que aparece diferente ao decorrer do movimento, como ilustrado na imagem abaixo.

Figura 5 – HENRIQUE OSWALD. Octeto op. 27. Cordas, pág. 1-80.



Fonte: Arquivo Nacional. 22/05/2018.

Ao executar edições de obras de vários compositores, incluindo Henrique Oswald, percebi que em alguns casos, estas edições diferiam das gravações de alguns interpretes, com diferenças significativas entre as mesmas, que poderiam ser melhor entendidas através do manuscrito original. Através dessas experiências e de perceber uma dificuldade para obter os manuscritos originais de compositores, principalmente brasileiros, decidi inserir os manuscritos do *Octeto op.27* de Oswald como anexo, com a intenção de facilitar o entendimento desta obra para futuros intérpretes.

3.2.1 Tabela de Alterações

PRIMEIRO MOVIMENTO

Tabela 3 – Tabela de alterações realizadas, 1˚ movimento

N˚ DE COMPASSO	ALTERAÇÕES REALIZADAS
7	Diferença de ponto entre violinos 1 e 2 aos demais instrumentos na cópia manuscrita. No original os pontos estão iguais aos demais instrumentos. Optei por seguir o original.
8	Várias ligaduras no tema principal no primeiro e segundo violino, optei por seguir as ligaduras da cópia.
10	No original o primeiro violino apresenta um decrescendo com um tamanho pequeno na parte de cima das notas, deixando dúvida se é decrescendo ou acento. Na cópia, a filha interpretou como um acento. Optei por igualar à cópia.
11	Só o segundo violino apresenta ponto na sua primeira nota. Optei por eliminar o ponto e igualar aos demais instrumentos.
13	O compositor não colocou crescendo para o segundo violoncelo. No manuscrito da sua filha foi inserido. As ligaduras do terceiro violino diferem nos manuscritos, optei por seguir as do compositor.
18	Existe uma ligadura para o compasso 19 encontrada nas duas violas que não estão presentes no primeiro violoncelo apesar da semelhança entre esses instrumentos. Optei por inseri-la.
20	Optei por eliminar o *dim*. da segunda viola levando em conta a chave de decrescendo que o mesma possui no manuscrito original.
22	O compositor escreveu para o primeiro violoncelo um lá natural, já na cópia manuscrita da sua filha a nota encontra-se alterada para bemol, segui o compositor tendo em vista que o solo da viola possui a mesma nota sem alteração.
26	Optei por igualar o decrescendo em todos os instrumentos.
29	Existe uma rasura de nota no terceiro violino do manuscrito original que fica bem resolvido e claro na cópia. Optei por segui-la.
32	Acrescentei um *cresc.* no segundo violino que acompanha a mesma ideia do primeiro. Na cópia manuscrita esse crescendo já havia sido adicionado.
35	Mais uma vez optei por eliminar o *dim.* por conta da chave de decrescendo já presente no terceiro e quarto violinos.
39	Optei por eliminar o *pp* do terceiro violino levando em conta a presença da mesma dinâmica no compasso anterior.
40	Não há dinâmica para o violino 4, onde o terceiro violino se encontra em piano, resolvi igualar. Optei por inserir a ligadura no violino quatro, igualando a cópia manuscrita. Eliminei a indicação de *pizz.* do segundo violoncelo

	levando em conta a existência desta mesma indicação compassos antes.
44	Para a entrada do compasso 44 não existe indicação de arco para o primeiro violoncelo, porém, inseri por se mostrar necessário de acordo com a escrita para o instrumento.
46	Eliminei a indicação de *pizz.* do segundo violoncelo levando em conta a existência desta mesma indicação compassos antes.
47	A primeira viola tem escrito no original si, ré, sol e na cópia si, fá, sol, optei por seguir o original. Decidi eliminar o *pp* do quarto violino, levando em consideração a mesma dinâmica presente no compasso anterior.
48	Eliminei a indicação de *pizz.* do segundo violoncelo levando em conta a existência desta mesma indicação compassos antes.
49	Existe mais uma rasura no terceiro violoncelo, dando a entender que é uma correção. Na cópia, esta correção é adicionada. Optei por aderi-la.
50	Parece haver um correção realizada pelo compositor na primeira viola. A correção da cópia manuscrita se adequa melhor a harmonia. Optei por igualar à cópia.
52	Inseri uma indicação de arco no segundo violoncelo por se mostrar necessária de acordo com a escrita para o instrumento.
53	Um *p* foi inserido no primeiro violino em forma de rasura no manuscrito original e aderido na cópia. No original, chaves de decrescendo estão presentes no primeiro e segundo violino. Optei por seguir a indicação do compositor, levando em consideração que o tema se encontra no primeiro violoncelo com um crescendo.
55	O terceiro violino tem o quarto tempo rasurado no original. Estava escrito uma pausa e foi mudado com um lápis que difere o do compositor para um dó sustenido. Na cópia esta correção foi inserida. Optei por igualar a cópia.
56	Optei por eliminar a indicação de oitava a cima no primeiro violino e escrevi as notas na altura desejada pelo compositor.
58	Segundo violoncelo tem uma correção. A primeira nota é eliminada pelo compositor. Optei por inserir a correção.
60	O acento que vem sendo tocado nos compassos anteriores no segundo violoncelo não está escrito no original. Na cópia ele foi inserido. Optei por seguir a cópia.
64	Fica uma duvida se temos *sf* ou *mf* nos instrumentos que tocam segundo tempo. Optei pelo *sf* pela característica acentuada do trecho. Na segunda viola o que parece uma mudança na nota de baixo do manuscrito original, na cópia está entendido que a nota se mantém. Optei pelo original por se adequar melhor à harmonia.
65	No primeiro violino falta a ligadura presente no 64 e no segundo violino no 65. Optei por inseri-las.
73	Temos uma correção do compositor para nota de cima do primeiro violoncelo. Está escrito sol. Na cópia esta correção foi inserida e optei por segui-la.
77	O segundo violoncelo esta totalmente rasurado até o 78 em relação ao que é arco e o que é *pizz*. O mesmo problema com arco e *pizz.* acontece na segunda viola. Optei por igualar o máximo possível a proposta do compositor.
80	No manuscrito original tem uma volta que está escrita, porém, rasurada. Com isso algumas alterações foram realizadas na cópia manuscrita, inclusive de dinâmica. O mesmo problema continua no 81. Optei por inserir esta volta e seguir a partitura manuscrita.
83	O original tem na ultima nota do segundo violino um mi, seguindo na linha dos temas anteriores, já na cópia manuscrita nós temos um dó. Optei por seguir o original.
84	Falta o decrescendo em alguns instrumentos em ambas as partes, decidi inseri-los.
85	Uma rasura no primeiro violoncelo. Assim como na cópia, desconsiderei o compasso.
86	Algumas indicações de *p* presente em alguns instrumentos não estão na cópia. Optei por mantê-los, porém, seguir a indicação de Expressivo presente no tema com o terceiro violino da cópia.
87	O sol do segundo violoncelo continua natural no original e na cópia está bemol. Rasura do compositor no primeiro violoncelo corrigida pela filha na cópia. Segui todas as correções da cópia.
88	Falta o decrescendo em alguns instrumentos, isto segue no 89. Optei por inseri-los.
90	Optei por seguir novamente a inserção de um expressivo presente na cópia para o tema no segundo violino.
92	Optei por seguir novamente a inserção de um expressivo presente na cópia para o tema na segunda viola. Optei também por adicionar uma ligadura ao terceiro violino, igualando com o segundo.
96	Optei por inserir um *p* em todos os instrumentos, seguindo a lógica dos trechos semelhantes apresentados anteriormente.
98	Várias rasuras e alterações inseridas pelo compositor, entre elas mudanças de notas, ligaduras e articulações, que se estendem até o compasso 103 e estão bem organizadas na cópia. Decidi segui-las de acordo com a cópia.
99	No primeiro violoncelo tem uma nota que parece um lá no terceiro tempo da partitura original, e na cópia muda para um si. Optei por seguir o original.
100	Tem um ré bemol na segunda nota da primeira viola que está indefinida nos dois manuscritos. No original parece ter escrito "ré b" (ré bemol) em baixo da nota, optei por segui-lo. A segunda viola fica um pouco confusa no original e mais definida na cópia. Optei por seguir a cópia.
101	Do compasso 99 ao 102 as ligaduras ficam um pouco confusas e indefinidas. Optei por definir me aproximando o máximo possível dos dois manuscritos.
103	Uma indicação de *marcato* foi inserida no primeiro violoncelo por um lápis que difere o do compositor, optei por inseri-lo.
104	Todos tem um *f* com exceção da segunda viola e do primeiro violoncelo. Para o segundo violoncelo é inserido no original com um lápis vermelho. Optei por inserir em todos.
105	Ambas as partes não tem um sustenido no dó do segundo violoncelo. Esta alteração se encontra na segunda viola. Optei por inserir a alteração no violoncelo.

106	Uma ligadura no segundo violoncelo do manuscrito original não está presente na cópia. Optei por inserir a ligadura, levando em conta que elas se encontram no tema com o primeiro violino.
107	As ligaduras não estão inseridas nas duas violas em acordo com os outros instrumentos e com um trecho semelhante no compasso anterior. Optei por inseri-las.
108	Inseri um *f* no segundo violino, igualando aos demais instrumentos.
110	Uma correção parece ter sido realizada pelo compositor no segundo violino. Ele escreve um "lá". Na cópia essa alteração é inserida. Optei por inseri-la. Um bequadro é inserido por um lápis de cor azul na primeira viola do original, inseri este bequadro por se adequar melhor.
113	Pela lógica da escrita do compositor no primeiro violino, inseri um crescendo e igualei a ligadura no quarto violino, que tem o mesmo motivo.
114	Na primeira viola tem uma clave de sol, decidi remove-la por ser desnecessária tendo em vista a altura em que se encontra.
116	Os acidentes das notas lá estão um pouco confusos. De acordo com a cópia são naturais, o que soa melhor. No manuscrito parecem ter estas correções, mas estão rasuradas. Optei por seguir a cópia.
117	O mesmo problema do compasso 116 se mantém. Optei por seguir a cópia.
119	O ritmo está escrito de uma forma confusa entre primeiro e segundo violino nos dois manuscritos. Resolvi de acordo com motivos semelhantes nos outros instrumentos no mesmo compasso e em compassos anteriores.
122	No terceiro e quarto tempo do terceiro violino não tem a ligadura presente nos dois primeiros tempos, essa ligadura foi inserida na cópia. Optei por igualar à copia.
123	Inseri uma ligadura nos dois primeiros tempos do quarto violino igualando ao segundo violino.
125	Inseri uma ligadura no segundo violoncelo, da ultima nota para o próximo compasso.
128	Um *marcato* está escrito por um lápis que difere o do compositor na segunda viola do original, optei por inseri-lo. Na primeira viola tem o que parece um bemol na nota dó, que está inserida na cópia. Optei por seguir a cópia.
130	Algumas notas que estão um pouco apagadas no manuscrito original não estão inseridas na cópia. Optei por seguir a cópia.
133	Há um *rit.* grande escrito com um lápis que difere o do compositor no manuscrito original. Na cópia esse *rit*. foi inserido, optei por segui-la. Uma ligadura não presente no original é inserida na segunda viola da cópia, optei por não inseri-la.
134	Existe um decrescendo escrito no primeiro violino que não está claro se existe no segundo. Optei por inseri-lo, tendo em vista que musicalmente faz sentido. A primeira nota da primeira viola tem uma correção que na cópia esta inserida. Optei por segui-la.
138	Uma palavra com lápis que difere o do compositor, parece ser um *esp.* (expressivo), escrito no original e inserido na copia. Optei por inseri-lo.
140	A segunda nota do primeiro violoncelo está um pouco borrada, na cópia a alteração está clara, decidi segui-la.
145	Existem riscos no manuscrito original nas notas do terceiro e quarto violinos. Na cópia manuscrita estes compassos foram removidos. Optei por seguir a cópia.
147	Uma correção foi realizada nas violas. Na cópia essa correção foi interpretada como se as violas tocassem uma oitava a cima. Optei por seguir a cópia.
149	Aparece mais um *poco rit*. . Optei por inseri-lo uma forma em que acredito ser mais usual.
153	No manuscrito original, o ré do terceiro violino não possui um bemol que está presente na cópia. Decidi não inseri-lo pela presença de um ré natural em outros instrumentos.
156	Mais uma correção no segundo violoncelo. A correção está clara e inserida na cópia, optei por segui-la. Decidi colocar a ligadura presente na cópia do primeiro e segundo violino, que difere um pouco do original.
165	Uma ligadura foi inserida na cópia, nos dois violoncelos, optei por segui-la.
166	Um *cresc.* também foi inserido na cópia em todos os instrumentos, decidi mantê-los tendo em vista um a mesma indicação alguns compassos antes.
169	Algumas correções realizadas pelo compositor, nas duas violas, foram inseridas na cópia. Optei por seguir a cópia.
173	Mais um *poco rit*. escrito com um lápis que difere o do compositor. Optei por coloca-lo apenas no ultimo compasso, por considerar mais interessante musicalmente.
175	Uma palavra escrita na terceira viola do original, com um lápis que difere o do compositor, me parece a abreviação de um expressivo, que já está presente na cópia. Decidi inseri-lo.
178	Uma chave de oitava a cima foi escrita no primeiro violoncelo nas duas partes, optei por retira-las e escrever a nota na oitava indicada.
181	A ultima nota do violoncelo 1 do original é um sol, na cópia manuscrita é um ré. Optei por seguir o original por se adequar melhor a harmonia.
183	Um expressivo foi inserido no segundo violino escrito com um lápis que difere o do compositor, no original e na cópia, decidi inseri-lo.
186	Optei por eliminar mais uma chave de oitava a cima escrita no primeiro violoncelo.
187	Uma correção na ultima nota do terceiro violino, que está clara no original e na cópia.
191	Inseri mais um expressivo de acordo com as ultimas vezes que o mesmo motivo apareceu.
192	Algumas correções realizadas pelo compositor na primeira viola, já inserida na cópia. Optei por seguir a cópia.
193	Correções no terceiro e quarto violino do original, já inseridas na cópia. Optei por seguir a cópia.
195	Mais um expressivo inserido com lápis que difere o do compositor, no original, presente na cópia. Decidi inseri-lo.
199	Mais correções no violino 4 do original já inseridas na cópia, optei por igualar a cópia. A primeira nota do segundo violoncelo da cópia difere do que o compositor escreveu. Optei por seguir o compositor.

200	Os pontos presentes nas colcheias em compassos anteriores não continuam nesse compasso, optei por manter desta forma.
203	A harmonia no terceiro e quarto violino dos dois manuscritos diferem do mesmo motivo apresentado anteriormente. Resolvi de acordo com a harmonia deste motivo anteriormente apresentado.
206	Uma correção de nota que parece ter sido realizada pelo compositor no terceiro violino do original. Decidi seguir a cópia.
208	Na cópia há uma ligadura no primeiro violoncelo que não se encontra no original. Optei por manter o original.
210	Tem um *Cedez* escrito com um lápis que difere o do compositor, no manuscrito original. Decidi inseri-lo.
218	Uma indicação com um lápis que difere o do compositor, de um diminuendo no original, já inserido na cópia. Decidi não inseri-lo tendo em vista que todos estão em *p*.
224	Um expressivo com um lápis que difere o do compositor, no manuscrito original. Optei por inseri-lo.
225	Um bemol é inserido com um lápis que difere o do compositor, no manuscrito original, na primeira viola e já inserida na cópia. O quarto violino que tem o mesmo motivo não possui esse bemol, decidi inseri-lo.
226	Um *poco rit.* com um lápis que difere o do compositor, no manuscrito original, que não está inserida na cópia. Optei por inseri-lo.

SEGUNDO MOVIMENTO

Tabela 4 – Tabela de alterações realizadas, 2˚ movimento

N˚ DE COMPASSO	ALTERAÇÕES REALIZADAS
16	Um expressivo escrito no segundo violino com um lápis que difere o do compositor, no original, inserido na cópia. Decidi inseri-lo.
17	Uma correção de nota no terceiro violino do original que parece ser realizada pelo compositor, já inserida na cópia. Optei por inseri-la.
20	Quarto violino não tem indicação para retomada do arco em ambas as partes, porém, se mostra necessária de acordo com a escrita do compositor. Optei por inseri-la.
27	O quarto violino não tem indicação de arco em ambas as partes, porém, há a necessidade de acordo com a escrita do compositor. Optei por inseri-la. Um acento e um pianíssimo não existentes no original foram inseridos na cópia, optei por colocar apenas o pianíssimo, igualando as violas.
28	Na VAR. I, uma palavra foi escrita para os violinos 3 e 4 do original: *mezz'arco (leggiero)*. Optei por não inserir o *mezz'arco*, que significa meio do arco, tendo em vista que neste caso, os pontos naturalmente levarão os executantes ao meio do arco. Optei por inserir o *(leggiero)*. Existe um expressivo escrito com lápis que difere o do compositor, no original, presente na cópia. Optei por não inseri-lo.
29	Uma inserção da indicação de arco se mostrou necessária no primeiro violino, de acordo com a escrita do compositor.
31	Um acento e um *mf* foram inseridos com lápis que difere o do compositor em alguns instrumentos. Decidi não inseri-los.
33	Um expressivo com um lápis que difere o do compositor no primeiro violino do original. Optei por inseri-lo.
41	Mais um expressivo igual ao do compasso 33. Optei por inseri-lo.
42	Um *mf* com um lápis que difere o do compositor está escrito no segundo violoncelo do original e na cópia. Decidi não inseri-lo.
43	Um dó na segunda viola do original está rasurado e na cópia o compasso só tem pausa. Optei por igualar a cópia.
44	Um expressivo com um lápis que difere o do compositor no segundo violino do original. Optei por não inseri-lo.
45	Uma sequencia de acentos com um lápis que difere o do compositor em vários instrumentos, presente no original e na cópia. Optei por não inseri-los.
52	Mais um expressivo com um lápis que difere o do compositor em ambas as partes. Optei por não inseri-lo.
54	Duas notas com problemas no segundo violoncelo do original. Na cópia as notas estão claras. Optei por segui-la.
56	Um *Cedez* está escrito na segunda viola do original com um lápis que difere o do compositor. No início da variação 2 tem mais indicações com este mesmo lápis. Uma é de *cantábile* e a outra expressivo. Todas foram inseridas na edição.
63	Mais um expressivo com um lápis que difere o do compositor nas duas partes. Optei por não inseri-los.
65	A partir deste compasso, encontramos muitos cortes de notas no 4˚ violino do original que foram inseridos no segundo violoncelo, na cópia essa indicação foi seguida. Optei por seguir a cópia. Em alguns compassos as mínimas tem acentos e outras não, optei por inserir em todos.
72	Várias correções em vários instrumentos a partir deste compasso, no original. Decidi seguir o máximo possível a cópia.
77	A primeira viola tem um dó sustenido no compasso anterior que não mantem neste, porém, no terceiro violino esta mesma alteração permanece. Optei por seguir o terceiro violino.
80	No original existe uma palavra entre os violinos um e dois do original que parece ser *2˚ violini*. Acredito que seja uma referência para que o trecho seja inserido no "segundo violino 1" (terceiro violino) e no "segundo violino 2" (quarto violino). Na cópia o trecho foi escrito desta forma. Optei pode segui-la.
87	Tentei definir da melhor maneira possível as ligaduras nas colcheias com pontos, tendo em vista que as ligaduras estavam confusas nos dois manuscritos.

91	Neste compasso e no 93, os *pizz.* do original possuem ponto no terceiro violino e nos demais não. Na cópia estão inseridos. Acredito que não são necessários, pois não são usuais em *pizz.*. Alguns acentos com lápis que difere o do compositor foram inseridos no original e não estão presente na cópia. Optei por não inseri-los.
96	Falta uma indicação de arco para primeira viola, em ambas as partes, que se mostra necessária. Decidi inserir.
99	Em ambas as partes falta indicação de arco para o segundo violino, provavelmente no segundo tempo. Também falta a indicação de *pizz.* para o terceiro violino. Inseri essas alterações.
101	Parece haver uma correção do próprio compositor na segunda viola do original. Muitas correções também na primeira viola por lápis que difere o do compositor. Todas inseridas na cópia. Optei por segui-la. Um *cantábile* também escrito com um lápis que difere o do compositor, no original e na cópia. Optei por não inseri-lo.
102	Faltam pausas no primeiro violino do original, inseridas na cópia. Optei por segui-la.
103	A segunda viola não tem a ligadura enquanto todos os outros instrumentos tem. Optei inseri-la.
106	Em ambas as partes a segunda viola tem uma alteração para clave de fá, optei por manter a clave de dó tendo em vista que a mudança é desnecessária.
108	Falta a indicação de arco no terceiro violino. A segunda viola parece ter um bequadro que está apagado no original, mas inserido na cópia e que combina com o primeiro violino. Decidi inserir essas alterações.
110	Um *m.g.* no primeiro violino em ambas as partes. Significa em francês: *Main Gauche.* Refere-se a *pizz.* na mão esquerda. Optei por inserir o símbolo +. Atualmente mais usual.
112	Alguns *f* com lápis que difere o do compositor, no original, reforçando o que o compositor já havia colocado. No segundo violoncelo muitas correções nas ligaduras. Decidi igualar ao quarto violino e segunda viola.
119	Segundo violoncelo tem no ultimo tempo um si bemol fora do registro do instrumento. Coloquei uma oitava a cima. O primeiro violoncelo tem um lá sem alterações no original. Na cópia o bequadro foi inserido. Na execução, a alteração se mostrou necessária e optei por inseri-lo.
120	Segundo violino não tem indicação de arco. Optei por inseri-la, de acordo com a necessidade apresentada.
129	Alguns x colocados no manuscrito original, na cópia o trecho está claro. Decidi seguir a cópia.
139	Uma espécie de correção é feita com um bequadro no terceiro violino, porém, o compositor já havia colocado esse mesmo bequadro. Acredito que seja apenas uma ênfase. Optei por inseri-lo.
140	O segundo violoncelo tem o que acredito ser um guia do *pizz.* do primeiro violoncelo, tendo em vista que é uma nota fora do registro do instrumento, e o mesmo está tocando uma melodia. No primeiro violoncelo falta a indicação de *pizz.*. Acredito que seja *pizz.* por conta da indicação de arco no compasso 146. Optei por inseri-la.
147	O segundo violoncelo tem um Sib fora do registro do instrumento, optei por inserir uma oitava a cima.

TERCEIRO MOVIMENTO

Tabela 5 – Tabela de alterações realizadas, 3˚ movimento

N˚ DE COMPASSO	ALTERAÇÕES REALIZADAS
01	Nos primeiros compassos alguns instrumentos mostram a necessidade de uma mudança de *pizz.* para arco que não estão em ambas as partituras. Optei por inserir esta mudança.
15	Dúvida de notas no terceiro violino e na segunda viola (Na reexposição as notas ficam claras). Optei por igualar a reexposição. O *p* só está presente no primeiro violino, decidi inserir em todos os instrumentos.
19	Correção feita no segundo violino do original. Algo foi apagado. Na cópia já está inserida. Optei por segui-la.
21	Segundo violoncelo não tem a volta para o arco. Optei por inseri-la, tendo em vista a semelhança com o primeiro violoncelo.
30	Um expressivo é inserido no segundo violino da cópia, optei por inseri-lo. Também decidi inserir esse mesmo expressivo, quando aparece o mesmo motivo em compassos posteriores.
34	Correção de notas na partitura do compositor na segundo viola, que estão nítidas na cópia. Optei por seguir a cópia.
35	Primeira viola tem uma figura que parece ser continuação da segunda viola e primeiro violoncelo, mas não tem indicação de *pizz.,* como estes outros instrumentos. Optei por inseri-la. Na cópia, a sua filha optou por colocar a parte da primeira viola como continuação da segunda.
41	Segundo violino do original tem alguma palavra escrita junto a uma correção de nota que parece ser um mi. Na cópia essa correção foi inserida, decidi segui-la. Precisei inserir um arco na segunda viola. A palavra *en dehors* foi inserida na primeira viola do original e também está presente na cópia. Significa enfatizado, proeminente, normalmente referindo-se a uma linha de melodia que precisa se destacar (A palavra francesa literalmente significa "fora"). Optei por inseril-la.
49	Precisei inserir uma indicação de arco no segundo violoncelo, tendo em vista que a indicação está presente no mesmo motivo em todos os instrumentos.
54	O uníssono da segunda viola e primeiro violoncelo diferem em uma nota. Optei por igualar, seguindo as notas da segunda viola, levando em consideração que este mesmo motivo aparece em outros instrumentos com as mesmas notas deste instrumento.
73	As indicações de *marcato* que os violoncelos e violas possuem na entrada do motivo não estão inseridas nos violinos. Decidi inseri-las.
76	As notas da primeira viola possuem correções no original e já estão inseridas na cópia, optei por segui-la.

85	Optei por inserir todas as dinâmicas do inicio do movimento.
106	Na primeira vez que aparece o tema, a segunda viola tem uma correção, um sustenido foi inserido na segunda viola. Optei por inseri-la.
124	Correção na segunda viola do original já inserida na cópia. Decidi inseri-la.
127	Um *poco rit*. escrito com lápis que difere o do compositor no terceiro violino do original. Optei por inseri-lo no compasso 128, por achar musicalmente mais interessante.
129	O segundo violoncelo vem de uma sequência de *pizz.* sem a mudança para o arco. Acredito que no ultimo compasso a mudança deve acontecer e decidi inseri-la. O professor Daniel Guedes chamou atenção para a nota mi no primeiro violino. Os dois manuscritos tem a nota mi, porém, o mi não entra em acordo com a harmonia. Verificando a partitura da Sinfonia op. 27, constatei que a nota é um sol. Optei por inserir a nota da sinfonia.

QUARTO MOVIMENTO

Tabela 6 – Tabela de alterações realizadas, 4˚ movimento

N˚ DE COMPASSO	ALTERAÇÕES REALIZADAS
01	No começo do quarto movimento existe uma guia que identifica o principal motivo apresentado no movimento com o texto: *Thême donné par mad. A. G.* (Tema dado por Madame A. G.) [1]
09	Falta uma pausa de semínima no ultimo tempo do original, inserida na cópia. Optei por inseri-la.
12	Alguma correção no terceiro violino do original já inserida na cópia. Optei por segui-la
39	Algum tipo de correção na primeira viola do original, a nota foi retirada na cópia. Optei por seguir a cópia.
41	Durante a execução da obra, decidimos inserir um *mf* na segunda viola e no primeiro violoncelo, para que o motivo principal do primeiro violino apareça mais.
43	Inseri acentos no motivo principal do primeiro violino, seguindo a linha dos compassos 41 e 42.
44	Optei por inserir um si, na ultima nota no quarto violino, de acordo com uma sequência que vem se apresentando.
46	Correções na primeira viola e primeiro violoncelo do original, já inseridas na cópia, optei por segui-las.
57	Algumas rasuras no terceiro e quarto violino e na segunda viola. Nenhuma alteração na cópia. Optei por seguir a cópia.
64	Ligaduras diferentes no tema entre o segundo e o primeiro violino. Um expressivo com lápis que difere o do compositor, no segundo violino. Optei por iguala-las e não inserir o expressivo.
88	Alguma rasura nas duas violas do original. Tudo fica claro na cópia. Optei por segui-la
92	Uma nota parece ter sido inserida no primeiro violino do original, essa nota já se encontra na cópia. Optei por inseri-la.
95	Mais uma rasura no primeiro violino, com uma correção inserida na cópia. Optei por segui-la.
106	A segunda viola está rasurada no original, na cópia uma nota foi adicionada. Optei por seguir a cópia.
114	Uma correção de notas na segunda viola do original já inserida na cópia. Optei por segui-la.
119	Um sustenido que não está presente no quarto violino do original foi inserido na cópia. Optei por inseri-lo, tendo em vista que o segundo e terceiro violino do original tem a mesma nota com esse sustenido.
123	Há uma mudança de clave no primeiro violoncelo do original, com uma escrita de notas difícil de identificar. Na cópia o trecho está claro, optei por segui-la. Um expressivo também foi colocado com lápis que difere o do compositor. Optei por não inseri-lo.
125	Correção no quarto violino do original, parece que o compositor apagou o que havia escrito. Optei por inserir a correção.
126	As colcheias do primeiro tempo no primeiro violoncelo do original tem a mesma nota, enquanto na cópia as notas são diferentes. Optei por seguir a cópia.
127	As colcheias diferem entre o primeiro e segundo violino, contrariando a ideia de uníssono nos compassos posteriores. Optei por igualar ao primeiro, seguindo a decisão tomada na cópia.
144	Um sustenido foi inserido no quarto violino do original e na cópia. Optei por inseri-lo por ser coerente com o terceiro violino.
145	Correção de notas no segundo violino do original que parece ter sido realizada pelo compositor. Na cópia está inserida e optei por segui-la.
148	Uma correção de notas no segundo tempo da segunda viola do original, presente na cópia. A correção parece coerente com um trecho semelhante compassos antes, optei por segui-la.
150	O primeiro tempo do segundo violoncelo do original está rasurado, na cópia as notas foram eliminadas. Optei por seguir a cópia.
170	Segundo violoncelo tem uma pausa no lugar de notas anteriormente colocadas pelo compositor. Optei por colocar a pausa.

[1] Não consegui identificar a pessoa com as iniciais A. G. . Tendo sido o Octeto composto na cidade de Florença, em 1899, podemos pensar na possibilidade de ser alguém da família do professor de harmonia de Henrique Oswald, Reginaldo Grazzini (1848 – 1906).

172	Na primeira nota do segundo violoncelo foi inserido no original um dobrado sustenido. Na cópia a indicação foi colocada. Optei por segui-la.
174	Uma rasura no primeiro tempo do segundo violoncelo. A cópia interpretou como eliminação das notas escritas. Optei por seguir a cópia.
178	Uma rasura na primeira viola do original. O trecho está claro na cópia. Optei por seguir a cópia.
180	Houve uma eliminação do compasso no original que parece ter vindo do compositor. No compasso que substitui a rasura, alguns sustenidos parecem ter sido inseridos na primeira viola e primeiro violoncelo e foram colocados na cópia. Optei por seguir estas correções.
189	Uma rasura no primeiro tempo do terceiro violino do original. Na cópia o trecho está claro, optei por segui-la.
221	Algumas notas estão escritas como semínimas, mas possuem correções bem apagadas, como se tivessem mudado para colcheias. Na cópia essas alterações foram inseridas. Optei por segui-la.
231	Uma alteração na primeira viola do original que me parece necessária, seguindo a logica do motivo que aparece durante todo o movimento. A cópia realizou essa alteração. Optei por segui-la.
235	Foram inseridas algumas notas no quarto violino do original que estão apagadas. Estas notas também foram inseridas na cópia. Optei por inserir, tendo em conta o padrão em que esse motivo é apresentado anteriormente.
255	Primeiro violoncelo do original possui muitas rasuras. Optei por seguir a cópia.
258	Mais rasuras e cortes de notas em dois compassos. Optei por seguir a cópia.
260	Correção na primeira nota da segunda viola do original. A correção parece ser necessária e está presente na cópia. Optei por inseri-la.
266	Rasura na primeira viola do original. Optei por seguir a cópia.
272	Rasuras no terceiro violino e na primeira viola do original. Optei por seguir a cópia, onde as correções estão claras.
285	O segundo violino do original possui uma correção de nota, muito clara e que se encontra na cópia, optei por segui-la. Algumas adições de notas no violoncelo já inseridas na cópia. Optei por segui-la.
305	Uma correção de nota no primeiro violoncelo do violoncelo que está claro na cópia. Optei por segui-la.
310	Rasuras na segunda viola e primeiro violoncelo do original. Na cópia está claro, optei por segui-la.
312	Optei por igualar as ligaduras da primeira viola com o segundo violino. A cópia seguiu este mesma decisão.
316	Optei por seguir as ligaduras da cópia novamente, dessa vez no quarto violino.
319	O manuscrito original possui várias rasuras, ficando difícil de entender. Optei por seguir cópia, porém, as notas do quarto violino que parecem não terem sido escritas pelo compositor não soam bem. Decidi escrever este compasso através do manuscrito original.
321	Optei por adiantar a mudança de clave no primeiro violoncelo para facilitar a leitura.
325	Optei por eliminar a clave de fá no primeiro violoncelo para facilitar leitura.
334	Rasura na primeira nota do segundo violoncelo do original. Parece ter sido realizada pelo compositor. O trecho está claro na cópia. Optei por seguir-la.
350	Optei por eliminar uma clave de sol presente na primeira viola, com o objetivo de facilitar a leitura.
358	Acredito que falta um bequadro na nota dó do primeiro e segundo violino em ambos os manuscritos. Decidi inseri-lo.
360	A partir deste compasso existe um problema de contagem no original, na cópia está correta. Optei por segui-la.

Fonte: Partitura manuscrita Octeto op. 27 de Henrique Oswald

4 EXECUÇÃO E GRAVAÇÃO DA OBRA

Para a primeira execução do Octeto, através do convênio do PROMUS UFRJ com a Orquestra Sinfônica de Barra Mansa, pude contar com músicos da orquestra e incluir a obra na temporada 2019 da OSBM. A segunda apresentação, quando executamos e gravamos a obra completa, e que vai servir como produto deste trabalho, contou com a participação de músicos do 3˚ Festival Internacional de Música de Barra Mansa, do qual sou coordenador geral e diretor pedagógico.

A partir das duas execuções, pude ter uma percepção mais ampla do estilo, escrita, diferenças de articulações e de notas que mostraram as alterações a serem feitas.

Para fins interpretativos, decidi utilizar várias fontes para balizar minhas decisões. Para a execução, tentei ser coerente com o momento histórico e estilo composicional de Oswald naquele momento. Uma dessas formas que me mostrou claramente uma grande diferença composicional de acordo com estes fatores, foi executando várias obras do repertório para piano e violino do compositor. Para isso, contei com o pianista correpetidor da UFRJ, Cristiano Vogas, em recitais na IV Jornada do PROMUS, na Série Talentos na Sala Guiomar Novaes e no Festival Internacional de Música de Barra Mansa.

A apresentação do primeiro movimento do Octeto aconteceu no dia 29/05/2019, no Instituto Cultural Municipal de Barra Mansa, em um concerto que aconteceu sob minha direção na temporada 2019 da OSBM. Nesta ocasião, executei o primeiro violino. No segundo violino, pude contar com Elizeu Moreira, *spalla* assistente da orquestra. Luanda Freitas, chefe de naipe dos segundos violinos fez o terceiro violino e Mateus Soares, membro dos primeiros violinos da orquestra e aluno do Bacharelado da UFRJ, executou o quarto violino. Patrícia Aparecida e Elivelton Alves, primeira e segunda viola respectivamente, ambos chefes de naipe. E por fim, nos violoncelos, a chefe de naipe Priscila Assumpção como primeiro e o violoncelista Douglas Lara no segundo violoncelo. Para este concerto, utilizamos a edição por mim editorada, que evidentemente ganhou alterações. Ao todo, tivemos cinco ensaios na sala de ensaios da OSBM e o processo de preparação para o concerto foi revelador. Pude notar que, apesar das várias revisões realizadas por mim, a execução com o grupo possibilitou uma visão mais ampla da música. Os músicos colaboraram apontando diversas mudanças e alterações que se mostraram necessárias. Em sua grande maioria, a falta de dinâmica em alguns instrumentos. Também foram apontados vários erros de notas, nesse caso, cometidos na hora da editoração.

A gravação e execução da obra completa foi realizada em concerto, dentro da programação do 3˚ Festival Internacional de Música de Barra Mansa, no dia 27/07/2019, no teatro do SESC Barra Mansa. Ao todo, a apresentação contou com quatro ensaios no Centro Universitário de Barra Mansa (UBM) e utilizamos uma edição atualizada, com as alterações realizadas no primeiro movimento da execução anterior. Pude contar com outros excelentes músicos.

Daniel Guedes, professor da UFRJ, diretor artístico do festival e co-orientador do trabalho, executou o primeiro violino do Octeto. Por se tratar da terceira vez que ele ocupa essa posição, pode revelar prontamente alterações necessárias e direcionar da melhor forma possível algumas decisões interpretativas. Em depoimento para este trabalho afirmou que

> A obra faz frente aos principais octetos da literatura de música de câmara. Oswald provou ser um compositor de primeira grandeza no âmbito da música de câmara e também na escrita para cordas. Consegue destacar com perfeição diferentes texturas dentro da obra, utilizando com maestria a orquestração instrumental. Em alguns momentos da obra, como nos términos do primeiro e do segundo movimento, abre mão de alguns instrumentos, o que cria um efeito de dissolução sonora e no *Finale* usa os oito instrumentos intercalando intensamente contrapontos e material melódico, criando um efeito orquestral bastante substancial. As melodias do primeiro movimento são de pura inspiração característica do compositor, já no segundo movimento mostra como é hábil na escrita de tema com variações, numa criatividade que explora diferentes sonoridades e efeitos entre os instrumentos. O terceiro se revela uma joia da escrita alternada de *Minuetto/Scherzo* e o último um *gran finale* que possibilita uma conclusão convincente e brilhante para uma obra que merece ganhar os palcos e o conhecimento do público. Esse resgate é de suma importância no que diz respeito ao renascimento de uma obra muito significativa do repertório camerístico do século XIX. Acredito que a soma da formação de octeto de cordas com a consistência da obra, faz com que ela mereça uma posição de destaque no repertório de música de câmara e que os produtos deste trabalho serão ferramentas importantíssimas para que isso aconteça.

No segundo violino, Gideoni Loamir, violinista da Filarmônica de Minas Gerais, comentou sobre as belas melodias que a obra apresenta. Ele afirma que “o Octeto é muito interessante pelo fato de ser cheio de coisas acontecendo ao mesmo tempo, contrastando dentro dos movimentos e de um movimento para o outro. É um octeto em que as oito vozes são de extrema importância, cabendo a cada músico saber a hora certa de aparecer mais.”

Thierry de Lucas, aluno da *Manhattan School of Music*, ex-aluno da UFRJ e *spalla* da Orquestra Sinfônica de Goiânia, assumiu o papel do terceiro violino. Ele chamou atenção para como os movimentos são encerrados.

> Os dois primeiros de uma forma bem suspensa, sem a utilização de todos os instrumentos. Já no terceiro movimento ele da a entender que vai terminar da mesma forma, com um solo suspenso do terceiro e quarto violino, e então, um acorde foi inserido para todos os instrumentos, trazendo algo novo. Já no quarto movimento, aonde a peça vai ser finalizada, ele traz um caráter totalmente diferente, com um final grandioso, no qual todos os músicos estão envolvidos, terminando o movimento de forma alegre.

Vinícius Gomes, bacharelando da *Universität Mozarteum Salzburg*, executou o quarto violino. Ele afirmou que "tocar o Octeto foi uma ótima experiência. Uma peça com melodias lindas e muitos diálogos entre os instrumentos. Um pouco difícil de tocar junto pois como é um octeto, tínhamos que achar qual era a voz principal e a secundária. É uma peça desafiadora, que requer muito de todos os integrantes do grupo."

A primeira viola, posição de destaque do Octeto, inclusive dando início à obra apresentando o primeiro motivo, foi executada por Alexandre Razera. Músico que se destaca tocando frequentemente nas principais orquestras do mundo, lecionando nos principais festivais do Brasil, e tendo uma intensa atuação camerística. Ele afirma que "apesar de ter executado diferentes obras de música de câmara do Oswald, não tinha conhecimento do Octeto. Foi uma grande surpresa." Ele firma como foi prazeroso o trabalho em Barra Mansa e destacou a importância da escolha das pessoas que formaram o grupo. "Se tratando dessa formação, quanto mais gente, mais ideias e com esse grupo tudo fluiu de forma orgânica. Todo mundo falou, todo mundo ouviu, houve muita troca de ideia e foi fantástico." Ele fala também sobre dificuldades técnicas na obra que trazem o grande desafio. Na opinião dele, "as tessituras as vezes ficam muito próximas e se batem. Por exemplo: as vezes o terceiro violino tem um solo com o acompanhamento de mais três instrumentos que ficam numa região parecida, então dificulta muito o trabalho e ao mesmo tempo é um ótimo desafio, para fazer com que as vozes principais apareçam mais. Isso se torna muito interessante do ponto de vista técnico, musical e pessoal". Ele fala também sobre os tempos dos movimentos que não variam muito, tornando a obra com uma cor mais escura. E que para ele, como violista, isso é bem interessante.

A Carolin Salome Eychmüller, de nacionalidade alemã, formada na *Folkwang Universität der Künste Essen* e artista residente do festival, realizou o papel do primeiro violoncelo. Ela atenta para as dificuldades dos maravilhosos solos que sua parte apresenta. "Apesar deles estarem escritos em posições não tão fáceis para o violoncelo, deu pra aproveitar bastante a peça."

Ela chama atenção para a beleza do segundo movimento. Também relata que ficou feliz em conhecer mais um ótimo compositor brasileiro.

No segundo violoncelo, Fábio Presgrave, grande pedagogo do violoncelo, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pôde contribuir com sua vasta experiência em música de câmara e no repertório de música brasileira. Ele afirma que "a obra é bem idiomática, mas se destaca por não ser óbvia. Ao contrario das peças de violoncelo que são bem diretas, e que podem ser entendidas mais facilmente, o Octeto apresenta uma parte mais rebuscada, trazendo um sentimento de querer ficar com a peça por mais tempo diante de tantos elementos interessantes que essa música apresenta."

Figura 6 - Foto da apresentação do Octeto de H. Oswald no teatro do Sesc Barra em 26/07/2019

Fonte: Bruno Vouzella Audiovisual

Os músicos, assim como na execução anterior, colaboraram apontando mais mudanças e alterações que se mostraram necessárias, sobretudo, no segundo, terceiro e quarto movimentos. Essas, foram discutidas entre o grupo, com a direção do co-orientador deste trabalho (Daniel Guedes) e foram anotadas nas partituras individuais para serem inseridas na edição final. Para esta ocasião, optamos por não realizar o *ritornelo* do primeiro movimento, tendo em vista que a obra é extensa e estava dentro de uma programação com outras obras de longa duração. Esta gravação tem ao todo 24 minutos de duração e foi realizada pela Bruno Vouzella Audiovisual. Acredito que a gravação profissional realizada neste trabalho, com uma boa qualidade de áudio e vídeo, é fator fundamental para que os ouvintes possam desfrutar de todos os detalhes da partitura de Oswald.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar o Octeto op. 27 para cordas de Henrique Oswald, notei que esta é uma obra de relevante importância para a música de câmara e o repertório específico para octeto de cordas. Nela podemos receber a qualidade da escrita camerística de Oswald que se insere na estética musical romântica daquele período.

O *Octeto* é uma obra complexa, que exige uma grande capacidade técnica e interpretativa dos seus executantes. Sem dúvida, a editoração é fator fundamental para permitir um melhor entendimento, livre dos problemas que uma parte manuscrita antiga apresenta.

A execução da obra que gerou o produto deste trabalho, teve uma ótima repercussão com o publico, alunos e professores do 3˚ Festival Internacional de Música de Barra Mansa. Percebi o interesse na edição por parte de vários músicos. Um deles foi o grande violoncelista Mark Kosower (Principal violoncelista da Orquestra de Cleveland), que se mostrou bastante interessado em executar o Octeto em projetos que esteja envolvido.

O objetivo de facilitar o acesso ao Octeto, proposto neste trabalho, será concluído com a publicação da edição junto a esta dissertação, no site do PROMUS e da gravação audiovisual, postada no YouTube. Após um conhecimento aprofundado da obra, através dos estudos e da realização dos produtos aqui apresentados, pretendo levar a obra o máximo possível para os palcos de todo o país, ao lado de obras camerísticas com formação de Octeto, como os octetos de Felix Mendelssohn ou Max Bruch, ou as belíssimas obras de música de câmara do próprio Oswald.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães de. **Henrique Oswald, 1952-1931**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

CAVAZOTTI, André da Silva. **As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano:** Classificação dos Elementos Técnico-Violinisticos. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, UFMG, Belo Horizonte, 23 a 27 de abril de 2001.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de Edição.** [2014] disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034/3595>. Acesso em: 6 jun. 2019.

IGAYARA-SOUSA, Susana. **Repertório Coral:** Alguns aspectos sobre a edição de música. 2010. Disponível em: < palcosepaginas.blogspot.com>. Acesso em 10 ago. 2016.

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

MONTEIRO, Eduardo. **Henrique Oswald (1852-1931).** *Un compositeur bresilien au-dela du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano.* Tese (Doutorado em Musicologia, Sorbonne, París, 2000.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** São Paulo: Ricordi, 1981

Livro

MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: músico de uma saga romântica**. São Paulo: EDUSP, 1995

Partitura manuscrita

OSWALD, Henrique. ***Octtetto* de H. Oswald.** Florença: copia da original existente no arquivo nacional, feita no Rio de Janeiro, em 1956, S. G. A., encontrada na Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da UFRJ. 1899. Partitura Manuscrita

OSWALD, Henrique. ***Octtetto* Op. 27.** Florença: partitura original existente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. 1899. Partitura Manuscrita

Partitura publicada

OSWALD, Henrique. **Sinfonia op.27.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2001. Partitura

ANEXO – A

Henrique Oswald – *Ottetto op. 27*

Fac-símile da partitura manuscrita do compositor.

Código de Referência - BR AN, Rio; Código do Fundo: QJ; Fundo/Coleção - Família Henrique Oswald; Notação do documento - Caixa 4, Pacote 4 (Otteto – 4 violinos, 2 violas, 2 violoncelos). Consulta realizada no dia 22/05/2018.

ARQUIVO NACIONAL
Legado Histórico

Ottetto

4 Violini, 2 Viole, 2 Violoncelli

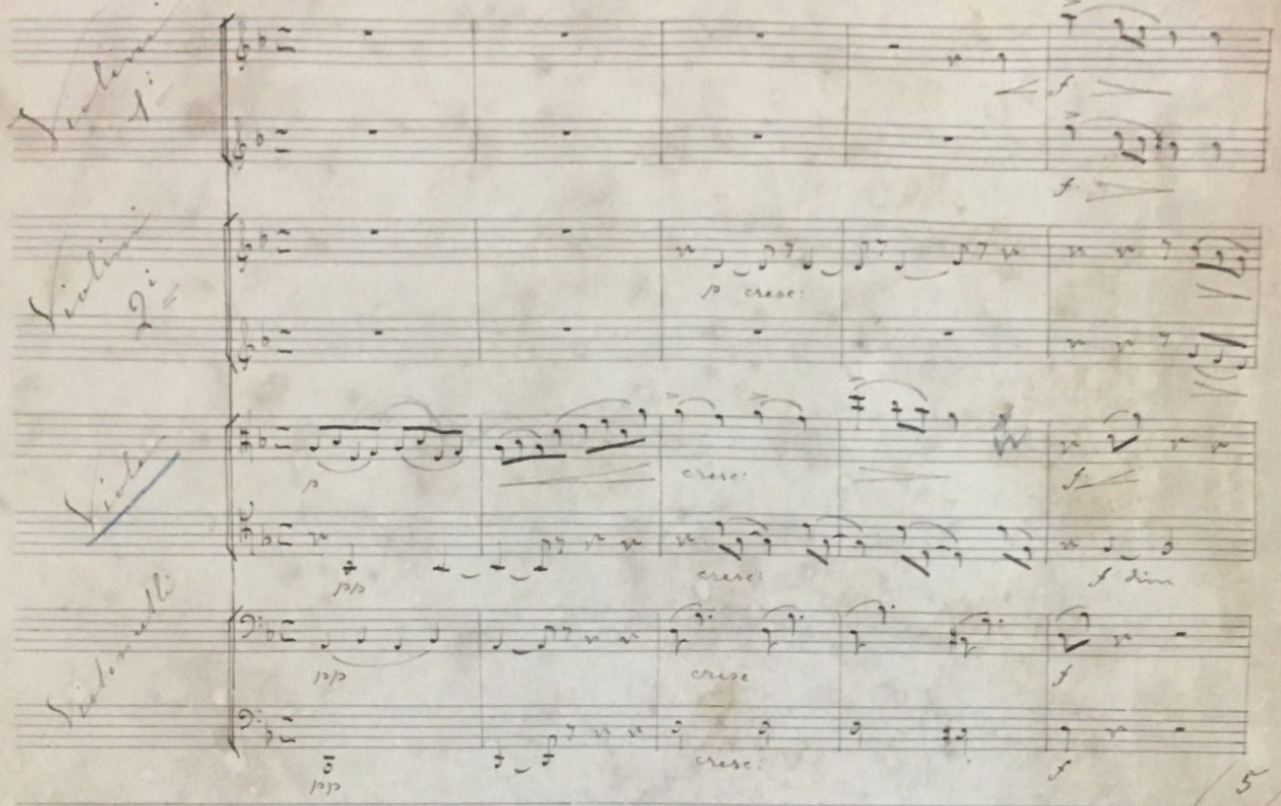
Astrada

op. 27

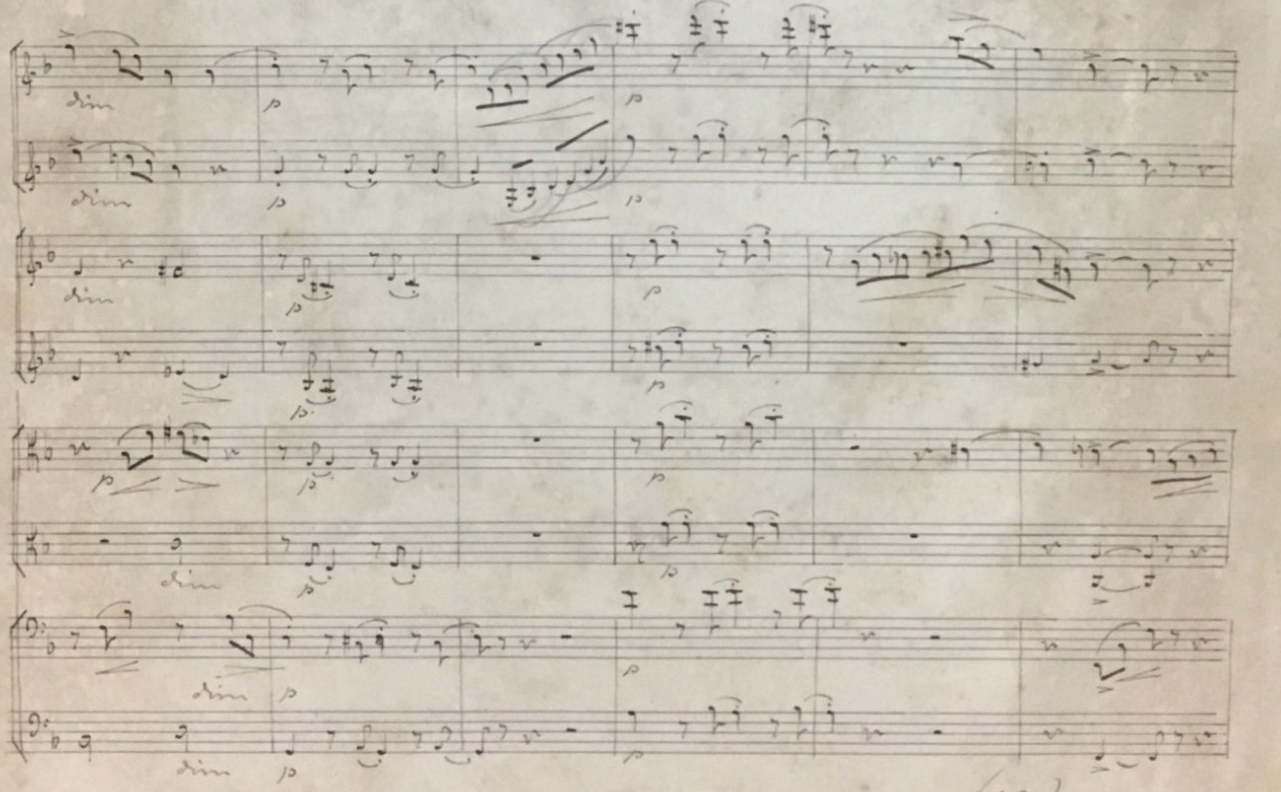
22

1°

Allegro agitato.



(5)



(10)

ARCHIVO NACIONAL
Sección Historica

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

cresc.

p

p.

(15)

A

ff

dim

ff

dim

ff

dim

ff

dim

f

dim

dim

1º Temp.

p.

f

dim

p.

f

dim

p.

p

(20)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

(25)

p cresc.

cresc.

cresc.

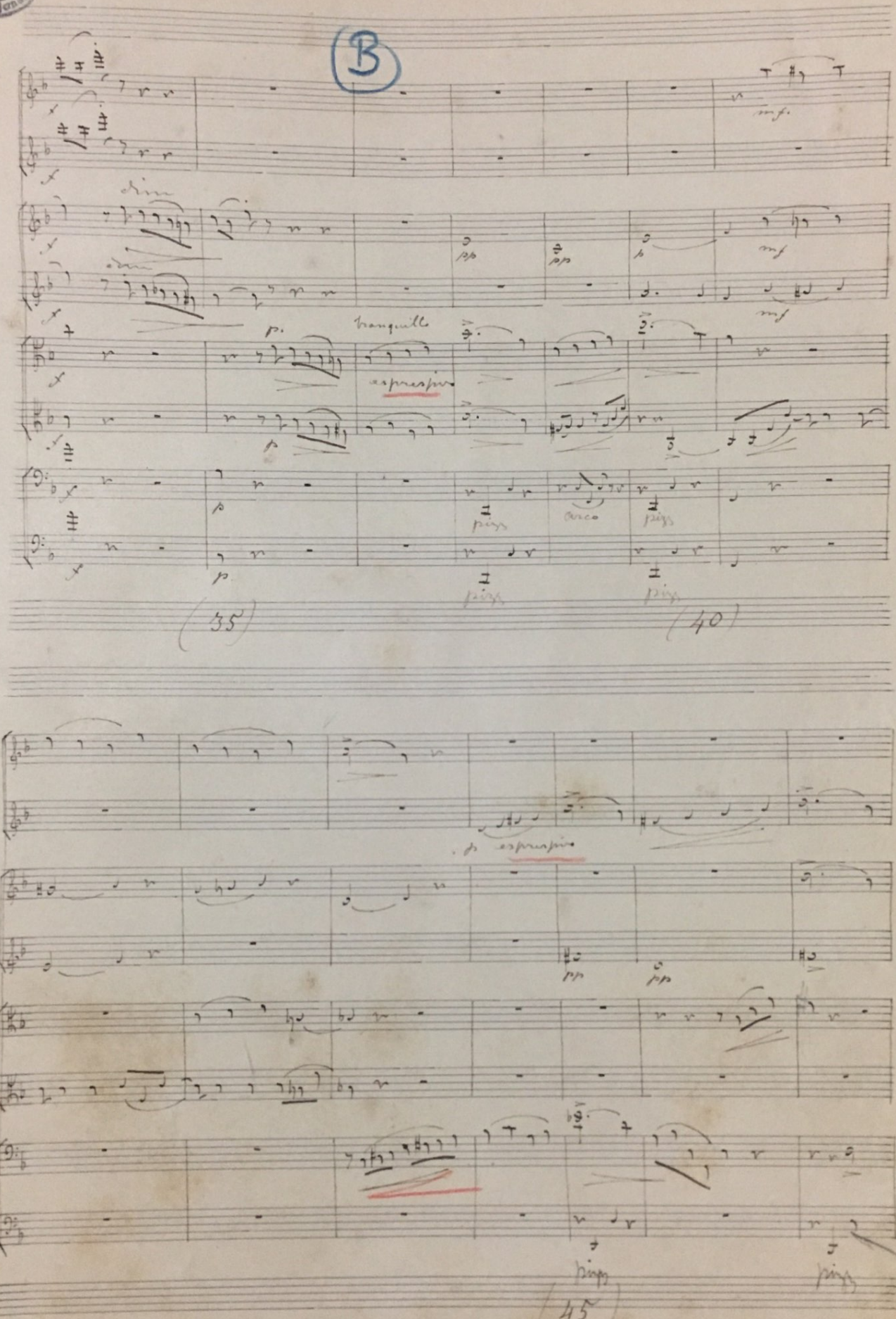
cresc.

cresc.

(30)

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica
Rio de Janeiro

B



C

cresc.

cresc.

cresc.

mf

(50)

8va

(55)

ARQUIVO NACIONAL
Seção de Música

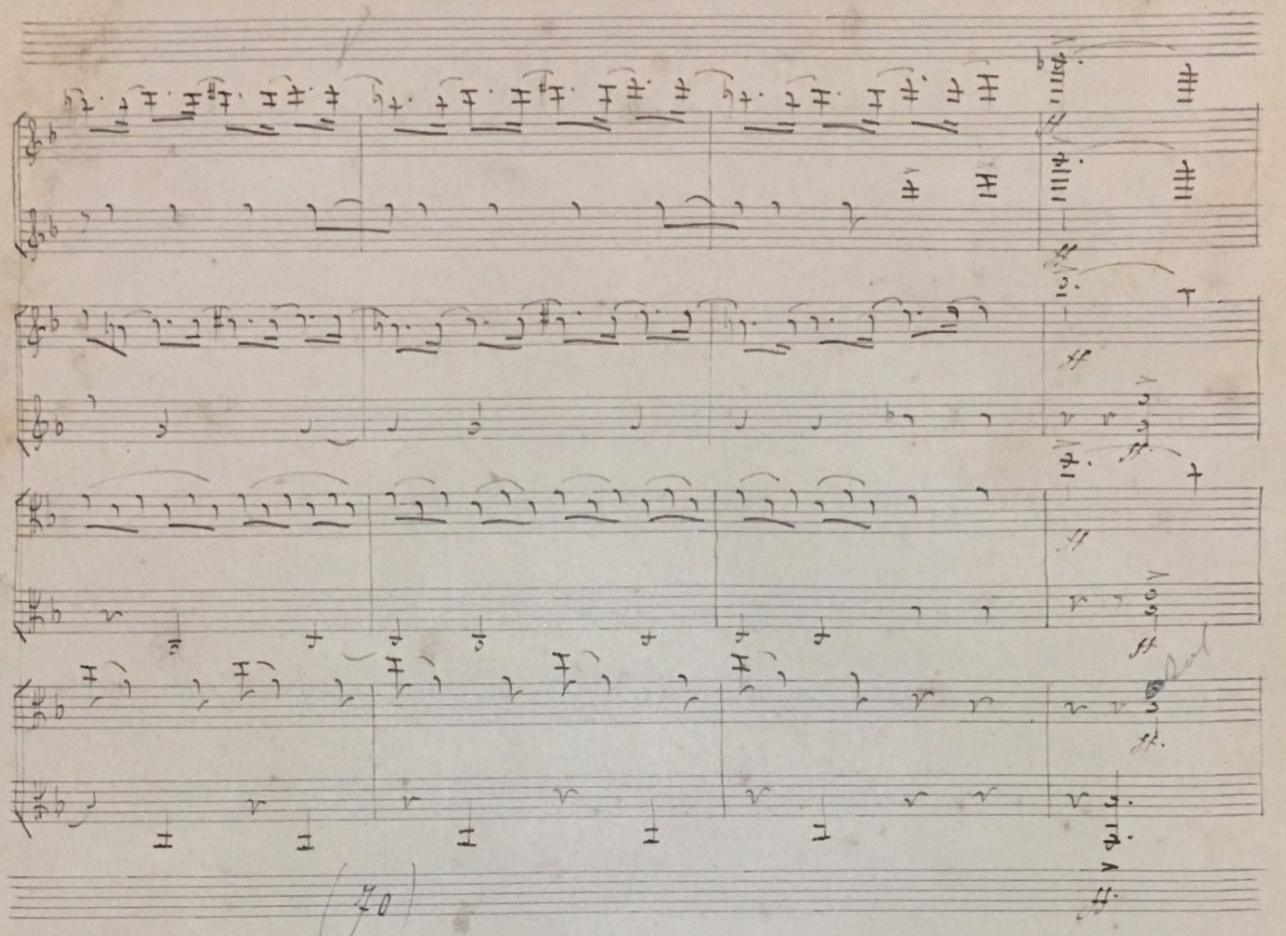
ff

(60)

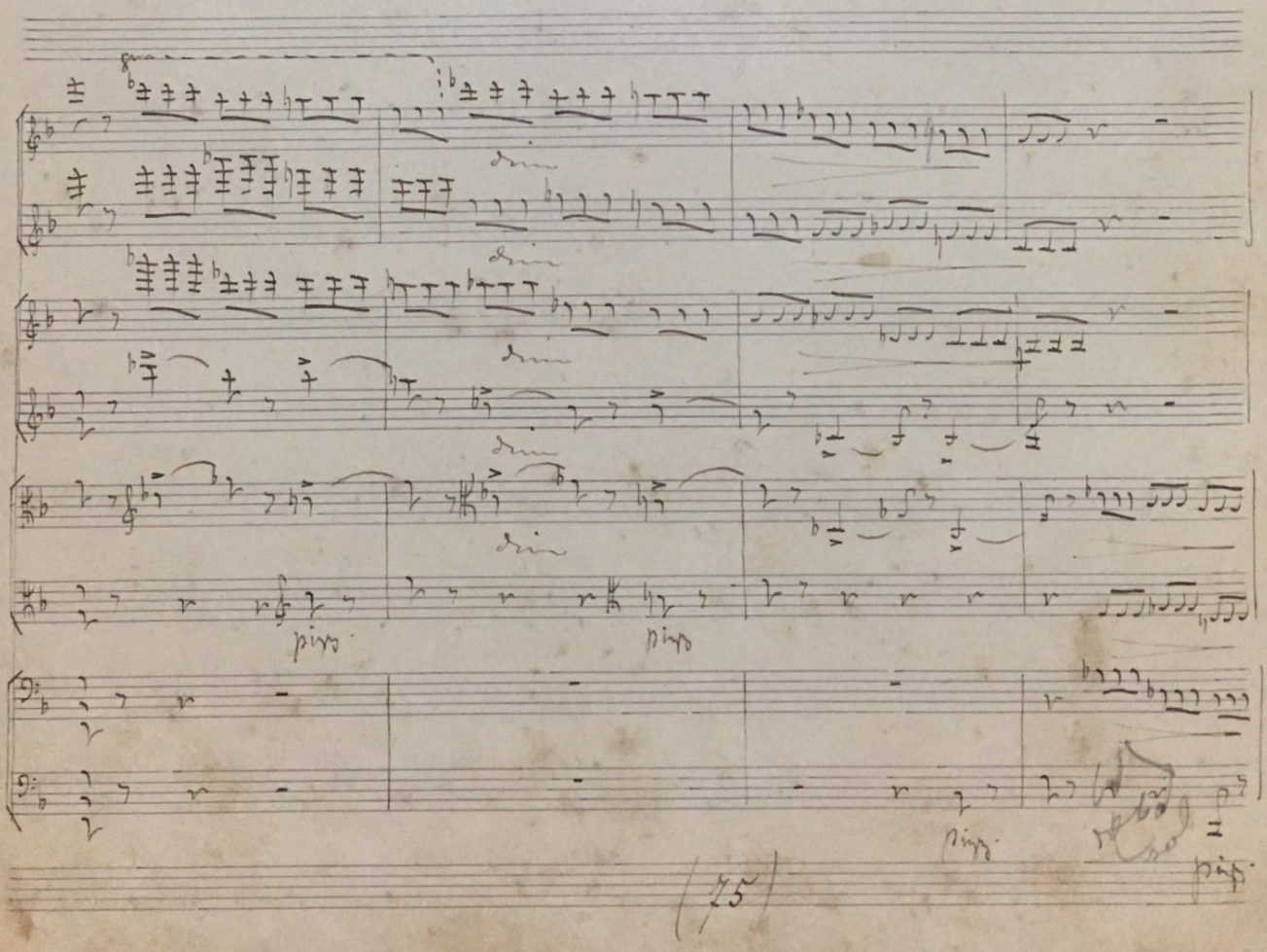
D

cresc.

(65)



(70)



(75)

Arquivo Nacional
Seção Histórica
Rio de Janeiro

1ª Volta

2ª Volta.

(18)

(18)

E

(85)

cresc.

cresc.

cresc.

(90)

(F)

cresc. molto

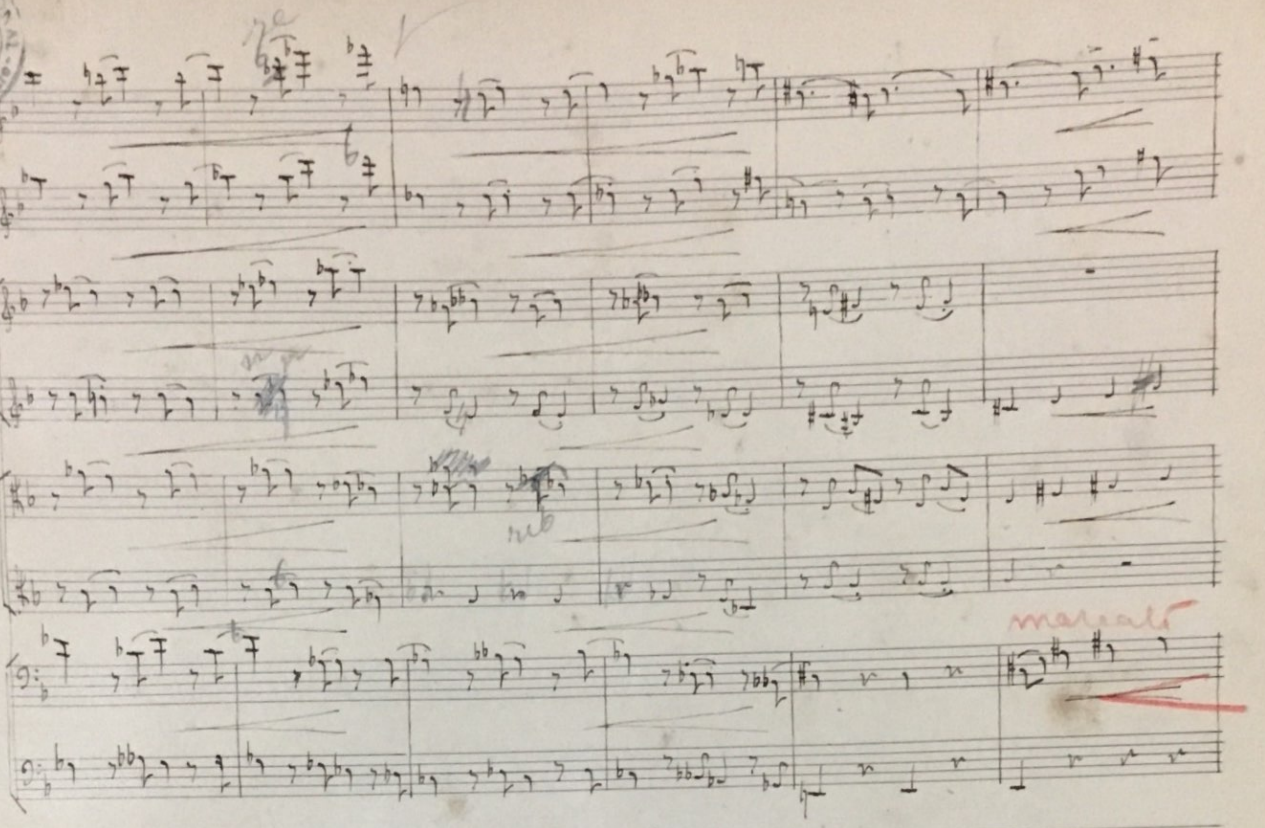
cresc. molto

cresc. molto

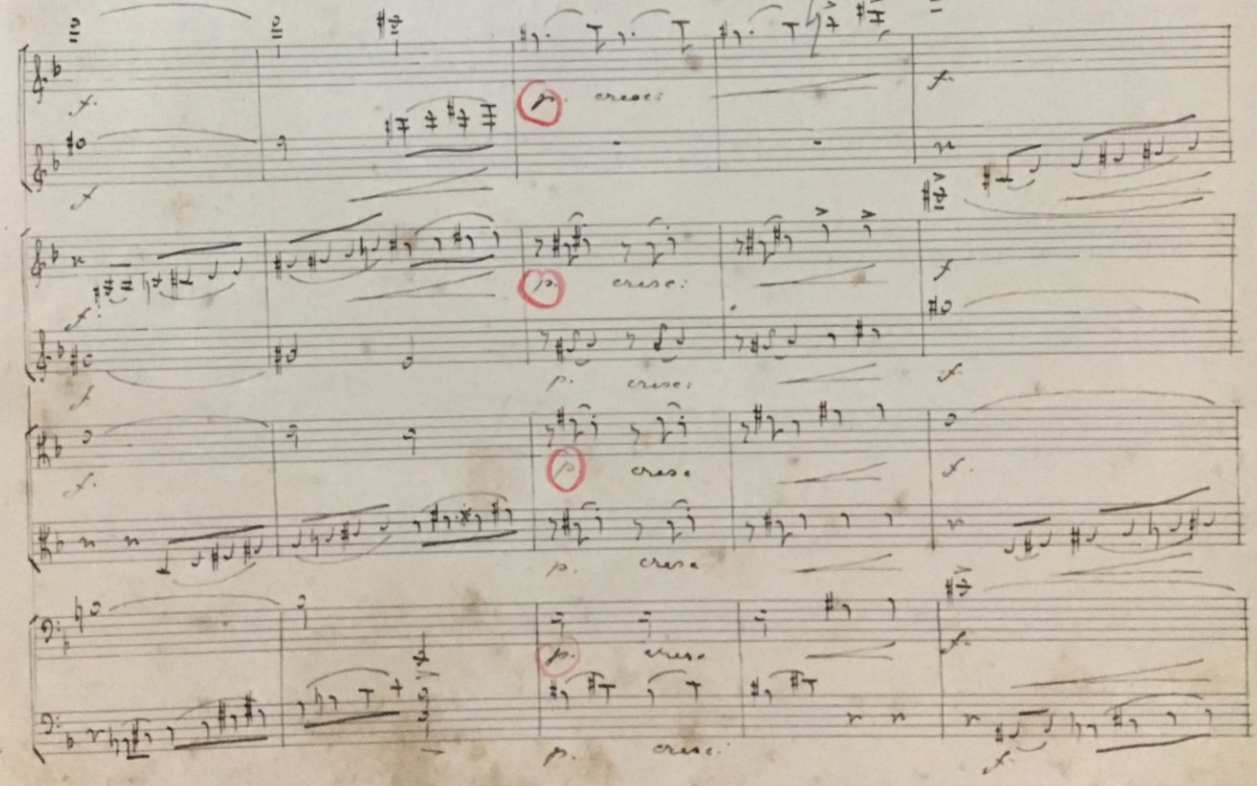
cresc. molto

(95)

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica



(100)



(105)

(110)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

(115)

(120)

(125)

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

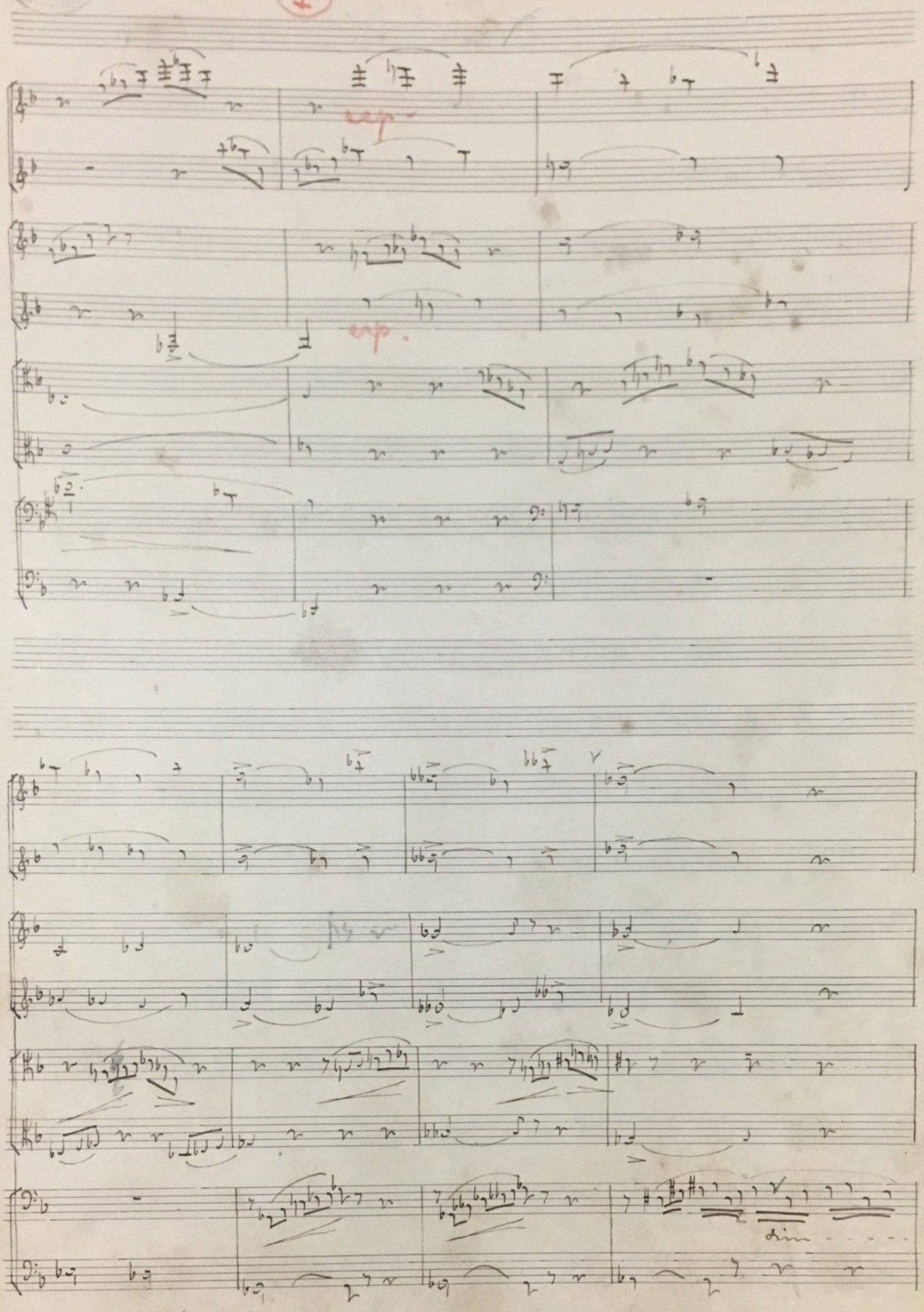
(130)

espressivo

(135)

ARCHIVO NACIONAL
Fondo Historico

I



(145)

Arquivo Nacional
Seção Histórica

J

1º Temp.

p. cresc.

poco rit

1º Temp.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

(150)

f dim p.

f dim p

dim p

dim p

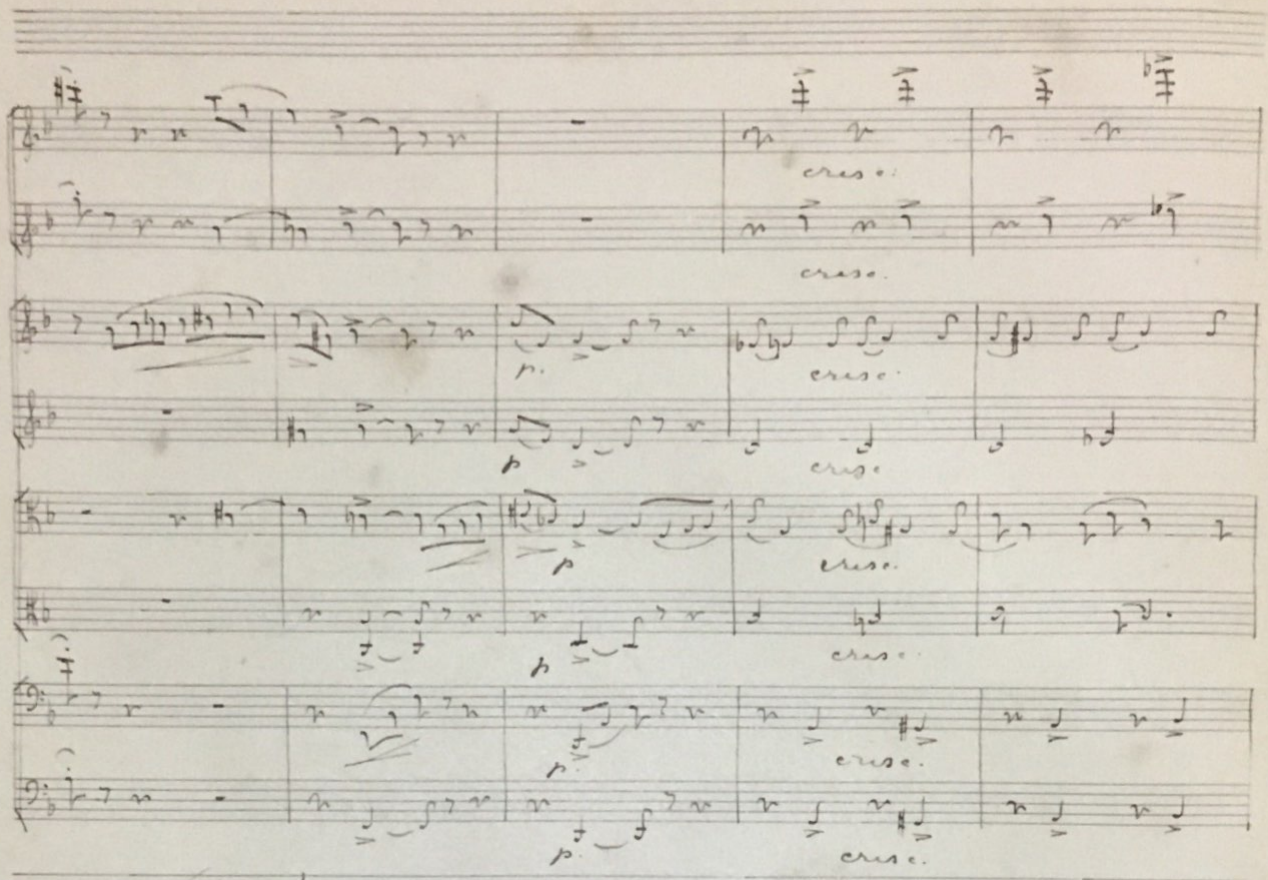
dim p

dim p

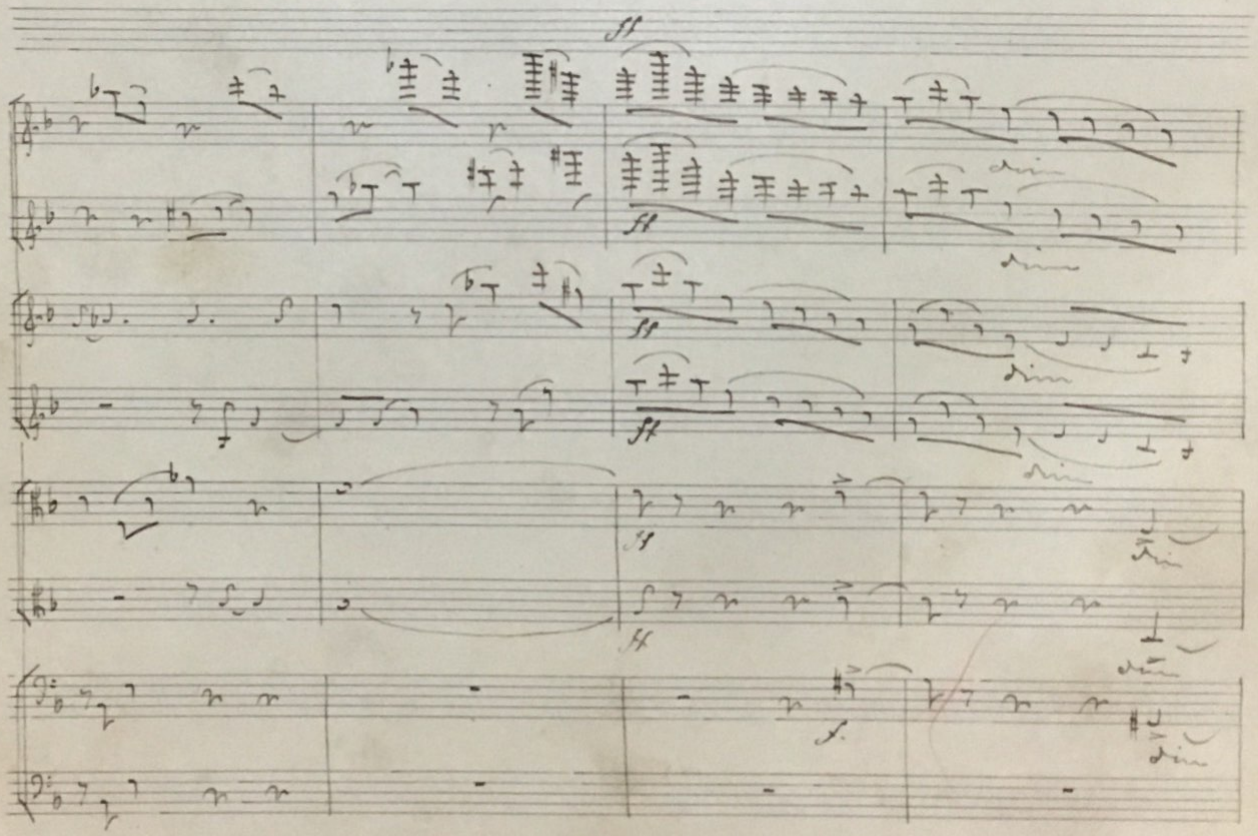
dim p

dim p

(155)


cresc.
cresc.
p.
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p.
cresc.
p.
cresc.

(160)


ff
dim
ff
dim
ff
dim
ff
dim
ff
dim
f.
dim

(165)

Secção Histórica

p.

p.

p

p.

p.

p

pp

pp.

pp.

pp

poco

(170)

K

mf

cresc

p.

mf

mf

p.

p

p

pizz

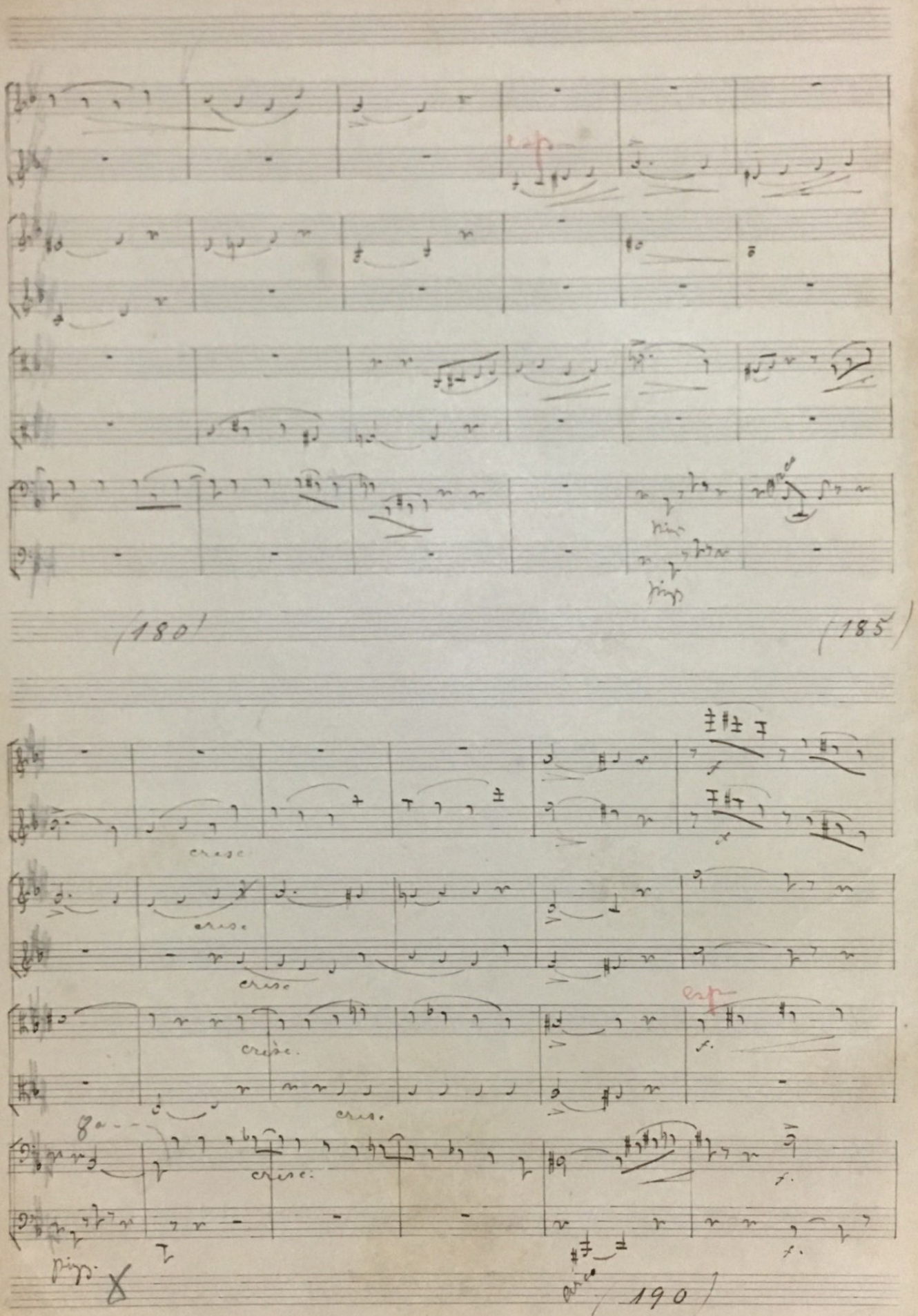
pizz

8va

pizz

pizz

(175)


(180)
(185)
cresc
cresc
cresc
cresc.
cresc.
cresc.
(190)

Arquivo Nacional
Rocha Miranda

(195)

(7)

p. cresc.

(200)

(205)

Berlin Akademie

(210)

mf

(215)

(220)

Arquivo Nacional
Seção Histórica
Rio de Janeiro

225

(230)

II°

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

pizzicato

pizzicato

(5)

(10)

ARQUIVO NACIONAL
Rio de Janeiro
Secção Historica

(15)

(20)

Var. I.ª

mezz'arco (leggiero)

mezz'arco

(25)

(30)

(35)

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica

(104)

(45)

(50)

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

(Sordini)

(Sordini)

Sordine

cresc

Cedez

(55)

Var. IIa

cantabile

p

cresc

pp.

(Sordini)

(Sordini)

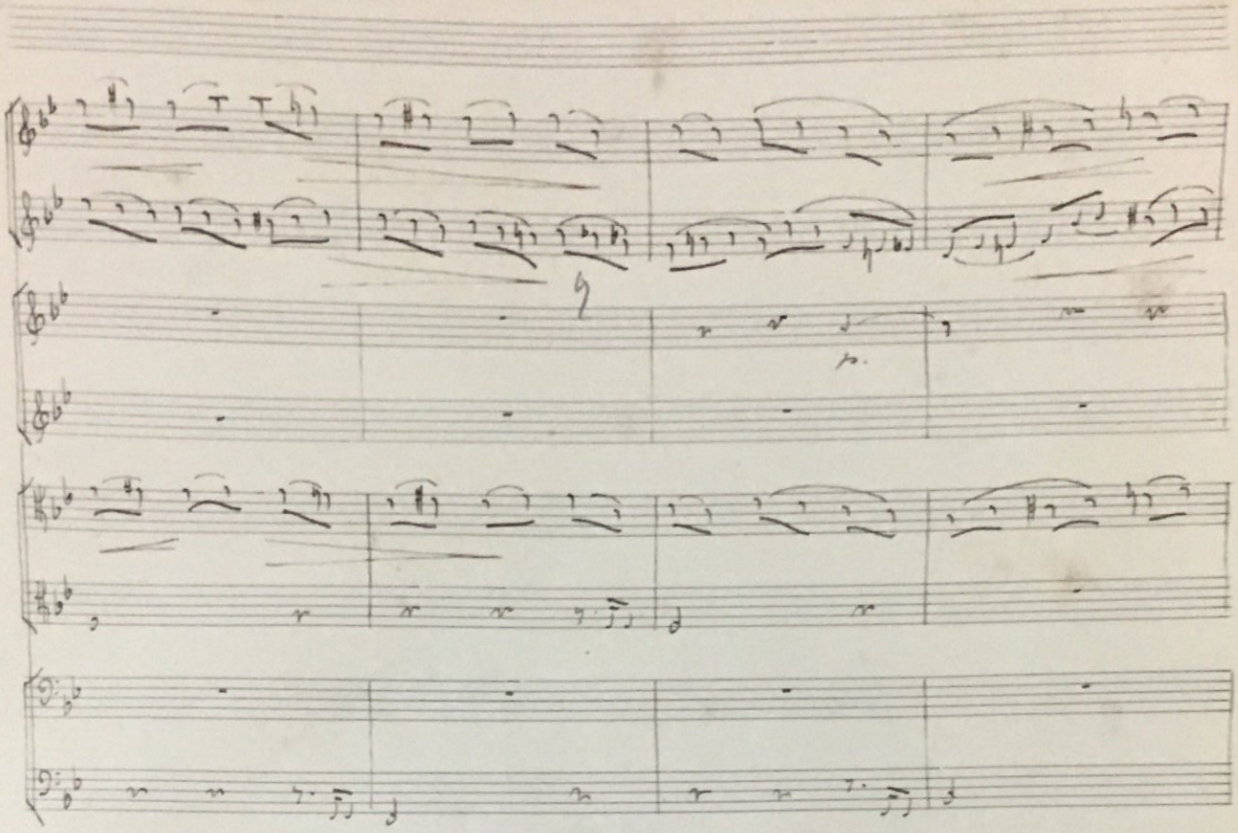
p

(Sordini)

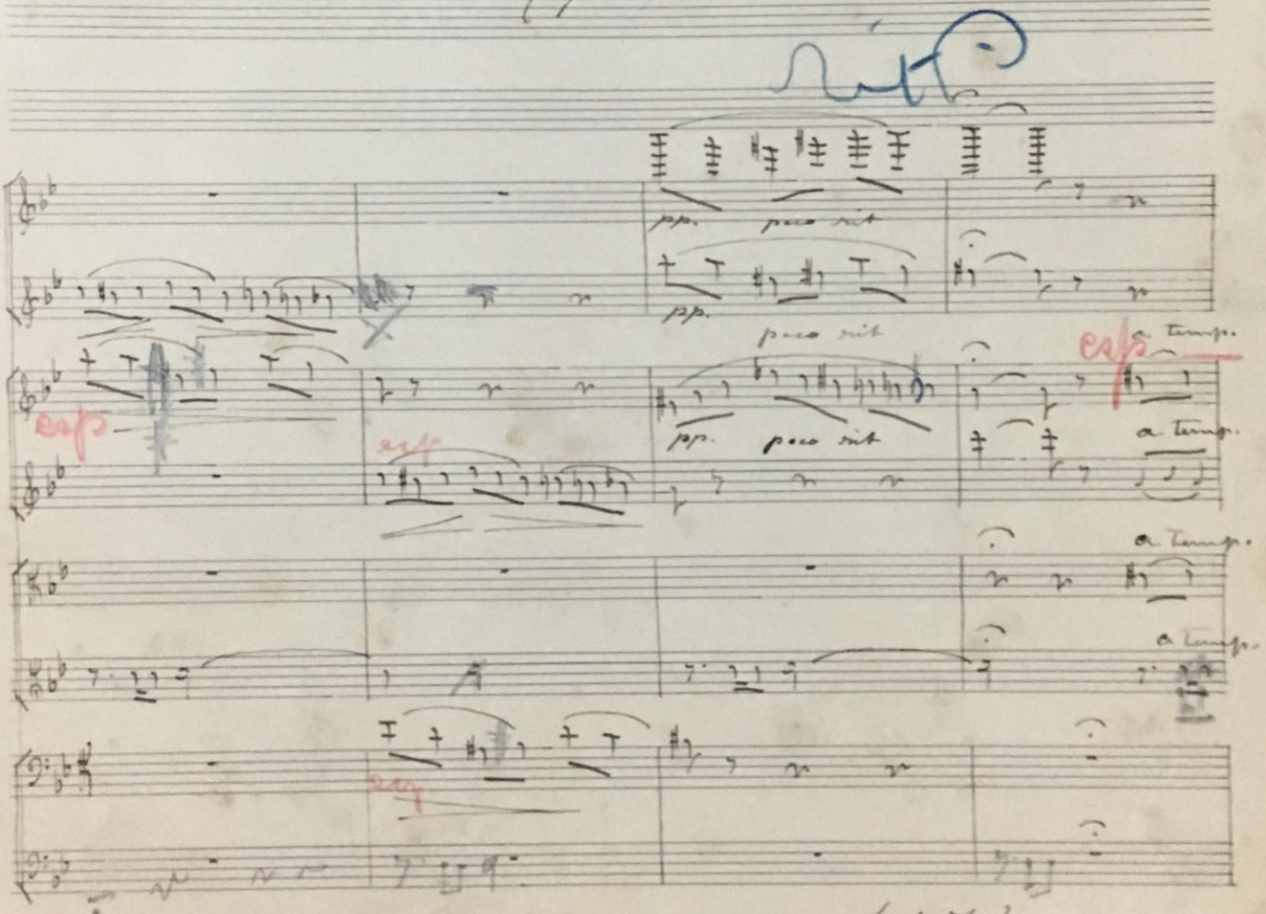
p

(50)

(65)


p.

(70)


pp.
poco rit
pp.
poco rit
pp.
poco rit
esp
a tempo
a tempo
a tempo
a tempo
esp
esp
esp

(75)

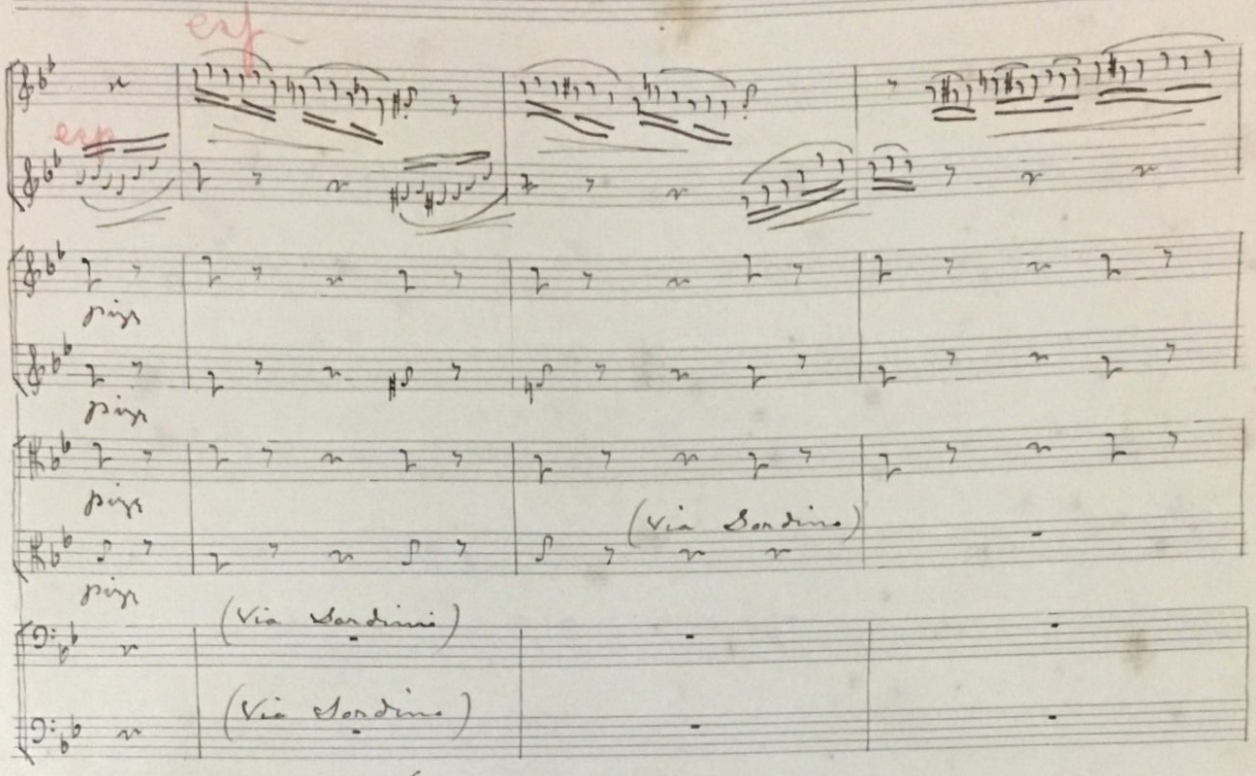
Via Sordini

Via Sordini

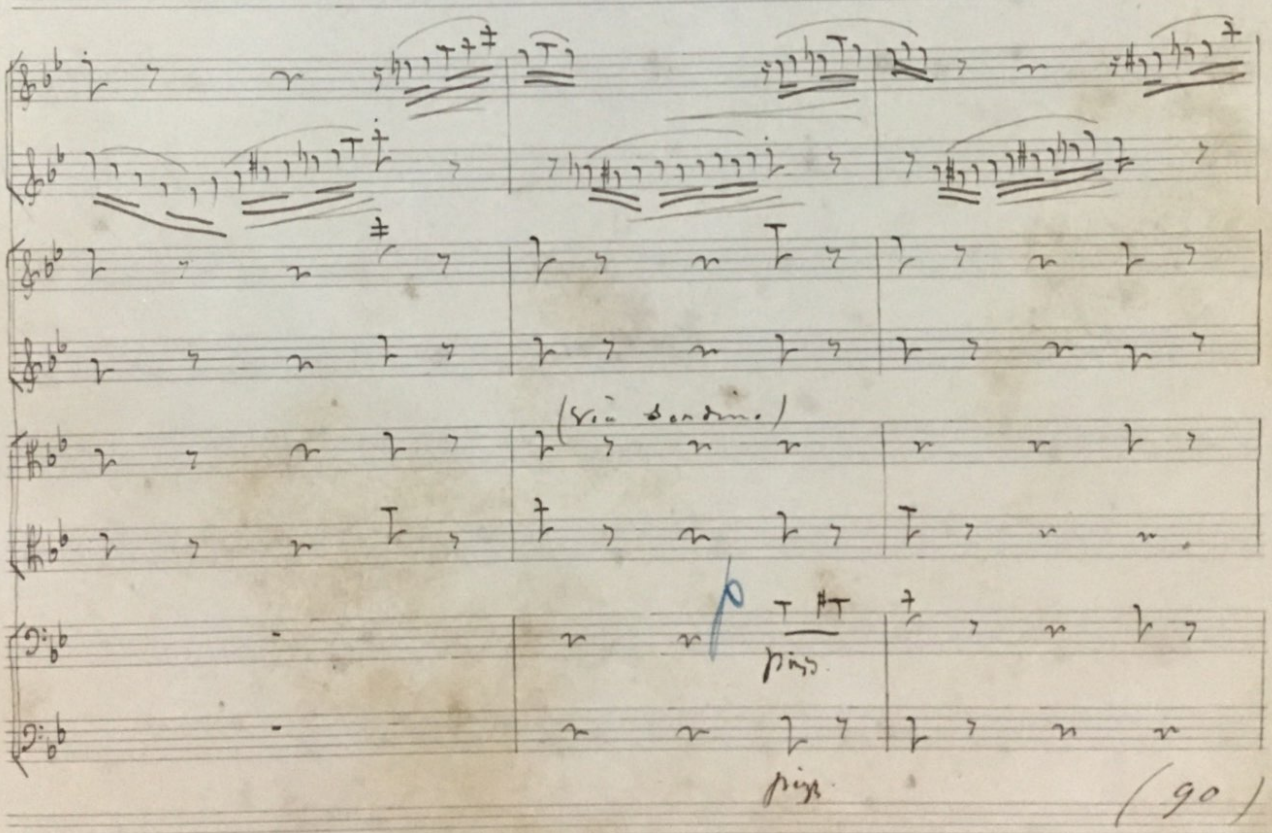
(80)

2i Violini

Boetio Bibliotheca



(85)



(90)

Via Sordino

Via Sordino

pizz.

pizz.

arco

pizz.

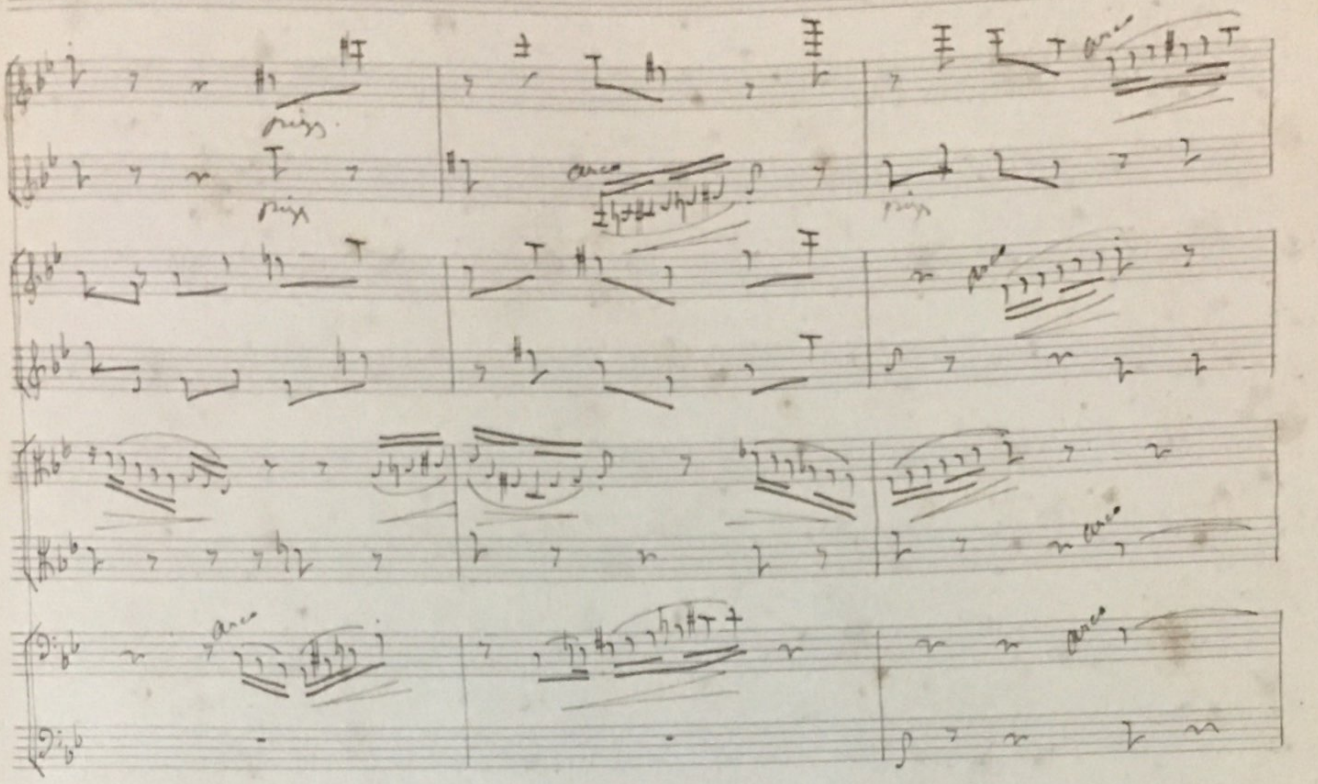
arco

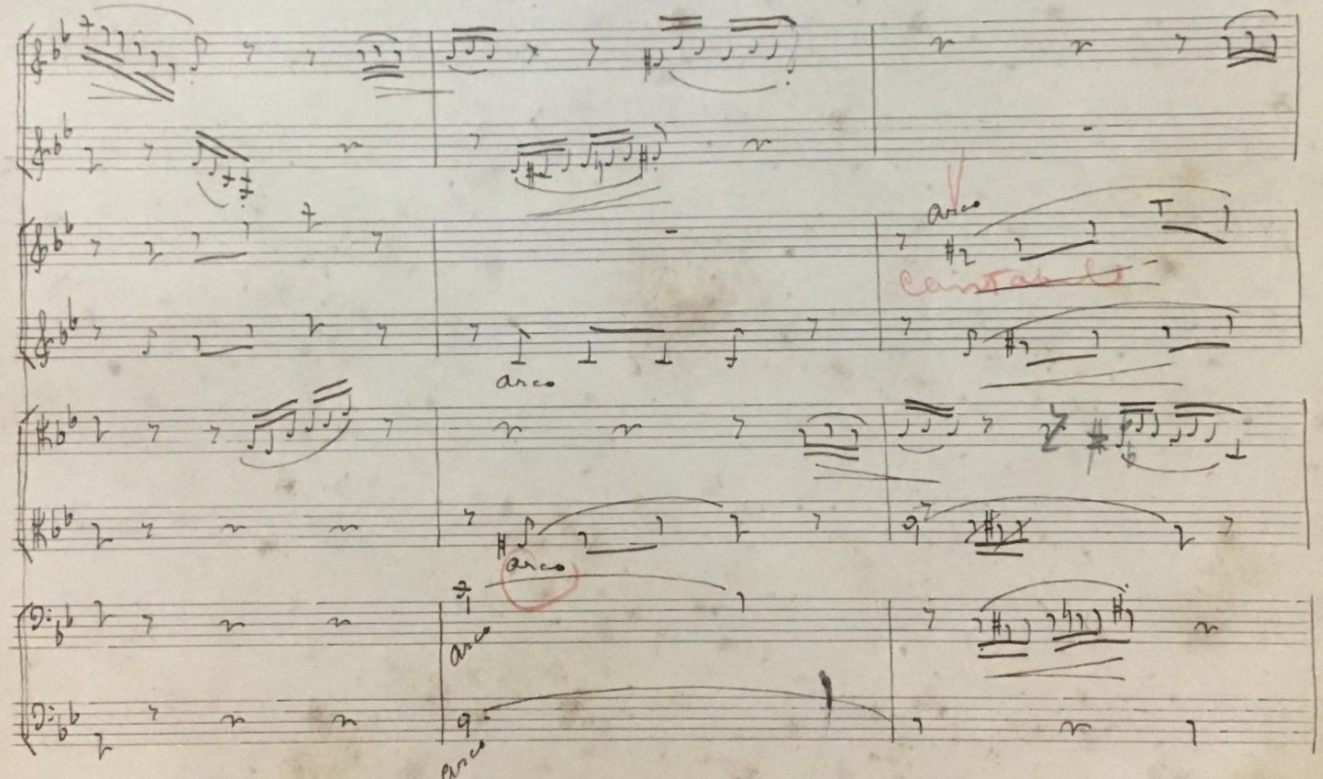
arco

pizz.

pizz.

Centro Histórico





(105)

Histórico

(110)

(115)

(120)

(125)

(Sordino)

pp

cresc.

poco cresc.

(Sordino)

poco cresc.

pizz

(Sordino)

Arco

pizz

pizz

(Sordino)

pizz

(136)

(135)

Adagio

pp

pp

pp

pp

pp

Arco

pp

Arco

pizz

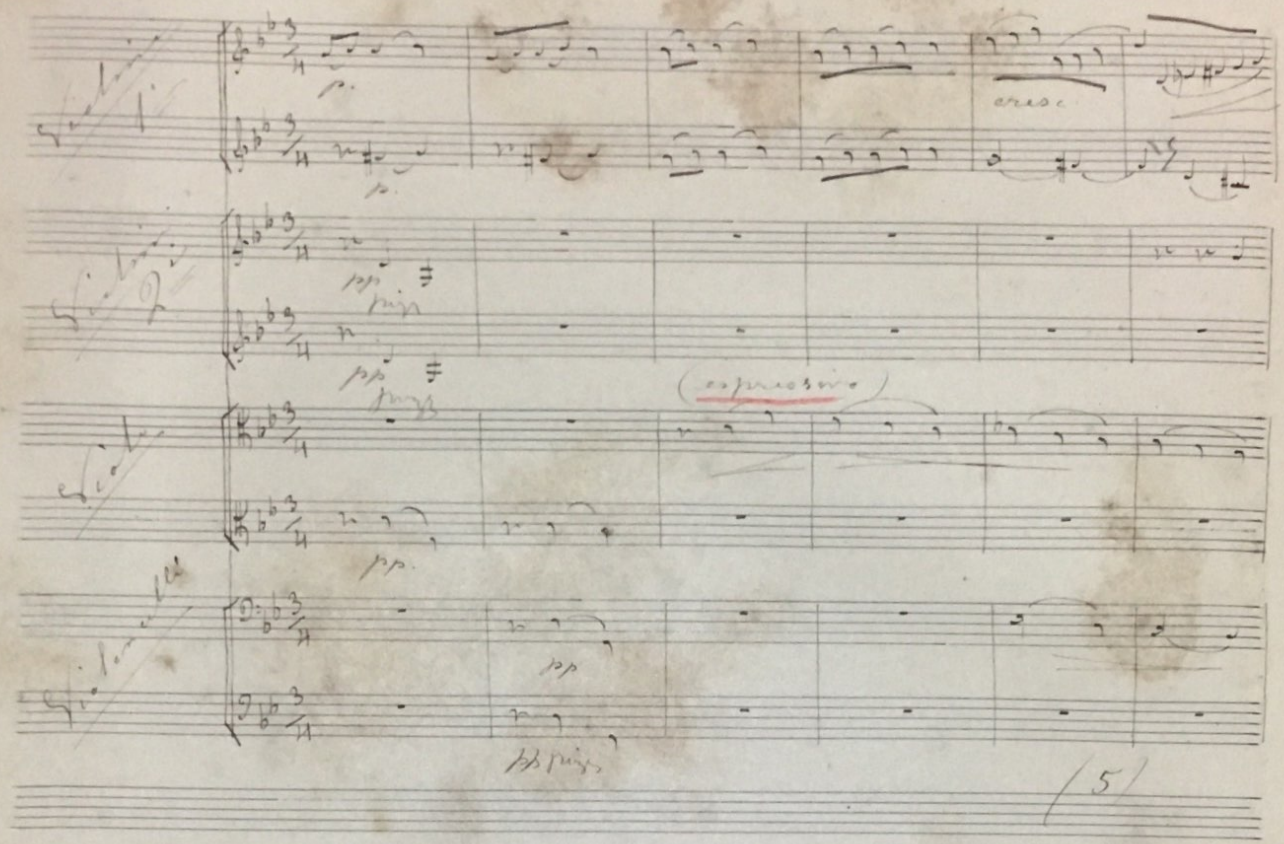
Arco

pp

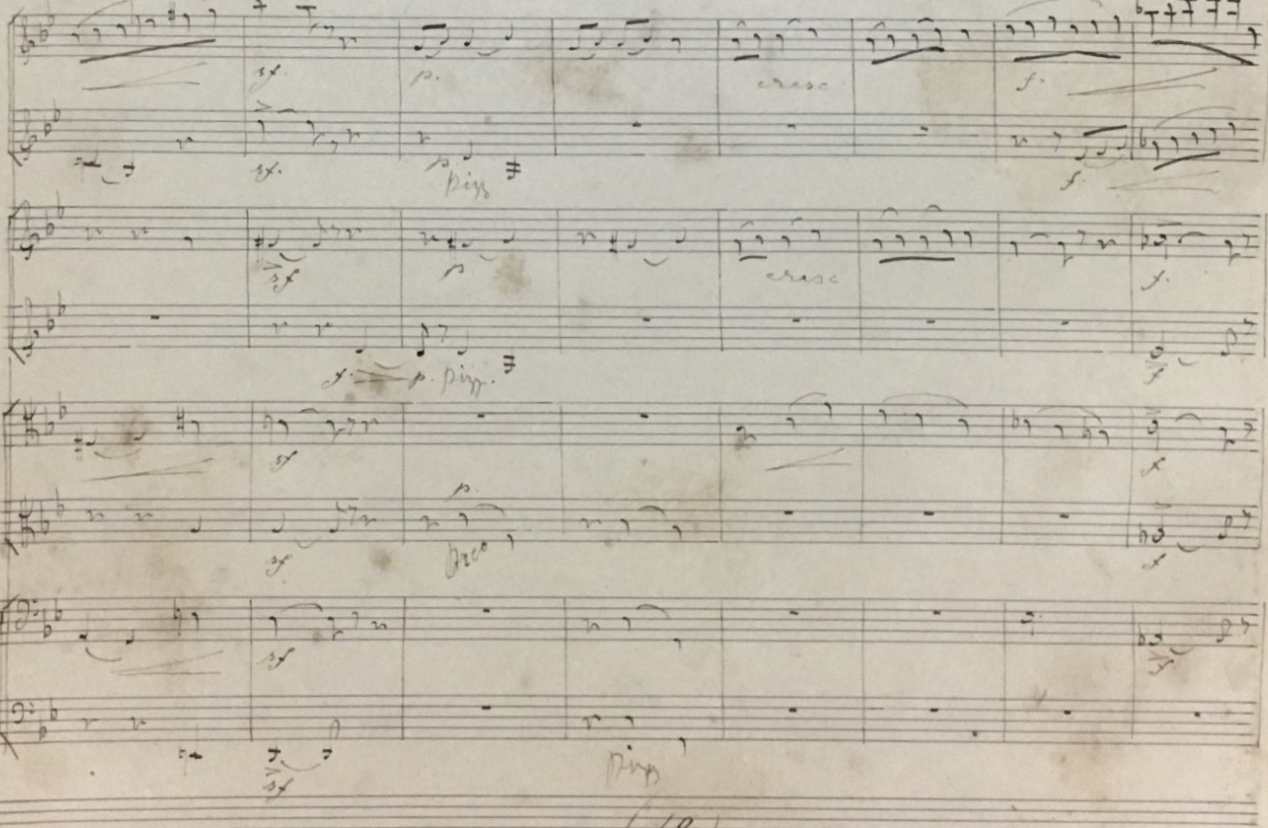
(146)

(145)

(Tempo di Minuetto)



(5)



(10)

Arquivo Nacional
Seção Música
Rio de Janeiro

A

(15)

(20)

(25)

B

(30)

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

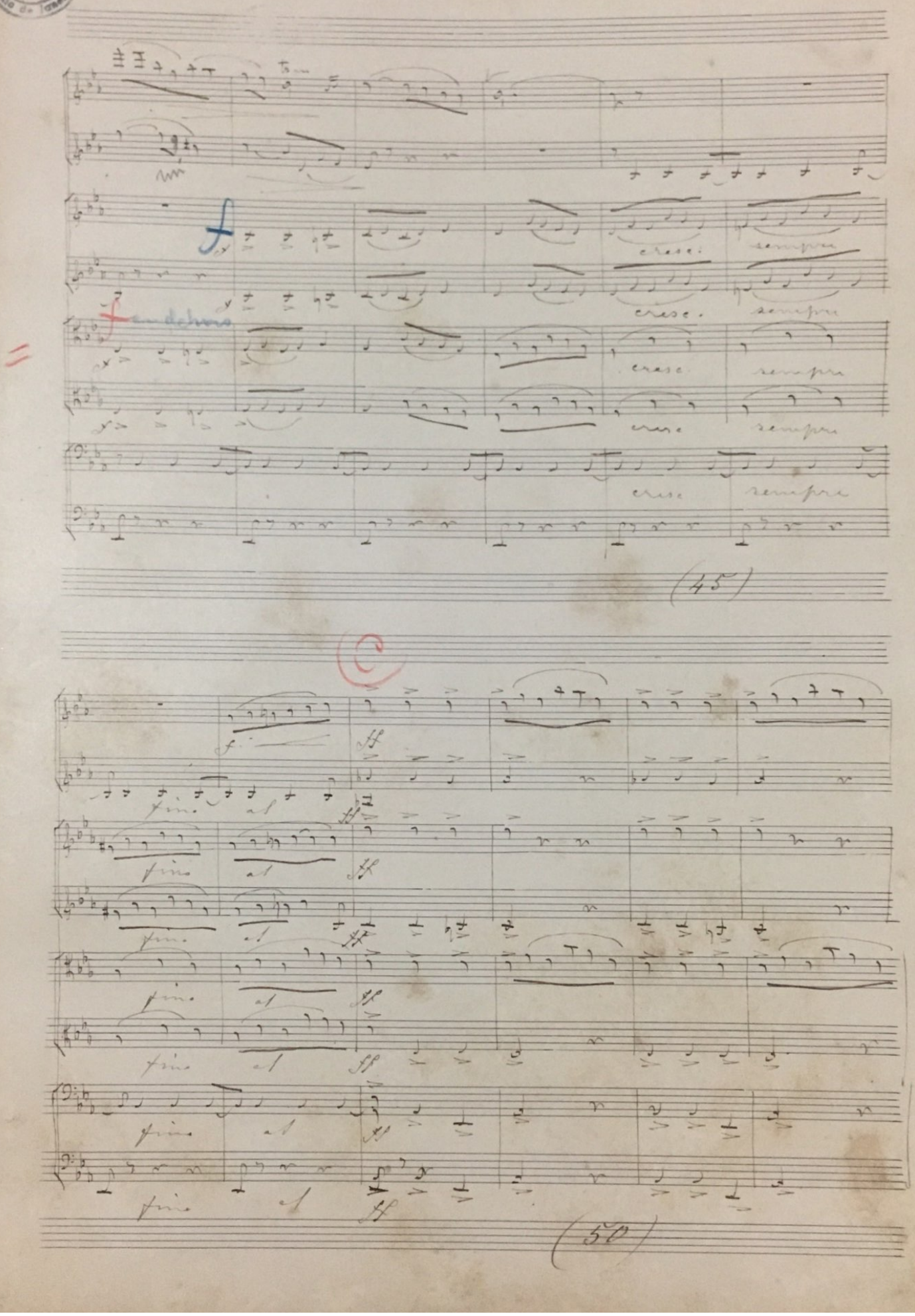
cresc. poco a poco

cresc. poco a poco.

(35)

(40)

ARQUIVO NACIONAL
Secção Histórica
Rio de Janeiro



p

(55)

(60)

ARCHIVO NACIONAL
Sección Historica

D

p. marcato

p. marcato

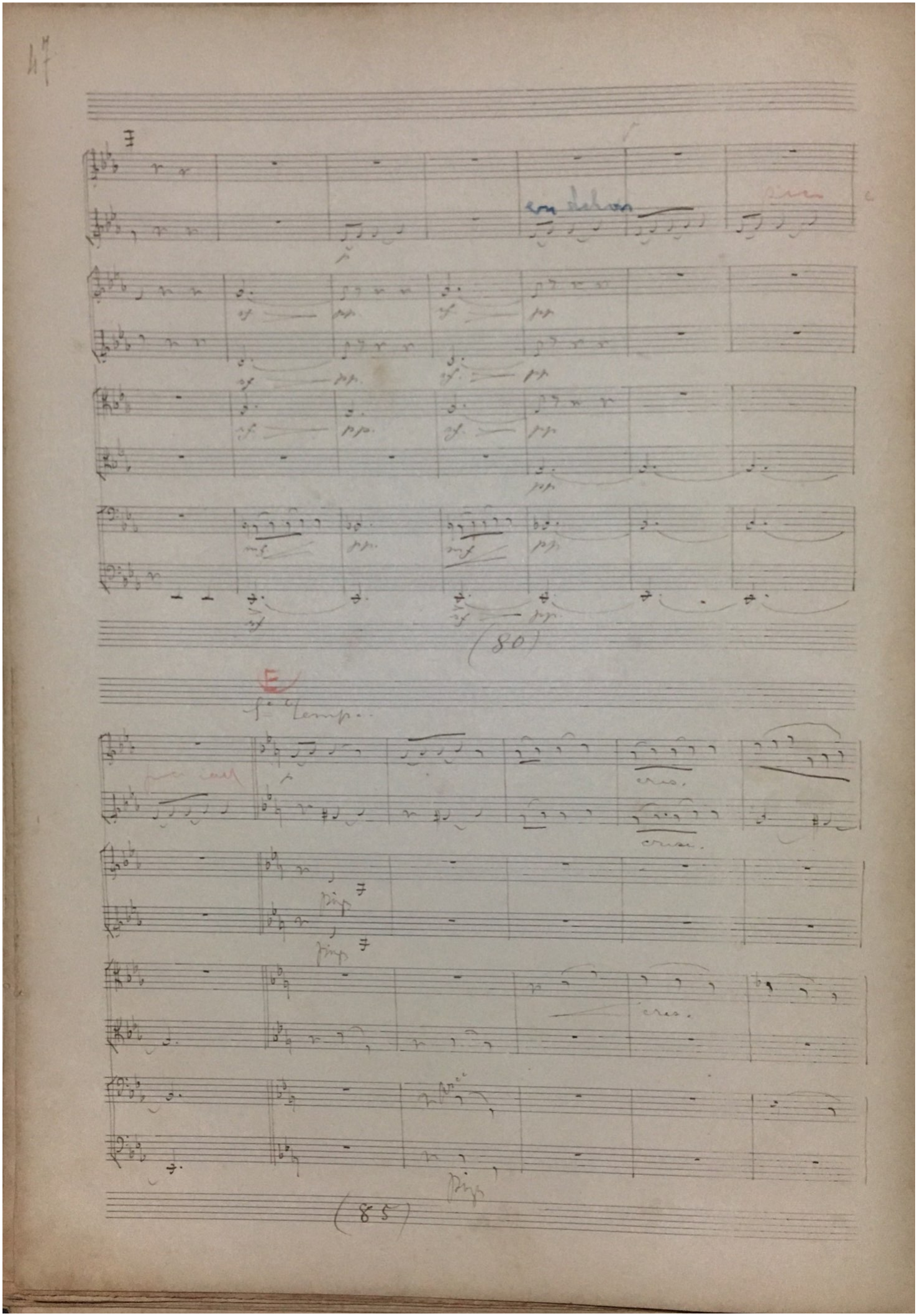
(65)

(70)

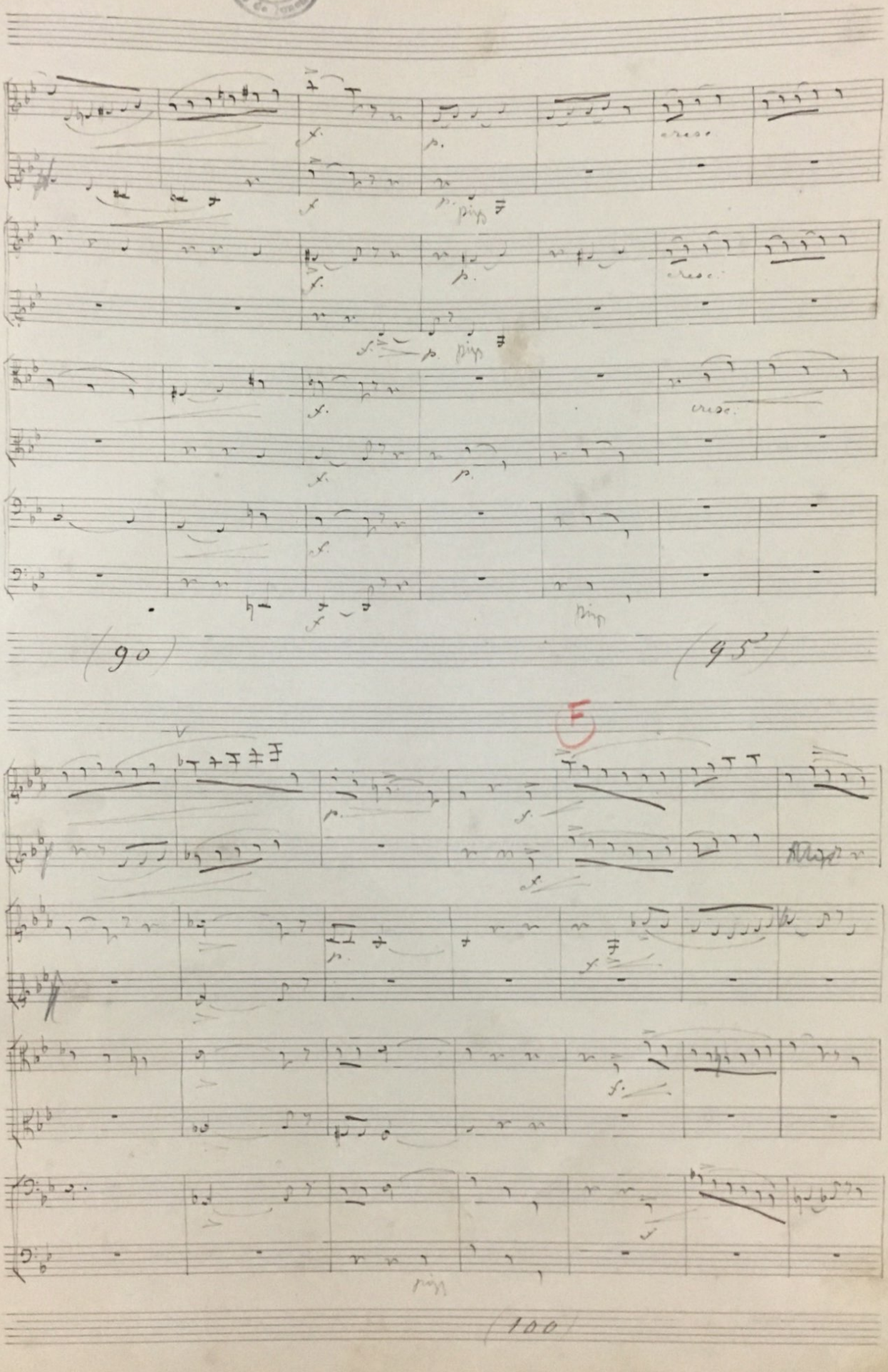
p. marcato

p. marcato

(75)


(80)
E
(85)

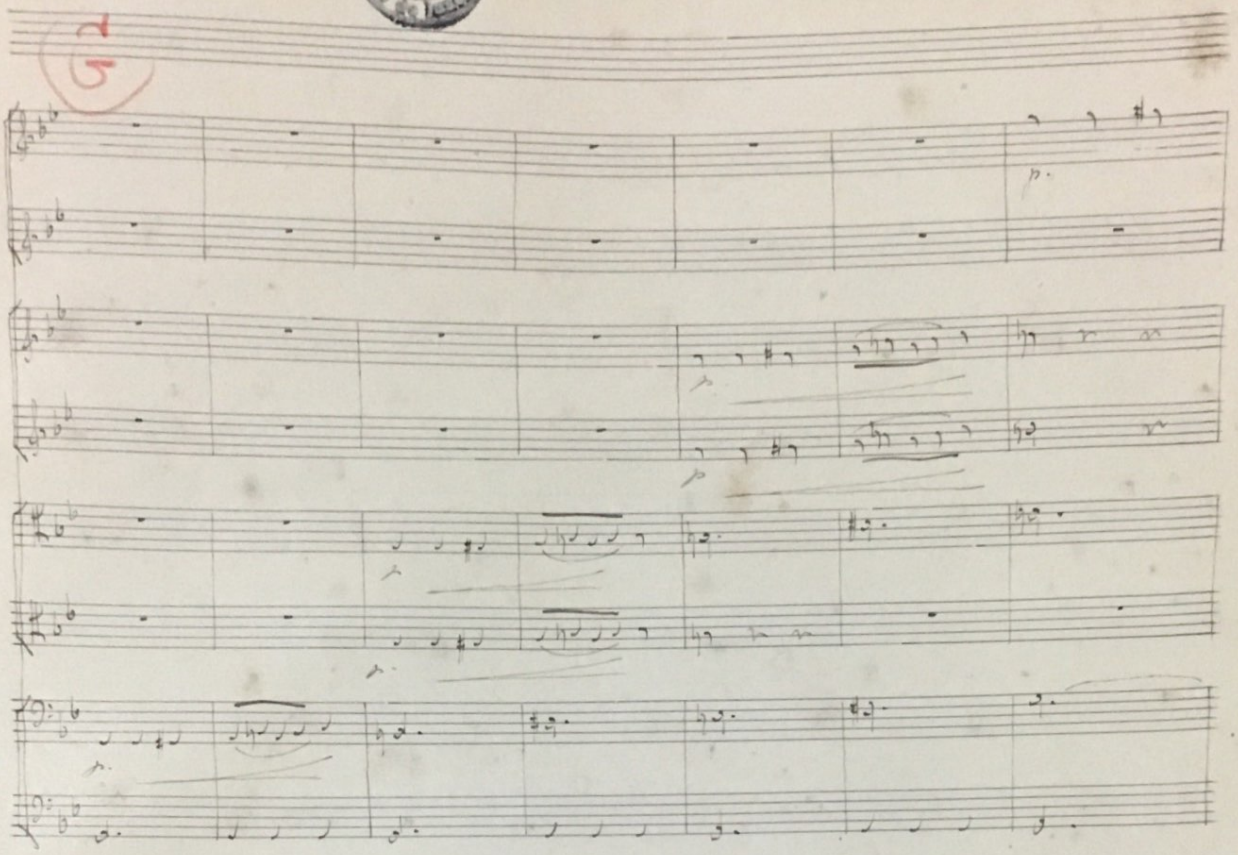
Secção Histórica



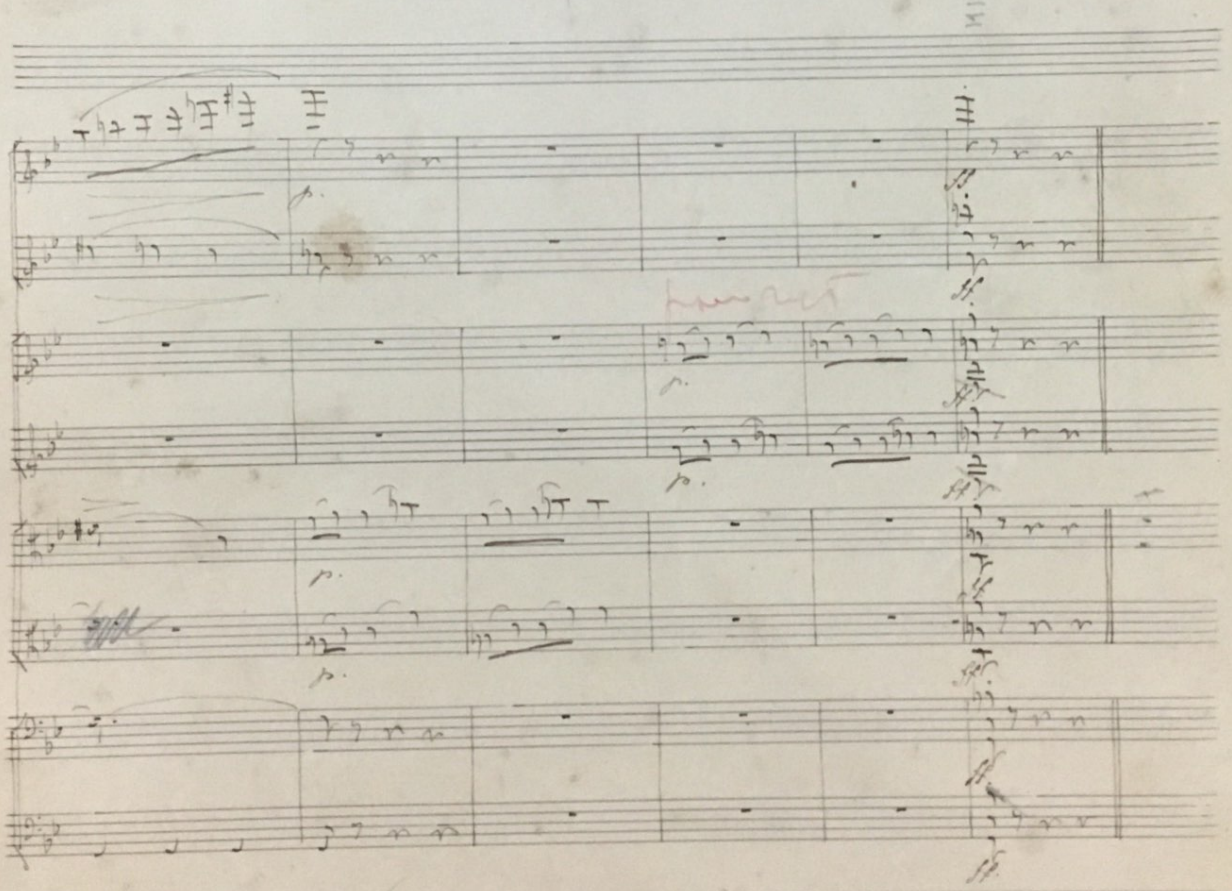
(105)

(110)

(115)



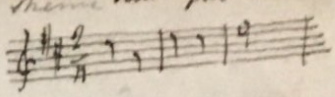
(120)



(125)

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica

Thême donné par Mad. A. G. 52



IV.

Molto allegro

Violon I.

Violon II.

Violoncelle

x. bien marcato

x. bien marcato

(5)

p. cresc.

p. cresc.

x.

x.

x.

x.

(10)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

(15)

(20)

(25)

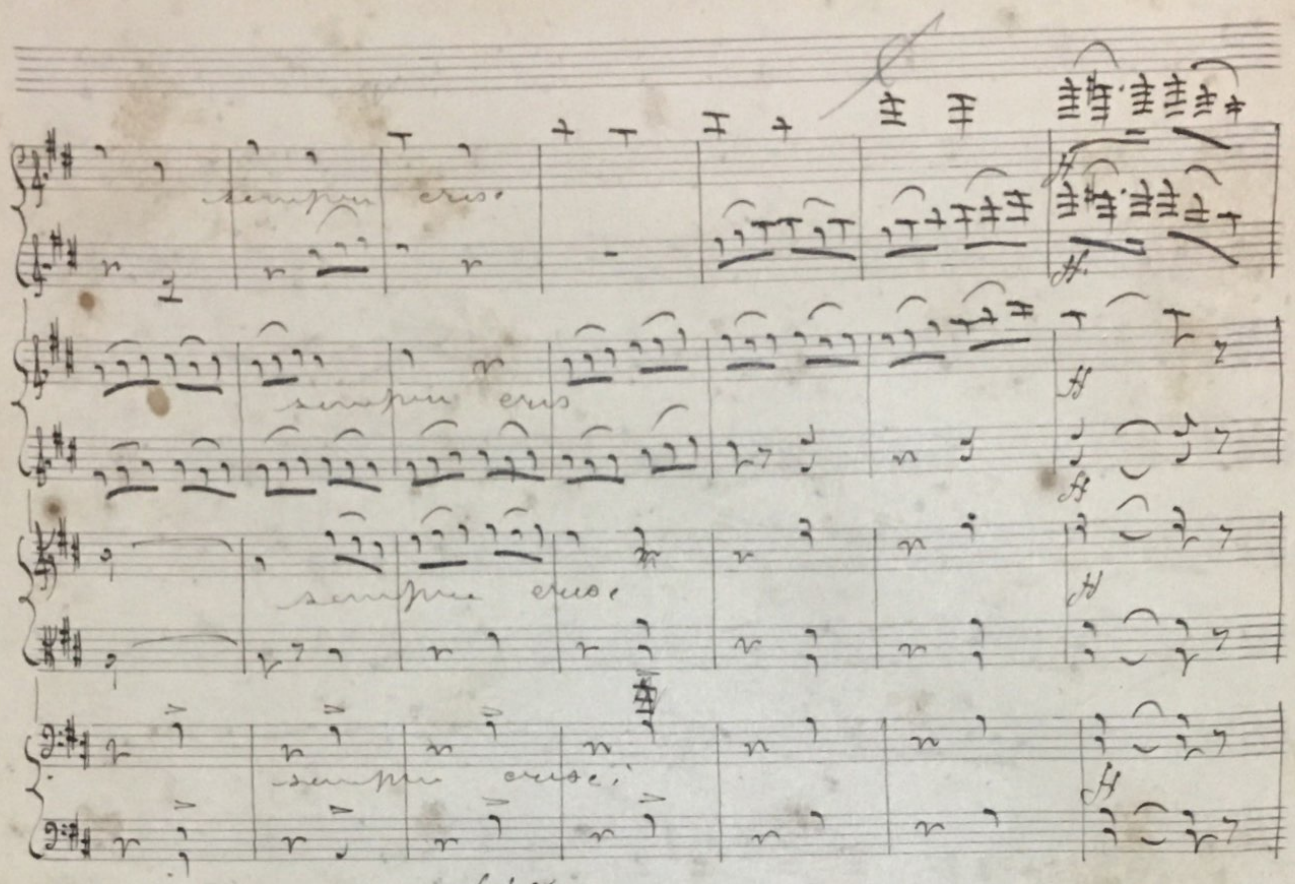
ARQUIVO NACIONAL
Secção
Historica

(30)

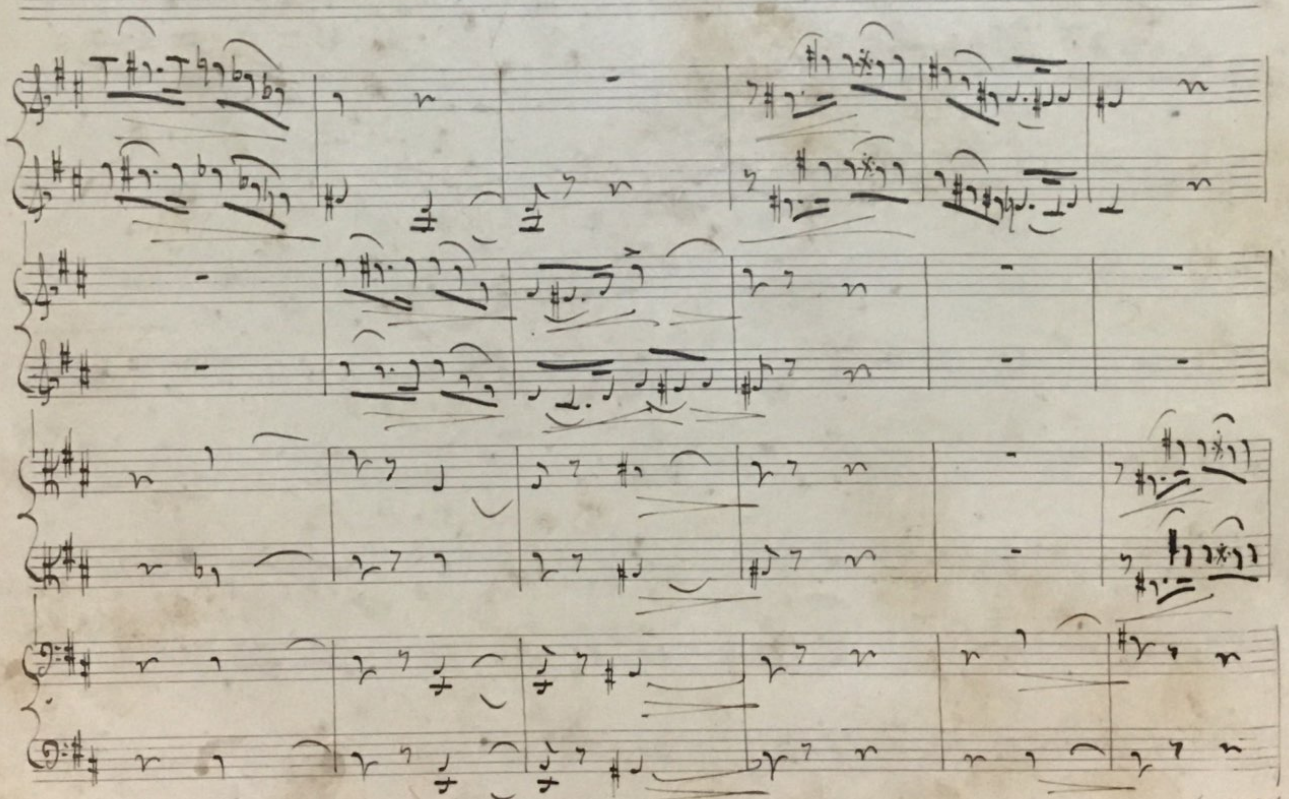
(35)

A

(40)



(45)



(50) (55)

Arquivo Nacional Secção Historica

B

poco meno

dim

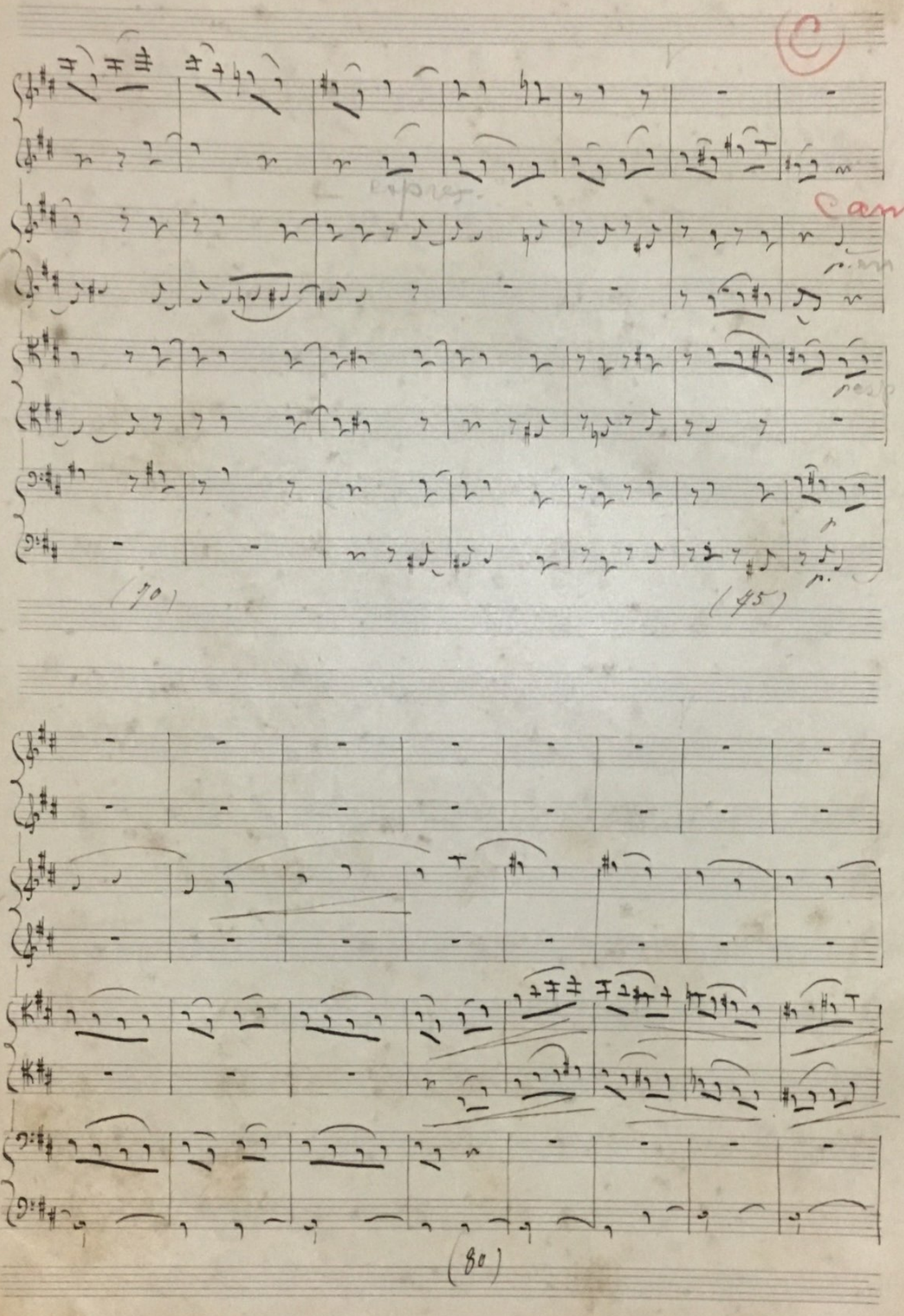
p. cantabile espressivo

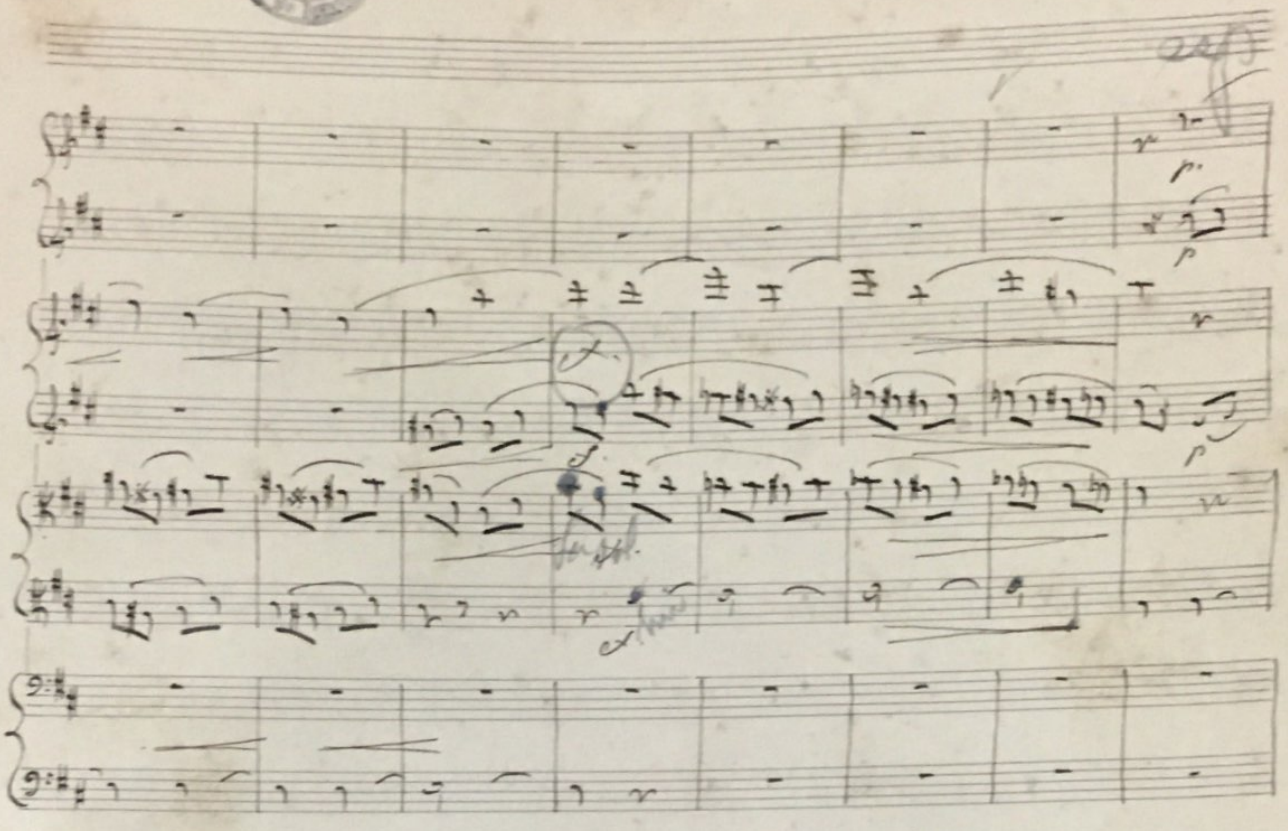
Mit.

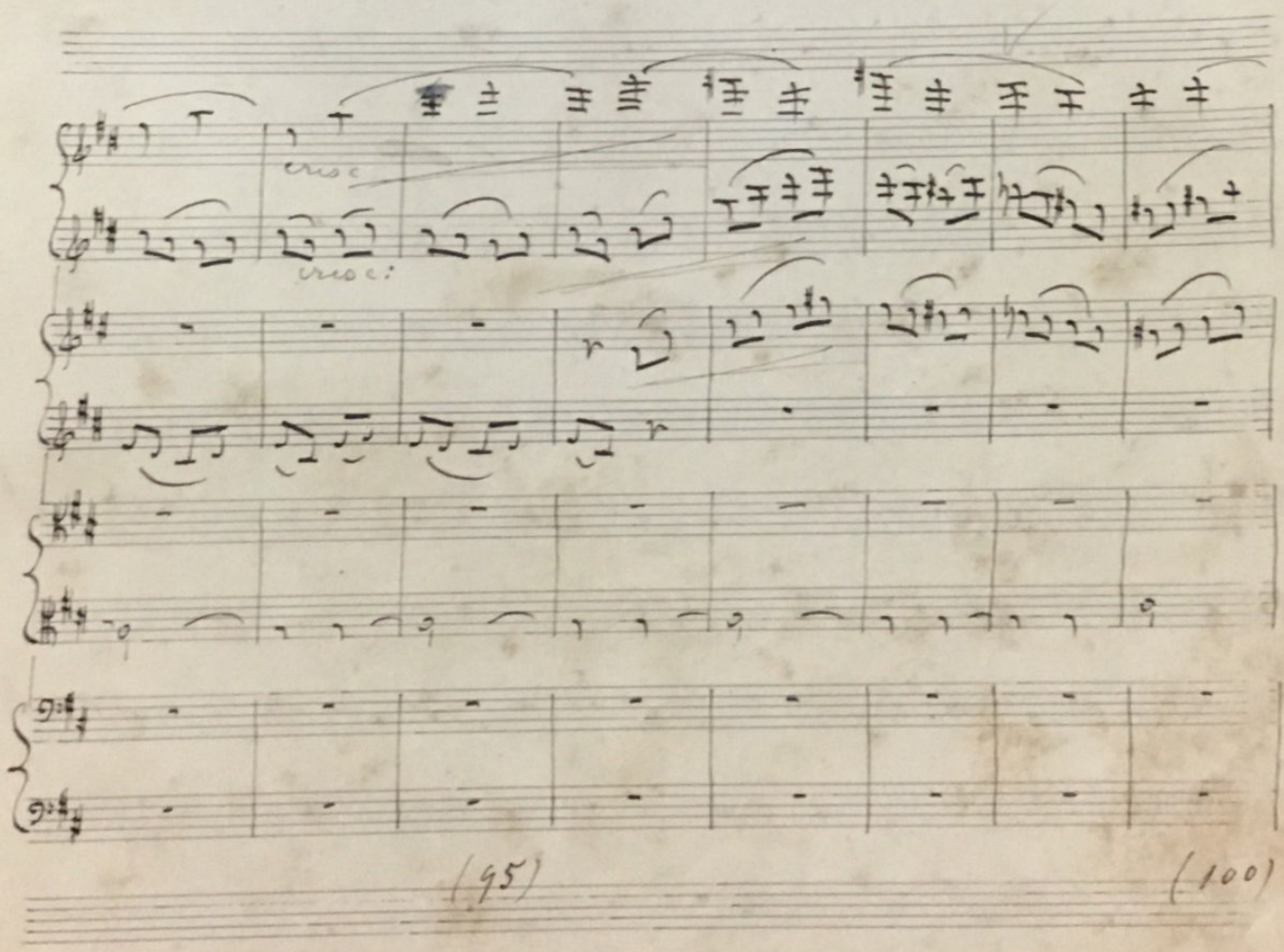
(60)

esp

(65)


Cant.
(70)
(75)
(80)


p.
p
p
85
(90)


cresc
cresc:
(95)
(100)

(105)

(110)

(115)

Secção Musical

D

cresc.

cresc.

(120)

(125)

(130)

E

molto esp

dim

dim

p.

dim

p.

dim

p.

(135)

140

esp

(145)

Sección Musical

(150)

(155)

(160)

(165)

(170)

ARCHIVO NACIONAL
Sección
Histórica

175

180

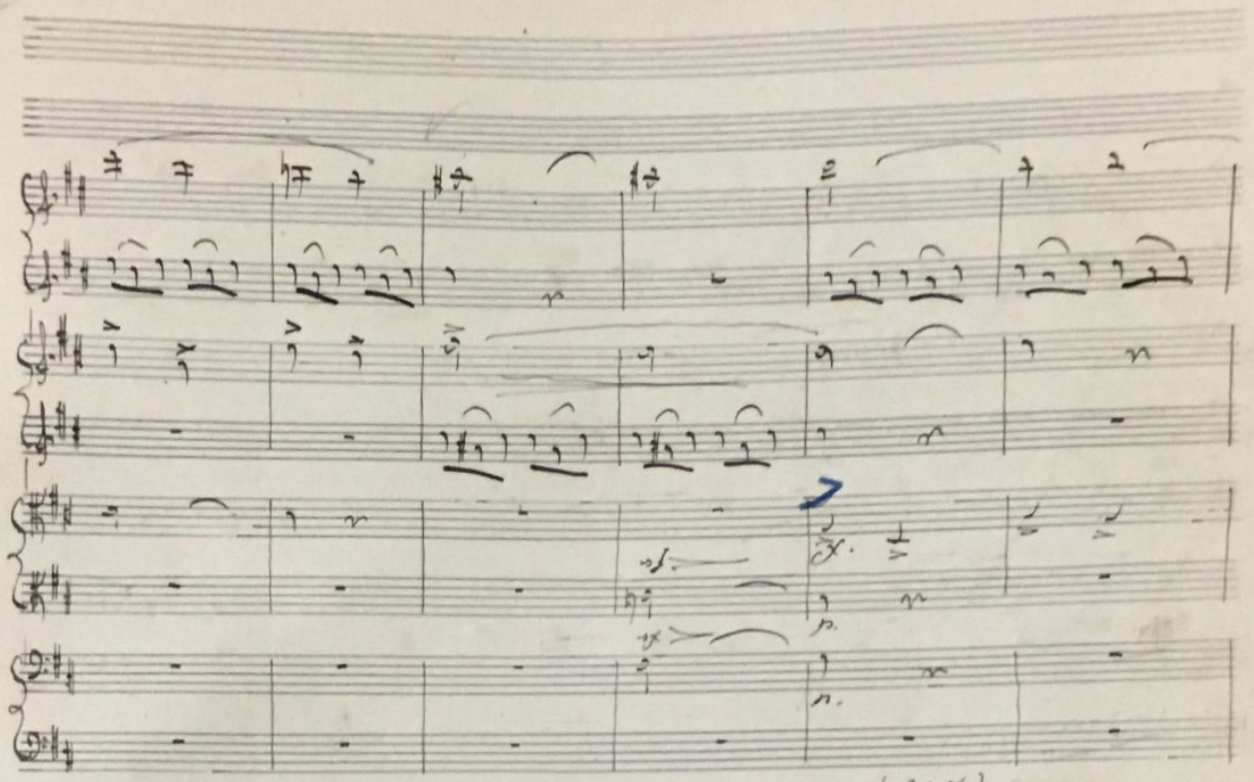
185

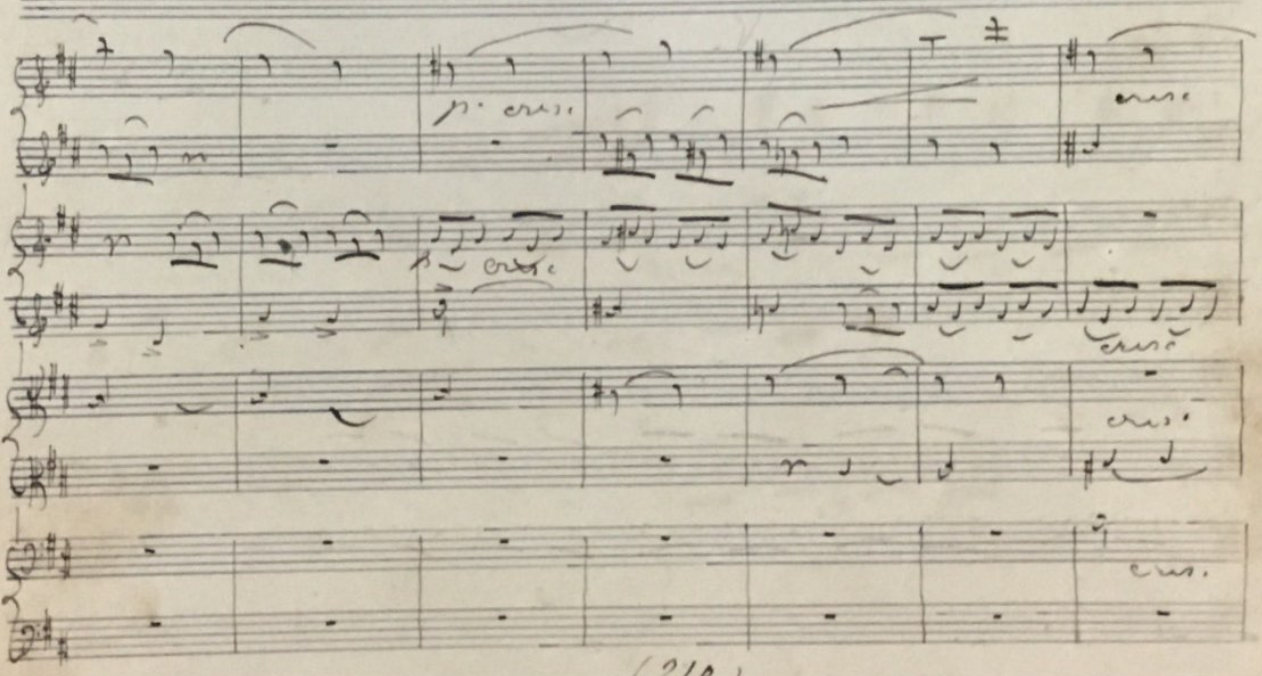
(190)

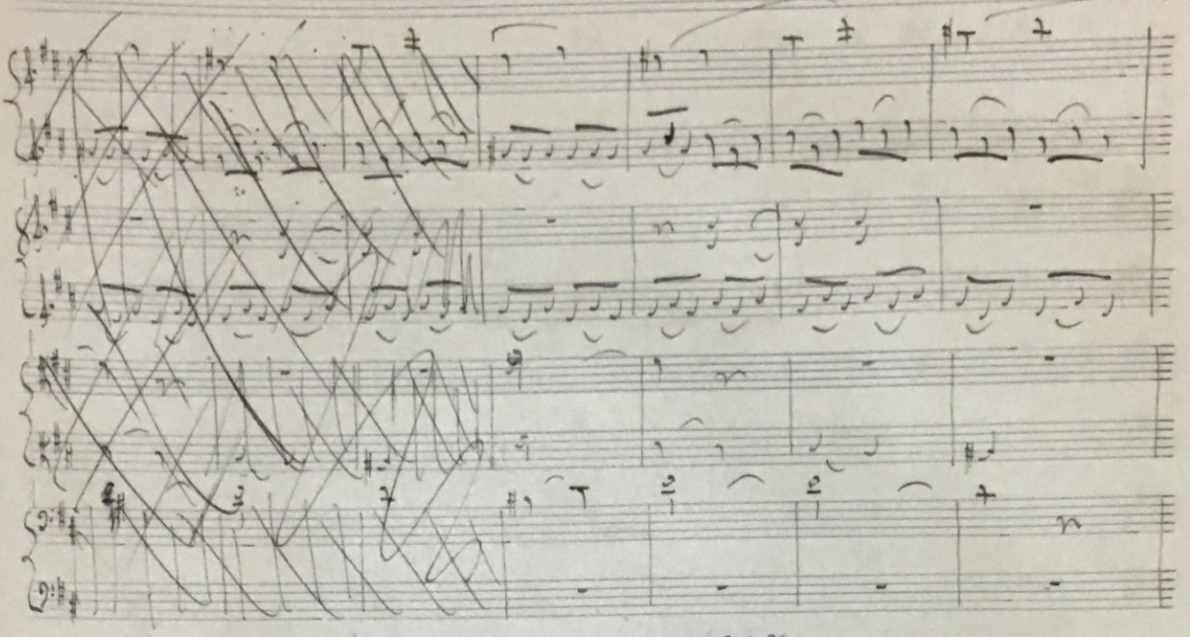
(F)

(195)

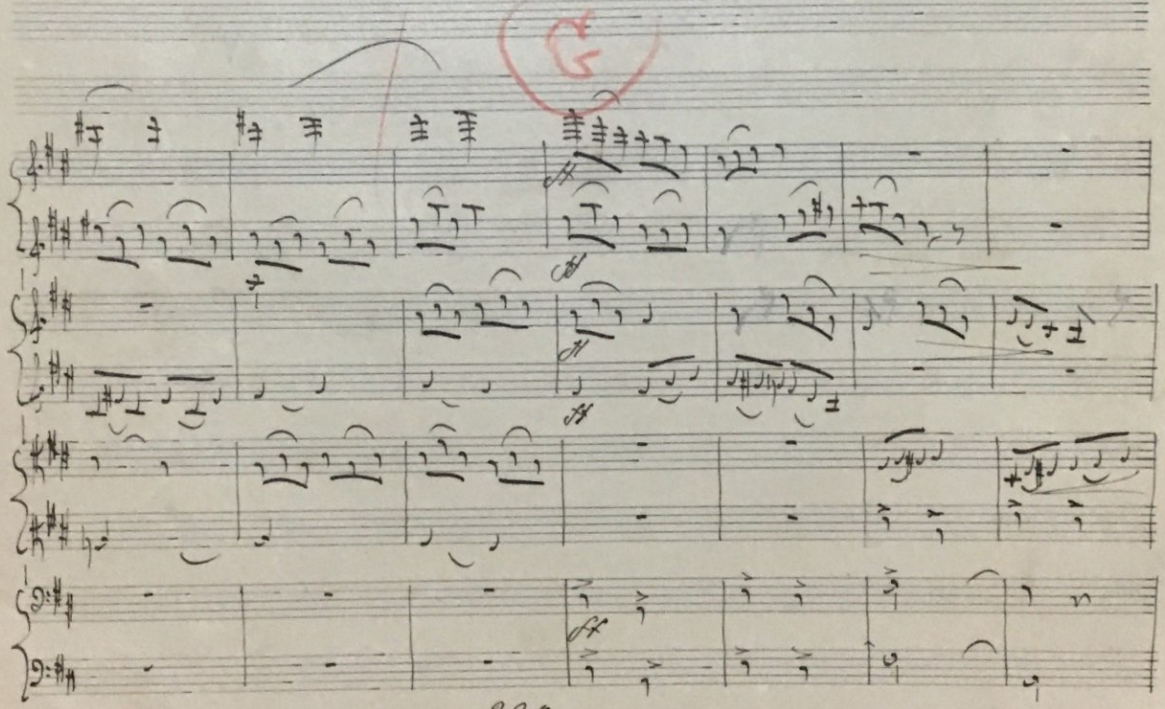
(200)


(205)


cres.
(210)



(215)



Arquivo Nacional
Secção Histórica
Rio de Janeiro

(225)

(230)

ff

mf. cresc

ff

mf. cresc

ff

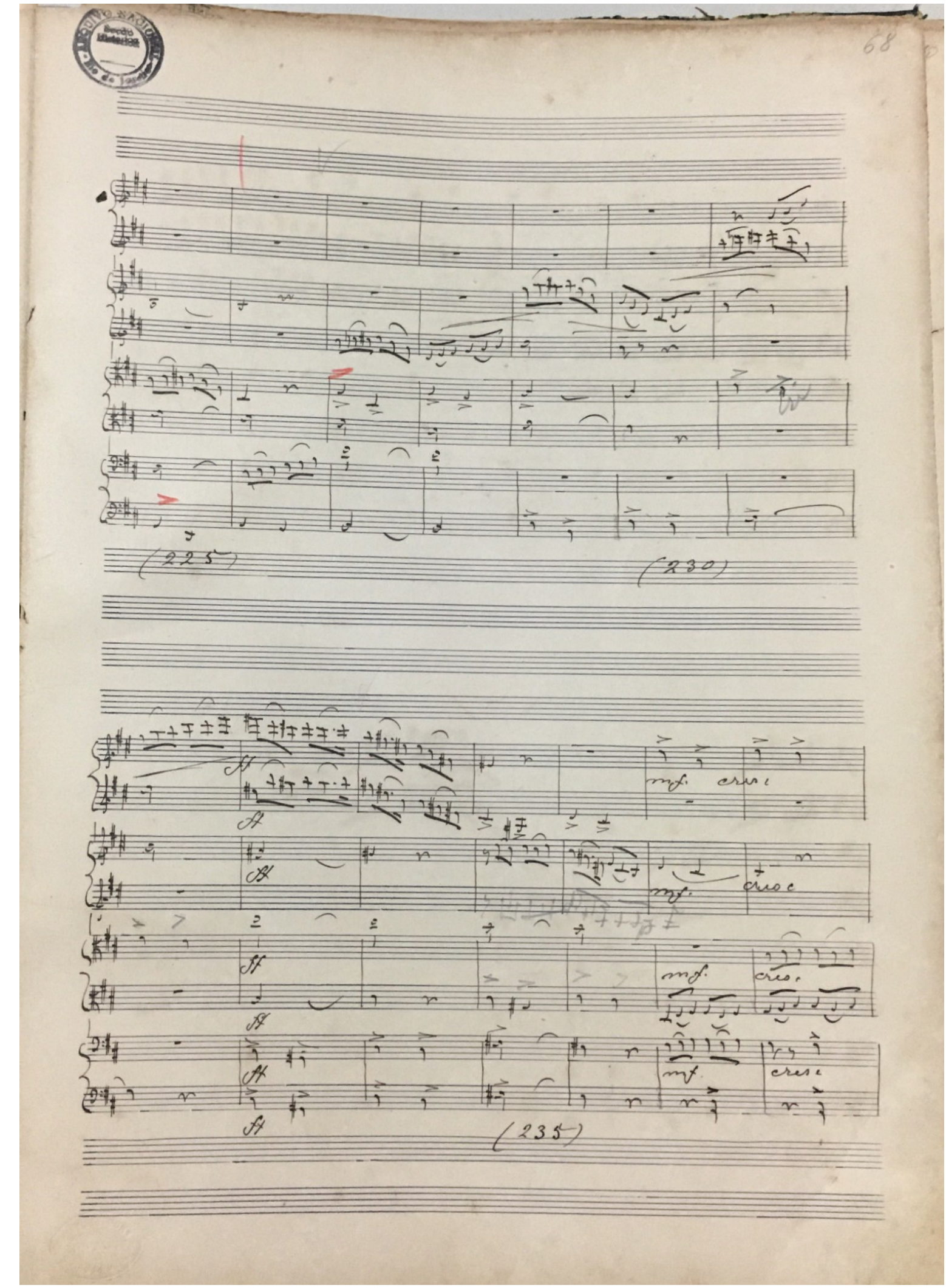
mf. cresc

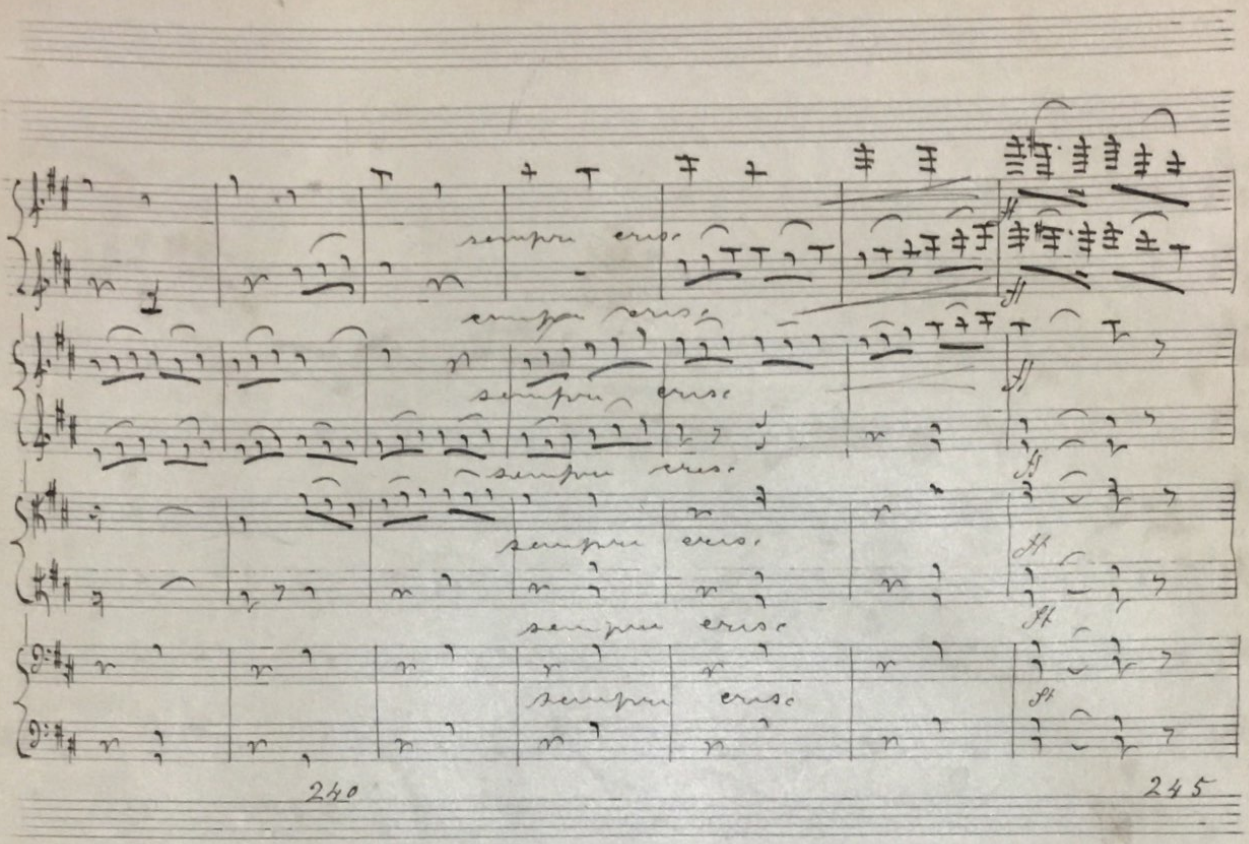
ff

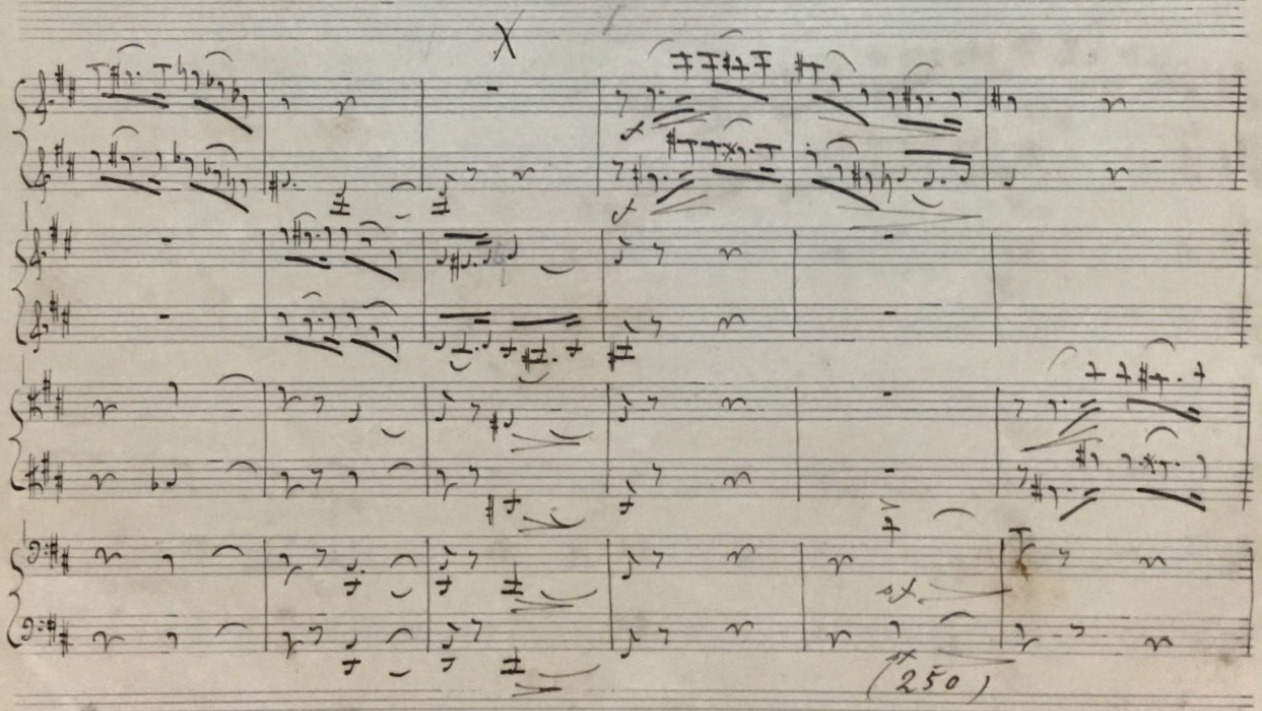
mf. cresc

ff

(235)




sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
240
245


X
(250)

H

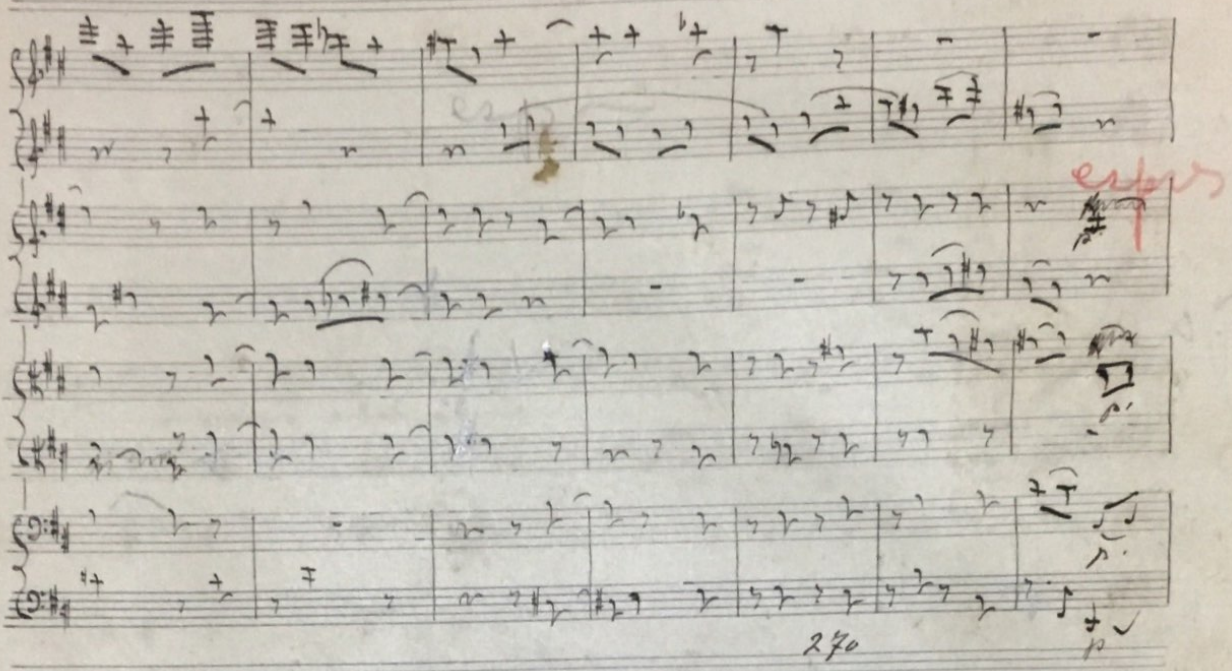
cantabile espressivo.

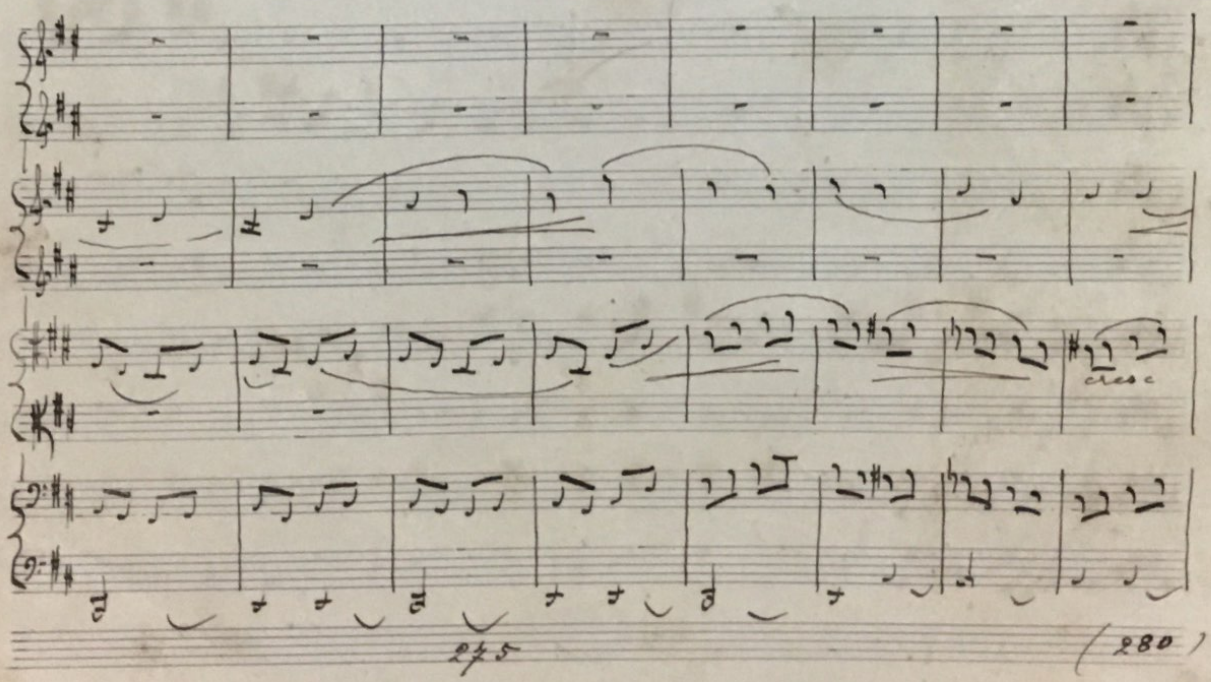
(255)

B

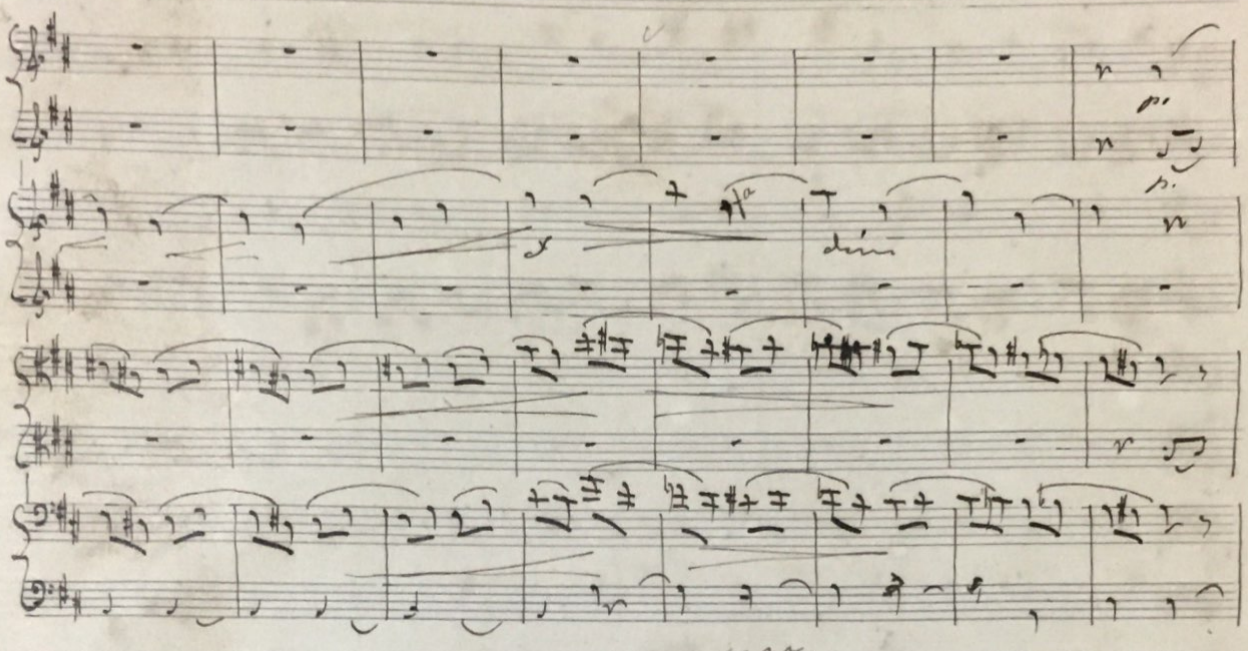
(260)

(265)

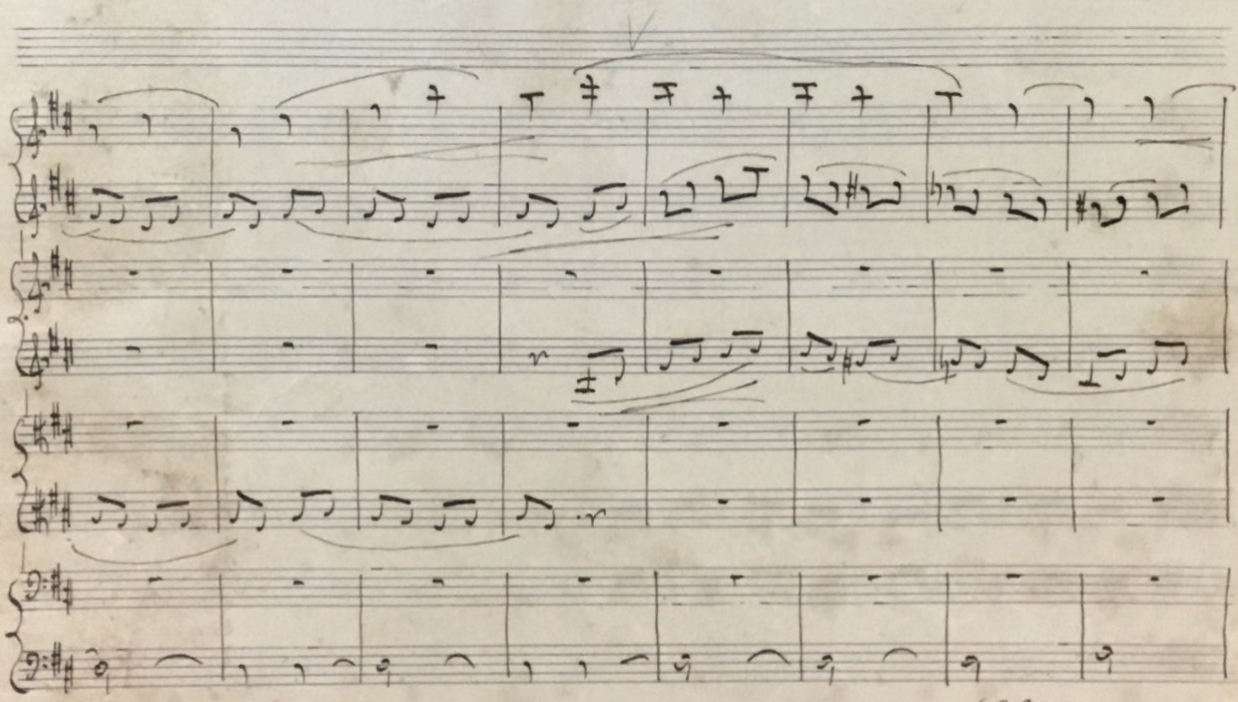

espr
p
p
p
270


cresc
275

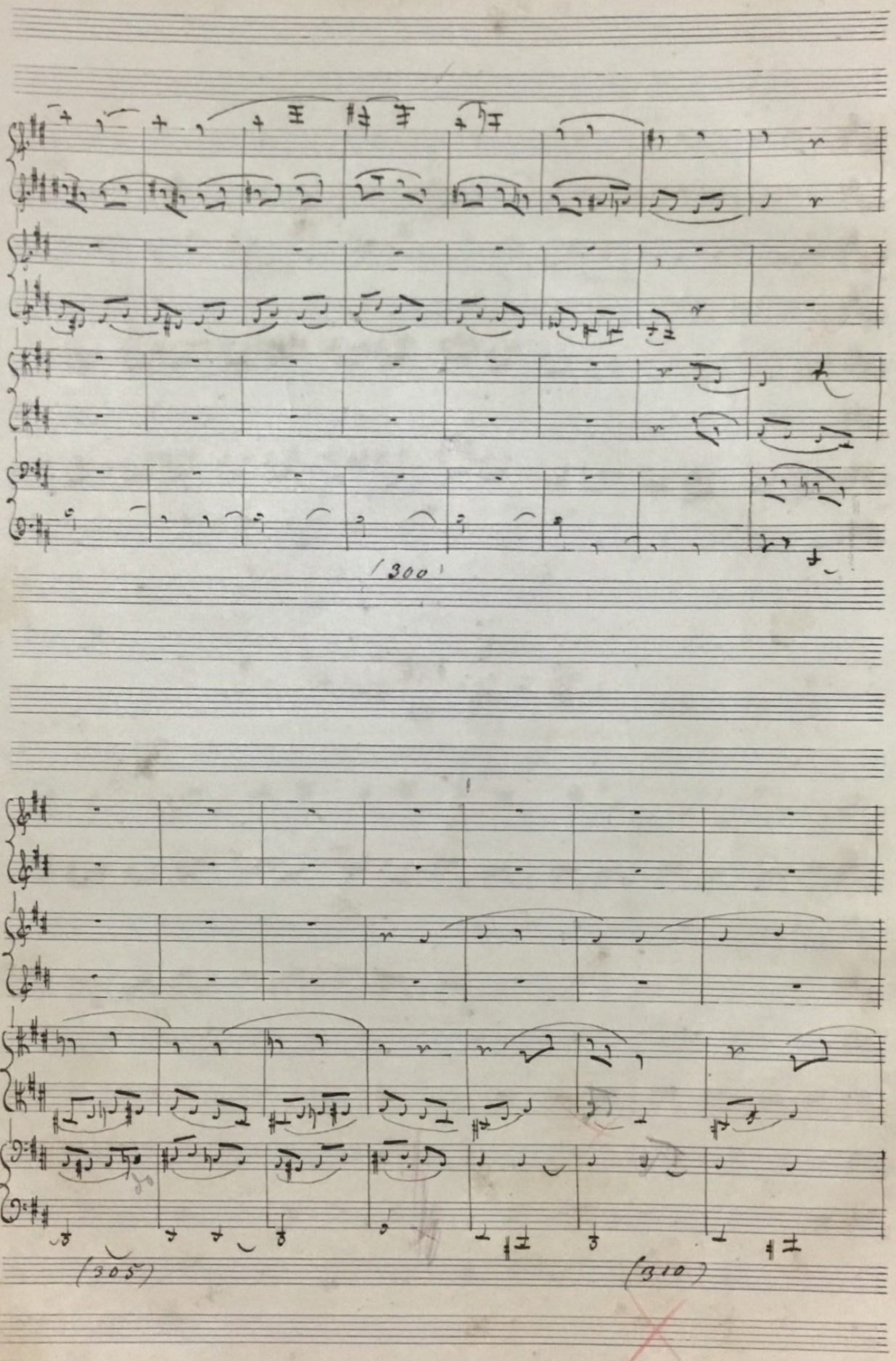
Secção Histórica



(285)

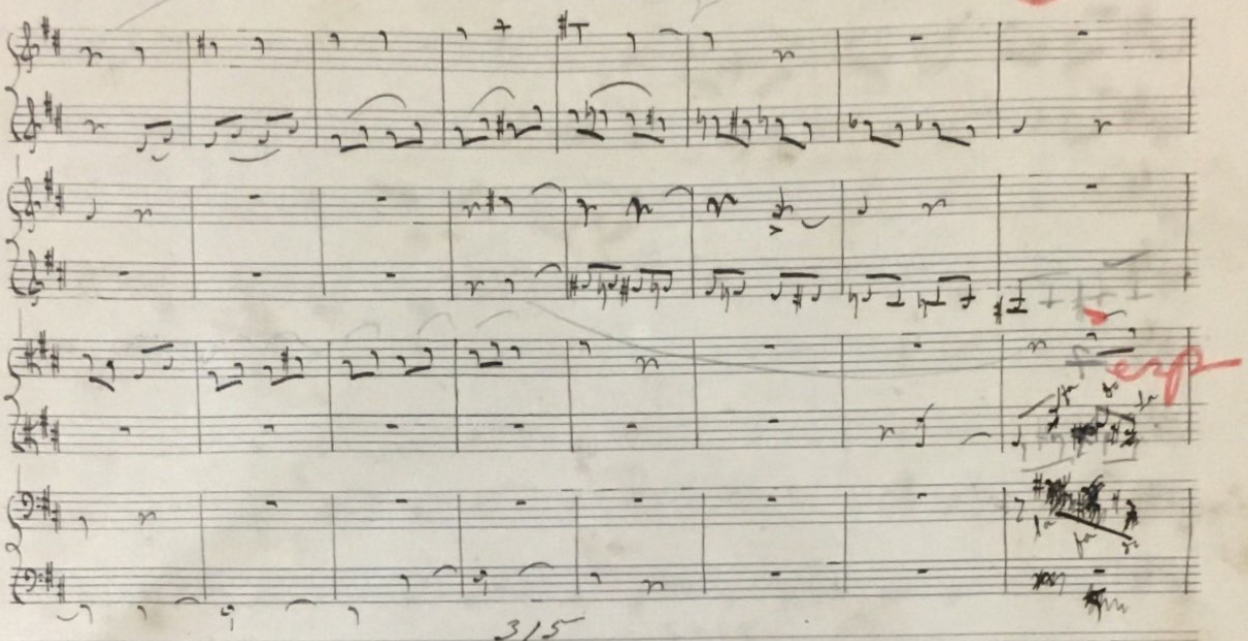


(290) (295)

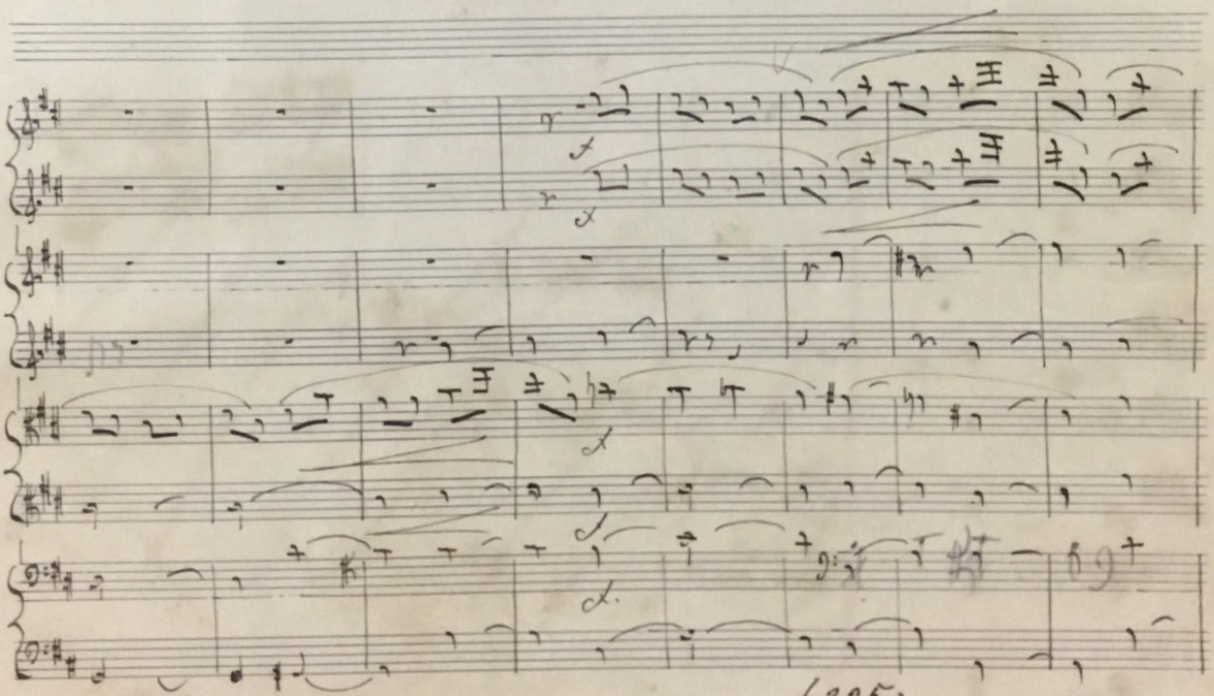

(300)
(305)
(310)

ARQUIVO NACIONAL
Secção Histórica
Rio de Janeiro

I

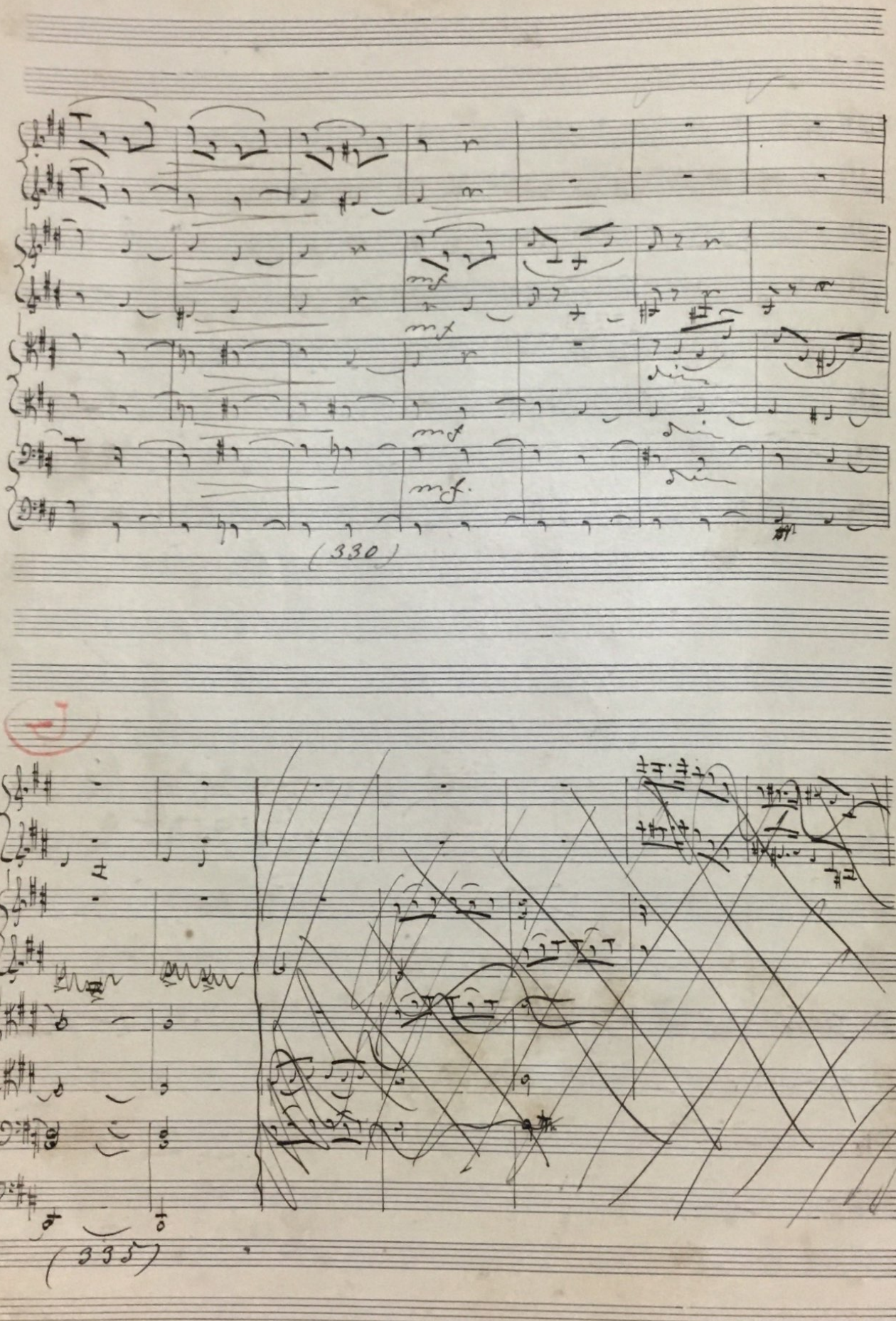


315



320

(325)


mf
mf
mf
(330)
(335)

(340)

345

350

(355)

(360)

(365)

AP. 30

Fundo: Henrique Oswald

Codigo. QJ

Cx: 4

pacote 4

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

ARQUIVO NACIONAL

REQUISIÇÃO DE DOCUMENTO ARQUIVÍSTICO

Nº da Requisição: 8043/18

Inscrição nº	Requisitante	Interno	Externo
119241	PLATON ARANTES T. FEITOSA		

Código de referência
BR AN, RIO

Código do Fundo	Fundo / Coleção
QJ	FAMÍLIA HENRIQUE OSWALD

Notação do documento
CAIXA 4, PACOTE 4 (OTETO - 4 violinos, 2 violas, 2 violoncelos)

Seção de guarda

Consultar em:	Preenchimento Interno: Sala de Leitura	Central de Movimentação
22 / 05 / 2018	Reserva: 1ª	Devolução à unidade de guarda
Assinatura	2ª	Data: Recebido por:

Observações

Favor MANTER esta via com o documento

Requisição de documento AN-001 / 2011

ANEXO – B

Henrique Oswald – *Ottetto de H. Oswald*

Fac-símile da partitura da cópia manuscrita produzida por Sissy Oswald no Rio de Janeiro em 1956.

Obtida na Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Obra n° 33885.

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS

- Ottetto -

de

Doação n.
Sussy Oswal -

- H. Oswald -

BIBLIOTECA
DA
ESCOLA NACIONAL DE
MUSICA
Obra Nº 33885

(Partitura)

BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO
UFRJ
145/02
EM

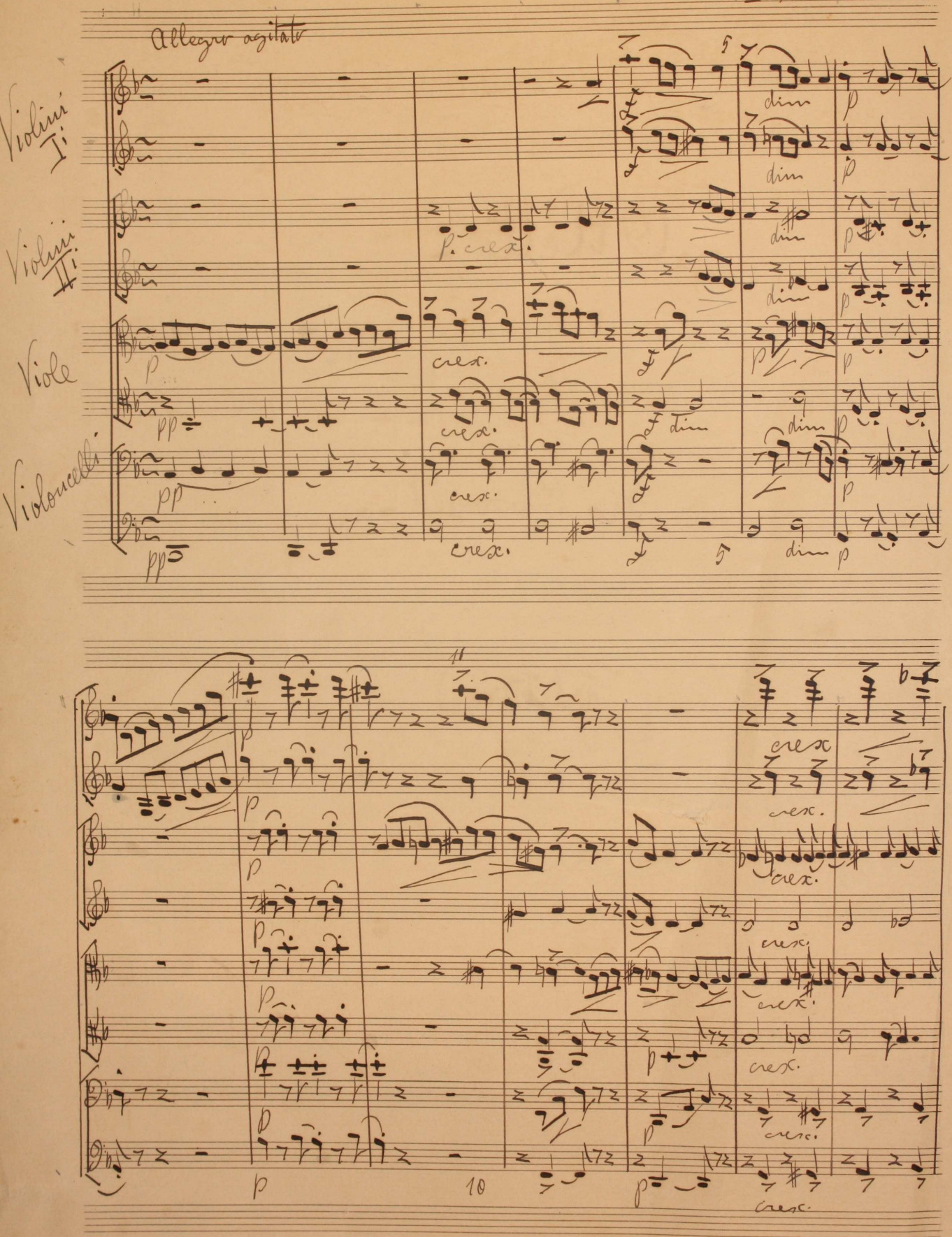
MS
O-II-18

Edmundo Bl...
Rua Marquez de Abrantes 189/108
de Teatro Municipal Rio

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

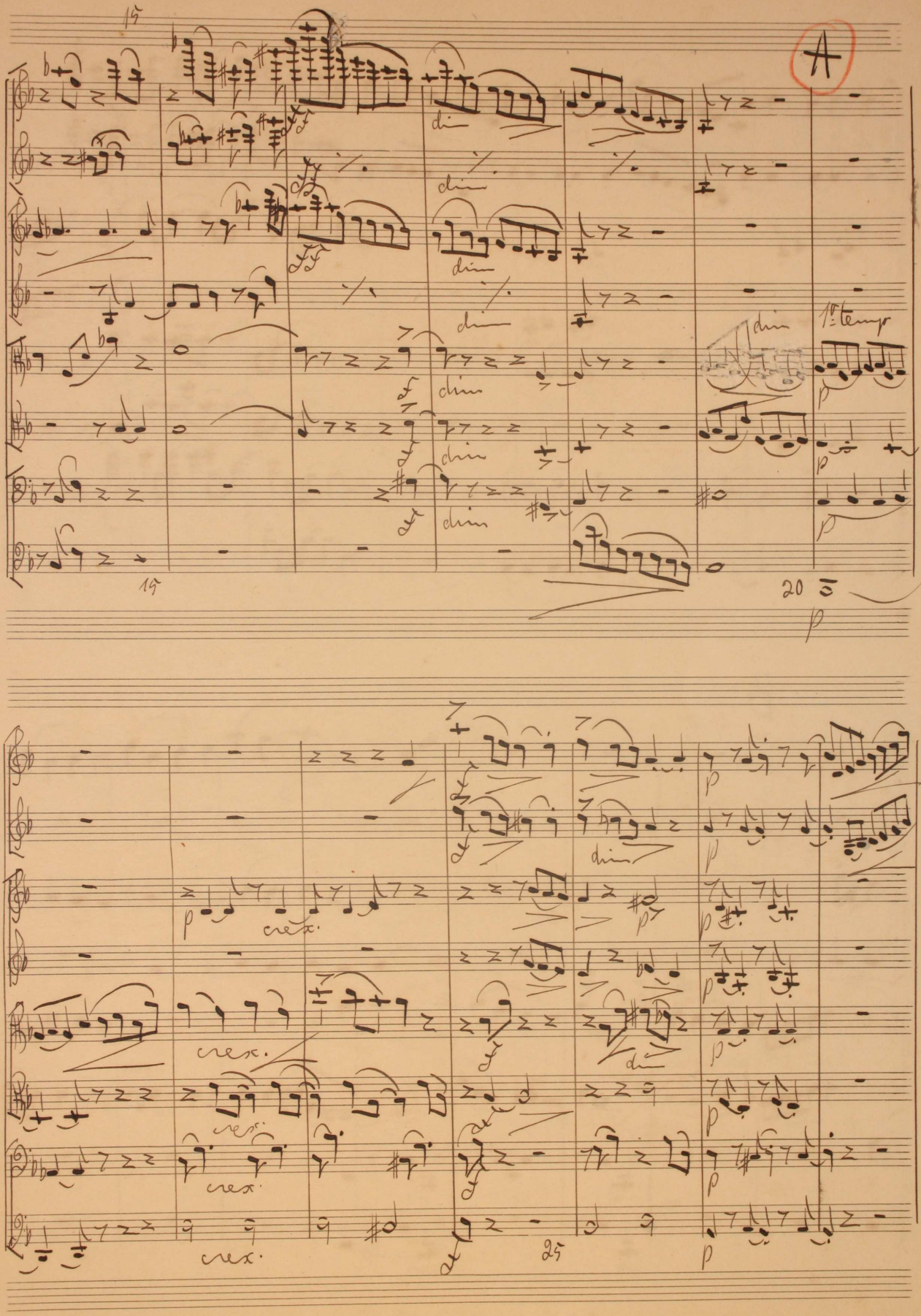
I.

H. Oswald

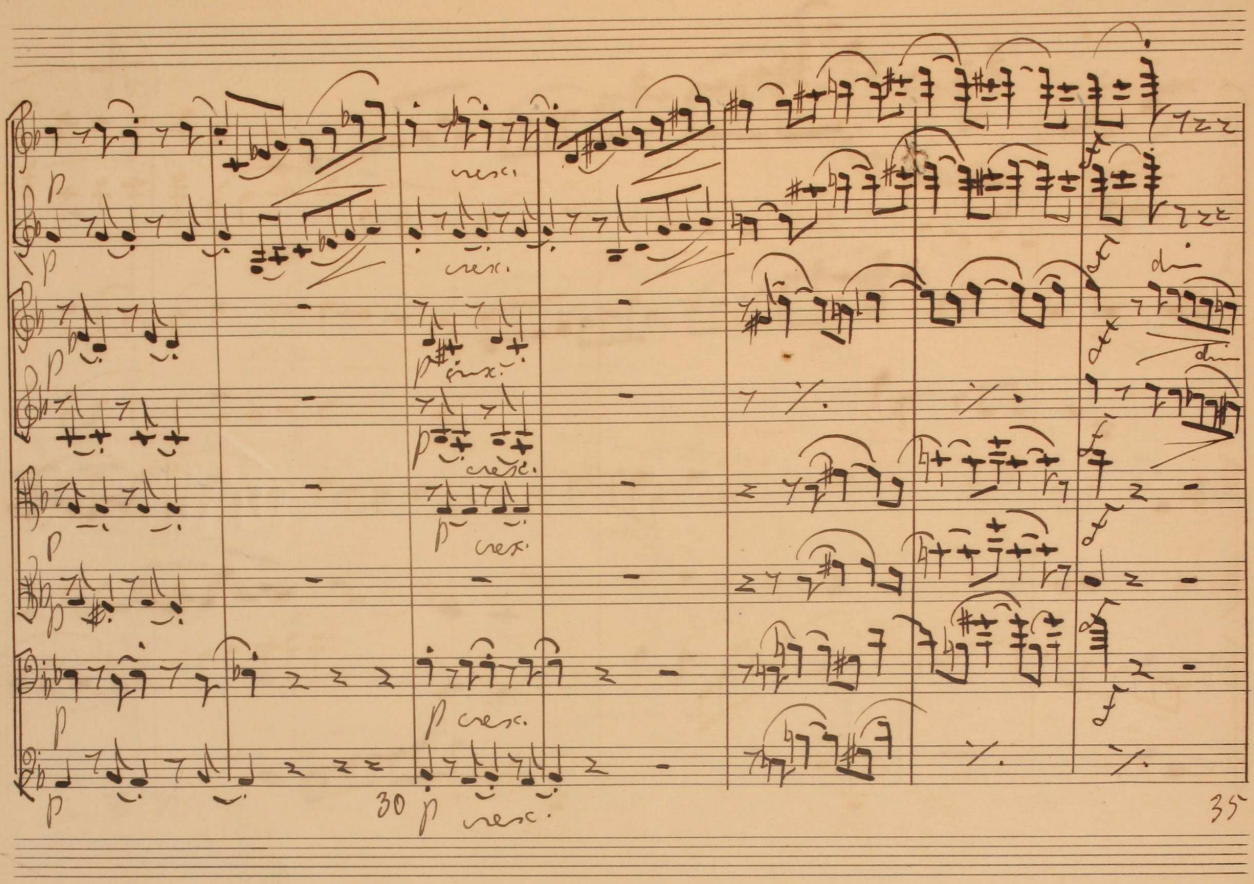


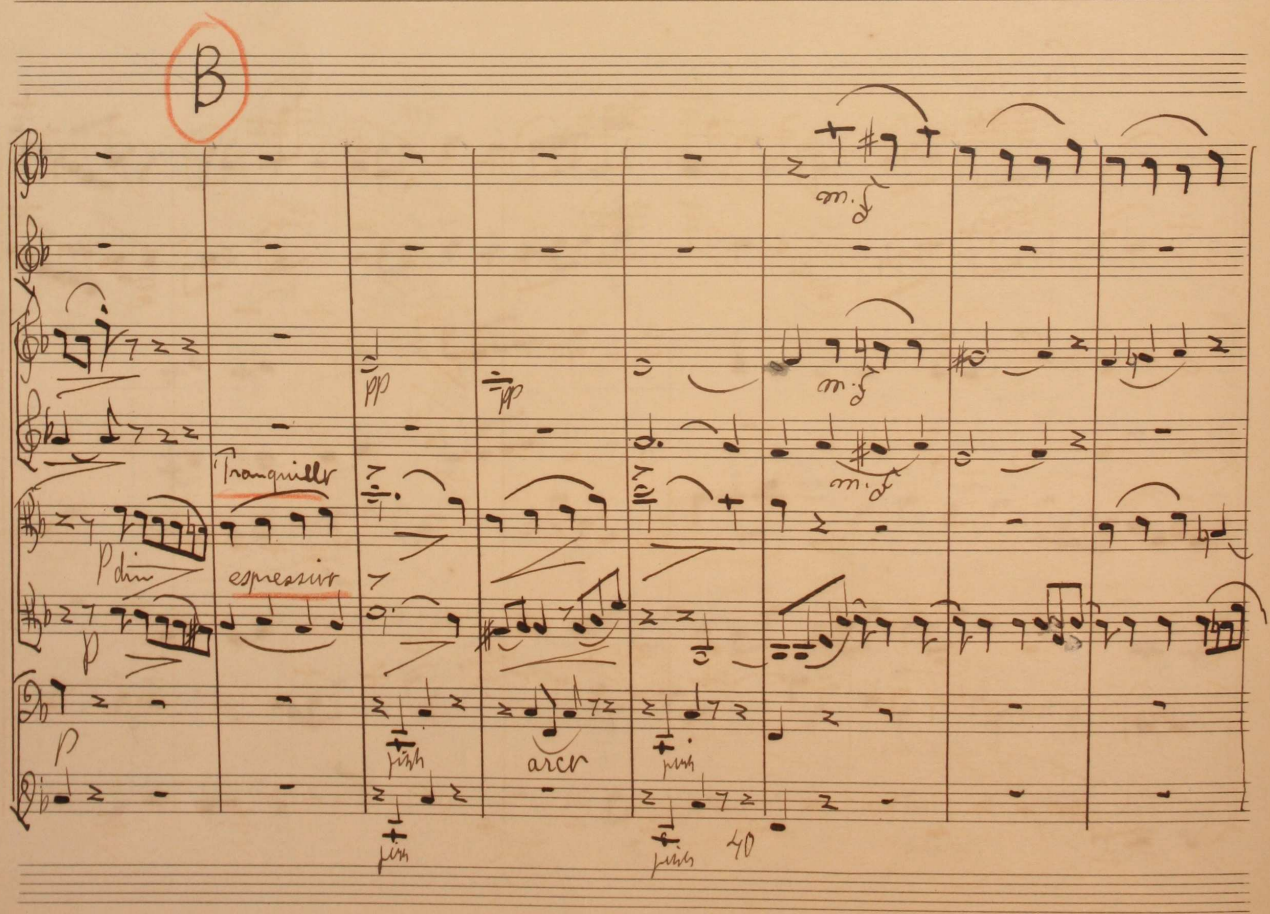
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS



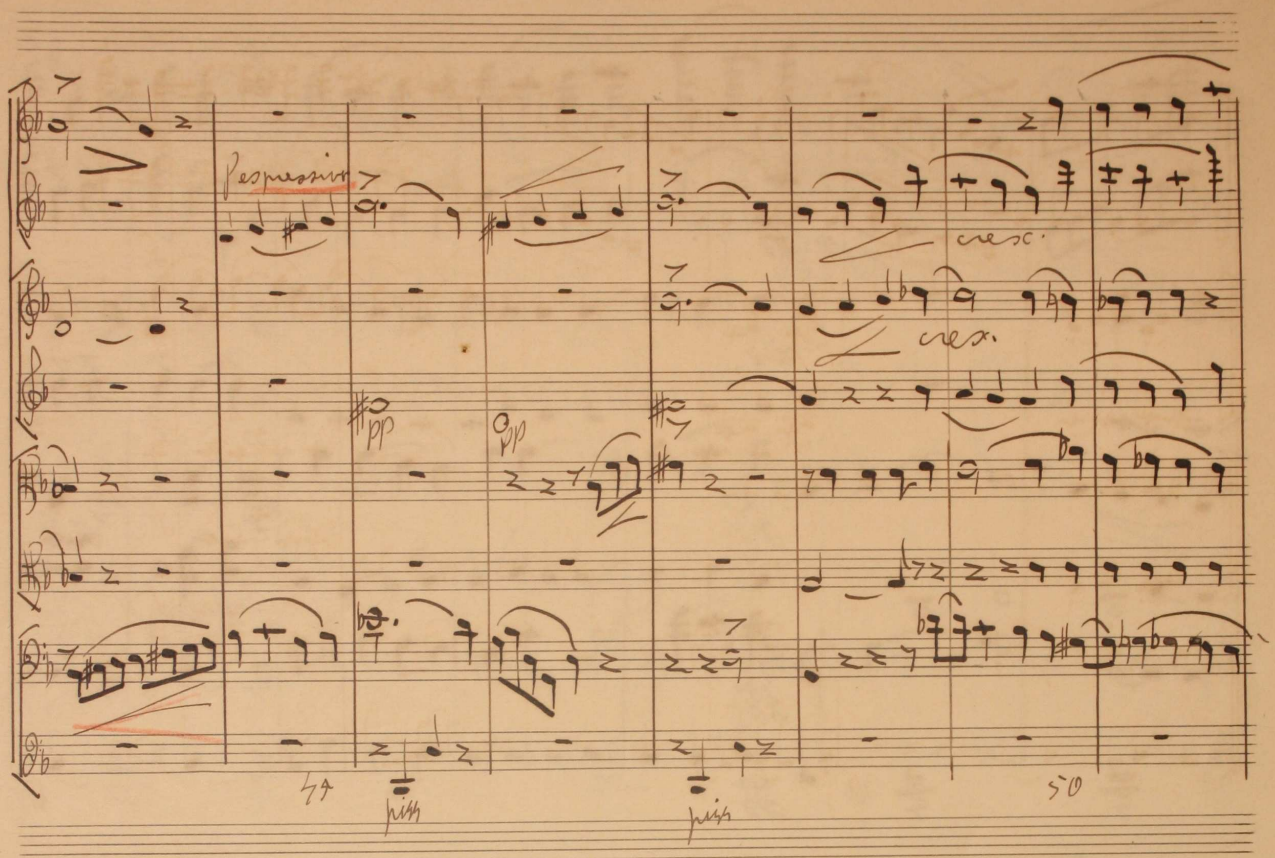
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

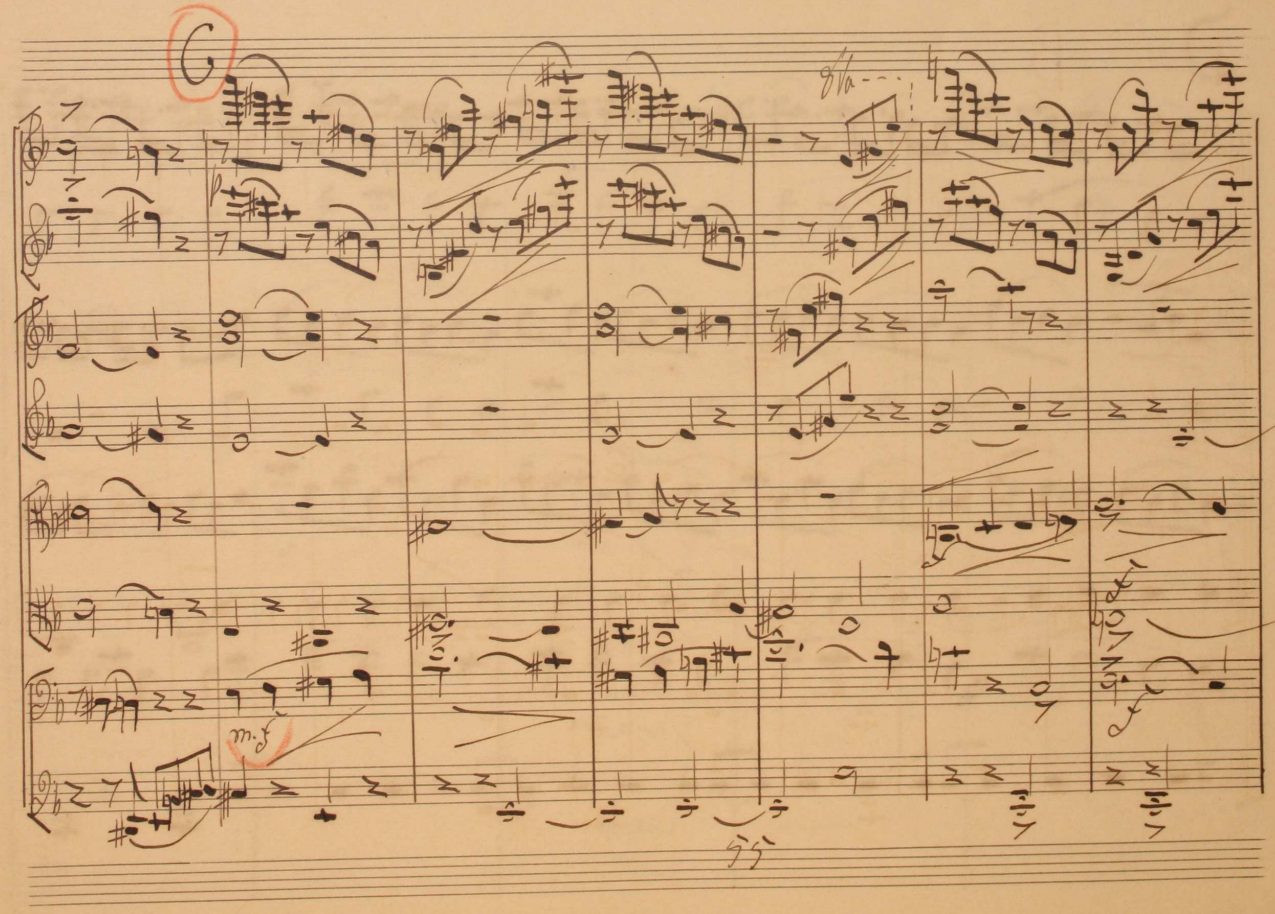




ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS





ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

60

65

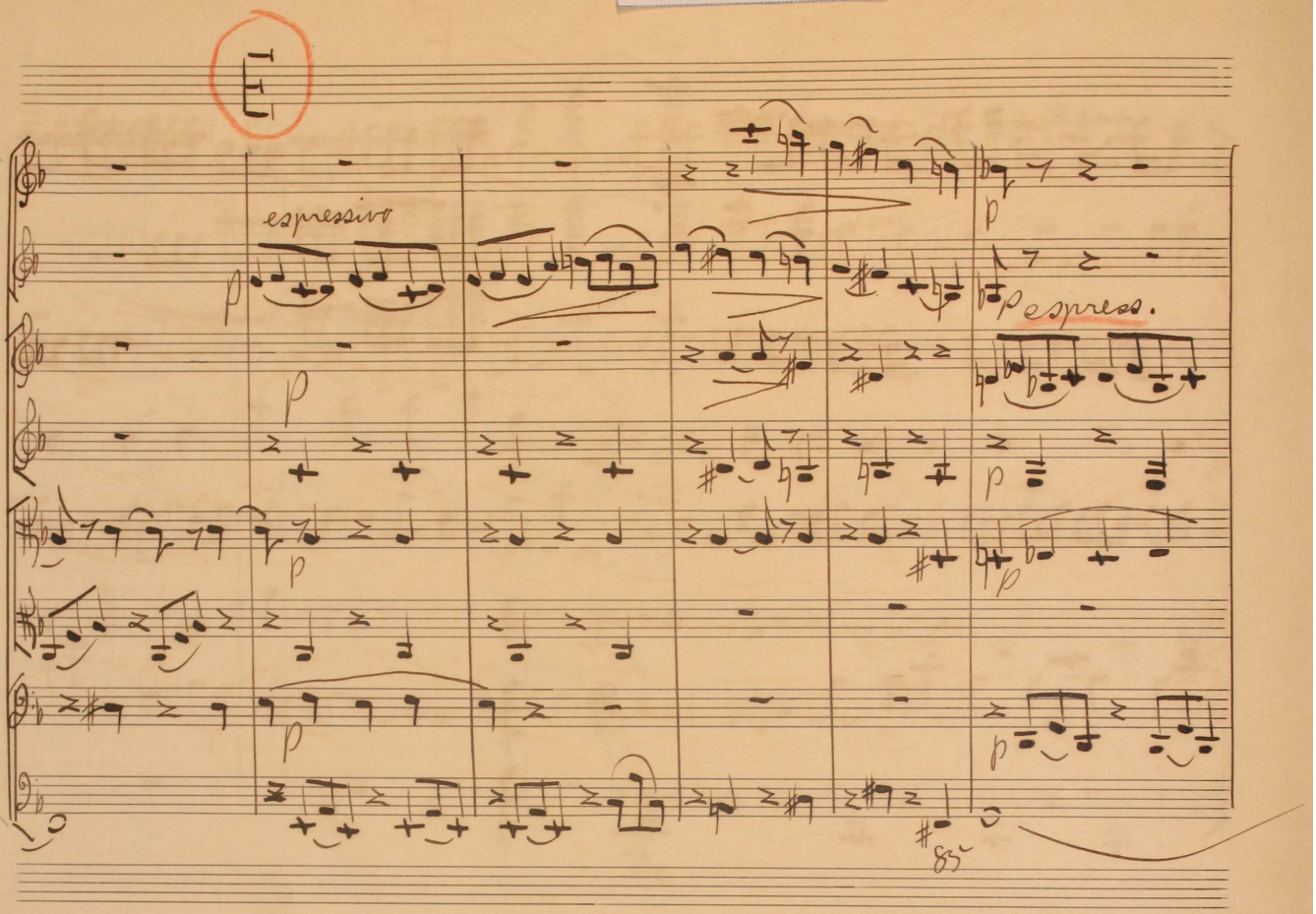
D

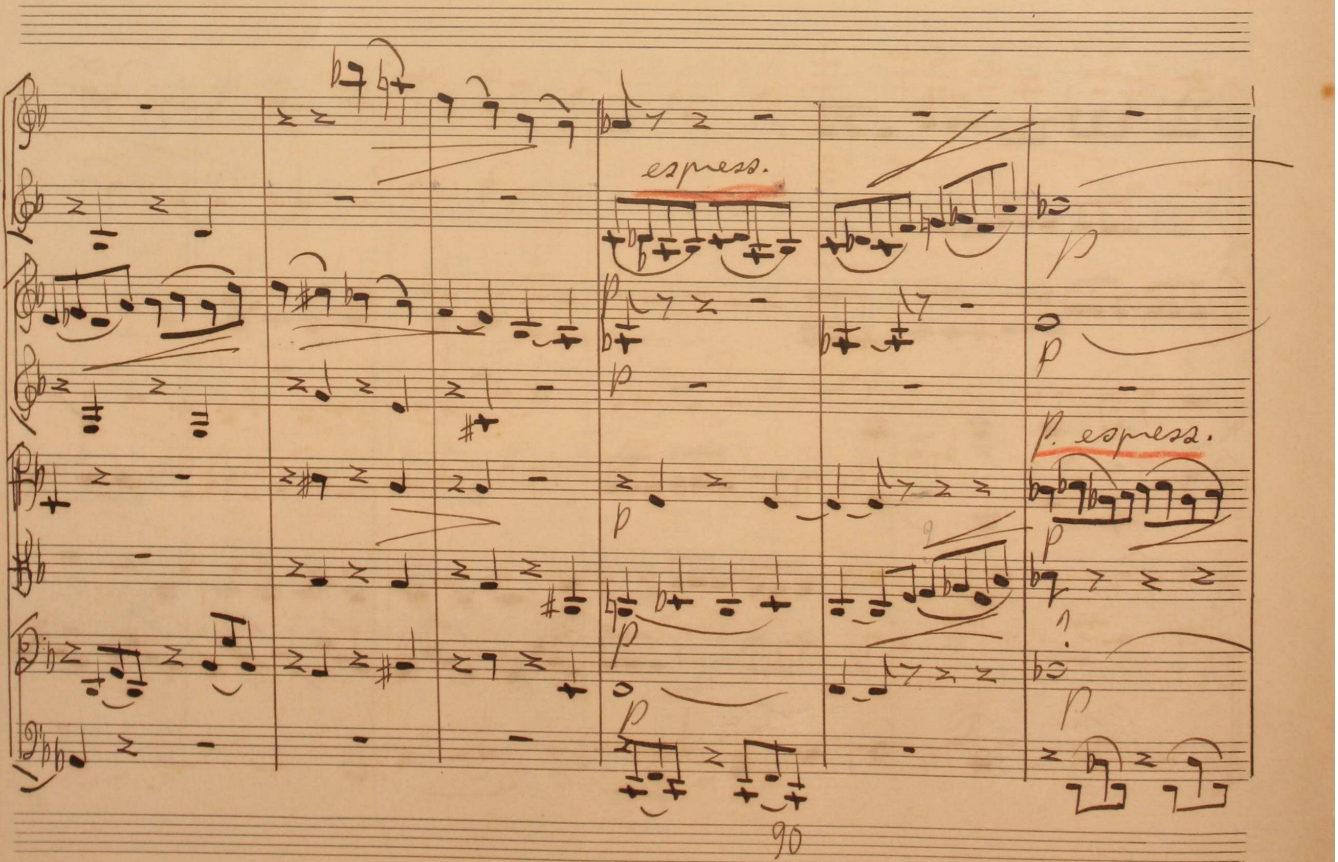
cresc.

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO





ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS

F

cresc.

cresc.

cresc.

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

95

marcato

100

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

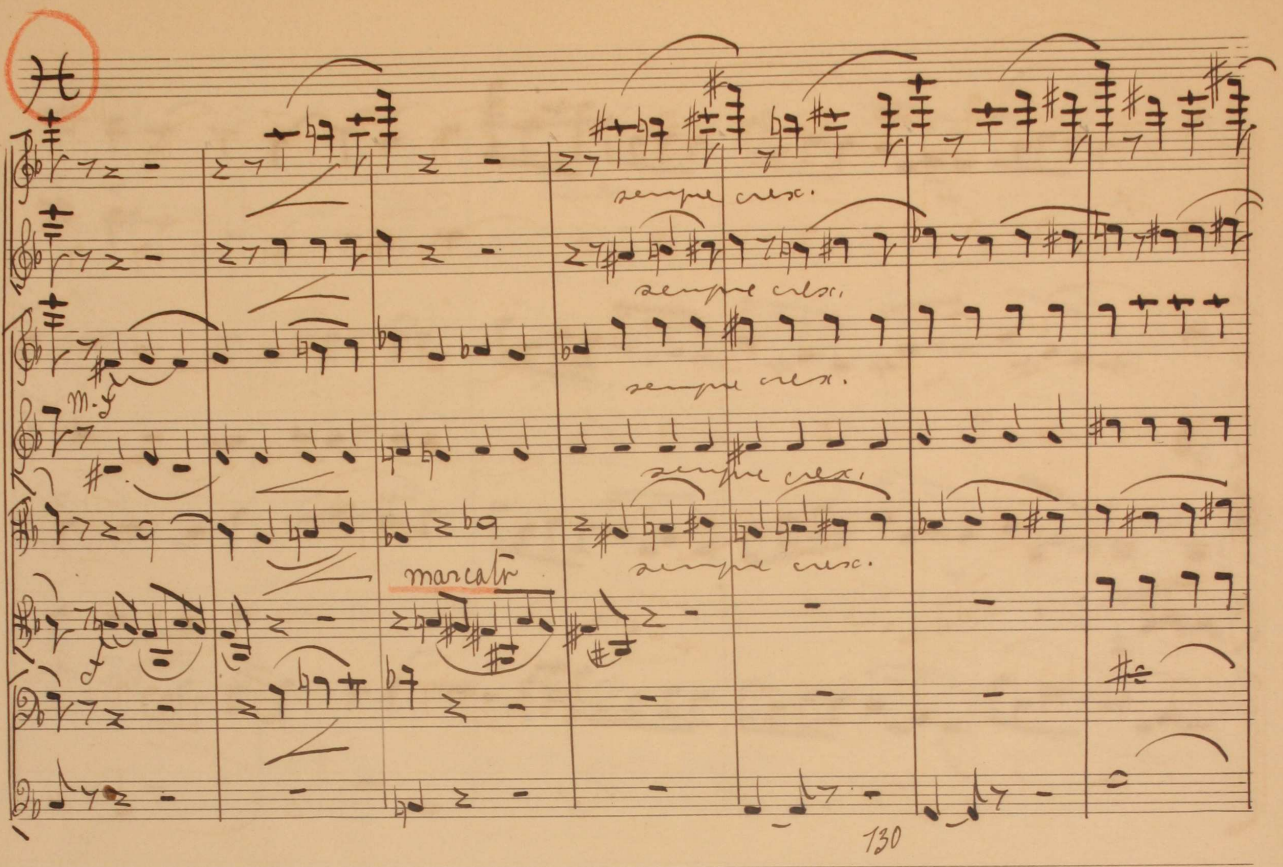
115

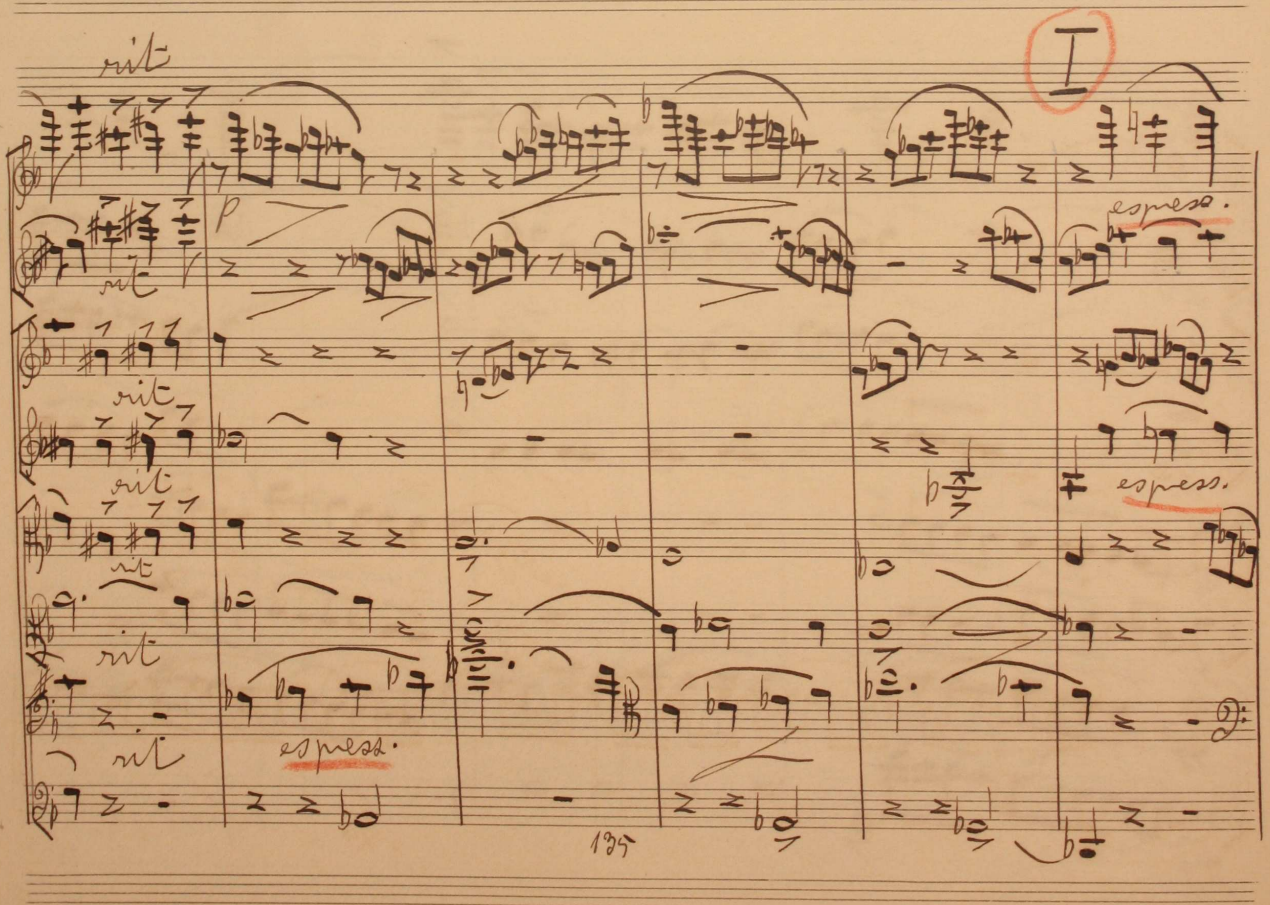
Largamente

120

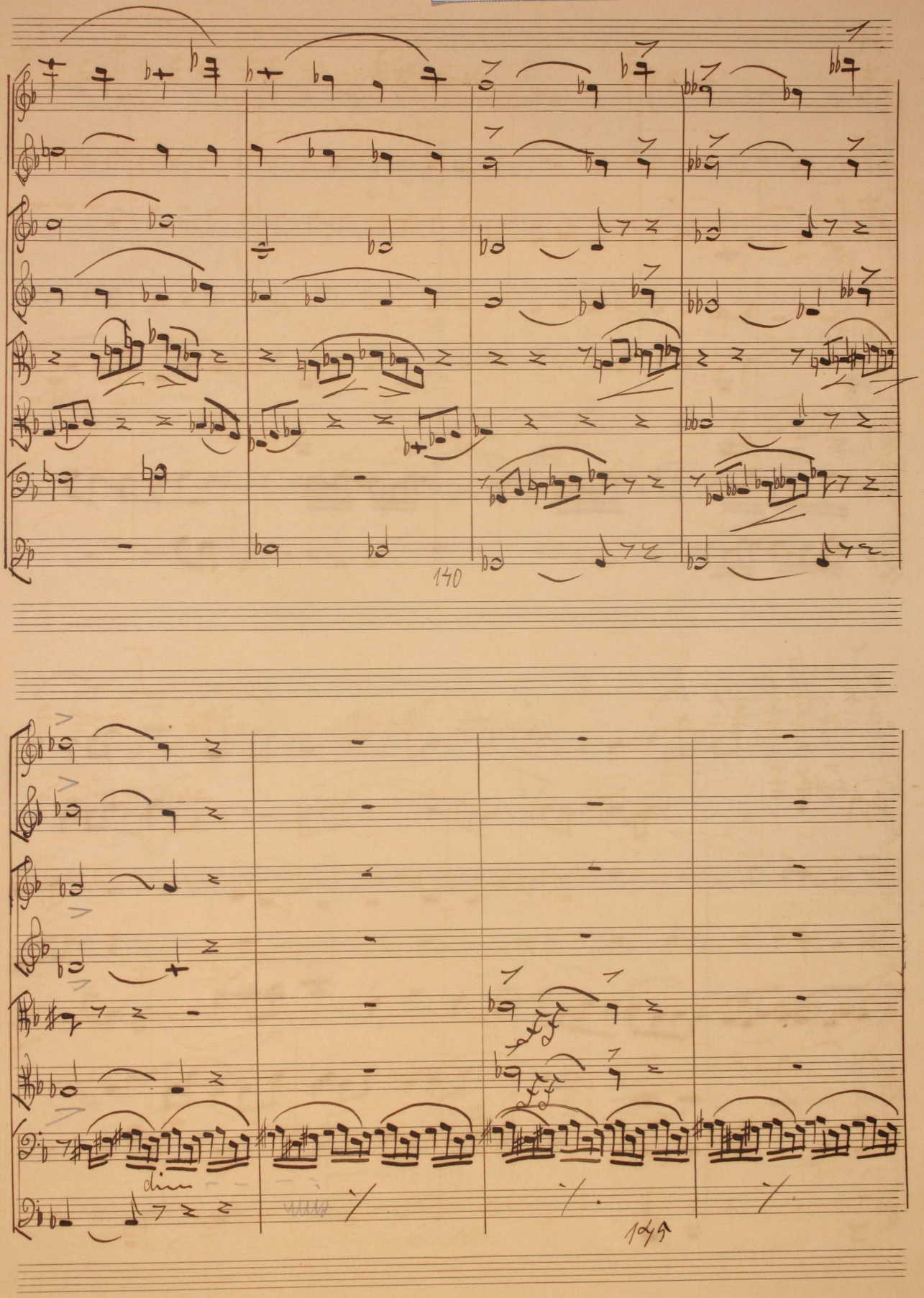
125

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

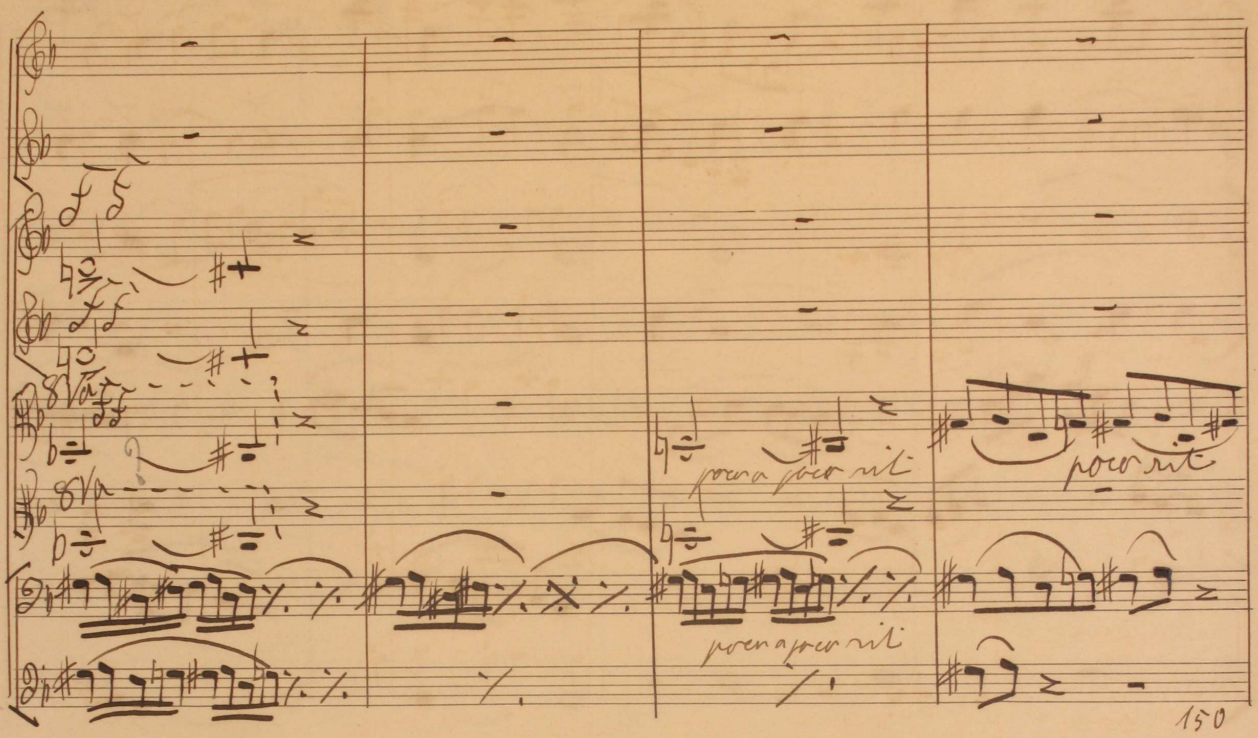


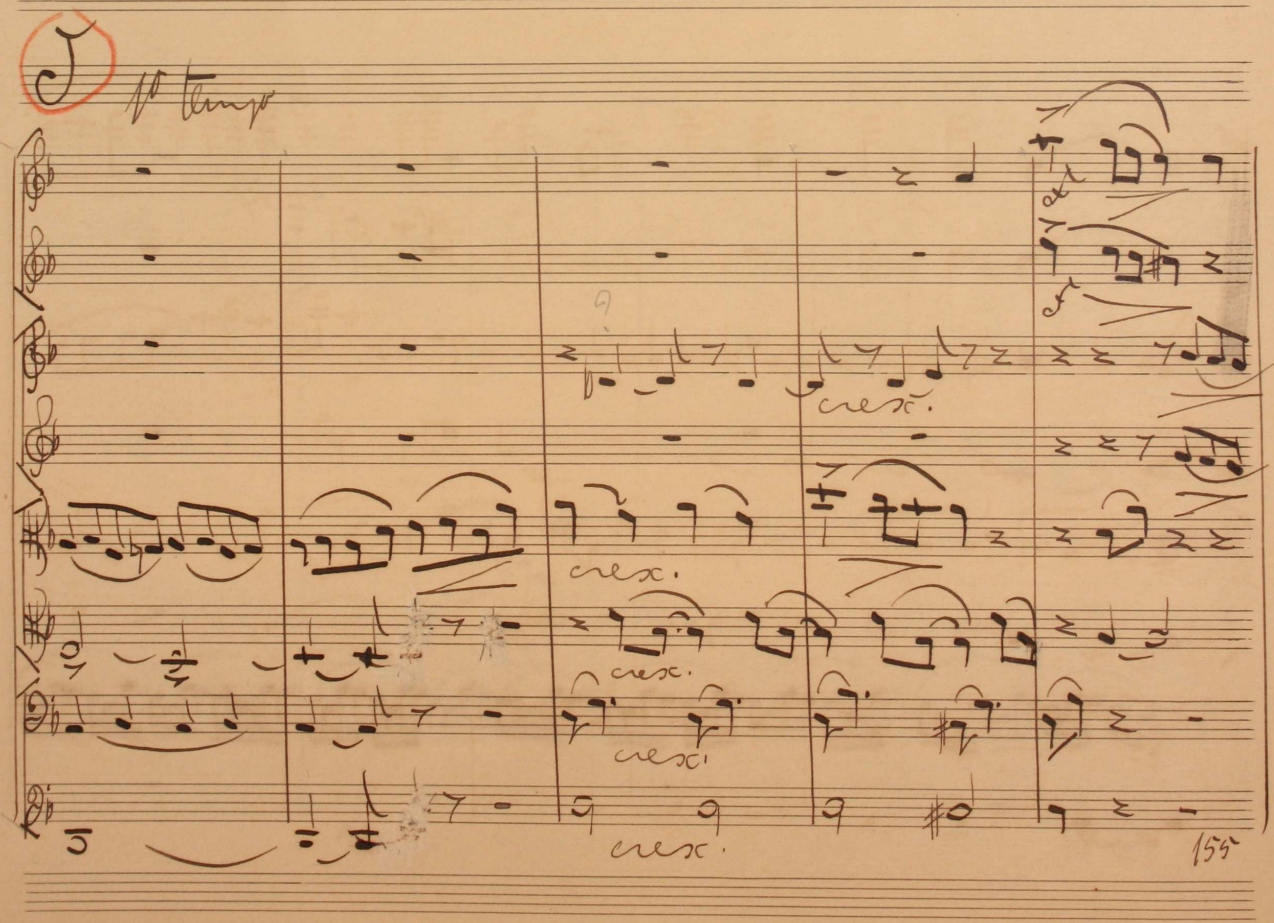


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

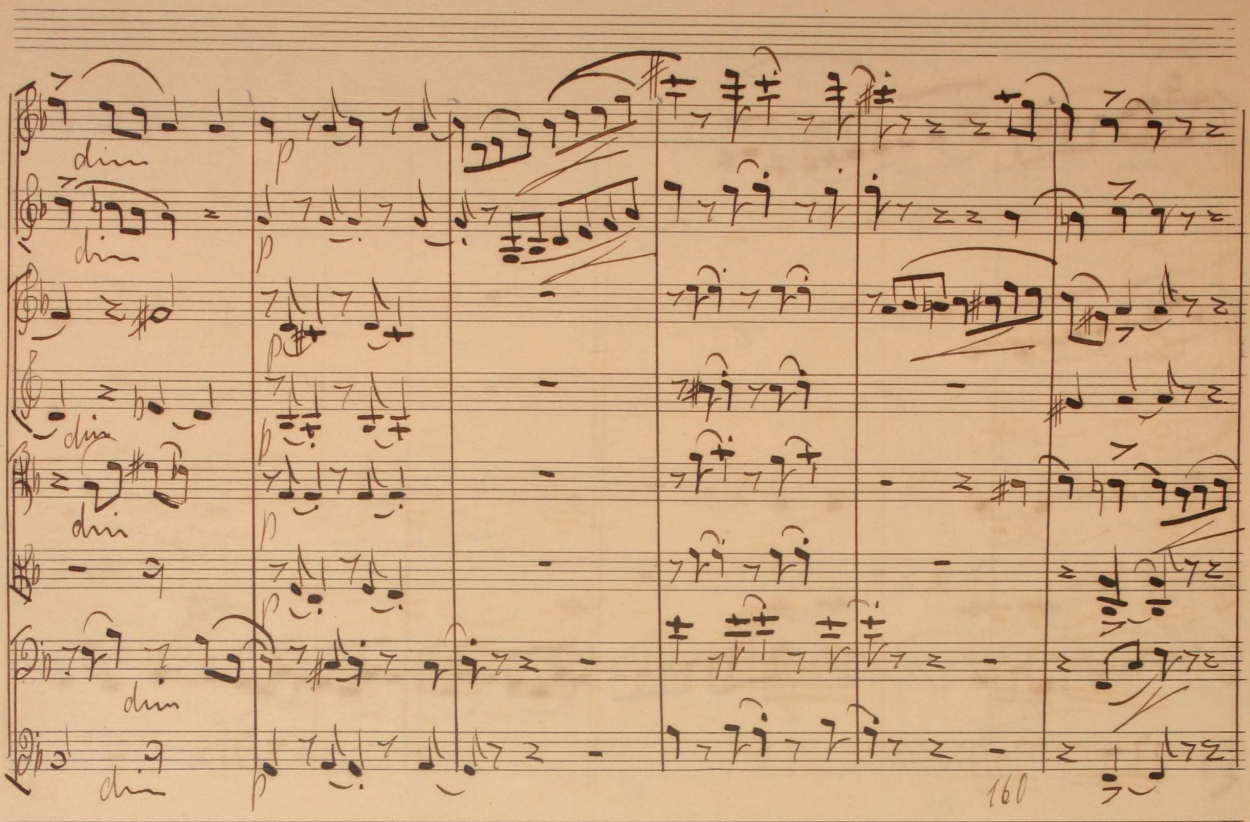


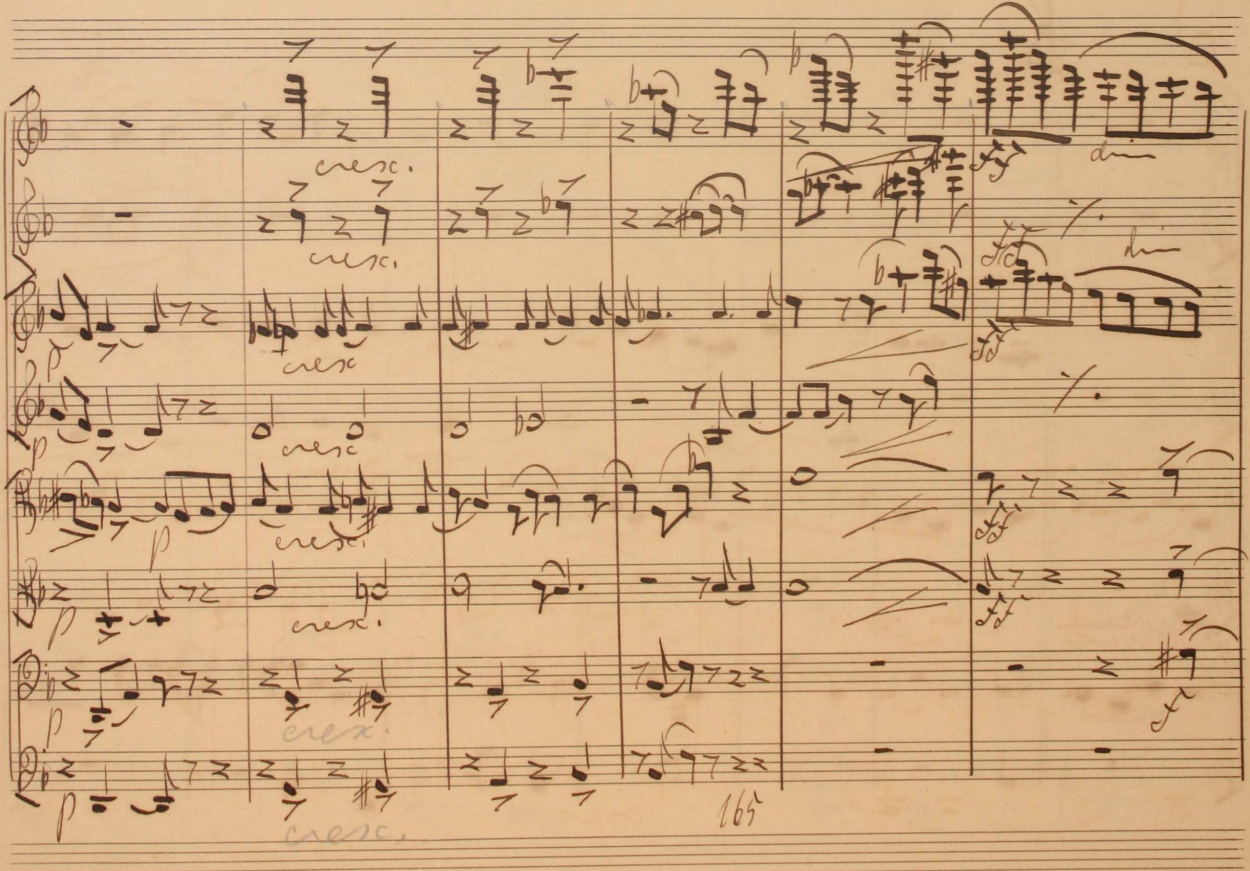
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



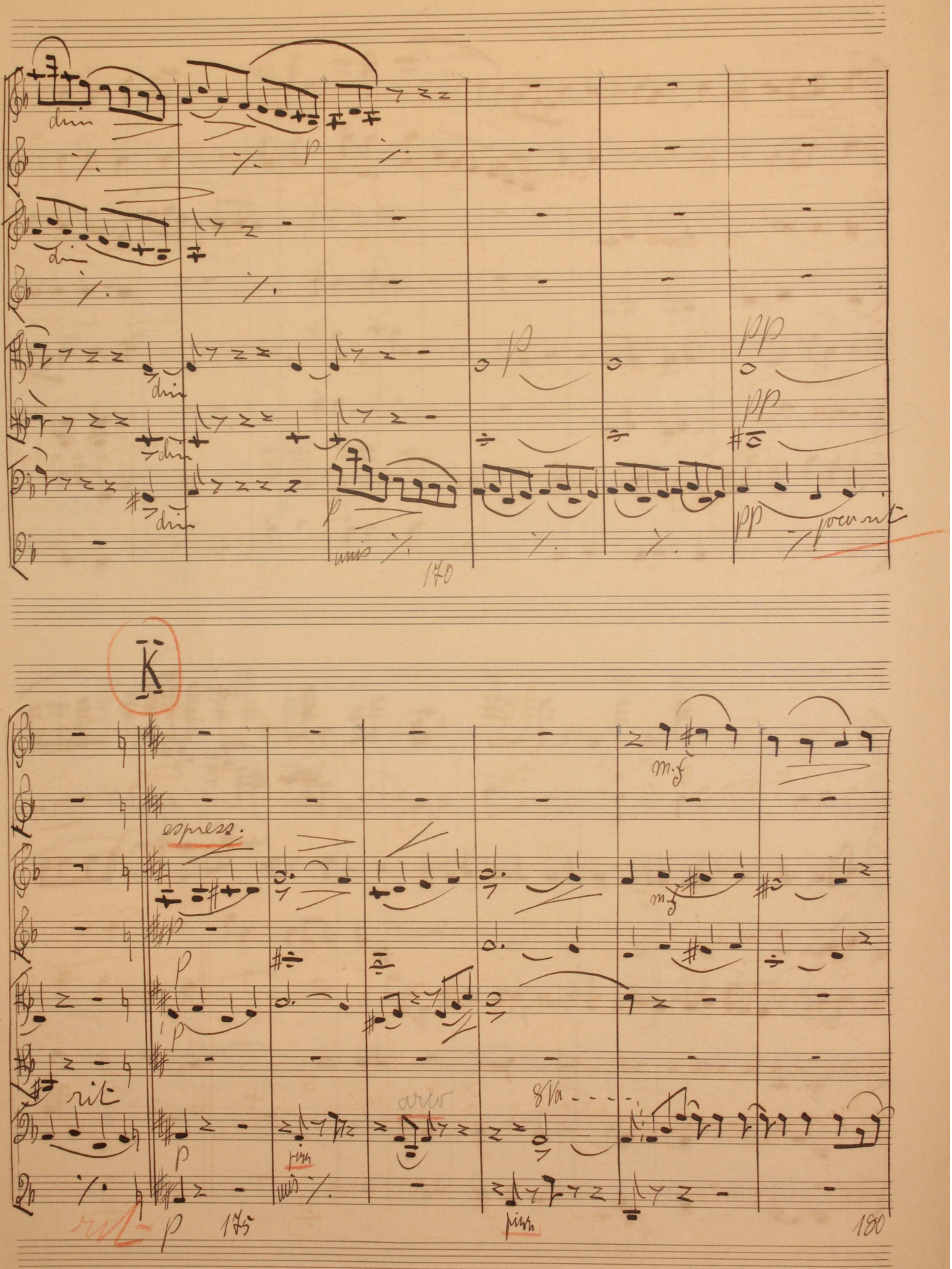


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

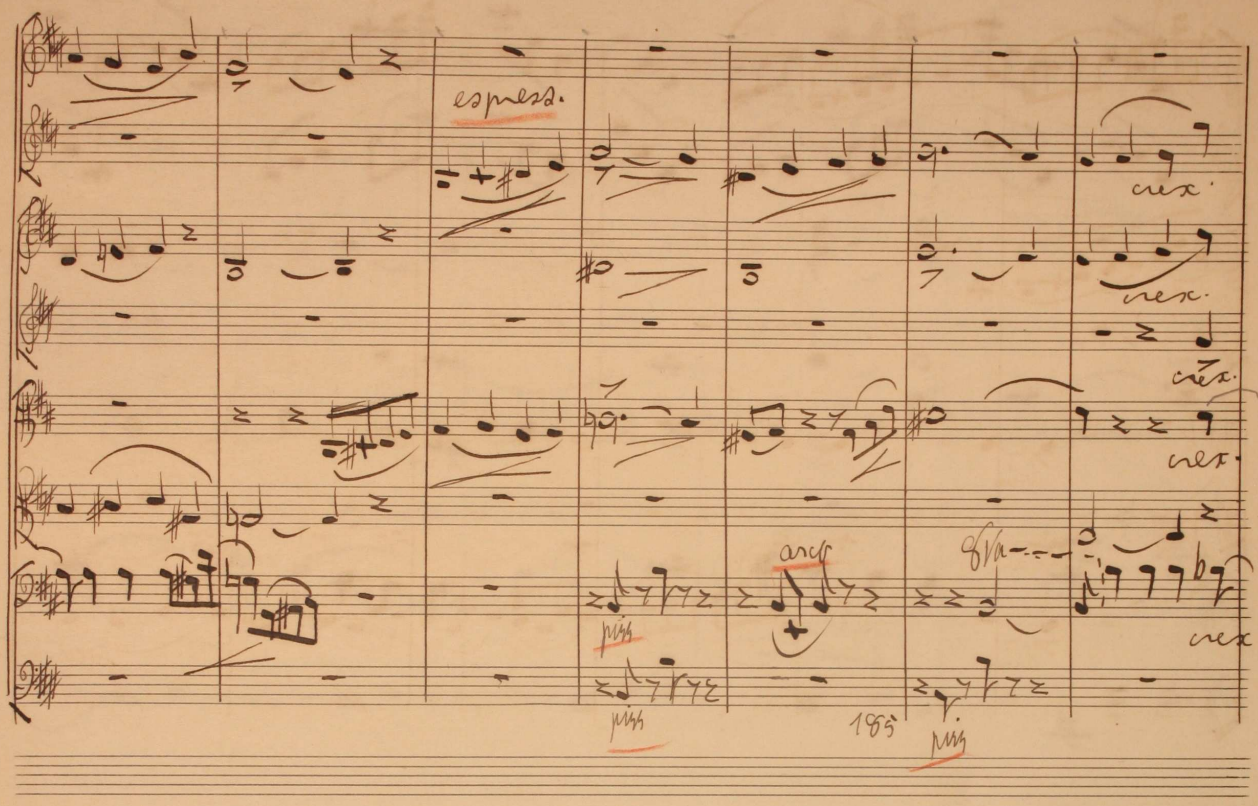


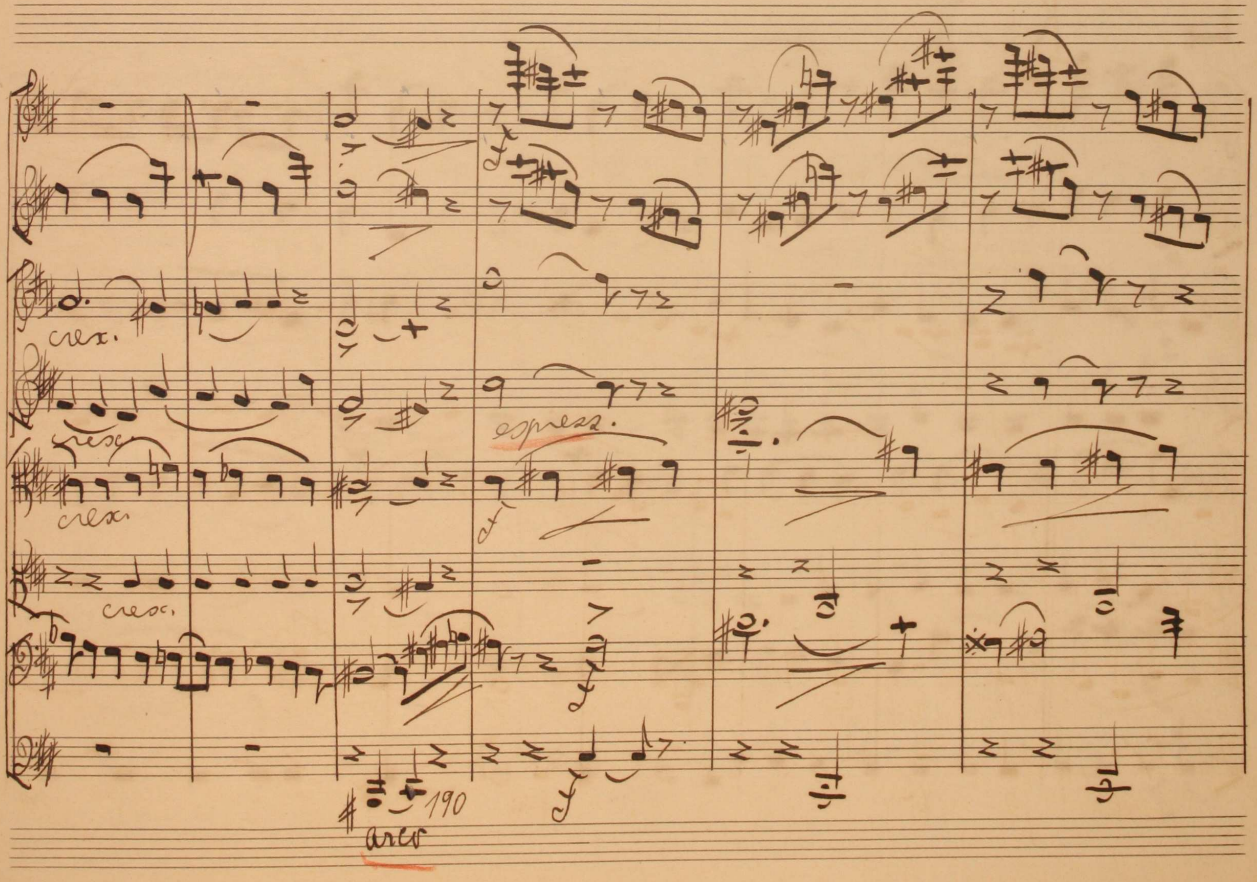


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

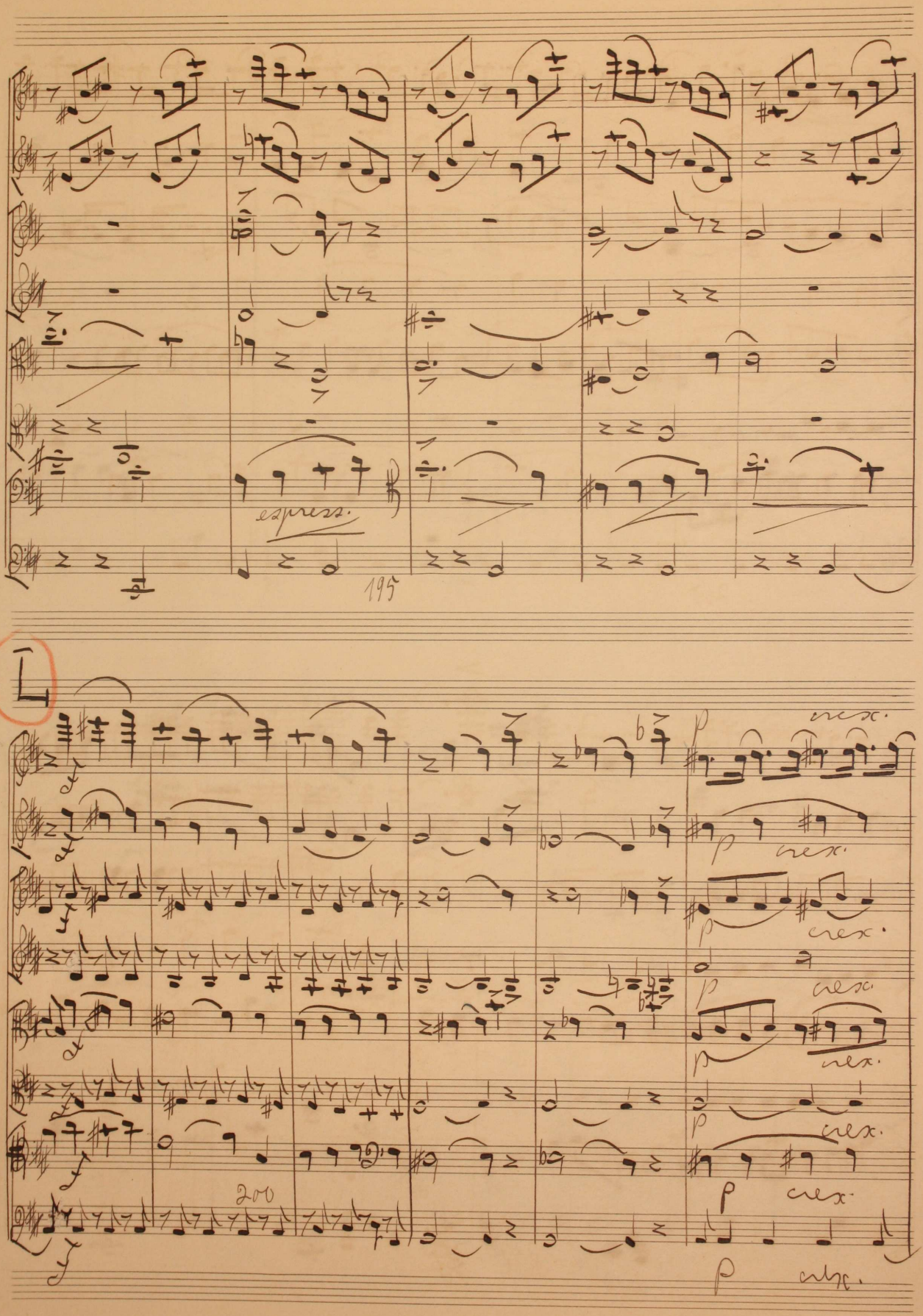


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

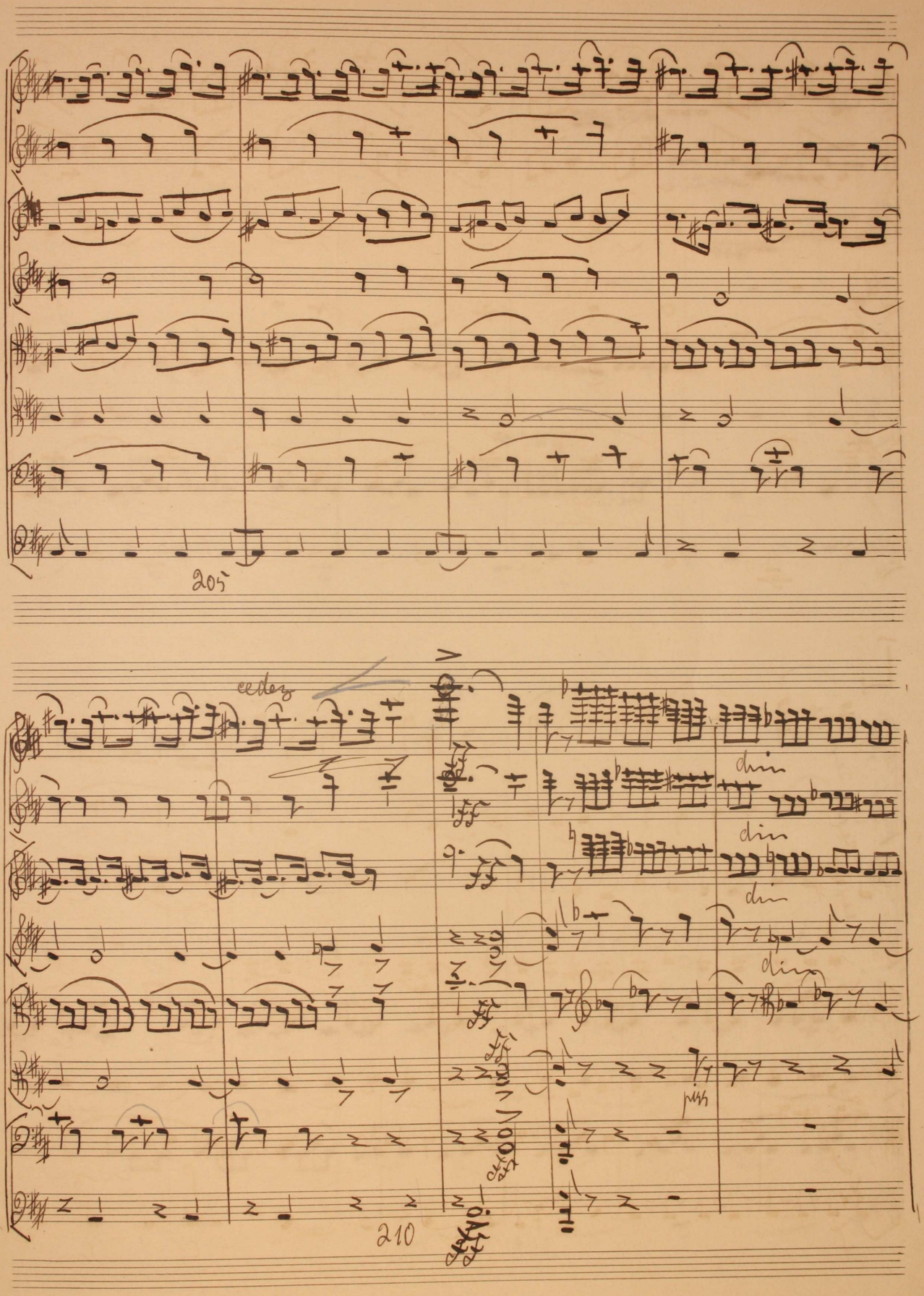




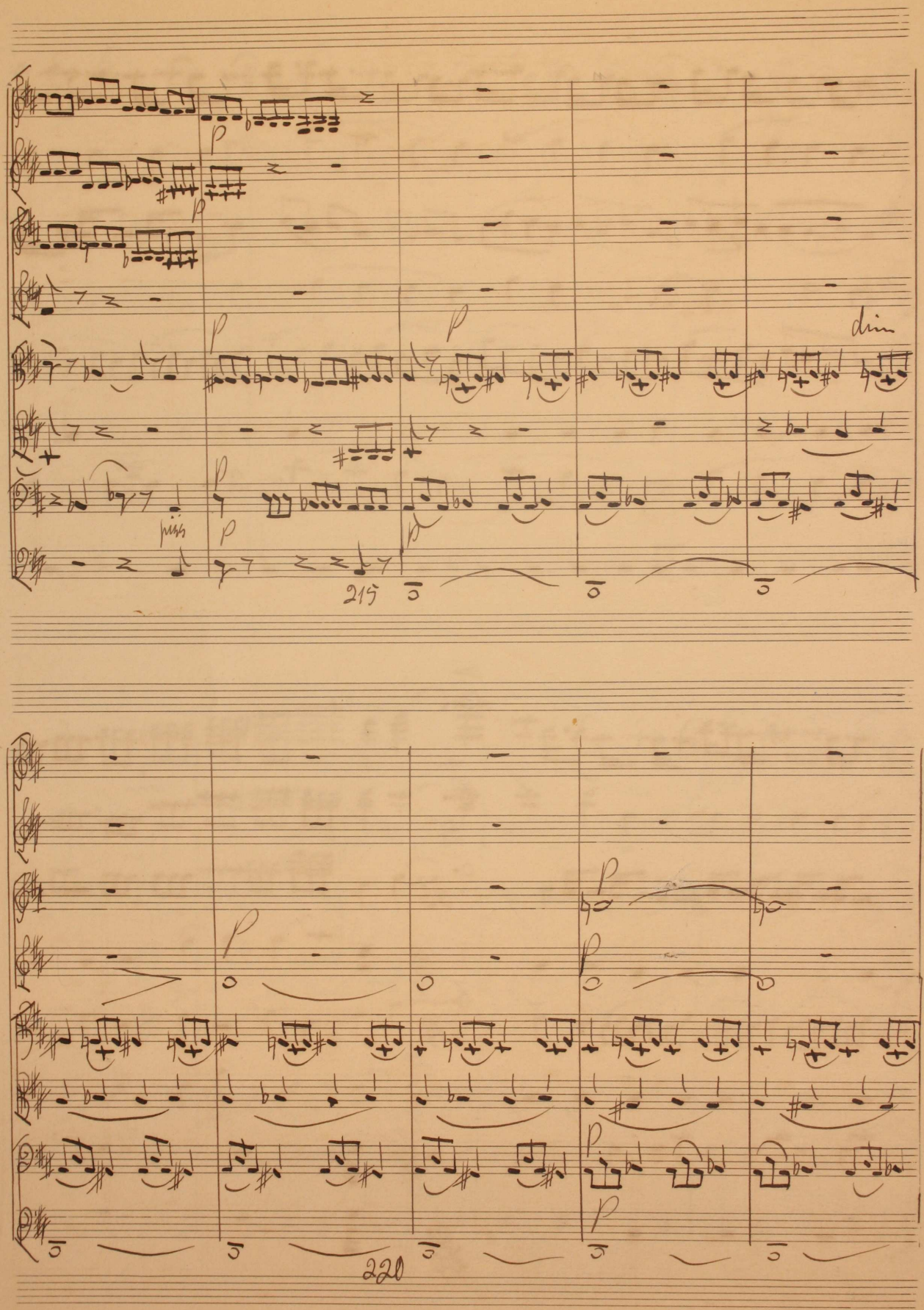
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

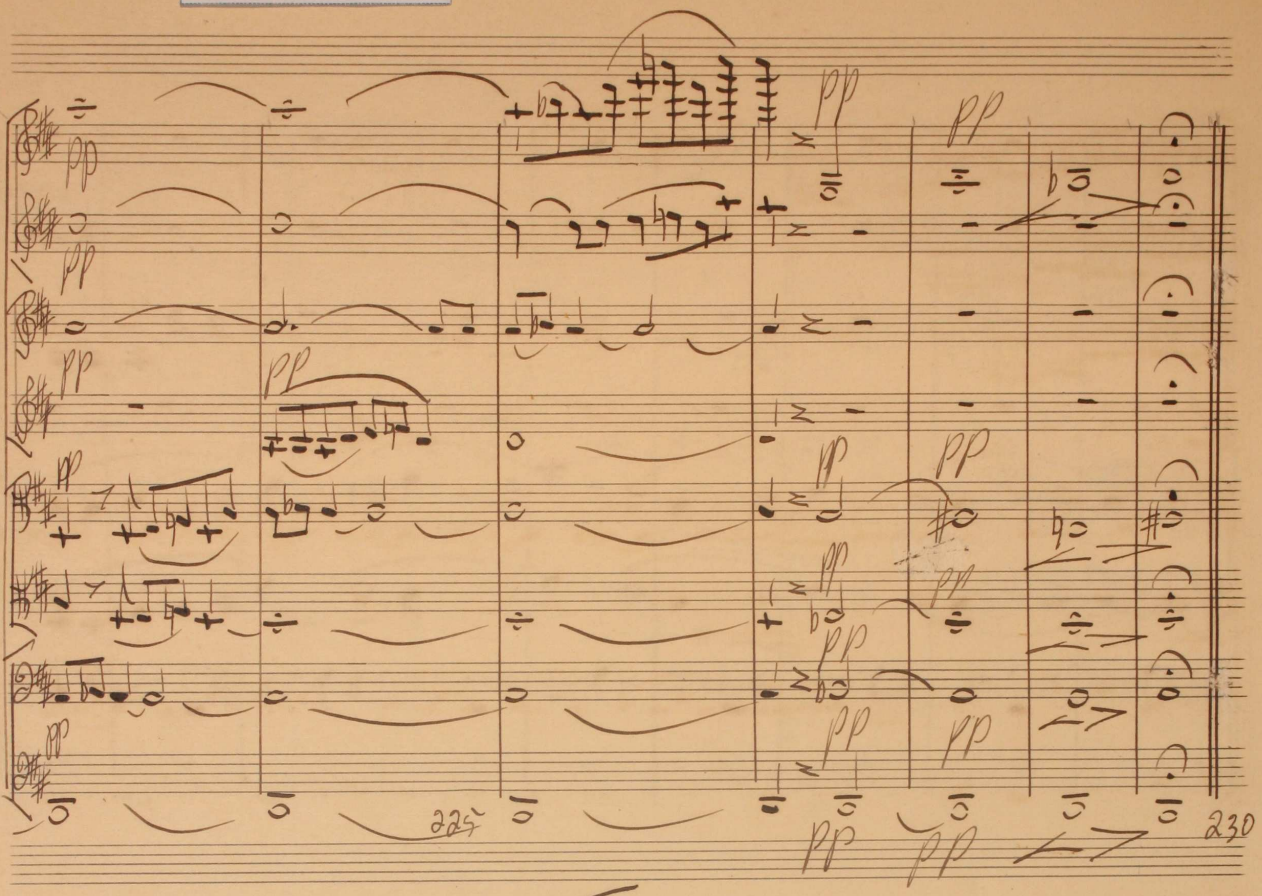


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



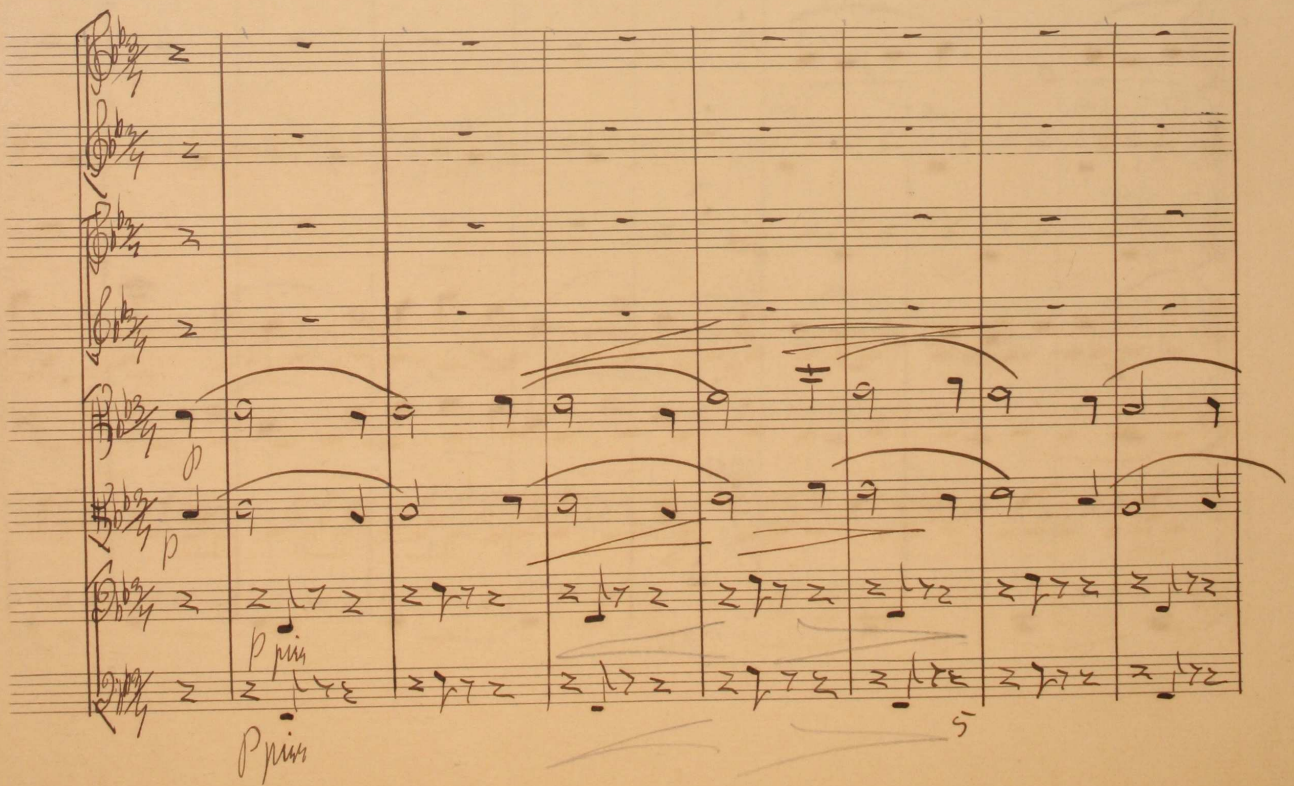
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS

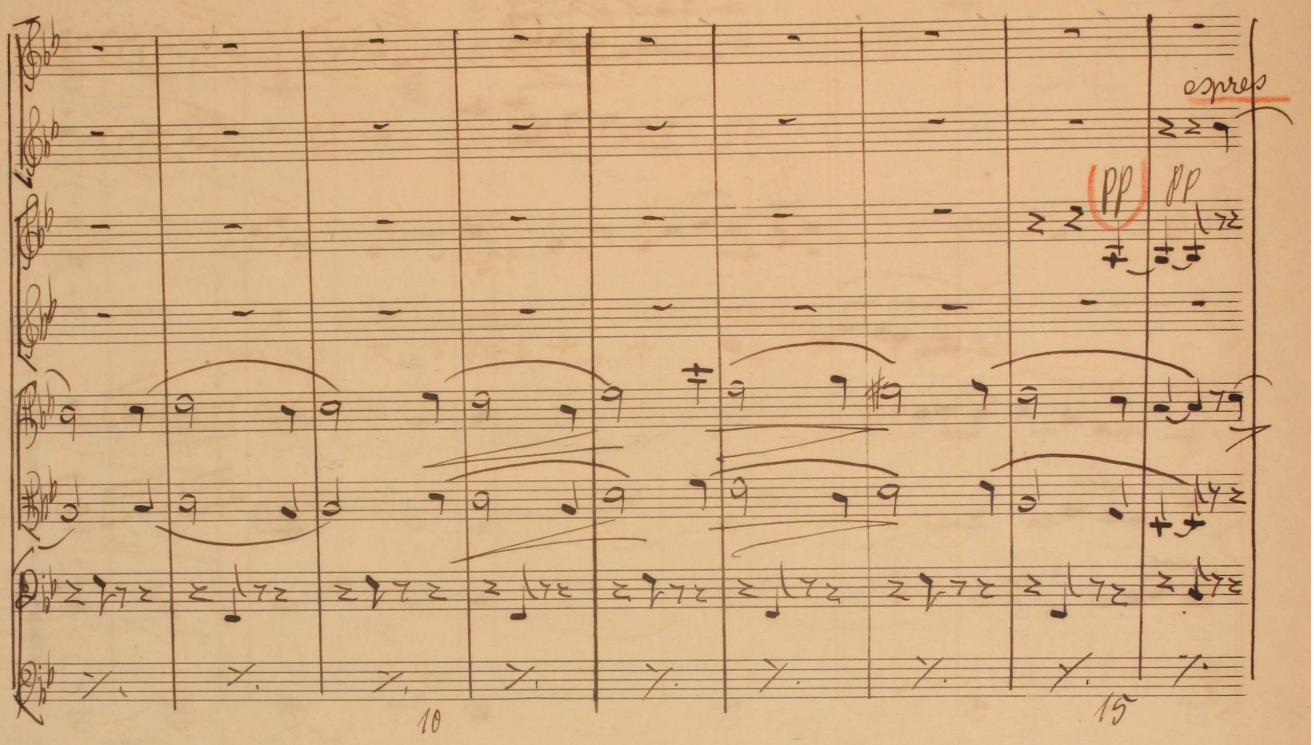


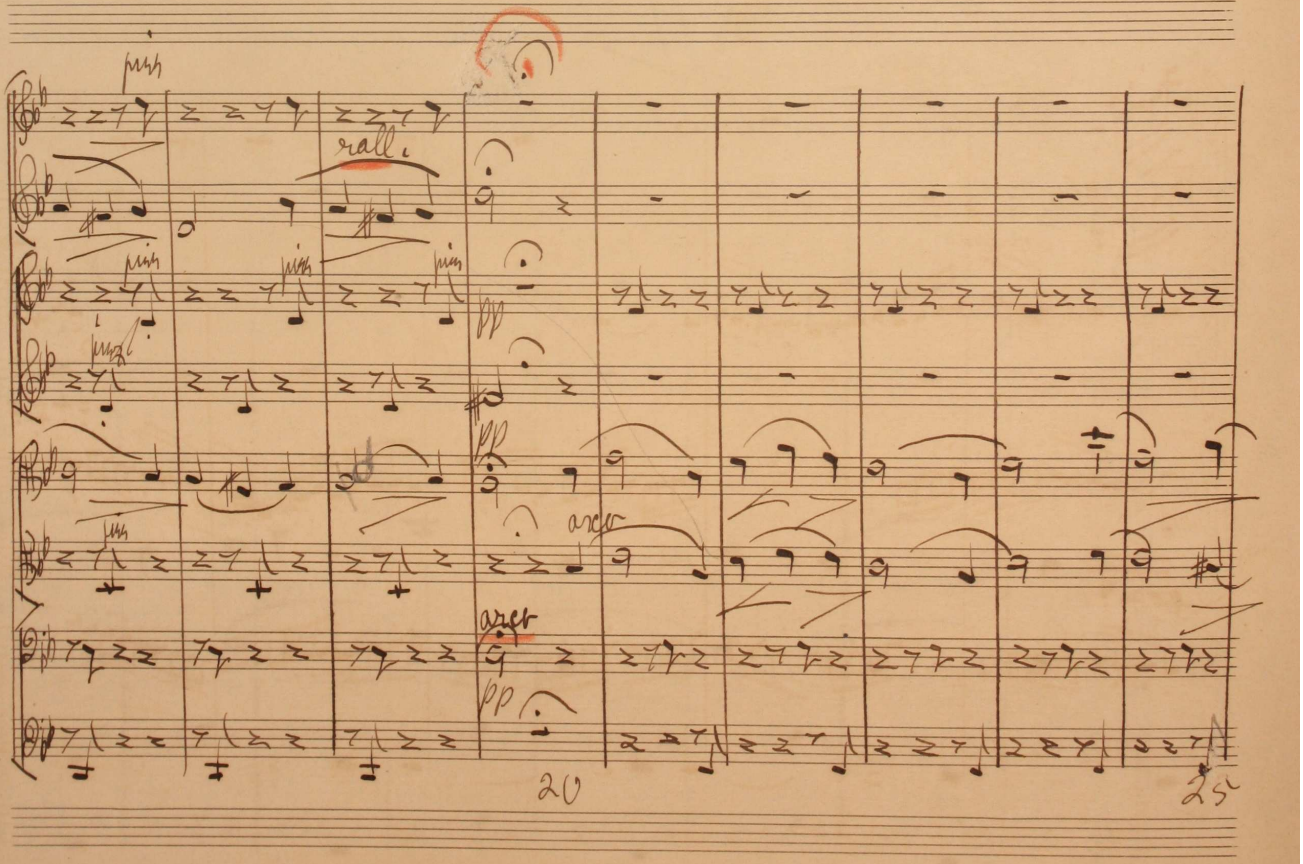
II

Andante



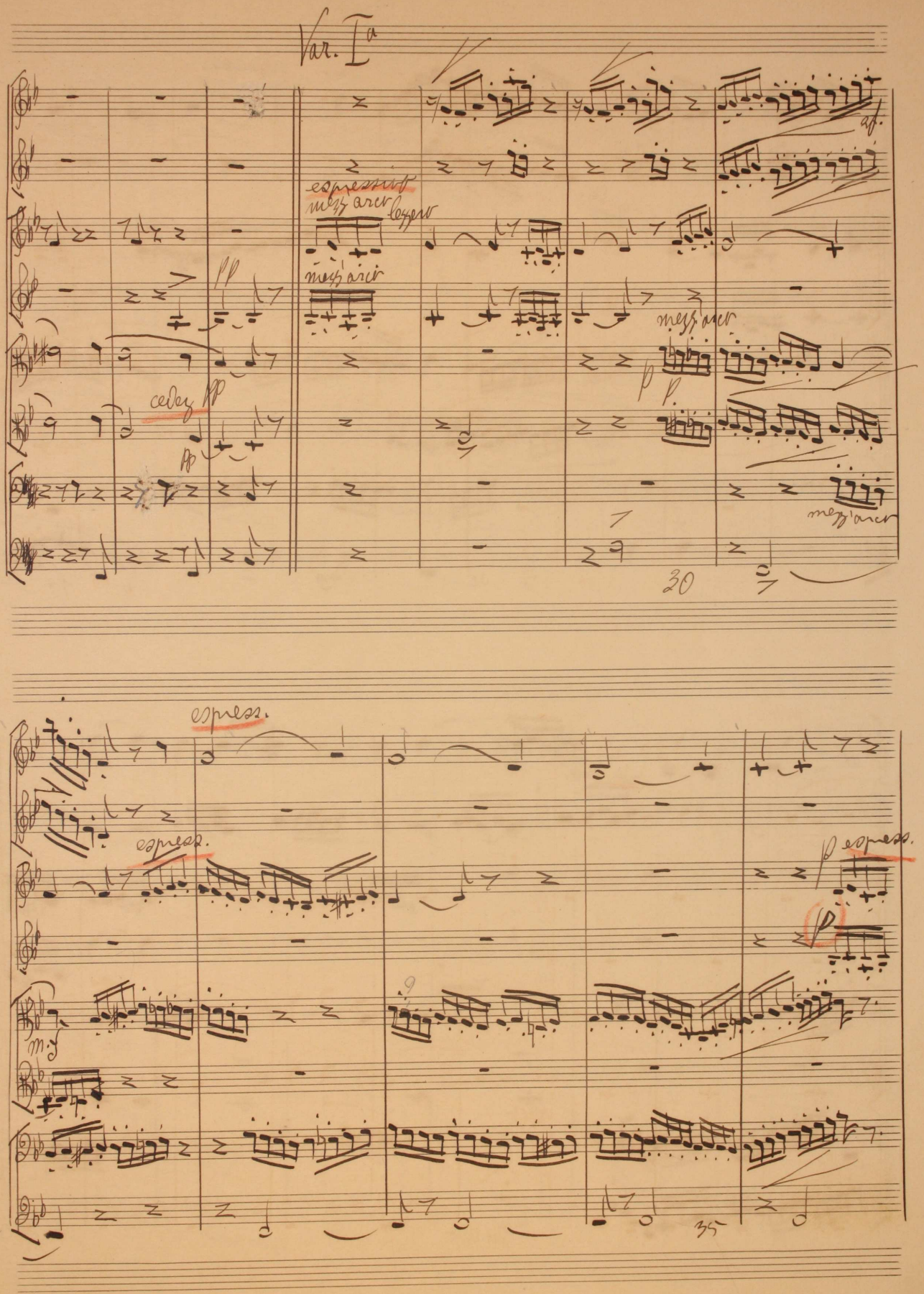
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO





ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS



ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

espress.

espress.

40

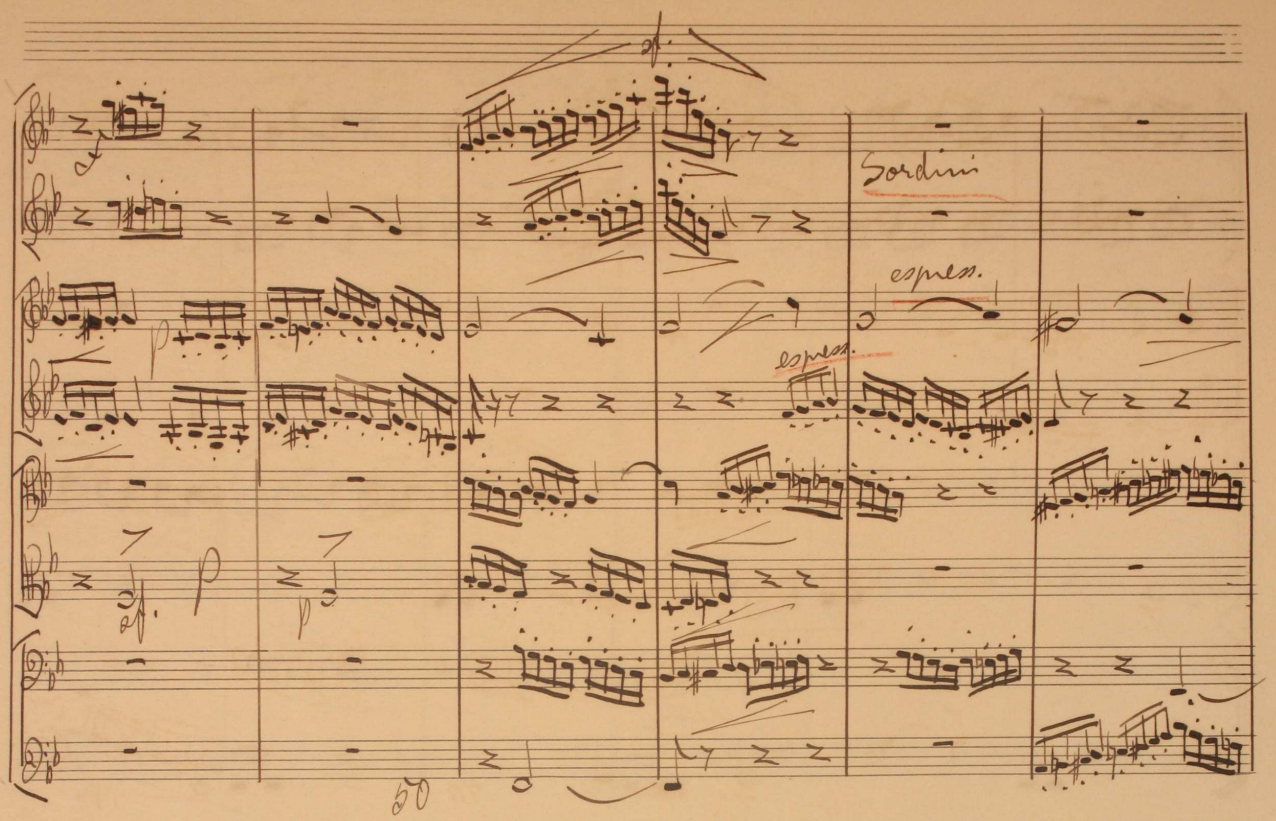
espress.

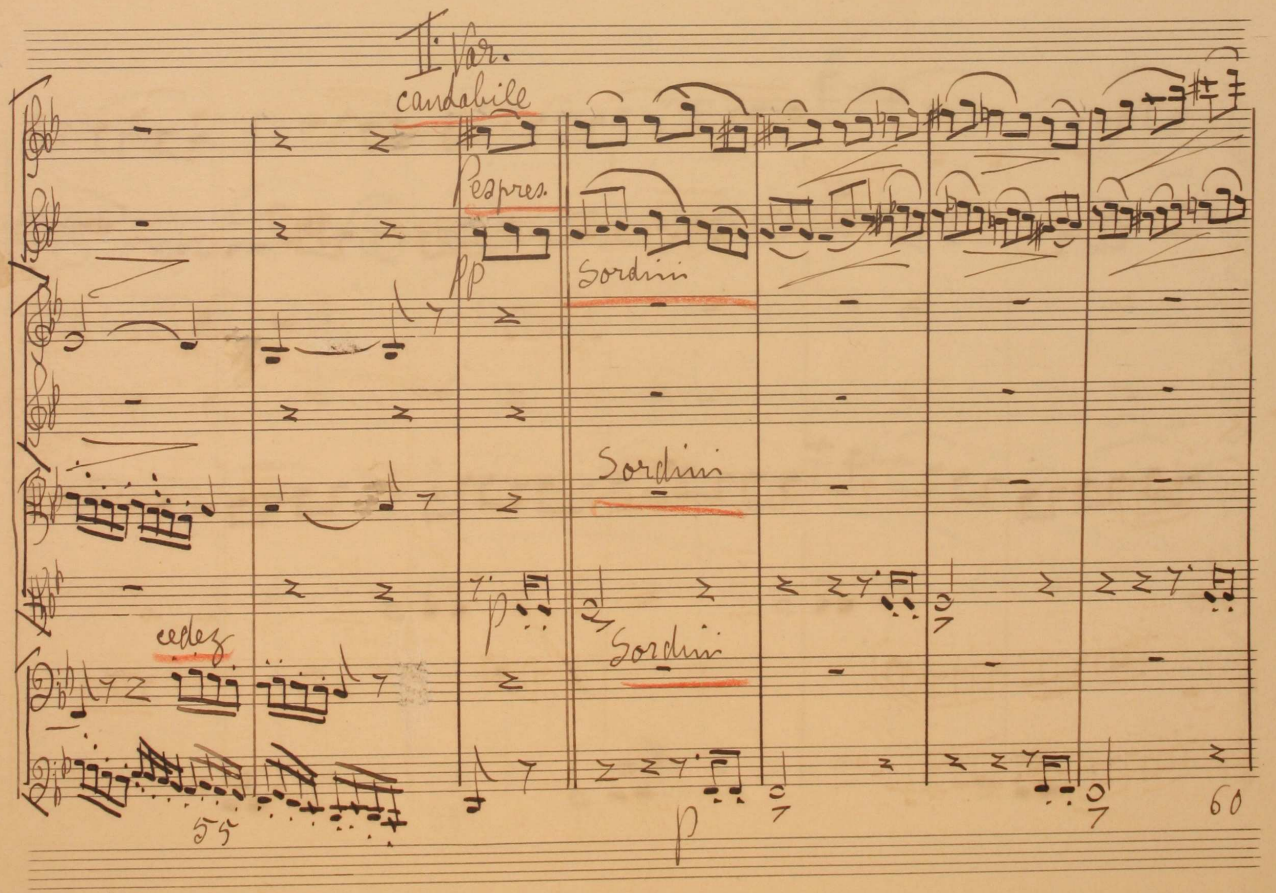
espress.

45

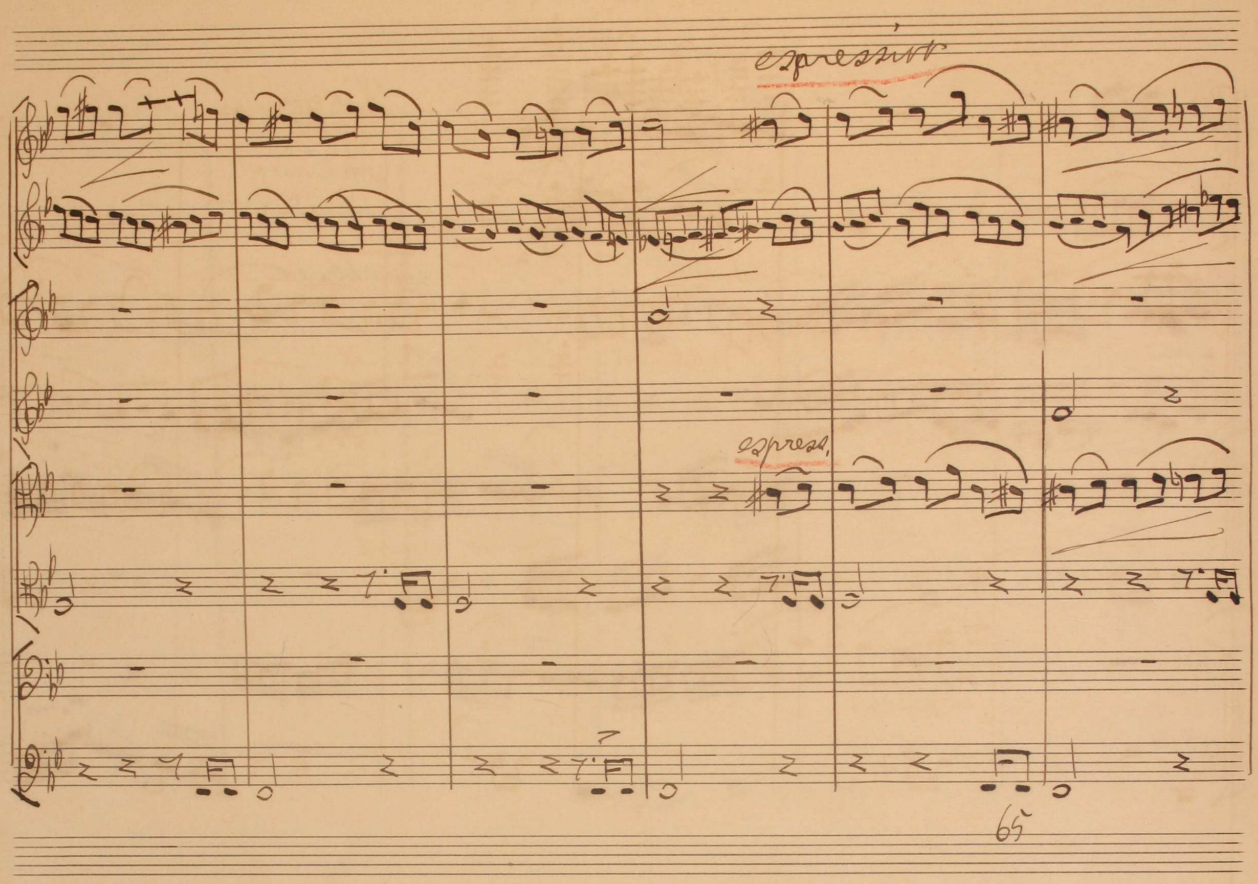
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

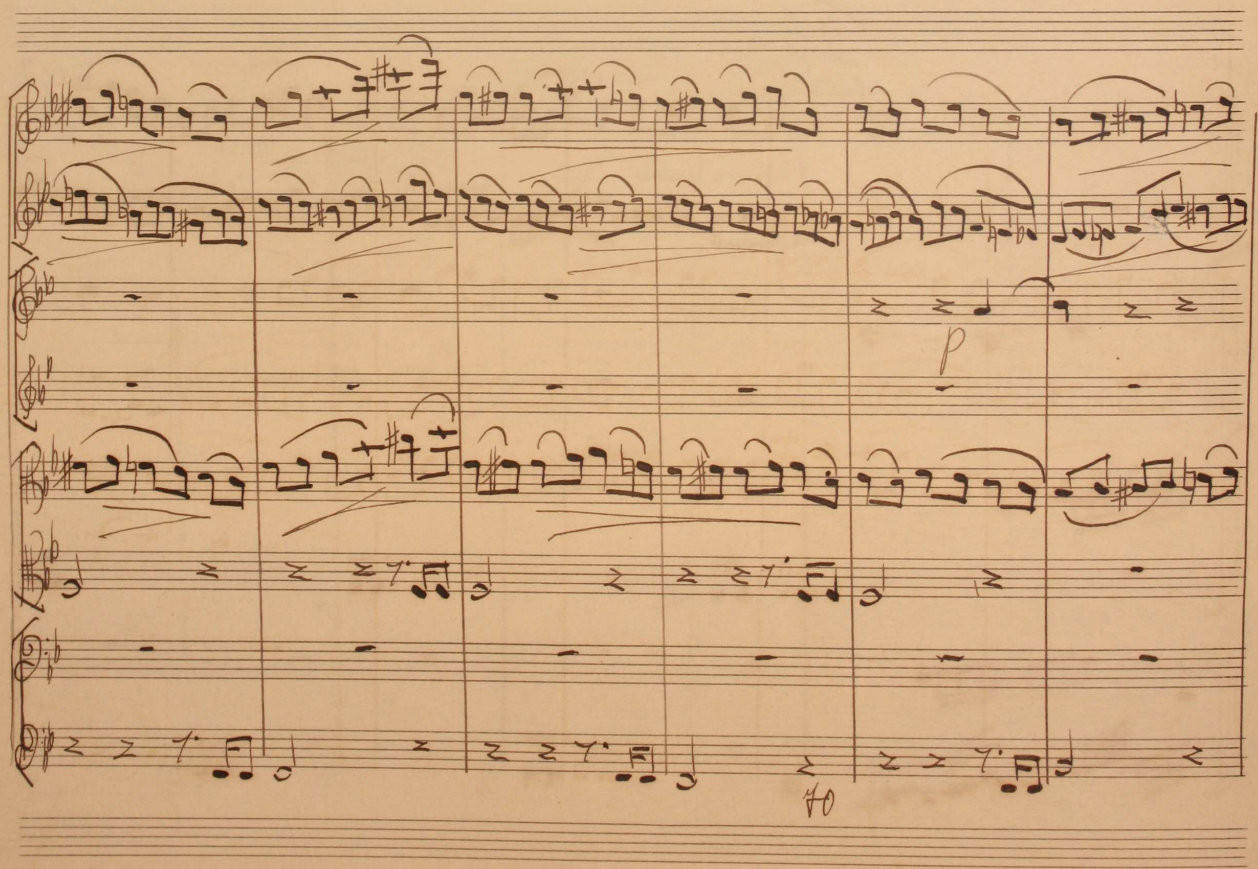
WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS





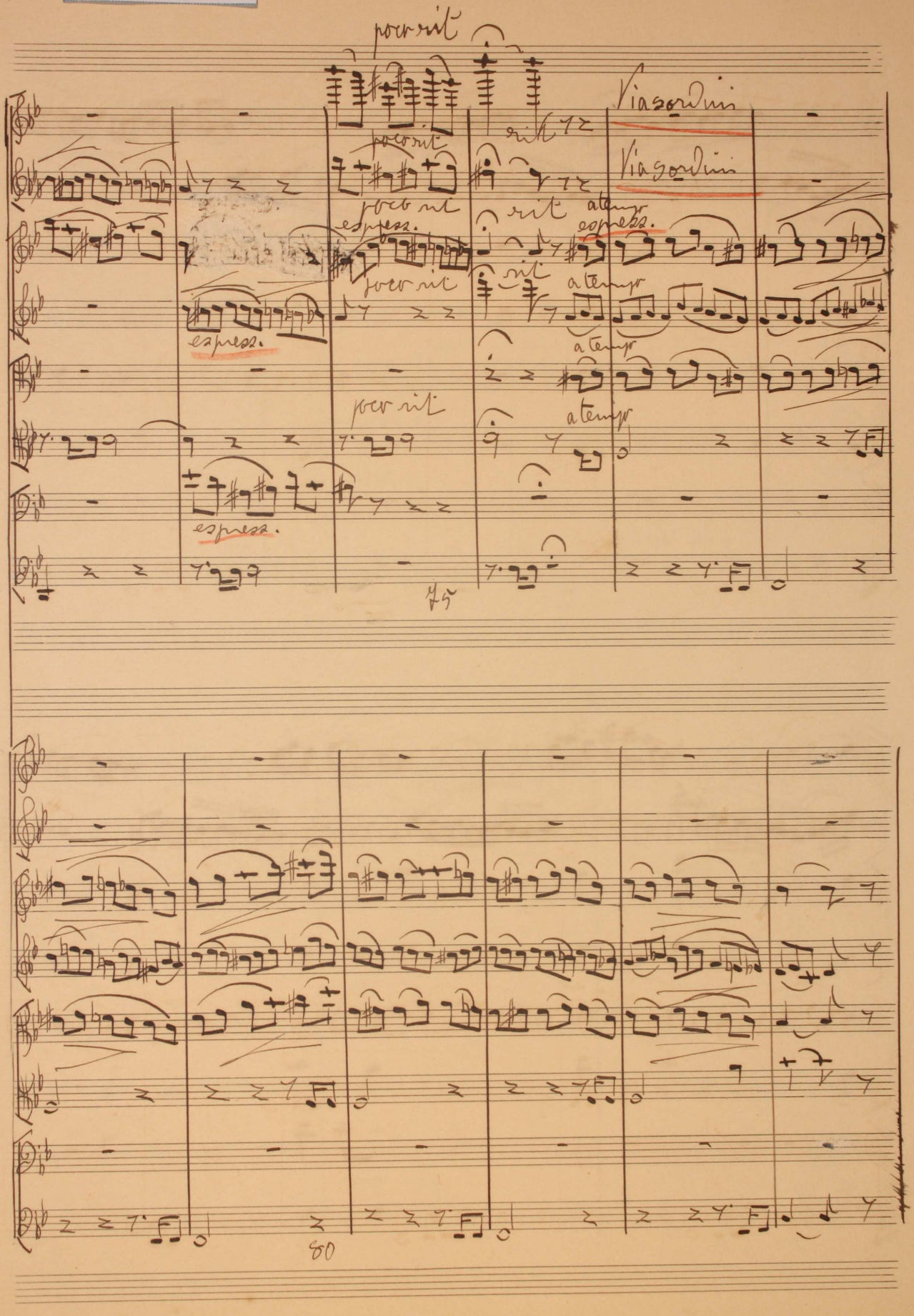
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



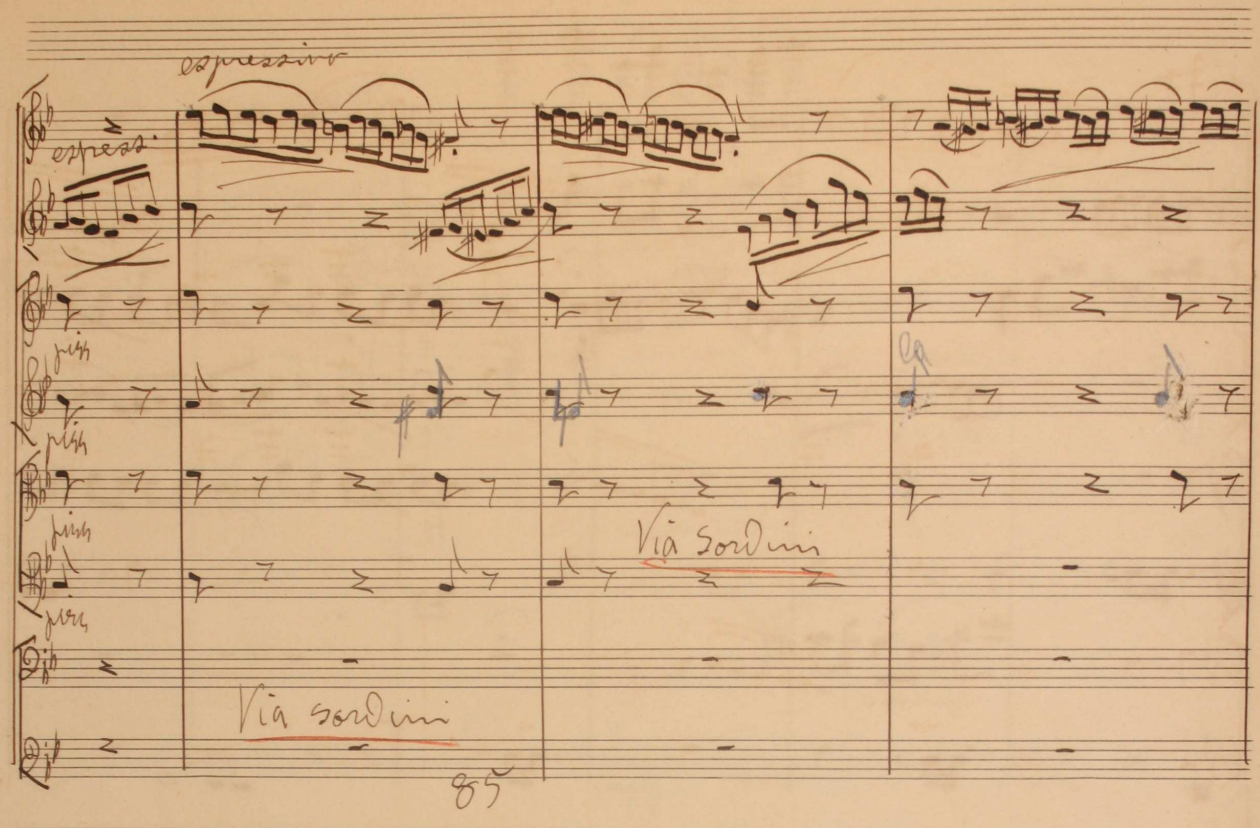


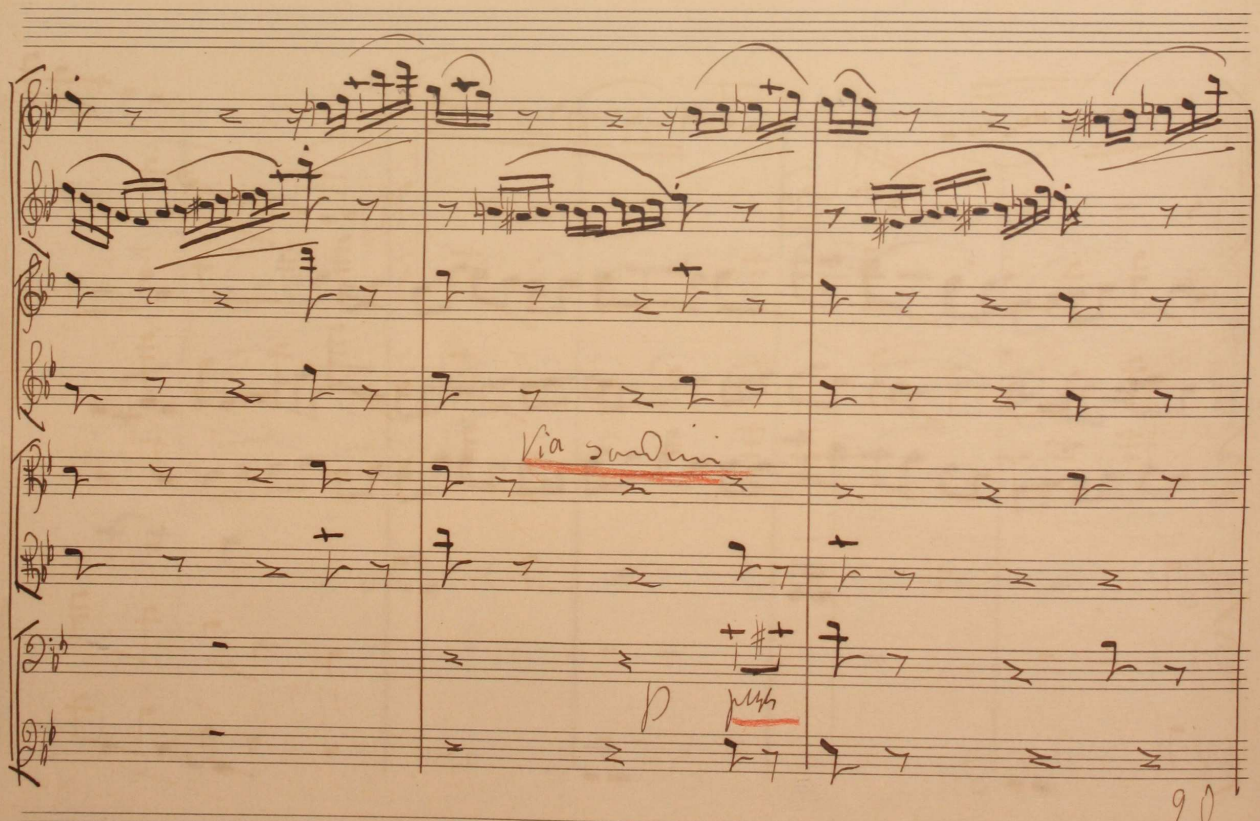
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS



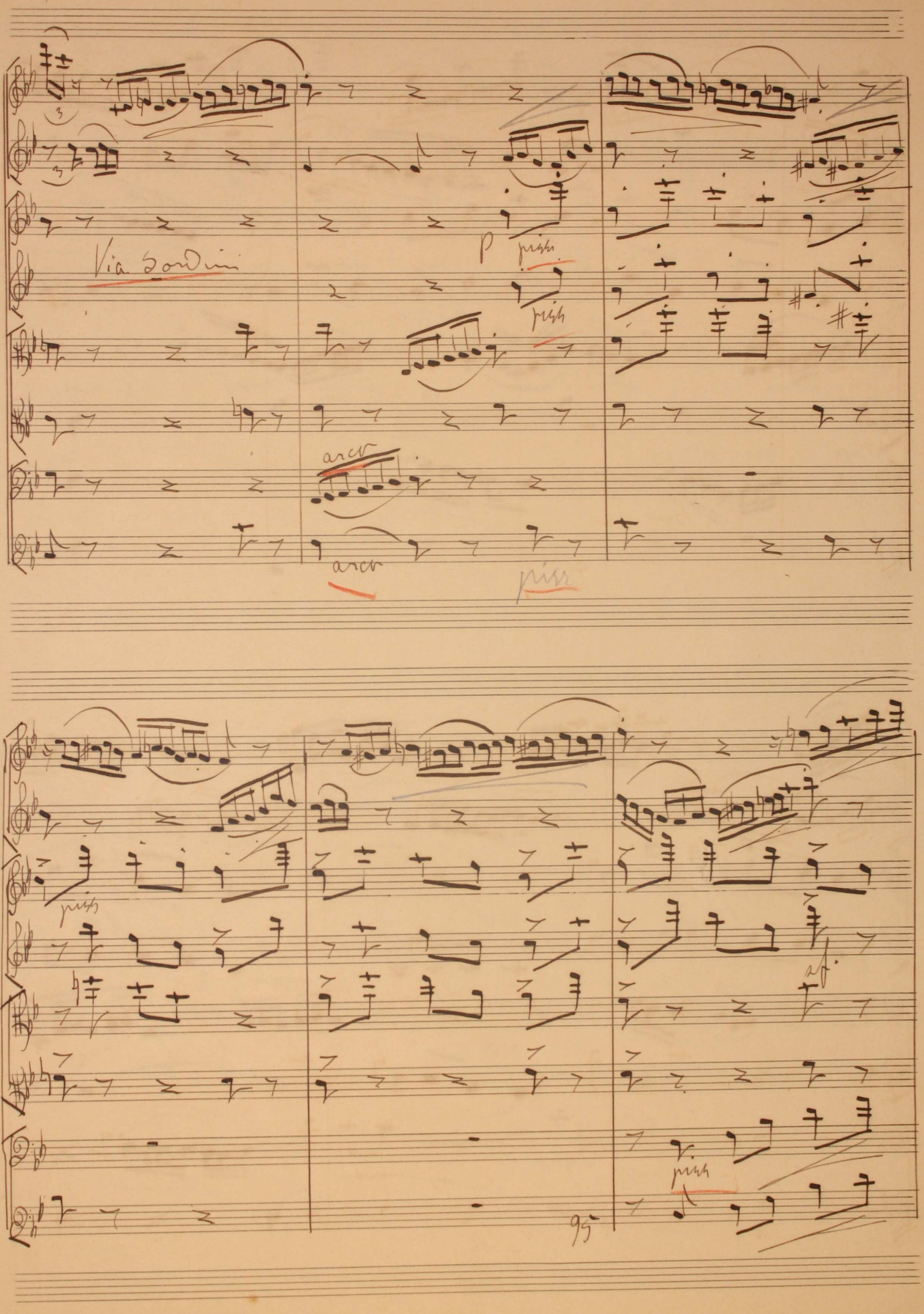
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



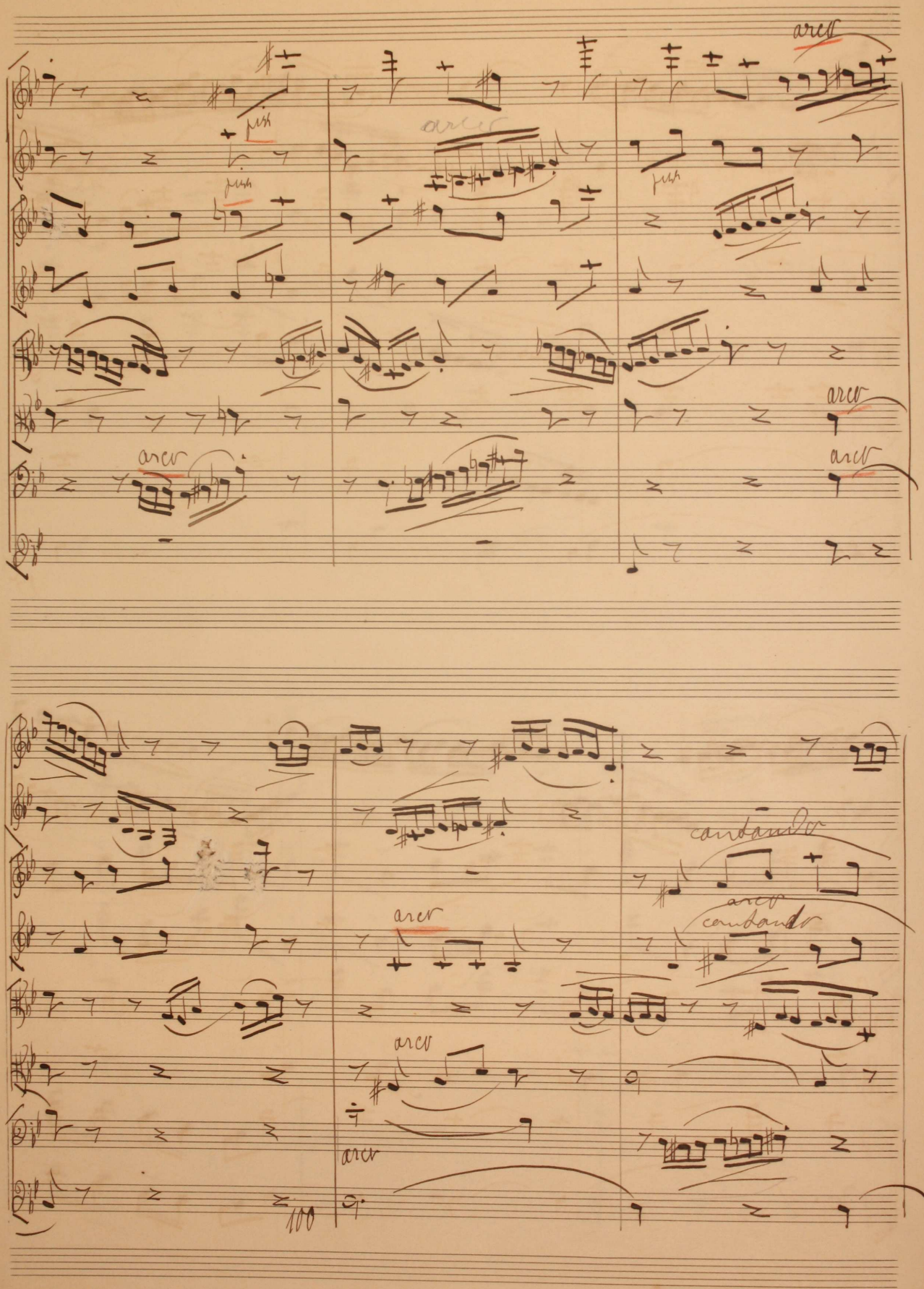


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

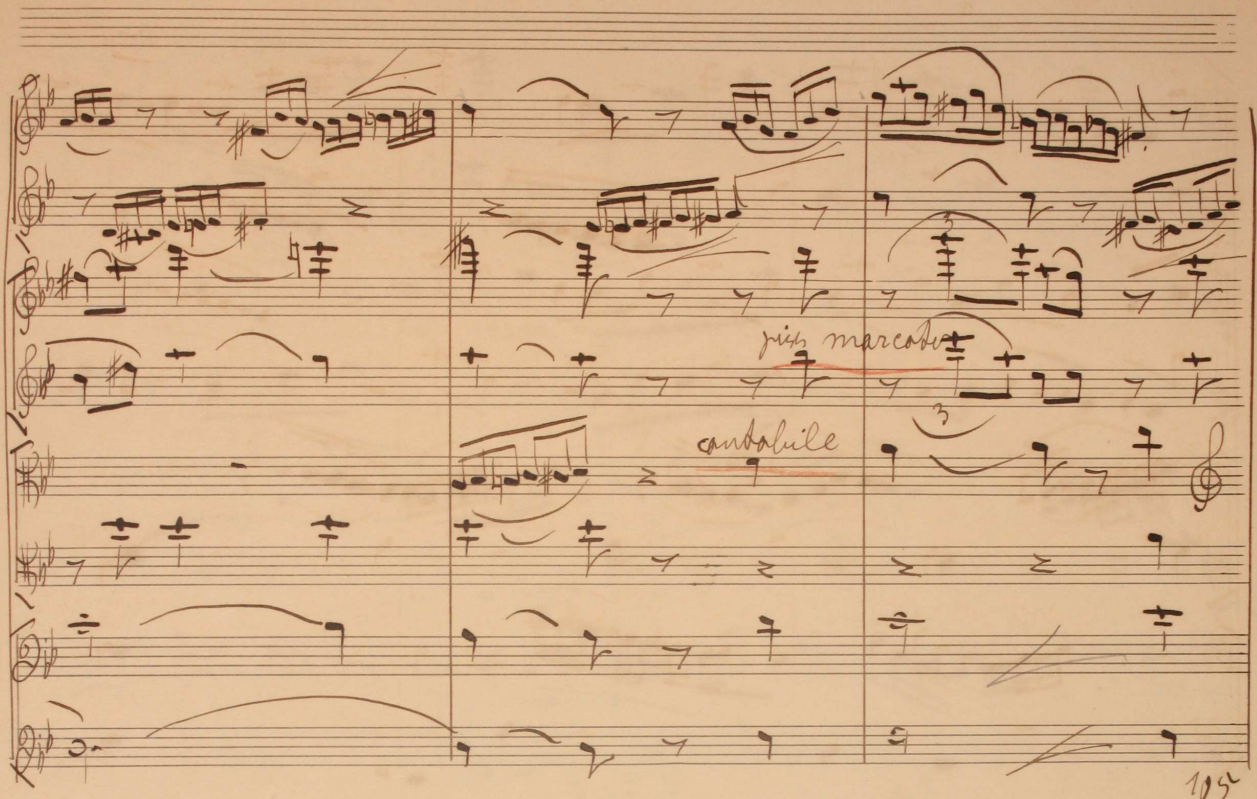
WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS

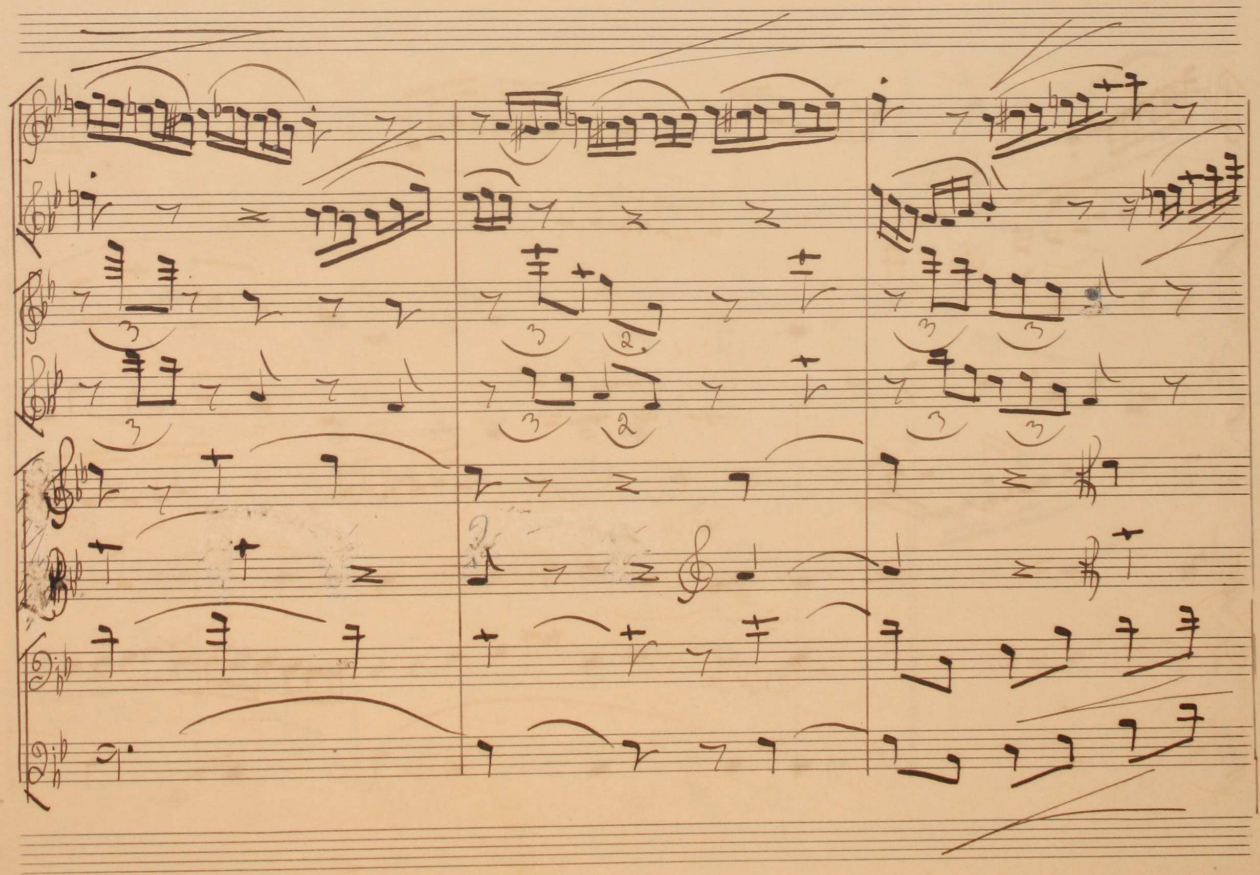


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

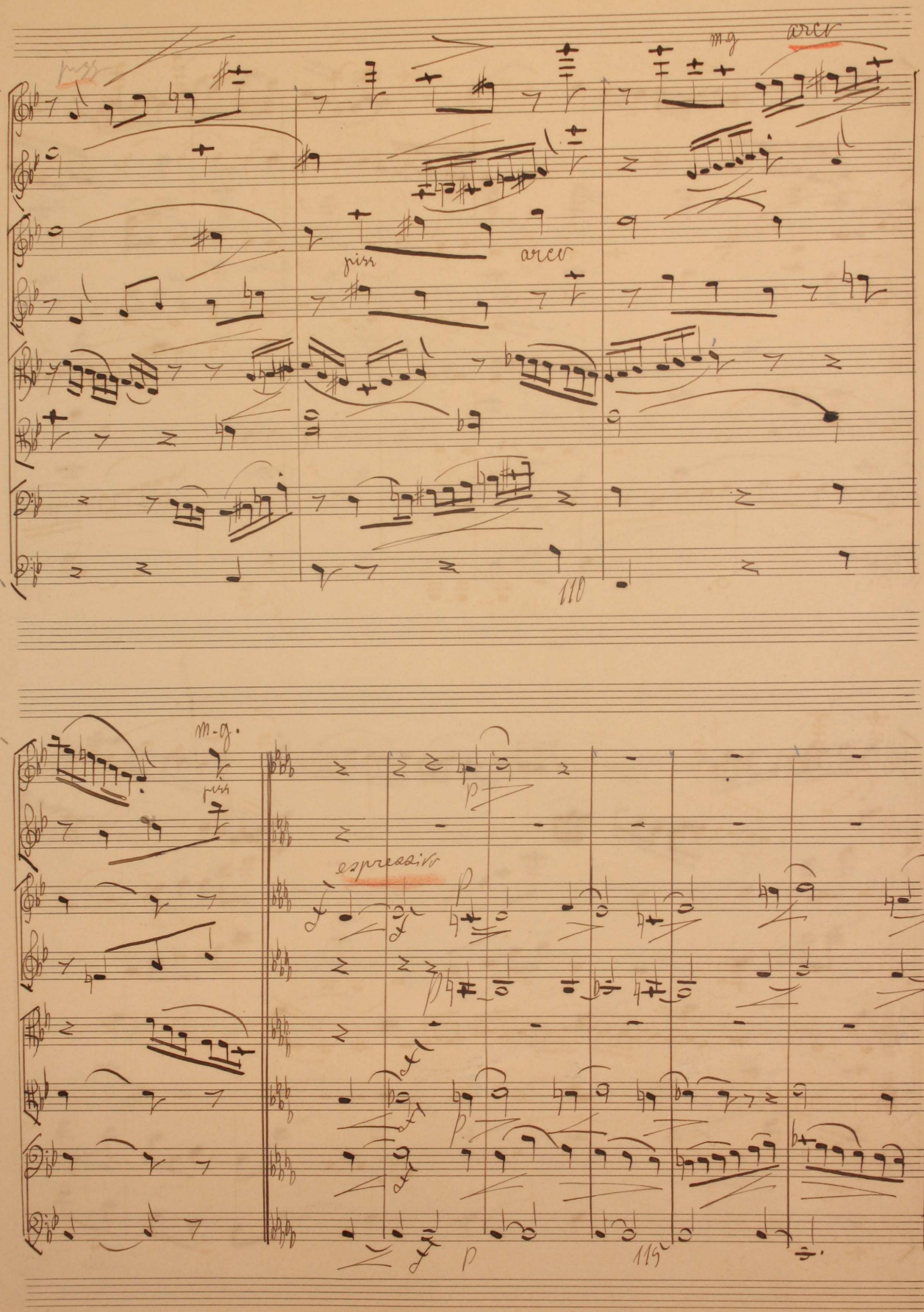


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

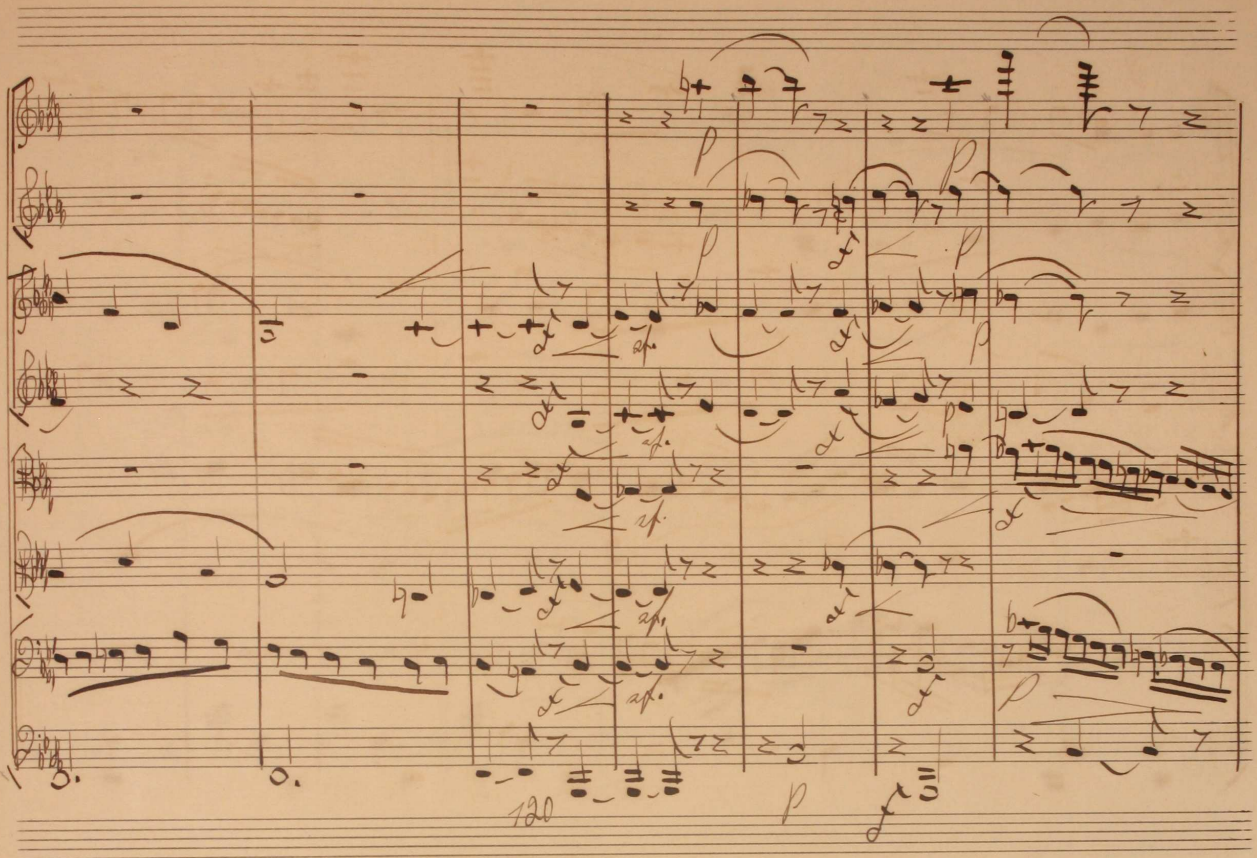


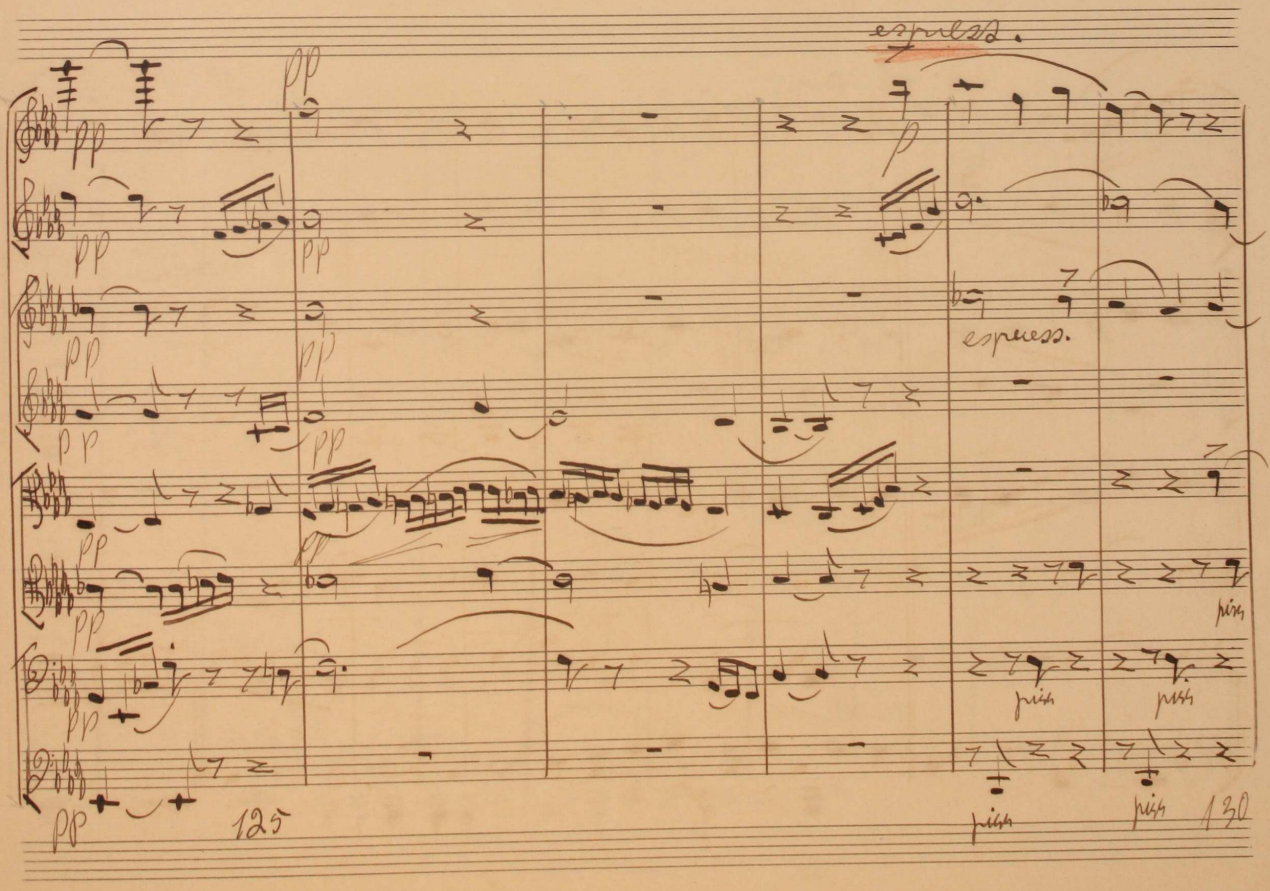


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

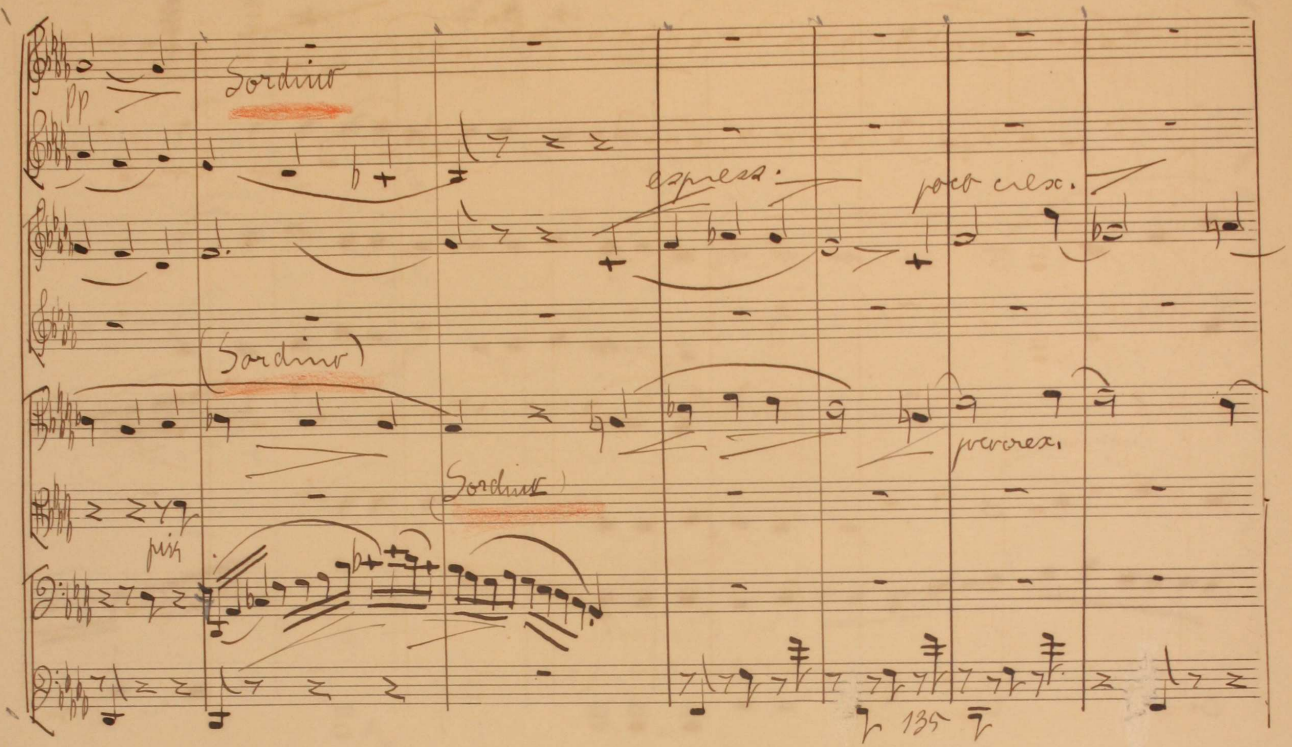


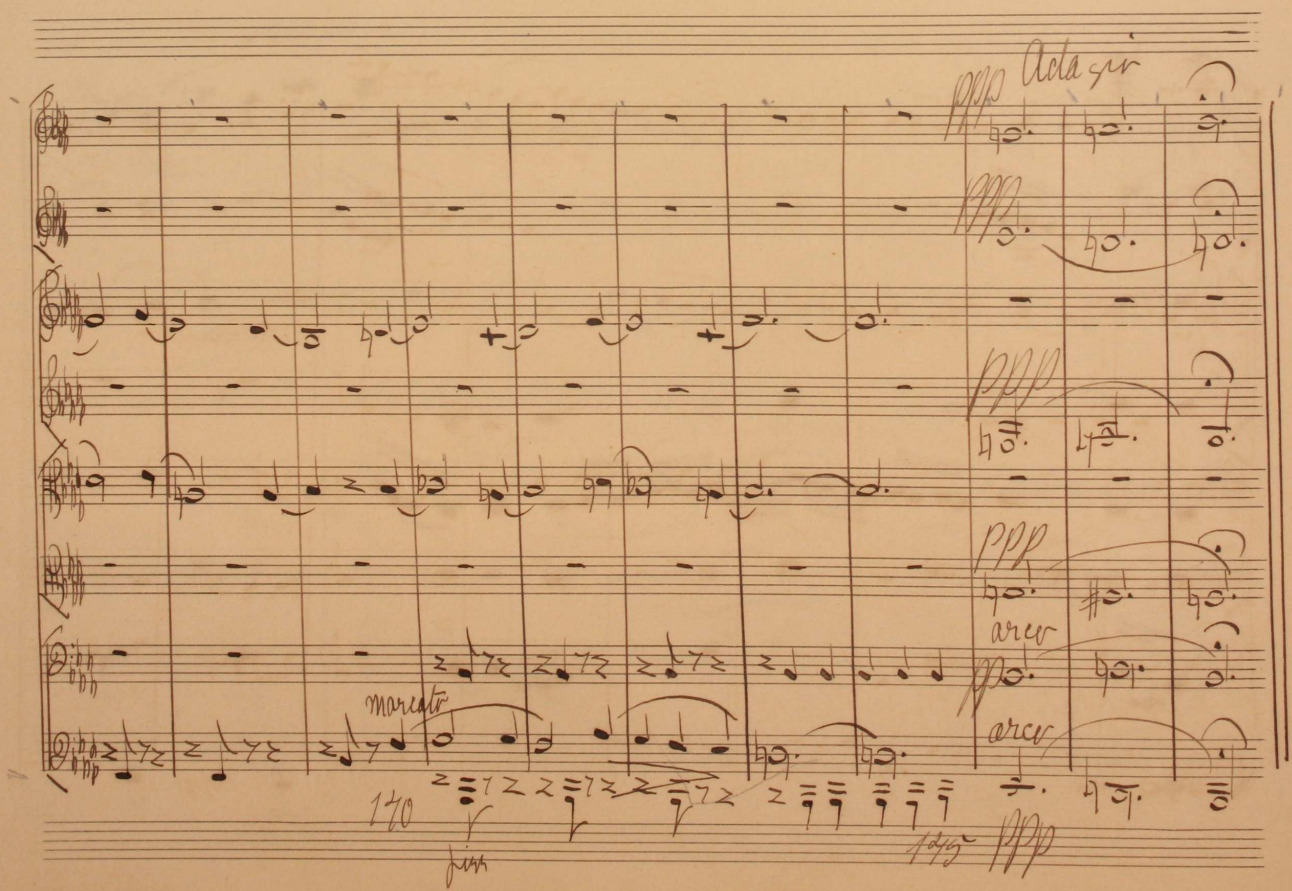
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO





ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

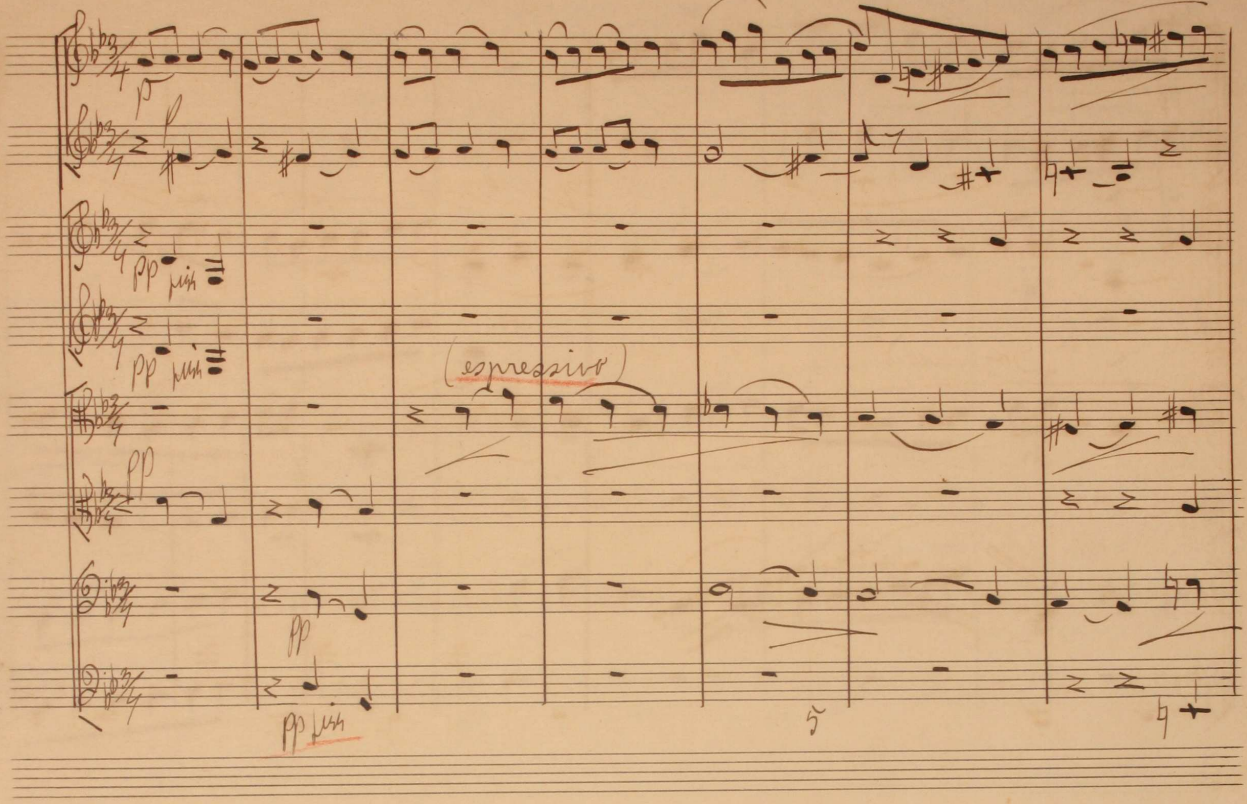


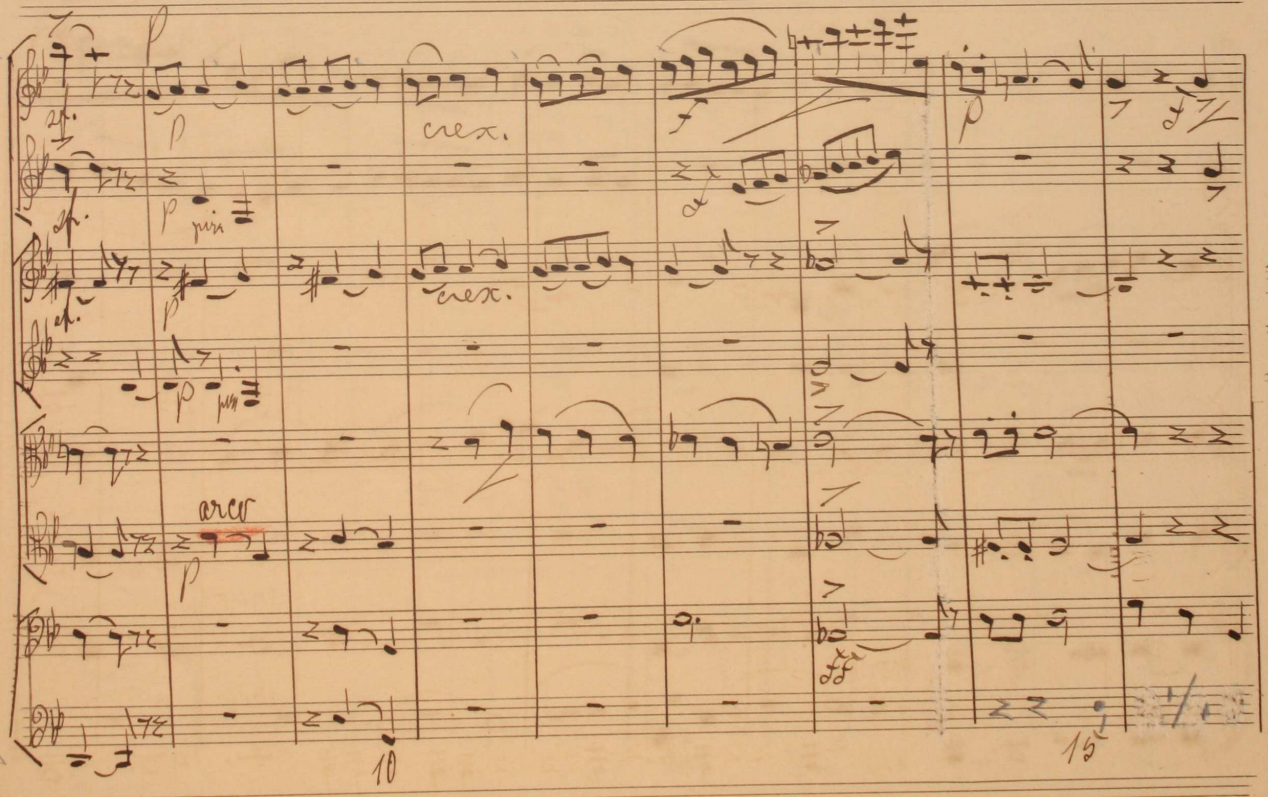


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

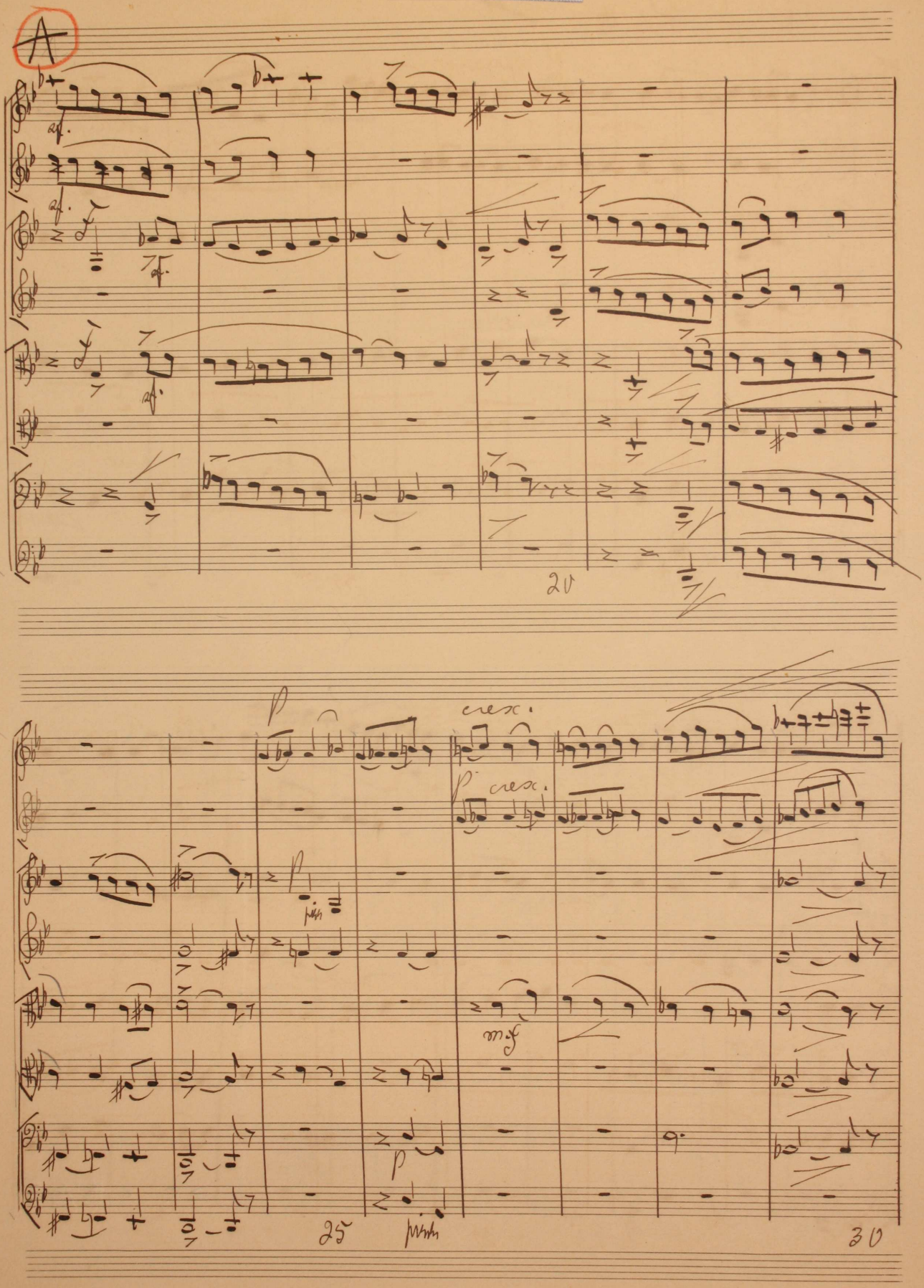
III°

Tempo di Minuetto

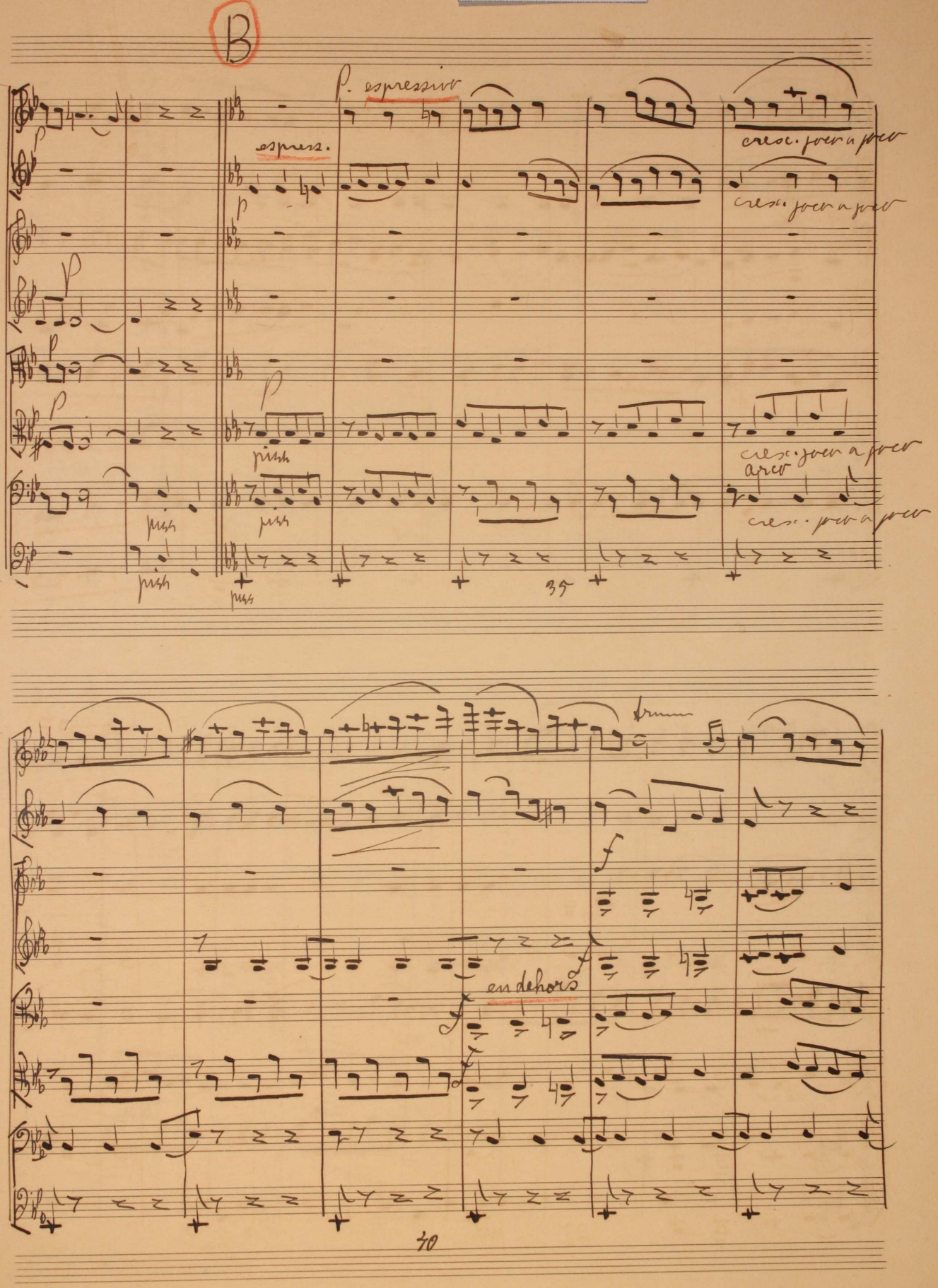




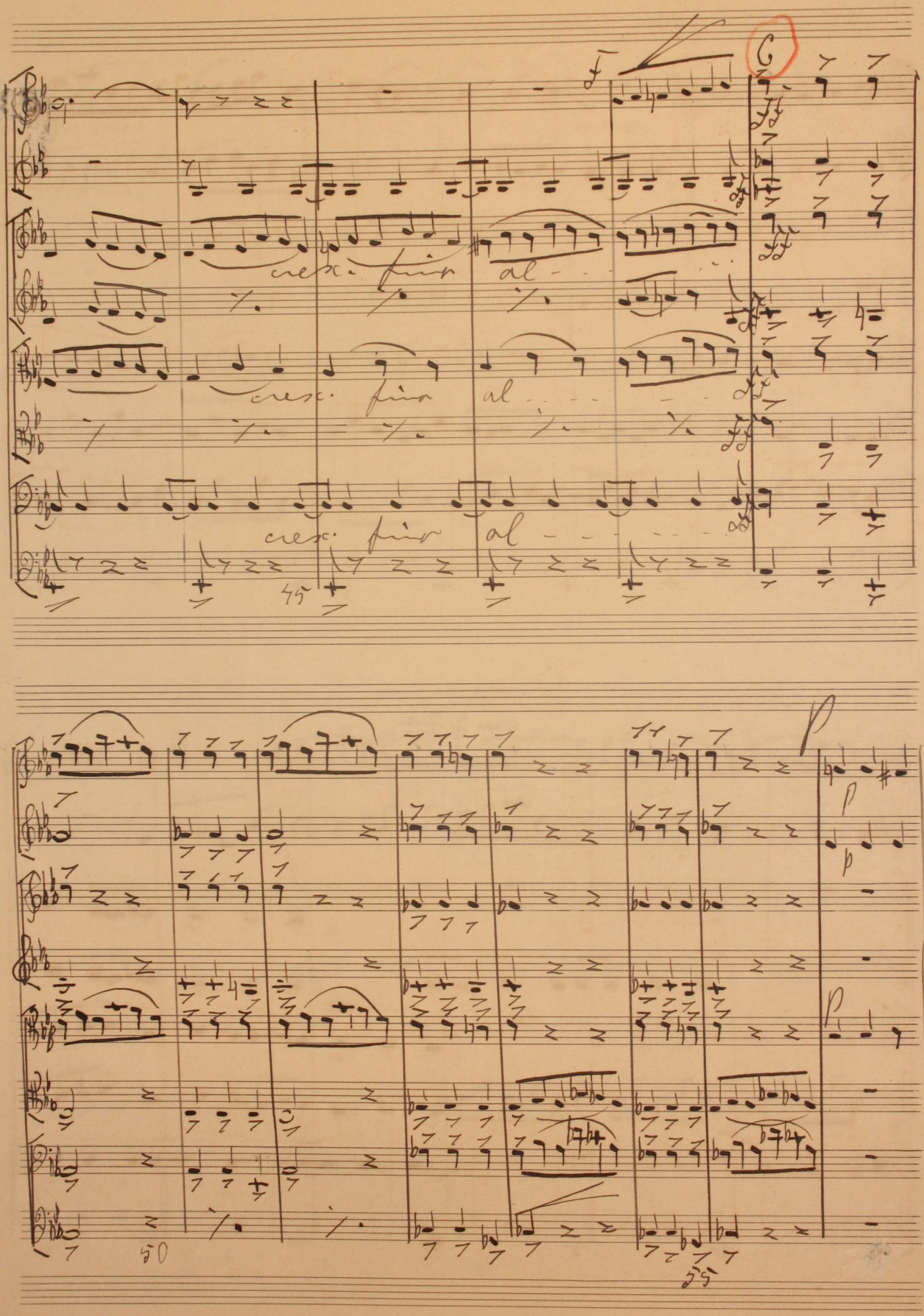
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

p

60

65

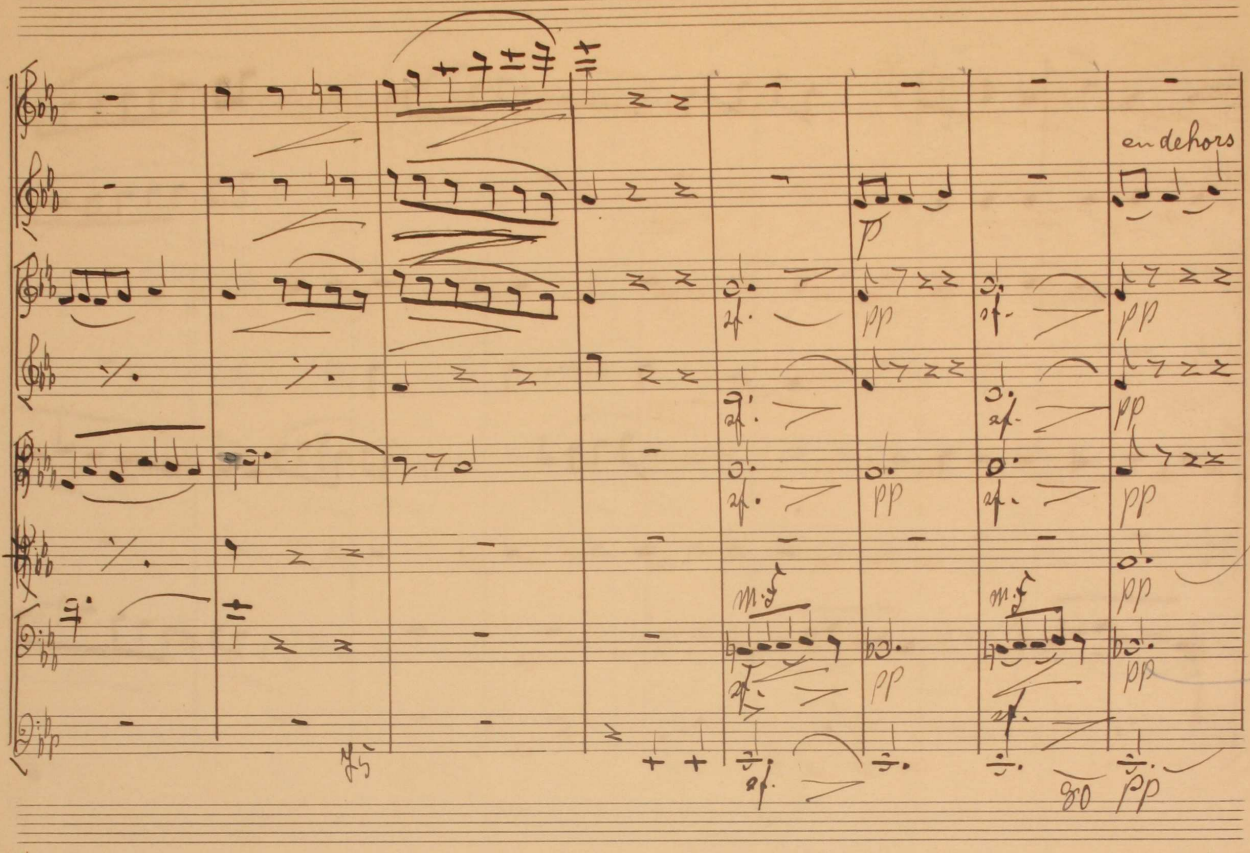
D

f marcato

f. marcato

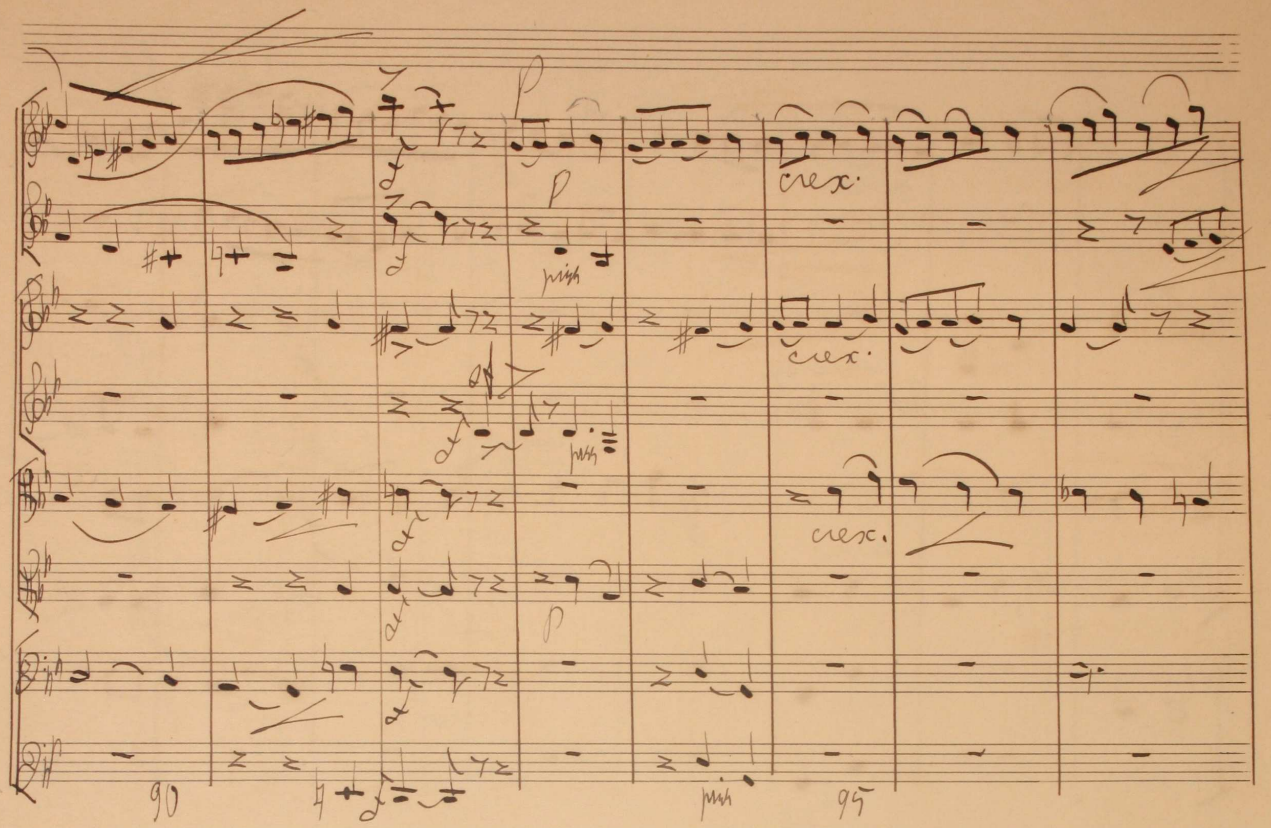
70

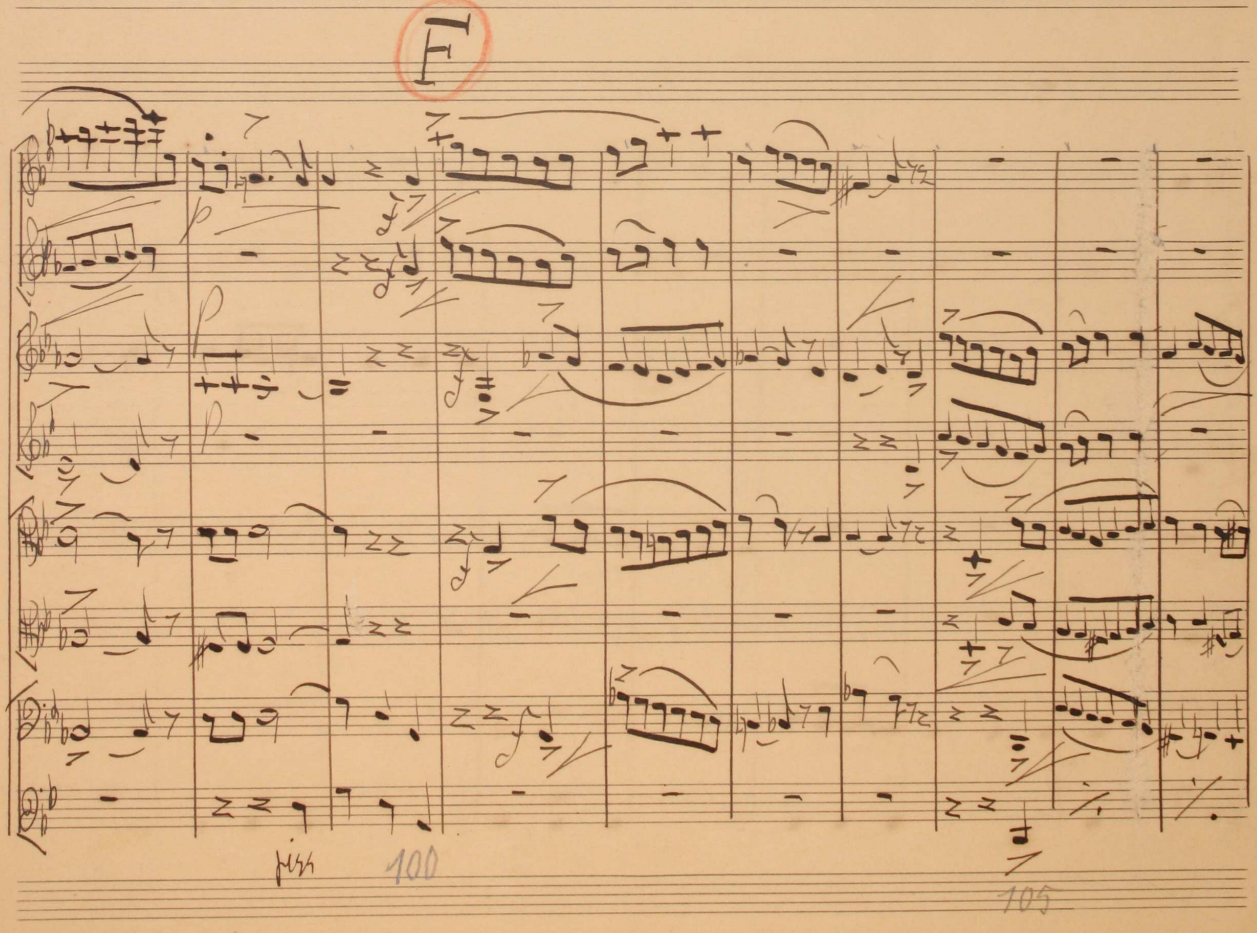
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



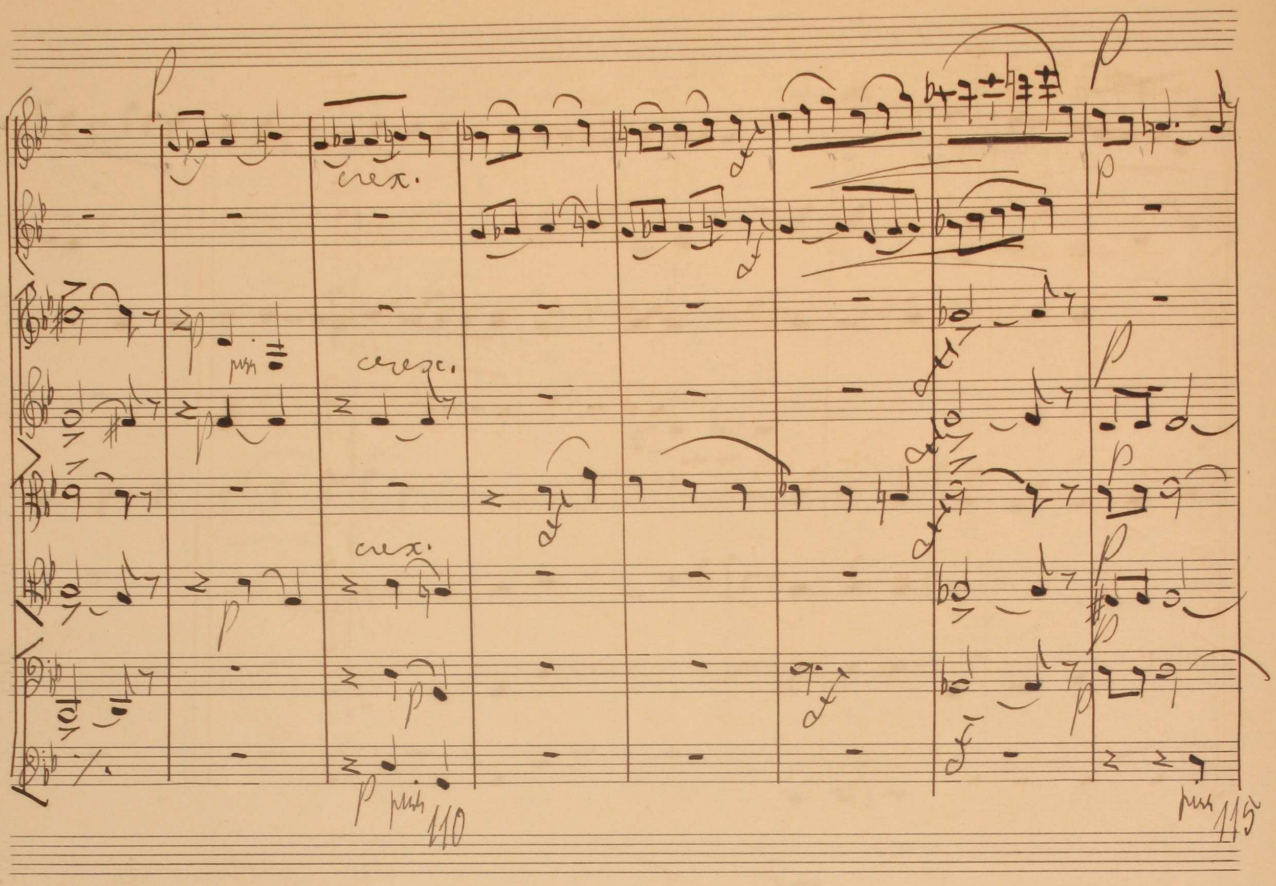
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

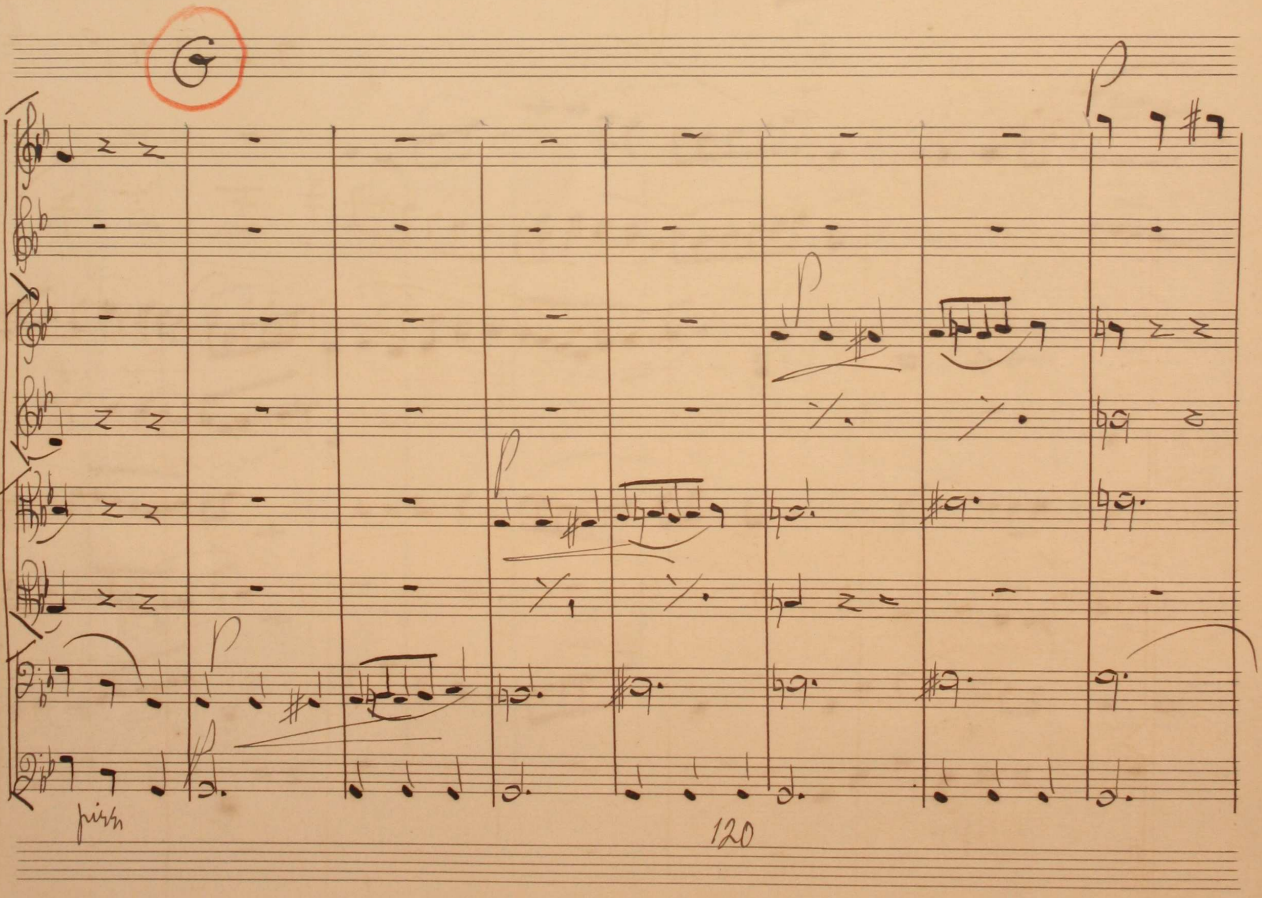
WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS





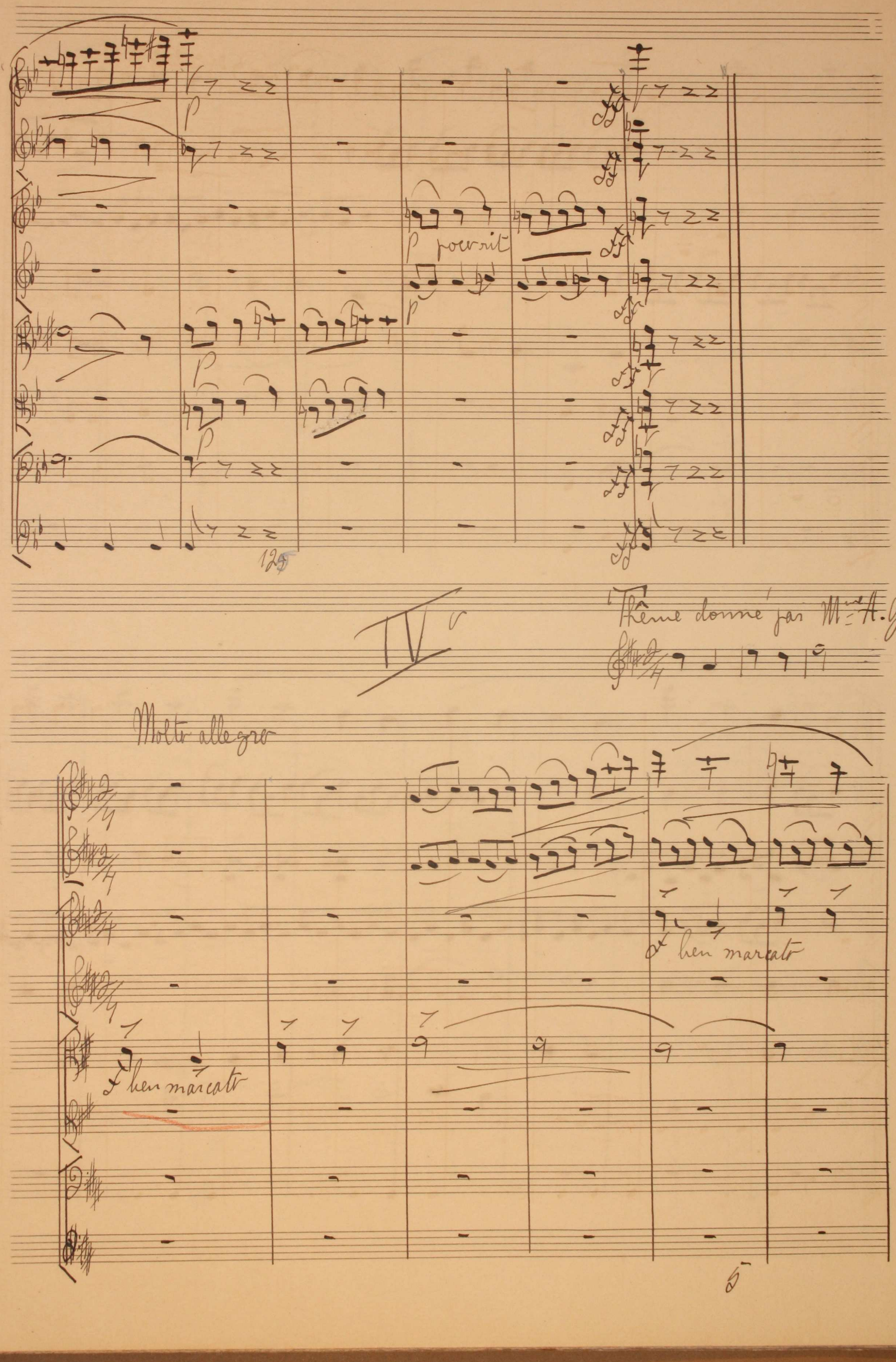
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



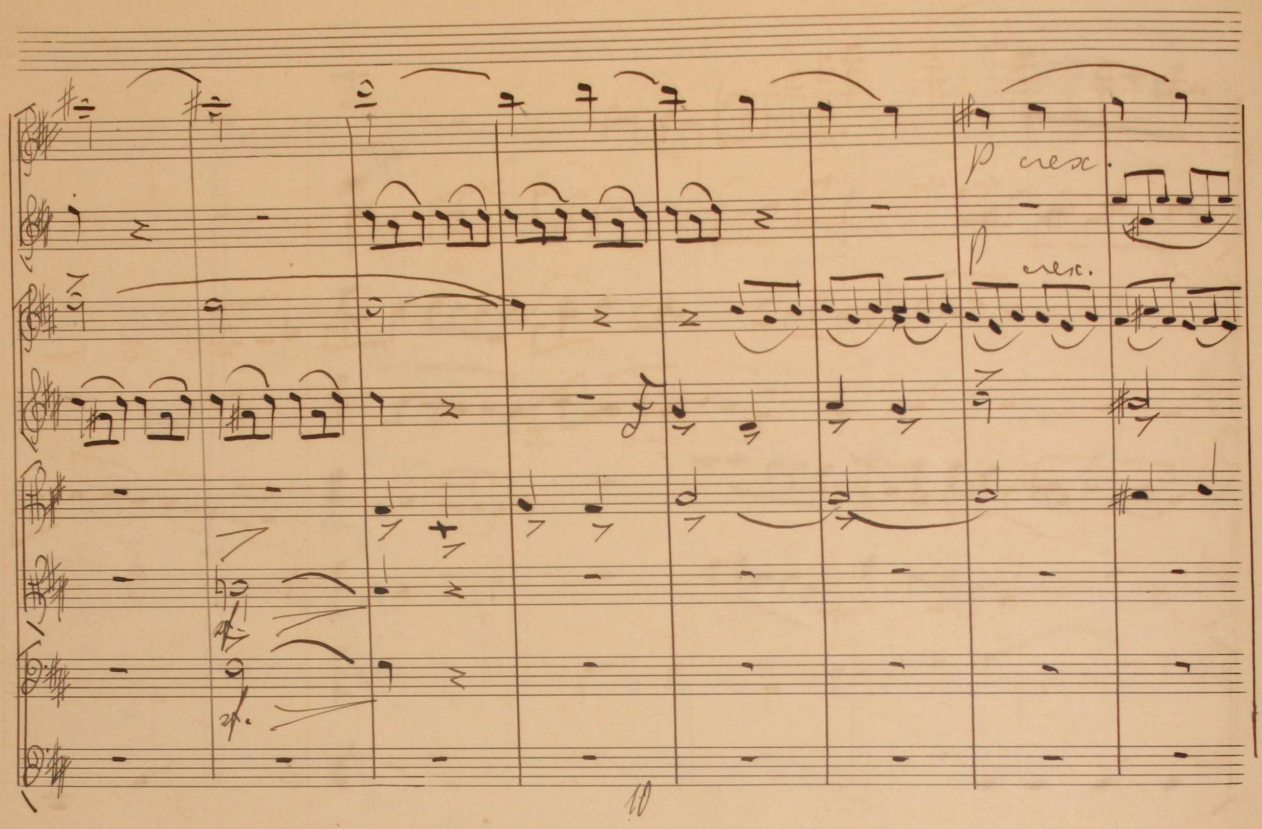


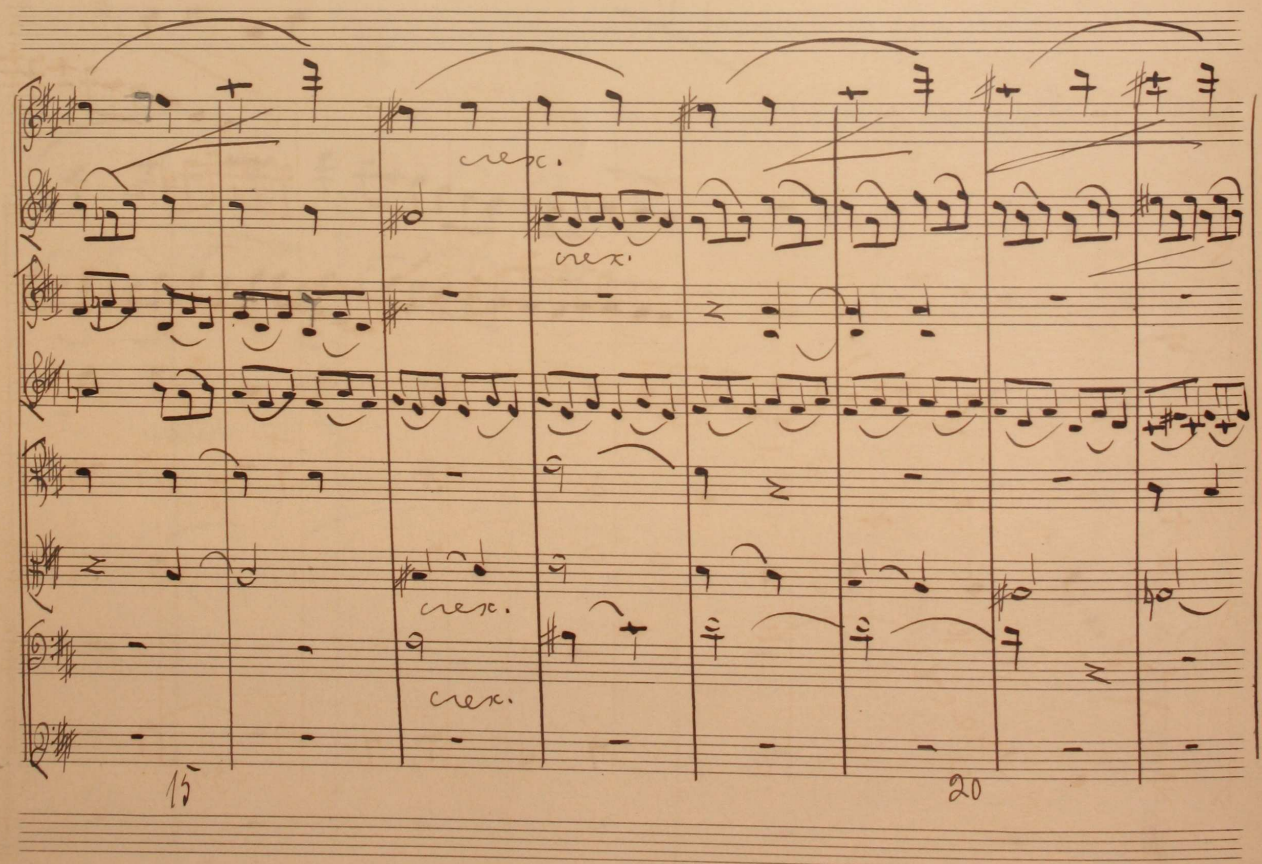
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS



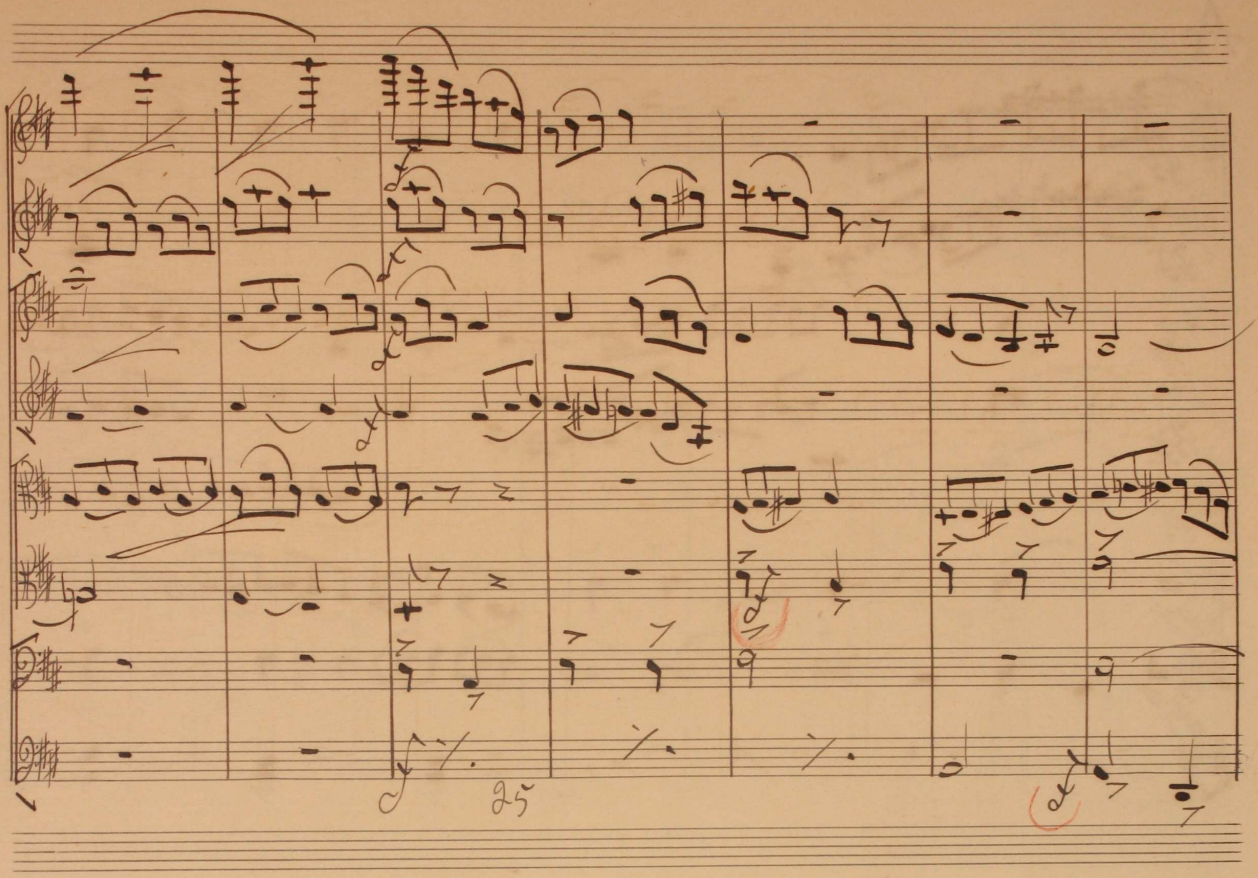
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

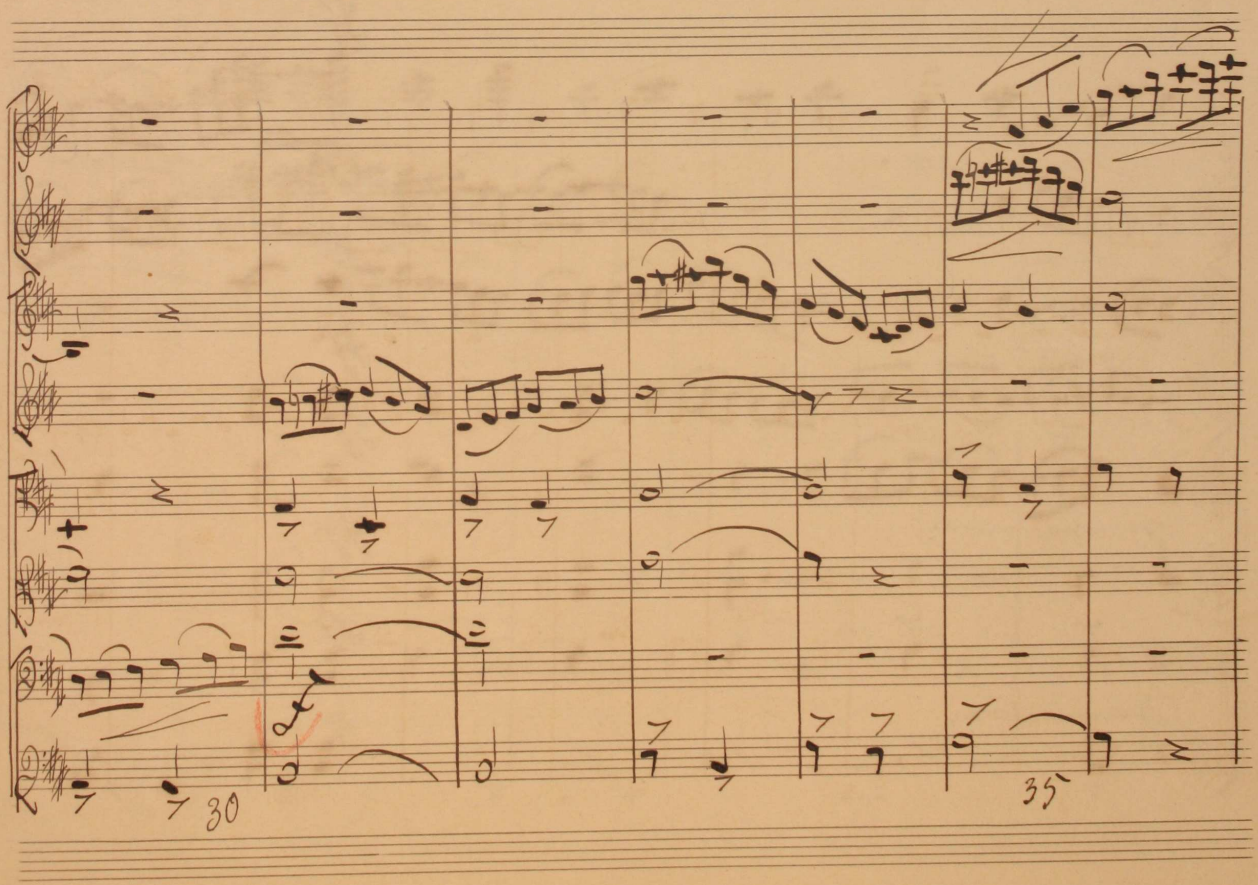




ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

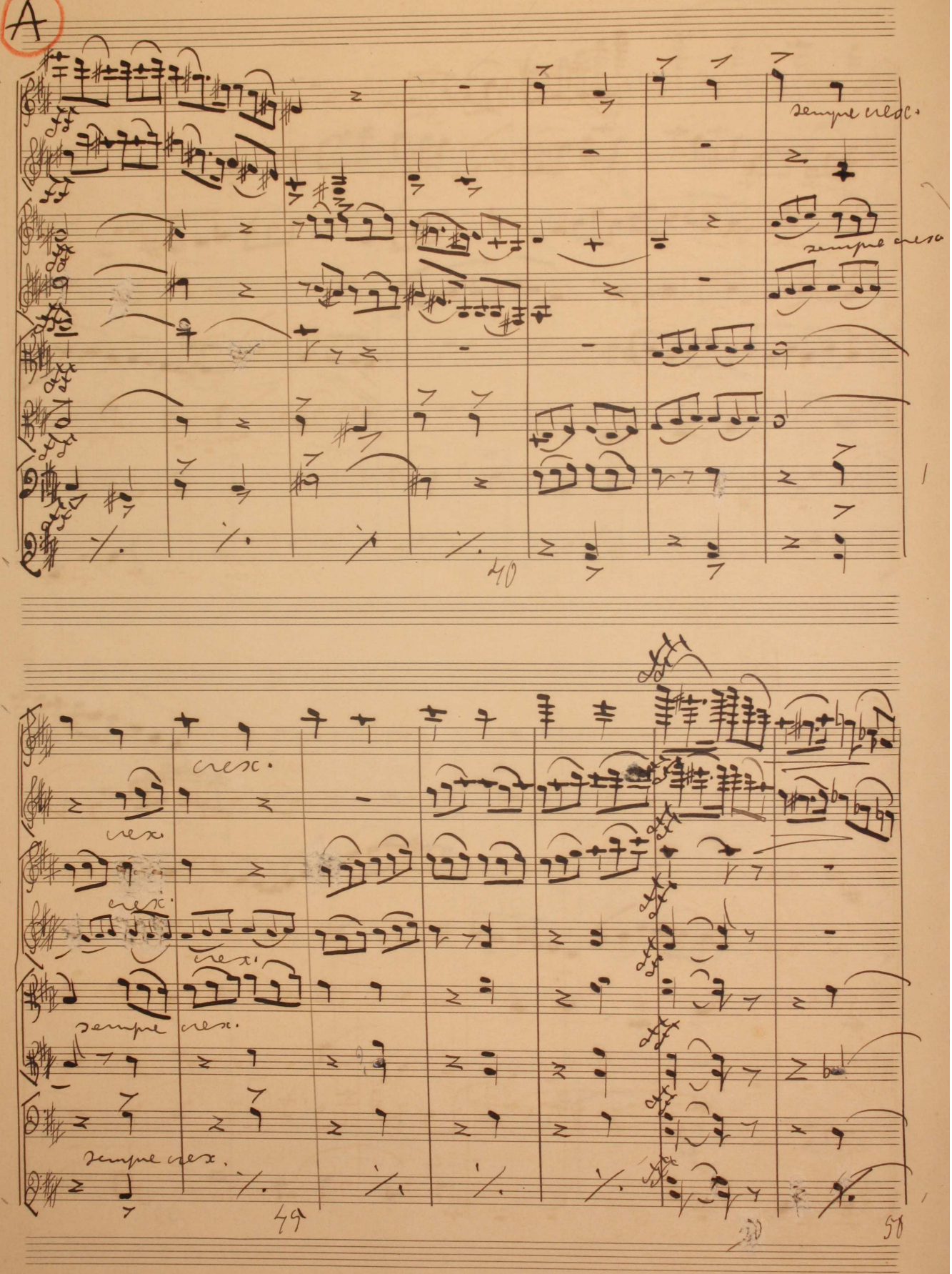
WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS





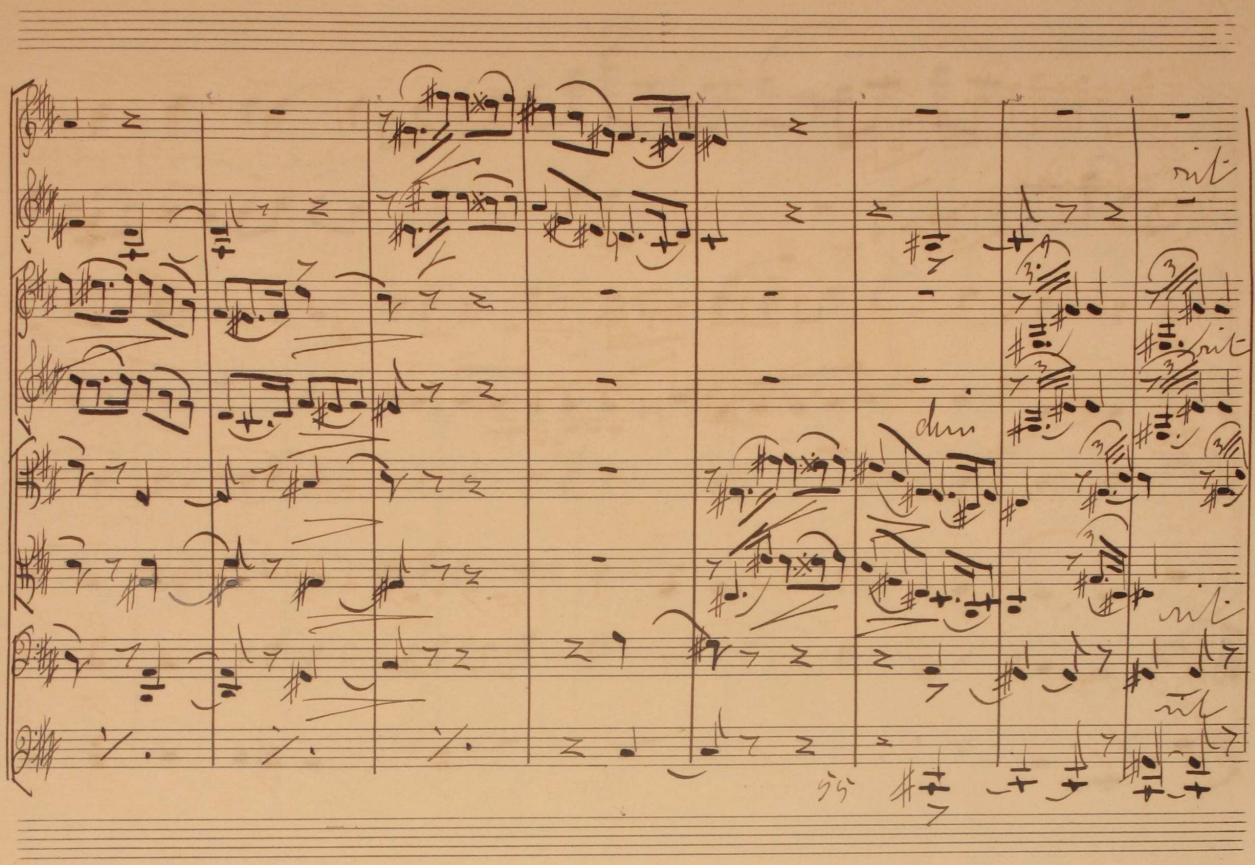
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

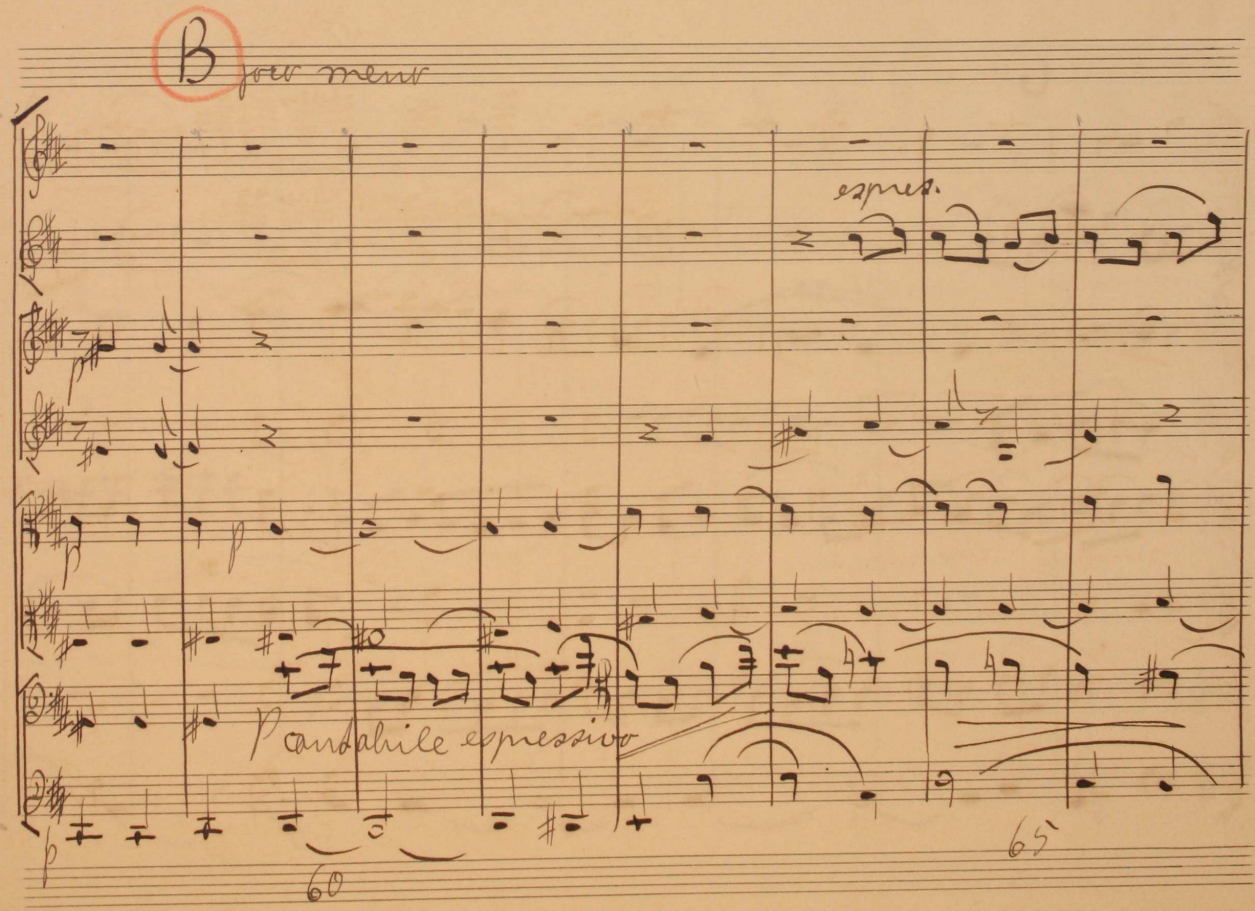
A



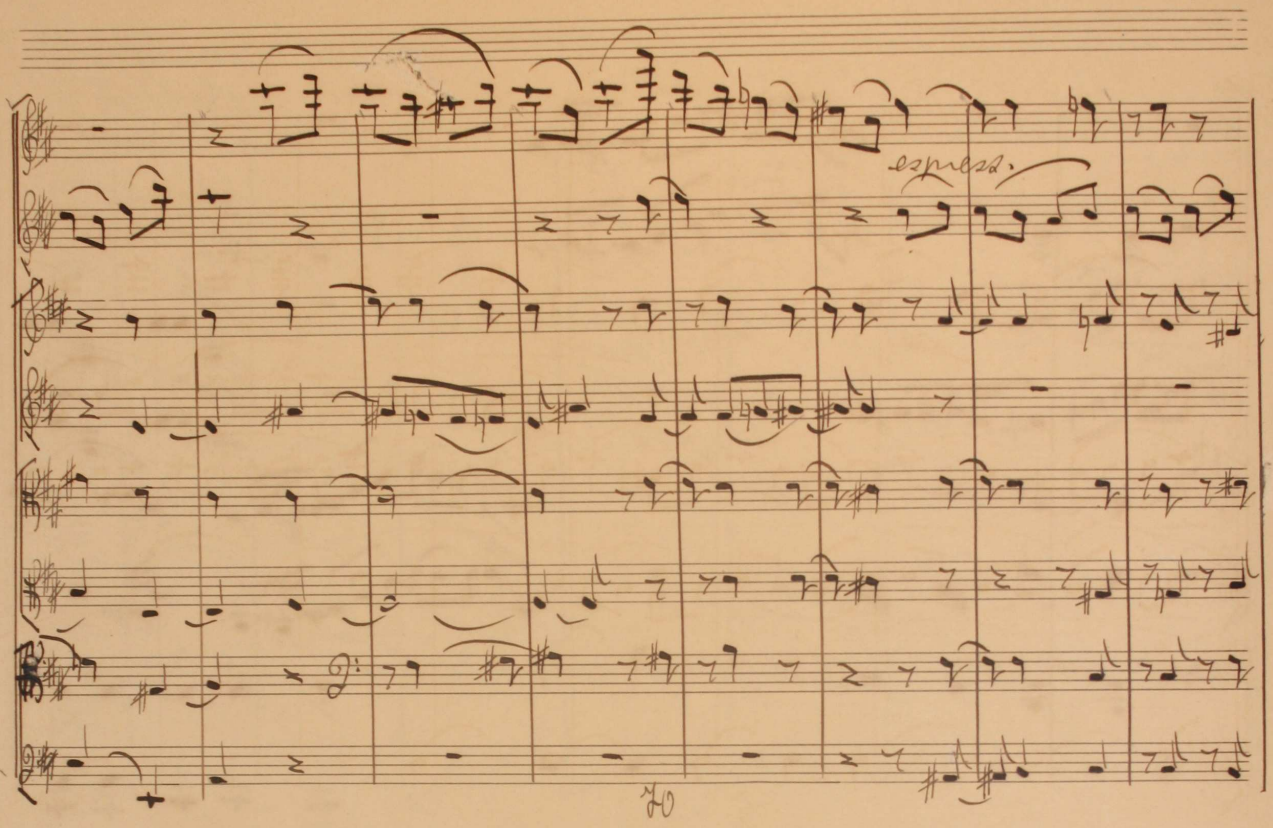
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

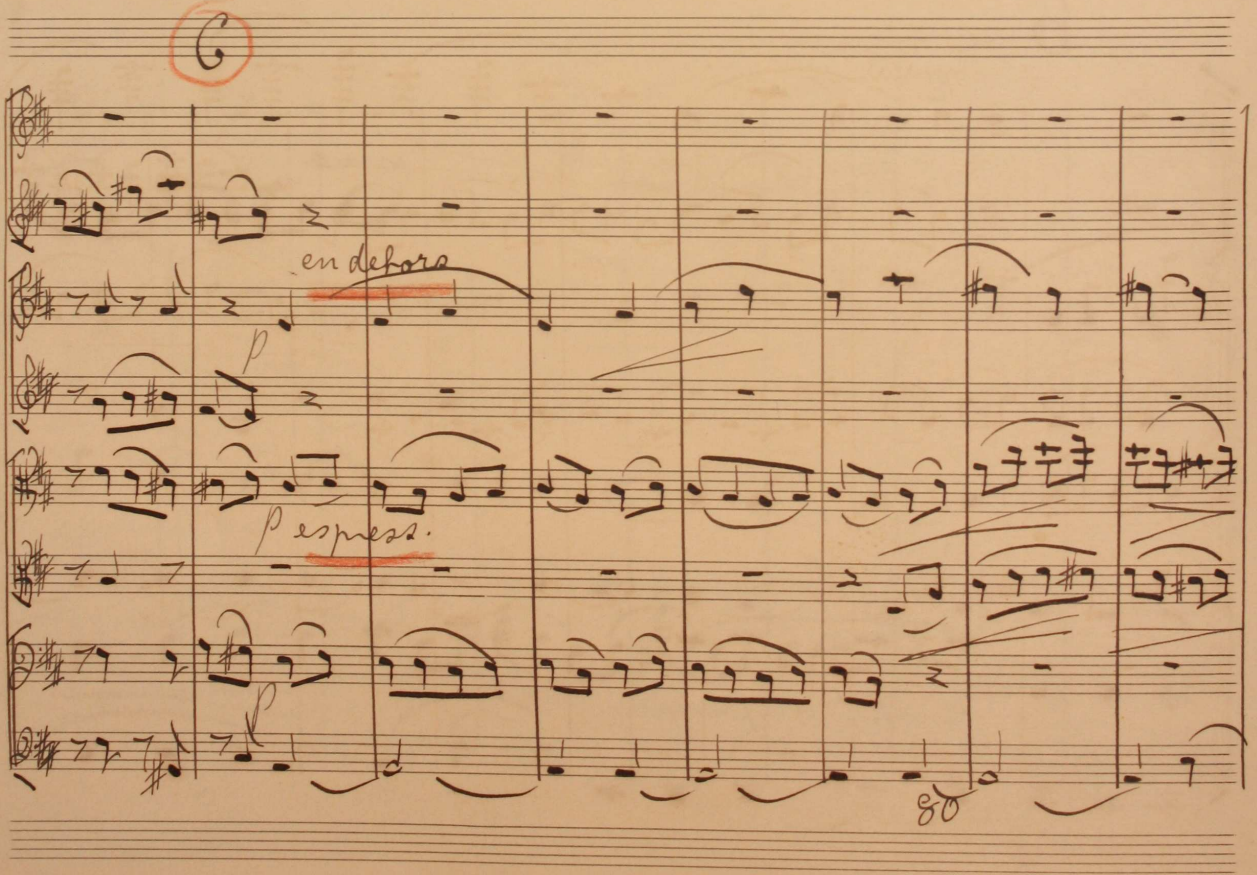
WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS



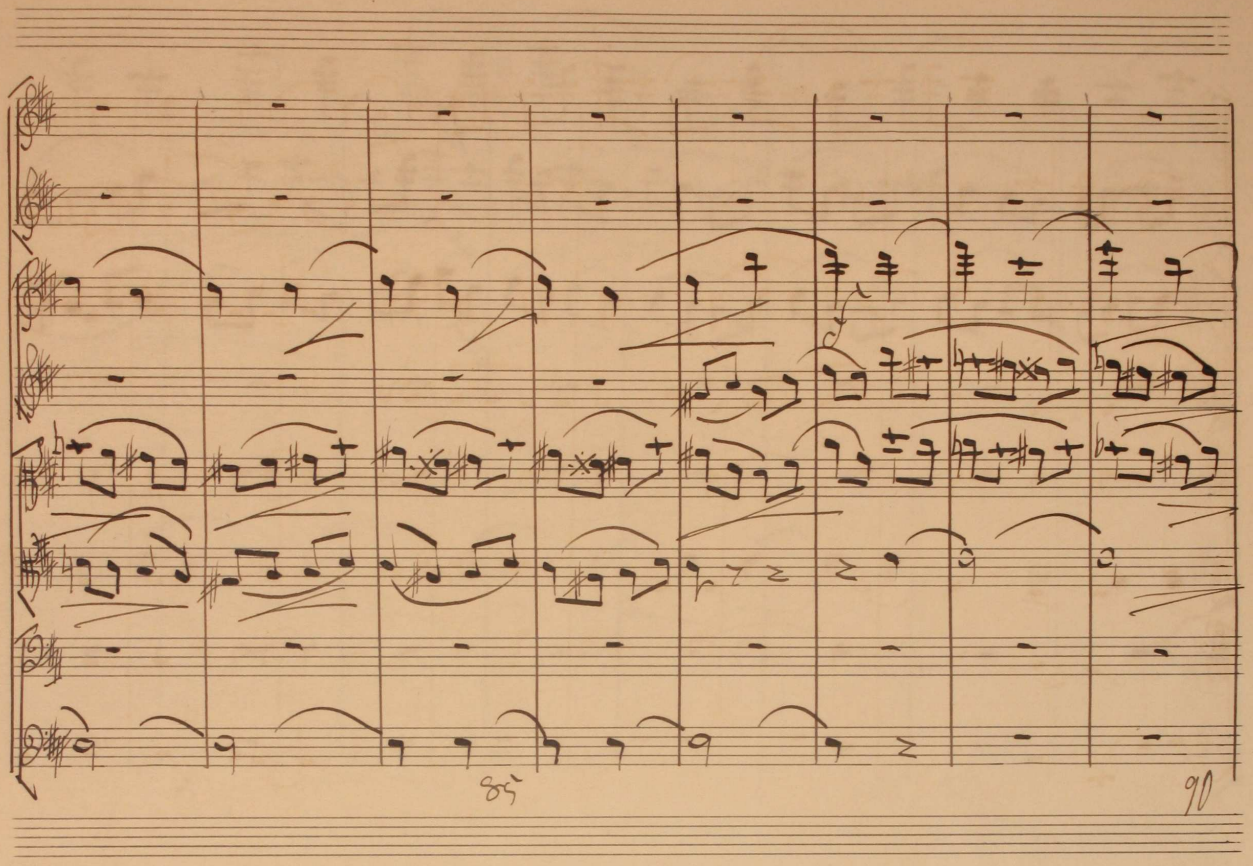


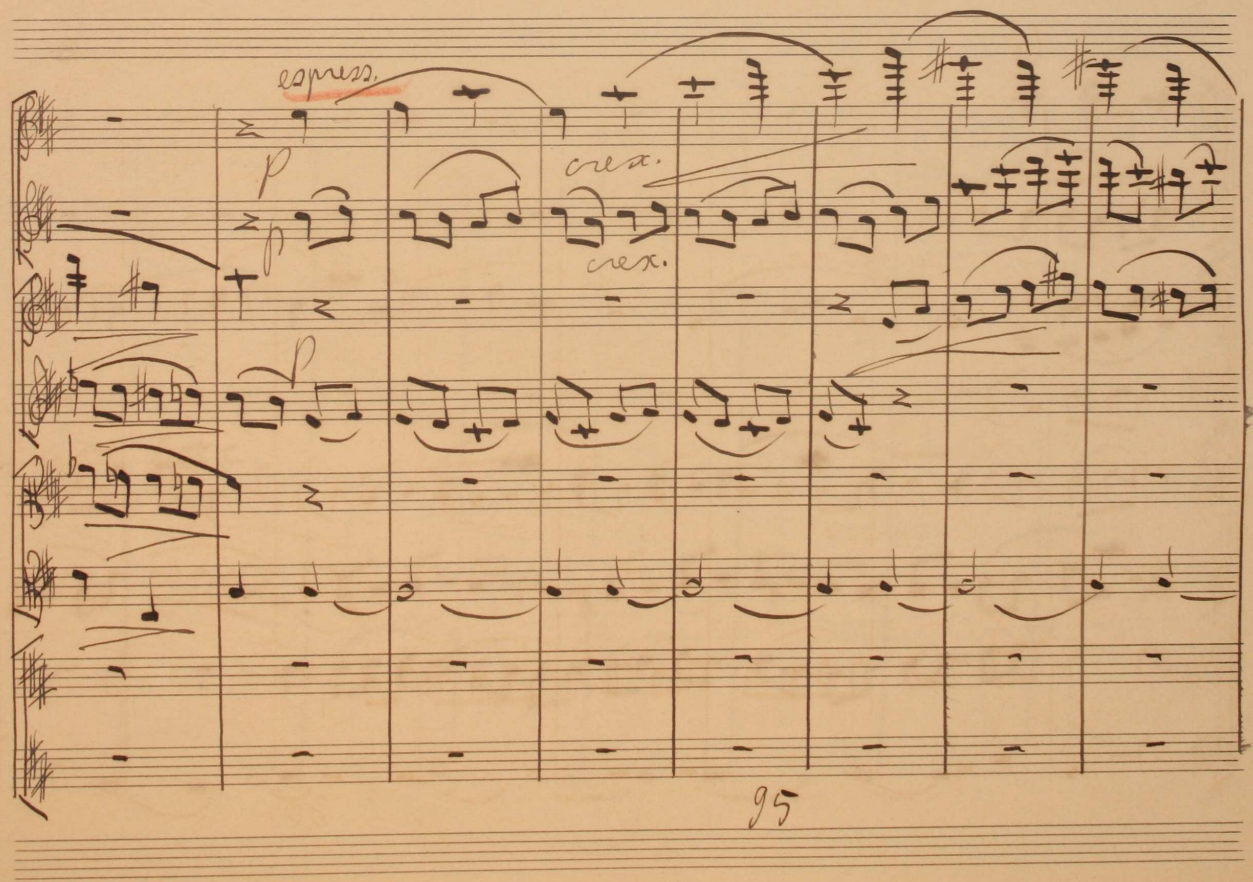
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



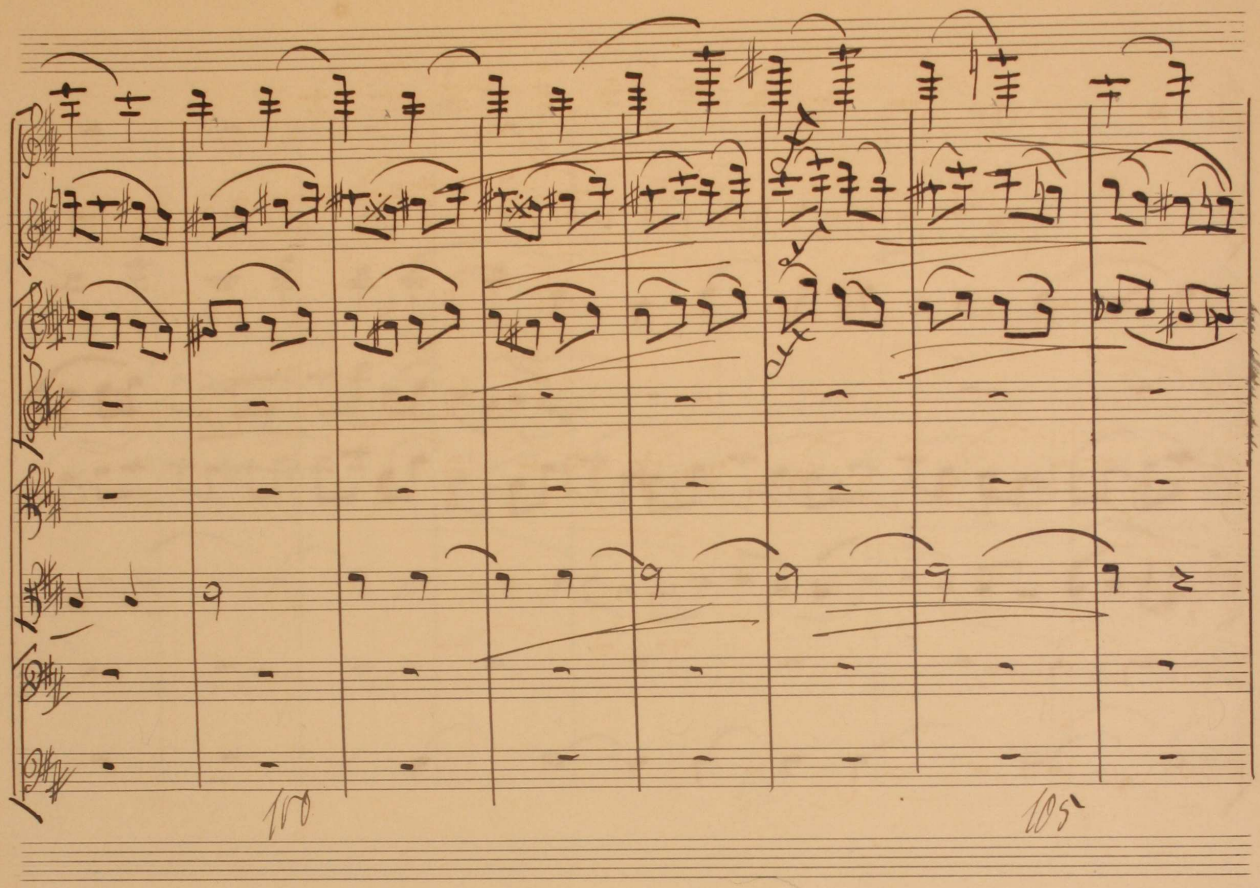


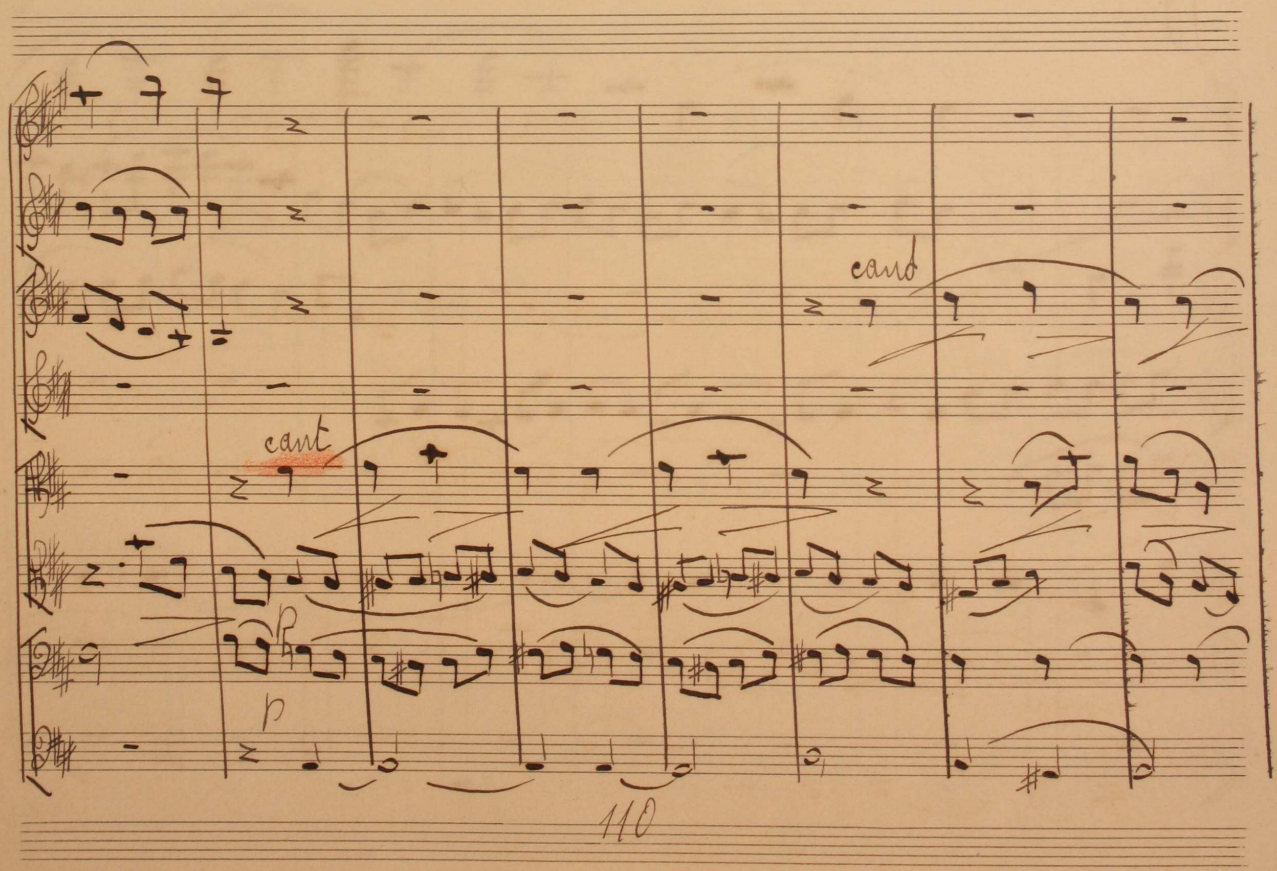
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



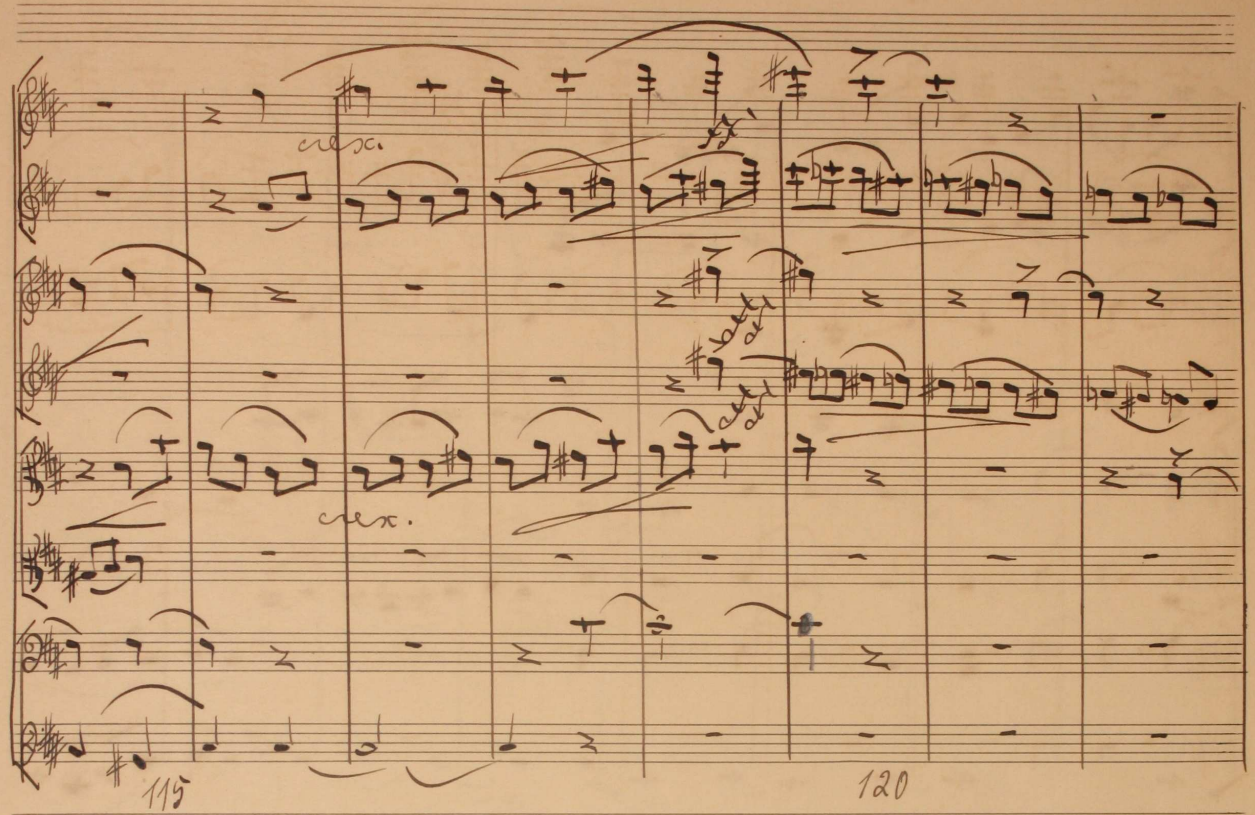


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

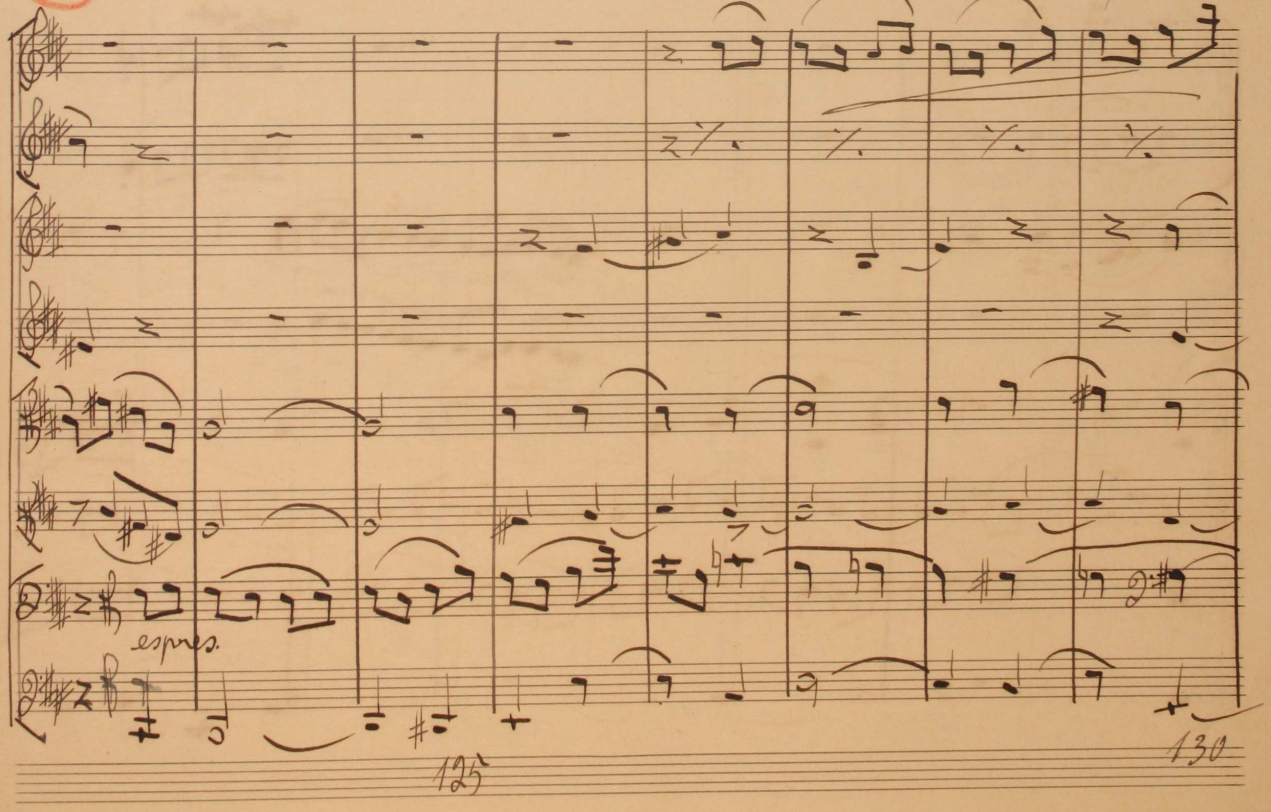




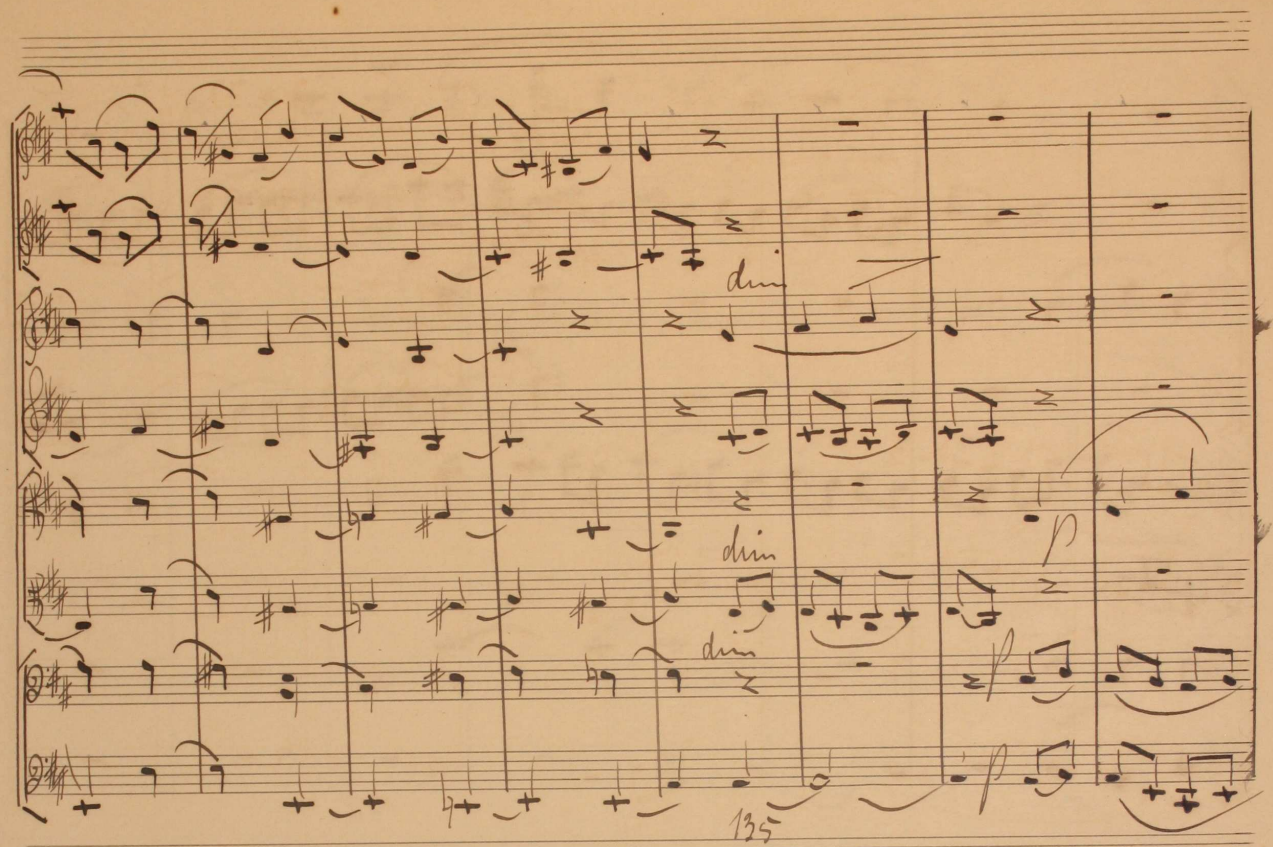
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

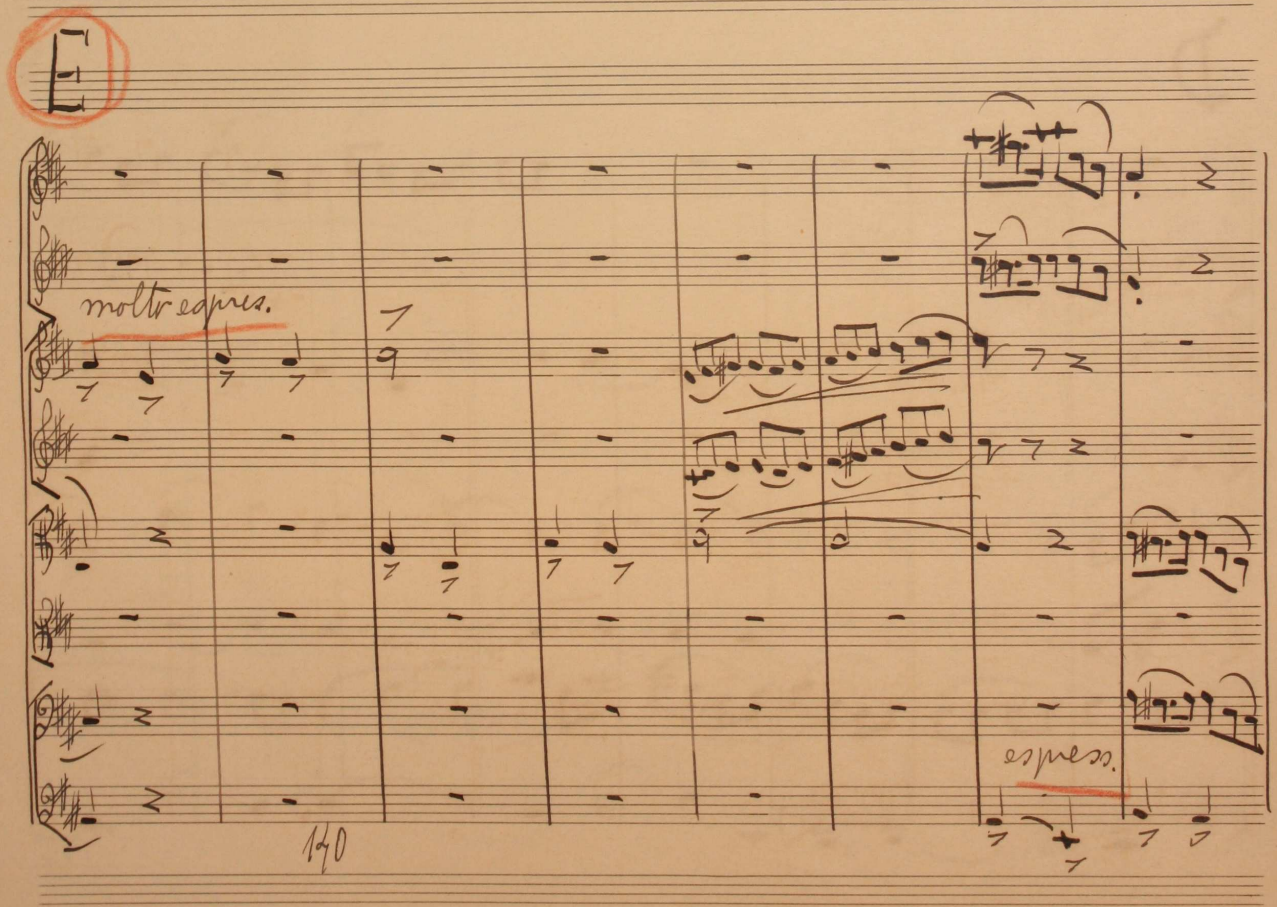


D

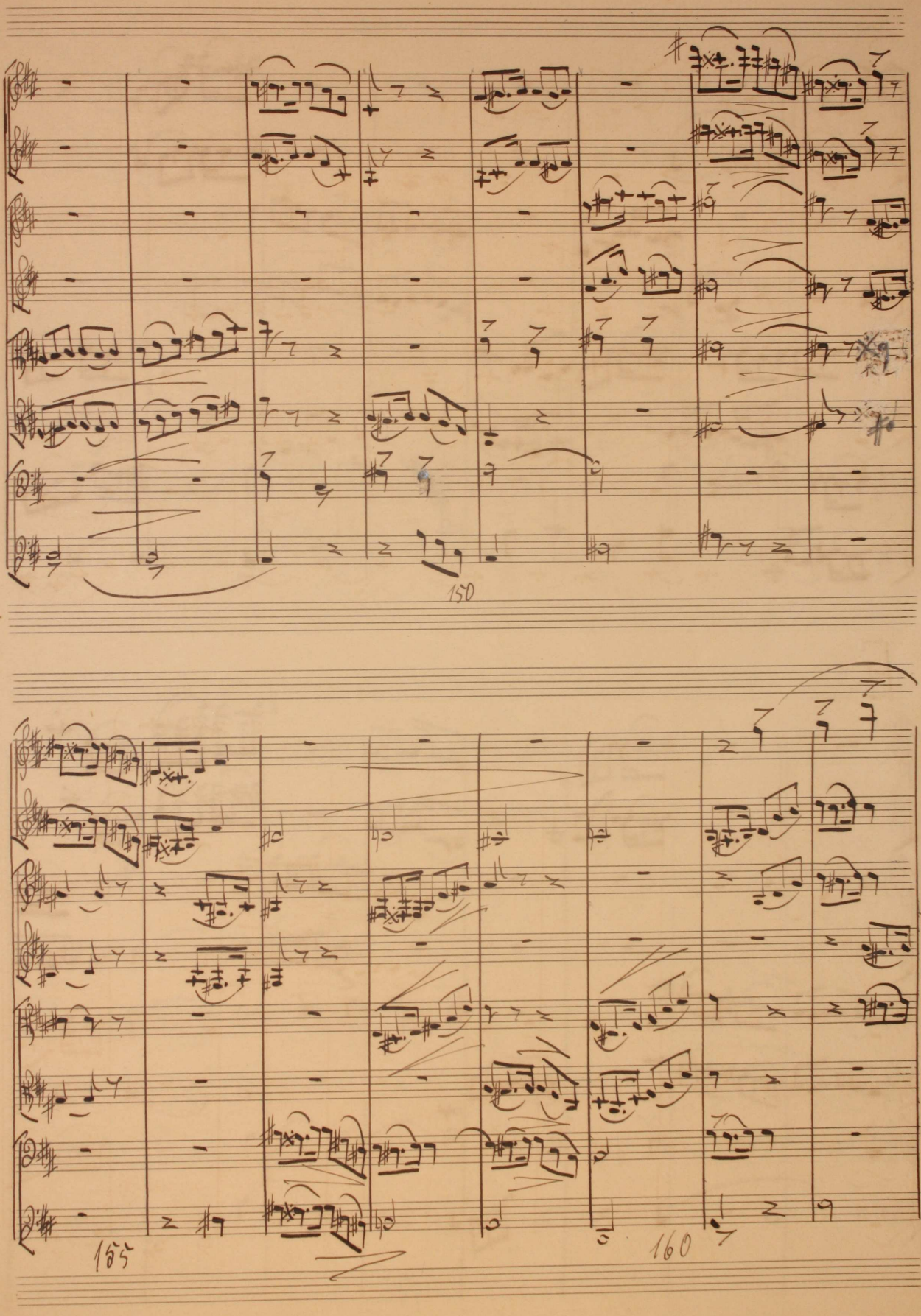


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

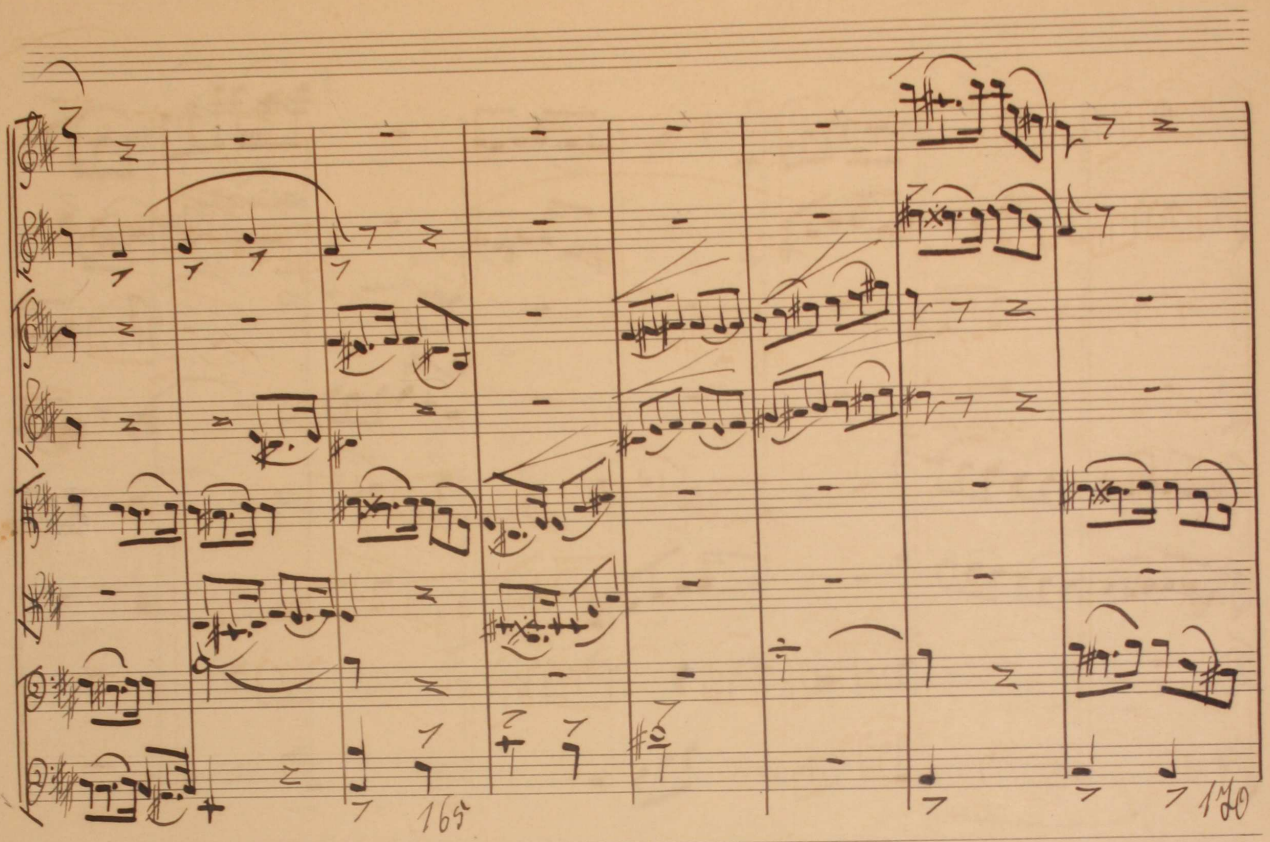


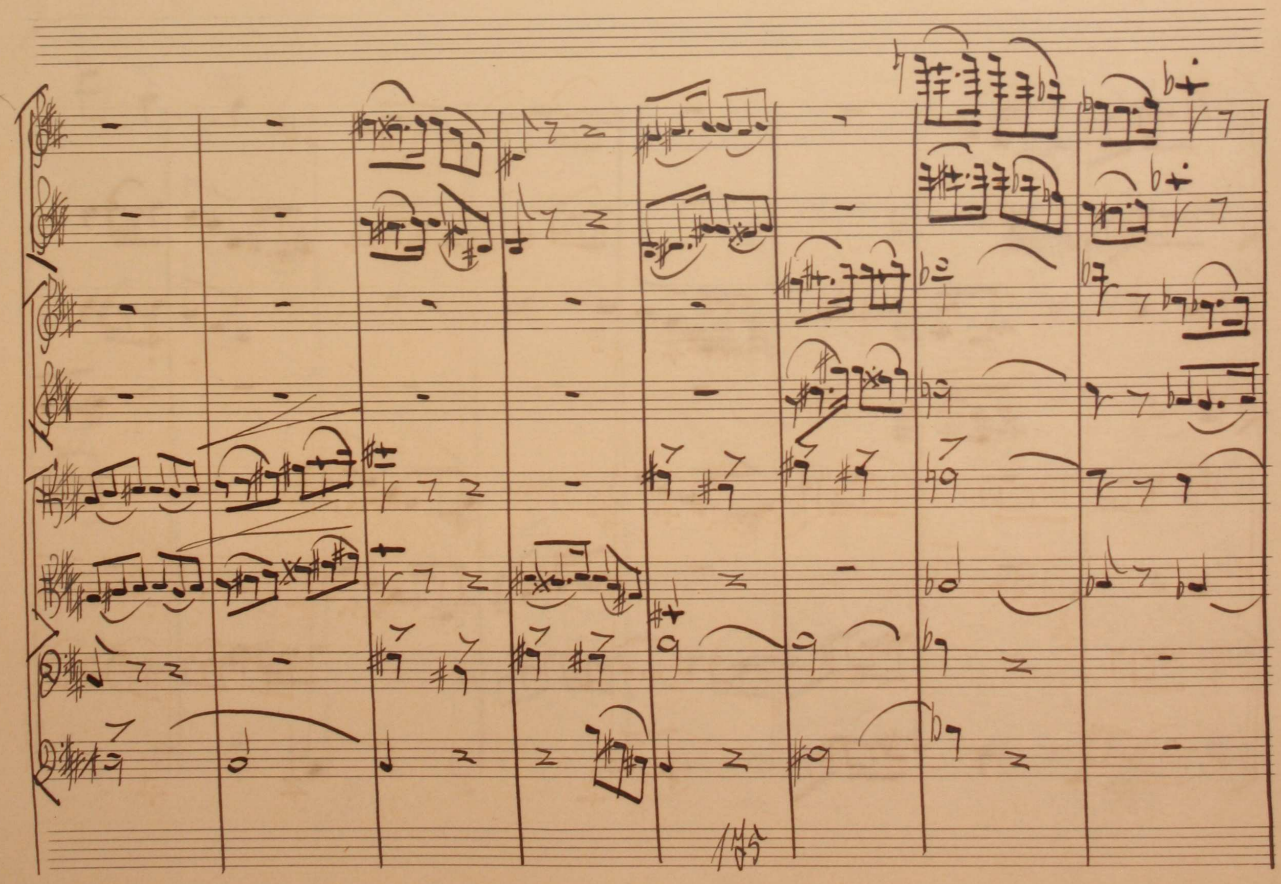


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

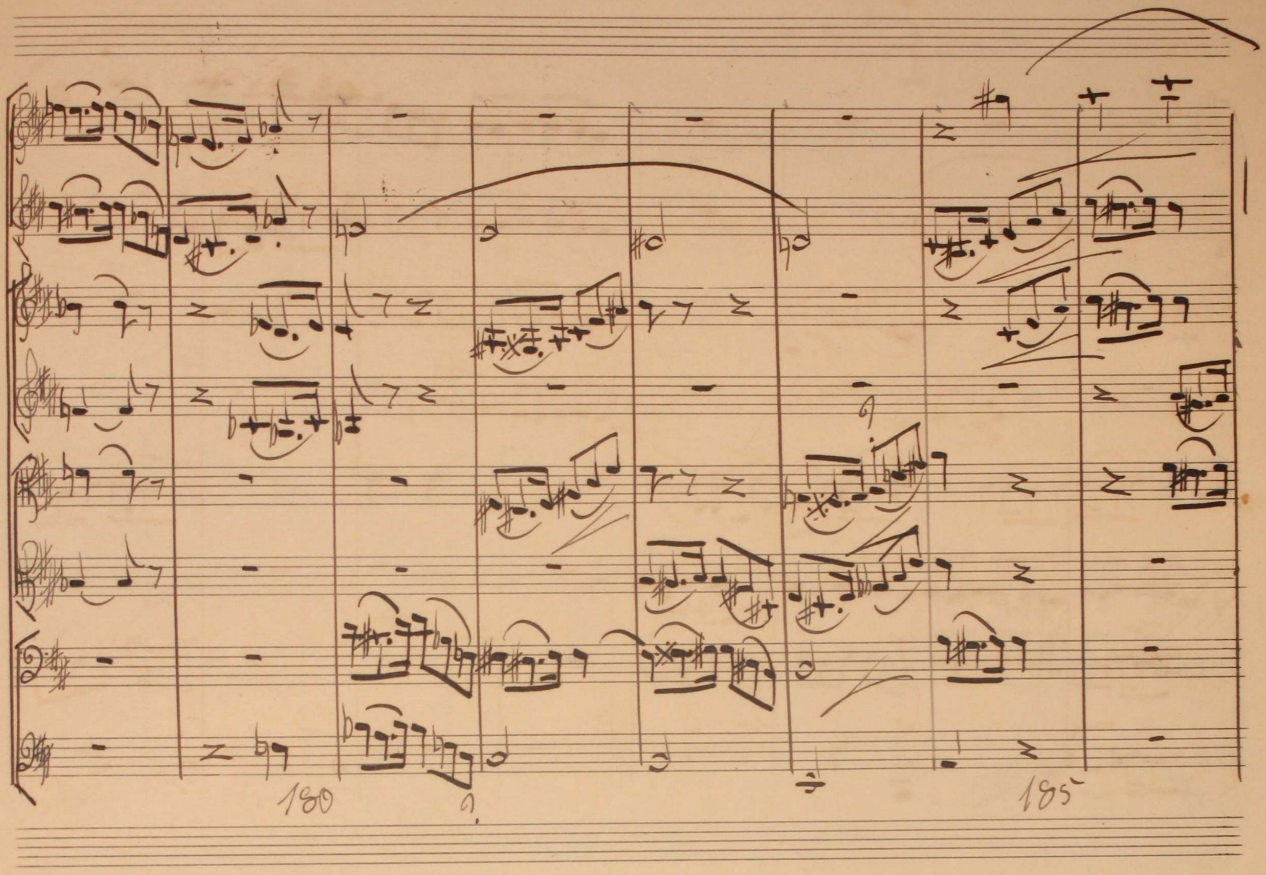


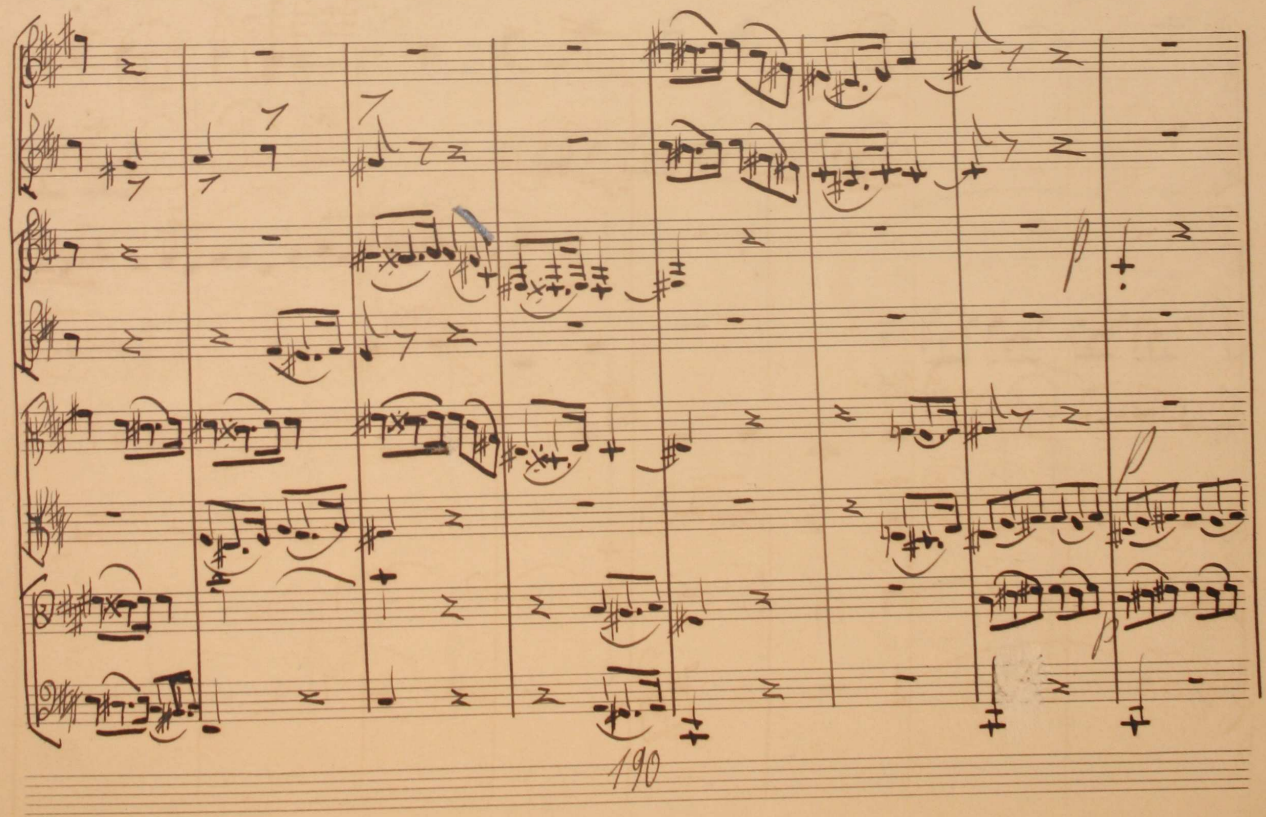
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO





ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO





ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

F

195

200

p cresc.

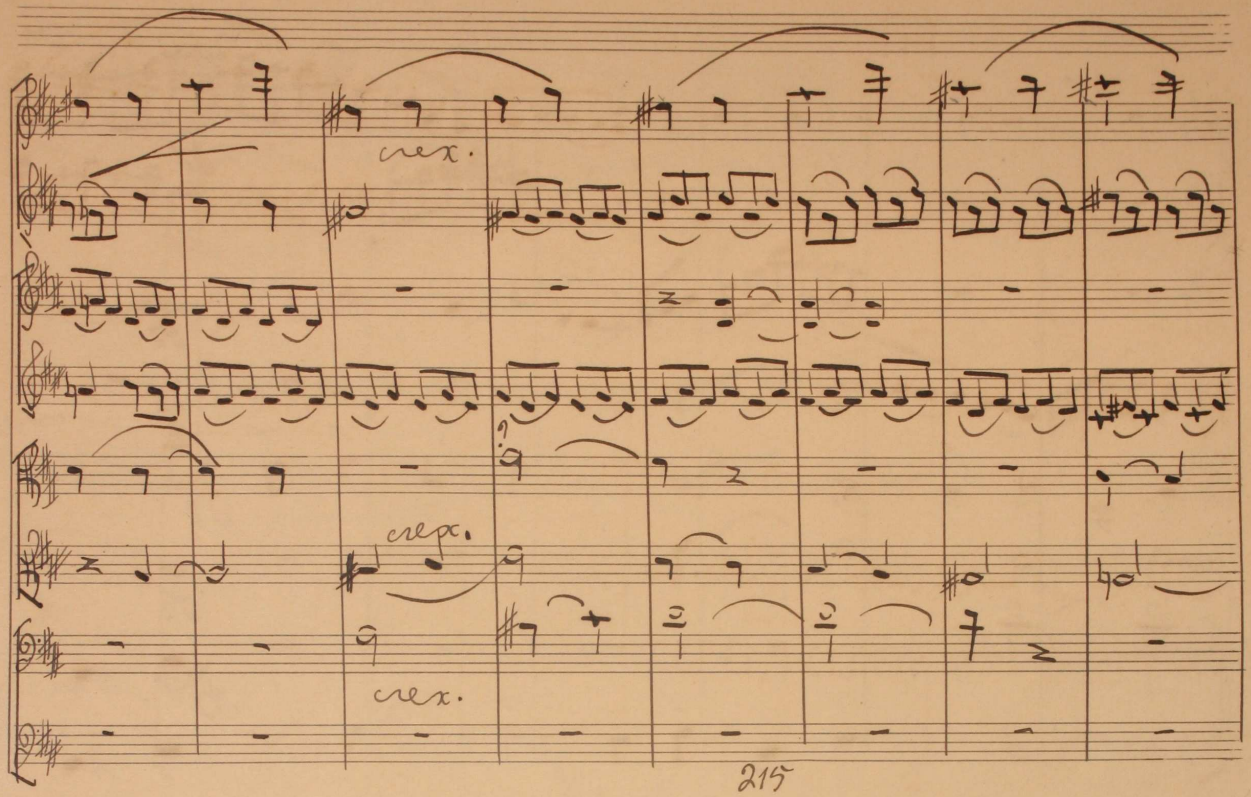
p cresc.

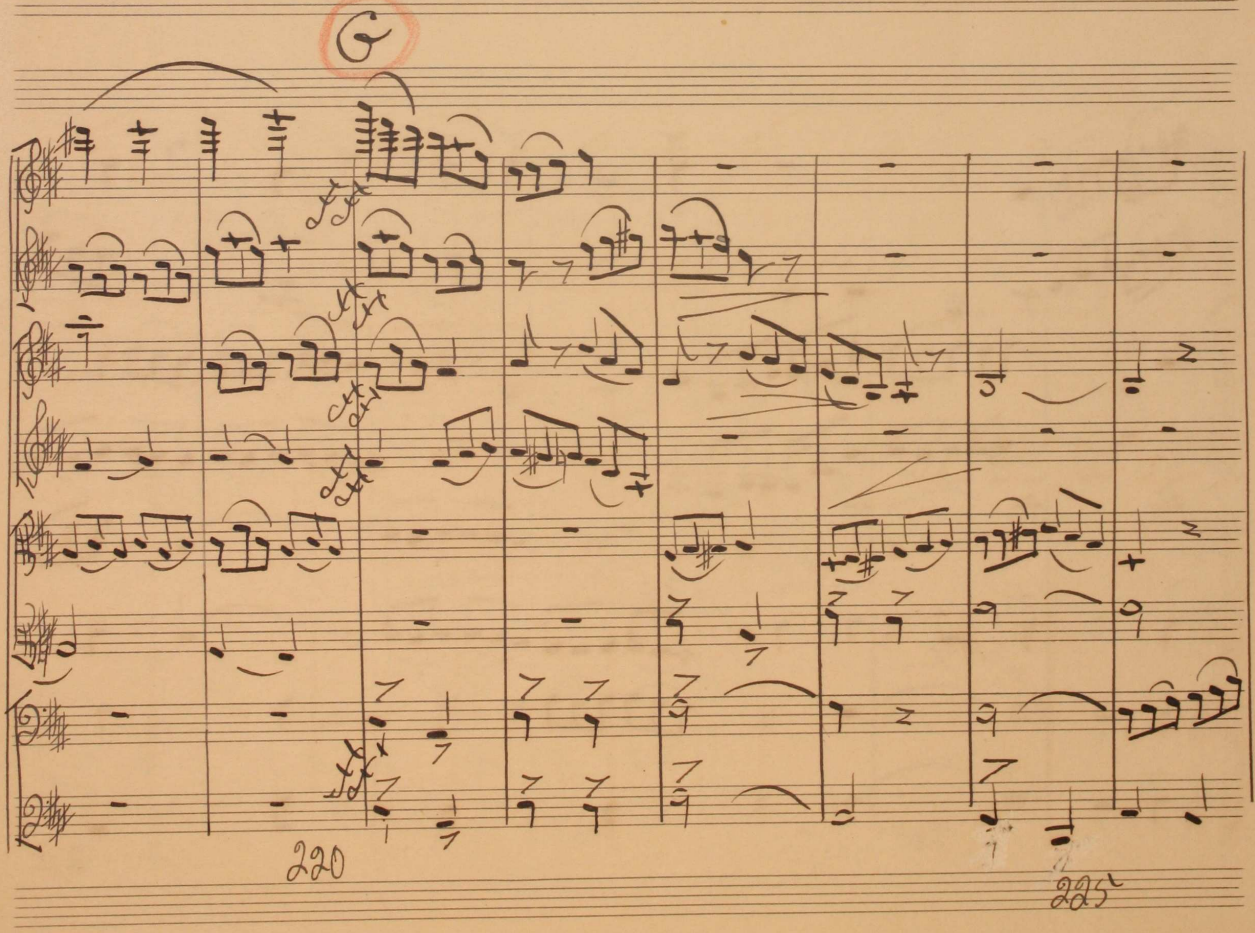
205

210

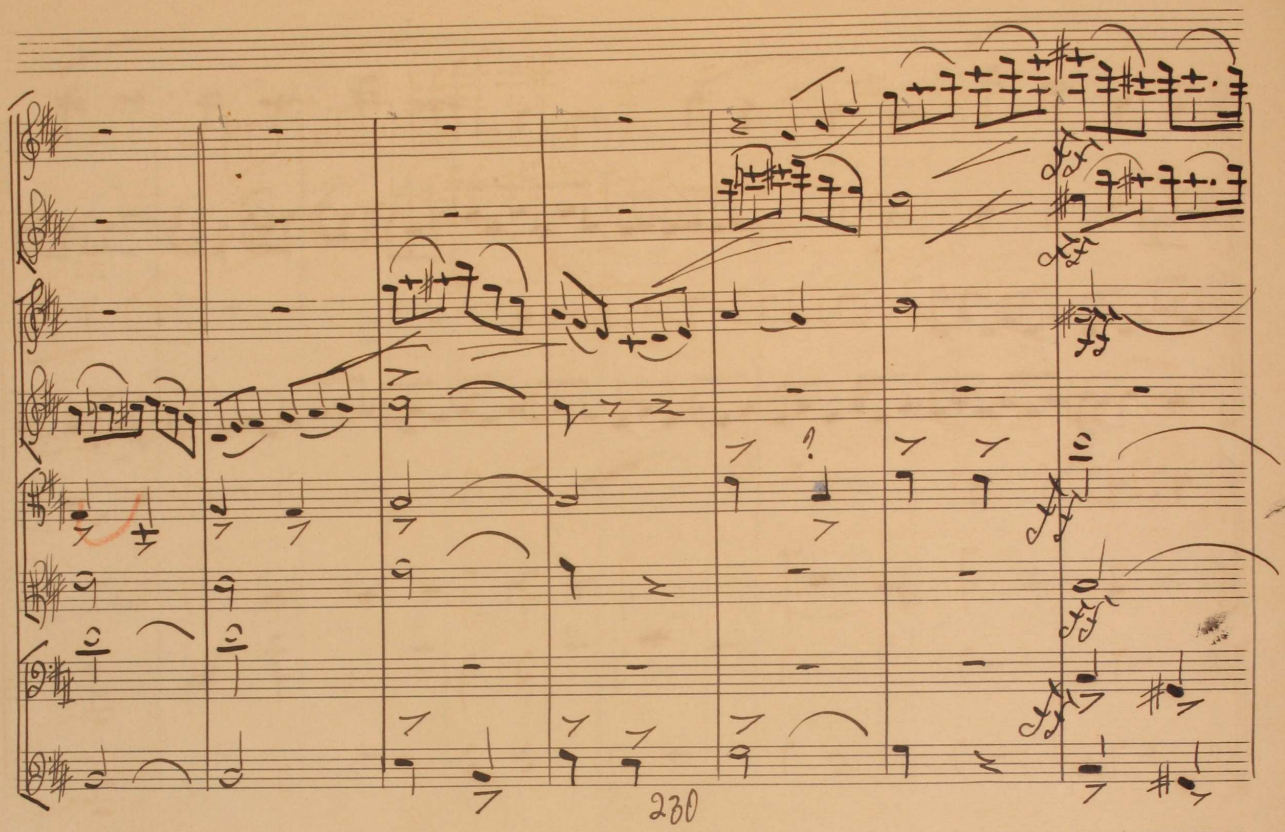
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

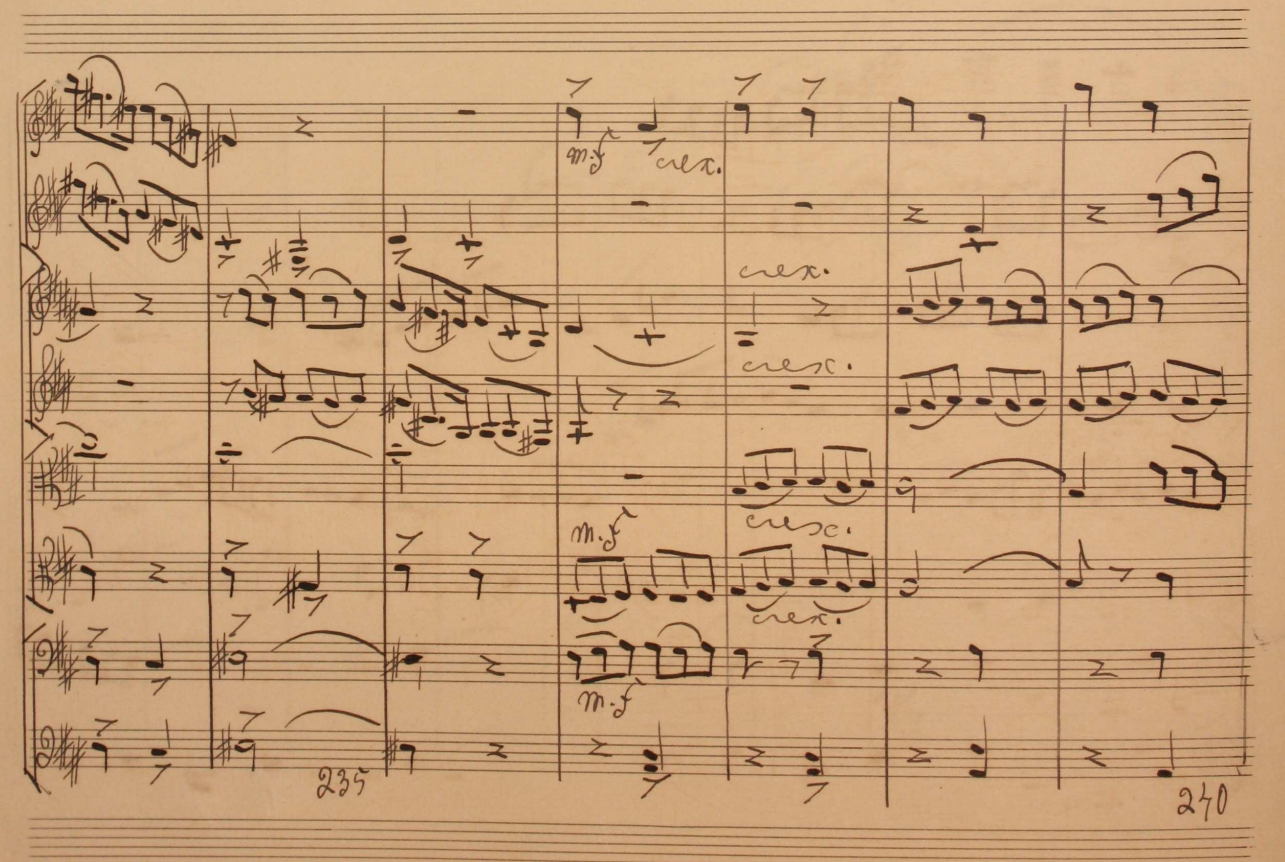
WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS





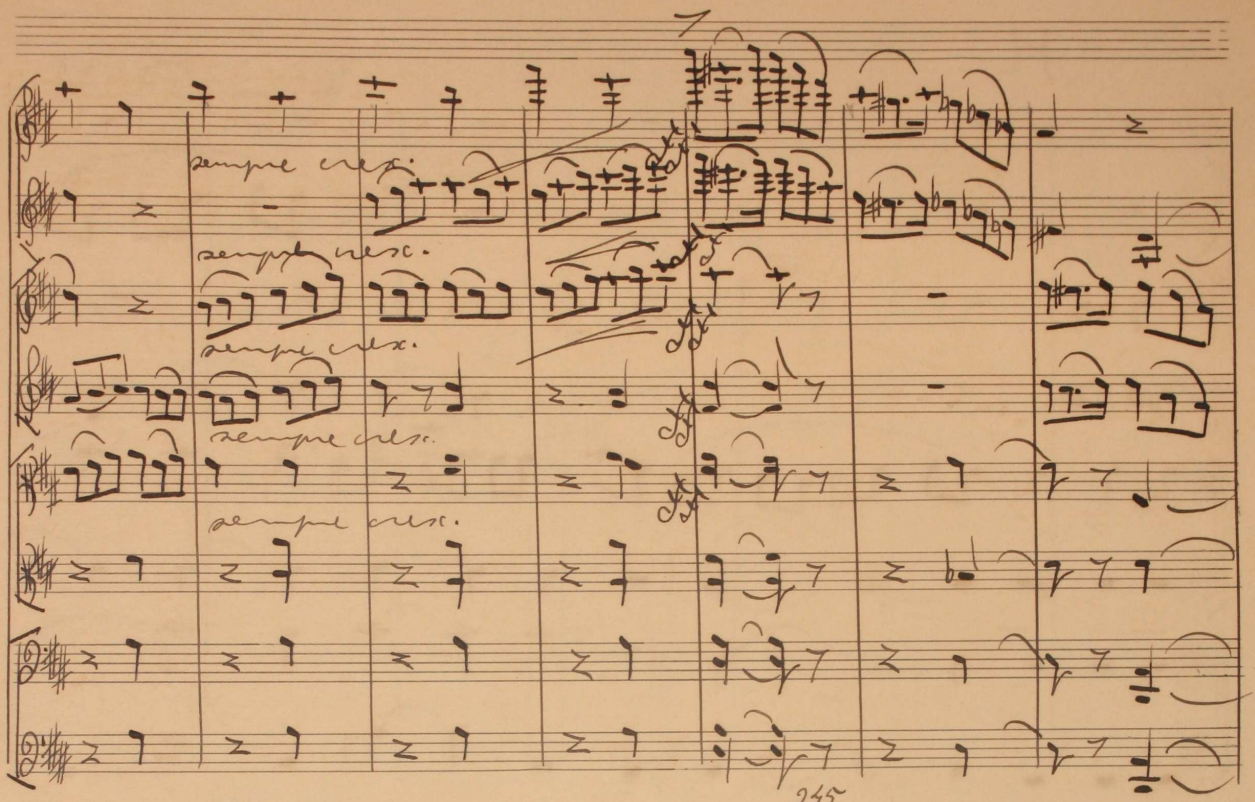
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

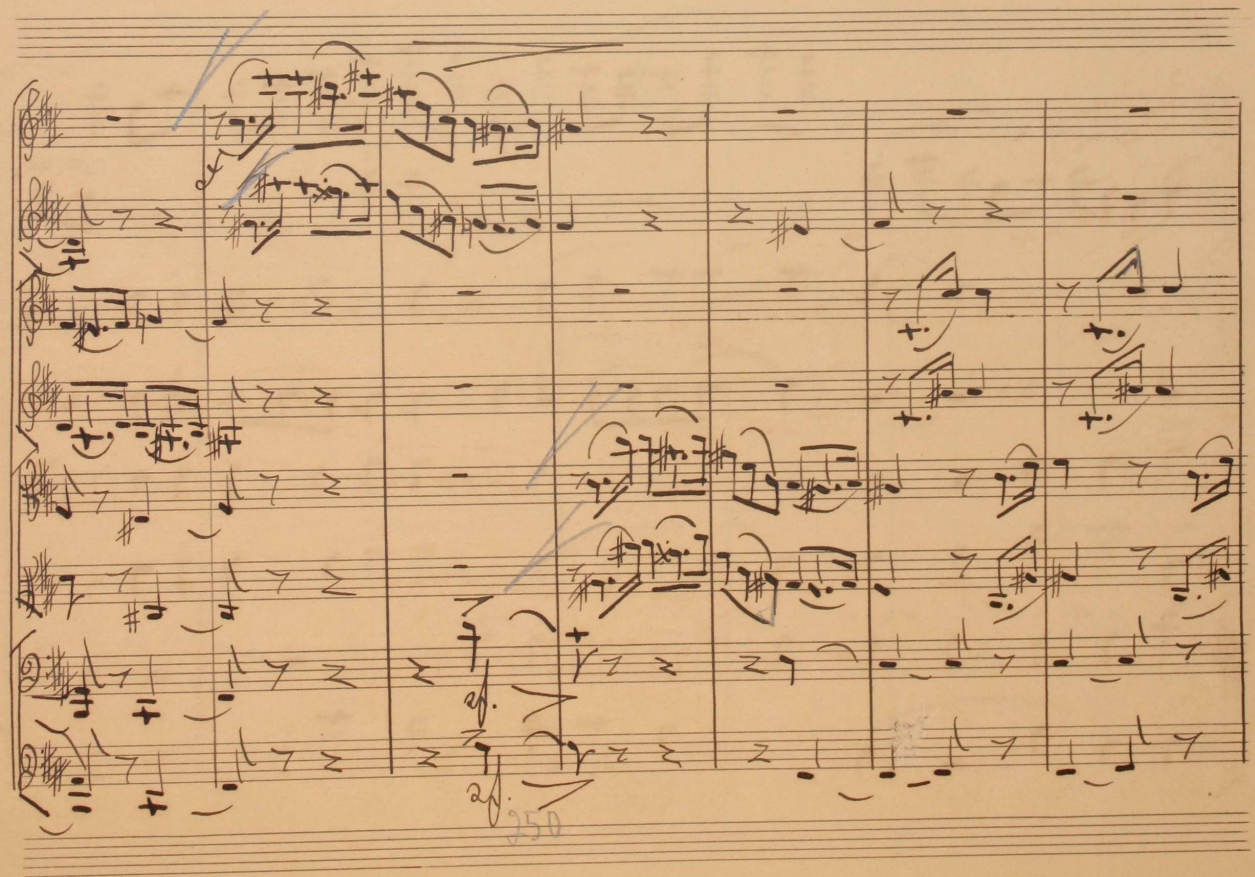




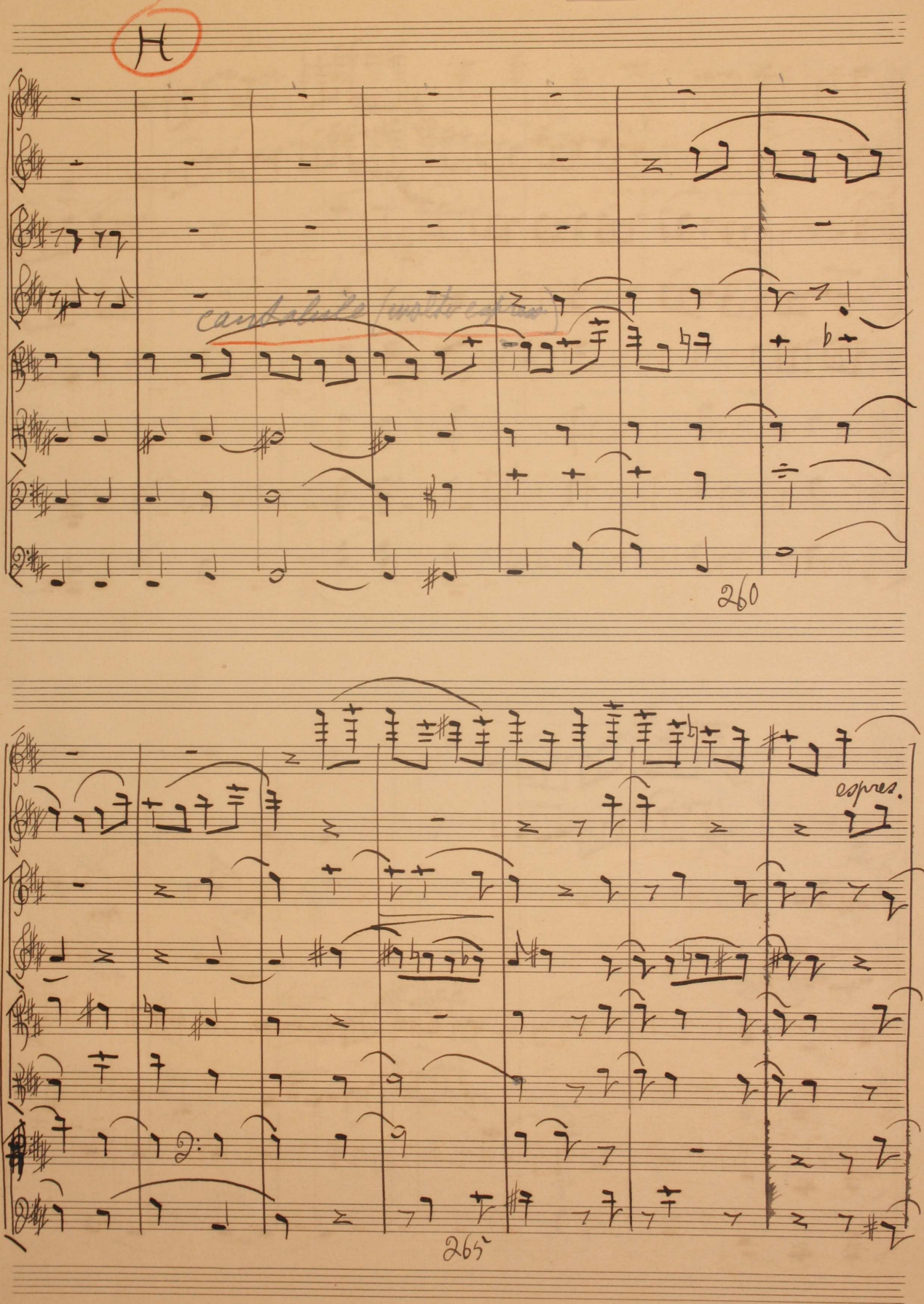
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS





ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

WECO 20-A
CASA CARLOS WEHRS

espress.

p

p

p

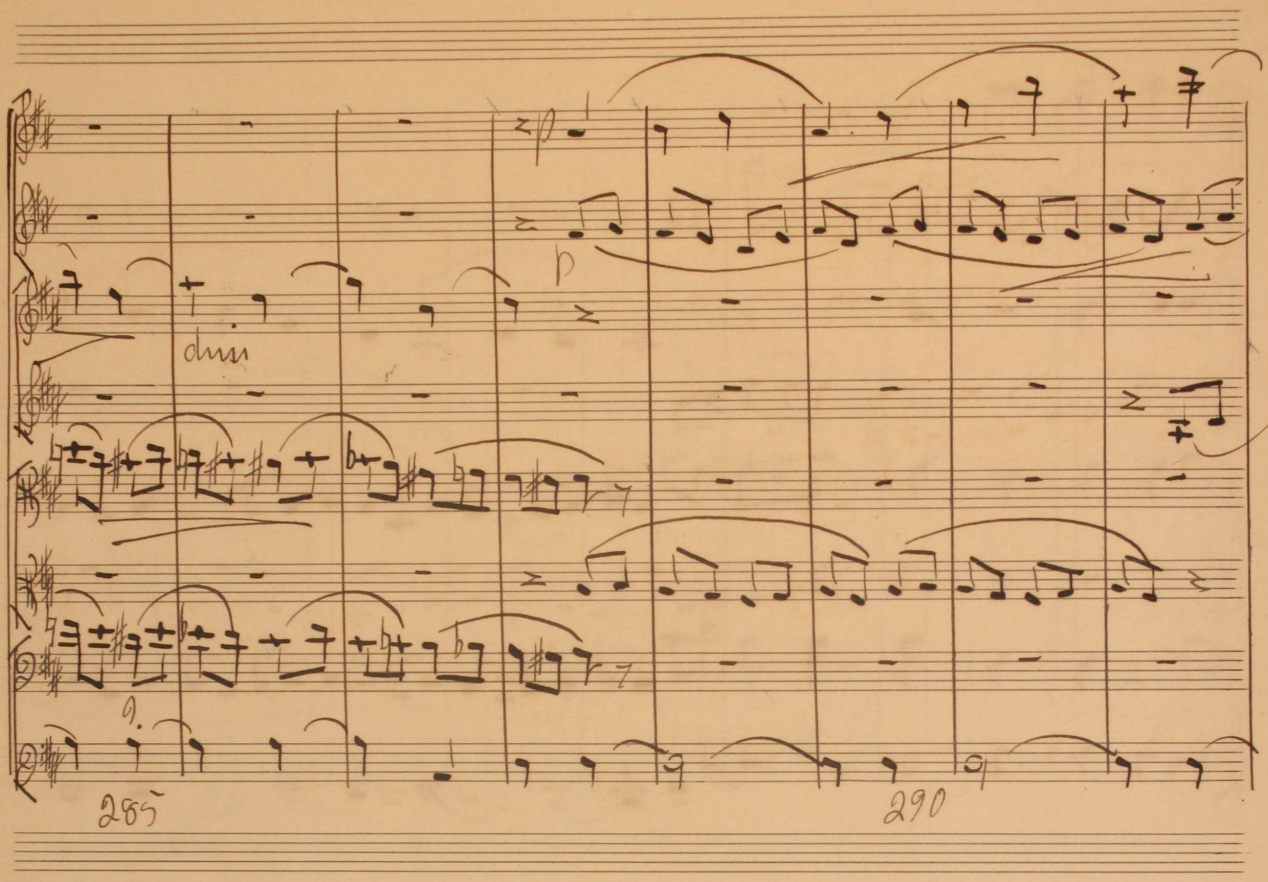
280

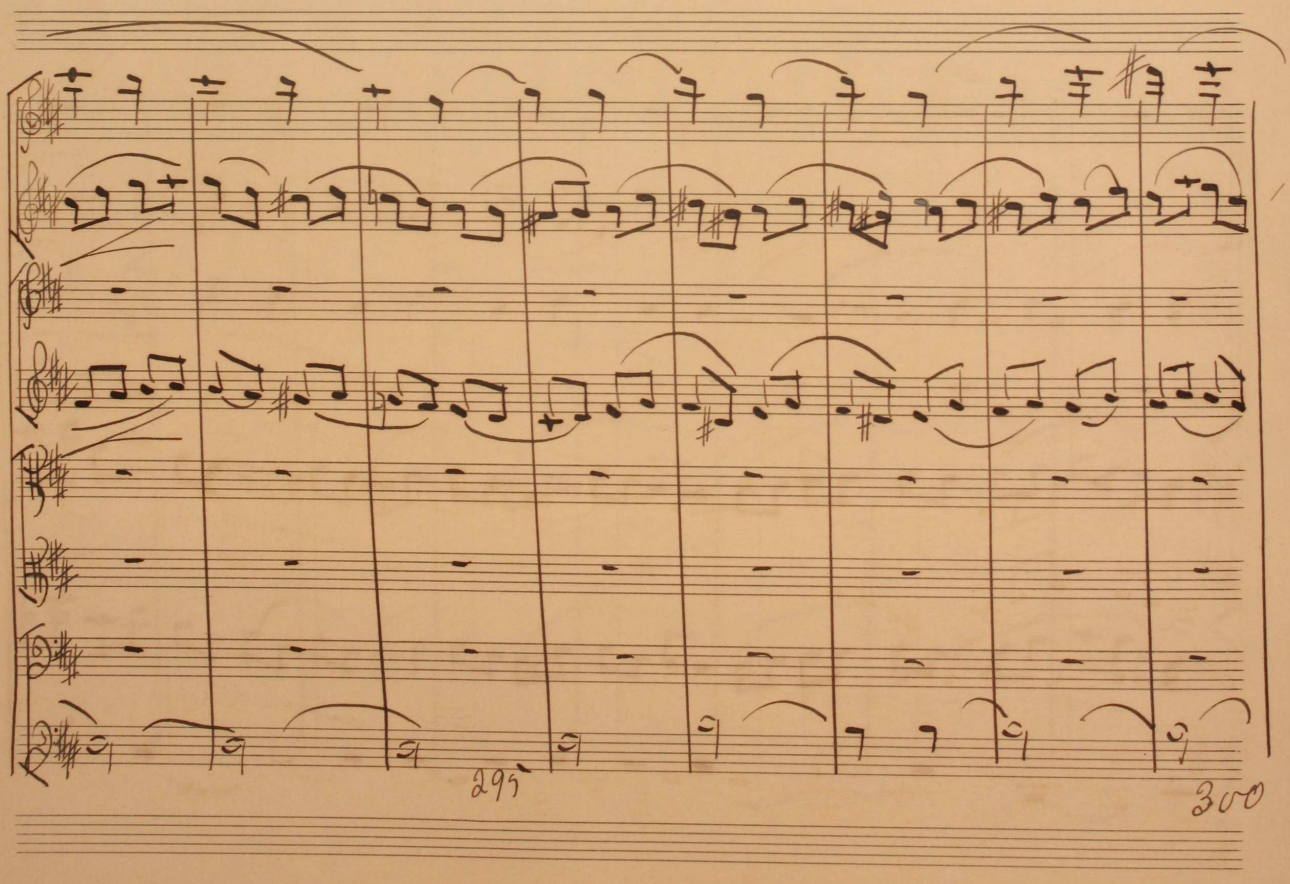
285

cresc.

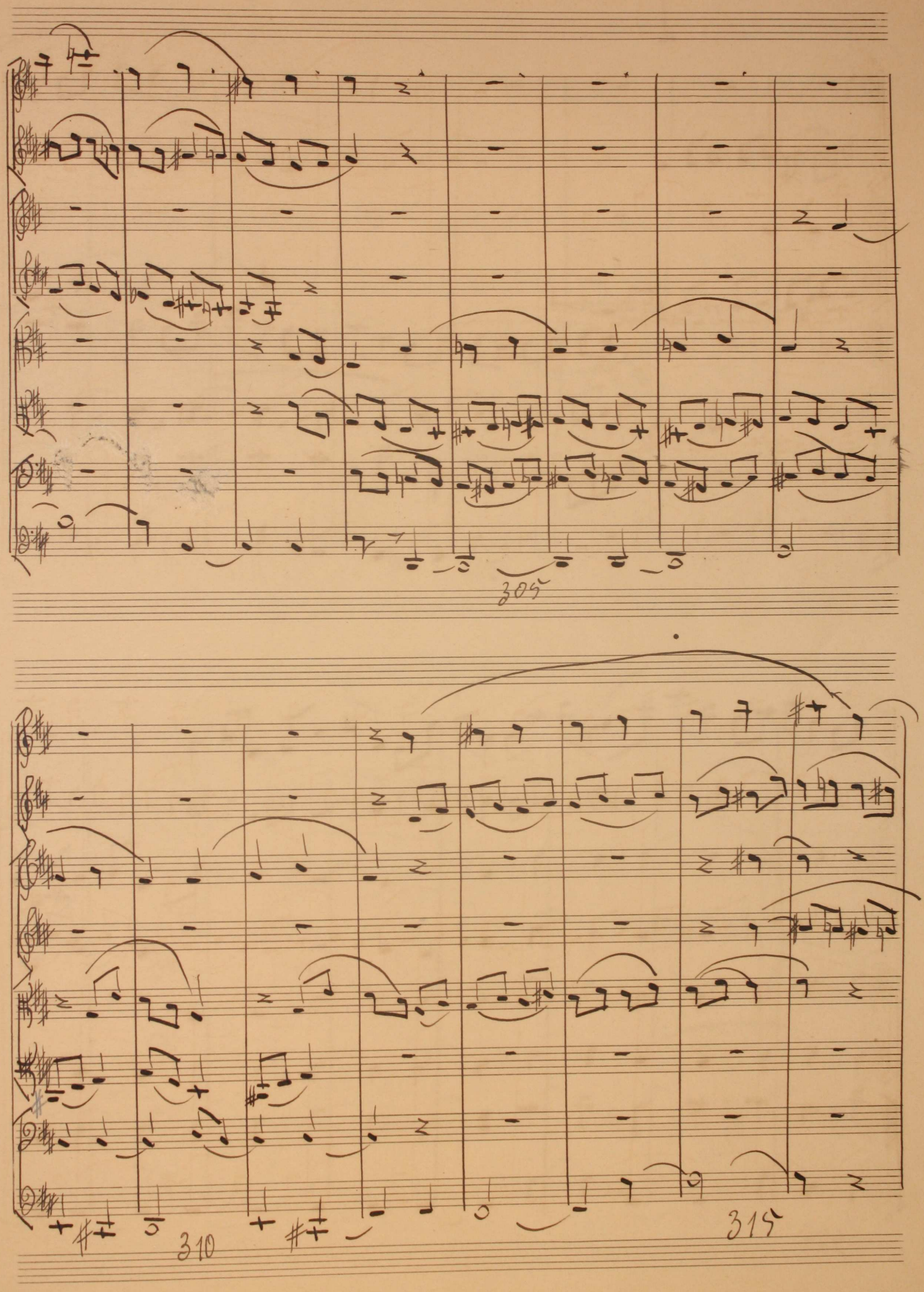
290

ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

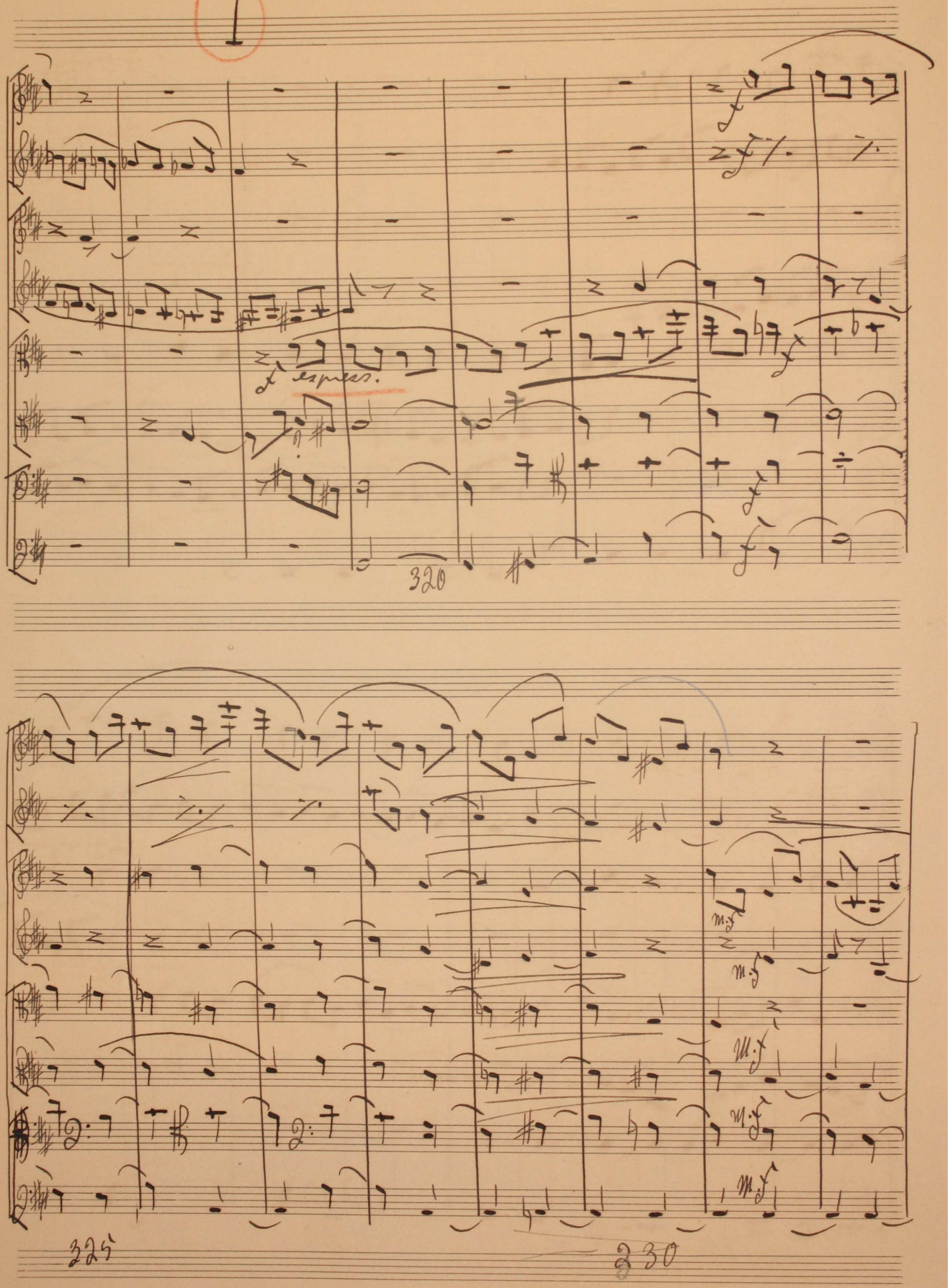




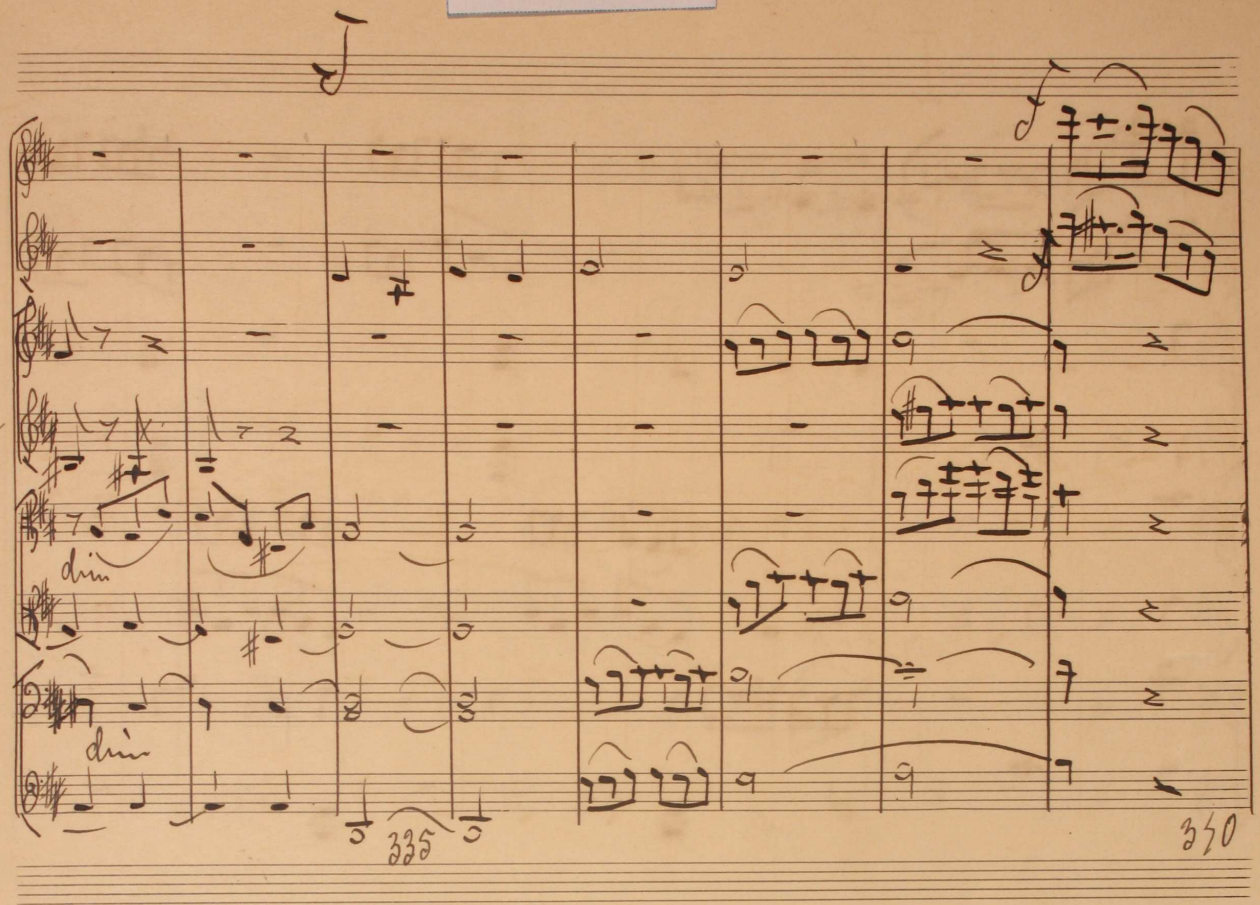
ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

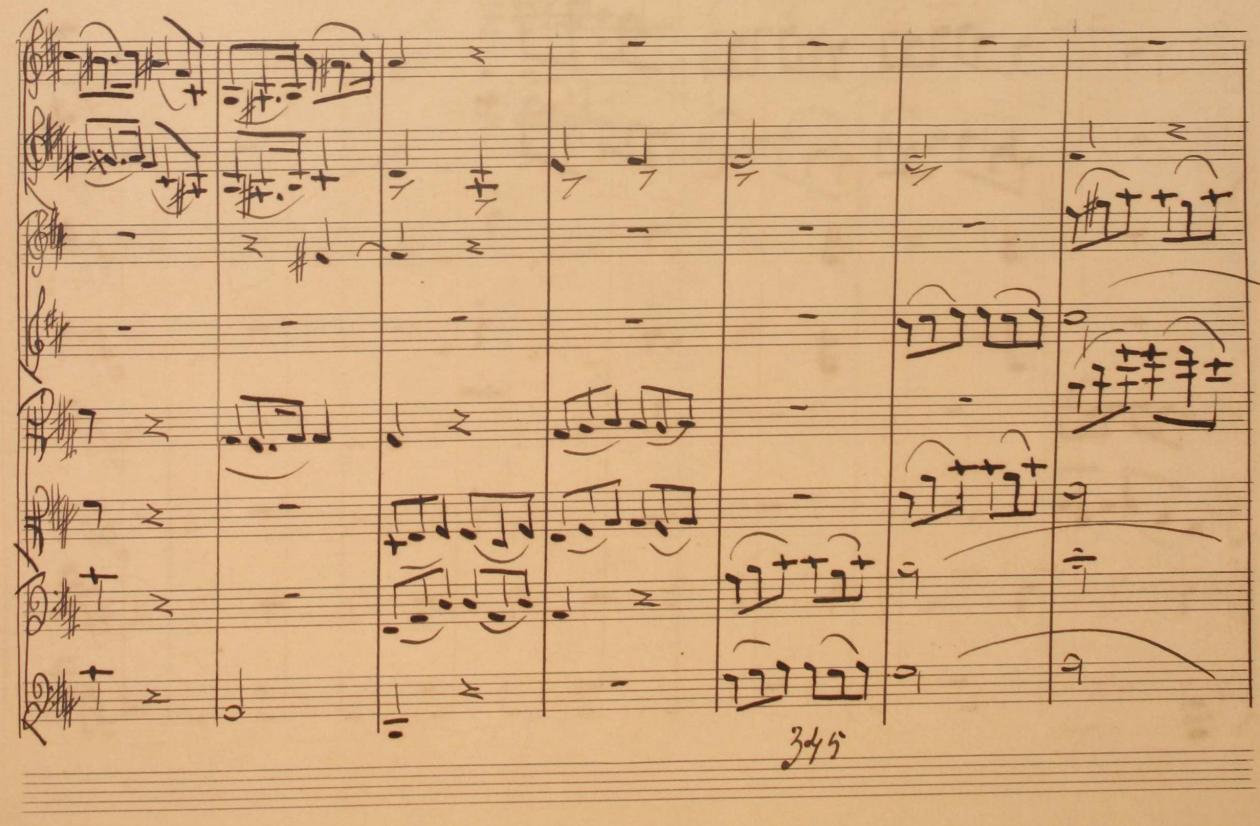


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

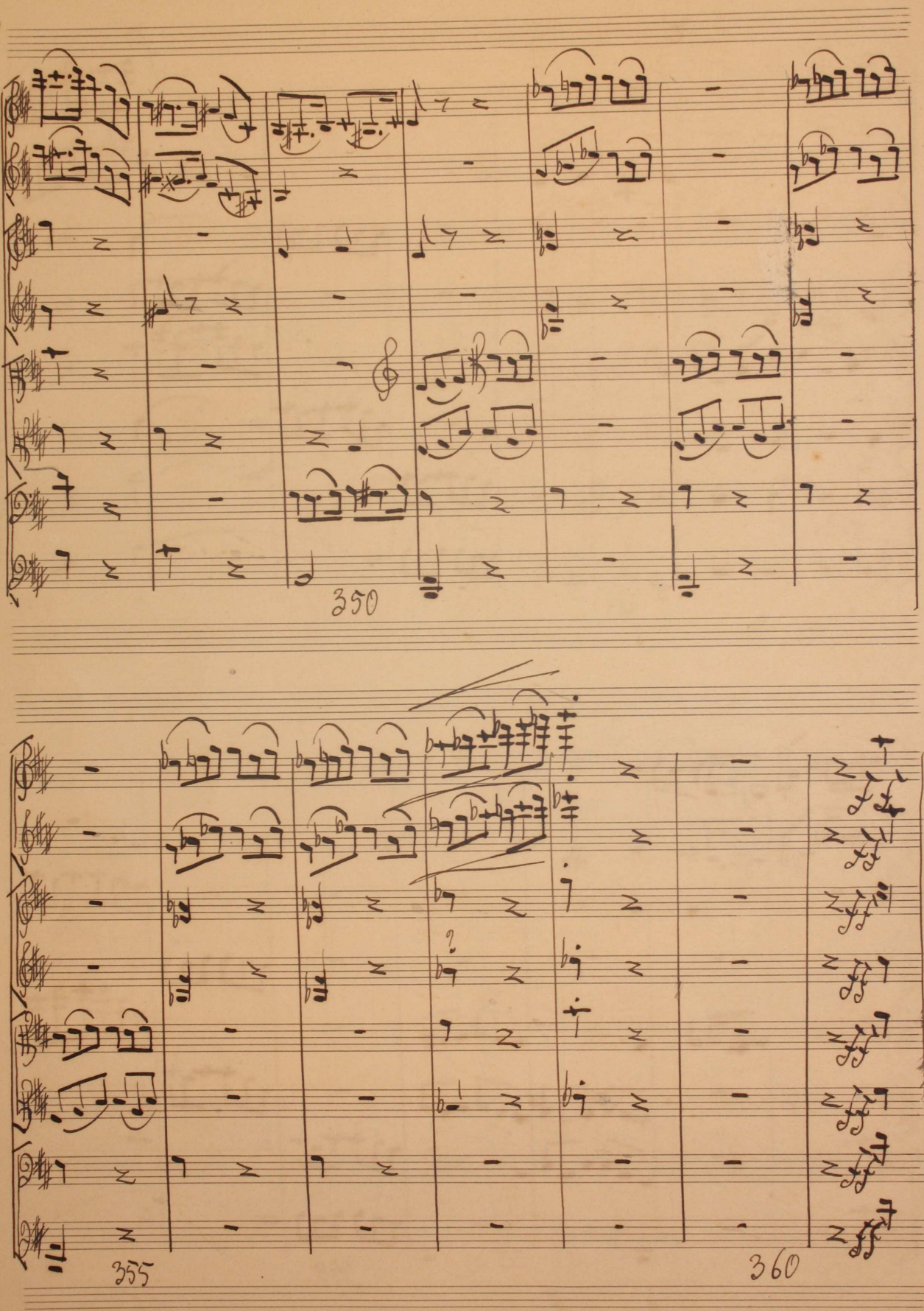


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

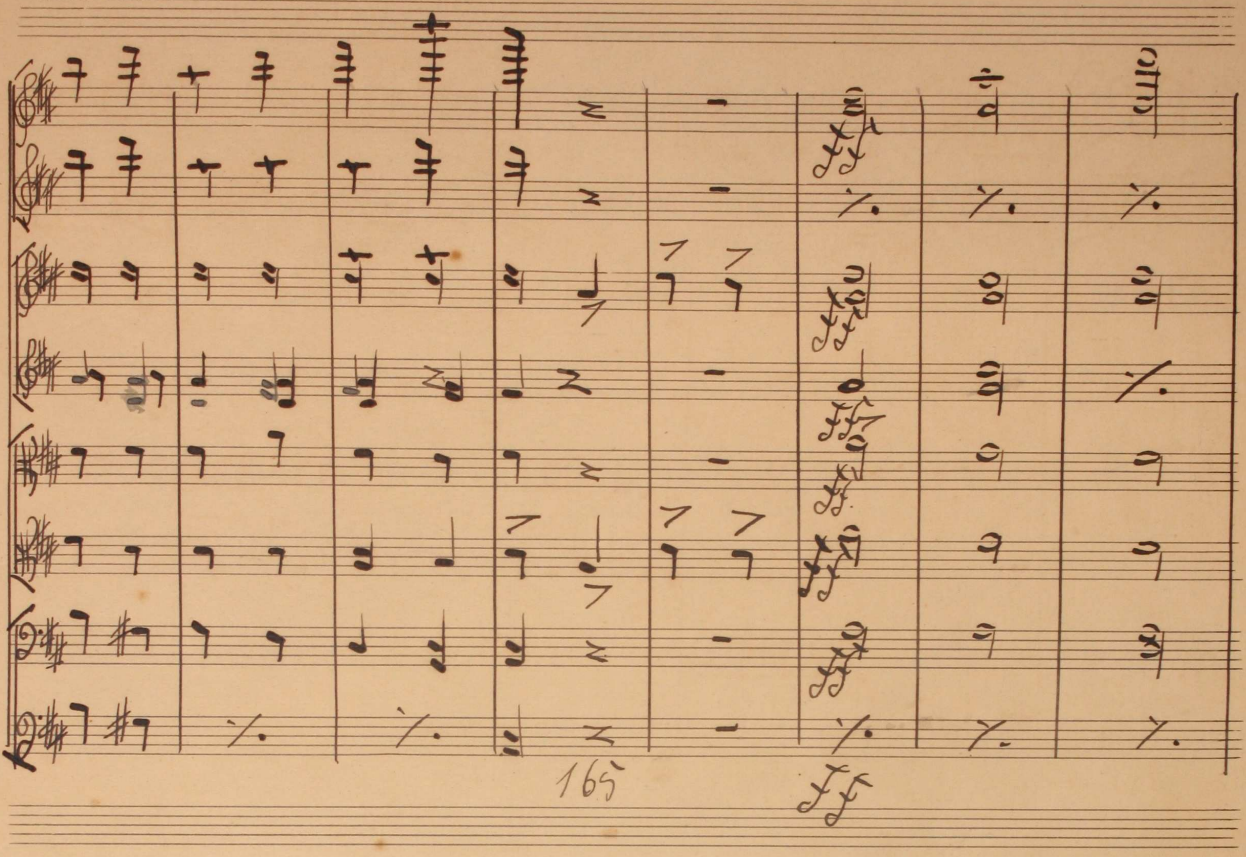


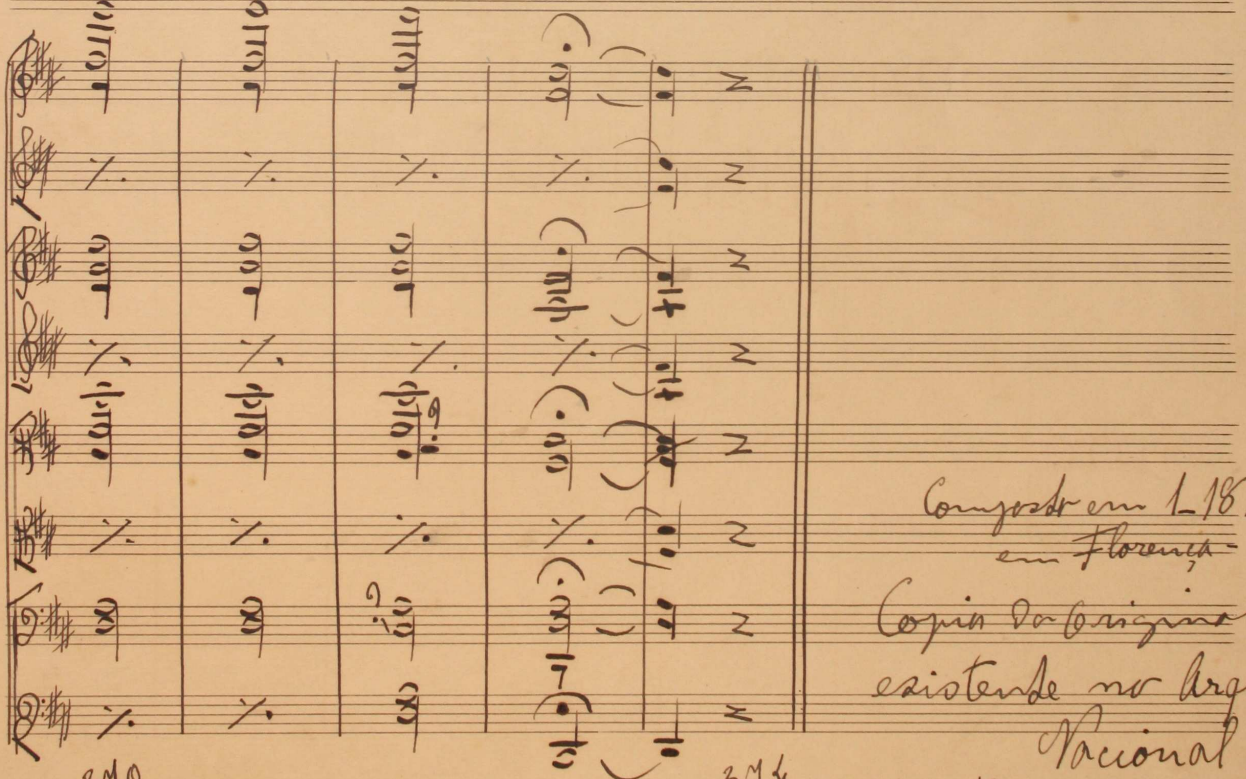


ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO



ESCOLA DE MUSICA DA UFRJ
BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO





Composto em 1-1899
em Florença-

Copia do original
existente no Arquivo
Nacional -
Rio - 1956
S. O. A.