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

RODRIGO LUCIUS DERZIÉ LUZ

OBRAS PARA PIANO DE OCTAVIO MAUL: edição prática e registro audiovisual da *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* e *nº 2, Minuetto* e *Romance.*

RIO DE JANEIRO
2025

Rodrigo Lucius Derzié Luz

OBRAS PARA PIANO DE OCTAVIO MAUL: edição prática e registro audiovisual da *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* e *nº 2, Minuetto* e *Romance.*

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(a): Prof(a). Dr(a). Patricia Michelini Aguilar

Co-orientador: Prof(a). Dr(a). Miriam Grosman

Rio de Janeiro

2025

CIP - Catalogação na Publicação

Luz, Rodrigo Lucius Derzié
L979o Obras para piano de Octavio Maul: edição prática e registro audiovisual da Sonata, Valsas Poéticas nº 1 e nº 2, Minuetto e Romance. / Rodrigo Lucius Derzié Luz. -- Rio de Janeiro, 2025.
181 f.

Orientadora: Patricia Michelini Aguilar.
Coorientadora: Miriam Grosman.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2025.

1. Octavio Maul. 2. Piano. 3. Registro Audiovisual. 4. Repertório Brasileiro. 5. Edição Prática. I. Aguilar, Patricia Michelini, orient. II. Grosman, Miriam, coorient. III. Título.

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

Rodrigo Lucius Derzié Luz

OBRAS PARA PIANO DE OCTAVIO MAUL: edição prática e registro audiovisual da *Sonata*, *Valsas poéticas nº 1* e *nº 2, Minuetto* e *Romance.*

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.

Aprovada em: 05 de fevereiro de 2025

Prof.ª Dr.ª Patricia Michelini Aguilar (EM/UFRJ)

Prof.ª Dr.ª Ana Paula da Matta Machado Avvad (EM/UFRJ)

Prof.ª Ms.ª Ana Cecília Prista Tavares (Escola de Música de Brasília)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Américo Márcio Derzié Luz e Célia Lucius Alves Derzié Luz, pelo apoio e dedicação incondicional.

À Profª. Drª Miriam Grosman, pelo apoio e incentivo na realização deste projeto desde sua concepção, pela valiosa orientação artística e pelo agendamento do recital que resultou na gravação que compõe o produto artístico deste trabalho.

À minha atual orientadora Profª. Drª Patricia Michelini Aguilar, que me orientou sabiamente em relação à parte escrita do trabalho e às edições, por sua dedicação, gentileza e profissionalismo.

À família Maul, especialmente à Ana Cecília Tavares, Silvia Maul e Célia Maul, pelo acolhimento e receptividade de minha intenção de explorar a obra de Octavio Maul.

RESUMO

LUZ, Rodrigo Lucius Derzié. **OBRAS PARA PIANO DE OCTAVIO MAUL**: edição prática e registro audiovisual da *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* e *nº 2, Minuetto* e *Romance.* Rio de Janeiro, 2025. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O objetivo desta dissertação é detalhar o processo de concepção e elaboração do produto artístico desenvolvido no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS-UFRJ), que compreende a gravação audiovisual e a elaboração de edições práticas das obras *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* e *nº 2*, *Minuetto* e *Romance* para piano solo do compositor brasileiro Octavio Maul. Trata-se da primeira edição realizada de qualquer uma dessas obras e de gravação inédita da *Sonata* e do *Minuetto*. As partituras que serviram como base tanto para o aprendizado do repertório quanto para a elaboração das edições foram encontradas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A gravação audiovisual foi feita durante um recital de piano no Centro Cultural do Banco do Brasil Rio de Janeiro como parte da série Música no Museu. No primeiro capítulo da dissertação, apresento uma biografia de Octavio Maul, seguida de uma relação das obras para piano do compositor, tendo como fonte principal o documento intitulado *Octavio Maul - Dados Biográficos*, disponível na Academia Brasileira de Música. O segundo capítulo aborda a gravação audiovisual e as edições práticas, desde a escolha do repertório, passando pelo processo de aprendizagem e gravação das obras, até as edições, onde explico algumas das interferências editoriais praticadas.

Palavras-chave: Octavio Maul. Piano. Registro Audiovisual. Repertório Brasileiro. Edição Prática.

ABSTRACT

LUZ, Rodrigo Lucius Derzié. **PIANO WORKS OF OCTAVIO MAUL:** practical edition and audiovisual recording of the *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* and *nº 2, Minuetto* and *Romance*. Rio de Janeiro, 2025. Master Thesis (Master of Music). UFRJ - Federal University of Rio de Janeiro.

The goal of this master thesis is to detail the process of conception and development of the artistic product created as part of the master's program of the Professional Graduate Program in Music at the Federal University of Rio de Janeiro (PROMUS-UFRJ), which encompasses the audiovisual recording and the preparation of practical editions of the works *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* and *nº 2*, *Minuetto*, and *Romance* for solo piano by the Brazilian composer Octavio Maul. It represents the first-ever edition of any of these works and the first recording of the *Sonata* and the *Minuetto*. The scores used as the basis for both the learning of the repertoire and the preparation of the editions were found at the Biblioteca Alberto Nepomuceno of the Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. The audiovisual recording was made during a piano recital at the Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro as part of the Música no Museu series. In the first chapter of the dissertation, I present a biography of Octavio Maul, followed by a list of the composer's piano works, based primarily on the document titled *Octavio Maul – Dados Biográficos*, available at the Academia Brasileira de Música. The second chapter addresses the audiovisual recording and the practical editions, covering the selection of the repertoire, the learning and recording process, and finally the editions, where I explain some of the editorial interventions made.

Keywords: Octavio Maul. Piano. Audiovisual Recording. Brazilian Repertoire. Practical Edition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Folheto de divulgação da série Música no Museu com anúncio do recital do dia 17 de abril, 2024. 27

Figura 2: Divulgação na página do CCBB RJ no Instagram do recital do dia 22 de maio, 2024. 28

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Sonata, II. Adagio – compasso 09 (manuscrito), compasso 09 (edição).....37
Exemplo 2: Sonata, II. Adagio – compasso 89 (manuscrito). 37
Exemplo 3: Sonata, II. Adagio – compasso 48 (manuscrito). 38
Exemplo 4: Sonata, I. Allº - compassos 13-16 (manuscrito). No compasso 16 (último compasso do exemplo) há o fim da transição, até o primeiro tempo, seguido do início do segundo tema. 39
Exemplo 5: Sonata, I. Allº - compassos 19 e 20 (manuscrito). No compasso 20 (a direita), o mesmo tema se repete a partir da metade do segundo tempo. Porém, dessa vez, pelo fato de um sustenido ter sido usado na nota fá³ no primeiro tempo, a nota fá³ no terceiro tempo também é sustenido. 39
Exemplo 6: Sonata, II. Adagio – compasso 27 (manuscrito e edição). 40
Exemplo 7: Sonata, III. Final (Allº) – compasso 130-132 (manuscrito). 40
Exemplo 8: Sonata, III. Final (Allº) – compasso 130-132 (edição). 40
Exemplo 9: Sonata, II. Adagio – compasso 1 (manuscrito). 41
Exemplo 10: Sonata, II. Adagio – compasso 1 (edição).....41
Exemplo 11: Minuetto – compasso 25: manuscrito sem ritornello, edição com ritornello. 41
Exemplo 12: Minuetto – compasso 31 (só o 3º tempo) e 32, casa 1 (esquerda); compasso 1 (direita). Manuscrito. 42
Exemplo 13: Minuetto – compassos 23 e 24 (manuscrito). 42
Exemplo 14: Sonata, I. Allº - compassos 128 e 129 (manuscrito). O compasso 128 (a esquerda) apresenta rasura com símbolo em formato de círculo riscado com quatro pontos em volta. 42
Exemplo 15: Sonata, I. Allº - compasso avulso (manuscrito) encontrado em página "vazia", oposta à página do compasso 128. 43
Exemplo 16: Sonata, I. Allº - compassos 127-130 (edição). 43

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Relação das obras para piano de Octavio Maul. 21
Quadro 2: Relação das fontes utilizadas na elaboração das edições. 29
Quadro 3: Interferências editoriais na Valsa Poética nº 1. 31
Quadro 4: Interferências editoriais na Valsa Poética nº 2. 31
Quadro 5: Interferências editoriais na Sonata – I. Allº. 31
Quadro 6: Interferências editoriais na Sonata – II. Adagio. 32
Quadro 7: Interferências editoriais na Sonata – III. Final (Allº). 34
Quadro 8: Interferências editoriais no Minuetto. 35
Quadro 9: Interferências editoriais no Romance. 35

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABM	Academia Brasileira de Música;
BAN	Biblioteca Alberto Nepomuceno;
CCBB RJ	Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro
FBN	Fundação Biblioteca Nacional;
IPB	Instituto de Piano Brasileiro;
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **14**

1 OCTAVIO MAUL **17**

1.1 BIOGRAFIA 17

1.2 OBRAS PARA PIANO 21

2 DESCRIÇÃO DO PROCESSO **24**

2.1 ESCOLHA DAS OBRAS 24

2.2 PREPARAÇÃO E GRAVAÇÃO DO RECITAL 25

2.2.1 Gravação **27**

2.3 EDIÇÃO 29

2.3.1 Interferências relacionadas à altura de notas **36**

2.3.2 Interferências relacionadas à duração de notas **39**

2.3.3 Adição e remoção de elementos diversos **41**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **44**

REFERÊNCIAS **45**

APÊNDICE A – AUTORIZAÇÃO FAMÍLIA **46**

APÊNDICE B – AUTORIZAÇÃO MÚSICA NO MUSEU/CCBB **48**

APÊNDICE C – PARTITURAS EDITORADAS **50**

ANEXO 1 – MANUSCRITOS **106**

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata da música para piano solo do compositor petropolitano Octavio Maul (1901-1974), mais especificamente, das seguintes obras: *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* e *nº 2*, *Minuetto* e *Romance*. O produto artístico consiste na gravação audiovisual de meu recital de piano com as obras mencionadas, bem como na elaboração das edições práticas destas obras. Como objetivo, a presente dissertação busca explorar o processo de criação do produto artístico. Além disso, espero que este trabalho contribua para a difusão da música de Octavio Maul, um compositor brasileiro membro da Academia Brasileira de Música, porém com sua obra e biografia pouco conhecidas.

Como pianista, sempre me deparei com a busca por repertório original para piano escrito por compositores brasileiros. Repertório dessa natureza nem sempre está acessível ao intérprete, o que acaba desestimulando o seu estudo e divulgação. Esse fato foi o que me levou a cogitar a proposição de um projeto de pesquisa para o Mestrado Profissional do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, o PROMUS-UFRJ.

Certo dia, ao pesquisar por baladas para piano escritas por compositores brasileiros, descobri que havia uma *Balada* para piano composta por Octavio Maul, em consulta ao *website* do Instituto de Piano Brasileiro (IPB). Eu nunca ouvira falar no compositor até então, apesar de consideráveis anos de estudo em piano. Na época, ao fazer uma busca daquela peça na *internet*, não encontrei nenhuma gravação disponível on-line (hoje é possível encontrá-la no *YouTube*). No entanto, havia gravações de outras peças do compositor disponíveis no canal do *YouTube* do IPB. Por curiosidade, resolvi escutar uma delas. Aos primeiros compassos de *Festa no Arraial*, na interpretação da pianista Miriam Ramos, meu interesse despertou instantaneamente. Eu continuei a escutar outras peças de Maul, uma atrás da outra: *Tríptico*, *Baião*, *Cantilena das Águas*, *Toccata*, *Xo! Passarinho...*, os dois estudos para piano. Era uma daquelas raras e felizes sensações de descoberta. Enquanto escutava, começava a notar sua sofisticada escrita pianística, a qualidade na construção de suas composições, sua rebuscada linguagem harmônica. Foi então que surgiu a ideia de dedicar minha pesquisa de mestrado à música de Octavio Maul.

As obras que escutei nessa ocasião já haviam sido gravadas em CD. Portanto, não haveria originalidade ou ineditismo em simplesmente gravá-las novamente. Em busca de repertório inédito do compositor, eu encontrei novas obras na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Assim surgiu a seleção do repertório para este trabalho. Vale ressaltar que a *Sonata* e o *Minuetto* são obras

das quais não foi encontrada nenhuma gravação pública até o momento. A *Valsa Poética nº 1* teve uma única gravação encontrada no canal de *YouTube* do IPB, publicada em 14 de junho de 2023, portanto, depois de tê-la selecionado para este projeto; trata-se de uma gravação caseira de Hortência Guilhermina Maul Condé, irmã do compositor. A *Valsa Poética nº 2* e o *Romance* já haviam sido gravados pelo pianista Evan Megaro, publicados também no *YouTube*. Em relação a edições, não foi encontrada nenhuma publicação desse tipo, apenas manuscritos ou cópia destes.

As partituras que foram utilizadas no processo de aprendizado do repertório e como fontes para a elaboração das edições foram todas encontradas na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN) da Escola de Música da UFRJ. Foram feitas digitalizações das partituras que serviram como base do processo de aprendizagem. O repertório foi gravado ao vivo em recital realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil Rio de Janeiro (CCBB RJ), como parte do projeto Música no Museu. A gravação foi feita em formato audiovisual. As edições das obras foram realizadas através do programa de edição de partituras *Musescore 4* e estão disponíveis em formato digital.

Em relação à pesquisa biográfica e sobre a obra de Octavio Maul, foram consultados documentos, livros, matérias de jornal e encartes de LPs /CDs. Estes foram encontrados na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música (ABM), Fundação Biblioteca Nacional (FBN) - Seção de Música e Arquivo Sonoro (SEMAS) e Hemeroteca Digital, *website* da ABM e *website* e canal do *YouTube* do IPB.

Entre as fontes biográficas, destaca-se o documento intitulado *Octavio Maul - Dados Biográficos*, disponível em duas versões na Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da ABM. Trata-se de um documento em páginas datilografadas, porém com algumas anotações manuscritas em uma das versões. Dos documentos consultados, este é o que possui maior detalhamento em relação à vida e carreira de Maul, contendo inclusive relação de obras com suas respectivas datas. Vale também mencionar o verbete de Octavio Maul na *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, com organização de Marcos Antônio Marcondes, o *website* da ABM, e a segunda edição do livro *Transposição e Acompanhamento ao Piano* de Octavio Maul.

Como fonte para a relação das obras para piano de Maul, apresentada na segunda seção do primeiro capítulo, foram consultados o já mencionado documento intitulado *Octavio Maul - Dados Biográficos,* um documento em formato de apostila intitulado *Obras de Octavio*

Baptista Maul (1901 - 1974) Doadas à Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ pela Sra. Laurita Prista Maul, Viúva do Compositor, e outro documento intitulado *Relação de Obras do Compositor Octavio Maul Doadas à Seção de Música da B.N. (cópias heliográficas de mss originais)*. Os dois últimos documentos foram encontrados no acervo de Partituras Manuscritas da BAN.

Como referenciais teóricos, foram consultados os livros *Música Sacra e Religiosa Brasileira dos Séculos XVIII e XIX* de Carlos Alberto Figueiredo (2ª edição, 2017) e *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance,* editado por Aaron Williamon. Mais especificamente, o livro de Figueiredo forneceu o arcabouço teórico para o entendimento das diferentes práticas editoriais, o que auxiliou na elaboração das edições. Do livro *Musical Excellence (...),* consultei o capítulo 5, *Strategies for Individual Practice,* do autor Harald Jørgensen, no qual são estabelecidas e exploradas diversas etapas e estratégias da prática musical individual tendo em vista a alta performance.

A presente dissertação está estruturada em dois capítulos. O primeiro apresenta a biografia de Octavio Maul e uma relação das obras para piano do compositor. O segundo trata da descrição do processo referente à elaboração do produto artístico. Esse último capítulo está subdividido em três seções: a primeira aborda a escolha do repertório, contendo também uma breve descrição de cada peça; a seção seguinte discorre sobre o processo de aprendizado do repertório, com a apresentação de um "roteiro" de estudo, e fornece informações sobre a gravação ao vivo do recital com as obras de Octavio Maul; por fim, a última seção trata das edições, trazendo quadros onde estão listadas todas as interferências editoriais realizadas para cada peça, além de apresentar diversos exemplos dessas interferências com suas respectivas explicações. Após as considerações finais, o leitor encontrará os apêndices e anexos, que contêm as autorizações, as partituras editadas e as partituras que serviram como fonte para as edições.

1 OCTAVIO MAUL

Neste capítulo, apresento uma biografia de Octavio Maul e uma relação das obras para piano encontradas em minha pesquisa. As principais fontes utilizadas para este capítulo foram: as duas versões do documento intitulado *Octavio Maul - Dados Biográficos* disponíveis na Biblioteca Mercedes Reis Pequeno (ABM), Coleção Acadêmicos, Acervo Octavio Maul, Pasta 10.2A; *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, organização de Marcos Antônio Marcondes, 2ª ed., 1998; página com a biografia do compositor no *website* da ABM, disponível em https://abmusica.org.br/academicos/#fundadores (localizar a *cadeira 10*).

O documento *Octavio Maul - Dados Biográficos* está disponível em duas versões, ambas datilografadas, a primeira com dados biográficos e relação de obras indicadas até o ano de 1948 e a segunda com dados biográficos indicados até 1956 e relação de obras até 1960. É possível que esses documentos tenham sido redigidos pelo próprio Octavio Maul, pois neste segundo há anotações escritas à mão cuja caligrafia parece semelhante àquela encontrada em outros manuscritos do compositor. Outra possibilidade é que tenham sido redigidos pela esposa de Maul, Laura Geoffroy Prista Maul, pois o nome dela aparece escrito à mão no canto superior esquerdo da primeira página na versão que tem informações manuscritas. Ainda, é possível que um dos documentos tenha sido redigido pelo compositor, e o outro pela esposa. Esses documentos foram provavelmente organizados pelo compositor (ou por este e sua esposa) em função de sua posição como membro na Academia Brasileira de Música, pois, além de pertencerem ao acervo dessa instituição, uma das versões traz a seguinte anotação acima do título: *Dados organizados para a "ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA"*.

1.1 BIOGRAFIA

Octavio Baptista Maul (1901-1974), natural de Petrópolis, Rio de Janeiro, cresceu no seio de uma família musical de ascendência alemã e portuguesa, respectivamente pelo lado paterno e materno. Seu pai, João Baptista Maul, dedicava as horas vagas de sua profissão de escriturário à música e foi fundador das primeiras bandas de música de Petrópolis. Foi através dele que Octavio Maul teve sua primeira orientação musical. Muitos de seus irmãos também se tornaram músicos. Com eles e seu pai, Maul formou, na juventude, um conjunto de câmara que era tradicional em sua cidade natal. Nesse ambiente surgiram suas primeiras composições, obras essas que, no entanto, não se conservaram.

Em 1919, Maul passou a frequentar, no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), a classe de contraponto e fuga de Francisco Braga. Porém, deixou de frequentar o Instituto em 1922, tornando-se aluno particular de Francisco Braga neste mesmo ano até 1926, com quem estudou contraponto, fuga, instrumentação e composição. Por volta dessa época surgiram composições como *Sonata*, *Prelúdio Sinfônico*, *Minuetto em lá bemol maior*, *Valsa Poética nº 1*, *Intermezzo Sinfônico*, entre outras. A *Sonata* e a *Valsa Poética nº 1*, composições para piano, já demonstram uma escrita pianística sofisticada, revelando o domínio de Maul na composição para esse instrumento.

Em 1929, Maul fez curto estágio na Bélgica e na Alemanha. Ao retornar ao Brasil, dedicou-se à técnica do piano e preparou repertório de concerto sob orientação de Guilherme Fontainha. Dessa época datam composições como as *Valsas Poéticas nº 2* e *nº 3* para piano. Compôs também obras sacras como *Tantum Ergo* (quatro vozes, à capela) e *Ave Maria* (uma voz e órgão).

Em comentário sobre o compositor, Ronaldo Miranda afirma que Maul "revela excepcional mestria técnica em suas obras, fruto talvez de seu aprendizado com Francisco Braga e estudos de aperfeiçoamento na Alemanha e Bélgica" (1986). Além disso, é possível especular que seus estudos com Guilherme Fontainha contribuíram para seu domínio da escrita pianística.

Após o sucesso de uma apresentação de alunos em sua cidade natal, promovida por ele e seus irmãos em 1932, e notando o grande interesse público pela difusão da música e pela atualização dos métodos de ensino, Maul fundou, em 1934, juntamente com os irmãos e demais indivíduos animados pelo mesmo ideal, o Instituto Musical de Petrópolis, o qual foi equiparado ao Conservatório Brasileiro de Música em 1938, mediante a acordo firmado entre os diretores destas instituições: Octavio Maul e Lorenzo Fernândez respectivamente.

Ainda em 1934, o compositor reingressou no Instituto Nacional de Música a fim de obter o diploma oficial de composição e instrumentação. No período de 1931 a 1935, algumas das obras que compôs foram: *É Bom Sonhar*, *Canção da Felicidade* (para canto), *Cantilena das Águas*, *Estudo em Fá*, *Estudo em Fá#* (para piano), *Sonata* (violoncelo e piano), *O Salutaris Hostia* (música sacra).

Maul passou a integrar o corpo docente do Conservatório Brasileiro de Música como professor de piano em 1936. Nesse mesmo ano, casou-se com Laura Geoffroy Prista, pianista petropolitana diplomada pelo mesmo conservatório. Após fazer as provas finais de composição, instrumentação e regência na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (antigo Instituto Nacional de Música e atual Escola de Música da UFRJ) em 1937,

dedicou-se ao estudo de partituras orquestrais tendo em vista a regência, atividade que viria a desenvolver ao longo de sua carreira estando à frente de diversas orquestras, apresentando tanto obras próprias quanto de outros compositores.

Ao se mudar de forma permanente de Petrópolis para o Rio em 1939, Maul dirigiu concertos com a Orquestra Sinfônica da Sociedade Pró-Música. No ano seguinte, apresentou-se com sua tese *Da Conduta Individual na Atividade da Leitura à Primeira Vista ao Piano* ao concurso para provimento da cátedra de Leitura à Primeira Vista, Transporte e Acompanhamento ao Piano da Escola Nacional de Música. Este concurso foi realizado somente no ano de 1945; na ocasião, ele obteve o título de livre-docente.

Em 1942, o Conservatório Brasileiro de Música confiou a Maul a organização e direção do departamento do Grajaú, que logo se tornou, com importante colaboração de sua esposa tanto na área administrativa como na de ensino, um conceituado curso de música frequentado por centenas de alunos nas classes de piano, violino, canto e teoria musical. Ainda naquele ano, concluiu sua *Selva Transfigurada (Yaras)*, suíte sinfônica em 5 quadros sobre a obra poética homônima de autoria de Carlos Maul.

A convite da diretoria da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1944, Maul esteve à frente dessa orquestra como regente em um concerto da série *Juventude Brasileira*, incluído nas comemorações oficiais da Semana da Pátria, onde apresentou obras próprias e de outros compositores, incluindo o *Concerto para Piano e Orquestra nº 1* de Beethoven, com sua própria aluna e cunhada, Maria Apparecida Prista (irmã da esposa do compositor), ao piano. No mesmo ano completou seu *Quarteto de Cordas*.

Em 1946, tornou-se membro da Academia Brasileira de Música. Desse ano são suas composições *Romance* (para piano), *Epigrama*, *Dúvida* e *Madrigal a uns Olhos Negros* (para canto e piano). O *Romance* para piano foi dedicado à sua esposa pelos dez anos de casamento.

Em 1947, Maul assumiu, em caráter interino, uma das cátedras de Transposição e Acompanhamento ao Piano da Escola Nacional de Música. Somente em 1949, ao escrever e apresentar sua tese *A Arte de Acompanhar e sua Orientação Didática* ao concurso para provimento da cadeira desta disciplina, tornou-se catedrático efetivo, passando então a fazer parte do quadro docente da Escola Nacional de Música.

Em seguida, Maul começou a compor o que talvez seja uma de suas obras mais ambiciosas, o *Concerto para Piano e Orquestra*, concluído em 1950, e que, até os dias de hoje, não possui gravações conhecidas. A obra teve sua estreia em concerto sinfônico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1951, com Maria Apparecida Prista ao piano e regência do

próprio autor. No ano seguinte, o compositor visitou o Rio Grande do Sul em excursão artística com a mesma pianista, onde ela apresentou obras de Maul em concertos.

Em 1952, Maul compôs *Tríptico*, obra para piano composta de três peças: *Chôro*, *Canção*, *Dança*. Essa é possivelmente sua composição mais conhecida devido ao fato de tanto Miriam Ramos quanto Cristina Ortiz a terem gravado. O *Quarteto de Cordas* (1944) teve sua estreia pelo Quarteto Municipal do Estado de São Paulo no ano de 1955, em concerto na Escola Nacional de Música.

Maul organizou e preparou a Orquestra do Conservatório Brasileiro de Música, a qual estreou sob sua regência no ano de 1960, em concerto no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. Ainda nesse ano, a Rádio MEC transmitiu o Festival Octavio Maul no programa *Música e Músicos do Brasil*.

Em 1967, Maul escreveu a obra didática *Transposição e Acompanhamento ao Piano*, a qual veio suprimir a falta de bibliografia especializada no assunto em língua portuguesa. Ela teve sua adoção recomendada por uma comissão designada pelo Egrégio Conselho Departamental da Escola de Música da UFRJ para uso nessa mesma instituição. A segunda edição foi lançada em 1977, após o falecimento de Maul.

Segundo a cravista Ana Cecília Tavares[1], sobrinha do compositor e filha de Maria Apparecida Prista, em ocasião de uma excursão de ônibus rumo à Bahia para comemorar os 60 anos de sua esposa Laura, de quem estava acompanhado, Maul começou a passar mal durante a viagem e veio a falecer num hotel em Governador Valadares, Minas Gerais, em 5 de abril de 1974. Após sua morte, o Concurso de Piano Octavio Maul foi realizado no mesmo ano em sua homenagem, pelo Conservatório Brasileiro de Música, sede de Brasília, segundo matéria do jornal Correio Braziliense datada de 27/10/1974.

Octavio Maul compôs música para piano, canto, música sacra, coral, música de câmara e orquestral. Infelizmente, parte de sua obra foi irremediavelmente destruída devido à ação de cupins, quando o compositor ainda estava vivo, conforme relatou Ana Cecília Tavares em comunicação pessoal. As obras preservadas, contudo, permanecem em grande parte desconhecidas, seja por raramente integrarem programas de concerto, seja pela escassez de gravações. Além de seus escritos mencionados anteriormente, a saber, suas duas teses e o livro *Transposição e Acompanhamento ao Piano*, há também manuscritos de sua autoria preservados na BAN, entre eles *Curso de Regência* e *Apontamentos Relativos à Técnica Pianística*, o que reforça seu interesse pedagógico. Considerando também sua atuação como regente e o fato de

[1] Comunicação pessoal.

ter sido pianista, pode-se afirmar que Octavio Maul foi um músico completo, dedicando-se à criação, à performance e ao ensino da arte musical ao longo de sua trajetória.

1.2 OBRAS PARA PIANO

Apresento a seguir um quadro contendo a relação das obras para piano de Maul citadas nas fontes pesquisadas. Essa listagem não tem a intenção de ser definitiva: as fontes consultadas divergem entre si por vezes, sendo necessária uma pesquisa mais aprofundada sobre as obras, a fim de precisar datas de composição, descartar possível repetição de uma mesma obra que apareça com títulos diferentes ou solucionar o problema de obras com mesmo título aparecendo com datas diferentes. Porém, é com o intuito de divulgar a obra para piano de Maul que apresento a listagem.

Obras para 2 pianos, piano a 4 mãos ou piano e orquestra terão sua instrumentação indicada entre colchetes; o restante é composto por peças para piano solo. A principal fonte para as composições e suas datas foram as duas versões do documento intitulado *Octavio Maul - Dados Biográficos*, disponíveis na Biblioteca Mercedes Reis Pequeno (ABM), Coleção Acadêmicos, Acervo Octavio Maul, Pasta 10.2A. Foram também usadas informações encontradas em partituras (manuscritos, cópias, edições, etc.), no documento em formato de apostila intitulado *Obras de Octavio Baptista Maul (1901 - 1974) Doadas à Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ pela Sra. Laurita Prista Maul, Viúva do Compositor,* e em outro documento intitulado *Relação de Obras do Compositor Octavio Maul Doadas à Seção de Música da B.N. (cópias heliográficas de mss originais)*. Estes dois últimos foram encontrados na BAN.

Quando detectei contradições entre as fontes, mantive as informações de ambas as versões do documento *Octavio Maul - Dados Biográficos*, que não apresentam divergências substanciais entre si. Peças identificadas como “sem título” nas fontes não foram incluídas.

Incluí asteriscos (*) ao lado das obras cujas partituras não foram localizadas, mas que estão indicadas nas fontes consultadas.

Quadro 1: Relação das obras para piano de Octavio Maul.

Ano	Título da composição e comentário
1924	- *Fantasia** [para 2 pianos] - desaparecido o original.
1925	- *Sonata* - No manuscrito consultado, a data indicada é 1927. - *Prelúdio e Fuga** - há uma partitura manuscrita de uma peça com mesmo título, porém com a data de 1934. Não se sabe se é a mesma obra.

1927	- *Minuetto (lá b)** - há uma partitura manuscrita de uma peça intitulada *Minuetto* também em *láb*, porém com a data de 1935. Não se sabe se é a mesma obra.
1928	- *Valsas Poéticas nº 1*
1929	- *Valsas Poéticas nº 2* e *nº 3*
1930	- *Estudo em Sol** - a fonte não especifica a instrumentação e a partitura não foi encontrada, porém, como há outros dois estudos para piano aproximadamente do mesmo período (1932 e 1934), supõe-se que este aqui também possa ser para piano.
1932	- *Cantilena das Águas* - *Estudo em Fá*
1934	- *Improviso* - *Estudo em Fá#* - *Prelúdio e Fuga* - Não se sabe se é a mesma obra composta em 1925.
1935	- *Minuetto* - Não se sabe se é a mesma obra composta em 1927. - *Balada* - Na partitura consultada, a data indicada é 1934.
1940	- *Suíte* (6 peças infantis) - I. *Passinhos de dansa*; II. *Travêssa*; III. *Corridinha*; IV. *No Campo*; V. *Natal*; VI. *Papagaio, periquito...*
1941	- *Xô! Passarinho...*
1943	- *Ciranda** [piano a 4 mãos] - *Patinando no Rinque*
1946	- *Romance*
1950	- *Concerto* [para piano e orquestra]
1952	- *Tríptico* - I. *Chôro*; II. *Canção*; III. *Dança*
1953	- *Festa no Arraial* - Na partitura consultada, a data indicada é 1952.
1958	- *Toccata* - *Lenda do Velho Moinho*
1960	- *Baião* - Na partitura consultada, a data indicada é 1963.
1961	- *Variações Coral*
sem data	- *Alegria Matinal* - *Minueto em Mib* - *Paisagem* - *Suíte*: I. *Prelúdio*; II. *Toada*; III. *Polca* - *Divertimento* [2 pianos] - *Marcha* - *Slow* - uma das fontes apresenta a seguinte informação sobre essa peça: "não deve ser de Maul". - *Canção da Saudade* - *Rondino* - *Tema e Variações* - *Três Peças Infantis:* *Para Ana Cecília, Valsa Acalanto, Marchando e Cantando*

	- *Avante Soldadinhos* - *O Cavaleiro e a Princesinha* - *Polca Antiga** - *Primeiros Passos** - *Foi Apenas um Sonho** - *Peça para piano** - *Valsa Lenta* - *Sonata à Scarlatti** - Na fonte consultada, encontra-se listada numa seção de “rascunhos”.

2 DESCRIÇÃO DO PROCESSO

Neste capítulo, abordo aspectos da minha experiência no processo de elaboração do produto artístico. Primeiramente, falo sobre a escolha das obras, com uma breve descrição delas. A seguir, discorro sobre o processo de aprendizado do repertório e dou informações específicas sobre a gravação do recital. Por fim, trato da elaboração das edições, apresentando quadros com a relação das interferências editoriais em cada peça, seguidos de alguns exemplos de tais interferências com as devidas explicações.

2.1 ESCOLHA DAS OBRAS

Ao escolher o repertório a ser gravado e editado, busquei trazer ineditismo para o presente projeto. Como mencionado anteriormente, entre as obras selecionadas, as únicas que tiveram registros fonográficos ou audiovisuais encontrados até o momento da proposição da pesquisa foram a *Valsa Poética nº 2* e o *Romance*, sendo que após a proposição veio a público a gravação da *Valsa Poética nº 1* pela irmã do compositor. Todos estes registros foram encontrados na rede *YouTube*. Tanto do *Minuetto* quanto dos três movimentos da *Sonata*, até o presente momento, não há registros fonográficos e audiovisuais existentes (ou ao menos não foram encontrados). Quanto a edições, impressas ou digitais, não foram localizados exemplares de nenhuma dessas obras.

Todas as partituras utilizadas na elaboração das edições e no processo de aprendizagem do repertório que resultou na gravação dos vídeos foram encontradas na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN) da Escola de Música da UFRJ, a maioria no acervo de Partituras Manuscritas e algumas no acervo de Partituras Impressas. Porém, vale ressaltar que as partituras encontradas neste último acervo aparentam ser cópias (fotocópias ou cópias heliográficas) de manuscritos, o que fica evidente pela escrita manuscrita que apresentam. Foi necessário o agendamento prévio para a consulta às partituras do acervo de manuscritos da BAN, por se tratar de documentos que exigem cuidados ao serem manipulados. Uma vez selecionado o material na consulta presencial, o mesmo foi digitalizado com autorização da BAN, visto que não é permitida a retirada de manuscritos do local.

A linguagem dessas obras percorre desde o tonalismo próprio do classicismo até a linguagem harmônica do impressionismo francês, passando também pelo romantismo. Vale destacar que a maioria delas foi escrita no que se poderia denominar como uma “primeira fase” da carreira de Maul, nos anos 1920, antes do compositor completar trinta anos. A exceção seria o *Romance* de 1946 e o *Minuetto* de 1935. Sobre esta última, contudo, cabe um comentário: no

documento biográfico de Maul encontrado na ABM, está listada uma obra homônima de mesma tonalidade, também para piano, de 1927. Como sua partitura não foi encontrada, não foi possível determinar se a composição de 1927 é ou não a mesma que a de 1935, ou se são versões diferentes de uma única obra. Uma hipótese possível é que o *Minuetto* de 1935 tenha sido originado, pelo menos em uma primeira versão, em 1927. A fonte para a data de 1935 é o próprio manuscrito do *Minuetto* que foi utilizado nesse projeto.

A *Sonata* é uma obra que segue claramente os moldes e é influenciada pelo estilo da sonata clássica, tanto na estrutura formal como na linguagem harmônica, estritamente tonal. A disposição dos três movimentos assume a familiar sequência rápido-lento-rápido. Porém, em alguns poucos momentos, a escrita pianística chega a se aproximar de um virtuosismo romântico, como as rápidas oitavas alternadas no fim do primeiro movimento. Quanto à data de composição da *Sonata*, o manuscrito utilizado nesse projeto (a única partitura encontrada dessa obra) apresenta a data de 1927. Porém, em todas as outras fontes bibliográficas, como por exemplo em *Octavio Maul - Dados Biográficos* (ABM), em Marcondes (1998, p. 493) ou no *website* da ABM, a data é 1925.

As *Valsas Poéticas nº 1* e *nº 2*, respectivamente de 1928 e 1929, são peças líricas com influência romântica e também da música francesa de Debussy e Ravel. As duas apresentam forma ternária, com seção B em andamento movimentado. Já o *Minuetto* é uma peça que apresenta elementos tanto do estilo clássico como do romântico. Por fim, o *Romance*, assim como as *Valsas Poéticas*, é uma peça de caráter romântico e com influência dos compositores impressionistas, apresentando longas frases em que a resolução harmônica é constantemente adiada, além do uso de modalismo, tudo dentro de uma lógica tonal.

2.2 PREPARAÇÃO E GRAVAÇÃO DO RECITAL

Todas as obras selecionadas para este projeto representaram um desafio no processo de aprendizado pelo nível de dificuldade e complexidade que apresentam. Essas dificuldades são tanto de natureza interpretativa como de execução técnica. Portanto, um estudo refletido e organizado foi fundamental.

O seguinte "roteiro" é um plano que sigo, não necessariamente à risca, mas que de certa forma norteia meu processo de estudo e aprendizagem de repertório em geral:

1) Ler à primeira vista determinada peça ao piano, do início ao fim;
2) Escolher o dedilhado;

3) Realizar análise mais aprofundada fora do piano;
4) Destacar passagens especialmente difíceis para estudá-las com mais frequência e "solucioná-las" com antecedência;
5) Distinguir e trabalhar seções/subseções separadamente, ao invés de tocar a peça do início ao fim, de acordo com a necessidade;
6) Unir seções e finalmente a peça inteira, praticando-a do início ao fim, sem interrupção;
7) Voltar a seções e trechos específicos, se houver problemas novos ou persistentes.

O primeiro item dessa lista representa um primeiro contato com a música a ser estudada, no qual busco ter uma visão geral da obra. Em seguida, o item 2 se refere a uma escolha de dedilhado mais refletida, pois ao se ler à primeira vista já há uma escolha de dedilhado, ainda que imediatista, o que muitas vezes não resulta numa boa solução. Ressalto também que tal escolha "refletida" nem sempre é definitiva, pois a descoberta de bons dedilhados pode ocorrer ao longo do processo de aprendizado de forma espontânea. Porém, vale considerar se é vantajoso fazer uma substituição de dedilhado em um estágio avançado de estudo, principalmente se há um compromisso próximo de apresentar a peça em público, já que esse processo pode levar tempo para se consolidar.

No item 3, refiro-me a uma "análise mais aprofundada" porque há no próprio ato de leitura à primeira vista uma análise implícita, ainda que superficial. E a respeito do item 5, vale dizer que, no processo de se trabalhar separadamente as seções/subseções, busco ter algum objetivo específico, como sobressair certa melodia ou contracanto, refinar um fraseado, equilibrar a sonoridade entre vozes, sendo preciso, por vezes, estudar com mãos separadas e/ou devagar, aumentando o tempo progressivamente de acordo com a necessidade, entre outras estratégias. Essa atitude vem ao encontro do que preconiza Jørgensen, quando o autor recomenda que, ao início de cada sessão de estudo, se deva estabelecer claramente quais são as intenções gerais, o que se quer desenvolver e dominar especificamente, ainda que o autor se refira a uma sessão de estudo como um todo, e não especificamente a subdivisões específicas de uma peça.

Como informei anteriormente, não é sempre que sigo exatamente a ordem dos itens apresentada, isso pode variar de peça para peça, ou até depender da época em que o aprendizado acontece. Por exemplo, às vezes posso começar escolhendo o dedilhado de forma mais refletida

à medida que vou fazendo uma leitura à primeira vista gradual da peça, em vez de ler do início ao fim; ou posso fazer uma análise distante do piano antes de qualquer outra etapa.

Em geral, busco deixar o estudo/aprendizado se desenrolar de forma espontânea, de acordo com minha relação com a peça específica e/ou a época em que estou aprendendo; porém, com o referido plano em mente, o estudo se torna mais estruturado, o que evita que ele se torne um processo repetitivo e improdutivo.

2.2.1 Gravação

Como parte da elaboração do produto artístico deste trabalho, foram agendados dois recitais de piano no Centro Cultural do Banco do Brasil Rio de Janeiro (CCBB RJ), nos meses de abril e maio de 2024, dentro da série *Música no Museu*. Esses recitais, cujo programa foi exclusivamente dedicado à música de Octavio Maul, foram gravados em formato audiovisual com o intuito de possibilitar diferentes registros das obras selecionadas, a partir dos quais se escolheria a gravação final. A realização e posterior utilização dessas gravações foram autorizadas pelo criador e diretor do projeto *Música no Museu*, Sergio da Costa e Silva (ver apêndice 2).

O primeiro recital foi realizado no dia 17 de abril de 2024, no 4º andar (sala 26) do CCBB RJ, às 12:30, e o segundo no mesmo local e horário, porém no dia 22 de maio de 2024.

Figura 1: Folheto de divulgação da série Música no Museu com anúncio do recital do dia 17 de abril, 2024.

Figura 2: Divulgação na página do CCBB RJ no *Instagram* do recital do dia 22 de maio, 2024.

Os equipamentos utilizados para a captação audiovisual foram: um gravador *Zoom H5* (captação de áudio); um *smartphone Galaxy S20 FE* (captação de vídeo); um tripé *K&F Concept AS254T3* (usado como suporte para o gravador *Zoom H5*); um tripé *Ulanzi OMBRA MT-57* (usado como suporte para o smartphone *Galaxy S20 FE*); um suporte *Ulanzi U-Rig Pro* (usado para acoplar o smartphone ao tripé). As edições dos vídeos foram realizadas através do programa *Final Cut*.

A gravação do recital de 17 de abril foi a escolhida para compor o produto artístico desse trabalho. O acesso a ela pode ser feito pelos seguintes *links*:

Sonata – I – *Allegro*
https://www.youtube.com/watch?v=G1KeKYSB_lo
Sonata – II – *Adagio*
https://www.youtube.com/watch?v=VPE884NrJ7o
Sonata – III – *Final (Allegro)*
https://www.youtube.com/watch?v=IG1ksxbXYSI
Valsas Poéticas nº 1
https://www.youtube.com/watch?v=cp8D1Dc3Uso
Valsas Poéticas nº 2
https://www.youtube.com/watch?v=v8kDiJQL1Zg
Minuetto
https://www.youtube.com/watch?v=COT8_Nuyz5c

Romance

https://www.youtube.com/watch?v=5jXmlWMzoDg

2.3 EDIÇÃO

No presente projeto, optei pela elaboração de uma edição prática que, segundo Figueiredo, é aquela "destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto" (2017, p. 57). Apesar de uma edição prática ser associada a frequentes interferências interpretativas por parte do editor, na presente edição não houve esse tipo de interferência. Busquei ser o mais fiel possível ao que estava fixado nas fontes, e a maioria das interferências praticadas ocorreu em passagens nas quais julguei haver algum tipo de erro, entendendo erro como "lições[2] ou estruturas evidentemente incorretas" (CARACI VELA *apud* FIGUEIREDO, 2017, p. 20), "que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra (GRIER *apud* FIGUEIREDO, 2017, p. 20)". Foram usadas fontes alternativas de uma mesma obra, quando existentes, como base para a correção de eventuais erros ou para trechos cuja escrita não estava clara na fonte principal. Nas obras para as quais não foram utilizadas fontes alternativas ou que apresentaram o mesmo erro em ambas as fontes, a correção buscou estabelecer a manutenção do estilo da obra e/ou da lógica do discurso musical, procurando sempre a solução mais provável de refletir o que o compositor tinha em mente.

Como mencionado anteriormente, as partituras que serviram como fonte para a elaboração das edições foram todas encontradas na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN). O seguinte quadro especifica as fontes utilizadas, com algumas informações relevantes:

Quadro 2: Relação das fontes utilizadas na elaboração das edições.

Título da Obra	Fonte Principal	Fonte Alternativa
Sonata	Manuscrito	Sem fonte alternativa
Valsa Poética nº 1	Manuscrito em papel vegetal	Sem fonte alternativa
Valsa Poética nº 2	Cópia heliográfica (ou possivelmente fotocópia)	Manuscrito em papel vegetal

[2] Aqui entende-se lição "como qualquer porção ou segmento de um texto" (FIGUEIREDO, 2017, p. 15).

Minuetto	Manuscrito	Possível cópia manuscrita do exemplar usado como fonte principal
Romance	Cópia heliográfica (ou possivelmente fotocópia)	Manuscrito

Com exceção das cópias heliográficas da *Valsa Poética nº 2* e do *Romance*, disponíveis no acervo de Partituras Impressas da BAN, todos os demais exemplares mencionados encontram-se no acervo de Partituras Manuscritas da BAN. Ao final desta dissertação estão anexadas digitalizações de todas as fontes citadas.

Ao analisar as fontes, percebe-se que todas apresentam escrita manuscrita (seja em manuscritos, cópias manuscritas ou cópias heliográficas de manuscritos). Outra característica comum a todas é o fato de que a clave e a armadura, que costumam aparecer no início de uma partitura e ser repetidas no início de cada novo sistema (prática essa convencional na notação musical ocidental), aqui só aparecem de forma inequívoca no início de cada peça. Nos sistemas seguintes, clave e armadura não são repetidas, fora algumas exceções. Isso poderia indicar uma escrita "econômica", na qual o compositor ou copista busca produzir a partitura mais agilmente. Seguindo no campo especulativo, esse tipo de escrita poderia ser propício a equívocos por parte de quem produz a partitura, o que parece acontecer ocasionalmente nesses exemplares: foram encontrados possíveis erros, como mudanças de clave ou acidentes que parecem não ter sido anotados, entre outros. Conforme indicado anteriormente, essas ocorrências foram corrigidas na presente edição (ver detalhamento adiante).

Buscando transparência para que o leitor pudesse distinguir as interferências editoriais, estas, no que diz respeito aos possíveis erros, foram assinaladas através do uso de colchetes[3] no texto musical e/ou mencionadas no editorial que precede a partitura, onde foi incluída uma tabela listando-as. Interferências menos relevantes e em menor quantidade visando uma maior clareza no texto, como o reposicionamento de sinais diversos (tais quais hastes ou ligaduras), não foram assinaladas pois julgou-se que não interferiam de forma significativa na intenção do compositor.

A maioria das sugestões de correção consistiu na adição de acidentes (sustenido, bemol ou bequadro), os quais foram inseridos no texto musical entre colchetes. Estes também

[3] Não foram usados parênteses pois as fontes consultadas apresentavam esses sinais originalmente, os quais foram reproduzidos fielmente nas edições.

foram empregados para indicar outros tipos de interferências (adição de ligaduras e linhas de oitavas), ainda que em pouquíssimos casos. As demais interferências foram incluídas ao texto musical sem o uso de colchetes ou sinais com função semelhante, porém foram listadas na tabela que compõe o editorial. O motivo para isso foi o de evitar a "poluição" excessiva da partitura com tais sinais. Essas interferências incluem: mudança de notas (em apenas um caso que será explicado adiante); mudança de valor de nota ou pausa (em raros casos); adição (claves, pontos de aumento, *ritornello*, fórmula de compasso, pausas, armaduras de clave) ou remoção (pontos de aumento e pausas) de diversos sinais; substituição de pausas de compassos vazios por pausas de semibreve; reposicionamento de sinais.

Abaixo, apresento as tabelas de interferências editoriais de cada peça, conforme publicadas nas partituras, seguidas de análise e explicação de alguns desses ajustes:

Quadro 3: Interferências editoriais na *Valsa Poética nº 1*.

Nº de Compasso	Nota
4	Foi adicionado um ponto de aumento à semínima *lá¹* na pauta inferior, primeiro tempo.
20	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *lá¹* na pauta inferior, primeiro tempo.
56 (casa 2)	Como sugestão, foi adicionada uma ligadura na pauta inferior entre as duas notas *lá* ⁻¹, primeiro tempo.

Quadro 4: Interferências editoriais na *Valsa Poética nº 2*.

Nº de Compasso	Nota
11	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *lá³* na pauta superior, terceiro tempo.
23	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *si³* na pauta superior, terceiro tempo.
56-57	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no final do compasso 56, indicando mudança de clave para o compasso 57.
60-61	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no final do compasso 60, indicando mudança de clave para o compasso 61.

Quadro 5: Interferências editoriais na *Sonata – I. Allº*.

Nº de Compasso	Nota
1	Foi adicionado um *ritornello* no início do primeiro compasso, logo após a anacruse.
16	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá³* na pauta superior, terceiro tempo.

21	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá²* na pauta inferior, quarto tempo.
43	Foi adicionada uma pausa de semínima no final da pauta inferior (quarto tempo), acima da nota *lá¹*.
52	Como sugestão, foram adicionados sustenidos às notas *fá⁴* (pauta superior, primeiro tempo), *fá³* e *dó³* (pauta inferior, segundo e quarto tempos, respectivamente).
71	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *si³* na pauta superior, segundo tempo.
75	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *si¹* (semibreve) na pauta inferior.
98	As colcheias *ré³* e *fá³* no segundo tempo (que, embora estejam na pauta superior, são tocadas com a mão esquerda) aparecem pontuadas no ms. Aqui, os pontos foram removidos.
109-110	A linha de oitava, que aparece acima das notas da pauta inferior no ms., foi reposicionada para abaixo das notas na mesma pauta.
121	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá⁴* na pauta superior, segundo tempo.
128	No ms., este compasso está riscado e tem um símbolo escrito sobre ele. O mesmo símbolo foi encontrado num compasso avulso escrito no verso de uma das folhas. Este último compasso foi usado como substituto daquele riscado. Porém, a expressão "*marcatissimo il basso*", que está em parte no compasso riscado, foi mantida.
129	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá⁴* na pauta superior, segundo tempo.
130	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá³* na pauta superior, terceiro tempo.
131	Como sugestão, foram adicionados bequadros à nota *fá²* na pauta inferior e à nota *fá⁴* na pauta superior, ambos no quarto tempo.
132	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *ré¹* na pauta inferior, quarto tempo.

Quadro 6: Interferências editoriais na *Sonata – II. Adagio*.

Nº de Compasso	Nota
1	No ms. Não há indicação de fórmula de compasso, portanto, foi adicionada a fórmula de compasso binário simples, inferida pela distribuição das notas nos compassos.
8-9	Foi adicionada uma clave de *sol* à pauta inferior no fim do compasso 8, indicando mudança de clave para o compasso 9.
9	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *si³* na pauta superior, segundo tempo. As quatro semicolcheias *ré³* da pauta inferior, segundo tempo, são alterações em relação ao ms., que apresenta, em seu lugar, quatro semicolcheias *mib³*. Esta alteração segue passagem similar no compasso 48.
11	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá³* na pauta superior, segundo tempo.
15	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *si³* na pauta inferior, segundo tempo.
19	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *si³* na pauta inferior, segundo tempo.

22	Foi adicionada uma pausa de colcheia na pauta inferior ao final do compasso.
23	Como sugestão, foram adicionados bequadros às notas *sol⁴* e *mi⁴* na segunda metade do segundo tempo, pauta superior. A nota *fá#⁴* no início do primeiro tempo, pauta superior, que no ms. Tem ponto duplo, teve este alterado para ponto simples.
27	A terça *sol³-si³* no início do segundo tempo, pauta inferior, que no ms. É uma colcheia, foi alterada para semicolcheia.
28	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *si³* na pauta inferior, segundo tempo.
33	No ms. Há uma pausa de colcheia, removida nesta edição, logo após a primeira colcheia e antes das fusas da pauta superior.
34	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *si²* na pauta superior, primeiro tempo.
35	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *dó³* na pauta inferior, ao final do primeiro tempo.
43-44	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no fim do compasso 43, indicando mudança de clave para o compasso 44.
45	Foi adicionada uma pausa de fusa ao final do primeiro tempo, pauta inferior, logo antes da clave de fá.
46-47	Foi adicionada uma clave de fá à pauta inferior no fim do compasso 46, indicando mudança de clave para o compasso 47.
48	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *si³* na pauta superior, segundo tempo.
50	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá³* na pauta superior, segundo tempo.
52	Foi adicionada uma pausa de colcheia ao final do compasso, pauta inferior.
61	A oitava *mi⁴-mi⁵* no início do primeiro tempo, pauta superior, que no ms. Tem ponto duplo, teve este alterado para ponto simples.
66	A nota *lá⁴* no início do primeiro tempo, pauta superior, que no ms. Tem ponto duplo, teve este alterado para ponto simples.
67	A nota *lá⁴* no início do primeiro tempo, pauta superior, que no ms. Tem ponto duplo, teve este alterado para ponto simples.
70	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *mi⁴* na pauta superior, primeiro tempo.
79	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota (ornamento) *ré⁴* na pauta superior, logo antes do segundo tempo.
84-85	Foi adicionada uma clave de fá à pauta inferior no fim do compasso 84, indicando mudança de clave para o compasso 85.
85	No ms., há uma pausa de fusa no final do compasso que foi removida nesta edição.
86-87	Foi adicionada uma clave de fá à pauta inferior no fim do compasso 86, indicando mudança de clave para o compasso 87.
89	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *si³* na pauta superior, segundo tempo.
90	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *ré⁴* na pauta superior, primeiro tempo.
92	No segundo tempo da pauta inferior, há no ms. Aquilo que pode ser uma pequena cabeça de nota *dó²*, em cima da terça *fá²-lá²*. Diante da dúvida quanto a se tratar de uma nota ou apenas de uma marca acidental, optou-se por não inserir.

Quadro 7: Interferências editoriais na *Sonata – III. Final (All°)*.

Nº de Compasso	Nota
27	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá³* na pauta inferior, segundo tempo.
51	Foi adicionado um ponto de aumento à mínima da pauta superior.
64-65	Como sugestão, foram adicionadas ligaduras de prolongamento entre as oitavas *si⁴-si⁵* da pauta superior, do segundo tempo (compasso 64) ao primeiro tempo (compasso 65), de forma similar que ocorre entre os compassos 72-73, 225-226, 233-234.
73	Como sugestão, foram adicionados sustenidos à oitava *fá⁴-fá⁵* na pauta superior, segundo tempo.
77,78	Foi adicionado um ponto de aumento a cada mínima, pauta superior, dos compassos 77 e 78.
79	Foi adicionado um ponto de aumento à nota *dó³* no segundo tempo da pauta inferior.
82	Foi adicionado um ponto de aumento à mínima da pauta inferior.
83	Foi adicionado um ponto de aumento à nota *dó³* no segundo tempo da pauta inferior.
92	Foram adicionadas duas pausas de colcheia e uma de semínima pontuada após a nota sol na pauta inferior.
130-132	Os três compassos tiveram a duração da nota no início do segundo tempo, que no ms. É a semínima, alterada para a colcheia.
138	Foi adicionada uma pausa de semínima pontuada como segundo tempo da pauta inferior.
161-162	Foi adicionada uma clave de *sol* à pauta inferior no fim do compasso 161, indicando mudança de clave para o compasso 162.
185-186	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no fim do compasso 185, indicando mudança de clave para o compasso 186.
188	Como sugestão, foram adicionados bequadros às notas *lá⁴* (5ª colcheia da pauta superior) e *dó⁴* (5ª colcheia da pauta inferior).
200	Foi adicionado um ponto de aumento à nota *dó²* no primeiro tempo da pauta inferior.
233-236	Como sugestão, foi adicionado um prolongamento de linha de oitava na pauta superior, a partir do início do compasso 233 até o início do segundo tempo do compasso 236, mantendo a mesma relação de altura da passagem similar entre os compassos 72-75.
244	Foram adicionados pontos de aumento à oitava *ré#⁴-ré#⁵* no segundo tempo da pauta superior.
259-260	Foi adicionada uma clave de *sol* à pauta superior no fim do compasso 259, indicando mudança de clave para o compasso 260.
282	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá²* na pauta inferior, primeiro tempo.
292	Foram adicionadas duas pausas de colcheia ao primeiro tempo da pauta superior, após a primeira colcheia (*dó²*).

Quadro 8: Interferências editoriais no *Minuetto*.

Nº de Compasso	Nota
15	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *ré³* no terceiro tempo, pauta superior.
16-17	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no fim do compasso 16, indicando mudança de clave para o compasso 17.
25	Foi adicionado um *ritornello* no início do compasso.
29 (casa 1)	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *ré³* no terceiro tempo, pauta superior.
30 (casa 2)	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *lá⁴* no terceiro tempo, pauta superior.
31 (casa 2)	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *dó²* no segundo tempo, pauta inferior.
61	Foi adicionado um ponto de aumento à mínima da pauta inferior.
63	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *ré²* (ornamento) na pauta inferior.
70	Como sugestão, foram adicionados bequadros às notas *mi³* e *ré³* no terceiro tempo, pauta inferior.
71	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *mi⁴* no terceiro tempo, pauta superior.
80	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *dó⁴* no segundo tempo, pauta superior.
84	Como sugestão, foram adicionados sustenidos às notas *ré⁵* (primeiro tempo)*, ré⁴* (segundo tempo) e *ré³* (terceiro tempo) na pauta superior.
85-86	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no fim do compasso 85, indicando mudança de clave para o compasso 86.
86	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *ré⁴* (ornamento para o início do segundo tempo) na pauta superior.
92	Foi adicionada uma clave de sol antes do segundo tempo, pauta superior, indicando mudança de clave a partir do segundo tempo.
98	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *dó⁴* no terceiro tempo, pauta superior.

Quadro 9: Interferências editoriais no *Romance*.

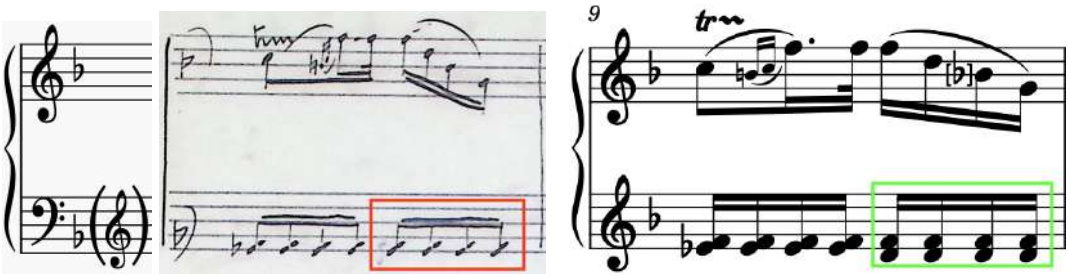
Nº de Compasso	Nota
11	Foi adicionado um ponto de aumento à semínima *ré⁵* da pauta superior, segundo tempo.
12	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *fá³* na pauta inferior, segundo tempo.
17	Como sugestão, foram adicionados sustenidos às notas *dó³* (pauta superior, terceiro tempo) e *dó³* (pauta inferior, quarto tempo).
18	Como sugestão, foram adicionados sustenidos às notas *sol²* e *fá²* no quarto tempo, pauta superior.
33	Foi adicionada uma pausa de semicolcheia na pauta inferior ao final do compasso.

37	Como sugestão, foi adicionado um bequadro à nota *sol⁴* na pauta superior, terceiro tempo.
42-43	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no fim do compasso 42, indicando mudança de clave para o compasso 43.
43	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *lá³* na pauta superior, quarto tempo.
48-49	Foi adicionada uma clave de *sol* à pauta inferior no fim do compasso 48, indicando mudança de clave para o compasso 49.
56	Foram adicionados pontos de aumento às notas da oitava em colcheia, si³-*si⁴*, no quarto tempo, pauta superior.
59-60	Foi adicionada uma clave de *sol* à pauta superior no fim do compasso 59, indicando mudança de clave para o compasso 60.
69	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *dó³* na pauta superior, terceiro tempo.
70	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *sol³* na pauta inferior, primeiro tempo.
71	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *dó³* na pauta inferior, terceiro tempo.
72	Como sugestão, foi adicionado um sustenido à nota *dó³* na pauta inferior, primeiro tempo.
74	Como sugestão, foram adicionados um bequadro à nota *fá³* (início do primeiro tempo) e um sustenido à nota *dó⁵* (segundo tempo), ambos na pauta superior.
88	Como sugestão, foi adicionado um bemol à nota *mi⁴* na pauta superior, segundo tempo.
100-101	Foi adicionada uma clave de *fá* à pauta inferior no fim do compasso 100, indicando mudança de clave para o compasso 101.

A seguir, serão apresentadas algumas das interferências editoriais praticadas e as justificativas para tal. Apresentar e justificar todas as interferências seria um trabalho exaustivo e possivelmente desnecessário, visto que muitas delas não são drásticas e o apontamento na tabela já é o suficiente para informar o leitor. Portanto, serão analisados alguns dos casos mais significativos, a título de exemplificação da edição realizada.

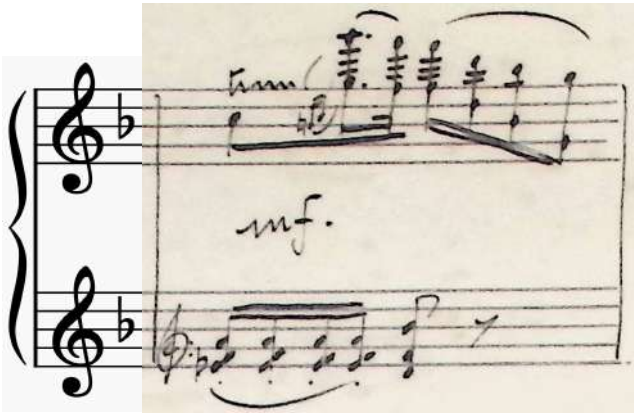
2.3.1 Interferências relacionadas à altura de notas

No compasso 9 do segundo movimento da *Sonata*, houve três interferências: mudança de nota, sugestão de acidente e adição de clave. Antes de abordar o problema da mudança de nota, é preciso tratar da adição de um bemol (entre colchetes) na terceira semicolcheia do segundo tempo (*si³*), pauta superior, e de uma clave de *sol* na pauta inferior. Claves, armaduras e/ou fórmulas de compasso avulsas foram adicionadas antes de algumas figuras para contextualizar o leitor.



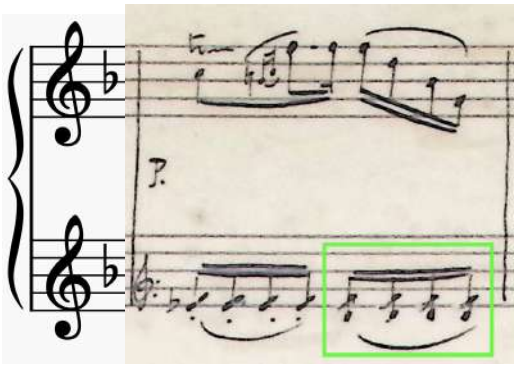
Exemplo 1: *Sonata, II. Adagio* – compasso 09 (manuscrito), compasso 09 (edição).

Para justificar a adição do bemol, tomei como referência o compasso 89 (ver exemplo 2 abaixo) que, apesar de pequenas diferenças, é um compasso semelhante ao compasso 9. Naquele compasso, o bequadro da nota *si*³ no ornamento presente no tempo 1, pauta superior, torna a outra nota *si*³, na terceira semicolcheia do tempo 2, pauta superior, natural. Porém, se essa nota no tempo 2 for natural, haverá uma dissonância isolada e não resolvida com a nota *sib*⁴, que deve ser tocada simultaneamente com a nota *si*³ na terceira semicolcheia do tempo 2. Considerando também o fato de que, ainda no compasso 89, há a nota *sib*³ no tempo 2, pauta inferior, cheguei à conclusão de que provavelmente a intenção do compositor era que a nota *si*³ no tempo 2, pauta superior, também fosse bemol. Portanto, o uso do bemol foi sugerido entre colchetes tanto no compasso 89 como no compasso 9, por entender que os dois, além de serem semelhantes, estavam inseridos em contexto análogo.



Exemplo 2: *Sonata, II. Adagio* – compasso 89 (manuscrito).

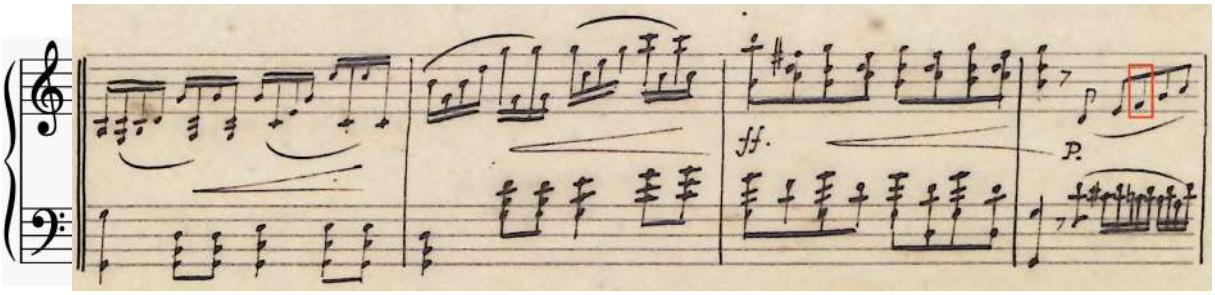
Quanto à adição da clave de *sol* na pauta inferior do compasso 9, foi tomado como referência tanto o compasso 48 (ver exemplo 3 abaixo) como o 89, que apresentam a mudança para a clave de *sol* no manuscrito. A permanência da clave de *fá* no compasso 9 criaria dissonâncias sem aparente sentido.



Exemplo 3: *Sonata, II. Adagio* – compasso 48 (manuscrito).

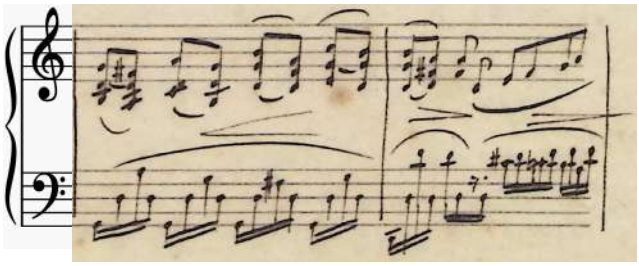
Finalmente, sobre a mudança de nota, a alteração pode ser vista comparando o compasso 9 no manuscrito (notas marcadas em vermelho no exemplo 1 acima, considerando a alteração anterior: adição da clave de *sol* à pauta inferior) com o mesmo compasso na edição (notas marcadas em verde no exemplo 1). O *Adagio* da *Sonata* está na tonalidade de *Fá* maior. No compasso 9, temos formado, no primeiro tempo, um acorde de dominante secundária: *fá* (maior) com sétima menor (a terça está omitida). No segundo tempo, temos a esperada resolução desse acorde no IV (*sib* maior), pauta superior, por meio de um arpejo descendente que passa também pela sexta do acorde (*sol*). Porém, na pauta inferior, não há resolução no segundo tempo, mas sim a permanência das notas *mib* e *fá* sendo repetidas em semicolcheia desde o primeiro tempo. Isso cria uma dissonância, no tempo 2, que parece inapropriada ao estilo da obra. Além disso, no compasso 48, em passagem semelhante, temos a resolução esperada com as notas *ré* e *fá* no segundo tempo, pauta inferior (notas marcadas em verde no exemplo 3), o que soa muito mais apropriado. Dessa forma, na edição, optei por alterar as notas da pauta inferior no compasso 9, fazendo-as iguais às do compasso 48.

Seguindo para outro exemplo, no primeiro movimento da *Sonata*, o trecho entre os compassos 1 e 41 (casa 1) está nos moldes de uma típica exposição de forma sonata. Portanto, é de se esperar, na exposição de uma sonata em tom maior, que logo após a transição modulante que segue o primeiro tema no tom da tônica, teremos o segundo tema aparecendo no tom da dominante. Na *Sonata* de Maul, o primeiro tema aparece no tom de *dó* maior (tônica) e, após modulação para *sol* maior (dominante) na transição, surge a expectativa do início do segundo tema no tom de sol maior:



Exemplo 4: *Sonata, I. All°* - compassos 13-16 (manuscrito). No compasso 16 (último compasso do exemplo) há o fim da transição, até o primeiro tempo, seguido do início do segundo tema.

Porém, quando a melodia do segundo tema surge no segundo tempo do compasso 16, temos a nota *fá* sendo usada sem o sustenido esperado do tom de *sol* maior, embora, a partir do compasso 18, o *fá#* esteja sendo empregado de forma consistente até o fim da exposição no compasso 41 (exceto duas ocorrências onde o *fá* bequadro é primeiro usado como passagem cromática e depois como nota de acorde de dominante secundária). Portanto, não há explicação, no compasso 16, de como a nota *fá* natural poderia estar inserida num contexto de *sol* maior, a não ser que o compositor quisesse criar inusitadamente uma atmosfera modal, algo extremamente improvável numa obra claramente escrita dentro do estilo clássico. Ademais, no compasso 20 (ver exemplo 5), a mesma melodia reaparece, porém usando *fá#* em vez de *fá* natural desta vez; tudo isso aponta para a conclusão de que houve um erro na escrita e que deveria haver um sustenido no *fá* do compasso 16. Portanto, na edição, foi sugerido um sustenido entre colchetes na nota *fá*^{3} do compasso 16, pauta superior.

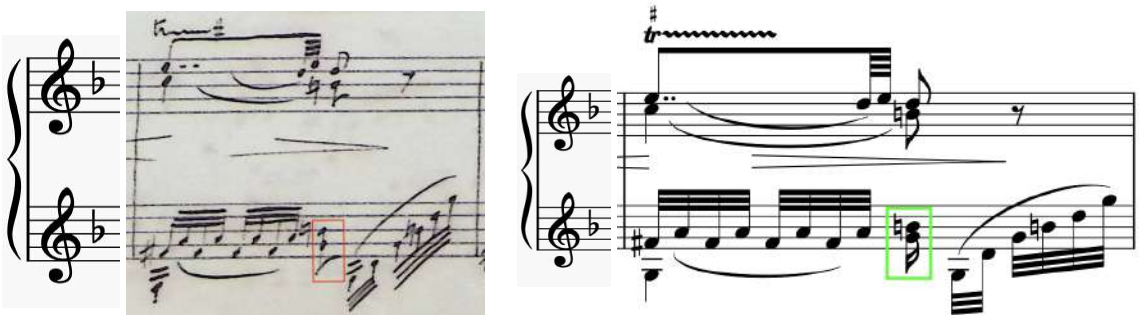


Exemplo 5: *Sonata, I. All°* - compassos 19 e 20 (manuscrito). No compasso 20 (a direita), o mesmo tema se repete a partir da metade do segundo tempo. Porém, dessa vez, pelo fato de um sustenido ter sido usado na nota fá^{3} no primeiro tempo, a nota fá^{3} no terceiro tempo também é sustenido.

2.3.2 Interferências relacionadas à duração de notas

Em algumas passagens, a soma da duração das notas e pausas em determinado compasso não correspondeu à fórmula de compasso utilizada. Nesses casos, tentei solucionar

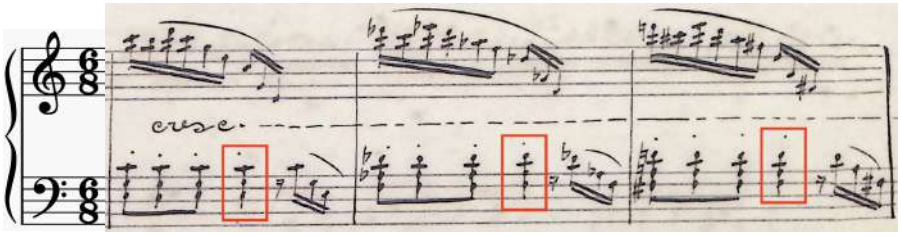
esse problema buscando identificar a possível nota com valor incorreto e alterando-a. Seguem alguns exemplos desse tipo de interferência:



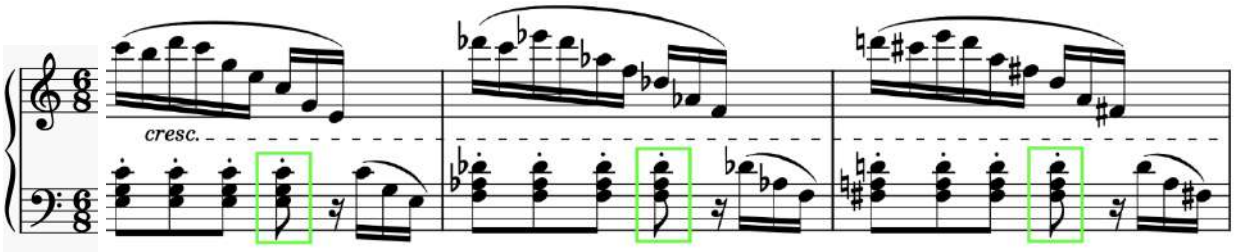
Exemplo 6: *Sonata, II. Adagio* – compasso 27 (manuscrito e edição).

No exemplo 6, é possível ver a mudança do valor da nota assinalada ao comparar o manuscrito (marcado em vermelho) com a edição (marcada em verde), no compasso 27, segundo movimento da *Sonata*.

A seguir, os exemplos 7 (manuscrito) e 8 (edição), quando confrontados, apresentam o mesmo tipo de interferência, em trecho do terceiro movimento:



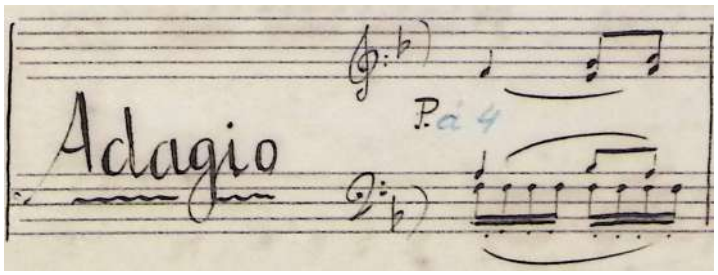
Exemplo 7: *Sonata, III. Final (All°)* – compasso 130-132 (manuscrito).



Exemplo 8: *Sonata, III. Final (All°)* – compasso 130-132 (edição).

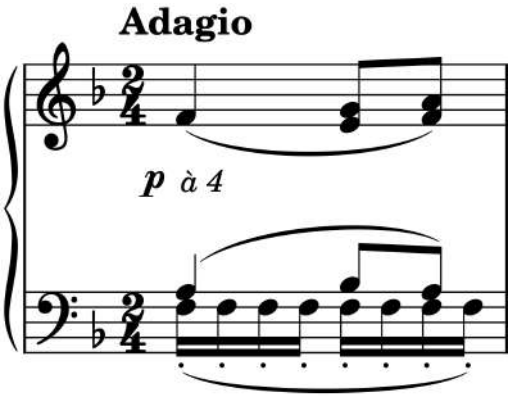
2.3.3 Adição e remoção de elementos diversos

No segundo movimento da *Sonata*, o manuscrito não apresenta fórmula de compasso:



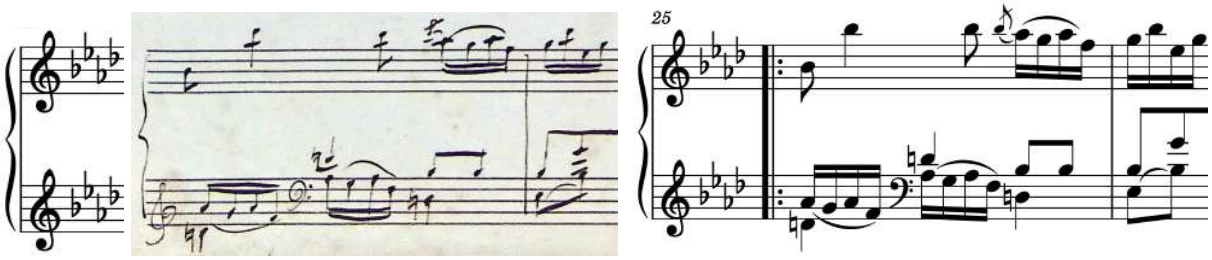
Exemplo 9: *Sonata, II. Adagio* – compasso 1 (manuscrito).

Na edição, foi adicionada a fórmula de compasso binário simples, inferida a partir do conteúdo musical:



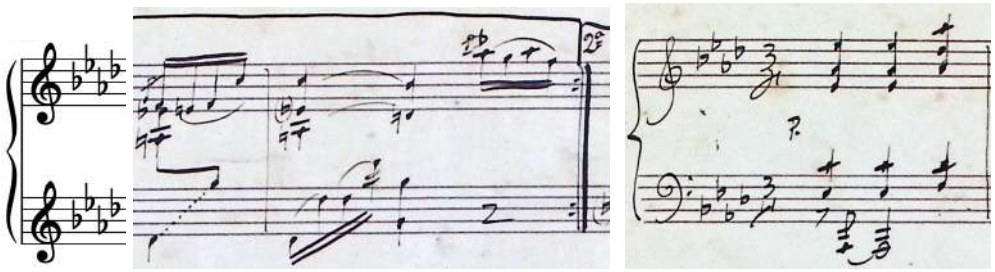
Exemplo 10: *Sonata, II. Adagio* – compasso 1 (edição).

No *Minuetto*, foi adicionado um *ritornello* no início do compasso 25:



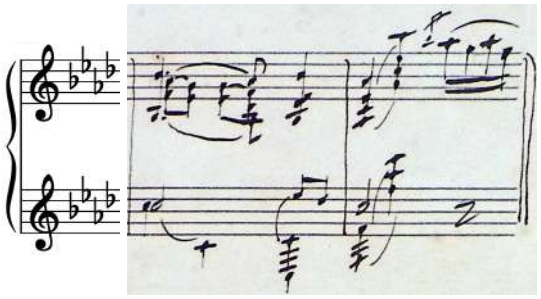
Exemplo 11: *Minuetto* – compasso 25: manuscrito sem ritornello, edição com ritornello.

A ausência desse *ritornello* implicaria a volta do compasso 32 (casa 1) ao compasso 1:



Exemplo 12: *Minuetto* – compasso 31 (só o 3º tempo) e 32, casa 1 (esquerda); compasso 1 (direita). Manuscrito.

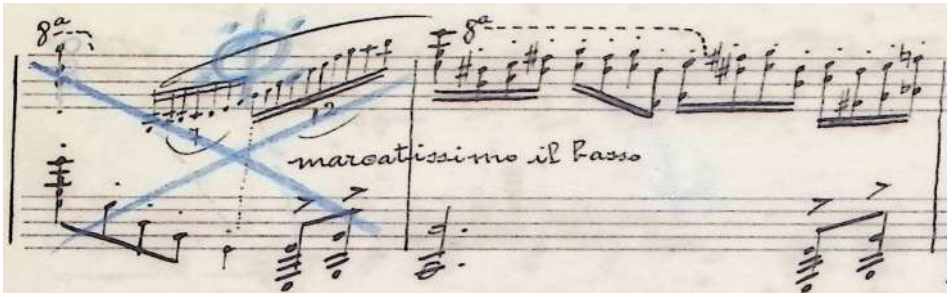
Essa volta ao início da música não faria sentido, pois no terceiro tempo do compasso 32 (casa 1) está sendo retomado, após cadência perfeita em *sib* maior, o tema que se inicia no final do compasso 24 e continua no compasso 25:



Exemplo 13: *Minuetto* – compassos 23 e 24 (manuscrito).

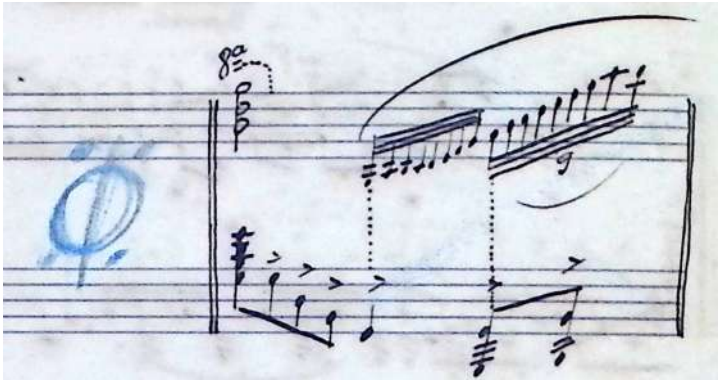
Portanto, é mais provável que a intenção do compositor fosse a volta ao compasso 25, dando continuidade ao tema que foi retomado ao final do compasso 32 (casa 1).

No primeiro movimento da *Sonata*, o manuscrito apresenta o compasso 128 rasurado com um "X" e mais outro símbolo acima (um círculo riscado com quatro pontos em volta) na cor azul:



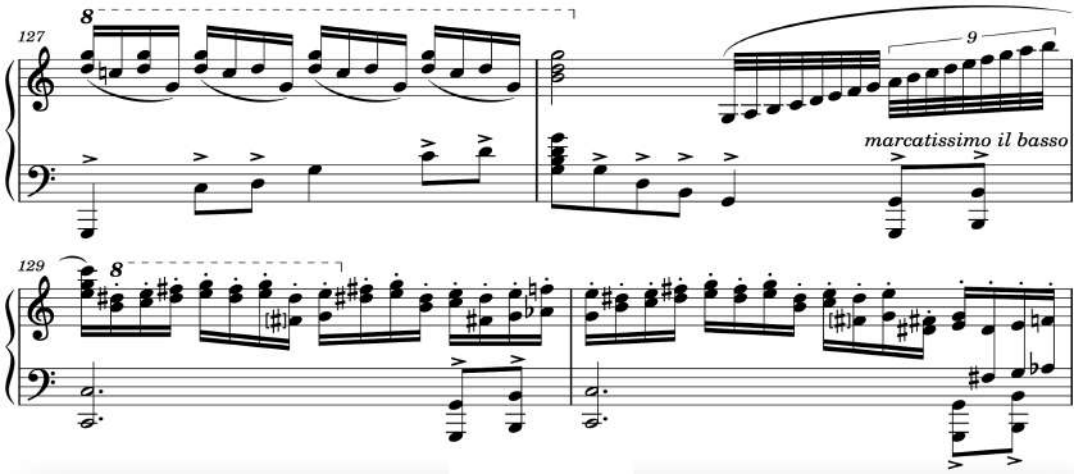
Exemplo 14: *Sonata, I. All°* - compassos 128 e 129 (manuscrito). O compasso 128 (a esquerda) apresenta rasura com símbolo em formato de círculo riscado com quatro pontos em volta.

Há também, na página oposta à página onde o compasso 128 está escrito, um compasso avulso (o único elemento escrito nessa página) com o mesmo símbolo posicionado ao lado esquerdo:



Exemplo 15: *Sonata, I. All°* - compasso avulso (manuscrito) encontrado em página "vazia", oposta à página do compasso 128.

Esse compasso avulso apresenta as mesmas notas do compasso 128 (supondo a clave de *sol* na pauta superior e a clave de *fá* na inferior), com a diferença de que a escala ascendente na pauta superior (de *sol²* a *si⁴*) em vez de começar no tempo 2, como no compasso 128, começa no tempo 3, comprimindo o mesmo número de notas da escala (17 no total) em apenas dois tempos. Muito embora se observem pequenas variações de articulação entre os dois compassos, possivelmente a intenção do compositor foi substituí-los, buscando intensificar o efeito arrebatador e virtuosístico nesse momento de clímax no final do movimento, com a execução de uma escala ainda mais veloz. Na edição, o compasso rasurado foi substituído pelo compasso avulso, porém foi adicionada neste a indicação *marcatissimo il basso*, que se inicia naquele.



Exemplo 16: *Sonata, I. All°* - compassos 127-130 (edição).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido no mestrado resultou em edições práticas de obras selecionadas de Octavio Maul, a gravação audiovisual das mesmas e a presente dissertação que, além de abordar o processo de elaboração do produto artístico, também reúne informações biográficas e sobre a obra desse compositor. Esse levantamento foi fundamental para compreender o contexto em que o compositor estava inserido, permitindo uma abordagem mais embasada e aprofundada de suas composições. O projeto tem caráter inovador pela produção e disponibilização ao público das primeiras edições da *Sonata*, *Valsas Poéticas nº 1* e *nº 2*, *Minuetto* e *Romance* de Octavio Maul, além da gravação de obras inéditas do compositor, no caso da *Sonata* e do *Minuetto*.

As edições facilitam o acesso à música de Octavio Maul, que em grande parte se encontra na condição de manuscritos ou cópias destes. Dessa forma, o trabalho oferece a músicos, especialmente a pianistas, um novo repertório brasileiro a ser explorado e apresentado ao público geral. Por outro lado, as gravações audiovisuais trazem a possibilidade de uma conexão mais direta tanto com músicos quanto com o público leigo, os quais poderão apreciá-las através de sua disponibilização gratuita em meio digital.

Além de almejar uma maior divulgação das obras de um compositor que parece não ter alcançado o mesmo grau de reconhecimento que outros nomes importantes da música de concerto brasileira, apesar de ter deixado uma obra que atesta seu elevado nível artístico e completo domínio da arte musical, este trabalho também espera despertar o interesse do público para que outros possam vir a explorar a obra desse compositor, que consiste não apenas em repertório pianístico, mas também música para orquestra, canto, música de câmara, sacra, entre outras.

Muito embora a obra de Maul tenha sido elogiada e celebrada por nomes como Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian e Renzo Massarani, a escassez de registros audiovisuais de sua música, assim como a rara inclusão de suas obras em programas de concerto, corrobora o que estes mesmos autores constataram: o legado artístico de Octávio Maul não recebeu o devido reconhecimento. Neste sentido, creio que a pesquisa aqui apresentada seja uma contribuição relevante para a projeção de parte da obra desse refinado compositor. Aqui gostaria também de mencionar o nome de outros pesquisadores e artistas que vêm desenvolvendo projetos sobre a música de Octavio Maul, são eles os pianistas Evan Megaro e Rodrigo Warken. Espero que muitos outros se debrucem sobre sua obra a fim de que possa ser conhecida e apreciada pelo público.

REFERÊNCIAS

ACADÊMICOS - cadeira 10. Academia Brasileira De Música. Disponível em <https://abmusica.org.br/academicos/>

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**: Teorias e práticas editoriais. 2ª edição, 2017.

FILHO, Claver. Concurso "Octavio Maul". **Correio Braziliense**: Brasília, 1974, Número 4627**,** 27 de outubro de 1974, Segundo Caderno, p. 8

JØRGENSEN, Harald. Strategies For Individual Practice. *In*: Williamon, Aaron. **Musical Excellence**: Strategies and techniques to enhance performance. New York: Oxford University Press, 2004.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. 2. ed., rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.

MIRANDA, Ronaldo. Encarte In: **Miriam Ramos interpreta Octavio Maul**. Piano. Rio de Janeiro: Funarte INM/PROMEMOS, 1986. 1 LP. MMB 86.047.

OCTAVIO Maul - Dados Biográficos. 14 f. Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música, Pasta 10.2, Acervo Octavio Maul, Coleção Acadêmicos, ABMme, Arquivo Academia Brasileira de Música, Dados Biográficos.

OCTAVIO Maul - Dados Biográficos. 12 f. Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música, Pasta 10.2, Acervo Octavio Maul, Coleção Acadêmicos, ABMme, Arquivo Academia Brasileira de Música, Dados Biográficos.

APÊNDICE A – AUTORIZAÇÃO FAMÍLIA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

RODRIGO LUCIUS DERZIÉ LUZ
CPF: 124.441.097-75
RG: 23.539.445-9 Detran-RJ
Rua Gabiroba, 44, Freguesia-Jacarepaguá. Rio de Janeiro - RJ. CEP 22763-110

Nós, descendentes do compositor Octávio Baptista Maul, abaixo assinados, declaramos que nada temos a reivindicar a título de direitos autorais decorrentes de reprodução, distribuição, exibição, utilização em mídias digitais e gravação do conjunto de sua obra.

Outrossim, ressaltamos nossa grande satisfação na promoção e divulgação de sua obra, com especial apreço ao trabalho realizado pelo músico pianista Sr. Rodrigo Lucius Derzié Luz, aluno do curso de Mestrado Profissional em Música da UFRJ (PROMUS/UFRJ) – Linha Processos em Desenvolvimento Artístico – Piano, a gravação, editoração, registros e divulgação no site do PROMUS, no canal institucional do PROMUS no Youtube e no canal pessoal do autor no Youtube (sem patrocínio), das obras para piano abaixo relacionadas, que perfazem o Produto Artístico desenvolvido como parte do Trabalho de Conclusão de Curso do Mestrado.

Obra: Valsas Poéticas No.1
Obra: Valsas Poéticas No.2
Obra: Valsas Poéticas No.3
Obra: Alegria Matinal
Obra: Canção da Saudade
Obra: Minueto
Obra: Sonata
Obra: Romance
Obra: Lenda do Velho Moinho

Esclarecemos que as partituras das obras acima utilizadas neste projeto serão as que estão disponíveis na Seção de Manuscritos na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Esclarecemos ainda que este material deverá ser exclusivamente destinado à academia.

São Paulo, 08 de julho de 2024.

Geraldo Maul
Sobrinho
CPF 045.118.918-34
Avenida Braz Leme, 2242 apto 34B1
Santana – São Paulo-SP
CEP 02022-020

Célia Rodrigues Caldas Maul
CPF 006.132.288-12
Sobrinha-neta
Avenida Braz Leme, 2242 apto 34B1
Santana - São Paulo-SP
CEP 02022-020

Lígia Maul
CPF 095.978.878-60
Sobrinha-neta
Rua da Lua 123 – Perequê-Acú
Ubatuba-SP – CEP 11965-174

Silvia Maul Escudeiro Leite
Sobrinha-neta
CPF 118.489.308-01
Rua Begônias, 295 – Vale das Flores
Atibaia-SP CEP 12.948-540

Vinicius Maul Escudeiro Leite
CPF 390.499.528-60
Sobrinho-neto
Rua Joel Jorge de Melo. 236
Vila Mariana – São Paulo-SP
CEP 04128-080

De acordo:

RODRIGO LUCIUS DERZIÉ LUZ

APÊNDICE B – AUTORIZAÇÃO MÚSICA NO MUSEU/CCBB

Gmail Rodrigo Derzié <rldluz@gmail.com>

RE: Recital dia 17/04 CCBB

carpex@bighost.com.br <carpex@bighost.com.br> 10 de abril de 2024 às 20:20
Para: Rodrigo Derzié <rldluz@gmail.com>

pode gravar, sem problemas. Mas tem de citar o Musica no Museu.

----- Original Message ----
From: rldluz@gmail.com
To: carpex@bighost.com.br
Date: Wed, 10 Apr 2024 15:18:04 -0300
Subject: Recital dia 17/04 CCBB

Boa tarde, Sérgio,

Eu sou o Rodrigo Derzié, pianista. Estou com recital agendado no CCBB para o dia 17 de abril às 12:30.

Eu queria perguntar a você se posso realizar gravação audiovisual do recital e se é necessário obter autorização com você ou com o CCBB, pois pretendo também usar a gravação deste recital como parte do produto artístico do meu projeto de mestrado da UFRJ.

Att,

Rodrigo Derzié

Gmail Rodrigo Derzié <rldluz@gmail.com>

RE: Autorização para uso de gravações de Recitais no Música no Museu

carpex@bighost.com.br <carpex@bighost.com.br> 18 de julho de 2024 às 12:30
Para: Rodrigo Derzié <rldluz@gmail.com>

Ok

----- Original Message ----
From: rldluz@gmail.com
To: carpex@bighost.com.br, musicanomuseu1@gmail.com
Date: Thu, 18 Jul 2024 11:31:06 -0300
Subject: Autorização para uso de gravações de Recitais no Música no Museu

Bom dia, Sérgio,

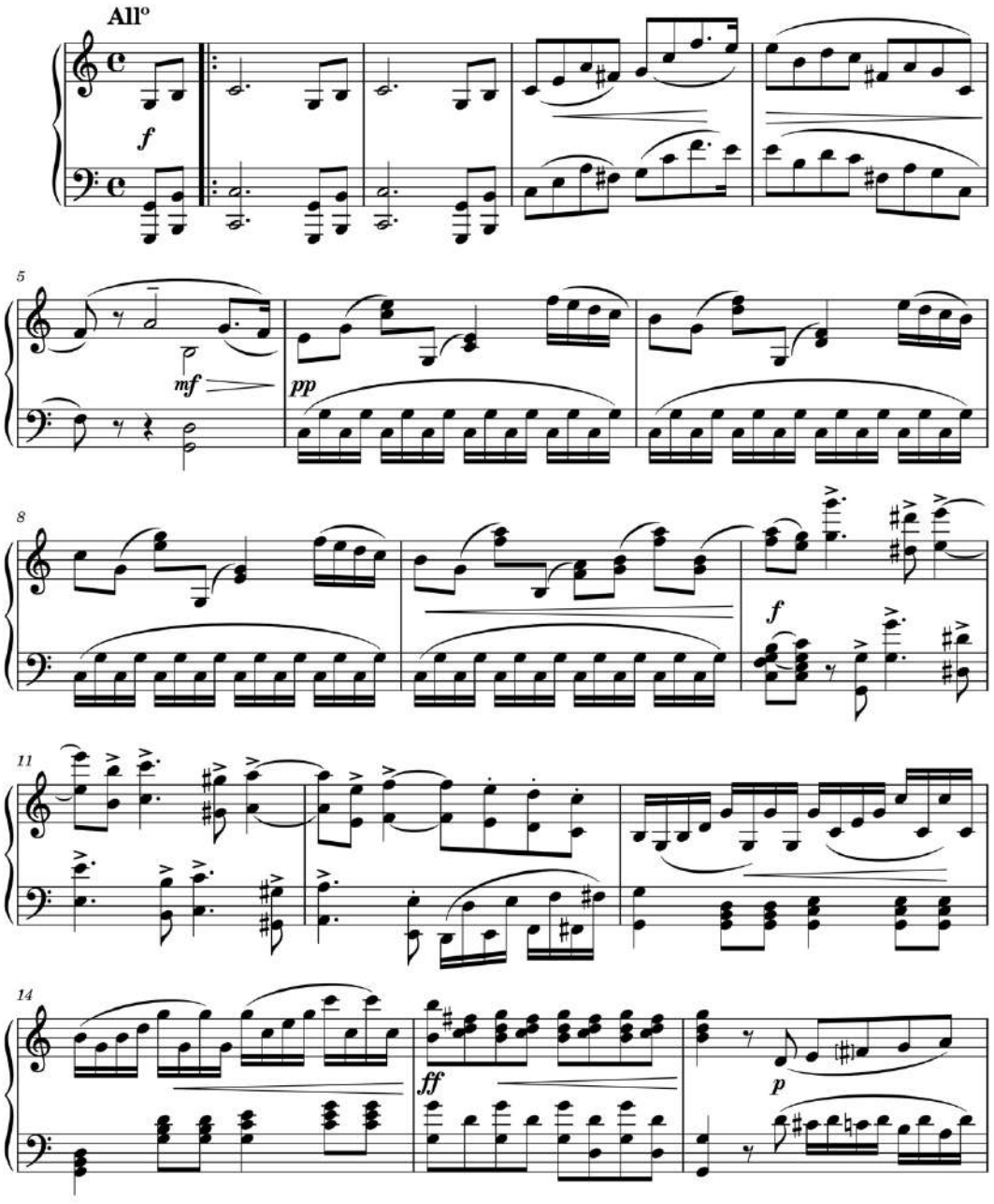
Eu sou o Rodrigo Derzié, pianista.

Queria lhe pedir autorização para o uso das gravações que fiz dos dois recitais, dias 17 de abril e 22 de maio, do Música no Museu no CCBB. Seria para usá-las como produto artístico do meu projeto de mestrado na UFRJ.

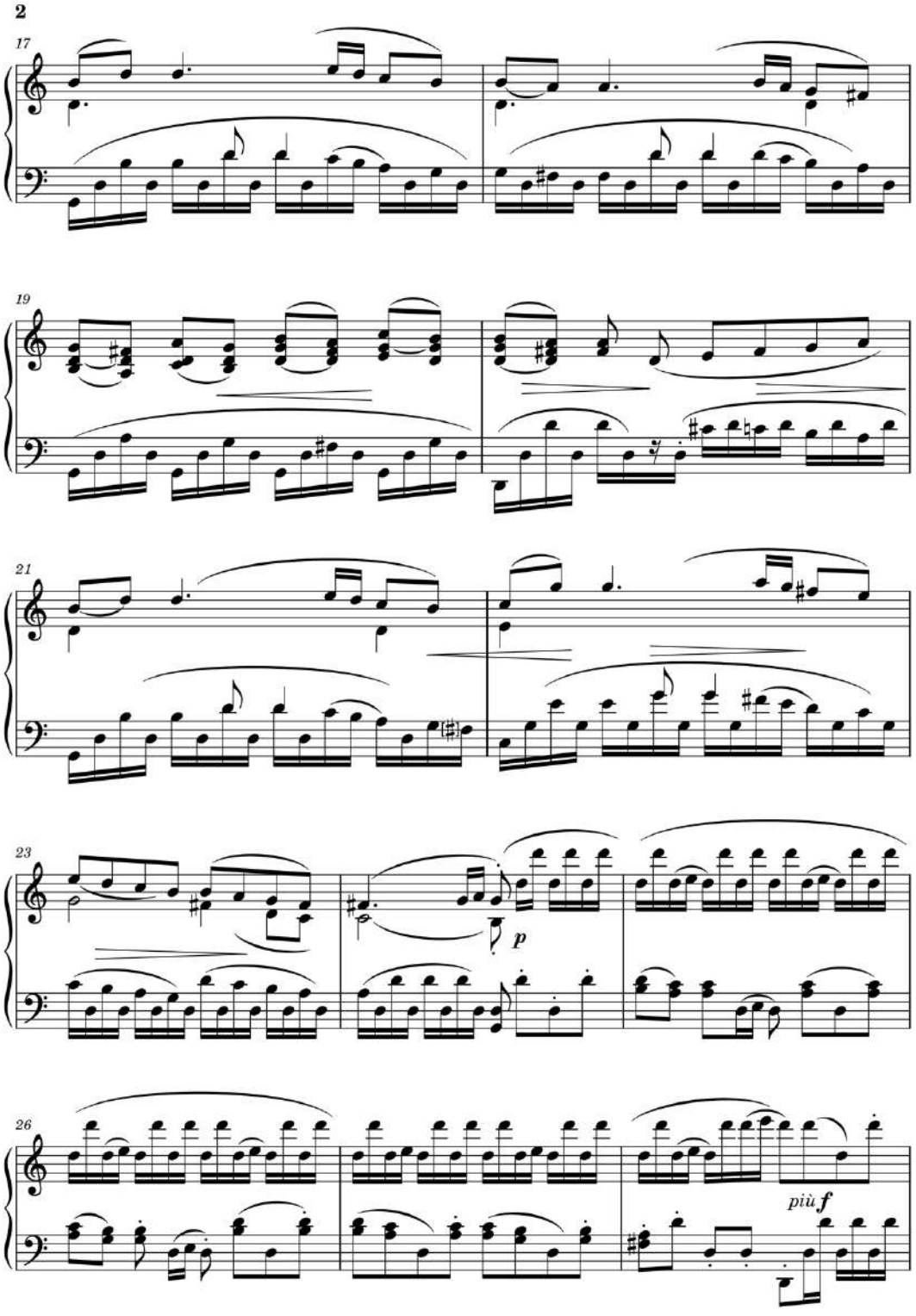
Você já havia me autorizado para a gravação do dia 17 de abril, mas queria pedir também para a do dia 22 de maio. Eu vou citar o Música no Museu no projeto. Muito obrigado.

Atenciosamente,
Rodrigo Derzié

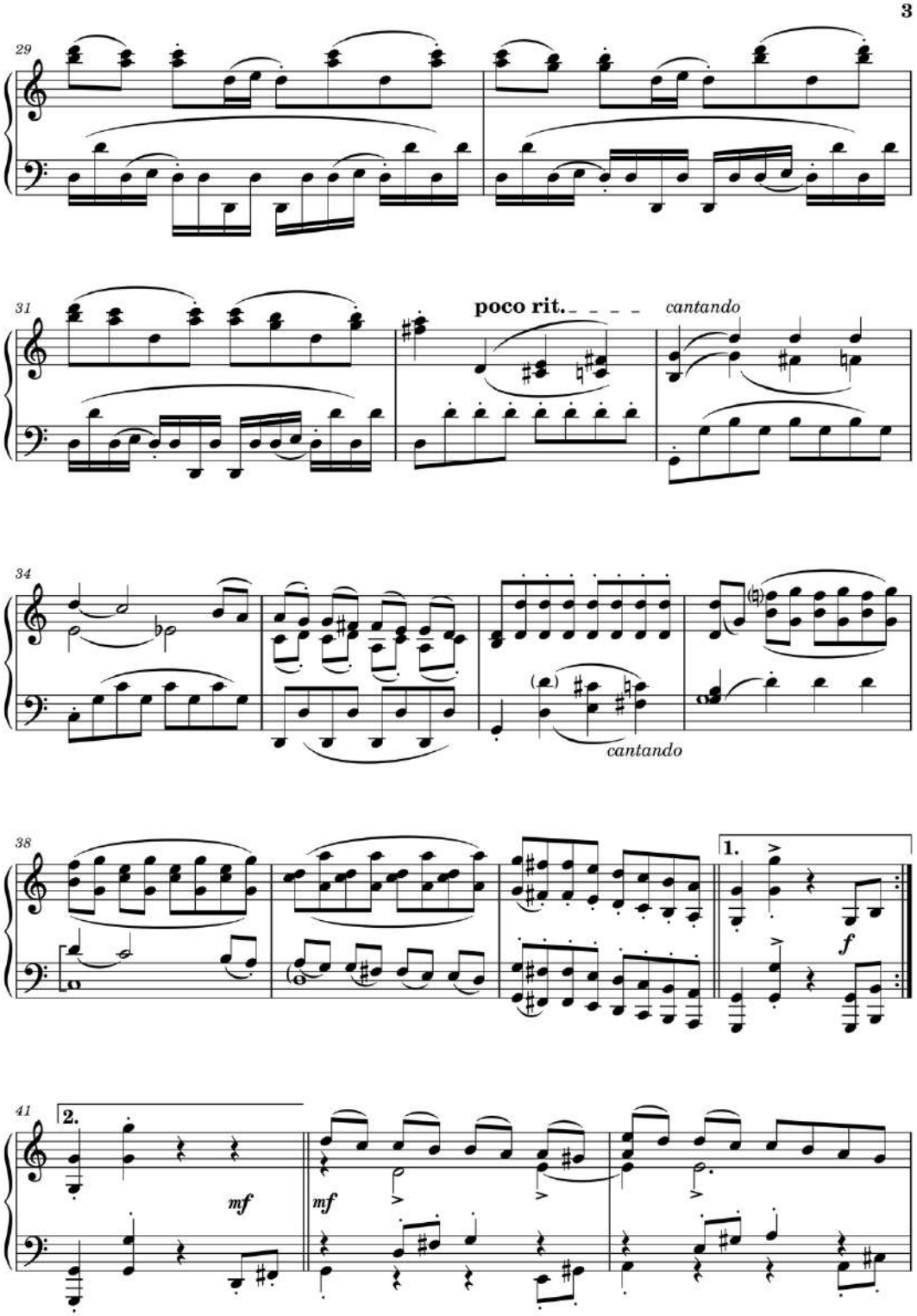
APÊNDICE C – PARTITURAS EDITORADAS



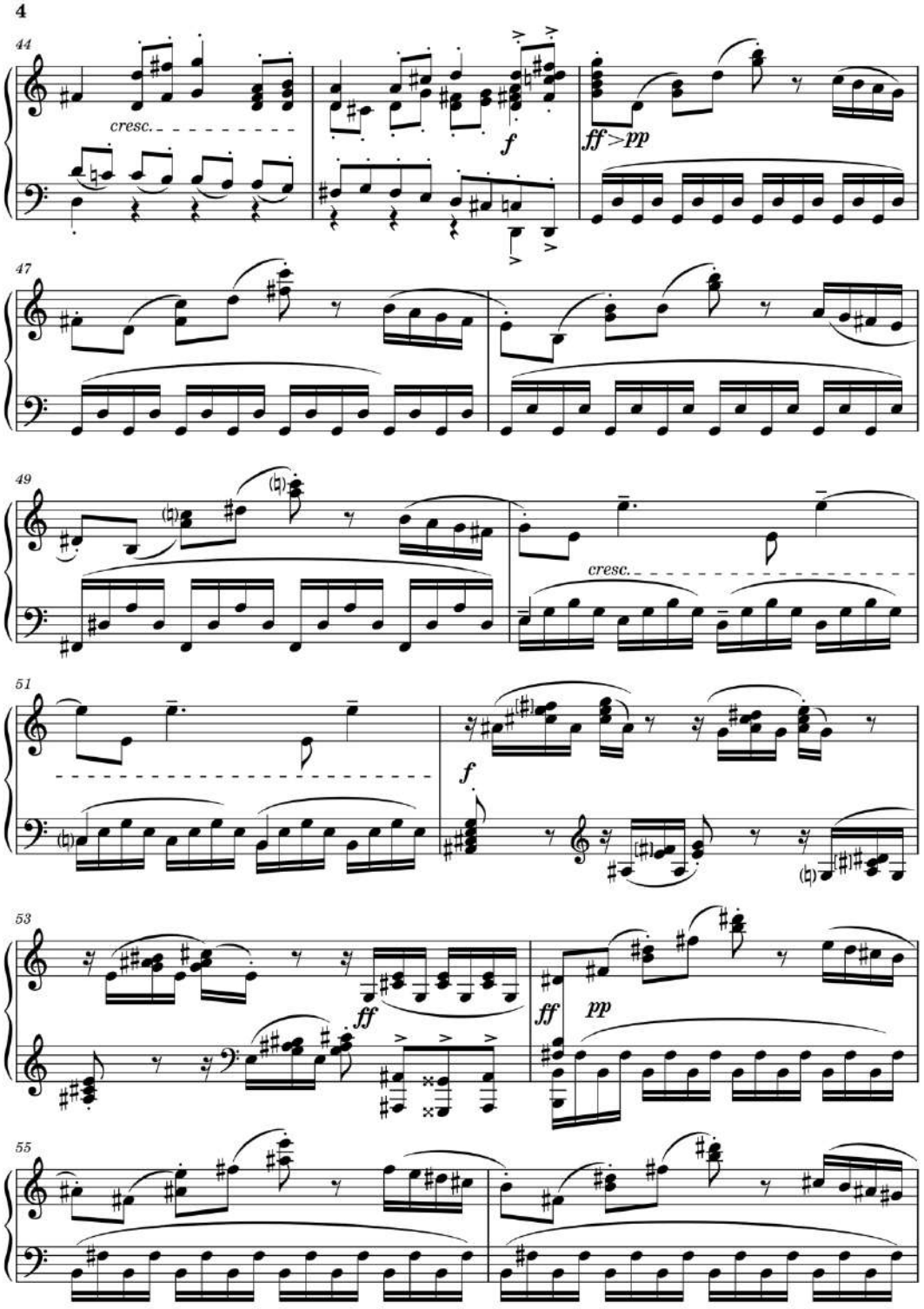
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



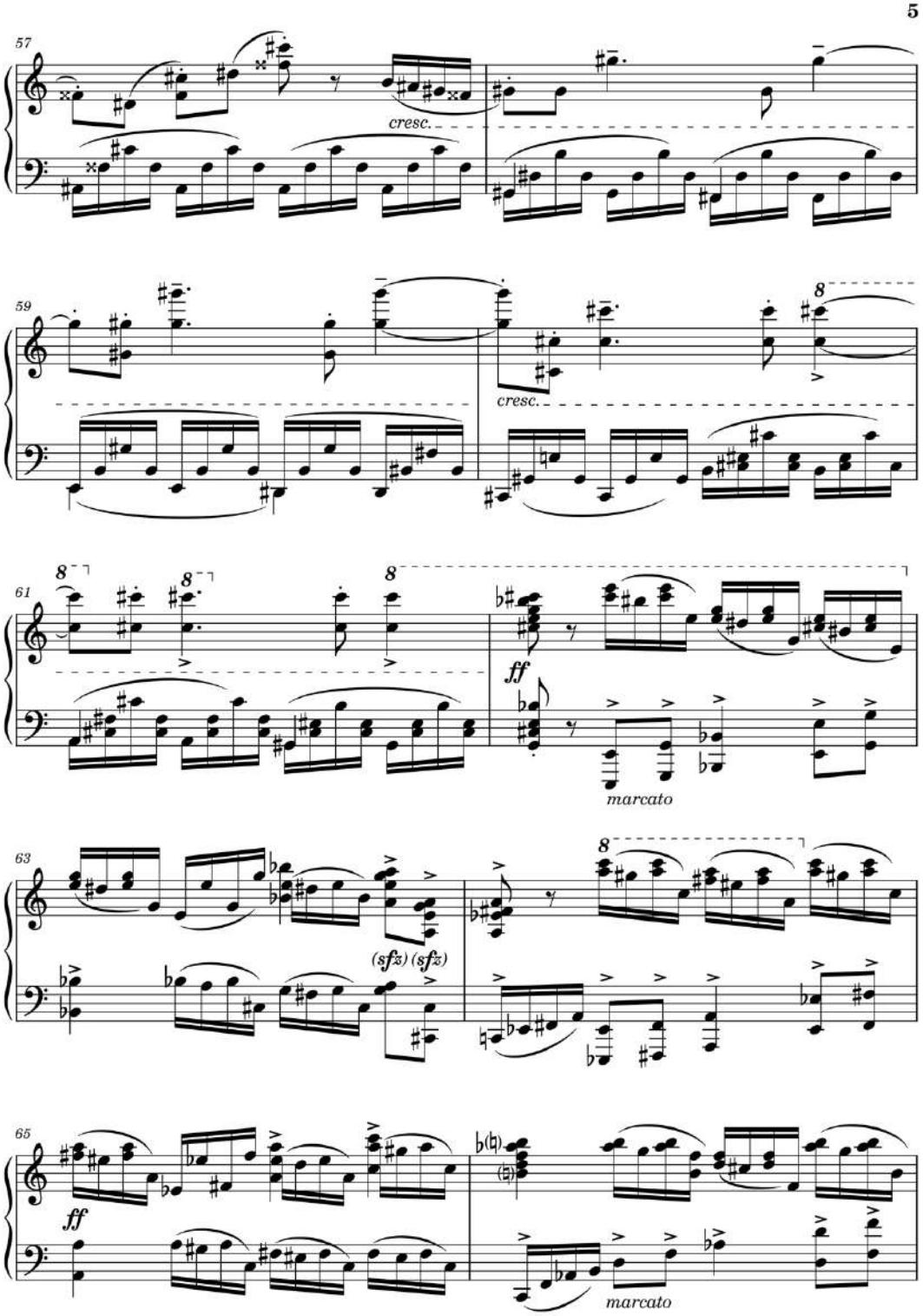
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



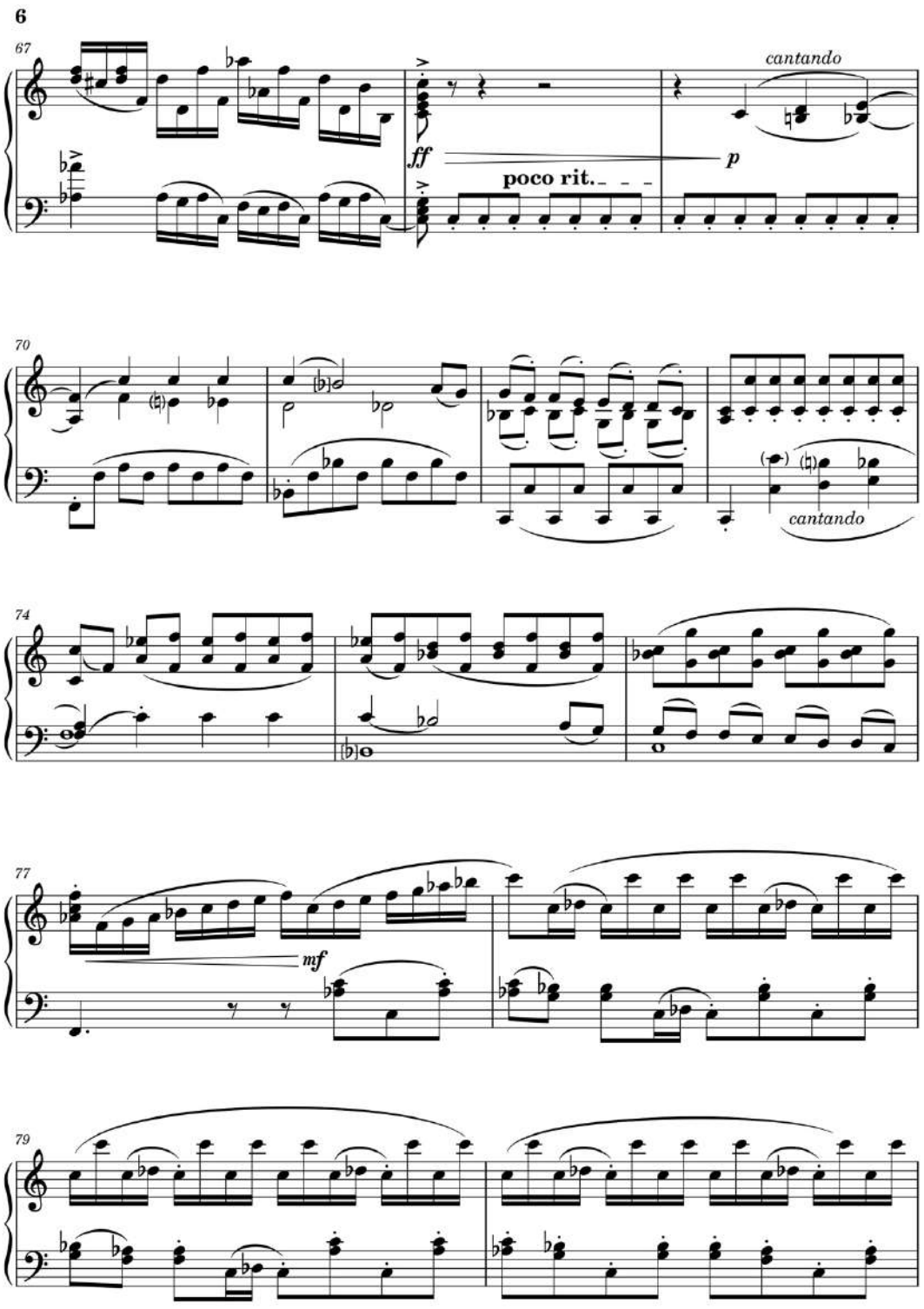
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



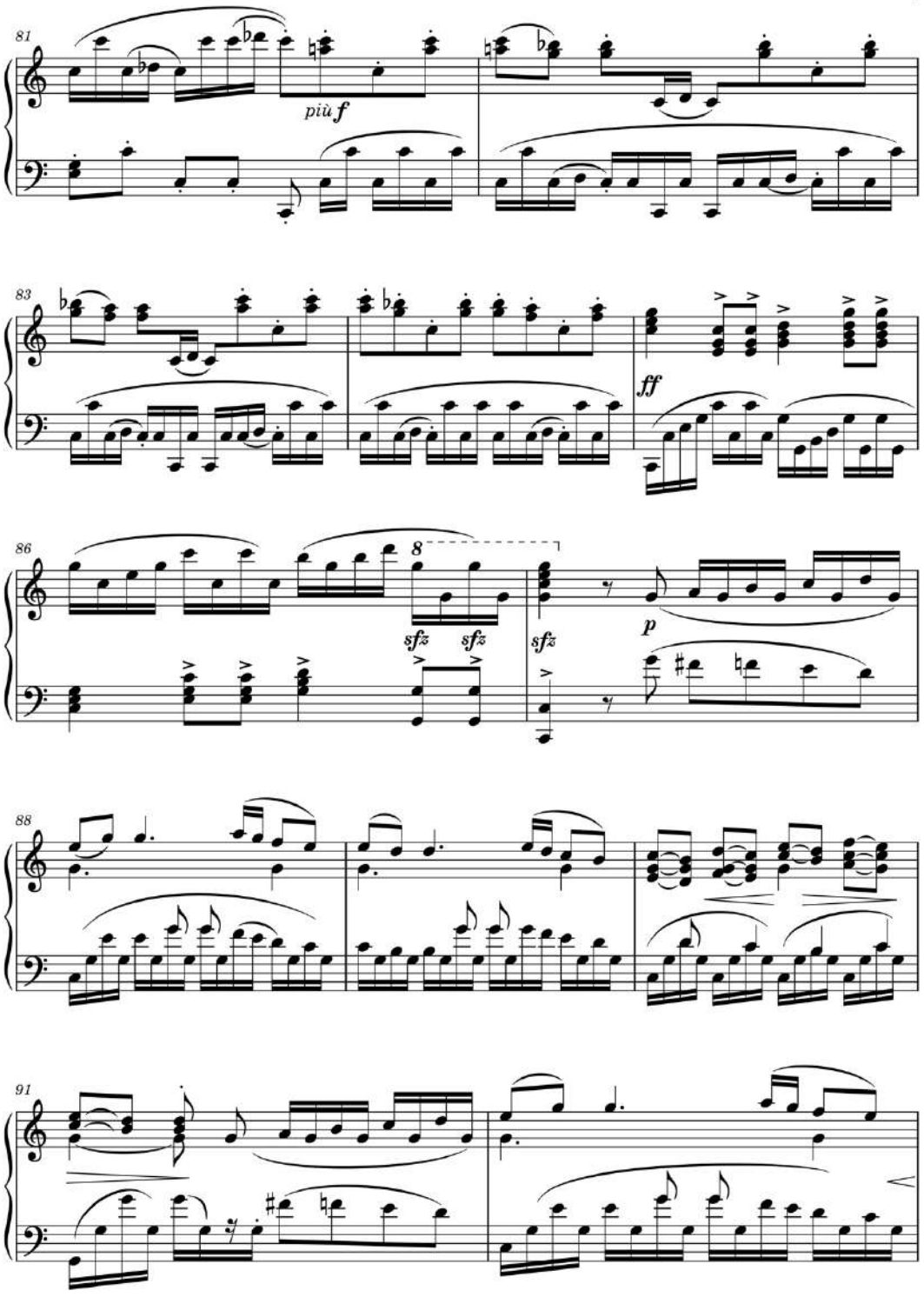
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



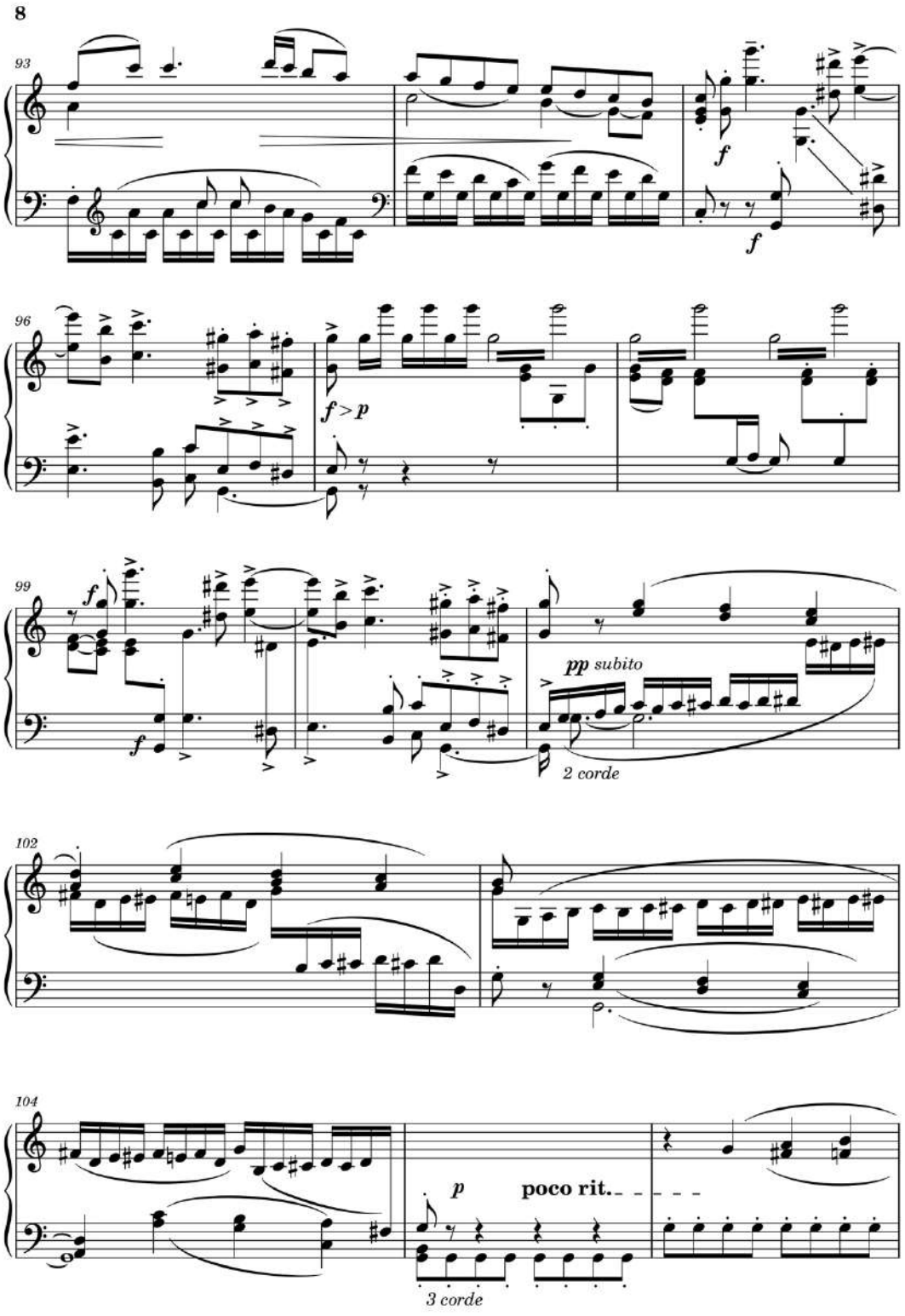
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



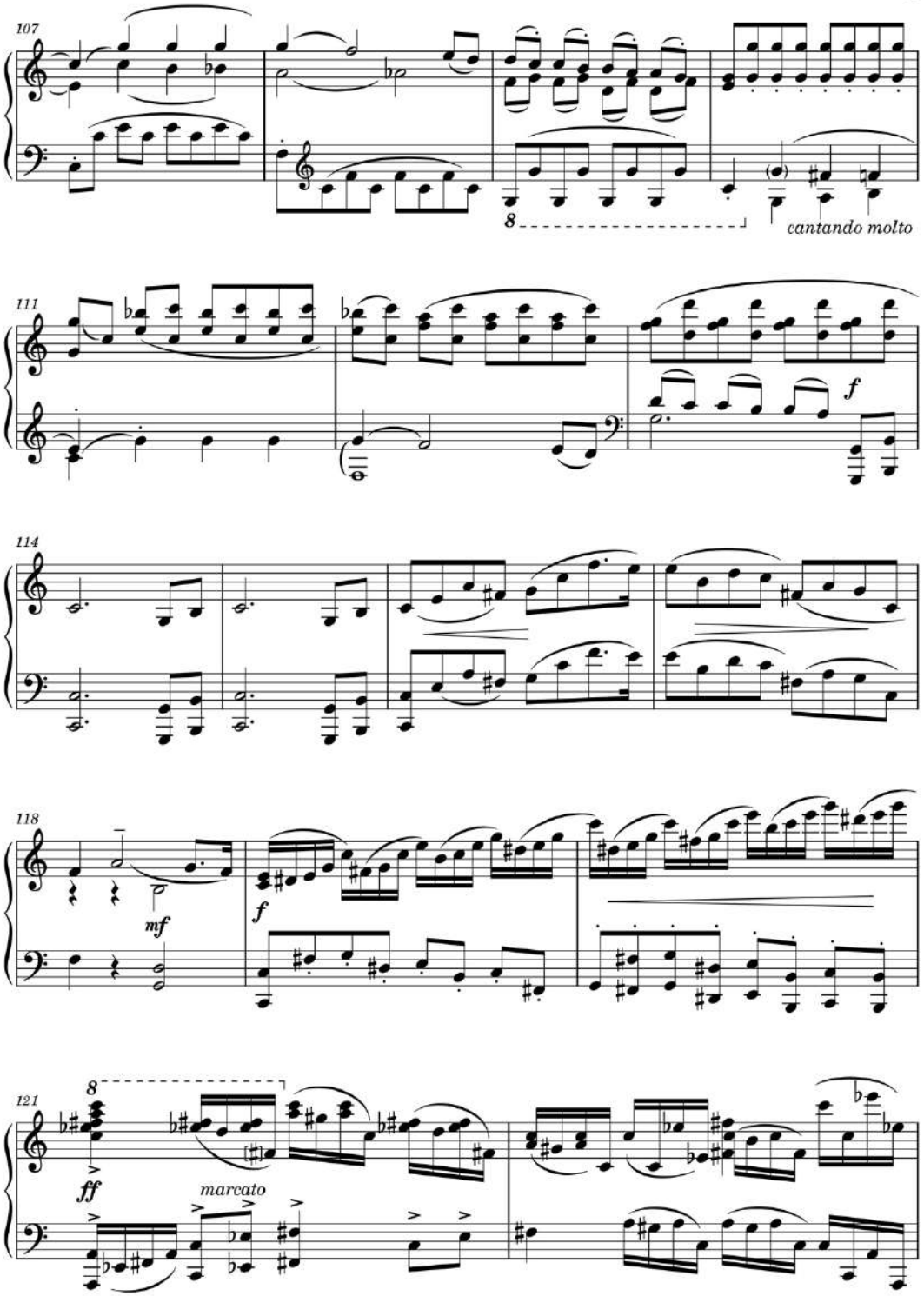
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



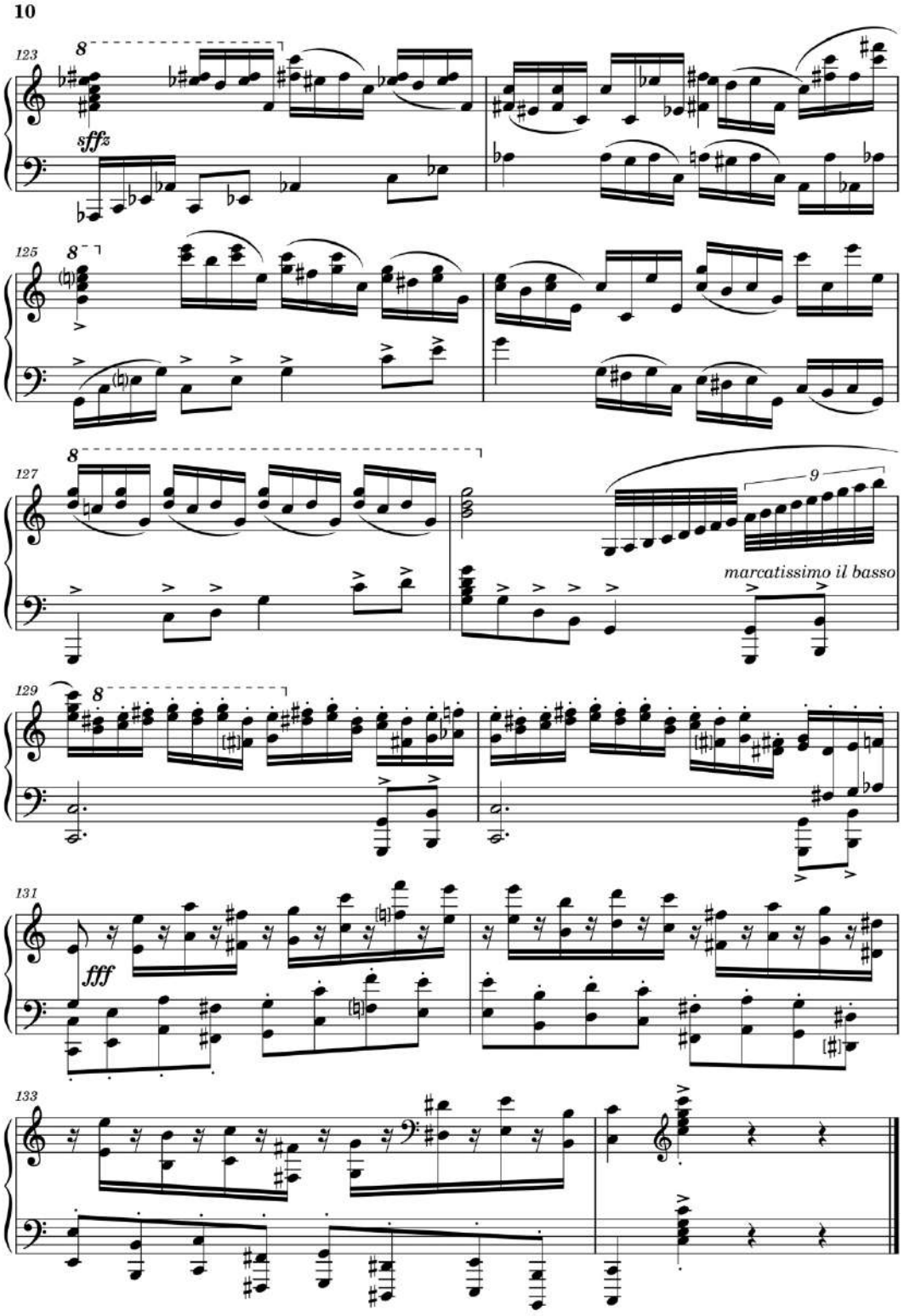
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



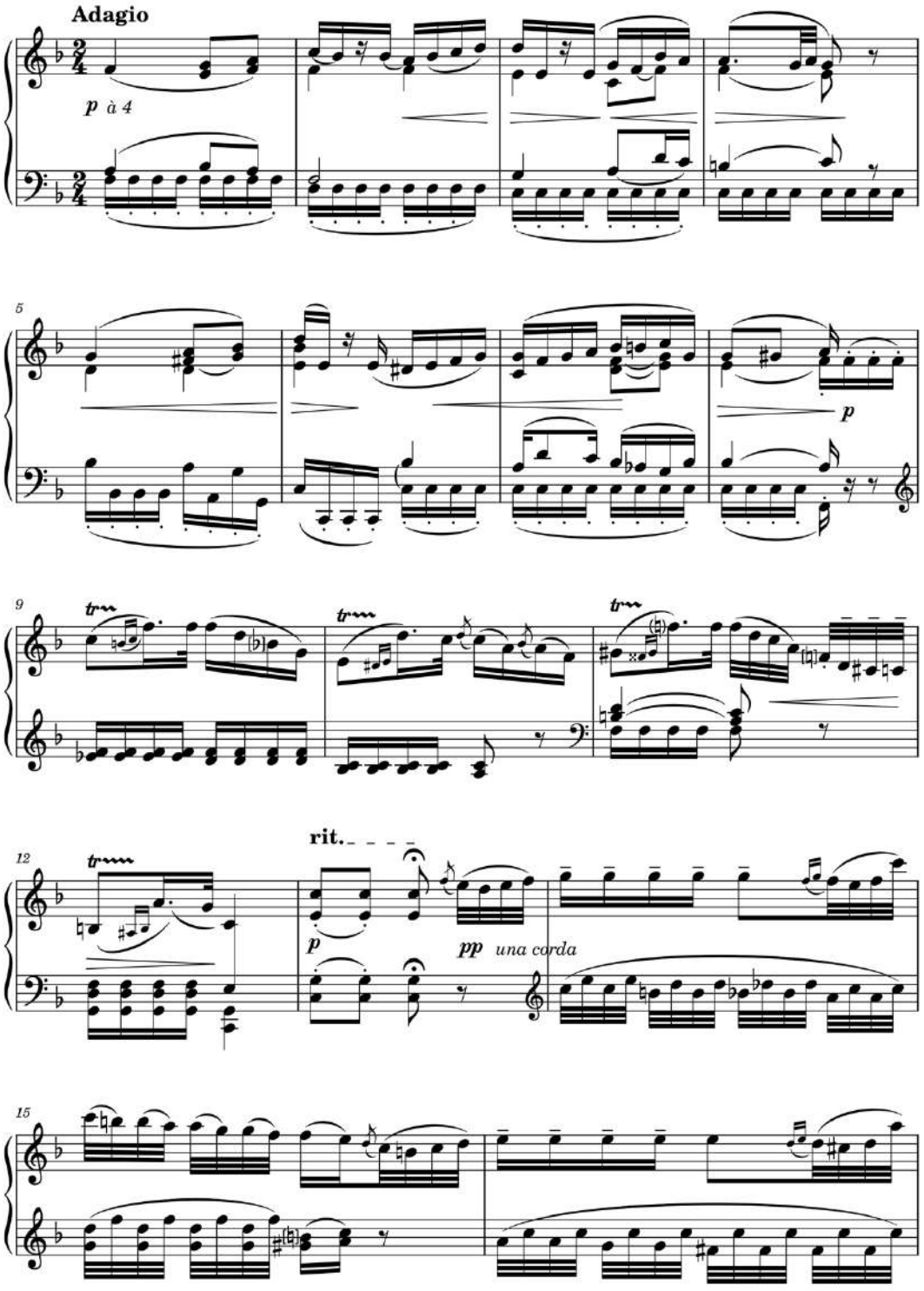
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



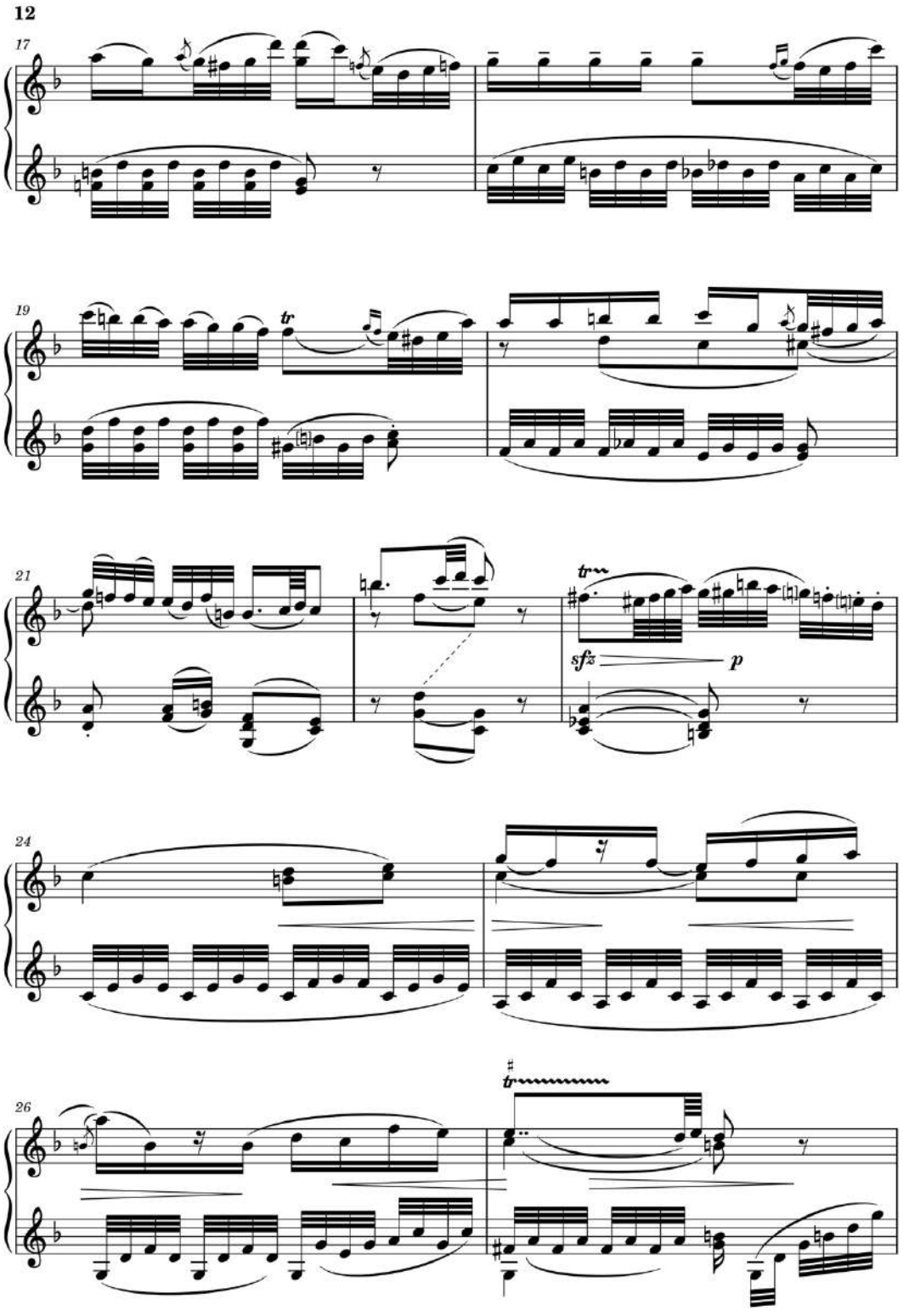
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



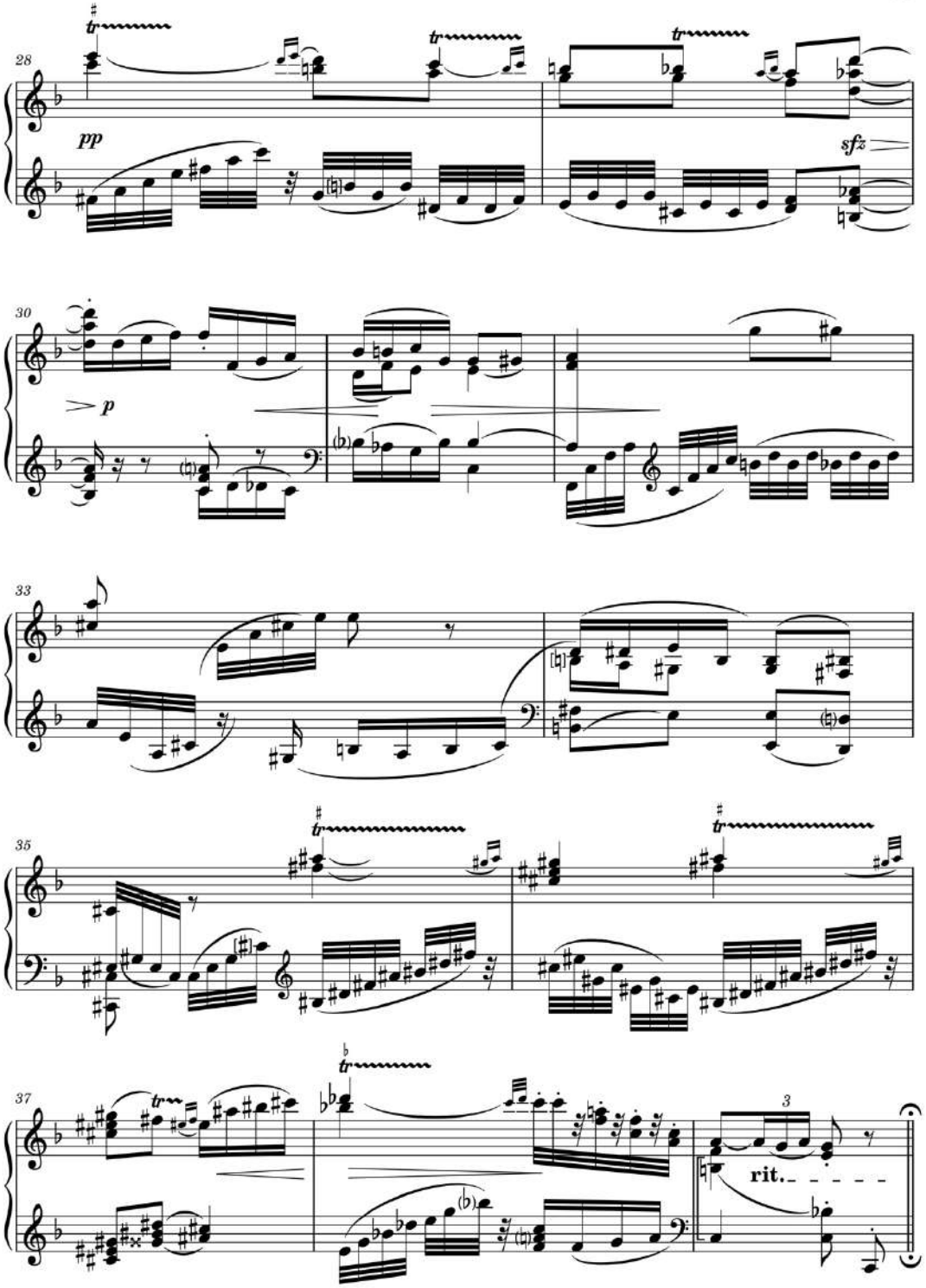
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



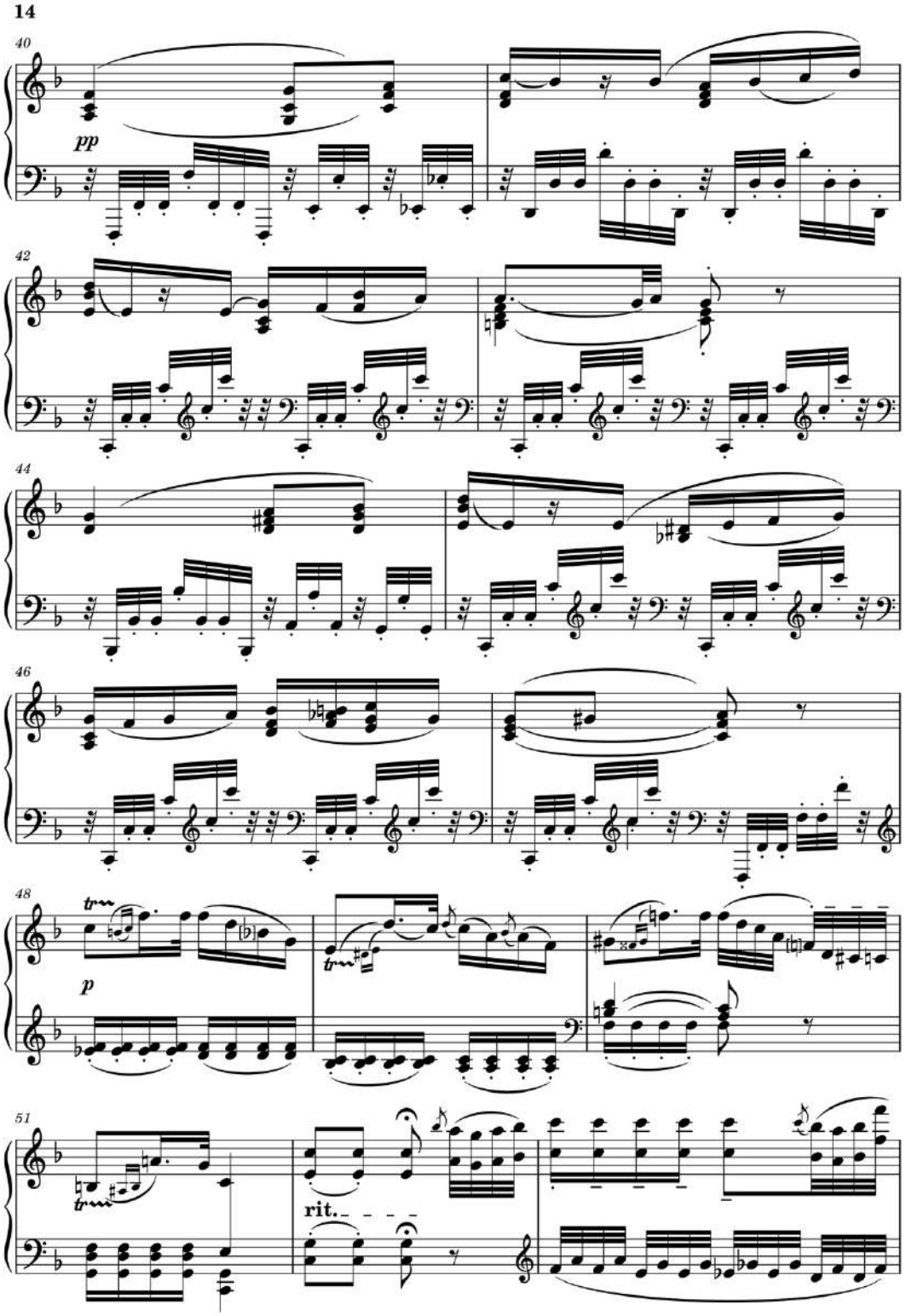
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



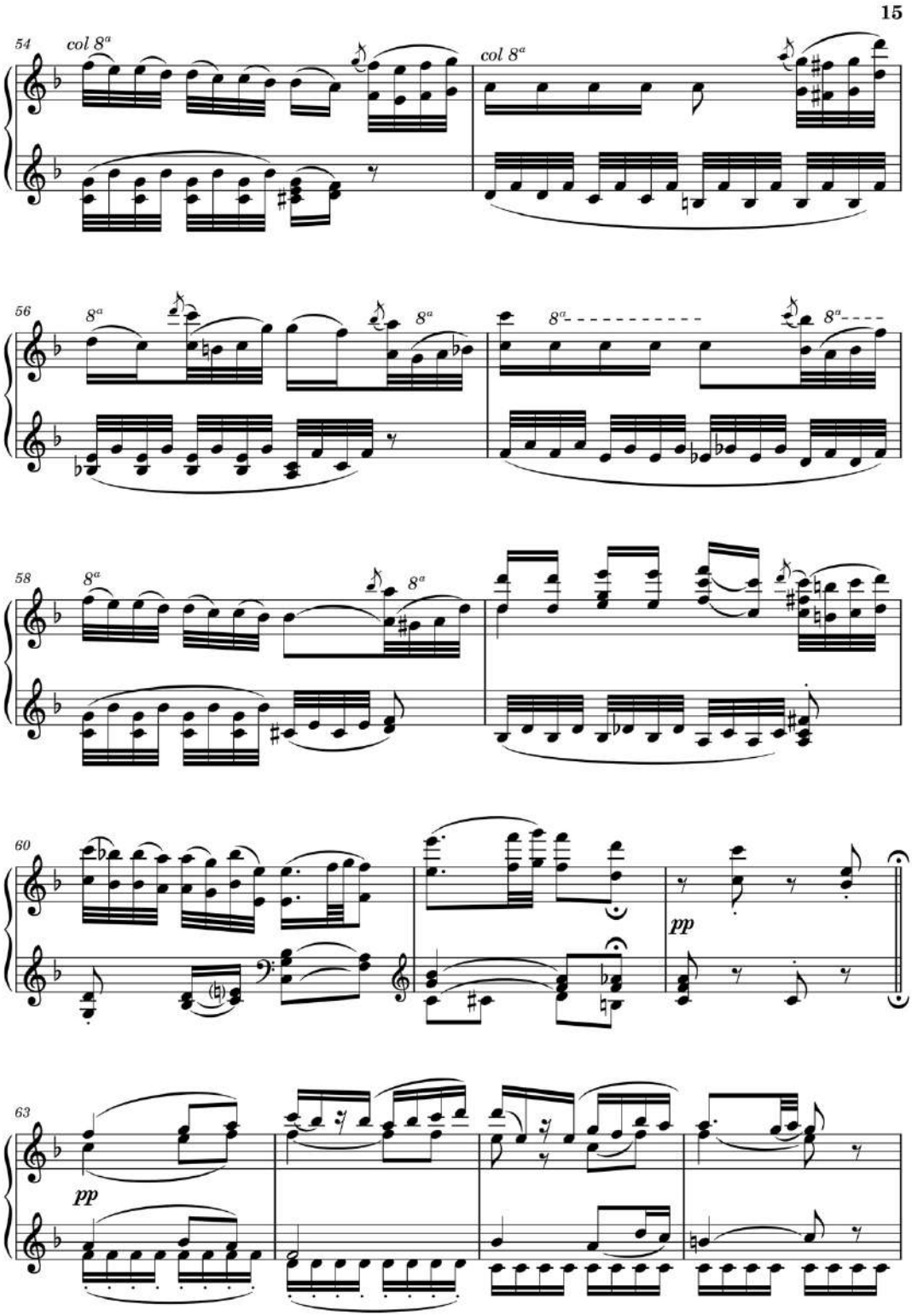
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



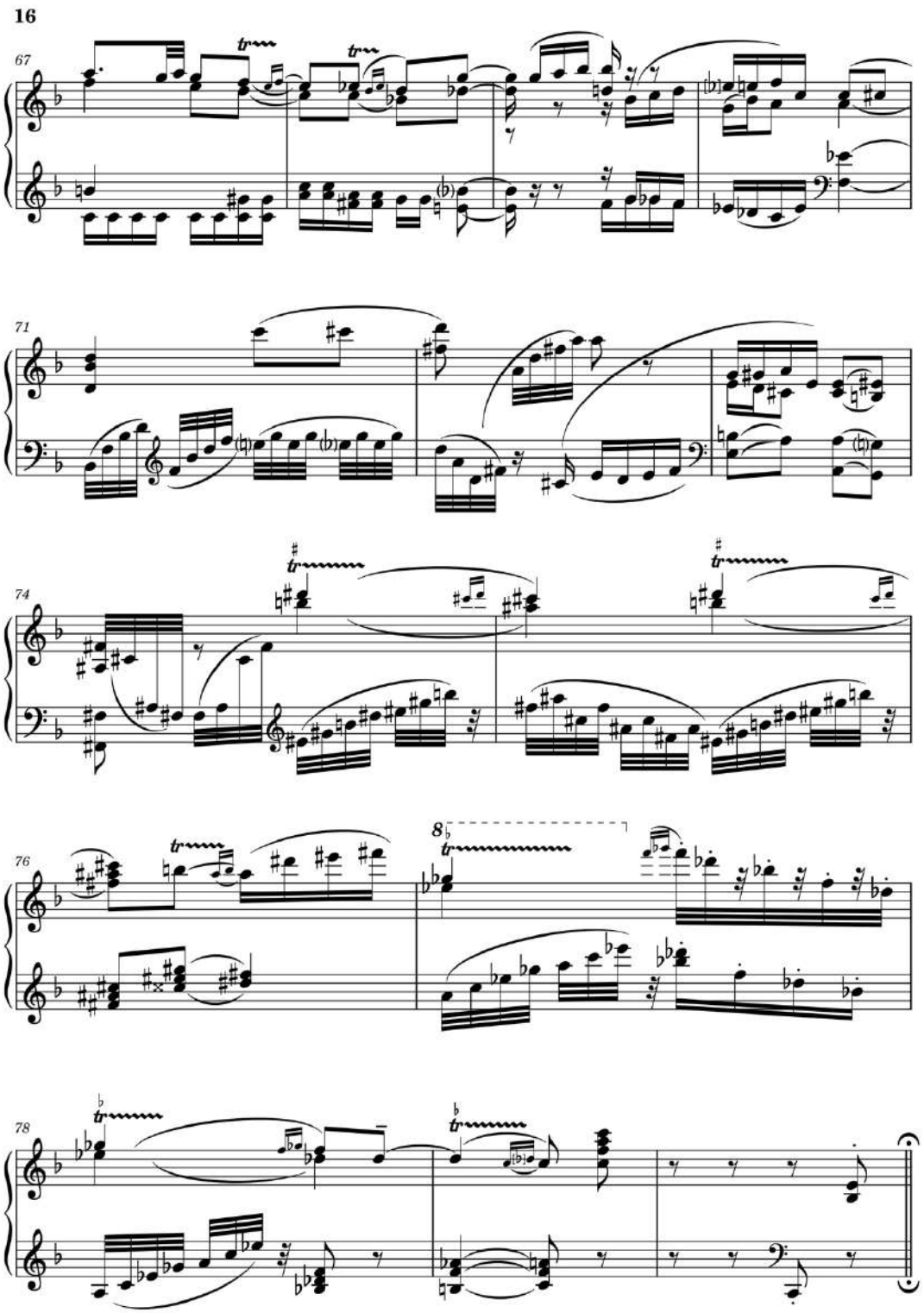
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



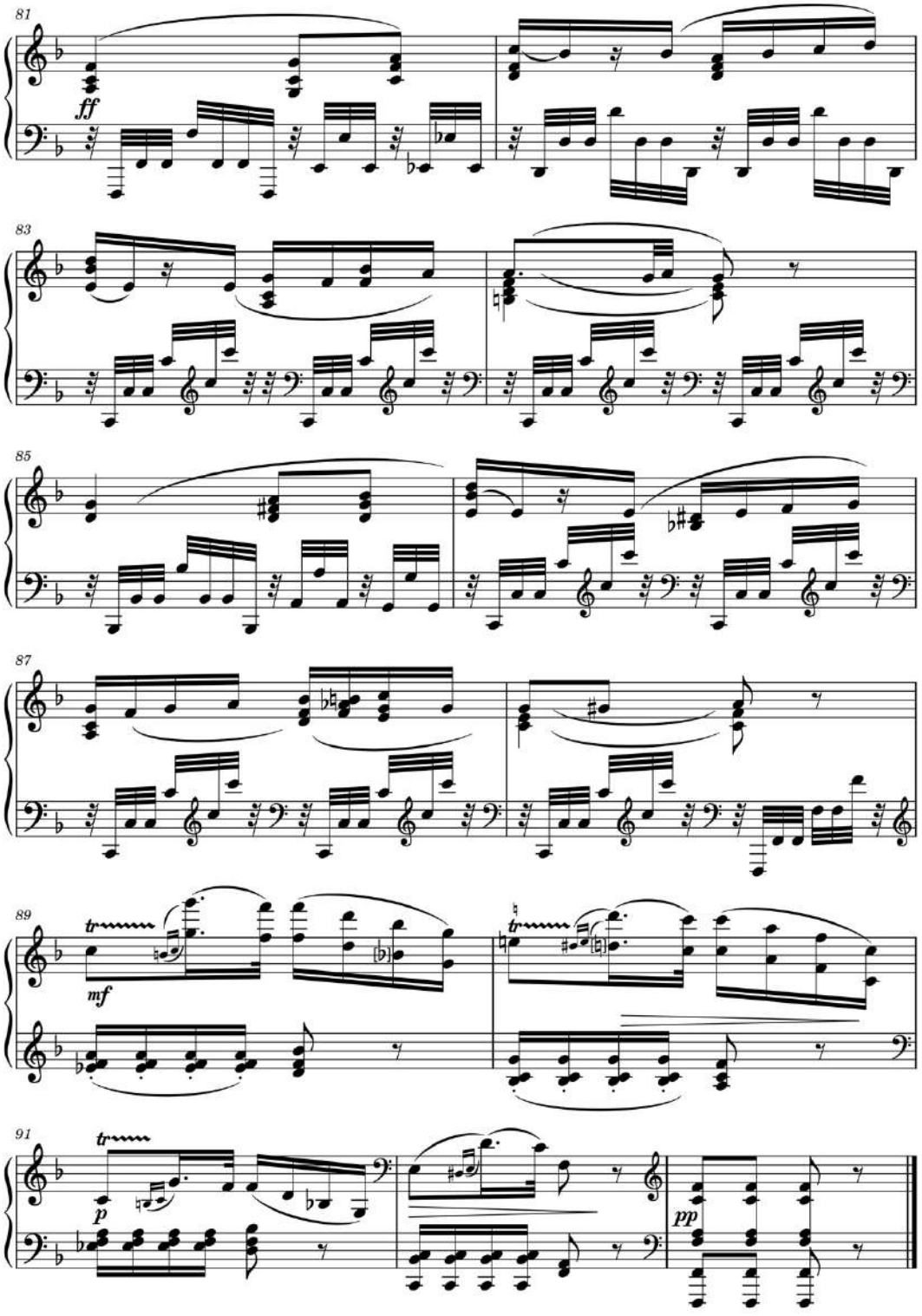
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



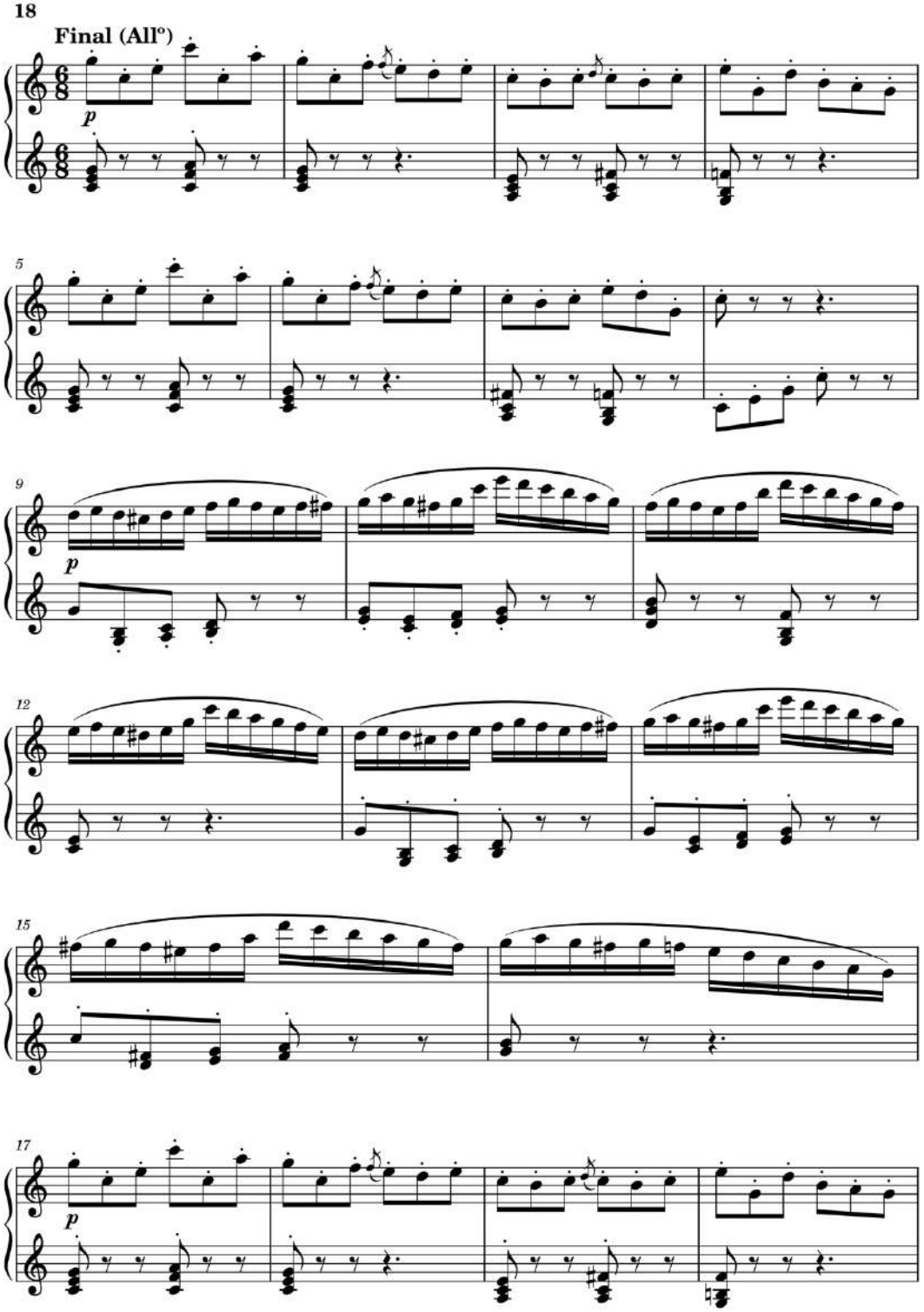
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



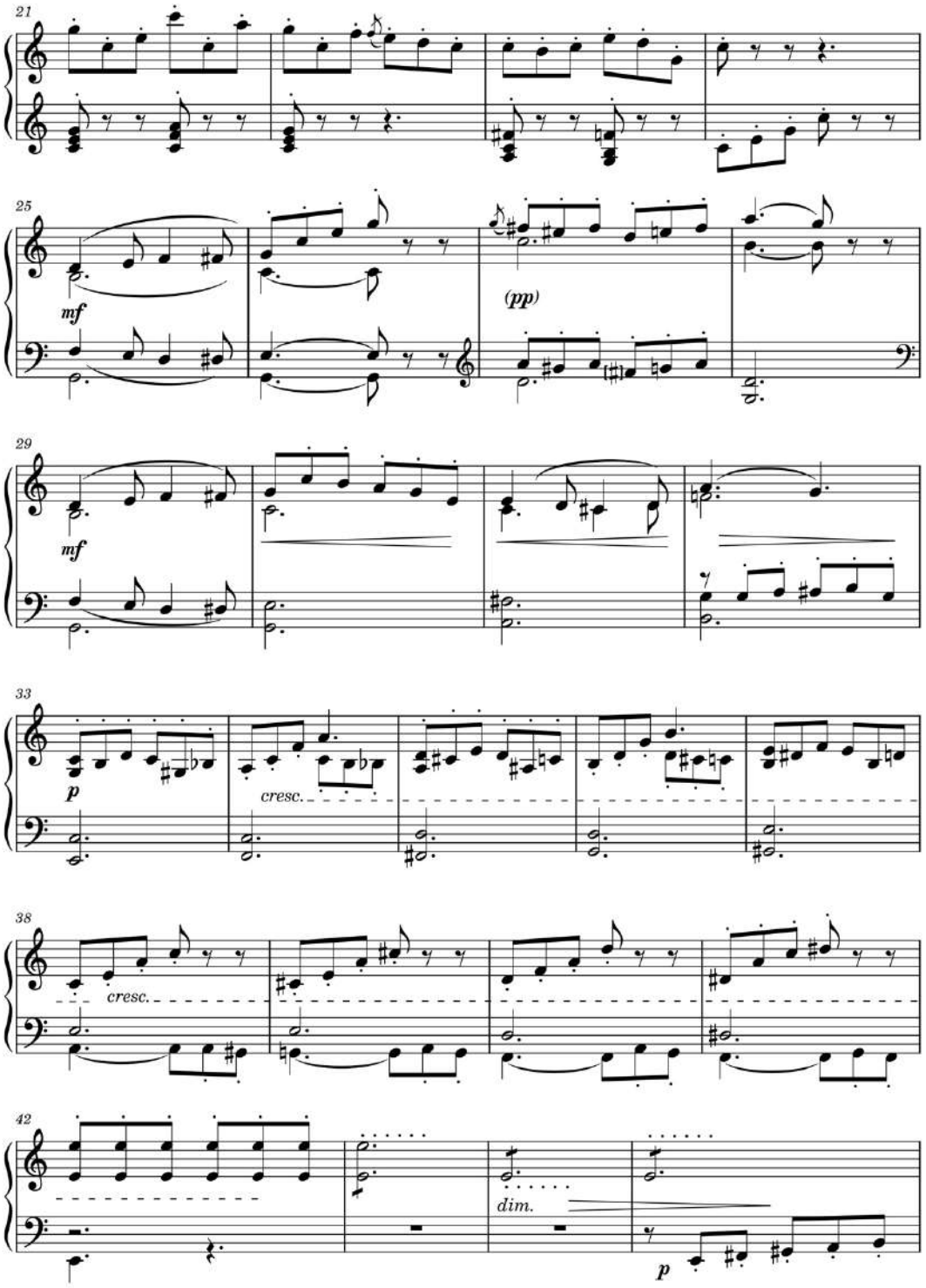
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

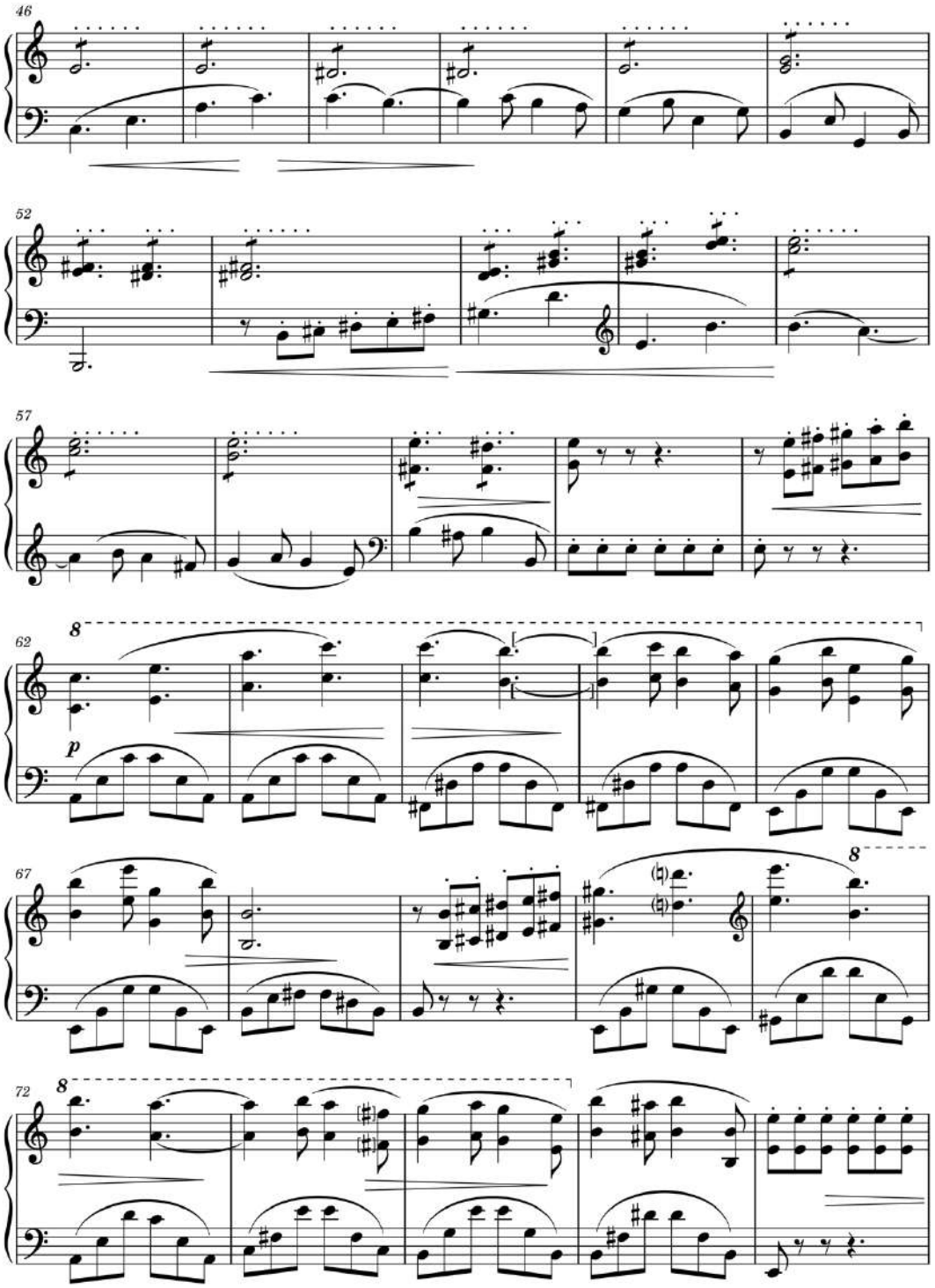


© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

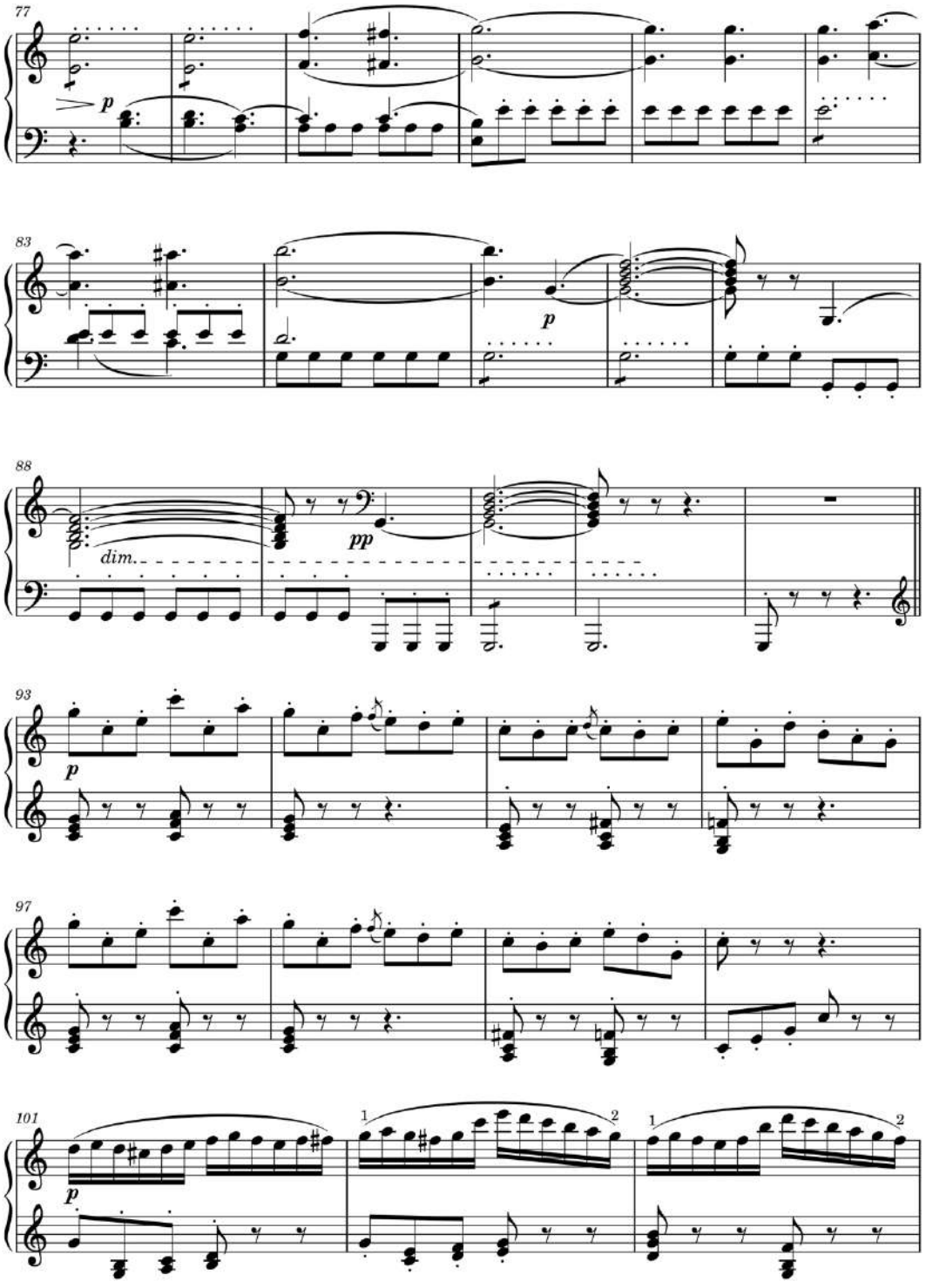


© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

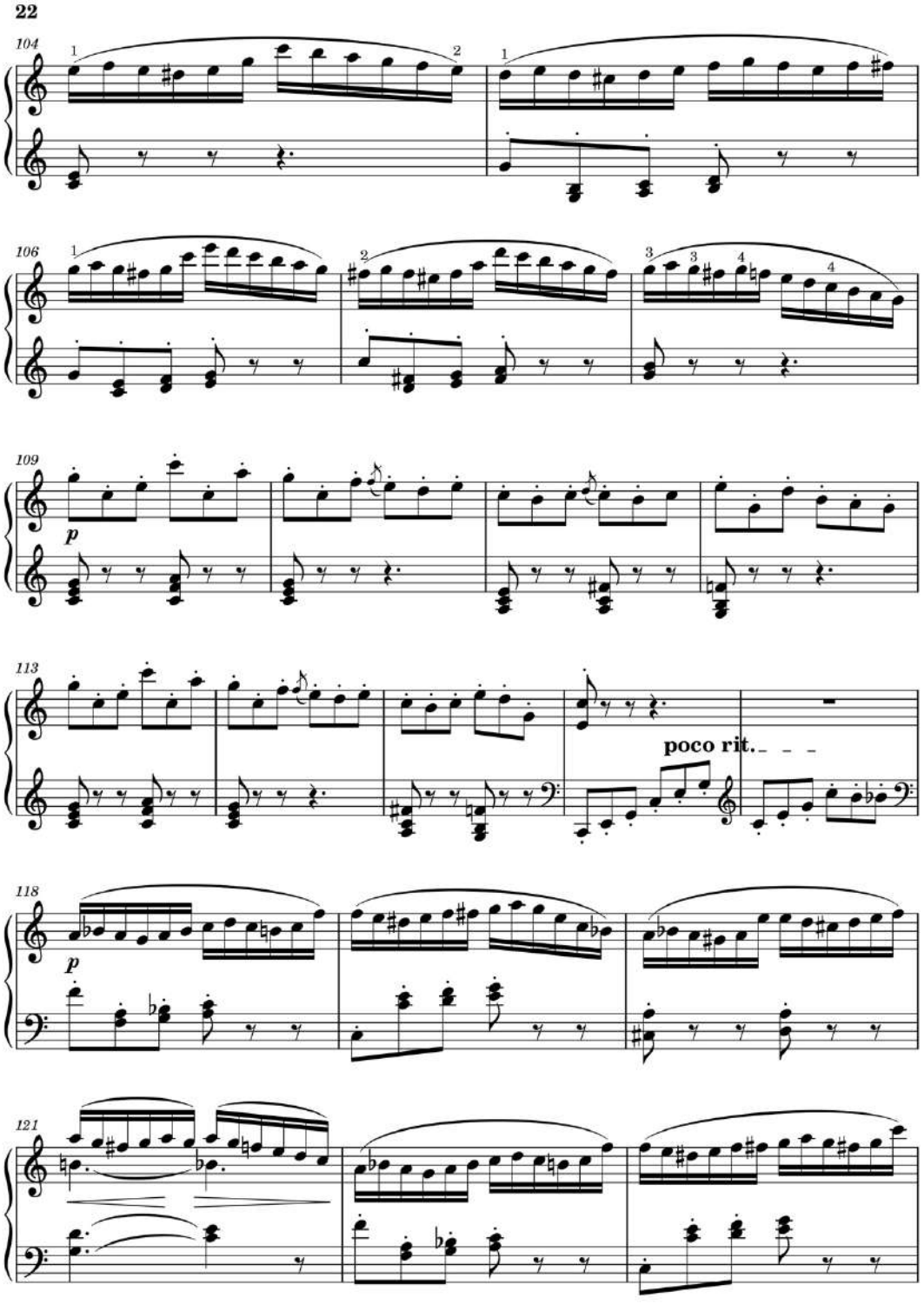
20



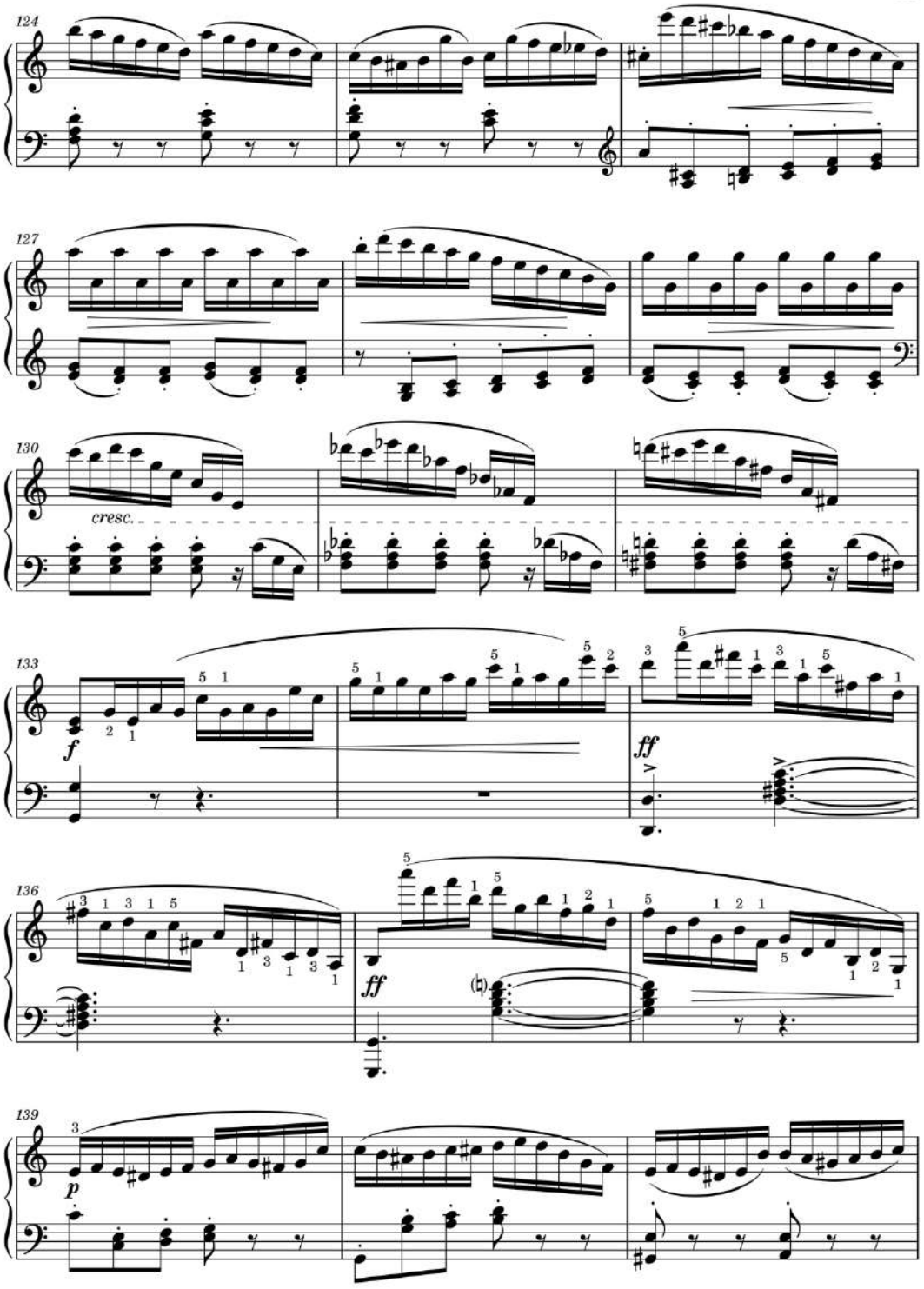
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



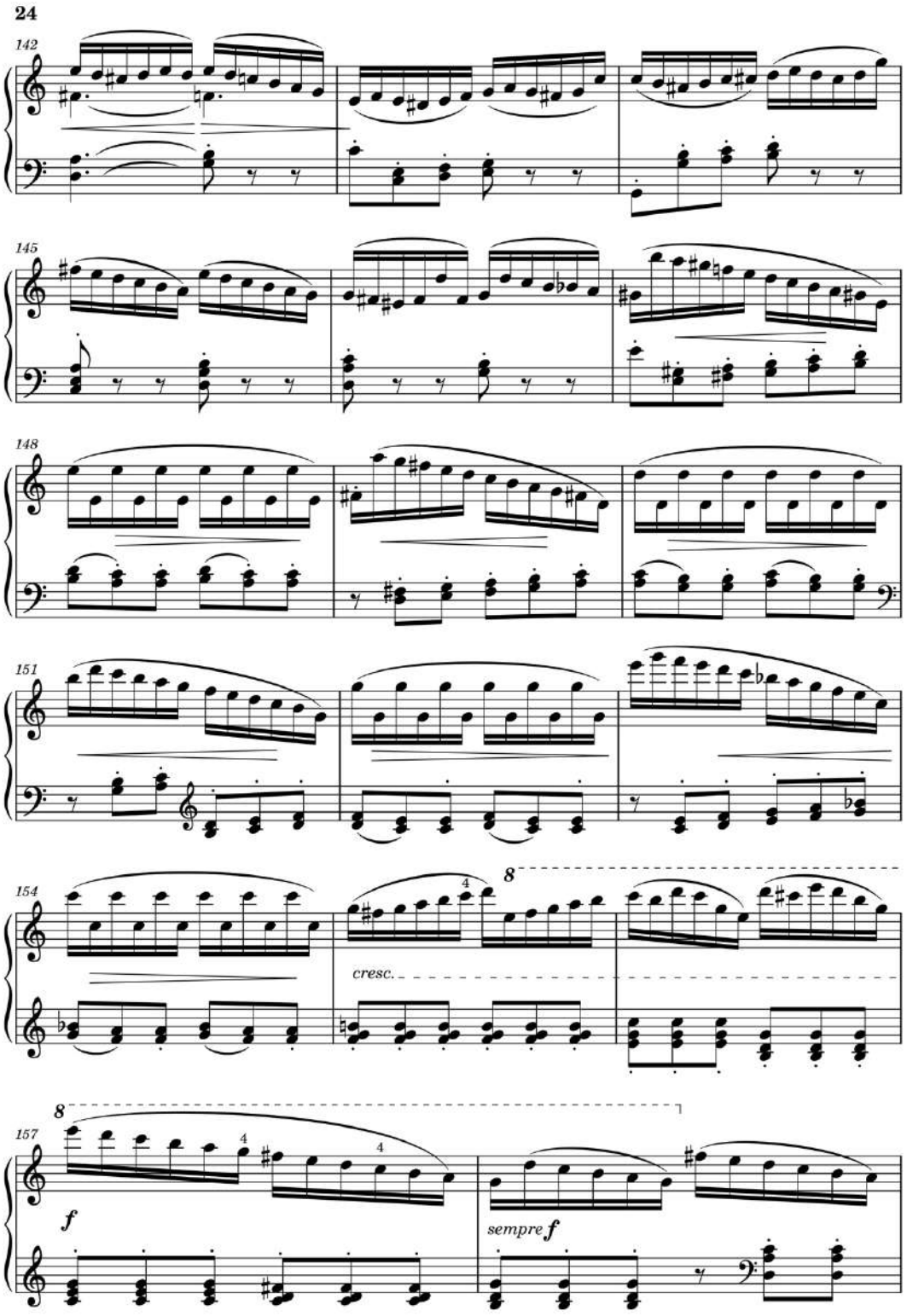
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



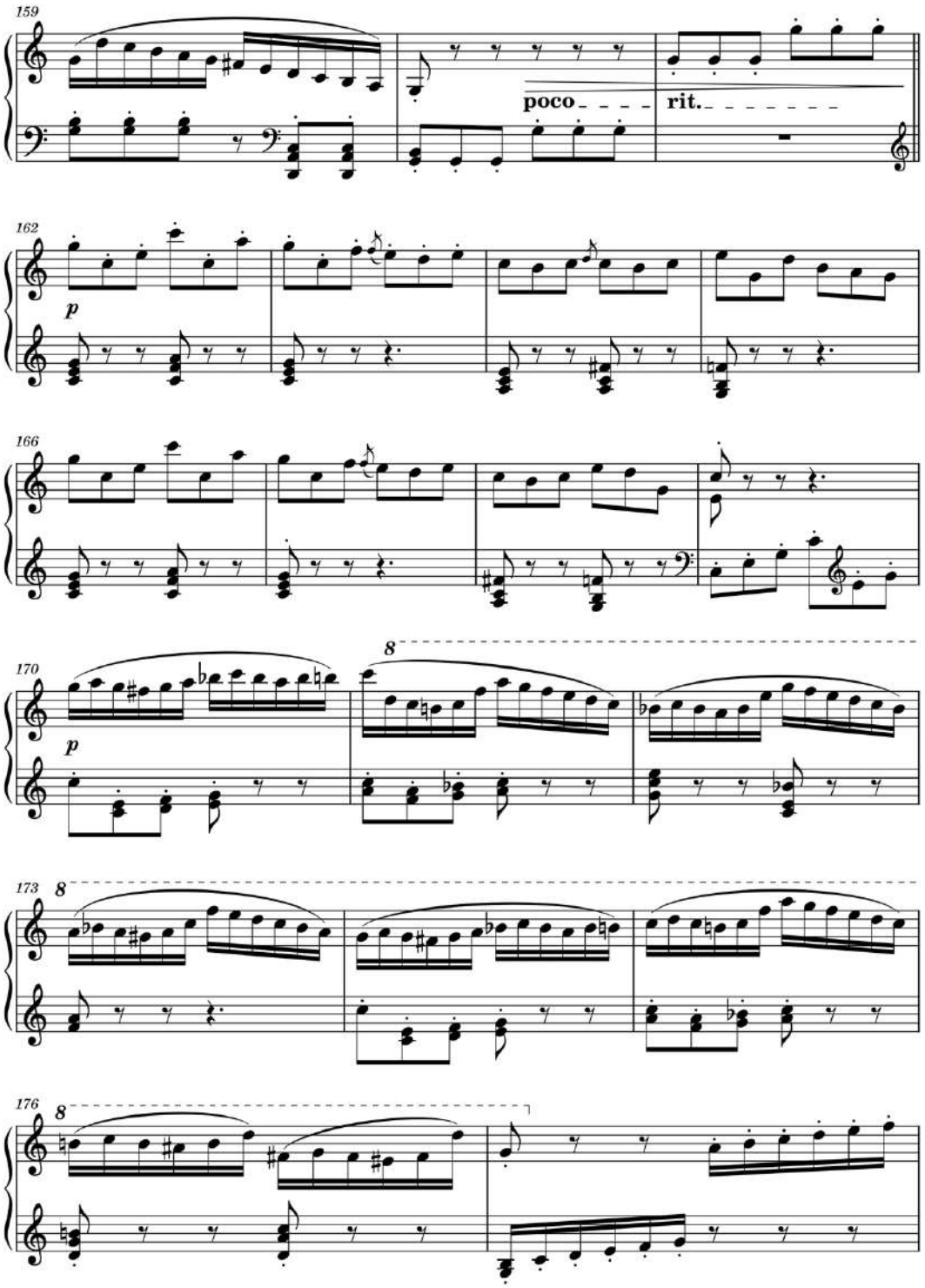
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



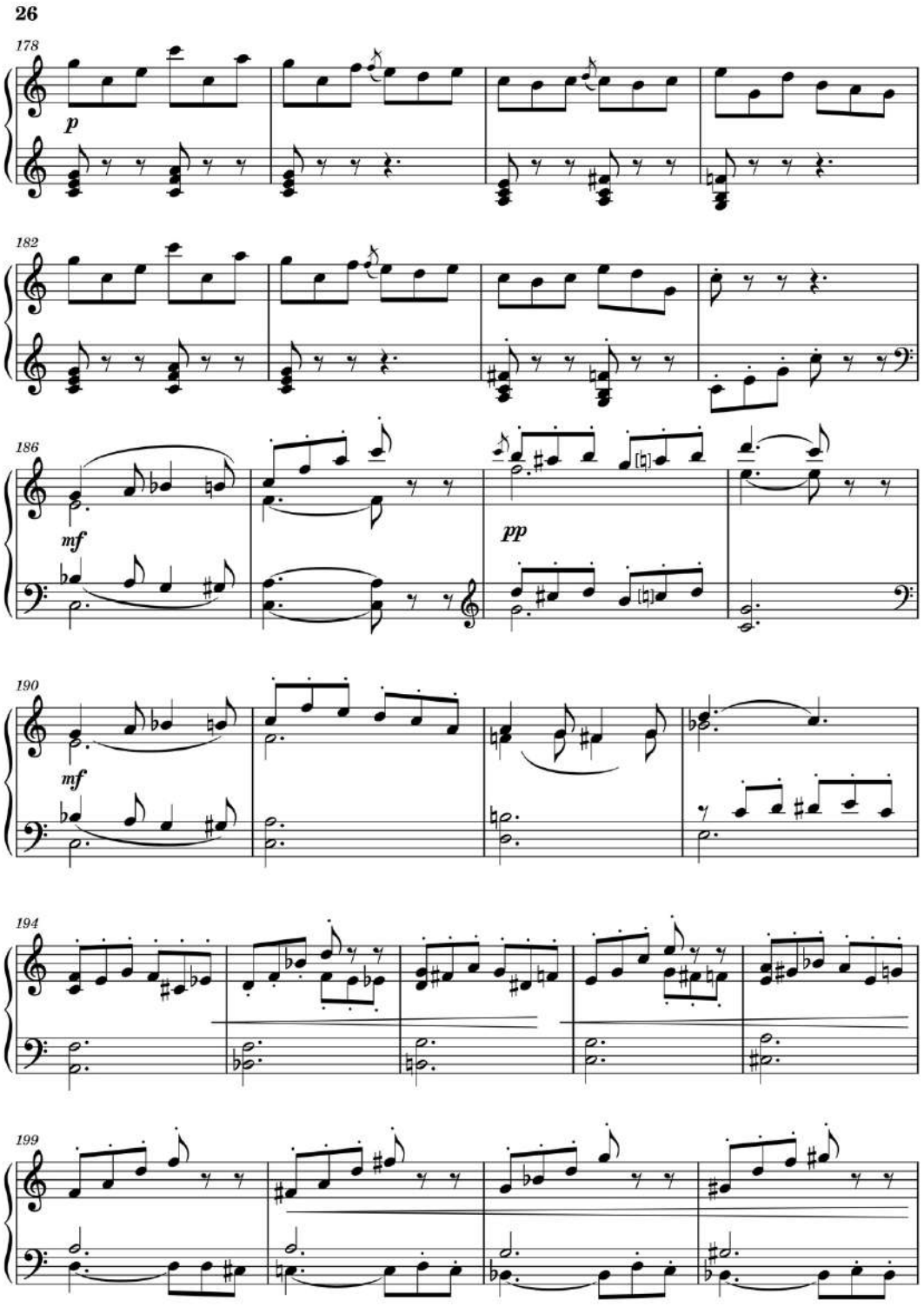
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



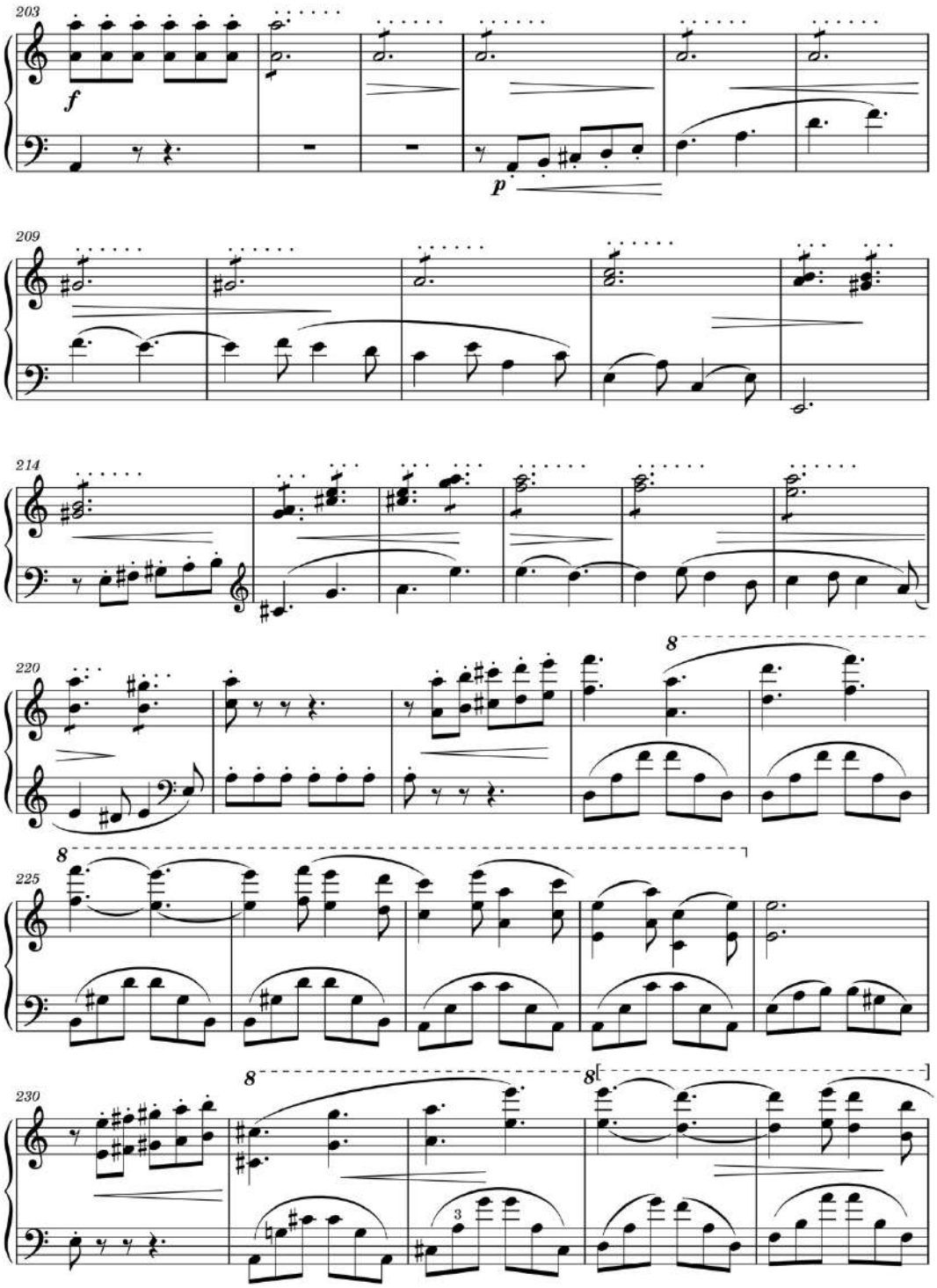
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



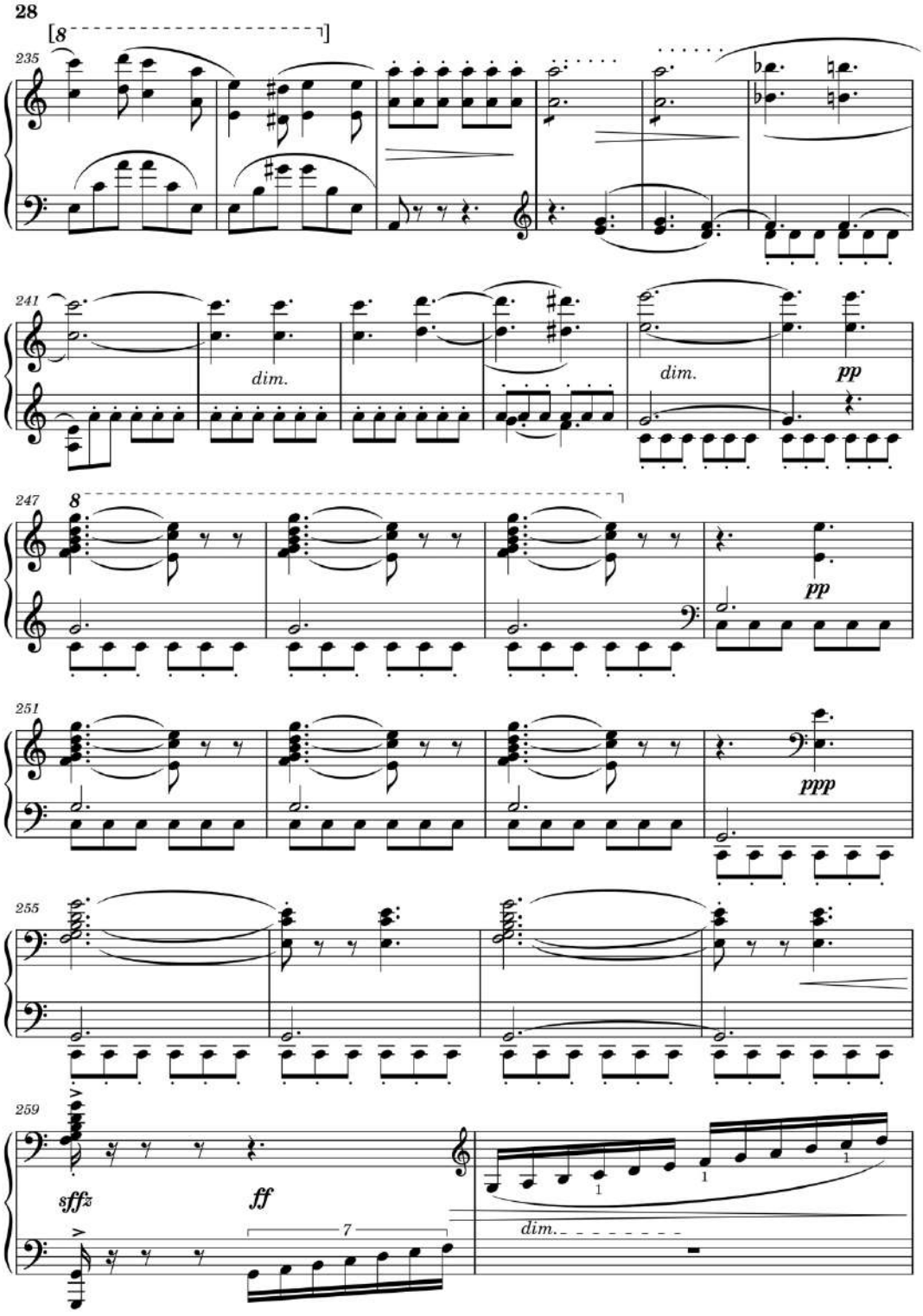
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



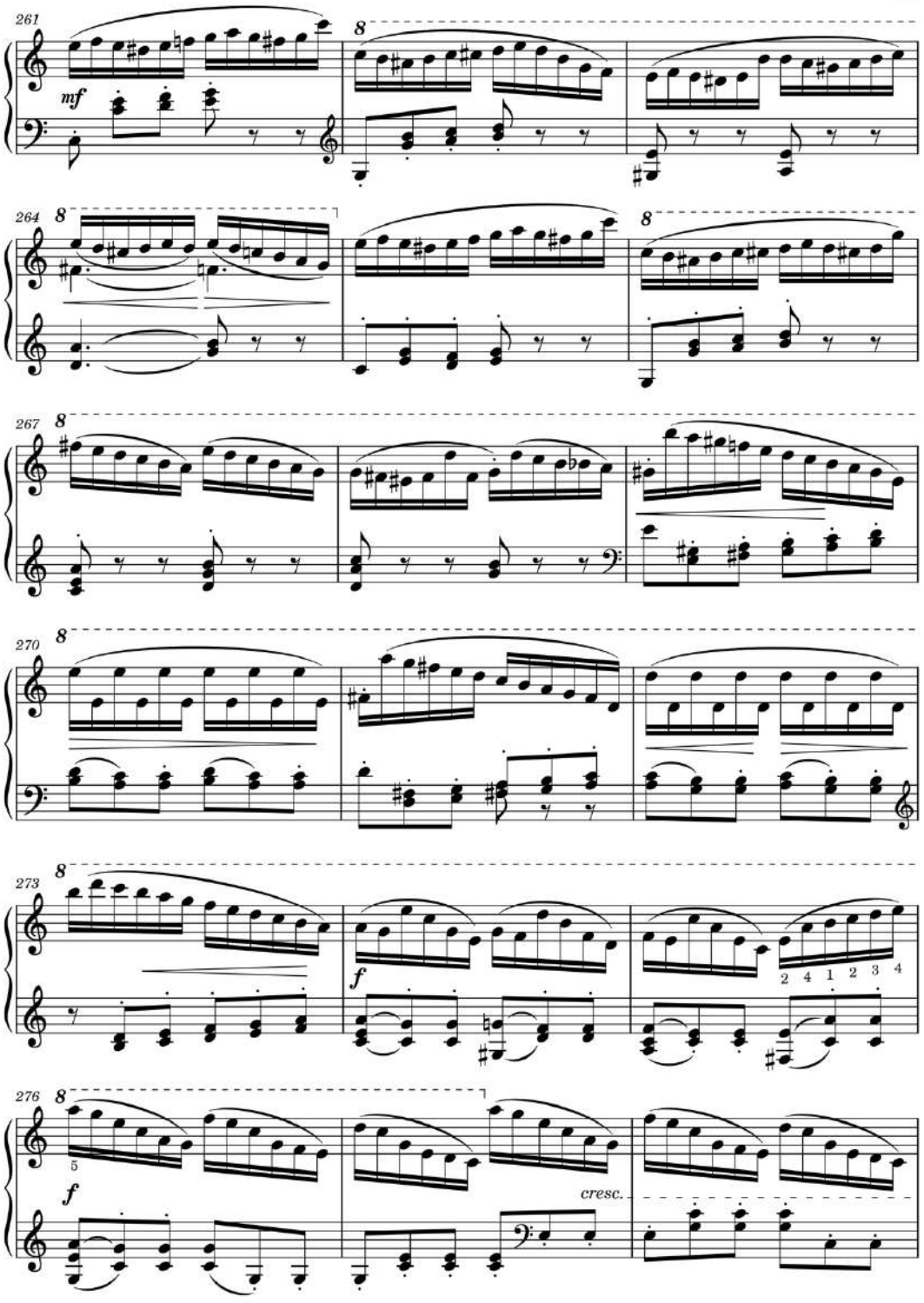
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



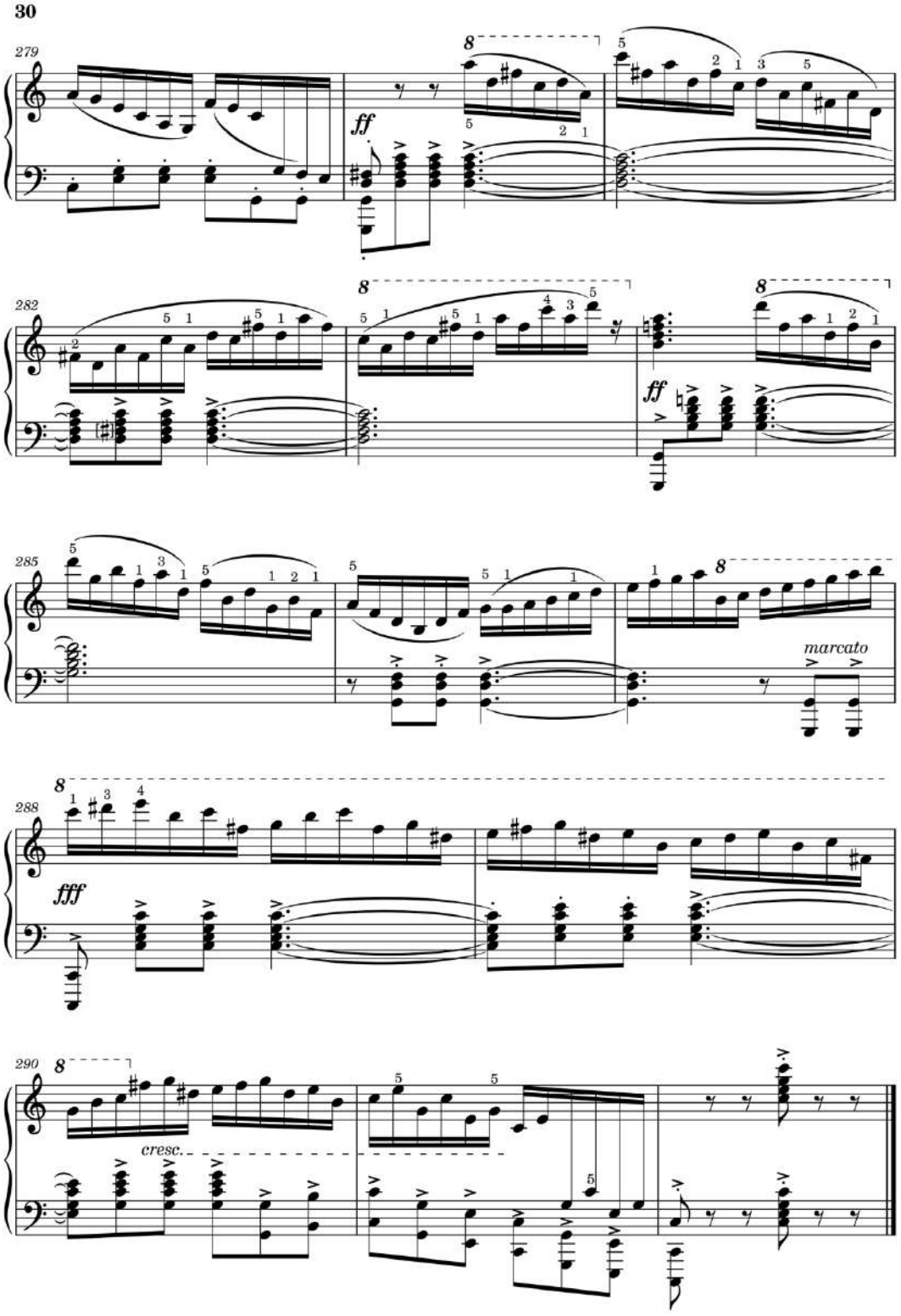
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

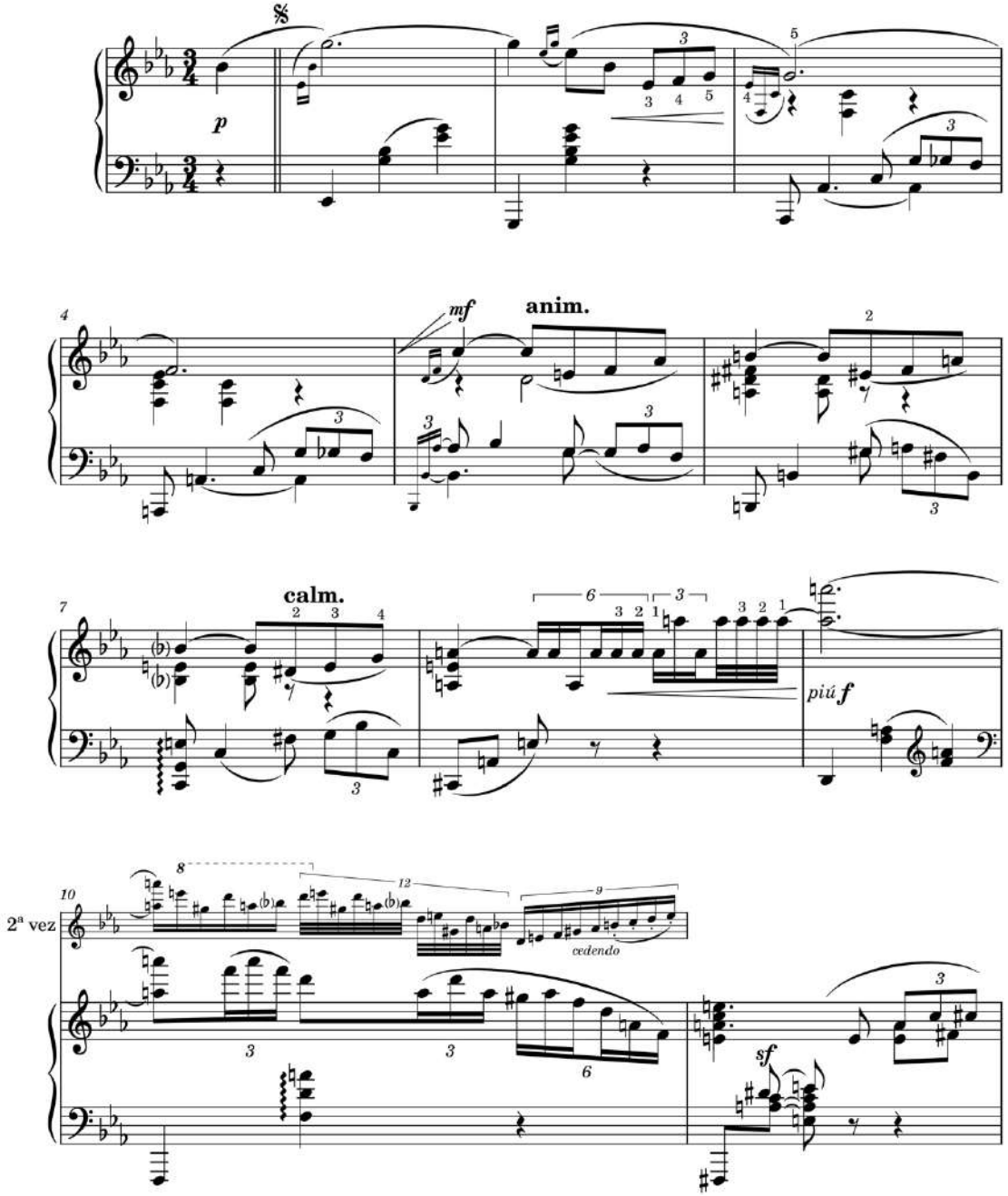


© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

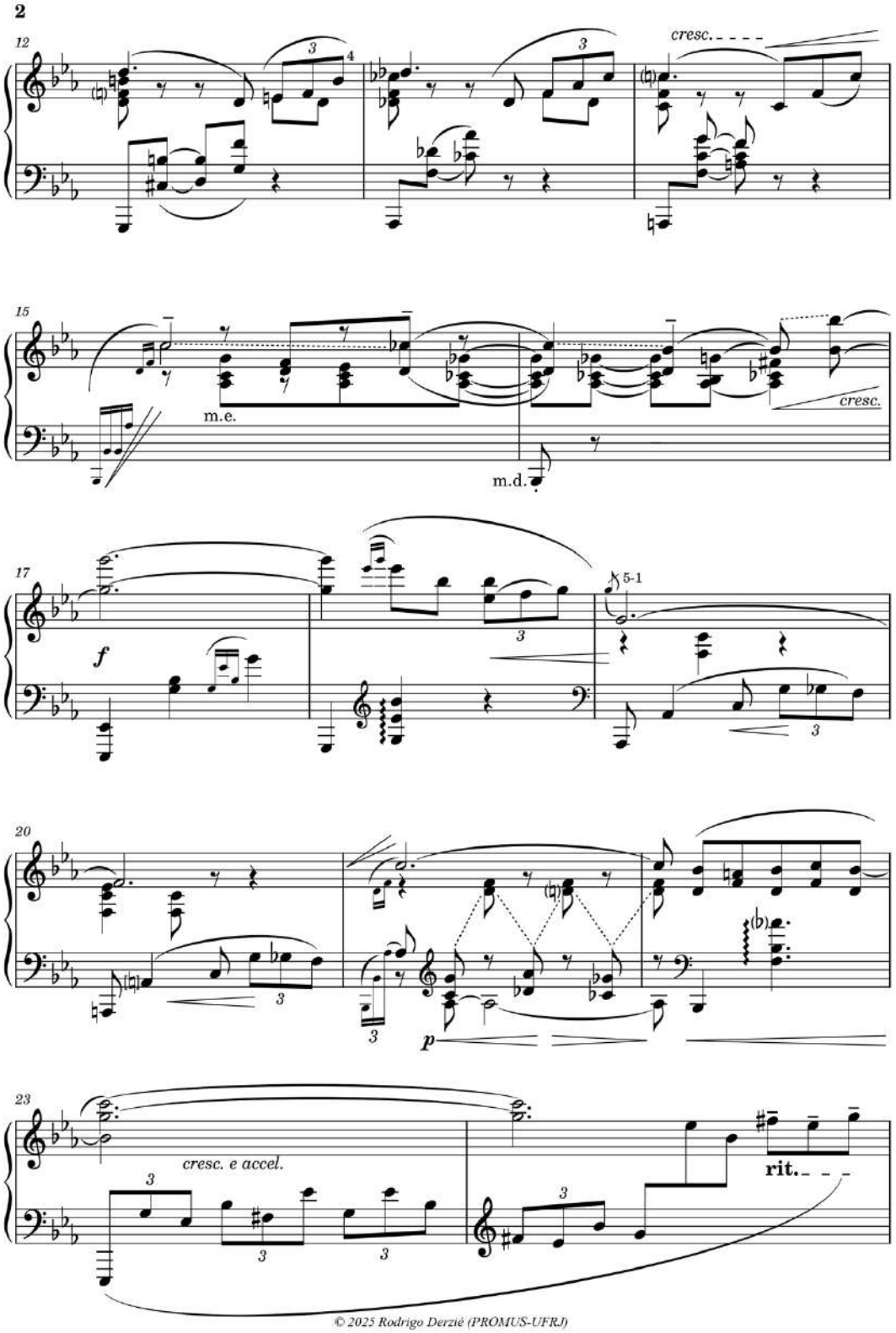
Valsas Poéticas Nº1

(1928)

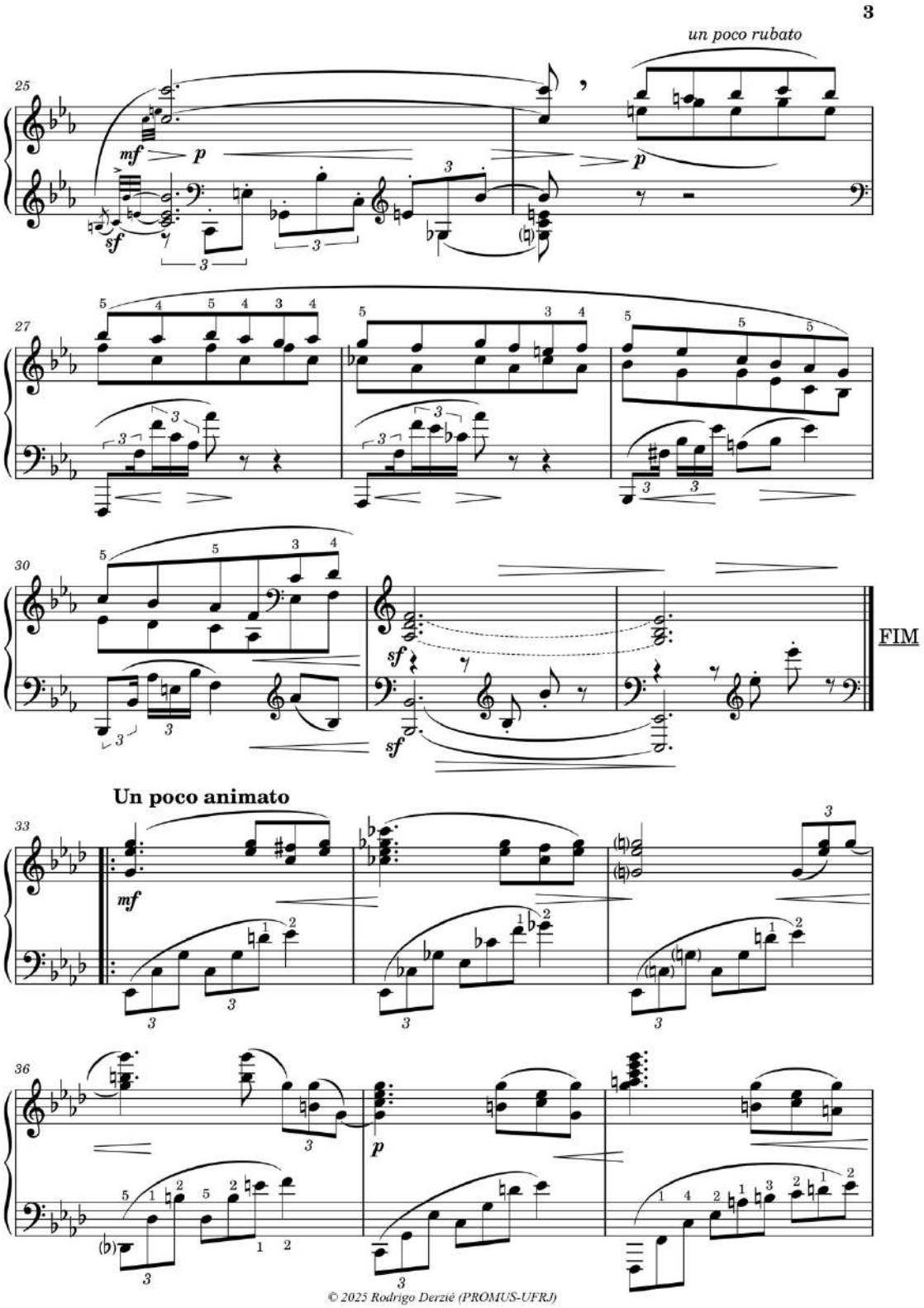
Octavio Maul (1901-1974)



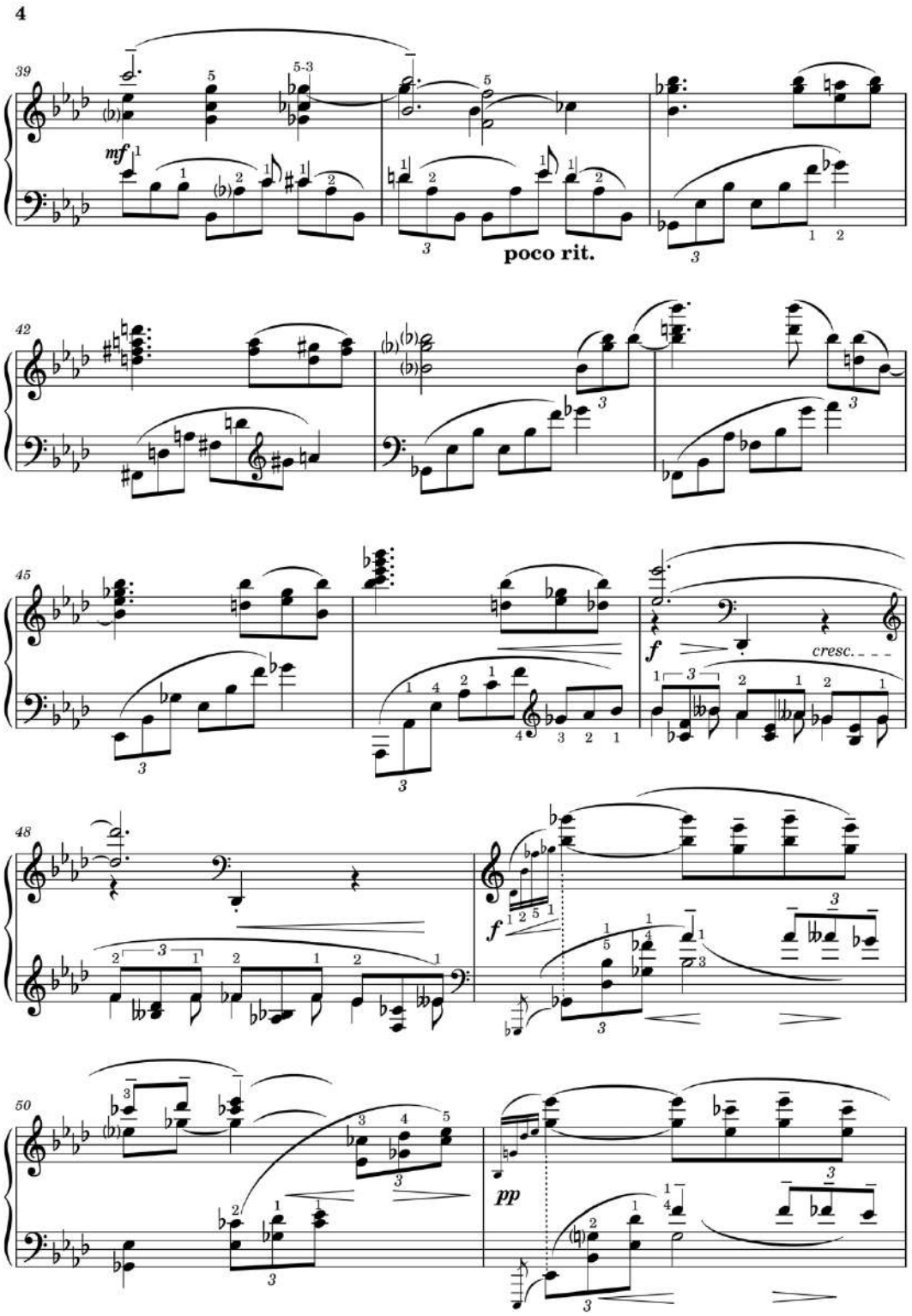
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



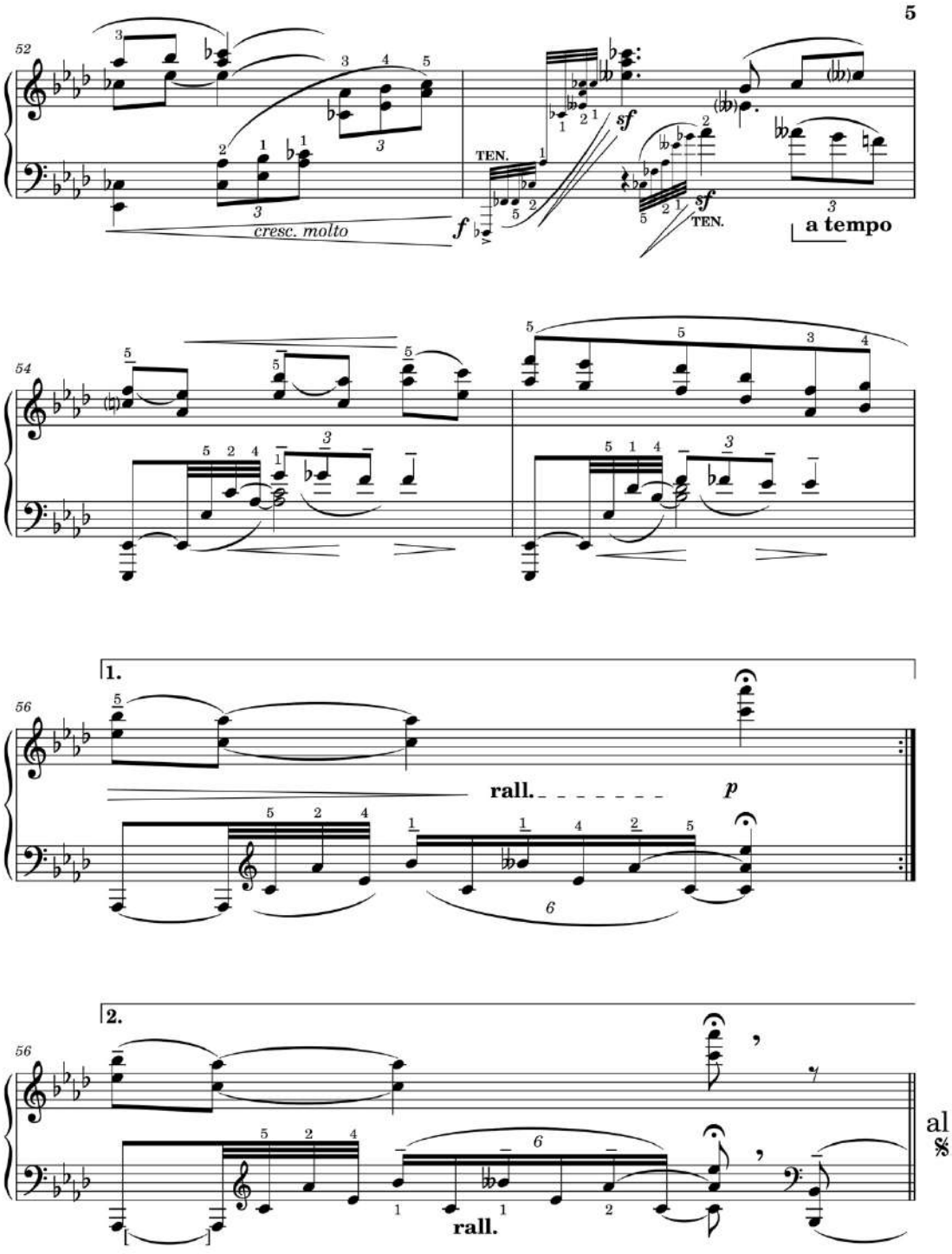
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



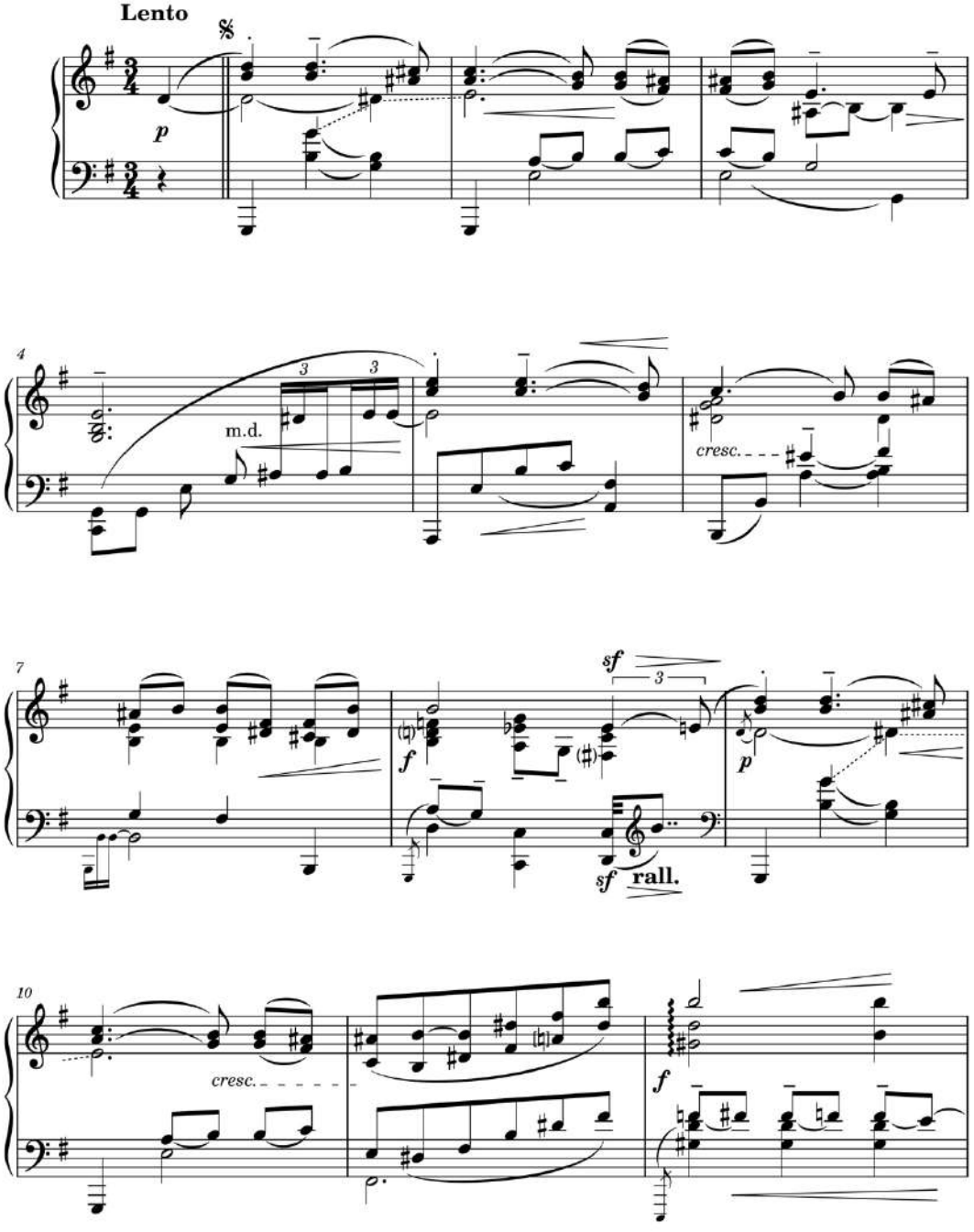
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

6

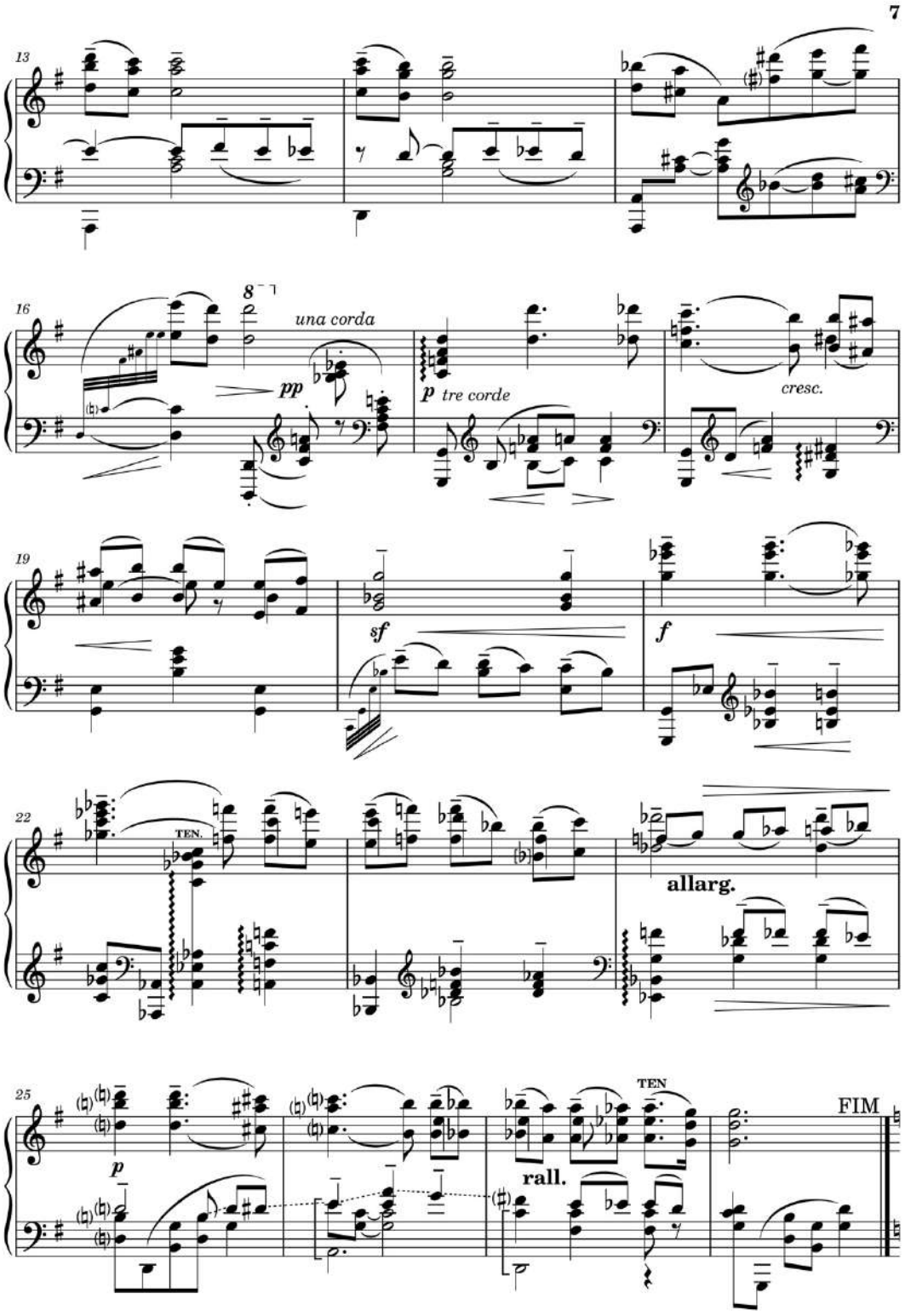
Valsas Poéticas Nº2

(1929)

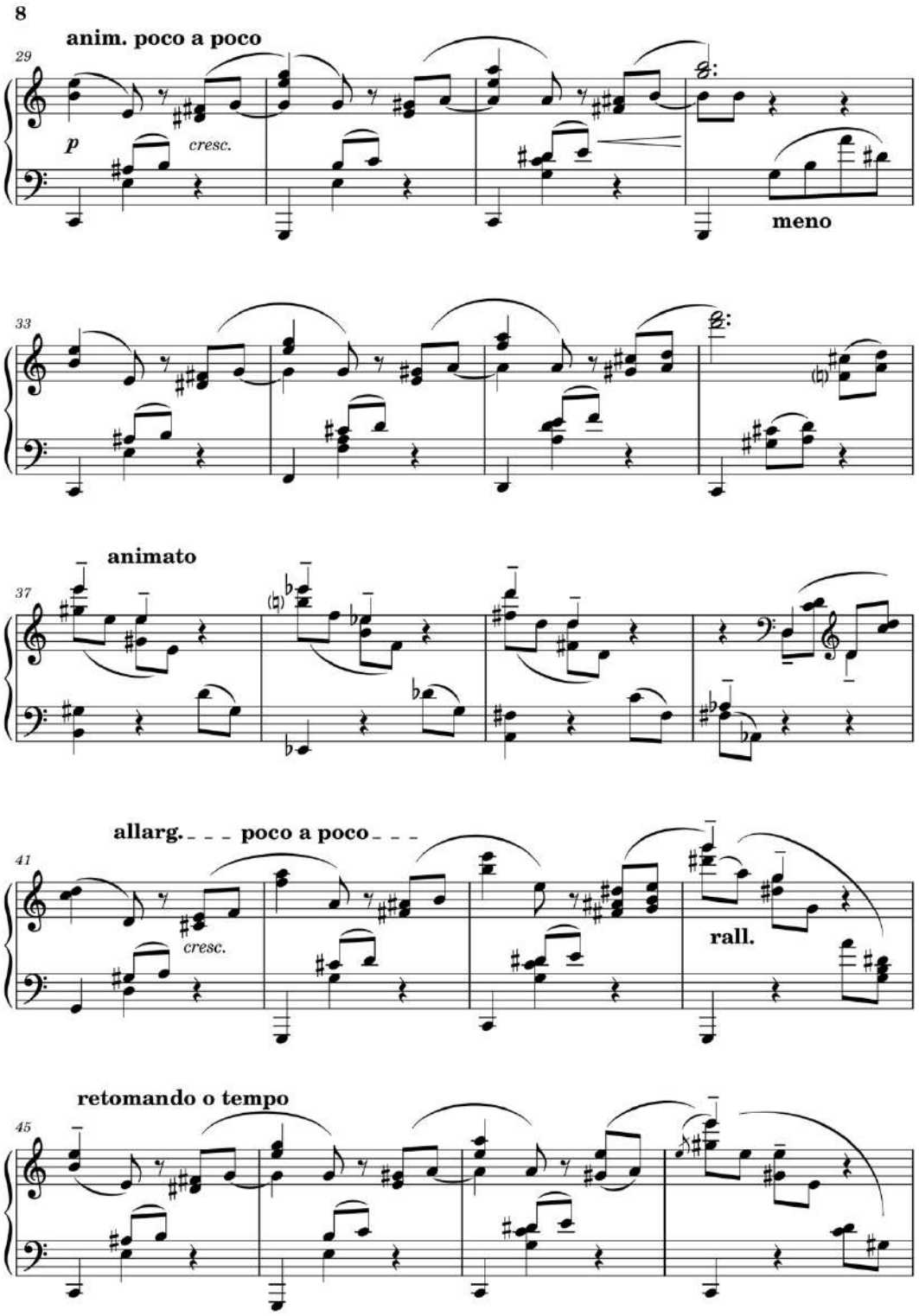
Octavio Maul (1901-1974)



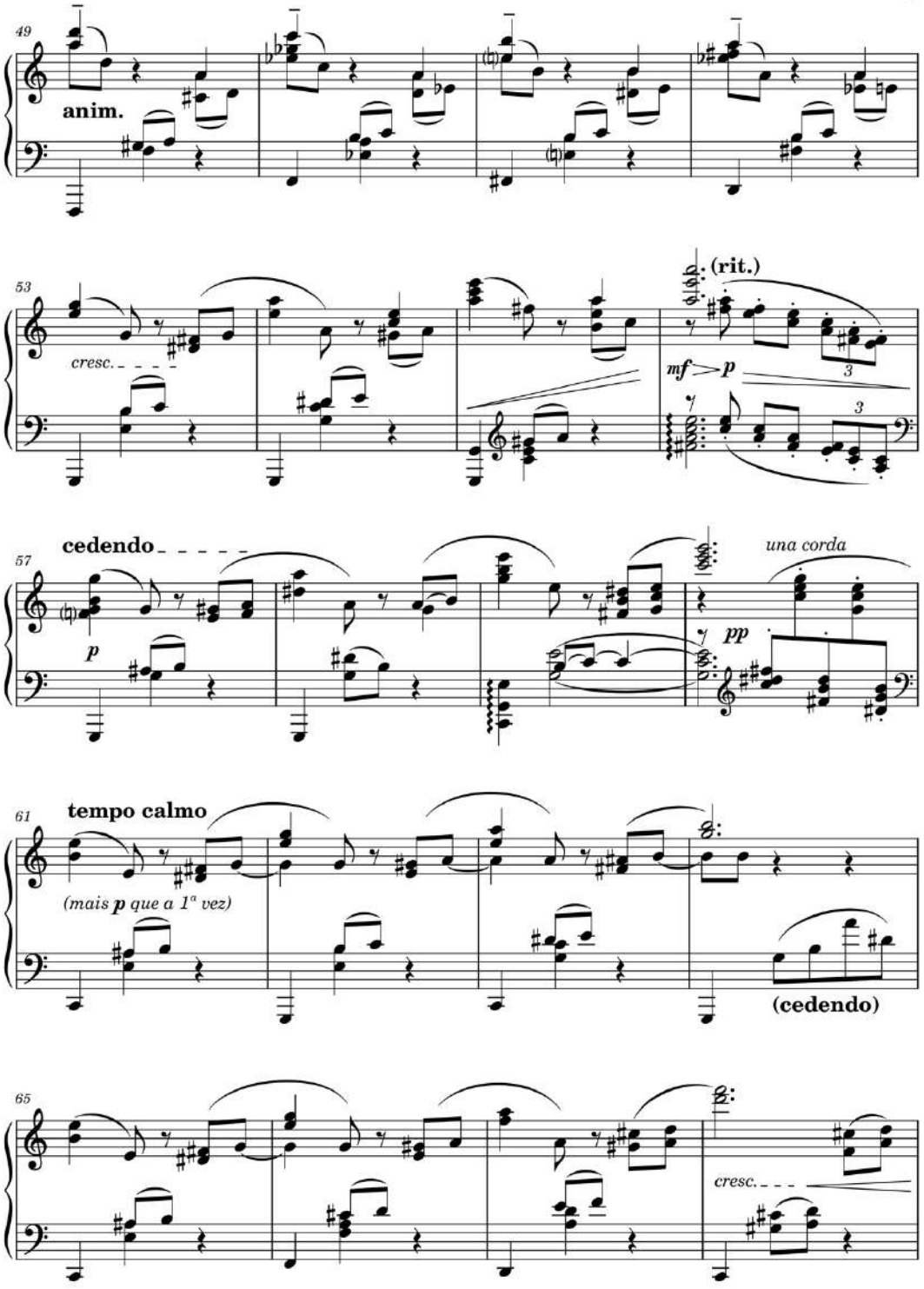
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



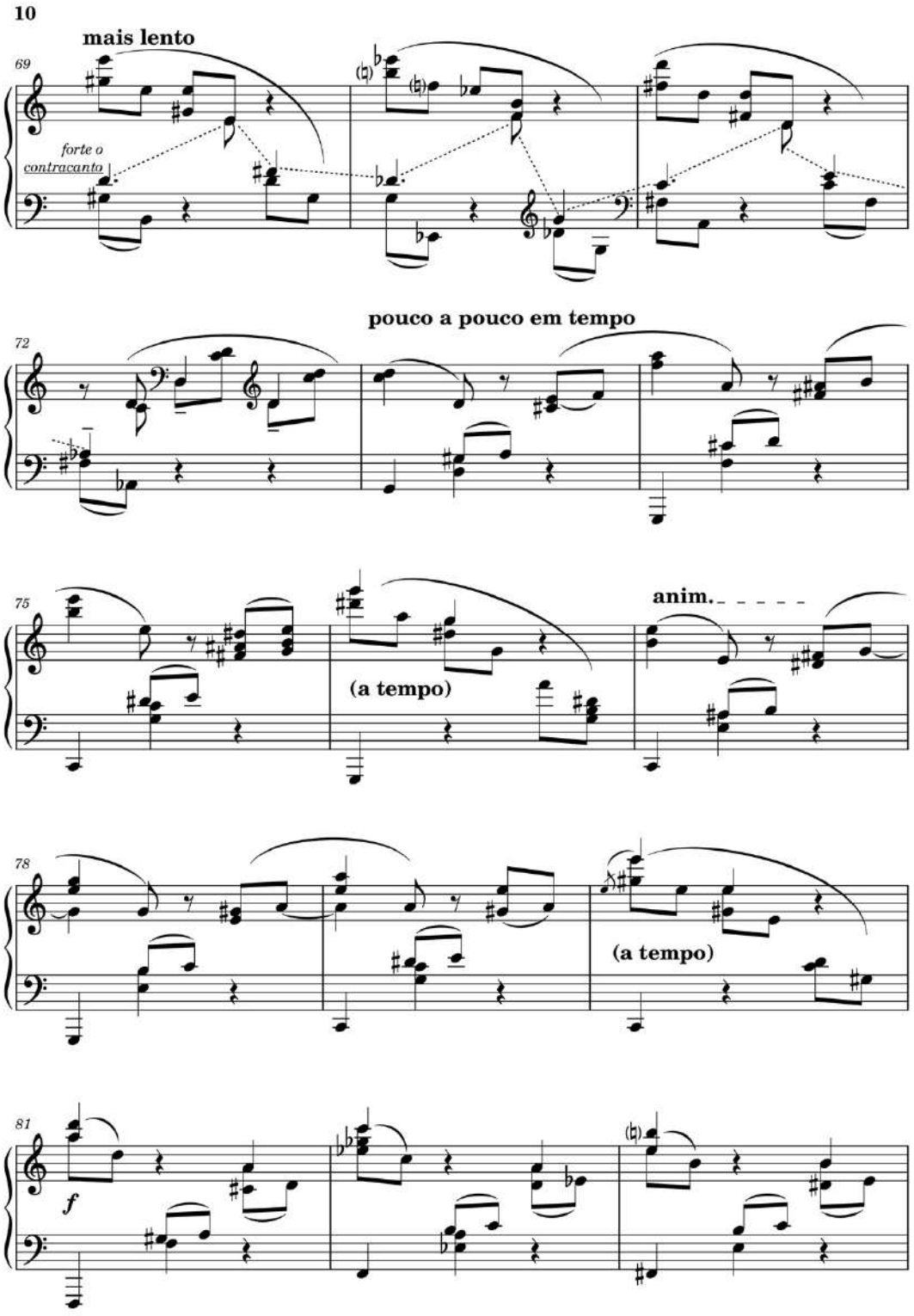
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



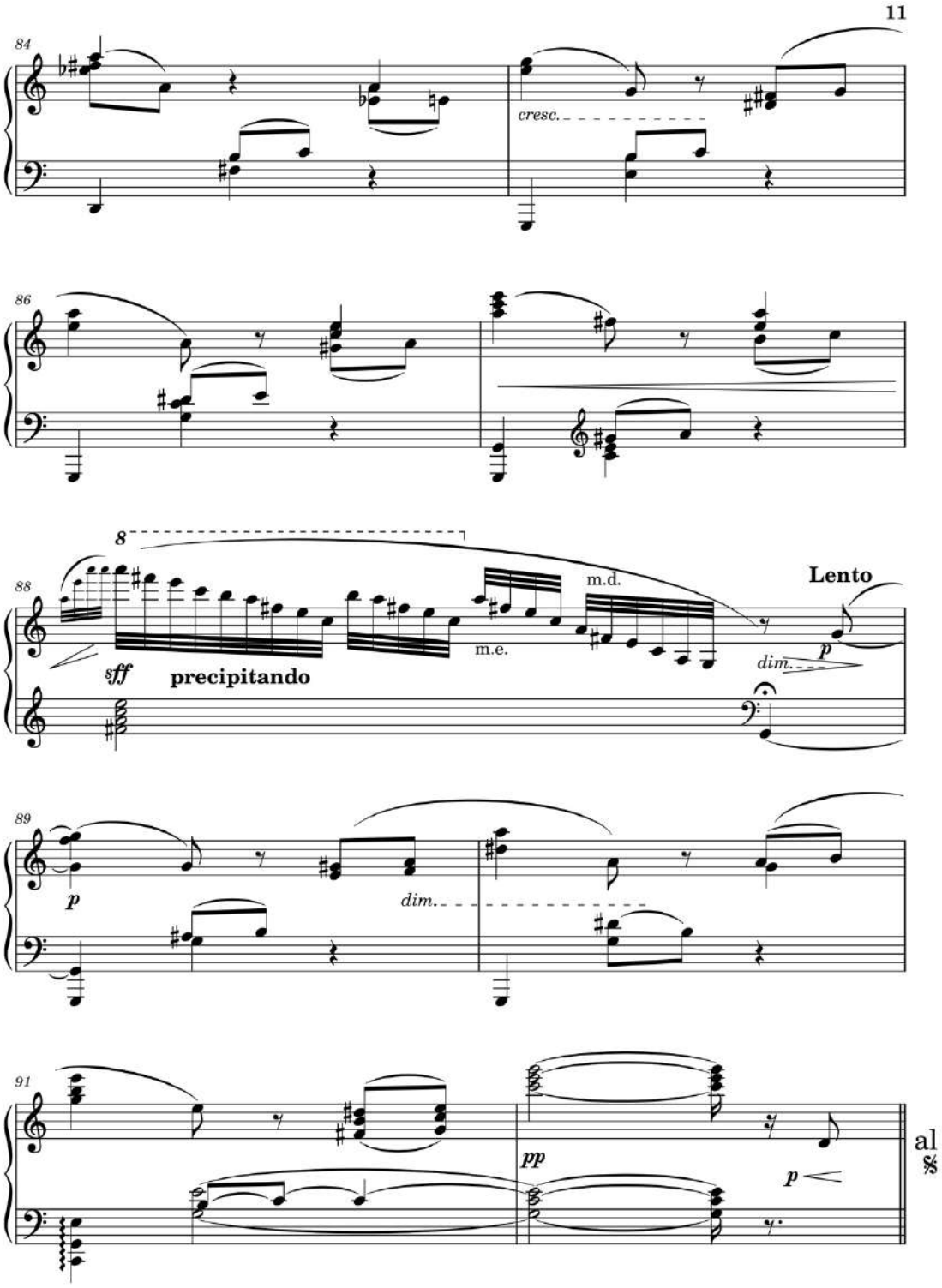
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

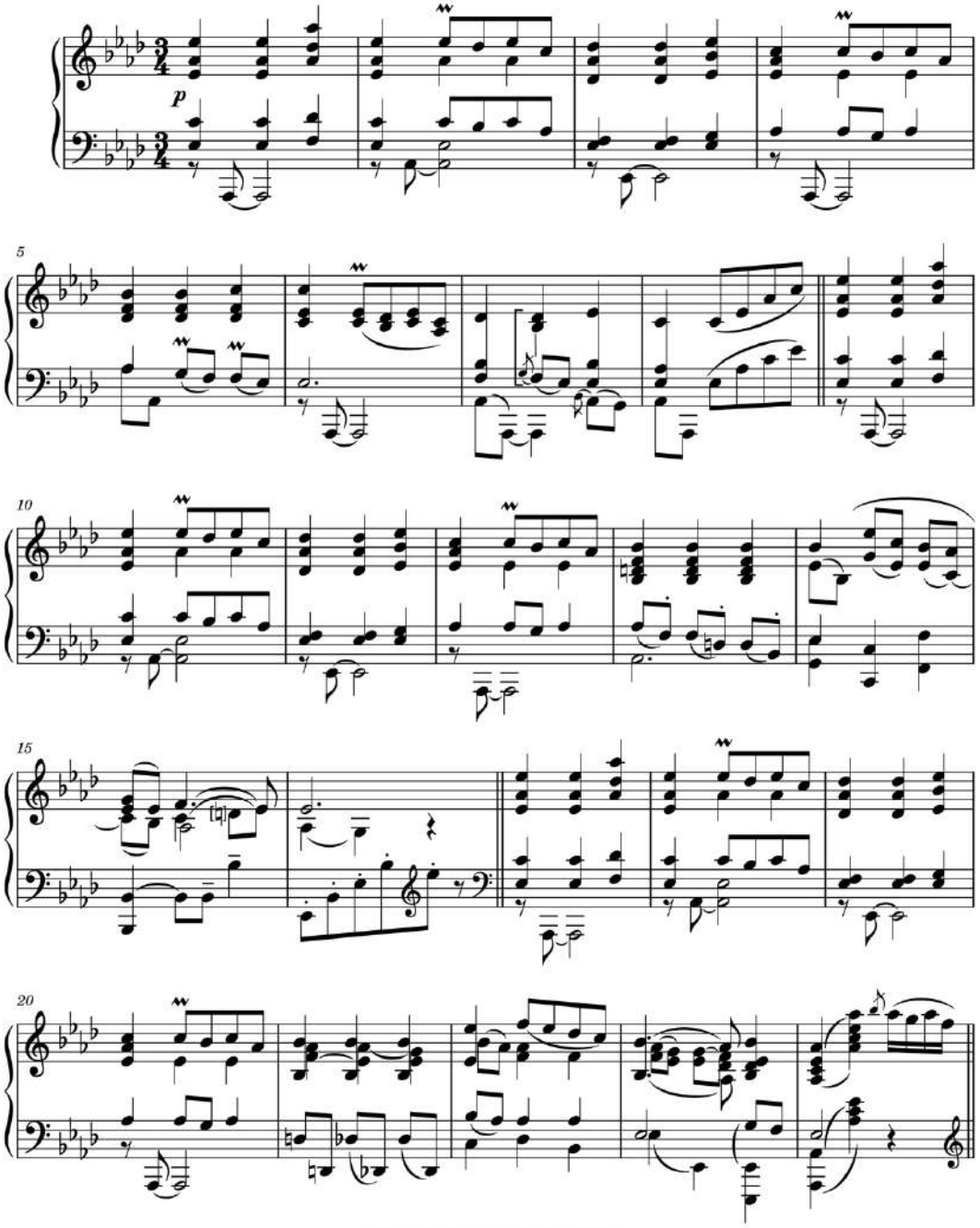


© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

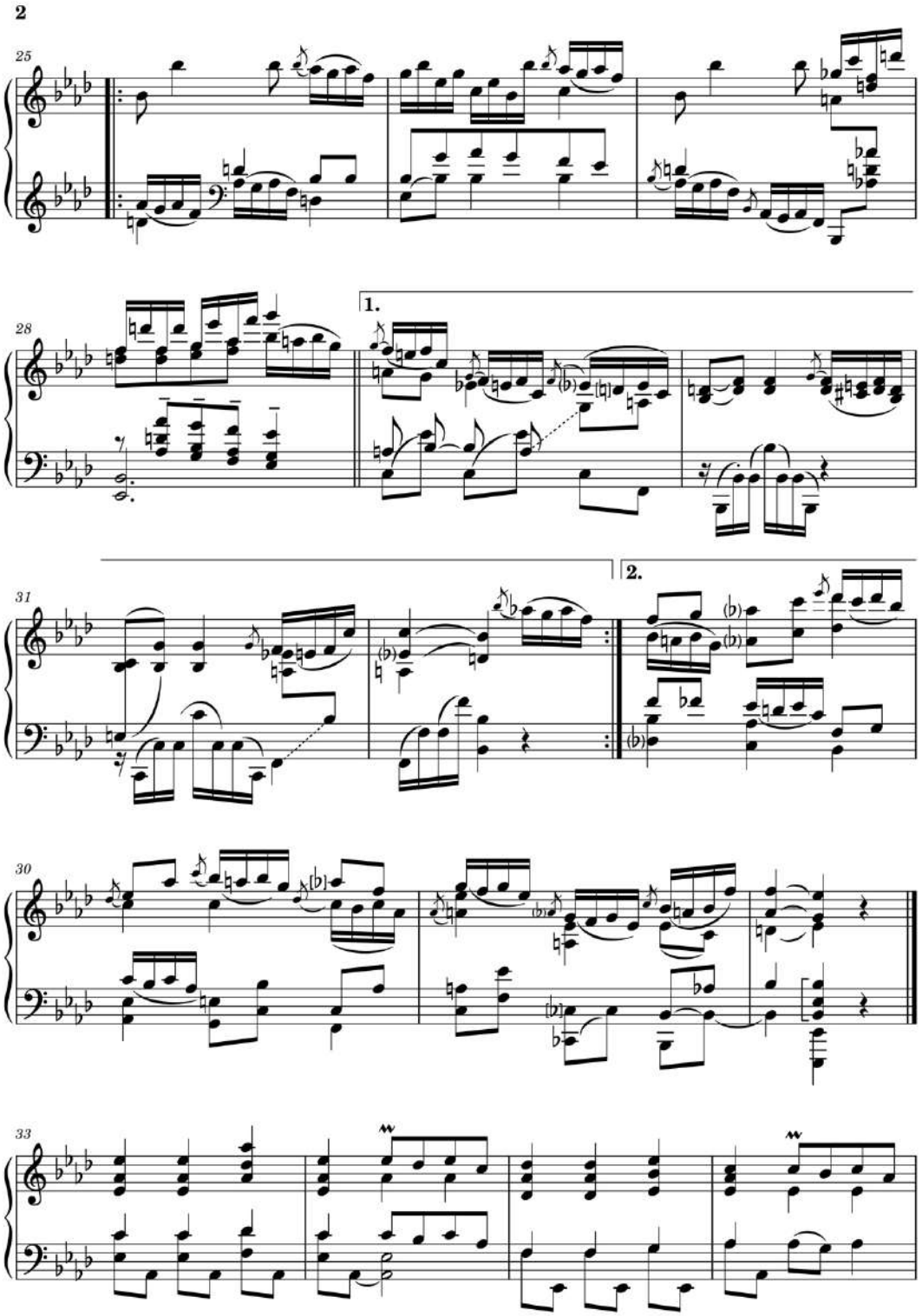
Minuetto

(1935)

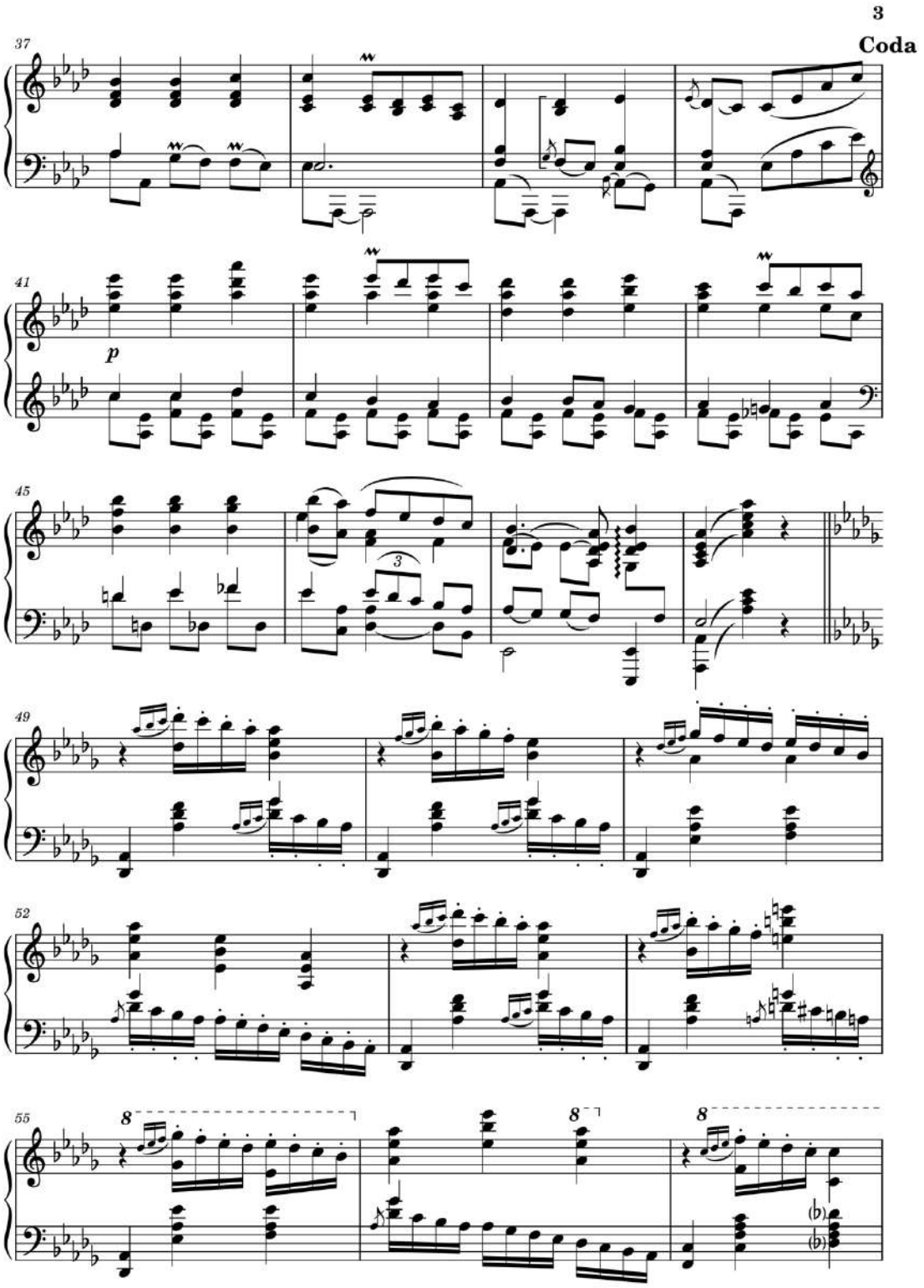
Octavio Maul (1901-1974)



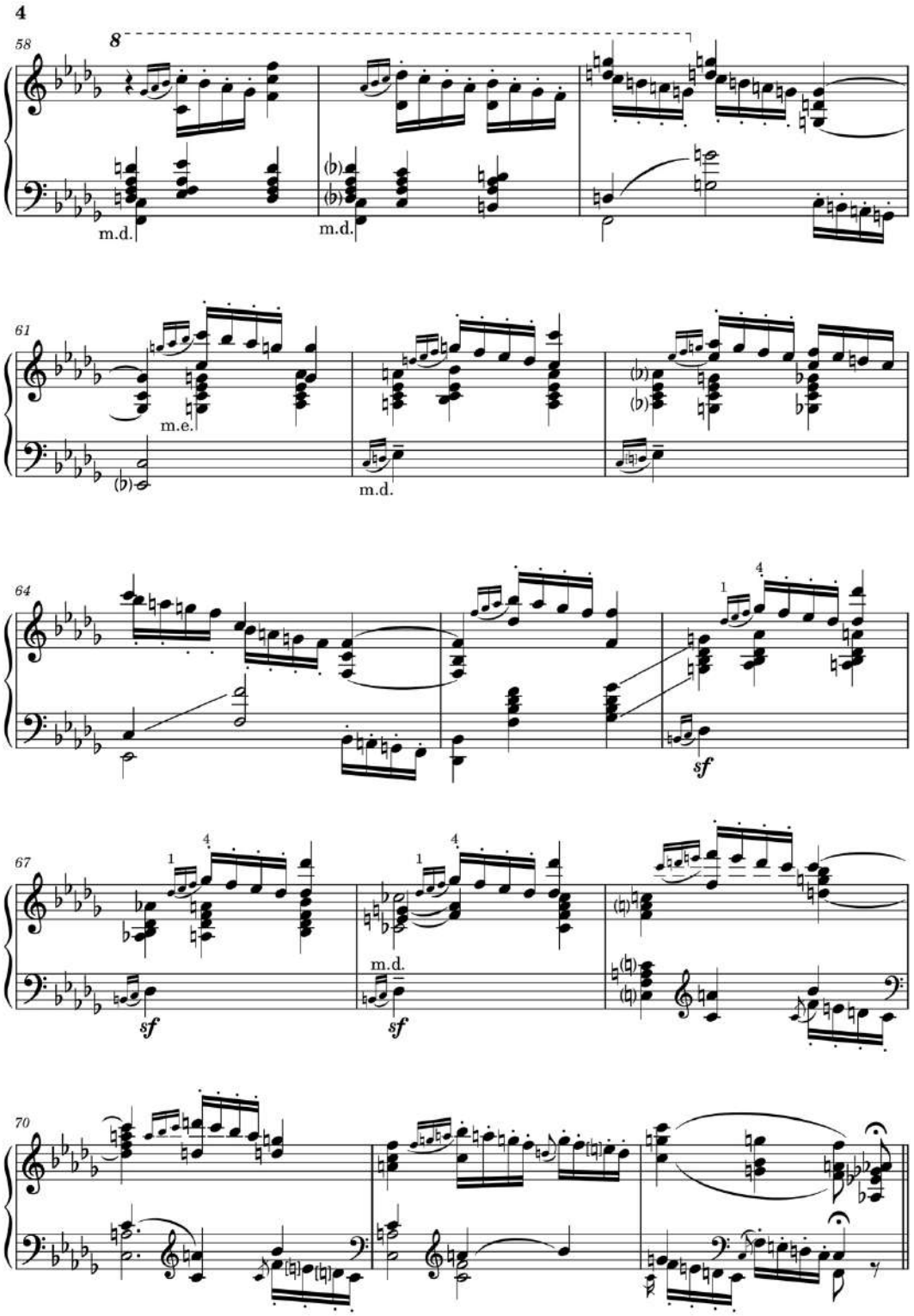
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



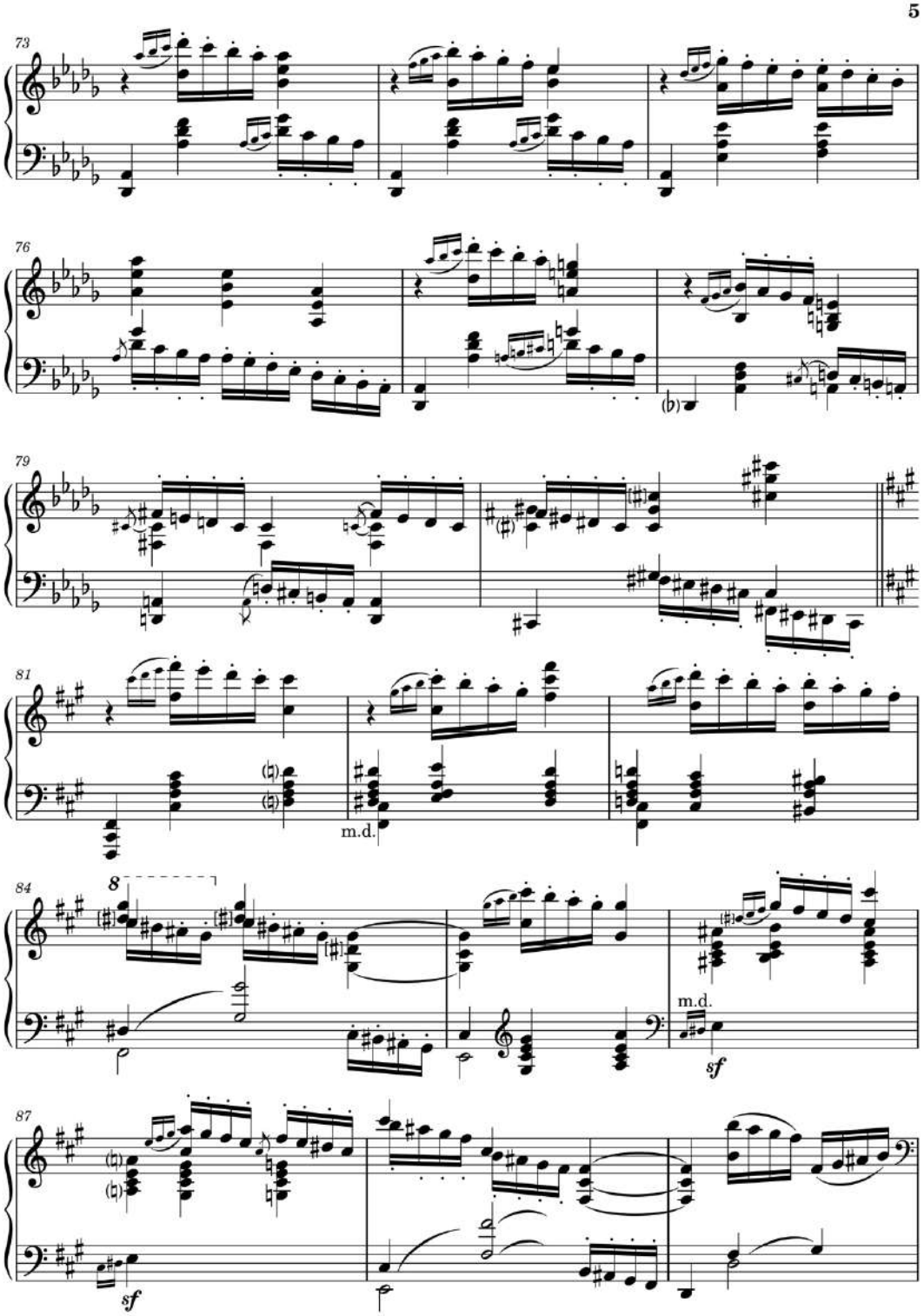
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



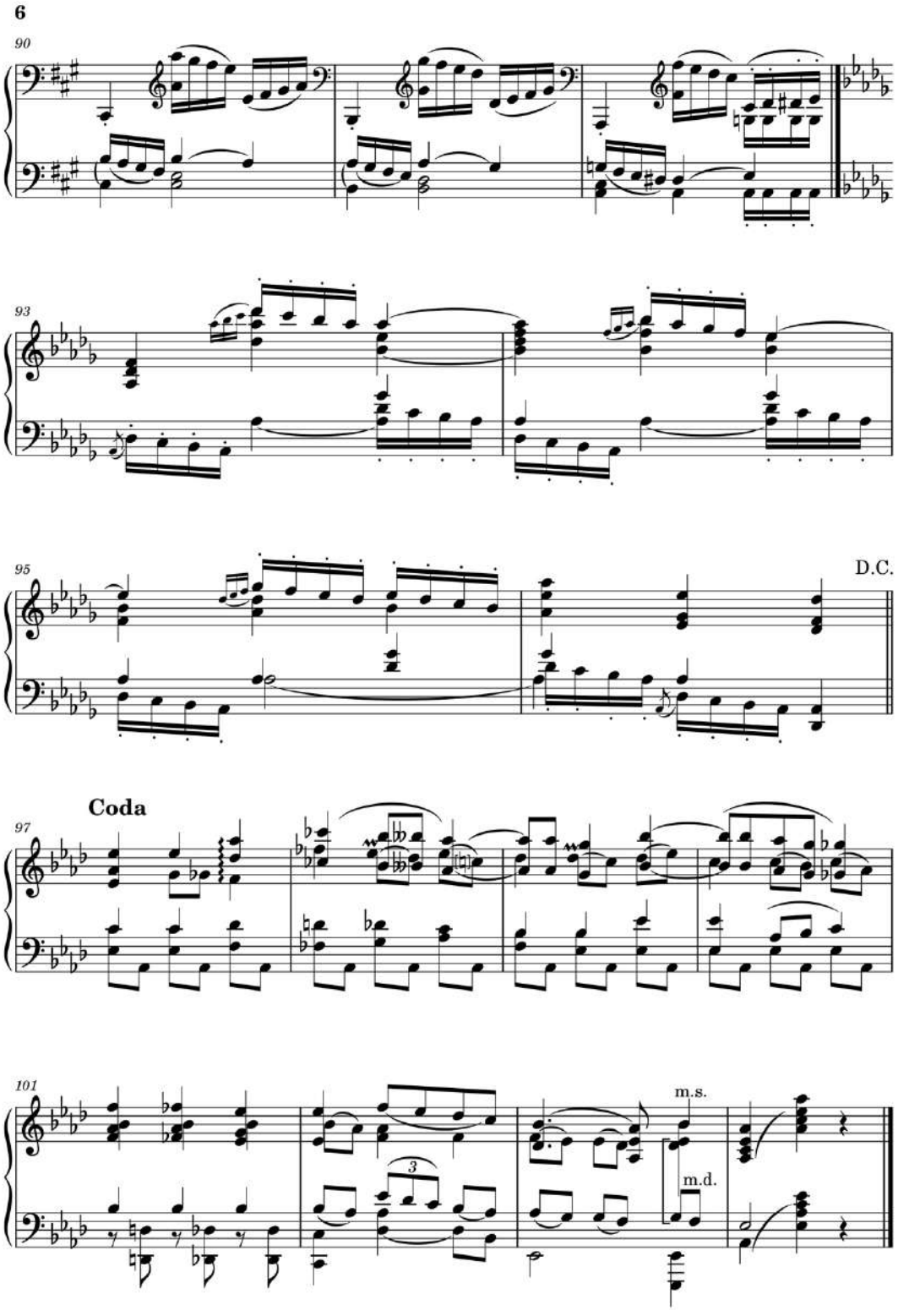
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

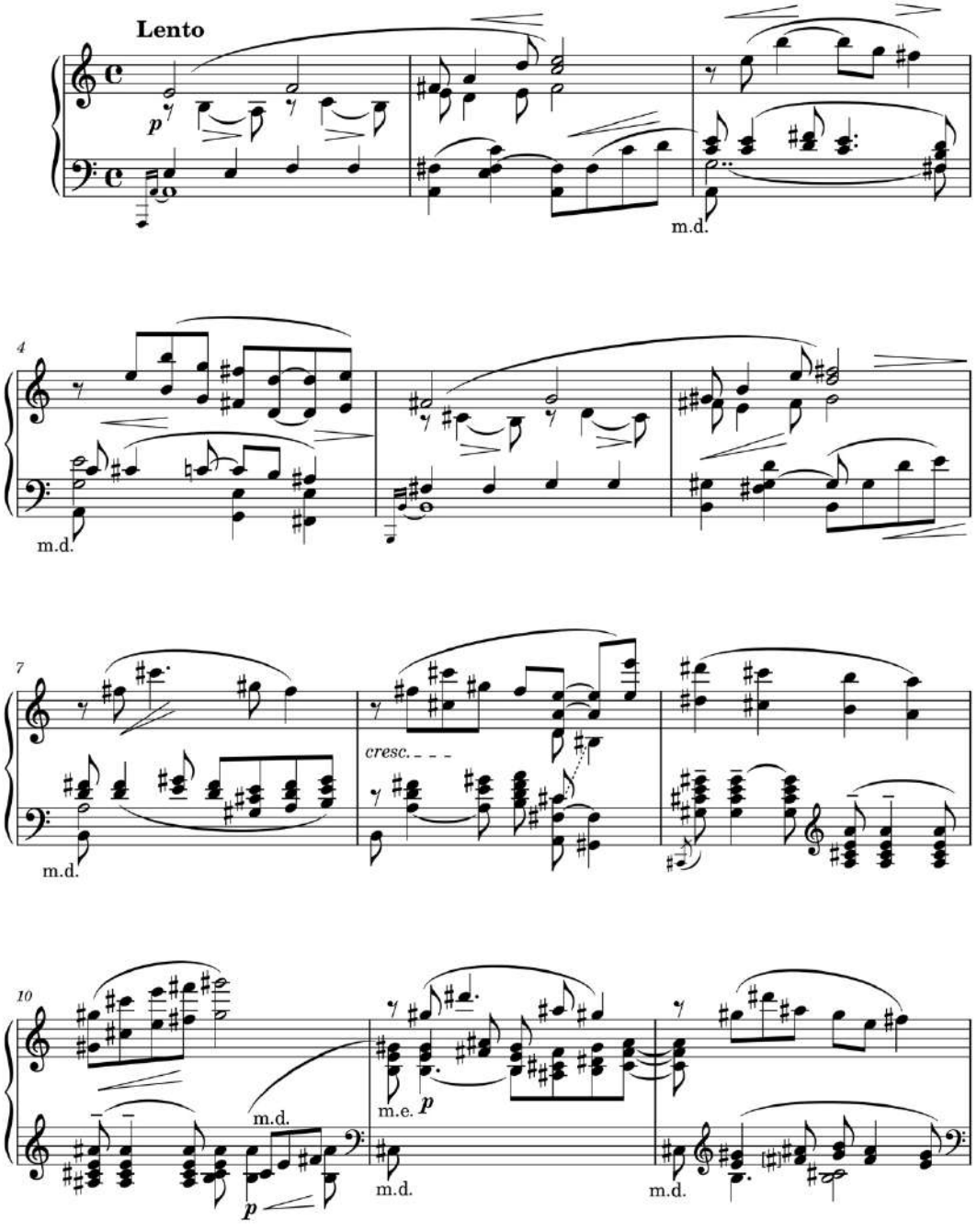


© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

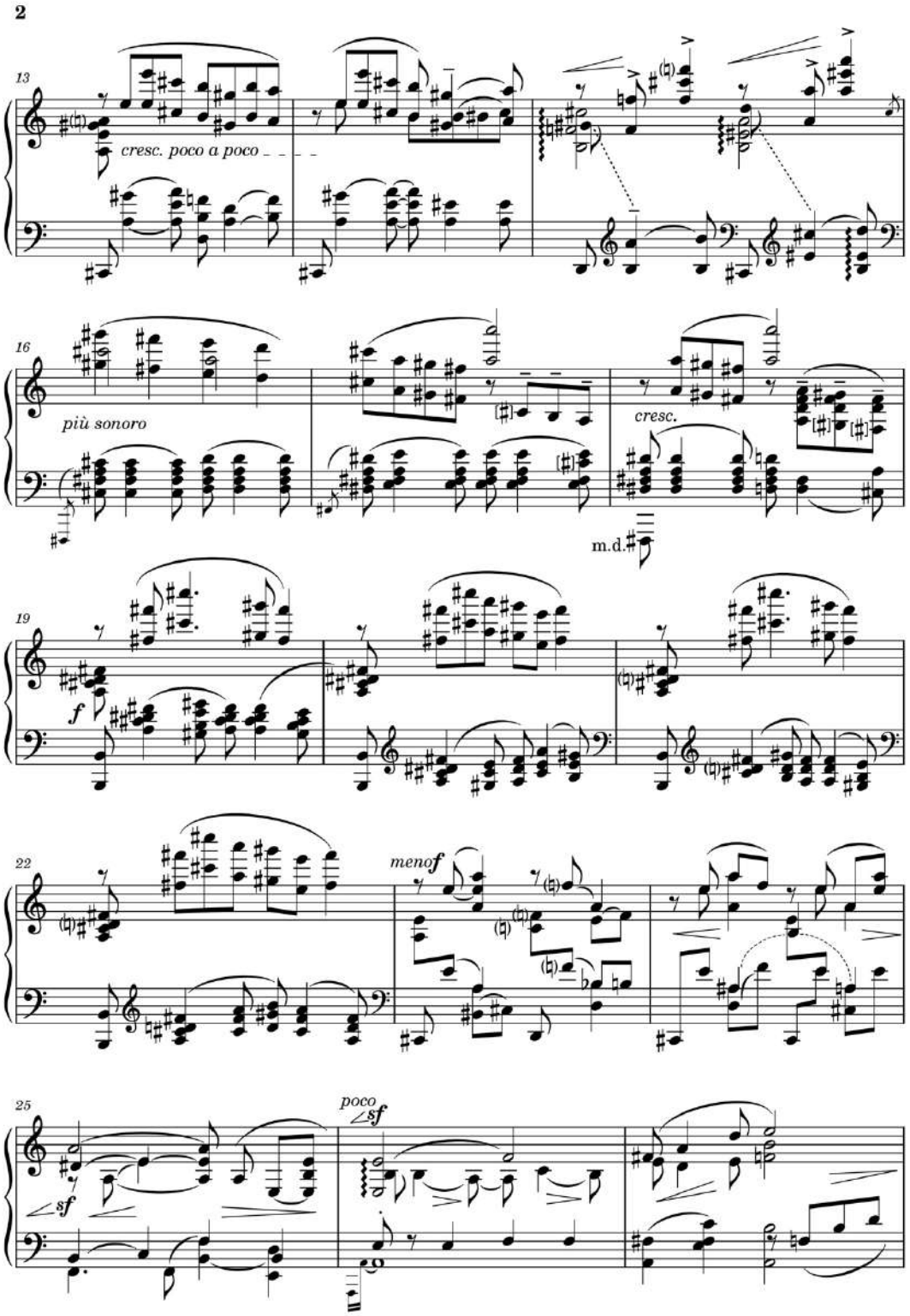
Romance

(1946)

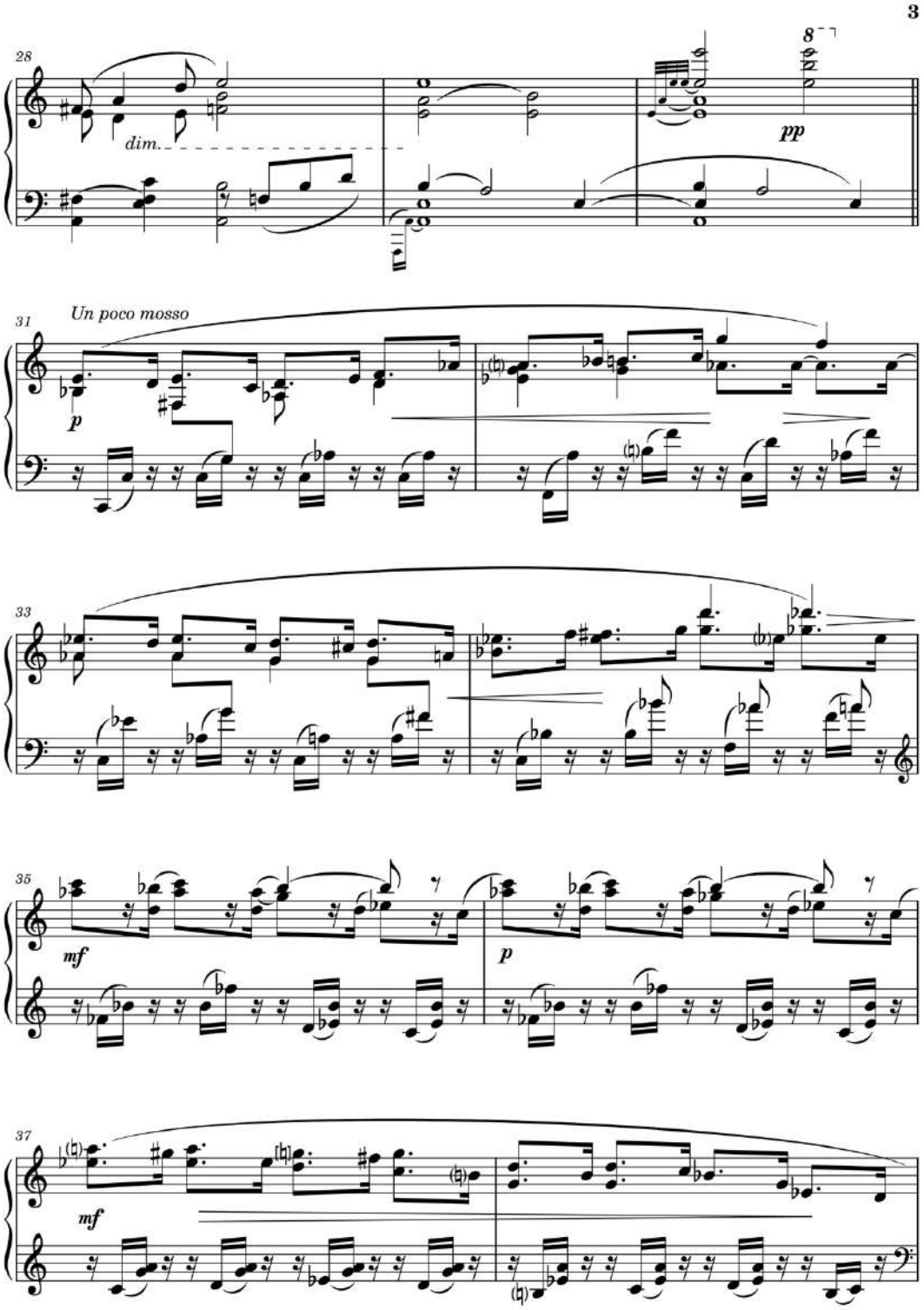
Octavio Maul (1901-1974)



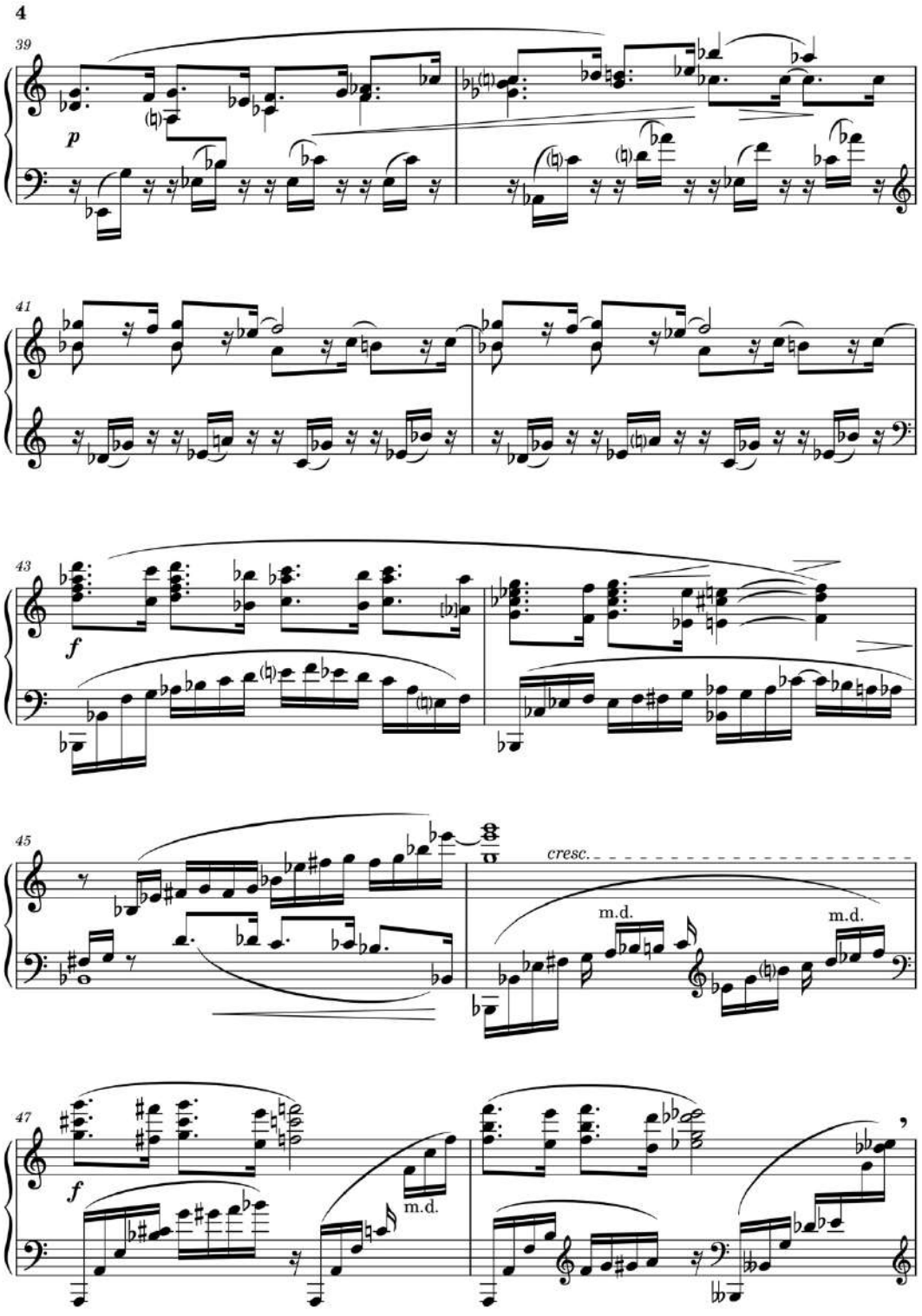
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



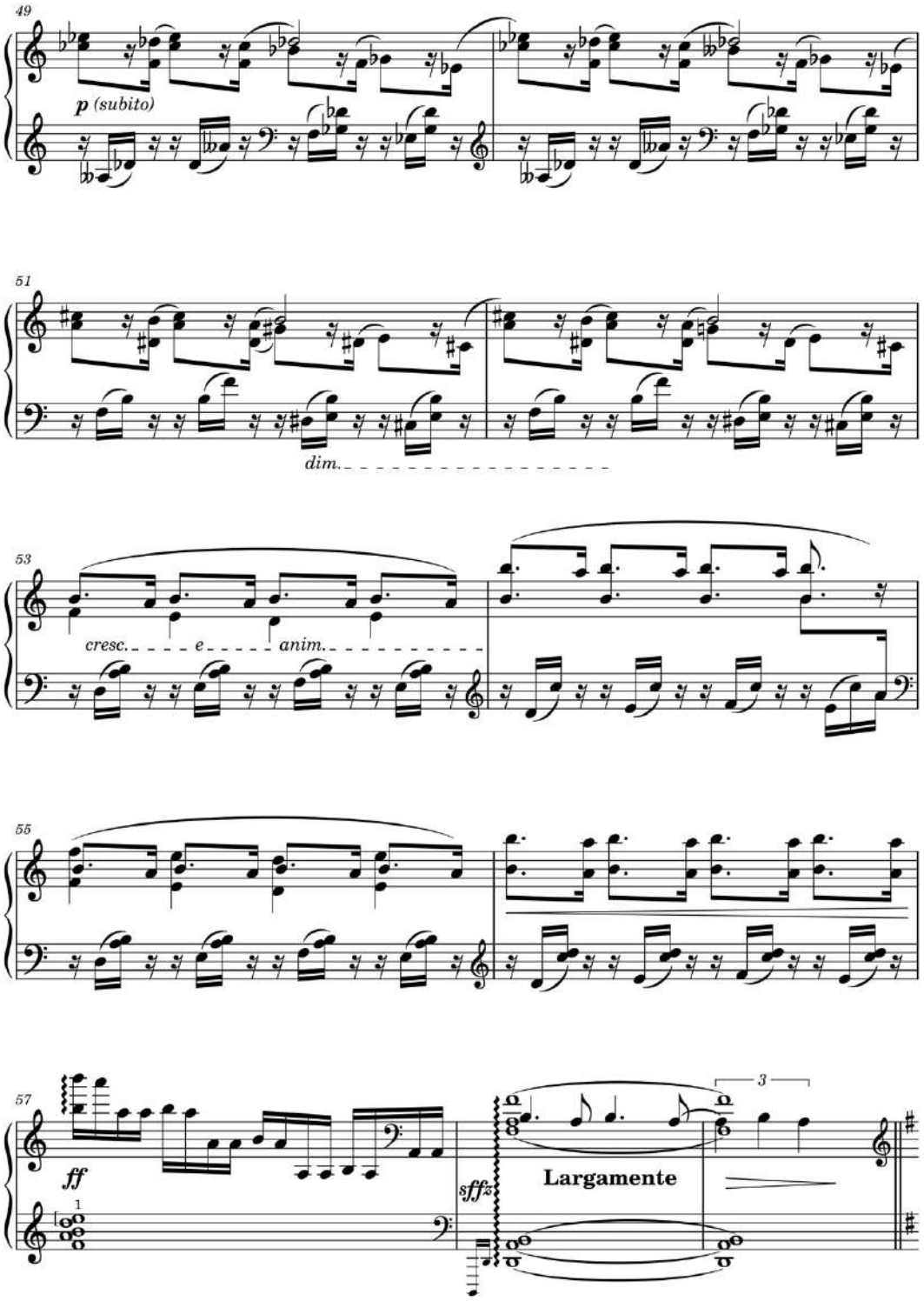
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



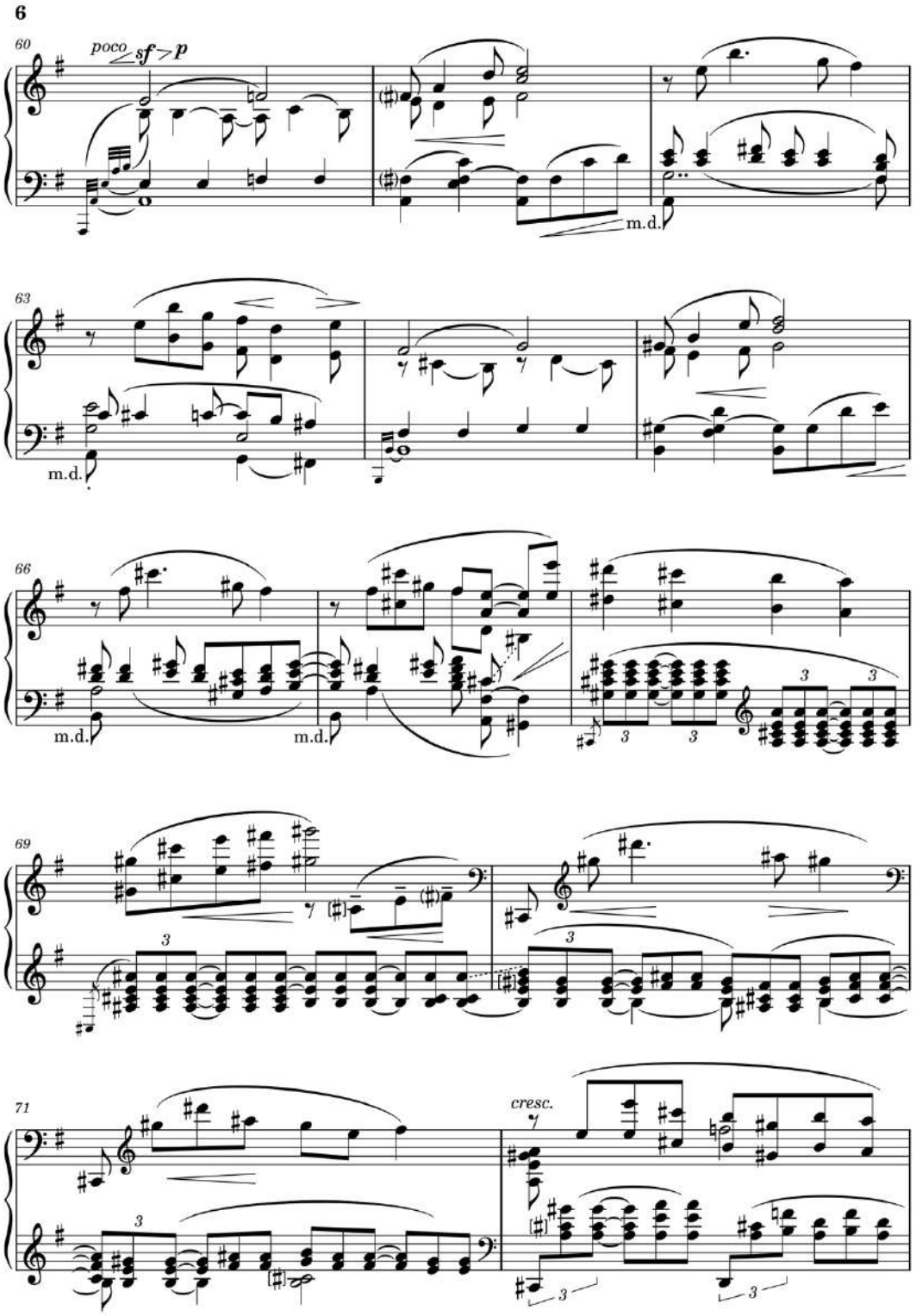
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



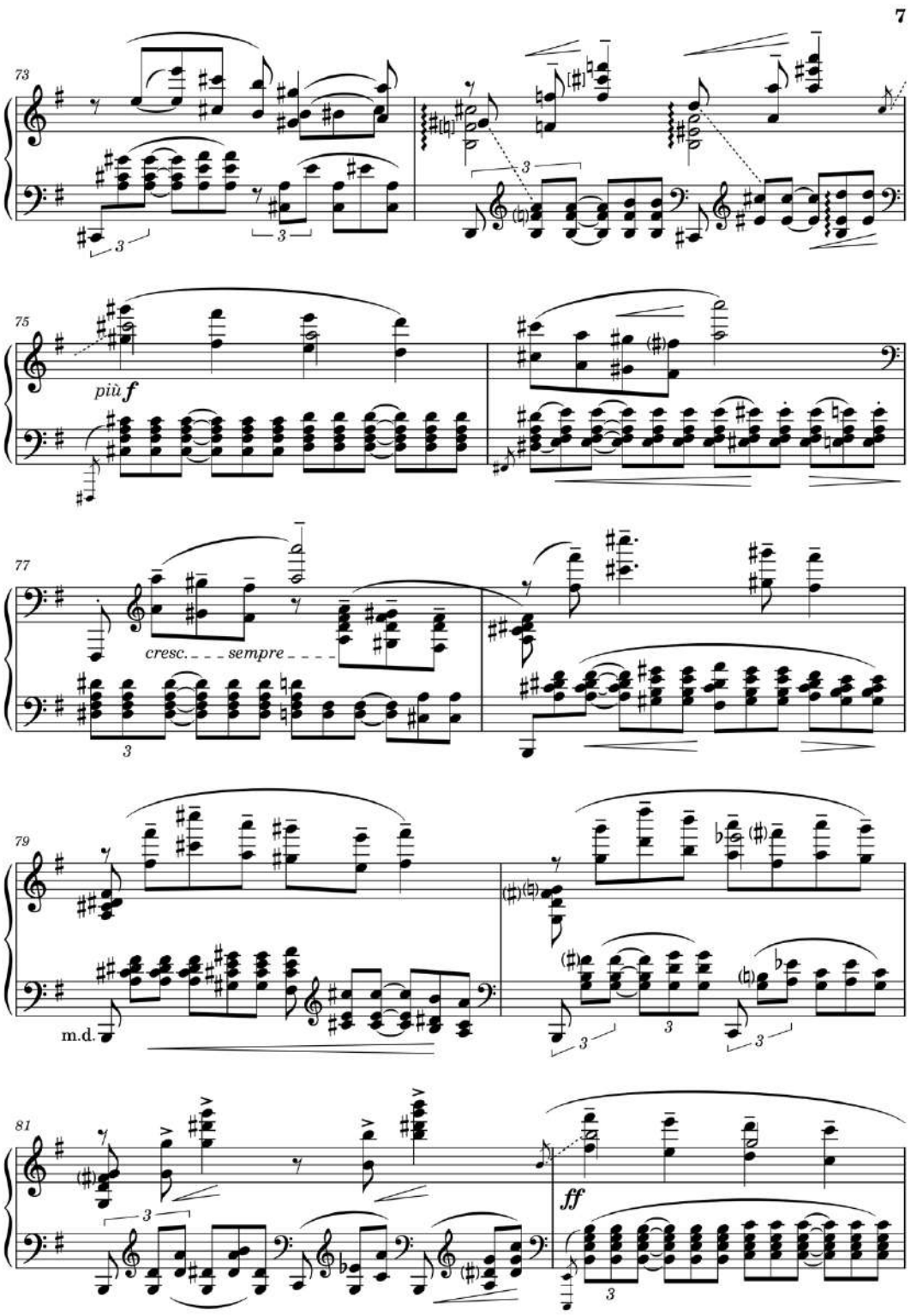
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



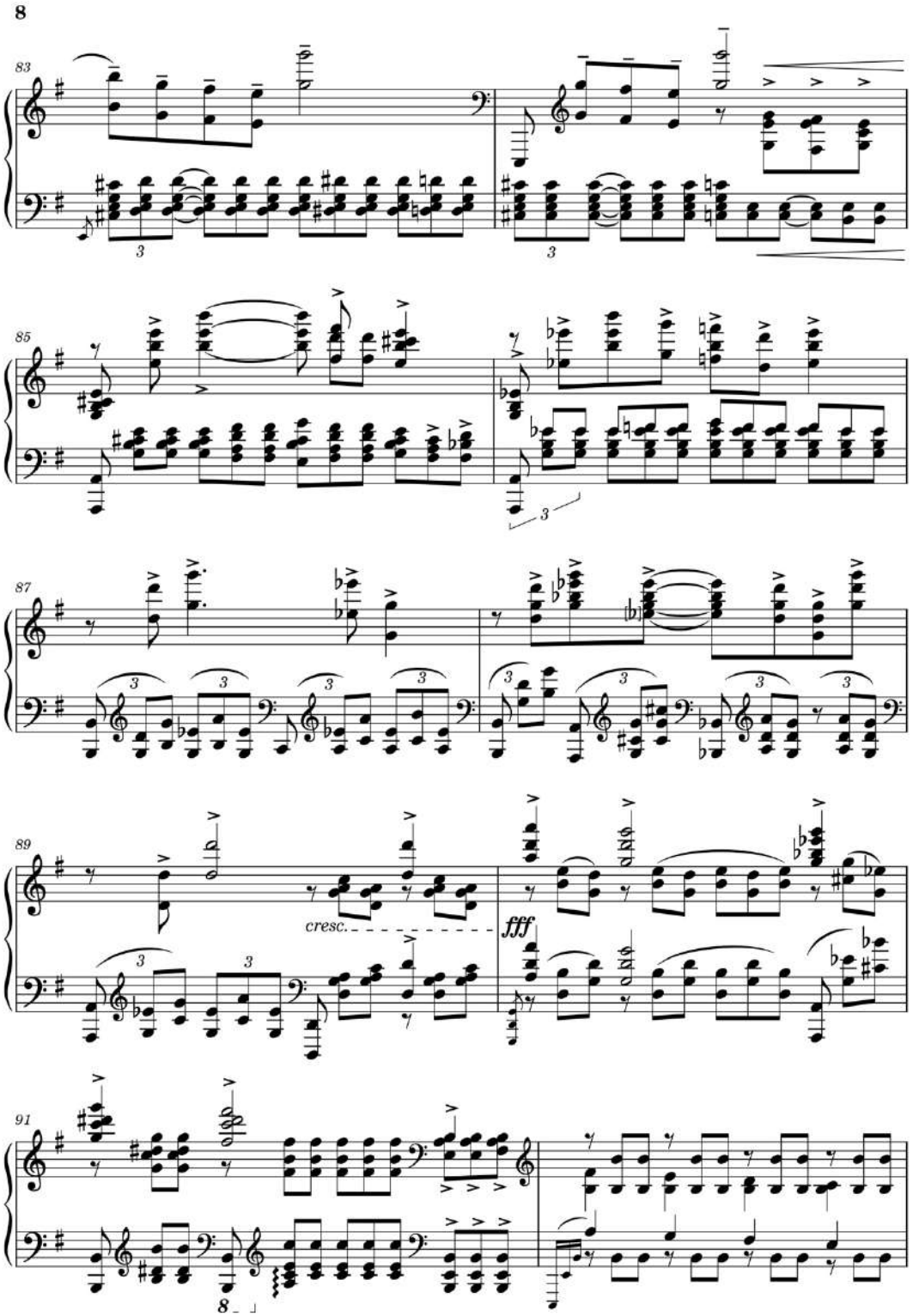
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



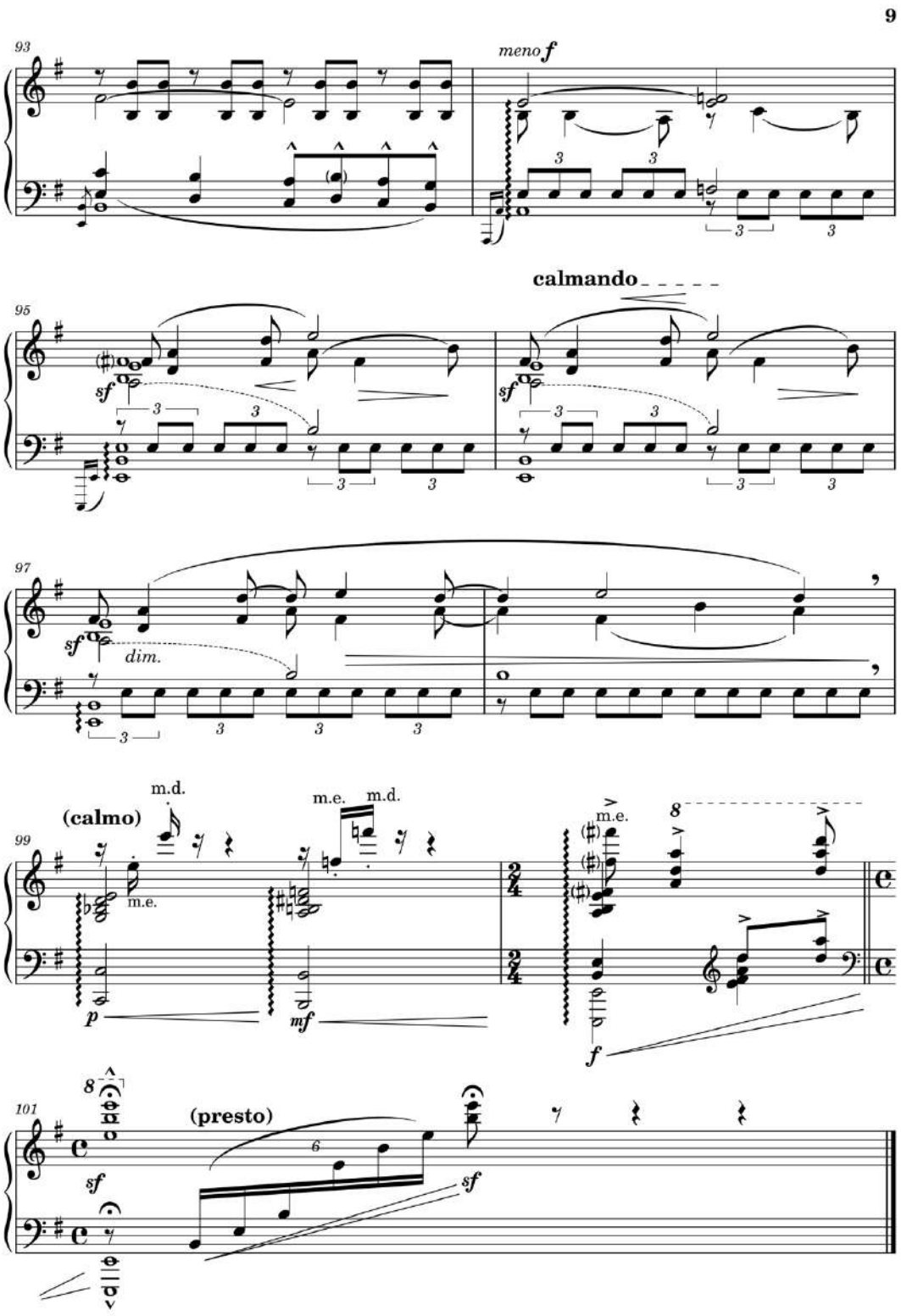
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)



© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

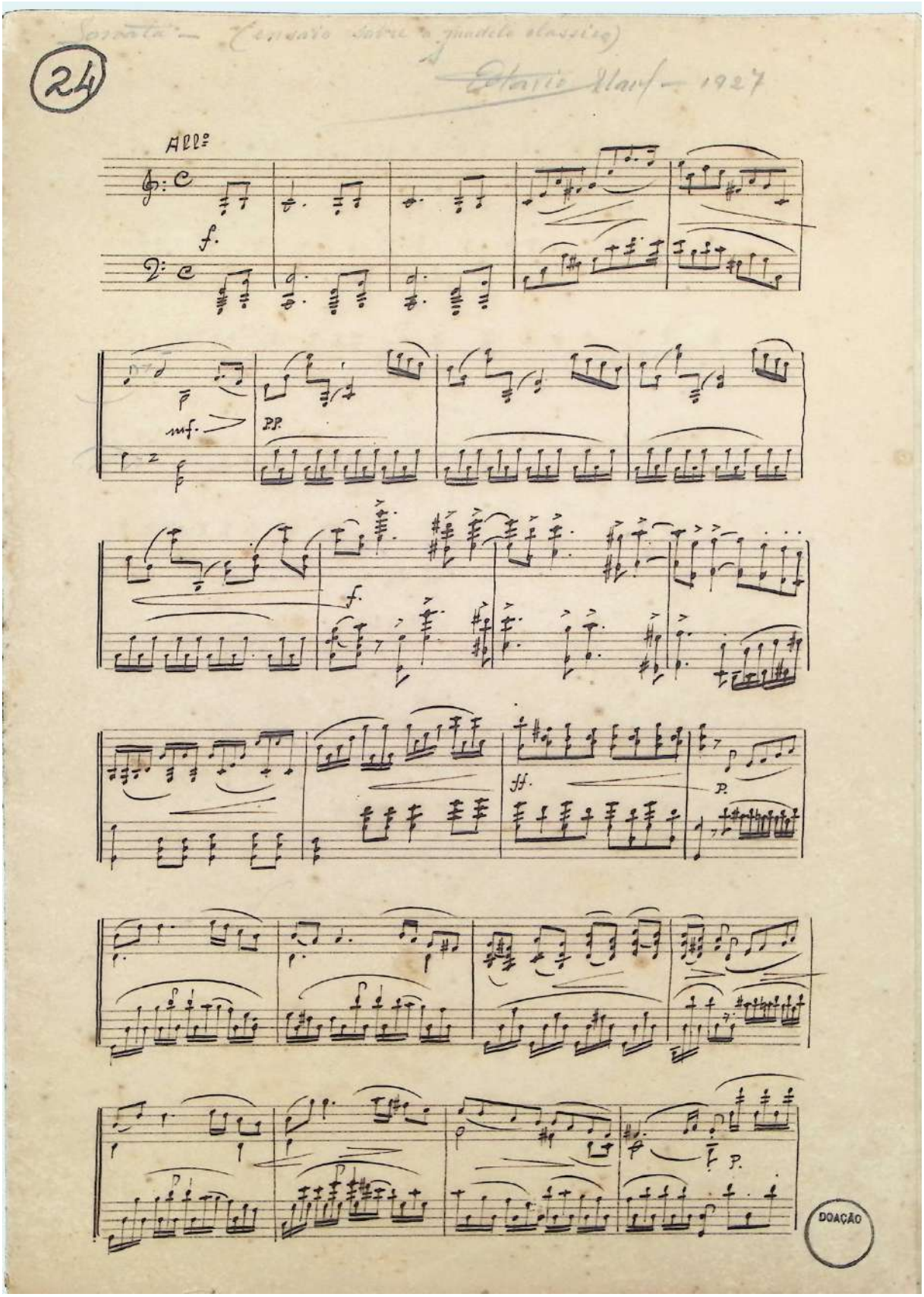


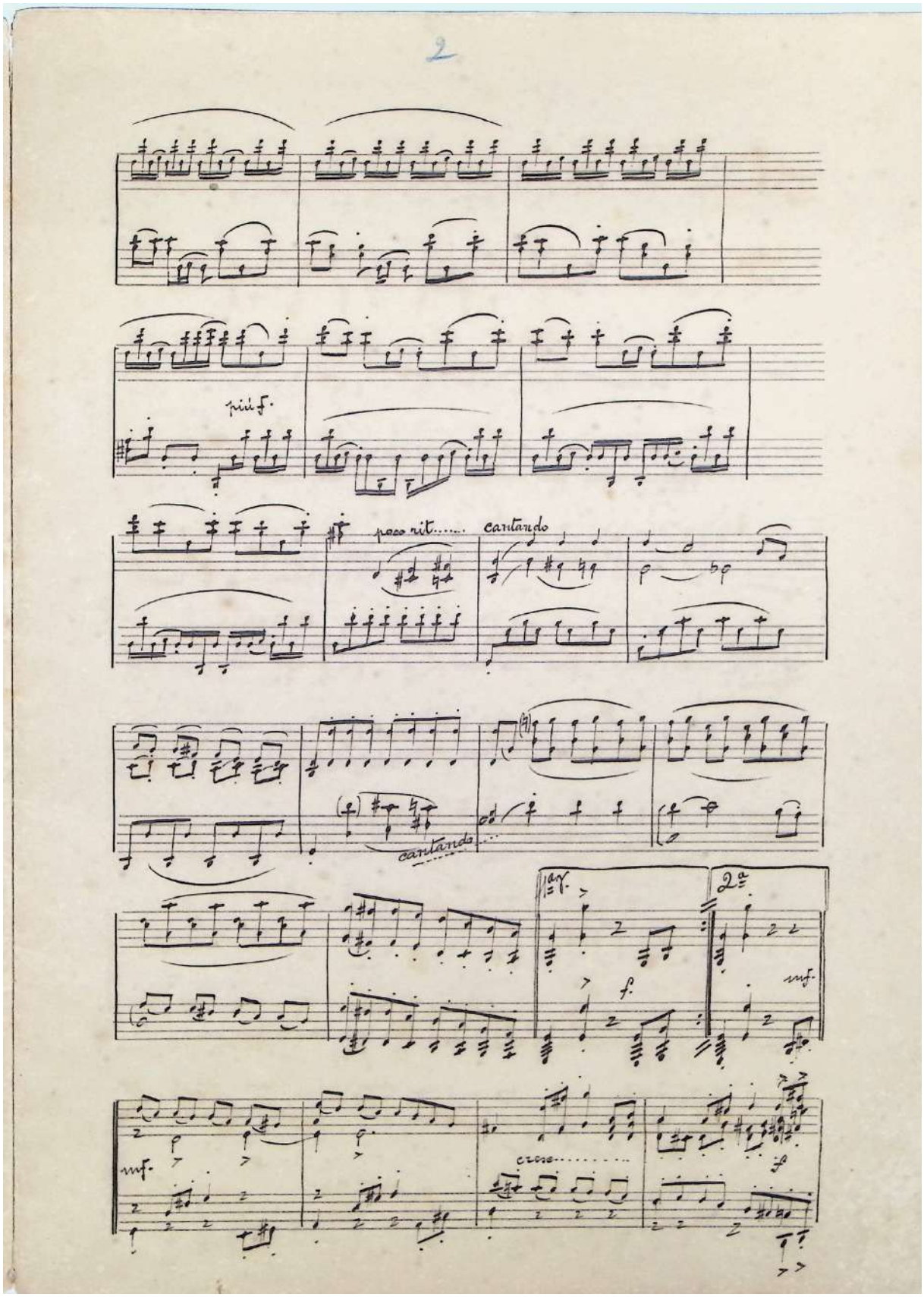
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

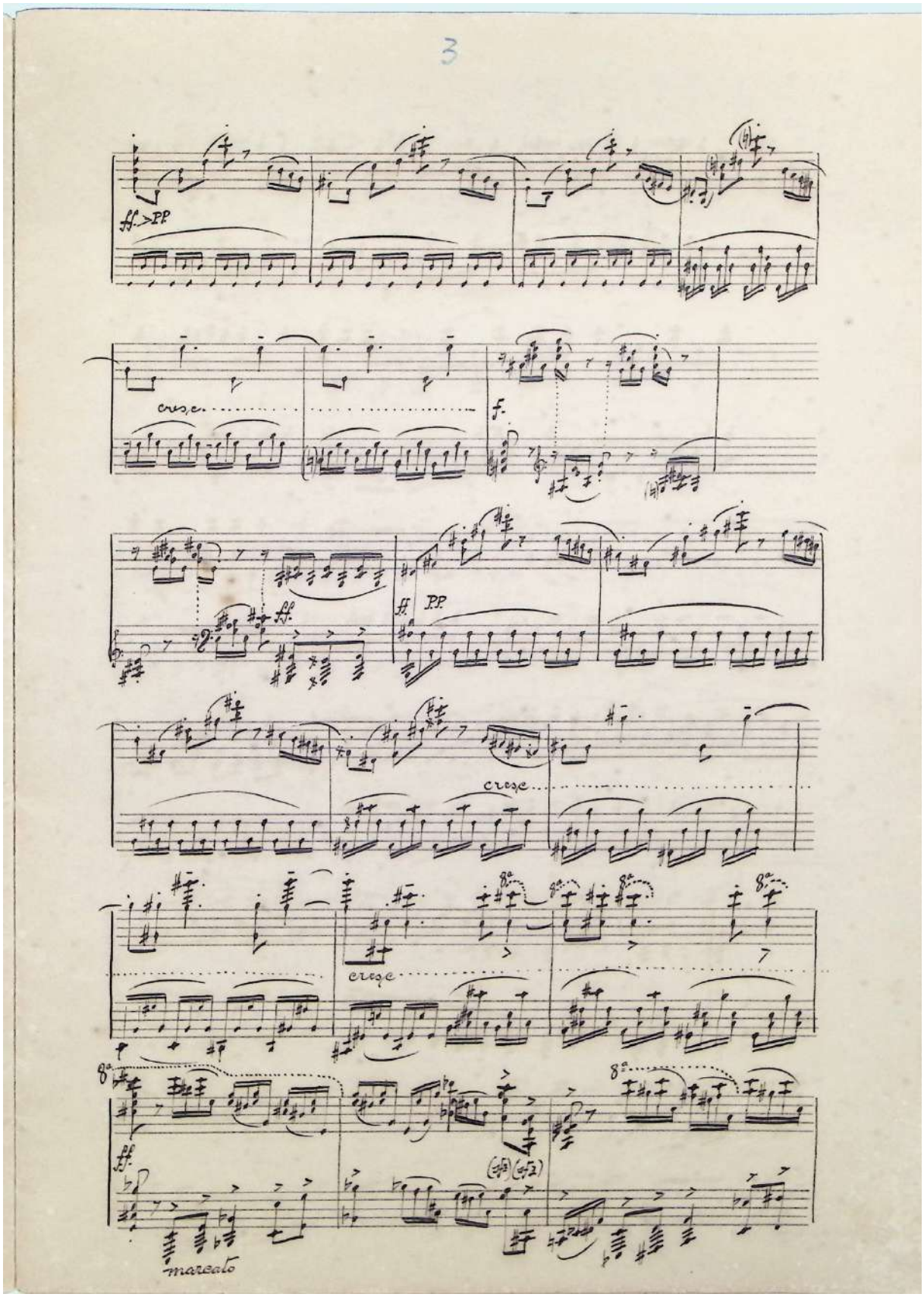


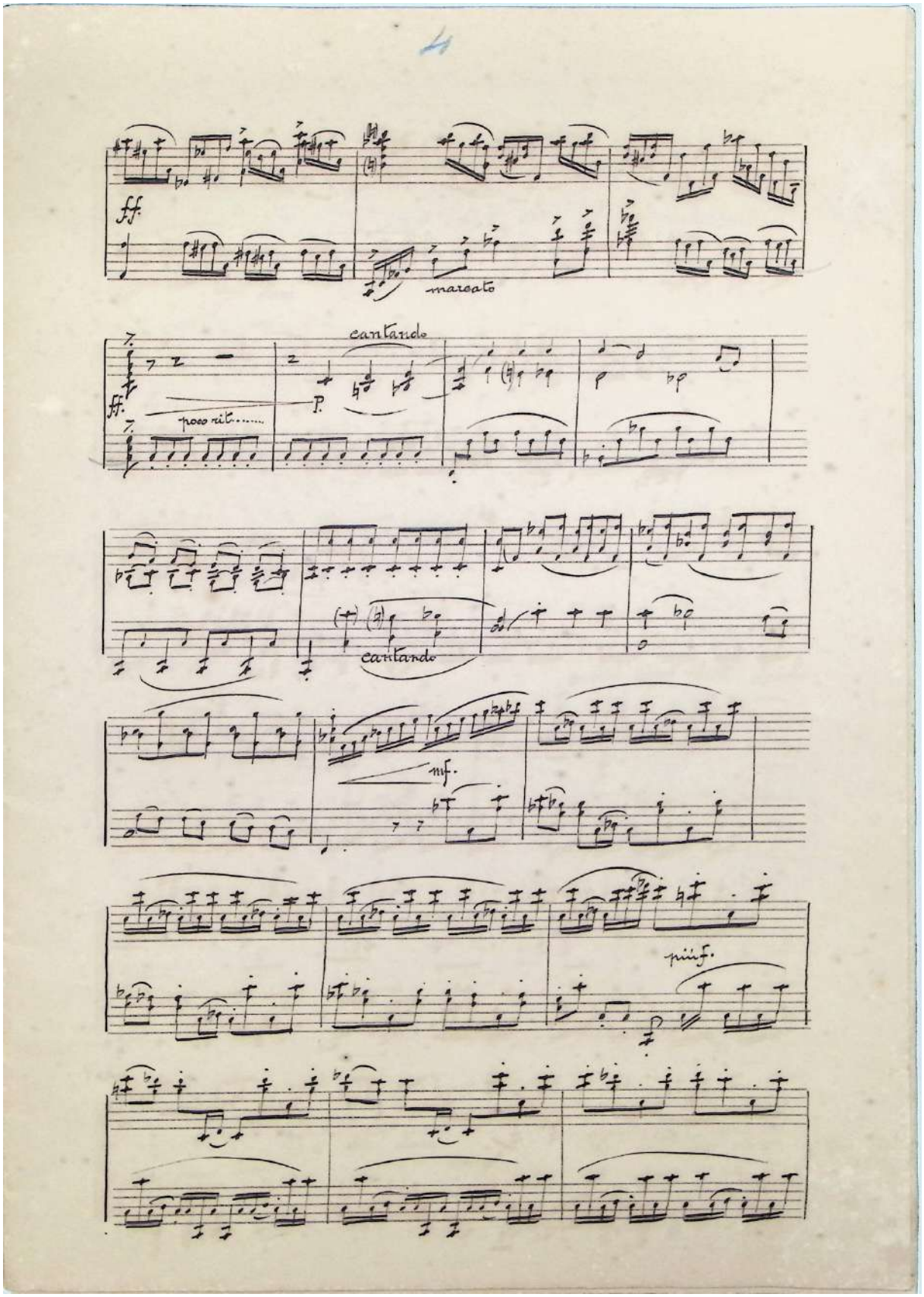
© 2025 Rodrigo Derzié (PROMUS-UFRJ)

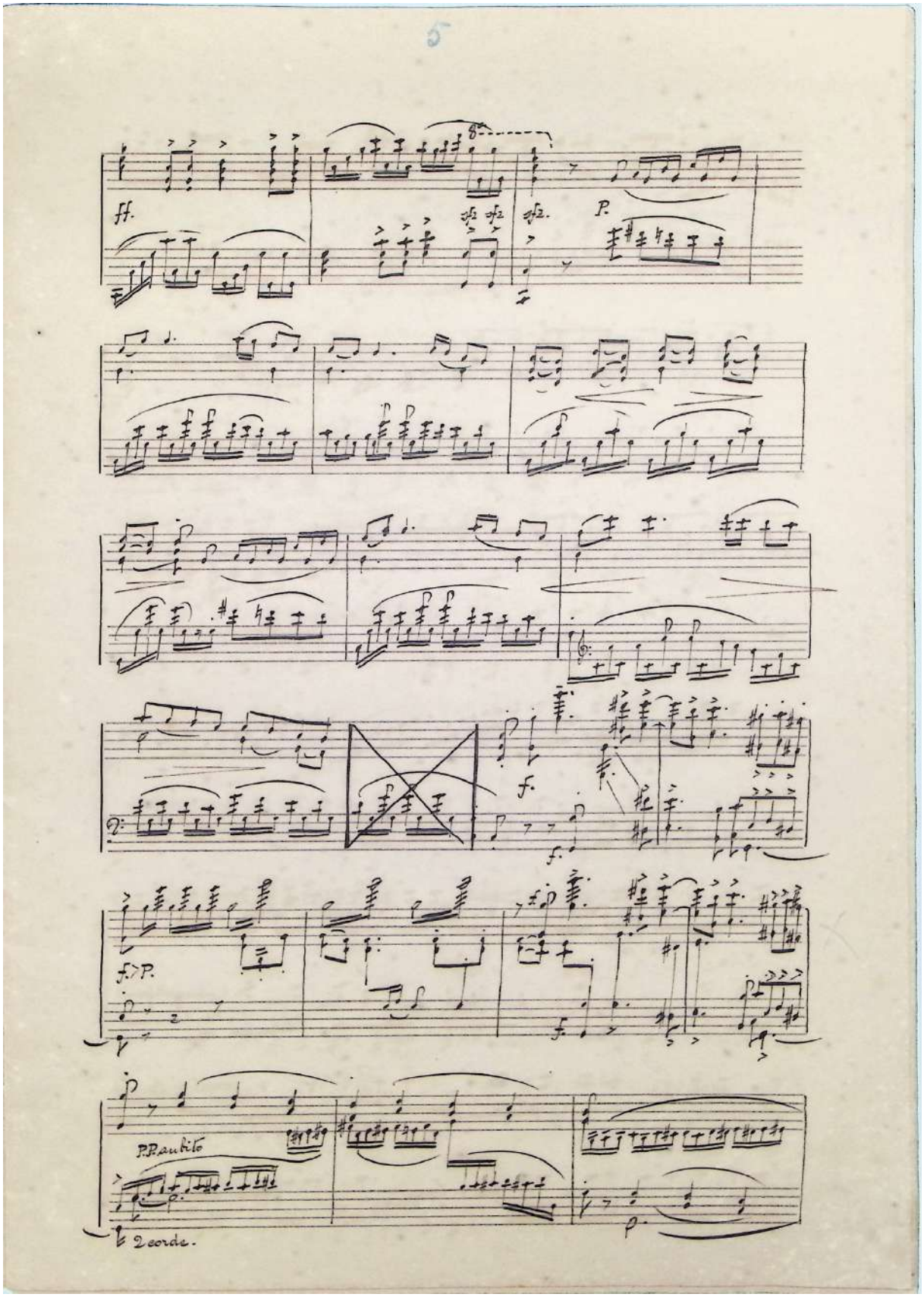
ANEXO 1 – MANUSCRITOS

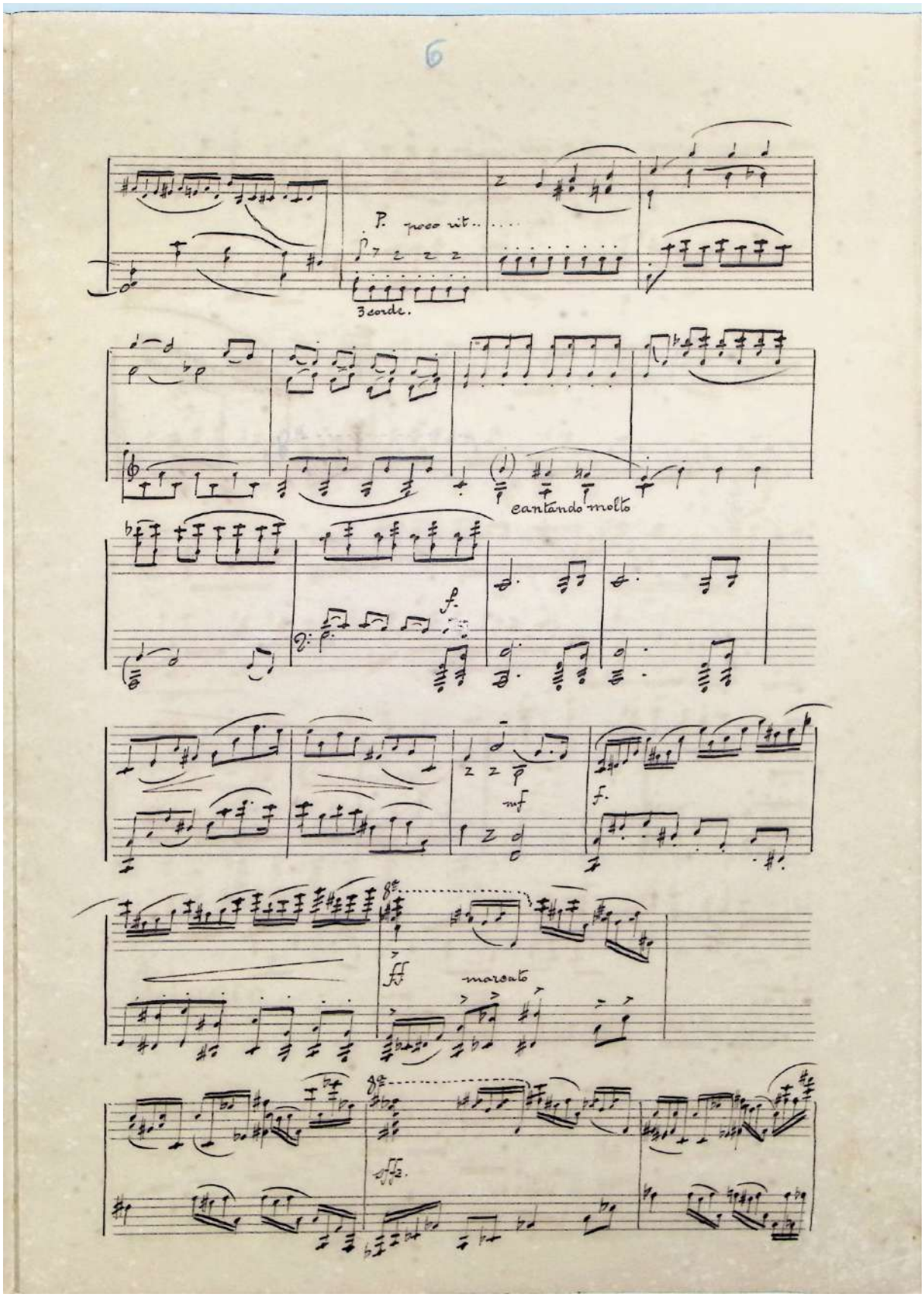


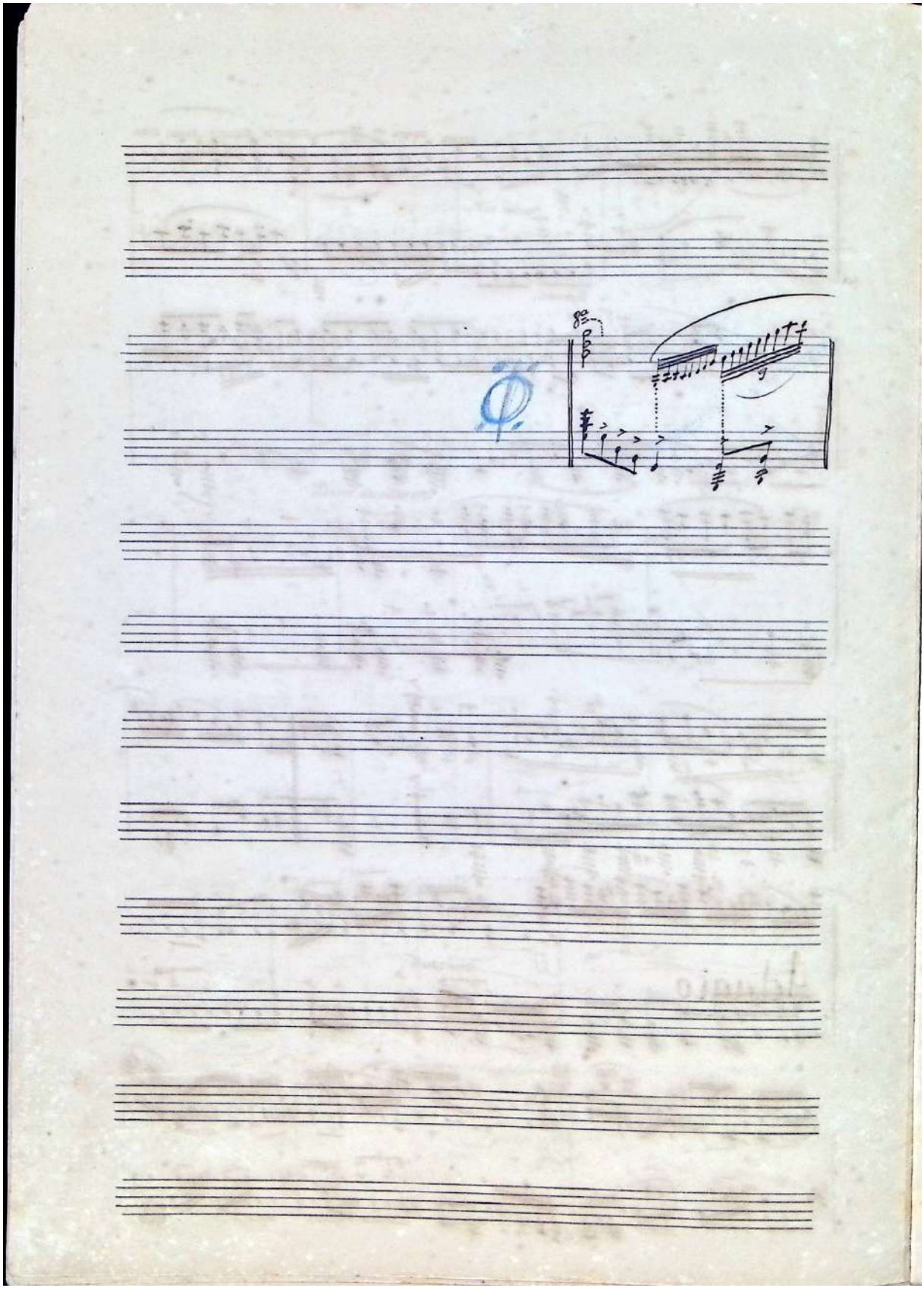

2
più f.
poco rit.....
cantando
cantando
1a
2a
f.
mf.
mf.
cresc.....

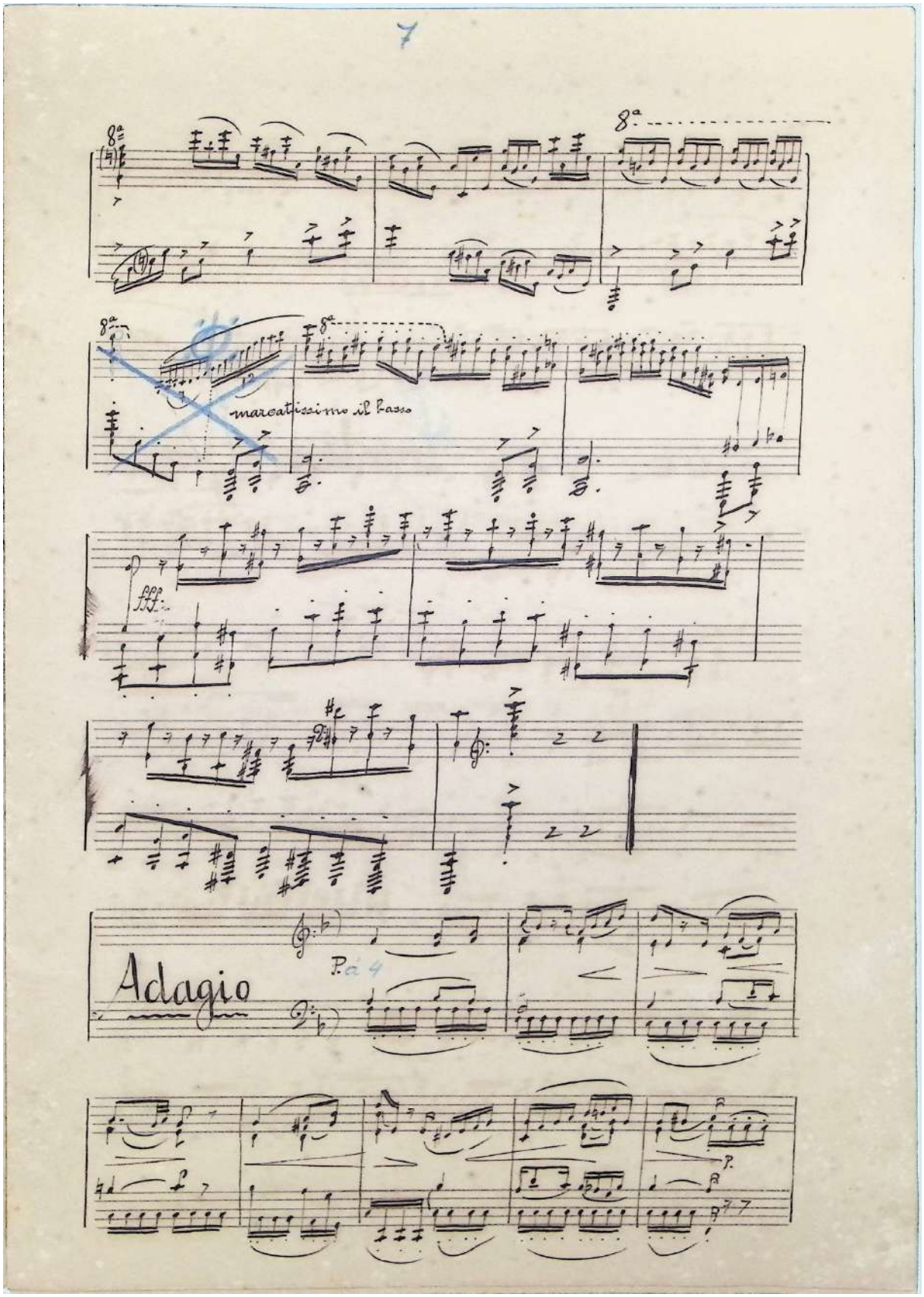

3
ff. > pp
cresc.
f.
ff
pp
cresc
cresc
8va
8va
8va
fff
marcato

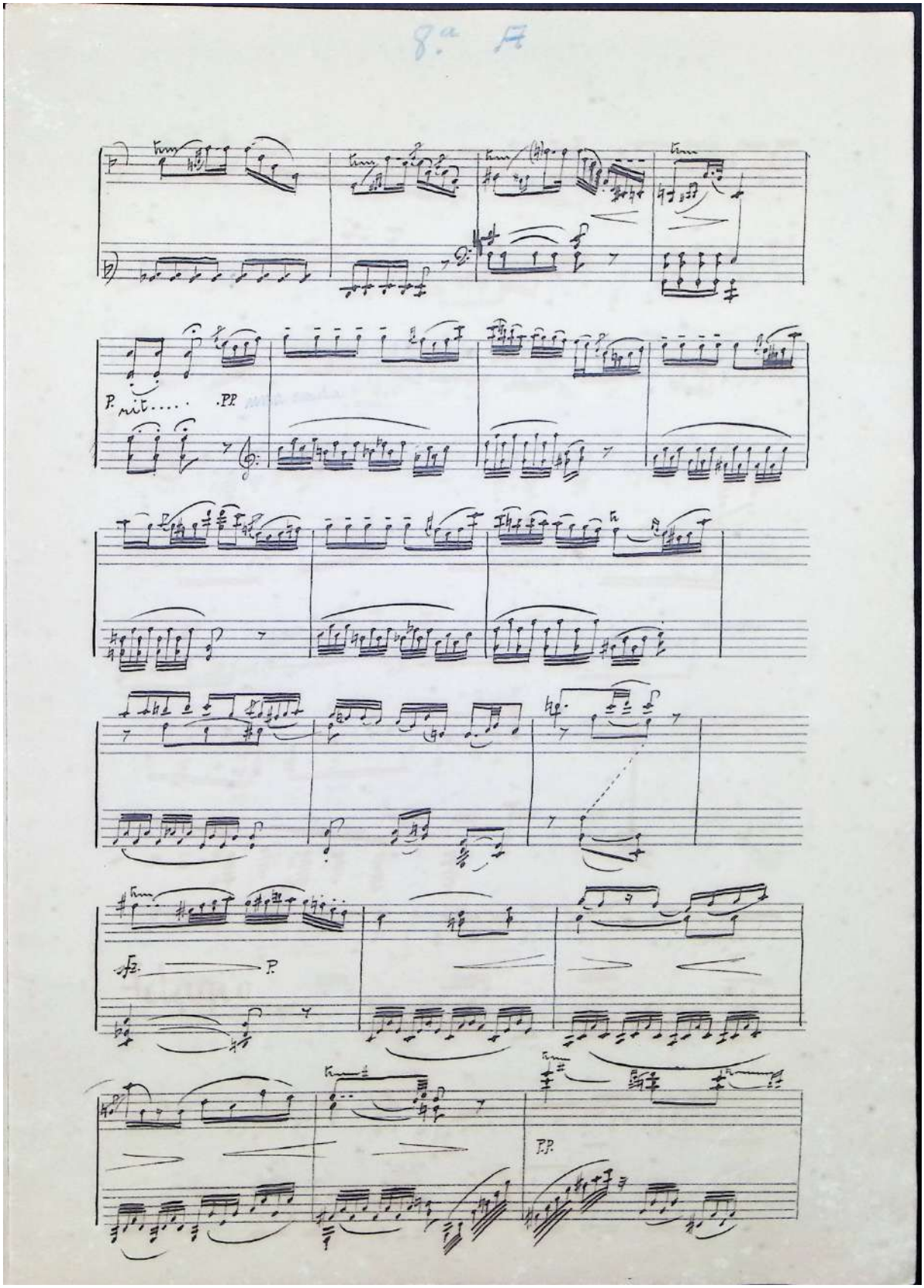

4
ff
marcato
cantando
ff
poco rit.....
p
cantando
mf.
più f.

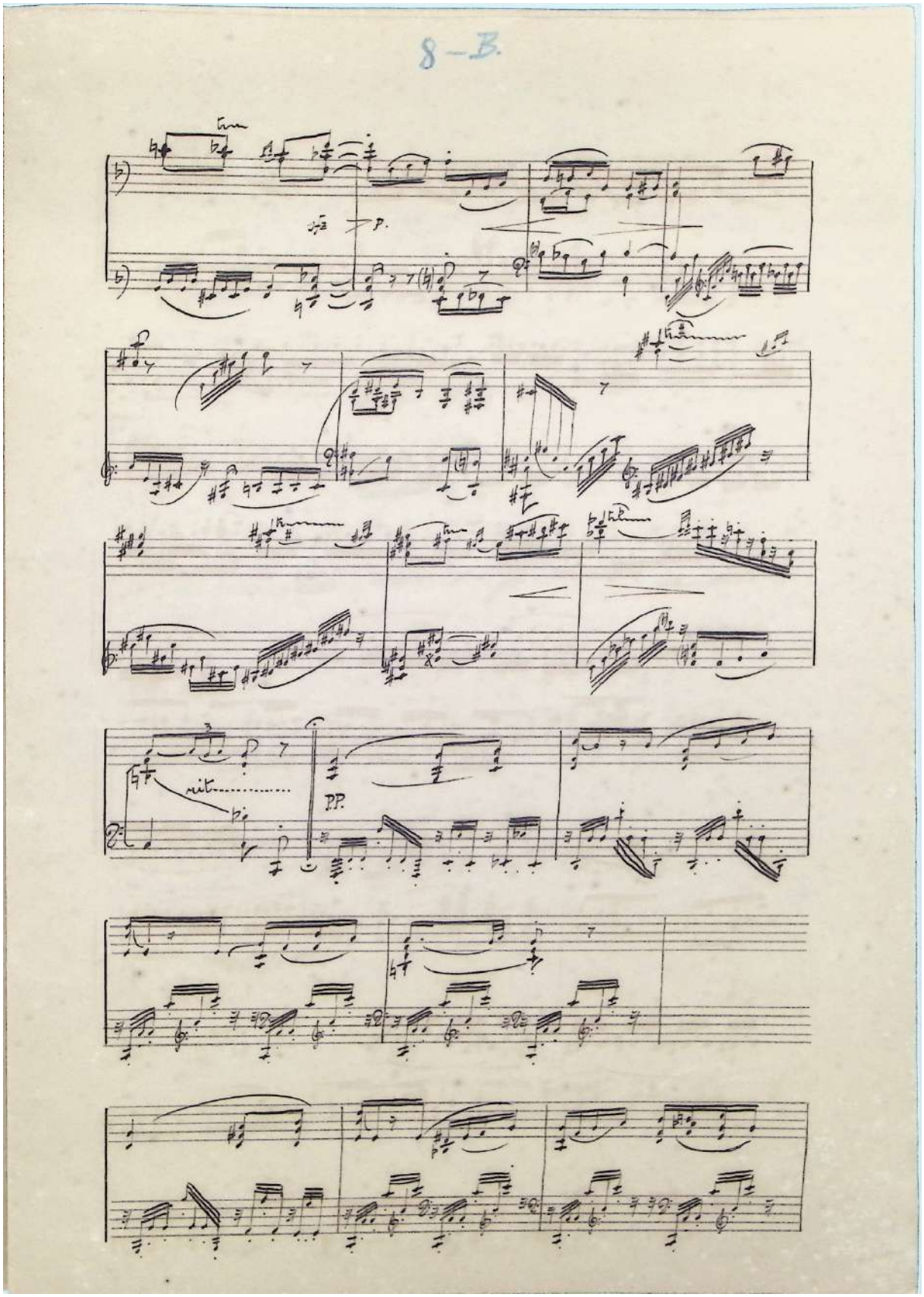

5
ff.
p.
f.
f. > p.
pp subito
2 corde.

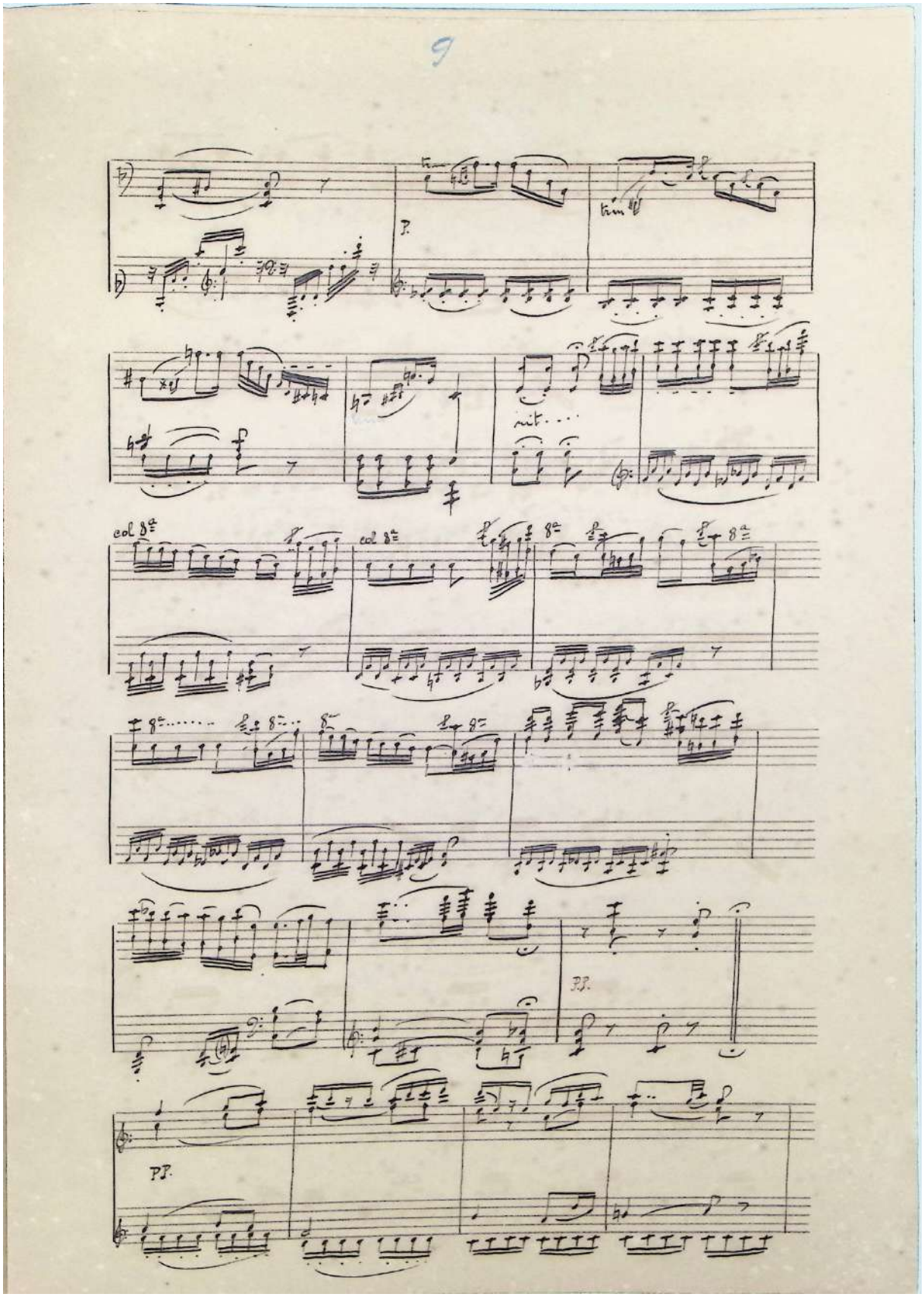

6
P. poco rit..
3 corde.
cantando molto
mf
marcato

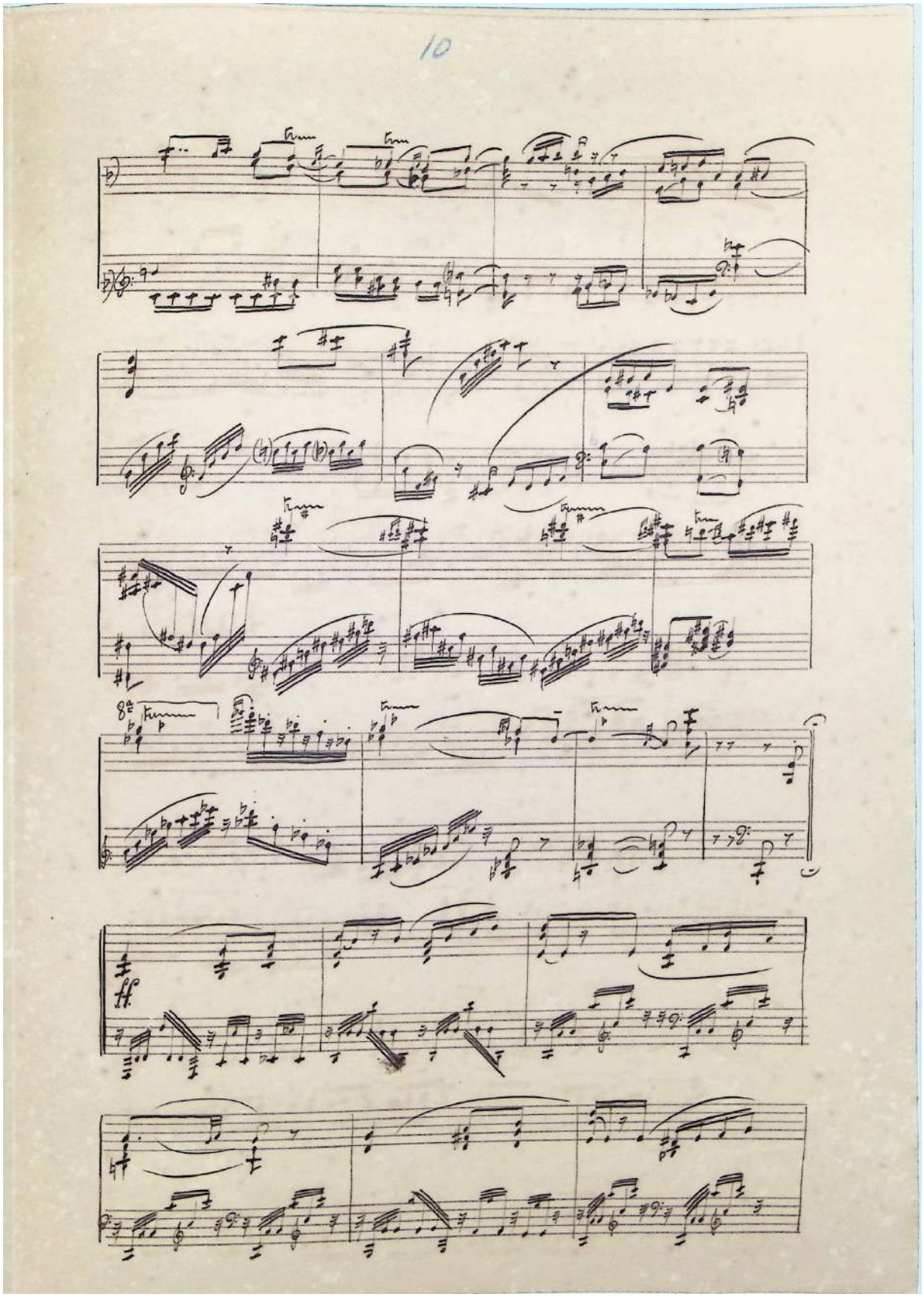


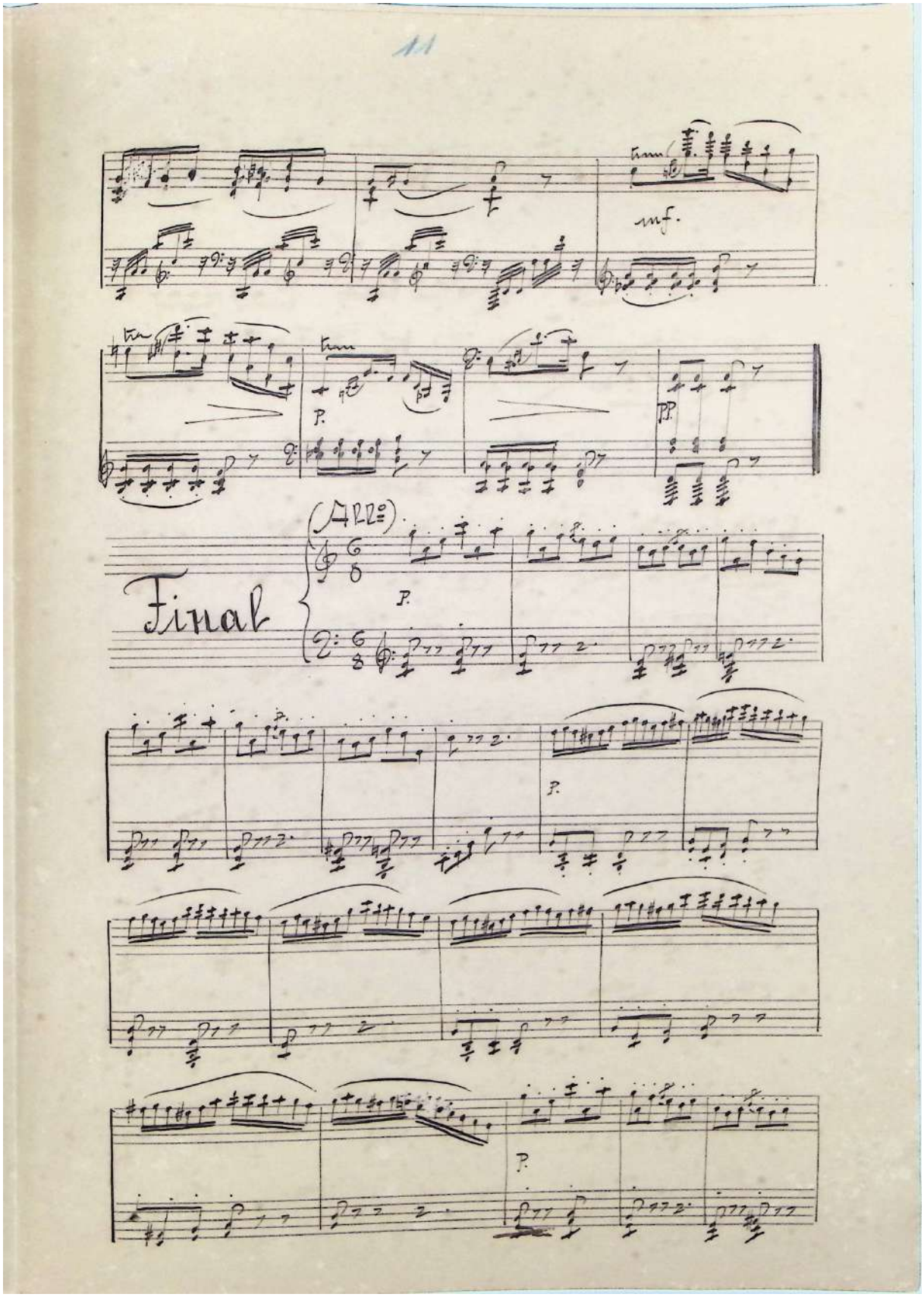

7
8ª
8ª
8ª
8ª
marcatissimo il basso
fff
Adagio
P. a 4
p.

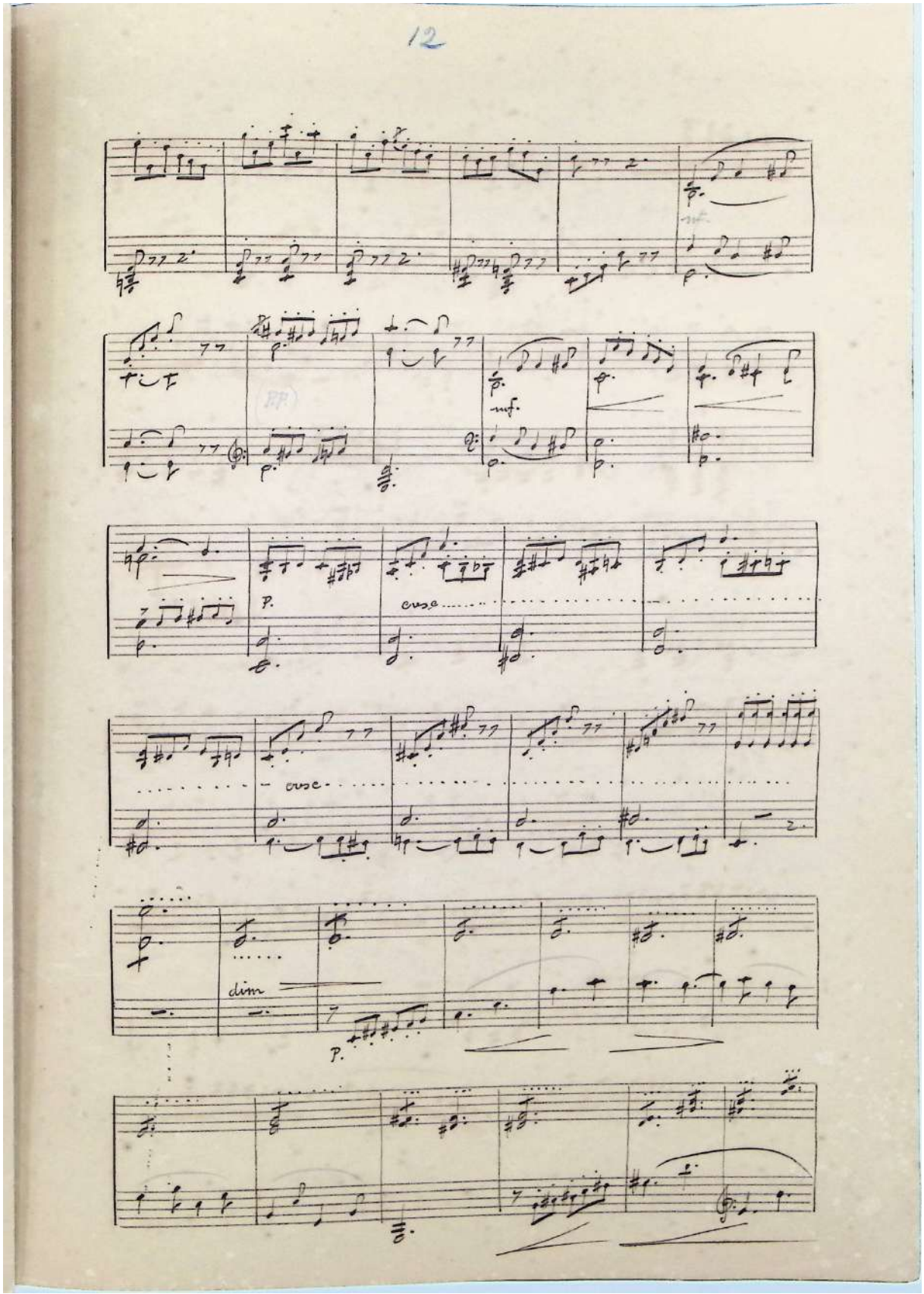

8.a A
P. rit.....
.PP
fz.
P.
P.P.

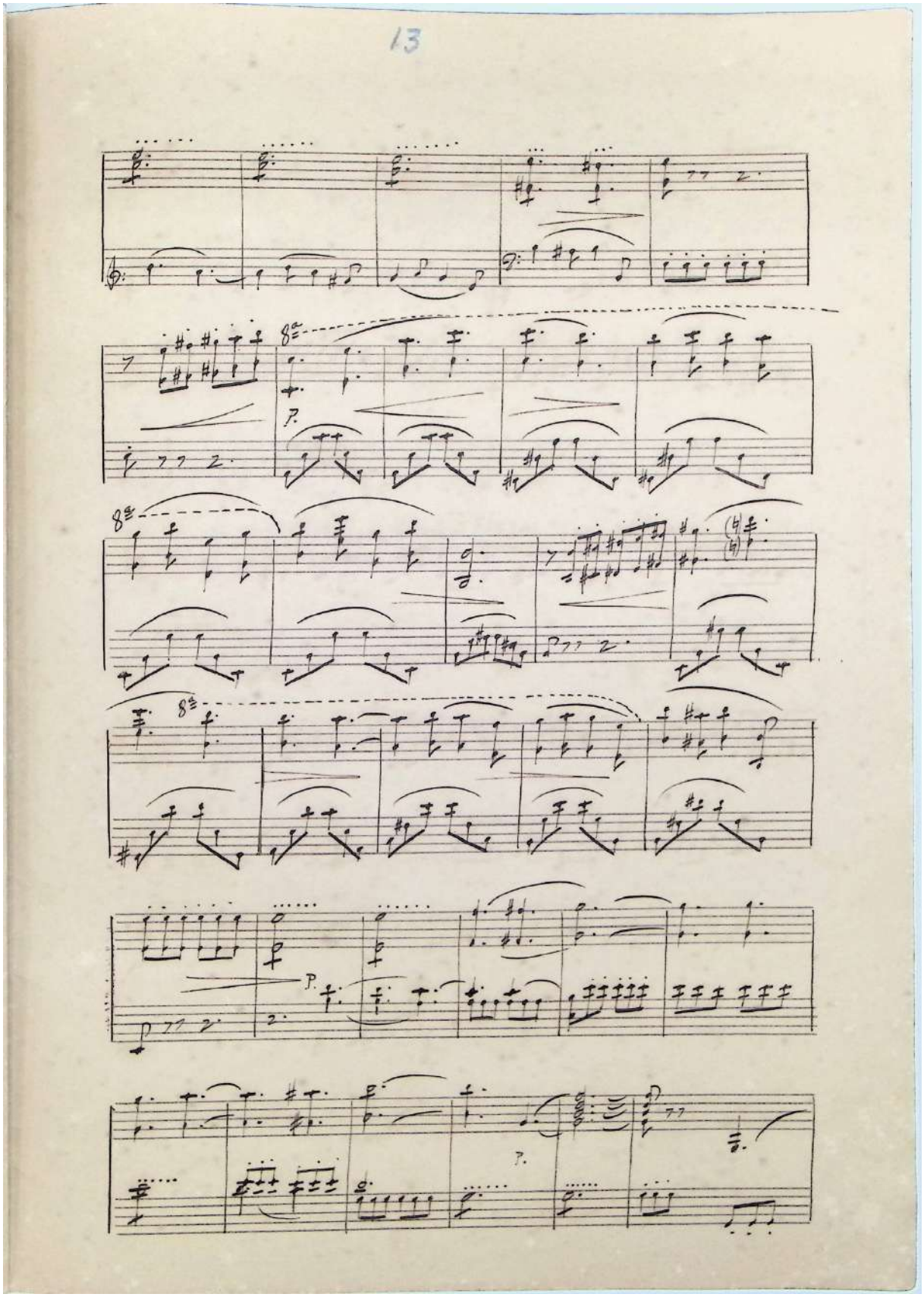

8 – B.
p.
rit.
pp.

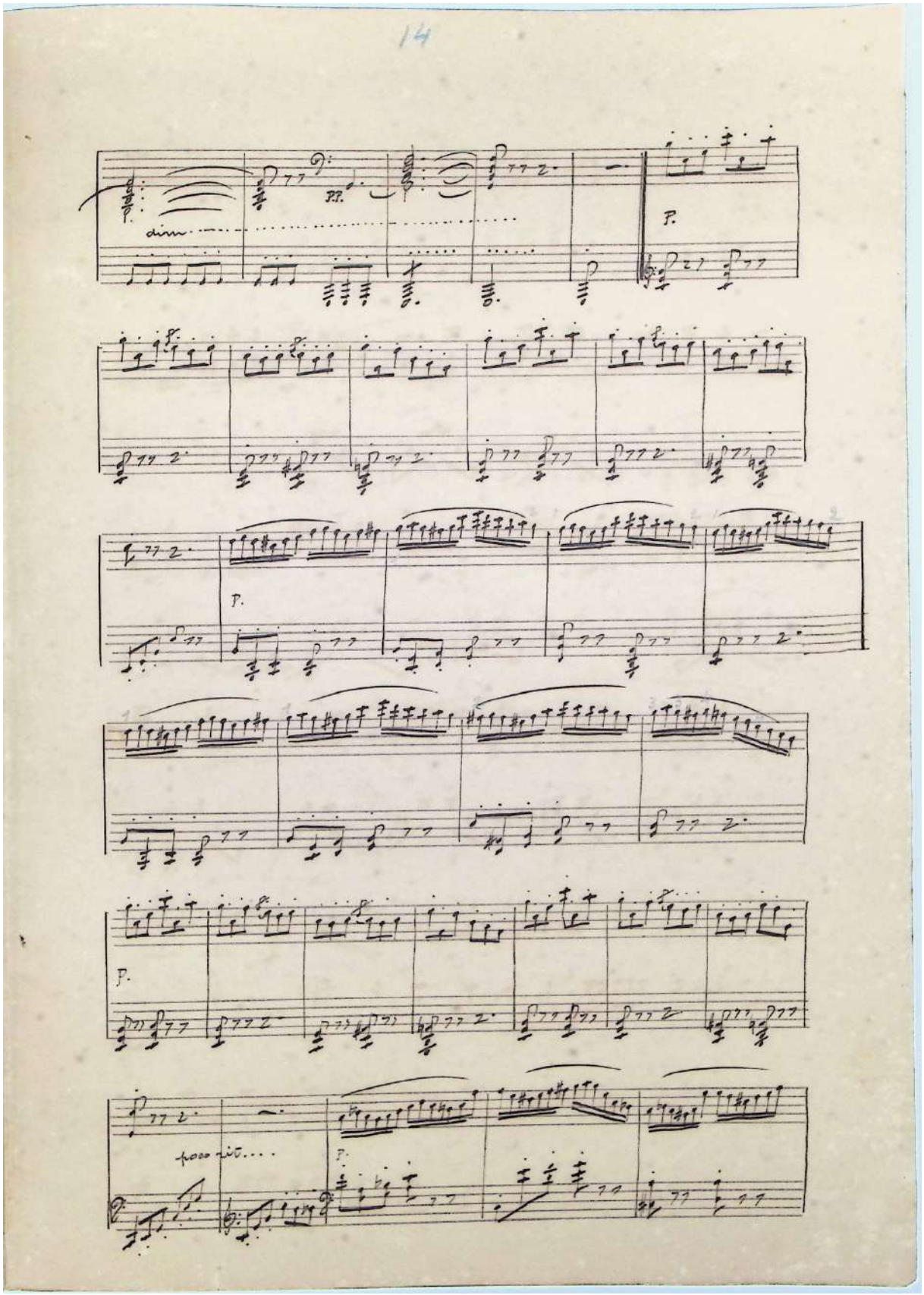

9
p.
trim
rit....
col 8a
col 8a
8a
8a
8a
8a
8a
8a
8a
8a
pp.
pp.

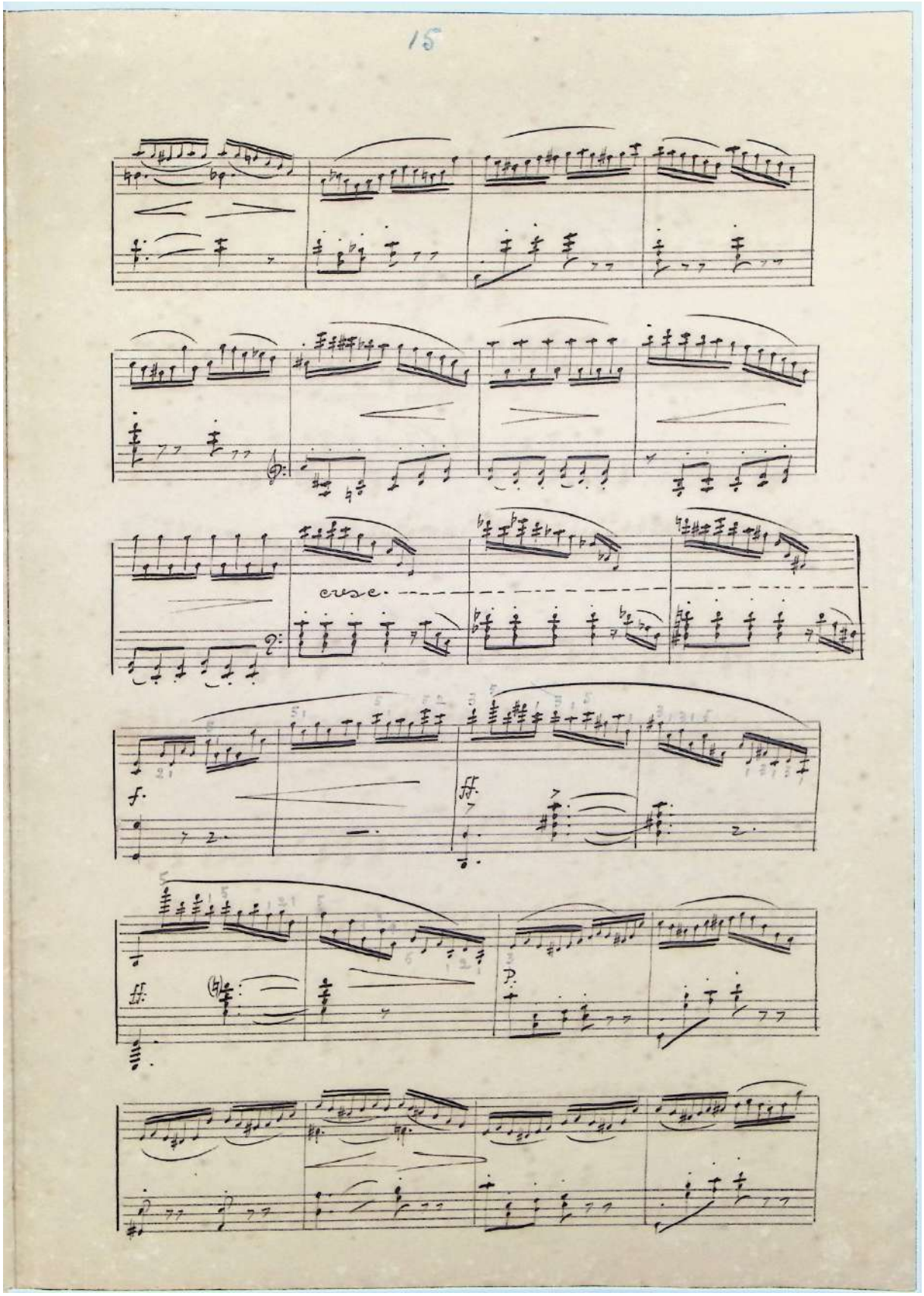

10

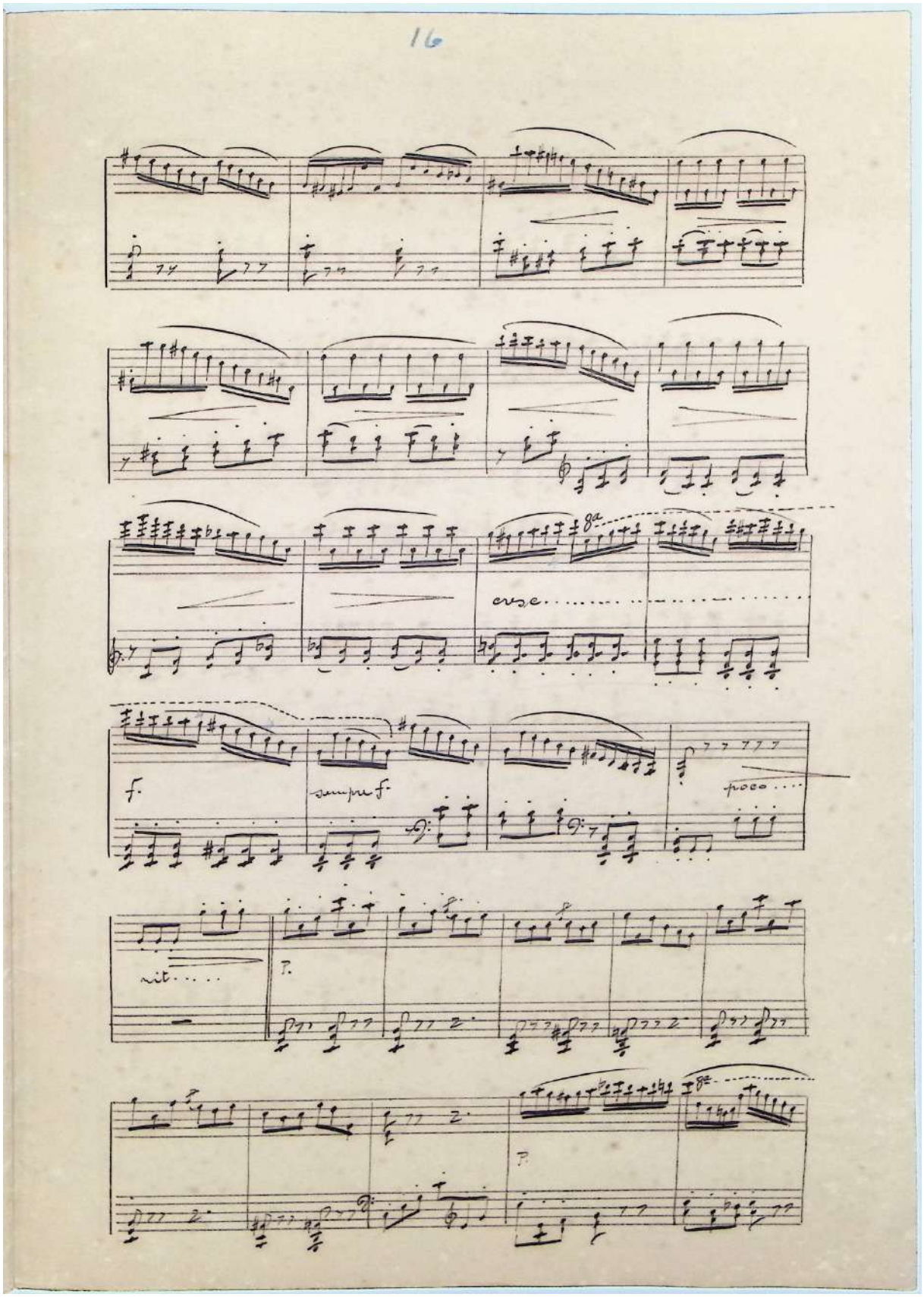

11
mf.
P.
PP.
(ALLE)
Final
P.
P.
P.

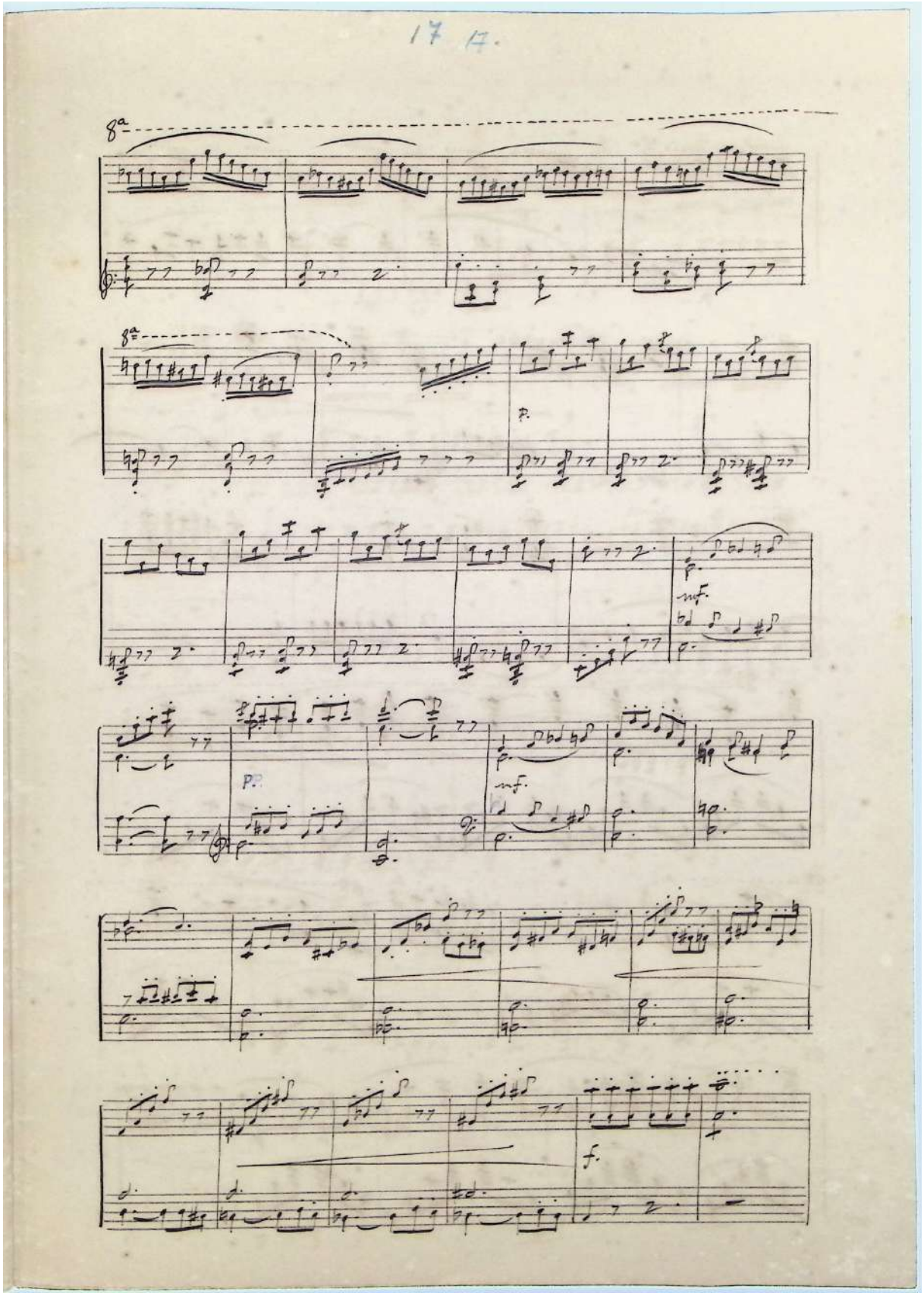

12
mf.
cresc.
cresc.
dim
p.

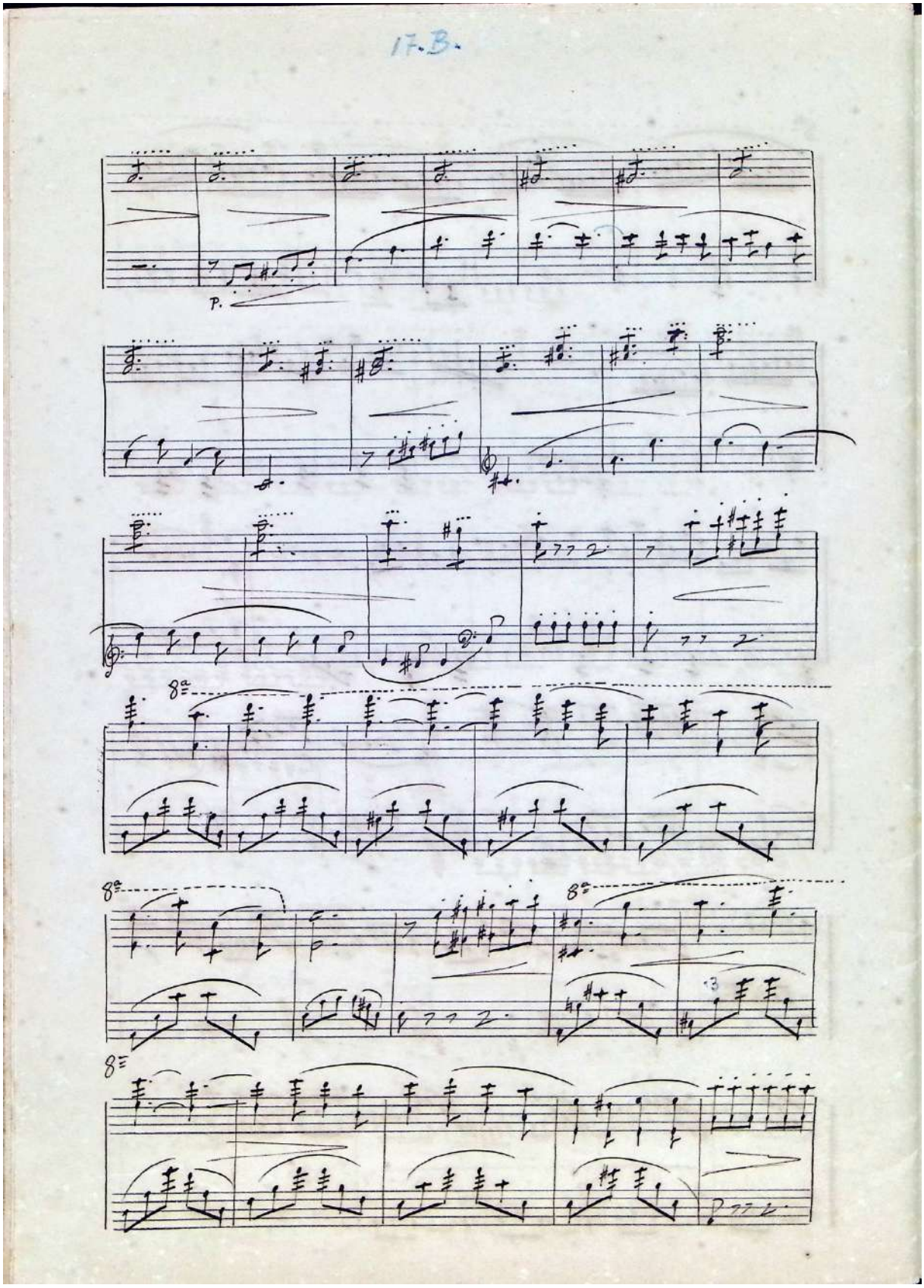

13

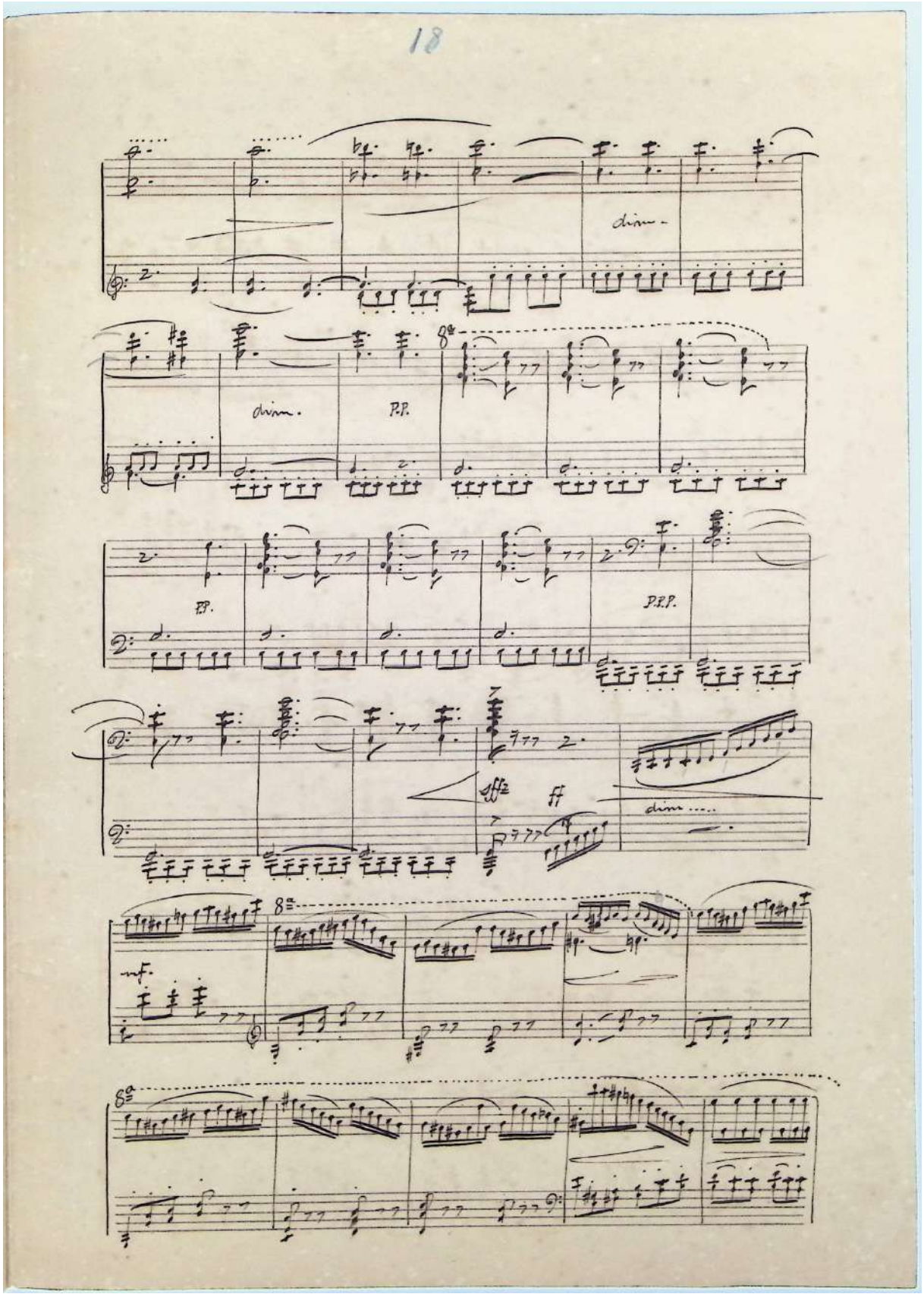

14
dim.
f.
f.
f.
poco rit.
f.

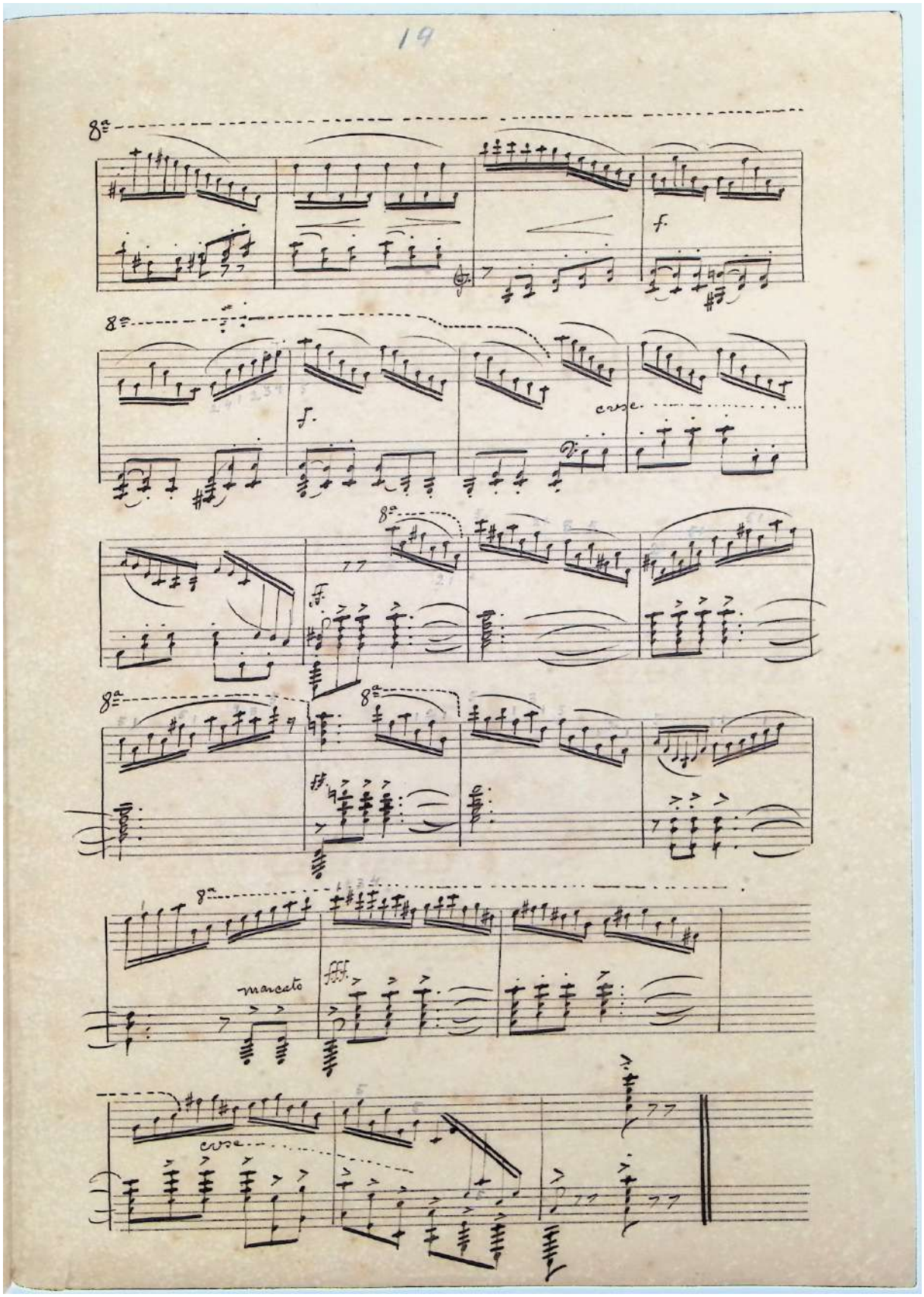

15
cresc.

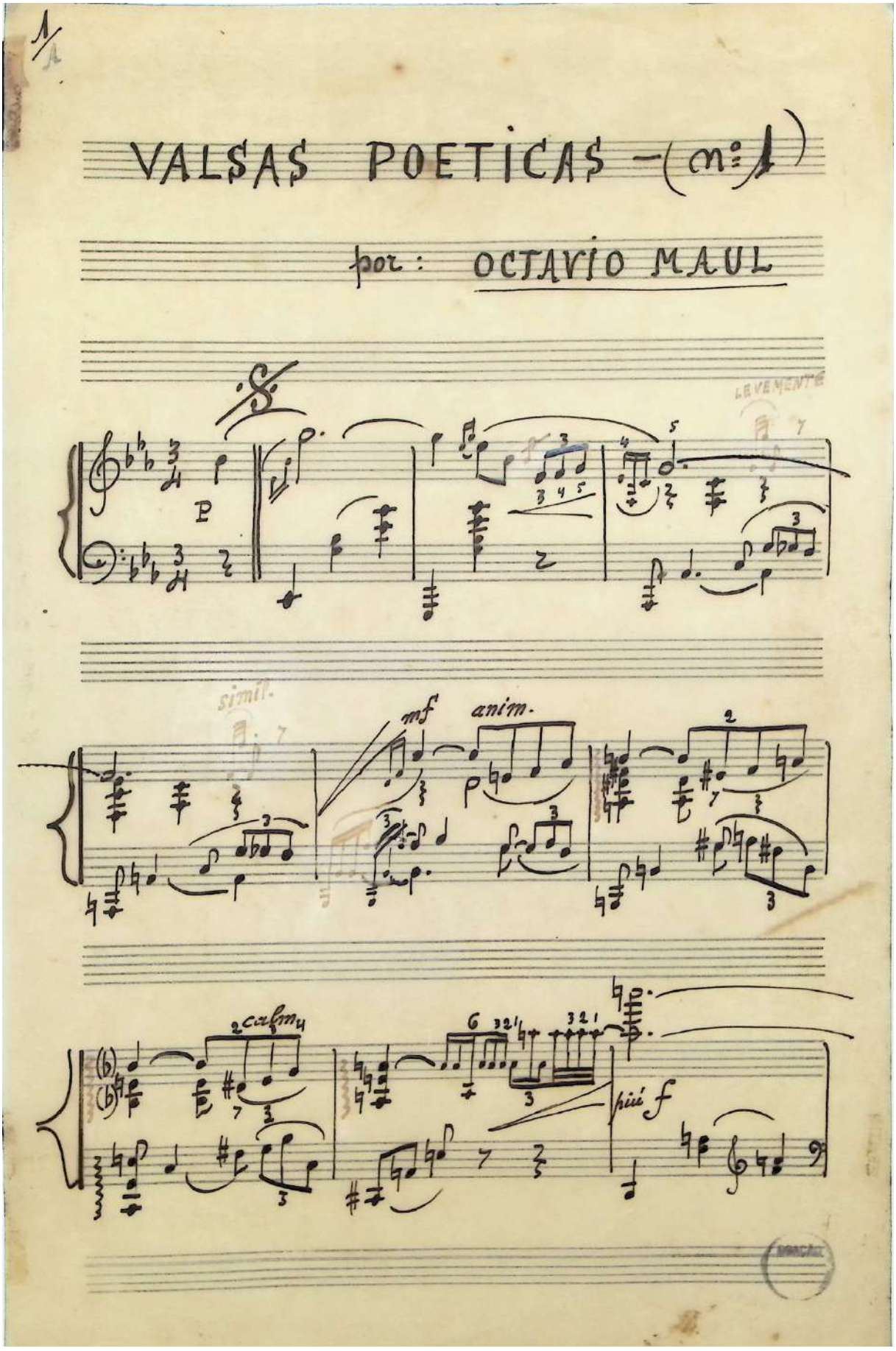

16
cresc.
f.
sempre f.
poco
rit.
p.
p.

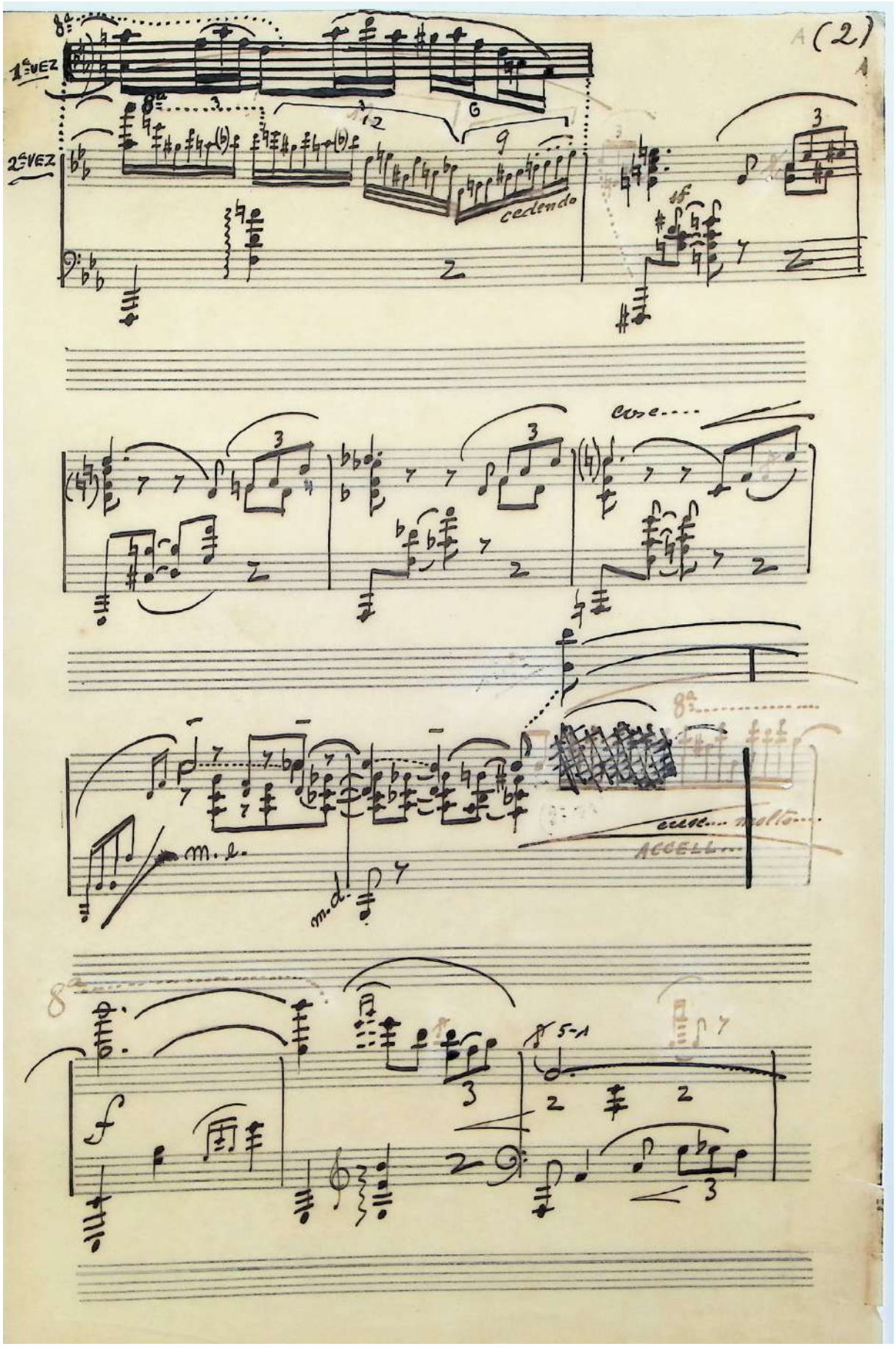

17 17.
8a
8a
p.
mf.
p.
mf.
f.

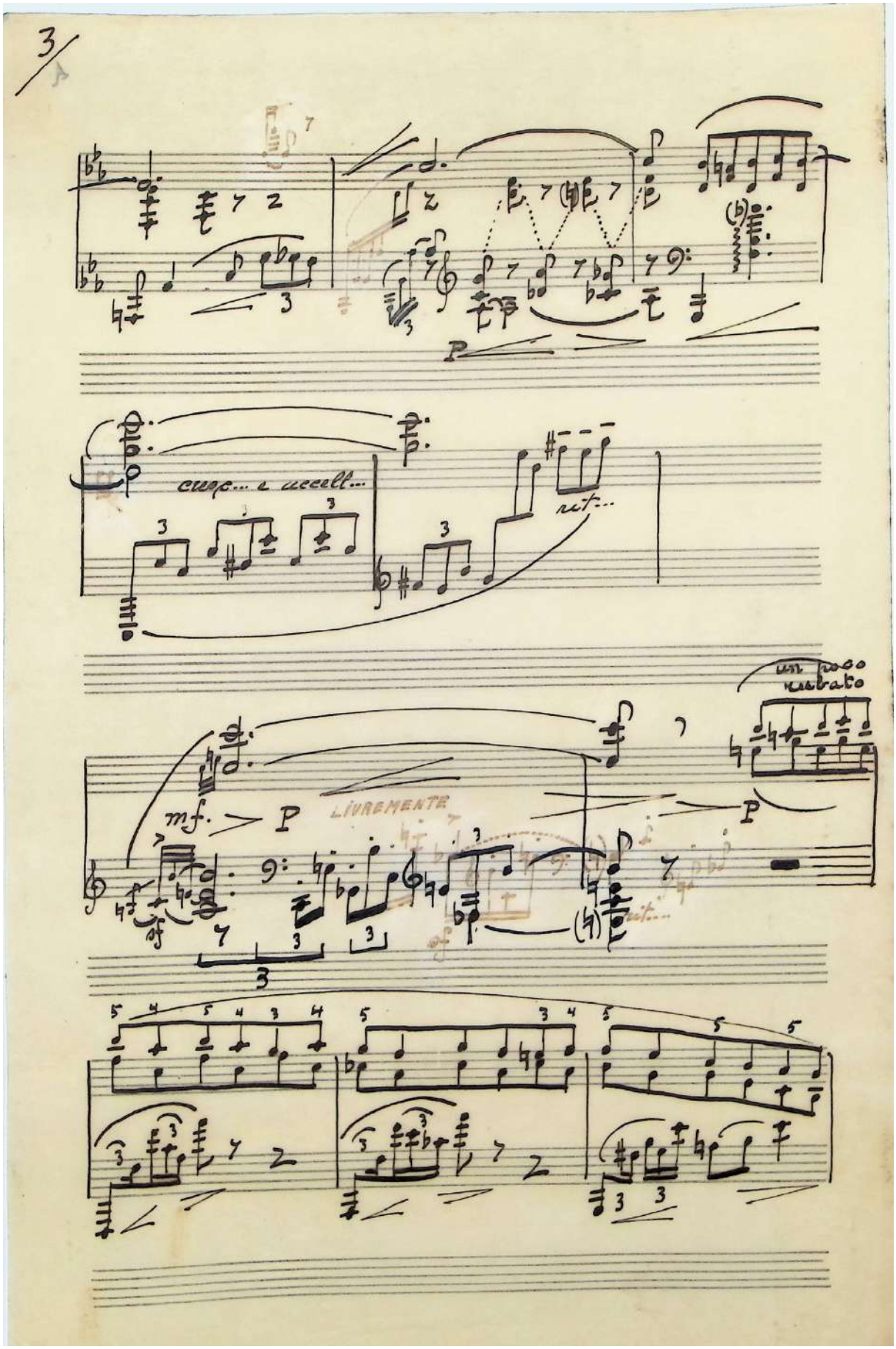

17.B.
P.
8va
8va
8va
8va

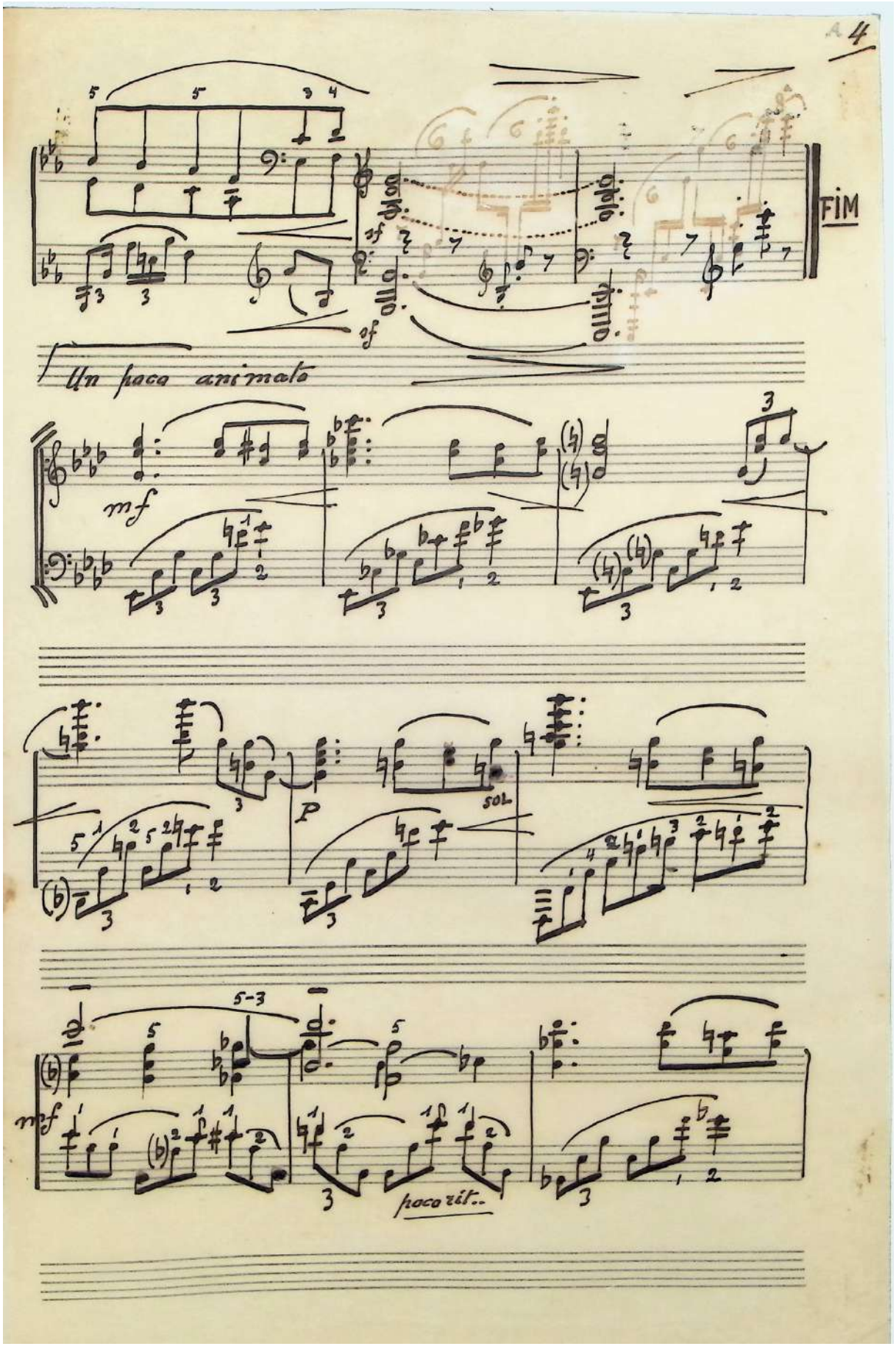

18
dim.
dim.
P.P.
PP.
P.P.P.
sff
ff
dim.....
mf.

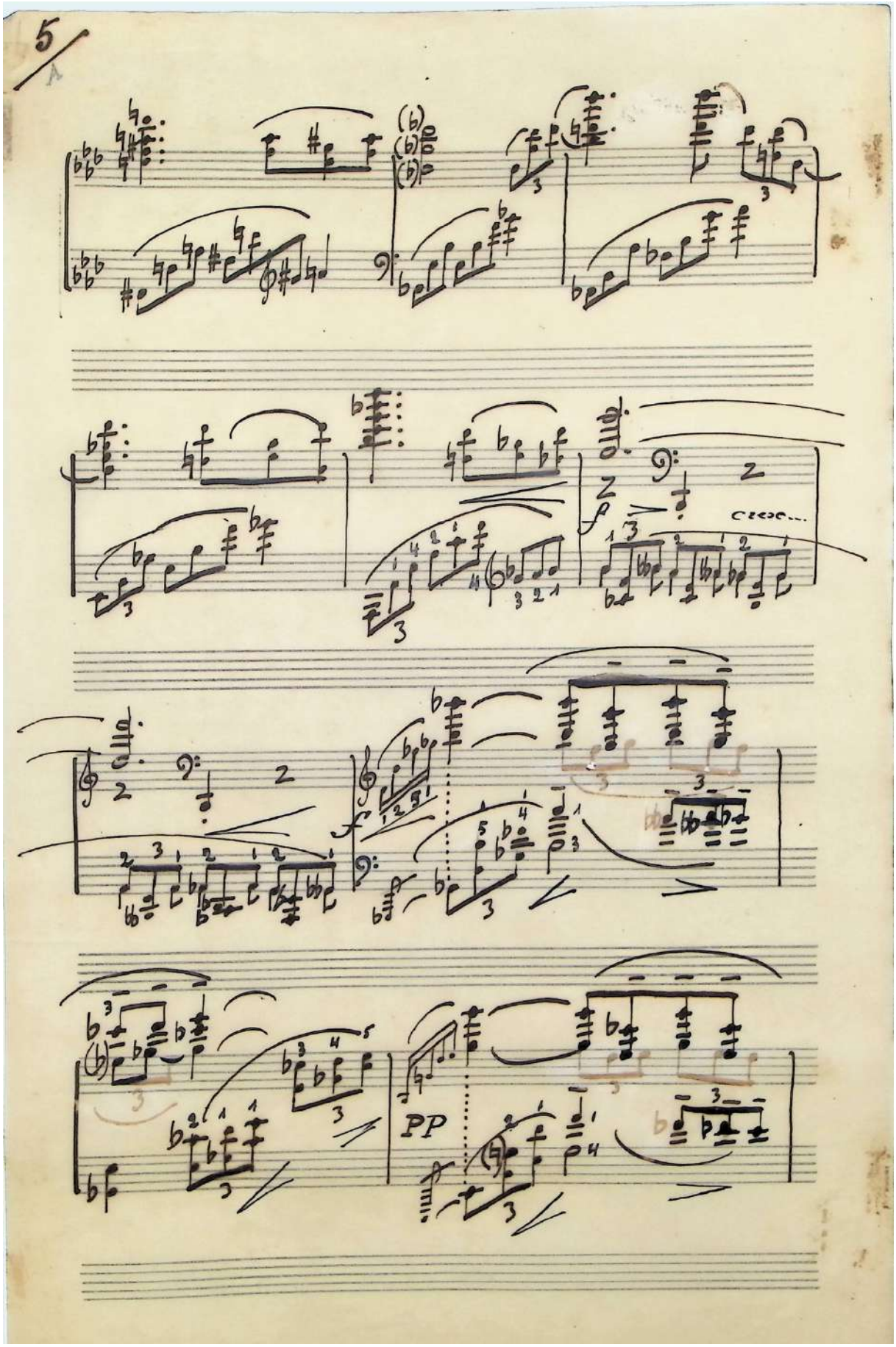

19
8a
f.
cresc.
marcato
fff.

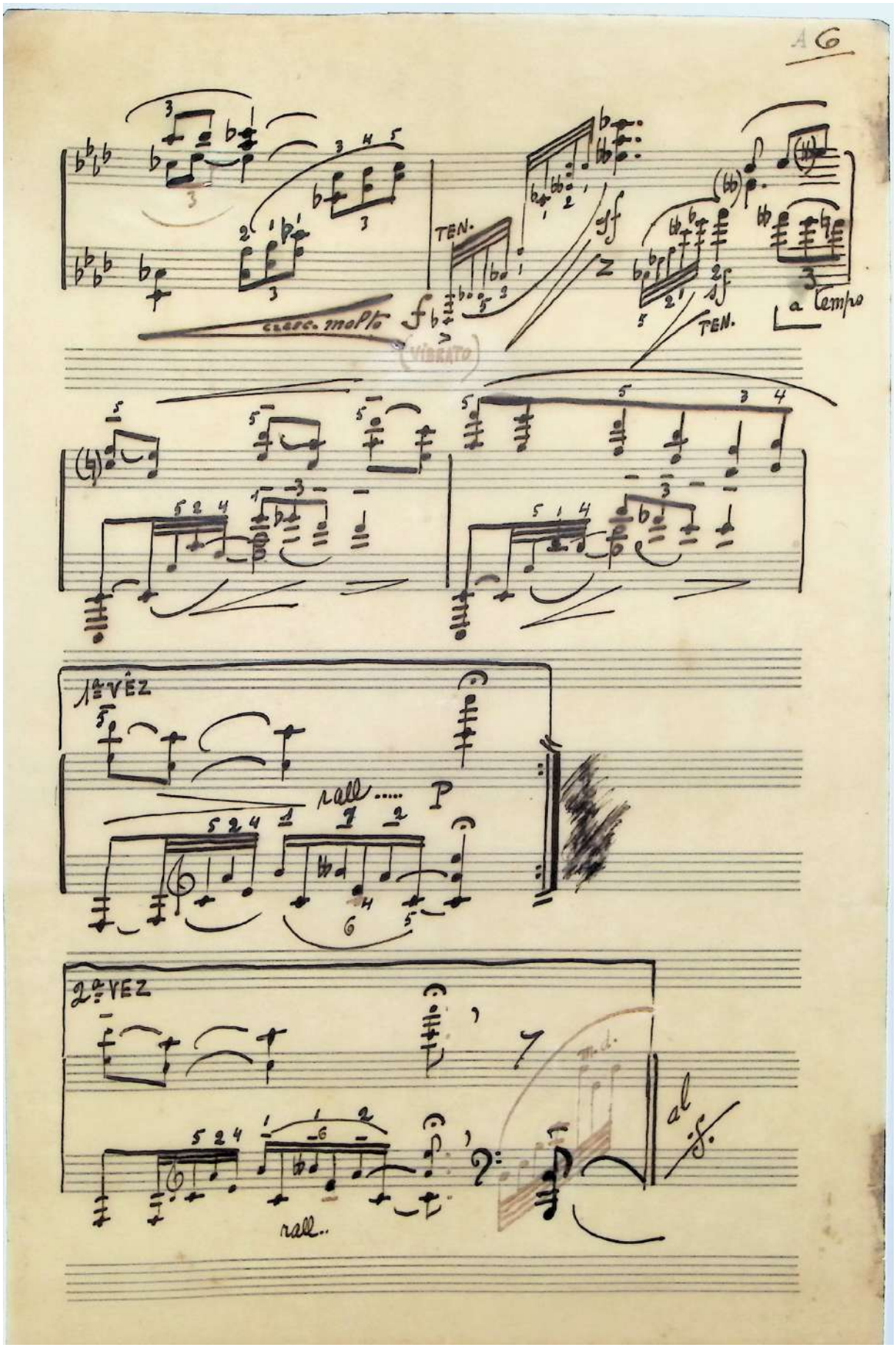

VALSAS POETICAS - (n: 1)
por: OCTAVIO MAUL
LEVEMENTE
simil.
mf
anim.
calm
più f

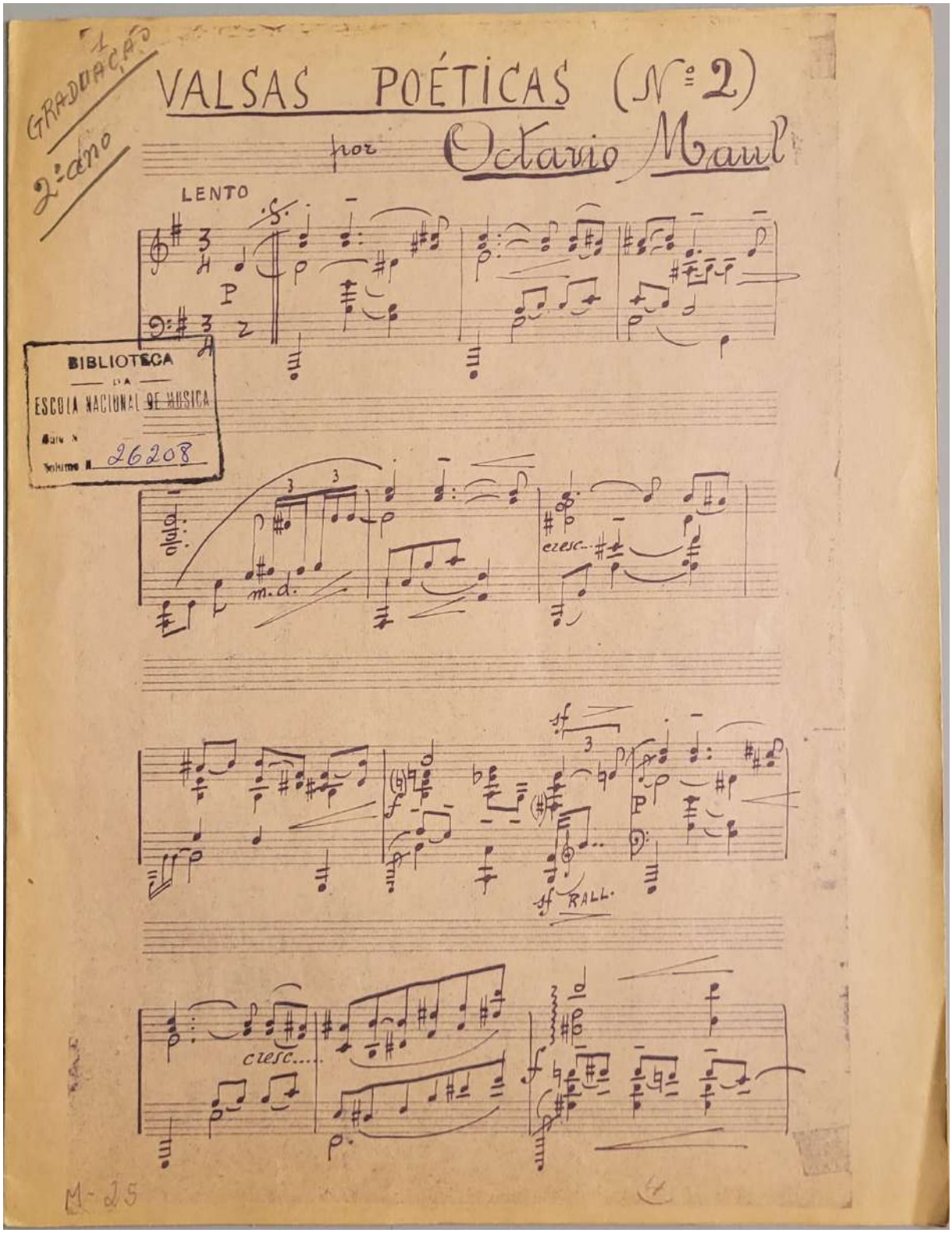

(2)
1ª VEZ
2ª VEZ
cedendo
cresc....
m.e.
m.d.
cresc.... molto....
ACCELL....

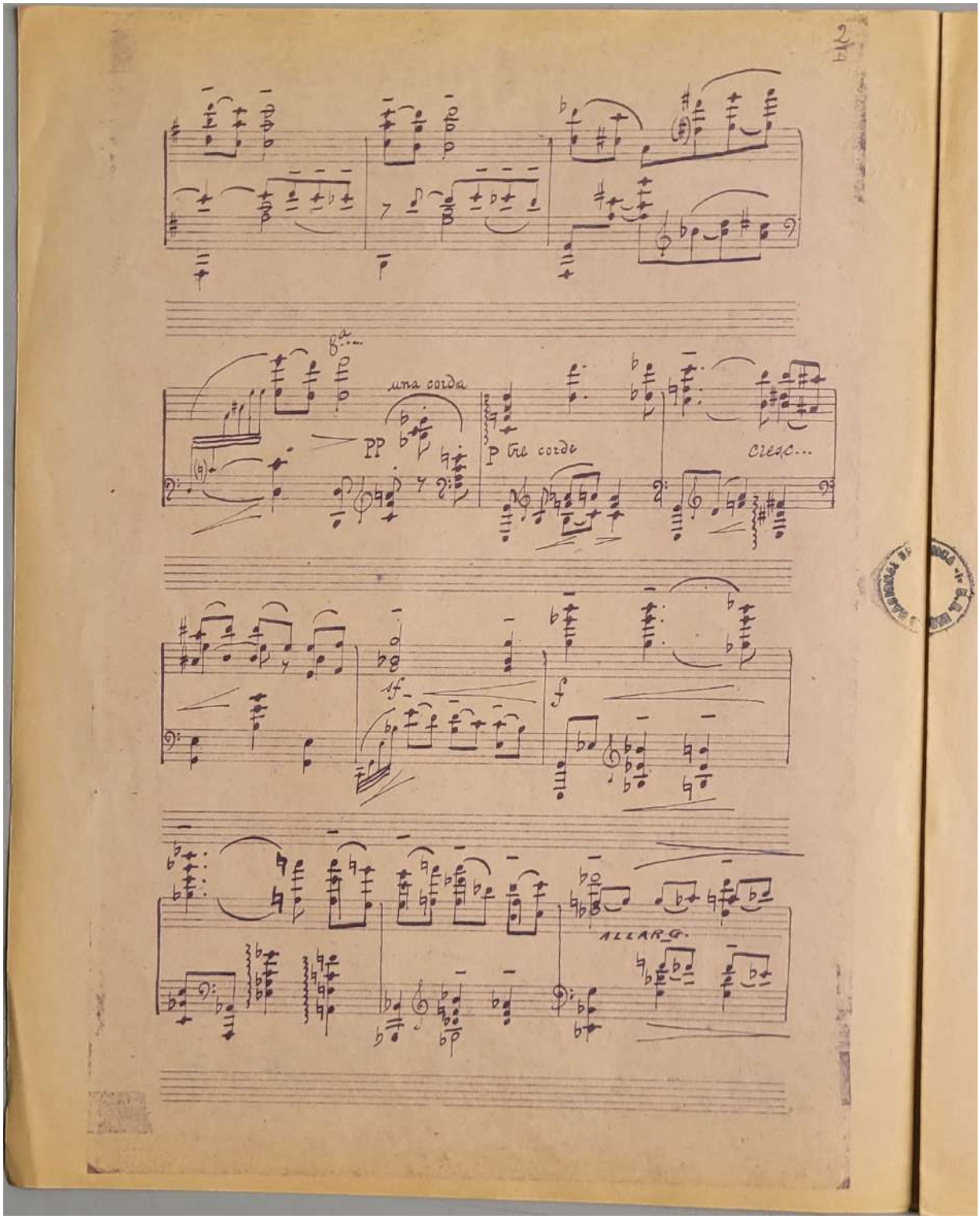

3/A
cresc... e accell...
rit...
un poco rubato
mf.
P
LIVREMENTE
rit...

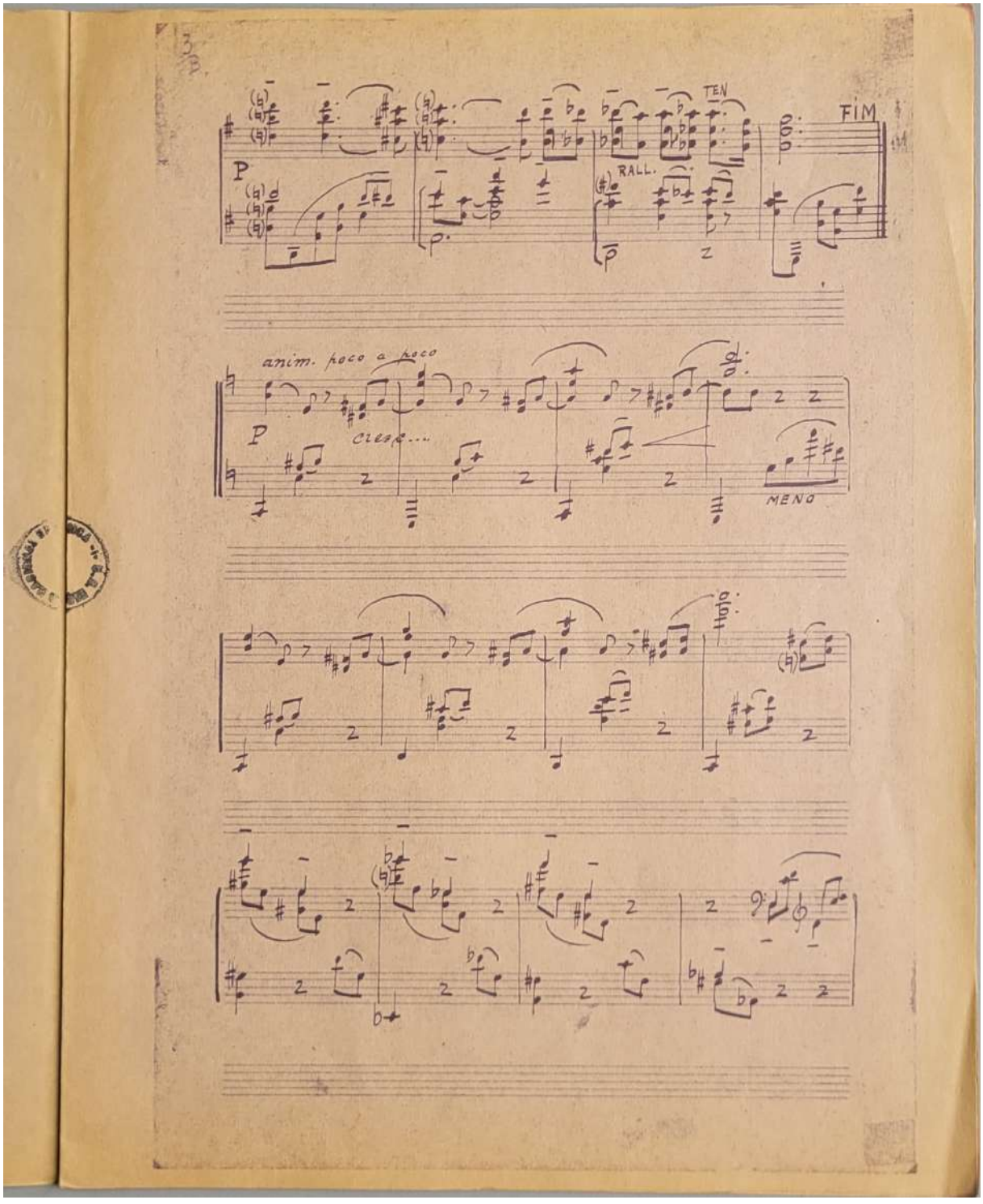

A 4
FIM
Um poco animato
mf
P
SOL
5-3
mf
poco rit..

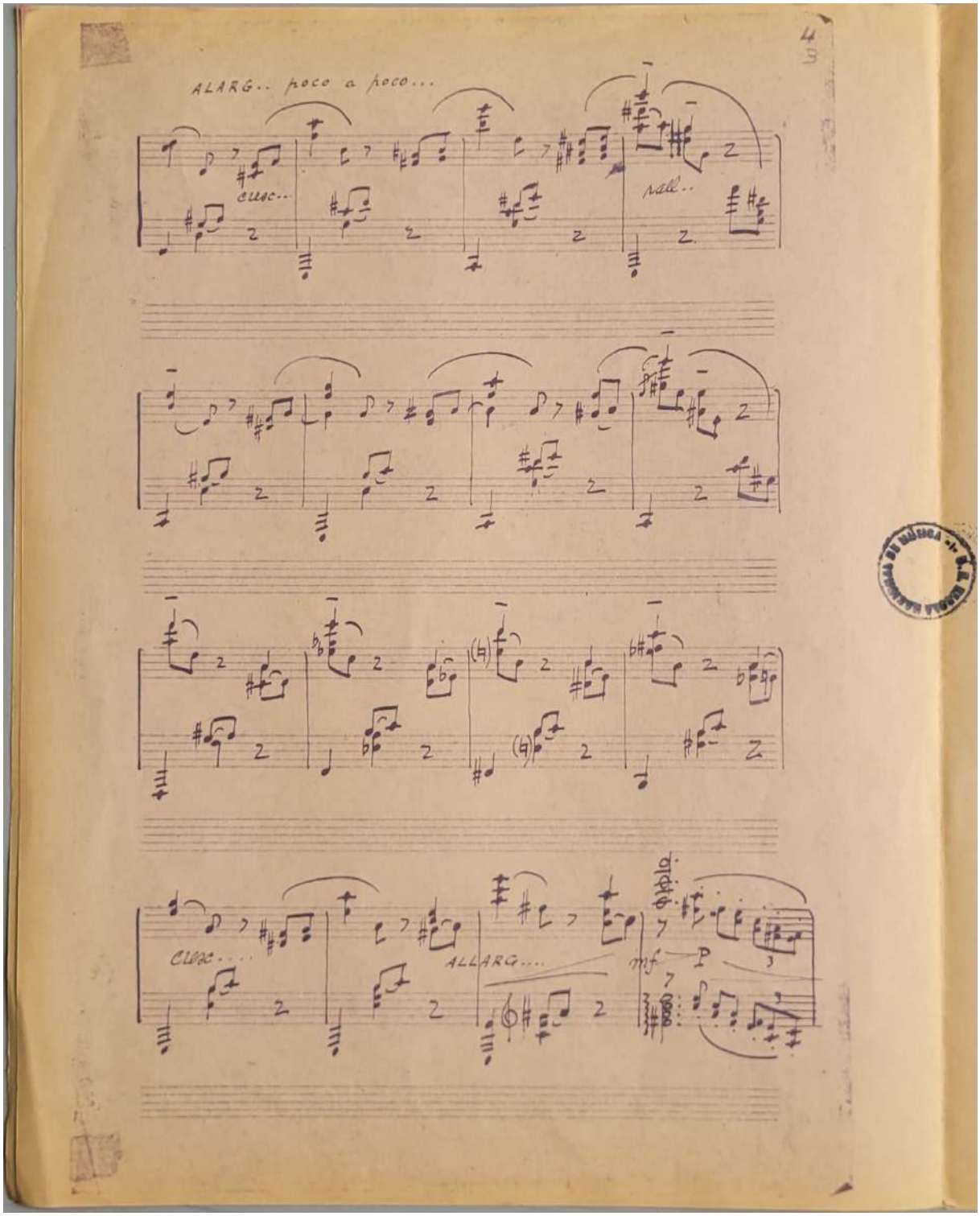

5
A
cresc...
PP

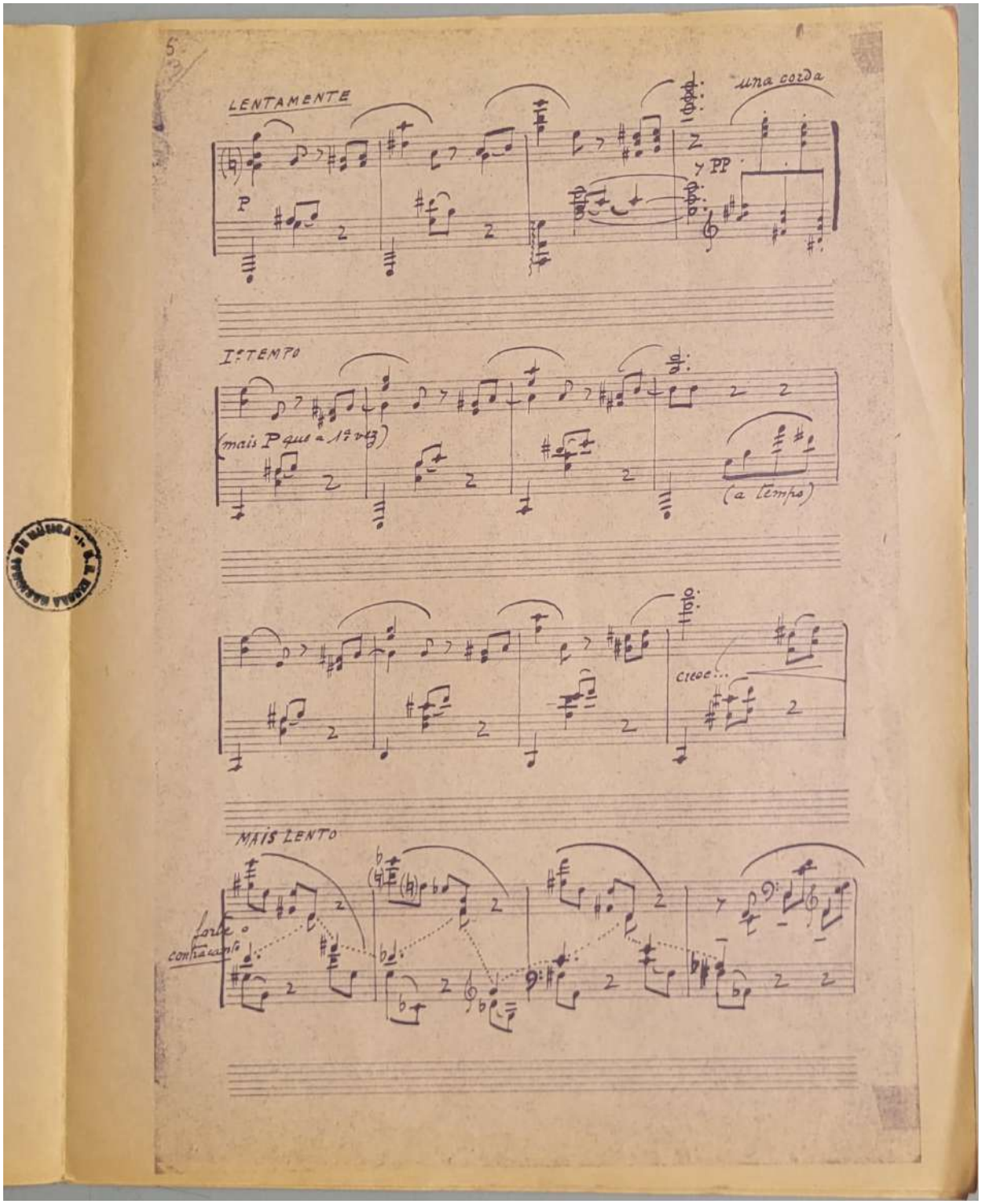

A 6
TEN.
cresc. molto
(VIBRATO)
TEN.
a tempo
1ª VÊZ
rall.....
P
2ª VEZ
rall..
al

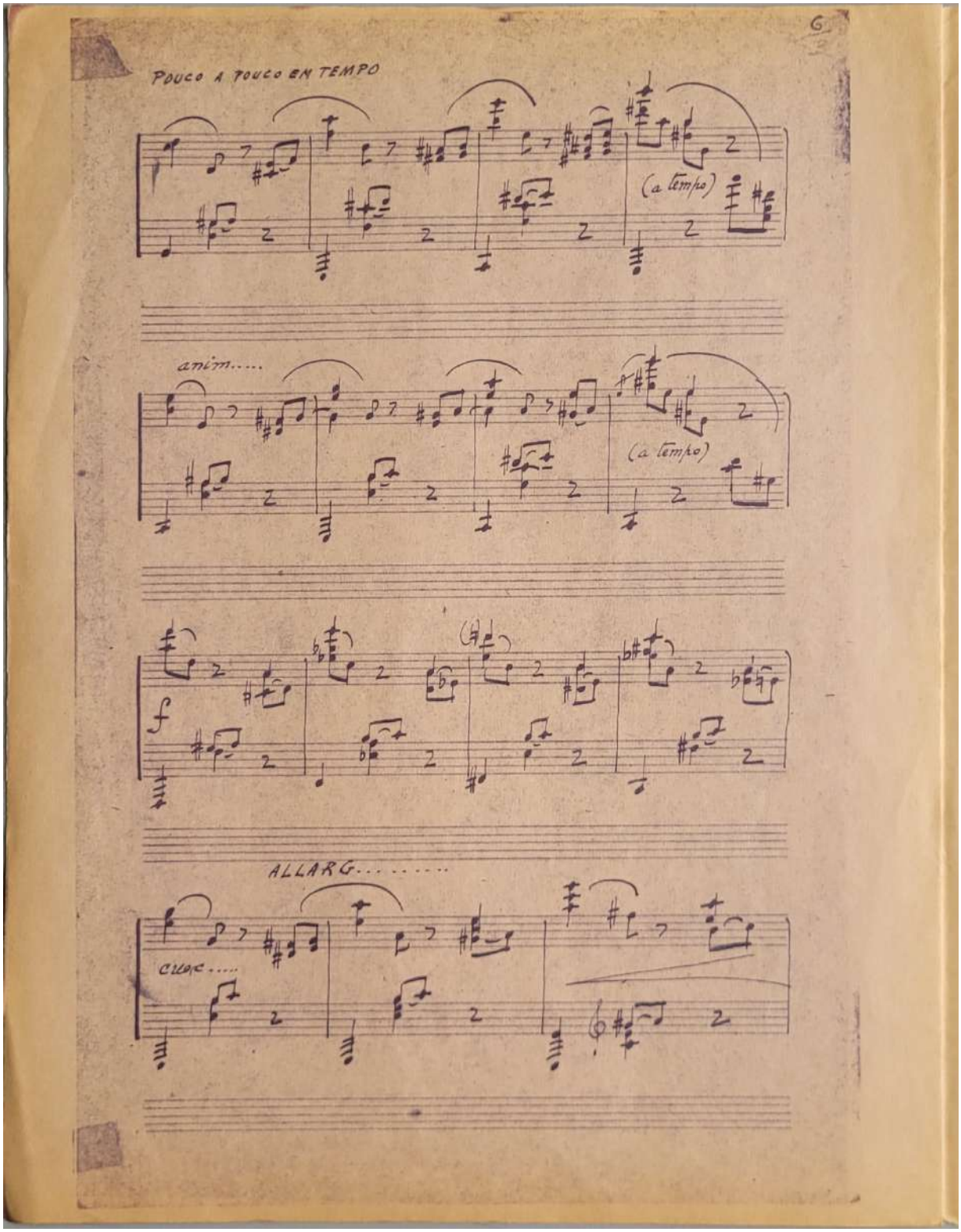

GRADUAÇÃO
2.º ano
VALSAS POÉTICAS (N.º 2)
por Octavio Maul
LENTO
BIBLIOTECA
DA
ESCOLA NACIONAL DE MUSICA
26208
m.d.
cresc.
RALL.
cresc.....
M-25

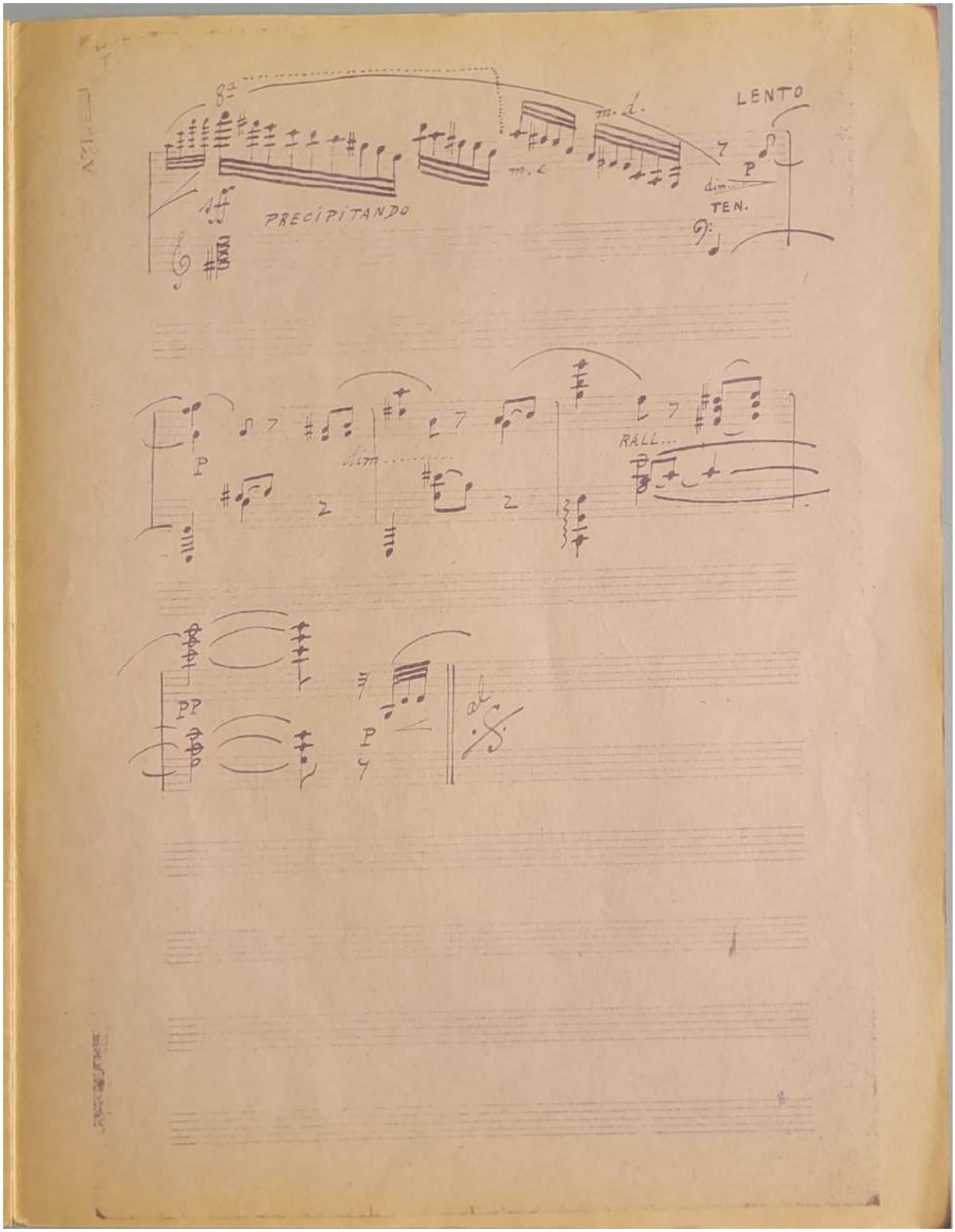

una corda
PP
P tre corde
cresc...
sf
f
ALLARG.

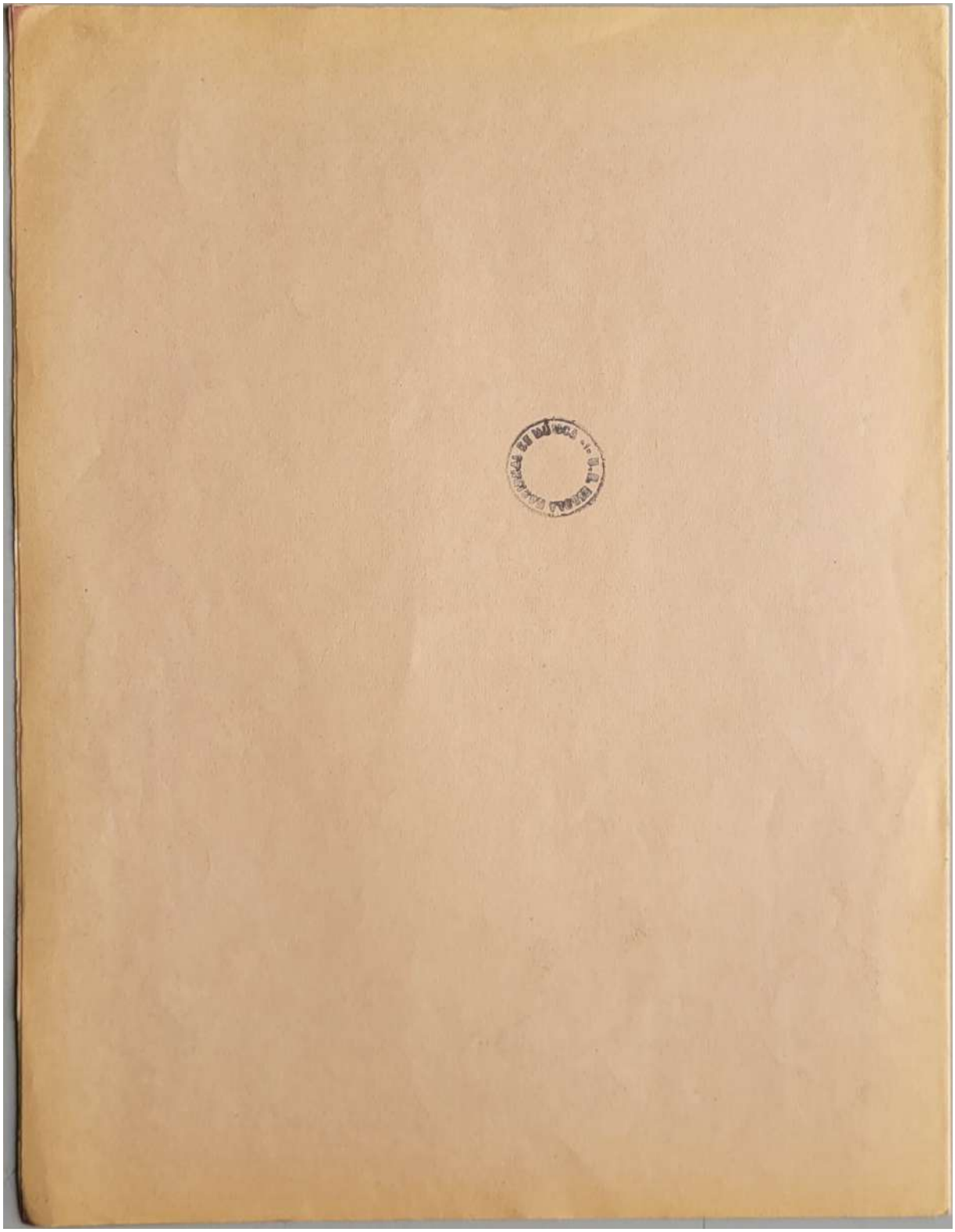

3
TEN
FIM
P
RALL.
anim. poco a poco
P
cresc....
MENO

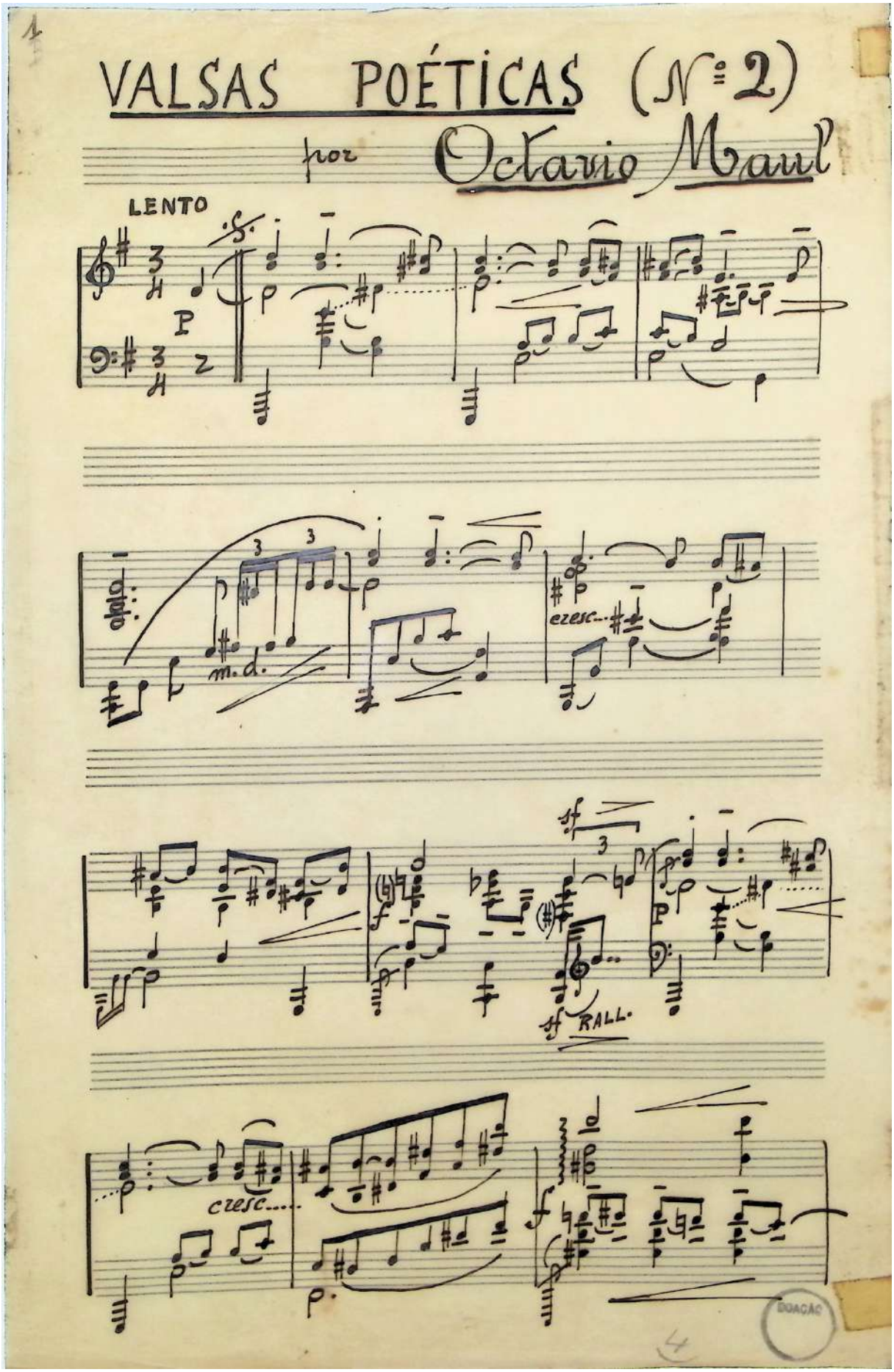

4
3
ALARG.. poco a poco...
cresc..
rall..
cresc....
ALLARG....
mf
p

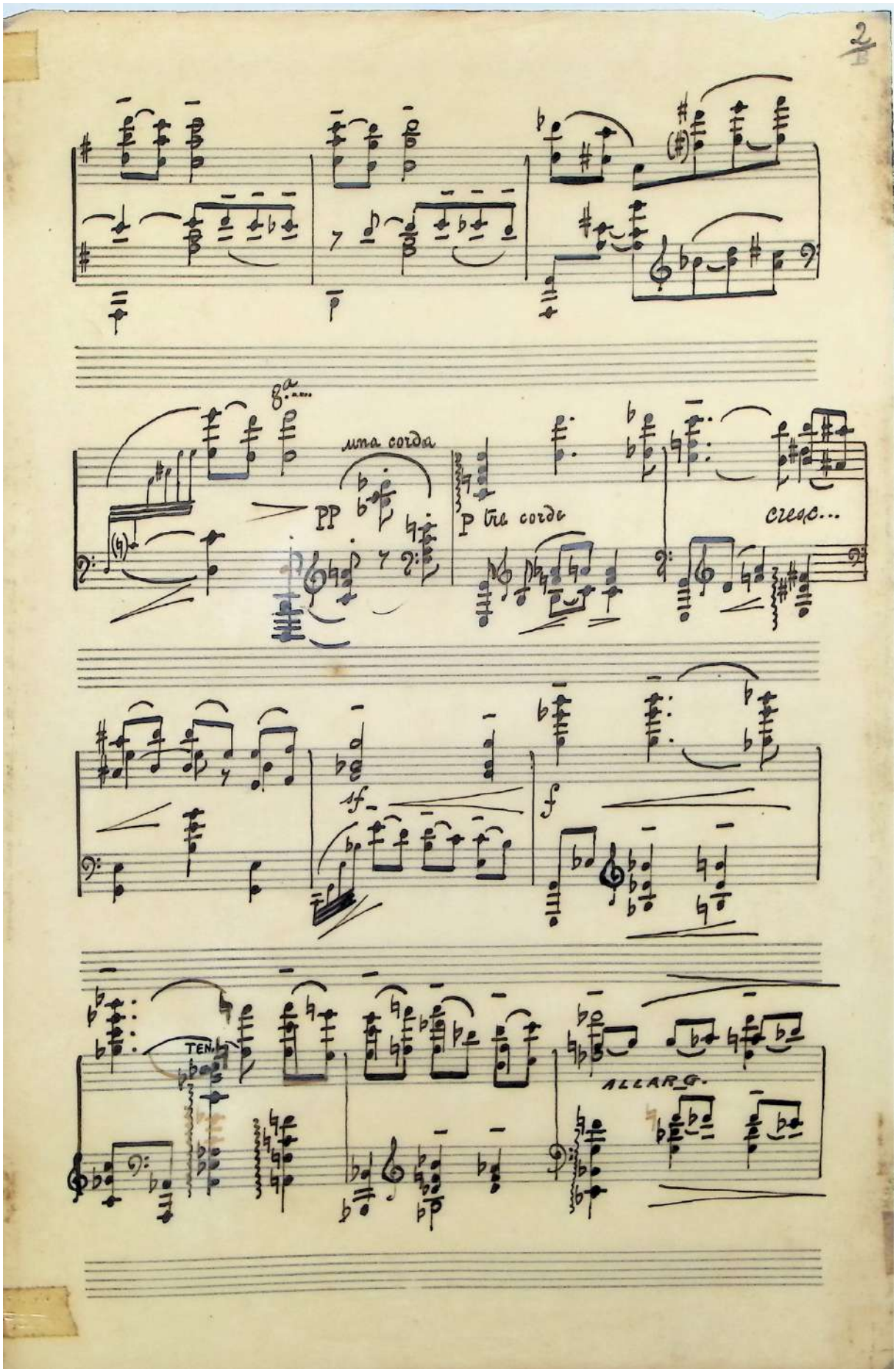

LENTAMENTE
una corda
y PP
P
I.º TEMPO
(mais P que o 1.º vez)
(a tempo)
cresc...
MAIS LENTO
forte o contrabaixo

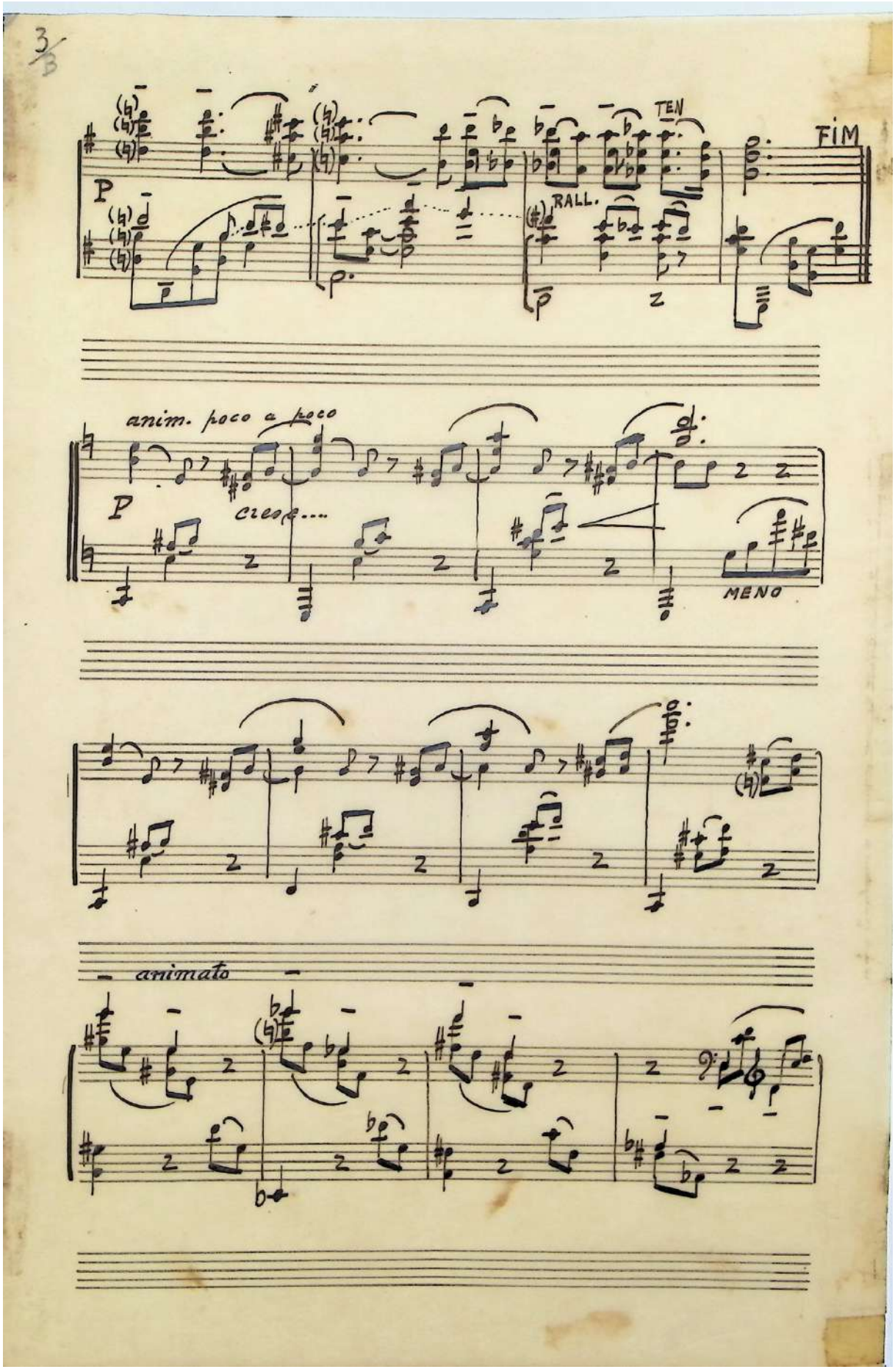

6
POUCO A POUCO EN TEMPO
(a tempo)
anim.....
(a tempo)
f
ALLARG.....
CRAC.....

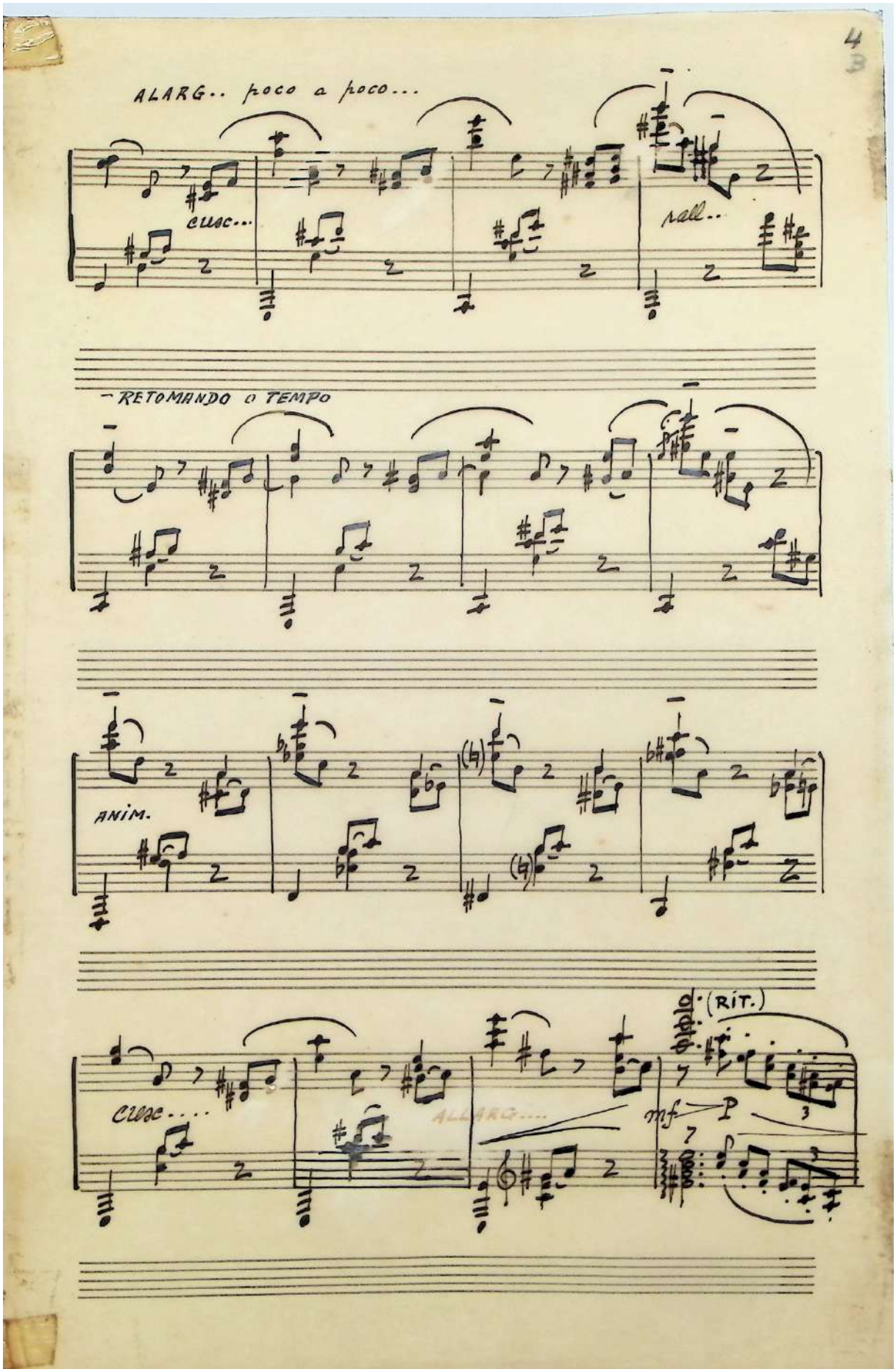

8a
m. d.
LENTO
m. c
P
dim.
TEN.
PRECIPITANDO
P
dim.
RALL...
PP
P

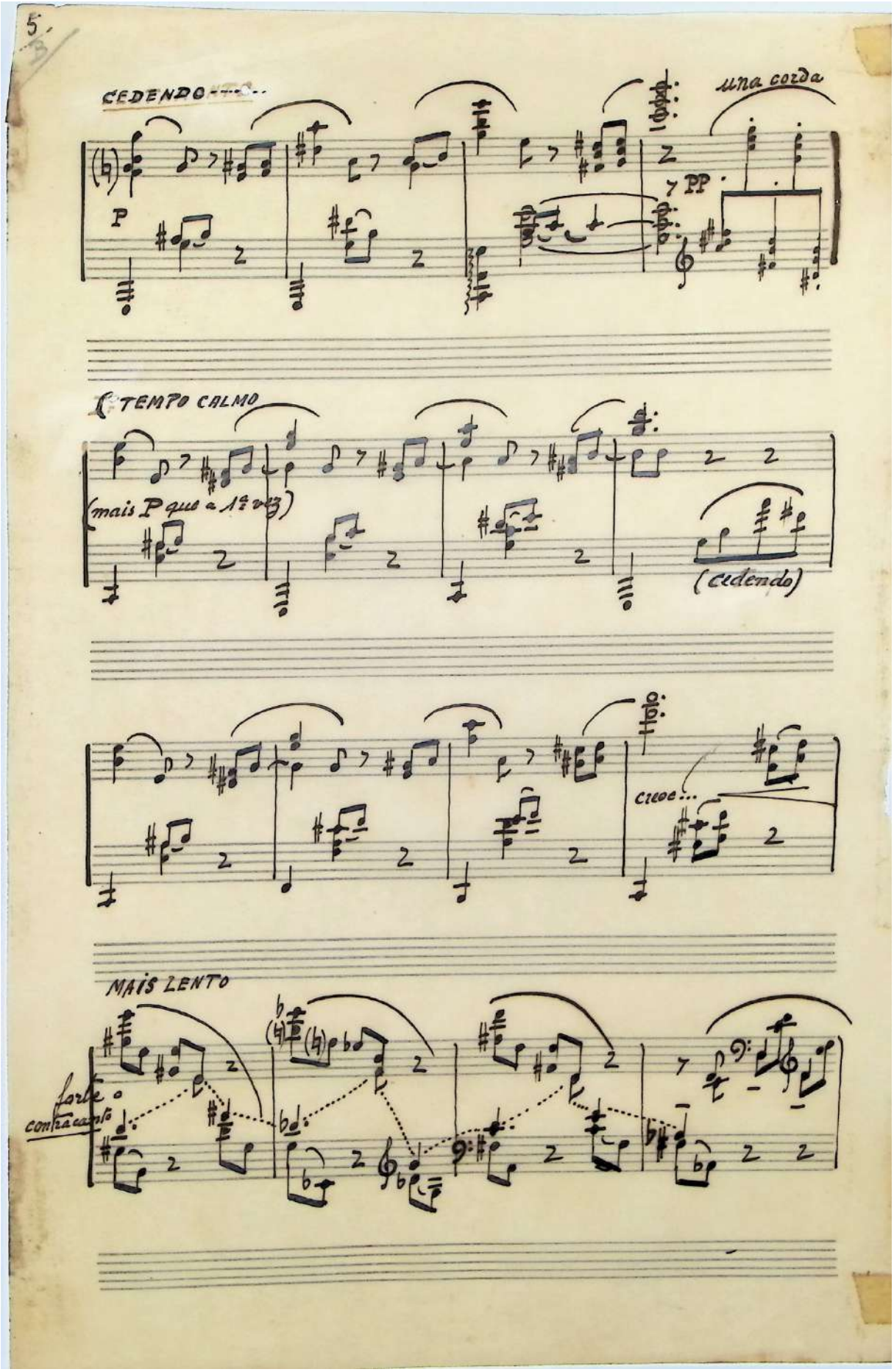


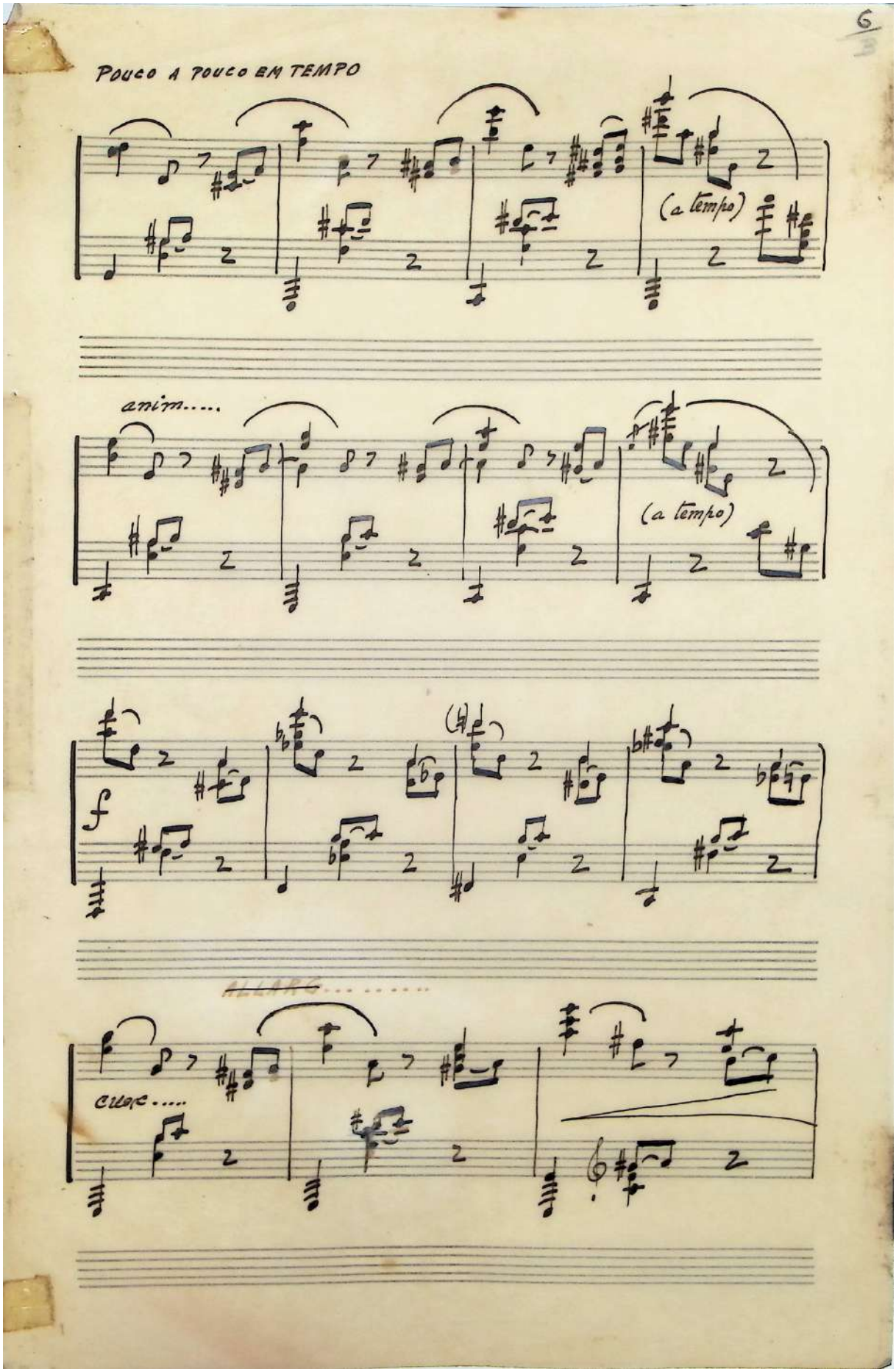

VALSAS POÉTICAS (Nº 2)
por Octavio Maul
LENTO
P
m.d.
cresc...
sf
RALL.
cresc.....
DOAÇÃO

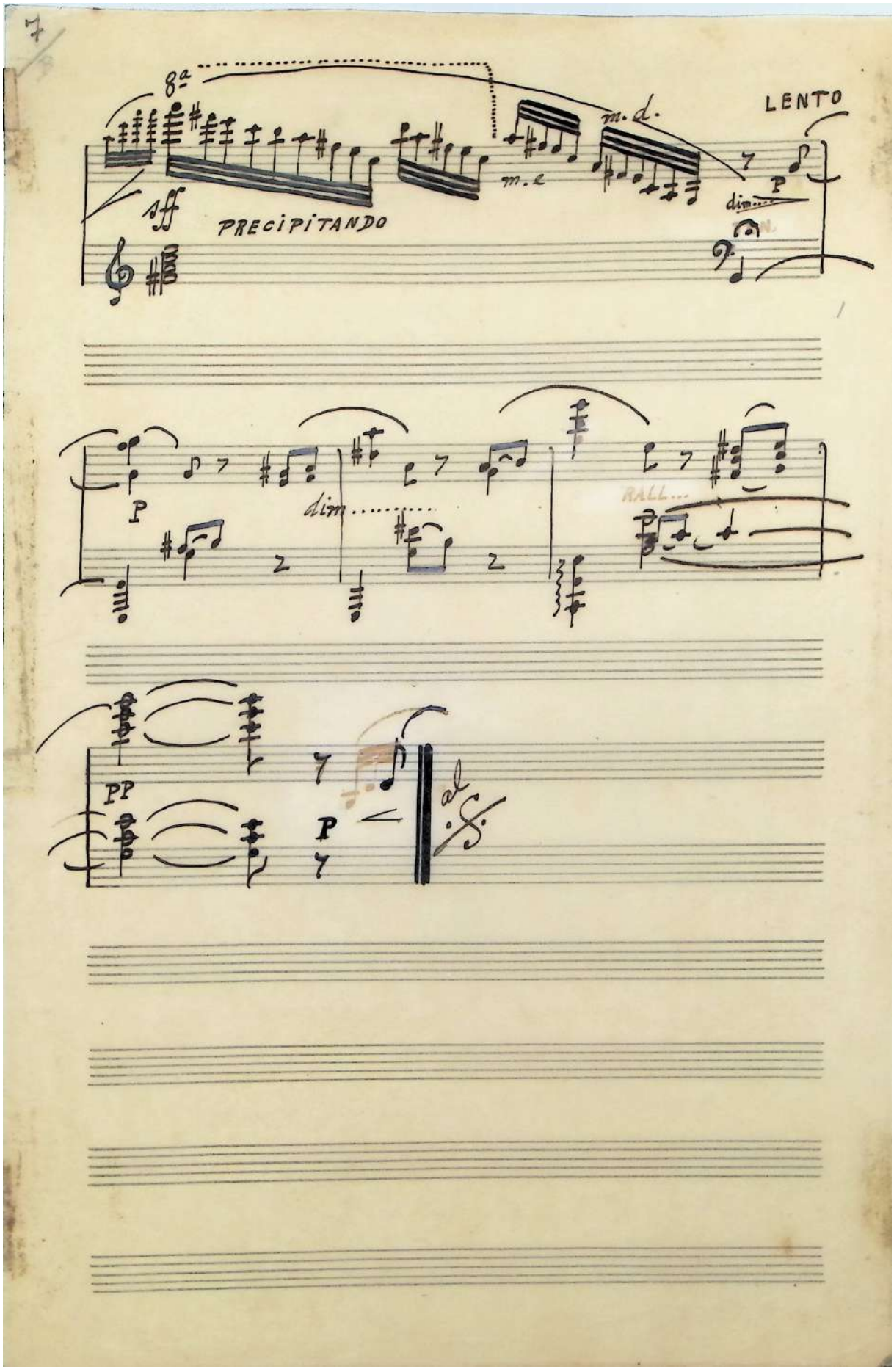

2
8va
una corda
PP
P tre corde
cresc...
sf
f
TEN.
ALLARG.

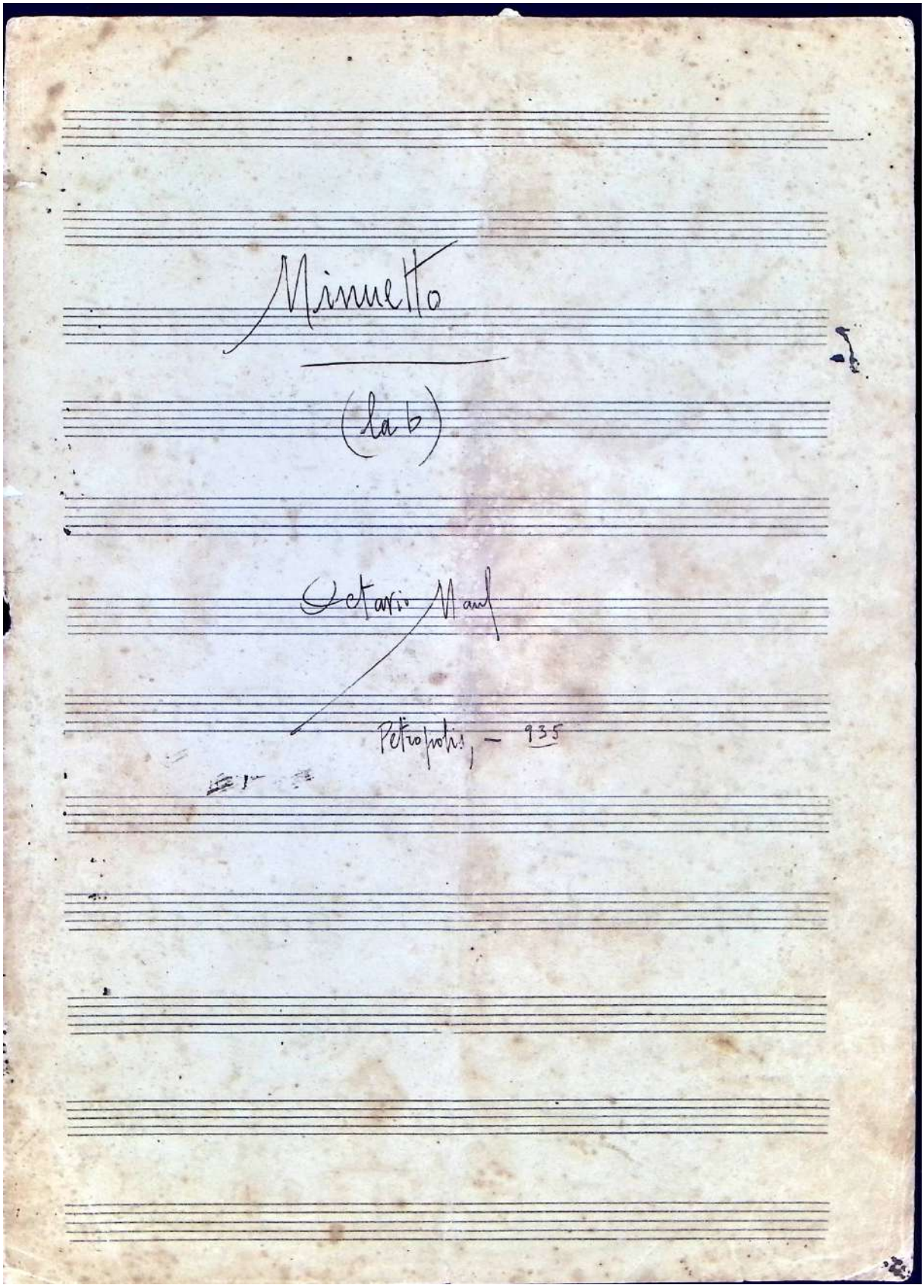

3/3
P
RALL.
TEN
FIM
anim. poco a poco
P
cresc....
MENO
animato

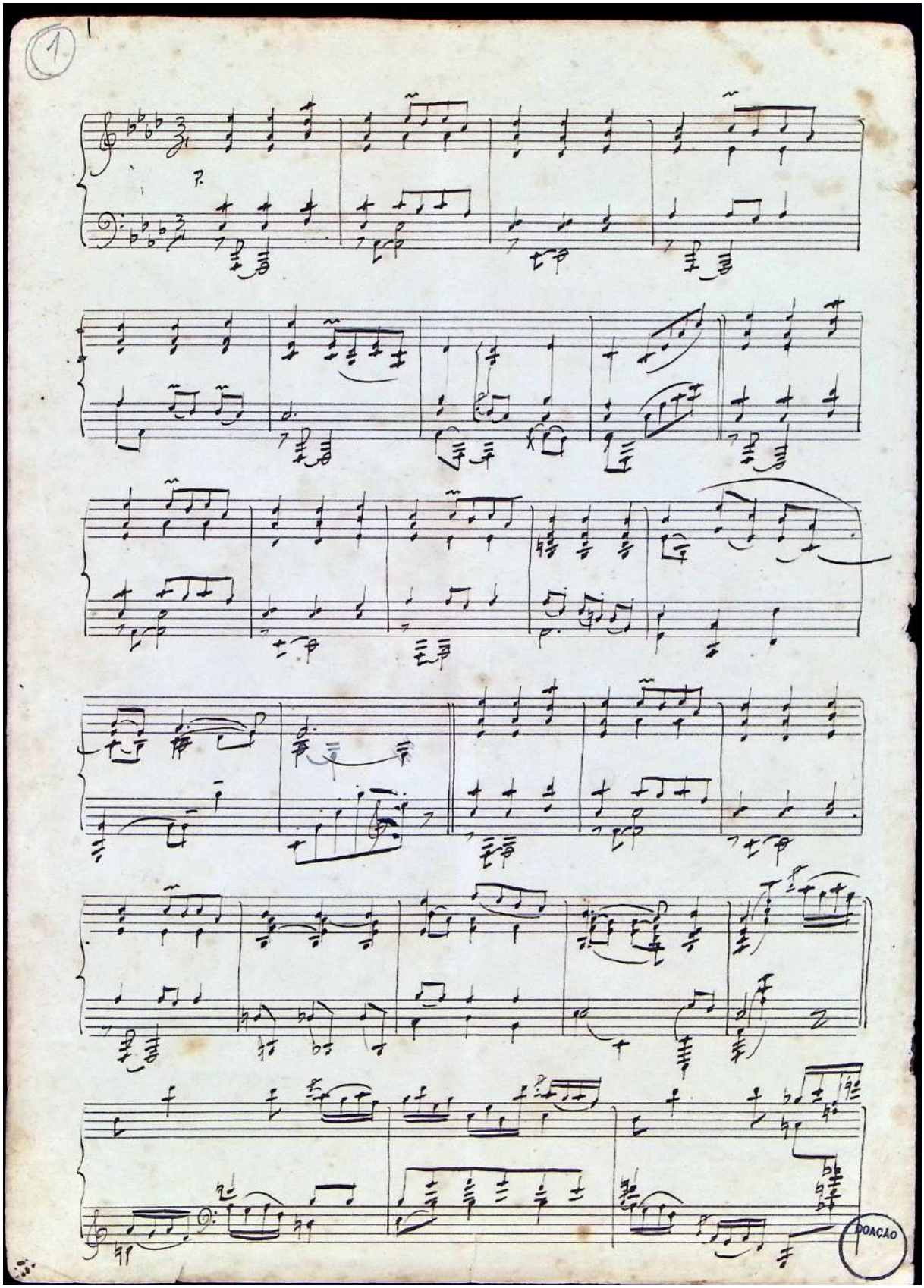

4
3
ALARG.. poco a poco...
cresc...
rall..
- RETOMANDO O TEMPO
ANIM.
cresc....
ALLARG....
(RIT.)
mf
P

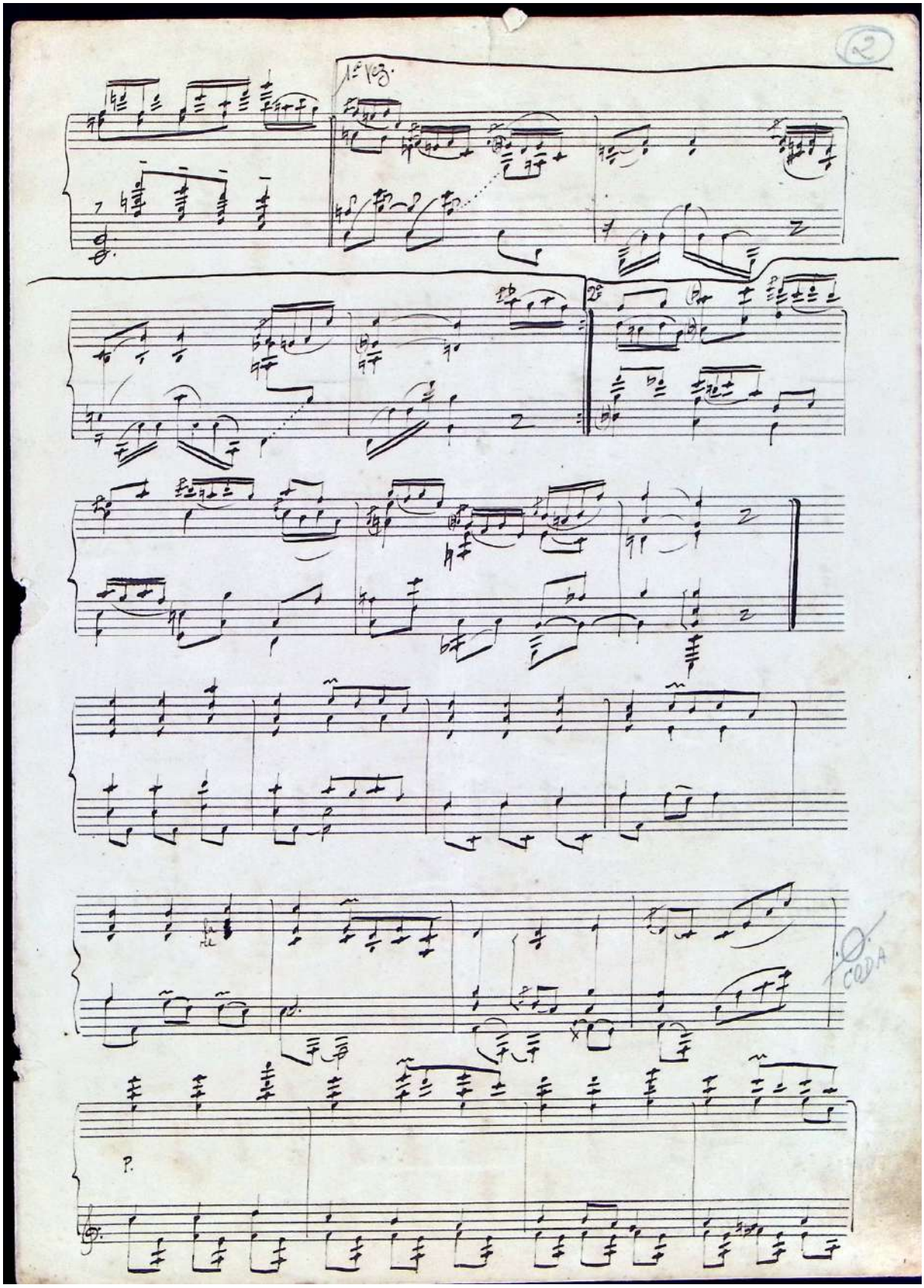

5.
CEDENDO
una corda
P
PP
TEMPO CALMO
(mais P que a 1ª vez)
(cedendo)
cresc...
MAIS LENTO
forte
contrastando

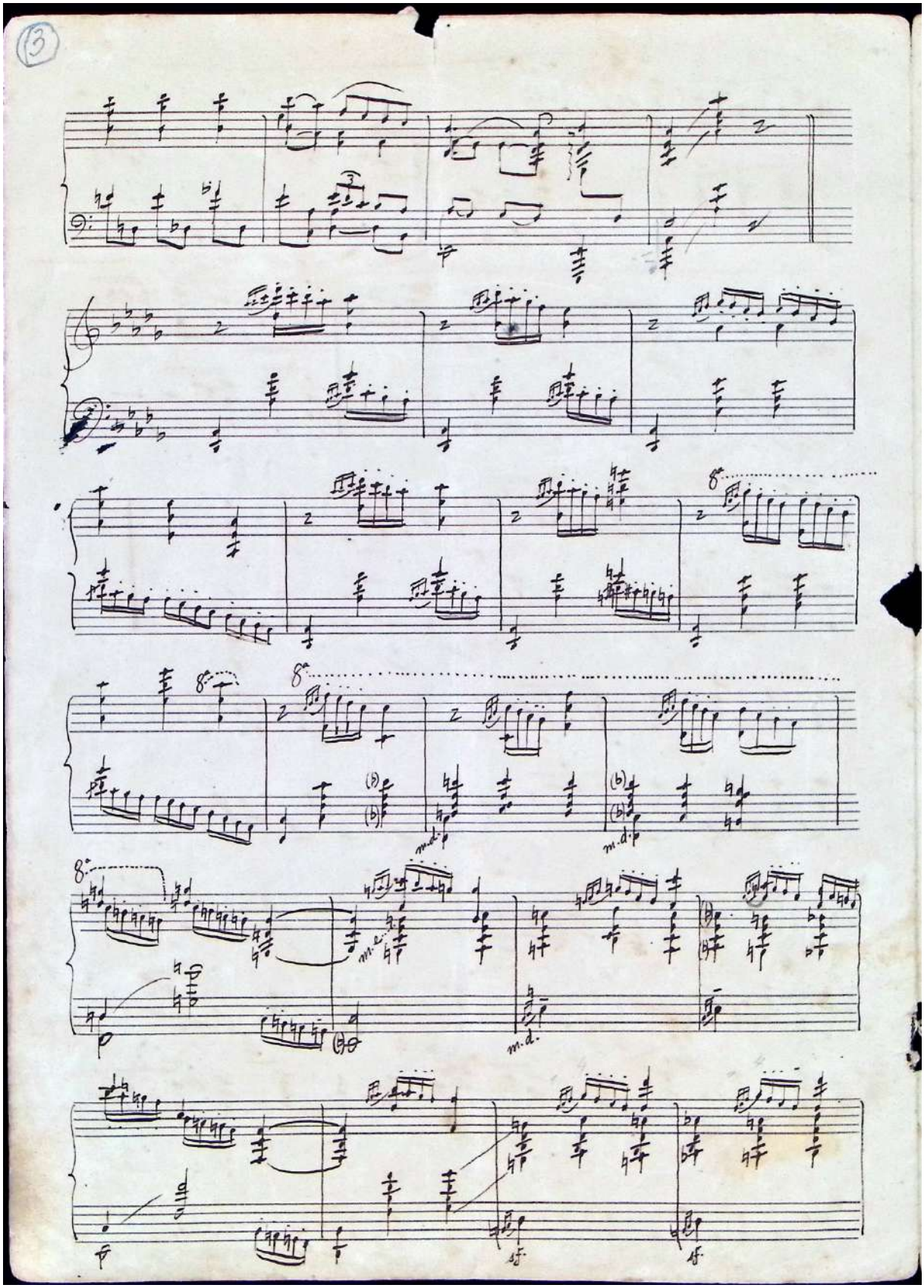

6
POUCO A POUCO EM TEMPO
(a tempo)
anim.....
(a tempo)
f
cede.....

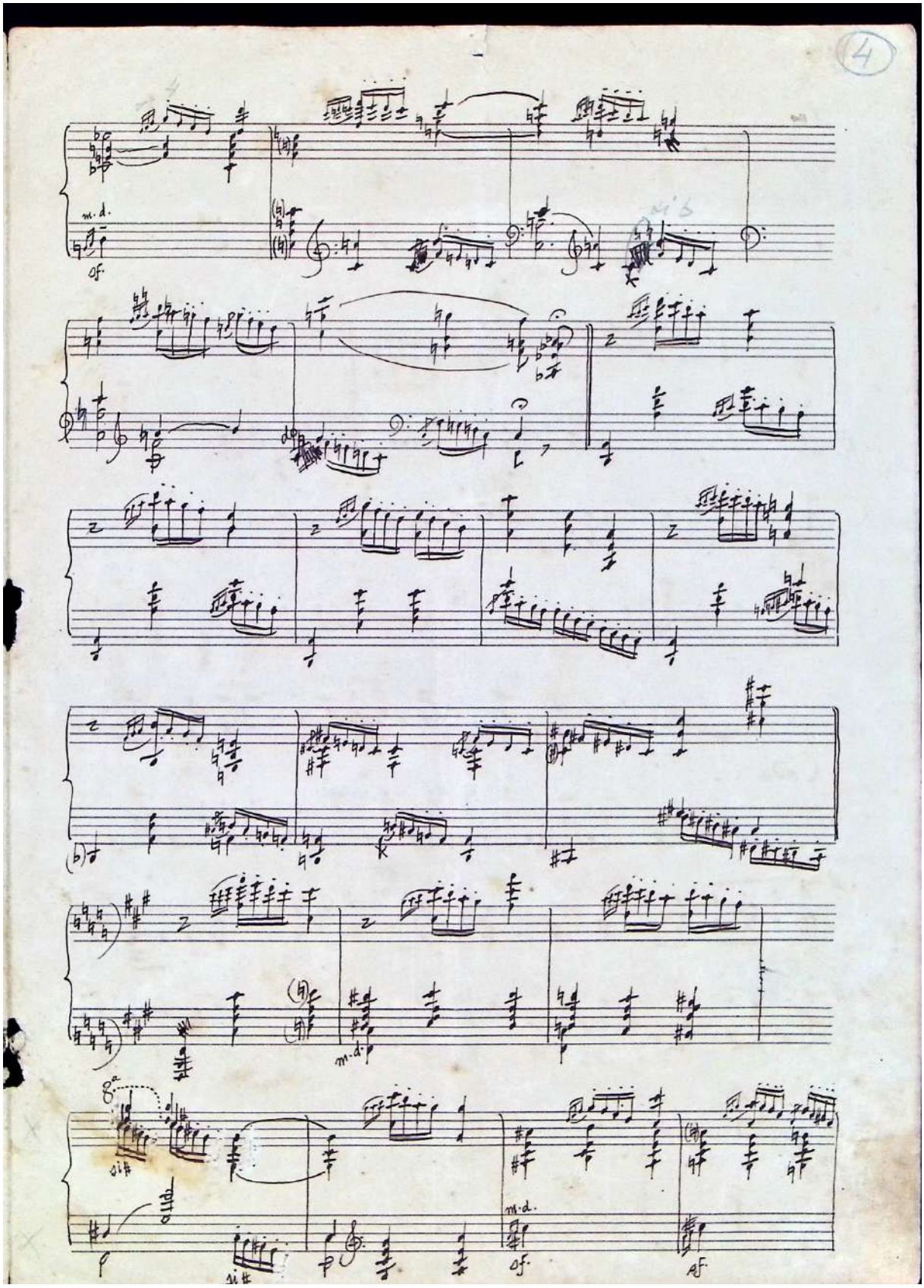

8ª
LENTO
m.d.
m.e
ff
PRECIPITANDO
P
dim.
RALL...
PP
al S.

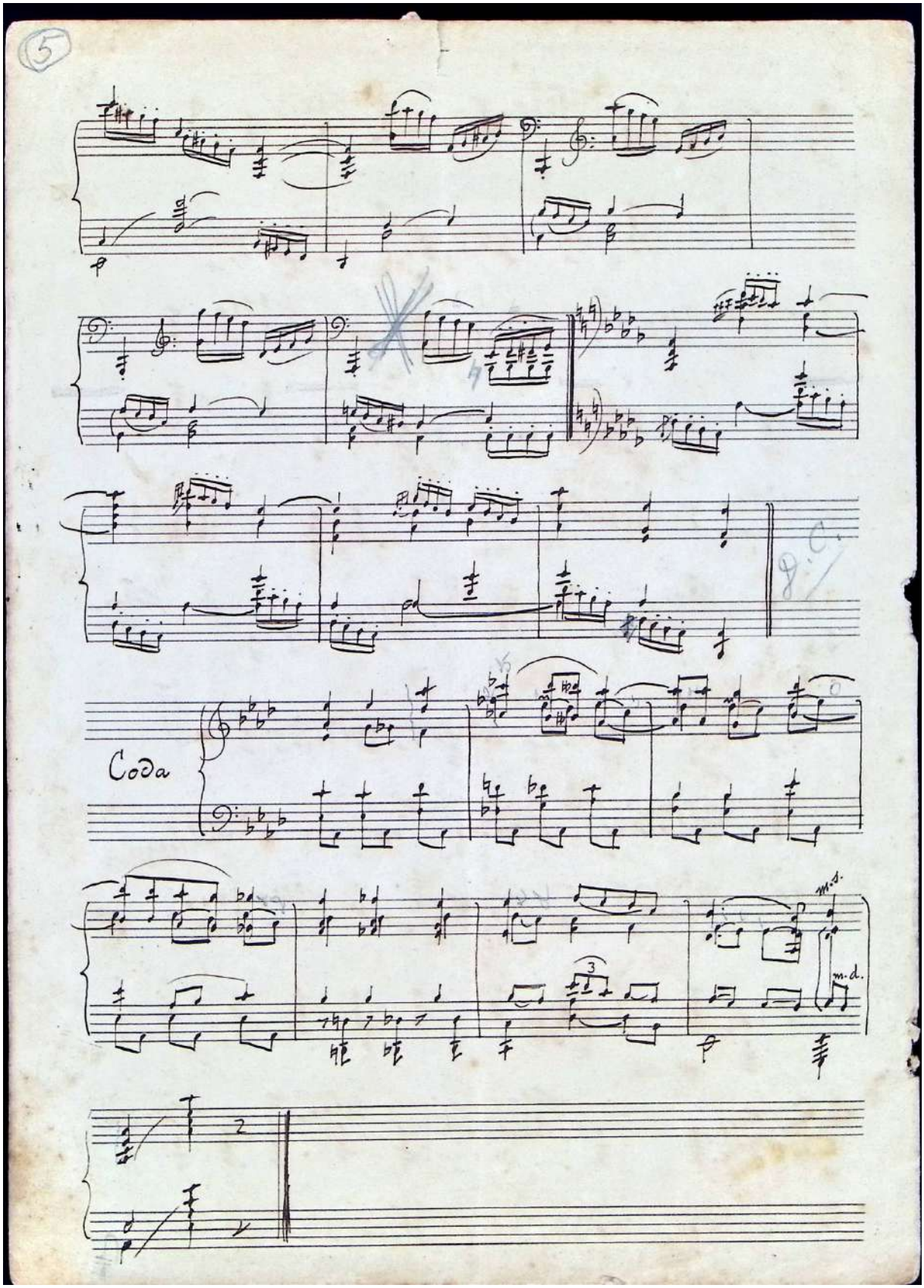

Minuetto
(la b)
Octavio Maul
Petrópolis, — 935

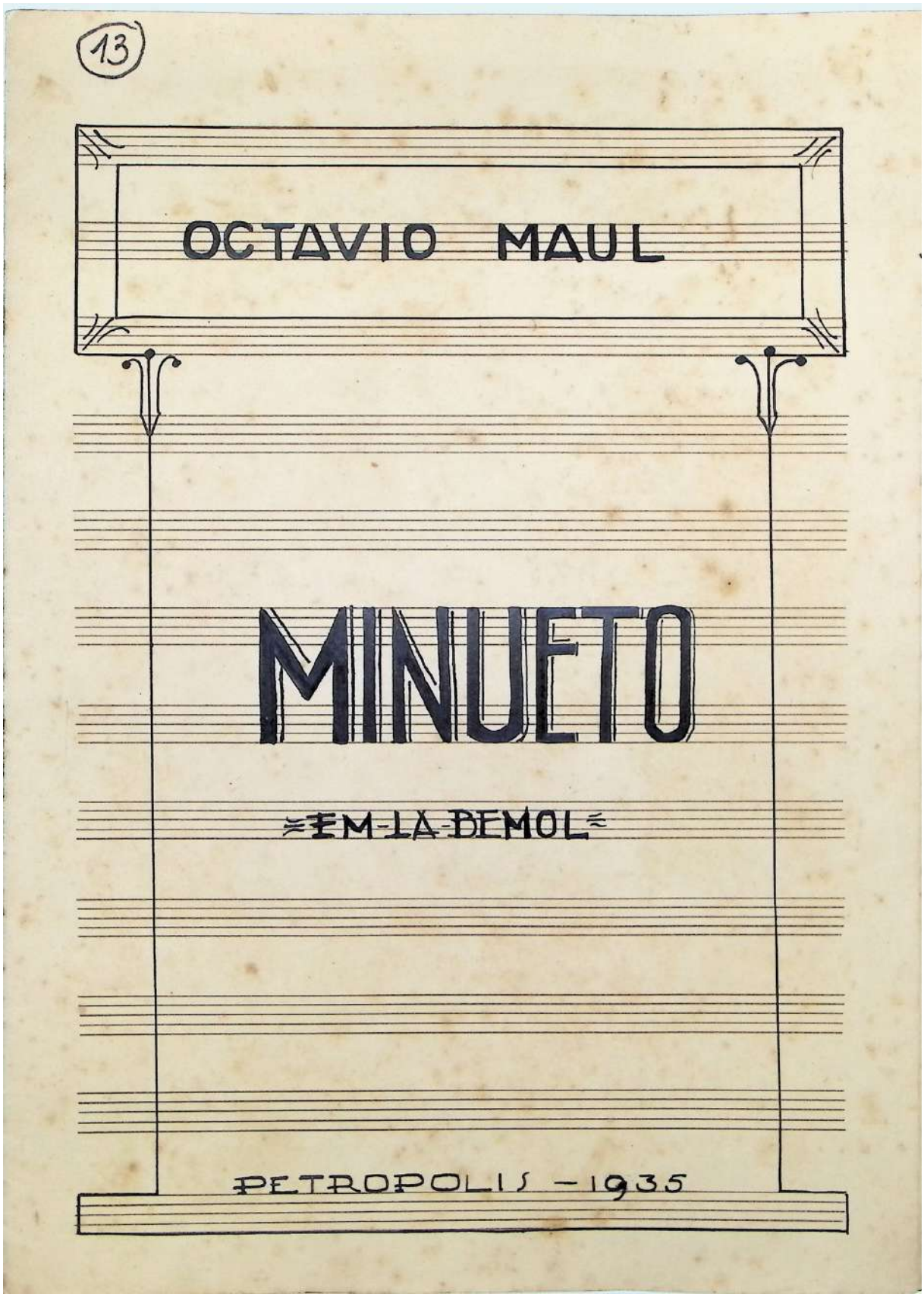

1
DOAÇÃO

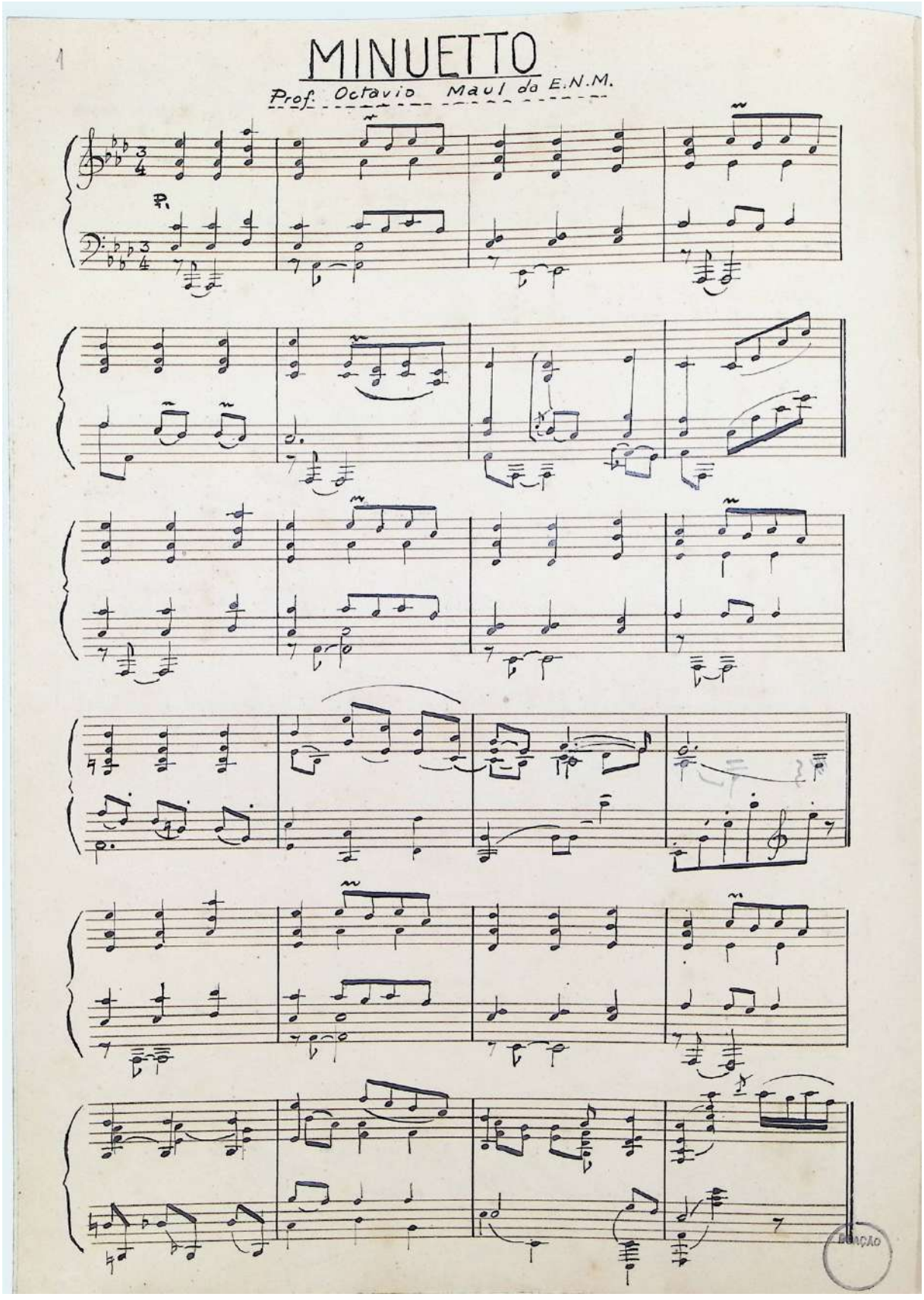

1º Vez.
2º
CODA
P.

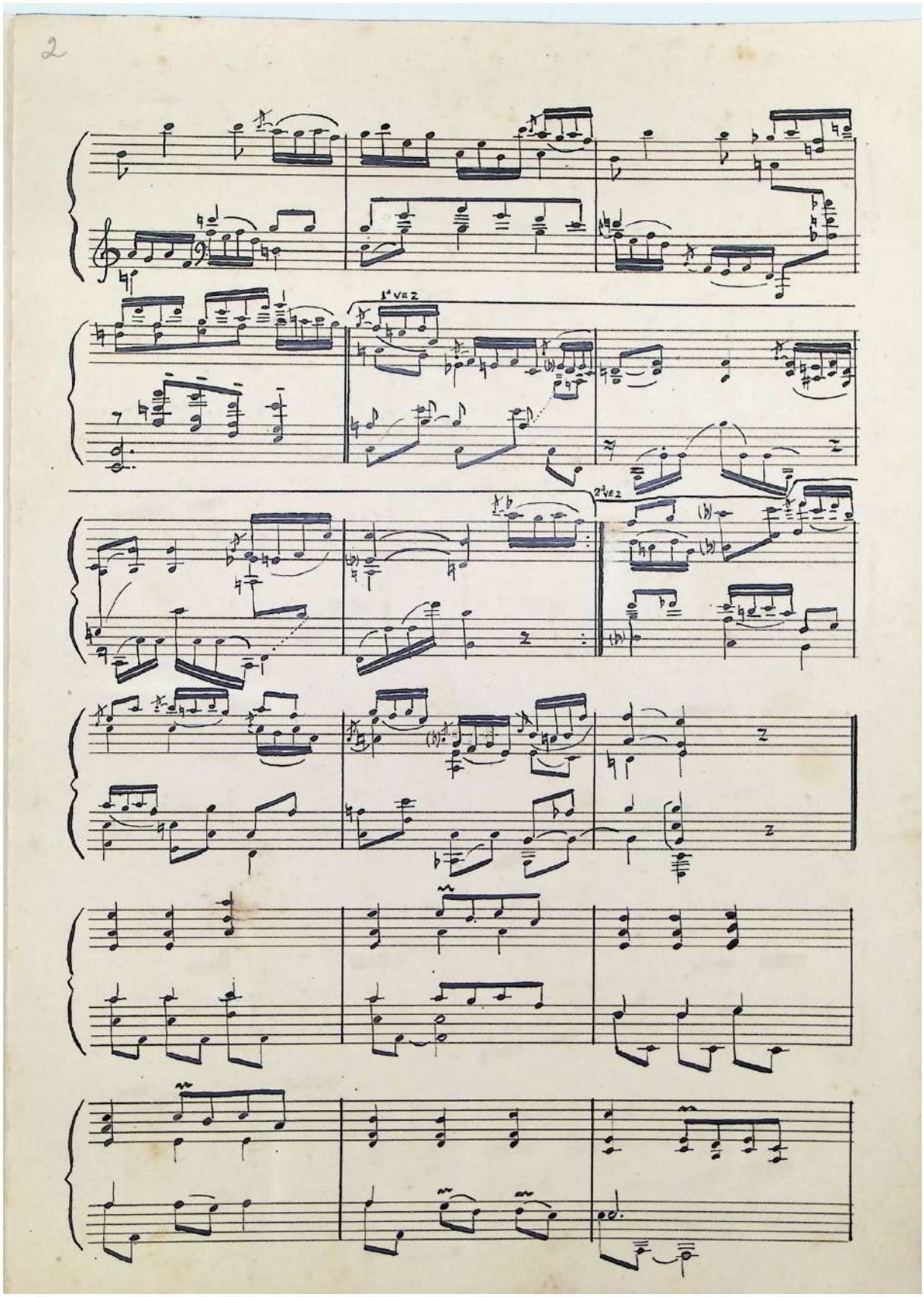


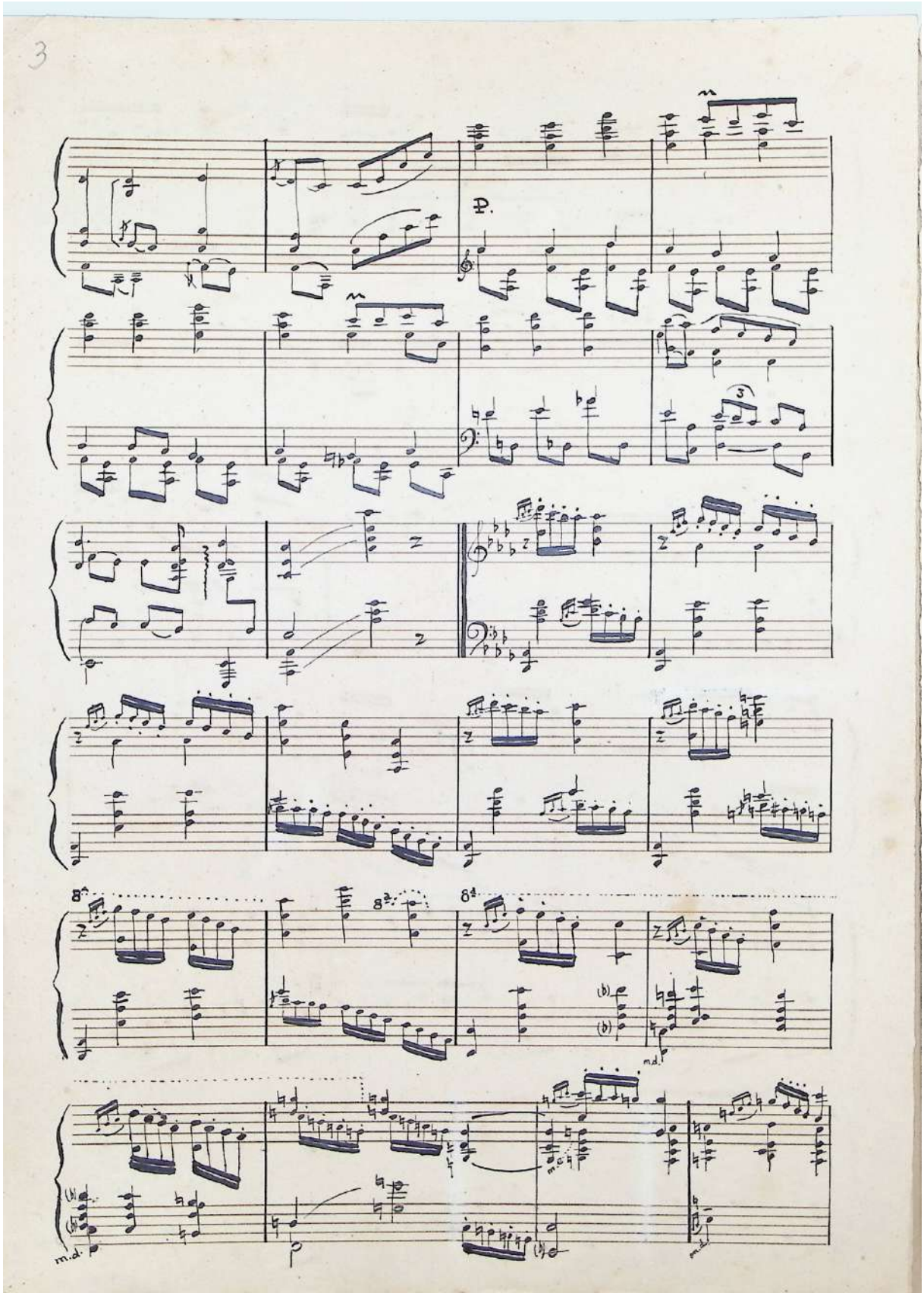

4
m.d.
of.
m.d.
m.d.
of.
af.

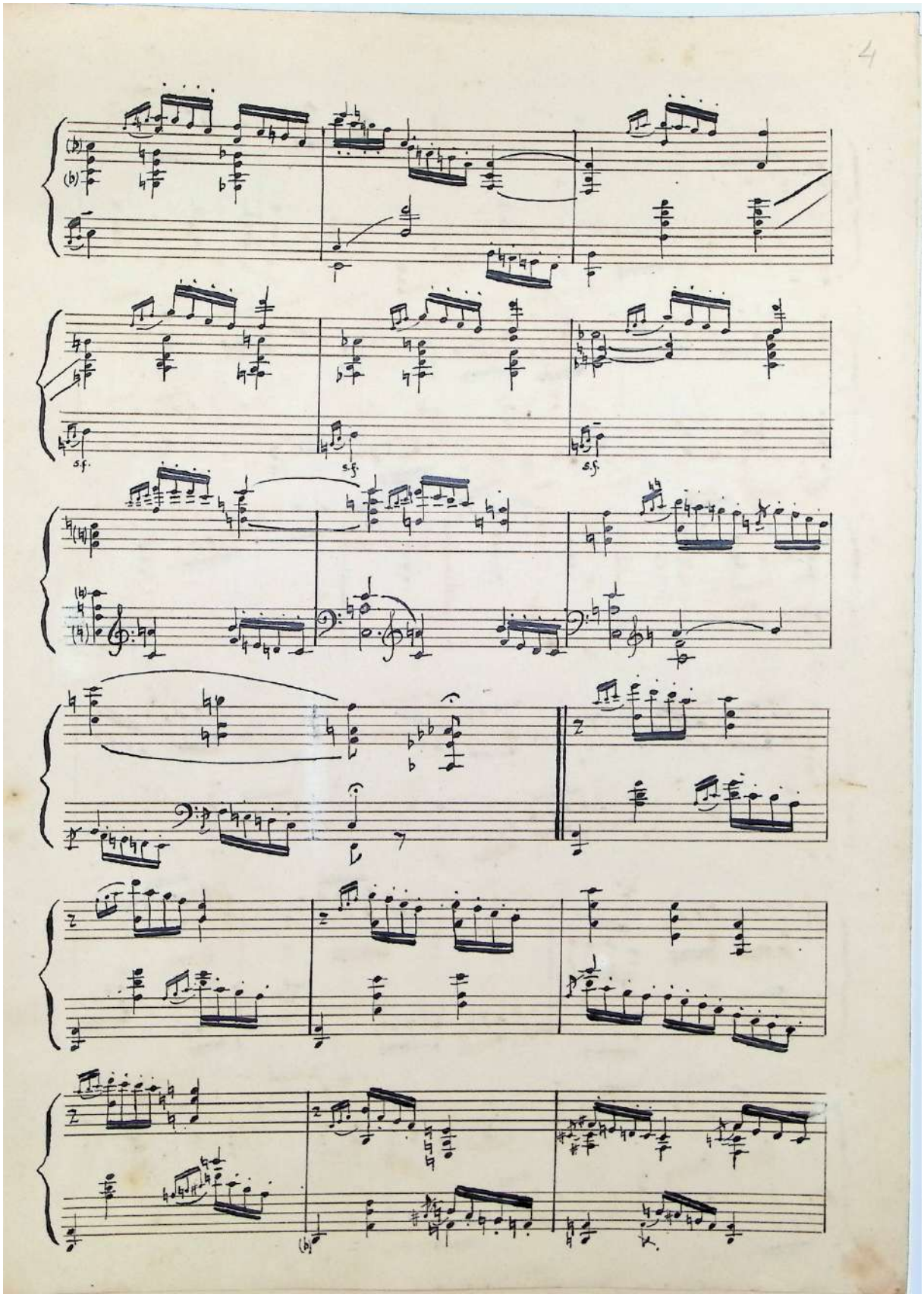

5
Coda
m.s.
m.d.

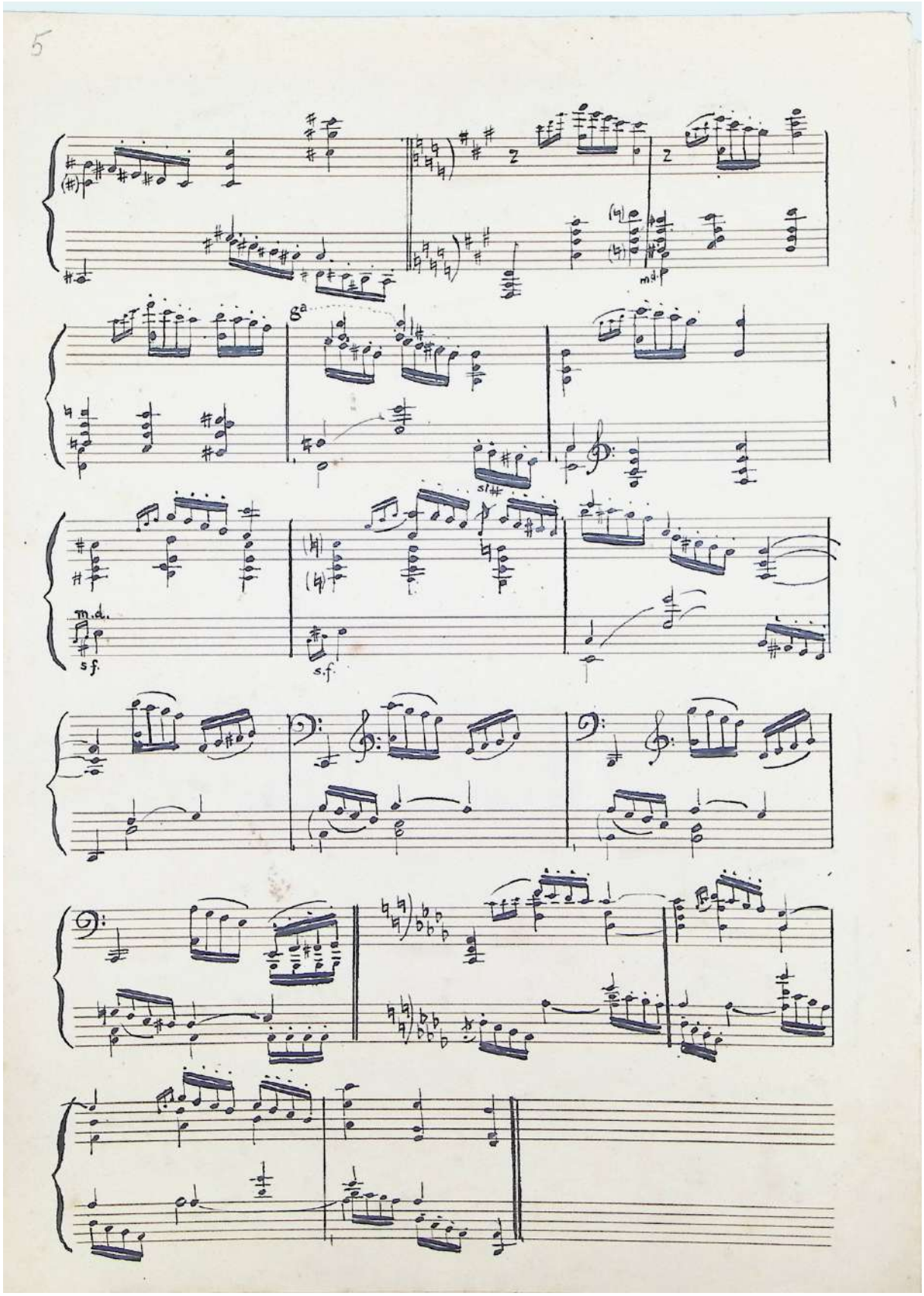

13
OCTAVIO MAUL
MINUETO
EM-LA-BEMOL
PETROPOLIS - 1935

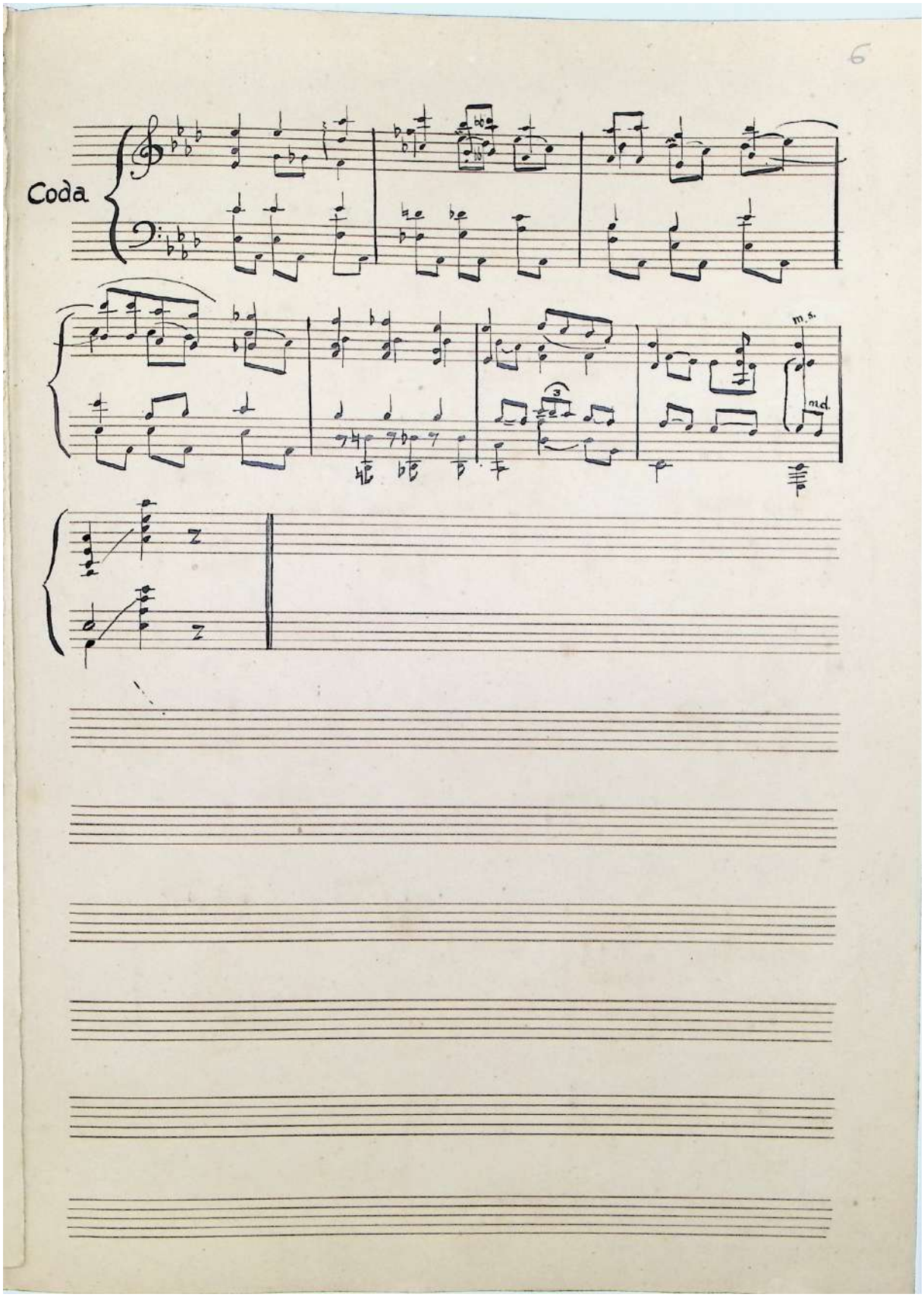

MINUETTO
Prof. Octavio Maul da E.N.M.

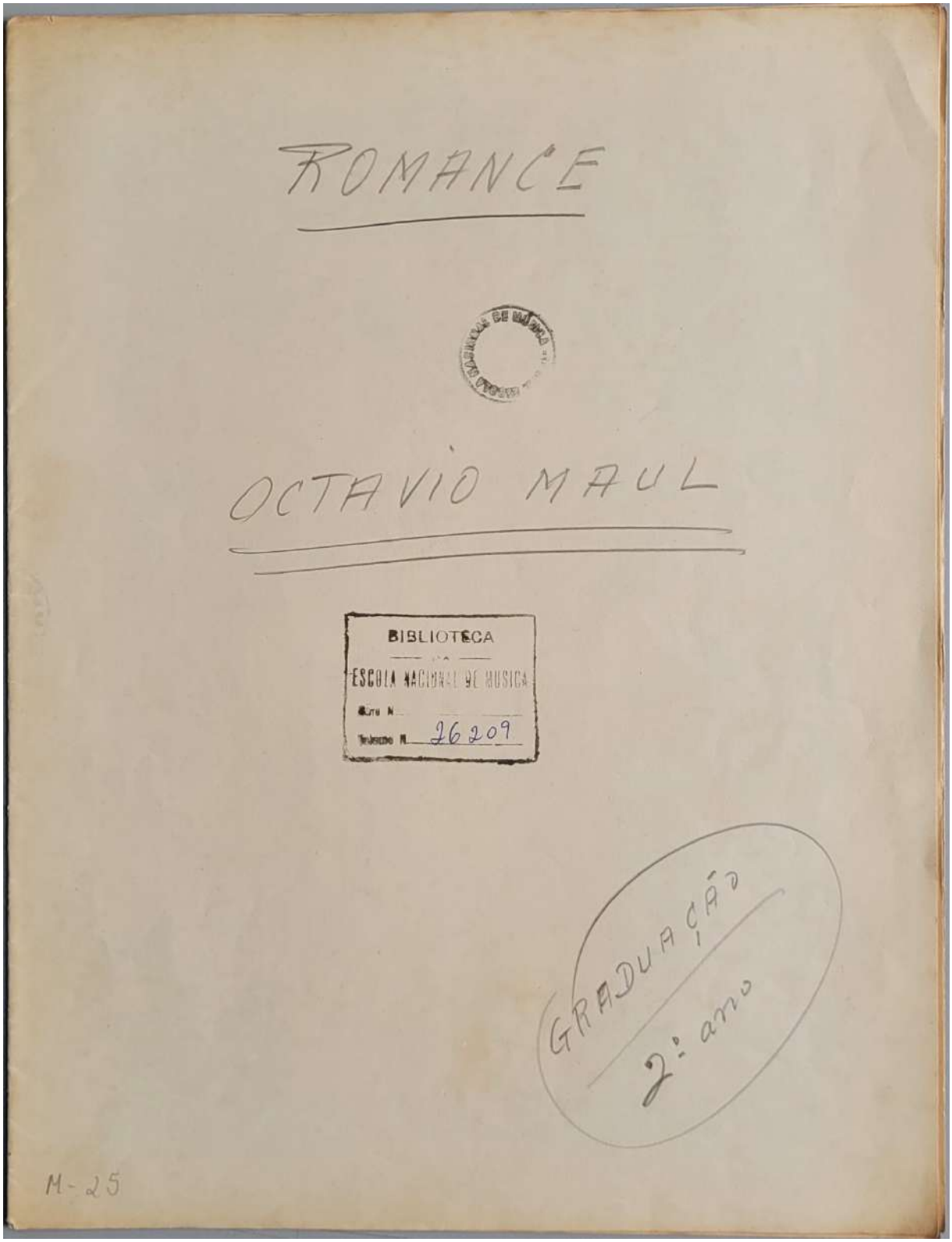

2
1ª vez
2ª vez


3
P.
8va
8va
8va
m.d.
m.d.
m.d.


4
s.f.
s.f.
s.f.


5
8
m.d.
sf.
s.f.


6
Coda
m.s.
m.d.



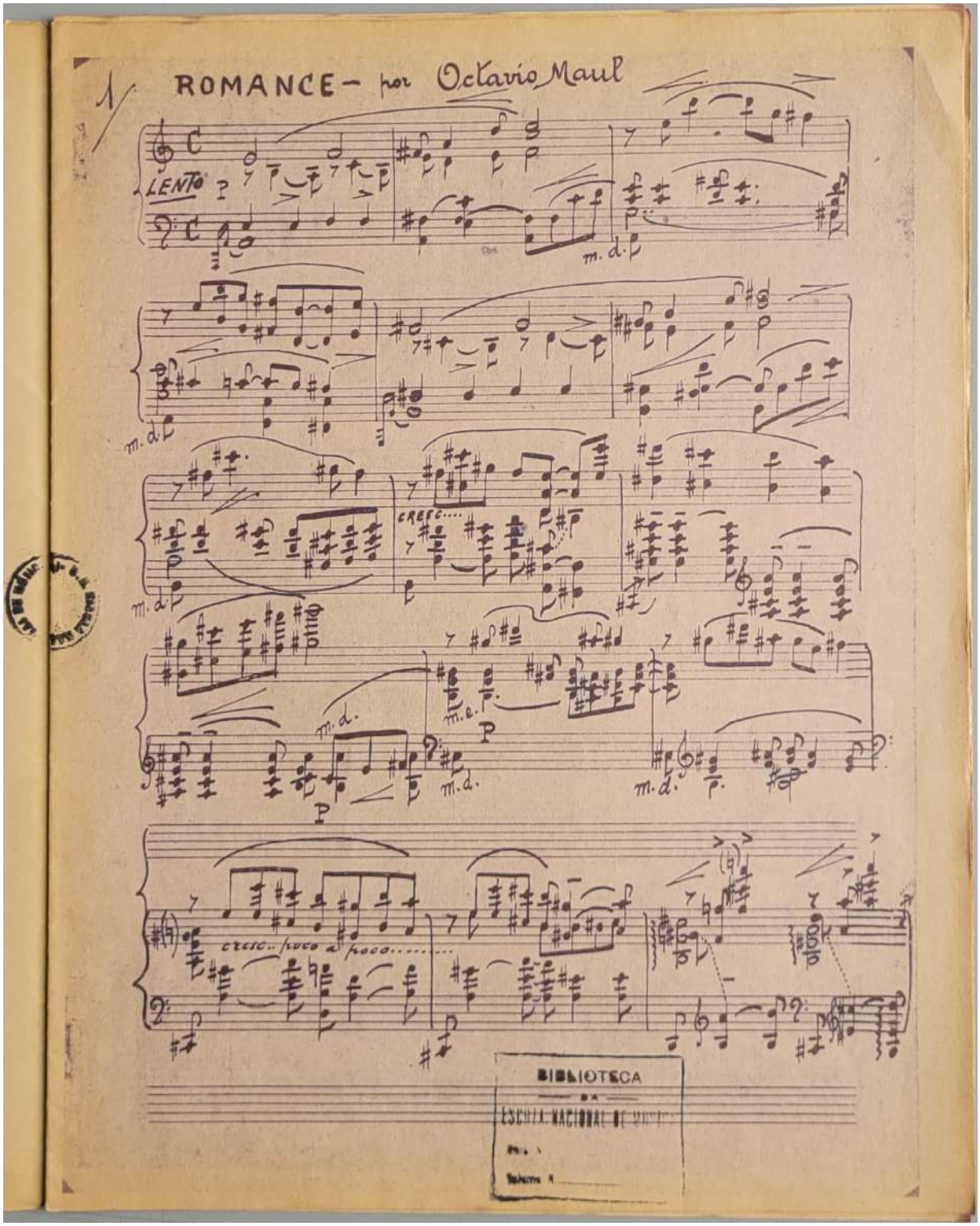
ROMANCE

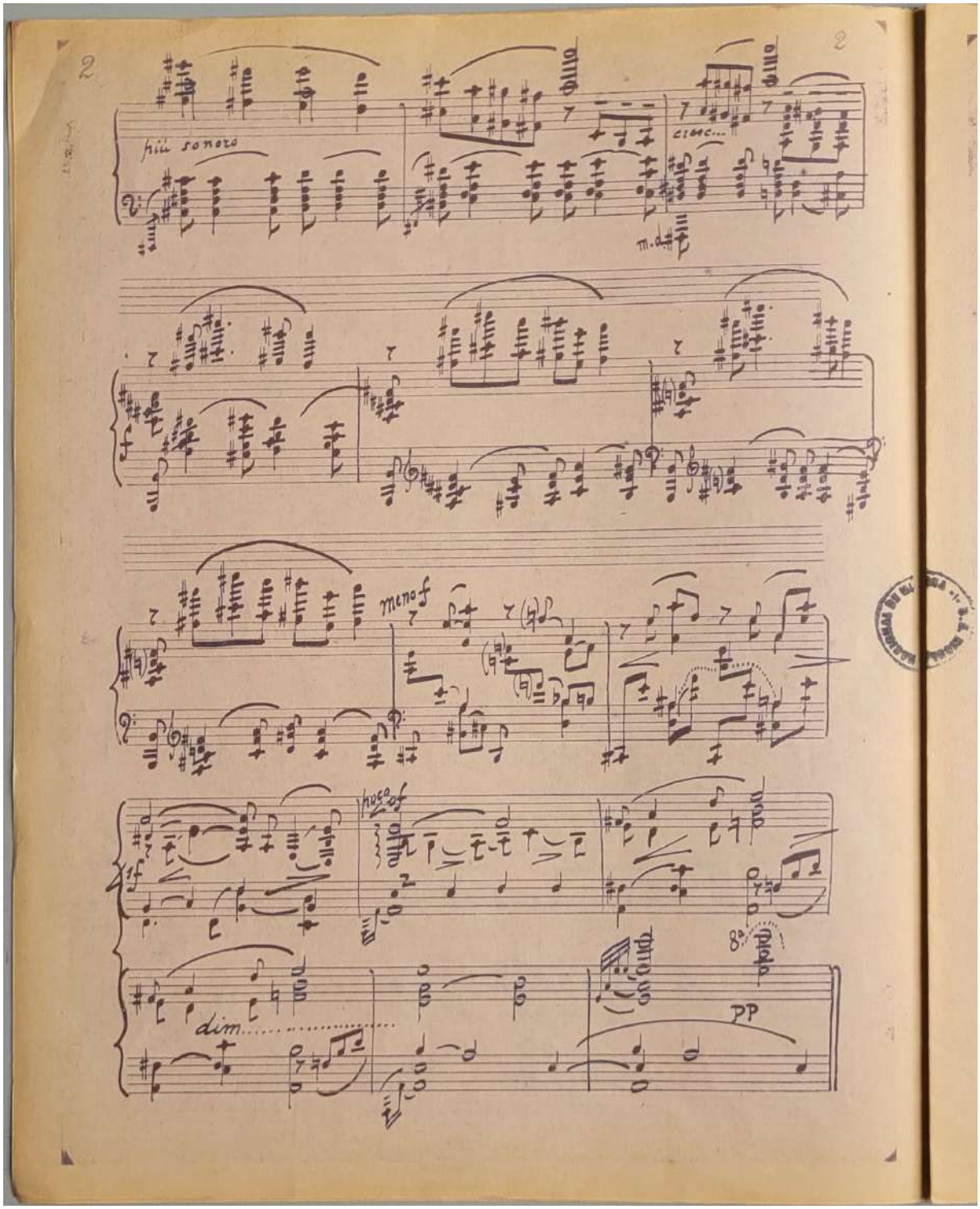
OCTAVIO MAUL

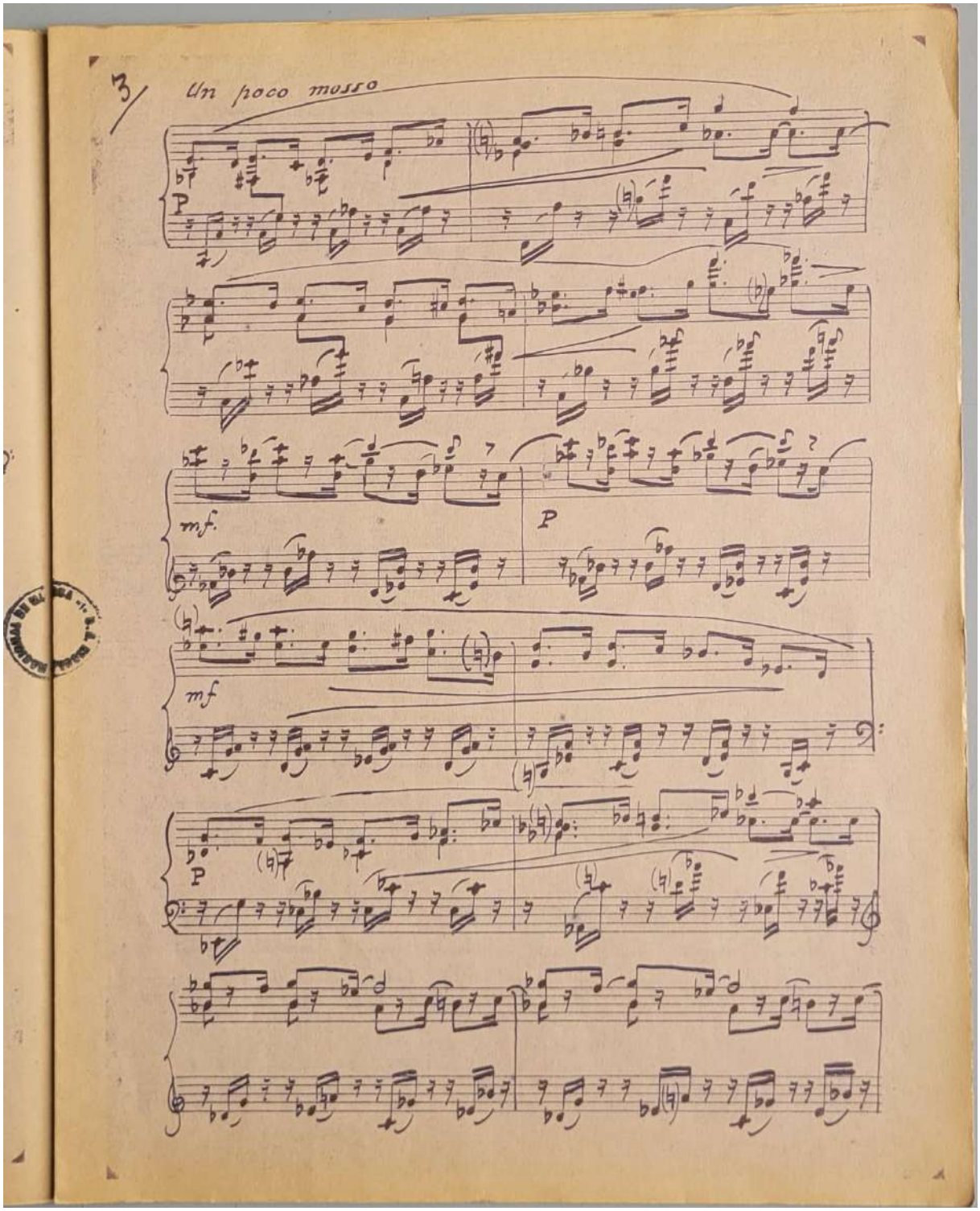
BIBLIOTECA
ESCOLA NACIONAL DE MUSICA
Tombo N. 26209

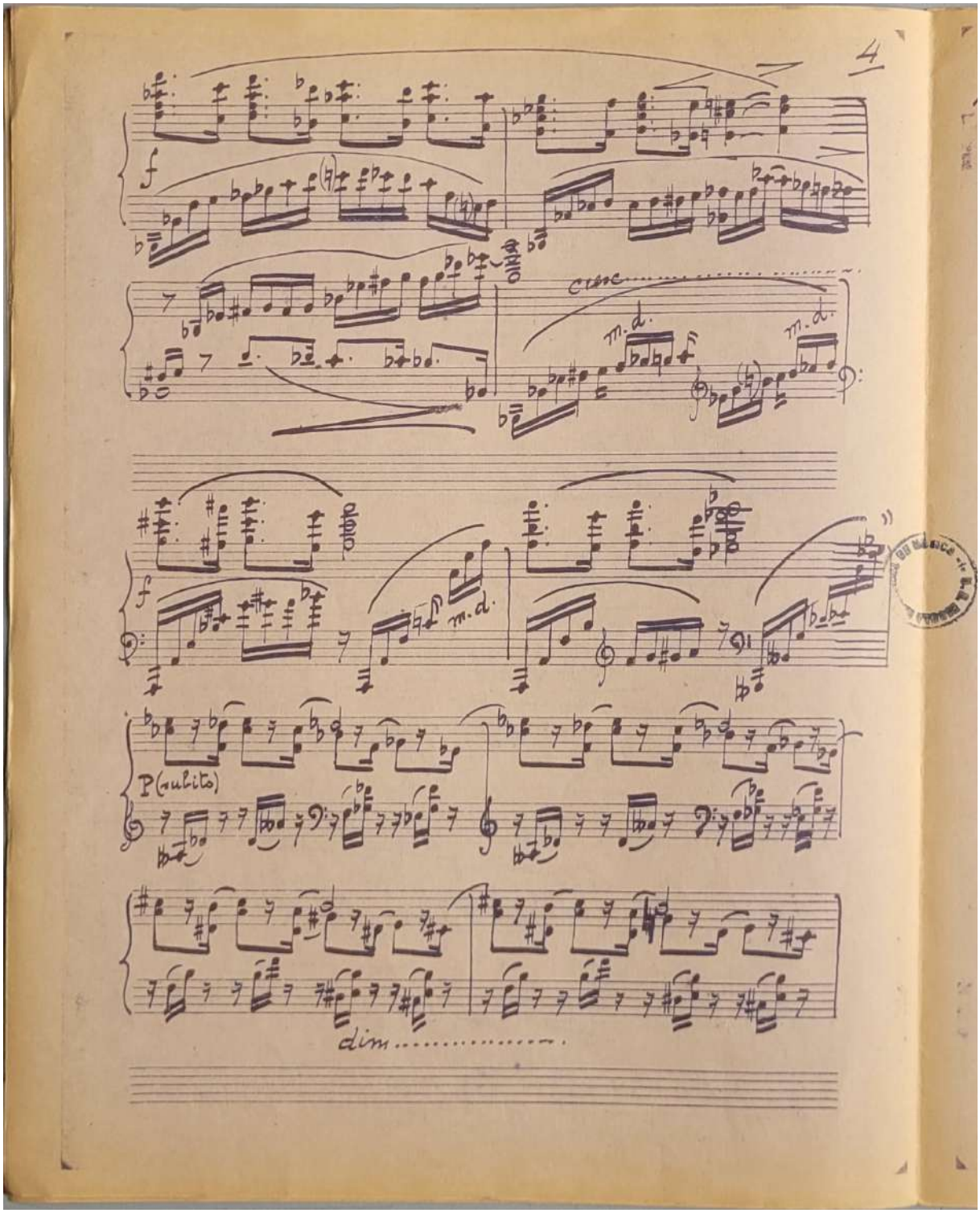
GRADUAÇÃO
2º ano

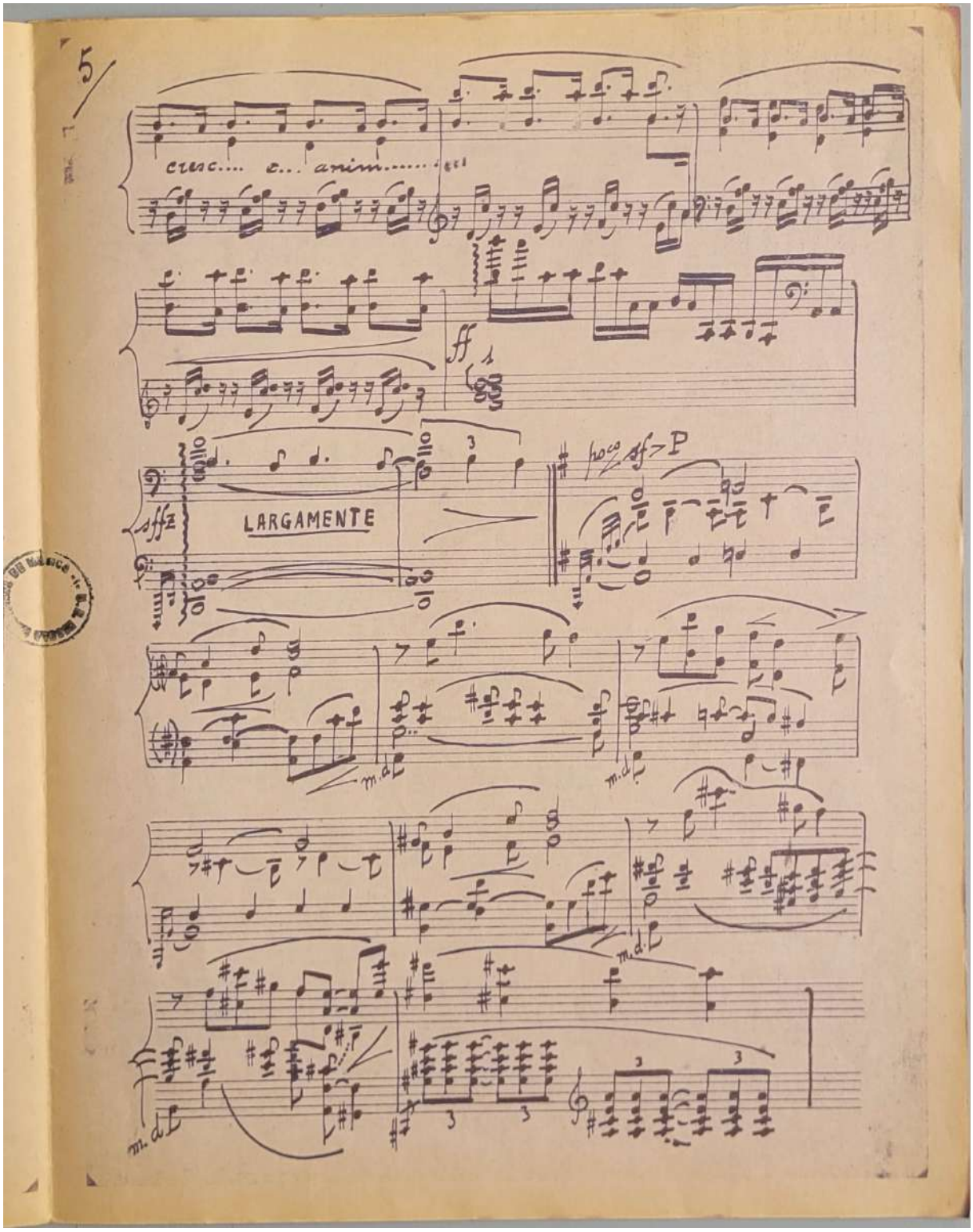
M-25

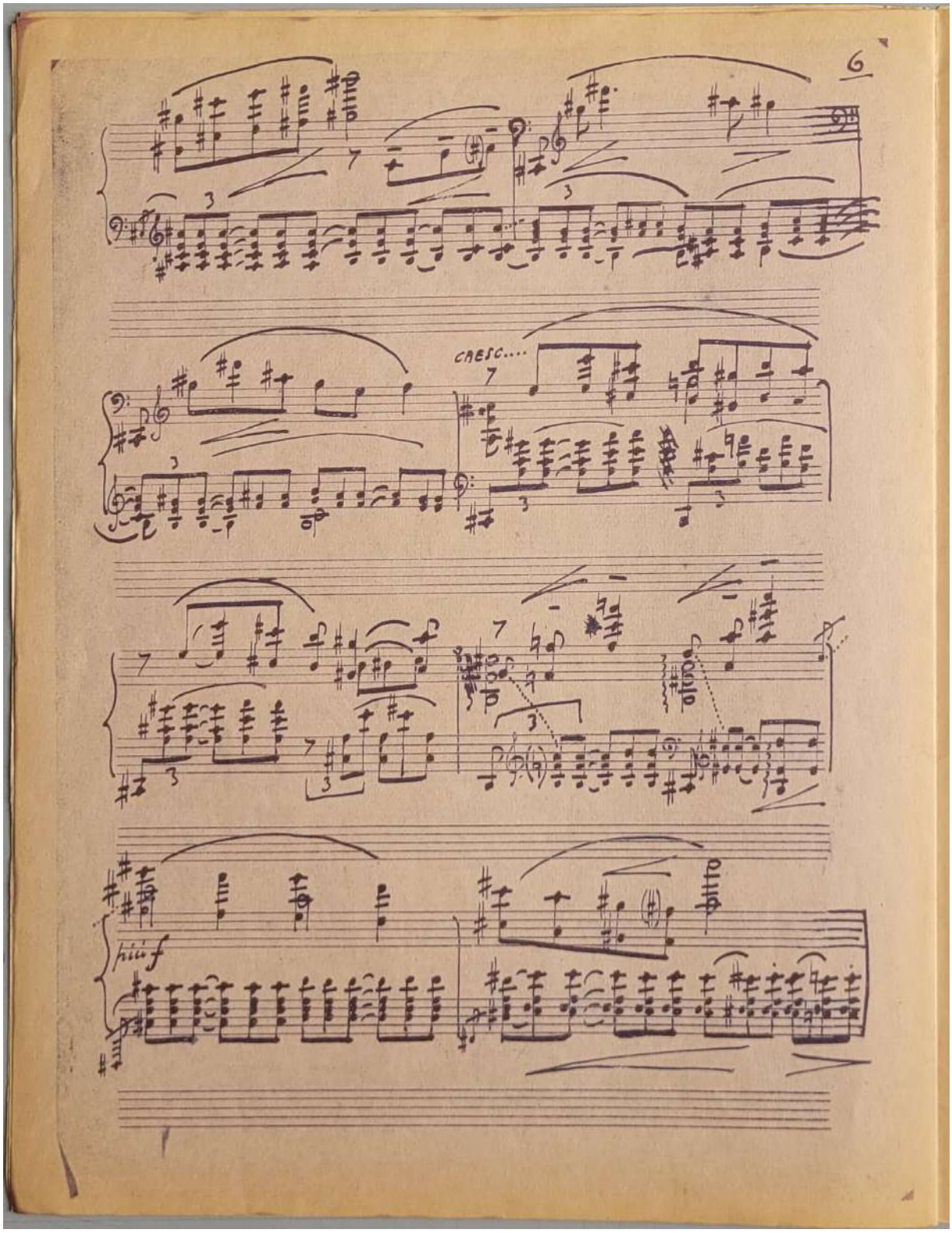

1/
ROMANCE – por Octavio Maul
LENTO
p
m.d.
CRESC....
m.e.
cresc.. poco a poco.....
BIBLIOTECA
DA
ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

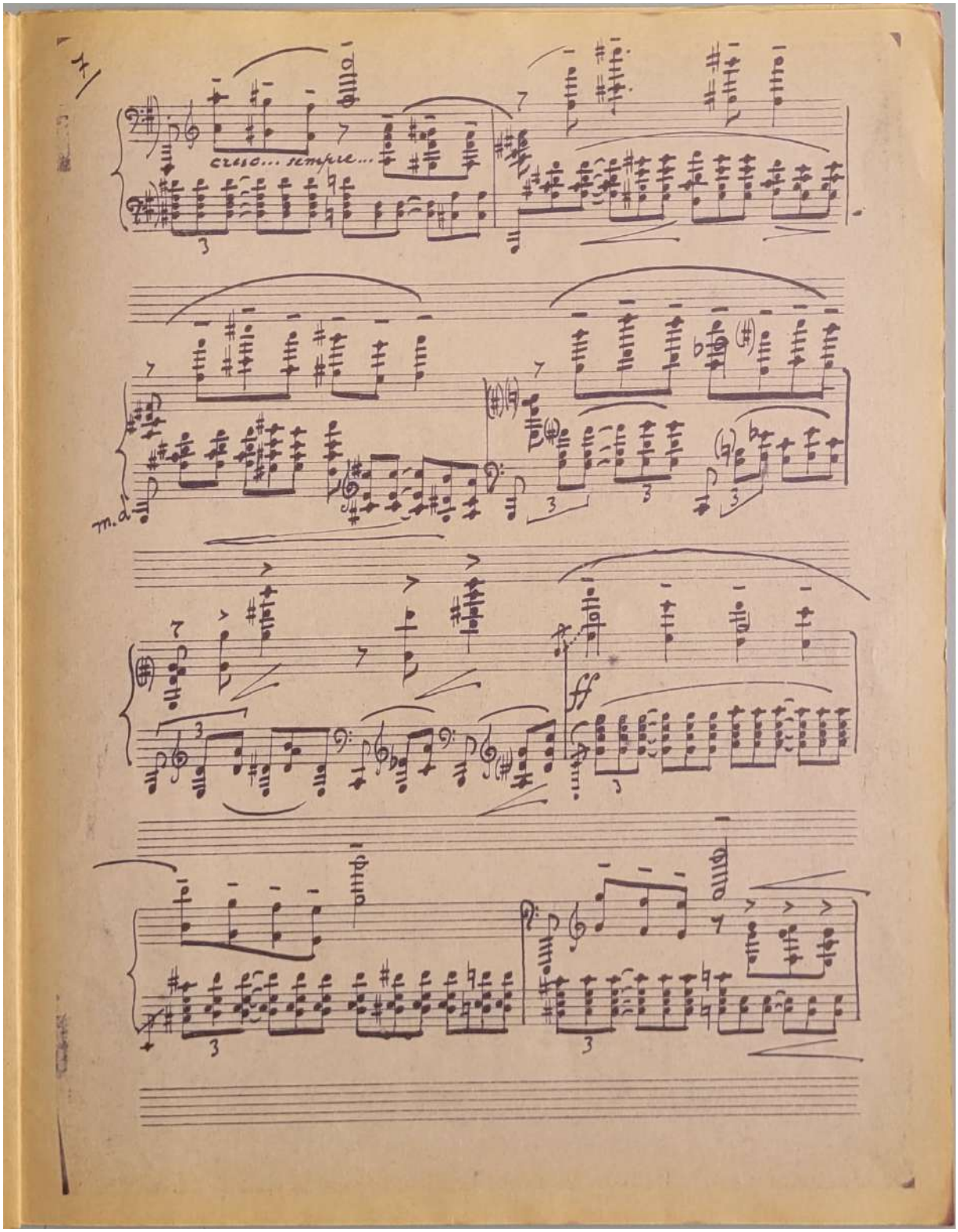

2
2
più sonoro
cresc...
m.d.
meno f
poco f
dim
pp

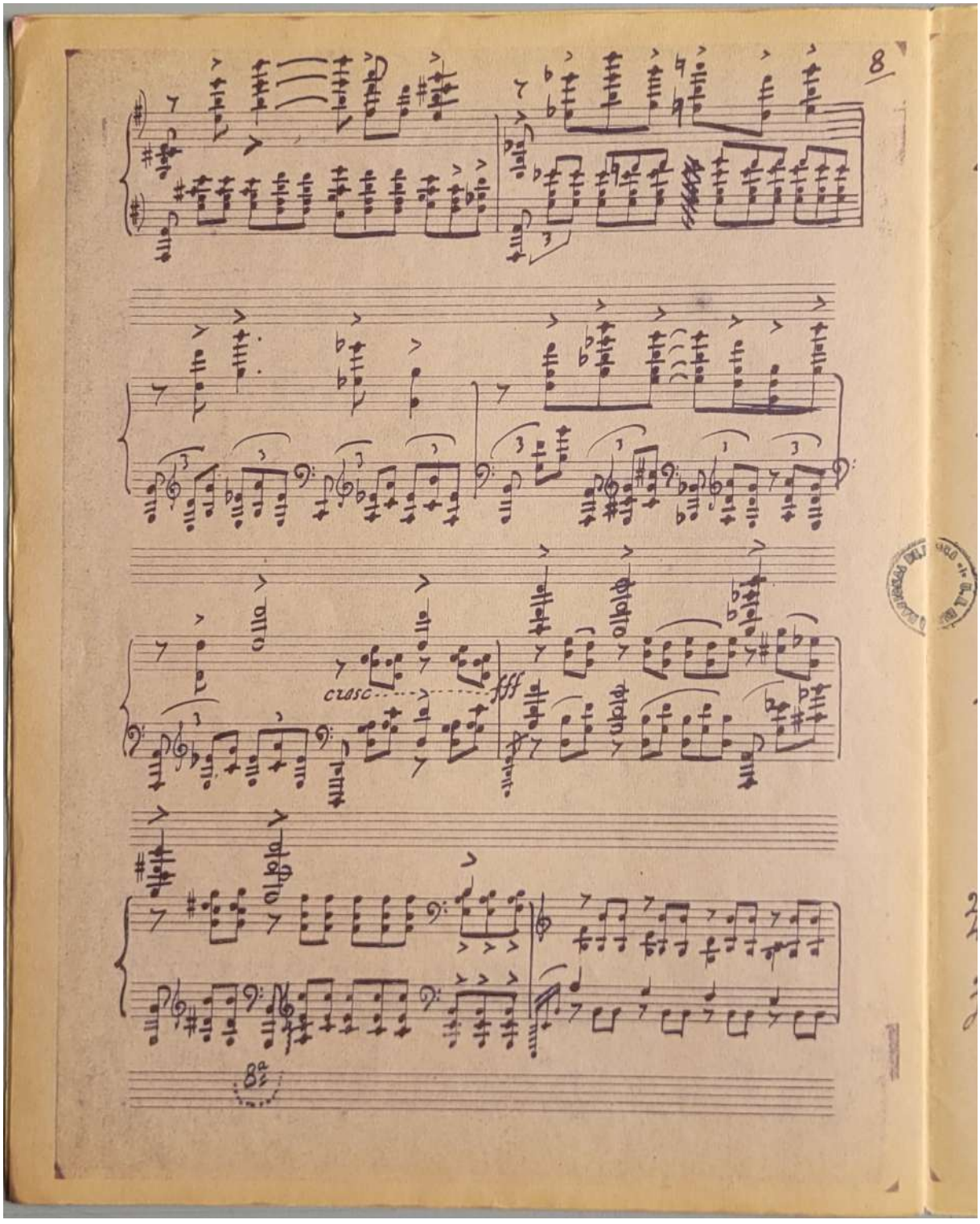

3/
Un poco mosso
P
mf.
P
mf
P

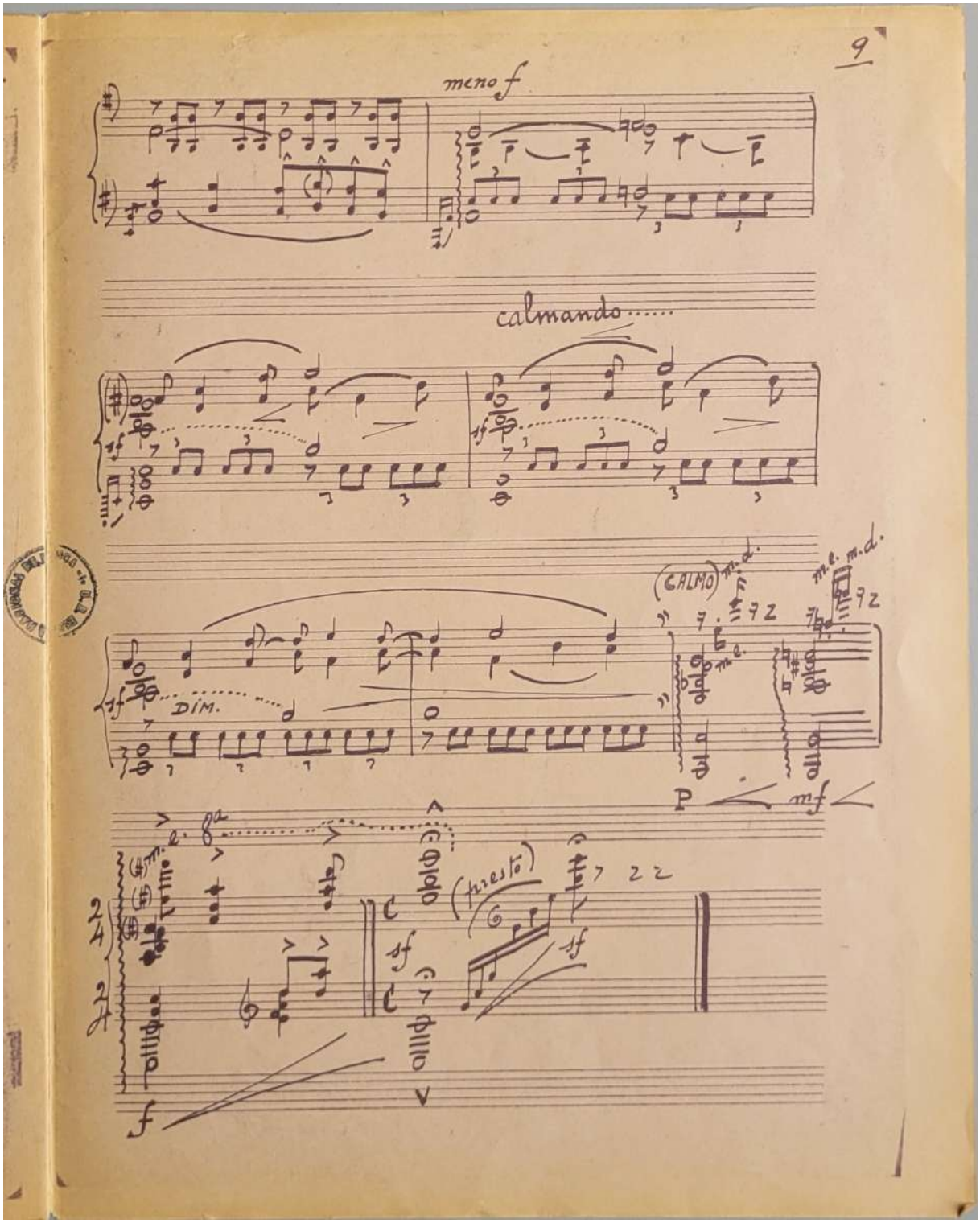

4
f
cresc.
m.d.
m.d.
f
m.d.
P (subito)
dim.

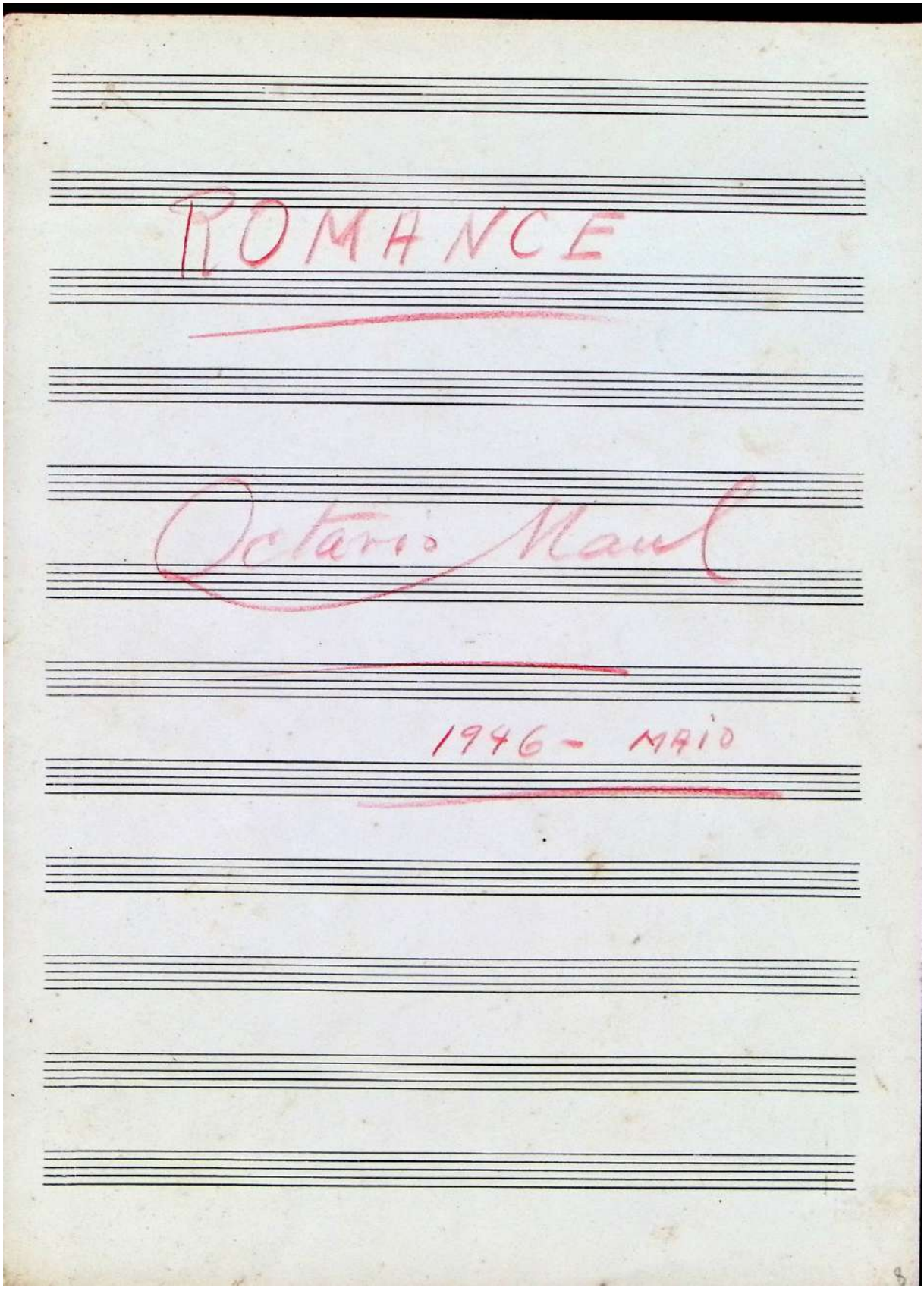

5
cresc.... e... anim.....
ff
sffz
LARGAMENTE
poco sf > P
m.d.
m.d.
m.d.
m.d.

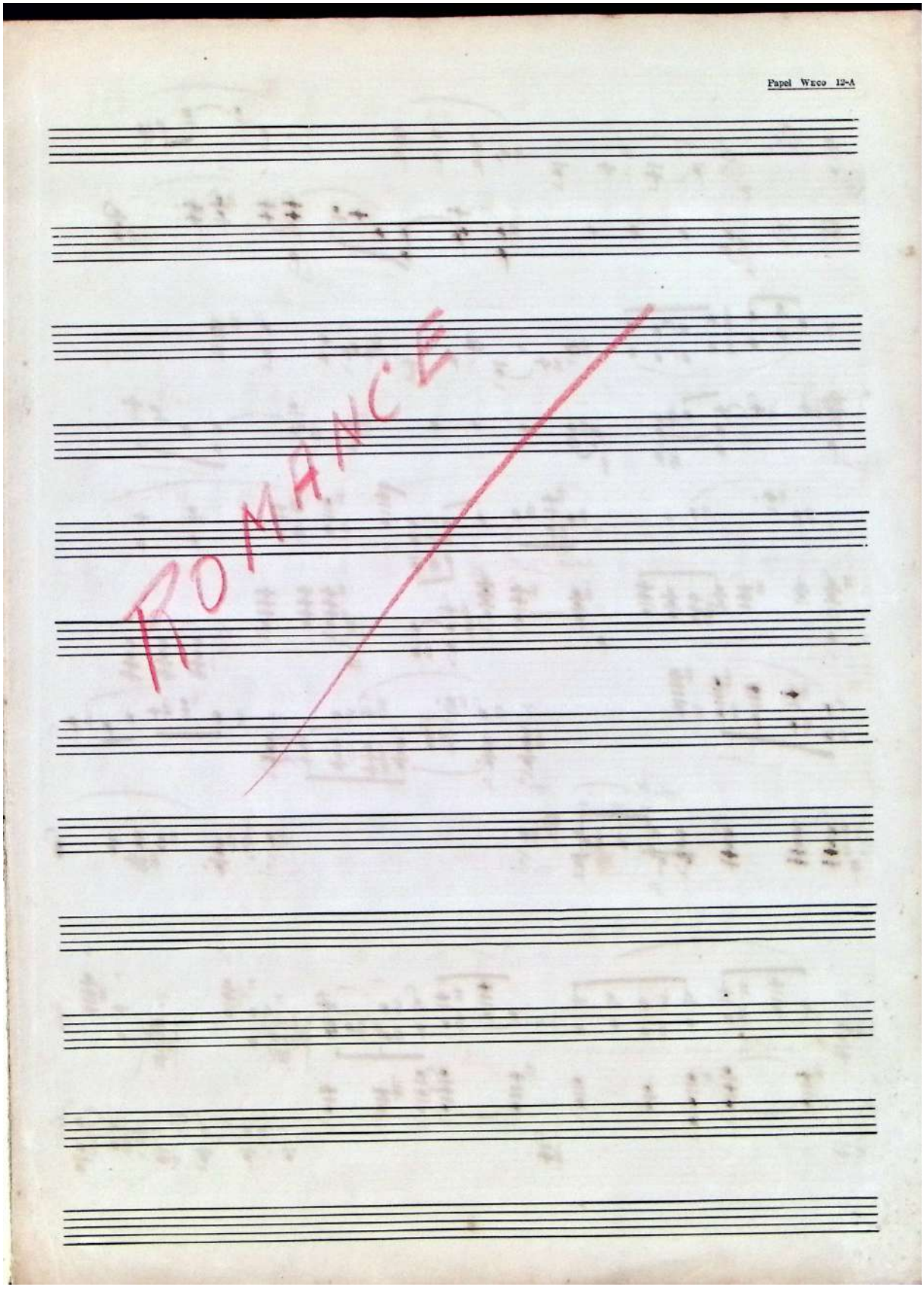

6
CRESC....
più f

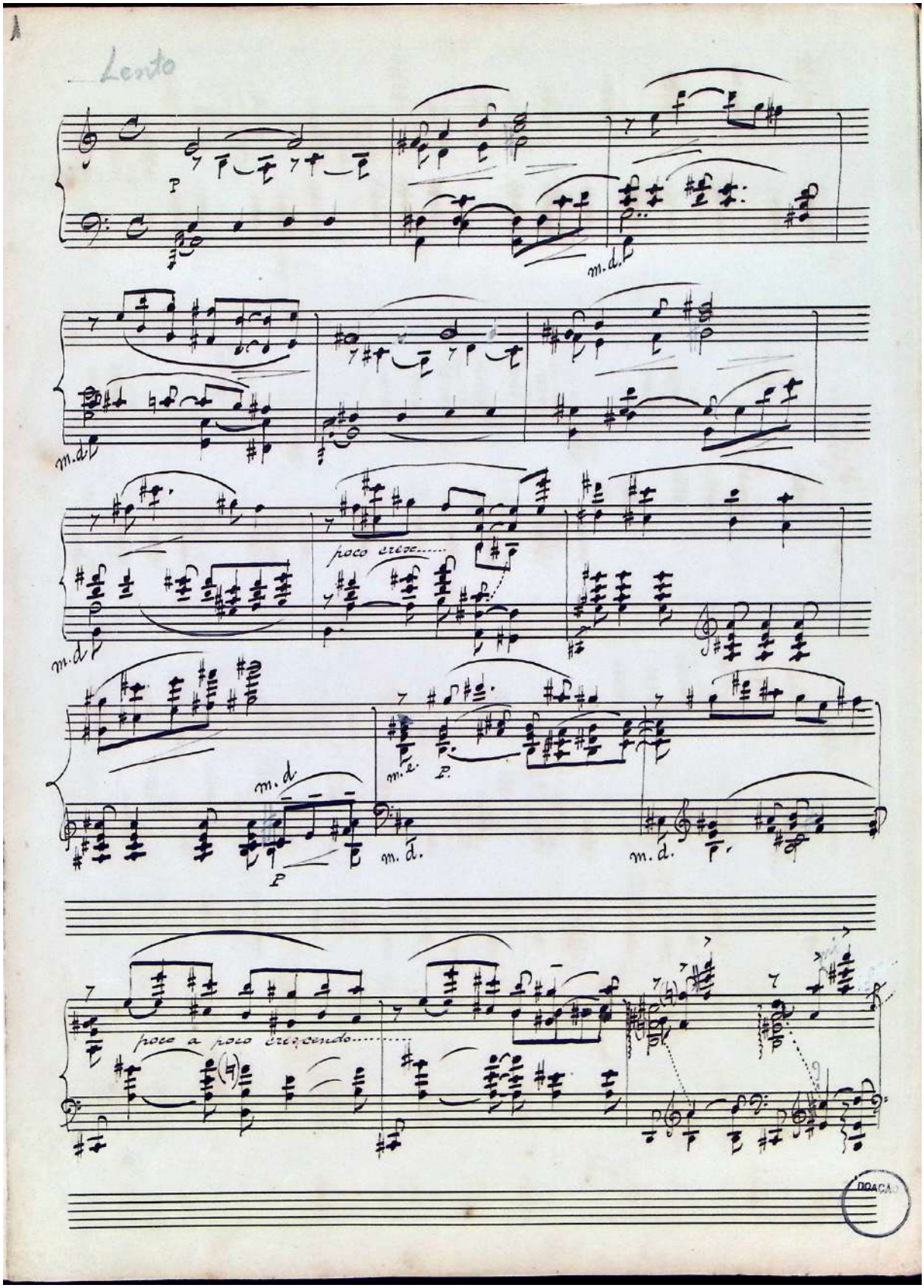

cresc... sempre...
m.d.
ff

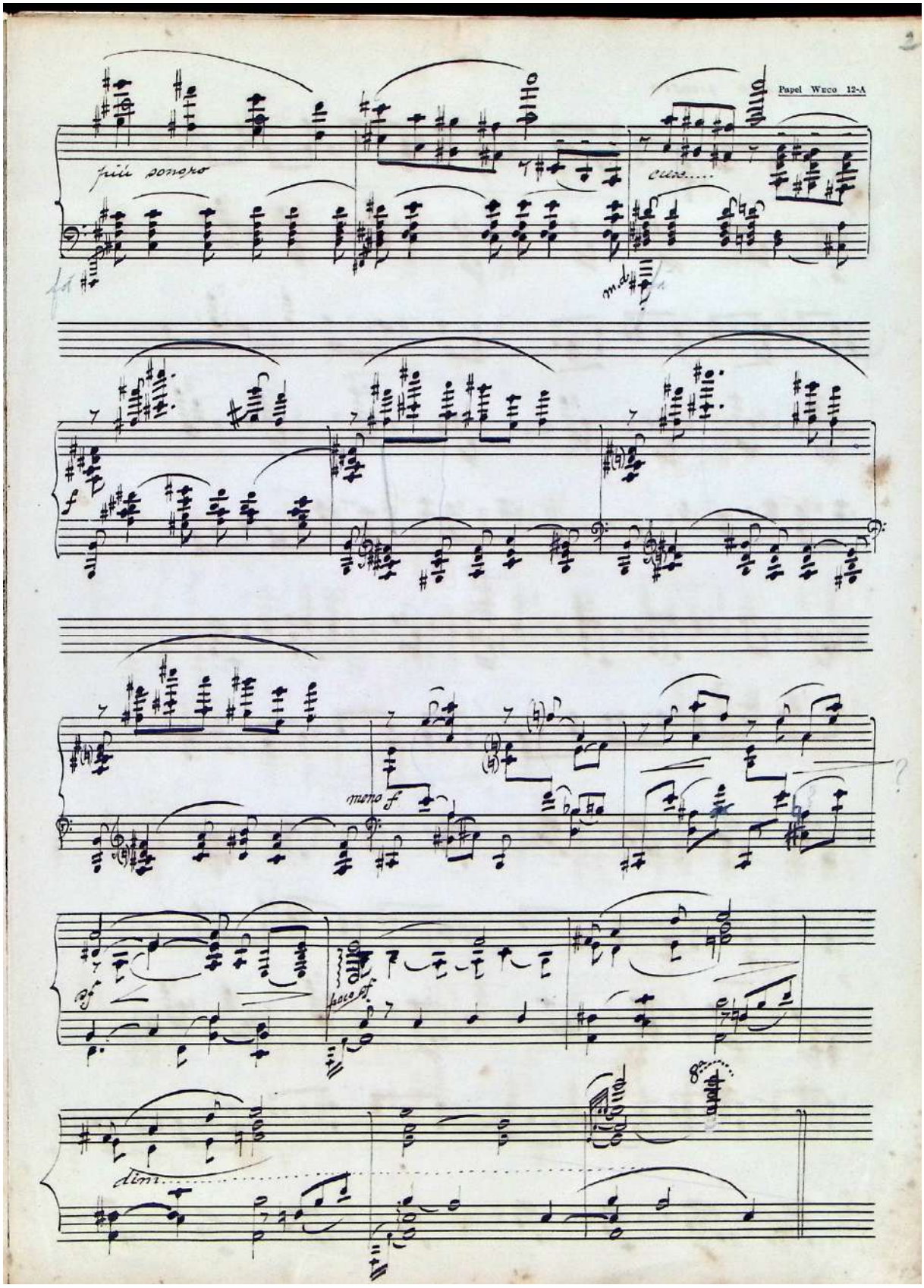

8
cresc
fff
8va

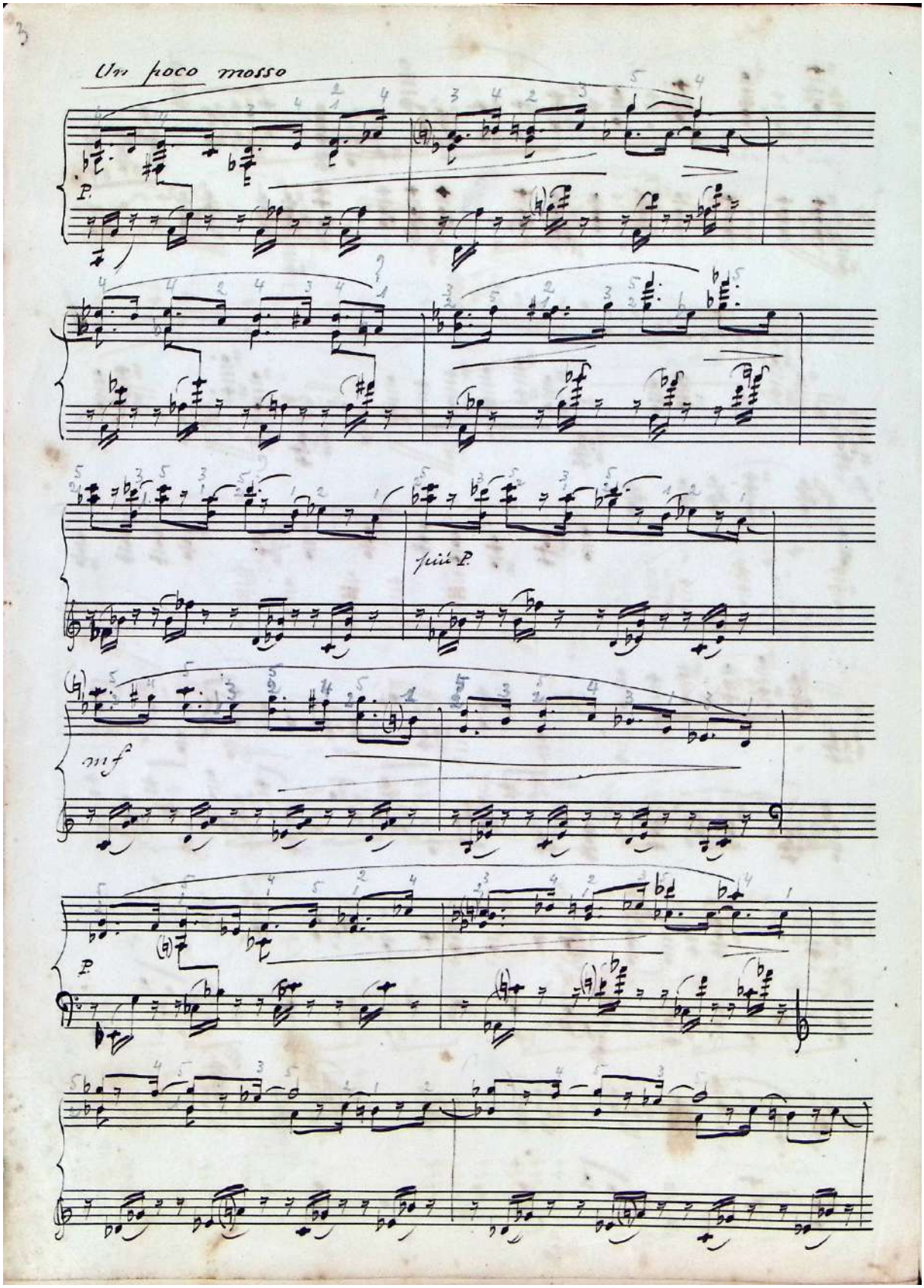

9
meno f
calmando.....
DIM.
(CALMO)
P
mf
(presto)
sf
f

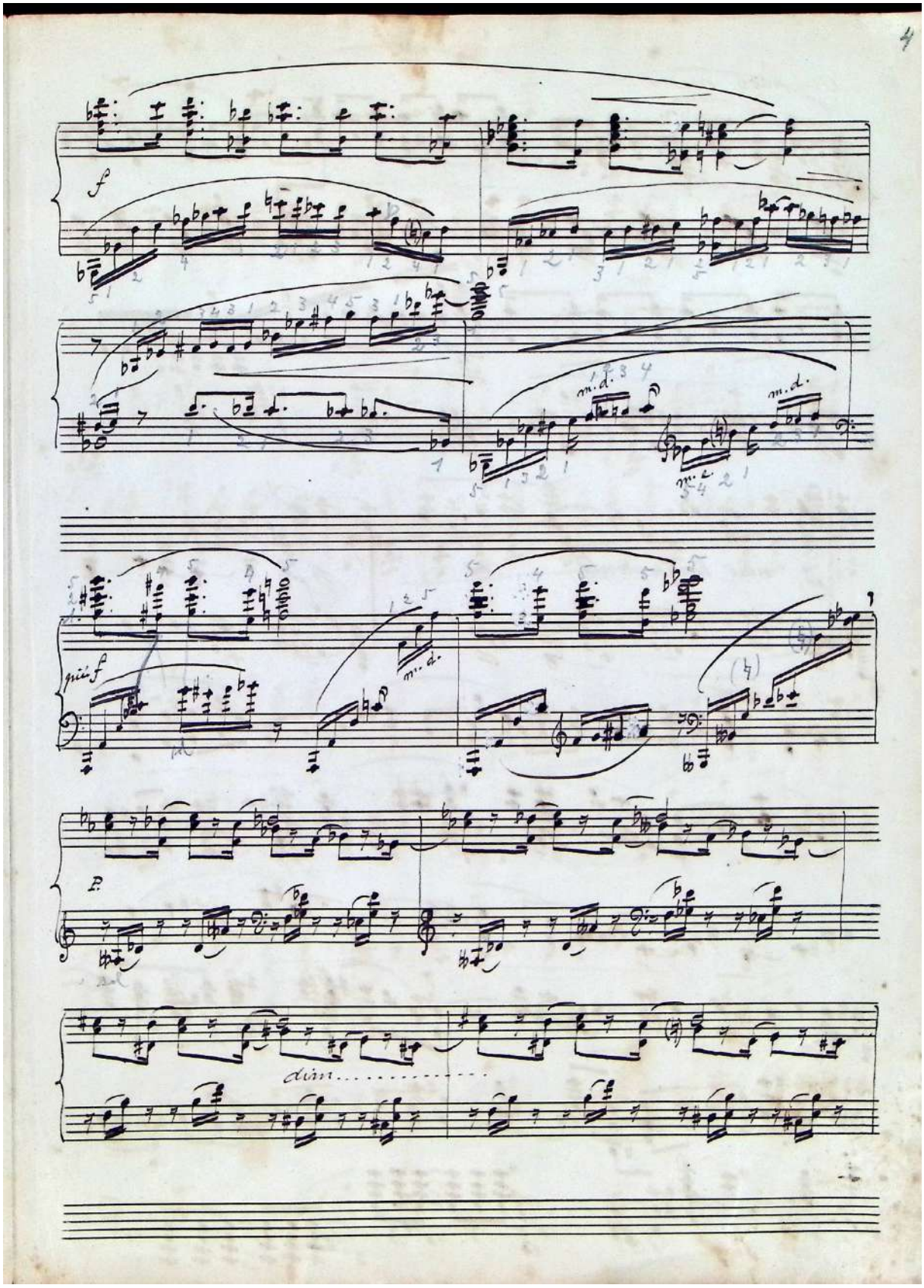

ROMANCE
Octavio Maul
1946 - MAIO

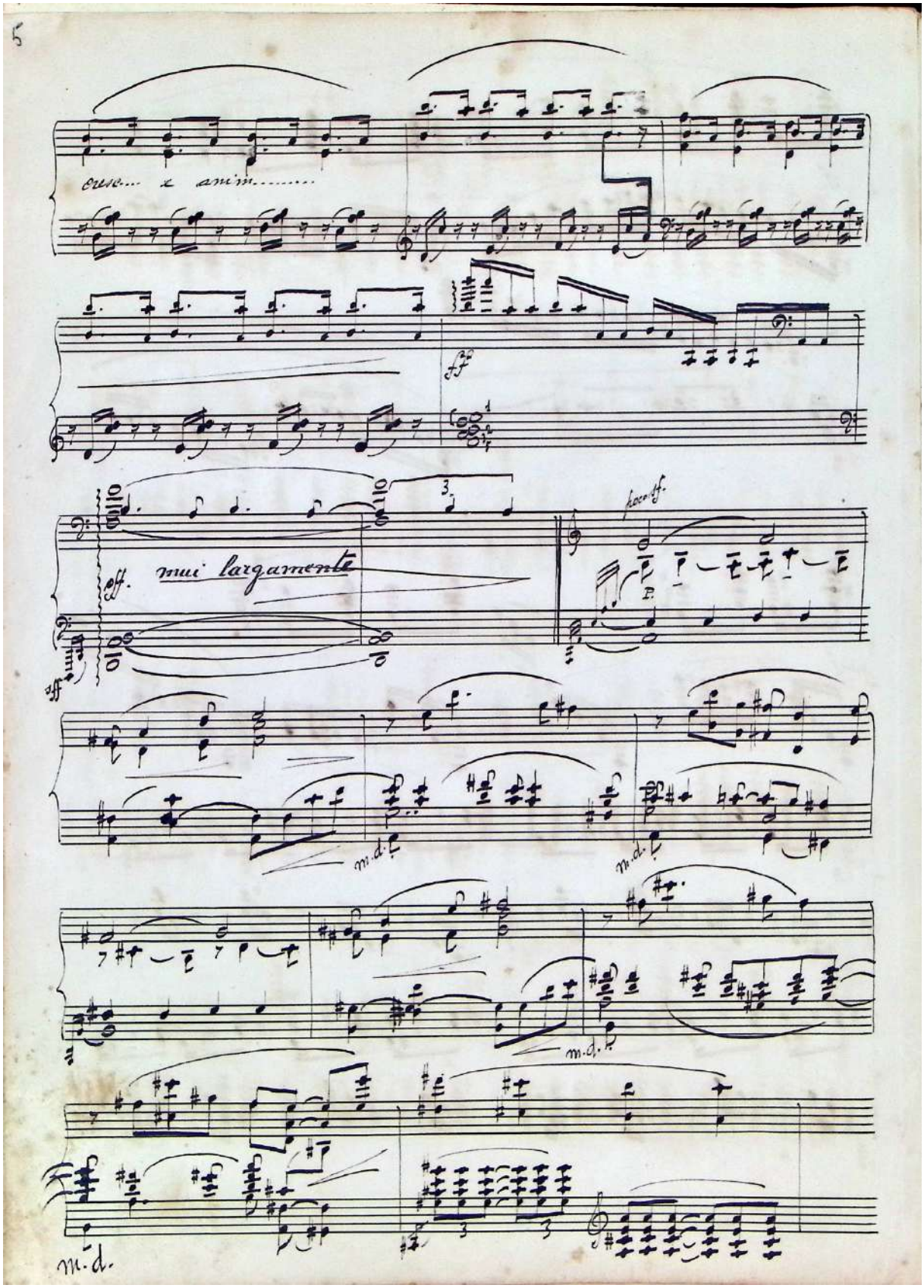

Papel Wreco 12-A
ROMANCE

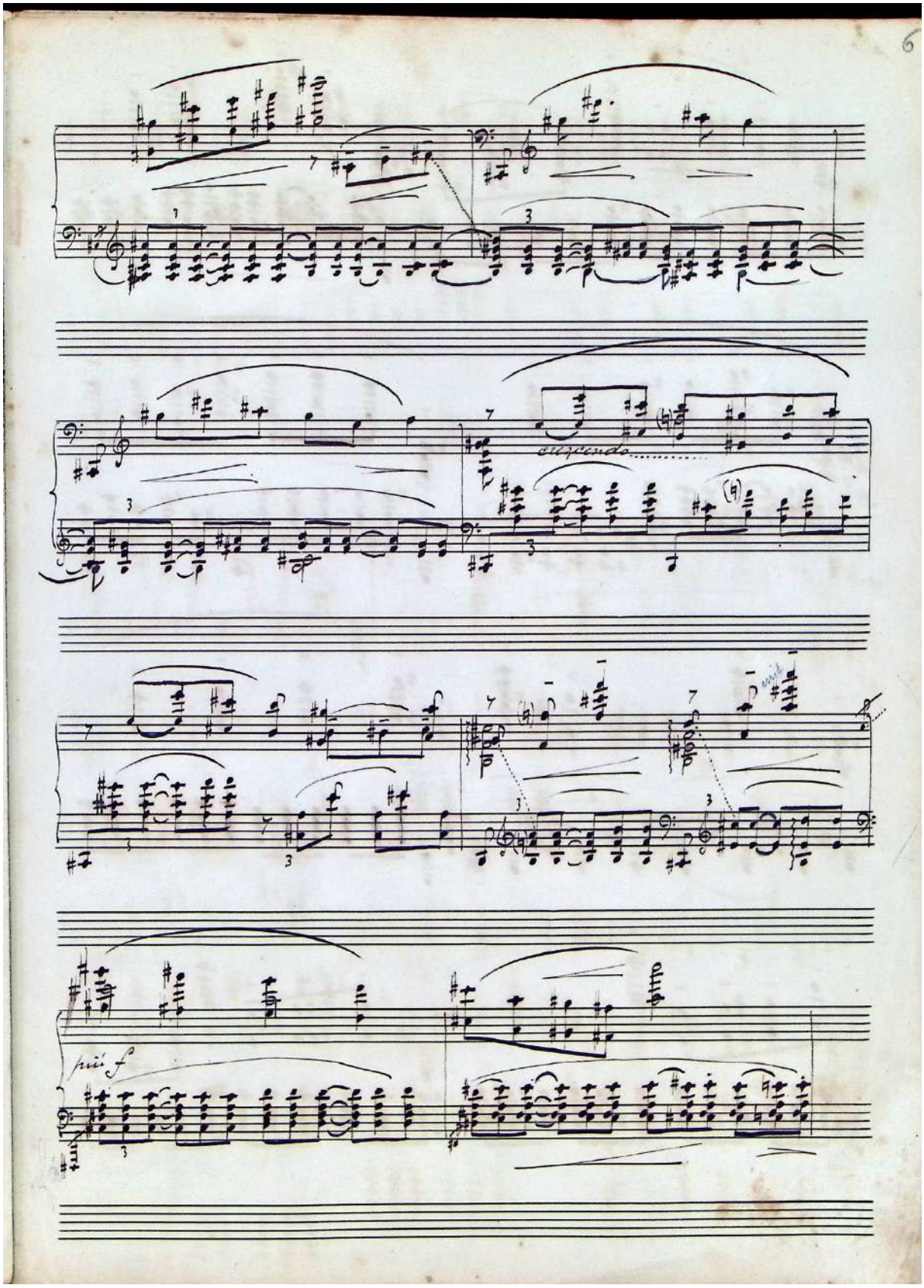

Lento
p
m.d.
m.d.
poco cresc.....
m.d.
m.d.
m.e.
p.
m.d.
p
m.d.
poco a poco crescendo.....

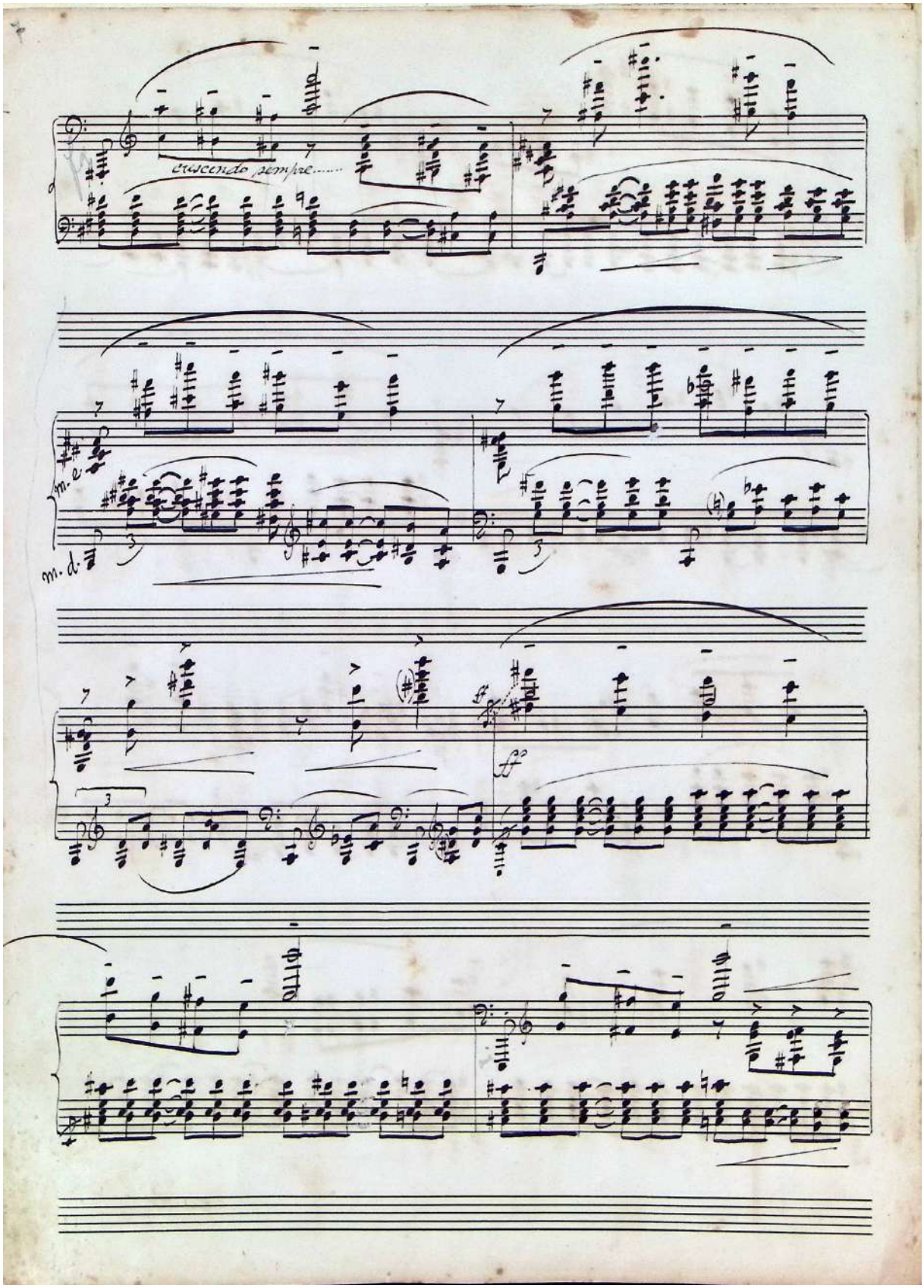

Papel Wreco 12-A
meno f
dim.

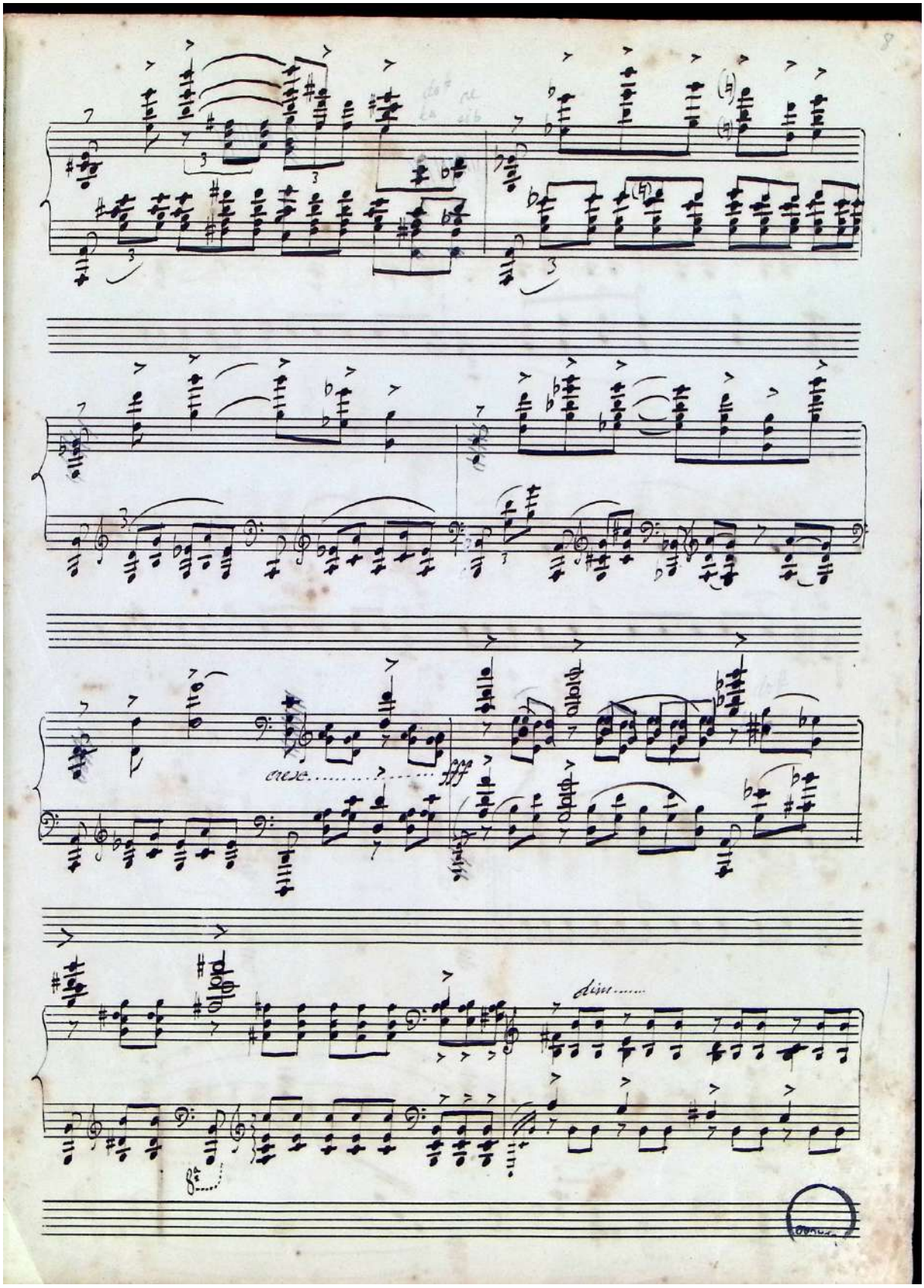

Un poco mosso
P.
più P.
mf
P.

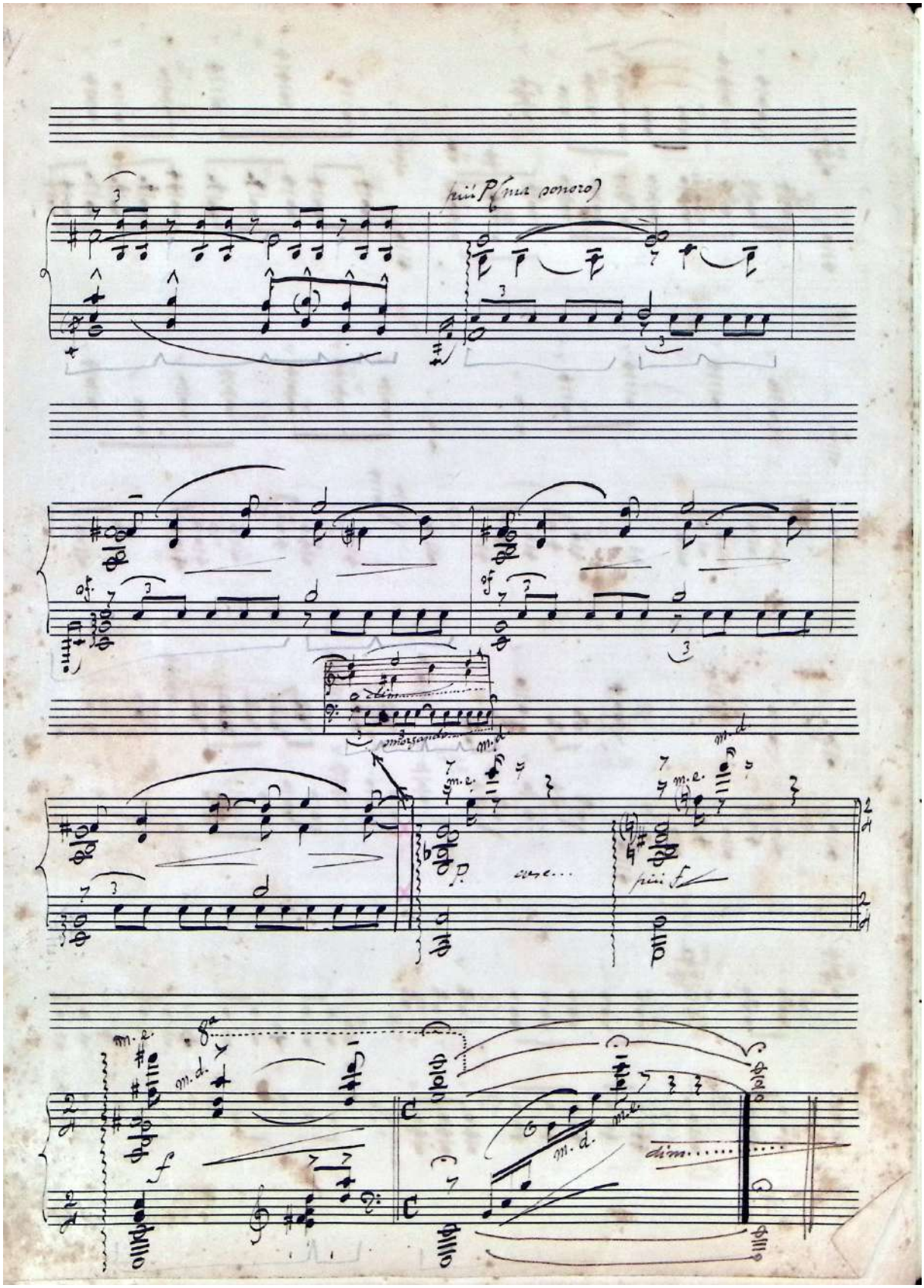

4
f
m.d.
m.d.
m.c.
più f
m.d.
P.
dim.


5
cresc... e anim.....
ff
off.
mui largamente
poco sf.
m.d.
m.d.
m.d.
m.d.


6
cresc.
più f


crescendo sempre.....
m. e
m. d.
ff




più P (ma sonoro)
sf.
dim.
smorzando
m.d.
m.e.
p.
cresc...
più f
8a
f
dim.