

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Relatório Final de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq)

EDIÇÃO DE QUATRO OBRAS DO COMPOSITOR IGNACIO DE CAMPOS

Vigência: 01/08/2019 - 30/09/2020

Aluno: LEYLSON CASTRO CARVALHO (RA 172317)

Orientador: PQ. DR. TADEU MORAES TAFFARELLO

Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea - CIDDIC

CAMPINAS - SP

2020

Resumo:

Este projeto tem como objetivo principal a realização de uma editoração em formato *Urtext* e *Fac-símile* de partituras manuscritas do compositor Ignacio de Campos presentes no acervo da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp, contribuindo para o registro e difusão da produção artística e bibliográfica do Brasil, especialmente no campo da música contemporânea. A metodologia editorial utilizada foi a da crítica textual baseada em escritos de CAMBRAIA (2005), FIGUEIREDO (2014) e GRIER (1996). Como resultado final, foram realizadas a edição das obras *Choro no Canto*, *Variações ?*, *Variações b* e *Melancolia*, fornecendo todas as grades e partes cavadas para a prática musical, dessa forma facilitando o acesso à obra do compositor.

Palavras-chave: Fundo Ignacio de Campos; CDMC/Unicamp; Acervos musicais; Editoração musical; Salvaguarda de documentos.

Sumário	
Introdução	3
Editoração musical	6
Tipos de edição	12
Edição das partituras de Ignacio de Campos	15
Conclusões	24
Referências	24
Anexos - partituras editadas - Edições <i>Urtext</i> e <i>Fac-símile</i>	26

Título: Edição de quatro¹ obras do compositor Ignacio de Campos

Bolsista: Leylson Castro Carvalho, RA: 172317

Introdução²

Este trabalho liga-se às atividades de pesquisa desenvolvidas pelo acervo da Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea (CDMC)³, realizando a editoração de 4 partituras manuscritas do compositor Ignacio de Campos presentes em seu Fundo. O objetivo principal é editar em formato *Urtext* e *Fac-símile* as partituras *Choro no Canto*⁴, *Melancolia*, *Variações ?* e *Variações b*, analisando, para tanto, metodologias de editoração musical.

Idealizada pelo Prof. Dr. José Augusto Mannis, a CDMC-Brasil foi inaugurada em 1º de setembro de 1989 em convênio com o *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine* da França. A CDMC-Brasil é um importante centro de pesquisa no campo da música contemporânea, constituindo um acervo especializado em música erudita dos sécs. XX e XXI, que possui, além de gravações, livros, periódicos, recortes de jornais, entre outros materiais, um número significativo de mais de 6500 partituras de música brasileira, latinoamericana, europeia e asiática.

A CDMC possui um grande número de obras de compositores brasileiros ainda não publicadas, que foram adquiridas por meio de doações feitas pelos próprios autores ou por terceiros. Estes documentos estão organizados em fundos e coleções dentro do acervo. Com o objetivo de salvaguardar e difundir essas obras, a CDMC trabalha na preparação desses documentos para atender à demanda de pesquisadores e intérpretes, seja por meio de uma série de procedimentos que proporcionam o acesso *in loco* dos documentos originais, seja por meio de pesquisas e publicações realizadas a partir desses materiais. Assim, além de realizar trabalhos em torno da conservação das obras, a CDMC desenvolve também pesquisas no campo da editoração e possui uma demanda regular pela edição de manuscritos do acervo. (BENINE, TAFFARELLO, 2006, 485). Este trabalho procura somar-se aos esforços da CDMC na transmissão dessas obras, em especial as contidas no Fundo Ignacio de Campos, buscando, assim, contribuir para o registro e difusão da produção artística e bibliográfica da música contemporânea do Brasil.

José Ignacio de Campos Júnior nasceu em 1966. Foi um compositor,

¹ No projeto apresentado, foi proposta a edição de 3 obras, porém, foi realizada uma a mais, totalizando 4.

² A introdução e parte do capítulo 3 deste texto foi baseado no artigo “Fundo Ignacio de Campos do CDMC/CIDDIC/Unicamp: processos de preparação dos materiais e ações preliminares”, de coautoria do bolsista do presente trabalho e os pesquisadores Dr. Tadeu Taffarello e Vinícius César de Oliveira.

³ Anexa ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC), órgão complementar da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) subordinado à Coordenadoria de Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa - COCEN.

⁴ As partituras trabalhadas não estão ainda catalogadas.

contrabaixista, gambista e designer sonoro brasileiro. Formou-se pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em composição eletroacústica, sob orientação da profa. Dra. Denise Garcia. Dedicou-se à interação da eletrônica com instrumentos em projetos que envolvem interatividade e instalação sonora. Realizou trabalhos com *live-electronics* em parceria com Itaú Cultural, Instituto Tomie Ohtake e *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM). Foi professor de acústica musical, composição eletroacústica e manejo de *hardware* na Faculdade Santa Marcelina - SP. Sua dissertação de mestrado trata da “Interação Tímbrica na Música Eletroacústica Mista”. Participou de cursos com José Augusto Mannis e Rodolfo Caesar, além de estudar com Karlheinz Stockhausen, Philippe Manoury, KaijaSahariaho, Salvatore Sciarrino e no Curso de Informática Musical do IRCAM.

Adquirido em 2009, logo após sua morte, por meio de doação feita pela percussionista e ex-professora da Unicamp Glória Pereira de Cunha, o Fundo Ignacio de Campos é composto por 16 partituras autógrafas (**Tabela 1**) de vários gêneros, formações vocais e instrumentais, além de outros materiais, como gravações, cadernos de anotações, planejamentos e fragmentos de composições, fotos, textos, dissertações, arquivos em CDs, composições de outrens e um currículo com o histórico de peças estreadas pelo autor. Este material ficou nove anos em reserva técnica até serem iniciados os trabalhos de tratamento. A maioria das partituras autógrafas de autoria de Ignacio de Campos são manuscritas e nunca foram editadas, algumas permanecem ainda inéditas.

Partituras de Ignacio de Campos presentes no Fundo	
Título	Ano
Variações ?⁵ e Variações b	1991 e versão de 05/1997
<i>Estudo 1 p/ Percussão</i>	Sem data ⁶
<i>Estudo sobre ritmos não retrogradáveis</i>	Sem data
<i>Estudo Decomposição I - n. 1 e n. 2</i>	1990
<i>Do tema com fluência e tape</i>	1996
Choro no Canto	Sem data
Melancolia	1990
<i>Organulum</i>	1992
<i>Redux</i>	2003
<i>Gestualt</i>	1995

⁵ As peças *Variações ?* e *Melancolia* possivelmente são inéditas. No currículo em formato digital encontrado no Fundo Ignacio de Campos consta que até a 2004 elas não haviam sido estreadas.

⁶ As peças sem data não constavam no currículo mencionado, impossibilitando atualmente sua datação.

<i>Motus Animi</i>	1999
<i>Fragmento</i>	1994
<i>Quatuor</i>	1991
<i>Partitura sem título para contrabaixo</i>	Sem data
<i>Destroços Mallarmaicos</i>	1992

Tabela 1: Lista de partituras autógrafas presentes no Fundo Ignacio de Campos do CDMC/Unicamp. Em destaque, peças editadas no presente trabalho.

Em 2017, iniciaram-se os trabalhos de preservação dos arquivos presentes no Fundo Ignacio de Campos. Realizado por alunos de graduação bolsistas BAS⁷ vinculados ao projeto “Auxílio nas rotinas de gestão do acervo musical do CDMC”, sob coordenação do pesquisador responsável Dr. Tadeu Moraes Taffarello, as ações sobre o Fundo Ignacio de Campos inicialmente concentraram-se na listagem de conteúdo, desbastamento, higienização específica e armazenamento de dados digitais.

Em 2018 foi dado início ao processo de editoração das partituras manuscritas presentes no Fundo Ignacio de Campos. Foram editadas por mim, enquanto bolsista BAS-SAE, duas obras do compositor: *Destroços Mallarmaicos* (1992, para soprano e clarinete) e *Estudos Decomposição I, n. 1 e n.2* (1990, para piano solo). A peça *Estudos Decomposição I* inclusive foi executada no segundo semestre de 2019 pelo pianista e prof. Dr. Alexandre Zamith durante o “Simpósio CDMC 30 anos: documentação, criação e performance”. Ao longo do processo de transcrição desses manuscritos, foram aparecendo várias questões relacionadas à necessidade de intervenções e adaptações da escrita original. Isto gerou a necessidade de aprofundamento em metodologias editoriais que orientassem a tomada de decisões diante dessas questões. Foi justamente esta demanda que gerou o escopo do presente trabalho: a busca por um texto com maior rigor científico e mais responsável com a intenção do compositor.

Durante o “Simpósio CDMC 30 anos: documentação, criação e performance” foi também publicado o artigo “Fundo Ignacio de Campos do CDMC/CIDDIC/Unicamp: processos de preparação dos materiais e ações preliminares”, em coautoria minha com o Pesq. Dr. Tadeu Taffarello e o, na época bolsista BAS, Vinícius César de Oliveira. Neste artigo, buscamos atualizar as informações sobre a situação do Fundo Ignacio de Campos, bem como propor algumas perspectivas futuras de ação sobre este material. Este texto foi de grande importância para o trabalho aqui realizado e forneceu informações precisas sobre o Fundo Ignacio de Campos. Por este motivo, foi utilizado como base para primeira parte deste texto.

Dando continuidade ao trabalho de editoração que vem sendo realizado desde 2018 sobre o Fundo Ignacio de Campos, este trabalho realizou uma pesquisa aprofundada sobre as metodologias da editoração e da Crítica Textual, aplicando estes conhecimentos nas edições de *Choro no Canto*, *Melancolia*, *Variações ?* e *Variações b*.

⁷ Bolsa Auxílio Social (BAS) - Serviço de Apoio ao Estudante da Unicamp (SAE)

Editar é um ato de suma importância para diversas áreas do conhecimento, inclusive para a música ocidental escrita. Para que se tenha acesso ao vasto repertório em constante produção pelos artistas, é necessário fornecer acesso a estas obras através de sua publicação, a fim de que possam ser executadas, gravadas, pesquisadas e estudadas.

Uma imensidão de trabalhos ainda permanece desconhecida e relegada ao esquecimento em bibliotecas e acervos pessoais. Desta maneira, por motivos diversos, parte da cultura produzida pela humanidade é perdida quando seus registros de conservação e difusão degradam-se. Especialmente para a música escrita, devido ao seu caráter etéreo em que o seu principal fim, o objeto sonoro, só existe enquanto é executado, a preservação e manutenção de seus registros é de suma importância para a sua conservação e transmissão às próximas gerações. Ao não resgatarmos partituras do esquecimento e não as examinarmos em busca de pistas sobre quem ou em qual situação foram escritas, estamos perdendo aos poucos nossa memória e cerceando o desenvolvimento de potenciais novos estilos, novas obras e novas pesquisas.

No Brasil, os problemas relacionados à situação dos acervos e das pesquisas em torno da editoração se repetem. Para Figueiredo, a edição brasileira de música ainda é uma área deficiente, às vezes relegadas a “curiosos”, que confundem o trabalho de edição com o de cópia. Segundo o autor:

Os estudos sobre as edições brasileiras ainda são poucos. Como consequência, grande parte das obras editadas, ainda hoje, o é de maneira empírica, sem uma reflexão consciente, denotando a resistência da comunidade acadêmica em levar a sério a questão e adotar critérios mais consistentes ou mais conscientes. Junte-se a isso a quantidade de curiosos que confundem cópias com edições, e os softwares de música, que ajudam nessa confusão, com o largo emprego do termo “editar”, que nada tem a ver com o termo técnico correto. (FIGUEIREDO, 2014, 10)

Pode-se ver a preocupação do autor em relação à edição de música no Brasil, especialmente no meio acadêmico. Em vista disso, aspira-se neste trabalho a contribuir para o desenvolvimento de tal área em nosso país por meio de uma reflexão científica sobre o processo editorial em partituras manuscritas. Pretende-se 1) realizar uma revisão bibliográfica de autores relevantes para a área de edição musical; 2) refletir sobre o processo de edição de 4 partituras de Ignacio de Campos presentes em seu Fundo; e 3) contribuir para a difusão e performance em música brasileira contemporânea, apresentando partituras voltada para execução, não obstante alicerçada em valores musicológicos.

Editoração musical

Para Figueiredo, há uma deficiência em edição musical no país, justificados por motivações para a escolha das obras. Segundo ele, há uma certa “ênfase histórica, nacionalista, regionalista, em determinado acervo ou arquivo, na funcionalidade etc”. (FIGUEIREDO, 2014, 306) Tal ênfase seria motivada por interesse em editar compositores que acabaram se tornando “canônicos”, como

José Maurício Nunes Garcia, Lobo de Mesquita e Manoel Dias de Oliveira, em detrimento a outros.

O repertório de concerto do final do século XIX e do século XX também tem sido abordado com vários trabalhos editoriais, seja por fontes autógrafas ou autorizadas, porém estes têm consistências diversas. Há entre estes trabalhos dissertações e teses que possibilitam maior discussão, enquanto outra parte são publicações, por exemplo, em periódicos, tendo por isso menos espaço para a exposição das tomadas de decisões editoriais. (FIGUEIREDO, 2014, 141) A maioria destes trabalhos carece de metodologias específicas, e são feitos empiricamente, não tratando cientificamente de questões textuais das fontes.

Por este motivo, o trabalho de edição musical de peças do compositor Ignacio de Campos disponíveis em seu Fundo presente na CDMC/Unicamp apresenta uma grande importância cultural e científica, pois se trata da obra de um compositor brasileiro contemporâneo.

A pesquisa e edição musical permanece constantemente aberta, na medida em que novas composições vão sendo descobertas ou criadas, e diferentes tipos de fontes requerem diferentes tipos de edição. Uma mesma fonte pode também demandar diferentes abordagens editoriais. É importante, sobretudo, que estas estejam alinhadas com o tipo de público a que se destinam, intérpretes ou musicólogos, e transmitam as informações das fontes utilizadas livres de condicionamentos e empirismos.

Por outro lado, a ideia de que um texto é invariável e, dessa forma, deve ser preservado de uma contínua dinâmica de modificação é errônea. Assim como na tradição oral, a transmissão gráfica da música sofre modificações, feitas pelos próprios compositores ou por agentes da tradição: copistas, tipógrafos e editores. De tais transformações emergem três tipos principais de problemas textuais: as lacunas, os erros e as variantes. Para avaliação destes itens, é necessário levar em consideração aspectos estilísticos do compositor e socioculturais de sua época. É justamente estas questões que fazem necessária a atividade do editor.

Pelo fato de o texto musical ter que, para a produção do objeto sonoro, necessariamente ser executado por um intérprete, a performance depende diretamente da comunicação entre este e as convenções de execução fixadas no texto. A inteligibilidade dessas notações se dá num contexto de prática adquirida pelo intérprete, e quando estas não são conhecidas a notação se torna ineficaz.

As lições são os principais objetos de transformação ao longo do tempo pelos agentes da tradição. O conceito de lição é abrangente e também sofre modificações ao longo da história. Resumindo, as lições são qualquer parte ou segmento de um texto. Na grafia da música ocidental, até o início do século XVIII, o conceito de altura e ritmo é considerado como sendo as lições essenciais que caracterizam a identidade de uma obra musical, além do texto literário ou litúrgico em obras vocais. A partir do século XVIII são considerados exemplos de lições as indicações de dinâmica e articulação. Já no século XX, questões tímbricas e novas grafias passam a ser consideradas importantes para caracterização de uma obra, sendo encaradas como lições.

As lições podem ser divididas em duas categorias: lições substanciais e lições acidentais. As primeiras são consideradas imprescindíveis para a eficácia da inteligibilidade e transmissão do sentido do texto, como altura e ritmo para a música ocidental, mencionados anteriormente, enquanto as segundas, não.

As lições acidentais podem ser:

1. efetivamente ortográficas, que sofrem modificações ao longo do tempo: formato de notas e ligação de hastes, claves antigas que caem em desuso ou pontuação, modernização do texto literário etc.
2. modificações que são feitas para os intérpretes, em detrimento da escrita original do autor, como indicações de dinâmicas e andamentos (dependendo do período de composição da obra), instrumentação, ornamentações, articulações, dedilhados, arcadas etc.

Devido à transformação que o texto sofre ao longo do tempo, a questão da importância da intenção autoral e até que ponto uma edição é considerada autêntica ou fiel ao trabalho original do compositor gera divergências entre os teóricos que trabalham com a questão da crítica textual. Segundo levantamento feito por Figueiredo, teóricos como Wimsatt e Beardsley consideram irrelevantes a intenção do autor, enquanto Hirsch compreende que a intenção do autor é o significado da obra. (FIGUEIREDO, 2014, 123)

Para a crítica textual, uma edição é autêntica quando busca a intenção de escrita do autor e procura produzir exatamente o mesmo material sonoro que o compositor teve a intenção de produzir, o que se aproxima ao pensamento de Hirsch. Porém, sob a ótica histórica e da crítica da recepção⁸, qualquer edição pode ser considerada autêntica, pois reflete aspectos históricos, sociais e culturais também do editor. Editar é um processo de recepção gráfica e é feito a partir da reflexão do editor sobre uma ou mais fontes que transmitem o texto. Sendo assim, esta atividade está sempre sujeita a condicionamentos práticos ou estéticos, que devem ser julgados a partir de um conjunto de fatores. Sob esta ótica, não há um edição melhor que outra. Porém, para manter consistência em seu trabalho, o editor deve estar familiarizado com uma série de procedimentos teóricos, metodológicos e práticos para a abordagem do repertório. Essa reflexão deve ser embasada em teorias e metodologias editoriais, como a crítica das variantes, a crítica textual⁹, a crítica genética e a crítica da recepção. (FIGUEIREDO, 2014, 307)

Assim, baseado nestas metodologias, o editor deve decidir em que pontos sua edição deve se afastar do texto original e deve ter em mente qual o objetivo da edição para estabelecer uma relação com as fontes. Ela deve transmitir a história da execução e da transmissão e comentários acerca da prática musical.

As técnicas de editoração não são fórmulas matemáticas, tampouco leis. A maioria das técnicas mecanicistas têm a intenção de ser infalíveis, de eliminar a

⁸ “No estabelecimento do percurso de um texto podemos distinguir dois segmentos importantes. O primeiro vai da concepção da obra por parte do compositor (a imagem mental) até o estabelecimento da primeira redação de seu texto, considerado, naquele momento, terminado, passando por rascunhos, esboços de vários tipos e anotações. Tal segmento poderá se repetir no caso de o compositor decidir estabelecer uma segunda redação para a mesma obra, e daí por diante, tantas quantas forem as redações que ele decida estabelecer para a mesma obra. O segundo segmento começa no momento em que a obra sai da esfera de controle do compositor e cai na esfera da tradição, passando a sofrer todo tipo de modificação. O primeiro segmento é estudado pela crítica genética, e o segundo, pela história ou crítica da recepção.” (FIGUEIREDO, 2014, 26)

⁹ “Se a crítica textual procura estabelecer um texto enfatizando a intenção de escrita do compositor a partir dos vestígios deixados pelas fontes de tradição, tem a crítica das variantes outra abordagem, procurando estabelecer um texto que não apenas reflita a intenção de escrita original do compositor, mas também sua última intenção, ou a chamada ‘versão de última mão’.” (FIGUEIREDO, 2014, 26) “A crítica das variantes [...] lida com as modificações ocorridas em textos já considerados pelos compositores como terminados”. (FIGUEIREDO, 2014, 105)

responsabilidade do erro ou do uso do julgamento, especialmente no caso de obras com variantes. Foram desenvolvidas técnicas como a estemática¹⁰ e a análise cladística¹¹, além de métodos baseados em análise de estatísticas. Porém, o julgamento do editor é sempre uma importante ferramenta para estabelecer a intenção autoral em detrimento de uma regra arbitrária.

A edição deve aprofundar e discutir a análise editorial. Deve explicitar as decisões do editor em relação à intenção de escrita do autor e à sua intenção sonora. Deve também explicitar se houve modernização do texto das fontes, bem como se houve interferência em sinais de execução. Esta análise pode ser feita a partir de uma fonte ou da comparação entre fontes variantes, desde que haja explicitação das fontes utilizadas. Mesmo quando não utilizadas pelo editor, variantes devem ser mencionadas no trabalho. É importante identificar também se as variantes foram baseadas na mesma fonte.

Também o editor deve decidir por modernizar ou padronizar o texto. Quanto mais antigo o texto, mais a notação se diferencia da atual, necessitando-se, dependendo da finalidade da edição, realizar a transcrição diplomática do texto, ou seja, aquela feita com símbolos perfeitamente inteligíveis por seus contemporâneos. A atualização das lições torna a leitura mais fluída e evita que o leitor se distraia tentando memorizar novos símbolos.

A transcrição em qualquer tipo de edição, exceto na *fac-símile*, é sempre inevitável, mesmo em edições que buscam ser fiéis às fontes. Assim como uma tradução, ela não deve ser apenas uma troca de palavras com o mesmo significado no outro idioma, mas exige a interpretação do contexto. Uma tradução adequada é aquela que imprime o mesmo sentido, mesmo não usando exatamente as mesmas palavras. Para Grier (1996, 58), existem dois estágios de transcrição: a inscrição dos símbolos, e sua interpretação.

A transcrição pode ser arranjada de duas maneiras:

1. “tipográfica espelhada”, em que as lições são inscritas como no original, respeitando o mesmo tamanho e posição; ou
2. “diplomática contínua”, apresentando uma notação num tamanho e formato visualmente mais clara.

Ao lidar com a transcrição, o editor poderá se deparar com erros ou estruturas dúbias. Segundo Figueiredo (2014, 43), “toda fonte, autógrafa, autorizada ou de tradição, pode ter lições ou estruturas dúbias, incompletas, contraditórias ou erradas”. O autor também aponta cinco questões que podem direcionar a atitude do editor:

- 1) pode-se ou deve-se corrigi-las?
 - 2) por que as corrigir ou não?
 - 3) respondendo-se afirmativamente à primeira pergunta, que critérios utilizar para tais interferências?
 - 4) deve-se explicitar para os usuários tais interferências?
 - 5) respondendo-se afirmativamente à quarta pergunta, como explicitá-las?
- (FIGUEIREDO, 2014, 126)

¹⁰ “A estemática [...] procura estabelecer a relação genealógica ou de filiação entre as várias fontes de tradição que transmitem um texto, sendo seu objetivo final a reconstituição desse texto, o chamado *restitutio textus*”. (FIGUEIREDO, 2014, 83)

¹¹ “Metodologia mecanicista utilizada por biólogos evolucionistas para a reconstrução da história evolutiva dos organismos, a partir das suas características comuns.” (FIGUEIREDO, 2014, 311)

No processo de correção de erros, pode-se agir de duas maneiras, seguindo a metodologia da estemática: no caso de fontes com variantes, deve-se fazer um estudo comparativo; ou no caso em que não for possível este procedimento, deve-se fazê-lo por conjectura, a partir do conhecimento estilístico da obra. O editor deve assumir um papel crítico para julgar os aspectos da obra de uma forma total e assim chegar às conclusões em relação às preferências do autor. O editor crítico é “aquele que analisa e avalia os significados que o autor teve a intenção de colocar em sua obra”, segundo Figueiredo (2014, 123). Este julgamento deve ser feito “a partir da reunião a mais completa possível de dados, de informações, de conhecimento do compositor e de seu contexto histórico e cultural, entre outros itens” (FIGUEIREDO, 2014, 121). O editor, portanto, deve buscar recuperar o texto e sempre ter em mente que não está fazendo uma revisão do texto e, portanto, não tem como função melhorar as decisões do compositor, ainda que discorde delas. As edições críticas baseadas em fontes autógrafas ou autorizadas devem estabelecer um texto que reflita a intenção autoral final, ou seja, as últimas alterações ou propostas feitas pelo autor.

Todas as intervenções no texto devem ser devidamente mencionadas num aparato crítico, do contrário, pode-se interpretar equivocadamente o texto do editor como sendo o do compositor. As decisões em relação ao texto envolvem a intenção autoral, e as que envolvem o aparato crítico envolvem responsabilidade editorial. Embora seja difícil reconstruir uma fonte primária através de uma edição crítica e de seu aparato crítico, ainda assim, este elemento tem grande importância por demonstrar a situação textual em que a fonte utilizada encontrava-se e estimular, em certo grau, conclusões próprias.

No aparato crítico registra-se as variantes, erros e lacunas encontradas na fonte. Opta-se com esta estrutura por não ter sempre que explicitar as decisões tomadas no corpo do texto, evitando congestionar a leitura, tirando do leitor as responsabilidades de realizar pesquisa em manuscritos e de reflexão sobre a correção do texto.

O aparato crítico pode ser:

- 1.) Diacrônico, quando registra variantes, erros e correções do autor; ou
- 2). Sincrônico, quando registra erros e variantes da tradição.

O aparato crítico diacrônico, por sua vez, pode ser:

- a. Genético, que trata da elaboração da obra do início até o seu estabelecimento definitivo; ou
- b. Evolutivo, que trata das modificações autorais num texto que já foi considerado definitivo.

A disposição do aparato pelo editor expõe suas preferências sobre as suas interferências e está sujeita também a condicionamentos técnicos e estéticos, podendo ser arranjadas de várias maneiras. Este pode ser concentrado, quando expõem as informações reunidas no começo ou fim da edição, ou disperso, quando, em vez, expõem as notas ao longo do texto. Por exemplo, pode-se marcar lições substanciais no rodapé, enquanto as acidentais no fim da obra, ou organizar as informações em forma de tabela, organizando o campo visual para o leitor e também facilitando análises estatísticas.

Ao anotar as intervenções, o editor deve estar ciente de que estas devem conter três informações essenciais: a localização, a parte e a situação da fonte ou

fontes. A localização aponta o local de intervenções feitas na partitura editada. Para facilitar a organização e referência, pode-se fazer uso de demarcações, como numeração de compassos ou especificação de tempo do compasso. A parte diz respeito a qual instrumento ou voz exatamente se refere, seja em uma grade ou parte cavada. A situação da fonte ou fontes mostra questões no texto autoral que seriam desconhecidas pelo leitor, já que não aparecem no texto editado, deixando claro qual era a situação da fonte ou fontes originais.

As anotações devem mostrar, além de situações de divergências com as fontes, também em certos casos, se houve, na edição, alguma padronização de elementos, como abreviaturas e indicações. A padronização deve ser tratada com cuidado, pois a notação musical se expande consideravelmente na música contemporânea, com o surgimento de inúmeras vanguardas de escrita, tornando precoce a integração editorial. Grier, por exemplo, atesta que inexistente um sistema que uniformiza essas intervenções. (GRIER, 1996, 168)

Em todo caso, qualquer que seja o formato que assuma o aparato, este representa a escolha do editor sobre a forma como as informações são marcadas e sobre como sua disposição é feita, orientando o leitor de uma determinada maneira. Por este motivo, a disposição do aparato deve ser direcionada a uma certa audiência, àquela que, pelo menos inicialmente, a edição pretende atingir. O editor pode fazer comentários que julgue necessários para justificar algumas de suas decisões em relação às suas intervenções, inclusive, em certos casos, quando decide por não fazê-las. Estes comentários, ou notas críticas, contêm a base teórica dos itens da listagem do aparato crítico e fazem-se necessários em casos, como por exemplo, os de problemas textuais recorrentes, para evitar a repetição constante de explicação similar.

As estratégias e metodologias até agora debatidas, empregadas de acordo com as necessidades em relação às fontes e ao interlocutor, caracterizam os tipos de edição a ser elencada. Esta escolha direciona e organiza a tarefa do editor, delimitando os fins e alcance do trabalho. Existem vários tipos de edição e grande discussão entre os autores sobre a classificação das diferentes abordagens editoriais que se pode adotar. Esta discussão concentra-se principalmente no dimensionamento do grau de permissão do uso de métodos interpretativos que cada tipo propõe-se a assumir. Por consequência, todo o espectro de abordagens que há entre as edições não-interpretativas e as interpretativas gera discordâncias em relação às definições desses tipos entre os autores, que podem discordar da composição e da função de algum tipo específico de edição, ou mesmo da necessidade de seu emprego, de forma geral. Isto é constatado, por exemplo, nas divergências entre Figueiredo e Grier em suas classificações, conforme demonstrado mais adiante no texto. Não obstante, ambos concordam que alguns tipos de edição têm distinções que muitas vezes não são claras, e, portanto, desnecessárias. A consciência integral do método crítico, trazendo informações para o pesquisador tomar posições conscientes e não apenas intuitivas, através de conclusões próprias de cada empreitada, é mais efetiva do que tentar enquadrar o trabalho em uma determinada abordagem editorial. Estas podem ser rígidas e reutilizar categorias incapazes de transferir de um a outro objeto recortado a totalidade de sua aplicação. (FIGUEIREDO, 2014, 307) (GRIER, 1996, 145) .

Tipos de edição

Figueiredo propõe sete tipos de edições, organizados em três grupos, que irão tentar cobrir o espectro de possibilidades de uma forma pragmática, são estes:

1. GRUPO: edições não críticas - TIPOS: fac-similar, diplomática, prática;
2. GRUPO: edições teóricas - TIPOS: genética, aberta; e
3. TIPOS: edição crítica e *Urtext* (FIGUEIREDO, 2014, 49).

Segundo o autor, as condições específicas do processo de recepção gráfica da fonte ou das fontes geram elementos que permitem enquadrar a edição em uma dessas metodologias, assim, a situação das fontes e a relação com elas são o que permitem determinar o tipo de edição a ser empregada. (FIGUEIREDO, 2014, 10) Por exemplo, em trabalhos baseados em uma ou mais fontes de tradição pode-se utilizar metodologias da crítica textual, enquanto trabalhos com mais de uma fonte autógrafa ou autorizadas podem ser feitos com base na crítica das variantes, ou documentos em diferentes fases desconhecidas da tradição podem requerer métodos da crítica genética.

Grier é mais contido no número de categorias, e as divide em apenas quatro que, contudo, têm competências mais abrangentes:

1. edição fac-similar;
2. edição impressa que replique a notação original;
3. edição interpretativa; e
4. edição crítica. (GRIER, 1996, 145)

Para Grier, várias das características que distinguem as inúmeras edições propostas por outros autores são de tão pouca importância que elas podem seguramente ser unidas em uma mesma categoria. O autor considera especialmente o aspecto crítico em sua classificação e concentra-se em demonstrar como a abordagem crítica desenvolvida nos primeiros estágios do processo editorial pode ser aplicada atualmente.

O objetivo de uma edição crítica é analisar minuciosamente as fontes através de metodologias científicas para o processo de reconstrução da obra, sendo, dessa maneira, essencialmente musicológica. Grier aponta que, dentre as quatro categorias por ele divididas, somente a edição crítica é comprometida totalmente com as questões textuais, e, por este motivo, é mais indicada ao meio acadêmico. (GRIER, 1996, 145).

Ainda que o texto musical tenha sido escrito para ser ouvido ou para fixar o que se ouve, este não afirma sua legitimidade apenas através da execução, que pode ter cessado há séculos ou mesmo nunca ter sido feita. O documento carrega outras características importantes, que são abordadas numa edição crítica, como a relação entre o pensamento do autor e o processo de notação que o fixa e a sua transformação, ao longo do tempo, pelos meios de transmissão. Por outro lado, a acessibilidade a uma obra apenas por meio de uma edição musicológica é um fator restritivo de audiência, que diminui o número de leitores e, sobretudo, o de executantes, pois pode vir carregada de informações específicas para musicólogos ou que não foram transcritas para a notação atual.

Fundamentalmente, toda edição deve ter consistência e clareza. Tanto uma edição musicológica quanto uma edição prática, e nessa questão elas não se diferenciam, ambas devem estabelecer um texto confiável e de organização clara de ideias e de campo visual. Figueiredo (2014, 46) aponta que historicamente as edições voltadas para a prática têm tido problemas metodológicos, embora de toda maneira admita que cumprem a função de registro gráfico. De caráter imediatista, estas são mais semelhantes a uma cópia, baseadas em uma única fonte, que muitas vezes é de tradição e não autorizada (ou seja, na qual o compositor não participou do processo), o que acaba propiciando a manutenção de erros durante o processo de revisão e contribuindo para perpetuação destes. A falta de aparato crítico negligencia informações sobre as intervenções e critérios utilizados, tornando a reconstrução do texto cada vez mais complexa ao longo do tempo.

Entretanto, o autor considera que sinais ou comentários para uso em edições práticas podem ser compatíveis com uma metodologia histórico-crítica, desde que sejam claramente identificados e conciliados com a prática de execução original do período da obra. Da mesma maneira, uma abordagem científica não necessariamente se distancia da prática. O comentário sobre a prática tem importância filológica e inerente a qualquer que seja a abordagem metodológica, já que sempre tratará da transmissão da história de uma execução. Assim, a edição científica, ou musicológica, é considerada, reciprocamente, intrínseca à edição prática.

A questão da prática musical acaba tendo destacada presença na edição crítica, apesar da ênfase musicológica, pois esta deve fornecer comentários sobre a prática musical, possibilidades interpretativas autorizadas e indicações históricas. As distinções entre a edição musicológica e a prática vão se tornando tênues, e se fazem aparentes pela destinação do trabalho: para estudo ou performance. Ambas são baseadas nos princípios da crítica textual, a diferença está no fato de que uma edição voltada para a performance não detalha o processo metodológico, mas acrescenta indicações de execução.

No final do século XIX, em reação às edições práticas ou interpretativas que eram feitas na época, foram lançadas pela Königliche Akademie der Künste, de Berlim, edições de Mozart, Beethoven, Chopin e Bach, que buscavam preservar o texto de demasiadas intervenções editoriais. Nesta edição usou-se pela primeira vez o termo *Urtext*. Embora este termo *Urtext* signifique em alemão “texto original”, somente uma edição *fac-símile*, ou seja, uma cópia exata de um documento único e tido como versão final autógrafa ou autorizada seria capaz de estabelecer uma obra com total fidelidade.

O mérito da proposta das edições *Urtext* seria justamente preservar o texto livre de intervenções arbitrárias, preocupando-se com a degradação do significado do compositor por agentes da tradição. Entretanto, pelo fato de *Urtext* virar sinônimo de confiabilidade, questões mercadológicas começaram a expandir o seu conceito/entendimento. A utilização de metodologias da crítica textual e da crítica das variantes associada a indicações de prática foi um dos fatores que provocou a discussão sobre o limite entre edições práticas e edições críticas (musicológicas). Desta forma, o comportamento diverso dos editores também foi um fato que

contribuiu para dificuldade de tipificação.¹² Figueiredo (2014, 99 - 102) faz um levantamento da opinião de vários autores e demonstra a grande divergência entre eles.

Sintetizando, a partir do levantamento feito por Figueiredo, a edição *Urtext* seria uma perseguição do texto original, que reflete a intenção do compositor, mergulhando na interpretação do texto a partir de metodologias da crítica textual e da crítica das variantes. Este tipo de edição tem em si duas fases: primeiro, recuperar a intenção de escrita do compositor, buscando restituir graficamente o texto fielmente à sua forma original e, segundo, recuperar a intenção sonora do compositor, buscando traduzir e transmitir a intenção musical do compositor a um público específico e, às vezes, diferente daquele para o qual a peça foi originalmente escrita.

A edição *fac-símile*, ao contrário da edição *Urtext*, procura eliminar a mediação do editor. Neste formato, reproduz-se apenas uma imagem da fonte, através de meios mecânicos e digitais como a fotografia, a xerografia ou escanização. Este tipo de edição permite o acesso de forma quase direta ao texto original, proporcionando grande autonomia de interpretação ao leitor. (CAMBRAIA, 2005, 91) e permite um nível de detalhamento superior ao de descrições verbais ou diplomáticas (FIGUEIREDO, 2014, 145). Deve-se considerar, claro, que quanto mais antiga for a notação do documento, mais o público alvo tende a ser o de musicólogos.

Mas ainda que a edição *fac-símile* possa ser a mais precisa das edições, ela ainda carrega questões relacionadas a problemas na reprodução das informações. Dependendo da técnica utilizada, sinais importantes, porém um pouco apagados, podem acabar sendo omitidos, enquanto rasuras ou manchas podem acabar entrando no texto e gerando interpretações incorretas. Este problema pode ser verificado, por exemplo, no controle do nível de contraste da cópia, que pode acabar realçando rasuras ou apagando lições.

Devido principalmente à baixa dos custos de reprodução, após a passagem da era dos meios mecânicos de reprodução de cópias para os meios digitais, a edição *fac-símile* é cada vez mais difundida e recomendada. Sua grande importância se dá por, além de fornecer elementos para a maior compreensão de um texto quando anexa a uma edição crítica, contribuir com os esforços contra a degradação de acervos ao longo do tempo. É possível verificar, por exemplo, a existência de muitas obras já bastante publicadas e difundidas que tiveram seus manuscritos deteriorados, ou mesmo totalmente perdidos. (GRIER, 2014, 146) Vale ressaltar que os meios digitais não são imunes a problemas como a obsolescência de formatos de *software* ou avaria de *hardware*, mas ainda assim têm se mostrado bastante promissores atualmente. Como nenhuma edição pretende e nem cumpre a

¹² “A separação entre a pesquisa e a prática reflete, na verdade, a situação tradicional vigente até a década de 1950, quando, então, nova orientação começa a se instalar no campo editorial, ou seja, quando as edições passam a oferecer um texto científico associado com elementos da prática musical, deixando a ciência e a prática de representar ‘territórios incomensuráveis’” (BERKE, 1991, 531 *apud* FIGUEIREDO, 2014, 46).

função de texto definitivo, o testemunho original será sempre o mais importante documento de referência de uma obra, por evitar que os agentes da tradição comprometam o texto sucessivamente ao longo do tempo.

Edição das partituras de Ignacio de Campos

No decorrer do processo de editoração das partituras do Fundo Ignacio de Campos surgiram algumas questões nas quais foi necessária a intervenção do editor. Essa necessidade surgiu ao lidar com algumas lacunas encontradas nos textos e também no processo de adequação de algumas lições, visando proporcionar uma leitura fluida e mais próxima da qual os músicos estão atualmente acostumados. O resultado final das editorações foi a criação de edições *Urtext* nas quais houve preocupações com o rigor científico e com questões de ordem prática. Além disso, foram disponibilizadas edições *fac-símile* das peças. O trabalho de comparação se mostrou bastante efetivo para o discernimento dessas lacunas. Algumas das obras do Fundo Ignacio de Campos tinham fontes variantes, as quais forneceram elementos importantes para a resolução de questões editoriais. Adiante serão explicitadas todas as decisões tomadas ao longo do processo de editoração de cada uma das obras.

Choro no Canto

O processo de transcrição de *Choro no Canto* foi iniciado ainda antes do começo deste projeto e foi o primeiro manuscrito a ser elencado para entrar no presente trabalho. Esta peça foi escolhida por vários motivos. As duas primeiras obras editadas anteriormente, *Destroços Mallarmaicos* e *Estudos Decomposição I*, são para formações pequenas, respectivamente, duo e solo, enquanto *Choro no Canto* se trata de uma obra com uma instrumentação maior (piccolo, flauta, oboé, clarinete Bb, fagote, trombone, violino I e II, viola, violoncelo e contrabaixo). Este acréscimo na instrumentação de certa forma foi encarado como um desafio, um passo adiante na experiência editorial. Além disso, o conjunto documental desta peça é o mais completo do acervo, estando presente nele todos os manuscritos autógrafos da grade e das partes cavadas, além de uma bula com indicações de escrita de música contemporânea utilizada, o que fornece de maneira mais ampla e concisa elementos para a compreensão e conjectura do processo composicional do autor. Todas estas partituras estão escritas a lápis¹³, o que gera uma grande preocupação ao acervo, tendo em vista a fragilidade destes documentos.

A escrita de Ignacio de Campos é diferenciada em algumas questões, sobretudo na distribuição dos acidentes dentro do compasso. O autor dispõe em suas partituras - incluindo as quatro obras aqui editadas - os acidentes sempre como ocorrentes e em todas as notas alteradas, mesmo que duas notas iguais estejam seguidas uma da outra. Esta forma de notação, ao se diferenciar da escrita usual na qual as alterações valem para todo o compasso, acaba, de certa maneira, prejudicando a leitura e, conseqüentemente, a interpretação da peça. Além disso, acaba gerando uma grande repetição de lições no compasso, o que causava um

¹³ Também há na pasta fotocópias destes mesmos manuscritos, que não foram utilizadas neste trabalho.

congestionamento no processo de transcrição com o *software* de notação musical utilizado (Finale 26), muitas vezes sendo necessário espremer ou deslocar lições. Dessa forma, foi padronizada a inscrição dos acidentes segundo a notação tradicional, ou seja, valendo o acidente para todas as notas subsequentes à alteração em um mesmo compasso. Na próxima figura, por exemplo, o violoncelo toca notas repetidas com alterações cromáticas em todas as notas, as quais foram transcritas com a alteração apenas na primeira nota (**Figuras 1a e 1b**).

Fig. 1a

Fig. 1b

Figuras 1a e 1b: Exemplo de adaptação referente à disposição das alterações cromáticas nos compasso. (*Choro no Canto*. Compasso 3. Violoncelo)

Ainda em relação às alterações cromáticas, o autor utiliza acidentes de quartos de tom, típicos na música contemporânea. Esta notação é encontrada em várias de suas obras e se diferencia da existente na biblioteca de símbolos do *software* utilizado. Tentar confeccionar símbolos iguais aos de Ignacio de Campos foi cogitado, e mesmo feito na edição de *Destroços Mallarmaicos*, mas optou-se por fim por utilizar os acidentes da própria biblioteca do Finale, tendo em vista que estes são perfeitamente equivalentes aos do autor e já também bem conhecidos. Além disso, estes símbolos obviamente integram-se mais coerentemente com o resto da biblioteca adotada e, portanto, fornecem uma partitura graficamente mais coesa. Houve, dessa maneira, uma preocupação com a integração editorial de todas as partituras editadas, buscando deixá-las graficamente mais coesas e unificadas. A viola, por exemplo, no compasso 4 de *Choro no Canto*, utiliza o símbolo de um quarto de tom acima, o qual teve o símbolo adaptado para a biblioteca do Finale (**Figuras 2a e 2b**).

Fig. 2a

Fig. 2b

Figuras 2a e 2b: Exemplo de adaptação dos símbolos de alteração cromática - quarto de tom. (*Choro no Canto*. Viola. Compasso 4)

Além do processo de padronização da escrita, foram encontrados erros e lacunas nos manuscritos que claramente passaram despercebidos no processo de revisão final do compositor. Todos esses erros, no caso de *Choro no Canto*, estão relacionados de alguma maneira com o preenchimento rítmico dos compassos, os quais apresentavam-se incoerentes com suas respectivas fórmulas de compasso no manuscrito. No compasso 22, por exemplo, no violino I, a nota no quinto tempo

apresenta-se sem a haste, o que gera uma ambiguidade sobre a sua duração. A solução apresentada foi transformá-la em semínima, acrescentando a haste e completando assim a duração total do compasso (**Figuras 3a e 3b**).

Fig. 3a

Fig. 3b

Figuras 3a e 3b: Exemplo de lacuna encontrada no texto (falta haste na nota do quinto tempo indicando que esta é uma semínima) e sua respectiva resolução. (*Choro no Canto*. Violino I. Compasso 22)

Em certos casos, a correção pareceu bastante óbvia, entretanto, em outros casos se mostrou um grande desafio, como no próximo exemplo, tendo em vista que a partitura não fornecia elementos suficientes para o processo de conjectura. Foi necessária, portanto, a reescrita de alguns trechos pelo editor, que estão devidamente discriminados adiante no aparato crítico (**Tabela 2**). Na parte do contrabaixo, cada um dos compassos 14 e 15 estavam faltando um tempo para o completo preenchimento da fórmula de compasso apresentada. A solução encontrada foi o prolongamento da nota longa no compasso 14 e o acréscimo de uma pausa no segundo tempo do compasso 15 (**Figuras 4a e 4b**).

Fig. 4a

Fig. 4b

Figuras 4a e 4b: Exemplo de lacuna encontrada no texto (compassos incompletos) e sua respectiva resolução editorial - ver descrição em **Tabela 2** (*Choro no Canto*. Contrabaixo. Compasso 14-15)

Aparato crítico - <i>Choro do Canto</i>		
Compasso	Instrumento	Alteração
11	Violino I	Acréscimo de ponto de aumento à mínima do 3º tempo
14	Contrabaixo	Acréscimo de um tempo à semibreve do início do compasso
15	Contrabaixo	Acréscimo de uma pausa semínima no segundo tempo

22	Violino I	acrécimo de haste à nota do 5º tempo
----	-----------	--------------------------------------

Tabela 2: Lista das intervenções editoriais feitas em *Choro no Canto*

Variações ? e Variações b

No processo de análise para a escolha de partituras a serem editadas, verificou-se que duas das peças presentes no Fundo Ignacio de Campos tratavam-se de composições com conteúdos inter-relacionados. As peças estão armazenadas separadamente em duas pastas, nas quais estão contidos dois testemunhos diferentes de cada obra. A pasta com *Variações ?* possui duas fotocópias de manuscritos da grade praticamente idênticas, inclusive com as mesmas rasuras. A única diferença entre elas se dá pelo acréscimo de indicação de instrumentação na primeira página de um dos documentos. Estes manuscritos estão completos e parecem ser a versão final do compositor, com assinatura e data. A pasta com *Variações b* contém a fotocópia de um manuscrito, além de uma versão impressa, editada possivelmente pelo próprio compositor em *software* de notação musical desconhecido. Nesta partitura, o autor praticamente repete a fotocópia do manuscrito, com exceção de algumas apojeturas alteradas e o acréscimo de bequardos. Foi utilizada, neste caso, a partitura já editada em *software* como fonte principal, por se considerar que foi a versão final do autor.

A peça *Variações b* é uma nova criação cujo trabalho principal foi a adaptação da instrumentação de *Variações ?* (**Tabela 3**). A segunda versão de “*Variações*” foi uma adaptação da instrumentação original para quarteto de cordas, em que o compositor substitui o instrumento de cada pauta, realizando, quando necessário, adaptações segundo limitações técnicas de cada instrumento. Foram realizadas, por exemplo, na adaptação da flauta para o violino (pauta 1), indicações de arcada na partitura e substituições de *staccati* na flauta por *pizzicati* no violino (**Figuras 5a e 5b**). Na pauta 4, na adaptação do contrabaixo para o violoncelo, e na pauta 3, do violoncelo para viola, foram realizadas várias vezes transposição de oitavas, às vezes em um trecho inteiro, às vezes em apenas uma ou mais notas no meio de um trecho melódico. Além disso, outra adaptação bastante recorrente foi a de dinâmicas. Na pauta 2, apesar de não adaptar o instrumento, houve alterações para acompanhar e combinar com as demais mudanças realizadas, principalmente em relação às dinâmicas.

Fig. 5a - *Variações ?*

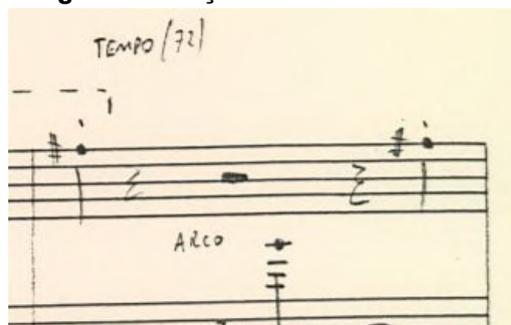


Fig. 5b - *Variações b*



Figuras 5a e 5b: Exemplo de adaptação técnica na instrumentação (*Variações ?* e *Variações B*. Compasso 15. Pauta 1 - flauta para violino)

	Variações ?		Variações b
Pauta 1	Flauta	é adaptado para	Violino I
Pauta 2	Violino		Violino II
Pauta 3	Violoncelo		Viola
Pauta 4	Contrabaixo		Violoncelo

Tabela 3: Adaptação da instrumentação de *Variações ?* para *Variações b*

O processo de comparação entre as versões de “*Variações*” foi uma importante ferramenta para a conjectura editorial. Muitas vezes as lacunas encontradas no processo de transcrição do original não se tratavam necessariamente de problemas graves ou contraditórios de escrita, como um compasso ritmicamente incompleto ou incoerente com sua fórmula de compasso, mas sim de problemas tidos pelo compositor no processo inscrição e revisão final do manuscrito, tais como a falta de notações que acabaram passando despercebidas por distração¹⁴. A seguir, demonstra-se mais detalhadamente por meio de um comentário crítico como foi um dos processos de conjectura durante o processo de revisão final das edições.

Em *Variações ?*, no último tempo do compasso 42, na pauta do contrabaixo, (**Figuras 6a e 6b**) há uma semínima com indicação de *col legno* (ataque percutido, nota curta), entretanto, no compasso seguinte, 43, há uma nota mínima longa com harmônico, que não poderia ser executada *col legno battuto*, pois não soaria como nota longa. Assim, parece ser necessária a inclusão de indicação de técnica de arco nesta nota. Além disso, no compasso posterior, 44, há outra indicação de *col legno*, o que denuncia que no compasso 43 houvesse momentaneamente o uso de outra técnica de arco, justamente para a execução da nota longa. Pode-se deduzir que esta técnica seja ou: 1. *col legno tratto* (arco raspado, nota longa); ou 2. ord. (arco normal). Assim, poderia-se 1.) deduzir que a mínima no compasso 43 é executada *col legno* porque prosseguiria na mesma técnica de arco do compasso anterior, 42. Porém, comparando-se as duas versões de “*Variações*”, pôde-se deduzir, em vez, que 2.) foi substituída a nota com harmônico executada com arco ordinário em *Variações ?* pela mesma nota *col legno tratto* em *Variações b*, buscando alterar o efeito de corte de parciais harmônicas da nota fundamental, o que demonstra que houve, além de adaptações técnicas na instrumentação, alterações composicionais feitas pelo autor. Dessa maneira, foi nesta edição decidido por incluir a indicação de arco ordinário no compasso 43 de *Variações ?*. A seguir são listadas em seu respectivo aparato crítico (**Tabela 4**) todas as intervenções editoriais realizadas na edição de *Variações ?*.

¹⁴ Tipologia de erros causados pelos próprios autores: distração, defeito de memória, limites culturais, tradução e citação. (CAMBRAIA, 2005, 84)

Fig. 6a

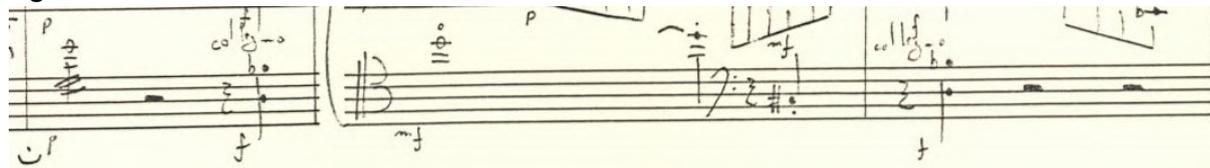
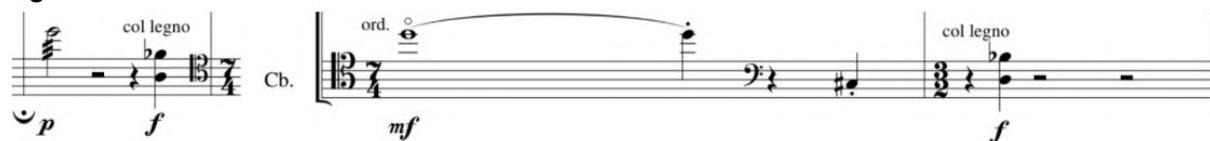


Fig. 6b



Figuras 6a e 6b: Exemplo de inclusão de indicação de arco ordinário (1º tempo do compasso 43) feita a partir do processo de conjectura (*Variações ?*. Contrabaixo. Compassos 42-44)

Aparato crítico - <i>Variações ?</i>		
Compasso	Instrumento	Alteração
20	Contrabaixo	Acréscimo de indicação de arco
26	Violoncelo	Adição da nota mínima Dó # ao primeiro tempo do compasso, ligada à nota semínima Dó # do compasso anterior.
43	Contrabaixo	Adição de indicação de arco (ord.) na nota mínima Ré

Tabela 4: Lista das intervenções editoriais feita em *Choro no Canto*.

Já a fonte utilizada como base para edição de *Variações b* encontrava-se bem acabada, por ser já uma versão final editada, e dessa maneira não foi encontrado nenhum erro ou lacuna no texto, não sendo necessário por este motivo um aparato crítico. Entretanto foram encontradas algumas questões que merecem ser comentadas.

- No compasso 15, na viola, há uma mudança da clave de sol para a clave de dó, na inscrição de uma nota aguda. Porém, para propiciar a fluência na leitura, já que no próximo compasso retorna-se à clave de sol, optou-se por conservar a clave de sol durante todo o trecho.
- Ignacio de Campos compôs mais um compasso nesta segunda versão: o autor adicionou o compasso 25 a *Variações b*.

Melancolia

Melancolia foi a última partitura a ser editada. Sua pasta contém apenas uma fotocópia do manuscrito da grade orquestral (soprano, trombone, trompa, piano, violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo). Esta partitura se mostrou a mais difícil de ser editada, por apresentar lições incomuns, que foram difíceis de confeccionar de forma semelhante no Finale. Esta partitura possui em sua escrita lições incomuns, como palavras que cruzam a partitura perpendicularmente (**Figuras 7a e 7b**) e pausas em tamanho maiores que o normal e que englobam vários compassos.

Fig. 7a

Fig. 7a shows a musical score with multiple staves. The word "APLAUSOS" is written vertically in large, handwritten letters across the staves, crossing the musical notation perpendicularly.

Fig. 7b

Fig. 7b shows a musical score with multiple staves. The word "Aplausos" is written horizontally across the staves, crossing the musical notation perpendicularly.

Figuras 7a e 7b: Exemplo de lições incomuns, com palavras que cruzam a partitura perpendicularmente. (*Melancolia*. Último compasso. Grade)

Além disso, este testemunho está bastante apagado, inclusive, em alguns pontos ilegível. Foi necessário, portanto, durante a transcrição e revisão deste manuscrito o processo de conjectura, em alguns casos, mais simples, como por exemplo no compasso 8 da linha da viola, no qual as indicações de *tremolo* e *ponticello*, estando de difícil leitura no manuscrito, puderam ser intuídas graças ao contexto melódico do resto do naipe de cordas, que executa figuras semelhantes (**Figuras 8a e 8b**), ou em outros casos mais complexo, como foi no caso da parte vocal, descrito adiante.

Fig. 8a

Fig. 8a shows the original manuscript for the Viola part. The markings for *tremolo* and *ponticello* are faint and difficult to read.

Fig. 8b

Fig. 8b shows the reconstructed score for the Viola part. The markings for *tremolo* and *ponticello* are clearly visible and have been corrected.

Figuras 8a e 8b: Exemplo de indicação feita a partir do processo de conjectura (*Melancolia*. Viola. Compasso 8)

Esta peça é a única entre as três aqui editadas que possui letra, a qual é baseada na tradução por João Barrento do poema *Schwermut* (em português, Melancolia) do poeta alemão August Stramm. A pauta do soprano e, conseqüentemente, a letra utilizada são os trechos mais apagados da grade, de leitura mais dificultada. Este caso se mostrou extremo no compasso 3 (**Figuras 9a**), no qual a letra está quase totalmente apagada. É possível apenas perceber a sílaba “as” na primeira nota e vestígios de uma sílaba “rar” na última nota. Dessa forma, pelo processo de conjectura apenas com elementos da partitura, não seria possível identificar tal palavra. Assim, foi feita uma pesquisa sobre o conteúdo da letra e descobriu-se sua associação com o poema de Stramm, porém, inicialmente, não tínhamos ainda encontrado a tradução correta feita por Barrento. No processo de comparação entre uma tradução nossa e o poema em alemão foi possível constatar que a única palavra do original que não se relacionava respectivamente à outra da tradução era o verbo “*streben*”, provavelmente a palavra usada no compasso 3. Por este motivo, foi utilizada na revisão final da partitura a palavra “aspirar” (**Figura 9b**), que tanto traduz bem a expressão, quanto se encaixa nos resquícios da letra ainda legíveis. Essa palavra foi confirmada quando, finalmente, foi encontrada a tradução correta do texto utilizada por Ignacio de Campos e que continha, na parte correspondente do texto, a palavra “aspirar”.

Fig. 9a

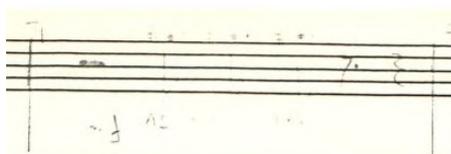


Fig. 9b



Figuras 9a e 9b: Respectivamente, lacuna na letra do soprano e sua resolução por processo de conjectura (*Melancolia*. Soprano. Compasso 3)

Outra característica que difere a escrita deste manuscrito dos anteriores é a maneira como as indicações de dinâmica, arcada, acentuação, entre outras, estão dispostas ao longo da grade. O autor preferiu realizar as indicações apenas em um instrumento de cada naipe, em vez de pôr em cada instrumento individualmente. Este tipo de escrita pode causar prejuízos à fluência da leitura ou mesmo confusões na interpretação, forçando o regente em certos casos a ter que realizar anotações na partitura para auxiliá-lo. Assim, levando-se em conta os fins práticos aos quais se propôs o presente trabalho, preferiu-se notar todas as indicações individualmente, visando tornar a leitura da grade mais direta e literal. Outra modificação na disposição de indicações realizada aqui foi a padronização da posição das dinâmicas na linha do soprano, que podem ser inscritas acima da pauta e não, abaixo, como está no manuscrito. Visando descongestionar a parte inferior da pauta, onde está a letra, foi decidido, portanto, por reposicionar todas as dinâmicas acima da pauta.

A escrita rítmica de Ignacio de Campos também foge da escrita tradicional em relação à notação rítmica. Visando a fluência da leitura, alguns trechos foram reescritos valorizando a clareza da divisão dos tempos do compasso, não obstante, optou-se por manter a escrita do original em alguns casos, como na percussão, tendo em vista que é idiomático do instrumento. No exemplo a seguir, as duas colcheias escritas no manuscrito dificultam a rápida visualização dos tempos no

compasso e a identificação da rítmica. A solução apresentada foi a divisão da segunda colcheia em duas semicolcheias ligadas, tornando, assim, os tempos do compassos mais claros (**Figuras 10a e 10b**).

Fig. 10a



Fig. 10b



Figuras 10a e 10b: Exemplo de reescrita rítmica. (*Melancholia*. Contrabaixo. Compasso 8)

Houve dificuldade na identificação de parte da instrumentação, que está indicada no manuscrito apenas por abreviaturas. Logo abaixo da primeira pauta, estão indicados a instrumentação como “p” e “hr”, entre o soprano e o piano, que está escrito como k (klavier). Deduziu-se que o compositor utilizou neste caso a nomenclatura germânica. Assim, o “p”, que poderia ser confundido com “piccolo” por exemplo, trata-se na verdade da abreviatura da tradução *pausane* (trombone), o que se confirma pela pauta estar em clave de fá, além do uso de técnica de glissando ao longo da parte. Já o “hr” foi considerado como *horn*, ou seja, trompa. Contudo, o autor escreve a pauta desse instrumento em clave atípica à prática dos trompistas, embora perfeitamente dentro de sua tessitura, utilizando a clave de dó na terceira linha, além da clave de fá em trechos agudos, que normalmente são escritos em clave de sol.

Foram encontrados alguns problemas referentes à notação das alterações cromáticas nesta obra. A escrita feita por Ignacio sempre indica os acidentes individualmente em cada nota do compasso, como descrito nos processos editoriais anteriores. Conforme demonstrado anteriormente, no compasso 8 da grade de *Melancholia*, por exemplo, foram localizadas também várias dubiedades na notação dos acidentes (**Figura 8a**). Neste compasso, é utilizada a mesma figura rítmica e ideia melódica, com variações intervalares, em 6 instrumentos. O último tempo do compasso é uma semínima ligada por uma colcheia do tempo anterior. Em alguns instrumentos o compositor mantém os acidentes e em outros, não, o que causou a dubiedade em relação às alterações. Pelo contexto, assumiu-se todas as ligaduras como de tempo, e não de expressão, dessa maneira conservando as alterações vindas das notas anteriores nas linhas do trombone, trompa, viola e violoncelo (**Figura 8b**). Esta lacuna, além da encontrada na letra descrita anteriormente, são consideradas intervenções importantes do editor e, por este motivo, estão dispostas como elementos pertencentes ao aparato crítico (**Tabela 5**).

Aparato crítico - <i>Melancholia</i>		
Compasso	Instrumento	Alteração
3	Soprano	Acréscimo da palavra “aspirar” à letra.
8	Grade	No terceiro tempo das linhas do trombone, trompa, viola e

		violoncelo foram conservadas as alterações cromáticas das notas logo anteriores.
--	--	--

Tabela 5: Lista das intervenções editoriais feitas em *Melancolia*.

Conclusões

Este trabalho busca contribuir com a difusão e pesquisa de música contemporânea no Brasil, realizando um estudo aprofundado sobre metodologias da editoração e produzindo, ao fim, publicações de partituras de um acervo que ainda não foi totalmente estudado e, por este motivo, tem grande disponibilidade e demanda por trabalhos relacionados. Por meio destes processos metodológicos, foi possível realizar a editoração de 4 obras presentes no Fundo Ignacio de Campos em formato *Urtext* e *Fac-símile*, dessa maneira amparando o acesso à obra do compositor Ignacio de Campos a músicos e pesquisadores interessados na performance e nos estudos de Música Contemporânea.

O Fundo Ignacio de Campos-CDMC possui 16 partituras, das quais foram editadas completamente até o momento as 4 aqui presentes, *Choro no Canto*, *Variações ?*, *Variações b* e *Melancolia*, além das 2 realizadas anteriormente a este projeto de iniciação científica, *Destroços Mallarmaicos* e *Estudos Decomposição I n. 1 e n. 2*. Estas últimas, entretanto, foram realizadas de forma ainda desbravadora, tendo em vista que eu não tinha até então nem proximidade com questões editoriais, nem também com o *software* de notação musical Finale. Assim, o trabalho de edição *Urtext* aqui desenvolvido foi um passo adiante na experiência editorial, procurando justamente desenvolver questões textuais que surgiram nas empreitadas anteriores.

Este trabalho portanto soma-se aos esforços da CDMC em desenvolver pesquisas em torno das obras do compositor Ignacio de Campos, fornecendo elementos para a melhor compreensão da obra do autor e buscando facilitar o acesso a sua obra. Este trabalho tem grandes perspectivas de continuidade, tendo em vista que ainda faltam obras do Fundo Ignacio de Campos a serem editadas. Além disso, os trabalhos já realizados anteriormente somados aos aqui feitos têm grande potencial para tornarem-se uma publicação.

Tornando disponível a obra de Ignacio de Campos, este trabalho poderá também contribuir com a difusão artística e científica da obra do autor, abrindo novas possibilidades de pesquisas a músicos e pesquisadores interessados e, dessa maneira, colaborando para difusão e o aprofundamento do conhecimento da música brasileira do século XX.

Referências

BENINE, F.; TAFFARELLO, T. M. Acervo CDMC: situação atual e desafios. In: **Simpósio Internacional de Música Ibero-Americana**, 4., 2016, Belo Horizonte. Anais... Belo horizonte, 2006. p. 481 - 497

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. 1a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARVALHO, L. C.; OLIVEIRA, V. C. TAFFARELLO, T. M. Fundo Ignacio de Campos do CDMC/CIDDIC/Unicamp: processos de preparação dos materiais e ações preliminares. In: **Simpósio CDMC: documentação, criação e performance**, 1., 2019, Campinas. Anais... Campinas, 2019. p. 163 - 173.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**: teorias e práticas editoriais. 2a edição, Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2014.

GRIER, James. **The critical editing of music**: history, method, and practice. 1a Edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Anexos - partituras editadas - Edições *Urtext* e *Fac-símile*

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

$\text{♩} = 69$

$\frac{5}{4}$

Piccolo

f mp

Flauta

f mp mf p

Oboé

f p mf p

Clarinete em B \flat
(Som real)

f p fr. mf p fr.

Fagote

f p mf sfz

Trombone

$\frac{5}{4}$ *f p f mp sfz*

Violino I

At = 453 Hz

f mf

Violino II

f sfz sfz mp

Viola

f sfz sfz mp

Violoncello

f sfz sfz mp

Contrabaixo

f p fp

CHORO NO CANTO

2

Picc. *mf p* *mf p* *fr.* *fr.*

Fl. *mf p* *mf*

Ob. *mf mp* *gliss.*

B \flat Cl. *mf*

Fg. *mf* *gliss.* *f* *p* *mf* *f* *fr.*

Tbn. *mf* *p* *sfz* *p* *fr.*

VI. I *f* *ff*

VI. II *f* *ff* *mf*

Vla. *pizz.* *ff* *gliss.* *f* *arco* *f* *5* *3*

Vlc. *pizz.* *ff* *gliss.* *f* *arco* *f* *3* *3*

Cb. *mf* *pontic.* *ff* *n. >* *3*

CHORO NO CANTO

6
4³

Picc.
p

Fl.
p

Ob.
p

B \flat Cl.
p

Fg.
mf *p*

Tbn.
mf *sfz p* *mf*

Glissando

VI. I
f

VI. II
sfz

Vla.
sfz

Vlc.
sfz

Cb.
f *mf*

vibr. **n.**

6
4

CHORO NO CANTO

4

6/4

5/4

Picc.

Musical staff for Piccolo. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Dynamics: *mf* to *p* (marked *fr.*) to *f*. A fermata is placed over the final G5.

Fl.

Musical staff for Flute. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Dynamics: *mf* to *p* (marked *fr.*) to *f*. A fermata is placed over the final G5. The staff continues with sixteenth-note runs in the next measure.

Ob.

Musical staff for Oboe. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Dynamics: *mf* to *f*. A fermata is placed over the final G5.

B♭ Cl.

Musical staff for B-flat Clarinet. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G3, moving up to A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Dynamics: *mf* to *f*. A fermata is placed over the final G4. The staff continues with sixteenth-note runs in the next measure.

Fg.

Musical staff for Bassoon. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G2, moving up to A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Dynamics: *f*. A fermata is placed over the final G3.

Tbn.

Musical staff for Trombone. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G2, moving up to A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Dynamics: *f*. A fermata is placed over the final G3.

VI. I

Musical staff for Violin I. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Dynamics: *f* to *mp*. A fermata is placed over the final G5.

VI. II

Musical staff for Violin II. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Dynamics: *f* to *mf*. A glissando is indicated over the final G5.

Vla.

Musical staff for Viola. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G3, moving up to A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Dynamics: *f*. A fermata is placed over the final G4.

Vlc.

Musical staff for Violoncello. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G2, moving up to A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Dynamics: *f* to *mp*. A fermata is placed over the final G3.

Cb.

Musical staff for Contrabass. Starts with a 7-measure rest, then a melodic line starting on G1, moving up to A1, B1, C2, D2, E2, F#2, G2. Dynamics: *mp*. A fermata is placed over the final G2.

mp

CHORO NO CANTO

8 **5/4** *p* *fr.* *mf*

Picc.

Fl. *p* *mf*

Ob. *pp* *mf* *p*

B♭ Cl. *f* *mf*

Fg.

8

Tbn. *sfz* *mf*

5/4

VI. I *pp* *mp* *mf*

VI. II *mf* *mp* *f* *mp* *vibr.*

Vla.

Vlc. *p* *mf* *sfz*

Cb. *p* *sfz*

→ ao pontic. pontic.

CHORO NO CANTO

6

10

Picc. *f* *mp*

Fl. *f* *mp*

Ob. *p* *p* *f* *mp* fr.

B \flat Cl.

Fg. *sfz f* fr.

Tbn. *f* fr.

VI. I *mp* *ff* *f*

VI. II *pp*

Vla. *pp* *mf* *sfz p* *mf*

Vlc. *pizz.* *f* *pizz.*

Cb. *p* *f* *f* pontic.

13

CHORO NO CANTO

67
4

12 *fp* *tr* *mf* *f* *mf* *pp*

Picc.

fp *mf* *f* *mf*

Fl.

fp *mf* *f* *mf*

Ob.

fp *mf* *pp*

B \flat Cl.

mf *p*

Fg.

12 *mp* *fr.*

Tbn.

mp *mf* *f*

VI. I

mf *mf* *f*

VI. II

mp *f*

Vla.

f *mf* *f* *mf* *f* *p*

Vlc.

pizz. *arco* *f* *mf*

Cb.

mp *mf*

3/4 *6/4*

CHORO NO CANTO

8

6/4

14

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fg.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/4. The score begins at measure 14. The Piccolo part features a melodic line with triplets and accents, marked *p* and *f*. The Flute part has a melodic line with triplets and accents, marked *mf* and *f*. The Oboe part has a melodic line with accents, marked *pp* and *mf*. The Bass Clarinet part has a melodic line with triplets and accents, marked *mf*. The Bassoon part has a melodic line with triplets and accents, marked *pp* and *f*. The Trombone part has a melodic line with triplets and accents, marked *mf* and *mp*. The Violin I part has a melodic line with triplets and accents, marked *mf* and *p*. The Violin II part has a melodic line with triplets and accents, marked *mf* and *f*. The Viola part has a melodic line with triplets and accents, marked *mf* and *p*. The Violoncello part has a melodic line with triplets and accents, marked *mf* and *p*. The Contrabass part has a melodic line with triplets and accents, marked *mp* and *p*. The score includes various performance instructions such as *fr.* (fermata), *gliss.* (glissando), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *pontic.* (ponticello), *vibr.* (vibrato), and *tr.* (trill). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).

I
mp

CHORO NO CANTO

5
4

16

Picc. *mf* *ff* *p* *mp*

Fl. *f* *mf* *f* *p*

Ob. *mp*

B \flat Cl. *gliss.* *f* *mf* *p*

Fg. *p*

Tbn. *mf* *f* *p* *f* *mf* *f* *mp*

VI. I *mf* *p* *f* *f* *mp*

VI. II *mf* *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *pizz. bart.* *mf* *ff* *mp*

5
4

CHORO NO CANTO

10

18 **5/4** **1/4** **5/4**

Picc. *ppp* *f*

Fl. *pp* *f*

Ob. *pp* *f*

B♭ Cl. *pp* *f*

Fg. *p* *pp* *f*

Tbn. *pp*

VI. I *mp* *f* *pp* *mp*

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb. **5/4** → ao pontic. **1/4** **5/4** n. *p* *f* *mf*

CHORO NO CANTO

21

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *p* *fr.* *f*

Fg. *mp* *mf*

Tbn. *mp* *p* *fr.*

VI. I *f* *mp*

VI. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vlc. *f* *mp*

Cb. *mf* *mp* *mf* *p* *pp* *gliss.*

7/4 5/4

CHORO NO CANTO

12

23

Picc. $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$
pp *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

B♭ Cl. *mf*

Fg.

Tbn. *pp*

VI. I $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$
pp →ao tasto

VI. II *pp* →ao tasto

Vla. *pp* →ao tasto

Vlc. *pp* →ao tasto

Cb. $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$
pp vibr.

Piccolo

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

5

8

12

15

20

23

f *mp* *mf* *p* *mf* *p* *fr.*

p *mf* *f* *fr.* *p* *f*

fp *mf* *p* *f* *fr.* *tr.* *3* *3* *5* *3*

mf *ff* *p* *mp* *ppp* *fr.* *tr.* *3* *3*

f *mp*

pp *pp*

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

The musical score is written for a flute in 5/4 time. It begins with a tempo marking of ♩ = 69. The first staff (measures 1-3) features a melodic line with dynamics *f*, *mp*, *mf*, and *p*. The second staff (measures 4-6) includes a trill, dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *p*, and a 6/4 time signature change. The third staff (measures 7-10) contains a 7-measure phrase, a trill, and sixteenth-note runs with dynamics *mf*, *p*, and *f*. The fourth staff (measures 11-14) features sixteenth-note runs, a trill, and a 2-measure rest, with dynamics *p* and *mf*. The fifth staff (measures 15-18) includes triplets, sixteenth-note runs, and dynamics *f*, *mp*, *fp*, and *mf*. The sixth staff (measures 19-22) contains triplets, trills, and dynamics *f*, *mf*, and *f*. The seventh staff (measures 23-26) features sixteenth-note runs, triplets, and a 5-measure phrase, with dynamics *mp*, *f*, *mf*, and *f*.

CHORO NO CANTO

17

p *pp* *f*

22

pp

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

5

10

13

16

18

22

f *p* *mf* *p* *mf* *mp* *gliss.*

p *mf* *f* *pp* *mf* *p*

p *f* *mp* *fp*

mf *pp* *mf*

mp

pp *f* *mp*

mp *pp*

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

$\text{♩} = 69$

The musical score is written for Clarinet in B \flat and consists of eight staves of music in 5/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 69$. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *mf*, *pp*, and *f*. It also features articulations like *fr.* (fingerings), *tr.* (trills), and *gliss.* (glissando). Technical markings include slurs, accents, and fingerings (3, 5, 6). The piece concludes with a final *mf* dynamic marking.

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

The musical score is written for Bassoon in 5/4 time. It consists of seven systems of music, each starting with a measure number. The dynamics and articulations are as follows:

- System 1 (Measures 1-4):** Starts with *f*, then *p*. Measures 2 and 3 have *fr.* markings. Measure 4 has *mf* and *sfz*. Measure 5 has *mf* and a *gliss.* marking.
- System 2 (Measures 5-7):** Starts with *f*, then *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, and ends with *f*. Includes *fr.* markings and triplets.
- System 3 (Measures 8-12):** Starts with *sfzf*, then *mf*, *p*. Includes *fr.* markings and triplets.
- System 4 (Measures 13-15):** Starts with *pp*, then *f*, *mf*. Includes *gliss.* markings and triplets.
- System 5 (Measures 16-19):** Starts with *p*, then *p*, and ends with *pp*. Includes *fr.* markings and triplets.
- System 6 (Measures 20-23):** Starts with *f*, then *mp*, *mf*, and ends with *pp*. Includes *fr.* markings and triplets.
- System 7 (Measures 24-25):** Two measures of whole rests.

CHORO NO CANTO

♩ = 69

5

9

12

14

17

20

22

f *p* *f* *mp* *sfz* *mf* *p*

sfz *p* *mf* *sfz* *mf* *mp*

sfz *mf* *f* *fr.*

mp *gliss.* *fr.*

mf *gliss.* *mp* *fr.* *mf* *f* *p*

f *fr.* *mf* *f* *mp* *pp*

f *pp* *mp* *mp* *Glissando* *p*

pp

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

f < > *mf* *f* *ff* *f*

A₄ = 453 Hz.

f *pp* *mp* *mf* *mp*

ff *f* *mf* < > *mf* *f*

mf *p* *mf*

mf *p* *f* *mp* *mp*

f

mp *pp* → ao tasto

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

2

f sfz *sfz* *mp* *f* *ff* *mf*

6

sfz *f* *mf*

8

mf *mp* *f* *mp*

11

pp *mp* *f*

14

mf *mf* *f p* *mf* *ff*

17

f

22

mp *pp* → ao tasto

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

5

f sfz *sfz* *mp* *ff* *f*

pizz. arco

gliss.

5 3

5 3

5

8

2

III

gliss. gliss.

pp *mf* *sfz p* *mf*

3

12

arco pontic. pizz.

f *mf* *f* *mf* *f* *p* *mf*

3

15

pontic.

f *p* *ff*

5

pizz. bart.

17

f

5 3

22

mp *pp*

3

→ao tasto

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

2

5

7

9

13

17

21

23

f *sfz* *sfz* *mp* *ff* *f*

f *sfz* *p* *f* *f*

f *mf* *ff*

pp

pizz. arco

gliss.

→ ao pontic.

pizz.

pizz. arco

vibr.

pizz. bart.

→ ao tasto

CHORO NO CANTO

IGNACIO DE CAMPOS

♩ = 69

5 *ff* *f* *mf* *mp*

8 *f* *mp* *mf*

13 *mp*

16 *mf* *mf* *mp* *p*

20 *f* *mf* *mf* *mp* *mf* *p*

22 *pp* *pp*

Variações ?

Ignacio de Campos

tempo $\text{♩} = 96$

$\text{♩} = 80$

Musical score for Flauta, Violino, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is in 3/2 time. The Flauta part starts with a half note G4 (marked *mf*) and a quarter note A4. The Violino part starts with a half note G4 (marked *mf*) and a quarter note A4. The Violoncelo part starts with a half note G3 (marked *mf*) and a quarter note A3. The Contrabaixo part starts with a half note G2 (marked *mf*) and a quarter note A2. The Violino part has a *pontic.* marking above a slur over the notes G4 and A4. The Violoncelo part has a *p* marking above a slur over the notes G3 and A3. The Contrabaixo part has a *mf* marking below a slur over the notes G2 and A2. The Flauta part has a *mf* marking below a slur over the notes G4 and A4.

Musical score for Fl., Vln., Vc., and Cb. The score is in 3/2 time. The Fl. part starts with a half note G4 (marked *mf*) and a quarter note A4. The Vln. part starts with a half note G4 (marked *mf*) and a quarter note A4. The Vc. part starts with a half note G3 (marked *mf*) and a quarter note A3. The Cb. part starts with a half note G2 (marked *mf*) and a quarter note A2. The Fl. part has an *8va* marking above a slur over the notes G4 and A4. The Fl. part has a *f* marking below a slur over the notes G4 and A4. The Fl. part has a *f* marking below a slur over the notes G4 and A4. The Fl. part has a *sfz* marking below a slur over the notes G4 and A4. The Vln. part has a *mf* marking below a slur over the notes G4 and A4. The Vln. part has a *f* marking below a slur over the notes G4 and A4. The Vln. part has a *mf* marking below a slur over the notes G4 and A4. The Vc. part has a *mf* marking below a slur over the notes G3 and A3. The Vc. part has a *f* marking below a slur over the notes G3 and A3. The Vc. part has a *f* marking below a slur over the notes G3 and A3. The Cb. part has a *mf* marking below a slur over the notes G2 and A2. The Cb. part has a *f* marking below a slur over the notes G2 and A2. The Cb. part has a *f* marking below a slur over the notes G2 and A2. The Fl. part has a *5* marking above the first measure. The Vln. part has a *5* marking above the first measure. The Vc. part has a *5* marking above the first measure. The Cb. part has a *5* marking above the first measure. The Fl. part has a *72* tempo marking above the first measure.

Musical score for measures 9-11. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

- Flute (Fl.):** Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a half note G^b (written on a ledger line below the staff) with a dynamic marking of *f*. Measure 11 has a half note A[#] (written on a ledger line below the staff).
- Violin (Vln.):** Measure 9 has a half note G^b with a dynamic marking of *p*. Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a half note G^b with a dynamic marking of *p*.
- Viola (Vc.):** Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a half note G^b with a dynamic marking of *mp*.
- Cello (Cb.):** Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a half note G^b with a dynamic marking of *f*.

Musical score for measures 12-14. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

- Flute (Fl.):** Measure 12 has a half note G^b with a dynamic marking of *p*. Measure 13 has a whole rest. Measure 14 has a half note A[#] with a dynamic marking of *p*. A *rall.* marking with a dashed line spans from measure 12 to 14. A tempo marking of $\text{♩} = 72$ is present above measure 14.
- Violin (Vln.):** Measure 12 has a half note G^b with a dynamic marking of *p*. Measure 13 has a half note A[#] with a dynamic marking of *pizz.*. Measure 14 has a half note G^b with a dynamic marking of *p* and a marking of *arco*.
- Viola (Vc.):** Measure 12 has a whole rest. Measure 13 has a half note A[#] with a dynamic marking of *pizz.*. Measure 14 has a whole rest.
- Cello (Cb.):** Measure 12 has a whole rest. Measure 13 has a whole rest. Measure 14 has a half note G^b with a dynamic marking of *pizz.*

16

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

pizz.

bart.

arco

f

f

f

f

19

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

rall.

mf

mp

mp

mp

tasto

mp

Musical score for measures 22-24, featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Measures 22-24. Dynamics: *p*, *f*, *f*. Includes accents and a breath mark.
- Vln.:** Measures 22-24. Dynamics: *p*, *sfz sfz*, *mf*. Includes *pontic.* and *ord.* markings.
- Vc.:** Measures 22-24. Dynamics: *mf*, *p*, *sfz sfz*, *mf*. Includes *pizz.*, *arco pontic.*, and *ord.* markings.
- Cb.:** Measures 22-24. Dynamics: *p*, *mf*, *mf*. Includes *pontic.* and *pizz.* markings.

Musical score for measures 25-27, featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Measures 25-27. Dynamics: *mp*, *f*, *p*. Includes a breath mark and a wavy line.
- Vln.:** Measures 25-27. Dynamics: *f*. Includes *bart.* markings and a wavy line.
- Vc.:** Measures 25-27. Dynamics: *mp*, *f*, *mp*. Includes *bart.* markings and a wavy line.
- Cb.:** Measures 25-27. Dynamics: *mf*, *f*. Includes *bart.* markings and a wavy line.

Musical score for measures 28-30. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

- Flute (Fl.):** Measures 28-30. Dynamics: *pp*. Notes: G4 (meas. 28), A4 (meas. 29), B4 (meas. 30).
- Violin (Vln.):** Measures 28-30. Dynamics: *pp*. Notes: G4 (meas. 28), A4 (meas. 29), B4 (meas. 30).
- Viola (Vc.):** Measures 28-30. Dynamics: *f*. Notes: G3 (meas. 28), A3 (meas. 29), B3 (meas. 30).
- Cello (Cb.):** Measures 28-30. Dynamics: *pp*. Notes: G2 (meas. 28), A2 (meas. 29), B2 (meas. 30).

Musical score for measures 31-33. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

- Flute (Fl.):** Measures 31-33. Dynamics: *pp*. Notes: G4 (meas. 31), A4 (meas. 32), B4 (meas. 33).
- Violin (Vln.):** Measures 31-33. Dynamics: *p*. Notes: G4 (meas. 31), A4 (meas. 32), B4 (meas. 33).
- Viola (Vc.):** Measures 31-33. Dynamics: *mf*. Notes: G3 (meas. 31), A3 (meas. 32), B3 (meas. 33).
- Cello (Cb.):** Measures 31-33. Dynamics: *p*. Notes: G2 (meas. 31), A2 (meas. 32), B2 (meas. 33).

34

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

tasto

pizz.

37

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

$\text{♩} = 96$

sord. pizz.

ff

f

tasto sord. ord.

f

sord. pizz.

f

p

mp

mp

mp

Variações ?

molto rall. ----- *tempo* ♩ = 96

Musical score for measures 40-42, featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

- Fl.:** Measures 40-42. Dynamics: *mf* (40), *p* (41), *mf* (42).
- Vln.:** Measures 40-42. Dynamics: *f* (40), *p* (41), *f* (42). Includes *col legno* markings.
- Vc.:** Measures 40-42. Dynamics: *mf* (40), *p* (41), *f* (42). Includes *col legno* markings.
- Cb.:** Measures 40-42. Dynamics: *p* (40), *p* (41), *f* (42). Includes triplets and *col legno* markings.

Musical score for measures 43-45, featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

- Fl.:** Measures 43-45. Dynamics: *p* (43), *p* (44), *p* (45). Includes a sixteenth-note triplet and *como um sopro* marking.
- Vln.:** Measures 43-45. Dynamics: *p* (43), *f* (44), *f* (45). Includes *pontic.* and *ord.* markings.
- Vc.:** Measures 43-45. Dynamics: *p* (43), *mf* (44), *f* (45). Includes *pontic.* markings.
- Cb.:** Measures 43-45. Dynamics: *mf* (43), *f* (44), *f* (45). Includes *ord.* markings.

45 *como um sopro*

Fl.

Vln. pontic.

Vc. ord.

Cb. ord.

48

Fl. *f* *mf*

Vln. ord. *f*

Vc. ord. *f*

Cb. pontic. ord. *p* *f*

$\text{♩} = 72$

51

Fl. *f*
senza sord.
arco

Vln. *f*
senza sord.

Vc. *f*
senza sord.
arco

Cb. *f*

pizz. arco bart. arco

5

54

Fl. *mp*

Vln. *p* *f*

Vc. *pp* *pizz.*

Cb. *p*

tasto

57

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

tasto

pizz.

arco

ord.

ord.

sfz sfz

sfz sfz

60

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

sf sf

63

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

sf

sf

sf

sf

66

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

f

f

69

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

72

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

pizz.

pontic.

b \bar{e}

75

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

78

Fl.

Vln.

Vc.

Cb.

tr -----

mf

pizz. II

f IV

pizz. II

f IV

pizz. II

f IV

VARIAÇÕES ?

Ignacio de Campos

♩ = 92 ♩ = 80 8^{va} ♩ = 72

mf 2 2 *mf* — *f* *sfz*

10 *f* *rall.* ♩ = 72

16 *rall.*

22 *p* *f* *f* *mp* — *f* *p*

28 *pp* 4

36 ♩ = 96 2 *ff* *p*

40 *mf* *molto rall.* ♩ = 96 *p* *mf*

43 *(♩ = ♩)* *como um sopro*
p 6 3 *como um sopro*

46 *f*

50 *mf* *f* *♩ = 72*

54 *mp* *sf sf*

62 *2*

68

73 *mf* *tr*

VARIAÇÕES ?

Ignacio de Campos

♩ = 92

mf *mp* *p* *mf* *f*

contrabaixo

8

♩ = 72

mf *p* *p*

14 pizz. *rall.* arco *p* pizz. *f* bart. arco

19 arco *mf* *mp* *rall.* pontic. *p* ord. *sfz sfz* *mf*

25 *f* *pp* bart.

32 *p* *tasto*

♩ = 96 *molto rall.*

38 sord. *f* pizz. *mp* *f*

♩ = 96 (♩ = ♩)

42 *p* *f* *p* *f* col legno pontic. col legno ord.

45 pontic. *f* ord. *f*

51 pizz. *f* *p*
♩ = 72
senza sord.
arco

56 *f* pizz. arco *sf sf sf sf*

63 *sf sf f*

69 pizz. *f* I IV

Detailed description: This page contains five staves of musical notation for a violin. The first staff (measures 45-50) begins with a 'pontic.' marking and a dynamic of *f*. It features a sequence of chords and a 'ord.' marking. The second staff (measures 51-55) starts with 'pizz.' and a dynamic of *f*, followed by a dynamic change to *p*. A tempo marking '♩ = 72' and performance instructions 'senza sord.' and 'arco' are present. The third staff (measures 56-62) includes 'pizz.' and 'arco' markings, with dynamics ranging from *f* to *sf sf sf sf*. The fourth staff (measures 63-68) continues with dynamics of *sf sf f*. The fifth staff (measures 69-74) features 'pizz.' markings and dynamics of *f*, with fingering numbers 'I' and 'IV' indicated at the end.

VARIAÇÕES ?

Ignacio de Campos

♩ = 92 pontic. ♩ = 80

mf *p* *mf* *f*

8 *mp* *mp* *rall.*

15 ♩ = 72 pizz. arco pizz. arco *rall.*

f *mp*

21 *tasto* *pizz.* *arco* *ord.*

mf *p* *sfz sfz* *mf*

25 *bart.* *pizz.*

mp *f* *mp* *f*

31 *arco* *tasto*

mf *f* *4*

38 *sord.* *ord.*

ff *mp* ♩ = 96

40 *col legno*

mf *p* *f*

molto rall. -----

43 (♩ = ♩) pontic. *p* 6 *mf* col legno *f* pontic. >

45 ord. *f* pontic. ord. *f*

51 bart. arco *f* senza sord. *f* = 72 *pp* *tasto*

57 ord.

64 *sf* *sf* *f*

72 *f* *pizz.* II *f* IV

VARIAÇÕES ?

Ignacio de Campos

Staff 1: $\text{♩} = 92$, $\text{♩} = 80$. Dynamics: *mf*, *mf*, *f*. Performance instructions: *cello*, *arco*, *pizz.*, *mf*, *f*.

Staff 2: $\text{♩} = 72$. Dynamics: *f*, *pp*, *p*. Performance instructions: *rall.*, *pizz.*.

Staff 3: Dynamics: *f*. Performance instructions: *bart.*, *arco*.

Staff 4: Dynamics: *mp*, *p*, *mf*. Performance instructions: *rall.*, *pontic.*, *pizz.*.

Staff 5: Dynamics: *mf*, *mf*, *f*, *pp*. Performance instructions: *bart.*, *arco*.

Staff 6: Dynamics: *p*. Performance instructions: *tasto*.

Staff 7: $\text{♩} = 96$. Dynamics: *ff*, *mp*. Performance instructions: *pizz.*, *sord.*.

Staff 8: $\text{♩} = 96$. Dynamics: *p*, *p*, *f*, *mf*. Performance instructions: *molto rall.*, *col legno*, *ord.*.

44 col legno ord. pontic. ord.

f *p* *f*

$\text{♩} = 72$

senza sord.
arco

Detailed description: This staff contains measures 44 through 49. It begins with a bass clef and a 3/2 time signature. Measure 44 starts with a forte (*f*) dynamic and a 'col legno' instruction. Measure 45 has an 'ord.' instruction. Measure 46 is a whole rest. Measure 47 is a whole rest. Measure 48 features a 'pontic.' instruction, a piano (*p*) dynamic, and a tempo marking of quarter note = 72. Measure 49 ends with a forte (*f*) dynamic and an 'ord.' instruction.

50 bart. pizz.

f *f*

Detailed description: This staff contains measures 50 through 54. Measure 50 has a piano (*p*) dynamic. Measure 51 has a forte (*f*) dynamic and a 'bart.' instruction. Measure 52 has a 'pizz.' instruction. Measures 53 and 54 continue with a forte (*f*) dynamic and include 'senza sord.' and 'arco' markings.

55 pizz. tasto ord.

p

Detailed description: This staff contains measures 55 through 61. Measure 55 has a piano (*p*) dynamic and a 'pizz.' instruction. Measure 56 has a 'tasto' instruction. Measure 57 has an 'ord.' instruction. Measures 58 through 61 continue with various note values and rests.

62

sf *sf*

Detailed description: This staff contains measures 62 through 67. Measure 62 has a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 63 has a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 64 has a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 65 has a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 66 has a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 67 has a fortissimo (*sf*) dynamic and a '2' marking.

68

Detailed description: This staff contains measures 68 through 73. Measure 68 has a piano (*p*) dynamic. Measure 69 has a piano (*p*) dynamic. Measure 70 has a piano (*p*) dynamic. Measure 71 has a piano (*p*) dynamic. Measure 72 has a piano (*p*) dynamic. Measure 73 has a piano (*p*) dynamic.

74

f

Detailed description: This staff contains measures 74 through 79. Measure 74 has a piano (*p*) dynamic. Measure 75 has a piano (*p*) dynamic. Measure 76 has a piano (*p*) dynamic. Measure 77 has a piano (*p*) dynamic. Measure 78 has a piano (*p*) dynamic. Measure 79 has a forte (*f*) dynamic and a 'pizz. II' instruction.

Variações B

Ignacio de Campos

$\text{♩} = 92$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

mf

mf

mp

p

pontic.

5

$\text{♩} = 72$

8^{va}

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

sfz

mf

f

mf

f

mp

f

Musical score for measures 9-11, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*.

Measures 9-11:

- Measure 9:** Vln. I has a whole rest. Vln. II plays a half note G4. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest.
- Measure 10:** Vln. I has a whole rest. Vln. II has a whole rest. Vla. has a whole rest. Vc. has a half note G2. Dynamics: *f* for Vln. I, *p* for Vln. II, *mp* for Vla., and *f* for Vc.
- Measure 11:** Vln. I has a whole rest. Vln. II has a whole rest. Vla. has a half note G4. Vc. has a whole rest. Dynamics: *mf* for Vln. I, *p* for Vln. II, *mp* for Vla., and *f* for Vc.

Musical score for measures 12-14, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *pizz.*, as well as a *rall.* marking.

Measures 12-14:

- Measure 12:** Vln. I has a half note G4. Vln. II has a half note G4. Vla. has a half note G4. Vc. has a whole rest. Dynamics: *mf* for Vln. I, *f* for Vla., and *pp* for Vc.
- Measure 13:** Vln. I has a half note G4. Vln. II has a whole rest. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Dynamics: *mf* for Vln. I, *f* for Vla., and *pp* for Vc.
- Measure 14:** Vln. I has a whole rest. Vln. II has a half note G4. Vla. has a whole rest. Vc. has a whole rest. Dynamics: *mf* for Vln. II, *pp* for Vc. A *pizz.* marking is present above the Vln. II staff. A *rall.* marking with a dashed line is above the Vln. I staff.

15 *pizz.* *a tempo*

Vln. I *p* *arco* *mp* *arco*

Vln. II *p* *arco* *pizz.* *mp* *f* *bart.*

Vla. *pizz.* *p* *mp* *f* *bart.*

Vc. *pizz.* *p* *mp* *mf* *f* *bart.*

18 *rall.*

Vln. I *arco* *pizz.* *arco* *rall.*

Vln. II *arco* *pizz.* *mf* *mp* *tasto*

Vla. *arco* *pizz.* *mp* *arco* *tasto*

Vc. *arco* *pizz.* *mp* *arco*

a tempo

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *f*

pontic.

ord.

pizz. *arco* *pontic.*

sfz sfz

mf > p

p *mf*

mf > p

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *ff* *p*

ova

f *ff*

f *mp* *ff* *mp*

f *mf* *ff*

bart. *arco* *bart.*

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

p

arco

pp

p

pizz.

mf

arco

pp

p

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

arco

mp

tasto

tasto

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sord.

sord.

tasto

sord.

pizz.

sord.

♩ = 96

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

mp

mp

mp

ff

mp

ff

mp

pizz.

arco

arco

Variações B

molto rall.

Musical score for measures 41-43, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 3/2 time. Vln. I and Vla. play a melodic line with a *mf* dynamic. Vln. II plays a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic. Vc. plays a bass line with a *f* dynamic, including a *pizz.* instruction. The music is marked *molto rall.*

Musical score for measures 43-45, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 7/4 time. Vln. I and Vla. play a melodic line with a *p* dynamic, marked *pontic.* and *como um sopro*. Vln. II and Vla. play a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic, marked *col legno*. Vc. plays a bass line with a *mf* dynamic, marked *arco* and *col legno*. The music is marked *a tempo*.

45

Vln. I pizz. arco pontic. pizz.

Vln. II col legno flautato pontic. *mf* *f*

Vla. col legno pontic. ord. *f*

Vc. col legno ord. *f*

48

Vln. I arco *f*

Vln. II ord. *f*

Vla. pontic. ord. *f*

Vc. pontic. ord. *p* *f*

51

Vln. I *mf*

Vln. II *col legno tratto*  *pizz.*

Vla. *pontic.*  *ord.* *bart.*

Vc. *mf* *f* *bart.*

53

Vln. I $\text{♩} = 72$
senza sord.

Vln. II *senza sord.*
arco

Vla. *arco* *5* *senza sord.*

Vc. *pizz.* *senza sord.*
arco *pp*

56

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

pizz.

arco

pp

p

Detailed description: This system contains measures 56, 57, and 58. Vln. I has rests in measures 56 and 58, and a quarter note G4 in measure 57. Vln. II has a quarter note G4 in measure 56, rests in 57 and 58, and a quarter note G4 in measure 59. Vla. has rests in measures 56 and 57, and a quarter note G2 in measure 58. Vc. has rests in measures 56 and 57, a quarter note G2 in measure 58, and a quarter note G2 in measure 59. Dynamics include *p*, *mp*, *pp*, *pizz.*, and *arco*.

59

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sfz sfz

mp sfz sfz

sfz sfz

Detailed description: This system contains measures 59, 60, and 61. Vln. I has rests in measures 59 and 61, and quarter notes G4 and A4 in measure 60. Vln. II has a quarter note G4 in measure 59, rests in 60 and 61, and quarter notes G4 and A4 in measure 62. Vla. has a half note G2 in measure 59, a half note A2 in measure 60, and rests in 61 and 62. Vc. has a half note G2 in measure 59, a half note A2 in measure 60, and rests in 61 and 62. Dynamics include *sfz* and *mp*.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

ff

mf

f

ff

f

ff

Detailed description: This system contains measures 62, 63, and 64. Vln. I has a whole note chord in measure 62, followed by rests in 63 and 64. Vln. II has a half note in 62, a half note in 63, and a half note in 64. Vla. has a half note in 62, a half note in 63, and a half note in 64. Vc. has a half note in 62, a half note in 63, and a half note in 64. Dynamics include *mf* for Vln. II in measure 62, and *f* and *ff* for other instruments in measures 63 and 64.

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sfz

sfz

f

sfz

sfz

sfz

sfz

Detailed description: This system contains measures 65, 66, and 67. Vln. I has a whole note chord in measure 65, followed by rests in 66 and 67. Vln. II has a half note in 65, a half note in 66, and a half note in 67. Vla. has a half note in 65, a half note in 66, and a half note in 67. Vc. has a half note in 65, a half note in 66, and a half note in 67. Dynamics include *sfz* for Vln. II, Vla., and Vc. in measures 65 and 66, and *f* for Vln. II in measure 67.

(♩ = ♩)

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 68, 69, and 70. Measure 68 is in 4/4 time. Measure 69 is in 7/4 time. Measure 70 is in 4/2 time. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. A tempo marking '(♩ = ♩)' is present at the top right.

(♩ = ♩)

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 71, 72, and 73. Measure 71 is in 4/2 time. Measure 72 is in 6/8 time. Measure 73 is in 3/8 time. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Dynamics include *mf* and *p*. Performance markings include 'pizz.' and 'pontic.'.

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

b

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

#

79 flautato

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pizz. II I #

IV III

f

pizz. II I

IV III

f

pizz. I II

IV III

f

Variações B

Ignacio de Campos

$\text{♩} = 92$

mf *mf* *f*

8 $\text{♩} = 72$ *sfz* *f* *mf*

13 *rall.* *a tempo* *pizz.* *p* *mp* *arco*

18 *rall.* *a tempo* *p* *f*

24 *mp* *ff* *p*

29 *pp* *p* *4*

$\text{♩} = 96$

37 *ff* *mp* *molto rall.* *a tempo* *pontic.*

41 *mf* *p* *pizz.* *mf*

44 *como um sopro* pontic. *p* *mf* arco pontic.

47 pizz. arco *f*

51 *mf* *mf* *mf*

54 *mp*

60 *sfzsfz* *f* *ff*

69 *p* *p*

73 *pp*

77 *mf*

Violino II

Variações B

Ignacio de Campos

$\text{♩} = 92$
 $\text{b}\flat$
 mf mp p

7 Cello
 $\text{mf} < f$ mf p p

12 $\text{mf} <$ mf p
rall. *pizz.* *a tempo* *arco*

16 *pizz.* *mf* f *bart.* *arco* *pizz.* mf *arco*

20 *rall.* *a tempo* *pontic.* *ord.* mp p sfz sfz mf p

25 f ff pp
ova *bart.* *arco*

30 p mp *tasto*

36 ff mp
 $\text{♩} = 96$ *sord.* *pizz.* *arco*

Variações B

molto rall.-----*a tempo*

Violino II

col legno

41 *f* *p* *f*

44 *p* *f* pontic. flautato col legno pontic.

47 *f* ord. col legno trato

52 *p* pizz. arco $\text{♩} = 72$ senza sord.

57 *mp sfz sfz sfz sfz*

62 *mf* *f* *ff* *sfz* *sfz* *mf* Viola

67 *f* *mf* *mp* *p*

71 *mf* *p* pizz.

75 *f* pizz.

Variações B

$\text{♩} = 92$

pontic.

mf --- *p*

Cello

$\text{♩} = 72$

7

f *mp* *mp*

12

f *p* *mp*

rall. ----- a tempo pizz.

17

f *mp*

bart. arco pizz. arco

rall. ----- tasto

22

a tempo

p *sfzsfz* *mf* *p* *f* *mp* --- *ff*

pizz. arco pontic. ord.

28

mp *mf*

bart. arco pizz.

32

mp *mf*

arco

4

Variações B

Viola

$\text{♩} = 96$

38 *tasto* *sord.* *ff* *molto rall.* *a tempo* *mp*

41 *mf* *p* *col legno* *f*

44 *p* *6* *col legno* *pontic.* *f*

46 *ord.* *pontic.* *ord.* *f*

51 *mf* *f* *arco* *senza sord.* $\text{♩} = 72$

55 *pp* *pp* *Violino II* *Cello* *f*

64 *ff* *sfz* *sfz* *mf* *p*

70 *p* *mf* *p* *pontic.* *2*

77 *pizz.* *f*

Variações B

Viola *Violino II*

$\text{♩} = 92$

$\text{♩} = 72$

8 *rall.* *a tempo* *pizz.*

17 *mf* *f* *mp*

22 *a tempo* *pontic.* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *rall.* *mf* *ff*

29 *arco* *pp* *p* *mp* *tasto*

$\text{♩} = 96$

35 *pizz.* *sord.* *pizz.* *arco* *ff* *mp*

41 *pizz.* *molto rall.* *a tempo* *arco* *col legno* *tratto* *ord.* *f* *p* *f* *mf*

45 *col legno* *ord.* *f*

Melancolia

Música de Ignacio de Campos

Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocal line (Soprano) is at the top, with lyrics 'an - dar' and 'as - pi - rar'. The instrumental parts include Trombone, Trompa em Fá (som real), Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Prato suspenso, Chicote, Caixa clara, and Bombo. The score is divided into measures with time signatures 11/8, 3/8, 6/4, 2/4, and 3/4. Dynamics range from *pp* to *mf*. A star symbol (★) is placed above a note in the Trompa em Fá part, corresponding to a pitch variation instruction at the bottom of the page.

★ Variação de pitch

mf mp p mf

5 **3/4** *mf* *mf* *f* **4/4** *mf* = 63

S
vi - da an - sei - a es - tre - me - cer

Tbn.
mf *f* **4/4** *mf*

Tpa
p *f* *mf*

Pno.
3/4 *mf* *ff* **4/4**

Vln. I
3/4 *ff* bart.

Vln. II
3/4 *ff* bart.

Vla.
3/4 *ff* bart.

Vc.
pizz. arco *ff* *mf* *f* *ff* bart.

Cb.
p *f* *ff*

Prat. Chic.
3/4 *ff*

Cx.
3/4

B.

★ Deixar soar os harmônicos

S

mf p f

cres-ce o chegar

Tbn.

mp f

Tpa

mp f pp p

Pno.

mf

Vln. I

p f

col legno ★

Vln. II

p f

col legno ★

Vla.

p f mf

Vc.

p f mp mf

pizz.

Cb.

p p f mp mf

pizz.

Prat.
Chic.

Cx.

p f

aro p

B.

f

★ Percutir a corda indicada abafada pela mão esquerda

Melancolia

14 **4/4** **3/4** **3/8** **4/4**

S. gri - ta

Tbn. *Glissando*

Tpa. *mp* *mf* *f*

Pno.

Vln. I arco pontic. *mf* *f* *ff* *pontic.* ★

Vln. II arco pontic. *mf* *f* *ff* *pontic.* ★

Vla. *mf* *f* *ff*

Vc. col legno ★ *mf* *f* *ff*

Cb. col legno ★ *mf* *f* *ff*

Prat. Chic.

Cx. pele *mf* aceler. *p* *p* *f*

B.

★ *Glissando uniforme até o mais agudo possível*

17 $\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 60$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

S *mf* pro - fun - da - men - te

Tbn. $\frac{4}{4}$ *fff* $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ *fff* $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$

Tpa *fff* *fff* *p*

Pno. $\frac{4}{4}$ *fff* $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ *fff* $\frac{3}{8}$ até desaparecer $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

Vln. I $\frac{4}{4}$ *fff* pontic. $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ *fff* bart. $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

Vln. II *fff* pontic. $\frac{4}{4}$ *fff* bart. $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ *mf* Glissando $\frac{5}{4}$

Vla. *fff* $\frac{4}{4}$ *fff* $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

Vc. *fff* $\frac{4}{4}$ *fff* $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ *mf* Glissando $\frac{5}{4}$

Cb. *fff* $\frac{4}{4}$ *fff* $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

Prat. Chic. $\frac{4}{4}$ *fff* $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ *fff* $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ *pp* $\frac{5}{4}$ *p*

Cx. *fff* $\frac{4}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ *fff* $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

B. *fff* $\frac{4}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ *fff* $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

★ Usar os dois braços (cluster cromático)

As notas indicadas nos extremos demarcam a região aproximada

Tocar com o pedal apertado

Melancolia

22 **5/4** **7/4**

S
nós e - mu - de - ce - mos

Tbn. *mf* *p* *f* *mf*

Tpa *p* *f* *mf*

Pno. *f* *mf* *mf*

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *Gliss.* *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *Gliss.* *f* *mf*

Prat. Chic. *p* *f*

Cx. *pp* *mf*

B. *mp* *mf* *f* *mf*

★

leo.

mp *mf* *f* *mf*

★ *Pisar no pedal antes do tempo*

24 **7/4**

S

Tbn. *p* *pp*

Tpa *p* *pp*

Pno. *p* *pp*

Vln. I *mf* *ppp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*

Prat. Chic.

Cx. **7/4**

B. *p* *pp*

Aplausos

The musical score is for a piece titled 'Melancolia'. It features a variety of instruments: Soprano (S), Trombone (Tbn.), Trompano (Tpa), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabaixo (Cb.), Pratinete (Prat.), Chacote (Chic.), Caixa (Cx.), and Bateria (B.). The score is in 7/4 time and starts at measure 24. The key signature has one sharp (F#). The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The 'Aplausos' section is indicated by a large 'Aplausos' text and a crescent moon symbol. The Bateria part includes a 'p' (piano) dynamic.

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

$\bullet = 60$

p *mf*

an - dar as - pi - rar

$\bullet = 63$

mf *f*

vi - da an - sei - a es - tre - me - cer es - tar

$\bullet = 72$

mf *mf* *p* *f*

o - lha - res pro - cu - ram mor - rer cres - ce o chegar

f $\bullet = 60$

gri - ta

mf *mf* *p*

pro - fun - da - men - te nós e - mu - de - ce - mos

Aplausos

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

pp p mf

5

♩ = 63

mf f mf p f

10

♩ = 72

mp f pp p mp

15

Gliss. \flat

♩ = 60

mf f fff fff p

22

p f mf p pp Aplausos

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

pp p mf

♩ = 63

5

p f mf p f

♩ = 72

10

mp f

14

mp mf f

♩ = 60

17

fff p

22

p f mf p pp Aplausos

Piano

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

Piano

♩ = 60

Pno.

6

★ Deixar soar os harmônicos

♩ = 63

ff *Ped.* *

f

mf

Pno.

10

♩ = 72

f *Ped.* *

mf

mf

Pno.

14

mf

f

Melancolia

♩ = 60

17

Pno. *fff*

Usar os dois braços (cluster cromático)
 ★ As notas indicadas nos extremos demarcam a região aproximada
 Tocar com o pedal apertado

fff até desaparecer

8va - - - -

8va - - - - *

Ped. Ped.

22

Pno.

★ Pisar no pedal antes do tempo

f *mf*

Ped.

24

Pno.

p *pp*

Aplausos

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 63$

$\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 60$

Aplausos

col legno ★ *Percutir a corda indicada abafada pela mão esquerda*

→ ★ *Glissando uniforme até o mais agudo possível*

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 63$

$\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 60$

col legno ★ Percutir a corda indicada abafada pela mão esquerda

→ ★ Glissando uniforme até o mais agudo possível

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

$\text{♩} = 60$

7 $\text{♩} = 63$
bart. ff pp p pontic. mf

10 $\text{♩} = 72$
 8^{va} $col\ legno\ \star$ p f mf mf

14 $\text{♩} = 60$
 8^{va} 8 $pontic.$ mf f ff fff

19 $\text{♩} = 60$
bart. fff mf f mf p pp Aplausos

\star Percutir a corda indicada abafada pela mão esquerda

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

8^{va}

pizz. vibr.

pizz. arco

pp

p

3

ff

mf < f

♩ = 63

7

bart.

pp

mf

ff

♩ = 72

f

p

f

12

pizz.

col legno ★

mf

mf

f

ff

5

5

5

5

♩ = 60

17

fff

fff

mf

23

f

mf

p

pp

Aplausos

★ Percutir a corda indicada abafada pela mão esquerda

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

7 *ff* *pizz. vibr.* *bart.* *f* *p* *f*

12 *mp* *mf* *mf* *f* *ff* *pizz.* *col legno* ★

17 *fff* *fff* *mf* *Glissando*

23 *f* *mf* *p* *pp* *Aplausos*

★ Percutir a corda indicada abafada pela mão esquerda

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

Prato
suspenso

Chicote

Musical notation for measures 1-6. The staff shows various time signatures: 11/8, 3/8, 6/4, 2/4, 3/4, 2, and 4/4. The dynamics include *mf* and a fermata over the final measure.

7 ♩ = 63

♩ = 72

Musical notation for measures 7-13. The staff shows time signatures: 4/4, 3/4, 7/8, 5/4, 3/4, and 4/4. Dynamics include *ff* and *tr* (trill) markings. A fermata is present over measure 10.

14

♩ = 60

Musical notation for measures 14-21. The staff shows time signatures: 4/4, 3/4, 3/8, 4/4, 1/4, 1/8, 3/8, 4/4, and 5/4. Dynamics include *fff*, *fff*, and *pp* to *p*. *tr* markings are present in measures 15 and 19.

22

Musical notation for measures 22-24. The staff shows time signatures: 5/4, 7/4, and a final bar line. Dynamics include *p* to *f* and *Aplausos* (applause) marking.

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

Caixa clara

5

13

16

22

pp < *mf*

p < *f*

p < *f*

pp < *mf*

fff

p < *f*

pp < *mf*

Aplausos

Melancolia

Música de Ignacio de Campos
Poema de August Stramm,
com tradução de João Barrento

♩ = 60

Bombo

mf mp p mf

7 ♩ = 63

ff mf f

12

ff

17 ♩ = 60

fff fff

23

mp mf f mf p pp

Aplausos

"CHORO NO CANTO"

♩ = 69

①

Handwritten musical score for "CHORO NO CANTO". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (f, mf, p, sfz), and articulation marks (accents, slurs). The first system includes a circled "5/4" time signature. The second system includes a circled "5/4" time signature. The third system includes a circled "5/4" time signature. The fourth system includes a circled "5/4" time signature. The fifth system includes a circled "5/4" time signature. The score is written in a style characteristic of Brazilian choro music, with complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation is dense and includes many handwritten annotations and corrections.

At = 453 Hz

Partic.

VARIACÕES ?

p / Flauta,
Violino,
violoncelo e
contrabaixo

$\frac{3}{2}$ $\text{♩} = 92$

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: treble clef (top), alto clef (middle), and bass clef (bottom). The treble staff contains a half note with a flat (Bb), a quarter rest, and a quarter note with a flat (Bb). The alto staff contains a quarter rest and a quarter note with a flat (Bb). The bass staff contains a half note with a flat (Bb), a quarter rest, and a quarter note with a flat (Bb). Dynamic markings include *mf* and *p*. A paperclip is attached to the top right of the page.

$\text{♩} = 80$

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: treble clef (top), alto clef (middle), and bass clef (bottom). The treble staff contains a half note with a flat (Bb), a quarter rest, and a quarter note with a flat (Bb). The alto staff contains a quarter rest and a quarter note with a flat (Bb). The bass staff contains a half note with a flat (Bb), a quarter rest, and a quarter note with a flat (Bb). Dynamic markings include *mp*, *p*, and *mf*.

Variação b

Ignacio de Campos
1991 (arr. 1997)

$\text{♩} = 92$

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

$\text{♩} = 72$

8^{va}

Vln I
Vln II
Vla
Vc.

Vln I
Vln II
Vla
Vc.

① $\text{♩} = 60$ p ad-dal ad

S

P

HR

pp p p mf

K

" M

F

p

VI

VI

VI

VI

VC

Kb

80° b° 80° 80° 80° 80° 80°

L A N C O L i A

100 M. cont.

TREM. cont.

TREM. cont.

p mf

TRZ. VIB.

PER. SUSPENSO (10')

CHICOTE

CAIXA CLARA

BUMBO

mf mp p mf

★ PER. CAIXA DE PITCH

↑ - WAITS SET IN DESCENDING

↓ - WAITS SET IN ASCENDING