

## TIPOS DE EDIÇÃO

Carlos Alberto Figueiredo

**RESUMO:** Uma obra pode ser transmitida por uma ou várias fontes, autógrafas, autorizadas, de tradição, manuscritas ou impressas. A reflexão sobre essas fontes abre ao editor a escolha entre vários tipos de edição, que serão aqui apresentadas e discutidas.

**ABSTRACT:** A work can be transmitted by one or many sources, autograph, authorized or of tradition, handwritten or printed. The consideration of such sources opens to the editor the choice of many kinds of editions, that will be presented and discussed.

O termo editar pode ser entendido de duas maneiras. A primeira, segundo a acepção dada pelo *Larousse de poche*<sup>1</sup>, é sinônimo de publicar, coincidindo com a afirmação de Pasquale Stoppelli para quem uma edição, ou seja, o resultado do ato de editar é um “conjunto de exemplares de um livro impresso a partir da mesma composição tipográfica”<sup>2</sup>. A segunda maneira é expressa pelo *Webster Dictionary*, que define editar, entre outras acepções, como “revisar e preparar para uma publicação”<sup>3</sup>, coincidindo com a idéia de Grier de que o “produto final de uma edição é um texto”<sup>4</sup>.

A ênfase no caráter impresso de uma edição não coincide com a prática acadêmica, na qual muitas pesquisas são feitas com o objetivo de se editar uma obra musical, sendo levadas, entretanto, até o ponto onde o material resultante deveria ser entregue a uma gráfica para impressão. No entanto, não são muitas aquelas que conseguem chegar a esse ponto de

<sup>1</sup> LAROUSSE de poche. Paris: Librairie Larousse, 1954, p.124.

<sup>2</sup> citado em Caraci Vela, Maria e Grassi, Andrea Massimo. “Glossario”. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale Lucca*: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.384.

<sup>3</sup> Webster

<sup>3</sup> New Collegiate Dictionary. Springfield: G. & C. Merriam, 1951, p.261.

<sup>4</sup> Grier, James. *The Critical editing of music*. Cambridge: University Press, 1996, p.36.

publicação, na maior parte das vezes por falta de recursos financeiros.

Conjugando as duas definições acima, estamos tomando como base a idéia de que uma edição resulta num texto, fruto da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar para a impressão. Seja levado em consideração que o termo texto, a ser empregado em toda a presente seção, deve ser entendido como redução da locução texto musical, a não ser em casos expressamente diversos.

Uma obra pode ser transmitida por uma ou várias fontes, autógrafas, autorizadas, de tradição, manuscritas ou impressas. A reflexão sobre essas fontes abre ao editor a escolha entre vários tipos de edição. A classificação de tipos possíveis de edição varia de autor para autor. Feder propõe, por exemplo, oito tipos: fac-similar, diplomática, impressão corrigida em notação moderna, crítica, histórico-crítica, “musicológica e prática”, *Urtext* e “edição baseada na história da transmissão da obra”<sup>5</sup>. Grier, após constatar que os cinco últimos tipos de Feder não são claros, é mais econômico, propondo apenas quatro: fac-similar, diplomática, crítica e interpretativa<sup>6</sup>. Caraci Vela propõe cinco: prática, diplomática, *Urtext*, fac-similar e crítica<sup>7</sup>. Observemos que apenas Feder considera uma Edição Aberta, que definiremos adiante, embora de maneira depreciativa e restritiva<sup>8</sup>, e nenhum desses autores considera a possibilidade da Edição Genética, que também definiremos adiante.

Gostaríamos de propor, neste texto, os seguintes tipos de edição, os quais passaremos a descrever e discutir:

- 1) Edição fac-similar
- 2) Edição diplomática
- 3) Edição crítica
- 4) Edição *Urtext*
- 5) Edição prática
- 6) Edição genética
- 7) Edição aberta

---

<sup>5</sup> Feder, Georg. *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p.135-137

<sup>6</sup> op.cit., p.145.

<sup>7</sup> Caraci Vela, Maria. *Introduzione*. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.20-22.

<sup>8</sup> op.cit., p.154-156.

## Fac-similar

A Edição Fac-similar é aquela que reproduz uma fonte fielmente, através de meios fotográficos ou digitais. Anteriormente, o método utilizado foi a litografia, inventada no século XVIII, mas só efetivamente utilizada para tal fim a partir do início do século XIX<sup>9</sup>. É uma edição com características musicológicas, baseada numa única fonte e essencialmente não-crítica, ou seja, não pressupõe qualquer discussão sobre a intenção de escrita do compositor, já que não há qualquer possibilidade de intervenção do editor no seu texto final.

O texto gerado por tal tipo de edição coloca uma série de questões. Em primeiro lugar, está o problema da precisão das informações presentes no texto da fonte utilizada<sup>10</sup>. Dependendo das técnicas utilizadas na reprodução do manuscrito, sinais importantes, quase imperceptíveis no original, podem acabar omitidos, e sinais sem qualquer importância, tais como manchas, insetos mortos, ou tinta de um lado do papel que tenha penetrado no outro, acabam entrando no texto, criando, muitas vezes, interpretações erradas. Finalmente, as possíveis lacunas do original se tornam um desafio para o leitor.

Em segundo lugar, é preciso levar em consideração a habilidade do leitor em ler o tipo de notação que a edição contém. Quanto mais recuamos no tempo, mais a notação musical apresenta peculiaridades, que para um músico moderno são extremamente complexas: notação mensural, ligaduras - no sentido medieval e renascentista de grupamentos de notas - colocação de texto, etc.

Em terceiro lugar está a impossibilidade de registrar os erros que, eventualmente, tenham sido cometidos pelo compositor ou copista ao fazer o manuscrito fac-similado. Esse terceiro ponto torna a presença de um aparato crítico inevitável, e, mesmo nos outros casos, o aparato crítico pode minimizar os problemas apresentados pela Edição Fac-similar.

Segundo Hans Albrecht, “puramente musicológica é, apenas, uma Edição Fac-similar. Qualquer outro tipo de edição representa, estritamente falando, uma transcrição”<sup>11</sup>. Ora, se a Fac-similar pode ser incluída na categoria de edição musicológica por excelência, trazendo ao estudioso

<sup>9</sup> Grésillon, Almath. *Éléments de Critique Génétique*. Paris: PUF, 1994, p.243.

<sup>10</sup> Broude, Ronald. *Facsimiles and Historical Performance: Promises and Pit-falls*. Historical Performance, III/1, 1990, p.19.

um documento ao qual ele talvez jamais pudesse ter acesso há, no entanto, muitos executantes que têm a sua preferência por esse tipo de edição, destacando sua validade para a prática musical. Alexander Silbiger, na sua defesa dos fac-símiles, argumenta que esse é “um texto que um músico contemporâneo do compositor pode ter usado na execução”<sup>12</sup> e, no seu ataque à Crítica Textual, coloca a questão de “por que devemos assumir a priori que qualquer partitura preparada, há alguns séculos, por um músico para outro músico tocar, não possa ser usada hoje sem a intervenção de um musicólogo?”<sup>13</sup>. Coloca esse autor ainda que, diferentemente dos textos literários, que são codificados puramente em formato digital, apresenta o texto musical, também, componentes analógicos, componentes esses que tendem a ser distorcidos numa edição moderna<sup>14</sup>. Podemos citar como exemplos de componentes analógicos os neumas nas suas formas sinuosas, indicando inflexões da linha melódica do Cantochão, bem como união sinuosa de hastes de colcheias e valores menores em manuscritos de Bach ou de José Maurício, indicando, talvez, inflexões dinâmicas ou agógicas.

James Haar desenvolve esse tema ao defender a “música como objeto visual”, enfatizando a “importância da aparência da notação”<sup>15</sup>. Parte esse autor de exemplos de cânones do início do século XV, nos quais o aspecto visual parece superar a questão aural<sup>16</sup>. Afirmar, em seguida, que a “história da notação, em termos caligráficos, pode nos dizer coisas que nossas abordagens, normalmente mais utilitárias, deixam de dizer”<sup>17</sup>. Enfatiza ainda a importante influência recíproca entre a caligrafia e os tipos utilizados na impressão de música<sup>18</sup>, afirmando, finalmente, que “algo do meio cultural é evidente em cópias contemporâneas, impressas ou manuscri-

---

<sup>11</sup> citado em Longyear, Rey M. “Editions or Facsimiles?” In Martin Bente, ed., *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*. München: Henle, 1980, p.335.

<sup>12</sup> Silbiger, Alexander. *In defense of facsimiles*. Historical performance, VII/2, 1994, p.101.

<sup>13</sup> id., *ibid.*, p.103.

<sup>14</sup> id., *ibid.*, p.102

<sup>15</sup> Haar, James. “Music as Visual Object: The Importance of Notational Appearance”, In Borghi, Renato e Zappalà, Pietro, org., *L'Edizione Critica tra testo musicale e testo letterario* (Studi e Testi Musicali, Nuova Serie 3), Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.97.

<sup>16</sup> id., *ibid.*, p.100.

<sup>17</sup> id., *ibid.*, p.101

<sup>18</sup> id., *ibid.*, p.102

tas<sup>19</sup>. Henle enfatiza, também, a importância do aspecto visual de um texto musical, ao abordar o pensamento “sonoro-corporal” de Beethoven, que, através de uma notação muitas vezes sofisticada e diversificada, transmite ao executante, também no aspecto óptico, uma impressão plástica da viva dinâmica interna de sua música<sup>20</sup>.

Uma boa utilização prática da Edição Fac-similar é permitir acesso direto às possíveis rasuras encontradas em manuscritos, seja por descuido do compositor ou do copista, ou pelas modificações conscientes introduzidas pelo compositor. Nesse último aspecto, a Edição Crítica Completa de Béla Bartók trouxe uma importante contribuição, ao apresentar grande parte das obras em fac-símile, de tal maneira que o leitor possa acompanhar o processo criativo desse compositor<sup>21</sup>, numa abordagem genética, que será discutida adiante.

Uma outra utilização prática da Edição Fac-similar é preconizada por Longyear, que, após constatar a enorme quantidade de música ainda em manuscritos em bibliotecas diversas, propõe que todo esse material seja editado fac-similarmente, devido ao baixo custo desse tipo de edição<sup>22</sup>. Isso permitiria, inclusive, ao nosso ver, que muitas obras fossem salvas da total destruição ou desaparecimento.

Apesar do caráter eminentemente não crítico da Edição Fac-similar, defende Grier que um editor possa interferir, entre outras coisas, na inclusão de numeração dos fólhos, no estabelecimento de um sumário e, finalmente, na redação de uma introdução com informações sobre a fonte, redução utilizada no fotocopiar, contextualização<sup>23</sup>. Para Feder, o aparato crítico de uma Edição Fac-similar deve conter, além da descrição da fonte, a sua avaliação<sup>24</sup>.

No Brasil só conhecemos uma Edição Fac-similar de obra do repertório sacro do período colonial. Trata-se do *Tercio*, do compositor mineiro Lobo de Mesquita, editado por Conceição Resende através da FUNARTE,

---

<sup>19</sup> id., *ibid.*, p.102

<sup>20</sup> Henle, Günter. “Über die Herausgabe von Urtexten”. *Musica*, VIII/9, 1954, p.379ff.

<sup>21</sup> Somfai, László. “Diplomatic Transcription versus Facsimiles with Commentaries: Methodology of the Bartók Edition”. In *De editione musicæ*. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag. Laaber Verlag, 1992 (79-88).

<sup>22</sup> Longyear, Rey M, *op.-cit.*, p.334ff.

<sup>23</sup> *op.cit.*, p.147ff.

<sup>24</sup> *op.cit.*, p.135.

em 1985. Aqui vemos um dos problemas enumerados acima, no que diz respeito a esse tipo de edição, já que a reprodução fotostática é de péssima qualidade, tornando impossível o acesso ao manuscrito autógrafo, pela sua ilegibilidade. Outras Edições Fac-similares brasileiras são a do *Método de Piano-forte* de José Maurício Nunes Garcia<sup>25</sup>, a do *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*<sup>26</sup>, e de quinze manuscritos para Canto, de Alberto Nepomuceno<sup>27</sup>, todas apresentando boa qualidade de reprodução fotográfica.

## Diplomática

A Edição Diplomática está um passo adiante da Edição Fac-similar, ao apresentar um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor, acrescentando, pois, um componente interpretativo que a Edição Fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica.

O texto gerado pela Edição ou transcrição Diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte. Feder chama a atenção para os limites estritos a serem adotados numa transcrição que gere uma Edição Diplomática: a não substituição de acidentes, a não substituição de claves antigas, a não modificação do *lay-out* do material, quando se trata de partitura, a não diminuição de valores utilizados, deixando em aberto, apenas, a questão da possível partituração de uma obra transmitida através de partes<sup>28</sup>. Grésillon estabelece, ainda, uma distinção entre uma transcrição diplomática - que respeitaria fielmente a topografia dos sinais gráficos na página - e uma transcrição linear, que desconsidera tal topografia<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Fagerlande, Marcelo. *Padre José Maurício: o método de piano-forte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.

<sup>26</sup> Toni, Flávia Camargo. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: EDUSP, 2000.

<sup>27</sup> Zamith, Rosa Maria (org.). *15 Manuscritos para Canto – Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, FUNARJ / EMVL, 2000.

<sup>28</sup> op.cit, p.139.

<sup>29</sup> op.cit, p.246.

Somos da opinião de que se o objetivo é ser fiel à fonte, outros limites deveriam ser colocados, tais como manutenção de alguns tipos de notação arcaica, em obras após o século XVII, quando a notação já se encontra mais próxima da tradicional, manutenção das peculiaridades de grafia dos textos literários. Finalmente se coloca a questão se erros de vários tipos devem ser mantidos no texto ou se lacunas devem ser sanadas. São decisões difíceis que introduzem características críticas a esse tipo de edição, fazendo-a se aproximar de uma Edição *Urtext*, que discutiremos adiante. Tais decisões deverão depender, ao nosso ver, da destinação da edição.

No Brasil, apresenta o musicólogo Paulo Castagna uma versão diplomática, que ele chama de paleográfica, do *Ex Tractatu Sancti Augustini*, do chamado grupo de manuscritos de Mogi das Cruzes<sup>30</sup>. O trabalho, ainda não publicado<sup>31</sup>, é de uma extrema fidelidade ao manuscrito que o originou, mesmo nas mais sutis peculiaridades de notação, tais como ligaduras - no sentido medieval e renascentista de grupamento de notas. Ainda assim, não pôde o editor se furtar a uma série de intervenções, quando do processo de transcrição, tais como inclusão de notas ou partes de texto que faltavam, além de transformar as partes em partitura.

## Crítica

A Edição Crítica é aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada. A Edição Crítica é essencialmente musicológica, baseando-se, necessariamente, em várias fontes, e adotando uma estrita aderência aos princípios e métodos da Crítica das Variantes ou da Crítica Textual, para atingir seu texto, “o mais autêntico possível”<sup>32</sup>. No caso de reconstituição do texto, entretanto, não é regra de que tenha que ser baseada

---

<sup>30</sup> sobre esses manuscritos, ver Duprat, Régis, 1984. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, p.9-20, e Trindade, Jaelson e Castagna, Paulo, 1996. “Música pré-barroca latino-americana: O Grupo de Mogi das Cruzes”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 1/2

<sup>31</sup> Essa edição nos foi gentilmente cedida pelo pesquisador.

<sup>32</sup> Dahlhaus, Carl. “I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee”. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.69.

apenas no método lachmaniano<sup>33 34</sup>.

Por outro lado, o aspecto da prática musical acaba tendo uma destacada presença numa Edição Crítica. Para Feder, toda Edição Crítica apresenta o texto mais ou menos modernizado, buscando a intenção sonora do compositor<sup>35</sup>. Para Walther Dürr, a Edição Crítica deve fornecer vários elementos, tais como abrangentes comentários para a prática musical, possibilidades interpretativas “autorizadas”, ou seja, aquelas que de alguma maneira são detectáveis em fontes autógrafas ou autorizadas, além de indicações sobre práticas de execução históricas<sup>36</sup>. Ainda para esse autor, deve a Edição Crítica cuidar também de documentos que transmitam a história da execução e da transmissão da obra<sup>37</sup>, o que leva a uma certa confusão de limites com a chamada Edição Aberta, sobre a qual falaremos adiante.

Sendo um tipo de edição “que interroga sobre o texto e sua transmissão”<sup>38</sup>, deve conter o maior número possível de partes acessórias, principalmente o aparato crítico, ponto central de uma edição desse tipo.

Um exemplo de Edição Crítica baseada no método da *stematica*, é aquela feita por nós do *Christus factus est* (CPM 203), de José Maurício Nunes Garcia, realizada a partir de dezesseis fontes de tradição, que transmitiram a obra durante o século XIX<sup>39</sup>.

## Urtext

Ao teórico vienense Heinrich Schenker, com suas edições das Sonatas de Beethoven, na década de 1910, é muitas vezes dada a primazia de

---

<sup>33</sup> O método lachmanniano ou *stematica* procura reconstituir um original perdido, o arquétipo, a partir do confronto entre os erros e variantes encontrados nas fontes de tradição que transmitem a obra.

<sup>34</sup> Caraci Vela, Maria. “Introduzione”. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.

<sup>35</sup> op.cit., p.79

<sup>36</sup> Dürr, Walther. *Sieben Thesen zu Edition von Musik und Musikalischer Praxis*. Österreichische Musikzeitschrift, 46, 1991, p.522.

<sup>37</sup> id., ibid, p.524.

<sup>38</sup> Caraci Vela, Maria, op.cit., p.21.

<sup>39</sup> Figueiredo, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de Doutorado, UNIRIO, 2000 p.148-170 e Apêndice, p.1-12.

iniciador das chamadas edições *Urtext*<sup>40</sup>. Não é totalmente correto, entretanto, que ele tenha sido o iniciador, mas sim aquele que deu um estímulo novo e decisivo ao método filológico-musical<sup>41</sup>. A verdade é que, já no final do século XIX, a *Königliche Akademie der Künste* de Berlim lança uma série de edições de obras de Mozart, Beethoven, Chopin e Bach, nas quais, pela primeira vez, foi empregado o termo *Urtext*<sup>42</sup>. Tais edições surgiram como uma reação à avalanche de edições interpretativas ou práticas existentes naquele momento, que obscureciam o texto original com uma grande quantidade de intervenções editoriais<sup>43</sup>. O objetivo, segundo o prefácio dessas edições *Urtext*, seria evitar o “assoreamento das fontes”<sup>44</sup>.

Se tomarmos o sentido da palavra *Urtext* em alemão, texto original, chegamos à conclusão de que, a rigor, “apenas uma Edição Fac-similar do autógrafo de uma obra pode ser considerada um *Urtext* verdadeiro”<sup>45</sup>, levando-se em consideração ainda que “edições fac-similares só fornecem o *Urtext* autêntico nos casos em que o compositor deixou apenas um autógrafo, não tendo introduzido variantes, em seguida”<sup>46</sup>.

Walther Dürr, ao caracterizar uma edição musicológica diz que “o editor pesquisa a melhor fonte (um *Urtext*), editando apenas essa, não adicionando nem deixando de lado coisa alguma”<sup>47</sup>. Dahlhaus corrobora tal posição, destacando no *Urtext* a renúncia à integração editorial: o texto como é, ou um texto “suficientemente” autêntico<sup>48</sup>.

O *Urtext* verdadeiro enfatizaria, assim, o aspecto do texto fixado na fonte, apenas uma, com um mínimo de intervenção editorial, não se distinguindo muito da Edição Diplomática. No entanto, questões

---

<sup>40</sup> Dadelsen, G. “La ‘versione d’ultima mano’ in musica”. In CARACI VELA, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.52.

<sup>41</sup> Feder, Georg, op.cit., p.86.

<sup>42</sup> id., ibid.

<sup>43</sup> Grier, James, op.cit., p.11.

<sup>44</sup> Feder, Georg, op.cit., p.86.

<sup>45</sup> id., ibid., p.75.

<sup>46</sup> Badura-Skoda, Eva. “Problemi testuali nei capolavori del XVIII e XIX secolo”. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.188.

<sup>47</sup> op. cit, p.522.

<sup>48</sup> Dahlhaus, Carl. “I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee”. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.69.

mercadológicas foram ampliando o conceito de *Urtext*<sup>49</sup>, principalmente por esse termo ter passado a ser uma garantia de um texto confiável, principalmente para os adeptos da chamada Música Antiga. Tudo isso fez com que o termo *Urtext* passasse a ser um dos mais controvertidos em termos editoriais e, segundo Eva Badura-Skoda, “tem dado margem a muito abuso”<sup>50</sup>.

Dois itens passam a integrar as considerações sobre o *Urtext*: utilização de metodologias da Crítica das Variantes e da Crítica Textual e inclusão de elementos para a prática. Nas palavras de Günter Henle, um dos mais importantes editores da segunda metade do século XX:

“a tarefa de nosso tempo, no campo da edição musical, deve ser, assim, restabelecer as obras de nossos grandes mestres em sua forma não falsificada e livre de todos os acréscimos arbitrários, fornecendo ao público, amante da música, textos fiéis ao original e, ao mesmo tempo, oferecer edições destinadas à utilização prática”<sup>51</sup>.

Feder, em seu extenso estudo sobre o *Urtext*<sup>52</sup>, aponta que ele é geralmente entendido como um texto perseguido<sup>53</sup>, ou seja, aquele que reflete a intenção de escrita do compositor, apesar de que o aspecto de texto fixado seja, aparentemente, sua característica mais intrínseca:

“*Urtext* é, de fato, o texto que o compositor previu escrever e a Edição *Urtext* é, portanto, uma forma de Edição Crítica que compreende, nesse estreito senso a intenção do compositor. A Edição *Urtext* se coloca na linha que parte do texto fixado na fonte e mergulha na interpretação livre de um texto definido na origem com método crítico, entre Edição Diplomática e Edição Crítica em senso amplo”<sup>54</sup>.

Aponta ele ainda para a necessidade de que apenas um mínimo de modernização seja introduzido para não afetar o trabalho de revisão pri-

---

<sup>49</sup> op.cit., p.11.

<sup>50</sup> op.cit., p.188.

<sup>51</sup> op.cit., p.377.

<sup>52</sup> op.cit.

<sup>53</sup> id., ibid., p.77.

<sup>54</sup> id., ibid., p.80

mária, ou seja, aquela que busca a intenção de escrita do compositor, ficando o texto apenas legível, sem tentar realizar as intenções de execução, que estão subjacentes, senão não se diferenciaria de uma Edição Crítica em senso amplo<sup>55</sup>.

Além disso, a revisão secundária, ou seja, aquela que busca a intenção sonora do compositor, é outro fator de ampliação do conceito de *Urtext*, na medida em que “supera a intenção de escrita do compositor para satisfazer as condições editoriais de hoje”<sup>56</sup>. Adverte Feder, finalmente, que “se a Edição *Urtext* precisa utilizar alguns atributos de uma Edição Prática, é melhor fazer escolhas que intervenham sobre o texto de maneira menos pesada”<sup>57</sup>.

Para Caraci Vela, *Urtext* é uma “edição diplomática de uma fonte única, autorizada, com indicações úteis para a prática de execução”<sup>58</sup>, utilizando uma metodologia bédieriana<sup>59</sup> <sup>60</sup>. A autora vai mais longe ao dizer que as intervenções editoriais devem indicar questões de “execução da época”.<sup>61</sup> Chegamos, no entanto, ao extremo oposto onde se usa o termo *Urtext* para designar até uma edição que sequer se baseia numa fonte primária<sup>62</sup>.

A utilização de metodologias da Crítica Textual ou Crítica das Variantes e a inclusão de elementos para a prática fazem com que o limite entre edições *Urtext* e Crítica vá se tornando tênue. Mesmo uma distinção que seria fundamental, a do número de fontes a serem empregadas para gerar o texto editado, não parece ser um elemento diferenciador por excelência. Eva Badura-Skoda, por exemplo, é da opinião de que uma Edição *Urtext* deva examinar diversas redações, mesmo no caso em que se tenha con-

---

<sup>55</sup> id., *ibid.*

<sup>56</sup> id., *ibid.*, p.81.

<sup>57</sup> id., *ibid.*, p.82.

<sup>58</sup> *op.cit.*, p.21.

<sup>59</sup> metodologia desenvolvida pelo filólogo francês Joseph Bédier, que prefere editar o “melhor texto” dentre as fontes que transmitem uma obra, ou seja, aquele mais isento de erros ou outros tipos de problema.

<sup>60</sup> id., *ibid.*, p.17

<sup>61</sup> Caraci Vela, Maria e Grassi, Andrea Massimo. “Glossario”. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.385.

<sup>62</sup> Badura-Skoda, Eva, *op.cit.*, p.188.

servado o autógrafo<sup>63</sup>. Por outro lado, afirma Caraci Vela que mesmo um texto transmitido por uma só fonte pode ser objeto de Edição Crítica<sup>64</sup>.

Segundo Dahlhaus, “o conceito de *Urtext* teve conseqüências exatamente pelo fato de ter permanecido vago, e isso fez dele um *slogan*”<sup>65</sup>.

Podemos mencionar, como exemplo de Edição *Urtext*, aquelas publicadas por Cláudio Esteves, em 2002, pela FUNARTE. São obras de José Maurício Nunes Garcia, editadas a partir de fontes únicas, com tratamento crítico.

## Prática

A Edição Prática, também chamada de Didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em uma única fonte, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto. Um dos problemas comuns com tal tipo de edição é a manutenção de uma série de erros, já que os editores têm a tendência a utilizar edições anteriores para seu trabalho de revisão<sup>66</sup>. A ausência de aparato crítico impede o conhecimento acerca de qual fonte foi utilizada, e o porquê, além de tornar impossível apontar e esclarecer as intervenções e critérios do editor-revisor. O ponto de vista dos editores que se dedicam a tal tipo de edição pode ser exemplificado pelo depoimento do musicólogo Régis Duprat, na sua Introdução da coletânea *Música Sacra Paulista*<sup>67</sup>:

“Segundo vemos, os regentes não devem ser sobrecarregados com as difíceis decisões que requerem a consulta a manuscritos originais e a reflexão demorada sobre a correção da escritura geral da peça”<sup>68</sup>.

A ênfase principal das Edições Práticas está no aspecto da realização sonora, trazendo sinais de vários tipos - de dinâmica, de articulação, de fraseado - que têm a intenção, segundo o musicólogo, de conduzir o exe-

---

<sup>63</sup> id., *ibid.*, p.191.

<sup>64</sup> *op.cit.*, p.22.

<sup>65</sup> Dahlhaus, Carl. “I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee”. In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.68.

<sup>66</sup> Badura-Skoda, Eva, *op.cit.*, p.184.

<sup>67</sup> Duprat, Régis. “Introdução”. In *Música Sacra Paulista. São Paulo: Arte & Ciência*; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999, p.X-XI.

<sup>68</sup> *op.cit.*, p.X.

cutante que a utiliza. Segundo o mesmo Régis Duprat,

“As chamadas edições críticas [...] já não se prendem às preocupações microscópicas e até irrelevantes das ‘notas erradas’ e das dinâmicas omitidas, coisas óbvias que acabam congestionando a partitura e fazendo-a perder sua função precípua que é a execução e divulgação para um crescente público de aficionados”<sup>69</sup>.

Não se trata, porém, de trazer a intenção sonora do compositor, mas a do editor. Tais edições são, em grande parte, realizadas por executantes famosos, que registram no texto a sua visão pessoal interpretativa, a partir das tendências espirituais em que vivem<sup>70</sup>, sem qualquer preocupação com autenticidade, intenção do compositor, ou qualquer outro preceito cultivado pelas metodologias críticas. Grier aponta para o fato de que a importância desse tipo de edição está exatamente em transmitir um tipo de tradição oral dos estilos de execução, já que “grandes intérpretes estudam com grandes professores, que transmitem adiante *insights* sobre o significado dessas obras vindos da geração anterior”<sup>71</sup>. Essas edições passam a ser documentos da história da recepção da obra<sup>72</sup>.

Podemos incluir ainda nessa categoria de Edições Práticas aquelas que provocam modificações na textura da composição original, normalmente com o objetivo de ampliação do número possível de executantes, além de arranjos, transcrições<sup>73</sup>, reduções para piano, etc.

Em 1951 Curt Lange revela os frutos de sua pesquisa em Minas Gerais, através da edição de obras de três compositores mineiros: Francisco Gomes da Rocha (*Novena de Nossa Senhora do Pilar*), Marcos Coelho Netto (*Maria Mater Gratiae*) e Lobo de Mesquita (*Salve Regina*). Essas edições são de caráter nitidamente prático, sem esclarecimentos sobre o grau de interferência do musicólogo nos textos musicais, que estão repletos de sinais de articulação, de dinâmica e, até, de arcadas para as cordas. Acrescente-se o comentário de que a grande maioria de edições mauricianas ou mesmo do período colonial brasileiro cai na categoria das Edições Práticas.

---

<sup>69</sup> id.ibid.

<sup>70</sup> Henle, Günter, op.cit., p.377.

<sup>71</sup> op.cit., p.151.

<sup>72</sup> id., ibid., p.13.

<sup>73</sup> no sentido de modificações criativas das obras dos compositores.

## Genética

Em 13 de março de 1879 escreve Brahms uma carta a um editor, dizendo:

“eis o que gostaria de sugerir: publicar algumas das primeiras obras de Schumann em duas edições, a versão velha e a nova, separadamente. Não, por exemplo, como foi feito no op. 5, na qual a versão precedente é apresentada no apêndice; nem como foi feito com o op. 6, na qual as diversas redações estão presentes nas notas de pé de página e no comentário crítico. Essa última solução me impediu de apreciar o livro e, ainda mais, a música”<sup>74</sup>.

Está Brahms, assim, propondo aquilo que chamaremos de uma Edição Genética, fruto das considerações trazidas pela Crítica Genética e pela Crítica das Variantes. Tal iniciativa em Música parece tardia, se levarmos em conta de que a primeira Edição Genética, no domínio literário, ocorre em 1642, a de Federico Ubaldini sobre o *Canzoniere* de Petrarca, a partir de rascunhos, com correções, rasuras e lições alternativas<sup>75</sup>.

Para Querbach, a idéia de uma unívoca intenção do autor simplifica a realidade do processo de produção<sup>76</sup>. Siegfried Scheibe afirma que cada versão isolada de uma obra representa uma pequena unidade ou sua situação num determinado momento<sup>77</sup>, o que faz, segundo Karl Stackmann, com que o texto editado e posto à disposição acabe descrevendo imperfeitamente a realidade de uma obra viva<sup>78</sup>. Cada modificação introduzida pelo compositor pode, assim, reivindicar ser apresentada no texto editado.

Podemos classificar as Edições Genéticas em dois tipos:

a) aquelas que trazem apenas diversas versões, ou seja, redações consideradas definitivas pelo compositor em diferentes momentos, de uma determinada obra. Como exemplo desse primeiro tipo podemos citar o

---

<sup>74</sup> citado em Badura-Skoda, Eva, op.cit., p.187.

<sup>75</sup> SEGRE, Cesare. *Critique des variantes et critique génétique*. Genesis, Revue Internationale de Critique Génétique, 7, 1995, p.32.

<sup>76</sup> Querbach, Michael. *Der konstruierte Ursprung: Zur Problematik musikalischer Urtext-Ausgaben*. Neue Zeitschrift für Musik, CXLIX/1 1988, p.18.

<sup>77</sup> citado em Querbach, Michael, op.cit., p.19.

<sup>78</sup> citado em Querbach, Michael, op.cit., p.19.

*Lied Die Forelle*, op.32 (D550) de Schubert, cujas cinco versões foram igualmente editadas na *Neue Schubert Ausgabe*<sup>79</sup>, aquilo com que Brahms havia sonhado, há mais de 100 anos antes.

b) aquelas que trazem, além do material citado no item acima, também os rascunhos, *sketchs*, anotações de vários tipos, que precederam o estabelecimento do texto considerado definitivo. Como exemplo desse segundo tipo podemos citar vários dos itens que constarão da Edição Completa das Obras de Béla Bartok, com apresentação dos textos em fac-símile ou transcritos musicologicamente<sup>80</sup>.

Ambos os tipos são musicológicos por excelência, podendo o primeiro tipo ser utilizado, além disso, para fins de execução, bastando o executante optar por uma das versões.

Evidentemente as Edições Genéticas contêm elementos limitadores práticos, principalmente pelo tamanho que acabam tendo, pela sofisticação gráfica necessária e, conseqüentemente, pelo alto custo

Tivemos a oportunidade de realizar uma Edição Genética do *Moteto de São João Baptista*, de José Maurício Nunes Garcia, a partir das rasuras encontradas em dois manuscritos autógrafos do compositor<sup>81</sup>.

## Aberta

Walther Dürr propõe a expressão Edição Aberta, a partir do conceito de obra aberta, de Umberto Eco, para caracterizar um tipo de edição que não só apresente as variantes e versões paralelas de autor, mas também as transformações trazidas a um texto pela tradição<sup>82</sup>. Uma edição que traga as modificações trazidas pelo autor já foi caracterizada na seção anterior como Edição Genética. Usaremos, pois, a expressão Edição Aberta para caracterizar o segundo caso acima, ou seja, a que apresente as modificações trazidas ao texto pela tradição.

O fundamento teórico para as Edições Abertas encontra-se nos postulados da História da Recepção. A mistura de fontes, pelos editores,

---

<sup>79</sup> Berke, Dieter. *Urtext zwischen Wissenschaftsanspruch und Praxisnähe*. Österreichische Musikzeitschrift, 46, 1991, p.534.

<sup>80</sup> Somfai, László, op.cit., passim.

<sup>81</sup> Figueiredo, Carlos Alberto, op.cit., p.179-200 e Apêndice, p.46-62.

<sup>82</sup> op.cit., p.524.

segundo Querbach<sup>83</sup>, gerando textos que jamais existiram, resultam em ficções históricas, tornando-se o *Urtex*<sup>84</sup> o contrário daquilo que seu nome propõe, um *constructo*, empreendido a partir do ponto de vista histórico do editor. Colocamo-nos, segundo ele, num círculo vicioso: apenas a partir das fontes é possível erigir a intenção do autor, as mesmas fontes que o crítico deve encarar e corrigir com a ajuda da intenção do autor.

A Edição Aberta, nas palavras de Grier, é um “antimétodo de estabelecimento de um texto<sup>85</sup>, através do qual, pelo fato de cada fonte refletir um estágio histórico particular de uma obra, tem-se como conseqüência que o texto editado vá refletir a concepção do editor da peça como existia no seu ambiente histórico e social<sup>86</sup>. Aqui também a conclusão é de que “cada fonte e cada lição é considerada uma peça individual de evidência para a história da obra”<sup>87</sup>.

A Edição Aberta é, assim, baseada em várias fontes, e tem um objetivo musicológico por excelência, ao permitir o estudo da transmissão de uma obra musical. Nesse tipo de edição, todo o material de tradição é apresentado de forma organizada e metódica, de maneira a facilitar tal estudo. Por outro lado, mesmo material autógrafo ou autorizado pode ser incluído entre as fontes, dando uma perspectiva ainda melhor para a pesquisa. Finalmente, o próprio editor pode incluir no conjunto da edição uma Edição Crítica, a partir das mesmas fontes, levando-se em consideração que essa Edição Crítica, encontrando-se na dialética do interesse histórico e crítico, manifesta-se, ela mesma, como cristalização no próprio processo histórico da obra<sup>88</sup>, podendo assumir o papel de representar, apenas, o início desse processo histórico da obra considerada<sup>89</sup>.

Estabelecer uma Edição Aberta traz, da mesma maneira que as Edições Genéticas, problemas práticos importantes. Apresentar, por exemplo, todas as versões de tradição de uma obra de longa duração é, pratica-

---

<sup>83</sup> Querbach, Michael, *op.cit.*, *passim*.

<sup>84</sup> termo usado aqui no sentido de Edição Crítica.

<sup>85</sup> *op.cit.*, p.16ff.

<sup>86</sup> *id. ibid.*, p.17.

<sup>87</sup> *id.*, *ibid.*, p.108.

<sup>88</sup> Dahlhaus, Carl. “Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie des Edition”. In Kohlhase, Thomas e Scherliess, Voloker, ed., *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1978, p.46.

<sup>89</sup> K. H. Hilzinger, citado em Dahlhaus, *op.cit.*, p.48.

mente, impossível, pelo tamanho que tal edição acabaria tendo e pelo altíssimo custo. É preciso considerar o CD-ROM como uma inovação tecnológica capaz de apresentar o material de uma Edição Aberta de maneira eficiente, completa e dinâmica. Mas o custo certamente permanecerá alto.

O Gradual Triplex, editado por Solesmes em 1979, é um bom exemplo de Edição Aberta, ao apresentar os neumas na sua notação original, segundo dois manuscritos medievais, colocados acima e abaixo do texto impresso em notação moderna. Essa edição tornou-se viável, do ponto de vista prático, não só por se tratar de música monódica, mas também pela concisão da notação neumática empregada nos dois manuscritos, ainda não diastemática.

### **Considerações finais**

Como vimos, há um grande número de tipos de edição, cada um com suas peculiaridades, vantagens e desvantagens. Não se pode dizer que um tipo de edição seja melhor que outro. Podemos falar, sim, de edições mais, ou menos, adequadas. E o julgamento sobre tal adequação poderá ser baseado em algumas considerações metódicas, partindo, primordialmente, de um estudo das fontes disponíveis, com seus problemas e possibilidades. Além disso, uma importante decisão a ser tomada coloca em foco a destinação da edição. E, finalmente, considerações de ordem financeira podem vir a ter um papel destacado nesse processo decisório.

**Carlos Alberto Figueiredo** é professor de Regência Coral e Análise Musical na Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNI-RIO), atuando, também, no Programa de Pós-Graduação em Música na mesma Universidade. É regente do Coro de Câmara Pro-Arte, com o qual vem se dedicando à divulgação da obra de José Maurício Nunes Garcia, em concertos e Cds.