DOI 10.20504/opus2015c2101

Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica

Fernando Aguera (UNICAMP)
Fábio Scarduelli (EMBAP/UNESPAR)

Resumo: O presente trabalho propõe a realização de uma edição crítica da peça *Ritmata* para violão de Edino Krieger, a fim de fornecer informações, sobretudo baseadas no manuscrito, que possam orientar intérpretes na constituição de uma *performance* desta obra. Embasados teoricamente por Cambraia (2005), discorremos sobre o processo de realização de uma edição crítica e propomos um modelo básico de apresentação de um texto crítico. Apesar de cada edição crítica apresentar suas particularidades, de um modo geral, as etapas apresentadas neste texto podem vir a servir para futuras edições críticas. Em síntese, dois tipos de alterações puderam ser observadas: "erros" e "colaborações". Em relação aos "erros", foram subclassificados em "erros por omissão", "erros por alteração da ordem" e "erros por substituição", os quais foram devidamente localizados e exemplificados. Em relação às "colaborações", foi possível observar inúmeras alterações pelo intérprete-editor Turíbio Santos, tais como o título da peça, nomenclatura referente à digitação, indicações de mudanças de andamento, adição de barra de compasso, modificação na duração de figuras rítmicas, adição de notas, alteração do tipo de técnica a ser utilizado, adição de sinais de respiração, adição de indicações de *pizzicato,* adição de ligaduras de expressão e transcrição de trecho repetido por extenso. Essas alterações fornecem material de estudo para melhor compreensão da gênese da obra e do processo colaborativo entre intérprete e compositor, auxiliando na análise e interpretação da mesma.

Palavras-chave: Edino Krieger. *Ritmata*. Edição crítica. Repertório violonístico brasileiro. Manuscrito da *Ritmata*.

Ritmata for Guitar Solo by Edino Krieger: Steps to Create a Critical Edition

Abstract: The following work attempts to create a critical edition of *Ritmata* for guitar solo by the Brazilian composer Edino Krieger. The objective is to provide information, mainly based on the manuscript, which may prove to be an important guide for performers. Theoretically based on Cambraia (2005), we discuss the process of creating a critical edition of the piece and offer a basic model of presenting a critical text. Although each critical edition offers its own particularities, the steps provided in our work may help create future critical editions. In summary, we may observe two types of alterations: "errors" and "collaborations". In regards to "errors", we sub-classified them by "errors of omission", "errors of order alteration" and "errors of substitution", which were duly located and exemplified. In regards to "collaborations", we clearly observed several alterations made by the editor-performer Turíbio Santos e.g., the title of the piece, terminology related to fingering, tempo marks, bar line additions, note value changes, note additions, changes in the technique to be used, breath mark additions, additions of *pizzicati* indications, addition of slurs of expression and full transcription of repeated sections. These alterations provide study material to better comprehend both the origin of the piece and the collaborative process between performer and composer, thereby supporting its analysis and performance.

Keywords: Edino Krieger; *Ritmata;* critical edition; Brazilian guitar repertoire; *Ritmata*'s manuscript.

AGUERA, Fernando; SCARDUELLI, Fábio. *Ritmata* para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 9-52, dez. 2015.

Submetido em 16/06/2015, aprovado em 15/10/2015.

O presente trabalho propõe a realização de uma edição crítica da peça *Ritmata* para violão solo de Edino Krieger. Esta peça faz parte da chamada *Coleção Turíbio Santos*, que constitui um grupo de obras encomendadas e editadas pelo violonista Turíbio Santos durante a segunda metade do século XX. Como embasamento teórico, utilizamos o livro *Introdução à crítica textual,* de César Nardelli Cambraia (2005), que expõe um possível processo de realização de uma edição crítica e propõe um modelo básico de apresentação de um texto crítico.

Este artigo, o qual é parte de nossa pesquisa de doutorado em andamento, iniciará por contextualizar a *Coleção Turíbio Santos* e sua contribuição na criação do cânone do repertório violonístico brasileiro. Em seguida, discorreremos sobre o papel de Turíbio Santos como intérprete-editor e como colaborador que contribui com o resultado final da coleção. Uma vez que as peças impressas da coleção são edições preparadas com o propósito de apresentarem versões com boa exequibilidade para a *performance*, utilizaremos o termo de Broude (2012: 2), edições práticas, para classificá-las, e assim, as diferenciarmos das edições críticas. Posteriormente, abordaremos o processo de fundamentação de edições críticas, organizando suas etapas em um organograma para melhor visualização. Por último, aplicaremos as etapas do processo de realização de uma edição crítica na *Ritmata* de Edino Krieger, apresentando o texto crítico e seus resultados. No processo, são classificados dois tipos de alterações, os chamados "erros" e "colaborações", que fornecem informações valiosas para intérpretes. Os erros foram classificados ainda em "erros por omissão", "erros por alteração da ordem", e "erros por substituição", todos ocorridos no processo de transmissão do texto musical do manuscrito para a edição impressa. As colaborações forneceram material importante para conhecer a história da obra, revelando informações sobre a gênese da mesma, além de dados sobre o papel colaborativo de Turíbio Santos no resultado final da peça.

A *Coleção Turíbio Santos*

Faria (2012) explica que o termo *Coleção Turíbio Santos* se refere a um grupo de onze obras brasileiras encomendadas e editadas pelo violonista Turíbio Santos entre as décadas de 1970 e 1980 e publicadas pela editora francesa Éditions Max Eschig[1]. Fazem

[1] Faria (2012) utiliza o mesmo termo "*Collection Turíbio Santos"* só que em francês, com a intenção de não confundir com a coleção completa publicada entre 1972 e 1993 pela editora francesa Éditions Max Eschig, que no entanto engloba um total de 33 de peças e que inclui outras obras não inéditas reeditadas por Turíbio Santos. Uma vez que o nome em francês refere-se a toda a coleção da editora francesa, preferiu-se neste caso, manter a versão em português.

parte da coleção sete compositores, os quais já desfrutavam de reputação no cenário musical brasileiro quando foram escolhidos por Turíbio Santos. São eles: Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Claudio Santoro.

O ato de Turíbio Santos encomendar obras, em uma contribuição consciente para a construção de um repertório violonístico brasileiro, pode ser comparado ao de violonistas como Andrés Segovia e Julian Bream, que o fizeram não apenas no âmbito de seus países (Espanha e Inglaterra respectivamente), mas que tiveram um alcance internacional no comissionamento de novas obras. Tanto Segovia quanto Bream foram fortes influências na carreira de Turíbio Santos, com afirma o próprio violonista em entrevista cedida a Faria (2012):

> Quando eu comecei a tocar violão, eu tinha um ídolo indiscutível que era Andrés Segovia e o segundo ídolo que eu tinha era Julian Bream. [...] Quando você admira algum artista, você admira os produtos que ele cria, o comportamento dele, e no caso do Segovia ele já era uma espécie de farol para Julian Bream e os dois, foram faróis para mim. Esta procura de repertório foi inspirada por eles. O Bream e o Segovia batalharam muito por um repertório de violão (SANTOS apud FARIA, 2012: 29).

Esse desejo de seguir os passos de Segóvia e Bream começou a se tornar realidade após Turíbio Santos ganhar um importante concurso, fixar residência em Paris e ser convidado a publicar peças pela editora Max Eschig. Assim surgiu a *Coleção Turíbio Santos*, composta pelas seguintes obras: *Ritmata* (1975) de Edino Krieger; *Livre pour six cordes* (1975) de Almeida Prado; *Momentos I* (1975), *Momentos II* (1980), *Momentos III* (1981), *Momentos IV* (1984) de Marlos Nobre; *Lenda sertaneja* (1985) de Francisco Mignone; *Lúdica I* (1985) de Ricardo Tacuchian; *Dos preludios* (1986) de Claudio Santoro; *Brasiliana n.13* (1985) e *Petite suite* (1989) de Radamés Gnattali.

A coleção foi responsável ainda por iniciar a maioria desses compositores no universo do violão. Com exceção de Francisco Mignone e Radamés Gnattali, nenhum dos demais havia escrito obras que tivessem entrado de forma significativa no repertório corrente do instrumento antes da encomenda de Turíbio Santos. Faria (2012: 37) diz que essa foi a "porta de entrada" para adotarem a linguagem desse instrumento em suas composições. De fato, após terem cruzado essa "porta", Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Claudio Santoro continuaram a contribuir com obras de grande importância para o repertório violonístico nacional.

Atualmente, as peças da *Coleção Turíbio Santos* entraram para o cânone do repertório do violão como algumas das obras mais significativas escritas por compositores brasileiros na segunda metade do século XX.

O intérprete-editor e o papel de Turíbio Santos

Turíbio Santos representa um papel que vai além do gesto de encomendar essas obras. Uma vez que a maioria desses compositores iniciavam a exploração de um instrumento pouco familiar a eles, o violonista atua principalmente como um agente colaborador no processo composicional. Além de editor e intérprete, Turíbio utiliza seus critérios como violonista profissional e colabora com suas opiniões e avaliações sobre as novas peças.

Desse modo, age como editor com uma atitude interpretativa, algo que no entanto não é inédito por parte dos editores. Philip Brett (1988: 111) afirma que editar é principalmente um comportamento crítico. O ato de editar já exige em si uma interpretação crítica daquilo que se está editando, começando por suposições e percepções sobre a obra em si. Dessa maneira, Grier (1996: 5) conclui que editores diferentes produziriam edições diferentes, mesmo sob as mais rigorosas e acadêmicas circunstâncias, ou seja, editores sempre moldam o texto de suas edições conforme suas concepções interpretativas de determinada obra.

Grier (1996: 6) aponta ainda o fato de intérpretes e editores tomarem diferentes decisões em resposta a um mesmo estímulo (notação) e baseados em um mesmo critério (conhecimento da peça e preferências estéticas). Essas decisões muitas vezes alteram o texto sem necessariamente faltar com respeito em relação à autoridade do compositor, afinal muito da tradição da música ocidental requer uma participação criativa do intérprete.

A participação criativa de Turíbio Santos corrobora com o que foi dito até então, já que sua intervenção nessa coleção sugere um processo colaborativo entre intérprete e compositores. Aguera (2012) demonstra essa colaboração do violonista em uma das peças da coleção, e contradiz a classificação de Santos como "editor neutro" presente em trabalhos anteriores[2]. Uma vez que cinco dos sete compositores da coleção nunca tinham

[2] Faria (2012) afirma "a postura de Turíbio Santos ... como um editor neutro". No entanto, Brett (1988) e Grier (1996), já haviam apontado que interpretação crítica e o fazer editorial são atitudes inseparáveis. Além disso, Aguera (2012), comprova através de um primeiro contato com o manuscrito da peça *Ritmata* de Edino Krieger, que o violonista altera significativamente trechos estruturais da peça, ou seja, sua atitude como editor pode ser classificada como intérprete-editor-colaborativo com o texto musical, mas em hipótese alguma

escrito nada significativo para o violão, é natural que a participação do violonista tenha esse papel colaborativo.

Orosco (2013: 62) aponta que o processo de colaboração passou a ser necessário no repertório violonístico a partir do início do século XX, quando compositores não violonistas passaram a compor obras originais para o instrumento, principalmente nas encomendas de Andrés Segóvia. Na segunda metade do século XX, Julian Bream também atuou como intérprete-editor colaborando junto a compositores ingleses. Apesar de haver inúmeros outros violonistas que também trabalharam de forma similar, a importância de Segovia e Bream os coloca como dois grandes marcos da história do violão, e da mesma forma, Turíbio Santos vem ocupar um lugar de destaque como incentivador do repertório violonístico brasileiro.

Além de impulsionar a criação de obras brasileiras para violão, Turíbio Santos atuava como editor de muitas dessas peças. No caso das obras da *Coleção Turíbio Santos*, impressas pela edição Max Eschig, podemos ainda classificá-las como edições práticas ou *enabling editions*, utilizando o termo de Broude (2012: 2), a qual é uma edição preparada com o propósito de estimular a *performance* por sua boa exequibilidade. São edições que fornecem sugestões interpretativas e técnicas, a fim de capacitar intérpretes a tocar a obra efetivamente. O valor editorial nesse caso está em tornar possível que o usuário da edição produza uma interpretação viável da obra, diferentemente da edição crítica que busca estabelecer um texto de autoridade confiável.

Fundamentação do processo de edição crítica

O *site* da Universidade de Harvard fornece uma explicação sobre edição crítica, a qual se trata de uma edição que se empenha em construir o texto de uma obra utilizando todas as evidências disponíveis, independentemente da sua metodologia. Tal edição requer uma comparação de fontes distintas e a construção de um texto como resultado dessa comparação. A maioria das edições críticas utilizam-se de um texto base, o qual fornece uma leitura confiável com exceção de alguns locais específicos em que haja alguma razão para serem questionados. As edições críticas encorajam leitores a refletirem sobre a obra, e não apenas apresentam o manuscrito da mesma, podendo também ser informativas em alguns tópicos como as fontes, contexto histórico, forma, estilo, e outros assuntos literários. Em geral, uma edição crítica irá conter uma única versão editada da obra, juntamente com um material introdutório substancial, explicativo e com notas textuais.

---

como editor neutro.

Estabelecimento do texto crítico. Segundo Cambraia (2005: 13), o processo de realização de uma edição crítica se divide em duas etapas: "a do estabelecimento do texto crítico e a de sua apresentação"[3]. A primeira parte pode ser dividida ainda em "recensão" e "reconstituição".

A recensão consiste no estudo das fontes, ou seja, a "localização e coleta das fontes", a "colação" e a "estemática". A colação das fontes é a localização dos lugares-críticos dos manuscritos ou edições da obra, que são os pontos em que há divergências entre elas, sendo que cada um desses pontos constituirá uma lição ou leitura. A estemática é feita a partir dos lugares-críticos, com o objetivo de estabelecer uma genealogia das fontes. Todas as variantes encontradas nas fontes devem ser registradas no "aparato crítico", pois uma edição crítica não é uma atividade que produza resultados irrefutáveis.

É importante salientar que, uma vez localizados os lugares-críticos, temos os chamados erros, que, como aponta Cambraia (2005: 78), são inevitáveis modificações não-autorais do texto ocorridas durante o processo de transmissão da obra. Blecua (1983: 20), aponta a existência de quatro tipos de erros possíveis no ato da cópia de um texto, são eles por adição, omissão, alteração de ordem e substituição. No caso do texto musical, esses erros podem ser classificados da seguinte maneira: erros por adição podem ser adições ou repetições de notas, de pausas, de sinais de expressão, de dinâmicas, de digitação, etc; erros por omissão podem ser também omissões de notas, pausas, sinais, etc; erros por alteração de ordem podem ser causados pela inversão da ordem de determinadas notas, grupo de notas, trechos inteiros, etc; erros por substituição podem ser substituições de notas, pausas, sinais de expressão, dinâmica, digitação ou substituições de umas pelas outras, como notas por pausas, etc.

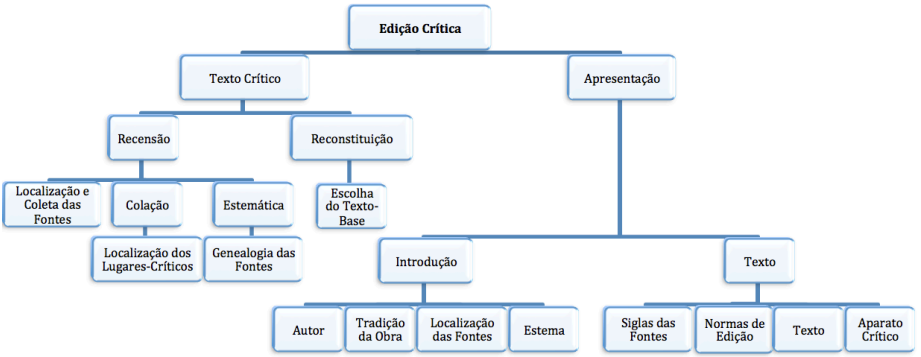
Em relação ao texto musical, no entanto, os lugares-críticos não apontam unicamente erros, mas todas as diferenças existentes entre as fontes, ou seja, como afirma Spaggiari e Perugi (2004: 51), uma pré-história da obra que revela a própria gênese da mesma. Como já mencionado anteriormente, Turíbio Santos pode ser considerado um intérprete-editor-colaborador, cujo processo colaborativo constitui uma forma de criação da obra artística.

---

[3] Cambraia nos aponta ainda a falta de consenso em relação aos termos "crítica textual" e "edótica". Enquanto em alguns casos são utilizados como sinônimos, ou seja, o termo edótica utilizado para "nomear o campo do conhecimento que engloba o *estabelecimento de textos* e a *sua apresentação*," (CAMBRAIA, 2005: 13, grifo do autor) em outros utiliza-se o mesmo termo para indicar a arte de publicar os textos deixando o termo crítica dos textos como sendo a "ciência das alterações às quais os textos estão sujeitos, dos meios de reconhecê-las e de remediá-las" (CAMBRAIA, 2005: 13).

A próxima etapa após a recensão é a reconstituição, que se baseia na análise de todas as fontes disponíveis para escolher um texto-base. Em nosso caso, foram escolhidas como texto-base as peças da coleção publicadas pela editora Max Eschig. O critério para essa escolha levou em conta o fato de que todos os compositores estavam vivos quando da publicação das mesmas, ou seja, nenhuma das peças da coleção foi publicada sem o consentimento dos autores. Spaggiari e Perugi (2004: 23) explicam que a primeira edição impressa de uma obra chama-se *editio princeps*, "edição príncipe", sendo que a expressão latina significa "primeira edição em absoluto". No caso das peças da *Coleção Turíbio Santos* publicadas pela Max Eschig, podemos chamar de *editio princeps* dez das onze peças totais da coleção, uma vez que a *editio princeps* da peça de Cláudio Santoro havia sido publicada quatro anos antes, em 1982, pela editora do próprio compositor, Editora Savart.

Apresentação do texto crítico. A apresentação do texto crítico consiste na introdução e texto, sendo que a introdução busca contextualizar a peça com informações tais como dados biográficos do compositor, história da obra e sua tradição, localização de todas as fontes, mesmo as que não puderem ser consultadas, assim como o estabelecimento do estema e outros estudos anteriores da obra. Já o texto em si consiste na apresentação das siglas das fontes, normas de edição, do próprio texto em si e do aparato crítico, sendo este último as leituras ou lições obtidas através da colação. Baseado nessas etapas descritas acima, o Organograma 1 visa facilitar o entendimento.



Org. 1: Etapas para a realização de uma edição crítica. Fonte: elaborado pelos autores.

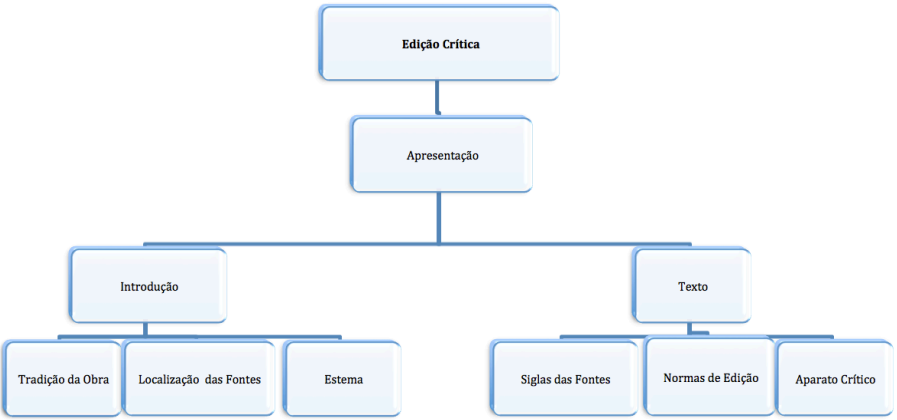
Percebe-se pelo Organograma 1 a similaridade entre as duas etapas hierarquicamente mais importantes para uma edição crítica, ou seja, o estabelecimento do texto crítico fornece etapas para ordenar a pesquisa enquanto a apresentação organiza essas etapas para justamente apresentar o texto crítico ao público-leitor.

Dessa maneira, essas etapas acima fundamentam o processo de edição crítica do nosso trabalho. No entanto, como Azevedo Filho (2006: 17-18) afirma, é importante salientar que "não existe nenhum método de crítica textual que se possa aplicar a todos os autores, pois cada edição apresenta seus problemas específicos". Ou seja, cada caso é único, e cada problema demanda uma abordagem individual. Assim, apesar de estabelecermos uma clara sequência de etapas anteriormente, cada uma das peças exige que haja certa flexibilidade quando da aplicação do processo de edição crítica.

Essa flexibilidade deve ser utilizada ainda por se tratar nesse caso de uma edição musical. Todas as etapas anteriores podem ser diretamente aplicadas ao texto musical, com exceção da apresentação do aparato crítico. Enquanto na literatura notas de rodapé ou nas margens são suficientes para explicar diferenças entre as fontes, no caso da música esses lugares-críticos não são facilmente ajustáveis para poderem ser apresentados dessa maneira. Assim, decidimos apresentar esses pontos através de imagens digitalizadas das fontes estudadas, com comentários sobre cada assunto relevante.

Dado o limitado escopo do presente artigo, focaremos nossa atividade no processo de edição crítica de apenas uma das peças da *Coleção Turíbio Santos*, nesse caso a obra de Edino Krieger, *Ritmata*. Além disso, a fim de não infringir quaisquer assuntos legais em relação a direitos sobre as obras, apresentaremos todas as etapas da apresentação do texto crítico com exceção do texto completo da peça. Como nos aponta Cambraia (2005: 161), não há um "consenso sobre os componentes que devem constar [em] uma edição crítica nem tampouco sobre sua ordem". Essa decisão porém, não afeta em nada a qualidade do trabalho, uma vez que apresenta todas as fases anteriores da edição crítica e o aparato crítico comentado. Assim, como afirma Brett (1988: 98), essas informações são suficientes para fornecerem aos intérpretes uma discussão aberta sobre diferentes cursos de ação que podem ser tomados. Fornecem ainda, como afirma Grier (1996: 182), equipamentos para o intérprete entrar em um diálogo informado com a peça e com o compositor.

Dessa maneira, será exposta a seguir a apresentação da edição crítica da peça *Ritmata* de Edino Krieger, de acordo com as etapas explicadas anteriormente, e demonstradas aqui também no Organograma 2.



Org. 2: Etapas para a apresentação de uma edição crítica. Fonte: elaborado pelos autores.

Apresentação da edição crítica

Graças ao contato com o manuscrito da peça *Ritmata* de Edino Krieger, foi possível observar diversos erros de impressão presentes na edição publicada pela Éditions Max Eschig, tais como ausência de sinais de dinâmica e ligaduras de expressão. Dada a importância dessa obra no repertório violonístico brasileiro, optou-se em produzir uma edição crítica da mesma a fim de contribuir para a preservação e transmissão desse patrimônio histórico, artístico e cultural.

Este artigo visa preencher uma lacuna com informações a intérpretes, pois como afirma Bent (1986: 4), muitos erros musicais sérios são cometidos devido à insuficiência de edições críticas. De fato, Cambraia (2005: IX) aponta a lacuna em relação à crítica textual brasileira, apesar de esse campo do conhecimento ter mais de dois mil anos de existência. Essa deficiência é muito mais latente na música, uma vez que, como afirma Brett (1988: 99), apenas muito recentemente os métodos de crítica textual começaram a ser utilizados.

Pudemos observar ainda vários aspectos da influência do violonista Turíbio Santos sobre o resultado final da obra, que vão desde a alteração do título da peça até mudanças técnicas e estruturais da mesma. Assim, temos nesse caso um exemplo significativo do processo colaborativo existente entre compositor e intérprete na elaboração artística de

uma peça musical. Como afirma Spaggiari e Perugi (2004: 51), a sobrevivência desse manuscrito nos permite estudar a gênese dessa obra, fornecendo material precioso para sua análise e interpretação.

Dessa maneira, pudemos classificar as lições obtidas a partir dos lugares-críticos em dois tipos: erros e colaborações.

Autor. O compositor Edino Krieger (1928), natural de Brusque, Santa Catarina, conta com um catálogo de aproximadamente 147 obras, que, como afirma Paz (2012, v. 2: 17), são referenciadas em "diversos textos musicológicos, verbetes de enciclopédias e dicionários de música, sendo ainda alguns títulos de sua produção alvo de elogiosas críticas nos mais diversos periódicos do país". Apesar de possuir uma produção como compositor relativamente pequena devido ao seu envolvimento em outras atividades como produtor e crítico musical, algumas de suas obras já superaram o crivo do tempo e demonstraram seu valor no universo musical, tais como *Brasiliana para viola e cordas, Canticum naturale, Concertante para piano e orquestra, Divertimento para cordas, Estro armonico, Ludus symphonicus, Oratório cênico Rio de Janeiro, Quarteto de cordas no. 1, Ritmata, Sonatina para piano, Suíte para cordas, Tocata para piano e orquestra* e *Variações elementares.*

Mesmo não sendo violonista, o compositor tem uma boa familiaridade com o instrumento, uma vez que já na década de 1950, durante o período que estudou em Londres, acompanhava serestas ao violão em reuniões informais entre os brasileiros da região. Em 1955 compôs sua primeira obra para violão solo, chamada *Prelúdio*, e anos mais tarde, estudou o instrumento com o violonista Turíbio Santos durante três anos.

Tradição da obra. Considerada uma obra-prima do repertório violonístico brasileiro, a peça *Ritmata* de Edino Krieger, escrita em 1974 no Rio de Janeiro, ganhou espaço internacional se tornando peça de confronto em inúmeros concursos internacionais de violão. É ainda a peça mais tocada de toda a *Coleção Turíbio Santos*, construída, como afirma Maciel (2010: 10), sobre uma elaborada linguagem de vanguarda com um caráter brilhante e rítmico. A peça utiliza-se ainda de um forte apelo visual, como afirma o violonista Fernando Araújo em entrevista a Faria (2012: 112), "devido aos saltos de mão esquerda e percussões diversas". Dessa maneira, não seria exagero classificarmos a *Ritmata* como uma das peças mais importantes do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do século XX. Foi ainda uma das primeiras peças da *Coleção Turíbio Santos* a serem encomendadas, e foi estreada pelo próprio Turíbio Santos no dia 03 de dezembro de 1974 em Paris.

Localização das fontes. As partituras impressas da Éditions Max Eschig ainda estão disponíveis no mercado, e foi possível adquiri-las através da Internet pelo *site* da

Schott Music[4]. O manuscrito da peça *Ritmata* de Edino Krieger foi fornecido pelo professor Dr. Mário da Silva, que, como relata Aguera (2012), o conseguiu diretamente com o compositor durante uma entrevista em 2010.

A obra apresenta apenas um manuscrito e uma edição impressa, no caso pela editora francesa Max Eschig. Uma vez que essa edição é a *editio princeps*, a utilizaremos como texto-base.

Já que não há outros manuscritos nem outras edições impressas desta peça, o processo de estemática torna-se irrelevante neste caso, logo seguiremos com a apresentação do texto.

Edição crítica da peça para violão solo *Ritmata* de Edino Krieger

Sigla das fontes. Utilizaremos as siglas Ms.K ou Manuscrito Krieger em relação à versão manuscrita da peça, e EME.K ou Éditions Max Eschig Krieger em relação à edição impressa pela editora francesa.

Normas de edição. Uma vez que a Éditions Max Eschig é a detentora dos direitos sobre essa obra, não apresentaremos o texto completo da peça, mas sim os lugares-críticos localizados durante a colação. Os lugares-críticos serão classificados como erros ou colaborações, sendo que chamaremos erros todas as alterações não-autorais cometidas no ato da transcrição do manuscrito Ms.K para a versão impressa EME.K, e chamaremos colaborações todas as alterações influenciadas pelo violonista Turíbio Santos no resultado final da peça. Veremos que algumas dessas influências puderam ser comprovadas por afirmações tanto do próprio compositor Edino Krieger, quanto do intérprete Turíbio Santos a respeito da obra, em livros, artigos, dissertações e entrevistas já publicadas.

Para o estudo do aparato crítico serão apresentadas comparações de imagens digitalizadas das duas fontes Ms.K e EME.K, apontando os trechos relevantes em cada uma delas. Dessa forma, não serão utilizados quaisquer métodos de transcrição, mas sim trechos específicos digitalizados de cada uma das fontes. A fim de facilitar a localização na partitura, estabeleceu-se a utilização de número de compassos a partir da versão impressa, que consideramos aqui como texto-base, uma vez que esta encontra-se acessível através da editora Max Eschig e foi publicada sob o consentimento do compositor. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados como subtítulos no aparato crítico, a fim de se

[4] Schott Music. Disponível em <http://www.schott-music.com>. Acesso em: 05 mar. 2014.

comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos dois testemunhos.

Aparato crítico. Logo no título da peça, é possível ver no manuscrito Ms.K a alteração de "*Toccata*" para "*Ritmata*", rebatizada assim pelo intérprete Turíbio Santos. Este é o primeiro caso de colaboração promovido pelo violonista, que se utiliza de um trocadilho entre as palavras "ritmo" e "*toccata*". Ainda segundo Maciel (2010: 47), o próprio compositor afirma que a *Toccata para violão* havia sido inspirada no dinamismo rítmico das *toccatas* modernas, como as de Prokofiev.

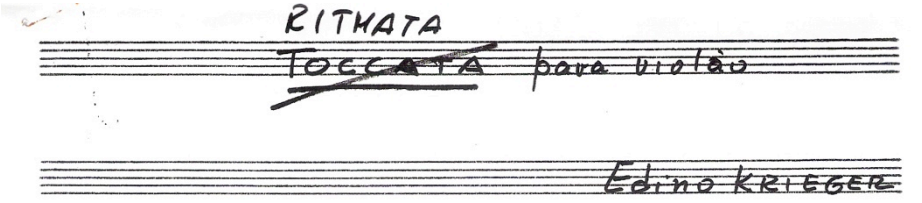


Fig. 1: Título da peça alterada de "*Toccata*" para "*Ritmata*". Fonte: Ms.K



Fig. 2: Título da peça com dedicatória, duração e indicação de digitação. Fonte: EME.K.

Outras diferenças entre as duas fontes, tais como dedicatória "a Turibio Santos", duração "*Durée: 6'*" e digitação "*doigtés de Turibio Santos*" são menos relevantes, apesar de que esta última sugere que a digitação da peça ainda não havia sido realizada pelo violonista.

Compassos 1 e 2 – *Lent*: uma primeira diferença entre as fontes é uma indicação de *rallentando* no final do compasso 1 na versão impressa EME.K, e uma indicação "*a Tempo*" no compasso 2, ambas inexistentes na versão manuscrita Ms.K. Essas diferenças podem ser classificadas como colaboração. É importante notar ainda que o compasso 1 da versão manuscrita se prolonga até o que seria o compasso 2 da versão impressa (Figs. 3 e 4).

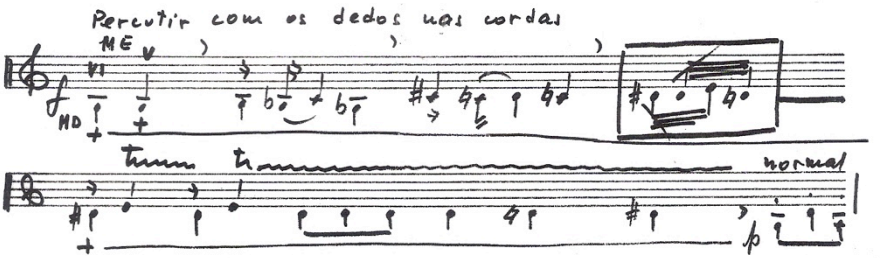


Fig 3: Compassos 1 e 2. Fonte: Ms.K.

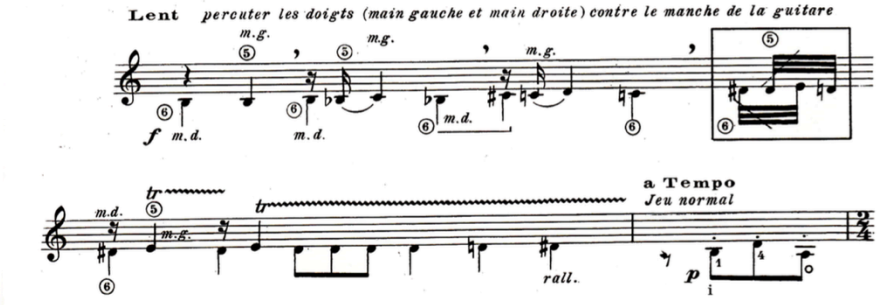


Fig. 4: Compassos 1 e 2. Fonte: EME.K.

Outro exemplo de colaboração ocorre antes mesmo do primeiro compasso. Pode-se observar que a indicação de andamento *Lent*, presente na EME.K (Fig. 3), não se encontra na versão manuscrita (Fig. 4).

De interesse para intérpretes temos as indicações escritas no manuscrito em português e na versão impressa em francês. Uma vez que "toda tradução é uma traição" como prega o ditado italiano[5], essas indicações do manuscrito fornecem auxílio para dúvidas que possam surgir em um primeiro contato com a peça. Este trecho inicial apresenta a seguinte indicação ao manuscrito: "Percutir com os dedos nas cordas". Na versão impressa aparece uma indicação um pouco mais detalhada: "*percuter les doigts (main gauche et main droite) contre le manche de la guitare*"[6]. Uma vez que esse tipo de técnica não era comumente utilizado no repertório violonístico, as indicações "*main gauche et main droite*" (mão esquerda e mão direita respectivamente) são reforçadas para que as indicações do compositor sejam entendidas mais claramente.

Outros dois exemplos de colaboração podem ser vistos quando o compositor utiliza o símbolo "+" embaixo de determinada nota para indicar percussão da mesma (Fig. 3), com respectiva omissão na versão impressa (Fig. 4), e ainda na utilização de nomenclaturas no manuscrito com números romanos para indicar quais cordas devem ser tocadas (Fig. 3). Tradicionalmente a nomenclatura violonística utiliza-se de número arábicos dentro de um círculo, conforme pode-se observar na Fig. 4.

Em ambas as versões, as notas com hastes para baixo são indicadas para serem tocadas (ou percutidas) pela mão direita e as notas com hastes para cima são indicadas para serem tocadas (ou percutidas) pela mão esquerda. Pode-se observar que, no manuscrito, as quatro notas a partir do primeiro Dó♯ da música, ou seja, Dó♯, Dó, Ré, Dó, (Fig. 5), estão com hastes trocadas em relação à versão impressa (Fig. 6). Ou seja, a nota Dó♯ e o último Dó deveriam ser tocadas com a mão esquerda, e as notas Dó e Ré pela mão direita. Nesse caso, tanto podemos ter um erro por alteração da ordem das hastes, como um ato colaborativo.

---

[5] *Traduttore, traditore* é um termo italiano utilizado para expressar a dificuldade em dizer a mesma coisa em idiomas distintos. Disponível em <https://anadeath.wordpress.com/2007/10/02/sem-traicao-umberto-eco-explica-o-enigma-da-traducao-veja-tambem-uma-dica-de-site/>. Acesso em: 20 abr. 2015.

[6] "percutir os dedos (mão esquerda e mão direita) contra o braço do violão" (tradução nossa).

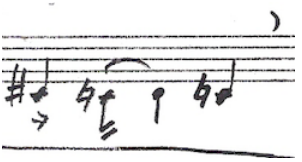


Fig. 5: Compasso 1, notas externas Dó♯ e Dó com hastes para cima, e notas internas Ré e Dó com haste para baixo. Fonte: Ms.K.

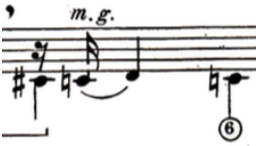


Fig. 6: Compasso 1, notas externas Dó♯ e Dó com hastes para baixo, e notas internas Ré e Dó com haste para cima. Fonte: EME.K.

Compassos 3 a 10: o valor da primeira figura do terceiro compasso (nota Mi) difere nas duas fontes, sendo uma colcheia articulada com *staccato* no manuscrito, e uma mínima articulada com uma acentuação na versão impressa. Essa mesma nota é repetida mais duas vezes no começo do sexto e décimo compassos, e da mesma maneira são alteradas de colcheias para mínimas. Uma vez que essas alterações são recorrentes, é possível classificá-las como alterações por processos colaborativos.

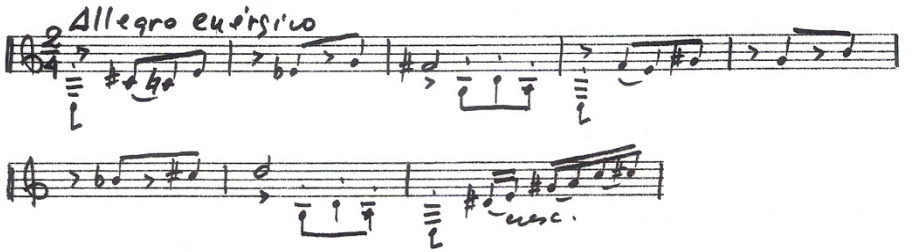


Fig. 7: Notas Mi nos compassos 3, 6 e 10 como colcheias. Fonte: Ms.K.

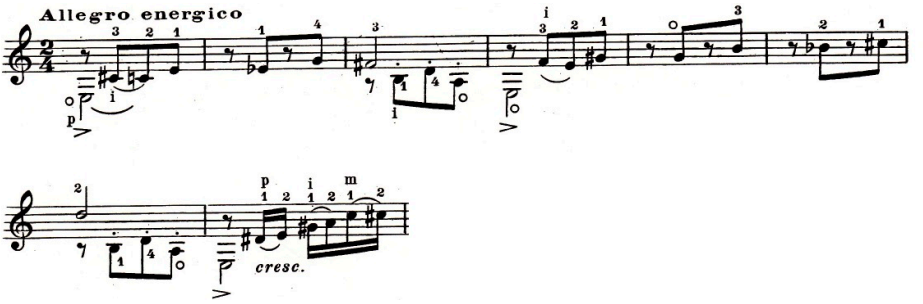


Fig. 8: Notas Mi nos compassos 3, 6 e 10 como mínima.
Fonte: EME.K.

Dessa maneira, o tema da peça, ou seja, a sequência Si-Ré-Lá-Mi (compassos 2-3) é apresentado no manuscrito todo em *staccato*, incluindo a nota Mi como colcheia e não mínima, como na versão impressa. O mesmo é repetido outras duas vezes nos compassos 5-6 e 9-10 (Figs. 9 e 10).

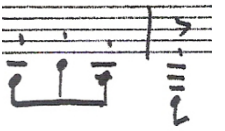


Fig. 9: Tema todo em *staccato* e em colcheias nos compassos 2 e 3. Fonte: Ms.K.

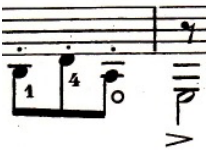


Fig. 10: Tema com a última nota em mínima, e sem *staccato* nos compassos 2 e 3. Fonte: EME.K.

Compassos 11 a 14: um exemplo de erro por substituição ocorre no compasso 11. A nota Sol♯ apresenta articulação *martellato* ou *staccatissimo* na versão manuscrita e é substituída apenas por *staccato* na versão impressa (Figs. 11 e 12). Ainda neste compasso, a nota Dó♯ é prolongada até a nota Si♭ do compasso de número 13 na versão manuscrita, como mostra a Fig. 11. Já na versão impressa (Fig. 12) essa ligadura termina na nota Lá do compasso anterior, ou seja, um exemplo de erro por alteração da ordem, ou um encurtamento desse sinal. Esse Si♭ do compasso 13, que na versão manuscrita é uma colcheia, passa a ser alterado para uma mínima na versão impressa, um ato colaborativo da mesma maneira que a nota Mi do tema mostrado anteriormente.

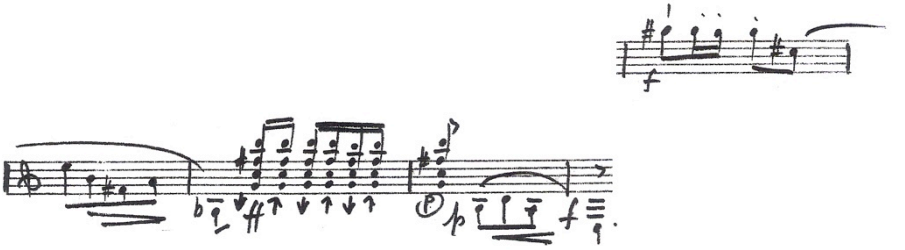


Fig. 11: Compassos 11 a 14, nota Sol♯ com *staccatissimo*, ligadura de expressão até a nota Si♭, e nota Si♭ como colcheia, e indicação de *crescendo.* Fonte: Ms.K.

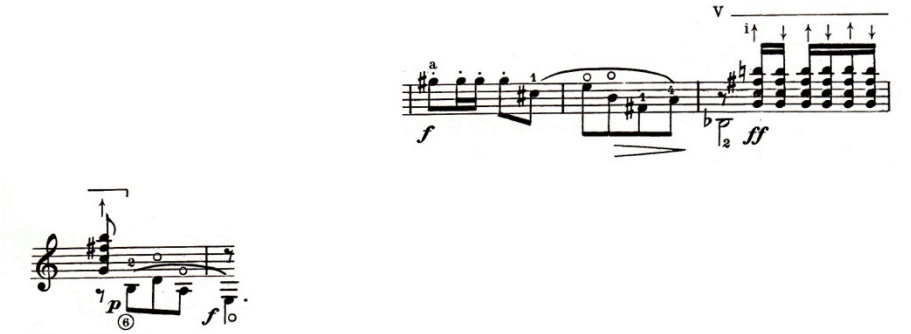


Fig. 12: Compassos 11 a 14, nota Sol♯ com *staccato*, ligadura de expressão até a nota Lá, nota Si♭ como mínima, e omissão da indicação de *crescendo.* Fonte: EME.K.

Se compararmos as flechas indicando os *rasgueados* dos acordes repetidos no compasso 13 na da fonte Ms.K, perceberemos que se encontram em direções contrárias às da versão impressa. A sugestão oferecida no manuscrito é finalizar esse grupo de acordes repetidos com o dedo polegar (indicado pela letra "p" dentro de um círculo), algo completamente plausível e que pode ser uma alternativa para intérpretes, apesar de essa alteração ser um exemplo de colaboração pelo violonista.

No compasso 14, a versão manuscrita traz uma indicação de *crescendo*, logo após a indicação *piano*. Esse *crescendo* é omitido na versão impressa, ou seja, um exemplo claro de erro por omissão.

Compasso 20: nesse compasso, a nota do baixo Lá encontra-se ligada a uma outra semínima apenas na versão impressa, e a nota Si♭ apresenta articulação acentuada também somente na versão impressa, como mostram as Figs. 13 e 14. Podem também ser classificados como colaboração.



Fig. 13: Compasso 20, apenas uma nota Lá, nota Si♭ sem indicação de acentuação. Fonte: Ms.K

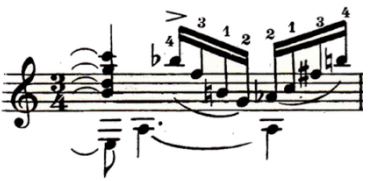


Fig. 14: Compasso 20, nota Lá ligada à outra nota Lá na linha do baixo, nota Si♭ com indicação de acentuação. Fonte: EME.K.

Compassos 21 a 26: nos compassos 21 a 25 (Fig. 15), os acordes apresentam na versão manuscrita um sinal de "+" e a indicação "MD" (mão direita). Assim como visto anteriormente, o compositor utilizou esse sinal para indicar percussão das notas, ou seja, esse acorde deve ser percutido pela mão direita no braço do instrumento. Ainda no

manuscrito, cada um desses acordes percutidos sinalizados por "+" seriam seguidos de um ligado descendente para outro acorde já preparado pela mão esquerda do intérprete, e uma flecha indicando o *rasgueado* descendendo para a realização desse acorde.

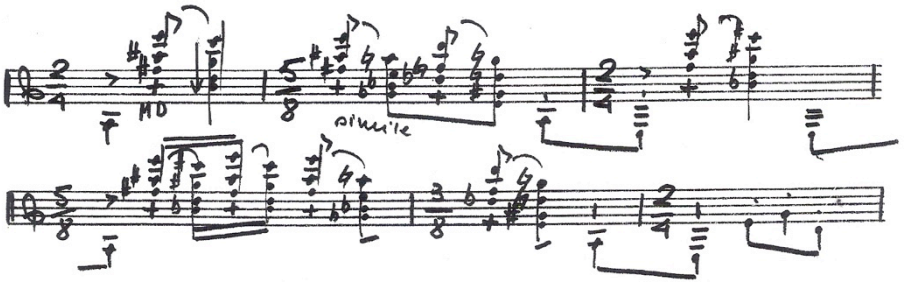


Fig. 15: Compassos 21 a 26, sinal de percussão "+", indicação "MD" sob acordes, acordes ligados, e uma flecha indicando *rasgueado*. Fonte: Ms.K.

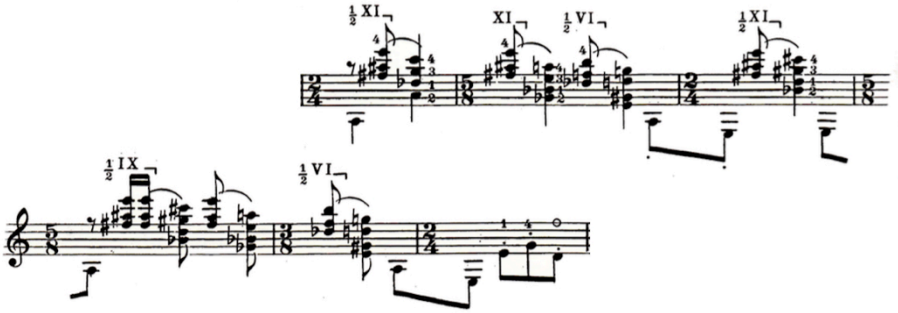


Fig. 16: Compassos 21 a 26, nenhuma indicação de percussão. Aqui todos os acordes devem ser executados de forma tradicional. Indicação de ligado entre acordes. Fonte: EME.K.

Todos esses acordes percutidos foram modificados, no processo de colaboração, para serem tocados de forma tradicional, como pode ser observado na versão impressa (Fig. 16). Segundo o próprio compositor Edino Krieger, havia "várias coisas de bater com as duas mãos [...] [as quais Turíbio Santos] achava que não ia soar suficientemente bem. Aconselhou a deixar alguns *tappings* do início e outros tirar, fazer normal" (KRIEGER apud AGUERA, 2012: 5).

É interessante observar ainda que a indicação do ligado entre os acordes permaneceu, apesar de a maneira de tocar ter sido alterada. Em outras palavras, o sinal de ligado, que na versão manuscrita era um ligado mecânico, se transforma em um ligado de expressão na versão impressa.

No compasso 24, houve ainda alteração não apenas na forma de tocar, mas na ordem e figura rítmica desses acordes. Enquanto na versão manuscrita há 4 semicolcheias (Fig. 17), na versão impressa há 2 semicolcheias e uma colcheia, além de ter sido alterada a ordem que esses acordes são apresentados (Fig. 18). No fim do compasso 25 e começo do 26 as notas Lá e Mi são articuladas *martellato* apenas na versão manuscrita, nesse caso, um erro por substituição.

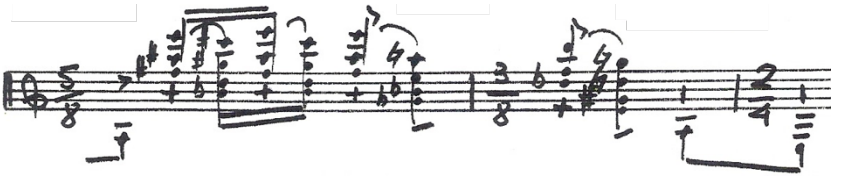


Fig. 17: Compassos 24 a 26, quatro acordes em semicolcheias, últimas notas da figura, Lá e Mi, com *martellato*. Fonte: Ms.K

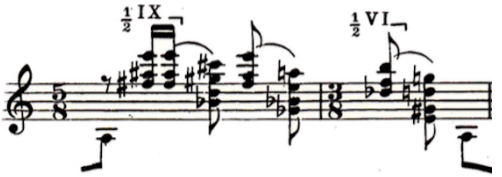


Fig. 18: Compassos 24 a 26, dois acordes em semicolcheias e um em colcheia, últimas notas da figura, Lá e Mi sem articulação. Fonte: EME.K.

Compassos 27 e 28: no compasso 27 há indicações de dinâmica *piano* e de articulação *staccato* na versão manuscrita (Fig. 19), as quais foram omitidas da versão impressa (Fig. 20). O mesmo ocorre no compasso seguinte, só que com a indicação de dinâmica *crescendo* que aparece apenas no manuscrito. Assim, temos aqui três casos de erros por omissão.

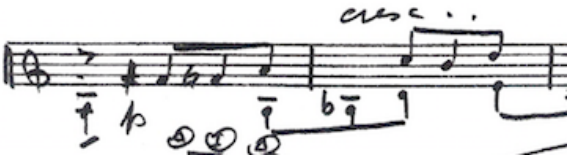


Fig. 19: Compassos 27 e 28, indicação de dinâmica *piano*, e articulação *staccato* na primeira nota do exemplo, Lá. Fonte: Ms.K

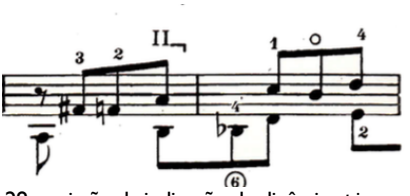


Fig. 20: Compassos 27 e 28, omissão da indicação de dinâmica *piano*, e de articulação *staccato* na primeira nota do exemplo, Lá. Fonte: EME.K.

Compasso 30: no compasso 30 temos outro exemplo de colaboração, onde a nota Mi na voz do baixo é grafada como colcheia na versão manuscrita (Fig. 21) e semínima pontuada na versão impressa (Fig. 22). Ainda nesse compasso, um erro por alteração da ordem aparece na ligadura de expressão que se prolonga além da última nota do compasso no manuscrito, indicando sua relação com a primeira nota do compasso seguinte, na próxima pauta. Na versão impressa, essa ligadura termina claramente na nota Sol♭:

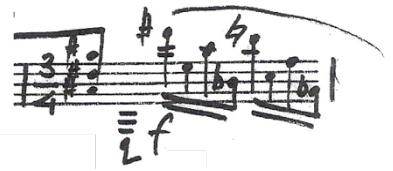


Fig. 21: Compasso 30, nota Mi em colcheia. Fonte: Ms.K.

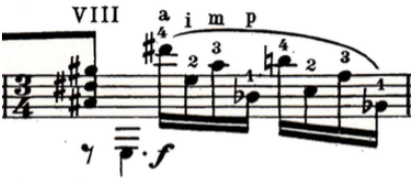


Fig. 22: Compasso 30, nota Mi em semínima pontuada. Fonte: EME.K.

Compasso 33: o compasso 33 da fonte Ms.K apresenta uma flecha indicando *rasgueado*, um sinal de polegar, indicação de dinâmica *forte sempre* e a indicação de percussão das notas "+" pela mão direita "MD" (Figs. 22 e 23). A indicação de dinâmica é um erro por omissão, mas as outras alterações são exemplos de colaboração.

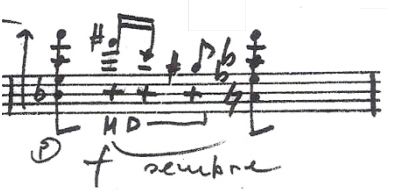


Fig. 23: Compasso 33, flecha de *rasgueado*, sinal de polegar, indicação *forte sempre* e de percussão. Fonte: Ms.K

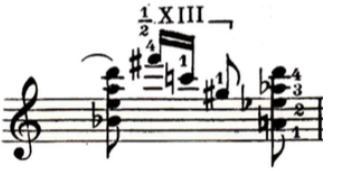


Fig. 24: Compasso 33, nenhuma indicação além das notas. Fonte: EME.K.

Compassos 34 a 37: no manuscrito, compasso 34, temos a percussão do acorde agudo com a mão direita ligando ao acorde grave já preparado pela mão esquerda (Fig. 25). No compasso 35, a mão esquerda também faz uso da percussão, assim como havia ocorrido no início da peça, e logo é seguida, no compasso seguinte, por uma interessante escala ascendente que alterna o uso das mãos esquerda e direita. Mantém-se a maneira de

grafia segundo a qual as notas com hastes para baixo devem ser percutidas com a mão esquerda, e as com hastes para cima com a mão direita. Todas esses efeitos percussivos foram alterados na versão impressa para serem tocados de maneira tradicional, como pode ser observado na Fig. 26. Fica clara aqui a alteração oriunda do processo colaborativo entre compositor e intérprete.

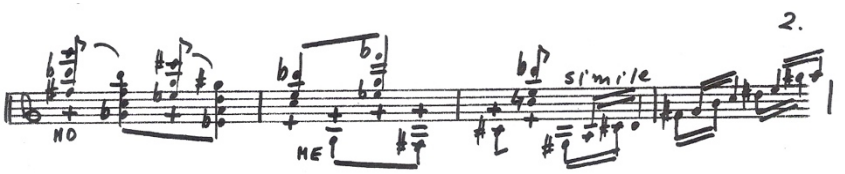


Fig. 25: Compassos 34 a 37, acordes percutidos e ligados, e escala percutida. Fonte: Ms.K.

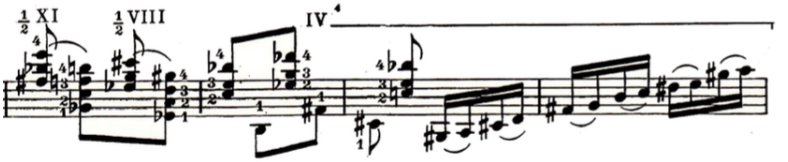


Fig. 26: Compassos 34 a 37, todo o trecho executado de maneira tradicional. Ligados dos acordes são mantidos, e ligados na escala são acrescentados. Fonte: EME.K.

Compassos 38 a 41: nos compassos 38 a 41 da versão manuscrita as notas graves são percutidas enquanto os harmônicos artificiais são tocados pela mão direita (Fig. 27). Na versão impressa, essas percussões foram omitidas pelo processo de colaboração (Fig. 28). Ainda, antes de iniciarem os harmônicos no compasso 38, há, na versão impressa, uma vírgula que não está presente no manuscrito.

No compasso 41 ainda é possível observar no manuscrito que a primeira nota é um Si♭ e na versão impressa é Lá. Esse erro de grafia, ou erro por substituição já havia sido apontado por Maciel (2010: 77, grifo do autor) em sua dissertação: "Da maneira como foi grafada, essa nota não existe no violão. Seguindo a lógica da digitação e a indicação de que o harmônico está localizado na casa 18, a nota não é *lá,* mas sim *si bemol".*



Fig. 27: Compassos 38 a 41, notas graves percutidas pela mão direita. Compasso 41, primeira nota Si♭. Fonte: Ms.K

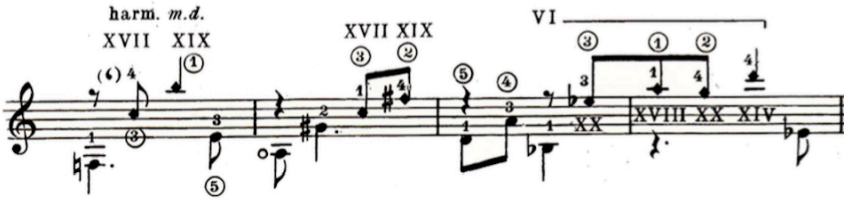


Fig. 28: Compassos 38 a 41, notas graves executadas de maneira tradicional. Compasso 41, primeira nota Lá. Fonte: EME.K

Compassos 42 a 50: vários exemplos de contribuição por processo colaborativo ocorrem neste trecho. É interessante observar que na versão manuscrita os compassos 42 a 50 apresentam todas as notas percutidas (Fig. 29). Na versão impressa, no entanto, a percussão pode ser vista apenas nos compassos 45 e 46, e 48 a 50. Essa percussão apresentada na versão impressa, no entanto, difere do que é apresentado na versão manuscrita. Nos compassos 45 e 46 do manuscrito, indica-se para se tocar "seco nas 3 cordas" pela mão direita (levando em conta as hastes para cima). Na versão impressa, a percussão desses mesmo dois compassos 45 e 46 tem indicação de "*frappez contre les cordes - la main droite* e *la main gauche*"[7] e ainda "*234 m.g. ima m.d.*"[8].

Ainda na versão impressa, uma indicação de *pizzicato* foi adicionada ao compasso 47 onde na versão manuscrita continuavam as notas percutidas pela mão esquerda. Vale ainda destacar que este é o único momento em que temos o efeito *pizzicato* nesta peça.

[7] "bater contra as cordas - mão direita e mão esquerda" (tradução nossa).
[8] "dedos 2, 3 e 4 da mão esquerda, e dedos indicador, médio e anular da mão direita" (tradução nossa).

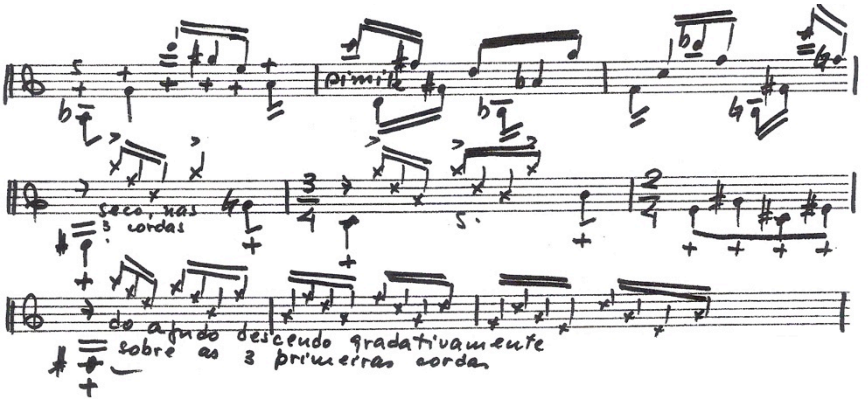


Fig. 29: Compassos 42 a 50, todas as notas são percutidas. Fonte: Ms.K.

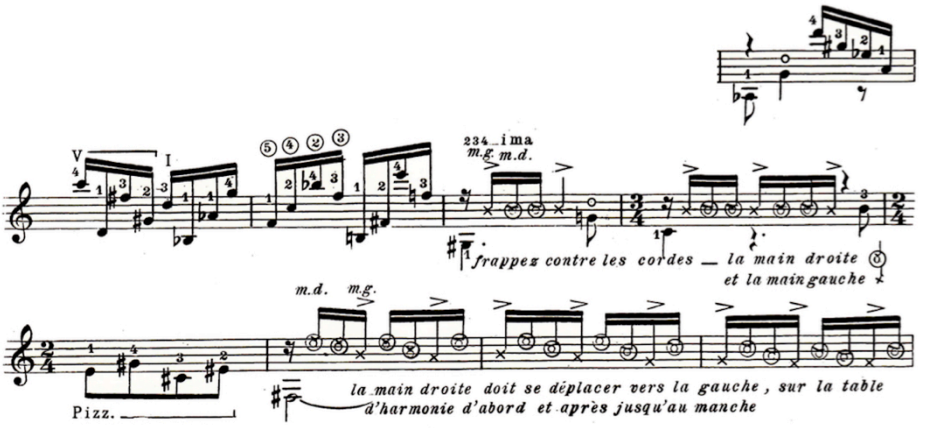


Fig. 30: Compassos 42 a 50, percussão apenas nos compassos 45, 46, 48, 49 e 50. Fonte: EME.K.

Em relação ao compasso seguinte, vários pontos merecem destaque. A primeira nota do compasso, Fá♯, é uma semínima sem haste no manuscrito, percutida pela mão esquerda e com um ligado indicando a continuidade do som (Fig. 31). Na versão publicada, o ligado é mantido, mas esse mesmo Fá♯ é agora uma mínima, e não mais percutida (Fig. 32). A percussão que segue essa nota é orientada pela indicação "do agudo descendo

gradativamente sobre as 3 primeiras cordas" no manuscrito, e pela indicação "*la main droite doit se déplacer ver la gauche, sur la table d'harmonie d'abord et après jusqu'au manche*"[9]. Nesse caso a percussão passou a ser tocada no tampo até o braço do instrumento quando inicialmente era feita somente sobre as 3 primeiras cordas do violão.

É interessante observar que essas indicações na versão impressa diferem significativamente da versão manuscrita. A indicação de mão esquerda e mão direita é muito clara na versão impressa, enquanto no manuscrito toda essa percussão estaria a cargo somente da mão direita.

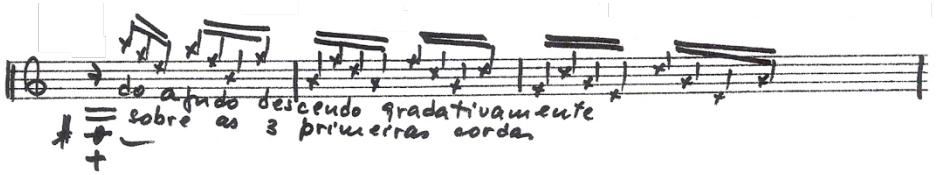


Fig. 31: Compassos 48 a 50, nota Fá♯ em semínima sem haste percutida, e indicação sobre percussão em português. Fonte: Ms.K.

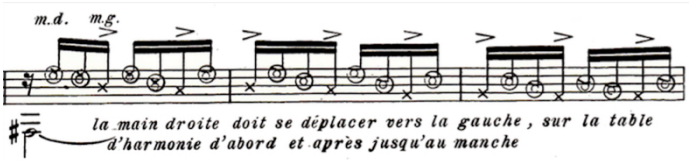


Fig. 32: Compassos 48 a 50, nota Fá♯ em mínima executada tradicionalmente, indicações sobre percussão em francês. Fonte: EME.K.

Compasso 51: as indicações em francês da versão impressa e em português da versão manuscrita são similares no compasso 51 (Fig. 33). Enquanto no manuscrito a indicação é "subindo gradativamente sobre as 3 primeiras cordas" durante a parte

[9] "a mão direita deve se deslocar em direção à esquerda, sobre o tampo inicialmente e depois até o braço" (tradução nossa).

percutida, na versão impressa (Fig. 34) é "*la main droite se déplace vers la droite, frappant sur les trois premières cordes*"[10].

Nesse compasso, a diferença mais significativa seria a indicação "+" abaixo do primeiro acorde, somente na versão manuscrita. Apesar de esse símbolo "+" já haver aparecido anteriormente indicando percussão das notas, a incerteza nesse caso é em relação a uma flecha de duas pontas que aparece logo antes desse acorde. Essa flecha, que parece indicar *rasgueado* para ambos aos lados, é conflitante com a indicação de percussão "+" abaixo do mesmo acorde, uma vez que não fica claro se é para ser feito um *rasgueado* depois da percussão, ou antes, ou se é apenas um erro de escrita. Na versão impressa, essa dúvida não existe já que a indicação de percussão é omitida e a flecha é substituída pela indicação de *arpeggiato*.

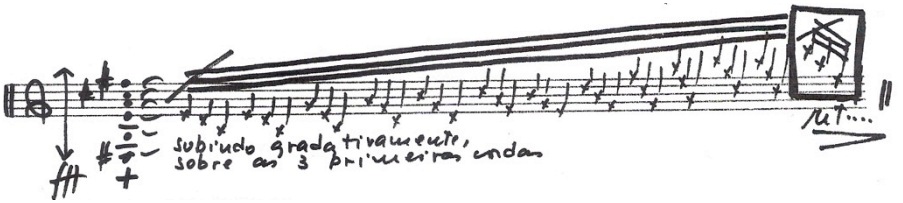


Fig. 33: Compasso 51, flecha de duas pontas e indicação de percussão "+" sob o primeiro acorde. Fonte: Ms.K.



Fig. 34: Compasso 51, indicação de *arpeggiato* antes do primeiro acorde. Fonte: EME.K.

[10] "a mão direita se desloca em direção à direita, batendo sobre as três primeiras cordas" (tradução nossa).

Compasso 52, c*adenza: ad lib.*: na *Cadenza,* que começa a partir do compasso 52, algumas poucas alterações chamam atenção.

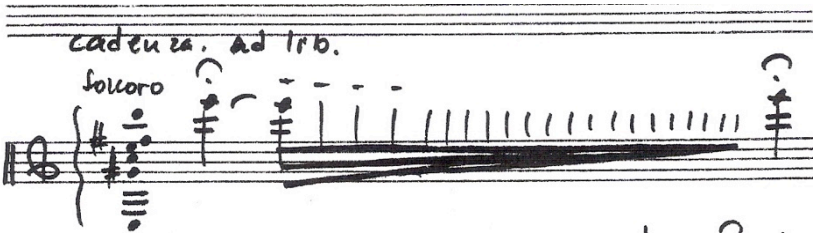


Fig. 35: *Cadenza,* compasso 52. Fonte: Ms.K.

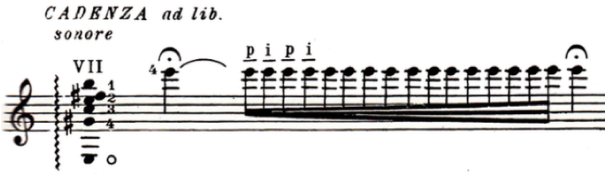


Fig. 36: *Cadenza*, compasso 52. Fonte: EME.K

A primeira delas está relacionada aos colchetes das fusas que no manuscrito vão "afinando" e na versão impressa vão "engrossando". Essa diferença, à primeira vista, dá a impressão de que no manuscrito as notas repetidas começam rápidas e desaceleram e na versão impressa ocorre o inverso, ou seja começam lentas e aceleram. No entanto, no final da peça há uma bula explicando que ambas as notações, apesar de diferentes, tanto na versão impressa quanto na manuscrita, significam *accelerando*.



Fig. 37: Bula explicativa sobre *accelerando* presente no final do manuscrito. Fonte: Ms.K



Fig. 38: Bula explicativa sobre *accelerando* presente no final da versão impressa. Fonte: EME.K

Em relação à quantidade de notas repetidas em cada um desses trechos, é plausível concluir que o compositor deixa essa escolha livre ao intérprete, uma vez que o número de notas presente na versão manuscrita é diferente em cada um desses trechos em relação à versão impressa.

Um erro de impressão, ou erro por alteração da ordem encontrado nessa parte está presente na ligadura de expressão na parte indicada por "calmo", que na versão manuscrita termina na nota Dó, e na impressa termina na nota Sol (Figs. 39 e 40).



Fig. 39: Ligadura de expressão até a nota Dó, compasso 52. Fonte: Ms.K

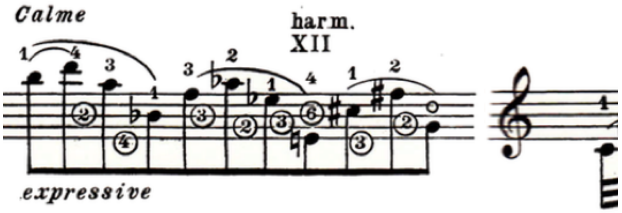


Fig. 40: Ligadura de expressão até a nota Sol, compasso 52. Fonte: EME.K

É interessante observar ainda que na *Cadenza* aparece pela primeira vez uma digitação de mão esquerda no manuscrito (Fig. 41). Enquanto a escala ascendente do segundo sistema da *Cadenza* apresenta ligados a cada duas notas em ambas as versões, no

terceiro sistema a escala descendente não apresenta nenhum ligado no manuscrito (Fig. 41), mas apenas na versão impressa (Fig. 42).

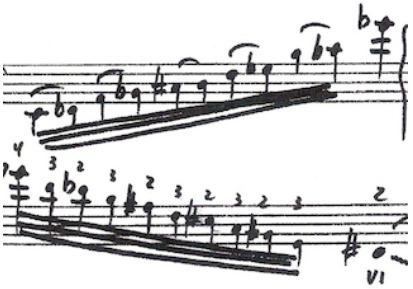


Fig. 41: Escala com digitação de mão esquerda, sem sinais de ligados mecânicos, compasso 52. Fonte: Ms.K

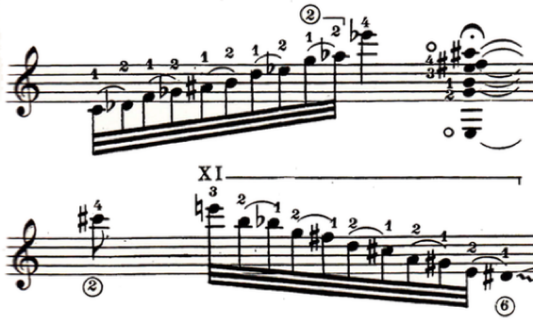


Fig. 42: Escala descendente com sinais de ligados mecânicos, compasso 52. Fonte: EME.K

Nos dois últimos sistemas da *Cadenza*, três alterações podem ser apontadas. Primeiramente, uma ligadura de expressão que foi omitida da versão impressa, conforme aparece no primeiro grupo de notas do exemplo abaixo, ou seja, erro por omissão:

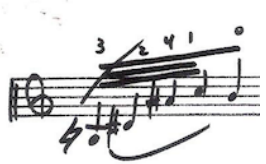


Fig. 43: Ligadura de expressão, compasso 52. Fonte: Ms.K

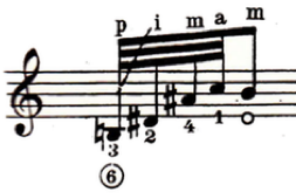


Fig. 44: Omissão da ligadura de expressão, compasso 52. Fonte: EME.K

A seguir, uma vírgula é omitida da versão impressa que separa dois grupos de notas, conforme exemplificado a seguir, também classificada como erro por omissão:



Fig. 45: Vírgula entre dois grupos de notas, compasso 52. Fonte: Ms.K

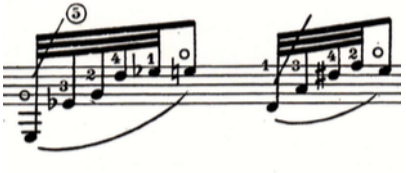


Fig. 46: Ausência da vírgula separando os grupos de notas, compasso 52. Fonte: EME.K

Por último, duas ligaduras de expressão entre as notas Mi repetidas e os dois últimos acordes da *Cadenza*, que aparecem apenas na versão impressa. Nesse caso, possivelmente uma colaboração do editor.

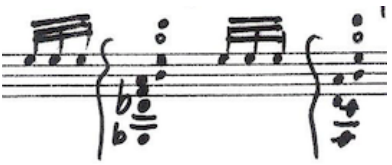


Fig. 47: Ausência das ligaduras entre as notas Mi, compasso 52. Fonte: Ms.K

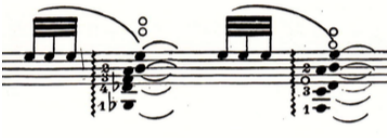


Fig. 48: Ligadura apenas na versão impressa, compasso 52. Fonte: EME.K

Compasso 53, *Allegro enérgico: a*ssim como no caso do primeiro compasso da obra, no manuscrito a *Cadenza* se prolonga até o que viria a ser o compasso 53 da versão impressa. Aqui ocorre a volta do tema, que na versão manuscrita é apresentado em *staccato*, articulação essa que é omitida da versão impressa, ou seja, erro por omissão.

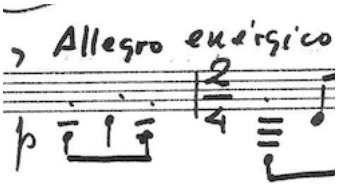


Fig. 49: Articulação *staccato*, compassos 53 e 54. Fonte: Ms.K

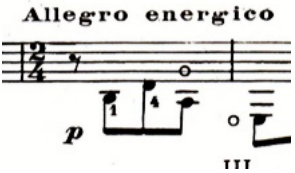


Fig. 50: Omissão da articulação *staccato*, compassos 53 e 54. Fonte: EME.K

Compassos 59 e 60: a indicação de articulação *staccato* aparece a partir da nota Lá no baixo do compasso 59 e segue nas notas Sol, Ré, e Mi♭ do compasso 60 na versão manuscrita. Na versão impressa, a articulação *staccato* começa apenas no compasso 60, mas continua até a primeira nota do compasso 61, ou seja, é um erro por alteração da ordem.

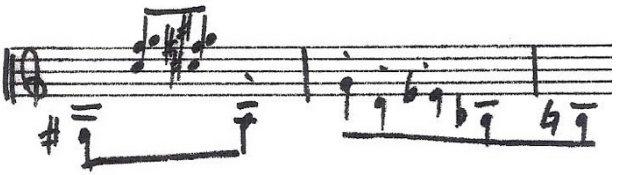


Fig. 51: Compassos 59 a 61, sinal de *staccato* nas notas Lá, Sol, Ré e Mi♭. Fonte: Ms.K

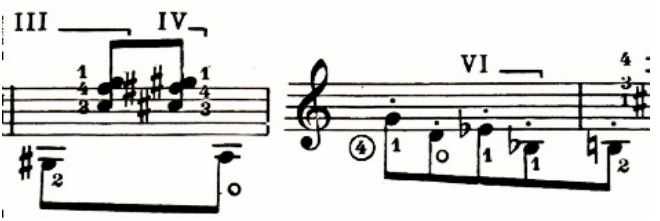


Fig. 52: Compasso 59 a 61, sinal de *staccato* nas notas Sol, Ré, Mi♭, Si♭ e Si. Fonte: EME.K

Compasso 64: a sugestão de *rasgueado* da mão direita no manuscrito utiliza os três dedos "a,m,i" (anelar, médio e indicador) em direção às cordas agudas. Na versão impressa, a sugestão é um *rasgueado* com um dedo apenas, dedo "i" (indicador) e a nota Fá♯ seguinte omite a articulação *staccato* presente na outra versão. Apesar de a alteração da técnica de *rasgueado* ser um ato colaborativo, a ausência da articulação representa um erro por omissão.

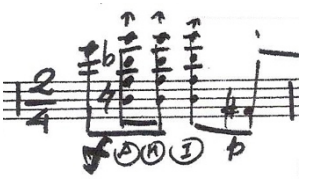


Fig. 53: Compasso 64, indicação de *rasgueado* com os dedos anelar, médio e indicador, e sinal de *staccato* na nota Fá♯.. Fonte: Ms.K

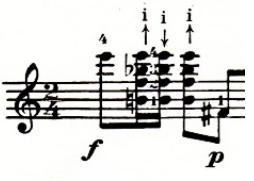


Fig. 54: Compasso 64, indicação de *rasgueado* com o dedo indicador, e omissão do sinal de *staccato* na nota Fá♯.. Fonte: EME.K

Compassos 71 a 75: podemos observar nas Figs 55 e 56 alguns erros por omissão. A indicação de *piano* presente na versão manuscrita foi omitida tanto do compasso 71 quanto do compasso 72 da versão impressa, e as indicações de *staccato* nas notas dos compassos 73 a 75 também foram omitidas da versão impressa.

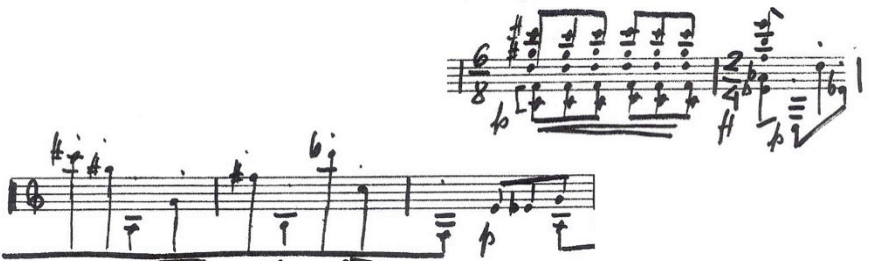


Fig. 55: Compassos 71 a 75, sinais de dinâmica *piano* e sinais de articulação *staccato.* Fonte: Ms.K

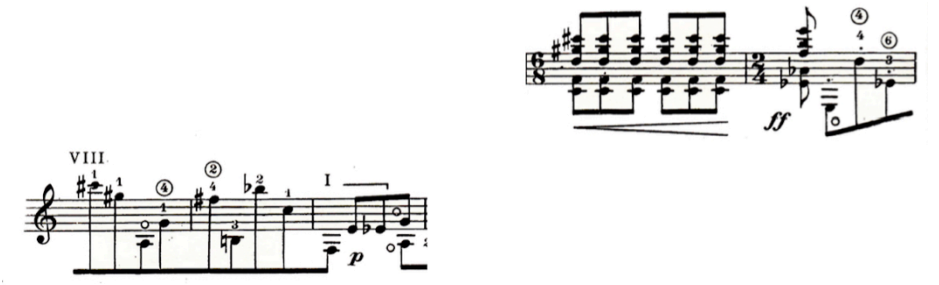


Fig. 56: Compassos 71 a 75, omissão de sinais de dinâmica e de articulação quando comparados ao manuscrito. Fonte: EME.K

Compassos 78 e 79: outra indicação de dinâmica omitida, ou erro por omissão, da versão impressa, está presente no compasso 78 do manuscrito. Logo após a última nota desse compasso vemos a indicação de *fortíssimo ff*. No compasso seguinte uma flecha com duas pontas aparece ainda no manuscrito. Essa alteração da flecha no entanto é um caso de colaboração.

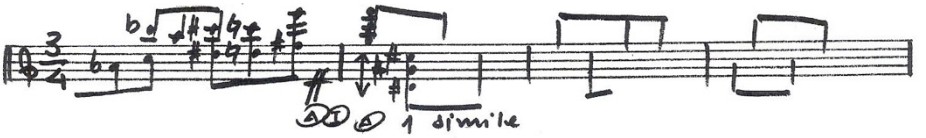


Fig. 57: Compassos 78 a 81, indicação de dinâmica *ff*, flecha de *rasgueado* de duas pontas. Fonte: Ms.K

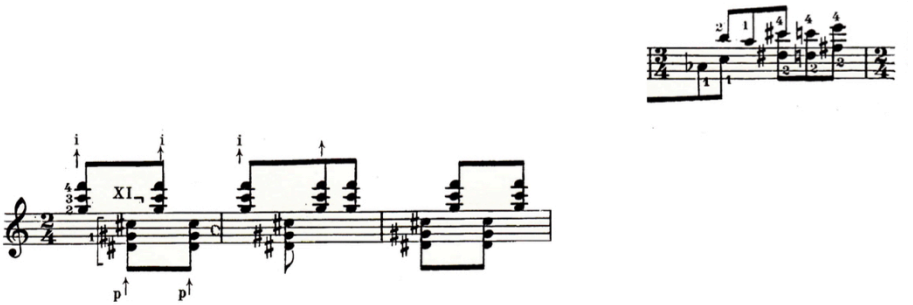


Fig. 58: Compassos 78 a 81, omissão de indicação de dinâmica, flechas de *rasgueado* indicadas sob cada acorde. Fonte: EME.K

Compasso 83: um erro de impressão ou erro por substituição bem claro aparece no compasso 83. A indicação no manuscrito da percussão feita pelo polegar da mão direita, sinalizada pela letra "p" dentro de um círculo, se transforma na versão impressa em um sinal de dinâmica *piano*.

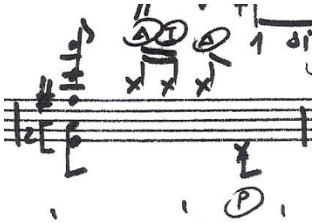


Fig. 59: Compasso 83, sinal de percussão com o dedo polegar. Fonte: Ms.K

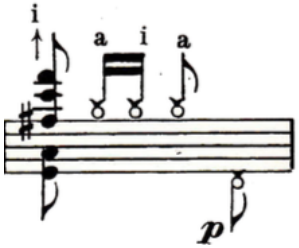


Fig. 60: Compasso 83, sinal de dinâmica *piano.* Fonte: EME.K

Compasso 92: outra omissão de sinal de dinâmica, nesse caso *f* (*forte*), na versão impressa, pode ser percebida ao se comparar o compasso 92 das duas fontes, ou seja, erro por omissão.

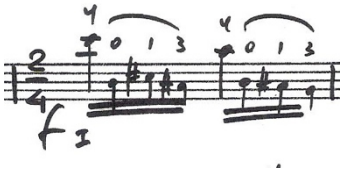


Fig. 61: Compasso 92, sinal de dinâmica *f.* Fonte: Ms.K



Fig. 62: Compasso 92, omissão de sinal de dinâmica presente no manuscrito. Fonte: EME.K

Compasso 102: novamente a omissão do sinal de dinâmica *ff* (*fortíssimo*) no compasso 102 da versão impressa. É interessante observar também a indicação "na caixa", explicando melhor a percussão na versão manuscrita.

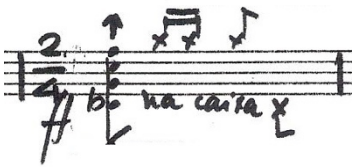


Fig. 63: Compasso 102, sinal de dinâmica *ff* e indicação percussiva "na caixa". Fonte: Ms.K

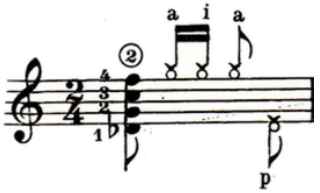


Fig. 64: Compasso 102, omissão de sinal de dinâmica presente no manuscrito. Fonte: EME.K

Compasso 103: o sinal de ligadura de expressão nesse caso aparece apenas na versão impressa do compasso 103, uma colaboração clara do editor.

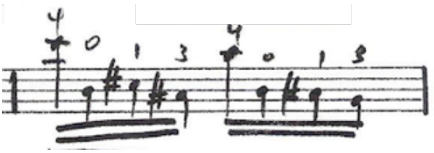


Fig. 65: Compasso 103, apenas a digitação da mão esquerda. Fonte: Ms.K



Fig. 66: Compasso 103, sinal de ligadura de expressão. Fonte: EME.K

Compassos 104 a 107: no manuscrito, os dois compassos 104 e 105 eram repetidos utilizando-se um sinal de *ritornello* (Fig. 67). Na versão impressa, essa repetição é transcrita na íntegra sem a necessidade desse sinal (Fig. 68). Além disso, esses compassos apresentam um caso similar de alteração bastante significativa em relação à percussão. O primeiro acorde agudo do compasso 104 era inicialmente percutido pela mão direita, e ligado ao segundo. A seguir outros dois acordes eram alternados entre percussão pela mão direita e ligado descendente (Fig. 67). Na versão impressa esses dois acordes foram alterados para apenas um acorde repetido quatro vezes em semicolcheias (Fig. 68). Todas essas alterações podem ser consideradas colaborativas.

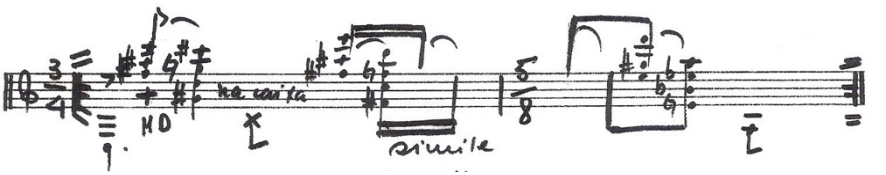


Fig. 67: Compassos 104 a 107, *ritornello* e acordes percutidos. Fonte: Ms.K

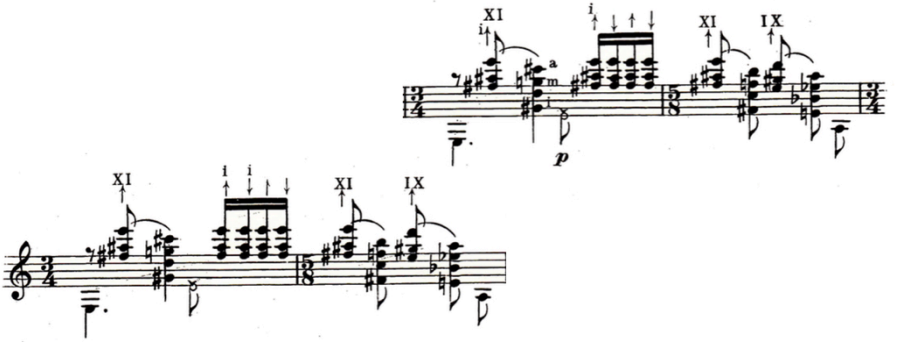


Fig. 68: Compassos 104 a 107, repetição do trecho transcrita por inteiro, acordes repetidos em semicolcheia, sinal de dinâmica *p*. Fonte: EME.K

Ainda no compasso 104, uma indicação de dinâmica *p* (*piano*) aparece na versão impressa, sob um sinal de percussão (Fig. 68). Essa indicação provavelmente é o mesmo caso do compasso 81 já mostrado anteriormente, onde a indicação de digitação de mão direita polegar "p" é transcrita na versão impressa como indicação de dinâmica *p* (*piano*), ou seja, um erro por substituição.

Compassos 113 a 115: nos compassos 113 a 115 há sinais de ligadura de expressão ligando quatro acordes consecutivos (Fig. 69) que foram omitidos da versão impressa (Fig. 70). Na versão impressa, um ligado mecânico foi indicado do primeiro ao segundo acorde de cada compasso (Fig. 70). Neste caso pode-se dizer de um processo colaborativo, apesar de ser ainda possível argumentar a ausência da ligadura de expressão como sendo um erro por omissão.



Fig. 69: Compassos 113 a 115, ligadura de expressão ligando quatro acordes consecutivos, em cada compasso. Fonte: Ms.K

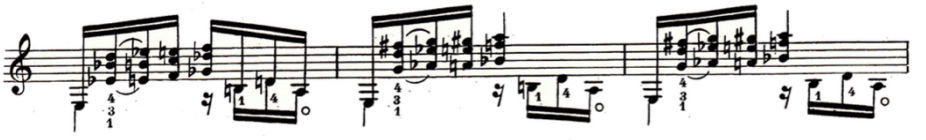


Fig. 70: Compassos 113 a 115, ligados mecânicos entre o primeiro e o segundo acorde de cada compasso. Fonte: EME.K

Compassos 116 a 118: no compasso 116, a indicação "subindo cromaticamente *ad lib.*" está presente no manuscrito, e o mesmo foi traduzido por "*montée chromatique ad lib*" para o francês. No compasso seguinte, duas indicações de dinâmica foram omitidas (erros por omissão) da versão impressa, sendo *fortíssimo* e *piano* respectivamente. Finalmente, no último compasso da peça, houve a adição de notas ao último acorde, ou seja, um ato de colaboração pelo intérprete. No manuscrito apenas as notas externas Mi3 e Mi6 eram presentes, enquanto na versão impressa, foram adicionadas as notas Lá, Ré, Sol, Si, (cordas soltas do violão) além de a nota grave Mi ter se tornado uma *apoggiatura*.

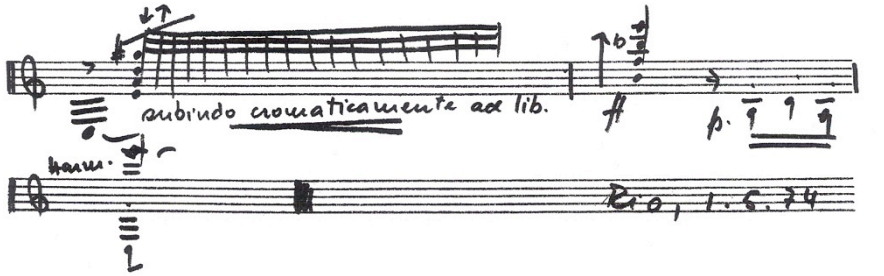


Fig. 71: Compassos 116 a 118, indicações de dinâmica *ff* e *p*. Apenas duas notas no último compasso.
Fonte: Ms.K

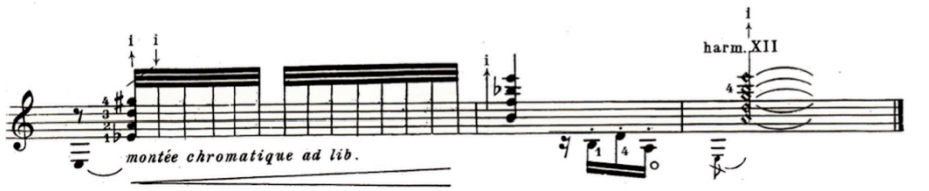


Fig. 72: Compassos 116 a 118, omissão das indicações de dinâmica, adição de quatro notas no último compasso, e alteração da nota do baixo Mi para *apoggiatura.*
Fonte: EME.K

É interessante observar ainda na Fig. 71 a data em que a peça foi composta, pela indicação "Rio, 1.5.74".

Convenções: logo abaixo do último compasso, temos em ambas as versões uma bula com algumas indicações. No manuscrito o compositor a chama de "convenções" e na versão impressa "*signes*". Na versão manuscrita, vemos na Fig. 73 que as duas primeiras convenções são indicações relacionadas a efeitos percussivos: "Golpe sonoro com o dedo na corda" e "Golpe seco (nas cordas ou na caixa, cf. indicado)". Na versão impressa (Fig. 74), as três primeiras indicações estão relacionadas a efeitos percussivos: "*percussion sur la table d'harmonie*"[11], "*percussion M.G. sur les cordes de la guitare*"[12] e "*percussion M.D. sur les cordes de la guitare*"[13].

A terceira convenção presente no manuscrito, ou seja, "repetição de notas ou acordes" não foi transferida para a bula da versão impressa.

[11] "percussão sobre o tampo" (tradução nossa).
[12] "percussão M.E. (mão esquerda) sobre as cordas do violão" (tradução nossa).
[13] "percussão M.D. (mão direita) sobre as cordas do violão" (tradução nossa).

No entanto as demais convenções foram traduzidas literalmente para o idioma francês. São essas "rápido, *ad lib.*", "repetir *ad lib*" e "*accel...*" no manuscrito e respectivamente "*très vite ad lib.*", "*répéter ad lib.*" e "*accel.*" na versão impressa.

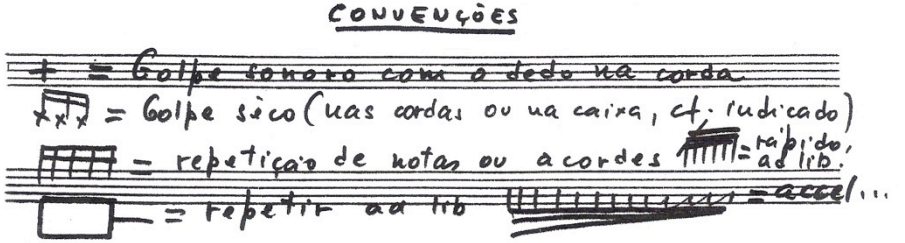


Fig. 73: Convenções no final do manuscrito: diferenças entre as "convenções" do manuscrito para os "*signes*" da edição impressa. Fonte: Ms.K

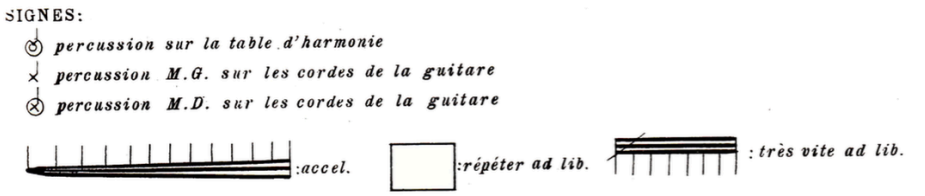


Fig. 74: *Signes* no final da versão impressa: diferenças entre as "Convenções" do manuscrito para os *Signes* da edição impressa. Fonte: EME.K

Considerações finais

O processo de edição crítica da *Ritmata* de Edino Krieger forneceu informações que podem ajudar intérpretes na constituição de uma *performance* desta obra. Apesar de cada edição crítica apresentar suas particularidades, de um modo geral, as etapas apresentadas no texto são de grande valia para futuras edições críticas.

Em síntese, dois tipos de alterações puderam ser observadas: erros e colaborações. Em relação aos erros, não foi encontrado nenhum erro por adição, apesar de os demais tipos, erros por omissão, erros por alteração da ordem e erros por substituição terem sido localizados e exemplificados.

Em relação aos erros por omissão, foi possível observar omissão de indicações de dinâmica, de articulação, de ligaduras de expressão e de vírgulas (pausas). Em relação aos erros por alteração da ordem, observamos a alteração nas ligaduras de expressão, que ligavam uma nota a menos do que o indicado no manuscrito. Por último, como erros por substituição, encontramos substituições de um tipo de articulação por outro, substituições de notas e de indicação de digitação por indicações de dinâmicas.

Em relação às colaborações foi possível observar inúmeras alterações pelo intérprete-editor-colaborador, tais como título da peça, nomenclatura referente à digitação, indicações de mudanças de andamento, adição de barra de compasso, modificação na duração de figuras rítmicas, adição de notas, alteração do tipo de técnica a ser utilizado, adição de vírgulas, adição de indicações de *pizzicato*, adição de ligaduras de expressão e transcrição de trecho repetido por extenso.

Todas essas alterações fornecem material de estudo para melhor compreensão da gênese da obra, do processo colaborativo entre intérprete e compositor, auxiliando na análise e interpretação da mesma. Assim, temos uma abundante fonte de informações tanto para intérpretes que pretendam tocar essa peça, quanto para estudiosos que desenvolvam trabalhos sobre a obra de Edino Krieger e Turíbio Santos.

Referências

AGUERA, F. A influência de Turíbio Santos sobre a peça Ritmata para violão de Edino Krieger: comparação entre manuscrito e versão publicada. In: VI SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2012, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2012.

AZEVEDO FILHO, L. A. Sobre o conceito de edição crítica. *Humanitas,* v. *58*, p. 15-22, 2006.

BENT, M. Fact and Value in Contemporary Musical Scholarship. *Musical Times*, 1986.

BLECUA, A. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

BRETT, P. Text, Context, and the Early Music Editor. In: KENYON, N. *Authenticity and Early Music:* A Symposium. Oxford e Nova York: [s.n.], 1988. p. 83-114.

BROUDE, R. Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions: A Brief Overview. *Scholarly Editing:* The Annual of the Association for Documentary Editing, v. 33, 2012. Disponível em: <http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FARIA, C. *A Collection Turíbio Santos:* o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

GRIER, J. *The Critical Editing of Music:* History, Method, and Practice. Cambridge: Cambridge University, 1996.

HARVARD University. *Edition and Editing.* Types of Edition. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic453618.files/Central/editions/edition_types.html>.

MACIEL, M. B. *Ritmata de Edino Krieger:* uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

OROSCO, M. T. D. S. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone:* edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

PAZ, E. A. *Edino Krieger:* crítico, produtor musical, compositor. Rio de Janeiro: Sesc, 2012. 2 vols.

SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos da crítica textual:* história, metodologia, exercícios. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

Partituras

GNATTALI, R. *Brasiliana no 13.* Paris: Max Eschig, 1985.

GNATTALI, R. *Petite suite.* Paris: Max Eschig, 1989.

KRIEGER, E. *Ritmata.* Paris: Max Eschig, 1975.

MIGNONE, F. *Lenda sertaneja.* Paris: Max Eschig, 1985.

NOBRE, M. *Momentos II.* Paris: Max Eschig, 1980.

NOBRE, M. *Momentos III.* Paris: Max Eschig, 1981.

NOBRE, M. *Momentos IV.* Paris: Max Eschig, 1984.

NOBRE, M. *Momentos I.* Paris: Max Eschig, 1975.

PRADO, J. A. D. A. *Livre pour six cordes.* Paris: Max Eschig, 1975.

SANTORO, C. *Dos preludios.* Paris: Max Eschig, 1986.

SANTORO, C. *Prelúdios e estudo para violão.* Brasília: Savart, 1982.

TACUCHIAN, R. *Lúdica I.* Paris: Max Eschig, 1985.

Fernando Augusto Rodrigues (citações: Fernando Aguera) é Mestre em Performance Musical pela Royal Welsh College of Music and Drama (Cardiff-Reino Unido), e atualmente, Doutorando em Música pela UNICAMP, sob a orientação do prof. Dr. Fábio Scarduelli. Sua última publicação, fruto das pesquisas de doutorado, foi *Caminhos alternativos na interpretação do Prelúdio I para violão de Claudio Santoro: análise comparativa de dois manuscritos e versão impressa*. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo, 2014. v. XXIV. Foi ainda professor colaborador de Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP)/Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), entre 2012 e 2014, orientando trabalhos de Iniciação Científica. Desde 2013 é Coordenador Geral do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP/UNESPAR. fernando_aguera@hotmail.com

Fábio Scarduelli é violonista, professor e pesquisador; Mestre e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual foi ainda professor substituto e realizou seu pós-doutorado com bolsa FAPESP. Mantém intensa carreira como pesquisador concertista, com abordagens que envolvem repertório solo e de música de câmera. Lidera o Grupo de Pesquisa em Violão: estudos da performance, pedagogia e repertório, do qual participam estudantes e pesquisadores de diferentes instituições. Atualmente é professor adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná / UNESPAR, em Curitiba, e professor colaborador no Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, orientando trabalhos de Mestrado e Doutorado. fabioscarduelli@yahoo.com.br