



Coleções de manuscritos de ópera italiana nos diversos países e o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ*

Philip Gossett **

Resumo

Ensaio sobre as diversas coleções de manuscritos musicais da ópera italiana do século XIX nos inúmeros arquivos fora da Itália, entre os quais Espanha, Portugal, Dinamarca, Rússia, Estados Unidos e Brasil, com ênfase na coleção de obras raras da Biblioteca “Alberto Nepomuceno” da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A importância dessas coleções reside no fato de restarem como fontes ímpares do repertório, decorrente da perda de documentação na Itália, sobretudo depois da destruição maciça dos Arquivos Ricordi e Sonzogno em Milão durante a Segunda Guerra Mundial. Este ensaio oferece possibilidades de pesquisa no intuito de nortear estudos futuros.

Palavras-chave

Arquivo musical – biblioteca musical – disseminação – ópera italiana – arquivos brasileiros – Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Abstract

Essay on the various collections of musical manuscripts of Italian opera of the nineteenth century in numerous files outside Italy, including Spain, Portugal, Denmark, Russia, the United States and Brazil, with emphasis on the collection of rare books from the Library “Alberto Nepomuceno” the Music School of the Federal University of Rio de Janeiro. The importance of these collections lies in the fact remain as unique sources of repertoire, due to the documentation of loss in Italy, especially after the massive destruction of Ricordi and Sonzogno Archives in Milan during World War. This essay offers research possibilities in order to guide future studies.

Keywords

Music archive – music library – dissemination – Italian opera – Brazilian archives – Alberto Nepomuceno Library.

* Artigo intitulado “Manuscript collections of Italian opera”, apresentado no I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, realizado de 9 a 13 de agosto de 2010, e publicado originalmente em inglês em Maria Alice Volpe (org.). *Atualidade da Ópera* (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v.1). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Escola de Música: Programa de Pós-graduação em Música, 2012, p. 19-29. A Editora-Chefe e o Conselho Editorial da RBM prestam seus agradecimentos ao autor pela generosa contribuição.

Tradução de Ricardo Tuttman. Revisão de Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa.

** Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, Estados Unidos. Endereço eletrônico: phgs@uchicago.edu.

Tradução recebida em 9 de março de 2011 e aprovada em 10 de abril de 2013.



A imensa coleção de manuscritos de ópera do século XIX na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, no Rio de Janeiro, me inspirou a pensar sobre as possibilidades de se encontrar manuscritos de ópera do século XIX em arquivos fora da Itália. Além das grandes obras desse repertório terem sido apresentadas com regularidade por todo o século XIX e início do século XX em casas de ópera na Europa e na América, não é incomum se encontrar preservadas importantes coleções oriundas dos teatros locais. De fato, há algumas coleções (como uma mantida na principal biblioteca de Copenhague) que apresentam manuscritos de obras escassamente encontradas nas coleções italianas, porque em muitos casos os manuscritos utilizados na Itália não foram preservados. Algumas cidades, como Nápoles e Milão, seguramente possuíam importantes coleções de óperas, cujos manuscritos eram arquivados quando já não atendiam mais às necessidades práticas imediatas dos teatros locais. Muitas outras cidades, porém, não possuem esses arquivos. E, claro, a destruição em massa dos arquivos de Ricordi e Sonzogno em Milão durante a Segunda Guerra Mundial teve um efeito devastador em nosso conhecimento sobre as fontes do século XIX. O presente trabalho aborda diversas coleções importantes de manuscritos da Espanha, Portugal, Dinamarca, São Petersburgo e Estados Unidos, mas o foco está principalmente nas fontes de arquivos brasileiros. Busca-se traçar um projeto de pesquisa que possibilite aos acadêmicos, finalmente, conhecer e utilizar essas fontes em suas investigações.

Por vários anos, a principal atividade dos pesquisadores acadêmicos da ópera italiana foi estabelecer textos “autênticos” (pelo que se entendia toda e qualquer versão de uma ópera pela qual o próprio compositor teve responsabilidade direta) e a publicação de edições críticas de um repertório que antes tinha parecido resistir a tais tentativas.¹ Apenas quando se reconheceu que os compositores tratavam suas óperas com uma certa flexibilidade, é que se tornou possível rejeitar a noção de uma *Fassung letzter Hand*^{2N.T.1} e insistir, ao invés disso, que era função de uma edição crítica disponibilizar *todas* as versões rastreáveis do compositor para cada obra.³ O sucesso dessa operação é claro: atualmente estão disponíveis mais de trinta volumes dedicados à música de Rossini, outros quinze das obras de Verdi e coleções crescentes da música de Bellini e Donizetti. Essas edições críticas não alcançaram aceitação universal nas casas de ópera — a força da tradição sobre os cantores líricos

¹ A primeira série de edições críticas da ópera italiana do século XIX envolveu as obras de Gioachino Rossini. Foi publicada pela Fondazione Rossini of Pesaro, com a editora Ricordi de Milão, intitulada *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, iniciando em 1979. Desde 2007, a Bärenreiter-Verlag de Kassel tem dado continuidade à série sob o título *Works of Gioachino Rossini*. O projeto foi seguido por *The Works of Giuseppe Verdi*, publicada pela The University of Chicago Press, com a Ricordi, desde 1983. Mais tarde tiveram lugar outros esforços editoriais para Gaetano Donizetti (obras selecionadas, a partir de 1991) e Vincenzo Bellini (a partir de 2003).

^{2N.T.1} Nota do tradutor: expressão alemã que descreve a última versão de suas obras que o próprio autor escreveu e supervisionou.

³ Refiro-me, especialmente, à edição crítica de Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Patricia Brauner, ed., in *Works of Gioachino Rossini* (Bärenreiter-Verlag: Kassel, 2008), que inclui peças das primeiras versões da ópera, que não foram supervisionadas pelo compositor. Ver discussão sobre as bases teóricas dessas edições em Philip Gossett, *Divas and Scholars* (The University of Chicago Press: Chicago, 2006), também disponível em tradução italiana em *Dive e maestri* (Il Saggiatore: Milan, 2009).



e os empresários continua muito forte — porém elas certamente foram ganhando, gradativamente, notável grupo de adeptos entre os executantes; além disso, conferiram a essas obras, finalmente, o tipo de respeitabilidade musicológica que os pesquisadores acadêmicos exigem.

Enquanto a preparação dessas edições de ópera italiana do século XIX era o principal objetivo da pesquisa acadêmica concernente a esse repertório, estava claro que era de suma importância, para os especialistas, localizar e acessar os manuscritos autógrafos dos compositores, bem como as cópias manuscritas, edições e libretos impressos, que refletissem precisamente as fontes mais autênticas. Essas fontes ainda têm um significado fundamental para todos aqueles que se importam com tal repertório.⁴ Entretanto, não deveria surpreender o fato de que novas questões nos confrontam hoje e quenovas abordagens estão se tornando cada vez mais importantes para os pesquisadores acadêmicos mais jovens. Enquanto um dos meus objetivos principais continua sendo o de concluir o trabalho textual que foi apenas parcialmente realizado e para o qual, conforme sugerirei mais adiante, a coleção de materiais de ópera no Rio de Janeiro promete ser de grande importância para esse empenho, outros objetivos se desenvolvem, não menos interessantes e não menos significativos para o nosso conhecimento do repertório lírico. Importantes pesquisadores acadêmicos estão agora envolvidos com os executantes, especialmente os cantores, ligados a essa música, tanto na Itália, quanto em outros países.⁵ Enquanto eu hesitaria em atribuir tanta significância artística a uma Erminia Frezzolini ou a um Napoleone Moriani quanto a um Giuseppe Verdi, a uma Isabella Colbran ou a um Andrea Nozzari quanto a um Gioachino Rossini, a uma Maria Malibran⁶ ou a uma Rosina Stolz quanto a um Gaetano Donizetti, há pouca dúvida de que os compositores trabalhavam muito próximos dos cantores e procuravam fazer das suas habilidades de executantes a medida pela qual sua arte de composição seria julgada. Não é surpresa que, ao preparar o seu *Macbeth*, em 1847, Verdi envolveu diretamente Felice Varesi no papel-título e Mariana Barbieri-Nini como a Lady [MacBeth], até mesmo pedindo a eles que olhassem antecipadamente a música de seus solos e julgassem

⁴ Fundamental para o trabalho sobre *Petite Messe solennelle*, de Rossini, em Patricia Brauner e Philip Gossett, eds., *Works of Gioachino Rossini* (Bärenreiter-Verlag: Kassel, 2009) foi a descoberta de um novo manuscrito da Missa em uma coleção privada. Carlida Steffan recebeu a encomenda de produzir uma nova edição de *Soirées musicales* com um prazo de um pouco mais de cinco anos e, portanto, ela poderá tentar localizar fontes autógrafas adicionais.

⁵ Refiro-me, particularmente ao estudo de Hilary Poriss, *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance* (Oxford University Press: New York, 2009), bem como à coleção de ensaios em Roberta Montemorra Marvin and Prof. Poriss, eds., *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera* (Cambridge University Press: Cambridge, 2009). Há muitos artigos de Mary Ann Smart que abordam o problema, incluindo “The Lost Voice of Rosine Stolz” in *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), 31-50 e “Verdi Sings Erminia Frezzolini” in *Verdi Newsletter* 24 (1997), 13-22. Ver também, Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera, 1815-1930* (Cambridge University Press: Cambridge, 2006), e a dissertação de mestrado de Céline Frigau, defendida na Université Paris VIII, 2006 (*Une voix, un geste, un corps: Giuditta Pasta en scène: opinions de spectateurs dans La Pasta nell’Otello*, Luigi Morando de Rizzoni, Vérone, 1830) e sua tese de doutorado de 2010, que lida com os performers do Théâtre-Italien em Paris durante a primeira metade do século XIX.

⁶ Uma importante série de ensaios sobre Maria Malibran foi publicada recentemente, fruto de pesquisa sobre essa ilustre cantora, filha do importante tenor Emanuel García: Piero Mioli, ed. *Malibran: Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano* (Pàtron editore: Bologna, 2010).



se ela se encaixava adequadamente às suas tendências vocais.⁷ Caso contrário, o compositor estaria preparado para adaptar sua música às suas habilidades ou para modificá-la, conforme fosse adequado. Talvez a falha do compositor em não fazer o mesmo com Varesi, ao preparar *La Traviata*, tenha sido parcialmente responsável pelo fracasso da primeira versão dessa ópera, em 1853.⁸

O estudo da arte individual dos cantores permite melhor compreender os limites dentro dos quais os compositores estavam operando. Mesmo apesar de Verdi ter tido, no fim das contas, algumas dúvidas a respeito do barítono francês Victor Maurel, para quem ele preparou três papéis (o Simon Boccanegra revisado, Iago e Falstaff), ele sabia que a arte de Maurel era excepcional. Mesmo quando Maurel teria exagerado (introduzindo, por exemplo, múltiplas reprises de “Quando ero paggio” — a última das quais ele frequentemente cantava no seu francês nativo)⁹, o compositor permaneceu relativamente fiel a ele, sabendo que o sucesso de sua ópera dependia do brilho de Maurel. Tanto Verdi quanto Muzio podem ter se queixado de forma bastante amarga sobre a abordagem “antiga” da vocalidade de Jenny Lind, em *I Masnadieri*, de 1847, para Londres, e a própria Lind (conforme demonstrado por Roberta Marvin¹⁰) teria tido pouca paciência com a nova arte vocal que ele exemplificava. Ainda assim, o compositor modificou vários detalhes na sua partitura, de forma que deu a Lind uma chance melhor de brilhar. Aquilo era o que o público exigia e ele sabia que o público, no final das contas, determinaria o destino de qualquer ópera.¹¹

Dentre as questões mais recentes colocadas hoje estão aquelas que tratam do uso que o público do mundo inteiro fez do repertório musical, particularmente da ópera. Apesar dessas questões, que podem ser genericamente agrupadas sob o título de “teoria da recepção”, não conduzem a mudanças na natureza dos textos editados, elas certamente nos auxiliam a compreender bastante sobre como a música era recebida. O trabalho de Roberta Marvin com as paródias vitorianas das óperas verdianas, de Emilio Sala com os teatros de boulevard em Paris, de Jeanice Brooks com as coleções de música nos salões ingleses, de Thomas Christensen com arranjos a quatro mãos, enfim, todos esses trabalhos e muitos outros têm hoje enorme ressonância.¹² Muitas

⁷ Para informações adicionais, ver o prefácio da edição crítica de *Macbeth*, David Lawton, ed., in *The Works of Giuseppe Verdi*, Series I, vol. 10 (The University of Chicago Press: Chicago, Casa Ricordi—BMG Ricordi: Milan, 2006).

⁸ Ver o prefácio da edição crítica de *La traviata*, Fabrizio Della Seta, ed., in *The Works of Giuseppe Verdi*, Series I, vol. 19 (The University of Chicago Press: Chicago e Casa Ricordi—BMG Ricordi: Milan, 1996).

⁹ Uma gravação da Columbia Records, IRCC, N. 4-B (cujo rótulo lê-se 1904, embora trate-se supostamente de uma sessão de gravação que ocorreu em Londres em 1907), demonstra que: ele canta a curta área duas vezes no original italiano (“Quand’ero paggio”), e depois uma vez no seu francês nativo (“Quand j’étais page”), acesso no YouTube, 2 de Junho de 2011.

¹⁰ Ver o prefácio da edição crítica de *I masnadieri*, Roberta Montemorra Marvin, ed., in *The Works of Giuseppe Verdi*, Series I, vol. 11 (The University of Chicago Press: Chicago e Casa Ricordi—BMG Ricordi: Milan, 2000).

¹¹ Uma discussão astuta da situação na Alemanha está colocada por Gundula Kreuzer, *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich* (Cambridge University Press: Cambridge, 2010). Ver também o importante estudo de George Martin, *Verdi in America: Oberto through Rigoletto* (University of Rochester Press: Rochester, N.Y., 2011).

¹² Roberta Marvin tem publicado vários artigos sobre o assunto; ver especialmente *Verdi and the Victorians*. (Boydell & Brewer: Woodbridge, no prelo). Emilio Sala tem escrito muitos artigos sobre Verdi e os teatros de boulevard em Paris: ver especialmente “Verdi e il teatro di boulevard parigino degli anni 1847-1849” in eds., Pierluigi Petrobelli and Fabrizio Della Seta, *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso internazionale di studi, Parma, Teatro Regio—Conservatorio di Musica*



partes da coleção do Rio de Janeiro precisam ser entendidas nesses termos. Apesar de um conhecimento mais profundo sobre a história da edição associada a Ricordi, Schott, Heugel ou Novello possa ter pouca relevância para o problema de se estabelecer um texto para as composições que existem em manuscritos autógrafos, ele certamente fornece o contexto no qual as óperas eram recebidas e apreciadas por grandes partes do mundo musical — ainda que na forma de *pot-pourris* para piano ou arranjos para vários instrumentos — especialmente por aquelas pessoas que não vinham a conhecer ópera primeiramente a partir de espetáculos nos teatros dedicados ao repertório lírico. E num momento no qual o acesso aos teatros era limitado a umas poucas pessoas que tinham a possibilidade de viver e trabalhar em grandes metrópoles, e sem gravações que pudessem substituir — ainda que inadequadamente — o prazer de assistir aos espetáculos, partituras vocais impressas ou extratos tinham um papel significativo na propagação ao mundo de que uma nova obra valia ser do conhecimento público.¹³ Ninguém, do meu conhecimento, tentou estudar as publicações e os extratos feitos na América do Sul, tendo em mente questões desse tipo.¹⁴

Nesse contexto, as informações a respeito da divulgação da ópera italiana em países outros que os da Europa Central (Itália, França, Alemanha e Áustria) e a Inglaterra começam a adquirir um nível de interesse muito diferente. Sabemos, com certeza, que o repertório de ópera italiana tinha enorme ressonância na Escandinávia, na Rússia, na Península Ibérica, nas Américas (tanto na do Norte e — conforme demonstra a coleção do Rio de Janeiro — quanto na do Sul) e continua a exercer um controle importante na imaginação das platéias nesses países. Quando as óperas são executadas regularmente, naturalmente, são necessárias fontes que são usadas pelos executantes para permitir as suas atividades. Em alguns casos estas partituras eram disponibilizadas por um editor comercial italiano, Ricordi, que tinha importantes centros de atividade em muitos países — na América do Sul, a mais importante cidade individualmente para a distribuição da editora Ricordi era Buenos Aires. Porém, após muito do material de execução da Ricordi ter sido destruído num bombardeio de Milão, em 1944, a companhia recolheu o material que havia sido depositado em muitos outros países; em consequência, muito desse material não pode mais ser encontrado nos países nos quais esse material havia sido usado. E parece que a Ricordi

¹³ "A. Boito", 18-20 settembre 1994 (Parma, 1996), 187-214. Jeanice Brooks está engajada na pesquisa sobre coleções de música usadas na Inglaterra durante o século XIX, tendo publicado alguns artigos, tais como "Les collections féminines d'albums de partitions dans l'Angleterre au début du XIXe siècle", in Christine Ballman and Valérie Dufour, eds., *La la la Maître Henri*: *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst* (Brepols: Turnhout, 2009), 351-65. Ver também Thomas Christensen, "Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception". *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999), 255-98.

¹⁴ Para uma discussão sobre os teatros italianos nesse período, ver Carlotta Sorba, *Teatri: L'Italia del melodrama nell'età del Risorgimento* (Il Mulino: Bologna, 2001).

¹⁵ Reconheça-se, entretanto, o trabalho de Benjamin Walton, de Jesus College, Cambridge University, que está ativamente envolvido na pesquisa da disseminação da ópera italiana na América do Sul.



não manteve esse material mais antigo até o presente: ele foi substituído por novos produtos, de acordo com o exigido pelos executantes.¹⁵

Entretanto, de grande interesse para os pesquisadores acadêmicos são as evidências concernentes aos manuscritos completos preparados em estágios anteriores das obras e que ainda podem ser encontrados em coleções no mundo todo. Muitas dessas coleções são muito importantes e bastante conhecidas. Assim, na Dinamarca aproximadamente em 1820, um monarca encomendou que lhe fosse enviada uma significativa coleção de manuscritos italianos como representativa das obras que poderiam ser executadas no seu reino. Muito dessa coleção ainda é encontrada na Biblioteca Real em Copenhague e inclui muitas obras que são conhecidas por meio de pouquíssimas fontes em outras localidades, especialmente obras populares durante os anos de 1810. Em alguns casos, esses manuscritos têm importância textual: eles incluem, por exemplo, algumas obras de Rossini de pouca circulação, tais como *Ciro in Babilonia*, *Adelaide di Borgogna* e *Edoardo e Cristina*. Ninguém realizou, até hoje, um estudo completo dessas fontes, de forma que não podemos falar muita coisa sobre sua significância como um todo. Pelo menos, as óperas de Rossini, foram, entretanto, todas fotocopiadas e estão sendo atualmente usadas para o trabalho textual sobre esses títulos.¹⁶

Na Rússia, por outro lado, houve relativamente pouco estudo dos manuscritos italianos, mesmo apesar de sabermos que diversos compositores italianos importantes passaram consideráveis períodos trabalhando para teatros russos. Compositores tais como Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Alessandro Nini e Giuseppe Verdi passaram um tempo considerável em São Petersburgo e, em muitos casos, existem fontes importantes (algumas delas autógrafas) nos arquivos do Teatro Marinsky e em outras bibliotecas russas. De fato, no caso de uma ópera executada pela primeira vez no Teatro Marinsky, como *La Forza del Destino*, de Verdi, em 1861-1862, a bem conhecida tendência do teatro de guardar tudo provou-se inestimável.¹⁷ Em muitas das partes da execução encontramos anotações do próprio punho de Verdi, escritas enquanto ele ensaiava a música com os cantores individualmente.¹⁸ É apenas a partir desses materiais de execução, por exemplo, que aprendemos que a famosa Oração, que faz parte da *Scena Osteria* [Cena da Taberna], no segundo ato, era originalmente acompanhada apenas por um clarinete em arpejos e por notas graves em *pizzicato* nos violoncelos e contrabaixos. O exame da edição impressa de uma ópera e o ma-

¹⁵ Faço essas observações com base em contatos pessoais com a Casa Ricordi de Milão, desde o início da década de 1970, particularmente com Fausto Broussard, que atuava nos Arquivos Ricordi durante a década de 1950, logo depois da ocorrência desses eventos.

¹⁶ Agradeço Knud Arne Jürgesen, que facilitou meu trabalho nessas fontes.

¹⁷ Minhas consultas à biblioteca foram consideravelmente assistidas pelas gentilíssimas permissões do diretor musical, Valery Gergiev. Agradeço também à equipe do arquivo pelas muitas gentilezas.

¹⁸ O próprio Verdi adicionou uma cabaleta revisada para a ária do terceiro ato de Don Carlos, "Urna fatal", na parte vocal. Originalmente a parte vocal tinha apenas uma versão anterior dessa cabaleta.



nuscrito autógrafo, porém, demonstra que há também partes de sopros dobrando o material coral da Oração. Entretanto, devido à natureza das partes, sabemos, com certeza, que essas partes de sopro dobradas foram adicionadas durante o período de ensaios (elas não estão presentes nas partes originais, que continham pausas nesses compassos), presumivelmente para manter os cantores afinados naquilo que é uma passagem longa com muito pouco acompanhamento.¹⁹ Isso tem, claramente, ramificações importantes para as edições atuais e para as possíveis interpretações dessas óperas em execução contemporânea.

Infelizmente, poucas coleções dessa importância existem na própria Itália. A falta é, em parte, produto das condições que prevaleciam nos arquivos de ópera e dos muitos incêndios que destruíram quaisquer coleções que possam, um dia, ter existido, mas também está relacionada à natureza das estruturas sociais que cresceram à volta da execução da ópera na Itália do século XIX. Uma das formas através das quais os editores foram bem-sucedidos em produzir uma atividade economicamente viável durante esse período foi disponibilizando os materiais de execução exclusivamente por meio de acordos de *aluguel*, de modo que os teatros precisavam lidar com os editores para obter os materiais para execução.²⁰ Durante as duas primeiras décadas do século XIX, os editores italianos nem mesmo imprimiram partituras vocais completas das óperas. Quando se tornou claro que editores estrangeiros, especialmente aqueles atuantes na Alemanha, Áustria e França, estavam dominando esse mercado, os editores italianos logo se empenharam para alcançar esse nicho. Enquanto durante a década de 1810 os editores italianos publicaram apenas extratos favoritos das novas óperas, em meados da década de 1820 haviam começado a competir com os editores estrangeiros, produzindo partituras vocais completas. Um editor em Roma, Ratti, Cencetti e Cia., que começou a vida (assim como muitos outros editores na Itália) com uma casa copiadora, decidiu publicar várias óperas de Rossini em partituras completas impressas, porém fez disso um trabalho particularmente pobre, produzindo partituras que tinham, todas, as piores características dos manuscritos de Ratti e Cencetti e nenhuma das qualidades que se espera de partituras completas impressas, de modo que sua experiência não prosperou.²¹ O caminho, então, foi deixado aberto para a prática continuada dos editores de Milão (Ricordi e Lucca), Florença (Cipriani e outros) e Nápoles (Giuseppe, depois Bernardo Girard, Clausetti e Fabricatore) de imprimir partituras vocais completas e alugar manuscritos completos e materiais de execução.

¹⁹ As partes de sopros tinham originalmente pausas nesses compassos. As partes de sopros em duplicação foram adicionadas por meio de colagens no papel. Algumas foram coladas em todos os quatro lados, de modo a impedir que se leia o que estava no original, mas algumas foram coladas em apenas dois lados e permitem que se leia as pausas que estavam nas partes inicialmente.

²⁰ O processo está bem descrito em Claudio Sartori, *Casa Ricordi 1808-1858* (Ricordi: Milan, 1958).

²¹ Para informações adicionais sobre o referido editor, ver Bianca Maria Antolini and Annalisa Bini, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento* (Torre d'Orfeo: Roma, 1988). Ver também o verbete 'Ratti & Cencetti' in Bianca Maria Antolini, ed., *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930* (Edizioni ETS: Pisa, 2000).



No início, os materiais de execução eram inteiramente manuscritos. Mais tarde, quando se tornou claro que era economicamente mais eficiente disponibilizar alguns materiais de execução em partituras impressas (principalmente quando se necessitavam de partituras múltiplas para as cordas e o coro), companhias como a Ricordi passaram a produzir partes selecionadas em cópias impressas, enquanto continuavam a fazer materiais manuscritos quando se necessitava apenas de partes individuais (uma parte de oboé ou uma das partes de trombone). Apenas quando algumas das obras de Verdi começaram a ter uma demanda imediata em muitos teatros (obras tais como *Rigoletto*, *La Traviata* ou *Un Ballo in Maschera*) é que Ricordi preparou conjuntos completos de partes em edições impressas.²² Eles até tentaram, com *La Traviata*, produzir uma edição impressa da partitura completa, porém a partitura que daí resultou tinha tantos defeitos que a companhia logo retornou ao modo antigo de fornecer edições completas apenas em cópias manuscritas.²³ Somente a partir de meados da década de 1880, com *Otello*, que Ricordi começou a publicar consistentemente partituras completas impressas, inicialmente apenas para aluguel e depois para venda.

É claro, entretanto, que se fosse esperado que todo esse material fosse devolvido à Ricordi após o seu uso em determinada temporada, pronto para ser alugado para outra casa de ópera, os próprios teatros não teriam mantido arquivos importantes. E era com isso, de fato, que a Ricordi contava: se as casas de ópera não mantivessem um arquivo, elas voltariam sempre à Ricordi para alugar materiais, e assim, estaria feita a fortuna da casa editorial e de seus diretores. Se a Ricordi, durante algum tempo, realmente manteve materiais do início ou de meados do século XIX, é difícil determinar, uma vez que o arquivo da Ricordi que hoje conhecemos é apenas um fragmento daquilo que ele foi um dia. Quando a II Guerra Mundial se iniciou, os diretores da Ricordi tomaram a decisão de transportar os manuscritos autógrafos, dos quais a companhia possui muitos, para um destino seguro fora do centro de Milão. Porém, o restante do arquivo permaneceu ali. Então, quando os aviões americanos bombardearam o centro de Milão, em 1944, eles destruíram o arquivo, tal como ele se encontrava àquela época. Eu conheci pessoalmente algumas das pessoas que trabalhavam com a Ricordi naqueles dias, as quais informaram que os itens no arquivo foram “carbonizados”: quando os incêndios se dissiparam; ainda era possível identificar o que tinha estado ali, porém, quando se tocava em um manuscrito ou um conjunto de partes, o material se dissolvia em pó. E assim, em nenhum lugar da Itália (nem mesmo nas grandes coleções de manuscritos musicais dos Conservatórios de Nápoles, Milão, Roma ou Bolonha) se pode localizar materiais do século XIX.²⁴

²² Essa história está muito bem relatada em Luke Jensen, *Giuseppe Verdi and Giovanni Ricordi, with Notes on Francesco Lucca: From “Oberto” to “La Traviata”* (Garland Publishing Inc.: New York and London, 1989).

²³ A referida edição é discutida em detalhes por Fabrizio Della Seta no prefácio e nos comentários críticos da edição crítica de *La traviata* (ver rodapé 7).

²⁴ Certamente há notáveis exceções. Na Biblioteca do Conservatório de Nápoles, por exemplo, encontram-se partes manuscritas oriundas de igrejas locais, incluindo as partes da *Messa di Gloria*, de Rossini, contendo anotações importantes do compositor.



Este é o motivo pelo qual as coleções *fora* da Itália se tornam tão importantes. Acervos importantes estão em diversas localidades: o arquivo do Teatro Marinsky, em S. Petersburgo; o arquivo do Ópera de Paris, que sempre teve uma mentalidade guardadora (em inglês, falamos de “ratos acumuladores”, no sentido de guardar tudo), permite hoje examinar materiais das óperas que foram executadas naquela casa francesa nos séculos XVIII e XIX. Para algumas óperas, tais como *Le Comte Ory*, [de Rossini], para a qual praticamente não existem manuscritos autógrafos, a nova edição crítica da ópera depende dos materiais originais de execução (especialmente de uma partitura preparada pelos copistas do Opéra, mas também de partes de execução antigas, que precisam ser cuidadosamente diferenciadas de materiais posteriores).²⁵ Assim foi também para *Guillaume Tell* e o será indubitavelmente para as outras óperas de Rossini escritas para o Opéra de Paris. No que tange às óperas de Donizetti e Verdi preparadas para o Opéra, dispõem-se, em grande parte, dos manuscritos autógrafos originais, de modo que os materiais do Opéra têm uma importância ligeiramente menor. Entretanto, continuam a responder a muitas perguntas que os manuscritos autógrafos deixaram sem resposta (algumas das quais discutirei brevemente).

A pesquisadora acadêmica Elizabeth Bartlet, que morreu tragicamente de câncer de mama há alguns anos, sabia mais sobre os arquivos franceses do que qualquer outra pessoa no mundo. Ela mesma produziu edições críticas da *Platée*, de Jean-Philippe Rameau, e do *Guillaume Tell*, de Rossini.²⁶ Ela também tinha certeza de que ainda deveriam existir materiais dos arquivos do Opéra-Comique e do Théâtre Italien, apesar do incêndio que consumiu muito do teatro italiano em 1837. Beth, que era uma pesquisadora acadêmica muito forte e persistente, tornou-se uma dor de pescoço, durante a década de 1970, para o pessoal do Département de la Musique da Bibliothèque Nationale, da França, conseguindo, finalmente, ter acesso permitido às partes não catalogadas da coleção. Foi lá que a Dra. Bartlet descobriu os materiais de execução de *Il Viaggio a Reims*, de Rossini, que foram os primeiros traços que tínhamos visto dessa ópera desconhecida e inédita. De suas descobertas tomou impulso o esforço para reconstruir a obra-prima da maturidade de Rossini.²⁷

Outra coleção significativa desse tipo existiu, por muitos anos, nos arquivos de Covent Garden, em Londres. Apesar desse teatro ter insistido que não havia material nenhum, isso não era verdade: eles possuíam uma coleção apreciável de materiais de

A obra está sendo editada por Martina Grempler.

²⁵ A referida edição está sendo preparada por Damien Colas para *Works of Gioachino Rossini* (Bärenreiter-Verlag: Kassel, 2014). Antes mesmo da impressão, a edição de Colas foi executada em concerto em Zurique, em 23 de janeiro de 2011, com muito sucesso, tendo Cecilia Bartoli no papel da Condessa Adele.

²⁶ Essas edições apareceram, respectivamente, na *Opera Omnia* de Jean-Philippe Rameau, Series 4, vol. 10 (Bonneuil-Matours, Société Jean-Philippe Rameau: France, 2005) e na *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Series I, vol. 39 (Fondazione Rossini: Pesaro, 1992).

²⁷ Para informações adicionais sobre a descoberta e reconstrução de *Il Viaggio a Reims*, ver Philip Gossett, *Divas and Scholars*, 152-8. Uma edição crítica da referida ópera, sob a editoria de Janet Johnson, foi publicada na Series I, vol. 35 in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini: Pesaro, 1999).



execução, agora depositados na Biblioteca Britânica. A pessoa que particularmente insistiu para que esses materiais fossem tornados públicos foi Will Crutchfield, que encontrou importantes manuscritos originais de Donizetti no arquivo. Porém as partes de execução originais de *I Masnadieri*, de Verdi, que teve sua primeira apresentação em Covent Garden, foram extensivamente usados por Roberta Marvin, quando ela preparou a edição crítica daquela ópera. Estas partes mostraram, por exemplo, que a prima-dona original, Jenny Lind, ornamentou a repetição do tema da cabaleta de maneira tão extensa, que foi necessário cancelar as partes instrumentais de Verdi que dobravam a melodia naquela repetição. Uma vez que a ópera foi executada apenas em Covent Garden naquela temporada original, não houve dúvida a respeito da datação adequada daqueles manuscritos.²⁸

Ainda assim, com todas essas descobertas, nada me preparou para o que eu acharia na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, no Rio de Janeiro. Apesar de alguns materiais terem vindo dos arquivos da Ricordi e, então, devessem ter sido devolvidos para a companhia após a realização das apresentações no Rio, a cidade era longe o suficiente de Milão para tornar difícil, se não impossível, para o editor milanês, entrar com qualquer ação contra um teatro de ópera no Rio de Janeiro. E a maioria dos materiais desse arquivo não veio de Milão, porém parecem ter sido adquiridos de copisterias e editores de Nápoles, que possivelmente tiveram um controle menor sobre seus materiais do que o editor milanês tentou minimamente exercer.

Tive apenas três dias para examinar a coleção, de modo que este informe é muito preliminar. Entretanto, é o suficiente para dizer que reuni mais de quarenta páginas de notas em meu computador, o suficiente para me dar uma ideia bastante boa do que há para ser encontrado nessa coleção, a qual foi habilmente catalogada pelos esforços da diretora da biblioteca, Dolores Castorino Brandão, e sua bibliotecária Maria Luisa Nery de Carvalho.²⁹ Ainda assim, um informe preliminar é melhor do que nenhum e espero que seja útil para que se conheça um pouco dos tesouros no Rio de Janeiro. Sei que este informe preliminar será útil para aqueles ativamente envolvidos no preparo de edições críticas de óperas que ainda não foram publicadas nas coletâneas de Rossini e Verdi, para não falar de Donizetti e Bellini.

Primeiramente, vamos discutir os manuscritos completos dessa coleção do Rio de Janeiro. Nenhum deles parece ser muito antigo. Não conheço a história desses manuscritos, exceto que eles estavam no arquivo de teatro, de onde vieram para a posse do Conservatório, que já no século XIX se tornou o Instituto Nacional de Música.³⁰ Eles estão agora depositados na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de

²⁸ Essa história é descrita no prefácio da edição crítica de *I masnadieri*, Roberta Montemorra Marvin, ed. (ver rodapé 9).

²⁹ A ambas, os meus sinceros agradecimentos por toda a bondade em disponibilizar a coleção para mim, ao longo de três longos dias, incluindo um sábado e um domingo, quando a biblioteca deveria estar oficialmente fechada. Da mesma forma, eu gostaria de agradecer a Maria Alice Volpe por ter organizado este Simpósio, tendo-me convidado para participar e me assistido de inúmeras formas.

³⁰ Tudo indica que Benjamin Walton (ver rodapé 3) esteja interessado primeiramente nas fontes musicais mais antigas, das



Música da Universidade. Podemos julgar a datação desses manuscritos completos por aquelas situações nas quais estão incluídos os nomes dos copistas ou das editoras. Infelizmente, na maioria dos casos, essas indicações são encontradas em rótulos colados dentro das partituras, o que é uma fonte menos confiável de informação do que quando os copistas se identificavam diretamente, anotando os manuscritos com sua própria letra. Além disso, qualquer manuscrito identificado com um rótulo especificando que ele é da editora de “Giovanni Ricordi” tem de datar de antes de 1854, a data da morte de Giovanni. Naquele ponto, a companhia passou às mãos de seu filho, Tito Ricordi — em cujas mãos ficou, conhecido como “Tito di Giovanni Ricordi”, até sua morte, quando seu filho Giulio, assumiu a direção. Assim, a mais completa cópia manuscrita de *Ernani*, de Verdi, encontrada na coleção do Rio de Janeiro (falta o Ato II, entretanto) está identificada, num rótulo colado, como vindo de “Tito di Giovanni Ricordi”, e a indicação da primeira execução, para a qual o manuscrito foi utilizado, escrita à mão na partitura, foi em Turim, em 1861. Várias partes impressas de execução associadas a esse título, entretanto, ainda têm as indicações “Giovanni Ricordi” e parece muito provável que Tito continuou a usar materiais que seu pai tinha preparado anteriormente. Ainda não se pode determinar se isso significa que a partitura é anterior a 1854. Há também importantes grupos de partituras de um concorrente da Ricordi, em Milão: Francesco Lucca, cujos negócios floresceram entre as décadas de 1840 e 1860. Ele forneceu a partitura de *Macbeth*, de Verdi, um bom manuscrito da primeira versão da ópera (1847).

Do mesmo modo, para os muitos manuscritos completos preparados em Nápoles, podemos estar bem certos de que nenhuma das fontes data da década de 1820, porque nenhuma está identificada como associada com qualquer editor daquele período, tal como Giuseppe Girard. Apenas o nome de seu filho, Bernardo Girard, é encontrado, assim como o são os nomes das outras companhias que não existiam na década de 1820, tais como Clausetti (que se tornou, em última análise, um parceiro de Ricordi) ou Fabricatore. Os Fratelli Fabricatore e Bernardo Girard foram importantes fornecedores de manuscritos e partes musicais para o Rio de Janeiro e muitas fontes (tais como várias da música de Giovanni Pacini) têm frequentemente seus rótulos com endereços duplos, tais como os seguintes de Girard: “Deposito per la vendita delle proprie edizioni, e di quelle di fondo estero, Largo S. Ferdinando n. 49, / Copisteria e Archivio di Spartiti manoscritti per uso di rappresentazione, Largo del Castello n. 73”^{31N.T.2}, diferenciando claramente as atividades do editor como fornecedor de edições impressas e como prestador de serviços de copisteria, cujas instalações estavam em endereços diferentes.

quais o Rio de Janeiro teria muito pouco. Considero, entretanto, isso um erro: devemos agradecer as fontes que temos no Rio de Janeiro e tentar compreender o que elas podem nos revelar.

^{31N.T.2} “Depósito para a venda das edições próprias e daquelas de origem estrangeira, Largo S. Ferdinando n. 49, / Copiadora e Arquivo de Partituras manuscritas para uso de apresentações, Largo del Castello n. 73”.



Apenas para dar uma ideia mais aproximada sobre o escopo dessa coleção do Rio de Janeiro, deve ser dito que há cerca de treze manuscritos de óperas (completas ou, pelo menos, um ato inteiro) de Rossini. Nem todos são manuseáveis. Há manuscritos, por exemplo, do Ato I de uma das mais antigas óperas de Rossini (de 1812), *Ciro in Babilonia*, e de praticamente toda sua última ópera, em grande parte uma ópera *pastiche*, *Edoardo e Cristina*, da qual não parecem sobreviver manuscritos autógrafos e as fontes do Rio de Janeiro são potencialmente muito úteis. As fontes do Rio de Janeiro, porém, estão em tal mau estado (traças, em particular, parece que se deliciaram comendo papel e cola) que é difícil saber como seria possível efetivamente utilizá-las. Cópias digitais podem ajudar: o trabalho com os originais seria claramente impossível, porque cada virada de página destruiria ainda mais esses volumes.³²

Apesar dessas partituras nem sempre fornecerem informação significativa para fins textuais, elas contam mesmo histórias importantes. Sabemos, por exemplo, que os censores não estavam felizes com um coro da *L'Italiana in Algeri*, de 1813. Era bastante difícil digerir o rondó da Isabella, “Pensa alla patria” [Pensa na pátria], que foi frequentemente mudado para “Pensa allo sposo” [Pensa no esposo] ou “Pensa allo scampo” [Pensa na fuga], porém o que era realmente inaceitável era o texto do coro precedente, no qual Rossini colocou “Quanto vaglian gl’Italiani, nel cimento si vedrà” [O quanto valem os italianos, na provação se verá].

No manuscrito do Rio de Janeiro esse texto foi modificado para “Che l’ardir non torna vano, nel cimento si vedrà” [Que a coragem não torna em vão, na provação se verá]. A ideia de que os italianos são valorosos desaparece completamente. Esse manuscrito não tem, de fato, o título *L’Italiana in Algeri* [A Italiana na Algéria], mas, ao invés disso, *Il Naufragio Felice* [O Naufrágio Feliz], título pelo qual a ópera era conhecida em Nápoles. Isto não surpreende, uma vez que o manuscrito foi preparado na copiadora de “B. Girard”, conforme escrito na fonte. (Existem outras óperas nas versões modificadas para Nápoles: uma fonte do Rio de Janeiro, para o *Ernani*, de Verdi, é conhecida, por exemplo, pelo seu nome napolitano, como *Elvira d’Aragona*). Há muitas indicações, entretanto, de que a cópia da *L’Italiana in Algeri* represente uma versão bastante tardia da ópera. Rossini escreveu *L’Italiana in Algeri* sem trombones (Rossini começou a usar três trombones em suas óperas apenas muitos anos mais tarde, em Nápoles), porém essa cópia da sua partitura tem partes para três trombones. Se olharmos as cópias da ópera encontradas na biblioteca do Conservatório de Nápoles, encontramos algumas cópias posteriores que também tiveram adicionadas partes para três trombones. Isso é uma completa admissão de que o manuscrito é uma cópia tardia, certamente não anterior à década de 1830.



Não me surpreendi ao ver que as cópias da coleção do Rio de Janeiro das óperas francesas escritas por compositores italianos se encontram todas traduzidas para o italiano. Sabíamos que essas traduções eram largamente usadas pelos teatros no mundo todo. O que me surpreendeu, por outro lado, era que algumas das traduções não concordavam com o que sempre tomei como sendo as traduções “padrão” (aquelas preservadas nas edições impressas da Ricordi e continuamente executadas até nossa época). Então, mesmo apesar da tradução do *Guillaume Tell* como *Guglielmo Tell* vir da oficina de Giovanni Ricordi, as últimas palavras da resposta de Tell à canção inicial do pescador (“Il chante et l’Hélvétie / Pleure, pleure sa liberté”) [Ele canta, e a Helvécia/chora, chora sua liberdade] não são apresentadas como na tradução padrão italiana (“Ah-i, quanto piangerà”) [Ai, quanto chorará], mas com o verso “Pasce, pasce una speme il cor” [Alimenta, alimenta uma esperança o coração]: embora não muito elegante, ao menos evita o terrível “Ah-i” da tradução padrão. O manuscrito do Rio de Janeiro é, por conseguinte, não apenas importante em si, mas também levanta novamente toda a questão de como essas óperas eram executadas no mundo todo (e há manuscritos completos do *Moïse*, de Rossini e de *Les Martyrs*, *La Favorite* e *Dom Sébastien*, de Donizetti, todos em italiano, o que demandará estudos semelhantes).³³

Adicione-se ao que já mencionei, cinco manuscritos completos de óperas de Bellini, dezenove de óperas de Donizetti, sete das óperas mais maduras de Mercadante, onze das óperas de Pacini e várias óperas de Verdi, especialmente obras da década de 1840. E pode-se ter uma ideia da importância da coleção de manuscritos completos do Rio de Janeiro, que rivaliza com a maioria das outras coleções do mundo, incluindo a Itália. Lembrem-se também, que muitos desses manuscritos contêm anotações manuscritas, por exemplo, da ornamentação utilizada pelos cantores; como tal, elas contribuem, de maneira fundamental, para o nosso conhecimento da prática interpretativa do século XIX.

Porém, o que é realmente notável na coleção do Rio de Janeiro não são nem mesmo os manuscritos completos. É a evidência fornecida pelos materiais de execução que acompanhavam os manuscritos. Como eu disse antes, é raro encontrar, em qualquer lugar, material de execução e temos sorte por ainda existirem coleções tais como a do Teatro Marinsky, em S. Petersburgo, a do Opéra de Paris e a do Covent Garden, em Londres. Na Itália, esses materiais são quase impossíveis de serem encontrados. (Uma exceção é o Teatro La Fenice, de Veneza, que preservou, de maneira incomum e singular os materiais de execução originais completos da *Semiramide*, de Rossini³⁴). Praticamente, não há ópera em partitura completa no Rio de Janeiro que

³³ Eu discuti o problema das traduções no capítulo 11 de *Divas and Scholars*, “Words and Music: Texts and Translations”, p. 364-406.

³⁴ Isso revelou-se fundamental para os trabalhos de edição crítica da ópera: ver Philip Gossett and Alberto Zedda, eds., Series I, vol. 34 in the *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini: Pesaro, 2001). Essas partes contêm não somente informações sobre instrumentos não incluídos no manuscrito autógrafo de Rossini, mas também, entre essas partes encontra-se o autógrafo do *spartitino* de Rossini para a ópera, um manuscrito que contém muitas das partes orquestrais, as



não tenha associada a ela um conjunto completo de partes. E essas partes foram, em sua maioria, anotadas com indicações de cortes, modificações etc. Isso sugere fortemente que as óperas foram, de fato, executadas a partir desse material, antes de ele ter sido depositado na biblioteca.

Por que isso seria tão importante? Para as óperas para as quais temos manuscritos completos ou mesmo autógrafos, por que necessitaríamos também ter acesso às partes usadas pelos músicos? Aqueles que têm trabalhado preparando edições críticas desse repertório conhecem a resposta. Embora as partituras completas nos digam muita coisa, elas não nos dizem tudo o que nós (e os músicos para os quais trabalhamos) precisamos saber. Um simples exemplo tornaria isto claro. Normalmente, não é fornecida, a cada instrumento individual, uma parte cavada nos manuscritos completos. As duas flautas ou a flauta e o flautim estão escritos num único pentagrama; os dois oboés estão num único pentagrama; os três trombones estão num pentagrama único. Algumas vezes, os compositores são explícitos: eles marcam uma linha “Solo”, ou “a 2”, ou mesmo “a 3”, para comunicar especificamente suas intenções. Mais frequentemente, entretanto, eles nos deixam a adivinhar.

Algumas vezes, contudo, é difícil adivinhar o que eles têm em mente. Se as clarinetas estão dobrando os oboés, há uma linha melódica em cada pentagrama, o nível dinâmico é “piano”, e, sobre o pentagrama do oboé, o compositor escreveu “Solo”, parece provável que apenas o oboé I deveria tocar aquilo e que, mesmo se nada for dito a respeito das clarinetas, a clarineta I sozinha deveria tocar. Porém, infelizmente, as coisas nem sempre são tão simples. Sabemos, por exemplo, que os italianos tendiam a usar três trombones similares, enquanto que os franceses preferiam uma diferenciação mais clara dos três instrumentos bastante independentes, com extensões diferentes. Isso funciona bem quando há três notas no pentagrama, e nós as atribuímos, conseqüentemente, ao Trn I, Trn II e Trn III, mas se há somente duas notas no pentagrama ou apenas uma? Quantos instrumentos deveriam tocar e que partes eles deveriam tocar? A partitura autógrafa completa nos permite adivinhar, porém não nos diz explicitamente o que fazer. Então o material de execução se torna crucial. Se as notas são encontradas numa parte, pelo menos o músico ou o editor ou a (firma) editora que preparou o material acreditava que a nota assim indicada deveria ser tocada por aquela parte (e, normalmente, partes separadas eram preparadas para cada oboé ou as duas clarinetas eram colocadas em dois pentagramas separados, ou havia partes separadas para os Trns I e II juntos e para o Trn III, etc). Dessa forma, ao invés de simplesmente adivinhar quem deveria tocar que nota, temos, no mínimo, alguma evidência contemporânea sobre o assunto.

Isso se provou fundamental em nosso trabalho com a *Semiramide*, por exemplo,



uma ópera que utiliza quatro trompas separadas, mas na qual o (manuscrito) autógrafo nem sempre é claro a respeito do que cada parte deveria tocar. Em alguns casos, havia tantas partes que nem mesmo o papel maior que Rossini usou para sua partitura foi adequado para conter toda esta informação, de forma que Rossini teve de escrever partes adicionais em “*spartitini*”^{35N.T.3} separadas, como nós as chamamos, algumas das quais foram posteriormente perdidas. Então, é apenas a partir do material de execução que podemos reconstruir o que era realmente executado no teatro.

Eu enfatizei o problema dos trombones, porque o tratamento do Trn II é especialmente complicado. Que o Trn I deveria, digamos, tocar a nota superior de uma oitava, está claro, bem como o Trn III deveria, presumivelmente, tocar a nota mais grave. Porém, o que o Trn II deveria fazer? Deveria ele tocar a parte superior, a inferior, ou simplesmente ficar de fora? O que temos por evidência contemporânea, é que ele não fazia nada disso: ele tendia a pular trechos, tocando apenas as notas que estavam confortavelmente dentro do seu registro. E assim, numa oitava, o Trn II toca com o Trn I, mas na oitava seguinte, ele poderia estar tocando com o Trn III. Então, nossas edições críticas tem, às vezes, a peculiar indicação do I e do II tocando juntos no primeiro e no terceiro tempos do compasso, e o II e o III tocando juntos no segundo e quarto tempos: se a edição crítica indica alguma coisa desse tipo, é porque esta é a informação que coletamos nos materiais de execução qualificados daquela época.

Não se pode pretender, é claro, que as partes do Rio de Janeiro tenham sido usadas para as apresentações mais antigas de quaisquer dessas óperas, de forma que não podemos ter certeza se o que elas revelam é aquilo que o compositor tinha em mente. Contudo, elas estão mais próximas dessa realidade do que o puro trabalho de adivinhação na parte dos editores. Então, em muitos casos, elas provarão ser inestimáveis para aqueles que estão preparando edições críticas do repertório da ópera italiana do século XIX. Eu não gostaria de fazer uma edição crítica de *I Lombardi*, de Verdi, apenas para tomar um exemplo, sem consultar de perto os materiais da coleção do Rio de Janeiro, alguns dos quais procedem os materiais de Giovanni Ricordi, em Milão (portanto, pré-1854), e alguns dos quais vêm do colega napolitano de Ricordi, Clausetti. Eu poderia continuar sobre outras incertezas nos manuscritos autógrafos (ambiguidades sobre sinais de nível dinâmico, sobre a extensão das ligaduras, etc.) para as quais os materiais de execução oferecem informação adicional, mas penso que o exemplo que dei é claro o bastante.

Há ainda outra maneira pela qual esses materiais se provam fundamentais. Ricordi e outros editores, em face da crescente popularidade das óperas de Verdi, em particular, começaram a mudar sua forma de agir. Primeiro, ao invés de preparar à

³⁵ N.T.3 “partiturinhas”.



mão todos os materiais de execução, eles começaram a imprimir as partes, quando múltiplas cópias eram necessárias para uma apresentação, especialmente as partes corais e as de cordas. Porém, encontrar esse material é um pesadelo. Há umas poucas coleções com algumas delas, porém, com frequência, temos que admitir a derrota: nenhuma cópia foi localizada em qualquer coleção de partes de biblioteca ou de teatro conhecida antes da publicação da edição. E de agora em diante, esse tipo de julgamento não pode ser feito sem consulta à coleção do Rio de Janeiro, que tem muitas partes impressas: para *I Lombardi*, por exemplo, há partes corais impressas e partes de cordas. Posteriormente, em face das apresentações das óperas de Verdi em muitos teatros simultaneamente, Ricordi começou a imprimir partes para cada instrumento. Algumas dessas partes são encontradas na coleção do Rio de Janeiro. Para *La Traviata*, por exemplo, há partes corais impressas, bem como partes orquestrais impressas para harpa, triângulo e castanholas e tamborins.

É, entretanto, surpreendente, que, em alguns casos, os editores preferissem evitar as partes impressas da Ricordi e continuaram a fornecer partes manuscritos. Este é o caso de *Un Ballo in Maschera*, de 1859, para a qual a Ricordi preparou um conjunto completo de partes impressas (um conjunto foi adquirido há muitos anos pelo colecionador James Fuld, de Nova York, que — quando de sua morte — o legou para a Biblioteca Pierpont Morgan).³⁶ Dessa forma, foi uma surpresa, quando encontrei na coleção do Rio de Janeiro, não apenas um manuscrito completo de *Un ballo in Maschera* tal como a ópera foi conhecida após 1859, mas também um conjunto relativamente completo de materiais de execução manuscritos (contendo a data de abril de 1864). Eu certamente quererei que o editor desse volume, que ainda vai ser publicado em *The Works of Giuseppe Verdi*, consulte não somente as partes impressas da Ricordi, mas igualmente essas partes manuscritas do Rio de Janeiro, ainda que não tenhamos indicação segura de sua procedência.

Eu apenas comeci a sugerir as riquezas dessa coleção. Eu me surpreendi particularmente por encontrar uma série de partes de *La Pie Voleuse*. Essa é uma versão da ópera semi-séria de Rossini, em dois atos, *La Gazza Ladra*, da Temporada de Carnaval de 1817, executada pela primeira vez no Teatro alla Scala de Milão. Porém a ópera logo retornou, durante a década de 1820, a Paris, de onde o tema se tornou conhecido pela primeira vez como uma peça, pelo nome de *La Pie Voleuse*, como uma *opéra-comique*, com música de Rossini, porém com números musicais ligados por diálogo falado. Essa é a versão representada por estas partes que foram preparadas pelo “MAGASIN DE MUSIQUE / DE M.^r / D’HARMEVILLE / DIRECTEUR DU 15.^e ARRONDISSEMENT”^{37N.T.4}, ou seja, elas são partes parisienses que, de alguma forma,

³⁶ Antes de sua morte, o Sr. Fuld kindly fez uma fotocópia de todas as partes disponíveis para os editores da edição crítica de *Un ballo in maschera*, Ilaria Narici e Andreas Giger.

^{37N.T.4} LOJA DE MÚSICA / DO SR. / D’HARMEVILLE / DIRETOR DA 15ª CIRCUNSCRIÇÃO ADMINISTRATIVA.



cegaram até o Rio de Janeiro, numa versão que certamente nunca foi executada nessa cidade, entretanto, pode representar o mais antigo grupo único de partes na coleção do Rio de Janeiro.

Para finalizar, reporto sobre as extraordinárias partes de banda encontradas no acervo do Rio de Janeiro. Sabemos bem que a partir do final da década de 1810 até a década de 1850 os compositores tendiam a escrever música para uma “banda sul palco”. As partes da banda da coleção de Rio de Janeiro indicam, sem dúvida, que a banda realmente deveria estar sobre o palco, como outras fontes sugeriram.³⁸ As partes de banda da ópera *I Lombardi*, de Verdi, têm formato pequeno, apenas o tamanho necessário para anexá-las ao instrumento para que o músico pudesse se mover no palco.

Concluo expressando minha satisfação ao pesquisar nessa coleção rara e preciosa, com a certeza de que as conexões musicais entre o Brasil e a Europa saem enriquecidas, bem como os laços musicológicos entre os pesquisadores dos diversos continentes.

PHILIP GOSSETT é Professor Titular Emérito da Universidade de Chicago, onde ocupa a Cadeira de Música, com a distinção honorífica Robert W. Reneker, e foi Decano de Ciências Humanas. Doutor (PhD) pela Universidade de Princeton (1970). Historiador da música com ênfase na ópera italiana do século XIX, estudos de manuscritos, crítica textual, estética e prática de performance. Autor de dois livros sobre Donizetti, a sua obra *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago UP, 2006) ganhou o Prêmio Otto Kinkeldey da Sociedade Americana de Musicologia. Editor-Geral de *The Works of Giuseppe Verdi* (Chicago UP/ Ricordi, Milão) e *The Works of Gioachino Rossini* (Baerenreiter-Verlag, Kassel). Uma das maiores autoridades sobre a ópera italiana, Gossett é o primeiro musicólogo a ser distinguido com o Mellon Distinguished Achievement Award. Condecorado com a Cavaliere di Gran Croce, a maior honraria civil do Governo Italiano. Foi presidente da Sociedade Americana de Musicologia. Conferencista e consultor em casas de ópera e festivais nos Estados Unidos e Itália. Suas pesquisas sobre os manuscritos de Rossini e Verdi, em arquivos fora da Itália, têm abordado o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

³⁸ Particularmente claro é um manuscrito associado à elaboração dos figurinos no Théâtre Italien de Paris para as montagens de *La donna del lago*, de Rossini, em 1824, que inclui trajes para os membros da banda. O referido manuscrito é discutido no prefácio da edição crítica da ópera, ed. H. Colin Slim in the *Edizione critica delle opera di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini: Pesaro, 1990), xxvii-xxx.