

Edições digitais e o trabalho criativo do intérprete

Digital Editions and the Creative Work of the Performer

John Rink¹

Resumo

Um dos objetivos deste artigo é esclarecer e alinhar mais estreitamente as respectivas prioridades dos pesquisadores e músicos práticos no uso da notação musical. Para isso, a primeira parte examina as edições digitais de música existentes, tanto em geral, quanto do ponto de vista de diferentes tipos de intérpretes. Em seguida, é considerada uma nova “concepção de edição digital”, que poderia alcançar um envolvimento mais criativo com a música, por parte de instrumentistas e cantores. Duas edições aparentemente convencionais de música do século XIX servem de base para estudos de caso que mostram como as notórias limitações da página impressa podem ser transcendidas de forma mais eficaz e propícia. A conclusão é que as edições digitais de música (doravante DEMs) provavelmente não substituirão as edições impressas e que a substituição total não deve ser o objetivo em nenhum caso. Em vez disso, ao desenvolver futuras DEMs para intérpretes, o objetivo deve ser aproveitar ao máximo as possibilidades do meio digital para que os músicos possam participar e fazer música de forma ainda mais criativa. Somente ao ir além conceitualmente da inércia do “meio material” e aproveitar o fluxo dinâmico do meio digital é que o fluxo dinâmico inerente à própria música pode ser melhor capturado. Ao mesmo tempo, é importante reconhecer e respeitar a necessidade dos músicos de uma versão fixa da partitura em dadas ocasiões de performance, mesmo que elas estejam fadadas a ser superadas adiante.

Palavras-chave: Edições digitais; interpretação musical

Abstract

One of the aims of this article is to clarify and align more closely the respective priorities of researchers and practical musicians in using music notation. To that end, the first part surveys existing digital editions of music both in general and from the standpoints of different types of performer. Consideration is then given to a new ‘digital edition concept’ which might achieve more creative engagement with music on the parts of instrumentalists and singers alike. Two ostensibly conventional editions of nineteenth-century music serve as the basis of case studies that show how the notorious limitations of the printed page might be transcended more effectively

1

John Rink é Professor Emérito de Música na Faculdade de Música da Universidade de Cambridge e integra o corpo acadêmico do St. John's College, atuando como pesquisador no campos dos estudos da performance, da música do século XIX, teoria e análise musical, musicologia digital e da crítica genética.



and propitiously. The conclusion is that digital editions of music (DEMs) are unlikely to replace printed editions and that wholesale replacement should not be the goal in any case. Instead, in developing future DEMs for performers, the aim should be to take fuller advantage of the affordances of the digital medium so that musicians can engage with and make music all the more creatively. Only by moving conceptually beyond the stasis of 'the material medium' and harnessing the dynamic flux of the digital medium can the dynamic flux inherent in music itself best be captured. At the same time, it is important to recognize and respect musicians' need for a fixed version of the score on given performance occasions, even if it is bound to be superseded thereafter.

Keywords: Digital Editions, Performer.

Mesmo uma rápida consulta ao *Digital Resources for Musicology*, da Universidade de *Stanford*, ao *Guide to Online Music Sources*, da Universidade de *Princeton* ou a sites semelhantes revela a existência de um grande número de partituras digitais, que vão desde manuscritos e impressões antigas, até música erudita contemporânea e jazz, destinadas a um espectro igualmente amplo de usuários.² Este artigo avalia as edições digitais atuais de música em termos de seu valor para os intérpretes em particular e, ao fazê-lo, procura esclarecer e, em certa medida, alinhar mais estreitamente as respectivas prioridades dos pesquisadores, por um lado, e dos músicos praticantes, por outro. Para esse fim, a primeira parte do artigo examina uma seleção de edições digitais, tanto em geral, quanto do ponto de vista de diferentes tipos de intérpretes. Em seguida, incentivo o desenvolvimento de um "conceito de edição digital" com potencial para promover um envolvimento mais criativo com a música, por parte de instrumentistas e cantores. Duas edições aparentemente convencionais de música do século XIX servem como estudos de caso para demonstrar como as notórias limitações da página impressa podem ser transcendidas de forma mais eficaz e propícia.

À primeira vista, as DEMs evoluíram bastante desde 2009, quando Frans Wiering lamentou uma falta "quase total" de atenção da musicologia às "possibilidades mais radicais de inovação" além das "práticas atualmente aceitas, como o uso de *software* de notação musical para a preparação de partituras, a distribuição online de música em formato PDF ou mesmo a troca de dados de partituras em algum formato codificado". Ele especulou que essa situação lamentável poderia ser atribuída, de forma variável, à

2

Respectivamente, <https://drm.ccarh.org> e <https://libguides.princeton.edu/digital-scores>. Todos os materiais online citados nesse artigo foram acessados em 10 de janeiro de 2020.



decepção dos musicólogos com a tecnologia da informação e comunicação após “tantas promessas não cumpridas”, à falta de maturidade da tecnologia disponível e à percepção de que as DEMs tinham “uso limitado”.³ George Litterst adotou uma postura mais positiva um ano depois, ao descrever os benefícios práticos das partituras digitais, incluindo “a capacidade de substituir uma sala inteira cheia de materiais impressos por um único dispositivo portátil”; recursos de pesquisa, destaque e anotação; facilidade de acesso; controle sobre o tamanho do texto; funcionalidade de copiar e colar; legibilidade aprimorada em baixa luminosidade; leitura sem uso das mãos; e “interpretação sonora do texto”.⁴

Apesar das vantagens potenciais dos formatos digitais, o que pode ser chamado de tendência “imprimir para tocar” continua generalizado, em parte porque a distribuição online de música na forma de arquivos PDF continua, em grande parte, a definir como os músicos lidam com partituras digitais. Ao discutir quatro tipos diferentes de edição digital — edição acadêmica, banco de dados de partituras eletrônicas, arquivos para *download* de um compositor independente e serviço de autopublicação de um fornecedor —, Lisa Hooper observou em 2013 a propensão dos usuários a imprimir o material para fins práticos, “derrotando completamente a intenção original” ao “tirar o ‘e’ de partitura eletrônica”.⁵ As implicações dessa tendência persistente serão avaliadas posteriormente.

Na pesquisa sobre DEMs existentes que se segue, são consideradas quatro categorias amplas que diferem das propostas por Hooper:

1. partituras “simples” disponíveis em PDF ou formatos semelhantes;
2. partituras digitais expressamente aprimoradas para intérpretes;
3. edições dinâmicas” de natureza acadêmica; e
4. outras iniciativas que reivindicam de forma problemática o status de DEM.

Disponíveis em diversos recursos online, algumas das partituras “simples” da primeira categoria são digitais desde o início, embora uma proporção maior consista em versões digitalizadas de edições impressas. Para todos os efeitos, essas partituras equivalem a substitutos impressos ou, pelo menos, contrapartes próximas das partituras impressas. As datas e a proveniência das edições subjacentes normalmente determinam se as

3

Frans Wiering, ‘Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model’, in *Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals and Realities*, ed. Tim Crawford and Lorna Gibson (London: Ashgate, 2009): 23..

4

George Litterst, ‘Random Access: A Ringside Seat’, *American Music Teacher* 60/3 (2010–11): 50.

5

Lisa Hooper, ‘Contemplating E-Scores: Open Ruminations on the E-Score, the Patron, the Library, and the Publisher’, in *Proceedings of the Charleston Library Conference* (West Lafayette, IN: Purdue University, 2013): 572; <http://dx.doi.org/10.5703/1288284315326>



versões digitais são gratuitas ou comercializadas. Um exemplo do primeiro caso é a *Petrucci Music Library* ou IMSLP (*International Music Score Library Project*),⁶ composta por aproximadamente 500 mil partituras e mais de 59 mil gravações, que estão fora dos direitos autorais ou disponíveis sob licenças *Creative Commons*.

Este recurso impressionante e amplamente utilizado é o primeiro ponto de referência para muitos músicos que desejam material gratuito e facilmente acessível. O mesmo acontece com o *ChoralWiki*, que também hospeda cerca de 33,5 mil partituras gratuitas de obras corais/vocais, além de textos e traduções na *Choral Public Domain Library* (CPDL).⁷ Outro recurso grande, mas mais especializado, é a *Lester S. Levy Sheet Music Collection*, cujas cerca de 30 mil partituras, datadas de 1780 a 1980, se concentram, em particular, na música popular americana do século XIX.⁸ Além de PDFs para *download*, este recurso oferece um botão *Performance View* abaixo de cada imagem da partitura, que permite uma visualização em tela cheia da partitura; o uso das setas do teclado, toques ou deslizes com o dedo permite que os músicos “virem as páginas” durante a apresentação, embora, no momento, não haja nenhuma outra funcionalidade específica para apresentações.

A coleção *Levy* também foi projetada para fins acadêmicos, assim como a *Web Library of Seventeenth-Century Music*, que oferece edições modernas (com partes em alguns casos) de música instrumental e vocal não disponível comercialmente, incluindo trios instrumentais, peças para teclado, cantatas solo, missas e outras grandes obras litúrgicas.⁹ Para essas edições rigorosamente preparadas, destinadas a intérpretes e estudiosos, há introduções e relatórios críticos como os das edições impressas, juntamente com arquivos de som publicados como streaming de vídeo. Outro recurso acadêmico gratuito é o *NMA Online*, que apresenta uma versão digitalizada do texto musical e comentários críticos de toda a *Neue Mozart-Ausgabe*.¹⁰ Finalmente, na esfera comercial, *A-R Editions*¹¹, fundada em 1962 como editora de edições críticas acadêmicas, comercializa “partituras digitais” de vários compositores para estudo ou apresentação, cuja compra “permite visualização e impressão ilimitadas por meio de uma interface de navegador, tanto imediatamente quanto no futuro”.

Embora exista um aparato crítico disponível nos dois últimos casos, a maioria dos recursos da primeira categoria não inclui esse tipo de material,

6

<https://imslp.org>.

7

www.cpdll.org/wiki.

8

<https://levysheetmusic.mse.jhu.edu>.

9

www.sscm-wlscm.org.

10

<https://dme.mozarteum.at/nmaonline>.

11

www.areditions.com/publications/digital-prints.html.

nem há muitas novidades editoriais voltadas especificamente para os intérpretes. Além disso, apenas a coleção *Levy* possui ferramentas digitais projetadas para fins de performance. Em contraste, a segunda categoria de DEMs analisada aqui consiste em partituras digitais aprimoradas para intérpretes por meio de funcionalidades adicionais, do fornecimento de diversos tipos de material explicativo (seja áudio, vídeo ou texto) ou ambos. Dois exemplos — *Henle Library*¹² e *Peters Masterworks*¹³ — são baseados em edições impressas com uma posição sólida no mercado comercial. O aplicativo *Henle Library* combina “Urtext confiável com a tecnologia mais recente”, permitindo que os músicos tenham “edições testadas e aprovadas” em seus *tablets*, ajustem o *layout* de determinadas maneiras e usem uma ferramenta de metrônomo (ver Fig. 1a), escolham ou insiram dedilhados (Fig. 1b), adicionem outras anotações (Fig. 1c), vejam “comentários da partitura” — ou seja, notas editoriais de um comentário crítico convencional — em *pop-ups* anexados a barras individuais (Fig. 1d) e assim por diante. Disponível em vários idiomas, o aplicativo *Henle* é voltado para músicos profissionais, estudantes e professores. As “partituras interativas de alta qualidade” da série *Piano Masterworks* têm recursos práticos semelhantes, mas, em alguns casos, também há “apresentações em vídeo e *masterclasses*, gravações em estúdio alinhadas à notação, virada automática de páginas e comentários exclusivos de especialistas”¹⁴ Essas “edições digitalmente enriquecidas do repertório essencial para piano” — que não são tão interativas quanto sua descrição sugere — são acessadas através do aplicativo *Tido Music* para *iPads* e navegadores de desktop (Fig. 2)¹⁵, que, entre outras coisas, apresenta um marcador de rolagem que indica a localização do usuário na música enquanto ela é tocada. Uma ferramenta semelhante está disponível no aplicativo *carus music choir*, que apresenta “edições musicais *Urtext* cuidadosamente preparadas” sincronizadas com gravações de “intérpretes renomados”, ao mesmo tempo em que oferece “recursos inovadores para cantores e músicos corais” para auxiliar na “preparação eficaz para os ensaios”¹⁶. A navegação deve ser intuitiva, a mudança de página pode ser automática ou manual, e há um “consultor” para ajudar os cantores do coro a aprenderem suas partes. O aplicativo *Carus* é “otimizado para dispositivos móveis (*tablets* e *smartphones*)”. Na mesma linha, e antecipando a próxima categoria desta pesquisa, *Gustaf* — um leitor digital de partituras que estava totalmente operacional quando este ensaio foi redigido pela primeira vez,

12

www.henle-library.com.

A *Henle Library* inclui um vasto número de obras dos séculos XVIII ao XX para conjuntos de câmara (?) e teclado solo, cordas, sopros e outros instrumentos. Para algumas, são oferecidas várias dedilhações, mas, atualmente, não há gravações. Compare com a *nkoda* (www.nkoda.com), que comercializa DEMs de outras editoras.

13

www.editionpeters.com/newsdetails.php?articleID=IN01132.

14

www.editionpeters.com/newsdetails.php?articleID=IN01132.

15

www.carus-verlag.com <http://tidomusicapp.com>; para mais informações, consulte a resenha prévia em <https://crossyedpianist.com/2016/09/12/your-own-private-masterclass-tido-music-app>. Consulte www.tido-music.com/home para obter detalhes sobre a série *Piano Masterworks* (que abrange desde J.S. Bach a John Cage e outros compositores de meados ao final do século XX, bem como jazz e blues) e outras coleções de piano e voz da Tido, artistas em destaque (por exemplo, Lang Lang), etc. As “gravações profissionais” disponíveis variam em termos de natureza da produção (ou seja, pública versus personalizada para a Tido), instrumento (piano, voz e piano, apenas acompanhamento de piano), etc./en/digital-media/carus-music-the-choir-app.

16

www.carus-verlag.com/en/digital-media/carus-music-the-choir-app.



em outubro de 2018, mas que desapareceu em grande parte durante os 10 meses seguintes — propôs-se comercializar “milhares de partituras” em diversos idiomas, em colaboração “com as maiores editoras do mundo”¹⁷. Entre outras coisas, os usuários do aplicativo ou da versão online podiam ler, tocar, anotar e editar partituras — incluindo partituras que eles mesmos tivessem postado —, além de transpor peças, se desejassem (embora tenham ocorrido erros evidentes nas experiências que tentei). Ao contrário das partituras digitais discutidas até agora, que normalmente usam PDF, TIFF, svg e outros formatos baseados em imagem, o *Gustaf* operava com arquivos MusicXML, adaptando-os “para exibir e reproduzir em diferentes dispositivos que pudessem executar software HTML5”; arquivos PDF também eram suportados, embora “com menos interatividade”.¹⁸ O padrão da gravação era variável e abaixo do ideal, assim como a funcionalidade do aplicativo e da interface online; além disso, o fato de o *Gustaf* não se restringir a “*Urtext* confiável” ou edições de alta qualidade semelhantes teve implicações significativas para o padrão do conteúdo. Apesar dessas deficiências, o *Gustaf* tinha maiores possibilidades interativas do que os outros produtos analisados até agora e, portanto, se aproximava mais de uma edição musical verdadeiramente digital¹⁹.

As edições acadêmicas “dinâmicas” — a terceira categoria em análise — incluem o *Lost Voices Project* (Fig. 3), no qual codificações compatíveis com MEI permitem aos usuários não apenas comparar variantes, mas também escolher entre elas para fins de reconstrução e análise de estilo²⁰. Além disso, há fac-símiles e transcrições modernas de material textual, juntamente com comentários acadêmicos, ferramentas de pesquisa adicionais e links para projetos relacionados. Tudo isso tem como objetivo incentivar os intérpretes, entre outros, a “explorar o rico mundo da chanson em meados do século XVI”²¹. No entanto, não seria correto chamar isso de “edição para execução” em primeiro lugar, nem tal descrição se aplicaria ao projeto *Computerized Music Mensural Editing* (CMME; Fig. 4)²², que constitui um “banco de dados experimental de edições online de música antiga” apresentando “partituras virtuais de composições dos séculos XIV a XVI que podem ser adaptadas às necessidades de usuários individuais”.²³ O objetivo do CMME tem sido uma “forma totalmente nova de edição crítica de música, na qual formatos gerados dinamicamente e configurados pelo usuário eliminam a dificuldade de múltiplas edições impressas, substituindo-a pelo conceito de múltiplos

Anteriormente, o site completo do *Gustaf* estava disponível em <https://www.gogustaf.com>, mas tanto o site quanto o aplicativo de partituras (que até agosto de 2019 podia ser acessado em <https://app.gogustaf.com>) agora não tem mais suas funcionalidades originais; além disso, a conta do *Gustaf* no Twitter está inativa desde 2017. Agradeço a Raffaele Viglianti por me alertar sobre a versão do aplicativo.

www.musicxml.com/software.

Compare o *Gustaf* com o *Newzik* (<https://newzik.com>), um leitor digital de partituras para iPad “adaptado para atender às necessidades específicas de orquestras profissionais”. Embora não seja um DEM, o aplicativo baseado em nuvem permite que os usuários importem materiais em diversos formatos, incluindo partituras em PDF, partituras MusicXML e arquivos de áudio e vídeo. De acordo com os distribuidores, o “verdadeiro poder do *Newzik* reside em seus recursos colaborativos”, que permitem aos membros de conjuntos “compartilhar suas marcações ou quaisquer edições em tempo real”. É possível virar as páginas sem usar as mãos, utilizando um pedal via Bluetooth.

<http://digitalduchemin.org>. MEI é o identificador padrão tanto para a Music Encoding Initiative (Iniciativa de Codificação Musical) quanto para o sistema de codificação desenvolvido como parte desse projeto. Para mais informações, consulte <http://music-encoding.org>.

<http://digitalduchemin.org/about>.

www.cmme.org.

O último texto aparece no Google quando se faz uma pesquisa sobre CMME.



estados de uma única edição”²⁴. Por mais louváveis que sejam seus objetivos, o projeto conseguiu produzir apenas uma pequena quantidade de material, e o que existe tem pouco espaço para interatividade, pelo que posso determinar, talvez porque o site do CMME não é mantido atualizado. Além disso, o recurso digital é baseado em um “dialetto de codificação”²⁵ único, com potencial de interoperabilidade proporcionalmente limitado.

Um modo diferente de interação é facilitado pelo projeto *Online Chopin Variorum Edition* (OCVE; Fig. 5), que dirijo desde sua criação, em 2003²⁶. O OCVE fornece imagens digitais dos manuscritos e primeiras edições da maioria das obras para piano solo de *Fryderyk Chopin*, juntamente com ferramentas fáceis de usar que permitem comparar passagens correspondentes em testemunhos discretos e, assim, traçar a história criativa da música, desde os primeiros artefatos anotados até as impressões revisadas das edições originais. Os usuários têm acesso a informações contextuais e “comentários críticos” indicativos gerados pela equipe do projeto, com a capacidade de adicionar suas próprias anotações públicas ou privadas. A compreensão que a OCVE promove por meio da leitura intertextual e intersticial das fontes constituintes é a base da “edição” virtual mencionada no título do projeto.

Essa noção de “edição em fluxo” pode ter seus méritos, sobretudo ao desafiar e redefinir o conceito de obra do século XIX, mas, mais uma vez, há limitações práticas, entre elas o fato de que nada tangível para uso na performance resulta da interatividade digital que a OCVE promove. Ironicamente, ao tentar transcender a visão convencional de uma edição como “um texto (ou seja, um arranjo único de símbolos) estabelecido por um agente (um editor) para representar uma obra para algum propósito público específico... ou para alguma classe específica de usuários”²⁷, o OCVE tem menos utilidade prática no contexto da performance do que uma partitura padrão teria, seja em formato impresso ou digital. Isso porque, até o momento, o projeto não realizou um de seus objetivos originais, que é fornecer aos músicos as ferramentas necessárias para combinar elementos refinados de diversas fontes a fim de criar suas próprias edições — ou seja, suas próprias instâncias textuais — para fins de performance. O OCVE há muito aspira a edições compostas desse tipo, concebidas de forma flexível e construídas de maneira única, daí as discussões em um *workshop* do projeto em 2004 sobre o uso do MEI para codificar fontes constituintes, de modo que

24

www.cmme.org/about.

25

Marnix van Berchum, “The Future is Now – Editing Josquin in a Digital World”, artigo apresentado em 31 de agosto de 2018, em Utrecht, Países Baixos, num simpósio sobre “[Editar o passado]”, patrocinado pela Royal Society for Music History of the Netherlands (KVMN), Foundation for Historical Performance Practice (STIMU) e Utrecht Early Music Festival.

26

www.chopinonline.ac.uk/ocve; para uma resenha, consulte Alison Hood, “Review Article: Chopin Online”, *Nineteenth-Century Music Review* 14 (2017): 159–74. O OCVE foi financiado pela Fundação Andrew W. Mellon de 2003 a 2017 em uma série de cinco subsídios.

27

Ronald Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions: A Brief Overview”, *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing* 33 (2012): 16.

www.ecolm.org.



os músicos pudessem extrair elementos e combiná-los propositalmente, se desejassem. Vários obstáculos impediram esse desenvolvimento, sobretudo a necessidade mais premente de refinar a estrutura de justaposição no cerne do variorum. Além disso, o MEI não estava em um estágio avançado o suficiente no início do projeto para prosseguir nessa linha – e, desde então, não houve financiamento suficiente para fazê-lo. Por fim, surgem questões éticas quando os usuários têm a capacidade de criar partituras “políglotas”, um assunto que será explorado mais adiante.

A quarta e última categoria em análise consiste em iniciativas acadêmicas que aspiram ao status de DEM, embora algumas sejam apenas parcialmente digitais. Essas “edições” oferecem ostensivamente mais do que substitutos de material impresso, normalmente incorporando materiais multimídia. Exemplos incluem o *Electronic Corpus of Lute Music* (ECOLM), um projeto pioneiro que visava “armazenar e tornar acessíveis a estudiosos, músicos e outros, codificações de texto completo de fontes musicais para o alaúde da Europa Ocidental (e outras fontes relevantes), juntamente com imagens gráficas de manuscritos e partituras impressas, detalhes codicológicos e paleográficos úteis para os usuários potenciais e dados bibliográficos, incluindo, se possível, os textos de estudos importantes²⁸. Outros projetos semelhantes oferecem edições híbridas, consistindo em partituras impressas adequadas para performance ou pesquisa acadêmica, e aparato crítico e materiais de apoio, incluindo fac-símiles de manuscritos disponibilizados em formato digital. Um exemplo é o projeto OPERA (Fig. 6), que usa *TEI* para libretos digitalizados e *Edirom* para relatórios críticos digitalizados. O objetivo do *Edirom* aqui e em outros projetos é tornar “situações de fontes muito complexas mais transparentes”³⁰, permitindo a justaposição de imagens de manuscritos e outros materiais, em vez de fornecer apenas descrições verbais dos mesmos. A produção do OPERA até o momento é comercializada pela *Bärenreiter*³¹, enquanto edições híbridas semelhantes de repertórios diversos, que vão de J.S. Bach a Reger, são publicadas pela *Carus-Verlag*, que também usa o *Edirom* para “arquivos digitais” que reproduzem “todas as fontes disponíveis — manuscritos, primeiras edições impressas, bem como outros materiais relevantes, como provas e cartas³². A *Carus* afirma que os relatórios críticos digitalizados, “um pouco trabalhosos de ler nas edições convencionais”, tornam-se “um prazer de ler: a criação das obras pode ser reconstruída diretamente a partir das

28

www.ecolm.org.

Outro projeto interessante é a Marenzio Online Digital Edition (www.marenzio.org), mas parece que ele está parado: o site atual é descrito como um “espaço reservado” que será “totalmente atualizado por volta de julho de 2016”.

29

Veja www.opera.adwmainz.de para obter detalhes sobre o OPERA; <https://www.tei-c.org> sobre a Text Encoding Initiative (TEI); e www.edirom.de sobre o *Edirom*.

30

www.opera.adwmainz.de/presentationform.html; tradução do autor.

31

Por exemplo, a edição de Thomas Betzwieser de um “divertimento teatral” de Salieri está atualmente à venda por € 407, incluindo uma partitura impressa com capa dura e um “incluído no formato de cartão de crédito”.

32

www.carus-verlag.com/en/digital-media/digital-editions.



fontes, e todas as decisões editoriais são transparentes e verificáveis. Uma extensa seção enciclopédica contém fatos interessantes sobre o contexto histórico das obras”³³.

Outras iniciativas desse tipo incluem o *Freischütz Digital*, que apresenta “renderização dinâmica de partituras” e se descreve como uma “implementação paradigmática de um conceito de edição genuinamente digital”³⁴; Beethovens Werkstatt, outro projeto empreendedor e de longo prazo que combina “duas abordagens de pesquisa — Crítica Genética de Textos e Edição Musical Digital — para investigar o processo composicional na obra de Beethoven”³⁵; e o *Josquin Research Project*, que oferece vários formatos para visualização e download, bem como ferramentas para análise online de composições únicas ou múltiplas³⁶. Embora todos esses recursos sejam impressionantes, a *Digital Mozart Edition* é potencialmente mais relevante para os intérpretes. Este último projeto lançou recentemente a primeira parte de uma versão interativa, “totalmente digital” e codificada em MEI das obras completas de Mozart, com base na *Neue Mozart-Ausgabe*, utilizando o software de gravação MEI Verovio e apresentando uma interface web de acesso aberto “MoVi” (visualizador digital de partituras de Mozart) com ferramentas e funções que suportam “uma exibição dinâmica da música adaptada às necessidades do usuário, incluindo a produção de partes individuais” (Fig. 7)³⁷. O recurso disponível é tão impressionante quanto promissor, mas ainda resta saber que tipos de partituras de performance serão viáveis e como elas aparecerão e funcionarão.

Todas as iniciativas da terceira e quarta categorias tiveram sucesso variável na produção das “redes relacionais de discurso” e “sites de conhecimento genuíno” descritas por Hans Walter Gabler em um artigo marcante sobre edições acadêmicas digitais de 2010³⁸, alcançando coletivamente a maioria, senão todas, as funcionalidades específicas da música anteriormente esboçadas por James Grier em 1996³⁹ e, mais detalhadamente, por Frans Wiering em 2009, ao delinear seu modelo de “edição multidimensional”⁴⁰. Escrevendo que uma edição crítica digital de música poderia “idealmente consistir em... componentes interconectados”, tais como fontes digitalizadas “de qualquer meio relevante” (incluindo fac-símiles de partituras e gravações de vídeo e áudio), codificações de fontes, anotações e “links para obras relacionadas”⁴¹, Wiering observou que “tal coleção de informações pode ser imaginada como um espaço

www.carus-verlag.com/en/digital-media/digital-editions. Por exemplo, uma partitura completa da Missa em Si menor de J.S. Bach acompanhada por um DVD com o aparato crítico e atualmente vendida por €199.

<https://freischuetz-digital.de>; ver também <https://freischuetz-digital.de/en/demo-dynamic-score-rendering.html>. Como o título do projeto sugere, o seu âmbito limita-se à ópera *Der Freischütz*, de Weber.

<https://beethovens-werkstatt.de>; tradução minha. O site inclui uma série de “estudos de caso digitais” (digitale Fallstudien) que demonstram a funcionalidade do projeto, embora apenas uma quantidade limitada do repertório esteja disponível para consulta no momento.

<http://josquin.stanford.edu>.

<https://dme-webdev.mozarteum.at/en/music/editing>; <https://dme.mozarteum.at/movi/en>. Atualmente, o recurso está limitado a cerca de 20 obras (listadas por número Köchel em um menu suspenso). Veja a resenha de Neal Zaslaw sobre uma versão precursora da *Digital Mozart Edition* no *Journal of the American Musicological Society* 71/2 (2018): 572–86. Veja abaixo, especialmente a nota 79, para mais detalhes sobre Verovio.

Hans Walter Gabler, “Theorizing the Digital Scholarly Edition”, *Literature Compass* 7/2 (2010): 43–56; doi 10.1111/j.1741-4113.2009.00675.x.

James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Wiering, “Digital Critical Editions of Music”, especialmente 29–32, 43–5.



multidimensional, no qual diferentes categorias de informações ocupam cada uma um eixo diferente. Por exemplo, além das duas dimensões da partitura, pode-se imaginar versões, emendas, estilos de transcrição e adaptações para performance como dimensões adicionais à edição” – todas elas podendo ser entendidas como “formas de acessar a edição”⁴².

Wiering recentemente expressou reservas sobre o modelo multidimensional, mas agora defende “um conceito minimalista de edição digital”⁴³. Essa aparente reviravolta⁴⁴ foi motivada por preocupações com o alto custo e o grande esforço envolvidos na produção de DEMs multidimensionais, a “necessidade da participação de uma comunidade [mais ampla] de acadêmicos e cientistas cidadãos”, dificuldades proporcionalmente maiores para manter modelos cada vez mais complexos “enquanto a tecnologia está em constante mudança” e “fraquezas da perspectiva do Design Centrado no Ser Humano”⁴⁵. Há uma outra questão que, embora não tenha sido articulada por Wiering, é, no entanto, pertinente: ou seja, os DEMs acadêmicos existentes e o modelo multidimensional em geral tendem a oferecer aos intérpretes não edições digitais, mas recursos digitais. Além dos resultados impressos que descrevi e, em princípio, da interface da Edição Digital Mozart, não é óbvio como os recursos da terceira ou quarta das minhas categorias afetariam a produção musical da maioria dos intérpretes, nem, como no caso da OCVE, sempre surge um resultado tangível para uso na performance. Portanto, embora recursos desse tipo possam ser de valor considerável para intérpretes acadêmicos na preparação de apresentações, é improvável — pelo menos em sua forma atual — que eles ofereçam muito para músicos amadores ou profissionais e professores de música que não têm necessidade imediata de um aparato crítico detalhado ou acesso direto aos materiais de origem dos tipos em questão. Além disso, existe o risco de que, sem a mediação a que me refiro, tais recursos possam até ter um efeito prejudicial no trabalho dos músicos “em geral”, sobrecarregando-os com informações e/ou materiais de referência que eles não estão preparados para compreender.

A pesquisa revela, portanto, tanto uma promessa considerável quanto limitações significativas em termos de como os DEMs atuais são ou podem ser usados pelos intérpretes de hoje. Várias questões se seguem: A pesquisa revela, portanto, tanto uma promessa considerável quanto limitações significativas em termos de como os DEMs atuais são ou podem

41

Wiering, “Digital Critical Editions of Music”, 31. Broude observa de forma semelhante a “variedade de maneiras” pelas quais “as edições musicológicas digitais... serão capazes de disponibilizar as obras que representam”, incluindo conteúdos e ferramentas dos tipos discutidos por Grier e Wiering. Ele também observa que tais edições “permitirão que especialistas em prática de performance vejam as diversas maneiras como uma peça foi realizada quando foi distribuída pela primeira vez em manuscrito ou impressa”, além de possibilitar “que os intérpretes estudem vários textos de uma obra que estão se preparando para executar”. Ver Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions”, 14–15.

42

Wiering, “Digital Critical Editions of Music”, 31.

43

Frans Wiering, “Minimalism in Digital Music Editing” (Minimalismo na edição musical digital), artigo apresentado no workshop Online Chopin Variorum Edition sobre “Digital Editing and Music” (Edição digital e música), 12 de janeiro de 2017, St John’s College, Cambridge, Reino Unido.

44

Observe que Wiering identificou certas desvantagens do modelo multidimensional mesmo em seu artigo de 2009, “Digital Critical Editions of Music” (Edições críticas digitais de música).

45

Wiering, “Minimalism in Digital Music Editing” (Minimalismo na edição digital de música).



ser usados pelos intérpretes de hoje. Várias questões se seguem:

1. O que os próprios intérpretes querem e esperam dos DEMs?
2. O que é o “suficiente” em DEMs com o suposto propósito de serem usadas em apresentações? Por outro lado, o que seria “demais”?
3. Qual deve ser, conseqüentemente, o papel de um “editor” de um DEM destinada a intérpretes, e quem seria o “editor” nesse caso?
4. De forma mais geral, até que ponto os DEMs existentes realizam o potencial da mídia digital e, especialmente no que diz respeito aos intérpretes e usos relacionados à performance, como eles poderiam ser repensados para superar a dependência persistente de substitutos impressos?

A próxima parte do ensaio propõe algumas respostas para cada uma dessas perguntas.

1. O que os próprios intérpretes querem e esperam dos DEMs?

A partir disso, surge imediatamente outra pergunta: a que tipos de intérpretes se refere? ⁴⁶ Há cerca de 40 anos, Arthur Mendel chamou a atenção para “um clichê frequentemente repetido nas declarações políticas das edições críticas de textos, de que elas se destinam não apenas ao estudioso, mas também ao músico prático. Os editores acadêmicos dessas edições parecem sentir-se chamados a justificá-las e a provar que eles próprios são a favor da performance”⁴⁷. Como observei, o mesmo “clichê” caracteriza muitos projetos de DEM, que, adaptando a injunção de Mendel aos editores convencionais, precisam “ter em mente” que, entre os intérpretes que podem utilizá-los, apenas “alguns” serão especialistas, capazes de “chegar à sua própria compreensão da música, independentemente de como ela é apresentada”, enquanto outros provavelmente serão “completamente estranhos” a essa música⁴⁸. Isso tem implicações óbvias tanto para o conteúdo quanto para o modo de apresentação, um ponto ao qual voltarei mais tarde.

Em seu artigo sobre “contemplar a partitura eletrônica”, Lisa Hooper afirmou que os intérpretes e outros usuários desejam acessar partituras digitais em seus dispositivos portáteis (como iPads e tablets). Ela

46

Veja o argumento semelhante de Philip Brett em “Text, Context, and the Early Music Editor” (Texto, contexto e o editor de música antiga), em “Authenticity and Early Music: A Symposium” (Autenticidade e música antiga: um simpósio), ed. Nicholas Kenyon (Oxford: Oxford University Press, 1988), 98: “Pode-se perguntar aos editores de hoje quem exatamente é esse ‘intérprete’ para quem eles tornam suas edições ‘práticas’.”

47

Arthur Mendel, “The Purposes and Desirable Characteristics of Text-critical Editions (Os objetivos e características desejáveis das edições críticas de textos)” em *Modern Musical Scholarship* (Estudos musicais modernos), ed. Edward Olleson (Stockfield: Oriol Press, 1978): 14.

48

Mendel, “Os objetivos e características desejáveis”, 20.



também observou que “músicos, pesquisadores e intérpretes se envolvem ativamente com a partitura em um nível muito pessoal, o que significa [que] a capacidade de fazer anotações e marcações na partitura é vital”. Além disso, “os intérpretes precisam da capacidade de virar as páginas sem usar as mãos”, enquanto “os músicos profissionais desejam acesso único a uma biblioteca de partituras digitais”⁴⁹. Esses recursos básicos são encontrados em muitos dos DEMs analisados aqui, especialmente nos produtos comerciais da segunda categoria, e espera-se que os futuros DEMs não apenas incluam, mas também melhorem as ferramentas de performance atuais ou outras semelhantes. O que é menos comum atualmente, no entanto, é a orientação que alguns músicos podem precisar ou desejar sobre questões e problemas relevantes da prática de performance, e sobre a relação entre essas questões e problemas e as fontes que os DEM reproduzem ou nas quais baseiam seu trabalho.

Informações valiosas podem ser obtidas a esse respeito em um estudo de Chiara Bertoglio sobre como os intérpretes usam “edições instrutivas” (IEs) convencionais (ou seja, impressas)⁵⁰, também referidas por James Grier como “edições interpretativas” ou “edições de performance” e por Ronald Broude como “edições facilitadoras”⁵¹. Essas edições tendem a atrair menos atenção musicológica do que suas contrapartes acadêmicas (apelidadas de “edições historicizantes” por Broude)⁵², que, segundo Grier, se desenvolveram após a Segunda Guerra Mundial em grande parte como uma reação às “inúmeras instruções de execução adicionadas pelos editores [de edições interpretativas], tais como marcações de tempo, dinâmica, fraseado, dedilhado e pedalada”, que “obscureciam a notação original... porque muito pouco ou nenhum esforço era feito para diferenciar as marcas editoriais das marcas na fonte”, além de distorcer as intenções originais do compositor de maneira mais geral. Grier reconhece, no entanto, a necessidade duradoura, pelo menos do ponto de vista histórico, de “edições que registrem aspectos do estilo de execução de intérpretes importantes”, que podem “desempenhar um papel extremamente importante na comunicação de muita música excelente” e que “constituem repositórios de informações sobre a execução e a interpretação da obra”⁵³ — um pouco como uma história oral.

Bertoglio observa de forma semelhante o consenso entre diversos autores sobre “a importância das IEs como documentos de práticas de

49

Hooper, “Contemplating E-Scores (Contemplando partituras eletrônicas)”, 573.

50

Chiara Bertoglio, “Instructive Editions of Bach’s Wohltemperirtes Klavier: An Italian Perspective” (tese de doutorado, Universidade de Birmingham, 2012).

51

Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions”, 1.

52

Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions”, 1.

53

Grier, *The Critical Editing of Music*, 10.



execução passadas” e “como veículos e garantias de execuções tradicionais e canonicamente aceitáveis” — ou seja, como “testemunhas de execuções modelo”⁵⁴. Mas ela também enfatiza a significativa “função pedagógica” das edições, incluindo tanto as “edições de execução” (que ela compara a uma “aula escrita” — estas incluem as célebres edições de Artur Schnabel e Alfred Cortot) quanto as “edições analíticas” (por exemplo, as de Heinrich Schenker e Hugo Riemann)⁵⁵. Em um questionário online distribuído em 2007-08 a pianistas, pedagogos e outros profissionais italianos, Bertoglio pediu aos entrevistados que indicassem a importância percebida de uma série de fatores na escolha de uma edição, e os seguintes critérios (listados aqui por ordem de prioridade) foram considerados “muito importantes”:

1. Conformidade com o texto original
2. Boas dedilhaduras
3. Aparato crítico
4. Disponibilidade
5. Praticidade
6. Explicação dos ornamentos
7. Indicações de tempo e metrônomo
8. Preço
9. Sugestões de pedalagem
10. Presença de exercícios preparatórios^{w3}.

Os professores que responderam ao questionário de Bertoglio afirmaram usar os IEs para “conselhos gerais sobre interpretação” (73,6% dos entrevistados), “indicações sobre a prática de execução” (71,4%), “articulação sugerida” (67,9%), “dedilhados sugeridos” (59,0%), “execução de ornamentos/improvisação” (59,0%), indicações sugeridas de metrônomo (58,9%), dinâmica (57,9%), agógica (56,7%), pedalagem (52,2%) e expressão (51,6%). Eles também indicaram que os critérios usados por seus alunos ao selecionar uma edição de “primeira escolha” variavam entre pedalada(?) sugerida (63,3% dos entrevistados), dedilhados(?) (62,6%), dinâmica (62,6%), agógica (62,2%) e expressão (62,1%), até “execução de ornamentos” (57,4%), indicações do metrônomo (56,8%), “articulação sugerida” (53,2%),

54

Bertoglio, ‘Instructive Editions’, 118, 121, 122.

55

Bertoglio, ‘Instructive Editions’, 21, 22.

56

Bertoglio, ‘Instructive Editions’, 94.



“indicações sobre a prática de execução” (48,4%) e “conselhos gerais sobre interpretação” (46,4%)⁵⁷.

Com base nessas e em outras descobertas, Bertoglio apresentou as seguintes conclusões (sem “pretensão de exaustividade”, dada a dimensão limitada de sua pesquisa):

- a) “razões musicais e musicológicas normalmente não são o principal motivo para a escolha de uma edição”;
- b) “a pesquisa acadêmica não é considerada um valor pelo qual se deva pagar mais”;
- c) os músicos estariam dispostos a pagar “um pouco mais” por “uma edição de um intérprete famoso”;
- d) “adições editoriais, se reconhecidas como tal, são consideradas um valor positivo”;
- e) a data de publicação de uma edição é um critério para a escolha de edições “apenas porque as edições antigas (“autoritárias” e “mais próximas da época do compositor”) tendem a ser privilegiadas”⁵⁸.

Embora não se deva confiar excessivamente em uma única pesquisa dessa magnitude, é impressionante, embora talvez não surpreendente, que pelo menos esses profissionais entrevistados considerassem as adições editoriais (incluindo “conselhos gerais sobre interpretação”) valiosas, que não priorizassem a “pesquisa acadêmica” e que buscassem, em vez de evitar, a “autoridade” nas edições. Essas atitudes têm implicações para os tipos de DEM que podem ser mais benéficos e relevantes para a maioria dos intérpretes, com base em um modelo análogo aos da segunda categoria acima, mas com diferenças potencialmente significativas a serem discutidas mais adiante.

2. O que é “suficiente” em DEMs que supostamente se destinam a ser utilizados em apresentações? Por outro lado, o que é “demais”?

Em uma resenha inicial do Beethovens Werkstatt, Kristina Muxfeldt observou que “muitos músicos, musicólogos, arquivistas e outros profissionais certamente apreciariam uma reflexão sobre a necessidade das edições digitais das obras e dos materiais de trabalho de Beethoven”. Ela

57

Bertoglio, “*Instructive Editions*”, 94.

58

Bertoglio, “*Instructive Editions* (edições didáticas)”, 112.



perguntou: “não é suficiente que os músicos toquem diretamente a partir de manuscritos digitalizados, como faz o Quarteto de Cordas Borromeo?”⁵⁹.

Acredito que não é de forma alguma “suficiente” para os músicos tocar diretamente a partir de manuscritos digitalizados ou outras partituras digitais “brutas”, em parte devido às minhas experiências com estudantes e outros intérpretes que baixavam de forma mais ou menos aleatória material acessível de recursos como Petrucci, sem considerar ou ter o conhecimento para determinar a qualidade e o status dos documentos em questão. Em muitos desses casos, pouco ou nada se pode obter dos próprios recursos sobre problemas específicos de notação ou ortografia e sobre o status relativo dos manuscritos dos compositores, primeiras edições e/ou impressões posteriores que foram casualmente retiradas da internet. Isso pode ser extremamente problemático: entre outras coisas, alguns intérpretes parecem pressupor que a música encontrada nos manuscritos originais ou nas primeiras edições reflete as intenções do compositor em sua forma mais pura, sem ter qualquer consciência das práticas habituais em torno de tais documentos, da evolução posterior que pode ter ocorrido e/ou da necessidade de conceber a música como existente em múltiplas versões. Ironicamente, alguns dos materiais online mais “perigosos” a esse respeito são as edições coletadas do século XIX, que aparentemente exalam autoridade (graças em parte à sua tipografia caracteristicamente severa), mas que muitas vezes foram suplantadas por contrapartes mais informadas e menos ideologicamente tendenciosas.

Problemas desse tipo surgem em parte porque os “materiais originais de execução” se tornaram agora “tão comuns quanto os instrumentos originais”, uma situação outrora prevista por Philip Brett⁶⁰. Em 2012, Ronald Broude alertou de forma semelhante que “a capacidade de manipular textos musicais digitalmente tentará as pessoas a manipular textos do passado de maneiras bastante anti-históricas, estranhas à forma como os textos eram gerenciados quando foram originalmente inscritos”⁶¹. Esses riscos não são exclusivos dos materiais musicais digitais, no entanto: há cerca de 60 anos, Walter Emery, referindo-se especificamente às edições Urtext, chegou a afirmar que “o músico prático comum não pode ser confiado com um ‘texto original’”, que poderia estar “manifestamente errado”: “pode haver uma grande diferença entre as notas que o compositor pretendia escrever e aquelas que ele pretendia que fossem tocadas. Em Bach e Handel, assim

59

Kristina Muxfeldt, “Review: Beethovens Werkstatt (Resenha: Oficina de Beethoven)”, *Journal of the American Musicological Society* 69/3 (outono de 2016): 858. Muxfeldt refere-se ao uso de partituras eletrônicas pelo Quarteto Borromeo, descrito em Corinna da Fonseca-Wollheim, “When Classical Musicians Go Digital”, *New York Times* (9 de junho de 2016); www.nytimes.com/2016/06/12/arts/music/when-classical-musicians-go-digital.html.

60

Brett, “Text, Context, and the Early Music Editor”, 84.

61

Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions”, 15.



como em músicas muito anteriores e algumas posteriores, muitas vezes é tão errado seguir um “texto original” literalmente quanto seria tocar todas as obras de Chopin em tempo estrito.”⁶²

Na mesma linha, embora de forma menos severa, o estudo de Bertoglio sobre como os intérpretes utilizam as “edições didáticas” concluiu que “muitos músicos (estudantes, amadores, mas também professores e profissionais, embora em proporções diferentes) não têm consciência da importância de escolher conscientemente uma edição; quais critérios aplicar; quais critérios podem ter sido aplicados na edição; por que e como fazer uma boa escolha; [e] o que uma EI pode implicar para o seu usuário”⁶³. Para apoiar suas afirmações, Bertoglio citou as opiniões de Mischa Meller (“muitos professores e estudantes... parecem estar praticamente inconscientes da natureza e da qualidade das edições que utilizam com tanta confiança”)⁶⁴ e Artur Schnabel (“uma multidão de músicos e pessoas ligadas à música... simplesmente aceitam o que lhes é entregue”).⁶⁵

Essas conclusões — embora não sejam de forma alguma universalmente aplicáveis — sugerem que é necessário mais do que “a música em si” para que os intérpretes tomem decisões informadas sobre como interpretar a notação diante deles, seja ela na página ou na tela. Uma solução que poderia ser adotada no desenvolvimento de um modelo DEM mais ambicioso, mas mais fácil de usar para os intérpretes, é fornecer um aparato crítico padrão, seja em documentos separados (como na *Web Library of Seventeenth-Century Music*) ou “divididos” por compasso (como na *Henle Library* — veja novamente a Fig. 1d). O risco inevitável de que esse material seja consultado pelos músicos de forma não mais sistemática do que os comentários críticos no final dos volumes impressos torna ainda mais importante complementá-los com uma “discussão aberta das possibilidades” decorrentes da notação e com “julgamentos ponderados sobre quais cursos de ação são preferíveis”, ambos os quais Brett afirmou que os editores deveriam oferecer como algo natural⁶⁶. Isso requer o exercício de uma agência editorial individual ou coletiva, indo muito além do mero fornecimento de ensaios sobre a biografia do compositor, os gêneros em questão e outros tópicos aparentemente pertinentes que têm potencial limitado para informar as decisões tomadas pelos intérpretes no calor da ação. Também não é “suficiente” disponibilizar as quantidades às vezes enormes de fac-símiles e outros materiais multimídia reunidos nos

62

Walter Emery, “*Editions and Musicians*” (London: Novello, 1957): 39.

63

Bertoglio, “*Instructive Editions*”, 114.

64

Mischa Meller, “*Some Critical Comments on Modern Editions of the Piano Classics*”, *American Music Teacher* 4 (Sep./Oct. 1954): 1.

65

Artur Schnabel, “*Music and the Line of Most Resistance*”, (Princeton: Princeton University Press, 1942): 86.

66

Brett, “*Text, Context, and the Early Music Editor*”, 254.



projetos de edições digitais acadêmicas pesquisados anteriormente. Em suma, são necessárias intervenções mais focadas, do tipo descrito abaixo.

Em vez de exagerar ou fazer apenas promessas vazias, as DEMs destinadas principalmente a intérpretes devem, portanto, orientar e informar judiciosamente seus usuários.

Essas orientações devem abordar não apenas a melhor forma de compreender o material constituinte ou relacionado, mas também as questões práticas de execução que surgem em geral ou em determinadas passagens, quer se trate de contextos de execução originais ou posteriores. Por outras palavras, o que é necessário é uma nova forma de “edição didática” ou “edição facilitadora” que explore as possibilidades do ambiente digital, mas com a utilidade prática como consideração de design primordial. Dois modelos improváveis para isso serão considerados mais adiante.

3. Qual deve ser, consequentemente, o papel do “editor” de uma DEM destinada a intérpretes e quem é o “editor” em primeiro lugar?

A discussão anterior suscita questões adicionais sobre o papel do “editor”, se é que ele existe. Pode-se argumentar que alguns dos recursos em análise têm o potencial de estender a agência editorial a usuários individuais — e tal democratização é altamente desejável, pelo menos em princípio. Mas, novamente, uma simples transferência de responsabilidade não é “suficiente”, como indiquei.

As principais questões em jogo dizem respeito, em primeiro lugar, à natureza e ao objetivo do “comentário crítico” direcionado especificamente aos intérpretes em DEMs individuais e, em segundo lugar, à sobreposição editorial relacionada à apresentação que também pode ser fornecida, incluindo “conselhos gerais sobre interpretação”. Em ambos os aspectos, a multidimensionalidade do tipo outrora defendida por Frans Wiering, embora com fins diferentes, provavelmente será propícia. Dependendo do contexto, o material explicativo em formatos de áudio, vídeo e/ou texto pode ser benéfico, com foco nos aspectos do material de origem no DEM com implicações diretas para a apresentação e nas abordagens específicas de apresentação que podem ser adotadas para eles. Esse



material poderia ser modelado em parte com base em informações suplementares do tipo oferecido na série *Peters Masterworks*, embora, como observado anteriormente, o ideal seria que fosse além de textos gerais sobre a biografia do compositor, os gêneros musicais em uso e assim por diante — informações com potencial limitado para influenciar a tomada de decisão dos músicos durante a própria apresentação. Quanto aos contextos práticos, a apresentação “fragmentada”, compasso por compasso, atualmente utilizada para os comentários das partituras da *Henle Library* seria especialmente adequada para explicações textuais deste tipo, orientadas para a apresentação. Outra possibilidade seria construir orientações passo a passo na tela de materiais selecionados, nas quais características individuais de notação ou outros elementos distintivos de um manuscrito ou fonte impressa fossem explicados e discutidos em sequência. Em princípio, a conclusão de uma ou mais orientações passo a passo nesse sentido poderia até mesmo ser um pré-requisito para que um usuário individual pudesse prosseguir para o corpo completo do material em um determinado DEM.

Independentemente dos mecanismos utilizados para transmitir o material, tanto as informações da fonte mediada quanto os comentários sobre questões relacionadas à prática performática poderiam ser fornecidos de forma proveitosa por aqueles que produzem “edições facilitadoras” digitais, pelas razões que já articulei. A sua contribuição editorial a este respeito iria além da mera curadoria, resolvendo assim um problema identificado há cerca de uma década por James Stephen Murphy, que afirmou, em relação às edições de obras literárias, que (nas palavras de Christina Georgiou) “alguns projetos digitais ‘mataram o editor’”, na medida em que “foi dada mais ênfase à abundância de informação apresentada do que ao fornecimento de um texto de leitura utilizável”⁶⁷. Murphy reclamou que “se as únicas opções online forem arquivos eletrônicos e transcrições de edições desatualizadas e falhas, corremos o risco de perder algo valioso também: não apenas o editor, que foi transformado em arquivista, mas também a compreensão dos textos como objetos de interpretação e argumentação, ou os produtos da interpretação e argumentação”⁶⁸.

Informações filológicas e relacionadas à performance relevantes podem ser geradas em colaborações entre intérpretes e um ou mais “editores” de DEM, recuperando assim os *insights* encontrados em muitos

67

Christina Georgiou, ‘The Historical Editing of Mozart’s Keyboard Sonatas: History, Context and Practice’ (PhD diss., City University London, 2011): 356.

68

James Stephen Murphy, “The Death of the Editor” (A morte do editor), *Essays in Criticism* 58/4 (outubro de 2008): 303.



“IE” do passado. Uma iniciativa desse tipo no contexto de uma edição impressa moderna pode ser encontrada na série Beethoven Piano Sonatas, lançada há cerca de 15 anos pela *Henle Verlag*, que é coeditada pelo musicólogo Norbert Gertsch e pelo pianista concertista Murray Perahia⁶⁹. Além da digitação adicionada por Perahia, no entanto, não há nenhuma sobreposição editorial aparente para os intérpretes nessas *Urtexts*, especialmente quando comparadas com os volumes *Bärenreiter Brahms* e *Peters Chopin* descritos abaixo. Deve-se observar que, se apresentada em formato digital, a sobreposição editorial do tipo que os próprios intérpretes costumam considerar valiosa poderia ser ativada e desativada conforme necessário, de forma semelhante às dedilhadas sugeridas na *Henle Library*. De fato, há espaço para uma vasta gama de intervenções editoriais selecionáveis em futuras “edições habilitadoras” digitais, produzindo uma distinção saudável entre os usos potenciais desses DEMs para prática e performance, como discutirei mais adiante.

Além disso, um determinado portal DEM pode fazer parte ou dar acesso a uma rede de “edições didáticas” digitalizadas e outros materiais de referência que possam ser úteis para intérpretes individuais que buscam informações práticas e/ou “orientações gerais sobre interpretação”. Esse acesso pode ser feito por meio de links para edições que já estão em formato digital, por exemplo, no Petrucci, ou para partituras convencionais que o “editor” do DEM digitaliza e depois reúne em uma rede modular de materiais, proporcionando a oportunidade de comparação sinérgica de diversas fontes e a construção de uma “rede relacional de diálogo” personalizada, mas sem necessariamente sucumbir aos objetivos monolíticos de alguns DEMs multidimensionais.

Idealmente, porém, deve haver um grau de interoperabilidade entre as fontes em tal rede, de modo que músicos individuais possam extrair elementos de uma ou mais partituras codificadas digitalmente e depois colá-los em um DEM “mestre” que eles adaptam para uso em uma ou várias ocasiões de apresentação. Como observei, a mistura desse tipo tem sido uma aspiração de longo prazo da OCVE, e é o que Ronald Broude tinha em mente quando observou que os DEMs

[...] possibilitarão aos artistas estudar vários textos de uma obra que estão se preparando para apresentar. E

69

James Stephen Murphy, “The Death of the Editor” (A morte do editor), *Essays in Criticism* 58/4 (outubro de 2008): 303

como essas edições habilitarão os usuários a identificar de forma rápida e conveniente as diferenças entre os textos da mesma obra, elas permitirão que os usuários se tornem seus próprios editores: cada usuário poderá estabelecer seu próprio texto selecionando elementos de várias fontes e combinando-os para criar um novo texto; será possível, por exemplo, selecionar as linhas básicas de uma peça para teclado de uma fonte e a ornamentação de outra.⁷⁰

Broude acrescentou que tal procedimento é “seguido hoje por muitos intérpretes que preparam uma peça para um recital, mas as edições digitais tornarão isso muito mais fácil do que é agora”. Grier também comentou que “quando intérpretes/editores se encarregam de suplementar as indicações de execução fornecidas pelo compositor, eles não fazem mais do que expressar por escrito a liberdade que a maioria dos compositores espera que eles assumam na execução”⁷¹.

Com alternância entre ativar/desativar, pop-ups e outros modos de visualizar ou não visualizar informações, as plataformas digitais oferecem soluções para um problema identificado por Grier em relação às “edições didáticas” das Sonatas para Piano de Beethoven, de Artur Schnabel⁷², e de Chopin, de Alfred Cortot⁷³. Embora ambas sejam conhecidas por suas abundantes notas práticas para intérpretes, a desvantagem, segundo Grier, é que “em alguns pontos, a prolixidade do comentário aumenta a ponto de tirar toda a música da página, exceto um ou dois sistemas”. Portanto, em sua forma impressa original, a “principal utilidade... das edições de Schnabel e Cortot é para o estudo, em oposição à prática, no teclado. Elas não são realmente práticas para tocar, embora contenham muitas informações úteis para o intérprete”⁷⁴. Em formato digital, por outro lado, esse tipo de texto de comentário poderia simplesmente ser desativado durante as apresentações, o que mais uma vez confirma que, potencialmente, um DEM oferece muito mais modalidades em termos de uso prático do que uma edição impressa.

Quanto à natureza da orientação que os intérpretes recebem dos responsáveis diretos pela criação de uma DEM, de outros intérpretes que trabalham em colaboração com equipes de DEM ou consultando uma rede de “IEs” e outras fontes, é útil seguir a sugestão de Arthur Mendel de

70

Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions” (Obras musicais, textos musicais e edições musicais), 15.

71

Grier, *The Critical Editing of Music*, 153.

72

Beethoven, “32 Sonatas for the Piano, ed. Artur Schnabel”, 2 vols (New York: Simon and Schuster, 1935).

73

Alfred Cortot, “Éditions de Travail des Œuvres de Chopin” (Paris: Éditions Salabert, 1941–47).

74

Grier, *The Critical Editing of Music*, 154, 155.



que “se os editores realmente querem ajudar o intérprete, o que devem fazer não é fornecer-lhe respostas prontas para perguntas que não têm respostas definitivas, mas encorajá-lo de todas as formas possíveis... a pensar nas respostas por si mesmo”⁷⁵. Segundo Mendel, “os intérpretes não precisam ser alimentados com colher pelos editores”, até porque os músicos práticos “não são tão relutantes em pensar por conta própria como os editores frequentemente imaginam”; ele também alerta para “o perigo de impor as escolhas do editor aos intérpretes”⁷⁶. Paulo de Assis levanta outro ponto em relação às edições didáticas do tipo em questão: “Dado que cada vez mais intérpretes têm uma sólida formação acadêmica (que lhes permite se tornarem artistas-pesquisadores, que sabem como abordar criticamente diferentes tipos de fontes), tais edições interpretativas poderiam muito bem recuperar uma certa importância — particularmente entre jovens estudantes e colegas intérpretes”⁷⁷. Esta é uma avaliação muito cimento e da capacidade dos intérpretes de usar edições do que as de Emery, Schnabel, Meller e outros citados acima. Por todas estas razões, exemplares fornecidos por uma equipe editorial podem ser mais valiosas para os músicos do que edições totalmente desenvolvidas que visam ser exaustivas em todos os detalhes.

Portanto, parece apropriado incentivar o desenvolvimento e a implementação de um modelo DEM que promova o compartilhamento de conhecimento, autoridade e autonomia. Tal modelo se basearia na compreensão das edições como locais de colaboração criativa e interação, exercidos dinamicamente de acordo com as prerrogativas dos participantes individuais e as exigências de determinados contextos.

4. De forma mais geral, até que ponto os DEMs existentes realizam o potencial da mídia digital e, especialmente no que diz respeito aos intérpretes e usos relacionados à performance, como eles poderiam ser repensados para superar a dependência persistente de substitutos impressos?

A afirmação de Hooper (citada acima) de que os materiais digitais em seu exercício foram “principalmente impressos para uso” é reveladora, pois aponta para a aparente preferência dos intérpretes por partituras impressas e, possivelmente, também para sua falta de familiaridade ou relativa falta

75

Mendel, “The Purposes and Desirable Characteristics”, 23. Lembre-se dos comentários de Brett, citados acima, sobre a necessidade do intérprete de uma “discussão aberta” e um “juízo ponderado” por parte do editor.

76

Mendel, “The Purposes and Desirable Characteristics”, 14, 17, 20.

77

Paulo de Assis, “Beyond Urtext: A Dynamic Conception of Musical Editing” (Além do Urtext: uma concepção dinâmica da edição musical), em Paulo de Assis, Mieke Kanno e Juan Parra Cancino, “Dynamics of Constraints: Essays on Notation, Editing and Performance” (Dinâmica das restrições: ensaios sobre notação, edição e apresentação) (Leuven: University of Leuven Press, 2009): 13.



de facilidade com as contrapartes digitais. Sua conclusão também tem implicações claras sobre como os materiais digitais em questão poderiam ser repensados e reapresentados. A este respeito, note-se a afirmação de Hans Walter Gabler de que, em 2010, as edições digitais de textos tendiam a ser concebidas “em termos de impressão” e eram basicamente “resquícios do meio impresso”: embora proporcionassem geralmente “um aumento do conforto”, tais edições “revelavam pouca reconceção inovadora”. Isso porque a estagnação — “inevitavelmente uma característica do meio material” — não havia “cedido à dinâmica inerente ao meio digital”⁷⁸.

A pesquisa aqui indicada mostra que, de forma surpreendente, as observações de Gabler se aplicam às edições digitais atuais de música no que diz respeito aos intérpretes. Das edições analisadas até agora, apenas uma — Gustaf — transcendeu decisivamente as restrições do modelo impresso, oferecendo aos músicos uma plataforma digital na qual eles podem gerar e interagir com materiais de performance personalizados da maneira interativa que defendo⁷⁹. Seja como for, mesmo o mais impressionante novo design de DEM terá apenas um sucesso limitado se os intérpretes não estiverem motivados a usá-lo, e para que isso seja alcançado, uma mudança de preferências e práticas em relação ao impresso é um pré-requisito essencial. O problema é que algum tipo de texto – por mais provisório que seja – é necessário para fins de performance, e isso significa que a capacidade de alcançar flexibilidade e fixidez deve ser incorporada às futuras edições digitais de música.

Uma lista de tarefas para aqueles que projetam DEMs especificamente destinadas a intérpretes pode, portanto, ser a seguinte:

1. Fornecer aos músicos um “texto base” em formato digital — idealmente uma partitura que se declare confiável e autoritária (seja lá o que isso signifique), em oposição a “qualquer edição antiga”.
2. Usando multimídia, pop-ups, botões de alternância e/ou outras técnicas (todas tecnicamente simples, como evidenciado pelos recursos digitais existentes), oferecer informações relevantes sobre a(s) fonte(s) usada(s) para preparar o texto base, bem como outras diretamente relacionadas a ele, juntamente com comentários sobre as questões de prática de performance que a música levanta tanto em geral quanto em uma base mais detalhada (por exemplo, compasso por compasso).

78

Gabler, *Theorizing the Digital Scholarly Edition*, 48.

79

Ainda não está claro se a plataforma codificada em MEI da Digital Mozart Edition terá um potencial interativo semelhante.



3. Oferecer “oportunidades de treinamento” adicionais, como demonstrações passo a passo de passagens selecionadas e/ou peças inteiras.

4. Fornecer um conjunto de ferramentas fáceis de usar para os intérpretes, para anotações, virada automática de páginas, identificação de localização, ativação/desativação de dedilhados e outras marcações, etc. (possivelmente com base em modelos existentes, como Henle e Tido).

5. Oferecer aos usuários a funcionalidade necessária para alterar qualquer elemento do texto base (como no aplicativo Gustaf), em vez de apenas anotá-lo.

6. Como parte dessa funcionalidade, fornecer um meio de importar elementos para o texto base a partir de outras partituras digitalizadas, possivelmente dentro de uma rede de materiais vinculados ao DEM fornecido.

7. Garantir que os intérpretes individuais possam rastrear a proveniência de todas as alterações que fazem no texto base, permitindo-lhes também salvar e recuperar qualquer número de versões discretamente personalizadas desse texto.

8. Garantir também que, em qualquer fase do envolvimento com uma obra, um “texto de performance” mais ou menos limpo e atraente possa ser facilmente criado a partir do texto base personalizado, para exibição em um tablet ou outro dispositivo a ser usado na execução musical ao vivo.

Esta lista de tarefas — que não é de forma alguma exaustiva — abrange os pontos mais essenciais que surgiram da discussão até agora. Conforme indicado, seria simples realizar as tarefas 1 a 5, dado que a tecnologia necessária foi testada e comprovada em vários projetos precursores, muitos deles utilizando código ou processos de código aberto. Embora as tarefas 6 e 7 tenham menos precedentes e, portanto, apresentem maiores desafios, estes últimos poderiam ser superados, por exemplo, através do uso do *Verovio Humdrum Viewer* (VHV)⁸⁰ e, em particular, com base no trabalho de um ambicioso projeto financiado pela UE atualmente sendo realizado pelo *Fryderyk Chopin Institute*, em Varsóvia⁸¹. Nesse projeto, os arquivos MusicXML das obras de diversos compositores poloneses são primeiro convertidos para *Humdrum* usando o VHV; a codificação *Humdrum* é então corrigida e enriquecida conforme apropriado, antes de ser convertida para MEI e renderizada dinamicamente com o *Verovio*⁸². O recurso final da internet

80

VHV “é um editor de música digital online e uma interface interativa de renderização de notação para arquivos Humdrum, localizado em <http://verovio.humdrum.org>”. Os “três principais componentes de software usados para criar o site VHV” são: 1) Verovio (definido como “renderização de notação musical em C++ usando MEI, com importação de dados do Humdrum e MusicXML e exportação para SVG e MIDI”; veja também www.verovio.org); 2) Humlib (“ferramentas de conversão e análise de dados musicais em C++, usando Humdrum, com importações de MusicXML e MEI e exportações para MEI e MIDI”; ver também <https://humlib.humdrum.org>); e 3) Ace (um “editor de código incorporável escrito em JavaScript”; ver <https://ace.c9.io>). Para mais informações sobre o VHV, consulte <https://doc.verovio.humdrum.org>.

81

Consulte o comunicado de imprensa em www.ctvnews.ca/entertainment/poland-to-release-chopin-collection-online-by-2020-1.3782891, que afirma que os visitantes do site do projeto (com lançamento previsto para 2020) “não só poderão pesquisar e baixar partituras ou trechos específicos, mas também poderão realizar todos os tipos de análises do ritmo, harmonia, melodia e outros aspectos da música”.

82

Para uma descrição mais técnica do processo, consulte <https://doc.verovio.humdrum.org/index.html>. Agradeço a Laurent Pugin por seus conselhos sobre esta passagem.



incluirá a funcionalidade do tipo descrito nas tarefas 5, 6 e 7, permitindo que usuários individuais importem elementos musicais de uma variedade de fontes ou removam detalhes indesejados de um texto base para fins de estudo ou performance, com proveniência rastreável para evitar confusão e minimizar os riscos de mistura indiscriminada. Graças a esses recursos, os usuários poderão criar várias versões distintas, conforme previsto por Broude e defendido aqui. Quanto à tarefa 8, sua realização dependerá da disponibilidade de renderização instantânea da mais alta qualidade, como já alcançado pelo *LilyPond*⁸³ e buscado pelo *Verovio*, entre outros projetos.

Algumas observações adicionais são necessárias. Em primeiro lugar, como já indiquei, as considerações relativas ao valor nominal na concepção de um DEM deste tipo devem ser a praticabilidade e a capacidade de desempenho e, a este respeito, poderá ser aconselhável aderir aos princípios “minimalistas” recentemente articulados por Frans Wiering. Segundo, como observado anteriormente, seria benéfico se o editor e/ou designer fornecesse aos usuários exemplos de edições elaboradas e comentários relevantes para demonstrar como um texto base poderia ser alterado com base em critérios designados e tendo em mente certos tipos de uso. Em terceiro lugar, uma dimensão social do tipo defendido por Peter Robinson e outros poderia ser incorporada de forma útil⁸⁴, para que as decisões individuais sobre determinados textos musicais não fossem tomadas isoladamente, mas em diálogo com uma “comunidade de prática”. Por fim, em princípio, a capacidade de combinar elementos de diversas fontes, conforme estipulado na tarefa 6 acima, poderia ser controlada pelo editor e/ou designer, ou seja, impedindo casos de “empréstimo” e mistura que dariam origem a um Frankenstein musical — embora impor restrições ao usuário levantasse questões éticas espinhosas.

Durante a fase mais recente do projeto OCVE, Laurent Pugin foi encarregado de produzir um protótipo funcional de uma edição digital na qual determinadas barras da Valsa em Fá menor de Fryderyk Chopin, publicada postumamente, pudessem ser substituídas por passagens equivalentes extraídas de um punhado de fontes manuscritas produzidas em diferentes épocas por Chopin⁸⁵. Esta prova de conceito baseou-se em múltiplos *Urtexts* das fontes em questão, tal como se encontram em *The Complete Chopin: A New Critical Edition*⁸⁶, abordando diretamente as tarefas 1, 6, 7 e 8 acima e com potencial para satisfazer também as tarefas 2-5.

83

O *LilyPond* é um “poderoso software de gravação musical que produz partituras lindamente gravadas. Todas as configurações de estilo, designs de fontes e algoritmos do *LilyPond* foram inspirados nas melhores partituras gravadas à mão. A saída do *LilyPond* tem a mesma aparência forte, equilibrada e elegante das melhores partituras clássicas gravadas”. Para mais detalhes, consulte <http://lilypond.org>.

84

Ver, por exemplo, Peter Robinson, “Towards a Theory of Digital Editions”, *Variants* 10 (2013): 105–31.

85

O protótipo foi preparado com base no MEI estruturado renderizado por meio do *Verovio*. Compare com o recurso tecnologicamente antediluviano *mUltimate Chopin* (<http://multimatechopin.com>), que permite aos usuários misturar material variante na forma de trechos de imagens pré-preparados que, na verdade, são inseridos em um determinado “texto principal”, em vez de serem gerados instantaneamente com base em representações codificadas da música

86

Ver Waltzes, ed. Christophe Grabowski, em *The Complete Chopin: A New Critical Edition* (Londres: Peters Edition, 2006). Este volume contém três versões da Valsa em Fá menor, baseadas, respectivamente, num manuscrito apresentado por Chopin a Marie de Krudner em junho de 1842; outra baseada em um manuscrito autógrafo diferente de propriedade da família Rothschild, mas com variantes impressas ao lado do texto principal retiradas de três manuscritos adicionais; e a terceira baseada na primeira edição polonesa de 1852, publicada três anos após a morte de Chopin e preparada a partir de um manuscrito anotado por Chopin para o álbum (agora perdido) da condessa Plater. Para discussão, ver John Rink, “Chopin and Improvisation”, em *Chopin and His Musical World*, ed. Jonathan D. Bellman e Halina Goldberg (Princeton: Princeton University Press, 2017): 265–7.



Com apenas um mínimo de desenvolvimento adicional, teria sido possível conceber uma plataforma DEM que permitisse a um pianista individual produzir um ou mais textos anotados refletindo a invenção “‘improvisatória’ pela qual Chopin era famoso e que eu, pelo menos, busco em minhas próprias performances da Valsa em Fá menor, conforme descrito em um ensaio recente⁸⁷. O que é necessário, em primeiro lugar, não é tecnologia mais avançada, mas sim uma concepção e um design adequados, bem como os meios para implementá-los⁸⁸.

Dada a necessidade imperativa de afastar os intérpretes das edições impressas para que as edições digitais se enraízem na prática musical, pode parecer perverso citar duas edições impressas como possíveis fontes de inspiração, ou pelo menos pontos de referência, para o conceito DEM mais ambicioso que estou incentivando. O fato de ambas serem composições do século XIX é salutar, dada a relativa falta de atenção à música desse período nos projetos DEM até o momento⁸⁹, devido às complexidades notacionais e aos desafios técnicos associados a esse repertório, bem como aos problemas filológicos e interpretativos especialmente espinhosos que surgem em obras a partir de 1800. Um dos exemplares impressos considerados aqui é a série *The Complete Chopin*, na qual seis volumes foram publicados pela *Peters Edition*⁹⁰, enquanto o outro é a Sonata para violoncelo e piano em mi menor, op. 38, de Brahms, publicada pela *Bärenreiter* em 2015, juntamente com um livreto complementar sobre práticas de execução nas obras de câmara de Brahms⁹¹. Os volumes de *The Complete Chopin* baseiam-se numa abordagem de “melhor texto”, preservando assim uma fidelidade nomenclacional a uma fonte designada, mas com variantes importantes publicadas ao lado do texto musical principal, em notas de rodapé ou no Comentário Crítico, ou — no caso de detalhes de menor escala — incorporadas no texto musical de forma tipograficamente distinta⁹². Em essência, trata-se de uma edição *variorum* que possui um aparato crítico completo, mas se destina principalmente a intérpretes, como fica evidente no conteúdo dos ensaios introdutórios em todos os volumes sobre “gênero e gênese”, “forma e design” e questões de prática de performance. Mais informações relacionadas à performance são fornecidas nas “Notas sobre o Método e a Prática Editorial” e passim no *Critical Commentary*, barra por barra⁹³. Quanto à possibilidade de introduzir variantes nas performances, considere o trecho interessante, mas problemático, do segundo movimento do

87

Rink, “Chopin and Improvisation”, dá exemplos tanto de um plano subjacente quanto de passagens selecionadas em “improvisações” hipotéticas compiladas pelo autor a partir de fontes dispersas reproduzidas em Waltzes, ed. Grabowski.

88

A questão do financiamento de futuros DEMs é tudo menos trivial; Raffaele Vigilanti, por exemplo, sugeriu que o “diálogo”, ou seja, a colaboração com editoras comerciais, pode ser necessário para o desenvolvimento e a sustentabilidade das edições digitais de música; Raffaele Vigilanti, “Editing Music for the Digital Medium: Theory and Practice Through a Case Study on Carl Maria von Weber’s Romantic Opera Der Freischütz” (tese de doutorado, King’s College London, 2014): 207. Está além do escopo deste artigo abordar toda a gama de questões relacionadas ao financiamento, sustentabilidade e outros aspectos relevantes para a evolução futura das DEMs.

89

Note a proporção significativa dedicada ao repertório anterior a 1800 na terceira e quarta categorias de DEMs pesquisadas acima.

90

Preludes, ed. Jean-Jacques Eigeldinger (2004); Ballades, ed. Jim Samson (2006); Waltzes, ed. Grabowski; Concerto Op. 11 e Concerto Op. 21, ed. John Rink (respectivamente 2008 e 2010); e Impromptus, ed. John Irving e Christophe Grabowski (2011), todos publicados pela Peters Edition em Londres. Os dois primeiros volumes foram resenhados por Jonathan D. Bellman em Notes 65/4 (junho de 2009): 857–60.

91

A edição (Brahms, Sonata para Violoncelo e Piano em Mi menor Op. 38, ed. Clive Brown, Neal Peres Da Costa e Kate Bennett Wadsworth (Kassel: Bärenreiter, 2015)) está disponível como BA 9429, e o volume complementar (Clive Brown, Neal Peres Da Costa e Kate Bennett Wadsworth, Práticas de Performance na Música de Câmara de Johannes Brahms (Kassel: Bärenreiter, 2015)) como BA 9600. Veja a resenha de Michael Musgrave sobre este último na Performance Practice Review 21/1 (2016); doi 10.5642/perfpr.201621.01.01; <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol21/iss1/1>.



Concerto Op. 11 reproduzido na Figura 8. Aqui, uma variante da partitura da aluna de Chopin, Jane Stirling, é apresentada no compasso 61, juntamente com um asterisco que direciona os músicos para o *Critical Commentary* (ver a nota de rodapé na página). Outro asterisco aparece acima da rápida figuração na barra 58, novamente remetendo os usuários ao Comentário Crítico. Este último fornece variantes adicionais da partitura usada por outra aluna, Caroline Hartmann, para as barras 58 e 59, e no comentário sobre a barra 59 há menção a uma variante semelhante nessa barra na partitura de Camille Dubois (não mostrada na edição). A razão por trás da não inclusão das variantes de Hartmann e Dubois no corpo principal da edição é simplesmente que sua proveniência não pode ser facilmente atribuída a Chopin, enquanto a variante da partitura de Stirling tem um pouco mais de autoridade, embora também não tenha sido anotada por Chopin (nem, ao que parece, pela própria Stirling). Além disso, na fonte original, ela foi inscrita na margem à esquerda do compasso 59, e não do compasso 61, daí a decisão de alguns editores de considerá-la uma variante ornamental destinada ao compasso 59. Na Edição Nacional Polonesa, por exemplo, não menos do que três indicações ossia são dadas para cada um dos compassos 58 e 59, além de outra variante apresentada como nota de rodapé no compasso 61 e outra ainda dentro do compasso 61, juntamente com uma extensa discussão no Comentário Crítico, bem como uma discussão adicional no Comentário de Execução separado⁹⁴. Tanto a Edição Nacional Polonesa quanto The Complete Chopin merecem crédito por oferecer aos intérpretes uma série de possibilidades para variar passagens selecionadas à maneira de Chopin; mas ambas sofrem com as restrições, ou seja, a fixidez hostil da página impressa, como resultado da qual intérpretes entusiastas que usam qualquer uma das partituras seriam forçados a alternar entre o texto principal e o material de comentário, enquanto mentalmente lidam com diversas opções musicais ao decidir qual usar em uma determinada ocasião.

Tudo isso destaca o potencial do ambiente digital para capturar o fluxo dinâmico que é a força vital da música. Se essas edições ou outras semelhantes fossem repensadas como DEMs, seguindo as recomendações acima, as múltiplas opções poderiam aparecer em um menu acompanhado de explicações em pop-ups ou outra forma adequada, de modo que os intérpretes pudessem escolher entre elas sem complicações, com a

92

Por exemplo, indicações dinâmicas, pedalagens, marcas de articulação e ligaduras baseadas nas anotações de Chopin nas partituras de seus alunos aparecem entre parênteses redondos no texto principal, enquanto as dedilhaduras das partituras dos alunos são impressas em itálico, em contraste com o tipo romano usado para as dedilhaduras da fonte principal.

93

Por exemplo, as "Notas sobre o método e a prática editorial" (que aparecem em todos os volumes da série) incluem o seguinte: "As partes da mão direita e da mão esquerda podem ser divididas entre as duas pautas quando tal disposição for vital para o sentido original ou se adequar melhor às posições das mãos. Era assim que Chopin costumava anotar sua música, e isso pode ser significativo no que diz respeito à articulação e à sonoridade". Quanto ao Comentário Crítico, são dados conselhos de execução sobre características como a notação de Chopin na Op. 11, segundo movimento, compassos 255 e 257, em particular sobre a linha oblíqua ("liaison") escrita a lápis na partitura usada pelo aluno de Chopin, Camille Dubois.

94

Chopin, Koncert e-moll, Wersja na jeden fortepian, ed. Jan Ekier e Paweł Kamiński (Varsóvia: FWN, 2001). A Edição Nacional Polonesa, que também é uma impressão variorum, baseia-se em princípios editoriais diferentes daqueles que fundamentam The Complete Chopin, pois aspira a uma versão idealizada (ou seja, composta) da música, em vez de uma leitura do "melhor texto" da fonte considerada mais próxima de Chopin. Ambas as edições, aliás, são "policiadas" da maneira descrita acima, no sentido de que apenas algumas das variantes atribuíveis a Chopin são reproduzidas — em parte devido às restrições da página impressa — e, portanto, estão disponíveis para uso em apresentações "improvisadas".



capacidade de gerar quantos textos de performance singulares desejassem. Nesse aspecto, os músicos se aproximariam ainda mais da prática do próprio Chopin, que continuamente retocava suas obras, não por insatisfação com tentativas anteriores, mas porque sua imaginação fervorosa o inspirava a ouvir a música de novo a cada encontro que tinha com ela. Assim, uma edição digital de Chopin tem o alcance de superar a rigidez do “conceito de obra” do século XIX e promover a experiência da música como um processo criativo em constante evolução.

Uma lição complementar pode ser aprendida com a edição Bärenreiter da Sonata para violoncelo em mi menor de Brahms, citada anteriormente, que, embora não seja uma edição variorum, convida a uma comparação “dinâmica” e à interação entre versões alternativas da parte do violoncelo. Assim como *The Complete Chopin*, esta edição pretende ser musicologicamente rigorosa e autoritária, mas destina-se principalmente a intérpretes. Entre outras coisas, ela apresenta um prefácio em inglês e alemão com informações sobre a composição, publicação e primeiras apresentações da peça; um “Comentário sobre a prática de execução”, também em inglês e alemão, que primeiro aborda questões gerais antes de passar para ritmo e tempo, dinâmica e acentuação, etc., seguido por comentários “compasso a compasso” (na verdade, seletivos); e um Relatório Crítico apenas em inglês. O volume separado sobre práticas de execução ao qual me referi complementa as informações da edição propriamente dita. A característica de maior relevância para nossa discussão é a inclusão de duas versões da parte do violoncelo, além de um *Urtext* das partes combinadas de piano e violoncelo (ver trecho na Fig. 9a). As partes separadas para violoncelo compreendem, respectivamente, um *Urtext*, por um lado, e o que equivale a uma edição de apresentação, por outro (Fig. 9b), a qual inclui dedilhados e arcos e “busca recuperar algumas das mensagens e práticas de apresentação que Brahms esperava que sua notação transmitisse a um intérprete”⁹⁵. Para preparar esta versão “assinalada”, foram consultadas “três edições de apresentação antigas, incluindo duas de intérpretes que tinham uma ligação musical direta com Brahms”, bem como uma série de pesquisas relacionadas com a execução⁹⁶.

Esta edição “facilitadora” exemplifica, ou pelo menos sugere, algumas das características-chave de uma DEM preparada com base na lista de tarefas acima. Ela não apenas oferece uma abundância de informações

95

Brahms, Sonata Op. 38, ed. Brown et al., VI. A parte original para violoncelo foi editada por Brown, enquanto Bennett Wadsworth é responsável pela digitação e pelo arco na parte “marcada” para violoncelo.

96

Brahms, Sonata Op. 38, ed. Brown et al., VI.



práticas para intérpretes que, se “divididas”, poderiam ser anexadas a compassos individuais ou apresentadas de uma forma mais digerível do que é possível na versão impressa, mas também apresenta uma combinação inspirada de “texto base” (ou seja, o *Urtext* da parte do violoncelo) e uma “edição de apresentação” personalizada (a contraparte com dedilhados e arco), a qual poderia ter sido preparada por um músico individual usando uma plataforma digital para consultar e importar elementos de outros IEs, e assim por diante. A diferença, é claro, é que aqui temos apenas duas versões (teoricamente fixas), enquanto que em um contexto digital um número infinito poderia surgir. Observe, por exemplo, as múltiplas articulações do arco na barra 3 (Fig. 9b), que foram retiradas de diferentes fontes⁹⁷. Ironicamente, apesar da abordagem flexível de performance que é sugerida, a aparência um tanto confusa na página impressa torna mais difícil ler nas entrelinhas. Em outras palavras, a fixidez da impressão prejudica a flexibilidade que uma plataforma digital inspiraria e incorporaria.

É improvável que as edições digitais de música substituam totalmente as edições impressas – mas esse não deve ser o nosso objetivo. O fato é que a impressão tem certas vantagens sobre o digital, assim como o digital tem certas vantagens sobre a impressão⁹⁸. Venho argumentando que, ao desenvolver futuros DEMs para intérpretes, o objetivo deve ser aproveitar os atributos do meio digital que permitam aos músicos se envolverem e fazerem música de forma ainda mais criativa. Algumas dessas características foram destacadas neste artigo, cujas conclusões, em princípio, poderiam se aplicar à música em qualquer idioma e estilo, não apenas à música erudita ocidental do século XIX ou de qualquer outro período. O que é necessário em todos os casos é um “conceito de edição digital” mais inovador do que aqueles que fundamentam a maioria dos projetos e produtos analisados na primeira parte do ensaio. Somente se formos além do conceito estático de “meio material” e aproveitarmos o fluxo dinâmico do meio digital, poderemos começar a capturar o fluxo dinâmico inerente à própria música. Ao mesmo tempo, devemos reconhecer e respeitar a necessidade dos intérpretes de ter uma versão fixa da música em mãos em uma determinada ocasião, mesmo que essa versão esteja fadada a ser substituída logo ou com o tempo.

Tradução: Luísa Moraes Friaça Silva

97

Aqui está o comentário sobre esta barra: “Vc: A mais curta das duas ligaduras está presente no autógrafo, mas a mais longa, com a articulação portato, vem da primeira edição (ver Relatório Crítico). Esta ligadura mais longa, que [Cornelius] van Vliet mantém [em sua edição de 1921], pode indicar uma técnica de arco que usa movimentos mais longos para toda a melodia. [Em sua edição de 1926, Julius] Klengel remove a ligadura e adiciona marcas de tenuto às duas colcheias separadas, ligando a figura pontuada no final da barra. A alternativa de arco mostrada é de Becker”; Brahms, Sonata Op. 38, ed. Brown et al., IX.

98

Compare a conclusão alcançada por um projeto recente sobre o “livro acadêmico do futuro”: “Parece que o futuro provavelmente será uma economia mista de impressão, versões eletrônicas de impressão e monografias aprimoradas em rede de maior ou menor complexidade”; Marilyn Deegan, “Academic Book of the Future Project Report: A Report to the AHRC and the British” (Relatório do Projeto Livro Acadêmico do Futuro: Um Relatório para o AHRC e o British).



Figuras

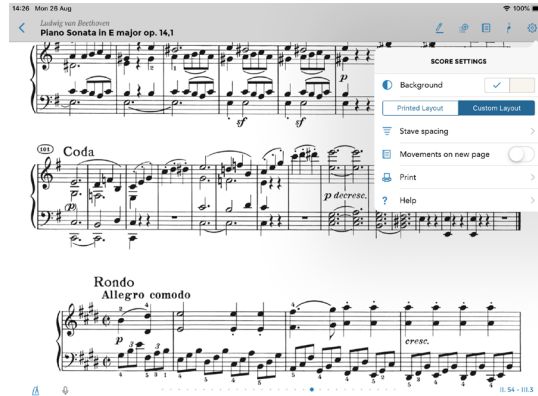


Figura 1a

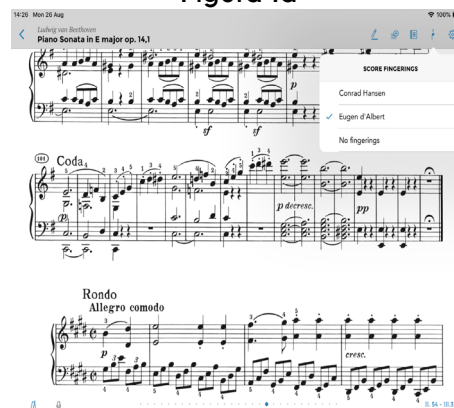
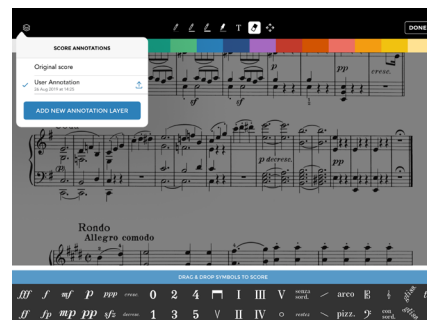


Figura 1b



Edições digitais e o trabalho criativo do intérprete

John Rink

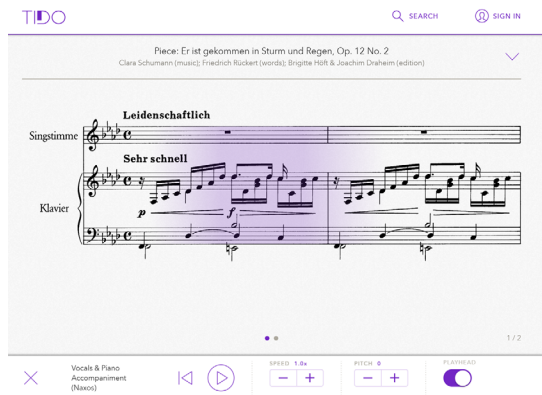
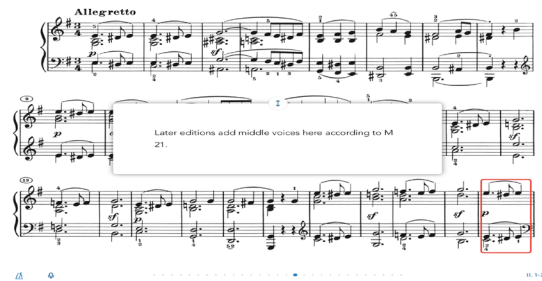
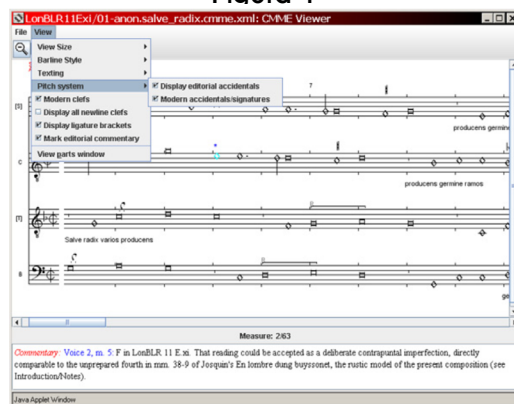
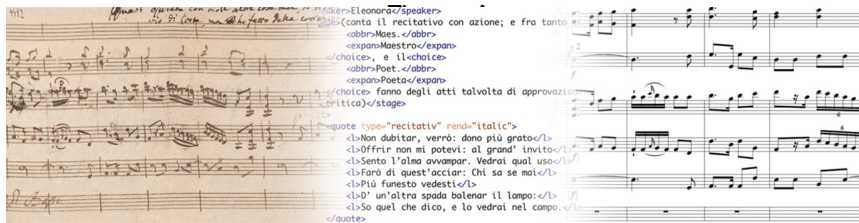


Figura 4





MoVi

The digital Mozart score viewer

EN · DE · ?

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Allegro vivace assai

MEI CODE

Texts

Select staves

Audio

Actions

Navigator

Editorial interventions

● Additions

● Modifications

Reset

Additions

Osias

Collate DME editions

NMA Editions

Configure MEI Inspector

⏮

⏪

⏩

⏭

[page 1 of 29]

Go to

page

⏭

☐ Original line breaks

Zoom

⏮

⏪

⏩

⏭



* See Critical Commentary.

baerenreiter.com

Sonate Opus 38

Johannes Brahms



Figura 9b

Violoncello

Sonate Opus 38

Johannes Brahms

