

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Rodrigo Warken¹

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

rodrigowarken@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-9265-4751>

Maria Bernardete Castelan Póvoas²

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

bernardetecastelan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3169-4215>

Submetido em 14/04/25

Aprovado em 30/06/25

Resumo

Este artigo refere-se à tradição do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul, composto em 1950 e estreado em 1951 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A pesquisa concentra-se na análise das fontes musicográficas manuscritas da obra, localizadas na Fundação Biblioteca Nacional e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Os testemunhos examinados, autógrafos e cópias, revelam um processo criativo contínuo, marcado por revisões textuais e adaptações para performance. A investigação identifica modificações substanciais na partitura — como alterações de andamentos, reescrita de trechos instrumentais e indicações suplementares de execução — realizadas por Maul possivelmente durante os ensaios preparatórios, refletindo sua atuação como compositor-intérprete. Uma análise crítica de fontes permite compreender a natureza dinâmica da obra e evidencia a relevância do compositor no panorama da música de concerto brasileira do século XX. Por fim, o estudo aponta para a necessidade de uma edição que sistematize as modificações textuais e favoreça a circulação da obra no repertório contemporâneo.

Palavras-chave: Octávio Maul; Concerto para Piano e Orquestra; fontes musicográficas; tradição textual; música brasileira.

Abstract

This article concerns the tradition of Octávio Maul's Concerto for Piano and Orchestra, composed in 1950 and premiered in 1951 at the Theatro Municipal of Rio de Janeiro. The research focuses on the analysis of the manuscript musicographic sources of the work, located at the National Library Foundation and the Alberto Nepomuceno Library of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). The examined sources—autographs and copies—reveal a continuous creative process, marked by textual revisions and adaptations for performance. The study identifies substantial modifications in the score, such as tempo changes, rewritten instrumental passages, and supplementary performance markings, introduced by Maul possibly during preparatory rehearsals, reflecting his role as both composer and conductor. A critical analysis of the sources highlights the dynamic nature of the work and emphasizes the composer's significance within the landscape of twentieth-century Brazilian concert music. Finally, the study points to the need for an edition that systematizes textual modifications and favors the circulation of the work in the contemporary repertoire.

Keywords: Octávio Maul; Concerto for Piano and Orchestra; musicographic sources; textual tradition; Brazilian music.

UM CONCERTO EM PERSPECTIVA

O *Concerto para Piano e Orquestra* de Octávio Maul, composto em 1950, teve sua estreia pública, possivelmente a única registrada, em 1º de julho de 1951, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. De acordo com o programa impresso do concerto sinfônico, a obra, designada na ocasião como *Concerto Fantasia*, ocupou posição de destaque na segunda parte da apresentação dedicada às composições de Maul. A solista ao piano foi Maria Aparecida Prista, acompanhada pela Orquestra do Theatro Municipal sob a regência do próprio compositor.

Maul teria iniciado a composição do *Concerto* logo após sua aprovação no concurso de provas e títulos para a Cátedra de Transposição e Acompanhamento na Escola Nacional de Música, em dezembro de 1949³. Trata-se de uma obra singular, que revela um compositor maduro, com pleno domínio da linguagem orquestral e pianística. Essas qualidades foram destacadas pela imprensa carioca na ocasião do concerto. No *Jornal do Brasil*, em uma crônica, o crítico italiano Renzo Massarani lamentou a falta de reconhecimento da produção musical de Maul. Massarani (1951, p. 10) expressou sua admiração pelo compositor, descrevendo-o como “um artista possuidor de muitas qualidades, um compositor sólido, sério e amadurecido, dono de uma técnica segura, uma figura – numa palavra – que bem merecia ser apresentada ao público carioca”. Sobre o mesmo concerto, Eurico Nogueira França (1951, p. 9)⁴ destacou as qualidades de orquestração da partitura do *Concerto Fantasia* e o “emprego brilhante dos timbres sinfônicos”.

¹ Rodrigo Warken é mestre em música e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Formou-se bacharel em música (Instrumento Piano) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, com aperfeiçoamento na University of California (UCLA). Foi professor de produção cultural do quadro permanente do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e professor auxiliar de planejamento cultural do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas atividades artísticas incluem turnês, recitais de música de câmara e gravações de compositores como Cláudio Santoro, Edino Krieger e José Brazilício de Souza.

² Professora titular na UDESC, atua no programa de Pós-Graduação em Música. É doutora, mestre e bacharel pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com estágio na Iowa University e pós-doutorado na Universidade de Aveiro, INET-md, Portugal. Desenvolve atividades de ensino e pesquisa interdisciplinar sobre prática instrumental, realização de repertório solo e de câmara, e estratégias técnico-funcionais relacionadas a áreas que tratam do movimento humano, com foco no desempenho e resultado sonoro. Participa de apresentações em eventos e publicações nacionais e internacionais. Sua tese de doutorado “Controle do Movimento com Base em um Princípio de Relação e Regulação do Impulso-Movimento. Possíveis Reflexos na Ação Pianística” (UFRGS, 1999), integra prática pianística ao movimento e inclui experimento biomecânico, sendo pioneira na área no Brasil. Como pianista foi orientada por Dirce Knignik (Brasil), Sebastian Benda (Suíça/Brasil), Eveline Flaow (França) e René Lecuona (EUA), realiza recitais solo e de câmara, estreia de obras e gravação de CD de obras solo e de câmara.

³ Conforme consta das notas biográficas elaboradas pelo compositor para a Academia Brasileira de Música (ABM).

⁴ Eurico Nogueira França (1913-1992) foi crítico musical e musicólogo.

A inexistência de uma edição impressa e o interesse em estudar a obra levaram-nos a realizar uma pesquisa para localizar os originais do *Concerto para Piano e Orquestra* em acervos de bibliotecas, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro, onde viveu o compositor. Na Fundação Biblioteca Nacional e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ foram encontradas diversas fontes musicográficas da obra: um manuscrito autógrafo, assinado por Maul em 1950; uma cópia manuscrita (com partes cavadas dos instrumentos de orquestra), datada de 1951 e com carimbo do copista Oscar Carvalho; um manuscrito contendo apenas a parte do piano solo; e uma partitura da adaptação para dois pianos, feita pelo próprio autor.

Em uma análise preliminar das fontes do *Concerto*, destacou-se a variedade caligráfica presente nos manuscritos produzidos pelo copista, sugerindo a possibilidade de que as transcrições tenham sido realizadas por mais de uma pessoa. Outro aspecto que despertou interesse foi a presença de modificações, marcações e correções do compositor, feitas a lápis colorido e caneta nos autógrafos e nas cópias. A constatação dessas peculiaridades levou-nos a questionar: teriam as cópias sido transcritas por mais de um copista? Os manuscritos produzidos pelo copista foram diretamente supervisionados por Octávio Maul? E as modificações textuais introduzidas tanto no autógrafo quanto em sua cópia teriam sido motivadas pela preparação para o concerto de estreia? Sem a pretensão de esgotar o tema, o objetivo com este estudo foi examinar como essas fontes se interrelacionam e se complementam, além de investigar como a iminente execução pública da obra pode ter influenciado o compositor a realizar alterações significativas no texto musical. O trabalho está estruturado em três partes: a primeira discute a natureza das fontes musicográficas e sua transmissão; a segunda apresenta um breve relato da trajetória profissional do compositor, bem como a repercussão do *Concerto para Piano* na crítica da época; por fim, a terceira parte dedica-se à análise das fontes da obra.

1 FONTES MUSICOGRÁFICAS E SUA TRANSMISSÃO

Em musicologia, a palavra fonte refere-se geralmente a um manuscrito histórico ou a uma edição histórica impressa⁵ (Feder, 2011, p. 34, tradução própria). Nesse sentido, “todas as fontes apresentam dois aspectos interrelacionados: como documentos históricos”, por se originarem em

⁵ It generally refers to a historical music manuscript or historical printed edition.

um contexto específico, “e como repositórios de leituras⁶”, ao registrarem a obra de acordo com as convenções e práticas de sua época (Grier, 1996, p. 38, tradução própria). Do ponto de vista funcional, uma fonte é a manifestação física que transmite o texto de uma obra ao executante.

O texto de uma obra musical e sua fonte podem assumir diferentes funções no processo de comunicação. Alguns compositores elaboram esboços de suas obras para uso pessoal; outros transformam seus manuscritos em material de execução ou em rascunhos para uma publicação. “Em muitos casos, o ato de compor se estende ao longo do tempo e, às vezes, envolve colaboração. Diferentes fontes, ou camadas distintas de uma mesma fonte, registram os estágios da evolução da obra à medida que ela passa por revisão e refinamento⁷” (Grier, 1996, p. 39, tradução própria). Essas alterações podem ocorrer em resposta a circunstâncias específicas, como a necessidade de adaptação para uma execução pública, o que faz com que determinadas fontes representem versões particulares da obra.

Cada um dos registros escritos de um determinado texto é denominado *testemunho*, formando o que se convencionou chamar de *tradição* (Cabraia, 2005; 2012). Os testemunhos podem ser classificados em três principais grupos: (1) testemunhos apógrafos, que são registros feitos por copistas sem a supervisão do autor intelectual do texto; (2) testemunhos autógrafos, elaborados pelo próprio autor intelectual; e (3) testemunhos idiógrafos, criados por terceiros, mas sob a supervisão final do autor. Além dessa categorização, os testemunhos podem ser classificados de acordo com o método de registro. Tradicionalmente, dividem-se em manuscritos, produzidos com instrumentos de escrita como pena, lápis e caneta, e impressos, registrados por meio de sistemas mecânicos de impressão. Com o avanço tecnológico, surgiram duas novas categorias: os datiloscritos, elaborados com o uso de máquinas de escrever, e os dígitoscritos, produzidos digitalmente por meio de computadores (Cabraia, 2005; 2012).

A tradição documental pode ser classificada como direta ou indireta. A tradição direta compreende testemunhos manuscritos ou impressos que registram literalmente um texto. Já a tradição indireta engloba traduções, paráfrases, citações e outras formas de registro que, embora não sejam cópias literais, estão intimamente ligadas ao texto original (Cabraia, 2005). São considerados originais os testemunhos autógrafos e os testemunhos idiógrafos, pois registram a

⁶ All sources present two interrelated aspects: as historical documents and as the repositories of readings.

⁷ In many cases, the act of composition extends over time, and sometimes involves collaboration. Different sources, or distinct layers of the same source, record the stages of the work's evolution as it passes through revision and refinement.

intenção do autor — seja por meio do controle direto (*autógrafos*), seja por meio de uma supervisão (*idiógrafos*). Já os testemunhos apógrafos são cópias feitas sem a supervisão do autor.

O registro de um testemunho apógrafo ou idiógrafo é tarefa do copista, que se baseia em uma fonte pré-existente, chamada de modelo ou antígrafo. Esse modelo pode ser o original ou uma cópia já existente usada como referência para a produção de uma nova versão. Cambraia (2005) observa que, em situações complexas mais de um copista poderia realizar o processo de reprodução de um modelo, seja de forma consecutiva, seja de forma paralela. Spina (1977) lembra que há casos em que um testemunho indireto pode servir de base para reconstituir a redação primitiva de um texto, compreender a sua exegese ou esclarecer sobre a classificação genealógica de manuscritos existentes.

Determinar se uma cópia foi autorizada ou supervisionada pelo compositor é uma questão essencial na investigação musicográfica. Segundo Feder (2011), há diferentes níveis de autorização em relação às cópias manuscritas. Uma cópia é considerada autorizada quando o compositor assina e faz correções nela. Caso ele apenas assine, isso confirma a autoria, mas não garante a precisão do texto. Se o compositor corrigir, mas não assinar o manuscrito (porque o copista já havia escrito seu nome), as revisões funcionam como uma dupla validação — da autoria e da exatidão textual. No entanto, quando um manuscrito não contém assinatura ou correções, a suposição de autorização se torna mais frágil, mesmo que o copista tenha sido conhecido por trabalhar com o compositor ou por ter preparado cópias corrigidas e assinadas de outras obras desse mesmo autor.

Quanto aos testemunhos autógrafos, Feder (2011) explica que o processo criativo envolve diferentes etapas. O compositor pode produzir rascunhos, fragmentados ou contínuos, apresentando apenas a melodia, uma redução para piano, uma partitura curta ou uma partitura completa. A obra pode então evoluir para uma partitura autografada, contendo nome do compositor, data, dedicatória e outros comentários, com eventuais camadas anteriores encobertas por correções. No caso de novas revisões, estas ocorrem geralmente de três formas: (a) por meio de uma segunda partitura autografada, (b) por meio de uma cópia autografada das partes com alterações ou (c) por meio de correções e variantes feitas pelo autor em cópias manuscritas, manuscritos e provas de impressão.

Em uma situação ideal, a análise de fontes deveria seguir uma ordem cronológica, desde o primeiro rascunho até a versão final da obra. No entanto, como destaca Feder (2011), uma versão final nem sempre representa o melhor estado de um texto. Alguns compositores, como Beethoven, elaboravam múltiplos rascunhos antes de concluir uma partitura manuscrita. Outros, como

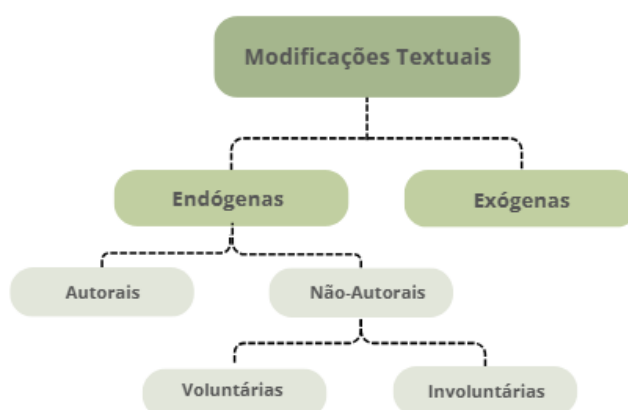
Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Mendelssohn, realizavam modificações na obra ainda durante o processo de impressão. Além disso, há casos, como o de C.P.E. Bach em suas *Sonatas com Reprises Variadas*, em que o próprio compositor acrescentava novas variações posteriormente em suas cópias impressas. Esses exemplos evidenciam que a transmissão das obras musicais não segue um percurso linear e que as diferentes fontes disponíveis podem oferecer perspectivas complementares sobre o processo criativo de um compositor.

1.2 Modificações no processo de transmissão de um texto

Os diversos tipos de modificações possíveis durante o processo de transmissão de um texto podem ser classificados de acordo com sua natureza e origem. Cambraia (2005; 2012) propõe uma distinção entre essas modificações, categorizando-as com base em sua origem como exógenas, quando decorrentes de defeitos no modelo a ser copiado, ou endógenas, quando resultantes da ação de quem produz a cópia. As modificações endógenas subdividem-se em autorais, quando feitas pelo próprio autor intelectual da obra, e não-autorais, quando realizadas pelo copista ou editor. No grupo das modificações não-autorais, Cambraia diferencia aquelas que são voluntárias, ou seja, intencionais, daquelas involuntárias, que ocorrem sem premeditação. O gráfico a seguir ilustra essa classificação:

Gráfico 1: Classificação de modificações textuais com base em sua origem, segundo Cambraia (2005; 2012)



Fonte: Elaborado pelos autores.

Em fontes antigas ou malconservadas, a deterioração do suporte material pode tornar algumas passagens ilegíveis, caracterizando uma modificação exógena. Por outro lado, as alterações realizadas pelo próprio autor configuram modificações endógenas autorais. Cambraia (2012, p. 297) destaca que, “não raramente o autor intelectual de uma obra decide realizar modificações em seu texto, seja do rascunho para uma cópia a limpo, seja de uma edição impressa para a seguinte”. Um exemplo desse tipo de alteração ocorre nas indicações de execução acrescentadas em função de uma performance supervisionada pelo compositor. Segundo Grier (1996), essas modificações podem se manifestar como indicações suplementares de realização — incluindo dedilhados, arcadas, pedalização, dinâmicas, articulações e expressões — ou como mudanças substantivas no texto, abrangendo alterações harmônicas, melódicas e estruturais, que podem surgir a partir da percepção do compositor durante os ensaios.

Além das modificações autorais, há também as não-autorais, que podem ser voluntárias ou involuntárias e estão frequentemente associadas a erros de transcrição cometidos por copistas e tipógrafos. O processo de cópia de um texto envolve diversas etapas, como a leitura do modelo, a memorização, o ditado e a execução manual da transcrição. Erros podem ocorrer em qualquer uma dessas fases e, segundo Cambraia (2005; 2012), podem ser agrupados em quatro categorias principais: (a) erros visuais ou paleográficos: resultantes de dificuldades na leitura ou decifração do modelo original; (b) erros mnemônicos: decorrentes de falhas na memorização do copista durante o processo de transcrição; (c) erros psicológicos (ou de ditado): ligados a equívocos no momento da reescrita após a memorização do texto; e (d) erros mecânicos: ocasionados por falhas na execução manual da cópia, como traços pouco definidos que podem alterar a grafia das letras.

A transcrição de um original não é um processo neutro, pois envolve a adaptação às convenções de escrita apropriadas ao contexto e ao objetivo da cópia. Dessa forma, a transmissão de um texto geralmente resulta em uma reinterpretação dos símbolos notacionais originais. Como destaca Grier (1996, p. 41, tradução própria), “cada pessoa envolvida no processo, copista, gravador, editor e editora traz um conjunto único de convenções para a interpretação dos símbolos no texto⁸”. Nesse sentido, a intervenção dos agentes envolvidos na cópia pode resultar em diferentes tipos de modificações textuais, que, conforme observa Cambraia (2005; 2012), manifestam-se por meio de adições, omissões, substituições ou alterações na ordem do conteúdo.

⁸ Each person involved in the process, scribe, engraver, editor, publisher, brings a unique set of conventions to the interpretation of the symbols in the text.

Feder (2011), com sua vasta experiência editorial, acrescenta que as variantes na transmissão de textos musicais podem ser classificadas em substantivas e acidentais. As variantes substantivas dizem respeito a elementos como altura, ritmo, armadura de clave, tempo e instrumentação. Já as variantes acidentais envolvem diferenças na notação e nas indicações de execução. Além disso, o autor distingue as variantes reiterativas, que seguem um padrão sistemático, das não reiterativas, que ocorrem de forma esporádica. Um exemplo de variante acidental seria a padronização de uma articulação feita por um copista, mesmo que o compositor apenas tenha sugerido essa articulação. Já um caso de variante reiterativa ocorre quando o copista se habitua a escrever sempre pontos para o staccato, independentemente do uso de traços na cópia original (Feder, 2011).

Dessa forma, cada processo envolvido na transmissão de textos resulta em tipos específicos de modificações, que podem ser intencionais ou acidentais, refletindo as condições materiais e as práticas de escrita, cópia e edição de cada período. A compreensão dessas transformações é essencial para a avaliação crítica das fontes musicais, uma vez que cada uma delas apresenta características distintas que afetam a autenticidade e a interpretação do texto transmitido.

2 OCTÁVIO MAUL E O CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA

Octávio Baptista Maul foi uma figura de destaque na música erudita brasileira do século XX, contribuindo significativamente como compositor, regente e professor. Sua trajetória musical revela uma formação sólida e uma produção diversificada, que transita entre obras orquestrais, camerísticas e para piano solo. Entre suas composições, destaca-se o *Concerto para Piano e Orquestra*, peça de grande exigência técnica e expressividade, cuja estreia recebeu ampla aclamação da crítica.

Nascido em Petrópolis⁹, Estado do Rio de Janeiro, em 22 de novembro de 1901, Maul iniciou os estudos musicais sob a influência de seu pai, músico amador e organizador das primeiras bandas da cidade. Posteriormente, estudou harmonia com Agnello França e piano com Jaime Figueiras. Em 1919, ingressou no Instituto Nacional de Música, onde cursou contraponto e fuga sob a orientação de Francisco Braga (Maul, [s.d]). Sua estreia como compositor aconteceu em 1922,

⁹ Os registros biográficos utilizados nesta seção foram extraídos, em sua maioria, de um documento elaborado pelo próprio compositor e especialmente organizado para a Academia Brasileira de Música.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

com a execução da obra *Nocturno*, para orquestra, em comemoração ao Centenário de Petrópolis (Um concerto synphonico em Petrópolis, 1922). Ainda nesse ano, passou a integrar a classe de composição de Francisco Braga. Entre suas obras desse período, destacam-se *Marcha Festiva*, *Em Tempo de Minuetto* (para orquestra), *Prelúdio Sinfônico* e *Intermezzo Sinfônico* (*Ibid.*, [s.d.]).

Entre 1925 e 1927, Maul destacou-se como organizador e regente da Orquestra do Theatro Capitólio de Petrópolis (O cinema e a música, 1942) e como pianista acompanhador do Studio do Rádio Club do Brasil¹⁰. Em 1928, sua obra *Nocturno* foi executada pela Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Francisco Braga, recebendo elogios da crítica. Durante a década de 1930, dedicou-se ao estudo do repertório de concerto com o pianista Guilherme Fontainha. Em 1937, concluiu seus estudos de composição, instrumentação e regência na Escola Nacional de Música, sob a orientação de Francisco Mignone (Maul, [s.d.]). Dois anos depois, atuou como regente da Sociedade Propagadora da Música Sinfônica e de Câmara (Pró-Música)¹¹. As décadas de 1930 e 1940 foram particularmente produtivas para o compositor, resultando na criação de obras como *Paisagem Tropical* (1934), *Divertimento para piano, violino e violoncelo* (1936), *Dança Brasileira* (1939) e o *Quarteto de Cordas* (1944). Para piano solo, destacam-se o *Estudo em Fá* (1932), o *Estudo em Fá sustenido* (1934), a *Balada* (1934) e a *Suíte Mirim* (1940).

Maul desenvolveu intensa atividade docente, lecionando piano no Instituto Musical de Petrópolis e no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, onde também dirigiu o Departamento do Grajaú. Atuou ainda na Escola Nacional de Música e esteve à frente de importantes orquestras, incluindo a Orquestra da Escola Nacional de Música (1943), a Orquestra Sinfônica Brasileira (1944), a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1951) e a Orquestra do Conservatório Brasileiro de Música (1960). Como reconhecimento por sua contribuição à música brasileira, foi nomeado patrono da Cadeira n.º 10 da Academia Brasileira de Música. Octávio Maul faleceu em 9 de abril de 1974, no Rio de Janeiro.

2.1 O Concerto para Piano e Orquestra

Em 1950, Maul compôs sua única obra concertante para piano e orquestra. Inicialmente intitulada *Concerto Fantasia*, a peça integrou o programa de um concerto realizado em 1º de julho

¹⁰ O Rádio Club do Brasil foi fundado em 1º de junho de 1924, na cidade do Rio de Janeiro.

¹¹ A Sociedade Propagadora da Música Sinfônica e de Câmara ("Pró-Música") foi fundada em abril de 1937.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

de 1951, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em homenagem à Associação Brasileira de Imprensa. A solista foi Maria Aparecida Prista, aluna de Maul e uma de suas principais divulgadoras¹². Não se conhece a razão pela qual, em momento posterior à primeira execução pública da obra, o compositor suprimiu o termo “Fantasia” do título, que passou a ser *Concerto para Piano e Orquestra*. Ainda assim, a obra preserva o caráter de fantasia e apresenta estrutura formal em quatro seções ininterruptas [A-B-A'-C], incluindo uma cadência na reexposição do tema principal [A']. A escrita pianística é virtuosística, com ênfase em passagens com acordes percussivos, síncope, contratempos e polirritmias.

A recepção do concerto foi altamente positiva, com elogios da crítica especializada em diversos veículos de imprensa. No *Correio da Manhã*, Eurico Nogueira França ressaltou as

inegáveis qualidades pianísticas [da obra]: emprego de fórmulas instrumentais virtuosísticas de boa proveniência, aspecto que com a sua técnica ágil, precisa, dotada mesmo de recursos não comuns, a pianista Maria Aparecida Prista soube pôr em decidido relevo, tornando-se assim um dos fatores do sucesso que junto ao público obteve a partitura (França, 1951, p. 9).

No jornal *O Globo*, Octávio Bevilacqua (Maul, [s.d.], p. 9) referiu-se ao *Concerto* como “Brilhante sempre, turbulento mesmo; exige do pianista muito brilho e resistência”. Andrade Muricy, no *Jornal do Commercio* (1951, p. 4), afirmou que “Essa obra evidencia uma intenção de representar a barbárie elementar, a primitividade heroica que constituem base de parte da expressão musical nacional”. A crônica de Renzo Massarani no *Jornal do Brasil* (1951, p. 10) enaltece as qualidades do compositor, afirmando que “sua fala musical é lógica, otimamente guiada, sempre interessante e bem brasileira”. Sobre o *Concerto*, Massarani diz ainda que “não falta de momentos de notável relevo, particularmente na parte pianística, e desenvolve-se de maneira ampla e nobre”.

A produção musical de Octávio Maul reflete sua versatilidade como compositor e sua busca por uma linguagem sofisticada e expressiva. O *Concerto para Piano e Orquestra* se destaca como uma de suas obras mais significativas, evidenciando sua habilidade técnica e originalidade. O impacto positivo da obra e sua recepção crítica reforçam a importância de Maul no cenário musical brasileiro, consolidando seu legado na história da música de concerto no país.

¹² Maria Aparecida era irmã de Laura Geoffrey Prista Maul, pianista diplomada pelo Conservatório Brasileiro de Música, que se casou com Octávio Maul em 1936.

3 ANÁLISE DAS FONTES DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA

3.1 Localização e descrição de fontes

A pesquisa para a identificação de fontes musicográficas do *Concerto para Piano e Orquestra* teve início por meio de consultas a catálogos e acervos online de bibliotecas, especialmente em instituições localizadas na cidade do Rio de Janeiro, onde Octávio Maul viveu e trabalhou. Durante as buscas, foram encontrados registros da obra sob análise nos catálogos da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Alberto Nepomuceno. Além desses acervos, também foi consultado o Centro de Documentação e Arquivo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde ocorreu a estreia do *Concerto*. Contudo, não há partituras de Octávio Maul catalogadas no acervo da instituição.

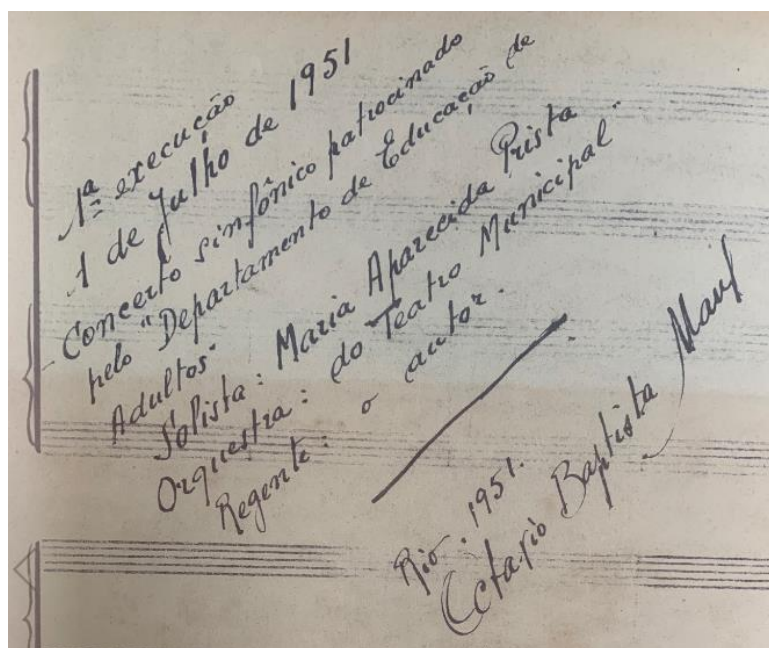
Em levantamento realizado no Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, foram localizadas duas partituras do *Concerto*, que foram fotografadas durante visita técnica realizada em dezembro de 2023. A primeira é um exemplar do autógrafo da obra (número de tombo 479.904), doado por Laurita Maul, viúva do compositor. A partitura orquestral, encadernada em brochura costurada com capa dura e composta por 117 folhas, contém os seguintes instrumentos: 2 flautas (fl. 2 com flautim), 2 oboés, 2 clarinetas em Si bemol, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 2 trompetes em Si bemol, 2 trombones, trombone baixo, tuba, tímpanos, bombo e pratos, piano, violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Embora os elementos escritos estejam legíveis, há manchas e rasuras. No fólio 1 verso (v), está anotado à tinta: “Registro na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil n.º 1652, Rio de Janeiro, 7-8-1967”. Na folha de rosto, fólio 2 recto (r), há o título da obra (*Concerto para Piano e Orquestra*), o nome do compositor, o local e ano da composição (Rio, 1950) e a duração (25 minutos). A última página de música (fólio 117v) traz a assinatura do compositor. O papel pautado utilizado é WECO 24-A, com o símbolo da Casa Carlos Wehrs.

A segunda partitura é uma reprodução heliográfica do autógrafo da adaptação para dois pianos do *Concerto* (número de tombo 479.942), encadernada em brochura costurada com capa dura e composta por 40 folhas, em excelente estado de legibilidade. Há um carimbo da Biblioteca

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Nacional do Rio de Janeiro na página 2 da música (fólio 1v) e um carimbo do copista Oscar Carvalho¹³ na página 48 (fólio 24v). A última página (fólio 40v) está datada (“Rio, 1951”) e assinada por Octávio Baptista Maul, contendo, de próprio punho, a indicação do local da primeira execução pública e outras informações sobre a apresentação da obra (ver Figura 1). Embora não tenha sido realizado exame grafotécnico para verificar a autenticidade da assinatura, constatou-se que ela reproduz o mesmo padrão observado em outros autógrafos do autor, bem como em documentos assinados, consultados nos acervos da Academia Brasileira de Música, da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Alberto Nepomuceno. Presume-se, portanto, que a anotação mencionada tenha sido feita pelo autor após a primeira audição da peça.

Figura 1 – Indicação da data e do local da realização da primeira execução pública do *Concerto para Piano e Orquestra* de Octávio Maul



Fonte: Autógrafo da versão adaptada para dois pianos - Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Foto dos autores em 14 de dezembro de 2023.

Na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, foi necessário solicitar um levantamento das obras de Octávio Maul constantes da Seção de Manuscritos, uma vez que estas não estavam digitalmente catalogadas. A pesquisa constatou a existência de três versões do

¹³ Lanzaletti e Seixas (2020) afirmam que o copista Oscar Carvalho atuava na década de 1950, tendo suas cópias circulado por orquestras do Rio de Janeiro, como a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Concerto para Piano: a cópia manuscrita da partitura orquestral (incluindo as partes cavadas), o autógrafo da adaptação para dois pianos e a partitura contendo a parte do piano solo. As partituras foram digitalizadas na própria instituição e disponibilizadas aos pesquisadores em 13 de junho de 2023.

A cópia orquestral completa está encadernada em brochura costurada com capa dura e é composta por 95 folhas, apresentando manchas amareladas. Diversas páginas foram restauradas com colagem de recortes em papel vegetal, nos quais a pauta e as notas foram reescritas. Aparentemente, há uma folha de papel pautado avulsa no volume, onde estão registrados o título da obra, o nome do autor e a anotação “Registro na Escola de Música da UFRJ em 1967”. No verso desta folha, consta um resumo formal da peça, indicando suas principais seções, temas e episódios. O manuscrito também acompanha as partes cavadas de 26 instrumentos de orquestra, todas em perfeito estado de legibilidade e conservação, algumas contendo o carimbo do copista Oscar Carvalho.

O autógrafo da versão adaptada para dois pianos, com 40 folhas, apresenta sinais de desgaste: as folhas estão soltas, o papel está escurecido e há buracos irregulares em diversos pontos, provavelmente causados por traças. Há evidências de restauração em vários trechos. A primeira página tem um carimbo de “Doação”. Entre as páginas 43 e 48, há a inscrição “Oc. M. 790.”, com o carimbo de Oscar Carvalho no rodapé da página 48.

A partitura contendo a parte do piano solo está em excelente estado de conservação, contendo 23 folhas não grampeadas. Nas páginas 1, 19, 35 e 37 há um carimbo da Escola Nacional de Música e, nas páginas 30 e 46, um carimbo com a inscrição: “Oscar Carvalho, Copista – Barão 49-4056”. No topo da primeira página, há um carimbo da Biblioteca da Escola Nacional de Música com a numeração à tinta 23788. No rodapé de todas as páginas, existe a inscrição “Oc. M. 790.”. No título, percebe-se que a palavra *Fantasia* foi apagada.

3.2 Análise dos testemunhos

Com a coleta das fontes de pesquisa, constatamos, inicialmente, a existência de dois testemunhos autógrafos: a partitura orquestral e a adaptação para dois pianos. Além desses, verificamos a presença de duas versões copiadas: um manuscrito da parte orquestral e outro da parte do piano solo. Tanto o autógrafo da partitura orquestral quanto sua cópia são testemunhos de tradição direta, pois transcrevem integralmente o *Concerto*, ou seja, incluem os instrumentos de

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

orquestra e a parte do piano. Já a adaptação para dois pianos e o manuscrito contendo apenas a parte do piano pertencem à tradição indireta, por não se tratar de transcrições literais e completas da obra. No caso da adaptação para dois pianos, o segundo piano funciona como uma “redução” da parte orquestral, enquanto a versão que contém a parte do piano solo, embora preserve fielmente os trechos pianísticos, omite as partes orquestrais.

Ao analisarmos em detalhe a partitura orquestral copiada por Oscar Carvalho, foi possível identificar alguns aspectos instigantes. As quatro primeiras páginas foram escritas em papel pautado WECO 30-A, da Casa Carlos Wehrs. Na primeira página musical, há um carimbo com a inscrição: “BIBLIOTECA NACIONAL – Rio de Janeiro”, acompanhada da anotação manuscrita n.º 479.904 (1976), que corresponde ao número de tomo que identifica a obra na Biblioteca Nacional. Além disso, há um segundo carimbo com a palavra “Doação”. A paginação, localizada no topo e centralizada, apresenta o número entre dois traços (por exemplo: – 2 –).

A partir da quinta página da partitura, observam-se mudanças significativas: o papel pautado passa a ter 28 pentagramas, em contraste com os 30 pentagramas das quatro primeiras páginas; a paginação permanece no topo, centralizada, mas perde os traços que a delimitam; no rodapé das páginas, surge a inscrição “(670.)” seguida das letras “(RV.)”; o estilo caligráfico também difere do utilizado nas páginas iniciais. Outro ponto relevante é a diferença do aspecto das páginas. A fotografia colorida da partitura permitiu observar que as quatro primeiras páginas parecem ser originais escritos à tinta, enquanto as páginas subsequentes apresentam características de reprodução heliográfica. Ademais, as páginas iniciais encontram-se em excelente estado de conservação, ao passo que, a partir da quinta página, há diversas seções restauradas, possivelmente com o uso de papel vegetal. Somente no rodapé da última página musical aparece o carimbo com a inscrição: “Oscar Carvalho, Copista – Barão 49-4056”.

Diante disso, concluímos que as quatro primeiras páginas do volume não foram copiadas por Oscar Carvalho. Ademais, verificou-se que a caligrafia presente nestas páginas iniciais se assemelha à do autógrafo existente na Biblioteca Nacional. Assim, podemos deduzir que a partitura que consta na Biblioteca da UFRJ, na realidade, é composta por duas fontes distintas: (1) as quatro primeiras páginas de música constituem um segundo autógrafo de Octávio Maul, cuja continuação, se existente, permanece desconhecida; (2) a partir da quinta página, trata-se da cópia manuscrita elaborada por Oscar Carvalho, sendo desconhecido o paradeiro das páginas iniciais. Na Figura 2, a seguir, apresentamos a primeira página da partitura orquestral, comparando os dois autógrafos do *Concerto para Piano e Orquestra*.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Figura 2 – Primeira página dos autógrafos do *Concerto para Piano e Orquestra* de Octávio Maul

The image displays two pages of handwritten musical notation for the first page of the *Concerto para Piano e Orquestra* by Octávio Maul. The left page (Autógrafo 1) shows the piano solo part and the orchestral parts for woodwinds, brass, and strings. The right page (Autógrafo 2) shows the piano solo part and the orchestral parts for woodwinds, brass, and strings. Both pages are written on manuscript paper with a 'Doação' stamp and a library stamp from the Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Fonte: Autógrafo (1) da versão para piano solo e orquestra sinfônica (lado esquerdo) - Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Foto dos autores em 14 de dezembro de 2023. Autógrafo (2) da versão para piano solo e orquestra sinfônica (lado direito) - Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro, RJ). Digitalização institucional em 13 de junho de 2023.

Em relação às partes cavadas da orquestra, foi possível identificar que algumas delas — violino I, viola, violoncelo, contrabaixo, trompete, trompa, trombone, fagote, oboé I, flauta I e tímpano — apresentam particularidades em comum. Todas possuem caligrafia semelhante, foram escritas em papel pautado da Casa Manon S/A, trazem o carimbo de “Doação”, indicam o número da página entre traços e exibem, no rodapé, a abreviação da palavra *Concerto* seguida do instrumento (por exemplo, “conc. cell.”). Portanto, considerando as características apontadas — em especial a semelhança com o estilo de escrita presente nos autógrafos — conclui-se que se trata de originais da lavra do compositor. Cumpre salientar, entretanto, que este estudo não contemplou a realização de exame grafotécnico para a comprovação da autenticidade da escrita, razão pela

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

qual as conclusões aqui apresentadas derivam exclusivamente da análise minuciosa das fontes materiais.

As demais partes da orquestra — violino II, tuba, oboé II e clarinete — consistem em manuscritos que contêm o carimbo de Oscar Carvalho e uma codificação no rodapé. Além disso, as partituras do copista apresentam a palavra *Fantasia* apagada (ao lado de *Concerto*), ao passo que, nos autógrafos, esse termo sequer foi registrado. Por todo o exposto, verifica-se que as partituras de orquestra preservadas no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno reúnem, em um mesmo volume, tanto autógrafos quanto cópias.

Quanto aos testemunhos de tradição indireta — a adaptação para dois pianos e a versão para piano solo —, há uma peculiaridade que merece destaque. No autógrafo da adaptação para dois pianos, toda a seção da cadência do solista coincide integralmente com a mesma passagem da versão para piano solo. Tal constatação é reforçada por alguns detalhes desse trecho musical. Observa-se que a numeração original da página da cadência foi apagada e posteriormente corrigida, a fim de manter a sequência de paginação da partitura da adaptação para dois pianos. Além disso, no rodapé de todas as páginas da cadência encontra-se a inscrição “Oc. M. 790.”, ausente nas demais páginas da adaptação. Por fim, o carimbo do copista na última página da cadência confirma que essa seção, idêntica à da versão para piano solo, foi incorporada à adaptação para dois pianos.

Todas as informações aqui levantadas permitem inferir algumas conclusões sobre o histórico e cronologia dos testemunhos do *Concerto para Piano e Orquestra*. Um primeiro autógrafo foi concluído em 1950, e um segundo — do qual tivemos acesso a apenas quatro páginas — foi assinado em 1951. Não sabemos se este segundo autógrafo foi transcrito integralmente ou se, tendo o compositor iniciado o trabalho, o interrompeu, passando a tarefa ao copista. Em outra hipótese, as quatro páginas escritas por Maul teriam sido elaboradas em razão do extravio das páginas iniciais copiadas por Oscar Carvalho, talvez em data posterior à estreia da obra.

A partitura orquestral e as partes cavadas copiadas por Oscar Carvalho foram, muito provavelmente, produzidas para uso nos ensaios preparatórios do concerto realizado em 1951, regido pelo próprio compositor. Conforme já mencionado, as partes instrumentais que foram localizadas são as do violino II, tuba, oboé II e clarinete. Ainda assim, é plausível supor que o conjunto completo dessas partes tenha sido transcrito pelo copista e utilizado na preparação da orquestra. Considerando a hipótese de desaparecimento das demais partes, é possível que os

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

manuscritos elaborados por Octávio Maul tenham sido redigidos posteriormente, como reposição ao material perdido.

Merece atenção, também, o fato de que o autógrafo da adaptação para dois pianos foi datado e assinado após o concerto realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, conforme indica a anotação feita por Maul na última página da partitura, que registra com precisão a data da apresentação sinfônica (ver Figura 1). Tudo indica que a partitura foi utilizada na preparação da pianista solista que estreou a obra, o que sugere que esse autógrafo tenha sido concluído meses antes da data do concerto.

Um detalhe a ser destacado é que o *Concerto* foi anunciado na imprensa da época, assim como no programa da apresentação, sob o título *Concerto Fantasia*. Esse dado sugere que o compositor decidiu retirar o termo *Fantasia* somente após a primeira audição da obra. Tal hipótese é corroborada pelas cópias produzidas por Oscar Carvalho — como a parte do piano e algumas partes cavadas de orquestra — nas quais a palavra foi visivelmente apagada. Por conseguinte, os testemunhos em que a palavra *Fantasia* foi rasurada podem ser considerados inequivocamente anteriores à apresentação. Já aqueles em que o termo não aparece no título — como o segundo autógrafo da obra, algumas das partes cavadas e a adaptação para dois pianos elaborados por Octávio Maul — são, possivelmente, posteriores.

Estabelecida essa cronologia relativa, impõe-se examinar o papel do copista Oscar Carvalho e, sobretudo, o grau de supervisão direta exercido por Maul sobre as cópias. Ao examinarmos a listagem de obras do compositor, verificamos que outras peças também apresentam o carimbo do mesmo copista, incluindo composições anteriores ao *Concerto para Piano*, como o *Estudo II* em Fá sustenido menor (1934), a *Dança Brasileira nº 1* (1939) e o *Quarteto de Cordas* (1944). Embora não se tenha registro das datas em que essas transcrições foram realizadas, tudo indica que Oscar Carvalho já colaborava com Maul antes mesmo de 1951.

No caso específico do *Concerto para Piano e Orquestra*, não é possível determinar se o copista atuou a serviço do compositor ou da orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. As cópias da parte do piano e das partes das partes cavadas feitas por Oscar Carvalho não apresentam assinatura do autor, tampouco correções ou anotações aparentes. No caso da parte do piano solo, cabe ainda considerar que se trata de uma reprodução xerográfica, e não do manuscrito original do copista. Assim, o exame dessa fonte não permite identificar com clareza eventuais intervenções posteriores que possam ter sido feitas por Maul.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

A situação é distinta no caso da partitura orquestral. Embora a cópia manuscrita não contenha a assinatura de Maul, há inúmeras correções e marcações que podem ser atribuídas ao próprio compositor ao longo da partitura. Importa destacar, novamente, que a partitura remanescente é uma reprodução heliográfica (ou possivelmente xerográfica) do original copiado, sobre a qual Maul fez, diretamente, anotações e alterações. Ou seja, são modificações textuais posteriores, possivelmente realizadas após o concerto público, em uma tentativa de corrigir detalhes de notação e conteúdo musical em uma cópia de caráter preservacional.

Dessa forma, a classificação da cópia orquestral exige uma diferenciação. A versão original elaborada por Oscar Carvalho, ainda que tenha sido autorizada por Maul, não nos permite afirmar com segurança que tenha sido supervisionada diretamente por ele. No entanto, a versão da qual dispomos — uma cópia mecânica sobre a qual foram inseridas modificações pelo compositor — pode ser considerada um manuscrito idiógrafo, por ter sido produzida por outrem, mas contendo intervenções textuais do próprio autor.

A seguir, apresenta-se um quadro-síntese das fontes do *Concerto*.

Quadro 1 – Resumo das fontes do *Concerto para Piano e Orquestra*

Tipo	de	Observações	Localização
Manuscrito			
Autógrafo (1) da versão para piano solo e orquestra sinfônica		Título: <i>Concerto para Piano e Orquestra</i> Assinado. Rio, 1950. 117 folhas. Encadernado.	Biblioteca Nacional (RJ) Número de tombo 479.904
Autógrafo (2) da versão para piano solo e orquestra sinfônica	1950.	Título: <i>Concerto Piano e Orquestra</i> Sem assinatura, com o nome do compositor. 2 folhas. Encadernado com o manuscrito apógrafo.	Biblioteca Alberto Nepomuceno (RJ)
Apógrafo da versão para piano solo e orquestra sinfônica		Título: (?) Sem assinatura. Sem data. 93 folhas. Encadernado com o autógrafo (2). Copista: Oscar Carvalho	Biblioteca Alberto Nepomuceno (RJ)
Autógrafo das partes cavadas de orquestra		Título: <i>Concerto Piano e Orquestra</i> Sem assinatura, com o nome do compositor. Sem data. Violino I, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Trompete, Trompa, Trombone, Fagote, Oboé I, Flauta I e Tímpano.	Biblioteca Alberto Nepomuceno (RJ)
Apógrafo das partes cavadas de orquestra		Título: <i>Concerto para Piano e Orquestra</i> Sem assinatura. Sem data.	Biblioteca Alberto Nepomuceno (RJ)

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

	Violino II, Tuba, Oboé II e Clarinete. Copista: Oscar Carvalho	
Autógrafo da versão adaptada para dois pianos	Título: <i>Concerto para Piano e Orquestra</i> Sem assinatura, com o nome do compositor. Sem data. 40 folhas. Encadernado.	Biblioteca Nacional (RJ) Número de tombo 479.942 M786.22 / M449c
Autógrafo da versão adaptada para dois pianos	Título: <i>Concerto para Piano e Orquestra</i> Sem assinatura, com o nome do compositor. Sem data. 40 folhas. Não encadernado.	Biblioteca Alberto Nepomuceno (RJ)
Apógrafo da versão para piano solo	Título: <i>Concerto para Piano e Orquestra</i> Sem assinatura. Sem data. 23 folhas. Grampeado. Copista: Oscar Carvalho	Biblioteca Alberto Nepomuceno (RJ) Número 23788

Fonte: Elaborado pelos autores.

3.3 Modificações textuais do autor

Nesta seção, examinam-se modificações textuais identificadas nas fontes musicográficas manuscritas do *Concerto para Piano e Orquestra* de Octávio Maul. Como se verá, parte dessas alterações pode estar associada ao processo de preparação e execução da obra por ocasião de sua estreia, em concerto sinfônico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A análise das fontes permite distinguir intervenções de naturezas distintas: algumas atribuíveis ao próprio autor e outras introduzidas pelo copista. Entre as modificações autorais, destacam-se ajustes de andamento, marcações metronômicas, ligaduras, articulações e sinais de dinâmica. Já as alterações não autorais — voluntárias ou involuntárias — incluem discrepâncias em sequências melódicas, formações de acordes, acidentes e armaduras de clave. Embora relevantes para um estudo aprofundado do texto musical, estas últimas não constituem o foco desta análise.

Dois fatores parecem ter influenciado diretamente as modificações autorais substantivas observadas. O primeiro é o intervalo reduzido entre a composição da obra (1950) e sua estreia (1951). O autógrafo apresenta múltiplas passagens com sinais de revisão — textos apagados, encobertos ou reescritos — evidenciando um trabalho intensivo de refinamento visando à versão definitiva para a apresentação pública. O segundo fator é de ordem prática: o próprio Maul foi o

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

intérprete-regente da estreia e, portanto, provavelmente também assumiu a responsabilidade pela preparação da orquestra durante os ensaios.

Ainda que Maul já acumulasse significativa experiência como compositor em 1951, é plausível supor que a escuta da obra nos ensaios o tenha levado a modificar trechos, seja para melhor alcançar o efeito sonoro desejado, seja para atender às contingências técnicas dos músicos. Um exemplo claro ocorre em uma passagem das violas no segundo movimento do *Concerto*, apresentada na Figura 3. Nesse trecho, a parte original, escrita com notas duplas em intervalos de quartas e ritmo sincopado, foi apagada com corretivo e reescrita, substituindo a primeira versão por outra que duplica a melodia executada pelo violoncelo solo. Essa alteração aparece tanto no autógrafo quanto na partitura copiada por Oscar Carvalho, indicando tratar-se de uma decisão do próprio compositor, posterior à realização da cópia. A parte cavada da viola, manuscrita por Maul, já incorpora a nova versão, sugerindo sua confecção após a revisão da parte orquestral.

Figura 3 – Passagem apagada e reescrita da parte de viola do *Concerto para Piano e Orquestra*



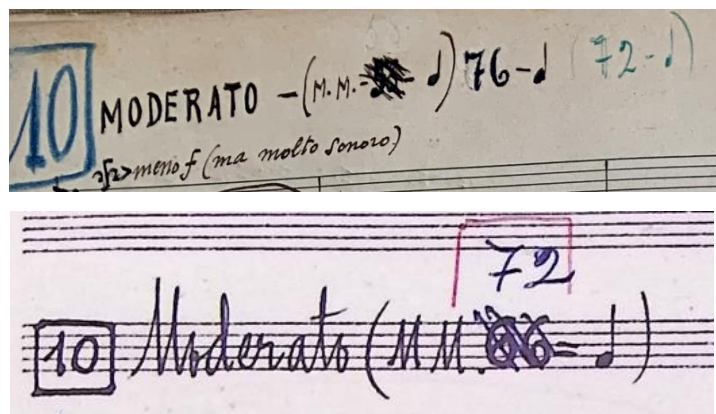
Fonte: Apógrafa da versão para piano solo e orquestra sinfônica (Copista: Oscar Carvalho) - Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro, RJ). Digitalização institucional em 13 de junho de 2023.

Outro exemplo significativo de modificação ocorre em indicações metronômicas. No excerto do autógrafo assinalado com a marca de ensaio 10, o andamento original é “Moderato”, com a indicação de semínima igual a 58. Essa marcação é sucessivamente alterada, primeiro para 66, depois para 76 e, por fim, aparece 72 escrito à caneta. Na partitura copiada a passagem

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

apresenta uma trajetória semelhante, com marcação original de 66 riscada e substituída por 72. Esses ajustes, ilustrados na Figura 4, evidenciam uma preocupação do autor-intérprete com a precisão do tempo; sugerem uma modificação circunstancial decorrente da prática interpretativa.

Figura 4 – Alterações de indicação metronômica



Fonte: Autógrafo (1) (acima) da versão para piano solo e orquestra sinfônica - Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Foto dos autores em 14 de dezembro de 2023. Apógrafo (abaixo) da versão para piano solo e orquestra sinfônica (Copista: Oscar Carvalho) - Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro, RJ). Digitalização institucional em 13 de junho de 2023.

Além dessas alterações, há diversas modificações suplementares relacionadas a indicações de execução, como dinâmicas, articulações e expressões. Na Figura 5, por exemplo, observamos instruções como “in 4” e “in 2” anotadas em vermelho, voltadas diretamente ao regente. Outras intervenções semelhantes, como setas ou traços em lápis vermelho, são frequentes ao longo do autógrafo, destacando as entradas dos instrumentos e, provavelmente, quais deveriam sobressair em determinados trechos. Sinais de dinâmica ou indicações de expressão adicionados posteriormente costumam ser grafados em letras maiúsculas, reforçando seu caráter de orientação prática. O fato de Maul também atuar como maestro é crucial para compreender essas inserções, que demonstram sua intenção em garantir clareza e exatidão ao texto musical.

É interessante observar que as intervenções realizadas a lápis vermelho parecem indicar pontos de atenção ou acréscimos relacionados a instruções de execução da obra. Além disso, há diversas correções feitas com tinta preta e, em alguns casos, com caneta esferográfica azul. Não é possível, contudo, definir com clareza se o compositor utilizou essas cores como forma de diferenciar os tipos de alterações no texto musical.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Figura 5 – Indicação suplementar de execução no autógrafo do *Concerto para Piano e Orquestra*

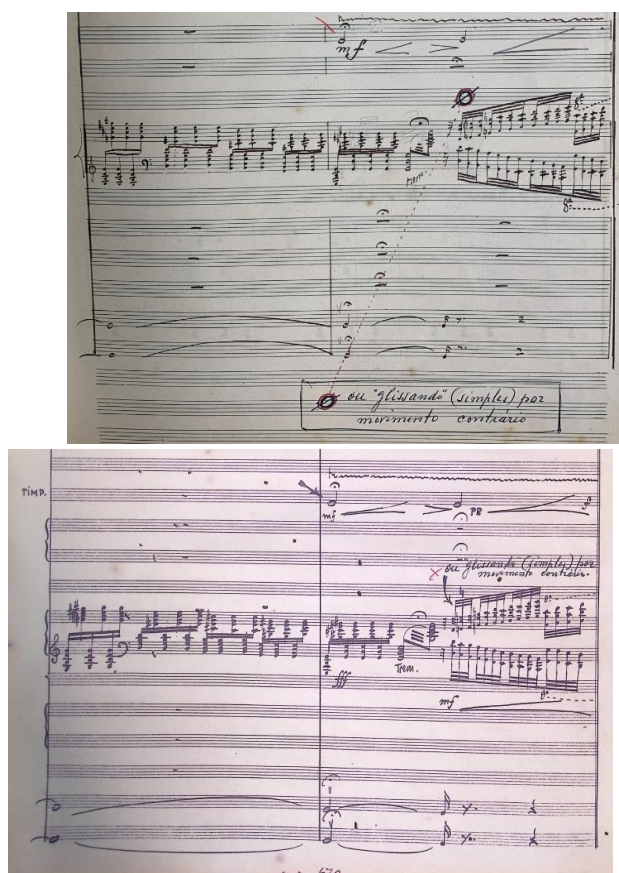


Fonte: Autógrafo (1) da versão para piano solo e orquestra sinfônica - Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Foto dos autores em 14 de dezembro de 2023.

Por fim, observam-se também modificações de caráter opcional. Na parte do piano, chama a atenção uma anotação marginal, sugerindo uma alternativa de execução para determinado trecho. Curiosamente, essa mesma indicação aparece posteriormente na cópia manuscrita, sinalizando sua adição após a finalização da transcrição. Considerando que a pianista Maria Aparecida Prista, principal aluna de Maul, foi a solista da estreia, é possível que essas alterações tenham sido motivadas por experimentações durante os ensaios ou mesmo pela apresentação pública. A Figura 6 ilustra como essa sugestão de variação foi registrada tanto no autógrafo quanto na cópia.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

Figura 6 – Indicação de execução alternativa no *Concerto para Piano e Orquestra*



Fonte: Autógrafo (1) (lado esquerdo) da versão para piano solo e orquestra sinfônica - Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Foto dos autores em 14 de dezembro de 2023. Apógrafo (lado direito) da versão para piano solo e orquestra sinfônica (Copista: Oscar Carvalho) - Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro, RJ). Digitalização institucional em 13 de junho de 2023.

Assim, as marcas e emendas presentes nas fontes manuscritas do *Concerto para Piano e Orquestra* de Octávio Maul revelam não apenas o processo de maturação da obra, mas também a intensa participação do compositor na preparação de sua estreia. As alterações autorais, especialmente aquelas realizadas após a cópia do autógrafo, indicam uma prática de revisão contínua, informada pela experiência interpretativa e pelas necessidades da performance. Ao mesmo tempo, os registros de alternativas e ajustes mostram a flexibilidade do compositor frente ao contexto da execução, reafirmando a natureza dinâmica do texto musical. Essas observações contribuem para uma compreensão mais ampla do processo criativo de Maul e enriquecem a leitura crítica da obra em sua versão definitiva.

NOTAS FINAIS

A análise das fontes musicográficas do *Concerto para Piano e Orquestra* de Octávio Maul revela um processo criativo marcado por intensa revisão e aprimoramento, evidenciando a dinâmica interação entre composição, preparação e execução pública. Os testemunhos examinados, localizados na Fundação Biblioteca Nacional e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, demonstram que a obra não se consolidou em uma versão fixa, mas evoluiu ao longo do tempo, influenciada tanto por decisões autorais quanto por circunstâncias práticas relacionadas à sua apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. As modificações textuais identificadas, desde ajustes em indicações metronômicas até alterações substantivas, como a reescrita de passagens instrumentais, refletem o papel ativo de Maul como compositor e regente, ajustando a partitura em resposta à escuta dos ensaios e às demandas interpretativas.

O estudo permitiu a compreensão da obra não apenas como um produto acabado, mas como um texto em constante transformação, cuja transmissão foi moldada por fatores como a colaboração com o copista Oscar Carvalho e a preparação da pianista Maria Aparecida Prista. A presença de correções e anotações nos manuscritos sugere um processo de refinamento que vai além da mera fixação da composição, apontando para uma prática composicional que incorpora a experiência performática como elemento essencial de sua maturação. Além disso, a alteração no uso do título, de *Concerto Fantasia* para *Concerto para Piano e Orquestra* indica uma reavaliação da identidade da obra por parte de Maul.

Os resultados desta investigação reforçam a importância de Octávio Maul no cenário da música erudita brasileira do século XX, destacando-o como um compositor de técnica apurada e sensibilidade interpretativa. Contudo, a ausência de uma edição impressa e a dispersão das fontes em diferentes acervos evidenciam os desafios para a preservação e difusão de seu legado. Assim, este trabalho não apenas expõe a relevância do *Concerto para Piano e Orquestra* como uma obra singular na produção de Maul, mas também sublinha a necessidade de estudos futuros que aprofundem a análise musical da partitura e promovam uma edição que sistematize as modificações textuais que permita a sua circulação. Tais iniciativas poderiam facilitar o acesso de intérpretes e pesquisadores à obra, contribuindo para sua reinserção no repertório contemporâneo e para o reconhecimento mais amplo da produção de Maul à música de concerto brasileira.

REFERÊNCIAS

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

CAMBRAIA, A. C. Crítica textual. In: GONÇALVES, Adair Vieira; GÓIS, Marcos Lúcio de Sousa (org.). *Ciências da linguagem: o fazer científico?* v. 1. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

CONCERTO Otávio Maul. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 2, 4 jul. 1951. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_14/8410. Acesso em: 11 abr. 2025.

CONCERTO Sinfônico no Municipal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 6, 29 jun. 1951. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_14/8344. Acesso em: 11 nov. 2023.

FEDER, G. *Music philology: an introduction to musical textual criticism, hermeneutics, and editorial technique*. Tradução de Bruce C. MacIntyre. Hillsdale (NY): Pendragon Press, 2011. (Monographs in Musicology, n. 14).

FRANÇA, E. N. Música. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 51, n. 17881, p. 9, 5 jul. 1951. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_06/10592. Acesso em: 11 nov. 2023.

GRIER, J. *The critical editing of music: history, method, and practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.

GUANABARINO, O. Pelo mundo das artes. *Folhetim do Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 101, n. 242, p. 2, 12 out. 1928. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_11/30328. Acesso em: 19 out. 2023.

LAZELOTTE, R. S. G.; SEIXAS, G. B. Fosca, onde te escondes? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: ANPPOM, 2020.

MASSARANI, R. Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 61, n. 152, p. 10, 4 jul. 1951. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_07/12116. Acesso em: 15 nov. 2023.

MAUL, O. B. *Dados biográficos*. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro: ABM, [s.d.]. Documento físico, 14 p. Elaborado pelo autor. Dados organizados para a ABM.

MAUL, O. B. *Concerto para Piano e Orquestra*. Música orquestral. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1950. Partitura manuscrita da grade de orquestra. 231 f.

MAUL, O. B. *Concerto para Piano e Orquestra*. Música orquestral. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1951. Partitura manuscrita da grade de orquestra. 4 f.

MAUL, O. B. *Concerto para Piano e Orquestra*. Música orquestral. Rio de Janeiro: Autógrafo, [s.d.]. Partituras manuscritas das partes cavadas (Violino I, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Trompete, Trompa, Trombone, Fagote, Oboé I, Flauta I e Tímpano).

MAUL, O. B. *Concerto para Piano e Orquestra*. Música orquestral. Rio de Janeiro: Autógrafo, [s.d.]. Partitura manuscrita da versão para dois pianos. 81 f.

Da composição à estreia: uma análise das fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra de Octávio Maul

MAUL, O. B. *Concerto para Piano e Orquestra*. Música orquestral. Rio de Janeiro: Apógrafo, [s.d.]. Partitura manuscrita da grade de orquestra copiada por Oscar Carvalho. 190 f.

MAUL, O. B. *Concerto para Piano e Orquestra*. Música orquestral. Rio de Janeiro: Apógrafo, [s.d.]. Partitura manuscrita da parte do piano copiada por Oscar Carvalho. 46 f.

MAUL, O. B. *Concerto para Piano e Orquestra*. Música orquestral. Rio de Janeiro: Apógrafo, [s.d.]. Partituras manuscritas das partes cavadas (Violino II, Tuba, Oboé II e Clarinete).

MURICY, Andrade. Pelo mundo da música. *Jornal do Commercio* (RJ), Rio de Janeiro, 4 jul. 1951, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_14/8410. Acesso em: 17 jul. 2025.

O cinema e a música. *Revista de Petrópolis*, Petrópolis, ano 3, n. 17, p. 30, 1 mar. 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/230537/375>. Acesso em: 20 out. 2023.

SPINA, S. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

UM concerto synphonico em Petrópolis. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 8586, p. 8, 7 set. 1922. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_03/11792. Acesso em: 14 out. 2023.