

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Música
Pós-Graduação em Música (Composição)

Três Transcrições Orquestrais do “Quadros de uma Exposição” de
Modest Mussorgsky: Uma Análise Comparativa.

Sergio Di Sabbato

Orientador
Professor Doutor João Guilherme Ripper Vianna

Rio de Janeiro
2002

FICHA CATALOGRÁFICA

Di Sabbato, Sergio

Três Transcrições orquestrais do “Quadros de uma Exposição” de Modest Mussorgsky: uma análise comparativa./ Sergio Di Sabbato. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Música, 2002

v, 153 p.; il.

(Dissertação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2002. Orientador: Professor Doutor João Guilherme Ripper Vianna.

1 Mussorgsky, Modest Petrovich – 1839 – 1881. 2 Orquestração – História. 3 Orquestração. 4. Teses – Música. 5. Dissertação (Mestrado – UFRJ/ Escola de Música. 5. Vianna, João Guilherme Ripper. I. Título



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes

PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

TRÊS TRANSCRIÇÕES ORQUESTRAIS DOS “QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO” DE MODEST MUSSORGSKY: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

elaborada por:

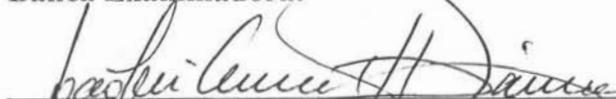
SÉRGIO DI SABBATO

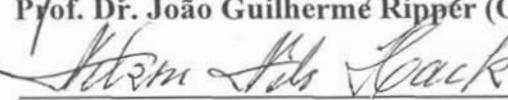
e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como requisito parcial à obtenção do título de

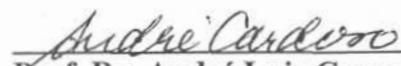
Mestre em Música

Rio de Janeiro, 28 /08/2002

Banca Examinadora:


Prof. Dr. João Guilherme Ripper (Orientador e Presidente)


Prof. Dr. Nelson Nilo Hack (Avaliador Externo)


Prof. Dr. André Luiz Campello Duarte Cardoso (Avaliador Interno)

Agradecimentos

Ao Senhor meu Deus, por tudo que conquistei até aqui.

À minha esposa, Cláudia Franco pelo apoio constante e pelas intermináveis revisões.

Ao meu orientador, Professor Doutor João Guilherme Ripper Vianna pela amizade e compreensão.

Aos amigos e professores: Ernani Aguiar, que gentilmente colocou a minha disposição sua rica biblioteca; Roberto Macedo, pela inestimável ajuda, incentivo e as ricas e esclarecedoras conversas; Giulio Draghi, pela idéia do trabalho, além da preciosa colaboração na obtenção do material de pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ que sempre me atenderam com extrema cordialidade.

Resumo

Partindo da premissa de Samuel Adler, que compara a transcrição orquestral à tradução poética, o presente texto investiga três transcrições orquestrais da suíte para piano “Quadros de uma Exposição” de Modest Mussorgsky. As transcrições foram realizadas por Maurice Ravel, Francisco Mignone e Vladimir Ashkenazy. O objetivo do presente trabalho é estabelecer critérios a partir dos quais seja possível estabelecer até que ponto uma transcrição é uma obra original ou uma recriação, ligada à idéia primitiva.

Abstract

Based on Samuel Adler's ideas concerning the similarities of orchestral transcription and poetic translation, this research investigates three orchestral transcription of Modest P. Mussorgsky's piano suite "Picture at an Exhibition". There transcriptions are those by Maurice Ravel, Francisco Mignone and Vladimir Ashkenazy. The aim of the present work is to establish some criteria according to wish a transcription may be regarded a original composition or a new creative process linked to the primary work.

Sumário

	Pág.	
Introdução	1	
Capítulo I	História da Orquestra e da Orquestração, das origens ao Impressionismo	7
Capítulo II	Transcrição e Orquestração	45
	• Definições das terminologias	45
	• Transcrição, resumo histórico	49
	• Adaptação idiomática: transcrição orquestral e orquestração	57
Capítulo III	Romantismo, Nacionalismo e Realismo. Mussorgsky “Quadros de uma Exposição”	70
	• Considerações gerais	70
	• Quadros de uma Exposição	81
	• Análises:	82
	Promenade	82
	I-Gnomus	83
	Promenade (II)	84
	II-II Vecchio Castello	85
	Promenade (III)	86
	III-Tuileries (Disputes d'enfants après jeux)	86
	IV-Bydlo(Carro de Bois)	87
	Promenade (IV)	88
	V-Balé dos Pintinhos em suas cascas	89
	VI-Dois Judeus: um rico e o outro pobre	91
	Promenade (V)	92
	VII-Limoges, Le Marché (La grande nouvelle)	92
	VIII-Catacumbae (Sepulchrum romanum)	94
	Cum Mortuis in lingua morta	
	IX-Baba-Yaga,	96
	A Cabana sobre as Patas da Galinha	
	X-A Grande Porta (da Capital Kiev)	97

	Pág.
Capítulo IV	Análise comparativa de três transcrições orquestrais dos Quadros de uma Exposição
• Levantamento das Transcrições orquestrais	101
• Maurice Ravel	102
• Francisco Mignone	104
• Vladimir Ashkenazy	106
• Análises das orquestrações	107
Promenade	109
I-Gnomus	111
Promenade (II)	119
II-II Vecchio Castello	121
Promenade (III)	122
III-Tuileries (Disputes d'enfants après jeux)	122
IV-Bydlo(Carro de Bois)	124
Promenade (IV)	126
V-Balé dos Pintinhos em suas cascas	127
VI-Dois Judeus: um rico e o outro pobre	127
Promenade (V)	129
VII-Limoges, Le Marché (La grande nouvelle)	129
VIII-Catacumbae (Sepulchrum romanum)	132
Cum Mortuis in lingua morta	
IX-Baba-Yaga,	134
A Cabana sobre as Patas da Galinha	
X-A Grande Porta (da Capital Kiev)	137
Conclusão	139
Bibliografia	149

Introdução

Em diferentes períodos da história da música ocidental encontramos a utilização da transcrição como um recurso que propicia não só o exercício de novas técnicas instrumentais mas também o conhecimento de diferentes estilos musicais. Uma das figuras exponenciais do barroco, J.S. Bach, realizou diversos trabalhos de transcrição. No Classicismo, houve um ligeiro abandono desta prática, embora encontremos alguns exemplos expressivos de transcrições. Durante o Romantismo a transcrição ganhou novo impulso e teve sua época áurea nas obras de Liszt, Busoni e Tausig. Entre os vários fatores contribuíram para isto, destacamos o crescente interesse pela música orquestral e operística, que eram reproduzidas nas casas através de transcrições para piano e a crescente valorização do aspecto dramático aliado à descrição literária ou pictórica, que passou a ser um dos parâmetros mais importantes na criação de obras musicais.

Pela semelhança de intenções, que é o de adaptar palavras, sonoridades, ritmos entre dois idiomas distintos, vários autores, entre estes Adler, Magnani, Borém, compararam a transcrição à tradução poética pois ambas recorrem à adaptação idiomática. Em que medida uma transcrição procura manter a fidelidade à obra original ou o seu resultado gera uma nova composição, que foge das características principais da obra transcrita?

Partimos da hipótese de que a mudança do meio instrumental (ou de idioma, no caso da poesia) não é fator suficiente para o surgimento de uma nova obra. Não resta

dúvida que tanto no caso da transcrição quanto no da tradução poética existe uma grande importância da reprodução de sonoridades no novo meio. Tomemos exemplo as oito traduções de “O Corvo” de Edgar Allan Poe para o nosso idioma, que muitas vezes sacrificam a literalidade do texto em favor da reprodução de sonoridades fonéticas (aliteração) propostas pelo poeta americano¹.

Em sua comparação entre a transcrição orquestral e a tradução poética, Adler (1989:512) alega que os puristas acreditam não ser possível conseguir resultados satisfatórios tanto no caso da música quanto na poesia. Na obra “O Corvo e suas traduções”, o escritor Ivo Barroso faz a seguinte afirmação a respeito da tradução poética:

Evidentemente que nenhuma tradução consegue preservar todos os elementos do original, mesmo de um poema curto, de um simples haicai ou do famoso poema-de-uma-só-frase de Ungaretti: “M’illumino d’immenso”. O virtuosismo do tradutor consiste em “salvar” o máximo possível desses elementos, sem lhes alterar a forma e sem deixar que o fôlego da emoção feneça, de modo que o poema na língua de chegada, suscite ao leitor o mesmo impacto visual e emotivo que o atinge na língua de partida. Compete-lhe encontrar, em sua língua, equivalências (isotopias) que possam funcionar como moedas de troca, o que não é a mesma coisa, mas o viável, em seu território lingüístico, para se obter um valor aproximado. (Barroso, 1998: 16)

O conceito de isotopia, expresso por Barroso, pode ser encontrado nas transcrições pianísticas das nove sinfonias de Beethoven, realizadas por Liszt. O pianista Vladimir Horowitz (1904-1989) expressou-se da seguinte forma:

...estas são as maiores obras para piano, obras maravilhosas. São ‘obras de timbre’...o piano é a orquestra-o oboé, a clarineta, o violino e, é claro, a voz. Cada nota das sinfonias está presente nestas “obras de Liszt”...sempre as toquei para mim mesmo. (Apud Borém op. Cit, pág. 23)

Segundo a afirmação de Horowitz, Liszt foi bem sucedido na transcrição dos timbres orquestrais das sinfonias de Beethoven. Logicamente, essa transcrição se dá

¹ Em anexo, as traduções da primeira estrofe do poema de Edgar Allan Poe.

através de sugestão de sonoridades ligadas à distribuição de notas no piano, texturas, toque, articulação e dinâmica. Neste trabalho, examinaremos também o processo que leva, uma obra originalmente escrita para piano para a partitura orquestral. Este estudo nos conduzirá ao objeto central da dissertação: as transcrições para orquestra de “Quadros de uma Exposição”. Nessa obra, uma das criações mais originais do período romântico, temos todos componentes necessários para buscar os argumentos que possam responder aos nossos questionamentos sobre a fidelidade à idéia original.

Um dos argumentos mais fortes utilizado por aqueles que defendem a identidade do “Quadros de uma Exposição” e sua transcrição orquestral é que, na versão original, a obra possui características tímbricas associados ao piano orquestral. Alguns autores, como Adler e Cande chegam a sugerir que a obra é mais efetiva em sua versão orquestral e, de fato, “Quadros de uma Exposição” passou a ser mais conhecida através da realização de Maurice Ravel em 1922, embora existam duas versões anteriores. São inegáveis os méritos da orquestração de Ravel, porém algumas críticas de autores como Leopold Stokowski e Vladimir Ashkenazy o acusam de afastar-se da idéia original, das cores russas, do sentimento eslavo, e impor “cores francesas” à obra de Mussorgsky. Sob este pretexto, o maestro Leopold Stokowski e o pianista e regente Vladimir Ashkenazy realizaram transcrições orquestrais onde buscaram substituir as “cores francesas” de Ravel pelas russas de Mussorgsky. Sobre a transcrição de Ravel, em um vídeo sobre o “Quadros de uma Exposição”, Ashkenazy fez a seguinte observação:

Ravel? Bem esta é uma versão muito mais comportada, mais penteada e perfumada. Mas ele fez um belo trabalho já que era um mestre da orquestração e soa magnificamente bem. Porém, está muito afastada da alma russa sombria de Mussorgsky (Allegro Films, 1983. Produzido por Cristofer Nupen e Vladimir Ashkenazy)

O que podemos perceber é que o grande problema da transcrição orquestral vai além da adaptação idiomática dos instrumentos. Há a necessidade de se reproduzir o caráter da obra original. No último capítulo discutiremos as transcrições orquestrais da obra de Mussorgsky, incluindo a de Ashkenazy.

As questões descritivas e psicológicas devem ser observadas na suíte para piano de Mussorgsky. Devemos ter em mente que o objetivo principal do “Quadros de uma Exposição” foi reproduzir, na busca de um intenso realismo, os elementos emocionais e visuais do quadros de Victor Hartmann. O aspecto visual aliado ao elemento psicológico tornam-se uma rica fonte de sugestões tímbricas, de cores orquestrais. Somente através de um minucioso conhecimento das intenções do autor em seu original para piano, é que teremos condições de avaliar com mais propriedade as várias transcrições orquestrais da suíte.

Como dissemos anteriormente, existem várias versões para orquestra da suíte de Mussorgsky. Entretanto, a versão que motivou a realização do presente trabalho foi a do compositor brasileiro Francisco Mignone que conhecemos por intermédio do professor e pianista Giulio Draghi. Além da versão de Ravel, conhecemos também as de Vladimir Ashkenazy e mais recentemente a de Mikail Tushmalov. Posteriormente encontramos a realização de Leopold Stokowski, e mais recentemente tomamos conhecimento, através de diversos documentos eletrônicos que existem pelo menos onze transcrições orquestrais da obra, além de diversas versões para as mais distintas formações, inclusive para uma banda de rock.

O principal objetivo do presente trabalho, é discutir as diferentes transcrições orquestrais do “Quadros de uma Exposição”, comparando-as em sua utilização de cores instrumentais, próximas daqueles pretendidas por Mussorgsky no seu original para piano.

A tarefa é complexa e a bibliografia é relativamente escassa. Porém, acreditamos que com o material disponível possamos responder a todos os questionamentos que surgirão no decorrer do presente trabalho.

No primeiro capítulo, trataremos da história da orquestra e da orquestração, das suas origens até o Impressionismo, procurando enfatizar principalmente a emancipação do timbre em obras sinfônicas. Muitas vezes, suas características estão ligadas a fatores extra-musicais, de origem pictórica ou literária como no poema sinfônico.

No segundo capítulo, trataremos primeiramente de questões relativas à terminologia, discutindo expressões como “transcrição orquestral”-“orquestração”, “transcrição”-“arranjo”, “redução”-“transcrição”, “instrumentação”. Ainda neste capítulo, procuramos estabelecer uma premissa fundamental para o presente trabalho: a diferença entre conceber uma obra originalmente ou adaptá-la posteriormente para orquestra. As questões relativas ao emprego idiomático dos instrumentos também serão discutidas.

O Romantismo na Rússia e seu nacionalismo são os temas do terceiro capítulo. É nele também que abordaremos “Quadros de uma Exposição”, analisando a obra em seus aspectos musicais, descritivos e psicológicos.

No capítulo final analisaremos três transcrições orquestrais da suíte, levando em consideração as escolhas tímbricas de cada versão com uma atenção para suas qualidades expressivas.

Escolhemos três transcrições para orquestra da suíte do compositor russo, e essa escolha não foi aleatória. A versão de Ravel foi escolhida por ser a mais conhecida de todas as transcrições. Além da qualidade orquestral obtida pelo compositor francês, a polêmica em torno do seu trabalho de orquestração nos incentivou a conferir se de fato estas críticas procedem.

A versão orquestral do compositor Francisco Mignone foi escolhida, em primeiro lugar, por se tratar de um dos autores brasileiros que mais admiro e também de ser considerado como um dos grandes orquestradores do século XX, na opinião de vários artistas, entre estes Arturo Toscanini. Além disso, o incentivo de Mignone e de sua esposa Maria Josefina foi decisivo para nossa carreira musical, pelo que somos eternamente gratos. Incluir a versão do compositor brasileiro é uma pequena homenagem que presto a ambos.

A terceira escolha recaiu sobre o trabalho orquestral do pianista e regente russo Vladimir Ashkenazy, em primeiro lugar, pela sua nacionalidade, o que nos faz crer que ele fala com autoridade quando observa que a versão de Ravel afasta-se do caráter russo. Em segundo lugar, sua transcrição orquestral é, juntamente com a de Francisco Mignone a que não omite qualquer peça da suíte de Mussorgsky.

Naturalmente, também levamos em consideração a disponibilidade de partituras ou gravações fonográficas das transcrições orquestrais. Por outro lado, apesar do foco principal centrar-se nas análises das transcrições anteriormente citadas, não deixaremos de observar detalhes importantes das transcrições de Mikail Tushmalov e Leopold Stokowski que servirão principalmente para elaborar as considerações finais e conclusões sobre a transcrição orquestral que no presente trabalho procura encontrar paralelos com a tradução poética.

Capítulo I

História da Orquestra e da orquestração, das origens ao Impressionismo

A palavra orquestra teve distintos significados até chegar ao significado atual. Orquestra, do grego *orkêstra* (do verbo *orkhesthai*, que significa dançar), era nos antigos teatros gregos, “o espaço circular destinado às danças, aos músicos e às evoluções dos coros”. (Magnani, 1996: 274) Por volta do século XII, em representações de peças musicais religiosas, o termo orquestra designava o local ocupado pelos instrumentistas e posteriormente pelo próprio conjunto orquestral. Encontramos as raízes da futura orquestra nos conjuntos instrumentais da idade média, mas tocar música em conjunto remonta da antiguidade, sendo uma prática tão antiga quanto a própria música. Através de diversos documentos iconográficos, podemos atestar este fato. Povos do antigo Egito, Babilônia, Assíria, Israel, Grécia, Roma, praticavam música em conjunto. No Antigo Testamento, encontramos referência, em I Crônicas, capítulo 15, versículo 28, à prática da música em conjunto: “Assim todo Israel fez subir com júbilo a arca da aliança do Senhor ao som de clarins, de trombetas e címbalos, juntamente com alaúdes e harpas”. O que hoje conhecemos como orquestra sinfônica foi fruto de um lento e gradual desenvolvimento, que teve início no século XVI, culminando com a sua padronização na segunda metade do século XVIII, no início do período clássico. Segundo Bekker (1964: 15), esta germinação se deu num período de aproximadamente cento e cinqüenta anos, de 1600 a 1750, ou seja, no período barroco, de Cláudio Monteverdi a Joachim Sebastian Bach. O surgimento e desenvolvimento da orquestra sinfônica foi também o produto de uma série de circunstâncias ligadas à criação e evolução técnica dos instrumentos musicais e ao desenvolvimento dos gêneros musicais.

A evolução técnica na construção dos instrumentos musicais, também contribuiu para o estabelecimento do que hoje conhecemos como orquestra sinfônica. Derivado da família das violas, o violino teve sua forma fixada no século XVI e, nas mãos de Antonio Stradivarius (1644-1737) chega a uma perfeição insuperável. Além do violino os outros dois instrumentos da família, o de tessitura média: a viola, e o de tessitura grave: o violoncelo também tiveram suas formas aperfeiçoadas. O contrabaixo por sua vez, tem uma forma distinta do violino, sendo descendente direto do *violone*, com princípios de construção semelhantes ao violino em épocas mais recentes. Pela flexibilidade e pelo seu precoce aperfeiçoamento, coube às cordas a primazia na formação da orquestra desde o período barroco. Apesar de encontrarmos na música do século XX alguns exemplos de supressão total ou parcial das cordas, a grande maioria das obras as coloca como centro da escrita orquestral. As madeiras e os metais foram sendo introduzidos posterior e gradativamente, as madeiras empregadas como reforço das cordas. Os instrumentos de metais eram mais usados na acentuação rítmica, geralmente associados aos instrumentos de percussão. O uso destes instrumentos teve seu uso limitado por diversas imperfeições técnicas como por exemplo a flauta, que teve o sistema de chaves fixado somente no século XIX, ou a trompa cromática que surge somente no final daquele século.

A ópera foi relevante para o surgimento da moderna orquestra sinfônica, pois é a partir desse gênero que se inicia uma clara distinção entre o estilo vocal e o instrumental. Pela necessidade de expressar o conteúdo do texto através da música, o compositor vai procurar na orquestra sonoridades que expressem musicalmente o significado do libreto. As primeiras tentativas conscientes de distinguir o estilo vocal do estilo instrumental ocorreram no início da história da ópera datadas de 1600 com a Eurídice de *Jacopo Peri*. Historiadores usualmente se referem entretanto ao ano de 1607,

a ópera *Orfeu* de Cláudio Monteverdi como o primeiro momento da orquestra “moderna”.

Esta ópera representa a primeira tentativa consciente de um compositor em distinguir claramente entre o estilo vocal e o instrumental, com o surgimento de uma escrita instrumental tipicamente idiomática. Seus catorze prelúdios (sinfonias) e outras passagens puramente instrumentais dão uma considerável independência ao conjunto orquestral. (Read, 1979: 16) Sua instrumentação é a seguinte: “*duoi Gravicembani, duoi Contrabassi de Viola, dieci Viole da Brazzo, Um arpa doppia, duoi Violini piccoli alla Francese, duoi Chitaroni, duoi organi di legno, ter bassi da gamba, quattro tromboni, um regale, duoi cornetti, um flautino alla vigesima seconda e um clarino com ter trombe sordine*”. (Carse, 39: 1964 . Em obras como *Ballo delle ingrate* e principalmente *Il Combatimento di Tancredi et Clorinda*, que figuram nos *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, datado de 1624 confirmam-se as novas tendências instrumentais. Para expressar momentos de ansiedade e tensão, Monteverdi criou o trêmulo *misurato*, evoluindo posteriormente para o trêmulo *non misurato*. Outro efeito igualmente importante foi o *pizzicato*. Estes são efeitos characteristicamente idiomáticos na escrita dos instrumentos de corda e arco, utilizado desde então pelos compositores.

As modificações introduzidas por Alessandro Scarlatti (1659-1725) na ópera de Florença e Veneza, se tornou o modelo da ópera italiana setentista. As inovações ocorreram no campo do drama e do corpo orquestral como a fixação do quarteto de cordas numa textura a quatro vozes, violoncelos e contrabaixos e o agrupamento das madeiras (palhetas duplas, oboés e fagotes) e metais aos pares, proporcionando uma maior independência destes instrumentos e aproximando-se da orquestra que iria se estabelecer no século XVIII. Scarlatti foi o primeiro compositor a escrever para violoncelo como voz independente. O uso da alternância entre madeiras e cordas é outro

procedimento muito utilizado pelo compositor napolitano e comum a outros compositores do período

Na França, Jean-Baptiste Lully (1632-1687), um italiano naturalizado francês que foi para este país aos 14 anos de idade, introduziu modificações na ópera francesa, tomando como modelo da ópera italiana, criando um modelo adaptado ao gosto francês. Entre as modificações, as que mais contribuíram para o desenvolvimento da escrita orquestral foram os vários números de dança e prelúdios puramente instrumentais. A escrita das cordas a cinco partes obedece a prática bastante comum na segunda metade do século XVII; entre as madeiras encontramos flautas, oboés e fagotes variando entre um ou dois executantes. Lully foi ainda o primeiro compositor a fazer uso da surdina nos instrumentos de cordas, recurso que aparece pela primeira vez no primeiro ato da ópera *Armide e Renaud* (1686). Tendo uma percepção aguçada da necessidade de uma grande disciplina no conjunto orquestral, Lully é considerado o primeiro regente, tendo conseguido, através de uma férrea disciplina, transformar a orquestra da Ópera da Corte do Rei Luís XIV no melhor conjunto orquestral de sua época.

Com o compositor Jean-Philippe Rameau (1653-1764), autor de um dos primeiros tratados de harmonia, “*Démonstration du Principe de l’harmonie*” (1722), a orquestração francesa sofreu avanços consideráveis. Rameau desenvolveu diversas técnicas na escrita para as cordas, como o uso do *pizzicato* em todas as cordas, com acordes em mudança de posição, formando um acompanhamento por acordes quebrados, além do emprego de arpejos em grande extensão usando três ou quatro cordas, apenas nos violinos, ou em todas as cordas, com exceção dos contrabaixos. Atribui-se a Rameau ser um dos primeiros a usar a designação *clarino* nas óperas *Zoroastro* (1749) e *Acante de Céphise* (1751). Designação essa, que segundo alguns autores, como Carse e Read, pode referir-se tanto para os clarinetes quanto para trompetes. Read afirma que:

"A grande contribuição de Rameau para a arte orquestral são os elementos de claridade, elegância e uma economia geral de meios, aspectos de uma instrumentação inerente ao temperamento francês. Ele é, desta maneira, o primeiro a distinguir a linha de mestres franceses de orquestração."(Read, 21:1979).¹

A influência de Rameau transcende a ópera francesa, tendo atingido compositores como Gluck, que encontrou "na obra de Rameau raízes profundas(...) podemos fazer paralelos singulares que permitem afirmar que Gluck só pode ocupar o lugar no teatro francês através da assimilação das belas criações deste último" (Debussy, apud Harnoncourt, 256: 1982).

É também na primeira metade do século XVIII que o uso dos instrumentos vai sendo padronizado. Flautas transversas vão substituindo as flautas doces – (*flûtes-à-bec*), sendo usadas solo ou em pares. As trompas sofrem mudanças importantes e aparecem em várias afinações. Os pares de trompas são encontrados em várias orquestras, como as de Dresden e Viena entre 1711 e 1713, em Hamburgo, 1705, Nápoles, 1715, Londres entre 1715 e 1720 e em Paris em 1733. Carse chama a atenção para o fato de que as trompas já se acharem presentes nas orquestras de Paris em obras anteriores a Rameau. Ao contrário do que se costuma afirmar não foi F.Gossec quem as introduziu nas orquestras francesas, em 1757.

Salvo as exceções, a orquestra do período final do Barroco, o período Bach-Handel, é formada por duas flautas, dois oboés, um ou dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, timpanos e cordas a quatro partes, com os violoncelos e contrabaixos em oitavas. O contínuo, praticado em todo o período Barroco, cabia ao cravo, ao órgão ou aos alaúdes, enquanto violoncelos e contrabaixos, com os fagotes, reforçavam as linhas do baixo. As madeiras e os metais apareciam como reforço das cordas e percussão, respectivamente.

¹ Rameau's great contributions to the emerging art of orchestration were the elements of clarity, elegance, and general economy of means, aspects of instrumentation inherent in the French musical temperament. He is thus the of a distinguished line of French masters of orchestration.

O período que abrange os primeiros cinqüenta anos do século XVIII, fase final do Barroco, marca de maneira mais intensa a ruptura entre o estilo contrapontístico no tratamento instrumental e o estilo homofônico, um dos principais fundamentos da orquestração clássica. A ruptura não ocorreu de maneira súbita. Estas duas tendências coexistiram ao longo dos séculos XVII e XVIII. Basta lembrarmos que muito antes de Bach e Handel, nas origens do drama musical, os criadores deste novo gênero pregavam o abandono da *prima prattica* - a polifonia, pela *seconda prattica* - a monodia acompanhada. O que acontece, na verdade, no princípio do século XVIII, representa muito mais um período de transição entre o término do Barroco e o início do período Clássico onde as duas tendências começam a se unificar em torno da homofonia instrumental, que representa uma consequência natural do chamado *stile galante* surgido no princípio deste século.

Vimos que, com Alessandro Scarlatti, foram dados os primeiros passos em direção às novas concepções orquestrais do classicismo com a padronização dos conjuntos orquestrais e o uso da textura homofônica como princípio geral no uso das combinações orquestrais. Em Rameau, o uso das texturas homofônicas eram praticamente a base das suas realizações orquestrais, sendo ele uma ponte importante para os compositores alemães e austriacos contemporâneos como Kaiser, Teleman, os irmãos Graun, Hasse, Wagenseil, Carl Philipp Emanuel Bach. A associação entre Paris e Viena será mais intensa com Gluck, que escreveu para a Ópera de Paris entre 1770 e 1780.

De um modo geral, os compositores do período de transição entre o Barroco e o Clássico usavam quase sempre as mesmas combinações, orquestrais, com os instrumentos de sopros aparecendo de acordo com sua disponibilidade nas orquestras. Em muitas partituras encontramos a indicação de instrumentos já obsoletos caindo em

desuso, como, por exemplo as *violas da gamba*, enquanto o clarinete tem o seu lugar efetivado no corpo orquestral no final do século XVIII. O uso crescente dos instrumentos em forma de melodia e acompanhamento intensificou-se, e a rejeição cada vez maior às texturas contrapontísticas conduziu os compositores ao colorido orquestral, onde a individualidade dos instrumentos passará a ser um fator preponderante na concepção orquestral. Um dos efeitos imediatos foi o abandono do contínuo que, gradativamente, foi desaparecendo das orquestras.

Na orquestração houve uma valorização dos instrumentos de sopro, (principalmente as madeiras) inicialmente apenas em alguns trechos das obras. A associação entre trompetes e timpanos permaneceu praticamente a mesma. A escrita instrumental passou a evitar um recurso muito comum às práticas polifônicas do século XVI, que era o cruzamento entre as partes, considerando a delimitação dos planos sonoros segundo a tessitura dos instrumentos. A escrita dos instrumentos de cordas variava entre três e quatro partes, sendo muito comum violinos I e II tocando em uníssono. Violas, violoncelos e contrabaixos completam a harmonia ou as violas dobraram oitava acima as partes do baixo com os violinos I e II tocando a melodia. Surgem vários efeitos de golpes de arco, com extrema agilidade além do uso de cordas duplas, triplas e quádruplas, que tornou-se freqüente utilizado principalmente nos violinos. O *pizzicato* era mais frequentemente utilizado e o trêmulo *non misurato* ampliou seu campo de uma para duas cordas alternadas, principalmente nos *tutti*. As flautas começaram a ser usadas em registros agudas com dobramento dos oboés oitava abaixo. Os fagotes e os oboés eram usados mais na sustentação harmônica, com menos floreios melódicos. Pouco a pouco a técnica do clarino nos trompetes e trompas foi abolida.

Entre os diversos compositores do período de transição, destaca-se o alemão Reinhard Keiser (1673-1739) de Hamburgo, centro de grande atividade musical principalmente a operística. Compôs inúmeras óperas, cantatas profanas e obras para a Igreja e foi entre os compositores de sua época, o que mostrou os maiores avanços na orquestração. Keiser foi um dos primeiros a utilizar o *pizzicato* nas cordas como acompanhamento e cordas múltiplas nos violinos. Uma de suas realizações mais interessantes é a utilização de quarteto de fagotes solistas e um contínuo como acompanhamento na ária “*Geloso Aspetto*” da ópera *Octavia* (1705). Volbach (1932: 242) afirma que a escrita de Kaiser buscava um “colorido orquestral”.

Outros compositores do período de transição que levaram adiante o avanço da orquestração são: George Philipp Telemann (1681-1767), de Hamburgo; Christoph Graunpner (1683-1760), de Darmstadt; Johann Georg Pisendal (1687-1755), de Dresden; Georg Caspar Schürmann (1672-1751) e Gottfried Heinrich Stözel (1690-1749), todos contemporâneos de Bach e Handel, com uma grande quantidade de óperas, obras religiosas, concertos e sinfonias que determinaram a diferença entre os estilos aplicados a textura orquestral.

Pertencendo ao estágio intermediário entre Handel e Haydn e Mozart, entre outros, que trabalharam pequenas aberturas e sinfonias em três movimentos, precursoras da sinfonia clássica, numa orquestração que contava com cordas em quatro partes e madeiras a 2, sendo mais usual a combinação de dois oboés e duas trompas. Estas peças precursoras das sinfonias de Haydn eram muito parecidas com a suíte orquestral, apresentando um misto do antigo contraponto e do novo estilo harmônico, com uma instrumentação que buscava a “cor orquestral”: os irmãos Johann Gottliebe Graun (1698-1771) Karl Heinrich Graun (1699-1759) de Berlim, e Johann Adolf Hasse (1699-1783), de Dresden.

A geração seguinte mostrou consideráveis avanços nas concepções orquestrais e no desenvolvimento da sinfonia. Foram eles Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), que atuou em Berlim e Hamburgo, Johann Christian Bach (1735-1782), em Milão e Londres, Karl Friedrich Abel (1725-1787), em Dresden e Londres, Johann Stamitz (1717-1757), de Mannheim, importante centro sinfônico, Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) e Georg Mathias Monn (1717-1750), sucessores de Fux, na cidade de Viena. Entre os italianos, destacava-se Niccolo Jommeli (1714-1774), compositor da Escola Napolitana, que escreveu óperas e música religiosa em Nápoles, Roma, Bolonha e Stuttgart. Quatro sinfonias de Carl P. E. Bach, compostas em Hamburgo em torno de 1776, para flautas, oboés, trompas, fagotes e cordas ilustram as práticas orquestrais dessa geração de compositores com alguns traços do antigo estilo, o uso do baixo contínuo e a antecipação de alguns princípios que passariam a ser utilizados no período clássico. Entretanto, o compositor mais importante do período de transição, cuja concepção orquestral estaria mais próxima do início do século XIX do que aquela praticada em meados do século XVIII, é Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

Antes da morte de Bach e Handel, Gluck já era um compositor com alguma fama internacional no campo da ópera. Visitou importantes centros operísticos como Paris, Milão, Nápoles, Turim, Roma, Londres, Hamburgo, Dresden, Praga, Viena e Copenhague. Suas idéias a respeito do drama musical suscitaram grandes discussões em Paris, dividindo a capital francesa em partidários seus, os “*Gluckistas*” e partidários das idéias do compositor italiano os Niccolò Piccini (1728-1800) os “*Piccinistas*”. As concepções operísticas de Gluck tiveram reflexos imediatos e importantes na arte da orquestração, sempre associada às idéias do drama e sempre a serviço da expressão dramática contida no libreto. No prefácio de *Alceste* (1767),

Gluck demonstra claramente estes princípios, a partir dos quais os instrumentos deveriam ser introduzidos de acordo “com o interesse e a paixão das palavras” (Apud Carse, 155: 1964) ou “empregados não de acordo com a destreza dos instrumentistas, mas de acordo com os princípios dramáticos de seus sons”. (idem, 155) Podemos constatar, então, através do uso de novos e expressivos efeitos, Gluck inaugurou uma nova era na orquestração.

Ao conjunto orquestral composto por flautas, oboés, fagotes, adicionou dois clarinetes em dó e ocasionalmente o piccolo. Aos metais, além de trompas e trompetes, incorporou três trombones: alto, tenor e baixo. Buscando efeitos especiais, usou instrumentos de percussão como o bombo, os pratos, caixa-clara e o triângulo, além da harpa (na ópera *Orfeu*, de 1762). Nas mãos de Gluck, a escrita para as cordas sofreu mudanças substanciais. O vazio existente entre as partes agudas dos violinos e as partes graves é preenchido através das violas em *divisi* ou com cordas duplas. Utilizou também o *divisi* nas violas e violinos em três, quatro, cinco ou até seis partes. Para tirar partido das propriedades dramáticas criou fórmulas rítmicas de acompanhamento, e fez uso do trêmulo em três ou mais partes nas cordas, utilizando muitas vezes o recurso da surdina aliado ao *pizzicato* em acordes quebrados ou arpejados. Entre os efeitos adotados por Gluck, o uníssono em todo o naipe de cordas possui grande força dramática.

Apesar das várias combinações entre os metais, especialmente entre trompas, trombones e trompetes, Gluck não emancipou totalmente os metais em relação as cordas e as madeiras, embora tenha sido o pioneiro no uso de efeitos suaves com trompas, trompetes e tímpanos ao contrário do usual efeito brilhante em passagens em dinâmica forte, empregado pela maioria dos compositores desse período. Segundo Carse, (1964: 160) a riqueza do som, a solidez harmônica e os

efeitos dramáticos da orquestração de Gluck têm mais afinidades com as obras do início do século XIX do que aquelas de meados do século XVIII, estando mais próximo a Weber do que de Bach ou Handel.

Embora as inovações de Gluck tenham sido de grande importância para a escrita orquestral, não devemos nos esquecer que elas estão conectadas à ópera. O uso dos instrumentos de forma independente da situação dramática, em uma escrita puramente orquestral independente da ação realizada no palco, foi uma das realizações mais importantes do período Clássico, principalmente nas mãos dos dois maiores compositores deste período: Haydn e Mozart. Não resta dúvida que as conquistas que antecedem o classicismo, tiveram consequências significativas na padronização da orquestra, não só em relação à técnica instrumental, como em relação às combinações, e o surgimento da sinfonia, um dos gêneros mais importantes do período clássico.

Outro aspecto importante no período Barroco que persistiu em parte no classicismo foi a separação entre as orquestras de ópera e música religiosa da orquestra de concerto que por sua vez desmembrava-se em música de câmara, designando poucos executantes por estante (muitas vezes somente um), e música de orquestra com um número maior de instrumentistas geralmente com a participação de madeiras e metais. A unificação das orquestras de concerto com a de ópera é um produto do final período romântico. Sob o signo das novas concepções harmônicas e formais, a posição da orquestra sinfônica consolida-se no classicismo e a música instrumental alcança definitivamente a autonomia.

O aparecimento da sinfonia, a partir da segunda metade do século XVIII, foi decisivo para o novo estilo da música sinfônica. A forma sonata aplicada à música sinfônica e inteiramente conectada às novas concepções harmônicas conduziu à

independência da música orquestral e sobretudo, propiciou a individualização tímbrica dos instrumentos da orquestra. Como observa Read,(1979: 33) foi durante o classicismo que passou a existir uma preocupação com a individualização do timbre assim como o colorido orquestral, contrariando a afirmação de que a música clássica seria desprovida de colorido, uma música em “preto e branco”. A estes dois fatores anteriormente mencionados somam-se o expressivo crescimento do número de orquestras na Europa, tanto estatais quanto particulares, e o desenvolvimento técnico na construção dos instrumentos de sopro.

Entre as orquestras mais importantes do período, havia a de Mannheim, comandada por Stamitz e Cannabich, que alcançou uma grande reputação pela excelência do conjunto. A orquestra de Mannheim era famosa principalmente pelos *crescendi* e pelos *diminuendi* sendo chamada de “uma orquestra de generais”, como observou o historiador inglês Charles Burn por ocasião de sua visita à cidade. Outras orquestras igualmente importantes eram a orquestra *Real de Dresden*, a de *Berlim* e as orquestras da Ópera de *Nápoles* e *Paris*, além dos *Concerts Spirituel* e *Concert Amateurs* em Paris. Havia também as orquestras particulares, como a do Príncipe *Estherhazy* onde Haydn trabalhou por um longo tempo e a de Salomon em Londres. Em 1781 foi fundado o *Gewandhaus* de Leipzig. Encontram-se relatos de orquestras importantes em outros grandes centros da Europa, como as orquestras de Salzburgo e Praga, para as quais Mozart escreveu sinfonias. Novos centros operísticos surgiram com orquestras igualmente importantes em São Petesburgo, Viena, Munique, Stuttgart, Roma, Veneza, Florença e Milão. (Carse, 168: 1964)

A instrumentação pouco a pouco, foi padronizada a partir da segunda metade do século XVIII seguindo de um modo geral, a seguinte instrumentação: flautas, oboés, clarinetes e fagotes entre as madeiras, aos pares ou um instrumento de

cada; entre os metais, trompas e trompetes utilizados individualmente ou aos pares, eram mais comumente encontrados.

Os clarinetes, até o final do século XVIII não faziam parte regularmente de muitas orquestras. Em quarenta e uma sinfonias, apesar da declarada admiração pelo clarinete, Mozart utilizou-o em apenas cinco, incluindo a revisão da sinfonia número quarenta, em sol menor. Haydn usou o clarinete apenas ocasionalmente e com regularidade apenas em suas últimas sinfonias. O *corno di basseto*, um clarinete tenor em fá, aparece em algumas óperas de Mozart e na sua Missa Réquiem.

Alaúdes e teorbas faziam parte de algumas poucas orquestras no final do XVIII. Entretanto, como faziam parte do contínuo, que caía em desuso, estes instrumentos praticamente estavam desaparecendo das orquestras. A harpa na função de contínuo, apesar de ser pouco comum, era encontrada em algumas orquestras. Porém, no conjunto orquestral, a harpa não foi usada nem por Haydn nem por Mozart, que escreveu para o instrumento uma única vez, em seu concerto para flauta e harpa de 1778. Beethoven também usou este instrumento na orquestra apenas uma vez, na orquestração do *Balett "As Criaturas do Prometeu"* de 1800.

O uso dos trombones continuou a ser restrito às óperas e a música religiosa. Haydn não fez uso dos trombones em qualquer de suas cento e quatro sinfonias, mas utilizou-os fora da ópera no oratório “A Criação” de 1798. Mozart aproveitou as qualidades dramático-religiosas deste instrumento em “D. Giovanni” e “Flauta Mágica”, porém não o incluiu em qualquer de suas quarenta e uma sinfonias.

Os antigos *cornetti* fizeram as suas últimas aparições em meados do século XVIII, porém o princípio de sua construção sobreviveu até o século XIX em instrumentos como o *serpente* e o *oficleide*. O *piccolo*, o *corninglês (taille)* e o *contrafagote* apareciam esporadicamente. Na percussão o *tímpano* foi

definitivamente incorporado à orquestra, fazendo parte de muitos conjuntos orquestrais da época. Outros instrumentos de percussão como o bumbo, pratos, triângulo, caixa clara ocorriam geralmente em óperas, em cenas com características orientais. Porém, à exceção do tímpano, o uso dos outros instrumentos de percussão era apenas ocasional. Um caso raro na música sinfônica do período, ocorre com Haydn, que usou o bumbo, pratos e triângulo na sinfonia “Militar” (nº 100, em sol maior), de 1794. O bandolim na ópera “*D. Giovanni*” e o *glockenspiel* na “*Flauta Mágica*”, ambas obras de Mozart, estavam ligados a questões dramáticas.

A construção dos instrumentos de sopro, sobretudo as madeiras sofreram avanços consideráveis, através da criação de um sistema que empregava chaves em alguns orifícios, inicialmente em torno de quatro, em flautas, oboés, clarinetes e fagotes. Este artifício melhorou a emissão de determinados sons, e facilitou o cromatismo com digitação eficiente, evitando desta forma dedilhados difíceis ou incômodos (chamados de “dedilhados cruzados”), usados na obtenção de determinadas notas cromáticas. Em meados do século XIX, o sistema de chaves atingiu o grau de desenvolvimento tal qual conhecemos hoje.

Entre os metais, a trompa sofreu modificações importantes, com o uso de peças adicionais, chamadas “roscas”, “que consistiam em segmentos de tubo que podiam ser aplicados à trompa aumentando o comprimento e modificando desse modo a sua nota fundamental” (Cervelló, 31: 1984). Por volta de 1760, o virtuose da trompa Anton Joseph Hampel (1700-1771) criou um sistema para a emissão de notas não existentes nas trompas lisas, os sons “tapados” também conhecido como “bouché”. O sistema consistia em modificar a afinação através do uso da mão na campana do instrumento, obtendo desta forma sons que não pertenciam à série original, muito embora a emissão destes sons muitas vezes resultasse falha ou de baixa entonação.

Esse sistema também foi usado nos trompetes, porém os resultados foram ainda menos eficazes que nas trompas.

Para os instrumentos de cordas, as melhorias feitas pelo genial fabricante de arcos François Tourte (1747-1835), chamado de “*Stradivarius do arco*”, com a estreita colaboração do violinista Giovanni Battista Viotti (1755-1824), resultaram na elaboração de um arco mais flexível e mais leve que os antigos, pesados e de pouca mobilidade, usados por Corelli ou Tartini, permitindo grandes progressos na execução dos instrumentos de cordas. Uma nova geração de violinistas encabeçadas por Viotti, aumentou consideravelmente a extensão das notas usadas no violino e transportou o virtuosismo deste instrumento para a orquestra. No violoncelo, François Duport (1741-1818) em seu tratado “*Essai sur doigter du violoncelle et la conduite de l'archet*” estabeleceu os princípios do moderno dedilhado neste instrumento. A técnica da viola sofreu avanços consideráveis com o virtuoso Karl Stamitz, provavelmente o primeiro compositor a escrever um concerto para este instrumento.

O número de instrumentistas que formavam os efetivos orquestrais durante o período Clássico variava muito. Geralmente, as orquestras eram formadas por oito ou dez primeiros violinos, sendo que o total dos instrumentos de cordas girava em torno de vinte e seis músicos. Oboés e fagotes podiam variar entre três e seis instrumentistas. As flautas eram em torno de três ou quatro, e as trompas variavam entre dois e quatro instrumentistas. Muitas orquestras tinham timpanistas assim como trompetistas.

Durante o período clássico não existia por parte dos compositores uma preocupação no que diz respeito à especificação do número de instrumentos de cordas em relação aos sopros, como irá ocorrer posteriormente com Berlioz e Wagner, que especificavam o número exato destes instrumentos em suas partituras. Encontramos, entretanto, diversas recomendações visando equilíbrio orquestral, como por exemplo as indicações do flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773) que sugeria para orquestra de cordas com quatro ou seis violinos, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo. Para uma orquestra com um naipe de sopros, formada por duas flautas, dois oboés e dois fagotes, o número de cordas deveria ser de oito violinos, duas violas, dois violoncelos e dois contrabaixos. Em uma orquestra com doze violinos, seriam necessárias três violas, quatro violoncelos e dois contrabaixos, e o número de instrumentos de sopros deveria ser bem maior com pelo menos quatro flautas, três oboés e três fagotes. Em seu *Musical Dictionary* (1802), Koch aconselhava que, para o bom equilíbrio entre as cordas, uma orquestra com oito violinos deveria contar com duas violas; e usando dez violinos deveria utilizar três violas. A tabela abaixo, segundo Carse (1964: 171), demonstra o efetivo orquestral das principais orquestras européias da segunda metade do século XVIII:

	Data	Violinos	Violas	Celos	Baixos	Flauta	Oboé	Clarinete	Fagote	Trompa	Outros	Fonte
Orquestra	1753	8 - 7	4	3	3	2	5	—	5	2	Trompetes Tímpanos	Rousseau
Dresden	1756	18	4	3	2	3	6	—	6	2	?	Fürstenau
Dresden	1783	15	4	4	3	3	4	?	4	3	? Alaúde	Cramer
Dresden	1754	12	3	4	2	3	3	—	4	2	? Teorbas	Marpurg
Berlim	1782	13	4	4	3	4	3	—	4	2	? Harpa	Forkel
Berlim	1787	20	6	8	4	2	4	2	4	4	Trompetes Trombones Tímpanos Harpa	Anon, 1788
Berlim	1782	13	4	2	3	3	3	2	3	4	Trompetes Tímpanos	Forkel
Coblenz	1783	11	2	2	2	?	2	—	2	2	?	Forkel

Orquestra	Data	Violins	Violas	Celos	Baixos	Flauta	Oboé	Clarinete	Fagote	Trompa	Outros	Fonte
Esteházy (Haydn)	1783	11	2	2	2	?	2	—	2	2	?	Forkel
Londres (Salomon)	1790-95	12-16	4	3	4	?	?	?	?	?	?	Pohl
Mannheim	1756	10-10	4	4	2	2	2	—	2	4	Trompetes tímpanos	Marpug
Mannheim	1782	18	3	4	3	4	3	3	2	4	?	Forkel
Paris Ópera	1754	16	6	Celos Baixos	{ 12	Flautas Oboés	{ 9	—	?	2	?	Marpug

Com Franz Joseph Haydn (1732-1809), a música instrumental atingiu a maturidade, com a escrita orquestral sendo concebida a partir das possibilidades e características individuais de cada instrumento, como ocorreu principalmente na sinfonia. Conhecido como o “Pai da Sinfonia”, não foi Haydn o criador desse gênero, assim também como não foi ele o primeiro compositor a introduzir minueto na sinfonia clássica. Este procedimento era anteriormente encontrado em compositores da Escola de Viena e nos sinfonistas da Escola de Mannheim que exerceram uma enorme influência no compositor austríaco. Porém, foi nas mãos de Haydn que a sinfonia adquiriu um significado e uma autonomia até então sem precedentes.

Haydn conheceu os maiores músicos de sua época, entre estes Mozart de quem absorveu o estilo da escrita para as madeiras. Importante foi influência exercida pelas obras de Carl Philipp Emanuel Bach, no aspecto formal, que Haydn aplicará em sua obra. Na escrita para quarteto de cordas, Haydn descobriu a convergência entre o estilo polifônico e a nova ordem harmônica, através da escrita em quatro partes reais. Suas primeiras sinfonias foram escritas para a pequena orquestra do conde Morzin em Weizenriel, que contava apenas com dois oboés, duas trompas e cordas. A escrita para as cordas oscilava muitas vezes entre duas e três partes reais, com as violas dobrando as parte do baixo oitava acima e os primeiros e segundos violinos tocando em uníssono ou em oitavas. Na verdade, estas primeiras

sinfonias deram a Haydn o domínio necessário para manejar o equilíbrio orquestral entre cordas e madeiras. Nas duas primeiras a maior importância é atribuída às cordas, os sopros são dispensáveis. Na terceira sinfonia (1761) o oboé torna-se parte importante, sendo a ele atribuído o segundo tema do primeiro movimento. No trio, é vital a distribuição entre oboés, trompas e cordas. Gradativamente as madeiras vão adquirindo uma maior importância na condução melódica, até ficar em pé de igualdade com as cordas. Em obras escritas entre 1761 e 1764, os temas são encabeçados pelas madeiras, flautas e oboés com acompanhamento das cordas. Na sinfonia número seis, “Le Matin” (1761), escrita para uma flauta, dois oboés, um fagote, duas trompas e cordas, as madeiras atuam como solistas, dentro de uma escrita harmônica que chega a seis partes. Aos poucos, individual e coletivamente as madeiras vão ganhando a independência harmônica e melódica. A prática da escrita para madeiras aos pares tocando em uníssono aos poucos foi sendo abandonada. Em diversos movimentos de sinfonias escritas a partir de 1761, como a “Le Matin”, “Le Midi” ou “Le Soir” os instrumentos são tratados no estilo concertante à maneira do concerto grosso. Na sinfonia nº 31 (1765), as partes instrumentais são bastante elaboradas com solos de trompa, flauta, violino e violoncelo, sugerindo que foram escritas visando a qualidade musical dos interpretos, embora não sejam encontrados traços do velho estilo de Handel ou Bach. As trompas e os trompetes quando presentes, têm seu uso condicionado às limitações técnicas e por esta razão uso destes instrumentos é mais harmônico do que melódico. A melhor maneira de utilizar trompas e trompetes melodicamente durante este período, era na forma arpejada o que explica inúmeros temas escritos desta forma.

Nas sinfonias compostas entre 1785 e 1795, Haydn já demonstrava um grande acúmulo de conhecimento na escrita orquestral, principalmente para as cordas,

onde a textura a duas é gradativamente substituída por quatro vozes, contribuindo para maior substância harmônica. Nos violinos e violas era freqüente o emprego do *divisi* assim como acordes em cordas múltiplas; os violoncelos eram empregados tanto na função de baixo harmônico como na condução da melodia, atuando como solistas, na maioria das vezes sem o dobramento dos contrabaixos. A textura orquestral tornou-se mais densa e elaborada, e a dinâmica passou a ser bastante explorado, como um dos recursos expressivos da escrita orquestral. Nas sinfonias de "Paris" e de "Londres", o modelo instrumental utilizado por Haydn é o mesmo que seria usado por Beethoven em suas primeiras sinfonias, conhecido como orquestra clássica, ou seja, flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas e trompetes aos pares, dois tímpanos afinados na tônica e na dominante e cordas a quatro partes, com violoncelos e contrabaixos tocando em oitavas.

O timbre e o colorido orquestral avançaram em direção às concepções românticas com Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Como Haydn, a orquestra utilizada por Mozart, estava condicionada ao instrumental disponível, geralmente composto por encomenda mas, ao recusar-se a trabalhar em palácios empregado sob às ordens da nobreza, posição que deu a Mozart adquiriu uma certa independência, e constantes problemas financeiros. Apesar da grande diferença de idade existente entre Haydn e Mozart, tiveram uma profunda e terna amizade da qual surgiram mútuas e benéficas influências.

Se em Haydn o princípio da escrita orquestral parte do princípio das possibilidades técnicas e das características individuais de cada instrumento, em Mozart a concepção da escrita orquestral está intimamente ligada às características da voz humana. Mozart estabeleceu na ópera italiana a igualdade entre os instrumentos e o canto. Ao contrário da ópera a orquestra de Mozart não é um mero acompanhamento

para o cantor, mas está intimamente à ação dramática, à expressividade das palavras e às características dos personagens, muito especialmente as madeiras, que participam da ação, criando o clima da cena ou os sentimentos dos personagens, princípio este que será aplicado na música sinfônica e que já se encontrava presente nas aberturas das suas óperas.

Originariamente a abertura de óperas era uma mera introdução, um entretenimento, uma preparação para o clima do drama, sem a antecipação dos temas ou melodias da ópera ou uma referência imediata ao que se seguiria. Gluck foi o primeiro a adotar na abertura o recurso de citações melódicas ou temas presentes no enredo da ópera, nas obras da maturidade, antecipando e preparando a ação dramática a seguir. Esse princípio está inteiramente presente nas aberturas de Mozart, onde o drama está sumarizado e com isso a música alcança uma profundidade dramática até então desconhecida. Como observa Kerman (85: 1990), este princípio foi transportado para a música instrumental: “somente um grande sinfonista poderia ter escrito *Don Giovanni*”.

Mozart escreveu sua primeira sinfonia em 1761 quando tinha apenas seis anos de idade. Nesta fase ainda não encontramos independência dos sopros e a instrumentação é a mesma utilizada por Haydn em sua primeira sinfonia: dois oboés, duas trompas e cordas. Os progressos do jovem Mozart foram rápidos, em direção ao equilíbrio entre madeiras e cordas, empregadas de acordo com a natureza e a técnica individual de cada instrumento. A escrita de Mozart para cordas oscilava entre três e quatro vozes. Ao contrário de Haydn, que privilegiava os primeiros violinos na condução melódica, Mozart compartilhava com os segundos violinos na condução da melodia principal, colocando-os em uníssono ou oitavas com os primeiros, com as violas e as madeiras completando a harmonia. A escrita da viola também era mais

independente usando ricas figurações harmônicas. Nas obras da maturidade, Mozart usava com frequência o recurso do *divisi* ou cordas múltiplas, procedimento também aplicado aos primeiros e segundos violinos. Foi provavelmente um dos primeiros compositores a descobrir o rico colorido entre violinos e violas em oitavas na condução melódica. Os violoncelos e os contrabaixos geralmente tocavam em oitavas o baixo harmônico, mas como Gluck e Haydn, Mozart também tirou partido das qualidades melódicas do registro agudo dos violoncelos. Muito comum é o emprego do pizzicato nas cordas graves com os violinos tocando a melodia.

Os metais eram usados para dar brilho aos *tutti* mas assim como Haydn, Mozart utilizou-os de acordo com as suas limitações. O uso do timpano também seguia o mesmo princípio empregado por Haydn, ou seja, acentuar os acordes de tônica e dominante. O timpano como voz independente, atuando como solista, seria usado por Beethoven no scherzo da nona sinfonia.

A cor individual das madeiras é explorada por Mozart com grande habilidade, principalmente em contraste com as cordas. O uso dos sopros aos pares dependia de sua disponibilidade nas orquestras. Uma das combinações preferidas de Mozart era o uso das três cores distintas das madeiras na condução melódica: flauta ou oboé no agudo, clarinete no médio e fagote no grave separados por oitavas. Outra combinação muito utilizada era a distribuição dos diferentes instrumentos de madeiras em terças ou sextas paralelas, procedimento empregado pela maioria dos compositores desse período. Além disso, o dobramento das madeiras oitava acima dos violinos é comum em sua orquestração, assim como o diálogo dentro do naipe de madeiras ou entre as cordas e madeiras.

Entre 1777 e 1778 Mozart visitou Mannheim, ouvindo o mais famoso conjunto orquestral de sua época. O estilo de orquestração dos sinfonistas de

Mannheim era exercido por compositores, executantes e regentes entre estes: Johann Stamitz (1717-1757), Christian Cannabich (1731-1798), Karl Stamitz (1745-1801), Franz Beck (1723-1809) e Ernest Eichner (1740-1777), cuja fama foi alcançada pela grande consistência do conjunto, o emprego da dinâmica, seus crescendos e diminuindos além da utilização dos clarinetes. A Orquestra de Mannheim encantou e exerceu uma enorme influência em Mozart que pode ser observada nas sinfonias “Paris” (1778), “Praga” (1786) e “Júpiter” (1788), cuja instrumentação é o modelo da orquestra clássica, a mesma utilizada por Haydn em suas últimas sinfonias. Em sua penúltima sinfonia, de caráter camerístico, em sol menor, nº 40, composta também em 1788, a instrumentação difere das sinfonias anteriores e da última, pela ausência dos trompetes e timpanos e dos clarinetes na primeira versão da obra. A influência da Escola de Mannheim pode ser notada não só no instrumental mas sobretudo no emprego bastante cuidadoso da dinâmica. Através de Mozart, estas novas concepções orquestrais influenciaram bastante a orquestração de Haydn em sinfonias como a “Oxford” (1788), as de “Paris” e nas de “Londres” (1790-1795).

A orquestração do período Clássico seguia aproximadamente um padrão com a maioria dos compositores usando as mesmas combinações instrumentais. Salvo raras exceções, o emprego das madeiras obedecia a ordem natural das tessituras: flautas no agudo, oboés e clarinetes na região média e fagotes no grave. Trompas e trompetes tiveram seu uso restrito devido a imperfeições técnicas, sendo mais usados nos *tutti* para maior brilho sonoro.

Apesar da palheta orquestral do classicismo ser bastante restrita, os modelos orquestrais de Haydn e Mozart criaram condições para o desenvolvimento da arte orquestral de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Pertencendo ao período de transição entre o final do Classicismo e o início do Romantismo, Beethoven partiu dos

modelos formais e orquestrais estabelecidos por seus antecessores, esgotando-os e abrindo novas possibilidades instrumentais e formais, nas quais a individualidade apontava para os ideais românticos.

"Haydn havia estabelecido a independência dos instrumentos e combinou-os numa unidade racional. Mozart inspirou esta unidade orquestral com as qualidades cantantes da voz humana. Agora Beethoven surgiu para utilizar tudo o que Haydn e Mozart haviam contribuído para o mundo orquestral e conquistar o universo da idéia, o novo império da orquestra." (Bekker, 87 : 1964)²

A obra sinfônica de Beethoven abrange composições para orquestra (aberturas e nove sinfonias), para orquestra e instrumento solista (cinco concertos para piano e um para violino) e para orquestra e vozes (Missa Solemnis e a ópera Fidélio, etc). A concepção musical de Beethoven parte sempre da idéia do som orquestral, mesmo em se tratando da voz humana. O uso dos instrumentos norteia a escrita musical, com as vozes subordinadas aos instrumentos. Este conceito também se aplica-se às sonatas para piano e aos quartetos de cordas. (Bekker, 95: 1964)

Simpaticante dos ideais da Revolução Francesa, a música orquestral de Beethoven parece refletir, ainda que inconscientemente, os princípios da nova ordem estabelecida na Europa em finais do século XVIII. Afora as inovações no uso e combinação instrumentais, a música de Beethoven atinge dimensões que vão além da própria composição musical. Através da música, Beethoven procurou expressar questões filosóficas e emoções, que seriam a tônica da música orquestral do período Romântico no século XIX. Segundo Read,(1979: 53) o estilo orquestral de Beethoven de um modo geral ilustra a culminação das práticas do estilo clássico e o tratamento do início do Romantismo.

² Haydn had established the independence of the instruments and combined them into a rational unity. Mozart had inspired this orchestral unity with the singing qualities of the human voice. Now Beethoven appeared, to utilize all that Haydn and Mozart had contributed to the orchestral world and conquer the realm of the idea, the new empire of the orchestra.

E uma das características mais importantes na expressão da individualidade é a importância que a dinâmica assume na arte orquestral de Beethoven. Como afirma Bekker:

“Além dos atributos particulares de temperamento e intelecto de Beethoven, a qualidade dinâmica da sua concepção musical deve ser reconhecida como uma marca característica da sua musicalidade. Seu senso dinâmico determinou seu uso de instrumentos, sua percepção das formas musicais e o desenvolvimento de suas idéias.” (1964: 92)³

O novo uso da dinâmica quebrou uma atitude um tanto quanto racional da música escrita anteriormente (Bekker, 93: 1964). Os contrastes são constantes, com pianos ou fortes súbitos, *sforzati*, grandes *diminuendi* ou *crescendi* que chegam a explosões sonoras nos *tutti* orquestrais.

Outro aspecto da obra musical de Beethoven é a “idéia poética”, que antecipa a concepção programática da música. Muito embora presente em diversas obras, o programa na música de Beethoven não tem o caráter descritivo, recurso este que seria muito utilizado pelos compositores da segunda geração romântica, embora não se possa negar o forte apelo descritivo na sinfonia “Pastoral”. Nas duas primeiras sinfonias nota-se uma evolução no tratamento orquestral principalmente no emprego das madeiras. Porém, os modelos utilizados por Beethoven ainda eram aqueles estabelecidos por Joseph Haydn. Com a terceira sinfonia, a “Eroica”, as dimensões formais e sinfônicas atingem uma grandiosidade até então sem precedentes, entretanto, com exceção de uma terceira trompa, a instrumentação utilizada por Beethoven é mesma utilizada por Haydn e Mozart em suas últimas sinfonias. O efeito obtido na terceira sinfonia abre um novo mundo sonoro, novos princípios sinfônicos e, como observou Richard Wagner:

“É coisa que nos enche de assombro ver que com uma orquestra exatamente igual a de Haydn e Mozart consegue expressar com máxima fidelidade

³ Apart from the particular attributes of Beethoven's intellect and temperament, the dynamic quality of his appreciation of music must be acknowledged as the distinguishing mark of his musicianship. This dynamic sense determined his use of instruments, his perception of musical forms, the development of his ideas.

concepções de uma riqueza e diversidade que nem sequer haviam podido suspeitar aqueles mestres. Neste sentido merece chamar-se a sinfonia “Eroica” não só um milagre de concepção, mas também, e com não menos razão, uma maravilha de orquestraçāo”.(apud Volbach, 294: 1932)⁴

A partir da “Eroica”, cada nova sinfonia de Beethoven apresenta sempre uma série de inovações, de novas conquistas até o encerramento do ciclo, com a nona sinfonia, na qual o mestre utilizou pela primeira vez, em seu *finale* a voz humana, cantando a poesia de Schiller “*Ode an die Freude*”.

A instrumentação de Beethoven parte em primeiro lugar do princípio da exploração individual do timbre, o que seria completamente realizado pelos compositores durante o período romântico, especialmente Weber, Berlioz e Wagner. (Read, 1964: 48) Uma das consequências imediatas da exploração tímbrica é a exigência cada vez maior de um grande virtuosismo por parte conjunto orquestral, especialmente os violinos, para os quais Beethoven foi o pioneiro a escrever além da sétima posição, na abertura *Egmont* (1810). Mas o virtuosismo não fica restrito somente a estes, pois violoncelos e contrabaixos têm passagens bastante difíceis em vários trechos, como por exemplo, nos segundo e terceiro movimentos da quinta sinfonia, especialmente no trio do scherzo. As violas adquirem uma grande independência, alcançando muitas vezes a condição de melodistas. Os violoncelos separam-se definitivamente dos contrabaixos, o que ocorre pela primeira vez na terceira sinfonia, a “Eroica” (1804), com a escrita a cinco vozes em pequenos trechos ou em um movimento inteiro, na “Márcia fúnebre”. Na busca de sonoridade nas cordas, Beethoven, usa a rica e expressiva combinação entre violoncelos e violas em uníssono na melodia inicial do segundo movimento da quinta sinfonia.

⁴ Es cosa que nos llena de asombro al ver que con una orquesta exactamente igual a la de Haydn y de Mozart logra expresa con máxima fidelidad concepciones de una riqueza y diversidad que ni siquiera habian podido sospechar aquellos maestros, En este sentido merece llamarse la sinfonia Heroica no sólo un milagro de concepción, sino también, y con no menos razón, una maravilla de osquestacion.

A individualidade e as características tímbricas das madeiras também foram bastante exploradas por Beethoven, muitas vezes com extremo virtuosismo, através de freqüentes os solos de flauta ou oboé devido à sua qualidade bucólica e pastoral. A agilidade para passagens em arpejos de grande extensão ou a facilidade para *legato* foi bastante explorada no clarinete. O fagote passou a ser usado em seu registro agudo na condição de melodista muitas vezes em passagens de grande dificuldade como no final do quarto movimento da quarta sinfonia (1806). O piccolo e o contrafagote muito utilizados na música operística foram utilizados por Beethoven em sua música sinfônica: o piccolo, na quinta, sexta e nona sinfonias, na abertura *Egmont*, na música incidental “As Ruinas de Atenas” (1811) e na “Sinfonia da Batalha” (1813). O contrafagote no final da quinta sinfonia, na nona sinfonia e na ópera “Fidélio”. Em nenhuma de suas obras orquestrais Beethoven usou o corninglês ou clarinete baixo.

Apesar das limitações dos instrumentos de metais, Beethoven compôs trechos para as trompas de grande dificuldade técnica, ainda para os dias atuais. Em sete de suas nove sinfonias Beethoven, utilizou duas trompas. Na terceira sinfonia introduz uma terceira e na nona sinfonia incorpora definitivamente uma quarta trompa. O emprego dos trompetes é menos inventivo e mais convencional. Três trombones-contralto, tenor e baixo- são utilizados no último movimento de sua Quinta Sinfonia.

Os tímpanos eram usados anteriormente aos pares, afinados na tônica e na dominante. Entretanto, na oitava e nona sinfonias Beethoven os afina na tônica em oitavas, tanto no *finale* da oitava sinfonia quanto no scherzo da nona sinfonia. Nesta última, o tímpano torna-se um instrumento solista, empregado de modo antifonal, em resposta ao tutti orquestral. Beethoven emprega pela primeira vez, notas simultâneas nos tímpanos, nos compassos finais do terceiro movimento da Nona

Sinfonia. Outros instrumentos de percussão como pratos, bombo, triângulo, caixa, pouco utilizados na música sinfônica do período aparecem em algumas obras, entre estas no final da sua última sinfonia.

A dimensão da música sinfônica e da arte orquestral introduzidas por Beethoven, foram de grande importância e tiveram uma enorme influência na música por quase todo o século XIX, muito embora o compositor tenha enfrentado diversas limitações quanto a utilização dos instrumentos de sopro, principalmente trompas e trompetes na equiparação do naipe das madeiras ao das cordas.

Uma das características marcantes da música orquestral do século XIX foi o gradativo crescimento da instrumentação utilizada. Dois fatores foram fundamentais para isto: as melhorias na construção dos instrumentos de sopro, e o crescente aumento do número de instrumentistas no naipe de cordas. O número de cordas utilizado por Haydn, Mozart ou Beethoven geralmente não ultrapassava a vinte e cinco instrumentistas. Em uma carta enviado ao Arquiduque Rodolfo, Beethoven comenta que não poderia executar as sétima e oitava sinfonias com menos de quatro primeiros e quatro segundos violinos. (Carse, 221: 1964) No final da primeira década do século XIX, em algumas orquestras européias, o número de violinos seria triplicado e o número total das cordas ultrapassaria quarenta instrumentistas, entre primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos e, naturalmente, o equilíbrio com as madeiras e metais ficaria comprometido se não houvesse um proporcional aumento de instrumentos nestes dois naipes. Em meados do século XIX, a orquestra sinfônica de um modo geral era constituída da seguinte maneira: piccolo, duas flautas, dois oboés, corninglês, dois clarinetes, clarinete baixo, dois fagotes, contra-fagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, quatro a seis tímpanos, grande número de instrumentos de percussão, harpa e cordas, variando

entre quarenta e sessenta músicos. Naturalmente, esta instrumentação poderia ser alterada, com o acréscimo e supressão de alguns instrumentos.

O quadro abaixo, Carse (221: 1964), demonstra o efetivo de cordas utilizado em algumas das principais orquestras européias em princípios do século XIX:

Orquestra	Violino I	Violino II	Viola	Violoncelo	Contrabaixo	Fonte
Munique – 1815 (Spohr)	12	12	8	10	6	Spohr
Berlim – 1820-30 (Spontini)	12	12	8	9	9	Dorn
Paris – 1828 (Habeneck)	15	16	8	12	8	Schünemann
Ópera de Paris - 1848	12	11	8	10	8	Berlioz

Se até Beethoven, os conjuntos orquestrais eram formados por um misto de músicos amadores e profissionais, com o crescente virtuosismo instrumental houve a necessidade cada vez maior da contratação de músicos profissionais. Paralelamente às exigências na execução instrumental, outros fatores importantes contribuíram para que a qualidade de execução e a divulgação da música orquestral melhorasse consideravelmente, como a criação de diversas instituições dedicadas ao ensino musical – os conservatórios, facilitaram o acesso da população aos estudos musicais em várias das principais cidades européias. Os outros pontos importantes foram a fundação de diversas sociedades filarmônicas, uma das principais atividades da música orquestral durante o século XIX e o grande crescimento da literatura especializada em música com a publicação de vários tratados de orquestração e de regência, edições de partituras e partes cavadas.

A crescente complexidade das partituras para orquestra fez surgir um novo tipo de virtuose: o regente. A partir do romantismo, vários compositores, grandes orquestradores não se especializaram em nenhum tipo de instrumento, mas tão somente na arte da condução orquestral. Este tipo de atitude teria reflexos importantes nas concepções da escrita orquestral nos séculos XIX e XX.

Assim como o desenvolvimento na construção dos instrumentos durante o século XIX resultou enorme na sonoridade orquestral do período, não menos importante foi a influência exercida pelos ideais estéticos dos compositores românticos, pois grande parte das novas sonoridades orquestrais era intimamente conectada ao subjetivismo e a fantasia romântica. A música de programa com caráter descritivo de inspiração poético-literária ou baseadas em pinturas também desempenhou um papel fundamental na criação orquestral. O caráter descritivo, anteriormente exclusivo da ópera, adquire no poema sinfônica um dos gêneros mais importantes do período, uma significação quase que visual. Segundo Bekker, (1964: 145) o poema sinfônico representava um gênero intermediário entre a ópera e a sinfonia, “uma espécie de ópera invisível”. Seus compositores buscaram sonoridades novas e até mesmo inusitadas e muitas vezes a utilização dos instrumentos não obedecia a recursos tradicionais. O timbre passou a adquirir significados individuais cada vez mais acentuado. Seu caráter dramático foi utilizado de uma forma sem paralelo em épocas anteriores. A fantasia romântica, na sua constante busca da originalidade e na expressão individual originou um sem número de estilos de orquestração, o que torna a definição de procedimentos no século XIX, uma tarefa muito difícil.

O novo tipo de orquestração presente nos primeiros compositores românticos existiu paralelamente à orquestração de Beethoven. O primeiro grande

representante da orquestraçāo Romāntica foi Carl Maria von Weber (1786-1826) considerado o criador da ópera romāntica alemā. Weber não foi um sinfonista, e partindo da representação de sonoridades fantasmagóricas, misteriosas, demoníacas, sons e murmúrios da floresta, seres fantásticos da fantasia romāntica como fadas, gnomos, que estão sempre ligados aos libretos extraídos das lendas populares fantasia. Na ópera “Der Freischütz” (1820), são demonstrados claramente estes novos recursos sonoros na abertura e posteriormente no final do primeiro ato. Um som sepulcral obtido através das sonoridades graves dos clarinetes, combinado com trêmulo nas cordas com os contrabaixos em pizzicato tocando simultaneamente com os tímpanos, simbolizando as forças demoníacas do personagem *Samuel*. (Read, 53: 1979)

O virtuosismo da escrita instrumental é marcante em Weber, virtuosismo principalmente em relação aos clarinetes, instrumento para o qual escreveu dois concertos. Efetivou definitivamente o quarteto de trompas e são famosas diversas passagens difíceis para este instrumento em suas óperas, especialmente na abertura de “Der Freischütz” e no coro “Was gleicht wohl auf Erden”. Weber também incorporou definitivamente os trombones alto, tenor e baixo, utilizou o uso de três tímpanos, embora Handel os tivesse utilizado na “Música para os Reais Fogos de Artifício”. Valrizou o violoncelo e, principalmente a viola na condição de instrumento melódico com solos importantes como no Romance e ária: “Einst träumte meiner sel’gen Base” do “Der Freischütz”. Fez uso do *divisi* nos violinos em até oito partes, independentes na ópera “Euryanthe”(1823) antecipando práticas orquestrais de Berlioz, Wagner, Richard Strauss e Gustav Mahler, Além de utilizar amplamente os sons harmônicos. A arte musical de Weber antecipa as práticas do alto romantismo,especialmente Berlioz e Wagner, e como observou Alfred Einstein

“Weber revolutionou a instrumentação clássica: Berlioz e Wagner são inconcebíveis sem ele”. (apud Read, 1979: 54)⁵

O intimismo está presente nas obras de câmara, em especial no lied quanto na obra orquestral de Franz Schubert (1797-1928) Um dos mais inspirados melodistas da música ocidental, Schubert utilizou os instrumentos com rara habilidade de uma forma que revelava mais uma grande intuição que um profundo conhecimento técnico dos instrumentos (Read, 1979: 53). O colorido orquestral das madeiras é valorizado por pequenos diálogos como no segundo movimento da “Inacabada”. Em diversas obras utiliza alguns efeitos pouco comuns, como pianíssimo nos trombones em passagens melódicas ou a utilização dos metais em efeitos luminosos. No todo, a sua orquestração pode ser considerada relativamente modesta se comparada à de Weber, Meyebeer ou Berlioz.

Os ideais de equilíbrio e a clareza presentes na orquestração de Felix Mendelsshon-Bartholdy (1809-1847) estão mais próximos dos ideais de Mozart do que propriamente dos ideais românticos. Assim como Schubert, pareceu empregar os instrumentos intuitivamente, não se preocupando em inventar ou inovar. À exceção das trompas, Mendelssohn não demonstra grandes avanços na escrita para metais. Entretanto, diversas obras suas demonstram um colorido bastante intenso na utilização das madeiras e das cordas e é especialmente interessante a orquestração do “Sonho de uma noite de Verão” (1843) inspirada na peça homônima de William Shakespeare.

Do ponto de vista musical diversas restrições podem ser feitas à obra de Giacomo Meyebeer (1761-1864). Porém, são inegáveis seus méritos como orquestrador. O extremo senso de colorido instrumental de Meyebeer pode ser demonstrado através da realização diversas inovações técnicas nos instrumentos assim

⁵ Weber revolutionized classical instrumentation: Berlioz and Wagner are inconceivable without him.

como a introdução na orquestra de instrumentos pouco usados. Na busca de efeitos orquestrais sensacionais, antecipa diversos procedimentos wagnerianos como o uníssono melódico nos metais enquanto as cordas realizam figurações harmônicas. Entretanto, Meyebeer não foi um sinfonista, mas sim um compositor de ópera e os seus efeitos estiveram sempre ligados à música dramática. Mais do que Weber, subdividiu as cordas em várias partes harmônicas ou melódicas, como os quatro violoncelos *soli* na introdução do terceiro ato de “L’Etoile du Nord” (1854), inspirado por Rossini na abertura da ópera “Guilherme Tell”, ou antecipando Wagner na primeira cena do primeiro ato Da ópera “Die Walküre” (1856). (Read, 1979: 57) Utilizou diversos efeitos nas cordas como o contraste entre cordas “com surdina” e “sem surdina” tocando simultaneamente, violoncelos tocando com arco e os contrabaixos em *pizzicato*. Utilizou o tremulo *non misurato* tanto na posição natural como também em posição de *sul ponticello* ou *punta d’arco*; emprega glissandos à maneira de Bela Bartók no terceiro ato de “L’etoile du Nord”.(idem) Meyebeer foi o primeiro compositor a dar um solo para o clarinete baixo, na ópera “Les Huguenots”(1836) e um dos primeiros a utilizar a harpa dupla, desenvolvida por Sébastien Érard em 1810.

Gioacchino Rossini (1792-1868) é um tipo de orquestrador que oscila entre a claridade do estilo clássico e a exploração das inovações do som orquestral. Suas realizações mais interessantes em termos de colorido encontram-se na abertura de duas óperas. Em “Guilherme Tell” (1829), utilizou um *divisi* melódico de cinco violoncelos e na abertura do “Il signor Bruschino” (1813) utilizou o *col legno*. Uma dos efeitos mais interessantes na música de Rossini é o seu crescendo orquestral, obtido através da adição gradativa de instrumentos até chegar ao *tutti* (Read, 59: 1979)

Um compositor genial que não se mostrou muito apto em termos de orquestra foi Robert Schumann (1810-1856). Apesar de ter escrito quatro sinfonias e concertos para piano, violino e violoncelo, a sua música parece ter sido concebida para piano, seu instrumento predileto. Embora suas orquestrações possam sofrer diversas restrições, as qualidades harmônicas e melódicas de sua obra são inquestionáveis e por esta razão figuram no repertório sinfônico até os dias atuais. Com Schumann nasceu a idéia de uma obra musical concebida de maneira abstrata, sendo posteriormente orquestrada (Bekker, 1964: 137): foi o nascimento da transcrição orquestral muito difundida a partir do romantismo.

Enquanto Weber é considerado pioneiro da orquestração romântica e do colorido orquestral, Hector Berlioz (1803-1869) foi o primeiro compositor a utilizar o timbre como meio de expressão dramática. (Boulez, apud Leme: 2000: 30) Suas idéias orquestrais são claramente demonstradas em seu tratado de orquestração, escrito em 1844, posteriormente revisto por Richard Strauss. As concepções de Berlioz foram pouco usuais para a sua época, Berlioz foi o primeiro em seu tempo que equiparou as madeiras e principalmente os metais às cordas. Naturalmente, isto só foi possível, como foi dito anteriormente, graças às melhorias na construção e as novas possibilidades cromáticas que revolucionaram a escrita orquestral. Em seu tratado pregava a utilização de grandes formações orquestrais. No Réquiem utilizou quatro conjuntos de metais dispostos nos quatro cantos do auditório assim como dezenas de timpanos tocando inclusive acordes. Apesar de utilizar grandes massas sonoras preferia as cores puras às misturas. Berlioz dominava com a mesma destreza tanto os efeitos de massa quanto os delicados (Volbach, 1932: 335) e sua escrita instrumental é, sobretudo, idiomática. Além da inegável influência que as concepções orquestrais de Berlioz tiveram em muitos compositores do período romântico, outras idéias do

compositor francês foram importantes, como a *idéia fixa* (*idée fixe*) que inspirou Franz Liszt (1811-1886) na criação de um novo gênero: Poema Sinfônico.

Liszt é considerado um dos maiores pianistas da música ocidental e, apesar de ser húngaro, sua música está mais conectada à cultura musical francesa. Sua orquestração é rica e sonora, embora não demonstre a mesma criatividade e ousadia da escrita harmônica ou pianística e, à exceção do corninglês, o clarone e a harpa, utiliza a mesma formação instrumental empregada por Weber. Porém, apesar de não inovar como no terreno harmônico, foi o primeiro compositor a utilizar um *glissando* na harpa. As primeiras obras de Liszt foram realizadas por Joachim Raff a partir de originais para piano. Posteriormente quando Liszt escreveu para orquestra seu idioma parece estar próximo ao piano.

As grandes massas sonoras através de uma orquestra de proporções inusitadas, conforme idealizadas por Hector Berlioz seria plenamente realizada por Richard Wagner (1813-1883). Porém, é importante observarmos o fato de que ao contrário do francês, a música de Wagner está inteiramente ligada ao drama musical e, para realizar suas idéias a respeito da “obra de arte total” o compositor alemão lançou mão dos mais diversos recursos instrumentais. No livro “Ópera e Drama”, escrito em 1851 Wagner expôs suas concepções. Sua orquestração é rica, embora prefira combinações aos timbres instrumentais puros. Os metais são utilizados com maestria e buscam o efeito massivo. Nas cordas, a escrita muitas vezes é difícil e em alguns casos virtualmente impossível como no *vivace* do último ato de “As Valquírias” na “Cavalgada das Valquírias”. (Read, 1979: 80) Para atender às exigências cênicas, Wagner sugeriu a criação de instrumentos como o trompete baixo ou então trompas mais graves do que o registro utilizado no período. Para conseguir um maior

realismo, utilizou dezoito bigornas de diferentes tamanhos no “*Ouro do Reno*”.(Sampaio, 2000: 59)

As práticas orquestrais da fase final do período romântico seguiram basicamente duas linhas de pensamento. A primeira, é a linha wagneriana adotada por compositores como Anton Bruckner (1824-1896), autor de nove sinfonias, e Gustav Mahler (1860-1911), que aplicou às idéias de Wagner à música sinfônica. Outro compositor wagneriano importante foi Richard Strauss (1864-1849) que além de poemas sinfônicos compôs diversas óperas. Sua orquestração é complexa e compreende um grande aparato instrumental. A escrita instrumental é idiomática, explorando o potencial de cada instrumento. Na busca de efeitos inusitados, utilizou uma máquina de vento na Sinfonia Alpina. Na ópera “*Electra*” usou o Heckelfone, uma espécie de oboé barítono.

A segunda linha de pensamento é mais ligada ao sinfonismo orquestral de Mozart, Mendelssohn, Schumann e Joannes Brahms (1833-1897), cujas cores orquestrais estão a serviço do ideal da “música sinfônica pura”, isenta das alusões literárias presentes no Poema Sinfônico.

Durante o romantismo, a arte orquestral na Itália, outrora tão importante na criação da música instrumental, ficou relegada a segundo plano pela excessiva valorização dos cantores. As realizações iniciais de Giuseppe Verdi (1813-1901) seguiram esta tendência. Verdi costumava dizer que “ópera é ópera e sinfonia é sinfonia”, numa clara alusão de que a música deveria servir ao drama. Ao contrário de Wagner, os protagonistas eram os cantores e não a orquestra. Por esta razão, as texturas orquestrais utilizadas por Verdi são geralmente leves. Porém, em suas últimas óperas, *Otello* e *Falstaff* demonstrou alguma influência wagneriana. Em *Falstaff*,

Verdi obteve uma interação da melodia com a cor orquestral, em combinações de pequenos grupos muito próximas às da música de câmara.(Read, 1979: 82)

Um aspecto importante do romantismo foi o surgimento de várias escolas nacionais, fato este que contribuiu para o surgimento de novos efeitos instrumentais trazidos da Europa oriental. Até meados do século XIX as duas Escolas orquestrais mais importantes na Europa eram a alemã e a francesa. Ao final do século, surgiu a Escola Russa que teve uma enorme influência na orquestração da música Impressionista.

O principal representante da orquestração russa do século XIX, foi sem dúvida Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Escreveu o tratado de orquestração “Princípios de Orquestração”, onde utilizou suas realizações para expor sua técnica. Embora influenciado por Wagner, Rimsky-Korsakov busca os timbres puros e o equilíbrio instrumental. Suas idéias a respeito do timbre como representação simbólica de personagens, tanto ao gosto dos compositores românticos, é demonstrado principalmente no Poema sinfônico *Scherazade*. Foi professor de destaque e, entre seus alunos, figura um dos compositores mais importantes para os rumos da música moderna: Igor Stravinsky.

Embora fosse russo, as concepções orquestrais de Peter Illych Tchaikovsky (1840-1893) eram mais próximas às tendências franco-alemães do que ao colorido exótico da escola russa. Sua orquestra é o modelo da orquestra romântica de Weber, com o acréscimo do corninglês, do clarone e da harpa, como fazia Liszt. Um exímio colorista, foi o primeiro compositor a utilizar a celesta, empregando-a no balé *Quebra-Nozes*. Na busca de efeitos sensacionais e realistas, usou o som do canhão na *Abertura 1812*.

A reação anti-romântica veio principalmente através do impressionismo musical. Enquanto o romantismo trouxe para a música aspectos literários com ênfase no programático-descritivo, a estética impressionista lançou mão daquilo que conhecemos como “música sensitiva”. O principal representante desta nova corrente musical foi um ex-wagneriano convicto: Claude Achiles Debussy (1862-1918). Através da escola russa, cujo exótico e oriental viria principalmente a partir do conhecimento da ópera *Boris Godunov* de Modest Mussorgsky (1839-1882), Debussy mudou os rumos de sua arte musical. As grandes massas sonoras são substituídas por cores diáfanas, etéreas, como nas telas dos pintores impressionistas. As cores são esfumaçadas, sugestivas, porém cheias de intensa poesia. Estes princípios já estão plenamente realizados na obra-prima “*L'Après-midi d'un Faune*” composto em 1894, ano que, segundo vários historiadores, é o marco inicial música moderna. Em outras obras como *La Mer*, *Nocturnes*, etc, a orquestração de Debussy busca sempre o ideal de leveza, de sonoridades e timbres suaves, mesmo quando utiliza os *tutti*. As cordas e as madeiras realizam plenamente este objetivo e os metais, apesar da sua natureza mais potente, são explorados pelo compositor em sonoridades extremamente delicadas.

Maurice Ravel (1875-1937) segue inicialmente o impressionismo musical de Claude Debussy. Porém, aos poucos afasta-se dele para aproximar-se cada vez mais dos ideais clássicos, buscando equilíbrio formal em suas composições. Sua técnica e o profundo conhecimento idiomático dos instrumentos fizeram com que Ravel fosse considerado por muitos musicistas um dos maiores orquestradores da música ocidental. Em obras orquestrais como *La Valse* (1920) ou o *Bolero* (1928), Ravel demonstra todo o conhecimento das texturas e combinações instrumentais. Várias de suas peças para orquestra entre as quais, *Le Tombeau de Couperin*, *Pavane pour une*

Enfante Dèfunte, Ma mère l'Oye, etc, foram na verdade fruto de transcrições de originais para piano, atividade que dedicou boa parte de seu tempo. Além de suas obras Ravel abordou obras de outros compositores, como na mais famosa transcrição orquestral do “Quadros de uma Exposição” de Modest Mussorgsky.

O aperfeiçoamento técnico dos instrumentos, a imaginação e a fantasia dos compositores foram fatores fundamentais nas conquistas do timbre como fator expressivo da construção musical, principalmente em gêneros cujas bases formais estão relacionadas ao texto literário. Ao longo da história da orquestração, podemos observar que o timbre tem fascinado os mais variados compositores, despertando o interesse não só de músicos mas de todos os que admiram a arte orquestral.

CAPÍTULO II

Transcrição e Orquestração

Definições das terminologias

Transcrever em música significa “adaptar uma obra musical para um instrumento ou grupo de instrumentos diferentes dos da versão original”.(verbete Dicionário Aurélio Eletrônico) A transcrição musical tem sido um procedimento bastante comum na música ocidental desde a idade média até os nossos dias

Do ponto de vista estético, a transcrição musical pode ser comparada à tradução literária, na medida em que quando se traduz um poema de um idioma para outro existem termos e sonoridades poéticas que muitas vezes são difíceis ou até impossíveis de serem traduzidas de uma língua para outra. (Adler, 510, 1989) A questão do idioma tem o seu similar na música, onde as características da escrita de um instrumento muitas vezes é difícil e até impossível de serem transcritas para outro instrumento.

Um ponto importante a ser observado é a questão relativa à terminologia usada por parte dos tratados de orquestração que causa uma certa confusão semântica. Termos como “transcrição orquestral” e “orquestração”, “arranjo”, “orquestração” e “instrumentação”, aparecem muitas vezes com significados semelhantes e muitas vezes com significados distintos. Por “transcrição orquestral” entende-se uma peça escrita para piano ou alguma outra formação instrumental adaptada posteriormente para a orquestra. Por “orquestração” entende-se uma obra concebida originalmente para orquestra. Conceber uma obra para um meio específico, é pensar idiomericamente.

Walter Piston, no prefácio de seu tratado de orquestração faz uma clara distinção entre “orquestração” e “transcrição orquestral”, referindo-se a orquestração da seguinte maneira:

A verdadeira arte da orquestração é inseparável do ato de criar música. Os sons produzidos pela orquestra são a manifestação externa mais acabada das idéias que germinam na mente do compositor. (Piston, 1955: 2)¹

Ainda no mesmo parágrafo do referido prefácio, o autor escreve sobre a transcrição orquestral da seguinte maneira:

Uma pessoa que domine a técnica da orquestração pode praticar uma arte menor de transcrever para orquestra, música escrita originalmente para outro meio. Esta pode ser uma arte interessante, apesar de difícil, desde que o orquestrador coloque-se por algum tempo no lugar do compositor e, por assim dizer, pense seus pensamentos. (Idem)²

Nos tratados de “orquestração” em francês e italiano, o termo “orquestração” é aplicado indistintamente a uma obra escrita para orquestra ou a uma peça para piano ou qualquer outra formação instrumental posteriormente “orquestrada”, tendo assim o mesmo significado que “transcrição orquestral”. No caso da língua portuguesa uma das exceções a esta regra é o compositor César Guerra-Peixe que usa o termo “transcrição orquestral” em algumas de suas obras, como por exemplo nas “Variações Opcionais”, escrita originariamente para violino e acordeão.

Em uma livro sobre orquestração, cujo título é sugestivamente “*O Pensamento orquestral*”³, os autores chamam a atenção para a importância de o estudo da orquestração ser dirigido ao pensamento orquestral e não à transcrição. Na argumentação dos autores, orquestrar música escrita originalmente para piano fugiria dos reais problemas da orquestração:

...a registraçāo será pobre, desprovida de imaginação, primitiva, pela simples razão de que no piano não se pode soar todos os registros simultaneamente [...] e é isto que constitui freqüentemente a diferença substancial entre uma mais ou menos feliz

¹ The true art of orchestration is inseparable from the creative act of composing music. The sounds made by the orchestra are the ultimate external manifestation of musical ideas germinated in the mind of the composer.

² One skilled in the technique of orchestration may practice a somewhat lesser art of transcribing for orchestra music originally written for another medium. This can be a fine though difficult art, provided the orchestrator is able to put himself momentarily in the composer's place, and, so to speak, to think the composer's thoughts.

³ Il Pensiero Orchestrale

transcrição para orquestra por uma partitura genuinamente concebida para orquestra. (Leibowitz, Maguire, 1960: 12)⁴

Entre os termos “Transcrição” e “Arranjo” as discordâncias não são menores.

A começar por dois dicionários consagrados como o *Grove* e o *Oxford*. No *Grove*, quando examinamos o verbete referente a transcrição (*transcription*), ele nos remete ao verbete “arranjo” (*arrangement*), cuja definição é a seguinte: “A reelaboração de uma composição musical, usualmente para um meio diferente do original”⁵. Mais adiante faz a seguinte afirmativa: “Deveria ser adicionado, contudo, que a distinção implícita aqui entre um arranjo e uma TRANSCRIÇÃO não é de forma alguma aceita universalmente”⁶

No dicionário *Oxford* em língua espanhola, no verbete referente à transcrição, encontramos “*Transcripción o arreglo*”. Neste caso as duas palavras têm significados semelhantes. De outra parte, no dicionário *Oxford*, com tradução para o português o autor faz uma distinção entre arranjo e transcrição: “[...] Por vezes utiliza-se o termo arranjo para o tratamento livre do material musical e o termo transcrição para um significado mais fiel.”

Na Enciclopédia “*Garzanti della musica*” (1974: 23 e 582), arranjo é definido como:

[...]a livre elaboração para uma formação qualquer de executantes, de uma canção, de um motivo popular, ou de outra música [...] e transcrição como “[...] a adaptação de uma música para um instrumento ou complexo instrumental ou vocal diverso daquele para o qual foi originariamente escrito”⁷

⁴ ...la registrazione della partitura orchestrale sarà povera, sprovvista di immaginazione, primitiva, per la razione che, sul piano-forte, non si può suonare in tutti i registri simultaneamente [...] ed è ciò che costituisce frequentemente la differenza sostanziale fra una più o meno felice trascrizione per orchestra e una partitura genuinamente concepita per orchestra.

⁵ The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original

⁶ It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a TRANSCRIPTION is by no means universally accepted

⁷ [...] La libera elaborazione, per una qualsiasi formazione di esecutori, di uma canzione, di um motivo popolare, o di altra musica [...] l'adattamento di uma musica a uno strumento, o a um complesso strumentale o vocale, diversi da quelli per i quali essa fu originariamente scritta.

Em Liszt, a questão terminológica é apresentada da seguinte forma:

O arranjo mais literal era, em sua terminologia, Übertragung (“transferência”) [N.A. ou ainda “poema transrito”, geralmente a partir de canções, como aquelas de Schubert e Schumann], uma transferência mais idiomática era Bearbeitung (“Re-criação”). (Slominsky, apud Borém, 1989:352)

Por último, Adler (1989: 512) estabelece uma distinção bem clara entre arranjo, que ele considera como uma livre elaboração de um material musical e transcrição, como a transferência de uma obra musical composta de um meio musical para outro.

Em nosso trabalho, o termo “transcrição” utilizaremos com a conotação de transferência de um meio instrumental a outro, ao passo que o termo “orquestração” será aplicado a uma obra originariamente pensada para orquestra. Ora, pelo exposto anteriormente, a melhor opção terminológica é, que por “arranjo” entenda-se uma reelaboração do material previamente existente, enquanto a “transcrição”, implica em uma intenção de fidelidade à obra original.

O uso de instrumentação como sinônimo de orquestração é encontrado em pouquíssimos casos. Por instrumentação a quase totalidade das fontes consultadas define como o estudo das possibilidades técnicas dos diferentes instrumentos musicais, enquanto que orquestração é definida como a combinação e equilíbrio dos diversos instrumentos ou famílias de instrumentos.

Finalmente, por “redução” entende-se uma transcrição de um meio musical para outro, geralmente de orquestra para piano, cujo objetivo principal é o de facilitar o ensaio de óperas, balés, aulas de regência, etc, sem contudo haver preocupações artísticas. (Encyclopédia Garzanti della musica 1974: 582)

Transcrição, resumo histórico

Já no século XII, encontramos a prática das transcrições musicais intensificando-se no século XVI, onde grande parte da música vocal era reutilizada por conjuntos instrumentais, sendo muito comum as transcrições para alaúde ou instrumentos de teclado. Em muitos casos a execução da música vocal era realizada por instrumentos diretamente a partir das partituras originais, dispensando a figura do transcritor. No barroco, a transcrição musical toma um novo impulso. Muitas coleções de música escrita originariamente para conjuntos vocais foram reescritas principalmente para teclado.

Entre os diversos compositores do período barroco que se dedicaram à transcrição, destaca-se a figura de J. S. Bach (1685–1750). Bach não só aproveitou material musical de obras suas, como também utilizou composições de mestres italianos, entre estes, Antonio Vivaldi (1680–1743). Excetuando-se Concerto de Brandemburgo nº 5, Bach não escreveu nenhum outro concerto original para cravo. Alguns concertos são transcrição de compositores italianos, como por exemplo o concerto BWV 975 que é uma transcrição do concerto op.4 nº 6 de Antonio Vivaldi. O concerto para cravo em Ré maior BWV 1054 de Bach é uma transcrição do concerto para dois violinos em Mi maior BWV 1042, do próprio Bach.

O início da versão original do BWV 1042, para violino:

Ex.1

O início BWV 1054, para cravo, uma transcrição do concerto anterior

Ex.2

Musical score for Ex.2, showing five staves: Violino I, Violino II, Viola, Continuo, and Cembalo. The score is in common time with a key signature of one sharp. The Continuo and Cembalo staves are grouped together by a brace.

Para Bach, a transcrição foi uma alavanca para seus processos criativos e um caminho seguro para resolver determinados problemas instrumentais, assim como assimilar diferentes estilos musicais de sua época. Algumas obras são transcrições literais enquanto outras são verdadeiras recriações ou arranjos, como é o caso do op. 6 nº 4 de Vivaldi.

Ex.3

Musical score for Ex.3, comparing Vivaldi's Violin Solo and Bach's Violin Solo. The Vivaldi section shows a melodic line with grace notes and slurs. The Bach section shows a more complex, sixteenth-note based line. The score is in common time with a key signature of one flat.

Abaixo um outro exemplo famoso de transcrição feita por Bach de obra para violino de Vivaldi, o Concerto grosso op. 10 nº 3, do “*Estro Armonico*”. O início do concerto, para quatro violinos do compositor italiano:

Ex.4

E a transcrição para quatro cravos, feita por Bach:

Ex.5

Se no período barroco a transcrição foi um procedimento bastante comum, com o classicismo esta prática diminuiu bastante, em parte pela sedimentação e evolução da linguagem instrumental representada nos gêneros sonata, quarteto de cordas e sinfonia e em parte pela grande procura de novas obras orquestrais. Ainda assim, encontramos alguns exemplos bastante significativos de transcrições, como As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz de Franz Joseph Haydn (1732–1809), obra escrita originalmente para orquestra, que recebeu posteriormente duas versões: quarteto de cordas e oratório, para solistas coro e orquestra. Haydn também autorizou uma transcrição para dois pianos.

A versão abaixo de “As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz” é em forma de oratório, diferindo da primeira versão (feita por encomenda para a catedral de Cadiz) apenas pelo acréscimo do coro e dos cantores solistas.

Ex. 6

Largo

Largo

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. Bb

2 Fag.

2 Contr. H. basso

2 Tromb.

Vino I

Vino II

Vla.

Soprano

Alto

Tenor

Basso

Vo.

Cb.

A transcrição do próprio Haydn para Quarteto de cordas:

Ex. 7

Largo

Provavelmente, os exemplos mais significativos de transcrição no período clássico foram as de W.A.Mozart (1756–1791). Mozart transcreveu tanto obras suas como de outros autores, entre estes J.S. Bach, de cujo conhecimento surgiu a fuga K.426 para dois pianos. Essa obra foi posteriormente transcrita pelo próprio Mozart para quarteto ou orquestra de cordas versão na qual o compositor incluiu ainda um prelúdio tomado do modelo barroco. Abaixo, um trecho da referida obra nos compassos 10 e 11: na versão para dois pianos e quarteto de cordas:

Ex. 8

O que se pode observar nos exemplos acima, a transcrição para dois pianos é exatamente igual à versão para quarteto ou orquestra de cordas.

Dentro da categoria “transcrição” podemos incluir também as reorquestrações de obras de G.F. Handel, feitas por Mozart a partir de encomendas de um nobre aficionado por música barroca. Entre elas, destaca-se o “Messias

Nem sempre grandes compositores obtém sucesso em transcrições. A versão para piano do Concerto para Violino op. 61, feita pelo próprio Beethoven, é um exemplo de transcrição que não resultou satisfatória, como também a sua versão para piano a quatro mãos da Grande Fuga op. 133.(Borém, 1998: 21) Rosen, (2000: 63) considera que o fracasso de Beethoven ao realizar transcrições, deveu-se principalmente ao fato da idéia original ter sido concebida em uma estreita relação com a cor instrumental.

A época áurea da transcrição musical foi o período romântico. Entre os diversos fatores responsáveis pelo grande número de transcrições foram: a liberdade formal, a fantasia do compositor romântico na busca de novas cores instrumentais, a importância assumida pelo virtuosismo, em especial na música para piano, instrumento que assumiu uma enorme importância durante o período, tornando-se o instrumento mais popular do período, presente na grande maioria dos lares europeus, propiciando desta forma um amplo campo para a transcrição de músicas da moda, principalmente óperas.

Entre os grandes transcritores, destacam-se Hans von Bülow (1866-1924), Carl Tausig (1841-1871) e Ferrucio Busoni (1866-1924). Entretanto, um capítulo à parte na história da transcrição, é sem dúvida Franz Liszt (1811– 1886), considerado por muitos como o maior transcritor de todos os tempos. Suas transcrições chegam a quase 400 obras, entre óperas, sinfonias, poemas sinfônicos, obras suas e de outros autores. O

ponto culminante da sua produção é provavelmente as transcrições das nove sinfonias de Beethoven.

O início da quinta sinfonia de Beethoven, na transcrição de Liszt:

Ex.9



Observe-se neste início da quinta sinfonia, o grande mestre húngaro procura dar à grandiosidade da orquestra realizando o baixo, em oitavas, com a parte grave uma oitava mais baixa que na versão orquestral.

Bastante interessantes, são as transcrições de canções de Schubert, feitas por Liszt como o lied Erlkönig:

Ex. 10

Schnell

Wer rei - - - tet so spät durch

Transcrição de Liszt

p sempre

Recitando

No início do século XX devido ao avanço da musicologia e um grande avanço na “escrita idiomática instrumental”, (Borém, 1998: 25) a prática da transcrição sofreu restrições por parte alguns compositores entre estes, Frederick Delius (1862-1934) e Paul Hindemith (1895-1963). Este se pronunciou contrário à descaracterização de obras antigas e adaptadas ao gosto do início do século, referindo-se provavelmente às “versões orquestrais de obras para órgão de Bach feitas por Leopold Stokowsky (1882-1977) ou a versão para violoncelo solista e grande orquestra de um concerto barroco de Mathias Georg Monn (1717-1750) feita por Arnold Schoenberg (1874-1951). (Borém, 1998: 25) Ironicamente, o próprio Hindemith fez arranjos de obras suas, como *Nobilíssima Visione* e da *Sinfonia Matias o Pintor*. Embora a idéia do purismo musical tenha sido uma atitude bastante forte em compositores e musicólogos no início do século XX, a antiga prática da transcrição continuou sendo um procedimento utilizado pelos mais eminentes compositores e, entre estes os mais importantes foram: Arnold Schoenberg, Anton Webern (1883-1945), Igor Stravinsky (1882-1971) e Maurice Ravel (1875-1937).

A transcrição musical é parte integrante da cultura musical do ocidente, e a sua importância é inegável. Durante muito tempo o convívio do público com grandes obras orquestrais como óperas e sinfonias, foi possível graças à transcrição, uma vez que os meios de reprodução mecânica e eletrônica são relativamente recentes. Este fato já justificaria o uso da transcrição. Entretanto, encontramos outras contribuições importantes da transcrição ao desenvolvimento da música ocidental. Uma delas é proporcionar a aquele que transcreve a possibilidade de assimilação de um determinado estilo, assim como um grande aprendizado adquirido na busca de soluções harmônicas, melódicas, rítmicas e sobretudo tímbricas, além dos inevitáveis problemas na busca de soluções instrumentais decorrentes da adaptação idiomática. Muitas vezes a transcrição

é útil à experimentação dando ao compositor a possibilidade de encontrar a melhor formação instrumental. Finalmente, a transcrição musical tem uma grande importância na formação de um repertório para instrumentos que têm pouca literatura.

Adaptação idiomática. Transcrição orquestral e orquestração

Muito embora a transcrição possa ocorrer entre as mais diversas formações instrumentais, nos deteremos nas transcrições de orquestra para piano e de piano para orquestra, por se tratar do objetivo central do presente trabalho, que vai analisar várias transcrições orquestrais de uma obra escrita para piano.

Na verdade, o problema básico de uma transcrição é o da adaptação idiomática, sim porque a escrita instrumental requer uma escrita idiomática específica para cada instrumento que têm características próprias que devem ser levados em consideração quando se realiza uma transcrição. Entenda-se por características idiomáticas às características técnicas de cada instrumento, família de instrumentos ou conjuntos instrumentais, como por exemplo a facilidade que um violino tem de saltar de uma parte para outra, os diferentes golpes de arcos nas cordas, os ataques tipo *sul ponticello* ou o *sul tasto*, os efeitos de *pizzicato* ou o trêmolo, as cordas duplas, triplas e quádruplas e os efeitos de harmônicos naturais ou artificiais. Nas madeiras o compositor pode explorar a cor específica dos diferentes registros, os golpes de língua duplos ou triplos, os efeitos do *frulatto* ou os sons multifônicos; nos metais o uso de diversos tipos de surdina ou o efeito de se tapar a campana. (LaRue, 1998: 18).

Entretanto, não devemos nos esquecer que se por um lado na escrita individual dos instrumentos deve-se buscar às características idiomáticas, por outro lado há de se considerar que as mais diversas formações instrumentais também têm

características bastante próprias, configuradas dentro do que considera-se como idiomático. Exemplificando, a utilização dos recursos de um violino por exemplo em uma orquestra difere da escrita para este instrumento em um quarteto de cordas ou em um concerto solista. (Idem)

Por outra parte, contrariar às características idiomáticas de um instrumento é um recurso valioso na construção de uma obra.

“[...] Não temos de perder de vista, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma sutileza extrema, quase obscura, a inversão idiomática, quer dizer, a deliberada exploração de um dos procedimentos violentos, ásperos, difíceis ou antiidiomáticos de algum modo, em busca de efeitos especiais” (LaRue, 1998: 19)

Embora o recurso antiidiomático não seja muito comum em períodos anteriores ao romântico, um dos exemplos mais interessantes de uma escrita que procura obter um determinado efeito é encontrado no quarto movimento da sexta sinfonia de Beethoven a “Pastoral”. Neste movimento, denominado “Tempestade”, a partir do compasso 21 o compositor nos violoncelos e contrabaixos obtém um efeito de trovejar, combinado cinco semicolcheias nos violoncelos contra quatro nos contrabaixos. O problema central desta passagem, é que na velocidade requerida (Allegro, mínima igual a oitenta na marcação metronômica) e na tonalidade do trecho (fá menor), o trecho torna-se virtualmente impossível de ser feito com exatidão. Nos violoncelos, para executar o referido trecho existem duas soluções: a primeira seria o uso do polegar na terceira posição, posição de *capo tasto*, com a utilização do dedo mínimo, que é um fator de dificuldade na tonalidade do trecho. A segunda solução seria a mudança de posição. Porém, esta solução resulta pouco satisfatória devido a velocidade da passagem. Há ainda uma outra agravante nesta passagem: a velocidade para a mudança de arco que é para cada grupo de cinco semicolcheias. Na verdade, nesta passagem o importante é o efeito colorístico, o rugir dos trovões durante a

tempestade, obtido por Beethoven através de uma escrita antiidiomática para as cordas graves.

Entretanto, poucos são os exemplos de escrita antiidiomática na primeira metade do século XIX. Este recurso tornou-se mais comum a partir de muitas obras de Berlioz e especialmente em Richard Wagner. A escrita antiidiomática tem tido muita aplicação principalmente na música do século XX, em especial em obras do compositor Igor Strawinsky, como por exemplo no começo da “Sagração da Primavera” onde o registro do fagote é um tanto forçado (LaRue, 1998: 19), principalmente se considerarmos os recursos deste instrumento na época da estréia da obra em 1913.(Casella, 1973: 56)

Dois exemplos famosos, que ilustram bem o problema idiomático, são as transcrições de duas obras de J.S.Bach: a *toccata* em ré menor e a *ciaconna* da IV sonata para violino solo em sol menor, nas transcrições de Tausig e Busoni na *toccata*. Brahms e Busoni na *ciaconna*.

Vejamos os compassos iniciais da *toccata*, de J.S.Bach:

Ex. 11

A transcrição de Tausig:

Ex. 12



E a Transcrição de Busoni

Ex. 13

Adagio

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is in common time, C major, and consists of a series of eighth-note chords. The bottom staff is in common time, B-flat major, and consists of a series of sixteenth-note patterns with grace notes. The dynamic for the bottom staff is *f non troppo*.

Cada um à sua maneira, procura transferir para o idioma pianístico a textura e a dinâmica da obra para órgão, que inicia com uma registraçāo em fortissimo. Ambos

os transcritores interpretam com bastante felicidade a imponente grandiosidade destes compassos iniciais.

Os compassos iniciais do presto que se seguem à introdução desta obra magnífica, são bastante interessantes de serem analisados.

O original para órgão:

Ex.14



E as respectivas transcrições de Busoni e Tausig:

Ex.15



Ex.16



A versão de Tausig procura através das oitavas em ambas as mãos no grave do piano somado ao uso do pedal de prolongação, busca as texturas que novamente nos remete à grandiosidade sonora que a obra em questão requer. A versão de Busoni apesar de ser um pouco mais comedida, também procura captar o espírito da *toccata* do grande mestre alemão.

Nos dois exemplos anteriores, a transcrição é de um instrumento de teclado para outro, apesar de ambos terem naturezas sonoras distintas. A condição de ambos serem instrumentos de teclado facilita em parte o trabalho da transcrição.

Nos exemplos seguintes, a natureza dos instrumentos é completamente distinta; o original da *ciaconna* é para violino, cujo meio de produção sonora com arco friccionando as cordas ao contrário do piano, instrumento de cordas percutidas.

Os compassos iniciais da *ciaconna* de Bach, na versão original:

Ex. 17



A versão de Brahms:

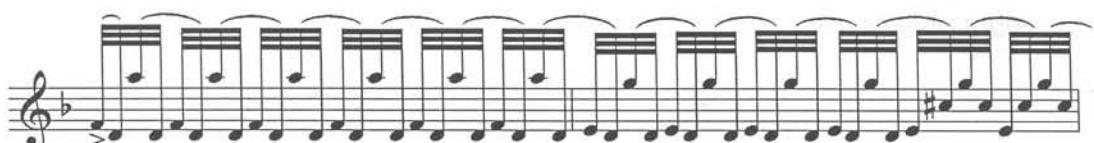
Ex. 18



Brahms especifica para a execução da obra somente o uso da mão esquerda, sugerindo um estudo “*Pour la main gauche*”.

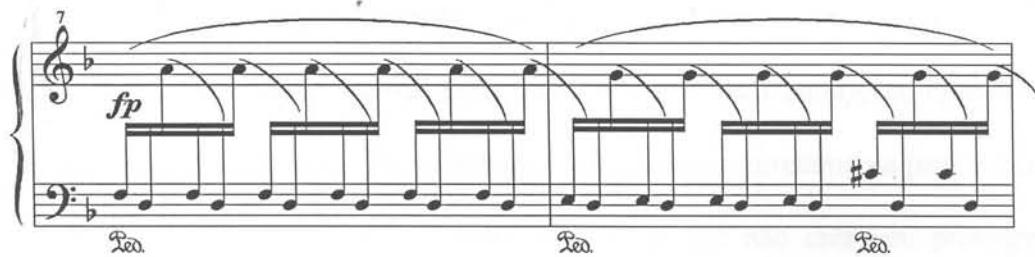
O trecho seguinte, idiomaticamente violinístico, do compasso 89:

Ex. 19



foi transcrita por Brahms da seguinte forma:

Ex. 20

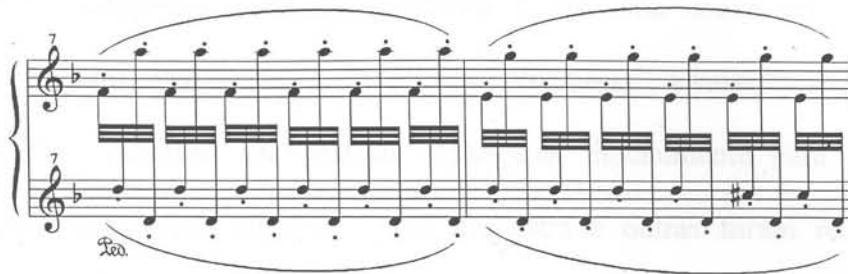


Busoni, traduz ambos os trechos do seguinte modo:

Ex. 21



Ex. 22



A versão de Busoni seria mais apropriadamente denominar-se um arranjo, uma recriação pois o autor reescreveu a ciaonna para as duas mãos, aproveitando todos os recursos do piano, sem entretanto se afastar do espírito da versão original. Brahms, ao contrário se aproxima bem mais da versão violinistica. É importante notar que o uso do pedal em ambos os autores, procura o efeito da reverberação à maneira do arpejo do violino. Os compassos iniciais da obra em ambos os autores é bastante semelhante, começando uma oitava abaixo em relação a altura do violino.

O hábito de se transcrever do piano para orquestra surgiu no período romântico, ao contrário de outros tipos mais comuns de transcrição. Quando Bach escreveu os seis *Concertos de Brandenburgo*, ele escreveu diretamente para o conjunto instrumental disponível para os referidos concertos. Ele não escreveu primeiro para cravo e depois transcreveu, da mesma forma que Haydn, Mozart ou Beethoven escreveram suas grandes obras orquestrais diretamente para a orquestra, sem escrever primeiro para piano. Durante o romantismo, mais propriamente com Schumann (Bekker, 1964, 137) surgiu a idéia de se conceber uma idéia musical de forma abstrata sendo transcrita posteriormente para orquestra. Este foi hábito mais ou menos comum utilizado por Liszt, que concebeu grande parte das suas obras orquestrais inicialmente para piano, recorrendo a outrem quando precisava “orquestrar”, mais especificamente a Joachim Raff, pois ainda não havia encontrado a “voz orquestral”.(Borém, 1990: 22)

Muitas obras escritas inicialmente para piano, foram posteriormente transcritas para

orquestra pelo compositor quando encontrou a sua voz orquestral. Entre estas transcrições, figuram entre outras, as “*Rapsódias Húngaras*”, a valsa “*Mefisto*”.

Brahms escreveu suas danças “Húngaras” inicialmente para 2 pianos e, posteriormente transcreveu algumas para orquestra e outras foram realizações de Dvorak, que também escreveu suas “Danças Eslavas” para 2 pianos, sendo transcritas posteriormente para orquestra pelo próprio autor. Vários outros compositores seguiram nessa trilha, de escrever primeiro para piano a duas ou quatro mãos, e transcrever para orquestra posteriormente.

Um dos grandes mestres da transcrição orquestral foi Maurice Ravel, que foi também um exímio orquestrador, realizou transcrições da orquestra para o piano, e vice-versa, não só de obras suas assim como obras de outros compositores.

À exceção do *Bolero*, *La Valse* e *Daphnis et Chloé* que foram escritas diretamente para orquestra, várias outras obras orquestrais de Ravel, foram escritas primeiro para piano. Uma obra que ilustra bem o que foi explanado anteriormente sobre o pensar orquestral é exemplificado em “*La Valse*”.

Esta obra, que foi escrita para grande orquestra tendo duas transcrições feitas pelo próprio autor, uma para piano a duas mãos e uma outra versão para 2 pianos. Os compassos iniciais da obra já denotam claramente uma concepção tipicamente orquestral. A obra principia com um *divisi* a três nos contrabaixos procurando imitar o distante murmurar de uma multidão, obtido pelo trêmulo dos contrabaixos 1 e 2, enquanto os demais contrabaixos, a partir do quarto compasso em *pizzicato*, configuram o ritmo de valsa.

Abaixo, os compassos iniciais de “*La Valse*”:

Ex. 23

Musical score for the beginning of "La Valse" showing parts for Vlno I, Vlno II, Viola, Vc, and Cb (div a 3). The score is in 3/4 time. The Cb part starts with "sordines" markings, followed by "pp" and "sordines" again. The Vc part has "pp" markings. The score ends with "sordines" and "pizz." markings, with a dynamic "p" at the bottom.

Numa versão literal, teríamos :

Ex. 24

Mouvt. de Valse Viennoise

3/4 time, pp

2/4 time, pp

E a transcrição para piano realizada por Ravel tem seguinte solução:

Ex. 25

Mouvt. de Valse viennoise

Piano

Observe-se que na versão para piano, ao contrário do ritmo em semicolcheias do original, autor usa colcheias em segundas menores nos quatros compassos iniciais. Comparando-se a transcrição para piano com a partitura orquestral de *La Valse* podemos observar a diferença entre conceber uma obra para orquestra e transcrevê-la.

No original para orquestra, exemplificado abaixo, além da sonoridade e textura tipicamente orquestrais, também é importante observarmos a escrita idiomática para as cordas; à exceção dos contrabaixos, as demais cordas realizam extensos glissandos descendentes, seguidos por *strapattas* em *pizzicato*.

Ex. 26

As questões terminológicas, apesar de importantes *a priori*, não definem a diferença entre os termos aqui tratados. Parece-nos bastante claro que a questão transcende a semântica: o problema da transcrição musical é semelhante ao da tradução literária na medida em que ambas trabalham com a adaptação entre idiomas. A questão idiomática tem sua aplicação não só na escrita individual dos instrumentos mas também em suas diversas combinações. Na distinção entre conceber originalmente para um determinado idioma instrumental ou adaptá-lo, reside basicamente as questões referentes à transcrição e à orquestração.

Capítulo III

Nacionalismo - Realismo

Mussorgsky – “Quadros de uma Exposição”

O estudo do período romântico, passa por algumas questões referentes à sua cronologia e ao estabelecimento de definições de um período cuja riqueza de estilos e o multifacetamento são pontos fundamentais. Como primeiro ponto enfrentamos o problema da cronologia. A divisão da História em períodos é arbitrária, fato este observado por Erwin Leuchter (1941: 11), uma vez que não se pode limitar ou isolar um determinado fato histórico como se este tivesse ocorrido em um dado momento, sem antecedentes e sem consequências, sem manifestações paralelas. Entretanto, as divisões em períodos, ainda que imprecisas não deixam de ser um valioso recurso e até uma necessidade para a compreensão humana; as delimitações tem como objetivo facilitar o estudo e o entendimento de um determinado fato histórico.

De um modo geral, muito autores, entre estes Kiefer, Leuchter, Palisca, consideram que o Romantismo em música vai do início do século XIX até o seu final. Alguns deles, entre eles Leuchter e Kiefer fazem uma subdivisão deste movimento, em três fases: a primeira vai do início do século XIX até a morte de Schubert em 1828; a segunda seria de 1828 até 1850, fase considerada por vários autores como o apogeu do Romantismo musical; e finalmente de 1850 até o final do século, estendendo-se ao início do século XX. Na última fase do período, o mais complexo, encontramos manifestações como o *Realismo-romântico* e o *Classicismo-romântico*.

Mas, se a cronologia é um problema, são também complexas as definições acerca dos estilos musicais ou artísticos cuja riqueza de manifestações é muito grande, devido à ênfase dada ao individualismo. Se, do ponto de vista cronológico existe um claro entrelaçamento entre dois períodos distintos, onde estabelecer um balizamento preciso de seu início e final é uma tarefa não muito simples, também é difícil o estabelecimento de limites quanto às questões de estilo.

Muitas vezes as fronteiras entre um estilo mais antigo e um imediatamente posterior, estão tão amalgamadas, têm tantas características em comum, que se torna difícil tentar separá-los como se fossem totalmente independentes.

O Romantismo não apresenta as mesmas características e muito menos simultaneidade nos diversos países europeus. Manifesta-se inicialmente na Alemanha, Inglaterra e posteriormente na França, espalhando-se pela Europa e Américas. Da mesma forma que o Romantismo apresenta uma irregularidade em sua difusão e características, nas artes há uma defasagem no que se refere ao tempo, manifestando-se primeiro na poesia, depois na pintura e finalmente na música, estando esta sempre atrasada em relação às demais, o que também ocasiona certos problemas quando fazemos comparações entre as distintas artes.

Mas, afinal, o que é realmente o Romantismo? Qual seria ou quais seriam as definições que podem caracterizar este movimento? Seria o Romantismo escola, um estilo ou que outra coisa poderíamos usar para defini-lo?

Em essência o movimento romântico é um movimento revolucionário, que mostra um certo inconformismo e uma grande desilusão com os valores da sociedade, vazios de significado. Por esse motivo o artista não quer viver nesse mundo, ele se recusa, e vai buscar na fantasia, na imaginação, no passado ou no futuro um mundo que se adapte aos seus ideais enfim, o artista romântico procura fugir da realidade. Daí o

Romantismo estar impregnado de uma nostalgia, como se o artista não pertencesse a este mundo, razão pela qual busca novos mundos, um mundo idealizado. Esses traços revolucionários, essa fuga, essa desilusão, tem contornos bem mais nítidos na literatura, na poesia. Nas artes plásticas, mais especificamente na pintura esta posição é menos nítida, da mesma forma que na música, onde muitas vezes não encontramos esses contornos tão bem delineados.

Um dos aspectos mais relevantes do período Romântico, foi o advento da escola nacionalista em países como Itália, Alemanha, Hungria, Boêmia entre outros países. Preconizada nos escritos de Rousseau e Herder, a idéia de pátria começou a tomar corpo e foi se espalhando pelo continente europeu. As lutas pela unificação da Itália e Alemanha e a oposição às conquistas Napoleônicas acirraram as idéias políticas sobre o conceito de nação e este nacionalismo político correspondeu um nacionalismo musical, rico de profundas e fecundas implicações estéticas:

A afirmação do nacionalismo musical baseou-se na procura dos cantos e danças populares, nas criações de obras líricas inspiradas em motivos nacionais e em tudo o que manifestasse a tradição de um país ou o caráter de seus habitantes" A música supostamente universal do século precedente tendeu a orientar-se para uma arte específica mas compreensível, graças aos seus traços peculiares: desta forma, nasceram diversas escolas nacionais, quase simultaneamente, em diversos países europeus. (Garcia Del Busto, contracapa do Boris Godunov)

Os ideais românticos encontraram na Rússia do século XIX um solo extremamente fértil. Paralelamente ao surgimento de uma literatura nacional de importância e valor universal com nomes da importância de Puschkin, Gogol, Turgueniev, Tolstoy e Dostoievsky, o país viu surgir uma escola musical cujos alicerces estéticos foram principalmente os da cultura nacional em especial baseado na arte popular. Naturalmente, este fato não ocorreu de maneira súbita, mas já vinha sendo cultivado desde finais do século XVIII. Entretanto, o gosto das elites pela arte estrangeira, em especial italiana e francesa repeliam quaisquer tentativas de se criar uma

arte nacional, principalmente com origem na arte popular, considerada vulgar, de mal gosto e plebéia (Morillo, 1943: 10. Porém, a consciência nacional havia sido despertada pelos ideais românticos. Em reuniões culturais realizadas na casa compositor Alexander Dargomijsky (1813-1869), reuniam-se artistas de várias áreas como poetas, literatos, pintores. partir de 1865, Vladimir Stassof (1824-1906) articula um grupo de compositores que viria a ser conhecido como “Grupo dos Cinco”, integrado por Mily Balakirev (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Modest Mussorgsky (1839-1881) e Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). As bases da música dos compositores do “Grupo dos Cinco” são encontradas nos seus dois antecessores imediatos: Mikael Glinka (1804-1857) e Alexander Dargomijsky. O primeiro destacava-se pelo subjetivismo, tendência às formas melódicas, ao lirismo e ao pictórico. Foi seguido por Balakirev, Borodin e Rimsky-Korsakov. Dargomijsky tinha predileção pela arte objetiva, a declamação e o realismo. Teve grande influência sobre Mussorgsky.

Descendente de uma família da pequena aristocracia rural russa, Modesto Petrovich Mussorgsky nasceu na cidade de Karevo, em 16-28 de março de 1839 (as distintas datas do nascimento do compositor, referem-se aos calendários, gregoriano e russo). (Morillo, 25: 1943). Antes mesmo de ser iniciado no estudo do piano, o que ocorreu por intermédio de sua mãe, o jovem Mussorgsky já demonstrava uma grande musicalidade através do hábito de realizar improvisos no instrumento. Seus estudos pianísticos foram realizados com os melhores professores da época. Na instrução geral, teve uma educação esmerada e bastante ocidentalizada, aprendendo o francês (muito utilizado entre as famílias nobres russas da época), alemão e o latim. Mussorgsky sempre foi um estudante exemplar, destacando-se nas várias matérias que compunham o ensino regular da época. Entre as características mais importantes na formação da

personalidade do compositor, que atuaram de forma decisiva na formação do seu estilo, foram respectivamente o grande amor demonstrado por seu país, e estar sempre perto das camadas menos privilegiadas da população, assimilando desta forma a cultura popular de forma natural e espontânea. Através do padre Kronpski, Mussorgsky conheceu a liturgia das igrejas Bizantina, ortodoxa russa, católica e luterana, o que também foi um fator de fundamental importância para sua formação musical.

Seguindo uma tradição familiar, os estudos de Mussorgsky foram direcionados para a carreira militar, abandonando desta forma os estudos regulares de música. Após conhecer o compositor Alexander Dargomjsky decidiu abandonar a carreira militar para dedicar-se exclusivamente à composição musical. Neste mesmo período, Mussorgsky travou conhecimento com Cui e Balakirev e, posteriormente, com Borodin e Rinsky-Korsakov. Com eles, seria articulado o “Grupo dos Cinco”, com o objetivo principal de criar uma música com características fundamentadas na rica cultura russa. Nesse sentido, houve uma cooperação mútua entre os integrantes do grupo e uma colaboração nos estudos musicais e na elaboração das composições. Enquanto possuía as terras herdadas de seu pai não houve preocupações materiais para Mussorgsky. Entretanto, após a perda dessas propriedades, iniciaram-se as dificuldades financeiras que o perseguiam até o final de sua existência e o compositor se viu obrigado a encontrar um meio de subsistência em um emprego mal remunerado em uma repartição do governo.

Mussorgsky compôs algumas obras de valor permanente, geralmente inspirado em obras literárias, o que ocorreu tanto de autores russos quanto estrangeiros. Porém, era com extrema dificuldade que compunha e diversas obras suas ficaram inacabadas. Pouco a pouco, a colaboração mútua existente entre os integrantes do

Grupo foi se extinguindo e com cada um seguiu um caminho diferente. Cui, Balakirev e Rimsky-Korsakov voltaram-se para a música ocidental, fato que foi visto como uma traição por Mussorgsky. Cada vez mais incompreendido e isolado pela grande maioria das pessoas, inclusive por amigos chegados, abatido pelas sérias dificuldades financeiras e a presença da morte das pessoas mais próximas, Mussorgsky entregou-se ao vício da bebida, que o consumiria e o levaria a morte no ano de 1881, aos quarenta e dois anos de idade

A arte musical de Mussorgsky costuma ser definida dentro do chamado realismo-romântico (Kieffer, 216: 1990) o que é corroborado por Einstein (297-298: 1986):

Realismo é a característica que muitos comentaristas aplicam à individualidade de Mussorgsky. O certo é que em muitos casos ele nega o romantismo, mas ao mesmo tempo continuou sendo um romântico, traço que se revela na escolha do argumento de suas ópera.

O realismo, corrente artística surgida em meados do século XIX, se opunha principalmente ao idealismo e ao subjetivismo românticos. Foi, em essência, uma corrente que procurava retratar de maneira fiel a realidade da vida humana, o simples, o banal, a vida do povo, sem idealizar ou criar um mundo imaginário. Embora nos diversos períodos da história da arte ocidental seja possível encontrarmos exemplos significativos de “arte realista” (Fischer, 122: 1987) somente no século XIX foi que esta corrente estética ganhou traços definitivos.

Uma das questões mais importantes do realismo está intimamente ligada a questão do nacionalismo, elemento fundamental para a compreensão da música de Mussorgsky. A concepção de sua música tem sua origem na cultura popular russa. e são vários os documentos que atestam este fato, como o trecho de uma carta do irmão do compositor, Filareto, enviada a Vladimir Stassov, um dos teóricos do “Grupo” e primeiro biógrafo do compositor: “Desde a infância e durante a adolescência meu irmão

Modesto deu mostras de uma predileção particular por tudo o que dizia respeito ao povo. Ao próprio escravo considerava-o como homem" (Apud Rodrigues, 15: 1945)

Nos escritos de Mussorgsky encontramos o testemunho de seu amor tanto ao povo como ao seu país, como o trecho extraído de sua correspondência:

"Ah! Que dia aquele em que Mussorianine (diminutivo de Mussorgsky) fizer uma viagem através da Rússia, nossa boa mãe! Mas isso será para revelar a terra negra e nunca para lavrar um solo já cavado e defumado... Não! O que quero é desbravar, à minha maneira, uma terra virgem, ainda intacta, o que eu quero não é conhecer, mas confraternizar com o povo". (Apud, Rodridues, 1945: 15)

Em 1875, numa carta enviada ao pintor Ilia Repine, autor do retrato mais famoso do compositor, onde a fisionomia de Mussorgsky deixa transparecer o sofrimento e os problemas ocasionados pelo vício da bebida, o compositor relatou de forma bastante nítida a sua relação com o povo russo:

"É ao povo que eu desejo pintar: vejo-o diante de mim, durante o sono; penso nele durante as refeições, enquanto bebo, aparece-me, passa e volta a passar diante de meus olhos, na sua realidade nua e crua! Que riqueza enorme, no verdadeiro sentido da palavra, promete ao músico a linguagem do povo, enquanto a Rússia não for rasgada por caminhos de ferro!

Que documentário inesgotável não é a vida real do camponês russo, para quem quiser aproveitar!

Quem souber explorar a tempo e for um verdadeiro artista acabará por realizar um bailado de festa".(idem, 16)

Na verdade, o grande protagonista da obra de Mussorgsky é povo russo, especialmente naquela que é considerada a sua maior obra: a ópera Boris Gudonov

A convivência e o conhecimento da música, das tradições e lendas populares russas, foi algo com que o compositor travou conhecimento desde a mais tenra idade, principalmente através da célebre figura da *niania*, espécie de ama que acompanha a "criança desde a meninice e durante a vida toda" (idem). A importância deste fato é dado segundo testemunho do próprio compositor:

"A convivência familiar com a minha *niania*, familiarizou-me, desde os primeiros anos, com contos russos. Era ainda muito novo e já estes contos me impressionavam de tal modo que de noite nem me deixavam dormir. Esta convivência

com o gênio do povo e com a sua maneira de viver, deu-me os primeiros e mais profundos impulsos para os meus primeiros improvisos no piano, mesmo antes de conhecer os princípios mais rudimentares da execução nesse instrumento" (idem)

Aliás, a figura da *niania* foi de grande importância para o compositor, que a homenageou e imortalizou em algumas obras, como no "Quarto das Crianças", um ciclo de canções sobre a infância, com poesia do próprio Mussorgsky e "principalmente na admirável cena das crianças de Boris Gudonov" (Rodrigues, 16: 1945)

É importante e bastante significativo, observarmos para o fato de que dos compositores integrantes do "Grupo dos Cinco", o único que nunca saiu da Rússia foi exatamente Mussorgsky, que entretanto conhecia a música ocidental. Porém, este seguiu indiferente e imperturbável em seu caminho, e justamente numa época difícil, cuja a influência da música de Wagner na grande maioria dos compositores foi avassaladora. Muito da noção sobre as pretensas falhas cometidas por Mussorgsky, principalmente no que diz respeito a escrita harmônica, veio em grande parte da visão ocidentalizada da música por parte de alguns dos componentes do "Grupo", principalmente de Rimsky-Korsakov, ao realizar orquestrações e revisões de diversas obras de Mussorgsky. A este respeito, vários estudos sobre a obra de Mussorgsky, entre estes os do musicólogo M.D. Calvocoressi, demonstraram que estas "falhas" seriam na verdade uma busca deliberada de meios expressivos que melhor caracterizassem o "realismo" aplicado à música pelo compositor.

Morillo (1953: 44) de acordo com Calvocoressi destaca que as principais características da música de Mussorgsky são: na melodia, apresenta geralmente contorno simples empregando pouca ornamentação, dando sempre ênfase ao estilo da canção popular russa da época, oscilando entre o modal e o tonal. Ritmicamente utiliza poucas figuras porém, com grande variedade e liberdade de procedimentos: seus ritmos são flexíveis não estando jamais presos à métrica. A harmonia é rica e

expressiva, sendo que as inovações em grande parte foram resultantes da busca da expressividade e do descritivo. Raras vezes segue as regras clássicas de encadeamento e é perceptível a economia de meios. Um dos procedimentos favoritos é o pedal, simples ou múltiplo. A noção de tonalidade é ampla, porém fora das regras clássicas preocupando-se mais com os contrastes de claro e escuro do que com relações funcionais. Muitas vezes, encontramos obras oscilando entre o modal e o tonal ou muitas vezes encontramos apenas o sistema modal, assim como escalas incompletas, especialmente a pentatônica, harmonizada com extrema inteligência e flexibilidade (Calvocoressi, 1933: 163).

Tão importante quanto a cultura popular russa para a compreensão da arte musical de Mussorgsky, foi sua profunda sensibilidade na percepção da alma humana. Na constante busca do realismo através do conteúdo descritivo da quase totalidade de suas obras, Mussorgsky captou como poucos os diversos matizes da psicologia humana. Neste sentido, o compositor é comparado a Dostoievsky:

O que Dostoievsky introduziu na literatura russa, a fria e científica observação dos fenômenos subconscientes, encontra-se na linguagem instrumental vocal de Mussorgsky. De uma inseparável unidade, desaparecem os véus que ocultavam até aquele momento as regiões mais obscuras e misteriosas da psiquê humana. (Altamira, 1945: 179)

O aspecto do descritivismo-realista na arte musical de Mussorgsky nos remete a uma questão fundamental e sumamente importante, que é o pouco significado que a “música instrumental pura” tinha para o compositor. Mussorgsky nunca compreendeu, ou nunca quis compreender qualquer gênero de composição cuja elaboração do conteúdo musical tenha valor em si, na própria arquitetura abstrata da forma musical; sua música sempre se originou de impulsos extra-musicais, seja de origem literária, filosófica ou pictórica. E a consequência imediata deste fato é que tudo o que Mussorgsky criou no campo da “música instrumental pura” é de qualidade inferior. (Morillo, 1945: 46)

A arte de Mussorgsky é grande principalmente em gêneros cujos alicerces construtivos são de origem literária, como o lied e a ópera. Nestes dois gêneros, além da importância do elemento popular, o universo psicológico do compositor tem um peso preponderante, com a presença de determinadas recorrências que plasmaram a arte do compositor, com temas como a infância, a morte, o grotesco, a sátira e o humor, o amedrontador, “os contos que não me deixavam dormir”, a compaixão pelo sofrimento do camponês russo e a grandiosidade do “Mãe Rússia”.

Entre as várias canções dedicadas ao tema da infância, destaca-se o ciclo intitulado “O quarto da Crianças”, com textos do próprio compositor, que se coloca como uma espécie de interlocutor, tratando o tema da infância com uma visão nostálgica. Nesse sentido a temática infantil apresenta pontos de contato com o universo infantil de R. Schumann, cuja obra Mussorgsky admirava. Aliás, a temática infantil, a busca da pureza através da infância já preconizada em muitos escritos de Rousseau, é uma das características mais marcadamente românticas de Mussorgsky:

A atenção ao mundo infantil foi quase uma constante do Romantismo e, provavelmente, ninguém foi tão longe neste campo como Mussorgsky. (Garcia Del Busto 1984: 43).

O admirável ciclo “Canções e Danças da Morte”, com poesia de Golenische-Kutúsov, é formado por quatro peças: Trepak- Dança Macabra, Canção de Ninar, Serenata e o Chefe do Exército. São quatro visões russas do tema macabro da morte, magistralmente explorado pelo compositor. “O Seminarista” é um exemplo de canção que explora a sátira e o humor, com texto do próprio Mussorgsky repleto de latinismos. Esta obra foi proibida na Rússia pela censura eclesiástica, sendo publicada somente depois da Revolução de 1905. Ainda neste terreno, destaca-se a canção “O Clássico”- uma sátira sobre “o crítico musical Famintizin, contendo também uma crítica aos diletantes. A música foi escrita a partir de artigos do citado personagem.

Morillo (1953: 69) afirma que a música corresponde com exatidão às palavras do texto, alcançando efeitos grotescos." Outra sátira genial é a "Canção da Pulga" - *À maneira de Schumann*, com texto do Fausto de Goethe. Em suas canções satírico-humorísticas, uma espécie de "crítica da crítica" Mussorgsky explora um aspecto que seria desenvolvido posteriormente por A. Schoenberg.

Toda a compaixão e o amor pelos sofrimentos das camadas menos privilegiadas da população são demonstrados na "Canção de ninar do filho do Camponês". Esse amor pelo povo é uma das características mais marcantes e interessantes da personalidade de Mussorgsky. O Grotesco é representado pela obra intitulada "O Andarilho Impostor" ou pelo magistral ciclo de seis canções intitulado "Sem Sol". Nelas, é exposto todo o pessimismo e a solidão do compositor.

Se nos ciclos de canções o aspecto psicológico na arte de Mussorgsky acha-se presente, é na ópera Boris Godunov, que o compositor apresenta com maior força seu pensamento realista. Nesta obra, todas as principais características do autor estão presentes. Uma das características mais marcantes dessa grande ópera é a importância atribuída ao coro, que representa o próprio povo russo. O libreto é do próprio compositor, baseado no romance homônimo de Puschkin, e o elemento psicológico desempenha um papel de peso preponderante como por exemplo na cena da morte do Czar Boris ou nas cenas do mendigo Vaarlan. O realismo e o descritivismo quase visual são pontos altos dessa que é considerada a maior obra dramática russa. (Morillo, 1953: 81).

A grande arte musical de Mussorgsky encontra-se principalmente na sua obra de cunho vocal. Porém, existem duas composições instrumentais que podem ser incluídas na categoria de obras-primas. A primeira, é a obra intitulada "Uma Noite no Monte Calvo", um poema sinfônico com um plano literário bem definido. A versão

final que conhecemos desta obra foi realizada por Rimsky-Korsákov. A segunda, é a suíte para piano “Quadros de uma Exposição”

Em 1874, Vladimir Stassov realizou uma exposição póstuma em homenagem ao artista plástico e arquiteto Victor Hartmann (1834-1873), amigo íntimo tanto de Stassov como de Mussorgsky, falecido no ano anterior, aos 39 anos de idade. Inspirado em alguns projetos, desenhos e aquarelas de Hartmann, Mussorgsky pretendeu eternizar a memória do amigo e compôs, uma das mais expressivas e originais criações do romantismo para este instrumento. Em “Quadros de uma Exposição” o compositor procura reproduzir sonoramente as imagens gráficas criadas pelo seu dileto amigo, cuja morte precoce o havia abalado profundamente.

A busca incessante pela descrição de cada obra e a recriação procura do conteúdo emocional de cada quadro de Hartmann, fez com que Mussorgsky lançasse mão de recursos pianísticos pouco usuais na escrita pianística, o que tem ocasionado diversas discussões a respeito da escrita para o instrumento. Alguns autores, como Morillo, (1953: 46) apontam a sua escrita para piano como deficiente, muito embora Mussorgsky conhecesse o instrumento, o qual tocava muito bem e era excelente acompanhador. Cande (1990: 161) também considera a escrita pianística de Mussorgsky defeituosa, enquanto diversos pianistas consideram a obra bastante interessante do ponto de vista instrumental, representando as eventuais “imperfeições” como a necessidade do autor em “descrever” aquilo que viu na exposição. O pianista e professor José Eduardo Martins faz o seguinte comentário a respeito do “Quadros de uma Exposição”:

Os “Quadros de uma Exposição” possuem uma linguagem própria. Contrariamente ao emitido por muitos pianistas, considero a obra como um dos grandes monumentos escritos para o piano, acreditando que as chamadas “gaucheries” do compositor russo nada mais eram do que o resultado consciente, visando a uma edificação segura. (Apud Reale, 1992: 198).

Tal como um poema sinfônico, “Quadros de uma Exposição” segue um roteiro bem delineado por seu autor. O tema introdutório, denominado Promenade-Passeio, é o motivo condutor da obra, e representa o próprio Mussorgsky em seus diversos estados anímicos, no caminhar por entre as obras do amigo Hartmann. Em uma correspondência do compositor a Stassov, Mussorgsky comenta sobre o Promenade representar a ele próprio: “Minha fisionomia se mostra bem nos intermezzos. Até o presente momento estou bem sucedido...” A denominação é curiosa: “Promenade” (in modo russico) (Apud Pavel Lamm, prefácio das obras completas de Mussorgsky, vol. XII, pág. 1). O Passeio é interrompido pela visão de um novo trabalho do amigo, onde o compositor procura descrever o conteúdo emocional de cada quadro. O roteiro da obra obedece a seguinte estrutura: Promenade, 1-Gnomus, Promenade, 2- Il Vecchio Castello; Promenade, 3- Tuillerie, 4- Bydlo-Carro de Bois, Promenade, 5- Ballet dos Pintinhos em suas cascas, 6- Dois Judeus, Promenade, 7- Limoges, o Mercado, 8- Catacumbas, Sepulcrum Romanum – Cum mortuis in língua mortua, 9- Baba Yaga – A Cabana, sobre as patas da galinha, 10- A Grande Porta, da Capital Kiev. Nos Promenades e nas dez pequenas peças que compõem a suíte, todo o universo psicológico do compositor está presente.

Promenade

Allegro giusto, nel modo russico, senza allegrezza, ma poco sostenuto.

Tonalidade de Sib Maior

A melodia do Promenade é o tema condutor da suíte e, com pequenas variações, aparece ao longo de quase toda a obra na forma de pequenos intermezos. Já nos referimos anteriormente que os Promenades representam o próprio

Mussorgsky caminhado pela exposição. Esta introdução é o anúncio da chegada do compositor à exposição e seu caráter é decidido.

Allegro giusto, nel modo russico; senza allegrezza, ma poco sostenuto

Um aspecto marcante neste primeiro Promenade, é a constante mudança de compassos, 5/4 (cuja métrica é 3+2) 6/4, bem característico da música eslava do período, (Reale, 1992: 174). Interessante é a maneira como Mussorgsky expõe o tema, alternando dois compassos da melodia solo seguido da melodia harmonizada em acordes numa espécie de marcha. Do ponto de vista harmônico, fica claro que o autor não se prende às questões funcionais e, os encadeamentos são pouco usuais. O início da peça, é um exemplo típico dos procedimentos harmônicos de Mussorgsky, cuja harmonização estabelece os seguintes encadeamentos: VI-V⁶-VI-V-I⁶. Em alguns pontos deste Promenade observa-se uma oscilação entre o tonal e o modal, que é uma característica que pode ser percebida em toda a suíte. No último compasso há a indicação “*attacca*” com o claro intuito de estabelecer uma surpresa com a visão do primeiro quadro de Hartmann.

I-Gnomus

Sempre vivo, mib menor

A primeira peça procura retratar a atmosfera lúgubre, aterradora e os movimentos espasmódicos e desengonçados de um anão de pernas retorcidas, a estranha figura de um gnomo. Duas características marcantes do universo

mussorgskiano estão aqui representadas: o grotesco e o amedrontador - “os contos que não me deixavam dormir”(Mussorgsky apud Rodrigues, 1945: 15). Na tentativa de descrever o impacto provocado pela visão do primeiro quadro de Hartmann, Mussorgsky lançou mão dos mais variados recursos expressivos.

O primeiro ponto a ser observado é escurecimento obtido através do contraste entre a tonalidade de sib maior do Promenade e mib menor do Gnomus, contribuindo para o caráter atemorizante deste primeiro quadro. Para procurar descrever a sensação de movimento do gnomo, Mussorgsky utilizou um desenho melódico em colcheias com saltos e dissonâncias que aparece ao longo de toda a peça contrastando com freqüentes mudanças na agógica, ao todo, onze modificações em relação ao andamento inicial. Sempre procurando descrever o caráter grotesco e os movimentos do estranho ser, são freqüentes os contrastes dinâmicos, a utilização de fermatas, a utilização do silêncio através do constante emprego das suspensões, mudança de compasso, deslocamento da acentuação métrica do compasso usando o *sforzato* e um grande espaçamento entre a região grave e aguda, empregando o afastamento e a aproximação entre a mão esquerda e a direita. A ambientação harmônica de um modo geral cria um clima vago e impreciso, sem definir claramente a tonalidade e dividi-se em três seções. primeira seção A, vai do compasso 1 ao 37, da seguinte forma: a primeira idéia *a* c.1 ao 18 , *b* c. 19 ao 28 e *a'* c. 29 ao 37. A segunda seção B do c. 38 ao 71 apresenta a seguinte estrutura: *c* c. 38 ao 46, *c'* c. 47 ao 55 e *c''* c. 56 ao 71. A terceira parte é uma repetição da idéia dos compassos 19 ao 28 (b), acrescentando no baixo trinados com pequenos fragmentos cromáticos em forma de escalas. Do c. 94 até o fim temos uma coda.

Promenade (II)

Moderato commodo assai e com delicatezza

O motivo condutor da obra aparece agora com um caráter terno, demonstrando uma certa tristeza e ao mesmo tempo saudade, obtendo um grande contraste em relação ao primeiro Promenade, propiciado em parte pela articulação do tema, legato e piano. Como no Promenade inicial, a melodia vem dois compassos iniciais sem acompanhamento, na região média-grave do piano, executada pela mão esquerda. Nos compassos 3 e 4 a melodia continua na mão esquerda acompanhada por acordes plaqueis executados pela mão direita, num movimento ascendente partindo da região média para a aguda. Os compassos finais, procedimento comum dos Promenades há uma preparação em relação ao caráter do quadro seguinte. Um aspecto interessante a ser observado nesta variação do tema condutor é a ambigüidade estabelecida entre o tonal e o modal próximo de um fá eólio.

II-II Vecchio Castello

Andantino molto cantabile e com dolore, sol#menor

O título em italiano refere-se a uma aquarela de Hartmann quando era estudante na Itália. Este quadro retrata um castelo medieval onde um trovador toca o alaúde e entoa um triste melodia. Segundo Martins, (apud Reale, 1992: 178) este quadro simboliza a solidão do compositor, razão pela qual a atmosfera do Vecchio Castello é de dor e tristeza.

O pedal de tônica na região grave com a insistência do ritmo *ostinato* – $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ no compasso 6/8 é um dos aspectos mais marcantes na construção da peça. A

primeira seção vai do compasso 1 ao 28, iniciando com uma introdução de sete compassos na região grave do piano. Duas frases semelhantes, a primeira indo do

compasso 7 ao 18 e a segunda do 18 ao 28 expõe a melodia triste e evocativa do menestrel na parte aguda do instrumento sobre o *ostinato* do grave. A segunda seção vai do compasso 29 ao 50, também com duas frases semelhantes, de 29 a 37 e 38 a 50. Esta seção é muito parecida com Serenata das “Canções e Danças da Morte” do próprio Mussorgsky. Do compasso 50 ao 86 temos a terceira seção dividida em duas frases semelhantes, a primeira vai do compasso 59 ao 69 e a segunda do compasso 69 ao 86, seguindo-se uma coda do compasso 87 ao 107. Nessa coda temos a impressão do autor estar indagando algo com os freqüentes silêncios das partes agudas ouvindo-se apenas o ritmo *ostinato* no *sol#* grave. Neste quadro é forte o acento oriental na melodia encontrando trechos onde percebemos os modos eólio, frígio, lócrio e em alguns momentos escalas de tons inteiros.

Promenade (III)

Moderato non tanto, pesante, Si Maior

Nesta nova variação do tema condutor, é retomado o caráter forte e decisivo do primeiro Promenade e contrastando com o aspecto sombrio do quadro anterior. A dinâmica é forte e a melodia vem em oitavas em primeiro lugar na parte aguda imitada pelo grave que é acompanhado por acordes plaqués. Aqui, ao contrário dos dois primeiros Promendes, a melodia sem acompanhamento é feita em apenas dois tempos e, o procedimento de antecipar o caráter do quadro seguinte, também é realizado nesta variação, com os dois últimos compassos anunciando o quadro seguinte.

III-Tuilleries (Dispute d'enfants après jeux)

Allegretto non troppo, capriccioso, Si Maior

Esta peça curta assemelha-se em seu caráter a um *scherzo*, procurando retratar a algazarra e as birras das crianças brincando no famoso parque parisiense. Este quadro insere-se no universo infantil tão caro ao compositor russo, no qual sempre se expressou de maneira muito feliz.

A primeira seção que vai do compasso 1 ao 13 é construída combinando o desenho rítmico do primeiro compasso $\downarrow \downarrow \downarrow$ com o seguinte desenho do rítmico em semicolcheias do segundo compasso:



A parte central da peça no compasso 14 indo até o 19, com um ritmo mais largo e utilizando cromatismo contrasta com a primeira seção. Do compasso 20 até o final é retomada a idéia da primeira parte e, a peça termina de maneira súbita.

IV-Bydlo (Carro de Bois)

Sempre moderato, pesante, 2/4 sol# menor

Pela primeira vez desde o início da obra o tema do Promenade é omitido, dando a idéia de que o autor pretendeu contrastar a delicadeza do mundo infantil com a dura vida do camponês eslavo, aqui representado por um velho carro de bois polonês.

Percebe-se no compasso inicial, a intenção do autor de descrever o pesado arrastar do carro puxado pelos animais através de *ostinato* em acordes na região grave do piano enquanto a mão direita também na região grave do instrumento, executa uma melodia eólica cantada pelo carroceiro:



O *ostinato* da mão esquerda permanece ao longo de toda a peça assim como a indicação dinâmica do *fortíssimo* permanece por quase toda a peça, à exceção dos cinco últimos compassos. Esse quadro apresenta o seguinte plano formal:

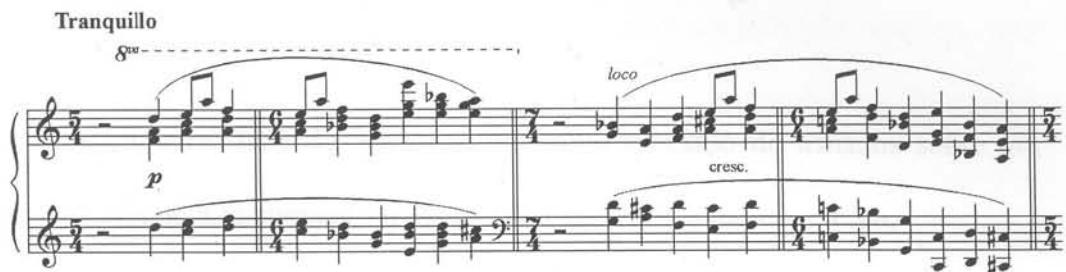
A-c. 1 ao 20; B- 21 ao 38 A'38 ao 55 Coda 56 ao 64.

Na parte central da peça a mão esquerda toca acordes e oitavas num ritmo de colcheias na região mais aguda do piano como um grito desesperado principalmente nos *sforzati* dos compassos 35, 36 e 37. A reexposição da melodia inicial, na anacruse do compasso 38 vem com as indicações *con tutta forza* e *sempre pesante e poco allargando* intensifica o caráter forte deste quadro. A coda, com dinâmica *pianíssimo*, pequenos fragmentos do tema aliados ao alargamento do ritmo com modificações na agogica, parece sugerir que o carro de bois em seu pesado e arrastado movimento vai se afastando até se perder no horizonte.

Promenade (IV)

Tranquillo

Esta é a penúltima vez que o motivo do Promenade aparece na peça como um intermezzo. Nesta variação, a melodia é triste, e as pausas de mínimas nos três primeiros compassos nos faz pensar em dolorosas indagações:



que aumentam no compasso 5 com a melodia na região grave e imitada no compasso seguinte. Interessante na construção desta peça, é a freqüente modificação na fórmula de compasso, empregando a seguinte seqüência: 5/4, 6/4, 7/4, 6/4, 5/4, 7/4, 5/4, 6/4, 5/4, 3/4. Mais uma vez, do ponto de vista harmônico encontramos a dualidade entre o tonal e o modal com inflexões para o ré eólio e ré menor. Os dois últimos compassos antecipam o motivo do quadro seguinte, sugerindo uma gradativa aproximação do compositor para observá-lo.

V-Ballet dos Pintinhos em suas Cascas

Scherzino, Vivo, leggiero, 2/4, fa maior

Este quadro que também pode ser inserido no divertimento infantil, procura reproduzir pintinhos dançando, como é sugerido no esboço de Hartmann feito para o ballet de Trilby.

Composta de três seções, A-B, Trio-A e coda, a peça procura sugerir o alegre chilrear das pequenas aves através da intensa utilização cromatismo em acordes ornados por apojeturas alternados entre as mãos:

Scherzino
Vivo, leggero

Na primeira frase do trio ouvimos uma sucessão de trinados sobre um insistente pedal da nota fá enquanto o baixo executa um desenho cromático:

Trio

Na segunda frase do trio o pedal permanece e no agudo voltamos a ouvir um desenho melódico que sugere as pequenas aves ciscando:

Depois do *da capo*, a coda termina subitamente e a indicação *attacca* causa um grande impacto com a visão do novo Quadro:

VI-Dois Judeus Poloneses: Um rico e o outro Pobre

Andante, grave-energico

Apesar de uma vida cheia de tristezas e tragédias, o humor fazia parte do universo de Mussorgsky e, como observa o pianista José Eduardo Martins, (apud Reale, 1992: 178) este quadro é um bom exemplo desta característica. Do ponto de vista criativo, esta é uma das peças mais interessantes da coleção, pois Mussorgsky inspirou-se em dois desenhos distintos de Hartmann para fundi-los num novo trabalho, criando um diálogo entre dois judeus, um rico e arrogante e o outro pobre, humilde e indeciso.

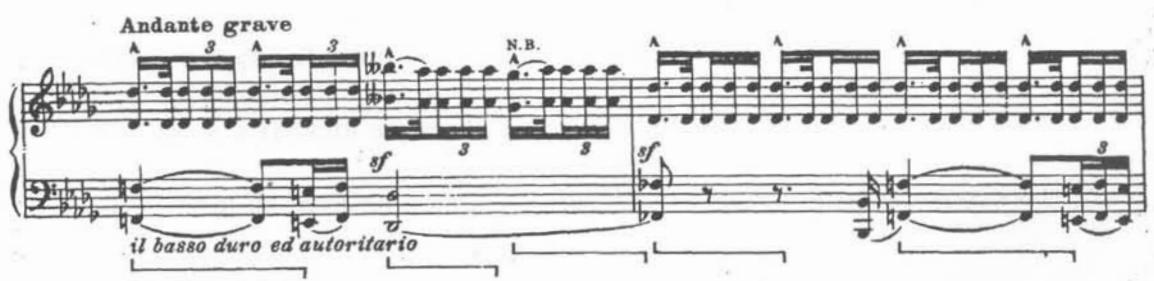
A primeira seção da peça que vai do compasso 1 ao 8, representa o judeu rico. Esta melodia em oitavas é tocada pelas duas mãos, cheia de melismas, lembrando os “cantos tradicionais judaicos” (Marnat, apud Reale, 1992: 180)

Andante grave, energico

Na segunda seção que vai do compasso 9 ao compasso 16, uma melodia na região aguda com notas repetidas com um ritmo procura demonstrar a humildade e indecisão do judeu pobre:

Andantino

Na terceira seção há a simultaneidade entre a melodia do judeu rico, na região grave e a na aguda do judeu pobre, dando a impressão de estar havendo uma discussão entre os dois que vai se intensificando até o compasso 25 onde um no segundo tempo ouve-se um súbito *sforzato*, semelhante a uma pancada, encerrando a discussão. Segue-se uma breve coda, com bastante cromatismo e cheia de tristeza encerrando o quadro.



Promenade (V)

Este Promenade é o ponto central da peça e é quase uma reprodução do primeiro, com algumas pequenas variações, como a melodia ser tocada em oitavas, ao contrário do tema inicial que é uma melodia solo. Um outro ponto a ser destacado é a partir do compasso seis, ao contrário do primeiro neste quinto Promenade ao invés de oitavas, o compositor utilizou acordes completos. Porém, quanto ao caráter os dois Promenades se equivalem. Um pedal agudo de sib encerra a peça, anunciando o quadro seguinte:

VII-Limoges, Le Marché (La grandre nouvelle)

Allegretto vivo, sempre scherzando

Eis um outro quadro onde o compositor demonstra todo o seu humor. Esta

peça procura retratar a algazarra, agitação e o barulho de comerciantes negociando suas mercadorias no famoso mercado de Paris. Sobre esta peça, Debussy fez o seguinte comentário: “São os vendedores e os compradores discutindo preços ou fingindo-se esquecidos por não compreenderem. Mussorgsky pinta essas disputas de forma admirável”(apud Reale, 1992: 178)

Através de uma riqueza e variedade de articulações, acentos com deslocamento da acentuação natural do compasso e a utilização intensa do cromatismo, o compositor procura criar o clima do agitado mercado. A peça pode ser dividida em três seções, a primeira seção A, vai do compasso 1 ao 12, a segunda seção, B, do compasso 12 ao 26 e a terceira seção, A', do 27 ao 36, seguindo-se uma coda do compasso 37 até o final da peça no compasso 40. Abaixo, os compassos iniciais do Limoges:



Nos quatro últimos compassos da peça a agitação chega ao clímax, com características acentuadamente orquestrais:

Estes compassos finais são uma coda de ligação para a peça seguinte:

VIII-Catacumbae
(*Sepulchrum romanum*)

Largo

A morte foi um dos temas mais explorados por Mussorgsky, uma dolorosa onipresença em sua vida. O quadro de Hartmann baseia-se na descrição feita por Victor Hugo em *Les Misérables* das catacumbas de Paris. Nesta peça, o compositor transforma o sepulcro parisiense em romano e o quadro retrata o pintor visitando as catacumbas à luz de uma lanterna. No autógrafo original de Mussorgsky está anotado em latim o seguinte: “O espírito criador do falecido Hartmann conduz-me até as caveiras, invocando-as; crânios iluminam-se do interior docemente”(Marnat, apud Reale, 1992: 181)

Na primeira parte da peça, toda a dor pela perda do amigo é expressa através de acordes quase imóveis impregnados de dolorosas dissonâncias com constantes mudanças de dinâmica:

Largo

A

a anacruse do compasso 19 indo até o compasso 22 ouve-se uma curta e triste melodia fúnebre tocada pela mão direita:



A segunda parte da peça denominada *Cum mortuis in língua mortua*, no andamento *Andante non troppo, con lamento*, a mão direita executa trêmulos em *pianíssimo* enquanto a mão esquerda toca o tema do Promenade. Em todo o trecho soa uma atmosfera etérea e misteriosa, simbolizando um suposto encontro entre Mussorgsky e o falecido Hartmann:

Andante non troppo, con lamento

IX-Baba-Yaga, A Cabana sobre as patas da Galinha

Allegro con brio, feroce

O intrincado desenho de Hartmann, um relógio em forma de cabana sobre as patas de uma galinha, representa a morada da lendária bruxa *Baba-Yaga*, figura mítica do folclore russo, cuja lenda foi explorada por vários artistas, entre estes Puschkin, na introdução de *Russlan e Ludmila*. Essa peça junto com o *Gnomus*, representa o amedrontador, presença constante no universo mussorgskiano.

O quadro é dividido em três partes: a primeira e a terceira têm um caráter forte e agressivo, como que sugerindo uma “turbulenta cavalgada, de escrita orquestral” (Morillo, 1953: 51) da feiticeira e seu séquito. No exemplo abaixo, a frase inicial do nono quadro:

Allegro con brio, feroce

A seção central possui um caráter completamente oposto à primeira. É uma passagem com vagas sugestões, fantástica, cheia de mistério. A melodia na região grave é cheia de reticências acompanhada por um uniforme desenho rítmico tocado pela mão direita:



Uma coda de ligação composta por uma seqüência de escalas em oitavas alternadas conduz ao quadro seguinte:

X - A Grande Porta (da Capital Kiev)

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

Este quadro final é uma verdadeira apoteose musical, “um ‘quase’ hino russo” (Martins apud Reale, 1992: 178) onde Mussorgsky, imbuído do espírito nacionalista, procurou mostrar toda a grandeza e todo seu amor pela sua amada pátria. A escrita pianística em certos momentos parece ser insuficiente para a pujança sonora requerida pela peça. Marnat (op.cit. 181) observa nesta peça final, uma relação com o tema do Promenade.

Baseada em um trabalho de Hartmann, *A Grande Porta* seria um projeto para o acesso à cidade de Kiev, em comemoração do livramento da tentativa de assassinato do Czar Alexandre II. O desenho, é uma monumental construção em estilo renascentista russo que incluía uma capela coroada por uma cúpula em estilo eslavo. Kiev foi uma de uma grande importância na história da religião do país e Mussorgsky adotou um profundo senso de reverência.

A peça é formada por seis seções:

A – compassos 1 ao 29

B – compassos 30 ao 46

A' - compassos 47 ao 63

B' - compassos 64 ao 80

C – compassos 81 ao 113

A''- compassos 114 ao 161

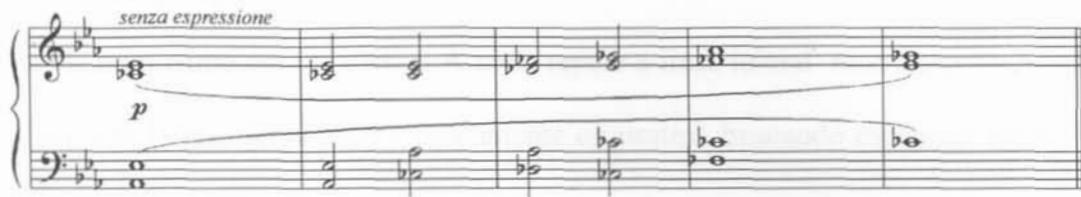
Coda – compassos 162 ao 174

A frase inicial, procura expressar toda a grandiosidade e imponência do trabalho de Hartmann:

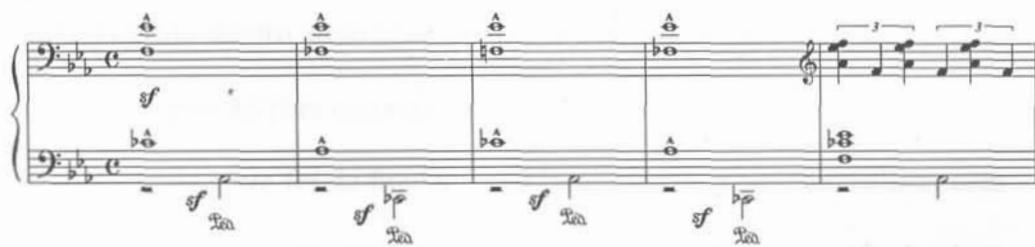
Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat key signature, and common time. The bottom staff is in bass clef, B-flat key signature, and common time. The music begins with a forte dynamic, featuring eighth-note chords in the treble and bass staves. The bass staff has a sustained note on the first beat of each measure. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Na segunda seção , uma melodia simples e reverente, lembrando um órgão tocado a distância, onde o compositor expressa a sua religiosidade:



Na terceira seção A' o tema aparece alternadamente na região grave e aguda acompanhada por escalas em oitavas com um caráter forte e enérgico. Na quarta seção, B' repete a idéia do órgão, só que agora em *fortíssimo*. A quinta seção, tem uma semelhança muito grande com a cena da coroação do Boris Godunov e a sua escrita pianística sugere o som dos sinos: (Morillo, 1953: 51)



A quinta seção é uma variação do tema inicial em acordes tocados por ambas as mãos num ritmo em quiálteras. A coda repete a frase inicial num andamento lento, com acordes largos numa escrita tipicamente orquestral, buscando expressar toda a grandiosidade e imponência do desenho do falecido amigo.

O Romantismo com seus ideais de liberdade e individualismo, propiciou o surgimento não somente de diversos estilos individuais, mas sobretudo despertou a consciência dos povos em direção ao conceito de nação. Este conceito foi expresso sobretudo através da utilização de um conjunto de hábitos e costumes ancestrais do povo, que conquistou uma importância singular na história ocidental. A obra de Mussorgsky está inserida dentro destes conceitos, e as lendas populares foram uma fonte permanente de inspiração para o compositor russo.

Mas, se a arte do povo foi de fundamental importância, a estética realista, com seu descritivismo voltado para o programático, foi fundamental para a criação de obras musicais cuja intenção é uma descrição quase visual de um determinado fato. Nesse sentido, a música de Mussorgsky necessita de referência literária ou pictórica para que possamos compreende-la de maneira plena. Dentro desse conceito está o “Quadros de uma exposição”, uma das criações mais singulares do Romantismo, objeto de admiração das mais variadas personalidades artísticas. Tão importante quanto o aspecto programático-descritivo da suíte de Mussorgsky, é o aspecto psicológico, presente em cada peça do “Quadros de uma Exposição”. Como observa Vladimir Ashkenazy, a suíte transcende o que foi visto na exposição, numa espécie de testemunho da visão humanística de Mussorgsky.

Capítulo IV

Análise comparativa de três transcrições orquestrais do “Quadros de uma Exposição”

A suíte para piano “Quadros de uma Exposição” é provavelmente uma das obras musicais que sofreu o maior número de transcrições, não só para orquestra como também para diversos outros tipos de formações instrumentais. Segundo Klein (1980: 3), as transcrições orquestrais mais conhecidas são: Mikail Tuchmalov (1891), Sir Henry J. Wood (1915), Leo Funek (1922), Maurice Ravel (1922), Leônidas Leonardi (1925), Lucien Caillet (1937), Leopold Stokowski (1938), Fabien Sevtzky (data desconhecida), Walter Goehr (data desconhecida). A esta relação, podem ser acrescentadas às transcrições de Francisco Mignone (escrita provavelmente no final da década de 1940) e Vladimir Ashkenazy (1980). Existem notícias sobre transcrições orquestrais dos “Quadros” realizadas por Anatol Liadov e por Dimitri Shostakovich. Quanto a outras versões instrumentais, Klein (idem) cita as seguintes formações: para banda sinfônica (Erik Leidzen e William Shaeffer), conjunto de metais (Elgar Howarth), grupo de rock (Emerson, Lake, and Palmer) e sons processados eletronicamente (Isao Tomita). Em documentos eletrônicos via internet encontramos ainda uma grande quantidade de arranjos, transcrições para as mais variadas formações, existindo até uma versão para vinte pianos, sendo um deles preparado.

Qual seriam os motivos para tantas versões da suíte para piano de Mussorgsky, realizadas pelas mais variadas e distintas personalidades artísticas? Entre os vários argumentos, os mais fortes são o grande poder evocativo da obra e seu intenso poder sugestivo propiciando uma enorme riqueza tímbrica. Vários autores, entre estes Adler, (1989: 511) consideram que a transcrição orquestral dos “Quadros de uma Exposição” é

mais interessante e efetiva que o original para piano. O argumento, da ineficiência da escrita pianística de Mussorgsky, é um assunto polêmico entre vários pianistas e musicólogos. No capítulo III do presente trabalho, discutimos esta questão.

Dentre as diversas transcrições orquestrais, foram escolhidas três transcrições dos seguintes autores: Maurice Ravel, Francisco Mignone e Vladimir Ashkenazy. A escolha obedeceu a alguns critérios importantes, exposto na introdução do presente, páginas 5 e 6, que reproduzimos textualmente no presente capítulo:

“Escolhemos três transcrições para orquestra da suíte do compositor russo, e essa escolha não foi aleatória. A versão de Ravel foi escolhida por ser a mais conhecida de todas as transcrições. Além da qualidade orquestral obtida pelo compositor francês, a polêmica em torno do seu trabalho de orquestração nos incentivou a conferir se de fato estas críticas procedem.

A versão orquestral do compositor Francisco Mignone foi escolhida, em primeiro lugar, por se tratar de um dos autores brasileiros que mais admiro e também de ser considerado como um dos grandes orquestradores do século XX, na opinião de vários artistas, entre estes Arturo Toscanini. Além disso, o incentivo de Mignone e de sua esposa Maria Josefina foi decisivo para nossa carreira musical, pelo que somos eternamente gratos. Incluir a versão do compositor brasileiro é uma pequena homenagem que presto a ambos.

A terceira escolha recaiu sobre o trabalho orquestral do pianista e regente russo Vladimir Ashkenazy, em primeiro lugar, pela sua nacionalidade, o que nos faz crer que ele fala com autoridade quando observa que a versão de Ravel afasta-se do caráter russo. Em segundo lugar, sua transcrição orquestral é, juntamente com a de Francisco Mignone a que não omite qualquer peça da suíte de Mussorgsky.

Naturalmente, também levamos em consideração a disponibilidade de partituras ou gravações fonográficas das transcrições orquestrais. Por outro lado, apesar do foco principal centrar-se nas análises das transcrições anteriormente citadas, não deixaremos de observar detalhes importantes das transcrições de Mikail Tushmalov e Leopold Stokowski que servirão principalmente para elaborar as considerações finais e conclusões sobre a transcrição orquestral que no presente trabalho procura encontrar paralelos com a tradução poética.”

A partituras utilizadas para a análise das transcrições orquestrais foram as seguintes:

Maurice Ravel, Edição Boosey and Hawkes de 1929

Francisco Mignone, manuscrito original do autor, gentilmente cedido pela viúva do compositor

Vladimir Ashkenazy, edição fonográfica da Decca Record, 1986, uma vez que apenas recentemente a versão do pianista foi editado pela Boosey and Hawkes.

Maurice Ravel

A transcrição orquestral do “Quadros de uma Exposição” realizada por Maurice Ravel é sem dúvida a mais famosa e conhecida de todas as versões realizadas até o hoje e, pela qualidade desta transcrição, as outras versões orquestrais da obra de Mussorgsky foram praticamente relegadas a segundo plano. Apesar de ser considerado por muitos especialistas como o maior orquestrador do século XX, a realização orquestral do

“Quadros” feita pelo grande compositor francês sofreu algumas restrições, principalmente por parte de Leopold Stokowski e Vladimir Ashkenazy, que consideraram a transcrição de Ravel com sonoridades muito francesas fugindo desta forma do espírito russo da obra de Mussorgsky.

Apesar de existirem duas versões orquestrais anteriores a realização de Ravel, é muito pouco provável que ele conhecesse as transcrições de Funtek ou a de Wood, embora tenha existido a possibilidade dele ter ouvido a versão de Tushmalov. Ravel conhecia relativamente pouco a música russa. Em 1913 trabalhou na reorquestração da ópera *Kovanshchina* de Mussorgsky, e também conhecia o “Quadros de uma Exposição”, demonstrando grande admiração por esta obra, fato que levou o regente russo Sergei Koussevitzky a convidá-lo a realizar uma transcrição da obra, incumbência que Ravel aceitou com prazer. Segundo Victor Seroff, (apud Klein, 1980: 19) Ravel, trabalhou na transcrição orquestral do “Quadros” como uma espécie de diversão, pois nesse período o compositor trabalhava na árdua *L'enfant et lês Sortilege*. Além do “Quadros”, Ravel trabalhou na reorquestração de outras duas obras de Mussorgsky: na citada anteriormente *Kovanshchina* e na *Feira de Sorochinsky*.

É interessante se observar que Ravel dedicou uma boa parte de seu tempo às transcrições orquestrais, tanto em obras de sua autoria como de outros compositores, entre os quais, de Debussy (*Sarabande e Danse*), Chopin (*Noturne, Etude, Valse*, inédito), Schumann (*Carnaval op. 9*, inédito), Satie (*Prélude du Fils des Etoiles*, inédito) e de Chabrier (*Menuet pompeaux*) (Manuel, 1948: 181). Poucas foram as obras escritas por Ravel diretamente para orquestra, uma grande parte da sua obra orquestral foi fruto de transcrições orquestrais, em obras como: *Pavane pour une Infant Décunt*, *Menuet Antique*, *Mirroirs*, *Ma Mère l'oye* (original para piano a quatro mãos), *Valses Nobles e Sentimentales*,

Le Tombeau de Couperin (das seis peças que compõe a suíte transcreveu somente quatro: *Prélude*, *Forlane*, *Rigaudon* e *o Menuet*. Ravel também realizou algumas transcrições para piano, com duas versões, uma para piano a duas e outra para piano a quatro mãos da sua *La valse* e uma transcrição do *L'après midi d'un Faune*, para piano a duas mãos e dos *Noturnos*, para piano a quatro mãos, ambas obras de Debussy.

Um aspecto importante, observado por Klein (1980: 7) e corroborado por Ashkenazy, é o número de discrepâncias encontrados na versão orquestral de Ravel, em relação ao autógrafo de Mussorgsky, provavelmente em razão do compositor francês ter utilizado a versão pianística cuja revisão foi feita por Rimsky-Korsakov. As diferenças mais importantes que podemos apontar são as seguintes:

- Promenade I, c. 14, 6º tempo, acréscimo de nota na harmonia, mi na flauta II.
- Promenade I c. 19, ritmo das trompas não existido no original, não existindo inclusive na revisão Korsakov
- Gnomus c. 44, 1º tempo, sib ao invés de dob, como consta na edição Lamm
- Omissão do Promenade V
- Final dos Dois Judeus, conforme exposto nos exemplos 61 e 62, páginas 128 e 129
- Baba-Yaga, acréscimo de dois compassos (95 e 95) diferindo inclusive da revisão Korsakov
- A Grande Porta, c. 6, 1º tempo, modificação da harmonia, ao invés do acorde de I grau do tom principal, sib maior – sib-re-fa, Ravel escreve o VI grau – sol-sib-re

Francisco Mignone

A transcrição orquestral do “Quadros de uma Exposição” realizada por Francisco Mignone está envolvida numa aura de certo mistério. Segundo a viúva do compositor, Maria Josefina Mignone, esta obra teria sido realizada para a participação em um concurso de orquestrações do “Quadros de uma Exposição” que por algum motivo desconhecido, Mignone desistiu de participar. Datas e informações a respeito desta obra parecem ter sido propositadamente escondidas pelo seu autor. Entretanto, pesquisando nas partes cavadas dos manuscritos originais do compositor, que estão na seção de música Biblioteca Nacional, várias informações importantes são encontradas. Nas partes da percussão, podem ser verificadas as datas da execução na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, em março de 1952. Conforme consta em um programa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a versão orquestral do “Quadros de uma Exposição” realizada por Mignone foi feita em forma de balé. Outras indicações nas partes, como no primeiro fagote, indicam que a obra foi realizada no SODRE, de Montevidéu, em 1953 e, em 1954, nas comemorações de Quarto Centenário da Cidade de São Paulo.

A obra musical de Francisco Mignone é bastante grande e o seu domínio técnico no campo orquestral é um dos pontos altos de sua produção. Sua orquestração possui uma riqueza de timbres e efeitos seguros, sendo sobretudo idiomática. Como Ravel, Mignone dedicou-se a transcrição orquestral e em seu catálogo consta além do “Quadros de uma Exposição”, as seguintes transcrições: Dança de Negros (1984)-Frutuoso Viana, Suíte Inglesa nº 1 (1947)-J.S.Bach, Sarau de Sinhá (1980)-Aluísio Alencar Pinto e a Série Brasiliense (1939) de João Itiberê da

Cunha. Mignone realizou várias transcrições orquestrais de obras de sua autoria e, e interessante, é a transcrição para piano da Sinfonia nº 2 de J. Brahms, ainda em manuscrito.

Vladimir Ashkenazy

Vladimir Ashkenazy nasceu na antiga União Soviética em 1937 e, começou a sua carreira como pianista, recebendo diversos prêmios. Em 1955 obteve a segunda colocação no Premio Chopin de Varsóvia. Em 1956, alcançou a primeira posição no Premio Rainha Elizabeth de Bruxelas e em 1962 foi o vencedor do Premio Tchaikovsky de Moscou. A partir de 1970 iniciou suas atividades como regente, e atualmente divide seu tempo entre recitais e regência, realizando concertos em várias salas na Europa e Estados Unidos. É um dos regentes da Orquestra Filarmônica de Praga.

“Quadros de uma Exposição”, é a única realização orquestral de Ashkenazy que se tem notícias. Entre os autores estudados no presente trabalho, é o único que não se dedicou à composição. Porém, a sólida formação do pianista e regente russo, aliado ao seu profundo conhecimento da obra musical de Mussorgsky o levou a questionamentos sobre as transcrições orquestrais dos “Quadros”, principalmente em relação àquela orquestral de Maurice Ravel. Em um vídeo realizado em 1983, Ashkenazy executa a versão para piano da suíte de Mussorgsky e depois rege a transcrição feita por Leo Funek, que apesar de ter menos qualidade que a do compositor francês, captou melhor o espírito russo. Na primeira parte do referido vídeo, o pianista russo explica as críticas à

versão orquestral de Ravel: além conter diversos erros (em razão de ter utilizado a versão para piano revista por Rimsky-Korsakov), o compositor francês se afastou da alma eslava.

Em 1983, Ashkenazy realizou uma gravação onde semelhantemente ao vídeo realizado em 1980, executa primeiramente o original para piano do “Quadros de uma Exposição” e posteriormente rege a sua própria versão orquestral da suíte de Mussorgsky. É importante frisarmos que, do ponto de vista técnico, o pianista russo em nenhum momento critica a realização de Ravel, muito pelo contrário, a considera uma grande realização porém, como foi escrito anteriormente, afastada da sombria alma russa do compositor eslavo.

A transcrição orquestral de Vladimir Ashkenazy foi uma realização que procurou corrigir todos os equívocos existentes na versão do mestre francês. Para isto, o pianista tomou como referência a revisão do autógrafo original de Mussorgsky realizada por Pavel Lamm em Moscou em 1930. Além das correções, que Ashkenazy naturalmente procurou transmitir o caráter da obra, embora em muitos momentos a transcrição de Ravel tenha sido a referência para o seu trabalho. Para encerrar, gostaríamos de colocar o pensamento de Ashkenazy, que fez o seguinte comentário sobre os “Quadros de uma Exposição”:

A obra está relacionada com o caráter russo de Mussorgsky. O caráter russo é essencialmente desconfiado, por esta razão é muito difícil lidar com os russos. Quando alguém diz algo que eles não entendem o que a pessoa realmente disse, e sim ‘o que está por trás disto’. Mussorgsky não fica restrito ao que acontece no quadro de Hartmann, ele vai além e isto é uma atitude russa. É aí que a desconfiança se transforma em algo distinto, numa outra qualidade. O mercado de Limoges vai além da descrição da fofoca das mulheres na feira, ele se torna um drama social.. Os russos preferem ouvir a música de Mussorgsky nas versões originais mesmo notando uma certa falta de segurança deste em relação a sua técnica, são muito mais fiéis às idéias de Mussorgsky.

Análises

Existem inúmeras transcrições orquestrais dos "Quadros de uma Exposição".

Entre estas, escolhemos aquelas que são mais divulgadas, seja através de edição da partitura ou gravação fonográfica. No quadro abaixo, podemos observar instrumentação utilizada em cinco delas

Instrumento	M.Tuschmalov	M.Ravel	L.Stokowsky	F.Mignone	V.Ashkenazy
Piccolo	1(em 3 peças)	1	1	1	1
Flauta	2	2	2 (+2)*	2	2
Oboé	2	2	2 (+2)*	2	2
C.inglês	1	1	1	1	1
Clarinete	2	2	2 (+2)*	2	2
Clarone	1	1	1	1	1
Fagote	2	2	2 (+2)	2	2
Cfagote	—	1	1	1	1
Trompa	4	4	5 (8)	4	4
Trompete	2	3	3 (4)	3	3
Trombone	3	3	3 (4)	3	3
Tuba	1	1	1	1	1
Tímpanos	2	2	2	2	2
Percussão	Pratos,bombo, triângulo,tam-tam, Campanas	Pratos,tambor,chicote, Xilofone,crótales, tam-tam,triângulo, campanas,glockenspiel	Pratos,xilofone, Tam-tam, c.clara, bombo,campanas, xilofone	Triângulo,pratos, Bombo,campanas, tambor com corda	Pratos,tambor,chicote, Xilofone,crótales, tam-tam,triângulo, campanas,glockenspiel
Harpa	1	2	2	1	1
Celesta	—	1	—	1	1
Piano	1	—	—	—	—
Cordas	Completas	Completas	Completas	Completas	Completas
Outro(s) inst(s)	—	Saxofone alto Eb	Órgão	—	—

Abaixo, as peças do "Quadros de uma Exposição" que foram transcritas para orquestra, pelos mesmos autores acima citados, estão assinaladas com um asterisco:

Peças	Tuschmalov	Ravel	Stokowsky	Mignone	Ashkenazy
Promenade (I)	—	*	*	*	*
I-Gnomus	—	*	*	*	*
Promenade (II)	—	*	*	*	*

II-II Vecchio Castello	*	*	*	*	*
Promenade (III)	_____	*	*	*	*
III-Tuileries	_____	*	_____	*	*
IV-Bydlo	_____	*	*	*	*
Promenade (IV)	_____	*	*	*	*
V-Balé dos pintinhos em suas cascas	*	*	*	*	*
VI-2 Judeus: um rico e um pobre	*	*	*	*	*
Promenade (V)	*	_____	_____	*	*
VII-Limoges	*	*	_____	*	*
VIII-Catacumbae Com mortuis in língua mortua	*	*	*	*	*
IX- Baba Yaga	*	*	*	*	*
X- A Grande Porta	*	*	*	*	*

De um modo geral, as três transcrições se mantém fiéis aos manuscritos de Mussorgsky, e as três versões respeitam as texturas do original para piano. Naturalmente, que as escolhas tímbricas obedecem a questões subjetivas, muito embora muitas vezes estas escolhas estejam condicionadas à escrita idiomática dos instrumentos. Não pretendemos fazer juízo de valor a respeito de nenhum trabalho, e por esta razão, empregamos como método analítico, a comparação entre as três transcrições.

Antes de examinarmos individualmente cada versão orquestral, devemos observar que, apesar das diferenças culturais e estilísticas há um grande número de coincidências entre os três trabalhos, não só do ponto de vista da escolha timbres como também em relação à ambientação sonora.

Promenade (I)

Ravel, Mignone e Ashkenazy transcreveram os quatro primeiros compassos de maneira quase idêntica: trompeta na melodia desacompanhada nos dois primeiros compassos seguido da fanfarra de metais nos compassos 3 e 4:

Ravel,

Allegro giusto, nel modo russico, senza allegrezza, ma poco sostenuto

I.ii

4 Corni in Fa

III.IV

3 Trombe in Do

I.II

3 Trombones

III e Tuba

Mignone

Allegro giusto, un poco sostenuto*

LII e III

Timpone

Ashkenazy,

a 3

A questão da dinâmica é fundamentalmente importante nas soluções orquestrais a partir do quinto compasso, principalmente na transcrição de Ravel. Na edição Pavel Lamm, baseada no autógrafo original de Mussorgsky, a única indicação dinâmica encontrada no Promenade I é o *forte* do primeiro compasso. Ravel não respeita a indicação dinâmica original, criando graduações que vão do piano ao fortíssimo. Utiliza ainda a alternância entre os três naipes cordas, madeiras e metais, realizando um diminuendo com

decréscimo do número de instrumentos. Posteriormente, o crescendo que leva até o *tutti* final tem a gradual adição de instrumentos. Ashkenazy faz pequenas modificações dinâmicas sem se distanciar muito da idéia original de Mussorgsky e, à exceção dos compassos 13, 14 e 15, onde há uma natural redução sonora pela utilização das madeiras dobradas pelas cordas em *pizzicato* alternando com o som dos metais encabeçado pelo trompete. No restante o *forte* da peça é mantido, sempre com destaque para o timbre dos trompetes. Aliás, em sua interpretação pianística, Ashkenazy realiza a dinâmica forte do primeiro ao último compasso.

Do três autores, Mignone é o que mantém fidelidade à indicação original realizando um grande *tutti* no compasso 13, que permanece até o fim deste Promenade.

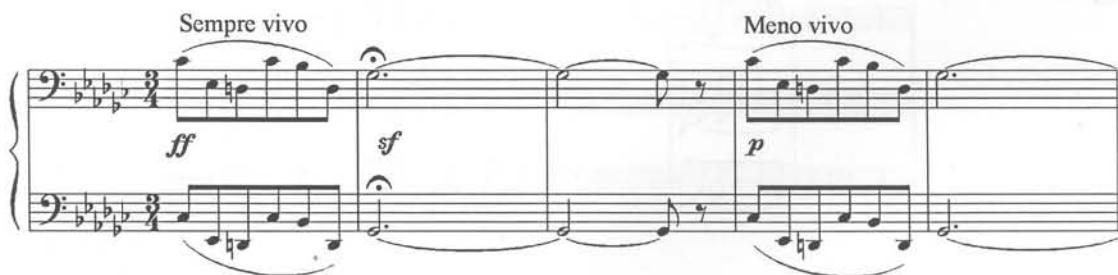
A percussão foi utilizada por Mignone e Ashkenazy. Enquanto o primeiro utiliza os tímpanos na marcação rítmica, o segundo utiliza estes instrumentos como reforço de sonoridade em alguns momentos. Mignone num único ponto, no compasso 12 primeiro tempo, utiliza o prato de choque.

I – Gnomus

No compasso final do Promenade I há a expressão *attacca*, que faz com que o primeiro quadro seja executado imediatamente após a introdução, recurso utilizado por Mussorgsky com o intuito de demonstrar todo o impacto gerado pela visão do primeiro quadro de Hartmann: um anão de pernas tortas, figura grotesca, misteriosa e amedrontadora, um gnomo. Neste primeiro quadro o compositor russo lançou mão de recursos que

possibilitassem retratar sonoramente o estranho ser. De um modo geral, as quatro transcrições procuram retratar o grotesco, misterioso e assustador proposto por Mussorgsky.

O primeiro problema desta peça para a realização de uma transcrição para orquestra é a tonalidade, mi bemol menor, cujo número de alterações associado ao desenho rítmico saltado em andamento vivo criam dificuldades principalmente para as cordas. Mignone resolveu este problema transportando a tonalidade de mi bemol menor para mi menor. Porém, este recurso cria um sério problema, que é o contraste tonal pretendido por Mussorgsky, o escurecimento do Gnomus em relação ao Promenade I que está no tom de Si bemol maior. Garcia Morillo (1953: 44) chama a atenção para a questão do contraste tonal em Mussorgsky: “A tonalidade, muito ampla, escapa às regras clássicas, e se preocupa mais de contrastes e claro e escuro que de relações tonais”.¹ Ravel e Ahskenazy mantiveram a tonalidade original. Abaixo, os compassos iniciais do Gnomus na versão para piano:



A sonoridade orquestral obtida pelas três transcrições é muito próxima, com o motivo inicial nas cordas, viola, violoncelo e contrabaixo dobrado pelas madeiras, clarone, fagotes e contrafagote nos fortíssimos e supressão das madeiras nos pianos e pianíssimos.

¹ “La tonalidad, muy amplia, escapa a las reglas clásicas, y se preocupa mas de contrastes y claroscuros que de relaciones tonales”.

As acentuações são obtidas através do emprego dos metais, trompas e trombones na região média e grave e trompetes na região aguda. Embora os quatro autores utilizem a percussão, em especial o timpano, Ashkenazy lança mão principalmente do xilofone nos *sforzati* e obtém um efeito ao mesmo tempo misterioso e aterrador, utilizando o tam-tam no motivo inicial do gnomo, nos compassos 2 e 5 e nas subseqüentes repetições desta idéia.

Ravel transcreveu da seguinte maneira:

A versão de Mignone é muito próxima de Ravel:

À exceção do tam-tam, a versão de Ashkenazy é muito parecida com a do brasileiro:

Especialmente interessante é a imaginação do colorido orquestral demonstrada pelas quatro versões no segundo motivo da primeira seção, no compasso 19, motivo de dez compassos com indicação de *ritornello*. A versão do mestre francês por exemplo utiliza na repetição do ritornello com sonoridades difíceis de se imaginar na técnica pianística, que são os sucessivos glissandos em harmônicos nas cordas:

The musical score on page 123 consists of ten staves. The instruments are: Clarinet (Cl.b.), Trompa I, Celesta, Harpa, Violino I, Violino II, Viola, Vc, and Ch. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *pizz.*, and performance instructions like *arco sulla tastiera* and *div. in 3*. The instrumentation is primarily woodwind and brass, with harp and celesta providing harmonic support.

Na passagem acima, Mignone escreve *frullato* nas flautas e Ashkenazy utiliza no agudo um trêmulo *sul ponticello* nos violinos e *glissandos* nos violoncelos e contrabaixos. É interessante observarmos esta mesma passagem, na versão de Leopold Stkowsky, que demonstrou uma prodigiosa imaginação no colorido orquestral através de *glissandos* de grande extensão com trêmulo nos violoncelos e contrabaixos além do grande número de metais empregado no trecho: oito trompas quatro trombones e uma tuba além de duas harpas e celesta.

Na instrumentação, Ravel, Mignone e Ashkenazy também utilizaram a harpa e a celesta.

É importante ressaltarmos que, na versão de Mignone, a textura do original para piano, ao contrário das outras duas versões foi modificada. O manuscrito de Mussorgsky foi escrito da seguinte forma:

Mignone ampliou a textura acima, empregando as cordas em extensão de três oitavas:

Promenade II

Neste segundo Promenade, o motivo condutor contrasta com a agitação do quadro anterior, numa delicada melodia em fá eólio denotando ao mesmo tempo tristeza e saudade e, como ocorre nos Promenades antecipa o caráter do quadro seguinte, que no caso é o “Il Vecchio Castello”. Klein (1980: 69) chama a atenção que a simplicidade deste segundo Promenade esconde as reais dificuldades de uma transcrição orquestral deste trecho.

As transcrições de Ravel e Ashkenazy apresentam uma grande semelhança de concepção. Ravel emprega uma trompa solo na melodia inicial sem acompanhamento (uma espécie de eco do solo de trompeta do Promenade I) compassos 1 e 2 seguido das madeiras com um solo de fagote. As cordas, violinos I e II, são utilizadas somente nos dois últimos compassos. A solução do pianista russo é muito parecida com a do compositor francês distinta apenas na utilização dos violinos no compassos 3 e 4, 7 e 8 e nos dois últimos compassos, o delicado som do glockenspiel.

As soluções orquestrais do compositor brasileiro estão muito próximas das de Ravel e Ashkenazy, apenas utilizando o fagote solo no lugar da trompa solo. Bastante interessante e imaginativo é a sonoridade obtida por Mignone nos quatro últimos compassos, com a combinação de acordes da harpa em uníssono com corninglês, oboé e os fagotes e a celesta em uníssono com os primeiros violinos em *divisi* na tessitura aguda acompanhando tema do Promenade na região média tocado por acordes com três violoncelos

soli em harmônicos em uníssono com os segundos violinos e violas em trêmulo *e sul ponticello* e com as flautas:

Flauta I. II

Oboé I. II

C. Inglês

fagote I. II

Harpa

Celesta

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

ritard.

solo div.

ponticello

3 celli soli

dimin.

dimin.

pp

pp

pp armonici all 8°

II- Il Vecchio Castello

O título em italiano refere-se a uma aquarela feita por Hartmann quando ainda era estudante na Itália. O quadro retrata um antigo castelo medieval onde um menestrel entoa uma canção. A melodia é cheia de tristeza construída sobre um ritmo *ostinato* na região grave, um dos processos construtivos mais utilizado por Mussorgsky. Para o pianista e professor José Eduardo Martins (apud Reale, 1980: 178) este peça, bastante intimista, simboliza a solidão vivida pelo compositor nos últimos anos de sua vida.

Tecnicamente, *Il Vecchio Castello* não apresenta as dificuldades do *Gnomus* porém a tonalidade também contém muitas alterações, e o tom de sol sustenido menor foi transportado por Mignone para o tom de sol menor. Sobre o transporte de tonalidade devemos recordar o que foi escrito no *Gnomus* a respeito deste recurso.

O que mais chama a atenção neste segundo quadro é a semelhança na escolha do instrumento solista e da ambientação sonora prevalecendo o som das cordas no acompanhamento nas três transcrições. Ashkenazy utiliza a harpa com as cordas no *ostinato*; Mignone emprega o tímpano no desenho *ostinato*.

À exceção de Ravel que escolhe o saxofone alto como instrumento encarregado do solo, as outras transcrições utilizam o som do corninglês na melodia que representa o menestrel. Aqueles que defendem a escolha do compositor francês argumentam a obviedade da utilização do corninglês em detrimento da originalidade da utilização do som do saxofone alto. Os críticos desta escolha sugerem que o saxofone é mais apropriado ao Blues norte-americano e distante do idioma musical de Mussorgsky. (Klein, 1980: 71)

Promenade (III)

Este terceiro Promenade retoma o caráter austero do primeiro. Ravel e Ashkenazy semelhantemente ao primeiro Promenade, privilegiam na melodia o som dos metais – trompetes e trompas. Na transcrição de Ashkenazy, há apenas uma ocasional intervenção das cordas, porém, o som predominante é o do naipe de metais. Ao contrário, Ravel utiliza um tutti das cordas com as madeiras contrastando com o trompete e a posteriormente com a trompa. Mignone empregou apenas cordas e madeiras com uma ênfase maior a estas. Os dois últimos compassos desta peça anunciam o quadro seguinte, são importantes estruturalmente. As soluções utilizadas foram as seguintes:

Penúltimo compasso	último compasso
Ravel cordas em uníssono	Vla+Vc pizz. + Trompas I e III + Harpa
Mignone cordas em oitavas pizzicato	violinos I pizzicato
Ashkenazy trompas em oitavas	violinos I pizzicato + clarinete

É importante observarmos que ao contrário de Mignone e Ashkenazy, Ravel não realiza a melodia deste terceiro Promenade em oitavas como consta tanto nos originais de Mussorgsky quanto na revisão utilizada pelo compositor francês.

III – Tuileries (Dispute d'enfantes après jeux)

Este quadro insere-se no mundo infantil de Mussorgsky, que procurou descrever criancinhas brincando no famoso parque parisiense. É interessante observarmos, que por achar excessivamente francês o conteúdo desta peça, Stokowski eliminou-a de sua

transcrição. Porém, é importante observarmos que a cultura francesa fazia parte do universo mussorgskyano como bem observa o professor José Eduardo Martins:

“Conteúdos franceses, familiares para Mussorgsky – pois não somente lia corretamente como falava russo entremeado de galicismos – vêm da infância e cantos populares franceses eram comumente cantados pelas crianças russas”.(Martins apud Reale, 1992: 178)

O caráter leve e ligeiro deste pequeno scherzo pede uma orquestra leve, quase camerística o que foi plenamente atingido pelas transcrições de Ravel, Mignone e Ashkenazy. Toda a estrutura da peça baseia-se no desenho dos dois primeiros compassos:

Allegretto non troppo, capriccioso



Em sua transcrição, Ravel utiliza o rico colorido das madeiras com um leve acompanhamento das cordas em pizzicato junto com a harpa. No compasso 14, parte central da peça valoriza os primeiros e segundos violinos na condução da melodia ou emprega pequenos diálogos entre madeiras e cordas. Embora na maior parte da peça Mignone atribua às madeiras uma importância maior, sua realização orquestral está muito próxima de Ravel no aspecto da leveza. Além há harpa, o brasileiro utilizou a celesta e o triângulo em combinação com harmônicos dos violinos, conseguindo uma sonoridade etérea. Chamamos a atenção para a transposição tonal realizada por Mignone, cria um pequeno problema: os dois últimos compassos do terceiro Promenade, na dominante do tom de si maior preparam a entrada do quadro seguinte, *Tuileries* na mesma tonalidade. A tonalidade do Promenade

foi mantida por Mignone, porém *Tuileries* vem em mi bemol maior, quebrando desta forma a relação estabelecida por Mussorgsky.

Quanto ao caráter, a versão de Ashkenazy está muito próxima das duas anteriores. Porém, na sua versão instrumental, ele atribui uma maior importância às cordas que são acompanhadas pelas madeiras. Como dissemos anteriormente, toda estrutura da peça está em seus dois primeiros compassos e o pianista russo cria um rico colorido, empregando a alternância entre madeiras e cordas. Assim como Mignone, Ashkenazy utiliza o triângulo.

Quanto à dinâmica, no autógrafo do compositor russo, a revisão Lamm quanto e de Cassella, encontramos apenas a indicação de *piano* no primeiro compasso e *pianíssimo* nos quatro últimos. Na edição utilizada por Ravel a indicação de dinâmica é exatamente igual ao manuscrito original, porém, em sua transcrição orquestral, o compositor francês criou uma série de dinâmicas contrárias às do autógrafo de Mussorgsky, refletindo naturalmente na instrumentação do *Tuileries*.

IV – Bydlo (Carro de bois)

A discrepância existente entre a indicação dinâmica nos originais para piano utilizados por Ravel e Mignone em relação aqueles utilizados por Ashkenazy é o primeiro ponto a ser observado nesta peça, que tem influência direta na versão para orquestra. Ashkenazy segue a indicação da revisão Pavel Lamm enquanto os dois primeiros, seguem a sugestão de Rimsky-Korsakov e Stassov, que aparece em algumas revisões. No quadro abaixo indicamos as diferenças existentes entre as duas revisões:

Revisão:	Compasso 1 ao 31	C. 32 ao 34	C 35 ao 37	C. 38 até 50	C. 51 e 52	C. 61 ao 64
Pavel Lamm	<i>forte</i>	<i>dim.</i>	<i>Sforzato e cresc.</i>	<i>Con tutta forza</i>	<i>Dim. e rit</i>	<i>ppp perdendosi</i>
Rimsky-Korsakov Stassov	<i>piano poco a poco cresc</i>	<i>poco dim.</i>	<i>Sforzato e cresc.</i>	<i>Con tutta forza</i>	<i>Dim. e rit</i>	<i>ppp perdendosi</i>

Como observamos anteriormente, a dinâmica tem um peso preponderante na escolha da instrumentação. Se por um lado, do ponto de vista tímbrico as transcrições estão muito próximas, por outro, o número de instrumentos utilizados foi regulado pela pujança sonora do trecho. Ravel e Mignone tiram partido da dinâmica para criar um expressivo crescendo nos compassos iniciais com o gradativo acréscimo de instrumentos.

Neste quadro, Mussorgsky procurou retratar a dura vida e os sofrimentos dos camponeses eslavos, empregando um ritmo uniforme e pesante tocado pela mão esquerda na região grave do piano, que se mantém por todo a peça simbolizando o pesado arrastar de um carro puxado por uma junta de bois, enquanto a mão direita toca uma triste melodia folclórica polonesa em fa sustenido eólio cantada pelo carroceiro. Abaixo, podemos observar os compassos iniciais do Bydlo:

Sempre moderato, pesante

No acompanhamento, as quatro versões orquestrais utilizam as cordas graves e na melodia, Mignone que emprega os fagotes em oitavas dobrados pelas violas. As outras duas transcrições empregam o som dos metais. Ravel utiliza a tuba, e Ashkenazy três trombones em uníssono e *fortíssimo*, bem de acordo com a dinâmica da sua versão para

piano. Entre o compasso 38 e 54 as quatro transcrições empregaram a percussão. Mignone emprega o bombo e o tambor com corda a peça inteira junto com o ritmo ostinato do baixo. Ravel, usa a percussão como reforço da sonoridade no *forte* e no *fortíssimo*. Ashkenazy emprega bombo, caixa clara, chicote, e tímpanos no *con tutta forza* entre os compassos 38 e 54.

Promenade (IV)

Em mais uma variação do motivo condutor da obra, este Promenade oscila entre o modal (ré eólio) e o tonal (ré menor), Mussorgsky obtém um efeito que denota tristeza e saudade do amigo Hartmann. Os dois últimos compassos novamente anunciam o próximo quadro. Ravel começa com as madeiras que somando-se com as cordas chega ao *tutti* no compasso 7; Mignone emprega o diálogo, alternando sucessivamente cordas e madeiras. Em sua transcrição, Ashkenazy utiliza sempre as cordas, porém, usa as trompas no compasso 5 e, nos compassos finais, faz um *tutti* com as cordas e as madeiras. Os dois últimos compassos da peça anunciam o próximo quadro e tanto na realização de Ravel como na de Ashkenazy houve a intenção de antecipar a instrumentação seguinte, empregando no penúltimo compasso os seguintes instrumentos: fl + ob + cl + harpa e nas cordas, harmônicos nos violoncelos, contrabaixos e na harpa, com as violas em *pizzicato* no último compasso. Mignone utiliza as madeiras dobradas pelas cordas em *pizzicato* e três trompetes com surdina e, no último compasso apenas, os violinos I e II em *pizzicato*.

V-Balé dos pintinhos em suas cascas

É impressionante como nesta peça as idéias instrumentais estão muito próximas, e as soluções orquestrais apresentam uma grande semelhança predominando o som das madeiras acompanhadas pelas cordas em *pizzicato*, dando o caráter de leveza e de intenso colorido, bem de acordo com o caráter do quadro. Todas as três transcrições utilizaram a harpa a celesta com pequenas acentuações no triângulo. A semelhança entre as três realizações parece confirmar a que Ashkenazy afirma em um vídeo sobre “Quadros de uma Exposição”: “O único quadro de Ravel que soa fiel e não pode ser de outro modo é o Balé dos Pintinhos em suas cascas”.

VI- Dois Judeus Poloneses, um Rico e o outro Pobre

As transcrições deste quadro também apresentam uma semelhança muito grande no que se refere à primeira seção, que representa o judeu rico: tutti das cordas com as madeiras reforçando-as. As versões de Mignone e Ashkenazy, são ainda mais próximas quando reforçam os *sforzati* do original do piano com as trompas. Na seção central, que representa o judeu pobre, as idéias orquestrais seguem caminhos distintos. Ravel utiliza o trompete solo com surdina na melodia aguda e as madeiras no acompanhamento. Mignone emprega o *piccolo* dobrando oitava acima dos primeiros violinos *jété* no agudo. Os segundos violinos em *pizzicatto* dobraram o naipe das madeiras realizando os pequenos acentos da melodia agudo, enquanto as quatro trompas *bouché* fazem o acompanhamento, dobradas em alguns momentos pelos fagotes. Ashkenazy utiliza nesta segunda seção um

violino solo na região aguda acompanhado pelas madeiras. No final desta mesma seção pequenos diálogos entre o violino solo e as madeiras.

Na seção final encontram-se as duas melodias dos judeus apresentadas, simultaneamente representando um áspero diálogo entre os dois semitas. Mignone utiliza na região grave, que representa o judeu rico: violoncelos, quatro trompas, clarinete baixo, fagotes em uníssono com os contrabaixos e contrafagotes oitava abaixão; na região aguda, a melodia do judeu pobre: violinos I e II, violas e o restante das madeiras agudas; nos três compassos finais, utiliza madeiras, cordas e timpanos. Na orquestração de terceira seção, Ashkenazy utiliza os metais, com os trompetes na região aguda dobrado pelas trompas oitava abaixão; na região grave, trombones e tuba. Nos compassos da coda, emprega pequenos diálogos entre as madeiras terminando com um grande *tutti* no compasso final. Ao contrário das outras duas versões, que utilizam timbres distintos daqueles que representavam a melodia dos judeus rico e pobre, Ravel volta aos os timbres utilizados anteriormente na primeira e segunda seção combinando-os na seção final. Na coda, usa as cordas reforçadas pelas madeiras e um grande *tutti* no compasso final. Um dos problemas que mais chama a atenção na versão utilizada por Ravel, é que há um erro de notas, no último tempo do penúltimo compasso. No autógrafo de Mussorgsky está escrito o seguinte:

Abaixo, a versão para piano utilizado por Ravel:



Promenade (V)

À exceção de Mignone e Ashkenazy, os demais transcritores omitiram a última aparição do tema do passeio como um *intermezzo*, não se sabe por que razão. Segundo Casella (1949: 16) isso ocasionou um desequilíbrio na estrutura formal da obra. Entretanto, Tushmalov utiliza exatamente este quadro em sua transcrição.

Mantendo-se fieis ao manuscrito de Mussorgsky, Mignone e Ashkenazy realizaram a versão do quinto Promenade. Asknazy mantém o caráter pesado e decidido, utilizando mais intensamente a sonoridade dos metais e moderadamente a das cordas e das madeiras como fez no primeiro Promenade. Mignone não mantém a mesma orquestração do primeiro Promenade e emprega o diálogo entre os coros orquestrais até chegar ao grande *tutti*, utilizando inclusive tímpanos e pratos suspensos

VII-Limoges, o Mercado

Neste quadro a semelhança entre as três versões também é muito grande. Entre a realização de Ravel e a de Ashkenazy as semelhanças são bastante interessantes, e a

mais destacado e em alguns pontos assumam a condução da linha melódica principal. Mignone foi mais comedido na percussão, utilizando os tímpanos e o triângulo em alguns momentos. Porém, ao contrário das outras duas versões adiciona a celesta e, assim como Ravel e Ashkenazy, também a harpa. Os últimos compassos do *Limoges*, com características orquestrais, têm a função de ligação para a peça seguinte, e as soluções orquestrais são praticamente as mesmas: trêmulo nas cordas com o reforço das madeiras, numa espécie de tradução literal. No exemplo abaixo, os compassos finais da versão para piano:

Meno mosso, sempre capriccioso.

Abaixo, os dois primeiros compassos da passagem acima, que Mignone transcreveu da seguinte maneira:

Meno mosso, sempre capricioso

segue

The musical score is divided into two staves of music. The first staff includes Piccolo, Flauta I. II, Oboe I. II, C. Inglês, Clarinetes Sib I. II, and Clarone. The second staff includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo. Each staff has a dynamic marking of *f* (fortissimo) in the first measure and *ff* (fuerissimo) in the second measure. The music is in common time and consists of sixteenth-note patterns.

Nos compassos restantes, é mantida a mesma instrumentação.

VIII-Catacumbae (Sepulcrum romanum)

A dramaticidade deste quadro, com seu ritmo sustentado com fermatas num andamento lento com acordes dissonantes, e os grandes contrastes dinâmicos foram recursos utilizados por Mussorgsky para expressar toda sua dor diante da morte. As três transcrições retratam as características dramáticas do trecho. A de Ashkenazy com o misterioso som do tam-tam, trêmulos e acentos dramáticos nos tímpanos, aliado ao som do naipe de metais, consegue uma sonoridade misteriosa e aterradora, bem de acordo com o título do quadro. Ravel utiliza apenas os instrumentos de metais com o reforço dos contrabaixos e em alguns momentos os fagotes e contrafagotes e no último compasso o tam-tam. Ao contrário das duas outras transcrições, a de Francisco Mignone não privilegia o som dos metais e, à exceção do ataque inicial as cordas são empregadas em todo o trecho, ora com os metais, ora com as madeiras. Os trêmulos dos tímpanos são empregados como reforço nos crescendos assim como nos acentos e nos *sforzati* que aparecem ao longo da peça. Em um único momento, no compasso 19, aparece o prato de choque.

A peça seguinte intitulada *Cum Mortuis in lingua mortua*, é a continuação das *Catacumbae*. Um trecho misterioso que simboliza um suposto encontro entre Hartmann morto, com uma lanterna iluminando os crânios e Mussorgsky, (representado pela melodia do Promende, tocada pela mão esquerda no piano) nas catacumbas parisienses. As três versões para orquestra procuram ressaltar o aspecto misterioso e etéreo do trecho. Ravel, seguindo os trêmulos realizados pela mão direita do piano, faz um trêmulo com surdina nas e a melodia do Promenade fica a cargo das madeiras. Os grandes arpejo da mão esquerda no final da peça, Ravel utiliza o delicado som da harpa. É interessante, como as escolhas dos timbres feitas por Mignone e Ashkenazy no *Cum mortuis* apresentam uma semelhança muito grande. Nos trêmulos realizados pela mão direita, ambos tiveram a idéia de colocar os primeiros violinos com sons harmônicos enquanto a celesta realiza o tremulo, exatamente

como na versão para piano. O efeito de *sul ponticello* e trêmulo nos segundos violinos também foi um recurso utilizado tanto por Mignone quanto por Ashkenazy. Ambos conseguiram com a instrumentação utilizada um efeito vago e etéreo, bem de acordo com a passagem. Porém, na melodia do Promenade, que está na região grave as concepções diferem. Mignone utiliza as violas num dividi a três, dobrada pela harpa e pelas flautas e clarinetes enquanto Ashkenazy mantém a idéia inicial do Promenade, e utiliza o timbre dos trompetes.

IX-Baba-Yaga, A Cabana sobre as Patas da Galinha

O caráter forte e percussivo na primeira e na terceira seção desta peça é um ponto importante a ser observado neste quadro, e as três transcrições orquestrais procurando ressaltar o efeito massivo e poderoso do trecho aproximam-se de forma bastante semelhante. Abaixo, o início do quadro na versão de Ravel seguido de perto pelas outras duas versões:

Allegro con brio, feroci

The musical score consists of ten staves of music. From top to bottom, the parts are: Clarinets (Sib), Bassoon, Trombones, Bassoon, Violin II, Viola, Double Bass, and Cello. The music is in 3/4 time, key of G major. The dynamics are consistently marked with 'ff' (fortissimo). The vocal line (Clarinet Sib) starts with a single note, followed by a series of eighth-note chords. The bassoon and trombone parts provide harmonic support with sustained notes and chords. The violin, viola, double bass, and cello parts follow with their own rhythmic patterns and chords, contributing to the overall powerful and percussive sound.

Ravel e Ashkenazy aproximam-se na instrumentação, reforçando os instrumentos de arco com as madeiras com acentuações dos metais, muito embora Ashkenazy seja menos comedido no uso destes instrumentos que Ravel. Nas três transcrições, a percussão desempenha um papel muito importante e os tímpanos ganham a primazia, muito embora na instrumentação de Ahskenazy a *gran cassa* e os pratos de choque tenham uma grande importância.. Observarmos, que no final da primeira seção, não sabemos por que motivo, Ravel acrescentou dois compassos.

Na segunda seção as transcrições de Ravel e Ashkenazy são muito parecidas. No acompanhamento, (o desenho rítmico em sestinas feito no piano), na mão direita, ambos empregaram um instrumento de madeira: Ravel, a flauta e, posteriormente, o clarinete; Ashkenazy utiliza sempre o clarinete. No desenho da região grave, Ravel e Ashkenazy utilizaram primeiro os fagotes e posteriormente a tuba em uníssono com os contrabaixos em *pizzicato*. Nos compassos 105 a 107, a idéia das cordas no em harmônicos feita por Ravel foi aproveitada *ipsis litteri* por Ashkenazy. Abaixo as soluções de Ravel e Ashkenazy na segunda seção:

Início da 2ª seção

Ravel: Flautas
Ashkenazy: Clarinetes

Ravel e Ashkenazy: Fagote

Ravel e Ashkenazy: Contrabaixos

Ravel e Ashkenazy: Double Bass

Mignone empregou as cordas nas sestinas e, na região grave os metais, com um efeito poderoso:

Mignone
Início da 2ª seção
Andante mosso

A terceira seção repete a primeira e as três transcrições empregam a mesma orquestração utilizada anteriormente. Os vinte e cinco últimos compassos do *Baba-Yaga* funcionam como ligação para o último quadro. Este trecho é formado por extensas escalas que no original para piano são oitavas alternadas entre as mãos, assemelhando-se tecnicamente ao final de *Limoges*. Recordando o que escrevemos a respeito deste quadro, podemos aplicar o mesmo conceito de “tradução literal” aos compassos finais da penúltima peça. E realmente, os três trabalhos transcreveram o final do *Baba-Yaga* de modo semelhante: cordas em trêmulo dobradas pelas madeiras e metais com emprego da percussão, em especial a caixa clara.

X-A Grande Porta, (da Capital Kiev)

Neste quadro final, na primeira seção contrariamente a Ravel e Mignone, Ashkenazy parece ter pretendido criar um anticlímax na frase inicial. Enquanto os dois primeiros utilizam na frase inicial o potente som do naipe de metais numa orquestração pujante, o russo refreia todo impacto da chegada do tema final utilizando os instrumentos da seção de sopros e glissandos da harpa, ocasionando uma redução da sonoridade em relação à obtida por Ravel e Mignone. Esta primeira seção, é a única cujo caráter orquestral da instrumentação de Ashkenazy é essencialmente diferente daquele conseguido pelas duas outras realizações. Nas demais partes da peça as transcrições estão muito próximas e procuram transmitir a grandiosidade e a imponência da *Grande Porta*. Ainda sobre a seção inicial, é interessante a proximidade de intenções existente entre Ravel e Mignone. Abaixo, os compassos iniciais da transcrição de Ravel:

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

3 Flauti

3 Oboi

2 Clarinetti Si-(Bb) e Clarinetto basso

2 Fagotti

Contrafagotto

I. II

Corni in F (F)

III. IX

3 Trombe in Do (C)

Trombone I. II

Trombone III e Tuba

2 Timpani Si- e Mi- Bb- e Eb-

Gran Cassa

Glockenspiel Campane in Mi(Ez)

2 Arpe

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

Na segunda seção:

cuja sonoridade pretendida por Mussorgsky é a de simular um órgão, as três transcrições procuram transmitir o efeito desejado pelo compositor. Ravel utiliza os fagotes e os clarinetes; Mignone também usa os fagotes e os clarinetes, porém, dobra os referidos instrumentos oitava acima, empregando apenas quatro primeiros violinos. Ashkenazy utiliza o quarteto de cordas.

A terceira seção, que é a repetição do tema inicial acompanhado por escalas ascendentes e descendentes com o tema tocado alternadamente na região grave e aguda é semelhantemente transcrita da seguinte forma pelos três autores: as escalas são tocadas pelas cordas e dobradas pelas madeiras; os acordes do tema são tocados pelos metais, com acentos da percussão.

A idéia dos sinos, é sugerida pela passagem:

e foi utilizada pelas três realizações orquestrais. Ashkenazy procura transmitir a grandiosidade da Rússia e, excetuando-se os canhões, a orquestração do pianista lembra muito aquela empregada por Tchaikovsky em sua "Abertura 1812", quanto à utilização da percussão e principalmente no repicar dos sinos.

Conclusão:

Um dos primeiros aspectos observados, é que, tal como na tradução poética, em uma transcrição orquestral as soluções obedecem a uma série de critérios técnicos e a critérios pessoais. Seria muito difícil encontrarmos traduções poéticas ou transcrições musicais em que as decisões não estivessem ligadas ao estilo ou às preferências estéticas de seu autor. A expressão - *tradutore-traditore*, tem sua aplicação tanto no que se refere à tradução quanto à transcrição. Entretanto, a fidelidade ou não à idéia original passa por uma série de questões muito mais profundas que a expressão italiana.

O resultado da análise comparativa entre as transcrições, orquestrais que tivemos a oportunidade de estudar, aponta para a existência de maiores semelhanças que diferenças entre elas. Isto é um dado bastante interessante e significativo, pois parece nos indicar que na realização das transcrições, os autores procuraram captar o espírito da obra original.

A versão orquestral do "Quadros de uma Exposição" de Maurice Ravel é sem dúvida a mais conhecida e famosa. Talvez por este motivo tenha sido alvo de algumas críticas, principalmente por parte de artistas de origem eslava, como Vladimir Ashkenazy,

que é russo e Leopold Stokowski, um inglês filho de pai polonês. Ora, se olharmos atentamente a versão do maestro Leopold Stokowski, veremos que foram enormes as liberdades utilizadas em relação aos originais de Mussorgsky. Se por um lado o maestro inglês procura aproximar-se do caráter eslavo, por outro se distancia dos autógrafos do compositor. Klein (1980: 23) observa que esta versão é a mais pessoal de todas aquela que apresenta um número maior de controvérsias em relação ao original para piano.

Sobre a versão para orquestra do “Quadros de uma Exposição” de Ashkenazy, poderíamos alegar que esta traiu sua própria interpretação pianística. No quadro final, *A Grande Porta*, na versão para piano, Ashkenazy começa com um pujante e sonoro *forte* com está indicado na partitura. Porém, em sua transcrição orquestral, o pianista criou um anticlímax reduzindo consideravelmente a sonoridade do trecho utilizando apenas o naipe das madeiras.

Do mesmo modo que na transcrição orquestral de Ravel encontramos traços característicos de seu estilo orquestral, não podemos de deixar de observar este mesmo fato na versão de Mignone. Em vários trechos da transcrição do “Quadros” encontramos paralelos com trechos de outras obras orquestrais do compositor brasileiro, em especial na magnífica “Festas das Igrejas”, composta no mesmo período.

O que nos parece claro é que a transcrição orquestral traz em si tanto as idéias do autor da obra original, como o estilo daquele que a transcreve. É parte inerente da atividade artística a expressão pessoal. Por esse motivo, torna-se impossível para o orquestrador furtar-se de adicionar seus próprios traços estilísticos à obra que transcreve. Permanece, entretanto, a força da idéia original, bem como assinala Busoni:(1966: 41)

[...] nenhuma transcrição destrói o pensamento original, e portanto não há prejuízo da idéia através da elaboração.

A própria execução de uma obra é uma transcrição e esta também - mesmo que se articule com maior liberdade possível - nunca poderá apagar deste mundo o original."

A transcrição/tradução como re-interpretação da obra, coloca-nos, portanto, frente a paradigma das idéias e concepções musicais, que procuramos ilustrar nesse trabalho.

Bibliografia

- ADLER, Samuel – *The Study of Orchestration*, – New York, W. W. Norton:1984.
- ALTAMIRA, Ramon – *La musica e las Artes Plasticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidade: 1948.
- BEKKER, Paul – *The Orchestra* – New York, Dover: 1963.
- BERLIOZ. Hector and STRAUSS, Richard *Treatise on Instrumentation*, translated by Theodore Front, New York, Dover: 1991.
- BARROSO, Ivo – *O Corvo e suas Traduções*, Rio de Janeiro, Ed. Lacerda: 1998.
- BORÉM, Fausto *Pequena História das Transcrições – Polifonia*, Vol II, nº 2, pág. 17-29, São Paulo: 1998.
- BUSONI, Ferruccio – *Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical* , Salvador, Publicação da Universidade Federal da Bahia: 1966.
- CALVOCORESSI, Michel– *Mussorgsky* – Paris, Librarie Felix Alcan: 1921.
- CANDE , Roland De – *História Universal da Música* – Vol. I e II, Lisboa Martins Fontes: 1994.
- CARSE, Adam - *The History of Orchestration* – New York, Dover:1964.
- CASELLA, Alfredo e MORTARI, Virgílio – *La técnica de la Orquesta Contemporanea*, Buenos Aires Ricordi Americana: 1950
- CASELLA, Alfredo – *El Piano*, Buenos Aires Ricordi Americana: 1936.
- CHION, Michel – *Le Poème Simphonique et la Musique à Programme* –Paris, Librarie Arthème Fayard:1993.

- DAHLHAUS, Carl – Between Romanticism and Modernism –Los Angeles, University of California Press: 1989.
- DAHLHAUS, Carl – Nineteenth Century Music – Los Angeles, University of California Press: 1989.
- EINSTEIN, Alfred – La Música em la Época Romántica – Madrid, Alianza Editorial: 1986.
- FISHER, Ernest – A Necessidade da Arte, Rio de Janeiro, Editora Guanabara :1987.
- FLEURY, Michel – L'impressionisme e la Musique – Paris, Librarie Arthème Fayard: 1996.
- GARCIA DEL BUSTO, José Luis, Os Nacionalistas russos, in Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores, Vol. IV, pág.33-46, Rio de Janeiro, Salvat: 1994.
- GROUT, Donald J. E PALISCA, Claude. - História da Música – Lisboa, Gradiva: 1994.
- KIEFER, Bruno- “O Romanismo na Música”, pág. 209-237, in “O Romantismo” (org. José Guinsburg) São Paulo Editora Perspectiva: 1985.
- HARNONCOURT, Nicolaus – O Discurso dos Sons – Rio de Janeiro, Zahar:1988.
- HAUSER, Arnold - História Social da Arte e da Literatura –Lisboa, Martins Fontes: 1995.
- KEENAN, Kent E GRANTHAN Donald – The Technique of Orchestration – The University of Texas at Austin:1989.
- KLEIN, Jason – Mussorgsky’s “Pictures at an Exhibition” – A Comparative Analisys of Several Orchestrations – Standford University: 1980.
- LARUE, Jan – Analisis del Estilo Musical - Madri, Span Press Universitária: 1998.
- LEIBOWITZ, René e MAGUIRE, Jan – Il Pensiero Orchestrale – Bari, Edizioni Musicali Salvati: 1960

- LEME, Beatriz Campello Paes – Guerra Peixe e as 14 Canções do Guia Prático de Villa-Lobos : Reflexões Acerca da Prática da Transcrição – Orientador: Elizabeth Travassos, Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro, Uni-Rio: 2000.
- LEUCHTER, Erwin – La História de la Música como Reflejo de la Evolucion Cultural, Buenos Aires Direccion Municipale de Cultura: 1941.
- MAGNANI, Sergio – Expressão e Comunicação na Linguagem da Música – Belo Horizonte, Editora U.F.M.G: 1996.
- MANUEL, Roland – Ravel – Paris, Librarie Galimard: 1948.
- MARIZ, Vasco, Organizador – Francisco Mignone – O Homem e a Obra – Rio de Janeiro, Funarte: 1997.
- MARNAT, Marcel – Mussorgsky – Paris, Édition du Sevil, 1962
- MORILLO, Robeto Garcia – Mussorgsky, Buenos Aires Ricordi Americana: 1953.
- PISTON, Walter – Armonia, Madri Editorial Labor:1991.
- RAYNOR, Henry – História Social da Música – Rio de Janeiro, Zahar:1981.
- READ, Gardner – Style and Orchestration – New York, Shimer Books: 1979.
- REALE, Diva Evely – Um Estudo Sobre o Conteúdo Descritivo na Interpretação da Obra “Quadros de uma Exposição”, de Mussorgsky – Dissertação de Mestrado, Orientador: Esther Naiberger Vainer – Rio de Janeiro, E.M/ U.F.R.J: 1992.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas – Princípios de Orquestracion – Buenos Aires, Ricordi Americana: 1958.
- RODRIGUES, Lopes - Mussorgsky na sua Correspondência – Porto, Edições Lopes da Silva: 1945.
- ROSEN, Charles – A Geração Romântica – São Paulo, Edusp: 2000.
- VOLBACH, Fritz – La Orquesta Moderna - Madri, Labor : 1932.

WAGNER, JOSEPH – Orchestration, a Practical Handbook - New York Mc Gran Hill: 1959

ZAMACOIS, JOAQUIN – Temas de Estética y de História de la Música – Madri, Labor: 1986.

Partituras

BACH – BUSONI, Ferrucio – Toccata and Fugue in D minor, for piano, Schirmer, New York, 1942.

BACH – TAUSIG, Carl – Toccata e Fuga em ré menor para piano, revisão: João de Souza Lima, São Paulo, Irmãos Vitale 1945.

BACH, Joahann Sebastian – Completi Concerti for solo Keyboard and Orchestra, New York: 1985.

BACH, Joahann Sebastian- Concerto em Mi Maior para violino e orquestra, Leipzig, Peters: sem data.

CASELLA, Alfredo – Mussorgsky – Cuadros de una Exposicion – Buenos Aires, Ricordi Americana: 1949.

LAMM, PAVEL – Pictures at an Exhibition – Baseado nos manuscritos originais de Mussorgsky New York, Dover: 1980.

LISZT, Franz – BEETHOVEN – Symphonies n^{os} 1 a 5, New York, Dover: 1998

LISZT, FRANZ - The Schubert's Song's Transcriptions, for Piano Solo - Séries I – New York, Dover: 1995.

MIGNONE, Francisco, Tableaux d'une Exposition - Manuscrito Autógrafo original do autor, Rio de Janeiro, na Seção de Música da Biblioteca Nacional: sem data.

MUSSORGSKY, MODESTE – Pictures at an Exhibition – Instrumentation by M. Tushmalov – Florida, Edwin F. Kalmus: sem data.

RAVEL, Maurice – La Valse, partitura orquestral e a transcrição para piano – Paris, A. Durande: 1920.

RAVEL, Maurice – Tableaux d'une Exposition – Londres, Boosey and Hawkes: 1929.

Discografia

MUSSORGSKY – Stokowsky – Pictures at an Exhibition – Transcription Orchestral of Leopold Stokowsky – Londres, Poligram, – Decca Record: 1996.

ASHKENAZY, Vladimir, – MUSSORGSKY – Pictures at an Exhibition – Original Piano Version and Orchestral Version – V. Ashkenazy – Londres, The Decca:1986.

ASHKENAZY, Vladimir, Mussorgsky, “Pictures at an Exhibition”, – Vídeo da Allegro Films, produzido por Cristopher Nupen e Vladimir Ashkenazy com a Orquestra Sinfônica da Radio Sueca, Estocolmo: 1983.