



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação em Música**

Cássio Aparecido Siqueira

**Transcrição Orquestral de Francisco Mignone na Obra
*Quadros de uma Exposição: Um estudo comparativo***

**São Paulo
2019**

Cássio Aparecido Siqueira

Transcrição Orquestral de Francisco Mignone na Obra
Quadros de uma Exposição: Um estudo comparativo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, Área de Concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

São Paulo
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S618t	Siqueira, Cássio Aparecido, 1985- Transcrição orquestral de Francisco Mignone na obra Quadros de uma Exposição : um estudo comparativo / Cássio Aparecido Siqueira. - São Paulo, 2019. 202 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Instrumentação e orquestração. 2. Arranjo (Música). 3. Mussorgski, Modest Petrovitch, 1839-1881. 4. Ravel, Maurice, 1875-1937. 5. Mignone, Francisco, 1897-1986. I. Silva, Lutero Rodrigues da. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 785.0284
-------	---

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Cássio Aparecido Siqueira

Transcrição Orquestral de Francisco Mignone na Obra ***Quadros de uma Exposição: Um estudo comparativo***

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP, com a Área de Concentração em Música, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva
IA - UNESP – Orientador

Prof. Dr. Alexandre Silva Rosa
IA - UNESP

Prof. Dr. Paulo Ricardo Gazzaneo
Pesquisador Independente

São Paulo, 27 de julho de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus primeiramente, *Soli Deo gloria*.

A meus pais, por me ensinarem a ser um homem de caráter.

Agradeço a minha querida esposa Eliana Siqueira, por estar sempre ao meu lado, encorajando-me e participando das minhas pesquisas durante todo este tempo. Aos nossos filhos Rafael Fernandez, Lucas Fernandez, Matheus Fernandez e Igor Di Cássio, por tornarem nossas vidas mais felizes.

Meus sinceros agradecimentos aos colegas Sandro Neves e Maria Rossi, pelas valiosíssimas traduções e revisões. Agradeço ao senhor Lauro Gomes e a senhora Josephina Mignone, por compartilharem histórias da intimidade do maestro Mignone.

Agradeço a dedicação e profissionalismo do meu orientador Lutero Rodrigues.

Ao maestro Victor Toro por ter concedido a primeira partitura da obra em estudo, para elaboração do projeto de pesquisa apresentado ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Música do IA – Unesp e aos colegas Alfredo Rezende e Isaac Kerr, que contribuíram com a elaboração do projeto de pesquisa.

Agradeço ao mestre e amigo, maestro Sergio Chnee pelos conhecimentos compartilhados e pela dedicação na vida deste aluno.

Sou imensamente grato a Orquestra Sinfônica de Extrema e ao Coral Municipal de Extrema, pelas atividades que tenho realizado como diretor artístico e regente, podendo aplicar muitos dos conhecimentos adquiridos durante este tempo.

Ao professor Paulo Gazzaneo meus sinceros agradecimentos, por sempre responder prontamente minhas dúvidas e pela amizade construída há mais de uma década.

Agradeço à Academia Brasileira de Música por proporcionar com rapidez o manuscrito da obra em estudo. Agradeço ao atendimento recebido nas diversas bibliotecas consultadas: Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP; Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – USP; Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho da OSESP.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música do IA – Unesp, e a todos os funcionários da seção técnica de Pós-Graduação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Quadros de uma Exposição, de Modest Mussorgsky (1839–1881) é uma suíte escrita originalmente para piano, no entanto, fora transcrita para orquestra por diversos compositores, alcançando a soma superior a 600 transcrições. Diante de tal espólio, concluímos que há muito a ser pesquisado, sobretudo, no que diz respeito ao universo da transcrição orquestral. Para tanto, analisaremos as transcrições do russo Mikhail Tushmalov (1861-1896); do francês Maurice Ravel (1875-1937); e do compositor brasileiro Francisco Mignone (1897 – 1986). A transcrição orquestral de Mignone ainda é pouco conhecida nas salas de concerto e mesmo entre pesquisadores. Diante disso, o estudo minucioso de seu trabalho torna-se necessário tanto para música brasileira quanto para o estudo da orquestração, em virtude da escassez de papéis acadêmicos sobre este objeto.

Palavras-chaves: Transcrição Orquestral. Mussorgsky. Tushmalov. Ravel. Mignone.

ABSTRACT

Pictures at an Exhibition, by Modest Mussorgsky (1839-1881) is a suite originally written for the piano, it was transcribed to orchestras by assorted composers reaching the amount of 600 transcriptions. In face of many recreations of such piece, we conclude that, there is still a lot to research and to understand about those so distinct orchestrations and what they might bring us in the universe of orchestral transcription. For such purpose, we are going to analyse the transcriptions of the Russian Mikhail Tushmalov (1861-1896); of the French Maurice Ravel (1875-1937); adding the Brazilian composer Francisco Mignone (1897-1986). The orchestral transcription of Mignone is not enough known among concert halls and researchers. Thus, such study involving his works become quite necessary not only to the Brazilian music, but for the orchestration study as well, due to the scarcity of academic papers regarding such object.

Keywords: Orchestral Transcription. Mussorgsky. Tushmalov. Ravel. Mignone.

Lista de Figuras

Figura 1: Capa da primeira edição	25
Figura 2: <i>Promenade I</i> – (Piston 1998, p. 450), compassos 1-4	27
Figura 3: <i>Gnomus</i>	29
Figura 4: <i>Gnomus</i> , compassos 1-13	30
Figura 5: <i>Gnomus</i> , compassos 38-59	32
Figura 6: <i>Gnomus</i> , compassos 60-71	33
Figura 7: <i>Gnomus</i> , compassos 72-86	34
Figura 8: <i>Gnomus</i> , compassos 94-99	34
Figura 9: <i>Promenade II</i> , compassos 9-12	36
Figura 10: <i>Il Vecchio Castello</i> , compassos 1-11	36
Figura 11: <i>Il Vecchio Castello</i> : esboço da forma	37
Figura 12: <i>Il Vecchio Castello</i> , compassos 18-28	37
Figura 13: <i>Il Vecchio Castello</i> , compassos 29-40	38
Figura 14: <i>Promenade III</i> , compassos 1-4	39
Figura 15: <i>Tuileries</i> , compassos 1-3	40
Figura 16: <i>Tuileries</i> , compassos 14-19	41
Figura 17: <i>Tuileries</i> , compassos 25-30	41
Figura 18: <i>Bydlo</i>	43
Figura 19: <i>Bydlo</i> , compassos 1-5	44
Figura 20: <i>Bydlo</i> , compassos 33-42	45
Figura 21: <i>Bydlo</i> , compassos 59-64	45
Figura 22: <i>Promenade IV</i> , compassos 1-3	46
Figura 23: <i>Promenade IV</i> , compassos 9-10	46
Figura 24: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , compassos 1-5	47
Figura 25: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i>	48

Figura 26: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , compassos 5-8.....	49
Figura 27: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , compassos 23-33.....	49
Figura 28: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , coda	50
Figura 29: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i>	50
Figura 30: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> , compassos 1-3.....	51
Figura 31: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> , compassos 9-10.....	52
Figura 32: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> , compassos 19-20.....	52
Figura 33: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> , compassos 26-29.....	53
Figura 34: <i>Promenade I</i> , compassos 1-6.....	53
Figura 35: <i>Promenade V</i> , compassos 1-6.....	54
Figura 36: <i>Promenade V</i> , compassos 24-25.....	54
Figura 37: <i>Limoges</i> , compassos 1-4	55
Figura 38: <i>Limoges</i> , compassos 11-14	56
Figura 39: <i>Limoges</i> , compassos 37-40	57
Figura 40: <i>Catacumbas</i> , compassos 1-7.....	58
Figura 41: <i>Catacumbas</i>	59
Figura 42: <i>Con mortuis in língua mortua</i> , compassos 1-5	60
Figura 43: <i>Cabana de Baba-Yaga</i>	61
Figura 44: <i>Cabana de Baba-Yaga</i> , compassos 1-11	62
Figura 45: <i>Cabana de Baba-Yaga</i> , compassos 85 -94	62
Figura 46: <i>Cabana de Baba-Yaga</i> , compassos 95-96	63
Figura 47: <i>Cabana de Baba-Yaga</i> , compassos 108-112	63
Figura 48: <i>Cabana de Baba-Yaga</i> , compassos 207-211	64
Figura 49: <i>A Grande Porta de Kiev</i>	65
Figura 50: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 1-6.....	66
Figura 51: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 22-29.....	66
Figura 52: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 30-42.....	67

Figura 53: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 48-62	67
Figura 54: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 64-71	68
Figura 55: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 82-88	68
Figura 56: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 112-113	69
Figura 57: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 114-119	69
Figura 58: <i>A Grande Porta de Kiev</i> , compassos 162-174	70
Figura 59: <i>Grands Concerts Symphoniques Koussevitzky</i>	77
Figura 60: <i>Velho Thema</i> de Mignone	81
Figura 61: Programa S.O.D.R.E.	87
Figura 62: <i>Promenade I</i> , original para piano, compassos 1- 4	91
Figura 63: Trompetes de Ravel, compassos 1 – 4	91
Figura 64: Trompetes na versão de Mignone, compassos 1-7	92
Figura 65: Percussão de Mignone, compassos 8-13	93
Figura 66: Célula rítmica das trompas, nos compassos 17 e 19	94
Figura 67: Dinâmicas no <i>Promenade I</i> de Ravel, compassos 10-19	94
Figura 68: <i>Gnomus</i> de Mignone, compassos 1-10	96
Figura 69: <i>Gnomus</i> de Ravel, compassos 1-6	97
Figura 70: <i>Gnomus</i> de Ravel, seção do <i>ritornello</i>	98
Figura 71: <i>Gnomus</i> de Mignone, compassos 19-28	99
Figura 72: <i>Gnomus</i> versão original – Compassos 72 a 77	100
Figura 73: <i>Gnomus</i> , Mignone – Compassos 72 a 77	100
Figura 74: <i>Gnomus</i> de Ravel, seção dos trinados e sextinas	101
Figura 75: <i>Promenade II</i> de Ravel	102
Figura 76: <i>Promenade II</i> de Mignone, compassos 10-12	104
Figura 77: Características dos registros do corne inglês	105
Figura 78: Corne inglês no <i>Il Vecchio Castello</i> de Tushmalov	106
Figura 79: Corne inglês no <i>Il Vecchio Castello</i> de Mignone	107

Figura 80: Saxofone no <i>Il Vecchio Castello</i> de Ravel.....	108
Figura 81: <i>Il Vecchio Castello</i> de Ravel, compassos 104-108	109
Figura 82: <i>Promenade III</i> de Ravel, compassos 1-4	111
Figura 83: <i>Promenade III</i> de Mignone, compassos 5-8.....	112
Figura 84: <i>Tuileries</i> de Ravel, compassos 16 -23	113
Figura 85: <i>Tuileries</i> de Mignone, compassos 1-4	115
Figura 86: <i>Bydlo</i> de Mussorgsky, compassos 38-42	116
Figura 87: <i>Bydlo</i> de Ravel, compassos 1-6	118
Figura 88: <i>Bydlo</i> de Mignone, compassos 1-8	119
Figura 89: <i>Bydlo</i> de Ravel, compassos 35-41	121
Figura 90: <i>Bydlo</i> de Mignone, compassos 36-44	122
Figura 91: <i>Promenade IV</i> de Ravel, compassos 6-10	124
Figura 92: <i>Promenade IV</i> de Mignone, compassos 6-10	125
Figura 93: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , Tushmalov, compassos 1-6.....	127
Figura 94: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , Tushmalov, compassos 69-75.....	128
Figura 95: Trio do <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , versão original.....	129
Figura 96: Trio, versão de Ravel.....	130
Figura 97: <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i> , Mignone.....	132
Figura 98: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> de Tushmalov, compassos 1-2	133
Figura 99: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> de Mignone, compassos 1-4.....	134
Figura 100: Trompetes de Ravel em <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i>	135
Figura 101: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> de Mignone, compassos 8-10.....	137
Figura 102: <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i> de Mignone, compassos 19-21.....	139
Figura 103: Versão original, compassos 27-29.....	140
Figura 104: Nota alterada nas transcrições orquestrais.	140
Figura 105: <i>Promenade V</i> de Tushmalov, compassos 1-4	141
Figura 106: Percussão de Tushmalov no <i>Promenade V</i> , compassos 19-25	142

Figura 107: <i>Promenade V</i> de Mignone, compassos 12-17.....	144
Figura 108: <i>Promenade V</i> de Tushmalov, compassos 19-25	145
Figura 109: <i>Promenade V</i> de Mignone, compassos 18-25.....	146
Figura 110: <i>Limoges</i> de Ravel, compassos 3-5	147
Figura 111: <i>Limoges</i> de Mignone, compassos 1-4	148
Figura 112: <i>Limoges</i> de Mussorgsky, compassos 27-28.....	149
Figura 113: <i>Limoges</i> de Tushmalov, compassos 21-23	150
Figura 114: <i>Limoges</i> de Ravel, compassos 27-29	151
Figura 115: <i>Limoges</i> de Mignone, compassos 27-29	152
Figura 116: <i>Limoges</i> de Tushmalov	153
Figura 117: <i>Limoges</i> de Ravel.....	154
Figura 118: <i>Limoges</i> de Mignone.....	155
Figura 119: <i>Catacombae</i> de Tushmalov, compassos 1 -10.....	157
Figura 120: <i>Catacombae</i> de Ravel, compassos 1-7	158
Figura 121: <i>Catacombae</i> de Mignone, compassos 1-10	159
Figura 122: <i>Con mortuis in lingua mortua</i> de Mignone, compassos 12-20.....	161
Figura 123: <i>Baba-Yaga</i> , versão original, compassos 67-74.....	163
Figura 124: <i>Baba-Yaga</i> de Tushmalov, compassos 67-74.....	163
Figura 125: <i>Baba-Yaga</i> de Ravel, compassos 72-78.....	164
Figura 126: <i>Baba-Yaga</i> de Mignone, compassos 69-76.....	165
Figura 127: <i>Baba-Yaga</i> de Ravel, compassos 87-96.....	166
Figura 128: <i>Baba-Yaga</i> de Tushmalov, compassos 95-98.....	167
Figura 129: <i>Baba-Yaga</i> de Ravel, compassos 97-103.....	168
Figura 130: <i>Baba-Yaga</i> de Mignone, compassos 95-98.....	169
Figura 131: <i>Baba-Yaga</i> de Tushmalov, 13 compassos finais	171
Figura 132: <i>Baba-Yaga</i> de Ravel, 7 compassos finais	172
Figura 133: <i>Baba-Yaga</i> de Mignone, 8 compassos finais	173

Figura 134: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Tushmalov, compassos 1-9	175
Figura 135: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Ravel, compassos 8-17	176
Figura 136: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mignone, compassos 13-23.....	177
Figura 137: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Tushmalov, compassos 32-46	178
Figura 138: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Ravel, compassos 39-46.....	178
Figura 139: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mignone, compassos 31-38.....	179
Figura 140: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mussorgsky, compassos 49-63.....	180
Figura 141: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Ravel, compassos 58-62	181
Figura 142: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mignone, compassos 47-54.....	182
Figura 143: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Tushmalov, compassos 66-80	183
Figura 144: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Ravel, compassos 63-72	183
Figura 145: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mignone, compassos 63-72.....	184
Figura 146: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mussorgsky, compassos 81-94.....	185
Figura 147: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Tushmalov, compassos 81-90	186
Figura 148: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Ravel, compassos 96-102.....	187
Figura 149: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mignone, compassos 89-95.....	188
Figura 150: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Tushmalov, compassos 154-164	190
Figura 151: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Ravel, compassos 148-153.....	191
Figura 152: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mignone, compassos 147-155.....	192
Figura 153: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Tushmalov, compassos 165-174	193
Figura 154: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Ravel, compassos 171-182	194
Figura 155: <i>A Grande Porta de Kiev</i> de Mignone, compassos 169-174.....	195

Sumário

INTRODUÇÃO	16
1- O COMPOSITOR E A OBRA.....	20
1.1 Modest Petrovich Mussorgsky	20
1.2 A Obra	23
1.2.1 <i>Promenade I</i>	26
1.2.2 <i>Gnomus</i>	28
1.2.3 <i>Promenade II</i>	35
1.2.4 <i>Il Vecchio Castello</i>	36
1.2.5 <i>Promenade III</i>	38
1.2.6 <i>Tuileries</i>	39
1.2.7 <i>Bydlo</i>	42
1.2.8 <i>Promenade IV</i>	46
1.2.9 <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i>	47
1.2.10 <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i>	50
1.2.11 <i>Promenade V</i>	53
1.2.12 <i>Limoges - Le Marché</i>	55
1.2.13 <i>Catacombae (Sepulchrum romanum)</i>	57
1.2.14 <i>Baba-Yaga - A cabana sobre as patas da galinha</i>	60
1.2.15 <i>A Grande Porta de Kiev</i>	64
2 – ORQUESTRAÇÕES DOS QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO	71
2.1 Mikhail Tushmalov.....	73
2.2 Maurice Ravel.....	75
2.2.1 Ravel e sua orquestração	78
2.3 Francisco Mignone	80
2.3.1 Mignone: Transcrição orquestral dos <i>Quadros de uma Exposição</i>	86

3 - ESTUDO COMPARATIVO DAS TRANSCRIÇÕES ORQUESTRAS DE TUSHMALOV, RAVEL E MIGNONE.....	89
3.2.1 <i>Promenade I</i>	90
3.2.2 <i>Gnomus</i>	95
3.2.3 <i>Promenade II</i>	101
3.2.4 <i>Il Vecchio Castello</i>	105
3.2.5 <i>Promenade III</i>	110
3.2.6 <i>Tuileries</i>	113
3.2.7 <i>Bydlo</i>	116
3.2.8 <i>Promenade IV</i>	123
3.2.9 <i>Balé dos pintinhos em suas cascas</i>	126
3.2.10 <i>Samuel Goldenberg e Schmuyle</i>	132
3.2.11 <i>Promenade V</i>	140
3.2.12 <i>Limoges – Le Marché</i>	147
3.2.13 <i>Catacombae (Sepulchrum romanum)</i>	156
3.2.14 <i>Baba-Yaga - A Cabana sobre as patas da Galinha</i>	162
3.2.15 <i>A Grande Porta de Kiev</i>	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS	200

INTRODUÇÃO

Do ponto de vista estético, a transcrição musical pode ser comparada à tradução literária, na medida em que 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.

A questão do idioma tem a sua similaridade na música, onde as características da escrita de um instrumento muitas vezes são difíceis e até impossíveis de serem transcritas para outro instrumento. Pela semelhança de intenções, que é o de adaptar palavras, sonoridades e ritmos entre dois idiomas distintos, Adler compara a transcrição à tradução poética, pois ambas recorrem à adaptação idiomática (ADLER, 2006, p. 666).

Em sua equiparação entre a transcrição orquestral e a tradução poética, Adler afirma que, tanto na música, como na poesia, argumentos em prol e contra na transcrição nos acompanham durante muitos anos. Segundo ele, os puristas acreditam que ninguém deveria “modificar uma música do passado”. Entretanto, a história demonstra que a transcrição é tão antiga quanto o próprio ato do criar musical (Idem). Nos períodos Medieval e Renascentista muitas obras vocais ganhavam dobramentos instrumentais sem as respectivas indicações em partituras, fosse num acompanhamento ao órgão ou mediante a adição de instrumentos, como trombones ou famílias de violas. Historicamente Claudio Monteverdi (1567-1643) é considerado um importante precursor das indicações de instrumentação e orquestração. Quando retrocedemos ao período barroco, vemos que esta prática era comum entre os compositores da época; adaptavam obras de seus contemporâneos, além de transcrever suas próprias músicas.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) transcreveu muitas obras de Antonio Vivaldi (1678-1741), entre elas destacamos o concerto para quatro violinos em Si menor Opus 3 nº 10, pertencente à coleção publicada em 1712 e conhecida como *L'estro armonico*, transcrito para um conjunto de cravos. Bach também transcreveu o seu concerto para violino em Mi maior, para cravo em Ré maior. Georg Friedrich Händel

(1685-1759) transcreveu o segundo movimento da sua sonata para violino em Ré maior, para coro e orquestra do seu oratório Salomão.

Um exemplo, pouco diferente do citado acima, é o elucidado por Samuel Adler (2006, p. 6), referindo-se ao trabalho de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) na reorquestração do *Messias*, de Händel. Nessa transcrição são usados trombones e clarinetas, como se Mozart tentasse proporcionar uma “satisfação à escuta dos ouvintes do final do séc. XVIII” ao incluir na obra de Händel recursos de orquestração característicos da era mozartiana.

No caso da clarineta, deve-se mencionar que Mozart foi um dos primeiros autores a escrever um vasto repertório para esse instrumento em música de câmara, solo e também incluí-la em suas partituras orquestrais de sinfonias, óperas e concertos.

A prática da transcrição foi crescendo com o passar do tempo e intensificou-se no Romantismo. Franz Liszt (1811-1886), por exemplo, concebeu grande parte das suas obras orquestrais inicialmente para piano. Entre estas transcrições, podemos citar as *Rapsódias Húngaras*. Johannes Brahms (1833-1897) escreveu suas *Danças Húngaras* inicialmente para piano a quatro mãos e, posteriormente, transcreveu algumas para orquestra.

Antonín Leopold Dvořák (1841-1904) também escreveu dezesseis *Danças Eslavas* para piano a quatro mãos, sendo transcritas posteriormente para orquestra pelo próprio autor. Vários outros compositores seguiram nessa trilha, escrevendo primeiro para piano a duas ou quatro mãos e, em seguida, transcrevendo para orquestra.

Maurice Ravel foi um importante mestre da transcrição orquestral, de acordo com Adler (Idem), era também um exímio orquestrador, realizando transcrições de orquestra para o piano, e vice-versa, não apenas de suas próprias obras, mas, ainda de outros compositores. Para exemplificar citaremos *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, composto originalmente para orquestra por Claude Debussy (1862-1928) e transcrito para piano a quatro mãos por Ravel em 1910 (ORENSTEIN, 1991, p. 241).

Outro orquestrador que realizou os mesmos feitos citados acima foi Francisco Mignone, que orquestrou a *Suíte Inglesa nº1* de Bach, *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky, objeto de estudo do presente trabalho, *Rapsódia brasileira nº1* de Luiz Levy, além de transcrever para o piano, obras originalmente compostas para orquestra,

como a *Sinfonia nº 2* de Brahms, entre outras transcrições, como consta no catálogo de obras organizado por Flávio Silva (2016, p. 146-150).

Com a alteração da instrumentação, no caso do piano para a orquestra, opera-se uma mudança bastante significativa em termos de timbre, sonoridade e textura. É compreensível que a densidade desta última passa a ser automaticamente ampliada pelo número de vozes da orquestra em detrimento do número de vozes possíveis no piano soando simultaneamente. Ao mesmo tempo, é preciso comentar que o piano é um instrumento rico também em aspectos como sonoridade e textura, trazendo no pedal uma ferramenta fundamental em relação à interpretação que precisa ser levada em consideração no momento de executar sua transposição para a orquestra, pois, seu uso correto pode enriquecer o timbre do instrumento através da adição de harmônicos, uma vez que ao passar de um meio a outro, aspectos como timbre e sonoridade são automaticamente afetados.

Em *Quadros de uma Exposição*, a primeira alteração sofrida pela obra vem através da mudança do meio instrumental, neste caso, passa de um meio instrumental individual: o piano para um meio instrumental coletivo: a orquestra. Em virtude desta adaptação, muitas mudanças estarão em evidência, pois, características essencialmente pianísticas terão que ser traduzidas de forma a adquirir o efeito desejado dentro dos termos orquestrais. Segundo Piston (1984, p. 1) “a transcrição para orquestra pode ser uma arte difícil e com mil nuances”.

Com base na colocação de Piston, buscaremos demonstrar as dificuldades técnicas encontradas pelos orquestradores e, a partir disso, como cada um deles as solucionaram. Para tanto, serão analisados três orquestradores de distintas épocas e nacionalidades: Tushmalov, Ravel e Mignone que realizaram a transcrição da mesma obra, nesse caso: *Quadros de uma Exposição*.

Outros pontos de grande relevância no presente trabalho, sem os quais não será possível fundamentar as diferenças, semelhanças e soluções encontradas por cada um, serão os estudos dos tratados de orquestração de Rimsky-Kórsakov, Berlioz, Piston, Blatter e Adler, que serão as bases para nosso estudo comparativo.

A transcrição orquestral realizada por Mignone, nosso principal elemento nesta pesquisa, foi inicialmente um objeto bastante difícil de ser encontrado. Primeiramente, contávamos apenas com uma cópia da edição realizada pela Orquestra Sinfônica de

Campinas. Com a extensão da pesquisa, conseguimos uma cópia do manuscrito, bem como partes cavadas para diversos instrumentos, com datas, possivelmente, de ensaios. Esta versão de Mignone ainda é pouco conhecida, além disso, há poucos registros de sua execução. Com as investigações e descrições de sua transcrição orquestral, espera-se tornar o seu trabalho mais conhecido e admirado, tornando-o objeto de estudo e também mais executado nas salas de concerto.

No primeiro capítulo há uma concisa descrição da vida de Mussorgsky e da obra original *Quadros de uma Exposição*. Algumas descrições sobre o compositor, na ótica de Debussy e Mário de Andrade, também serão realizadas.

No segundo capítulo, alguns orquestradores e transcrições de maior relevância com esta pesquisa serão estudados. Como já fora mencionado, destacaremos Tushmalov, Ravel e seus trabalhos realizados a respeito da obra em análise. Ainda neste capítulo, será realizada uma breve descrição da vida de Mignone e a contextualização da sua transcrição orquestral de *Quadros de uma Exposição*.

No terceiro capítulo serão efetuadas considerações sobre a transcrição orquestral e os devidos cuidados ao abordá-la. Um estudo comparativo da obra também será realizado. Para tal efeito, utilizaremos as orquestrações de Tushmalov, o primeiro a orquestrar, Ravel que obteve maior êxito na performance da sua versão e Mignone, único compositor brasileiro de que se tem registro de tal trabalho.

O presente estudo terá como objetivo principal investigar o tratamento dado por Francisco Mignone à orquestra em *Quadros de uma Exposição* e como este trabalho pode fornecer subsídios para outras orquestrações, além de pesquisas relativas aos instrumentos da orquestra. A partir das análises realizadas, poderemos caracterizar as diferenças e semelhanças em relação ao uso dos instrumentos nas três versões.

1- O COMPOSITOR E A OBRA

1.1 Modest Petrovich Mussorgsky

Modest Petrovich Mussorgsky (1839–1881) nasceu em Karevo, Rússia e faleceu em São Petersburgo, sofrendo de epilepsia alcoólica. Suas principais obras foram: *A noite de São João no monte Calvo* (conhecida como *Uma noite no monte Calvo*), *Boris Godunov* e *Quadros de uma Exposição*; os ciclos de canções: *Sem Sol*, *Canções e Danças da Morte*, *O Quarto de Crianças* e *Khovantchina* (SADIE, 1994, p. 638 - 639).

Mussorgsky foi um dos compositores russos mais influentes do século XIX. Integrava o Grupo dos Cinco, fundado na década de 1860, um conjunto de compositores que tinha como propósito estabelecer uma escola nacionalista de música russa. Estes compositores são considerados os mais importantes da virada do século XIX para o XX, e são eles: Mily Balakirev (1837–1910), Alexander Borodin (1833–1887), César Cui (1835-1918), Nicolái Rimsky-Kórsakov (1844–1908) e Modest Mussorgsky (ALTAMIRA, 1948, p. 175).

Mussorgsky iniciou seus estudos de música ao piano ainda criança com sua mãe. Depois, seguiu carreira militar, porém, em 1858, aos 19 anos, abandonou-a após sofrer uma crise nervosa. A partir de então, dedicou-se à música, vindo a receber aulas de Balakirev. Sua fase madura, um tanto distanciada da música romântica, começou após a morte de sua mãe, em 1865, ano em que o álcool passou a fazer parte da sua vida. O caráter modal afetou decisivamente o estilo harmônico do compositor, bem como boa parte da música europeia daquela época. Mussorgsky, livre dos hábitos tradicionais e pouco habituado a preceitos padronizados, desenvolveu suas novas harmonias. Assim sendo, foi considerado um dos compositores mais originais no campo da harmonia em sua época (GROUT, 2007, p. 670).

Durante sua vida, e mesmo depois de sua morte, muitos compositores, escritores e estudiosos tiveram por Mussorgsky uma admiração irrestrita. O poder descritivo de sua música, além dos conteúdos infantis, estão assinalados nestas considerações, salientando que, ao analisarmos a obra original *Quadros de uma Exposição*, encontraremos diversos elementos infantis na construção da suíte.

Através das palavras de Debussy sobre o ciclo *O Quarto de Crianças*, pode-se ter a ideia do que ele pensava a respeito do compositor russo e como eram construídos os conteúdos infantis. Segundo Debussy (1989, p. 31), Mussorgsky era um “gênio” e para muitos que o admiram, ou por ventura, ainda o conhecerão, certamente, ele deixará “marcas inapagáveis” na lembrança dessas pessoas, por se tratar de um compositor “único”.

Este título designa uma suíte de sete melodias, cada uma das quais é uma cena infantil, e é uma obra prima... Em *O Quarto de Crianças* existe a oração de uma menina antes de adormecer, onde estão anotados os gestos, a perturbação delicada de uma alma de criança, e até maneiras deliciosas que as meninas têm de posar de adulto, com uma espécie de verdade febril no acento que só aí se encontra. O acalanto da boneca parece ter sido adivinhado palavra por palavra, graças a uma assimilação prodigiosa, a essa faculdade de imaginar paisagens de um país de fadas íntimo, peculiar aos cérebros infantis; o fim desse acalanto é tão suavemente sonhador que a narradorazinha adormece com suas próprias histórias. Há também o garoto terrível, a cavalo num bastão, que transforma o quarto num campo de batalha: quebrando por aqui um braço, acolá uma perna de pobres poltronas indefesas; isso não deixa de ocasionar ferimentos mais pessoais! Então, gritos, choros, a alegria toda se vai embora! Não era sério... dois segundos no colo da mamãe, o beijo que cura e... a batalha recomeça, as poltronas, novamente, não sabem mais onde se meter. Todos esses pequenos dramas estão anotados, insisto nisso, com extrema simplicidade; para Mussorgsky basta um acorde... ou uma modulação...(DEBUSSY, 1989, p. 31-32).

Outra consideração muito significativa que tomamos por referência, foi a de Mário de Andrade (1893 – 1945), em um artigo publicado em 1939, que se encontra no livro *Música, Doce Música*, com o título, *Sonoras Crianças*. Mário compara as diferentes formas de colocar em música o mundo infantil por Debussy, Schumann, Mussorgsky e Villa-Lobos. É importante notar o quanto Mário de Andrade valoriza o compositor russo e a influência deste para a evolução da música erudita, destacando as contribuições de Mussorgsky em seu realismo e sua harmonização.

Este ano, comemoramos o centenário de nascimento de Modest Mussorgsky, e apesar da extravagância de Stravinsky, ao comemorado preferindo Tchaikovsky, ninguém mais discutirá a primazia absoluta, como valor pessoal, do autor de *Boris Godunov*. Realmente, Mussorgsky é a única contribuição russa indispensável para a música do mundo. Além de ser uma força genial, que em sua individualidade

irredutível enriqueceu a universalidade da música, ao mesmo tempo em que se tornava a figura mais representativa da musicalidade eslava, Mussorgsky é o único dos autores russos já mortos que pesou decisivamente na evolução da música erudita (ANDRADE, 2013).

Na visão de Mário de Andrade, Mussorgsky influenciou significativamente as criações de Debussy. Segundo ele, sem o realismo de Mussorgsky, sem a solução dada ao recitativo e a música vocal, a própria “estética impressionista” de Debussy, seria diferente. Mário chega a declarar que o termo impressionismo provavelmente “nem chegasse a ser lembrado”, descrevendo assim a importância e o quanto o compositor russo Modest Mussorgsky exerceu influência em outros compositores (Idem).

A cultura popular russa foi de suma importância para a compreensão da arte musical de Mussorgsky, assim como, sua profunda sensibilidade na percepção da alma humana. Na constante busca do realismo através do conteúdo descritivo de suas obras, Mussorgsky deteve como poucos as diversas nuances da psicologia humana. Neste sentido, o compositor, segundo Altamira é comparado a Dostoiévsky.

O que Dostoiévsky 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 psique humana (ALTAMIRA, 1948, p. 178-179).

De acordo com Rodrigues (1945, p. 160), Mussorgsky faleceu sem um amigo a quem dissesse suas últimas palavras ou lhe fechasse os olhos: “depois de ter dado dois gritos e entrar em agonia, morria o grande, talvez o maior compositor de todos os tempos”.

Diversas obras de Mussorgsky permaneceram inacabadas e sua “organização e publicação póstuma foram” realizadas, sobretudo por Rimsky-Kórsakov, que efetuou algumas revisões (SADIE, 1994, pag. 639). No entanto, foi somente anos mais tarde, retornando aos apontamentos do compositor que sua arte fora compreendida. Mussorgsky desejava uni-la à vida, especialmente, ao povo russo.

1.2 A Obra

Quadros de uma Exposição é uma suíte que foi composta para piano em 1874. Entretanto, sua publicação foi realizada somente em 1886, cinco anos após a morte de Mussorgsky, doze anos após sua composição e somente ao passar por uma revisão feita por Rimsky-Kórsakov (ALENCAR, 2012, p. 10).

De acordo com Motta, Mussorgsky busca representar, através de sua música, características que levam seus ouvintes e interpretes a compreenderem a história do povo russo, suas emoções e seu lado pessoal, para tanto, utiliza-se de suas composições para interpretar os quadros pintados.

Os *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky retratam o povo russo. Não fazem referências às histórias dos nobres, dos Czares ou da burguesia. Retratam o mercado de rua, as histórias folclóricas, as crianças brincando ou os prédios e monumentos das cidades. Interpretações e estudos vindos à tona para o mundo ocidental após a queda do regime comunista russo demonstram uma aproximação a este repertório por outras vertentes que não as usuais. Os *Promenades*, por exemplo, comumente identificadas com o próprio Mussorgsky andando trôpego pela exposição dos quadros, ganham interpretações de um chamamento ao espírito russo, onde um canto folclórico é entoado primeiramente por apenas uma voz, e conforme a música se desenvolve, outras vozes vão se unindo a esta, formando um grande coro unificador... mais do que um retrato pessoal de Mussorgsky, *Quadros de uma Exposição*, fala do sentimento russo e de sua sociedade (MOTTA, 2012, p. 18).

Mussorgsky ao compor *Quadros de uma Exposição* baseou-se nos quadros pintados por seu amigo Victor Hartmann (1834 – 1873), arquiteto e pintor. Ao visitar uma exposição memorável, organizada pela Sociedade de Arquitetos de São Petersburgo, ocorrida entre fevereiro e março de 1874, escolhe dez quadros e para cada um deles escreve uma música e as intercala com um intermezzo, o *Promenade*¹. Ainda sobre os quadros pintados por Hartman, Russ comenta que somente seis dos quadros podem ser identificados com certeza (RUSS, 1992, p.16).

¹ Passeio (CARPINETTI, 2008, p. 100)

O processo todo da composição *Quadros de uma Exposição*, segundo Russ (1992, p. 16) “ocorreu teoricamente entre os dias dois e vinte e dois de junho de 1874”. Em carta destinada a Vladimir Stasov, Mussorgsky descreve como ele compôs a suíte (apud LEE, 2015, p. 2).

Para Vladimir Stasov

Quarta-feira, um dia qualquer ou possivelmente dia 12, junho de 1874.

Meu querido general

Hartmann está fervendo enquanto Boris fervia - os sons e a ideia ficavam pendurados no ar, e agora estou engolindo e comendo demais, dificilmente consigo rabiscar no papel. Estou escrevendo 4 números - com boas transições (em "*promenade*"). Quero fazê-lo de forma tão rápida e constante quanto possível. Minha fisionomia pode ser vista nos *intermezzi*. Considero-o bem sucedido até agora. Eu aceito você e eu entendo que você me abençoe e me dê sua benção!

Mussorgsky

A ilustração abaixo se refere à primeira edição da suíte para piano dos *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky.



Figura 1: Capa da primeira edição²

² MOUSSORGSKY, Modest. *Tableaux d'une exposition*. Piano score. St. Petersburg: W. Bessel & Cie, 1886.

Provavelmente, *Quadros de uma Exposição*, é uma das obras mais conhecidas de Mussorgsky, talvez isso ocorra devido à quantidade de orquestrações que recebeu, sendo a de Ravel a mais conhecida. Não há registros de que Mussorgsky tivesse a intenção de orquestrar *Quadros de uma Exposição*, as dificuldades para a realização de tal feito não eram poucas. Há várias questões que devem ser analisadas juntamente com suas difíceis resoluções. Mussorgsky não possuía uma vasta produção orquestral. Há, ainda, características da obra a serem consideradas, como as variações de registro, além da utilização de linhas em uníssono, contrapondo-se às passagens virtuosísticas, dificultando, deste modo, a escolha da instrumentação.

Antes de partirmos para a análise propriamente dita e compreendermos as orquestrações realizadas por Tushmalov, Ravel e Mignone, precisamos entender o que é a suíte *Quadros de uma Exposição* e como ela foi construída por seu compositor.

Quadros de uma Exposição ilustra um passeio em uma exibição artística. Mussorgsky faz uso de um tema comum para unir as várias partes da suíte, *Promenade*, que, por sua vez, são repetidas cinco vezes na obra original para piano, porém, sempre recebendo alguma variação na harmonia e/ou na textura. A obra de Mussorgsky retrata um personagem ou um acontecimento e compõe-se dos seguintes episódios:

1.2.1 *Promenade I*

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

Si bemol maior.

Com um tema baseado na escala pentatônica (F G Bb C D) a melodia do *Promenade I* é o tema condutor da suíte e com pequenas variações, aparece ao longo de quase toda a obra na forma de pequenos *intermezzi*. Os *Promenades* representam o próprio Mussorgsky caminhando pela exposição (MOTTA, 2012, p. 18).

O tema (Figura 2) com sua textura proporciona um caráter decidido, e para enfatizá-lo podemos destacar o uso do *forte*, única dinâmica colocada neste *Promenade* e também suas células rítmicas, que lhe conferem uma textura de música marcial. Observemos ainda, a utilização de uma grande tessitura do instrumento, os acordes e as oitavas.

Outra característica deste primeiro *Promenade*, e nos demais, é a constante mudança de compassos, 5/4 e 6/4. Um ponto a ser considerado é como Mussorgsky expõe o tema, alternando dois compassos da melodia solo e harmonizada, procedimento característico do canto responsorial. Isso demonstra o desprendimento de Mussorgsky às tradições e fórmulas padronizadas, abstendo-se às construções, resultados comuns e regras preestabelecidas, buscando sempre novos efeitos (GROUT, 2007, p. 670).

A peça inicia-se com um encadeamento harmônico VI-V⁶-VI-V-III. Há uma oscilação entre o tonal e o modal característico desta suíte, como mostra a figura abaixo.



Figura 2: *Promenade I* – (Piston 1998, p. 450), compassos 1-4

De acordo com Walter Piston:

O crescente predomínio desta “harmonia modal” no final do século XIX deve-se também ao uso das escalas modais na música folclórica, que teve grande influência nos chamados compositores nacionalistas. A tendência foi, talvez, maior nos da Europa Oriental, em especial os compositores russos, cujo estilo, amiúde claramente homofônico e à base de acordes, reflete a influência dos coros a *capella* da Igreja Ortodoxa. No exemplo [acima], encontramos uma melodia pentatônica acompanhada por acordes que primeiro acentuam os graus VI, V e III, e somente depois regressam à tônica; o brusco V do V que segue, sugere um pouco o modo lídio (PISTON, 1998, p. 450).

Notemos também que praticamente todas as notas dos dois primeiros compassos, são marcadas com *tenuto*. Portanto, as qualidades dessas notas devem conter grande sustentação e apoio. Além disso, é preciso observar todas as frases desta melodia, encontrando os pontos culminantes, tensões e relaxamentos.

Ao analisarmos a harmonia dos quatro primeiros compassos encontraremos o acorde da tônica, neste caso Si bemol, apenas no segundo tempo do quarto compasso. O

primeiro acorde no terceiro compasso é Sol menor VI grau, já no quarto compasso ocorre a nota Mi natural, quarta aumentada de Si bemol, razão pela qual Piston sugere o modo lídio na figura 2.

A partir do compasso 9, ocorre uma troca de funções com notas estranhas aos acordes, embora o compositor não tenha escrito nenhuma mudança de dinâmica ou ligadura, pode-se sugerir a necessidade dos mesmos, contribuindo assim com o contraste desta seção. No último compasso há a indicação *attacca*³ com o intuito de se estabelecer uma surpresa com a mudança súbita de um motivo temático a outro, com desenho rítmico e andamento contrastante com o *Promenade*.

1.2.2 *Gnomus*

Sempre vivo.

Mi bemol menor.

Esta peça retrata um gnomo desajeitado e disforme, que se desloca rudemente a coxear. Segundo Di Sabbatto (2002, p.118-119) duas características marcantes do universo de Mussorgsky são aqui representadas: “o bizarro e o amedrontador”.

³ “Uma indicação de que não deve haver nenhuma pausa entre dois movimentos” (SADIE, 1994, p. 47).

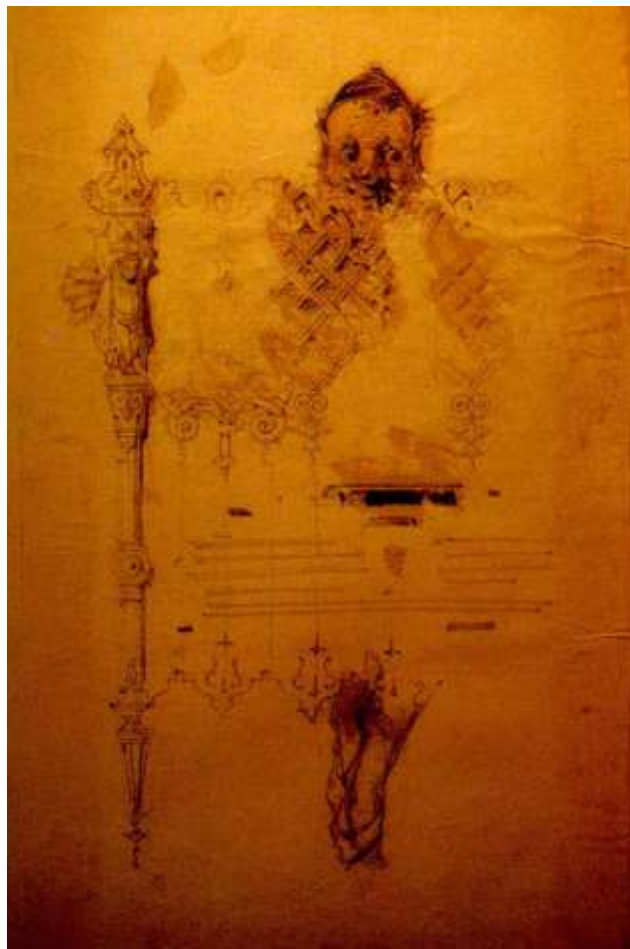


Figura 3: *Gnomus*⁴

No esforço de descrever a impressão obtida ao ver o primeiro quadro, Mussorgsky usou os mais variados recursos. Observemos antes de tudo o contraste entre a tonalidade de Si bemol maior do *Promenade I* e Mi bemol menor do *Gnomus*, que juntamente a mudança de textura constante e a harmonia, contribuem para o caráter obscuro deste quadro.

Segundo Morillo (1953, p. 44) o contraste tonal deve ser observado. “A tonalidade, muito ampla, escapa às regras clássicas, e se preocupa mais de contrastes claro e escuro que de relações tonais”. Para descrever a sensação de movimento do gnomo, Mussorgsky utilizou um desenho melódico em colcheias com saltos e dissonâncias ao longo de quase toda a peça.

⁴ <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-690>

São realizadas onze modificações em relação ao andamento inicial, sugerindo com essas mudanças o aspecto grotesco do gnomo. São muitos os contrastes usados por Mussorgsky, entre eles podemos destacar: mudança de dinâmica que ocorre com grande frequência; utilização de fermatas; mudança de fórmulas de compasso; deslocamento da acentuação métrica do compasso utilizando o *sforzato*; distanciamento entre a região grave e aguda, desta forma afastando e aproximando as mãos do pianista. Para Debussy, Mussorgsky foge ao belo com o intuito de estender suas incríveis audácias a um período em que tal atitude não era esperada (apud RODRIGUES, 1945, p. 141).



Figura 4: *Gnomus*, compassos 1-13

Esta peça pode ser dividida da seguinte forma:

Seção A, compassos 1-37, inicia com um *fortíssimo* e um motivo que sugere uma ideia fixa, como podemos observar nos compassos 1-3 (figura 4). Este motivo ocorre dez vezes ao longo da peça, sendo tocado sempre em oitavas, com uma combinação de saltos em intervalos diminutos e aumentados.

A primeira parte da seção A, compassos 1-18, vemos um número significativo de *sforzato*, totalizando 13. Estes *sforzati* desempenham um papel importante na peça, sugerindo que o gnomo está com raiva (NAGACHEVSKAYA, 2009, p. 79).

Na segunda parte, compassos 19-28, todo acorde é marcado com um *sforzato*, como se cada passo fosse muito doloroso para o gnomo. Os segundos acordes nesta parte são sincopados e seguidos por uma pausa, sugerindo que o gnomo possa parar e

respirar. Os compassos que seguem até o 37 são pequenas reexposições da primeira parte.

A seção B, compassos 38-71, embora um pouco mais lenta, não é menos intensa e inclui um ponto culminante da peça a partir do compasso 60. Marcada com o andamento, *Poco meno mosso*, *pesante*, sua textura e dinâmica mudam em relação à seção anterior. As oitavas em *mezzo forte* e os intervalos de trítono e quinta, precedem o aparecimento de uma melodia, em oitavas e em ambas as mãos, com intervalo de terça menor. O ritmo mais lento e pesado desta seção é interrompido três vezes pelo motivo inicial da peça e cada vez marcado como *Vivo* e *fortíssimo*. Estas três aparições do motivo são bastante significativas, uma vez que, pela primeira vez, o motivo aparece em um tom diferente: uma quinta justa abaixo; como pode ser visto na figura 5, compasso 54. Além disso, no compasso 58, a terceira aparição desse motivo é realizada uma oitava acima das anteriores. Esta é a última aparição e precede o ponto culminante da peça, diante disso, é razoável supor que o gnomo está em estado extremo de desespero.

Poco meno mosso, pesante

mf

Vivo

ff

Poco meno mosso, pesante

mf

Vivo

ff

Meno mosso

mf

Vivo

ff

Compasso 54

Compasso 58

Figura 5: *Gnomus*, compassos 38-59

O ponto culminante é alcançado no final da seção B, em *Meno mosso*, compassos 60-71. Aqui, a melodia na mão direita apresenta saltos ascendentes e descendentes, com intervalos de trítomos, enquanto a mão esquerda toca oitavas cromaticamente descendentes. Nos compassos 66-71 as mãos invertem as funções, agora a mão esquerda realiza a melodia, enquanto a mão direita executa oitavas cromaticamente e descendentes. Estas combinações de trítomos e segundas contribuem ainda mais com a dramaticidade da peça.



Figura 6: *Gnomus*, compassos 60-71

Seção A¹, compassos 72-93, não encontramos o motivo inicial da peça, contudo, podemos observar na mão esquerda os intervalos de trítonos, mesmo intervalo realizado na segunda parte da seção A, no entanto, desta vez, é acrescentado um desenho novo: os trinados e as escalas cromáticas, proporcionando assim, mais movimentação ao trecho. Os segundos acordes também são sincopados e seguidos de pausa. Além disso, o andamento recebeu nova indicação: *Poco a poco accelerando*, proporcionando um breve momento de relaxamento em contrapartida à tensão da seção anterior, preparando-o através das mudanças harmônicas e de intensidade sonora, ao clímax deste quadro, a *coda*, podendo sugerir assim, o desespero do gnomo.



Figura 7: *Gnomus*, compassos 72-86

A *coda*, compassos 94-99, marcada por uma passagem que exige habilidade do interprete e em movimento contrário, é de acordo Nagachevskaya (2009, p.72) para terminar com uma explosão emocional do gnomo.



Figura 8: *Gnomus*, compassos 94-99

1.2.3 *Promenade II*

Moderato commodo assai e con delicatezza.

Lá bemol maior

A textura que conduz a obra surge com um caráter terno, demonstrando certa melancolia, o que é bem contrastante em relação ao primeiro *Promenade*. Isso talvez ocorra devido ao fato deste trazer consigo um estado de espírito voltado à expectativa e ansiedade, já o segundo: uma adaptação com o ambiente. O tema principal é agora exposto na mão esquerda em uma grande linha de legato, enquanto a mão direita complementa com acordes a função harmônica, também em legato.

Duas diferenças são marcantes em comparação ao *Promenade I*. Destacamos a tonalidade, sendo o primeiro em Si bemol e o segundo em Lá bemol. Outra diferença que queremos salientar é a quantidade de compassos na construção do *Promenade II*, ou seja, 12 compassos organizados em três frases, enquanto o *Promenade I* contém 24 compassos dispostos em seis frases.

Ainda, comparando os dois *Promenades*, vemos que no segundo, Mussorgsky não anota, nas armaduras de clave, os acidentes, denota-os como ocorrentes, no ponto de vista de Nagachvskaya (2009, p. 80) é uma forma de Mussorgsky apresentar sua “invenção revolucionária”, forçando assim o interprete na reflexão de cada nota.

Como no primeiro *Promenade*, nos dois compassos iniciais, a melodia ocorre sem acompanhamento, todavia, nesta ocasião, executada pela mão esquerda. Nos compassos 3 e 4 a melodia continua na mão esquerda agora acompanhada por acordes executados pela mão direita. A principal dinâmica utilizada por Mussorgsky aqui é o *piano*, esta é uma das peças mais silenciosas e serenas do ciclo, contrastando com *Gnomus*. Nos compassos finais, ocorre um *ritardando* que contribui com a transição de um quadro para outro e a indicação que não deve haver pausa entre as peças (*attacca*), procedimento comum nos *Promenades*.



Figura 9: *Promenade II*, compassos 9-12

1.2.4 *Il Vecchio Castello*

Andantino molto cantabile e con dolore.

Sol sustenido menor

Um velho castelo, em frente ao qual um trovador entoia sua canção. Este quadro, segundo Di Sabbato (2002, p. 128) simboliza a solidão do compositor, razão pela qual a atmosfera é de melancolia, conforme explicado a seguir.

Segundo Russ (1992, p.37), apesar do título, esta obra tem contornos de música folclórica russa e sua única característica italiana é o ritmo siciliano. Este ritmo normalmente em compasso 6/8 é lento, caracterizado por frases claras, melodias singelas e geralmente está associado a emoções melancólicas (SADIE, 1994, p. 865). As notas pedal da tônica na região grave, com a insistência do ritmo ostinato , é um dos aspectos mais marcantes na construção da peça.



Figura 10: *Il Vecchio Castello*, compassos 1-11

Refrão	A	Refrão	A	B	Refrão	A	B	A	B	A	Coda
1-7	8-15	14-18	19-28	29-45	46-50	51-63	64-69	70-82	83-95	96-100	101-107

Figura 11: *Il Vecchio Castello*: esboço da forma⁵

Esta obra pode ser dividida em: Refrão; tema A; tema B, alternando-se constantemente. O refrão em si apresenta um padrão repetitivo, curto e reproduzido três vezes. Sua melodia descendente é realizada sempre na região grave e sem sofrer nenhuma alteração, tanto na harmonia como na parte rítmica, como podemos observar nos compassos 1-7 (figura 10).

O tema A é mais narrativo e sua polifonia é constituída de três vozes, na qual a voz mais baixa é um baixo ostinato, a voz do meio representa o acompanhamento do coro, enquanto a voz acima a melodia, conforme observamos na figura 12. O tema A aparece cinco vezes na construção da peça (figura 11).



Figura 12: *Il Vecchio Castello*, compassos 18-28

Por sua vez, o tema B é mais expressivo e sua melodia é realizada com oitavas e preenchida por acordes (figura 13). Este tema ocorre três vezes ao longo da peça, como demonstrado no esboço da figura 11.

⁵ (NAGACHEVSKAYA, 2009, p. 86).



Figura 13: *Il Vecchio Castello*, compassos 29-40

A peça começa com o refrão que se alterna com o tema A e em seguida com o tema B. Esta mistura de todos os temas cria um efeito conveniente para construção deste diálogo entre os temas. É importante notar que o baixo ostinato permanece inalterado durante toda a peça. Tal repetição tornou possível experimentar novas harmonias. Mussorgsky nem sempre constrói os acordes em torno de Sol sustenido menor, pelo contrário, ele confronta vários acordes com o baixo ostinato e este procedimento aumenta significativamente a tensão harmônica.

1.2.5 *Promenade III*

Moderato non tanto, pesamente.

Si maior

Neste *Promenade*, o tema é composto basicamente por oitavas em ambas as mãos com a dinâmica *forte*, a descrição do andamento pesado sugere um caráter decisivo, que é completamente diferente do *Promenade* anterior, como podemos ver abaixo:



Figura 14: *Promenade III*, compassos 1-4

Ao contrário dos dois primeiros *Promenades*, a frase melódica antecedente vem em oitavas na parte aguda, nos dois primeiros compassos, seguida pela frase consequente no grave, que é acompanhado por acordes. O tema principal se alterna de dois em dois compassos entre a mão direita e a mão esquerda, e, no final da peça, a melodia é dobrada por ambas as mãos. Tanto o *ritardando* como o silêncio, também no final, criaram uma breve expectativa pela chegada do quadro seguinte.

A constante mudança da fórmula de compasso 5/4 e 6/4 é uma característica de todos os *Promenades*. No entanto, a fórmula de compasso no final deste *Promenade* é 4/4, a mesma do quadro seguinte, *Tuileries*, o que podemos apontar com uma conexão entre as duas peças. Além disso, Mussorgsky anota, ao final, o *attaca*.

Outro ponto que destacamos, para demonstrar a intenção de Mussorgsky em conectar o *Promenade III* ao *Tuileries*, é o uso da mesma tonalidade, ou seja, Si maior. Aqui cabe lembrar que esta é a menor peça de todo ciclo de *Quadros de uma Exposição*, composta por apenas 8 compassos, sugerindo uma breve aproximação de Mussorgsky ao quadro *Tuileries*.

1.2.6 *Tuileries*

Allegretto non troppo, capriccioso.

Si maior

Esta peça assemelha-se em seu caráter a um *Scherzo*, procurando retratar a algarra e as birras das crianças brincando no jardim (LEE, 2015, p. 15).

Para conceber uma ambientação ao universo infantil, Mussorgsky procurou criar uma sonoridade leve e ágil, com uma linha melódica marcante, baseada na 3ª menor descendente, que é interrompida por uma ornamentação melódica a cada compasso. O

uso deste intervalo em trecho relacionado às atividades infantis nos mostra a familiaridade de Mussorgsky com este universo, conforme Russ e Szönyi nos explicam abaixo.

Segundo Russ (1992, p. 38-39), com este intervalo o compositor imita o som das crianças chamando suas babás “Niania, Niania”. De acordo com Szönyi (1996, p. 31), geralmente, este é o primeiro intervalo a ser ensinado às crianças no Método Kodály de leitura relativa, por ser de fácil entoação e aparecer com frequência nas canções infantis.



Figura 15: *Tuileries*, compassos 1-3

A peça pode ser dividida da seguinte forma:

Seção A, compassos 1 ao 13. Aqui encontramos o motivo melódico que nos sugere as crianças brincando. Esta primeira seção é construída combinando o desenho rítmico da semínima e da colcheia no primeiro compasso, com o desenho rítmico em semicolcheias do segundo compasso, onde os compassos 3 e 4 são idênticos aos dois primeiros.

Notemos na figura 15, que as sutilezas de articulação combinam ao mesmo tempo uma melodia em *staccato* acompanhada por acordes ligados de dois em dois. Este procedimento tem por objetivo diferenciar as vozes, que por sua vez, deve ser executado de forma caprichosa, como Mussorgsky anota no andamento, além desta peça exigir virtuosismo do interprete.

Seção B, compassos 14 ao 19. O uso do cromatismo contrasta com a primeira seção e sua melodia é acompanhada por um ritmo diferente do inicial. Esta seção escrita em Ré sustenido menor demonstra as “babás acalmando as crianças agitadas e convencendo-as a brincar em paz” (NAGACHEVSKAYA, 2009, p. 100).



Figura 16: *Tuileries*, compassos 14-19

Na *coda*, compassos 27-30, observamos o retorno do motivo de 3^{as} menores descendentes, o que sugere o retorno das crianças brincando novamente em paz, e com a dinâmica *pianíssimo* a obra termina de maneira súbita.



Figura 17: *Tuileries*, compassos 25-30

1.2.7 *Bydlo*

Sempre moderato, pesante.

Sol sustenido menor

A descrição de uma carroça puxada por bois tem seu fundamento em uma carta escrita por Mussorgsky a Stasov, onde ele diz que “de repente surge ‘Sandomirzsko *Bydlo*’ *le télegue*, obviamente não é do título, fica entre nós”(RUSS, 1992, p. 40).

Stasov, no prefácio da primeira edição, escreve que *Bydlo* é a representação de um “carro polonês com rodas enormes, puxado por búfalos”. Por conta dessa troca de correspondências e desse prefácio, algumas edições têm apenas o título “Carro de Boi Polonês” (NAGACHEVSKAYA, 2009, p. 104).

Ainda segundo Nagachevskaya (2009, p. 104), a tradução da palavra *Bydlo* pode ser “ralé”, utilizada, em russo, de maneira pejorativa para designar os camponeses. Anota ainda que há a possibilidade da palavra *Bydlo* ser traduzida do polonês como “gado”.

Entretanto, de acordo com Carpinetti (2008, p. 150-151), parece que este quadro nunca existiu. A obra de Hartmann, que tem sido associada ao quadro *Bydlo* (figura 18), “mostra a montagem de uma forca e o quadro seria então uma metáfora e o compositor estaria protestando contra as autoridades que tratavam o povo polonês como gado”. Ainda de acordo com Abeling,

Apesar da palavra “*Bydlo*” significar “um carro puxado por uma vaca”, nenhum quadro deste tipo existiu na exposição. É amplamente aceito que o [quadro] de Mussorgsky não diz respeito a um carro de boi, mas realmente ao sofrimento do povo polonês perante a tirania. “Rebelião na Polônia” provavelmente inspirou esta peça (apud CARPINETTI, 2008, p. 151).

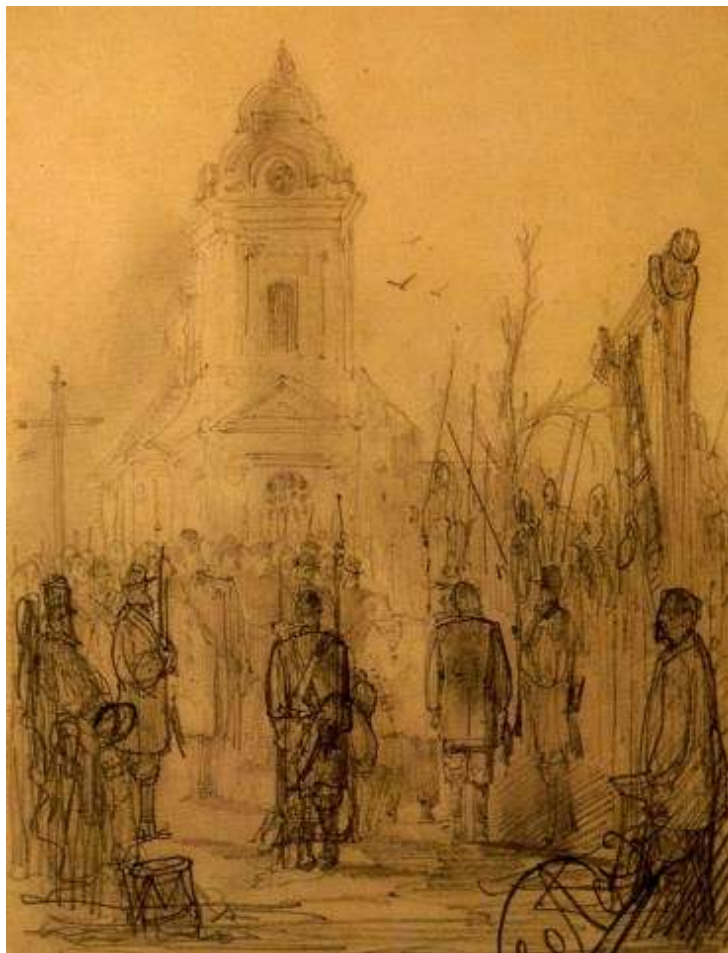


Figura 18: *Bydlo*⁶

Pela primeira vez, desde o início da obra, o tema do *Promenade* é omitido, dando a ideia de que o autor pretendeu contrastar a delicadeza do mundo infantil com a dura vida do camponês.

Percebe-se no compasso inicial, segundo Nagachevskaya (2009, p. 107) a intenção do autor de descrever os “pesados passos de um camponês” através do *ostinato* em acordes na região grave do piano, enquanto a mão direita, também na região grave, executa uma “canção sombria, cantada pelo camponês”.

⁶ <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-684>



Figura 19: *Bydlo*, compassos 1-5

Podemos dividir este quadro em três seções: sendo a seção A, compassos 1-20, a seção B, compassos 21-37, e a seção A¹, compassos 38-64. Apontamos de imediato o contraste de texturas entre as seções A e B.

Na primeira seção, como podemos observar na figura 19, a melodia é executada pela mão direita em tessitura grave, enquanto a mão esquerda executa acordes. O *ostinato* da mão esquerda permanece ao longo de toda a peça assim como a dinâmica *fortíssimo*, à exceção dos 10 últimos compassos onde a indicação de dinâmica é *pianíssimo*.

Na parte central, seção B, a mão direita executa acordes e oitavas em colcheias na região aguda do piano, como um “grito desesperado” principalmente nos *sforzati* dos compassos 35, 36 e 37 (DI SABBATO, 2002, p. 93). Nesta seção, a textura da mão direita é de acordes com quase três oitavas de distância entre as notas extremas. A direção da melodia também muda, agora é descendente. Faz parte do contraste, a diferença de textura produzida entre as vozes da mão direita e da esquerda, havendo acordes em saltos de 3^{as} descendentes no agudo e um *ostinato* ascendente, sustentado na região grave.

Ao retornar a melodia inicial, na seção A¹, há a transposição para duas oitavas acima da original e oitavada. O intuito é produzir a dinâmica exigida por meio do termo *con tutta forza* e de iniciar uma redução na velocidade, com o termo *sempre pesante e poco allargando*. Em preparação ao clímax que ocorre a partir do compasso 38, Mussorgsky anota alguns *sforzati* nos acordes anteriores, o que contribui com a tensão, de modo a preparar o retorno da melodia.



Figura 20: *Bydlo*, compassos 33-42

A *coda*, com dinâmica *pianíssimo*, retorna à região grave, desta vez, sem a utilização de oitavas, como apresentado na seção A. Mussorgsky utiliza também um processo de conclusão semelhante à *coda* do *Il Vecchio Castello*, ou seja, a obra termina com o fluxo melódico interrompido por vários compassos de silêncio e, além do mais, não finaliza na nota da tônica Sol sustenido, mas, na terça Si, propondo uma continuidade (NAGACHEVSKAYA, 2009, p. 111).



Figura 21: *Bydlo*, compassos 59-64

1.2.8 *Promenade IV*

Tranquillo.

Ré menor

Mussorgsky começa este *Promenade* pelo registro agudo do piano e de forma descendente, chegando a uma região grave no quinto compasso. Outro ponto que devemos destacar, de acordo com Nagachevskaya (2009, p. 114), é a ausência do 6° e do 5° graus da escala de Ré menor no início da melodia (figura 22), que segundo ela “tira o impulso otimista e enérgico associado ao *Promenade*”. Salientamos também que é a penúltima vez que o motivo do *Promenade* aparece na peça como um *intermezzo*.

Outro ponto que merece ser destacado é a construção desta peça, com a frequente modificação na fórmula de compasso: 5/4, 6/4, 7/4, 6/4, 5/4, 7/4, 5/4, 6/4, 5/4, 3/4, sugerindo uma inconstante caminhada através da exposição, além da irregularidade rítmica proposta por esta alternância.



Figura 22: *Promenade IV*, compassos 1-3

Este *Promenade* é o único que faz menção à obra seguinte. Aqui Mussorgsky antecipa, nos dois últimos compassos, o tema do próximo quadro, sugerindo assim uma visualização do quadro a seguir:



Figura 23: *Promenade IV*, compassos 9-10

1.2.9 Balé dos pintinhos em suas cascas

Scherzino. Vivo, leggiero.

Fá maior

Este quadro também pode ser inserido no divertimento infantil, já que procura reproduzir pintinhos dançando. Esta exposição incluiu o esboço de fantasias de Hartmann para crianças dançarinas em um balé intitulado Trilby.

Trilby é um balé em 2 atos e 3 cenas, com coreografia de Marius Petipa e música de Yuli Gerber. Libretto de Marius Petipa, baseado no romance Trilby de 1822, *ou le lutin d'Argail* de Charles Nodier, apresentado pela primeira vez pelo Ballet do Teatro Imperial Bolshoi de Moscou (KORSCHMIN, 2015).

Esta peça está dividida da seguinte forma: Seção A: compassos 1-22, seção B: trio, compassos 23-38 e seção A (*Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda*), Coda: compassos 39-42. Neste quadro, Mussorgsky privilegiou os sons agudos, escrevendo toda a obra na clave de Sol.

Outro ponto que destacamos é a dinâmica anotada por Musssorgsky, *pianíssimo* em quase toda obra e para enfatizar esta dinâmica, evidenciamos a primeira vez que o compositor faz uma indicação do uso do pedal *una corda*.



Figura 24: Balé dos pintinhos em suas cascas, compassos 1-5

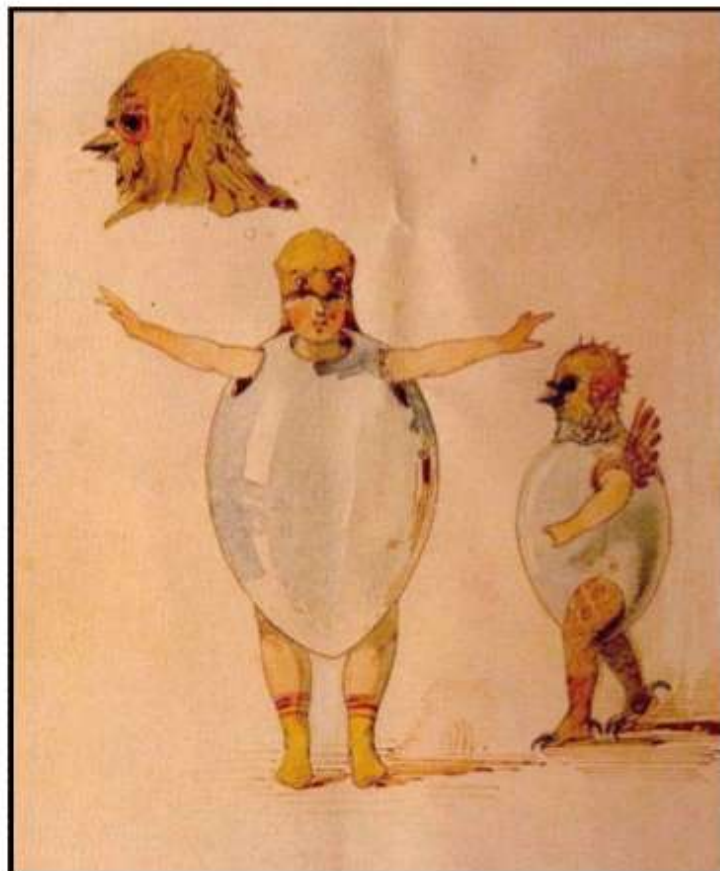


Figura 25: *Balé dos pintinhos em suas cascas*⁷

Na seção A são apresentadas três texturas diferentes: a primeira é constituída de tríades antecedidas por apojeturas descendentes, sobre uma nota comum, neste caso a nota Fá, que pertence aos acordes, Fá e Ré bemol, compassos 1-4 (figura 24).

A segunda é constituída por uma escala ascendente na mão esquerda e harmonizada nos contratempos em tríades maiores e menores, antecedidas por apojeturas na mão direita, compassos 5-8.

A terceira, compassos 17-22, apresenta na mão esquerda uma progressão ascendente com intervalos de 3^{as} e o deslocamento das tríades para as partes fortes dos tempos, promovendo uma variação métrica em relação à textura anterior, compassos 5-8, 13-16.

⁷ <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-687>



Figura 26: *Balé dos pintinhos em suas cascas*, compassos 5-8

Na seção B, o Trio é basicamente constituído por duas texturas que podem ser vistas na figura 27. A primeira é constituída por um longo trilo, acompanhado de uma voz à 3^a inferior, cuja única exceção é uma 4^a aumentada nos compassos 26 e 28, tocado com a mão direita, e um duplo pedal harmônico em Fá, sustentado na região grave e repetido uma oitava acima, nos contratempos, tocado com a mão esquerda.

Na segunda, compassos 31-38, o grande trilo da região superior dá lugar a uma figuração melódica intercalada por pausas e o pedal sustentado grave é retirado, permanecendo apenas o pedal repetido, agora sem pausas.



Figura 27: *Balé dos pintinhos em suas cascas*, compassos 23-33

Na *coda*, com apenas quatro compassos, Mussorgsky realiza uma pequena variação de dinâmica, *mezzo forte* e vai decrescendo no parâmetro de dinâmica, terminando na região aguda em *pianíssimo*, e a indicação *attacca*, novamente causa um grande impacto com a visão do novo quadro, como pode ser visto na figura abaixo.



Figura 28: *Balé dos pintinhos em suas cascas*, coda

1.2.10 Samuel Goldenberg e Schmuyle

Andante. Grave – energico.

Sib menor

Debussy descreve o que sente nesta peça:

“A música é uma caricatura em que Mussorgsky procura pintar o judeu rico, calmo e senhor de si, e o judeu pobre, falador e audaz” (apud RODRIGUES, 1945, p. 141).



Figura 29: Samuel Goldenberg e Schmuyle⁸

⁸ <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-6859>

Do ponto de vista musical os elementos são contrastantes e estão distribuídos em três seções e a *coda*: Seção A, compassos 1-8, Samuel Goldenberg; Seção B, compassos 9-16, Schmuyle, os compassos 17-18 realizam a ponte para próxima seção; Seção C, compassos 19-25, sobreposição dos dois motivos; *Coda*, compassos 26-29. Nas seções A e C, Mussorgsky não harmoniza as melodias, processo que as valoriza.

A primeira seção da peça, compassos 1 ao 8, representa o judeu rico. Segundo Russ (1992, p. 44), “Goldenberg fala primeiro de modo impositivo e fanfarrão, com uma qualidade oriental na ornamentação rítmica, intrincada e com intervalos aumentados”. Esta melodia é tocada em oitavas pelas duas mãos, sem harmonização, cheias de melismas e sua dinâmica é mais forte. Segundo Marnat esta melodia lembra-nos dos “tradicionais cantos judaicos” (apud REALE, 1992, p. 180).

Outro ponto característico que encontramos no início desta peça e que contribui com a audácia e a prepotência do judeu rico, em relação ao judeu pobre, é o intervalo melódico de 5ª justa; de acordo com Reale (1992, p. 305 - 306) este intervalo é “característico de chamada”, demonstrando a imposição e arrogância de Goldenberg.



Figura 30: *Samuel Goldenberg e Schmuyle*, compassos 1-3

Na segunda seção, que vai do compasso 9 ao 18, Mussorgsky procura descrever o discurso do judeu pobre, demonstrando sua humildade e indecisão através dos seguintes recursos musicais: A melodia na região aguda com notas repetidas; um padrão rítmico específico; apogiaturas, tercinas e mordentes, além das variações de dinâmica que são mais suaves que a do judeu rico.



Figura 31: Samuel Goldenberg e Schmuyle, compassos 9-10

Na terceira seção (compasso 19 ao 25) há concomitância entre os dois temas: a melodia do judeu rico ocorre na região grave e a melodia do judeu pobre acontece na região aguda. Aqui temos a impressão de uma discussão; no compasso 25 ouve-se *sforzato* propondo o encerramento da discussão.

Segundo Russ (1992, p. 44), a parte do judeu rico, Goldenberg, pode ser tocada livremente com um elemento de “fanfarronice”. Por sua vez, a parte do judeu pobre, Schmuyle, deve ser tocada de maneira “precisa”. “Embora a marcação do andamento aparentemente mude no compasso 19, a ideia da tercina prossegue na mesma velocidade, então qualquer desaceleração radical aqui deve ser evitada”.



Figura 32: Samuel Goldenberg e Schmuyle, compassos 19-20

Em seguida, temos uma breve *coda*, repleta de cromatismo e diversas variações na dinâmica, onde o judeu pobre implora por seu favor, contudo, o judeu Goldenberg profere suas últimas palavras de raiva e desprezo a Schmuyle (NAGACHEVSKAYA, 2009, p. 128).



Figura 33: Samuel Goldenberg e Schmuyle, compassos 26-29

1.2.11 Promenade V

Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto.

Sib maior

Este *Promenade* é o ponto central da peça, concebe 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. Outro ponto a ser considerado é a partir do sexto compasso; ao contrário do primeiro (figura 34), neste quinto *Promenade* o compositor utilizou acordes completos (figura 35).



Figura 34: *Promenade I*, compassos 1-6



Figura 35: *Promenade V*, compassos 1-6

No início da exposição, a mudança dos quadros era mais ríspida, entretanto, ao término desta, já se estaria habituado com estas alterações, não havendo mais a necessidade dos *Promenades* que serviram de ponte entre os quadros (REALE, 1992, p. 307).

De acordo com Russ (1992, p.44), por este *intermezzo* nos levar à última parte dos quadros, ele contém mais “dobramentos”, o que lhe confere um caráter mais “cerimonial”. Diferentemente do *Promenade I* que contém 24 compassos, neste quinto, Mussorgsky acrescenta um compasso no final da peça. O pedal agudo de Si bemol encerra a peça no V grau de Mi bemol, tonalidade do quadro seguinte (figura 37), assim sendo, esta nota serve de pivô para ligar um quadro ao outro.



Figura 36: *Promenade V*, compassos 24-25

1.2.12 Limoges - Le Marché

Allegretto vivo, sempre scherzando.

Mib maior

Primeiramente, deve-se destacar a grande dificuldade técnica e a agilidade necessária para executar esta obra, já que este quadro apresenta uma grande variedade de articulações, e, pelo uso dos *sforzati*, ocorrem diversos deslocamentos dos acentos naturais do compasso, além das notas repetidas e os acordes repetidos em grande velocidade. A articulação com muitos *legati* e *staccati* também evidencia o virtuosismo exigido do interprete em sua execução. Esta peça pode ser classificada como uma *Toccata*⁹ que se inicia da seguinte forma:



Figura 37: *Limoges*, compassos 1-4

Esta peça representaria a algazarra, a agitação e o barulho de comerciantes negociando suas mercadorias. De acordo com Russ:

a mais impressionante característica da peça são os chamados e gritos – alguns compostos de tons inteiros – que interrompem seu fluxo [...]. Esta é uma das peças mais difíceis da suíte, ainda que também a mais pianística. Assim como outra das peças francesas, '*Tuileries*', usa predominantemente a tessitura aguda (RUSS, 1992, p. 45).

⁹ “Peça para teclado, geralmente livre na forma, concebida basicamente para se tocar o teclado, isto é, exibir destreza” (SADIE, 1994, p. 950).

Debussy fez o seguinte comentário sobre a peça supracitada: “São os vendedores e os compradores discutindo preços ou fingindo-se esquecidos por não os compreenderem. Mussorgsky pinta essas disputas de forma admirável” (apud RODRIGUES, 1945, p. 141).

Esta peça pode ser dividida da seguinte forma:

Seção A - compassos 2-11;

Seção B – compassos 12-26;

Seção A¹ - compassos 27-40.

De acordo com Carpinetti (2008, p. 192) a seção A tem seu início após um compasso introdutório, como pode ser observado na figura 37, e o “motivo principal tem seu início nos compassos 2-3, que será reexposto nos compassos 9-11 para passar à seção B”.

Na seção B, ocorre uma mudança de harmonia a partir do compasso 12; a natureza deste material e a linguagem harmônica usada minimizam o impacto desta mudança (RUSS, 1992, p. 45). No primeiro compasso desta seção aparecem dois elementos que vão servir de base à construção deste trecho: o primeiro elemento está contido na parte inicial do compasso 12 e deriva de A; o segundo elemento, ocorre na segunda metade deste mesmo compasso 12 e, por sua vez, lembra o compasso 8 que vai adquirir ênfase somente a partir do compasso 21.



Figura 38: *Limoges*, compassos 11-14

A recapitulação, seção A¹, começa no compasso 27 e traz consigo a volta da música de abertura da seção A. A *coda*, com função de ponte de ligação ao quadro *Catacombae*, apresenta uma alternância de notas solo e acordes, estes últimos posicionados nos contratempos, como se vê na figura abaixo.

O volume dos acordes pode ser mais forte por conter mais notas, no entanto, isso não se configura como um problema quando tocados ao piano, pois, é possível produzir intensidades diferentes, ressaltando mais as notas da mão esquerda. Outro ponto que destacamos, são as características acentuadamente orquestrais deste trecho, pela textura e pelas alternâncias das mãos em figuras rápidas.



Figura 39: *Limoges*, compassos 37-40

1.2.13 *Catacombae (Sepulchrum romanum)*

Largo.

Si menor

Segundo Debussy, Mussorgsky “pinta a tristeza e o terror” (apud RODRIGUES, 1945, p. 142). A peça está dividida em duas partes: a primeira *Sepulchrum Romanum* e a segunda *Con mortuis in lingua mortua*.

A primeira, de movimento lento, contém praticamente uma indicação de dinâmica por compasso. Esta escolha de dinâmicas propiciou grande contraste, tendo a intenção de deixar o aspecto de uma catacumba como um local de morte e também

assustador. Segundo Marnat, para evocar esse quadro, Mussorgsky “encadeou acordes quase imóveis e recheados de dissonâncias expressivas” (apud REALE, 1992, p. 181).

Este quadro inspirou Mussorgsky a compor um coral com acordes longamente sustentados e com grandes diferenças nas dinâmicas. Corroborando com este conceito, Russ (1992, p. 46), descreve que o fato deste quadro não ter uma concepção sonora idiomática própria do piano, como “o *crescendo* do compasso 3 e os *diminuendos* e notas sustentadas, acabam por apontar para uma concepção orquestral.



Figura 40: *Catacumbas*, compassos 1-7

Este quadro mostra o próprio Hartmann com um colega, o arquiteto Kenel, nas catacumbas de Paris e uma lâmpada guia (KORSHMIN, 2015). Mussorgsky transforma o sepulcro parisiense em romano e, na partitura autografada do compositor, 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, p. 181).

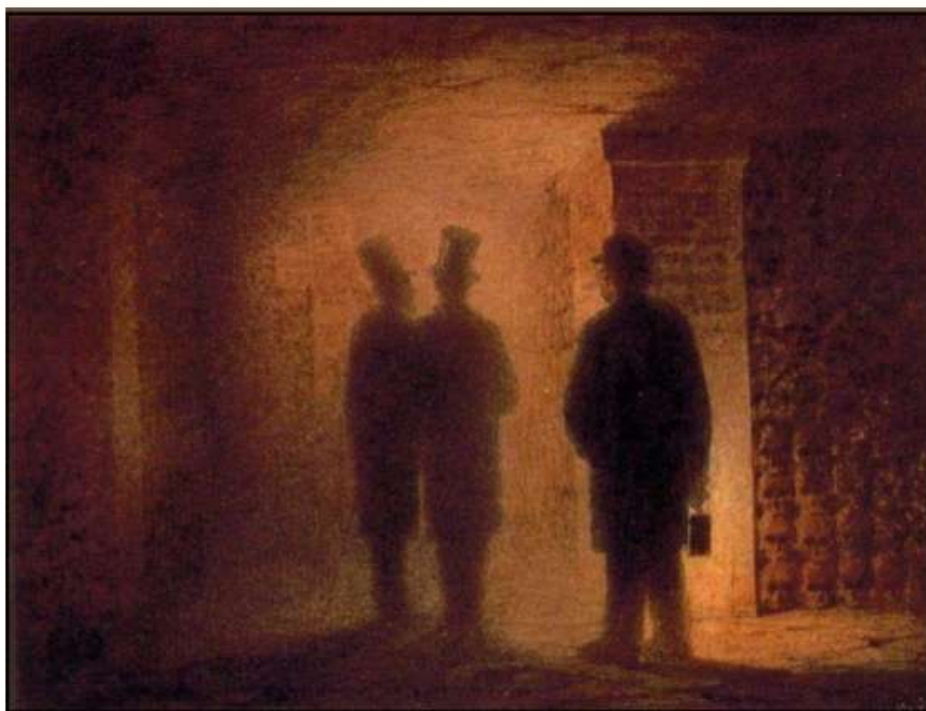


Figura 41: *Catacumbas*¹⁰

Na segunda parte deste quadro, denominada *Con mortuis in língua mortua*, no andamento *Andante non troppo, con lamento*, o tema do *Promenade* reaparece na região média do piano em acordes, na qual, na mão esquerda alternam-se: harmonização a três vozes e melodia oitavada na região grave, enquanto a mão direita executa trêmulos em *pianíssimo*.

Segundo Russ (1992, p. 46), “não é uma peça fácil com seu trêmulo agudo, que emerge de lugar algum e tendo que fluir suavemente, mesmo quando as partes graves são ricamente dobradas à medida que os crânios atingem sua plena iluminação”.

¹⁰ <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-680>



Figura 42: *Con mortuis in lingua mortua*, compassos 1-5

1.2.14 *Baba-Yaga - A cabana sobre as patas da galinha*

Allegro con brio, feroce.

Dó maior

O desenho de Hartmaan retrata um relógio no formato da cabana de *Baba-Yaga*, figura lendária do folclore russo (RUSS, 1992, p. 47). Ainda de acordo com Nagachevskaya:

Baba-Yaga é uma velha bruxa horrenda com um nariz muito comprido e uma perna ossuda. Ela mora nas profundezas de uma escura floresta mágica, em uma cabana com pernas de galo. Uma cerca de madeira com numerosos crânios humanos em estacas cerca a cabana de *Baba-Yaga*. A própria cabana é um importante atributo de *Baba-Yaga*. Normalmente a cabana fica de frente para a floresta, mas uma vez chamada e ordenada, ela gira em seus pés de galo por cento e oitenta graus e encara o orador. A bruxa é conhecida por suas habilidades mágicas. Ela também pode voar num almofariz (uma tigela de madeira usada pra moer substancias com um pilão) e controla a velocidade de seu voo agitando sua vassoura. *Baba-Yaga* odeia a raça humana; ela atrai os viajantes perdidos para sua cabana, os enfeitiça, alimenta-os e os come. Entretanto, se os recém-chegados conseguirem produzir uma boa impressão sobre ela, *Baba-Yaga* suaviza seu espírito maligno e os ajuda através de sua jornada (NAGACHEVSKAYA, 2009, p. 151).

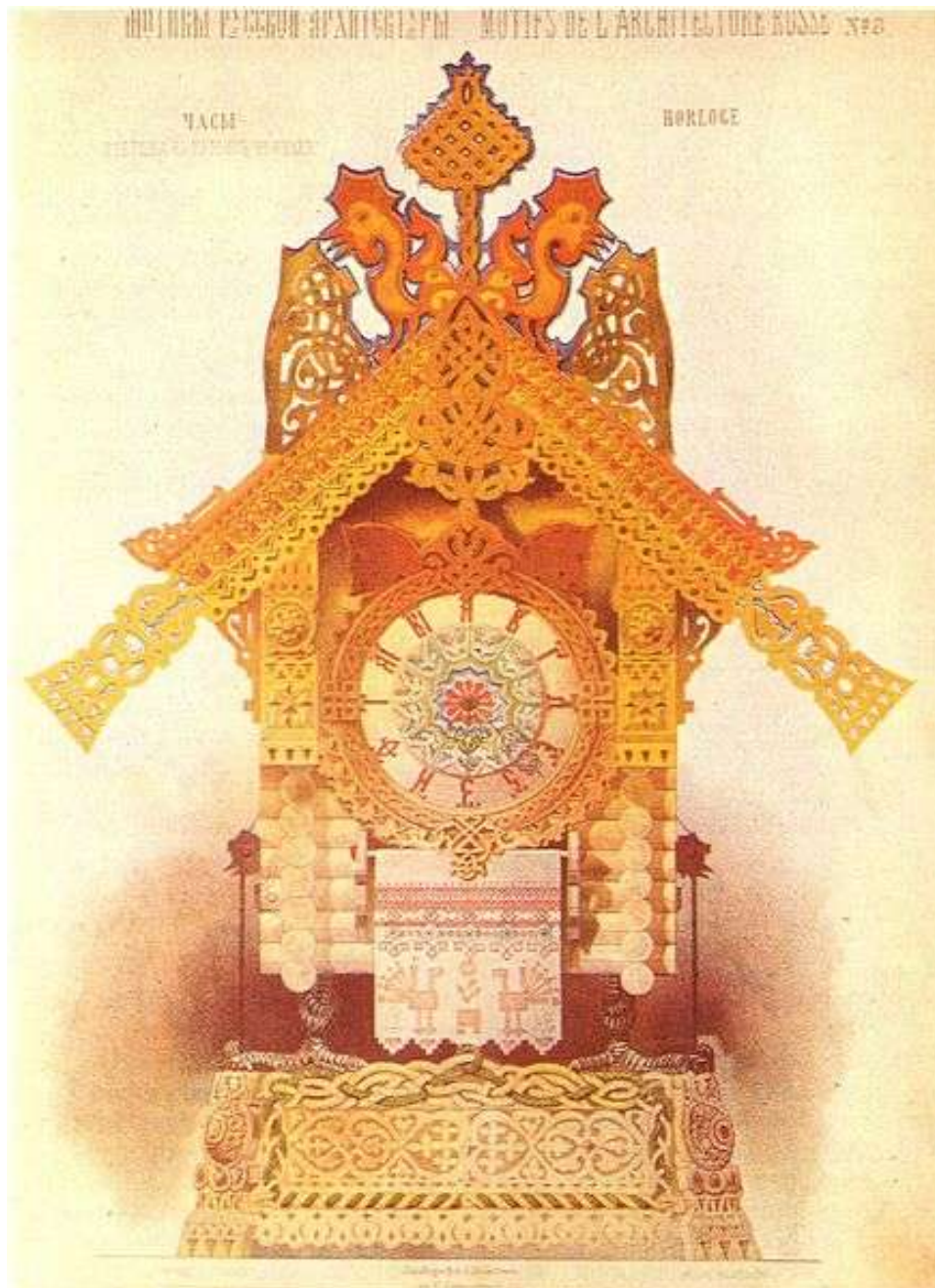


Figura 43: *Cabana de Baba-Yaga*¹¹

Nas considerações de Russ sobre interpretação, ele menciona que, dando à semínima o valor de 120, cada compasso terá a duração de um segundo, dando a impressão de um gigantesco relógio, devido ao ritmo mecânico deste quadro (RUSS, 1992, p. 47). O quadro pode ser dividido em 3 seções: ABA, como veremos abaixo:

¹¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Izbushka2.jpg>

Na seção A, compassos 1 ao 94, encontramos principalmente no início desta seção; intervalos de sétima maior, *sforzati* que deslocam os acentos naturais do compasso e o pedal de Sol, dominante de Dó maior. Estes elementos da textura da peça contribuem com seu caráter agressivo, forte e ameaçador.

O intervalo de sétima maior entre a nota, Fá sustenido e Sol, constituem o motivo desta seção, no entanto, ao longo da peça este intervalo vai sofrendo modificações, como pode ser visto nos compassos 5 e 10 da figura 44. Inicialmente, são valorizados saltos descendentes, permeados de pausas, terminando sempre na nota Sol, como mostra a figura abaixo.

Após a reafirmação da nota pedal Sol, inicia-se repetidamente um ostinato ascendente de 4^{as} justas, a partir do compasso 17. Do compasso 25 a seguir, são acrescentados acordes com apojeturas em movimentos contrários. Segundo Carpinetti (2008, p. 211-212) “o tema principal, harmonizado a quatro vozes, é apresentado na região aguda sobre um pedal de Sol com bordaduras” a partir do compasso 33.



Figura 44: *Cabana de Baba-Yaga*, compassos 1-11

Dos compassos 85 ao 94, há uma seção que serve de ponte para seção B, terminando novamente com a insistência da nota Sol.



Figura 45: *Cabana de Baba-Yaga*, compassos 85 -94

Na seção B, compassos 95 ao 122, encontramos uma textura diferente e a indicação de mudança de andamento para, *Andante mosso*, contribuindo assim com um caráter oposto à primeira seção, desta vez, mais obscuro e com certa dose de suspense. As semicolcheias tercinadas realizadas na mão direita e a melodia na mão esquerda, juntamente com os trítomos, intervalo este que geralmente simbolizava o mal (KOELLREUTTER, 1996, p. 23), criam um ambiente cheio de mistério, agora em Mi menor.



Figura 46: *Cabana de Baba-Yaga*, compassos 95-96

A seguir, ocorre a continuidade do tema, juntamente com trêmulos e com súbitas e bruscas intervenções ascendentes na região aguda, o discurso fica mais agitado, como se vê na figura abaixo.



Figura 47: *Cabana de Baba-Yaga*, compassos 108-112

Seção A¹, compassos 123 ao 196: esta seção é semelhante à primeira quanto ao caráter, entretanto algumas pequenas diferenças devem ser observadas, como a mudança do andamento, agora *Allegro molto* e as frases que são mais curtas. A partir do compasso 197 até o final, há uma *coda* de ligação composta por uma sequência de escalas em oitavas alternadas que conduz ao próximo quadro.



Figura 49: A Grande Porta de Kiev¹²

O quadro de Hartmann apresenta uma cúpula central em forma de capacete eslavo, com um campanário à direita, unindo o poder religioso e o militar. Estes elementos são demonstrados musicalmente por Mussorgsky por meio de quatro motivos principais: variações do tema *Promenade*, uma melodia coral, toques de sinos e escalas.

Esse movimento pode ser definido como um rondó, com a seguinte estrutura temática:

- A - compassos 1 ao 29;
- B - compassos 30 ao 46;
- A¹ - compassos 47 ao 63;
- B¹ - compassos 64 ao 80;
- C - compassos 81 ao 113;
- A² - compassos 114 ao 161;
- Coda* - compassos 162 ao 174.

¹² <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-674>

Mussorgsky inicia a seção A com figuras de maior valor e que trazem novamente o tema, com a dinâmica *forte*, escritos com uma *apoggiatura* na nota mais grave. Estas apoggiaturas trazem mais impacto ao ritmo, enfatizando-o e criando a ideia de sinos (REALE, 1992, p. 317).



Figura 50: A Grande Porta de Kiev, compassos 1-6

Dos compassos 22 ao 29, Mussorgsky realiza uma segunda apresentação do início da seção A, contudo, dessa vez, traz um enriquecimento harmônico pelo acréscimo, no baixo, de um pedal que enfatiza o centro tonal Mi bemol e a dinâmica agora em *fortíssimo*.



Figura 51: A Grande Porta de Kiev, compassos 22-29

Na seção B, um trecho simples e reverente, onde o compositor expressa a sua religiosidade, aparece com suavidade a melodia coral “Como você é batizado em Cristo”, para Russ (1992, p. 49), a citação deste antigo coral russo tem motivação

histórica, uma vez que, Kiev fora o berço da cristandade na Rússia. A indicação *senza espressione* “se refere a uma condução rítmica sem rubato, já que o compositor indicou mudanças de intensidade, iniciando em *piano*, cresce e retorna ao *piano* inicial” (CARPINETTI, 2008, p. 234).



Figura 52: A Grande Porta de Kiev, compassos 30-42

Na seção A¹, Mussorgsky apresenta o tema na região grave e a sua resposta na região aguda do piano, sempre acompanhado pela escala de Mi bemol maior escrita em oitavas, conferindo-lhe maior ressonância. Estas escalas conferem maior vigor, expressividade e movimentação à passagem até o retorno do coral, que se dará no compasso 64.



Figura 53: A Grande Porta de Kiev, compassos 48-62

A seção B¹ está em Mi bemol menor e repete a ideia do coral da seção B. Entretanto, agora em fortíssimo.



Figura 54: A Grande Porta de Kiev, compassos 64-71

A seção C, após a reapresentação do coral, Mussorgsky faz referência aos sinos com as mínimas na região grave do piano, incorporando o retorno do tema *Promenade*.

O badalar de sinos russos não é igual ao badalar mutável inglês, no qual uma única linha melódica surge como resultado dos sons dos sinos em sequencia. No badalar russo, camadas de sons de sinos são superpostos uns sobre os outros de modo que os sons agudos soem rapidamente e os graves mais vagorosamente, cada camada contendo uma diáde repetida. Os sinos russos não balançam, mas são percutidos com martelos, portanto camadas sincronizadas são possíveis. As harmonias produzidas são frequentemente dissonantes e, porque os sinos foram frequentemente construídos em épocas diferentes, fora de tom. Mussorgsky começa com mínimas e semibreves sustentadas representando os sinos graves. Mais rápidas e menos sustentadas camadas são então acrescentadas no agudo, primeiro em quiálteras de semínimas e depois em colcheias (RUSS, 1992, p. 56).



Figura 55: A Grande Porta de Kiev, compassos 82-88

No final da escala, precisamente no compasso 113, Mussorgsky realiza um efeito intrigante. Ao cessar a escala com a mão esquerda e dar continuidade descendente

com a mão direita, temos a “sensação de ampliar a tessitura do piano uma oitava abaixo” (REALE, 1992, p. 321).



Figura 56: A Grande Porta de Kiev, compassos 112-113

Na seção A², ocorre uma mudança de fórmula de compasso passando a 2/2 e uma variação do tema inicial em acordes tocados por ambas as mãos num ritmo em quiálteras.



Figura 57: A Grande Porta de Kiev, compassos 114-119

A *coda* repete a frase inicial num andamento lento, com acordes largos numa escrita tipicamente orquestral, buscando expressar toda a grandiosidade e imponentia do desenho. Para Nagachevskaya (2009, p. 171), o principal objetivo de tão grande expressividade neste trecho final, tendo o interprete a “necessidade de imaginar uma orquestra tocando em *tutti*” para atingi-lo, é “transmitir o sentimento vitorioso de alegria e esperança no mundo”.



Figura 58: A Grande Porta de Kiev, compassos 162-174

2 – ORQUESTRAÇÕES DOS *QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO*

O Romantismo com seus ideais de liberdade, individualismo, inclinação para o ilimitado, bem como a identidade nacional, a exaltação dos compositores e também dos intérpretes, propiciaram a Mussorgsky a liberdade de criação. Tal como outros compositores, Mussorgsky constrói os seus efeitos pela repetição e condensação de impressões isoladas, e não através do desenvolvimento dos temas até o ápice. Sua obra está inserida dentro destes conceitos, visto que, as lendas populares foram uma fonte permanente de inspiração para o compositor russo. “Na verdade, o grande protagonista é o povo russo, especialmente naquela que é considerada a sua maior obra: a ópera *Boris Godunov*” (DI SABBATO, 2002, p. 81).

Dentro desses conceitos não foram poucos os que se aventuraram ao desafio de orquestrar *Quadros de uma Exposição*. A seguir, faremos menção a cinco orquestradores e a instrumentação que cada um utilizou para orquestrar a obra de Mussorgsky. Estamos considerando aqui apenas as orquestrações de maior expressão acadêmica e coerência com este trabalho.

No entanto, numa pesquisa em documentos eletrônicos via internet como Nieweg (2016) poder-se-á encontrar muitas transcrições e arranjos para as mais variadas formações. Ainda segundo Canfield (2015) são conhecidos cerca de 606 arranjos.

Mikhail Tushmalov (1861-1896) foi o primeiro a orquestrar a obra. Sua versão para orquestra ficou conhecida pelo público em 1891, antes da versão original para piano, composta em 1874. Os instrumentos usados por Tushmalov foram: 2 flautas, flautim, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetas, clarone, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, tuba, percussão, harpa, piano e cordas.

Sir Henry Wood (1869-1944) foi um dos principais maestros ingleses de sua época, responsável pelas famosas temporadas do *The Promenade Concerts*, no Queen's Hall. Wood orquestrou *Quadros de uma Exposição* em 1915 e sua orquestração fora frequentemente executada até os anos de 1920.

No início dos anos trinta, o maestro proíbe a execução desta em defesa da orquestração de Ravel que, segundo ele, “era não apenas uma verdadeira obra de arte como também muito mais fiel aos anseios de Mussorgsky do que a dele próprio”

(ALENCAR, 2012, p. 14). A instrumentação usada por Wood foi: 3 flautas, 3 oboés, 3 clarinetas, 2 fagotes, eufônio, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, tuba, órgão, harpa, percussão, piano e cordas.

Leo Funtek (1885-1965), maestro Finlandês, orquestrou a obra em 1922, semanas antes da orquestração de Ravel. Ao que parece, Funtek e Ravel não sabiam que estavam orquestrando a mesma obra simultaneamente. A instrumentação de Funtek constitui-se de: 4 flautas, 3 oboés, 4 clarinetes, 2 fagotes, contrafagote, 6 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, tuba, harpa, percussão, piano e cordas.

Maurice Ravel (1875-1937), compositor e pianista francês, fora quem obtivera maior êxito na orquestração dos *Quadros de uma Exposição*, de 1922. Embora, a versão de Ravel não tenha sido a primeira transcrição orquestral, sua obra ganhou maior notoriedade devido às escolhas e aplicações nas cores instrumentais, resultado de sua habilidade com a combinação dos variados timbres dos instrumentos de uma orquestra sinfônica. Para Adler (2006, p. 667) a orquestração de Ravel de *Quadros de uma Exposição*, é mais eficaz que a original para piano. Isso ocorre devido ao fato de que sua transcrição é considerada certo modelo ou base para o estudo da orquestração, já que sua forma de organizar os timbres é resultado de uma adaptação de ideias musicais e não somente uma simples mudança instrumental. Os instrumentos utilizados em sua versão constituem-se de: 2 flautas, flautim, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetas, clarone, 2 fagotes, contrafagote, saxofone alto, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba (eufônio)¹³, 2 harpas, percussão e cordas.

Vladimir Ashkenazy (1937 -) foi o primeiro pianista e maestro russo de renome a orquestrar *Quadros de uma Exposição*, sendo sua orquestração datada de 1982. De acordo com Russ (1992, p. 78), Ashkenazy considerava a orquestração de Ravel “altamente perfumada e insuficientemente russa”, por se afastar da alma eslava e por excessos de nuances.

Em 1983, Ashkenazy realizou uma gravação onde executa primeiramente o original para piano e posteriormente rege a sua própria versão orquestral da suíte de Mussorgsky. Como observa Vladimir Ashkenazy, a suíte transcende o que foi visto na

¹³ RUSS, 1992, p. 81

exposição, numa espécie de testemunho da visão humanística de Mussorgsky e faz o seguinte comentário:

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 certa falta de segurança deste em relação a sua técnica, são muito mais fiéis às ideias de Mussorgsky (ASHKENAZY, 1983).

Os instrumentos que compõem sua orquestração são: 2 flautas, flautim, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetas, clarone, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba, tímpanos, percussão, 2 harpas, celesta e cordas.

As versões orquestrais dos *Quadros de uma Exposição*, de Tushmalov e Ravel, escolhidas para comparar com o trabalho de Francisco Mignone, tem sua justificativa em primeiro plano, por serem obras concebidas em diferentes épocas e contextos; em segundo lugar, suas transcrições, comparadas com a versão de Mignone, apresentam algumas diferenças e semelhanças, tornando-as importantes instrumentos na análise orquestral.

2.1 Mikhail Tushmalov

A importância da análise na orquestração de Tushmalov se dá inicialmente por ter sido ele o primeiro a orquestrá-la, logo, talvez tenha exercido alguma influência nas orquestrações posteriores. Outro ponto bastante relevante: Tushmalov foi aluno de Rimsky-Kórsakov, autor do tratado de orquestração: *Principles of Orchestration*, redigido em 1873, sua primeira publicação fora póstuma, precisamente no ano de 1922 e também, o primeiro revisor da obra de Mussorgsky.

A orquestração de Tushmalov ficou conhecida em uma audição parcial da obra em 30 de novembro de 1891. (ALENCAR, 2012, p. 14) Esta versão recebeu sua primeira performance sob condução de Rimsky-Kórsakov (NIEWEG, 2016, p. 23).

Apesar de Tushmalov ter sido o primeiro a orquestrar os *Quadros de uma Exposição*, ele acabara por omitir alguns trechos. Sua orquestração tem como abertura o *Promenade V* e, em seguida, o *Velho Castelo*. Tushmalov não apresenta em sua versão os quatro primeiros *Promenades*, *Gnomus*, *Tuileries* e *Bydlo*.

Outras diferenças comparadas com a versão para piano de Mussorgsky podem ser observadas em: o *Il Vecchio Castello*, que fora composto em Sol sustenido menor por Mussorgsky, orquestrado em Sol menor por Tushmalov; em *Limoges*, na versão de Mussorgsky há 40 compassos, em contrapartida, a versão de Tushmalov contém 35 compassos; em *Samuel Goldenberg e Schmuyle*, Tushmalov faz menção apenas aos andamentos *Andante* e *Andante grave*, omite o *ritardando* que Mussorgsky realiza nos compassos 26 e 27, Mussorgsky, por sua vez, anotou os andamentos *Andante*, *Andantino* e *Andante grave*.

Tushmalov transcreveu para orquestra os seguintes quadros:

Promenade V

1. *Il Vecchio Castello*
2. *Balé dos pintinhos em suas cascas*
3. *Samuel Goldenberg e Schmuyle*
4. *Limoges, Le Marché*
5. *Catacombae, (Sepulcrum Romanum), Con mortuis in língua mortua*
6. *Baba-Yaga – A cabana sobre as patas da galinha*
7. *A grande porta de Kiev*

2.2 Maurice Ravel

Em 1922, sob encomenda do maestro russo Sergei Koussevitzky (1874 - 1951), para série *Grands Concerts Symphoniques Koussevitzky*, Ravel orquestrou os *Quadros de uma Exposição*. Este trabalho trouxe novos olhares para a obra de Mussorgsky. Considera-se que tenha sido Ravel o responsável por tornar a música conhecida, afinal, muitos têm seu primeiro contato com esta obra por meio de sua orquestração, vindo ouvir, posteriormente, a versão original para piano.

Antes de analisarmos a orquestração de Ravel, precisamos entender o que teria sido esta série de concertos promovida por Koussevitzky, criada em 1921, e como estes concertos contribuíram para tamanha notoriedade da orquestração de Ravel. Após 1922 tais concertos eram realizados semestralmente, perfazendo-se uma série na primavera e outra no outono. E como observou Schönberg, "os concertos de Koussevitzky, introduziram, entre outras obras, a orquestração de Ravel dos *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky". (YOURITZIN, 2010).

Entretanto, o maestro Koussevitzky não era um músico unânime entre seus conterrâneos. O compositor Stravinsky, que não tinha grande estima por Koussevitzky, certa feita, fizera restrições ao maestro como regente¹⁴.

Não há dúvidas de que Koussevitzky obtivera grande êxito também como empreendedor que fora e não somente como músico. Pois, fora divulgando e executando a orquestração de Ravel, além do trabalho de outros compositores, que sua série de concertos tornou-se célebre. Série que fora realizada inicialmente em Moscou em 1909 e, em seguida, em Paris na década de 1920.

¹⁴ STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Themes and conclusions*. Londres: Faber and Faber, 1972, p. 228-9.

YUZEFOVICH, Victor. *The Musical Quarterly*, Volume 86. *Letters of Stravinsky and Koussevitzky*. Trad. Marina Kostalevsky, 2002.

Para melhor compreensão destes concertos, fez-se necessário a tradução do programa que exemplifica o que fora a série *Grands Concerts Symphoniques Koussevitzky* realizados em Paris.

Os Concertos Sinfônicos do Maestro Serge Koussevitzky, que são tão conhecidos não só na Rússia, como também na Europa, foram realizados pelo Maestro Serge Koussevitzky, em Moscou e em Petrogrado em 1909. O principal objetivo do fundador desses Concertos era divulgar na Rússia a música moderna russa e estrangeira, e dar uma interpretação tão perfeita quanto possível dos condutores da música clássica. Para fazer isso, Maestro Koussevitzky formou uma orquestra composta pelos melhores artistas russos e um coral, com quem trabalhou ativamente no desenvolvimento e divulgação da cultura musical, não só nos centros, em Petrogrado e Moscou, mas também na Província Kieff, Cracóvia, Poltava, Odessa, em todas as cidades do Volga, etc. Em 1910, 1912 e 1914, ele realizou excelentes turnês artísticas no Volga com sua orquestra e solistas excelentes. O famoso pianista francês, Maestro Risler, entre outros, participou da última turnê com o Maestro Koussevitzky, e assim tornou conhecida a música francesa nas cidades onde ela até então era desconhecida. As obras dos compositores franceses (Debussy, Ravel, Paul Dukas, Roger Ducasse, Florence Shmitt, Vincent Dincy, Chausson, Fanelly e outros) ainda ocupam um lugar importante nos programas desses concertos. O ilustre Claude Debussy dirigiu ele mesmo, a execução de suas obras nos concertos de Koussevitzky em Moscou e Petrogrado em 1912 e 1913. Ao mesmo tempo, o Maestro Koussevitzky fundou sua "Editora de Música Russa", possivelmente a obra mais importante que ele traçou. A editora deveria facilitar aos compositores modernos russos, e a todos os jovens talentos, a publicação de suas obras. A editora publicou as composições mais importantes de Alexander Scriabin, Igor Stravinsky, Rachmaninoff, Serge Tanieff, Gretchaninov, Metner, etc., e obras como o *Tratado de Orquestração* de Rimsky-Kórsakov em francês. O grande sucesso dos Festivais russos, dirigidos pelo Maestro Koussevitzky em Paris e Londres, lhe sugeriu que este projeto deveria ser repetido periodicamente em Paris, grande centro da civilização mundial da época. A direção dos Concertos se propôs em Paris ao mesmo objetivo que o maestro tinha em Moscou e Petrogrado: fazer ouvir, nas melhores condições de interpretação, a música clássica e as novas obras dos compositores modernos. Ele contratou para os Concertos, os virtuosos mais renomados e a orquestra composta pelos melhores artistas de Paris (KOUSSEVITZKY, 1922, tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ <http://www.classical.net/~music/guide/society/krs/programs/programs.php#1922>

Abaixo o programa da primeira execução da orquestração de Ravel dos *Quadros de uma Exposição*:

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA

Grands Concerts Symphoniques
3^{me} SAISON (1^{re} SÉRIE) 1922-1923

**SERGE
KOUSSEVITZKY**

LES JEUDIS 12, 19, 26 OCTOBRE et 9 NOVEMBRE
à 9 heures précises du soir

☞ ☞ ☞ AVEC LE CONCOURS DE ☞ ☞ ☞

M^{me} NEJDANOVA, M. ALEXANDROVITCH
(CHANT)

MM. ORLOFF et PROKOFIEFF (PIANO)

Orchestre et Chœurs : **250** Exécutants
SOUS LA DIRECTION DE M.

Serge KOUSSEVITZKY

AU PROGRAMME LES ŒUVRES DE

BEETHOVEN, BORODINE, GLINKA, GRETCHANINOFF "La Liturgie Domestique", **V. GNECCHI**
A. MAGNARD (4^e Symphonie), **MOUSSORGSKY** (3^e acte de la "Khovantchina" avec Solistes et Chœurs)
S. PROKOFIEFF (fragments inédits de l'opéra "Amour de Trois Oranges", 3^e Concerto)
M. RAVEL (Orchestration des "Tableaux de l'Exposition" de **MOUSSORGSKY**)
RESPIGHI, RACHMANINOFF, RIMSKY-KORSAKOW, ROLLAND-MANUEL, A. ROUSSEL
I. STRAVINSKY, F. SCHMITT, etc.

Le Secrétaire artistique : **Vladimir ZEDERBAUM.**

TARIF	Prix de la Place	TARIF	Prix de la Place	TARIF	Prix de la Place
Fauteuils à Balcon (1 ^{er} rang)...	40 fr.	Premières Loges de face...	30 fr.	Troisièmes Loges de côté	15 fr.
Fauteuils à Balcon (2 ^{ème} rang)...	30 »	Premières Loges de côté...	25 »	Quatrièmes Loges.....	8 »
Fauteuils d'Orchestre.....	30 »	Deuxièmes Loges mal-vues...	20 »	Fauteuils à l'Amphithéâtre	12 »
Stalles de Parterre.....	25 »	Deuxièmes Loges de face	25 »	Stalles de face — —	7 »
Baignoires d'avant-scène...	25 »	Deuxièmes Loges de côté	20 »	Stalles de côté — —	4 »
Baignoires.....	25 »	Troisièmes Loges de face	20 »	Cinquièmes Loges.....	6 »
Premières Loges mal-vues...	25 »				

Timbre quittance à 0.25

LA LOCATION sera ouverte à partir du 2 OCTOBRE au BUREAU de LOCATION de L'OPÉRA et chez DURAND, 4, pl. de la Madeleine

IMP. WATLET (5^e CABOTIN, DIX^e). 69, AVENUE D'ORLÈANS - PARIS

Figura 59: Grands Concerts Symphoniques Koussevitzky¹⁶

¹⁶ http://www.classical.net/music/guide/society/krs/programs/12_1922OctNov.php

Com a finalidade de compreendermos melhor o programa acima e salientarmos as datas da execução da orquestração de Ravel, transcrevemos abaixo o relato de Orenstein em seu livro. *Ravel: Man and Musician*.

Em maio de 1922, aplica-se somente à parte final da partitura, “La grande porte de Kiev,” que foi a primeira peça a ser transcrita. O restante do trabalho foi concluído no início do outono de 1922. A assinatura contém muitas correções feitas a lápis por Ravel junto com muitas marcações de lápis azul, e foi usada como a partitura do maestro.

Ed.: Edição Russe de Musique, 1929; Boosey & Hawkes

Primeira execução: Serge Koussevitzky, maestro, concertos Koussevitzky, 19 de outubro de 1922, Paris ópera (ORENSTEIN, 1991, p. 242).

2.2.1 Ravel e sua orquestração

Ravel omitiu apenas o quinto *Promenade*, mantendo mais a integralidade da obra. Mas, ainda assim, é possível observar que, talvez por desapego ou por querer interpretar a obra de Mussorgsky através da sua orquestração, chegou a alterar dinâmicas e andamentos.

No primeiro *Promenade*, há o acréscimo de dinâmicas interrompendo o fluxo contínuo do forte original no piano, sendo utilizados *mezzo forte*, *crescendo*, *piano* e *decrescendo*. Como se pode ver, há a substituição, no *Velho Castelo*, da indicação de Mussorgsky *Andantino molto cantabile e dolore* por *Andante* ou, ainda, Ravel, semelhante a Tushmalov, não fizera menção a todos os andamentos usados por Mussorgsky em *Samuel Goldenberg e Schmuyle*. Ele anotou apenas *Andante* no início do movimento e, além disso, omitiu em sua partitura o *ritardando* realizado por Mussorgsky nos compassos 26 e 27. Em *A Grande Porta de Kiev*, na seção final, diferente de Mussorgsky e Tushmalov, praticamente dobra o número de compassos, mudando sua fórmula de compassos de 4/4 para 2/2.

A obra de Ravel compõe-se das seguintes transcrições:

Promenade I

1. *Gnomus*

Promenade II

2. *Il Vecchio Castello*

Promenade III

3. *Tuileries*
4. *Bydlo*

Promenade IV

5. *Balé dos pintinhos em suas cascas*
6. *Samuel Goldenberg e Schmuyle.*
7. *Limoges, Le Marché.*
8. *Catacombae, (Sepulcrum Romanum), Con mortuis in língua mortua.*
9. *Baba-Yaga- A cabana sobre as patas da galinha*
10. *A grande porta de Kiev*

2.3 Francisco Mignone

De acordo com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, a musicalidade de Francisco Mignone (1897 – 1986) é certamente um dos pontos mais atrativos das obras que produziu. Ele comenta ainda sobre o domínio técnico de Mignone.

Quanto ao domínio da técnica, se a ele devemos o brilho, a novidade e a propriedade com que o seu pensamento musical se canaliza pelos meios de expressão (voz, piano, orquestra), também é certo que, muitas vezes, levou o artista a uma atitude demasiadamente analítica, de dissecação de suas partituras ou partituras alheias, tudo reduzindo a problemas e pesquisas, efeitos e achados (AZEVEDO, 1956, p. 310-311).

Outro grande admirador de Francisco Mignone e sua música foi Mário de Andrade, seu amigo e colega de classe no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e que, até o fim de sua vida, prestigiou a carreira do compositor. Segundo Mário de Andrade, em um de seus artigos publicados no jornal “O Estado de S. Paulo” em 22 de outubro de 1939, Mignone era considerado uma das expressões mais representativas da música americana, além de ser considerado o melhor sinfonista: “com a sua musicalidade e os seus conhecimentos técnicos, Francisco Mignone está naquele estádio de recompensa dos que não podem mais criar o ruim” (ANDRADE, 2013).

Nascido em São Paulo em 3 de setembro de 1897, filho mais velho do casal Alfério e Virgínia Mignone, imigrantes italianos que se fixaram no Brasil em 1896, iniciou seus estudos musicais ainda criança com seu pai: flautista e violinista. Francisco Mignone chegou a alcançar notável grau de virtuosismo como flautista, porém, não seguiu carreira com este instrumento. O instrumento ao qual mais se dedicou foi o piano e que também o estudou desde bem jovem com Sílvio Motto¹⁷. Foi justamente através deste que alcançou grande virtuosismo. José Eduardo Martins chegou a declarar que “Mignone poderia ter sido apenas pianista... tão nato era o talento” (apud MARIZ, 1997, p. 61). Suas obras para piano solo totalizam 232. (idem)

Ainda, sobre sua produção pianística, podemos destacar a admiração pelos russos, sobre tudo Mussorgsky (MARIZ, 1997, p.76). No início do *Velho Thema*, o

¹⁷ Professor de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CENNI, 2003, p. 443).

primeiro dos *Seis Estudos transcendentais*, observamos a influência de Mussorgsky na música de Mignone.



Figura 60: *Velho Thema* de Mignone

Segundo o pianista José Eduardo Martins:

Os *Seis Estudos Transcendentais* carregam consigo uma carga emocional-descritiva através da titulação induzidora. O conteúdo pianístico é abrangente. A ausência de barra de compassos do *Velho Thema* (eslavo?) dimensiona a liberdade de flutuação de andamento dessa página grandiosa (apud MARIZ, 1997, p. 64).

Sobre o *Velho Thema*, também podemos destacar o que os autores Nascimento e Silva discorrem a respeito desta obra:

Podemos perceber que a técnica composicional utilizada por Francisco Mignone nessa obra é muito semelhante à técnica já utilizada por outros compositores do século XX. No primeiro estudo, *Velho tema*, é proposto um tema inicial, sugerindo um ambiente sonoro eslavo. À moda de Rimsky-Kórsakov, Stravinsky e Debussy, o tema exposto não é desenvolvido à maneira germânica, mas apresentado e retomado várias vezes, modificado apenas pela harmonização (NASCIMENTO; SILVA, 2011, p. 41).

Desde cedo, Francisco Mignone revelou grande talento para a composição. Mesmo sem nenhuma técnica e pouca experiência musical, já criava pequenas composições antes mesmo de completar dez anos de idade. Segundo depoimento do próprio Mignone em 1968, o compositor relata:

Eu devia ter uns oito ou nove anos, mas confesso que não estava muito animado, tinha uma certa repulsa pelo estudo de técnica, eu queria tocar piano. Escondido de meu professor ia compondo minhas melodias, antes dos estudos de harmonia. Sempre tive vontade de inventar coisas, era uma necessidade de escrever música, mas eu não tinha a técnica, não tinha o meio, não tinha nada. (...) Eu devia ter uns doze anos. Então, comecei a ver que realmente não sabia nada, todas aquelas composições não tinham valor nenhum. (...) A música popular sempre me interessou, escrevi muita música popular, mas com o pseudônimo de Chico Bororó, porque naquele tempo escrever com o nome verdadeiro era vergonha (apud SANTORO, 2011, p. 06).

Francisco Mignone teve sua vida musical dividida entre Europa e Brasil. A princípio, queria ir à Paris, porém, como sua formação era italiana, optou por ir à Itália. Além do mais, Milão continuava a ser um dos centros mundiais da música. Naquele país, teve como tutor Vincenzo Ferroni (1858 - 1934), professor do Real Conservatório Giuseppe Verdi, mestre italiano de escola francesa e ex-aluno de Jules Massenet (1842 – 1912). Novamente, estudou harmonia e contraponto com Ferroni. Obteve tamanho êxito nos estudos ao ponto de declarar que com Ferroni “aprendeu realmente a escrever música” (apud NASCIMENTO, 2007, p. 15).

Tais estudos duraram dois anos, tempo suficiente para entrar no campo operístico. Sob a orientação de Ferroni, Mignone escreveu sua primeira ópera, *O contratador de diamantes* (1921), com libreto em três atos de Girolamo Bottoni, inspirado no drama do mesmo nome de Afonso Arinos. Desta ópera, a *Congada*, que faz parte do segundo ato, teve estreia no Rio de Janeiro em 1923 pela Orquestra Filarmônica de Viena sob a regência de Richard Strauss.

Na Itália aperfeiçoou seus estudos de composição. Compunha bastante e livremente, “trabalhando de acordo com o seu temperamento e a sua formação” (AZEVEDO, 1956, p. 298). Suas composições nesse período são assinaladas por forte influência europeia que representa a fase italiana de sua formação. Dessa fase, mencionaremos as seguintes composições: *Cenas da Roça* (1923), *Festa Dionisíaca* (1923), *Momus* (1925) e *No Sertão* (1925).

Durante o período que ficou na Europa, participou de dois concursos promovidos pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo. Com o poema sinfônico *Cenas da Roça*, obteve o primeiro prêmio no ano de 1923. Em 1926, obtém o segundo prêmio com as peças: *Festa Dionisíaca* e *No Sertão*.

Entre 1927 e 1928, passou pela Espanha, obtendo inspiração para compor a ópera *L'innocent* (1927), a *Suíte Asturiana* (1928), além de algumas canções. Quando a ópera, *L'innocent* foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1928, a imprensa apontou-o “como o sucessor de Carlos Gomes, elogiando a obra por sua característica vigorosa, densidade sinfônica e a perfeita ambientação da história” (REIS, 2010, p. 8).

Entretanto, a ópera foi mal recebida por Mário de Andrade, que estimulava Mignone a escrever música nacionalista. Em 1928, comentando a primeira audição de *L'innocent* Mario de Andrade escrevia:

Tenho que reconhecer que a situação de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. Músico de sentido essencialmente dramático, dotado de uma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italianizada, Francisco Mignone se vê constrangido a compor o quê? *O Inocente*. Mas que valor nacional tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. Em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (apud MARIZ, 1997, p.13).

De volta ao Brasil, em 1929, Mignone fixou-se em São Paulo, onde passa a lecionar no Conservatório Dramático e Musical. Em 1934, iniciava sua carreira docente, assumindo a cadeira de regência deixada por Walter Burle-Marx no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, carreira que duraria 33 anos. Ainda sobre as divergências artísticas entre Mignone e Mário de Andrade, estas só cessaram quando Mignone

escreveu a 1ª *Fantasia Brasileira* para piano e orquestra (1929), estreada em 1931. Sobre a obra, Andrade fez o seguinte comentário:

É pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabarístico, natural do gênero concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como, por exemplo, aquele em que, após um preparo fortemente rítmico de *tutti*, se inicia um movimento vertiginosamente de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano [...] Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade (apud KIEFER, 1983, p. 19).

Dessa forma, o declarante supracitado tornou-se o grande orientador estético do exímio pianista, além disso, responsável por fazer deste um compositor integralmente nacionalista, mostrando-lhe a importância do que é realmente nosso.

Segundo Mário de Andrade “o artista brasileiro que fizer arte brasileira é um ser eficiente... o que fizer arte internacional, se não for gênio, é um inútil, um nulo. É uma reverendíssima besta” (ANDRADE, 1972, p. 19). A respeito dessa amizade, Manuel Bandeira, amigo de ambos, em uma conferência sobre o compositor no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1955, declarou:

Todos sentimos até hoje (sentiremos até o fim da vida) a falta de Mário. Imagino como não a sentirá Mignone! É preciso ter visto os dois conversarem, discutirem, brigarem, como eu vi no apartamento da praia do Flamengo (ah noites do Flamengo, em que Mignone e Terán improvisavam a dois pianos pastiches de Beethoven, Mozart, Brahms, Stravinsky), para avaliar a familiaridade fecunda que unia os dois amigos. Um esclarecia o outro, a cada momento (apud MARIZ, 1997, p.25).

A música sinfônica de Mignone é assinalada em seu início pelo conhecido, Ciclo Negro, cuja temática está associada ao ambiente afro-brasileiro. Seu interesse por elementos musicais afro-brasileiros deu origem à 2ª, 3ª e 4ª *Fantasia Brasileira*, compostas respectivamente nos anos de 1931, 1934 e 1936. Esta mudança de rumo estético levou-o a estudar a obra de Villa-Lobos, dez anos mais velho e autor, na época, de uma sólida e extensa obra com características marcadamente brasileiras e pessoais,

além de Camargo Guarnieri, dez anos mais jovem e influenciado por Mário de Andrade no nacionalismo.

Segundo Azevedo (1956, p. 305) a fase de “inspiração negra” foi encerrada após a composição do bailado *Leilão*, no qual já é possível notar a nova tendência do compositor, traduzida em “admitir certas cantilenas líricas expressivas, da música mestiça”, tendo sua eflorescência plena em *Festa das Igrejas* (1940) e *Iara* (1942). Porém, o caráter melódico e os ritmos exuberantes da música negra continuaram em muitas obras posteriores, pois essa característica foi profunda, e não superficial.

Em 1939, depois de terminar o ciclo de obras com inspiração em temas negros, viu-se diante de uma profunda crise artística, da qual arduamente conseguiu se libertar. Segundo Mário de Andrade, que o acompanhava intimamente nesse período, seu ceticismo em relação às próprias obras advinha de sua facilidade musical, do apuramento da técnica composicional e da exagerada autocrítica. Mário também comentou que, terminada a “fase negra”, outra fase menos particularizada no caráter afro-brasileiro teria “muito maior alcance nacional” (ANDRADE, 2013).

Entre 1960 e 1970, Mignone começou a usar a atonalidade em sua música. A razão dessa fase experimental foi a inquietação e busca de novos caminhos a serem explorados pelo seu espírito artístico. Além disso, Mário de Andrade, seu grande amigo e mentor das ideias nacionalistas, já havia falecido.

Em 1970, voltou a compor músicas tonais com características nacionalistas. Do novo período tonal destacam-se as óperas: *O Chalaça* (1976), *O Sargento de Milícias* (1978), os bailados *Quincas Berro d'Água* (1979) e *O Caçador de Esmeraldas* (1980).

Em todas as esferas que percorreu, Francisco Mignone revelou uma rica e refinada erudição técnica. Entre suas escritas musicais podemos salientar o que escreveu para orquestra sinfônica, cantores, grupos vocais, grupos instrumentais de câmara, instrumentos solistas, óperas e balés. Mignone faleceu no dia 19 de fevereiro de 1986, aos 88 anos de idade, “deixando um dos maiores legados artísticos que o Brasil já recebeu: 1024 obras catalogadas” (NASCIMENTO, 2007, p. 09).

A versatilidade e domínio composicional por ele adquiridos é declarado pelo próprio Mignone, aos 82 anos:

Na idade a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em dó maior, sem dor nem pejo, assim como elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal, e quicá, se me der na telha, de vanguarda com toques concretos, eletrônicos, desfazedores de multiplicadas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte à vontade de querer ouvir mais vezes as obras (apud MARIZ, 2005, p. 240).

Mignone lecionou regência, piano, composição, orquestração, harmonia, enfim, “deu aulas de música na mais alta expressão do termo. E mais ainda, deu aulas de vida, de amor à vida e de amor à música brasileira” (MARIZ, 1997, p.27).

2.3.1 Mignone: Transcrição orquestral dos *Quadros de uma Exposição*

Mignone realizou diversas orquestrações como consta no catálogo de obras organizado por Flávio Silva (2016, p. 146-150). A versão de *Quadros de uma Exposição* ainda é pouco conhecida, e, por motivos desconhecidos, não se sabe a data desta orquestração, uma vez que ele próprio não datou a obra nem mesmo no manuscrito disponível para este trabalho. Sua orquestração tem sido um material de difícil acesso e, mesmo no Brasil, existem poucos registros da execução desta obra.

Em pesquisa à Hemeroteca Digital, foi possível encontrar, no periódico “Correio da Manhã”, de 13 de maio de 1952, por Eurico Nogueira França, um relato da orquestração de Francisco Mignone. Segundo Eurico, a orquestração para Balé de Mignone foi adequada. Ele destaca também, a coreografia para música russa, e a performance da bailarina Yellê Bittencourt, salientando a sensibilidade que imprimiu no *Velho Castelo*.

Em outro periódico “A manhã”, agora escrito por Dyla Josetti, datado em 16 de maio de 1952, ela evidencia o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigido por Tatiana Leskova, bem como a orquestração de Mignone, a coreografia de

Veltchek e o cenário de Gilberto Trompowsky. A bailarina Beatriz Consuelo recebeu grandes aplausos por seu alto desempenho na *Dança dos pintinhos*.

No livro *Memórias e glórias de um teatro* de Edgard de Brito Chaves Jr. de 1971, ele organizou todos os programas de concerto dos sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre estes programas constam a orquestração de Mignone dos *Quadros de uma Exposição* que fora executada em maio de 1952. A coreografia foi de Vaslav Veltchek, a regência de Henrique Spedini (CHAVES JÚNIOR, 1971, p. 296-297, 365).

Nas partes cavadas dos manuscritos do compositor, localizados na seção de música da Biblioteca Nacional, há informações relevantes assim como datas são encontradas. Na parte do violoncelo, verifica-se as datas da execução na cidade do Rio de Janeiro, em 2 de março de 1952. Já na parte da 3ª flauta, encontramos as seguintes datas: 10, 14, 18 e 23 de maio, também de 1952, todas se referem ao Rio de Janeiro. Em outra parte, agora da trompa, consta a data de 26 de novembro de 1953, anotada possivelmente no ensaio, visto que, desta vez a orquestração é executada no auditório da S.O.D.R.E., Montevideu, no dia 28 de novembro, como pode ser visto no programa abaixo:

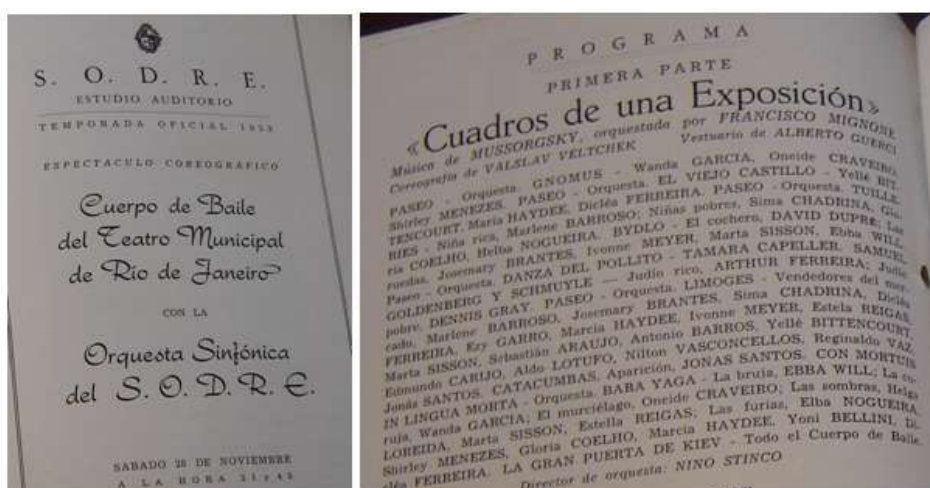


Figura 61: Programa S.O.D.R.E.

Ainda nas partes da percussão, encontramos a data de 1954; a execução agora se dá nas comemorações do Quarto Centenário de São Paulo. As últimas execuções desta obra, das quais se têm registros e receberam algum destaque, inclusive contribuindo para sua escuta via mídia, ocorreram em 2015 e 2017. Em 2015, a obra foi executada

pela Orquestra Sinfônica de Campinas, regida pelo maestro Victor Hugo Toro. Já em 2017, a transcrição orquestral foi realizada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, nos dias 4, 5 e 6 de maio de 2017, regida pelo maestro Fabio Mechetti.

Os instrumentos utilizados por Mignone para orquestrar os *Quadros de uma Exposição*, constituem-se de: 2 flautas, flautim, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetas, clarone, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba, percussão, harpa, celesta e cordas.

Dos orquestradores analisados, Mignone foi o único que orquestrou toda suíte de Mussorgsky:

Promenade I

1. *Gnomus*

Promenade II

2. *Il Vecchio Castello*

Promenade III

3. *Tuileries*

4. *Bydlo*

Promenade IV

5. *Balé dos pintinhos em suas cascas*

6. *Samuel Goldenberg e Schmuyle*

Promenade V

7. *Limoges, Le Marché.*

8. *Catacombae, (Sepulcrum Romanum), Con mortuis in língua mortua.*

9. *Baba-Yaga- A cabana sobre as patas da galinha*

10. *A grande porta de Kiev*

3 - ESTUDO COMPARATIVO DAS TRANSCRIÇÕES ORQUESTRAIS DE TUSHMALOV, RAVEL E MIGNONE.

Ao realizar uma transcrição orquestral alguns pontos precisam ser cuidadosamente observados, no intento de evitar certos distanciamentos que podem, de certo modo, desprestigiar a obra original. Segundo Piston (1984, p. 1) “a transcrição para orquestra pode ser uma arte difícil e com mil nuances”.

Assim posto, destacaremos alguns procedimentos que devem ser cuidadosamente considerados ao realizar-se uma transcrição, e, para tanto, tomaremos por base as citações de Samuel Adler, exemplificadas em cinco tópicos em relação aos procedimentos que devem ser observados.

1. Um conhecimento exaustivo de todos os instrumentos (suas possibilidades e as características das distintas partes de seu registro) utilizados na peça que se deseja transcrever, assim como a transcrição que se deseja realizar;
2. Um conhecimento íntimo da estrutura da peça, incluindo seus detalhes formais;
3. Uma compreensão do estilo orquestral do compositor cuja obra será transcrita, ou, se esse compositor não escreveu para orquestra, familiarização com as práticas orquestrais da época em que viveu o compositor;
4. Amor pela obra a ser transcrita;
5. Uma razão válida para transcrever determinada obra (ADLER, 2006, p. 667).

Ainda na busca e no intuito de maior profundidade e compreensão da arte da transcrição, transcrevemos abaixo o pensamento de Walter Piston:

A verdadeira arte da orquestração é inseparável do ato de criar música. Os sons produzidos pela orquestra são a manifestação externa mais acabada das ideias musicais que germinam da mente do compositor. Um especialista na técnica de orquestração pode também praticar a arte menor de transcrever para orquestra aquela música escrita originalmente para outro meio. A transcrição para orquestra pode ser uma arte difícil e com mil nuances, sempre e quando o orquestrador pode se colocar no lugar do compositor e para dizer de uma certa forma, apropriar-se das ideias deste. Não sendo este o caso, o resultado provavelmente se limitará a uma exibição de habilidade e ofício, geralmente artificial e superficial. A orquestração no sentido que aqui se utiliza se refere a transcrever música para orquestra... É uma técnica habitual tanto na música sinfônica atual como nos períodos clássico e romântico. O compositor e o orquestrador devem possuir um conhecimento amplo de cada instrumento por separado, de suas possibilidades e características, compatível com a imagem mental de cada som. Também devem dominar os efeitos possíveis da

combinação instrumental, tais como o equilíbrio da combinação tímbrica, a clareza da textura e outras características similares. Por último, a orquestra deve ser apreendida como um instrumento em si mesmo, utilizado com flexibilidade para apresentar a música com fidelidade e eficácia tanto em sua forma como em sua essência. Até o momento não foi possível estabelecer uma ciência da orquestração devido a múltiplos problemas ainda sem resolução. A imperfeição e a vagueza (imprecisão) da nossa notação musical torna impossível indicar com exatidão matemática a altura, dinâmica e o ritmo, e por que não dizer os matizes do timbre, da qualidade e da intensidade sonora. Como consequência disto, o diretor e os intérpretes, tem um papel determinante na tradução sonora do que está escrito. É por todos sabido que não há execuções idênticas da mesma obra, e é precisamente esta versatilidade da música escrita que nos seduz” (PISTON, 1984, p.1).

De modo geral, as três transcrições realizaram alterações em relação ao manuscrito de Mussorgsky, no entanto, respeitam as texturas do original para piano. Não pretendemos fazer juízo de valor a respeito de nenhum trabalho, e por esta razão, empregamos como método analítico, o estudo comparativo entre as três transcrições.

Antes de examinarmos individualmente cada transcrição orquestral, devemos observar que, apesar das diferenças culturais e estilísticas, há um grande número de semelhanças entre as três transcrições, não apenas sobre o ponto de vista da escolha de timbres, mas ainda, em relação às adaptações idiomáticas.

3.2.1 *Promenade I*

Apenas Ravel e Mignone transcreveram-no e ambos o fizeram de maneira muito semelhante. Trompetes solos nos dois primeiros compassos, seguidos da seção dos metais no caso de Ravel. Mignone faz uso das madeiras, metal e tímpano no acompanhamento. É importante salientar as diferenças dos trompetes que Ravel e Mignone utilizam, não somente neste *Promenade*, mas, em suas transcrições de modo geral.

Ravel utiliza três trompetes em Dó. Segundo Piston, o trompete em Dó tem mais intensidade e leveza (PISTON, 1984, p. 274). Para Adler (2006, p. 331) este trompete é preferido por alguns compositores por ter uma sonoridade mais brilhante, concentrada e

por facilitar a produção das notas agudas. É possível notar todas estas descrições, logo no início da orquestração de Ravel que confia ao primeiro trompete o solo e o mantém como solista em quase toda sua orquestração do *Promenade I*.

A originalidade da melodia e harmonia na suíte para piano de Mussorgsky também foi mantida por Ravel, ou seja, na mesma tessitura e com a mesma amplitude entre as vozes extremas. A linha melódica sem acompanhamento desenvolvida por Mussorgsky nos compassos 1 e 2 foi igualmente realizada por Ravel, entretanto, com trompete solo. Observemos os exemplos abaixo.



Figura 62: *Promenade I*, original para piano, compassos 1- 4



Figura 63: Trompetes de Ravel, compassos 1 – 4

Mignone, igualmente a Ravel, utiliza três trompetes, no entanto, em Si bemol. Estes soam uma segunda maior abaixo do que está escrito. Segundo Piston (1984, p. 274), este trompete conserva a clareza do som, característica dos trompetes antigos. Para Rimsky-Kórsakov (1946, p. 25) além da clareza, tal instrumento é incisivo, seus fortes provocadores e seus pianos no agudo são cheios.

Mignone emprega os três trompetes na melodia inicial: compassos 1-4 e compasso 6. Os trompetes dispostos em sua orquestração são conservados do início ao fim, ficando em pausa apenas nos compassos 5 e 7, onde as trompas realizam a primeira intervenção. Como pode ser observado abaixo.

Allergo giusto, un poco sostenuto
(F. A. II)

Allergo giusto, un poco sostenuto

Flauto III (Piccolo)

Flauto I, II

Oboe I, II

Corne Inglês

Clarinete in Si b

Clarinete Baixo in Si b

Fagote I, II

Contrabaixo

Trompetas in F#

Trompetas in Si b

Trombone I, II

Trombone Baixo

Tuba

Figura 64: Trompetes na versão de Mignone, compassos 1-7

O grande diferencial da orquestração de Mignone, comparada à de Ravel, é o uso dos instrumentos de percussão, são eles: prato suspenso e o tímpano. Aquele é empregado uma única vez no compasso 12, em preparação ao *tutti* do compasso 13. O tímpano, além de marcar o ritmo, tem a função exata de, segundo Adler (2006, p. 445), vigorar a tônica e a dominante, e participar dos trechos fortes em preparação aos *tutti*s e do clímax, é exatamente esta a função do tímpano na orquestração de Mignone, como veremos abaixo.

The musical score for measures 8-13 of the percussion section of Mignone's work. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The percussion section consists of a snare drum (Tm.) and a cymbal (C.). The strings section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The percussion part is characterized by a steady, rhythmic pattern on the snare drum, with the cymbal providing a contrasting texture. The strings provide a harmonic and rhythmic foundation for the percussion. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *con molto arco*, *continuo sempre*).

Figura 65: Percussão de Mignone, compassos 8-13

Ravel, nos compassos 17 e 19, fez uso de uma célula rítmica nas trompas que não aparece em nenhum outro momento do *Promenade I*, inclusive no original para piano. Esta célula sugere a utilização de instrumento percussivo, por ser a única célula rítmica usada e por lembrar uma marcha. Vejamos esta célula rítmica no exemplo abaixo.



Figura 66: Célula rítmica das trompas, nos compassos 17 e 19

Outra distinção nas transcrições analisadas é o uso da dinâmica. Observemos primeiramente a fidelidade de Mignone à dinâmica que é fundamentalmente importante nas soluções orquestrais. Ele mantém o forte do começo ao fim igualmente no original de Mussorgsky. Por outro lado, Ravel faz uso de diferentes dinâmicas como *crescendo*, *forte* e *mezzo forte*, além do *piano* no compasso 15 e do *decrescendo* no compasso 16. Tudo isso proporciona a obra um brilho orquestral mais intenso.

Figura 67: Dinâmicas no *Promenade I* de Ravel, compassos 10-19

3.2.2 *Gnomus*

Assim como o *Promenade I*, *Gnomus* também foi transcrito para orquestra somente por Ravel e Mignone. Um dos grandes desafios desta peça na transcrição orquestral é a tonalidade de Mi bemol menor, responsável por instituir uma série de complexidades, inclusive na afinação de alguns instrumentos. Observando ainda os saltos e andamentos vivos, encontramos mais uma série de dificuldades sobre tudo para as cordas, na afinação e articulação.

Entretanto, Mignone resolveu este problema transportando a tonalidade para Mi menor. Este recurso foi um meio para a resolução da dificuldade técnica que a tonalidade traria a orquestra. Contudo, o contraste tonal pretendido por Mussorgsky entre os quadros, não foi observado por Mignone, comprometendo assim a integralidade dele à obra de Mussorgsky.

Mignone preocupava-se, sobretudo, em subtrair grandes obstáculos que pudessem interferir na execução da música, ainda sobre as dificuldades técnicas, ele próprio chegou a declarar que, “não permitiria, mesmo na técnica, que sua música se enfeitasse de bisantinices e chinesices que a tornem pesada e de muito difícil execução (quando se trata de música de conjunto)” (MIGNONE, 1947, p.39). Convém mencionar que Ravel, por sua vez, manteve a tonalidade original.

As sonoridades orquestrais - de ambos: Ravel e Mignone - obtidas nestas transcrições aproximam-se. O motivo inicial é exposto nas partes das cordas, viola, violoncelo e contrabaixo, dobrado pelas partes das madeiras, clarone, fagotes e contrafagote. Na versão de Mignone as acentuações *sforzati* nas madeiras e cordas são enfatizadas com as trompas em forte. “Estes dobramentos reforçam a sonoridade e contribuem para a obtenção de um novo timbre”, conforme Rimsky-Kórsakov (1946, p.67).

Gnomus

The musical score for "Gnomus" by Mignone, measures 1-10, is presented for a full orchestra. The tempo markings are **Vivo** (measures 1-4), **Meno Vivo** (measures 5-8), and **Vivo** (measures 9-10). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The instruments listed on the left are: Fl. III (Pic.), Fl. I, II, Ob. I, II, C. Ing., B. Cl. I, II, Cor. II, III, Fg. I, II, C. B., Tpt. I, II, Tpt. III, Tbn. I, II, B. Tbn., Tuba, Timp., Pn., Cb., Vn. I, Vn. II, Vla., Vcl., and Cb. The score shows the first 10 measures of the piece, with measures 1-4 marked 'Vivo', measures 5-8 marked 'Meno Vivo', and measures 9-10 marked 'Vivo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Figura 68: *Gnomus* de Mignone, compassos 1-10

1. Gnomus

6 **Vivo** **Meno vivo**

1^{re} ET 2^e FLÛTES
3^e FLÛTE
prenant la 1^{re} FLÛTE
1^{er} ET 2^e HAUTBOIS
3^e HAUTBOIS
prenant le COR ANGLAIS
2 CLARINETTES
EN SI $\flat$
CLARINETTE BASSE
EN SI $\flat$
2 BASSONS
CONTRABASSON
4 CORNES CHROM.
EN FA
2 TROMPETTES
EN UT
1^{er} ET 2^e
TROMBONS
3^e TROMBONE
ET TUBA
TIMBALES
FOUET
CROCELLE
TAMBOUR
CYMBALES
GROSSE CAISSE
XYLOPHONE
1 HARPE

1^{re} VIOLONS
2^e VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTRABASSES

6 **Vivo** **Meno vivo**

Figura 69: *Gnomus* de Ravel, compassos 1-6

A percussão neste quadro foi mais explorada por Ravel do que por Mignone. No compasso 10, na transcrição deste último, coube ao tímpano uma nota a ser executada com a dinâmica forte e seca. Ravel, por sua vez, utilizou o bumbo e o prato. Em ambas as transcrições, o efeito desejado foi o de contribuir com o caráter amedrontador.

Os dez compassos que se seguem, a partir do 19, têm um colorido orquestral bastante diversificado. Ravel não realiza o *ritornello* do original, preferindo escrever

novamente os compassos, contudo, explorando novas sonoridades difíceis de imaginar na técnica pianística, que são os sucessivos *glissandos*¹⁸ em harmônicos nas cordas e também pela primeira vez a utilização da harpa e da celesta.

Figura 70: *Gnomus* de Ravel, seção do *ritornello*

Diferentemente de Ravel, Mignone realiza o *ritornello* proposto na obra original. Apesar de utilizar uma orquestra reduzida, ele explora técnicas específicas dos instrumentos, como os *frullatos*¹⁹ nas flautas, os *pizzicatos* nas cordas e posteriormente o trêmulo, os trompetes com surdina e *sforzato*, e, pela primeira vez, a harpa é executada com a indicação deixar vibrar, com a dinâmica *forte*.

Convém notar que ele também fez uso da celesta em sua transcrição. Todos esses recursos destacam seu domínio em relação à orquestração, a potencialidade individual de cada instrumento e a relação de timbre nesta junção.

Mignone busca explorar os mais distintos recursos timbrísticos, fazendo uso de diferentes articulações e especificidades dos instrumentos, inclusive nas combinações e dobramentos dos instrumentos como pode ser observado na figura abaixo.

¹⁸ “Um efeito deslizando” (SADIE, 1994, p.373).

¹⁹ “Tipo de ataque de língua em que o executante enrola a letra r na ponta da língua enquanto toca” (SADIE, 1994, p. 347).

The image displays a musical score for the piece 'Gnomus' by Mignone, specifically measures 19 through 28. The score is organized into three systems of staves. The first system contains staves for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet in Bb, Bassoon, and Contrabass. The second system includes Trumpet in F#b, Trombone I & II, Tuba, and Timpani. The third system consists of Piano, Cello, and Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'sf'. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 71: *Gnomus* de Mignone, compassos 19-28

A partir do compasso 72, utiliza as cordas com uma extensão de três oitavas para transcrever a escrita de Mussorgsky, o efeito obtido é o enriquecimento do som, com

maior fluidez e sublimidade. Ravel, semelhantemente ao original, mantém os trinados e as sextinas nos instrumentos graves.



Figura 72: *Gnomus* versão original – Compassos 72 a 77

Figura 73: *Gnomus*, Mignone – Compassos 72 a 77

Figura 74: *Gnomus* de Ravel, seção dos trinados e sextinas

3.2.3 *Promenade II*

O segundo *Promenade* também fora transcrito para orquestra, apenas por Ravel e Mignone. A textura utilizada aqui contrasta com o agitação do quadro anterior, numa melodia delicada que demonstra certa ternura, antecipando, desta forma, o caráter do quadro posterior. Ambas as transcrições apresentam muitas similaridades.

Ravel na melodia inicial, semelhantemente ao *Promenade I*, onde ele fez uso do trompete solo, emprega agora uma trompa solo, o que torna a melodia mais doce,

compassos 1 e 2, seguido do oboé, clarinetas e solo do fagote nos compassos 3 e 4, nos compassos 5 e 6, novamente a trompa solo. Ravel faz uso de uma orquestra resumida a madeiras, uma trompa e os violinos I e II: empregados somente nos dois últimos compassos em oitavas. Os violinos aqui unidos às clarinetas e ao clarone criam um colorido sonoro mais sutil, porém ao mesmo tempo, mais intenso, por se tratar de timbres diferentes.

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Promenade II' by Maurice Ravel. The top staff is a woodwind section score, and the bottom staff is a string section score.

Woodwind Section (Top Staff):

- 3 FLÛTES (3 Flutes):** Staves 1, 2, and 3.
- 1 HAUTEBOIS (1 Oboe):** Staff 4.
- 2 CLARINETTES EN SI^b (2 Clarinets in B-flat):** Staves 5 and 6.
- CLARINETTE BASSE EN SI^b (Clarinet Bass in B-flat):** Staff 7.
- 2 BASSONS (2 Bassoons):** Staves 8 and 9.
- CONTRABASSON (Contrabassoon):** Staff 10.
- COR CHROM. EN FA (Chromatic Horn in F):** Staff 11.
- 1^{re} VIOLONS (1st Violins):** Staff 12.
- 2^{de} VIOLONS (2nd Violins):** Staff 13.

String Section (Bottom Staff):

- Fl.** (Flute): Staff 14.
- Hob.** (Horn): Staff 15.
- Cl.** (Clarinet): Staff 16.
- Cl.B.** (Clarinet Bass): Staff 17.
- Bass.** (Bassoon): Staff 18.
- C.Bass.** (Contrabassoon): Staff 19.
- Cor** (Horn): Staff 20.
- Viols** (Violins): Staff 21.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The bottom staff concludes with a **Ritard.** (Ritardando) marking.

Figura 75: *Promenade II* de Ravel

As soluções encontradas por Mignone são muito parecidas com as de Ravel. Em sua transcrição, o compositor brasileiro, utiliza o fagote como solista, sem acompanhamento nos compassos 1, 2, 5 e 6. Segundo Adler (2006, p. 222), o fagote, como instrumento solista, é singular em todos os seus registros.

Nos compassos 9 e 10, a sonoridade alcançada é bem interessante, uma vez que a harpa realiza a parte original do piano, dobrando a melodia juntamente com o oboé, enquanto o corne inglês e os fagotes desempenham notas de acompanhamento. Nos dois últimos compassos, há a utilização de duas flautas, ao passo que a çelesta é executada em uníssono com dois primeiros violinos em *divisi*, os segundos violinos e as violas em trêmulo e *sul ponticello*²⁰, além de três violoncelos em harmônicos. Com estes recursos, Mignone alcança o caráter terno.

²⁰ “Instrução, na execução de instrumentos de arco, para que o arco seja passado rente ao cavalete, produzindo um som fino, anasalado, aguçado” (SADIE, 1994, p. 917).

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation is in standard musical notation with various dynamics and performance instructions.

Woodwinds:

- Fl. II (Rec.): Flute II (Recorder)
- Fl. I: Flute I
- Ob. I: Oboe I
- C. leg.: Clarinet in E-flat
- B. Cl. I: Bassoon I
- Ob. in Bb: Oboe in B-flat
- Fg. I: Bassoon II

Brass:

- Tpt. in F#4: Trumpet in F-sharp 4
- Tr. IV: Trombone IV
- I: Trumpet I
- Tpt. in Bb: Trumpet in B-flat
- Tr. III: Trombone III
- Tbn. I: Trombone I

Percussion and Strings:

- Hr.: Harp
- Col.: Color Guard
- I: Violin I
- Vi.: Viola
- Vcl.: Violoncello
- Db.: Double Bass

Performance Instructions and Dynamics:

- rit.:** Ritardando
- pp:** Pianissimo
- p:** Piano
- f:** Forte
- sf:** Sforzando
- 1. Molto Soli:** First Violin Solo
- 2. Celli Soli:** Second Cello Solo
- pp emendati al p:** Pianissimo emended to piano

Figura 76: *Promenade II* de Mignone, compassos 10-12

3.2.4 *Il Vecchio Castello*

A primeira distinção a ser feita nas versões de Tushmalov e Mignone, comparadas a de Ravel é a tonalidade. Este manteve a tonalidade original, Sol sustenido menor, enquanto Tushmalov e Mignone alteraram-na para Sol menor. Sobre tal transposição podemos recordar o que foi descrito em *Gnomus*. Entretanto, entendemos que a mudança de tonalidade (para Sol menor) é derivada da dificuldade técnica que Sol sustenido menor poderia gerar ao instrumento que eles escolheram como solista, como veremos abaixo.

Em sua transcrição no *Il Vecchio Castello*, Tushmalov e Mignone confiaram ao corne inglês o solo. O corne inglês assim como o flautim, também é considerado um instrumento auxiliar e tem por finalidade prolongar a extensão, nesse caso do oboé. Abaixo veremos as características dos registros do corne inglês segundo Adler (2006, p. 199).

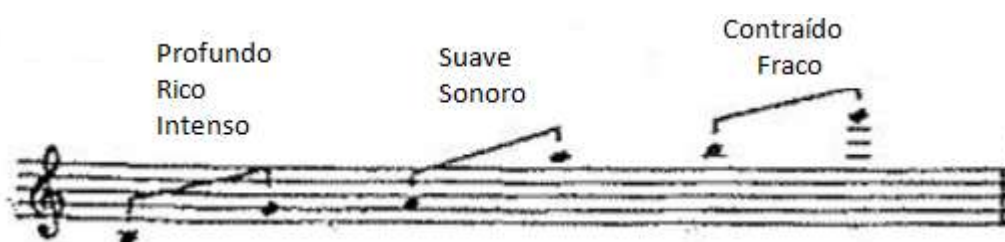


Figura 77: Características dos registros do corne inglês

Convém mencionar que o corne inglês foi muito utilizado como solista por muitos compositores, dentre os quais destacamos dois: Halévy (1799-1862) e Berlioz (1803-1869). Segundo Berlioz (1984, p. 184) os sons desse instrumento são, “melancólicos, sonhadores, nobres, um tanto velados – como se fossem tocados a distância”. Berlioz profere ainda que “não tem igual entre os instrumentos para reviver imagens e sentimentos do passado se o compositor pretende tocar os acordes ocultos de lembranças ternas” (Idem).

Partindo destes princípios, expostos por Berlioz, entendemos o motivo pelo qual Tushmalov e Mignone valeram-se do corne inglês como solista neste quadro, corroborando também com a mudança de tonalidade. Podemos lembrar ainda o que foi

dito sobre o *Il Vecchio Castello* anteriormente. Um velho castelo, em frente ao qual um trovador entoa sua canção. Conforme mencionando anteriormente, este quadro simboliza a solidão do compositor, razão pela qual a atmosfera é de melancolia.

3 Andante, molto cantabile e con dolore.

Clar-Basso. in B. *pp*

Fagotti I. II. *pp*

Violoncelli. *pp*

3 Andante, molto cantabile e con dolore.

Corno Ingl. Solo *p*

Clar-bas. *pp*

Fag. *pp*

Timp. *pp*

V. c. *pp*

Cor-ing. *pp*

Clar. in B *pp*

Clar-bas. *pp*

Fag. *pp*

Cor. in F *pp*

Timp. *pp*

V. c. *pp*

Figura 78: Corne inglês no *Il Vecchio Castello* de Tushmalov

Andante molto cantabile e con dolore

Ob. I & II

C. Ing.

Bb Cl. I & II

Ob. in Bb

Fg. I & II

Andante molto cantabile e con dolore

I. II

Tpa. in Fb

II, IV

Timp.

(coler e cingoro con un poco)

Harp.

Andante molto cantabile e con dolore

Tutti armonici al Bb

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

Figura 79: Corne inglês no *Il Vecchio Castello* de Mignone

Ravel escolheu o saxofone alto como instrumento solista. Segundo Adler (2006, p. 218) “o som do saxofone é bastante característico e tem a tendência de predominar sobre outros instrumentos”. Outro motivo que o levou a optar pelo saxofone também é observado por Adler. Segundo este, o som produzido é “considerado primitivo” (Idem).

No *Il Vecchio Castello* de Mussorgsky, de acordo com Russ (1992, p. 81), “o trovador com seu forte sotaque russo, canta para o som altamente evocativo e francês do saxofone alto”. Ainda na concepção de Russ, este instrumento encontrou mais favor na França do que em outros lugares, pois para ele a linha de orquestração, que vem do solo de Ravel, está mais ligada ao *L’Arlésienne* de Bizet, do que no jazz (Idem).

The image displays a musical score for the piece *Il Vecchio Castello* by Maurice Ravel. The score is divided into two systems, each marked with a measure number in a box (19 and 20). The tempo is indicated as *Andante*.

System 19:

- 2 FLÛTES**: Flute 1 and 2 staves.
- 1 HAUTBOIS**: Oboe staff.
- COR ANGLAIS**: English Horn staff.
- 2 CLARINETTES EN LA**: Clarinet in A 1 and 2 staves.
- CLARINETTE BASSE EN LA**: Bass Clarinet in A staff.
- 2 BASSONS**: Bassoon 1 and 2 staves. The saxophone part (Saxophone Alto) is written on the first Bassoon staff, marked *p espressivo*.
- SAXOPHONE ALTO MI**: Alto Saxophone in E staff.
- 1^{er} VIOLONS**: Violin 1 staff.
- 2^{es} VIOLONS**: Violin 2 staff.
- ALTOS**: Viola staff.
- VIOLONCELLES**: Violoncello staff, marked *Sourd.* and *p*.
- CONTREBASSES**: Double Bass staff, marked *Sourd. Pizz.* and *p*.

System 20:

- BASS**: Bassoon 1 and 2 staves.
- Sax.**: Saxophone staff, marked *molto cantabile, con dolore* and *p vibrato*.
- VOIX**: Voice staff.
- Altos**: Viola staff, marked *Sourd.* and *p*.
- Vclles**: Violoncello staff, marked *tenuto* and *Una*.
- C.B.**: Double Bass staff.

Figura 80: Saxofone no *Il Vecchio Castello* de Ravel

Na orquestração desta peça, assim como em outras, Ravel respeitou na íntegra as tonalidades de Mussorgsky. O *Il Vecchio Castello* se acha em Sol sustenido menor, pois se por ventura, ele escrevesse a parte do saxofone em sustenidos, teria de usar a escala de Mi sustenido menor, podendo dificultar a leitura, logo, utilizou sua enarmônica de fácil leitura: Fá menor.

Diferentemente dos outros orquestradores, acrescentou, no compasso dezenove, um compasso extra, valorizando assim a espera do saxofone como solista, além disso, observamos que, no penúltimo compasso, Ravel prolonga a última nota do saxofone até o último compasso, diferentemente das outras versões e do original para piano. De acordo com Russ (1992, p. 81) este compasso extra, dado ao saxofone, tem a finalidade de permitir que o instrumento usufrua da “performance”.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Il Vecchio Castello' by Maurice Ravel, specifically measures 104 through 108. The score is written for a full orchestra and voice. The instruments listed on the left are Cl.B. (Clarinet B), Sax. (Saxophone), Voz (Voice), Alto (Alto), Vcl. (Violoncello), and C.B. (Contrabass). The Saxophone part is highlighted with a box in the final measure, showing a long, sustained note marked 'perdendosi'. The other parts also show musical notation for the same measures, with various dynamics and articulations indicated.

Figura 81: *Il Vecchio Castello* de Ravel, compassos 104-108

Podemos proferir que um dos aspectos mais marcantes na construção desta peça é o pedal de tônica, Sol sustenido na versão Ravel e Sol natural em Tushmalov e Mignone, na região grave com a insistência do ritmo ostinato . Cada qual fez uso de diferentes instrumentos na marcação deste ritmo.

Tushmalov utilizou o tímpano, Mignone: tímpano, harpa e os violoncelos, contudo, em ambos os casos, a utilização do tímpano tem a exata função de reforçar os baixos e contribuir com o colorido orquestral nesta junção de timbres empregada pelos

orquestradores (PISTON, 1984, p. 323). Ravel utilizou os violoncelos e contrabaixos apenas com a função de manter o ritmo ostinato.

3.2.5 *Promenade III*

Este fora transcrito para orquestra somente por Ravel e Mignone. Apesar de ser a menor peça escrita por Mussorgsky, contendo apenas 8 compassos, ambos construíram-no com diferenças bem significativas.

Ravel - semelhantemente ao *Promenade I* - privilegia a melodia ao som do trompete que predomina em quase toda peça, além de fazer uso da trompa. As cordas e madeiras realizam algumas duplicações, avigorando assim a sonoridade. De acordo com Rimsky-Kórsakov (1946, p. 67), estes dobramentos reforçam a sonoridade dos arcos, embelezam o timbre das madeiras e contribuem para a obtenção de um novo timbre.

O último compasso anuncia o quadro seguinte, e, para isso, Ravel utiliza os seguintes instrumentos: violas e violoncelos em *pizzicato*, harpa e trompa, o que nos permite ouvir individualmente cada instrumento sem ter a impressão de um timbre composto e dessa forma, contribui com o timbre suave escrito por Mussorgsky (RIMSKY-KÓRSKOV, 1946, p. 70). É importante salientarmos que, ao contrário do original (figura 14), não há a realização da melodia em oitavas, porém, o trompete em Dó consegue manter o caráter decisivo deste *Promenade*.

Moderato non tanto, pesamente

3 FLÛTES

3 HAUUTOIS

2 CLARINETTES EN LA

CLARINETTE BASSE EN LA

2 BASSONS

CONTREBASSON

3 CORNS CROM. EN FA

1 TROMPETTE EN ET

3 TROMBONS ET TUBA

Moderato non tanto, pesamente

1^{re} VIOLONS

2^{de} VIOLONS

ALTES

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Figura 82: *Promenade III* de Ravel, compassos 1-4

Mignone utilizou as cordas na melodia inicial e, posteriormente, as cordas graves e as madeiras. Em sua versão, manteve exatamente a tessitura da obra original, observando as oitavas escritas por Mussorgsky e um único naípe realizando as notas do último compasso, os primeiros violinos em *pizzicato*, o que mantém o mesmo caráter suave e doce escrito no original, contudo, emprestando com este artifício, mais cor ao trecho executado.

The musical score for *Promenade III* de Mignone, measures 5-8, is presented in a standard orchestral format. The score includes staves for the following instruments:

- Fl. II (Picc.)
- Fl. I
- Ob. I
- Cl. in Bb
- Bs. I
- Bs. II
- Tpa. in F
- E. IV
- Tpt. in Bb
- T. III
- Timp.
- Per. I
- Harp
- Cel.
- Db.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations. Key markings include:

- Measures 5-8:** The Flute II (Piccolo) part begins with a *rit.* (ritardando) marking. The Oboe I part has a *2* marking above the first measure. The Bassoon I part has a *2* marking above the first measure. The Bassoon II part has a *2* marking above the first measure. The Tuba in F part has a *rit.* marking above the first measure. The Euphonium part has a *rit.* marking above the first measure. The Trombone I part has a *rit.* marking above the first measure. The Trombone II part has a *rit.* marking above the first measure. The Timpani part has a *rit.* marking above the first measure. The Percussion part has a *rit.* marking above the first measure. The Harp part has a *rit.* marking above the first measure. The Cello part has a *rit.* marking above the first measure. The Double Bass part has a *rit.* marking above the first measure. The Violin I part has a *rit.* marking above the first measure. The Violin II part has a *rit.* marking above the first measure. The Viola part has a *rit.* marking above the first measure. The Violoncello part has a *rit.* marking above the first measure. The Contrabass part has a *rit.* marking above the first measure.
- Measures 9-12:** The Flute II (Piccolo) part continues with a *rit.* marking. The Oboe I part has a *2* marking above the first measure. The Bassoon I part has a *2* marking above the first measure. The Bassoon II part has a *2* marking above the first measure. The Tuba in F part has a *rit.* marking above the first measure. The Euphonium part has a *rit.* marking above the first measure. The Trombone I part has a *rit.* marking above the first measure. The Trombone II part has a *rit.* marking above the first measure. The Timpani part has a *rit.* marking above the first measure. The Percussion part has a *rit.* marking above the first measure. The Harp part has a *rit.* marking above the first measure. The Cello part has a *rit.* marking above the first measure. The Double Bass part has a *rit.* marking above the first measure. The Violin I part has a *rit.* marking above the first measure. The Violin II part has a *rit.* marking above the first measure. The Viola part has a *rit.* marking above the first measure. The Violoncello part has a *rit.* marking above the first measure. The Contrabass part has a *rit.* marking above the first measure.

Figura 83: *Promenade III* de Mignone, compassos 5-8

Embora, na maior parte da peça, Mignone atribua às madeiras uma importância maior, sua realização orquestral está muito próxima àquela apresentada por Ravel, especialmente, no que diz respeito à leveza. Além da harpa, o compositor brasileiro utilizou a celesta e o triângulo em combinação com os harmônicos dos violinos, conseguindo uma sonoridade prodigiosa.

No entanto, sua transposição tonal institui um pequeno problema. Os dois últimos compassos (*Promenade III*) terminam na dominante do tom de Si maior, estes preparam a entrada do quadro seguinte, *Tuileries*, escrita também em Si maior por Mussorgsky. A tonalidade do *Promenade III* foi mantida por Mignone, porém, ele transcreveu *Tuileries* em Mi bemol maior, quebrando novamente a relação estabelecida por Mussorgsky.

A escolha desta tonalidade pode estar relacionada, primeiramente, ao que ele mesmo relatou em relação às dificuldades técnicas já descritas em *Gnomus*, (MIGNONE, 1947, p.39), para tanto, levamos em consideração os instrumentos por ele utilizados na transcrição desta peça. Outro ponto que podemos elencar corresponde ao efeito que pretendia alcançar com a tonalidade de Mi bemol, já que nas outras alterações a diferença na transposição foi de meio tom e aqui uma quarta diminuta.

Allegretto non troppo, capriccioso
[Tutti II]

Fl. II (picc.)
Fl. I, II
Ob. I, II
B. Cl. I, II
Fg. I, II

Allegretto non troppo, capriccioso

Tpa. in F#
Tr. IV
I
Tpt. in Bb
II, III

Tringale

Perc. I
Hp.
Cel.

Allegretto non troppo, capriccioso
Mus. preced. di 8'

Vh. I
Vh. II
Vla.
Vcl.
Cb.

mus. preced. di 8'
mus. preced. di 8'
mus. preced. di 8'
p. sostenuto

Figura 85: *Touleries de Mignone*, compassos 1-4

3.2.7 Bydlo

Assim como o anterior, este quadro fora transcrito para orquestra somente por Ravel e Mignone. A primeira observação é sobre a indicação da dinâmica, executada na versão original que, por sua vez, não fora reproduzida por ambos os compositores no seu início. Mussorgsky anotou a dinâmica *fortíssimo* desde o princípio da peça, dessa forma, seguiu até o compasso 32, onde uma nova dinâmica *decrescendo* aparece.

Ravel e Mignone começam com dinâmicas distintas, não somente quando comparados a Mussorgsky, mas, díspares entre si. Ravel anota *pianíssimo* e um expressivo *crescendo* até o compasso 25, onde executa um *forte*. Mignone começa com a dinâmica *piano* e também um *crescendo* significativo até o compasso 21, onde muda a dinâmica para um *forte*.

Ravel no compasso 25 realiza um *tutti* orquestral, mas Mignone preferiu realizar o grande *tutti* orquestral no compasso 38 e anotar a dinâmica *fortíssimo*. Neste compasso, Mussorgsky anotou *con tutta forza*, (figura 86) o que nos faz compreender o *tutti* de Mignone. No entanto, para manter a força sonora e obter o resultado desejado pelo compositor russo, o compositor francês escreve *fortississimo*.



Figura 86: *Bydlo* de Mussorgsky, compassos 38-42

Para finalizar este quadro, tanto Ravel quanto Mignone, observaram a seção final cada um à sua maneira, porém, ambos realizam-no com a dinâmica *decrescendo* e o *pianississimo* descrito no original.

A dinâmica tem um peso preponderante na transcrição e suas soluções. Por isso, em consequência da textura realizada por Mussorgsky a partir do compasso 21, Ravel e Mignone iniciam suas transcrições em *piano*, preparando, através da dinâmica, o contraste em relação à primeira seção (compassos 1-20). Ambos os orquestradores valeram-se não somente deste recurso, mas, também do acréscimo gradativo dos

instrumentos ao longo da sua construção, alcançando o efeito ocasionado pela escrita de Mussorgsky, cujo objetivo ambicionava retratar a vida dura e os sofrimentos dos camponeses.

Sobre o uso dos instrumentos, queremos destacar a principal diferença entre as transcrições de Ravel e Mignone. Diante do ímpeto de expor o tema principal deste quadro, Ravel, na primeira seção, utilizou a tuba como instrumento solista. De acordo com Blatter (1980, p.181) a tuba tem uma qualidade expressiva, homogênea e equilibrada em toda a sua extensão. “Tal como acontece com todos os metais, os pontos mais altos são mais difíceis e possuem uma qualidade tensa, enquanto os tons mais baixos são mais flácidos e não têm algum foco”.

No entanto, graças aos seus pistões, a tuba é possuidora de uma mobilidade satisfatória (RIMSKY-KÓRSAKOV, 1946 p. 27). A tuba também pode nos surpreender com seus registros médios e agudos, quando usada como instrumento solista. Entretanto, Ravel não tinha em mente o uso das tubas atuais, “mas uma menor, francesa, menos rancorosa (as pesadas tubas graves apenas muito recentemente foram introduzidas nas orquestras francesas)” (RUSS, 1992, p. 81). Vejamos abaixo como Ravel utilizou a tuba.

Sempre mod^o pesante

3 FLUTES

3 HAUTBOIS

2 CLARINETTES EN LA

CLARINETTE BASSE EN LA

2 BASSONS

CONTREBASSON

4 CORNS CHROM. EN LA

TUBA

TIMBALES

TAM-TAM

GROSSE CAISSE

1 HARPE

1^{er} VIOLONS

2^e VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Sempre mod^o pesante

Figura 87: *Bydlo* de Ravel, compassos 1-6

Nesta primeira seção, o compositor brasileiro também confiou o solo aos instrumentos com tessituras graves, no entanto, diferentemente de Ravel, dobrou o clarone, colocou os fagotes em oitavas e as violas para realização do tema condutor deste quadro. Rimsky-Kórsakov (1946, p. 67) profere que esta associação entre madeiras e cordas é apropriada, pois, as madeiras reforçam o som das cordas, conferindo a estas, mais “primor” sonoro.

Mignone também faz uso da caixa e do bumbo em contratempos, o que contribui para o efeito do pesado carro sendo puxado. Observemos abaixo o início de sua transcrição.

Sempre moderato pesante
[Corta II]

Fl. III (Pia.)
Fl. I, II
Ob. I, II
C. Vcl.
Bn Cl. I, II
Cb. in Bb
Fg. I, II
Ct.

Sempre moderato pesante
[Corta med.]

Cl. I
Tbn. in F#3
B. IV
I
Tpt. in Bb
B. III
Tbn. I, II
Tuba
Timp.

Corta Cxt.
Perc.
I
II

Sempre moderato pesante

Vcl. I
Vcl. II
Vcl. III
Vcl. IV
Cb.

Figura 88: *Bydlo* de Mignone, compassos 1-8

Na segunda seção, para transcrever a textura mais densa utilizada por Mussorgsky, Ravel e Francisco Mignone utilizam toda seção das madeiras e das cordas. Ravel agrega ainda a harpa e o bumbo, ao passo que Mignone, a esses, adiciona a caixa, além da trompa utilizada para realizar algumas intervenções nas duas versões. Quando a

melodia inicial retorna no compasso 38, na parte para piano, ela é realizada duas oitavas acima da original e em oitavas.

Para alcançar a intenção sonora descrita por Mussorgsky, Ravel e Francisco Mignone resolvem de forma muito semelhante. Ravel utiliza as quatro trompas em uníssono, o que já permite grande sonoridade, contudo, ele acrescenta flautas, oboés, clarinetas, clarone, violinos e violas, tudo isso, atrelado a dinâmica *fortississimo* (figura 89).

Mignone faz uso de três trompetes, aproveitando-se da sua clareza e seus fortes, como descrito anteriormente. Além disso, utiliza as flautas, oboés, corne inglês, clarinetas, violinos e violas. Esta junção instrumental contribui com a eficácia sonora que se faz necessária aqui, sobretudo, através da realização do *tutti* orquestral (figura 90).

Para realizar a *coda*, Ravel e Mignone fazem uso dos mesmos recursos, no que tange a utilização dos instrumentos graves utilizados na primeira seção, com a diferença nas dinâmicas. Ravel anota *forte* na tuba com *diminuendo* preparando, desta forma, o final e aproveitando-se do instrumento solista, enquanto Mignone, antecipando o fim da peça e contrastando com a seção anterior, anota a dinâmica *piano* na clarineta, clarone e viola que realizam a melodia final.

3.2.8 *Promenade IV*

Em mais uma variação do motivo condutor de *Quadros de uma Exposição*, apenas Ravel e Mignone transcrevem a peça para orquestra. Ambos fazem uso de uma orquestra bem semelhante. Ravel expõe os quatro compassos iniciais utilizando somente as madeiras, realizando um diálogo entre elas e, ao mesmo tempo, aproveita-se da heterogeneidade da seção das madeiras.

Mignone faz uso das cordas nos dois primeiros compassos e madeiras nos dois seguintes, criando um contraste entre os timbres. A partir do compasso cinco as cordas graves de ambos os compositores são usadas com a mesma função e na mesma tessitura do original, realizando parte da melodia e em seguida a sustentação harmônica.

Anunciando o motivo que ilustra o próximo quadro, os dois últimos compassos são orquestrados de maneiras bem diferentes. Ravel utiliza no penúltimo compasso a flauta, oboé, clarineta, fagote, triângulo, harpa, violas em *pizzicato* e harmônicos nos violoncelos. Já no último compasso, a harpa, os violoncelos e os contrabaixos executam a nota lá em harmônico.

Uma diferença substancial na transcrição de Ravel, em relação à versão original, condiz diretamente à última nota na harpa na forma de uma semínima em harmônico, executada uma oitava abaixo da original, Adler (2006, p. 98) atesta que este som é similar a um sino, o que também contribui com caráter da peça seguinte. Convém lembrarmos que Mussorgsky gravou uma colcheia.

Todos estes recursos contribuem com o brilho orquestral criado por esta junção, e, guardam em si a função, como descrita anteriormente, de preparar a próxima peça, que basicamente tem, em seu início, a mesma formação instrumental.

Mignone, no entanto, faz uso das flautas, oboés, corne inglês, clarinetas, clarone, os trompetes com surdina e as cordas em *pizzicato*. No compasso final, utiliza apenas os violinos I e II na mesma oitava denotada por Mussorgsky. Estes recursos contribuem igualmente com o caráter leve e introdutório da peça a seguir.

The image displays a page of a musical score for Maurice Ravel's 'Promenade IV'. The score is arranged in two systems, each containing staves for various instruments and voices. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl.B.), Bassoon (Bsns.), Contrabassoon (C.Bsns.), Horn (Cora.), Trumpet (Trg.), Harp (Harpe), Violin (Vols.), Alto (Altes), Viola (Viles), and Cello (C.B.). The second system continues the same instrumentation. The music is written in 4/4 time and features a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Figura 91: *Promenade IV* de Ravel, compassos 6-10

The musical score for *Promenade IV* by Mignone, measures 6-10, is presented in three systems. The first system includes the Flute I & II, Oboe I, Clarinet in Bb, Bassoon, and Contrabass. The second system includes the Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Tuba, and Timpani. The third system includes the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like 'poco rit.', 'Cresc. marc.', and 'pp'.

System 1:

- Fl. I, II [Pic.]
- Fl. I, II
- Ob. I, II
- Cl. in Bb
- Bs. in Bb
- Ob. in Bb
- Fg. I, II
- Cb.

System 2:

- L. I
- Tpa. in F#
- B. IV
- I
- Tpt. in Bb
- B. III
- Tbn. I, II
- Tuba
- Thp.

System 3:

- I
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

Measure 6: Flute I & II, Oboe I, Clarinet in Bb, Bassoon, and Contrabass enter with a melodic line. The rest of the orchestra is in rests.

Measure 7: The melodic line continues in the woodwinds.

Measure 8: The melodic line continues in the woodwinds.

Measure 9: The melodic line continues in the woodwinds.

Measure 10: The melodic line continues in the woodwinds. The string section enters with a rhythmic pattern.

Figura 92: *Promenade IV* de Mignone, compassos 6-10

3.2.9 *Balé dos pintinhos em suas cascas*

Este quadro foi transcrito para orquestra pelos três orquestradores em análise e as ideias orquestrais são muito similares. Os sons das madeiras, acompanhadas pelas cordas em *pizzicato*, propõe um caráter de leveza e de intenso colorido, característica do quadro.

As três transcrições utilizaram a harpa e o triângulo com pequenas acentuações, contribuindo, desta forma, com a atmosfera infantil retratada nesta peça, pois, o próprio termo *Scherzino*²¹, anotado por Mussorgsky, indica que a obra deve ser executada de forma lúdica e, para tanto, podemos notar as apogiaturas, os contratempos, os trinados e o andamento rápido.

A primeira observação a ser feita nesta transcrição refere-se à maneira com a qual cada um dos compositores em análise distribui a sua escrita ao longo deste quadro. Tushmalov não anotou nenhum dos ritornelos descritos por Mussorgsky, ao invés disso, optou por reescrever tais trechos sempre se reservando ao direito de operar certa alteração, ora no acréscimo de instrumentos, ora na funcionalidade que atribuía a cada instrumento.

Vejamos abaixo a diferença que Tushmalov empregou à sua transcrição tanto no início (figura 93) quanto no momento que realizou a repetição do início sugerida por Mussorgsky (figura 94). Aqui, destacamos sua busca pelo caráter jocoso através da utilização da harpa e a forma como escrevera a parte dos primeiros violinos.

²¹ “Brincadeira” (SADIE, 1994, p. 831)

Vivo, leggiero.

Flauti. *pp*

Oboi I.II. *pp*

Clarinetti I.II. in B. *pp*

Fagotti. *pp*

Corni I.II. in F. *pp* *pizz.*

Violini I. divisi. *pp* *pizz.*

Violini II. *pp* *con sord. pizz.*

Viole. *pp* *con sord. pizz.*

Violoncelli. *pp* *con sord. pizz.*

Vivo, leggiero.

Figura 93: Balé dos pintinhos em suas cascas, Tushmalov, compassos 1-6

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cor.ing.
 Clar.
 Fag.
 Cor.
 Piatti.
 cloch.
 Arpa.
 Viol. I. div.
 Viol. II.
 V.le.
 V-c.
 arco
 pizz.

Figura 94: Balé dos pintinhos em suas cascas, Tushmalov, compassos 69-75

Ravel anota em sua partitura apenas o primeiro ritornelo, já os demais, ele se assemelha a Tushmalov, isto é, reescrevendo com diferenças na utilização dos instrumentos. Para exemplificar, observemos abaixo o início do trio de Mussorgsky.



Figura 95: Trio do *Balé dos pintinhos em suas cascas*, versão original

Os 8 compassos do trio do compositor francês, que se repetem, iniciam-se na cifra (53), ele utiliza uma orquestra um pouco maior, além de executar à trompa uma nota em colcheia que se repete, diferentemente da original. Na transcrição deste ritornelo a harpa também é utilizada. Observemos abaixo o trio e o início do seu ritornelo.

48 **TRIO**

52

Fl. 1 *pp*

Bob. *pp*

Cor. 1 *Sordine*

Vozs. *pp* *tr* *(s)*

Alto. *pp*

Vllas. *pp*

C.B. *pp*

53

Fl. 1 *pp*

Hob. 1 *pp*

Cl. 1 *pp*

Bob. *pp*

Cor. 1 *Sord.*

Tamb. *Jeu ordinaire sur la caisse* *pp*

Cel. *p*

Harpe

Vozs. *tr* *(s)*

Alto. *pp*

Vllas. *pp*

C.B. *pp*

Figura 96: Trio, versão de Ravel

Ravel reescreve o segundo ritornelo do trio, assim como o fez com o primeiro, aplicando mudanças significativas, tanto nos instrumentos que realizam o acompanhamento, quanto no instrumento ao qual coube a melodia. Na primeira execução é dada ao oboé a linha melódica, no entanto, na ocasião da repetição, o primeiro oboé realiza uma nota longa, ao passo que, ao segundo coube as notas em semicolcheias: notações musicais não descritas na obra original.

A linha melódica ficou por conta dos primeiros violinos. Depois do trio, Ravel não retoma ao início como, outrora, anotado por Mussorgsky, mas ele reescreve novamente o trecho sem qualquer alteração, entretanto, não transcreve os dois últimos compassos da primeira seção, seguindo direto para *coda*, o que contribui para não interrupção do movimento leve e ligeiro.

O compositor Francisco Mignone, diferentemente de Tushmalov e Ravel, observou todos os ritornelos em sua transcrição. Contudo, em seu manuscrito, grafou o primeiro ritornelo, solicitando que a obra seguisse como pode ser visto abaixo.

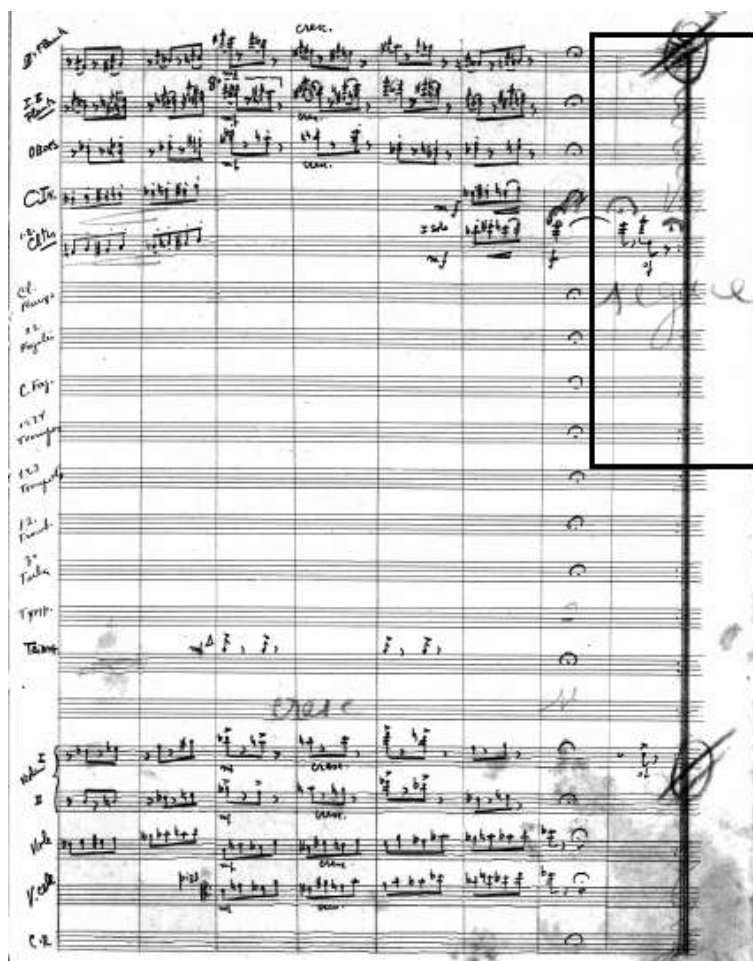


Figura 97: *Balé dos pintinhos em suas cascas*, Mignone

Mignone, assim como Ravel, não retoma ao início, preferindo reescrevê-la, todavia, sem realizar qualquer alteração. A *coda*, no que tange a instrumentação, é igualmente escrita por Tushmalov, Ravel e Mignone, isto é, madeiras e *pizzicato* nas cordas, e, como relatado anteriormente, o recurso do *pizzicato* contribui pouco com a expressão, porém, é muito eficaz no colorido orquestral (RIMSKY-KÓRSÁKOV, 1946, p. 30).

3.2.10 Samuel Goldenberg e Schmuyle

As três transcrições deste quadro apresentam uma similaridade muito grande no que se refere à primeira seção: representação do judeu rico. Tushmalov, Ravel e Mignone realizam um *tutti* nas cordas com as madeiras, pois este recurso potencializa o

nível de dinâmica, além do timbre que se consolida quando duplicado por outro instrumento de madeira (PISTON, 1984, p. 451).

As versões de Tushmalov e Mignone são ainda mais próximas, visto que, ambos utilizam as trompas para avigorar os *sforzati* dispostos na obra original para piano, como pode ser observado na figura 30 do primeiro capítulo. Abaixo as transcrições de Tushmalov e Mignone.

Andante.

The musical score shows the following parts and markings:

- Clarineti III. in B.**: First staff, marked *sul G* and *sforzato* (sf).
- Fagotti I. II.**: Second staff, marked *sul G* and *sforzato* (sf).
- Corni in F.**: Third and fourth staves, marked *sul G* and *sforzato* (sf).
- Violini**: Fifth and sixth staves, marked *senza sord.* and *sul G*, with *sforzato* (sf) markings.
- Viola.**: Seventh staff, marked *senza sord.* and *sforzato* (sf).
- Violoncelli.**: Eighth staff, marked *senza sord.* and *sforzato* (sf).

Figura 98: Samuel Goldenberg e Schmuyle de Tushmalov, compassos 1-2

The musical score for measures 1-4 of 'Samuel Goldenberg e Schmuyle' by Mignone is presented. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The woodwind section includes B-flat Clarinet, Oboe in B-flat, Bassoon, and Clarinet. The string section includes Violins I & II, Violas, Violoncellos, and Double Basses. The tempo is marked 'Andante'. The woodwinds play a melodic line with dynamic markings like 'ff' and 'f'. The strings provide harmonic support with sustained notes and some movement in the lower registers.

Figura 99: *Samuel Goldenberg e Schmuyle* de Mignone, compassos 1-4

Na segunda seção, agora representando o judeu pobre, as ideias orquestrais percorrem caminhos distintos. Tushmalov utiliza a clarineta como solista e em seguida, distribui o tema à flauta, oboé e ao fagote, realizando, desta forma, dobramentos em oitavas, o que intensifica a melodia executada.

O acompanhamento disposto nas trompas, violas e violoncelos reproduz um belo efeito e, segundo Rinsky-Kórsakov (1946, p. 70) contribui também com o elo entre as madeiras e as cordas. Por sua vez, Ravel vale-se de um trompete solo com surdina e as

madeiras no acompanhamento. Este trecho tornou-se famoso e de difícil execução. Para Russ,

Essa passagem é um golpe de mestre: um exercício de dezessete compassos de *frulato*-triplo com pouquíssimo espaço para respiração (a não ser, como ocasionalmente acontece, o primeiro e segundo instrumentistas alternem); não apenas a música está transcrita, mas sua virtuosidade também (RUSS, 1992, p. 81).

Figura 100: Trompetes de Ravel em *Samuel Goldenberg e Schmuyle*

Mignone, diferentemente de Tushmalov e Ravel, emprega os primeiros violinos, anotando a estes, *jeté*²². As flautas são utilizadas com pequenas mudanças e as clarinetas também realizam o tema, entretanto, alternam-se entre si. Para realizar pequenos acentos na melodia aguda, utiliza os segundos violinos em *pizzicato* dobrando com as flautas e o primeiro oboé e as violas duplicadas com o segundo oboé.

Esta mistura de timbres, além de contribuir com maior brilho orquestral, colabora também com o predomínio do timbre das madeiras (KORSAKOV, 1946, p. 39). Para realizar o acompanhamento, Mignone utiliza as quatro trompas juntamente com o clarone e os fagotes. Segundo Piston (1984, p. 263) o timbre das trompas combina com todos os instrumentos, assim sendo, também corrobora com a ligação entre madeiras e cordas como descrito anteriormente. Já o clarone e o fagote, reforçam os harmônicos na voz grave.

²² “Projetado. Na execução de instrumentos de cordas, um golpe de arco que salta ou ricocheteia da corda” (SADIE, 1994, p. 474).

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, and strings. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl. II (Picc.)
- Fl. I, II
- Ob. I, II
- C. Ing.
- B. Cl. I, II
- Cl. in Bb
- Fg. I, II
- Cfg.
- I. I
- Tpt. in F#
- B. IV
- I
- Tpt. in Bb
- II, II
- Timp.
- I
- Vn. I
- Vn. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The first system of the score shows the beginning of the piece, with the woodwinds and strings entering. The second system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) entering. The third system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts. The fourth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts. The fifth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts. The sixth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts. The seventh system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts. The eighth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts. The ninth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts. The tenth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) continuing their parts.

Figura 101: *Samuel Goldenberg e Schmuyle* de Mignone, compassos 8-10

Na seção final encontram-se as duas melodias apresentadas simultaneamente representando um áspero diálogo entre os dois judeus. Tushmalov utiliza os fagotes e as cordas em oitavas para conceber o judeu rico, enquanto as flautas, oboés, clarinetas e trompas representam o judeu pobre.

Ravel volta aos timbres utilizados na primeira e segunda seção combinando-os na seção final. Mignone, por sua vez, no intento de representar o judeu rico e senhor de si, utiliza, na região grave, clarone, fagotes, contrafagote, trompas, violoncelos e contrabaixos, aproveitando-se dos seus timbres e harmônicos para manter a imposição do judeu Goldenberg.

Na região aguda, a melodia do judeu pobre é escrita para os violinos, violas e as demais madeiras agudas, o que contribui com o caráter descrito do judeu pobre no primeiro capítulo, falador e audaz, já que estes instrumentos obtêm resultados satisfatórios em suas articulações na região aguda.

Andante grave

Fl. II (Pic.)
Fl. I
Ob. I
C. Ing.
B. Cl. I
Cl. in Bb
Fg. I
Ctp.
Tpa. in Fb
Tpt. in Bb
Timp.
Mr.
Vln.
Vcl.
Cb.

Andante grave

Andante grave

Figura 102: Samuel Goldenberg e Schmuyle de Mignone, compassos 19-21

Um dos problemas mais significativos, nas três versões elencadas, é a alteração de uma nota precisamente disposta no último tempo do penúltimo compasso. Na versão original para piano, Mussorgsky anotou o seguinte:



Figura 103: Versão original, compassos 27-29

Abaixo, exemplificaremos as três versões, evidenciando, em uma escrita para piano, a modificação que citamos acima. Acreditamos que esta alteração ocorreu pelo emprego da edição realizada por Rimsky-Kórsakov que contém a célula rítmica abaixo. Entretanto, o efeito obtido com esta bordadura é menos intenso que a escrita na obra original.



Figura 104: Nota alterada nas transcrições orquestrais.

3.2.11 *Promenade V*

Este é muito semelhante ao primeiro, com algumas pequenas variações. A semelhança pode justificar a razão pela qual Ravel não o transcreveu para orquestra, porém, não há fontes para explicar o real motivo, diferentemente de Mignone que procurou manter-se o mais fiel a obra de Mussorgsky transcrevendo todos os *Promenades*.

Tushmalov transcreveu apenas este *Promenade* e, para tanto, utilizou os seguintes instrumentos: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas em si bemol, 2 fagotes, 4 trompas em fá, 2 trompetes em si bemol, 3 trombones, tuba, tímpanos, prato, bombo e cordas. Em sua transcrição o material principal fora confiado às cordas.

É possível identificar a música de Mussorgsky apenas com a execução das cordas, uma vez que realizam a melodia e o acompanhamento em praticamente toda a música. Toda a sustentação harmônica está contida nos graves realizados pelos violoncelos e contrabaixos.

Para mostrar a importância das cordas, Piston chega a declarar que alguns “compositores consideram os instrumentos de madeira e metal quase como acessórios, confiando às cordas o material musical essencial” (PISTON, 1984, p. 7).

Para colocar em evidência o tema principal, Tushmalov o expõe através das cordas em uníssono e oitavas, ao longo dos compassos 1- 2, 5 e 7, juntamente com as clarinetas e fagotes. De acordo com Rimsky-Kórsakov (1946, p. 67) essa duplicação é adequada para “reforçar a sonoridade das cordas e dar mais inteireza aos instrumentos de arco, enquanto que os timbres dos arcos suavizam o timbre das madeiras,” como podemos ver no exemplo abaixo.

The image shows a musical score for 'Promenade V' by Tushmalov, measures 1-4. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Oboes I & II, Clarinets I & II in B, Bassoons I & II, Horns I & II and III & IV in F, Violins I & II, Viola, Violoncellos, and Contrabasses. The woodwinds and strings play in unison, with the strings providing a harmonic foundation and the woodwinds adding melodic lines. The first violin part is marked with a '1' and a '2', indicating specific measures or phrases.

Figura 105: *Promenade V* de Tushmalov, compassos 1-4

Nos compassos 10, 13, 15 – 24, Tushmalov transcreve os primeiros violinos uma oitava acima do original, ficando muito agudos, logo, se faz necessário o dobramento de

uma oitava abaixo pelos segundos violinos objetivando “salvaguardar a expressividade e a estabilidade do timbre” (RIMSKY-KÓRSAKOV, 1946, p. 47). Ainda, segundo Piston (1984, p. 445), este dobramento “reforça as dinâmicas e contribui na obtenção de um novo colorido sonoro”.

O grande diferencial de Tushmalov, quando comparado a Mignone, é o uso dos instrumentos de percussão. Este utiliza o tímpano, reforçando a tônica, a dominante e o prato no penúltimo compasso. Ao passo que aquele emprega o prato, o bumbo e o tímpano, no entanto, explora mais tais instrumentos. O prato e o bumbo aparecem pela primeira vez no compasso 18 e seguem até o 24. Eles têm como funções a marcação do ritmo e o reforço nos *tuttis*. Os pratos dão efeitos determinados, já que reproduzem um som especial (PISTON, 1984, p. 332). O bumbo produz um som dinâmico, rítmico e colorido (Idem). Já o tímpano é usado apenas no penúltimo compasso, como uma espécie de suporte e sustentação aos demais instrumentos de percussão e aos graves. Para Rimsky-Kórsakov (1946, p. 33) o tímpano é indispensável na orquestra de concerto.

Vejamos o exemplo abaixo para compreendermos melhor a utilização dos instrumentos de percussão utilizados por Tushmalov.

The image shows a musical score for percussion instruments. The top staff is labeled '3 Tr-bni. e Tuba.' and contains a melodic line with various notes and rests. Below it is a staff for 'Timpani.' which has a series of notes and rests. The bottom two staves are labeled 'Piatti.' and 'Cassa.' and contain rhythmic patterns represented by vertical lines and dots. The score is marked with 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) dynamics.

Figura 106: Percussão de Tushmalov no *Promenade V*, compassos 19-25

Observamos o uso dos trompetes, nos compassos 15-19, preenchendo a harmonia apenas nos tempos fortes, como uma espécie de marcação rítmica. A partir do compasso 20, seção final, está localizado o clímax, eles dobram a melodia com a primeira flauta e os violinos. Por se tratar de um instrumento com grande força sonora,

esta junção de timbres dá maior força ao tema principal dos *Quadros de uma Exposição*, além de moderar o timbre dos demais instrumentos.

Francisco Mignone não manteve a mesma transcrição do *Promenade I*, pelo contrário, ele foi criando um diálogo entre a orquestra até chegar ao grande *tutti* orquestral no compasso 18. O tema inicial é exposto nas madeiras nos dois primeiros compassos. Nos compassos 3 e 4 o tema é apresentado pelas cordas e nos compassos 5 e 7, o tema foi confiado as trompas.

A primeira intervenção dos metais, trompetes, trombones e tuba, ocorre na segunda metade do compasso 6, também realizando parte do tema. Todas estas variações permitem um contraste de timbres significativo e, por conseguinte, o colorido orquestral torna-se mais interessante.

A partir do compasso 12, há a realização de um *tutti* nas madeiras e nas cordas, reforçando assim a melodia e, ao mesmo tempo, contribuindo com as mudanças harmônicas. Os trompetes, a começar do compasso 14, dão mais brilho e força ao tema e ao acompanhamento, preparando o grande *tutti*. Em preparação a esse clímax orquestral, Mignone, no último tempo do compasso 17, anota nas partes das cordas, tímpano, tuba e trombones a dinâmica *fortississimo*, como podemos observar na figura abaixo.

The image displays a musical score for the piece 'Promenade V' by Mignone, specifically measures 12 through 17. The score is organized into three systems. The first system contains staves for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet in Bb, Bassoon I & II, Trumpet I & II, Trombone I & II, Tuba, Snare Drum, and Cymbal. The second system continues with Tuba, Snare Drum, and Cymbal. The third system includes Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation is in 3/4 time and shows a variety of melodic and harmonic textures across the instruments.

Figura 107: *Promenade V* de Mignone, compassos 12-17

No viés de encerramento da peça, Tushmalov e Mignone utilizam praticamente os mesmos recursos no que se refere aos instrumentos e resultados obtidos com os dobramentos. Porém, chamamos a atenção para os dois últimos compassos e a semelhante solução encontrada por ambos. A última nota do penúltimo compasso a ser executada, recebeu um acento, em seguida, fora suavizada, prolongando-se até o final.

Em ambas as versões, deparamo-nos com o trompete realizando esta nota, acrescida do trombone e das madeiras na versão de Francisco Mignone. Este efeito realizado nos metais é descrito com muita sutileza no tratado de orquestração de Rimsky-Kórsakov (1946, p. 25) e seu resultado é considerado “admirável”.

The image shows a page of a musical score for 'Promenade V' by Tushmalov, measures 19-25. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. II, Ob., Clar., Fag., Cor., Tr-be, 3 Tr-bni. e Tuba., Timpani., Piatto, Canna., Viol., V. la., V-c., and C-b. The music is in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score features a complex arrangement of notes and rests, with a prominent brass and woodwind section. A specific note in the Trumpet part is highlighted with a box.

Figura 108: *Promenade V* de Tushmalov, compassos 19-25

The musical score for *Promenade V* by Mignone, measures 18-25, is presented in a standard orchestral format. The score is divided into three systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. II (Pic.), Fl. I, Ob. I, Cl. in Bb, B. Cl. in Bb, Ob. in Bb, Fg. I, II, Cg., Tpa. in Fb, B. IV, Tpt. in Bb, B. II, Tbn. I, II, S. Tbn., Tuba, Tromp., Perc. I, Viol. I, Viol. II, Vla., Vcl., and Db. The music is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are indicated. The score includes a section labeled "Perc. II" and "Inciso ritmo" in measure 25. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

Figura 109: *Promenade V* de Mignone, compassos 18-25

3.2.12 Limoges – Le Marché

Este quadro é bastante semelhante nas três versões analisadas, e assim podemos afirmar que entre todos os episódios transcritos em análise, este é o mais similar. Além do que, esta é uma escrita orquestral em que Tushmalov, Ravel e Mignone criaram uma ampla movimentação, explorando, sobretudo, a orquestra o tempo todo. Isso se deve, por se tratar de uma peça que exige habilidade técnica e destreza em sua execução no piano.

Tushmalov utiliza uma orquestra menor, em relação às orquestras dos outros dois compositores em análise, no entanto, não menos movimentada. Além disso, ele não faz uso da percussão. Ravel e Mignone fazem uso de uma orquestra mais ampla, incluindo a percussão. Esta, utilizada na versão de Ravel, além de impulsionar a peça para sua conclusão, também tem a função de reforçar as dinâmicas, principalmente os *sforzati*, como nos compassos 3, 24 e 28.

Figura 110: *Limoges* de Ravel, compassos 3-5

A percussão de Mignone é bem mais moderada, em relação à de Ravel, resumindo-se apenas ao triângulo, este é utilizado para contribuir com a algazarra e o barulho que esta peça representa, como descrito anteriormente e também para reforçar os *sforzati*, igualmente a escrita de Ravel.

Allegretto vivo, sempre scherzando

The musical score is for the piece *Limoges* by Mignone, measures 1-4. The tempo is *Allegretto vivo, sempre scherzando*. The score is for a full orchestra and includes percussion. The percussion part features a triangle (Triângulo) playing a rhythmic pattern. The woodwinds and strings also have parts. The percussion part is marked with *sforzati* (*sf*) and accents (^).

Triângulo

sforzati

Figura 111: *Limoges* de Mignone, compassos 1-4

A grande distinção da transcrição de Tushmalov comparada às outras versões é a parte central da peça, que inexplicavelmente é reescrita com diferenças harmônicas e ainda compõe-se de 7 compassos a menos em relação a original.

Outra diferença que salientamos, agora nas três versões, quando comparada à obra original (figura 112) está contida nos compassos 22 e 29 na transcrição de Tushmalov e nos compassos 27 e 34 das transcrições de Ravel e Mignone. Mussorgsky registra Ré e Fá em semicolcheias no primeiro tempo da pauta de baixo e por sua vez, nas transcrições orquestrais em análise as notas são Mi bemol e Sol. Tushmalov confia estas notas às clarinetas e fagote, Ravel e Mignone às violas e segundos violinos. Russ (1992, p. 80) atribui esta modificação à edição de Rimsky-Kórsakov, entretanto, na edição consultada para esta pesquisa as notas são tal qual na obra original, Ré e Fá.

Quando analisamos o segundo compasso da obra de Mussorgsky (figura 37), principalmente os dois primeiros tempos, notamos que as notas da clave superior, além de algumas da clave inferior repetem-se nos trechos que estamos analisando. Esta semelhança, em relação à melodia e a harmonia, pode ser a razão pela qual as três versões orquestrais realizaram a modificação supracitada, repetindo assim o motivo.



Figura 112: *Limoges* de Mussorgsky, compassos 27-28

This musical score page contains measures 21-23 of the piece 'Limoges' by Tushmalov. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Oboe (Ob):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Clarinet (Cl):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Bassoon (Fag):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Violin II (Viol. II):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Violin I (Viol. I):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Viola (Vla):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Violoncello (Vcl):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Double Bass (Cb):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Woodwinds (Fl, Ob, Cl, Fag):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Violins (Viol. I, Viol. II):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Viola (Vla):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Violoncello (Vcl):** Measures 21-23 are mostly rests.
- Double Bass (Cb):** Measures 21-23 are mostly rests.

Measure 21 features a first ending (1. *stacc.*) for the woodwinds and a first ending (1. *stacc.*) for the strings. Measure 22 features a second ending (2. *stacc.*) for the woodwinds and a second ending (2. *stacc.*) for the strings. Measure 23 features a first ending (1. *stacc.*) for the woodwinds and a first ending (1. *stacc.*) for the strings.

Figura 113: *Limoges* de Tushmalov, compassos 21-23

Fl. 1. $\frac{3}{4}$ f mf

Hrb. 1. $\frac{3}{4}$ mf p f

C.A. $\frac{3}{4}$ mf p

Cl. 1. $\frac{3}{4}$ f mf p f

Bon. $\frac{3}{4}$

Cora. 1. $\frac{3}{4}$ mf

3. $\frac{3}{4}$ mf

Trp. 1. $\frac{3}{4}$ p

Tamb. $\frac{3}{4}$ p

Harpe $\frac{3}{4}$

69

Viol. $\frac{3}{4}$ mf f

Alto. $\frac{3}{4}$ mf f Div. $\frac{3}{4}$ mf f Unis. $\frac{3}{4}$ mf f

Vlles. $\frac{3}{4}$ mf f Div. $\frac{3}{4}$ mf f Arco. $\frac{3}{4}$ mf f

C.B. $\frac{3}{4}$

Figura 114: *Limoges* de Ravel, compassos 27-29

The musical score for *Limoges de Mignone*, measures 27-29, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. II (Pic.)**: Flute II (Piccolo), measures 27-29.
- Fl. I, II**: Flute I and II, measures 27-29.
- Ob. I, II**: Oboe I and II, measures 27-29.
- C. Ing.**: Clarinet in G, measures 27-29.
- Br. Cl. I, II**: Bassoon I and II, measures 27-29.
- Cl. in Bb**: Clarinet in Bb, measures 27-29.
- Fg. I, II**: Bassoon I and II, measures 27-29.
- Clg.**: Bassoon II, measures 27-29.
- I, II**: Trumpet I and II, measures 27-29.
- Tpx. in F#**: Trumpet in F#, measures 27-29.
- II, IV**: Trumpet II and IV, measures 27-29.
- I**: Trumpet I, measures 27-29.
- Tpt. in Bb**: Trumpet in Bb, measures 27-29.
- I, II**: Trumpet I and II, measures 27-29.
- Perc. I**: Percussion I, measures 27-29.
- Hr.**: Horns, measures 27-29.
- Col.**: Cymbals, measures 27-29.
- I**: Violins I, measures 27-29.
- Vi.**: Violins II, measures 27-29.
- Vi.**: Violas, measures 27-29.
- Vi.**: Cellos, measures 27-29.
- Vi.**: Double Basses, measures 27-29.
- Co.**: Double Basses, measures 27-29.

The score is written in 3/4 time and features a complex orchestral texture with many instruments playing active parts. A box highlights the Violins I part in measure 28.

Figura 115: *Limoges* de Mignone, compassos 27-29

Os últimos compassos de *Limoges*, com características bem orquestrais, são construídos por uma densa textura na elaboração das escalas, arpejos, acordes em contratempos e figuras rítmicas rápidas em uma passagem ascendente, e têm a função de ligação para a peça seguinte, as soluções encontradas são praticamente as mesmas.

Na transcrição de Tushmalov ocorre trêmulo nas cordas com o reforço das madeiras e da trompa. Ravel, além dos trêmulos nas cordas, madeiras e trompas, utiliza os trompetes, a harpa e a percussão. Mignone faz uso apenas das cordas em trêmulos e das madeiras.

Os trêmulos utilizados nas transcrições contribuem com o clima agitado desta seção final, de acordo com Piston (1984, p. 38), é capaz de grande variedade no que se refere à dinâmica, além de proporcionar mais “energia e volume as cordas”. Nos exemplos abaixo, veremos os compassos finais das três versões.

The image displays a musical score for the final measures of 'Limoges' by Tushmalov. It is organized into two systems, each containing three measures. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola (Vle.), and Cello/Double Bass (Vc.). The tempo marking 'Meno mosso.' is indicated at the start of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score shows a dense texture with rapid ascending passages and trills in the strings, as well as intricate woodwind parts.

Figura 116: *Limoges* de Tushmalov

The image displays two systems of a musical score for 'Limoges' by Maurice Ravel. The left system, starting at measure 21, is marked 'Meno mosso'. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Corno), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromba), Tuba (Tuba), and Cymbal (Cimbal). The right system, starting at measure 27, is marked 'Poco accel.'. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Corno), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromba), Tuba (Tuba), Cymbal (Cimbal), and Chorus (Coro). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *pp*. The tempo changes from 'Meno mosso' to 'Poco accel.' between the two systems.

Figura 117: *Limoges* de Ravel

The image displays a page from a musical score for the piece "Limoges de Mignone". The score is arranged in three systems, each containing multiple staves for different instruments. The tempo and mood are indicated as "Meno Mosso" and "poen accell." (poco accelerando).

System 1 (Top):

- Fl. II [Pic.]**: Flute II, Piccolo part.
- Fl. I II**: Flute I and Flute II parts.
- Ob. I II**: Oboe I and Oboe II parts.
- C. Ing.**: Clarinet in G part.
- B. Cl. I II**: Bass Clarinet I and Bass Clarinet II parts.
- Ob. in Bb**: Oboe in B-flat part.
- Fg. I II**: Bassoon I and Bassoon II parts.
- Ctg.**: Contrabassoon part.

System 2 (Middle):

- L. II**: Trumpet II part.
- Tpt. in F#**: Trumpet in F-sharp part.
- Tr. IV**: Trumpet IV part.
- I**: Trombone I part.
- Tpt. in Bb**: Trumpet in B-flat part.
- II, III**: Trombone II and Trombone III parts.
- Perc. I**: Percussion I part.
- Hp.**: Harp part.
- Col.**: Color Guard part.

System 3 (Bottom):

- I**: Violin I part.
- Viol.**: Violin part.
- II**: Violin II part.
- Vla.**: Viola part.
- Vcl.**: Violoncello part.
- Ob.**: Oboe part.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *ff*).

Figura 118: *Limoges de Mignone*

3.2.13 *Catacombae (Sepulchrum romanum)*

A dramaticidade deste quadro, com seu ritmo sustentado com fermatas num andamento lento, acordes em mínimas pontuadas 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.

Tushmalov emprega no início algumas madeiras, todo o naipe dos metais, percussão como os tímpanos, bumbo, tam-tam, além das cordas que, em alguns compassos, são utilizadas sem o apoio de outros instrumentos. O compositor francês utiliza os instrumentos de metais com o reforço dos contrabaixos e em alguns momentos as clarinetas, os fagotes e contrafagotes, no último compasso, o tam-tam.

Semelhantemente ao orchestrador russo, Francisco Mignone não privilegia o som dos metais e, à exceção do ataque inicial onde apenas o contrabaixo executa uma nota, as cordas são utilizadas em todo o trecho do *Catacombae*, em alguns momentos com os metais, em outros com as madeiras.

Os trêmulos dos tímpanos são empregados para reforçar os *crescendos*, assim como os *sforzati* ao longo da peça. Nos compassos 3, 14 e 23, Mignone faz uso do prato, contribuindo - assim como as outras versões que utilizaram o tam-tam - com a atmosfera sombria e de morte que este quadro representa.

Um dos pontos que devemos considerar, em relação às escolhas dos instrumentos utilizados por cada orchestrador, está diretamente relacionado à dinâmica: um dos principais elementos a ser considerado em uma transcrição orquestral. A variação da dinâmica coopera com o contraste e, ao mesmo tempo, valoriza as distinções através do uso variado dos instrumentos e suas junções são de suma importância. Convém mencionar que cada uma das versões respeitou a tessitura utilizada por Mussorgsky ao piano, motivo este que também justifica a escolha dos instrumentos. Abaixo ilustraremos o início das três versões.

Sepulcrum comanum.

10 *Largo.*

Clarineti I. II. in A.

Fagotti I. II.

I. II. Corni in F.

III. IV.

Trombe I. II. in A.

3 Tromboni

Tuba.

Timpani.

Cassa.

Tam-tam.

I. Violini

II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi.

10 *Largo*

Figura 119: *Catacombae* de Tuschakov, compassos 1 -10

72 **Largo**

2 CLARINETTES
EN LA

CLARINETTE BASSE
EN LA

2 BASSONS

CONTREBASSON

4 CORs CHROM.
EN FA

3 TROMPETTES
EN UT

1^{re} ET 2^e
TROMBONES

3^e TROMBONE
ET TUBA

TAM-TAM

72 **Largo**

CONTREBASSES

Figura 120: *Catacombes* de Ravel, compassos 1-7

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written in a large, clear font, typical of a conductor's score. It features multiple staves for various instruments, including Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. in Bb, Cl. in Bb), Bassoons (Bsn. I, II), Horns (Hr. in Bb, Hr. in Bb), Trumpets (Tpt. in Bb, Tpt. in Bb), Trombones (Tbn. I, II, Tbn. III), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violins (Vn. I, II), Violas (Va.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The tempo is marked "Largo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *sf*, *sfz*). The page is numbered "1" in the top right corner.

Figura 121: *Catacombae* de Mignone, compassos 1-10

A parte seguinte, intitulada *Con mortuis in lingua mortua*, é a continuação da *Catacombae*. Aqui, o tema do *Promenade* reaparece na região média do piano em acordes, com alterações no caminho melódico. Para transcrever esta peça para orquestra, Tushmalov, observando os trêmulos do piano executados na região aguda pela mão direita, escreve trêmulo para os violinos com surdina e a melodia do *Promenade*, que é executada pela mão esquerda no piano, fica a cargo das madeiras, dos violoncelos e contrabaixos.

Os compassos 4, 5 e 6 apresentam os únicos momentos em que as violas executam a melodia, apesar de não haver o dobramento de uma oitava abaixo como no original, o timbre escuro das violas consegue representar o que Mussorgsky escreveu. A harpa realiza apenas acordes no primeiro tempo dos 10 últimos compassos, reforçando o primeiro tempo destes. Os arpejos finais são realizados pelos violoncelos em *pizzicato*.

A versão de Ravel é bem semelhante à supracitada: trêmulo com surdina nos violinos e violas, nos violoncelos e contrabaixos apenas surdina. A melodia foi empregada às madeiras e às cordas graves e para os arpejos finais, utiliza a harpa.

Mignone em sua transcrição coloca os primeiros violinos em oitavas, executando os harmônicos das notas, enquanto, os segundos violinos e a celesta realizam os trêmulos. A melodia da mão esquerda do piano - o *Promenade* - é realizada pelas flautas, clarinetas, a harpa, as violas num *divisi* a três e, igualmente às duas versões anteriores, os violoncelos e contrabaixos são utilizados também na execução de algumas partes da melodia, ao passo que a harpa dedica-se à execução dos arpejos finais.

A singularidade de Mignone é alicerçada através da utilização do prato suspenso ou do tam-tam no compasso 16. Segundo Piston (1984, p. 332-333) os pratos produzem efeitos determinados, enquanto, o tam-tam, quando se toca com delicadeza, produz grande quantidades de harmônicos. Apesar de Mignone sugerir um ou outro, entendemos que o tam-tam pode contribuir de maneira mais acentuada com o efeito desejado desse local de morte, primeiramente, pela própria indicação de dinâmica, ou seja, *pianíssimo*, que como vimos anteriormente, produz muitos harmônicos que, por sua vez, contribuem com os primeiros violinos, logo, as demais cordas em trêmulo aumentam o efeito de suspense no sepulcro.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation is in standard musical notation, with staves for each instrument. The score includes various musical symbols, such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano). There are also performance instructions, such as 'Can. cord.' (Cantata corda) and 'Pisto Sup. (ou Tim-bale)' (Pisto Supra or Timbale). The score is organized into systems, with each system containing staves for different instruments. The page number '12' is visible in the top left corner.

Figura 122: *Con mortuis in lingua mortua* de Mignone, compassos 12-20

3.2.14 *Baba-Yaga - A Cabana sobre as patas da Galinha*

A seção A deste quadro foi transcrita para orquestra com similaridades pelos três orquestradores e para manter o caráter agressivo, forte e valorizar os intervalos que constituem esta seção, as cordas são utilizadas igualmente nas três versões, sendo reforçadas pelas madeiras e com acentuações dos metais.

Ainda sobre as cordas, destacamos os recursos empregados pelos orquestradores no intento de aumentar o caráter enérgico desta seção. Na versão de Tushmalov os violinos devem ser tocados utilizando apenas a corda Sol, o que caracteriza um timbre mais escuro. Ravel e Mignone anotam a maioria dos arcos para baixo, o que também contribui com o peso e, conseqüentemente, aprovisiona mais sonoridade.

Outro recurso relacionado ao uso dos instrumentos que podem contribuir com o caráter desta peça é a percussão. Esta, na versão de Tushmalov, é bastante moderada, resumindo-se ao bumbo, prato e ao tímpano em uns poucos compassos. Ravel e Mignone seguem por outro caminho: além do tímpano, triângulo, prato e bumbo, usados por ambos, Ravel acrescenta a caixa. Ravel é o único que faz uso do xilofone, instrumento que confere um caráter deveras colorido na orquestração desse quadro. Ainda na seção A, destacamos o compasso 74, onde ocorre um intervalo de 7ª diminuta ascendente, resolvido de forma distinta pelos orquestradores quando comparados à versão original.

Os recursos encontrados por Tushmalov e Ravel equiparam-se: glissando nas cordas, enquanto os sopros realizam o salto. Mignone não faz uso das cordas, confere este compasso às madeiras e às trompas que realizam 4 notas em graus conjuntos em semifusas, objetivando alcançar o Lá bemol.

As soluções apresentadas nas três versões contribuem com o efeito decorativo, permitindo maior brilho orquestral, além de minimizar o impacto desse intervalo dissonante. As dinâmicas utilizadas pelos três orquestradores são distintas entre si e também comparadas com a original. Mussorgsky mantém o forte, já Tushmalov e Mignone acrescentam um crescendo com *sforzato*. Ravel por sua vez, mantém o forte com um diminuendo e um piano nos sopros.



Figura 123: *Baba-Yaga*, versão original, compassos 67-74

Figura 124: *Baba-Yaga* de Tushmalov, compassos 67-74

Fl. 1. 2/4

Fl. 2. 2/4

Oboe. 2/4

Cl. A. 2/4

Cl. B. 2/4

Bassoon. 2/4

Contrabassoon. 2/4

Cor Anglais. 2/4

Trumpet 1. 2/4

Trumpet 2. 2/4

Trombone. 2/4

Tuba. 2/4

Cymbal. 2/4

Gong. 2/4

Violins. 2/4

Violas. 2/4

Cellos. 2/4

Double Basses. 2/4

88

Figura 125: *Baba-Yaga* de Ravel, compassos 72-78

The musical score for 'Baba-Yaga' by Mignone, measures 69-76, is presented for a full orchestra. The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations including rests, notes, and dynamic markings. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. II (Picc.):** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Fl. I:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Ob. I:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- C. in Bb:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Bs. Cl. I:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Ob. in Bb:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Bs. Cl. II:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Tuba:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Trombone I:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Trombone II:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Trumpet I:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Trumpet II:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Perc.:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Violin I:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Violin II:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Viola:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Cello:** Measures 69-76, starting with a rest and then playing a melodic line.

Figura 126: *Baba-Yaga* de Mignone, compassos 69-76

A partir do compasso 85 até o 94 o trecho funciona como uma de ponte para seção B cujo término novamente insiste na nota Sol. Entretanto, destacamos o acréscimo de dois compassos na versão de Ravel, onde este repete a nota Sol em semínimas, com um solo de trompete e surdina em *fortississimo*.

Assim como no *Il Vecchio Castello*, que Ravel concede ao saxofone um compasso extra para aproveitar-se de sua performance, ele o faz utilizando o trompete, além disso, prepara com clareza a próxima seção ao valer-se de um andamento distinto, acrescido de um caráter oposto. Tushmalov e Mignone empregam as trompas com um *diminuendo* em tais compassos em preparação à próxima seção.

The image displays a musical score for measures 87-96 of 'Baba-Yaga' by Maurice Ravel. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Cors (Cor), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), 3rd Trb. (3rd Trombone), Tuba, Timb. (Timpani), Trg. (Triangle), Tamb. (Tambourine), and Cymb. (Cymbal). The Trumpet part (Trp.) shows a melodic line with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'Sourd.' (Sordina) instruction in a box. The other instruments provide harmonic support and rhythmic patterns.

Figura 127: *Baba-Yaga* de Ravel, compassos 87-96

A seção B é transcrita diferentemente por cada orchestrador no que diz respeito aos instrumentos utilizados para executar as semicolcheias tercinadas e a melodia, contudo, a tessitura original é mantida.

Tushmalov escreve as tercinas para as violas e a melodia para os fagotes (figura 128). Ravel, igualmente a Tushmalov, escreve a melodia para o fagote, com o acréscimo do contrabaixo em *pizzicato* e as tercinas para as flautas (figura 129).

Em ambas as transcrições, o fagote fora utilizado como solista por ter uma sonoridade mais obscura, o que contribui com o caráter desta seção, e por se

caracterizar, de acordo com Adler (2006, p. 222), como um instrumento singular em todos os seus registros quando utilizado como solista.

Francisco Mignone atribui as tercinas às violas e aos violoncelos em uníssono, enquanto às trompas, trombones e tuba, a melodia. O resultado sonoro obtido com tal junção dos metais é rico. Segundo Adler (2006, p. 376) uma melodia executada por quatro trompas em uníssono tem sido um recurso muito utilizado para conseguir um clima musical cheio de brilho e esplendor.

O timbre sombrio destes instrumentos nas notas mais graves e seus dobramentos em oitavas ou uníssono, de acordo com Rimsky-Kórsakov (1946, p.64), dão sempre bons resultados.

The image shows a musical score for the piece 'Baba-Yaga' by Tushmalov, specifically measures 95-98. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Trombone (Tb.), Viola (V.le.), and Violoncello (V.le.). The tempo is marked 'Andante mosso.' and the time signature is 2/4. The Flute and Trombone parts are in the upper staves, while the Viola and Violoncello parts are in the lower staves. The Flute and Trombone parts are marked 'pp' (pianissimo) and the Viola and Violoncello parts are marked 'p' (piano). The score shows a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Figura 128: *Baba-Yaga* de Tushmalov, compassos 95-98

Andante mosso

Fl. 1^o *p*

Bon. 1^o Solo *p*

90 Andante mosso

Vons.

Altos

Vlles.

C.B. *Pizz.* *p*

Fl. 1^o

Cl. 1^o

Bon. 1^o

Vons.

Altos

Vlles.

C.B.

Fl. 1^o

Bon. 1^o

Vons.

Altos

Vlles.

C.B.

Figura 129: *Baba-Yaga* de Ravel, compassos 97-103

95 **Andante mosso**

Fl. II
[Picc.]

Fl. I I

Ob. I I

C. Ing.

B. Cl. I I

Cl. in B.

B. I. II

Cl.

95 **Andante mosso**

L. I

Tpt. in F#

R. IV

I

Tpt. in B.

R. III

Tru. I I

B. Tru.

Tuba

Timp.

Perc. I

95 **Andante mosso**

I

Vn.

I

Vla. *Con sord.*

Vcl. *Con sord.*

Cb.

Figura 130: *Baba-Yaga* de Mignone, compassos 95-98

A próxima seção, como já relatado no primeiro capítulo, é muito parecida com a primeira, uma vez que, as três transcrições empregam a mesma orquestração utilizada na primeira seção.

Os vinte e cinco últimos compassos de *Baba-Yaga* funcionam como ligação para o último quadro. Este trecho é formado por extensas escalas que, na versão original para piano, são executadas em oitavas alternadas entre as mãos. Para transcrevê-lo, o recurso utilizado foi o mesmo nas três versões: trêmulo nas cordas, com reforço nas madeiras.

Sobre o efeito dos trêmulos recordemos o que foi escrito anteriormente. Os trêmulos utilizados nas transcrições contribuem com o clima agitado desta seção final e, de acordo com Piston (1984, p. 38), é capaz de grande variedade no que se refere à dinâmica, além de dar mais “energia e volume as cordas”.

Ravel para contribuir com esta agitação acrescenta alguns instrumentos de percussão também com trêmulos (figura 132). Mignone, nos quatro últimos compassos desta peça, acrescenta o clarone, fagotes, contrafagotes e as trompas com a dinâmica *crescendo*, junto a estes, adiciona o triângulo executando trêmulos (figura 133).

Destacamos, além disso, na versão de Mignone, o pedal na nota Sol, que deve ser executado no tímpano a partir do compasso 199 e no contrabaixo a partir do compasso 202. Todos estes recursos, utilizados por Ravel e Mignone, são úteis exatamente na elaboração do clímax que conduz ao último quadro desta suíte: *A Grande Porta de Kiev*. E, como descrito no primeiro capítulo, este quadro final é considerado uma apoteose musical.

The musical score for Baba-Yaga by Tushmalov, measures 13-25, is presented in two systems. The first system includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola (V.le.), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.b.). The second system includes: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola (V.le.), and Violoncello (V.c.). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *poco riten.* and *allinea*.

Figura 131: *Baba-Yaga* de Tushmalov, 13 compassos finais

The musical score for the final 7 measures of 'Baba-Yaga' by Maurice Ravel is presented in a multi-staff format. The top section includes the following instruments and parts:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Hob. 1 (Oboe)
- C.A. (Clarinet in A)
- Cl. 1 (Clarinet in B)
- Cl. 2 (Clarinet in B)
- Bass. 1 (Bassoon)
- Corn. 1 (Horn)
- Tamb. (Trumpet)
- Cymb. (Cymbal)

The bottom section includes the following instruments and parts:

- Viol. 1 (Violins)
- Viol. 2 (Violas)
- Cel. 1 (Cellos)
- Cel. 2 (Cellos)
- C.B. 1 (Double Basses)
- C.B. 2 (Double Basses)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *tr* (trill) and *cresc.* (crescendo). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

Figura 132: *Baba-Yaga* de Ravel, 7 compassos finais

204

Fl. I & II (Fl.) *f*

Ob. I & II

Cl. I & II

B. Cl. I & II

Ch. I & II

Fg. I & II

Cf.

205

I. I

Tpt. I & II

II. IV

I

Tpt. I & II

II. II

Tbn. I & II

II. Tbn.

Tuba

Timp.

Perc.

206

Vi.

Vi.

Vi.

Ch.

poco rit.

cresc. poco a poco

f

cresc. poco a poco

poco rit.

Figura 133: *Baba-Yaga* de Mignone, 8 compassos finais

3.2.15 A Grande Porta de Kiev

São muitas as semelhanças e diferenças encontradas nas transcrições realizadas pelos orquestradores neste quadro, portanto, no intento de facilitar as análises, vamos dividir a peça em seções, exatamente como fora realizado no primeiro capítulo, quando analisamos a obra original para piano.

A seção A, compassos 1-29, foi transcrita para orquestra por Tushmalov de forma distinta em relação às outras duas versões. Ele, desde o início, realiza um *tutti* orquestral, inclui grande parte da percussão, e, com este peso orquestral, vai até o fim desta seção.

O *tutti* orquestral, logo na abertura deste quadro (figura 134), contribui com o caráter da obra, contudo, Tushmalov não observou que a partir do compasso 22 ao 29 Mussorgsky realizou uma segunda apresentação do início da seção A, não obstante, desta feita, este último traz um enriquecimento harmônico através do *acréscimo* no baixo, enquanto a transcrição de Tushmalov permanece inalterada, sem ao menos adicionar as apogiaturas que trazem mais impacto ao ritmo, isso faz com que sua escrita orquestral seja repetitiva e sem contraste.

Ravel inicia a seção fazendo uso do naipe dos metais, os fagotes e contrafagote duplicam as partes dos baixos, permitindo assim que os trombones 1 e 2 atuem em seus registros mais brilhantes. A este naipe, agrega o bumbo e os tímpanos. Estes, que geralmente reforçam as notas fundamentais dos acordes, realizam um pedal na função de dominante (Si bemol) que se resolve a partir do compasso 13 amparada pelo *acréscimo* de todo o naipe das madeiras (figura 135).

Ravel, diferentemente de Tushmalov, agrega os instrumentos e, com isso, desenvolve uma sonoridade cada vez mais pujante. A partir do compasso 22 ao 29, realiza o *tutti* orquestral, contrastando com o início da seção, e, para alcançar maior força sonora e brilho orquestral, não apenas acrescenta as cordas como realiza um *divisi* e confere aos contrabaixos e tímpano as apogiaturas.

A transcrição de Mignone é bastante similar à de Ravel. Há apenas o *acréscimo* do clarone e o contrabaixo nos 12 primeiros compassos, com o propósito de reforçar os graves. A partir do compasso 22 ao 29, não realiza um *tutti* orquestral porém, utiliza todas as cordas, metais e o clarone juntamente com o contrafagote e o prato suspenso.

O grande diferencial na transcrição de Mignone nesta seção (figura 136) está nas apogiaturas, pois ele as adianta para o compasso anterior e são escritas em colcheias, dessa forma, confere maior impulso aos acordes posteriores. Ainda, recordando o que fora previamente descrito, em relação às apogiaturas, no primeiro capítulo, quanto à ideia de sinos, as colcheias permitem uma supervalorização a este recurso.

23 Allegro maestoso, alla breve; Con grandezza.

Piccolo.

Flauti III.

Oboi I II.

Clarineti III. in B.

Fagotti I II.

Corno inglese ad lib.

Clarinete basso ad lib.

I. Corni in F.

II.

Trombe I II. in B.

3 Tromboni.

Tuba.

Timpani.

Piatli.

Cassa.

Triangolo.

Pot Arpa, Piano, Tam-tam e Campana.

I. Violini.

II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi.

Allegro maestoso, alla breve; Con grandezza.

Figura 134: A Grande Porta de Kiev de Tushmalov, compassos 1-9

The musical score is for the orchestral piece "A Grande Porta de Kiev" by Maurice Ravel. It covers measures 8 through 17, with a specific measure 104 highlighted at the start of the second system. The instrumentation includes:

- Flutes (Fl.):** Two staves, both playing a melodic line starting in measure 104 with a forte (*f*) dynamic, transitioning to mezzo-forte (*mf*).
- Horns (Hib.):** Two staves, playing a similar melodic line to the flutes, also starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Clarinets (Cl.):** Two staves (1 and 2), playing a melodic line starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Clarinet in B-flat (Cl. B.):** One staff, playing a melodic line starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Bassoons (Bons):** Two staves, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Contrabassoon (C. Bon):** One staff, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Cornets (Cora):** Four staves (1, 2, 3, 4), playing a harmonic accompaniment of chords, starting in measure 104 with *mf* dynamics.
- Trumpets (Trp.):** Three staves (1, 2, 3), playing a harmonic accompaniment of chords, starting in measure 104 with *mf* dynamics.
- Trumpet in B-flat (Trb.):** One staff, playing a harmonic accompaniment of chords, starting in measure 104 with *mf* dynamics.
- 3rd Trumpet/Tuba (3^o Trb. Tuba):** One staff, playing a harmonic accompaniment of chords, starting in measure 104 with *mf* dynamics.
- Timpani (Timb.):** One staff, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Grande Cymbal (Gr. C.):** One staff, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Violins (Vns):** Two staves, playing a melodic line starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Violas (Vlas):** One staff, playing a melodic line starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.
- Celli (C.B.):** One staff, playing a melodic line starting in measure 104 with *f* and *mf* dynamics.

The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The score is divided into two systems, with measure 104 marked at the beginning of the second system.

Figura 135: A Grande Porta de Kiev de Ravel, compassos 8-17

The musical score for "A Grande Porta de Kiev" by Mignone, measures 13-23, is presented in a standard orchestral format. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The instruments included are:

- Fl. II (Flute II)
- Fl. I (Flute I)
- Ob. I (Oboe I)
- Cl. in Bb (Clarinet in Bb)
- Bs. in Bb (Bassoon in Bb)
- Fig. I (Fagot I)
- Cl. II (Clarinet II)
- Tpt. in F (Trumpet in F)
- B. IV (Bassoon IV)
- I (Trumpet I)
- Tpt. in Bb (Trumpet in Bb)
- II, III (Trumpets II and III)
- Tpt. I, II (Trumpets I and II)
- S. Tbn. (Soprano Trombone)
- T. IIIA (Trombone IIIA)
- T. IIB (Trombone IIB)
- T. IIB (Trombone IIB)
- Perc. (Percussion)
- Harp (Harp)
- Viol. I (Violin I)
- Viol. II (Violin II)
- Viola (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- Db. (Double Bass)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some specific markings like "arco vib." and "Piano Solo" in the Percussion part.

Figura 136: A Grande Porta de Kiev de Mignone, compassos 13-23

Na seção B, compassos 30 ao 46, um trecho simples e reverente, onde Mussorgsky expressa sua religiosidade, surge, com suavidade, uma melodia coral. Tushmalov e Ravel resolveram-na exatamente da mesma forma, ambos reduzem o *tutti* orquestral às clarinetas e fagotes, o que confere maior leveza e equilíbrio à obra através da junção destes instrumentos.

Devemos considerar também a tessitura mantida nas transcrições, pois, segundo Adler (2006, p. 206), o timbre obtido pela clarineta, dentro do registro utilizado nesta seção é rico, sutil e expressivo. Não obstante, o fagote cumpre sua função natural de servir como o genuíno baixo da seção das madeiras (PISTON, 1984, p. 214).

Mignone também deu às clarinetas e fagotes a mesma função que os outros dois orquestradores, contudo, sua distinção está amparada sobre os quatro violinos solos que dobram às clarinetas e fagotes oitava acima, dessa forma, alcançando maior brilho orquestral e por conseguinte, maior contribuição à melodia coral dessa seção.



Figura 137: A Grande Porta de Kiev de Tushmalov, compassos 32-46



Figura 138: A Grande Porta de Kiev de Ravel, compassos 39-46

FL. II (Rec.)

FL. I

Ob. I

C. Imp.

B. Cl. I

Cl. in Bb

Fg. I

Cfg.

L. I

Tpn. in F#

B. IV

I

Tpt. in Bb

II, III

Tbn. I

B. Tbn.

Tuba

Timp.

Perc.

Hrp.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl.

Db.

Figura 139: *A Grande Porta de Kiev* de Mignone, compassos 31-38

Na próxima seção (A¹), compassos 47 ao 63, a escrita de Mussorgsky (figura 140) resume-se a escalas em oitavas que abrangem praticamente toda a extensão do piano, enquanto o tema alterna-se entre a região grave e aguda. A solução encontrada nas três transcrições é deveras análoga.

As escalas são confiadas às cordas e às madeiras, o tema: aos metais. Ravel utilizou duas harpas, realizando as escalas, dessa forma, na segunda parte deste trecho, algumas madeiras agudas e os violinos realizam a melodia juntamente com os metais, potencializando, mais uma vez, o tema do *Promenade*.

Mignone também fez uso de uma harpa, entretanto, em sua versão este instrumento realiza a melodia do *Promenade* reforçando o tema juntamente com os metais e as madeiras graves. Ele também utilizou a celesta para reproduzir em concheias as harmonias. Com seu timbre suave, porém, penetrante, a celesta, nesta duplicação, contribui com maior brilho orquestral, além de ser considerada por Adler (2006, p.475) como “fascinante” estas duplicações de celesta, harpa, madeiras e cordas.



Figura 140: A Grande Porta de Kiev de Mussorgsky, compassos 49-63

Fl.

Hrb.

Cl.

Cl.B.

Bons

C.BON

Cora

Trp.

Trb.

39 Tuba

Timb.

Cymb.

Gr.C.

1^{re} Harpe

2^e Harpe

Vons

Alto

Vlles

C.B.

8^e bassa

8^e bassa

4^e Corde

Div.

Phis

Doc

Tuba

Figura 141: A Grande Porta de Kiev de Ravel, compassos 58-62

The musical score for "A Grande Porta de Kiev" by Mignone, measures 47-54, is a complex orchestral and vocal work. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and vocal soloists. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 47-54 shown in the first system and measures 55-62 in the second system. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, and Contrabassoon. The brass section includes Trumpet I and II, Trombone I and II, Tuba, and Timpani. The percussion section includes Snare Drum, Cymbals, and Tom-toms. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocal soloists include Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score features a variety of musical notations, including notes, rests, dynamics, and articulation marks. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and percussion provide a strong harmonic and rhythmic foundation. The vocal soloists enter in measure 55, singing a melodic line. The score is a full orchestration of the piece, with all parts clearly marked and numbered.

FL. I, II
[Rec.]
Fl. I, II
Ob. I, II
C. Ing.
B. Cl. I, II
Cl. in B.
Fg. I, II
Cb.
Tpt. in F#
B. IV
I
Tpt. in B.
II, III
Tbn. I, II
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Perc. II
Hp.
Ct.
Vcl. I
Vcl. II
Vcl. III
Vcl. IV
Cb.

Figura 142: A Grande Porta de Kiev de Mignone, compassos 47-54

A quarta seção B¹, compassos 64 ao 80, repete a concepção do coral da seção B. Todavia, agora Mussorgsky anota a dinâmica *fortíssimo*. Tushmalov mantém a dinâmica e confere aos trompetes e trombones este coral, a união destes timbres permite maior equilíbrio sonoro (RIMSKY-KÓRSAKOV, 1946, p. 93).

Ravel altera a dinâmica para *piano* e, como na seção B, utiliza as clarinetas, fagotes e, a estes, acrescenta o clarone e as flautas. Mignone mantém a dinâmica *forte* e faz uso das flautas, oboés, corne-inglês, clarinetas e clarone.

Como observado, a dinâmica é sempre um elemento a ser considerado nas transcrições. Tushmalov, para manter a dinâmica original, aproveitou-se da sonoridade dos metais. Ravel manteve as clarinetas e fagotes, porém, ao realizar o *crescendo*, agregou outros instrumentos para cooperarem com esta variação. Mignone manteve um grupo maior de madeiras para valorizar a dinâmica sugerida por Mussorgsky.

Vejamos abaixo como cada um resolveu esta seção.



Figura 143: A Grande Porta de Kiev de Tushmalov, compassos 66-80

Figura 144: A Grande Porta de Kiev de Ravel, compassos 63-72

The image displays a page of a musical score for 'A Grande Porta de Kiev' by Mignone, specifically measures 63 through 72. The score is written for a large orchestra, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Sn.), Cymbal (Cym.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), and Piano (P). The notation is dense, with many notes and rests across the staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, and 72 indicated at the beginning of each line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, indicating a complex and expressive orchestration.

Figura 145: A Grande Porta de Kiev de Mignone, compassos 63-72

Na quinta seção (C), compassos 81 ao 113, Mussorgsky faz referências aos sinos (figura 146), incorporando o retorno do tema *Promenade*. As transcrições orquestrais realizadas pelos três orquestradores são bastante similares em todas as formas da escrita idiomática dada aos instrumentos, em virtude disso, destacaremos apenas os recursos utilizados por cada um para representar os sinos.

Tushmalov (figura 147) utilizou o piano na região grave em três oitavas, ampliando a tessitura do original, assim sendo, confere mais peso harmônico à obra, além do mais, utilizou os violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*. O tema do *Promenade* é realizado pelas madeiras e também pelo piano.

Ravel faz uso de um sino que deve executar sempre a nota Mi bemol em semibreves do compasso 81 ao 111 e, igualmente Tushmalov, utiliza os violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*, além de uma trompa na região grave alternando com a tuba. Para realizar o tema, utilizou as madeiras, as harpas e novamente os trompetes (figura 148).

Mignone também faz uso do sino, todavia, diferentemente de Ravel, mantém as notas do baixo exatamente como Mussorgsky as escreveu, a estas agregou as madeiras graves, a tuba, o bumbo, os violoncelos e os contrabaixos e à vista disso, contribui, sobremaneira, com a valorização das notas, principalmente, quando, a partir do compasso 89, realiza o *tutti*. Para realizar o tema do *Promenade*, Mignone usa as madeiras, a harpa, a celesta, os violinos e violas, pois tais dobramentos contribuem com o reforço da melodia e valorizam o timbre dos instrumentos (figura 149).



Figura 146: A Grande Porta de Kiev de Mussorgsky, compassos 81-94

26

Ob.

Clar.

Clar. bas. in B.

Fag.

Cor.

Camp. in Es ad lib.

Tam-tam.

Arpa. (non arpeggiato)

Piano. (con pedale)

Viol. II.

Vle. pizz.

Vc. pizz.

C-b. pizz.

26

Figura 147: A Grande Porta de Kiev de Tushmalov, compassos 81-90

Fl. 1

Fl. 2

Hrb.

Cl. 1

Cl. 2

Bsns.

C. Bsns.

Cors.

Trp.

Trb.

3^e Trb.

Tuba

Timb.

Cymb.

T. Tam.

Cloche

Timbres

1^{re} Harpe

2^e Harpe

1^{re} Vns.

Div. en 2

2^{de} Vns.

Div. en 2

Altos

Vllas

C.B.

Preces la Grande Pluie

112

tremolo

Figura 148: A Grande Porta de Kiev de Ravel, compassos 96-102

FL II (Pic.)
 FL I, II
 OB. I, II
 C. IN Bb
 Bb CL. I, II
 OB. IN Bb
 Pg. I, II
 Cb.
 I, II
 Tpa. in FA
 II, IV
 Toms I, II
 B. Toms
 Tuba
 Tmp.
 Perc.
 IV
 Hr.
 Cel.
 I
 Vln. II
 Vln. I
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

Figura 149: A Grande Porta de Kiev de Mignone, compassos 89-95

Sobre a seção A², compassos 114 ao 161, devemos lembrar o que foi descrito no primeiro capítulo; nesta seção ocorre uma mudança de fórmula de compasso 2/2 e uma variação do tema inicial em acordes tocados por ambas as mãos num ritmo em quiálteras (figura 57). As soluções encontradas nas três transcrições em análise novamente são semelhantes, praticamente um *tutti* orquestral em toda seção, com dobramentos nas madeiras, metais e nas cordas.

Tushmalov acrescenta nos seis compassos finais a percussão que, por sua vez, prepara a *coda*. A transcrição orquestral de Ravel e Mignone são tão similares que Ravel, a partir do compasso 136, e Mignone, a partir do compasso 148, utilizam o mesmo recurso nos violinos e violas. Ambos transformam as mínimas tercinadas do original para piano em semínimas tercinadas, com isso, além de dobrar a quantidade de notas dentro de cada compasso, conferem maior movimentação além de servir como contraste aos seis compassos finais desta seção, que num andamento mais lento também prepara a seção final, a *coda*.

As soluções encontradas por Tushmalov, Ravel e Mignone neste último quadro são semelhantes. Os contrastes realizados por cada um nas seções podem ser diferentes na utilização dos instrumentos, porém, as intenções musicais da obra original são sempre mantidas pelos três em suas transcrições orquestrais.

Nesta penúltima seção considerada por Nagachevskaya (2009, p. 170-171) como a *coda* de todo o ciclo e que resulta na “grande afirmação final ou no pós-*coda*”, as três versões orquestrais mantêm toda intenção sugerida por Mussorgsky. O próprio andamento e o caráter solicitado na obra original foram mantidos nas versões orquestrais, o *tutti* orquestral contribuiu com mais precisão no modo majestoso que Mussorgsky indica que a obra seja tocada, razões que nos fazem compreender melhor estas semelhanças e confirmar as soluções orquestrais encontradas pelos orquestradores.

[29] Sempre allargando.

Picc. *poco a poco rall.*

Fl. *poco*

Ob. *poco*

Clar. *poco*

Fag. *poco*

Cor. *poco*

Tr-be. *poco*

Tr-bni e Tuba. *poco*

Timp. *poco*

Piatti. *poco*

Cassa. *poco*

Triang. *poco*

Camp. *poco*

poco a poco rall.

Arpa. *poco*

Piano. *poco*

Viol. *poco*

V.le. *poco*

V.c. *poco*

Ch. *poco*

poco a poco rall.

[29] Sempre allargando

Figura 150: A Grande Porta de Kiev de Tushmalov, compassos 154-164

419

Fl. *cresc.*

Hrb. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl.B. *cresc.*

Bass *cresc.*

C. Bass *cresc.*

Cora *cresc.*

Trp. *cresc.*

Trb. *cresc.*

3^a Trb. *cresc.*

Tuba *cresc.*

Timb. *cresc.*

419

Vons *cresc. sempre*

Alto *cresc. sempre*

Vlles *cresc. sempre*

C.B. *cresc. sempre*

on 2

on 3

Div.

Figura 151: A Grande Porta de Kiev de Ravel, compassos 148-153

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written in a standard musical notation with staves and notes. The instruments listed on the left side of the page are:

- FL. II (Pic.)
- FL. I
- Ob. I
- C. Org.
- B. Cl. I
- Cl. in Bb
- Fg. I
- Cf.
- L. I
- Tpt. in F#
- B. Tr.
- T. I
- Tpt. in Bb
- B. II
- Tbn. I
- B. Tbn.
- Tuba
- Timp.
- Perc. I
- Cell.
- Vcl. I
- Vcl. II
- Vla.
- Vcl.
- Ob.

The score is written in a standard musical notation with staves and notes. The page number 147 is visible in the top left corner.

Figura 152: A *Grande Porta de Kiev* de Mignone, compassos 147-155

A seção final, compassos 162 ao 174 são transcritas com um grande *tutti* orquestral nas três versões, semelhante o que ocorreu na penúltima seção. A razão principal de tamanha expressividade, segundo Nagachevskaya (2009, p. 171) é transmitir o “sentimento vitorioso”, por isso, há a necessidade, “de imaginar uma orquestra tocando em *tutti*”. Tushmalov e Mignone realizam-no e transcrevem, os 13 compassos finais, exatamente como indica Mussorgsky, por outro lado, Ravel, para expandir a expressividade desta seção final, escreve este trecho com 21 compassos, o que significa quase o dobro da versão de Mussorgsky na obra para piano. Abaixo o trecho final das três versões.

Figura 153: A Grande Porta de Kiev de Tushmalov, compassos 165-174

The musical score is for the piece "A Grande Porta de Kiev" by Maurice Ravel, specifically measures 171-182. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The orchestration includes Flute (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bons), Cor Anglais (C. Ang.), Trumpets (Tnp.), Trombones (Trb.), Tuba (Tuba), Timpani (Timb.), Triangle (Trg.), Cymbals (Cymb.), Gong (Gr. C.), Tam-tam (T. Tam), Bells (Cloche), Harps (Harpes), Violins (1^{re} Vlns, 2^{de} Vlns), Violas (Altos), Cellos (Vlles), and Double Basses (C. B.). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a rehearsal mark "122" at the beginning of measure 171. The vocal parts are written for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 154: A Grande Porta de Kiev de Ravel, compassos 171-182

The musical score is arranged in systems. The first system includes parts for Flute (Fl. B, Fl. L.R.), Oboe (Ob. L.R.), Clarinet (C. Ing.), Bassoon (Bn. Cl. L.R.), Double Bass (Ob. Tr. B.), Bassoon (Bg. L.R.), and Cello (Clp.). The second system includes parts for Trumpet (Trp. Tr. B.), Horn (Hr. V.), Trombone (Tbn. Tr. B.), Horn (Hr. B.), Trombone (Tbn. L.R.), Bass Trombone (B. Trn.), and Tuba (Tuba). The third system includes parts for Snare Drum (Snop.), Cymbal (Cym.), and Percussion (Perc.). The fourth system includes parts for Piano (Pia.), Harp (Har.), and Cello (Cel.). The fifth system includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Db.).

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures 169, 170, 171, 172, 173, and 174.

Figura 155: *A Grande Porta de Kiev* de Mignone, compassos 169-174

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] a arte da transcrição é uma arte válida e respeitável, a qual deveria ser aprendida com cuidado” (ADLER, 2006, p. 667).

Com o estudo realizado, podemos concluir que algumas diferenças e semelhanças, nas orquestrações analisadas, são de suma importância e, portanto, devem ser destacadas. A primeira delas está relacionada ao fato de como cada uma das versões pode se enquadrar na alteração sofrida do meio instrumental, piano e orquestra, sendo classificadas como transcrição. Contudo, faz-se também necessário entendermos as principais diferenças entre transcrição e arranjo, a fim de não realizarmos classificações equivocadas, e, para tanto, fundamentaremos tais diferenças.

Observemos, antes de tudo, como Adler descreve a diferença entre transcrição e arranjo:

Antes de examinar os aspectos práticos desta especialidade aclaremos a diferença entre transcrição e arranjo. A transcrição é uma transferência literal de uma obra composta com anterioridade, desde um meio musical a outro. O arranjo implica maior processo compositivo, porque o material já existente pode ser tão escasso como uma melodia – inclusive parte de uma melodia – a qual o arranjista proporcionará harmonia, contraponto e, às vezes, uma disposição rítmica única, antes, sequer, de pensar na orquestração. Quando lhe demandam um arranjo, deveria seguir os mesmos procedimentos para orquestrar uma transcrição tal e como se descrevem a continuação, uma vez que a melodia tenha sido harmonizada e escrita na sua totalidade em uma partitura de piano ou partitura geral abreviada. (ADLER, 2006, p. 667)

Já Blater define a diferença entre transcrição e arranjo da seguinte forma:

Com o propósito de organização do material, uma distinção deve ser feita entre transcrição e arranjo. O processo de transcrição é mais elementar: pegar uma composição escrita em um meio e reescrevê-la praticamente nota por nota, em outro meio. As alterações somente serão feitas se houver necessidade por diferenças idiomáticas entre os dois meios. O arranjo é um processo que incorpora a transcrição e certa dose de composição. O processo de arranjo começa com algum material musical, talvez uma melodia e alguns acordes rudimentares e procede criando uma variedade de meios como escrevendo uma introdução e um final, construindo passagens de transição, adicionando contrapontos, criando linha do baixo, adicionando ornamentos na melodia e elaborando uma estrutura harmônica.

Entretanto, existem aspectos que são comuns a ambos os processos (BLATTER, 1980, p. 256).

O artigo de Barbeitas, Reflexões sobre a prática da transcrição: suas relações com a interpretação na música e na poesia, aloca uma inquirição acerca da origem da palavra transcrição:

[...] sabe-se que transcrição origina-se do verbo latino *Transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo partindo de um lugar e chegando a outro” (BARBEITAS, 2000, p. 90).

Ainda, segundo Barbeitas, estes conceitos aproximam muito transcrição e tradução:

[...] uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de”. Na realidade, do ponto de vista etimológico, percebe-se que “transcrição” e “tradução” podem ser considerados conceitos praticamente sinônimos, ambos referindo-se à ideia do processo de levar de uma parte a outra, de mudança, apenas o acento de “transcrição” recaindo mais sobre o ato específico de escrever (BARBEITAS, 2000, p. 91).

Assim, sustentados na questão etimológica do termo transcrição, percebe-se que além de ser uma prática detentora de maior grau de lealdade com o original, traz consigo certo procedimento caracterizado, sobretudo, a partir da alteração do meio instrumental. Não nos equivoquemos: a transcrição não é livre, visto que seu intuito é guardar, acima de tudo, a ideia original, além disso, o meio para o qual se propõe é fundamental, uma vez que as variações emergentes surgem a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento.

Diante das colocações proferidas por Adler, Blater e Barbeitas, podemos concluir que a transcrição tem a intenção de fidelidade, aproximando-se ao máximo do original, enquanto que o arranjo oportuniza desvios.

A partir das análises, verificaram-se semelhanças substanciais. Isto é bastante significativo, pois com isso, os autores conseguiram captar a intenção da obra de Mussorgsky e transcrevê-la para orquestra. No que se refere às diferenças, podemos destacar principalmente o tamanho das orquestras. Ravel e Mignone as constituíram maiores em relação à orquestra de Tushmalov.

O uso de dinâmicas e timbres explorados por Ravel é mais vasto quando comparado a Tushmalov e Mignone. O trompete solo em Dó, usado na orquestração de Ravel, além de ser mais brilhante, facilita a execução das notas agudas, especialmente para expor o tema no *Promenade I*. Mignone, por sua vez, utiliza três trompetes em Si bemol, com isso, alcança clareza, além de ser bastante incisivo.

Convém salientar a distinção encontrada nas transcrições analisadas a partir do uso de diferentes instrumentos para transcrever o mesmo quadro ou seção. Tushmalov e Mignone, por exemplo, usaram o corne inglês como solista no *Il Vecchio Castello*, ao passo que Ravel utilizou o saxofone alto, além disso, para representar o judeu pobre, fez uso do trompete com surdina, enquanto Mignone utilizou os primeiros violinos e Tushmalov, as madeiras.

Quanto às semelhanças, verificou-se que os orquestradores procuraram, cada um a seu modo, reproduzir, com os instrumentos de orquestra, as notas do piano, sem permitir que a obra original, composta por Mussorgsky, fosse furtada de sua própria identidade. Tushmalov, Ravel e Mignone apesar de usarem de forma diferenciada os instrumentos, para transcrever a obra *Quadros de uma Exposição*, mantiveram-se originais à melodia e à textura composta pelo autor da obra.

Outra similaridade pertinente condiz à forma de como os orquestradores se preocuparam com a distribuição dos instrumentos ao longo da obra. Para que cada frase ou seção fosse devidamente valorizada e, ao mesmo tempo, não se perdesse ao longo da orquestração, preocuparam-se com o timbre orquestral, ou seja, não podiam realizar a junção dos instrumentos sem antes levar em consideração o timbre individual de cada um. Se por ventura, isto viesse a incidir, poderia haver neutralização ou supervalorização de um determinado instrumento, empobrecendo, por conseguinte, o timbre da orquestra e, até mesmo, da obra. Em virtude disso, o cuidado dos autores recaiu, especialmente, sobre a escolha dos instrumentos no decorrer de suas transcrições, fato que fora preponderante para o resultado final das suas versões.

Assim sendo, o trabalho realizado procurou demonstrar, através das orquestrações produzidas por Tushmalov, Ravel e Mignone, as possibilidades de se trabalhar com os instrumentos de orquestra, valorizando, sobretudo, a obra a ser

orquestrada. Com base no conhecimento sobre as diferentes funções e capacidades dos instrumentos é possível construir um fundamento coerente de dados voltados a entender o que cada orquestrador pretende transmitir ao usar certo instrumento em determinada seção, dessa forma, pode-se realizar uma interpretação mais precisa da obra, seja tocando, regendo ou apenas a analisando.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestración*. Ideia Books S.A. Barcelona, 2006.
- ALENCAR, Henrique Villas Boas. *Os Quadros de Mignone*. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.
- ALTAMIRA, Ramon de. *La musica e las Artes Plasticas*. Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidade: 1948.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Música, Doce Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.
- BARBEITAS, Flávio. *Reflexões sobre a prática da transcrição: suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Per Musi -UFMG, Belo Horizonte, 2000, p. 89-97.
- BERLIOZ, Hector. *Treatise on instrumentation*. Ampliado e revisado por Richard Strauss. Trad. Theodore Front. New York. Kalmus, 1948.
- BLATTER, Alfred. *Instrumentation/Orchestration*. New York, Ed. Longman Inc. 1980.
- CANFIELD, David DeBoor. *Modest Mussorgsky, Pictures at an Exhibition*, 2015.
- CARPINETTI, Miriam Emerick de Souza. *O Órgão Tubular: Guia Prático sobre seu idiomático com ilustrações dos Quadros de uma Exposição de Mussorgsky*. Dissertação (Mestrado) - Unicamp, Campinas, 2008.
- CARVALHO, Reginaldo. *Organologia*. Teresina: Gráfica e Editora Júnior, 1994.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: Andiamo in Merica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. CEA, 1971.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre Música*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- DI SABBATO, Sergio. *Três transcrições do "Quadros de uma Exposição" de Modest Mussorgsky: uma análise comparativa*. 2002. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola da Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- DYLA, Josetti. *Música: Ballet*. A Manhã. Rio de Janeiro, n.3305, c. 3, p.5, 16 de maio, 1952.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música: Temporada nacional de arte*. Correio da manhã. Rio de Janeiro, n.18139, c.1, p.9, 13 de maio, 1952.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. FARIA, Ana Luísa (trad.). Lisboa: Gradiva, 2007.

KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: Sua Vida e Obra*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983.

KOELLREUTTER, H. J. *Contraponto modal do século XVI: Palestrina*. Brasília, DF: Musimed Editora, 1996.

KORSCHMIN, Sergei. *Pictures at an Exhibition*. Disponível em: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>. Acesso em: 19 de setembro, 2018.

KOUSSEVITZKY, Serge. *Grands Concerts Symphoniques*. Paris, 1922. Disponível: <http://www.classical.net/~music/guide/society/krs/programs/programs.php#1922>. Acesso em: 18 de maio, 2017.

LEE, Jihwan. *Effective Rehearsal Methods, Conducting Gestures and Techniques of Pictures at an Exhibition*. California State University, Northridge, 2015.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco (org). *Francisco Mignone o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE, EDUERJ, 1997.

_____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 6ª ed. ampl. e atual.

MIGNONE, F. *A parte do anjo*. São Paulo: E.S. Mangione, 1947.

MORILLO, Roberto Garcia - *Mussorgsky*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1953.

MOTTA, Daniel Andriolli Rodrigues. *Quadros de uma exposição para violão solo por Kazuhito Yamashita: um estudo dos efeitos técnicos a partir da comparação com o original para piano e a orquestração de Maurice Ravel*. 2012. 105 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95137>.

MOUSSORGSKY, Modest. *Tableaux d'une exposition*. Piano score. St Petersburg: W. Bessel & Cie, 1886.

MUSSORGSKY, Modest - *Pictures at an Exhibition* - Instrumentation by Mikhail Tushmalov - Florida, Edwin F. Kalmus.

NAGACHEVSKAYA, Svetlana. *Pictures At An Exhibition: A Reconciliation of Divergent Perceptions About Mussorgsky's Renowed Cycle*. Tese (Doutorado), University Of Arizona, Arizona, 2009.

NASCIMENTO, Andréia Miranda de Moraes. *Mignone e as valsas seresteiras*. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.

NASCIMENTO, Guilherme Silveira; SILVA, Neander Cândido da. *Estudos Transcendentais de Francisco Mignone: Nacionalismo ou Internacionalismo?* REVISTA MODUS – Ano VI / Nº 9 – Belo Horizonte – p. 37-45, novembro 2011.

NIEWEG, Clinton F. *A NIEWEG CHART. Pictures at an Exhibition*, 2016.

ORENSTEIN, Arbie. *Ravel: man and musician*. New York: Dover, 1991.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado) – USP, 2011.

PISTON, Walter. *Armonía*. Revisada e ampliada por Mark De Voto Tufts University. Edición en lengua castellana y traducción de SpanPress Universitária. 5ª ed. Cooper City: Span Press Universitaria, 1998.

_____. *Orquestación*. Editora Madrid, (Espanã) 1984.

RAVEL, Maurice - *Tableaux d'une Exposition* - Londres, Boosey and Hawkes, 1929.

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.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo – SP, 2010.

RIMSKY-KÓRSÁKOV, Nikolay. *Princípios de orquestración*. Ricordi Americana S.A.E.C.: Buenos Aires, 1946.

RODRIGUES, L. *Mussorgski na sua correspondência*. Pôrto: Edições Lopes da Silva, 1945.

RUSS, Michael. *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition*. La Vergne: Cambridge University Press, 1992.

SADIE, Stanley (Ed.) *Dicionário de música*: Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTORO, Paulo Rossi. *A sonata para violoncelo e piano de Francisco Mignone e seu principal intérprete, Peter Dauelsberg*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Flávio. *Francisco Mignone: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Themes and conclusions*. Londres: Faber and Faber, 1972, p. 228-9.

SZÖNYI, Erzsébet. *A Educação Musical na Hungria através do Método Kodály*. Tradução Marli Batista Ávila. São Paulo: Sociedade Kodály do Brasil, 1996.

YOURITZIN, Victor Koshkin-. *Serge Koussevitzky. Concert Programs, Paris 1921-1928*. Disponível: <http://www.classical.net/music/guide/society/krs/programs/index.php>. Acesso em: 18 de maio, 2017.

YUZEFOVICH, Victor. *The Musical Quarterly*, Volume 86. *Letters of Stravinsky and Koussevitzky*. Trad. Marina Kostalevsky, 2002.

DISCOGRAFIA

ASHKENAZY, Vladimir, Mussorgsky, "Pictures at an Exhibition", - Video da Allegro Films, produzido por Christopher Nupen e Vladimir Ashkenazy com a Orquestra Sinfônica da Radio Sueca, Estocolmo: 1983.