

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Programa de Pós- Graduação em Música – Mestrado

Daniel Andrioli Rodrigues Motta

“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*

São Paulo

2012

DANIEL ANDRIOLI RODRIGUES MOTTA

“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*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista —Júlio de Mesquita Filho, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

São Paulo

2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| M921q | <p>Motta, Daniel Andrioli Rodrigues, 1982-</p> <p>“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 / Daniel Andrioli Rodrigues Motta. - São Paulo, 2012.<br/>105 f. ; il. + 01 CD Rom</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira<br/>Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012</p> <p>1. Violão. 2. Música – Análise, apreciação. 3. Análise musical. I. Yamashita, Kazuhito. II. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título</p> |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

CDD – 787.61

DANIEL ANDRIOLI RODRIGUES MOTTA

“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*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista —Júlio de Mesquita Filho, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

Banca

---

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

---

Prof. Dr. Abel Luis Bernardo da Rocha

---

Prof. Dr. Sidney José Molina Junior

São Paulo

2012

## AGRADECIMENTOS

A meu pai Artur, minha mãe Lucia e meu irmão Fernando por terem sido nestes últimos trinta anos um importante ponto de apoio e referência.

A Heloísa por ser o contraponto necessário, a amizade querida e a paixão indiscutível. A Heitor e Otávio por me mostrarem que o sarrafo pode ser sempre mais alto e sempre transponível.

Ao maestro Abel Rocha, que há quinze anos aturou durante uma semana de estágio um moleque sonhador e ensinou a transformar sonhos em realidade, através da competência, dedicação e paixão pela música. Se hoje esse trabalho existe, é em parte por sua culpa.

Ao Prof. Sidney Molina, que me ensinou a pensar a música além da vã filosofia. Ter sido seu aluno possibilitou que os caminhos para a realização dos sonhos fosse pavimentado, destruído e reconstruído várias vezes.

Ao Prof. Marcos Pupo Nogueira, que com maestria orientou-me durante o mestrado equilibrando a árdua tarefa de discutir os pontos desse trabalho com a não mais complicada missão de conduzir o IA-UNESP a uma nova e melhor situação.

A CAPES pela bolsa de estudos concedida para a realização desse trabalho. Sem a segurança oferecida esse trabalho seria muito diferente.

Meus sinceros agradecimentos,

Daniel Motta - 2012

*“Sou meu futuro, na perspectiva constante da possibilidade de não sê-lo.”*

Jean-Paul Sartre

## **RESUMO**

Esse trabalho tem como foco a versão de “Quadros de uma Exposição” de Modest Musorgsky feita para violão solo por Kazuhito Yamashita. Através de uma contextualização histórica e estética, insere essa obra no cânone do repertório para violão e estuda os impactos causados pela gravação desta e por sua performance. Comparando-a com o original para piano e com a orquestração feita por Maurice Ravel, analisa as técnicas violonísticas empregadas de maneira incomum. Discute as formas de escrita para o violão, seus efeitos e possibilidades de execução.

Palavras chave: Quadros de Uma Exposição; Kazuhito Yamashita; Violão; Arranjo; Transcrição;

## **Abstract**

This work is about the guitar version of Modest Musorgsky's "Pictures at an Exhibition" made by Kazuhito Yamashita. By an esthetic and historical context, analyses the insertion of this piece in the classical guitar repertoire and studies the impacts by the recording and performance of it. Making a comparison with the original piano piece and with the orchestration made by Maurice Ravel, makes an analysis about the guitar techniques used in an unusual way. Debates the guitar writing, his effects and the performance possibilities.

Key words: Pictures at an Exhibition; Kazuhito Yamashita; Guitar; Arrangement; Transcription;

## Lista de Figuras

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Introdução da "Grande Overture" de Mauro Giuliani – Compassos 1-4 e 8-13.....      | 24 |
| Figura 2 - Compassos 22 e 23 .....                                                            | 24 |
| Figura 3 - Compassos 17-19.....                                                               | 24 |
| Figura 4 - Compassos 24 - 26.....                                                             | 25 |
| Figura 5 - Compassos 42 - 46.....                                                             | 25 |
| Figura 6 - Compassos 51 - 59.....                                                             | 25 |
| Figura 7 - Compassos 69 - 77.....                                                             | 26 |
| Figura 8 - Compassos 81 - 86.....                                                             | 26 |
| Figura 9 - Compassos 95 e 96 .....                                                            | 26 |
| Figura 10 - Compassos 115 – 119 .....                                                         | 27 |
| Figura 11 - Compassos 22 e 23 do terceiro movimento <i>de</i> “Guitarre” de Frank Martin..... | 36 |
| Figura 12 - Compassos 1-5 piano .....                                                         | 50 |
| Figura 13 - Compassos 1-5 orquestra.....                                                      | 50 |
| Figura 14 - Compassos 1-6 violão.....                                                         | 50 |
| Figura 15 - Compassos 13-15 violão.....                                                       | 52 |
| Figura 16 - Compassos 13-16 orquestra.....                                                    | 52 |
| Figura 17 - Compassos 16-18 violão.....                                                       | 54 |
| Figura 18 - Compassos 17-20 Orquestra .....                                                   | 54 |
| Figura 19 - Compassos 19-21 violão.....                                                       | 55 |
| Figura 20 - Compassos 1-6 piano.....                                                          | 57 |
| Figura 21 - compassos 1-7 orquestra.....                                                      | 57 |
| Figura 22 - Compassos 1-6 violão.....                                                         | 57 |
| Figura 23 - Compassos 19-38 violão.....                                                       | 59 |
| Figura 24 - Compassos 48 - 58 violão.....                                                     | 60 |
| Figura 25 - Compassos 70 - 81 violão.....                                                     | 61 |
| Figura 26 - Compassos 82 - 93.....                                                            | 62 |
| Figura 27 - Compassos 104 - 109 violão.....                                                   | 63 |
| Figura 28 - Compassos 1 - 10 violão.....                                                      | 66 |
| Figura 29 - Compassos 31 - 40 violão.....                                                     | 67 |
| Figura 30 - Compassos 84 - 87 piano .....                                                     | 68 |
| Figura 31 - Compassos 84 - 88 orquestra.....                                                  | 69 |

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 32 - Compassos 81 - 90 violão .....                                                     | 69 |
| Figura 33 - Compassos 91 – 101 violão .....                                                    | 70 |
| Figura 34 - Compassos 95 – 101 piano (o compasso é completo, o anacruzi é melódico) .....      | 70 |
| Figura 35 - Compassos 96 - 102 orquestra (o compasso é completo, o anacruzi é melódico). ..... | 71 |
| Figura 36 - Compassos 1 - 4 Promenade (III) .....                                              | 72 |
| Figura 37 - Primeiro compasso de Tuileries.....                                                | 72 |
| Figura 38 - Compassos 3 - 5 Tuileries violão.....                                              | 73 |
| Figura 39 - Compassos 21- 24 piano .....                                                       | 77 |
| Figura 40 - Compassos 36 - 41 violão.....                                                      | 78 |
| Figura 41 - Compassos 47 - 51 violão.....                                                      | 78 |
| Figura 42 - Compassos 54 - 57 violão.....                                                      | 79 |
| Figura 43 - Quatro compasso iniciais do Trio para violão .....                                 | 82 |
| Figura 44 - Compassos 9 - 12 Trio violão .....                                                 | 82 |
| Figura 45 - Compasso 1 piano.....                                                              | 84 |
| Figura 46 - Compasso 1 orquestra .....                                                         | 84 |
| Figura 47 - Compasso 1 violão.....                                                             | 84 |
| Figura 48 - Compassos 9 e 10 violão .....                                                      | 85 |
| Figura 49 - Compasso 25 e 26 violão .....                                                      | 87 |
| Figura 50 - Compassos 18 - 23 violão.....                                                      | 88 |
| Figura 51 - Cinco últimos compassos violão.....                                                | 90 |
| Figura 52 - Compassos 41 - 55 violão.....                                                      | 92 |
| Figura 53 - Compassos 101 - 104 violão.....                                                    | 94 |
| Figura 54 - Compassos 110 - 113 violão.....                                                    | 94 |
| Figura 55 – Compassos 29 – 34 violão .....                                                     | 97 |
| Figura 56 - Compassos 99 - 102.....                                                            | 99 |

## Sumário

|                                                      |            |
|------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 Introdução.....</b>                             | <b>12</b>  |
| 1.1 Terminologia.....                                | 14         |
| 1.2 Edições e versões.....                           | 16         |
| 1.2.1 O original para piano .....                    | 17         |
| 1.2.2 A orquestração de Ravel .....                  | 18         |
| 1.2.3 A versão de Yamashita .....                    | 20         |
| <b>2 “O Violão é uma Pequena Orquestra” .....</b>    | <b>22</b>  |
| 2.1 A Era de Ouro.....                               | 22         |
| 2.2 O Legado de Tarrega.....                         | 27         |
| 2.3 Andres Segovia .....                             | 29         |
| 2.4 O violão como base para orquestrações .....      | 34         |
| <b>3 O Violão “Grand Piano” .....</b>                | <b>37</b>  |
| 3.1 Manuel Barrueco e David Russel .....             | 39         |
| 3.2 Escola Moderna de Construção de Violões .....    | 41         |
| <b>4 O Ponto de Encontro.....</b>                    | <b>44</b>  |
| <b>5 Análise Comparativa das partituras .....</b>    | <b>48</b>  |
| 5.1 Promenade.....                                   | 49         |
| 5.2 N° 1 – Gnomus.....                               | 55         |
| 5.3 Promenade (II).....                              | 64         |
| 5.4 N° 2 Il vecchio Castello.....                    | 65         |
| 5.5 Promenade (III).....                             | 72         |
| 5.6 Tuileries.....                                   | 73         |
| 5.7 Bydlo .....                                      | 75         |
| 5.8 Promenade (IV) .....                             | 80         |
| 5.9 Ballet dos Pintinhos em seus Ovos.....           | 81         |
| 5.10 N°6 “Samuel Goldemberg” e “Schmuyle” .....      | 84         |
| 5.11 Promenade (V) .....                             | 86         |
| 5.12 Limoges. Le marché. ....                        | 86         |
| 5.13 Catacombae .....                                | 87         |
| 5.13.1 Cum mortuis in lingua mortua.....             | 89         |
| 5.14 A Cabana sobre pernas de Galo (Baba Yaga) ..... | 90         |
| 5.15 Os Grandiosos Portões de Kiev.....              | 96         |
| <b>6 Conclusão .....</b>                             | <b>101</b> |
| <b>Referencias .....</b>                             | <b>100</b> |

# 1 Introdução

Quadros de uma Exposição foi composta por Modest Musorgsky (1839 - 1881) em 1874 para piano. Ao visitar uma exposição memorial, organizada pela Sociedade de Arquitetos de São Petesburgo, ocorrida entre fevereiro e março de 1874 no Hall da Academia de Artistas de São Petesburgo em homenagem a Viktor Hartman (1834 – 1873), arquiteto, pintor e seu grande amigo, Musorgsky escolheu dez quadros e para cada um deles escreveu uma música. Intercalou-as com um intermezzo que aparece por quatro vezes de maneira variada. Esse processo de composição ocorreu teoricamente durante os dias dois e vinte e dois de junho de 1874. (Russ, Musorgsky: Pictures at an Exhibition, 1992)

Em 1922, Maurice Ravel (1875 - 1937), sob encomenda do maestro russo Sergei Koussevitzky, arranjou a suíte para grande orquestra. Este trabalho de Ravel lançou novos olhares para a música de Musorgsky, trazendo renovado interesse à sua produção. Podemos considerar esta versão de Ravel como um tratado prático de orquestração do começo do século XX.

Kazuhito Yamashita (1961) arranjou e gravou, em 1980, Quadros de uma Exposição para violão solo. Utilizando-se de recursos e efeitos não usuais e de maneira revolucionária, a versão de Yamashita tornou-se controversa, com defensores afirmando que ela amplia o horizonte de possibilidades para a escrita e para a performance violonística, e detratores que enxergam nesse trabalho apenas a auto-promoção sem valor artístico de Yamashita.

Uma análise comparativa entre estas três versões me pareceu um bom passo para compreender como uma mesma obra pode render tantos trabalhos importantes para a história da música.

Se a música de Musorgsky é das mais representativas do nacionalismo russo, a orquestração de Ravel é consenso de trabalho técnico bem realizado e a versão para violão é um marco na história do instrumento.

O impacto causado pela performance de Yamashita reverbera até hoje. A enorme controvérsia a respeito desse trabalho exalta os ânimos de vários músicos, seja a respeito da necessidade de mais um arranjo para violão, seja a respeito das características dos efeitos deste arranjo, seja a respeito da viabilidade artística ou puro desejo egocêntrico e exibicionista do intérprete, ou ainda, se ele representa ou não um caminho interpretativo e composicional para as novas gerações. O fato é que é praticamente impossível passar alheio à audição desse

trabalho. George Warren, na revista *Guitar and Lute* exemplifica bem o tipo de reação que algumas pessoas têm ao ouvir a gravação:

“Eu gostaria de vê-lo tocando isso ao vivo. Se ele puder fazê-lo, será a coisa mais inacreditavelmente dantesca em uma noite de entretenimento que um violonista poderia te dar. Como gravação, é exaustivo de ouvir. Tente tocá-lo por inteiro para amigos, com o som no máximo – e esteja preparado para atirar em qualquer um que criticar o arranjo; ele é muito mais radical que a famosa versão que Harold Bauer reescreveu para o piano. Olhe ao redor enquanto o lado B prossegue; neste momento você estará no meio do caminho para “Catacumbae” seus olhos deverão estar vidrados, e o suor escorrendo de sua testa. E nem você nem ninguém mais irá acreditar na sonoridade que ele consegue extrair de “La Porte de Bohatyr de Kieff”. Você não conseguirá acompanhar isso no palco com o final do circo do Dr. Lao. O silêncio depois é completamente pós-orgásmico. E não parece valer a pena mencionar que esse tipo de coisa não é, ou era, exatamente o que o violão deveria ser. Yamashita escreve suas próprias regras. Resta saber se haverá alguém na face da Terra que conseguirá segui-las.”<sup>1</sup> (Warren, 1982)

O impulso inicial desta pesquisa foi dado basicamente ao ouvir pela primeira vez o disco de Yamashita e tentar entender o que estava acontecendo. Como é possível tocar esse repertório, e mais ainda, como é possível tocar dessa maneira?

Não só os efeitos, mas a forma como Yamashita interpreta a música, são muito contundentes, e as reações provocadas em outras pessoas por este disco (RCA REd Seal Digital ARC 1-4203) me pareceram de certa forma sempre desmedidas. A impressão, em conversas informais com outros violonistas, é de que primeiro é preciso haver um posicionamento contrário ou a favor de Yamashita, e ele é sempre de maneira discreta, se a favor, ou jocoso, se contrário, parecendo não haver espaço para qualquer tipo de isenção. Há em segundo lugar um empobrecimento do debate ao redor desta versão, muito centrado apenas nos efeitos, e, em muito, favorecido pelas impressões iniciais, tão fortes e exacerbadas, fazendo com que boa parte do detalhamento e das minúcias interpretativas de Yamashita passe despercebidas. Estes dois pontos levam a um terceiro ainda mais problemático: poucos violonistas leram a partitura e tentaram desvendar os desafios propostos. Atualmente a partitura, da editora japonesa Gendai, está fora de catálogo, restando aos violonistas recorrerem a acervos particulares ou cópias ilegais para obtê-la.

Citar comparativamente a versão de Ravel e alguns efeitos utilizados por Yamashita, como acordes tremulados e dedilhos com dedos diferentes, efeitos absolutamente incomuns e

---

<sup>1</sup> I want to see him play this live. If he can do it, it ought to be the just plain flat-out God-damnedest one evening's entertainment any guitarist could hope to give you. As a record, it's exhausting to listen to. Try playing it all the way through for friends, with the gain turned up—and be prepared to shoot anyone who knocks the arrangement; it's hardly more radical than Harold Bauer's famous rewrite of the material for piano. Look around you as the second side progresses; by the time you're halfway through “Catacumbae” their eyes should be glazed over, and the sweat should be pouring down their foreheads. And neither you nor anyone else is going to believe the sonority he gets out of “La Porte des Bohatyr de Kieff”. You couldn't follow this one onstage with the finale from Dr. Lao's circus. The silence afterwards is downright post-orgasmic. And it doesn't seem worth mentioning that this sort of thing is, or was, not exactly what the guitar was supposed to be about. Yamashita writes his own rules. It remains to be seen whether there's anybody else on the face of the earth who can follow them.”

difícilimos, parece ser suficiente para transformar a versão para violão em uma grande caricatura dela mesma. Corroborar ainda esta visão negativa a quantidade de versões de músicas sinfônicas ao violão que Yamashita gravou em sequência, favorecendo a imagem do exibicionismo puro de uma virtuosidade que parece não ter limites, e o baixo número de violonistas que imediatamente após a edição da partitura passaram a tocar estas versões, sendo que quando o fizeram, a qualidade interpretativa era absolutamente inferior ao “original”.

Para argumentar contra ou a favor do trabalho de Yamashita creio ser necessário que a discussão se dê a partir de uma mesma base, o que raramente acontece.

O processo de transformação de uma obra musical recebe diversos nomes técnicos, como “arranjo”, “transcrição” ou “orquestração”, e a discussão em torno do que é abarcado ou não por cada um deles é praticamente interminável.

## 1.1 Terminologia

Para melhor esclarecer a terminologia utilizada durante todo este trabalho, creio ser necessária uma pequena discussão a respeito de cada um destes termos e porque, no caso específico deste trabalho, tal termo é mais ou menos adequado. Não tenho a pretensão de estabelecer normas ou padrões, ou ainda encerrar a discussão sobre cada um dos termos empregados, mas sim demonstrar pontos de vista possíveis e de que forma eles serão empregados nesta dissertação.

Arnold Whittall diz, no *The Oxford Companion to Music*, que **transcrição** é um termo que pode ser usado alternadamente com arranjo. Porém é possível fazer uma distinção quando estamos transcrevendo as partes dos instrumentos individuais da grade orquestral ou quando transcrevemos uma música a partir de uma gravação ou execução ao vivo. (Whittall, 2011) A transcrição pode ser entendida, ainda, como o ato de transcrever diferentes tipos de notação, por exemplo de tablaturas para partituras. Ou seja, ao utilizar o termo transcrição para designar o ato de transportar uma música de um instrumento a outro, por exemplo do piano para o violão, entendemos que este processo é o mais literal possível. A partir do momento que passamos a transformar o material transcrito estaremos cruzando as fronteiras entre a transcrição e o arranjo.

Malcolm Boyd, no Dicionário Grove de Música, define **arranjo** como “a reformulação de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do

original”.<sup>2</sup> (Boyd, 2001). Um exemplo prático seria uma orquestra tocar uma música para piano. Historicamente o uso da palavra passou por diversos significados e atualmente entendemos como arranjo o processo de transposição do meio musical que apresenta algum tipo de criação do arranjador. Dificilmente ao transportar uma música de piano para orquestra não serão adicionadas melodias ou ritmos específicos do instrumento que tocará determinada passagem. O uso dado pelos músicos populares de, por exemplo, executar Quadros de uma Exposição por uma banda de rock<sup>3</sup>, uma transformação radical na música com, inclusive, a inserção de letra, pode ser enquadrado na definição de arranjo.

### Orquestração é

a arte de combinar instrumentos e seus sons na composição para a orquestra, ou, mais simples e praticamente, o ato de editar um esboço ou um trabalho musical para forças orquestrais. Por extensão, o termo também pode ser usado no contexto das forças da música de câmara ou ainda para coros ou piano solo, já que as preocupações básicas da orquestração – com balanço, cor e textura – são comuns a música de todos os tipos.<sup>4</sup> (Hurd)

Orquestração é, então, mais do que simplesmente transcrever ou arranjar uma música para orquestra, mas dar à música um caráter orquestral através das escolhas composicionais feitas pelo arranjador. Desta forma, poderíamos dizer inclusive que a versão de Yamashita é uma espécie de orquestração para violão solo, já que as “preocupações básicas da orquestração – com balanço, cor e textura” são um dos principais focos do trabalho de Yamashita.

Outro termo que poderia ser utilizado seria **redução**. No *The Oxford Companion to Music*, redução está definida como “um arranjo para piano (com propósitos de ensaio) para o acompanhamento de um ou mais solistas, ou coros, de orquestra ou outro grupo instrumental”<sup>5</sup> (Latham). No mesmo dicionário, no verbete *redução para piano*, Lalage Cochrane define como “a redução de uma partitura integral de qualquer conjunto para um arranjo de piano. As reduções para piano, especialmente de partituras de óperas, foram muito populares nos séculos XVIII e XIX, [...] entre músicos amadores que queriam poder cantar e

<sup>2</sup> “The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original”

<sup>3</sup> A banda Emerson, Lake & Palmer gravou em 1971 *Quadros de uma Exposição*

<sup>4</sup> The art of combining instruments and their sounds in composing for the orchestra, or, more simply and practically, the act of scoring a sketch or an existing work for orchestral forces. By extension, the term may also be used in the context of music for chamber forces or even for chorus or solo piano, since the basic concerns of *orchestration*—with balance, colour, and texture—are common to music of all kinds.

<sup>5</sup> a piano arrangement (for rehearsal purposes) of the accompaniment to a work for one or more soloists, or chorus, with orchestra or other instrumental ensemble.

tocar suas árias favoritas em casa<sup>6</sup>” (Cochrane). Entre as duas definições difere-se o uso, para ensaios no primeiro e doméstico no segundo, e ambas fazem referências apenas ao piano. O conceito de uma redução para violão parece bastante inusitado e o trabalho de Yamashita não se encaixa nem para propósitos de ensaio nem para o uso doméstico de amadores.

Resta ainda o conceito de **edição**, ou o trabalho de preparação de uma partitura manuscrita para que ela seja impressa. Durante este trabalho, alterações, como correções, e comentários críticos, como digitações, podem ser introduzidos pelo editor, o que pode alterar sensivelmente o texto original, havendo assim diversas edições de uma mesma música para o mesmo instrumento.

Resumindo, para este trabalho as fontes consultadas foram a versão Urtext do manuscrito de Musorgsky, a **orquestração** de Ravel, feita a partir de uma **edição** de Rimsky-Korsakov, e o **arranjo** feito por Yamashita, que pode ser também entendido como um **tipo de orquestração**. O termo **transcrição** não será utilizado para a versão de violão solo, pois além da mudança de tonalidade, as transformações que ele faz na música, seja pela própria natureza do instrumento, reduzindo a quantidade de notas, por exemplo, seja para a utilização dos efeitos possíveis apenas pelo violão, caracterizam o uso autoral de Yamashita da música de Musorgsky.

## 1.2 Edições e versões

O primeiro grande ponto de discórdia da versão de Yamashita é se Quadros de Uma Exposição é viável para violão solo. Não foram encontrados registros deste tipo de questionamento nos arranjos feitos por outros nomes do universo violonístico, sejam do passado como Francisco Tarrega, Emilio Pujol ou Andres Segovia, sendo que este arranjou Il Vecchio Castello, uma das músicas-quadro de Musorgsky, para violão solo e a gravou e tocou publicamente; sejam contemporâneos de Yamashita, como David Russel e Manuel Barrueco, ao tocarem obras de Isaac Albeniz, por exemplo.

“Haverá aqueles que com certeza, criticarão esta versão baseados unicamente no argumento de que isso é um arranjo, não uma composição original. Essas são as mesmas pessoas que aceitaram a orquestração de Ravel, (...) sem se importar muito com sua originalidade. Alguns deles ainda falarão grandes coisas de arranjos dos ‘Concertos de Brandenburgo’ para quatro violões como tocado pelos Romeros ou de

---

<sup>6</sup> A reduction of a full score of any ensemble composition to form an arrangement for piano. Piano reductions, particularly of opera scores, were popular from the late 18th century and throughout the 19th, before the advent of sound recording, among amateur musicians who wanted to be able to sing and play their favourite arias at home.

‘As Quatro Estações’ de Vivaldi, tocadas em três violões pelo Amsterdam Trio, sem muitas preocupações a respeito sobre a propriedade destas transcrições<sup>7</sup>.” (Ophee, On Hearing Yamashita, 1984)

### 1.2.1 O original para piano

A primeira edição do original para piano de Quadros de uma Exposição foi feita por Rimsky-Korsakov e publicada por Bessel em 1886, ou seja, cinco anos após a morte de Musorgsky. Rimsky-Korsakov fez algumas alterações no manuscrito para sua edição, trabalho muitas vezes superestimado por alguns historiadores<sup>8</sup>, o que demonstra que desde sua primeira publicação esta obra já vem sendo transformada.

Musorgsky tinha pouco interesse em obras instrumentais de maior envergadura. “Seu maior trabalho de piano não foi uma sonata, mas uma coleção desordenada de peças descritivas que formam o sujeito deste livro.” (Russ, Musorgsky: Pictures at an Exhibition, 1992). Balakiriev, seu amigo próximo, espécie de mentor da estética nacionalista russa e responsável pela introdução de Musorgsky no Grupo dos Cinco, encorajou-o na composição de músicas instrumentais de caráter sinfônico em forma sonata. Musorgsky tem apenas uma composição nesta configuração, seu dueto para piano, que dificilmente classificamos como um sucesso. (Russ, 1992) Musorgsky tinha muito mais interesse na forma como Balakiriev usava o folclore e o transformava em um material original seu.

Para Nagachevskaya, podemos encarar a música de Musorgsky como uma representação da vida russa e da organização social das pessoas. Por causa deste caráter político, muitas vezes a música de Musorgsky é comparada à literatura de Dostoiévski. “Tanto o compositor quanto o escritor estavam primordialmente interessados em expressar o sofrimento e a dor do povo simples, pobre e oprimido”.(Nagachevskaya, 2009)

A própria origem dos integrantes do Grupo dos Cinco, contando com dois oficiais do exército (Cesar Cui e Modest Musorgsky), um médico (Alexander Borodin), um oficial da marinha (Nikolay Rimsky-Korsakov) e apenas um músico (Mily Balakiriev), demonstra este direcionamento voltado para o extrato social mais amplo da sociedade Russa. O Grupo dos Cinco se posicionava esteticamente de maneira oposta ao da música feita por e para as elites

<sup>7</sup> There will be those, for sure, who will object to it on the simple basis that it is an arrangement, not the original composition. These are the same people who have accepted Ravel’s orchestration, (...) without worrying too much about its originality. Some of them even make a big deal from arrangements of the *Branderburg Concertos* for four guitars as played by the Romeros or Vivaldi’s *Four Seasons* played on three guitars by the Amsterdam Trio, without worrying too much about the propriety of these transcriptions.

<sup>8</sup> uma análise minuciosa das alterações em relação ao manuscrito será feita no decorrer do segundo capítulo.

burguesas, fortemente influenciadas pela música da Europa Ocidental, praticada e ensinada nos conservatórios russos de Moscou por compositores como Piotr Tchaikovsky ou Anton Rubinstein.

Os Quadros de uma Exposição de Musorgsky 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. As Promenades, por exemplo, comumente identificadas com o próprio Musorgsky 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.

“O ouvinte pode também visualizar um simples camponês Russo que passeia pelo campo enquanto canta uma canção. A beleza da vista domina sua alma e seu canto se anima. Ele é respondido por um coro de seus camaradas que andam com ele e compartilham seu entusiasmo” (Nagachevskaya, 2009)

Ou seja, mais do que um retrato pessoal de Musorgsky, Quadros de uma Exposição, fala do sentimento russo e de sua sociedade. Através de Musorgsky e Haartman somos guiados por uma “cadeia de reflexões”, como diz o crítico russo Houbov, ou por sentimentos de todo um povo.

## 1.2.2 A orquestração de Ravel

Os compositores franceses do início do século XX sofreram influências dos compositores russos do final do século XIX. Podemos, por exemplo, ouvir a mesma representação musical de sinos usada por Musorgsky nas Promenades, na composição La Cathedral Engloutie de Claude Debussy, onde o próprio tema de Musorgsky é citado. Debussy disse, sobre Musorgsky que

“...ele deixará impressões indeléveis nas mentes daqueles que o amam ou virão a amá-lo. Ninguém jamais apelou ao melhor de nós se expressando de maneira tão profunda e suave. Ele é único e se manterá assim, por sua arte livre de artifícios e formulas áridas. Sua sensibilidade interpretativa nunca foi refinada por modos simples. Isso é como a arte de criaturas selvagens que descobrem a música em cada uma de suas emoções. Tampouco há uma busca por uma forma definitiva; ou ainda, esta forma é tão múltipla que não é possível ligá-la as formas conhecidas ou ortodoxas. Ela é alcançada por pequenos toques ligados por um misterioso contorno e por seu dom de brilhante intuição. Às vezes, também, Musorgsky produz o efeito

de tremedeira, sombras inquietas, que nos cercam e preenchem nosso coração de angústia”(Debussy apud Nagachevskaya, 2009)<sup>9</sup>

Debussy interessou-se particularmente pela forma de expressão da articulação da fala através de sons puramente musicais, da exploração, ou extrapolação da forma musical e pelo uso de harmonias expandidas para além dos padrões tonais. Musorgsky usa destes elementos com maestria por toda sua composição.

Ravel já havia trabalhado em outra obra de Musorgsky, *Khovanshchina*, junto com Stravinsky por sugestão de Diaghilev. Este trabalho está perdido e ambos trabalharam no término da composição deixada incompleta por Musorgsky. Michael Russ traça um interessante paralelo entre Ravel e Musorgsky ao constatar que ambos não se casaram e suas vidas amorosas são envoltas de mistério. Ambos viveram vidas isoladas e artisticamente compartilhavam interesse por temas como os animais, a infância, a fantasia e os contos de fada. Quando Koussevitzky encomendou a orquestração dos Quadros de Uma Exposição para Ravel, não nos é difícil imaginar a empatia imediata que esta obra despertou no compositor francês. Calvocoressi diz que Ravel “*estava muito influenciado por Musorgsky em matéria de textura, harmonia e declamação*” (Calvocoressi apud Russ, 1992).

Tentando encontrar o manuscrito para realizar seu trabalho, Ravel articulou uma ampla rede de contatos na França e na Rússia, mas conseguiu apenas a versão editada por Rimsky-Korsakov. A primeira edição da orquestração de Ravel continha abaixo da grade orquestral uma partitura de piano, mas não há qualquer indicação editorial a respeito desta versão de piano, tampouco se essa foi a versão utilizada por Ravel. Jason Klein, em sua dissertação sobre as orquestrações de Quadros de uma Exposição, lista 115 divergências (acentos, notas, frases, articulações, entre outras) entre a edição de Paul Lamm<sup>10</sup> e a orquestração de Ravel.

Descontadas as alterações editoriais, o trabalho de Ravel cresce e ganha importância exatamente naquilo que é divergente do original. O trabalho com as dinâmicas em *Bydlo*, os efeitos com o trompete em *Samuel Goldberg* e *Schmüyle*, ou apenas o incomum uso do saxofone como solista em *Il Vecchio Castello*, entre tantos outros exemplos que serão

---

<sup>9</sup> he will leave an indelible impression on the minds of those who love him or will come to love him. No one has ever appealed to the best in us in a deeper and more tender expression. He is unique and will remain so, for his art is free from artifice and arid formulas. Never was refined sensitivity interpreted by such simple means. It is like the art of a wild creature who discovers music in each of his emotions. Neither is there ever a question of a definite form; or rather, this form is so manifold that it cannot possibly be linked to the recognized or orthodox forms. It is achieved by little touches linked by a mysterious bond and by his gift of luminous intuition. Sometimes, too, Moussorgsky produces the effect of shuddering, restless shadows, which close around us and fill the heart with anguish

<sup>10</sup> Publicada em 1930, 8 anos após o trabalho de Ravel, é baseada no manuscrito de Musorgsky encontrado na Biblioteca Estatal de Leningrado, cujas páginas contem a inscrição “para publicação” em giz azul.

explorados no decorrer desta dissertação, acrescentam uma nova dimensão à obra de Musorgsky e demonstram a maestria e o alto nível técnico que Ravel impôs em seu trabalho.

### **1.2.3 A versão de Yamashita**

Tendo como pano de fundo a distinção defendida por Marcelo Kayath em seu artigo “Violão: Pequena Orquestra ou Grand Piano”, entre o violão como pequena orquestra, definição que prevaleceu como conceito durante toda a história do instrumento, e o que ele enxerga como momento estético interpretativo atual, o violão Grand-Piano, de som forte, plano, de pouco colorido de timbres e muita variação de dinâmica, os dois primeiros capítulos desta dissertação contextualizam o cenário no qual Yamashita se insere ao lançar sua versão de Quadros de Uma Exposição, e demonstram que a escrita orquestral, aquela que busca diferentes formas de articulação e colorido de timbres, para o violão não está restrita aos arranjos e transcrições, mas também ao repertório original e que em alguns casos músicas originais para violão seguiram o caminho inverso e foram arranjadas para o piano e para orquestra.

Desta forma, mais do que justificar a viabilidade do arranjo de Yamashita, pretende-se demonstrar que ele faz parte de um sólido processo histórico, onde diferentes correntes de pensamento agem e discutem as questões interpretativas e transformam não só repertório como também a forma de interpretá-lo.

Outro grande ponto de discórdia é a forma como Yamashita compôs sua versão. Seria ela apenas para demonstrar suas habilidades técnicas ou há neste arranjo um real valor artístico que abre novas possibilidades interpretativas para os violonistas e nos dá uma nova dimensão para a compreensão da obra?

Não é o foco deste trabalho o estudo das possíveis relações entre música e pintura, mesmo levando em consideração diversos outros estudos que buscam esta relação direta, mas sim a forma como a mesma música é transportada para diferentes instrumentos.

Durante todo o terceiro capítulo desta dissertação, será feita uma análise comparativa entre as três versões (a versão original para piano, a orquestração de Ravel e o arranjo para violão solo de Yamashita), buscando elucidar as escolhas feitas por Yamashita. Por vezes a escrita de Musorgsky sugere diversas relações imagéticas. Para este trabalho, interessa mais como estes efeitos são reproduzidos na orquestra e no violão do que se percebemos a citação concreta do objeto retratado.

Desta forma, mais do que apenas citar a versão de Ravel, criticar ou elogiar desmedidamente a versão de Yamashita, esperamos encontrar um ponto de equilíbrio na análise da versão de violão a partir de uma abordagem que leve em conta as técnicas utilizadas para sua composição, seu contexto histórico e as reverberações que ela produziu para gerações futuras.

## 2 “O Violão é uma Pequena Orquestra”

Instrumentos de cordas dedilhadas estão comumente associados à ideia de acompanhamento musical. De tempos remotos aos dias de hoje, a figura de um cantor acompanhado por um instrumento similar ou da família do violão faz parte de uma espécie de senso comum. Favorecem este aspecto acompanhador as características de fácil portabilidade destes instrumentos e sua relativa facilidade no aprendizado dos acordes empregados, contando com uma boa variedade de auxílios e recursos vindos das diferentes formas de afinação de suas cordas soltas. Uma afinação como a conhecida por “Cebolão”, da viola caipira - um acorde de Mi maior - por exemplo, faz com que, apenas mudando a pestana de posição, sejam produzidas as relações básicas de harmonia que possibilitam um acompanhamento de uma melodia simples.

A realização de melodias sempre foi um dos pontos de conflito nesses instrumentos, pois seu pequeno volume sonoro e pouca sustentação os colocam em desvantagem em relação aos instrumentos de sopro ou de cordas friccionadas, por exemplo. Porém, sua variedade de timbres, dada a grande possibilidade de formas de ferir as cordas, seja através do ângulo de ataque dos dedos em relação às cordas, ou ao posicionamento da mão direita em relação ao comprimento da corda, ou a força exercida no ataque, bem como as variadas possibilidades de digitação, fez com que os instrumentos de cordas dedilhadas não tivessem sido relegados ao papel de acompanhantes por inteiro. O repertório para obras solo criou-se e consolidou-se com o passar do tempo. Podemos dizer que, em muitos casos, os instrumentos de cordas dedilhadas estão se “auto-acompanhando”.

Essa variedade de timbres fez com que os instrumentos de cordas dedilhadas, por vezes, assumissem um papel de imitação dos outros instrumentos. Podemos fazer um recorte histórico em quase todos os períodos desde a renascença onde encontramos, por exemplo, a *Fantasia X* de Alonso Mudarra (1510-1581), para vihuela, que tem o subtítulo “*fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*”.

### 2.1 A Era de Ouro

Em seu Método para Guitarra, Fernando Sor (1778-1839) diz que “a imitação de outros instrumentos não é um efeito exclusivo da qualidade do som. É necessário que a

passagem seja escrita como se fosse para ser tocada pelo instrumento a ser imitado”(Sor, 2007). A Fantasia de Mudarra segue à risca este preceito, não há qualquer indicação de timbre ou dinâmica, mas a escrita é muito similar à de uma harpa.

Em seu método, Sor aborda diversas formas de como o violão deve ser tocado de forma a imitar outros instrumentos. De um “toque com força, próximo ao cavalete, para produzir um timbre anasalado”, para imitar o trompete, com detalhes de posicionamento da mão esquerda de forma a reproduzir o ataque ou o vibrato dos outros instrumentos, a maneiras de como a escrita musical deve ser feita para que uma passagem imite o som das trompas ou dos oboés, Sor demonstra inúmeras maneiras de como o instrumento é rico e pode valorizar suas qualidades mesmo tendo uma defasagem de potência sonora em relação aos demais.

Esta defasagem é ressaltada por Hector Berlioz que em seu Tratado de Orquestração, diz que “o violão é um instrumento para acompanhamento vocal e para ter partes instrumentais em composições de caráter íntimo” (Berlioz, 1948). Aponta ainda que, exceção feita à Itália e à Espanha, o violão atravessava um período de declínio de uso, em detrimento do piano, já que

“alguns virtuosos tem cultivado e ainda mantêm o violão como instrumento solista (...), porém outros compositores não o empregam mais na Igreja, no teatro ou nas salas de concerto. Graças ao seu pequeno volume, que o afasta da combinação com outros instrumentos, ou com muitas vozes cantando em volume normal.” (Berlioz, 1948).

Mesmo negando a possibilidade de um compositor não violonista escrever bem para o instrumento, Berlioz cria uma espécie de guia para a composição de violão, demonstrando o que cabe e o que não cabe na mão de um violonista que irá acompanhar outro músico. “Sua melancolia, seu caráter onírico deveriam, sem dúvida nenhuma, ser usados mais frequentemente. Seu charme é inegável, e não é impossível escrever para o violão”. (Berlioz, 1948)

O compositor italiano Mauro Giuliani (1778-1829), violonista virtuose, empregou elementos da ópera em suas composições originais para o violão. Sua *Grande Abertura Op.61* é um grande exemplo deste pensamento do violão como instrumento imitativo, não só de outros instrumentos, mas de uma grande variedade de tipos de vozes e personagens, como em uma ópera.

A introdução da *Grande Abertura* é em forma de ouverture francesa, com o ponto de aumento característico e apresenta uma série de elementos representativos da linguagem orquestral instrumental, como o pedal grave, uma série de vozes internas de acordes que vão

se somando e aumentando a textura da composição e os blocos de acordes escritos a maneira do naipe de metais.



**Figura 1 - Introdução da "Grande Overture" de Mauro Giuliani – Compassos 1-4 e 8-13**

Aproximando a maneira de Sor de pensar as passagens musicais, escrevendo para o violão como se escrevesse para o instrumento a ser citado, com o material composto por Giuliani, podemos começar a compreender o pensamento orquestral, não apenas imitativo, mas de simulação, destes compositores. No Allegro que se segue, uma forma sonata, Giuliani explora no tema “A” grandes efeitos de características orquestrais, como melodias escalares que poderiam estar escritas para cordas,



**Figura 2 - Compassos 22 e 23**

grupos de acordes para metais,



**Figura 3 - Compassos 17-19**

melodias em intervalos de terças ou sextas apropriadas para as madeiras ou pequenas formações instrumentais,



Figura 4 - Compassos 24 - 26

além de ritmos característicos dos trompetes.



Figura 5 - Compassos 42 - 46

O tema “B”, cantábile, alterna uma melodia nos agudos comentada, ou respondida, por outra nos graves, que podemos entender como um dueto entre Soprano e Baixo.



Figura 6 - Compassos 51 - 59

A preparação da entrada deste tema, uma escala cromática descendente em pizzicato, é muito característica das óperas bufas.

A seção em arpejos mantém este caráter de dueto de ópera, com a massa orquestral acompanhando, simulando as seções em que os textos são sobrepostos, *liggeros*, e com efeito arrebatador.



Figura 7 - Compassos 69 - 77

Na coda podemos ouvir as marcações do ritmo harmônico feita pelos tímpanos.



Figura 8 - Compassos 81 - 86

O desenvolvimento segue com Baixo D'Albert, que não é característico do violão, e após o primeiro tema, uma ponte para a repetição do trecho é feita por um fantasmagórico naipe de metais.



Figura 9 - Compassos 95 e 96

Além da melodia nos graves realizada com arpejos, como no tema “B”, Giuliani explora no fim do desenvolvimento uma seção em oitavas, que podemos entender como um *tutti* orquestral em uníssono, preparando a reexposição.



Figura 10 - Compassos 115 – 119

## 2.2 O Legado de Tarrega

Durante todo o século XIX, boa parte do repertório violonístico é dedicada a fantasias, variações, *pout-pourris* e divertimentos sobre temas de óperas. Com maior ou menor êxito, este repertório realiza boa parte das ideias apresentadas por Sor e Giuliani, mas principalmente abre caminho para uma forma de explorar o instrumento que irá tirá-lo deste ambiente doméstico, aliado a certo obscurantismo de sociedades de violão e grupos especializados, como apontados por Berlioz, ao qual o violão ficou restrito: o arranjo.

Enquanto os compositores da primeira metade do século XIX criavam composições originais a partir de outras composições dos mais diversos compositores, na segunda metade Francisco Tarrega (1854-1909) passou a escrever arranjos de composições originais para diversas formações para violão solo. Sonatas para piano de Beethoven, coros de ópera, música de Schumann, Schubert, Mozart, Grieg, entre muitos outros passaram a fazer parte dos concertos de violão. “Albéniz teria dito que, ao ouvir Tarrega executar suas peças de piano ao violão, preferia a versão ao violão ao original” (Summerfield, 2002).

Para que este repertório ficasse acessível a todos os estudantes de violão, Tarrega reelaborou toda a técnica do instrumento, e junto com o luthier espanhol Antonio de Torres Jurado (1817–1892), modificou o plano de construção de um violão. Torres introduziu um leque harmônico<sup>11</sup>, aumentou o tamanho do instrumento e o comprimento das cordas para o padrão de 65 centímetros, além de elevar a escala. “O resultado foi um instrumento de concerto pleno, com mais volume, maior caráter e riqueza de timbres e uma projeção frontal, cristalina e direcionada. O instrumento adequado para um novo conceito estético de interpretação.” (Zanon, A Arte do Violão - 1. O Legado de Tarrega, 2003) Sem estas

<sup>11</sup> 7 pequenas varetas internas dispostas de forma radial, colado ao tampo de modo a melhor distribuir as vibrações produzidas pelas cordas

modificações seria praticamente impossível realizar, esteticamente falando, as transcrições e arranjos escritos por Tarrega.

Tarrega assimilou diferentes princípios técnicos de violonistas do passado e juntou-os de forma a transformar a técnica do violão, transformando um instrumento coadjuvante a solista com voz própria. Sistematizou a maneira de como empunhar o instrumento, o uso de um banquinho para elevar a perna esquerda, os ângulos de ataque da mão direita, o desprendimento definitivo do dedo mínimo do tampo do instrumento, possibilitando maior liberdade no uso do dedo anular e a movimentação da mão direita de maneira integral e constante durante toda a execução, musical alterando o timbre e, principalmente, alterou a forma de digitação da mão esquerda mantendo as melodias em uma mesma corda, ao invés de privilegiar as cordas soltas, obtendo assim maior controle sobre o timbre e a expressividade. “Os violonistas do século XIX tendiam a empregar as posições abertas e as cordas soltas, buscando um brilho e amplitude que faltava a seus instrumentos. Tarrega desenvolveu a digitação ao longo das cordas, similar ao violino” (Zanon, A Arte do Violão - 1. O Legado de Tarrega, 2003).

Sua maior área de atuação se deu através do ensino do instrumento. Suas ideias e conceitos não ficaram registrados em nenhum método ou livro escrito por suas próprias palavras. Seus ensinamentos sobreviveram através de seus alunos e dos alunos destes. Podemos ter acesso direto à parte do modo de pensar de Tarrega através de suas partituras, onde encontramos suas digitações.

Dois de seus maiores alunos representam posições antagônicas na forma da aplicação das técnicas de Tarrega em relação à produção do som. Emilio Pujol e Miguel Llobet deixaram registros gravados em áudio destas duas visões diferentes – o uso ou não de unhas. O próprio Tarrega passou a usá-las a partir de determinado momento de sua vida em decorrência de problemas de saúde, porém Pujol absteve-se delas por toda a carreira e defendia de forma apaixonada em seus livros apenas o contato dos dedos. “O toque com os dedos proporciona uma natural uniformidade e fusão das notas, mas ao mesmo tempo, pelo ponto de contato com as cordas ser mais amplo e débil, a resistência também é maior, o que leva a uma perda considerável de agilidade.” (Zanon, A Arte do Violão - 1. O Legado de Tarrega, 2003).

Llobet usava as unhas de maneira magistral, controlando o toque de forma a ferir as cordas ora só com as unhas, ora só com os dedos, ora misturando os dois toques. O toque com as unhas “permite ao violonista modular a forma de ferir as cordas, produzindo, assim, uma variedade de colorido e de saliência musical, onde a hierarquia entre a linha melódica, o

fundamento dos baixos e o acompanhamento é projetada de maneira mais nítida” (Zanon, A Arte do Violão - 1. O Legado de Tarrega, 2003).

## 2.3 Andres Segovia

Apesar de grandes virtuosos, Pujol, que acabou enveredando para as pesquisas musicológicas, e Llobet não conseguiram adentrar no mundo das grandes salas de concerto. Este papel coube a Andres Segovia (1893 - 1987) que, de certa forma seguindo os preceitos de Tarrega, eclipsou todos os demais violonistas do início do século XX. Segovia baseou sua carreira em quatro pilares principais: Som, Repertório Original, Instrumentos e Arranjos (Kayath, Violão Pequena Orquestra ou Grand Piano?, 2009).

Por som entende-se a qualidade intrínseca do instrumento. Seria a preocupação primeira do instrumentista, a forma pela qual ele contagiaria o público independentemente de qualquer outro fator. Não são poucas as pessoas que identificam uma gravação de Segovia sem nenhuma indicação, apenas pelo som do intérprete.

Para ter um som tão característico e definido, Segovia precisava de instrumentos de qualidade superlativa. Por toda sua carreira de quase oitenta anos, Segovia utilizou, principalmente, os violões de três luthiers: os do alemão Hermann Hauser e os dos espanhóis Ignacio Fleta e José Ramirez. Estes três construtores basearam seus instrumentos nas plantas de Torres, mas modificaram o plano original, cada um de uma maneira específica.

Segovia, ao perceber que com o repertório disponível não conseguiria o respeito necessário para romper as barreiras das sociedades de música, tratou de encomendar obras para novos compositores. De preferência com renome e não violonistas. Desta forma poderia direcionar o repertório de acordo com as exigências de mercado, tocando peças curtas ou longas conforme a necessidade, e colocando no repertório violonístico compositores como Villa-Lobos, Manuel de Falla, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Ponce entre muitos outros.

Para conseguir quebrar as barreiras do público em geral, Segovia usou os arranjos de maneira sublime. Partia de “uma premissa básica: transcrever apenas peças que ficassem melhores no violão do que no instrumento original.”

“Nos anos 20 e 30, a luta de Segovia era para convencer o mundo musical que o violão merecia respeito. Era uma luta para ter uma chance, para ser ouvido. Muitas vezes, eram oportunidades de recitais batalhados duramente, já que os promotores de concerto duvidavam que o violão pudesse sustentar um concerto inteiro e ainda por cima atrair o interesse do público em geral.” (Kayath, Violão Pequena Orquestra ou Grand Piano?, 2009)

Uma última questão técnica faltava ser resolvida para termos as bases do violão moderno efetivamente solidificadas. As cordas sempre foram um problema para os instrumentistas. As de tripa animal gastavam-se rapidamente, não afinam com precisão e no contato com as unhas estouravam com facilidade. As de metal duravam mais, afinavam com mais facilidade e dificilmente estouravam, porém, seu som é demasiado anasalado, gastam muito as unhas e aumentam sobremaneira a tensão sobre o instrumento, aumentando o risco de rachaduras e outras avarias. Em parceria com Albert Augustine, Segovia desenvolveu as cordas de nylon, que possuem som encorpado e doce, são maleáveis e resistentes, de afinação precisa e rápida, possibilitando toda uma gama expressiva, com volume e sustentação até então inexistentes.

Segovia ainda mudaria a forma de posicionar a mão direita para uma posição mais relaxada, ferindo as cordas com o lado esquerdo das unhas, ao invés da maneira frontal de Tarrega e seus alunos diretos, e contrária à segunda geração de alunos, representada, principalmente, pela violonista francesa Ida Presti, que feria as cordas com o lado direito das unhas. (Harvey Turnbull)

Essas propostas de alteração na forma de produção sonora foram elencadas por Gerard Garno, em sua introdução a biografia de Segovia, como oito características marcantes de seu estilo:

1. Um pensamento de digitação Horizontal [...] Suas digitações representam um aspecto único na orquestração do violão e na expressão; 2. Vibrato [...] Parece que sua maneira de imitar a voz seria uma forma real de valorização da música de forma que a quantidade de vibrato agradasse ao ouvido e desse uma qualidade natural de cantar a sua música; 3. Rubato [...] O pulso regular é quebrado e o tempo roubado não é devolvido; 4. Glissando [...] Uma grande quantidade de deslizamentos é necessária para que o violão mantenha o toque legato bem como para a expressividade da melodia. Segovia, muito apropriadamente, usou desta forma de deslizamento em toda sua música de diferentes maneiras; 5. Ligados [...] por vezes parece que a ideia de Segovia na aplicação dos ligados foi arbitrária, levando ao exagero; 6. Um som completo com muita variedade [...] Foi determinado que o som completo de Segovia é alcançado pelas seguintes técnicas: a) o uso de unhas, junto com a polpa do dos dedos para tracionar as cordas; b) o uso do apoiando e do sem apoio; c) o uso da preparação em sequencia quando tocando as cordas; d) graduação do ataque; e e) controle e supressão de qualquer som não-musical; 7. O uso de acordes arpejados [...] É inevitável envolver um certo grau de rubato, já que o intérprete está espalhando as notas de um acorde fora do ritmo de acordo com sua vontade. É esta forma de rolar o acorde, começando dos graves para os agudos, que é tão empregada por Segovia para que se obtenha o efeito de expressividade; 8. Interpretações altamente individualizadas e subjetivas [...] As prioridades de Segovia estavam no interprete expressando sua

individualidade, na expressão da música e no amor do intérprete por ela.<sup>12</sup>  
(GARNO appud MOLINA, 2003)

A mão esquerda de Segovia ampliava as possibilidades expressivas do instrumento. O princípio de Tarrega de utilizar uma única corda para “cantar” uma melodia foi expandido por Segovia e transformado, em muitos casos, em uma ideia de orquestração. Cada gesto no violão é transformado em uma relação musical com outros instrumentos. O tipo de cantábile, ressaltado através dos vibratos, de movimentos mais lentos do que o de outros instrumentos de corda, ajuda a manter o legato. O uso de glissandos, utilizados em demasia na parte final de sua carreira para driblar as dificuldades técnicas decorrentes da idade e que acabaram por estigmatizar um “jeito Segovia” de tocar, inevitavelmente acabam por criar um rubato no tempo, que é utilizado de maneira magistral por Segovia para preparar ou resolver tensões. O rubato também se faz presente ao arpejar os acordes, elemento que se torna mais do que de articulação, mas de expressão, pois Segovia passa a controlar as vozes internas de um acorde a medida que os arpeja.

Sua mão direita transforma-se num poderoso elemento criativo para suas interpretações. Ao buscar um som sempre muito cheio de harmônicos e redondo, Segovia passou a utilizar os toques com e sem unhas, e todas as possibilidades de graduação entre estes dois extremos, a tocar apoiando<sup>13</sup> ou não e a suprimir qualquer tipo de ruído não musical. Ao manter esse tipo de clareza sonora, Segovia consegue ainda diversas formas de ataque que permitem um som mais agressivo ou mais preparado, facilitando a ideia de imitação de outros instrumentos.

No filme “*Segovia at Los Olivos*”, durante uma entrevista, Segovia cunha a frase:

“Por exemplo, ele é como uma orquestra para o qual nós olhamos com o lado inverso de um binóculo. Quero dizer com isso, que todas as coisas – todos os instrumentos da orquestra – estão dentro do violão, mas em um volume sonoro menor. Ele tem muitas cores diferentes, muitos timbres diferentes, e é necessário desenvolver estas qualidades do instrumento. Por exemplo, se você tem que tocar (toca uma melodia na primeira posição e toca a mesma melodia inteira na segunda corda) A mesma coisa... (toca a mesma melodia na décima posição) Tudo isso tem

<sup>12</sup> 1. A Horizontal approach to fingering [...] His fingerings represents a unique aspect of guitar orchestration and expression; 2. Vibrato [...] It seems that his manner of imitating the voice was a true gauge for him of the amount of vibrato that would please the ear and lend a singing natural quality to his music; 3. Rubato [...] The regular pulse is disrupted and stolen time is not paid back; 4. Glissando [...] A subtle amount of sliding is necessary on the guitar for the maintenance of legato playing as well as for expression of the line. Segovia, quite appropriately, used this form of the slide in all his music to a certain degree; 5. Slurs [...] at times it seems that Segovia's idea of slur application may have been arbitrary, leading to their overuse; 6. A full round sound with plenty of variety [...] It has been determined that the full round quality of Segovia's sound is achieved by the following techniques: a) the use of the fingernails, padded by the flash of the fingertip, to engage the string; b) the use of rest stroke and free stroke; c) the use of touch preparation sequence when activating the strings; d) degree of attack; and e) control and suppression of extraneous no-musical sounds; 7. The use of broken chords[...] It inevitably involves a certain degree of rubato, since the performer is spreading the notes of the chord out rhythmically according to his or her own discretion. It is this form of the chord roll, starting from bottom to top, that was so often employed by Segovia for expressive effect; 8. Highly subjective individualistic interpretations [...] Segovia's priorities were on the performer expressing his individuality, on the expression of the music and the performer's love for it.

<sup>13</sup> O Toque com apoio consiste em ferir uma corda e continuar o movimento do dedo até que ele apoie na corda de cima, produzindo um som mais forte e brilhante.

cores diferentes. E, por exemplo... o que nós chamamos de pizzicato... (toca uma escala abafando os sons com a lateral da mão direita sobre as cordas e a mesma escala com as unhas ferindo as cordas de maneira frontal com a mão bem próxima ao cavalete) Cello (toca uma melodia na quarta e quinta cordas, com o polegar da mão direita ferindo as cordas com a unha de maneira bem lateralizada). Metais. (toca acordes com as unhas de maneira frontal perto da boca do violão). Este pianissimo (toca acordes na quinta posição, apenas com a polpa do polegar atingindo as cordas provavelmente, pois a câmera não mostra sua mão direita) Não é na verdade ouvir música, mas melhor, é sonhar com a música. (...) Quando os compositores indicam, por assim dizer, a orquestração de seu trabalho no violão, na maioria das vezes eles me fazem rir, porque o que eles pretendem é impossível.<sup>14</sup>” (Nupem, 1967)

Segovia diz, então, o contrário do que foi idealizado por Sor em seu método, e abre uma porta interpretativa importantíssima. Quem define a “orquestração” no violão é o violonista, não o compositor. Nos exemplos que Segovia toca claramente a escrita assemelha-se à do instrumento citado, porém ele dá a entender que outros instrumentos são possíveis de serem imitados na mesma situação, dependendo da forma como o violonista executa o trecho. Enquanto Fernando Sor dizia que quem define a orquestração, ou o instrumento a ser imitado, é a escrita do compositor, Segovia dá ao intérprete este papel, através de suas escolhas no modo de tocar o instrumento.

“Uma apreciação do repertório segoviano parece ser muito mais dependente da escuta de *performances* do próprio Segovia: suas interpretações parecem o fundamento – e não uma consequência – das obras para violão de compositores como Ponce, Tansman ou Torroba”. (Molina, 2006)

“Ele não só valoriza uma infinidade de detalhes que numa execução literal passariam despercebidos, mas o faz sempre evitando posicionar o vibrato, o glissando e as sonoridades metálicas nos lugares mais óbvios; assim ele se exime da obrigação de repeti-los e cair em redundância, ganhando liberdade para retornar rapidamente ao andamento correto depois de roubar uma fração do tempo em favor da sonoridade.” (Zanon, 5. Andres Segóvia III, 2003)

Segovia tornou-se a personalidade dominante de todo o cenário violonístico. Determinou o repertório a ser tocado, a forma de interpretá-lo e de certa forma delimitou o cânone do instrumento a partir de suas gravações (Molina, 2006). Segundo Henrique Pinto, “Segovia, o apaixonado, o grandiloquente, senhor absoluto de uma robustez sonora jamais equiparada, faz sua música conforme sua personalidade.” (Pinto, 1978) Naturalmente, uma

---

<sup>14</sup> For instance, it is like an orchestra to which we could look with the reverse side of binoculars. I mean by that, that everything – every instrument of the orchestra – is inside the guitar, but in smaller sound size. It has many different colours, many different timbres, and it is necessary to develop those qualities of the instrument. For instance, if you have to play (toca uma melodia na primeira posição e toca a mesma melodia inteira na segunda corda) The same thing... (toca a mesma melodia na décima posição) All that has a different colour. And for instance the... what is called here the pizzicato... (toca uma escala abafando os sons com a lateral da mão direita sobre as cordas e a mesma escala com as unhas ferindo as cordas de maneira frontal com a mão bem próxima ao cavalete). Cello. (toca uma melodia na quarta e quinta cordas, com o polegar da mão direita ferindo as cordas com a unha de maneira bem lateralizada). Brass. (toca acordes com as unhas de maneira frontal perto da boca do violão). This pianissimo (toca acordes na quinta posição, apenas com a polpa do polegar atingindo as cordas provavelmente, pois a câmera não mostra sua mão direita) It is not really as listening to music, but better, dreaming with music. (...) When they (os compositores) indicate, so to speak, the orchestration of their work in the guitar, mostly they make me laugh, because it is impossible what they pretend.

pessoa apenas não consegue exaurir todas as possibilidades e campos de ação de um intérprete, mesmo sendo ele revestido deste mito de onipotência.

Henrique Pinto polariza o mito de Segovia com Julian Bream “o refinado, buscando matizes dentro do espírito do compositor, personalidade culta e com um alto grau da verdade elaborada pelo criador” (Pinto, 1978).

Durante a década de 1940, o inglês Julian Bream teve seus anos de formação como violonista. Após frustrada tentativa de estudar com Segovia, Bream desenvolveu maneira própria e peculiar de tocar o violão. Seus estudos se deram na Royal Academy of Music, em violoncelo, tendo em vista a inexistência de um curso de violão naquela instituição, e à medida que Segovia expandia o repertório para frente, com a encomenda de novas composições, Bream expandia em relação ao passado. Passou a usar um alaúde adaptado e a pesquisar todo o tipo de música. Com esta formação mais abrangente, redefiniu o papel da interpretação no violão. (Kayath, *Violão Pequena Orquestra ou Grand Piano?*, 2009)

“Se Segovia trouxe o violão à maturidade técnica e, na sua perspicaz construção de uma mitologia pessoal e guitarrística, conseguiu conquistar a aceitação do violão como um instrumento de concerto, Bream é responsável pelo amadurecimento musical do instrumento. Ao contrário dos violonistas da geração anterior, seu ponto de partida foi a aquisição de uma vasta cultura musical que moldasse sua concepção de violão; enquanto a geração de Segovia se bastava com o violão e seu fascínio intrínseco, servindo-se da música para mostrar as mágicas qualidades do instrumento, Bream é primordialmente interessado em fazer com que o violão seja parte ativa da vida musical como um todo, um veículo de música de alta qualidade e um ator respeitável na música de câmara.” (Zanon, *A arte do Violão* - 8. Julian Bream I, 2003)

Depois desse período de formação, Bream dedicou-se à música de câmara, montou um consorte de música antiga, um duo com o tenor Peter Pears, e investigou áreas do repertório que ficaram inexploradas por Segovia, como o repertório do século XIX. Mas sua maior contribuição foi em relação ao novo repertório. Em meados da década de 1960, depois de ter trazido novamente à vida obras esquecidas há mais de trezentos anos, quando começou a debruçar-se sobre o repertório contemporâneo, Bream encomendou obras de vanguarda de compositores consagrados. Enquanto Segovia buscou compositores de estilo neoclássico, dando maiores possibilidades para sua interpretação romantizada, Bream colocou o violão definitivamente nos planos da vanguarda. Compositores como Hans Werner Henze, Malcom Arnold, Benjamin Britten, entre outros, escreveram e dedicaram obras para Julian Bream executar ao violão. Bream teria, com a força de suas interpretações, com seu posicionamento perante o repertório e a forma de executá-lo, levado ao ponto máximo a concepção do violão como pequena orquestra. (Kayath, *Violão Pequena Orquestra ou Grand Piano?*, 2009)

Cabe aqui ressaltar uma pequena-grande inversão de valores que surgiu a partir de Andres Segovia e Julian Bream. Até este momento, o violão era o instrumento que pegava emprestado o repertório. Fazem parte da formação do cânone do violão, arranjos e transcrições das mais variadas formações, de instrumentos solo como o violino e o piano, a quarteto de cordas e sinfonias com coro. Com a valorização de repertório original protagonizada por Segovia e Bream, os compositores passaram a orquestrar suas composições originais para violão e outros músicos as arranjaram para outros instrumentos.

## 2.4 O violão como base para orquestrações

Manuel de Falla orquestrou sua *Homage pour le Tombeau de Debussy*, original para violão, transformando-a no terceiro movimento de sua suíte *Homenajes* com o título *Elegia de la Guitara*. Frank Martin fez o mesmo com suas *Quatre Pieces Breves* transformadas em *Guitare pour Orchestre*. Willian Walton fez de 5 *Bagatelles*, para violão solo, *Varii Caprichi*, para grande orquestra. Frank Martin ainda arranjou suas *Quatre Pieces Breves* para piano, assim como José Vieira Brandão arranjou os cinco *Prelúdios* de Heitor Villa-Lobos do violão para o piano.

Em sua dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo em 2008<sup>15</sup>, Victor Castellano faz uma extensa análise das *Quatre Pièces Breves pour la guitarrre* de Frank Martin e de sua posterior orquestração pelo próprio compositor. Castellano resalta que a linguagem orquestral é transformada a partir dos elementos pertencentes ao idiomatismo do violão, como “a utilização extensiva de pizzicatos nas cordas, a ênfase na utilização de instrumentos graves, a presença de duas harpas e a utilização de acordes por superposição de quartas.” (Castellano, 2008)

A orquestra é formada por Piccolo, duas flautas, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes, clarinete baixo, saxofone alto, dois fagotes, contrafagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, três tímpanos, prato de ataque, duas harpas, celesta e cordas; ou seja, uma grande orquestra.

O colorido de timbres, uma das características fortes do violão, é maximizado na orquestração de Martin. O tema do primeiro movimento “Prelude”, por exemplo, é tocado logo no primeiro compasso em uníssono pelo clarinete baixo, harpa e violoncelo em *pizzicato*.

---

<sup>15</sup> *Guitarrre pour Orchestre* de Frank Martin: Uma análise a partir do original para violão”

Diálogos entre os instrumentos surgem por toda a partitura, os *motivos* e *perfis temáticos* analisados por Castellano são distribuídos pela orquestra e efeitos idiomáticos do violão, como uma corda solta que serve como *ostinato* ou *pedal de acompanhamento*, são transformados em rulos da percussão ou trêmulos das cordas, ou ainda, acordes rasgueados do violão, que são executados pelas cordas da orquestra em *pizzicato*.

Já no segundo movimento, “*Air*”, Martin reduz o grupo orquestral para as duas harpas, três violas, quatro violoncelos e os contrabaixos. Podemos criar relações entre o violão e o grupo orquestral a partir dos acordes arpejados pelas harpas ou pelo acompanhamento harmônico executado pelos contrabaixos em *pizzicato*. A melodia do movimento, lírica e com as notas ligadas, executada na versão orquestral pelo grupo de violoncelos, se por um lado é contrária a uma característica do violão, a curta ressonância de suas notas, no grupo orquestral ganha novas possibilidades.

Talvez a maior possibilidade de junção entre o universo do violão com a orquestra nessa composição seja o uso que Martin faz das harpas. Sendo os dois instrumentos da mesma família, a das cordas dedilhadas, cria-se uma ponte natural entre eles. O terceiro movimento “*Plainte*” explora bem esta possibilidade. Os acordes que são utilizados como material composicional na primeira parte deste movimento são todos arpejados na partitura para violão e executados pelas harpas na versão para orquestra. A característica de suíte barroca que pode ser empregada a “*Quatre Pieces Breves*” vai além dos títulos de danças utilizados, já que o contraponto tem papel importante na composição, como destaca Castellano em sua análise do décimo primeiro compasso de “*Plainte*”:

“De qualquer forma, parece que o compositor está mais interessado na relação contrapontística do encadeamento que na função harmônica em si, como pode ser observado pela manutenção da nota sol, que no violão é uma corda solta, e o movimento cromático das outras notas ao seu entorno.” (Castellano, 2008)

Cordas soltas constituem outro elemento em comum entre as versões. O naipe de cordas, ao preparar a reexposição do tema nesse terceiro movimento, utiliza-se da corda ré solta, nos contrabaixos e segundos violinos, produzindo o efeito de uníssono em duas cordas diferentes, uma presa outra solta, tal qual na partitura para violão. Martin sugere esse tipo de digitação no manuscrito deste trecho para violão, e a orquestra pode reproduzir esta sonoridade alternando entre os diferentes instrumentos cordas soltas e presas, diferenciando seus timbres.

**Stringendo**

The image shows a musical score for five string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score is for measures 22 and 23 of the third movement of 'Guitarre' by Frank Martin. The tempo marking 'Stringendo' is at the top. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth notes, indicating a fast and technically demanding passage.

**Figura 11 - Compassos 22 e 23 do terceiro movimento de “Guitarre” de Frank Martin**

Ou ainda o *pizzicato*, que nada mais é do que o toque natural do violão, que faz a introdução do quarto movimento “*Gigue*” nas cordas, enquanto o som sustentado fica a cargo dos metais. Acentos em notas específicas na versão de violão são instrumentados no naipe de percussão, e melodias contrapontísticas, que no violão tem sua duração sugerida ou cortada pela técnica do instrumento, são realizadas pelos instrumentos de sopro.

Outros elementos de instrumentação são utilizados por Martin fazendo referência à versão para violão. As dinâmicas originais por vezes são substituídas por um maior ou menor número de instrumentos da orquestra, assim um *pp* na versão de violão pode ser substituído pela redução da textura da orquestra como acontece no compasso setenta e dois da partitura orquestral. Em outro momento, um acorde arpejado transforma-se em um intrincado contraponto orquestral, como no compasso setenta e nove.

A ideia de “violão como pequena orquestra”, surgida no século XIX, propagandeada e formatada por Segovia por toda sua carreira, atinge seu ápice no momento em que não há mais diferenças para os compositores entre escrever o material originalmente para o violão ou para qualquer outro instrumento.

### 3 O Violão “Grand Piano”

Outra vertente interpretativa começa a surgir com um aluno direto de Segovia, John Williams.

Williams foi o primeiro grande representante do violão "grand-piano". Som perfeito, forte, igualdade das notas, desenvoltura, velocidade, clareza...enfim, Williams mostrou uma perfeição técnica surpreendente, inspirando inúmeros violonistas a buscar perfeição semelhante. (Kayath, Violão Pequena Orquestra ou Grand Piano?, 2009)

Chamado de “Príncipe do Violão” pelo próprio Segovia, Williams passou o começo da carreira influenciado pelo mestre espanhol, tanto no repertório como no modo de tocar, mas conforme desenvolveu sua carreira foi distanciando-se de Segovia e adotando preceitos completamente opostos, a começar pela valorização da música contemporânea e da música de câmara.

Williams tocou e gravou com diversos violonistas (algo inédito na carreira de mais de 80 anos de Segovia), grupos de câmara, cantores e violinistas, enveredou pela música popular e pesquisou e lançou mundialmente diversos compositores latino-americanos. Segundo Julian Bream, Williams é “um músico apolíneo, onde o equilíbrio, a luminosidade e uma atitude sadia são os conceitos essenciais, opostos à visão do artista como um ente neurótico” (Bream apud Zanon, A Arte do Violão – 12. John Williams I, 2004).

Williams é dono de uma técnica exuberante. Suas apresentações são marcadas por uma infalibilidade digital inédita até então, acompanhadas por um discurso direto, embasado e coerente. Sobre a interpretação do arranjo de *Asturias* do compositor Isaac Albeniz, gravada em 1969, Zanon comenta que “realmente, seu ritmo implacável e o cuidado com que gradua o crescendo de volume são inimitáveis, e a seção lenta definitivamente não é tocada para se escutar sonhando.” (Zanon, A Arte do Violão - 12. John Williams I, 2004)

De acordo com suas próprias palavras, John Williams enxerga que:

"Segovia pensa a música verticalmente: há pouca tensão e propulsão no seu estilo. O som é maravilhoso e nada soa apressado, o que sempre foi e continua sendo um estilo maravilhoso. Mas minha sensação é de maior urgência, eu sempre tive esta tensão interna, não importa quão relaxante é a música".( Clinton apud Wade, 2001).

Zanon entende que este tipo de abordagem da interpretação trouxe novos contornos à música barroca executada ao violão. Ao invés do lirismo e grande destaque ao contorno melódico empregado por Segovia, Williams “vê Bach como um compositor vigoroso, com um forte senso de pulso e consciência do substrato dançante da música barroca. Ao contrário

dos violonistas do passado, ele (Williams) não se debruça sobre a música, mas conquista o ouvinte pela propulsão.” (Zanon, *A Arte do Violão* - 12. John Williams I, 2004)

Sobre a 1ª gravação realizada por Williams do *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, Fábio Zanon comenta que:

...notamos também a preferência de Williams por alterar o texto original em favor de uma execução mais fluente: o segundo tema é tocado uma oitava abaixo do original de Rodrigo, evitando o efeito estrangulado da região aguda do violão, e muitas das indicações de dinâmica não são respeitadas. Mas nunca temos a sensação de que ele faz isso para fugir da dificuldade, afinal tudo soa fácil e parece que ele ainda tem uma larga folga técnica. O que ele quer é que a música soe mais arredondada e natural. (Zanon, *A Arte do Violão* - 12. John Williams I, 2004)

Toda esta clareza e perfeição tem um preço. Algumas das falhas mais comuns ao executar o violão são o trastejamento<sup>16</sup> e as notas mal pisadas<sup>17</sup>. De pouco adianta ter o melhor ângulo de ataque, com as unhas mais bem lixadas, no melhor lugar da corda, se a mão esquerda não estiver pressionando devidamente bem as cordas no momento exato do ataque da mão direita e vice-versa. Uma das formas de maximizar o som e minimizar os riscos de um som mal tocado é manter o timbre mais igual, tocando com a mão mais parada em relação ao comprimento da corda, e conseguindo assim, manter as mãos mais firmes. Erros técnicos, que de alguma maneira eram tolerados, passam a ser praticamente inexistentes na execução de John Williams. Os malabarismos tímbricos e rítmicos do “violão pequena orquestra”, onde a mão direita passeia pela extensão da corda buscando diferentes sonoridades, não cabem neste tipo de interpretação, direto, pontual, preciso e dinâmico. Os coloridos são conseguidos através da graduação dos fortes e pianos, e das possibilidades expressivas de cada corda.

Tanto no exemplo de Bach, comentado por Zanon, como no de Rodrigo, entendemos que a questão para Williams não é mais simplesmente afirmativa, de colocar o violão de volta às salas de concerto ou de reconquistar uma espécie de respeito perdido através dos tempos (esse papel já foi feito com maestria por Segovia), mas sim de relação direta com os outros instrumentos. O violão agora é solista de orquestra como qualquer outro instrumento, toca em diversas formações camerísticas ao lado dos maiores nomes do cenário mundial, apresenta novas formas relevantes de interpretar o repertório antigo, além de apresentar-se em turnês e séries de concerto ao redor do mundo com destaque. Este novo patamar atingido mudou completamente a maneira dos jovens de preparar a condução de suas carreiras e, consequentemente, a forma de interpretação.

---

<sup>16</sup> Chiado produzido pelas cordas mal apertadas contra o braço do violão ao vibrarem raspando os trastes.

<sup>17</sup> Ocorrem quando a mão esquerda não está bem colocada sobre as casas do violão e produz um som de altura definida, porém percussivo e muitas vezes sujo.

Durante a década de 1960, surgiram diversos dos mais importantes concursos de violão como, por exemplo, o da Rádio France de Paris, sendo alguns existentes até hoje, como o Concurso Tarrega na Espanha. Ganhar um destes concursos era um grande impulso na carreira, seja pelo reconhecimento internacional que se conquistava, seja pelos prêmios que incluíam turnês internacionais de concertos e gravações de discos. Temos exemplos de artistas nacionais que conseguiram esta projeção internacional através dos concursos, como os violonistas Turíbio Santos e Sergio Abreu, ganhadores do Concurso de Paris na década de 1960. Os concursos internacionais acabaram por revelar os grandes expoentes do violão nas décadas seguintes.

O difícil trabalho de julgar um artista nestas condições é sempre muito subjetivo, e um dos critérios que tentam trazer para um plano mais concreto a avaliação é o quanto erros de digitação ou problemas técnicos interferem na performance. A forma de tocar de John Williams, sem erros técnicos, com o som limpo, cristalino, forte e preciso, é muito favorável para este tipo de avaliação.

### 3.1 Manuel Barrueco e David Russel

Em 1974, Manuel Barrueco, violonista cubano residente nos EUA, participou do concurso do Concert Artist's Guild, tornando-se o primeiro violonista a ganhá-lo e estreou, a partir daí, nos principais teatros dos Estados Unidos.

Segundo Zanon, Barrueco é dono de

...uma técnica extremamente sólida e particularmente cristalina em passagens rápidas e articuladas, uma expressão pouca dada a exageros e uma escrupulosa leitura dos mínimos detalhes do texto musical.[...] Barrueco não é um inventor, é um consolidador. Não há nenhuma grande novidade na sua técnica, sonoridade, abordagem musical ou repertório; ele se contenta em realizar versões supremamente polidas daquilo que já foi explorado por outros intérpretes. O que mais chama a atenção num primeiro momento é a vitalidade de sua pronúncia rítmica[...]. Não importa a complexidade da música, seu pulso é constante e flexível, e percebemos um constante encurtamento da parte fraca dos tempos[...]. Num escrutínio mais atento, porém, nós percebemos também sua habilidade incomum em traçar a forma da música com um aguçado controle da articulação[...]. Outra característica marcante é um soberbo controle da dinâmica ou do volume sonoro[...]. Isto exige técnica perfeita, acuidade auditiva, e muito trabalho por parte do intérprete, e isso Barrueco tem de sobra.” (Zanon, 2004).

O aprimoramento técnico tão detalhado e trabalhado leva a uma espécie de impessoalidade na interpretação. Barrueco é tão infalível, tão preciso, tão medido em seus esforços, que por vezes falta o arroubo que hipnotiza e apaixona as plateias.

A pressão pelo perfeccionismo pode criar um efeito adverso num artista. Especialmente nos EUA, uma sociedade tecnológica e guiada pela ética das máquinas e do sucesso a qualquer preço, uma carreira exclusivamente baseada na ausência de erros faz com que o público não atente às conexões musicais mais profundas. Isso é uma tremenda pressão negativa para o músico, que associa sucesso à eficiência num processo narcisístico que abdica da vitalidade, uma qualidade essencial para uma experiência musical plena. Nesse sentido, eu vejo que Manuel Barrueco corre o risco de se tornar uma vítima do sistema: suas apresentações são invariavelmente perfeitas, mas ao mesmo sente-se um distanciamento, uma tensão interna mal-resolvida e uma atitude desengajada e temerosa. Sua sonoridade é cristalina, mas ao mesmo tempo pode tornar-se estranhamente impessoal, enfim, um artista impossível de não admirar, mas muito difícil de amar. (Zanon, 2004)

Mais do que produto ou vítima de um sistema, Barrueco encontra seu espaço no vácuo deixado entre a voz dos compositores e a força das interpretações autorais como as de Segovia e Bream, que muitas vezes acabam por modificar em grande medida a composição original.

A música de Barrueco não é fria – como afirmam alguns – mas sim triste, até mesmo melancólica. Essa tristeza não está em nada do que pode ser controlado pelo seu virtuosismo, que abrange senso estilístico, movimento fraseológico, sentido polifônico, controle dinâmico e rebuscamento sonoro, mas no próprio tom de sua voz poética: ele se anula, como se fosse necessário esconder o trabalho do intérprete diante da grandeza do compositor. (Molina, 2006)

O trabalho de valorização do compositor e da obra, não do intérprete ou da interpretação, tomou corpo durante as décadas de 1970 e 1980.

David Russel, violonista escocês, ganhou os concursos Tarrega e Segovia, ambos na Espanha, na década de 1980, e trouxe à luz o repertório romântico do final do século XIX escrito originalmente para violão. Essas músicas de notável virtuosismo técnico ganham nova relevância nas mãos de Russel. A partir destas gravações, estes compositores esquecidos ganharam lugar nos programas de concerto.

Russel é dono de

...uma sonoridade clara, bem timbrada e absolutamente imaculada, onde os ruídos das unhas da mão direita ou do atrito contra as cordas são praticamente eliminados, num grau de pureza técnica que não se ouvia praticamente desde o Duo Abreu nos anos 60. Não há sofrimento nem conflito: tudo é despachado de maneira franca, descomplicada, sem exageros, mas ao mesmo tempo com uma desenvoltura, propulsão e elegância que lhe são únicos.[...] Alguns intérpretes têm uma natureza mais dramática, dada a contrastes mais acentuados, tempestade e ímpeto. Russell é, essencialmente, um intérprete lírico, onde o mundo é visto um pouco através de lentes cor-de-rosa (Zanon, 2004)

No repertório barroco,

adotou a técnica de ornamentos em cordas cruzadas, mas com um método diferente. Seus trinados são executados com uma alternância constante dos 4 dedos ativos da mão direita, o que lhe dá um ganho de velocidade e de possibilidades de enunciação. Claro, o espaço entre duas cordas do violão é bem estreito, e obviamente é bem difícil encaixar os 4 dedos dentro de um espaço tão exíguo, mas Russell o faz com

precisão milimétrica e produz versões cintilantes e equilibradas de Bach, Scarlatti e Haendel (Zanon, 2004)

#### Este lirismo de Russel

...não quer dizer que ele não possa ter uma técnica de extraordinário brilhantismo, solidez e velocidade quando é necessário. Neste pouco conhecido concerto de Rodrigo, *Para um Gentilhombre*, ele toca de forma tão flexível e relaxada que o ouvinte nem se dá conta da verdadeira punição técnica pela qual ele está passando. (Zanon, 2004)

Russel e Barrueco são os dois maiores expoentes de toda uma geração que montou suas carreiras a partir de prêmios em concursos internacionais. Suas técnicas exuberantes, perfeitas, ditaram um novo modo de se encarar a interpretação no violão. Coincidentemente, ou não, no período de ascensão destes violonistas, Julian Bream começava a sair de cena e Andres Segovia passava a ser visto com muito descrédito, tornando-se símbolo de uma visão interpretativa romântica ultrapassada.

## 3.2 Escola Moderna de Construção de Violões

Esta mudança estética levou esses novos intérpretes a buscar um instrumento mais adequado às suas necessidades. O projeto de Torres, feito no final do século XIX, já vinha sofrendo pequenas alterações, mas a partir da década de 1950, vários luthiers praticamente abandonaram esse projeto e partiram atrás de novas soluções. José Ramirez III (1922-1995) trocou o tradicional abeto, madeira utilizada nos tampos, por cedro canadense. Este violão foi utilizado por Segovia ao deixar de tocar seu tradicional Hermann Hauser, atualmente exposto em um museu em Nova York, e tinha como características um som com maior volume e menor resposta a nuances de timbres. Ramirez influenciou outro espanhol, Ignácio Fleta (1897-1977), que teve seus violões tocados por Segovia no fim da vida e por John Williams no começo da carreira. Fleta conseguiu domar o som explosivo do projeto de Ramirez, sendo muito utilizado pelos violonistas na década de 1970.

O luthier americano Thomas Humphrey (1949-2008) criou seu modelo *Millenium* com o tampo do violão e o ângulo do braço inclinados, de forma que as cordas formem um ângulo mais aberto, em relação ao tampo. Desta forma obtêm-se maior volume do instrumento. Esta concepção de braço faz com que a parte da escala que se sobrepõe ao tampo fique elevada, facilitando o acesso do violonista a região superaguda do instrumento. Internamente, Humphrey trocou a estrutura de leque harmônico por uma de grades, conseguindo maior equilíbrio e menor colorido.

O australiano Greg Smallmamm começou a construir violões na década de 1970 baseado no projeto de Fleta. Buscando o aumento de volume, Smallmamm criou um instrumento completamente novo, onde o tampo é o mais fino e flexível possível em contraposição ao resto do corpo ultra rígido, direcionando toda a vibração produzida para o tampo do instrumento. Ao invés de madeiras sólidas como o Jacarandá, utilizado nos violões tradicionais, Smallmamm utiliza de cinco a sete camadas de madeira laminada no corpo de seus instrumentos, deixando-os muito pesados e rígidos. O fundo é arqueado de modo que as vibrações produzidas sejam refletidas para o tampo. O tampo é feito de uma finíssima lâmina de cedro, tendo poucos milímetros de espessura, ao contrário do projeto de Torres mais grosso, com uma estrutura interna de treliça - ao invés do leque harmônico de Torres - feita com uma mistura de madeira e fibra de carbono. Esses violões tem um ganho de volume muito acima dos violões espanhóis e, com tantas modificações, seu som também é muito diferente. De timbre bastante anasalado, com muito pouca variação de colorido, esses violões permitem que o violonista trabalhe com uma ampla gama de possibilidades de dinâmicas e um menor esforço para produzir som. John Williams trocou seu violão Fleta na década de 1980 por violões Smallmamm, e vem utilizando estes violões, de maneira praticamente exclusiva, até os dias atuais.

Os luthiers alemães Matthias Dammann e Gernot Wagner realizaram pesquisas para construir seus instrumentos com tampos compostos, fazendo um “sanduiche” de laminas de madeiras, “recheadas” por um material desenvolvido e comercializado pela Dupont, chamado “Nomex”. Utilizado na confecção de roupas para dissipar e proteger do calor provocado por chamas, pela indústria química e aeroportuária, sendo resistente, maleável e leve, o Nomex é uma fibra sintética com formato de colmeia. Wagner e Dammann perceberam que as pequenas câmaras de ar formadas por essa estrutura proporcionavam significativas alterações no volume dos instrumentos. Esse sanduiche permite que o tampo seja mais fino e leve, possibilitando maior vibração, produzindo maior volume, e desta forma mantenha sua resistência estrutural. O tampo mantém o leque no estilo de Torres, proporcionando um timbre mais próximo dos violões tradicionais. Este tipo de construção “Double-Top”, ou um tampo duplo, já que o tampo é formado por duas laminas, normalmente utiliza na camada interna o cedro canadense e na externa o cedro ou o abeto. Os violões Double-Top ganharam maior projeção entre os violonistas no momento em que David Russel e Manuel Barrueco passaram a utilizar os violões de Matthias Dammann.

Apesar de suas interpretações serem bastante diferentes, Russel e Barrueco sintetizam o que é chamado por Kayath de “violão grand piano”: notas bem iguais, pouca ou

nenhuma variação tímbrica, técnica perfeita, volume alto, e sempre em instrumentos mais "fáceis" de tocar (Kayath, *Violão Pequena Orquestra ou Grand Piano?*, 2009). Zanon conta que, em uma conversa informal, Russell disse que “realmente sente uma perda da claridade e detalhe que normalmente teria com um violão mais tradicional, pra não falar no timbre cheio de violão velho, mas disse que se acostumou com outra coisa, a perda de um lado é compensada pelo ganho de faixa de dinâmica. Ou seja, a estética dele acabou se moldando ao que o instrumento oferece.” (Zanon, *Fórum do violão*, 2009)

John Williams, Manuel Barrueco e David Russel estão, atualmente, entre os violonistas com maior renome e projeção no cenário internacional. Seus concertos têm ingressos esgotados em qualquer parte do mundo, mantem contratos de gravação de discos e vídeos com as maiores companhias – como Sony Music e EMI – e são exemplos, ou modelos, para as gerações de violonistas que se seguiram. Mesmo com todo o sucesso comercial, inserção e diversificação das carreiras que esses violonistas conseguiram, o número de composições dedicadas a eles é menor do que as dedicadas a Bream ou a Segovia. Enquanto Williams e Barrueco lançaram muitos discos flertando com a música popular, chegando a montar grupos de rock – no caso de Williams – ou a gravar um disco só com música dos Beatles – no caso de Barrueco – Russel tem como característica a interpretação do repertório do século XIX, que havia ficado praticamente esquecido pelos intérpretes anteriores a ele. Podemos dizer que, ao contrário da disciplina ferrenha quanto à escolha do repertório feita por Segovia<sup>18</sup> e, de certa forma, seguida por Bream; Williams, Barrueco e Russel diversificaram o repertório, as técnicas e o próprio instrumento, a partir de uma quase negação dos grandes ícones da primeira metade do século XX.

---

<sup>18</sup> A negação de qualquer proximidade com a música popular ou folclórica, e a confecção de arranjos e transcrições do repertório consagrado pelos grupos de câmara e pelas orquestras com a justificativa de que soariam melhor no violão do que no original além de músicas novas de caráter neoclássico que favorecem o seu estilo romântico de interpretar.

## 4 O Ponto de Encontro

Em 1980, aos dezenove anos, o violonista japonês Kazuhito Yamashita (1961) lançou seu sexto disco (RCA Red Seal Digital ARC 1-4203), contendo um arranjo para violão solo, de sua autoria, dos “Quadros de Uma Exposição” de Modest Musorgsky.

Tendo ganhado diversos concursos no Japão, partiu para a Europa com dezesseis anos e, dentre outros prêmios, tornou-se o mais jovem ganhador do concurso da Radio France de Paris em 1977. De jovem promessa, criticado pelo seu ímpeto e velocidades incomuns<sup>19</sup>, Yamashita passou a ser ponto de discórdia com o lançamento de seu arranjo para violão solo dos *Quadros de Uma Exposição*.

Enquanto os seguidores de Tárrega e Segovia tentavam incorporar ao repertório do violão grandes obras do repertório sinfônico, a corrente interpretativa das décadas de 1970 e 1980 - tendo como grandes expoentes Williams, Barrueco e Russel - buscava tocar da melhor maneira possível todo o repertório que já havia sido trabalhado de alguma forma pelos violonistas do passado. Os arranjos consagrados por Segovia, como as músicas para piano de Albeniz e Granados, também foram gravados por essa geração, mas sem o caráter de inovação dado pelo velho mestre, e sim como afirmação, ou apropriação, desse repertório. Obras como a “Serenata Española” de Joaquin Malats, original para piano, são constantemente tocadas ao violão e poucas vezes ao piano.

As composições originais para o violão de maior destaque nesse período, a década de 1980, são de compositores-violonistas, marcadas por um emprego original de grandes efeitos técnicos, como percussões de diferentes tipos no instrumento ou harmônicos com ambas as mãos, tremolos com os mais diversos dedos, entre outros efeitos possíveis e o uso de recursos de outros instrumentos semelhantes ao violão, como a guitarra elétrica, o uso da técnica de *bends*<sup>20</sup>, ou a *scordatura* de instrumentos regionais como a viola caipira ou similares de cada país.

O editor Matanya Ophee escreve que

“as novas composições para violão traçaram novos rumos na arte violonística e elas irão, (...) promover a causa do instrumento de forma a, de uma vez por todas, acabar com presunção e com a auto-indulgência dos Semi-Deuses do violão, sejam compositores ou intérpretes.”

<sup>19</sup> George Warren, “Recordings in Brief,” *Guitar and Lute* magazine, issue No. 22, May 1982. pp. 41-2

<sup>20</sup> Levantar ou abaixar a corda utilizando os dedos da mão esquerda alterando o som das notas.

Ao mesmo tempo que Ophee defende uma “causa” – provavelmente fazer com que o público em geral veja o violão sem os preconceitos históricos, a motivação central de Segovia - repudia posições consolidadas por músicos do passado. Este tipo de crítica é direcionado a Segovia e todo o mito criado ao redor de sua figura. Ainda hoje é possível encontrar muitas pessoas que acreditam que apenas o que Segovia tocava, e em muitos casos, que apenas ele seria “digno” ou realmente bom. Segovia seria uma espécie de certificado de garantia, ou de qualidade, do repertório. E o jeito de Segovia interpretar, imitado por muitos violonistas, também passou a causar esse tipo de reação negativa. Motivados por uma sequência de álbuns gravados por um senhor de mais de oitenta anos<sup>21</sup>, onde Segovia toca tudo mais lento, rubateia as passagens mais difíceis para driblar limitações técnicas, mas com um som ainda apaixonante, os “anti-Segovia” passaram a realmente desconstruir, e a tentar desqualificar, os mitos do passado. (Kayath, Violão Pequena Orquestra ou Grand Piano?, 2009)

Os violonistas da década de 1980 passaram a tocar cada vez mais rápido e limpo, com som forte, cristalino e as novas composições adotaram variados efeitos que cativaram o público. Clássicos instantâneos como a *Libra Sonatina*, do compositor francês Roland Dyens, ou *Koyunbaba*, do compositor italiano Carlo Domeniconi, são exemplos típicos da estética deste novo repertório.

Yamashita surge sem ter tido uma formação com os grandes professores do momento ou do passado<sup>22</sup>, vindo de um lugar sem tradição no violão<sup>23</sup> e, muito jovem, chamando a atenção de todos. Após as conquistas nos concursos internacionais e os lançamentos dos primeiros discos, sua reputação internacional teve um enorme aumento de popularidade com “Quadros de Uma Exposição”.

Convidado a tocar na edição de 1984 do Festival de Violão de Toronto, seu recital foi aguardado como poucos na história. Yamashita estreou sua versão dos “Quadros de Uma Exposição” no continente americano, em um dos maiores festivais dedicados ao violão. Ophee conta que na plateia lotada do teatro havia mais de 450 violonistas das mais diferentes gerações (Ophee, On Hearing Yamashita, 1984). Seu programa contava na primeira parte com grandes expoentes do repertório Segoviano, como as *Variações sobre um tema da Flauta Mágica de Mozart Op.9* composta por Fernando Sor e a *Chacona BWV1002* de Bach, além

---

<sup>21</sup> O último disco de estúdio de Segovia é de 1977, quando contava com 84 anos de idade, vindo a falecer dez anos depois, três meses após seu último recital.

<sup>22</sup> Yamashita teve aulas com seu pai, um violonista amador.

<sup>23</sup> As importantes composições de autores japoneses como Toru Takemitsu ou Takahashi Yoshimatsu, surgiram a partir da década de 1970.

do *Nocturnal* de Benjamim Britten, dedicada a Julian Bream e os *Folios* de Toru Takemitsu. Após um intervalo Yamashita tocou os “Quadros de Uma Exposição” na íntegra.

As reações foram do completo êxtase a acusações de charlatanismo. As revistas especializadas discutiam através de cartas de leitores como resolver e executar as intrincadas passagens repletas de efeitos e virtuosismo. Um dos detratores de Yamashita, o editor da revista *Guitar International* George Clinton, chegou a não publicar uma crítica positiva ao concerto de Toronto em 1984 (Ophee, *The Yamashita Chronicles*, 2007) e fez uma resenha de um concerto realizado em Londres em 1985 criticando-o duramente:

Nós fomos lá primeiramente para escutar Yamashita tocar *Quadros de uma Exposição* na íntegra. Não há nada de muito notável com relação a esta obra. Ela é uma das grandes obras do mundo musical, e muitas pessoas tem familiaridade com este repertório. *O Velho Castelo* está há muito no repertório dos violonistas, e aqueles que a tocam aderiram à boa prática de ouvir a versão original. A diferença entre esta e as outras performances, é que enquanto um pianista será recebido, e criticado, de forma normal – não há a menor dúvida sobre a viabilidade da obra ao instrumento – a grande atração e propaganda para a apresentação de Yamashita é precisamente a questionável credibilidade de seu arranjo.

Ainda assim, o arranjo junto com a impactante, e, digamos, agradável gravação, de Yamashita, são suficientes para levar algum público, mesmo que apenas baseado em “vejamos se ele pode fazer isso ao vivo”. Afinal de contas, as técnicas de gravação de hoje tornam muitas coisas possíveis.

[...]Após o intervalo Yamashita empreendeu seu Trabalho Hercúleo, Quadros de uma Exposição.[...] E Yamashita demonstrou sua enorme destreza para mudar as posições – como se seu braço estivesse com urticária, como um espectador atento comentou – não resultando como o escrito na partitura...

A crítica de Clinton deve ser contextualizada com cautela e atenção. Há, primeiramente, um preconceito estabelecido por anos de discussão através de revistas especializadas. Clinton mostrou-se negativo a Yamashita desde o lançamento do disco e arregimentou uma série de outros articulistas, leitores e, até, violonistas para o seu lado na discussão. *O Velho Castelo* citado por ele foi arranjado e gravado por Segovia e apresenta diferenças significativas com relação ao de Yamashita. Ao focalizar sua crítica na viabilidade ou não da execução ao vivo, e na hipótese de a gravação ser manipulada em estúdio, Clinton joga sobre Yamashita uma pesada sombra de desonestidade. Ao constatar que Yamashita realiza ao vivo o que está gravado, passa a desacreditar a performance com um comentário de extremo mau-gosto. Ao dizer que “não há a menor dúvida sobre a viabilidade da obra ao instrumento” original, Clinton demonstra um desconhecimento sobre a música, já que o próprio manuscrito necessita de adaptações para que o pianista a execute<sup>24</sup>. Trechos da

---

<sup>24</sup> Este assunto será aprofundado e debatido no próximo capítulo.

partitura de Yamashita foram anexados a matérias e artigos, pedindo até as possíveis soluções que os leitores poderiam ter para eles, como exemplos da inexequibilidade do arranjo. O rebuliço foi tamanho que Yamashita teve cancelada sua participação no Festival de Toronto de 1987 semanas antes de seu início, sem maiores explicações (Ophee, *Toronto Revisited*, 2001).

Outras pessoas enalteceram o trabalho de Yamashita e viram nele uma possibilidade de avanço na técnica do violão. Fabio Zanon diz que “até hoje não me recuperei da surpresa ao ouvir esta gravação pela primeira vez. Eu não poderia sequer imaginar que o violão era capaz de fazer tudo isso.” (Zanon, 18. Kazuhito Yamashita, 2004). Ou Matanya Ophee que passou anos defendendo publicamente as interpretações de Yamashita.

Yamashita gravou ainda outros arranjos como da Suíte Pássaro de Fogo de Igor Stravinsky ou da Sinfonia Novo Mundo de Antonin Dvorák, para violão solo, ou ainda as Quatro Estações de Antonio Vivaldi e Scheherazade de Rimsky-Korsakov para duo de violões. Apesar do caráter exibicionista e que pode ser ligado a um não-fazer artístico, dada a grande dificuldade de execução dos efeitos empregados por Yamashita e a natureza em si de um trabalho de transposição de uma música orquestral para o violão, estes trabalhos de Yamashita tem o grande mérito de trabalhar os efeitos do violão de maneira singular e a favor do discurso musical.

Vindo de uma geração formada em meio aos concursos, privilegiando a infalibilidade técnica, um repertório fechado e um modo de tocar padronizado, Yamashita toca seu violão não apenas como uma pequena orquestra, mas seu repertório é tão amplo que em seus mais de oitenta discos gravados, até o momento, além dos arranjos do repertório sinfônico, contêm gravações integrais da obra de compositores importantíssimos para o violão como Fernando Sor e Mauro Giuliani, até então inéditas, e transformou o modo de tocar o violão.

O impacto de seus arranjos ainda é difícil de ser medido de maneira prática, tendo em vista que poucos violonistas, como Galina Vale, Antonio Rioseco, e mais recentemente os jovens Jorge Caballero e Marko Topchii, embarcam neste “trabalho hercúleo” que é o estudo e execução pública destas músicas.

Passados trinta anos da publicação original da partitura de Quadros de Uma Exposição podemos dizer que um novo patamar técnico e um enorme horizonte de novas possibilidades foram traçados. Novas composições originais utilizando das técnicas e efeitos elencados por Yamashita vêm surgindo aos poucos, de certa forma legitimando ou retirando o caráter circense que durante muitos anos nublou o trabalho do violonista japonês.

## 5 Análise Comparativa das partituras

Ao compararmos as três versões, teremos sempre em mente que o manuscrito é diferente da versão utilizada por Ravel (Edição de Rimsky-Korsakov) e que não temos certeza de qual versão ou edição foi utilizada por Yamashita. Ao realizar o estudo, nos deparamos com diversos momentos em que as modificações realizadas por Ravel não estão presentes na partitura de Yamashita, porém as referências a timbres orquestrais semelhantes aos de Ravel sim. Pode-se entender que Yamashita partiu das ideias musicais de Ravel, mas consultou outras fontes para realizar a sua versão. A versão de violão está inteira transposta um semitom mais grave, para melhor utilização das ressonâncias naturais do instrumento advindo das cordas soltas. A comparação será feita a partir de três eixos: elementos textuais, elementos idiomáticos e técnicas de efeitos.

Em elementos textuais analisamos todos os elementos que são empregados com a escrita em texto, sejam expressões de caráter, de dinâmicas e de andamentos, até os próprios títulos dos movimentos.

Elementos idiomáticos serão aqueles que modificam a estrutura das composições por causa do instrumento que está sendo utilizado. Serão analisados compassos a mais, efeitos ou ritmos diferentes do original e outras alterações que são justificadas pelo instrumento que está sendo usado.

Em técnicas de efeito serão discutidas as formas como cada instrumento explora determinado tipo de técnica para realizar um efeito específico, normalmente de maneira não usual. A escrita na versão para piano sugere em algumas ocasiões algum tipo de efeito que pode ser reproduzido na orquestra ou no violão de formas completamente diferentes, seja com um *frulato* nos instrumentos de sopro ou com um *tremulo* no violão, por exemplo. Atentaremos com maior minúcia para os efeitos da versão de violão.

Alguns efeitos dessa versão merecem especial atenção. Todos os dedos da mão direita são utilizados, inclusive o mínimo<sup>25</sup>. Há a indicação, por diversas vezes em toda a música, de um toque da mão direita na metade do comprimento da corda. Esse comprimento varia de acordo com a casa que está sendo apertada com a mão esquerda, fazendo com que a mão direita se movimente para pulsar as cordas na metade ou em um quarto do comprimento da corda, de acordo com a indicação de Yamashita. Trêmulos também são indicados de maneiras variadas, podendo ser da maneira tradicional, ou com acordes arpejados rápida e

---

<sup>25</sup> O uso desse dedo não faz parte da técnica tradicional do violão.

continuamente, ou com apenas um dos dedos da mão direita em várias ou em apenas uma das cordas. Rasgueados também se apresentam de variadas maneiras, com todos os dedos da mão direita, ou com apenas um deles, com as unhas ou, ainda, esfregando a polpa dos dedos da mão direita. Esses efeitos são utilizados em diferentes situações por toda a música.

Em sua tese, Svetlana Nagachevskaya apresenta diferentes interpretações de autores russos, em contraposição às interpretações de autores ocidentais, que abrem novos horizontes de entendimento para o ciclo de Musorgsky. Estas diferentes percepções trazem um olhar oriental, com outros significados, muitas vezes impossíveis de serem percebidos por nós, ocidentais, dada a grande diferença cultural, e que, de certa forma, passam a dar outro sentido a um violonista japonês tocando música russa.

## 5.1 Promenade

Esta primeira *Promenade* tem como característica uma melodia respondida de maneira antifonal. Ela é variada e transformada durante os vinte e quatro compassos da música. Musorgsky utiliza apenas uma indicação de dinâmica, um *f* no primeiro compasso. Ravel varia não só as dinâmicas escritas, como também os grupos instrumentais utilizados em cada frase musical.

O tema de abertura é escrito por Ravel no naipe de metais, primeiro trompete solo, respondido pelo naipe inteiro com a dinâmica *f*. Os três trompetes tocam as notas da pauta da clave de sol da versão de piano. Trombones e tubas executam as notas da pauta da clave de fá. As três primeiras trompas dobram os trompetes e a quarta trompa intercala notas ora dos trompetes, ora dos trombones e tubas. Esta configuração repete-se até o compasso oito.

No violão, a afinação da sexta corda é baixada em um tom para a nota ré. Os acordes são tocados sem as terças, por não caberem na montagem do acorde no instrumento. Yamashita, da mesma forma que Musorgsky, mantém uma única indicação de dinâmica durante toda a *Promenade*.



Figura 12 - Compassos 1-5 piano

Figura 13 - Compassos 1-5 orquestra

Figura 14 - Compassos 1-6 violão

A partir do oitavo compasso, as cordas são utilizadas por Ravel em conjunto com o naipe das madeiras. Yamashita indica o posicionamento da mão direita “pont.<sup>26</sup>”, alterando o timbre, deixando-o mais metálico.

No compasso treze, ocorre o primeiro tutti orquestral. A versão de violão tem sua textura instrumental aumentada e a distância entre as extremidades da tessitura expandida. A indicação de timbre volta a ficar “pont.”, aumentando a sensação de volume e de brilho. No compasso 14, Ravel altera a fórmula de compasso, de um binário composto 6/4 para um ternário simples 3/2. Esta alteração não interfere o discurso musical, já que a métrica da frase é ternária, porém esta alteração favorece a execução do trecho para o grupo orquestral,

<sup>26</sup> Abreviação utilizada para ponticelo, ou o toque mais perto do cavalete do violão.

dividido nos dois primeiros tempos entre os sopros e o terceiro tocado pelas cordas. Ocorre um efeito de eco provocado pelas indicações de dinâmica criadas por Ravel, com os dois primeiros tempos *forte* e o terceiro *piano*, de cinco compassos, até o de número dezessete, mantendo esta alteração entre sopros e cordas. A mudança de compasso não é acompanhada por Yamashita, que, porém, neste mesmo trecho escreve duas alterações de timbre, primeiro mais doce e a resposta da frase em metálico, simulando o efeito orquestral obtido por Ravel. As indicações de dinâmica mantêm-se iguais ao do original para piano, ou seja, *forte* desde o início.



Figura 15 - Compassos 13-15 violão

Figura 16 - Compassos 13-16 orquestra

Neste trecho a instrumentação fica mais esparsa, com um número menor de instrumentos utilizados na orquestração de Ravel, que reestabelece o forte para todos os instrumentos, e no compasso dezoito inicia-se um crescendo de timbres que culminará com o *tutti* orquestral ao final do movimento. Há ainda uma mudança de ritmo característica nos trompetes. Nestes compassos, Yamashita explora não apenas a mudança de timbres pelo posicionamento da mão direita, mas também usa de recursos de mão esquerda, como manter as melodias de determinados instrumentos digitados em uma mesma corda, ou então aumentando ou diminuindo a textura de acordo com o maior ou menor número de instrumentos utilizados por Ravel.



Figura 17 - Compassos 16-18 violão

Figura 18 - Compassos 17-20 Orquestra

No compasso vinte, Ravel faz com que o trompete toque duas notas isoladas, uma pergunta respondida por toda a orquestra em seguida. Yamashita repete o gesto do trompete no violão, ao pedir que as duas notas sejam tocadas cada uma com dois dedos simultaneamente na mão direita, que está colocada na metade exata da corda, reforçando os

harmônicos fundamentais das notas, produzindo um som super doce, contrastado pelo metálico “pont.” em seguida e pelo dobramento de três oitavas.



**Figura 19 - Compassos 19-21 violão**

Ao final do movimento, Ravel suprime o *Attacca* do original para piano, alteração provocada pela edição Rimsky-Korsakov, mas que está presente na versão de Yamashita.

Segundo Nagachevskaya, esta primeira *Promenade* pode ter tanto a interpretação ocidental, de Musorgsky andando trôpego pela exposição, quanto a oriental, de que esse movimento seria uma “mensagem espiritual do compositor e não um autorretrato.” (Nagachevskaya, 2009). Musorgsky estaria apresentando o espírito russo, suas tradições e culturas para nos introduzir na arte russa. Musorgsky seria mais um seguidor da marcha russa, ou do coro reponsorial, e não o personagem principal. O intérprete, segundo Nagachevskaya, deve “evitar qualquer manipulação artificial do tempo em uma tentativa errônea de descrever as idiossincrasias físicas de Musorgsky” (Nagachevskaya, 2009).

O caráter decidido, heroico, apaixonado, como Nagachevskaya salienta, é muito mais próximo da única marcação de dinâmica escrita por Musorgsky, do que a variedade de elementos escrita por Ravel. Ainda segundo a tese de Nagachevskaya, é possível encontrar referências à sonoridade de sinos e de conversas entre camponeses, e o não estabelecimento de uma tonalidade, com grande uso de uma harmonia modal, pode nos remeter a uma imagem rural, de cantos e tradições locais.

## 5.2 Nº 1 – Gnomus

Musorgsky definiu o caráter de andamento como *Sempre Vivo*, expressão que aparece na versão para violão, mas não na de Ravel, que a modifica para *Vivo*. A omissão do *Attaca* no final do movimento anterior acaba por suavizar o impacto inicial deste movimento na versão de Ravel.

A versão de Yamashita não tem a linha de baixos completa, dobrando a linha superior, mas pontua os tempos com semínimas e cria a sensação de preenchimento. Há um

ligado sugerido no terceiro tempo, que possibilita um pequeno preparo para a troca de posicionamento das mãos e mantém o *legato*.

Logo no segundo compasso, Musorgsky escreve uma fermata sobre uma mínima pontuada, ligada em outra mínima ligada a uma colcheia. Na primeira mínima há a indicação de dinâmica *sf*. Esta mesma figuração rítmica e de dinâmica é mantida por Yamashita. Ravel mantém a escrita rítmica, mas retira a fermata e a dinâmica torna-se *ff*. Segundo Russ, “Ravel introduz uma seleção muito mais variada e refinada de dinâmicas provendo contrastes muito mais sutis” (Russ, 1992).

Tanto o piano quanto o violão não podem, realmente, realizar o *sforzando* escrito e quem poderia (os instrumentos da orquestra) não o realiza. Apesar de não haver um *sforzando*, a ressonância natural do violão produz um decrescendo na nota longa, efeito que também é realizado no piano. Podemos também entender essa indicação de dinâmica de Musorgsky como um ataque, mantendo a força da frase inicial em *ff*.



Figura 20 - Compassos 1-6 piano

Figure 21 shows the orchestral score for measures 1-7. The tempo is marked 'Vivo' for measures 1-2 and 7, and 'Meno vivo' for measures 3-6. The score includes parts for Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horn in F, Viola, Cello, and Contrabass. The dynamics are *ff* (fortissimo) for measures 1-2 and 7, *p* (piano) for measures 3-6, and *mp* (mezzo-piano) for the Horn in F in measure 5. The Horn in F part is marked 'Con sord.' (con sordina) in measure 5. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats.

Figura 21 - compassos 1-7 orquestra

Figure 22 shows the guitar (Violão) part for measures 1-6. The tempo is marked 'Sempre vivo' for measures 1-2 and 6, and 'Meno vivo' for measures 3-5. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) and dynamic markings *ff* (fortissimo) in measures 1-2, *sf* (sforzando) in measure 3, and *p* (piano) in measures 4-6. The guitar part is in 3/4 time with a key signature of three flats.

Figura 22 - Compassos 1-6 violão

No quinto compasso, Ravel novamente altera a dinâmica original fazendo com que as trompas com surdinas executem em *mp* o intervalo de oitava. As trompas executam estas notas uma colcheia a mais no sétimo compasso do que o tempo original escrito por

Musorgsky. Estas alterações não estão presentes na versão de Yamashita, que mantém as indicações originais.

Novamente Ravel altera o caráter de andamento, de *Sempre Vivo* do original para *Vivo*, no sétimo compasso. Além disso, enarmoniza e altera as oitavas de algumas notas - por uma questão de instrumentação - e retira todas as indicações de dinâmica, exceção ao *ff* do compasso sete. No compasso dez, altera a dinâmica *sf* original para *ff*. Nenhuma destas modificações é feita por Yamashita, que mantém as dinâmicas originais (cinco *sf*) do piano.

No compasso doze, as trompas em oitava tocam fortíssimo com decrescendo, simulando o efeito de fermata e *sforzando* do original. A escrita rítmica, agora, momento de repetição do trecho anterior, é mantida por Ravel, não havendo mais o prolongamento rítmico do sétimo compasso. Yamashita mantém a escrita original.

No compasso dezenove há uma barra de repetição no original para piano. Tanto Ravel como Yamashita escrevem por extenso as duas passagens, alterando os timbres na segunda vez. Há uma *appoggiatura* escrita no original, que não está escrita em nenhuma das outras duas versões. Ravel altera a dinâmica para *mf*, enquanto Yamashita mantém o original *sf*. Flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trompetes, tuba, cordas e xilofone são utilizadas na primeira passagem. Na versão de piano, no compasso vinte e sete, há um efeito com quatro notas precedidas de *appoggiaturas*. Na orquestração de Ravel, este trecho é tocado pelos clarinetes, fagotes e trompas. Yamashita escreve esta passagem com um efeito, fazendo com que as notas tenham além das *appoggiaturas*, o som percussivo das cordas batendo de volta no braço do violão depois de serem puxadas com dois dedos.

Figura 23 - Compassos 19-38 violão

Os compassos de vinte e nove a trinta e oito são a repetição dos compassos dezenove a vinte e oito. Ravel cria um grupo de clarinete baixo, trompa, celesta, harpa e cordas. As dinâmicas estão marcadas sempre em *p* ou *pp*, contrastando com os *mf* e *ff* anteriores. Sua orquestração é delicada, com os instrumentos graves de corda tocando glissandos, que vão até o harmônico agudo e retornam para a nota grave.

Yamashita escreve “*pont*”, tornando o timbre mais metálico, e mantém a dinâmica original dos *sf*. Buscando manter o timbre o mais metálico possível, indica também uma alteração de digitação de mão esquerda, mudando a digitação das notas, da segunda corda, com a melodia mais aguda produzindo um som mais doce e cantábile dos compassos dezenove a vinte e oito, para a primeira corda, mais brilhante, nos compassos vinte e nove a trinta e oito.

No compasso quarenta, a dinâmica original, *sf*, é substituída por um *ff* e no lugar onde estaria o *sf*, Ravel coloca um ataque de percussão. O efeito percussivo é reproduzido por Yamashita ao puxar a corda e fazê-la bater no braço do violão.

A repetição da frase é feita por Ravel sem a percussão e com uma diminuição gradual do número dos instrumentos, produzindo um escurecimento de timbres com as madeiras e as cordas graves. No compasso quarenta e cinco há um ataque *ff* das trompas e em seguida a diminuição da textura prossegue, sobrando apenas a tuba e o terceiro trombone fazendo um decrescendo do *ff* ao *p*. Yamashita repete o efeito percussivo do compasso quarenta e faz com que a sensação do decrescendo seja dada ao preceder com dois ataques percussivos as duas últimas notas, si bemol e lá, que são tocadas ligadas na sexta corda com um *sf* e uma chave de *diminuendo*.

No compasso quarenta e oito, Ravel executa as oitavas com os sopros e percussão. Yamashita busca um timbre super doce e rico em harmônicos fundamentais ao pedir que o intérprete execute a passagem inteira com as frases na mesma corda e com a mão direita tocando na metade exata do comprimento da corda a cada nota.

Na última nota do compasso cinquenta e quatro, Yamashita escreve uma nota mi, que, mantendo-se a transposição de um semitom do original de Musorgsky, deveria ser fá. O original tem as notas mi bemol oitavado no grave e sol bemol oitavado no agudo, enquanto Yamashita escreve ré e mi. Provavelmente trata-se de um erro de edição, mas que, sem a comparação entre as fontes, provavelmente não seria percebido. Ravel enarmoniza o mibb e o dob para ré e si, procedimento que se repete durante todo o trecho. Ao final das frases, Ravel escreve um staccato, não realizado por Yamashita.

The image shows a musical score for guitar, measures 48-58. The score is divided into two systems. The first system, measures 48-54, is marked "Poco meno mosso, pesante". It features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. The second system, measures 55-58, is marked "Vivo" and "Poco meno mosso, pesante". It includes a melodic line with a trill and a bass line with a strong attack (*ff*) and a final chord. The score includes fingerings, breath marks, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Figura 24 - Compassos 48 - 58 violão

A indicação de andamento de *Poco meno mosso, pesante*, do compasso quarenta e oito é alterada por Ravel para *meno mosso* apenas. Ravel escreve ainda articulações diferentes do original e enarmoniza as notas Lá<sup>bb</sup> para Sol e Fáb para Mi. Yamashita mantém as indicações originais.

No compasso setenta, Ravel utiliza o *tutti* orquestral com o trompete, mas sem os metais e violinos, nos primeiros seis compassos e sem os metais, as cordas e madeiras graves, mas com piccolo, flautas, oboé, clarinete e tuba nos seis compassos seguintes. A percussão cria um efeito tremulante com a caixa e o prato. Yamashita realiza este trecho utilizando, nos seis primeiros compassos, a extensão completa do instrumento ao tocar acordes de quatro oitavas, com a indicação de timbre para o metálico. Nos seis compassos seguintes, reduz a textura, mas com um efeito de tremulo na mão direita, cria a sensação de preenchimento e simula o naipe de percussão.

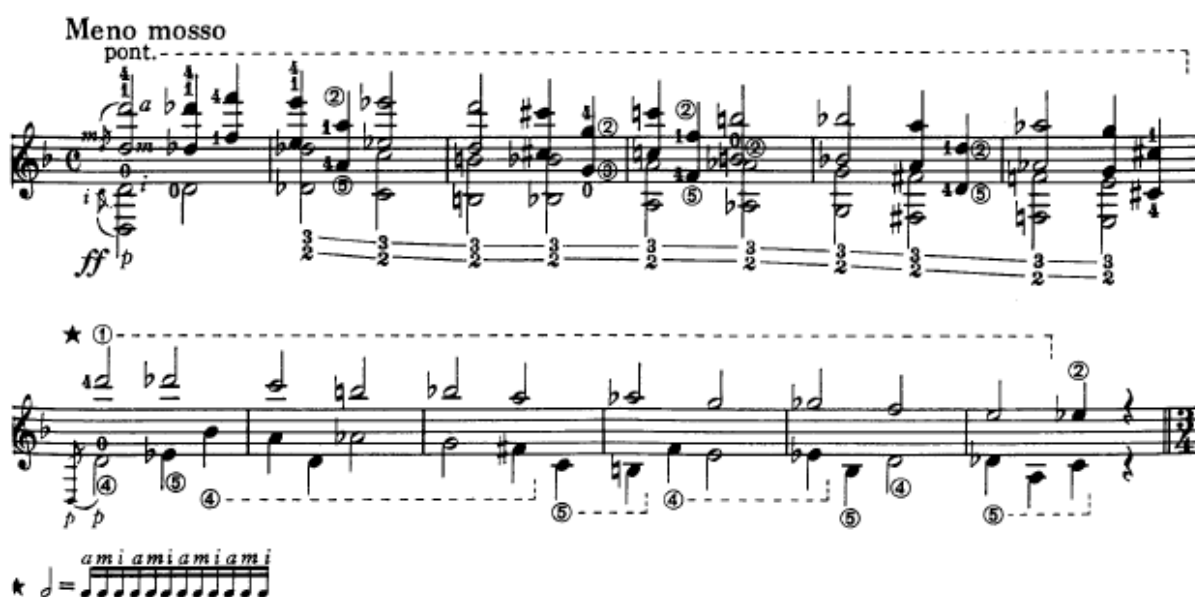


Figura 25 - Compassos 70 - 81 violão

Este trêmulo é um pouco diferente do tradicional de quatro notas, onde a melodia mais aguda é tocada pelos dedos indicador, médio e anular, em notas de bis-subdivisões, já que as divisões e subdivisões são tocadas pelo polegar. Aqui a divisão motora nos dedos da mão direita será atravessada pelo ritmo escrito na partitura. Ao invés de manter a proporção p-a-m-i, de um tremulo tradicional, teremos p-a-m-i-a-m-i-a-m-i-p-a-m-i, e assim por diante. Aparte o domínio da técnica do tremulo, é necessária uma independência dos dedos específica para este tipo de situação.

A partir do compasso oitenta e dois, tem início uma pseudo-controvérsia no arranjo de violão. O trinado deve ser tocado executando-se as notas ré (sexta corda solta) e mi (sexta

corda na segunda casa) de maneira ligada. A escala, com um grande glissando até a sexta casa, e o próximo trinado, com as notas sol sustenido (sexta corda, sexta casa) e lá (sexta corda, sétima casa). A escala descendente deve ser executada com um glissando retornando o tremulo com a corda solta. Os acordes são impossíveis de serem tocados mantendo a duração integral em que estão escritos. Yamashita toca este trecho encurtando a duração dos acordes e rapidamente saltando a mão, para manter o som dos trinos o mais contínuo possível.



Figura 26 - Compassos 82 - 93

Este trecho é textualmente citado por George Clinton como impossível de ser executado e a prova de que Yamashita é um charlatão (Ophee, *The Yamashita Chronicles*, 2007). Trocar a duração de notas ou simplesmente não tocá-las é prática absolutamente comum em qualquer repertório. Adequar um texto musical às possibilidades de um instrumento também. A discussão aqui parece ter outros valores que não os musicais, já que estes parecem estar preservados. Mais do que isso, como aponta John Duarte, este trecho seria um exemplo do que no século XIX foi chamado de “estudos de técnica transcendental” (Ophee, *The Yamashita Chronicles*, 2007). O efeito é tão impactante que acaba por esconder outro efeito técnico de maior dificuldade que surge logo em seguida.

Os últimos seis compassos da música são executados por Ravel com a caixa da percussão tocando colcheias. Há um adensamento da textura até que todos os instrumentos da orquestra, por fim, tocam o último acorde.

Yamashita elimina a linha da clave de fá do piano e toca um pedal em lá com a quinta corda solta, obtendo um pedal constante e de sonoridade percussiva. A melodia da mão direita do piano é executada integralmente, assim como o acorde final.

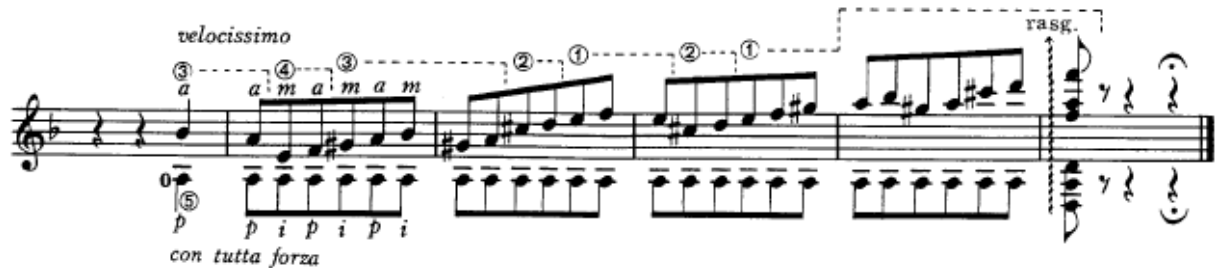


Figura 27 - Compassos 104 - 109 violão

Para executar este trecho, uma engenhosa digitação de mão direita está escrita na partitura. Para evitar a repetição do polegar na corda grave, procedimento padrão para este tipo de escrita, porém ineficaz para este trecho, pois diminuiria a velocidade de execução do trecho, Yamashita alterna os dedos p-a, juntos, com i-m, também juntos. Este tipo de digitação de mão direita é muito encontrado em trechos de melodia acompanhada, onde cada dedo, ou grupo de dedos, executa uma voz, mas para executar uma escala com pedal é absolutamente incomum, para não dizer inédito. Por causa do desenho escalar da melodia, os dedos médio e anular trocam de corda diversas vezes aumentando significativamente a dificuldade de execução. O estudo prático para conseguir realizar a digitação proposta é um exercício técnico e de independência dos dedos que demanda muito trabalho. Executá-los *velocíssimo* como pede a partitura demanda meses de trabalho técnico incessante e focado em apenas uma fórmula. O efeito é avassalador.

Os trabalhos de análise consultados dão diferentes interpretações para *Gnomus*. Da representação literal de um gnomo a um retrato do próprio compositor, há em comum a ideia de sofrimento, angústia e dor. Esses sentimentos podem ser aflorados pela grande quantidade de dissonâncias, ritmos irregulares e mudanças de andamento. Nagachevskaya faz sua análise, baseada no confronto dessas percepções de diferentes significados, apontando a parte “A” da música como o desenvolvimento do “tema da ira”, e a parte “B” como um lamento. Aproximando esta visão com a versão para violão, podemos encontrar semelhanças no uso de elementos de “ira” (como as cordas percutidas), ou melódicos (como os variados trêmulos), possibilitando uma interpretação baseada não apenas na cópia ou simulação de efeitos de outras fontes, mas na valorização de outros aspectos descritivos.

## 5.3 Promenade (II)

Musorgsky não nomeou este *intermezzo*, manteve o caráter de andamento “*Moderato commodo assai e con delicatezza*” como título. O título “*Promenade*” é da edição Rimsky-Korsakov, caracterizado pelo retorno do tema de abertura, porém a notação sem as armaduras de clave, com todos os acidentes ocorrentes, é mantida conforme o original. Ravel escreve o caráter de andamento entre parênteses e Yamashita nomeia “*Promenade*” e “*Moderato commodo assai e con delicatezza*” como caráter de andamento.

Musorgsky utiliza o tema da Promenade como uma espécie de cantochão, onde as vozes superiores variam a harmonia ao invés do coral responsorial do primeiro movimento. Ravel organiza a escrita orquestral em um grupo menor com as madeiras, trompa e os dois naipes de violino.

O tema é tocado nos dois primeiros compassos apenas pela trompa na versão de Ravel. Yamashita escreve este trecho para ser executado com a mão direita, tocando as notas na metade exata da corda produzindo um som super doce. Os acordes dos compassos três e quatro são escritos por Ravel para oboé, clarinete e fagote. Yamashita executa este trecho com o som normal. O tema da *Promenade* é novamente tocado pela trompa e Yamashita repete o efeito dos dois primeiros compassos.

Nos compassos sete e oito, as flautas, o clarinete e o fagote tocam os acordes. Yamashita volta a usar o som normal do violão. Nos dois compassos seguintes, o oboé é introduzido no grupo de Ravel. Yamashita passa a utilizar dos harmônicos naturais do violão e toca a melodia que, na versão de Ravel, está nas flautas, no fagote e na trompa.

Nos dois últimos compassos, Ravel insere os violinos em registro superagudo e os clarinetes, pondo os demais instrumentos em pausa. Yamashita executa esse trecho final com harmônicos artificiais e som metálico, sinalizado pela expressão *pont.*

Essa *Promenade* pode ser dividida em três sessões de quatro compassos, totalizando doze compassos, metade exata de duração da primeira *Promenade*. Conforme Nagachevskaya, o elemento de sino reaparece nos quatro últimos compassos. Harmônicos são comumente utilizados no repertório violonístico para representar o som de sinos, assim como Yamashita faz em sua versão de “*Quadros de uma Exposição*”.

O *attaca* final está presente no manuscrito e na versão de Yamashita, mas ausente, pela edição Rimsky-Korsakov, da versão de Ravel.

## 5.4 Nº 2 Il Vecchio Castello

Segundo Russ, “esta serenada com seu acompanhamento de violão transforma-se em uma *canção sem palavras* Russa, fortemente influenciada pelos contornos da música russa folclórica”. A descrição do quadro seria a de um trovador em frente a um castelo. O título em italiano faz referência ao ritmo de siciliana que é tocado por toda a música. Segundo Russ, o quadro que inspirou essa composição está perdido. (Russ, 1992)

Nagachevskaya, em sua tese de doutorado, aponta que na exposição de Hartmann havia um quadro com imagem de castelo, *Catedral na Cidade de Perigueux*, onde não vemos um trovador, tampouco qualquer referência à Itália. Em sua pesquisa encontramos a citação de dois pesquisadores russos dizendo que este não é um quadro, mas uma cena imaginária. Temos, ainda segundo Nagachevskaya, elementos composicionais que nos remetem à siciliana (como o andamento em 6/8, o ritmo pontuado característico, o tempo lento e os acordes napolitanos não cadenciais) e outros que nos remetem ao rondeau medieval (duas frases musicais com um refrão com uma voz mais aguda vocal e duas mais graves instrumentais). (Nagachevskaya, 2009)

O acompanhamento não parece em nada com um acompanhamento violonístico ou de qualquer outro instrumento da família de cordas dedilhadas.

O caráter de andamento *Andantino molto cantábile e com dolore* é reproduzido na versão de Yamashita. Ravel escreve apenas *Andante*, sendo que a frase *molto cantábile e com dolore* é utilizada na entrada do saxofone tocando o tema no compasso sete, em substituição ao *con espressione* original.

Na orquestração de Ravel, o acompanhamento introdutório (compassos um a seis) é tocado pelos fagotes e pelos violoncelos e contrabaixos com surdina. Com a entrada do tema no sax, o acompanhamento passa a ser feito pelos violoncelos e pelas violas com surdina.

Yamashita abaixa a afinação da quinta corda também em um tom, de lá para sol, além da sexta que já vinha em ré dos movimentos anteriores. Esta mudança de afinação pode prejudicar o *attaca* da Promenade anterior, mas dada a ressonância do ultimo acorde é possível estudar a mudança de afinação sem que seja necessário parar a música<sup>27</sup>. Com esta mudança de afinação, durante toda a introdução dos sete compassos iniciais, a quinta corda do violão passa a soar mais grave, já que toda a melodia será executada na sexta corda. Este

---

<sup>27</sup> No vídeo do concerto de Toronto em 1984 Yamashita realiza a mudança de afinação perfeitamente, sem parar a música para conferi-la.

detalhe favorece a execução enormemente.<sup>28</sup> O primeiro compasso deve ser tocado pulsando as cordas na metade exata do comprimento, produzindo um som mais doce, como o produzido pelos cellos com surdina no mesmo trecho na orquestração de Ravel.



**Figura 28 - Compassos 1 - 10 violão**

No compasso quinze, há uma coda melódica realizada pelo corne inglês na versão de Ravel; o acompanhamento passa a ser feito pelos fagotes. Yamashita executa estas três notas da melodia com harmônicos naturais, e o acompanhamento é feito com a nota mais grave na sexta corda e a melodia na quinta corda. Há uma diferenciação de timbres, sutil, pela troca de cordas, fazendo com que a melodia seja executada em uma região menos tensa das cordas do violão.

No compasso dezenove, Ravel acrescenta um compasso. Este aumento não é acompanhado por Yamashita.

O tema é repetido com um aumento da textura do acompanhamento. Ravel novamente usa o saxofone como solista, e o acompanhamento é feito pelas cordas. Yamashita faz toda a melodia sobre a segunda e terceira cordas, mantendo certa homogeneidade de timbres, e o acompanhamento nas demais.

O compasso trinta é o começo de uma seção com uma melodia dobrada em oitava, com o acompanhamento de acordes. Este trecho é todo feito pelas cordas com a introdução do contrabaixo na orquestração de Ravel, e Yamashita mantém a proporção das alturas executando todo o trecho na décima segunda posição do violão, utilizando toda a extensão do instrumento.

<sup>28</sup> Encontramos este tipo de afinação em diversos arranjos realizado por Tarrega, como Sevilla de Albeniz, Llobet, como La Maja de Goya de Granados e Segovia, como na Sonata L.79 de Scarlatti, além de composições originais como o terceiro movimento da Sonata Homenagem a Boccherini de Mario Castelnuovo-Tedesco.

No compasso trinta e seis, as cordas param de tocar e as madeiras passam a tocar acompanhadas pelo violoncelo. A melodia é feita pelo saxofone e pelo oboé, e o preenchimento do acompanhamento pelos clarinetes e fagotes. Yamashita também escreve uma mudança de timbres, ao harpejar o acorde e toda a melodia com o dedo mínimo. O som resultante é magro e metálico. Toda a melodia seguinte é tocada com o dedo mínimo, assim como os acordes arpejados.



Figura 29 - Compassos 31 - 40 violão

Nos seis compassos seguintes, a flauta passa a tocar a melodia e o oboé faz parte do acompanhamento na versão de Ravel. Yamashita indica o fim do uso do dedo mínimo nestes compassos e retoma seu uso nos três compassos em que o oboé volta a tocar o tema na versão de Ravel.

A melodia do compasso quarenta e oito da versão de Ravel é tocada pela viola, e Yamashita a toca em harmônicos. A cada nova entrada do tema há uma sequencia de compassos apenas com os acompanhamentos, sem melodia. Nagachevskaya reconhece nos compassos em que o tema não é executado um elemento descritivo do trovador, representando seu cantar triste. (Nagachevskaya, 2009)

No compasso cinquenta e um, a flauta e o corne inglês tocam, com a dinâmica *piano*, a melodia, acompanhados pelo cello e pelo clarinete. Yamashita faz toda a melodia na primeira corda com o acompanhamento na quinta corda e o preenchimento na quarta corda, sem nenhuma indicação de dinâmica como no original para piano.

A escrita torna-se mais densa com o acréscimo de outros instrumentos até que no compasso sessenta há um *tutti* escrito por Ravel. Yamashita escreve efeito similar ao tocar o

mesmo trecho em cinco cordas do violão. Ravel escreve o acorde com a dinâmica *f* e decresce até *pp*. Yamashita indica um rasgueado seco com o dedo polegar, porém sem indicação de dinâmicas, como o original para piano.

O compasso sessenta e dois traz a melodia tocada pelo oboé, oitavada pelo fagote, acompanhados pelas cordas. Yamashita pede que a melodia seja executada tocando-se a mão direita em um quarto de corda, valorizando os harmônicos uma quinta acima da nota tocada.

Os compassos sessenta e cinco a sessenta e sete, são escritos por Ravel com um *tutti* orquestral. Yamashita retorna ao som natural nestes compassos. A melodia é escrita para o saxofone, com a indicação *expressivo*, e para os violinos na versão de Ravel. Yamashita a executa com o dedo mínimo harpejando os acordes e tocando a melodia com a indicação *pont.*, deixando o som mais metálico.

A partir do compasso setenta e um, Ravel reexpõe a melodia com as flautas e os clarinetes acompanhados pelos violoncelos. Yamashita indica esta melodia na terceira e segunda cordas, diferentemente da vez anterior tocada inteiramente na primeira corda.

O *tutti* de Ravel do compasso setenta e nove, com a indicação de dinâmica *f* decrescendo para *pp*, é executado por Yamashita tocando nas cinco cordas do violão, e a melodia seguinte feita pelos clarinetes é tocada por Yamashita pulsando as cordas com a mão direita em um quarto da corda.

No compasso oitenta e cinco, Ravel executa outro *tutti*, com a dinâmica *mf* decrescendo até *p*, e vai retirando instrumentos aos poucos restando apenas o oboé e o saxofone, ambos fazendo a melodia, acompanhados pelos cellos.



Figura 30 - Compassos 84 - 87 piano

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in A

Bass Clarinet in A

Bassoon

Alto Sax.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

*mf*

*p*

*espress.*

Figura 31 - Compassos 84 - 88 orquestra

*p*

*pp*

*ch*

*pont...*

Figura 32 - Compassos 81 - 90 violão

Yamashita executa o trecho equivalente ao *tutti* com som normal, e no momento da melodia, harpeja os acordes com o dedo mínimo. O dobramento de oitava está ausente, mas as notas ré sustenido e fá dobrado sustenido são tocadas. Yamashita toca ainda uma última vez com o dedo mínimo o compasso 94, onde na orquestração de Ravel o tema é tocado pelas cordas.



Figura 33 - Compassos 91 – 101 violão

No compasso 97, o tema volta a ser tocado pelo saxofone acompanhado pelo clarinete, viola e cello. No original de Musorgsky, no compasso 98, falta um ponto de aumento na nota si em semínima, e no segundo tempo há a nota lá sustenido – semínima – e lá natural – colcheia. No lugar onde deveria estar o lá sustenido – clarinetes e violas – Ravel liga a nota si do primeiro tempo. Yamashita toca toda esta melodia na segunda corda do violão, corrige o ponto ausente de Musorgsky e faz o cromatismo descendente ausente na versão de Ravel.



Figura 34 - Compassos 95 – 101 piano (o compasso é completo, o anacruzi é melódico)

**Figura 35 - Compassos 96 - 102 orquestra (o compasso é completo, o anacruzi é melódico)**

Nos compassos finais, Musorgsky alterna um compasso apenas com o acompanhamento, com outro com acordes por três vezes. Ravel faz estes acompanhamentos isolados, primeiro nos fagotes, segundo no clarinete baixo, e terceiro nos cellos. Yamashita executa esses acompanhamentos tocando a sexta corda na metade exata de seu comprimento. Ravel estende a última nota da melodia, tocada pelo saxofone, por dois compassos ao invés de apenas um como no original.

Uma das críticas feita à orquestração de Ravel como um todo é sobre a tendência a “europeizar”, ou ainda “afrancesar” demais a música de Musorgsky. A crueza harmônica e aspereza melódica seriam suavizadas por Ravel. Um dos exemplos comumente citados é o uso do saxofone durante “*Il vecchio Castello*”. Segundo Ross, “o trovadorismo de Mussorgsky, com seu forte acento russo, canta pelo altamente evocativo e francês som do saxofone alto”<sup>29</sup>. Este tipo de condução da linha melódica no saxofone pode ser traçado nas orquestrações de Bizet, notadamente no *L’Arlésienne*, como aponta Michael Russ, que prossegue:

Um compasso extra é adicionado ao final (de *Il Vecchio Castello*) para dar ao saxofone mais tempo para morrer: um momento para saborear a cada performance.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> “Mussorgsky’s troubadour, with his strong Russian accent, sings to the highly evocative and French sound of the alto saxophone”

<sup>30</sup> “An extra bar is added at the end to give the saxophone more time to die away: a moment to savour at every performance.”

## 5.5 Promenade (III)

O tema do passeio reaparece pela terceira vez. Essa *Promenade* faz a ligação entre o movimento anterior, *Il Vecchio Castello*, e o próximo, *Tuileries*. Podemos apontar com eixos de ligação o campo harmônico em que ela está escrita (fazendo a modulação da harmonia de um movimento ao outro), a métrica (o último compasso está em 4/4 como o primeiro de *Tuileries*), e, como destaca Nagachevskaya, pelo movimento de terça descendente (fá# para ré#) presente nos quatro primeiros compassos dessa *Promenade* e no primeiro de *Tuileries*. (Nagachevskaya, 2009).



Figura 36 - Compassos 1 - 4 Promenade (III)



Figura 37 - Primeiro compasso de Tuileries

Musorgsky não escreve armadura de clave. Todos os acidentes são ocorrentes. Ravel e Yamashita escrevem armaduras de clave. A composição tem um caráter heroico e Ravel utiliza os mesmos instrumentos da primeira *Promenade*. No penúltimo compasso, Ravel suprime a dobramento de oitava da voz mais grave, escrevendo um uníssono para as cordas e o fagote. No último compasso, Ravel altera a dinâmica de Musorgsky, *piano*, para um *forte*. O *attacca* de Musorgsky está ausente, assim como na edição Rimsky-Korsakov.

Yamashita escreve sua versão de maneira muito literal a Musorgsky. As alterações se resumem a oitavas dobradas do original, aqui suprimidas, pois não são possíveis de serem executadas ao violão. No último compasso, Yamashita escreve harmônicos dobrando as notas reais.

## 5.6 Tuileries

Este movimento tem o subtítulo “*Dispute d’enfants après jeux*”, que não está escrito nem na versão de Ravel nem na de Yamashita.

Ravel inicia sua orquestração com flautas e oboés tocando a melodia, e clarinetes e fagotes tocando o acompanhamento. Os oboés tocam legato, enquanto as flautas *legato staccato*, “possivelmente uma tentativa de imitar o *stile perle* francês de tocar piano” (Russ, 1992). No quinto compasso, Ravel acrescenta as violas tocando os acordes em pizzicato.

Yamashita suprime as vozes internas do acompanhamento por todo o trecho em que a melodia é executada em semicolcheias. No quinto compasso, Yamashita altera o acorde do segundo e quarto tempos, invertendo-os e deixando-os com a fundamental ausente. O mesmo acontece no compasso sete.



Figura 38 - Compassos 3 - 5 Tuileries violão

A música de *Tuileries* retrata crianças brincando e se provocando, e quando a algazarra se torna muito alta, as babás intervêm acalmando-as<sup>31</sup>. Lee separa os dois temas do movimento: os motivos melódicos das crianças, o tema “A” da música (a sequência de semicolcheias dos compassos um a treze); e o das babás, o tema “B”, (iniciado com os intervalos de segunda) a partir do compasso catorze, (Lee, 1993). Podemos ir além e dividir, então, a orquestra em crianças, representadas pelas madeiras, e babás, representadas pelas cordas.

Ravel escreve um *mf* no oitavo compasso, seguido de um *crescendo* até um *ff* no décimo compasso, onde a “algazarra das crianças” atinge seu ápice. Escreve, então, um *decrescendo* com as dinâmicas *mf*, no terceiro tempo do décimo compasso, *p*, nos compassos onze e doze, e, por fim, *pp*, no compasso catorze, onde começa o “tema das babás”, apaziguando os ânimos. Yamashita não escreve o *crescendo* como Ravel, mas no compasso catorze escreve a dinâmica *p*. Nenhuma destas dinâmicas foi escrita originalmente por Musorgsky. As semicolcheias de Yamashita estão marcadas com a mesma articulação usada por Musorgsky, pontos de *staccato* em cima de cada uma delas.

<sup>31</sup> Russ, 1992; Lee, 1993; Carpinetti, 2008; Nagachevskaya, 2009

O “tema das babás” é escrito por Ravel para as cordas, enquanto as semicolcheias do tema infantil, que aparecem de maneira abrupta, são escritas para as madeiras. No compasso dezoito, Ravel acrescenta um dobramento na oitava superior da melodia, feito pela flauta em *pp*, talvez uma criança zombando das babás.

Os quatro compassos finais do “tema das babás”, que preparam a volta do tema “A”, são escritos por Ravel para um clarinete, acompanhado pelas cordas, iniciado com a dinâmica *p*, crescendo do *anacruzi* do compasso dezenove até o compasso vinte e dois, onde todo o naipe de madeiras passa a tocar com a dinâmica *mf*, e a volta do “tema das crianças”, no compasso vinte e três é feita com um *tutti* da orquestra com a dinâmica *f*. Se a flauta pode ser vista como uma criança ainda zombando das babás, podemos imaginar nesse clarinete outra criança dando razão as babás, ao tocar o tema com as segundas, pertencente às cuidadoras, em solo.

Yamashita escreve o tema “B” com a melodia digitada sobre a terceira corda do violão, proporcionando um som mais escuro. No compasso vinte, há a indicação de “*tast.*”, para que a mão direita toque as cordas mais perto do braço do violão, e a digitação da melodia é escrita na segunda corda, dando um pouco mais de brilho à sonoridade, contrastando o escurecimento do som pelo posicionamento da mão direita. No compasso vinte e dois, escreve os acordes com a indicação “*pont.*”, aproximando a mão direita do cavalete do violão, produzindo som mais metálico, com a dinâmica *p*. Há ainda a indicação do dedo mínimo para a execução da nota mais aguda dos acordes, deixando o som ainda mais metálico. No compasso seguinte, a volta do tema “A”, escreve o acorde de forma que todas as cordas sejam tocadas com o polegar e com a dinâmica *mf*, a mesma do original de Musorgsky.

A volta do tema “A” é mais curta do que sua exposição original. Ravel faz os dois primeiros compassos, os de número vinte e três e vinte e quatro, em crescendo com as dinâmicas *f*, no primeiro compasso, e *ff*, no segundo, para subitamente no compasso seguinte, escrever a dinâmica *p* e começar o decrescendo para o final do movimento, em *pp*. Todas as notas são tocadas pelos naipes das madeiras e das cordas, e, no penúltimo compasso, há novamente um solo de clarinete com as cordas tocando o acorde final.

Yamashita mantém suas indicações de dinâmica e de articulação iguais às de Musorgsky, mas cada um dos acordes tocados tem uma indicação de timbre diferente. Os dois primeiros, nos compassos vinte e três e vinte e quatro, devem ser tocados com o polegar. Os do compasso vinte e cinco, que estão invertidos da mesma maneira que na exposição do tema, devem ser tocados com o dedo mínimo. No compasso vinte e sete, os acordes estão sem indicação de digitação, o que sugere o uso dos quatro dedos da mão direita, sem arpejar as

notas. E no último compasso, há a indicação de novamente tocar todas as notas com o polegar.

Podemos perceber que enquanto Ravel elabora uma composição mais independente da partitura de Musorgsky, elencando personagens e dando importância maior a alguns elementos extramusicais, Yamashita mantêm-se próximo a Musorgsky, adaptando a escrita do piano ao violão, suprimindo notas de acompanhamentos, por exemplo, e trabalhando os diversos timbres possíveis no instrumento em momentos não coincidentes com a orquestração de Ravel.

## 5.7 Bydlo

A descrição de uma carroça puxada por bois tem seu fundamento em uma carta escrita por Musorgsky a Stasov, onde ele diz que “de repente surge ‘Sandomirzsko bydlo’ (*le télégue*)(*le télégue*, obviamente não é do título, fica entre nós)<sup>32</sup>”(Russ, 1992). 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 tem apenas o título “Carro de Boi Polonês” (Nagachevskaya, 2009).

A tradução da palavra Bydlo, de acordo com Nagachevskaya, pode ser “ralé”, utilizada, em russo, de maneira pejorativa para designar os camponeses. Comenta ainda que há a possibilidade de a palavra Bydlo ser traduzida do polonês como “gado”(Nagachevskaya, 2009). Sandomir é uma cidade polonesa. Podemos traduzir o título, então, de varias formas, desde as mais amenas, como “Carro de boi Polonês”, até as mais politizadas, como “A Ralé Polonesa”. Porém, “Sandomirzsko” não faz parte do título final da obra, e toda a discussão a este respeito pode ficar um pouco deslocada.

Nagachevskaya comenta sobre a atitude politizada de Musorgsky, e traça um paralelo entre um desenho de Ilya Repin, “*Burlaki*”, retratando homens esfarrapados puxando, através de cordas amarradas aos seus troncos, uma balsa de carga, e a “*Bydlo*” de Musorgsky. Esse paralelo torna-se possível já que o desenho de Hartmann, aparentemente, está perdido (Nagachevskaya, 2009). Carpinetti apresenta um desenho da exposição de Hartmann, onde não é retratado um carro de boi, mas a preparação de uma força em praça

---

<sup>32</sup> “Right between the eyes, No. 4 ‘The Sandomirsko Bydlo’ (*le télégue*) (*le télégue*, obviously is untitled, which is between us)”

pública, com o título de “Bydlo”. “O quadro seria então, uma metáfora e o compositor estaria protestando contra as autoridades que tratavam o povo polonês como gado” (Carpinetti, 2008).

Estas diferentes percepções são essenciais para a discussão da marcação de dinâmica do primeiro compasso. Musorgsky escreve *ff*. Ravel e Yamashita *pp*, *poco a poco crescendo*. O *ff* de Musorgsky provém do choque causado pela aparição da ralé, repentina, como descrito na carta a Stasov. Ravel utiliza-se das dinâmicas para criar a ilusão de um carro de boi que se aproxima (Klein, 1980). Yamashita usa a mesma dinâmica de Ravel. Pela primeira vez no ciclo, Yamashita abraça uma ideia de Ravel por inteiro, ao invés de manter-se fiel as indicações do original de Musorgsky.

Os acordes da clave de fá escritos por Musorgsky, em registro grave, são orquestrados por Ravel dividindo os violoncelos e os contrabaixos, ambos com surdinas, junto com fagotes e contra fagotes. O tema está escrito para tuba, porém, 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)”<sup>33</sup> (Russ, 1992).

Yamashita suprime as notas mais agudas dos acordes. A linha de baixos alterna as notas Sol e Si entre a quinta corda solta (afinada um tom abaixo do Lá original) e a sexta corda presa, criando uma diferença de timbre. Todo o trecho está marcado para ser tocado com a mão direita tocando as cordas na metade exata de seu comprimento, escurecendo o timbre. Algumas notas ainda tem a indicação de que devem ser puxadas em direção contrária ao braço do violão, mas de forma que não batam na escala ao serem soltas. Toda a melodia em sua parte mais aguda tem a indicação de que deve ser tocada na metade exata do comprimento da corda.

No compasso dezoito, Ravel escreve para o contrabaixo a nota Si natural no terceiro tempo antecipando-a. No compasso dezenove, escreve a nota Sol para o contrabaixo, nota inexistente na versão de Musorgsky.

O tema “B” tem início no compasso 21. Musorgsky escreve duas vozes, uma em semínimas e outra em colcheias, que tocam as mesmas notas, na clave de fá.

---

<sup>33</sup> “...but a smaller, less gruff French one (the heavy bass tuba has only very recently been introduced into French orchestras).”



Figura 39 - Compassos 21- 24 piano

A textura aumenta com os acordes descendentes na mão direita. Ravel escreve um *tutti* que vai se formando aos poucos, primeiro com cordas (com todos os instrumentos em *divisi*), madeiras e percussão, depois com as trompas no compasso vinte e sete, sem utilizar todo o naipe de metais. Russ enaltece as qualidades de Ravel como orquestrador, citando esse trecho ao comentar que “trompetes e trombones são excluídos do clímax; quão fácil seria para um orquestrador menos sensível escrever partes para eles automaticamente<sup>34</sup>” (Russ, 1992).

Yamashita aumenta o número de vozes no tema “B” de sua versão, passando a ter uma escrita a quatro vozes. A partir do compasso vinte e cinco, passa a escrever acordes de cinco notas. Este é o mesmo compasso que Ravel inicia o *tutti* da orquestra. Nos compassos trinta e trinta e um, Yamashita altera a rítmica das notas Lá bemol e Si, de semínimas para colcheias.

No compasso trinta e dois Musorgsky escreve um *dimin.* até o compasso trinta e cinco. Yamashita mantém essa indicação, porém, Ravel a altera para *poco dim.* Os *sf* de Musorgsky escritos do compasso trinta e cinco até o compasso trinta e oito, preparando a volta do tema “A”, são mantidos por Yamashita, que escreve os acordes para serem arpejados com o polegar da mão direita. Ravel substitui esses *sf* por um *f*, com um grande crescendo até um *fff* no compasso trinta e oito, com a volta do tema “A”.

Yamashita mantém as indicações de Musorgsky de andamento, *sempre pesante e poco alargando*, e de dinâmica, *con tutta forza*. Ravel altera a dinâmica para *fff* e suprime a indicação de andamento. Sua orquestração conta agora com um rulo de caixa e o tema oitavado tocado pelas flautas, oboés, clarinetes, trompetes, violinos e violas.

Yamashita explora o *tremolo* do violão, mas ao invés da divisão tradicional em três notas rápidas para cada toque da mais grave, escreve um *tremolo* muito mais rápido, em semifusas. A divisão das notas varia de acordo com o valor rítmico de cada nota da melodia,

<sup>34</sup> “trumpets and trombones are excluded from the climax; how easy it would have been for a less sensitive orchestrator automatically to write parts for them.”

mas Yamashita explora a independência entre os dedos da mão direita escrevendo de modo que anelar, médio e indicador sejam repetidos, nesta sequência, independentemente do momento do ataque das notas graves com o polegar<sup>35</sup>. Escreve ainda outra opção de execução, opcional, com o dobramento das oitavas e sem o tremulo, aproximando-se da escrita para piano.

Figura 40 - Compassos 36 - 41 violão

No compasso quarenta e sete, Musorgsky repete o tema, de forma reduzida, em apenas uma oitava, na clave de fá, com a dinâmica *p*. Ravel escreve o tema para a tuba com o acompanhamento dos fagotes e contrafagotes, e dos violoncelos e contrabaixos em *divisi*. A dinâmica é alterada para *f*, com a indicação *sempre dim*. Yamashita troca o tremulo pelo toque da melodia, sem dobramento de oitava, com a mão direita tocando na metade exata da corda. As notas graves alternam-se entre o som natural, nas notas mais graves, com o toque na metade da corda puxando-a sem bater de volta na escala, nas notas mais agudas.

Figura 41 - Compassos 47 - 51 violão

O compasso cinquenta e cinco de Musorgsky tem a indicação de dinâmica *pp*. Ravel escreve, neste compasso, o final de um decrescendo, iniciado com a dinâmica *p*, do compasso cinquenta e três. Yamashita escreve um pequeno decrescendo e a dinâmica *pp*. Musorgsky escreve o acompanhamento novamente em duas vozes diferentes, em semínima e em

<sup>35</sup> Esse é o mesmo tipo de técnica utilizado anteriormente por Yamashita em "Gnomus".

colcheias, tocando as mesmas notas. Ravel separa as vozes entre os fagotes, semínimas, e os violoncelos, colcheias. Os contrabaixos em *divisi* tocam colcheias com arco e semínimas em pizzicato. Yamashita escreve um efeito de *tambora*, alterando a percussão no instrumento entre o polegar e o médio da mão direita.

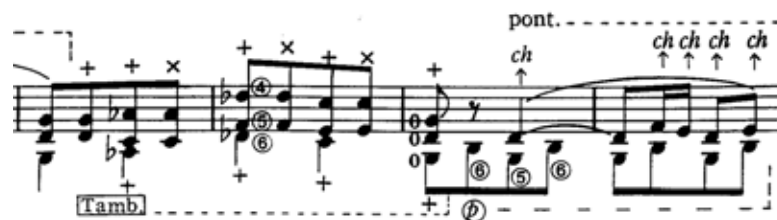


Figura 42 - Compassos 54 - 57 violão

No compasso cinquenta e sete, Musorgsky escreve apenas as cinco primeiras notas do tema, seguidas da indicação *dim. e ritard.* Ravel escreve essas cinco notas para o trompete com surdina e com a dinâmica *mp*. O acompanhamento é reduzido para violoncelos e contrabaixos, todos tocando com arcos. Yamashita escreve a melodia para ser tocada com o dedo mínimo com a indicação *pont.*, deixando o som ainda mais metálico. Yamashita mantém a indicação *dim. e ritard.*, enquanto Ravel a oculta. As melodias de acompanhamento de Musorgsky, dobradas em vozes diferentes na mesma altura, reaparecem. Yamashita volta a utilizar o efeito de *tambora* de dedos alternados. Ravel escreve a indicação *tutti com surdina* para os violoncelos e contrabaixos.

Musorgsky escreve uma nota Ré no compasso sessenta e um com a indicação *ppp*, seguida de *perdendosi*. Yamashita mantém as indicações e escreve o Ré para ser tocado com o dedo mínimo da mão direita com o som *pont.* Ravel escreve o Ré no clarinete baixo com a indicação *pp*, com um diminuendo, sendo acompanhado apenas pelos contrabaixos, sem escrever o *perdendosi*.

Os dois últimos compassos de Musorgsky têm duas semínimas com um tenuto. Yamashita escreve as quatro notas com os tenutos, porém as duas primeiras estão indicadas para serem tocadas na metade exata das cordas, e sendo puxadas de formas a não bater na escala ao serem soltas e as duas últimas com pizzicato normal. Ravel escreve as quatro semínimas sem o tenuto, sendo as duas primeiras para contrabaixos e harpa, e as duas últimas apenas para os contrabaixos, em pizzicato com a dinâmica *ppp*.

Durante todo este movimento encontramos relações mais diretas entre a versão de Yamashita com a orquestração de Ravel do que com o original de Musorgsky. Seja através do uso das dinâmicas, seja através das indicações de timbres, ou dos efeitos técnicos do

instrumento, Yamashita parece estar mais próximo das ideias de Ravel do que de uma tentativa de transcrição da música para piano.

## 5.8 Promenade (IV)

Musorgsky escreveu sua quarta Promenade começando pelo registro agudo do piano e, de forma descendente, chegando a uma região grave no quinto compasso.

Ravel orquestra esses compassos com as flautas e os clarinetes tocando os dois primeiros compassos, oboés e fagotes no terceiro e quarto compassos, e fagotes, contra fagotes, trompas, violoncelos e contrabaixos no quinto compasso. Com isso, além das alturas, Ravel trabalha com os timbres, escurecendo-os gradualmente.

Yamashita começa sua versão reafinando a quinta corda para a nota Lá. Por causa da região superaguda dos dois primeiros compassos, Yamashita escreve esse trecho com harmônicos artificiais na voz superior, para serem tocados com o dedo mínimo da mão direita, deixando o som mais magro. Os compassos três e quatro são tocados com a mão direita em três quartos da corda, produzindo um som doce e rico em harmônicos. O quinto compasso utiliza as cordas soltas.

No sétimo e oitavo compassos, Ravel escreve o tema dobrando flautas, oboés e clarinetes com violinos e violas. Fagotes e contra fagotes são dobrados com violoncelos e contrabaixos. Yamashita escreve o tema com harmônicos, suprimindo os dobramentos de oitava do original de Musorgsky.

No penúltimo compasso, Musorgsky insere um trecho do tema do próximo movimento, com a indicação *mf*. Yamashita mantém a escrita igual ao original. Ravel altera a dinâmica para *pp* e retira o *poco rit* e o *attacca* do último compasso.

## 5.9 Ballet dos Pintinhos em seus Ovos

O título está originalmente escrito em russo, Ravel o escreve em francês e Yamashita em inglês<sup>36</sup>.

Musorgsky escreveu todo esse movimento em duas claves de Sol. Ravel, por sua vez, não utiliza os contrabaixos durante todo o movimento. Yamashita reafina a sexta corda do violão para a nota Mi, fazendo com que esse seja o único movimento executado com a afinação padrão do instrumento.

Nos quatro primeiros compassos, Yamashita suprime as *appoggiaturas* dos acordes e usa a primeira corda solta como pedal da melodia dos acordes superiores. Os acordes escritos por Musorgsky na pauta inferior, na versão de Yamashita ficam incompletos, apenas com a nota mais grave.

Nos compassos de cinco a oito, Yamashita retira as notas graves da pauta superior do original de Musorgsky, indicando a execução do trecho com o dedo mínimo da mão direita.

Nos compassos nove a doze, repetição dos quatro primeiros compassos, Yamashita volta o timbre a sonoridade normal. Nos compassos treze a dezesseis, escreve novamente a melodia mais aguda para ser tocada com o dedo mínimo da mão direita. Ravel escreve nos compassos treze a dezesseis, melodia e acompanhamento alternados entre oboés e clarinetes.

Musorgsky escreveu um *cresc.* do compasso dezoito até o vinte e dois, tendo um *f* no vinte e um, e um *sf* no vinte e dois. Yamashita escreve as mesmas indicações de dinâmica. Ravel escreve todas as dinâmicas deste crescendo com um *mp* no compasso dezessete, *mf* no dezanove, *f* no vinte e *ff* no vinte e um.

No início do *Trio*, Ravel altera o *ppp* de Musorgsky por um *pp*. No original para piano, Musorgsky volta a escrever duas notas na mesma altura grafadas em vozes diferentes, como em “*Bydlo*”. Ravel escreve para o trompete com surdina a nota Fá longa, enquanto as violas tocam as notas em semínimas e o fagote toca as notas em colcheias. As notas tremuladas são executadas pelos violinos, com as flautas realizando as *apoggiaturas*.

Yamashita escreve o *Trio* em duas pautas para que a escrita fique mais clara. Mantem o *ppp* de Musorgsky, mas retira o tremulo das notas agudas, mantendo-as com *apoggiaturas* e indicando que sejam tocadas com o dedo mínimo da mão direita. A nota longa do acompanhamento é tocada com um harmônico, fazendo-a durar todo o valor escrito e, nas demais cordas, escreve o restante do acompanhamento.

---

<sup>36</sup> Todos os títulos da edição de Yamashita vem com uma tradução para o japonês.

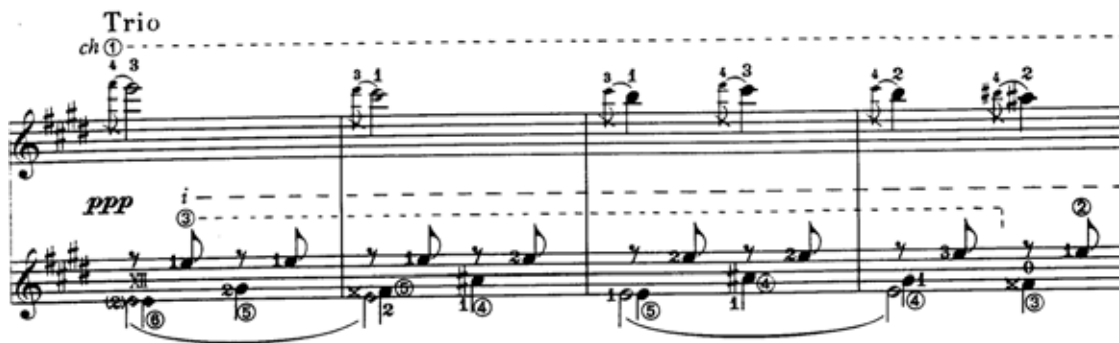


Figura 43 - Quatro compasso iniciais do Trio para violão

O *tremolo* só ira ser escrito por Yamashita no compasso trinta. Nesse compasso Musorgsky escreve uma barra de repetição para o início do *Trio*. Ravel e Yamashita reescrevem os compassos repetidos, agora com variações.

Na orquestração de Ravel, a maior diferença se dá na introdução da percussão, da mudança de ritmo das flautas e da nota Lá, ligada por oito compassos, escrita para as violas, originalmente um Fá escrito por Musorgsky.

Yamashita escreve a mesma variação rítmica das flautas. As notas, que na primeira vez estavam sem as terças graves e só com as *apoggiaturas*, agora tem as terças e devem ser tocadas com os dedos indicador, médio, anular e mínimo da mão direita tocando duas cordas cada.

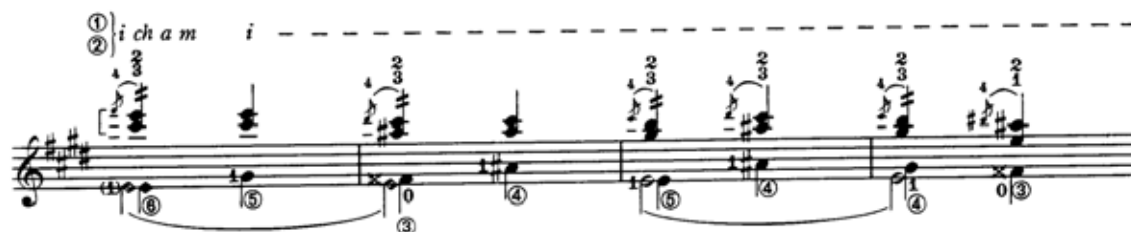


Figura 44 - Compassos 9 - 12 Trio violão

Na segunda parte do *Trio*, Yamashita escreve no compasso quarenta e dois a nota Si no primeiro tempo, uma quinta abaixo do que deveria. A repetição, escrita por Musorgsky com uma barra, é escrita por extenso tanto por Ravel como por Yamashita.

Ravel volta a usar a percussão, escreve a nota Fá nos trompetes como um pedal e divide os obóes, um com uma nota Fá, no registro mais agudo, ligada por todos os oitos compassos enquanto o segundo tem uma figura rítmica de semicolcheias alternando as duas oitavas inferiores da nota Fá, e escreve um *tremolo* dental para as flautas.

Yamashita escreve a repetição do tema com a nota Mi, em um harmônico agudíssimo, com a indicação para ser tocado na casa quarenta e oito do violão. Ou seja, a mão

direita deve encontrar o harmônico deste Mi nesta oitava bem próxima ao cavalete, enquanto o dedo indicador toca levemente na corda e o anelar a puxa.

Tanto Ravel quanto Yamashita reescrevem o primeiro tema, ao contrário da indicação de Musorgsky no original “*Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda*”, porém, sem nenhuma alteração.

Na Coda, apenas a primeira indicação de dinâmica de Musorgsky, um *mf*, é alterada por Ravel, um *ff*, e por Yamashita, um *f*, sendo que as demais permanecem iguais. Yamashita não escreve a oitava inferior e o último acorde é executado com harmônicos, para atingir os agudos escritos originalmente por Musorgsky.

O *Attacca* para o próximo movimento é omitido por Ravel.

Percebemos nesse movimento uma aproximação de Yamashita e Ravel. Ambos exploram diversas formas diferentes de produzir efeitos, seja através da escrita, seja através de técnicas específicas dos instrumentos. Esses efeitos estão de alguma forma sugeridos, ou subentendidos, na escrita original, como no início, com os acordes com sonoridade mais percussiva ou nos *tremolos* do *Trio*, mas a criatividade de Ravel e de Yamashita extrapola qualquer expectativa que se poderia ter.

## 5.10 N°6 “Samuel Goldemberg” e “Schmuyle”

Yamashita reafina a sexta corda em Ré. Rimsky-Korsakov alterou o ritmo das semicolcheias, no quarto tempo do primeiro compasso de Musorgsky, para semicolcheias tercinadas. Essa modificação é acompanhada por Ravel e por Yamashita.



Figura 45 - Compasso 1 piano

Figura 46 - Compasso 1 orquestra



Figura 47 - Compasso 1 violão

Toda a continuação do tema “A” é semelhante nas três versões.

O tema “B” é escrito por Ravel para o trompete com surdina, em trecho famoso, 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.<sup>37</sup>” (Russ, 1992).

As barras de repetição são substituídas por Ravel e Yamashita que reescrevem o trecho variando a orquestração.

Yamashita escreve a melodia para ser tocada com o dedo mínimo da mão direita. Para a execução desse trecho com esse dedo, é necessário o uso de uma técnica do violão flamenco, o dedilho, que consiste em tocar a corda, com o mesmo dedo, de maneira continua a cada passagem dele pela corda, atingindo-a na ida e na volta do dedo. O som do dedilho com o dedo mínimo, fica magro, metálico e com menos volume, já que se alterna o toque apenas com a unha e com unha e carne. É possível traçar um paralelo sonoro entre o efeito do trompete com surdina e o dedilho com o mínimo. Alguns intérpretes, como Jorge Caballero e Marko Topchii, tem tocado esta passagem com trêmulos da mão direita, usando os dedos i-m-a. Essa alternativa de digitação facilita a execução e aproxima o resultado sonoro do original para piano, pois o som fica mais preciso e rico de harmônicos.



Figura 48 - Compassos 9 e 10 violão

A reexposição do tema “A” é tocada tendo o contraponto do tema “B”. A orquestração de Ravel simplesmente junta os dois temas, com as madeiras e as cordas graves tocando o tema “A”, e os trompetes, em oitavas, executando seu difícil tema “B”. Ravel omite as indicações de andamento *Andante Grave*, do compasso dezenove, e *poco ritard. con dolore* do compasso vinte e cinco. Troca também as indicações de dinâmica, substituindo os crescendo, por dinâmicas definidas.

<sup>37</sup> “This passage is a masterstroke: a seventeen-bar exercise in continuous triple-tonguing with little room to breathe (unless, as often happens, first and second players alternate); not only is the music transcribed but its virtuosity too.”

Yamashita executa as oitavas dobradas da melodia do tema “B” e a melodia do tema “A” é executada na região grave do violão sem o dobramento.

## 5.11 Promenade (V)

Musorgsky usa nesta Promenade o mesmo material da primeira, mas com sutis diferenças (Nagachevskaya, 2009). Ravel omite o movimento inteiro de sua orquestração, assim como Yamashita o faz na versão para violão.

## 5.12 Limoges. Le marché.

Limoges é um dos grandes desafios técnicos do ciclo de Musorgsky<sup>38</sup>. Por seu caráter descritivo de um mercado, com pessoas discutindo, os temas musicais são sempre curtos, interrompidos por outros temas que se sobrepõem, transformando esse movimento em um grande nó para os dedos.

Ravel explora esses temas que se sobrepõem em sua orquestração ao dividi-los, às vezes em grupos de apenas quatro semicolcheias, por diferentes instrumentos. Os *sf* do original são substituídos por *mp* e *mf*.

Yamashita substitui o acompanhamento das escalas, nos compassos dois e quatro, articulado em semicolcheias por duas mínimas na nota ré, como um pedal. No terceiro compasso as notas repetidas são substituídas por uma melodia que alterna as notas do baixo. No quinto compasso, Yamashita escreve apenas os acordes para acompanhar a escala descendente.

No décimo primeiro compasso, Yamashita escreve o intervalo de terça nas notas agudas, conforme o original, nas duas primeiras cordas. Os dedos anelar e médio da mão direita devem ser alternados e tocar as duas cordas, enquanto o polegar toca a escala ascendente nos baixos. Esse efeito provocado por essa digitação se repete até o compasso quinze, alternando as cordas a serem tocadas, ora primeira e segunda, ora segunda e terceira, ora terceira e quarta.

---

<sup>38</sup> Nagachevskaya, 2009; Russ, 1992.

No compasso vinte e cinco, há uma melodia em oitavas por um compasso inteiro, após uma grande fragmentação dos temas. Ravel escreve um *tutti* para a orquestra, com piccolo e percussão fazendo tremulo. Yamashita escreve as duas oitavas dobradas em sua versão e reutiliza a digitação de mão direita da escala final de “*Gnomus*”.

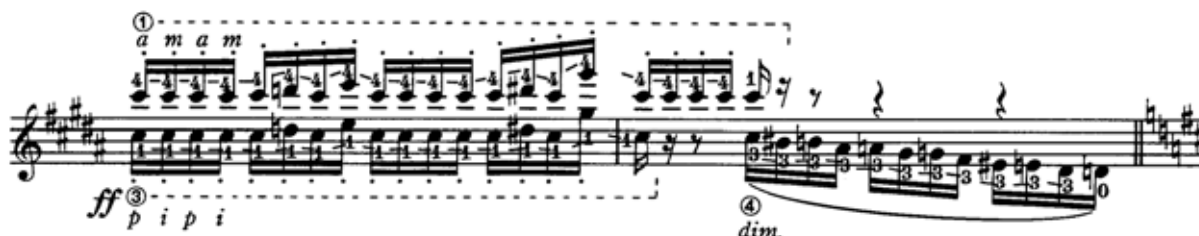


Figura 49 - Compasso 25 e 26 violão

No compasso vinte e sete, Musorgsky escreve as notas Ré e Fá nos dois primeiros tempos da pauta de baixo. Ravel escreve as notas Mi, para as violas, e Sol, para os segundos violinos. Apesar de Russ atribuir essa modificação a edição Rimsky-Korsakov (Russ, 1992), na edição consultada, as notas são Ré e Fá, como no original de Musorgsky. O mesmo acontece no compasso trinta e quatro, com as notas escritas por Ravel para os trompetes, violas e violoncelos. Yamashita mantém as notas como o original.

Os quatro últimos compassos são escritos por Ravel para o *tutti* da orquestra. Na versão de Yamashita, os três primeiros acordes não tem a linha mais grave, mas, a partir do quarto acorde, todas as notas escritas por Musorgsky estão na versão de violão. Nas três versões há o *attacca* final levando ao próximo movimento.

## 5.13 Catacombae

Musorgsky divide *Catacombae* em duas partes, *sepulcrum Romanum*, a primeira e, *Com mortuis in língua mortua*. *Sepulcrum Romanum* é um movimento lento, de notas longas, tem praticamente uma indicação de dinâmica por compasso. Yamashita mantém todas conforme o original e Ravel suprime apenas os *sf*, mantendo as demais.

Em sua orquestração Ravel escreve o movimento para os metais, junto com clarinetes, fagotes, contra fagotes e contrabaixo. O tema do compasso dezoito é tocado por um solo de trompete. Ravel ainda altera timbres e dinâmicas dentro de um mesmo naipe de instrumentos, indicando o uso de surdina apenas para o terceiro trompete, no compasso onze,

ou aumentando e diminuindo o número de instrumentos tocando, como o fagote no compasso vinte e cinco, que inicia solo e o segundo só entra no compasso vinte e nove, por exemplo.

Yamashita explora duas questões muito problemáticas para o violão, a duração e a intensidade do som. Aproveitando da escrita de Musorgsky, com notas longas com *sf*, Yamashita explora os acordes com rasgueados tremulados. No compasso quatro, as quatro notas do acorde são tocadas primeiro com um rasgueado e depois com um tremulo continuo, possibilitando o efeito de *ff* seguido do *sf*.

Nos compassos treze e catorze, Yamashita escreve a nota Ré, que não está na partitura original para piano, nem na orquestração de Ravel. O acorde do compasso catorze é tocado com um rasgueado.

Os acordes tremulados voltam e a melodia do compasso dezoito é escrita em outra pauta, para melhor leitura, e há a indicação de que deve ser tocada com o dedo médio enquanto os acordes continuam sendo tremulados.

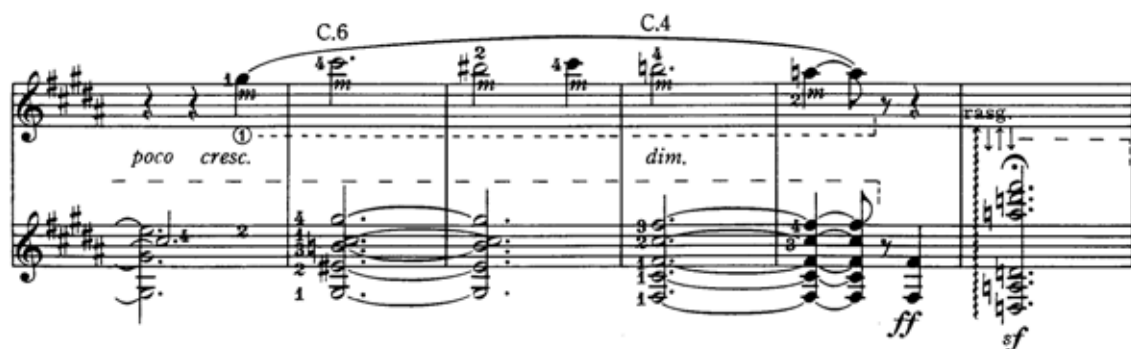


Figura 50 - Compassos 18 - 23 violão

O acorde do compasso vinte e três é rasgueado e novamente tem a nota Ré, que não faz parte do original de Musorgsky, tampouco da orquestração de Ravel. O acorde do compasso vinte e quatro é o único em *plaquê*. Há a indicação *pont.*, para deixar o som metálico.

O ultimo acorde da versão de Yamashita, também é rasgueado, com a indicação *tast.*, para que a mão direita aproxime-se do braço do instrumento para tocá-lo.

### 5.13.1 Cum mortuis in lingua mortua

O título da segunda parte tem uma notação na margem: “O seguinte texto em latim seria uma boa idéia: o espírito criativo de Hartmann me guiando até as caveiras, convocando-me, as caveiras gentilmente brilham.<sup>39</sup>”.

O *tremolo* da mão direita do piano é orquestrado por Ravel nas cordas, em *divisi* nos primeiros violinos, com surdina. Ravel troca a orquestração do movimento anterior, utilizando agora os naipes que não haviam tocado em “*Catacombae*”. Os metais são substituídos pelas madeiras e pelas cordas. Trompas são utilizadas no final do movimento, por apenas seis compassos (do quarenta e seis ao final) e trompetes por apenas dois (quarenta e oito e quarenta e nove).

Esse *tremolo* da mão direita mantém-se por todo o movimento, enquanto a mão esquerda toca o tema da “*Promenade*”, agora em modo menor, por quatro vezes. Ravel alterna esses temas da “*Promenade*”, com oboés e corne inglês, na primeira aparição; fagote, contra fagote, clarinete baixo, violoncelos e contrabaixos, na segunda; oboé e clarinete, na terceira e, novamente, fagote, contra fagote, clarinete baixo, violoncelos e contrabaixos na quarta aparição do tema.

Yamashita escreve o movimento em duas pautas. A primeira apenas com as notas tremuladas, para serem executadas em dedilho, ora com o indicador, ora com o dedo mínimo. A pauta de baixo tem escritos os temas da “*Promenade*”. As segunda e quarta aparições do tema, que no original é dobrado em oitavas, na versão de Yamashita estão escritas sem o dobramento. Os acordes da primeira e da terceira aparições do tema têm todas as notas do original.

A partir do compasso doze, Musorgsky escreve um arpejo em semínimas, ascendente, na mão esquerda do piano, mudando o caráter do movimento. Há a indicação *tranquilo* e *il canto cantábile*. Ravel não escreve essas indicações. As notas longas tremuladas são alternadas, compasso a compasso, entre madeiras e violinos e entre as cordas em *divisi*. Os arpejos da mão esquerda estão orquestrados para a harpa.

Yamashita mantém as indicações de Musorgsky. A nota longa tremulada deve ser alternada a cada compasso com o dedilho do indicador e do mínimo, da mesma maneira que Ravel escreve para as madeiras e as cordas. As três últimas notas da versão de Yamashita,

---

<sup>39</sup> “A Latin text would be a good idea: Hartmann’s creative spirit leading me to the skulls, summoning me to them, the skulls gently glowing”

estão escritas com harmônicos artificiais, na segunda e terceira cordas, para serem tocados sem que o dedilho do indicador pare.



Figura 51 - Cinco últimos compassos violão

Os quadros retratados por Musorgsky tem a imagem de Hartmann, um amigo da academia e o guia em uma catacumba de Paris. Do lado direito da imagem é possível ver os crânios empilhados, e ao fundo uma grande cruz. A ideia expressada por Musorgsky, de crânios que brilham, ganha outra representação com os efeitos empregados por Yamashita.

## 5.14 A Cabana sobre pernas de Galo (Baba Yaga)

O desenho de Hartmaan retrata um relógio no formato da cabana de Baba Yaga. Segundo 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 substâncias 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.<sup>40</sup> (Nagachevskaya, 2009)

<sup>40</sup> Baba-Yaga is a hideous old witch with a very long nose and a bony leg. She lives in the depth of a dark, magic forest in a hut on fowl's legs. A wooden hedge with numerous human skulls on its stakes surrounds Baba-Yaga's hut. The hut itself is an important attribute of Baba-Yaga's possessions. Usually the hut faces the forest, but once called and given an order it rotates on its fowl's legs by a hundred and eighty degrees and faces the speaker. The witch is known for her magic craft. She can also fly in a mortar (a wooden bowl used for grinding substances with a pestle) speeding up her ride by swaying a broom. Baba-Yaga hates human race; she lures the lost travelers into her hut, casts magic spell on them, feeds them and then eats them. However, if newcomers manage to produce a good impression on her, Baba-Yaga softens her evil spirit and helps them through their journey.

Ravel mantém-se fiel ao original de Musorgsky até o compasso noventa e quatro (todo o tema “A” desse movimento), a não ser pelos *sf* que Ravel não escreve. Yamashita escreve os dobramentos em duas oitavas, ao invés das três escritas por Musorgsky.

A melodia do compasso vinte e cinco é orquestrada por Ravel para as madeiras, violinos, violas e trompas. Yamashita mantém apenas a nota mais aguda da melodia e a mais grave do acompanhamento. Nos compassos vinte e nove e trinta, Yamashita altera o ritmo do acompanhamento retirando as colcheias dos contratempos.

No compasso trinta e três, Ravel orchestra o tema para os metais. Nagachevskaya reconhece nesse trecho Baba Yaga cantando em pleno voo, através dos acordes na mão direita do piano (Nagachevskaya, 2009). Esse canto vai até o compasso quarenta, onde, ainda segundo Nagachevskaya, as mínimas ligadas na mão esquerda do piano representam um grito de Baba Yaga, aterrorizando os viajantes. Ravel alterna essas mínimas entre as trompas e os trombones. Ravel dobra o tempo das colcheias, para semicolcheias, nos primeiros violinos e violas.

Yamashita escreve o canto de Baba Yaga sem o dobramento da oitava grave. A indicação de timbre é *pont.*, deixando o som metálico. As mínimas ligadas do grito da bruxa são alternadas entre notas com som natural e com harmônicos. Nas notas com harmônicos Yamashita escreve a melodia da mão direita da versão de Musorgsky em semicolcheias, mas apenas as notas mais agudas, sem os acordes e os dobramentos.



Figura 52 - Compassos 41 - 55 violão

No compasso cinquenta e sete, Musorgsky escreve quatro notas Sol com um *sf*. Ravel orchestra essas notas com um *tutti* com a dinâmica *ff*, ao invés do *sf*. Madeiras e cordas, sem violoncelos e contrabaixos, prosseguem tocando as melodias em dobramentos de oitava. As cordas, com as colcheias dobradas por Ravel em semicolcheias, sobrepostas pelas madeiras, em colcheias. Yamashita mantém o *sf* de Musorgsky e escreve apenas uma linha, sem os dobramentos de oitava, em semicolcheias.

Em todo esse trecho, do compasso cinquenta e sete até o setenta e quatro, Musorgsky mantém a melodia dobrada em quatro oitavas. Ravel escreve os sopros tocando em colcheias e as cordas em semicolcheias. Nos compassos sessenta e sete, sessenta e nove, setenta e um e setenta e três, Ravel escreve as oitavas para clarinete baixo, fagote, contra fagote, trompas, trombones, tuba, violas, violoncelos e contrabaixos. Yamashita mantém a escrita de apenas uma linha melódica, sem as oitavas, com a divisão em semicolcheias. Os dobramentos são escritos apenas nos compassos sessenta e sete, sessenta e nove, setenta e um e setenta e três, nos primeiros tempos.

No compasso setenta e quatro, Musorgsky escreve uma grande mudança de oitava. Ravel escreve esse salto com um glissando para as cordas. Yamashita escreve um arraste da nota mais grave para a mais aguda, com uma *appoggiatura*, para as últimas notas.

Os *martelatos* dos compassos setenta e cinco a oitenta e quatro, é orquestrado por Ravel para madeiras, tocando colcheias, e cordas, tocando semínimas. Yamashita escreve apenas uma linha melódica, sem os dobramentos de oitava, em semicolcheias.

As notas Lá bemol e Sol dos compassos oitenta e cinco a noventa e quatro são tocadas por Yamashita sempre retirando uma das oitavas. Ravel orchestra essas oitavas para dois grupos de instrumentos de maneira alternada. O primeiro grupo é dos metais com as flautas. O segundo é formado pelas madeiras com as cordas. As trompas tocam em todos os compassos. Esses dois grupos se intercalam a cada compasso. Ravel adiciona dois compassos, repetindo a nota Sol em semínimas, com um solo de trompete com surdina, em *ff*.

O tema “B” tem início no compasso noventa e cinco, com sextinas na mão direita do piano. Musorgsky escreve a indicação de andamento *Andante mosso*, e a melodia da mão esquerda explora a sonoridade do trítono. Ravel orchestra as sextinas para as flautas, cada flautista deve executar um compasso. O tema é tocado por um fagote solo e pelo contrabaixo em pizzicato. Ravel não escreve o *non legato* que Musorgsky indica para o tema, mas o fagote tem *stacatos* como articulação. A versão de Yamashita não tem o tema dobrado em oitavas.

No compasso cento e quatro (cento e seis para Ravel), há uma mudança de escrita das sextinas, da pauta superior para a inferior, no terceiro tempo, e o tema grave passa a ser respondido no registro agudo. Ravel escreve as sextinas para o clarinete desde o começo do compasso, e o tema tocado pelo fagote e contrabaixo nos dois primeiros tempos é respondido no agudo por harmônicos dos violinos e dos violoncelos.

Ravel mantém a ideia dos harmônicos variando a orquestração, com violoncelos, contrabaixos e violas. Apesar de as sextinas estarem escritas com notas de mesma altura, elas variam de pauta de acordo com o tema. Ravel usa essa escrita para escrever essas frases para o clarinete, o clarinete baixo e, por fim, novamente na flauta.

Yamashita escreve esse tema de resposta na região aguda com harmônicos artificiais. Para isso, os dedos médio e polegar tocam as sextinas, enquanto o indicador encosta na corda na altura do harmônico e o anelar puxa a corda. O toque de harmônico artificial simultaneamente com o dedo médio é bastante incomum, normalmente executa-se com o polegar em conjunto com os harmônicos artificiais, e a mão direita ainda deve mover-se para que os ataques sejam na região certa da corda para produzir os harmônicos.

Há uma melodia do baixo, no compasso cento e dois, que chama a atenção por exigir que o violonista cruze os dedos da mão esquerda. Enquanto o dedo um segura a nota Do sustenido (na segunda corda, segunda casa) para as sextinas, o dedo dois toca as notas Si

(quinta corda, segunda casa) e Lá sustenido (quinta corda, primeira casa) do tema na voz de baixo.

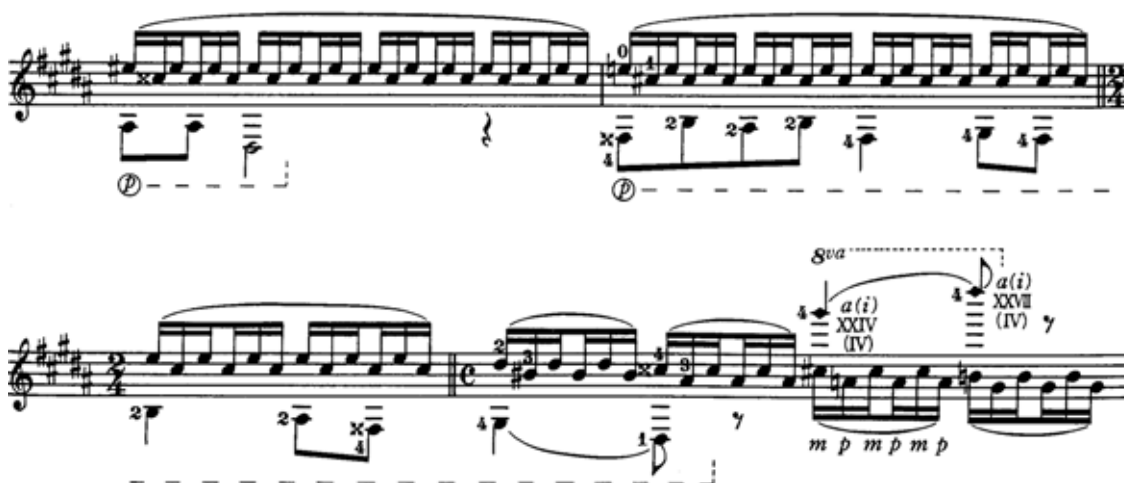


Figura 53 - Compassos 101 - 104 violão

Nos compassos cento e oito, cento e nove, cento e doze e cento e treze, Musorgsky escreve um *tremolo* na pauta superior, e o tema dos baixos para ser tocado com a mão esquerda, na pauta inferior, nos dois primeiros tempos dos compassos, e na pauta superior, nos dois últimos tempos dos compassos.

Ravel escreve o tremulo para os segundo violinos. O tema grave para tuba, harpa, violoncelos e contrabaixos com pizzicato. O tema agudo é tocado pelo piccolo, flauta, celesta e primeiros violinos.

Yamashita escreve o tremulo em duas cordas para ser tocado com os dedos anelar e indicador; o tema nos graves para ser tocado com o polegar, e o tema nos agudos em harmônicos com o dedo três da mão esquerda.



Figura 54 - Compassos 110 - 113 violão

O tremulo começa a ser escrito em movimento descendente a partir do compasso cento e dezesseis, sendo invertido e escrito na pauta inferior, no compasso cento e dezenove. Ravel orchestra esse movimento descendente trocando, de maneira gradual, o tremulo dos segundo violinos, para as violas e, por fim, para os violoncelos e contrabaixos. Há ainda duas

ultimas notas oitavadas na pauta superior da versão de piano, que Ravel escreve em sua versão para as madeiras, o xilofone e violinos.

Yamashita altera a escrita no compasso cento e vinte, passando a escrever um arpejo de três notas em fusas, ao invés do tremulo ascendente. As notas agudas do tema tem o salto executado com um arraste do dedo quatro.

A reexposição do tema “A”, a partir do compasso cento e vinte e três, é um pouco diferente da exposição inicial. A indicação de caráter de andamento *Allegro com brio, feroce* é substituída por *Allegro Molto*. O andamento é mais rápido, os motivos são encurtados e o *martellato* final tem vinte e cinco compassos, ante os dez da exposição. A orquestração de Ravel utiliza a mesma orquestração e Yamashita emprega os mesmos efeitos escritos na exposição.

Nos quinze compassos da coda, Musorgsky escreve uma melodia ascendente e dobra as oitavas. No compasso duzentos e nove há a indicação *poco ritardando*. Ravel inicia a orquestração desse trecho com contrabaixo, violoncelo, contra fagote, fagote e clarinete baixo. Apenas as cordas tocam semicolcheias, os demais instrumentos colcheias. Aos poucos adiciona novos instrumentos, até que nos três últimos compassos todas as madeiras, cordas, exceção do contrabaixo, e percussão encerram o movimento. Ravel não escreve o *poco ritardando*. Yamashita mantém a escrita sem dobrar as oitavas. Apenas nos três últimos compassos, Yamashita dobra as oitavas, três, escrevendo a digitação de mão direita semelhante a do final de “*Gnomus*”. O *poco ritardando* está escrito na versão de Yamashita.

## 5.15 Os Grandiosos Portões de Kiev

Nagachevskaya afirma que a tonalidade de Mi bemol é preferida pelos compositores para escrever “finais majestosos, grandiosos e festivos de suas composições orquestrais.”(Nagachevskaya, 2009). Segundo ela, esse movimento pode ser definido como um “rondó-variado” com a estrutura temática “A B A1 B1 C A2=coda + pós coda” (Nagachevskaya, 2009). Musorgsky inicia o movimento final com blocos de acordes escritos com uma *apoggiatura* na nota mais grave. A melodia evoca o tema das “*Promenades*”. Ravel orquestra os primeiros doze compassos para o naipe dos metais, sem as *apoggiaturas*. Yamashita escreve esses acordes também sem as *apoggiaturas*, além de harpejá-los.

No décimo segundo compasso, Ravel adiciona as madeiras a sua orquestração tocando a melodia em semínimas, dobrando trompetes trombones e tubas. Yamashita usa toda a tessitura do violão, escrevendo a melodia em três oitavas. No compasso dezoito, escreve um rasgueado no primeiro acorde, diferenciando-o dos demais, harpejados, anteriores.

No compasso vinte e dois, Musorgsky escreve um *ff* para o acorde em semibreves, com *apoggiaturas* nas duas pautas. Ravel adiciona as cordas e a percussão, escrevendo um *tutti*, que se segue até o compasso vinte e nove. Yamashita escreve a *apoggiatura* pela primeira vez, junto com a indicação de rasgueado, que seguirá em todos os acordes de seis notas.

No compasso trinta, início da parte “B” do movimento. Segundo Russ, a melodia “As you are Baptized in Christ” é trabalhada por Musorgsky a partir da inscrição no arco do portão projetado por Hartmann, onde se lê “Abençoados aqueles que vêm em nome do Senhor”. Musorgsky escreve a indicação *senza espressione* num acorde de Lá bemol menor de quatro notas, no âmbito de duas oitavas, reduzindo a textura do movimento. Ravel orquestra para clarinete e fagotes esse trecho, aumentando o contraste provocado por Musorgsky, reduzindo o *tutti* da orquestra para quatro instrumentos. O contraste provocado por Musorgsky, potencializado pela orquestração de Ravel, é realizado de maneira surpreendente por Yamashita, ao indicar que os acordes devem ser esfregados com a polpa do dedo indicador da mão direita. Yamashita escreve os acordes com cinco notas. Nos acordes onde há cordas não usadas entre as notas que o formam, Yamashita escreve qual dedo da mão esquerda deve ser utilizado para abafá-las, como acontece no primeiro tempo do compasso trinta e um. Yamashita consegue, assim, um som contínuo, leve, possibilitando diferenciações de dinâmicas em um mesmo acorde.



Figura 55 – Compassos 29 – 34 violão

Ravel volta a utilizar toda a orquestra nas escalas dos compassos quarenta e sete até o sessenta e três (reexposição do tema “A”). Musorgsky escreve a indicação *enérgico*, e uma *apoggiatura* para as notas mais graves dos acordes da mão esquerda. As madeiras tocam as escalas em colcheias, junto com as harpas; as cordas dobram a divisão do ritmo tocando essas escalas em semicolcheias. Os metais tocam os acordes em notas longas, com o tema da “*Promenade*”.

Yamashita escreve a *apoggiatura* apenas do compasso quarenta e sete. Os acordes são substituídos pela nota do baixo, apenas. As notas da escala são tocadas em semicolcheias, como as cordas na versão de Ravel, mas sem os dobramentos de oitava. Os acordes escritos por Musorgsky só aparecem na versão de Yamashita a partir do compasso cinquenta e cinco, quando a escala vai para o registro mais grave. Yamashita indica um rasgueado nesse acorde. Nesse compasso Ravel usa as flautas, oboés, violinos e violas para notas longas, ao invés das escalas que vinham tocando, e clarinete, clarinete baixo, fagote, contra fagote, violoncelo, contrabaixo e harpa passam a tocar as escalas. No compasso sessenta e três, último dessa reexposição do tema “A”, Yamashita dobra as oitavas da escala, mantendo a oitava mais aguda em semicolcheias e a mais grave em colcheias.

O tema “B” é reexposto a partir do compasso sessenta e quatro. Musorgsky indica a dinâmica *ff*. Ravel volta a orquestrar clarinetes e fagotes, mas com a dinâmica *p*. No compasso sessenta e nove Ravel adiciona as flautas e o clarinete baixo. Yamashita volta a utilizar o efeito de esfregar os dedos da mão direita sobre as cordas e escreve a dinâmica *p*.

No compasso oitenta Musorgsky inicia o tema “C”, fazendo referência ao som dos sinos. Russ explica que:

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 sequência. 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 vagarosamente, 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. Musorgsky 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<sup>41</sup> (Russ, 1992).

Ravel usa em sua orquestração um sino em Mi bemol, que toca semibreves do compasso oitenta até o compasso cento e onze. Conforme a representação de sinos escrita por Musorgsky se torna mais ágil, Ravel aumenta o número de instrumentos tocando. A orquestração tem início com os contra baixos, violoncelos, violas, harpa, trompas e clarinete baixo. Em seguida entra o restante das cordas (compasso oitenta e cinco com os segundos violinos e oitenta e nove com os primeiros), das madeiras e dos metais (compasso noventa e três), com o *tutti* sendo escrito no compasso noventa e sete. Ravel altera a escrita rítmica de toda a essa seção com relação à partitura de Musorgsky.

Yamashita indica os acordes dos compassos oitenta a oitenta e quatro, para serem tocados com a polpa do polegar na metade do comprimento das cordas. A nota grave deve ser tocada percutindo o cavalete do violão com um dedo da mão direita (*tambora*). As quiálteras de colcheia dos compassos oitenta e cinco a oitenta e oito, tem a indicação “*tast*”, para serem tocadas perto do braço do violão, deixando o som mais doce. As colcheias aparecem por três compassos a partir do noventa, e Yamashita altera a escrita de Musorgsky para que as duas notas mais agudas sejam colcheias, com a indicação “*pont.*” deixando o som metálico, enquanto os acordes e a nota grave continuam tocadas pelo polegar. Nos quatro compassos seguintes (noventa e quatro a noventa e sete), Yamashita acelera ainda mais o ritmo, escrevendo quiálteras de colcheias, e usando harmônicos nos acordes.

No *tutti* do compasso noventa e sete, Ravel separa a melodia da “*Promenade*”, que na versão de Musorgsky está escrita na mesma voz dos acordes, para as flautas, oboés, clarinetes e trompetes, ressaltando-a. No compasso cento e dois, Ravel escreve uma melodia ascendente tocada pelas flautas, oboés e clarinetes. As harpas tem um glissando ascendente e as cordas um *tremolo* escritos.

Yamashita escreve acordes em harmônicos a partir do compasso noventa e sete. São oito compassos com acordes de até quatro notas, com a melodia da “*Promenade*”, tocados em harmônicos naturais<sup>42</sup>. No compasso cento e dois, Yamashita escreve a escala

---

<sup>41</sup> Russian bell ringing is not the same as English change-ringing where a single line emerges as the result of the ringers sounding their bells in sequence. In Russian ringing, layers of bell sounds are superimposed on one another such that high bells sound rapidly and deeper ones more slowly, each layer containing a repeated diad. Russian bells do not swing, but are hit by hammers, so precisely synchronized layers as possible. The harmonies produced are often dissonant and, because bells were often constructed at different times, out of tune. Musorgsky begins with sustained minims and semibreves representing the deeper bells. More rapid, less sustained layers are added above, first in triplet crotchets, then in quavers.

<sup>42</sup> Harmônicos naturais são produzidos encostando os dedos da mão esquerda nas cordas em cima dos trastes, sem pressioná-las, ao puxar as cordas com os dedos da mão direita.

ascendente, similar a de Ravel, mas nos dois últimos tempos do compasso, inteira em harmônicos naturais.

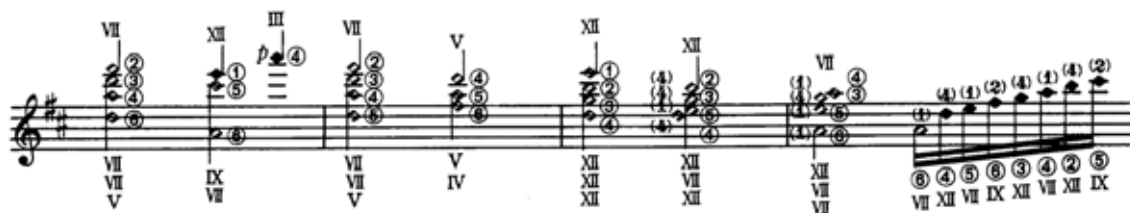


Figura 56 - Compassos 99 - 102

Do compasso cento e cinco ao cento e dez, Musorgsky escreve um *crescendo* e um *acelerando* rítmico que culmina em uma grande escala descendente de seis oitavas. Ravel faz esse *acelerando* com as madeiras, mudando o ritmo, e com um tremulo nas cordas. A escala é tocada pelas madeiras e pelas cordas, com os metais e as harpas mantendo um acorde. Ravel adiciona um compasso de escalas, tocado pelo clarinete, clarinete baixo, viola, violoncelo e contrabaixo. Yamashita volta a tocar sons naturais no compasso cento e cinco, tocando as colcheias na região grave. No compasso cento e sete, sextinas de colcheia dão a sensação de *acelerando* e a escala dos compassos cento e nove a cento e treze tem um motivo padrão de segunda descendente a cada dois tempos, criando a ilusão de ser mais ampla do que realmente é. Yamashita não escreve o compasso a mais de Ravel.

No compasso cento e catorze de Musorgsky, tem início a terceira exposição do tema “A”, que faz a coda da forma. Acordes são tocados em *ff*, em mínimas, misturando o tema da “*Promenade*”, com o ritmo sincopado dos sinos. Ravel usa a orquestra inteira para tocar esses acordes. Yamashita harpeja os acordes que escreve com seis notas, tocando os demais, com menos notas, alternando o toque com a parte de cima da unha do polegar<sup>43</sup>, com o toque normal.

Ravel adiciona, nos violinos e violas, quiálteras de semínimas no compasso cento e trinta e sete, reduzindo a orquestra para - além das cordas - flautas, clarinetes e fagotes. Esse efeito é reproduzido por Yamashita, que além das quiálteras, diminui o número de notas nos baixos para duas - um intervalo de oitava. Ravel vai aumentando o número de instrumentos gradualmente até que o *tutti* retorna no compasso cento e quarenta e nove. No compasso cento e quarenta e seis, Ravel escreve a nota Lá bemol, como na edição Rimsky-Korsakov, ao invés do La dobrado bemol, do original de Musorgsky. Yamashita escreve Lá bemol, ou seja, um semitom abaixo do Lá dobrado bemol de Musorgsky.

<sup>43</sup> Alzapua

As quiálteras de semínima culminam em acordes em bloco no compasso cento e cinquenta e sete. Ravel escreve um tremulo nas cordas e notas longas nas madeiras e metais. Yamashita volta a tocar os acordes alterando os timbres com rasgueados e com toques do polegar com e sem unha.

No compasso cento e sessenta e dois, Musorgsky escreve uma fermata em cima do acorde. Ravel não escreve a fermata, mas adiciona um compasso de semibreves, ligando todas as notas do anterior. O mesmo procedimento é usado no compasso seguinte e nos compassos cento e setenta e quatro e cento e setenta e seis. Yamashita escreve a fermata e indica que o acorde deve ser tocado com um rasgueado contínuo.

No antepenúltimo e no penúltimo compasso, Musorgsky escreve fusas para a mão esquerda. Ravel liga os quatro últimos compassos e escreve um rulo para o naipe de percussão, junto com um tremulo para as cordas. Yamashita liga os três últimos compassos de sua versão em um grande rasgueado.

## 6 Conclusão

Ao comparar as três versões estudadas de Quadros de Uma Exposição, podemos fazer algumas importantes considerações. O arranjo de Yamashita tem poucas diferenças com relação ao original de Musorgsky num primeiro momento. Os cortes feitos, ou notas suprimidas, são poucos e sempre de maneira muito técnica. Fica muito difícil dizer que, de alguma forma, a música de Musorgsky está comprometida pela versão de violão. Muitas vezes o caráter intimista do violão, menos volume, mais harmônicos e as ressonâncias simpáticas das cordas, acabam por maquiar esses cortes.

Do ponto de vista estético é possível constatar que há, da parte de Yamashita, uma mudança de direcionamento a partir de *“Bydlo”*. Enquanto nos primeiros seis movimentos a estrutura da música permanece praticamente inalterada em relação ao original de Musorgsky, respeitando praticamente todas as indicações de dinâmica, de articulação, andamentos e fraseados, a partir de *“Bydlo”* a partitura começa a ter muita influência de Ravel.

Enquanto num primeiro momento podemos apenas inferir a influência da orquestração de Ravel na versão de violão através da coincidência das mudanças de timbres, num segundo momento fica clara a relação direta entre as duas versões, por exemplo, ao não termos a *“Promenade V”*, ou no uso das dinâmicas de *“Bydlo”* ou ainda na alteração do ritmo dos *“Portões de Kiev”*. A presença dos *Attacca* na versão de Yamashita, ausentes na de Ravel provavelmente por causa da edição de Rimsky-Korsakov, por exemplo, indica o trabalho de pesquisa realizado pelo violonista japonês para realizar seu trabalho, utilizando diversas fontes. A versão de Yamashita deixa então de ser apenas um curioso arranjo e passa a ter voz própria, que se aproveita dos pontos fortes de versões anteriores.

Não é possível traçar um paralelo direto entre os efeitos produzidos pelo violão e os instrumentos da orquestra. Apesar de inicialmente ter existido a pretensão de realizar essa tarefa, na prática o mesmo efeito é usado em momentos ou situações com funções distintas. Mesmo com todo o contexto histórico e estético apresentado nos primeiros capítulos, parece inadequado dizer que o violão pode reproduzir ou imitar o som de outros instrumentos. É mais correto dizer que há uma sugestão, uma referência ou mesmo citação de outros instrumentos por todo o cânone do repertório. Essas citações desempenham papel tão importante para a identidade do instrumento que podemos dizer ser possível criar ilusões sonoras com o violão. Essas ilusões tomam formas concretas nas orquestrações de músicas originalmente compostas para violão. Yamashita não parece querer imitar literalmente sinos, ao tocar harmônicos no violão, ou um saxofone, ao tocar a corda na metade de seu

comprimento, já que esses elementos são usados em outros momentos, com outras relações. A conexão sonora do violão se dá num plano menos objetivo e mais poético.

Os desafios técnicos propostos em sua versão realmente intrigam qualquer violonista. Nenhum deles é óbvio ou gratuito. Dificilmente um músico sem o contato íntimo com as seis cordas poderia imaginar tamanha variedade de efeitos. As relações musicais de contraste dos materiais, de valorização de elementos e de poética estão presentes e exacerbadas, exatamente pelo uso desses elementos tão inovadores. Apesar de termos poucos resultados práticos até o momento no sentido de novas composições que empreguem esses recursos, novas possibilidades de uso dos recursos idiomáticos do violão foram abertos por Yamashita. Assim como em seu tempo Lizst ou Paganini eram únicos, e atualmente alunos jovens nos conservatórios tocam suas composições, o arranjo de Yamashita encontrará seu lugar no devido tempo.

Ao contrário do que à primeira vista pudesse parecer, a versão de Yamashita não é um ponto fora da curva, mas resultado de um longo processo histórico em que diferentes correntes técnicas e estéticas debateram sobre o papel do violão e de seu repertório na vida musical. A mesma estranheza que “Quadros de uma Exposição” de Yamashita causa hoje talvez encontre paralelos com a excentricidade dos arranjos de Tarrega das músicas de Albeniz, em seu tempo, ou no assombro que foi Andres Segovia tocar a famosa Chacona para violino de Bach ao violão.

Fato é que, trinta anos passados da publicação da versão de Yamashita, “Quadros de uma Exposição” para violão solo começa a ser tocado por outros intérpretes, jovens, com novas visões e experiências, com outros tipos de sonoridade, com outras formas de aproximação desse repertório, buscando meios de alcançar o alto padrão musical estabelecido por Yamashita.

## Referências

### Livros

ADLER, Samuel. **Study of Orchestration**. 3ª edição Rochester: W. W. Norton & Company, 2002. 864 p.

BERLIOZ, Hector. **Treatise on instrumentation**. New York: Dover Publications, Inc., 1997. 424 p.

PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald Jay. **Historia da musica ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 760 p.

PINTO, Henrique. **Iniciação ao Violão**. São Paulo: Ricordi Brasileira S.a, 1978. 63 p.

PISTON, Walter. **Harmony**. 5. ed. New York: Ww Norton, 1987.

PISTON, Walter. **Orchestration**. New York: Ww Norton, 1955. 478 p.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Principles of orchestration**. New York: Dover Publications, Inc., 1964. 489 p.

RUSS, Michael. **Mussorgsky: Pictures at an Exhibition**. La Vergne: Cambridge University Press, 1992. 99 p.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 2002.

SUMMERFIELD, Maurice J.. **The Classical Guitar, Its Evolution, Players and Personalities since 1800**. 5ª Blaydon On Tyne: Ashley Mark Publishing Company, 2002. 375 p.

SOR, Fernando. **Sor's Method for the Spanish Guitar**. Mineola: Dover, 2007. 90 p.

WADE, Graham. **A Concise History of the Classical Guitar**. Lexington: Mel Bay, 2001.

### Teses e Dissertações

AMBIEL, Áurea Helena de Jesus. **Ricercar a 6 de Johann Sebastian Bach e a sua orquestração na Fuga (Ricercata) a 6 Voci por Anton Webern: a técnica Klangfarbenmelodie e a serialização motívodo-tímbrica**. 2002. 445 f. Dissertação (Mestrado) - Unicamp, Campinas, 2002.

CASTELLANO, Vitor. **Guitarre pour Orquestre de Frank Martin: Uma análise a partir do original para violão**. 2008. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Eca, Usp, São Paulo, 2008.

CARPINETTI, Miriam Emerick de Souza. **O Órgão Tubular: Guia Prático sobre seu idiomático com ilustrações dos Quadros de uma Exposição de Mussorgsky**. 2008. 337 f. Dissertação (Mestrado) - Unicamp, Campinas, 2008.

FABRIKANT, Marina. **Bach-Busoni Chaconne.: A Piano Transcription Analysis.** 2006. 158 f. Tese (Doutorado) - University Of Nebraska, Lincoln, 2006.

KLEIN, Jason. **Mussorgsky's Pictures at an Exhibition:: A Comparative Analysis of Several Orchestrations.** 1980. 135 f. Tese (Doutorado) - Stanford University, Stanford, 1980.

LEE, Chen-tien. **Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: An Analytical and Performance Study.** 1993. 123 f. Tese (Doutorado) - Ohio State University, Ohio, 1993.

NAGACHEVSKAYA, Svetlana. **Pictures At An Exhibition: A Reconciliation of Divergent Perceptions About Mussorgsky's Renowed Cycle.** 2009. 181 f. Tese (Doutorado) - University Of Arizona, Arizona, 2009.

REALE, Diva Evelyn. **Um estudo sobre o conteúdo descritivo na interpretação da obra "quadros de uma exposição" de Mussorgsky.** 1992. 2 v. Dissertação (Mestrado) - UFRJ, São Paulo, 1992.

MOLINA, Sidney José. **O Violão na Era do Disco: interpretação e leitura na arte de Julian Bream.** 2006. 350 f. Tese (Doutorado) - Puc, São Paulo, 2006.

## Partituras

MUSSORGSKY, Modest. **Bilder einer ausstellung = quadros de uma exposição.** München: G. Henle Verlag, 1992. 1 partitura (46 p.). Piano. Urtext .

RAVEL, Maurice. **Bilder einer ausstellung = quadros de uma exposição: Tableaux d'une Exposition.** Londres: B&h London, 2002. 1 partitura (128 p.). Orquestra.

YAMASHITA, Kasuhito. **Bilder einer ausstellung = quadros de uma exposição: Pictures at an Exhibition.** Tokyo: Gendai, 1981. 1 partitura (43 p.). Violão.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Bilder einer ausstellung = quadros de uma exposição: Tableaux d'une Exposition.** São Petesburgo: W. Bessel, 1 partitura (35 p.). Piano

## Artigos

WOLFF, Daniel; ALLESSANDRINI, Olinda. Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 16, p.54-66, jul. 2007.

## Revistas

CLINTON, George. Entrevista com John Williams, "The Guitar doesn't need great players". **Guitar**, Londres, v. 2, n. 1, p.20-22, 1 jul. 1973.

WARREN, George. Recordings in Brief. **Guitar And Lute**, Honolulu, n. , p.41-42, 1 abr. 1982.

## Fontes Multimeios

Boyd, M. (31 de 10 de 2001). Arrangement. **Grove Music Online**. disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=arrangement&se arch=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=arrangement&se arch=quick&pos=1&_start=1#firsthit) Acesso em junho 2011

Cochrane, L. (s.d.). Piano Reduction., **The Oxford Companion to Music**. disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5162> Acesso em dezembro de 2011

Harvey Turnbull, e. a. (s.d.). Guitar., **Grove Music Online. Oxford Music Online**, disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006> Acesso em 20 de novembro de 2011

Hurd, M. a. (s.d.). Orchestration., **The Oxford Companion to Music**. Ed. Alison Latham. **Oxford Music Online**, disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4867> Acesso em dezembro de 2011

Kayath, M. (24 de abril de 2009). Violão – Pequena Orquestra ou Grand Piano?, **Violão.org**, disponível em: <http://www.violao.org/topic/6480-violao-pequena-orquestra-ou-grand-piano/> Acesso em novembro de 2011

Latham, A. (s.d.). Reduction., **The Oxford Companion to Music**, disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5539> Acesso em dezembro de 2011

SEGOVIA AT LOS OLIVOS [Filme Cinematográfico]. Direção: Cristopher Nupem. Inglaterra. Allegro Films. 1967. 1 DVD

Ophee, M. (1984). On Hearing Yamashita., **Guitar and Lute Issue**, disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/rmcg/ophee.html> Acesso em dezembro de 2011

Ophee, M. (2001). Toronto Revisited., **Guitar and Lute Issues**, disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/rmcg/toronto87.htm> Acesso em dezembro de 2011

Ophee, M. (28 de fevereiro de 2007). The Yamashita Chronicles., **Guitar and Lute Issues**, disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/rmcg/yamashta.htm> Acesso em dezembro de 2011

Whittall, A. (s.d.). Transcription., **The Oxford Companion to Music** disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6882> Acesso em dezembro de 2011

ZANON, Fabio. **A Arte do Violão**. programas 1, 3, 8, 12 e 18. Disponível em: <<http://aadv.host-ed.net>>. Acesso em: 1 dez. 2011.

Zanon, F. (09 de junho de 2009). **Fórum do violão**. Acesso em novembro de 2011, disponível em Violão.org: [http://www.violao.org/topic/6741-david-russell-e-seu-violao/page\\_\\_hl\\_\\_%20viol%C3%B5es%20%20modernos](http://www.violao.org/topic/6741-david-russell-e-seu-violao/page__hl__%20viol%C3%B5es%20%20modernos)