Revista Orfeu
ISSN: 2525-5304
revistaorfeu@gmail.com
Universidade do Estado de Santa Catarina
Brasil

A escrita de Carlos Gomes para a seção dos metais de Salvator Rosa

Isaac William Kerr; Lenita Waldige Mendes Nogueira; Marcos da Cunha Lopes Virmond
A escrita de Carlos Gomes para a seção dos metais de Salvator Rosa
Revista Orfeu, vol. 1, núm. 1, 2016
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
DOI: https://doi.org/10.5965/2525530401022016156

Autores mantém os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial nesta revista.
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Artigos

A escrita de Carlos Gomes para a seção dos metais de Salvator Rosa

Isaac William Kerr kerrconductor@gmail.com
UNICAMP, Brasil
Lenita Waldige Mendes Nogueira lwmn@iar.unicamp.br
UNICAMP, Brasil
Marcos da Cunha Lopes Virmond mvirmond@ilsl.br
USC, Brasil

Revista Orfeu, vol. 1, núm. 1, 2016

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

DOI: https://doi.org/10.5965/2525530401022016156

Autores mantém os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial nesta revista.
CC BY

Resumo: Após retumbante sucesso de Il Guarany e a polêmica gerada por sua ousada Fosca, Antônio Carlos Gomes, agora bem experimentado em dois modelos distintos, a tradição da primeira e a inovação da segunda, termina por colocar nos palcos seu Salvator Rosa (1874), valendo-se de procedimentos bem comuns de estrutura e composição musical. Apesar desse retorno às convenções, percebemos maior liberdade de escrita do compositor campineiro à seção dos metais, atribuindo-lhes funções pouco comuns para a antiga es- cola do melodrama. Primeiramente elucidando a função dos metais nas orquestras de teatro a partir dos principais tratados de instrumentação e orquestração estudados na Itália em finais da primeira metade do século XIX, o trabalho também busca apresentar o cimbasso – termo comum nas obras de Gomes e representante da tessitura grave dos metais em sua orquestra. Utilizando como metodologia a análise de tratados de instrumentação, orquestração e textos da Gazetta Musciale de Milano, o trabalho contextualiza a tradição instrumental acionada por Gomes para com- posição de seu Salvator Rosa, ao mesmo tempo que apresenta um modo de escrita eloquente para a seção dos metais, aproximando o aparato instrumental daquele costumeiro vocal. Devido a discrepância das edições encontradas, o manuscrito autógrafo do compositor foi a principal fonte consultada.

Palavras-chave: Instrumentação e Orquestração, Musicologia, Antônio Carlos Gomes, Ópera.

Abstract: After resounding success of Il Guarany and the controversies generated by his audacious Fosca, Antônio Carlos Gomes, now well experienced in two different models, the grand opera tradition in the former and the inovation in the latter, puts on the stage his Salvator Rosa (1874), using standard procedures of structure and musical composition. Despite this return to the conventions, we see greater freedom of writing to the brass' section from the composer, giving them unusual roles for the old school melodramma. First elucidating the role of brass in theater orchestras from the main treatises of instrumentation and orchestration studied in Italy at the end of the first half of the nineteenth century, the work also aims to present the cimbasso – common term in the works of Gomes and representative of the low range of the brass instruments in his orchestra. Using as methodology the analysis of trea- tises of instrumentation, orchestration and texts of the Gazetta Musicale di Milano, the work contextualizes the instrumental tradition operated by Gomes to the composition of his Salvator Rosa at the same time presenting an eloquent writing mode for the section of the brass, approaching the instrumental apparatus that vocal usual. Because of the discrepancy of the editions found, the scanned original manuscript of the opera was the main source consulted.

Keywords: Instrumentation and Orchestration, Musicology, Antônio Carlos Gomes, Opera.

Introdução

Antônio Carlos Gomes (1836 – 1896) nasceu na Vila São Carlos, atual Campinas, e gozou da sorte de absorver, já em sua primeira infância, uma sólida e rígida educação musical com seu pai, Manoel José Gomes, mestre de capela e responsável pela maior parte da atividade musical de Campinas em sua época. Com Maneco Músico – como era conhecido o pai do jovem Gomes – Carlos Gomes recebeu a estrutura necessária para desde cedo atuar e lograr um nível privilegiado, mesmo no contexto musical do Rio de Janeiro, quando tomará contato direto com o gênero tão desejado – a ópera.

Músico competente, o pai de Gomes também esteve à frente de coro, grupos de câmara, orquestra e banda, escrevendo, transcrevendo e arranjando diversas obras para os vários grupos que tinha à sua responsabilidade. Segundo sua principal biógrafa, Lenita Nogueira:

> Era uma atividade incessante e não havia tempo para indolência: precisava com- por, reger, executar como instrumentista ou solista vocal, ensinar e copiar músicas para as mais diversas cerimônias. Também contratava e pagava o serviço de terceiros que trabalhavam sob seu comando. Um músico que não fosse suficientemente apto jamais seria admitido como mestre de capela, atividade que Maneco já exercia aos dezoito anos. Além disso, seus manuscritos musicais, realizados com extrema segurança e capricho, também revelam um profissional extremamente competente para os padrões da época (NOGUEIRA, 1997, p. 13).

As primeiras referências de estudo e prática musical na vida do jovem Gomes aparecem sob a tutela do pai, o que não é de se admirar quando avaliamos que em 1836, nascimento mais aproximado de Carlos Gomes, Maneco Músico já ocupava soberana- mente o posto musical mais alto da cidade por, no mínimo, 15 anos e sua orquestra, ainda que nos primeiros anos de seu cargo em fase de estruturação, já estava consolidada à época dos primeiros estudos musicais de Gomes. A envergadura e atividade musical do grupo pode ser melhor compreendida com o trabalho da musicóloga Lenita Nogueira ao acervo de Maneco Músico.

O Rio de Janeiro ofereceu a Carlos Gomes a experiência operística. Como resultado do empreendimento de Dom José Amat, a Imperial Academia Musical e Ópera Nacional, vinculada ao conservatório do Rio de Janeiro, disponibilizava uma administração e uma ideologia próprias para a produção operística. Não deve ser desconsiderado que, independente do nível e estrutura desse grupo, era possível levar ao palco montagens completas de óperas de renome – uma oportunidade por Gomes ainda não vivenciada com seu pai, onde passa a ter acesso a uma orquestra e estrutura bem diferentes daquela que conhecia em Campinas – orquestra e coros diretamente ligados aos serviços da igreja. Para Carlos Gomes, sua trajetória no Rio de Janeiro equivale a um divisor de águas, pois toma substancial contato com toda essa efervescência no terreno do melodrama. Destacando-se como aluno após seus estudos no conservatório e na composição de duas óperas de não pouco sucesso – A Noite do Castello (1861) e Joana de Flandres (1863) – Gomes obtém

como premiação estatutária do conservatório uma bolsa de estudos do imperador Dom Pedro II para continuação de seus estudos em Milão.

Gomes nunca chegou a se matricular no Conservatorio Regio di Milano, mas recebeu aulas particulares com parte de seu professorado, graças a uma confortável situação econômica recebida do imperador do Brasil. Após submeter-se a um exame de proficiência do mencionado conservatório para obtenção do diploma de maestro compositore, segue seus estudos com Alberto Mazzucato, diretor do conservatório, regente, crítico musical e pessoa de grande influência no cenário musical milanês.

Il Guarany (1870) foi a primeira ópera de Gomes em território italiano. A ela seguem outras cinco óperas, com altos e baixos em sua carreira – seja pela dificuldade de aceitação do público, problemas com editoras ou outros dissabores. Em todo o caso, e ainda que queiram provar o contrário, o compositor campineiro teve como laboratório orquestral para sua escrita musical as melhores orquestras existentes no território italiano, fator que favorecerá a exteriorização de suas concepções musicais no âmbito orquestral – assunto de nosso interesse para a seção dos metais.

Salvator Rosa: contexto e tradição orquestral

Salvator Rosa (1874) foi a terceira ópera de Antônio Carlos Gomes composta em solo italiano e a quinta no contingente de sua produção operística. A obra chamou a atenção da musicologia pela crença num pretenso retrocesso marcado na escrita do compositor campineiro, um ano após a recusa do público italiano à sua Fosca. Foi composta por Gomes na rápida tentativa de restabelecer-se nos palcos e resgatar sua imagem de compositor festejado na Itália. Sua retomada a essas convenções italianas pode-nos facilmente sugerir uma reação à composição elaborada de Fosca, de difícil entendimento para os milaneses, e classificada pelo público como wagnerista. Em verdade, verifica-se que a composição desta ópera foi ardilosamente engendrada por Giulio Ricordi na tentativa, bem-sucedida, de afastar o compositor da rival editora Lucca e trazê-lo para a Casa Ricordi, que enfrentava dificuldades em encontrar novos compositores.

A imediata e quase imensurável aceitação de Salvator Rosa pelo público italiano desde sua estreia, no teatro Carlo Felice, apresenta-nos um compositor de grande domínio na tradição do melodramma. Não por acaso, Salvator Rosa é ópera gomesiana de amplo sucesso na Itália e a que maiores dividendos rendeu a Carlos Gomes em toda sua história.

O retorno a essa tradição, principalmente após sua avançada Fosca, sugere-nos um Gomes bem dotado de domínio e ousadia na busca de soluções para algumas combinações inusitadas no campo da instrumentação e orquestração, e com certo humor e liberdade à sua inventiva – assunto que nos concentraremos para a escrita dos metais. São estes alguns dos procedimentos que modernizam o "ultrapassado" Salvator Rosa. Não do ponto de vista da aceitação do público, mas do processo de elaboração de Gomes, a afirmação de Marcos Virmond nos é elucidativa:

PDF gerado a partir de XML JATS4R

> Se Fosca (1873) é um salto à frente, como de fato verifica-se por suas inovações corajosas, o Salvator Rosa (1874) não é uma volta ao passado, como querem alguns autores. É uma retomada do modelo da grand-opéra semelhante ao Il Guarany (1870), porém revitalizado, inédito e de um equilíbrio formal invejável. Essa ópera é que revela Gomes como um compositor que domina como poucos as técnicas do melodrama italiano, mas conseguindo dar-lhe roupagem distinta e pessoal (VIRMOND, 2007, p. 18).

Escrita com libreto de Antonio Ghislanzoni, Salvator Rosa trata da história do poeta e pintor Salvator Rosa e seu amigo, Masaniello, vendedor de peixes que lidera uma revolta contra o domínio espanhol em Nápoles. Uma escrita ao gosto dos italianos mas aos moldes do grand opéra, o gênero favoreceu na criatividade de Gomes a busca por efeitos e combinações que facilitaram uma maior participação da seção dos metais em sua produção. Em alguns momentos detentor da melodia, em outros recebendo como acompanhamento o timbre dos cantores, Salvator Rosa desde seus primeiros compassos da sinfonia da ópera chama a atenção pela clara ruptura com o lirismo, optando Gomes por frases mais rítmicas que melódicas no timbre dos metais. No desenvolvimento desse melodramma em quatro atos, percebemos a ilustração sonora de cenas de batalhas, possíveis graças à maneira de uso que Gomes faz das vozes, metais e percussão.

Por suas qualidades e bom acolhimento pelo público, a ópera subiu aos palcos italianos com certa frequência até 1887 e é encenada em Buenos Aires mesmo antes de sua estreia em solo brasileiro, em 1882[1]. Merece menção as grandes montagens que se fizeram da ópera no século XXI, como em 2004 no Festival de Martina Franca, a gravação pela NAXOS de Georg Menskes ou, pouco antes, a montagem pela Dorset Opera.

Na orquestra italiana à época de Gomes, mesmo em plena segunda metade do século XIX, ainda ecoava uma tradição do século anterior. A orquestra como um organismo responsável pela criação de efeitos e descrição das cenas para acompanhamento dos cantores, que reinavam soberanos, era consequência ainda presente de uma estética belcantista e da resistência italiana às novidades estrangeiras. Nos principais tratados utilizados em Milão, percebemos uma preocupação, e clara delimitação, na função de cada naipe orquestral que participa da composição musical. Mesmo quando da participação de cordas ou madeiras, sua atuação melódica era mais destinada ao reforço da melodia para cantores e o cuidado em assinalar a melodia era muitas vezes percebido pelo recurso da duplicação, através de vários instrumentos.

PDF gerado a partir de XML JATS4R

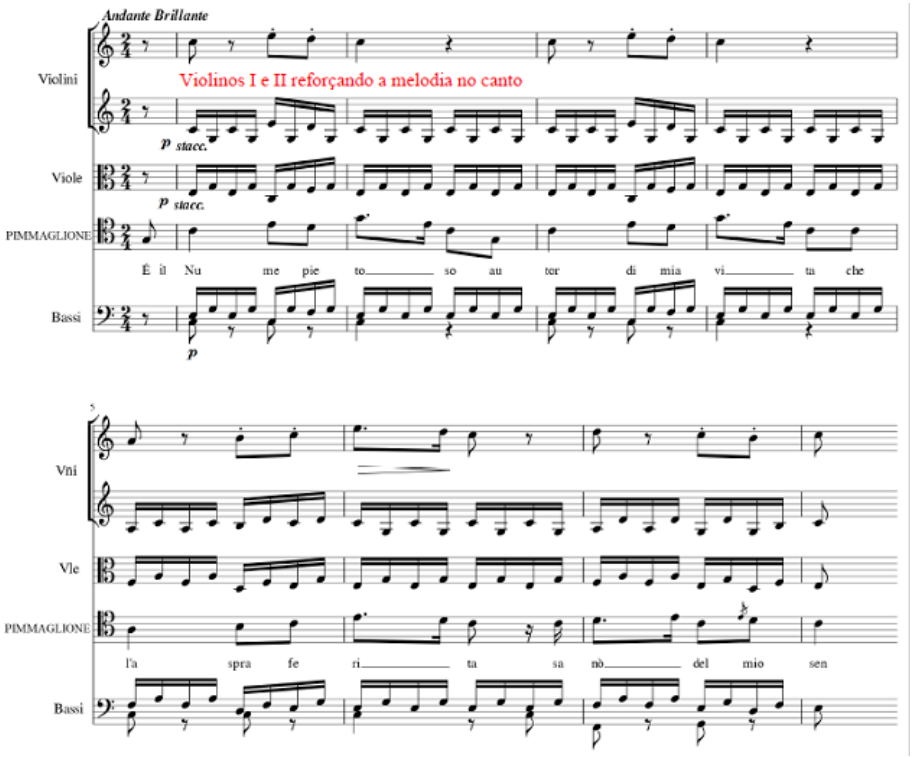

Figura 1
Exemplo dado por Bonifazio Asioli em seu tratado Il Maestro di Composizione, v. III, p.35.

À semelhança de Asioli, Anton Reicha – autor de Corso di composizione musicale, traduzido em Milão pela editora Ricordi para o ensino musical no Conservatorio Regio di Milano –, sustenta uma contínua preocupação com o equilíbrio das partes com o objetivo de não sufocar a melodia. O tratadista sugere-nos raddoppiare (duplicar) a linha da melodia por outros instrumentos. Reicha reforça sua explicação no trato da melodia na orquestra sugerindo essa duplicação em oitavas por quantos instrumentos forem necessários para predomínio da melodia e ganho de brilho para as melodias no baixo, algo bastante familiar na escrita de Il Guarany ou Salvator Rosa, situação em que Gomes busca dialogar com essa tradição (fig. 2).

PDF gerado a partir de XML JATS4R

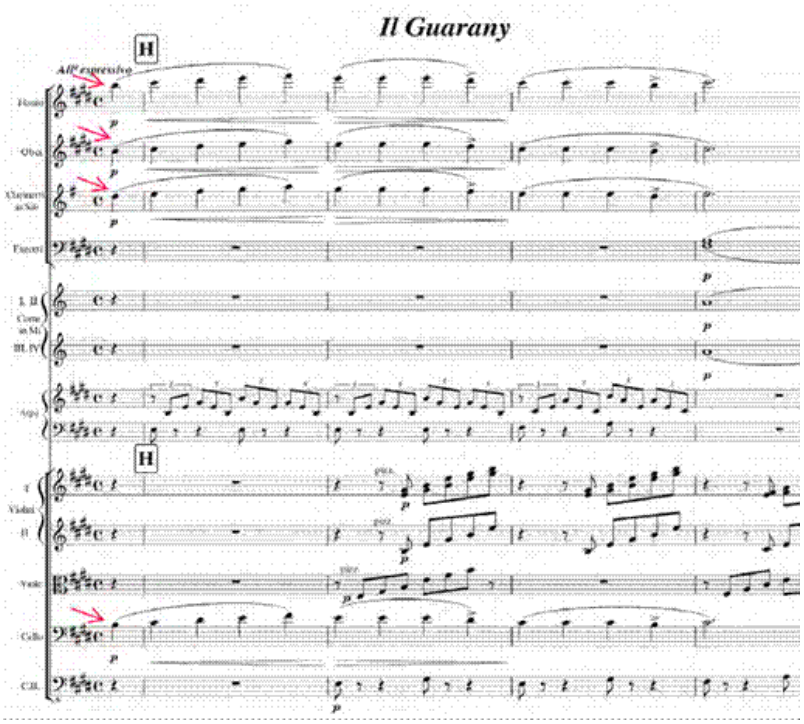

Figura 2
As diversas duplicações da melodia em Gomes. Procedimento comum na tradição do melodrama italiano do ottocento.

Curiosamente, esse atraso na tradição orquestral já provocava inquietações nas camadas mais críticas da sociedade milanesa. Alberto Mazzucato, professor de Gomes, em 1844 escreve para a Gazzetta Musicale di Milano a respeito dessa situação orquestral nos teatros italianos – exclusivamente em Milão – e observa a deficiência da sonoridade em função da manutenção de uma tradição já obsoleta:

> E todos estes danos derivam sempre daquelas veneradas tradições e atitudes: tudo pela única razão de que há cinquenta anos fazia-se assim. Assim fazia meu pai, assim fazia meu avô, assim façamos nós também. Mas se assim faziam nos- sos pais, então limitemo-nos a executar somente as músicas de seus tempos, e não vamos mais trair tantas obras-primas modernas, na maioria das vezes devido ao efeito desta ou daquela massa[2] (GAZZETTA, 1844, p. 53).

Carlos Gomes, como um compositor de um período de transição – final dessatradição e início da giovane scuola –, parece encontrar um certo equilíbrio em seu Salvator Rosa, cativando o gosto de seu público. Acerca desse retrocesso, é também o caso do efetivo orquestral utilizado (fig. 3), diferente até mesmo de Il Guarany (três anos antes), que na sinfonia da ópera utilizou-se de cornets na seção dos metais, uma atitude bem concatenada às novidades de sua época.

Em contrapartida, a evolução no âmbito da instrumentação dessa ópera – em nosso caso os metais – está maiormente presente na relação estabelecida com a voz humana, solistas e coralistas da ópera, uma atitude pouco comum para esses instrumentos, mesmo na segunda metade do ottocento italiano e, principalmente, dentro da produção de Gomes. A participação dos metais na orquestra, segundo a tratadística de sua época

e que hoje temos acesso, teve desenvolvimento lento, devido, em parte, a limitações tais quais: de cromatismo em tessitura média (possível após a chegada dos mecanismos de cilindros e válvulas), de dinâmicas (excesso de intensidade, como é o caso do bombardone[3]) e de inércia (respostas de notas atrasadas, misturando-se com as demais, em sucessão rápida). O conjunto dessas limitações poderia ser um dos principais fatores que retardaram o emprego dos metais como instrumentos solistas, próprios ao cantabile, requisito tão caro à lírica italiana. Segundo Adler:

> Instrumentos de metais foram instrumentos originalmente empregados ao ar livre, utilizados para a caça, funções militares, e anúncio de catástrofes civis. Eles também foram ouvidos na igreja, mas, até o século XVI, apenas em ocasiões que exigiam as fanfarras. Estes instrumentos não foram amplamente empregados na música até que sua estrutura e mecanismos, à época de difícil manejo, resultas- sem melhores exequíveis, um processo que teve lugar maiormente no século XIX[4] (ADLER, 2002, p. 295).

Por outro lado, essas limitações não deixaram de compor o idiomatismo desses instrumentos, tardando a aceitação dos mecanismos modernos na orquestra e dificultando o reconhecimento desses instrumentos como aptos à tarefa de solista. O tratado de Berlioz, amplamente utilizado na Itália, foi traduzido por Alberto Mazzucato entre 1846 e 1847 – mais tarde, professor de Gomes – e publicado em Milão pela Ricordi. Como exemplo, a respeito da trompa dotada de três pistões declarava: "mas o timbre da trompa com pistões difere consideravelmente da trompa natural; e, portanto, não se pode dizer apta a substituí-la em tudo e para tudo"[5] (BERLIOZ; PANIZZA, 1912, p. 18).

PDF gerado a partir de XML JATS4R

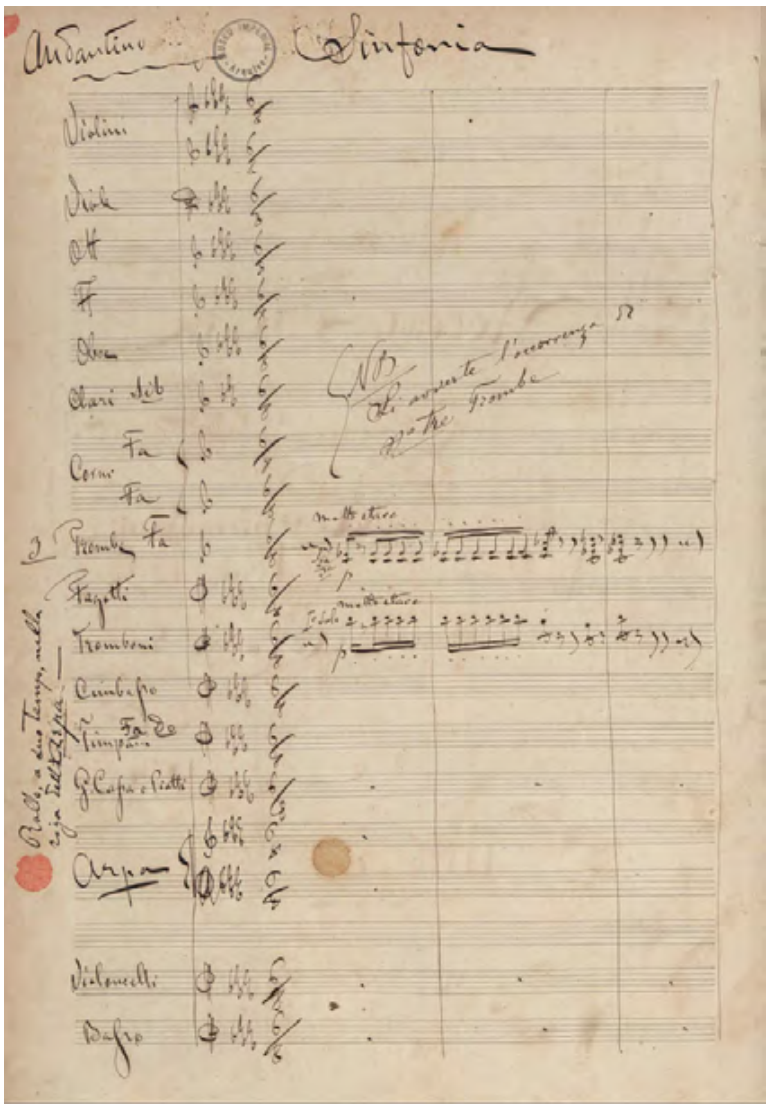

Figura 3
Primeiros compassos do manuscrito autógrafo de Salvator Rosa (1874). Vê-se na disposição orquestral a utilização de trompas ainda em mesma afinação, a ausência de cornets (diferente de Il Guarany, composta cerca de três anos antes) e o emprego do termo cimbasso.

A tradição clássica adotada por Gomes para composição dessa ópera, mostrará também que trompas serão reconhecidas como mais afins às madeiras e raras vezes aos metais. Não por acaso, o baixo utilizado como condutor da linha fundamental desses instrumentos será o fagote, e não o cimbasso. Resta-nos, agora, para melhor entendimento da seção dos metais, definir o que viria a ser o cimbasso no ottocento italiano e, principalmente, na obra de Carlos Gomes, instrumento utilizado para sustentação de trompetes e trombones.

Figura 4
Serpentão e cimbasso.
Foto de: Berlioz Historical Brass

O primeiro instrumento na literatura musical denominado cimbasso em território italiano data de aproximadamente 1815. Era construído de madeira e foi utilizado como alternativa às limitações do serpentão, que também cumpria a função de baixo na seção dos sopros[6]. Mesmo coexistindo com o serpentão e sendo preferido por alguns compositores, tais como N. Paganini, V. Bellini e G. Pacini – e possivelmente Verdi em suas primeiras óperas[7] - o cimbasso teve vida curta nas orquestras italianas (essencialmente entre 1826 a 1835), sendo rapidamente substituído pelo, muito mais ágil, oficleide (ser- pente dotada de chaves). Apesar da escassez de registros visuais, uma publicação de Luigi Bertuzzi, em Milão, divulga a obra didática de Bonifazio Asioli e, na tabela de escalas e digitações do instrumento, traz-nos uma preciosa imagem do polêmico cimbasso. Um importante depoimento de Pietro Lichenthal, registrado no Dizionario e bibliografia della musica, descreve-o como um:

> Instrumento de metal, do qual acredita-se que tenha como inventor o inglês Frichot, e que não é nada mais que um serpentão, com a semelhança visual de um fagote. Possui seis furos, dois dos quais são munidos de chaves para o dedo mínimo e para o polegar. Na Alemanha são fabricados em madeira de ébano ou mogno, que possuem um timbre mais claro e uniforme[8] (LICHTENTHAL, 1826 *apud* MEUCCI, 1989, v. 5, p. 111).

PDF gerado a partir de XML JATS4R

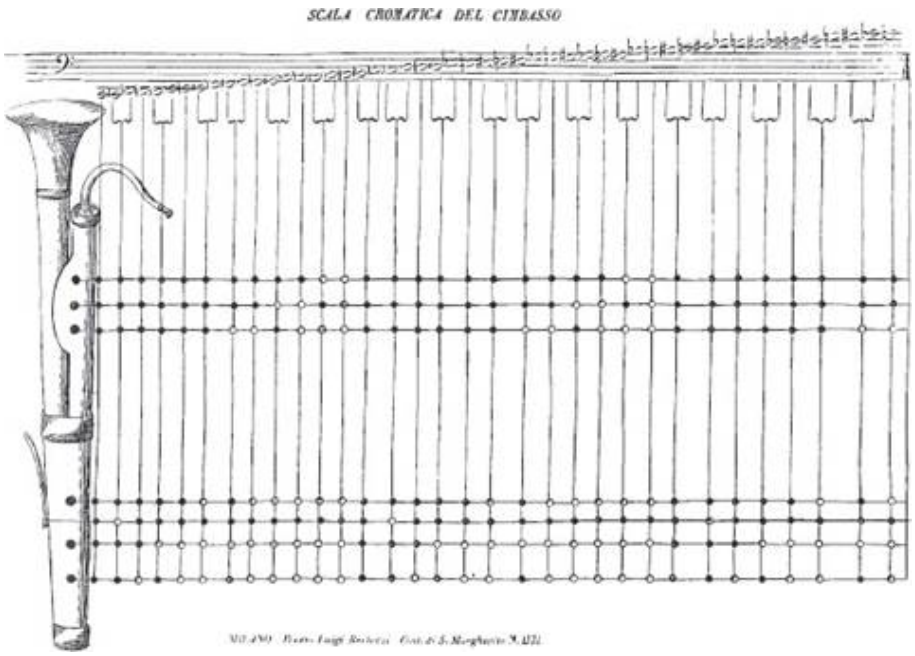

Figura 5
Tabela da escala cromática do cimbasso com ilustração do instrumento, por Bonifazio Asioli, em Principi elementari di musica compilati dal celebre M.º B. Asioli & breve metodo per ophicleide e cimbasso, s.d. [c.1825].
Cópia e publicação por Lugi Bertuzzi, Milano[9].

Muito além de um instrumento específico, o termo cimbasso continuou a ser empregado mesmo depois do desaparecimento físico do cimbasso de madeira, passando a representar um termo genérico independentemente do instrumento utilizado com a função de baixo nos metais. Renato Meucci, musicólogo italiano e estudioso da disciplina instrumentação no século XIX, sobre o cimbasso afirma:

> É inequívoco que os dois termos "corno basso" e "cimbasso" são sinônimos [...]. Sugiro aqui, de uma forma de todo hipotética, que o termo "cimbasso" derive precisamente de uma forma gráfica abreviada de "corno basso" ou talvez "corno in basso", escrito inicialmente "c. basso" ou "c. in basso", da qual "cimbasso"[10] (MEUCCI, 1989, p. 111).

Independente da crença a essa hipótese – e ainda que "cimbasso" e "c. in basso" na dicção italiana possuam pronúncias bem aproximadas –, tal denominação continuou a ser disseminada nas partituras de contemporâneos de Gomes. Muito esclarecedor para o assunto é uma carta de Giuseppe Verdi a Ricordi. Em ocasião da montagem de Aida no teatro Scala, ópera que também emprega o termo generalizado cimbasso no manuscrito do compositor, Verdi nos aponta os instrumentos empregados sem qualquer menção ao cimbasso de madeira:

> Insisto ainda pelo quarto trombone. Aquele bombardone não é possível. Diga a Faccio, consulte, se crer necessário, também o primeiro trombone, para ver o que convém fazer... Eu amaria um trombone baixo, que é da família dos outros; mas se resultar muito extenuante e muito difícil em tocar pegue ainda um dos costumeiros oficleides que descem ao si grave. Enfim, tudo o que quiserem, mas não aquela

> droga de bombardone que não se une com os outros[11](MEUCCI, 1989, v. 5, p. 124).

O termo generalizado foi utilizado também por Verdi até sua ópera Aida (1874) sem muitos esclarecimentos de qual corno basso empregar, até a criação do trombone contrabaixo em Sib12.

No caso de Gomes, vemos algo semelhante. No manuscrito autógrafo da ópera Maria Tudor (1879), há a indicação de cimbasso na partitura e, pouco mais à frente, a padronização do termo bombardone – instrumento por maior tempo utilizado por Antônio Carlos Gomes na Itália –, sem qualquer diferenciação de escrita. Ademais, a extensão e tessitura empregada por Gomes em suas óperas, e em nosso caso Salvator Rosa, aponta que o compositor campineiro não escrevia para o limitado cimbasso de madeira, com extensão já discriminada na figura 5. São evidências como essas que nos mostram que Gomes possivelmente nunca tenha conhecido o cimbasso de madeira, segundo Meucci, desaparecido das orquestras italianas em torno de 1840, mais de vinte anos antes da chegada do campineiro em Milão.

Aproximação de timbres: os cantores e a seção dos metais

Por longo tempo os instrumentos de metais foram fortemente evitados pela tratadística italiana na condição de instrumentos acompanhadores aos cantores líricos – seja solista ou coralista, no repertório operístico. Tal situação era pouco mais tolerável no terreno da música sacra, se atentarmos ao trombone, inicialmente empregado na orquestra como um reforço à massa vocal masculina do coro – em obras que envolviam coro e orquestra.

Ao contrário, até a primeira metade do século XIX as vozes eram levemente apoia- das pela orquestra, sem obstruções da linha melódica. Os instrumentos recomendados pelos principais teóricos no assunto, àquela época, limitavam-se aos instrumentos de cordas, madeiras e, por fim, trompas – preferivelmente nessa ordem de importância. É o caso dos principais tratados adotados pelo sistema de ensino da Itália, publicados e traduzidos em língua italiana na primeira metade do ottocento: Il maestro di composizione (ASIOLI, ca. 1835), Corso di composizione musicale (REICHA, ca 1839[13]) eGrande Trattato di Istrumentazione e d' Orchestrazione moderne (BERLIOZ, 1846-47)[14].Tais documentos, ainda utilizados no início da segunda metade do século XIX, refletiamo cenário daquela época. São documentos que classificam os trompetes, trombones ebombardone's como instrumentos de excesso de intensidade sonora, limitada agilidade e pouco controle em matizes dinâmicos.

Segundo Reicha:

> Os trompetes são instrumentos estridentes, dos quais convém utilizar-se o mínimo possível; são usados nos fortes dos tutti orquestrais, para aumentar o efeito e colorir as massas. Os trombones e tímpanos se utilizam da mesma maneira [15](REICHA, 1839, p. 261).

Ou segundo Berlioz, sobre o bombardone:

> Esse instrumento possui um som fortíssimo, mas não pode executar senão sucessões em movimentos moderatos. Os trechos de agilidade e trilos lhes são impossíveis. É de um bom efeito nas grandes orquestras em que haja muitas partes de sopros[16] (BERLIOZ; PANIZZA, 1912, v. 3, p. 61).

Em Salvator Rosa, um retorno de Gomes a parte dessa tradição acima mencionada curiosamente ocorre, porém com novas contribuições. Para este nosso recorte, a evolução ocorre na tentativa de Gomes em aproximar as seções dos metais às vozes. Um dos mais notáveis procedimentos utilizados pelo compositor campineiro para tal façanha consiste, primeiramente, no deslocamento de ambos – voz e metais – de seus terrenos costumeiros de atuação, passando a reproduzir, juntos, a sonoridade de uma cena bélica. Para esse nosso recorte, essa evolução se caracteriza pela aproximação que Gomes propõe entre vozes e metais, um exemplo dessa nova leitura orquestral pode ser visto no nº 17, scena e strofa, do segundo ato, onde metais se unem à voz para reproduzirem, juntos, a sonoridade de uma cena bélica.

Essa cena trata da narração de Gennariello ao povo napolitano de uma batalha com armas de fogo – mosquetes e canhões – durante a República Napolitana, 1647. Na cena Poiché vi piace udir, Gomes elege Gennariello e os trompetes para a imitação dos tiros de mosquetes, enquanto os tímpanos, bombo e, em certos momentos, o coro masculino, procuram reproduzir a sonoridade dos tiros de canhões. Reproduzindo com notas repetidas a sonoridade dos tiros, Gennariello canta o seguinte texto: Fuoco di moschettier dall' alto del balcon ... più in là il cannon... (fig. 6).

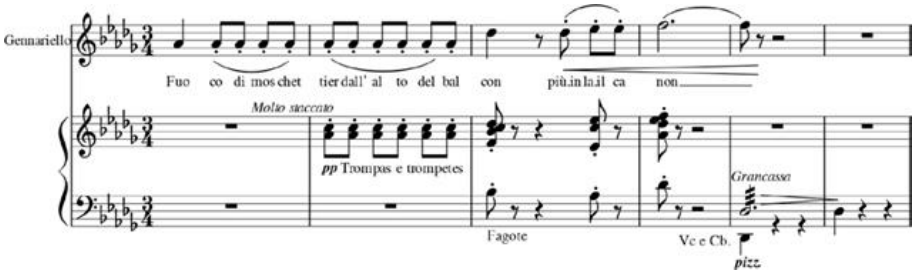

Figura 6
Cantor, trompetes e trombones imitando tiros de mosquete.

Tal cenário foi o eleito por Gomes para iniciar a sinfonia da ópera. Metais (trom- petes e trombones) assumem os primeiros compassos para darem vida à narração de Gennariello (fig. 7).

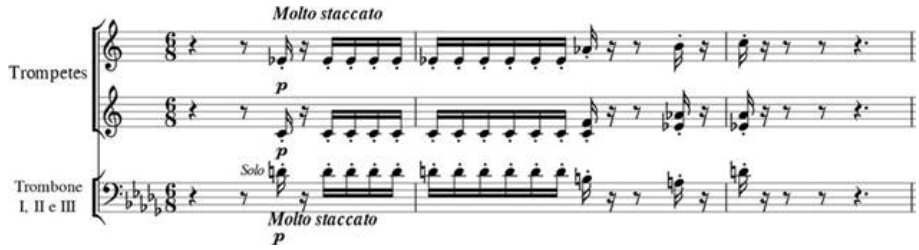

Figura 7
Primeiros compassos da sinfonia da ópera Salvator Rosa. Apenas trompetes e trombone iniciam a obra.

Seja pela figuração narrativa, seja pelo procedimento pouco comum para a tradição do canto italiano, a importância desse motivo rítmico da cena é eleita por Gomes para abrir os primeiros compassos da sinfonia da ópera e servir-lhe de tema principal. Considerando este novo agrupamento de compasso (6/8), mas de resultado rítmico- sonoro idêntico ao da figura 6, o tema dos mosquetes é transportado aos trompetes e trombones. Curiosamente, ao tempo em que os metais perseguem a sonoridade dos tiros narrados pelo cantor, encontram-se com o já consagrado idiomatismo de fanfarra, tão conhecidos por tais instrumentos antes da chegada do sistema de válvulas. Nas palavras de Nogueira concluímos: "o tema inicial da sinfonia [...] é absolutamente rítmico e idiomaticamente instrumental. É uma fanfarra desprovida de qualquer interesse melódico [...]" (NOGUEIRA, 2006, p. 226).

Tal narração é também desenvolvida valendo-se de um recurso onomatopaico, onde além do tema inicial dos trompetes imitando a voz (Gennariello), vozes também imitam metais, que por sua vez imitam os tiros. Essa ampla conversação chega a um patamar que torna difícil estabelecer com precisão quem imita quem, se vozes imitam o tiroteio ou a rica e engenhosa sonoridade criada pelos sopros e percussão. Quando tal fato ocorre – vozesimitando metais –, é o coro masculino quem o executa, o que estabelece, em Gomes, umaaproximação de identidade entre a voz masculina e o naipe dos metais (Fig. 8).

A cena ilustra um diálogo realizado apenas por vozes masculinas: um solista (baixo) e o coro di briganti (coro masculino). Seguida de uma textura imitativa (Fig. 9), a seção dos metais com fagotes realizam uma variação sobre o mesmo tema, encerrando assim o quadro.

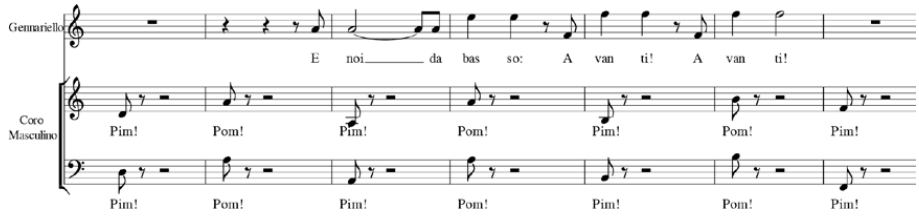

Figura 8
Um exemplo do coro masculino utilizando-se de recurso onomatopaico em tessitura grave.

PDF gerado a partir de XML JATS4R

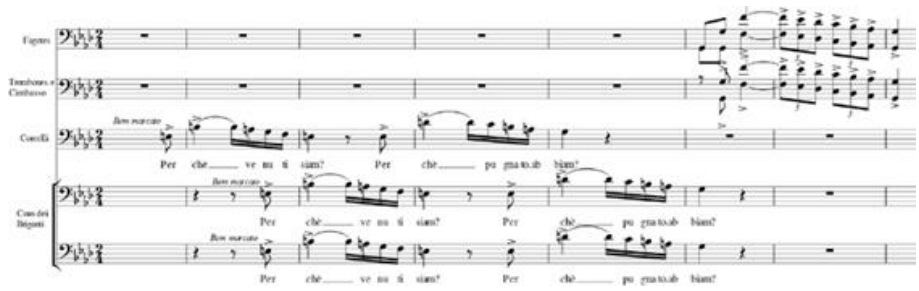

Figura 9

Vozes masculinas graves em textura imitativa. Trompetes, trombones e fagotes finalizam com a reprodução do mesmo motivo variado.

Para a caracterização do personagem Duca d'Arcos (baixo) há também ampla utilização de trombones e cimbasso. Ainda que em certos momentos empregados com o auxílio de fagotes e cordas graves, os metais são bem presentes na escrita do compositor no momento dos solos cantabili. Ademais, a seção dos metais é utilizada para acentuar as declamações do baixo solista, em meio ao recitativo, bem como introduzindo ou finalizando suas frases (fig. 10 e fig.11).

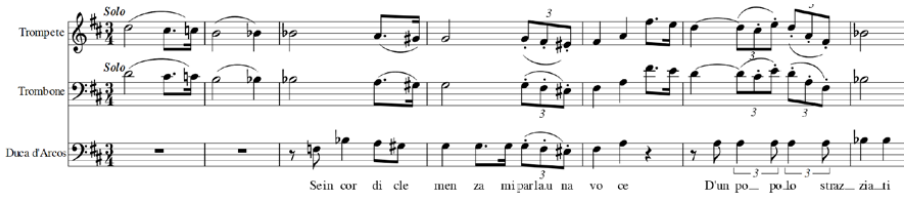

Figura 10

Conclusão de uma frase no recitativo de Duca d' Arcos. Instrumentos graves com a sustentação dos metais em ff e anda- mento lento auxiliam no caráter do trecho.

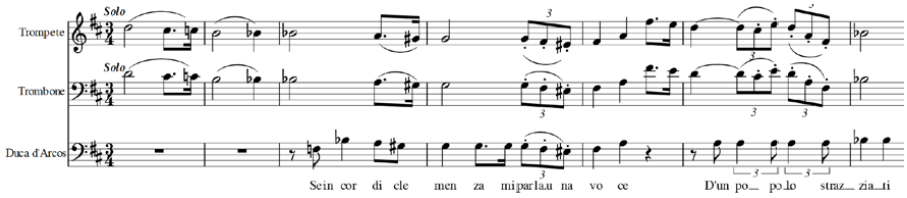

Figura 11

Solo do baixo Duca d'Arcos conduzidos pelos trompetes e trombones. No trecho selecionado há participação da orquestra, mas apenas em situação de acompanhamento. Somente metais executam o cantabile semelhante ao do cantor, oferecendo sustentação ao baixo solista.

Até aqui observamos a escrita utilizada por Gomes em sustentação ou contracenação com os cantores. Uma linha que não se limita a repetições de notas tônicas ou dominantes em partes fortes de tempo, mas que concorre com o drama, sublinhando as declamações, como apontado na frase do baixo Duca d'Arcos ou dialogando com o coro. Em contrapartida, a figura 12 exemplifica uma situação diversa, em que o cimbasso é utilizado para sustentação de uma banda. O trecho mencionado é o conhecido Viva! su! acorriamo!, n° 20, onde o idiomatismo bandístico é evocado com a indicação do compositor banda sul palco[17] no andamento tempo di

marcia. No trecho em questão, a linha do cimbasso, outrora cantabile ou acentuando a declamação do cantor, é utilizada aqui em notas repetidas curtas, comuns ao acompanhamento instrumental no contexto da banda. Tal procedimento faz-nos perceber a deliberada distinção de escrita de Gomes, ora acompanhando cantores, ora instrumentos.

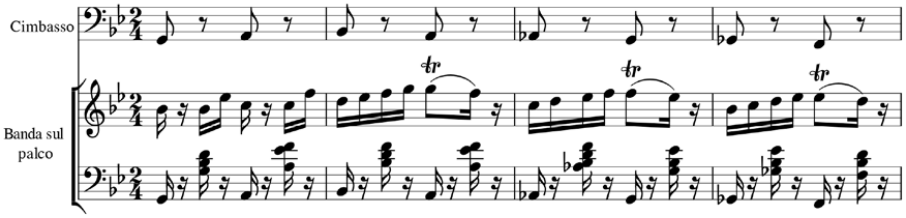

Figura 12
Carlos Gomes evoca a sonoridade de banda utilizando-se da indicação banda sul palco. Neste momento desloca a linha do cimbasso como empréstimo a essa formação

No finale ao segundo ato, o baixo Duca d'Arcos volta ao palco com acompanha- mento do coro, predominantemente masculino. De início, entoando dovè l'eroe del popolo?, Gomes aciona o coro dos metais para dar sustentação aos dois coros – coro del popolo e coro di briganti. A figura 13 traz à luz esse procedimento gomesiano, tão comum em Salvator Rosa para a seção dos metais. Aqui, surpreendentemente, Gomes dispensa qualquer empréstimo de timbres para combinações aos outros grupos orques- trais – em geral contrabaixo e fagote, os principais utilizados em conjunto aos metais na tinta de Carlos Gomes. Nesse trecho, vemos a escolha da sonoridade dos metais para acompanhamento do coro, dando-nos mais uma evidência de evolução dentro de sua própria obra.

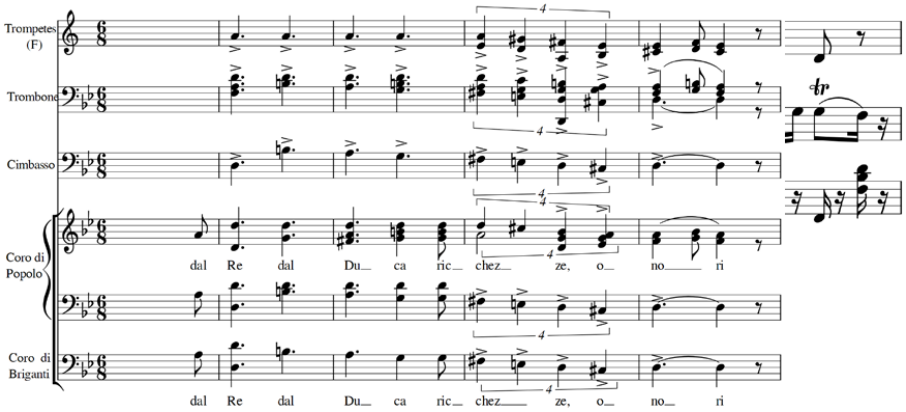

Figura 13
Dovè l'eroe del popolo. A seção dos metais é acionada, sem combinação a outros grupos da orquestra, para sustentação do coro na ópera.

Considerações finais

Como visto, trata-se da adoção por Gomes de uma nova combinação orquestral, em que sopros (metais) assumem um papel de condução melódica mais comumente confiado às cordas ou madeiras. Certamente,

PDF gerado a partir de XML JATS4R

não se quer aqui contradizer o uso de me- tais como acompanhamento da voz, prática razoavelmente comum desde a virada do século XVIII para salientar o conteúdo de solenidade majestática do momento dramático. Exemplos dessa combinação de voz e metais são as conhecidas intervenções do Comendatore na cena 11 do segundo ato de Don Giovanni, de Mozart e, mais característico ainda, a imponente intervenção da voce misteriosa (Mosè t'accosta) no primeiro ato de Mosè, de G. Rossini.

Ainda assim, pouco comum era a participação da seção dos metais na condução de frases cantabili em sustentação aos cantores no terreno da ópera em finais da primeira metade do séc. XIX na Itália – de acordo com os modelos e orientações registradas nos tratados àquela época adotados. Cordas e madeiras eram preferíveis, nessa ordem de importância, restando aos metais as funções de sustentação em tutti, pedais ou participações bem comedidas para a intensificação dos diversos caracteres.

1874 é a data de estreia de Salvator Rosa, porém numa tentativa de dialogar com uma fase anterior: com a tradicional escola do melodrama. É ao mesmo tempo nessa situação que Gomes emprega procedimentos pouco comuns para época e goza de livre criatividade em seu discurso musical. Maior importância a esses procedimentos deve ser dada quando adentramos o contexto musical que imperava no Brasil e Itália – um contexto de preponderância vocal. Como maior exemplo, a produção e consumo em larga escala do gênero operístico ou, em menor medida, da participação da voz na música ligada à igreja.

Por outro lado, do ponto de vista da instrumentação e orquestração, encontramos em Gomes uma escrita com maior liberdade concedida aos metais. Dentre os vários procedimentos utilizados, para esse trabalho dedicamos maior atenção à curiosa aproximação que o compositor faz entre metais e vozes, investindo no recurso da onomatopeia, deslocando ambos de suas funções ordinárias para reproduzirem nova sonoridade ou auxiliando diretamente na caracterização de suas personagens de tessitura grave. É mais uma prova, ao menos no âmbito da instrumentação e orquestração, de que Carlos Gomes inova dentro de sua produção.

Referências

ADLER, Samuel. The study of orchestration. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2002;

ASIOLI, Bonifazio. Il maestro di composizione. Milano: Ricordi, [ca. 1836], v. 3;

BERLIOZ, Ettore, PANIZZA, Ettore. Grande Trattato di Istrumentazione e d'Orchestrazione moderne. Milano: Ricordi, 1912;

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO. 31 de março de 1844 p. 52 (Ano III, Nº 13).

GOMES, Carlos Antônio. Salvator Rosa. Melodramma em quatro atos (partitura). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1874. Disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/ acervo_digital/ div_musica/mas617636/mas617636.pdf; Acessado em 29/03/2016.

MEUCCI, Renato. Il cimbasso e gli instrumenti afini nell'ottocento italiano. In: Studi Verdiani. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1989. v. 5, 1989/90, p. 109-162;

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Maneco Músico Pai e mestre de Carlos Gomes. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes. São Paulo: Editora UNESP, 2006;

REICHA, Anton. Corso di composizione musicale. Milano: Ricordi [ca. 1839];

RONQUI, Paulo Adriano. O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes. Campinas, 2010. 222 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010;

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. Construindo a Ópera Condor: o pensamento composicional de Antonio Carlos Gomes. Campinas, 2007. 332 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

Notas

1 A estreia latino-americana de Salvator Rosa ocorreu no Teatro Solís de Uruguay (1876), cerca de seis anos antes da primeira apresentação no Brasil. SALGADO, Susana. The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003, p. 56.

2 No original: "E tutti questi malanni derivano pur sempre da quelle venerate tradizioni ed abitudini: tutti dala sola ragione che cinquant' anni fa si faceva così. Così faceva mio padre, così faceva mio nonno, così facciamo anche noi. Ma se così facevano i nostri padri, allora limitamoci ad eseguire solo le musiche de' loro tempi, e non andiamo a tradire invece tanti capi d' opera moderni, più che spesso sugli effetti di tale o tal altra massa". A tradução é nossa.

3 Discutido nesse trabalho, mais à frente.

4 No original: "Brass instruments were originally outdoors instruments, used for hunting, military functions, and the announcement of civil disasters. They were also heard in church, but, until the sixteenth century, only for occasions that the demanded fanfares. These instruments were not widely employed in composed music until their unwieldy shapes and mechanisms were made more manageable, a process that took place largely in the nineteenth century".

5 No original: "ma il timbro del corno a pistoni differisce alquanto da quello del corno ordinario; e perciò non si può dire atto a rimpiazzarlo in tutto e per tutto".

6 Independentemente de sua classificação aos metais ou às madeiras, numa época em que a seção dos metais era uma família ainda pouco numerosa e pouco organizada dentro dos efetivos orquestrais, torna-se difícil afirmar que o serpentão pudesse ser o instrumento baixo dos metais. Portanto, melhor reconhecido como de sustentação aos sopros da orquestra genericamente.

7 Como veremos adiante, não deve ser confundido o termo cimbasso – termo genérico de instrumento de sopro de tessitura grave na orquestra – com o trombone Verdi (cimbasso moderno com válvulas, idealizado por Verdi muito depois do desaparecimento do cimbasso de madeira das orquestras italianas).

8 No original: [...]strumento d' ottone, di cui si crede inventore l'inglese Frichot, che non è altro che un serpentone, avendo la figura di un fagotto. Esso ha sei buchi, due de' quali sono muniti di chiavi per il picciolo dito e per il pollice. Nella Germania se ne sono fatti di legno d'ebano e di mogano, che hanno un suono più chiaro e più eguale.

PDF gerado a partir de XML JATS4R

9 MEUCCI, R. Il cimbasso e gli strumenti affini nell' Ottocento italiano. In: Studi Verdiani, v. 5, p. 150.

10 No original: È inequivocabile che i due termini " corno basso" e "cimbasso" sono sinonimi [...] Suggerisco qui, in forma di tutto ipotetica, che il termine "cimbasso" derivi proprio da una forma grafica abbreviata di "corno basso" o forse "corno in basso", scritto inizialmente "c. basso" o "c. in basso", da cui "cimbasso".

11 No original: Insisto ancora per il Quarto Trombone. Quel Bombardone non è possibile. Dite a Faccio, consulti, se crede anche il Primo Trombone, per vedere cosa conviene fare ... Io amerei un Trombone Basso che è della famiglia degli altri; ma se riesce troppo faticoso e troppo dif- ficile a suonare, prendete ancora uno dei soliti Oficleidi che vanno al si basso. Insomma tutto quello che volete, ma non quel diavolo di bombardone che non si unisce com gli altri.

12 Instrumento idealizado por Verdi e a lutheria Pelliti para satisfazer a sonoridade buscada pelo mestre operista em suas obras. Tal instrumento, que nascia somente em 1881, foi apelidado de trombone Verdi e empregado em suas duas últimas óperas – Falstaff e Otello. Um instrumento hoje comum nas representações das produções verdianas.

13 O tratado de Reicha foi primeiramente publicado em 1817 e traduzido do francês para o italiano por Luigi Felice Rossi, em aproximada- mente 1839. Não há no documento uma data precisa.

14 Essas datas são de sua publicação na Itália.

15 No original: "Le Trombe sono istrumenti striduli, de' quali conviene servirsi di rado quanto più si può; s'usano nel forte dell'orchestra completa, per accrescerne l'effetto e colorirne le masse. I Tromboni ed i Timpani s' usano nella stessa maniera.

16 No original: "Questo istrumento ha un suono fortissimo, ma non può eseguire se non successioni in movimenti moderati. I passi d' agilità ed i trilli gli sono impossibili. È d' un buon effetto nelle grandi orchestre in cui abbiano molta parte gli strumenti a fiato".

17 Vemos nos compassos iniciais de seu manuscrito autógrafo a seguinte nota: "A banda seja composta apenas por instrumentos de metais". No original: "La banda sia composta da soli istrumenti di ottoni" (p. 360 de seu manuscrito).