



## A orquestração do prelúdio de *Condor* de Antônio Carlos Gomes

### COMUNICAÇÃO

*Isaac William Kerr*

UNICAMP – *kerrconductor@gmail.com*

*Lenita Waldige Mendes Nogueira*

UNICAMP – *lwmm@iar.unicamp.br*

*Marcos da Cunha Lopes Virmond*

UNICAMP – *mvirmond@ils.br*

**Resumo:** O trabalho revela o autor de *Il Guarany* não acomodado à sua escrita orquestral dos primeiros anos de sua fase italiana, mas com ousada evolução que culmina em *Condor* com procedimentos inusitados em sua obra. A nova concepção de textura reorganiza a função entre naipes e famílias de seu orgânico orquestral, oferecendo nova significação às funções de solo e acompanhamento dentro de sua obra. Ainda que se refira à menor abertura de suas óperas em duração, *Condor* desconstrói com alguns procedimentos comuns às suas aberturas anteriores.

**Palavras-chave:** Condor. Antônio Carlos Gomes. Orquestração.

#### **The Orchestration of the Prelude of Condor by Antonio Carlos Gomes**

**Abstract:** The work reveals the author of *Il Guarany* as not confined to his orchestral writing of the first years of his Italian phase, but as displaying a bold evolution that culminates in *Condor* through unusual procedures within his work. A new conception of texture reorganizes the function between sections and groups of his orchestra, providing the functions of the *solo* and accompaniment with a new significance within his work. Even though it refer to the prelude which, among his operas, is the shortest in duration, *Condor* deconstructs some of the usual procedures which are common to his previous overtures.

**Keywords:** Condor. Antônio Carlos Gomes. Orchestration.

### **1. Introdução**

Estreada em 21 de fevereiro de 1891 no Teatro *alla Scala* de Milão e dedicada por Carlos Gomes a Theodoro Teixeira Gomes, um grande amigo da Bahia, *Condor* representa a última ópera de Gomes em termos formais, pois o trabalho que segue, *Colombo*, é concebido na forma de um poema sinfônico-vocal, ainda que sua estrutura revele a intenção subjacente de que poderia ser encenada (MURICY, 1936).

*Condor* foi escrita sob encomenda, a única nessa condição em sua carreira, pelos empresários Cesare e Enrico Corti, responsáveis, junto com a *Casa Musicale Sonzogno*, pela temporada 1890/91 no Teatro *alla Scala* em Milão. O libreto, de autoria do desconhecido poeta Mario Canti, versa sobre tema oriental e não é considerado de boa qualidade, tanto em relação ao desenvolvimento dramático quanto ao enredo. Entretanto, é um libreto que deve ter interessado ao compositor pela presença de várias situações que permitiam os desejados *coup de theatre*, tão caros a Carlos Gomes como à maioria dos operistas italianos da época.

No contexto da obra de Gomes, *Condor* pode ser considerada inovadora, ainda que, para 1891, a estética prevalente da ópera italiana já apontasse para outros caminhos, com o surgimento da *Giovane Scuola*. A análise da obra revela um Gomes tentando, na maioria das oportunidades, distanciar-se de sua linguagem padrão. Em verdade, o compositor campineiro nem sempre consegue manter uma continuidade nessa inovação, retornando, aqui e lá, a fórmulas mais convencionais. Razão para isso, talvez, possa ter sido o pouco tempo que teve para escrever a música e entregar a encomenda aos Irmãos Corti, então empresários do *Scala*.

Nesse contexto de inovação, a orquestração de Gomes para *Condor* surge como elemento preponderante. Particularmente no prelúdio, alguns gestos se conformam como únicos da evolução composicional de Gomes. A presente comunicação tem como objetivo demonstrar a construção do prelúdio dessa ópera sob o foco da orquestração utilizada por Gomes.

## **2. O prelúdio de *Condor***

O prelúdio de *Condor* afasta-se de todos os modelos até então estabelecidos por Antônio Carlos Gomes, tanto em procedimento composicional como em termos de evolução no plano dos prelúdios e sinfonias de suas óperas. Ao tempo em que suas aberturas anteriores enalteciam a grandiosidade e o contraste – procedimentos tão caros à estética da *Grand Opéra* –, *Condor*, em seu prelúdio orquestral, distingue-se pela economia do discurso, evitando repetições desnecessárias ou explanações hiperbólicas, e garantindo sua grandiosidade através da utilização de um novo elemento: a elaboração textural.

Existente desde quando dois ou mais intérpretes passaram a executar conjuntamente suas partes, a textura pode assumir desde contornos simples – como a fácil caracterização de um único tecido – até as mais complexas – qual a utilização de vários tecidos – e sua relação de interdependência entre as partes, resultando em ambíguas classificações. (WHITE, 1994: p. 232, 247 e 248). Essa premissa pode-se atribuir ao prelúdio de *Condor*.

Nesse curto prelúdio, a progressiva autonomia assumida pela textura desconstrói a individualização dos solos – agora apenas representado pelas grandes massas – e dá nova atribuição ao acompanhamento – que assume a relevância de um segundo tema, ou contratema. Como consequência, essa nova abordagem redesenha as funções entre os naipes e famílias na orquestra, não mais atribuindo exclusividades dos solos *cantabiles* às cordas, nem mesmo garantindo o material harmônico a esse grupo orquestral. Há uma inversão de

hierarquias, seja pela utilização de novos grupos para a condução dos temas, ou pelo novo significado de *solo* – não mais privilégio de um único naipe, agora executado por densa textura homofônica. Sem dúvidas, isso não significa a desordem, mas um novo interesse em movimentar fluxos sonoros, não mais se sujeitando às heranças da orquestração escolástica clássica do *primo ottocento* (REICHA, s.d.).

Talvez pelo exotismo proposto pelo argumento do poeta Mario Canti, seu libretista, Gomes sente-se impulsionado – ou justificado – para a aplicação dessas experimentações em sua escrita orquestral, de uma vez por todas devotando-se a procedimentos outrora apenas incipientes em suas aberturas anteriores ou mesmo inéditos em sua obra. Essa nova movimentação de textura alimentará novos agrupamentos para a apresentação dos tão esperados solos, que, então, passam a receber um novo significado. Assim, os naves menos idiomáticos para os solos são empregados para tal, ao passo que aqueles costumeiros assumem nova função – a de efeito –, caso dos violinos e flautas, indicando um novo idiomatismo na produção gomesiana. Há sim melodias no prelúdio de *Condor*, belas por sinal – estamos falando de um operista –, mas a personalidade individual de cada naipe é aqui fortemente diminuída, recebendo importância apenas no todo e ganhando uma nova interpretação dentro de sua obra.

### 3. A orquestração do prelúdio

O prelúdio é construído em cinco curtas seções em que o exotismo se expressa na linguagem orquestral. A seção inicial, de 12 compassos, ambienta o prelúdio de *Condor*, quase uma introdução da introdução, procedimento pouco usual em Gomes nas suas aberturas. De fato, em obras anteriores um motivo temático – em geral uma clara melodia – era apresentado nos primeiros compassos para ser conseqüentemente desenvolvida nos compassos seguintes. *Condor* rompe com essa tradição. Trompas e harpa estabelecem uma relação conflitante, com as primeiras afirmando a tônica em Sib e a harpa em contínua digressão, finalmente levando a um extenso pedal sobre a nota Ré em uma espécie de flutuação do centro de referência. Aqui surge o caráter exótico com o uso sequencial de uma escala descendente de tons inteiros, seguida por uma escala cromática até a reafirmação da tônica em Sib (Fig. 1). Nessa construção o compositor agrega progressivamente os instrumentos de várias famílias em dinâmica *piano* e através de intervalos de oitavas – intervalo de extrema afinidade, segundo nos explica a série harmônica – o que forma um tecido sonoro que se expande quase que imperceptivelmente e assume, por sua vez, uma nova cor tímbrica à medida que os sons se amalgamam e se combinam.



Fig. 1: Final da primeira seção, vê-se nos baixos a formação da escala de tons inteiros e cromática, como também a progressiva agregação instrumental e mudança de oitavas.

Na segunda seção, o tecido desenvolvido para as cordas recebe, do compasso 13 - 24, cuidadosa e progressiva elaboração. Parte de um tecido estável até um tecido de plena movimentação que, em um arco de vinte e dois compassos, se faz com clara manipulação de timbre, dinâmica e textura – os três parâmetros fundamentais da análise sonora (WHITE, 1994: p. 232).

O paralelismo de duas oitavas (Fig. 2), unicamente sobre a nota Sib, representa a gênese da textura a ser desenvolvida no prelúdio, equivalendo-se de fato a uma das mais simples texturas – aquelas de oitavas por timbres de uma mesma família – mesmo para a

literatura musical – textura aberta (WHITE, 1994: p.233). Esse tecido é mantido em extenso *legato* nas cordas sem o uso dos violinos I.

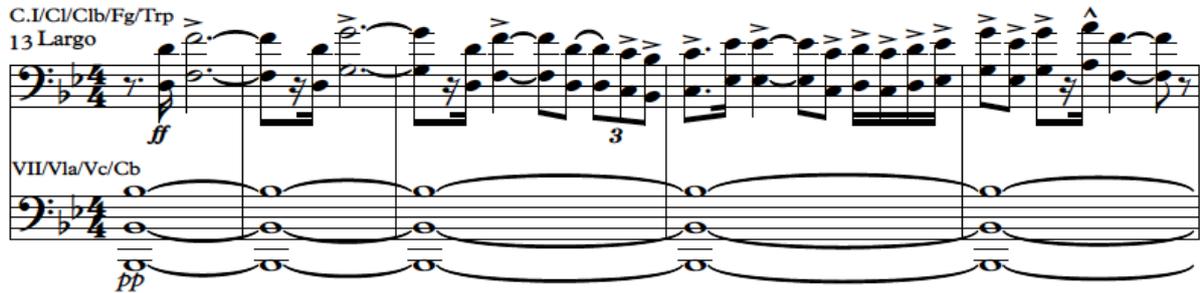


Fig. 2: Sopros em apresentação do tema. Cordas em paralelismos de duas oitavas: primeiros compassos de uma textura em elaboração.

À medida que o tema dos sopros avança, o tecido das cordas ganha em corpo com a adição da terça nas violas, com *tremolo* em *pp*. Na iminência do *tutti* orquestral, os violinos I são acrescentado em *tremolo* de duas notas em intervalo de semitom (Fig. 3 c. 20-23).



Fig. 3: Textura em formação – segundo momento.

Em adição da percussão, um *crescendo* culmina no *Animato Energico*, onde uma escala cromática descendente serve de ligação do primeiro tema ao *Allegro Vivacissimo*. É nessa ponte, *Animato Energico*, que duas agitadas texturas começam a se sobrepôr. O gesto de movimentação dos trêmulos, situado nas cordas e madeiras agudas, mais que um mero acompanhamento, mostra-se como uma textura emergente que, progressivamente, adquirirá autonomia como um segundo *solo* e será usada mais adiante em justaposição por Gomes, no compasso 81 (Fig. 6).

**Animato Energico - non Largo**



Fig. 4: *Animato Energico*. Escala cromática descendente.

Cabe mencionar a coerência dessa elaboração quando nos deparamos com os recursos utilizados pelo compositor, que torna a textura dos trêmulos gradualmente híbrida – assumindo a escala cromática dos sopros na seguinte ordem: violas; violoncelos e contrabaixos; violinos II.

A terceira seção, um *Allegro vivacíssimo* em compasso 3/8, dá sequência à mesma coerência de elaboração gradual de uma segunda textura que conflitará com a primeira. Essa é fortalecida progressivamente, pois inicia apenas com violinos I – em três partes – e depois é acrescida de violinos II e flauta (c. 71) e, finalmente, violas. Cabe ressaltar que este é também o momento em que violinos e flauta recebem tratamento pouco comum na obra gomesiana, rumo a um novo idiomatismo na produção do compositor. São simplesmente mais de quarenta compassos sem um tradicional *solo*, utilizando um andamento rápido, em *ppp* e com surdina – procedimento que se distancia de seus *cantabili* expressivos, algo impensável em sua obra à época de seu *Il Guarany*. A obtenção de efeito é consequência de sua agilidade e, premonitivamente, antecipa o material que será usado no início do primeiro ato para dar significado do rápido e errático voo de abelhas referidas pelas damas de companhia de Odalea ao perseguir o desditado pajem Adin.

As intenções do compositor são reforçadas quando, em carta a Francisco Braga, esclarece:

Nesse ponto (com surdini) o *metronomo* não marca a rapidez que eu desejo ... Fá-lo tu o mais rápido que for possível. Com a máxima velocidade e com o *sordini* além do pianíssimo, deve resultar o mormório da situação. (HEITOR, 1936: p.380 *apud* PUPO, 2006, p.288).



The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with the tempo marking 'Meno assai' and the dynamic 'ppp'. It features a sequence of notes with a '6' (sextuplet) and then a series of '3' (triplets). The tempo changes to 'Allegro vivacissimo'. The bottom staff continues with triplets and includes trills ('trm') at the end.

Fig. 5: Textura de efeito: Um exemplo do novo idiomatismo cultivado em *Condor*. Procedimento semelhante em violinos e flautas.

Na quarta seção, *Grandioso energico*, temos a reapresentação do tema principal, envolvendo dessa vez todos os sopros. Nesse *tutti* orquestral sobrepõe-se os temas. Apesar da utilização em *tremolo* dos violinos e violas, não há uma função limitada de acompanhamento ou um mero fundo de sustentação para o *solo* dos sopros – outrora comum em suas aberturas. Há de fato uma intensificação dramática do discurso musical que ganha pouco a pouco uma autonomia que assumirá a função de um segundo tema. São duas texturas interdependentes trabalhadas pelo autor em sobreposição, onde violas, violinos II e violinos I emergem do grupo dos arcos para, em paralelismos de oitavas, criarem um novo tecido.

Após a movimentação desses dois blocos temáticos, curiosamente a trama textual persegue uma fusão rumo à uma consistente homofonia que se consolidará no c. 91, não sem antes mesclar-se no c. 90 – procedimento semelhante ao dos compassos 24 - 30.

A quinta e última seção (c. 88 - 98) assume contornos de uma coda, iniciando com a repetição do primeiro tema em aumentação na cordas agudas e reapresentação modificada do segundo tema em madeiras e metais. Como nos blocos similares a textura é homofônica e plena.

Segue-se uma intensa digressão harmônica (SibM, SolbM, MibM, Ladim, SolM) que leva a uma retomada da textura inicial. Aqui Gomes conclui seu prelúdio com a mesma intenção dos doze primeiros compassos. O tratamento orquestral busca puramente efeitos tímbricos para criar uma atmosfera contemplativa e exótica. O uso de pedais e dinâmica *piano* ou *pianissimo* garantem o primeiro e a retomada de uma longa escala descendente de tons inteiros asseguram o exotismo da cena. Gomes usa os instrumentos como pinceladas a compor um quadro de temática oriental. A contínua e lenta descidas das cordas graves apoiadas pelas madeiras graves, o pedal intermediário em paralelismo de oitava nas trompas e, por fim, uma última e sutil reapresentação do primeiro tema na primeira trompa levam a um delicado acorde final (Fig. 7). Ainda que como uma reminiscência do tema, somente neste momento no prelúdio um solo é executado por um único instrumento.





Fig. 7 – Único solo no prelúdio, a primeira trompa executa uma versão revista do primeiro tema.

### Considerações Finais

Nota-se que Gomes pretendia algo novo em *Condor*. A orquestração do Prelúdio revela um compositor atento mais às questões tímbricas do que melódicas – Gomes aparenta reconhecer que os valores tímbricos têm significado e poder de comunicação. A análise mais cuidadosa dessa importante obra revela um compositor também preocupado com a evolução textural dentro de sua música, em nosso caso, a orquestral. Se ele não teve o arrojo, ou a rapidez, em incorporar novas tendências que já se afirmavam na Itália de sua época, como ocorreu com Alfredo Catalani e seu wagnerismo revisitado, ou a harmonia mais livre de G. Puccini, não se pode, por outro lado, deixar de recordar que o Gomes de 1891 é um compositor já no fim do período de transição (NICOLAISEN, 1980), para o qual sua contribuição, junto com Ponchielli, foi marcante.

O estudo do Prelúdio de *Condor* aponta para uma contínua evolução dentro de sua própria obra, onde se identificam avanços em seu pensamento composicional e de resignificação aos grupos instrumentais dentro de sua orquestra. Dessa forma, a análise do prelúdio de *Condor*, permite conjecturar a evolução que Gomes atingiria se não tivesse desaparecido prematuramente do cenário musical.

### Referências

- CARSE, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.  
 GOMES, Antônio Carlos. *Condor*. Cópia Manuscrito Autógrafo (partitura orquestral). In:



MURICY, Andrade. Condor, notas sobre a esthetica dessa ópera. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. III, n.2, p. 300-307, 1936.

NICOLAISEN, Jay. *Italian opera in transition, 1871-1893*. Michigan: Ann Arbor, 1980.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1861-1891)*. São Paulo, 2003. 278f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2003.

\_\_\_\_\_. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

REICHA, Anton. *Corso di composizione musicale*. Milano: Ricordi, s.d.

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

WHITE. John David. *Comprehensive musical analysis*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow press,