



## A Tradição Orquestral Italiana na Escrita de Antônio Carlos Gomes: a manutenção da melodia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

*Isaac William Kerr*

UNICAMP/IA – [kerrconductor@gmail.com](mailto:kerrconductor@gmail.com)

*Lenita Waldige M. Nogueira*

UNICAMP/IA – [lwmn@iar.unicamp.br](mailto:lwmn@iar.unicamp.br)

*Marcos da Cunha Lopes Virmond*

USC/Bauru – [mvirmond@iisl.br](mailto:mvirmond@iisl.br)

**Resumo:** A capacidade de absorção de Carlos Gomes à tradição musical italiana pode ser explicada pelo sucesso de seu *Salvator Rosa* (1874) – escrita ao gosto e estilo dos italianos. A trajetória do compositor brasileiro na terra da ópera, com seus êxitos e dissabores, é assunto abundante em suas biografias, porém, ainda reduzido em uma investigação que enfoque sua música. Em recorte à sua escrita orquestral, examinou-se, através de tratados, depoimentos e periódico conceituado para a época, a referida tradição e sua influência em alguns procedimentos composicionais de Gomes.

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

**Italian orchestral tradition in Antônio Carlos Gomes music writing: the management of the melody**

**Abstract:** The ability of absorption of Carlos Gomes from the Italian musical tradition can be explained by the success of his opera *Salvator Rosa* (1874) – written to the taste and style of the Italians. The trajectory of the Brazilian composer in the land of opera, with his successes and discontents, is abundantly discussed in his biographies, however, still poor in an investigation that focuses on his music. Taking his orchestral writing and using treatises, testimonials and respected periodical, it was examined the orchestral Italian tradition and its influence on some Gomes compositional procedures.

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

### 1. Introdução

A música operística italiana, durante considerável tempo, teve sua atenção voltada ao domínio da melodia, permanecendo fechada às novidades orquestrais estrangeiras e retardando a evolução de uma escrita orquestral menos submissa às vozes. Um atraso denominado por Gian Francesco Malipiero como *mal di melodramma*.<sup>1</sup>

Na primeira metade do século XIX, os ensinamentos italianos da composição para orquestra – aí incluindo orquestração, instrumentação e diretrizes de utilização da harmonia e contraponto na distribuição das partes instrumentais – se resumiam em traduções de conceituados tratados do período clássico ou publicações de tratados italianos modernos, mas de conteúdo essencialmente clássico, cuja análise nos revela um organismo orquestral sujeito à principal tarefa de salientar a melodia do canto – apresentando, reforçando, variando ou dialogando com os cantores através das tão conhecidas duplicações – assunto que nos ocuparemos adiante. São tratados que prezam pelo equilíbrio entre os grupos orquestrais sem

nunca sufocar a melodia, exigindo de seus compositores a manutenção dessa tradição mesmo quando as portas foram abertas às novidades transalpinas e as orquestras sofreram transformações em seu orgânico, com o conseqüente aumento de instrumentistas e de massa sonora.

Carlos Gomes foi compositor bem concatenado às novidades francesas, em parte explicadas com a chegada do tratado de Berlioz na Itália – traduzido por Alberto Mazzucato, professor de Gomes –, e também em parte confirmadas pela disseminação do *grand opéra* francês, que Gomes não apenas toma contato, mas comprova seu domínio ao gênero francês através da composição de *Il Guarany* e *Salvator Rosa*, dois modelos de *grand opéra*'s. Entretanto, a manutenção da melodia – assunto chave na tradição italiana – estará presente em toda a escrita do orchestrador campineiro através das abundantes duplicações.

Mazzucato<sup>2</sup>, crítico musical, professor de estética e orquestração no Conservatório de Milão, além de figura importante na formação de Gomes, aconselhava que a abertura da Itália às novidades francesas e alemãs não perdesse de vista o sentido da melodia italiana, mas que se unisse à evoluída técnica de composição transalpina. Analisar essa tradição significa compreender um pouco melhor o contexto e a escrita de um compositor que absorve esse ambiente e conquista seu espaço na Itália daqueles tempos.

## **2. *Salvator Rosa*: um exemplo de domínio à tradição**

Gomes, em 1870, conquista os palcos italianos com seu *Il Guarany* e, em 1873, ousa com sua *Fosca* – escrevendo com maior elaboração e notável evolução para seu estilo. A admiração que suscita da crítica não corresponde à aceitação do público italiano, que considerou *Fosca* um desastre. Em pouco tempo, Gomes coloca *Salvator Rosa* nos palcos, ópera escrita nas convenções italianas e que reconquista o público, resgatando sua imagem e rendendo-lhe dividendos quais nenhuma outra ópera lhe concedeu. Foi composta na rápida tentativa de restabelecer-se nos palcos e resgatar sua imagem de compositor popular e 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 retorno a uma escrita mais acessível, como em *Il Guarany*. Esclarecedora é a afirmação de Virmond acerca de *Salvator Rosa*:

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: 18).

Logo no efetivo orquestral de *Salvator Rosa*, antevemos as intenções de Gomes em empreender uma escrita mais próxima daquela tradição italiana. O compositor opta por quatro trompas em mesma afinação, um naipe de trompetes sem *cornets*, dois tímpanos com mudanças de afinação por caminhos mais curtos e distanciadas por suficiente número de compassos (*accordatura*) – procedimento de afinação comum no classicismo. Mesmo *Il Guarany*, escrita três anos antes, apontava por uma maior evolução em seu efetivo orquestral, empregando *cornets* e trompetes aos pares na seção dos metais.

### 3. Tratados representativos: Asioli, Reicha e Berlioz

Os primeiros anos de Gomes em Milão são marcados pela coexistência da valorização da música instrumental – ganhando progressivamente um maior espaço com a criação de sociedades de música instrumental e adaptações nos conjuntos orquestrais das principais orquestras italianas, em especial o aumento do número de integrantes no grupo das cordas, como resposta à chegada e afirmação dos naipes dos metais na orquestra<sup>3</sup> – e, de outro lado, o cultivo da tradição *bel cantista*, em que a orquestra recebe maior importância como grupo de acompanhamento ao canto, realçando e interagindo com a melodia na voz de cantores virtuosos – uma tradição ainda cultivada por grande parcela do público de teatro e que se refletirá na escrita de Gomes. No âmbito da orquestração, enquanto tratados que exaltavam a manutenção da melodia por uma orquestra bem submissa aos cantores ainda eram publicados e empregados no sistema de ensino milanês, uma outra parte comemorava a chegada dos ensinamentos de Berlioz na Itália.

À época, na condição de aluno de Lauro Rossi e Alberto Mazzucato, Carlos Gomes toma contato com ambos os lados dessa experiência, mas é à tradição do melodrama que Gomes apegar-se-á quando pretende recuperar sua popularidade após a recusa de *Fosca*. Dos principais tratados de orquestração publicados e adotados em Milão pelos professores de Gomes, os mais representativos foram: *Il Maestro di composizione*, de Bonifazio Asioli, *Corso di composizione musicale*, de Anton Reicha (tradução de L. Rossi); e *Grande trattato di strumentazione ed orchestrazione moderne*, de Hector Berlioz (traduzido por A. Mazzucato). Os dois primeiros refletem a tradição orquestral de sua época e o último marca o início das mudanças que alcançariam Gomes através de Mazzucato. Apesar de que nem todos os mencionados documentos tenham sido concebidos em solo italiano, foram os modelos adotados e absorvidos para a tradição orquestral no período investigado, além de nos servir

como importante registro do padrão buscado e ensinado antes da chegada de Gomes e durante sua estada na Itália.

*Il maestro di composizione* – publicado em Milão aproximadamente em 1836 – está entre os principais documentos existente para pesquisa da música orquestral italiana da primeira metade do século XIX, pois é concebido com a principal justificativa de prover o conservatório com documentos italianos. Referimo-nos ao *Conservatorio Regio di Milano*, cujo primeiro diretor será o próprio tratadista, dando como contribuição à instituição seus vários tratados de canto, harmonia, solfejo, contraponto e composição.



Fig. 1: Asioli, *Il maestro di composizione*, p. 35. Violinos I e II reforçando a melodia do canto<sup>4</sup>.

Bem ilustrado com exemplos da literatura orquestral, e em sua maior parte do período clássico, a principal preocupação do autor reside na equalização das partes para valorização da melodia. São várias as diretrizes para reforço da melodia nos arcos ou sopros com particularidades para as tessituras agudas, intermediárias ou graves na orquestra.

*A melodia do canto reforçada pelos instrumentos de sopro com oitavas superiores, (e o mesmo ocorreria se fossem inferiores), adquire aquela força necessária para destacar-se sobre os sons graves, velozes e marcados do quarteto [cordas], o qual exprime a realística situação do ator<sup>5</sup> (Fig. 2)(ASIOLI, ca 1836: 54).*



Fig. 2: Asioli, *Il maestro di composizione*, p. 54. Vê-se a melodia do canto reforçada em oitavas pelos sopros (flauta e clarineta).

E, pouco mais à frente: “[...] A parte melódica do baixo, não muito distinta devido ao peso sobreposto à harmonia, pelo compositor vem reforçada com diversas oitavas superiores, onde devido a isso, chama a atenção do ouvinte”<sup>6</sup> (Ibid.: 72).

A respeito de *Corso di Composizione musicale* de Reicha, o documento foi primeiramente publicado em 1817 e traduzido do francês para o italiano por Luigi Felice Rossi em, aproximadamente, 1839<sup>7</sup>. No tratado, a orquestra também é reconhecida como de grande eficácia à criação de efeitos e o timbre dos instrumentos empregados são usados com forte analogia à voz humana. Mesmo o termo *melodia* na orquestra é substituído pelo termo *canto* – ainda que o efetivo orquestral não esteja acompanhando cantores – o que demonstra uma contínua preocupação a essa técnica do melodrama. À semelhança de Asioli, Reicha sustenta mesmo cuidado com o equilíbrio das partes com o principal propósito de não sufocar a melodia – oferecendo-nos as diretrizes para *raddoppiare* a linha da melodia por outros instrumentos. Esses são procedimentos amplamente distribuídos na escrita de Gomes, como quando afirma e exemplifica (Fig. 3): “Aqui, a parte cantante vem executada pela metade da massa, com o objetivo de torná-la mais aparente”<sup>8</sup> (REICHA, ca. 1839: 240).



Fig. 3: A. Reicha, *Corso di composizione musicale*, p. 240.

Essas explicações de tratamento à melodia pela orquestra ganham espaço em outros âmbitos, por exemplo, quando nos apresenta a manutenção da melodia em seus diversos significados, ora necessitando de realce de brilho, ou de relevo das partes graves (quando a melodia está no baixo) ou de mudanças de cores (timbres), enfim, exigindo atitudes distintas para cada resultado desejado. Segundo o autor:

*Quando o trecho do canto está no baixo, como no exemplo seguinte, evita-se quase sempre duplicar com a parte superior; no entanto, se deseja-se fazê-lo brilhar mais, reforça-lo-á quase sempre duplicando-lhe com as vozes intermediárias*<sup>9</sup> (Ibid.: 241).



The image shows a musical score for five woodwind instruments: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti (Clarinets), Corni (Horns), and Fagotti (Bassoons). The score is in 3/4 time and features a melody that is sextupled across the instruments. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Fig. 4: A. Reicha, *Curso di composizione musicale*: “Outro exemplo da harmonia a três partes no qual o canto é sextuplicado”<sup>10</sup> (REICHA, ca. 1839: p. 239). Grandes semelhanças com a escrita orquestral de Gomes.

Essa preocupação na administração da melodia é procedimento fartamente utilizado por Gomes em sua trajetória de orquestrador, em especial nas primeiras obras de sua fase Italiana, como em *Il Guarany* ou *Salvator Rosa*.



The image shows a musical score for woodwinds and strings. The instruments listed are Flauti II (F I, II), Piccolo (Picc), Oboe I (Ob I), Clarineti I, II (Cl I, II), Fagot I (Fg I), and Violoncelos (Cello). The score is in 4/4 time and features a melody that is duplicated across the woodwinds and the cello. The key signature has one flat (B-flat).

Fig. 5: *Salvator Rosa* (c.130-134). Duplicação da melodia pelas madeiras – uma característica da tradição orquestral, ainda submissa ao canto e responsável pela inteligibilidade da melodia.

Ao longo de toda a produção de Gomes, também perceberemos seu cuidado à melodia fundamentada pelas mais variadas razões: em certos momentos, para reforço de intensidade, em outros, para reforço de brilhos, em outros ainda, para a experimentação de novos timbres conforme visto nos tratados.

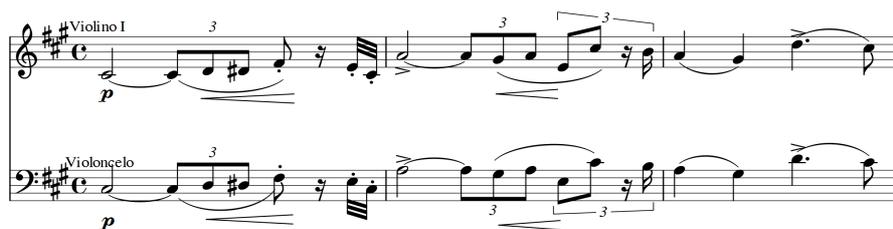


Fig. 6: *Il Guarany* (c. 35-37). Nesse exemplo, Gomes não se mostra interessado em intensidade sonora, mas utiliza-se da linha dos violinos I para sugerir um reforço de brilho – procedimento largamente explorado nos tratados.



Fig. 7: *Fosca* (c. 1-6). Mais um exemplo de reforço de brilho por oitavas. O mesmo procedimento ocorrerá em diversos pontos da sinfonia da ópera.

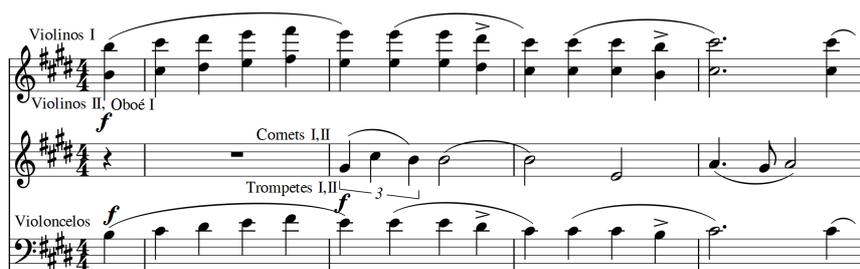


Fig. 8: *Il Guarany* (c.179-183). Recorte das melodias distribuídas no discurso musical de Gomes. Vê-se a organização da melodia com reforço em três diferentes oitavas e em dinâmica forte.

Dentre os vários exemplos na escrita orquestral de Gomes para o *Salvator Rosa*, há também o primeiro solo de naípe dos violoncelos no *Allegro giusto* (Fig. 9). O instrumento com fortes correspondências à voz de barítono (*voce di petto*) é realçado por fagotes e violas e, mais à frente, com o solo duplicado pela orquestra. Não há nesse momento duplicação da melodia, entretanto, ela é visivelmente realçada.



Figura 9: *Salvator Rosa*: Solo de violoncelos (naípe) com reforço de fagotes e violas (c. 69-72).

Mais à frente, teremos em *Condor* uma provável intenção de Gomes na união de

timbres. Aqui não há nenhuma necessidade em garantir a inteligibilidade da melodia, pois as cordas já estão em dinâmica *pp* e em tecido estável, sem movimentação rítmica ou harmônica.



The image shows a musical score for the piece 'Condor' (measures 13-17). The tempo is marked 'Largo'. The score is for brass instruments: C. ing., Cla., Clarone., Fg., Trompa I,II em F, and Trompa III,IV em F. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'ten.' (tenuitudo). The string parts (Violino II, Viola, Violoncello e Contrabaixo) are marked 'pp' (pianissimo). The score shows a melodic line in the brass instruments, with a '3' indicating a triplet. The string parts are mostly sustained notes.

Fig. 10. *Condor* (c. 13-17). Melodia apresentada pelos metais – união de timbres.

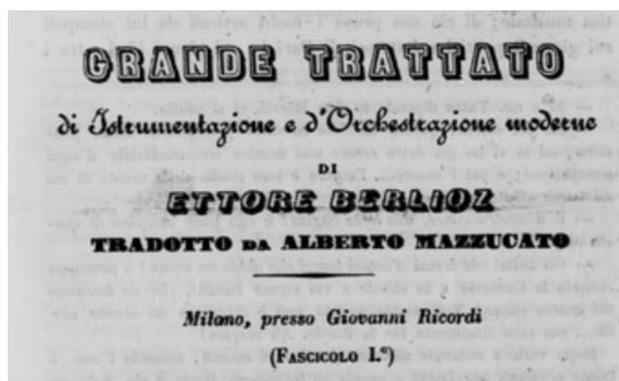


Fig. 11: Primeira divulgação do tratado de Berlioz pela *Gazzeta Musicale di Milano* em 5 de abril de 1846 (Ano V, Nº 14). Comentários por Luigi Ferdinando Casamorata.

A respeito do Grande Tratado de Berlioz, a *Gazzetta Musicale de Milano* testemunha a chegada da obra didática, divulgando em 5 de abril de 1846<sup>11</sup> seu conteúdo, e nos fornecendo alguns esclarecimentos sobre a importância do documento para aquela fase da orquestração italiana – ainda pautada nas duplicações das melodias. Comentários detalhados sobre cada capítulo do tratado foram realizados pelo musicólogo Luigi Ferdinando Casamorata que, em crítica à duplicação da melodia pelas partes da orquestra, ressalta sua justificativa numa época em que o canto ainda não possuía uma escola bem alicerçada, ou uma arte bem definida. Com raras exceções, esse procedimento de *radoppiare* a melodia deveria ser utilizado, mas com muita cautela:

*Antes que a melodia assumisse formas distintas, quando a parte cantante não era em essência mais que uma indiferente das partes reais da harmonia, os instrumentos que acompanhavam frequentemente ressaltavam com duplicações essa voz, seja ao uníssono ou à oitava [...], mas quando a melodia começou a adquirir fisionomia decisiva, quando surge a arte do canto propriamente dita, sente-se a necessidade de libertar o cantor do constrangimento dos instrumentos que o mantinham fortemente acorrentado.*<sup>12</sup> (GMM, 1846, ano V, Nº 14)

#### 4. Considerações Finais

Antônio Carlos Gomes foi compositor de carreira sólida na Itália do séc. XIX. Seus primeiros anos foram marcados pelo estudo, ainda que em classes particulares, com o professorado do *Conservatorio Regio di Milano* até seu exame de proficiência e obtenção do diploma tão desejado. O domínio à tradição italiana era ingrediente fundamental, para não dizer vital, para sobreviver no país do *melodramma*. A essa tradição, deve ser principalmente considerado o trato à melodia – o assunto mais exaltado sobre a arte de orquestrar contida nos tratados adotados pelo sistema de ensino milanês à época de Gomes e ponto de partida para tudo o que se construía sobre aquela tradição.

A comunicação concentrou-se tão somente na plataforma da escrita orquestral, apresentando elementos da escrita de Carlos Gomes em forte comunhão com os ensinamentos dos tratados que refletiam os anseios daquela época. A escrita orquestral de Gomes não se limitou à exaltação da melodia, mas examinar essa tradição significa aproximarmos pouco mais do contexto do músico campineiro em seus primeiros anos na península, conhecendo algumas das marcas que nunca mais abandonariam sua obra.

#### Referências

- ASIOLI, Bonifazio. *Il maestro di composizione*. Milano: Ricordi, [ca. 1836], v. 3;
- BERLIOZ, Ettore, PANIZZA, Ettore. *Grande Trattato di Strumentazione e d'Orchestrazione moderne*. Milano: Ricordi, 1912;
- GAZZETTA MUSICALE DI MILANO. 5 de abril de 1846 (Ano V, Nº 14).
- 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](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas617636/mas617636.pdf); Acessado em 29/03/2016.
- 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 Opera 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.

<sup>1</sup> Informação também divulgada no sítio do teatro *alla Scala*:

<<http://www.teatroallascala.org/it/la-scala/teatro/orchestra/orchestra.html>> Acesso em 5 abril 2016.

<sup>2</sup> Alberto Mazzucato (1813-1877) foi importante figura na cultura musical italiana. Além de crítico musical, compositor, redator da *Gazzetta Musicale di Milano* e pedagogo respeitado foi *maestro direttore e concertatore* da *orchestra d' alla Scala di Milano*, estando à frente de 1859 a 1868. Especial atenção deve ser-lhe dada quando consideramos que também foi importante figura na formação do jovem Carlos Gomes na Itália, logo após a conclusão dos estudos particulares do campineiro com Lauro Rossi.

<sup>3</sup> Ao naipe dos trompetes, que no classicismo resumia-se a dois integrantes, agora somava-se dois cornets, acompanhando uma tendência da música orquestral francesa, explicada pelo tratado de Berlioz e, maiormente, pela montagem de óperas francesas nos palcos italianos. A isso, soma-se a formação de um quarteto de trompas e de um naipe de trombones (com a adição de um *cimbasso*: oficleide, *bombardone* ou tuba), no período clássico essencialmente formado por apenas dois integrantes.

<sup>4</sup> Para todos os exemplos, utilizamos os termos e nomes dos instrumentos tais como foram publicados em Milão (violini, viole, corni, etc)

<sup>5</sup> No original: “La melodia del Canto rinforzata dagl' istromenti da fiato com ottave superiori, (e lo stesso succederebbe se fossero inferiori) acquista quella forza che basta per campeggiare sopra i suoni gravi, veloci e marcati del quartetto, il quale esprime la cruda situazione dell' Attore”. As traduções são nossas.

<sup>6</sup> No original: “[...] La parte melodica del basso non abbastanza distinta a cagione dell' ammasso sovrastante d' armonia, dall' Autore vien rinforzata con diverse ottave superiori onde richiamare su di questa l' attenzione dell' uditore”.

<sup>7</sup> Não há no documento uma data precisa.

<sup>8</sup> No original: “Qui la parte cantante viene eseguita dalla metà della massa, allo scopo di renderla più appariscente. In quest' ultimo esempio la parte grave, eseguita da un solo Fagotto, sarebbe troppo debole, e vorrebbe essere rinforzata o da un Contrabasso o da un Trombone”.

<sup>9</sup> No original: “Quando il tratto di canto è nel Basso, como nell' esempio seguente, si evita quasi sempre il raddoppiarlo colla parte superiore; ma se si vuole farlo brillare maggiormente, lo si rinforzerà colle parti intermedie”.

<sup>10</sup> No original: “Altro esempio dell' Armonia a tre nel quale il canto è sestuplicato in cinque diverse ottave”.

<sup>11</sup> A data dessa publicação foi fornecida pela *Ricordi* e está divulgada em seu catálogo. O tratado foi dividido em sete fascículos e teve suas publicações na seguinte ordem: 1846 (publicação dos fascículos 1 e 2) e 1847 (publicação dos fascículos 3, 4, 5, 6 e 7). Catálogo disponível em: <<http://www.ricordicompany.com/it/catalog/detail/14035>> Acesso em 11 junho 2016.

<sup>12</sup> No original: “Prima che la melodia assumesse forme distinte, quando la parte cantante non era in sostanza che una indifferentemente delle parti reali dell' armonia, li strumenti che accompagnavano sollevano spesso raddoppiare questa parte o all' unisono o all' ottava [...] quando però la melodia cominciò a prendere fisionomia decisa ed a sè, quando surse l' arte del canto propriamente detto, si senti il bisogno di liberare il cantante dall' impaccio degli strumenti che lo tenevano troppo a catena”.