

MARCOS FERNANDES PUPO NOGUEIRA

A SUPERAÇÃO DA MENORIDADE:

A SUPERAÇÃO DA MENORIDADE:

SCRITA SINFÔNICA DE CARLOS GOMES NAS TRÊS VERSÕES

PARA A PEÇA DE ABERTURA DA ÓPERA "FOSCA"



2010000355

APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL
DE SÃO PAULO PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM ARTES (ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: MÚSICA)

ORIENTADORA: Dra. MARIA FRANCISCA PAEZ JUNQUEIRA

SÃO PAULO

1995

T/UNESP
780.15
N778s

UNESP/JA 47603

MARCOS FERNANDES PUPO NOGUEIRA

**A SUPERAÇÃO DA MENORIDADE:
A ESCRITA SINFÔNICA DE CARLOS GOMES NAS TRÊS VERSÕES
PARA A PEÇA DE ABERTURA DA ÓPERA "FOSCA"**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO". CAMPUS DE SÃO PAULO PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM ARTES (AREA DE CONCENTRAÇÃO: MÚSICA)

ORIENTADORA: Dra.MARIA FRANCISCA PAEZ JUNQUEIRA

SÃO PAULO

1998



INDICE

Resumo.....	1
Abstract.....	2
Introdução.....	3
Capítulo I.....	13
Capítulo II.....	29
Capítulo III.....	79
Conclusão.....	103
Bibliografia.....	108
Anexo A.....	112
Anexo B.....	141
Anexo C.....	147

**DISSERTAÇÃO DESENVOLVIDA COM APOIO DE BOLSA DA
FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO
FAPESP**

RESUMO

ÍNDICE

Resumo.....	1
Abstract.....	2
Introdução.....	3
Capítulo I.....	13
Capítulo II.....	50
Capítulo III.....	79
Conclusão.....	102
Bibliografia.....	108
Anexo A.....	112
Anexo B.....	141
Anexo C.....	147

RESUMO

Esta pesquisa desenvolve a análise das três versões para a peça de abertura da ópera "Fosca" de Carlos Gomes, ao mesmo tempo em que relaciona a inclinação sinfônica do autor campineiro ao seu processo de formação musical. O estudo demonstra que a integração entre pintura sonora e coerência temática distinguem o estilo sinfônico de Carlos Gomes dentro do panorama da música orquestral de sua época, tanto no Brasil como na Itália. Conclui que Carlos Gomes supera, nos dezoito anos que se dedicou às remodelações desta obra, as limitações que seu meio lhe impunha ao criar uma obra verdadeiramente sinfônica.

...ses, in the eighteen years which he has dedicated to the improvements of this work, the limitations imposed by his medium and realizes a truly symphonic work.



ABSTRACT

This research develops the analysis of the three versions for the overture of the opera "Fosca" from Carlos Gomes, while it correlates the author's symphonic tendency with his musical education process. The study demonstrates that the integration between 'sound painting' and thematic coherence distinguishes the symphonic stile of Carlos Gomes within the orchestral music panorama of his time in Brazil, as well as in Italy. It concludes that Carlos Gomes surpasses, in the eighteen years which he has dedicated to the improvements of this work, the limitations imposed by his medium and realizes a truly symphonic work.



INTRODUÇÃO

“O caipirinha de São Paulo vira justo; não se deixara deslumbrar pela novidade do ambiente, pelo prestígio dos nomes famosos e da vida estrangeira”

Luiz Heitor

O presente estudo pretende contribuir para o melhor conhecimento não só da formação musical de Carlos Gomes, trajetória que começou em Campinas, se estendeu ao Rio de Janeiro e prosseguiu em Milão, como também dos 13 anos em que o músico esteve envolvido com a composição e revisões da *Ópera Fosca*.

Esta escolha não foi casual e deveu-se a dois fatores. O primeiro pode ser considerado de ordem substancial, pois a partir de uma vivência junto a diversos estudantes, compositores e pesquisadores, nossa atenção foi atraída para a necessidade de pesquisar o caminho percorrido por Carlos Gomes em busca do conhecimento, o que deu origem a esta perspectiva histórica quanto às formas de aprendizado musical da época. A segunda foi de ordem prática. Os 13 anos em que trabalhamos como regente da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto propiciaram-nos convivência direta com parte da obra orquestral de Carlos Gomes. Tal contato se tornou decisivo para desenvolvemos este estudo no sentido acentuadamente voltado ao "sinfonismo" na obra do compositor.

Nossas pesquisas nos permitiram traçar um caminho, acompanhando seus passos de estudante em Campinas, no Rio de Janeiro e em Milão, para analisar o trabalho orquestral de Carlos Gomes, especificamente aquele desenvolvido para a criação dos prelúdios e da sinfonia correspondentes às versões da ópera "Fosca", sob o título *A Superação da Memória*, tema da nossa dissertação.

Para tanto, delimitamos nossa pesquisa ao período de 1836 a 1890, para abarcar não somente os anos de seu aprendizado musical, desde a casa paterna ao contato com a música em Milão, assim como a fase dedicada à composição e revisões da "Fosca".



O presente estudo pretende contribuir para o melhor conhecimento não só da formação musical de Carlos Gomes, trajetória que começou em Campinas, se estendeu ao Rio de Janeiro e prosseguiu em Milão, como também dos 18 anos em que o músico esteve envolvido com a composição e revisões da *Ópera Fosca*.

Esta escolha não foi casual e deveu-se a dois fatores. O primeiro pode ser considerado de ordem substancial, pois a partir de uma vivência junto a diversos estudantes, compositores e pesquisadores, nossa atenção foi atraída para a necessidade de pesquisar o caminho percorrido por Carlos Gomes em busca do conhecimento, o que demandou fazermos uma retrospectiva histórica quanto às formas de aprendizado musical da época. A segunda foi de ordem prática. Os 13 anos em que trabalhamos como regente da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto propiciaram-nos convivência direta com parte da obra orquestral de Carlos Gomes. Tal contato se tornou decisivo para desenvolvermos este estudo no sentido acentuadamente voltado ao "sinfonismo" na obra do compositor.

Nossas pesquisas nos permitiram traçar um caminho, acompanhando seus passos de estudante em Campinas, no Rio de Janeiro e em Milão, para analisar o trabalho orquestral de Carlos Gomes, especificamente aquele desenvolvido para a criação dos prelúdios e da sinfonia correspondentes às versões da ópera "Fosca", sob o título *A Superação da Menoridade*, tema de nossa dissertação.

Para tanto, delimitamos nossa pesquisa ao período de 1836 a 1890, para abarcar não somente os anos de seu aprendizado musical, desde a casa paterna ao tempo de amadurecimento artístico na Itália, assim como a fase dedicada à composição e revisões da "Fosca".



A data de 8 de agosto de 1872, assinalada em seu manuscrito autografado, indica a conclusão da primeira versão da abertura desta ópera. Em fevereiro de 1878, Gomes faz encenar em Milão, no teatro *La Scala*, a segunda versão, que provavelmente já tivesse sido utilizada nas récitas anteriores de julho de 1877 em Buenos Aires e Rio de Janeiro¹, enquanto a data de 25 de outubro de 1890 marca a estréia da terceira versão no teatro *Dall Verme*², última encenação desta ópera enquanto o compositor ainda vivia. Para cada uma destas versões da ópera Fosca, Gomes escreveu uma nova peça de abertura, as duas primeiras denominadas prelúdio e a terceira sinfonia, formando assim um conjunto de peças orquestrais que permitiram avaliar a evolução de seu pensamento sinfônico no período delimitado. No centro de nossa pesquisa, portanto, está a análise comparada destas três peças, tendo como enfoque principal a orquestração e a utilização de motivos na construção temática.

A proposição geral, e que aqui deve ser entendida como hipótese de trabalho, seria a de que Carlos Gomes, nos dois prelúdios e na sinfonia compostos respectivamente para cada uma das três versões da ópera "Fosca", superou as limitações que seu meio lhe impunha ao empregar uma escrita intrinsecamente sinfônica, na qual a orquestração e a coerência temática, obtidas por derivações e variações de motivos básicos, desempenham papel decisivo na sua composição.

Na extensa bibliografia gomesiana e na própria crítica musical da imprensa italiana, à época das estréias das óperas de Gomes, encontramos muitas referências quanto à qualidade da orquestração na obra do compositor brasileiro e seu especial interesse pelos prelúdios sinfônicos. Interesse que, no entanto, não era compartilhado na mesma medida por seus contemporâneos italianos. Cabe perguntar: por que Gomes devotou-se especialmente ao prelúdio, uma forma pouco

importante, na época, para os próprios compositores italianos? E, finalmente, por que seu interesse tão acentuado pelo trabalho orquestral não compartilhado na mesma medida por seus colegas italianos?

O insucesso de público daquela primeira versão e a frieza respeitosa, contida nas críticas da imprensa italiana da época, são indícios, também, de que Gomes traçava seu próprio caminho, longe do exotismo ingênuo e da obediência servil a uma tradição, que eram, após *Il Guarany*, as expectativas da maior parte do público e crítica italianos. Por outro lado - o nosso lado do Atlântico - ao contemplarmos toda a obra de Carlos Gomes, quase inteiramente realizada com grande sucesso na Itália, ou ao tomarmos ciência dos estudos de musicólogos, analisando sua influência nas transformações ocorridas na ópera italiana do final do século XIX, poderíamos ficar tentados, como muitos no passado, a considerar o “caso Carlos Gomes” como um milagre. Mas, se assim fosse, teríamos de recorrer à mesma explicação com relação a José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Nabuco, André Rebouças, Almeida Junior e tantos outros que, como Gomes, povoaram de inteligência e talento o Segundo Império. Mais grave ainda, estaríamos ignorando tudo que aprendeu no Brasil, a começar por sua própria casa com armários recheados de partituras do período colonial brasileiro, reunidas anos a fio por seu pai Maneco Músico, e subestimando toda sua produção da fase brasileira. Por isso nos empenhamos em investigar as origens de seu interesse pelo trabalho orquestral, desde seus primeiros anos em Campinas.

Nesta dissertação nos propusemos alcançar os seguintes **objetivos gerais**:

- 1 - examinar a formação e cultura musical do compositor campineiro;
- 2 - elaborar uma análise comparativa dos três prelúdios.

Para a análise do processo de criação temática desenvolvido por Gomes nas duas

Quanto aos **objetivos específicos** tencionamos:

1 - mostrar a relação entre a formação musical recebida no Brasil e no exterior pelo compositor e o estágio de seu pensamento sinfônico explicitado nas obras estudadas;

2 - analisar comparativamente as versões existentes dessa peça de abertura, para demonstrar que a orquestração assim como a coerência temática (motivos) são tratadas como elementos essenciais da sua composição.

Algumas decisões de ordem metodológica foram importantes para o estágio atual do presente estudo. O método analítico-histórico-comparativo orientou a pesquisa, compreendendo a figura do compositor, o momento musical, tanto italiano quanto brasileiro em que ele viveu e criou, o registro de suas obras e a análise das três versões do prelúdio em estudo. Para fundamentação dos comentários analíticos nos utilizamos de tratados de orquestração, entre eles o de Berlioz, em duas edições diferentes, a comentada e ampliada por R. Strauss (1902), e a edição italiana de 1912, comentada e ampliada por H. Panizza, que nos foi útil também por trazer em anexo exemplos adicionais extraídos de autores italianos contemporâneos de Gomes. Nos utilizamos, ainda, do método de análise da orquestração desenvolvido por W. Piston e exposto em seu tratado de orquestração. Além disso, nosso processo de análise teve como referência principal, quanto à história da orquestração, a obra de A. Carse: *The History of Orchestration*. Embora a análise da primeira versão tenha sido realizada sob o ponto de vista da orquestração, sempre que necessário fizemos pontes com o discurso harmônico de Gomes. Quanto à estrutura formal, realizamos o seu detalhamento para que ficasse visível a maneira como o compositor conecta todos os elementos da composição com a orquestração. Para a análise do processo de criação temática desenvolvido por Gomes nas duas



últimas versões nos valemos principalmente, quanto a terminologia e conceitos, do trabalho teórico de Arnold Schöenberg exposto no seu *Fundamentals of Musical Composition* pela clareza e objetividade com que aplica suas idéias de análise ao repertório tradicional.

Utilizamos a **documentação direta**, que foi sistematizada como objetivo de atingir uma compreensão dos estilos e técnicas composicionais empregados por Gomes nas versões do prelúdio da *Fosca*; e a **documentação indireta** com vistas a levantar dados oriundos de várias fontes que nos forneceram informações úteis e indicaram novas fontes de coleta de dados.

Nossas fontes de coleta de informações, referentes à aquisição de documentação indireta, atendeu ao que se denominam fontes primária e secundária. No caso das fontes primárias, pudemos localizar em instituições brasileiras e copiar, por meio de microfilmagem, reprografia e fotografia, partituras manuscritas, autografados ou não, e edições, as quais relacionamos abaixo:

- 1 - manuscrito autografado da primeira versão em partitura orquestral do "prelúdio da ópera "Fosca", de Carlos Gomes (setor de Música da Biblioteca Nacional-Rio de Janeiro);
- 2 - manuscrito orquestral, indicado como sendo cópia do original realizada por A. Torrini e datada de agosto de 1910 (Rio de Janeiro) da versão definitiva, agora denominada sinfonia da ópera "Fosca" (Arquivo de partituras da Biblioteca da Escola Nacional de Música - UFRJ);
- 3 - Manuscrito Orquestral correspondente à sinfonia (terceira versão) da ópera "Fosca" pertencente à Ricordi Brasileira S.A.

4 - Manuscrito orquestral autografado do Prelúdio da ópera "A Noite do Castelo" (Acervo do Museu Carlos Gomes, Centro de Ciências Letras e Artes (Campinas).

5 - Manuscrito orquestral autografado da "Missa São Sebastião", (Acervo do Museu Carlos Gomes, Centro de Ciências Letras e Artes (Campinas).

6 - Partitura orquestral manuscrita e autografada de "La Tempesta", exercício de orquestração realizado por Carlos Gomes durante o curso de Composição com o professor Lauro Rossi, em Milão (Acervo do Museu Carlos Gomes, Centro de Ciências Letras e Artes (Campinas).

7 - Partitura impressa da redução para piano do Prelúdio da Ópera *Fosca*, correspondente à versão de 1872, editada pela editora Lucca, em Milão;

8 - Partitura impressa da redução para piano do Prelúdio da Ópera *Fosca*, correspondente à versão de 1878, editada pela editora Lucca, em Milão;

9 - Partitura impressa da redução para piano da Ópera *Fosca*, correspondente à versão de 1890, editada pela editora Ricordi, em Milão;

Paralelamente ao processo de análise do manuscrito orquestral do prelúdio, fizemos um levantamento bibliográfico voltado à fundamentação técnica da mesma. Com este fim, recorremos às bibliotecas da Escola de Comunicação e Artes da USP, do Instituto de Artes da Unesp, e à Biblioteca de Artes da Biblioteca Mário de Andrade. Esta pesquisa se concentrou, principalmente, nos tratados e manuais de orquestração e nos compêndios antigos e modernos de análise musical. Este conjunto bibliográfico se encontra inserido na bibliografia exposta no final de nosso trabalho.

Realizamos, também, uma entrevista com o estudioso e pesquisador Benedito Barbosa Pupo, que há mais de 60 anos vem se dedicando ao estudo da



vida e obra de Carlos Gomes. Esta entrevista foi realizada no Centro de Memória da UNICAMP, na cidade de Campinas, local que hoje abriga o acervo deste pesquisador, e possibilitou-nos novas referências bibliográficas e informações acerca da localização de manuscritos de Carlos Gomes.

As fontes secundárias (ou pesquisa bibliográfica) em andamento compreendem, neste período, um levantamento em textos, livros, artigos de jornais, revistas, gravações e outros, assim como em arquivos literários e jurídicos. Quanto aos artigos críticos de jornais italianos, contemporâneos de Carlos Gomes, tivemos acesso aos inseridos no álbum de recortes de Ítala Gomes Vaz de Carvalho (filha do compositor), pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional.

Durante esse processo notamos que o espaço dedicado à análise musical da obra de Gomes, presente nos estudos de seus comentaristas, é muito menor do que seria desejável, principalmente se comparado ao dedicado às análises biográficas. No entanto, devemos citar como extremamente importantes alguns textos especificamente dedicados ao estudo da obra de Carlos Gomes, os quais fundamentam nossa pesquisa. Entre eles estão os ensaios publicados na edição de 1936, comemorativa do centenário de Carlos Gomes, da Revista Brasileira de Música, como o de Paulo Silva, que analisa os exercícios contidos nos cadernos de estudo de contraponto, fuga e harmonia de Carlos Gomes, realizados em Milão com Lauro Rossi; o ensaio, hoje clássico, de Mário de Andrade sobre a *Fosca*, no qual encontramos um estudo comparativo, entre os motivos condutores na obra de Gomes e o modo de utilização do *leitmotiv* em Wagner; as transcrições comentadas, presentes no artigo de Luiz Heitor, da correspondência entre Gomes e Francisco Manuel da Silva, rica fonte de informações sobre os autores que Gomes admirava e suas opiniões sobre a vida musical italiana durante seus primeiros anos em Milão.



Mais recentemente temos o volume organizado por Gaspare Nello Vetro, *Antonio Carlos Gomes: Carteggi Italiani*, que inclui, além de importantíssima coleção de cartas, guardadas atualmente em instituições italianas, o estudo do musicólogo italiano Marcelo Conati, que, superficial pela brevidade, tem o mérito de analisar musicalmente as óperas de Carlos Gomes e reavaliar sua importância no processo de renovação do melodrama italiano na segunda metade do século XIX. Nesta mesma direção, a de ampliar os estudos analíticos da obra do compositor campineiro, aponta o trabalho de José Penalva em seu livro, *Carlos Gomes e seus horizontes*, que analisa as influências que exerceram Verdi e Meyerbeer sobre as primeiras obras de Gomes e o progressivo afastamento do nosso compositor destes arquétipos para caminhar na direção do verismo.

¹ Quanto a estas récitas temos as referências de Marcus Góes: "Em 1877, o empresário Angelo Ferrari leva-a (a Fosca) inteiramente revista a Buenos Aires, onde é muito bem recebida, e ao Rio de Janeiro, onde se realiza a primeira récita no Brasil, dia 25 de julho, no teatro Dom Pedro II" (Góes, 1996, p.178).

² Segundo Gaspare Nello Vetro em fevereiro de 1889 a Fosca foi encenada no *Teatro Municipale* de Modena. Não nos foi possível determinar com exatidão qual das versões foi utilizada naquela ocasião, mas o estudioso italiano da indicações de que a última tenha sido utilizada, pois afirma que "l'opera prediletta di Gomes, ancora modificata rispetto all'esecuzione scaligera de 1878, trionfo" (Vetro, 1996, p. 85).



Um Brasil mestiço, rural, imperial, escravocrata. Um país em busca de sua identidade dentro de um projeto liberal teórico, mas atrasado em relação aos seus vizinhos americanos. Ao mesmo tempo, um Brasil ancorado no romantismo, que almeja conciliar com a universalidade sua multiplicidade étnica, território imenso e natureza reconhecidamente diversificada. Carlos Gomes nasceu neste momento. Era fruto de tudo isso. Abominará a escravidão e amará seu imperador e protetor. Fugirá do interior de São Paulo para o Rio de Janeiro, a fim de ouvir e aprofundar os estudos da música que sua casa paterna, recheada de grande tradição da música do nosso período colonial, lhe transmitira.

CAPÍTULO I

Formação Artística e Musical de Carlos Gomes

Manuel José Gomes, pai de Carlos Gomes, também conhecido como Maneco Música, se estabeleceu em Campinas em 1815, para cuidar da música nas cerimônias religiosas do lugar. Segundo Nogueira (1997, p. 22), "evidências indicam que [o pai de Carlos Gomes] esteve em São Paulo estudando com André da Silva Gomes (Lisboa, 1752-São Paulo, 1844), mestre-de-capela da Sé, com o qual não tinha qualquer parentesco". Manuel José Gomes, que vinha da Vila de Parnaíba, teve em Campinas, ainda como nos relata a mesma autora, uma "atividade musical intensa durante mais de 50 anos, principalmente devido às suas funções de mestre-de-capela, que compreendiam todo o tipo de trabalho musical: preparar e reger o coro e a orquestra nas cerimônias religiosas, compor obras para esses eventos, manter uma constante atividade de copista, além de ensinar música aos meninos". O acervo que contém o repertório dos conjuntos que o pai de Carlos Gomes dirigia em Campinas, hoje depositado no Museu Carlos Gomes da mesma cidade, mostram o excelente copista que foi Maneco Música, e

Um Brasil mestiço, rural, imperial, escravocrata. Um país em busca de sua identidade dentro de um projeto liberal teórico, mas atrasado em relação aos seus vizinhos americanos. Ao mesmo tempo, um Brasil ancorado no romantismo, que almeja conciliar com a universalidade sua multiplicidade étnica, território imenso e natureza reconhecidamente diversificada. Carlos Gomes nasceu neste momento. Era fruto de tudo isso. Abominará a escravidão e amará seu Imperador e protetor. Fugirá do interior de São Paulo para o Rio de Janeiro, a fim de ouvir e aprofundar os estudos da música que sua casa paterna, recheada da grande tradição da música do nosso período colonial, lhe transmitira.

Manuel José Gomes, pai de Carlos Gomes, também conhecido como Maneco Músico, se estabeleceu em Campinas, então Vila de São Carlos, por volta de 1815, para cuidar da música nas cerimônias religiosas do lugar. Segundo Nogueira (1997, p. 22), “evidências indicam que [o pai de Carlos Gomes] esteve em São Paulo estudando com André da Silva Gomes (Lisboa, 1752-São Paulo, 1844), mestre-de-capela da Sé, com o qual não tinha qualquer parentesco”. Manuel José Gomes, que vinha da Vila de Parnaíba, teve em Campinas, ainda como nos relata a mesma autora, uma “atividade musical intensa durante mais de 50 anos, principalmente devido às suas funções de mestre-de-capela, que compreendiam todo o tipo de trabalho musical: preparar e reger o coro e a orquestra nas cerimônias religiosas, compor obras para esses eventos, manter uma constante atividade de copista, além de ensinar música aos meninos”. O acervo que contém o repertório dos conjuntos que o pai de Carlos Gomes dirigia em Campinas, hoje depositado no Museu Carlos Gomes da mesma cidade, mostram o excelente copista que foi Maneco Músico, e

naquele tempo “o copista era talvez a figura mais importante do processo musical” (Nogueira, 1997, p. 92). No acervo de Maneco Músico encontramos partituras que atestam o fato de seu filho ter vivido em ambiente musical muito rico. O período colonial brasileiro está fortemente presente em autores como Manuel Dias, João de Deus, Prisciliano da Silva e Emerico Lobo de Mesquita, acrescido de obras de compositores de S. Paulo e Rio, tais como Elias Lobo, André da Silva Gomes, o padre José Maurício, além de composições do padre Jesuino do Monte Carmelo, hoje preservadas quase exclusivamente graças às cópias realizadas por Maneco Músico. Composições de autores estrangeiros também fazem parte dessa preciosa coleção, muitas delas provenientes, como nos informa Penalva (1986, p.12), das viagens que Maneco Músico empreendeu à capital do Império. Estão lá autores como Bocherini, Stradella, Giordani, Haydn, Weber, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, entre outros.

instru Manuel José Gomes, era o típico músico do interior de São Paulo na primeira metade do século XIX. Considerava-se um artesão, cujo ofício, quase sempre a serviço da igreja, lhe dava os meios de subsistência. Carlos Gomes inicia sua formação musical com o pai no período histórico de transição daquela rica tradição do nosso período colonial, do qual Maneco Músico era guardião, para aquele novo tempo em que a força da individualidade criativa e a afirmação mais definida da nacionalidade seriam fundamentais para o desenvolvimento cultural do Brasil. A imbricação das biografias de D. Pedro II e de Carlos Gomes não nos parece casual. O imperador talvez tenha pressentido que o reconhecimento cultural do Brasil, enquanto nação, se daria mais facilmente na arte mais universal da música, e no

gênero mais popular, a ópera¹. A dificuldade de Manuel Gomes em aceitar a ida do filho Carlos para o Rio de Janeiro - fato que fica bastante claro na carta endereçada ao pai por Carlos Gomes em 1859 para explicar e se desculpar por sua repentina transferência para a cômte² - prende-se, provavelmente, ao fato de ter sido ele um homem enraizado na música religiosa, que notou o talento do filho e o preparava, rígido e pragmático que era, com o melhor dos meios de que dispunha, para que ele fosse seu sucessor. O pai ensinava-lhe teoria e música instrumental, integrando-o desde cedo em seus conjuntos.

Carlos Gomes teve com o pai a oportunidade, hoje rara, de estudo e prática musical. O pai tinha como parte de suas obrigações funcionais contratar músicos e dirigir a orquestra e coro utilizados no serviço religioso e nas festas cívicas. Carlos Gomes e seu irmão Santana Gomes, desde pequenos, participavam destas atividades. Na infância e adolescência, Carlos aprendeu a tocar clarineta, violino, instrumentos de percussão e piano, e provavelmente também trompa. Podemos deduzir com alguma segurança que ainda acompanhasse todas as fases do fazer musical paterno, desde a composição até as cópias³, ensaios e apresentações, das quais muitas vezes participava. Esta convivência diária com os instrumentos da pequena orquestra do pai, nos parece lógico, foi fundamental para o desenvolvimento do pensamento orquestral do compositor da "Fosca".

A casa dos Gomes em Campinas recebia com freqüência visitas de músicos vindos de outros lugares, um indicador do prestígio de Manuel José como músico. Dois desses viajantes tiveram papel importante na formação musical de Carlos Gomes. Paul Julien foi um deles. Este violinista francês, segundo Lenita Nogueira

(1997, p.62), “hospedou-se por algum tempo na casa da família Gomes, por volta de 1858”. O contato com Julien, justamente na época em que o Tônico de Campinas começava a compor peças de maior fôlego, deve ter sido realmente marcante. Julien, que conquistara o primeiro prêmio do Conservatório de Paris, fora aluno do grande violinista e compositor francês Delphin Alard, conhecido por seu método de violino, até hoje adotado. Por outro lado, a tradição artística da qual Julien descendia, tivera início com Habeneck, que além de ter sido professor de Alard no Conservatório de Paris, foi, sobretudo, o ousado violinista e regente francês de origem alemã que introduziu as sinfonias de Beethoven na França, tornando-se um dos primeiros regentes célebres da história da música.

O segundo, também francês, foi Henrique Luiz Levy⁴, que desde 1848 se estabelecera no Brasil. Levy era clarinetista amador. Junto com Carlos Gomes (piano) e Santana Gomes (violino), formou um trio de câmara que chegou a se apresentar em Campinas executando obras de Alard e de Haydn, entre outros. Os três músicos também viajaram a São Paulo para apresentações e contatos musicais, o que, como veremos mais à frente, acabou decidindo o destino de Carlos Gomes. Levy talvez tenha sido o maior entusiasta do talento do campineiro e o influenciou a partir para o Rio de Janeiro.

Neste período Carlos Gomes compôs sua primeira missa (Missa São Sebastião) em que escreve, provavelmente também pela primeira vez⁵, para orquestra. A partitura pertencente ao acervo do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, indica uma formação orquestral ainda muito semelhante a utilizada nas obras paternas⁶: I violinos, II violinos, violas, (*violone*)⁷



violoncelo, contrabaixo, flauta clarinetas I e II, (corneto, clarim, pistom)⁸, trompas I e II e oficleide. É interessante notar, no trecho transcrito no ex.1, a expressão francesa *avec le* é usada provavelmente em função do convívio com os músicos franceses.

Composta em 1856 e dedicada a Henrique Luiz Levy esta obra esta sendo tomada, em nossa pesquisa, como o ponto de partida para a análise do desenvolvimento do pensamento orquestral de Gomes até a última versão da abertura da ópera "Fosca".

EX.1

I violinos

II violinos

violas

violoni - C.B.*

flauta

I clarineta

II clarineta

(corneto)* [sib]

trompas [mib]

oficleide

timpanos

ff

ff

ff

uniss

*avec le 2 clarineto **

Quanto a orquestração, o ex.1, que corresponde aos compassos iniciais da introdução do "Kyrie", indica uma configuração de *tutti* que é constante no decorrer

desta obra. Embora este tipo de configuração permita poucas variações na textura orquestral podemos observar que, a despeito de uma escrita incipiente, caracterizada até por algumas indecisões quanto aos nomes dos instrumentos a serem usados (ver notas 7 e 8), Gomes demonstra estar determinado a pensar sua obra como uma obra verdadeiramente orquestral. Ao observarmos o primeiro compasso notamos que Gomes retira da execução da escala descendente, a flauta, as clarinetas e o “pistom” permitindo uma “respiração” que prepara os sopros para o segundo compasso, denso e impetuoso. Outros dois detalhes (assinalados em verde no ex. 1) podem também demonstrar essa vocação orquestral do compositor campineiro. No primeiro compasso ao acrescentar a I trompa dobrando a parte do violoncelo, Gomes escreve a parte daquela com semi-colcheias ao invés de colcheias, tentando evitar, com este tipo de *stacato* explícito, que a trompa encubra o demais instrumentos. Já no segundo compasso encontramos, somado ao trêmulo de arco dos II violinos, violas e violoncelos, o trêmulo dedilhado dos I violinos, recurso que adiciona brilho e intensidade a esta passagem.

Walter Piston, ao estabelecer alguns critérios fundamentais de análise da orquestração indica a variedade na distribuição dos instrumentos e a contínua mudança no tipo de textura (uníssono, melodia acompanhada, melodia secundária, polifonia e escrita coral) como as mais importantes características da boa orquestração (Piston, 1955, p.344). Não é o que ocorre na Missa São Sebastião. Carlos Gomes teve como modelo inicial a orquestra do pai, o Maneco Músico, um conjunto geralmente de apoio ao coro, com função de sustentar a massa de vozes. A autonomia da escrita orquestral frente a coral, em vista disso, poderia ser



considerada como algo não muito importante. No entanto mesmo dentro desta limitação a que se impôs, na missa São Sebastião, de trabalhar com uma escrita orquestral continuamente compacta, Gomes procura criar alguma diferenciação na textura como a que o ex. 2 indica:

EX.2

Andante *murmurando*

I violinos *p* *murmurando*

II violinos *p* *murmurando*

violas *p* *murmurando*

violoncelos *p* *murmurando*

flauta *p*

I clarineta [dó] *p*

II clarineta [dó] *p*

piston* [dó] *p*

trompas [dó] *p*

oficleide *p*

contrabaixo *p*

timpanos *pp*

Nesta introdução orquestral do *Domine Deus* o compositor paulista constrói uma textura de melodia acompanhada na qual os sopros agudos (em azul) realizam a melodia, enquanto as cordas em trêmulo (em vermelho) realizam o

acompanhamento. Nas partes deste acompanhamento Gomes escreve a palavra "murmurando" que, como veremos no capítulo II, o dedicado à análise da primeira versão do prelúdio da Fosca, tem especial significado em sua escrita sinfônica. Mais do que uma indicação dinâmica, Gomes parece querer indicar com esta expressão que os instrumentistas usem o mínimo de arco no trêmulo, criando o efeito descritivo (ou dramático) do murmúrio. Nota-se já, nesta obra, a preocupação com o equilíbrio entre as partes, ao observarmos o cuidado nas indicações de intensidade dos diferentes instrumentos: as cordas com indicação **p** reforçada pelo murmurando, os sopros em **p** com *crescendo* e *decrescendo* acompanhando o desenho da melodia e o tímpano em **pp** com evidente objetivo de evitar que este instrumento se sobreponha aos demais. Podemos concluir que Gomes procura determinar, desta forma, três planos dinâmicos distintos e equilibrados.

Henrique Luiz Levy em sua relação com a família Gomes exerceu, uma influência positiva, principalmente ao estimular a prática camerística, que tem sido considerada como de grande valia no aprendizado da orquestração. Richard Strauss, por exemplo, ao analisar a influência da música de câmara no desenvolvimento da orquestração afirma no prefácio da edição de sua tradução comentada do Tratado de Orquestração de H. Berlioz que:

"A origem da orquestra sinfônica encontra-se principalmente nos quartetos de cordas de Haydn e Mozart. Os trabalhos sinfônicos destes dois mestres revelam nos estilos, temas, melodias e figurações o carácter do quarteto de cordas com todas suas possibilidades polifônicas. Pode-se quase chama-los de quartetos de cordas com madeiras *obligato* e ruidosos instrumentos para reforçar os *tutti* (trompas, trompetes e tímpanos)." (Berlioz & Strauss, 1904)



EX.3 No caso brasileiro e principalmente campineiro a atividade de música de câmara era, ao contrário, ainda bastante incipiente. Mas o grau da influência de Levy e provavelmente de Paul Julien quanto a este aspecto da atividade musical pode ser avaliado pelos vários duos (clarineta e piano) escritos por Gomes neste período, e pela atividade do irmão de Carlos Gomes, Santana Gomes como violinista e compositor⁹. Como fruto, provavelmente, desta atividade camerística, encontramos na introdução do *qui sedes ad dexteram patris* da Missa São Sebastião, uma textura de melodia acompanhada, na verdade uma passagem concertante para clarineta solo (em vermelho) com que Gomes, talvez homenageando o clarinetista Henrique Luiz Levy, cria passagens brilhantes com elementos de virtuosismo das quais transcrevemos no ex.3 um pequeno trecho.

Com Julien e Levy, provavelmente, algumas das novas ideias do romantismo europeu penetraram com mais intensidade na casa dos Gomes e marcaram, pensamos, o início de uma nova fase no desenvolvimento do pensamento musical de Carlos Gomes em que começa a transpor os limites da tradição e da prática da música como seu pai a entendia.

A viagem a São Paulo pode ser considerada como início deste novo período de criação na vida de Carlos Gomes. Muitas vezes encontramos referências sobre a falta de base cultural na formação do compositor campineiro. Verdade ou não, o fato é que ele sempre manteve amizades com o que de melhor havia na intelectualidade da época. Basta lembrar sua ligação duradoura com Taunay e André Rebouças. A viagem a São Paulo proporcionou-lhe, também, um convívio intenso com estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Rangel Pestana, Salvador de

EX.3

I violino
 II violino
 viola
 violoncello
 flauta
 I clarineta (sib)
 piston (sib)
 oficleide
 contrabaixo

Com Julien e Levy, provavelmente, algumas das novas idéias do romantismo europeu penetraram com mais intensidade na casa dos Gomes e marcaram, pensamos, o início de uma nova fase no desenvolvimento do pensamento musical de Carlos Gomes em que começa a transpor os limites da tradição e da prática da música como seu pai a entendia.

A viagem a São Paulo pode ser considerada como início deste novo período de criação na vida de Carlos Gomes. Muitas vezes encontramos referências sobre a falta de base cultural na formação do compositor campineiro. Verdade ou não, o fato é que ele sempre manteve amizades com o que de melhor havia na intelectualidade da época. Basta lembrar sua ligação duradoura com Taunay e André Rebouças. A viagem a São Paulo proporcionou-lhe, também, um convívio intenso com estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Rangel Pestana, Salvador de

Mendonça, Rodrigo Otávio, Prudente de Moraes e Campos Sales foram alguns dos nomes com os quais Gomes se relacionou nesse curto período cujo produção mais importante foi o Hino Acadêmico. O sucesso desta obra, entre aqueles estudantes, fez com que eles convencessem Gomes a partir para o Rio de Janeiro e facilitassem de todas as formas sua viagem.

Reinava no país e, sobretudo, na capital do Império, um interesse vibrante pela música lírica. Depois da morte do grande José Maurício e de Marcos Portugal, em 1830, a música religiosa entrara em decadência, principalmente na corte. "A primeira fase da política de proteção à ópera italiana no Rio de Janeiro", nos conta Heitor (1956, p.61) estende-se até 1856. "Nesse período, a capital do jovem Império ouve os mais afamados cantores do Velho Mundo e pôde aplaudir, logo após sua criação na Europa, as principais óperas do repertório contemporâneo". O Rio de Janeiro ouviu Rossini, Bellini, Meyerbeer, Verdi e Pacini¹⁰. Companhias de ópera eram contratadas na Itália ou na França para temporadas no Brasil e se formavam no Rio de Janeiro, Recife e Salvador gerações de cantores e instrumentistas para atuar em temporadas regulares dos teatros. Todo este interesse coincide com o processo de afirmação nacional e consolidação territorial que caracteriza o segundo Império. Andrade (1942, p.65) afirma termos tido "no Brasil um movimento espiritual que foi absolutamente necessário, o Romantismo". A ópera, o romantismo e a afirmação da nacionalidade se interligam neste momento. Na vida musical brasileira desta época, ainda mais nas grandes cidades, não há espaço para a música sinfônica de concerto e muito menos para a música de câmara. O interesse dos

nossos compositores desse tempo está voltado para o palco, considerado, nas palavras de Heitor (1956, p.63), “a coroa suprema de todos os esforços artísticos, o verdadeiro templo das musas românticas”.

A chegada de Carlos Gomes ao Rio de Janeiro, em 1859, se dá no auge desse processo. Aos 23 anos, ele se matricula no Conservatório do Rio de Janeiro, nessa época ainda dirigido por Francisco Manuel da Silva, seu fundador e autor da música do *Hino Nacional Brasileiro*. Silva, grande organizador da vida musical brasileira daquele tempo, que tomou a si, até morrer, em 1865, o papel de protetor e conselheiro de Carlos Gomes, era um autor muito mais identificado com a música religiosa, por ter sido aluno de José Maurício, do que com a ópera. As duas cantatas¹¹ que Gomes escreveu neste período nasceram de determinações suas ao jovem compositor. O fato de Carlos Gomes ter tido esta experiência com a música religiosa, antes de compor suas duas primeiras óperas, parece ter propiciado um equilíbrio estratégico entre a música para o teatro e a música para a igreja em sua obra, equilíbrio também presente na produção dos dois maiores compositores líricos da Itália: Rossini e Verdi.

No conservatório, Carlos Gomes começou a freqüentar o curso do prof. Gioachino Giannini, regente de orquestra e professor italiano, que segundo Andrade (1967, p.74) havia nascido na cidade de Lucca, em 1817, e chegara ao Rio de Janeiro em 1846, chefiando a companhia lírica italiana contratada para o Teatro São Pedro de Alcântara. Gomes inicia seus estudos numa publicação italiana contendo os *Partimenti ossia Bassi numerati, del celebre maestro Fedele Fenaroli* e o tratado *d'acompagnamento di Luigi Felice Rossi*, este último que se tornaria, cinco

anos depois, professor de Carlos Gomes em Milão. Esse documento está hoje no arquivo do Museu Histórico Nacional e ao consultá-lo pudemos ler a seguinte inscrição, feita pelo próprio Carlos Gomes:

"Principiei a estudar o contraponto neste método e debaixo da direção do maestro Gianini¹² no dia 24 de agosto no Conservatório do Rio de Janeiro, 1859. A. Carlos Gomes."

Apesar de Carlos Gomes estar no Rio, freqüentando o que de melhor havia na vida musical brasileira, sua formação acadêmica não era provavelmente o que ele esperava. Segundo Guimarães Júnior (1870, p.34), "Giannini era um pouquinho desafeto ao espinhoso encargo de ensinar rapazes". O professor italiano não era muito assíduo às aulas no Conservatório, e quando Antônio Carlos ia à sua casa, ansioso para aprender, ou ele não estava ou "negava entrada ao mundo todo, sob qualquer pretexto". No entanto, se Gomes em razão da omissão de seu mestre no Conservatório, teve que refazer em Milão, com Lauro Rossi, os mesmos *Partimenti* de Fenaroli e começar a estudar a fuga, pode-se notar, como bem observou José Penalva, um grande salto de qualidade entre as peças criadas ainda em Campinas e as composições do período carioca. "Afinal, não é de se supor que nada fizesse mestre Gianini, nem faltasse uma supervisão do próprio Francisco Manuel" (Penalva, 1986, p.19). Ao mesmo tempo, o compositor campineiro, cuja tradição familiar se sustentava na música religiosa, passa a viver intensamente o mundo da ópera, na corte.

Não deve ser subestimado o fato de Gomes ter tido participação direta no rico movimento operístico da época, tanto como compositor quanto como diretor de ensaios da orquestra e do coro da Ópera Nacional. Carlos Gomes assumiu este

cargo em 1860 a convite do criador da Ópera Nacional, o nobre espanhol Jose Amat. A convivência de Gomes com Amat tornou fértil esse período carioca, no qual o campineiro escreveu as duas primeiras óperas - *A Noite do Castelo*, 1861, e *Joana de Flandres*, 1863 - as únicas com libreto em português. Luiz Heitor relata que,

“Amat, artista por temperamento, embora privado de regular formação técnica,[...] em 1857, talvez inspirado pela ressurreição da zarzuela espanhola em Madri, [...] pensou que o Brasil estava maduro para tentativa análoga, não de ressurreição, mas de criação da ópera cantada em vernáculo”.(Heitor, 1956, p.65)

Dos esforços deste espanhol nasceu aquela experiência, até hoje única no Brasil, do movimento que ficou conhecido como Ópera Nacional, que encomendava óperas a compositores brasileiros, e no qual Gomes iniciou sua carreira operística. Por tudo isto podemos supor que Carlos Gomes tenha adquirido nestes anos de trabalho, dirigindo ensaios e participando das atividades de companhias italianas, substancial experiência como músico¹³. Gomes deve ter acompanhado de perto as não menos de 54 óperas que Penalva (1986, p.20) relaciona como levadas à cena nos anos em que esteve ativamente ligado ao empreendimento de Amat. Dentre essas óperas estão criações de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Auber e Halévy. E é de se supor que as próprias óperas de Carlos Gomes, “*A Noite do Castelo*” e “*Joana de Flandres*”, fossem comentadas e analisadas pelos bons músicos que viviam ou visitavam o Rio de Janeiro. A polêmica¹⁴ jornalística que o Rio de Janeiro testemunhou na ocasião em que estas primeiras óperas foram levadas à cena mostra o quanto elas foram discutidas e seu jovem compositor avaliado.

O melhor documento, aquele que demonstra com mais precisão o grau de desenvolvimento artístico de Gomes neste período é sua própria produção para a Ópera Nacional. Para avaliar mais de perto o estágio de seu conhecimento e idéias quanto a orquestração, transcrevemos, para análise, alguns trechos do prelúdio para sua primeira ópera “A Noite do Castelo”, composta em 1861.

EX.4

1 Allegro Vivo

The musical score for EX.4 is a transcription of the first five measures of the prelude to "A Noite do Castelo". It is for a full orchestra and is in the key of one sharp (F#) and 4/4 time. The tempo is marked "Allegro Vivo". The score shows the initial crescendo starting with the timpani roll, followed by the double bass and cello. The woodwinds (fagote and trompa) enter in the third measure. The violas play a rhythmic pattern of eighth notes. The timpani play a series of eighth notes. The fagote and trompa play a series of eighth notes. The violoncelos and contrabaixos play a series of eighth notes. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

O ex.4 transcreve os primeiros compassos do preludio para a “Noite do Castelo” onde já encontramos elementos que caracterizam especificidade sinfônica, ou seja, deliberada construção de uma sonoridade orquestral e não mera instrumentação. Gomes inicia apenas com um solo de tímpano, abrindo com o rulo em *crescendo*, o prelúdio. Em seguida o contrabaixo, ao invés da duplicação convencional oitava abaixo do violoncelo, progride com este em terças paralelas sobre a parte do tímpano. Outras sutilezas: o *crescendo* iniciado pelo tímpano recebe ainda dois reforços. Primeiro do fagote que soma um ré, em uníssono, ao

tímpano e depois a entrada de mais outro ré, agora com a trompa, intensificando o pedal sobre a tônica. Desta forma Gomes constrói com poucos instrumentos um crescendo orquestral eficiente e timbristicamente rico, com textura composta pelos dois elementos distintos (assinalados em verde e vermelho na transcrição). Estes cinco compassos preparam o primeiro *tutti* do prelúdio, transcrito no ex.5.

EX.5

6 Allegro vivo

flauta/flautim

oboe

clarineta[dó]

fagote

trompas[re]

trompetes[la]

trombones

oficleide

tímpano

Iviolinos

IIviolinos

violas

violoncelos

contrabaixos

Gomes apresenta aqui a orquestra completa (a exceção do bumbo), que em relação àquela da missa São Sebastião, inclui agora, oboés, fagotes e flautim. Estes dois compassos soam estáticos e duros pois não há movimento de harmonia e principalmente porque Gomes no ataque inicial omitiu a terça do acorde mantendo a quinta no baixo (oficleide e contrabaixo).

Após este *tutti* Gomes volta a uma textura camerística evidenciada no ex.6:

EX.6

The musical score for Example 6 is presented for seven instruments: flauta, oboé, clarinetas I/II [dó], fagotes, I violinos, II violinos, and violas. The score is marked with a box containing the number 8. Handwritten annotations highlight specific musical elements: red lines indicate sustained chords, green lines indicate imitative sequences in the woodwinds (flauta, oboé, and clarinetas), and blue lines indicate pizzicato in the strings (I violinos, II violinos, and violas). The word 'solo' is written under the oboé staff, and 'pizz' is written under the string staves.

Gomes escreve esta passagem com tres elementos Como indicado no ex.6: o acorde sustentado (em vermelho), a seqüência imitativa nas madeiras (em verde) e os *pizzicatos* (em azul) que produzem um resultado de muita transparência e variedade timbrística.

O ex.7 , já por sua vez, oferece um exemplo de um *tutti* orquestral completo.

EX.7

Toda a força deste *tutti*, que expõe o primeiro tema deste prelúdio, deve-se ao modo com que Gomes distribuiu os instrumentos. A maior parte deles está em uníssono orquestral (em azul), mas na região média e grave, trombones, fagotes, clarinetas e II violinos abrem o acorde de ré menor como um pedal (em vermelho) sobre o qual corre a melodia. O resultado é uma forte compactação. Efeito semelhante ocorre no início da abertura para da ópera “Norma” de Bellini.

Após esta passagem grandiosa, Gomes procura novamente o contraste, nestes cinco compassos transcritos abaixo (ex.8), que contem o início da transição para ao segundo tema. É notável, aqui, a precisão da notação musical tanto em relação às diferenças de articulação entre cordas e madeiras para a execução do mesmo motivo, quanto para a notação das intensidades. Por outro lado, mais um exemplo de inventividade: nos dois últimos compassos o compositor paulista escreve um “dueto” para tímpano e bumbo, efeito que comentaremos mais detalhadamente quando de sua utilização na primeira versão do prelúdio para ópera “Fosca”.

EX.8

33

oboé

clarinetas [dó]

fagote

timpanos

bumbo

I violinos

II violinos

violas

violoncelos

contrabaixos

pp

pp

pp

solo

p

ff

p

f

p

O exemplo seguinte [ex.9] transcreve a passagem correspondente ao segundo tema. A textura é de melodia acompanhada sendo a melodia realizada pelo violoncelo e o acompanhamento, bastante convencional, nos demais instrumentos de corda. Mas a orquestração é equilibrada e no compasso final da frase melódica, Gomes faz com que o quinteto de sopros realize, com elegância, a resolução da cadência sobre ré menor.

EX.9

48 Andante Cantabile

flauta

oboé

clarinetas[dó]

trompas

Iviolinos

IIviolinos

violas

violoncelos

contrabaixos

Ao contrário da missa São Sebastião, o prelúdio para a “Noite do Castelo” é rico em texturas orquestrais com cuidadosa distribuição dos instrumentos. Gomes com o pensamento provavelmente voltado para desenvolvimento dramático de sua ópera busca a precisão da construção sinfônica. É o que ocorre no trecho transcrito

no ex.10, onde três elementos anteriores aparecem agora sobrepostos, no tipo de textura definida por Walter Piston como melodia secundária (Piston, 1955, p.374).

EX.10

flauta/flautim

oboe

clarinetas[dó]

trompas[ré]

trompetes[lá]

tromb./fag.

oficleide

timpanos

bumbo

I violino

II violino

viola

violoncelo

contrabaixo

As partes assinaladas em azul correspondem ao segundo tema (ex.9). As partes em vermelho estão associadas com o motivo do primeiro tema (ex.7) e se desenvolvem num processo imitativo. Em verde temos o acompanhamento realizado com o mesmo motivo do primeiro tema. Importante notar nesta passagem, a

completa autonomia da parte do contrabaixo tanto em relação ao violoncelo quanto ao fagote e oficleide.

Carlos Gomes chegou à Milão, pela primeira vez, em fevereiro de 1864, para usufruir da bolsa de estudo concedida a ele pelo governo brasileiro. Meses antes, Francisco Manuel da Silva, em carta dirigida ao compositor e datada de 30 de outubro de 1863, citada por Andrade (1967, p.178), explica as condições iniciais determinadas pela concessão imperial:

“Como Diretor do Conservatório de Música da Côrte do Rio de Janeiro, lhe faço saber que tendo sido por mim nomeado para, na qualidade de aluno do mesmo conservatório, ir completar os seus estudos de composição em Milão, o Exmo. Sr. Marques de Olinda, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, dignou-se aprovar essa nomeação em ofício a mim dirigido com data de 27 de outubro do corrente ano; e bem assim determinar o prazo de quatro anos para o dito estudo e com pensão anual de 1: 800\$000...”.

Terminava assim o período brasileiro da formação artística e musical de Carlos Gomes, no qual havia produzido várias obras de maior fôlego, como as duas missas, *São Sebastião* e *N. Senhora da Conceição*, escritas ainda em Campinas, respectivamente em 1854, aos 18 anos, e em 1859, aos 23, para coro, solistas e orquestra; duas cantatas, ambas executadas em 1860, sendo uma dedicada à Imperatriz (15 de março) e outra chamada *A Última Hora do Calvário* (26 de março); além, e principalmente, das duas óperas em português, citadas anteriormente. No entanto, nos parece que Carlos Gomes esperava muito mais de si próprio, pois,

apesar de toda sua produção musical no Brasil e do sucesso que ela lhe trazia, “acettò”, nas palavras de Vetro (1996, p.25), “*di recarsi a studiare a Milano, cominciando daccapo com la composizione*”¹⁵. Pensamos, entretanto, que este “daccapo” a que se refere o comentarista italiano não deve ser encarado em sentido absoluto, mas muito mais como a necessidade recorrente do compositor campineiro de alcançar objetivos mais altos ou de expressar seu desejo de “se elevar acima de si mesmo”, como disse Mário de Andrade em comentário sobre a *Fosca* (Andrade, 1936).

Várias referências bibliográficas sugerem que D. Pedro II pensava indicar Carlos Gomes para estudos na Alemanha mas, por influência provavelmente da Imperatriz, já que ela era de origem italiana, a bolsa de estudos Imperial o levou para a Itália. Uma dessas referências, talvez a mais importante, é citada por Ítala Gomes Vaz de Carvalho, filha de Carlos Gomes e um de seus biógrafos, quando escreve sobre o curto período parisiense, durante a viagem que levou seu pai à Itália:

“Durante o mês que permanecera em Paris, o jovem maestro brasileiro freqüentava assiduamente a Ópera Cômica e a Grande Ópera, onde ouvira as obras-primas de Bellini, Bizet e Meyerbeer. Por que não tomou então a resolução de permanecer em França para completar seus estudos ou, seguindo uma inspiração mais feliz, por que não adotou a sugestão do Imperador seguindo para a Alemanha? Quem pode imaginar qual seria a majestosa beleza da produção musical de Carlos Gomes aliada à orquestração polifônica wagneriana, então em seu início, posta como pedestal à inconfundível inspiração melódica do Cisne de Campinas? (Vaz de Carvalho, 1946, p.73,74).”

Pode haver nestas indagações, ainda hoje polêmicas, muito das próprias convicções da autora que, de resto, conviveu pouco tempo com o pai. Entretanto, são certamente um indicativo dos conflitos estéticos nos quais se envolveu Carlos Gomes ao enfrentar o mundo da criação musical na Itália. A referência à orquestração, feita pela filha de Gomes no trecho acima, não é, em absoluto, destituída de interesse, já que se relaciona diretamente com o objeto de nossa pesquisa. Ítala, deduzimos, considerava a orquestração wagneriana como superior à italiana e além disso sua observação indica que ela entendia o trabalho de orquestração como algo bastante importante na obra de seu pai. Mas as lamentações da filha de Carlos Gomes nos levam a discutir um pouco mais de perto a atividade musical na Itália naqueles tempos.

A Itália, à época em que recebeu Carlos Gomes, ainda reagia fortemente contra a influência musical estrangeira representada pela música instrumental de câmara e sinfônica e, principalmente, pelo drama musical wagneriano. Enquanto a Itália, como nos diz Rosselli (1991, p.130), seguia dedicando-se quase que exclusivamente à ópera, o resto da Europa já havia colocado em alta hierarquia a música instrumental e, em particular a sinfônica, provenientes da Escola Vienense de Haydn, Mozart e Beethoven. O autor prossegue analisando as dificuldades que o meio musical italiano apresentava àquelas incursões estrangeiras. Afirma nesse sentido que a Itália daqueles tempos ainda era tão dominada pela ópera que a maioria do público e boa parte do meio musical só admitiam as novas possibilidades da orquestração estrangeira se elas tivessem como suporte uma ópera e não a música sinfônica de concerto. As primeiras performances de obras de Wagner

aconteceram na Itália, ainda segundo Rosselli, com diferença de 20 anos em relação às suas estréias na Alemanha.

Carlos Gomes viveu de perto esse momento, e não lhe foi indiferente. O estudioso brasileiro Muricy (1936, p.302) diz que, ao ouvir em 1873 o “Lohengrin”, Gomes “indignou-se com a pateada sofrida, no Scala, pelo drama wagneriano ainda tão italianisante sob certos aspectos”. Não sabemos qual o grau de envolvimento do Tônico de Campinas com a obra de Wagner. Andrade (1936, p.255) deduzia que Gomes apenas “conhecia de oitava a doutrina wagneriana, e ignorava os escritos e obras de Wagner”. O que sabemos de fato é que a casa editora Lucca, que comprara os direitos de *Il Guarany* e depois os da *Fosca*, editava pioneiramente na Itália os autores estrangeiros, entre eles Wagner, Gounod e Meyerbeer. Pode-se especular o quanto estes autores deviam ser discutidos entre os editores e os artistas que freqüentavam, como Gomes, aquele estabelecimento. Pensamos que este tema, envolvendo Gomes e Wagner, merece por si só uma abordagem mais profunda, que deixamos aqui como possibilidade futura.

Juventude e talento faziam com que o compositor campineiro buscasse o conhecimento onde quer que ele estivesse. Nos primeiros anos após sua chegada a Milão, Carlos Gomes se ligou a um grupo de artistas reunidos num movimento lombardo denominado *Scapigliati*¹⁶. Este grupo surgiu em Milão à época da unificação da Itália, pregando um romantismo extremado e inconformado com o provincianismo do meio artístico italiano. Tintori (1977, p.23) afirma que os *Scapigliati* à sua maneira procuravam “*sprovincializzare*” a cultura italiana e iludiam-se, continua o ensaísta, de serem finalmente europeus. A virulência do grupo pode

ser demonstrada em um trecho de um poema de Arrigo Boito (1842 - 1918), libretista da ópera *Otelo*, de Verdi, e autor da ópera *Mefistofele*, emblemática dos *Scapigliati*, baseada no Fausto, de Goethe. O trecho, citado por Arnaldo Boaventura em sua biografia de Boito exemplifica o inconformismo daquele grupo lombardo diante do meio musical italiano da época. Os versos foram pronunciados durante um banquete em desagravo pelo insucesso de uma ópera de Franco Faccio¹⁷, e Boito conforme a tradução da edição brasileira, assim se expressou, se referindo veladamente a Verdi:

"Talvez nascesse já

Quem, sobre um altar

Enobrecido e puro,

Erguerá a arte!

Limpando-o antes

Porque está

Sujo como um muro

De lupanar." (Boaventura, s.d. p.19)

Sabemos que o relacionamento de Gomes se deu, mais diretamente, com alguns membros deste grupo, principalmente com seus libretistas, Ghislanzoni e Praga, mas consideramos que o verdadeiro grau de envolvimento de Gomes com os *Scapigliati* é outra questão a ser estudada com mais profundidade em novas pesquisas. De qualquer forma, esse envolvimento indica a participação ativa do nosso compositor nas angústias estéticas que agitaram a segunda metade do século XIX, na Itália, e sua busca para ampliar seu universo de referências musicais.

A Itália não era o único país que resistia à música sinfônica de concerto. Muricy (1936, p.302) novamente nos lembra que “na própria França o interesse sinfônico era recente”. Que Berlioz morrera incompreendido, e jovens como Saint-Saëns, Lalo e Chabrier lutavam ardorosamente pela autonomia da música instrumental e sinfônica frente à música lírica. Também na Itália, lembra o ensaísta, “Sgambatti não conseguiu impor a moda germânica, apreendida com Liszt. Reinavam as primas-donas e os tenores. A música só para eles”.

No entanto, seria temerário concluir, a partir desse quadro, que Gomes não pudesse obter boa formação musical em Milão. Já em abril de 1864, Lauro Rossi toma Carlos Gomes como seu aluno particular e também o encaminha a outros professores. Vetro (1996, p.24) relata, novamente, que face às dificuldades de Gomes para ser admitido como aluno regular no conservatório de Milão,

“ad aprile Lauro Rossi resolve il problema prendendo Gomes come suo allievo privato, in attesa di poterlo ammettere al corso di perfezionamento, [...] facendolo seguire anche da altri maestri, tra i quali Alberto Mazzucato”¹⁸.

Ainda no mesmo estudo, encontramos a data de 5 de julho de 1866 como sendo a do exame final de Gomes no Conservatório de Milão, em que um libreto da ópera *La Fanciula delle Asturie* lhe foi indicado para que, a portas fechadas, mostrasse à comissão examinadora sua capacidade como compositor. O esboço de Gomes satisfaz a comissão, que era composta pelos professores Mazzucato, Ronchetti, Croff, Bona, Boniforti e Quarenghi. E finalmente ele pôde receber o atestado oficial do Conservatório de Milão, com o título de *Maestro Compositore*, o que lhe permitiu regularizar sua posição como bolsista do governo brasileiro.

Nesses anos iniciais na Itália, em que conclui sua formação acadêmica, Carlos Gomes parece ter lutado muito para se manter, ao mesmo tempo, um aluno aplicado à severa disciplina, pois em Milão, segundo Heitor (1936, p.332) “as linhas áridas do contraponto só lhe traziam impertinências e rabugices de Lauro Rossi...”, e continuar sendo aquele compositor “triunfador da Ópera Nacional, acostumado à agreste liberdade de sua fantasia criadora...”. Em outro ensaio, Paulo Silva (1936, p.171), após analisar os estudos de contraponto e fuga realizados por Carlos Gomes sob a supervisão de Lauro Rossi, chega à conclusão de que o campineiro tinha má vontade com os exercícios de técnica, trabalhando-os sem polimento e correção:

“mas o trabalho de composição interessa-lhe sobremodo: seus contrapontos floridos que, quando livres, são verdadeiras composições, assumem, alguns deles, o carácter de lídimo modelo de melódica expressiva e de perfeito equilíbrio”.

Mas a questão dos estudos de Gomes em Milão parece-nos ainda mais complexa. Acreditamos que não apenas a contradição entre disciplina pedagógica e liberdade de criação perturbasse o compositor. É compreensível que um músico já muito experiente mostrasse eventual impaciência em alguns momentos de seus estudos acadêmicos. No entanto, seria precipitado afirmar que o músico campineiro não pudesse ter tido acesso a uma boa formação.

Lauro Rossi, além de compositor, cuja lista de trabalhos reúne 29 óperas, uma missa e um oratório, era pedagogo dedicado. De 1850 até 1870 fora diretor do Conservatório de Milão. Para a instituição escrevera o *Guida di armonia pratica e orale*, no qual seu discípulo Carlos Gomes também estudou. Termos encontrado, na

fase exploratória de nossa pesquisa, um exemplar raro da primeira versão italiana dos *"Studi ossia Trattato di Armonia di Composizione de L. Van Beethoven"*, traduzida e comentada por Lauro Rossi, reforça mais ainda nossa convicção de que esse professor de Carlos Gomes foi realmente um homem preocupado com a formação teórica de seus alunos. Essa obra, provavelmente resultante dos estudos de contraponto de Beethoven com Albrechtsberger, incluía também anotações e comentários de François Joseph Fétis¹⁹. Não nos foi possível, ainda, determinar o ano em que essa tradução foi realizada ou se Gomes teve algum contato direto com ela. Entretanto, a participação de seu professor nesse empreendimento editorial, parece-nos indicar que Lauro Rossi era um artista em sintonia com as idéias mais importantes de seu tempo e sentia a necessidade de divulgá-las em seu país, a Itália. Nesse sentido, achamos importante reproduzir um trecho da nota dos editores a essa edição (Ricordi), na qual há indícios de que a produção teórica na Itália não era satisfatória:

"[...] se l'Italia sta innanzi a tutte le nazioni nelle musica d'ispirazione, non possiede però dovizie di grandi opere teoretiche le quali, sviscerando i segredii dell'arte, somministrano ai veri studiosi un corredo di cognizioni e di sapere, senza di che non è dato di uscire dalla mediocrità".²⁰

Por outro lado, Alberto Mazzucato, do qual Carlos Gomes também fora discípulo, era compositor e homem de grande cultura musical. Quando esteve em Paris, Mazzucato entrou em contato com a obra de Beethoven, Mayerbeer e Halévy, o que causou grande impacto sobre sua música. De volta à Itália, desenvolveu carreira como compositor e "maestro direttore e concertatore" do teatro "La Scala" (1859 -1868). No Conservatório de Milão, fez longa trajetória, desde 1839 até sua

morte, em 1877. Foi professor de canto, composição, história e estética e, a partir de 1857, responsável pelo curso de instrumentação. Mais importante: Mazzucato foi o tradutor da primeira versão italiana (1844) de uma obra fundamental da orquestração moderna: o tratado de orquestração de Berlioz. A partir desta informação, por nós localizada no prefácio de uma outra tradução italiana do mesmo tratado (1913), nos parece lícito supor que Gomes tenha tido algum tipo de contato com as idéias de Berlioz sobre orquestração por intermédio de Mazzucato. “O valor do tratado de Berlioz - conforme nos diz Richard Strauss - reside não apenas na abordagem de questões mecânicas, mas acima de tudo na veemência com que trata de todos os aspectos estéticos da técnica orquestral.” (Berlioz & Strauss, 1902, p.1) O autor do *Till Eulenspiegel* avalia que as qualidades do tratado de Berlioz fazem desta uma obra sempre atual e profética, porque, em poucas linhas, consegue expor toda a visão musical de Wagner.

Esta fase dos estudos de Carlos Gomes está bem documentada, porque foram preservados vários de seus trabalhos como estudante, como seus cadernos de realização dos *partimenti* de Fenaroli sob orientação de Rossi, ou o manuscrito de seu trabalho para o exame final no Conservatório de Milão: “La Fanciula Delle Asturie”. Mas do ponto de vista de nossa pesquisa, foi mais importante encontrar, no arquivo do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes em Campinas, o manuscrito autografado de um exercício de instrumentação realizado em Milão e datado de 29 de janeiro de 1866. Esse trabalho é a orquestração, sob orientação de Lauro Rossi, de uma peça para canto e piano deste compositor italiano, chamada “La Tempesta”.

EX.11

1 Largo molto sostenuto

I violinos

II violinos

violas

flautim

flauta

oboé

clarineta [sib]

fagote

contrabaixo

redução

pizz

pizz

p

p

s

s

Em relação ao prelúdio da ópera “A Noite no Castelo”, a instrumentação geral do exercício é praticamente a mesma, utilizando apenas duas trompas a mais, uma tuba (cimbasso) no lugar do oficleide e o segundo oboé. O ex.11 transcreve os dois primeiros compassos da obra nos quais podemos observar que a linha melódica original foi orquestrada como uma seqüência de três partes cada uma delas com uma combinação timbrística diferente: contrabaixo/fagote (azul), solo de clarineta (vermelho) e madeiras agudas com pizzicato de violinos (verde). Gomes busca aqui, assim como já notava-se no preludio para a sua primeira ópera, uma escrita

essencialmente orquestral. O compositor paulista não quer apenas escolher os instrumentos para realizar a melodia mas “colorir” a idéia temática da canção de Rossi.

No ex.12 encontramos algo semelhante, em relação ao exemplo anterior, quando observamos a estravagante complementaridade rítmica entre dois naipes com registros tão opostos como I violinos e contrabaixos. Como no ex.4 (de “A Noite do Castelo”) Gomes também escreve a parte do contrabaixo numa relação de terças com o violoncelo. Como no exemplo anterior Gomes prefere vê-lo dobrado com o fagote.

EX.12

The musical score for Example 12 is presented in a system of seven staves. The instruments are labeled on the left: I violinos, II violinos, violas, fagotes, timpanos, violoncelos, and contrabaixos. The score is in 4/4 time. The I violinos and contrabaixos parts are written in blue ink and feature complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The II violinos, violas, fagotes, and violoncelos parts are written in red ink and feature simpler rhythmic patterns. The timpanos part is marked with a '5' in a box at the beginning. The overall texture is highly rhythmic and complex.

O ex.13 contém outra amostra de textura tipo melodia secundária, semelhante àquela encontrada no ex.10. Oboés e I clarineta, em uníssono, tocam o tema inicial enquanto fagotes e violoncelos realizam a melodia secundária. Assinaladas, em lilás, as partes correspondentes ao acompanhamento. Nota-se,

mais uma vez, neste ponto, a preocupação com o equilíbrio entres as partes, ao verificarmos que o trêmulo nos II violinos e violas esta escrito em *pianissimo* e o tema , (oboé e clarineta) em *piano*. Por outro lado, como quando da análise do prelúdio de “A Noite do Castelo”, pudemos constatar, também neste exercício, o interesse de Carlos Gomes em cuidar dos pequenos detalhes de orquestração, como este que assinalamos em verde - sutil aforismo da dobragem do flautim com pizzicato nos I violinos.

EX.13

7

I violinos

II violinos

violas

flautim

oboé

clarinetas [sib]

trompas III [rub]

trompas III/VI [dó]

fagotes

canto

violoncelo

piz

pp

pp

p

p

p

Podemos concluir tendo como referência este trabalho acadêmico de Carlos Gomes, que em relação ao prelúdio de sua primeira ópera que Gomes consolida em

Milão alguns procedimentos dos tempos cariocas. Amadurece-os com a disciplina do contraponto e a convivência com obras do classicismo vienense.²¹

Apesar de tudo, Carlos Gomes demonstrava certa inquietação, patente ao lermos suas cartas enviadas de Milão para Francisco Manuel da Silva (que do Brasil ainda acompanhava os estudos do jovem na Itália). Dessa correspondência (Heitor, 1936, p.324-333) transparece uma visão mais clara daqueles primeiros anos do compositor na Europa e de suas expectativas quanto aos estudos em Milão. Em carta de Gomes, datada de 3 de maio de 1865, podemos ler: “A música na Itália está em **COMPLETA DECADÊNCIA**” (assim mesmo, em maiúsculas, como no original). Mais adiante, o compositor enfatiza ao seu protetor brasileiro sua decepção com a vida musical de Milão, dizendo: “Já tenho assistido a todos os concertos (que são bem pobresitos e escassos)”. Mais sintomático, ainda, é que na mesma carta Gomes se propõe enviar a Francisco Manuel algumas partituras de música sinfônica, assinadas por autores não italianos:

“Tenho mais algumas sinfonias de Meyerbeer e de outros autores: Herold, Mozart, Weber, Auber, Mendelssohn, Beethoven, etc, etc, ...Se desejar alguma sinfonia de alguns destes autores mande-me dizer para eu lhe remeter”.

Este trecho da carta oferece indicações quanto ao interesse de Gomes nesses autores e, principalmente, provam sua preocupação com as formas orquestrais dentro da ópera, pois ao se referir a “sinfonias”, podemos deduzir com alguma segurança que esteja usando o termo como sinônimo de “Abertura”, como acontecia muitas vezes na Itália daquela época, já que Meyerbeer e Auber não possuem sinfonias (no sentido definido pelo classicismo vienense) em seus

catálogos de obras, e Weber não era conhecido por suas sinfonias, que foram apenas obras de juventude, mas pela renovação que realizou no gênero operístico e por algumas aberturas de ópera que se tornaram célebres no repertório de concerto. Com respeito a isso pudemos confirmar, numa outra carta anterior a esta (3 de fevereiro de 1865) também endereçada a Francisco Manuel da Silva, na qual se lê: “por este correio também remeto-lhe e faço presente de uma excelente ouvertura de Meyerber que ouvi executar-se num concerto no Teatro La Scalla”.

Todas as referências citadas até aqui estão sendo consideradas por nós como um ponto de partida para compreendermos melhor a inclinação sinfônica do nosso autor, que é o objeto principal de nossa pesquisa; e buscam criar o contexto para a análise presente no segundo capítulo.

¹ Relação bastante minuciosa de bolsistas do governo Imperial encontra-se no artigo de Maria Alice Volpe, *Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa*. Revista Brasileira de Música, vol. 21, 1994/95.

² Carta publicada pela primeira vez por André Rebouças na Revista Musical de Artur Napoleão. Rio de Janeiro, 1879, nº 5-6..

³ Trata-se de uma suposição nossa porque não encontramos, no acervo do Museu Carlos Gomes, nenhuma cópia de música de outro autor feita neste período que pudesse ser claramente atribuída a Carlos Gomes.

⁴ Pai de Luiz e Alexandre Levy, compositores que se tornariam expoentes do nosso romantismo musical.

⁵ José Penalva (1996, p.27) levanta hipótese de que a missa São Sebastião não teria sido a primeira obra orquestral de Gomes e sim a *Aria do Cozinheiro*.

⁶ Lenita W. Nogueira (1997, p.90) afirma que a orquestra de Maneco Músico era principalmente formada por: “I violinos, II violinos, (viola), violoncelo, (baixo) flautas, clarinetas I e II, trompas I e II, trombone, (oficleide). Os instrumentos entre parentêses são variáveis enquanto os demais estão sempre presentes”.

⁷ A indicação deste instrumento aparece apenas na primeira página do manuscrito da missa nas demais Gomes escreve violoncelo e contrabaixo.

⁸ Na primeira folha do manuscrito Gomes escreve corneto, depois propõe clarim e finalmente o pistom.

⁹ Santana Gomes foi um dos fundadores do quarteto de cordas de São Paulo, precursor do atual quarteto da Cidade de São Paulo.

¹⁰ Segundo Heitor (1956, p.61), a ópera ‘*Niccolò dei Lapi*’, de Pacini, que Riemann considerou uma das quatro melhores do afamado compositor italiano, “é dedicada ao Imperador e teve sua estréia mundial no Rio de Janeiro, em 1855”.

¹¹ A primeira Cantata, segundo José Penalva (1986, p.20), foi encomendada no início de seu curso no Conservatório e estreada no concerto anual do Conservatório em 15 de março de 1860. A segunda, Gomes teve, de acordo com Aires de Andrade, “a primeira execução na Igreja da Cruz dos Militares da sua Cantata *A Última Hora do Calvário* com letra de Antônio José de Araújo.” (Andrade, 1967, p.176).

¹² Trata-se de um erro de Carlos Gomes ao grafar o nome de seu professor. N.A.

¹³ Segundo Marcus Góes, Gomes teve participação "ativa como regente de orquestra na Companhia da Ópera Nacional, desde agosto de 1860. Nas funções desse cargo, compreendiam-se a realização de ensaios, a elaboração de arranjos, as modificações e adaptações de partituras as reduções para piano, a elaboração de partituras das partes cavadas (para cada naipe de instrumentos da orquestra em separado) e tudo mais que se referisse à atividade interna de uma instituição musical." (Góes, 1996, p.17).

¹⁴ A polêmica começou quando um crítico levantou suspeitas sobre a autoria da ópera *A Noite do Castelo*, e aparece descrita com detalhes no ensaio de Luiz Heitor dedicado às primeiras óperas de Gomes (Heitor, 1936, p.201- 245).

¹⁵ Trad.: "aceitou ir estudar em Milão, recomeçando do início com a composição".

¹⁶ Literalmente, "descabelados".

¹⁷ Este músico mais tarde tornou-se o regente de várias estréias de óperas de Carlos Gomes entre elas a das duas primeiras versões da *"Fosca"*.

¹⁸ Trad.: "em abril Lauro Rossi resolve o problema tomando Gomes como seu aluno particular na expectativa de admiti-lo no curso de aperfeiçoamento, [...] fazendo-o também seguir outros mestres tais como Alberto Mazzucato.

¹⁹ Teórico, compositor e musicólogo belga de larga influência no final do século XIX.

²⁰ Trad.: "[...] se a Itália está acima de todas as nações na música de inspiração, não possui uma abundância de grandes obras teóricas, as quais, investigando os segredos da arte, oferecem aos verdadeiros estudiosos uma bagagem de conhecimento e saber, sem a qual não se consegue sair da mediocridade." (BEETHOVEN, s.d.p.V).

²¹ Numa carta endereçada a Francisco Manuel, ainda inédita, pertencente ao acervo do Museu Carlos Gomes, Carlos Gomes se refere a oportunidade de ter ouvido no Conservatório "autores clássicos como Mozart, Beethoven, Haydn e Mendelsohn".

Análise da primeira versão do prelúdio da ópera

"Fosca"

CAPÍTULO II

Análise da primeira versão do prelúdio da ópera

“Fosca”

No prefácio à edição da abertura *La Forza del Destino*, de Verdi (p. I, II), Max Albert faz um paralelo entre a produção de Wagner e de Verdi no campo da música orquestral, que nos parece importante para avaliarmos com mais clareza a produção de Carlos Gomes no contexto daqueles tempos na Itália. Segundo o musicólogo, Verdi não somente desistiu de qualquer atividade em música instrumental como, ao que parece, renegou seu único trabalho instrumental, o *Quarteto de Cordas em Mi menor* (1873), considerando-o um tipo de desvio tardio, positivamente anti-italiano e consequência de influência germânica. Somente a música vocal, continua Albert, sobretudo a escrita para o palco, teria raízes na alma do povo italiano. É sabido que Verdi, tanto quanto Wagner – ambos nascidos no mesmo ano – perseguiu o objetivo de substituir por uma nova criação a *gran opera*.



Talvez não haja paralelo quanto à quantidade e qualidade das aberturas ou prelúdios de Carlos Gomes na obra de seus contemporâneos italianos, Verdi incluído. Num conjunto de 34 trabalhos, Verdi escreveu somente três aberturas verdadeiramente sinfônicas para suas óperas: *I Vespri Siciliani*, *Nabuco* e *La Forza del Destino*. Carlos Gomes, dentro de um conjunto numericamente muito menor de óperas (oito apenas), criou uma abertura para cada uma delas, um elaborado prelúdio para a revista musical *Se Sa Minga*, outras peças sinfônicas importantes (noturnos, intermezzos) para *Lo Schiavo* e *Condor*, além de duas versões que precederam a composição definitiva da abertura da ópera *Fosca*, da versão que antecedeu a protofonia e do bailado para *Il Guarany*. Todos propícios à execução em concerto.

No prefácio à edição da abertura *La Forza del Destino*, de Verdi (p.I,II), Max Alberti faz um paralelo entre a produção de Wagner e de Verdi no campo da música orquestral, que nos parece importante para avaliarmos com mais clareza a produção de Carlos Gomes no contexto daqueles tempos na Itália. Segundo o musicólogo, Verdi não somente declinou de qualquer atividade em música instrumental como, ao que parece, renegou seu único trabalho instrumental, o *Quarteto de Cordas em Mi menor* (1873), considerando-o um tipo de desvio tardio, positivamente anti-italiano e consequência de influência germânica. Somente a música vocal, continua Alberti, sobretudo a escrita para o palco, teria raízes na alma do povo italiano. É sabido que Verdi, tanto quanto Wagner - ambos nascidos no mesmo ano - perseguiu o objetivo de substituir por uma nova criação a *gran opera*,



o estilo criado por Spontini, Meyerbeer e outros, que há cerca de duas décadas regulava o mundo do palco. O comentarista prossegue deduzindo, a partir das idéias de Verdi, que o caminho do músico italiano foi muito distinto do de Wagner, e que embora este, à exceção de alguns poucos trabalhos, também tenha se dedicado inteiramente ao palco, não podia imaginar a criação de seus dramas musicais sem o conhecimento da literatura musical como um todo, assim como do potencial de cada instrumento da orquestra. Dessa forma, prossegue Max Alberti, o aparato orquestral de Wagner sempre prepondera sobre a voz humana e conduz a ação musical. Para Albert, os grandiosos prelúdios e interlúdios orquestrais de Wagner seriam consequência daquela prioridade. Verdi, entretanto, via em seus compatriotas um povo de cantores; a voz humana era inteiramente superior e devia ser servida pela orquestra. "Somente em função desse propósito [Verdi] preocupou-se com ela", afirma o prefaciador. "[...] a moderna orquestra sinfônica não o interessava. Assim seus trabalhos se sucederam ricos de belas partes vocais, mas pobres de peças orquestrais, e mesmo a abertura, que era de uso geral até seu tempo, foi abolida pouco a pouco." Carlos Gomes, por não ser nem italiano nem alemão, provavelmente se sentisse livre em meio à oposição Verdi-Wagner.

Dois importantes críticos italianos se referem à orquestração como um aspecto muito destacável na *Fosca*, de Carlos Gomes. Tintori (1977, p.28) cita, num ensaio dedicado a Gomes, um trecho de uma crítica publicada após a estréia desta ópera, em Milão, no periódico "Il Trovatore": "un'instrumentazione da grande maestro, fina, delicata ed ora grandiosa, e sempre modelo di doutrina e buon gusto"¹. Mais específico, ainda, nos parece o comentário expresso por Filippo de

Filippi, publicado em “La Perseveranza”, após a estréia da primeira versão da ópera Fosca, em 1873:

“Il Gomes attribuisce molta importanza all'orchestra, ma non eccessivamente, senza togliere mai nulla alla chiarezza dei concetti, alla scorrevolezza delle forme. Egli dipinge, descrive ed anche esprime coi suoni strumentali...”²

O interesse de Gomes por um sinfonismo elaborado não passou despercebido também de comentadores brasileiros, entre eles Muricy (1936, p.302):

“Basta ler a partitura de *O Guarani* para ficar bem evidente que a qualidade da sua imaginação exigia campo mais vasto do que o da ópera verdiana. Se compararmos a obra de Carlos Gomes (sobretudo *O Guarani*, *O escravo*, e a abertura da *Fosca*) com a obra do próprio Verdi, ou com a de contemporâneos seus, como Ponchielli, notar-se-á logo a ausência, nestas últimas, da freqüente impulsão sinfônica existente na do nosso eminente patricio. As transbordantes florações melódicas, representadas pela operística popular da época, não ambicionavam outros efeitos dramáticos que não os simples contrastes de colorido emocional, sempre de natureza melódica, com raros acentos emprestados à harmonização propriamente dita. [...] Carlos Gomes não poderia, no seu tempo, encontrar na Itália campo propício ao sinfonismo”.

Ou ainda Andrade (1936, p.255), referindo-se à “Fosca”:

“Quanto ao trabalho orquestral, ele [Carlos Gomes] surpreende e admira enormemente. Observa-se um certo esforço do músico para se libertar do *cantabile* sistemático, fazendo este passar para a orquestra, enquanto a voz se move num recitativo mais livre, mais expressivo, que as vezes coincide com o *cantabile* sinfônico.”

A primeira versão do prelúdio da *Fosca* é uma pequena obra, o “breve prelúdio”, como os críticos da época de sua estréia a ela se referiam. Mais do que breve, pensamos que exato seria dizer conciso, pois Gomes procurou sintetizar nele o seu drama. Não necessariamente o drama pessoal, que aqui não nos propomos a

analisar, mas o conflito vivido por um compositor que queria se elevar e que buscou a independência no mundo do melodrama italiano, que oferecia poucas oportunidades para um tipo de sinfonismo mais elaborado. A razão pela qual Gomes preferiu se ater àqueles espaços - prelúdios, aberturas, *balabili* - de forma concentrada para desenvolver suas idéias sinfônicas e não explicitá-las em gêneros propriamente orquestrais, transcende os limites desta pesquisa. Buscaremos provar, no entanto, que neste longo período de quase dezoito anos de 1872 a 1890, em que esteve, entre as outras obras escritas, reescrevendo a Fosca, Gomes criou para a esta ópera três versões do prelúdio, obras em que a orquestração e a coerência temática e formal são fatores essenciais em seu processo de composição.

Analisado quanto às suas características externas, a primeira versão do prelúdio da ópera *Fosca* (1872) apresenta uma característica aparentemente despretensiosa, demonstrada por sua curta duração - apenas 2min 40s, no decorrer de 130 compassos. A brevidade e o despojamento desta obra são, no entanto, o cenário no qual importantes idéias orquestrais se desenvolvem.

A denominação prelúdio, como peça inicial de uma ópera ou um ato, era bastante comum na época de Carlos Gomes. Verdi, Wagner e outros a usavam como sinônimo de abertura. "Não há, realmente, nenhuma distinção clara em ópera entre aberturas e prelúdios - diz o Grove -, e embora Wagner preferisse chamar a peça preliminar de seu 'Mastersingers' de prelúdio, ela era de fato uma abertura plenamente desenvolvida."³ A questão, na prática, é que esta importante peça, que inicia muitas óperas, pode ter várias denominações: abertura, prelúdio, sinfonia, tocata e até mesmo protofonia (na verdade um epíteto dado à sinfonia do //



Guarany). Lully (1632-1687) foi um dos primeiros a fixar a forma do prelúdio dramático, denominado por ele de *ouverture* como se verifica em suas séries de óperas francesas e *ballets*. A forma da abertura no tempo de Lully, modelo depois extensivamente usado na Itália e na Alemanha, consistia de uma introdução lenta, geralmente repetida, seguida de um *allegro* em estilo *fugato*. “A distinção entre o estilo francês e o italiano em música, que tantas preocupações causaram aos teóricos do século XVIII, parece resumir-se em não muito mais do que isso: o estilo de abertura francesa começa com uma introdução lenta e o tipo italiano com um movimento rápido.”⁴

Na primeira versão do prelúdio da ópera *Fosca* encontramos uma estrutura semelhante ao antigo estilo italiano. Neste prelúdio, há três seções: **A-B-A'**, sendo **A** um *Allegro Molto Vivace* (comp.1 ao 99), que contém dois temas que chamaremos no decorrer desta análise de **a** e **b**, com a semibreve como unidade de tempo (já que o compasso é marcado em um); **B**, um *Andante Moderato* (comp. 100 ao 114), seção de tema verdadeiramente contrastante, com a semínima pontuada como unidade de tempo; e **A'**, um *Lo Stesso Movimento* (comp. 115 ao 130), em que retorna o tema **a** com valores diminuídos, tendo a mínima como unidade de tempo. O resultado reflete o esquema italiano de abertura⁵: rápido-lento-rápido. Mas em nossa pesquisa, a questão formal desta primeira versão apenas é indicada como um guia para a análise da orquestração.

A instrumentação determinada por Gomes possui a seguinte configuração instrumental: flautim, flauta, dois oboés⁶, duas clarinetas em si bemol, dois fagotes,

quatro trompas em fa, dois trompetes em fa, três trombones, tuba, dois tímpanos (dó e si bemol), bombo, pratos, violinos (I-II), violas, violoncelos e contrabaixos.

No curso desta pequena obra de instrumentação rarefeita e poucos *tutti* orquestrais, as combinações geralmente entre poucos instrumentos vão se sucedendo diversificadamente, revelando novas configurações timbrísticas, sobretudo aquelas alcançadas por fusões instrumentais que denotam um Carlos Gomes empenhado na composição de um prelúdio intrinsecamente sinfônico.

De fato, no ex. 1 podemos observar que desde o início Gomes, além da citada rarefação instrumental, aponta para uma configuração orquestral que evitará, na maior parte do tempo, aquela textura muito comum na orquestração para o palco lírico italiano do *otocento*: a melodia acompanhada.

EX.1

Allegro Molto Vivace

flauta

oboé

1

6

piano

semplice e senza legatura

I ou V

Gomes expõe sua idéia temática (**tema 'a'** em azul) sem nenhum tipo de acompanhamento, com a flauta e o oboé dobrados em oitava e indicando "*piano*" como dinâmica. O equilíbrio entre as duas partes é possível, aqui, porque elas estão escritas respectivamente nos registros mais adequados ao controle dinâmico.

Mesmo no trecho assinalado na parte do oboé, onde a tendência natural é de incremento da intensidade, é possível o controle, dado o andamento rápido e a facilidade com que a flauta pode, nesse registro, equilibrar sua sonoridade com a do oboé. Este tema, segundo Mário de Andrade (1936, p.256, 257), é o motivo condutor que caracteriza os corsários na trama da ópera "Fosca".

Carlos Gomes tem sido freqüentemente exaltado como melodista. De fato, a coleção de melodias extraída de sua produção lírica parece comprovar a importância dessa sua característica. No entanto, tal afirmação, extensivamente espalhada pela bibliografia Gomesiana, faz com que nos detenhamos no trecho compreendido entre o compasso 13 e 29 [Exs. 2, 3, 4 e 5], que será analisado separadamente em seguida. O trecho nos chama a atenção por ter pouco interesse melódico, mas por ser rico em procedimentos essencialmente orquestrais. Em nosso apoio nos diz Fillippo de Fillipi, referindo-se a este prelúdio:

"l'istromentazione del Gomes la quale è ricca, copiosa, varia, elegante, ed anche nuova spesso di impasti e di combinazioni tecniche."⁷

Se não vejamos: a linha melódica deste trecho (**tema 'b'**, em vermelho nos exs. 2, 3, 4 e 5) se restringe a uma sucessão de vários formatos de figuração em colcheias (trinados medidos, escalas cromáticas com articulação dupla e trêmulos dedilhados), que evita o *cantabile* expressivo e a variedade rítmica, evidenciando mais o dramático do que o lírico, pensamos. É exatamente pela orquestração que Gomes busca o efeito dramático nesta curta passagem.

reforço da intensidade sonora das violas, mas, principalmente, para enfatizar aquela sonoridade sombria e dramática a que se refere Carse. Indicam essa possibilidade, o uso do registro grave da clarineta (*chalumeau*), que Piston (1955, p.167,168) define como escuro, ameaçador e dramático e a utilização da região média do fagote, também propícia a esse tipo de sonoridade. Berlioz (1902, p.191), confirma este uso do fagote ao comentar um trecho de *Robert le Diable*: "Meyerbeer obtém a cor pálida, fria e cadavérica, adequada para a ressurreição das religiosas, com a utilização dos sons flácidos do registro médio do fagote."

A precisão de escrita desta passagem, indicativa de grande preocupação com expressão dramática aliada a um perfeito equilíbrio da sonoridade, pode ser exemplificada pelas três enfáticas indicações de dinâmica que Gomes antepõem à parte das violas: *pp*, *sotto voce* e *mormorio*, esta última se referindo especialmente à linha superior do divisi.

Na segunda parte [ex. 3], Carlos Gomes realiza sutis modificações na instrumentação.

Cabe ressaltar nesta parte a integração, operada pelo compositor, entre instrumentação, harmonia e dinâmica. Carlos Gomes faz coincidir a troca de instrumentos com a nova configuração harmônica na qual a alternância dos acordes de Lá bemol maior e Dó maior é enfatizada pelos *crescendi* e *decrescendi* indicados no manuscrito. Note-se também, que as alternâncias harmônica e dinâmica

EX.3

17

fagotti
II violini
viole
violoncelli

sotto voce strisciando la corde

pp

pp

pp

Vlb 6 4 I Vlb 6 4 I

O compositor elimina o *divisi* das violas, mas faz com que continuem responsáveis pela idéia temática 'b', agora em uníssono. Introduz os violoncelos e substitui as trompas pelos segundos violinos, criando para esta parte uma sonoridade quase exclusivamente de cordas, já que os fagotes dobrando os violoncelos tendem naturalmente a ser absorvidos por estes. Piston (1955, p.199) considera que esta característica, que de resto o repertório orquestral dos períodos barroco e clássico nos oferece inúmeros exemplos, permite aos fagotes dobrar as partes graves das cordas sem afetá-las consideravelmente quanto ao timbre.

Cabe ressaltar nesta parte a integração, operada pelo compositor, entre instrumentação, harmonia e dinâmica. Carlos Gomes faz coincidir a troca de instrumentos com a nova configuração harmônica na qual a alternância dos acordes de La bemol maior e Dó maior é enfatizada pelos *crescendi* e *decrescendi* indicados no manuscrito. Nota-se, também, que as alternâncias harmônica e dinâmica

coincidem com o movimento cromático, ascendente e descendente, das colcheias escritas para as violas.

Na terceira parte [ex. 4], ocorre outra transformação orquestral que coincide novamente com uma mudança harmônica:

EX.4

21

fagotes

trompas III

violas

violoncelos

VLb 6

4

Para realizar um acorde sustentado (La bemol maior), Carlos Gomes substituiu os segundos violinos pelas trompas I e II que tocam juntas a terça do acorde, completado por fagotes e violoncelos em uníssono. Sobre este pedal denso e grave (em verde), o trêmulo dedilhado nas violas (em vermelho). Carse (1964, p.273) associa a difusão desse tipo de trêmulo ao autor do *Lohengrin*, ao afirmar que este efeito “tornou-se, nas mãos de Wagner, um recurso tão comum como era o trêmulo de arco para seus antecessores”.

A sonoridade obscura e estática, à qual nos referimos anteriormente, é alcançada neste ponto não só pelo uso de fagotes, violoncelos, trompas e violas em seus respectivos registros graves, como pelo posicionamento do acorde, que na sua

segunda inversão deixa exposto, na região grave, o intervalo de quarta justa (Mi bemol-La bemol). Piston (1955, p.400) indica uma situação inversa, mas que se refere ao mesmo problema ao comentar que “a harmonia aberta encontrada freqüentemente nos acordes suaves permite aos harmônicos dos instrumentos graves soarem”. Quanto à passagem que estamos analisando, trata-se, ao contrário, de espaço fechado em acorde áspero (harmonia fechada, grave), mas que é suavizada pela utilização do *pianissimo* constante, que evita que sejam ouvidos com clareza os harmônicos, resultantes e incompatíveis entre si, dos fundamentais que formam o referido intervalo de quarta justa.

A última das quatro partes [ex. 5] apresenta a maior configuração orquestral desta passagem.

EX.5

25

fagotes

trompas III/IV

timpanos

II violinos

violas

violoncelos

pp

pppp

I

Os segundos violinos retornam e a figuração das violas passa agora para os violoncelos, confirmando a tendência para o registro grave desta passagem. Além disso, principalmente, Gomes acrescenta o tímpano realizando um rulo sobre a tônica com uma rara indicação dinâmica: *pppp*. Esta maneira de utilizar o tímpano não nos parece estar relacionada às convenções da época para a escrita deste instrumento, ou seja, incremento da intensidade ou pontuação rítmica, mas sim a uma clara determinação timbrística. Ao indicar para o tímpano os quatro *p*, Gomes busca, ao nosso ver, fundi-lo com os demais instrumentos, principalmente a trompa, com a qual dobra o Dó, que é o primeiro harmônico da fundamental emitida pelos violoncelos e segundo fagote, todos com indicação dinâmica *pp*. Esta diferenciação de intensidade evita que o tímpano se sobreponha aos demais instrumentos. O rulo de tímpano por outro lado pode ser entendido também como um tipo de trêmulo que daria desta forma o toque final de coerência a esta passagem tão dominada por este efeito.

Podemos destacar na análise desta pequena passagem, a título de resumo, alguns pontos importantes para fundamentar a essência de nossa pesquisa, que se refere principalmente ao pensamento sinfônico que Gomes desenvolve no prelúdio da ópera "Fosca": associação precisa de instrumentação e harmonia; controle rigoroso das indicações de intensidade e expressão na escrita de cada parte instrumental; escolha das violas como veículo de expressão temática; *divisi* a três nas violas; trêmulo de tímpano com indicação dinâmica extrema (*pppp*); indicação de instrumentos que concorrem para criar sonoridade sombria e grave, como a viola ao invés do violino (no único momento que o utiliza, indica *pp*, *sotto voce* e

stricciando la corde), fagotes e trompas nos registros médio e grave, clarinetas no registro *chalumeau*, violoncelos usando as duas cordas graves, além do já referido tímpano.

O [ex. 6] mostra esquematicamente a passagem que analisamos acima, com o posicionamento real dos acordes e a correspondente análise harmônica.

EX.6

1a. parte 2a. parte 3a. parte

1a. parte 4a. parte

I II# 5 II 5b II 4 VIb 6 I VIb 6 I VIb 6 —
 2 2 3 4 4 4 4

■ violas, clarinetas, fagotes, trompas. ■ violas, trompas, fagotes, violoncelos.
 ■ II violinos, violas, fagotes, violoncelos ■ fagotes, trompas, tímpanos, II violinos,
 violas, violoncelos.

O exemplo resume as seguintes características:

- I- mudança de instrumentação (indicada por diferentes cores) simetricamente associada à mudança da configuração harmônica, que ocorre em cada parte. Deste modo a primeira parte se configura como uma progressão cromática descendente, a segunda como uma alternância entre o sexto grau (La bemol) e o primeiro (Do maior), a terceira como sexto grau, agora sustentado por quatro

compassos e, na última parte, o acorde de tônica, também sustentado, concluindo esta passagem.

2 - progressão harmônica na qual a presença reiterada da nota Dó, no primeiro espaço da clave de Fa, acrescenta a sensação do estático àquela dramaticidade à qual nos referimos anteriormente. Esta espécie de pedal é instrumentada por Gomes de formas diferentes: na **primeira parte** o compositor emprega fagotes e trompas, na **segunda** e na **terceira**, o pedal aparece como nota de apoio da figuração das violas e, na **última parte**, soa através do rulo de tímpano dobrado pelas trompas.

3 - utilização apenas da região grave (do Dó central até duas oitavas abaixo).

No compasso 30 [ex.7], Gomes retoma o tema dos corsários sem nenhuma alteração em relação ao início do prelúdio, a não ser pela indicação do *pianissimo*.

EX.7

30 *come prima*
flauta / oboé
pp
cordas

37
pp

Do ponto de vista da orquestração, esta transição inclui, pela primeira vez neste prelúdio, as cordas completas. No entanto, o mais característico de uma intenção verdadeiramente sinfônica é a maneira - nada convencional - como o flautim é utilizado (comp. 40): 1) ele faz o solo, algo bastante incomum naquele tempo; 2) não age como auxiliar na duplicação (oitava acima) de outros instrumentos (flauta e violino, por exemplo), mas como instrumento autônomo; 3) não é usado para acrescentar brilho a um *tutti* orquestral reforçando os harmônicos agudos (Piston, 1955, p.143) mas soa em *pianissimo*. Embora Berlioz (Berlioz & Strauss, 1904, p.242) já indicasse algumas dessas possibilidades no seu célebre tratado de orquestração, de 1844, um tratado bem posterior (Casela & Mortari, 1950, p.20), em pleno século XX, ainda se referia ao flautim como um instrumento auxiliar na duplicação, ressaltando porém que este havia crescido muito na estima dos compositores do início do século, passando a ter autonomia cada vez maior. De fato podemos notar nestes tratados de Piston e Casela, que exemplos de uma utilização mais autônoma do flautim (como neste caso em Gomes) são extraídos de obras de autores do século XX apenas.

A minúcia de Gomes na orquestração deste prelúdio também nos parece patente nestes dois pequenos solos de flautim - assinalados em verde no ex. 8 -, pois Gomes acrescenta à primeira e última notas do seu desenho, dobrados duas oitavas abaixo, o oboé e o pizzicato dos segundos violinos em uníssono. Esta atenção ao detalhe quanto à orquestração foi notada em Meyerbeer por Carse (1964, p.253) ao analisar as características deste compositor como orquestrador, as quais incluíam perfeccionismo no detalhe, devido principalmente ao agudo senso



de 'cor' orquestral que o levava a seguidas revisões e versões alternativas de suas obras. Meyerbeer era um compositor que Gomes conhecia pelo menos desde 1865, quando na correspondência com Francisco Manuel, já citada no primeiro capítulo, o compositor faz duas referências a ele. Achamos importante explicitar essa relação entre Gomes e Meyerbeer, pois, se o último está um tanto esquecido entre nós, é inegável a forte influência que exerceu sobre os mais importantes compositores dramáticos do século passado, como Verdi e Wagner por exemplo.

Esta transição, iniciada no ex. 8, prepara a volta do tema **a**, agora na tonalidade de Mi bemol maior. O reaparecimento deste tema [ex.9] ocorre num contexto orquestral diferente do que vinha acontecendo até aqui:

EX.9

The musical score for Example 9 begins at measure 53. It features a full orchestral texture. The woodwinds (piccolo/flute, clarinet in B-flat, and bassoon) and brass (trumpets and trombones) play a unified, strong theme. The strings (violins I/II) provide a tremolo accompaniment. The key signature is E-flat major, and the tempo/mood is indicated by the *forte* dynamic marking.

Pela primeira vez neste prelúdio Gomes usa a dinâmica *forte*. O tema **a** retorna nas trompas em uníssono com os fagotes; e oitava acima com os trompetes e clarinetas, também em uníssono, tendo ao fundo um trêmulo de arco nos violinos,

reforçado pela flauta e flautim. Este trêmulo é na verdade um pedal em Si bemol que mantém o tema numa suspensão de dominante e confirma a recusa de Gomes, indicada desde o início, em harmonizá-lo, preferindo mantê-lo sem uma cadência conclusiva⁹.

A instrumentação deste trecho, por sua vez, indica que, embora Gomes tenha definido uma sonoridade dominada pelos metais (trompas e trompetes), algo daquele ambiente sombrio que domina todo o início do prelúdio permanece, pois ao dobrar o trompete com a clarineta, retira daquele um pouco de seu brilho natural (Piston, 1950, p.427). A fusão das trompas com os fagotes também confirma esta tendência, verificada até aqui, de privilegiar as misturas de timbres, evitando as cores primárias e a utilização completa dos naipes da orquestra. Sobre isto podemos lembrar o comentário feito por Carse (1964, p.287), segundo o qual Verdi demonstra em seus trabalhos uma crença implícita no valor das cores primárias da orquestra, ou seja, sem fusões. Nossa análise deste prelúdio parece estar indicando que Gomes, quanto a este aspecto, trilhava um caminho oposto.

Na passagem seguinte [ex. 10] podemos observar como Gomes, ao tomar um fragmento do tema **a**, trabalha de forma precisa a orquestração, fazendo tal fragmento percorrer repetidamente três registros e estabelecendo em cada um deles uma nova instrumentação, enquanto o pedal visto no exemplo anterior, agora com os II violinos e violas, acompanha rigorosamente as mudanças de registro que ocorrem com o fragmento temático (em lilás):



EX.10

71

piccolo / flauta

oboé

clarineta

fagote

II violino / viola

violoncelo

78

Isolo

Isolo

Gomes mais uma vez recorre às duplicações de oitava para instrumentar cada uma das três aparições da melodia. Na primeira das aparições, flautim e flauta em *pp*; na segunda, oboé e I fagote em *p*; e na terceira, clarineta, fagote e violoncelo (sem indicação de dinâmica). Nesta última, com a inclusão do violoncelo, Gomes nos dá mais uma indicação de que busca desvincular-se, neste prelúdio, de uma escrita orquestral determinada pelo respeito às divisões em naipe, preferindo a livre associação entre instrumentos isolados ou, como no exemplo anterior, criando grupos mistos (trompas, trompetes/fagotes, clarinetas).

No ex.11 podemos observar a transcrição do início da *codeta* que fecha a primeira seção deste prelúdio. Gomes cria, mais uma vez, forte correspondência entre a estrutura harmônico-formal e a orquestração ao introduzir os trombones e a tuba, que em forma de coral e em *pianissimo* realizam o movimento cadencial [VI - I], estabelecendo a nova tonalidade de Si bemol Maior.

EX.11

85 *sotto voce*

clarinetas I/II *pp*

fagotes I/II *pp*

trombones I/II/III *pp*

tuba *pp*

tromb. I / clar. I

tromb. II / clar. II

tromb. III / fag. I

tuba / fag. II

Sib maior: VI b I

Como ocorre também no ex. 9, os metais são dobrados por clarinetas e fagotes, que parecem funcionar como suas sombras, indicando que Gomes procurava diluir a tinta forte do coral de trombones e tuba. Esta possibilidade é reforçada pela indicação *sotto voce* que o compositor antepõe às partes dos instrumentos deste trecho. A utilização de três trombones em harmonia fechada era

uma prática comum na orquestração francesa e italiana daquele tempo (Carse, 1964, p.287). Gomes, no entanto, ao preferí-los dobrados por madeiras distancia-se dessa tradição que privilegiava a limpidez dos trombones, pureza esta que se observa, por exemplo, no início da abertura da ópera *Nabuco* (Verdi, 1954, p.1).

A tonalidade de Si bemol que o coral de trombones e tuba prepara é confirmada em seguida por um recurso puramente orquestral: como transcrito no ex. 12, Gomes simplesmente faz o Si bemol soar num rulo de tímpano dobrado pelo bumbo, ambos em *ppp*, com pequeno *crescendo* seguido de um *rallentando*.

EX.12

93

timpanos

ppp

bombo

ppp

Rall.

Esta maneira de usar o tímpano se remete àquela do **ex. 5**, mas com a dobragem do bumbo se obtém uma sonoridade ainda mais sombria e grave. A eloquência do efeito timbrístico desta fusão¹⁰ preenche, a nosso ver, o vazio provocado pela ausência da cadência perfeita, fazendo com que o Si bemol se imponha muito mais pelo efeito orquestral do que harmônico. A grande pausa que se segue prepara a delicada seção **B**, escrita exclusivamente para cordas.

A seção **B** se apresenta como uma verdadeira seção contrastante. Mas ao escrevê-la em *fa#* maior estabelece, enarmônicamente (*solb* maior), a relação de

terça maior com a tonalidade com termina a seção **A** (sib maior). Este tipo de relação tonal [I – VI] já havia sido usada na própria seção **A**, como mostra o ex. 3 com a alternância dos acordes de do maior e lab maior. Este tipo de relação harmônica faz com que o contraste que a seção **B** apresenta mantenha por sua vez a unidade no encaminhamento das idéias formais.

Para esta seção **B**, o compositor cria, pela primeira vez neste prelúdio, uma textura de melodia acompanhada:

EX.13

andante moderato

tutti et sordine espressivo molto

100

I violinos

II violinos

violas

ppp

divisi

ppp

ppp

A melodia flui tocada pelos I violinos e acompanhada em *divisi* e trêmulo de arco por II violinos e violas. Se durante a seção **A** a música transcorreu quase o tempo todo na região grave, neste ponto Gomes privilegia a região aguda, explorando a sonoridade das cordas com surdina e em *ppp*.

Este tema contém o motivo que Andrade (1936) associa, como motivo condutor, à clemência da personagem Fosca no desenvolvimento do libreto.

A seção **A'** traz de volta o primeiro tema, agora na tonalidade de sol bemol maior. Neste momento, [ex. 14], Gomes utiliza pela primeira e única vez os metais sem duplicações com instrumentos de outros naipes.

EX.14

LO STESSO MOVIMENTO

116

marcatissimo solo

trompa I em fá

trompetes em fá

trombones

ff

1, 2

O tema aparece como das outras vezes em oitava e sem nenhum tipo de acompanhamento. Podemos observar, porém, que nesta última seção o tema retorna metricamente contraído, ou seja, em um único compasso temos o equivalente a dois da seção inicial, pois as figuras foram trocadas de tal modo que a semibreve se tornou mínima e assim sucessivamente.

o ex. 15 mostra a transcrição do primeiro dos dois únicos trechos deste prelúdio em que Gomes se utiliza do *tutti* orquestral, o outro aparece como os quatro compassos finais deste prelúdio.

EX.15

119

flauta/flautin

oboés

clarinetas

fagotes

trompas I/II em fá

trompas III/IV em fá

trompetes em fá

trombones/ tuba

timpanos

g. caixa e pratos

I violinos

II violinos

violas

violoncelos

contrabaixos

Nos dias que se seguiram à estréia da “Fosca”, em fevereiro de 1873, a imprensa de Milão publicou as críticas e resenhas relativas a esse trabalho de Gomes, cuja leitura e análise parecem indicar uma fria recepção tanto da parte dos próprios críticos quanto do público.

De fato, nos textos da imprensa milanese que pudemos consultar, os críticos constataam, de forma quase unânime a frieza com que o público do *Scala* recebeu aquela nova produção do compositor campineiro. Alguns arriscam hipóteses sobre as causas desse tipo de reação. Um deles, Filippo Filippi¹¹ (Carvalho, s.d) lamenta:

"vedere un lavoro così studiato, così bem riuscito dramaticamente, che há costato mesi e mesi di veglie, di cure, di preoccupazioni al povero artista che l'há scritto, esser trattato così leggermente da quelli fra gli spettatori che la pretendono ad intelligenti, e vogliono dettar legge in teatro".¹²

Filippi não entende como uma obra, que visivelmente lhe pareceu tão bem elaborada, fosse tão mal compreendida. Outro comentarista, Rodolfo Paravicini¹³ (Carvalho, s.d.), embora reconhecendo, também, o alto nível de labor artístico presente na obra, ensaia uma explicação. Para ele, foi exatamente o alto grau de elaboração da "Fosca" a causa do pouco apreço do público:

"Un rapido esame dello spartito della Fosca, nel mentre dimostrerà quante bellezze racchiuda e quanta fatica e quanti pensieri deve essere costata all'egregio maestro, ci dirà fors'anche il perchè non soggiogato il pubblico e il perchè della sua freddezza."¹⁴

Nos dois fragmentos críticos transcritos acima há a constatação da parte de seus autores de um certo descompasso entre a elaboração e reflexão musical (num sentido propriamente científico da palavra) e o favor do público. Esta dicotomia aparece ainda, de modo mais eloquente, em um fragmento de outra resenha publicada em abril de 1873, em que o autor, sob o pseudônimo de *Dr. Verità*, compara a "Fosca" com o "Il Guarany":

"sarà anche più bella, ma di quella bellezza che si ammira con la testa e non col il cuore.[...] Forse perchè il Gomes si preoccupò troppo di mostrare che sa essere compositore distinto, contrappuntista valente, *maestro*, insomma, nell'accettazione scientifica della parola, e fece violenza alla sua natura ardente, appassionata, un po'sbrigliata, un po'scapigliata, d'artista."¹⁵ (Carvalho, s.d.)

Este trecho crítico pode ser interpretado de várias maneiras. Numa delas, conclui-se que a imagem de Gomes após "Il Guarany" passou a ser a de um compositor exótico, de "*natura ardente*", e desapontava o crítico vê-lo as voltas com



reflexões estéticas que abalariam sua espontaneidade. Em outro trecho que reforça esta interpretação, o crítico arremata que, depois da “Fosca”, Gomes, *“non sarà più lui, avrà perduto il suo tipo caratteristico, senza acquistare il nostro”*¹⁶.

Por outro lado, encontramos em outro trecho da crítica já citada de Fillipo de Filippi (Carvalho, s.d.) uma referência elogiosa e direta ao prelúdio, em que o articulista destaca especialmente a orquestração de Gomes por conter fusões “engenhosas” de sonoridade que indicariam, segundo o famoso crítico italiano, um forte colorido orquestral que se estenderia para toda a obra:

“La Fosca há un breve preludio, che accenna al veramente bello ed originale motivo caratteristico dei pirati, che stabilisce direi quasi l'intonazione generale di tutto lo spartito: già si sente in orchestra delle fusione ingegnose di sonorità che dinotano un forte colorista”¹⁷

Embora esta seja uma das poucas referências explícitas ao prelúdio nestes artigos, podemos deduzir, a partir da análise apresentada neste capítulo, que aquelas fusões timbrísticas presentes na orquestração, por serem pouco usuais nos palcos Italianos daqueles tempos¹⁸, tenham causado certa perplexidade no julgamento da crítica e de parte do público. Também a escrita condensada, com sonoridades sombrias, meticulosamente construídas, pode ter sido a causa de alguns críticos terem considerado a obra como excessivamente “pensada” e sem espontaneidade. Tais procedimentos, portanto, poderiam ser entendidos como o afastamento de Gomes do estilo propriamente vocal para uma linguagem onde a orquestra teria papel mais preponderante do que nas obras de seus contemporâneos italianos.

¹ Trad.: "Uma instrumentação de grande mestre, fina, delicada, mas também grandiosa, sempre modelo de doutrina e bom gosto".

² Trad.: "Gomes atribui muita importância à orquestra, mas não excessivamente, sem comprometer em nada a clareza dos conceitos, a fluência da forma. Ele pinta, descreve e, ainda, se expressa com sons instrumentais." CARVALHO, I. G. *Álbum de Recortes*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

³ GROVES Dictionary of Music and Musicians. Pag.469.

⁴ GROVES Dictionary of Music and Musicians. Pag.469.

⁵ Este esquema italiano de Abertura, fixado pela ópera napolitana do início do sec.XVIII, é um dos modelos que estão associados ao nascimento da sinfonia clássica como comenta Hugh Ottaway: 'There Are symphonies in three movements, without the minuet, of a still earlier date, and from these it is only a short step to the Neapolitan overture, or *sinfonia avanti l'opera*, whose conventional three sections – fast, slow, fast – had fixed by 1700.' (Robertson & Stevens, 1968, p.40).

⁶ No manuscrito, Gomes indica o nome deste instrumento no singular (*oboe*), mas, de fato, no transcurso da obra são usados dois oboés.

⁷ Trad.: "A instrumentação de Gomes, que é rica, copiosa, variada, elegante, é também nova quanto à densidade das massas [instrumentais] e das combinações técnicas". Ibidem.

⁸ Senise(1996, p.43) ao se referir às características do estilo de Gomes destaca a

"inconveniência na concatenação das frases.... evitando as terminações de frases que possam insinuar 'repouso conclusivos', a sugerirem 'pontos finais' antes do término do trecho, e que possam assim tornar 'fragmentado' o fluxo do pensamento musical".

⁹ Na verdade somente a nota final do tema é harmonizada (Mib maior na segunda inversão).

¹⁰ Berlioz ao comentar seu Requiem se refere a esta combinação instrumental naquela obra como portadora da idéia de estranheza e terror (Berlioz & Strauss, 1902, p.392).

¹¹ Famoso crítico italiano, um dos admiradores da música de Gomes e que Vetro (1996, p.45) considera um wagneriano convicto.

¹² Trad.: "ver um trabalho assim estudado, tão bem resolvido dramaticamente, que custou meses e meses de vigília, de cuidados, de preocupações ao pobre artista que o escreveu, ser tratado assim levemente entre espectadores que se pretendem inteligentes e desejam ditar regras no teatro".

¹³ Futuro libretista do *Lo Schiavo* de Carlos Gomes.

¹⁴ Trad.: Um rápido exame da partitura da *Fosca*, entretanto, demonstrará quanta beleza escondida e quanto trabalho e reflexão deve ter custado ao egrégio maestro, nos dirá, talvez também, porque não coanquistou o público e a razão da sua frieza.

¹⁵ Trad.: "será talvez mais bela, mas de uma beleza que se admira mais com a cabeça do que com o coração. [...] Talvez porque o Gomes se preocupou mais em se mostrar compositor distinto, valoroso contrapontista, *maestro*, enfim, no sentido científico da palavra e violentou sua natureza ardente, apaixonada, um pouco desenfreada, um pouco despreocupada de artista."

¹⁶ Trad.: (Gomes) "não será mais ele, terá perdido seu tipo característico, sem adquirir o nosso".

¹⁷ "A *Fosca* possui um breve prelúdio, que alude ao verdadeiramente belo e original motivo característico dos piratas, que estabelece, pode-se dizer, quase a entonação geral de toda a partitura: já se sente na orquestra as fusões engenhosas de sonoridade que denotam um grande colorista." CARVALHO, I. G. *Álbum de Recortes*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹⁸ Como já citado neste capítulo (p.69), Carse nota a preferência de Verdi por uma orquestração clara sem fusões timbrísticas. (Cartse, 1964, p.287)

Em fevereiro de 1873, a revista *Gazzetta Musicale de Milão*, referindo-se à nova encenação da "Fosca", no Scala, em Milão, informava:

*"La Fosca di Gomes, che di questo nome s'interpreta alla nostra Scala, si può dire un'opera quasi tutta nuova, che non dà far nulla coll'antico melodrama dell'illustre maestro brasiliano. Vi è talmente mutato tutto, ed in special modo l'istrumentazione, da poter dire una produzione affatto originale"*¹

Este texto da imprensa de Milão daquela época confirma o fato de Gomes ter modificado bastante sua "Fosca" desde a estreia, em fevereiro de 1873, no mesmo teatro, até esta nova realização registrada pela resenha crítica citada acima². Na

nova versão, Gomes altera o prelúdio que dispomos somente em redução para piano, extraída da partitura vocal, editada pela Ricordi de

Milão

LONGO CAMINHO DE UMA ELABORAÇÃO:

Este prelúdio mantém em relação com a primeira versão a mesma estrutura geral (ABA'), mas altera, em A, a tonalidade inicial para Mi bemol maior e modifica

a escrita métrica, fazendo a mínima tomar o lugar que na primeira versão era da

semibreve e, assim, respectivamente com os outros valores. Mais do que isso, a

seção A (comp. 1 a 46, na 2ª versão) é quase inteiramente nova em relação à

primeira (comp. 1 a 99). Quanto às demais seções (B e A'), são praticamente iguais

às da primeira versão, inclusive no tocante à tonalidade, ao menos quando as

comparamos em suas respectivas edições reduzidas, já que, como referido acima,

não tivemos acesso ao manuscrito orquestral da 2ª versão.

Para a última versão, a de 1890³, Gomes manteve as seções A e B

exatamente iguais às da segunda versão, apenas a tonalidade foi transposta para ré

maior e sol maior, respectivamente. No entanto, a seção A' foi inteiramente

modificada e ampliada. Talvez em consequência destas transformações, na edição

Em fevereiro de 1878, a revista *Gazzeta Musicale* de Milão, referindo-se à nova encenação da “Fosca”, no Scala, em Milão, informava:

“La Fosca di Gomes, che di questo giorni s’interpreta alla nostra Scala, si può dire un’opera quasi tutta nuova, che non da far nulla coll’antico melodrama dell’illustre maestro brasiliano. Vi è talmente mutato tutto, ed in special modo l’instrumentazione, da poterla dire una produzione affatto originale”¹.

Este texto da imprensa de Milão daquela época confirma o fato de Gomes ter modificado bastante sua “Fosca” desde a estréia, em fevereiro de 1873, no mesmo teatro, até esta nova realização registrada pela resenha crítica citada acima². Na nova versão, Gomes altera, substancialmente, também o prelúdio que dispomos somente em redução para piano, extraída da partitura vocal, editada pela Ricordi de Milão.

Este prelúdio mantém, em relação ao da primeira versão, a mesma estrutura geral (**ABA'**), mas altera, em **A**, a tonalidade inicial para Mi bemol maior e modifica a escrita métrica, fazendo a mínima tomar o lugar que na primeira versão era da semibreve e, assim, respectivamente com os outros valores. Mais do que isso, a **seção A** (comp.1 a 46, na 2ª versão) é quase inteiramente nova em relação à primeira (comp.1 a 99). Quanto às demais seções (**B e A'**), são praticamente iguais às da primeira versão, inclusive no tocante à tonalidade, ao menos quando as comparamos em suas respectivas edições reduzidas, já que, como referido acima, não tivemos acesso ao manuscrito orquestral da 2ª versão.

Para a última versão, a de 1890³, Gomes manteve as seções **A e B** exatamente iguais às da segunda versão, apenas a tonalidade foi transposta para ré maior e sol maior, respectivamente. No entanto, a seção **A'** foi inteiramente modificada e ampliada. Talvez em consequência destas transformações, na edição

vocal da Ricordi, correspondente a esta última versão, apareça impressa pela primeira vez, no início da partitura, a expressão 'sinfonia' e não mais prelúdio. E é com esta denominação que o jornal *Corriere della Sera*, de 26 de outubro de 1890, se refere a esta obra: "*I primi applausi il Gomes li ebbe dopo la sinfonia composta di recente per questa riproduzione*"⁴. Outra publicação, *L'Italia*, na mesma data, usa também a expressão 'sinfonia' ao relacionar as modificações que Gomes realizara em sua obra preferida: "*è necessario invece dire che i tre pezzi nuovi dell'opera: la sinfonia, la romanza del tenore al quart'atto e la scena finale, sono tre belle pagine felicemente compite e felicemente scritte.*"⁵

Podemos considerar, portanto, a segunda versão como um passo rigorosamente intermediário, por antecipar a seção **A** da última versão e manter iguais as seções **B** e **A'** da primeira. Desta forma, para expormos com mais clareza nossa análise, tomaremos como base a última versão - a partir de agora denominada 'sinfonia'⁶ - e faremos, sempre que necessário, referências à segunda versão do prelúdio.

A partitura⁷ da sinfonia da ópera "Fosca" apresenta poucas diferenças de instrumentação em relação à primeira versão do prelúdio. As mais importantes são o acréscimo dos *cornette* e a utilização do recurso da fanfarra interna (trompetes e trombones separados da orquestra). A *cornetta* era um instrumento de origem francesa (*cornet-à pistons*) criado provavelmente por volta de 1830. Podemos conjecturar que Gomes estivesse acompanhando, neste caso, uma tendência, iniciada na música orquestral francesa, de incluir esses instrumentos junto aos tradicionais trompetes, tendência esta que fora também eventualmente incorporada por compositores italianos contemporâneos de Gomes, como Verdi, que usou-os na "Aida", estreada em 1871. Quanto ao uso da fanfarra interna, é interessante notar

que no mesmo período da estréia da última versão da “Fosca”, Gomes também havia se valido deste recurso no *intermezzo* do terceiro ato da ópera “Lo Schiavo” (no qual se insere o famoso diálogo, com características descritivas, entre dois *cornette*), obra que estreou no Rio de Janeiro, em 27 de setembro de 1889. Embora

Ao contrário da primeira versão, na qual as fusões instrumentais e a utilização inusitada de certos procedimentos orquestrais tomaram, no capítulo anterior, o primeiro plano de nossa análise, nesta última versão consideramos que o mais destacável seja a questão do desenvolvimento temático, principalmente no que se refere à coerência na composição dos temas a partir de motivos básicos. Em verdade, pensamos que esta mudança de foco não represente nenhum desvio da meta de nossa dissertação, que é o de colocar em evidência o aspecto sinfônico nas diferentes fases de reelaboração do prelúdio da “Fosca”, pois pensamos que estes dois aspectos, orquestração e estrutura formal, não sejam de forma alguma distintos, mas sim complementares numa composição sinfônica. Neste sentido, encontramos apoio num trecho do artigo de Giseller Schubert, publicado na revista americana *19th Century Music*, dedicado à análise do conceito de escrita sinfônica na obra de J. Brahms. No trecho em questão, o estudo põe em evidência exatamente o conceito de orquestração como interrelacionado ao de estrutura formal:

“Orquestration obviously comprises more than merely writing idiomatically for instruments; at a fundamental level, it also involves the relationship of formal structure, compositional technique and scoring. Larger scoring requires a musical texture of greater polyphony, grounded in contrapuntal or motivic-thematic process, (os grifos são nossos) which would become apparent in matters of form.” (Schubert, 1994, p.13)⁸

Este tipo de correspondência, apontada no estudo da revista americana, entre orquestração e processos motivico-temáticos, nos parece muito adequada

como um postulado para a análise da sinfonia da ópera “Fosca”. Nesta obra, como procuraremos demonstrar, as relações temáticas mediadas por motivos básicos produzem desdobramentos temáticos que percorrem toda a partitura, desde texturas orquestrais rarefeitas até as densas, conferindo-lhe coesão e diversidade. Embora não possamos afirmar aqui que a denominação “sinfonia” tenha sido dada pelo próprio compositor, pois o manuscrito da Ricordi não é autografado, podemos supor que ela significasse para Carlos Gomes uma obra de maior duração, na qual a organização formal era ainda mais necessária do que para um prelúdio. A suposição se fortalece ao compararmos as denominações das peças de abertura das demais óperas de Gomes e suas respectivas durações aproximadas:

ÓPERAS	DENOMINAÇÕES DAS PEÇAS DE ABERTURA	DURAÇÃO APROXIMADA
A Noite do Castelo	prelúdio	4
Il Guarany	prelúdio (original)	4'30"
Il Guarany	sinfonia	7'30"
Salvador Rosa	sinfonia	7
Maria Tudor	prelúdio	5
Lo Schiavo	prelúdio	4'30"
Condor	prelúdio	4

Quanto à “Fosca” o prelúdio de 1872 dura, como já vimos, aproximadamente 2'40"; o de 1878, cerca de 2'50"; e a última versão denominada sinfonia, perto de 5'30". As peças com nome prelúdio têm, portanto, uma duração sempre menor do que aquelas chamadas “sinfonia”.

Na última versão da “Fosca”, o compositor campineiro aproveita na ‘sinfonia’ o mesmo tema com que iniciava os dois prelúdios anteriores:



EX.1

Allegro Vivace non troppo
semplice senza legare

flauta
 oboés
 clarinetas [la]

Observando mais detalhadamente este tema vemos que ele não se constitui num período completo, ao menos no sentido de possuir um antecedente e um conseqüente. É um tema aberto, desde o início, ao desenvolvimento. Termina numa nota longa, sem que uma cadência determine claramente um repouso. Com seu quase 'pentatonismo'⁹, cria uma suave ambigüidade tonal com que Gomes, parece-nos, busca sugerir imagens de um mundo meio lendário e aventureiro: o dos piratas da Istria, ao qual este tema está associado na ópera. Por outro lado, possui uma estrutura bastante rigorosa. O tema, como mostra o esquema seguinte [ex.2], constitui-se basicamente pela repetição de um motivo (que chamaremos de **motivo1**), cuja característica principal é o desenho melódico definido por um intervalo de quarta descendente e outro de segunda ascendente (em vermelho no esquema). A primeira repetição (em azul) é ornamentada e a segunda (em lilás), uma repetição transposta. Há, ainda, outro motivo (que chamaremos de **motivo2**), indicado pelos colchetes, que é caracterizado pela alternância métrica ternário/binário:

EX.2



Em seguida, Gomes repete o mesmo tema, mas com nova instrumentação: fagotes dobrados pelos viloncelos em *pizzicato*, acompanhados pelas violas em trêmulo - uma tênue reminiscência da seção temática da primeira versão, em que Gomes havia desenvolvido, com as violas, um tema autônomo (ver pag.58, ex.2):

EX.3

Na continuação, como mostra o ex.4, o tema é repetido como no início, mas sem a parte da clarineta:

EX.4

flauta

oboé

Nestas duas repetições, Gomes substitui a nota longa final por uma pausa. Cria, assim, mais do que aquele efeito suspensivo do início, um tipo de frase interrompida que, ao nosso ver, garante concisão e agilidade ao evitar o supérfluo para esta passagem que conduz à transição.

A transição é o momento em que o compositor abre seu processo de transformações temáticas. Iniciada como se fosse outra repetição do tema [ex.5], o músico com uma simples modificação melódica, o dó natural, transforma o ré maior numa dominante com sétima que prepara a nova tonalidade, sol maior:

EX.5

I violinos

II violinos

violas

violoncelos

p legato

p

p legato

Contrariando a expectativa gerada pelas repetições anteriores de uma pausa ao fim destes quatro compassos, na sequência Gomes muda repentinamente o registro e a instrumentação, apresentando nos violoncelos e fagotes um material

temático derivado do **motivo1**. Esta derivação mantém as características básicas dos dois motivos do tema principal, ou seja, a relação intervalar configurada pela quarta descendente e segunda ascendente do **motivo1**, e a fórmula métrica ternário/binário do **motivo2**. Nesta transição, cujos quatro primeiros compassos aparecem transcritos no ex.6, também insere uma pequena célula rítmica nas trompas e trompetes que, como veremos adiante, antecipa o aparecimento de um novo motivo, que apenas se revelará plenamente no segundo tema:

EX.6

[illegible]

Na terminologia usada por Schönberg, este tipo de derivação à qual nos referimos acima é chamada de **forma-motivo** por ser adaptável à novas funções formais (Schönberg, 1991, p.36). De fato, esta derivação é usada em seguida [ex.7] como um dos motivos do segundo tema (em vermelho), quando a tonalidade de sol maior é estabelecida com um grandioso *tutti* orquestral:

EX.7

27 Lo stesso movimento

flautas I/II
ff

oboés
ff

clarinetas [la]
ff

fagotes
ff

trompas I/II
ff

III/IV
ff

cornette [dó]
ff

trompetes [sol]
ff

trombones e tuba
ff

timpanos

I violinos
ff

II violinos
ff

violas
ff

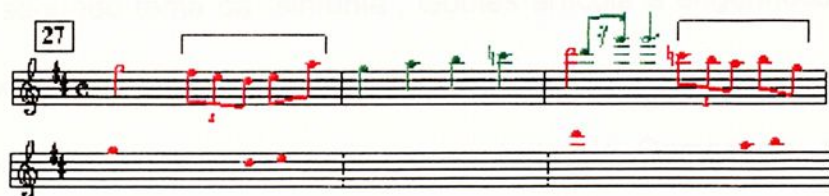
violoncelos
ff

contrabaixos
ff

Com a ajuda do esquema melódico desta passagem [ex.8], pode-se observar como o compositor campineiro imbrica aquela **forma-motivo** (em vermelho) da

transição - agora com valores métricos transpostos - com outro motivo (**motivo3** - assinalado em verde), cuja figura pontuada tinha sido antecipada na transição:

EX.8



Este **motivo3**, formado pela escala ascendente e o ritmo pontuado, como todos os demais, está presente também na trama da ópera. Mário de Andrade o definiu como a caracterização da “energia, a coragem, a força de decisão do pirata” (Andrade, 1936, p.257). O escritor e crítico modernista indica, em seu estudo sobre a “Fosca”, as várias formas (derivações) de que se reveste este motivo denominado por ele de “Escala dos Corsários”, ao longo da ópera. Dos exemplos escolhidos por Andrade, transcrevemos no ex.9 o primeiro, no qual se observa a já citada interação entre a escala ascendente e a figura pontuada:

EX.9

Coro BASSI. ff

Le bot-ti del vi - no - ri - man-gan pur là

(Gomes, 1986, p.15)

Mário de Andrade não indicou, porém, nenhuma das aparições deste motivo na “sinfonia”. No entanto, mais do que na ópera propriamente dita, acreditamos ser no pequeno espaço exclusivamente sinfônico desta peça que o pensamento

estrutural-sinfônico de Gomes mais se evidencia. Constata-se, aí, com absoluta clareza a existência de uma intrincada teia de motivos que se interrelacionam, imbricam e geram novos temas.

Um bom exemplo desta afirmação é que, no reverso da inegável espontaneidade melódica do segundo tema da "sinfonia", Gomes articula a engenhosa combinação de motivos mostrada no ex.8. A cuidadosa fusão do **motivo1** e **2** com o **motivo3**, no terceiro compasso deste tema, indica a vontade de Gomes de, mais do que simplesmente realizar uma colagem dos temas e motivos da ópera, realizar na "sinfonia" um discurso sinfônico coerente e articulado.

Na seqüência, Gomes modula rapidamente para fá maior e faz reaparecer o primeiro tema em uma textura canônica a duas vozes (flauta/oboé). Em seguida, o processo é repetido meio tom acima (fa# maior) com a textura canônica por conta da flauta e clarineta. O esquema abaixo [ex.10] indica estas duas passagens:

EX.10

flauta

oboé

33 solo

38

flauta I

flauta II*

clarineta I [la]

solo

* Na copia de A. Torrini esta parte é escrita para I oboé e o trecho entre parenteses não existe.

Nas gravações dessa obra, às quais tivemos acesso, esta última passagem é executada sempre a duas vozes (duas flautas ou flauta e clarineta). Ao suprimir a parte da segunda voz (II flauta ou I oboé de acordo com a cópia usada), os regentes

que assinam tais gravações sacrificam inexplicamente o efeito das tríades paralelas, muito mais rico do ponto de vista orquestral.

Como transcrito no ex.11a, a seção **A** termina com uma nova e sutil referência ao **motivo1**, explicitada ao nosso ver de duas maneiras: primeiro por uma repetição em retrógrado nas três notas da melodia da flauta (em vermelho) e no próprio jogo dos intervalos de quartas e quintas, com que Gomes compõem o solo de flauta:

EX.11a

No início do segundo ato da “Fosca” encontramos uma passagem orquestral semelhante a esta, em que no terceiro compasso surge este motivo em retrogrado seguido de uma resposta à quinta que se corresponde ao solo de flauta do ex.11a. Nota-se, por sua vez, nos dois primeiros compassos uma referência ao **motivo1**.

EX.11b

(Gomes, 1986, p.97)

A seção **A** termina com aquele mesmo caráter suspensivo com que se iniciou, neste caso provocado pelo acorde de ré maior com sétima, do qual o solo de flauta é uma extensão. A nota 'si', dobrada pela flauta e oboé [ex.11a], pode também ser

analisada como um retardo que resolve na quinta do acorde de ré maior, fortalecendo ainda mais o efeito da suspensão. Tudo isso prepara o andantino de caráter lírico que caracteriza a seção **B** escrita na tonalidade de sol maior.

Na seção **B** (que se manteve, à exceção da tonalidade, sem alterações em relação à primeira e segunda versões) encontramos também derivações dos **motivos1 e 2**, como os elementos constitutivos da lírica idéia melódica que caracteriza toda esta passagem confiada às cordas com surdina:

EX.12

60 Andantino *dolcissimo*

I vln *divisi pp*

II vln *divisi pp*

vla *pp*

No primeiro compasso do ex.12, nota-se a sugestão do desenho melódico do **motivo1** (salto descendente e grau conjunto ascendente, em azul). No segundo compasso, ocorre uma repetição sem transposição das três notas básicas do mesmo motivo em sua forma original (em vermelho) e, no último compasso, o intervalo de quarta justa descendente, aparece como uma reminiscência do **motivo1**. A relação métrica ternário/binário que caracteriza o **motivo2** surge, por sua vez, no terceiro e quarto compassos transformada numa relação quaternário/ternário.

Em seu estudo, Mário de Andrade relaciona este “elemento melódico” à clemência da personagem Fosca, “quando aquela se resolve a conceder a vida a Paulo” (Andrade, 1936, p.257). O escritor paulista situa a gênese deste elemento melódico “à temática de Gaiolo, irmão de Fosca”, como transcrito no ex.13:

EX.13



Outro trecho [ex.14], também citado por Mário de Andrade, mostra como o intervalo de quarta, forte elemento de caracterização do **motivo1**, pode estar relacionado ao personagem de Gaiolo, chefe dos piratas:

EX.14



A seção **B** termina com uma cadência perfeita sobre sol maior. O primeiro tema reaparece logo após esta cadência, marcando o início da seção **A'** e mais uma vez Gomes esboça com ele um cânone a duas vozes, transcrito no ex.15 – a primeira, com a trompa e o fagote em uníssono e a segunda, com violas e violoncelos também em uníssono:

EX.15

75 Lo estesso movimento

Esta textura canônica estabelece, dessa forma, uma relação de simetria com aquelas da **seção A** (ver ex.10), provendo unidade formal à obra.

Ainda no trecho indicado no ex.15, podemos constatar a rapidez com que Gomes apresenta uma nova tonalidade: no último compasso, interrompendo o cânone em sol maior, o compositor campineiro escreve o acorde de mi bemol maior com sétima, que em seguida passa a sustentar, como pedal, o aparecimento de uma **variante do primeiro tema** tocada pela fanfarra interna em mi bemol maior. Gomes estabelece neste ponto uma relação terça maior descendente – sol maior e mib maior que se remete àquelas que constatamos na análise da primeira versão do prelúdio (pag. 73, II capítulo).

Esta **variante do primeiro tema** [ex.16], Gomes expõe com valores dobrados como na primeira versão do prelúdio:

EX.16

80 All. deciso

Instrument parts shown:

- trompetes
- trombones
- I violinos
- II violinos
- violas
- violoncelos
- contrabaixos

Dynamic markings: *pp* (pianissimo) for strings.

Estamos chamando este tema de **variante do primeiro tema**, pois ele possui uma disposição motivica ligeiramente distinta do primeiro tema, que oferece outro exemplo da grande flexibilidade com que Gomes trabalha seu material temático nesta sinfonia. O esquema seguinte [ex.17] indica, com ajuda das cores, a nova disposição do **motivo1** nos quatro compassos iniciais: em vermelho, a forma original (transposta); em lilás, a forma contraída; e, em azul, a transposição invertida:

EX.17

Color coding for Motivo 1:

- Red: original form (transposed)
- Purple: contracted form
- Blue: inverted transposition

Ainda é importante notar que a configuração melódica deste tema, executado pela fanfarra interna, realiza plenamente aquela intenção pentatônica esboçada no início da obra. Por outro lado, uma vez mais, o compositor campineiro corta o compasso final, que no tema original era destinado à nota longa. Gomes, evitando a resolução harmônica, inicia uma progressão não temática como indicada no último compasso do ex.16.

Ao fim desta progressão, o compositor emprega outra **variante do tema inicial** para concluir a cadência em sol maior. O resultado é uma passagem muito semelhante, inclusive quanto à instrumentação, àquela [ex.5] do início da **transição** para o **segundo tema** na seção **A**:

EX.18

109 *legato dolce*

I violinos

II violinos

violas

violoncelos

contrabaixos

Após a resolução em sol maior, Gomes apresenta pela primeira vez o **tema inicial** numa estrutura completa. Como indicado no ex.20 temos o antecedente (azul), ainda em sol maior, e conseqüente (vermelho), que realiza e confirma uma nova modulação, desta vez para ré maior:

EX.20

113

flauta
oboé
clarinetas [la]
fagotes
violoncelos
contrabaixos

sol M: I reM: IV V⁶₄ V⁷ I

O acompanhamento realizado pelos violoncelos e baixos revela leveza em sua simplicidade e, com as apogiaturas, Gomes expressa bom humor por meio dos fagotes e clarinetas.

Estamos observando nesta seção como o compositor procura usar com flexibilidade o **primeiro tema**. Não se trata, ainda, de derivações como as que constatamos nas **seções A e B**, mas de adaptações a diferentes funções. O trecho transcrito em seguida no ex. 21 é outro bom exemplo dessa maleabilidade. Gomes parte do tema como se fosse uma repetição e o transforma progressivamente numa nova progressão harmônica de caráter não temático:

EX.21

121

Após esta progressão a tonalidade de ré maior é definitivamente alcançada no compasso 155, e então Gomes expõe um novo e vibrante tema criado com derivações dos motivos anteriores. O ex. 22 mostra também como Gomes cria uma textura orquestral de melodia acompanhada na qual o *cantabile* do tema, à cargo dos violoncelos, contrasta com o acompanhamento realizado em *staccato* com grande vivacidade rítmica por praticamente toda a orquestra:

EX.22

155

flauta

I clarineta [la]

fagotes

I/II trompas [sol]

III/IV trompas [re]

II violinos

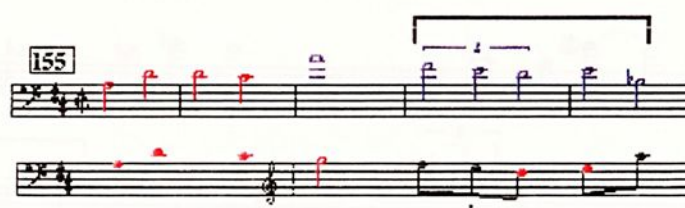
violas

violoncelos *cantabile vibrato*

contrabaixos

O que pretendemos dizer, no entanto, quanto a questão temática fica ainda mais claro no esquema do ex.23 - o trecho assinalado em vermelho é uma inversão do **motivo1** e o trecho em azul relaciona-se à derivação do **motivo1** e **2**, utilizada para compor o **segundo tema** da seção **A**:

EX.23



O terceiro tema, portanto, pode ser considerado como a síntese dos dois temas da seção **A**, e é com este mesmo material que Gomes vai alcançar o ponto culminante da “sinfonia”, repetindo-o num grande *tutti* orquestral (compasso 187). O esquema melódico deste trecho, transcrito no [ex.24], indica como o compositor encontra oportunidade para utilização também do **motivo 3** (verde, no esquema) com função de ligação, preparando a volta do tema da fanfarra interna:

EX.24



Após a fanfarra novamente em *mib* maior, Carlos Gomes restabelece a tonalidade de *ré* maior com um gesto rápido e apresenta o último material temático, que prepara a conclusão da “sinfonia” da “Fosca”. Com a melodia a cargo dos sopros, o tema é composto por variantes de todos os três motivos, como mostra o esquema melódico apresentado no ex.25:

⁹ Apenas a nota dó no terceiro compasso evita o pentatonismo. N. do A.

CONCLUSÃO



A integração, alternância e diálogo entre pintura sonora e coerência temática definem uma trajetória. Principalmente ajudam a distinguir o estilo sinfônico de Carlos Gomes na sequência de versões que compôs para a peça orquestral de abertura da "Fosca". O compositor paulista elegeu estes dois aspectos como fundamentais ao seu processo de criação, pelo que se depreende do modo como os trabalhou por quase duas décadas nessa obra. Fundamentais, por sua vez, porque os escolheu como chaves para a sua liberdade artística.

CONCLUSÃO

Durante o processo de criação desta obra, seus estudos musicais e no próprio labor da criação, Gomes deve ter compreendido que a menoridade consistia na cópia servil e mal alinhavada de modelos. Caminho que absolutamente não o atraía, embora seguir por ele teria sido mais fácil. As críticas da imprensa italiana à época das estréias das versões da ópera "Fosca", transcritas nesta pesquisa, expressam as formas de limitação, entre elas o preconceito e o sentimento de superioridade nacional, a que um artista como Gomes poderia estar sujeito naqueles tempos. Em contrapartida, os dezesseis anos que dedicou à reformulação dessa obra, revelam o quanto ele lutou em seu meio para que a "Fosca" as superasse. A superação da menoridade que se desenha, portanto, é análoga à conquista da liberdade e merece algumas considerações.

Ao examinar a formação e cultura musical do compositor campineiro, percebemos que ele se apoiou, inicialmente, na música do período colonial brasileiro, herança transmitida por seu pai. Este legado, manifestado mais diretamente em sua obra religiosa de juventude – representada em nossa

dissertação pelos trechos analisados da "Missa São Sebastião" –, desenvolveu em Carlos Gomes a consciência de liberdade. A sólida tradição o fortaleceu para abrir caminhos com algo realmente seu, desde a pequena Vila de São Carlos.

A integração, alternância e diálogo entre pintura sonora e coerência temática definem uma trajetória. Principalmente ajudam a distinguir o estilo sinfônico de Carlos Gomes na sequência de versões que compôs para a peça orquestral de abertura da "Fosca". O compositor paulista elegeu estes dois aspectos como fundamentais ao seu processo de criação, pelo que se depreende do modo como os trabalhou por quase duas décadas nessa obra. Fundamentais, por sua vez, porque os escolheu como chaves para a sua liberdade artística.

Durante o processo de aprofundamento de seus estudos musicais e no próprio labor da criação, Gomes deve ter compreendido que a menoridade consiste na cópia servil e mal alinhavada de modelos. Caminho que absolutamente não o atraía, embora seguir por ele teria sido mais fácil. As críticas da imprensa italiana à época das estréias das versões da ópera "Fosca", transcritas nesta pesquisa, expressam as formas de limitação, entre elas o preconceito e o sentimento de superioridade nacional, a que um artista como Gomes poderia estar sujeito naqueles tempos. Em contrapartida, os dezoito anos que dedicou à reformulação dessa obra, revelam o quanto ele lutou em seu meio para que a "Fosca" as superasse. A superação da menoridade que se desenha, portanto, é análoga à conquista da liberdade e merece algumas considerações.

Ao examinar a formação e cultura musical do compositor campineiro, percebemos que ela se apoiou, inicialmente, na música do período colonial brasileiro, herança transmitida por seu pai. Este legado, manifestado mais diretamente em sua obra religiosa de juventude – representada em nossa

dissertação pelos trechos analisados da “Missa São Sebastião” –, desenvolveu em Carlos Gomes a consciência de liberdade. A sólida tradição o fortaleceu para abrir caminhos com algo realmente seu, desde a pequena Vila de São Carlos.

Por ter nascido num ambiente onde a prática com pequenos conjuntos orquestrais era constante, pôde escrever para orquestra certamente desde os 20 anos de idade. À época em que começou escrever obras para orquestra, o jovem, além do mais, esteve em contato com Luiz Levy e Paul Julien, músicos de origem francesa que freqüentavam a casa de Maneco Músico. Ao rastrear a carreira destes músicos pudemos estabelecer um novo ângulo para a interpretação do papel que eles representaram na formação do compositor campineiro, principalmente por estimularem a prática da música de câmara entre os Gomes, propiciando ao Tônico de Campinas um melhor domínio da polifonia e facilitando sua libertação de uma escrita orquestral densa e sem matizes.

Em função deste aprendizado inicial e do posterior envolvimento do músico com a vida acadêmica do Conservatório dirigido por Francisco Manuel da Silva, no Rio de Janeiro, e com o movimento operístico carioca daquela época, concluímos que a evolução de Carlos Gomes como compositor orquestral, ainda no Brasil, é bastante expressiva. Este fato ficou evidente ao compararmos a “Missa de São Sebastião” com o prelúdio para a “Noite do Castelo”, como fizemos no Capítulo I. Encontramos nesta última obra grande variedade de texturas orquestrais que evitam os *tutti* constantes. Pudemos comprovar pela análise dela que Gomes já começava a desenvolver idéias encontradas, depois, na primeira versão da “Fosca”, como a escrita própria para contrabaixo ou o uso do dueto de tímpano e bumbo em *pianissimo*, como timbre de valor próprio.

Ainda no Capítulo I, mas em relação ao período italiano da formação de Carlos Gomes, constatamos por meio de dados bibliográficos que os dois principais professores do brasileiro, em Milão – Lauro Rossi e Alberto Mazzucato –, foram tradutores e comentaristas de duas obras teóricas fundamentais. São elas: uma coleção de estudos de contraponto e fuga, de Beethoven, e o “Tratado de Orquestração”, de Berlioz – obras que têm especial relação com os aspectos estudados em nossa pesquisa.

A maturidade de Gomes como compositor, por outro lado, pôde ser atestada, inclusive, em relação à primeira versão do prelúdio da “Fosca”. A análise da orquestração da primeira versão, realizada no Capítulo II, nos leva a concluir que Gomes opta, nesta obra, por um discurso orquestral no qual o efeito dramático não é alcançado apenas por recursos harmônicos ou melódicos, mas principalmente pelo timbre. Esta afirmação fica bastante clara quando observamos que Gomes cria variedade nas fusões instrumentais. Mas, também, quando busca a originalidade ao destinar uma frase temática para um *divisi* a três de violas (Ex. 2); quando faz o tímpano soar com quatro *ps* (Ex.5); ou ainda, quando dá atenção até a sutis detalhes de orquestração, como a verificada nos pequenos solos de flautim em *pianissimo* (Ex. 8). Por todas estas razões o primeiro prelúdio não é uma obra que pretende o efeito rápido e banal antes das cortinas se abrirem, mas sim uma peça que evidencia um valor especificamente sinfônico.

A superação se manifesta, finalmente, na lógica de ação que encontramos nas duas últimas versões, sobretudo a terceira. Nesta obra – analisada no terceiro capítulo e denominada sinfonia –, Carlos Gomes alcança um alto grau de escrita sinfônica, manifestado principalmente pela coesão temática tecida minuciosamente



com o fio dos pequenos motivos que se encadeiam, sem obscurecer de nenhuma forma a exuberância exterior, tanto melódica como orquestral.

Se esta coesão temática surge como consequência da necessidade intrínseca ao desenvolvimento dramático da “Ópera Fosca” como um todo – na qual os motivos condutores representam papel fundamental –, ao condensá-la na sinfonia, Gomes a torna ainda mais evidente e bem sucedida. Enquanto no primeiro prelúdio, de 1972, o compositor busca o seu objetivo sinfônico muito mais no puro efeito timbrístico que as fusões proporcionam, na última versão, já antevista na segunda, é na coerência temática e no encadeamento lógico dos motivos que alcança a clareza de seu discurso sinfônico. Gomes tira todo o proveito da plasticidade do tema inicial da sinfonia, fazendo com que ele se desdobre em diferentes funções e novos temas.

Parece-nos que os dados e considerações apresentados ao longo desta dissertação permitem aceitar a validade da hipótese levantada, ou seja, a de que Carlos Gomes, nos dois prelúdios e na sinfonia compostas respectivamente para cada uma das três versões da ópera “Fosca”, superou as limitações que seu meio lhe impunha ao empregar uma escrita intrinsecamente sinfônica, na qual a orquestração e a coerência temática, obtidas por derivações e variações de motivos básicos, desempenham papel decisivo na sua composição.

Finalmente, embora passível de reformulações, consideramos concluída esta dissertação. No entanto, assinalamos ser ela apenas uma etapa no estudo da obra de Carlos Gomes. Esta convicção nos surgiu concretamente durante o desenvolvimento de nossa dissertação ao nos depararmos com outros temas e questões que não pudemos desenvolver e deixamos para futuras pesquisas. Entre eles o que se refere ao grau da influência, exercida na obra de Gomes, pelas idéias



de Wagner quanto ao drama musical. Outro ponto bastante importante, e ainda pouco estudado, diz respeito ao grau de participação de Gomes no grupo de jovens artistas lombardos denominado *Scapigliatti*. E por último, consideramos ainda mais importante, uma pesquisa que avalie em profundidade o processo e o conteúdo do aprendizado de Carlos Gomes com seu pai, o Maneco Músico.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2, 261p.

ANDRADE, M. Fosca, *Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro)*, Vol. III, fasc. 2, p.251-263, 1936.

ANDRADE, M. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1942.

BEETHOVEN, L. V., FÉTIS, F. G., ROSSI, L. F. *Studi ossia Trattato di Armonia e di Composizione*. Milano: Ricordi, s. d., 207p.

BERLIOZ, H., STRAUSS, R. *Treatise on instrumentation*. s.l.: Kalmus, 1902. 424p.

BERLIOZ, E., PANIZZA, E. *Grande trattato di instrumentatione e d'orchestrazione moderna*. Milano: Ricordi, 1912. 3v.

BEVILACQUA, O. Carlos Gomes: A época e o meio em que viveu - suas "modinhas". *Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro)*, Vol. III, fasc. 2, p.143-159, 1936.

BIBLIOGRAFIA

BOAVENTURA, A. *Bom e sua Arte Requintada*. São Paulo: Cultura Moderna. S.d. 172p.

CARSE, A. *The history of orchestration*. New York: Dover, 1964. 348p.

CARVALHO, I. G. V. *Vida de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: A Noite, 3ª ed. 1935. 246p.

CARVALHO, I. G. V. *Album de Recuerdos*. Setor de Música, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, s. d.

CASELA, A., MORTARI, V. *La Tecnica della Orchestra Moderna*. Milano: Ricordi, 1950. 260p.

CONATI, M. Formação e afirmação de Gomes no panorama dell'opera italiana. In VETRO, G. N. et. al. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi Italiani*. Milano: Nuove edizioni, 1977. p. 33-77.

GEVAERT, F. *Cours Méthodique D'Orchestration*. Paris: Lemoine, 1890. 187p.

GOÊS, M. *Carlos Gomes, A Força Indômita*. Belém: Secult, 1996. 432p.

GUIMARÃES JUNIOR, L. A. *Carlos Gomes: Perfil Biográfico*. Rio de Janeiro: Perseverança, 1870. 71p.

- ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.v.2, 261p.
- ANDRADE, M. Fosca, *Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro)*, Vol. III, fasc. 2, p.251-263, 1936.
- ANDRADE, M. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1942,
- BEETHOVEN, L. V. FÉTIS, F. G. ROSSI, L. F. *Studi ossia Trattato di Armonia e di Composizione*. Milano: Ricordi, s. d., 207p.
- BERLIOZ, H., STRAUSS, R. *Treatise on instrumentation*. s.l : Kalmus, 1902. 424p.
- BERLIOZ, E., PANIZZA, E. *Grande trattato di instrumentazione e d'orchestrazione moderne*. Milano: Ricordi, 1912. 3v.
- BEVILCQUA, O. Carlos Gomes: A época e o meio em que viveu - suas "modinhas". *Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro)*, Vol. III, fasc. 2, p.143-159, 1936.
- BOAVENTURA, A. *Boito e sua Arte Requintada*. São Paulo: Cultura Moderna. S.d. 172p.
- CARSE, A. *The history of orchestration*. New York: Dover, 1964. 348p.
- CARVALHO, Í. G. V. *Vida de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: A Noite, 3ª.ed. 1935. 246p.
- CARVALHO, Í. G. V. *Álbum de Recortes*. Setor de Música, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, s.d.
- CASELA, A. MORTARI, V. *La Tecnica della Orchestra Moderna*. Milano: Ricordi. 1950. 260p.
- CONATI, M. Formação e afirmação de Gomes nell panorama dell'opera italiana. In: VETRO, G. N.et. al. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi Italiane*. Milano: Nuove edizioni, 1977. p. 33-77.
- GEVAERT, F. *Cours Methodique D'Orchestration*. Paris: Lemoine. 1890. 187p.
- GOÉS, M. *Carlos Gomes, A Força Indômita*. Belém: Secult. 1996. 432p.
- GUIMARÃES JUNIOR, L. A. *Carlos Gomes: Perfil Biográfico*. Rio de Janeiro: Perseverança, 1870. 71p.



HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 423p.

HEITOR, Luiz. As Primeiras Óperas. *Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro)*, Vol. III, fasc.2, p.204-205, 1936.

MURICY, A. Côndor. *Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro)*, Vol. III, fasc.2, p.300-307, 1936.

NOGUEIRA, L. W. M. *Maneco Músico: Pai e Mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte&Ciência, 1997. 108p.

PENALVA, J. *Carlos Gomes o Compositor*, Campinas: Papirus, 1986. 151p.

PENALVA, J. *Carlos Gomes e seus Horizontes*. Boletim Informativo da Casa Romário Martins, v.23 n.109 jan.1996.

PISTON, W. *Orchestration*. New York: Norton, 1955. 477p.

ROSSELLI, J. "Italy, the decline of tradition" in: Sanson, J. *The Late Romantic Era*, New Jersey, Prentice Hall, 1991, p.127-150

SENISE, A. Que Há de Extraordinário. *Viva a Música*, v. I, p. 43, 1996.

SCHÖMBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991. 272p.

SILVA, P. "Os estudos de contraponto e fuga de Carlos Gomes", *Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro)*, Vol. III, Fasc.2, p.168-176. 1936.

SCHUBERT, G. Themes and Double Themes: The Problem of the Symphonic in Brahms. *19th Century Music*. Vol. XVIII, number 1, p. 10-23, 1994.

TINTORI, G. Gomes a Milano. In: Vetro, G. N. et. al. *Antonio Carlos Gomes*. Milano: Nuove edizioni, 1977. p.23-31.

VETRO, G.N. et. al. *Antonio Carlos Gomes*. Milano: Nuove edizioni, 1977. 285p.

VETRO, G.N. *Antonio Carlos Gomes, Il Guarany*. Parma: Collezione Historica di Malacoda, 1996. 155p.

VOLPE, M. A. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*, v.21, p.51-76. 1994/95.

WAGNER, R. *L'Ouverture*. Roma: "MUSICA", 1912. 20p.



ENCICLOPÉDIAS E OBRAS DE REFERÊNCIA:

APEL, W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

BATISTA FILHO, Z. *A Ópera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GROVE'S *Dictionary of Music and Musicians*. Nova York, St. Martin Press, 1973.

ROBERTSON, A. STEVENS, D. *The pelican History of Music*. London: Penguin, 1963, 3 v.

MANUSCRITOS:

GOMES, C. Prelúdio da Ópera *A Noite do Castelo*. Rio de Janeiro 1861. Fonte: Museu Carlos Gomes.

GOMES, C. *Missa São Sebastião*. Campinas 1856. Fonte: Museu Carlos Gomes.

GOMES, C. *La Tempesta*. Milão 1866. Fonte: Museu Carlos Gomes.

GOMES, C. *Preludio da Ópera Fosca*. Malgrate: 1872. Fonte: Biblioteca Nacional- setor de Música, Rio de Janeiro. (Autografado pelo Autor).

GOMES, C. *Sinfonia da Ópera Fosca*. Rio de Janeiro, Copista: A. Torrini, 1910.

GOMES, C. *Abertura da Ópera Fosca*. Milano: Ricordi, 1890.

PARTIURAS IMPRESSAS:

GOMES, C. *Fosca*. (partitura) redução para piano. Milano: Lucca, s.d.

GOMES, C. *Fosca* (partitura) partitura vocal. Milano: Ricordi/Funarte, 1986, 553p.

VERDI, G. *La Forza Del Destino*. London: Eulenburg, s.d. 46p. s.d.

VERDI, G. *Nabuco*. Milano: Ricordi, 1954. 48p.

WAGNER, R. *Lohengrin*: Preludi. Milano: Ricordi, 1954. 36p.



ALLEGRO MOLTO VIVACE

A. CARLOS GOMES
(1836 - 1896)

ANEXO A

Partitura orquestral do prelúdio da ópera "Fosca"
primeira versão de 1872.

(Cópia realizada por meio do editor Encore a partir do manuscrito
orquestral autografado)

ALLEGRO MOLTO VIVACE

A. CARLOS GOMES
(1836 - 1896)

1 VUOTO

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

VUOTO

semplice e senza legadura

p

semplice e senza legadura

p

3

3

6

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

11

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

pp sotto voce

solo

pp sotto voce

mormorio

sotto voce

pp divisi

Detailed description of the musical score: The score is for measures 11 through 15. Measure 11 starts with a rehearsal mark '11'. The woodwinds (flute, oboe, clarinets, bassoon) have rests. The strings (violins I and II, viola, violoncello, double bass) have rests. The brass (trumpets, trombones, tuba) have rests. The percussion (cymbal, timpani, snare/drum) have rests. In measure 12, the fagotti (bassoons) play a half note G2, marked *pp* and 'sotto voce'. The corni I / II (trumpets) play a half note G2, marked 'solo'. The corni III / IV (trumpets) play a half note G2, marked *pp* and 'sotto voce'. In measure 13, the fagotti play a half note A2, marked *pp* and 'sotto voce'. The corni I / II play a half note A2, marked 'solo'. The corni III / IV play a half note A2, marked *pp* and 'sotto voce'. In measure 14, the fagotti play a half note B2, marked *pp* and 'sotto voce'. The corni I / II play a half note B2, marked 'solo'. The corni III / IV play a half note B2, marked *pp* and 'sotto voce'. In measure 15, the fagotti play a half note C3, marked *pp* and 'sotto voce'. The corni I / II play a half note C3, marked 'solo'. The corni III / IV play a half note C3, marked *pp* and 'sotto voce'. The violini II (violin II) play a half note G2, marked 'mormorio'. The violini I (violin I) play a half note G2, marked 'sotto voce'. The viole (viola) play a half note G2, marked *pp* and 'divisi'. The violoncelli (viola) play a half note G2, marked *pp* and 'divisi'. The contrabassi (double bass) play a half note G2, marked *pp* and 'divisi'.

16

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

pp

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

sotto voce stricciando la corde

violini II

uniti

pp

viole

violoncelli

contrabassi

Measure 16: The woodwinds and brass are mostly silent. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part is a single line of music.

Measure 17: The woodwinds and brass are mostly silent. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part is a single line of music.

Measure 18: The woodwinds and brass are mostly silent. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part is a single line of music.

Measure 19: The woodwinds and brass are mostly silent. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part is a single line of music.

Measure 20: The woodwinds and brass are mostly silent. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part is a single line of music.

21

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

pp

pp

ppp p

pp

a 2

timpani

ppp p

pp

26

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viola

violoncelli

contrabassi

come prima

pp

come prima

pp

31

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

Measures 31-35 of the musical score. The woodwind section (flute, oboe, and clarinets) plays a melodic line. In measures 33 and 35, there are triplet markings over the notes. The rest of the orchestra (brass, percussion, and strings) is in whole rests throughout these measures.

36

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

sotto voce

fagotti

sotto voce

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

sotto voce cupo assai

pp

violini II

sotto voce

pizz.

viole

sotto voce

pp

violoncelli

pp

pp

pp

contrabassi

pp

41

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

pp

pizz

arco

cres. molto

dim.

46

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g. cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

cres. molto

divisi

cres. molto

The musical score is for page 46 of a symphony. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section (flute, oboe, clarinets, bassoon) and the brass section (cornets, trombones, tuba) are mostly silent, with some notes in the oboe and cornets. The percussion section (cymbals, timpani, snare/drum) is also silent. The string section (violins I & II, violas, violoncellos, double basses) is playing a rhythmic pattern of eighth notes. The violins and violoncellos are marked 'cres. molto' (crescendo molto), and the violas are marked 'divisi' (divided). The score is written in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

56

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

61

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

66

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

dim. molto

dim. molto

71

ottavino *pp* *solo*

flauto *pp* *solo*

oboe *p*

clarinetti *I solo*

fagotti *p*

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II *pp*

viole *pp*

violoncelli

contrabassi

76

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

I solo

fagotti

II solo

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

p

ottavino
flauto
oboe
clarinetti
fagotti
corni I / II Fa
corni III / IV Fa
trombe fa
tromboni
cimbasso
timpani
g.cassa/piatti
violini I
violini II
viale
violoncelli
contrabassi

86

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

91

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g. cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

ppp
g. cassa sola

ppp

andante moderato

96

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

Rall.....

timpani

g.cassa/piatti

tutti c/ surdine

espressivo molto

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

divisi *ppp*divisi *ppp**ppp*

101

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viola

violoncelli

contrabassi

dolcissimo

pp

106

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

Lo stesso movimento

111

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

marcatissimo solo

f

marcatissimo a 2

f

marcatissimo 1 e 2

f

ppp

ppp

ppp

ottavino
flauto
oboe
clarinetti
fagotti

corni I / II Fa
corni III / IV Fa

trombe fa
tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I
violini II

viole

violoncelli

contrabassi

122

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

violini I

violini II

viole

violoncelli

contrabassi

marcatissimo a tutta forza

a 2

ff

1, 2

3

[illegible]

128

ottavino

flauto

oboe

clarinetti

fagotti

corni I / II Fa

corni III / IV Fa

trombe fa

tromboni

cimbasso

timpani

g.cassa/piatti

colpo

piatti

ff

sola

tutti

colpo

violini I

violini II

viola

violoncelli

contrabassi

Copia realizada à partir de manuscrito autografado pelo autor e pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional / Rio de Janeiro, para suporte de pesquisa junto ao Instituto de Artes/ Unesp.
 Marcos Pupo Nogueira: bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo FAPESP. Orientadora: Maria Francisca Paez Junqueira. Marco de 1997 - São Paulo.

FOSCA

MELADRAMMA IN QUATTRO ATTI

ANTONIO GHISLANZONI

MUSICA DI

A. CARLOS GOMES

Rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala in Milano il 16 Febbraio 1911

OPERA COMPLETA PER CANTO E PIANOFORTE

ANEXO B

Edição da redução para piano do Prelúdio da ópera "Fosca"

correspondente à segunda versão - G.RICORDI & C.

NUOVA EDIZIONE RIVEDUTA

Pubblicata dagli Editori per 1000 7 pezzi. — Depositi e marchi dei diritti internazionali.

Tutti i diritti d'autorizzazione, rappresentazione, riproduzione, traduzione e qualsiasi altro diritto.



R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI E FRANCESCO LUCCA

G. RICORDI & C.

Riviera-Stamperia

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA

(PRINTED IN ITALY)

FOSCA

MELODRAMMA IN QUATTRO ATTI

DI

ANTONIO GHISLANZONI

MUSICA DI

A. CARLOS GOMES

Rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala in Milano il 16 Febbraio 1873

OPERA COMPLETA PER CANTO E PIANOFORTE

RIDUZIONE DI N. CELEGA

NUOVA EDIZIONE RIVEDUTA

(A) *Netti:*



Proprietà degli Editori per tutti i paesi. — Deposto a norma dei trattati internazionali.

Tutti i diritti d'esecuzione, rappresentazione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.



R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI E FRANCESCO LUCCA

DI

G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA

(PRINTED IN ITALY)

Preludio

♩ = 120
LEGRO
VACE.

p semplice senza legare *dim.*

p *p* stacc.

p molto legato *p* cres. a *sf.*

20 poco a poco stent. a poco a poco *ff*

pietà di F. Lucca - Milano

25454

S. C. GOMES - FOSCA

4

(♩ = 80)

LO STESSO MOVIMENTO

144

27

FF Grandioso

marcate

30

Voll M.

cres.

(♩ = 120)

PRESTO

I.^o TEMPO (♩ = 100)

32

FFF

p

p

(♩ = 120)

POCO PIÙ MOSSO

I.^o TEMPO (♩ = 100)

35

p

p

39 *poco rall.* *pp*

Reb. M. F. J. sol.

41 *AND:º MODERATO* (♩ = 50)

FA#M *ppp molto espress.* *cres.* *pp dolce*

ENARMON. FA#M:

52 *ppp*

57 *dol:* *cres.* *ppp estremamente* *cres:*

UN POCO PIÙ MOSSO ($\text{♩} = 65$)

62

p ff

marcatiss. tutta forza

66

PIÙ MOSSO ANCORA ($\text{♩} = 80$)

ppp

stacc.

70

cres.

fff tutta forza

50-60
PIÙ MOSSO ($\text{♩} = 120$) SI ALZA LA TELA

76

f *f* *ff*

Eseguito l'Opera di seguito
si omette l'ultima battuta.

ANEXO C

Sinfonia da Ópera Fosca. Rio de Janeiro, Copista: A. Torrini, 1910.

Gomes



Sinfonia

Sinfonia

Fosca



Copia dall' Originale

Rio Janeiro Agosto 1944



original

149 ②

Allegro Vivo non troppo (♩ = 120)

Handwritten musical score for the first system, featuring staves for Oboes, Flutes, Clarinets, Bassoons, and various Horns. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *sfz*. The key signature is one sharp (F#).

Oboes
Flutes
Clarinets
Bassoons
Horns
Trumpets
Trombones
Timpani
Snare
Cymbals

Allegro Vivo non troppo (♩ = 120)

Handwritten musical score for the second system, featuring staves for Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *sfz*. The key signature is one sharp (F#).

Violins
Violas
Cellos
Double Basses

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is annotated with several circular library stamps from the "BIBLIOTHECA NACIONAL DE SÃO PAULO" and "BIBLIOTHECA DE SÃO PAULO".

Handwritten annotations include:

- So. Média*
- out 2002*
- Moderato*
- Legatissimo tutti in C*
- Fin*
- REM*
- (V)*

The manuscript is heavily marked with ink, including a large diagonal line across the lower staves and various scribbles.

20

Lo stesso Movimento

all rall

crede... a poco... e molto... stenti

rall

Lo stesso Movimento

28

1. Temp_o (0 = 120)

[illegible]

3.4 *Piu Mosso* 1.º Tempo $\text{♩} = 120$? *Stacc*

anti
voi
arini
gati
mi
umbe
mboni
mpani
fora
de

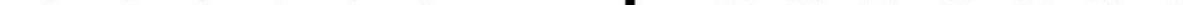
2 3 4

Stacc
Stacc
Stacc

Piu Mosso 1.º Tempo

42

Handwritten musical score on ten staves. The first three staves contain a melodic line with various notes, rests, and accidentals. The remaining seven staves are mostly empty, with some handwritten markings and a large, faint watermark in the center. The watermark includes the word "Biblioteka" and some illegible text. There are also some handwritten notes and markings on the lower staves, including "Vibrato" and "Leggiero".



And. Mos. (♩. = 50)

Handwritten musical score on 15 staves. The top 14 staves are empty. The bottom staff contains musical notation starting at measure 50, marked "1. Divis.". It includes notes, rests, and dynamic markings like "pp. fortissimo" and "p dolcis". There are also some handwritten annotations above the staff.

67

Handwritten musical score on page 67. The page contains multiple staves of music. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo). The score is written in a cursive, handwritten style. The page is numbered 67 in the top left corner. The music appears to be a single melodic line with some accompaniment in the lower staves.

unesp 

All: Deiso aqui

Handwritten musical score on 15 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *me*. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains several measures of music, while the second section begins with the instruction *All: Deiso* and continues with more musical notation. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is organized into two systems of five staves each. The bottom staff of the second system is labeled "Viol. al Cello".

97

Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part on the left margin. The parts include:

- Flauti
- Oboi
- Clarini
- Fagotti
- Cori
- Violini
- Violoncelli
- Contrabbassi
- Timpani
- Organo
- Coro

The score is written in a system of measures, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper. The bottom of the page features a ruler with centimeter markings and the 'unesp' logo.

Handwritten musical score on 15 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into two systems of five staves each. The first system contains measures 1 through 14, and the second system contains measures 15 through 18. The notation is dense and includes many accidentals and slurs. The bottom of the page features a ruler and the unesp logo.

Handwritten musical score on page 16, featuring staves for various instruments and vocal parts. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sfz* (sforzando), and performance instructions like *senza legare* and *sciolta*.

The visible staves include:

- Violini** (Violins): Marked *Dolce* and *p. senza legare*. The notation shows a melodic line with slurs and ties.
- Clarinet**: Marked *p*. The notation shows a melodic line with slurs and ties.
- Saxofoni (soprano)**: Marked *p*. The notation shows a melodic line with slurs and ties.
- Other staves**: Several staves are present but mostly empty or contain faint markings.
- Bottom section**: Contains a complex musical passage with multiple staves, including a section marked *sfz* and *sciolta*.

A large diagonal line is drawn across the right side of the page, likely indicating a page fold or a section break.

Handwritten musical score on page 120, measures 143-147. The score is written on ten staves. The first four staves (measures 143-147) are marked with *cresc...* and *sempre*. The fifth staff (measure 143) is marked with *Comi*. The sixth staff (measure 143) is marked with *cresc...* and *sempre*. The seventh staff (measure 143) is marked with *cresc...* and *sempre*. The eighth staff (measure 143) is marked with *cresc...* and *sempre*. The ninth staff (measure 143) is marked with *cresc...* and *sempre*. The tenth staff (measure 143) is marked with *cresc...* and *sempre*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score on page 18, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in Chinese. The score includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings such as *ff* and *p*. The lyrics are written in Chinese characters below the staves.

Handwritten musical score on page 18, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in Chinese. The score includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings such as *ff* and *p*. The lyrics are written in Chinese characters below the staves.

Handwritten musical score on 19 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is divided into two systems, each containing five staves. The notation is dense and appears to be a complex musical composition. There are some markings like (ad) and (ad) in the lower system.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains measures 1 through 8, with the tempo marking *poco rit* written across the middle staves. The second section begins with the tempo marking *atempo* and includes a circled letter 'F'. The bottom staff is labeled '3. Vibrate' and 'Pall:'. The score is written in ink on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system (staves 1-5) contains musical notation, with some text written below the staves. The second system (staves 6-10) also contains musical notation. The third system (staves 11-15) is mostly empty, with some faint markings. The fourth system (staves 16-20) contains musical notation. The fifth system (staves 21-25) contains musical notation. The sixth system (staves 26-30) contains musical notation. The seventh system (staves 31-35) contains musical notation. The eighth system (staves 36-40) contains musical notation. The ninth system (staves 41-45) contains musical notation. The tenth system (staves 46-50) contains musical notation. The notation is dense and appears to be a complex musical composition.

Handwritten musical score on page 22, numbered 167. The score is written on ten staves. The top two staves are for a vocal line, with lyrics in Hebrew. The next two staves are for a piano accompaniment. The bottom four staves are for a string ensemble. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Espressivo" and "p.".

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word *animando* is written in three locations: on the second staff, the third staff, and the eighth staff. The score is written in a cursive, handwritten style.

187 *Espress. Brillante*

181 24

Handwritten musical score for measures 187-196. The score is written on ten staves. The first staff contains a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as *Espress. Brillante*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A circled 'G' is visible on the left margin near the bottom of the first system.

Espress. Brillante

Handwritten musical score for measures 197-206. The score is written on ten staves. The first staff contains a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as *Espress. Brillante*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A circled 'G' is visible on the left margin near the bottom of the first system.

Handwritten musical score on 19 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains 18 staves, and the second system contains 11 staves. The notation is dense and appears to be a complex musical composition. There are some handwritten annotations and markings throughout the score, including a large bracket on the right side of the first system and a signature or name at the bottom right of the first system.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a transcription of a piece of music. There are some annotations in parentheses, such as (a2), (a1), and (a3), which might refer to different versions or parts of the music. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a transcription of a piece of music. There are some annotations in parentheses, such as (a2), (a1), and (a3), which might refer to different versions or parts of the music. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on 18 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is divided into several systems, with some staves containing specific markings like "Fam. ju." and "Al. m. de".

Handwritten musical score for multiple instruments and voices. The staves are labeled on the left: *Hr.*, *Santi*, *Br.*, *Larin*, *agotti*, *orini*, *umbr*, *omboni*, and *impanti*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large 'D' is written in the lower right of this section.

Carde

Handwritten musical score for the lower section, starting with a *Stacc.* marking. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.* and *sempre*. The score is written on multiple staves.

Handwritten musical score on 18 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is divided into two systems, with a large circular mark on the 10th staff of the first system. The notation is dense and appears to be a complex composition.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on 18 staves, organized into two systems of nine staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 20. The music is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staves, corresponding to the vocal parts. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'pp.' (pianissimo). The notation is dense, with many notes and rests, and the handwriting is in dark ink on aged paper. The score is for a vocal ensemble, with multiple parts indicated by the different staves. The lyrics are written in a simple, sans-serif font. The overall appearance is that of a working manuscript or a composer's draft. The score is for a song, and the lyrics are 'The Rose Tree'. The music is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 20. The music is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staves, corresponding to the vocal parts. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'pp.' (pianissimo). The notation is dense, with many notes and rests, and the handwriting is in dark ink on aged paper. The score is for a vocal ensemble, with multiple parts indicated by the different staves. The lyrics are written in a simple, sans-serif font. The overall appearance is that of a working manuscript or a composer's draft. The score is for a song, and the lyrics are 'The Rose Tree'.

Handwritten musical score on 15 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several large, stylized annotations in the center of the page, including a large 'C' and a large 'D'. The score is written in a cursive, handwritten style.



