ASPECTOS DE TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA NO "NOTURNO" PARA O III ATO DE CONDOR DE CARLOS GOMES

Marcos Pupo Nogueira

Resumo: O trabalho analisa a estrutura temática do prelúdio sinfônico que Carlos Gomes escreveu para o terceiro e último ato, o "Noturno", da ópera "Côndor". Aponta a tendência do compositor para uma escrita que integra os temas por meio de transformações de motivos básicos, algo também presente em outras peças orquestrais de suas óperas. A peça em questão, embora breve, se aproxima de um tipo de sinfonismo europeu do final do século XIX, no qual a escrita temática é bastante coesa. Gomes, além disso, se afasta de um sinfonismo muito atrelado à mera vocalidade e ao *cantabile* característicos da ópera italiana do final do século XIX.

Palavras chave: Motivos básicos. Ópera. Prelúdio Sinfônico

Abstract: The work analyzes the thematic structure of the symphonic prelude that Carlos Gomes wrote for the third and last act, the "Noturno", of his opera "Côndor". It points the trend of the composer with respect to a writing that integrates the subjects by means of transformations of a basic motif, something also present in other orchestra´s parts of its operas. This prelude, even a little piece, is near to a type of European symphonism of the end of century XIX, in which the thematic writing is very cohesive. Gomes, moreover, moves away from a very joined symphonism to the mere characteristic vocalism and *cantabile* of the Italian opera of the end of century XIX.

Keywords: Basic motives. Opera. Sinfonic prelude.

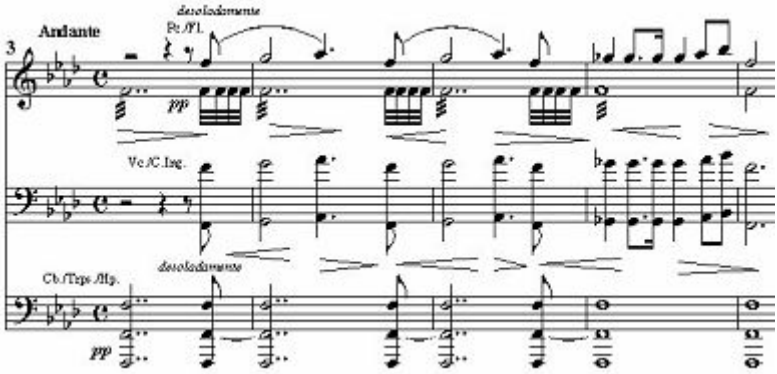
O conceito principal que permite e fundamenta o eixo central deste trabalho - resultante da minha tese de doutorado "Carlos Gomes, Um Compositor Orquestral", dedicada a estudo temático e sinfônico das formas orquestrais das óperas do compositor campineiro - ou seja, a análise e significado da escrita temática e sinfônica no "Noturno" para o terceiro ato da última ópera de Carlos Gomes, se forma a partir dos estudos empreendidos por Arnold Schoenberg, "Fundamentals of Musical Composition", e Rudolf Reti, "Thematic Process in Music", sobre a construção temática na música européia dos séculos XVIII e XIX. Os dois, cada um a seu modo, se concentraram em uma estética que consideraram central na música do período clássico, romântico e pós-romântico, e estiveram ocupados em explicitá-la, principalmente nas obras citadas. Essa tendência se refere exatamente a obras nas quais o aspecto

essencial é a coerência temática do discurso e a unidade é alcançada pelas variações e transformações de motivos básicos, elementos fortemente presentes em muitas criações de compositores como Haydn, Beethoven, Liszt, Wagner, Brahms, R. Strauss e Sibelius.

A peça que abre o último ato da ópera "Côndor", chamada por Carlos Gomes de "noturno" por antecipar uma cena noturna lírica, nada mais é do que um prelúdio. Trata-se da última peça no gênero escrita por Carlos Gomes. Em resenha crítica dessa produção, publicada no dia seguinte à estréia da ópera em Milão, em 1891, o jornal *Il Secolo* diz que nenhum compositor naquela época ousaria "renunciar à prática de antepor um prelúdio ao último ato de uma ópera, e Gomes foi verdadeiramente inspirado nesse que precede o III Ato do "*Côndor*" (Carvalho, s.d.). O crítico, que assina sua resenha apenas com as iniciais A. G., se refere ao grande número de óperas compostas na Itália, a partir de meados do século XIX, que possuem uma pequena peça orquestral preparando o ato conclusivo, geralmente já com as cortinas abertas (como no prelúdio do IV Ato de "Lo Schiavo" e nesse para o III Ato do "Côndor").

A maioria dos exemplos desse tipo de prelúdio, compostos à época do "Côndor", tem características intimistas representadas por andamentos lentos ou moderados, orquestra reduzida e uma certa tendência para melodias em *legato*, desenvolvidas em frases longas que descrevem grandes arcos. Outro ponto em comum é o desejo de criar com essas peças orquestrais um ambiente adequado para o que se seguiria na cena dramática, algo que entre os críticos italianos ficou conhecido como *ambientismo*, uma palavra que quase sempre se refere às obras consideradas veristas. O historiador da música David Kimbell define esse termo e sua conotação como um "desejo de compor o *décor* em música; de evocar o ambiente no qual o drama era desenvolvido e que se tornou uma das tarefas mais estimulantes para os compositores" (Kimbell, 1991: 627). Kimbell vê no *ambientismo* algo análogo ao que os escritores do

Verismo procuravam criar também em suas produções: “um quadro vívido das cenas de suas histórias por meio da precisa descrição documental dos mais simples detalhes”. Nesse sentido, um dos exemplos mais contemporâneos do “Côndor” pode ser encontrado na ópera “La Wally”, de Catalani, que estreou um ano depois da ópera de Gomes, também no Teatro alla Scala, em Milão. A ópera possui um prelúdio escrito para o IV Ato que descreve uma cena sombria na qual a protagonista contempla uma paisagem devastada pela nevasca. O autor, para descrever a paisagem representada no prelúdio, indica entre as linhas das pautas da própria partitura orquestral exatamente que cenário imagina para a cena, ou seja, um lugar que se “assemelha, no triste e lívido dezembro, a um cemitério com seus túmulos de neve”:



Ex.1 - Catalani - La Wally. compassos 3 - 6.

A imensidão branca do gelo é representada pelo pedal nos contrabaixos, harpa e trompas, enquanto a paisagem lúgubre é caracterizada pelas dissonâncias que o arrastado movimento melódico de violoncelos, corne-inglês, flauta e *piccolo* produzem contra o pedal sobre a nota fá. O forte caráter descritivo dessa passagem orquestral se completa com a representação da morte sugerida pelo compasso e pelo andamento de marcha fúnebre, cuja função é prenunciar a morte próxima da protagonista.

Outros exemplos de formas orquestrais desse tipo, presentes em obras contemporâneas ao "Côndor", são os *intermezzi* da "Cavaleria Rusticana", de Piero Mascagni, que estreou em Roma em 1890, e de "Manon Lescaut", de Giacomo Puccini, cuja primeira montagem ocorreu em Turim, em 1893. A ópera de Mascagni é muitas vezes considerada como o marco inicial do Verismo e, mesmo sendo uma produção em Ato único, tem no célebre *intermezzo* uma peça orquestral com função semelhante ao tipo de prelúdio a que estamos nos referindo, já que sua pungente melodia não tem uma função claramente descritiva como a peça de Catalani, mas sugere o desenlace trágico que concluirá a ópera. No entanto, diversamente do prelúdio de Gomes, o *intermezzo* de Mascagni não é construído por recorrências de motivos ou de transformações temáticas, e toda sua força dramática é melódica e harmônica, não possuindo relação temática com o restante da obra. Também o *intermezzo* entre o II e III Atos de "Manon Lescaut" tem uma função de cunho teatral, representando o transcurso do tempo da viagem de Manon até o porto de Havre, de onde partirá rumo ao degredo. Ao contrário da peça de Mascagni, o material temático utilizado por Puccini antecipa o tema da cena inicial do III Ato de "Manon Lescaut", algo que ocorre também com o noturno do "Condor".

O incremento da tendência, nos últimos anos do século XIX na Itália, de preceder a parte final de uma ópera por um prelúdio orquestral pode ser devido à intensa repercussão em vários centros musicais da Europa dos prelúdios que Wagner escreveu para o I e último Ato de "Lohengrin". Essa obra estreou em Weimar em 1850 e só foi produzida pela primeira vez na Itália em 1871[1], graças aos esforços do regente Angelo Mariani, que a conduziu em Bologna. Entretanto, mesmo considerando o grande porte orquestral e a duração do prelúdio do último Ato do "Lohengrin", ele não possui originalmente uma conclusão (quando executado em concerto, alterações têm de ser realizadas para sua finalização), ligando-se, sem interrupção, à passagem vocal seguinte. O prelúdio de Wagner

descreve as festividades do casamento de Elsa e Lohengrin, e desse modo também pode ser considerado como uma grande introdução ao ato final da ópera.

Contudo, não se pode esquecer que, mesmo na Itália, muito antes de Gomes, Catalani, Mascagni e Puccini, Verdi havia escrito para a "Traviata" — ópera que estreou em Veneza em 1853, três anos após o "Lohengrin" — o famoso prelúdio para o I e o último Ato, cujo tema da seção inicial (Verdi:s.d.:207) é o mesmo do prelúdio do primeiro (Verdi:s.d.:1). No início da cena citada (início do último ato), Violeta, em seu leito de morte, pede a sua criada Anina um pouco de água e que abra a janela de seu quarto para que entre um pouco de luz. É exatamente nesse ponto que reaparece, entrecortando o desolado contexto do diálogo entre Violeta e Anina, fragmentos do tema principal do prelúdio. Assim, ao antecipar só com a orquestra essa cena, o prelúdio torna-se parte integrante e decisiva de um processo que resulta em uma das cenas de maior eficácia dramática entre todas as óperas do compositor italiano.

As citadas óperas de Wagner e Verdi são rigorosamente da mesma época e os seus respectivos prelúdios devem ser entendidos como modelos para os que se seguiram. Esse fato confere uma perspectiva menos maniqueísta a esse período da história da ópera na Itália — perspectiva esta que se opõe àquela que muito influiu sobre os críticos ligados ao nacionalismo modernista brasileiro, que procurava colocar os compositores mais inovadores do final do século XIX, entre eles Carlos Gomes, na fantasiosa posição de optar ou pelo melodismo *cantabile* de Verdi ou pelo "sinfonismo" de Wagner, expressão que ao ser associada a este último quase sempre possuía um significado pejorativo. Nesse sentido, vale lembrar que Charles Osborne assinalou semelhanças entre os prelúdios orquestrais presentes nas óperas citadas de Wagner e de Verdi, principalmente em relação ao emprego do "*divisi* a quatro" dos violinos nos sete primeiros compassos do prelúdio para o I Ato

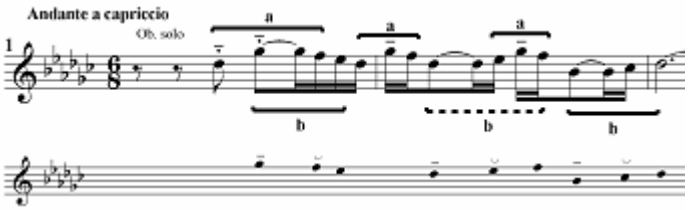
da “Traviata” (quase idênticos aos do prelúdio do II Ato), que evidentemente se assemelham ao encontrado no prelúdio para o I Ato do “Lohengrin”, embora ressalve que “ao tempo em que estava compondo a “Traviata”, Verdi não havia ouvido um compasso sequer da música de Wagner” (Osborne,1970: 272). Essa ressalva de Osborne favorece um tipo de análise mais profunda e que leva em consideração os complexos processos técnico-estéticos que predominavam na ópera italiana na segunda metade do século XIX, e que não se restringiam apenas a esses dois compositores.

Em todos os exemplos citados, no entanto, os respectivos prelúdios possuem, ao contrário do de Gomes, pouca autonomia enquanto forma sinfônica, pois há interesse em desenvolver sua estrutura interna além da função de preparar ou ambientar a cena à qual servem de introdução. Para o prelúdio do III Ato do “Côndor”, Gomes, embora também prepare e antecipe tematicamente a cena seguinte, cria uma sólida estrutura temática interna conferindo-lhe uma conformação sinfônica autônoma, como veremos a seguir na análise temática e motívica dessa peça orquestral.

O caráter de preparação para a cena inicial do último ato do prelúdio “Côndor” foi reconhecido pela crítica já citada do jornal *Il Secolo*, que o definiu como “uma página verdadeiramente gentil, apaixonada, de rara elegância instrumental e que prepara muito bem as peripécias que concluem a ópera” (Carvalho,s.d.). Evidentemente, o crítico italiano está se referindo às largas frases melódicas presentes nessa pequena peça orquestral, que sugerem o lamento apaixonado de Odalea, enquanto espera seu amado Côndor, e o comentário de seu pajem Adin em forma de serenata. A intenção de criar o ambiente em que se desenvolverá a cena também se encontra claramente determinada e pode ser observada na indicação cênica para o início desse ato final do “Côndor”, onde se lê:

"Jardins — terraço — À pouca distância, para além do lago, a cidade. Noite e o clarão da lua" (Gomes,1986e:181).

Essa indicação e o caráter contemplativo do prelúdio sugerem a outra denominação com que essa página sinfônica também é conhecida: Noturno. O breve prelúdio escrito em SolbM começa com o tema executado pelo oboé, extraído por Gomes da "Serenata de Adin":

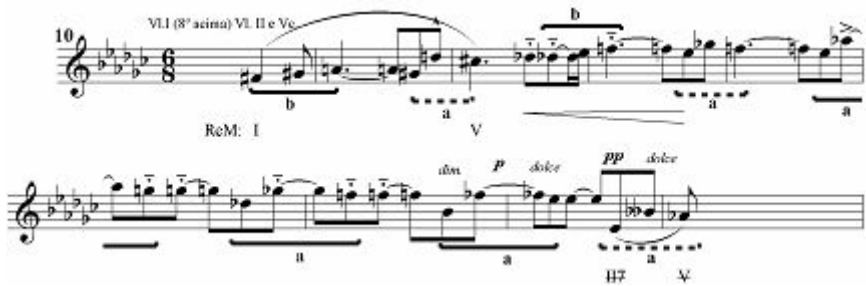


Ex. 2 - Carlos Gomes - "Noturno". Côndor. c. 1 - 2. Os colchetes pontilhados indicam variantes mais distantes da configuração inicial dos motivos.

A idéia musical acima possui duas configurações motívicas (indicadas pelas letras a e b), cujos desdobramentos ou transformações levam à construção dos demais temas do prelúdio. Assim, a configuração indicada por a se define diastematicamente pelo salto ascendente compensado pela descida de segunda, enquanto a configuração indicada por b se caracteriza por três notas em grau conjunto, ora ascendente ora descendente (intervalo de terça), sendo que a primeira é sempre uma nota mais longa (-) seguida por uma curta (È), características motívicas que darão forte unidade temática a esse prelúdio.

Outro exemplo da unidade temática do prelúdio pode ser observado na seção seguinte, que possui características semelhantes a um pequeno desenvolvimento. Gomes, depois da cadência sobre a tônica (SolbM) da seção anterior, muda repentinamente para RéM até alcançar, por meio de uma passagem enarmônica, a cadência suspensiva na tonalidade de RébM (V de RébM). A nova idéia

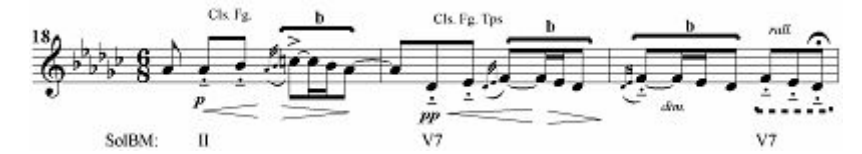
temática deriva, no entanto, das mesmas configurações dos motivos do tema inicial:



Ex. 3 - Carlos Gomes - "Noturno". Côndor. c. 10 - 17.

Nota-se, nos quatro compassos iniciais da passagem transcrita no Ex. 3, a nova idéia construída pela alternância das duas configurações dos motivos, sendo que a indicada por b está presente em sua derivação ascendente. Nos compassos finais, uma descida melódica toda composta por repetições seqüenciadas do motivo a, que leva à cadência suspensiva, não deixa dúvidas quanto à relação desse material com o tema inicial do prelúdio.

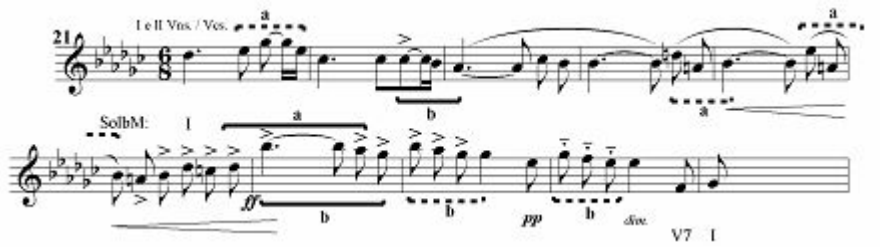
Antes de voltar definitivamente para a tonalidade principal, uma pequena ponte faz o papel de retransição e prepara o retorno, a partir do RébM da seção anterior, para a tonalidade principal do prelúdio, SolbM. Uma sutil variante do tema inicial (motivo b) dá um caráter temático a essa passagem:



Ex. 4 - Carlos Gomes - "Noturno". Côndor. c. 18 - 20.

Na seqüência um novo tema confirma o restabelecimento da tonalidade principal. Na cena da ópera essa idéia é exposta pela

orquestra para, em seguida, passar para o canto com que Odalea define toda a força de seu amor impossível por Côndor: “Febre fatal, sonho cruel de louca embriaguês” (Gomes, 1986: 184). No prelúdio, constitui a terceira seção em que é notável a presença de uma das características mais recorrentes do estilo temático de Gomes, ou seja, a flexibilidade com que os motivos, com pequenas modificações, resultam em idéias sempre novas, nas quais o nexo temático mostra-se, ao mesmo tempo sutil, claramente definido e sem prejuízo de uma vocalidade bastante eloqüente:



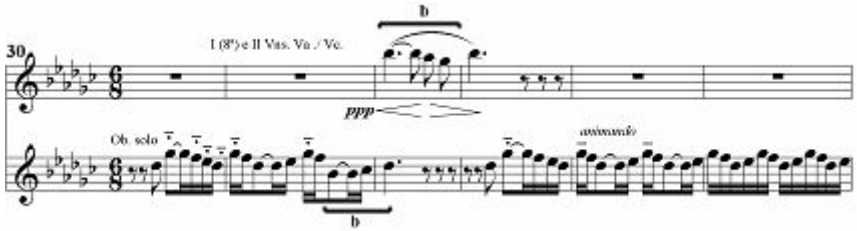
Ex. 5 - Carlos Gomes - “Noturno”. Côndor. c. 21 - 29.

Um exemplo da mencionada flexibilidade motívica ocorre nos compassos 24 e 25, nos quais o motivo a do tema inicial surge agora em sua inversão, compondo uma seqüência que prepara o ponto culminante de todo o prelúdio, e que se realiza no compasso 27. Nesse ponto, Gomes apresenta uma derivação do motivo inicial no qual mais uma vez estão imbricadas as duas configurações **a** e **b**.

A absoluta unidade temática do prelúdio é completada pela *coda*. Ao trazer de volta o tema inicial (solo de oboé), Gomes quebra a monotonia de uma simples repetição ao acrescentar, após a primeira frase, uma breve citação do tema anterior a cargo das cordas (Ex. 6).

A colagem observada apresenta ainda outra característica, que é a justaposição de cunho contrapontístico de duas variantes de configuração do motivo b, em que uma é a inversão da outra. Ao interpor o fragmento do tema anterior no tema inicial, Gomes deixa

explícito o nexo temático entre essas duas idéias e fecha o prelúdio completando um ciclo em que todos os temas se relacionam por meio de um único motivo em suas duas configurações. Essa particularidade do "Noturno" indica que Gomes prefere criar um forte nexo temático entre as melodias do que simplesmente criá-lo com a função de puro *ambientismo*, aspecto característico das obras citadas de seus contemporâneos italianos.



Ex. 6 - Carlos Gomes - "Noturno". Côndor. c. 30 - 35.

Referências Bibliográficas:
CARVALHO, Í. G. V. *Álbum de Recortes*. Setor de Música, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, s.d.
CATALANI, A. *La Wally* (partitura orquestral do prelúdio do IV Ato. Milão: Ricordi. s.d. (cópia manuscrita)
GOMES, C. *Condor* (partitura orquestral). s.l., s.d. Fonte: Arquivo do Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro. (manuscrito autografado)
GOMES, C. *Condor*. (partitura vocal).s.l.: Ricordi, 1986.
KIMBELL, D. *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge, 1991. 684p
MURICY, A. Côndor. *Revista Brasileira de Música*. (Rio de Janeiro), Vol. III, fasc.2, p.300- 307, 1936.
NOGUEIRA, M. P. *Carlos Gomes, Um compositor Orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1861-1891)*. São Paulo, 2003. 267p. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).
OSBORNE, C. *The Complete Operas of Verdi*. Nova Iorque: Knopf, 1970. 472p.
RETI, R. *The Thematic Process In Music.* Nova Iorque: Macmilian, 1951. 362p.
SCHÖNBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.272p.
VERDI, G. *La Traviata*. Milão: G. Ricordi & C.s.d. 249p. (partitura vocal)

Notas:
[1] Segundo Andrade Muricy, Gomes teria assistido a uma outra estréia dessa ópera em Milão, no ano de 1873, e "indignou-se com a pateada sofrida no Scala pelo drama wagneriano". (Muricy, 1936: 302).

Marcos Pupo Nogueira - É Mestre em Música (Unesp) e Doutor em História Social (USP), com tese sobre a música orquestral de Carlos Gomes. Desde 2004, é docente efetivo do Instituto de Artes da Unesp. Como diretor de orquestra, professor e pesquisador tem atuado como maestro

e coordenador artístico em eventos como os Encontros de Orquestra Jovens de Tatuí e Festivais de Campos do Jordão. Desde 1999, depois de premiado no concurso de musicografia da Orquestra Sinfônica da USP, atua como seu redator musical, além de colaborar com artigos sobre música sinfônica em periódicos nacionais. É membro Sociedade Brasileira de Musicologia na qual exerce o cargo de vice-presidente na gestão atual.

E-mail: mpuponogueira@uol.com.br