

## Convenções italianas na escrita orquestral de Gomes: Uma possibilidade transnacional



<https://doi.org/10.56238/sevened2023.008-021>

**Isaac William Kerr**

Universidade Complutense de Madrid

### RESUMO

O domínio de Carlos Gomes sobre a tradição musical italiana pode ser elucidado pelo sucesso de sua ópera *Salvator Rosa* (1874), que, segundo o autor, foi elaborada de acordo com o gosto italiano. A trajetória do compositor brasileiro no campo da ópera, marcada por triunfos e reveses, está amplamente documentada em suas biografias, mas permanece relativamente inexplorada nas

investigações que focalizam sua música dentro de um contexto transnacional. Este estudo procura apresentar alguns procedimentos empregados na escrita orquestral de Gomes através dos ensinamentos de três tratados amplamente aceitos no ensino de composição musical na Itália, mais especificamente em Milão. São eles: *Il Maestro di composizione* de Bonifazio Asioli, *Corso di composizione musicale* de Anton Reicha (traduzido por L. Rossi) e *Grande trattato di strumentazione ed orchestrazione moderne* de Hector Berlioz (traduzido por A. Mazzucato).

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

### 1 INTRODUÇÃO

A trajetória de Antônio Carlos Gomes, desde seus primeiros estudos no Brasil até seu sucesso nos palcos de *La Scala*, revela não apenas seu domínio técnico, mas também uma capacidade de assimilar e reinterpretar tradições musicais transatlânticas, especificamente a tradição italiana. No início do século 19, os ensinamentos italianos sobre composição orquestral – englobando orquestração, instrumentação e diretrizes para o uso da harmonia e contraponto na distribuição de partes instrumentais – foram destilados em traduções de tratados estimados do período clássico ou publicações de tratados italianos modernos com conteúdo essencialmente clássico. Uma análise desses tratados revela um organismo orquestral encarregado principalmente de enfatizar a melodia da linha vocal através de duplicações bem conhecidas [raddoppiamenti] – um tópico que exploraremos mais adiante.

Esses tratados priorizam o equilíbrio entre os grupos orquestrais sem sufocar a melodia, exigindo dos compositores que mantenham essa tradição mesmo quando as portas se abriram para as inovações transalpinas, e as orquestras passaram por transformações em sua composição, com consequente aumento de instrumentistas e massa sonora influenciada pelo espetáculo da grande ópera francesa. No entanto, a preservação da melodia – aspecto fundamental da tradição italiana – está presente na escrita orquestral do orchestrador brasileiro por meio de abundantes duplicações.



Alberto Mazzucato<sup>1</sup>, crítico musical, professor de estética e orquestração no Conservatório de Milão, e figura significativa na formação de Gomes, advertiu que a abertura da Itália às inovações francesas e alemãs não deveria perder de vista o sentido da melodia italiana, mas deveria unir-se à técnica evoluída da composição transalpina. Analisar essa tradição significa entender melhor o contexto e a escrita de um compositor que absorve esse ambiente e garante seu lugar na Itália durante esses tempos.

Em 1870, Carlos Gomes conquistou os palcos italianos com sua ópera *O Guarany*, e em 1873, aventurou-se com *Fosca*—escrevendo com maior elaboração e notável evolução para seu estilo. A aclamação da crítica não correspondeu à aceitação do público italiano, que considerou *Fosca* um desastre. Pouco depois, Gomes apresentou *Salvator Rosa* no palco, uma ópera escrita em convenções italianas que reconquistou o público, resgatando sua imagem e rendendo dividendos diferentes de qualquer outra ópera em suas produções. Verdadeiramente *Salvator Rosa* foi composta em uma rápida tentativa de restaurar o nome do compositor no palco e recuperar sua imagem como um artista popular e celebrado na Itália.

Seu retorno a essas convenções italianas pode facilmente sugerir uma reação à complexa composição de *Fosca*—difícil para os italianos entenderem—e um retorno a uma escrita mais acessível, como em *Il Guarany*. Declaração de Marcos Virmond sobre *Salvator Rosa* é esclarecedor:

É uma retomada do modelo da *grand opéra* semelhante ao de *Il Guarany* (1870), mas revitalizado, inédito e com um equilíbrio formal invejável. Esta ópera revela Gomes como um compositor que domina as técnicas do melodrama italiano como poucos, mas consegue dar-lhe um toque distinto e pessoal (VIRMOND, 2007:18).

Já em *Salvator Rosa* Na composição orquestral, antecipamos as intenções de Gomes de empreender uma escrita mais próxima daquela tradição italiana. O compositor opta por quatro trompas no mesmo tom, um conjunto de trompetes sem cornetas, dois tímpanos com mudanças de tom por medidas mais curtas e suficientemente espaçadas [accordatura] - um procedimento comum no classicismo. Mesmo *Il Guarany*, escrito três anos antes, sugeria uma maior evolução em sua composição orquestral, empregando cornetas e trompetes emparelhados na seção de metais.

## 1.1 TRATADOS REPRESENTATIVOS: ASIOLI, REICHA E BERLIOZ

Os primeiros anos de Gomes em Milão são caracterizados pela coexistência da apreciação da música instrumental – gradualmente ganhando destaque com o estabelecimento de sociedades de música instrumental e ajustes nos conjuntos orquestrais das principais orquestras italianas,

---

<sup>1</sup> Alberto Mazzucato (1813-1877) foi uma figura significativa na cultura musical italiana. Além de crítico musical, compositor, editor da *Gazzetta Musicale di Milano* e pedagogo respeitado, atuou como maestro direttore e concertatore para a orquestra do La Scala di Milano, liderando de 1859 a 1868. Atenção especial deve ser dada a ele, considerando que ele também foi uma figura influente na educação do jovem Carlos Gomes na Itália, logo após a conclusão dos estudos particulares do brasileiro com Lauro Rossi.



particularmente o aumento do número de membros de cordas em resposta à chegada e afirmação de seções de metais na orquestra<sup>2</sup> —e, por outro lado, o cultivo da tradição do bel canto, onde a orquestra assume maior importância como grupo de acompanhamento para cantar, valorizar e interagir com a melodia nas vozes de cantores virtuosos – tradição ainda acalentada por grande parte do público do teatro e refletida na escrita de Gomes. No âmbito da orquestração, enquanto tratados que enfatizavam a manutenção da melodia por meio de uma orquestra subserviente aos cantores ainda estavam sendo publicados e usados no sistema de ensino milanês, outra parte celebrava a chegada dos ensinamentos de Berlioz na Itália.

Nessa época, como aluno de Lauro Rossi e Alberto Mazzucato, Carlos Gomes encontrou os dois lados dessa experiência, mas foi à tradição do melodrama que Gomes se agarrou quando buscou recuperar sua popularidade após a rejeição de *Fosca*. Entre os principais tratados de orquestração publicados e adotados em Milão pelos professores de Gomes, os mais representativos foram *O Mestre da Composição* por Bonifazio Asioli, *Curso de Composição Musical* por Anton Reicha (traduzido por L. Rossi), e *Um grande tratado sobre instrumentação e orquestração modernas* de Hector Berlioz (tradução de A. Mazzucato). Os dois primeiros refletem a tradição orquestral de seu tempo, e o último marca o início das mudanças que chegariam a Gomes através de Mazzucato. Embora nem todos os documentos mencionados tenham sido concebidos em solo italiano, foram os modelos adotados e absorvidos pela tradição orquestral no período investigado, servindo como um importante registro do padrão buscado e ensinado antes da chegada de Gomes e durante sua estada na Itália.

*O Mestre da Composição*—publicado em Milão por volta de 1836—está entre os principais documentos disponíveis para pesquisar a música orquestral italiana na primeira metade do século 19. Foi concebido com a justificativa primária de fornecer ao conservatório documentos italianos. Referimo-nos ao Conservatorio Regio di Milano, cujo primeiro diretor seria o autor do tratado, contribuindo para a instituição com vários tratados sobre canto, harmonia, solfejo, contraponto e composição.

Bem ilustrado com exemplos da literatura orquestral, principalmente do período clássico, a principal preocupação do autor está em equilibrar as partes para destacar a melodia. Existem várias orientações para reforçar a melodia em cordas ou sopros, com particularidades para tessituras altas, intermediárias ou baixas na orquestra.

A melodia da linha vocal, reforçada por instrumentos de sopro com oitavas superiores (e o mesmo aconteceria se fossem inferiores), ganha a força necessária para se destacar acima dos

---

2 À seção de trompete, que no período clássico era limitada a dois membros, agora duas cornetas foram adicionadas, seguindo uma tendência na música orquestral francesa explicada pelo tratado de Berlioz e, mais significativamente, pela encenação de óperas francesas em palcos italianos. Além disso, um quarteto de trompas e uma seção de trombone foram formados (com a adição de um cimbasso: um oficleide, bombardone, ou tuba), uma seção que no período clássico era essencialmente composta por apenas dois membros.



sons profundos, rápidos e marcantes do quarteto [cordas], expressando a situação realista do ator (3 ASIOLI, ca 1836: 54).

E um pouco mais: "[...] A parte melódica do baixo, não muito distinta devido ao peso sobreposto à harmonia, é reforçada pelo compositor com várias oitavas superiores, onde, devido a isso, capta a atenção do ouvinte"<sup>4</sup> (Obra citada: 72).

Sobre *Curso de Composição Musical* por Reicha, o documento foi inicialmente publicado em 1817 e traduzido do francês para o italiano por Luigi Felice Rossi em aproximadamente 1839<sup>5</sup>. No tratado, a orquestra também é reconhecida como altamente eficaz na criação de efeitos, e o timbre dos instrumentos usados é fortemente analogizado à voz humana. Até mesmo o termo melodia na orquestra é substituído pelo termo canto – embora o conjunto orquestral não esteja acompanhando os cantores – demonstrando uma preocupação contínua com essa técnica melodramática. Assim como Asioli, Reicha também enfatiza o equilíbrio cuidadoso das partes com o objetivo principal de não sufocar a melodia – fornecendo diretrizes para dobrar [raddoppiare] a linha melódica com outros instrumentos. São procedimentos amplamente difundidos na escrita de Gomes, como quando ele afirma e exemplifica: "Aqui, a parte do canto é executada por metade da massa, com o objetivo de torná-la mais aparente"<sup>6</sup> REICHA, ca. 1839: 240).

Essas explicações de tratamento à melodia pela orquestra ganham espaço em outros contextos, por exemplo, ao apresentar a manutenção da melodia em seus diversos significados, ora necessitando de ênfase de brilho ou relevo de partes baixas (quando a melodia está no baixo) ou mudanças de cor (timbres), exigindo atitudes diferentes para cada resultado desejado. Segundo o autor:

Quando a passagem de canto está no baixo, como no exemplo a seguir, quase sempre evita-se duplicar com a parte superior, no entanto, se você quiser fazê-la brilhar mais, quase sempre a reforçará dobrando-a com as vozes intermediárias<sup>7</sup> (Ibid.: 241).

Essa preocupação em manejar a melodia é um procedimento muito utilizado por Gomes em sua carreira de orquestrador, especialmente nas primeiras obras de sua fase italiana, como em *Il Guarany* ou *Salvator Rosa*. Ao longo de toda a produção de Gomes, notaremos também seu cuidado com a melodia fundamentada por vários motivos: em certos momentos, para reforçar a intensidade, em outros, para aumentar o brilho, e em outros ainda, para experimentar novos timbres como se vê nos

---

3 No original: "A melodia do Canto reforçada pelos instrumentos de sopro com oitavas mais altas, (e o mesmo aconteceria se fossem mais baixos) adquire aquela força que basta para se destacar acima dos sons baixos, rápidos e marcados do quarteto, o que expressa a situação crua do Ator".

4 No original: "[...] A parte melódica do baixo, que não é suficientemente distinta por causa do aglomerado sobrejacente de harmonia, é reforçada pelo autor com várias oitavas mais altas para chamar a atenção do ouvinte para ele".

5 No documento, não há previsão de data específica.

6 No original: "Aqui os vocais são tocados por metade da massa, a fim de torná-lo mais chamativo. No último exemplo, a parte baixa, tocada por um único fagote, seria muito fraca, e gostaria de ser reforçada por um contrabaixo ou por um trombone."

7 No original: "Quando o traço de canto está no baixo, como no exemplo a seguir, quase sempre evita-se dobrá-lo com a parte superior; mas se você quiser fazê-lo brilhar mais, você vai reforçá-lo com as partes intermediárias."



tratados. Entre os vários exemplos da escrita orquestral de Gomes para *Salvator Rosa*, há também o primeiro solo da seção de violoncelo em Allegro giusto. O instrumento com fortes correspondências com a voz do barítono [voce di petto] é destacado por fagotes e violas e, posteriormente, com o solo duplicado pela orquestra. Não há duplicação da melodia neste momento, no entanto, ela é visivelmente destacada. Mais adiante, teremos em *Condor* uma provável intenção de Gomes em unir timbres. Não há necessidade de garantir a inteligibilidade da melodia, pois as cordas já estão em dinâmica pp e em um tecido estável, sem movimento rítmico ou harmônico.

Sobre Berlioz *Grande Tratado*, a Gazzetta Musicale di Milano testemunhou a chegada da obra didática, anunciando seu conteúdo em 5 de abril de 1846<sup>8</sup>, e fornecendo alguns esclarecimentos sobre a importância do documento para aquela fase da orquestração italiana – ainda baseada em duplicações de melodias. Comentários detalhados sobre cada capítulo do tratado foram feitos pelo musicólogo Luigi Ferdinando Casamorata, que, ao criticar a duplicação da melodia por partes orquestrais, enfatiza sua justificativa em uma época em que o canto ainda não tinha uma escola bem estabelecida ou uma arte bem definida. Com raras exceções, este procedimento de duplicação [raddoppiamenti] deve ser usado, mas com muita cautela:

Antes que a melodia assumisse formas distintas, quando a parte cantada não passava essencialmente de uma parte indiferente da harmonia real, os instrumentos que muitas vezes a acompanhavam recorriam à duplicação dessa voz, seja em uníssono ou numa oitava [...], mas quando a melodia começou a adquirir uma fisionomia decisiva, quando surgiu a arte de cantar propriamente dita, havia a necessidade de libertar o cantor do constrangimento de instrumentos que o mantinham fortemente acorrentado<sup>9</sup> (GMM, 1846, V, n. 14).

## 2 CONCLUSÕES

Ao explorar a tradição orquestral italiana no contexto da obra de Carlos Gomes, particularmente em sua ópera *Salvator Rosa*, surge uma fascinante narrativa de absorção, adaptação e ressonância transnacional. O compositor brasileiro, imerso na atmosfera musical da Milão do século 19, revela sua capacidade de assimilar os princípios da tradição italiana, indo além dos tratados puramente italianos e incorporando-os à sua própria linguagem musical.

A tradição italiana, caracterizada pela ênfase na melodia e pela subordinação da orquestra à voz, encontra ressonância nas composições de Gomes. Dele *Salvator Rosa*, em particular, reflete não apenas o domínio técnico, mas também uma profunda compreensão da estética italiana da época. A

---

<sup>8</sup> A data desta publicação foi fornecida pela Ricordi e está divulgada em seu catálogo. O tratado foi dividido em sete partes e foi publicado na seguinte ordem: 1846 (publicação das parcelas 1 e 2) e 1847 (publicação das parcelas 3, 4, 5, 6 e 7). Catálogo disponível em: <<http://www.ricordicompany.com/it/catalog/detail/14035>>

<sup>9</sup> No original: "Antes que a melodia assumisse formas distintas, quando a parte cantada era essencialmente apenas uma das partes reais da harmonia, os instrumentos de acompanhamento muitas vezes usados para dobrar essa parte em uníssono ou na oitava [...] Quando, porém, a melodia começou a assumir uma fisionomia decisiva e para si mesma, quando surgiu a arte de cantar propriamente dita, sentiu-se a necessidade de libertar o cantor do constrangimento dos instrumentos que o mantinham demasiado acorrentado".



ênfase em equalizar partes orquestrais para realçar a melodia, como destacado nos tratados de Asiola, Reicha e Berlioz, ressoa vividamente na orquestração de Gomes.

Antônio Carlos Gomes teve uma sólida carreira como compositor na Itália do século 19. Seus anos de formação foram marcados pelo estudo, ainda que em aulas particulares, sob o corpo docente do Conservatorio Regio di Milano, levando ao seu exame de proficiência e à obtenção do cobiçado diploma. O domínio da tradição italiana foi um ingrediente fundamental, senão vital, para a sobrevivência na terra do melodrama. O foco nessa tradição deve considerar principalmente o tratamento da melodia – o assunto mais exaltado na arte da orquestração contida nos tratados adotados pelo sistema educacional milanês durante o tempo de Gomes e o ponto de partida para tudo o que foi construído sobre essa tradição.

Este trabalho concentrou-se apenas na plataforma da escrita orquestral, apresentando elementos da escrita de Carlos Gomes fortemente alinhados com os ensinamentos de tratados que refletiam as aspirações da época. A escrita orquestral de Gomes foi além da exaltação da melodia, mas examinar essa tradição significa mergulhar um pouco mais fundo no contexto do músico brasileiro em seus primeiros anos na península, entendendo algumas das marcas que jamais sairiam de sua obra.



## REFERÊNCIAS

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

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

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO. 5 de abril de 1846 (Ano V, Nº 14).

GOMES, Carlos Antônio. *Salvator Rosa*. Melodramma in four acts (vocal score). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1874. Available at:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_musica/mas617636/mas617636.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas617636/mas617636.pdf)

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

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

RONQUI, Paulo Adriano. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. Campinas, 2010. 222 p. Dissertation (Doctorate in Music). Institute of Arts. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010;

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a Opera Condor: o pensamento composicional de Antonio Carlos Gomes*. Campinas, 2007. 332 p. Dissertation (Doctorate in Music). Institute of Arts. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.