

O PROCESSO DE ELABORAÇÃO COMPOSICIONAL DE CONDOR DE ANTÔNIO CARLOS GOMES

Marcos Virmond
Lenita Waldige Mendes Nogueira
mvirmond@ilsl.br

Resumo

Condor, encomenda para o alla Scala e estreada em 1891, foi a ópera de mais rápida elaboração por Carlos Gomes. Dado a pouca produtividade do compositor ao longo de 23 anos considerou-se oportunos investigar o processo composicional dessa ópera através dos documentos textuais disponíveis. O manuscrito autógrafo de orquestra e os rascunhos autógrafos para canto e piano são essenciais para este estudo, assim como a correspondência do período. Conclui-se que Gomes elaborou *Condor* ao longo de quatro fases: rascunho, orquestração, revisão e introdução do Balé. Revela-se um compositor criativo, renovador e com grande capacidade de trabalho, o que contrasta com o período que antecede em que produziu poucas obras e deixou várias inacabadas.

Palavras-chave: Carlos Gomes, ópera, musicologia histórica.

Abstract

Condor was commissioned and premiered at alla Scala in 1891 and its elaboration was rapid. Considering the low productivity of the composer along 23 years it was opportune to investigate the compositional process of this opera through the available textual documents. The autographic manuscript of the score and the sketches for piano and voice were essential to this study as well as the period correspondence. It is concluded that Gomes elaborated the opera along four phases: piano vocal sketches, orchestration, revision and introduction of a ballet. The work reveals a composer attentive, creative and innovator what contrast with the previous period in which composed just five operas and left many unfinished.

Introdução

Condor constitui-se na última ópera escrita por Carlos Gomes. Foi-lhe encomenda pelos empresários Corti, responsáveis, com a Casa Musicale Sonzogno, pela temporada 1890/91 no Teatro alla Scala em Milão, onde estreou em 21 de fevereiro de 1891.

A encomenda de *Condor* significava muito para o maestro, não só pelo aspecto financeiro como por tratar-se de um retorno ao prestigiadíssimo Teatro alla Scalla.

Estima-se que Gomes levou de três a cinco meses para cumprir o prometido (Carvalho, 1946). Possivelmente, iniciou a composição da obra na primavera de 1890.

O libreto, de Mario Canti, versa sobre tema oriental e pouco se conhece sobre o autor.

As cartas do compositor do período em tela não são elucidativas quanto ao processo que utilizou. Percebe-se apenas que foi um trabalho contínuo e estafante. Em visita a Gomes, Braga (1936) relata encontrar um homem com uma inquebrantável vontade de produzir, de realizar. Trabalhava em seu modesto apartamento na Via Morone em meio a cópias e provas de músicas por todos os lados, num ambiente aparentemente desorganizado. Gomes nunca foi um compositor de fácil manufatura e em um período de 23 anos (1869-1896) escreveu apenas sete óperas. Neste sentido, admira-se mais ainda o resultado obtido com *Condor* em condições tão pouco satisfatórias de trabalho. Assim, entende-se oportuno tentar reconstruir a seqüência de eventos que Gomes usou nesta tarefa incomum para seu temperamento e sistemática de trabalho, isto é, escrever uma ópera de certa magnitude, de indubitável qualidade, em um período tão curto.

Metodologia

Os elementos textuais para a realização do presente estudo constituíram-se da cópia microfilmada e fotos do manuscrito autógrafo, de cópias partitura orquestral manuscrita de Bernardi, das partes instrumentais produzidas pela mesma copisteria, da partitura para canto e piano original, da partitura para piano solo e cópias do manuscrito autógrafo para canto e piano.

Esses elementos textuais foram analisados quanto a sua estrutura e características gráficas, anotações, cancelamentos e correções, permitido, por método indutivo, construir uma hipótese relativa ao processo de elaboração composicional da obra.

Para atestar a autoria de entradas ao texto foram consideradas as características grafológicas da escrita gomesiana (Penalva, 1996:10-11).

Os documentos textuais

O manuscrito autógrafo (MS) da partitura de orquestra está depositado na Divisão de Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional. São três volumes, um para cada ato, de cadernos de papel medindo 41 cm x 29 cm com 28 pautas. No terceiro volume encontra-se um caderno contendo o texto do Balé.

As cópias profissionais foram feitas pela firma de Achille Bernardi e apresentam boa qualidade de leitura. Existem duas cópias presentemente, uma no Museu Carlos Gomes em Campinas e outra na Ricordi Brasileira em São Paulo em deplorável estado, uma vez que, tudo indica, tem sido utilizada nas apresentações da ópera ou trechos dela.

O material de orquestra constitui-se de cadernos cujas partes de cordas foram incisadas, pelo menos a maior parte dos três atos. Para os demais instrumentos as partes são manuscritas. Salvo futuras investigações o único conjunto disponível desse material original é o da Ricordi Brasileira.

A leitura da partitura para canto e piano, em comparação com a partitura de orquestra, revela uma redução límpida e desprovida de excessos virtuosísticos, ainda que, às vezes, simplifique significativamente a proposta orquestral.

A partitura para piano solo é disponível em algumas bibliotecas e seu exame revela uma redução convencional e competente da partitura, feita por Azzo Albertoni.

Gomes menciona (Vetro, 1998) a existência de trechos separados (*pezzi staccati*) do *Condor* os quais, até o momento, não foram identificados em nenhuma biblioteca.

Talvez a fonte textual de maior interesse seja o conjunto de rascunhos autógrafos do *Condor* (ENM/UFRJ). Trata-se dos rascunhos para canto e piano de quase toda a música da ópera, contendo quase todo o primeiro e segundo atos. Do terceiro, apenas o quarteto apresenta-se completo.

Por último, “*Ohimè! Ohimè! Non va di questo...*” é referido como uma folha de manuscrito autógrafo com a indicação “Da Odalea – rifacimento del Condor” (De *Odalea* – renovação do *Condor*) em um catálogo de uma mostra na Biblioteca Comunale de Milão durante as comemorações do sesquicentenário de nascimento do compositor em 1986.

Um resumo das fontes textuais e sua localização podem ser vistas no Quadro 1.

Quadro 1 – Lista parcial das fontes textuais de *Condor* e sua localização.

Tipo	Texto	Local
ópera completa	Partitura de orquestra. Cópia de A. Bernardi	Ricordi do Brasil.
Ópera completa	Partes orquestrais. Cópias de A. Bernardi	Ricordi do Brasil
Atos I, II e balé	Partitura de orquestra. Cópia de A. Bernardi	Museu Carlos Gomes
Ópera completa	MS autógrafo	Museu Histórico Nacional –RJ
Ópera completa	Microfilme do MS autógrafo	Biblioteca Nacional- RJ
Ópera completa	Redução para canto e piano. Arthur Demarchi, 1891.	bibliotecas das principais Escolas de Música
Ópera completa	Redução para canto e piano. Ricordi /FUNARTE 1986	FUNARTE, bibliotecas das principais Escolas de Música, livrarias.
Ópera completa	Redução para piano solo	Museu Carlos Gomes ,Campinas
Libreto	Texto impresso	Biblioteca Nacional – Setor de Música, RJ; Biblioteca Del Conservatório – Milão; vários
Ohimè! Ohimè! Non va di questo...	Manuscrito autógrafo. “Da Odalea – rifacimento del Condor.	Biblioteca Del Conservatório - Milão
Rascunhos de trechos do I, II e III atos	Canto e piano	Escola de Música – UFRJ
cena III, II ato	Manuscrito autógrafo	Museu Carlos Gomes – CCLA Campinas

O Processo Composicional de *Condor*

Analisando-se os principais documentos listados no Quadro1 e a seqüência lógica de sua produção, permite-se, preliminarmente, dividir em quatro fases o trabalho do compositor. Inicialmente, de posse do libreto ou partes dele, Gomes deve ter produzido os rascunhos para canto e piano. Após, elaborou a partitura de orquestra e, posteriormente, promo-

veu uma detalhada revisão. Por fim, após 1891, escreveu um balé, acrescido ao segundo ato, com estréia em 1892 no Rio de Janeiro (Quadro 2).

Quadro 2 – Principais momentos do processo composicional do *Condor*.

Fase	Atividade	Possível período
1	Elaboração do rascunho	Até Setembro, 1890
2	Orquestração	Outubro, 1890
3	Revisão	Antes de fevereiro, 1891
4	Balé – segundo ato	Após fevereiro 1891

A primeira fase

Nos rascunhos para canto e piano se encontra a maior parte música, incluído os trechos posteriormente removidos durante a revisão (fase 3), assim como cancelamentos de compassos que levam a uma nova opção. Um exemplo é a introdução, no Prelúdio, da frase cantada por Condor (Figura 1, 2 a e b). Entretanto, ele a cancela optando pela versão que se conhece hoje.



Figura 1– Primeira intervenção de Condor no primeiro ato.



Figura 2 a – Compassos 29-31 do Prelúdio¹. Versão definitiva.

¹ As páginas correspondem à partitura para canto e piano (FUNARTE/Ricordi)



Figura 2 b – Primeira versão como se encontra no rascunho para canto e piano autógrafa.

Segunda fase

Compreende a fase de orquestração. Com os elementos disponíveis é difícil precisar o período tomado por Gomes para realiza-la. Entretanto, é sobre a orquestração a única menção de Gomes sobre o trabalho com *Condor*. Em carta a Gino Monaldi, de 3 de outubro de 1890, o compositor escreve que “...apesar do trabalho constante, desde a primavera, até agora só terminei a parte básica do trabalho, faltando o instrumental, que devo completar a tempo. ...” (Vetro, 1982:311). Esta informação é coerente com a data aposta ao final do rascunho autográfico para o segundo ato – setembro de 1890.

O documento mais importante para esta fase é o manuscrito autógrafa da partitura orquestral. O processo utilizado por Gomes não difere do que se supões ser o habitual para a época, isto é, o compositor, ou um assistente, transcreve para a folha pautada as partes vocais e, posteriormente, apõe a orquestração (Sullivan, 1984). Nota-se que, no MS, o texto musical das partes vocais foi entrado de maneira quase profissional. Por outro lado, as linhas instrumentais apresentam uma caligrafia menos cuidadosa, própria de quem está criando livremente.

Aspecto relevante é que este documento contém partes de canto que não foram utilizadas por Gomes. São trechos de poucos compassos, mas há passagens extensas que foram eliminadas. No segundo ato foi cancelado um dueto entre Zuleida e Condor com 63 compassos. No terceiro ato, o mesmo ocorre com 26 compassos de dueto entre Odalea e Condor.

Outra ocorrência nesse período é o acréscimo e a retirada de material musical. No início do primeiro ato Gomes inclui quatro compassos para a harpa, mimetizando a afinação da guitarra antes de Adin iniciar sua serenata. Este trecho foi eliminado na fase de revisão e, mais importante, não consta do rascunho autógrafo de canto e piano.

Terceira fase

Corresponde a revisão feita no manuscrito da partitura de orquestra. Gomes utiliza lápis vermelho, azul e, raramente, preto. Algumas vezes, usa tinta vermelha para entrar com modificações em notas, permitindo maior precisão. Várias anotações pessoais de Gomes às margens da partitura, e endereçadas nominalmente a Bernardi indicam a realização da revisão antes da cópia profissional.

As intervenções feitas compreendem: **correção de inconsistências do texto musical; cortes de trechos; modificações da instrumentação; e acréscimo de material musical.**

As correções de inconsistências se resume a acréscimos de acidentes ou sua modificação em conformidade com a lógica harmônica. Mesmo assim, na análise da cópia Bernardi verificam-se vários erros de gramática musical.

As modificações de orquestração ocorrem esparsamente na partitura, mas são relevantes.

No primeiro ato chama a atenção que, originalmente, o compositor utiliza apenas uma harpa. A inclusão da segunda harpa parece ser posterior, ainda que isto não tenha ocorrido necessariamente no período de revisão pois não utiliza o lápis vermelho ou azul para a segunda harpa. A tinta é a mesma para a escrita do manuscrito original, mas a caligrafia é mais rápida, com traços mais finos, menos cuidadosos, como algo acrescentado à *posteriori* (Figura 3).

Em um trecho na cena última do terceiro ato², Gomes promove uma considerável modificação na orquestração. Preocupa-se em dar uma vestimenta mais elaborada, com caráter mais dinâmico e tenso. Em substituição a simples trêmolos, ele acrescenta sesquiálteras ascendentes ou descendentes (Figura 4). Vê-se no quarto compasso desta página que as notas com trêmolo não foram completamente raspadas, permitindo comprovar o que de

² Página 238, três últimos compassos (edição para canto e piano, RICORDI/FUNARTE) e página 666/667 do manuscrito autógrafo para orquestra.

original ali existia. Nos segundos violinos vemos também este mesmo padrão. Madeiras e trompas também são chamadas a intervir, criando maior densidade sonora ao momento.

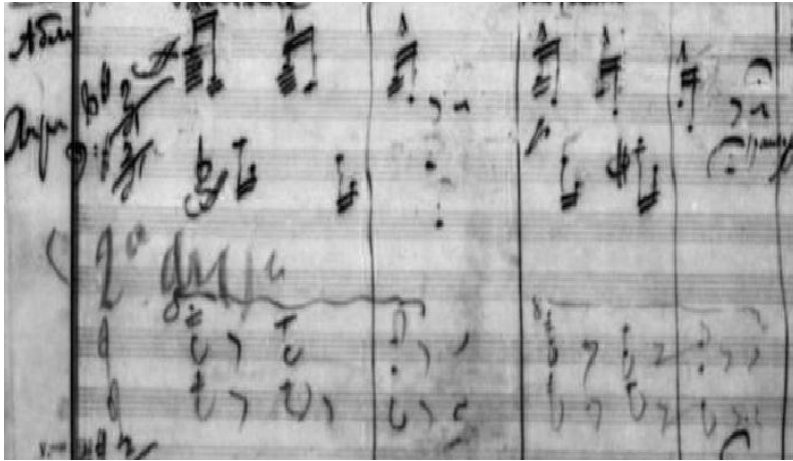


Figura 3– A segunda harpa parece ter sido acrescida posteriormente. Note-se a diferença dos traços da caligrafia musical.



Figura 4 – Página 666 do manuscrito autógrafo da partitura de orquestra. Terceiro ato, cena última.

O último aspecto corresponde aos acréscimos feitos e que vão aparecer, posteriormente, na cópia Bernardi e na partitura de canto e piano.

O exemplo mais importante é o acréscimo de uma intervenção do coro à oito compassos do final da ópera (Figura 5). Gomes introduz duas frases do coro com o texto “Orror! Orror!”. Este acréscimo, certamente feito durante a revisão, pode ter duas explicações. Para o enredo, ficam mais convincentes as relações dos súditos com Odaléa. Afinal, grande parte da tragédia de *Condor* está no forte antagonismo deles às posturas de sua rainha. Quando, após o suicídio de Condor, ela diz que os bárbaros súditos podem também despedaçar seu coração, cabe, de fato, uma intervenção de horror por parte deles. Existe um duplo sentido no desafio de Odaléa. Ela reafirma, mesmo após a morte, sua paixão por Condor, inaceitável para os súditos e, ao mesmo tempo, ousa sugerir que estes pudessem ferir sua rainha, ato sacrílego e também inaceitável. Harmonicamente, os últimos 62 compassos da ópera apresentam uma armadura na tonalidade de lá bemol maior. No entanto, apenas na intervenção do coro é que a música assume claramente esta tonalidade. Esta se faz sobre o quinto grau da tonalidade e, em seguida, sobre o sexto, servindo para auxiliar na confirmação tonal.

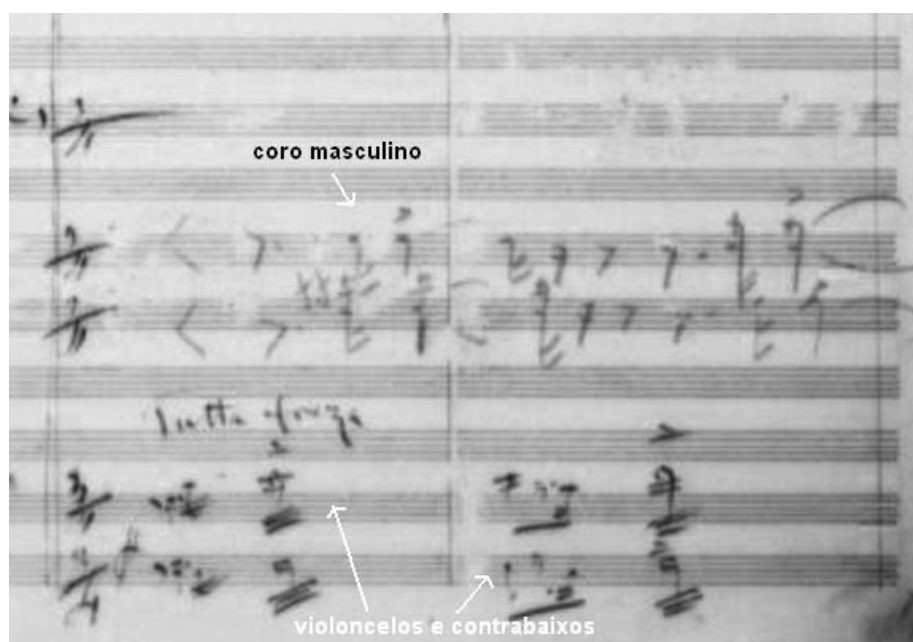


Figura 5 – A intervenção do coro foi acrescida após a orquestração inicial.

Quarta fase

A última fase corresponde à inclusão do Balé no segundo ato. Não se pode precisar o período em que Gomes introduziu esta música. Entretanto, sabe-se que ele foi apresentado

pela primeira vez no Rio de Janeiro em setembro de 1892. Sua inclusão poderia ser devia ao desejo de Gomes de apresentar a ópera em Paris (Carvalho, 1946), onde os bales, particularmente, no terceiro ato, eram muito bem-vindos.

Conclusão

Pela análise dos documentos textuais de *Condor*, sugere-se que o processo composicional constitui-se de quatro períodos: elaboração do rascunho para canto e piano, orquestração desse material, revisão e introdução de um balé.

Verificou-se que Gomes eliminou uma quantidade apreciável de música até a versão final. O fato desses trechos estarem no MS da partitura de orquestra, revela que o compositor teria intenção de utilizá-las. Assim, sua remoção pode ser de ordem estrutural da continuidade dramática e, mais provável, um desejo de Gomes em reduzir progressivamente o tamanho da ópera para garantir a entrega da encomenda. Razão adicional parece ser um constante dilema entre realizar algo “novo” em *Condor* ou retomar suas fórmulas antigas de sucesso garantido.

Por fim, verifica-se que Gomes apresentou um comportamento lógico e ordenado na gestação de *Condor* e, mais que isto, em estreito tempo. Isto leva a indagar o porque das longas gestações de suas outras óperas e o porque da incapacidade de concluir as iniciadas (*Morena, América*, etc) uma vez que, por meio deste estudo, verifica-se que o compositor, mesmo naquele período difícil de sua vida, apresentou condições de assumir as pesadas exigências criativas e laborais de uma nova ópera, demonstrando uma grande capacidade de trabalho. Assim, é oportuno investigar as razões para a pouca produtividade de Gomes nos períodos anteriores que, curiosamente, eram mais propícios à criação.

Referências bibliográficas

- BRAGA, Francisco. Reminiscências. In: Revista Brasileira de Música. Número especial. Rio de Janeiro, 1936.
- CARVALHO, Itala.G.V. Vida de Carlos Gomes, 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1946.
- PENALVA, José. Carlos Gomes, o compositor. Campinas: Papyrus, 1986
- PENALVA, José. Carlos Gomes e seus horizontes. Boletim Informativo da Casa Romário Martins. 23:109, 1996.
- SULLIVAN, Arthur. The Gondoliers. Eulemburg Editions, London, 1984.

VETRO, Gaspare.N. Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas. Rio de Janeiro: Editora Cátedra/Pró-memória. Instituto Nacional do Livro, 1982.

VETRO, Gaspare.N. Carteggi Italiani II. Brasília: Thesaurus Editora, 1998.