

Estudo comparado da construção temática do “Prelúdio de Maria Tudor”, de Carlos Gomes, e da “Sinfonia de La Forza del Destino”, de Verdi

Marcos Pupo Nogueira
Instituto de Artes- Universidade Estadual Paulista- Unesp
e-mail: mpuponogueira@uol.com.br

Sumário:

O trabalho compara duas aberturas de ópera, o prelúdio de "Maria Tudor" de Carlos Gomes e a sinfonia de "La Forza del Destino" de Verdi, do ponto de vista da construção temática. Aponta as peculiaridades distintivas de Gomes quanto aos processos composicionais e indica caminhos para uma aproximação deste com o sinfonismo europeu do final do século XIX, no sentido de uma escrita temática coesa, baseada em transformações de motivos básicos, e mais afastado da vocalidade e do cantabile da ópera italiana do final do século XIX.

Palavras-Chave: Carlos Gomes; Verdi; Aberturas; Estrutura temática e motívica.

Introdução

Carlos Gomes morou na Itália durante a maior parte da segunda metade do século XIX (1864-1896), período em que concluiu seus estudos musicais e estreou a maioria de suas óperas, convivendo e competindo profissionalmente com os principais criadores da cena lírica italiana, entre eles Ponchielli, Boito, Catalani, o jovem Puccini e especialmente Verdi. No entanto, à parte a inegável influência musical exercida por Verdi sobre o brasileiro (notadamente em suas primeiras óperas) Gomes desenvolveu, em vários aspectos da arte da composição musical, um estilo próprio. Nesse sentido, a análise de seu processo de construção temática conduz à revelação de sua singularidade em relação a outros compositores italianos, incluindo o próprio Verdi, objetivo deste trabalho.

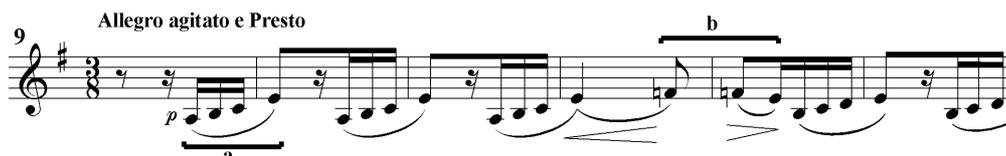
Procedimentos muito peculiares de construção temática podem ser observados com maior nitidez nas obras sinfônicas de Gomes, ou seja, naquelas criadas como peças de abertura para algumas de suas óperas, como “Il Guarany”, “Fosca”, “Maria Tudor” e “Lo Schiavo”. Nestas, Carlos Gomes condensa na escrita sinfônica da abertura a coesão temática do drama. Algumas das características relativas aos procedimentos temáticos e seus desdobramentos podem ser notadas ao se comparar duas obras em vários aspectos tão semelhantes entre si e nas quais seus autores fizeram uso, na peça de abertura, de temas recorrentes extraídos da ópera. São elas: o prelúdio da ópera “Maria Tudor”, de Gomes, concluído em 1878, e a sinfonia que Verdi criou para “La Forza del Destino”, de 1869.

O conceito principal que permite e fundamenta o eixo central deste trabalho - resultante da minha tese de doutorado “Carlos Gomes, Um Compositor Orquestral” - ou seja, a análise e significado da escrita temática e sinfônica, 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, e Brahms e Sibelius.

Duas Aberturas, Dois Procedimentos Temáticos

Os temas que dão início a cada uma dessas obras sinfônicas apresentam semelhanças quanto à configuração de seus respectivos motivos. A transcrição do primeiro tema da sinfonia da ópera “La Forza del Destino”¹ (Ex.1) — tema que na ópera está associado ao motivo do “destino” —, indica que a idéia de Verdi, de extraordinária tensão e ansiedade, se constrói com dois motivos assinalados **a** e **b**, repetidos obstinadamente:



Ex.1

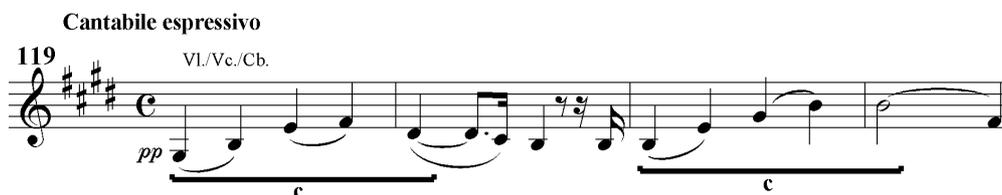
Esses motivos guardam, por sua vez, certa semelhança melódica e rítmica com os dois que compõem o primeiro tema do prelúdio da ópera “Maria Tudor”², de Carlos Gomes, — idéia retirada do *concertato* do final do III Ato, no qual se expressa a vontade de vingança da protagonista Maria Tudor, rainha da Inglaterra:



Ex.2

Os motivos assinalados com o colchete **a**, possuem uma conformação similar de semicolcheias que resulta num impulso em anacruse, de grande tensão. Os motivos indicados pelo colchete **b**, por sua vez, se configuram de modo análogo a uma *appoggiatura* em segunda menor, superior e inferior respectivamente, que cada compositor procura ressaltar — Verdi por meio de um *crescendo* e Gomes pelo acento na primeira nota. No exemplo relativo ao prelúdio de “Maria Tudor” (Ex.2), o motivo **b**¹ é uma variante do motivo assinalado **b** e terá papel importante na composição do segundo tema, como se notará mais à frente.

Na terceira parte da abertura de Gomes, um novo tema (motivos identificados pela letra **c**) também apresenta certo parentesco quanto ao desenho melódico e rítmico com outro tema da peça de Verdi. Trata-se de uma referência à melodia da marcha dos condenados, presente no IV Ato da “Maria Tudor”:

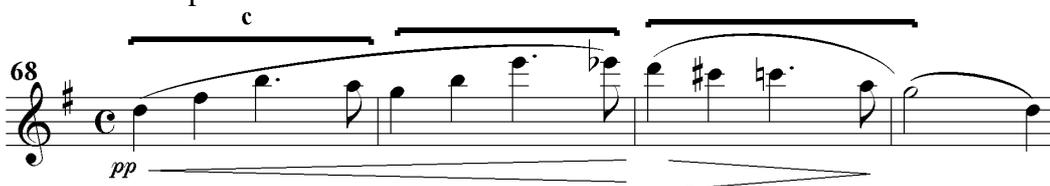


Ex.3

¹ Verdi, Giuseppe. *La Forza del Destino*: ouverture to the opera. London: Eulenburg.

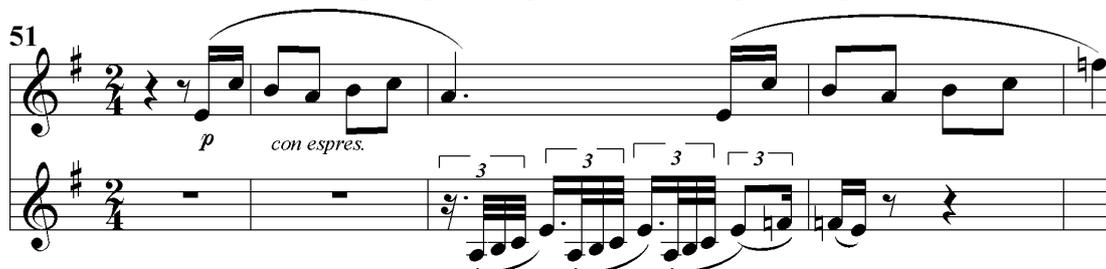
² Para a análise desta obra foram usadas: a partitura orquestral autografada, pertencente ao setor de Música da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro, e a redução para piano publicada pela Editora Ricordi, em co-edição com a Funarte, em 1986.

O desenho em arco da melodia e o arpejo ascendente em semínimas, presentes nesse tema do prelúdio da “Maria Tudor”, também podem ser identificados em outra melodia da abertura “La Forza del Destino”, que tem sua origem na frase “Deh, non m’abbandonar” da protagonista Leonora, no II Ato da ópera de Verdi:



Ex.4

As semelhanças entre as duas obras, no entanto, terminam aí. Na composição da sinfonia para “La Forza del Destino” Verdi prefere criar o conflito dramático por meio da confrontação entre os temas contrastantes e manter seus motivos inativos quanto ao potencial gerador de relações temáticas. Principalmente, Verdi opta na sinfonia de “La Forza Del Destino” pelo recurso da sobreposição de temas, método de que se utiliza sem recorrer à interação entre os motivos. Assim ocorre no *Andantino*, no qual a melodia — tocada por flauta, oboé e clarineta em uníssono —, a mesma cantada no IV Ato (cena I) pelo personagem Álvaro, surge sobreposta ao tema do “destino”:



Ex.5

As duas melodias, imperturbáveis, seguem paralelamente durante os dezesseis compassos dessa seção sem que nenhuma relação, a não ser a tonal, se estabeleça entre elas. Os temas são de tal modo diversos que a sobreposição acaba por apresentar um interessante efeito de simultaneidade de tempos diferentes.

No *Andantino mosso* da mesma abertura nota-se, também, o mesmo procedimento:



Ex.6

Nesta seção os temas do “destino” (Ex.1) e aquele originado pela frase de Leonora (Ex.4) caminham rigorosamente sobrepostos. A Verdi parece interessar apenas o contraste de tintas fortes criado pela sobreposição.

Ao contrário de Verdi nessa obra, Gomes, no prelúdio de “Maria Tudor”, recorre ao processo de transformações temáticas³ para alcançar a coerência do discurso sinfônico a partir de motivos presentes nos temas. Cria, desse modo, uma rede mais densa e coesa de relações temáticas, algo que pode ser observado já no início do prelúdio, durante a transição para o segundo tema, transcrita abaixo:

Ex.7

Gomes elabora aí uma cuidadosa transformação do motivo **b** do tema inicial que resulta numa variante **b¹**, que se define pela inversão do desenho melódico. Essa transformação já se havia esboçado no tema inicial (ver Ex.2).

Importante: a transformação do motivo **b** é deflagrada em meio a uma trama contrapontística a duas vozes, na qual o diálogo entre as partes é destacado por sutis variações timbrísticas representadas pelos três grupos de instrumentos indicados no exemplo acima. Os motivos assinalados **a**, **b** e **b¹** surgem configurados por meio de uma escrita claramente imitativa que favorece ainda mais as relações entre eles, pois se comportam de modo semelhante a sujeitos e contra-sujeitos numa composição tipicamente fugal. Desse modo, a transição, matizada e coesa, prepara o novo tema que surge com brilho diferenciado, obtido pela fusão dos primeiros violinos, oboé e flautim.

O novo tema é construído, então, pela repetição sequenciada do motivo **b** do tema inicial e sua variante **b¹**, que neste caso irrompem deslocados no compasso — como já insinuado na exposição do primeiro tema (Ex.2) —, recurso que incrementa o tom exasperante dessa primeira parte do prelúdio:

Ex.8

O segundo tema, portanto, é composto inteiramente a partir do motivo **b** do tema inicial. A conexão entre os primeiro e segundo temas, mediada pela transição, estabelece um sentido de continuidade e coerência temática ao prelúdio da ópera “Maria Tudor”. Essa coerência, por sua vez, está presente até mesmo em materiais temáticos secundários que compõem a conclusão da primeira seção do prelúdio, como o que está transcrito no Ex.9, no qual uma progressão do motivo **a** conduz aos fortes acentos relacionados ao motivo **b¹**:

³ O conceito de transformações temáticas é usado aqui no sentido que lhe deu Rudolf Reti, segundo o qual processos de variação relacionados à estrutura e formato de motivo (estrutura intervalar, padrão métrico ou posicionamento das notas) dão origem a temas novos que unificam diferentes movimentos ou seções de uma obra. (Reti, Rudolf. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan, 1951)

Ex.9

Outras configurações do motivo **b** e **b¹** podem ainda ser observadas no tenso diálogo entre os metais, que prepara a volta de um fragmento do segundo tema (compasso 69):

Ex.10

No início da segunda seção (*Largo molto lento*), com um solo de trombone Gomes faz uma breve, mas importante, citação de outro tema também extraído da ópera, correspondente à salmodia, oração cantada pelos frades que acompanham o condenado no IV Ato. O motivo da salmodia está relacionado ao motivo **b¹** e é cuidadosamente preparado (seis primeiros compassos) por uma idéia diretamente relacionada ao primeiro tema:

Ex.11

O motivo da salmodia é uma derivação, pois mantém o mesmo eixo melódico do motivo **b¹**, definido pelo intervalo de segunda como uma apojatura superior (ver Ex.2). Desse modo, a seção central do prelúdio é de fato uma passagem que realiza a fusão de dois temas da ópera, o tema da vingança (motivo **a**) e o da oração para o condenado (**b¹**), presságio da trágica resolução do drama que será condensada na terceira e última parte do prelúdio da “Maria Tudor“, o *Largo Cantabile Espressivo*.

Uma marcha, originada na cena do cortejo dos condenados do IV Ato, abre a última seção do prelúdio. A análise da idéia completa desse tema — já parcialmente assinalado no Ex.3 — indica um grande contraste interno. Enquanto seu antecedente é construído com um motivo novo (**c**), que expressa a solenidade trágica do cortejo dos condenados, o conseqüente abriga os dois motivos

oriundos do primeiro tema (**a** e **b¹**), alusão aos duros acentos associados à idéia de vingança da protagonista, que dominaram toda a primeira parte:

Ex.12

O motivo **b¹**, com seu acento e apojetura, inaugura o contraste, e o motivo **a**, embora apareça adaptado como quiáltera ao compasso quaternário, não perde aquela impulsividade do início, mas, ao contrário, provoca neste novo contexto temático uma interferência angulosa, causada pelo desenho melódico irregular das semicolcheias acentuadas sobre a monótona simetria da marcha.

O emprego dos chamados motivos condutores também em aberturas ou prelúdios era bastante comum nas óperas compostas no período. Objetivava preparar ou resumir a ação dramática. Tanto a sinfonia de Verdi para “La Forza del Destino” quanto o prelúdio de Gomes para “Maria Tudor” se encaixam nesse modelo. No entanto, a concepção que os dois compositores tinham do processo, observada nas obras aqui analisadas, não era a mesma. Enquanto Verdi evita as transformações temáticas e a continuidade dramática que se configuraria nos enlaces entre motivos — algo que poderia ser considerado como uma aproximação com o *leitmotiv* wagneriano —, Gomes descarta a compartimentação temática, evitando que o prelúdio se transforme num mero encadeamento mais ou menos eficaz de melodias retiradas da ópera.

No prelúdio de “Maria Tudor” o compositor paulista abre mão da invenção melódica diversificada que caracteriza a sinfonia de Verdi, preferindo estabelecer muitos nexos entre poucas idéias, como o que se observa na construção do tema da terceira parte (Ex.12). A “invasão” de motivos do tema inicial na terceira parte é um exemplo do modo “programático” com que Gomes trabalha os motivos condutores nessa obra. Ao inserir motivos relacionados à protagonista Maria Tudor na marcha do condenado rumo ao cadafalso — ou seja, na música que acompanha os passos de Fabiani, o amante e traidor da rainha —, Gomes quer fundir num só tema conteúdos conflitantes como vingança, amor e perdão. Para tanto, utiliza motivos flexíveis e dinâmicos que representam as intensas variações emocionais de Maria Tudor diante da proximidade da execução do amado.

Além da já aludida opção de Verdi na abertura de “La Forza del Destino” de sobrepor os temas sem relacioná-los através de nexos entre motivos, o compositor italiano cria idéias tão claramente desenhadas, tão individuais, estáticas e singulares quanto ao contorno melódico, que não permitem e nem pretendem enlaces temáticos. Nesse sentido, a criação de cada um dos temas da abertura é intrinsecamente “melódica” e desinteressada na interação entre os motivos. Para tanto pode-se observar nas principais idéias temáticas da abertura de Verdi: 1) a singularidade quanto à expressão melódica e rítmica de cada uma delas; 2) a simetria entre suas frases; e 3) a cadência final sempre sobre a tônica, que fecha harmonicamente em si mesma cada uma das idéias. É o que se pode notar no *andantino* cuja melodia tem origem na música cantada pelo personagem Álvaro, durante a cena I do IV Ato:

Ex.13

ou com o tema relacionado à protagonista Leonora:

Ex.14

ou ainda nesta melodia que abre a última seção da abertura de Verdi:

Ex.15

Todos esses exemplos mantêm na abertura o mesmo *cantabile* das melodias originais da ópera. Verdi não abre mão, mesmo na forma sinfônica, da vocalidade de origem dos temas de “La Forza del Destino”. E a singularidade, somada a certa dose de previsibilidade melódica desses materiais, é transferida à abertura sem nenhuma perda. O modo como são encadeadas estas melodias, acrescentado ao fato de terem sido originadas da ópera, acaba por configurar essa abertura como a do tipo *pot-pourri*. O conceito do *pot-pourri* foi usado por Richard Wagner⁴ para definir — sempre preocupado com o significado dramático de qualquer parte da ópera — as aberturas nas quais o compositor retirava as principais melodias do drama como se separasse “imagens isoladas da ópera” para inseri-las na *ouverture*, “mais preocupado com o efeito do que com sua importância e alinhando-as uma ao lado da outra” (Wagner,1912:9). Vale lembrar que Charles Osborne, em seu famoso estudo sobre as óperas de Verdi, também admite a mesma classificação ao definir a abertura para “La Forza del Destino” como “um compêndio de algumas das melhores melodias da ópera unidas pelo motivo do destino...” que, após sua completa

⁴ Este conceito é definido por Richard Wagner em seu estudo “Über die Overture.

exposição, “continua a ser ouvido ameaçadoramente sob o *pot-pourri* de melodias que se segue” (Osborne, 1970:342).

O tema a que se refere Osborne como “motivo do destino” (já assinalado neste trabalho no Ex.1), embora mantenha quase todas as características dos demais, destaca-se por sua recorrência ao longo da abertura. Torna-se desse modo um elemento unificador, ou seja, o único elo entre os diferentes materiais favorecendo aquele processo já referido de sobrepor a esse tema as demais idéias. A conduta de Verdi toma, assim, o lugar da transformação temática praticada por Gomes no prelúdio da “Maria Tudor”, processo decorrente do forte vínculo entre motivos. Os temas do prelúdio de Gomes, ao contrário, apresentam uma configuração aberta às transformações temáticas, como a que se observa no tema da “vingança”, cujos motivos geram todas as demais idéias presentes na primeira e segunda partes e também se acham associados ao tema da marcha dos condenados na terceira:

1 *Allegro mosso cupo e sotto voce*
VI. *ppp*
Lam: I
a b b1
v

Ex.16

Esse tema já denota uma ansiedade por desdobramentos futuros, representada pelas várias configurações de seus motivos. A figuração sinuosa do motivo **a** parece querer se expandir para além de qualquer delimitação tonal ou fraseológica e o acento sobre a sensível presente no motivo **b** fornece o impulso explosivo para essa expansão. Ao final basta um trilo sobre a nota si, seguido da semi-cadência, e o tema se encadeia imediatamente através da transição (dois primeiros compassos do exemplo seguinte), que prepara o segundo tema (já analisado no Ex.8), que se extingue nas oitavas, também em suspensão:

19
a b b1
Lam: I
b b1 b1 b
v

Ex.17

Na segunda parte, o tema da salmodia já indicado no Ex.7 termina sobre a dominante, evitando na seção central uma cadência sobre a tônica:

Ex.18

Do início ao final da segunda parte, Gomes evita a cadência completa sobre a tônica (**Lám**), criando o ambiente harmônico ideal para a expressão da continuidade dramática e favorecendo a livre movimentação dos motivos.

O prelúdio de “Maria Tudor” concentra-se nos dois últimos atos do drama histórico originado da peça homônima de Victor Hugo. Os 160 compassos do prelúdio procuram resumir de forma puramente sinfônica o drama complexo criado por Hugo. O método empregado por Gomes para tanto é calcado nas transformações que se passam com os motivos, e estes, por sua vez, se acham associados a determinados sentimentos e situações. Assim, surgem os temas da vingança, da oração dos frades e da marcha do sentenciado rumo à execução, que abre a última parte do prelúdio. Após a exposição desse tema (transcrito no Ex.8), Gomes realiza a síntese sinfônica final, que remete à tentativa frustrada de Maria Tudor para evitar, no último momento, a morte de seu amante Fabiani, por ela mesma condenado. Combinando os mesmos elementos temáticos do início do prelúdio com o tema da marcha do condenado, o compositor paulista transfigura os sentimentos de Maria Tudor, que se convertem de ira e desespero em resignação e calma diante do fato consumado. Os meios utilizados para isso são puramente musicais:

Ex.19

Nesta passagem o motivo inicial **a** ressurge agora na forma de um suave *grupetto* em quiáltera de cinco semicolcheias, nada mais restando da impulsividade que o caracterizava na primeira parte do prelúdio. Após rápida referência ao motivo da marcha do condenado (**c**), Gomes sobrepõe polifonicamente os motivos da vingança (**a** e **b¹**). A própria leveza da instrumentação — madeiras agudas em *piano* — concorre para a conciliação entre materiais originados de temas contrastantes, temas que na verdade são representações de sentimentos contraditórios. A coda do prelúdio confirmará esta solução dramática.

Na última seção do prelúdio, em meio a uma textura levemente polifônica, enquanto Gomes articula os motivos principais de forma a desfazer a ansiedade, a impulsividade e os acentos do tema da vingança, a marcha do condenado, hesitante de início, transmuda numa grande frase ascensional. E o prelúdio finaliza com uma última evocação do motivo das semicolcheias (**a**). Sob a indicação de *pianissimo* e *rallentando* o motivo da vingança se despede transfigurado:

148

espressivo

cantabile

p

c

b

b1

a

5

3

5

3

5

5

c

a

3

3

3

ppp

Rall.

Ex.20

Embora Gomes também recorra à sobreposição temática em vários momentos dessa obra, ele o faz, como se observa claramente neste último exemplo, de modo bastante diverso de Verdi. No prelúdio da “Maria Tudor” os motivos interagem entre si e, em função do tratamento contrapontístico, o estilo imitativo sobressai. Nunca os temas são sobrepostos na sua íntegra, como em Verdi, mas em fragmentos tratados por Gomes com muita flexibilidade por meio de variações e de transformações temáticas. Em função da escrita freqüentemente polifônica, a música flui por registros muito diversificados, nos quais a orquestração ajuda a pontuar os motivos que se distribuem por toda a paleta sinfônica.

Carlos Gomes compreendeu melhor, ou mais cedo do que seus contemporâneos italianos, o fato de que a composição sinfônica não se sustenta contando apenas com a mera vocalidade exterior das melodias — em geral estáticas e completas em si mesmas —, mas exige um tipo de organização temática mais dinâmica e íntegra, na qual os temas se formam a partir de pequenos fragmentos de contornos tão incisivos que produzem unidade temática, variedade, contraste e transformações motívic. A sinfonia para a ópera “La Forza Del Destino” é uma das obras-primas de Verdi no gênero e sobre o prelúdio para a “Maria Tudor” pode-se afirmar que o compositor brasileiro atinge um de seus melhores momentos nesta forma orquestral. Mas ao contrário de Gomes, o músico italiano prefere a pincelada vigorosa e as cores bem definidas e contrastantes representadas por melodias simples e de corte simétrico. Gomes, por sua vez, trabalha seu prelúdio objetivando a continuidade temática e se distancia, nessa obra, da abertura como *pot-pourri*. Em termos estritamente musicais, alcança enfim a essência do drama escrito por Vitor Hugo e adaptado para ópera pelo poeta e libretista “scapigliato” Emilio Praga.

Referências Bibliográficas:

- Nogueira, M. P. (2003). *Carlos Gomes, um Compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas*. São Paulo. Tese (Doutorado em História social) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Osborne, C. (1970). *The Complete Operas of Verdi*. Nova York: Knopf.
- Reti, R. (1951). *The Thematic Process in Music*. Nova Iorque: Macmilian,. 362p.
- Schönberg, A. (1991). *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp,.272p.
- Wagner, R. (1912). *L'Ouverture*. Roma: “Musica”.

Partituras Manuscritas:

- Gomes, C. *Maria Tudor* (partitura orquestral). s.l., s.d. Fonte: Biblioteca Nacional- setor de Música, Rio de Janeiro.

Partituras impressas:

- Gomes, C. *Maria Tudor* (partitura canto e piano) s.l.: Ricordi, 1986(c). 973. Vol.II, 152-162.
- Verdi, G. *La Forza Del Destino*. London: Eulenburg, s.d. 46p. s.d.