

# CONSIDERAÇÕES SOBRE OS FINAIS DE UNIDADES DRAMÁTICAS NO MELODRAMA ITALIANO DO PERÍODO DE TRANSIÇÃO

*Marcos da Cunha Lopes Virmond\**

*Rosa Maria Tolon Marin\**

*Eduardo Toledo\*\**

**RESUMO:** O período de transição do melodrama italiano do século XIX comportou importantes modificações estruturais no processo coposicional das óperas. Entre eles, salienta-se significativa modificação da estratégia de abordagem composicional do fechamento das unidades dramáticas, sejam cenas ou atos. Neste sentido, por meio de análise musical e documental identificam-se e descrevem-se três principais procedimentos, o uso da peroração final de afirmação tonal, uma sua variante, a peroração final de afirmação tonal com reapresentação temática, a peroração final com desenvolvimento temático e, por fim, um evento já descrito por Cesari(2002) que decidiu-se denominar peroração final por retomada temática. A conceituação e exemplificação de cada caso é apresentada, assim como discute-se a relevância da participação de Amílcar Ponchielli e Antônio Carlos Gomes no desenvolvimento dessas estratégias.

**PALAVRAS-CHAVE:**

ópera italiana, Antônio Carlos Gomes, período de transição, musicologia.

**ABSTRACT:** The transition period of the Italian opera in the 19<sup>th</sup> century included important structural modification in the compositional process of operas. Among them, significant modification in the approach to the composition of closure of dramatic unities, whereas scene or act. In this sense, three main procedures are identified: final peroration with tonal affirmation, a variant of the latter – the final peroration with tonal affirmation and thematic re-exposure, the final peroration with thematic development and, already referred by Cesari (2002), final peroration with thematic retake. Concepts and examples of each case are presented, as well as the relevance of Amilcar Pochielli and Antonio Carlos Gomes is discussed as participants in the development of such strategies.

**KEY WORDS:**

Italian opera, Antônio Carlos Gomes, transition period, musicology.

## INTRODUÇÃO

Considerando o silêncio de Gioacchino Rossini após a estréia de *Guglielmo Tell* em 1829, o precoce desaparecimento de Vincenzo Bellini em 1835 e a morte de Gaetano Donizetti em 1848, o melodrama lírico ficou nas mãos de Giuseppe Verdi por um longo tempo. Como se sabe, o melodrama lírico foi um elemento fundamental como foco aglutinador em torno do processo de unificação da Itália e criação de uma identidade para seu povo. Se não assumidamente por ele, as óperas das primeiras fases de Verdi tiveram inequivocamente esta função, particularmente pelo tratamento da massa coral como algo identificável, diferente da posição decorativa e subordinada do coro na ópera barroca italiana (CAPRA, 2003, p.161). Ainda que renovador, Verdi segue os modelos do melodrama lírico estabelecidos por Rossini e desenvolvidos por Donizetti e Bellini. Esse modelo calcava-se nos números operísticos fechados, onde se incluem o coro de introdução para o primeiro ato, a

---

\* Professor do Departamento de Música, Universidade do Sagrado Coração, Bauru – SP. [mvirmond@ils.br](mailto:mvirmond@ils.br)

\*\* Professor do Instituto de Arte Contemporânea e da UniBrasília/DF. Aluno do curso de mestrado em música da UnB.

cena e ária, a cena e dueto e o finale. A ária tripartite impera e a presença da *caballeta* é indispensável. Estabelecia-se assim uma estrutura formal que Abramo Bavesi (POWERS, 1987, p. 68) posteriormente chamaria de *solita forma*.

Entretanto, nos últimos anos da década de sessenta, este modelo parece ter chegado a um esgotamento e mudanças se impunham. A arte Italiana, como um todo, parece não suportar mais o isolamento a que foi submetida pela barreira física dos Alpes. Uma nova geração reclama novos ares. O insucesso das revoltas de 1848, por toda a Europa e a morosidade das modificações sociais, tão caras à causa do *risorgimento*, auxiliam em compor um quadro de insatisfação. As gerações mais jovens, inquietas, se revoltam contra toda a ordem estabelecida e gritam pelo novo.

O melodrama lírico, uma das mais bem guardadas relíquias da unificação da Itália, não se exclui dessa necessidade de renovação. Mais que isto, o tradicional isolamento cultural a que a península se impunha, está prestes a desmoronar, pois não faltam vozes internas que desejem ardentemente romper a cúpula que protegia a música italiana da influência externa. Neste contexto, o melodrama lírico como elemento aglutinador político perde sua força, ainda que não seu papel de atividade do cotidiano na cultura peninsular. Nesse mesmo período, Giuseppe Verdi parece modificar seu processo composicional, inclusive reduzindo a frequência com que brinda seu público com novas óperas. Assim, esse efervescente cenário social encontra um Verdi menos produtivo em termos quantitativos. Efetivamente, desde o *Oberto* (1839) as estréias eram quase anuais, mas após *La Traviata* (1853), isto deixa de acontecer.

É este momento histórico que se desenvolve no período arbitrariamente compreendido entre os anos de 1870 e 1891. No contexto da história da ópera italiana, é neste período que serão apresentadas e se consolidarão profundas modificações no melodrama lírico no que se refere a sua estrutura musical e na constituição de seus libretos. Essas modificações serão fundamentais para o surgimento da *giovane scuola*, com reflexos em toda a produção operística até o final do século XIX e nos primeiros decênios do século XX. Trata-se, sem dúvidas, do período pós-romântico da ópera italiana, como preconiza Coelho (2002, p. 19), mas os fatos dessas pouco mais de duas décadas de agitação cultural, 1870-1891, a melhor qualificam pela denominação de *período de transição* (CESARI, 2002).

## OS FINAIS DE ATO E A *SOLITA FORMA*

Como visto, a estrutura formal do melodrama italiano era bem característica. Nessa estrutura, os finais das unidades dramáticas, cenas ou atos, tinham sua fórmula bem definida. Entretanto, esses finais sofreram modificações adicionais nesse período de transição e que, segundo Cesari (2002, p. 8), são marcantes. A *stretta concertata*, tão claramente identificável, desaparece e dá lugar a uma peroração sinfônica, usualmente com o tema principal do *Largo concertato* ou um seu desenvolvimento e, caracteristicamente, com dinâmica fortíssimo. De qualquer forma, este fechamento sinfônico é curto, condensado e, de fato, funciona efetivamente como uma conclusão motívica da cena final. Entretanto, ao se analisar as obras desse período, percebe-se que esta modificação levou a um processo composicional mais complexo e extenso do que identificado por Cesari (2002, p.8). Verificar-se, primeiramente, uma variante do fechamento por pura afirmação tonal e, adicionalmente, um outro evento composicional que, de certa forma, antecede o que Cesari descreve. Trata-se de um passo intermediário entre o padrão usual de conclusão de cenas e atos adotado pelos compositores do primeiro *ottocento* e a peroração sinfônica descrita por Cesari (2002, p.8) como elemento característico do período de transição.

## CARACTERÍSTICAS DOS FECHAMENTOS DE UNIDADES DRAMÁTICAS

Identificam-se, tentativamente, três principais processos de fechamento de unidades dramáticas (ato ou cena), a **afirmação tonal**, a **peroração final de desenvolvimento temático**, que é o processo intermediário, e **peroração final com retomada temática**.

A **peroração de afirmação tonal** é a conhecida peroração final típica do classicismo. Em termos do melodrama italiano, esta peroração ainda pode apresentar uma segunda versão, em que antes da afirmação tonal há a reexposição de frase de segmentos próximo a esse final. O primeiro caso, mais usual, foi extensivamente utilizado por Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi e mesmo compositores mais próximos ao período de transição. Após a frase final dos solistas ou coro, a orquestra reafirma a tonalidade ao insistir na apresentação da tônica em ritmo esbatido (Figura 1).

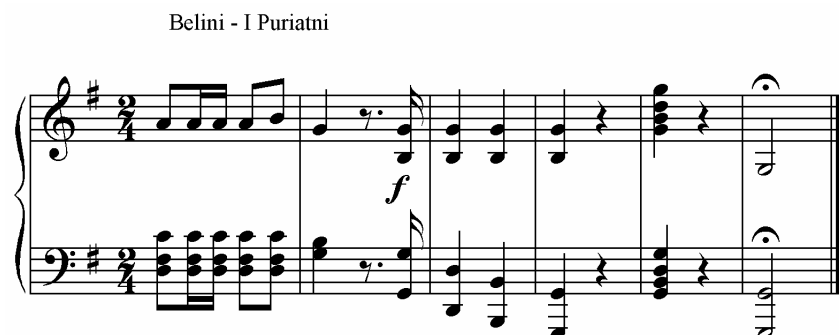


Figura 1 – Final de cena do primeiro ato de *I Puritani* de Bellini.

A **Peroração de afirmação tonal com reapresentação temática** é a variante mencionada anteriormente e se inclui nesse mesmo tipo, em que não se faz uma mera afirmação tonal pela repetição cadencial V-I ou esbatimento da tônica. Trata-se da repetição, breve, de uma frase relevante do contexto musical que antecede esse fechamento. Isto acontece com frequência em finais cujo andamento é animado e a música está relacionada com ambientes de festa, bravura e alegria. Na verdade, trata-se de mera continuidade de uma frase ou repetição de uma frase interligada a uma afirmação tonal convencional. Um exemplo, o final do n°5 do segundo ato de *Nabucodonosor*, pode esclarecer melhor esse último caso. Nesse final de cena, a frase principal da parte coral da *cabaletta* de Abigaile, na realidade uma coda, é retomada em parte pela orquestra para constituir o fechamento da cena. Não há desenvolvimento temático, mas também não se trata de uma convencional seqüência cadencial V-I. (Figura 2 e 3).

Tenor

Baixo

*ff*

*ff*

*ff*

E di Be-lo la ven - de-ta con la tua sa-prà tuo-

Figura 2 – G. Verdi, *Nabucodonosor*. Segundo ato. Compassos iniciais da coda coral da cabaleta de Abigaile.

T

B

prà tuo - - - nar!

prà tu - - - nar!

Figura 3 - G. Verdi, *Nabucodonosor*. Segundo ato. No final da coda, a orquestra retoma literalmente a frase coral, a qual é arrematada por três compassos de afirmação tonal.

A **Peroração final com desenvolvimento temático** é o fechamento com uso de algum material temático do contexto musical próximo, brevemente desenvolvido, reaproveitado, modificado para constituir o segmento de conclusão da unidade dramática. Então, diferente do caso anterior, não se trata mais de tomar uma frase previamente apresentada e apenas repeti-la como fecho. Cria-se música nova, ainda que tomando material temático do segmento que se conclui, o que, diga-se de passagem, não seria estranho ao processo de unidade temática.

Dentre os compositores do período de transição, um dos que utiliza e desenvolve essa nova maneira de finalizar a unidade dramática é Antônio Carlos Gomes. Já no *Il Guarany* aparece este tipo de tratamento dos finais e, mais que isto, de forma transicional se formos comparar com o que acontece em *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*.

Um exemplo muito elucidativo deste fato é o final da *stretta concertata* do primeiro ato, em que vemos a característica retomada de frase usada na *stretta*, mas já com adição de outras frases e, no conjunto formando um final distinto, ainda que não haja um desenvolvimento totalmente novo como seria característico desse tipo de tratamento (Figura 4).

O primeiro material é a frase do coro com Cecília:

Soprano *p*  
Ah! noi sta - rem sta-rem per va - lo - ro - si le co - ro - ne

O segundo material é parte do desenvolvimento da *stretta*:

Cecy *f*  
Alv.  
Ruiz  
tar - noi sta - rem pei va - lo - ro - si le co - ro

Estes dois materiais são, inicialmente, apresentados quase na íntegra, mas, posteriormente, são re-elaborados por omissão de segmentos, omissão e fusão entre partes da frase e mudança de registro (Figura 4).

Più animato

Piano

*ff*

*p*

7

*p dolce*

*pp*

22

27

*p*

33

*pp*

Figura 4 – A. Carlos Gomes, *Il Guarany*. Primeiro ato. Seção de fechamento da *stretta*. As barras de compasso pontilhadas indicam omissão na seqüência dos compassos.

Como se vê, é muito significativa a participação de Carlos Gomes, com esse tipo de tratamento dos finais, como importante contribuinte na modificação do discurso do melodrama italiano nessa dita fase de transição. Estudando as óperas de G. Verdi próximas ao *Il Guarany*, isto é, *Don Carlo*, *La Forza del Destino* e *Aida*, se observa que o compositor permanece, na maioria dos casos, com os fechos de afirmação tonal. Curiosamente, é em ópera bem anterior mas, por outro lado, reconhecidamente renovadora, *Rigoletto* (1851), que Verdi utiliza de forma muito efetiva, a técnica da afirmação tonal com reapresentação temática. Os segmentos continentais praticamente se articulam um com os outros, sem a necessidade de uma conclusão formal. Mesmo assim, não deixa de ser curioso notar que, quando essa necessidade surge, Verdi prefere uma fórmula de conclusão mais próxima à afirmação tonal, isto é, mais próxima de suas próprias fórmulas anteriores, do que as soluções que Gomes apresenta no *Il Guarany* e, com maior ousadia, nas óperas que seguem. Provas disto, na *Aida*, são o final do segundo ato e o final do terceiro ato, em que, após Radamés entregar a espada ao grande sacerdote, a orquestra conclui a cena com música que, sem muito disfarce, não passa de uma mera peroração para uma afirmação da tonalidade de Ré menor. Somente no mais distante *Otello*, de 1887, é que se encontra uma preocupação em tratar os finais com algo mais que apenas uma afirmação tonal. Mesmo assim, Verdi é econômico, no que está correto, e agora usa mais o contraste harmônico como evento marcador dos finais do que qualquer outro fator musical. Nessa ópera, uma curta frase conclui a trágica cena do desequilíbrio de Otelo no terceiro ato e isto fica muito caracterizado pelos encadeamentos com uso de relação cromática de mediantes (Figura 5).

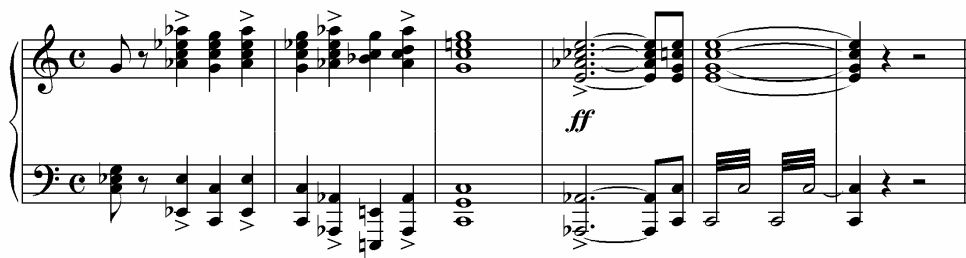


Figura 5 – G. Verdi, *Otello*. Final do terceiro ato.

Talvez *Salvator Rosa* seja a obra em que a preocupação de Gomes com os fechamentos de cenas apresenta os resultados mais promissores. Curiosamente, em *Fosca*, o grande salto de qualidade após *Il Guarany*, não se encontra um exemplo sequer desse tipo de tratamento. Entretanto, no *Salvator Rosa* a inventiva de Gomes chega a momentos elevados, demonstrando capacidade técnica de resolução e cuidado com a elaboração de seus finais.

No terceiro ato, após o dueto entre Salvator e Masaniello, Gomes fecha o dueto com um novo tema (Figura 6), de forma breve e sem se preocupar com afirmação tonal, pois esta curta terminação, fá menor, não só oferece o tema da nova cena como sugere a transição tonal para si bemol menor, em que ela começa (Exemplo 7).

Alleg. deciso

Salvator

Masaniello

ta!

Re!

*ff* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Figura 6 – A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Terceiro ato, final do dueto, nº 26.

Figura 7 – A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Terceiro ato, início do nº 27, *scena*.

O outro exemplo, com mais uma diferenciação, ocorre no final do nº30, correspondendo ao final do terceiro ato. Aqui temos, em termos de extensão, um final curto, em andamento grandioso, dinâmica fortíssimo e o uso de material inteiramente novo, na tonalidade de ré bemol maior, com uma conclusão convencional, similar à anteriormente exemplificada, sobre um encadeamento I – IV<sup>6</sup> – I<sup>6/4</sup> – IV – I (Figura 8).



Ré b M      I    IV6    I6/4    IV    I

Figura 8 – A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Final do n° 30 e terceiro ato.

Por fim, a **peroração final com retomada temática**, ainda que sem este título, foi muito bem identificado por Cesari (2002) e também mencionada por Nicolodi (2002, p. 394). O que se propõe agora é uma ampliação deste conceito com uma melhor caracterização de seus componentes. Neste sentido, alguns exemplos podem auxiliar no seu entendimento.

Novamente, Carlos Gomes e *Il Guarany* permitem caracterizar este tipo de fechamento. Exatamente no final do quarto ato se vê o uso de um dos temas principais, apresentado em dinâmica fortíssima e com pleno significado. Aqui, Gomes renuncia categoricamente a um final típico de afirmação tonal e usa como fecho a simples, porém poderosa, reapresentação do tema da pureza, altivez, bravura e coragem de Pery (Figura 9).

Figura 9 – *Il Guarany*, Antonio Carlos Gomes. Compassos finais do último ato.

Em *La Gioconda*, logo após o *coup de théâtre* da revelação do corpo de Laura, para comentar e concluir a cena catastrófica, a orquestra retoma, exatamente, o tema do *largo concertato* (Figura 10).

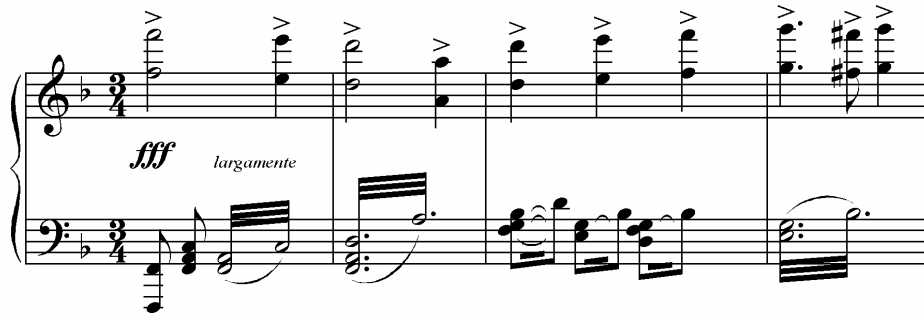


Figura 10 – A. Ponchielli, *La Gioconda*. Terceiro ato, *finale*.

A estrutura da *solita forma* está praticamente ausente dos finais de ato das óperas do verismo. Entretanto, Mascagni e Leoncavallo, mesmo longe de Gomes, Ponchielli e Marchetti, não se furtam a esta fórmula da retomada do tema principal como resumo de ato, ou mesmo de finalização da ópera, principalmente naquelas de um ato. Esse é o caso de *Cavalleria Rusticana* (1890) (Figura 11) e *Pagliacci* (1893).

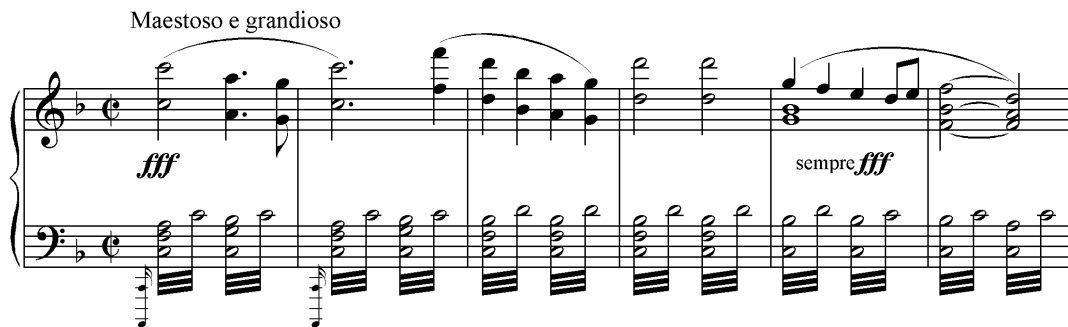


Figura 11 - P. Mascagni, *Cavalleria Rusticana*. Final da ópera.

O jovem Puccini, ainda dando seus primeiros passos com *Le Villi* e *Edgard*, parece não ficar alheio a essa possibilidade. No final do primeiro ato de *Le Villi* (1884) introduz uma conclusão orquestral de 17 compassos com dinâmica fortíssimamente e textura densa de orquestra (Figura 12). O desenvolvimento é feito sobre elementos temáticos da *Pregghiera* (*Angiol di Dio*), não havendo a reprodução literal de uma frase, como visto no exemplo citado de Leoncavallo.

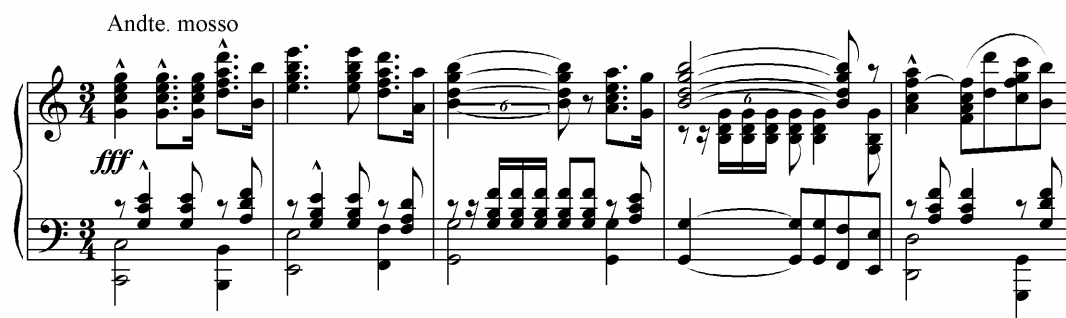


Figura 12 – G. Puccini, *Le Villi*. Primeiro ato, *Preghiera*.

Um compositor mais afastado desse grupo, em termos temporais, é Umberto Giordano. Ele também aproveita este processo de resumo musical para a conclusão de atos. Suas citações não chegam a ser literais como nos casos antes citados, mas o processo, em essência, é o mesmo, assim como seu efeito. Em *Andrea Chénier* (1896) essa, agora, quase convenção, aparece tanto no final do terceiro como do quarto ato. No primeiro caso, a conclusão é curta, mas com tempo dramático muito adequado, pois há uma ligeira diminuição de intensidade de eventos musicais nos compassos que antecedem esse final, correspondendo ao momento em que os juízes discutem o veredito. Quando este é dado, e Chénier é condenado, o fecho orquestral surge de forma justa. Ele não cita temas anteriores, usa apenas um fragmento de material da longa cena do julgamento, mas o uso declaratório da orquestra, com instrumentação plena e andamento *larghissimo* é utilizado da mesma forma que nos outros exemplos (Figura 13). Ao final da ópera, o mesmo ocorre, de forma mais extensa e usando material temático mais identificável com o desenvolvimento do último dueto entre Andrea e Magdalena. A textura orquestral é a mesma dos demais exemplos e a indicação de andamento, outra vez, pede *grandioso*. (Figura 14).

Figura 13 - U. Giordano, *Adrea Chénier*. Final do terceiro ato.



Figura 14 - U. Giordano, *Adrea Chénier*. Final do quarto ato.

Francesco Ciléa é um compositor ainda mais tardio que Giordano ao período em discussão, mas fará uso desse procedimento. Isto revela o intenso impacto causado por esse grupo de compositores (Gomes/Ponchielli/Catalani) iniciais ao período de transição, cujos resultados ainda podem ser sentidos na virada para o século XX. O exemplo de Ciléa ocorre ao final de terceiro ato da *Adriana Lecouvreur* (1902). Após a cena de intensa dramaticidade em que Adriana recita o monólogo de Fedra, o final do ato ascende a um grau insuportável de tensão com a afronta dissimulada de Adriana para com a Princesa di Bouillon. Essa carga emocional se consubstancia e se exorta na conclusão orquestral do ato, com a retomada do tema do cantabile que acompanha a recitação de Adriana, agora densamente orquestrada e em dinâmica fortíssimo (Figura 15). Apesar da enorme distância, 1874-1902, é interessante comparar a similaridade entre esse final, inclusive a indicação interpretativa (largamente) daquele usado por Ponchielli em *La Gioconda*.

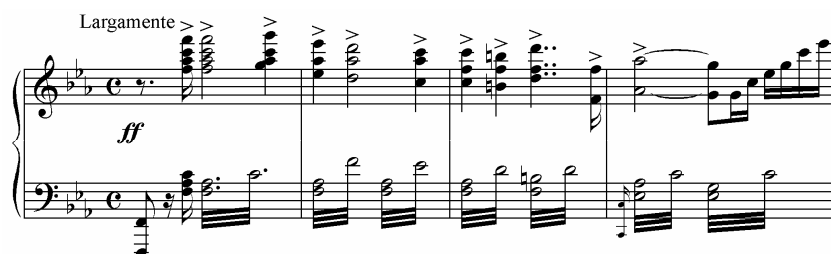


Figura 15– F. Cilea, *Adriana Lecouvreur*. Terceiro ato, *finale*.

## CONCLUSÃO

Se o período de transição significou um momento de modificação do melodrama italiano, cabe identificar, descrever e analisar os elementos composicionais que contribuíram com esta modificação. Aqui, pretendeu-se demonstrar um desses elementos, identificando-se então uma estratégia composicional diferenciada para o fechamento das unidades dramáticas. Além disto, propõe-se uma conceituação para cada uma dessas modalidades de fechamento, atribuindo-lhes um título característico. A quantidade de exemplos poderia ser maior, mas acredita-se suficientes para a fixação estrutural dessas estratégias. Permite-se concluir, também, que se esta fórmula para fechos de atos conquistou a preferência dos compositores do período de transição e foi por eles desenvolvida, verifica-se que seu uso se estendeu até a

*Giovane Scuola* e mesmo depois dela, o que atesta a relevância e a capacidade criativa dos principais nomes do período de transição, notadamente Amílcar Ponchielli e Antônio Carlos Gomes.

#### REFERÊNCIAS

CAPRA, M. Aspects of the use of the chorus in 19th-century Italian opera. *Polifonie*, III, 3, p. 157-173, 2003.

CESARI, F. *La «TRANSIZIONE»*. Disponível em:  
[http://www.univirtual.it/corsi/2002\\_I/%20cesari/lezione08/download/lezione08.rtf](http://www.univirtual.it/corsi/2002_I/%20cesari/lezione08/download/lezione08.rtf) Acesso em: 12 jan. 2006.

COELHO, L. M. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Objetiva, p.17-27, 2002.

NICOLODI, F. Italian opera. In: *The Cambridge companion to Grand Opera*. Cambridge: University Press, 2002. 496 p.

POWERS, H.S. “La solita forma” and “The use of Conventions”. *Acta Musicologica*, v. 59, Fasc.1, p. 65-90, 1987.