

Restauração e análise de alternativas composicionais no primeiro ato de *Condor* de Antônio Carlos Gomes

Marcos da Cunha Lopes Virmond
Departamento de Música, USC-Bauru
e-mail: mvirmond@isl.br

Lenita Waldige Mendes Mogueira
IA – UNICAMP
e-mail: lwnm@iar.unicamp.br

Rosa Maria Tolón Marin
Departamento de Música, USC-Bauru
e-mail: rtolon21@yahoo.com.br

Sumário:

Condor, estreada em 1891 no Teatro alla Scala de Milão, foi a última ópera escrita por Antônio Carlos Gomes. O processo composicional envolveu a elaboração de um rascunho para canto e piano, a orquestração e uma extensa revisão final. A análise do rascunho, documento inicial da criação, revela alternativas composicionais que foram descartadas pelo autor se comparadas com o resultado definitivo tomado da edição para canto e piano de 1891. Usando-se esses documentos textuais, acrescidos do manuscrito autógrafa e da cópia profissional, foi possível reconstituir várias dessas alternativas ao longo do primeiro ato, alisa-las e discutir as possíveis razões para a conduta do compositor. Como resultado, verifica-se que Gomes promoveu estas modificações por necessidade de condensação do discurso musical, reorganização do discurso harmônico e otimização do discurso dramático em paralelo ao discurso musical. Revela-se, assim um compositor cioso da qualidade de seu produto final e com expressiva competência técnica enquanto operista.

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

Introdução

Condor localiza-se ao final da relativamente curta carreira de Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Teve sua gestação entre a primeira metade de 1890 até sua estréia em 21 de fevereiro de 1891 como parte da temporada 1890/91 do Teatro alla Scala de Milão (Goes, 1999:385). Após esta ópera, seguiu-se apenas *Colombo*, uma forma ambígua que o compositor chamou de poema vocal-sinfônico.

Condor pode ser vista como um momento de transição na produção gomesiana. Nela o compositor procura uma nova maneira de expressar seu discurso dramático e musical, ainda que de forma pouco definitiva. Parece que Gomes receia uma extroversão radical para sua nova proposta, talvez por considerar-se já muito maduro para absorver a estética da *Giovane Scuola*, provavelmente não se dando conta da importante contribuição que deu para o surgimento dessa escola. Outra possibilidade seria a pressa em entregar a encomenda, que o impede de experimentar com maior reflexão e o faz retornar às formulas que dominava, facilitando o cumprimento do contrato. Mesmo assim, vê-se em *Condor*, frequentemente, uma subversão do discurso musical convencional usando, como poucos em sua época, uma combinação que resulta em um discurso contínuo. Mais que isto, há nitidamente um amalgama entre voz e orquestra, às vezes com preponderância dessa última.

A gestação de *Condor* e seu processo composicional incluem um rascunho inicial para canto e piano, a orquestração e uma extensa revisão sobre o manuscrito da partitura orquestral (Virmond, 2005:65). Para melhor entender esse processo, outro aspecto de relevância é o estudo das

alternativas composicionais identificadas nos diferentes textos. Desta forma, pretende este estudo descrever e analisar algumas dessas alternativas propostas pelo autor ao longo do primeiro ato da ópera.

Os documentos textuais e o método de estudo

Os elementos textuais utilizados para a realização do presente estudo encontram-se descritos no Quadro 1. Para atestar a autoria de entradas no texto foram consideradas as características grafológicas da escrita gomesiana (Penalva, 1996:10-11).

Identificaram-se os cancelamentos feitos pelo compositor no rascunho autógrafo ao longo do primeiro ato e se os comparou com o texto disponível nos demais documentos, tomando-se como versão definitiva a que se encontra na edição para canto e piano (CP). Por fim, procedeu-se à análise dos trechos identificados para formulação de hipóteses sobre as razões para a opção definitiva tomada pelo compositor.

Tipo	Texto	Abreviatura	Local
rascunhos de trechos do I, II e III atos	Canto e piano, manuscrito autógrafo	RA	Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ)
Ópera completa	Partitura de orquestra em manuscrito autógrafo	MS	Museu Histórico Nacional – Arquivo Histórico, RJ
Ópera completa	Partitura de orquestra. Cópia realizada pela copisteria de Achille Bernardi em 1890/91	CB	Ricordi do Brasil - São Paulo; Museu Carlos Gomes – CCAL-Campinas.
Ópera completa	Redução para canto e piano, publicado por Arthur Demarchi, 1891 ou a reimpressão pela Ricordi/MinC/FUNARTE de 1986	CP	Biblioteca Del Conservatório – Milão; bibliotecas das principais Escolas de Música no Brasil, Biblioteca Nacional (Washington – EUA), entre outros.

Quadro 1 – Lista parcial, em ordem cronológica, das fontes textuais de Condor e sua localização.

Registro e análise das principais modificações produzidas ao longo do primeiro ato de *Condor*

No exame do rascunho autógrafo verifica-se que Gomes promove muitas modificações ao longo do primeiro ato, as quais merecem análise detalhada. Elas se enquadram em uma ou mais de três possibilidades explanatórias: condensação do discurso musical; reorganização do discurso harmônico por inadequação ou pouca efetividade dramática da proposta inicial e; otimização do discurso musical e dramático, quando o compositor procura, em termos de forma melódica, rítmica ou harmônica, uma alternativa mais adequada para uma efetiva relação entre discurso musical e dramático. Por uma questão de espaço, será apresentado e discutido apenas o exemplo mais representativo de cada uma dessas modalidades. Cabe ressaltar que a localização dos exemplos se fará sempre em relação à edição para canto e piano (CP), indicando-se a página nessa edição.

Condensação do discurso musical

Considerando-se o primeiro sistema da página 44 da CP, verifica-se que no rascunho autógrafo (RA) existem três compassos adicionais interpolados, incluindo o texto “*Di Samarcanda la regina io son*”. Esses compassos estão cancelados (Exemplo 1) e a razão seria o desejo de reduzir a extensão do trecho. De fato, para o discurso dramático esse texto apenas reforça a situação de dualidade expressa no início do recitativo e nada acrescenta ao entendimento da cena. Esses

compassos não se encontram no MS e, como usual, nem na CB. Entre as modificações de Gomes introduzidas ao longo da ópera, a condensação do discurso musical é, de longe, o procedimento mais comum, demonstrando uma preocupação com a redundância textual e musical.

Exemplo 1 – Proposta original no RA, posteriormente não incluída no MS e nos demais textos.

Reorganização do discurso harmônico

Em relação à página 47 (CP), vemos no RA um trecho inédito de música que acompanha a linha de Odalea e se prolonga por mais dois compassos antes de retornar ao que hoje encontramos na versão para canto e piano. A linha de Odalea se apresenta bastante modificada. No MS verifica-se que Gomes chegou a transferir a linha vocal do RA, mas raspou-a para acrescentar a forma final que se encontra na CB e CP, o que confirma a hipótese de que, para a orquestração, ele trabalhava sobre a linha melódica transposta para a folha com 26 pautas.

A nova proposta de Gomes tem sentido harmônico, pois a progressão que se encontra no RA apresenta dificuldades de encadeamento a partir do acorde de La^7 (Exemplo 2). Por outro lado, a progressão até Ré menor na cadência final, para uma posterior introdução da ária na tonalidade de Lá maior, não apresenta nexo entre o discurso musical e o dramático. Assim, a nova versão de Gomes é mais correta ao propor uma cadência final $I^6 - V^{4/3} - I$ (Exemplo 3).

Odalea

Ve - der-mi hai det-to? e do-ve - e quan-do m'hai ve-dut-ta an-cor? ___

O

4

3

rall.

pp

3

3

Exemplo 2 – No rascunho autógrafo, o texto e a linha melódica de Odalea são muito diferentes do que se encontra na versão definitiva.

Odalea

parlato

Ve - der-mi hai de - to? e do-ve e quan - do? t'eb-bi ad ap - pa-

O

4

ff

rir?... ___

3

3

$V^{4/2} - I^6 - V^{4/3} - I$

Exemplo 3 - Versão definitiva encontrada na CP

Otimização do discurso musical e dramático

Nas páginas 55 e 56 da CP se encontra um dos pontos climáticos relevantes da ópera e crucial para o entendimento da ação do primeiro ato. No diálogo entre Odalea e Condor, este aceita a morte pelo ultraje de sua invasão ao recinto sagrado, desde que seja pelas mãos da própria rainha e não de seus guardas. Entretanto, Odalea vacila ao tentar matar Condor, revelando os prenúncios da paixão que levará ao final trágico da ópera. Gomes propõe três possibilidades no RA, inclusive a versão definitiva que se encontra no MS, CB e CP.

A análise das três opções permite dizer que a decisão de Gomes pela versão final se deu por claro desejo de otimizar o discurso dramático e musical. Nas versões preliminares se destacam como elementos negativos (i) o intervalo inicial de nona menor de difícil entonação; (ii) a falta de inflexão melódica na frase climática (*Sole in braccio tuo...*) pelo uso constante de uma mesma nota e (iii) a progressão harmônica pouco efetiva ao final da frase. De interesse nessas versões, aparece apenas uma progressão por graus conjuntos feita em primeira inversão sobre a escala de Lá menor natural que, com a interrupção proposital logo no início empresta um caráter de hesitação seguida de uma decisão pelo forte movimento criado por este tipo de progressão. O caráter de hesitação fica mais claro na primeira versão (Exemplo 4), na qual Gomes repete os dois graus introdutórios da progressão, ao contrário da segunda versão (Exemplo 5) em que isto ocorre apenas uma vez.

The image displays two musical examples, labeled 'Exemplo 4' and 'Exemplo 5', each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. Example 4 (top) is for Condor, with lyrics 'La La mor - te e'. The piano part features a forte (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Example 5 (bottom) is for a character labeled 'C', with lyrics 'si - a ma non per man dei' tuoi. L'of-fe - sa qu sei tu... non al-tri non al - tri So - le il brac-cio tuo re - brac - cio tuo re-gal mi de ___ pir.'. The piano part includes a *ten* marking and a triplet of eighth notes. Both examples are in 3/4 time and use a key signature of three flats.

Exemplo 4 – A primeira versão proposta (RAa). Note-se o difícil intervalo de nona menor com o qual se inicia o segmento.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems, each with a vocal line (Condor) and a piano accompaniment (Piano). The first system is marked 'Meno mosso' and 'Parlato'. The lyrics are 'La mor - te e'. The second system has lyrics 'si - a ma non per man dei' tuoi. L'of-fe - sa qu sei tu... non al - tri'. The third system has lyrics 'So - lo il brac - cio tuo re - ga - le mi de' col - pir!'. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'ff' and 'col canto', and performance instructions like 'tr' and 'ten'. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Exemplo 5 – A segunda versão não aproveitada por Gomes (RAB). Os quatro primeiros compassos do segmento são idênticos à versão primitiva (RAA).

A análise da versão definitiva (Exemplo 6) revela o interesse e a capacidade de Gomes em aperfeiçoar seu trabalho. Nela estão ausentes todos os aspectos negativos anteriormente descritos e, mais que isto, o compositor utiliza recursos que transformam radicalmente sua idéia no sentido de otimizar o discurso dramático em relação ao discurso musical. De início, o uso de dois intervalos relativamente estreitos, um de quarta justa ascendente e um de quinta descendente, o primeiro na tonalidade de Si maior e já o segundo em Mi menor, caracterizam muito bem a frase interrogativa (*La morte?*) e a frase decidida (*e sia!*), bem diferente do desconfortável intervalo de nona menor das versões iniciais. Na seqüência, invertem-se os intervalos, o primeiro é de quinta descendente e o segundo de quarta descendente, mas com contorno melódico ascendente, culminando com uma escala em Lá maior que aumenta incrivelmente a tensão exatamente quando o discurso dramático assim o exige, pois é quando Condor diz que o braço real é que deve golpeá-lo de morte. Com essa última versão, verifica-se a capacidade de Gomes em corrigir esse segmento, emprestando-lhe uma proporcionalidade ideal para um perfeito ajuste dos discursos musical e dramático.

The image displays a musical score for the opera 'Condor' by Antônio Carlos Gomes. It features three systems of music. The first system is for the character Condor, with a vocal line and piano accompaniment. The tempo markings are 'Parlato', 'deciso', and 'Meno mosso'. The lyrics are 'La mor-te? e si-a... ma non per man de'. The piano part includes dynamics like *ff* and *p*, and a triplet of chords. The second system is for the character C, with a vocal line and piano accompaniment. The tempo markings are 'rit.' and 'largo'. The lyrics are 'tuo... l'ef - fe - sa qui sei tu... Il brac-cio tuo re - gal mi de' col-'. The piano part includes dynamics like *ff* and *p*. The third system is for the character C, with a vocal line and piano accompaniment. The tempo marking is 'largo'. The lyrics are 'pir!'. The piano part includes dynamics like *ff*.

Exemplo 6 – a versão final do trecho de Condor, a mais equilibrada do ponto de vista da relação entre os discursos dramático e musical.

Conclusão

Tudo indica que Gomes seguiu a prática composicional do *metier* operístico no segundo quartel do século XIX, isto é, tendo-se o libreto, ou parte dele, elaborava-se um rascunho para canto e piano, muitas vezes já com alguma indicação dos instrumentos a serem utilizados. Posteriormente, procedia-se à orquestração após a devida colocação em papel pentagramado das partes de canto. As revisões eram comuns e Gomes não foge disto. Entretanto, já no rascunho autógrafo, verificou-se que Gomes propôs diferentes possibilidades musicais para um mesmo segmento, procurando aperfeiçoar as alternativas até a versão definitiva. Pela análise dos segmentos descritos, propõe-se que as razões para a forma definitiva incluem pelo menos três situações distintas: (i) a busca pela condensação do discurso musical por necessidade de diminuir extensão da ópera, talvez pressionado pelo pouco tempo disponível para entregar a encomenda; (ii) em algumas poucas situações o desejo de reordenar, ou corrigir, progressões harmônicas e, com maior frequência, (iii) a vontade de aperfeiçoar os discursos dramático e musical envolvendo alterações harmônicas, rítmicas e melódicas que resultaram em melhora significativa do segmento em questão, no que tange a coerência entre discurso musical e dramático.

Desta forma, identifica-se em Antônio Carlos Gomes um artesão atento e cuidadoso com o acabamento de sua fatura, cioso da qualidade de seu produto e, paralelamente, revela-se um compositor de inequívoca competência técnica em seu *metier*.

Referências Bibliográficas

Góes, Marcus. (1996). A força indômita. Pará: SECULT.

Penalva, José. (1996). Carlos Gomes e seus horizontes. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, v. 23, n.109, 10-11.

Virmond, Marcos; Lenita W.M. Nogueira. (2005). O Processo de Elaboração Composicional de Condor de Antônio Carlos Gomes. In: *XV Congresso da ANPPOM*, 2005, Rio de Janeiro. Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: UFRJ. p. 65.