

VIRMOND, M. C. L., Órgão e grand-opéra: cenas... *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 71-92

ÓRGÃO E GRAND-OPÉRA: CENAS DE IGREJA NAS OBRAS DE ANTÔNIO CARLOS GOMES

Marcos da Cunha Lopes Virmond¹

Resumo: A *grand-opéra* foi prenunciada por G. Rossini e Daniel Auber e o modelo será progressivamente desenvolvido e afirmado por seus contemporâneos, principalmente Giacomo Meyerbeer e Halevy. O uso do órgão em cenas de igreja é um elemento diferenciador que atende as necessidades de variedade a esse modelo. O órgão tanto pode ser usado como simples instrumento icônico para o sagrado como instrumento ativo na orquestração. No período de transição da ópera italiana a *grand-opéra* é elemento fundamental das transformações do melodrama na Itália. Por meio de investigação documental e análise musical, verifica-se que Antônio Carlos Gomes, um dos atores privilegiadas desse período de transição, adota o modelo e faz uso do órgão em três de suas óperas: *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Colombo*, utilizando linguagem muito similar ao proposto por Meyerbeer em *Robert le Diable*. Conclui-se que a análise das partes de órgão nas óperas de Gomes revela propriedade dramática em seu uso, tem escrita homofônica e contrapontística, escrita esta coerente com o uso que faz desse instrumento para atender as demandas dramáticas das cenas em que está presente.

Palavras-chave: Antônio Carlos Gomes, órgão, ópera, musicologia

Abstract: Grand-opéra was foreshadowed by G. Rossini and Daniel Auber. This model will be developed and affirmed by his contemporaries, especially Giacomo Meyerbeer and Fromental Halevy. The use of the organ and scenes of church is a key di-

¹ Professor do Departamento de Música da Universidade do Sagrado Coração, Bauru – SP.



fferentiator that meets the need for variety in this model. The organ can either be used as an instrument iconically linked to holiness or as pure instrument in orchestration. In the transition period of Italian opera, grand-opera is a fundamental element in modification in the melodrama in Italy. Through documental research and musical analysis, it can be seen that Antonio Carlos Gomes, one of the main actors of this transitional period, adopts the grand opera model and makes use of the organ in three of his operas: *Fosca*, *Salvator Rosa* and *Colombo*, using language very similar to that proposed by Meyerbeer in *Robert le Diable*. It was concluded that the analysis of organ parts on Gomes' operas shows dramatic adequacy in its use, it's mainly based on a homophonic and contrapontistic texture, which is coherence to the use of this instrument in what regards the dramatic demands of the scene.

Key-words: Antonio Carlos Gomes, organ, opera, musicology

Introdução

A *grand-opéra*, um gênero específico no contexto da ópera do século XIX, foi prenunciado por G. Rossini no *Guillaume Tell* e por Daniel Auber na *La Muete de Portici*. Esse modelo será progressivamente desenvolvido e utilizado por seus contemporâneos, principalmente Giacomo Meyerbeer e Fromental Halévy. A *grand opéra* se estabelece quase como uma decorrência das mudanças sociais da época – a primeira metade do século XIX – e suas influências na vida musical de Paris. A queda da monarquia de Carlos X e a proposta de uma monarquia constitucional sob Luis Felipe retira a *Opéra* da vontade da aristocracia absolutista e a transforma em um empreendimento comercial controlado pela burguesia rica de Paris (HUCKENPAHLER, 1984). Dentre os elementos característicos da *grand-opéra* estão o enredo de fundo histórico, o uso de cenas com grandes massas corais, cenários grandiosos, a presença obrigatória de balé e a divisão dramática em pelo

menos cinco atos. Outro elemento relevante é o uso de uma orquestra ampliada e o uso de uma orquestração mais densa. A representação de eventos climáticos da natureza, as batalhas, os julgamentos, os ritos têm apelo direto e são exploradas frequentemente pelos adeptos do modelo. Entre eles, as cenas de igreja podem ser consideradas como cenas rituais e o órgão é seu instrumento icônico,

Giacomo Meyerbeer foi o primeiro compositor a utilizar o órgão como instrumento de apoio ao brilhantismo das cenas e, por sua vez, as cenas de igreja surgem como elemento de interesse e diferenciação para o conjunto de números distintos em que se constitui a *grand opéra*. De fato, a variedade das cenas interessa sobremaneira a esse modelo. De certa forma, um simples desenvolvimento do enredo ao longo de recitativos, árias, duetos e finais já não mais atrai o interesse do público. Esse desenvolvimento necessita ser apresentado de forma mais dinâmica e variada e o fator da *couleur locale* (WILLIAMS, 2007, p.61) é fundamental. De fato, como bem define Groust (1988), para esse gênero interessa que o todo (isto é, a ópera) seja igual à soma de suas partes (ou seja, é o conjunto dos vários estilos em que os números são compostos).

Assim, cabe, de imediato, discorrer sobre as duas principais relações do órgão com a ópera.

Na primeira relação, o órgão retém seu signo de instrumento sagrado, indelevelmente ligado à cerimônia religiosa da liturgia de grande parte das igrejas que professam o cristianismo, as quais, por sua vez, são dominantes na cultura européia. De fato, existe uma forte associação entre o órgão e a Igreja a ponto de se constituir-se em um inegável arquétipo (CARVALHO et al., 2007). Nesta primeira relação sua presença na orquestra da ópera está unicamente relacionada com este signo. Assim, ele faz parte de “cenas de igreja” nas quais, por si só, define o contexto da cena – o interior ou proximidade de um templo no qual se realiza uma cerimônia religiosa. Não se inclui aqui, certamente, a *preghiera* em suas diferentes matizes, o que foi extensivamente discu-

tido por Stenning (2005), pois, quase sempre, a *preghiera* é um número para coro e solistas sem acompanhamento de órgão, que interrompe um discurso dramático para uma reflexão sobre o desenvolvimento do enredo, realizada em torno de uma prece, geralmente coletiva e fora do ambiente eclesiástico. Exemplos deste tipo de prece são *Ciel, che del mondo* no primeiro ato de *Guglielmo Tell* e *Dal Tuo stellato solgio* no quarto ato de *Moïses* de G. Rossini, o *Padre Eterno, Signor...* no segundo ato de *La Forza del Destino* de G. Verdi e *Angiol di Dio* no primeiro ato de *Le Villi* de G. Puccini.

No contexto de instrumento icônico, o uso do órgão nas cenas de igreja é quase sempre solístico com pouca ou mesmo nenhuma participação da orquestra e sua escrita tem textura preponderantemente homofônica. De acordo com Taylor (2006) o primeiro compositor a fazer uso do órgão como elemento dramático foi G. Meyerbeer em *Robert le diable* (1831) seguido por F. Halevy com sua *La Juïve* (1835). A cena inicial desta última ópera, com o solene *Te Deum* cantado pelo coro e acompanhado pelo órgão, causou enorme e surpreendente efeito sobre as platéias da época. Richard Wagner, por estranho que possa parecer, admirava sinceramente a capacidade criativa de Halevy e especulou-se que a cena de abertura de *Die Meistersinger von Nurnberg* (1845) tenha se baseado na mesma cena de abertura de *La Juïve* (GREENFIEL, 1989; ALBRIGHT, 2003). Wagner muito admirava esta ópera e, mesmo com seu declarado anti-semitismo, sempre devotou reconhecimento por Halevy até após sua morte (WERNER, 1987).

A partir dessa experiência, o uso de órgão e as cenas de igreja tornam-se recurso importante no modelo da *grand-opéra*, sobreviveram ao gênero e invadiram o século XX, acompanhando as novas linguagens musicais de um Britten e Penderetsky, mas retendo o mesmo poder de representação. Uma lista cronológica, ainda que parcial, poder ser vista em Taylor (2006), mas aqui é oportuno apresentar um quadro mais ampliado daquele proposto por este autor (Quadro 1).

QUADRO 1 – Relação de óperas do século XIX e XX que utilizam o órgão, ampliada e modificada a partir do que foi proposto por (Taylor, 2006).

TÍTULO	AUTOR	ANO
Robert le diable	G.Meyerbeer	1831
La juive	F. Halévy	1835
I Puritani	V. Bellini	1835
La favorite	G. Donizetti	1840
Rienzi	R. Wagner	1842
Le prophète	G.Meyerbeer	1849
Luisa Miller	G. Verdi	1849
Stiffelio	G. Verdi	1850
La Perle du Brésil	F. David	1851
Lohengrin	R. Wagner	1850
Il trovatore	G. Verdi	1853
Faust	C. Gounod	1859
La forza del destino	G. Verdi	1862
Die Meistersinger von Nürnberg	R. Wagner	1868
Fosca	C. Gomes	1873
Salvator Rosa	C. Gomes	1874
La Gioconda	A. Ponchielli	1876
The Maid of Orléans	P. Tchaikovsky	1881
Manon	J. Massenet	1884
Otello	G. Verdi	1887
Esclarmonde	J. Massenet	1889
Cavalleria rusticana	P. Mascagni	1890
Colombo	C. Gomes	1892
Tosca	G. Puccini	1900
Salome	R. Strauss	1905
Bluebeard's Castle	B. Bartók	1911
Palestrina	H. Pfitzner	1917

TÍTULO	AUTOR	ANO
Die tote Stadt	E. Korngold	1920
Sancta Susanna	P. Hindemith	1922
Turandot	G. Puccini	1926
Die Ägyptische Helena	R. Strauss	1928
Die Schweigsame Frau	R. Strauss	1935
Friedenstag	R. Strauss	1938
Daphne	R. Strauss	1938
Peter Grimes	B. Britten	1945
Il prigioniero	L. Dallapiccola	1948
Curlew River	B. Britten	1964
Die Soldaten	Zimmermann	1965
The Burning Fiery Furnace	B. Britten	1966
The Prodigal Son	B. Britten	1968
Ulisse	L. Dallapiccola	1968
The Devils of Loudun	K. Penderecki	1969
Taverner	P. Davies	1972

Um dos exemplos mais interessantes deste uso da “cena de igreja” no século XX está em Peter Grimes (1945) de Benjamin Britten. No segundo ato, após a tempestade que fecha ato anterior, encontramos Ellen e o aprendiz de Peter sentados próximo à igreja da comunidade, aproveitando o sol de um domingo de verão. Na igreja realiza-se o culto dominical e ouve-se, entremeado à conversa de Ellen com o menino, a prece cantada pela congregação. Divagando sobre as relações entre o aprendiz e Peter Grimes, Ellen repentinamente verifica que o menino apresenta um ferimento no pescoço, de certo causado pela brutalidade de seu patrão. Peter surge e convoca o menino para saírem à pesca, pois que identifica um cardume no mar. Ellen tenta demove-lo da idéia, pois é domingo e único dia de folga do aprendiz. Ao mesmo tempo,

Ellen procura recuperar Grimes para uma vida mais regrada e tranquila nas relações com seus aprendizes, pois paira dúvida sobre a responsabilidade dele na morte de seu último auxiliar, o que transforma Grimes em um renegado pela comunidade.

The musical score is divided into two systems. The first system features Ellen's vocal line with the lyrics "John... you may have heard the story of the apprentice Peter had been - work is done...". The second system features Ellen's vocal line with the lyrics "the boy stops playing. fore; But when you came I said... now... And shades of night return once more,". The accompaniment includes Piano and Organ parts, both marked with a piano (*p*) dynamic.

FIGURA 1 – Monólogo de Ellen. Britten, Peter Grimes, Segundo ato.

Todas estas reflexões de Ellen e o diálogo forte com Grimes são acompanhados pela música de órgão e coro atrás da cena. Ao mesmo tempo, o texto usado na liturgia e a música para órgão escrita por

Britten, de caráter homofônico e centro tonal ambíguo em contraste com a viva articulação contrapontística da orquestra que acompanha os solistas no palco, dialogam constantemente com o desenvolvimento dramático da cena entre Ellen e Grimes. Neste sentido, mesmo que o órgão busque caracterizar uma “cena de igreja” e garantir *couleur locale*, ele, juntamente com o coro, assume uma nova função – a de interagir com a própria cena. Neste sentido, examine-se o exemplo da Figura 1. Situação semelhante, mas com muita antecipação, se encontra na cena da igreja de *Faust* (1859) de C. Gounod. Diferente de Peter Grimes, a cena ocorre dentro de uma igreja e o órgão, além da realçar a *couleur locale*, tem a função adicional de comentar decisivamente os elementos dramáticos envolvidos. Marguerite entra no templo em busca de expiação pela morte de seu irmão Valentin e é incessantemente atormentada pelo demônio (Mefistophele). Em contraste com o discurso de Marguerite, predominante acompanhado pela orquestra, paradoxalmente é o órgão solo que delinea toda a cantilena sutil e progressivamente corrosiva de Mephistophele (*Souviens tu du passe*). Mais que isto, o discurso do órgão, nesses momentos, é contrapontístico e sinuoso, em contraste com a textura homofônica e densa do suporte ao canto do coro celestial que segue (*Quand du Seigneur le jour luira*).

Outros exemplos são identificados ao longo da literatura operística (Quadro 1), mas, em essência, o uso do órgão nos casos até aqui descritos tem a função primordial de afirmar o ambiente religioso da cena em questão.

Na segunda relação do órgão com a ópera, a utilização do instrumento se dá, ao contrário, como elemento constituinte da paleta orquestral. O instrumento é utilizado como item adicional às possibilidades na orquestração e ele não apresenta uma função dramática direta, não se configura o uso de seu valor icônico para o sagrado. Curiosamente, é Giuseppe Verdi que surge como inovador nesse uso. Após incluir o órgão como elemento afirmativo da cena de igreja em algumas

óperas (*Stiffelio*, *Il Trovatore*, *La Forza del Destino*), em *Otello* (1887) ele o utilizara para completar o ambiente musical de apreensão e desespero da população de Chipre ao ver a frota de Otello fustigada pela tempestade e pelos navios Otomanos. Exatamente nesta tempestade de abertura (Ato 1, cena 1) Verdi inclui um curioso cluster no registro grave do órgão que é mantido por longos 255 compassos (Figura 2).

The image displays a musical score for the organ part of Verdi's *Otello*. The score is written for a grand organ with two staves: a treble clef staff for the manual and a bass clef staff for the pedal. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is common time (C). The organ part begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The score is divided into three measures. The first measure shows a complex cluster of notes in the pedal register, with a dynamic marking of *ff*. The second measure is marked with a double bar line and the word "Lampi e Fulmini" above the staff, and "Tuono" below the staff. The third measure continues the cluster in the pedal register, with a dynamic marking of *ff*. The score also includes parts for Piccolo Flauta III, Flauta I, II, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabassi, all marked with *ff*.

FIGURA 2 – Cluster usado no pedal do órgão. G. Verdi – *Otello*, primeiro ato (versão incompleta da partitura orquestral).

Trata-se de um emprego unicamente para dar cor adicional aos acordes de sétima de dominante que iniciam o ato, adequados ao ambiente de tensão próprio da cena de tempestade. Com muita propriedade Budden (2002) inclui essa parte de órgão no que ele denomina como *sonoridades para-musicais*, que também podem ser produzidas por percussão sem definição de altura e pratos suspensos acionados com baquetas. A presença do órgão nestes compassos iniciais era tão importante que uma nota das *disposizioni sceniche*² para *Otello* referia que para os teatros que não possuísem órgão, um conjunto de três tubos de órgão em registro grave e operados por foles manuais poderiam ser facilmente obtidos em alguma firma de construção de órgão. As notas continuam afirmando e alertando aos produtores que esse sistema é absolutamente essencial para a adequada montagem da ópera.

Salvo melhor investigação, não aparece na ópera italiana do século XIX outro caso de emprego do órgão apenas como instrumento da paleta orquestral. Posteriormente, Richard Strauss, Dallapiccola e outros irão fazê-lo, mas dentro de uma linguagem estética bastante diversa (Quadro 1).

Carlos Gomes e o órgão

Examinando-se a produção musical de Gomes não operística, pelo menos a disponível, não há referência a nenhuma obra para órgão solo ou com o uso desse instrumento em outras combinações. Aqui se inclui o que é considerada sua última obra, a *Marcha Nupcial*, que, pela finalidade poderia comportar uma obra para órgão, mas foi escrita para piano (SALLES, 1996).

2 Para muitas das óperas produzidas em Milão, os editores preparavam um livreto de orientação sobre a montagem da ópera. O texto incluía indicações de vestuário, cenografia e movimentação cênica. A Casa Lucca preparou um desses livretos para *Il Guarany*. Giulio Ricordi, o dono da Casa Ricordi, tomou a si a tarefa de preparar a *Disposizioni Sceniche* para *Otello*.

Somente em suas óperas vai o compositor fazer uso do órgão. Em todos os casos, ele o fará dentro do contexto anteriormente discutido como instrumento de afirmação do contexto litúrgico de uma cena, quer dizer, no contexto de “cena de igreja”.

Gomes faz uso do órgão em *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874) e *Colombo* (1982). Nas duas óperas iniciais o órgão está diretamente ligado a cenas de igreja. Este não é o caso de *Colombo*, onde o ambiente litúrgico está implícito, mas não é representado cenograficamente.

Fosca, a segunda ópera de Gomes a estrear no Scala de Milão, segue a estrutura da grand-opéra, com exceção da presença de um balé. O enredo envolve questões históricas das relações da república Veneziana e o problema dos piratas da Istria, há paixões desenfreadas, amores não correspondidos e personagens dramaticamente construídas tanto para o bem com para o mal. Seguindo a tradição, Antonio Ghislanzoni e Gomes distribuem libreto e música em torno de vários números típicos do gênero tais como *Preghiera*, *Marcia e Coro nuziale*, *Coro di Corsari* e *Scena del Consiglio*. Sabe-se que *Fosca* teve pelo menos três versões distintas, sendo que a segunda se encontra perdida (BROMBERG, 1999). Nas versões disponíveis o órgão se faz presente e aqui se opta por discutir seu emprego na versão final, aquela que é a utilizada para sua encenação, uma vez que a primeira versão se encontra apenas no manuscrito autógrafo do compositor.

O uso do órgão surge ao final do segundo ato (*Marcia e coro nuzilae* e *Finale II, Pezzo concetato*) de forma muito apropriada. Delia e Paolo, jovens de nobres famílias venezianas irão se casar. Entretanto, Fosca pretende vingar-se pelo amor não correspondido de Paolo raptando Delia. A cena descreve uma praça em Veneza próxima a um canal cortado por uma ponte e, à direita, a Igreja San Pietro di Castello³. A primeira intervenção do órgão é homofônica e afirmativa da tonalidade.

³ Trata-se de uma igreja do século VIII localizada na Ilha de São Pedro, em Veneza, que foi reformada no século XVI, permanecendo com a forma que guarda até hoje.

de, sem acompanhamento da orquestra, e com uso pleno dos registros. O uso da intervenção homofônica a jogo pleno, de certa forma é uma característica da música litúrgica para órgão da época. A interrupção da música da orquestra com a súbita entrada dos acordes plenos do órgão causam um contraste dramático importante, quer no sentido de afirmar a nova configuração de cena de igreja, quer pela renovação do ambiente sonoro. Em seguida, ouve-se um coro interno (*O stella mattutina, luce d'amor divina...*) acompanhado pelo órgão com sonoridade menos vigorosa⁴, também de caráter estritamente homofônico, mas com maior mobilidade entre as vozes por simples inverso de acordes. Ao fim da prece retorna a orquestra acompanhando Fosca que continua a destilar sua ira contra os amantes enquanto seu irmão, Gajolo, chefe dos piratas, e o auxiliar Cambro, por sua vez apaixonado por Fosca, mas não correspondido, discutem os detalhes do rapto que irão executar. Parte desta discussão se faz sobre um retorno da música do órgão vinda da igreja, sem orquestra, em trecho com passo harmônico mais rápido, constituindo-se em uma seção contrastante com desenvolvimento contrapontístico em órgão solo. O órgão silencia e a orquestra assume sua parte na música que segue. Somente no início do *Finale II*, ao fim do cortejo nupcial de Delia e Paolo, intervém o órgão para sublinhar o chamado do coro para que todos se dirijam ao interior do templo onde as bodas ocorrerão (*Presto al tempio!*). Aqui, sua intervenção se limita a uma sequência de três acordes homofônicos e a órgão pleno de mi maior, dó sustenido menor e lá maior. Nesse momento, Fosca se identifica e lança sua revolta diretamente para o casal. Diante dessa ousadia que pode interferir nos planos de rapto dos piratas, Gajolo se aproxima e declara que aquela mulher não passa de um louca e que não deve ser levada à sério. Isso é motivo para um concertado. Ao fim, novamente o órgão intervém em textura puramente contrapontística para acompanhar mais um pedido de retorno dos circunstantes ao templo. Quando

4 Em verdade, o compositor pede interpretação do órgão *chiuso* o que, em princípio, pode corresponder à mesma registo anterior, mas com a *gelosia* fechada, o que reduz significativamente a potência sonora do instrumento.

todos lá se encontram é que Gajolo executa seu plano e uma cena de batalha se desenrola inicialmente dentro da igreja e posteriormente fora desta, sobre a praça. Aqui surge uma curiosidade, pois há uma curta intervenção do órgão, mas agora como parte do conjunto orquestral, o que prenuncia, ainda que de forma muito limitada, o que Verdi fará em *Otello* como discutido anteriormente. Trata-se apenas de uma intervenção no registro médio da nota mi com oitava, o que poderia entender-se como um apoio tonal ao coro que, em seguida, irá intervir sobre esta mesma nota (*Aita! All'armi!*) (Figura 3) ou, sem prejuízo da proposta anterior, como um efeito tímbrico denotando a desordem que ocorre dentro da igreja com a invasão dos piratas liderados por Gajolo, como se o organista tivesse que repentinamente interromper sua atividade.

The image shows a musical score for three parts: Coro interno (Tenor), Orquestra, and T (Órgão pleno). The Tenor part is a single staff with a treble clef and a whole rest. The Orquestra part consists of two staves (treble and bass clefs) with a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The T (Órgão pleno) part also consists of two staves (treble and bass clefs) with a similar rhythmic pattern. The organ part has a vocal line with the lyrics 'A - i - - - - ta!' written above it.

FIGURA 3 – No final do segundo ato o órgão apresenta uma nova e brevíssima intervenção de caráter puramente instrumental (C. 3).

Vê-se, então, que em *Fosca*, a estrutura textural não difere essencialmente do uso que Meyerbeer fez na *Pregheira* do quinto ato de *Robert le Diable* (Figura 4). A cena inicia-se com uma chamada homo-

fônica a órgão pleno e, na cena seguinte em que Robert vacila ao assinar o pacto que Bertram lhe apresenta, o acompanhamento do órgão tem desenvolvimento também contrapontístico. Assim, tanto na ópera de Meyerbeer como em Gomes, o órgão é essencialmente utilizado de forma homofônica e com registo plena para afirmar sua presença e seu papel icônico de sacralidade e também de forma contrapontística, tanto ao acompanhar um coro sacro como no desenvolvimento das partes solistas.

The image displays two musical staves for organ. The top staff is titled "Fosca" and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*piano*) dynamic. The bottom staff is titled "Robert le Diable" and is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. Both staves show the initial chords and melodic lines of the organ's intervention.

FIGURA 4 – Compassos iniciais da intervenção do órgão em *Fosca* e *Robert le Diable*.

Em *Salvator Rosa* Gomes parece retornar com mais intencionalidade ao modelo da *grand-opéra* na sua versão transalpina e talvez aí resida parte das críticas mais recentes a esta ópera. Neste modelo, não poderia faltar a cena com órgão. Isto ocorre no quarto ato na Cena e Coro das Monjas. Há uma introdução em lá menor de caráter meditativo e intimista, condizente com a renúncia à que se submetem as monjas (Figura 5). Este mesmo material servirá para o coro entoado por

elas ao atravessarem a cena em direção à capela onde oram em apoio à chegada de uma nova irmã, Isabella, apaixonada por Salvator Rosa e filha de seu mais terrível inimigo, o Ducca D'Arcos, governador de Nápoles. Trata-se de um número sem relevância estilística e serve apenas ao propósito de suavizar a sequência dramática e Gomes faz uso do órgão com a mera finalidade de aproveitar sua função icônica para reafirmar o ambiente eclesiástico.

FIGURA 5 – Início do Coro das Monjas. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*, 3º ato.

Colombo (1892), a ópera que se transformou nominalmente em poema sinfônico-vocal, é a obra de Gomes em que o emprego do órgão se faz de maneira composicional mais sofisticada e em que sua função dramática é mais efetiva. Mesmo que neste período outros compositores já usassem o órgão em ópera como instrumento para ampliar a paleta orquestral, Gomes, sempre com amarras no passado, prefere usa-lo

com a função até então comum desse instrumento para as óperas, isto é, como elemento relacionado ao sagrado. Nem por isto, seu emprego deixa de ser, como dito, efetivo e elaborado. O órgão aparece apenas na primeira parte da ópera, justamente aquela que tem relação com o Convento de la Rabbia. Colombo está desesperado por não obter auxílio e pela pouca credibilidade emprestada às suas idéias de buscar terras que vislumbra no ocidente. A primeira intervenção do órgão surge no clímax deste desespero (*Pèrche non trovi sponda l'errante humanità*), uma larga frase em ambiente de sol menor. O clímax é muito bem construído por Gomes, pois se dá exatamente sobre um acorde de ré diminuto no qual o órgão surge sustentando a nota fá. Imediatamente, ele desenvolve uma ponte até a tonalidade de si maior na qual se concentra a música do primeiro coro acompanhado pelo órgão (*Ave, del mar, o stella soave e bela*) (Figura 6 e 7).

The image shows a musical score for organ and orchestra. The organ part is titled "Organo pieno" and is written on two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The first measure is marked "ff" and the second "p" with "mezzo suono". The orchestra part is titled "Orchestra" and shows a complex chordal structure in the first measure, followed by rests.

FIGURA 6 – Primeira intervenção do órgão.
Carlos Gomes, *Colombo*, primeira parte.

VIRMOND, M. C. L., Órgão e grand-opéra: cenas... *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 71-92

Coro nell' int.
del Convento

organo *ppp*

A - ve, del mar, o stel - la so - a - ve, e be - la

FIGURA 7 – Após uma ponte de transição, o órgão apóia uma prece do coro feminino.

Colombo fica extasiado com as vozes celestiais e se acalma (*Oh! quei soavi accordi*). Segue-se o coro dos frades (*Deus in adjutorium meum*) elaborado sobre a escala de sol menor, retomando a tonalidade inicial do trecho. A melodia em ostinato é construída somente sobre cinco notas da escala de sol menor natural (Figura 8), o que dá um caráter modal à música do coro.

FIGURA 8 – Acompanhamento do órgão para o coro dos frades no Convento. Carlos Gomes, *Colombo*, primeira parte.

Colombo bate à porta do convento e é atendido pelo Frade principal. O mesmo coro é repetido enquanto Colombo discute seus sonhos de glória como frade. Ao fim de sua exposição, um solene *Te Deum* é ouvido do interior do Convento. Seu início se dá com acordes homofônicos em órgão pleno, o que, como visto anteriormente, é paradigmático para o órgão no modelo da *grand-opéra*. De fato, mesmo

distante da *La Juïve* de 1853, essa entrada do órgão no *Colombo* guarda certa semelhança com o *Te Deum* da ópera de Halevy (Figura 9) e, desprezando-se as apogiaturas e desdobramento de tríades dos compassos iniciais, essas entradas também são similares ao início da *preghiera* de *Robert le Diable* (Figura 4).

Coro FOSCA

ff Te Deum Lau - da - mus, te Do - mi - ne Con - fi - te - mur.

organo ff

LA JUÏVE

Te De-um lau - da - mus Te Do-mi-num Con-fi - te -


ff

FIGURA 9 - Compassos iniciais do *Te Deum* de *Fosca*, exemplo superior, e *La Juïve*, exemplo inferior.

Por fim, cabe um breve comentário sobre uma outra ópera em que Gomes poderia ter usado o órgão, mas não o fez. No quarto ato de *Maria Tudor* na cena final (*gran scena drammatica*) Gomes inclui uma salmodia interna relacionada com a condenação de Fabiano Fabiani à morte. Um coro interno, inicialmente masculino, e posteriormente a quatro vozes mistas, eleva uma prece ao prisioneiro que irá ser decapitado (Figura 10). Considerando-se que *Maria Tudor* segue o modelo da

grand-opéra, seria tentador imaginar que Gomes pudesse ter ampliado esta cena para algo que incluísse uma intervenção mais longa do coro, sem esquecer da participação de um órgão. Talvez a estética de Emilio Praga e Arrigo Boito ligada à *scapigliatura*, responsáveis pelo libreto, tenha eliminado essa possibilidade.

Salmodia interna
Bassi soli (dal lontano)



ff O - ra - te pro e - o! Al - l'em-pio che muor! —

FIGURA 10 – Salmodia da cena final de *Maria Tudor* de Antônio Carlos Gomes.

Considerações Finais

O modelo da *grand-opéra* foi um dos elementos de renovação do melodrama italiano do século XIX e Gomes teve papel relevante nesta renovação. Ela ocorre no período compreendido entre os anos de 1870 e 1891. No contexto da história da ópera italiana, é nesse período que serão apresentadas e se consolidarão modificações no melodrama lírico no que se refere a sua estrutura musical e na constituição de seus libretos, 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 (VIRMOND, 2007). Trata-se, sem dúvidas, do período pós-romântico da ópera italiana, mas que se pode a melhor qualificar pela denominação de *período de transição* (CESARI, 2006). Gomes, Ponchielli e Catalani são os principais atores desta transformação. Boito e Faccio não obtêm sucesso em suas tentativas musicais e Verdi se encontra parcialmente recluso. Mesmo assim, suas investidas neste período são claramente dentro dos moldes da *grand-opéra* (*Aida*, *Otello*). Dentro desse modelo estético, as cenas de igreja são item importante para a construção desse modelo e, de fato, essas cenas e o uso de órgão

se farão presentes ao longo do período de transição. Ao fim desse período, que coincide com o próprio fim do modelo da *grand-opéra*, o órgão deixa de se fazer presente na ópera. De fato, uma das últimas a usar um órgão em cena de igreja é *Cavalleria Rusticana*, justamente a ópera que determina o fim do modelo da *grand-opéra* e inicia o Verismo. Independente deste marco histórico convém mencionar que o apelo do uso do órgão é tão marcante que, mesmo na *Tosca* de 1900 Puccini ainda o usa de forma brilhante e pertinente com o mesmo conteúdo simbólico com o qual Meyerbeer o introduziu no *Robert le Diable* de quase um século antes. Não se inclui aqui, certamente, o uso com aproveitamento das características tímbrico e mais elaborada do órgão em óperas posteriores, como será o caso de Britten, Pinzetti e Penderetsky.

No que tange a Carlos Gomes, atrelado que estava ao modelo da *grand-opéra*, ele não se exime de incluir o órgão ao longo de três de suas óperas, na medida em que seus libretistas oferecem condições para tal. Esta talvez seja uma razão para não encontrarmos cenas com órgão no *Il Gurarany* e no *Lo Schiavo*. Naqueles libretos em que o efeito lhe foi ofertado, Gomes o trata de forma competente, ainda que protocolar. Assim, mesmo em *Colombo* de 1892, em plena vivência do verismo, a estrutura do emprego do órgão e coro religioso é muito similar ao que Meyerbeer já propunha em 1831 no *Robert le Diable*. Gomes o usa o órgão unicamente como afirmação da condição litúrgica da situação dramática e, em nenhum momento, o emprega como elemento dramático enquanto paleta orquestral, como o fez Verdi no *Otello* ou como elemento ativo em diálogo com o discurso dramático como no *Faust* de Gounod (TAYLOR, 2006). Possíveis exceções foram propostas e analisadas anteriormente: o emprego de uma nota mi com oitava no órgão no exato momento em que os piratas invadem a igreja em *Fosca* (Figura 3), e a abrupta entrada de uma nota fá em oitava em *Colombo* (Figura 6), exatamente no clímax do desespero do personagem pela falta de apoio às suas visões de um novo mundo no ocidente.

VIRMOND, M. C. L., Órgão e grand-opéra: cenas... *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 71-92

Pode-se então afirmar que, sem ousar, o que é uma das características que marca toda sua música, Gomes, no contexto da *grand-opéra*, trata as cenas de igreja com desenvoltura melódica e contrapontística, demonstrando perfeito domínio do modelo.

Referências

ALBRIGHT, William. "La Juïve. Jacques Fromental Halevy" In: *Recordings. Opera Quarterly*. 19 (3): 2003, p: 565-575.

BROMBERG, Carla. *The Opera Fosca by Antonio Carlos Gomes – A Source Study*. Dissertação de Mestrado. The Ebrew University of Jerusalem, 1999.

BUDDEN, Julian. *The Operas of Verdi*. v. 3. revised edition. Oxford: Clarendon Press, 2002. p. 334.

CARVALHO, Any Raquel., Alcade, Bruno Maschini., Angelo, Bruno Milheire. "Obras para Órgão no Brasil de Hoje (1985-2005): Por que Órgão?" In: *Opus*. V. 13. n. 1., 200, p. .

CESARI, Francesco. "1870–1890: La 'Transizione'." Disponível em: <http://www.univirtual.it/corsi/2003/cesari/download/Mod05OL.pdf>

GREENFIELD, Edward. "Carreras sings with heroic weight in his comeback recording after recovering from leukaemia". *Gramophone*. November, 1989.

GROUT, Donald Jay. *A Short History of Opera*. 3rd edition New York: Columbia University Press, 1988. p. 367.

HUCKENPAHLER, Victoria. "Confessions of an Opera Director: Chapters from the Memoires of Dr. Louis Veron, Part One." In: *Dance Chronicle*, Vol. 7, No. 1 (1984), pp. 50-106

Taylor, Larry C. *Holiness and Devilry: the organ in operas of the nineteenth and twentieth centuries*. (Tese de Doutorado). University of Cincinnati, 2006. 195 p.

SALLES, Vicente. "Carlos Gomes compôs marcha nupcial para jovem paraense." In: *A Província do Pará*, Belém, 15 abril, 1996.

STENNING, Rodney. "Conventions of Prayer in Some 19th-Century Operas." *The Musical Times*, Vol. 146, No. 1893 (Winter, 2005), pp. 45-60.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes*. (Tese de Doutorado - UNICAMP). 2007. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000429451>

WERNER, Eric. "The Wagner's Jewish friends." In: *Wagner in retrospect – a centennial reappraisal*. Ed. by Leroy R. Shaw. Amsterdam: Rodopi, 1987. p. 165.

WILLIAMS, Simon. "The spectacle of the past in grand opera." In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Ed. David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 61.