

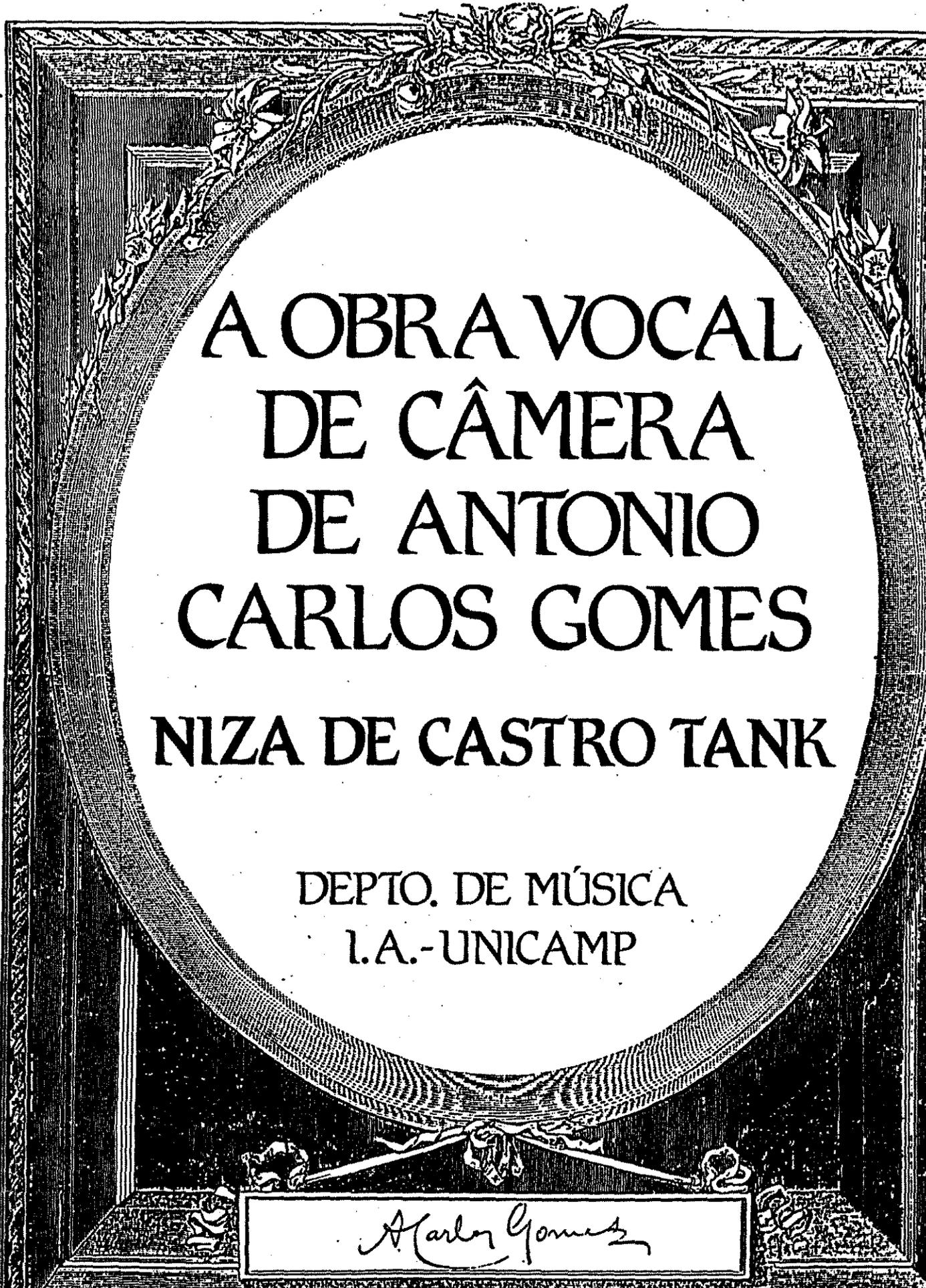
00/9101039

Esse exemplar corresponde
à redacção final da Tese devidamente
corrigida e defendida pela Professora
NIZA DE CASTRO TAVK
e aprovada pela Comissão Julgadora
em 13 de Junho de 1990.

Etienne Samarin
ORIENTADOR

Prof. Dr. ETIENNE SAMARIN
Coordenador da Comissão de
Pós-Graduação do IAN/UNICAMP

CAMPANA 20 de Junho de 1990



A OBRA VOCAL
DE CÂMERA
DE ANTONIO
CARLOS GOMES
NIZA DE CASTRO TANK

DEPTO. DE MÚSICA
I.A.-UNICAMP

Antonio Carlos Gomes



TESE APRESENTADA PARA OBTENÇÃO
DO TÍTULO DE DOUTOR JUNTO À
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

- 1 9 8 9 -

A meu esposo, Samuel Lisman,
pelo incentivo e apoio,
razões de minha carreira acadêmica.

Aos que participaram
da realização deste trabalho,
Prof. Achille Picchi,
Dr. João Bosco Assis de Lucca,
Prof^a Sara Pereira Lopes,
meus agradecimentos.

COLABORADORES

Mto. Alceu Bocchino

Mto. Luiz Aguiar

Jsta. Benedito Barbosa Pupo

Prof. José Alexandre dos Santos Ribeiro

Família Suriani

Centro de Ciências Letras e Artes

Centro de Memória - UNICAMP

CAPA - Berenice Toledo/DAP-IA

ARTE FINAL - J. Noboru Ohnuma e
Ivan Avelar/DAP-IA

Ao Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Pela segurança e competência,
que lograram transformar
nossa experiência
nesta Tese de Doutorado,
o nosso muito obrigado.

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
ENFOQUES DA CANÇÃO AO TEMPO DE CARLOS GOMES	5
I.1 ALGUNS DADOS SOBRE A VIDA E A OBRA DE ANTONIO CARLOS GOMES	10
CAPÍTULO II	
CARLOS GOMES E SUA OBRA VOCAL DE CÂME RA	26
II.1 O PENSAMENTO MUSICAL DE CARLOS GOMES..	37
CAPÍTULO III	
III.1 QUESTÕES POSTAS AO LEVANTAMENTO DO MA TERIAL RELATIVO À OBRA VOCAL DE CÂMERA DE CARLOS GOMES	43
III.2 O MÉTODO UTILIZADO	48
III.3 TEXTOS, POETAS E DESTINATÁRIOS	55
III.4 ANÁLISE DAS PEÇAS	122
CAPÍTULO IV	
QUESTÕES POSTAS À INTERPRETAÇÃO DA OBRA VOCAL DE CÂMERA DE CARLOS GOMES..	305

CONCLUSÃO	310
GLOSSÁRIO	316
BIBLIOGRAFIA	323



INTRODUÇÃO

Harley Gomes

INTRODUÇÃO

No panorama da música brasileira erudita, o nome de Antonio Carlos Gomes é reconhecido como um dos maiores compositores cuja obra é dedicada, em sua maior parte, à música vocal.

Discutido e divulgado como autor de grandes óperas, há um segmento de sua obra vocal, no entanto, que permanece na indiferença dos estudiosos e na ignorância do público. Pouco valorizada, não difundida, mal entendida e interpretada de forma incorreta é a música vocal de câmara de Carlos Gomes e, mais especificamente, suas canções.

Este segmento da obra gomesiana nunca recebeu um tratamento que levantasse dados musicais e vocais, pesquisando seu significado e forma, estabelecendo parâmetros para estudos de interpretação. Apenas muito recentemente a atenção dos estudiosos se voltou para este setor da composição de Carlos Gomes.

Algumas razões colaboram para este desconhecimento. Por um lado, a falta de hábito das escolas e professores de canto do nosso país em cultivar os valores nacionais pois, à exceção de Villa Lobos, os compositores brasileiros que se dedicaram ao canto nunca receberam, e continuam sem receber, o respeito e o estudo que mereceriam. Por outro lado, a inexistência de edições que tornem mais fácil o acesso às partituras para estudo colabora na pouca divulgação da obra vocal de câmara de Carlos Gomes. Mas, se nem as óperas - obra máxima do compositor - estão editadas, que dizer das canções?

Este quadro, aliado à falta de verdadeiros intérpre

tes, relegou as canções de Carlos Gomes a um segundo plano, como se houvesse uma falha do autor para o gênero.

Considerando os problemas que se colocam ao conhecimento e divulgação da obra vocal de Carlos Gomes, o presente estudo pretende demonstrar o valor musical deste segmento da obra do compositor e procura definir seu estilo de interpretação para resgatar seu significado no contexto geral da obra gomesiana.

Para este fim, foi selecionado um número determinado de canções, obedecendo a um duplo critério: a existência de documentação possibilitando o acesso às partituras, e a autenticidade comprovada das mesmas.

Sobre as canções selecionadas desenvolve-se uma análise que busca definir e indicar os elementos musicais e vocais integrantes deste segmento da obra vocal de câmara de Carlos Gomes. Estes elementos serão os argumentos disponíveis, utilizados para revelar sua importância e real valor enquanto obra musical e, principalmente, vocal.

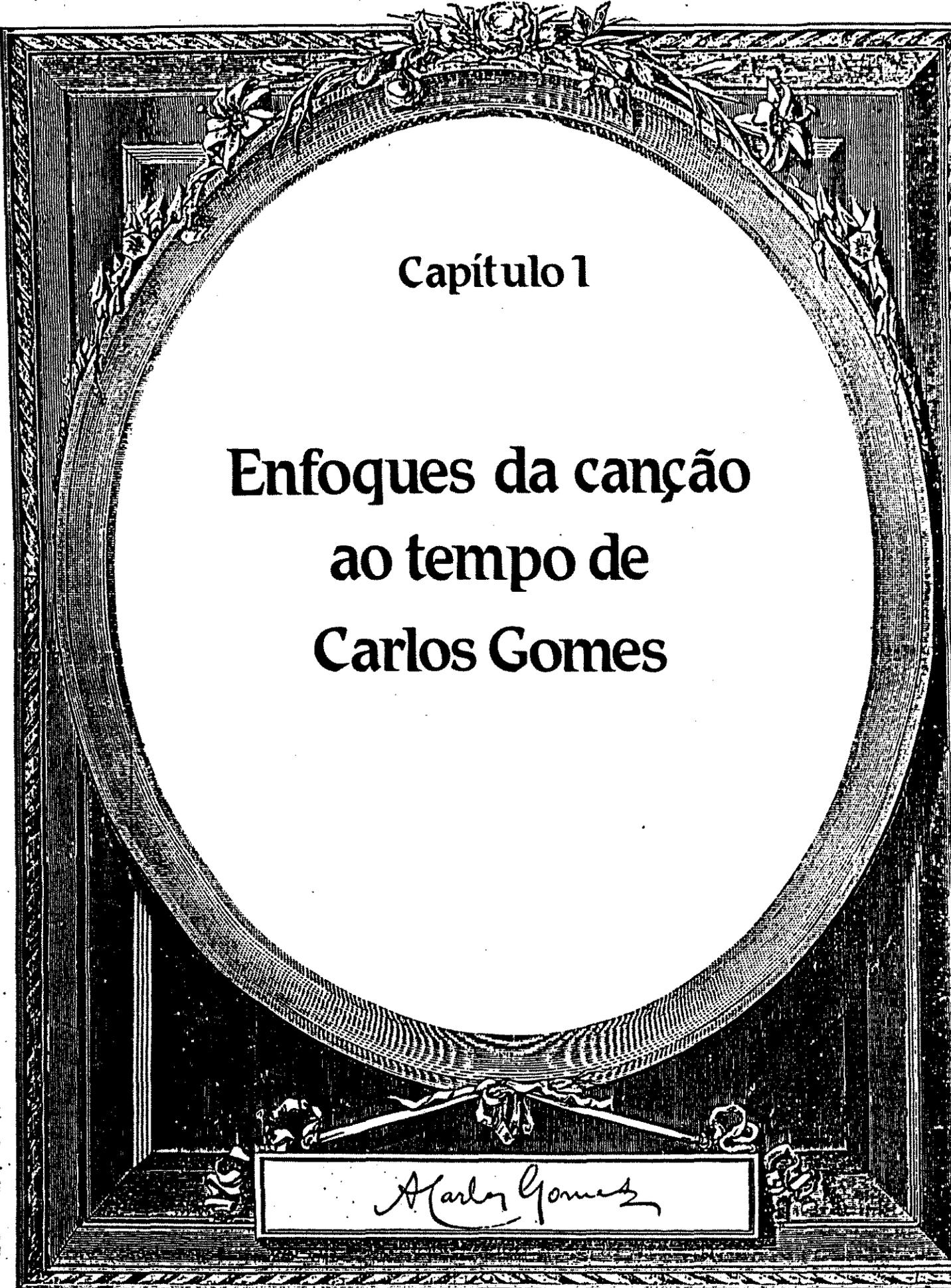
Baseado nos elementos musicais e vocais gomesianos, o primeiro capítulo deste estudo insere as canções do compositor num conceito mais amplo de canção, em seus principais tipos ou gêneros, estabelecendo parâmetros que fundamentam a argumentação sobre o valor deste segmento da obra de Carlos Gomes. Uma pequena biografia do autor procura situar as fases em que o compositor se dedicou às canções, buscando pontos de apoio para uma ligação de temas, um exercício de frases musicais que constituem uma palpável linguagem, constante nas óperas e nas canções.

O Capítulo II apresenta os dados gerais sobre a obra vocal de câmara de Carlos Gomes, circunscreve os limites deste estudo e define enfoques fundamentais à análise que se propõe a realizar. Uma reflexão sobre o pensamento musical de Carlos Gomes, visto no seu conjunto e refletido na singularidade de suas canções, expõe a forma pela qual este pensamento indica caminhos para a correta interpretação das peças, ao demonstrar a propriedade de sua escrita que utiliza todos os recursos de cada registro vocal. É, ainda, este pensamento que sugere uma forma de interpretação que aproveita os efeitos corretos, presentes na escrita musical.

O Capítulo III, cerne desta pesquisa, oferece uma análise particular e detalhada de cada canção documentada: apresenta os textos das canções e seus autores, bem como aqueles a quem foram dedicadas, situando o compositor como um homem de seu tempo, com uma profunda visão crítica de sua época; indica as dificuldades postas ao intérprete, os efeitos desejados, a forma correta da interpretação e do acompanhamento.

A partir dos elementos expostos nestes capítulos, emerge um tipo especial de canção, próprio de Carlos Gomes, e que exige, para que seu resultado seja satisfatório, um tipo especial de intérprete. O Capítulo IV procura traçar o perfil desse cantor, capaz de dar propriedade à interpretação.

O que se pretende, em resumo, é evidenciar que a obra vocal de câmara de Carlos Gomes tem um lugar definido no contexto geral da obra do autor, que possui um valor intrínseco enquanto proposta musical e vocal e que não se constitui num segmento menor da obra do compositor.



Capítulo 1

**Enfoques da canção
ao tempo de
Carlos Gomes**

Carlos Gomes

ENFOQUES DA CANÇÃO AO TEMPO DE CARLOS GOMES

"CANÇÃO" e "MODINHA" são apenas duas das muitas de signações que Carlos Gomes utilizou na indicação do gênero de suas composições para a câmara. Termos como CANZONETTA, CANZONATURA, ARIETTA, LAMENTO, MEDITAZIONE, IDILIO, BARCAROLA, BOZZETTO, surgem a cada peça. No decorrer deste estudo, porém, ficará demonstrado que, salvo poucas exceções, esta classificação serve mais para sugerir a linha de interpretação desejada pelo autor, com base no tema proposto pelo texto, do que propriamente para definir a forma musical implícita na nomenclatura.

A obra vocal de câmara de Carlos Gomes inclui, necessariamente, as CANTATAS. No entanto, sendo elas apenas duas, ambas pertencentes à primeira fase composicional do autor, uma das quais totalmente perdida, não chegam a constituir material suficiente para um levantamento e exame mais profundo. As REVISTAS DE ANO, das quais algumas canções costumam ser incluídas como parte da obra vocal de câmara do autor merecem, a nosso ver, uma análise enquanto REVISTAS DE ANO que são.

Dessa forma, a obra vocal de câmara de Carlos Gomes subdivide-se em dois grandes ramos que são a MODINHA e a CANÇÃO. Ambos são termos que se prestam a uma dissertação bastante ampla e o presente capítulo não se dispõe a esgotar o assunto. Aqui se pretende traçar alguns contornos da modinha e da canção, ao tempo de Carlos Gomes, para que o segmento vocal/camérista do autor, inserido no contexto mais amplo e geral de uma época, adquira o sentido e a consequência que lhe são próprios.

I.1. A MODINHA

Moda e Modinha eram as formas musicais que animavam os salões da corte portuguesa sob o reinado de D. Maria I. A colonização lusitana foi responsável pela introdução dos dois gêneros em terras brasileiras. A transferência da corte de D. João VI para o nosso país reforçou a presença dessas formas musicais no Brasil.

Se, para os portugueses, Moda era um termo que designava, genericamente, o canto, a melodia e a música, entre os brasileiros deu origem, quando cantada a duo, à moda caipira, que se fixou nos meios rurais e, quando cantada a solo, à nossa modinha.

De caráter amoroso, lírico e sentimental, a modinha não apresentava esquema formal definido, conservando apenas a feição de canção acompanhada.

Oscilando entre as características musicais europeias e o modo nacional de expressar musicalmente as coisas do amor, a modinha foi atingida, no final do século XVIII, pela influência dos autores melodramáticos. Rebuscada por um excesso de ornamentos vocais, sufocada pela exibição virtuosística, a modinha desse período viu deformar-se seu sentimento singelo e intimista. Mas o lirismo, a ternura e a saudade, elementos que sempre a diferenciaram da canção de outros povos, acabaram por triunfar, fixando seu caráter nacional.

Tendo suas raízes como música de salão, a modinha ganhou as ruas, substituiu o piano e o cravo pelo violão e repetiu o fenômeno da popularização das formas eruditas.

No Brasil, antecederam Carlos Gomes no exercício da modinha, José Maurício Nunes Garcia (1752-1815) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865), entre outros. Mas a música brasileira, em língua nacional, teve que esperar por Alberto Nepomuceno (1864-1920) para ser admitida nos concertos de obras eruditas.

As Modinhas de Gomes, escritas entre 1857 e 1859, estão diretamente ligadas ao seu envolvimento com os estudantes de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo. Apresentam a mesma veia melódica fácil que marcou toda sua obra e sua harmonia, que pode ser considerada incipiente, corresponde perfeitamente às características de simplicidade e singeleza próprias do gênero.

As Modinhas possuem o mais brasileiro caráter da produção musical gomesiana que viria a ser retomado, anos mais tarde, com a escrita da Canção "Conselhos" (1884).

I.2. A CANÇÃO

A forma da Canção nunca chegou a receber uma definição que a fixasse. Um conceito genérico estabelece que a Canção é uma melodia escrita sobre um poema. Os elementos que participam da elaboração de um Canção incluem uma linha melódica, um texto e o entrosamento entre canto e acompanhamento.

Ao tempo de Carlos Gomes, já Gluck (1714-1787), Schubert (1797-1828) e Mendelssohn (1809-1847) haviam exercitado, em suas obras, a canção, expressando o texto através da linha melódica e transformando o acompanhamento numa componente inti

mamente ligado ao canto, num diálogo inseparável.

Uma das ressalvas que se faz à Canção gomesiana refere-se à influência italiana que as domina. Romântico ou satírico, dramático ou lírico, Carlos Gomes vertia sua veia melódica e sua emocionalidade em composições próprias do período em que viveu.

As influências que determinam o estilo de um autor vão desde o meio em que vive, sua etnia, a cultura popular de sua terra, as tendências do período, até os compositores que admira e que se transformam em mestres e modelos.

Ainda adolescente, Carlos Gomes encantou-se com as partituras de Rossini, Donizetti e Verdi e é palpável a ascendência que estes autores tiveram sobre suas primeiras obras(1). Mais tarde, a força musical de Wagner deixaria nele profundas impressões. Embora não haja registro sobre o fato, Franz Schubert e suas mais de 600 canções devem ser passado pelas mãos de Gomes cujas canções são adequadas ao "modelo" deixado pelo mestre do Lied no perfeito acordo entre poesia e música, nas interpretações psicológicas e no estabelecimento do clima emocional de cada peça através das figurações e harmonias do acompanhamento.

Se não demonstram o mesmo "apuro da forma, a severidade de linhas e o sentido íntimo dos alemães"(2), isto se de

(1) A Noite do Castelo, primeira ópera de Carlos Gomes, em seu argumento e na postura da protagonista, Leonor, traz à lembrança a Lucia di Lammermoor, de Donizetti.

(2) FREITAS E CASTRO, Enio de; in Revista Brasileira de Música, "A Música Vocal de Câmara de Carlos Gomes" (Inst. Nac. de Música da Universidade do Rio de Janeiro) R.J., 1936, pág. 186

ve às tendências musicais de sua época. A presença da obra de Mendelssohn na musicoteca do maestro brasileiro (3) colocam-no em contato direto com o autor que melhor representa o romantismo universal que dominou os compositores melodramáticos entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX.

Acaso a influência de franceses e alemães compromete o valor da obra de Nepomuceno?

O rigor demonstrado pelos críticos da obra vocal de câmara de Carlos Gomes fecha aos olhos a esses fatores e, ao fazê-lo, ignora a força de um compositor que soube elaborar suas canções de modo a poder figurar entre os grandes de nossa música camerística.

(3) HEITOR, Luiz Id., "Carlos Gomes e Francisco Manuel - Correspondência Inédita", Ibid, pág. 337

I.1. ALGUNS DADOS SOBRE ANTONIO CARLOS GOMES E SUA OBRA

1836 - Nasce, em Campinas, São Paulo, aos 11 de junho, filho de Manuel José Gomes e Fabiana Maria Jaguary Cardoso. O pai, que se casou quatro vezes e teve vinte e seis filhos, é professor de música, compositor e dirige a Banda Municipal.

Antonio Carlos (depois alcunhado o Tonico de Campinas), cedo revela sua vocação musical. Logo entra para a Banda cujo regente é seu pai.

1847 - Aos onze anos de idade inicia seus estudos regulares de música, logo após terminar o curso básico. Começa pela clarineta, logo mudando para o violino e o piano. Sob a orientação do violinista francês premiado pelo Conservatório de Paris, Paul Julien, radicado em São Paulo, aperfeiçoa os estudos.

1848 - Dá récitas de piano das quais fazem parte suas primeiras produções musicais, incluindo peças solo para o instrumento e modinhas que ele mesmo executa com boa voz.

1851 - Formando conjunto com o irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes, violinista já conhecido na região, apresenta-se com regularidade e tem a oportunidade de mostrar suas obras que, embora comprometidas com o lazer de salão da época (modinhas, valsas, mazurcas), já apontam na direção da influência decisiva de sua feitura posterior: a italiana.

- 1854 - É conhecida sua primeira obra mais elaborada: uma Missa, sobre a qual não existem maiores informações.
- 1857 - É publicada a modinha "Bella Ninpha de Minh'Alma".
- 1858 - No "Almanaque" de Campinas, do mês de janeiro, anuncia um curso de música, canto e piano, que ministra com a colaboração do músico Ernest Maneille.
- 1859 - De um concerto organizado juntamente com Ernest Maneille, no Teatro São Carlos de Campinas, consta a Fantasia "A Alta Noite", para clarineta e piano.
- Muda-se para São Paulo como seu irmão e passa a viver em repúblicas de estudantes e a tocar em concertos particulares com Henrique Luiz Levy, pai do importante compositor brasileiro, Alexandre Levy, que, infelizmente, morreu muito jovem.
- São dessa época de boemia e atribulações o "Hino Acadêmico", em homenagem aos estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco de São Paulo, a famosa modinha "Quem Sabe?", ambos com letras de Bettencourt Sampaio, e as modinhas "Suspiros d'Alma", sobre versos de Almeida Garrett, e "Anália Ingrata" cujas palavras, sem autoria identificada, devem pertencer ao próprio Gomes.
- Muda-se para o Rio de Janeiro a fim de matricular-se no Conservatório de Música para prosseguimento dos estudos. Fã-lo na classe de Contraponto de Gioachino Gianini.

1860 - Francisco Manuel da Silva, Diretor do Conservatório, entusiasma-se com os rápidos e precisos avanços do talento musical de Carlos Gomes. Encomenda-lhe, então, uma cantata para execução perante o Imperador.

A 15 de março, tendo à regência o jovem compositor, é apresentada a Cantata "Salve o Dia da Ventura". Por essa obra e seu sucesso, o Imperador lhe confere uma medalha de ouro.

Pela composição de uma nova Cantata, "A Última Hora do Calvário", apresentada em 15 de agosto, na Igreja da Cruz dos Militares, Carlos Gomes é nomeado ensaiador e regente da Orquestra da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

1861 - Em setembro vai à cena a primeira ópera de Carlos Gomes, "A Noite do Castelo", com libreto de Fernandes dos Reis, sobre poema de Antonio Feliciano de Castilho, no Teatro Lírico Fluminense, sob a regência de Francisco Manuel da Silva.

Gomes é nomeado, pelo Imperador, Cavaleiro da Ordem da Rosa.

1863 - Estréia a segunda Ópera de Carlos Gomes, "Joana de Flandres", sobre libreto original de Salvador de Mendonça, no Teatro Lírico Nacional. O êxito desta obra faz com que receba uma pensão imperial para ir estudar na Europa.

A princípio pensou-se na Alemanha, mas a intervenção da Imperatriz Thereza Christina, filha do ex-rei de Nãpo

les, Francesco II, mudou seu destino para Milão, na Itália.

A pensão, que incluía uma bolsa de estudos, estava condicionada a algumas cláusulas. Uma delas dispunha que Carlos Gomes deveria "escrever uma composição importante nos dois primeiros anos de permanência na Europa".

Parte para a Itália em 18 de dezembro, no navio inglês "Paraná", levando uma carta do Imperador para o rei de Portugal. Este o recomenda ao professor Lauro Rossi, Diretor do Conservatório de Milão.

1864 - Chega a Milão a 09 de fevereiro e, em abril, começa a estudar em particular com o professor Rossi e com Alberto Mazzucato.

Anda por Milão com um pequeno dicionário, uma vez que não fala o italiano.

Um artigo da "Gazzetta Musicale" de Milano, alguns anos mais tarde, assim o descreveria:

"Quando Gomes percorre nossas ruas - sempre só e absor^{to} - dir-se-ia que é um selvagem transportado, por encanto, para o meio de Milão. Gomes, com seu instinto, parece que a cada passo adivinha um abismo, uma traição; em cada pessoa, um inimigo.

"Este seu instinto primitivo, seu modo atabalhado, seu olhar escuro que chega a parecer sinistro, fizeram com que muitos o julgassem um misantropo. Gomes não o é: tem um coração nobre e generoso, pleno de afeto pelos amigos e de entusiasmo pela sua arte. Mas ama, adora e

se entusiasma a seu modo: verdadeiramente selvagem".

- 1865 - Estuda. Sofre com o frio e com o calor úmido de Milão. Pensa em transferir-se para Nápoles, para continuar os estudos, mas não sai de Milão por não ter meios para realizar a mudança.
- 1866 - Presta o exame final de Composição no Conservatório de Milão e recebe o diploma de Maestro Compositor. Escreve a música da Revista "Se Sa Minga", sobre texto de Antonio Scalvini. Compõe as canções "Io Ti Vidi" e "Noturno", com textos de M. Marcello e E. Praga.
- 1867 - A apresentação da Revista, em 1º de janeiro, é plena de sucesso e o transforma no maestro mais popular da metrôpole lombarda. Algumas de suas melodias se tornaram tão populares que passaram a ser executadas pelos tradicionais realejos. São deste mesmo ano as canções "La Madamina", com letra de Torelli-Violier e "Eternamente", com texto de M. Marcello. Corre uma lenda segundo a qual, neste ano, Gomes teria ouvido, na praça Duomo, em Milão, um ambulante que anunciava em altos brados a venda do romance de José Martiniano de Alencar, "Il Guarany, Storia di Selvaggi del Brasile". Interessado, Gomes teria comprado um exemplar, lido e convidado um libretista para transformá-lo no texto de sua ópera.

- 1868 - Enquanto trabalha na Ópera "Il Guarany", iniciada em 1865, compõe várias peças de câmara e escreve a música da Revista "Nella Luna", sobre textos de Torelli-Violier.
- 1869 - É encontrado, com frequência, nos salões da Condessa Maffei, que lhe abrirá as portas do Scala.
É deste ano a canção "Lisa, me vos tu ben?", em dialeto milanês e de cujas palavras não se conhece o autor.
- 1870 - Em 19 de março estréia, no Scala de Milão, a ópera "Il Guarany", com libreto de A. Scavini e Carlo D'ormeville. O público é grande e a recepção calorosa.
No intervalo do segundo para o terceiro ato, Gomes vende a Francesco Lucca todos os direitos da ópera pela quantia de 3.000 liras. Lucca encomenda-lhe outra ópera, "Fosca", sobre um libreto de Antonio Ghislanzoni.
Em maio, Vittorio Emanuele II o nomeia Cavaleiro da Coroa da Itália.
Em agosto parte para o Brasil onde é nomeado, pelo Imperador, Cavaleiro Oficial da Ordem da Rosa.
Em dezembro, por ocasião do aniversário do Imperador, "Il Guarany" é apresentado no Teatro Lírico Fluminense.
- 1871 - Escreve a opereta "Telégrafo Elétrico", com libreto de França e começa a trabalhar na ópera "Os Mosqueteiros do Rei", que não completará.
Em maio retorna para a Europa.
Em 16 de dezembro, na Igreja de São Carlos, em Milão,

casa-se com Adelina Pieri, pianista e ex-colega do Conservatório. Os dois vão morar na Via San Pietro All'Orto, 16, no terceiro andar.

1872 - "Il Guarany" empreende uma tournêe pelos grandes teatros italianos e chega ao Convent Garden, em Londres. Gomes, sempre presente, é chamado dezenas de vezes à ribalta. Terminada a composição da "Fosca", encomenda um novo libreto a Chislanzoni. O título é "Marinella". Trabalha algum tempo na música para esta ópera, mas acaba por abandonar o projeto.

1873 - Em 29 de janeiro nasce seu terceiro filho Carlos André. Dois outros filhos nascidos no ano anterior, Carlotta Maria e Manuel José, morrem.

Em fevereiro, no Scala, estréia a "Fosca", que não é bem recebida pelo público pois, naquele momento, iniciava-se uma acirrada divergência entre a expressão operística de cunho wagneriano e as de cunho verdiano. No entanto, esta foi considerada a melhor de suas óperas, no conceito da crítica.

Começa a trabalhar na composição de "Salvator Rosa". Há disputa entre os empresários pelo direito de realizar a estréia.

Vence Francesco Sanguinetti, do Teatro Carlo Felice, de Gênova.

1874 - Em 21 de março estréia "Salvador Rosa", com libreto de Ghislanzoni. O sucesso é enorme.

Em setembro, Gomes inicia a composição de "Maria Tudor". O libreto é fruto da colaboração do poeta Emílio Praga e de Arrigo Boito, a partir de um drama de Victor Hugo.

1876 - Recebe, da Filadélfia, um telegrama do Imperador D. Pedro:

"Quero um Hino Nacional digno do Brasil, de você e de mim. Quero-o imediatamente. Não admito recusa. Aguardo".

É o primeiro centenário da Independência Americana e a Filadélfia sedia as comemorações. Escreve "Saluto del Brasile".

Inicia uma nova ópera, sobre libreto de Ghislanzoni, no romance inglês "White Hall", de título "La Maschera", que logo abandona.

1878 - Inicia em Maggianico - Lecco - subúrbio de Milão - a construção da Vila Brasília. O local era intelectualmente importante, na época. A casa colossal, no futuro, só lhe trará preocupações e a ruína financeira. Entretanto, será vizinho do amigo Ponchielli e manterá desfraldada, dia e noite, a bandeira brasileira.

1879 - Em 27 de março estréia, no Scala, "Maria Tudor". É um fracasso clamoroso.

Rapidamente começa a trabalhar na música para uma ópera cômica em três atos, "Ninon de Lenclos". Compõe dois atos e abandona tudo, num período de depressão que se segue à morte do filho Mário e aos primeiros desentendi

dimentos com a mulher.

Vai morar em Gênova. Em dezembro começa a compor a ópera "Palma", sobre libreto de Ghislanzoni. Trabalhará nela por três anos sem, no entanto, terminá-la.

1880 - Volta a viver em Milão e trabalha, outra vez, na "Maria Tudor".

Em fevereiro é convidado para vir ao Brasil e encenar "Il Guarany", "Salvator Rosa" e "Fosca" na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Aceita o convite e traz consigo o único filho que lhe resta, Carlos André.

Na Bahia, compõe o "Inno a Camões".

Volta a Milão em 1º de dezembro e permanece na Itália por dois anos. Trabalha em vários libretos que nunca serão terminados.

1882 - Edição do I ÁLBUM VOCAL com as canções "Lo Sigaretto", "Giulietta Mia", "Celia d'Amore" - com letras de Ghislanzoni -, "Beato Lui" e "Qui Pro Quo" - com textos de Emílio Ducati.

- Volta ao Brasil e realiza, com grande sucesso, uma excursão pelo norte do país.

Em 7 de setembro nasce sua filha Ítala Maria que irá escrever a biografia do pai.

Edição do II ÁLBUM VOCAL com as canções "La Pregariera del'Orfano", "Realtã" - com letras de Ghislanzoni -, "Aurora e Tramonto" - com texto de M. Marcello -, "Sull Laco di Como - La Regata" - com versos de Carlo D'Orme-

ville - e "Mamma Dice" - com palavras de E. Ducati.

Publica-se, também, a canção "Mon Bonheur", sobre poema de Júlia Cesarine.

- 1883 - A popularidade de Gomes está no auge. No Brasil é qu se venerado. Em Santos inaugura-se um teatro com o no me de Guarani; no Rio é fundada uma Sociedade Carlos Gomes.

Compõe música para canto e piano, marchas, hino, música de câmara e dá início à ópera "Lo Schiavo".

- 1884 - Sobre libreto de Ghislanzoni começa a escrever "Oldra da", que ficará inacabada.

Vive angustiado por graves problemas financeiros e por disputas com a mulher.

Publicação do III ÁLBUM VOCAL com as canções "Spirto Gentile", "Divorzio", "Cos'e l'Amore", "La Piccola Men dicante" - com palavras de Ghislanzoni -, "Rondinella", "Oblío" - sôbre textos de Francesco Giganti -, "Il Bri gante", "Bela Tosa" - com poemas de Emílio Praga - e "Civettuola" - com versos de Rodolfo Paravicini.

São editadas, ainda, as canções "Conselhos", cuja auto ria dos versos é do próprio Gomes que se auto intitula Dr. Velho Experiente, e "L'Arcolajo", sobre texto de Leopoldo Marenco.

- 1885 - Contrata, com o empresário Bolelli, a apresentação de "Lo Schiavo" para o outono de 1887, no Comunale di Bo logna.

Agravam-se os dissabores com a mulher e a falta de serenidade impede-o de trabalhar, como desejaria, na ópera citada. Na verdade, os dois vivem separados. Com ele está o filho Carlos André e, com Adelina, a pequena Ítala.

Os problemas econômicos levam-no à beira da falência. Um concerto organizado pela Princesa Isabel, no Brasil, em benefício do compositor, dá um bom resultado financeiro que lhe proporciona algum alívio.

Entre 1885 e 1890 Gomes compõe as canções "Lontana" - texto de Alessandro Casati -, "Tu m'Ami" - texto de Francesco Giganti - "Pensa" - texto de Ghislanzoni -, "Per me Solo", "Dolce Rmprovero" - texto de Emílio Duca ti -, "Canta Ancor" - texto de Emílio Praga -, "Povera Bambola" - texto do próprio Gomes -, e "Addio", de cujo texto não se conhece o autor.

1887 - Entra em negociações para vender a casa de Maggianico. A venda de tudo, incluindo o mobiliário, não é suficiente para resolver seus problemas. Passa a morar em Milão, na Via Marino, 3, num modesto apartamento.

Em setembro morre Adelina e Gomes leva a filha Ítala para morar com ele.

Em outubro inicia a escrita da ópera "Morena", que deixa incompleta no 3º ato.

1889 - Para a montagem de "Lo Schiavo" no Brasil, o crítico Oscar Guanabarro, a pedido da Princesa Isabel, inicia uma série de subscrições.

Em 27 de setembro, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, estréia a ópera que é dedicada à Princesa.

Em outubro Gomes recebe a comenda de Grão Dignatário da Ordem da Rosa.

O triunfo da ópera é memorável. Os jornais abrem listas de subscrições para o músico e para a formação de um pecúlio para seu filho. Igual entusiasmo toma São Paulo, onde a ópera é reapresentada.

Gomes havia recebido, do Imperador, a promessa da direção do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. A República, proclamada a 15 de novembro, impede que D. Pedro cumpra sua palavra. Gomes perde, também, o apoio oficial que sempre tivera do governo brasileiro.

1890 - Volta a Milão em janeiro e vai morar na Vila Morone, 8, no apartamento da Condessa Cavallini, sua amiga.

Trabalha com Felice Cavallotti sobre o libreto para uma ópera profana-mística, "Il Cantico dei Cantici". Esta obra não será concluída.

Em outubro é encarregado, pelo Scala, de um melodrama em 3 atos sobre libreto de Mário Canti. Termina o trabalho em 3 meses.

1891 - Em 21 de fevereiro vai à cena a ópera "Condor", que não agrada.

1892 - Compõe "Colombo" - Poema Vocal Sinfônico em 4 partes, por ocasião das comemorações do Descobrimento da América. Estreado no Rio, em 12 de outubro, a peça fracassa.

É nomeado pelo governo brasileiro como representante oficial para assuntos musicais junto à Comissão que se reúne, em Chicago, para a Exposição Colombiana.

É deste ano a canção "Noces d'Argent", de cujo texto não se conhece o autor.

1893 - A apresentação do "Condor" em Gênova, janeiro, alcança certo sucesso junto ao público, mas a crítica diz que "não se encontra o Gomes de outros tempos a não ser no 3º ato".

Vai para os Estados Unidos e, em 7 de setembro, no Festival Hall da Exposição de Chicago, rege fragmentos de "Il Guarany", "Salvator Rosa" e "Condor" com grande sucesso. É a comemoração do 71º aniversário da Independência do Brasil.

Escreve a canção "Fra Cari Genitor", com versos seus.

1894 - Recebe, do governo brasileiro, através do Banco Ultramarino, um subsídio de 20.000 libras em ouro para escrever o Hino da República. Embora em péssimas condições financeiras, recusa o encargo para não "trair" seu benfeitor, D. Pedro.

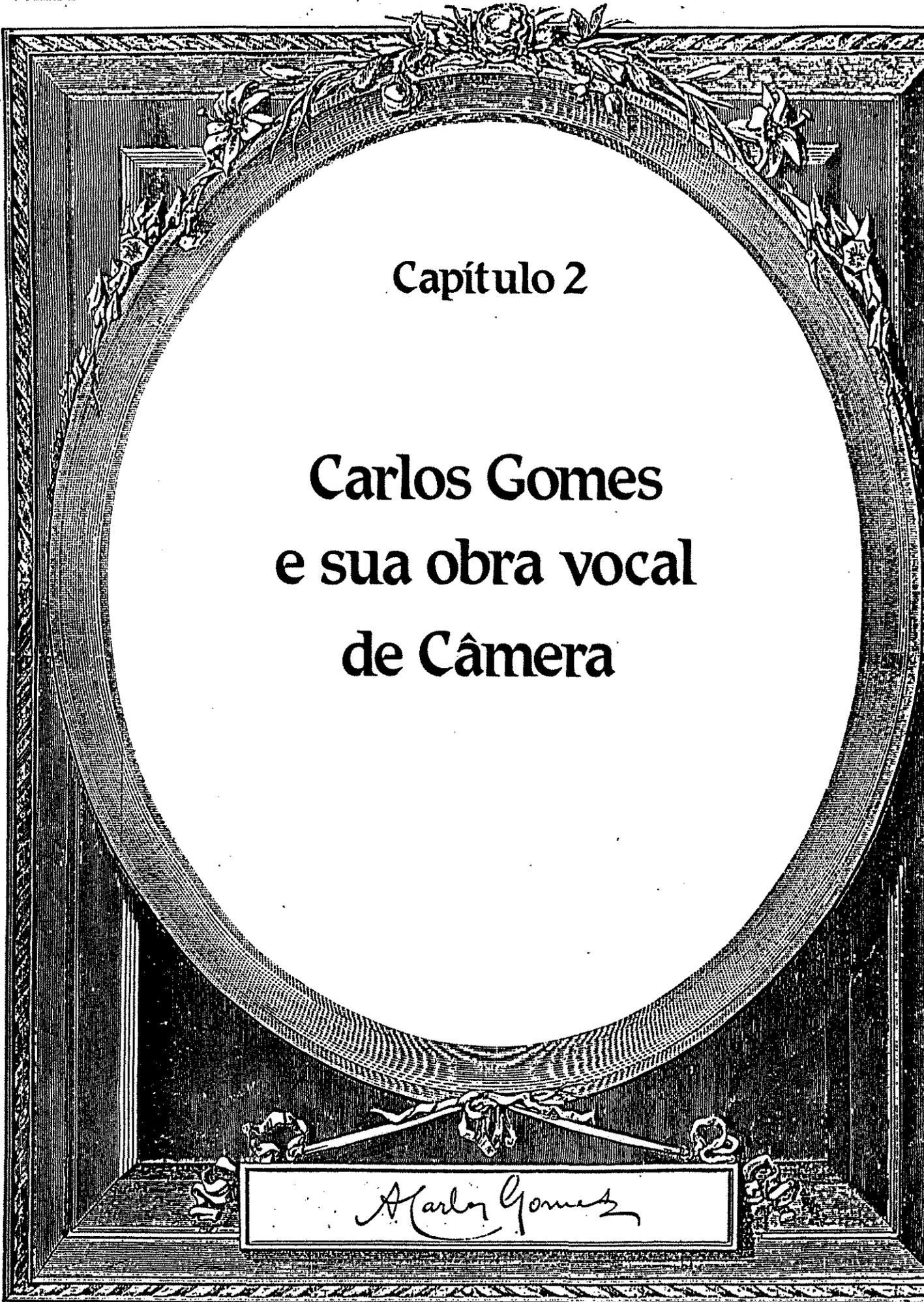
Trabalha numa nova ópera, "Kaila".

1895 - Recusa a direção da Escola de Música de Veneza para aceitar o mesmo cargo no Conservatório de Música do Pará, no Brasil.

Enquanto prepara a partida, manifesta-se uma doença incurável em sua garganta.

1896 - Em abril parte para o Brasil e inicia seu trabalho na direção do Conservatório.

No dia 16 de setembro, morre em Belém do Pará, aos 60 anos.



Capítulo 2

Carlos Gomes
e sua obra vocal
de Câmera

Carlos Gomes



CANÇÕES DE CARLOS GOMES

Soprano - NIZA DE CASTRO TANK / Piano - ACHILLE PICCHI

CARLOS GOMES E SUA OBRA VOCAL DE CÂMERA

Carlos Gomes foi um compositor eclético que soube se adaptar com facilidade a diversas expressões de criação musical. Além da Ópera, onde está seu maior vigor criativo, compôs uma obra Pianística, escreveu música Sacra, musicou Revistas de Ano e foi autor de Cantatas, Modinhas e Canções.

Sua produção de música vocal de câmara está dividida em: "Cantatas", "Revistas de Ano", "Modinhas e Canções".

1. CANTATAS

1.a. "Salve o Dia da Ventura"

Composta para o dia 15 de março, dia do aniversário da Imperatriz Thereza Christina, esta Cantata foi executada sob a direção do próprio autor, em 1860, na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Não existe referência à procedência dos versos que, acredita-se, sejam do mesmo Carlos Gomes:

Salve o dia de ventura
 Producto da flor gentil
 Que com Pedro, excelsa e pura,
 Orna o throno do Brasil.

Quase alegre a natureza
 Quando o sol a vem dourar
 O Brasil ao ver Thereza
 Cedo exulta em seu pensar.

Ella é mãe do destino
 Que consola sua dor
 Anjo ao lado d'um esposo
 Para o povo todo amor.

Esse dia em que nasceu
 A Brasília Imperatriz
 Foi um dia que o céu
 Este império quiz feliz.

Os originais desta peça encontram-se em poder da Família Suriani, de Curitiba, um presente oferecido pela tia do autor, Dona Alice Gomes Grosso, ao Sr. Suriani, amigo de seu sobrinho, em 09 de outubro de 1916.

1.b. "A Última Hora do Calvário"

Com texto de Antônio José Araújo, tem caráter religioso e foi escrita para a Igreja da Santa Cruz dos Militares do Rio de Janeiro e executada em 27 de agosto de 1860.

Não houve possibilidade de se localizar os originais ou cópias desta Cantata.

2. REVISTAS DE ANO

2.a. "Ce Sa Minga"

Composta sobre libreto de Scalvini, escrito em dialeto milanês, para o ano de 1866, tem como tradução de seu título, "Nada Se Sabe".

De seu roteiro fazem parte as peças:

Prelúdio

Canzone con coro: Eglie Deve Vedere i Judicare

Ahi! Inciminciammo Male

L'Anno della Carta

Coro di Ragazzi

Guardate

Ma Queste que Avvicinano

Canzone: Il Fucile ad Ago

Marcha Fúnebre: Custoza

Coro Fúnebre

Guarda

Italiana di Fatto Como lo Era di Cuore

Aver Compita la Tua Missione

Coro Finale.

2.b. "Nella Luna"

Escrita para o ano de 1868, tem texto de Emí
lio Torelli Violier.

De seu programa constam:

Prelúdio: Coro Interno

Parte Primeira

Prelúdio

Parte Segunda

Mefistófeles

Don Carlos

Canzone: La Moda
 Coro dei Bambini Lattanti
 Marcha Fúnebre
 Quadriglia
 Coro di Fratti
 Quadriglia i Coro
 Prelúdio

Parte Terceira

Canzone della Bolletta
 Hinno di Riego
 La Jota Aragoneza
 Recitativo Prima del Valtz
 Valtz

Destas Revistas, passaram a integrar o re pertório de Canções avulsas, "Il Fucile Ad Ago", "La Moda" e "La Bolletta".

Apesar de habitualmente classificadas como "Canções", as peças escritas para as Revistas de Ano não estão incluídas neste estudo por acreditarmos que as mesmas merecem ser analisadas em seu contexto original de Revista Musical, o que inclui a obra como um todo, sem descaracterizá-las como pe ças avulsas.

3. MODINHAS E CANÇÕES

Escritas entre 1857 e 1890, as "Modinhas" e as "Canções" foram publicadas, algumas como peças avulsas e, ou tras, agrupadas em três álbuns intitulados I, II e III Álbum

Vocal, editados em 1881, 1882 e 1884 pela Ricordi de Milão.

No universo das Canções gomesianas pode-se encontrar a brejeirice da canção brasileira em "Conselhos", a finesse da canção francesa em "Mon Bonheur" e "Noces d'Argent", e a grandiosidade melódica, a expansão do lirismo da canção italiana que se multiplicou através de temas dramáticos, românticos e satíricos em trinta e quatro outras peças.

A influência da música italiana na obra do compositor é evidente e não poderia ser diferente: seus estudos foram feitos na Itália e seu relacionamento com os grandes compositores da época, sobretudo Verdi, deixou-o sobremaneira impressionado, marcando sua escrita musical. Mesmo antes de sua partida para a Itália, as escolas e os músicos com que manteve contato no Brasil não escapavam à influência musical italiana, como afirma Eurico Nogueira França:

"Trágico o destino de Carlos Gomes ao se proclamar brasileiro e patriota, vendo sua arte inelutavelmente sujeita à lição européia. A este respeito também falou o professor Luigi Chiaffarelli, em 1906, em uma de suas conferências: 'no Rio, em São Paulo, em Campinas, em toda a América, respirava-se, cantava-se, tocava-se, compunha-se música de origem italiana. No lar, na Igreja, fazia-se música italiana'. Hoje as coisas estão mudadas e podemos dizer que não existe no Brasil nenhum compositor considerável que resista aos apelos da inspiração nativa. Fato inconteste, porém, é que o italianismo constitui o nosso clima musical no século XIX, tempo em que ainda não havia fontes autóctones da música". (1)

(1) in Revista Brasileira de Música (Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro), 1936. Pág. 164

Os temas selecionados por Carlos Gomes para suas canções sofreriam, também, o impacto da cultura musical italiana, sobretudo da música lírica.

O lírico, o dramático, o romântico, o satírico, o ingênuo, trabalhados por Carlos Gomes receberam do autor, transformados em Canções, uma designação de gênero bastante específica e que revela o significado próprio de cada peça.

Nomeadas pura e simplesmente como CANÇÃO existem dezessete peças:

- "Io ti Vidi"
- "Noturno"
- "La Preghiera del'Orfano"
- "Mon Bonheur"
- "Cos'è l'Amore"
- "L'Arcolajo"
- "Lontana"
- "Povera Bambola"
- "Dolce Rimprovero"
- "Tu m'Ami"
- "Pensa"
- "Per me Solo"
- "Canta Ancor"
- "Addio"
- "Noces d'Argent"
- "Fra Cari Genitor"
- "La Piccola Mendicante"

Indicadas como CANZONETTA estão:

- "La Madamina"
- "Lisa, me vos tu ben?"
- "Bela Tosa"
- "Civettuola"

Recebem a designação de CANZONATURA:

- "Lo Sigaretto"
- "Beato Lui"
- "Giulietta Mia" (Serenata)
- "Celia d'Amore"
- "Qui Pro Quo" (Scherzo)

São intituladas MEDITAZIONE:

- "Aurora i Tramonto"
- "Realtá"

Como STROFE existem:

- "Divorzio"
- "Il Brigante"

É ROMANZA:

- "Eternamente"

É BARCAROLA:

- "Sull Lago di Como"

É CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA:

- "Conselhos"

É ARIETTA:

- "Mamma Dice"

É INVOCAZIONE:

- "Spirto Gentil "

É LAMENTO:

- "La Piccola Mendicante"

É IDÍLIO:

- "Rondinella"

É BOZZETO, palavra que não pertence ao vocabulário musical, cujo significado é ESBOÇO:

- "Oblío"

São MODINHAS:

- "Bella Ninpha de Minh'Alma"
- "Suspiros d'Alma"
- "Anália Ingrata" (Romance)
- "Quem Sabe?"

Esta classificação, feita pelo próprio autor, está diretamente ligada ao sentido do texto e não à forma musical correspondente a cada uma das designações.

Segundo os temas abordados nos poemas, que determinam o caráter das peças, estabelecemos uma nova divisão, que se presta às finalidades de nosso estudo, reagrupando as "canções e modinhas" em três segmentos: romântico, dramático e satírico.

A maioria dos textos que Carlos Gomes musicou em sua obra camerística são de caráter romântico. E não poderia ser diferente: ele próprio possuía o romantismo no temperamen

to, traduzido em suas atitudes diante do amor, da família, da pátria.

"O romantismo é um princípio revolucionário de rebeldia. Os românticos, quando artistas, reverterem seu talento na exteriorização da angústia e da dor, sublimadas em lirismo musical ou literário. Em Carlos Gomes este eflúvio transpara rece por quase toda sua obra. O transbordamento da tristeza, o arrebatamento e toda uma classe de sensações que estão em harmonia com um espírito sofrido". (2)

São de caráter romântico as peças:

- "Bella Ninpha de Minh'Alma" - Modinha
- "Suspiros d'Alma" - Modinha
- "Anália Ingrata" - Modinha Romance
- "Quem Sabe?" - Modinha
- "Io ti Vidi" - Canzone
- "Noturno" - Canzone
- "Eternamente" - Romanza
- "Autora i Tramonto" - Meditazione
- "Sull Laco di Como" - Barcarola
- "Mon Bonheur" - Canzone
- "Spirto Gentil" - Invocazione
- "Rondinella" - Idílio
- "Cos'e e L'Amore" - Canzone
- "Lontana" - Canzone
- "Tu m'Ami" - Canzone
- "Pensa" - Canzone

(2) Samuel Lisman (Comunicação de)

- "Canta Ancor" - Canzone
- "Addio" - Canzone
- "Noces d'Argent" - Canzone

A composição de Carlos Gomes é profundamente emo
cional. Seu temperamento alegre, sincero, gaiato, foi abalado,
desde a primeira infância, por golpes trágicos. (3)

Marcado pela dor e pelo sofrimento, pela angús
tia e pela incerteza, pela solidão e pela doença, foi levado a
uma segunda vertente na escolha de seus temas: os que falam da
morte, da fome, da miséria, do frio, do infinito e do além. Tu
do ele descreve magistralmente com a música de suas canções de
caráter dramático:

- "La Preghiera del'Orfano" - Canzone
- "Oblío" - Bozzetto
- "Il Brigante" - Strofe
- "La Piccola Mendicante" - Lamento
- "L'Arcolajo" - Canzone
- "Realtá" - Meditazione

Paralelamente, servindo-se de temas satíricos,
através de textos de Ghislanzoni, Ducatti e seus próprios tex
tos, expôs uma face irreverente, colorida por alegres tons lu
minosos, numa música leve e ligeira.

Dentro deste espírito estão as canções de cará-
tér satírico:

(3) A morte da mãe, em circunstâncias dolorosas, iniciaria um
ciclo que seria completado, mais tarde, na Europa, pela
morte dos filhos queridos.

- "La Madamina" - Canzonetta
- "Lo Sigaretto" - Canzonatura
- "Beato Lui" - Canzonatura
- "Giulietta Mia" - Serenata Canzonatura
- "Celia d'Amore" - Canzonatura
- "Qui Pro Quo" - Scherzo Canzonatura
- "Mamma Dice" - Arietta
- "Divorzio" - Strofe
- "Civettuola" - Canzonetta
- "Conselhos" - Canção Popular
Brasileira
- "Povera Bambola" - Canzone
- "Dolce Rimprovero" - Canzone
- "Fra Cari Genitor" - Canzone
- "Lisa, me vos tu ben?" - Canzonetta
- "Per me Solo" - Canzone
- "Bela Tosa" - Canzonetta Milanese

II.1. O PENSAMENTO MUSICAL DE CARLOS GOMES

A música de câmara, provavelmente, não devia fazer parte do pensamento musical de Carlos Gomes. Sua musa inspiradora só lhe insuflava idéias grandiosas, frases largas de sons generosos, inflexões vocais carregadas de matizes escuros e sombreados, interpretações dramáticas, notas pontuadas e vigorosas, portamentos, glissandos, filaturas e outros tantos elementos que permeiam o canto lírico. O compositor, porém, havia estudado os cameristas de sua época e seu temperamento inquieto e curioso não podia ficar indiferente à experimentação deste gênero. Afinal, as peças de câmara fizeram parte do início de seu exercício composicional. Jovem, escrevera "Suspiros d'Alma", "Bella Ninpha" e "Quem Sabe?".

As óperas, sem dúvida, dominavam sua escrita, mas Carlos Gomes insistiu no caminho da composição camerista porque sabia ser capaz de lançar-se no terreno das canções para criar verdadeiras jóias musicais. Tarefa difícil, por certo, pois era necessário dominar a força de sua expressão lírica para deixar fluir, mansamente, a fácil linha melódica que trazia consigo, dentro do esquema simples de uma canção.

Logrou, a colossal força lírica, tamanha proeza? Sem dúvida que sim. Uma coleção de 46 peças, entre "canções" e "modinhas", está aí para provar o quanto foi capaz de adaptar todo seu lirismo à simplicidade de uma canção.

Como definir a composição de câmara de Carlos Gomes? Dizer que sua obra é estritamente camerista seria um exagero. Mas não há qualquer possibilidade de equívoco em afirmar que

suas peças são perfeitamente destinadas ao canto.

Correto ou não quanto ao estilo, a propriedade de sua escrita vocal é uma realidade incontestável.

A pluralidade de temas inspiradores utilizados por Carlos Gomes deixa clara a facilidade que o autor possuía em adequar texto e música. Não é possível ignorar, porém, que, acima de qualquer tema ou inspiração, o teatral domina a obra de Carlos Gomes. Suas canções, sem exceção, possuem um cenário, personagem, narrador, côr, luz. Dessa forma, mesmo dedicando-se à câmara, dentro da canção o compositor não se desprende nem abandonou sua ligação visceral com os elementos da ópera.

Como se poderá ver, no capítulo dedicado à análise individual de cada canção, a linha de acompanhamento proposta por Carlos Gomes caminha em perfeita adequação com a voz. Seu pensamento musical transcende o teclado do piano e se evidencia como fixado num outro instrumento acompanhante. Cria efeitos e linhas melódicas correspondentes a um viloncelo, trêmulos e pizzicattos de violinos e ressonâncias de tímpanos dentro de um acompanhamento; em algumas canções explora a escrita coral, em acordes, criando uma ambientação de cordas e madeiras; em outras insinua tímpanos através de ressonâncias na mão esquerda do piano. Seu pensamento e sua linguagem nascem a partir da idéia orquestral da ópera.

Ao contrário do que acontece nas modinhas, onde o piano desempenha a função de simples acompanhador, nas canções somam-se as interferências e diálogos, multiplicam-se as respostas intercaladas ou entrelaçadas, surgem duetos em terças

ou sextas, ligando de forma definitiva o piano e a voz.

Criador de melodias de extrema beleza, Carlos Gomes segue e apóia a linha melódica através de efeitos orquestrais altamente dramáticos reduzidos para o teclado de um piano.

Se a grande característica do Lied é a perfeita adequação entre as palavras e a solução musical que as sublinha, em Carlos Gomes a afinidade entre a linha melódica e o significado do texto é exuberante. A força de sua melodia, erigida sobre um poema, transformando-o em canção, é fato comum.

Como já foi dito anteriormente, o talento eminentemente dramático de Carlos Gomes encontrou terreno fértil na composição da música vocal.

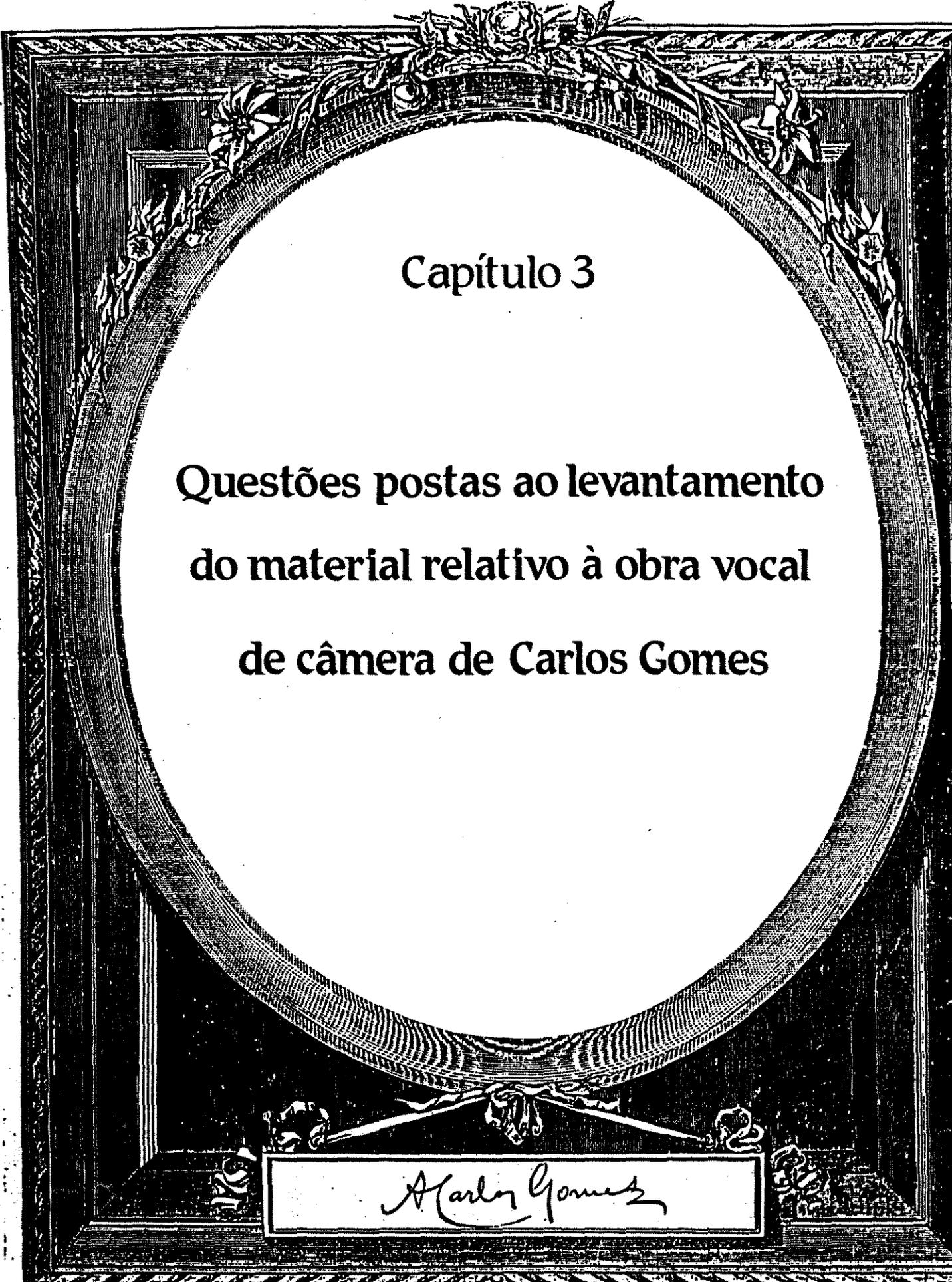
As palavras assumem, sempre, uma ação qualquer, seja objetiva - como o movimento exterior da personagem, das coisas ou dos fatos, seja subjetiva - como os movimentos interiores de imagens e de tendências afetivas, ou, ainda, mesclando as duas espécies, reunindo-as à música, conseguindo valorizar o sentido vivente da palavra, despertando no executante, ou no ouvinte, a emoção desejada.

Carlos Gomes alcança o equilíbrio entre a frase musical e o sentido literário; o texto é que comanda sua linha melódica. Suas canções foram escritas sobre o texto e em função dele.

O colorido, os contrastes de timbre e côr, os efeitos sonoros, foram idealizados a partir dos textos para os quais criou toda uma ambientação de cenários, climas, situações e emoções.

As canções foram, para o compositor, um laborató

rio, uma oficina onde experimentou tipos de propostas que, pretendia, fossem a base de sua linguagem operística. Mais de uma vez encontramos um tema, uma frase de suas óperas dentro de uma canção. E mesmo nesses momentos, quando inseria em sua obra camerística os largos vãos do canto lírico, não deturpou o sentido singelo da "Canção".



Capítulo 3

Questões postas ao levantamento
do material relativo à obra vocal
de câmara de Carlos Gomes

Carlos Gomes

ANTONIO CARLOS
GOMES



— PIZZANI —

NUOVE EDIZIONI

O capítulo que ora se abre, traz o que consideramos o ponto central de nossa pesquisa - a análise das modinhas e canções - e que constitui a base para todas as considerações que tecemos sobre o tema.

Antecedendo esta exposição, queremos deixar registrado alguns dados, que acreditamos relevantes, sobre o levantamento do material vocal de câmara de Carlos Gomes e sobre o método desenvolvido em nosso trabalho, elementos que dimensionam o roteiro das dificuldades e possibilidades que se apresentaram a este estudo.

III.1. QUESTÕES POSTAS AO LEVANTAMENTO DO MATERIAL RELATIVO À OBRA VOCAL DE CÂMERA DE CARLOS GOMES

"Caro Tornaghi":

(...) "Não vou esconder o desprazer que sinto ao saber que minhas pobres peças de câmara só serão editadas daqui há alguns meses". (1)

Este trecho, datado de 16/10/1884, pertence a uma das muitas cartas que compõem a correspondência entre Carlos Gomes e o procurador da Casa Editora G. Ricordi, Carlo Tornaghi. Nelas o compositor ora se lamenta, ora pede, mas insiste, sempre, na publicação de suas canções.

Carlos Gomes ainda conseguiu ver a edição de suas peças, publicadas avulsas ou em álbuns. Mas nós, da pátria

(1) NELLO VETRO, Gaspare; Antonio Carlos Gomes - Carteggi italiani raccolti e commentati, Milano (Nuove Edizioni), 1977, pág. 165.

brasileira, não tivemos a mesma sorte. Sua obra nos chegou aos pedaços; descaracterizada, trazida por curiosos, amigos da família, algumas por ele próprio, a maior parte depois de sua morte. Dispersos pela Itália, seus originais permanecem por lá, assim como toda a documentação que lhes diz respeito. A parte de sua obra vocal de câmara escrita no Brasil, entre Campinas, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Pará, nunca foi reunida para preservação ou estudo.

Dessa forma, é frequente encontrarem-se imprecisões e contradições quanto à época das composições. A maioria delas traz impressa apenas a data da edição, que nem sempre coincide com a da feitura da peça. Como consequência, recompor a ordem cronológica das canções para o estudo da evolução do estilo do autor é bastante difícil.

Muitas canções não trazem qualquer indicação sobre a autoria do texto. É possível encontrar uma mesma canção com dois títulos diferentes e apenas um final que as distingue, sem que se possa precisar as datas de ambas e o porquê dos dois títulos.

A não sistematização do estudo sobre a obra vocal de câmara de Carlos Gomes, por tanto tempo, deu ocasião a que muitas informações se perdessem, a que muita confusão se criasse na atribuição de peças que não pertencem ao compositor, comprometendo a identificação de seu estilo.

O levantamento do material relativo à obra vocal de câmara de Carlos Gomes que compõe a base deste trabalho teve início em 1955. Desde essa época, sentimos a necessidade de reunir este material como parte significativa da obra do compo

sitor.

De início, como estudante de canto e, mais tarde, como cantora profissional, o contato com a obra de Carlos Gomes sempre nos foi fascinante, intenso e pleno de interesse.

As primeiras peças que pudemos reunir vieram do arquivo da Rádio Gazeta, quando esta encerrou suas atividades de auditório, em 1960.

Nessa época, conhecedor de nosso entusiasmo pelo compositor e sendo, ele mesmo, admirador da obra de Carlos Gomes, o Maestro Armando Belardi providenciou cópias das peças que pertenciam à musicoteca da rádio. Todas elas trazem o carimbo "Centro Culturale Ítalo-Brasiliiano - Milano" ou "Biblioteca do Conservatório G. Verdi - Milano", locais de onde vieram.

A partir de 1975, nomeada Delegada Regional da Cultura de Campinas, demos andamento à realização da Semana Carlos Gomes. Um dos itens que estabelecemos, então, para as comemorações, foi a apresentação de um recital anual de canções.

Duas atividades paralelas e simultâneas permitiram, até 1980, que o acervo de peças fosse aumentado: os artistas, que participavam da promoção, eram portadores de material novo; para suprir as necessidades de artistas que, desejando participar da promoção, não tivessem nenhuma canção de Carlos Gomes incluída em seu repertório, mantínhamos uma pesquisa junto ao arquivo do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

Na medida em que as canções de Carlos Gomes foram se definindo como temas de nossa pesquisa acadêmica, a exigência

cia de sistematizar os vários elementos dispersos levou-nos a estabelecer contato com pessoas e locais que, acreditávamos, tivessem a guarda da documentação necessária.

A família Gomes, em Campinas, nada sabia, nada possuía.

Em Belém, no Pará, além do extremo amor que percebemos no povo e nas autoridades pelo compositor campineiro, localizamos apenas cópias das mesmas peças que já arquiváramos.

A Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e a Biblioteca Nacional possuem o arquivo mais completo que encontramos das canções de Carlos Gomes e forneceram-nos material ainda desconhecido.

Através do Maestro Alceu Bocchino soubemos da existência, em Curitiba, dos originais de material musical de Gomes, de posse da família Suriani. Numa entrevista, conseguimos documentar uma cantata, a canção "Fucile ad ago", da Revista de Ano Ce Sa Minga, o rascunho do dueto Condor/Zuleida, do segundo ato da Ópera Condor, uma carta da filha Ítala ao pai, uma comenda e um diploma.

Material de real interesse foi-nos fornecido pelo jornalista Benedito Barbosa Pupo e pelo maestro Achille Picchi através da pesquisa que realizaram e que resultou no álbum Canções de Carlos Gomes, editado pela Funarte.

Todas as dificuldades enfrentadas para a reunião do material musical relativo à obra vocal de câmara de Carlos Gomes tornaram-se mínimas quando passamos a coletar o material literário existente sobre o assunto.

Vários autores dedicaram livros à vida do composi

tor; outros tantos debruçaram-se sobre o levantamento de suas óperas, dissecando textos, temas, períodos, influências. As canções, porém, sempre foram tocadas superficialmente e, se analisadas, foram-no através de parâmetros pouco confiáveis que acabaram por desvalorizar a obra.

A inexistência de literatura sobre os poetas, cujas palavras Carlos Gomes musicou, e sobre as pessoas a quem dedicou suas canções, levou-nos a encontrar e a contar com o interesse fundamental e trabalho efetivo do Dr. João Bosco de Lucca, verdadeiro detetive à procura de pistas sobre a obra de Carlos Gomes.

Fica evidente, nesta breve exposição, que o material relativo à obra vocal de câmara de Carlos Gomes encontra-se totalmente disperso, sem qualquer estrutura que permita um estudo.

Claro está, também, que a preservação desse material depende, cada vez mais, do interesse particular dos estudiosos e amantes da música de Gomes.

Reunir este material e todos os dados relativos a ele, reconstituir o roteiro técnico e emocional de sua feitura, recompondo este segmento da obra de Carlos Gomes para possibilitar seu estudo sistemático é um dos objetivos deste estudo que não foi elaborado à luz de literatura de apoio, mas que foi descobrindo seus próprios caminhos e estabelecendo suas regras no trabalho e na vivência da obra do autor.

III.2. O MÉTODO UTILIZADO

O trabalho que realizamos sobre as canções de Carlos Gomes pretende ser um estudo da obra viva do compositor. Não se restringe à literatura sobre o assunto nem à escrita musical em si mesma. Vai além, procurando estabelecer um estilo para a interpretação das canções, definido a partir dos vários elementos que compõem este segmento da obra do autor e do exercício prático de execução das peças.

Uma breve descrição do método que orientou nossa pesquisa parece, a esta altura, pertinente, para dimensionar corretamente o desenvolvimento de nosso estudo e as conclusões que dele pudemos inferir. Para tanto, é necessária uma introdução sobre como se define o canto e seu estudo, no Brasil.

III.2.1. O ESTUDO DO CANTO

A voz, em sendo o mais perfeito dos instrumentos, é objeto de constantes estudos e pesquisas.

A partir da determinação de elementos como clima, alimentação, estrutura física, formação anatômica, características étnicas, dados fonéticos, os estudiosos da voz, na Europa, definiram as chamadas Escolas de Canto, cada uma delas assentada em bases próprias. As escolas que mereceram maior destaque, por sua abrangência e teorização mais completa foram a russa, a alemã, a francesa e a italiana. Dessas, chegaram ao Brasil, sobretudo a alemã e a italiana, localizando-se no país segundo as áreas de imigração correspondentes.

As linhas de canto, impostas pelas Escolas, implantaram-se, por primeiro, nos corais. Às vozes que se destacaram, nesses conjuntos, os regentes/professores aplicaram um trabalho de técnica mais avançada. Foi esta provavelmente, a forma que colocou Carlos Gomes em contato com o canto, imprindo-lhe as primeiras influências da escola italiana como aluno e professor.

No desenvolvimento do estudo do canto, é normal introduzir o aluno, por primeiro, aos autores cameristas para depois, caso haja condição vocal e de temperamento, e desde que seja opção pessoal do cantor, conduzí-lo aos líricos.

Dentro dessa perspectiva, as diferenças entre os dois gêneros são bastante evidentes e o aluno poderá vir a situar-se na ópera, levando para ela o referencial da câmara. Quando, porém, o estudo câmara/lírico se volta para Carlos Gomes, as diferenças, embora existentes, são mais sutis e apenas uma linha muito delicada separa os dois gêneros. Essa separação nem sempre é compreendida por professores e alunos que conduzem igualmente a interpretação da canção e da ária de ópera.

Como já foi exposto em capítulo anterior, o dramatico e o teatral são elementos integrantes da canção gomesiana mas, se enfatizados à maneira operística, destroem o sentido camerístico da canção.

III.2.2. UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL

Nosso estudo pessoal do canto seguiu as etapas normais previstas para todo e qualquer estudante dessa arte.

Concluindo nosso preparo técnico/vocal básico, ao iniciarmos um repertório mais elevado na verticalidade musical proposta a um cantor com possibilidades de desenvolver uma carreira artística - como era o nosso caso -, deparamo-nos com a obra de Antônio Carlos Gomes. Canções, Música Sacra, Revistas Musicais e Óperas foram colocadas à nossa disposição para estudo e execução.

Os primeiros contatos com a obra gomesiana levaram-nos à análise de sua versatilidade de gêneros, não tanto na escrita mas, de forma clara, na realização interpretativa de cada segmento proposto. A sublime espiritualidade do "Canto da Verônica", o sentimentalismo de "Quem Sabe?", a descontração elegante de "La Moda" e a expressividade emocional de "Comme Serenamente" demonstravam, apesar da semelhança da escrita musical, uma disposição de interpretação e uma distribuição técnico/vocal diversificada de gênero para gênero.

Esta constatação levou-nos a manter uma constante investigação sobre o estilo do autor, cantando sua obra.

Algumas conclusões emergiram destes primeiros tempos: a) tornou-se evidente que, para realizar a contento a obra vocal de Carlos Gomes, era necessário um sólido embasamento técnico/vocal; b) nos diversos gêneros a que se dedicou o compositor, elementos como tessitura, fraseados e colocações de ordem técnica estavam bastante próximos, mas distanciavam-se no desenvolvimento do trabalho vocal, no peso, no colorido e na interpretação.

No campo lírico, Carlos Gomes sempre escreveu para grandes vozes, volumosas, extensas e dramáticas. Não era esse

o nosso caso. Para voz feminina do tipo coloratura, sua criação se limitou a quatro personagens: Adim, do Condor, Cecília, do Il Guarany, Contessa, no Schiavo e Leonor, na Noite do Castelo. Interpretando essas personagens, pudemos avaliar a beleza da linha do canto na ópera gomesiana e constatar a propriedade de sua escrita para o registro lírico-coloratura. Confrontando os diversos segmentos da obra do autor, evidenciou-se a adequação música/texto em sua obra Sacra, nas Revistas e nas Canções. O repertório lírico-ligeiro-coloratura era de uma correção absoluta.

III.2.3. A EXPERIÊNCIA AMPLIADA

Diante das premissas já estabelecidas, demos início a um trabalho mais aprofundado no estudo da diferenciação do gênero câmara em Carlos Gomes, através da execução de suas peças por diferentes registros vocais, utilizando as vozes de diversos alunos na experimentação das canções. Um passo além foi a aplicação metódica do exercício comparativo entre árias de ópera e canções que apresentassem o mesmo caráter.

Durante essa fase, pudemos estabelecer referenciais bastante definidos como base para conclusões que, posteriormente, apoiariam nosso estudo.

Numa linha musical leve, Carlos Gomes compôs a ária da ópera Il Guarany, "Gentil di Cuore" e a canção "Rondinella". As duas foram escritas para a mesma tessitura do mesmo registro vocal de soprano-coloratura. Ambas possuem marcações e dificuldades técnicas semelhantes como *staccattos* e *trillos* e,

no entanto, a forma do canto é totalmente diversa de uma para outra. "Gentil di Cuore" tem fraseados muito amplos e exigentes, como linguagem lírica, além de cadências e elementos complementares, como a participação do coro e da orquestra, que exigem uma postura vocal mais exuberante. "Rondinella" é feita de um lirismo leve que, se a intérprete conduzir à maneira de ária lírica, será deturpado em seu sentido.

Numa linha dramática, a ária para soprano-dramático "Qualle orribile peccatto", da ópera Fosca, foi comparada à canção "La Piccola Mendicante". As duas peças são plenas de tons escuros, textos dramáticos, carga emocional forte, tratados em fraseados longos e canto ligado. Na ária este clima não se desfaz até o final, exigindo uma constante tensão emocional do soprano sobre o texto; some-se a isto o peso da força orquestral no decorrer da peça. Na canção, o segundo pensamento musical introduz uma linha de canto com leveza, proposta pelo autor como para lembrar que se trata de uma peça de câmara.

Duas peças são dedicadas ao amor de um homem por uma mulher, ambas de caráter romântico: "Quando Nascesti Tu", da ópera Lo Schiavo, e a canção "Tu m'Ami". Todo o trabalho técnico/vocal e emocional existente na ária também está presente na canção. No entanto, o final grandioso de "Quando Nascesti Tu", sustentado através de uma *fermata* para o canto e a orquestra, em contraponto ao final com expressão vocal contida, em *pp con abbandono*, da canção, dá a medida exata da diferença entre o lírico e a câmara.

Nesta comparação, mais uma vez destacou-se a correção da distribuição vocal de acordo com cada registro. Explo

rando o peso e a dramaticidade das grandes vozes, Carlos Gomes manejou com a mesma maestria a leveza e a ingenuidade das vozes menores, extraíndo delas todos os recursos técnicos possíveis.

III.2.4. A OPÇÃO PELA OBRA VOCAL DE CÂMERA DE ANTÔNIO CARLOS GOMES

Afirmar a validade da obra vocal de câmara de Carlos Gomes, apoiada somente em nossa experiência particular, pareceu-nos insuficiente e frágil.

Buscando uma base mais sólida para nossas conclusões, submetemos a canção de Carlos Gomes à apreciação de mestros, compositores e músicos, à cata de pareceres que confirmassem ou invalidassem nossas premissas.

Armando Belardi, Tulio Collaccioppo, Souza Lima, de Guarnieri, Benito Juarez, enquanto maestros; Almeida Prado, Damiano Cozzela e o mesmo Souza Lima, enquanto compositores; mais uma vez Almeida Prado, Achille Picchi, Orlando Fagnani, enquanto pianistas, regeram, estudaram e acompanharam as canções de Carlos Gomes, confirmando a riqueza da linha melódica, a sabedoria da parte composicional e o exercício adequado do acompanhamento.

Os passos que desenvolvêramos em nosso estudo comprovavam, em teoria e prática, o valor inerente à canção gomesiana. Por quê, então, o descaso, o esquecimento?

Ouve-se, estuda-se e interpreta-se Carlos Gomes na Ópera, mas despreza-se sua canção, relegando-a a um segundo

plano. Ninguém se interessa por ela, ninguém fala dela. Foi apagada, talvez, pelo brilho da ópera. No entanto, o material que reuníamos era significativo, merecedor de estudo e reconhecimento.

Essa certeza do valor da canção gomesiana transformou nosso estudo e pesquisa numa parte integrante de nosso ideal artístico. A eleição deste tema para nossa tese é um passo a mais na afirmação desse ideal. Relatar toda a experiência de nossa investigação e expor suas conclusões são as linhas mestras que orientam este trabalho.

III.3. POETAS, TEXTOS E DESTINATÁRIOS

O levantamento realizado sobre os poetas, cujas palavras foram musicadas nas canções de Carlos Gomes, tem como objetivo oferecer uma visão geral que permita localizar o compositor no meio profissional e intelectual que o cercava. A relação de suas dedicatórias situam-nos quanto às suas amizades pessoais, suas preferências e seu humor.

A maioria dos elementos que compõem este item nos foi fornecida pelo Dr. João Bosco Assis de Lucca que colocou à nossa disposição seu arquivo de pesquisas, muitas delas inéditas, como as que se referem aos Libretistas de Carlos Gomes e às Dedicatórias de Carlos Gomes.

A ordem que acabamos por determinar para este capítulo orienta-se pela época em que cada poeta cruzou o caminho do compositor. A partir do primeiro encontro, relacionamos todas as peças nascidas de cada parceria, respeitando a cronologia.

Dessa forma, nossa distribuição foi assim estabelecida:

PASSOS OURIQUE

"Bella Ninpha de Minh'Alma" (1857)

ALMEIDA GARRETT

"Suspiros d'Alma" (1858/59)

FRANCISCO LEITE DE BETTENCOURT SAMPAIO

"Quem Sabe?" (1859)

MARCO M. MARCELLO

"Io Ti Vidi" (17/09/1866)
 "Eternamente" (14/05/1867)
 "Aurora e Tramonto" (1882)

EMILIO PRAGA

"Noturno" (1866)
 "Il Brigante" (01/09/1884)
 "Bella Tosa" (1884)
 "Canta Ancor" (1885/90)

EMILIO TORELLI-VIOLIER

"La Madamina" (05/12/1867)

EMILIO DUCATI

"Beato Lui" (1881)
 "Qui Pro Quo" (1881)
 "Mamma Dice" (1882)
 "Dolce Rimprovero" (1885/90)
 "Per Me Solo" (1885/90)

ANTONIO GHISLANZONI

"Lo Sigaretto" (1881)
 "Giulietta Mia" (1881)
 "Celia d'Amore" (1881)
 "Preghiera dell'Orfano" (1882)
 "Realtà!" (1882)
 "Pensa" (27/02/1882)
 "Spirto Gentil" (1884)
 "Divorzio" (1884)
 "Cos'è l'Amore?" (1884)
 "La Piccola Mendicante" (1884)

JULIA CESARINE

"Mon Bonheur" (1882)

CARLO D'ORMEVILLE

"Sull Lago di Como" (1882)

RODOLFO PARAVICINI

"Civettuola" (1884)

LEOPOLDO MARENCO

"L'Arcolajo" (1884)

FRANCESCO GIGANTI

"Rondinella" (1884)

"Oblío" (1884)

"Tu M'Ami" (1885/90)

ALESSANDRO CASATI

"Lontana" (1885/90)

CARLOS GOMES

"Conselhos" (14/05/1884)

"Povera Bambola" (1885/90)

"Fra Cari Genitor" (1893)

AUTORES DESCONHECIDOS

"Anália Ingrata" (1859)

"Lisa, Me Vos Tu Ben?" (20/06/1869)

"Addio" (1885/90)

"Noces d'Argent" (1892, para 11/05)

Algumas considerações nos parecem pertinentes sobre os três Álbuns Vocais editados pelos Ricordi, Milão.

O I Álbum Vocal reúne cinco "canzonature":

"Lo Sigaretto"

"Beato Lui"

"Giulietta Mia"

"Celia d'Amore"

"Qui Pro Quo"

O epistolário de Nello Vetro mostra claramente que este I Álbum Vocal, assim como o II Álbum Vocal, tiveram sua impressão em maio de 1882. É o mais homogêneo de todos os três Álbuns Vocais de Gomes, constituído unicamente por "canzo nature", com textos de apenas dois poetas (Antonio Ghislanzoni e Giuseppe Emilio Ducati), destinadas somente a barítono e tenor. "Canzonatura" é um termo cujo significado indica motejo.

O II Álbum Vocal reúne as canções:

"La preghiera dell'Orfano"

"Aurora e Tramonto"

"Sull Lago di Como"

"Mamma Dice"

"Realtà!"

Esta já é uma coleção bem mais heterogênea, que inclui quatro poemas diferentes, aos quais correspondem textos díspares; talvez estas cinco peças tenham sido compostas em épocas diferentes e simplesmente enfeixadas num único álbum.

A impressão que fica, somando-se música, texto, densidade dramática e extensão das peças, é que Gomes quis fazer um álbum "sério" (o segundo), ao lado de um álbum "jocoso" (o primeiro) para contrabalançar.

O III Álbum Vocal reúne nove canções:

"Spirto Gentil"

"Divorzio"

"Rondinella"

"Oblio"

"Il Brigante"

"Bela Tosa"

"Cos'è l'amore"

"La piccola mendicante"

"Civettuola"

O simples fato dos Ricordi aceitarem este terceiro Álbum Vocal (o último) para publicação, dois anos e meio depois da edição dos dois primeiros, já é suficiente para confirmar a boa aceitação do mercado para com as canções gomesianas; seria muito difícil imaginar que os comercialíssimos editores milaneses concordassem em fazer um vultuoso investimento sobre dez canções (se incluirmos L'Arcolajo, editado em separado na mesma época) "a fundo perdido".

O epistolário de Nello Vetro esclarece que a coleção de dez canções foi remetida a Carlo Tornaghi de uma só vez, em 12 de outubro de 1884; o compositor, além de observar que se trata de um trabalho bem sucedido, evita estabelecer um preço, deixando a tarefa a cargo dos editores, o que demonstra ter ele consciência da qualidade excepcional deste álbum.

É possível observar, na alternância dos diferentes gêneros e registros vocais, um notável sentido de teatralidade que já fora esboçado no II Álbum Vocal. Um mezzo soprano, um barítono, um soprano e um baixo alternam-se, proporcionando um espetáculo completo aos ouvintes: ao caráter elegíaco de "Spirto Gentil"; contrapõe-se a molecagem de "Divorzio"; à leve melancolia de "Rondinella" e "Oblio", seguem-se a forte carac

terização histriônica de "Il Brigante" e o saboroso tempero do dialeto de "Bella Tosa"; a leveza de "Cos'è l'Amore" dá lugar à patética e sombria "La piccola Mendicante"; mas o conjunto encerra-se brejeiramente, com a alegria de "Civettuola".

Passemos, pois, à exposição dos dados recolhidos sobre os poetas, seus textos e sobre os destinatários das canções.

ANTONIO ALEXANDRINO PASSOS OURIQUE (1819-1851)

Nascido em São Paulo (capital), a 29 de junho de 1819, Passos Ourique foi Engenheiro Civil, funcionário da Tesouraria Geral da Província e ensinou Aritmética e Geometria no Curso Anexo à Faculdade de Direito de São Paulo. Faleceu no Rio de Janeiro, vítima da febre amarela, a 21 de maio de 1851. Bibliografia: Flores do Sepulcro (Poesias), São Paulo, 1851. (1)

Alguns pontos devem ser esclarecidos para justificar a escolha, por Carlos Gomes, do texto de Passos Ourique, "Bella Ninpha de Minh'Alma" para a composição de sua modinha.

Jovem, professor dos futuros advogados que frequentavam o "Curso Anexo" do Largo São Francisco, uma escola preparatória para a admissão na Academia de Direito, o engenheiro poeta devia ser muito estimado por seus alunos e ex-alunos.

O título e a data da publicação do único livro de poesias de Ourique indicam claramente tratar-se de uma edição póstuma, providenciada por seus amigos de São Paulo.

É, pois, muito provável que Carlos Gomes tenha musicado essa poesia com a finalidade única de agradar os estudantes de Direito paulistanos, para quem comporia expressamente o "Hino Acadêmico", em 1859.

A análise desse único texto de Passos Ourique não possibilita uma avaliação muito favorável ao poeta. O escritor

(1) MENEZES, Raimundo de; Dicionário Literário Brasileiro (Livros Técnicos e Científicos Editôra), Rio de Janeiro, 1978, 2ª edição, pág. 505

movimenta-se no espaço convencional da estética do Arcadismo do século XVIII, à "la Tomás Antonio Gonzaga". A essa altura (meados do século XIX), São Paulo já assistira ao nascimento e à morte de Álvares de Azevedo (1831-1852), um dos mais notáveis poetas românticos brasileiros, mais próximo da estética do romantismo europeu contemporâneo de Garret, Castilho, Scott, Byron, Lamartine, Musset, Púshkin.

À poesia deficiente de Ourique não faltam sequer os "versos de pé quebrado". Por exemplo:

Bella Ninpha de minh'alma
 Volve a mim a face diva
 De meu amor dá-me a palma
 Não seja comigo esquiva

Nos dois últimos versos dessa quadra, as tônicas da acentuação caem em sílabas erradas: seria preciso pronunciar âmor e sejá para manter o ritmo dos versos. Interessante é observar que Carlos Gomes conservou, na linha melódica, esses mesmos dois defeitos.

Nada disso impede que "Bella Ninpha de Minh'Alma" seja musicalmente uma obra-prima, digna de figurar como um dos melhores exemplos de modinha imperial.

Dessa peça de Carlos Gomes foi encontrada apenas a melodia que, posteriormente, foi harmonizada, segundo estilo da época, pelo compositor Abdon Martinez Grau. (2)

(2) PICCHI, Achille; Canções de Carlos Gomes (Editora MEC-FUNARTE) - 1986

BELLA NINPHA DE MINH'ALMA

Bella Ninpha de minh'alma
Volve a mim a face diva
De meu amor dá-me a palma
Não sejas comigo esquiva
Aos amores que afogueiam
Meu peito qual chama ativa
Mago bálsamo celeste
Podes dar-lhe compassiva
Ah! consente que eu te adore
Se quiseres que eu ainda viva
Ah! consente que eu te adore
Se quiseres que eu ainda viva

JOÃO BATISTA DA SILVA LEITÃO DE ALMEIDA GARRETT (1799-1854)

Romancista, poeta, dramaturgo, orador e político português, um dos mais brilhantes escritores do século passado, nasceu no Porto. Suas obras mais importantes foram: em verso - Retrato de Vênus, as tragédias Méropé e Catão; os poemas Camões (1825), Dona Branca (1826), Adosinda (1828); a coleção intitulada Romanceiro (1843-1845) que contém poesias sobre temas nacionais tirados de cantigas e lendas populares; grande número de poesias líricas reunidas na Lírica de João Mínimo (1829), nas Flores sem Fruto (1845), nas Fábulas e Contos (1853) e nas Folhas Caídas (1853). (3)

O poema "Suspiros d'Alma" faz parte do volume publicado em 1845 sob o título de Flores sem Fruto. É obra da maturidade do poeta; a crítica portuguesa considera a produção poética do final da vida de Garrett como a mais significativa: nesse sentido, Folhas Caídas seria o apogeu da poesia garretiana, e Flores sem Fruto um conjunto de poemas já bem próximo desse apogeu. (4)

O forte sabor popular de "Suspiros d'Alma" deve ser explicado por sua publicação, em 1845, época em que Garrett colecionava as poesias de seu Romanceiro.

O volume de poesias de Garrett deve ter chegado às mãos de Carlos Gomes por intermédio de estudantes do Rio de Ja

(3) PERDIGÃO, Henrique; Dicionário Universal de Literatura (Edições Lopes da Silva) Porto, 1940, Pags. 243-245

(4) GASPAR SIMÕES, João; Almeida Garrett (Editorial Presença) Lisboa, 1964, págs. 78-79

neiro (único centro importador de cultura de meados do século XIX) que vinham cursar a Academia de Direito em São Paulo. Em Campinas ainda imperavam os autores do classicismo greco-romano e os clássicos dos séculos XVI, XVII e XVIII.

A imprecisão quanto à data da composição da modinha deve-se a um fenômeno comum em Carlos Gomes que não se importava e até mesmo se confundia com os dados de dia, mês e ano. Assim, precisa-se a composição "em torno de...", dado o estilo, o poema escolhido e a fase vivida pelo autor.

A modinha "Suspiros d'Alma" foi dedicada ao Dr. ANTONIO CARLOS RIBEIRO DE ANDRADA MACHADO E SILVA, advogado formado pela Academia de Direito de São Paulo na turma de 1855, doutorado em 1856 e que em 1859 passou a ocupar uma vaga de professor (lente substituto) na mesma Academia. Nascido em Santos, a 13/10/1830, morreu no Rio de Janeiro a 19/10/1902.

SUSPIROS D'ALMA

Suspiro que nasce d'alma
 Que à flôr dos lábios morreu...
 Coração que o não entende
 Não no quero para meu.

Falou-te a voz da minha alma
 A tua não na entendeu
 Coração não tens no peito,
 Ou é dif'rente do meu

Queres que em língua da terra
Se digam coisas do céu?
Coração que tal deseja,
Não no quero para meu.

FRANCISCO LEITE DE BETTENCOURT SAMPAIO (1834-1895)

Francisco Leite de Bettencourt Sampaio integrou a turma de acadêmicos do Largo São Francisco de 1855 a 1859; autor da letra do hino "À Mocidade Acadêmica", musicado por Gomes também em 1859, Sampaio foi "poeta da moda" enquanto estudante. Depois de formado, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, chegando a eleger-se deputado, junto à Assembléia Geral, na década de 1860; governou a província do Espírito Santo entre 1867 e 1868. Republicano, estudioso do espiritismo, foi autor de diversas obras literárias, filosóficas e poéticas. São de sua autoria os versos da Modinha "Quem Sabe?", musicados por Carlos Gomes em 1859.

"Quem Sabe?" recebeu, de Gomes, a dedicatória "A meu amigo Emiliano Euquitiano Correia do Lago". Nascido em Franca, São Paulo, em 1837, Emiliano foi amigo de Carlos Gomes e de Henrique Levy (de quem viria a tornar-se sócio, em São Paulo, em meados da década de 1860), foi compositor de peças instrumentais e vocais de salão; chegou a estabelecer-se em São Paulo, como professor de piano e canto, depois de familiarizar-se com os acadêmicos de Direito.

QUEM SABE?

Tão longe, de mim distante,
Onde irá teu pensamento?
Quisera saber agora
Se esqueceste o juramento.

Quem sabe se és constante,
S'inda é meu teu pensamento?
Minh'alma toda devora
Da saudade agro tormento.

Vivendo de ti ausente
Ah! meu Deus, que amargo pranto!
Suspiros, angústia e dores
São as vozes do meu canto.

Quem sabe, pomba inocente,
Se também te corre o pranto?
Minh'alma cheia de amores
Te entreguei já neste canto.

MARCO MARCELLIANO MARCELLO (1820-1886)

A história do Teatro alla Scala, de Milão, registra, no ano de 1860, a execução de um Hino de Antonio Giuglini e Marco Marcelliano Marcello na presença do Rei Vittorio Emanuele, por ocasião de sua visita àquela cidade. No mesmo ano receberia boa acolhida a ópera Giudita, de Achille Peri (1812-1880), com libreto de Marcello. Período menos feliz é o que vai de 1864 a 1865, quando fracassam as óperas Ginevra di Scozia (música de Giuseppe Rota, 1836-1911) e Bianca degli Albizzi (música de Angelo Villanis) também versificadas por Marcello. Mas em 1866 é muito bem recebida a ópera Claudia, de Antonio Cagnoni (1828-1896). (5)

O nome de Marco Marcelliano Marcello, porém, é mais lembrado em associação a um outro libreto, do qual ele foi apenas tradutor e não o autor. Trata-se de sua tradução para a mais célebre ópera de Jacques Halèvy, A Judia, estreada em Paris em 1835. L'Ebreia, na tradução italiana, estreou tardiamente na Itália, em 1858.

Depois de um período produtivo entre 1860 e 1870, o nome de Marcello desaparece dos anais do Teatro Alla Scala. Mas é neste mesmo período que Carlos Gomes e Marcello travam conhecimento e estabelecem uma amizade da qual são testemunhas as canções que nasceram dessa parceria.

Apesar de traírem um estilo um tanto antiquado para a época (já fora atingida a segunda metade dos oitocentos), são

(5) GATTI, Carlo; Il Teatro Alla Scala Nella Storia e Nell'Arte, 1778-1963 (G. Ricordi & C. Editore) Milano, 1964.

evidentes a simplicidade, a clareza e a musicalidade espontânea dos versos de Marcello. Qualquer músico que recebesse tais versos seria capaz de identificar, por detrás deles, um poeta veterano, habituado a simplificar ao máximo a tarefa dos compositores. E Carlos Gomes corresponde plenamente, com a música de três canções, às qualidades dos textos.

"Io Ti Vidi", datada de 17 de setembro de 1866, foi dedicada ao soprano MARIETTA SIEBS (Rio de Janeiro, 1843-1908) que deve ter sido colega de Carlos Gomes no Rio de Janeiro, pois frequentou o Conservatório da Corte na mesma época, vindo a estreiar em 1862 num espetáculo da Ópera Nacional. Em 1866 estava aperfeiçoando-se em Milão, na Itália.

"Eternamente" traz a dedicatória "All'amico F. Cordeiro da Graça. Rio de Janeiro".

A amizade entre Gomes e o comerciante FRANCISCO CORDEIRO DA GRAÇA CASTELLÕES perdurou até o fim da vida do maestro. Castellões era proprietário da famosa "Confeitaria Castellões", instalada na Rua do Ouvidor, nº 116, no centro do Rio de Janeiro, conhecida também como "Confeitaria Teatral" porque ali se vendiam ingressos para os teatros cariocas.

"Aurora e Tramonto" é datada de quase vinte anos depois das duas canções anteriores e a evolução da forma musical que apresenta faz supor que o poema de Marcello, escrito há muito tempo, tenha aguardado este longo período para ser musicado.

IO TI VIDI

Io ti vidi fanciulla divina
 Bella come un mattino d'aprile
 Come l'angiol che il cielo destina
 A custode dell'uome quaggiù

Io ti vidi cherubo gentile
 Qual sognato t'avea nella mente;
 E sentu, del tuo sguardo ridente,
 Pèr incanto sentu la virtù

Oh, per che mi sparisti di nante,
 quasi rapido sogno d'amore?

Se'scamparsa il vago semblante
 Nel mio spirto rimase immortal

Nelle notti di cupo squalore
 Quando più mi vien meno il coraggio
 A te penso ed un fulgido raggio
 Par che sperda quel nembo fatal

ETERNAMENTE

Di quale amor io t'ami
 Non ti fia noto mai,
 Nè quali a te legami
 Mi stringano saprai.

Arcano, onnipossente
 È questo amor in me;
 Eternamente!
 Mia speme sol, mia fè.

Il duol, la lontananza
 Nuovo vigor gli danno;
 Ogni altro moto avanza
 Di tutti egli è tirano.

Colonna de la mente
 Unica, immota egli è;
 Eternamente!
 Mia speme sol, mia fè.

AURORA E TRAMONTO

Io vidi sorgere
 Questa mattina
 L'aurora limpida
 Dalla colina
 Di roseo vel
 Vestiva il ciel:
 Pareami vergin
 Che va all'altar

 Come in un'estasi
 L'alma rapita
 Pensando al nascere

Di questa vita
Sciamava allora:
Sei bella, Autora!
La vita simile
A te m'appar.

Poi vidi scendere
Giù nella valle
La sera pallida
Per muto calle.

Dalla laguna
Vidi la luna
Siccome candida
Vela nel mar.

Mi scosse l'anima
Senso più forte
Seu mesta, o sera
Dissi in preghiera
Allor la morte
Simile a te
M'appar

EMILIO PRAGA (1839-1875)

Nascido em Gorla, Milão, Emílio Praga foi pintor e poeta. Integrou o grupo que, no período entre 1860 e 1870, entre os milaneses, formou a chamada "Scapigliatura Lombarda", uma espécie de "bohème" italiana, que reuniu autores de várias tendências, "mas sempre bizarros, irônicos, sentimentais" (6) Foi professor de Literatura Poética e Dramática no Conservatório de Milão. Morreu nessa mesma cidade, no ano de 1875.

Emilio Praga foi um dos libretistas da ópera Maria Tudor, composta por Gomes.

Seu único poema musicado pelo compositor, com o poeta ainda em vida, é aquele que corresponde ao "Noturno", editado em 1866. A beleza desta canção não está apenas no colorido *oscuro* da melodia, mas também na tristeza e simplicidade transmitida pelo texto.

Três outros poemas de Emilio Praga foram utilizados para as canções gomesianas:

"Il Brigante", dedicada "A Giuseppe Villani". Segundo Ítala Gomes, em seu livro A Vida de Carlos Gomes, a primeira vez em que o maestro encontrou o tenor GIUSEPPE VILLANI, este desempenhava o papel-título do Otello de Rossini, no Teatro Carcano (Milão). Entusiasmado, o compositor brasileiro, por seu canto vigoroso, pensou nele como o intérprete ideal para o Pery de seu futuro Il Guarany. Era 1868 ou 1869. Em março de 1870 Villani estreou, de fato a estréia da ópera de Gomes, no

(6) LEONI, Giulio Davide; Bosquejo Histórico da Literatura Italiana (Loja do Livro Italiano), SP, 1962 - pág. 107.

Scala. O que é de se estranhar, é o fato de Gomes dedicar uma canção de baixo, "Il Brigante", a um tenor. A resposta para isto está no noticiário da Gazzetta Musicale di Milano, reproduzido por Nello Vetro: num concerto realizado na "Villa Gomes", em 17/08/1884, Villani participou como baixo, numa surpreendente mudança de registro observada quinze anos depois daquele Otello rossiniano.

"Bella Tosa" tem seu texto escrito em dialeto milanes.

"Canta Ancor" tem seus versos habitualmente atribuídos a Victor Hugo. Isso é apenas meia verdade. Hugo é autor dos versos originais, em francês. O autor da versão italiana, musicada por Gomes, é Emilio Praga. O poema fazia parte do libreto de Praga para a Maria Tudor. Os versos que integram a canção não foram aproveitados para a ópera.

NOTURNO

Vado di notte come fa la luna
 Ricantando un mio canto antico e bello
 Ma niun risponde ai teneri richiami
 Del canto antico e bello

Bruna è la stanza,
 Tace l'amanza,
 Tace l'augello!

Tace l'amanza nell'alcova bruna,
 Tace nel bosco l'assopito augel

E vado come fa la luna
E solo intanto, senza fortuna,
Si perde il canto antico e bel!

IL BRIGANTE

Ha torvo l'occhio,
Truce l'aspetto;
Nella man ferrea
Stringe el moschetto,
Per selve e macchie
Qual lupo errante:
Ecco il brigante.

Un reliquario
Bacia a mattina,
Poi, senza scrupoli
Ruba e assassina;
Scongiura l'incubo
Della galera;
Ebro alla sera
Beviamo el fervido
Fumo del vino
Fughi il fantasma
Del secondino
Beviam! Godiamo
Il pochi instanti
Che siam briganti.

BELLA TOSA

"Bella tosa! Bella ghita!"

Senti a dimm quand passi via,

Voeuren tucc lassam la dritta

Voeuren tucc famm alegria...

Ma mi voo per el fat mē,

E el soo mi el perchē.

Ghe voeur alter che dimm bella

Come un fior di primavera,

Come'l sō, come una stella...

Eh! larai! che tiritera

Mi voo driz per el fat mē

E el soo mi el perchē

Me l'har ditt, e el tegni in testa,

A che gioeuch se giugaria;

Soo el guadagn che in fin ghe resta

Ai tosann che se tra via...

Mi voo driz per el fat mē

E el soomi el perchē.

"Bella tosa! Bella ghita!"

Disi i pur quel che vorii

Fèe, disfèe, legimm la vita,

Ma per mi no me tradii

Mi voo driz per el fat mē

E el soo mi el perchē.

CANTA ANCOR

Quando canti all ora bruna
Come un bimbo nel cuna
Il mio cor che in te si effonde
Dolcemente ti risponde

Il tuo canto rinnovella
La delizia dell'amor!
Canta sempre, canta o bella,
Canta ancor, canta ancor.

EMILIO TORELLI-VIOLLIER

Influente jornalista de Milão, primeiro diretor do "Corriere della Sera" e colaborador de Carlos Gomes como autor do texto da Revista de Ano de 1868, "Nella Luna".

A canção "La Madamina", por suas características, talvez tenha feito parte de outra Revista de Ano, referente a 1867, da qual, porém, não há registros.

Dedicada "All'amico FILIPPO FILIPPI", a canção homenageia um dos mais competentes críticos musicais de seu tempo que, em 1867 fundou, juntamente com o jornalista Alessandro Fano, a revista Il Mondo Artístico. Filippo Filippi (Veneza, 13/01/1830 - Milão, 26/06/1887) apoiou Carlos Gomes, desde o início de sua carreira italiana.

LA MADAMINA

Il piè sollecito, l'occhio ridente
 Ardita, impavida vò fra la gente;
 Il vel che s'agita rete è d'amori
 Ed al mio strascico legansi i cuori:
 Signori, apritevi!
 Largo alla Pina,
 La Madamina;
 Eccola qui!

Um guardo tenero, dolce un accento
 Gli amanti affascina a cento a cento.
 Un bacio fervido ben lo so dare,

La Polka rapida so carrettare;
Più d'un bel giovane rubai talora
A Qualche nobile ricca signora!

Signori, apritevi!

Largo alla Pina,

La Madamina;

Eccola qui!

Fo la romantica se sono in vena
Ma l'alma toccami anche una cena!...
Il piè solleccito, l'occhio ridente
Ardita, impavida vò fra la gente:

Signori, apritevi!

Largo alla Pina,

La Madamina;

Eccola qui!

GIUSEPPE EMILIO DUCATI (1849-?)

Nascido em Villa Vicentina, Emilio Ducati faleceu em local e data ignorados. Foi um obscuro poeta apresentado a Giulio Ricordi pelo próprio Carlos Gomes, em 1882. Escreveu os libretos das óperas Alda (Musicado por Santana Gomes em 1904, que permanece inédita e Semira, do mesmo Santana Gomes, inacabada.

Os poemas de Ducati, transformados em canções por Carlos Gomes foram:

"Beato Lui", cuja ironia parece refletir um problema semelhante ao do personagem, enfrentado por Gomes com a presença do escritor André Rebouças em sua própria casa, "Qui Pro Quo", "Mamma Dice", "Dolce Rimprovero" e "Per Me Solo".

Uma questão que deve ser esclarecida versa sobre a tradução de "Mamma Dice" por Rui Barbosa: ao contrário do que se afirma ("Rui Barbosa traduziu os versos de Metastasio para o português"), a tradução do baiano foi feita a partir da paráfrase de Ducati para os versos metastasianos. Isso fica evidente quando se constata que a tradução de Rui é perfeitamente "cantável", respeitando habilidosamente a métrica dos versos de Ducati. Fica evidente, com isso, o interesse de Rui Barbosa pela música de Carlos Gomes assim como uma certa habilidade técnica específica, musical, do baiano.

BEATO LUI

Arturo è un amico sincero, verace:

Dai dì che'l conobbi io godo la pace.

Nei primi quattr'anni del mio matrimonio

Mia moglie, il confesso, fu sempre un demonio

Ah! Ma Arturo entrò in casa e tutto mutò.

La Lisa divenne gentile, amorosa,

Modello di madre, modello di sposa;

Si veste con lusso, eppure ogni mese

Io trovo un risparmio sul libro di spese.

Ah! E tale prodigio Arturo l'oprò.

Di lui mai non vidi un uom più garbato:

Lo debbo a lui solo se godo il papato.

Ho voglia d'uscire? In casa egli resta.

Mia moglie accompagna se uscir mi molesta.

Ah! Nè mai che la Lisa trovasse a ridir.

Ei sa farsi amare ancor da miei figli,

E parmi che il piccolo a lui si assomigli

Sarà un'illusione o scherzo del caso

Ma al pari d'Arturo, Pepino ha un gran naso.

Oh! un simile amico fortuna è scoprir!

QUI PRO QUO

So che ti dissero
Che dopo il ballo
Colla Ninetta
M'han colto in fallo

Tilde, perdonami,
Via, te ne prego!
Baciai la Nina,
Non te lo nego.

Ma furo i brindisi
Di Quella festa
Che m'hanno fatto
Girar la testa.

Col capo in cimberli
Mi son sbalgiato:
Tilde credendola,
Nina ho baciato.

Il vino incolpane
Dunque, o diletta,
Se presi equivoco
Fra te e Ninetta.

Torna a sorridere
E ti consola
Poi ch'è in spirito
Baciai te sola.

MAMMA DICE

Mamma dice che l'amore
 È un orribile tormento
 Ma davvero quel ch'io sento
 È tutt'altro che dolor!

Mamma dice che l'amor
 Apre in sen mortal ferita
 Menzogna! Ei trasfonde nuova vita
 Nuova vita nel mio cor.

Mamma dice cher l'amor
 Toglie il sonno e l'appetito
 Ma il mio sonno è saporito
 E alla mensa io mi fo'onor!

Dunque mamma sull'amore
 Non sa proprio quel che dice
 Soll'amor può far felice
 Non si vive che d'amor!

Mamma dice che l'amor
 È una lotta senza gloria
 Quanto a me, non c'è vittoria
 Che nel campo dell'amor!

Mamma dice che l'amor
 È la tomba della pace
 Menzogna! Io sostengo ch'è la face,
 L'astro, il faro d'ogni cor!

Mamma dice che l'amor
 È malefico folletto...

A me pare un angioletto

Un celeste protetor!

Paráfrase de versos de Metastazio, em improviso de Ruy Barbosa
sa para a canção MAMA DICE

Mamãe diz-me que, do Amor,

É horrível o tormento...

Mas, se o Amor é sofrimento,

Deus nos dê sempre essa dor.

Mamãe diz que o Amor

Rasga em nós mortal ferida...

É mentira! Nova vida

Traz à vida e mais calor.

Mamãe diz que o Amor

Tira o sono e o paladar...

Mas, a mim, faz-me sonhar

E, à mesa exalça o sabor.

Mamãe, pois, quanto ao Amor,

Não sabe mesmo o que diz

Só o amor nos faz feliz,

Não se vive sem Amor.

Mamãe diz que o Amor

É morte - que é sepultura...

Mas prá mim ele fulgura

Como um astro criador

Quer mamãe que seja o amor

Luta estéril, vã, sem glória...

Quanto a mim, nã hã vitória
 Que não venha pelo Amor.

Mamãe afirma que o Amor
 É falaz: promete e mente...
 Ao contrário, é um inocente...
 Como um perfume de flor

DOLCE RIMPROVERO

M'incontri per la strada,
 Gli occhi abassi;
 Mi vedi da lontano,
 Torni indietro;
 Sotto le miei finestre
 Allunghi i passi;
 Quando mi parli
 Stai discoto un metro.
 E come creder
 Che tu m'ami assai
 Se fuggi sempre
 E non ti vedo mai?

Non bramo, è ver,
 Che tu sia troppo ardito
 Che mai de noi
 Sparlar debba la gente
 Ma non ti vò cosi scipito

Perchẽ chi tace...
Sai non dice niente.
Prendi un consiglio
Che fa lo stesso:
Amami meno
E dimelo piũ spesso!

PER ME SOLO

Se m'ami davver
Non dirlo ad alcun
Che questo mister
Penetri nessun.

Rifletti, mia vita,
Che ai giovini scaltri
Par piũ saporita
La donna degli altri.

Io viver desio
Senz'ombra di duolo
E voglio il ben mio
Per me, per me solo.

ANTONIO GHISLANZONI (1824-1893)

Libretista e literato italiano, Antonio Ghislanzoni estudou medicina e iniciou carreira de cantor (barítono), dedicando-se, em seguida, ao jornalismo e à literatura. Foi Diretor da Rivista Minima (1865-1878) onde colaboraram A.G. Barrili, Arrigo Boito, e Edmundo de Amicis, e redator da Gazzetta Musicale di Milano (1866-1872). Autor de novelas em versos e romances, escreveu cerca de 85 libretos entre os quais Edmea (1866) para Catalani, Aida (1870) e a nova versão de La Forza del Destino (1869) para Verdi. (7).

Para nós, brasileiros, a colaboração mais importante de Ghislanzoni é aquela que vinculou-o a Carlos Gomes por aproximadamente 15 anos: amigos íntimos, o lombardo forneceria ao paulista dois bons libretos, referentes à Fosca (1873) e ao Salvador Rosa (1874), ambos resultando em óperas de importância crucial na carreira de Gomes. Carlos Gomes, porém, iria usar e abusar da amizade de Ghislanzoni, obtendo dele numerosos libretos que sucessivamente rejeitaria, modificaria ou abandonaria pela metade: Celeste, Emma di Catania, Marinella, La Maschera, Oldrada, Gli Zingari, etc.

Juntos, Gomes e Ghislanzoni escreveram dez canções ao longo de cinco anos:

"Lo Sigaretto";

"Giulietta Mia";

(7) Enciclopédia Garzanti Della Musica. IV Edição (Garzanti Editore) Milano, 1982 - pág. 232.

"Celia d'Amore";

"La Preghiera dell'Orfano", um verdadeiro lied gomesiano;

"Realtà!"

"Pensa", com original escrito para mezzo soprano e uma versão para barítono, do próprio Gomes, com final modificado que recebeu o título de "Sempre Teco";

"Spirto Gentil", dedicada "À Srta. Anna Esméria Álvares Lobo, filha do Maestro Elias Álvares Lobo (1834-1901). Soprano, surgiu como solista de uma missa composta por seu pai para a inauguração da Catedral de Campinas. O epistolário de Nello Vetro trata da questão da dedicatória da peça: Carlos Gomes solicita uma cópia da peça, com urgência, para enviar à homenageada brasileira.

"Divorzio" é dedicada "All'Amico G. Loscar", um pseudônimo anagramático de Carlos Gomes, usado também quando da elaboração das reduções para canto e piano de suas óperas (Lo Schiavo, Condor, Colombo). Dedicar a si mesmo uma canção intitulada "Divorzio", cinco anos depois de sua tempestuosa separação conjugal é, de fato, uma grande ironia.

"Cos'è l'Amore";

"La Piccola Mendicante" é um reflexo do problema social e da miséria da época, já descritos por De Amicis em seu romance "Cuore".

LO SIGARETTO

Io so che di fumare
Prendi talor diletto;
Ecco lo sigaretto
Ch'io preparai per te.

Delle tue labra care
I premiti amorosi
Rimandin gli odorosi
Globi di fumo a me.

E mi parrà, spirando
La nube profumata,
Un'aura imbalsamata
Di tua beltà gioir.

E mi parrà baciando
Quei globuli fuggenti
Baciarti i labbri ardenti
E suggerne i sospir.

GIULIETTA MIA!...

Se tu dormissi,
Giulietta mia,
Sotto il balcone
Non canterei -
Ma tu non dormi -

E so che m'ami,
So che udir brami
La mia canzone.

I diciott'anni
Compiesti appena,
Non v'ha figliuola
Di te più bella.
E non ti crucia -
Giulietta amata,
non sei noiata -
di dormir sola?

Si avanza il verno
Coi giorni brevi,
Il monte imbianca
Di folte nevi,
La notte è lunga -
Sola tu giaci -
E il cor domanda
Carezze e bacci.

Anch'io son giovine,
Anch'io mi sento
Bollir il sangue
Dentro le vene,
E penso spesso -
Giulietta cara -
Che in due si debba
Dormir più bene.

CELIA D'AMORE

Ami tanto il tuo bel canerino
 Così spesso baciando lo vai,
 Che un di forse me pure amerai
 M'amerai come il bel canerino.

Ami tanto il tuo bel cagnoletto
 Così spesso al tuo grembo lo chiami
 Che se un giorno avverrà che tu m'ami
 M'amerai come il bel cagnoletto.

Ami tanto il tuo bel pappagallo
 T'è il suo canto sì accetto e gradito
 Che se mai diverrò tuo marito
 M'amerai come il bel pappagallo.

PREGHIERA DELL'ORFANO

Sonno andato al cimitero
 A trovar la madre mia;
 Ho baciato il marmore nero
 Ove dorme quella pia
 E parlandole siccome
 Le parlavo lieti dì,
 Col suo dolce santo nome
 Dal mio cor tal prece usci:
 Sarà vero, o madre amata,
 Ch'io potrò vederti ancora?

Oltre l'urna desolata
 Splende al morti un'altra aurora?
 Deh! Tu, o madre, al cor dubbioso
 Svela un lembo del tuo ciel
 Un abisso tenebroso
 S'apre ai varchi dell'avel;
 Della vita e della morte
 Meditando il gran mister
 La mia fede andò smarrita
 Si fe notte il mio pensier
 Se per sempre orfano io sono
 Se qui tutto ha da finir
 Troppo orrendo è l'abbandono
 Troppo amaro è il sovvenir!

REALTÀ!

Allor ch'io sarò morto
 I bianchi nidi alla casuccia mia
 Le rondinelle apprenderanno ancor;
 All'alito d'april rifioriran nell'orto
 Le mammolette e le ginnchigliir d'or.
 Do profumi e canti si alleterà il mattino
 Gli astri radianti a sera
 Sfavilleranno nell'azzurro ciel.
 E là, fra l'erbe ei dumi
 Sotto la croce nera
 Sarà eterno il silenzio, eterno il geil.

PENSA

Se, quando preghi in lacrime
Nella solinga stanza,
Dei lieti di che furono
Ti assal la rimembranza
Pensa cha all'ora stessa
Parlo coi fiori anch'io,
Che il tuo pensiero e il mio
Si radunan lassù.

Se, contemplando al vespro
Qualche romita stella
A te vede sorridere
Luminosa e più bella,
Pensa che all'astro stesso
Si afissa il guardo mio
E che gli parlo anch'io
Mentre gli parli tu!

Se, respirando i balsimi
Dei campi al sol d'aprile,
Di qualche rivo al margine
Tu cogli un fior gentile,
Premilo al labro e pensa
Che anch'io ribacio un fiore
Quello che sul mio core
Un di posaste tu!

SPIRTO GENTIL

Spirto gentil,
Dal carcere terreno
Assunto ai cieli,
In quale astro ti celi?
Ove ti aggiri tu?
Spirto gentil,
Saper vorrei qual sia
La forma tua novella,
Saper se in ciel sei bella
Qual er'un di quaggiù.
Saper vorrei se gli angeli
Dell'amor tuo consoli,
Se pei siderei voli
I vanni iddio ti diè.
Dimmi al men se assorta dei cieli
Ai gaudi inmensi
A me talor ripensi
Com'io ripenso a te!
Spirto gentil,
Ripensa a me.

DIVORZIO

Se di viver con me
Più non te aggrada
Se, come dici,
D'amarmi sei stanca,
Ciasc'un di noi
Si scelga la sua strada.
A destra io volgerò
Tu volgi a manca
Io no mi informerò
Dove tu vada.

Quanto all'amore
Ti dō carta bianca.
Ama chi vuoi
Fa quello che ti piace.
Questo ti chieggo sol:
Lasciami in pace.

Or fan due mesi,
Acaso una via,
La prima volta
Noi ci siam veduti
E una festa
D'amore e di allegria
Furono i di
Che insieme abbiam vissuti.
Se ancor ci incontreremo,

O bella mia,
 Ci scambierem di volo due saluti:
 Buon giorno! Buona notte!
 O meglio ancora,
 Umilissimo servo alla signora.

COS'È L'AMORE?

Cos'è l'amore?

Un fuoco che avvampa
 E che consuma
 È vaporosa schiuma
 In fragile bicchier
 Un giuoco d'illusiva fantasia
 Un lampo di follia
 Che muore nel piacer.

Cos'è l'amore?

Un breve e delizioso affanno
 Dei sensi un dolce inganno
 Un estasi, un martir.

Cos'è l'amore?

Febbre che sensi irrita
 Una gentil ferita
 Che un bacio può guarir.

Cos'è l'amore?

LA PICCOLA MENDICANTE

Son piecina, son mendica;
La limosina mi fate,
Un giaciglio, un pan mi date
Vi commuova il mio soffrir!
Ho le membra afrante e bramme
Per il freddo e per la fame
Non lasciatemi morir.

Tutto è canto ed allegria
Nelle case del villaggio.
Niun s'arresta in sulla via
Al mio grido di dolor.
Già la notte si fa scura
Dei fantasimi ho paura
Il digiuno non uccide
Ma può uccidere il terror

JULIA CESARINE

"Mon Bonheur" é a primeira das duas únicas canções francesas de Carlos Gomes e precede de dez anos a composição da segunda, "Noces d'Argent", de 1882.

Carlos Gomes faz referência a esta peça, no epistolário de Nello Vetro ao solicitar aos Ricordi que a imprimam rapidamente, entre fins de abril e meados de maio de 1882, quando o compositor deveria estar embarcando para o Pará. Gomes deseja, com a canção, homenagear uma pessoa do Brasil; se a partitura não traz dedicatória, essa homenagem se refere, provavelmente, à "autora" da letra.

Associar o nome dessa misteriosa Julia Cesarine ao nome do Visconde de Taunay não é uma hipótese tão gratuita quanto possa parecer à primeira vista: na mesma época a Ricordi estava editando duas romanças de Taunay. Este, frequentemente escrevia em francês: a Retirada da Laguna teve que ser traduzida para o português, pois foi publicada originalmente em francês. Como compositor, Taunay escreveu peças para piano e canto intituladas "La Jalousie" e "Doute d'Amour", como também algumas valsas. Raimundo de Menezes, em seu Dicionário Literário Brasileiro enumera diferentes pseudônimos empregados por Taunay: Anapurus, Silvio Dinarte, Carmontaigne, André Vidal, Eugênio de Melo, Múcio Cévola, Flávio Elísio, Sebastião Corte Real e Heitor Malheiros, mas não menciona nenhuma "Julia Cesarine".

MON BONHEUR

Ce nom que je chante
Est tout mon bonheur
Il berce, il enchante
Il ravit mon coeur.

Tant je le révère
Que pour en parler
Toujours de mystère
Je dois le voiler

Lorsque je sommeille
J'aime à le rêver
Es quand je m'éveille
A le retrouver

Il est la prière
Qui guérit mes maux
Il est ma lumière
Il est mon repos

Ma bouche l'implore
Dès que le jour luit
Et le dit encore
Au jour que s'enfuit

Il est ma victoire,
Il est mon secours,
Mon bonheur, ma gloire
Mon bien, mes amours

CARLO D'ORMEVILLE (1840-1924)

Libretista e empresário italiano, D'Ormeville foi Diretor de Cena do Teatro Alla Scala, crítico musical e teatral. Fundou em Milão e Roma alguns jornais entre os quais La Gazzetta dei Teatri. Em 1871 encenou a primeira montagem de Aida, no Cairo. Entre seus numerosos libretos (cerca de oitenta) encontram-se Ruy Blas, para Marchetti, Lina, para Ponchielli e Loreley, para Catalani. (8)

Situar D'Ormeville como libretista de Carlos Gomes é quase tão difícil quanto situar Antonio Scalvini nesse mesmo contexto. Na verdade, nunca houve uma co-autoria Scalvini/D'Ormeville em torno do libreto de Il Guarany. Scalvini, provavelmente, encarregou-se de reduzir o romance de José de Alencar a um libreto operístico convencional, talvez com a ajuda do próprio Gomes; mas acabou deixando de lado essa tarefa, sem completá-la, ou sem fazer os ajustes que o compositor certamente exigiu ao longo do processo composicional. Foi por esse motivo que Carlos Gomes recorreu ao auxílio de D'Ormeville nos meses que antecederam a estréia de Il Guarany, datada de 19 de março de 1870. Esse auxílio, no entanto, permaneceria desconhecido do público, pois o nome de D'Ormeville nunca foi estampado nos libretos ou nas partituras de Il Guarany, talvez para não ferir os brios de Scalvini.

O relacionamento entre Gomes e D'Ormeville nunca foi muito pacífico. Uma certa animosidade transparece na cor

(8) Enciclopédia Garzanti della Música - pág. 176

respondência editada por Nello Vetro. Se houve mesmo má vontade da parte de D'Ormeville para com Carlos Gomes, é difícil deixar de relacioná-la com o fato de que o compositor utilizou outros libretos de D'Ormeville sem chegar a completá-los. Essa inconstância (ou instabilidade patológica) de Carlos Gomes deve ter levado à exasperação toda a comunidade de libretistas de Milão, nas décadas de 1870 e 1880 e, com certeza, contribuiu muito para isolá-lo ainda mais daqueles que poderiam ter colaborado na promoção de seu nome e suas obras. (9)

De D'Ormeville são os versos da canção "Sull Laco di como".

SULL LACO DI COMO - LA REGATA

Voga, voga, o battellier;
 Voga, batti il remo
 Della gara il punto estremo
 Vedi là su quella sponda

 La tua bella fidanzata
 Guarda fiso il tuo barchetto ognor,
 Voncitor della regata
 T'amerà di più ancor

 Un rival ti resta ancor
 Che ti sta d'appesso.

(9) DE LUCCA, João Batista Assis; Libretistas de Carlos Gomes,
 (Inédito) Ficha nº 8

Stendi il braccio, rompi l'onda.

Un sol colpo, vinci anch'esso

La Bandiera guadagnasti!...

Viva, viva il battellier!

RODOLFO PARAVICINI (?-?)

De Rodolfo Paravicini não se sabe quando ou onde nasceu ou morreu. De seu trabalho específico como libretista conhece-se muito pouco. A constatação de que Paravicini é um poeta de péssima categoria não ajuda muito; desaparece o estímulo para que se pesquise a questão de sua identificação...

A má qualidade da versificação de Paravicini não se evidencia só no libreto do Lo Schiavo; está presente, também, em textos como o da canzonetta "Civettuola", nona peça do III Álbum Vocal de Carlos Gomes, de 1884. (10)

A canzonetta "Civettuola" foi dedicada, por Carlos Gomes à Sra. Dalila Farfallini, de quem não foram encontrados outros dados para identificação.

CIVETTUOLA

Ah, Ah!

Egli dice che mi vuol bene
 Che lo tormento di mille pene;
 Piange, ripete d'esser mi fido
 E non s'accorge che me ne rido.

Ah, Ah!

Della farfalla amo l'amor
 Essa passando di fior in fior
 Fa un bacio a tutti, fossero cento!
 E quando è sazia dà l'ali al vento

(10) DE LUCCA, João Batista Assis; Libretistas de Carlos Gomes,
 Ficha nº 26

LEOPOLDO MARENCO (1832-1899)

Leopoldo Marenco é conhecido como o libretista da ópera L'Arlesiana, de Francesco Cilèa, estreada em 1897.

A canção "L'Arcolajo" com poema de Marenco foi dedicada "Alla signorina DIANA RAGGI-BROFERIO, esimia cantante".

Segundo Ítala Gomes, Raggi era profundamente apaixonada pelo maestro e esperou anos a fio para poder se casar com ele. Depois da morte de Gomes, retirou-se para sempre da carreira artística. Ítala confirma, ainda, a apresentação da Raggi a D. Pedro II, num recital em 02/05/1888, no Hotel Milan. Neste recital ela teria cantado exatamente esta "L'Arcolajo".

L'ARCOLAJO

Dormiva una indigente vecchiarella;
 La figlia infanto, pallida ma bella,
 Non pur difesa dal lacero saio,
 Dipannava, cantando, all'arcolaio:

*La mia povera madre non ha pane;
 *Gira, gira pel pan della domane:
 *Gira arcolaio!... Se un pan non avrã,
 *La mia povera madre morirã.

*Cresce il bisogno e cresce la fatica;
 *Ma poco cibo il corpo mi nutrica;
 *Mi pesan gli occhi.... Va lenta la man...
 *Gira!... e guadagna alla mia vecchia un pan

*Gira!... Non so se è l'occhio che non scerna,

*O se l'ollo già manca alla lucerna,...

*Ma la tua ruota par plû lenta ognor...

*Gira arcolaio!... chë mia madre muor!...

Qui le cade in su gli omeri la testa;

Lungo gemendo la ruota s'arresta.

Del lucignolo crepita la brace...

Poi si discioglie in fumo... e tutto tace.

La madre all'alba si risveglia: è sola.

Chiama,... ma invan, la pallida figliuola...

.....

Glace, olme, fredda nel lacero saio...

Ma guadagnato ha il pane all'arcolajo.

FRANCESCO GIGANTI (?-?)

Carlos Gomes deve ter conhecido Francesco Giacinto Giganti ("Cicito" Giganti) em 1880, na época em que seu filho, Carlos André foi matriculado como aluno interno do Real Colégio Militar de Milão. Giganti era tenente, nessa época e, além de lecionar, tinha pretensões literárias.

Em 1884 Carlos Gomes recebe os alunos do Colégio Militar em sua mansão de Maggianico e escreve um Hino-Marcha para aquele colégio "em homenagem ao exército italiano"; a letra é de Giganti. A composição repercute, provocando ciúmes no editor Ricordi, uma vez que a obra foi editada pelo estabelecimento de Francesco Lucca.

A revista Cena Ilustrada, de 1887 publica um madrigal de Gomes com letra de Giganti.

Em 1888, Giganti se torna o pivô de um litígio entre Gomes e Paravicini, pois o compositor insiste em incluir o "Hino da Liberdade", escrito pelo militar, na ópera Lo Schiavo. De comum acordo, Tornaghi (procurador da Editora Ricordi) e Gomes espalham o boato de que Giganti faleceu, provavelmente com o objetivo de poupá-lo da perseguição movida por Paravicini. Em 1894 Giganti é mencionado como vivo e atuante em Milão, o que comprova a brincadeira de sua suposta morte. (11)

A parceria entre Gomes e Giganti, em canções, aconteceu numa situação de emergência em que o militar socorreu o

(11) DE LUCCA, João Batista Assis; Libretistas de Carlos Gomes, Ficha nº 32.

compositor. Gomes musicara dois poemas de Emilio Praga, cujos direitos pertenciam ao Jornal Il Trovatore, para incluí-los no III Álbum Vocal. Os manuscritos já estavam em poder da Editora Ricordi quando Gomes tomou conhecimento da insatisfação manifestada por Carlo Brosovich que, por coincidência, musicara os mesmos poemas. Para não desagradar Brosovich, Gomes se dispõe a pedir-lhe desculpas e, ao mesmo tempo, a trocar as poesias, acomodando outras palavras às músicas. Os novos poemas, desta vez de Francesco Giganti, foram enviados à Ricordi em 09 de novembro de 1884. Gomes viria a adaptá-los às peças que ganharam, também seus títulos definitivos: "Rondinella" e "Oblío". (12)

"Rondinella" está dedicada "A miei carissimi amici ELVINA e VINCENZO APPIANI", um casal de pianistas, amigos de Gomes.

Em 17/08/1884 ambos tinham participado de um esplêndido concerto, no palacete de Gomes, em Maggianico di Leco, ao qual tinha comparecido toda a elite artística do norte da Itália. Vincenzo era jovem, pois deve ter nascido por volta de 1850 (seu nome aparece no rol de alunos de piano do Conservatório de Milão no período 1865-1871), e é provável que sua amizade com Carlos Gomes remontasse à década de 1860. Seu nome surge, ainda, nas biografias gomesianas por volta de 1890, como professor de piano de Ítala, no período em que a família Gomes tinha ido morar num apartamento da cidade de Milão.

Outra canção que tem palavras de Giganti é "Tu

(12) NELLO VETRO, Gaspare; Antonio Carlos Gomes - Carteggi Italiani Raccolti e Commentati (Nuove Edizioni), Milano, 1977.

M'Ami", dedicada "A meu querido amigo Octávio Guimarães". Este amigo é um dos filhos mais novos do casal Leonie e Manuel Guimarães, compadres de Carlos Gomes, aos quais o maestro dedicaria, anos mais tarde, "Noces d'Argent". À época da peça "Tu M'Ami", Octávio devia ser um rapazinho apaixonado em cuja voz a canção, cantada à namorada, deve ter caído muito bem.

RONDINELLA

Come la rondine
 Che va lontan
 Pellegrinando
 Dal monte al pian
 Ritorna ancor
 Così quest'anima
 Torna ai tuoi baci
 Cerce i tuoi limpidi
 Occhi vivaci
 Cerca l'amor
 Come la rondine
 Che va lontan
 Ritorna ancor
 Cerca l'amor

OBLIO

Ho pur girato il mondo
 L'oblio sperando ognor
 Ma sempre un duol profondo
 Ho fitto qui nel cor.

Nell'anima commossa
 È il duol che mi piagò
 Sol nella fredda fossa
 L'oblio per sempre avrò.

TU M'AMI

Tu m'ami!... Tu m'ami!
 È dolce l'alito
 Del bacio tuo fremente!
 Tu m'ami!...
 La mano è carezzevole
 Sulla mia fronte ardente.
 Suprema gioia è stringerti
 Con tenerezza al core
 Tu insegnasti all'anima
 Fede, speranza, amor
 Tu m'ami, mi stringi
 Con tenerezza al core

ALESSANDRO CASATI

Sobre Alessandro Casati, não foram encontrados da
dos que pudessem esclarecer sua identificação.

"Lontana" foi dedicada "All'esimia cantante Anna de Laterner", um soprano dramático que Carlos Gomes propôs à dire
ção do Teatro de Ópera de Parma para que cantasse a Fosca, no
papel título, em 1886.

LONTANA

Tu sei lungi da me, pur nel mio core
 Parmi averti vicino,
E nell'effluvio del piú dolce amore
 Carezzar le tue chiome, il tuo visino.
Tu sei lungi da me pur messaggero
 -Se illusion non è-
E ratto come il volo del pensiero,
 L'aura mi viene a favellar di te.
Tu sei lungi da me... ma la mattina
 -Schiuse le luci al giorno-
Mi sembra di bacciar la tua manina
 E di vederti in ogni oggetto intorno,
E della voce tua la melodia
 Parmi intender ognor;
Sebben lungi da me, diletta mia,
Per te sospiro e ti conservo in cor.

CARLOS GOMES

Tres das canções de Carlos Gomes levam textos de sua própria autoria:

"Conselhos", designada como Canção Popular Brasileira, com texto em português, traz como autor "Dr. Velho Experiante", numa brincadeira de Gomes. É dedicada "A Isaura Castellões, uma afillhada". Isaura é filha de Francisco Cordeiro da Graça Castellões, objeto da dedicatória da canção "Eternamente". Gomes e Castellões eram compadres porque o maestro batizou a menina Isaura, em setembro de 1880, numa de suas visitas ao Rio de Janeiro. Ítala Gomes, em seu livro A Vida de Carlos Gomes, relata que essa afillhada do maestro chegou a morar no apartamento da família Gomes, em Milão, por volta de 1890, ocasião em que se dedicava ao estudo do violino. O conhecimento desses fatos acaba dando um sabor todo especial à letra jocosa desses "Conselhos": se Isaura realmente nasceu em 1880, tinha apenas quatro anos quando o compositor dedicou-lhe sua canção.

"Povera Bambola" foi dedicada "Alla gentile signorina Clotilde Guimarães", filha mais nova do casal Leonie e Manuel Guimarães, irmã de Octávio, a quem Carlos Gomes dedicara a canção "Tu M'Ami".

"Fra Cari Genitor" traz de volta a Família Guimarães. Datada de 09/06/1893, traz a dedicatória do compositor: "A Paulo Guimarães de Godoy, no dia de seus anos". Uma das filhas do casal Guimarães, Bertha, casou-se, por volta de 1889, com o médico Oscar Godoy e teve um filho, Paulo Guimarães de

Godoy, a que é dedicada a canção na qual o bebê fala justamente de "papai e mamãe"...

CONSELHOS

Menina, venha cá, veja o que faz
Se por seu gosto o casamento quer
A vontade ao marido há de fazer
Que este dever o matrimônio traz.

Se o homem velho fôr, se ainda rapaz,
Tome a lição que elle quizer lhe dar.
Se funções, contradanças não quizer,
Também não queira, para não brigar...

Procure de agradar, sem contrariar;
Sempre disposta e prompta à obedecer;
Tenha cuidados d'elle com amor...
Em quanto ao resto deixa lá correr.

Se ainda moço e arrebatado fôr,
Nada de ciúmes, que seria peor;
A mulher faz o homem bom e mau:
Que assim como dá pão pode dar pau!

POVERA BAMBOLA!

Mamma! guarda... la bambola é caduta
S'è fatta male... tutta rovinata!

Guarda... non vedi?
 La manina cadendo s'è guastata...
 E il suo visino... e quel nasino... ohimè!
 Non ti viene da piangere anche a te?

Povera bambola,
 Tanto carina...
 Così obbediente.
 Così bellina...

Con quegli occhietti
 Con quel visino...
 Con quel rossetti,
 Da cherubino!

Mamma... alla fiera prendimi con te...
 E un'altra bambola compra per me!

"FRA CARI GENITOR"

Ho l'occhio nero, nero,
 Ho il guardo di papa,
 Quel' guardo dolce e fero
 Che palpitar mi fa

Ho il labbro timidetto
 Ho il riso di mamma,
 Quel riso benedetto,
 Di cui l'egual non ha.

Oh! com'e bello il vivere

Nel nido de l'amor!

Passar da bacio a bacio...

Fra cari genitor!

AUTORES DESCONHECIDOS

Quatro das canções gomesianas não possuem indicação quanto à autoria dos versos:

"Anália Ingrata", modinha que foi dedicada "A Da. Maria das Dores Álvares", que não foi possível saber que é, e que provavelmente tenha letras do próprio Gomes.

"Lisa, Me Vos Tu Ben?", em dialeto vêneto, deve ser de autoria de algum veneziano residente em Milão; preenchem esse requisito os poetas Arrigo Boito e Francisco Maria Piave, além do crítico Filippo Filippi; a dedicatória é clara "Al mio distinto amico Cav. ANTONIO PAVAN", mas o "cavalier" é um mistério indecifrado.

"Addio", sabe-se, foi dedicada "Ao amigo VICENTE RUIZ, do Pará", mas não há qualquer outra indicação que permita identificar essa pessoa.

"Noces d'Argent" é dedicada "A mes chers parents Leonie et Manuel Guimarães". O número especial da Revista Brasileira de Música, de 1936, inclui em seu epistolário sete cartas dirigidas ao "compadre Manduca"; a biografia de Gomes escrita por Jolumã Brito traz várias outras cartas entre o Maestro e Manuel Guimarães; a biografia de Juvenal Fernandes reproduz uma carta em que Gomes promete dedicar ao casal Guimarães sua ópera América (inacabada); no Livro de Ítala Gomes encontram-se referências ao relacionamento amistoso entre as famílias Gomes e Guimarães. O casal hospedou Carlos Gomes, no Rio, pelo menos tres vezes, entre 1889 e 1892. O casal Guimarães é sempre mencionado como "compadres", por serem padrinhos

de Ítala. A canção "Noces d'Argent" foi composta para a comemoração das bodas de prata do casal de amigos.

ANÁLIA INGRATA

Quando d'Anália reparo
A sublime perfeição
Caio nos laços d'amor
Gemo, gemo na dura prisão.

Se a lind'Anália quisesse
Sossegar o meu coração...
Mas não quer, sou desgraçado,
Gemo, gemo na dura prisão

D'Anália vencer não posso
A menor contemplação...
Cadeia, ferros arrasto,
Gemo, gemo na dura prisão.

LISA, ME VOS TU BEN

Sempre me disse Piero,
Lisa, me vos tu ben?
E mi, per dir el vero
De si che digo in pien.

Ma un si che in certo modo
No par fio de l'amor

Un si che lassa un vodo
Da far tremar il cor.

Un si che no xe si
E no xe gnanca no
Un si che so dir mi
Per la rason che go.

Esta rason xe ora
E dirvela convien...
Per far ch'el diga ancora
Lisa, me vos tu ben?

ADDIO

Piangi, piangi e il tuo bel core
Col mio sospiri gema
Questa, del tuo cantore,
È la canzone estrema.
Dal patrio mio terreno
Fuggir degg'io,
sciogli al tuo pianto il fren
Marina, addio.

Deh! Se mai fia ch'io pera
Volgiti all'occidente
Vedrai la rubia sera
Tinte dal sol morente
Vedrai in quell'insieme

Do spirto mio
Sciogli al tuo pianto il fren
Marina, addio.

Odi, odi
Tra fronde e fronde
Si lagna il venticello
Da luna il volto asconde,
Stride sinistro augelo
Presagio, amato bene,
Funesto e rio
Sciogli al tuo pianto il fren
Marina, addio.

NOCES D'ARGENT

Connaissez vous
La fleur enchanteresse,
Au doux parfum
À la vierge beauté?
Son sort... est de languir...
Et sans retour...
La douce fleur
S'appelle la jeunesse!
Mais elle ne meurt pas
C'est une fée qui a pris
Sa tige frêle en sa pitié
De son soupir elle l'a ranimée

Cet être bienfaisant

A nom l'amour.

Ainsi salut à vous,

Salut, beaux jours

De nos jeunes amours!

Vous renaissiez

Dans notre souvenir

Et ne pouvant mourir

Nous vous cueillons vivants

Au front de nos enfant.

III.4 ANÁLISE DAS PEÇAS

As peças reunidas, ao longo de nossa pesquisa, para comporem este trabalho, tiveram suas partituras submetidas a um estudo analítico individual que levantou os dados técnicos, musicais e interpretativos presentes na linha do canto e no acompanhamento pianístico. Neste último, contamos com a assessoria do Prof. Achille Picchi.

A leitura completa e detalhada de cada partitura permitiu um entendimento mais perfeito do estilo gomesiano, cheio de nuances psicológicas, sempre buscando a indicação que melhor traduzisse a integração texto/música, sublinhando constantemente as intenções pretendidas com o acompanhamento integrado em verdadeiro diálogo com o canto, levando à compreensão mais profunda do uso que o compositor faz dos elementos melodia/voz/piano.

Este estudo teórico culminou no exercício prático das canções, quando puderam ser devidamente avaliadas as exigências técnicas propostas e as qualidades necessárias ao cantor e ao pianista na execução das peças.

Esta análise, bem como as orientações que dela emergiram, está registrada nas próximas páginas.

BELA NINFA DE MINH'ALMA

Passos Ourique

Carlos Gomes

Harmonização Achile Picchi

Andante Moderato

CANTO

PIANO

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'CANTO' and contains a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is labeled 'PIANO' and contains a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Andante Moderato'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Be - la ninfa de minh'al - ma vol - ve a mim a fa - ce di - va

The second system continues the musical score. It features the vocal line with lyrics: "Be - la ninfa de minh'al - ma vol - ve a mim a fa - ce di - va". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern. The lyrics are written below the vocal staff.

Ossia

de meu a - mor... dá - me a pal - ma não... seja co - mi - go es

de meu amor dá - me a pal - ma não se - ja co - mi - go es - qui - va

The third system begins with the word 'Ossia' above the vocal staff. It contains two lines of lyrics: "de meu a - mor... dá - me a pal - ma não... seja co - mi - go es" and "de meu amor dá - me a pal - ma não se - ja co - mi - go es - qui - va". The piano accompaniment continues. The second line of lyrics is written below the vocal staff.

TÍTULO: "Bella Ninpha de minh'Alma"

GÊNERO: Modinha

REGISTRO: Tenor

DATA: 1857

TEXTO: Passos Ourique

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Fã M, com extrema simplicidade, modula para Ré m e volta para Fã M.

Como toda modinha, tem no piano apenas o acompanhamento despretencioso.

Primeira composição do autor, sente-se nela uma li nha melódica quase infantil. A frase "Ah! consente que eu te adore se quiseres que eu ainda viva" é repetida por cinco ve zes: duas vezes em Fã M, uma vez modulando para Ré m e, nova mente, duas vezes em Fã M.

Fica evidente a ainda pequena criatividade melódica de Carlos Gomes.

O estilo, no entanto, denota a presença das árias de salão da época.

No original de Carlos Gomes a prosódia está altera da no 9º compasso, onde a acentuação da palavra "amor" seria "ãmor", tendo sofrido uma correção por parte de Achille Picchi que substitui a seminima pontuada por simples e colocou duas

colcheias seguidas.

O mesmo acontece no 15º compasso para que, no texto, a palavra "peito" não tenha uma acentuação errada.

Nesta peça o autor faz uso da linha de canto ligado com um tranqüilo fraseado respiratório.

SUSPIRO D'ALMA

modinha brasileira (c. 1858/59)

A. Garret

Carlos Gomes

Andante

CANTO

PIANO

p tranquilo

mf cresc.

5

Sus - pi - ro que rias - ce d'al - ma Ave a

9 cresc. (ten.)

flor dos la - bios morreu Co - ra - ção que a não in - ten - de Não

(ten.)

pp

TÍTULO: "Suspiros d'Alma"

GÊNERO: Modinha

REGISTRO: Tenor

DATA: 1858/59

TEXTO: Almeida Garret

DEDICATÓRIA: Dr. Antonio Carlos de Andrade Machado e Silva

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Sol M, modula para Ré m e volta para Sol M.

Na introdução o piano aponta o tema musical.

Nesta modinha vamos encontrar pequenas respostas no acompanhamento, já não tão simples como o da primeira peça.

No 14º compasso o acompanhante faz um gracioso fecho do primeiro pensamento musical.

O mesmo acontece no 18º compasso: em *ppp* sentimos o acabamento da frase pelo acompanhamento já denotando, aqui, a vontade de dialogar que o autor possuía e que viria a demonstrar, em toda sua capacidade, nas canções.

Na segunda quadra, o segundo pensamento musical é dito numa variação melódica do primeiro.

O fecho musical desta peça é de rara beleza.

Vocalmente, apresenta apenas uma pequena dificuldade de fraseado longo, sem respiração, da anacruse do compasso 14 até o compasso 18.

Exemplo nº 1.

13

o que-ro pa - ra meu Sus - pi - ro que nas - ce

16

d'al - ma que a flor dos la - - bios mor - reu Co - ra - ção que o não in -

É uma autêntica modinha brasileira dos saraus fami
liares do segundo império.

ANALIA INGRATA

romance (c. 1859)

Carlos Gomes

1 Allegretto gracioso

CANTO

PIANO

6

cresc. raggioso

12

ff riten.

17 espress.

Quando d'A-na-lia re-pa-to a su-bli-me

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal piece with piano accompaniment. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is 'Allegretto gracioso'. The score is divided into systems. The first system (measures 1-5) shows the vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 6-11) includes a 'cresc. raggioso' marking. The third system (measures 12-16) includes a 'ff riten.' marking. The fourth system (measures 17-21) includes an 'espress.' marking and the lyrics 'Quando d'A-na-lia re-pa-to a su-bli-me'.

TÍTULO: "Anália Ingrata"

GÊNERO: Romance (Modinha)

REGISTRO: Tenor

DATA: 1859

TEXTO: Autor Desconhecido

DEDICATÓRIA: Da. Maria das Dores Álvares

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Mi b M, compasso 3/4, *Allegretto gracioso*.

A peça tem uma longa introdução que desenvolve o tema musical.

É marcante a leveza da escrita musical de Carlos Gomes sobre os versos romântico/dramáticos, dentro do andamento *allegretto gracioso*.

Já na introdução o piano nos dá essa noção ligeira quando, no 3º e 7º compassos pontua *staccato* elegantes.

O autor expõe o texto de uma maneira singela exigindo, no entanto, um *crescendo* em linha musical ascendente a cada vez que o texto diz "caio nos laços do amor" para, a seguir, decair de expressão interpretativa na continuação do pensamento musical que, acompanhando o texto, conclui "gemo, gemo na dura prisão".

Sugestiva a pontuação da semínima nos compassos 28 e 29, dando ênfase à palavra "Gemo".

Antes da repetição do texto, nos compassos 47 e 48, o piano sugere, em terças, a mesma leveza do início.

Na segunda estrofe, porém, sentimos um desenvolvimento vocal mais amplo sobre o texto "Mas não quer, sou desgraçado, Gemo, gemo na dura prisão" dos compassos 57 a 63, levando tecnicamente num crescendo contínuo nos compassos 58, 59 e 60 a um EXPRESS. RITEN., terminando a frase nos compassos 62 e 63 num *col canto e fermata*.

O piano deixa de brincar com os *staccattos* para introduzir a terceira estrofe, preparando o final.

Nas últimas frases dramáticas do texto o autor aproveita a repetição do termo "gemo" sempre em *crescendo* e solicitando recursos de exuberância vocal.

Cabe observar nos saltos de oitavas descendentes, quase portamento, dos compassos 117 a 120 o sentido de gemido, bem como a *filatura* colocada sobre os compassos 121 a 124 que cai, no compasso 125, num *pp* como se fora um soluço.

A *fermata* existente na passagem do compasso 124 para o 125 indica que a continuação do som é indefinida e sugere uma ligadura entre o sol do compasso 124 e o sol do compasso 125. Neste caso, a frase respiratória deve ser feita do compasso 121 ao 125.

Exemplo nº 2.

116
to ge - - mo ge - - mo

122
ge - - - - - mo... ge - mo ge - mo na

Uma cadência introduzida no compasso 131 leva o can-
tor a um Si b e põe fim a este drama musical.

Exemplo nº 3.

127
du - ra pri - são ge - mo ge - mo na du - - ra pri -

com a voz

Sem dúvida nenhuma, Carlos Gomes ensaiou nesta modi-
nha, intencionalmente ou não, seus grandes fraseados operísti-
cos.

QUEM SABE?!... (1859/60)

Dr. F. L. Bittencourt Sampaio

Carlos Gomes

Andante com expressão

First system of musical notation. It consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Andante com expressão'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: "Tão lon-ge de mim dis- Vi- ven-do de ti au-". The tempo remains 'Andante com expressão'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *expressivo*, *f*, and *p*.

Third system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: "tan-te, On-de i-rá onde irá teu pensamento! Tão lon-ge de mim dis-tante On-de i- sen-te, Ai meu Deus, ai meu Deus que amargo pranto! Vi- ven-do de ti au-sen-te Ai meu". The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: "rá, on-de i-rá teu pen-sa-men-to! Qui-se-ra sa-ber a-go-ra Qui- Deus ai meu Deus que amargo pranto Sus-pi-ros, angustia e do-res, Sus-". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamics include *f* and *p*.

TÍTULO: "Quem sabe?"

GÊNERO: Modinha

REGISTRO: Tenor

DATA: Julho de 1859

TEXTO: Dr. Francisco Leite de Bittencourt Sampaio

DEDICATÓRIA: Emiliano Euquitiano Correa do Lago

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

A mais famosa das modinhas de Carlos Gomes foi escrita em Fã M, modulando para Si b M e voltando para Fã M, em compasso quaternário, com andamento *Andante com Expressão*.

Tão ao gosto do povo brasileiro, teve como inspiradora o primeiro amor do compositor, Ambrosina, irmã de seu grande amigo, pianista, compositor e editor de música, Emiliano Euquitiano Correa do Lago.

Os versos são de Francisco Leite de Bittencourt Sampaio, um sergipano acadêmico de Direito de São Paulo, que tocava violão e era figura obrigatória nos saraus literários da época. Triste, o texto expõe as dúvidas do amor.

A modinha, de um lirismo pungente, é introduzida pelo piano que tem, em todo o decorrer da peça, um trabalho elaborado técnica e harmonicamente, chegando a exibir uma cadência pianística no compasso 33,

Exemplo nº 4 e Exemplo nº 5.

32 *riten.* da-de, da sav-da-de a-gro tor-men-to! Tão lon-ge de mundis-guei te en-tre-guei já nes-te can-to. Vi-ven-do de ti av-

a piacere *ten ten*

o que demonstra o início da passagem do autor do gênero da modinha para o gênero da canção, onde a existência de um diálogo mais elaborado entre voz e acompanhamento é um fator essencial.

Carlos Gomes usa de ornamentos e recursos técnicos mais apurados, nesta peça, como a *acciacatura* dos compassos 18 e 20 e um *grupete* no compasso 25.

No compasso 32, antecedendo a cadência pianística, Carlos Gomes colocou uma série de ligaduras 2x2 em linha descendente e, *volaturas* vocais, antes da *fermata* em salto de oitava.

A linha musical sugere a ligadura do compasso 33 para o 34, quando da modulação para Fã M, exigindo uma possibilidade respiratória bastante ampla por parte do cantor, ligando o compasso 31 ao 34.

Não existe, nesta modinha, demonstração de exuberância vocal. Ela deve ser toda cantada numa linha de canto contido, quase à meia voz, mesmo quando alcança as notas mais agudas da escala vocal como, por exemplo, no compasso 45,

Exemplo nº 6.

44

doloroso

meu teu pensa-mento! Minhi al-ma to-da de-vo-ra Da sav-
beim te correjo pranto! Minhi al-ma cheia de a-mo-res Te en-tre.

com um termo interpretativo *doloroso* escrito sobre um Lá natu-
ral, dentro de uma frase com ligadura, o que obriga o cantor a
uma emissão pequena em relação ao volume vocal. A cadência fi-
nal, além de ser uma demonstração de virtuosismo vocal, é tam-
bém demonstração de um lamento interpretativo. Exemplo nº 7.

48

da dea - - - - - gro tor men - to.
quei ja neste can - to.

espress.

morrendo

IO TI VIDI
canzone (1866)

M. Marcello

Carlos Gomes

1 (Allegretto)

CANTO

PIANO

ff *ritando*

6 *Con grazioso accento*

Io ti vi-di fanci-ulla di-vi-na bel-la co-me un mat-ti-no d'a-

10 *rit. col canto*

prile, co-me l'angu-ol che il cie-lo de-stina A cu-sto de dell'u-o-me quag-

14 *(marcato)*

giu Io ti vi-di che ru-bo gen-ti-le, qual so-gna-to t'a-vea nel-la

TÍTULO: "Io Ti Vidi"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Tenor

DATA: 17 de setembro de 1866

TEXTO: M. Marcello

DEDICATÓRIA: Marietta Siebs

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Canção escrita em Sol M, compasso 6/8.

A indicação *Allegretto* está impressa entre parênteses por não ser original de Carlos Gomes, tendo sido acrescentada numa revisão. O movimento das figuras, dado o acompanhamento em clima pastoral, levou à dedução do *Allegretto*.

A linha do canto é de extrema simplicidade, não exigindo mais do que o canto ligado, apresentando apenas uma série de *marcados* no compasso 17.

A canção se desenvolve em Sol M até o 13º compasso onde uma ponte harmônica leva para a dominante, Ré M. Essa dominante fica caracterizada no compasso 15 onde um Mi b na melodia marca o ponto culminante da linha melódica e do texto.

Uma importante mudança de figuração, por ser operística, ocorre no 19º compasso. A figuração do piano leva a um acompanhamento semelhante ao do *bel canto* até o compasso 25.

A partir do compasso 26 há uma reexposição exata da melodia, com os mesmos elementos, sem outras alterações até a

coda, no final.

Nessa reexposição, no compasso 47, há um *oppure* do autor em F para, em seguida, do compasso 48 ao primeiro tempo do compasso 50, introduzir um *dolce pp* até o final da canção.

Exemplo nº 8.

The musical score consists of two systems of staves. The first system starts at measure 45. The vocal line (treble clef) has the lyrics: "rag-gio A te pen-so, a te pen-so, ed un ful-gi. do". The piano accompaniment (treble and bass clefs) includes markings such as "animando un poco e cresc.", "(cresc.)", "(f)", and "dolce". Above the piano part, there are markings "Oppure" and "con slancio". The second system starts at measure 49. The vocal line has the lyrics: "rag-gio par che spon-da quel ven-to fa-tal.". The piano accompaniment includes markings like "(f)", "(p)", and "dolce".

NOTTURNO (1866)

Emilio Praga

Carlos Gomes

1) *Andante mesto e moderato*

CANTO *mp*
Va - do di not - te co - me fa la lu - na Ri - can - tan - do un mio

PIANO *p* *mp e sostenuto*

5 *pp dolce*
canto anti - co e bel - lo, Mai ri - spon - de al te - ne - ri ri - chia - - mi del canto anti - co e

pp dolce

9 *mp*
bel - lo. Bru - na è la stan - za Son foschi ra - mi,

pp

13
Ta - ce l'a - mar - za, Ta - - ce l'av - gel - - - lo!

ped. *rit.*

TÍTULO: "Noturno"

GÊNERO: Canzone

REGISTRO: Baixo

DATA: 1866

TEXTO: Emilio Praga

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Canção escrita em Sol M, compasso 4/4, *andante mes-
to e moderatto*.

A escrita do piano, no acompanhamento, cria um cli-
ma coral muito importante porque forma uma espécie de jogo tím-
brico entre o piano e a voz. Esta idéia é reforçada pela indi-
cação *cupo*, tanto para o canto quanto para o piano, criando um
som escuro que, na voz, se assemelha ao timbre do trombone e,
no acompanhamento, à harmonização de metais graves.

Com uma linha melódica de canto ligado, pede uma
respiração ampla no 3º compasso, a fim de que possa ser execu-
tado o fraseado em *filatura crescente* nos compassos 4 e 5, acen-
tuando-se os *staccattos* em ligadura do 5º compasso.

Muito sugestivo o *pp dolce* do 6º compasso e a insis-
tência do *staccatto* em ligadura do 7º e dos *staccattos* do 8º
compasso.

A frase ideal, do ponto de vista da respiração, de-
ve ser mantida desde o 6º, até o 9º compasso, sem interrupção.

142

Como se trata de frase longa, porém, o cantor poderá fazer uso de uma respiração rápida no *levare* do 8º compasso, depois da palavra "ricchiami", uma vez que, neste ponto, o piano sustenta um diálogo com o canto, impedindo que haja uma quebra total da linha melódica.

No segundo pensamento musical, entre os compassos 11 e 15, desenvolve-se uma linha de canto ligado.

No 12º compasso, sem qualquer preparação, ocorre uma modulação para Dó M, seguida de uma passagem cromática que leva à dominante, em Mi m, para terminar em Si M e voltar, novamente a Sol M no 16º compasso.

Aí, Carlos Gomes retoma e desenvolve o primeiro tema, colocando nos compassos 18 e 19 uma ampla *filatura crescente*, terminando num Ré agudo para o baixo, numa *tenuta* e imediatamente, sem respiro, através de inflexão vocal, repete o mesmo Ré em pianíssimo e inicia, *dolcíssimo e mesto* no 20º compasso, a complementação da linha melódica. A respiração correta deve abranger do início do compasso 18 até o final do compasso 21.

No 24º compasso, após a tercina, fica sugerido, dentro da ligadura, um *portamento*.

O final é onde o baixo pode exhibir seus dotes vocais, sustentando em *pp* um Sol grave, através da vogal "e", que será cortado pelo "l" da palavra "bel", no 27º compasso.

O arremate é dado pelo piano, através de um acorde em Sol M, *ppp*.

Lindíssima, esta canção nos deixa claro o exercício que Carlos Gomes fazia para a ópera. O tema da canção, no 2º

compasso é exatamente o tema da ária do barítono, na ópera Lo Schiavo, "Sogni d'amore".

Exemplo nº 9.

500

AND.^{te} MODERATO SOST.
*u. fior. di labbra estremamente pi.
 delicia.*

1. So_gni d'a_mo_re spe:
AND.^{te} MODERATO SOST.
 ppp

Musicalmente, a adequação com o texto é perfeita. O texto se constitui de um discurso direto descrevendo a solidão do personagem, secundada pelo silêncio da natureza onde tudo se cala.

Esta é uma canção que deveria ser cantada somente pelo baixo por ser este o registro vocal que possibilita os harmônicos sonoros imaginados pelo autor. Uma transposição ocorreria em prejuízo da originalidade do pensamento do compositor em relação aos harmônicos inferiores.

m. m. $\text{♩} = 104$ *Andantino* *Masso* *Leggeramente*

Di quale amorio t'a-mi Montifianoto ma-i; Nequaliate
espres. declamato

ga-mi mi stringano sa-gra-i. Arcano, omni-pos-sen-te E questo amorin
agitado stringendo

me; Arcano, omni-pos-sen-te Eques toa mor

TÍTULO: "Eternamente"

GÊNERO: Romanza

REGISTRO: Barítono

DATA: 14 de maio de 1867

TEXTO: M. Marcello

DEDICATÓRIA: F. Cordeiro da Graça

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Mi b M, compasso 6/8 *andantino mosso*.

Esta é uma canção que se inclui entre aquelas de acompanhamento mais elaborado, apesar de sê-lo a partir de um clichê verdiano.

É denominada *romanza* mas tem características de *barcarola*, clichê sobre o qual foi composta. Apenas algumas marcações, como a divisão das sextinas de três em três, no primeiro compasso, e de dois em dois, no segundo compasso, alteram este clichê.

O desenho de apoio, pausa na mão direita depois da sextina com a última nota parada, vai estar presente em toda a peça: o mesmo tipo de desenho rítmico do acompanhamento.

Pequenas alterações ocorrem em momentos estratêgicos de pausas ou *fermatas*, em marcações expressivas.

Dentro do tipo de acompanhamento estabelecido, não aparecem diálogos propriamente ditos mas, sim, pequenas respostas que se constituem no fato de o acompanhamento se movimen

tar enquanto o canto espera e, depois, o canto se movimentar enquanto o piano espera. Exemplos disso estão nos compassos 4 a 6.

A idéia de uma *bordadura* e uma *appoggiatura* fazendo o mesmo desenho é desenvolvida em torno de uma mesma nota e está ligada ao texto que gira sempre em torno de uma mesma idéia. Esta estrutura é própria da *barcarola*. A denominação *romanza* é devida ao texto.

A linha do canto, nesta movimentação de respostas com o piano, é de frases curtas e *canto rubato*.

No compasso 10 entra um *agitato e string*, que segue sempre numa linha crescente, até o primeiro tempo do compasso 14 onde acontece uma resposta *dolce e expressiva em p*, valorizando o texto "eternamente" que dá nome à canção.

Sempre em linha vocal de ampla sonoridade, a peça continua se desenvolvendo até seu clímax, no compasso 22, *con slancio* onde, ainda sobre o texto "eternamente" o cantor, no caso um barítono, chega à sua tessitura aguda com um *ten.* em Fã.

A partir do compasso 26 há uma reexposição da peça.

A harmonia desta canção corresponde à da fase de *supervalorização* dos tons imediatamente vizinhos e, nesta peça, sem muito cromatismo.

Um bom exemplo está no compasso 13: uma mudança para *Do b M* para voltar imediatamente a *Si b e* à dominante de *Mi b*.

O período em que foi escrita esta canção é marcado por uma decadência do gosto musical, em que predomina uma *ex*

pressividade exacerbada, como exemplificam os compassos 48 a 50.

É, no todo, uma canção bastante ingênua que é finalizada pela introdução.

LA MADAMINA

canzonetta (1867)

E. Torelli-Viollier

Carlos Gomes

CANTO

PIANO

Un poco rit.

legg. Ped.

legg. ... rubato il tempo

d'assomp. sempre agitato e tempo rubato

Il piè so- le- ci- to l'occhio ri- dente Ar- di- ta, in-

10 pa- vi- da vò fra la gen- te: Il vel che s'a- gi- ta re- te è da mo- ri Ed al mio

14 sf con garbo e marcato p dolce

strascico le- gan- si i evo- ri, Signo- ri, a-prite- vi! largo alla Pi- na. da ma- da-

The image shows a musical score for the song 'La Madamina'. It consists of a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The score is written in G major and 3/4 time. The lyrics are in Italian. The piano part features a recurring eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Performance instructions include 'Un poco rit.', 'legg.', 'Ped.', 'legg. ... rubato il tempo', 'd'assomp. sempre agitato e tempo rubato', 'sf con garbo e marcato', and 'p dolce'. The score is divided into systems, with measures 10 and 14 marked. The lyrics are: 'Il piè so- le- ci- to l'occhio ri- dente Ar- di- ta, in- pa- vi- da vò fra la gen- te: Il vel che s'a- gi- ta re- te è da mo- ri Ed al mio strascico le- gan- si i evo- ri, Signo- ri, a-prite- vi! largo alla Pi- na. da ma- da-'. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'sf', and articulation like 'v' and 'p'.

TÍTULO: "La Madamina"
GÊNERO: Canzonetta
REGISTRO: Mezzo Soprano
DATA: 05 de dezembro de 1867
TEXTO: Emílio Torelli-Viollier
DEDICATÓRIA: Filippo Filippi
CLASSIFICAÇÃO: Satírico
Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em La b M, esta peça não apresenta surpresas harmônicas mas contém algumas figurações: o piano, na maior parte do tempo, faz um acompanhamento de *bel canto*, figurando acompanhamento de cordas.

Esta figuração fica evidente nos quatro primeiros compassos da introdução em que o piano figura cordas em trêmulos. A introdução termina no 5º compasso, numa pausa, sem concluir o desenho.

Na linha de canto, leve e *rubato*, aparecem *marcados* na síncopa dos compassos 9, 11 e 13, dando acento e elegância ao ritmo.

Com a entrada do acompanhamento, no 6º compasso, existem marcações de acentos, fora do mesmo acompanhamento, que denotam a presença de elementos pianísticos.

A indicação, para o piano, de *sempre agitato*, tempo *rubato* caracteriza uma participação maior na peça, além de simplesmente acompanhar a linha do canto. O *agitato* signifi

ca "levar algo para o canto".

No 14º compasso há a entrada de uma melodia que o piano deve evidenciar - primeiro na mão direita, La b, Ré na tural, e depois quatro notas na mão esquerda - como elementos pianísticos que já não fazem parte do acompanhamento do bel canto.

Os *martelatos* dos compassos 15 e 16 devem ser exe cutados de forma mais pesada que os *staccatos marcatos* dos compassos 17 e 18.

Há uma modulação significativa nos compassos 16 e 18 - Fa b na mão esquerda - que se refere a uma harmonização me nor dentro da linha maior.

É uma modulação interessante porque se liga diretamen te aos acentos que o canto traz na palavra "apritevi", tornan do-os mais dramáticos. O mesmo acontece em relação aos acen tos da palavra "madamina",

O compasso 30 contém comentários bastante pianísti cos, de escala cromática na mão direita, respondidos pela mão esquerda, que chegam a estabelecer diálogos com o canto, por serem independentes de sua linha e acabam por caracterizar o que é uma canção.

Exemplo nº 10.

30 *mf marcato*

gen-te Si-gno-ri-a-pri-te-vi / dargo alla Pi-na-da ma-da-mi-na ee-co-la

34 *rall. ten.*

qui! ee-co-la qui!

Do compasso 40 em diante há uma reexposição da canção que termina com a repetição da introdução tendo, no último compasso, dois acordes de dominante e tônica para concluir o desenho.

LISA, ME VOS TU BEN?

canzonetta veneziana (1869)

Carlos Gomes

1) Allegro leggero brillante

CANTO

PIANO

p legg. affrett.

Andantino mosso (MM 1.88)

p Se - mpre medisse Pie - ro,

riten. (tempo) riten.

Li - sa me vos tu ben? E mi, per dir el ve - ro De si ghe di go in

rit. (tempo) rit. col canto

16 Più animato assai

pien Ma vn si chin cer to mo - do No par fio de l'a - mor

TÍTULO: "Lisa, me Vos Tu Ben"?

GÊNERO: Canzonetta

REGISTRO: Soprano

DATA: 12 de junho de 1869

TEXTO: Autor desconhecido

DEDICATÓRIA: Cav. Antonio Pavan

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça avulsa

ANÁLISE

Canção escrita em Mi b M, com caráter de valsa.

A peça tem uma introdução brilhante, numa valsa grande e rodada, que termina sem uma conclusão de frase: um acorde da dominante, seguido de duas pausas de semínima, sendo a segunda marcada com uma *fermata*.

No compasso 9 a marcação do *andantino mosso* introduz o canto numa linha leve de *staccattos* dentro de pequenas ligaduras. O desenho musical dos compassos 9 a 12 representa uma pergunta, estando em *staccatto* no compasso 9, ligado com portamento no compasso 10, *staccatto* no compasso 11 e ligado no compasso 12.

O desenho do compasso 13 ao 16 representa uma resposta e segue o mesmo esquema: uma linha de canto *staccatto* nos compassos 13 e 14 e uma de canto ligado nos compassos 15 e 16.

Do compasso 17 ao 20, no *piu animato assai*, segue a linha de canto *staccatto*, sempre leve, e mesmo o *languido* do compasso 21 continua em *staccatto*.

No compasso 17 hã uma modulação brusca para Mi b M que leva o baixo, cromaticamente, até Si b, dominante Mi b, até a entrada do *allegro leggerissimo*.

Assim, são quatro andamentos: *Allegro leggero brillante* para a introdução, *andantino mosso* para a entrada do canto, no 9º compasso, *più animato assai* no 17º compasso e, no 25º compasso, *allegro leggerissimo staccato*.

Segue-se uma repetição, desde a introdução e, na sequência, ao invés da modulação do 17º compasso, entra o *allegro leggero staccato*, antes de seguir para o final.

É interessante observar que toda essa linha é cortada por dois compassos quaternários - 55 e 56 - de um *largo espressivo*, pedindo canto ligado, mas quase recitativo que traz, no acompanhamento, um *sostenuto l'armonia*, isto é, um pedal tenuto da época. Exemplo nº 11.

The image displays a musical score for Example 11, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 51 with the lyrics "vien... Per far ch'el di-gan-co ra di-sa-me". The piano accompaniment features a prominent bass line with a tenuto pedal. Performance markings include *largo espressivo* and *mf > sostenuto l'armonia*. The second system starts at measure 56 with the lyrics "vas-tu me vas-tu ben?". The piano accompaniment continues with a *leggerissimo* marking. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

A peça termina com o tema da introdução, concluindo o pensamento musical deixado em suspenso quando de sua primeira aparição.

1 LO SIGARETO

canzonatura

A. Ghislanzoni

Carlos Gomes

Allegretto

CANTO

PIANO

stacc. *p* *mf* *p*

scherzoso *g* *dim.* *pp*

cresc. *spazzando la prima nota con grazioso slancio* *animando sempre*

espressivo e poco ritenuto

col canto

Io so che di fu-ma-re Prendi ta-lor di-
let to; Ec-co lo si-ga-ret-to Ch'io pre-pa-rai per te. Del-le tue lab-bra
ea-re I pre-mi-ti-a-mo-ro-si Ri-man-din-glio-do-ro-si Glo-bi di fu-mo a

TÍTULO: "Lo Sigaretto"

GÊNERO: Canzonatura

REGISTRO: Tenor

DATA: 1881

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Primeiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Peça escrita em Mi b M, compasso 2/4, *allegretto* e que possui uma parte pianística muito interessante, bem integrada ao espírito da peça através de sua harmonia.

Tem uma introdução de 7 compassos. No segundo tempo do 8º compasso, uma modulação facilita a entrada do canto.

Em virtude da anotação do compositor - *spezzando la prima nota con grazioso slancio* - do 12º para o 13º compasso, está descartada a possibilidade de respiração a partir do 10º compasso até o final do 14º compasso.

O *animando sempre* do 17º compasso prepara o desenvolvimento vocal pedido no compasso 21, no *expressivo e poco ritenuto* com ligadura.

Um jogo expressivo muito usado por Carlos Gomes consiste na mudança repentina da harmonização que, visto de uma perspectiva tradicional, não poderia ser caracterizado como uma modulação mas que acaba ocorrendo, do ponto de vista do timbre.

Nesta peça, este jogo se dá entre os compassos 21 e 23, numa repentina mudança para Do b M, num recurso expressivo harmônico: a utilização de acordes distantes que, por alguma nota, tem referência com a tonalidade principal do trecho.

Na repetição da frase dos compassos 17 a 20, que se dá entre os compassos 33 a 36 observamos, no *animando* sempre um grande *crescendo* que segue para o *expressivo e poco ritenuto* dos compassos 37 e 38 com um amplo desenvolvimento vocal, culminando nos compassos 40 e 41.

Exemplo nº 12.

The image displays a musical score for Example 12, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 34 and ends at measure 38. The second system starts at measure 39 and ends at measure 41. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Performance markings such as *espressivo e poco ritenuto*, *cresc.*, *lunga e dim.*, *col canto*, *f*, and *ff* are present throughout the piece. The lyrics are: "ciar - - do Avei gno bu - li fug - gen - ti, Ba - ciar ti i lab - bri ar - den - ti. E sugger - ne i so - spir, bi - ciar ti i lab - bri ar - den - ti e sugger - ne i so - spir." The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature.

Fica evidente, em toda a peça, uma utilização maior

do piano que deixa de ter, no acompanhamento, as características do *bel canto*.

O texto, satírico, é acompanhado musicalmente por comentários do piano, como as semi-colcheias e pausas que aparecem na escrita do 9º ao 11º compasso dando um efeito *spicatto* - recurso que exige um toque especial -, ou como as tercinas no agudo, nos compassos 33 a 36, que criam um clima jocoso.

O piano, assim como o canto, brincam na exposição do tema. Isso exige que o pianista, para acompanhar o canto, conheça este espírito, entenda o texto, saiba a maneira como deve ser cantado e corresponda como toques apropriados.

2 BEATO LUI

canzonatura

G. E. Ducati

Carlos Gomes

Allegro brillante *leggero e disinvolto*

CANTO

PIANO

leggero scherzoso *p* *ten.* *Ar-tu-ro è un a-*

mi-co sin-ce-to, ve-ra-ce. Dai di ch'èl co-nobbi io go-do la pa- - ce.

Nex prà mi quat tr'anni del mi matric-monio Ma moglie il con-fesso, fu sempre un de mo - -

TÍTULO: "Beato Lui"

GÊNERO: Canzonatura

REGISTRO: Barítono

DATA: 1881

TEXTO: Emilio Ducati

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Primeiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Fá M, compasso 6/8, é repetida por quatro vezes, seguindo as quatro estrofes do texto.

Das canções gaiatas de Carlos Gomes, "Beato Lui" é a que melhor retrata o sentido malicioso de sua obra.

O piano nos dá, na introdução, o caráter cômico da peça com uma estrutura rítmica alegre, jocosa, toda em *staccato* levíssimo, fazendo uma espécie de suspense no 4º compasso, através de uma *tenuta*.

O acompanhamento sincopado, presente em alguns trechos, adapta-se perfeitamente ao espírito do texto.

Com a mesma leveza proposta pelo piano, o barítono - registro para o qual foi escrita a canção - começa a desenvolver musicalmente o texto, contando as desventuras de Arthur. A peça é toda escrita em *staccatos* com exceção dos finais de cada frase musical onde notas ligadas com *marcados* dão maior ênfase às palavras do texto.

É interessantíssimo notar a leveza e a malícia musi

cal que o autor coloca nos cinco últimos compassos de cada pensamento musical, antes de sua repetição o que, na primeira estrofe, corresponde aos compassos 17 a 21.

Exemplo nº 13.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 16-21) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "rio. Ah! Ma Ar. tu. ro. en. trô. in. ca. sa. Ma Ar. tu. ro. en. trô. in. ca. sa. e tut. to mu. to." Performance markings include "rall.", "ten. Più Mosso", "leggerissimo", and "rall." with slurs. The piano part includes markings like "rall. col canto" and "col canto". The second system (measures 21-22) is marked "2) (All. brillante)" and "leggero e disinvolto". The vocal line has the lyrics "to. da di. sa di." and the piano part is marked "leggero".

No acompanhamento, o baixo caminhante faz uma série de mudanças harmônicas, algumas levando a modulações que ficam totalmente caracterizadas. No compasso 12 o baixo parte diatonicamente, mas descendo para a dominante. No 13º compasso chega ao acorde da dominante com sexta, o que caracteriza uma mudança para Lá m. Estando em Lá m, traz sua dominante no 14º compasso. No compasso 15 está em Lá M, dominante de Ré. E assim vai, caminhando pelo círculo das quintas até chegar, no 17º compasso, a Lá M e, inteligentemente, descer por sistemas

cromáticos, utilizando-se das quintas, até chegar à dominante com décima terceira, no último compasso do *rallentando* em Fã M.

Existe aí uma inteligência harmônica porque o texto e a melodia levam ao cromatismo.

A *fermata* colocada no compasso 19, após o cromatismo dos compassos 17 e 18 nos dá a idéia da expectativa criada com o texto "*ma Arthuro entrõ in casa*" para, em seguida, nos dar a conclusão "*e tutto mudõ*"!!!

Como já citamos, a música é repetitiva e alcançará maior sucesso se o cantor for realmente um intérprete das colocações jocosas, satíricas e maliciosas da linha musical.

O encerramento da peça se dá com a mesma introdução brilhante.

3 GIULIETTA MIA

serenata-canzonatura

A. Ghislanzoni

Carlos Gomes

1) Allegretto

CANTO

staccato come il pizzicato e brillante

Se tu dor-

PIANO

f dim. p ff ff

5

mis-si, Giuliet - ta mi - a, Sotto il bal-cone Non can - te - rei

espress

cresc.

9

dolcissimo

Ma tu non dor-mi, e so che mi a-mi, So che udir bra-mi la mi-a can-

col canto

12

Più Animato

cresc. - - a poco - - a poco marcato

con. I di- ciot t'an-ni Com-pie - sti ap - pe - na, Non v'ha fu-

Più Animato

sempre stacc. cresc.

TÍTULO: "Giulietta Mia"

GÊNERO: Serenata Canzonatura

REGISTRO: Tenor

DATA: 1881

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Primeiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Lá b M, compasso 6/8, *Allegretto*.

Presente, na introdução, o recurso do *spiccato* pontuado no *staccato* o que resulta em extremamente *staccato*, exigindo o pianista uma execução em *p*, contrastante com os dois *ff* que aparecem a seguir.

A marcação *ff* sobre os acordes é original de Carlos Gomes que os pediu sem diminuição do som.

Na anacruse do segundo tempo do compasso 4 o canto entra em *pp*, em novo e forte contraste com os dois acordes anteriores.

É importante frisar a relação do pensamento do autor, quando escreve, com o palco, com a cena. O jogo de contrastes é muito grande e sempre presente em Carlos Gomes. Uma introdução musical pode propor toda uma imagem cênica, reforçada pela precisão das marcações.

Após a introdução vibrante, a linha do canto, levíssima, trabalhada em *apoggiaturas duplas*, *staccattos* e *acciacca*

tturas, caracteriza o espírito malicioso do texto desta serena ta canzonatura.

A segunda frase, introduzida pelo piano no compasso 8, deve ser cantada em uma só respiração, do compasso 9 até o primeiro tempo do compasso 12.

A frase é longa porém levíssima, não exigindo grande desgaste de ar.

Há a necessidade, naturalmente, de um controle diafragmático para que o cantor chegue à *fermata* colocada no segundo tempo do 11º compasso com tranquilidade. É preciso, também, uma boa articulação do texto, colocado sobre *semicolcheias*.

A peça tem um grande cromatismo harmônico bem exemplificado entre os compassos 5 e 8, onde todo um caminho de harmonização cromática é desenvolvido para resultar na dominante de Lá b M, Mi b.

O primeiro pensamento musical, exposto até o compasso 11, tem um tipo de acompanhamento.

A partir do 12º compasso, com a entrada do *più animato*, o acompanhamento passa ao estilo *bel canto*, acrescido de um pormenor: o piano faz uma antecipação da linha do canto, no compasso 16; na seqüência, a linha do piano continua a do canto e cria uma espécie de contracanto, no compasso 17.

O trecho que se desenvolve a partir do compasso 12 é de melodia acompanhada.

A partir da entrada do segundo pensamento musical, no 12º compasso, o *più animato* começa em *filatura crescente*, exigindo do cantor um *marcato* no 14º compasso e uma grande de

senvoltura sonora vocal no compasso 15. No *cantabile*, dentro da linha dos contrastes, é introduzido um *dolcissimo*.

Exemplo nº 14.

15 *Piu dargo* *ten.* *dim.* *dolcissimo*
 glivo-la Di te *piu bella* *Cantabile* E non ti

Piu dargo *marcato col canto* *dolce* *pp*

18 *Animato*
 cru-cia, Giulietta amata, Non sei no- xia ta di dormir so- la?

col canto *brillante*

Nos compassos 16 a 19 aparecem recursos operísticos, com o piano executando elementos de orquestra, de redução de partitura: são os trêmulos na mão esquerda, utilizados muito especificamente pela orquestra de ópera.

Na linha do canto, entre os compassos 17 e 20 repete-se a exigência de articulação perfeita e respiração única para o cantor.

A partir do compasso 20 há uma reexposição da melodia e a canção se encerra com a repetição da introdução entre os compassos 38 e 40.

4 CELIA D'AMORE

canzonatura

A. Ghislanzoni

Carlos Gome

Allegro brillante

CANTO

PIANO

8 *sf* *essai brillante* *dim.* *ff*

5 *stacc. e scherzoso* *caressevole e poco riten.*

A - mi tanto il tuo bel cane - ri - no, Co - si spesso ba cian do lo vai, Che un

stacc. *col canto*

10 *rall.* *In tempo* *rall. languidamente*

for - se me pu te ame - ra - i, mi a - me - tai, mi a - me - tai, mi a - me - tai... m.s. Che un

col canto *In tempo* *dento* *col canto*

b.p. *b.p.*

TÍTULO: "Celia d'Amore"

GÊNERO: Canzonatura

REGISTRO: Barítono

DATA: 1881

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Primeiro Álbum Vocal

ANÁLISE

A tonalidade é Fã M, o compasso 2/4. *Allegro Brillante*.

A peça tem uma introdução brilhante, bastante agitada, do 1º ao 4º compasso.

É utilizado o recurso do *staccatissimo*, através de semicolcheias, para tornar o som curto. Este é um recurso operístico de orquestra, passado para o piano, que exige bastante cuidado na execução.

Na anacruse do 6º compasso, num *staccatto scherzoso*, entra o canto.

Nos compassos 13 e 14 há uma indicação de *languidamente* para o canto e de *col canto* para o piano, numa única nota. Este *col canto* é referente ao pedal, que não deve ser solto. O pianista acompanhante deve usar o pedal com muita ciência para que o início da frase "*che un di forse*" esteja dentro do *col canto* do pedal.

Há dois tipos de interpretação para os *staccattos*

pedidos no início desta canção: os *staccattos* e *scherzoso* livres e soltos dos compassos 5 e 6 e os *staccattos* dentro de pequenas ligaduras, com pedido de *carezzevole* e *poco riten* da anacruse do compasso 7 e 8, com a volta dos *staccattos* fora das ligaduras dos compassos 9 e 10.

As pequenas pausas de semicolcheias, usadas para a interpretação do texto no compasso 12, devem ser executadas com pequenos cortes diafragmáticos, sem necessidade de respiração, resultando de grande efeito interpretativo.

A repetição do texto, com outro caráter interpretativo, se dá numa frase larga, da anacruse do 15º compasso ao 1º tempo do compasso 17, em canto ligado. A conclusão da frase, entrando na anacruse do compasso 18 até o primeiro tempo do compasso 20, volta à linha maliciosa de canto *staccatto*.

Exemplo nº 15.

The image shows a handwritten musical score for Example 15, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 15, marked 'in tempo'. The vocal line (top staff) has lyrics: 'for-se me pu-re a me-ra - - - i... M'a-me-rai co-me il bel ca-ne-ri - - -'. Performance instructions include 'ten.' (tension), 'rall.' (rallentando), and 'marcato'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes 'in tempo' and 'marcato' markings. The second system starts at measure 20, marked '1º Tempo'. The vocal line has lyrics: 'A-mi' and 'come prima'. The piano accompaniment includes 'no. 8' and '1º tempo' markings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Não há, nesta peça, mudanças bruscas de harmonia.

Há uma modulação de Ré b com 7a. para Sol b M, no compasso 18, criando uma dissonância cujo efeito é sustentar o texto para, depois de um comentário do piano, *rallentando*, re solver em Fã M, no compasso 20.

Este comentário é semelhante à interferência de um instrumento de sopro, para usar nossa linha de comparação com a orquestra, na harmonização .

A canção consta de três estrofes que constituem, cada uma, a repetição de um mesmo esquema, terminando sempre da mesma forma: o mesmo tipo de *tenuta* sobre o Fã, para o canto, o mesmo tipo de acorde de 4a. e 6a. terminando numa *tercina*. Compassos 19 e 57.

Existe apenas um floreio no canto, para resolução em Fã M. No compasso 56 há um grande *ritardo*, com um Fã sendo seguro, caindo para a terça do acorde da dominante no compasso 57.

Para concluir, repete-se o mesmo floreio do canto, fazendo a terminação sobre uma *tenuta* de Dô.

As acentuações pedidas no compasso 57, sobre a palavra "pappagallo", devem ser cantadas com intenção jocosa, numa vocalização em A acompanhando a vogal da palavra.

Exemplo nº 16.

55

to. Ma-me-rai co-me il be pap-pa-gal - - - - - lo.

ten. col canto

ff

Como em muitas outras canções, esta se resolve num acorde brusco, forte.

scherzo-canzonatura

G.E. Ducati

Carlos Gomes

Allegro mosso, vivace e risoluto *molto staccato*

CANTO

PIANO

(f) p *tr* *dim.* *sforz.* *pp*

leggero e cres. *p* *dim.*

dis-se-ro Che do-po il bal - - - lo, do-po il bal-lo - - - - - Col-la Ni-
doles

trunca rall. *[senza corona] supplice* *a tempo*

net - - ta M'hancólto in fal-lo Til-de, per-

pp col canto sf *ff [senza corona] p a tempo sfz*

Detailed description: This is a page of a musical score for a 'scherzo-canzonatura' by Carlos Gomes, with lyrics by G.E. Ducati. The score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO). It begins with the tempo marking 'Allegro mosso, vivace e risoluto' and ends with 'molto staccato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line includes lyrics in Italian: 'dis-se-ro Che do-po il bal - - - lo, do-po il bal-lo - - - - - Col-la Ni-doles', 'net - - ta M'hancólto in fal-lo', and 'Til-de, per-'. The piano accompaniment features various dynamics such as *(f)*, *p*, *dim.*, *sforz.*, *pp*, *pp col canto*, *sf*, and *ff [senza corona] p a tempo sfz*. Performance instructions include *leggero e cres.*, *trunca rall.*, and *[senza corona] supplice a tempo*. The score is divided into two systems, with the second system starting with a double bar line and repeat sign.

TÍTULO: "Qui Pro Quo"

GÊNERO: Scherzo Canzonatura

REGISTRO: Tenor

DATA: 1881

TEXTO: Emilio Ducati

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Primeiro Álbum Vocal

ANÁLISE

A tonalidade da peça é Si b M, o compasso 6/8 e o andamento *Allegro Mosso, Vivace, Resoluto*.

Nesta canção são utilizados praticamente os mesmos recursos de *Scherzo* presentes em "*Beato Lui*".

Texto satírico que, musicalmente, Carlos Gomes explora com muita propriedade.

A linha de canto entra *molto staccato, leggero* e *crescendo*. numa grande *filatura crescente con marcattos* para acentuar o ritmo e um ornamento *coloratura* na repetição do texto, entre os compassos 5 a 9 para, imediatamente, no mesmo compasso 9, completar a *filatura* agora decrescente, em *p dolce*, realçando a doçura do nome da musa inspiradora, Ninetta.

Muito interessante a marcação *tronca*, colocada sobre a semínima da última sílaba da palavra "*Ninetta*". Este corte vocal pedido representa o susto da personagem que foi pega em falta, como o próprio texto complementa, na frase seguinte, num *rallentando pp* nos compassos 11 a 13.

O acompanhamento, no piano, entre os compassos 15 a 22 tem um estilo semelhante a Schumann e Mendelsohn.

Um *sforzatto* muito expressivo está colocado nas pausas do texto: "Tilde"- *sforzatto* -"perdonami"- *sforzatto* -"via"- *sforzatto* -"te ne prego"- *sforzatto* . . .

Isto demonstra um diálogo de fato entre piano e canto, diálogo, neste caso, bem próprio do temperamento dramático italiano: o cantor lamenta e chora e o piano acompanha, chora e lamenta.

Exemplo nº 17.

The image shows a musical score for Example 17, consisting of two systems of music. The first system (measures 15-22) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "net - - ta M'hancólto in fal - lo Tít-de, per-". Above the vocal line, there are performance instructions: "trunca rall." above the first measure, "peço em falta" written below the vocal line in the second measure, and "[senza corona] supplice" above the final measure. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp* "col canto", *sf*, and *ff* "[senza corona]". The second system (measures 23-26) continues the vocal line with lyrics: "do-na-mi... Vi-a... te ne prego! sì! Ni-na-ba-cia i...". The piano accompaniment in this system features repeated *sforzatto* (*sfz*) markings. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

A peça tem caráter rapsódico, talvez recitativo, pois nos compassos 23 a 26 há uma marcha, em 2/4, que lembra

muito as marchas verdianas, de triunfo, aqui colocada em caráter satírico.

Repentinamente, no compasso 27, no *meno mosso* *dolcissimo*, passa para um Do b M, num recurso típico de Carlos Gomes, voltando ao 6/8 depois da marcha, em *ppp*.

Um *sforzatto* em Sol b, no compasso 30, apoia o trilo do canto, reforçando a idéia jocosa do texto.

Do compasso 31 até o final, a peça é uma repetição.

Nos últimos cinco compassos da canção, ou seja, no 6/8, compasso 57, a linha de canto ligado deve ser *pp dolcissimo* havendo, no compasso 58, a indicação de um *oppuri* do autor, pedindo um *falsette con portamento*.

O *falsette* se justifica porque dificilmente um tenor poderá fazer um Do b agudo em *pp* e o *portamento* indefinido se presta para insinuar a ligadura com a frase seguinte que deverá ser cantada com muita doçura, acompanhando o texto.

Exemplo nº 18.

The musical score for Example 18 consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "con voce falsetto" above the first measure, "portamento" above the second measure, "spi-ri-to." above the third measure, and "Ba-ciai te so - - la." above the fourth and fifth measures. The middle staff is the vocal line with lyrics: "Poi - ché in i - spi - ri - to" above the first measure and "Ba - ciai te so - - la." above the fourth and fifth measures. The bottom staff is the piano accompaniment. Performance instructions include: "MENO MOSSO" at the beginning, "pp (p) dolciss." above the first measure, "rall. -" above the second measure, "rall. col canto" above the third measure, "sf" above the fourth measure, and "ff" above the fifth measure. The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat (Bb).

ALBUM VOCALE II 1882
1 LA PREGHIERA DELL'ORFARO

A. Ghislanzoni

Carlos Gome

Largo

CANTO

PIANO

pppp *lentamente, molto* *languido* *più moto e più forza* *(len)* *trall. dim. (ten)*

5 *Ando Assai sempre rit. con semplicità infantile* *accentate* *ten.* *ten.*

pp So-noan-da - to al ci-mi-te-ro A tro-var... la madre mi-a; Ho ba-cia-to il mar-m

dentro col canto *(cupo)* *sempre col canto*

8 *ten. misurato ed espress.*

ne-ro O-ve dor - me quella pi-a, È par-lan - do-le sic-co-me de par-la - vo ai lieti

sfz *smorz.* *espress.*

ten. *Più mosso e declamato.*

dì, Col suo dol - ce san-to no - me Dal mio cor... tal pre-ce u-sci: Sa-rà ve - - ro, o madre

(ten.) *trall. e dim. (ten.)* *pp legg.*

TÍTULO: "Preghiera dell'Orfano"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Tenor

DATA: 1882

TEXTOS: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Dramática

Peça integrante do Segundo Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Ré b M, compasso 6/8, *largo*.

As sucessivas marcações para o piano - *lentamente*, *molto languido* nos dois primeiros compassos, com a indicação *pppp*; *più moto* e *più forza* sobre um *arpejo*, terminando num *tenuto*, nos compassos 3 e 4; *lento*, *col canto*, *cupo* no compasso 5 - mostram a clara preocupação do autor com a ambientação necessária ao desenvolvimento do texto, como quem constrói uma cena.

No 5º compasso, para a entrada do canto, existe um *lento assai*, sempre *rit.*, com a indicação original do autor pedindo "*semplicità infantile*" na linha de interpretação.

Do compasso 5 ao 17 a canção pode ser considerada quase um recitativo acompanhado pois o que o autor solicita à linha do canto, dentro da "*semplicità infantile*" é a intensidade da expressão dramática, repleta de *accentate*, *marcate* e *ten.*

Nos compassos 11 e 12 é desenvolvida uma figuração harmônica no piano, acompanhando a linha do canto.

No 13º compasso - *più mosso* e *declamato* - os *acordos*

des são quebrados em tercinas em função do texto dramático.

A indicação *leggerissimo*, para o piano, no 13º com passo, significa o acompanhamento dos acordes ao *più mosso*. Estes acordes, sozinhos, não teriam força dramática. Porisso há a figuração das tercinas.

No 14º compasso - *quasi parlato* - o piano executa uma progressão cromática bem típica de Carlos Gomes, que termina na 4ª e 6ª de Ré b, seguida de um acorde de 13ª, também característico do autor.

A figuração passa da mão esquerda para a mão direita nos compassos 15 e 16 para resolver no tom inicial.

No 14º compasso, logo após o *più mosso declamato* - *quasi parlato*, tem início uma *filatura* completa, mais crescente que decrescente, preparando o *poco rit.*, a *ten.* e, finalmente, a *fermata* do compasso 17.

No compasso 18 - *cantabile* - o compasso muda para 3/4 e passa a se desenvolver uma linha melódica mais solta, mais ampla no canto.

O piano apresenta um contracanto, sobre o acompanhamento *bel canto*: a primeira nota do acompanhamento, na mão direita, sempre antes da figuração. Há uma melodia que acompanha o canto.

Do compasso 18 ao 23, o piano segue em uníssono com o canto.

As frases ligadas, para o canto, são amplas e os *staccattos* dentro da pequena ligadura do compasso 20 dão ênfase ao texto.

Entre os compassos 24 e 28 há uma passagem do desese

no da mão direita para a esquerda e o início de um diálogo, no piano, em contraponto de notas.

Sobre o tema do *cantabile*, no compasso 27, a exclamação "madre" tem a intenção interpretativa de um lamento, feita com *portamento*.

Do compasso 30 ao 35 a linha do canto se torna grandiosa, tensa e de difícil execução ora por sua força dramática de interpretação, ora por sua extensão respiratória - do compasso 30 ao 33 -, pelos *marcates* do compasso 32 e pela extensão vocal que se desenvolve do Si b agudo ao Dô grave.

Sem dúvida nenhuma, uma grande frase de ópera em que o apoio diafragmático deve estar sempre presente. Entre os compassos 30 a 33 a presença do piano, em uníssono com o canto, apoia esta passagem tão difícil.

Exemplo nº 19.

29 *affrett.*
com slancio di dolore
ma - dre, deh! sve - - - la, deh! sve! un tempo del tuo

33 *ten.*
rall. I Tempo
ciel,.... sve.ta, o ma - - dre, a me!
I Tempo
dim. *pp* *(rall....col canto)* *pp*
Ped.

No compasso 35 retorna o 6/8 do primo tempo, em Rê b, fazendo o inarmônico de Rê b m (Fã ~~#~~ m) em dois compassos e meio, voltando a Rê b M no compasso 38.

Há uma volta do recitativo - *lentamente comme pri*ma - do compasso 39 até o compasso 47 - *più mosso declamato* - onde aparece um outro recurso: ao invés de repetir a divisão dos acordes em tercinas, recorre ao trêmulo, como na ópera, um trêmulo em quartas, não em oitavas, entre os compassos 47 e 49.

Do compasso 52 ao 61 é repetido o *cantabile* do compasso 18.

Para terminar, do compasso 61 ao 67, o acompanhamento faz, na mão esquerda, um desenho figurado, bastante elaborado, enquanto a mão direita toca a introdução do recitativo, criando uma nova melodia cuja função é encerrar a peça, como um final de cavatina.

Sobre esta melodia criada pelo piano, o canto em *p* e *dolcissimo* desenvolve as súplicas finais do texto.

O *oppure* pede uma *filatura* completa, *lunga con fermata* e *portamento* para o compasso 65.

Exemplo nº 20.

58

I Tempo

sve-la un lembo del tuo ciel!... Sve-la, o ma - - dre, a me!

solto voce

I Tempo

pp *dim.* *col canto*

Offerte

62

dolcissimo

Ma - dre mi - a del sve-la a me, o ma - dre, ma -

lunga

trill

65

dre!

dre!

grave e eupo *dim.* *pp*

2 AURORA E TRAMONTO

meditazione

M. M. Marcello

Carlos Gomes

Andante sostenuto

CANTO

p Io vi-di sor-gere questa mat-ti-na *cresc.*

PIANO

pp ten ten cresc.

7 *a poco a poco dol.*

d'au-ro-ra limpida Dal-la col-li-na *p* Di ro-seo vel

13

Ve-sti-va al ciel: Pa-re a-trui ver-gin Che va al--l'al-

18 *dim. cantabile animato sotto voce cresc sempre*

tar. Co-me in un' e-sta-si d'al ma-ra-pi-ta;

animato pp sotto voce

TÍTULO: "Aurora e Tramonto"

GÊNERO: Meditazione

REGISTRO: Barítono

DATA: 1882

TEXTO: M. Marcello

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça integrante do Segundo Álbum Vocal

ANÁLISE

Lã b M, 3/4; *andante sostenuto*.

Começaremos a analisar esta belíssima canção - meditação - pela escolha do texto e sua admirável adequação à música, em escalas ascendentes e descendentes.

As escalas ascendentes estão associadas à descrição do nascer do dia - a aurora - comparando-o com a vida; as escalas descendentes ligam-se ao por do sol - o "*tramonto*" -, introduzindo a idéia da morte.

Como costuma acontecer na obra de Carlos Gomes, o autor descreve um cenário e coloca o cantor como personagem em cena.

Vocalmente, enquanto o personagem descreve o panorama visto de uma colina ao nascer do sol, há uma exuberância da linha melódica em *filatura* crescente do 3º ao 10º compasso para acontecer, do 11º ao 13º compassos um *p* súbito, descrevendo a leveza de um róseo véu matinal em *staccatto* dentro da ligadura. A frase seguinte, entre os compassos 15 e 18, é usada pa

ra comparar o nascer do sol com a virgem que chega ao altar através de canto muito ligado, sem respiração.

Durante todo este pensamento musical, volta a aparecer, nesta peça, o mesmo recurso já utilizado no "Noturno", outra canção escrita para registro grave: a escrita do piano é coral, neste caso para cordas e madeiras, de forma estática, que caminha por ressonâncias e inclui idéias de percussão.

No 1º e 2º compassos, sobre o 1º e 2º acordes há um *tenuto* para o piano, pretendendo que o pianista não largue a nota, interrompendo o som.

Na entrada do segundo pensamento musical - no compasso 19, *cantabile* - o acompanhamento se faz em acordes, harmonizando a melodia em uníssono com o canto, que continua em frases longas e ligadas.

Entre os compassos 19 e 23 aparecem os tímpanos, por ressonância do Mi b grave, na mão esquerda - tímpanos *sotto voce* -, um recurso orquestral transferido para o piano.

Da *anacruse* do compasso 25 ao compasso 32 podemos sentir, dentro desta canção, a força lírica do compositor: é uma autêntica frase operística que começa na *anacruse* do compasso.

Exemplo nº 21.

23 *poco affrett.* *rimettendosi* *animato*
 Pen. san-do al na sce-re di questa vi-ta, Sa-lama al-lo-ra: Sei bel-la av-

poco affrett. *rimettendosi* *animato* *ff*
 da vi-ta si-mi-le A te, a te... mi ap-par! Ah!

28 *dim. smorz.*
 ro-ra! da vi-ta si-mi-le A te... mi ap-par! Ah!

col canto *ff*

Detailed description: The image shows a musical score for Example No. 21. It consists of four systems of music. The first system (measures 23-32) features a vocal line with lyrics 'Pen. san-do al na sce-re di questa vi-ta, Sa-lama al-lo-ra: Sei bel-la av-' and a piano accompaniment. The second system (measures 33-40) continues the vocal line with lyrics 'da vi-ta si-mi-le A te, a te... mi ap-par! Ah!' and piano accompaniment. The third system (measures 41-48) continues the vocal line with lyrics 'ro-ra! da vi-ta si-mi-le A te... mi ap-par! Ah!' and piano accompaniment. The fourth system (measures 49-56) continues the piano accompaniment with the instruction 'col canto' and 'ff'. The score includes various musical notations such as dynamics (poco affrett., animato, ff, dim. smorz.), articulation (accents), and phrasing (slurs, breath marks).

No compasso 33 tem início a idéia do "tramonto" e a comparação com a morte numa melodia de escala descendente. A linha do canto *con profunda mestizia sotto voce e cupo* acompanha o pensamento musical do compasso 33 ao 40.

Do compasso 41 em diante há uma repetição da medo

dia, a partir do *cantabile* do compasso 19, terminando a peça com dois acordes em *pianissimo*.

3 SUL LAGO DI COMO-LA REGATA

barcarola

Carlo D'Ormeville

Carlos Gomes

Allegro Mosso *leggero e disinvolto*

CANTO

Vo - gavo - ga, o bat - tellier; Vo - ga, bat - ti il

PIANO



p e cresc. *p e cresc.*

re mo, Del la ga ra il pun to es tre mo Ve di là su quel la spon da

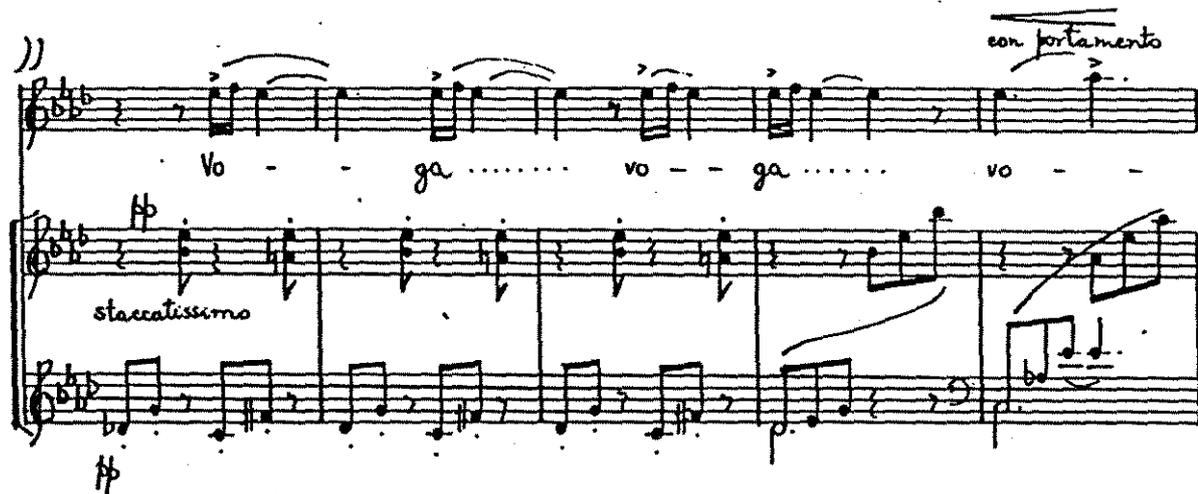
sf



con portamento

Vo - - ga vo - - ga vo - -

staccatissimo



TÍTULO: "Sull laco di como": "La Regata"

GÊNERO: Barcarola

REGISTRO: Tenor

DATA: 1882

TEXTO: Carlo Dormeville

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça integrante do Segundo Álbum Vocal

ANÁLISE

Peça escrita em Lá b M.

Como todas as barcarolas, tem um desenho característico de ondulação, dado pelo piano que, nesta peça, tem a função única de acompanhamento.

A canção toda foi escrita para linha de canto ligado.

Dentro do *Allegro Mosso* 6/8, esta barcarola não apresenta dificuldades técnicas para o canto, a não ser as constantes *filaturas crescentes* e os *marcados* nas primeiras notas das *volaturas* dos compassos 11 a 14, dando impulso aos tempos fortes do compasso.

Uma pequena modificação ocorre nos compassos 19 a 22, quando o piano toma a melodia do canto para devolvê-la no compasso 23, com o início do *cantabile*.

Do compasso 31 ao 34 uma grande *filatura crescente* pede expansão vocal.

Exemplo nº 22.

3)

tor della re-ga-ta Tame-rà di più an-cor: Vo

cresc.

cresc.

stacc.

(v) (v) (v) (v) (v) (v)

No compasso 35 voltam as *volaturas* com *marcato*, até o compasso 38.

Do compasso 43 ao 51 o piano desenvolve a linha melódica como do 19 ao 22, desta vez na oitava aguda, reexpondo a canção.

A peça não apresenta nada de especial em sua harmonia.

4 MAMMA DICE

arietta

G. E. Ducati

Carlos Gomis

1) *Allegretto brillante*

CANTO

PIANO

stacc. e leggerissimo
pp

p *rall.*

Ped. *

4 (pausa) *con ingenuità infantile*
sotto voce

madice che la-mo-re È un orribile tor-men-to, Ma do

sotto voce

(pausa) *pp staccatissimo*

7 *cresc. sempre con spirito*

ve-ro quel ch'is-sen-to È tut-t'al-tro che do-lor! - - Mam-ma dice che la mor... A-pro in-sen-ti-tal

(tremolo)

cresc.

10 *con forza Allegro* *Meno Mosso con portamento* *rit.*

ri-ta:..... Men-zo-gna!... El tras-fon-de nuo-va vi-ta, nuo-va vi-ta nel mi-cor!

Allegro ff *p* *rit. col canto*

TÍTULO: "Mamma Dice"

GÊNERO: Arietta

REGISTRO: Soprano

DATA: 1882

TEXTO: Emilio Ducati

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Segundo Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Ré b M, compasso 3/4, *allegretto brillante*.

Existe uma transposição desta peça para a voz do mezzo soprano.

Os tres primeiros compassos, em Ré b M, são de uma introdução bastante orquestral que lembra as introduções de "Mia Piccerella" e "Gentil di Cuore" na harmonização da escala cromática descendente.

No compasso 4 há uma exposição da melodia, em Mi M, com a utilização de recursos orquestrais líricos.

A análise vocal desta peça tem uma observação válida para todo o seu desenvolvimento: Articulação. É um texto de muitas palavras e uma linha musical escrita em *allegretto brillante*.

A intérprete deve desenvolver toda a canção com agilidade, leveza e muita desenvoltura na articulação.

O canto se inicia com uma indicação do autor de *con*

ingenuità infantile - *sotto voce* e por ser sua linha de muita leveza, tem o apoio acompanhamento dobrando a melodia em *pp staccatissimo* e *sotto voce*. Cumpre destacar as marcações de canto que Carlos Gomes utilizou como indicações para o acompanhamento do piano.

A primeira parte do canto, sobretudo nos compassos 8 a 10, tem características de recitativo acompanhado, com *trêmulos* para a mão direita no piano que lembram a escrita *orquestral* do recitativo.

Por sobre este acompanhamento *trêmulo*, a linha de canto elegante e numa *filatura crescente sempre con spirito* se desenvolve do 8º ao 11º compasso *con forza* e, do 11º para o primeiro tempo de 12º compasso decresce até *fermata*. É pedido, *ai*, um *portamento*; isto significa que a linha respiratória deve ir da *anacruse* do compasso 11 até o primeiro tempo do compasso 14.

Neste mesmo compasso, de um *Dó # m* passa para *Ré b M* e tem início a *arieta* propriamente dita, com acompanhamento em *staccatto*, depois *spiccatto*, como se fora uma linha de *pizzicati* de violinos apoiando o canto *leggero*, *scherzoso* e *staccatto*.

No piano, do 14º ao 20º compasso o piano apresenta comentários, diálogos e contracantos no acompanhamento, num dueto em terças com o canto.

No mesmo compasso 14, com a presença de um dos elementos rítmicos da entrada do recitativo, define-se o andamento, na parte inarmônica do compasso, em 3/4.

Exemplo nº 23.

14 I Tempo legg. scherzoso e stacc.

Mamma dice che la mor..... Togli il sonno e l'ap-
pe-ti - to, Ma il mio sonno è sa-po-

I Tempo.
stacc. legg.

17 poco rit a tempo e animando sempre a

ri... to, Balla mensa o mio fo nor!... Dunque Mamma, sul l'a-mo-re Non sa proprio quel che

cantato a tempo e animando sempre

Para maior entendimento dos comentários pianísticos, o autor é extremamente preciso em suas indicações. No compasso 22 há a marcação de uma *filatura con slancio* no canto, que o piano deve acompanhar, criando uma seqüência: o acompanhamento acaba em fortíssimo, o canto inicia em *p* indo até *f* no *cantabile* e a retomada do piano é entre *mezzo f* e *f*, dentro do mesmo timbre.

Essa *filatura* supõe *ligadura com portamento* entre o

Fã do compasso 22 e o Lã b do compasso 23.

É no compasso 23 que aparece uma linha de canto melódico, já no final da estrofe.

Novos comentários do piano estão presentes nos compassos 23, 24 e 25 como as *apoggiaturas* do *cantabile appassionato*, onde a linha do canto culmina no compasso 27, numa frase larga que segue pelo compasso 28, preparando uma terminação através de *filatura crescente con entusiasmo* no compasso 29 - com *fermata* - e finalizando no compasso 30.

Exemplo nº 24.

The musical score for Example nº 24 is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 20-22):** The vocal line begins with the lyrics "di-ce, ... non sa proprio quel che dice, no! no! Ah!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Performance markings include "affrett." above the vocal line and "con slancio" above the final measure.
- System 2 (Measures 23-27):** The vocal line continues with "Sol ... l'a-mor può far fe-li-ce; Non ...". The piano accompaniment includes a *cantabile e appassionato* section. Performance markings include "do stesso movimento" above the vocal line, "frase larga" above the vocal line, and "ff" (fortissimo) below the piano accompaniment.
- System 3 (Measures 28-30):** The vocal line concludes with "vi-ve che ... da mor! da-". The piano accompaniment features a *filatura crescente con entusiasmo* section. Performance markings include "cresc. con entusiasmo" above the piano accompaniment and "dolcissimo" above the vocal line.

A partir do compasso 30 há uma repetição da idéia do recitativo acompanhado.

Apenas nos compassos 14 e 23 é que aparece a frase cantada, solta, livre, uma vez como complemento da outra.

Do ponto de vista da canção, do compasso 14 ao 22 há uma proposta e, do compasso 23 ao 28, uma resposta, uma segunda idéia que vai se resolver no compasso 30.

Na *coda* - compasso 59 - aparecem elementos do recitativo que se resolvem juntamente com o canto.

5 REALTÀ
meditazione

A. Ghislanzoni

Carlos Gome

lento e Grave *cupo e sotto voce*

CANTO

cupo sotto voce Al. lor chi lo sa-rò

PIANO

dim. *cantabile*

mor-to, I bianchi ni-di alla ca-suc-cia mi-a de ron-di-nel-le appenderanno a

10 cor;... Alla lito da prin Rifiori ran nel. l'or-to de mammo. let-te e le ginchiglie

rit. *rit. col canto*

14 d'or. Di profu-mi e can-ti Si alle te-ra, si alle te-ra il mat

cantando *animando*

TÍTULO: "Realtá"

GÊNERO: Meditazione

REGISTRO: Tenor

DATA: 1882

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Dramática

Peça integrante do Segundo Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Mi b M, compasso 3/4, andamento *lento* e *grave*

Como *meditazione*, a canção tem um acompanhamento lento e grave, coral, característico de órgão ou harmônio. É um acompanhamento que busca o entrosamento entre texto e música: a meditação é caracterizada pela referência às coisas do espírito, do pensamento.

A harmonia é realizada, quase todo o tempo, em unísono com a voz, o que reforça a harmonização "organística" da peça.

Linha de canto contido, ligado, pede uma colocação tímbrica escura.

Os *staccattos* existem dentro das ligaduras para reforçar a articulação do texto, como nos compassos 8, 10 e 11.

As *acciaccatturas* do compasso 13 dão leveza musical ao texto que fala de violetas e lírios.

No compasso 14, o acompanhamento vai puxar a linha

do canto, na indicação de "cantando" para o pianista, dando a impressão de uma valsa.

Este cantando significa cantar junto com o canto, em uníssono.

O acompanhamento introduz a linha do canto e a linha do canto continua, mas ambos se conservam em uníssono.

A partir do compasso 17, até o 24, há a indicação, tanto para o piano quanto para o canto, de um *animando sempre di piu* com grande expansão vocal, até alcançar o *piu mosso* 6 no compasso 21, para entrar no compasso 23 em *pp* súbito, completando a frase no 24º compasso com uma *fermata* que levará à volta do tema musical no compasso 25, outra vez *cupo e sotto voce*, como no compasso 5.

Deve-se observar o contraste existente entre os compassos 29 - *tutta forza - marcato* -, 30 - *p cupo e fúnebre* - e 31, 32 - *pianissimo sotto voce* - 34, com *lunguissima fermata* - preparando o final da canção em *ppp* no compasso 35.

Exemplo nº 25.

The musical score for Example nº 25 is presented in two systems. The first system, starting at measure 26, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "du-mi. Sot-to la cro-ce ne-ra, E là fra l'er-be ei du-mi, Sa-rà e-". The piano part provides harmonic support. Performance instructions include *ff tutta forza*, *marcato*, and *cupo e fúnebre*. The second system, starting at measure 31, continues the vocal line with the lyrics: "ter-no il si-len-zio. ten. e-ter - no il ge-til." The piano part includes instructions for *pianissimo*, *sotto voce*, *ten.*, *sostenuto ten.*, and *pp col canto*. The score concludes with a *lunguissima fermata* in measure 34, preparing for the final measure (35) in *ppp*.

PENSA

(primeira versão *Sempre Tece*)

A. Ghislanzoni

Carlos Gomes

Andante giusto

CANTO

PIANO

p dolce *dim.* *dolce*

5 *con maestria*

Se, quan-do pre-ghin la-ci-me ne-lla so-li-nga sta-nza

10 *animando* *cresc.*

Dei tie-ti di che fu-no-no via-salla ri-me-mbra-nza Pe-nsa che-vo-a

sciolte

15 *p dim.* *p dolce* *pp dim.*

ste-sa pa-alo coi fio-riog-nchi-o che il tuo pe-nsie-nee il mi-o

TÍTULO: "Pensa"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Barítono

DATA: 17 de fevereiro de 1882

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Fã M, compasso 6/8, *andante giusto*.

A peça tem uma introdução própria de Lied, embora se assemelhe mais a uma ária, sendo menos elaborada que as outras canções do autor, no mesmo período.

Extremamente romântica, a linha do canto entra em pequenos *staccattos* dentro de ligaduras *con mestizia*. Esses *staccattos* servem de recurso para a acentuação do texto, na linha articulatória do canto; é primordial, porém, o canto ligado.

O acompanhamento é tradicional, de acordes arpejados, entre os compassos 5 e 9 e passa a ser mais rítmico, logo a seguir, com apoio do baixo na mão esquerda.

No compasso 10, no animando, o acompanhamento ganha elementos de ária de ópera francesa, bem como a harmonização adocicada do movimento dos compassos 14 e 15 onde as sextas adoçam a linha do clímax, uma vez que é pedida uma *filatura* completa acompanhada por um *diminuendo pp* no piano, no compas

so 16.

É muito sugestivo, na parte interpretativa do canto, o *p* colocado sobre o texto "falo com flores também eu" neste mesmo compasso.

A partir do compasso 17, o acompanhamento repete quatro vezes a mesma idéia da introdução. A melodia é explorada nos dois tipos de acompanhamento, arpejado e rítmico, reaparecendo a introdução como contraponto da linha de canto.

No compasso 22 há uma modulação para Ré m, com o acompanhamento tradicional arpejado; a partir do compasso 26 há a indicação de um *animado* em quatro compassos, voltando a expor o desenho francês mas conduzindo-o para uma solução diferente entre os compassos 30 a 36, solução esta completada no compasso 37 e que será a coda da canção.

Nos compassos 38 e 39 há *marcados* pelo fato de ser, o trabalho da mão esquerda no acompanhamento, uma linha de *contracanto*.

Do compasso 41 em diante há uma reexposição da canção.

No final da repetição, no compasso 62, há uma progressão harmônica.

Na versão SEMPRE TECO, nos últimos cinco compassos existe o texto "pensa a me".

Exemplo nº 26 .

tu!.. Pen--sa, pen-sa pen-saa me!.

dim. *rall.* *dim.* *rall. pp* *dim.*

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

MON BONHEUR (1882)

Julia Cesarine

Carlos Gome

CANTO

Andantino

Espressivo . legato

Le nom que je chan-te Est tout mon bo

PIANO

sf

dim.

5

più animato

cresc.

heur; ... Il berce, il en-chan-te, Il ra-vit mon cœur, il ra vit mon cœur, ra vit mu

animato

cresc.

9

dolce

poco rit.

cœur. Tant je le ré- ve- re Que pouren par-ler ... Toujours de mystè- re Je dois le voi

p

p

poco rit.

13

agitato

rit. mettendosi

All.^{to} Moderato (♩. 84)

ler... Toujours de mystè- re je dois le voile

dors-que je som-meil- le

All.^{to} Moderato

col canto

rall.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Mon Bonheur' by Carlos Gome. It is arranged for voice (CANTO) and piano (PIANO). The score is written in G major and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) is marked 'Andantino' and 'Espressivo . legato'. The piano part features a melodic line with a forte (sf) dynamic and a decrescendo (dim.) leading to a fermata. The vocal line begins with the lyrics 'Le nom que je chan-te Est tout mon bo'. The second system (measures 5-8) is marked 'più animato' and 'cresc.'. The piano part has a more active accompaniment. The vocal line continues with 'heur; ... Il berce, il en-chan-te, Il ra-vit mon cœur, il ra vit mon cœur, ra vit mu'. The third system (measures 9-12) is marked 'dolce' and 'poco rit.'. The piano part has a softer accompaniment. The vocal line continues with 'cœur. Tant je le ré- ve- re Que pouren par-ler ... Toujours de mystè- re Je dois le voi'. The fourth system (measures 13-16) is marked 'agitato' and 'rit. mettendosi', followed by 'All.^{to} Moderato (♩. 84)'. The piano part becomes more rhythmic. The vocal line continues with 'ler... Toujours de mystè- re je dois le voile' and 'dors-que je som-meil- le'. The system concludes with 'col canto' and 'rall.' markings.

TÍTULO: "Mon Bonheur"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Soprano

DATA: 24 de abril de 1882

TEXTO: Julia Cesarine

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Fã m, compasso 9/8, *andantino*, sobre esta peça escreveu Carlos Gomes a seu amigo Thornaghi, da Ricordix, em correspondência de 29/04/1882: "Escrevi uma romanza em língua francesa e me parece uma pecinha de não jogar fora. De sejo, com ela, prestar uma homenagem a um personagem do Brasil".

A introdução, em três compassos, é extremamente elaborada e, em poucas notas, contém grande número de informações: um *crescendo* em quatro notas, seguido de um *sforzatto*, depois de um *diminuendo* em oito notas, uma linha com duas vozes na mão direita e duas na esquerda, duas linhas de *legatto*, diferentes uma da outra.

Entre os compassos 4 e 6 a linha de canto, com *staccattos* dentro de pequenas ligaduras, vai solta no tema, seguida de comentários do piano.

Há um acompanhamento de notas repetidas, nos compassos 8 a 12, ora na mão direita, ora na esquerda, num *rebatutto* de modo geral orquestral.

O *marcato* existente no último tempo do compasso 8 sugere um *rallentando*; o canto entra num uníssono que acaba não acontecendo, dadas as sextas paralelas que lhe conferem uma certa doçura, nos compassos 9 a 11.

Nos compassos 13 e 14, embora dividido, o *rebatutto* é insistente. Há desenhos, como *appoggiaturas*, por exemplo, para acompanhar o canto.

Muito importante a técnica da linha de canto que tem início na execução da *filatura crescente*, começando no *agitato* do compasso 13, alcançando a *fermata* do compasso 14 e ligando-se ao 15º compasso por um *portamento*.

O final da frase está somente no compasso 16.

No *allegro moderato* há uma mudança de andamento para 2/4 e a utilização de *spiccattos* pelo piano que mantém uma nota longa, contrastante, nos compassos 19 a 21, até a entrada de uma harmonia de surpresa.

Por sobre esta nota longa, a linha de canto se desenvolve numa grande *filatura crescente* com *tenuta* e decisão da *filatura*.

A marcação de *veloce* sobre a tercina do último tempo do compasso 21 deve ser observada.

No *deciso*, um fragmento da melodia introduz três compassos, do 22 ao 24, e é utilizado para propor o canto por duas vezes. Na terceira vez, no compasso 25, entram em uníssono, em terças, canto e piano.

Há necessidade de grande sonoridade vocal na afirmação do texto, sobre os fragmentos melódicos do acompanhamento, nas indicações de *marcato* e *ff* dos compassos 23 e 24 para con

trastar com a execução do *pp* súbito do segundo tempo do compasso 25, após a *fermata*.

A linha interpretativa se torna muito mais bela se não houver interrupção respiratória entre os compassos 24 e 25 mas, sim, uma inflexão, exibindo virtuosismo vocal do *ff* para o *pp*, como vem indicado na escrita do acompanhamento. A respiração se dará, neste caso, no primeiro tempo do compasso 24, indo até o final da palavra "BONHEUR" do compasso 27.

Exemplo nº 27.

22 Allegro Deciso $\text{♩} = 132$

ver! ... Ce nom, ... ce nom ... Ah! ce nom que je

Assai lentamente *lunga* *rall.*

Assai lentamente

f *ff riten. pp rall. col canto*

26

chan te est tout mon bon-heur ce nom que je chan te est tout mon bon-heur...

affratt. *ff col canto* *Andantino* *Tempo* *f marcato*

É uma canção bastante elaborada, camerista apesar do efeito operístico produzido pela introdução recitativa no

meio da linha de canto.

A repetição que se dá não apresenta modificações e traz um *oppurí*.

1 SPIRTO GENTIL

A. Ghislanzoni

Carlos Gomes

Andante espressivo

CANTO

5

spir-to ge-ni-l, dal ca-rcer-re te

no a-scu-ntoal cie-li in qua-le a-stro ti ce-li?

9

ov-ve tra-ggi-ni tu? spir-to ge-ni-l

13 *poco agitato*

su-per vo-ra-ci quel si-a la fi-ni-tu-a no-ve-da sa-pen-te in ael sei

p cupo *pp* *p*

sforz. *pp* *dolcis.* *col canto* *sforz.*

p

TÍTULO: "Spirto Gentil"

GÊNERO: Invocazione

REGISTRO: Soprano

DATA: 1884

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: A Senhorita Anna Esméria Álvares Lobo

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Fá M, compasso 6/8.

Nesta composição - invocação - vamos encontrar um texto que é, realmente, imprecatório: "Onde estás, espírito gentil, que livre do cárcere terreno subiste aos céus..."

A introdução, nos primeiros dois compassos, propõe a linha melódica.

A linha do canto é acompanhada apenas pela mão esquerda, como se esta seguisse uma linha de violoncelos, não havendo acompanhamento na mão direita nos compassos 3 e 4.

Nos compassos 7 a 11 a linha melódica é ascendente, de acordo com o texto que pergunta. Entram, aí, violinos em uníssono (reforçando a idéia orquestral do compositor), tendo início; efetivamente, o acompanhamento da canção, num trabalho harmônico em três linhas.

Apresenta, no compasso 12, um desenho que pode ser o mesmo do canto, diminuído em semi-colcheias, para introduzir o "*poco agitato*", no compasso 13, que constitui um novo dese

nho. Entre os compassos 13 e 17 aparece um acompanhamento ao estilo de Schumann e Mendelssohn.

No compasso 18 volta a expor a primeira linha melódica, mudando a harmonia. Uma nova exposição da linha melódica ocorre, em pianíssimo, no compasso 27 para a introdução da linha melódica original, com acompanhamento da mão esquerda.

A resposta é exatamente igual sendo que, para terminar a peça, aparecem os trêmulos no grave, compassos 36 a 42, como recurso dramático.

Nos compassos 40 a 42, tudo é oitavado, em uníssono com a idéia musical.

A linha do canto, sempre em ligaduras, não apresenta maiores dificuldades técnicas, exigindo apenas uma expansão vocal no compasso 40 e no compasso 41 e canto contido - *dolcissimo* - *pp* - nos três últimos compassos, onde reexpõe o pensamento melódico.

Exemplo nº 28.

Handwritten musical score for Example No. 28, showing vocal and piano parts from measures 40 to 43. The score includes lyrics in Portuguese and various musical markings such as 'lunga', 'poco a poco dim.', 'dolciss.', 'dim.', 'pp', and 'riten.'

Measure 40: *lunga* marking above the vocal line. Lyrics: "a me ta-lor ni-pe si... co-m'io ni-pe-nsoa". Piano accompaniment includes *poco a poco dim.* and *col canto* markings.

Measure 43: *dolciss.*, *dim.*, and *pp* markings above the vocal line. *riten.* marking above the piano line. Lyrics: "te! P si-pe-nsoa me Spi-ato ge-nil!.....". Piano accompaniment includes *pp*, *riten.*, and *col canto* markings.

2 DIVORZIO

A. Ghislanzoni

Carlos Gomes

ANDANTINO

CANTO

se di vi-ver con

Piano

ffacc.
P leggero

dim. in tempo

me piú non ti a-ggia-da se, co-me di-ci d'a-mar-mi sei sta-aca cia-cun di

p

ad canto

noi si scel-ga la sua sta-da, e da-hai vol-ge-rò tu vol-gia ma-nea Io-nom mi-info-me

tracca UN POCO PIU' ANIMATO
contabile

poco rall.

dim.

poco rall.

accentate

p dolce

nò do-ve tu va-da qua-nto all'i a-mor ti dò... ca-ata

P scherzando

TÍTULO: "Divorzio"

GÊNERO: Strofe

REGISTRO: Barítono

DATA: 1884

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: G. Loscar

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Lá b M, C, *andantino*.

A introdução se dá em dois compassos e meio, é *ultra leggera* e expõe o tema a ser desenvolvido pelo canto a partir do terceiro compasso.

O canto inicia *leggero* enquanto o piano faz uma escala cromática descendente, sem harmonização, acompanhando apenas com a mão esquerda entre os compassos 4 e 11.

Reforçando nossa afirmativa quanto à preocupação do autor em determinar o clima e ambiente de suas peças, está a indicação *con accento comme un sermone*. O *sermone* tem a monotonia da mesma nota, sem sons a acompanhá-lo. Não há dueto com um *sermone*.

Do 8º ao 10º compasso há uma *filatura crescente* dentro do *sermone*, que começa com *staccattos* dentro de uma pequena ligadura. Essa *filatura* termina no primeiro tempo do 11º compasso num. Mi b agudo *con accento* e Si b *staccatto* e *tronco*. Na metade do segundo tempo do compasso 11 tem início

um *cantabile*, ainda com *staccatos* dentro da *ligadura*.

No compasso 12, com o *cantabile*, entra o acompanhamento em *spiccato*, *scherzando*.

As três primeiras pautas poderiam ser consideradas como um recitativo marcado, para o canto: elas apresentam, no piano, a linha melódica do *cantabile*. A escala do piano, do compasso 12 ao 14, é um contracanto de acompanhamento dos *accen tatti*.

A peça não apresenta modificações harmônicas. Uma harmonia de surpresa aparece no compasso 16 mas é logo resolvida em *Lã b*.

O ponto culminante, que deveria estar na harmonia, com a dominante, encontra-se no canto sem acompanhamento, numa única nota parada na palavra "*pace*", no compasso 19.

Exemplo nº 29.

18 *p* *Iº tempo*
sol la-scia-mijn pa-ce
f *Iº tempo*

O compasso 20 marca a volta à apresentação do tema.

A cromática iniciada no compasso 23 está, nesta repetição, uma oitava acima da vez anterior.

Repete-se, aqui, a mesma situação melódica dos compassos 4 a 11 mas, devido à mudança do texto, já não há mais

a indicação *comme un sermone* pois trata, agora, das reminiscências de um passado feliz!!!

A frase vocal não mais acentua o texto e, sim, interpreta em linha de canto ligado.

Entre os compassos 26 e 30 há uma harmonização da cromática, sem a repetição da harmonia de surpresa da primeira vez dada a entrada de um *recitativo parlato* nos compassos 34 e 35, sobre o texto "bon giorno..."

No compasso 37, sobre o texto "servo a la signora", o piano repete o desenho do canto, numa espécie de mofa.

Nos compassos 38 e 39 aparece um desenho de brincadeira, em acorde oitavado, e a terminação se faz subitamente, cortando num acorde arpejado. Exemplo nº 30.

The image displays a musical score for Example 30, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 34 and 35, and the second system covers measures 38 and 39. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings such as *Parlato*, *in tempo*, *Meno mosso*, *p*, *col canto*, *ten.*, *Piu mosso*, and *ff*. The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 34-35):

Measure 34: *Parlato*, *in tempo*. Lyrics: - lu - ti Buon gio-anno! Buon no-ve! o me-glio-ri co - na v-mi-li-si-mo

Measure 35: *Meno mosso*. Lyrics: (continuation of the previous line)

System 2 (Measures 38-39):

Measure 38: *p in tempo*. Lyrics: se-vo a-la si-go

Measure 39: *Meno mosso*, *col canto*. Lyrics: na! *Piu mosso* (with *sta.* marking). The system concludes with a *ff* dynamic marking.

O espírito satírico da canção parece ter transcendi do a composição e influenciado o espírito do autor numa brincadeira narrada por ele mesmo a Tornaghi, gerente da Ricordi, em correspondência de 17/02/1885: "Sobre a poesia do *DIVORZIO*, que faz parte do Álbum, sendo uma brincadeira, pensei em fazer - de comum acordo com o Ghislanzoni - uma troca de paternidade, ou seja: música de Ghislanzoni e letras de Carlos Gomes.

"Deveria ter avisado a você sobre esta idéia antes de enviar a prova para a edição. Não o fiz e, por isso, peço desculpas".

"Acabo de constatar, porém, que a brincadeira não foi aceita e renuncio a ela, sem nenhum problema, deixando as coisas como estão".

3 RONDINELLA

Francesco Giganti

Carlos Gorr

ALLEGRO A CAPRICCIO

CANTO

PIANO

leggerissimo

sotto voce

affrettando

4

ANDANTE PASTORALE
→ a fior di labbra

Co-me la no-ndi-ne che va lo-

dim.

rall.

sotto voce

7

pp

pp

legg., animando

-ntan. pe-lle-gni-na-ndo dal mo-nte al pian

legg.

pp animando

Ri-tor-na-a non

11

Can-ta-to

Co-e que-st'a ni-ma to-ana' tu-

ten.

8

rall.

dim

in tempo

TÍTULO: "Rondinella"
GÊNERO: Idílio
REGISTRO: Soprano
DATA: 1884
TEXTO: Francesco Giganti
DEDICATÓRIA: Elvina e Vincenzo Appiani
CLASSIFICAÇÃO: Romântica
Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

RONDINELLA, cuja tradução é andorinha, foi escrita em Sol b M, compasso 6/8, em andamento *Allegro a Capriccio*.

Música descritiva, já na introdução cria a imagem do voo da ave:

É perceptível o bater das asas do pássaro que se lança ao espaço, perdendo-se no infinito.

A introdução pianística é um dos poucos exemplos onde o autor utiliza um elemento passageiro da canção, não apresentando a melodia antes dela acontecer. Esse elemento, que figura o pássaro, começa a se desenvolver na introdução, através de um contínuo entre os compassos 1 e 4.

O termo "*pastorale*" utilizado na indicação do andamento parece servir mais para sugerir o que o texto propõe do que para definir uma forma musical. O compasso, em 6/8, é a única reminiscência da forma pastoral.

A linha de canto se inicia com um *andante pastorale a fior di labbra*", isto é, articulado e levíssimo, e, da mes

ma forma que o piano, figura o bater das asas. O canto, em grandes ligaduras, embora marque *staccatto* dentro da segunda ligadura, conduz ao vôo da ave.

No compasso 11, antecedendo o *cantabile* que introduz o segundo pensamento musical, um Fã natural sensível enca-minha, con portamento e grande filatura crescente, ã linha me-lôdica que irá associar o largo vôo da ave ao grande vôo da al-ma à procura do amor. O acompanhamento, através do arpejado dos compassos 12 a 18 faz a mesma figuração.

No compasso 15 um diálogo prepara o segundo *cantabi-le* que irá acontecer no compasso 21 com a repetição, pelo pia-no, do mesmo desenho do bater de asas dos primeiros compassos, enquanto a linha de canto, apôs segurar um Sol b em filatura completa - crescente e decrescente -, termina a composição num quase recitativo sobre o fraseado descritivo do acompanhamento: a ave se perdendo no infinito. Exemplo nº 31.

The musical score for Example nº 31 consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "-tan" and "ri-to-ana" and features a long melisma. The piano accompaniment is marked "I^o tempo" and "leggerissimo". The second system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "-non!" and "ce-aca l'a moi!" and features a melisma. The piano accompaniment is marked "Lento" and "dim.". The score includes various performance markings such as "rall...", "pp", and "ppp".

É uma canção A-B-A: tem a introdução, o *cantabile* entre os compassos 12 e 21, voltando à introdução na parte final e que se estende, a guisa de *coda*, entre os compassos 23 e 29.

A escrita pianística é muito cômoda e é sonoramente bem aproveitada.

A própria tonalidade está de acordo com a leveza e possibilita o timbre aveludado, necessário à voz.

O fraseado vocal, ora grandioso, ora singelo e elegante, nada tem de arroubos líricos, mas exige domínio técnico do *leggatto/staccatto*.

A canção começa em *pianíssimo sotto voce* e termina em *pianíssimo*, estando apenas no primeiro *cantabile* uma sonoridade um pouco mais ampla.

A adequação Texto/Música é perfeita, nesta peça.

4 OBLIO

Francesco Giganti

Carlos Gomes

ALLEGRO

CANTO

Piano

f *brillante e deciso* *p stacc.*

4

staccato, disinvolto e deciso *legg.*

Ho pu girar-teil mo-ndo.... L'o-blice-acando-gror....

p stacc. *f*

8

MENO MOSSO

Lento *cupo rall.*

... .. Ma se-mpre duol pro-fu-ndo Ho fi-Ho qui nel

p (lento) *pp rall. col canto*

TÍTULO: "Oblío"

GÊNERO: Bozzetto

REGISTRO: Barítono

DATA: 1884

TEXTO: Francesco Giganti

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Dramática

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Ré b M, compasso 2/4, *Allegro*.

Na introdução - compassos 1 a 4 - aparecem, ao mesmo tempo, na escrita pianística, o *staccatto* e o desenho em semicolcheias com *staccatto*, que é o *spiccatto*.

No compasso 3 o som deve ser de *pizzicatto*, como nas cordas.

Até o 8º compasso, é desenvolvida uma primeira idéia, em uníssono com o canto.

Estreitamente ligadas ao texto, aparecem duas propostas musicais: no compasso 5, sobre o texto "*ho pur giratto il mondo...*" entra a linha do canto pedindo *staccatto*, *disinvolto* e *deciso*, numa *filatura crescente* entre os compassos 5 e 6; a frase iniciada no último tempo do compasso 6 termina no último tempo do 8º compasso com uma *fermata* que, por ser frase ligada, permite o uso de um *portamento* do Mi b para o La b *fermata*. No compasso 9, com o *meno mosso*, *lento*, surge uma nova proposta, com um acompanhamento simplesmente harmônico da voz

e, sobre o texto "ma sempre un duol profundo..." cria-se uma linha de canto mais densa.

A indicação *cupo*, na voz, determina, no acompanhamento, um som harmônico coral, entre os compassos 9 e 12. Esta forma de acompanhamento aparece frequentemente nas canções escritas para vozes graves.

O *andante giusto cantabile*, no compasso 13, traz um acompanhamento mais melancólico, porém sem muita densidade, porque a reflexão presente no texto "anima comossa" faz um contracanto em relação à melodia da mão direita, nos compassos 14 a 16.

Da anacruse do compasso 13 até o compasso 16 é interessante notar a semelhança da linha musical como o tema da ária do barítono (Cambro) na ópera *Fosca* "Io vengo dai mondi, fulgenti di luce". Exemplo nº 32.

ANDANTE GIUSTO
cantabile (cresc.)

12
con nell' a - ni - ma co - mmo - ssa e' il duol che mi pia -

16
- so 'Sol ne-lla fre - dda fo - ssa L'o-blio per se - mpre a-

col canto

Tema de Cambro - pág. 113 da Fosca - Allegretto Mar-
catto.

Exemplo nº 33.

CAMBRO *con garbo*

lo ven - go dai mon - di ful -

(♩ = 96)

ALLEG^{ro} MARCATO

riten: *legg: elegante*

- gen - ti di lu - ce, io re - co - te - so - ri che l'Asia pro -

smorz: *col canto*

Nos compassos 15 e 16 há uma desenvoltura vocal atra-
vés de *filatura crescente*, correspondendo ao estado d'alma pro-
posto pelo texto.

Do último tempo do compasso 15 até o último tempo
do compasso 18, a frase deve ser dita numa só respiração sendo
que, na passagem do compasso 16 para o 17, uma inflexão vocal
deve ser feita sobre as duas notas Fã, enfatizando o texto, pa-
ra conseguir o efeito vocal pedido pelo autor.

No compasso 17 há um uníssono *col canto*, expressivo, para encerrar a frase.

O *allegro* entra nos compassos 20 a 22 para relembrar a situação do *staccatto deciso*.

Os compassos 20 e 21 vão diminuindo em intensidade para terminar, no compasso 22, num acorde arpejado *ppp*.

A denominação "*Bozzetto*" (esboço) dada à peça pelo próprio autor, indica um não total desenvolvimento da canção.

5 IL BRIGANTE

Emilio Praga

Carlos Gon

ANDANTE SOSTENUTO

CANTO

PIANO

1) *acc. ed anim. il temp.*
 Un to-avo l'o-occhio Tan-ce l'a-spe-to de-lla man-ruca stai-ngerit
cupo smorzando *acc.* *p smorz.* *acc. ed anim. il tempo*

5) *declamato*
 -che-to per le reg-ma-chie Qual lu-po-ma-nte Ecco il bri-ga-nte
p *sfz* *f*

8) *And. Tranquillo*
 Un ac-li-gua-zio Ba-cia ma-tti-na Poi se-za scu-po-to lu-beca-
pp cupo *p tranquillo*

12) *ten.* *Lento* *rall.*
 -ssi-na sco-nsiv-aà l'i-nu-bo de-lla ga-le-aa E-bbrao-lla se-
(Lento) pp

TÍTULO: "Il Brigante"

GÊNERO: Strofe

REGISTRO: Baixo

DATA: 01 de setembro de 1884

TEXTO: Emilio Praga

DEDICATÓRIA: Giuseppe Villani

CLASSIFICAÇÃO: Dramática

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Sol M, compasso C, andamento *Andante Sostenuto*.

A canção não se inicia em Sol M. Começa em acordes que levam a Do m.

No segundo compasso entra o canto.

Escrita exclusivamente para a voz do baixo, esta canção é preparada, no primeiro compasso, pelo piano que dá o clima tímbrico escuro, necessário à execução do texto, através das indicações *smorzando*, *cupò*, que conseguem um som fechado, evitando o ataque direto.

Do 1º ao 7º compasso há uma descrição do personagem, através de algumas características: o olhar, o aspecto, a mão férrea, o caráter errante como o de um lobo na selva.

À citação de cada característica do personagem há uma pausa.

A linha do canto se desenvolve em *p* e canto contido, tenso quanto ao texto, até o primeiro tempo do 5º compasso, quando tem início uma *filatura crescente*, acompanhada no piano

por um cromatismo descendente, enquanto toda a melodia é bas
tante cromática, compassos 5 e 6, exigindo exuberância vocal.

O recitativo do 7º compasso, antecedido pelo *pp* tem a indicação de *declamatto* e *f*.

Os primeiros 7 compassos trazem a idéia de um reci
tativo acompanhado.

No 8º compasso, no *andante tranquilo*, é introduzido o segundo pensamento musical com um acompanhamento caracterís
tico das árias de ópera de Carlos Gomes e da segunda fase ver
diana: são acordes dissonantes em constante aflição.

Se no primeiro pensamento musical há a descrição da figura do personagem, no segundo o texto, desenvolvido musical
mente, refere-se ao seu comportamento.

No acompanhamento, os acordes fazem uma insistência sobre as dissonâncias, de um modo plangente.

No primeiro e terceiro tempos do compasso 9 e no primeiro tempo do compasso 10 a insistência do piano sobre os acordes de terça da dissonância acompanha acentuações vocais, dando um clima de ansiedade à música.

No piano esta insistência se repete no compasso 11, numa outra situação de acordes, depois de uma modulação e, no compasso 12, permanece na mão esquerda em mais uma modulação.

O canto se liberta das acentuações do acompanhamen
to e se desenvolve livre, em canto ligado, exigindo do intér
prete uma grande sonoridade vocal entre os compassos 11 e 14, que termina por uma *tenuta*.

Através de um *lento*, *rallentando* no 15º compasso, há um novo recitativo no canto e onde chama a atenção uma acentu

ação raríssima: na primeira nota da *appoggiatura* dupla.

Este recitativo, nos compassos 15 e 16 deve ser executado em um só fôlego, sendo que o Ré na anacruse do 15º compasso, em *fermata*, prepara o apoio para o Sol natural grave emitido e sustentado por todo o 16º compasso.

No compasso 17 há mudanças de ritmo e andamento, ou seja, passa a 6/8, *allegro bacanalle*, dando início ao terceiro pensamento musical.

O texto convida aos prazeres do vinho que afugenta aos fantasmas.

Musicalmente, o trecho compreendido entre os compassos 17 e 41, acompanhando a sugestão do texto, cria um clima de euforia com o aparecimento, inclusive, de um tempo de *tarantella napolitana*, bem caracterizado nos compassos 27 e 28. É, mais propriamente, uma idéia musical de *tarantella*, cuja sugestão não é de andamento mas de estado de espírito. É, porém, uma falsa alegria, como uma máscara que será retirada no final da canção.

A linha de canto, cortada por pausas, acentua o ritmo alegre da *tarantella*. Estas pausas não significam respiração para o cantor mas, sim, cisuras. Uma respiração rápida é possível no 21º compasso, se necessária. O ideal respiratório, porém, incluiria do 19º ao 25º compasso, fato possível dado que o canto é leve e o ritmo rápido.

O acento sobre o Mi natural agudo do 25º compasso, em fortíssimo, é de difícil execução, exigindo grande apoio diafragmático.

Exemplo nº 34.

ALLEGRO BACÁNICO deciso com furo

16 *dim.* *ff* Be-viam, be -

20 viam, be-viam || vi - no fu - ghil fa - nta - sma

24 Del - se - con - din be - vian El fen - do vi - no be - vian so -

O intérprete deve observar as acentuações nos tempos fortes das vocalizações dos compassos 35 e 36.

A exuberância sonora vocal com acento dos compassos 40 e 41 se prestará a criar o contraste da entrada do baixo no *andante tranquilo*, onde se inicia a reexposição do segundo pen

samento musical, já realizado do 8º ao 16º compasso.

Nesta reexposição, reaparece a mesma insistência harmônica, num acompanhamento mais amplo, do compasso 43 em diante. Há um baixo figurado que muda a intenção do texto, em bora as palavras sejam as mesmas.

Embora não exista esta marcação, o compasso 49 deve ser executado *lento*.

O *rallentando* sugere que o compasso 50 seja a tempo, *andante tranquillo* até o fim.

6 BELLA TOSA

Emilio Praga

Carlos Gomes

ANDANTINO Poco MOSSO

CANTO

Be-lla

PIANO

p

rall.

Lo-sa Be-lla Ghi-ta! Se-nti dimm pian pa-si vi-a voev-ven tuec la-gram la

p

10

chri-ta. Voev-ven tuec fami a-le-gri-a Ma mi voo per el fat mè,.... E el soo

accentate

leggero

15

mi, el stoni el per-chè ghe veun al-ter che dimm be-lla co-meun fior di pri-ma

rit.

Stacc. e leggeriss.

col canto

TÍTULO: "Bella Tosa"

GÊNERO: Canzonetta Milanese

REGISTRO: Soprano

DATA: 1884

TEXTO: Emilio Praga

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Sol M, compasso 2/4, *Andantino poco mos* so.

O primeiro acorde do piano é um arpejo em Si M e, imediatamente, entra a melodia em Sol M e 2/4.

O piano se limita a ser acompanhamento.

A canção, escrita em *dialeto milanês*, apresenta uma linha de canto leve.

O autor usa, nesta peça, os recursos de *staccatos leves e martelatos*.

Bastante interessante é o resultado da linha de *martelatos leggerissimos* dentro da *filatura crescente* dos compassos 16 a 19.

Um outro *martelato* vai acontecer no compasso 25.

Do compasso 28 ao 32 o piano tece um comentário *jocososo* para introduzir a reexposição do tema.

Em toda a canção há linha de canto acompanhado com comentários do piano.

Nos compassos 49 a 52 existem imitações com o piano propondo e o canto seguindo.

Exemplo nº 35.

49 *Piú lento*
 -sfice le-giam la vi-ta Ma per mi no me tra-dii Mi-voo
rit. *II tempo*
Piú lento *II tempo*

A canção termina com um portamento com filatura ches cente levando, em sua última nota, um martelato e tronca.

7 COS'È L'AMORE?

A. Ghislanzoni

Carlos Gomes

CANTO

ALLEGRO scherzoso

rit. rall. cresc. deciso *in tempo scherzoso*

Co-sè l'a - mo - re? ... Un fuo - co cheg - vra - mpa che co -

Piano

p legate (senza pedale) *f in tempo* *p*

f *p*

5

-nu - na, è va - po - ro - sa schiu - ma In fra - gi - le bi - ochier Un

rit. *rall. deciso*

rit. *rall. col canto*

8

giu - co d'i - llu - sa fan - ta - si - a, Un la - mpo di - fo - lli - a che muo - re nel bis

f *p* *rit. col canto*

Lento Cantabile
espress. con abbandono

11

- cer

Co - sè l'a - mo - re? ... Un bu - ves de - li - zio - so -

rall. *col canto* *p* *pp* *pp*

TÍTULO: "Cos'è l'Amore"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Barítono

DATA: 1884

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Sol M, compasso 2/4, *Allegro scherzoso*.

A grande inquietação do coração humano: o que é o amor?

A canção, com belo texto de Ghislanzoni, começa com esta pergunta, no acompanhamento, na mão esquerda, passa para a direita e daí para o canto, como uma imitação contínua num desenho rítmico e melódico.

O canto desenvolve a resposta à pergunta entre os compassos 4 e 6, *in tempo scherzoso*, com *staccattos* dentro de pequenas *ligaduras* e *acciacaturas* que criam um toque ainda mais leve.

No *rallentando* do compasso 7 o piano lembra o dese nho rítmico e melódico do compasso 2, volta à pergunta e o can to segue o desenvolvimento do texto até o compasso 11.

O segundo pensamento musical tem início no compas so 12.

Como acontece em outras canções, o autor muda o com

passo, o andamento e a tonalidade. O *lento cantabile* está em Si M.

A grande *ligadura* existente na linha do canto do compasso 11 até o segundo tempo do compasso 13 indica que a frase sem respiração, pedida pelo autor, vai do segundo tempo do 7º compasso ao segundo tempo do compasso 13.

Levando em consideração o *allegro scherzoso* levíssimo e o *rallentando* existente no compasso 7, dando tempo para uma grande respiração, é possível realizar o pensamento melódico do autor sem interrupção respiratória.

No *lento cantabile*, a indicação *espressivo con abbandono* significa sem rigor de tempo, reforçado pelo *col canto* no acompanhamento.

A acentuação no último tempo do compasso 14 deve ser realizada para dar ênfase ao texto.

No início do compasso 18 há a necessidade de uma respiração ampla que alcance o compasso 21, uma vez que o cantor deverá ligar o compasso 19, após a *tenuta* com *filatura crescente*, ao 20, com *acento*, *tenuta* e *più forte*, e ao 21, com o final da frase.

Exemplo nº 36.

15

- fa-nno Dei sen-tim dol-cei-nga-nno. Un e-sta-sive ma-

19

-ria Co-s'è l'a-mo-re? fe-bbre del se-si-ni-ta

Annotations: hp, rit., più forte, ten., col canto.

O acompanhamento, do compasso 12 ao 28 é um pouco mais elaborado e *tenuto*.

Nos compassos 27 e 28 aparece o desenho do *spiccato*, introduzindo a repetição da melodia.

A segunda estrofe tem a melodia igual à primeira.

Nos compassos 38 e 39 o desenho do contínuo, da *introdução*, é repetido quatro vezes, à guisa de terminação.

A repetição se faz por quatro vezes porque a fraseologia da canção é binária.

O *oppuri* facilitado é original do autor e se explica porque nem sempre um barítono consegue sustentar um Sol na

tural agudo em p e smorzando.

Exemplo nº 37.

The musical score for Example nº 37 consists of four staves. The top staff is a vocal line with notes and slurs, marked with *Opp.* and *smorzando*. The second staff is a vocal line with lyrics "nel pia-cer" and a *corta* marking at the end. The third staff is a piano accompaniment with a *sall* marking and a *smorz.* marking. The bottom staff is a piano accompaniment with a *smorz.* marking. The score includes various dynamic markings, slurs, and articulation marks such as accents and *corta*.

No último compasso de uma canção suave como esta, aparece um acento na nota e a indicação de um *corta* que, para o piano, vai resultar forte, numa terminação brusca.

8 LA PICCOLA MENDICANTE

A. Ghislanzoni

Carlos Gomes

CANTO *ANDANTINO* *soffocato piangendo*
son pi —

PIANO *pp soffocato* *accr.* *dim.* *pp*

6 *allargando.....*
- cci-na, son me-ndi-ca la li-mo-si-na mi fa-te un gia-ci-gliou pan ni —

allarg.....

11 *a piacere* *ten.*
da-te vi co-mmuo-va il mio so-ffre — *4o le*

a piacere col canto *in tempo* *pp*

16 *rit.*
me-mbra-frantee bra-mme per il fre-ddo per la fa-me non la-scia-le-mi mo —

rit. *dim.*

241

TÍTULO: "La Piccola Mendicante"

GÊNERO: Lamento

REGISTRO: Contralto

DATA: 1884

TEXTO: Antonio Ghislanzoni

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Dramática

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Lá m, compasso 2/4, *andantino*, modula, na segunda parte, para Lá M, volta a m e termina em M.

É uma pequena obra prima. Nesta belíssima canção lamento, vamos encontrar um acompanhamento com um esquema simples de melodia acompanhada, com uma linha melódica sutil que realmente dialoga, intercala, intervêm, insinua, enfim, canta com o canto.

A introdução pianística é levíssima em *pp sottovoce*.

Bem colocadas as palavras do Prof. José Alexandre dos Santos Ribeiro, em palestra proferida sobre a obra de Carlos Gomes, referindo-se a esta canção: "a problemática da menina mendiga está colocada na cor do acompanhamento *pp* e *staccato*, que emoldura uma das linhas melódicas mais melancólicas que já se fez numa canção".

Como em toda canção descritiva, vamos encontrar a personagem e o cenário.

A personagem - uma menina mendiga pedindo pão - tem

no piano e no canto uma colocação levíssima, embora de cor tímbrica escura e plangente.

É notável a mudança de cor na descrição do cenário, embora permaneça o tom dolente no piano e a tentativa de alegria no canto, de que são exemplos os compassos de 27 a 31.

Exemplo nº 38.

The image displays a musical score for Example 38, consisting of two systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment line, both in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The first system starts at measure 25. The vocal line begins with the lyrics "Tu - hoè ca - ntoed a - lle" and features a melodic line with a slur and the marking "espress.". The piano accompaniment consists of a series of chords and eighth notes, with markings such as "dim.", "Hacc.", and "ff". The second system starts at measure 29. The vocal line continues with the lyrics "- ga - a ne - lle ca - se del vi - na - ggio non s'a - me - ito in su - lla vi - a Al mio" and includes markings for "ten." (tenuto) and "p" (piano). The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes the marking "pp" (pianissimo).

Do compasso 23 ao compasso 27, passando bruscamente para Lá M, o acompanhamento introduz o segundo pensamento musical.

São duas melodias: uma no piano e outra no canto. A melodia do piano é fragmentária, usando um tipo de ornamento que induz o choro e a plangência, servindo também de contracant

to do compasso 28 em diante.

O recurso dos mordentes no contracanto leva a uma dramaticidade contida.

A linha do canto ligado, agora em Lá M, traz a idéia, narrada pela menina, da alegria existente nas casas do vilarejo enquanto, na rua, ninguém se preocupa com seu grito de dor.

De grande valor interpretativo o piangente colocado sobre a colcheia nos compassos 36 a 40. Encontramos aí o lamento da criança em pequenas exclamações do canto, antecedidas pelo piano, num diálogo sonoro de rara beleza.

Exemplo nº 39.

Musical score for measures 34-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 34 with the lyrics "grito de dor" and "do-loi". There are two instances of "Ahi..." in the vocal line. The piano accompaniment includes markings for "Len." (Lento) and "in tempo". A specific performance instruction "piangente" is written above the vocal line in measure 36. The piano part features a sustained chord in the right hand and a moving bass line in the left hand.

Musical score for measures 38-40. This system continues the vocal and piano lines. The vocal line has two instances of "Ahi...". The piano accompaniment includes a dynamic marking of "pp" (pianissimo) and the instruction "smorzando poco rall..." (diminuendo and slightly ritardando). The piano part continues with a sustained chord and a moving bass line.

Na volta à tonalidade menor e ao tema, no compasso 41, seguimos o texto que descreve a noite escura e o medo de fantasmas aterrorizando a criança.

Muito descritivo o compasso 45 onde, através de um portamento com filatura crescente e acento sobre o Fã agudo, com apoio diafragmático, o autor encena o susto da menina com a simples idéia do fantasma e expõe uma cruel conclusão: "a fome não mata mas o terror pode matar".

Exemplo nº 40.

41 I^o Tempo

Già la

I^o tempo

pp

42

no-ite si fa scu-da dei fa-nta-si-mi-ho-ra-u-ra Ah! Il di-giorno non u-

con portamento

sfz

47

-ci-de Ma può u-cu-de-re il te-mo-ra Ma può-

rall.

Meno mosso

pp

rall. ff *cupo*

Meno mosso

Com essa mesma frase do texto, concluiu-se a peça, em Maior.

Do compasso 41 ao 52 a tonalidade é menor. Nos três últimos compassos passa para maior, usando terças, o que não caracteriza propriamente o modo maior e, sim, uma aumentoção do modo.

R. Paravicini

Carlos Gomes

ALLEGRETTO SCHERZOSO
leggerissimo *ten. delis.* *cantabile*

Ah, ah... ah, ah... ah, ah... e-gli di-ce che mi vuol be-ne che lo for-
 (ridendo)

P stacc.

-me-nto di mi-le pe-ne pia-nge, ri-pe-te d'a-uer-mi

poco rit.

poco rit.

deciso *vivace* *legg.* *(ridendo)* *stacc.*

fi-do E non sa-ebbe che me ne ri-do ah, ah ah, ah... De-lla fat-

deciso *stacc.*

ALLEGRO, non troppo, ma sempre legg.

-fa-lla... a-mo l'a-mor E sta pa-sa-ndo di fior in fior... Faun ba-cio

ALLEGRO, non troppo

TÍTULO: "Civettuola"

GÊNERO: Canzonetta

REGISTRO: Soprano

DATA: 1884

TEXTO: Rodolfo Paravicini

DEDICATÓRIA: Dalila Farfallini

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça integrante do Terceiro Álbum Vocal

ANÁLISE

Escrita em Do M, compasso composto de 6/8.

Dificilmente Carlos Gomes escreve para o registro de Soprano Ligeiro mas, quando o faz, é com maestria e propriedade. Como exemplo dessa afirmação, citamos a famosa "Ballata", da ópera Il Guarany. Dentre suas canções, esta peça, "Civettuola", tem sua escrita dentro da tessitura do Soprano Ligeiro.

A canção tem início por uma vocalização em staccato, imitando o riso, com uma introdução de idéias que caracterizam o soprano ligeiro, nos compassos 1 e 2.

Nos compassos 13 a 15 o piano faz um uníssono com o canto, um recurso utilizado pelo autor em momentos de canto vivo, rápido.

Nos compassos 16 a 23 há uma mudança do 6/8 para 3/8. No compasso 24, voltando ao 6/8 vamos encontrar a repetição da introdução, desta vez oitavada no piano.

Do compasso 24 ao 38 a canção é uma repetição da primeira parte que vai até o compasso 15, incluindo as oitavas.

A terminação se dá através de uma cadência perfeita, dando chance ao soprano ligeiro para exibir seus recursos vocais, atingindo um Do natural agudo.

Exemplo nº 41.

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice, starting at measure 35. It features a melodic line with lyrics: "do E non l'a-cceu-ge che me ne ri-do ah, ah ah, ah.....ah, ah!". Above the staff, there are performance markings: "deciso, vivace e legg." with a slur over the first part, and "deciso" with a slur over the final "ah, ah!". The lower staff is for piano accompaniment, showing chords and rhythmic patterns. It includes markings "deciso" and "ff" (fortissimo) towards the end of the piece.

O acompanhamento, em oitavas também, é seguido de uma pausa, finalizando.

CONSELHOS

canção popular brasileira (1884)

"Dr. Velho Experiente"

Carlos Gomes

Allegretto *accentata la prima*

CANTO Me-

PIANO

p staccatissimo cresc. dim.

stacc.

5 *sempre stacc.*

ni, na, venha cá, ve já o que faz! Se por seu gosto o casamento quer A vontade do marido há de fa-

10 *rall.* *a tempo sempre stacc.*

zer Que este de-ver o casamento traz Se o ho-men ve-lho for... Ou

rall. col canto p stacc.

15 *cresc. poco riten.*

se a-in-da ra-paz To-me to-me, a li-ção que ele quiser lhe

(col canto)

TÍTULO: "Conselhos"
GÊNERO: Canção Popular Brasileira
REGISTRO: Mezzo Soprano
DATA: 14 de maio de 1884
TEXTO: Dr. Velho Experiente
DEDICATÓRIA: Isaura Castellões
CLASSIFICAÇÃO: Satírica
Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Lá b M, compasso 2/4, *Allegretto*, esta Canção Popular Brasileira, a que chamamos modinha, tem por autor dos versos o Dr. Velho Experiente, título que Carlos Gomes se dava depois de vinte e cinco anos de Europa.

Foi composta na Itália, em Lecco, subúrbio de Milão, em 1884 e faz parte da maturidade musical do autor.

É notável, nesta peça, a perfeita adequação texto/música: de caráter gaiato, brejeiro, "Conselhos" mostra, musicalmente falando, a vivacidade e a graça de uma jovem atraída por quadrilhas, polcas, contradanças.

Esta vivacidade encontramos na introdução pianística onde, numa série de *staccattos*, o autor cria, através de uma estrutura rítmica, o clima da canção. O piano introduz um elemento jocoso, de notas repetidas, que é o desenho invertido do canto.

Esta mesma introdução é repetida na passagem da primeira para a segunda estrofe.

A linha de canto, levíssima, está constantemente mostrando a orientação do autor quando indica *sempre staccato*, *sempre staccatto*, *staccatto leggeríssimo*, enquanto o acompanhamento é próprio de modinha pois, numa canção popular deve haver mais liberdade, menos complicação, para que possa ser seguida.

O desenvolvimento que o autor deu a este texto, aconselhando a menina casadoura, é bastante feliz: na primeira frase, quando pergunta se realmente é o casamento a finalidade do namoro da jovem, a linha melódica é ligeira; quando, mais tarde, discorre sobre os deveres da mulher, coloca um *rallentando* que prepara a *fermata*.

O piano, em alguns momentos, acompanha o canto em uníssonos, como nos compassos 17 e 18.

O desenho que foi introduzido no compasso 21, em uníssonos com o canto, é a *coda* da primeira parte e também a *coda* da canção, feita em quatro compassos, exatamente como manda a tradição.

Nos compassos 25 a 28, na advertência "Menina venha cá, veja o que faz!", existe um *ritenuto* expressivo col canto em uníssonos com o canto, dando uma resolução harmônica da *coda*, em função do texto.

Do compasso 28 ao 56 a canção é uma reexposição do tema.

Interessantíssimo o final da peça onde, depois de tantos conselhos, num arroubo de machismo existente largamente à época, há um aviso sobre o que acontecerá à jovem, caso não siga os tais conselhos: na frase "que assim como dá pão..." há

um *ritenuto marcato* e *expressivo col canto*, como se fora uma ameaça, que se completa na explicação das conseqüências da de s**o**bediência, num *allegro deciso* - definitivo - sobre o texto "... pode dar pau!", seguido de um Lá b agudo em *grido tronco*, deixando claro que a ameaça foi cumprida.

Exemplo nº 42.

The musical score consists of two systems. The first system is for the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It includes the lyrics: "máu Que as-sim co-mo dá pão po-de dar páo! Axi!". Above the staff, there are performance markings: "marcato riten. espress." above the first measure, "All: deciso" above the second measure, and "un grido tronco" above the final measure. The second system is for the piano accompaniment, with a bass clef. It includes the marking "p col canto" above the first measure, "All: deciso" above the second measure, and "secco ff" above the final measure. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Leopoldo Marengo

Carlos Gomes

CANTO *largo assai* *dentatamente semplice*
Dim. *dentatamente*
 Dor. mi va in indigente vecchia e letta, da figlia in-

PIANO *pp* *pp sottavote* *ten. col canto* *pp cupo*
pp *dim.* *pp*

tan- to, pal-li-da ma bel-la, Non pur di- fe- sa dal la- ce- ro sa- io, Di fan-

10 *Andantino poco mosso*
 na- va, cantando al lar- co - la - io:

col canto *pp*

14 *con semplicità*
 la mia po- ve- ra madre non ha pa- re;

TÍTULO: "L'ArcoLajo"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Soprano

DATA: 1884

TEXTO: Leopoldo Marengo

DEDICATÓRIA: Diana Raggi-Broferio, esímia cantante

CLASSIFICAÇÃO: Dramática

Peça Avulsa

ANÁLISE

A tonalidade desta canção é, em sua maior parte, Ré m, terminando em Ré M. Compasso 4/4, *andamento largo assai*.

É uma canção bastante longa e pretensiosa, quase uma ária de ópera, incluindo *cavatina*.

O comentário que se segue é do próprio Carlos Gomes, em carta a seu amigo Tornaghi, da Ricordi, em 12/10/1884:

"Eis um álbum de câmara para todas as vozes, comporo de nove peças de música. Não tenho muita coisa desse gênero mas apresento o álbum mesmo assim porque me parece muito bom".

"Agrego uma outra peça, com título L'ArcoLajo, poesia de Leopoldo Marengo".

"L'ArcoLajo, porém, sendo de uma certa dimensão, deve estar separado do álbum a ser publicado ã parte".

"Ao todo, são 10 peças de música".

L'ArcoLajo começa em Ré m, num recitativo bastante explícito, com indicações de *col canto* numa nota só, *cupo*, *sem*

plíce, lentamente e tenuto, no piano. Este recitativo se es tende pelos primeiros 10 compassos, sempre em p. No 11º com passo, depois de uma barra dupla, num 6/8, *andantino poco mos* so, tem início a "ária".

O piano introduz o movimento e a harmonia.

O movimento acompanhado tem início em Lá M, dominan te de Ré, no 14º compasso. Há um Sol \sharp e um Sol natural, sé tima da dominante de Ré, para a entrada da canção em Ré M no compasso 15.

Para a seqüência, é introduzida a mesma idéia harmô nica exposta nos primeiros quatro compassos.

No compasso 15, *con simplicità*, a linha do canto co meça a desenvolver o texto, dando uma acentuação de giro entre os compassos 19 e 27, através de *marcados* no primeiro tempo de cada compasso.

A canção apresenta várias mudanças de movimento, de acompanhamento e de espírito.

No compasso 28 é introduzido um 2/4 com a indicação "mesmo movimento", de duas batidas, o que vai apressar um pou co o movimento, procurando a imagem do giro. A figuração cita da aumenta a velocidade sem acelerar o tempo.

Através de *bordaduras*, estabelece-se a imagem do gi ro, como se o acompanhamento fosse tecendo, enquanto a melodia segue larga até o compasso 42.

No *cantábile*, compasso 42, uma espécie de recitati vo com trêmulos é usado para aumentar a dramaticidade pedida pelo texto. O tom dramático fica em torno dos acordes de dis sonância, quintas diminutas, no compasso 43, em trêmulos, num

efeito característico de cordas.

Do compasso 42 ao 48, seguindo o texto dramático, a linha do canto é grandiosa e ligada com uma *filatura crescente* do compasso 45 ao compasso 47, terminando em *f*, acentuando o texto em tercinas com *marcatos* até o compasso 48.

Do compasso 48 para o 49 há a indicação, através de uma inflexão vocal em *portamento*, de um *pp* súbito e *dolcissimo* para completar a frase no compasso 50.

Exemplo nº 43.

41 *cantabile* *Andte. Moderato espress.*
 Se un pa-ne non a-vrà..... se un

poco rall.
dim. *pp* *pp (espress.)*

45 *marcate* *(con portamento) dolcissimo*
 pa-ne non a-vrà..... *ten.* *f* *pp*
pp *dolcissimo*
f *ff dim.* *pp*
pp
 dre mo - - - rà -

50 *rà.* *Ah!..... se un pa-ne non a-vrà.....*
cresc. *ff*

A frase respiratória deste trecho deverá ser assim executada: aproveita-se a primeira nota da tercina do compasso 47, um Fã ~~#~~ ligado, para respirar e daí segue-se até o compasso 50.

A repetição textual da frase acontece no compasso 52 e tanto a linha musical como a do canto seguem, mais uma vez, assinaladas com *marcati*, *portamento* e uma *fermata* no Fã ~~#~~ central, aumentando a dramaticidade para o final da frase.

A melodia, linha do recitativo, reaparece algumas vezes em uníssono com o canto usando, como no compasso 51, as oitavas para aumentar o clima emocional através do aumento da intensidade do som por acréscimo de notas e não de força.

O clima do recitativo e os trêmulos seguem até o compasso 59 quando volta, no compasso 60, o movimento que teve início no 2/4 do compasso 28.

O sentido do giro, agora, é dado através de pequenas *volaturas* do compasso 63 ao 67.

No compasso 68, sobre o ritmo do acompanhamento, o canto desenvolve um *declamato rallentando* e *smorzando* muito significativo e de grande força interpretativa nas palavras "pesam-me os olhos e vai lenta a mão".

Exemplo nº 44.

68 rit. declamato ral- len- tan do > smor-

Mi fe- san gli oc- chi... va len- ta la man

72 ran - do I Tempo sempre agitato

Cre- sce il bi- I Tempo sempre agitato

Detailed description: The image shows a musical score for Example 44. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 68 and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line has markings for 'rit. declamato', 'ral- len- tan do', and '> smor-'. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'p', 'dim.', and 'pp'. The second system starts at measure 72 and continues the vocal line with lyrics 'ran - do' and 'Cre- sce il bi-'. It includes the instruction 'I Tempo sempre agitato' and 'I Tempo sempre agitato'.

No compasso 75 é introduzido um "primo tempo, sempre agitato" que tem uma melodia de idéias semelhantes à anterior, com um movimento de acompanhamento mais ao estilo de Schumann: acordes quebrados, com uma parte na mão esquerda e outra na direita.

Hã notas de ressonância no compasso 84, uma contra melodia no compasso 86, com a mesma proposta schumaniana.

Na grande filatura crescente, iniciada no compasso 83, que vai terminar tronca no compasso 87, a linha de canto ligado é como se fosse um grito de dor, sem possibilidade de respiração no trecho citado.

No compasso 88 o *sotto voce* pianíssimo deve ter um acompanhamento muito leve para a entrada do *parlato sotto voce* melódico.

Muito difícil a frase respiratória que vai do com passo 102 ao 108.

A existência de uma *ligadura con portamento*, do com passo 104 para o 105 não permite interrupção respiratória.

A insistência da súplica, no texto, nos compassos 109 ao 115 levam a uma exuberância vocal nos compassos 116 a 119, onde o soprano, através de uma *filatura crescente*, sustenta com apoio diafragmático um Lá natural agudo.

A título de sugestão, para melhor execução técnica deste trecho, propomos que a vocalização entre os compassos 110 e 112 seja feita sobre a vogal A da sílaba Lá, ficando pa ra a terminação da frase, Mi nat do compasso 112, a colocação final da sílaba : "lo".

Exemplo nº 45.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 110-113):** The vocal line begins with the lyrics "la - io" and "Gi - ra...". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A *cresc.* (crescendo) instruction is placed above the piano part.
- System 2 (Measures 114-117):** The vocal line continues with "gi - ra..." and "gi - ra!". The piano accompaniment becomes more complex with sixteenth-note patterns. Performance instructions include *ff tutta forza* and *marcate*. A *sostenuto* instruction is placed above the vocal line.
- System 3 (Measures 118-121):** The vocal line includes the lyrics "Gi - ra," and "gi - ra,". The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes. Performance instructions include *in tempo*, *ff in tempo*, and *marcate*.

No acompanhamento há um aumento da figuração para uma volta ao desenho do giro, uma oitava acima. Assim sendo, a mesma idéia se repete nos compassos 28, 60 e 116.

No compasso 120 há uma utilização da décima para o canto, intervalo de difícil execução, principalmente nos com

passos 124 e 125 por abordar o registro grave.

Os trêmulos retornam, no compasso 132, num desenvolvimento harmônico diferente.

Do compasso 1 ao 14 um narrador descreve elementos da peça e o canto entra em recitativo; do compasso 15 ao 141 a personagem conta suas próprias desventuras; do compasso 143 até o final, no compasso 181, volta o narrador para concluir a história.

Num andamento *largo assai - cupo, sotto voce e lento* - volta uma linha melódica de canto quase recitativo que vai diminuindo de intensidade até chegar ao *declamato* do compasso 154 a 157 em *ppp con portamento e fermata* de grande força dramática.

Num pianíssimo, no compasso 158, entra a melodia do recitativo, intermediada pelos trêmulos.

Nos compassos 169 a 171 há uma lembrança do início.

O final se dá com o movimento do giro: o moto do fiar unido à melodia do fiar.

O movimento deve ser constante para manter a imagem do giro da dobadora.

Alessandro Casati

Carlos Gomes

Andante

CANTO

PIANO

espress.

Tu sei lungi da me, pur nel mio

so - re Parmiacerti vi - ci - no, vi - ci - no, E nell'ef - flu - vio del più dol - ce a -

mor Ca - rezzar le tue chis me, il tuo vi - si - no - - - - -

Tu sei lungi da me ... pur messag - ger ... se illusione non è, se illu - sione non

ritard.

dim.

dim. sfumato

legger e stacc.

cresc.

cresc.

tr

trm

TÍTULO: "Lontana"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Mezzo Soprano

DATA: 1885/90

TEXTO: Alessandro Casati

DEDICATÓRIA: Anna de Laterner

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Vamos encontrar em "LONTANA" a força musical de Carlos Gomes, já nos últimos anos de sua vida: linha melódica belíssima aliada a uma perfeita adequação texto/música.

A peça é repleta de indicações do autor, marcando *dolce*, *p*, *pp*, *sotto voce*, *sfumato*, *legger* para obter o canto contido. Os pedidos de *staccatto* dão elegância à linha constante de canto ligado, como nos compassos 10 e 41.

A canção é introduzida por uma linha que, melódicamente, não tem ligação com a peça.

O acompanhamento ganha característica dupla, entre o organístico e o mais elaborado, com diálogos e respostas, sendo linha de acompanhamento puro.

No 6º compasso e primeiro tempo do 7º compasso vamos encontrar um pequeno diálogo do piano, mão esquerda, mão direita, apoiando o *dolce pp* do canto.

Momento de grande sensibilidade é o diálogo e resposta longa do piano ao Fã que cresce e se esfuma, no canto,

nos compassos 11 e 12.

O único momento de desenvoltura vocal acontece nos compassos 15 a 17, numa *filatura crescente* com apoio na mão esquerda do piano.

Entre os compassos 18 e 23 a canção passa a Sol M.

No compasso 23 há uma reexposição da canção, com a mesma idéia harmônica.

Um desenvolvimento da peça, para o final, acontece a partir do *levare* do compasso 33, no *frasegiando*.

Surge o que parece ser uma nova idéia melódica: uma espécie de pergunta e resposta entre canto e piano, bastante clara nos compassos 33, 34 e primeira nota do compasso 35. Canto e piano estão em uníssono, mas existe uma resposta no *contralto* do piano, o mesmo acontecendo no compasso 36.

Do compasso 37 até o final, volta o uníssono.

Um dueto em décimas com a mão esquerda acontece quando a peça é cantada por um soprano. Como a harmonia é *homofônica*, o pianista pode ressaltar a mão esquerda que fica à *terça* do canto, no compasso 34.

O comentário da mão direita, no compasso 35, é *resolvido* na mão esquerda, no compasso 37.

O *portamento* existente no compasso 39, saindo da *fermata*, para o compasso 40, tem quase a função de um *glissando* não permitindo, em hipótese alguma, interrupção *respiratória* até o final da frase, no compasso 42.

O corte *respiratório*, porém, se dá no *oppurí*, entre os compassos 39 e 40, uma vez que a distância entre o Fã Nat agudo e o Si b grave, além de ser muito grande, irá abordar o

registro grave.

A ligadura sem interrupção, neste caso, resultaria esteticamente imperfeita.

Exemplo nº 46.

34
vo-ce tua la mè-lo - di - a parmi intàn-der o - gnor Setten lungi da

col canto

38
Opp. rall. *Per te so...*
mi - a - - - Per te so...

rall. *Per te so...*
mè - - di - let - ta mi - a - - - Per te so - - spi ro e ti conservoin eor - - -

dim. (colta voce) (tempo)

O comentário final é a mesma introdução da canção, com a harmonia estendida para fazer a coda, com uma diferença: é um comentário mais longo e que não se corta abruptamente.

POVERA BAMBOLA

Carlos Gomes

Carlos Gomes

Allegro Vivo *Andante languido piangente con accento infantile*

CANTO
vibrato 8
Mamma... guarda! la bambola è ca-du-ta... s'è fatta

PIANO
f n.s.
p
appoggiate

5
ma-le... tut-ta ro-vi-na-ta... guarda! non ve-di... la ma-mi-na, cadendo, s'è gua-

animando

8
dim. *piangendo*
stata E i suoi pie di ni... e quel na-ci no... Mamma! oh me!... Non ti vie-ne da piangere an-cha

dim. *col canto*

11
dim. *Allegretto*
te?..... oh - me! Po - ve - ra bam - bo - la, tan-to ca-

ten. *p*

ten. *p*

TÍTULO: "Povera Bambola"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Mezzo Soprano

DATA: 1885/90

TEXTO: Carlos Gomes

DEDICATÓRIA: Clotilde Guimarães

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça Avulsa

ANÁLISE

É uma canção de difícil análise.

Sob o ponto de vista técnico-vocal ela não apresenta qualquer dificuldade, uma vez que sua tessitura central é cômoda para a voz do *mezzo soprano*, registro para o qual foi escrita.

Foi concebida para linha de canto ligado e sem grandes fraseados respiratórios.

Sua complexidade está na análise da linha musical e interpretativa.

Canção descritiva, foi trabalhada em função do texto que destaca uma personagem: uma criança e suas desventuras por uma boneca quebrada, até o compasso 24, e a solução prática do espírito infantil que resolve o impasse entre os compassos 25 e 33.

Na linha musical interpretativa, Carlos Gomes indica ao *mezzo soprano*, num andamento *andante languido*, *piangente con accento infantile*.

Frases curtas, entrecortadas por pausas, *quasi parlato*, pequenos *staccatos*, pequenas *filaturas crescentes*, um *animando*, um *diminuendo*, para atingir o *piangendo* do compasso 9 ao 12, clímax da súplica infantil, apoiado por uma cromática harmonizada sem utilização das fundamentais, utilizando apenas as quintas do baixo, num belo efeito.

Musicalmente, "Povera Bambola" tem uma tonalidade flutuante: começa sem definição, no compasso 9 se define em torno de Mi m, por causa do acorde da dominante; no *allegretto* passa para Mi b m, começando com a terça da subdominante e usando a sexta e a sétima continuando, portanto, ambígua.

A primeira parte da canção, até o compasso 13 - *allegretto* - é trabalhada sobre esta ambiguidade da harmonia tonal, ilustrando a idéia do texto; é próprio de Carlos Gomes ilustrar musicalmente a proposta textual. A boneca quebrada é um sentimento, uma sensação que o autor ilustra através da ambiguidade harmônica. A dramaticidade existe em função da música.

O *appoggiatti* do segundo compasso divide o acorde com a finalidade de criar o ambiente.

Na primeira parte da canção, do 1º ao 12º compasso, o piano sustenta uma linha de recitativo canoro, quase sempre em uma única nota que, no compasso 7 passa para a mão direita, como um pedal e, finalmente, desemboca na escala cromática, nos compassos 10 a 12.

Essa monotonia de uma sô nota, de uma linha sô, segura a pulsação rítmica e a interpretação do canto *quasi parlato* da primeira parte.

A partir do compasso 13, e até o compasso 24, desenvolve-se o segundo pensamento musical e tem início a linha melódica da canção.

O andamento passa para *allegretto*, o compasso se torna ternário e a linha melódica do canto aparece com pequenas indicações de ordem interpretativa.

Com o compasso 25 é introduzido o terceiro pensamento musical, em 2/4, *allegretto*, ficando a tonalidade em torno da dominante de Ré b M.

É o momento da resolução do texto que, melodicamente, é desenvolvida numa linha de singeleza infantil.

Aqui surge a única grande dificuldade técnica da canção: o fator a frase que se desenvolve entre o segundo tempo do compasso 25 e a *fermata* do compasso 32 não pode, de maneira alguma, sofrer interrupção.

Exemplo nº 47.

Handwritten musical score for Example No. 47, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef).

System 1 (Measures 1-25): The vocal line begins with the lyrics "set-ti sul suo vi-si-no, con quegli oc-chiet-ti da che-ru-bi-no!..... Mamma alla". Performance markings include *dim.*, *rit.*, *rall.*, and *Allegretto stacc.*. The piano accompaniment features chords and moving lines, with markings *rit.* and *rall.* in the lower register.

System 2 (Measures 26-29): The vocal line continues with "fie-rarmi prendi te-co un'al-tra bam-bo-la corn-pa-per me!". Performance markings include *ten.*, *stacc.*, and *legg.*. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns, with *stacc.* markings.

System 3 (Measures 30-33): The vocal line concludes with "per me!". Performance markings include *tr* (trills), *col canto*, and *f* (forte). The piano accompaniment features trills and a final chord marked *f* and *M.S.* (Musica Scritta).

The score concludes with a final measure in the piano part, marked *f* and *M.S.*, which is noted as ending the piece in the same manner as it began.

A canção termina como começou: num único compasso, com o mesmo acorde em *allegro vivo*.

DOLCE RIMPROVERO

Emilio Ducali

Carlos Gomes

Allegretto leggero

CANTO

PIANO

p legg.

ritard.

5 *molto stacc. e legg.*

M'in-contra per la stra-da gli occhi ab-bas-si, Mi ve-di da lon-

ten. *In tempo all^{to}*

9 *cresc.*

ta-no tor-ni in-die-tro, sotto le mie fi-nest-re al-lun-ghi i pas-si, Quan-do mi

stacc. cresc.

13 *poco rit. rall.* *Allegretto Vivace legg. a tempo*

par-li stai dis-co-to un me-tro E co-me cre-der che tu ria-mi a s-

a tempo *p*

TÍTULO: "Dolce Rimprovero"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Barítono

DATA: 1885/90

TEXTO: E. Ducati

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Lá M, compasso 2/4, *allegretto leggero*.

Esta é uma canção que possui introdução. O acompanhamento, sincopado, não está sempre presente mas, a partir do compasso 7, já se constitui em acompanhamento que é forçado sobre a linha melódica e não sobre a síncopa do baixo.

A síncopa passa a ser convencional no compasso 11, quando acontece uma mudança de espírito.

A canção, em relação ao canto, é quase toda escrita em linha de *staccatto*, muito leve e graciosa, até o compasso 39.

Iniciando-se no compasso 6, *molto staccatto e leggero*, o canto pede articulação do texto. O controle respiratório é fundamental pois não há possibilidade de interrupção do texto entre os compassos 6 e 12, após a palavra "passí" e daí ao primeiro tempo do compasso 14, após a palavra "metro".

A *filatura crescente* aumenta a dificuldade de execução dos intervalos de sétima e oitava nos compassos 11, 12 e

13. No final da *filatura*, no compasso 13, o *poco rit. rall.* prepara as duas *fermatas* de fim de frase que devem ser feitas *con portamento*.

No compasso 15, com a entrada do *allegretto vivace*, além do espírito, há uma mudança de compasso para 3/4 que logo - compasso 21 - dá lugar ao compasso binário, mais uma vez, agora em 6/8, numa espécie de reminiscência de canção napolitana.

Nos primeiros dois compassos do *Allegretto vivace* o canto entra em *staccatto leggero* - compassos 15 e 16 - e, nos compassos 17 a 19, a *mezza di voce*, realiza uma linha mais ligada para, na resposta do texto, nos compassos 20 e 21, executar *marcattos con poco rall.* para a terminação da frase.

118

Exemplo nº 48.

13 *poco rit. rall.* *Allegretto Vivace*
legg a tempo
 par - li stai disco to un me - tro E co - me cre - der che tu mi a mi as -

17 *poco rall.*
 sai se fuggi sem pre e non ti ve - do ma - i? ... no, non ti ve - do

2) *dim* *Andante cantabile* *marcato dolciss.*
 mai? ... Non bramo, è ver, che tu sia troppo ar - di - to Che mai di non spar lar debba la

Entre a anacruse do compasso 22 e o primeiro tempo do compasso 30, do *andante cantabile*, a linha do canto não oferece maiores dificuldades técnicas, mas pede expressão vocal interpretativa, principalmente do compasso 26 ao primeiro tempo do compasso 30, onde há a indicação de um *pp rall.*, desta

cando a concheia entre pausas do compasso 28 e o portamento do compasso 29, finalizando com *fermata*, no 30.

Exemplo nº 49.

Handwritten musical score for two systems. The first system starts at measure 25 and includes lyrics: "gen-te; Ma non ti vò co-si sci-pi-to Per-chè chi ta-ce... sai non di ce". It features dynamic markings like *p*, *doleiss.*, *pp*, and *rall.*. The second system starts at measure 29 and includes lyrics: "nien-te M'in-contra per la stra-da gli o-echi ab-bas-si, Mi ve-di da lon-". It features markings like "I Tempo come prima", "Alto leggero", and "a tempo come prima".

O acompanhamento pede apoio ao canto, com respos-tas convencionais.

A partir do compasso 30 há uma reexposição exata da canção.

A guisa de *coda*, é retomado o 6/8 no compasso 40. Deste compasso 40 até o final da canção, é pedida grande expan-são vocal.

A filatura crescente iniciada no compasso 41 leva a um clímax operático de final de *ária* sobre a proposta de *canzo*

netta napolitana, no compasso 44.

Do compasso 45 ao 47, ainda dentro da *filatura crescente*, o *leggero scherzoso* conclui a frase com *fermata* e *filatura completa*, sempre *f*.

O final é dado por um arpejo em Lá M.

TU M'AMI

Francesco Giganti

Carlos Gomes

Andantino Mosso *espress.*

CANTO

PIANO

p *rall. col canto*

Tu miami!... tu

6 *(poco rit.) dim.*

miami! è dol-ce l'a-ti-to del ba-cio wo fre-men-te! Tu

(poco rit.) dim.

11 *dolciss.* *con più moto e leggero*

mi a , mi!... da manoe ca- rez- ze vo- le sul - la mia fron- te ar-

(temp) dolciss. *p con più moto e leggero* *col canto*

16 *darga la frase* *dolciss.*

den- te. Su- pre- ma gio- ia è stringerti con te- ne- rez- za al co- - - re Oh!

TÍTULO: "Tu M'Ami"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Tenor

DATA: 1885/90

TEXTO: Francesco Giganti

DEDICATÓRIA: Octávio Guimarães

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Lá b M, compasso 2/4, *andantino mosso*.

Esta peça possui características próprias de canção, de Lied.

A introdução não faz parte da linha do canto, não o antecipa. Introduce, sim, o ambiente com escalas ascendentes, notas muito ligadas e arpejos.

O canto, em toda a peça, é secundado pelo piano, em uníssono, ora na mesma região, ora na oitava abaixo, como nos compassos 24 a 26.

A peça transpira um clima de *romanza* ou *noturno*.

Em apenas 40 compassos o autor consegue utilizar recursos técnicos de canto que valorizam sua linha romântica.

Também nesta canção, os *staccatos* colocados dentro das *ligaduras* servem para acentuar a articulação do texto.

Até o compasso 16 persistem os apelos do autor por *espressivo - dolcissimo - con più moto e leggero*, dentro de uma linha melódica suave e doce.

Nos compassos 13 e 14 o acompanhamento é feito apenas de acordes que contêm as notas agudas do canto.

A partir da anacruse do compasso 17, na indicação *larga la frase*, sustentada por um grande *legatto*, aumenta a intensidade. O trecho pode ser executado *p*, mas continua sendo intenso.

As colcheias pontuadas do compasso 16 ao 20 impulsionam a articulação do texto, dando-lhe singular beleza.

A indicação *larga la frase* com *filatura crescente* é seguida de um *dolcissimo*, no compasso 18.

Há uma utilização de terças e sextas pelo acompanhamento, tanto na mão direita quanto na esquerda.

O piano leva o movimento, na mão esquerda, com pequenas nuances, e a mão direita secunda o canto, fazendo exatamente a mesma coisa ou seguindo a mesma seqüência do canto.

No compasso 18 o piano só entra na anacruse do segundo tempo para apoiar o canto, no início de um crescendo de intensidade que vai culminar entre os compassos 24 a 26.

A *filatura crescente*, que tem início no compasso 21 - *con crescente entusiasmo* - leva a linha do canto a uma exuberância vocal contida até os compassos 24 e 25 onde uma pequena *ten.* prepara a terminação da frase no compasso 26 e 27 com *fermata*.

Para dar ênfase ao texto, não se deve fazer respiração mas, sim, cisura vocal após a palavra "aníma", respiração após a palavra "fede" e ligadura com *volatura* entre as palavras "speranza" e "amor".

Exemplo nº 50.

2) *con crescente entusiasmo*
 tu in se ti all'a-ni-ma fe - de, spe - ran - - - za, a -
ten. poco

26 *I Tempo*
 mor Tu mi ani, mi stringi con te - ne - rez - za al
col canto
ten. poco

The musical score consists of two systems. The first system (measures 21-24) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part starts in the right hand, then moves to the left hand in measure 23, and returns to the right hand in measure 24. The second system (measures 25-28) is marked 'I Tempo' and includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part continues with various articulations and dynamics.

O acompanhamento, no compasso 22, secunda o canto, apoiando o texto "L'anima"; no compasso 23 passa para a mão esquerda e, no compasso 24, novamente na mão direita, volta a secundar o canto oitava abaixo.

A volta ao *Primo Tempo* traz, mais uma vez, o canto doce, *p* e os *stacc.* dentro de pequenas *ligaduras*, valorizando o texto.

O *marcato* dentro da *ligadura* do compasso 31 tem a mesma intenção.

A *filatura crescente* dos compassos 32 a 34 encami_nha a uma expressão vocal contida.

A resolução da canção é em *pp con abbandono* .

Não muito comum, em Carlos Gomes, é a *coda* final que esta canção apresenta para o piano, como um lied: um comentário mais longo, mais doce, com uma harmonização interessante no penúltimo compasso.

Emilio Ducati

Carlos Gomes

Andante

CANTO

PIANO

pp *soto voce*

Ser mi da v.

ten. *rit.* *stacc.* *col canto*

stacc.

5

ver non dir lo ad al-cun che questo mi-ster fe-re-tri nes-sun

Espress.

Un poco più animato

9

legg. *rall.*

. Ri-ffletti, mia vi-ta, che agio-vi-mi scal-tri far più sa-po-ri-ta la donna de

p *stacc.* *rall. col canto*

TÍTULO: "Per me Solo"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Barítono

DATA: 1885/90

TEXTO: Emilio Ducati

DEDICATÓRIA: Não consta

CLASSIFICAÇÃO: Satírica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Lá b M, compasso 6/8, *andante*.

Os compassos 1 a 3 introduzem a linha do canto que entra *pp sotto voce* numa linha mista - canto ligado, *staccat* to dentro de pequenas *ligaduras* -, secundada ao piano, nos compassos de 2 a 8 pela mão esquerda, como se fora um violancelo.

O *poco piū animato* que se inicia no compasso 9 pe de uma linha de *staccattissimo* tanto no canto como no piano até o compasso 10. No compasso 11 continuam os *staccattos* no piano que secunda, com a mão direita, a linha do canto que se gue ligada até a *tenuta* do compasso 13, *con portamento* para o 14. Neste compasso, entra o *cantabile* respondendo ao piano.

O único momento de mais ampla desenvoltura vocal acontece entre os compassos 18 a 20 quando, através de um *fila* tura crescente, o cantor chega a uma *fermata* no compasso 20. A retomada da frase musical acontece na anacruse do compasso 21 em *p dim*.

Exemplo nº 51.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics "duo - - lo E voglio il ben mio per me, per me, ... per me". The middle staff is the piano accompaniment for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The score includes dynamic markings like "p dim.", "cresc.", and "f ten.", and articulation marks like "ten." and "h.". The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Concluindo a frase melódica nos compassos 21 e 22; o canto é *rit.* e *dolce*, segurando um Mi b agudo em *pp*, enquanto no piano um pequeno motivo de lembrança da introdução, no compasso 22, passa para a mão esquerda no compasso 23 e encerra a canção em *pp* - *sotto voce* - *dim.*

CANTA ANCOR

foglio d'album

Victor Hugo

Carlos Gomes

Allegretto Moderato *dolce leggermente*

CANTO
 Quando can-ti all ora bru-na-co me-un-bam-bo nel

PIANO
f *pp (sub)*

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (CANTO) is written in a soprano clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The piano accompaniment (PIANO) is in a bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to piano (*pp*) with a 'sub' marking. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

4

Cu-na — Il mio Cor — che in-te — si ef-fon-de dol-ce-mente ti re-

Detailed description: This system covers measures 3 to 6. The vocal line continues with a melodic line that includes triplets and slurs. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern, featuring some chordal textures and dynamic markings.

dim. ten. *And. Cantabile*

5

pon-de ah! — Il tuo can-to rin-no

dim. *p*

Detailed description: This system covers measures 7 to 10. The tempo and mood change to 'And. Cantabile'. The vocal line features a long note on 'ah!' and a more expressive melodic line. The piano accompaniment becomes more sparse and features a 'dim.' (diminuendo) marking and a piano (*p*) dynamic. The system ends with a fermata over the final notes.

TÍTULO: "Canta Ancor"
 GÊNERO: Canção
 REGISTRO: Soprano/Tenor
 DATA: 1885/90
 TEXTO: Emilio Praga
 DEDICATÓRIA: Não consta
 CLASSIFICAÇÃO: Romântica
 Peça Avulsa

ANÁLISE

A tonalidade da canção é Ré b M, seu compasso C, em andamento *Allegretto moderato*.

A canção começa em Fá M, até o compasso 7 e se constitui de introdução e cavatina, podendo ser anterior à data constante, dada a escrita.

No 2º compasso existe, no acompanhamento, a indicação de um *pp* súbito, que raramente apareceu em qualquer outra canção de forma tão evidente, apoiando a linha de canto *dolce leggermente* de característica densa mas não forte.

As *filaturas* completas se sucedem desde o compasso 3 até o compasso 8.

A frase respiratória mais ampla do primeiro pensamento musical acontece entre a anacruse do 5º compasso e o segundo tempo, com *tenuta*, do compasso 8. Na passagem do 7º para o 8º compasso o texto deve ser ligado à vogal exclamativa.

O acompanhamento traz uma linha de *arpejados* que sugere características violonísticas mas, dada a intensidade dra

mática exigida, o piano é que foi utilizado.

Há muito pedal, interrompido nas mudanças de harmonia, supondo a pausa expressiva.

Entre os compassos 3 e 7, na linha diatônica, aparecem cromatismos em linhas contrárias: uma ascendente e outra descendente.

O segundo pensamento musical, no *andante cantabile*, tem início no terceiro tempo do compasso 8. Aparece, aí, um acorde *arpejado* de Ré b que, como os outros *arpejos* desta canção, nos remetem à mentalidade do romantismo da década de 1870, a época do Il Guarany.

O canto é extremamente ligado, com *marcados* que ressaltam a linha interpretativa. As frases são longas e pedem muita expansão vocal.

A frase respiratória que vai do terceiro tempo do compasso 10 até o segundo tempo do compasso 13 exige do cantor grande controle e apoio diafragmático, uma vez que se lhe apresentam, neste trecho, uma *filatura crescente* com *marcados* levando a uma *ligadura* com inflexão vocal.

A repetição do texto "*canta ancor*" no compasso 15, além de estar em *pp. rit.* com *fermata*, exige do intérprete um Lá b *sfumato* no compasso 16.

Exemplo nº 52.

10 *Espress. accentate*
 vel. la le de- li- zia dell' a- mor! Can- ta

13 *dim. p* *rit.*
 sem- pre, can- ta, o bel- la, can- ta an- cor — can- ta an-

16 *sfumato*
 cor!

Espress. *rit. col canto*
♯ Sost. e armonioso *animando*

The musical score consists of three systems. The first system (measures 10-12) shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 13-15) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 16-18) shows the vocal line with the word 'cor!' and the piano accompaniment. The score includes various performance instructions such as 'Espress. accentate', 'dim. p', 'rit.', 'sfumato', 'Espress.', '♯ Sost. e armonioso', and 'animando'.

A partir do compasso 16 a melodia, que é retomada pelo piano para a finalização, tem toda sua escrita em arpejos, numa fachada de ultra romantismo já demodê na época de que a canção é datada.

É interessante observar que, em Carlos Gomes, as modulações tem ampliação para a tonalidade direta.

No compasso 19 amplia de Ré b para Si b M, Sol b; no compasso 20 chega à sétima dominante, cai na dominante de Ré b e, finalmente, na tônica de Ré b M. Todos os acordes são liderados cromaticamente pela mão direita.

As marcações próprias do canto, que o autor utiliza como indicações para o piano, prestam-se a criar a atmosfera adequada ao desenvolvimento da canção.

ADDIO

Carlos Gomes

Andante *8. espress.*

CANTO *mestamente*

PIANO *p*

Pian - gi pian - gi e il tuo bel
O - - di, o - - di tra frondee

6

co - - re col mio so - spi - ri ge - ma, Questa del tuo can - to - - re,
fron - de Si la gnai ven - ti - cel - lo, la luna il vol - to a - scon - de,

animando

11

E la can - zo - ne e - stre - ma. Dal patrio mio ter - re - no Fuggir deg - gi -
Stri de si - ni - stro au - ge - lo. Pre - sa - gio, a ma - to be - re, Fu - re - sto e ri -

pp legger e *cresc. a* *poco a poco*

16

cresc. *dim pp dolciss.* *lunga*

o, Scioglia il tuo pian - - - to il fren Ma - ri - na ad di - - - o!

TÍTULO: "Addio"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Barítono

DATA: 1885/90

TEXTO: Autor desconhecido

DEDICATÓRIA: Vicente Ruiz

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Fã M, compasso 6/8, *Andante*.

É uma típica canção *rondô*, visto que repete várias vezes a mesma melodia com textos diferentes.

Tem uma introdução de canção que vai se repetir por duas vezes e ser utilizada para o final. Essas repetições se dão nos compassos 1, 2 e 3; 20, 21 e 22; 39, 40 e 41.

Esta introdução não repete a linha melódica da canção e nela está presente a imagem da mão esquerda, no piano, semelhante a um violoncelo, secundando a melodia. A mão direita se limita a poiar, em *acordes arpejados*, para criar ambiente.

A tonalidade se define em Fã M porque a canção termina neste tom. Na verdade, ela gira em torno de Ré m. No *animando* do compasso 13 é que se estabelece o Fã M, como resposta ao Ré m.

Esta terminação em Fã M se deve, provavelmente, à melancolia do texto, porque seria mais coerente tonalmente, com

a proposta melódica, se a canção terminasse em Ré m.

A linha em Ré m é uma proposta e a em Fá M uma resposta, como uma segunda parte pedindo a volta da primeira, volta que, de fato, acontece. Mas a terminação se dá em Fá M.

Existe, pois, uma ambigüidade, uma indecisão harmônica ligada ao texto, porque Carlos Gomes compunha pensando no texto tanto enquanto mensagem como enquanto emoção. O final, em Fá M, é uma indefinição de sensações.

No acompanhamento, a mão esquerda secunda a melodia até o compasso 12.

Depois disso há um acompanhamento tradicional rítmico: a melodia é líder e a harmonia apenas acompanha rítmicamente.

O mesmo esquema é repetido por quatro vezes.

É uma página realmente inspirada, escrita para a voz do barítono.

O canto muito ligado, em longas frases, entra no compasso 4.

Nas duas vezes em que se canta a palavra "piangi", na palavra "odi" da segunda estrofe e na expressão "deh se mai" da terceira estrofe, o autor coloca um acento nas primeiras sílabas, dando um impulso vocal à linha melódica.

No compasso 13 a linha de canto se expande, sempre em frases longas e, levada pelo acompanhamento, entre num anmando que, sempre *crescendo a poco a poco*, chega ao auge nos compassos 16 e 17 onde existe uma filatura completa, de difícil execução para o cantor, preparando o *pp dolcíssimo súb*ito do compasso 18 e a *lunga fermata* do compasso 19.

Como a canção se repete, o mesmo esquema está pre
sente do compasso 32 em diante.

NOCES D'ARGENT (1892)

Carlos Gomes

Andante tranquillo . dolcemente rit.

CANTO *Cor-naus-sez*

espress. ten.

PIANO *dolce p. b.d.*

5 *vous... la fleur instante-res-se, au doux par-fum... à la vierge beau-té? ... Son*

ten. cresc.

ten.

9 *sort... est de lan-guir... et sans re-tour... la douce fleur... s'appelle la jeu-*

ten. ten.

dim. ms. ten.

dim. p.

TÍTULO: "Noces d'Argent"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Soprano/Tenor

DATA: 11 de maio de 1892

TEXTO: Autor desconhecido

DEDICATÓRIA: Leonie e Manoel Guimarães

CLASSIFICAÇÃO: Romântica

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Mi b M, compasso 3/4, *Andante tranquillo*.

Esta peça é um exemplo típico de canção.

Tem uma introdução propriamente dita e não apenas de ambientação, com marcações muito interessantes para o piano pela utilização de termos próprios do canto, como no primeiro compasso onde, para a última nota da mão direita há a indicação de um apoio .

Do compasso 4 ao início do compasso 8 existe uma interpretação entre *recitativo* e linha de canto que entra dolcemente rit.

Do compasso 9 ao compasso 13 desenvolve-se uma linha de canto, acompanhada por uma linha de harmonização coral. No mesmo compasso 13 há uma resposta do piano que encerra, em Sol M, numa ampliação harmônica.

O canto contido se desenvolve em fraseados curtos, entremeando pequenas frases e pequenos recitativos. No animando do compasso 19 tem início uma linha de canto dentro de

uma grande filatura crescente que chega à tenuta do compasso 23 com amplo desenvolvimento vocal para, logo a seguir, no compasso 24, executar um dolce dim. em uma fermata, concluindo a frase em p no compasso 25. A frase respiratória tem início na pausa do compasso 21 e termina no compasso 25.

Exemplo nº 53.

17 *sempre animato*

fé. e qui a pris sa ti-ge frêle en sa pu-tié... De son sou-pir... el-le l'a ra-ré-

(sciolte)

ten. ten. ten.

21 *cresc.*

me-e Cet être bien fai-sant a nom l'a-mour... a nom... l'a-

ten. dolce dim. dim.

25 *accentate*

mour!... Ain-si... sa lut à vous... Sa-lut, beau

No compasso 26 tem início um outro pensamento musical.

Nos compassos 29 e 30 uma *filatura* completa prepara a *tenuta* do compasso 31. Um contracanto de belo efeito está entre os compassos 31 e 34; sustentando um *recitativo marcato sfumato* do canto.

Exemplo nº 54.

29

jours, beaux jours de nos jeu-nes a-mours! Vous re-nais sez ...

ten.

espress.

33

sfumato

Animando

... dans no-tre sou-ve-nir ... Et, ne pouvant mourir, Nous vous cueillons vi-vants.

O *animando*, que tem início no compasso 35 e vai até o compasso 38, vem em contraste com a linha de canto anterior. Seguindo três pequenas escalas ascendentes, as *filaturas* crescentes marcam duas frases com *staccattos* e a terceira com *staccattos marcati*, com grande expansão vocal, chegando à

fermata num Sol agudo.

O compasso seguinte concluiu a canção singelamente.

No compasso 40 a introdução é retomada para encerrar a canção.

A *fermata* indicada no compasso 44 é para que o acor
de seja mantido.

Carlos Gomes

Carlos Gom

Allegretto *disinvolto, con baldanza infantile*

CANTO

Brillante, sciolte

PIANO

p *corte*

6 *rall.* *cresc. più riten.*

l'occhio ne-ro, ne-ro ho il guar-do di pa-pà, Quel guar-do bel-lo e

stacc. *col canto* *legate*

11 *rall.* *a tempo*

fi-ro che pal-pi-tar... mi fa... Ho il lab-bro ti-mi-detto, ho il

dim. *a tempo* *appoggia*

16 *cresc.* *ten. molto lento* *scillabato* *dim.*

ri-so di ma-mà... Quel ri-so be-ne-detto... di cui'legual no

rall. *ten. lento* *col can*

21 *a tempo* *sf (accentate) con tutta espansione*

v'ha... Oh! so-m'è bel-lo, bel-lo il

cresc. *sf*

TÍTULO: "Fra Cari Genitor"

GÊNERO: Canção

REGISTRO: Soprano

DATA: 1893

TEXTO: Carlos Gomes

DEDICATÓRIA: Paulo Guimarães de Godoy

CLASSIFICAÇÃO: ROMÂNTICA

Peça Avulsa

ANÁLISE

Escrita em Ré b M, compasso 2/4, andamento *Allegretto*.

A introdução desta canção é mais típica de uma *ária* porque traz a primeira aparição da linha melódica. Traz, também, toda a ambientação da peça.

Nos compassos 5 e 6 o canto entra sozinho, numa introdução da idéia.

Mais uma vez Carlos Gomes dá a indicação de *disinvolto, con baldanza infantile* e pesa nos *staccattos* com *marcattos*. O primeiro pensamento musical, do compasso 5 ao 21 é todo leve.

Nos compassos 7 a 9 o acompanhamento, em *staccatto pp*, apenas aponta o canto.

A linha de canto é secundada pelo piano entre os compassos 10 e 13.

Na seqüência, ao invés de secundar inteiramente a linha do canto, o faz apenas através de acordes.

Dentro da frase respiratória que vai do 9º ao 13º compasso encontramos *filaturas crescentes e decrescentes* e um *rallentando* que prepara a *fermata* do compasso 13. No compasso 14 começa propriamente a canção, no *a tempo*, com um *acompanhamento de acordes arpejados*.

No compasso 22 há uma mudança de espírito e o *acompanhamento* ganha a escrita coral mas, ainda assim, *secunda* o canto na mão direita, até o compasso 26.

Sobre esta escrita coral do *acompanhamento*, o canto se expande numa frase longa que vai do compasso 23 ao 29, *cor-tada* por uma *respiração interpretativa* para dar ênfase à *palavra "bello"* no compasso 25.

Essa mesma palavra, repetida no compasso 26, depois desta *respiração*, vem com um *acento* no primeiro tempo. O *clímax* da frase está no *Molto espressivo* do compasso 27 que *prepara* a *tenuta* do compasso 28 bem como seu final, no compasso 29, sempre *acompanhado* pela mão direita.

Exemplo nº 55.

27 *molto espress.* *ten.* *p*

vi-ve-re nel braccio del Ca-mor, ... Pas-sar da ba-cio a ba-cio di

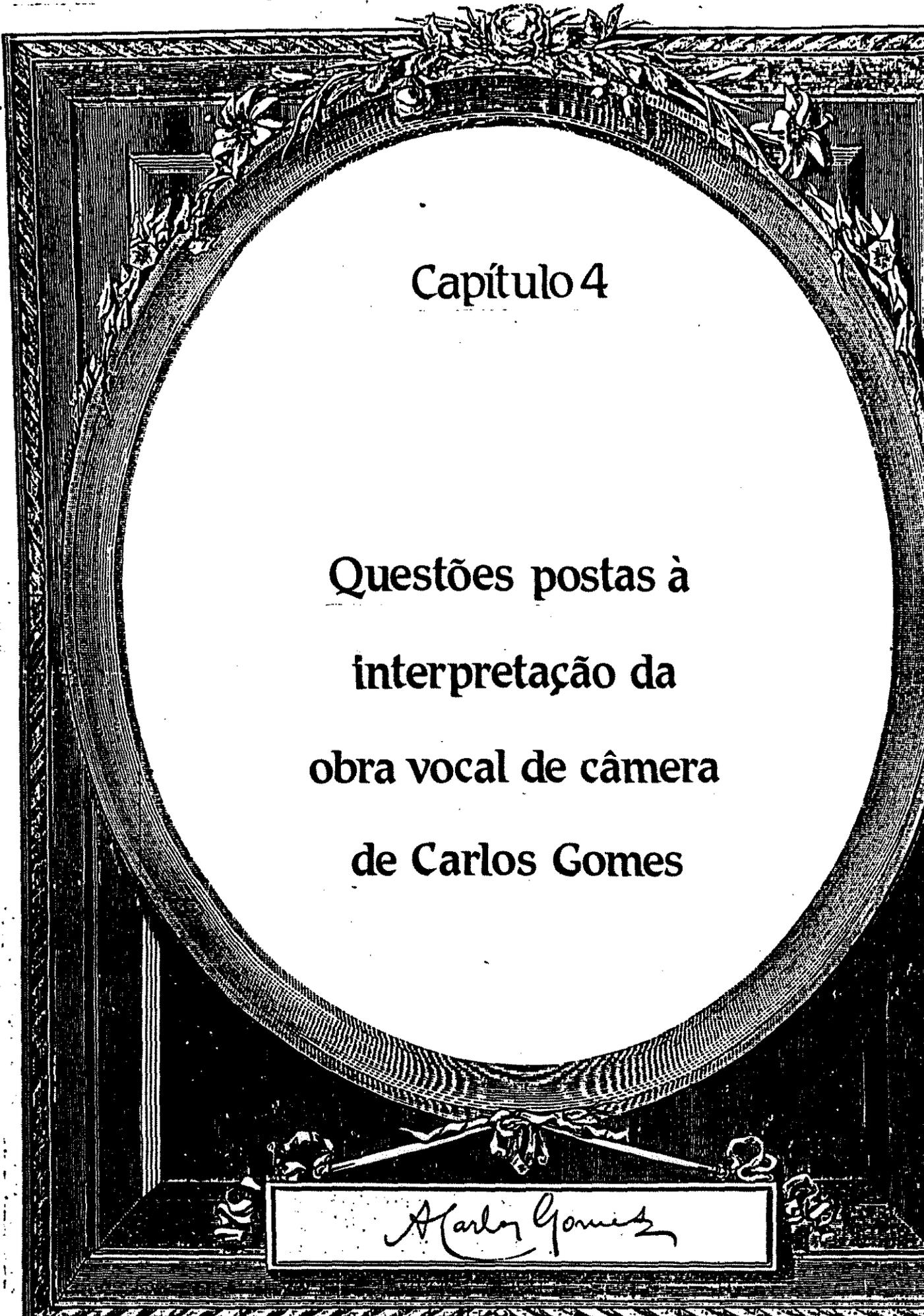
col canto *p*

Da anacruse do compasso 30 até o final, voltamos a uma linha de canto leve, destacando-se as *coloraturas* *leggeras* dos compassos 33 e 34 que levam uma *fermata lunga*.

Quando, no compasso 36, reaparece o início da canção, estabelecido no compasso 14, há um contracanto da melodia, com o canto e o piano em oitavas diferentes, no compasso 37.

O *oppuri* do compasso 42 é indicação do autor.

O encerramento da canção se dá através da introdução.



Capítulo 4

Questões postas à
interpretação da
obra vocal de câmara
de Carlos Gomes

Carlos Gomes



QUESTÕES POSTAS À INTERPRETAÇÃO
DA OBRA VOCAL DE CÂMERA DE CARLOS GOMES

As canções de Carlos Gomes, dentro de sua produção musical/vocal, têm, da mesma maneira que o gênero operístico, o objetivo de valorizar e ressaltar a voz humana.

A vocação maior do compositor foi a de fazer música para o canto. Lírica, sacra, camerística, o canto sempre foi o elemento presente na concepção gomesiana de composição.

Conhecedor profundo da voz, tendo, ele mesmo, sido cantor (tenor) e professor de canto, Carlos Gomes não comete enganos ao escrever para qualquer registro vocal.

A propriedade e a segurança de sua escrita é tão grande, que somente a voz para a qual dirige a peça irá alcançar o total rendimento dentro de sua composição. Dessa forma, peças escritas para o registro do Baixo só terão resultado e efeito vocal, musical, interpretativo e sonoro totais quando cantadas por um Baixo. Um Mezzo-Soprano poderá, é claro, cantar uma peça escrita para um Barítono, mas não conseguirá, em nenhum momento, a massa sonora, a exuberância vocal, as ressonâncias com o acompanhamento previstas na escrita do autor.

É, portanto, perfeita a adequação de suas composições aos registros vocais. Por isso mesmo, não existem exigências feitas pelo autor - e são muitas! - que não sejam passíveis de execução. A exploração do teclado vocal nunca pesa sobre o registro incorreto. Não há insistência nas passagens de registros e, se as há, dentro da ópera, é na busca de um efeito, para a consecução de uma linha de canto mais intensa.

Carlos Gomes sabia o que pretendia com suas canções e procurava acomodar a linha melódica aos limites de uma extensão vocal calculada, para não extrapolar os parâmetros da escrita camerista. Ater-se a um teclado vocal reduzido, porém, era algo incontrollável e, sem que fosse essa a intenção, numa única frase denunciava-se o compositor lírico. E se isto não acontecesse através de uma frase musical, bastaria passar os olhos pelas marcações técnicas que dão a indicação interpretativa para o canto e para o piano, que definem a cõr exigida na voz e no acompanhamento, que marcam a personagem em cores vivas, que descrevem os cenários, tudo para preparar a triunfal entrada do canto, senhor e soberano em suas composições.

A precisão dessas marcações técnicas e interpretativas, para o cantor se define em termos como *sul fior di labra*, *con accento infantile*, *cuppo* e outros tantos que nunca foram utilizados pelos demais compositores cameristas.

E não é sô para o cantor que Carlos Gomes assinala sua vontade na interpretação e na técnica; também para o piano ele usa, com freqüência, termos relativos ao canto para indicar sua intenção, buscando uma unidade entre canto e acompanhamento. O pianista, para acompanhar a câmara de Carlos Gomes, além de exímio executante, deve conhecer a fundo sua obra operística e seu pensamento orquestral para poder extrair, na simplicidade de uma canção, todo o efeito dos recursos propostos pelo autor. Ao contrário da maioria dos compositores, que escrevem para a voz como se ela fosse um instrumento, Carlos Gomes compõe para o instrumento como quem pensa na voz.

Como situar o cantor, dentro do contexto da câmara

gomesiana? Esta é a dificuldade maior na busca do intérprete correto para as canções de Carlos Gomes.

O camerista autêntico tem, normalmente, uma extensão vocal de média para pequena, um volume sonoro controlado, não possui o hábito do canto com portamentos e grandes fraseados. Dificilmente terá condições para executar a canção do nosso compositor.

O cantor operístico, ao contrário, tem extensão, volume, canto portamentado, recursos para as grandes e sonoras frases, mas não conta com os requisitos para uma emissão contida, para pequenas *filaturas* para os *staccattos* dentro de *ligaduras*, para os ornamentos simples e duplos, para as delicadezas de uma impostação e emissão sutilmente controladas pela técnica diafragmática.

Ideal, neste caso, será o cantor lírico com recursos camerísticos, aquele que teve seu primeiro contato com o canto através dos mestres Schubert, Schumann e Mozart, passando depois ao encantamento do bel canto com Bellini. Este cantor saberá, por certo, conduzir e controlar sua extensão e sonoridade vocal, assim como seus arroubos líricos, dando à linha interpretativa a medida exata do canto de câmara.

As linhas gerais, para a interpretação das canções de Carlos Gomes, estão diretamente ligadas à variedade de seus temas e ao conteúdo dos textos. As palavras são coloridas pela entonação vocal, seguindo a sugestão do tema. A música cria climas, cenários, personagem e dá ao cantor, em marcações precisas, a possibilidade de representar vocalmente tudo o que a peça propõe.

As canções escritas sobre temas românticos pedem toda uma soltura na linha melódica, exigindo desenvoltura vocal, interpretação cheia de nuances, com *filaturas*, *crescendos*.

As canções dramáticas possuem tons escuros, harmonização mais densa, exigindo um potencial vocal maior e, ao mesmo tempo, mais contido; os fraseados são longos, solicitando maiores recursos respiratórios.

As canções satíricas são dominadas por *staccattos*, *volaturas* e uma série de ornamentos que exigem do cantor muita flexibilidade na linha vocal, articulação correta e respiração ágil.



CONCLUSÃO

A Carlos Gomes

CONCLUSÃO

Carlos Gomes é, sem dúvida, um compositor de valor reconhecido nacional e internacionalmente. Suas óperas são objeto de merecida divulgação e respeito no meio musical. Para que este reconhecimento fosse completo, estaria faltando um levantamento geral de sua obra, mesmo do setor lírico, e a edição de todo seu material para maior divulgação, conhecimento e estudo.

No entanto, o segmento da obra de Carlos Gomes que abarca as peças vocais de câmara foi sempre relegado a um plano menor, como se menor fosse a obra.

Através da exposição do estudo por nós realizado, é possível afirmar que, enquanto obra musical e vocal, a câmara de Carlos Gomes possui elementos que comprovam seu real valor, tanto quanto as óperas.

É bem verdade que a ópera, enquanto espetáculo, envolve, emociona, cativa muito mais o público e, com suas luzes, cenários, figurinos e movimentação cênica, permanece impressa indelevelmente na memória dos espectadores.

Nessa perspectiva, como situar, junto ao público, um concerto e, mais ainda, um concerto de canto?

O brasileiro não possui o hábito de frequentar os chamados pequenos concertos que, em muitos países, são o melhor meio de dar e conhecer e desenvolver o gosto das platéias pela obra dos grandes compositores. A pequena parcela do nosso povo que se dispõe a comparecer a um concerto de música vocal de câmara depara, quase sempre, com um programa mal elabo

rado, executantes tecnicamente despreparados ou, no caso oposto, com programas excessivamente eruditos, reservados à compreensão de uma pequena minoria. O concerto didático, tão comum na Europa e Estados Unidos, constitui-se, entre nós, num sinônimo de ofensa pois, embora desconhecendo temas, nosso frequentador dificilmente irá admitir, de público, uma situação de aprendizado cultural.

A obra vocal de câmara de Carlos Gomes é diretamente afetada por estes pontos. Não possui os elementos cênicos que criam o clima envolvente de uma ópera, possibilitando à memória do espectador uma lembrança fotográfica, nem a massa sonora impactante formada por orquestra, côro e solistas que o lírico possui. No entanto traz em si, em termos qualitativos, os mesmos elementos que colaboram na música lírica do autor: a mesma beleza da linha melódica, as situações dramáticas, a riqueza do acompanhamento, a possibilidade da utilização de recursos vocais na interpretação.

Seria este o momento de resgatar este segmento da obra de Carlos Gomes através de uma sistematização de seu estudo, da descoberta de toda sua potencialidade vocal, técnica e interpretativa, pois a modinha e a canção sempre fizeram parte da alma brasileira.

Modinha e canção saíram dos salões imperiais para as ruas, transformando-se em serestas, foram assimiladas pela voz do povo que as repetiu e transmutou nas formas mais populares de nossa música. Nessa caminhada pelas mãos do povo, pelas ruas e pelo tempo, vamos encontrar, a cada época, a modinha e a canção renascendo nas mais belas páginas do nosso can

cioneiro.

Frutuoso de Lima Viana dedicou-se à modinha brasileira; Alberto Nepomuceno transformou-se na grande figura do nosso Lied; Villa Lobos integrou-se à canção e à modinha através de peças como "Modinha" e "Canção do Poeta do Século XVIII"; e manifesta este espírito até mesmo na "Cantinelas" de sua Bacchiana nº 5; Francisco Mignone exercitou, em canções, seu romantismo lírico de que é exemplo "Tuas Mãos"; Souza Lima elaborou e refinou uma canção profundamente erudita; Camargo Guarnieri e Waldemar Henrique exploraram em canções os temas do folclore nacional, e o mesmo Henrique concebeu a beleza de "Meu Último Luar"; Almeida Prado mostrou a contemporaneidade da canção ao musicar os poemas de Pinotti; os campineiros Paulo Florence, autor de "Ignoto", e Orlando Fagnani, que nos dedicou "Tédio", continuaram uma tradição que Marlos Nobre, Cláudio Santoro e tantos outros também adotaram.

Em Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, brota a espontaneidade melódica e a beleza de construção de "Chão de Estrelas" e "Serenata"; com Cândido das Neves, a força dramática de "Última Estrofe"; o lirismo de "A Deusa da Minha Rua"; as composições de Juca Chaves, que se auto intitula menestrel; a poesia de "Viagem", de Paulo Cesar Pinheiro; a singeleza de "Até Pensei", de Chico Buarque de Holanda; a doçura de "Modinha" de Sérgio Bittencourt; a elaboração harmônica da "Canção do Amanhecer" e de "Prá Dizer Adeus", de Edu Lobo; a grandiosidade e a sabedoria da escrita de câmara de Antonio Carlos Jobim em "Modinha", "O que tinha de ser", "Sabiã", "Eu te Amo" e tantas outras.

O Brasil, de tantos compositores e musicistas, de tantas modinhas e canções, tem esta dívida com Carlos Gomes: a de reconhecer e resgatar, no grande compositor lírico das platéias eruditas, o homem de extrema sensibilidade que soube, também, entender a linguagem da canção, forma musical através da qual, até hoje, fala a alma do povo.



GLOSSÁRIO

Harley Gomes



TERMOS MUSICAIS

- ACORDE - Grupo de notas executadas simultaneamente.
- ANACRUSE - Nota, ou grupo de notas, que, no início de um ritmo musical, se realiza no ar, no tempo fraco.
- ANDAMENTO - É a velocidade determinada para a música. Se gundo características definidas, adquire deno minações diversas, como por exemplo: Andante, Largo, Mosso, Allegro, Moderatto, Vivace, etc. Há termos que, apostos à definição do Andamento, fixam o caráter da música. Ex.: Cantábile, Con Forza, Col Canto, Declamato, Quasi Parlato, Sotto Voce, Smorzando, Leggerissimo, Con Anima, Con Slancio, Scherzo, etc.
- ÁRIA - Peça de música, vocal ou instrumental, na qual o predomínio é da melodia.
- ARIETTA - Pequena ária usada em óperas de dimensões mo destas, óperas ligeiras, operetas, etc. Quase sempre alegre e desenvolta, a ARIETTA, neste gênero de ópera, conservou, quanto possível, seu caráter romântico, expressivo e, por vezes, sentimental.
- ARPEJO - Execução rápida, em sucessão, das notas de um acorde.
- BEL CANTO - Estilo musical/vocal das obras que utilizam,

na voz, todos os recursos técnicos que lhe são próprios através do emprego de ornamentos como trillos, grupetos, mordentes, etc.

- BORDADURA - Floreado, ornato que se figura em torno de uma nota melódica.
- CANTATA - Composição vocal, geralmente para solista e coro, com acompanhamento de orquestra. É semelhante, porém mais curta que um oratório. Normalmente tem cunho religioso mas existem, também, cantatas profanas.
- CANZONATURA - Gracejo, motejo, mofa, em texto de peça musical.
- CANZONETTA - Canção com espírito e graça, podendo ser satírica ou crítica.
- CAVATINA - Ária de pequenas dimensões, intercalada nos grandes recitativos das óperas italianas dos séculos XVII e XVIII. Significa, também a ária de entrada ou apresentação dos cantores, nas óperas.
- CUPO - Termo relativo à interpretação: escuro, profundo.
- FERMATA - Sustentação momentânea de uma nota, dentro de um compasso.
- GRUPETO - Pequeno grupo de notas ornamentais que pode ser de duas espécies: de ataque e medial.

- INARMÔNICO - Notas que têm a mesma altura, com nomes diferentes. Ex.: Fá \neq e Sol b.
- LIED - Termo que define a canção germânica por excelência.
- LIGADURA - Sinal gráfico curvilíneo que indica dever uma sequência de notas, ou uma frase musical, ser executada num só fôlego, sem interrupção da sonoridade.
- MARTELLATO - Um tipo de staccato mais rude.
- MORDENTE - Execução rápida da nota real com a que lhe fica um tom ou semi tom acima ou abaixo.
- PIZZICATO - Destacado, picado, solto. Tipo de Staccato aplicado especialmente a instrumentos de arco.
- QUIÁLTERAS - Grupos de notas que não obedecem à divisão normal de um compasso. Nesse caso incluem-se as tercinas (grupos de tres notas) e as sextinas (grupos de seis notas).
- RECITATIVO - Canto declamado.
- RITARDANDO - Refere-se ao movimento, atrasando-o ou diminuindo-o.
- RITENUTO - Refere-se ao movimento, suspendendo-o ou sustentando-o.
- SCHERZO - Jogo, brinquedo. Foi de 1600 em diante que o termo passou a ser empregado como título formal de uma composição musical ligeira e breve.

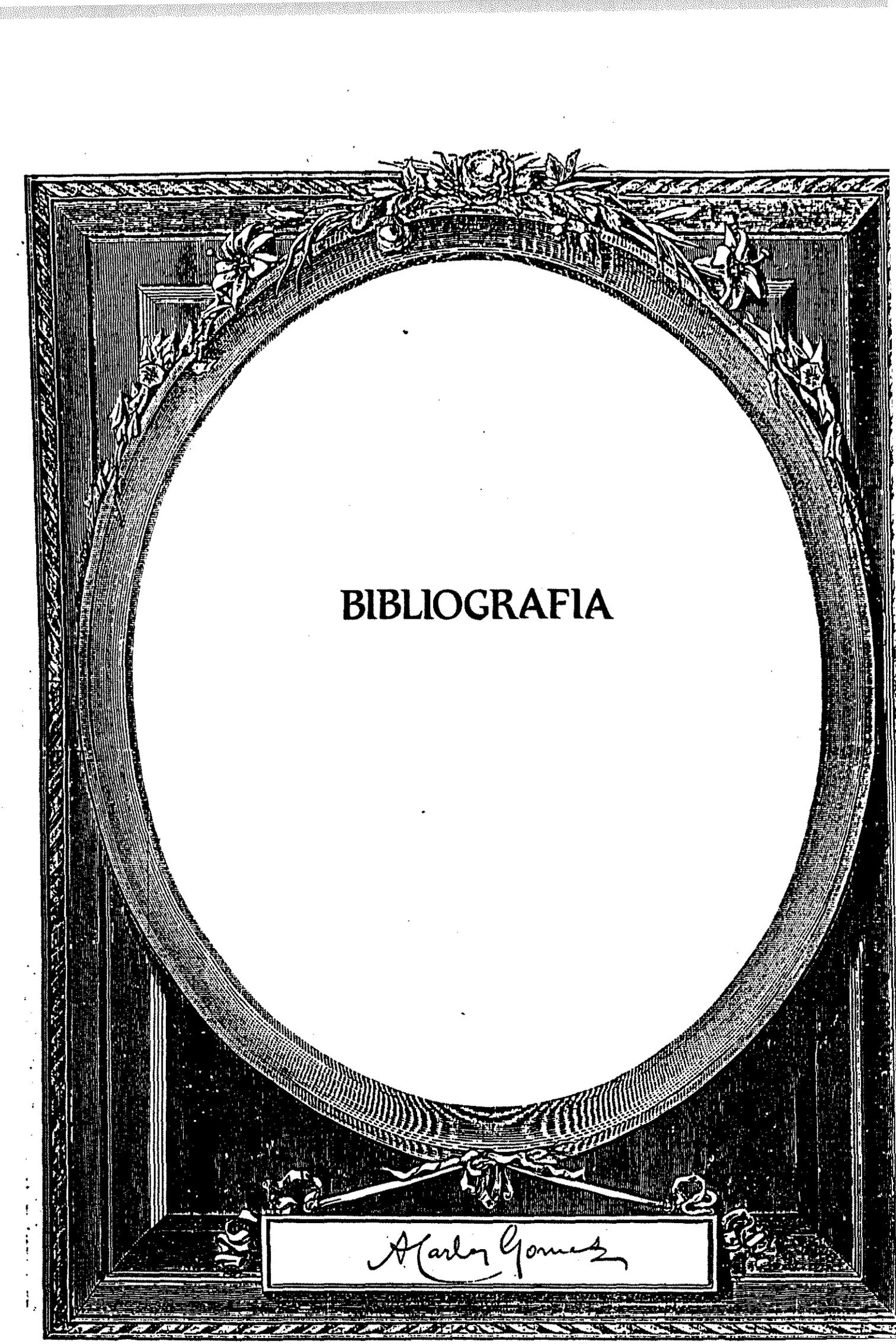
- SPICCATO - Gênero especial de staccato, utilizado por instrumentos de arco, sobretudo nas passagens rápidas de valores iguais.
- STACCATO - Picar, destacar as notas umas das outras. No canto, isto é feito através de golpes da musculatura diafragmática, induzida pela musculatura abdominal.
- TENUTA - Nota prolongada ou suspensa por tempo mais ou menos indeterminado.
- TENUTO - Refere-se ao andamento, significando não apressado, sustentado, seguro.
- UNÍSSONO - É a concomitância de um mesmo som.

TERMOS RELATIVOS À TÉCNICA VOCAL

- ACCIACATURA - Palavra que significa raspão, golpe. É representada pela figura de uma pequena semicolcheia com a cauda atravessada diagonalmente, antecedendo uma nota, sem tirar qualquer valor do seu tempo.
- APPOGGIATURA - É representada pela figura de uma colcheia ou semicolcheia pequena, bicaudada, podendo ser dupla, tripla ou múltipla. É uma nota apoiada, estranha à harmonia, e que tira seu valor das que a sucedem.

- COLORATURA - Uso das técnicas de volatura, ligadura e staccato com desenvoltura e agilidade.
- DIAFRAGMÁTICO - Relativo à atuação do diafragma, músculo que separa o tórax do abdomen e cujo movimento provoca aumento de volume da caixa torácica e, por conseguinte, a inspiração.
- FALSETTO - É um som de puro timbre de cabeça, produto da vibração parcial do músculo vocal e da cavidade de ressonância, com grande contração do véu palatino.
- FILATURA - É, na técnica do bel canto, sustentar durante certo tempo uma nota que se deve atacar piano para crescer depois (crescente) ou atacar forte e diminuir (decrecente) ou, ainda, atacar piano, crescer e decrescer até o grau de intensidade com que se iniciou (completa).
- GLISSANDO - Condução da voz através de uma escala de semitons ligados, ascendentes ou descendentes, em intervalos de longa distância.
- PORTAMENTO - Condução da voz por graus conjuntos, em absoluta ligação, num intervalo grande, ascendente ou descendente, sempre dois sons, apenas.
- REGISTRO VOCAL - Cada um dos diferentes timbres que a voz adquire, conforme se localize nas diversas caixas de ressonância.
- TESSITURA - A extensão da voz, em cada um dos registros vocais.

- TRILLO - Ornamento vocal que consiste em alternar a nota real da melodia com a que lhe fica imediatamente acima ou abaixo, em intervalo de segunda.
- VOLATURA - Forma de agilidade vocal ligada, conseguida através da emissão da consoante h (aspirado) entre os sons.



BIBLIOGRAFIA

Harley Gomes

- ALVARENGA, Oneida; Música Popular Brasileira (Edições Globo), Porto Alegre, 1950.
- ANDRADE, Mário de; Modinhas Imperiais (Editora Itatiaia Ltda) Belo Horizonte, 1980.
- ANDRADE, Mário de; Pequena História da Música (Livraria Martins), São Paulo, 1944.
- ARAÚJO, Mozart de; A Modinha e o Lundu no século XVIII (Ricordi Brasileira), São Paulo, 1963.
- BETTENCOURT, Gastão de; A Vida Ansiosa e Atormentada de um Gênio (Livraria Clássica Editora), Lisboa, 1945.
- BOCCANERA JR., Sílio; Um Artista Brasileiro (In Memoriam) (Tipografia Baiana de Ciccinato Melchíades), Bahia, 1913.
- BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando; Dicionário de Música (Edições Cosmos), Lisboa, 1962.
- BRITTO, Jolumá; Carlos Gomes (O Tônico de Campinas) (Editora Record), São Paulo, 1936.
- Canções de Carlos Gomes (Deptº de Editoração da FUNARTE), Rio de Janeiro, 1986.
- DE LUCCA, João Batista Assis; Libretistas de Carlos Gomes (Inédito).
- DUPRAT, Régis; Enciclopédia da Música Brasileira (Art Editora), São Paulo, 1977.

- Enciclopédia Garzanti Della Música (Garzanti Editore) Milano, 1982.
- EWEN, David; Enciclopédia das Obras Primas da Música (Editora Globo), Porto Alegre, 1959.
- FERNANDES, Juvenal; Do Sonho à Conquista (Editora Fermata do Brasil), São Paulo, 1978.
- GATTI, Carlo; Il Teatro Alla Scala Nella Storia e Nell'Arte 1778-1963 (G. Ricordi & C. Editore) Milano, 1964.
- KIEFER, Bruno; A Modinha e o Lundu (Editora Movimento) Porto Alegre, 1977.
- LEONI, Giulio Davide; Bosquejo Histórico da Literatura Italiana (Loja do Livro Italiano) São Paulo, 1962.
- MARIZ, Vasco; A Canção Brasileira (Editora Civilização Brasileira) Rio de Janeiro, 1977.
- MENEZES, Raimundo de; Dicionário Literário Brasileiro (Livros Técnicos e Científicos Editora) Rio de Janeiro, 1978.
- NELLO VETRO, Gaspare; Antonio Carlos Gomes - Carteggi Italiani Raccolti e Commentati (Nuove Edizioni), Milano, 1977.
- PENALVA, José; Carlos Gomes - O Compositor (Editora Papyrus) São Paulo, 1986.
- PERDIGÃO, Henrique; Dicionário Universal de Literatura (Edições Lopes da Silva) Porto, 1940.

Revista Brasileira de Música - Carlos Gomes (Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro) 1936.

SALLES, Vicente; Carlos Gomes - Uma Obra em Foco (FUNARTE - Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira) Rio de Janeiro, 1987.

SEIDL, Roberto; Carlos Gomes - Brasileiro e Patriota (Editora Imprensa Moderna) Rio de Janeiro, 1935.

SIMÕES, João Gaspar; Almeida Garrett (Editora Presença), Lisboa, 1964.

TAUNAY, Visconde de; Dous Artistas Máximos: José Maurício e Carlos Gomes (Cia. Melhoramentos) São Paulo, 1930.

VAZ DE CARVALHO, Ítala Gomes; A Vida de Carlos Gomes (Editora A Noite S/A) Rio de Janeiro, 1935.

VIEIRA, Hermes Pio; Carlos Gomes, Sua Arte e Sua Obra (Editorial Libertas) São Paulo, 1934.

VIEIRA, Hermes; O Romance de Carlos Gomes (Editora L. G. Miranda) São Paulo, 1936.