Marcos da Cunha Lopes Virmond

Construindo a ópera *Condor*: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes

Primeiro Volume

CAMPINAS
2007

Marcos da Cunha Lopes Virmond

Construindo a ópera *Condor*: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes

Primeiro Volume

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira

Este exemplar é a redação final da Tese defendido pelo Sr. **Marcos da Cunha Lopes Virmond** e aprovada pela Comissão Julgadora em **18/05/2007**.

Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
- Orientadora -

CAMPINAS
2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Virmond, Marcos da Cunha Lopes.
V819r Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes. / Marcos da Cunha Lopes Virmond. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gomes, Carlos, 1836-1896. 2. Condor. 3. Ópera. 4. Partitura. 5. Musicologia. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes. II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: "Constructing the opera Condor: the compositional process of Antonio Carlos Gomes"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Gomes, Carlos, 1836-1896 - Condor - OperaFull Score - Musicology
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Prof. Dr. Marcos Fernando Pupo Nogueira
Profª Drª Maria Alice Volpe
Prof. Dr. Sérgio Saboya Arruda
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Profª Drª Lenita Waldige Mendes Nogueira
Prof. Dr. Paulo M. Kuhl
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha
Data da defesa: 18 de Maio de 2007
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Tese de Doutorado** em Música, apresentada pelo Doutorando **Marcos da Cunha Lopes Virmond** - RA 30216, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientadora

Prof. Dr. Marcos Fernandes Puppo Nogueira - IA/UNESP
Membro Titular

Profa. Dra. Maria Alice Volpe - IA/UNIVERSIDADE DE BRASILIA
Membro Titular

Prof. Dr. Sérgio Saboya Arruda - FCM - UNICAMP
Membro Titular

Prof. Dr. Edmundo Pachego Hora - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

2008054440

À Regina, Lucas e Luiza

À Sra. Luza Ramos da Cunha Lopes, pintora, pianista e avó, nascida dois anos após a estréia de *Condor*, mas ainda presente.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira, apoio constante e seguro nos caminhos de elaboração deste trabalho.

Ao Prof. Gaspare Nello Vetro, pelas informações preciosas oferecidas e contínuo interesse em qualquer assunto relacionado à Antônio Carlos Gomes.

Ao Prof. Ms. Luiz Carlos de Melo, companhia estimulante e porto seguro nos momentos de dificuldade.

À Da. Juraci Beretta R. da Silva, do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

À Profa. Heloisa Nemoto Vergara, pelo primeiro exemplar de *Condor*.

À Profa. Dra. Rosa Maria Tolón Marin, que veio trazer novo patamar de qualidade à vida artística de Bauru.

Ao Prof. Nestor Miguel Wennholz, erudição, critério e estimulo.

Ao Mº Túlio Belardi, estimulador das lides operísticas.

Ao Prof. Ms. Cláudio Corradi (USC), à Profa. Ms. Priscila Gambari Freire (UEM), à Profa. Ms. Mary Ângela Biason (Ouro Preto) e ao Prof. Ms. Rodrigo Falson (Campinas) pela simpatia e coleguismo correto nesses anos de trabalho.

Ao Sr. Tupinanba I. B. do Amaral e Da. Ainda Thomé do Amaral, pelas constantes gentilezas e por me ter dado a Regina..

Ao Gen. Herculano Augusto Virmond, pela construção de uma vida com exemplos de valores e ética.

Ao meu querido irmão, Dr. Tarso da Cunha Lopes Virmond, companheiro constante de toda uma vida.

Impõe-se nesta fase da historia da música brasileira, situar a figura de Carlos Gomes e sua obra de um modo realístico; impõe-se uma areação contra os aspectos extramusicais que fundaram o mito; impõe-se uma avaliação estritamente estético-musical da produção do nosso Tonico.

Bruno Kiefer (1923-1987)

Resumo

Condor, estreada em 1891 no Teatro alla Scala de Milão, foi a última ópera escrita por Antônio Carlos Gomes. O estudo dos documentos textuais indica que o processo composicional envolveu a elaboração de um rascunho para canto e piano, a orquestração, uma extensa revisão final e a inclusão de um balé um ano após a estréia. A análise do rascunho, documento inicial da criação, revela alternativas composicionais que foram descartadas pelo autor se comparadas com o resultado definitivo tomado da edição para canto e piano de 1891. Usando-se esses documentos textuais, acrescidos do manuscrito autógrafo e da cópia profissional, foi possível reconstituir várias dessas alternativas ao longo do primeiro ato, analisa-las e discutir as possíveis razões para a conduta do compositor. Analisou-se também os aspectos de exotismo e orientalismo inerentes ao libreto abordados musicalmente por Gomes. Como resultado, verifica-se que Gomes construiu *Condor* ao longo de quatro fases: elaboração do rascunho, orquestração, uma revisão e introdução do Balé. As modificações promovidas indicam necessidade de condensação do discurso musical, reorganização do discurso harmônico e otimização do discurso dramático em paralelo ao discurso musical. A abordagem musical do orientalismo em *Condor* é refinada e sutil, quase imperceptível, mas com suficiente densidade para criar uma cor local efetiva. Revela-se, assim um compositor cioso da qualidade de seu produto final e com expressiva competência técnica enquanto operista, atento ao ambiente cultural de sua época, criativo, inovador e com importante contribuição para a evolução do melodrama italiano em seu período de transição até o surgimento da *giovane scuola*.

Palavras – chave: *Condor*, Antônio Carlos Gomes, Ópera, Musicologia histórica, Musicologia.

Abstract

Condor, premiered in 1891 at Teatro alla Scala in Milan, was the last opera by Antonio Carlos Gomes. The study of the textual documents reveal that the compositional process included the elaboration of a piano vocal sketch, the orchestration, an extensive revision and a later inclusion of a ballet one year after the premiere. Analysis of the sketch, the initial document for the creation, reveal compositional alternatives that were discharged by Gomes when compared to the printed piano vocal score issued in 1891. With these textual documents and the autograph manuscript and the hard copies, it was possible to reconstruct many of these alternatives along the firs act, to analyze them and to propose possible reasons for such compositional options. It was also analyzed the exotic and oriental aspects due to the libretto and its musical treatment by Gomes. As a result, it is seen that Gomes has elaborated *Condor* in four phases: a piano vocal sketch, the orchestration, a revisions and addition of a ballet. The modifications introduced are related to the need of condensation of the musical discourse, reorganization of the harmonic discourse and optimization of the dramatic discourse in parallel to the musical discourse. The musical approach to orientalism in *Condor* is subtle and careful, without obvieties, but with enough density to create an effective ambience. It is found in Gomes a composer concerned with the quality of his final product and with expressive technical skills as an opera composer, attentive to the cultural surroundings of his time, creative, innovative and grating a relevant contribution to the evolution of the Italian melodrama in the transition period until the onset of the *giovane scuola.*

Key-words: *Condor*, Antonio Carlos Gomes, Opera, Historical musicology, Musicology.

SUMÁRIO

Primeiro volume

1. Introdução 3

2. Antônio Carlos Gomes 11

3. A Ópera Italiana no período 1870-1891 27
   3.1 Prelúdio 27
   3.2 Milão - *risorgimento* e pós-*risorgimento* 28
   3.3 A crise do melodrama 29
   3.4 A *scapigliatura* *33*
   3.5 A nova ópera 38
   3.6 Comentários finais 111

4. A Encomenda oportuna 117
   4.1 A história de *Condor* 117
   4.2 O enredo de *Condor* 137

5. Alguns aspectos do processo composicional de *Condor* 153
   5.1 O Processo de Elaboração Composicional de *Condor* 153
      5.1.1 Introdução 153
      5.1.2 Documentos textuais 154
      5.1.3 O Processo composicional do *Condor* 167
      5.1.4 Comentários finais 208

   5.2 Restauração e análise de alternativas composicionais em *Condor* 213
      5.2.1 Introdução 213

5.2.2 Registro e análise das principais modificações ao longo do primeiro ato. 214
5.2.3 Comentários finais 269

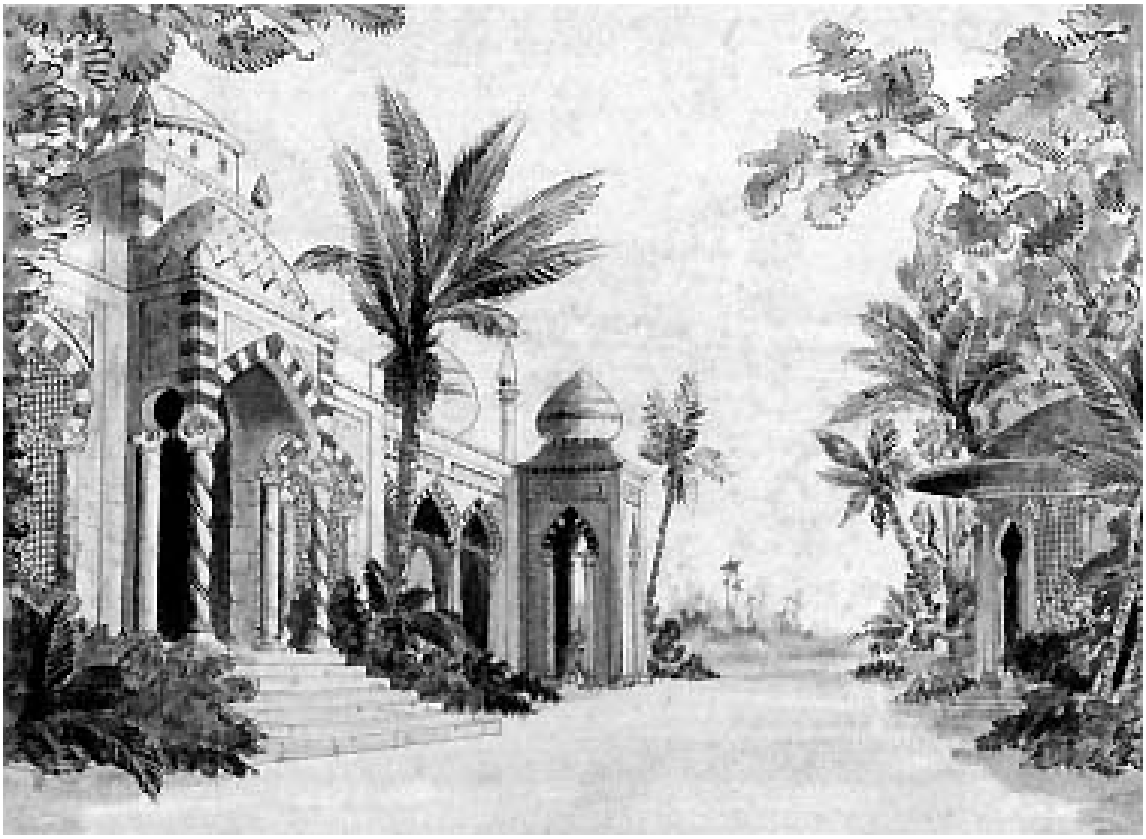
5.3 Exotismo e orientalismo 273
5.3.1 Introdução 273
5.3.2 Exotismo e orientalismo 273
5.3.3 Exotismo em *Il Guarany* e *Lo Schiavo* 278
5.3.4 Orientalismo em *Condor* 282
5.3.5 Comentários finais 305

6. Conclusões 313

Referências 325

Segundo volume

Anexos:
Anexo 1 – Características metodológicas adotadas no texto 5
Anexo 2 – Carta genealógica de Antônio Carlos Gomes 7
Anexo 3 – Reconstrução musicológica do Dueto no terceiro ato 11
Anexo 4 – Transcrição musicológica da ópera *Condor* 17



1. INTRODUÇÃO

Antônio Carlos Gomes (1836-1896) requer uma releitura de sua vida através de sua obra. Considerado a maior expressão musical americana no século XIX, o compositor brasileiro tem sido indevidamente tratado tanto do ponto de vista biográfico quanto da análise acadêmica de sua importante e robusta produção.

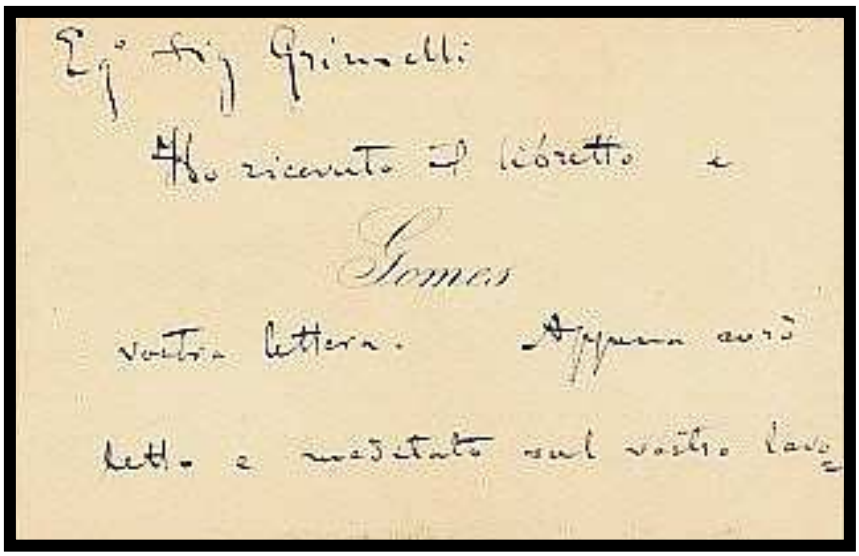
Personalidade de características muito particulares, sua biografia carece da isenção necessária a esse tipo de trabalho. Em parte, tal dificuldade se deve aos parcos documentos textuais que poderiam levar a uma revisão independente de sua trajetória enquanto homem e músico. De fato, os primeiros escorsos biográficos já são produzidos frente ao jovem brasileiro vencedor na metrópole, como é o caso do opúsculo escrito por Luiz Guimarães Junior, em 1870, com um perfil biográfico do compositor. Isto atende às necessidades da Ilustração Brasileira, como bem indica Martins (1977). Inicia-se, então, a trajetória do mito que apenas mais recentemente com Góes (1996) começa a ser desconstruído. Assim, a idoneidade das informações parece estar comprometida pela necessidade da afirmação do mito. Já no século XX, avolumam-se as publicações nesse perfil, salientando-se Silio Boccanera Jr., que publica um conjunto de textos laudatórios em 1913, mais adiante, Salvatore Ruperti (1955), com seu livro cujo título é suficientemente esclarecedor: Carlos Gomes – rápido escorço de sua vida atormentada e da sua arte triunfadora. Nessa linha, cita-se o livro escrito pela filha do maestro, Ítala Vaz de Carvalho (1946). Entretanto, deve-se salientar que, independente da vertente mitificadora, alguns desses livros contém documentos e informações valiosas. Esse é o caso da obra de Boccanera Jr. com a reprodução de várias e importantes cartas de Carlos Gomes, muito antes do trabalho expressivo que Gaspare Nello Vetro nos oferece em 1982. A biografia escrita pela filha também não pode ser desprezada, apesar da necessidade ou vontade em preservar a imagem do pai da melhor forma possível. Apesar de ter vivido mais com a mãe, Adelina Peri, Ítala participou intimamente dos últimos anos da vida do maestro em Milão, pois foi com ele

residir após a morte da mãe, em 1887. Assim, o livro torna-se leitura necessária para qualquer estudo sobre Carlos Gomes.

O epistolário de um indivíduo é o conjunto documental mais fidedigno para a construção de uma biografia póstuma. O caso de Gomes não seria exceção. Entretanto, apenas a correspondência ativa foi preservada e, mesmo assim, não em sua totalidade. Nesse sentido, os três volumes produzidos por Gaspare Nello Vetro são fulcrais em estudos sobre o compositor. Há alguma correspondência esparça a qual se pode ter acesso em algumas outras publicações e mesmo, atualmente, em antiquários ainda se encontram cartas de Carlos Gomes como peças à venda (Figura 1).

No que tange a correspondência passiva, também importante na reconstrução biográfica, essa é praticamente inexistente. Talvez fosse um marca própria de Gomes em não preservar as cartas recebidas, ou seus atribulados anos finais em Milão tenham sido a causa desse desaparecimento. Uma última possibilidade é seguir os passos das quatro malas e três caixotes contendo os pertences que Gomes levara para o Pará, volumes que teriam sido devolvidos aos filhos em Milão (COELHO, 1995).

Ainda que o conjunto da correspondência ativa seja altamente relevante para se conhecer o pensamento de Carlos Gomes, fora do marco biográfico oficial, sua correspondência passiva seria reveladora para o entendimento de partes obscuras da vida do maestro, tais como as relações com a Casa Ricordi no que tange ao período entre *Fosca* (1873) e *Maria Tudor* (1879).



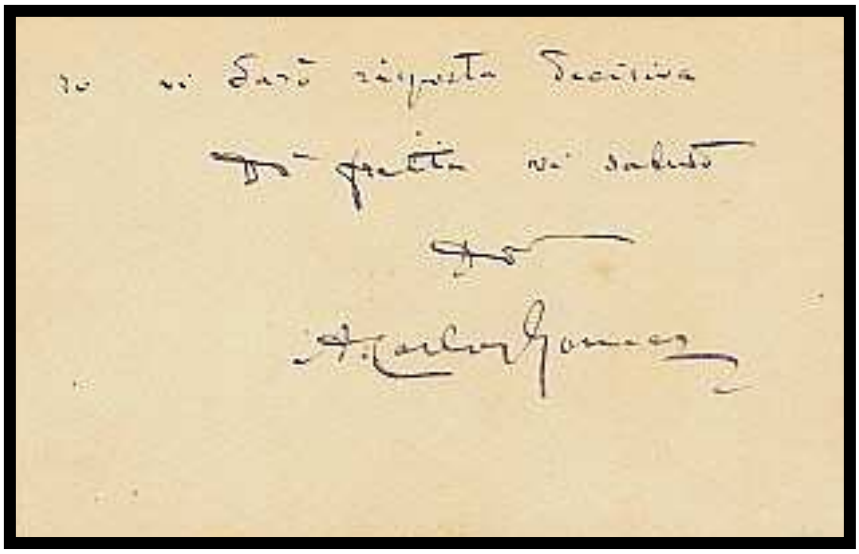


Figura 1 – Carta à venda em livraria dos Estados Unidos[1].

A abordagem acadêmica de Gomes ainda é escassa. Entre 1870 e 2007 pouco se produziu em relação à análise de sua obra. Os artigos publicados nas primeiras décadas do século XX são, em sua maioria, descritivos. Mesmo a comentada tentativa de Mario de Andrade (1934) em analisar *Fosca* carece de metodologia investigativa para melhor explorar as interessantes hipóteses levantadas por esse autor. Assim, a melhor análise de parte da obra do compositor se resume a algumas teses (NOGUEIRA, 1990; PUPO NOGUEIRA, 1998; BROMBERG, 1999; PUPO NOGUEIRA, 2001), poucos artigos publicados no Brasil e no exterior (CONATI, 1982; MUSSOMELI, 1992; PENALVA, 1996; VOLPE, 2002, 2004), entre outros, e algumas reflexões em livros (TERENZIO, 1976; NICOLAISEN, 1980; BUDDEN, 2002; NICOLODI, 2003).

Assim, o presente trabalho procura inserir-se nesse contexto – a necessidade de uma análise técnica da obra de Gomes, sem vieses emotivos ou apaixonados. Como ponto de convergência desse objetivo se encontra o interesse em produzir uma transcrição

[1] "Prezado Sr. Grimelli. Recebi seu libreto e sua carta. Logo que o ler e meditar sobre seu trabalho, lhe darei resposta decisiva".

musicológica da ópera *Condor*. Este interesse surgiu ao longo do trabalho de restauração da partitura, quando identificaram-se diferentes aspectos que revelam o compositor Carlos Gomes em seu cotidiano de criação e permitiram formular algumas hipóteses de seu processo composicional. Dessa forma, a transcrição musicológica, sem perder seu real valor em oferecer uma edição correta e atualizada dessa última ópera do maestro, transformou-se em elemento coadjuvante, permitindo trazer à luz novas possibilidades para o entendimento dos processos criativos de Gomes enquanto operista e, adicionalmente, comprovar tecnicamente seu papel como impulsionador do melodrama italiano na segunda metade do século XIX.

Para o segundo capítulo acreditou-se ser necessário apresentar uma breve reflexão biográfica do compositor. Mais que uma mera repetição da cronologia de fatos da vida de Gomes, procurou-se analisar criticamente os principais eventos de sua existência, fixando-se particularmente nas três etapas que se considerou como fundamentais para a evolução da carreira do compositor. Adicionalmente, alguns aspectos inéditos à sua biografia são apresentados e discutidos.

Na seqüência, o terceiro capítulo inicia a parte analítica deste estudo com uma contextualização necessária do compositor dentro do quadro da ópera italiana no chamado período de transição (1870-1890), exatamente aquele em que Gomes se apresenta e se firma no cenário milanês. Adicionalmente, analisam-se várias óperas do compositor para demonstrar sua contribuição estilística para a construção desse período que resultará na *Giovane Scuola* de Mascagni e Puccini. Apresentam-se propostas de definições para algumas estruturas típicas utilizadas nas seções finais de unidades dramáticas das óperas e que se constituem em contribuição inovadora e específica desse período.

Estabelecido este marco histórico e estilístico, no quarto capítulo, essencialmente usando metodologia descritiva, recuperam-se e discutem-se os aspectos historiográficos referentes à criação de *Condor*, assim como a estrutura geral da obra, os planos tonais, a análise de seu enredo e algumas reflexões musicais relativas ao texto de Mario Canti.

No quinto capítulo, dividido em três partes, começa a focar a obra central desse trabalho, a transcrição musicológica. Na primeira parte, procura-se revelar o processo

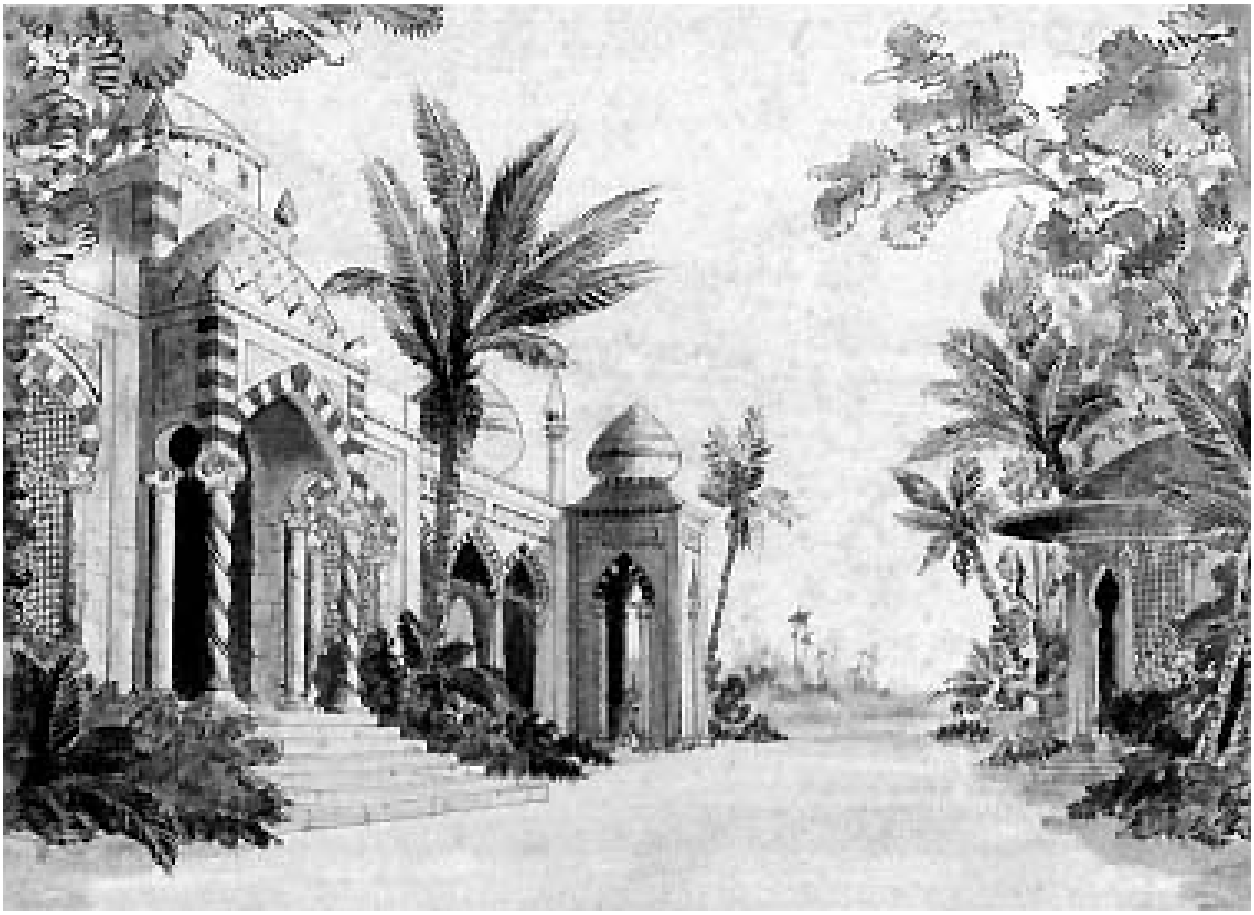
composicional utilizado por Gomes para a ópera *Condor*. Aqui, não se trata do processo arquitetônico e estrutural enquanto prática composicional, mas a seqüência de eventos utilizados para a concepção e realização da partitura, utilizando metodologia própria da musicologia histórica através da análise documental das fontes primárias dessa obra. Nessa parte, foram úteis os processos metodológicos descritos por Kerman (1987) e Grier (1996).

Ainda dentro da vertente analítica, a segunda parte trata das alternativas composicionais ao longo da ópera, na qual apresentam-se algumas possibilidades para entender o pensamento musical gomesiano, pelo menos no que tange à criação de *Condor*. A análise comparada de diferentes fontes primárias permite identificar as modificações do curso composicional dessa ópera e discutir as razões para a adoção de uma opção em detrimento de uma ou mais possibilidades propostas pelo compositor. Aqui, recorre-se, ademais dos já citados musicólogos, à análise musical convencional, utilizando-se como texto básico o volume de John D. White sobre análise musical (1994).

A terceira parte do quinto capítulo introduz as questões do exoticismo em música, elemento importante da ópera italiana desde o século XVIII e aspecto muito caro a Carlos Gomes e demais operistas da vertente da *grand-opéra*. De fato, poucos compositores contemporâneos a Gomes deixaram de incurcionar por este gênero tão ao gosto da sociedade de sua época. Nesse sub-capítulo, discutem-se as definições do exoticismo e procura-se identificar e debater sua presença nas óperas de Gomes, particularmente, o orientalismo em *Condor*. As proposituras de Locke (1991) e as referências que faz a Edward Said e seu texto sobre orientalismo são fundamentais nessa análise, assim como as teorias da semiótica de Peirce (MARTINEZ, 1996; 2004).

Por fim, no anexo, apresenta-se uma breve relação dos códigos e normas utilizadas na confecção do trabalho, uma carta genealogia de Manoel José Gomes, com vistas a facilitar o entendimento de sua expressiva descendência, aí incluído o ator central deste estudo, uma restauração musicológica de um dueto não orquestrado por Gomes e, finalmente, a fonte inicial da gênese desse trabalho, isto é, a transcrição musicológica da partitura orquestral de *Condor*. Além de ter servido como estimuladora da investigação apresentada nos capítulos anteriores, essa parte do trabalho permite a apresentação de uma versão atualizada, corrigida e fiel ao manuscrito autógrafo. Nesse sentido, procura-se

atender à uma das principais necessidades para a recuperação do nome de Antônio Carlos Gomes como um dos mais expressivos e inspirados compositores do período de transição da ópera italiana do século XIX, ou seja, a oferta de partituras atualizadas e com qualidade gráfica adequada para que musicólogos possam proceder as análises dessas obras e que regentes e diretores artísticos disponham de material moderno para a encenação das óperas de Gomes. Somente esta exposição maciça do compositor permitirá a desmistificação de Gomes e remetê-lo à sua grandeza na devida e justa medida de seu talento e competência técnica.



2. Antônio Carlos Gomes

Em 1836, a Província de São Paulo era governada por seu presidente, Rafael Tobias de Aguiar. A economia continuava a depender da mão de obra escrava e restringia-se à agricultura. Muito diferente da posição que hoje ocupa no cenário nacional, a São Paulo daquele período era uma província pouco desenvolvida e sem maior relevância para o império. O progresso estava na Bahia, com os resquícios da primeira capital e nas Minas Gerais com o que sobrou dos ouros e diamantes. Nada se comparava, entretanto, com o Rio de Janeiro, capital do Reino. Essa aura de centro de convergência dos acontecimentos e da cultura perdurou por muitas décadas. De fato, somente mais de um século depois, com a mudança da capital para Brasília, em 1960 e a crescente hegemonia econômica de São Paulo, é que a antiga capital foi perdendo sua posição central do pensamento cultural do país, ainda que sem perder sua majestade.

São Paulo, nos primeiras décadas do século XIX , passava pela transição na composição da força de trabalho com incremento cultura cafeeira e as primeiras levas migratórias da Europa vêm participar da invasão do oeste paulista. Se não bastassem as bases européias para a formação do homem brasileiro desde a chegada dos portugueses, esses grupos vieram trazer uma segunda influência marcante sobre homens das gerações a que eles se expunham. Um desses foi Antônio Carlos Gomes.

Manoel José Gomes morava na vila de São Carlos[2], distrito de Jundiahy. Em junho de 1836 nasce seu segundo filho com a terceira esposa, Fabiana Cardoso. Ao certo, do nascimento, não se sabe a data[3], mas Antônio Carlos Gomes, o recém nascido, viria a ser o mais importante compositor das Américas no século XIX ainda que, naquele momento, isto possa ter parecido pouco evidente. Em verdade, uma rara combinação de ambiente e qualidades inatas serão responsáveis por este fato.

[2] A atual cidade de Campinas iniciou-se como Freguesia de Nossa Senhora de Conceição de Campinas em 1774. Logo em 1797 foi elevada a condição de Vila de São Carlos e somente em 1842 passou a ter a denominação de cidade de Campinas.

[3] Considera-se 11 de julho de 1836 como a data de nascimento de Antônio Carlos Gomes, entretanto, esta data é incerta, tendo-se apenas o registro de seu batismo, em 19 de julho de 1836 (NOGUEIRA, 1991).

O pai de Carlos Gomes era músico competente e bem estabelecido. Aparentemente, estudou com André da Silva Gomes (DUPRAT, 1985) e sua trajetória como organista e mestre de música na vila de São Carlos foram marcantes. Seu reconhecimento pode ser atestado pelo registro da intensa atividade musical oficial da vila, da qual era responsável (NOGUEIRA, 1997). Atuava como mestre de capela, responsável pela música na Matriz da vila, além de atender freqüentes encomendas de música por parte da Câmara local.

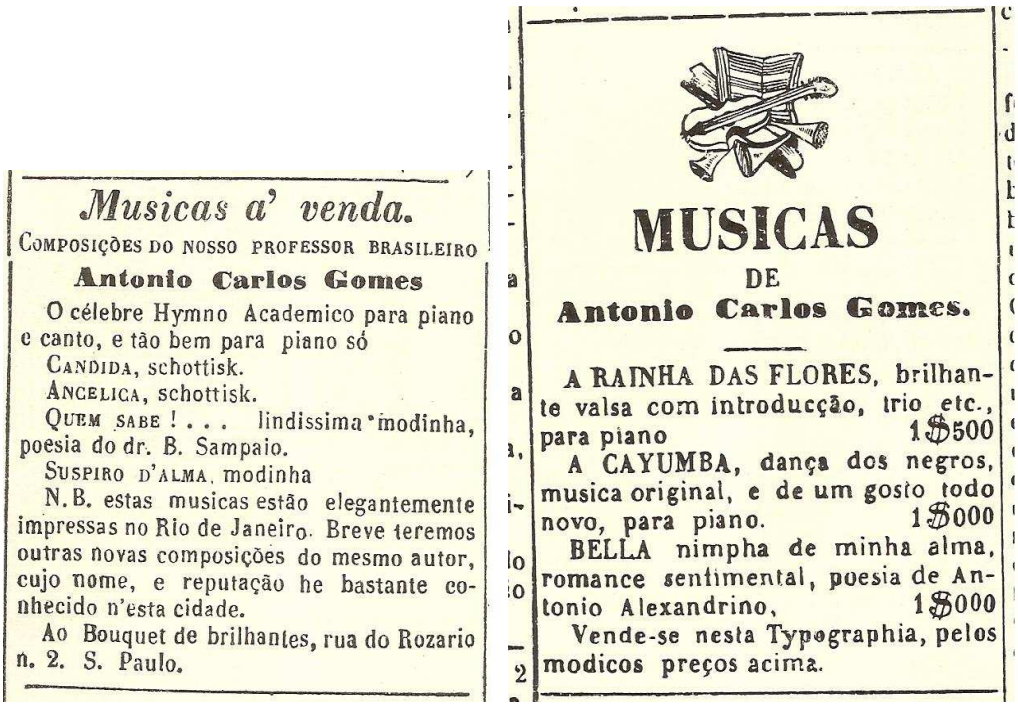
Aparentemente, esta intensa atividade e em área de tanta visibilidade, garantia-lhe uma confortável condição econômica e, dentro dos limites culturais da época, status social. Um fato revelador, nesse sentido, foram os vários apelos da população da vila de São Carlos apresentados às autoridades superiores para impedir a saída de Manoel José Gomes quando de sua convocação para atuar como rabequista da Casa de Ópera na capital da Província (DUPRAT, 1985).

O fato relevante dessa condição de vida de Manoel José Gomes é que seus filhos, Antônio e José Pedro, cresceram em um ambiente musical sólido. Além de receberem precocemente instrução musical, a visão do pai e sua condição permitiram enviar os filhos às aulas de latim e francês. Além dos estudos da Escola Régia[4], os meninos ainda aprendiam algum ofício – alfaiataria para Carlos e marcenaria para José Pedro. Percebe-se neste conjunto uma visão empreendedora e inquieta do pai de Carlos Gomes, tentando entregar aos filhos um conjunto amplo de conhecimentos e possibilidades, certamente pouco comuns à média do homem da época. De fato, o próprio Manoel, além das atividades complexas na música, atuava concomitantemente como vendeiro e comerciante de instrumentos.

Como se vê, trata-se de um ambiente estimulante para uma mente inquieta e propícia. Tanto Carlos como José Pedro respondem a esses estímulos, a essa condição de inquietude organizada e estruturada. Transformaram-se em homens empreendedores. Têm horizontes mais amplos. O primeiro almeja, nada menos nada mais, do que ser compositor

[4] Escola Régia era o sistema público, e gratuito, de ensino do Império. Aprendia-se a ler, escrever e realizar as quatro operações.

de óperas na capital da lírica mundial – Milão. O outro, mais contido, pretende-se um músico competente em âmbito local. Ambos atingem suas metas.

Em busca de novos ambientes, a primeira fuga de Antônio Carlos se dá em 1859, para a capital da Província de São Paulo. Expõe-se a uma *scapigliatura*[5] caipira ao freqüentar brevemente a estudantada da Faculdade de Direito, não como estudante na Faculdade, mas adotado por eles por seu brilhantismo como músico. Esta lhe reconhece os méritos e lhe estimula a prosseguir. Suas composições primeiras são apreciadas e consumidas comercialmente (Figura 2). Difícil dizer o que isto significava do ponto de vista econômico, mas, para ele, certamente era um sinal claro que se encontrava no caminho certo.

Musicas a' venda.

COMPOSIÇÕES DO NOSSO PROFESSOR BRASILEIRO

Antonio Carlos Gomes

O célebre Hymno Academico para piano e canto, e tão bem para piano só

CANDIDA, schottisk.

ANGELICA, schottisk.

QUEM SABE ! . . . lindissima modinha, poesia do dr. B. Sampaio.

SUSPIRO D'ALMA, modinha

N.B. estas musicas estão elegantemente impressas no Rio de Janeiro. Breve teremos outras novas composições do mesmo autor, cujo nome, e reputação he bastante conhecido n'esta cidade.

Ao Bouquet de brilhantes, rua do Rozario n. 2. S. Paulo.

MUSICAS

DE

Antonio Carlos Gomes.

A RAINHA DAS FLORES, brilhante valsa com introducção, trio etc., para piano 1$500

A CAYUMBA, dança dos negros, musica original, e de um gosto todo novo, para piano. 1$000

BELLA nimpha de minha alma, romance sentimental, poesia de Antonio Alexandrino, 1$000

Vende-se nesta Typographia, pelos modicos preços acima.

Figura 2 – Dois anúncios publicados em 1857 no Correio Paulistano das obras de Carlos Gomes.

[5] Movimento artístico-literário, surgido na Itália em torno de 1860 e 1870, propondo modificações radicais nos códigos artísticos. O termo significa "descabelados", o que caracterizava alguns de seus adeptos. Arrigo Boito e Franco Faccio na música, Iginio Tarchetti e Emilio Praga nas letras e Tranqüilo Cremona nas artes plásticas foram os nomes mais representativos dessa tendência. O movimento ficou praticamente restrito ao norte da Itália, tendo seu epicentro em Milão e alguma representação em Turin.

Entretanto, na visão do jovem Gomes, a corte é o centro do mundo e o Rio de Janeiro o fascina. Auxiliado financeiramente e com cartas de apresentações aos grandes do reino, providenciadas pelos novos amigos de São Paulo, parte no mesmo ano de 1859 para a próxima fase na construção de seu sucesso – estudar no Conservatório Imperial.

Além dos estudos no conservatório, Carlos Gomes encontra o segundo momento crucial de sua formação – expor-se ao ambiente inusitada da Ópera Nacional. Experiência inédita, trata-se de um empreendimento único em que um empresário espanhol, D. José Amat, propõe a criação de uma Academia para a execução de repertório italiano e francês com versão para o português, além de incluir anualmente a apresentação de uma ópera, em vernáculo, de compositor brasileiro. A ópera de estréia de Carlos Gomes, "A Noite do Castelo" se deu nessa condição. Os termos da criação dessa Academia é revelador e merece citação mais integral a partir de Cernicchiaro (1926, p.202).

> A Academia de Ópera Nacional que se vai crear é, sem a menor duvida, como pensão e dizem os signatários do programma, uma instituição agradável, útil e até necessária.
>
> A representação de cantatas e idyllios e de operas italianas, francezas e hespanholas, traduzidas na lingua nacional, preencherà o noviciado da Academia, que, além disso, uma vez por anno, pelo menos, darà uma partitura nova de compositor nacional; mas indubitavelmente é o fim preciso desta bella instituição, para a qual não bastará por certo uma partitura nova por anno. A música não é absolutamente a mesma no estylo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do paiz, os costumes, a índole e as tendências do povo. O Brasil tem a sua musica: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo a sua originalidade: o theatro lírico nacional deve regenera-lo aproveitando com os conselhos da arte essa originalidade e dando ao Brasil a sua musica própria, cultivada e digna do grão de civilização a que já tem chegado o nosso povo".

Mais que uma preocupação empresarial, nota-se já um cuidado com a preservação de uma identidade musical que, provavelmente, ainda não se afirmara. Uma identidade musical nacional que viria a se constituir somente com os pré-nacionalistas do

fim do século XIX, principalmente com Alberto Nepomuceno e Brazilio Itiberê e se confirmaria tardiamente com Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, entre outros, já no século XX bem iniciado.

Independente desta preocupação, talvez não imediata a Carlos Gomes, o ambiente é que conta. Novamente, o cenário é estimulante ao jovem, assim como fora o ambiente paterno. De fato, Carlos estuda no Conservatório Imperial e, logo em seguida pode exercer na prática suas ambições, não só ao ser contratado como ensaiador e regente da Ópera Nacional, mas, como referido, apresentar sua primeira experiência como compositor de ópera com "A Noite de Castelo".

Desde o início do século XIX, o ambiente lírico no Rio de Janeiro era intenso, estimulado pela chegada da família imperial e a construção do primeiro teatro importante da cidade, o Real Teatro de São João. De 1814 em diante, as temporadas se sucedem com representação de óperas de Rossini, Paer e, sem dúvidas, do compositor importado com a corte, Marcos Portugal. Destruído por um incêndio em 1824, o Real Teatro é substituído pelo Teatro S. Pedro de Alcântara, mas, com algumas interrupções, a ópera continua a estar presente na corte, assim como os concertos e a música sacra nas igrejas (ANDRADE, 1967). Desta forma, o ambiente que Carlos Gomes encontra na corte não é incipiente. Há uma experiência estabelecida na prática e no ensino musical, assim como no processo empresarial da música como meio de vida para diferentes tipos de músicos. É neste ambiente completo que Carlos Gomes experimenta seus talentos musicais e de relacionamento pessoal. Esta vivência prática será importante para a próxima etapa – Milão. Ele lá chega não como um inexperiente músico em busca de todo um conhecimento novo. Na verdade, mais que a formação estruturada no Conservatório Imperial, é a prática do convívio diário na Ópera Nacional, com músicos, cantores, público e empresários e seus inúmeros problemas, que garante ao chagado em Milão uma capacidade de sobrevivência e, também, certa dificuldade em aturar um recomeço de formação musical.

Assim, neste cenário estabelecido no Rio de Janeiro, onde também existe um público que reconhece qualidades e defeitos, críticos menos ou mais competentes que se manifestam e uma imprensa que funciona como uma caixa de ressonância e dá visibilidade

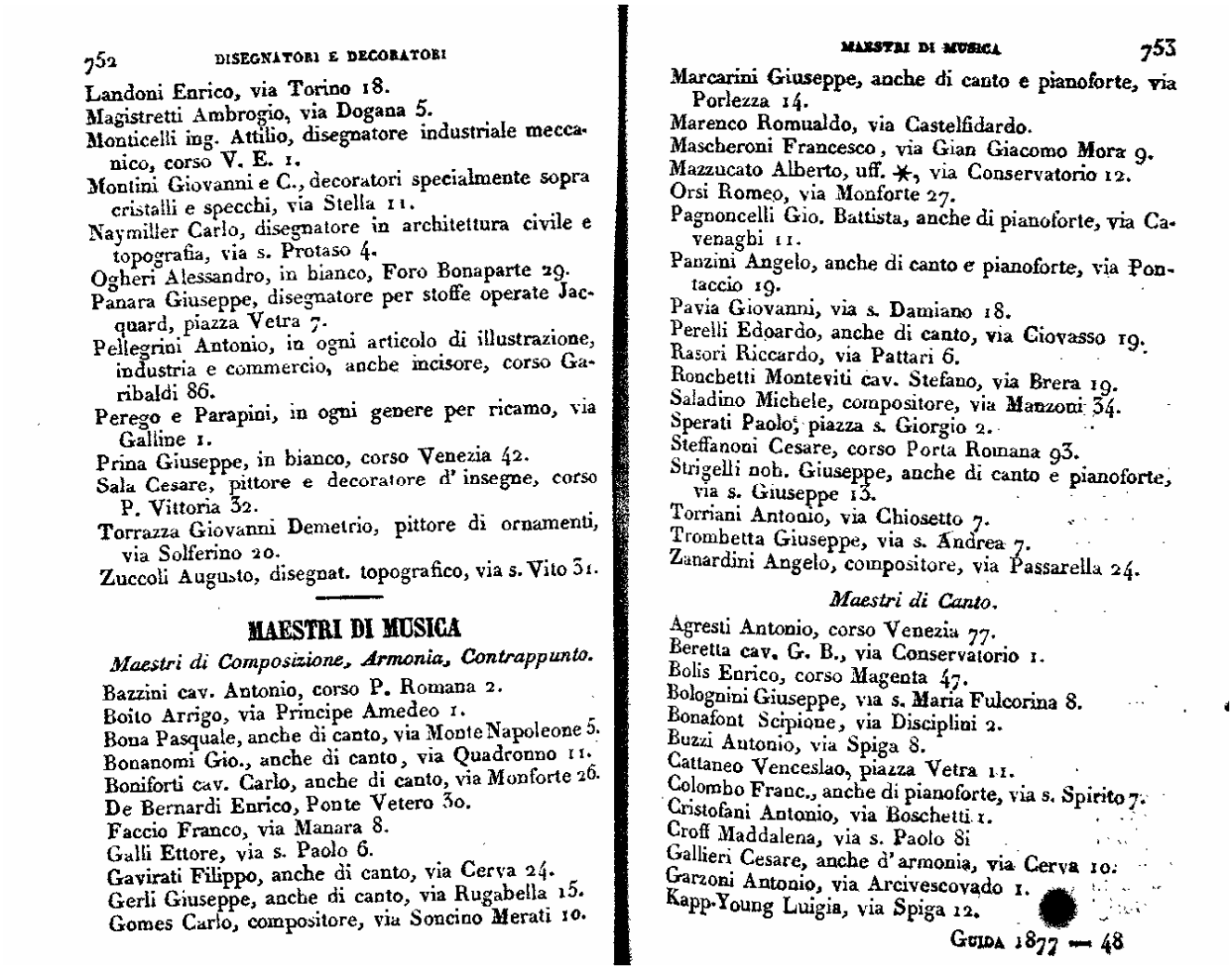
social à vida musical da corte, é que, como compositor e como regente, Carlos Gomes vivencia toda essa experiência e expõe-se e reage a todos esses estímulos.

Em 1863, com 27 anos e ao final desta sua segunda fase, Carlos Gomes constitui-se praticamente em um produto bem acabado dentro dos limites relativamente amplos do que a corte poderia oferecer. É este jovem com certo lastro de experiência artística e conhecimento musical que vai para Milão. Ele encontra um ambiente do ponto de vista climático muito diferente do ensolarado Brasil e, culturalmente, mais distinto ainda. Entretanto, a necessidade de renegar aquela situação de produto acabado para submeter-se a um novo começo é o que mais parece incomodar o jovem maestro. A rotina das aulas de Lauro Rossi é monótona e cansativa. Mas Gomes tem uma capacidade caipira de resignação e muda espera de seu momento. Finalmente, em 1866 obtém sua carta de alforria dos estudos e recebe o almejado diploma de maestro-compositor. É o ano também do primeiro triunfo, a revista musical *Se as minga*, um inequívoco sucesso na Milão da época. Segue-se outra, *Nella Luna*, de não menos boa recepção.

Este foi o começo de uma carreira de certa forma irregular pela poucas obras produzidas em comparação às várias tentativas de iniciar diversos trabalhos. Entretanto, Gomes começa a ocupar seu espaço no cenário milanês. Em 1870 recebe o título de Cavaleiro da Coroa da Itália e no ano seguinte casa-se com uma italiana com distinguidos dotes musicais, Adelina Peri. Progressivamente, sua presença nesse cenário se afirma. De maneira mais formal, isto pode ser visto nos anúncios do *Guida di Milano*, onde é listado entre os maestros de composição, harmonia e contraponto, ao lado de Arrigo Boito, Franco Faccio e Amintore Galli. Curioso notar que, para o ano de 1877, ele ainda não usa o título de *cavalieri* no anúncio (Figura 3), o que vai ocorrer apenas em 1878 (Figura 4) (*Guida di Milano*, 1877).

De qualquer forma, o que se verifica é uma trajetória ascendente em termos de aperfeiçoamento de sua capacidade composicional, sem que se detecte diferenças abissais entre o iniciante *Il Guarany* (1870) e o primor de *Condor*(1891). Neste sentido, chama a atenção a importante diferença de qualidade entre *Joana de Flandres* (1863) e *Il Guarany*. A quem se deve creditar este avanço em tão curto espaço de tempo? À Lauro Rossi,

Mazzucatto? Ou estava isso tudo organizado na mente do jovem campineiro? Verifica-se, então, que em sua trajetória, o que ocorre é um aperfeiçoamento de estilo, não apenas de técnica. Assim, *Il Guarany* é composição pujante, completa e ambiciosa dentro do contexto do começo dos anos 70. Se a estética era a da *grand-opéra*, *Il Guarany* atende de forma competente à essa fórmula, sem eximir-se de possuir a marca própria do compositor.



752 DISEGNATORI E DECORATORI

Landoni Enrico, via Torino 18.
Magistretti Ambrogio, via Dogana 5.
Monticelli ing. Attilio, disegnatore industriale meccanico, corso V. E. 1.
Montini Giovanni e C., decoratori specialmente sopra cristalli e specchi, via Stella 11.
Naymiller Carlo, disegnatore in architettura civile e topografia, via s. Protaso 4.
Ogheri Alessandro, in bianco, Foro Bonaparte 29.
Panara Giuseppe, disegnatore per stoffe operate Jacquard, piazza Vetra 7.
Pellegrini Antonio, in ogni articolo di illustrazione, industria e commercio, anche incisore, corso Garibaldi 86.
Perego e Parapini, in ogni genere per ricamo, via Galline 1.
Prina Giuseppe, in bianco, corso Venezia 42.
Sala Cesare, pittore e decoratore d' insegne, corso P. Vittoria 32.
Torrazza Giovanni Demetrio, pittore di ornamenti, via Solferino 20.
Zuccoli Augusto, disegnat. topografico, via s. Vito 31.

MAESTRI DI MUSICA

Maestri di Composizione, Armonia, Contrappunto.

Bazzini cav. Antonio, corso P. Romana 2.
Boito Arrigo, via Principe Amedeo 1.
Bona Pasquale, anche di canto, via Monte Napoleone 5.
Bonanomi Gio., anche di canto, via Quadronno 11.
Boniforti cav. Carlo, anche di canto, via Monforte 26.
De Bernardi Enrico, Ponte Vetero 30.
Faccio Franco, via Manara 8.
Galli Ettore, via s. Paolo 6.
Gavirati Filippo, anche di canto, via Cerva 24.
Gerli Giuseppe, anche di canto, via Rugabella 15.
Gomes Carlo, compositore, via Soncino Merati 10.

MAESTRI DI MUSICA 753

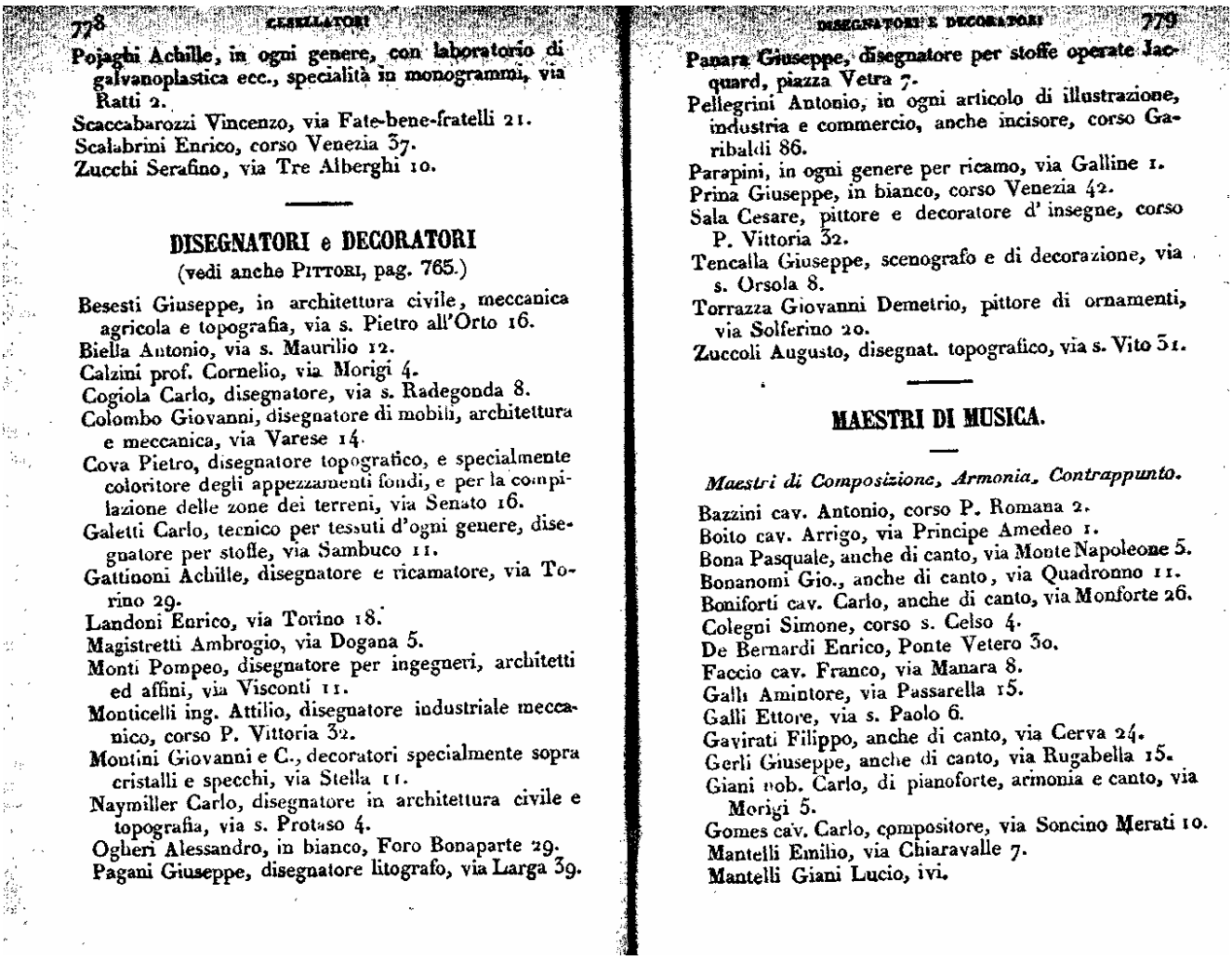
Marcarini Giuseppe, anche di canto e pianoforte, via Porlezza 14.
Marenco Romualdo, via Castelfidardo.
Mascheroni Francesco, via Gian Giacomo Mora 9.
Mazzucato Alberto, uff. ✳, via Conservatorio 12.
Orsi Romeo, via Monforte 27.
Pagnoncelli Gio. Battista, anche di pianoforte, via Cavenaghi 11.
Panzini Angelo, anche di canto e pianoforte, via Pontaccio 19.
Pavia Giovanni, via s. Damiano 18.
Perelli Edoardo, anche di canto, via Giovasso 19.
Rasori Riccardo, via Pattari 6.
Ronchetti Monteviti cav. Stefano, via Brera 19.
Saladino Michele, compositore, via Manzoni 34.
Sperati Paolo, piazza s. Giorgio 2.
Steffanoni Cesare, corso Porta Romana 93.
Strigelli nob. Giuseppe, anche di canto e pianoforte, via s. Giuseppe 13.
Torriani Antonio, via Chiosetto 7.
Trombetta Giuseppe, via s. Andrea 7.
Zanardini Angelo, compositore, via Passarella 24.

Maestri di Canto.

Agresti Antonio, corso Venezia 77.
Beretta cav. G. B., via Conservatorio 1.
Bolis Enrico, corso Magenta 47.
Bolognini Giuseppe, via s. Maria Fulcorina 8.
Bonafont Scipione, via Disciplini 2.
Buzzi Antonio, via Spiga 8.
Cattaneo Venceslao, piazza Vetra 11.
Colombo Franc., anche di pianoforte, via s. Spirito 7.
Cristofani Antonio, via Boschetti 1.
Croff Maddalena, via s. Paolo 8i
Gallieri Cesare, anche d'armonia, via Cerva 10.
Garzoni Antonio, via Arcivescovado 1.
Kapp-Young Luigia, via Spiga 12.

GUIDA 1877 — 48

Figura 3 – Listagem dos professores de música no Guida di Milano para o ano de 1877.



778 CESELLATORI

Pojaghi Achille, in ogni genere, con laboratorio di galvanoplastica ecc., specialità in monogrammi, via Ratti 2.
Scaccabarozzi Vincenzo, via Fate-bene-fratelli 21.
Scalabrini Enrico, corso Venezia 37.
Zucchi Serafino, via Tre Alberghi 10.

DISEGNATORI e DECORATORI

(vedi anche PITTORI, pag. 765.)

Besesti Giuseppe, in architettura civile, meccanica agricola e topografia, via s. Pietro all'Orto 16.
Biella Antonio, via s. Maurilio 12.
Calzini prof. Cornelio, via Morigi 4.
Cogiola Carlo, disegnatore, via s. Radegonda 8.
Colombo Giovanni, disegnatore di mobili, architettura e meccanica, via Varese 14.
Cova Pietro, disegnatore topografico, e specialmente coloritore degli appezzamenti fondi, e per la compilazione delle zone dei terreni, via Senato 16.
Galetti Carlo, tecnico per tessuti d'ogni genere, disegnatore per stoffe, via Sambuco 11.
Gattinoni Achille, disegnatore e ricamatore, via Torino 29.
Landoni Enrico, via Torino 18.
Magistretti Ambrogio, via Dogana 5.
Monti Pompeo, disegnatore per ingegneri, architetti ed affini, via Visconti 11.
Monticelli ing. Attilio, disegnatore industriale meccanico, corso P. Vittoria 32.
Montini Giovanni e C., decoratori specialmente sopra cristalli e specchi, via Stella 11.
Naymiller Carlo, disegnatore in architettura civile e topografia, via s. Protaso 4.
Ogheri Alessandro, in bianco, Foro Bonaparte 29.
Pagani Giuseppe, disegnatore litografo, via Larga 39.

DISEGNATORI E DECORATORI 779

Panara Giuseppe, disegnatore per stoffe operate Jacquard, piazza Vetra 7.
Pellegrini Antonio, in ogni articolo di illustrazione, industria e commercio, anche incisore, corso Garibaldi 86.
Parapini, in ogni genere per ricamo, via Galline 1.
Prina Giuseppe, in bianco, corso Venezia 42.
Sala Cesare, pittore e decoratore d'insegne, corso P. Vittoria 32.
Tencalla Giuseppe, scenografo e di decorazione, via s. Orsola 8.
Torrazza Giovanni Demetrio, pittore di ornamenti, via Solferino 20.
Zuccoli Augusto, disegnat. topografico, via s. Vito 31.

MAESTRI DI MUSICA.

Maestri di Composizione, Armonia, Contrappunto.

Bazzini cav. Antonio, corso P. Romana 2.
Boito cav. Arrigo, via Principe Amedeo 1.
Bona Pasquale, anche di canto, via Monte Napoleone 5.
Bonanomi Gio., anche di canto, via Quadronno 11.
Boniforti cav. Carlo, anche di canto, via Monforte 26.
Colegni Simone, corso s. Celso 4.
De Bernardi Enrico, Ponte Vetero 30.
Faccio cav. Franco, via Manara 8.
Galli Amintore, via Passarella 15.
Galli Ettore, via s. Paolo 6.
Gavirati Filippo, anche di canto, via Cerva 24.
Gerli Giuseppe, anche di canto, via Rugabella 15.
Giani nob. Carlo, di pianoforte, armonia e canto, via Morigi 5.
Gomes cav. Carlo, compositore, via Soncino Merati 10.
Mantelli Emilio, via Chiaravalle 7.
Mantelli Giani Lucio, ivi.

Figura 4 – Listagem dos professores de música para o ano de 1879.

Se *Fosca* (1873) é um salto à frente, como de fato verifica-se por suas inovações corajosas, o *Salvator Rosa* (1874) não é uma volta ao passado, como querem alguns autores. É uma retomada do modelo da *grand-opéra* semelhante ao *Il Guarany* (1870), porém revitalizado, inédito e de um equilíbrio formal invejável. Essa ópera é que revela Gomes como um compositor que domina como poucos as técnicas do melodrama italiano, mas conseguindo dar-lhe roupagem distinta e pessoal. Na continuidade de sua

ascensão como compositor, *Maria Tudor* (1879) se reveste de uma introspecção composicional única, retomando o puro "teatro em música" do qual Verdi é o grande artífice. De fato, a caracterização musical da labilidade emocional da rainha ao longo dos quatro atos da ópera não encontra similar à altura a não ser nas melhores obras de Verdi e pode servir como uma clara resposta aos autores que não reconhecem em Gomes a capacidade de humanizar musicalmente seus personagens (TERENZIO, 1976; CONATI, 1982). *Lo Schiavo* (1889) revela um Gomes ainda mais amadurecido, dominando sua pena composicional com segurança e com a verve melódica em máxima revelação. É a ópera por excelência das árias e duetos formalmente equilibrados e com beleza melódica ímpar. Por fim, *Condor* revela o Gomes inquieto, inovador e atento às mudanças estéticas a sua volta. Talvez, por característica de obra de encomenda, não tenha tido tempo maior para melhor experimentar. Entretanto, esta marca da inovação está em todas as páginas dessa sua última ópera em termos formais. O *Colombo* (1892) que segue é uma forma híbrida de ópera e cantata e, pela primeira vez, pode-se dizer que o compositor estacionou em sua incessante evolução desde "A Noite do Castelo". Mesmo assim, o resultado de *Colombo* é admirável e o domínio da frase melódica, particularmente na primeira parte da obra, é invejável.

Um dos principais problemas da análise de Antônio Carlos Gomes como compositor representante do rol de personalidades brasileiras se prende ao mito de que o compositor seria um gênio. Tal epíteto se reserva à poucos. Considerando-se o conteúdo semântico de gênio – o mais alto grau de potência intelectual que o espírito humano pode atingir – Carlos Gomes não é elegível para tal. Na sua alternativa – um grande talento inato – o compositor se enquadra melhor.

Considera-se que Gomes não foi um intelectual (SQUEFF e WISNIK, 1982; GÓES, 1996). Quanto ao seu período no Brasil nada indica que o fosse. Como visto, atuou como músico na acepção profissional da palavra e os documentos disponíveis não atestam ter Carlos Gomes participado da *inteligentzia* nacional da época. Seus contemporâneos ilustres – Joaquim José de Macedo, José de Alencar, Victor Meirelles – parecem não ter mantido nenhuma relação com o compositor. Note-se que este último, renomado pintor catarinense, recebeu conjuntamente com Carlos Gomes a comenda da Ordem da Rosa (ROSA, 1982).

Relativamente comum aos intelectuais da época, não consta que Carlos Gomes falasse o francês. Suas relatadas dificuldades com o italiano ao chegar a Milão atestam que, também, não dominava esta língua.

Em suas relações com o Imperador D. Pedro II, o monarca cumpria com rigor seu papel de mecenas auxiliando o compositor na medida do possível. Deve-se salientar que o prêmio de viagem de estudos ao exterior decorreu de uma disposição estatutária do Conservatório de Música (GÓES, 1996) e não por iniciativa pessoal de D. Pedro. Da mesma forma a comenda da Ordem da Rosa foi-lhe atribuída por sugestão protocolar. Entretanto, apesar da estima e admiração que lhe dedicava o Imperador, Gomes não fazia parte do círculo intelectual e culto da corte.

Em seu período italiano, não participou dos salões milaneses, onde se destacava o da condessa Clarina Maffei. Suas relações mais próximas à intelectualidade local restringiram-se, breve e circunstancialmente, a Arrigo Boito e, mais extensivamente à Antonio Ghislanzoni, que, por motivos da proximidade necessária ao trabalho de libretista, lhe devotava uma elegante e comovente amizade. Com Giulio Ricordi, influente empresário e erudito, mantinha mera relação empresarial. As cartas entre o compositor e a famosa casa editora denota, por parte desta, um interesse exclusivamente comercial e um certo tom de condescendência com o atribulado compositor, uma vez que não poderiam eles dispensar uma potencial fonte de lucro certo – como realmente se confirmou com o *Salvator Rosa*, e até hoje a Casa Ricordi ainda consegue auferir algum lucro às custa do compositor. De fato, é curioso notar que no epistolário de seus contemporâneos mais ilustres, como Arrigo Boito, Giuseppe Verdi e Felippo Marchetti, praticamente não se encontre a menor menção a Gomes, afinal uma presença marcante, como operista, no mesmo ambiente em que esses nomes circulavam. Neste sentido, existe apenas a conhecida, e respeitosa, citação de Verdi ao ouvir *Il Guarany* e, por parte de Marchetti, uma menção indireta à Gomes ao reclamar que, para o Cairo, o editor Lucca certamente preferiria colocar em cena o *Il Guarany* em detrimento de sua ópera *Ruy Blas* (LUGLI, 2004). Já no intenso epistolário entre Boito e Verdi, absolutos contemporâneos de Gomes, não há a menor menção ao compositor. Por outra, esse fato não deve ser visto de forma estrita, pois nessa correspondência há raríssimas citações a quaisquer outros compositores. Verdi, pela influência que exerceu e o

longo período de vida que teve, de fato, sempre foi muito renitente em fazer comentários sobre seus colegas

Pela correspondência ativa de Gomes se revela um interesse profundo pela literatura musical, particularmente o que estava sendo feito em termos de ópera à sua volta – com freqüência solicita aos seus editores o envio de partituras de seus colegas para análise. Participava dos acontecimentos musicais em Milão, tendo assistido ao *Lohengrin* de Richard Wagner em sua estréia no Teatro alla Scala em 20 de março de 1873.

Como compositor de óperas apresentava os três elementos essenciais: um pleno domínio da técnica composicional, uma inventividade melódica invulgar e um agudo senso de desenvolvimento dramático. Mas seu sucesso em Milão não foi meramente o de um excelente compositor – Gomes entendeu seu ambiente de trabalho e soube perceber, e concretizar em suas óperas, exatamente o que este ambiente pontualmente desejava. Se fosse apenas pelo exotismo do tema do *Il Guarany* e a curiosidade sobre um compositor importado da longínqua América Latina, ou por sua figura curiosa (WEAVER, 1980), seu sucesso seria efêmero. Sabe-se que não o foi. A aceitação de Gomes na Itália reside na sua competência em oferecer o produto certo no momento adequado. Entretanto, não se pode deduzir ou traduzir disto um epíteto de genialidade.

Analisando-se os entornos operísticos contemporâneos à Carlos Gomes, o que será visto em detalhes no capítulo terceiro, vê-se que a única discrepância maior entre o que propunha o compositor em sua estética e o que se apresentava na época, em termos mais globais, reside em Richard Wagner. Certamente os detratores de Gomes se deleitariam ao constatar que, enquanto Wagner propunha uma radical modificação no tratamento da ópera com Tristão e Isolda (1865), Gomes ainda iria colocar seus índios em cena em 1870 – o que se diria se compararmos com o *Salvator Rosa* de 1874! No entanto, não podemos esquecer que no mesmo ano de Tristão, *L'Africaine* de Meyerbeer era postumamente oferecida à um público francês que ainda rechaçava Wagner. Bizet apresentaria *Carmen* apenas um ano após o *Salvator Rosa* – o que foi muito adequado para uma mais que oportuna oxigenação da ópera francesa - mas que não está muito longe da estética gomesiana. Algum impacto pode causar o fato de *Der Ring des Nibelungen* ter estreado em 1876, mas a geografia e as

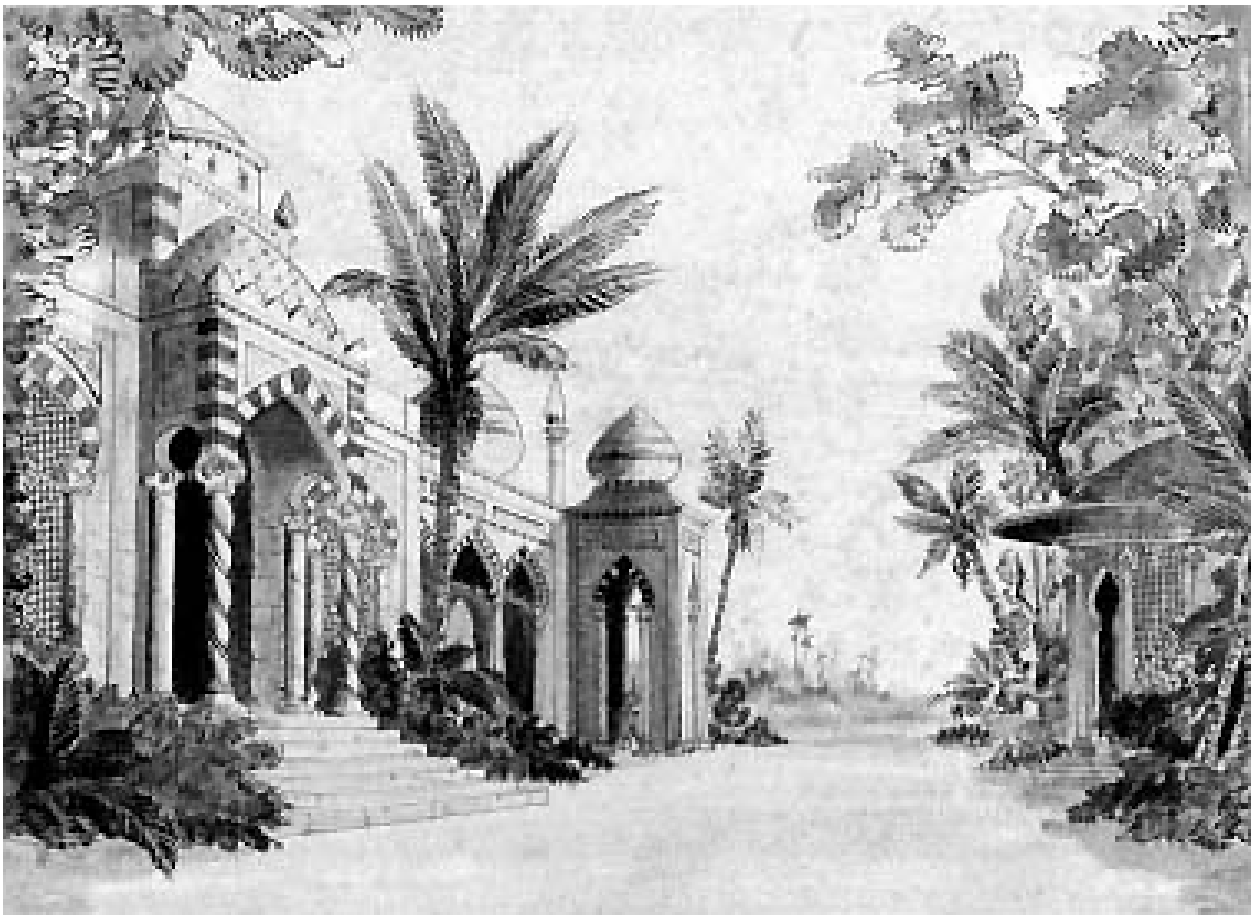
comunicações da época permitem afirmar que não se pode comparar, ou detratar, a estética de Carlos Gomes com uma comparação destas. Certamente Wagner foi um gênio – Carlos Gomes nunca se propôs a sê-lo.

Em conclusão, a estética de Gomes tem que ser analisada em consonância com seu tempo, no seu *locus* cultural e dentro do gênero de que se ocupou prioritariamente. Dentro de suas limitações, fez o que desejava e o fez com muita competência, perfeitamente coerente com o ambiente cultural que o cercava, atendendo uma demanda estética que o meio impunha. Talvez seja mister do artista, enquanto ser histórico, revoltar-se contra esta impositura – aí estavam os *scapigliati*. Mas à Gomes não interessava tal papel e provavelmente sua índole nem o permitisse. No entanto, sem ser um transformador radical, foi, sim, um inovador. Em extensão menor, mas nem por isto menos importante, auxiliou decisivamente no processo de desenvolvimento da ópera italiana da segunda metade do século XIX.

A progressiva inovação que Gomes propunha em cada novo trabalho era acompanhada por uma correspondente decrepitude em sua vida pessoal. Têm-se discutido à exaustão (GÓES, 1996) características psicológicas do compositor, mas faltam informações mais precisas para uma conclusão com mais consistência sobre este aspecto. Todavia, este declínio pessoal provavelmente está ligado à doença que lhe acometeu relativamente jovem, aos problemas conjugais que terminaram pela separação e às dificuldades financeiras que enfrentou. Porém, pode-se especular que o grande motivo da derrota de Gomes foi sua ousada libertação do jugo dos editores. Contra toda a tendência da época, Gomes resolve ser seu próprio editor e dispensa a fundamental vinculação aos editores. De fato, suas três últimas óperas foram mantidas fora do *establishment*. Este foi um arrojo que, provavelmente, nem o austero e astuto Verdi assumiria, como, de fato, não o fez. No cenário do meio da lírica italiana, essa atitude poderia ser um suicídio declarado, pois o sistema de produção de óperas dependia fundamentalmente dos grandes editores, aos quais se submetiam inclusive os empresários. Razão adicional para esta difícil situação de encontrar-se fora da proteção do editores, é a entrada massiva na *Giovane Scuola*, com suas óperas mais fáceis de serem montadas e com bilheterias certas e fartas pelas novidades do

verismo. Então, as condições adversas eram muitas e, para completar, a República proclamada em 1889 agrega-se ao cenário negativo à que se submete um Gomes adoentado porém, e isto é altamente revelador e merece ser cuidadosamente estudado, compulsivamente preocupado com a manutenção e sustento dos filhos (VETRO, 1982, 1998; REGO, 2004).

Resta-lhe voltar ao Brasil e o Pará lhe estende a mão. Entretanto, não há mais tempo. Poucos meses após instalar-se em Belém, morre entre amigos às 22h20 do dia 16 de setembro de 1896.



3. A ÓPERA ITALIANA NO PERÍODO 1870-1891

3.1 Prelúdio

Giuseppe Fortunino Francesco Carlo Verdi, por excelência, era o herói nacional da ópera italiana. Antes disto, era um camponês astuto e confiante em seus instintos. O compositor festejado sabia de sua arte e de seus negócios. Os embates com os Ricordi eram verdadeiros, mas medidos. Conhecia sua competência e não se deixava dominar por Giullio e sua firma de tendência hegemônica no ramo da edição e produção operística. Por outro lado, o tratamento que o público de Milão lhe dera em *Um Giorno di Regno*, junto com a concomitante miséria emocional da perda da família, deixou-lhe uma aversão pela cidade. De fato, se levarmos em conta a importância do compositor para o gênero em seu próprio país, verifica-se que a ligação de Verdi com a cidade da ópera foi escassa. Considerando-se a longa vida que teve e a importância central do Scala e dos editores, Verdi raramente circulava por Milão e lá pouco permaneceu, a não ser em seus últimos dias. É interessante notar que, dada a relevância desse nome para a arte lírica de seu país, e a notória expressão do Teatro *alla Scala*, Verdi parecia fugir da cidade e apresentava uma resistência clara em estrear suas obras em Milão. Tomando-se suas estréias, desde *Oberto* em 1839 até *Fastalff* em 1893, vemos que suas quatro primeiras obras foram estreadas em Milão e somente em 1869 ele retorna ao *alla Scala* com a revisão de *La Forza del Destino*. Continua com *Aïda* em 1873, primeiro no Cairo, e termina com o referido *Fastalff* em 1893. Com isto, verifica-se que 22 estréias de suas óperas novas ou revisões ocorreram fora de Milão, na Itália, ou mesmo no exterior (Londres, Paris e São Petersburgo) (NATORF, 2005). Mais que isto, Verdi residia em sua fazenda perto de Busseto e deslocava-se com certa regularidade entre sua propriedade rural, Gênova e Paris, afora poucas viagens por obrigações contratuais.

Desta forma, se Verdi dominava o panorama da ópera italiana no período estudado, Milão não dominava seu maior herói. Neste cenário pitoresco é que se dá o embate entre um grupo importante de compositores no qual se insere Antônio Carlos Gomes, o estrangeiro exótico vindo do longínquo país além do Atlântico. É nesse período,

talvez oportuno para a chegada de Gomes, que o tradicional melodrama romântico italiano entra em crise. Há necessidade do novo, mas com a cautela para que a *grand-opéra* francesa ou a massa sinfônica wagneriana não tomem conta de um produto genuinamente italiano. É um período de transição, onde os atores reconhecem a vacância de postos, sejam eles compositores, editores, críticos, público, e cada qual procura vislumbrar a perspectiva do futuro, com a convicção e urgência específica de cada atividade. Assim, aos compositores surge a oportunidade de verem-se reconhecidos e expor efetivamente suas criações, aos editores a urgência de novos títulos para manter o fluxo lucrativo da cena lírica, aos críticos a necessidade de identificar novos marcos para a necessidade de uma cultura unificada para o jovem reino e ao público, o deleite de atividade ubíqua na península – o melodrama lírico. Cabe, então, discutir o que acontece nesse período e a inserção de Carlos Gomes como ator privilegiado nesses embates, ainda que fortuito.

3.2 Milão - *risorgimento* e pós-*risorgimento*

Milão na segunda metade do século XIX era uma metrópole. Ocupava a mesma importância na recém unificada Itália que ocupa nos dias de hoje. A capital da cultura e da economia pujante, em contraste com o sul pouco desenvolvido. A característica de sua comunidade é a do realismo e do empreendimento. Desde sua fundação até a unidade italiana, Milão passara por diferentes comandos, incluindo o domínio pela Espanha, a França napoleônica e o Império austríaco até tão recente como 1859. Somente em 1861 Milão, como as demais regiões da Itália, a exceção de Roma, constituem o Reino da Itália. Finalmente o país tem uma unidade, a qual será completada com a anexação de Roma em 1871 e, muito mais tarde, Trento e Trieste em 1918. Evidentemente, a constituição do Reino da Itália facilita a Milão consolidar-se como o grande centro empresarial e econômico do jovem reino. Se a condição anterior já lhe favorecia, a unificação permite mais ainda a hegemonia desenvolvimentista de Milão em contraste com o sul agrícola e pobre. Certamente, a continuação dessas diferenças, como não resposta ao esforço da unificação, terão reflexos sobre o próprio melodrama lírico, como se verá adiante. Reflexos

tiveram também na construção política do novo reino, vendo o surgimento da organização proletária, suas revoltas e, finalmente, sua representação na Câmara dos Deputados. Entretanto, a Milão dos Sforza e Visconti permanece inespugnável aos novos ventos e continua a firmar e, na verdade, os utiliza para consolidar sua supremacia. A visão pragmática e empreendedora é parte atuante nesta formação da cidade como centro econômico, tecnológico, industrial e artístico. Aliás, Giovanni Ricordi, fundador da Casa Ricordi, foi um exemplo deste tipo de empreendedor. Após trabalhar como copista, interessou-se em obter, e consegue, os direitos sobre todo o material de orquestra e partituras das óperas apresentadas no Teatro *alla Scala*, onde trabalhava também como ponto. Aprendeu as técnicas da calcografia em Leipzig e abre seu negócio em Milão, prosperando para o que hoje conhecemos como uma das mais importantes e influentes casas editoras no gênero operístico do mundo. Resta saber o que pensaria Giovanni Ricordi ao tomar ciência de que no século XXI seu pujante negócio, um dos marcos da cultura italiana, pertence a um grupo empresarial alemão.

3.3 A crise do melodrama

Considerando o silêncio de Gioacchino Rossini após a estréia de *Guglielmo Tell* em 1829, o precoce desaparecimento de Vincenzo Bellini em 1835 e a morte de Gaetano Donizetti em 1848, o melodrama lírico ficou nas mãos de G. Verdi por um longo tempo. Certamente, neste período até o começo dos anos 70, vários outros compositores gravitaram, com maior ou menor presença, em torno dos teatros líricos peninsulares, mas sem atingir a eficiência estética do mestre de Busetto. Mas, nem por isto, os negócios da lírica deixaram de progredir. Como se sabe, o melodrama lírico foi um elemento fundamental como foco aglutinador em torno do processo de unificação da Itália e criação de uma identidade para seu povo. Se não assumidamente por ele, as óperas das primeiras fases de Verdi tiveram inequivocamente esta função, particularmente pelo tratamento da massa coral como algo identificável, diferente da posição decorativa e subordinada do coro na ópera barroca italiana. De fato, precisamente em suas primeiras óperas, Verdi consegue

atribuir um *pathos* de nação aos seus coros. Insistentemente, o coro em *Nabucco* (18342) é de Hebreus ou de Assírios e no *I Lombardi* (1843), são cruzados lombardos ou mouros (CAPRA, 2003). Na fala da massa coral está representada uma entidade, ouve-se o brado de uma comunidade, não de um indivíduo. Se os hebreus reclamam sua liberdade, os assírios cantam loas ao poderio de seu país. O mesmo se repete em *Macbeth* (1847) quando na cena 1 do quarto ato se insere um coro de lamento pela ocupação da pátria (*Patria oppressa!*) e a ópera termina com os oportunos versos *La patria, il Re salvo; a lui onor e gloria*.[6] Verdi utiliza recursos musicais dos *lamenti* do barroco italiano para melhor colorir a tristeza desse povo. O uso das segundas menores na frase que abre a seção principal do coro é típica daquela construção madrigalesca e o desenvolvimento da frase coral se faz insistentemente por movimento conjunto em segundas menores, enquanto a orquestra reforça frequentemente o ambiente de pranto e tristeza com a re-introdução do motivo em segundas menores da frase de abertura, como pode ser visto na Figura 5. De fato, Mazzini não poderia desejar algo melhor do que um texto desses sob música admirável de Verdi e difundida pela mídia mais cara ao povo – a ópera.

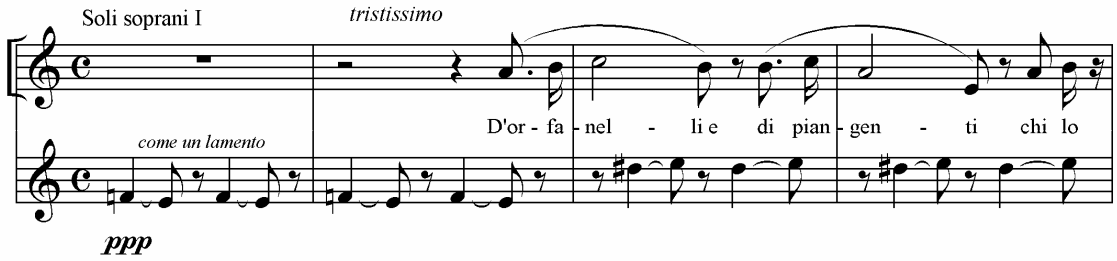


Figura 5 – G. Verdi, *Macbeth*. *Patria oppressa!* Coro de introdução ao quarto ato.

Entretanto, nos últimos anos da década de sessenta, este modelo parece ter chegado a um esgotamento e mudanças se impunham. A arte Italiana, como um todo, parece não suportar mais o isolamento a que foi submetida pela barreira física dos Alpes. Uma nova geração reclama novos ares. O insucesso das revoltas de 1848, por toda a Europa

[6] A pátria o Rei salvou; a ele, honra e glória!

e a morosidade das modificações sociais, tão caras à causa do *risorgimento*[7], auxiliam em compor um quadro de insatisfação. Uma vez no poder, os antigos revolucionários, como costuma ocorrer, não conseguem em curto espaço de tempo, que só no discurso político se realiza, as modificações profundas que levem a um rápido desenvolvimento econômico e social da Itália. Aliás, a unificação obtida em 1861 significava o término de uma fase em que ela era o motivo maior de organização social. Com sua obtenção, surge um novo patamar de preocupações que não o da busca maior por uma identidade. Por um lado, a classe política dominante, para a Itália pós-unificação, preocupa-se primordialmente em demonstrá-la como nação legítima e alinhada à ordem européia. Deseja que se iguale econômica e politicamente aos demais países. A preocupação maior é a correção da dívida externa e a construção de forças militares e poderio bélico, isto é, um arcabouço que mais se identifica, para o cenário externo, como demonstrativo de nação. Estas, certamente, não são as preocupações centrais daqueles jovens que lutaram pela unificação. As gerações mais jovens, inquietas, se revoltam contra toda a ordem estabelecida e gritam pelo novo.

O melodrama lírico, uma das mais bem guardadas relíquias da unidade italiana, não se exclui dessa necessidade de renovação. Mais que isto, o tradicional isolamento cultural a que a península se impunha, está prestes a desmoronar, pois não faltam vozes internas que desejem ardentemente romper a cúpula que protegia a música italiana da influência externa. Neste contexto, o melodrama lírico como elemento aglutinador político perde sua força, ainda que não seu papel de atividade do cotidiano na cultura peninsular. Verifica-se, inclusive, que os temas das óperas de Verdi, a esta altura, já haviam mudado sensivelmente para outro terreno – a dramaturgia clássica romântica de Victor Hugo e Johann C. F. von Schiller é o que mais lhe apraz. O próprio processo de criação do compositor parece modificar-se, reduzindo a freqüência com que brinda seu público com novas óperas. Razões para esta desaceleração poderiam incluir certa diminuição do ímpeto criador, as dificuldades com a saúde que lhe atormentavam essa época da vida ou, o que é muito mais provável, um amadurecimento crítico que o obriga à reflexão mais demorada

[7] Movimento político e revolucionário entre 1815 e 1870 que resultou na unificação dos diferentes estados da península da Itália em um novo país. Foi um dos mais importantes períodos da história italiana e teve como foco central a revolta contra a opressão estrangeira por parte dos austríacos. Entre as figuras principais desse movimento salientam-se de Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi

para a produção de obras com melhor qualidade – a análise das óperas desse período permite optar por esta última explicação. O fato é que, independente das razões, esse efervescente cenário social encontra um Verdi menos produtivo em termos quantitativos. Efetivamente, desde o *Oberto* (1839) as estréias eram quase anuais, mas após *La Traviata* (1853), isto deixa de acontecer (Figura 6).

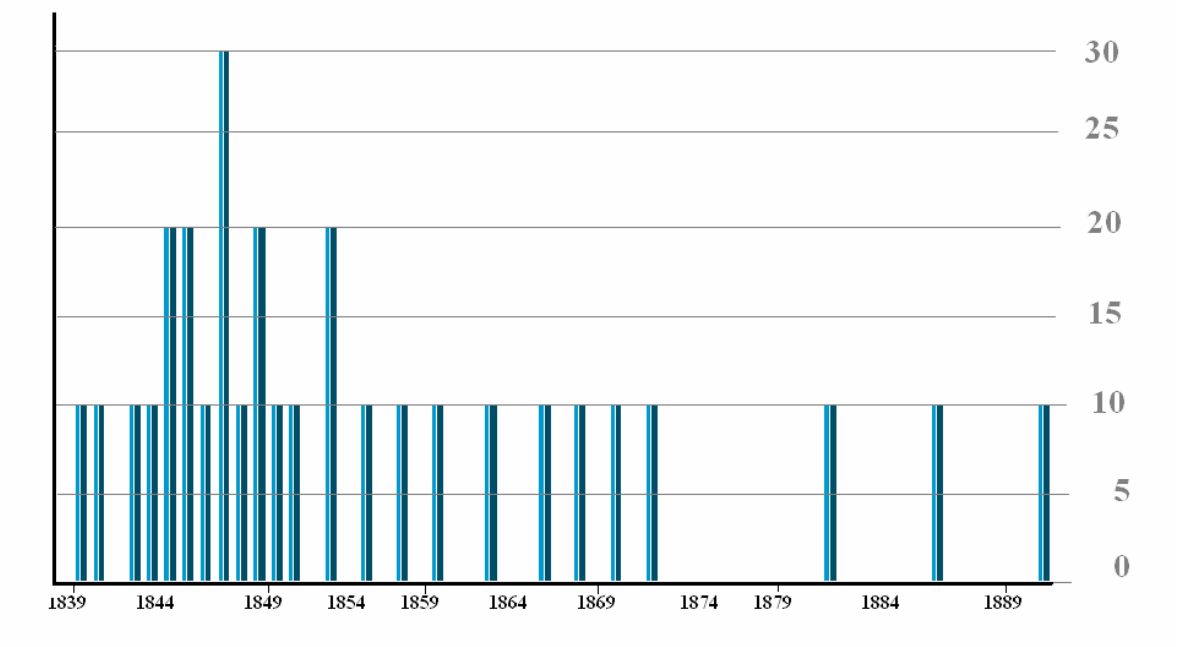


Figura 6 – Gráfico da distribuição da freqüência de estréia das óperas de G. Verdi por ano, entre 1839 e 1893.

É este momento histórico que se desenvolve no período arbitrariamente compreendido entre os anos de 1870 e 1891. No contexto da história da ópera italiana, é neste período que serão apresentadas e se consolidarão profundas modificações no melodrama lírico no que se refere a sua estrutura musical e na constituição de seus libretos. Essas modificações serão fundamentais para o surgimento da *giovane scuola*, com reflexos em toda a produção operística até o final do século XIX e nos primeiros decênios do século XX. Trata-se, sem dúvidas, do período pós-romântico da ópera italiana, como preconiza

Coelho (2002), mas os fatos dessas duas décadas de agitação cultural, 1870-1891, a melhor qualificam pela denominação de *período de transição* (CESARI, 2006).

3.4 A *scapigliatura*

Milão era a cidade onde tudo acontecia - a agitação febril dos cafés em torno da *Piazza del Duomo*, as discussões acaloradas dos jovens sobre os novos rumos da ciência, das artes e da tecnologia, a crescente consciência do proletariado e seus reflexos na política do novo reino. Este caldo de cultura não poderia resultar em nada menos que um novo e intenso movimento artístico-literário que veio a chamar-se *Scapigliatura*. O termo *scapigliati*, significa "descabelados". De acordo com Coelho (2002), o nome deriva do título de um livro de Carlo Righetti, publicado em 1862 – *La Scapigliatura e il 6 Febbraio* – que narra o famoso levante de 1853 contra os invasores austríacos. Os jovens, grandes protagonistas dessa efeméride do *risorgimento* italiano, usavam longos e desalinhados cabelos para demonstrar sua revolta. O termo tem um paralelo direto com o movimento francês *Bohémien*. Este, mais antigo, está ligado ao sentido de vida cigana, uma vez que se acreditava que esses nômades eram egressos da região da Boêmia. Seu modo de vida, irregular e despreocupado para os ditames europeus da época, criava um misto de repulsa e atração. Esses jovens franceses, artistas, recusavam os valores da arte pelo comércio e pela produtividade, o que, como decorrência, lhes garantia poucos recursos de sobrevivência, colocando-os numa vida de precários recursos econômicos. A resposta a isto era uma vida também desregrada, ou melhor, contrária aos códigos dos valores burgueses, a qual aderiam de forma estóica e nobre. Esta condição foi muito bem descrita no romance *Scene d'une vie de Bohème* (1851) de Henry Murger, que foi a fonte para a criação do libreto da futura *La Bohème* (1896) de G. Puccini.

Os *scapigliati* envolviam literatos, músicos, artistas plásticos e intelectuais de diferentes qualidades, mas que se concentravam em contestar o *status quo*. Tudo poderia e deveria ser diferente. O velho não tinha mais valor. A iconoclastia era a ordem. Nem Verdi nem Manzonni escaparam da fúria devastadora desses jovens. Ficou célebre o poema

recitado por Boito em festa que saudava a estréia da ópera *I Profughi Fiamminghi* (1863) do *scapligiato* Faccio, a Ode à Arte Italiana (WEAVER, 1980, p. 158):

> Aqui está a força da arte Italiana. Por um momento permitamo-la escapar das amarras do velho e do tolo, para emergir nova e saudável. (...) Talvez já tenha nascido o homem que irá, no altar, reerguer a arte, casta e pura: naquele altar conspurcado como uma parede de bordel.

Verdi sentiu-se pessoalmente atingido com esta estrofe, causando uma longa separação entre os dois. A reaproximação só ocorreu muitos anos depois por interferência – e interesse comercial – de Giulio Ricordi.

Mas assim eram os *scapigliati*, por excelência destruidores do presente e do passado em busca de renovação. De fato, foi o primeiro movimento com ambições de vanguarda na recente história cultural da Itália unificada. Teve duração relativamente efêmera, de 1860 a 1875, mas deixou marcas importantes na vida artística da Itália. Queriam a liberdade de expressão, a quebra das regras acadêmicas antepondo a criatividade à razão, buscando a originalidade em contraste aos ditames rigorosos do estilo (CESARI, 2006). Buscavam quebrar as limitações do provincianismo a que estava sujeita a arte italiana, buscando inspiração, principalmente, na literatura francesa e alemã. Era um repúdio ao sentimentalismo do romantismo, contrapondo-o com o verdadeiro e o concreto. Assim, os modelos do naturalismo francês caem bem nas propostas dos *scapigliati*, tanto pelo conteúdo do real, do cru, do horrendo, como pelo aporte de sangue novo proveniente de outras culturas. Outro elemento importante dessa tendência é a transliteralidade das artes. Não haveria mais a arte isolada, mas a relação recíproca e complementar entre elas. Talvez, como se verá adiante, essa seja uma das razões para que a ópera tenha sido um gênero de expressão artística dos que mais se salientaram como produto dessa vertente de pensamento artístico.

A *scapigliatura* foi um acontecimento que, geograficamente, ficou restrito particularmente a Milão, com alguma extensão para Turin. Os representantes mais

expressivos são Franco Faccio e Arrigo Boito, na música, Giuseppe Rovani, Irginio Tarchetti, Carlo Dossi e Emilio Praga nas letras e Tranquilo Cremona nas artes plásticas.

A manutenção, do que poderia se chamar, de um controle de qualidade do melodrama peninsular se deveu, em grande parte, ao já mencionado hermetismo da cultura musical italiana à influência exterior e ao aprimoramento do próprio gênero lírico quando, em um longo período de tempo, conta-se com expoentes tais como Rossini, Bellini e Donizetti, para não mencionar outros menos importantes mas não menos competentes operistas. Este aprimoramento chegou a tal grau de sofisticação que induziu uma certa atrofia de outras manifestações musicais. De fato, durante quase toda a metade do século XIX o predomínio era do melodrama lírico, seguido em pequeníssima proporção pela música sacra. A música sinfônica praticamente inexistia na península. Entretanto, esta hegemonia não poderia perdurar para sempre e uma das teses dos *scapigliati* era, exatamente, a necessidade de um arejamento dos códigos musicais italianos pela introdução das experiências externas. Nesse sentido, iniciou-se a formação de sociedades de concerto, sociedades de quartetos e sociedades corais, as quais procuravam não apenas novos repertórios mas, principalmente, repertórios que não fossem derivados da melodrama lírico. Objetivamente, era uma resposta à hegemonia do melodrama. Curioso notar que a mais importante dessas sociedades, a *Società del Quartetto*, foi cuidadosa e estrategicamente gestada por Tito Ricordi[8], como se sabe, o proprietário da mais importante casa editora de óperas. Em verdade, comenta que a sociedade de Milão se inspirou na primeira sociedade deste tipo fundada na Itália, que teve origem em Florença, em 1861. Evidentemente, este tipo de atividade musical diferia da lírica por consumir outro tipo de repertório – a música orquestral. Considerando-se que esta atividade era um potencial mercado em expansão, surge o interesse da Casa Ricordi em ter uma *Societá* em Milão. De fato, essa sociedade, atuante até os dias presentes, foi constituída em primeiro de setembro de 1863 por iniciativa de Tito Ricordi, Faccio e Boito, entre outros. Entretanto, depois de organizada, entregaram-na a nomes conhecidos e ilustres da sociedade artística milanesa, como o Conde Carlo

[8] Tito Ricordi era filho de Giovanni Ricordi e pai de Giullio Ricordi. No período da fundação das Sociedades de Quarteto, Tito era o responsável pelos destinos da firma e Giullio, ainda jovem, apenas começa a tomar contato com os negócios da família.

Taverna, o maestro Lauro Rossi e Alberto Mazzucato do Conservatório Real e, certamente, um nome que garantiria certa ascendência operacional desse grupo na sociedade, Giullio Ricordi, filho de Tito, que na época tinha apenas 23 anos e que, futuramente, iria assumir de forma muito ativa a firma do pai. Para se ter uma idéia do hermetismo no norte italiano em termos de música, a Nona Sinfonia de Beethoven teve sua primeira execução completa pela Sociedade do Quarteto apenas em 1878, sob a direção de Faccio. Isto quer dizer que essa obra importante da musicografia mundial, mesmo em termos de século XIX, só foi executada no avançado e culto ambiente milanês cinqüenta e quatro anos após sua estréia em Viena! (BEACCO, 2006). Dentro desse vento renovador, outras sociedades se formaram. Assim, em 1874 viu-se a fundação da *Società del Quartetto Corale* e a da *Società di Canto Corale* em Milão. Eram contrapartidas para a música coral , às sociedades de música orquestral e música de câmara. Essas iniciativas, como para o caso das atividades da música sinfônica, pretendiam, também, minar a hegemonia do melodrama lírico que dominava a cena. Estes agrupamentos corais buscavam novos repertórios, executando, além da música sacra, um repertório profano pouco usual até então (CAPRA, 2003). Retomando a questão das sociedades orquestrais, essas promoviam concertos com certa estruturação didática visando a absorção dessas novas tendências musicais. Ilustrativo dessa tendência é o programa apresentado por Cesari (2004) em seu artigo sobre esta época, em torno de um concerto levado a efeito em 15 de abril de 1888 em Milão. Na primeira parte executou-se a quinta sinfonia de Beethoven e na segunda parte, obras curtas de autores contemporâneos não operistas italianos, além do francês George Bizet, que comparece, também, com uma peça não operística. Um segundo concerto, referido por esse mesmo autor, realizado em maio de mesmo ano, oferece uma mistura complexa que inclui trechos de obras de Mozart, Bach, Mendelsshon, Beethoven, Rossini, Sain-Säens e Gluck, além de outros autores menos conhecidos.

Dentro deste panorama de inovação, entretanto, não se pode deixar de discutir um outro aspecto, que é o do papel social da música nesse período. De fato, no bojo do *resorgimento* a burguesia assume papel relevante como estrato social determinante da nova composição política e social na Itália unificada. Junto, vem o seu desejo de expressão artística, o que é perfeitamente realizável com o ubíquo e polifônico piano. Este desejo de

expressão é domiciliar, porém extensivo e ocorre, de formas ligeiramente diferentes, em toda a Europa. Mesmo outros países, particularmente nas Américas – e o Brasil aí se inclui perfeitamente -, não se frustram à esta novidade da metrópole, pois, mesmo independentes, ainda sentem uma irresistível atração pelo centro colonizador. Entretanto, este apelo pianístico ocorre de forma diferente na Itália, no que se refere ao desenvolvimento da técnica composicional e interpretativa. Na península, a literatura para o instrumento se limita a obras de caráter de divertimento, com condições técnicas que não limitassem sua execução dentro do contexto até agora exposto, isto é, o do âmbito domiciliar, não profissional. Entretanto, esta condição não impediu que a Casa Ricordi, verdadeiro cenáculo do melodrama lírico, publicasse obras para piano de Beethoven e Mendelsshon (MAINARDI, 2004). Verdade se diga que, em proporção, eram poucas essas publicações considerando-se o catálogo devotado à lírica. Este, em verdade, oferecia todas as combinações para as quais houvesse demanda. As óperas dos principais compositores do momento e sucedâneos (fantasias, transcrições, paráfrase, etc.) eram ofertadas para combinações tão diferentes como piano solo, piano e canto, piano facilitado, piano a quatro mãos, flauta solo, flauta e piano, dueto de flautas, violino solo, violino e piano, dueto de violinos, violoncelo e piano e clarineta e piano. Outra fatia importante desse mercado eram as bandas militares e civis, que existiam em profusão na Itália. Em 1888 a Casa Ricordi cria uma seção especializada em música para banda e, para promover melhor essa área em expansão, instituem um concurso de música para bandas.

Com isto, verifica-se que o ambiente cultural milanês era diversificado e pluripotente, o que permite compreender a capacidade de posicionar-se de uma geração jovem que vê uma estagnação estética determinada, como se viu, não por incompetência criativa de uma sociedade, mas pelas características extra musicais de interesses hegemônicos de determinados segmentos dessa comunidade. O fato é que, se os *scapigliati* faziam mais barulho do que produziam obras marcantes em um processo de transformação – e, na música, este é o caso emblemático do *Mefistófeles* de Boito e o *I profughui Fiamminghi* de Faccio – a agitação produzida nas diferentes vertentes da manifestação artística foi marcante. E como a ópera é uma síntese melhor ou menos privilegiada da poesia enquanto literatura, das artes plásticas enquanto cenografia e da música enquanto

catalisador e plasma materializador dessas manifestações, é nela, curiosamente, que se concretizam de forma evidente as características modificadoras desejadas por esse grupo de revolucionários burgueses. O que eles não percebem é que este processo já estava ocorrendo, involuntariamente. E se suas manifestações lograram resultados mais concretos e imediatos foi mais por uma questão meramente de momento e oportunidade do que pela iconoclastia pujante desses jovens que, sabe-se, tinham seus limites determinados pelos horários nas festas, do vinho e dos amores desenfreados.

3.5 A nova ópera

Verdi já estava demolindo o melodrama italiano antes mesmo que os seus detratores descabelados impusessem sua filosofia. *Rigolleto*, do longínquo 1851, premonitoriamente, já antecipava certas medidas dos *scapigliati*. É nesta ópera que o sistema de números fechados entra em colapso e a ária tripartite parece procurar novos envoltórios. O discurso musical começa a ganhar continuidade – continuidade que Boito, por mais que se esforce em sua erudição literária e musical, não vai conseguir no *Mefistófeles* e muito menos no *Nerone*, sua eternamente postergada obra que será representada, postumamente, apenas em 1924. Verdi, então, começa a desmontar a estrutura do melodrama, discretamente. Ocorre, entretanto, o seu afastamento, ou melhor, uma certa reclusão dos palcos com novidades, a qual ele retorna apenas em 1871 com a *Aida*. Neste vácuo, praticamente compreendido pelo período em estudo, é que se firmam, pelas mãos de outros compositores, as principais modificações na estrutura do libreto e da música do melodrama italiano demandadas pelos *scapligliati*. Importa notar, entretanto, que essas modificações não são necessariamente obra direta da ação dos *scapigliati*. Definitivamente, o que se poderia definir como ópera *scapigliata* não se firmou nem trouxe contribuições relevantes ao melodrama italiano. Como se verá adiante, é a produção de outros compositores, que nada tem de *Scapilgiati*, que promoverá esta reforma. Sobre o caso da ópera *I Profughi Fiamminghi* de Franco Faccio e emblemática dessa condição é a carta enviada a Faccio pelo venerado Verdi. Muito apropriadamente ao contexto, ele, na

verdade, a envia apenas por gentileza a um pedido da Condessa Maffei, mas sua escrita é premonitória, fria e não deixa de abordar sutilmente seu profundo descontentamento com os arroubos verbais do jovem Boito (WEAVER, 1980, p. 160):

> Se o público, o juiz soberano, sorriu para sua primeira obra e a aceitação, como você disse, foi boa, então continue com espírito de confiança a carreira que você tomou, e acrescente aos grandes nomes de Pergolesi e Marcelo mais um nome, o seu. Desejo o mesmo para seu amigo Boito, ao qual peço a gentileza de cumprimentar em meu nome.

A sutileza e fina ironia ficam por conta da menção dos nomes de Pergolesi e Marcelo, já citados por Boito em sua desastrada Ode à Arte Italiana que tanto irritara Verdi.

De fato, todos esses autores mencionados não eram aderentes incondicionais aos ditames da *scapigliatura* e, mesmo, nem participaram ativamente das ações do grupo. Esse é particularmente o caso de Antônio Carlos Gomes e Amilcare Ponchielli, os quais, mesmo sendo os responsáveis maiores pela produção operística desse período em estudo, restringiram-se a reagir, em seu metiér composicional, a uma condição de uma estética em transição do que serem os lídimos executores de uma política estética pré-determinada pelos *scapigliati*. Desta forma, afirmações da adesão, pelo menos desses compositores, aos ideais revolucionários dessa vanguarda milanesa devem ser vistas com cautela.

De qualquer forma, toda essa turbulência, e como visto, não apenas a dos *scapigliati*, resultou em modificações palpáveis no melodrama italiano. Nesse sentido, a introdução de características da *grand-opéra* francesa, talvez, traduza a contribuição mais pronunciada. Suas principais características são apontadas por Cesari (2006) e devem ser discutidas com certa profundidade e de forma ampliada, com o intuído de explorar a apropriação desses códigos por diferentes compositores, particularmente os antes mencionados, incluindo-se Antônio Carlos Gomes.

De acordo com Cesari (2006), a influência da *grand-opéra* francesa e a forma como ela foi traduzida para o melodrama italiano, talvez, tenha sido a característica mais marcante entre as contribuições desse momento de transição e modificações. Entre essas, salienta-se o gosto pela grandiosidade cênica, um tratamento diferenciado da orquestra, modificação na abordagem da vocalidade e o abandono da *solita forma*[9]. Evidentemente, nesse período, a *grand-opéra* não era nada de novo. Verdi, com sua habitual ausência de Milão e seu famoso teatro, atendia os desejos da própria martriz da *grand-opèra,* o teatro da a *Academie Nacional de Musique* e, futuramente, o *Palais Garnier* em Paris, com *Les Vespres Sciciliannes* em 1855 e *Don Carlo* em 1867. Por sua vez, a Casa Lucca, fundada em 1825 por Francesco Lucca, se encarregaria de introduzir na Itália os principais operistas ultramontanos, como Giacomo Meyerbeer, Fromental Halevy, Charles Gounod, François Auber, Friedrich von Flotow e Jacques Offenbach. Ao adquirir no exterior os direitos de obras de compositores desconhecidos na Itália, como estratégia auxiliar para confrontar os negócios da Casa Ricordi, a Casa Lucca abriu novos horizontes ao público italiano, contribuindo para a desprovincialização de sua cultura musical (PASQUINELLI, 1982). As estréias das principais obras desses compositores, em Paris e em Milão podem ser vistas na Figura 7 e permitem auxiliar no entendimento do papel que essa proposta estética apresentou no período em estudo (Figuras 8, 9, 10 e 11).

[9] A *solita forma* será assunto importante nas discussões que seguem e um detalhamento sobre seu conceito se faz necessário. O termo parece ter sido inicialmente usado por Abramo Bavesi (POWERS, 1987), médico, critico e musicólogo italiano atuante na primeira metade do século XIX. Em seu libro *Studio sulle opere de Giuseppe Verdi*, publicado em Florença em 1859, aparecem este termo e seu detalhamento. A *solita forma*, então, se refere à forma habitual da construção formal, em termos musicais e textuais, da unidade dramática do melodrama italiano do *ottocento.* A *solita forma,* então, pode ser entendia como o cânone formal do número operístico. Os termos referidos por Bavesi começam a ser utilizados pelos compositores e musicólogos e, progressivamente se institucionalizam no vocabulário operístico. Defini-se, assim, toda a estrutura formal da ópera, o conteúdo de seus números e o tipo de intervenção que lhe é característica. Por exemplo, o *coro d'introduzione*, a *scena ed aria*, a *scena ed duetto*, entre outros. Cada um deles apresenta, por sua vez, uma seqüência específica de eventos dramáticos contextualizados, por sua vez, por uma estrutura musical específica e reproduzível entre os compositores.

Autor	Título	Data da estréia	
		Paris	Itália
Halévy	La Juïve	1835	1865 (Milão)
Meyerbeer	Les Hugenotes	1836	1841 (Florença)
	Le Prophete	1849	1852 (Florença)
	Stella del Nord	1854	1856 (Milão)
Flotow	Marta	1847	1859 (Milão)
Gounod	Faust	1859	1862(Milão)

Figura 7 – Quadro demonstrativo das datas de estréia, em Paris e na Itália, de algumas das principais óperas identificadas com o modelo da *grand-opéra*.

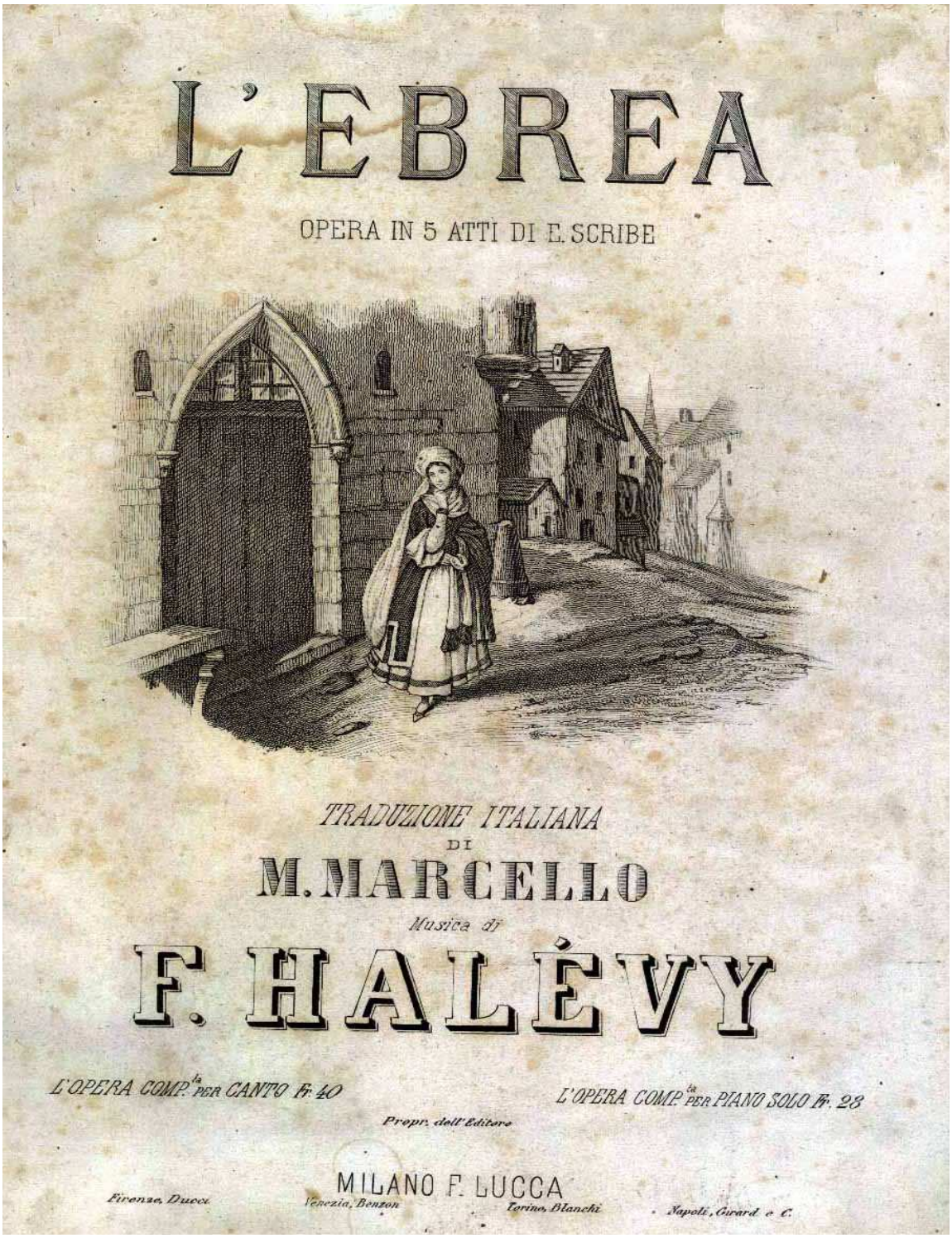


Figura 8 – Frontispício da primeira edição da versão italiana de *L'Ebrea*, publicada por F. Lucca.

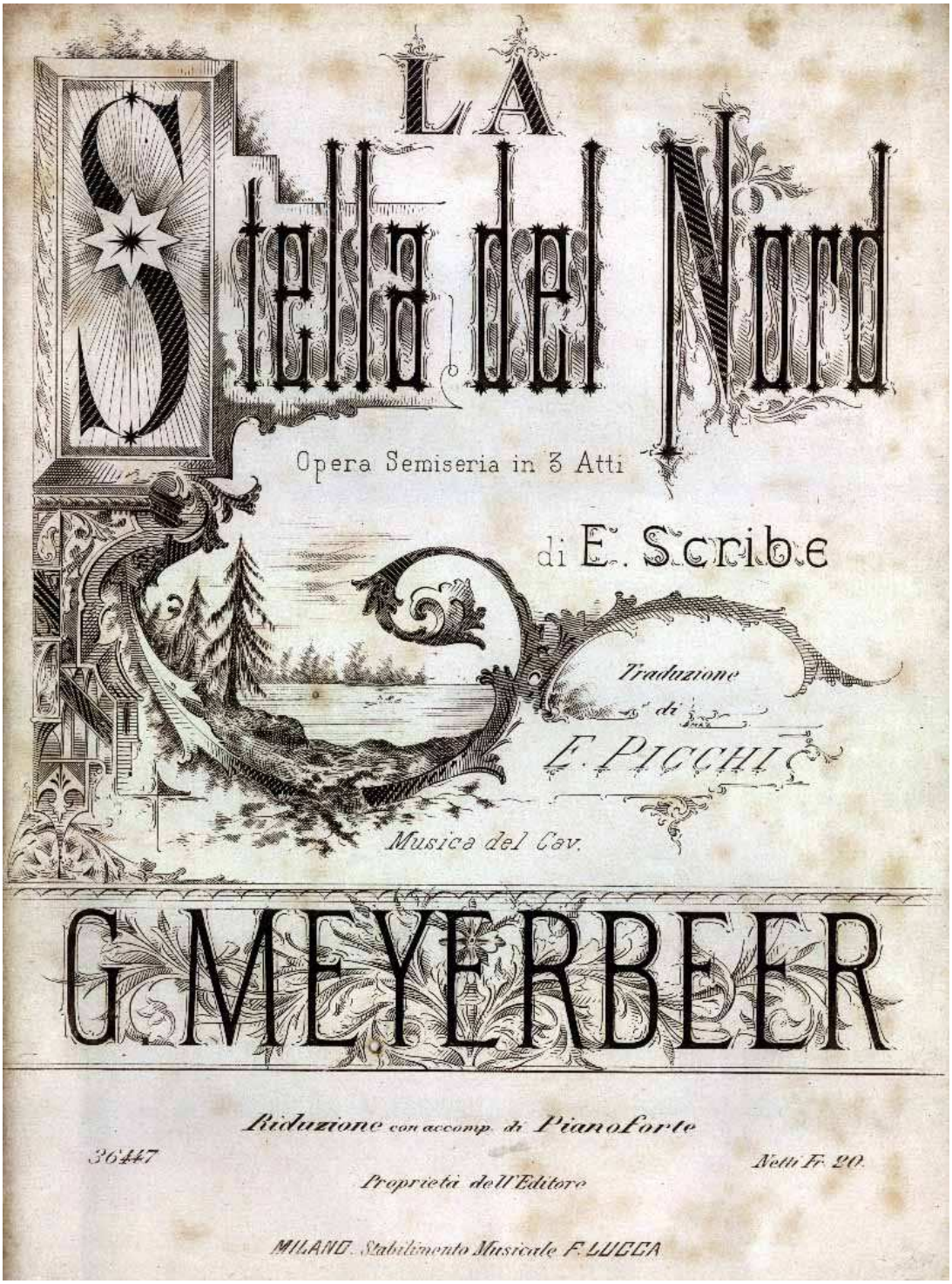


Figura 9 – Frontispício da primeira edição da versão italiana de *La Stella del Nord*, publicada por F. Lucca.

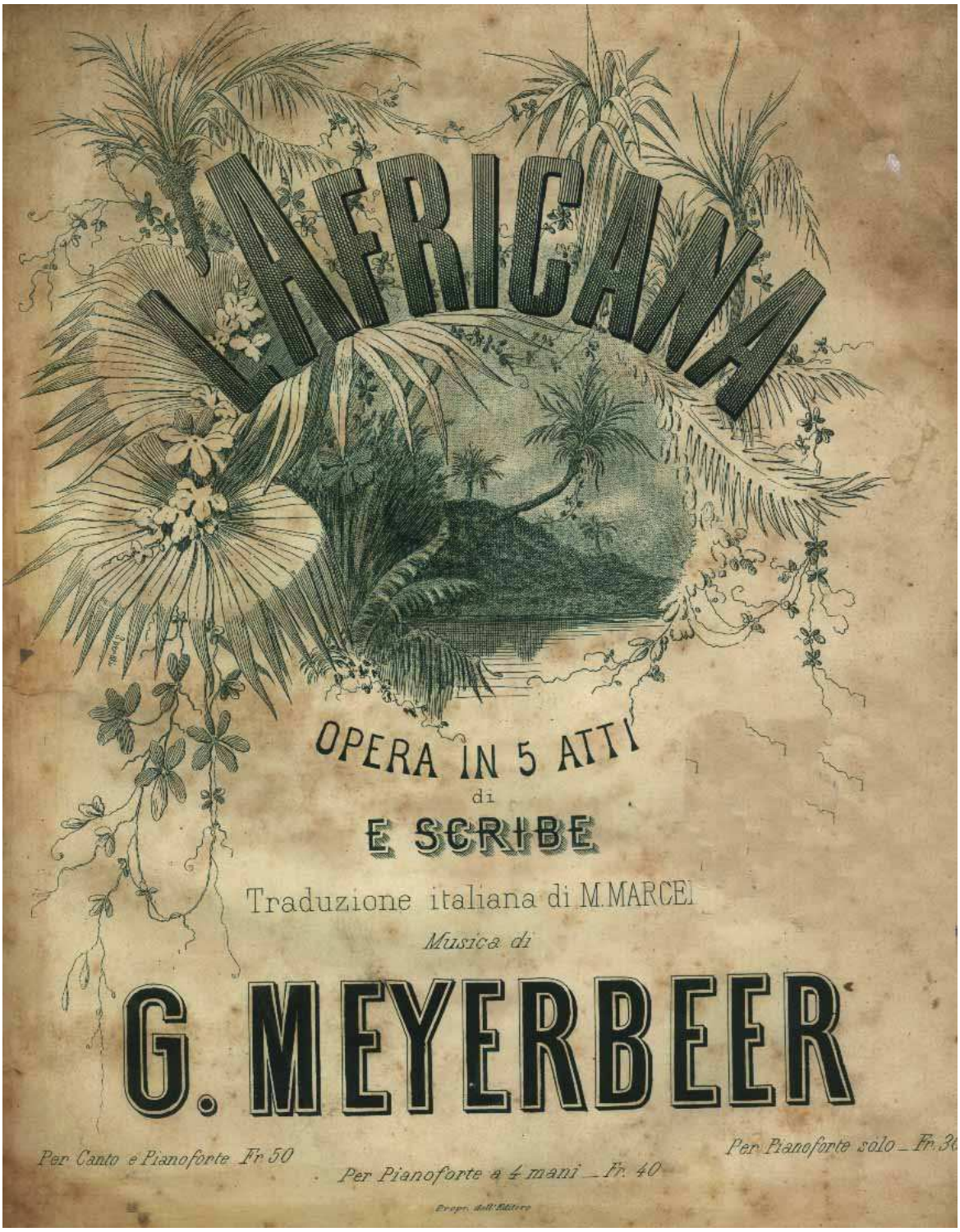


Figura 10 – Frontispício da partitura para piano solo de *L'Africana* de G. Meyerbeer, publicada por F. Lucca. Trata-se da versão em italiano.

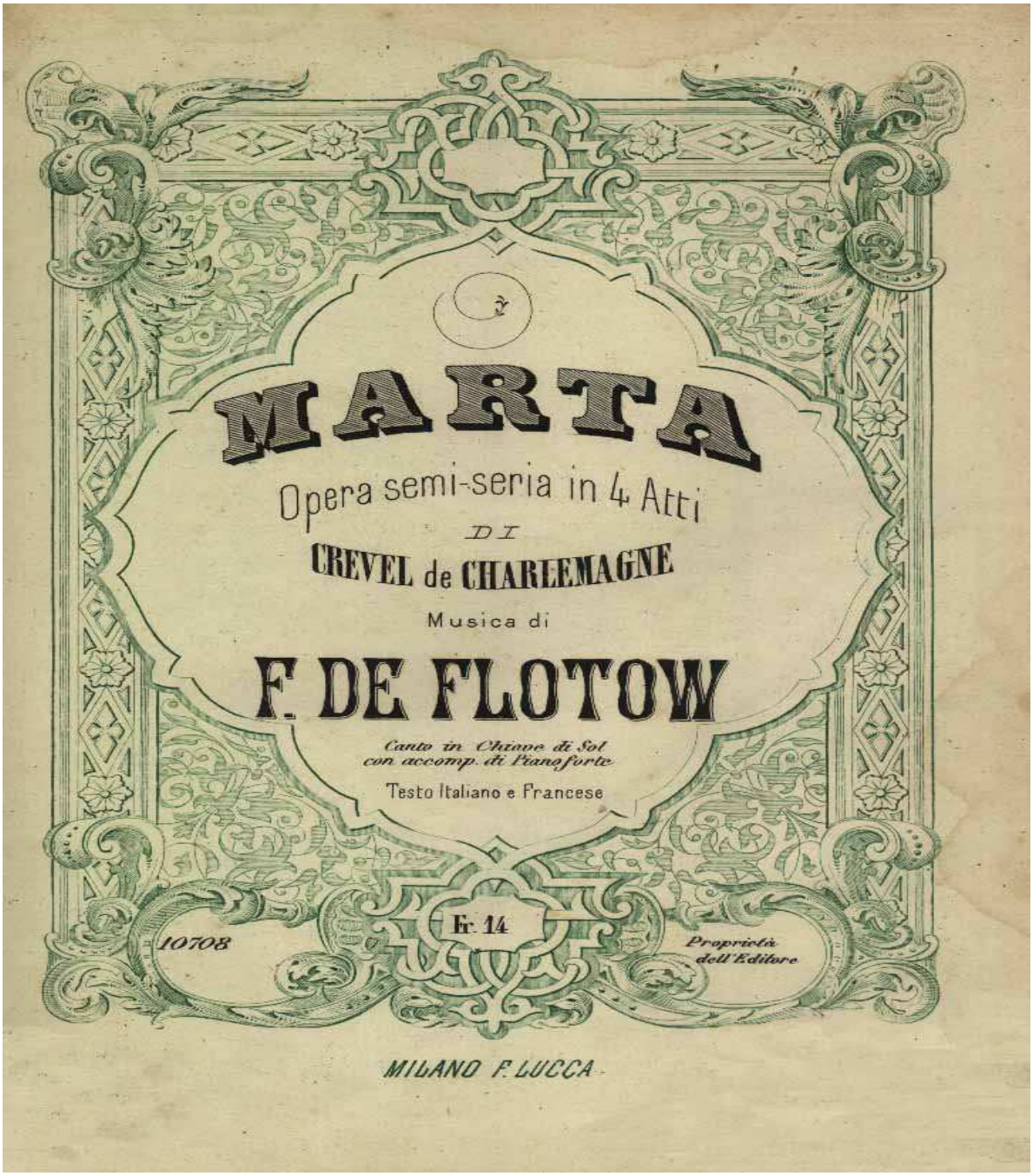


Figura 11 – Frontispício da partitura de *Marta* publicada por F. Lucca.

A grandiosidade e o coup de théâtre

O que interessa tomar da *grand- opéra* é seu apelo ao espetaculoso e ao *coup de théâtre*. As grandes cenas com massa coral são essenciais. A representação de eventos climáticos da natureza, as batalhas, os julgamentos, os ritos têm apelo direto. Exemplos disso percorrem várias óperas notáveis desse período: o início do primeiro ato de *La Gioconda*, com o amplo cenário do pátio interno do *Palazzo Ducale* e o alegre coro de introdução; praticamente todas as cenas do terceiro ato de *Il Guarany*, na aldeia dos Aimorés; a *scena della tribuna* no segundo ato de *Salvator Rosa* e a cena final do segundo ato de *Aida*. Esta é emblemática da absorção dos princípios da *grand-opéra* devido a sua implantação inócua em termos de desenvolvimento dramático geral. De fato, *Aida* é um exemplo de libreto cuja essência da trama poderia se desenvolver de forma menos grandiloquente, mas que a genialidade de compositor e libretista permitiram transubstanciá-lo em um desenvolvimento de *grand-opéra* efetivo. Como desenvolvimento dramático, a referida cena é competentemente construída, permitindo ao compositor expressar-se em sua melhor forma, produzindo música de elevada qualidade e que enobrece o repertório lírico. Entretanto, a simples informação, através de um recitativo, poderia introduzir os elementos dramáticos referentes à esta cena. Da mesma forma, a cena do julgamento de Ramsés, no quarto ato, ainda que mais reclusa, assume a mesma condição de cumprir com os requisitos da grandiosidade cênica advinda dos ventos parisinos. Neste caso, mais pela elaboração dramática do processo de cena ritual, sempre consideradas efetivas por Verdi (NOSKE, 1973), do que pela presença de massas corais.

O *coup de théâtre* é aquele momento privilegiado, geralmente, curto, de clímax dramático resolutivo, onde o texto e o desenvolvimento cênico têm características marcantes, conclusivas, brilhantes, inesperadas, inspiradas, levando a um arrebatamento da audiência pelo inusitado. Sua definição, na dramaturgia, envolve um acontecimento inesperado, causador de uma mudança brusca no curso da ação dramática.

Seguindo o pensamento de Ariosto (NAUGRETTE, 1999), a tragédia se compõe de seis partes – a fábula, a psicologia, os personagens, o texto, a encenação e o canto. Entre elas, a fábula é a parte mais importante, uma vez que a tragédia não imita o homem pontualmente, mas sim imita suas ações. E a força motriz mais relevante da fábula é a ação dramática através de suas partes constituintes: os imprevistos (*péripéties)* e o reconhecimento – isto é, em resumo, o *coup de théâtre*. No primeiro caso, nos imprevistos, temos a retomada da ação em sentido contrário e, na segunda, a passagem da ignorância do fato ao seu conhecimento e que leva à uma tomada de posição, tanto para o bem como para o mal. O *coup de théâtre* mais bem engendrado é aquele cujo reconhecimento advém de um imprevisto.

O apelo, então, não é recente e a ópera vai aperfeiçoar esta tradição em razão da maior velocidade necessária ao seu discurso dramático do que o do drama. A cena final de *La Juïve* de Halévy é vivamente exemplar do requinte em *coup de théâtre*. Após a sentença, Raquel é atirada dentro de um caldeirão com água fervente enquanto Eleazar revela a um espantado Brogni que a filha que ele procurava é aquela a quem ele condenou à morte tão cruel. O próprio Donizetti, que assistia a ópera em Paris, considerou que "era muito realística – a cena final excessivamente horrificante, e mais horrível ainda por ser muito ilusória" (WEINSTOCK, 1964, p. 108).

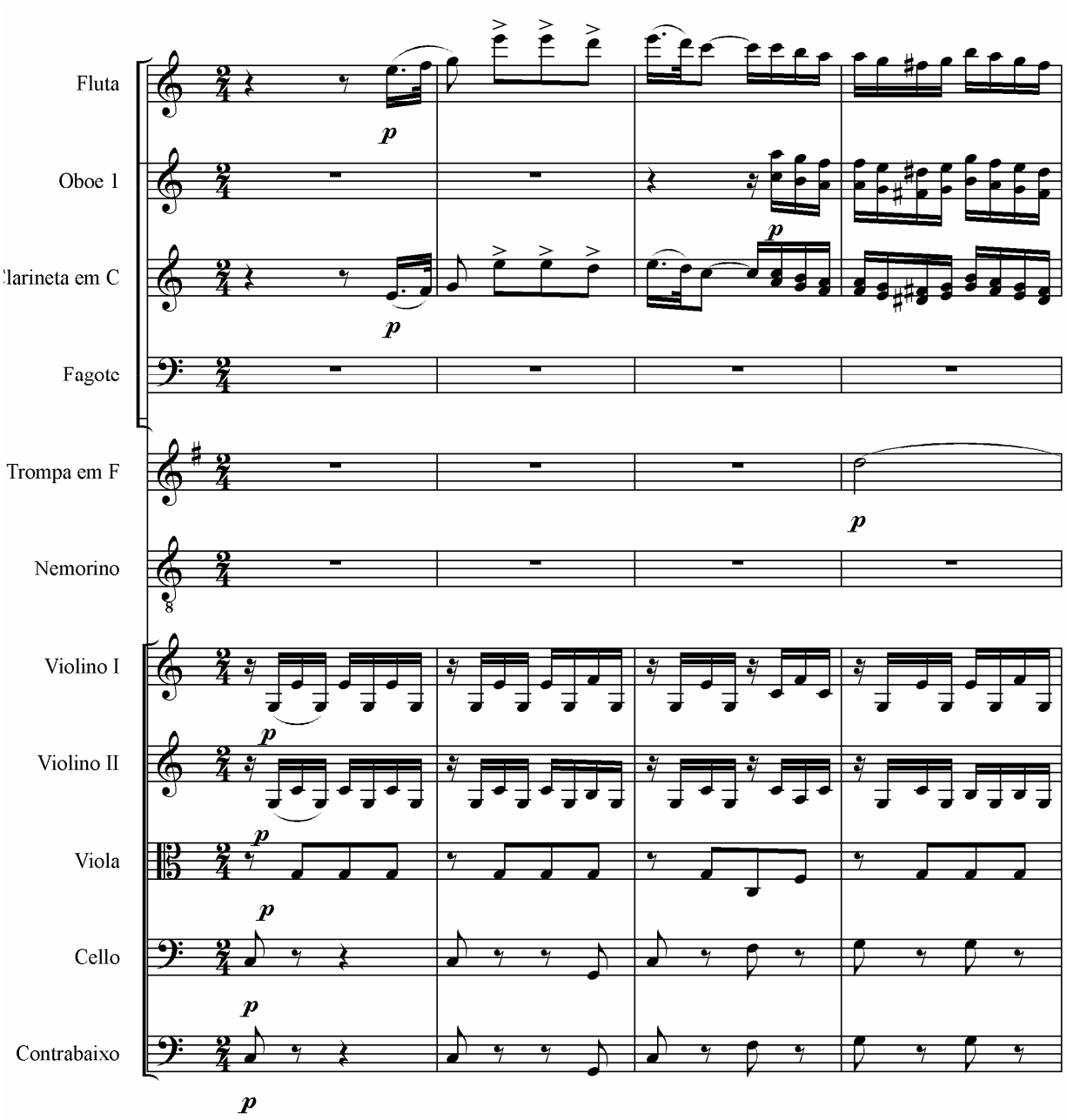
Outro grande apreciador desse modelo foi Meyerbeer. Entre outros efeitos, se pode citar a cena do naufrágio do navio ao final de *L'Africaine*. Esse modelo é usado em *La Gioconda* (1876), no momento final do terceiro ato quando Alvise apresenta o corpo exânime de sua mulher e revela ter sido ele seu algoz em virtude da traição aos votos do casamento, para duplo espanto de seus convidados e, pretensamente, da platéia. Da mesma forma, Antonio Scalvini, este um dos principais *scapigliati* em Milão, e Carlos D'Ormeville optam por transformar D. Antonio em um quase homem-bomba ao explodir o castelo ao final de *Il Guarany*. Na cena final de *Maria Tudor*, a agitação da rainha à suspeita levantada por Giovanna de uma possível traição e a surpresa da revelação de quem

realmente foi ao patíbulo[10], é cena que preenche também os requisitos de *coup de théâtre*. Mais adiante, vemos em *Andrea Chénier* (1896) outro exemplo clássico na exuberante cena final do terceiro ato, quando Gérard se apresenta e retira a acusação contra Chénier, mas ela é reapresentada por Fouquier, o promotor, o que termina permitindo a condenação do poeta à guilhotina. Illica e Giacosa[11] preparam várias situações dessas em *Tosca*, sendo o assassinato de Scarpia e o falso fuzilamento de Cavaradossi dois momentos representativos.

A orquestração

Na parte estritamente musical, o processo de orquestração apresenta uma nítida evolução. Se comparada com as fórmulas típicas adotadas pelo grupo do primeiro romantismo, Rossini, Bellini e Donizetti, a composição da orquestra e a tinta orquestral são mais complexas e elaboradas. A transparência e leveza da escrita Belliniana, particularmente a dele, é substituída por conjuntos mais espessos e coloridos. Em Bellini, a voz é primordial e, em um contexto genérico para suas árias, ela é acompanhada pelas cordas em arpejos que desdobram a tríade, ficando a fundamental com os violoncelos e contrabaixos. Sequer o principal tema é reforçado pelos primeiros violinos. Esse tema, na orquestra, usualmente é exposto logo no início da ária, normalmente confiado às madeiras (flauta ou oboé) (Figura 12). As trompas intervêm, geralmente, no reforço das cadências conclusivas. Uma outra combinação freqüente é a primazia das cordas no acompanhamento da melodia pela linha vocal e o suporte harmônico em momentos específicos, distribuídos entre trompas e clarinetes, alternando, se o registro indicado é mais grave, com trompas e fagote.

[10] Maria combina com D. Gil de trocar o condenado à morte, Fabiano Fabiani, seu amante, por Gilberto. Sob o capuz ninguém iria notar a diferença. Na verdade, Dom Gil prefere atender ao pedido de seu rei, Felipe II da Espanha, do que atender aos apelos da Rainha da Inglaterra. Ele não ordena a troca de prisioneiros e, ao final, quem vai ao patíbulo é Fabiani, para desespero de Maria.

[11] Giuseppe. Giacosa e Luigi. Ilica foram dois dos mais importantes libretistas atuantes na segunda metade do século XIX em Milão. As principais obras de Puccini tiveram libretos fornecidos por esses poetas.

Fluta
Oboe 1
Clarineta em C
Fagote
Trompa em F
Nemorino
Violino I
Violino II
Viola
Cello
Contrabaixo

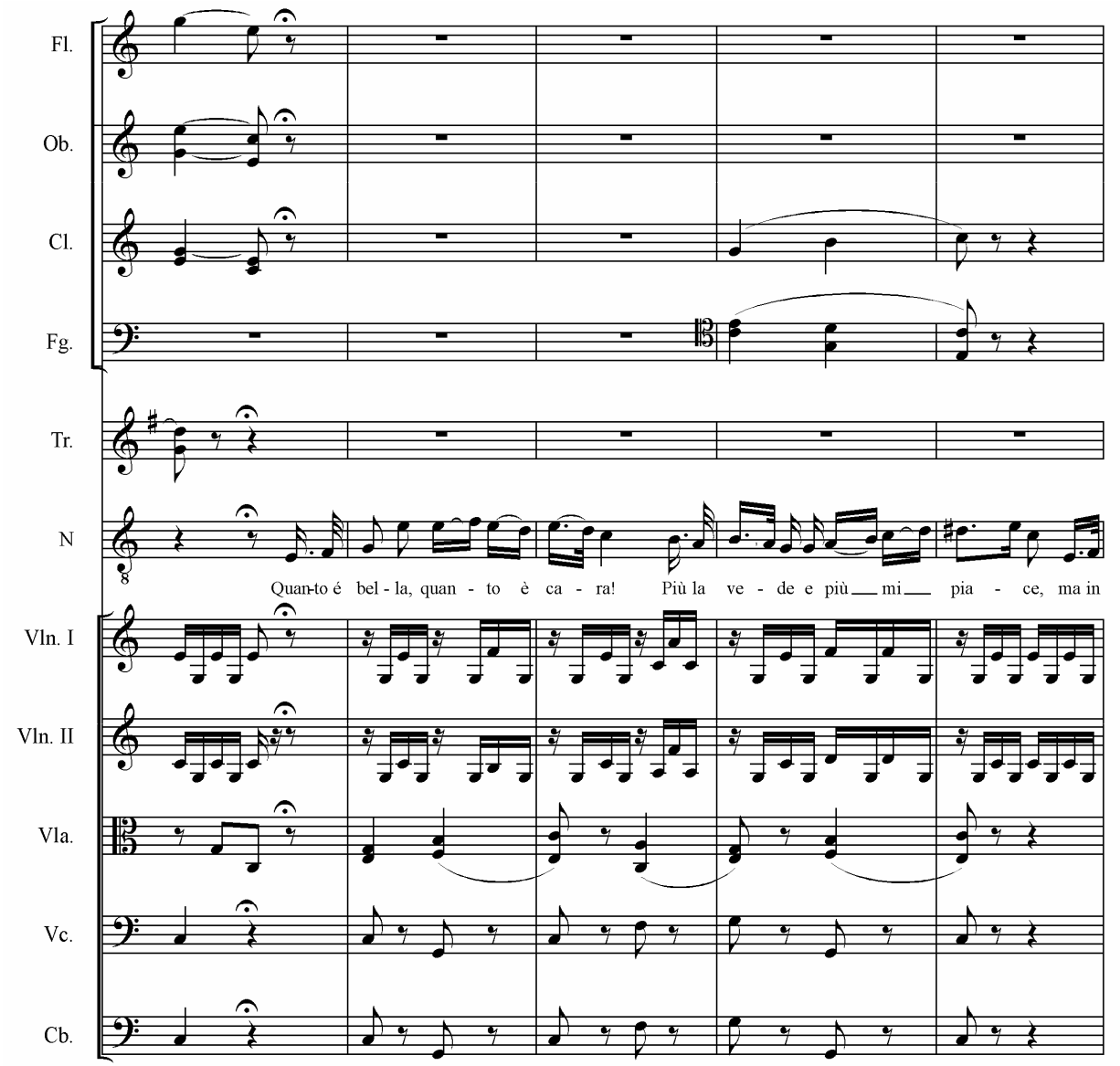



Figura 12 – G. Donizetti, *L'Elisir d'Amore.* Verifica-se a introdução orquestral da frase principal. Na exposição pela voz, a orquestra apóia harmonicamente o tema.

Ainda que com suas peculiaridades, o primeiro Verdi também segue esse modelo, mas promove modificações ao longo de seu período intermediário. *Macbeth* é um ponto de mudança importante em que a cor tímbrica assume requisito dramático intensional

na tentativa de ilustrar o fantasmagórico e sobrenatural do texto de Shakespeare (RINGER & GOSSETT, 1971). Mais que isto, Verdi promove uma verdadeira revolução na própria orquestra para ópera italiana – em termos qualitativos e quantitativos (HARWOOD, 1986). Essa movimentação toda permite aos compositores do período de transição abordar a orquestração de forma diversa, como é o caso de Ponchielli e Gomes.

O tratamento do timbre assume caráter diferenciado. Em Gomes, então, será particularmente importante para tentar a "cor local" para sua ópera pretensamente nacional – *Il Guarany*. Este é o caso dos instrumentos adicionais para o acompanhamento do balé no terceiro ato e, no final do segundo ato, o uso de uma banda interna para executar a música que as instruções da partitura referem como "*suono interno d'instrumenti selvaggi*". Nos compassos que seguem, há o uso de um trombone com ligeira distorção do timbre para representar um som mais selvagem ainda, o que produz intenso medo nos estrangeiros. Já no *Condor*, no último ato, a combinação dos fagotes em uníssono com os violoncelos e o quase glissando do desenho melódico permite um achado timbrístico interessante para sublinhar algo também de selvagem e urgente quando Odalea mostra, ao longe, Samarcanda em chamas (Figura 13). Então, a frase melodica já não é o elemento de linguagem e sim o timbre que assume algum tipo de simbolismo.

O uso dos violinos na região aguda e em trêmulo é outra fórmula comum e perigosa, pois identificava imediatamente o compositor com a estética wagneriana após a estréia do *Lohengrin* em Bologna, ocorrida em 1870. Esquecem os críticos o uso dessa mesma fórmula por Verdi na, então, longínqua *La Traviata* de 1853. Entretanto, o modelo da melodia sobre um fundo de violinos em trêmulo no registro agudo, principalmente em cenas de consumação de perda, dor, despedida, é constante e eficiente. Verdi não foge disto, para citar alguns poucos exemplos, nos compassos finais de *La Forza del Destino* e *Aida*. Carlos Gomes repete o modelo ao final de *Fosca* (*Ecco... al legno ascendono*) (Figura 14) e *Salvator Rosa* (Figura 15).

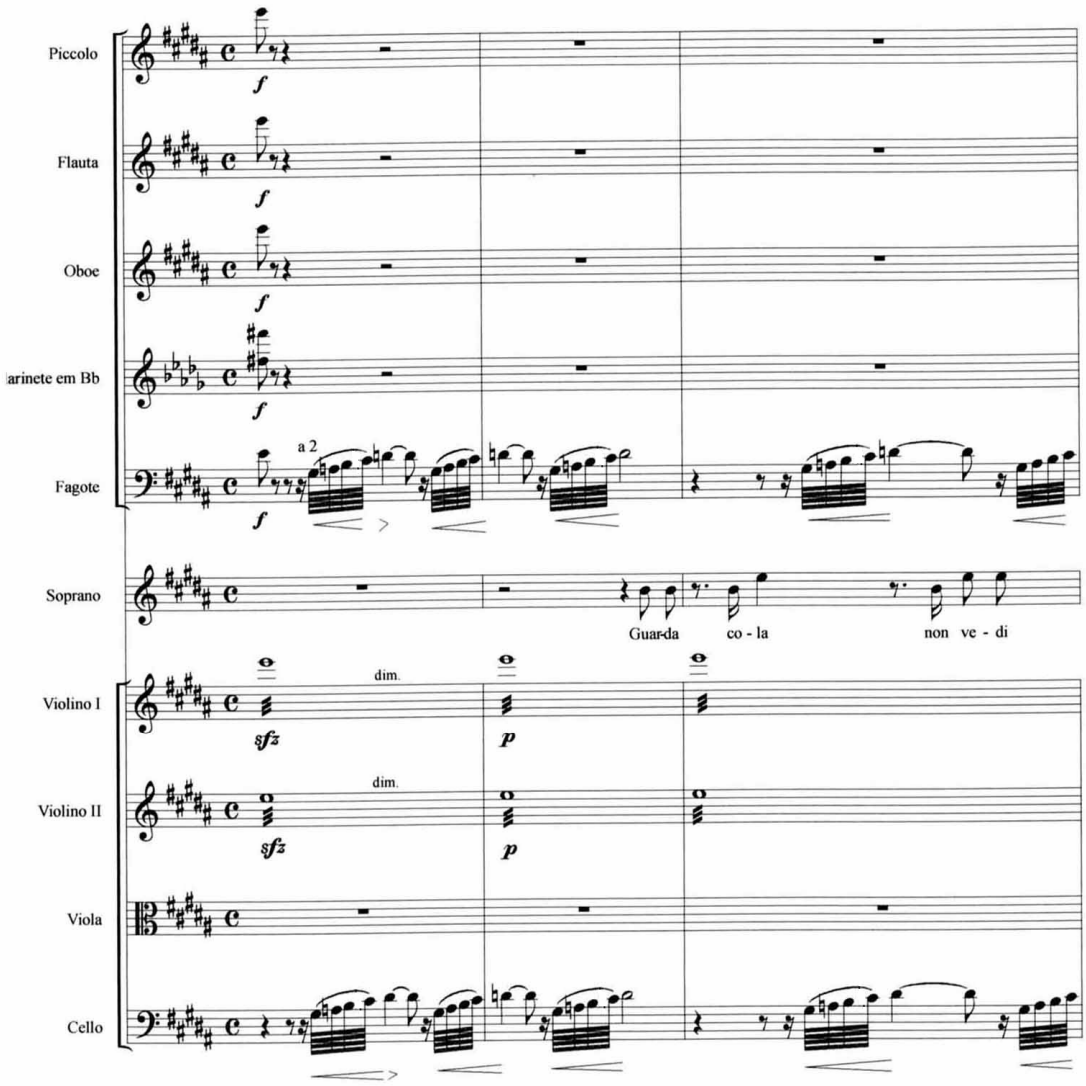



Figura 13 – A. Carlos Gomes. *Condor*. Terceiro Ato. Observar o uso dos fagotes em uníssono com os violoncelos.

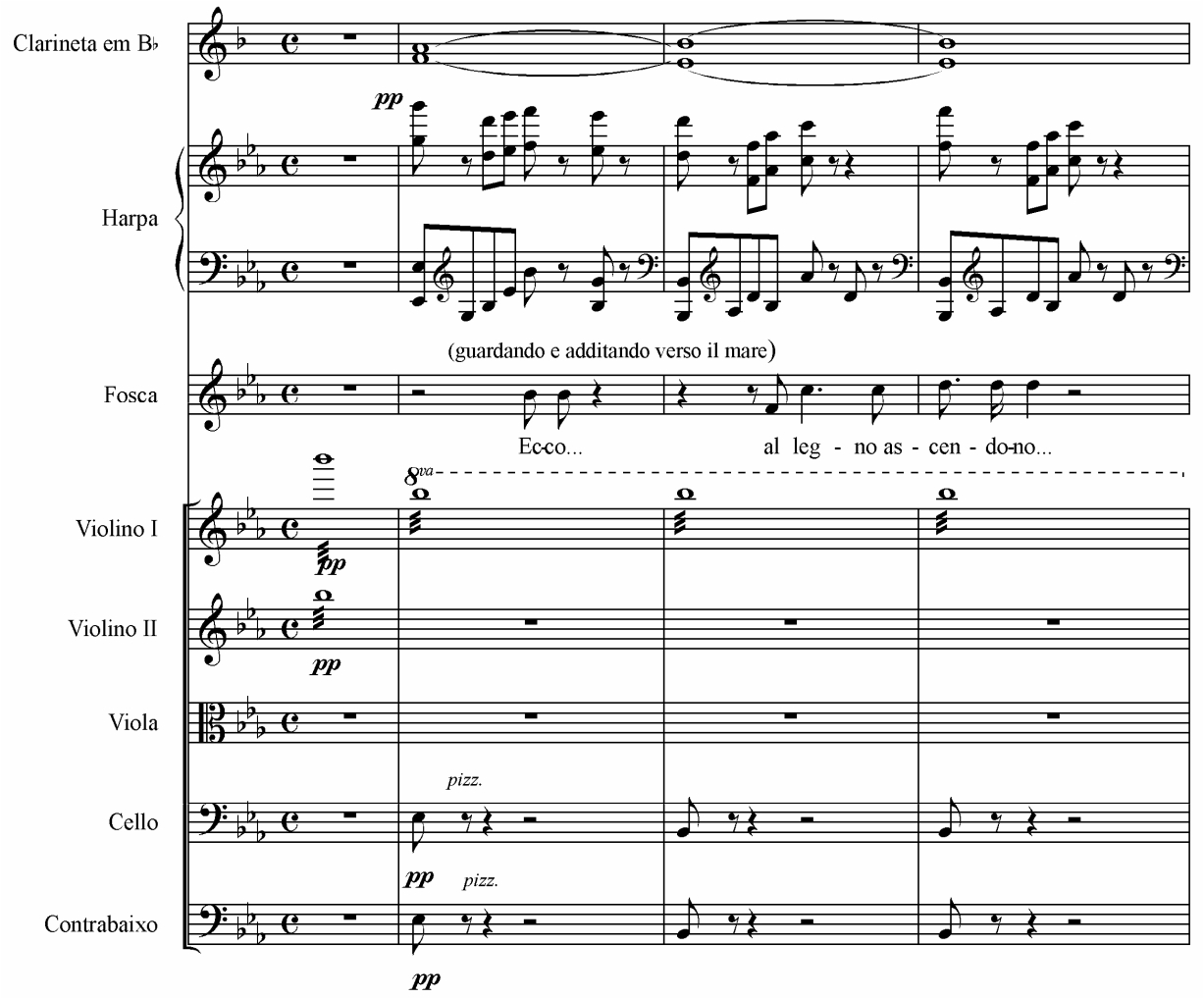



Figura 14 – A. Carlos Gomes. *Fosca*. O modelo usado por Gomes ao final de ópera. Violinos em trêmulo no registro agudo.

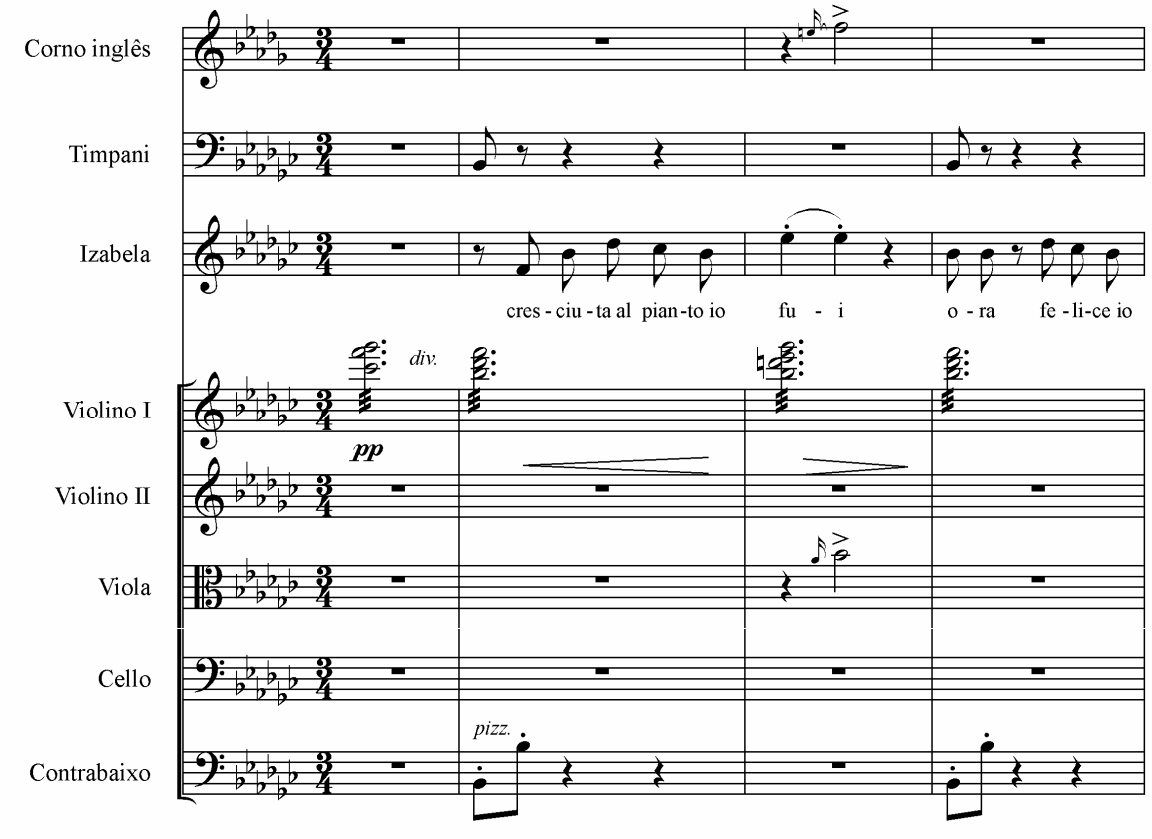



Figura 15 – Antônio Carlos Gomes – *Salvator Rosa*. Cena final. Veja-se o uso dos violinos divididos em três partes, com tríades na região aguda e em tremolo.

O uso proeminente dos violinos conduzindo frases melódicas de intensa dramaticidade, as *violinates*, é outro modelo comum ao período. Este artifício de orquestração consiste na frase apresentada pelos primeiros violinos ser reproduzia nos segundos violinos uma oitava abaixo, assim como pelas violas na mesma tessitura e, muitas vezes, também pelos cellos. Esse expediente poderia ser comparado, como na registração de uma peça para órgão, à agregação de vários jogos com diferentes alturas, por exemplo, jogos de 8', 4' e 2' acoplados em um mesmo teclado onde a melodia principal irá ser executada. Eventualmente, a frase era distribuída por todas as cordas, à exceção dos contrabaixos. As madeiras poderiam ser chamadas a dobrar a mesma melodia, também.

Alfredo Catalani e Pietro Mascagni apresentam exemplos típicos deste artifício de orquestração que resultava em efeito pleno dependendo da qualidade da frase (Figura 16).

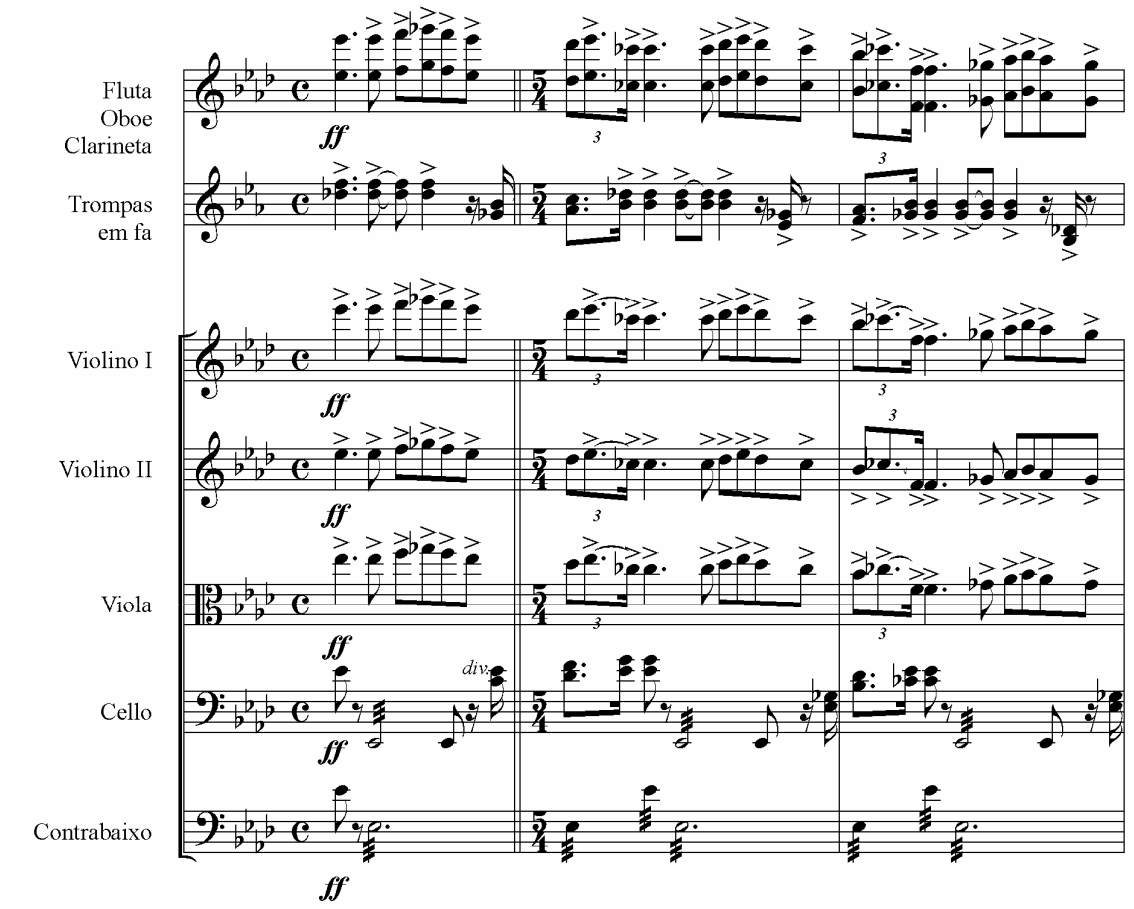



Figura 16 – *La Wally* (1892) de Catalani. Emprego das cordas para a exposição da melodia principal. As madeiras também sustentam a mesma frase e nesse exemplo se encontram condensadas em um único pentagrama.

Um outro exemplo claro dessa orquestração encontra-se no Prelúdio da *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni. Aqui, o efeito é mais impressionante.

Mascagni inicialmente apresenta a frase em dinâmica *pianissimo* com a flauta e a trompa na tônica (ré menor). Em seguida, com uma súbita mudança de dinâmica para o *forte*, reexpõe a melodia, agora na tonalidade da dominante, através das cordas nessa condição de desdobramento entre as vozes das cordas. Os contrastes tonal e dinâmico causam um efeito marcante, mas é primordial nesse efeito a mudança de timbre obtido pelo uso da *violinate* com divisão entre primeiros, segundos violinos e violas em oitavas (Figura 17).

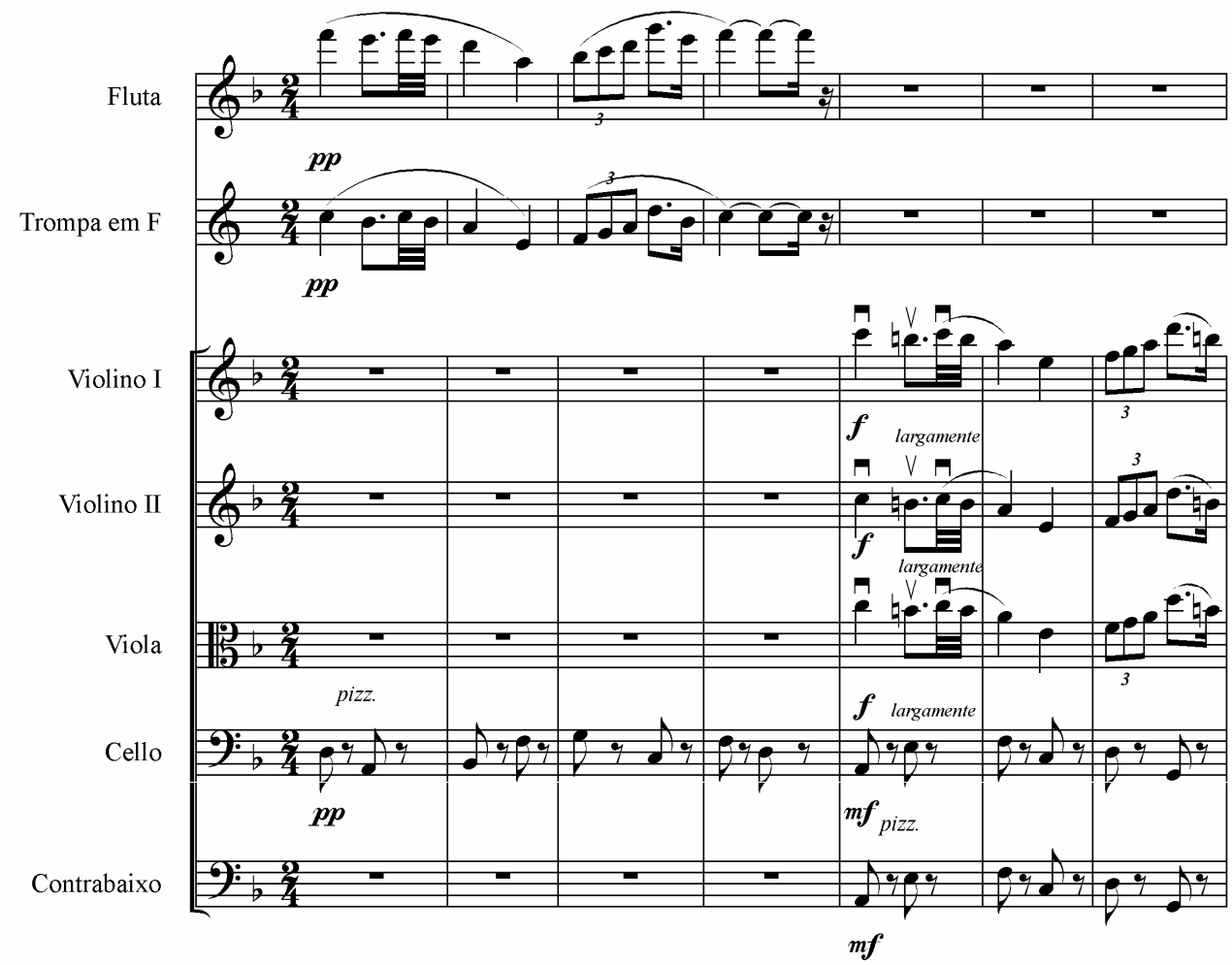



Figura 17 – O contraste tonal, de dinâmica e timbrístico causa efeito surpreendente nesse trecho do Prelúdio da *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni. O acompanhamento da harpa foi omitido para que a proximidade dos compassos permitisse a compreensão do exposto.

A vocalidade

O tratamento da vocalidade se altera sensivelmente devido, em parte, a esta nova abordagem da orquestração. Tornando-se mais espessa, mais densa a orquestração, a vocalidade tende a competir com a orquestra. Em muitas obras desse período, de fato, percebe-se o estabelecimento de uma relação de forças entre orquestra e cantores, com certa preponderância da orquestra sobre eles. Certamente, esta dualidade não se restringe a uma modificação do tratamento da linha vocal. Percebe-se, antes de tudo, uma preocupação crescente em incorporar a orquestra no discurso dramático. Ela passa a comentar com maior precisão e intenção, aquilo que está se passando no palco. O uso das reminiscências é uma forma de garantir esta ligação entre o drama e a orquestra.

Seria conveniente aprofundar brevemente essa discussão, antes de continuar com a questão da vocalidade. A reminiscência, ou motivo recorrente, se dá pela caracterização que um determinado tema melódico, fragmento rítmico, tonalidade ou textura tímbrica apresenta com um determinado evento ou condição dramática no contexto do libreto.

Como a própria palavra diz, trata-se de uma reminiscência, isto é, ela passa a atuar como tema recorrente após o prévio estabelecimento da relação melodia, rítmica ou tímbrica, com o evento associado. Assim, o seu reaparecimento já não requer nem a participação da voz ou da personagem a que está ligada, ou melhor dito, condicionada. O tema do amor de Alfredo por Violeta, que recorre no último ato da *La Traviata*, é suficiente para evocar essa condição, mesmo que não houvesse interferência do personagem para garantir essa associação. Da mesma forma, a tonalidade de dó menor com que Carl Maria von Weber caracteriza o lado das trevas em *Der Freischütz* (1821) retorna sempre nos momentos envolvendo Samiel. O motivo recorrente tímbrico pode ser exemplificado com o trecho mencionado anteriormente (Figura 13) de *Condor*. Apesar de, na forma como está nesse exemplo, ele apenas aparecer nesse segmento da ópera, a sua repetição insistente por onze vezes seguidas é suficiente para que se faça, logo no início de sua introdução, a

ligação entre esta textura e o caráter de urgência e alarme. Seria como se um sinistro e bárbaro instrumento, produzindo aquele glissando, estivesse sendo usado para instigar o povo a, definitivamente, se rebelar contra Odalea e procurar vingança pela traição de suas leis. Assim, da mesma forma que a repetição de estruturas garante coesão e unidade à um período musical, a repetição de sessões também contribui para garantir a unidade e estrutura para formas musicais mais extensas (WILSON, 1989).

As reminiscências, ou temas recorrentes, diferente do *leitmotif* wagneriano, não pretendem necessariamente a repetição com transformação. Trata-se da re-apresentação literal à guisa de rememoração. Na relação do signo com seu objeto, encontramos, então, a relação icônica, indicial e simbólica (ícone, índice e símbolo). Como visto, o ícone é um signo que faz referência. O índice requer uma relação de existência ou causalidade (fogo/fumaça; chuva/nuvens negras). Já o símbolo trata de uma representação convencionada, tal qual uma determinada obra musical ser o hino de um país, e daí, um de seus símbolos, ou o uso dos motivos recorrentes, que é o caso da presente discussão. Assim, pela concepção peirciana da semiótica, poder-se-ia dizer que esses motivos recorrentes, que são musicais, apreendem uma qualificação advinda do contexto dramático, do libreto. Está aí, então, estabelecida a relação entre o discurso musical e o discurso dramático.

Essa associação entre discurso dramático e orquestra, por meio da reminiscência, se apresenta de forma também mais elaborada entre os compositores desse período de transição. Esta preocupação será incessante, quase como uma necessidade para a obtenção da coesão estilística de suas obras, para os compositores da *giovane scuola*. Daí, a importância de nomes como Gomes e Ponchielli nessa experimentação que será aproveitada futuramente por quase todos os compositores do verismo (KENKEL, 1984). Kimbell (1991) cita um caso representativo dessa preocupação no final do segundo ato de *La Gioconda* (Figura 18). No dueto de extremo confronto entre Gioconda e Enzo, esta mostra-lhe a barca em que foge Laura, sua rival pelo amor do marinheiro. Enquanto Enzo responde, incrédulo, a mais esta tentativa de Gioconda em afastá-lo de Laura, a mesma melodia com que Gioconda apresentou sua denúncia acompanha a exposição de Enzo,

criando um confronto adicional, psicológico, mas totalmente fundado em uma ação musical (Figura 18 e 19)

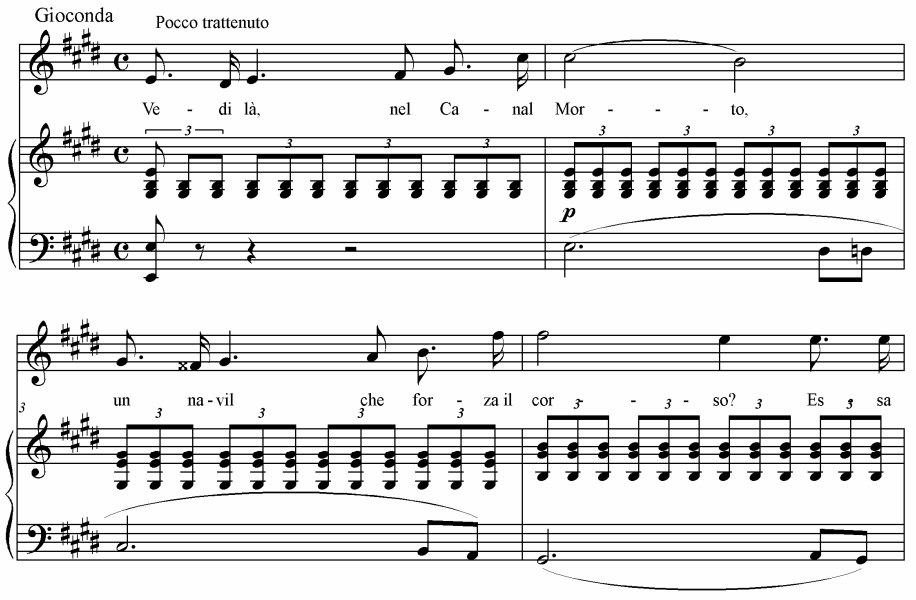


Figura 18 – A. Ponchielli. *La Gioconda*. No desenvolvimento do dueto, Gioconda revela a fuga de Laura na tentativa de demonstrar que a rival verdadeiramente não o ama.

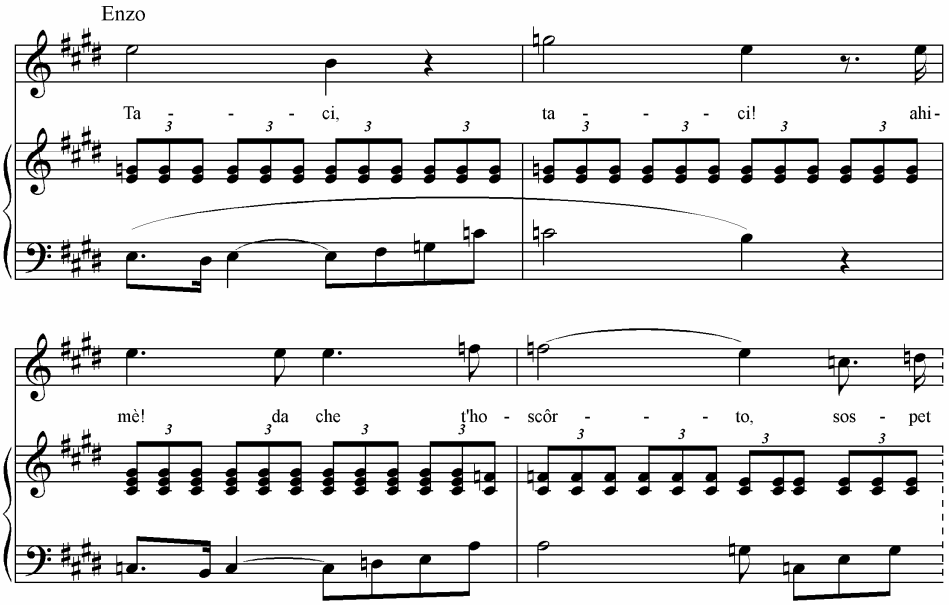



Figura 19 – A. Ponchielli. *La Gioconda*. Na entrada de Enzo a frase de Gioconda é reapresentada pela orquestra.

Por uma questão de mérito, deve-se ressaltar que este tipo de estratagema musical não é original em Ponchielli – *La Gioconda* estréia em 1876. Georges Bizet utiliza esse tipo de associação de forma menos sutil em sua *Carmen* de 1874. Em verdade, o amigo e vizinho de Ponchielli em Maggianico, Antônio Carlos Gomes, já utilizara este mesmo expediente em sua revolucionária *Fosca* de 1873. De fato, para esse período de transição, *Fosca* deve ser analisada com muita atenção, pois que prenuncia muitas das mudanças que irão marcar esse período. Lastimavelmente, outros compositores, sob essa mesma influência, é que serão escolhidos para exemplificar os elementos estilísticos desse período. Este é o caso de Ponchielli, Marchetti e Catalani, compositores que sempre tiveram um tratamento mais privilegiado, com certa razão, pela musicologia italiana, particularmente a que estuda o fenômeno da ópera italiana do século XIX. Entretanto, não se pode negar a capacidade de Gomes em perceber o ambiente de transformação em que se encontrava e procurar um estilo próprio, o que resultou em uma obra, talvez irregular, mas sempre evolutiva.

Voltando à questão do tema recorrente e seu uso como comentário orquestral em apoio à psicologia do drama, é importante salientar sua relevância na paleta de Gomes. Particularmente na *Fosca*, seria possível, inclusive, que o tema recorrente fosse utilizado de forma mais elaborada e se aproximasse muito do conceito de *leitmotif*, segundo o uso Wagneriano do termo. Aparentemente, em *Fosca*, ópera de experimentação e inovação, o uso do tema recorrente poderia apresentar desenvolvimento e, portanto, assumir novos significados ao longo do discurso dramático. Uma pista neste estudo seria o fato de que, como sugere Pupo Nogueira (2003) os temas recorrentes em *Fosca*, de certa forma, se apresentam interligados do ponto de vista motívico. Este seria um estudo oportuno para desvendar, de forma analítica, as qualidades dessa ópera fulcral em Gomes.

Sem querer entrar nesse aspecto investigativo, interessante mas fora do contexto do presente estudo, deve-se, entretanto, apresentar mais alguns exemplos da fina fatura musical de Gomes pelo uso dos temas recorrentes como forma de unidade dramática. Neste contexto, pode-se citar o caso, logo no primeiro ato, quando Gajolo refuta a impensável idéia sugerida por Fosca de aceitar o resgate e não entregar Paulo, o refém. Isto

é contra a ética dos corsários. Enquanto explica isto à irmã, a orquestra retoma o Tema dos Corsários, que, de acordo com a análise de Mario de Andrade (1936), apresenta a altivez desses homens e que é apresentado logo nos primeiros compassos da abertura da ópera, pelo menos em suas duas últimas versões (Figura 20).

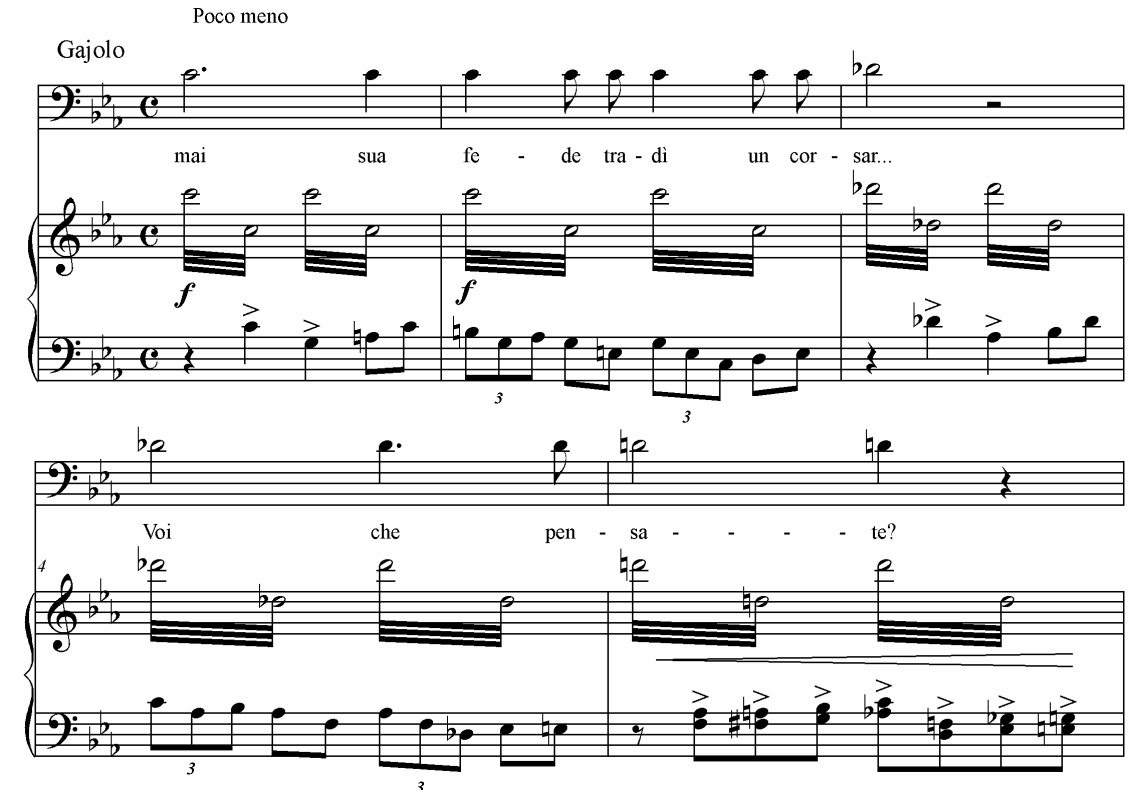



Figura 20 – Antônio Carlos Gomes – *Fosca*. Enquanto Gajolo refuta a idéia de trair a ética do grupo, o Tema dos Corsário é exposto pela orquestra de forma a complementar o discurso dramático.

Dentro deste contexto do retorno do refém, há uma citação literal da futura cabaleta de Paulo logo na primeira frase antes da ária de Cambro. Ele se refere, exatamente, ao retorno do rapaz à sua cidade natal, Veneza. Nesse momento, se houve a frase completa que, posteriormente, será usada como material temático de toda a famosa cabaleta. Trata-se,

então, de mais uma citação orquestral como confronto ao discurso dramático (Figura 21 e 22)

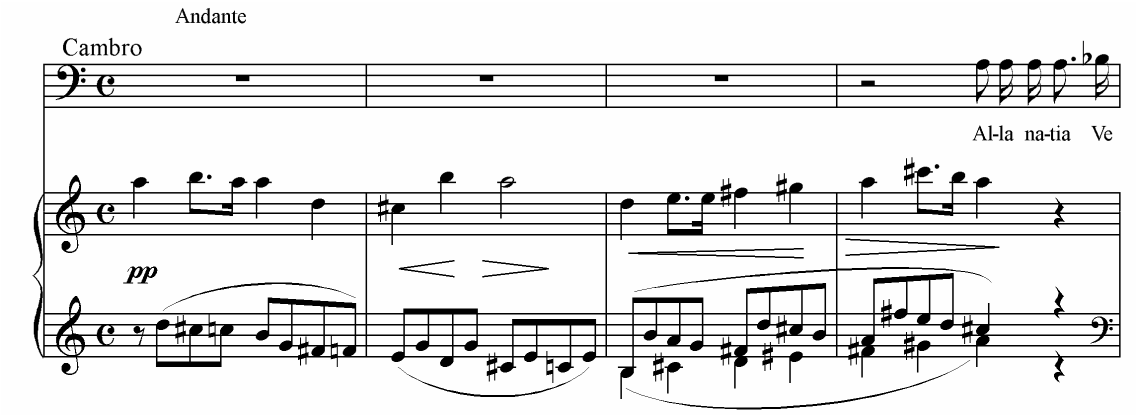



Figura 21– Antônio Carlos Gomes – *Fosca*. A introdução de Cambro é precedida for uma citação completa da frase que aparecerá apenas nas *cabaleta* de Paolo citando sua cidade natal.

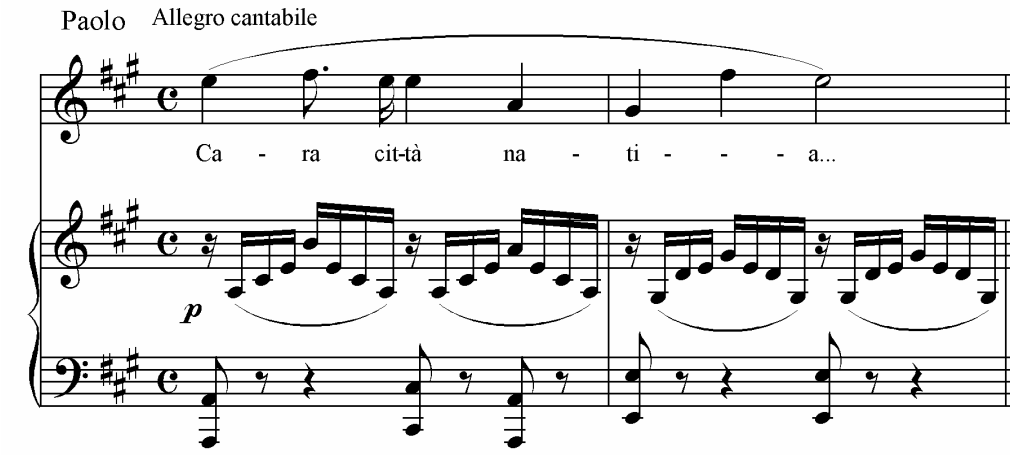


Figura 22 – Antônio Carlos Gomes – *Fosca*. Primeiro ato, *scena e duetto*. Cabaleta de Paolo

No início do segundo ato (*dialogo e canzone*), após o retorno a Veneza, Paulo e Delia se encontram. Delia, interroga o noivo sobre o amor que Fosca lhe devotava. Mesmo ausente em cena, o Tema de Fosca Sinistra, segundo Andrade (1936), sublinha a resposta de Paolo (Figura 23).

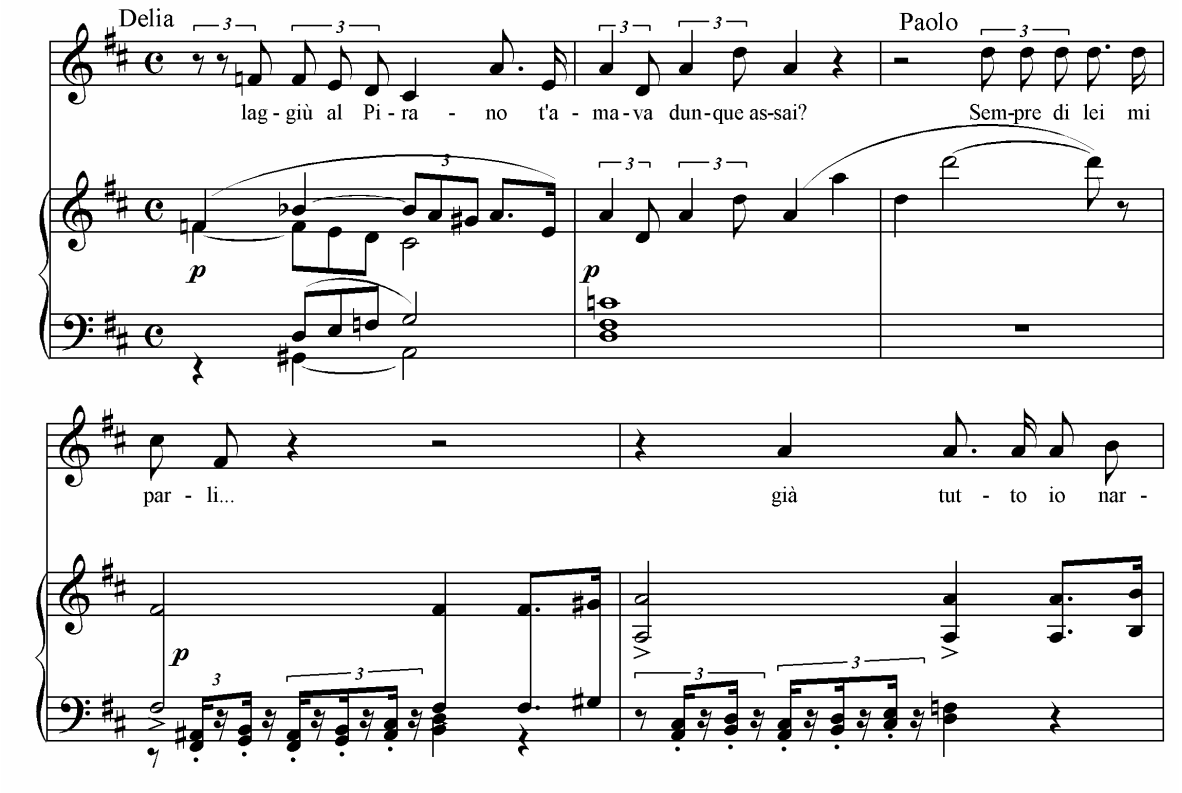



Figura 23 - A. Carlos Gomes. *Fosca*. Segundo Ato. A resposta de Paolo, *sempre di lei mi parli*, é sublinhada pelo tema de Fosca Sinistra.

A insistência nesses exemplos de *Fosca* se faz necessário, pois é nela que Gomes realmente se apresenta como significativo ator para o desenvolvimento do melodrama lírico nesse período, contribuição essa geralmente omitida pela musicologia italiana, a não ser por breves, mas relevantes, citações, como é o caso de Conati (1982, p. 66):

> No seu conjunto, Fosca marca a fase de maior avanço alcançado na arte por Gomes e ao mesmo tempo o verdiano momento da sua efetiva inserção no vivo da evolução da ópera lírica italiana, representando para os seus tempos uma das tentativas mais sérias de mediação entre o melodrama italiano e as experiências "ultramontanas".

Retomando especificamente a questão da vocalidade, *Fosca*, novamente, é um ponto interessante de partida para uma discussão sobre as modificações do tratamento da linha vocal. A relação entre discurso dramático e musical se acentua e se aproxima. A declamação dramática, muitas vezes de caráter enérgico, assume preponderância. Esta opção de tratamento da frase vocal está em consonância com a busca da continuidade do discurso musical, busca esta já introduzida por Verdi, como dito anteriormente, ainda no *Rigoletto* de 1851. As cenas de ligação entre as secções não têm mais o caráter contemplativo ou puramente narrativo de fato ocorrido. Os fatos acontecem em tempo real e, texto e música, descrevem reações psicológicas coerentes com seu conteúdo dramático. Nela se traduz a necessidade de expressar algo real, uma seqüência de sentimentos despertados ou resultantes de um fato. Como se verá adiante, esta é uma das características da decomposição da *solita forma*, um dos marcos do período de transição, ao qual Gomes deu contribuição ímpar. *Fosca* introduziu muitas novidades no melodrama desse período e, por isto, pode novamente ser usada para exemplificação do que foi exposto sobre a mudança na vocalidade.

Na cena final do segundo ato, quando Gajolo, para salvar Fosca da fúria da populaça, explica que ela é uma louca. A reação dela é muito convincente e o tratamento musical dado por Gomes, a declamação musical que ele usa para este segmento é muito efetiva e característica dessa nova modalidade de tratamento da frase. Fosca se sente ao mesmo tempo ultrajada com o artifício usado pelo irmão como reconhece sua loucura por desejar um amor impossível (Figura 24).

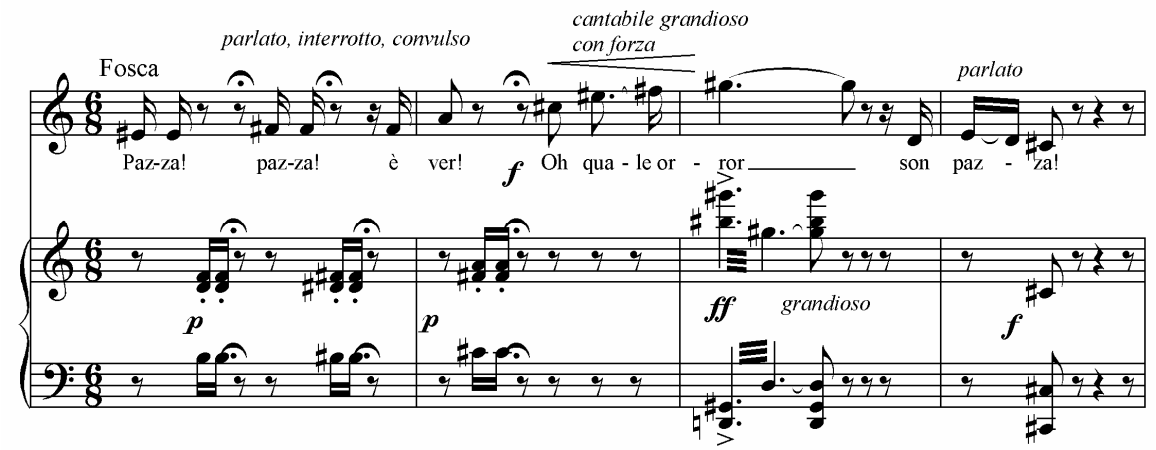


Figura 24 – A. Carlos Gomes. *Fosca*. Segundo Ato. A declamação dramática é fruto de uma necessidade de expressar o real.

Em *La Gioconda* encontramos um outro exemplo do tratamento dramático de eventos em tempo real, expresso por uma declamação dramática muito eficaz e convincente. No quarto ato, após sua ária, Gioconda discute consigo mesma os fatos até ali ocorridos, suas conseqüências e as medidas que tomou para resolvê-los ou contorná-los (*ecco il velen di Laura*). Depois que ela aproxima os dois amantes, Enzo e Laura, e salva-os pela fuga, pensa que está tudo resolvido. Subitamente, lembra-se da mãe, cega – mais um encargo em sua agenda repleta de problemas. É algo que chega a ser trivial, não fosse a enorme carga emocional que esta lembrança lhe desperta. Tanto no primeiro caso como neste último, a cena é construída por meio de uma declamação dramática em que o texto musical se coaduna perfeitamente com o texto dramático. Seria conveniente recordar que, para os compositores da primeira metade do século, um recitativo a seco ou acompanhado, resolveria a questão (Figura 25).

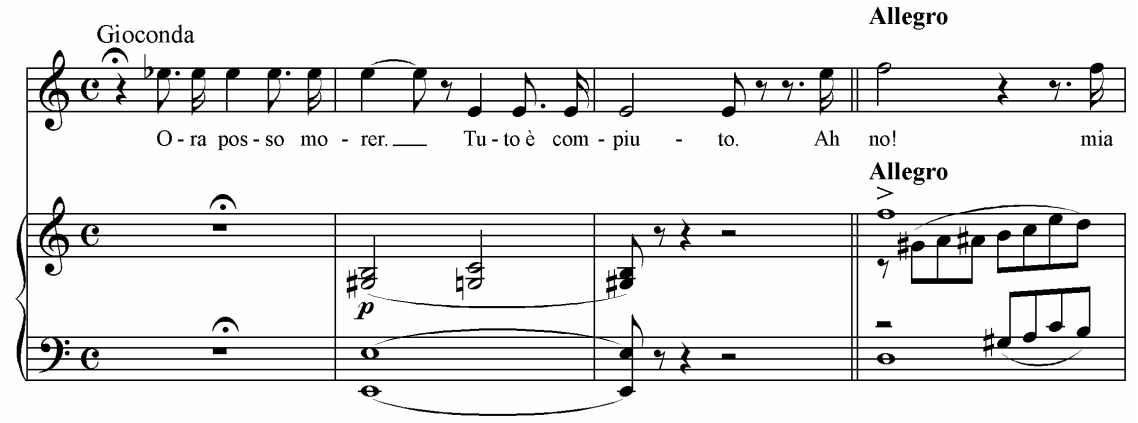


Figura 25- A. Ponchielli. *La Gioconada*. Quarto ato, cena V – recitativo. Inicia-se uma intensa declamação dramática quando Gioconda lembra que ainda não pode matar-se, pois falta encontrar a mãe, cega.

Ainda dentro de uma nova abordagem da vocalidade, cita-se o uso freqüente de expansões da frase melódica, em registro médio para o agudo, com conteúdo fortemente dramático, usualmente com a indicação interpretativa de *slancio* que pode ser traduzida por ímpeto, arrojo, ardor – o que efetivamente está contido nesse tipo de expansão da frase. Um exemplo clássico ocorre, novamente, em *Fosca* e *La Gioconda* (Figura 26)

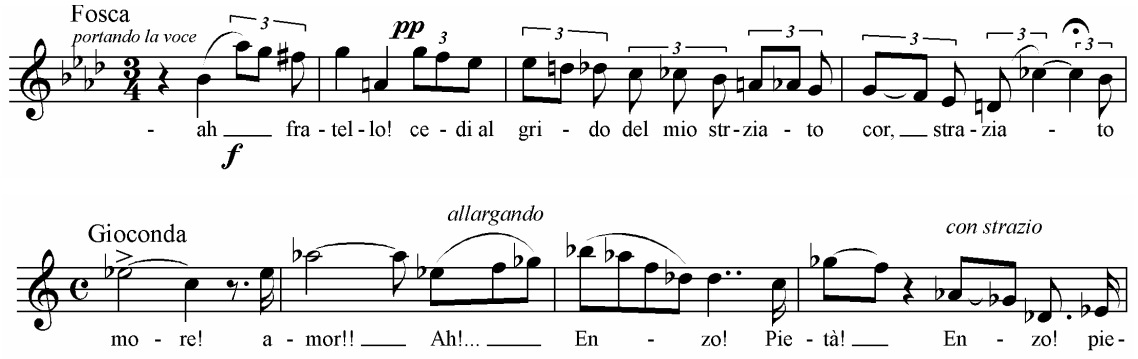


Figura 26 - As duas mulheres, irmanadas pelo amor não correspondido, usam freqüentemente a melodia expandida, com *slancio*.

Esta forma de tratar a frase se enquadra, também, dentro do que foi definido como declamação dramática.

Outra particularidade desse período, no tratamento da vocalidade, é o uso de saltos bruscos de registro (GÓES, 1996). Novamente a *Fosca* é um das primeiras óperas em que esse expediente dramático é utilizado de forma efetiva, o que pode ser visto na frase de Fosca no exemplo anterior, na qual encontramos, em seqüência, dois amplos intervalos ascendentes de sétima menor. Ainda em Gomes, encontramos um outro exemplo na *Maria Tudor*, no qual há dois saltos, um descendente de mais de uma oitava e outro ascendente de uma oitava, separados por apenas um compasso (Figura 27).

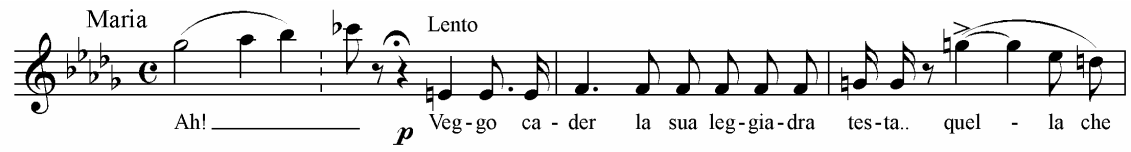



Figura 27– Antônio Carlos Gomes. *Maria Tudor*. Quarto Ato – monologo e ária.

Importa notar aqui o uso dramático dessa disposição intervalar. A instabilidade emocional do evento está sempre presente, subjacente ao fato declamado. Fosca, no exemplo anterior, suplica a oportunidade de ficar com o homem que ama. Por coincidência, ou não, Gioconda reclama também da impossibilidade de ser correspondida em seu amor, mais que isto, fica latente seu ato de extrema doação ao ceder o homem que ama à sua rival. A frase, dilacerada pela angulação excessiva dos intervalos amplos, comenta esta situação de instabilidade psicológica, ao ponto em que Fosca pretende apunhalar a rival e Gioconda está prestes a se suicidar. Nenhuma delas suporta o peso de suas amargas sinas. Nesses momentos de crise psicológica, então, é que esses compositores lançam mão desse procedimento de saltos intervalares amplos. Da mesma forma, em *Maria Tudor*, a protagonista se encontra sob forte alteração emocional ao declamar a frase do exemplo citado, pois ela mesma mandou seu amante ao patíbulo e a incerteza de sua

vontade a deixa em profunda instabilidade emocional. Assim, Gomes utiliza esses saltos de forma adequada para traduzir essa instabilidade.

Estas definições se fazem necessárias, pois o uso dos saltos intervalares amplos, por óbvio, não foram criados por Gomes ou qualquer outro de seus contemporâneos. A diferença se faz na inserção desses intervalos dentro do conjunto idealizado da frase e sua associação direta com o texto e a situação psicológica da cena em que são usados. De fato, vamos encontrar exemplo de amplos saltos intervalares sem essas características e, portanto, sem esse resultado, em compositores muito anteriores ao grupo desse período. Esse é o caso de Rossini em *Le Siège de Corinthe*, uma revisão de *Maometto II*, estreada em 1826 em Paris (Figura 28).

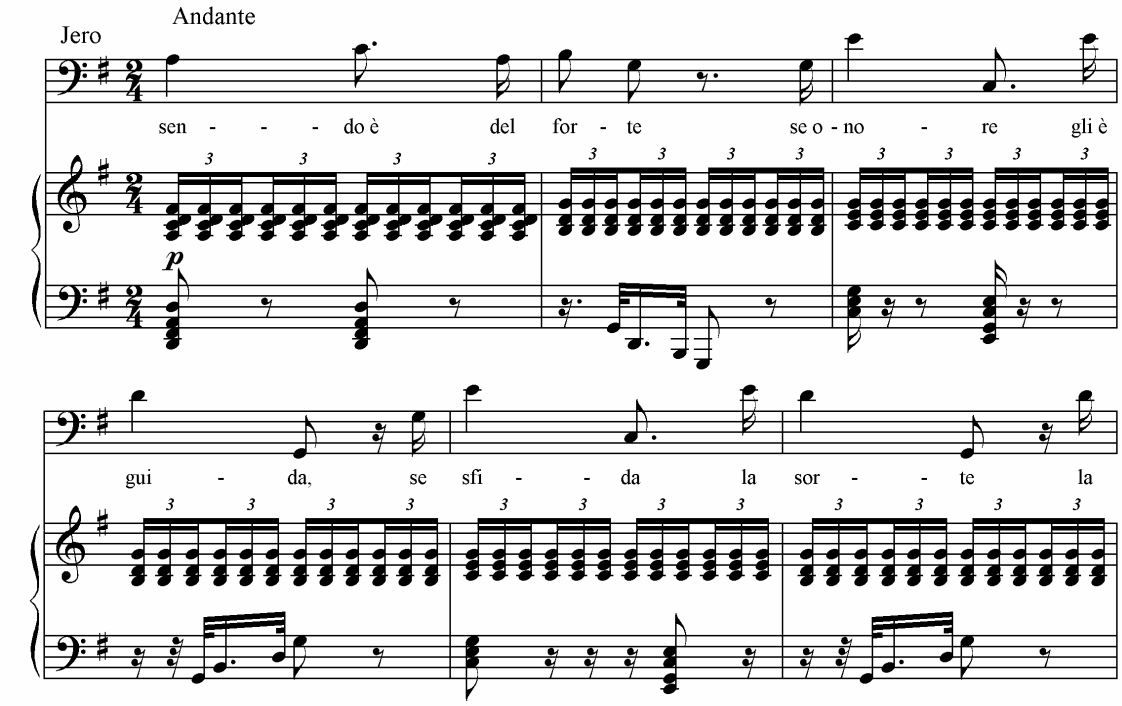



Figura 28- G. Rossini. *Le Siège de Corinthe*. Primeiro ato, cena e terceto. No cantabile de Jero existem vários saltos intervalares que ultrapassam uma oitava, descendente.

Na cena e terceto do primeiro ato, o personagem Jero, o sagrado guardião do sepulcro, exorta os soldados a resistir com honra ao sítio. Durante seu cantabile existem vários saltos intervalares descendentes que abrangem mais que uma oitava. Entretanto, não

há dramaticidade subjacente e o uso dos intervalos pode ser um artifício de pura exibição vocal. Adicionalmente, para esta zona do registro, a descida de uma décima (mi ^{3} - do ^{2}) e de uma décima segunda (ré ^{3} - sol ^{1}), em andamento relativamente rápido, não permite uma percepção auditiva adequada, o que elimina, ou, pelo menos, deturpa significativamente qualquer tentativa de obter algum efeito premeditado.

Um caso mais curioso é o de Halèvy e sua *La Juïve,* de 1835. Apesar de anteceder em muito as obras dos compositores da transição, nela encontramos um exemplo premonitório do uso de salto intervalar amplo com forte conteúdo dramático. Trata-se da cena final do terceiro ato, quando Rachel denuncia publicamente Leopoldo de ser amante de uma judia. A cena se passa não menos do que na frente do povo de Constanza e da noiva de Leopoldo, a Princesa Eudóxia! Convém verificar na Figura 29 o intenso conteúdo emocional dessa cena e a objetividade e crueza do texto que leva a uma situação de imprevisto e de reconhecimento, isto é, um exemplo claro de *coup de théâtre*. O ponto climático é a revelação e é onde se dá a queda intervalar do agudo ao grave, mas não como efeito de virtuosismos vocal. O salto está dentro da lógica tonal da frase, antecedendo e fazendo parte da cadência $I^{6/4}$ – V - Im, onde a insuportável tensão da cena é descarregada sobre o povo, que reage diante da revelação do inaudito fato.

Aparentemente, esse expediente, tão meticulosamente elaborado, não era comum na época e sua clara relação com a prática dos compositores da transição possa ser explicada pela forte influência da *grand-opéra* que, como já mencionado, foi um dos fatores de releitura por parte desse grupo. O que se pretende insinuar é se esses compositores teriam detectado e analisado a presença desse tipo de tratamento, por exemplo, em Halèvy, pois deve ser lembrado que essa ópera estreou no *alla Scala* somente em 1865. Esta data é interessante, pois significa trinta anos após a estréia em Paris, mas é o ano em que Gomes já está em Milão estudando no Conservatório.

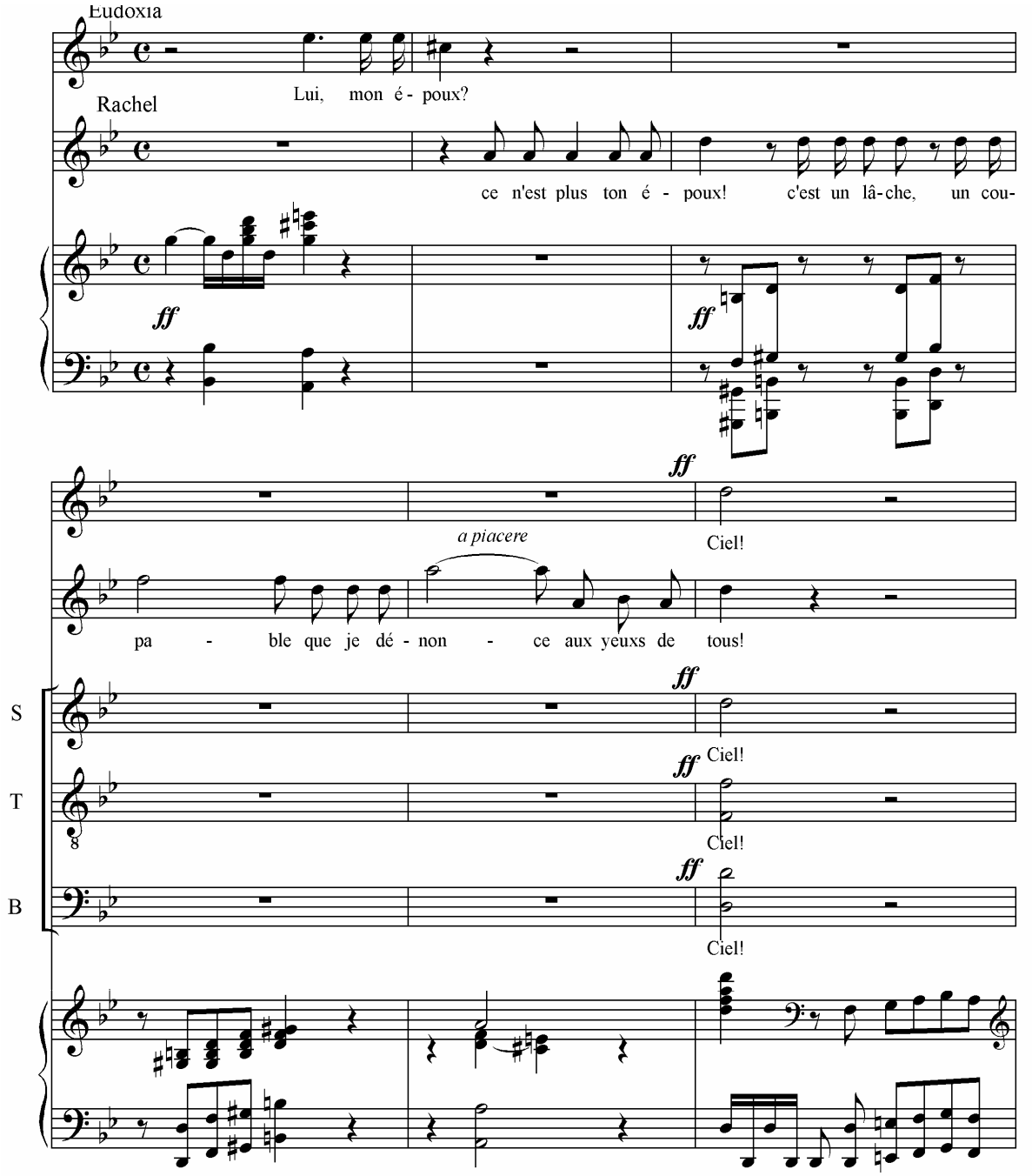



Figura 29 - *La Juïve*. F. Halèvy. Terceiro ato, cena final. Um precoce uso de salto intevalar em momento de intenso clímax dramático.

Amilcare Ponchielli trabalha em Cremona, mas já é um operista escolado, ainda que não completamente bem sucedido (*I Promessi Sposi*, *La Savojarda* e *Roderico*). Mas ele circula frequentemente por Milão onde, inclusive, em 1868, ganha o concurso para a cadeira de harmonia, contraponto e fuga do Conservatório de Milão, mas não obtém a vaga, devido a arranjos feitos para que Franco Faccio ocupasse o posto.

Filippo Marchetti, que se mudara de Roma para Milão em busca de melhor ambiente profissional, obtém seu primeiro sucesso nos palcos de Trieste com o *Romeo e Giulietta* (1865) (Figura 30). Essa mesma ópera é trazida em 1867 para Milão, onde estreará no Teatro Carcano, na mesma temporada em que o *Roméo et Juliette* de Gounod é levado no Teatro *alla Scala* e, comentou a crítica, com sucesso não inferior a este.

Desta forma, é muito provável que esses três compositores, Amilcare Ponchielli, Felippo Marchetti e Antônio Carlos Gomes, tenham participado ativamente da intensa vida musical de Milão, tanto no Teatro *alla Scala* e outros teatros de Milão e, sendo do ramo e vivendo em uma fase ainda de formação ou de afirmação de sua vocação, tenham analisado criticamente, até para proveito próprio, essas obras da *grand-opéra* que faziam o sucesso das bilheterias em uma Milão um pouco esvaziada de novos nomes.

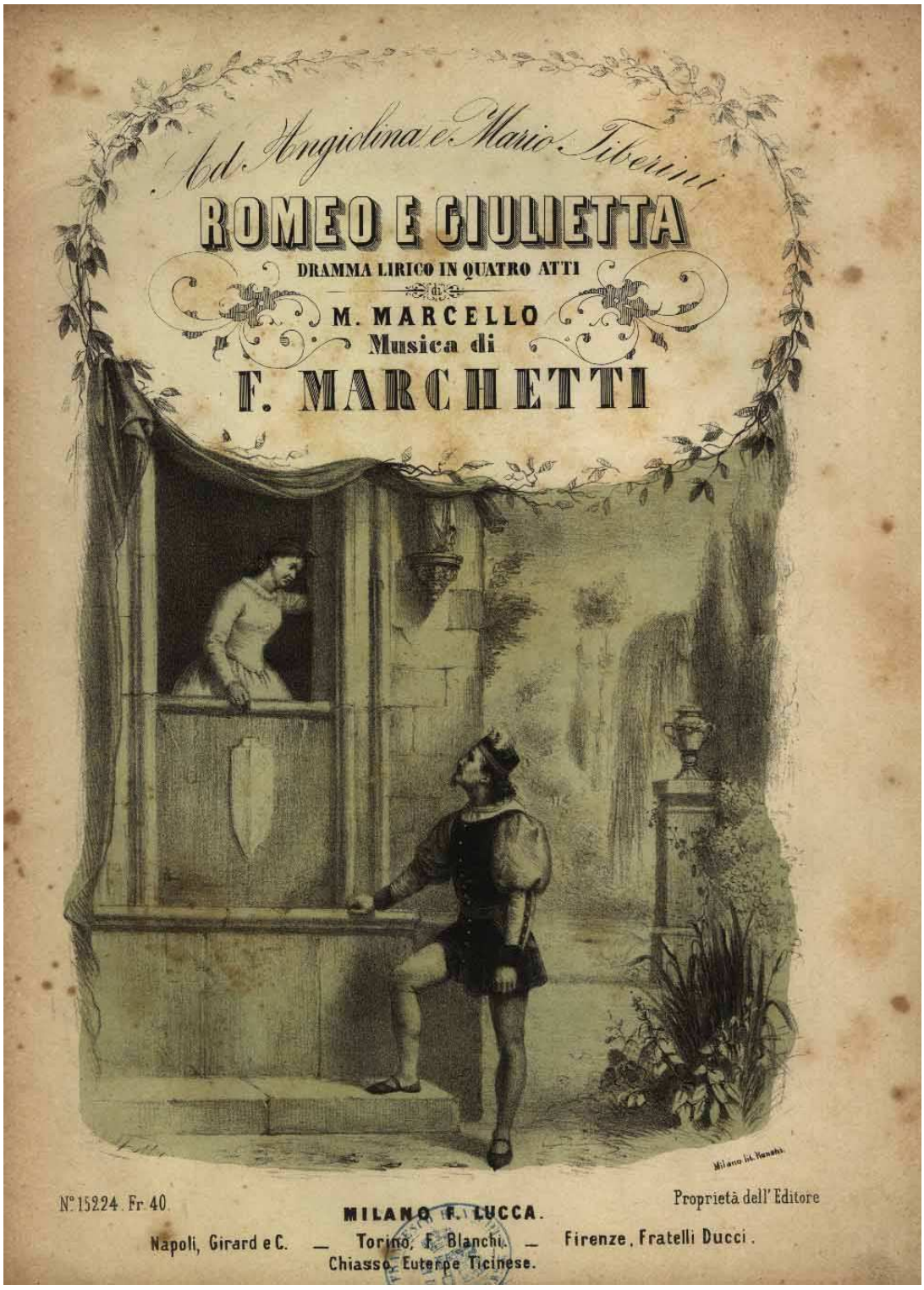


Figura 30 – Fronstispício da primeira edição de *Romeo e Giulietta* de F. Marchetti, publicado pela editora de Francesco Lucca.

A decomposição da Solita forma

A crescente adesão e paralelismo do discurso dramático ao discurso musical resulta em uma progressiva decomposição das estruturas típicas do melodrama lírico. Essa estrutura teve seu auge de formalismo com Rossini e dele fizeram escola Bellini e Donizetti. O primeiro Verdi não se afastou dessas amarras, mas foi por suas mãos o início de sua decomposição. Restou aos compositores da transição a busca por tornar os limites das *solita forma* menos precisos e, sem dúvidas, a *Giovanne Scuola* termina por destruí-la por completo. Frente a este grupo de extermínio está, principalmente, Puccini, Mascagni e Umberto Giordano.

Para os compositores do primeiro O*ttocento*, a ópera divide-se em atos, preferentemente dois. Cada ato é estruturado em números que apresentam uma estrutura tonal coerente (CESARI, 2002) e constituem a unidade dramática do ato. Os números recebem diferentes títulos, de acordo com sua estrutura formal específica. As sinfonias, prelúdios ou aberturas não faziam parte dos números. De fato, nas óperas em que estão presentes, essas peças iniciais nem sempre são referidas por número na pagina do índice (Figura 31). Outro exemplo de número, muito em voga na época, era a *Introduzione e Coro*. Poucas óperas deixavam de iniciar seu primeiro ato por um coro de introdução que expunha os aspectos essenciais do ambiente dramático onde iria se desenrolar a trama.Dentro dessas convenções, é importante salientar sua flexibilidade e os compositores fizeram extenso uso dessa flexibilidade ao longo de suas obras. Verdi, até o *Un Ballo in Maschera* de 1859 utiliza uma introdução com coro na maioria de suas óperas. E o *Ballo* está muito distante do *Oberto* de 1839. Entretanto, a função dessas introduções pode ser diferente de ópera para ópera. Nem todas seguem o padrão da *solita forma*. O *Simon Boaccanegra* (1857 e 1881) já apresenta modificações em seu conteúdo e seu contexto no drama nas duas versões, ainda que o coro esteja presente na primeira cena de ambas, que se distanciam muito no tempo e no estilo do compositor. Em *La Forza del Destino* (1862) é que tudo se transforma e vemos uma cena de introdução que nada mais é que a representação de uma rotina do cotidiano em uma casa.

LORENZINO de' MEDICI

TRAGEDIA LIRICA in 4. PARTI

DI

F. M. PIAVE

Musica di

GIOVANNI PACINI

Riduzione per CANTO e Pianoforte di G. M. A. PAGANO

PARTE I.ª

N.º	17171	1. **Preludio**		0.50
—,,	17172	2. **Coro** di **Maschere** — O Fiorenza, quando il sole		0.50
—,,	17173	3. **Cavatina** di **Alessandro** — Dalla Saechetti reduce	(Basso)	1.00
—,,	17174	4. **Romanza** di **Filippo** — Ma verrà, mel dice il core	(Baritono)	0.50
—,,	17175	5. **Scena e Duetto FINALE 1.º Lorenzino e Filippo** — All'adorata giovine	(T.Barit)	1.00

PARTE II.ª

—,,	17176	6. **Cavatina** di **Luisa** — Sono Strozzi, ho nobil core	(Soprano)	1.00
—,,	17177	7. **Scena** — Oh! misera Luisa		0.25
—,,	17178	8. **Duetto** di **Luisa e Filippo** — Se tu m'ami	(S.Barit)	1.25
—,,	17179	9. **Gran FINALE 2.º** — Oh! d'Italia nobil fiore	(S.T.B.B.)	2.00

PARTE III.ª

—,,	17180	10. **Aria** di **Lorenzino** — Del lungo fingere	(Tenore)	1.00
—,,	17181	11. **Coro** di **Prigionieri** — Perchè sì lenti passano		0.75
—,,	17182	12. **Profezia** di **Filippo** — Donna tradita, esanime	(Barit.)	0.75
—,,	17183	13. **Scena e Duetto FINALE 3.º** di **Luisa e Filippo** — L'ora suprema!	(S.Barit)	1.00

PARTE IV.ª

—,,	17184	14. **Scena** — Ancor non giunge		
—,,	17185	15. **Preghiera** — Se a te un padre morente la figlia	(Soprano)	0.50
—,,	17186	16. **Coro dell Orgia** — Di gioja, di festa		0.50
—,,	17187	17. **Aria** di **Luisa** — O fratelli, sorgete, sorgete	(Soprano)	0.75
—,,	17188	18. **Terzetto FINALE** di **Luisa, Lorenzino e Alessandro** — Ecco l'infame	(S.T.Bas)	1.00

17170 — Spartito per CANTO — 7.00

Prezzi netti

Proprietà T. Cottrau
Stampa — Rappresentazione

Reg.to N.º 4317 - Legge 25 Giugno 1865.
Trattati Internazionali

NAPOLI. Stabilimento — Musicale T. COTTRAU

Figura 31 – Uma característica era não incluir o prelúdio, abertura ou sinfonia como Número. Há varias exceções, como se pode ver nessa página com o índice da ópera *Lorenzino de' Médici* (1845) de G. Pacini..

O tratamento da cena de abertura sofre uma radical modificação nas mãos de Verdi. Ele consegue introduzir uma forma de discurso natural, quase banal, mas extremamente convincente e verdadeiro para uma situação tão estereotípica como um teatro cantado. Este início de *La Forza del Destino* é muito emblemático desse novo modo de escrever essas cenas, as quais Budden se refere como "gracioso estilo de conversação" (BUDDEN, 2002), e que terá um seguidor privilegiado – Antônio Carlos Gomes – o qual, com características muito pessoais, se apropriará desse sistema e o desenvolverá de forma muito competente em várias de suas óperas, particularmente em *Salvator Rosa*.

Os principais constituintes da estrutura do melodrama e seu esquema formal podem ser vistos na Figura 32.

SCENA ED ARIA	*SCENA E DUETTO*	*FINALE*
Scena	*Scena*	*Scena*
Cantabile	*Tempo d'attacco*	*Tempo d'attacco*
Tempo di mezzo	*Cantabile*	*Largo concertato*
Cabaletta	*Tempo di mezzo*	*Tempo di mezzo*
	Cabaletta	*Stretta concertata*

Figura 32 – Estrutura formal do melodrama lírico italiano na primeira metade do século XIX.

Aparentemente, quem primeiro menciona essa estrutura e introduz esses termos para definir os segmentos constituintes é Abramo Basevi, um contemporâneo de Verdi, médico, músico, compositor e musicólogo. Sua maior contribuição se deu nessa área com textos inovadores em vários aspectos da música, principalmente com seu texto sobre G. Verdi (*Studio sulle opere de Giuseppe Verdi*) publicado em 1859.

De acordo com as convenções do melodrama lírico, cada um desses segmentos tem a sua função e sua constituição formal. A seção inicial, a *scena*, é construída em forma de recitativo e destinada ao desenvolvimento rápido da ação dramática. Seguem as partes mais importantes, do ponto de vista musical, o *cantabile* e a *caballeta*. A primeira peça é exposta em tempo moderado ou mesmo lento e sua construção vocal é, como diz o nome, de caráter cantabile. A segunda peça, a *cabaletta*, apresentava-se em tempo rápido, vocalidade ágil e é de conteúdo conclusivo. Entre esses dois segmentos musicalmente mais importantes cola-se um momento intermediário, de ligação dramática e de pouco desenvolvimento musical, o *tempo di mezzo*.

Esta estrutura, de fato, está subjacente nas óperas desse período do puro romantismo italiano (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi). Um bom apreciador de óperas, sensível e atento, mas sem conhecimentos musicais, é capaz de perceber essa estrutura e a sua repetição nas obras subseqüentes de um determinado autor. Pode-se, inclusive, arriscar a hipótese de que, em parte, o sucesso dessas óperas residisse nessa estrutura relativamente rígida que a platéia percebia e contava encontrar na próxima obra de seu compositor preferido. Assim, pode-se intuir que alguns freqüentadores do La Scala ansiavam por ouvir a melodia do grande dueto ou que efeito teria o *finale* do primeiro ato da próxima ópera de Donizetti ou Bellini.

Levando-se em consideração a relativa flexibilidade desses segmentos constituintes, será oportuno discutir alguns exemplos em obras do período. No que tange ao modelo da *Scena ed aria*, um exemplo claro dessa estruturação encontra-se no primeiro ato do *Il Trovatore* de G. Verdi, na cena entre Ines e Leonora. A *scena* é um recitativo com narração de assuntos da prática do cotidiano (*Che più t'arresti? L'ora è tarda; vieni*.), segue um *cantabile*, uma ária de conteúdo reflexivo (*Tacea la notte plácida in ciel bello e sereno*). Antes do segmento final, há uma peça de ligação, o *tempo di mezzo* (*Quano narrasti...)* e a estrutura termina com a *cabaletta* em andamento rápido demandando agilidade vocal e contrastante com o cantabile (*Di tale amor*) (Figura 33).

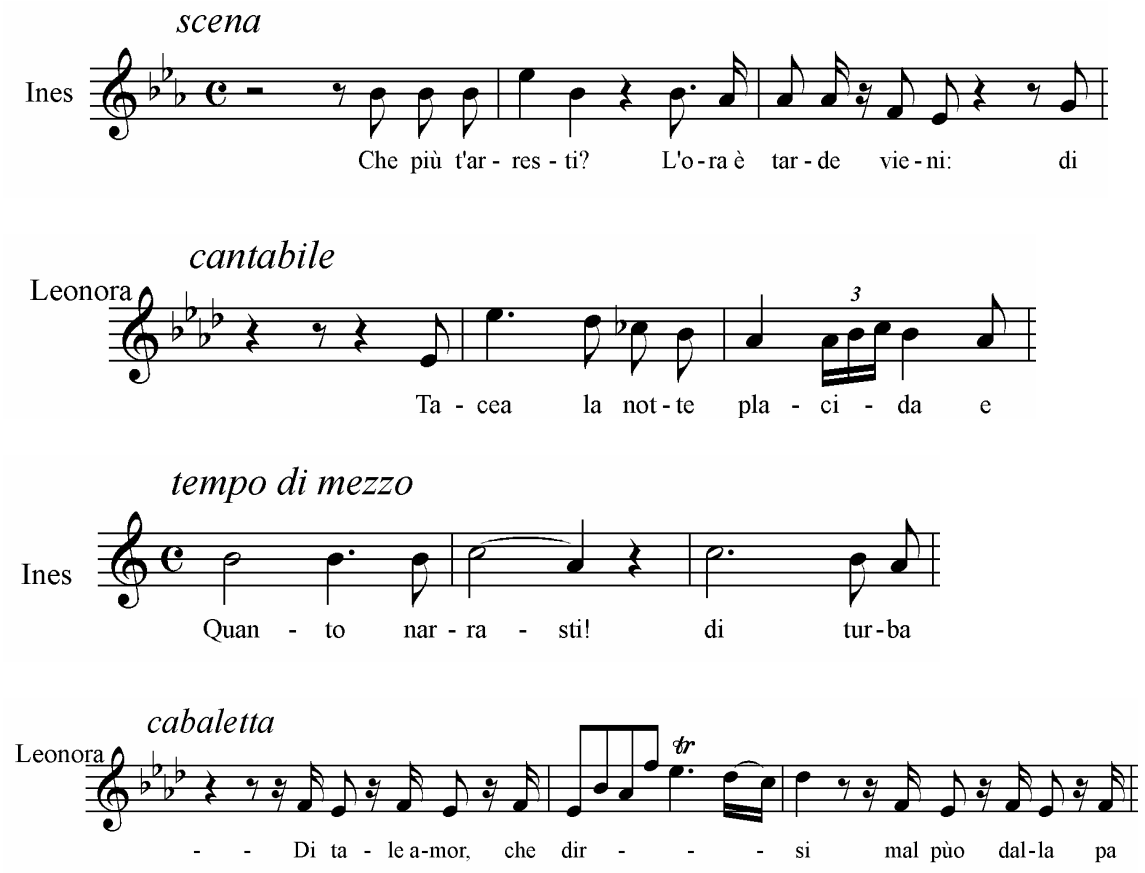


Figura 33 - G. Verdi. *Il Trovatore*, primeiro ato. *Scena*, *cantabile, tempo di mezzo* e *cabaletta*.

A estrutura do *Finale* é mais completa e a sua construção é musicalmente muito mais complexa. Aparece agora um outro segmento intermediário, o *tempo d'attaco*. Esse segmento é de conteúdo dinâmico, de ligação, tem andamento movido, a *tempo giusto*, versos líricos, mas eventualmente o texto pode conter versos soltos. A música por ser desenvolvida em torno de um *cantabile* e ter proporções adequadas à um segmento de com função eventual de transição. Dentro dessa maior complexidade de estrutura dos *Finale* os segmentos definidos por Basevi podem não estar totalmente contemplados ou se apresentarem com estruturação diferente às mãos de um ou outro compositor. Quanto mais próximo de Rossini, mais formal e regular à distribuição dos segmentos. Nas primeiras óperas de Verdi, como de se esperar, isto também é verdade. Desde *Oberto, Conte di San*

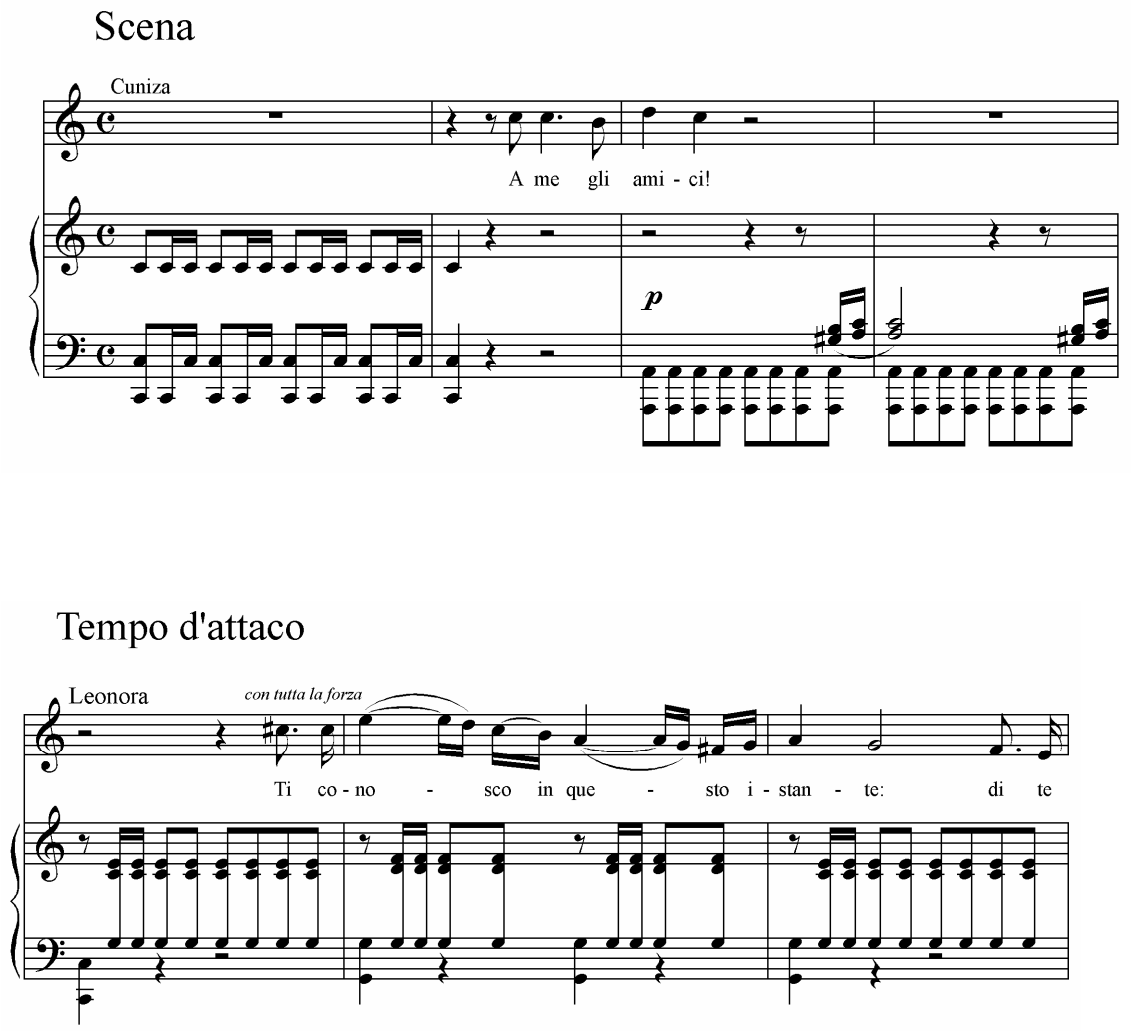
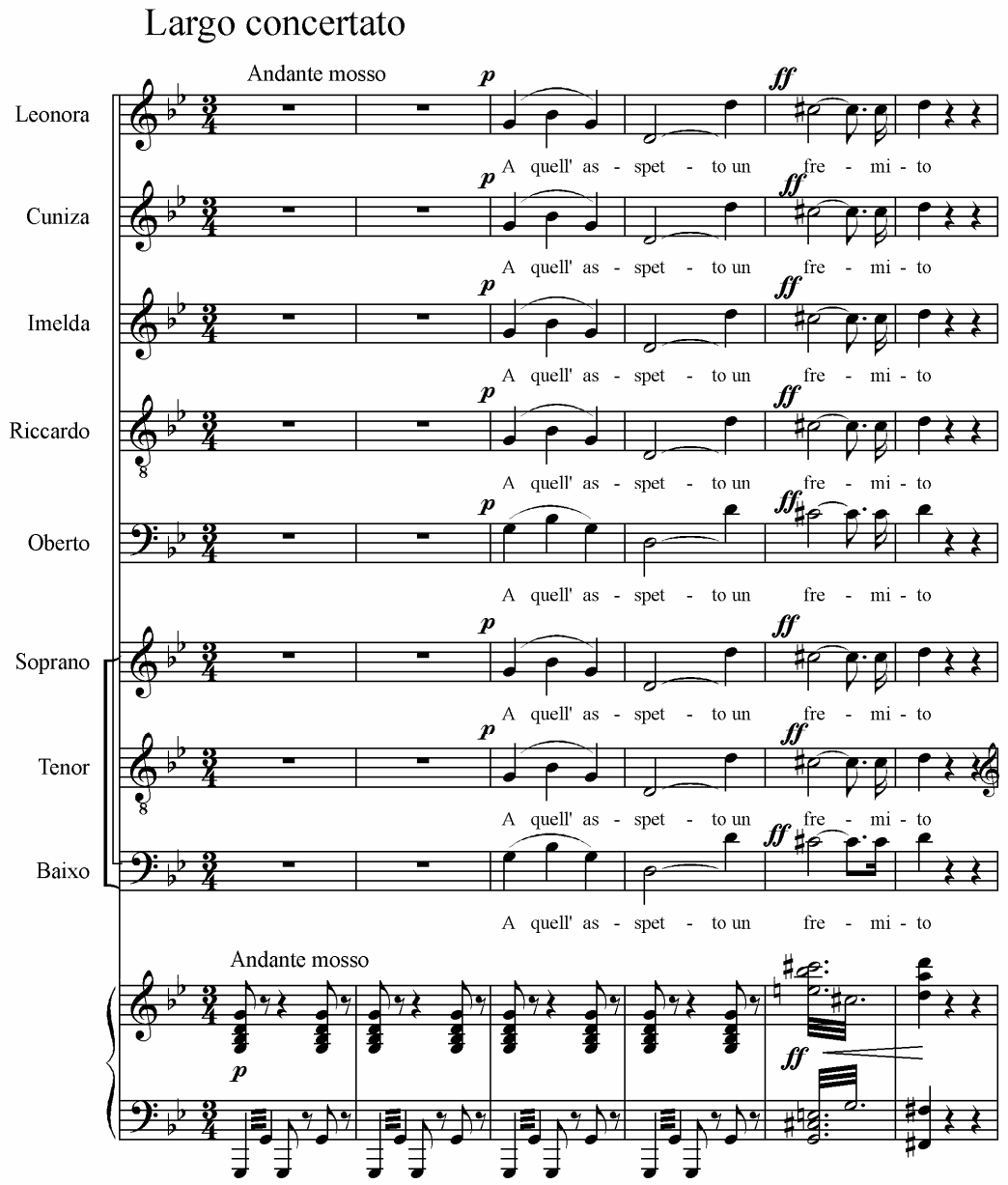
Bonifacio o *finale primo* apresenta basicamente essa estrutura. Inicia com uma *scena* (*a me gli amici*), seguida de um *tempo di attaco* com um andamento *giusto* muito claro na apresentação de Leonora (*Ti conosco in questo instante*). O movimento lento, *concertato,* é marcado em *andante mosso* (*A quell'aspetto un fremito*), continuando com um curto segmento de ligação, *tempo de mezzo* (*basta uma vitima*) que leva a *stretta* final (*All'onta rispondere m'udrete vegliardo*). Entretanto, o final do primeiro ato de *I Lombardi alla Prima Crociata* contém um exemplo mais conformado à essa estrutura do que o próprio *Oberto* (Figura 34).

Largo concertato
Andante mosso
Leonora
Cuniza
Imelda
Riccardo
Oberto
Soprano
Tenor
Baixo
A quell' as - spet - to un fre - mi - to
Andante mosso

Figura 34- G. Verdi. *Oberto, Conte de San Bonifacio*. Primeiro ato, *Finale primo.*

A efervescência do ambiente operístico na corte de D. Pedro II é conhecida. Carlos Gomes, então aluno do Conservatório Imperial, preparador e regente da ópera nacional está fortemente exposto à estética do melodrama italiano de Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Desta forma, não causa estranheza que sua primeira produção de relevo, A Noite do Castello, siga fielmente essa estética e que a estrutura da sua obra apresente, ainda que de forma incipiente, os constituintes básicos da *solita forma*. No primeiro ato, a *scena e ária – racconto* inicia com uma *scena* (Dais vivas, meus amigos, ao venturoso par!) (Figura 35).

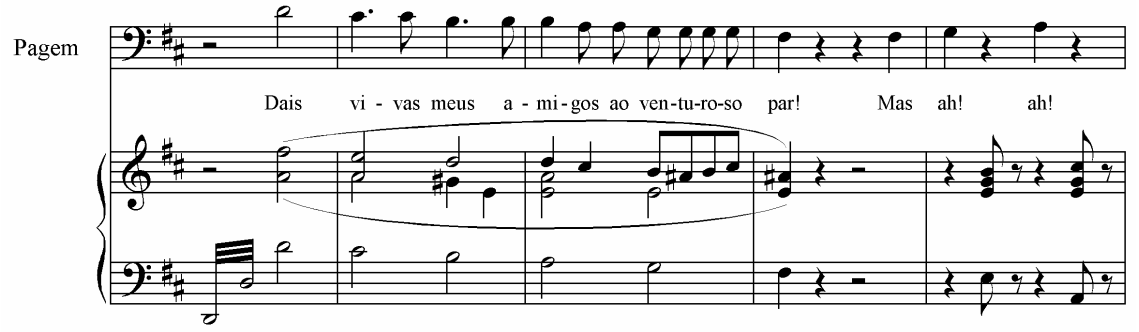



Figura 35- A.Carlos Gomes, A Noite do Castello. Primeiro ato. Scena.

Segue-se o *cantabile* (Figura 36) e andamento moderado (*andante*) e a *cabaletta* final é precedida por um *tempo di mezzo* (Qual seria o phantasma sinistro?).

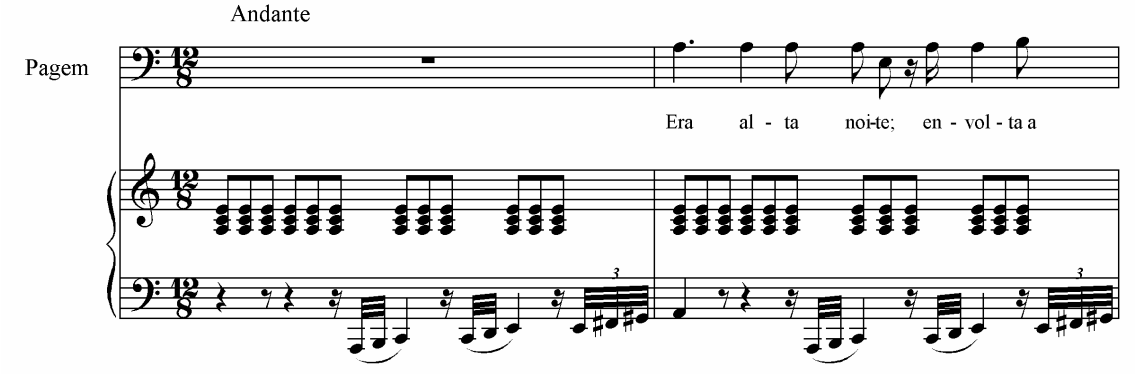



Figura 36– A.Carlos Gomes, A Noite do Castello. Primeiro ato. Cantabile.

Por necessidade do desenvolvimento dramático, todos esses segmentos são compartilhados com o coro, além do solista. Esse é o caso do *tempo di mezzo*, em que o coro é o foco dinâmico enquanto inquiri de Raymundo se ele teria conhecido, talvez, a voz misteriosa, referida no *racconto*. É essa interrogação que conduz Raymundo a sua

cabaletta. Desta forma, o *tempo di mezzo* proposto por Gomes cumpre sua função estrutural. A distribuição dos andamentos é característica de cada uma das seções para uma *scena ed aria* e a *cabaletta,* inclusive, apresenta um modelo rítmico largamente usado por Verdi nessa forma (Figura 37).

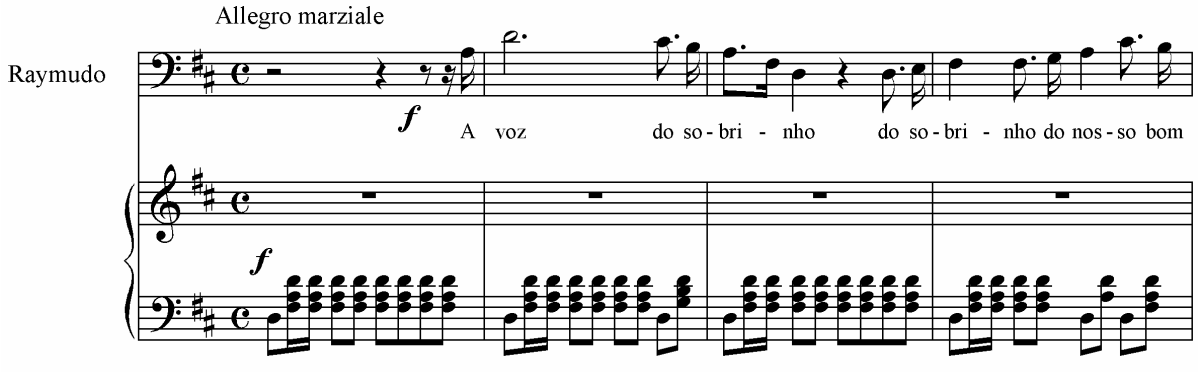



Figura 37- A.Carlos Gomes, A Noite do Castello. Primeiro ato. *Cabaletta* na *scena e aria*.

O plano tonal dessa cena é, em princípio, muito simples, mas Gomes de 1861 surpreende pelo ritmo harmônico rápido dentro de um plano tonal em ré maior que abrange toda a cena. Ela inicia nessa tonalidade e uma curta ponte modulatória leva ao *cantabile* em lá menor, cujo desenvolvimento fica preponderantemente entre essa tônica e sua dominante, sem deixar de se aventurar por tonalidades próximas. Esse trecho tem uma resolução pouco usual. Sua última frase permanece na dominante (mi maior) resolvendo na tônica maior (lá maior), mas já no *tempo di mezzo* (Figura 38).

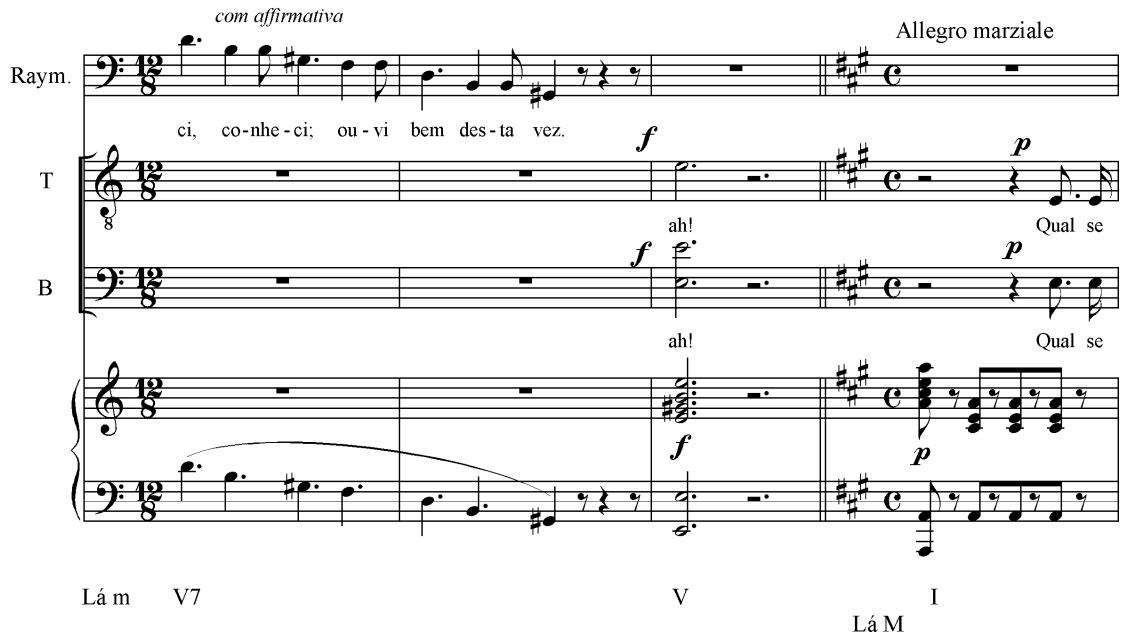
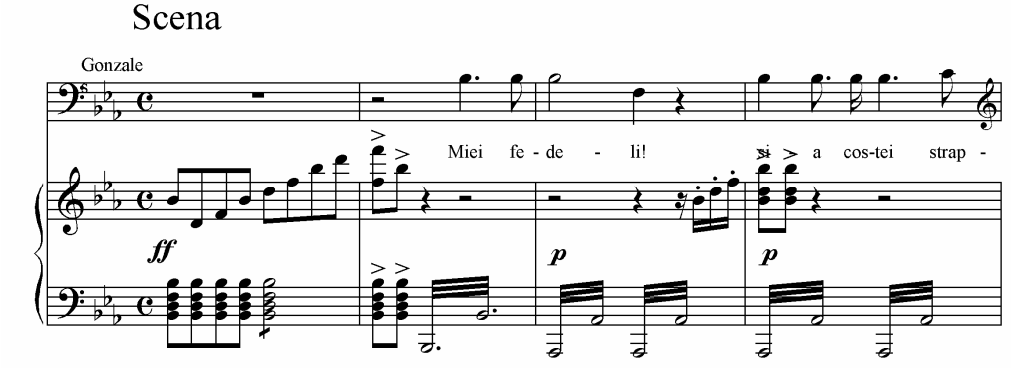
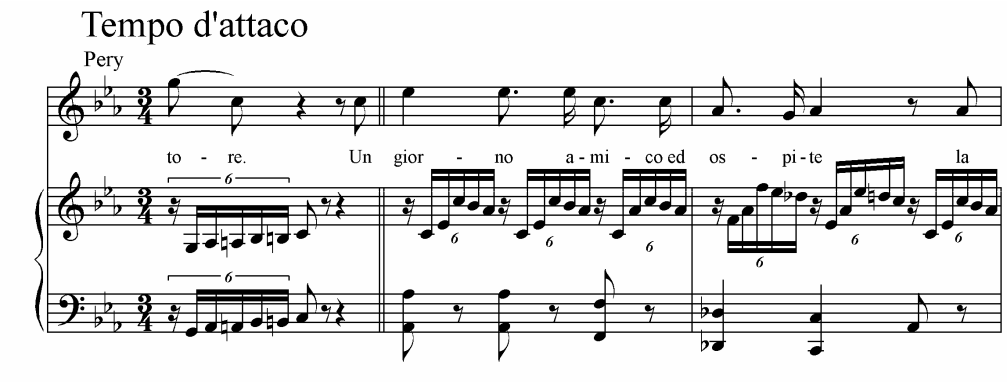
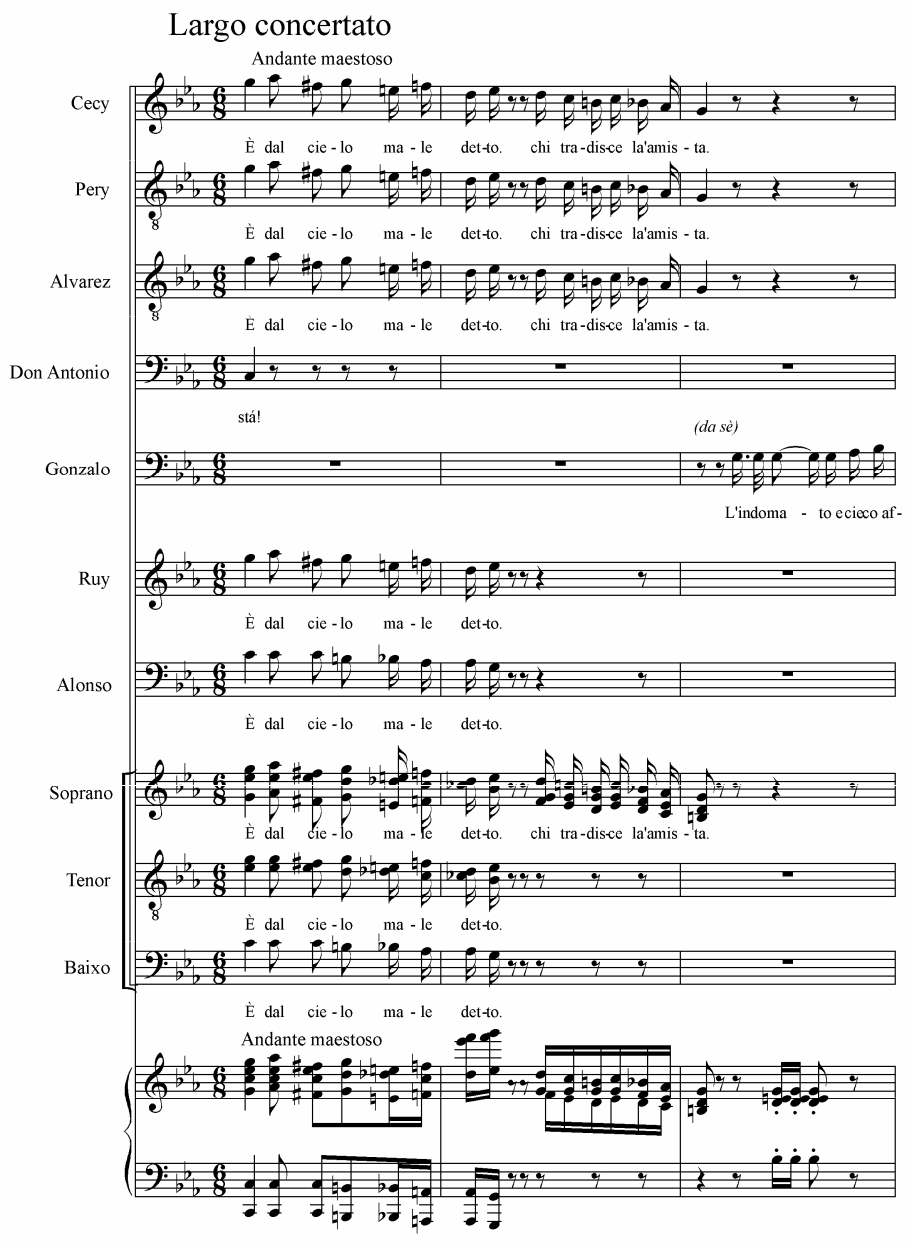



Figura 38 – A. Carlos Gomes, A Noite do Castello. Primeiro ato. O final do cantabile se dá sobre V^7 progredindo para a tônica maior (lá maior).

Após outra curta interpolação modulatória, a tonalidade volta à inicial, ré maior, para a *cabaletta* final. Um maior detalhamento do plano tonal dessa cena em relação aos seus segmentos formais e demais características podem ser vistas na Figura 39.

Segmento	Centro tonal	Desenvolvimento tonal	Andamento	Fórmula
scena	Ré M	Sol M – IV Fá# M – V^7 de III m Si m – III m Sol M – IV Ré M – I Lá M	Sem indicação – segue um Allegro	4/4
cantabile	Lá m	Lá m – Ré m Si M – Mi M – Lá7 – Re m – Sol 7 – Do M – Fa#^{7} – Si M – Mi^7 – La m (Progressão harmônica por movimento descendente de quintas) Dó M – I Sol M – V Ré m – repetição da rogressão por quintas descendentes cadência final em Si° transformado enarmonicamente em Mi^7	Andante	12/8
Tempo di mezzo	Lá M	Lá M – I Fá#M – Mi m – Ré M – Lá M – Ré M – Si m - Sib M – Mib M – Lá^7- Ré M – Lá^7	Allegro marziale	4/4
Cabaletta	Ré M	Ré M –I Lá^7– V^7 Mi7 – V^7 de V La M – V de I Ré M – I Si m – VIm Fá# M – V^7 de VIm Lá^7 – V^7 de I Ré M – I	Allegro marcial	4/4

Figura 39 -. Principais características formais da *Scena e aria – racconto.* A Noite do Castello, primeiro ato.

O final do segundo ato do *Il Guarany* de Gomes também pode ser usado como exemplo. De fato, o compositor segue quase que sem modificações a constituição básica dos *Finale*. Esta conclusão de ato envolve pelo menos dois climaxes dramáticos: a revelação do nome de Gonzáles como traidor, que acabou de ser ferido pela flecha de Pery e a ameaça dos índios Aymorés. O primeiro clímax é tratado pela *scena* e *Largo concertato* e o segundo pela *stretta concertata*. Os dois conjuntos são intercalados pelos respectivos *tempo d'attaco* (*un giorno amico ed ospite*) e *tempo di mezzo* (*Qui s'appresa? Qual fragore*). O conteúdo inicial das partes musicais pode ser visto no exemplo que segue (Figura 40). Chama a atenção a enorme diferença de qualidade musical entre A Noite do Castello (1861) e *Il Guarany* (1870). Considerando-se que Gomes tinha realizado estudos completos no Conservatório Imperial, não há que se negar os efeitos benéficos em sua formação sob Mazzucato e Rossi em Milão. Seria oportuno aprofundar os estudos sobre essa fase de refinamento de sua formação musical. Até que ponto Gomes discutia ou foi ilustrado, por seus professores, sobre a estética do melodrama italiano, particularmente naquele período que antecedia brevemente a transição? Freqüentava Gomes grupos ou ambientes de efervescência *scapigliata*? Aparentemente, não. Como consegue ele sair de obras tão fortemente calcadas em modelos prontos (Verdi) e oferecer uma obra como *Il Gurarany* que, fora óbvias referências Verdianas, é fresca, própria, inovadora e marcante para o período de transição. Cabe imediatamente afirmar, ou melhor, excluir qualquer hipótese de que essa ópera tenha vencido apenas através do apelo ao exótico – o qual é apenas debilmente incluído no suporte musical e dramático da obra.


Tempo d'attaco
Pery
to - re. Un gior - no a - mi - co ed os - pi - te la

Largo concertato
Andante maestoso
Cecy
È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.
Pery
È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.
Alvarez
È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.
Don Antonio
stá!
Gonzalo
(da sè)
L'indoma - to ecieco af-
Ruy
È dal cie - lo ma - le det-to.
Alonso
È dal cie - lo ma - le det-to.
Soprano
È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.
Tenor
È dal cie - lo ma - le det-to.
Baixo
È dal cie - lo ma - le det-to.
Andante maestoso

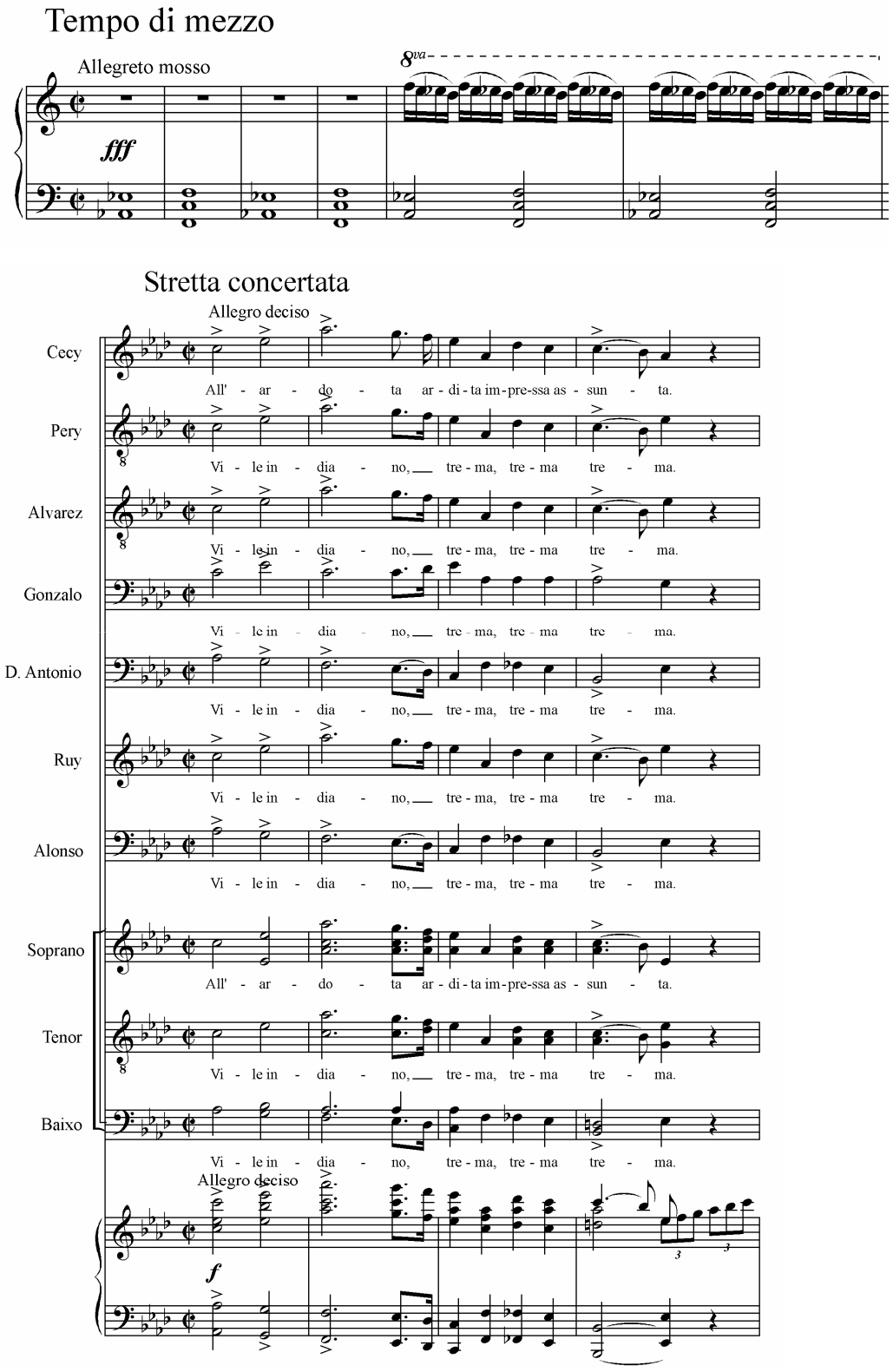



Figura 40 – A. Carlos Gomes, *Il Guarany*. Segundo ato.

Os finais de ato, dentro do padrão da *Solita forma*, sofreram modificações adicionais nesse período e que, segundo Cesari (2002), são marcantes. A *stretta concertata*, tão claramente identificável, desaparece e dá lugar a uma peroração sinfônica, usualmente com o tema principal do *Largo concertato* ou um seu desenvolvimento e, caracteristicamente, com dinâmica fortíssimo. De qualquer forma, este fechamento sinfônico é curto, condensado e, de fato, funciona efetivamente como uma conclusão motívica da cena final. Entretanto, ao se analisar as obras desse período, percebe-se que esta modificação levou a um processo composicional mais complexo e extenso do que identificado por Cesari (2002). Pode-se expandir esse conceito e verificar-se um outro evento composicional que, de certa forma, antecede o que Cesari descreve. Trata-se, em realidade, de um passo intermediário entre o padrão de conclusão de cenas e atos adotado pelos compositores do primeiro *ottocento*. Esses, seguindo as convenções da *solita forma*, terminavam seus números com uma peroração de afirmação tonal proveniente ainda do final do classicismo vienense. Diferentemente, esse passo intermediário é constituído por um abandono dessa convenção e a reapresentação sem amplo desenvolvimento de material temático próximo com vistas à concluir cenas ou atos. Assim, abandona-se o fechamento por afirmação tonal redundante e se reintroduz uma frase ou parte de frase característica e se conclui a seção. Posteriormente, chegamos ao que descreve Cesari (2002), quando esses compositores expandem esse procedimento intermediário e usam o tema do *largo concertato*, ou de um dueto, enfim, um tema relevante ao contexto do final em questão e o desenvolve (Figura 41). Um fato marcante nesta estrutura de fechamento é o uso de material temático próximo, garantindo um comentário suplementar ao discurso dramático sem a participação do discurso vocal. Assim definidos, esses três principais processos de fechamento de unidades dramáticas, ato ou cena, podem ser identificados como de **afirmação tonal,** de **peroração final de desenvolvimento temático**, que é o processo intermediário, e **peroração final com retomada temática.** A **peroração de afirmação tonal** a conhecida peroração final típica do classicismo. Em termos do melodrama italiano, esta peroração ainda pode apresentar uma segunda versão, em que antes da afirmação tonal há a re-exposição de frase de segmentos próximo a esse final.

<table>
<tr><td rowspan="4">Peroração final</td><td rowspan="2">Afirmação tonal</td><td>Propriamente dita</td><td>Extensão e repetição da cadência final, principalmente sobre a tônica, com ou sem uso de inversões.</td></tr>
<tr><td>Reapresentação temática</td><td>Inicia com a reapresentação de frase ou parte de frase e segue- se afirmação tonal final.</td></tr>
<tr><td>desenvolvimento temático</td><td colspan="2">Abandono da simples peroração tonal por breve extensão ou desenvolvimento de um tema contextual ao trecho que finaliza ou elaboração harmônica.</td></tr>
<tr><td>retomada temática</td><td colspan="2">Retomada de frase integral ou segmento de frase, principalmente do Largo concertato, reapresentada em tutti, dinâmica fortíssima e andamento grandioso, larghissimo, maestoso. Efeito dramático de conclusão.</td></tr>
</table>

Figura 41 – Identificação e definição dos processos de fechamento de unidades dramáticas.

Os dois últimos conceitos serão tentativamente discutidos e exemplificados a seguir. Para auxiliar no entendimento da diferenciação ente esses procedimentos, será conveniente apresentar dois exemplos clássicos de fechamento de unidade dramática por

meio de peroração de afirmação tonal. No primeiro verificamos o caso mais usual, extensivamente utilizado por Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi e mesmo compositores mais próximos ao período de transição. Após a frase final dos solistas, a orquestra reafirma a tonalidade ao insistir na apresentação da tônica em ritmo esbatido (Figura 42).

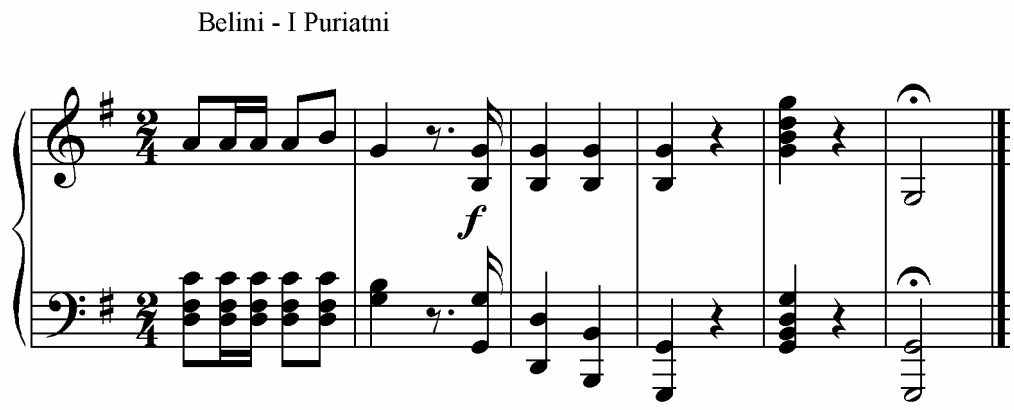


Figura 42 – Final de cena do primeiro ato de *I Puritani* de Bellini.

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

V-I. A frase principal é reapresentada pela orquestra, permitindo a saída cênica dos elementos do coro e, característico, apenas nos últimos compassos desse trecho de finalização é que o compositor incorpora o esquema padrão de afirmação tonal (Figura 43 e 44).

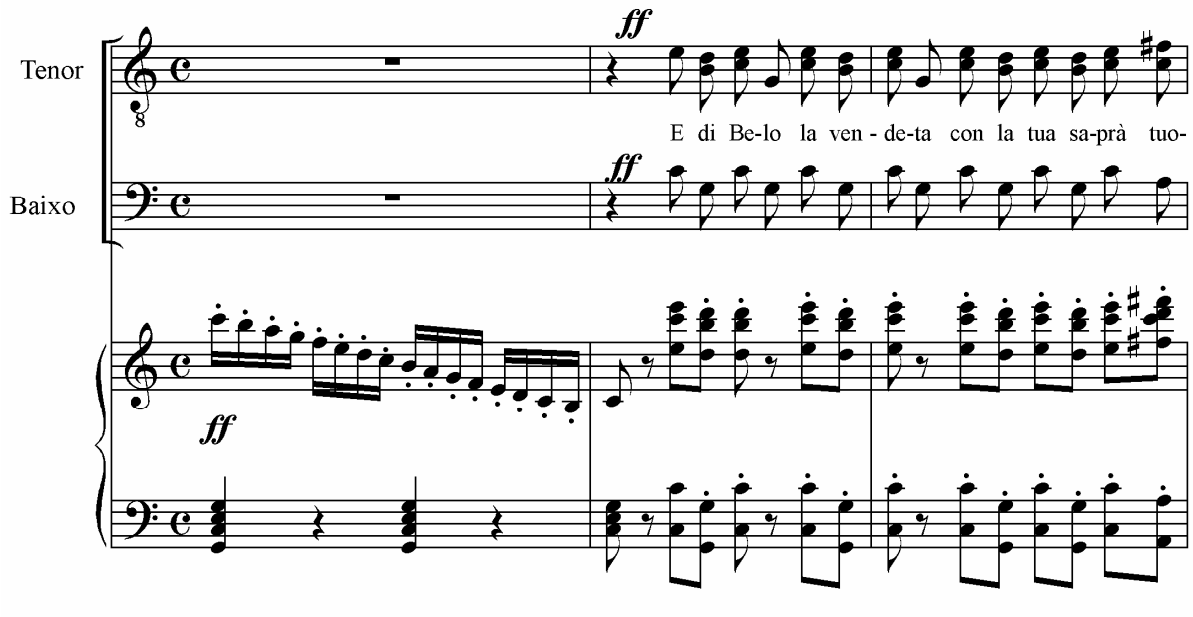



Figura 43 – G. Verdi, *Nabucodonosor*. Segundo ato. Compassos iniciais da coda coral da cabaletta de Abigaile.

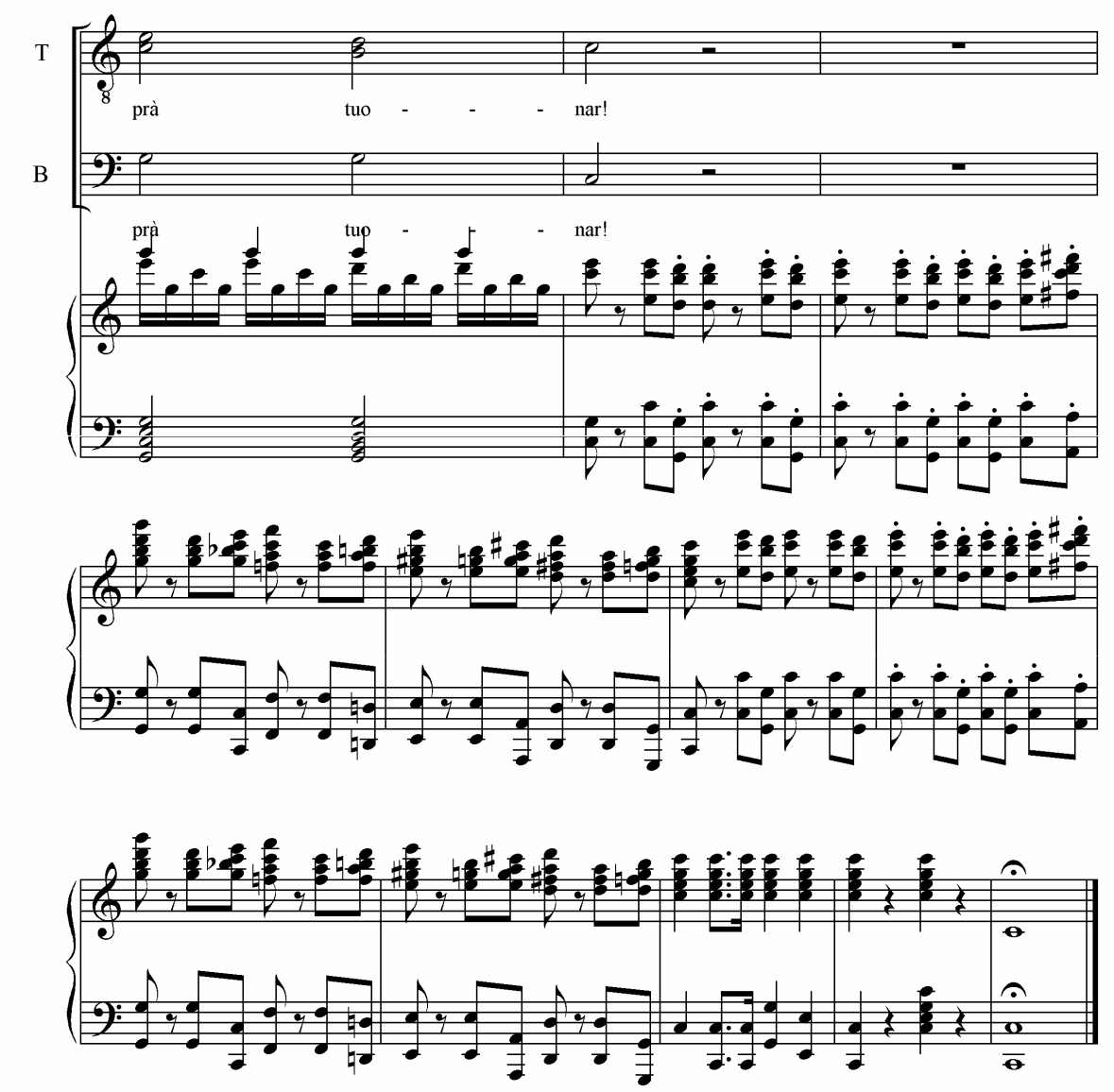



Figura 44 - G. Verdi, *Nabucodonosor*. Segundo ato. No final da coda, a orquestra retoma literalmente a frase coral, a qual é arrematada por três compassos de afirmação tonal.

Carlos Gomes não se furta a esse modelo na sua produção mais juvenil. É o caso de A Noite do Castello. A semelhança estrutural é quase paralela ao exemplo do *Nabucodonosor*. No primeiro ato, a *coda* coral da *cabaletta* de Raymundo (Figura 45) é usada como fecho da cena. Igual ao final de Verdi, Gomes retoma a música orquestral da

coda e acrescenta seis compassos de afirmação tonal, com uma ligeira ousadia em divagar pelo VI grau e um acorde de sexta italiana antes de concluir em I ^{6} – V - I (Figura 46).

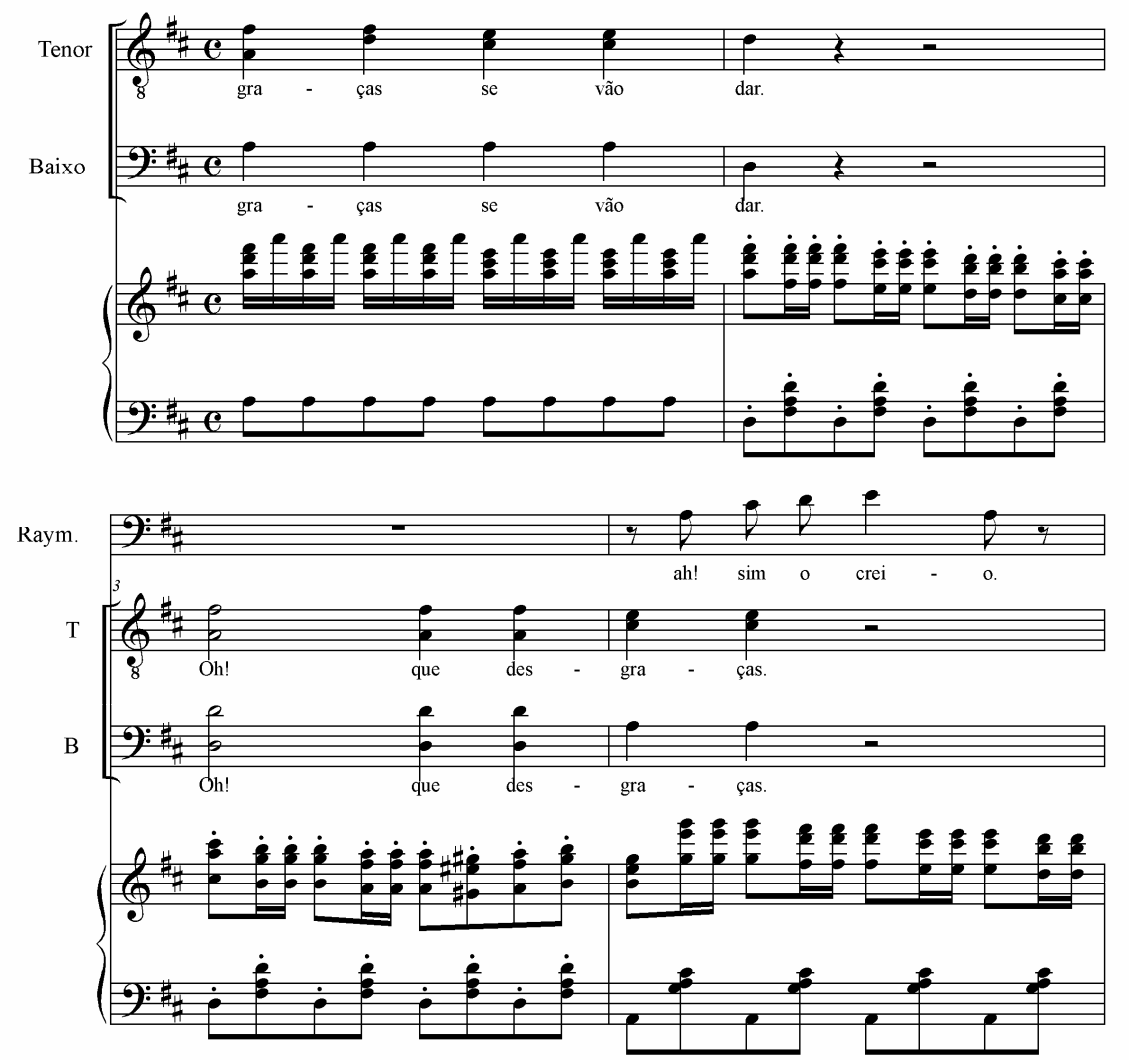
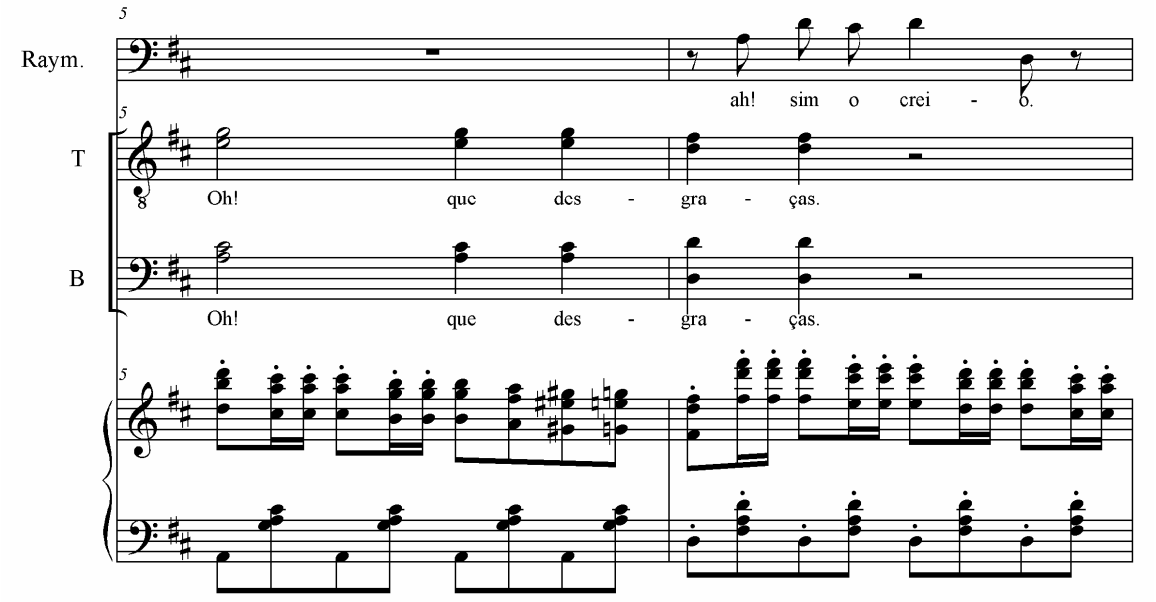



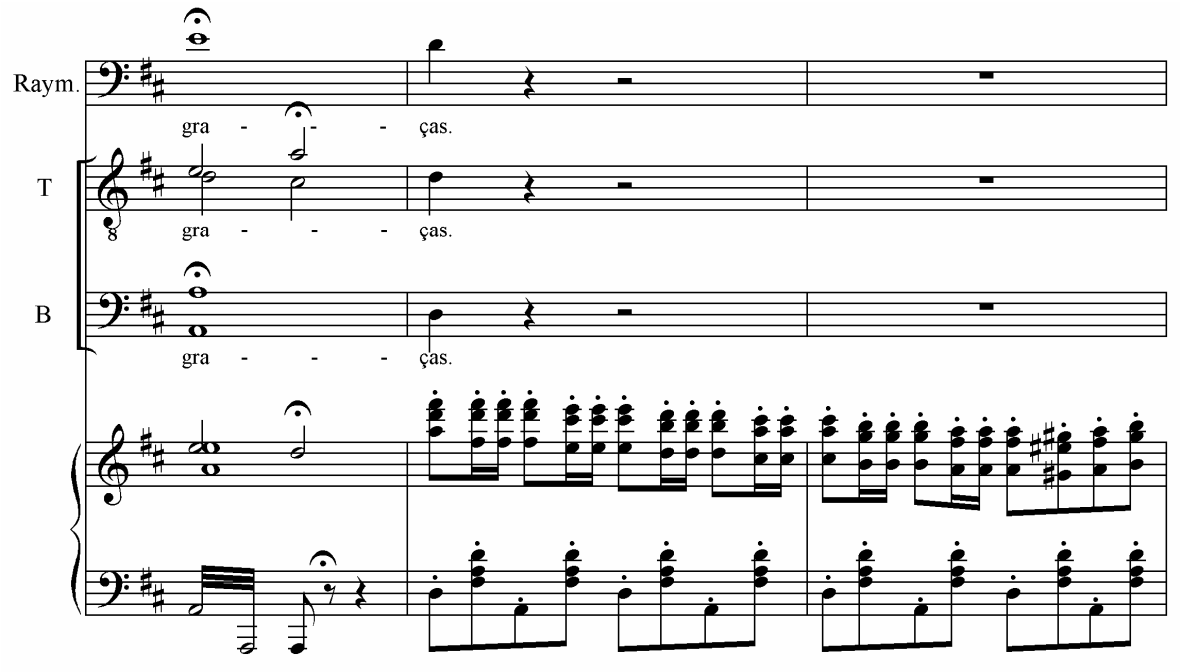
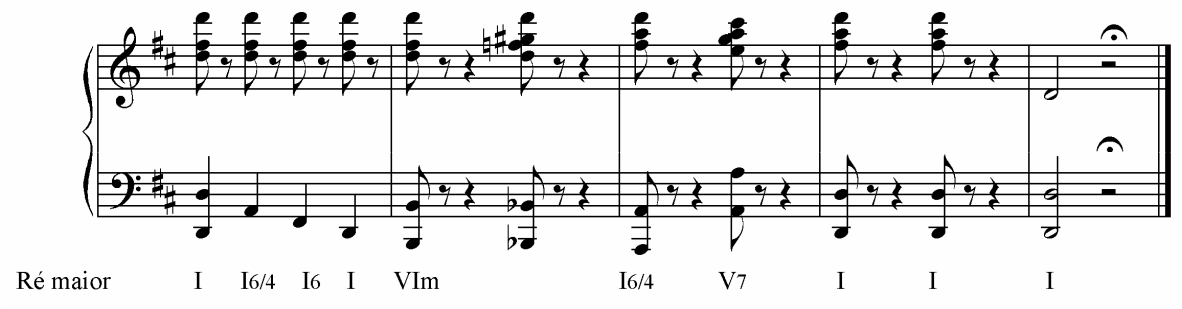
Figura 45 – A.Carlos Gomes, A Noite do Castello. Primeiro ato, número 3. *Coda* coral da *caballeta* de Raymundo.



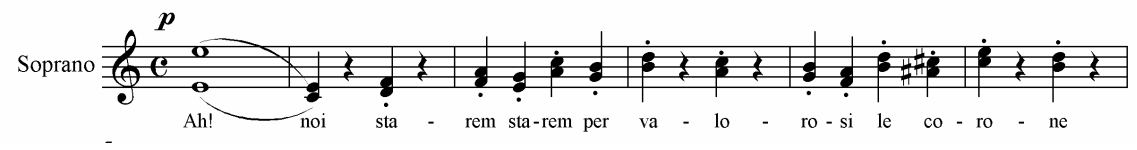
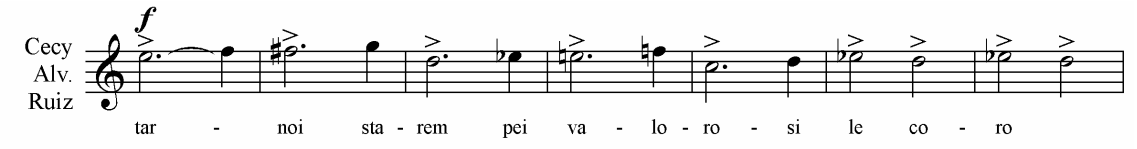
Figura 46 – A.Carlos Gomes, A Noite do Castello. Primeiro ato. Para o final do número 3, Gomes utiliza o mesmo material orquestral que acompanhava a intervenção do coro, coda. À semelhança do exemplo com o *Nabucodonosor*, acrescenta compasso de afirmação tonal.

O próximo tipo de fechamento, a **peroração final com desenvolvimento temático** aparece em obras de vários compositores, entre eles, Antônio Carlos Gomes. Diferente do que foi dito para o último exemplo, a peroração que se define aqui é aquela em que se usa algum material temático do contexto musical e ele é brevemente desenvolvido, reaproveitado, modificado para constituir o segmento de conclusão da unidade dramática. Então, diferente do caso anterior, não se trata mais de tomar uma frase previamente apresentada e apenas repetí-la como fecho. Trata-se de uma nova concepção de final, cria-se música nova, ainda que tomando material temático do segmento que se conclui, o que, diga-se de passagem, não seria estranho ao processo de unidade temática. Certamente, além de comentar o final de unidade dramática, esse tipo de peroração também pode servir para atender necessidades de movimentação cênica, mas não impede que sua construção assuma um significado inteiramente novo dentro da evolução da escrita no melodrama italiano do século XIX. Mais que isto, esta modificação vai auxiliar, ou ser componente, da melhor adesão do discurso musical ao discurso dramático.

Dentre os compositores do período de transição, um dos que utiliza e desenvolve essa nova maneira de finalizar a unidade dramática é Antônio Carlos Gomes. A análise de alguns exemplos pode tornar mais claro os componentes desse tipo de fechamento e sua função. Já no *Il Guarany* aparece este tipo de tratamento dos finais e,

mais que isto, de forma transicional se formos comparar com o que acontece em *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*.

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

O primeiro material é a frase do coro com Cecília:

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

Estes dois materiais são, inicialmente, apresentados quase na íntegra, mas, posteriormente, são re-elaborados por omissão de segmentos, omissão e fusão entre partes da frase e mudança de registro, como se pode ver na redução apresentada no Figura 47.

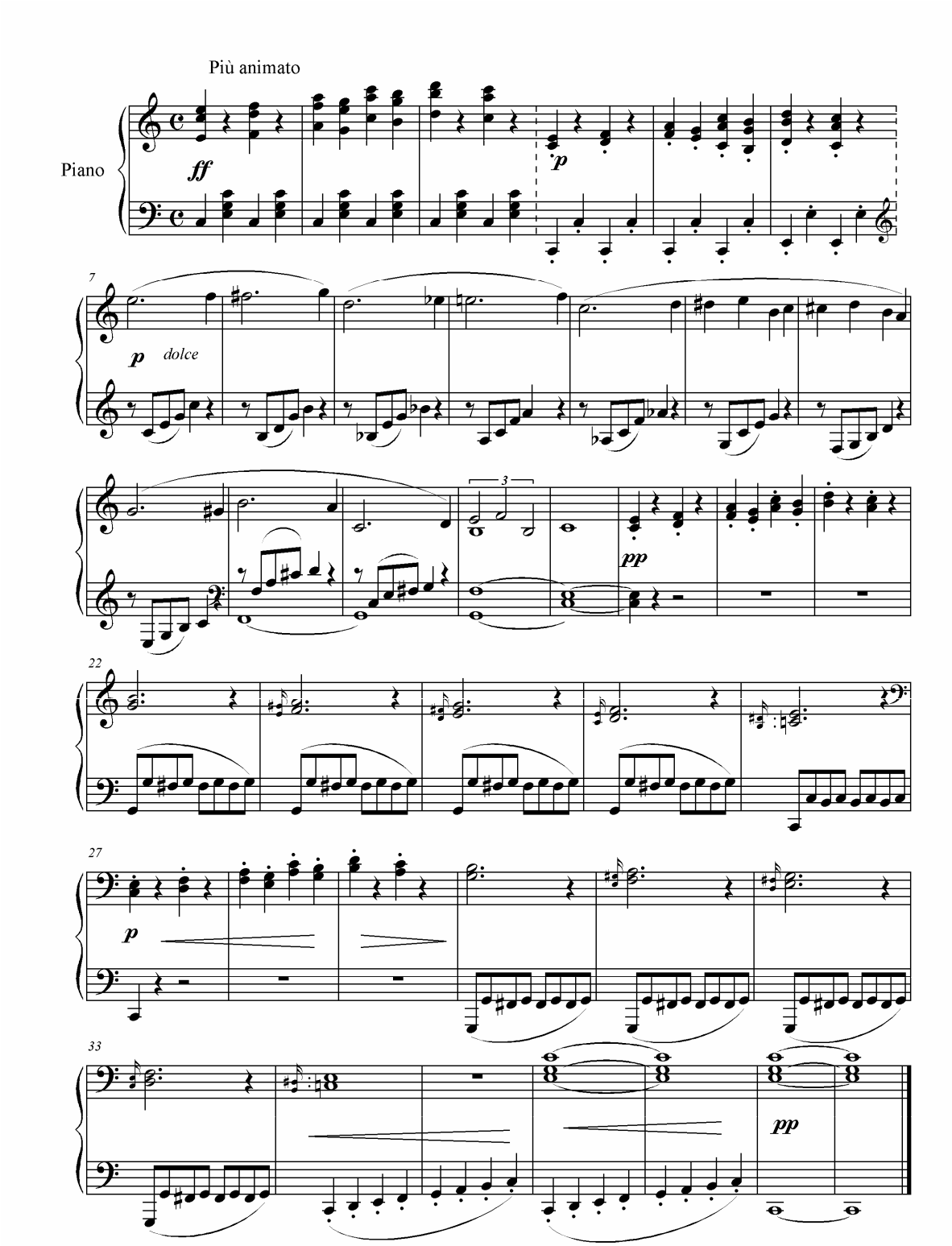
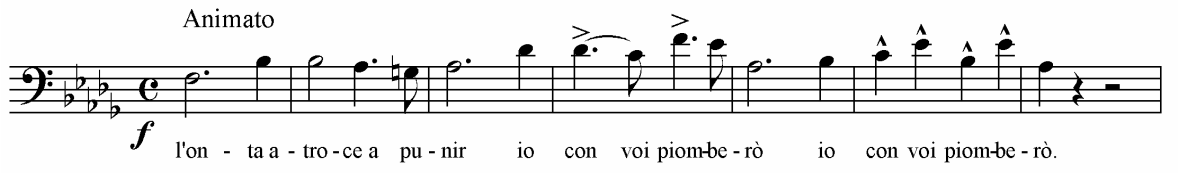
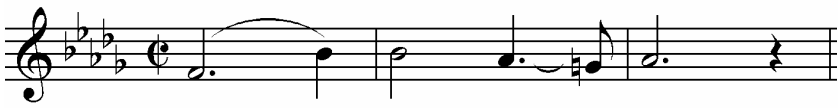
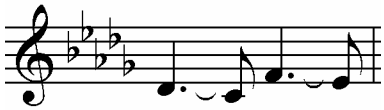



Figura 47 – A. Carlos Gomes, *Il Guarany*. Primeiro ato. Seção de fechamento da *stretta*. As barras de compasso pontilhadas indicam omissão na seqüência dos compassos.

No quarto ato, Gomes volta a usar a mesma técnica e termina a cena da conjura com uma reapresentação orquestral do segmento *Animato* da música do coro:



Da mesma forma que no primeiro ato, o compositor reexpõe o tema do coro na orquestra, mas, desta vez, elabora um breve desenvolvimento com o material dessa frase, explorando timbres e dinâmicas contrastantes (Figura 48). Entretanto, aqui se revela de novo o Gomes criativo e preocupado com um acabamento mais elaborado de seu produto. Esse desenvolvimento é rico de detalhes composicionais, não se limitando a uma simples reapresentação temática. O antecedente do tema inicial :

é reapresentado em diferentes registros; a célula rítmica do conseqüente do tema é explorada:

Gomes ainda utiliza inversão e, por fim, aumentação para buscar uma progressiva e coerente redução da alta intensidade dramática da cena que termina, com vistas a ambientar a próxima cena do Batismo.

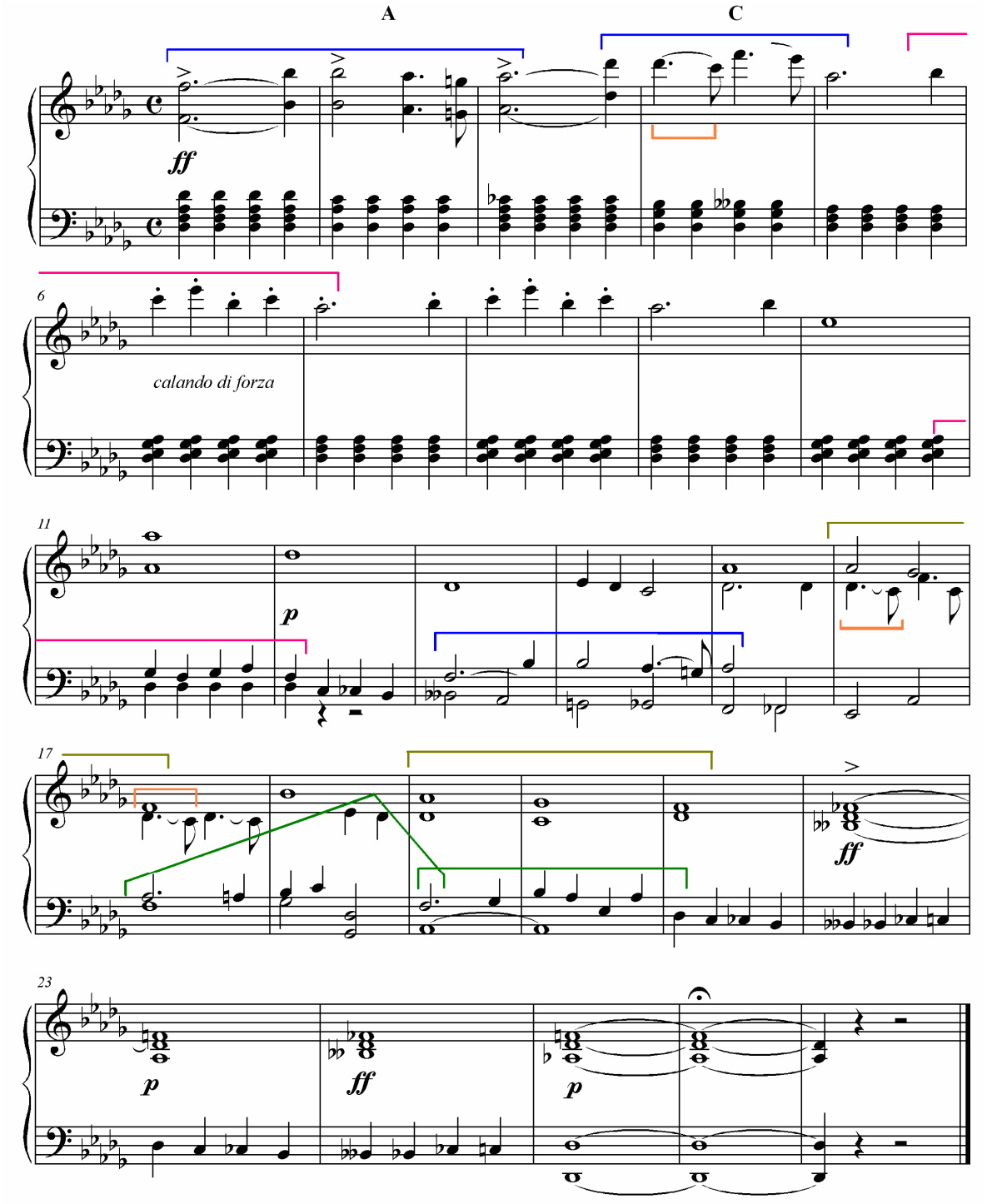


Figura 48 – A. Carlos Gomes, *Il Guarany*. Quarto ato. Seção de fechamento da cena da conjura. Note-se os vários procedimentos composicionais.

Como se vê, é muito significativa a participação de Carlos Gomes, com esse tipo de tratamento dos finais, como importante contribuinte na modificação do discurso do melodrama italiano nessa dita fase de transição. Estudando as óperas de G. Verdi próximas ao *Il Guarany*, isto é, *Don Carlo*, *La Forza del Destino* e *Aida*, se observa que o compositor permanece, na maioria dos casos, com os fechos de afirmação tonal. Curiosamente, é em ópera bem anterior mas, por outro lado, reconhecidamente renovadora, *Rigoletto* (1851), que Verdi utiliza de forma muito efetiva, a técnica da afirmação tonal com reapresentação temática (Figura 52).

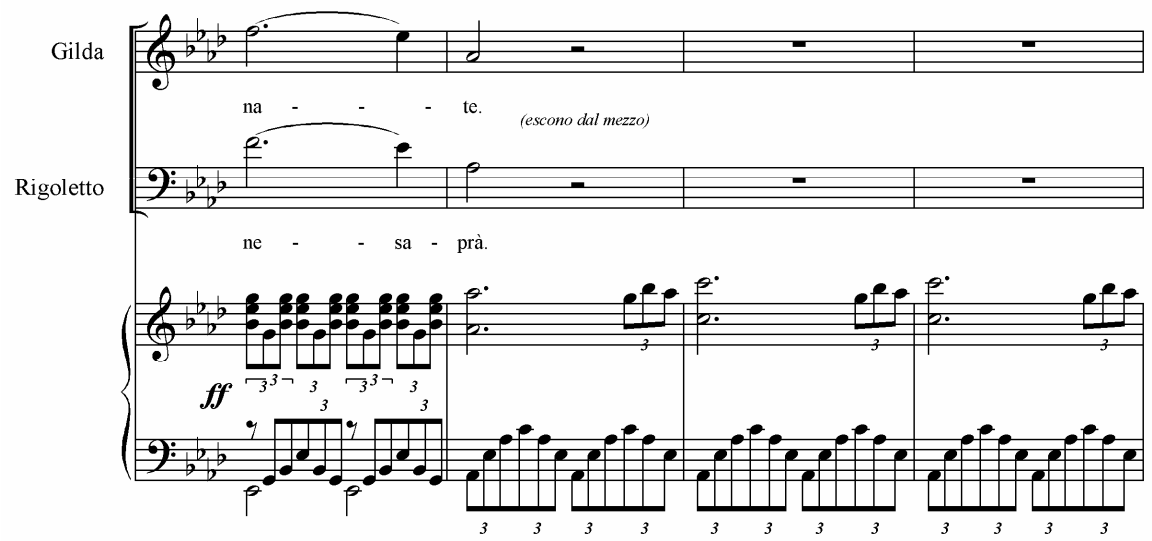


Figura 52– *Rigoletto*, G. Verdi. Final do dueto entre Gilda e Rigoletto, segundo ato.

Depois disso, e já nas óperas vizinhas ao *Il Guarany*, apenas em duas situações de *Don Carlo* ele utiliza um dos temas, a melodia do *terzetino* de Eboli, para finalizar a unidade dramática, enquanto os personagens saem conversando de cena. Parece que, então, havia mais um desiderato operacional do que estético para que ele usasse uma re-apresentação de frase para o fecho da cena. Na *Forza del Destino* os exemplos são escassos e na *Aida*, apenas ao final da grande cena do segundo ato é que ele usa uma reapresentação de tema, a Marcha Triunfal, para compor o fecho do ato. Deve-se salientar, entretanto, que já em *Aida* (1871) o discurso musical de Verdi é tão avançado, contínuo, que a separação em números praticamente inexiste e a questão dos finais de unidade dramática assume outra

dimensão. A unidade maior é, nessa condição, o ato. Os segmentos continentes praticamente se articulam um com os outros, sem a necessidade de uma conclusão formal. Mesmo assim, não deixa de ser curioso notar que, quando essa necessidade surge, Verdi prefere uma fórmula de conclusão mais próxima à afirmação tonal, isto é, mais próxima de suas próprias fórmulas anteriores, do que as soluções que Gomes apresenta no *Il Guarany* e, com maior ousadia, nas óperas que seguem. Prova disto, na *Aida*, são o mencionado final do segundo ato e o final do terceiro ato, em que, após Radamés entregar a espada ao grande sacerdote, a orquestra conclui a cena com música que, sem muito disfarce, não passa de uma mera peroração para uma afirmação da tonalidade de Ré menor. Somente no mais distante *Otello*, de 1887, é que se encontra uma preocupação em tratar os finais com algo mais que apenas uma afirmação tonal. Mesmo assim, Verdi é econômico, no que está correto, e agora usa mais o contraste harmônico como evento marcador dos finais do que qualquer outro fator musical. Esse é o caso do final do terceiro ato do *Otello*. Uma curta frase conclui a trágica cena do desequilíbrio de Otelo e isto fica muito caracterizado pelos encadeamentos com uso de relação cromática de mediante. (Figura 53)

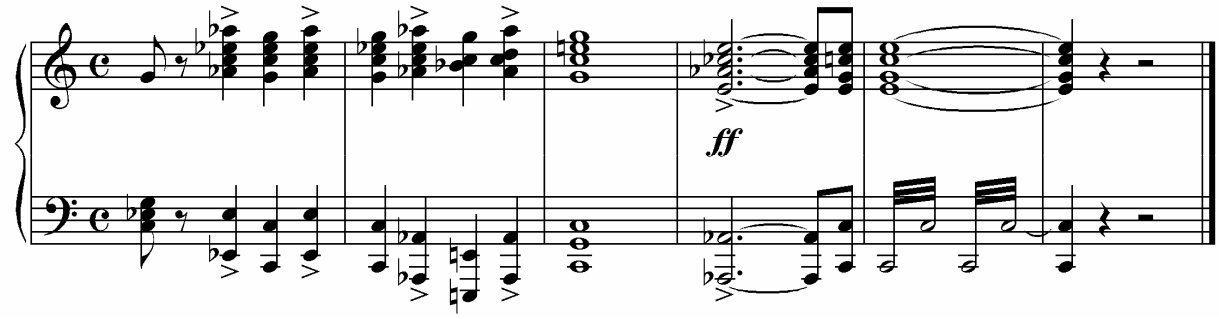


Figura 53 – G. Verdi, *Otello*. Final do terceiro ato.

Voltando aos exemplos de Carlos Gomes, surge *Salvator Rosa*, talvez a obra em que a preocupação de Gomes com os fechamentos de cenas apresenta os resultados mais promissores. Curiosamente, em *Fosca*, o grande salto de qualidade após *Il Guarany*, não se encontra um exemplo sequer desse tipo de tratamento. Entretanto, no *Salvator Rosa*

a inventiva de Gomes chega a momentos elevados, demonstrando capacidade técnica de resolução e cuidado com a elaboração de seus finais.

No terceiro ato, após o dueto entre Salvator e Masaniello, Gomes fecha o dueto com um novo tema (Figura 54), de forma breve e sem se preocupar com afirmação tonal, pois esta curta terminação, fá menor, não só oferece o tema da nova cena como sugere a transição tonal para si bemol menor, em que ela começa (Exemplo 55).

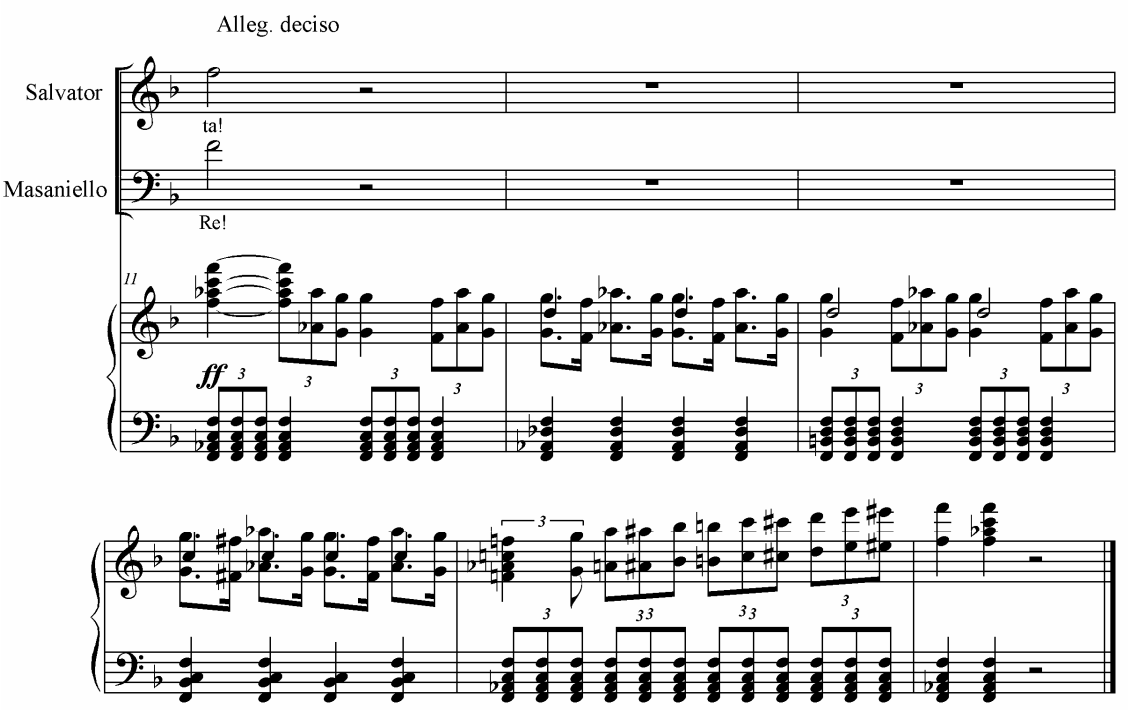



Figura 54– A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Terceiro ato, final do dueto, nº 26.

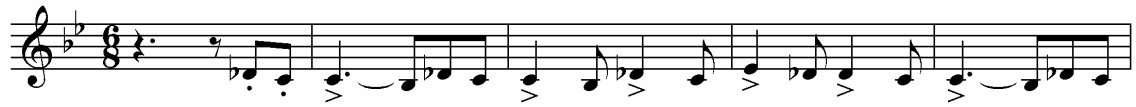



Figura 55 – A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Terceiro ato, início do nº 27, *scena*.

Logo em seguida, encontra-se outro final, curto, mas muito bem acabado do ponto de vista harmônico. Como nesses exemplos, não há de novo nenhuma repetição de

frase. Há sim uma curta elaboração harmônica com resultado muito efetivo levando-se em conta o contraste dinâmico proposto pelo compositor, iniciando em pianíssimo e chegando a fortíssimo. Trata-se do final do n° 27, a cena em que o Duque manda prender Salvator, e que apresenta diálogos e cenas com coro. A última frase se desenvolve em torno dos campos encadeados de dó menor, sua relativa maior (mí bemol maior) e, por fim, a conclusão orquestral é feita sobre um convencional encadeamento I – VIm - IV – I sobre a tônica maior (dó maior) (Figura 56).

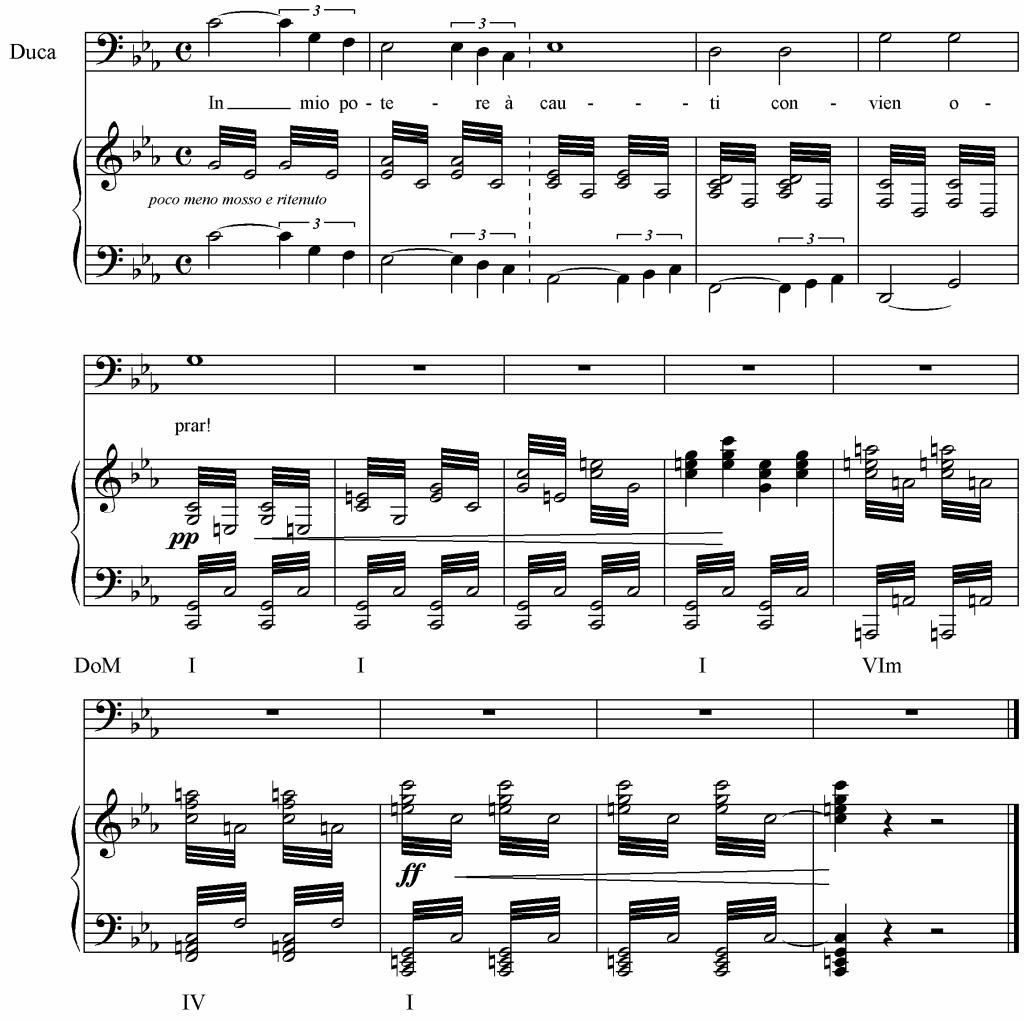



Figura 56- A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Final da cena, nº27.

O outro exemplo, com mais uma diferenciação, ocorre no final do n°30, correspondendo ao final do terceiro ato. Aqui temos, em termos de extensão, um final curto, em andamento grandioso, dinâmica fortíssimo e o uso de material inteiramente novo, na tonalidade de ré bemol maior, com uma conclusão convencional, similar à anteriormente exemplificada, sobre um encadeamento I – IV^6 – $I^{6/4}$ – IV – I (Figura 57).

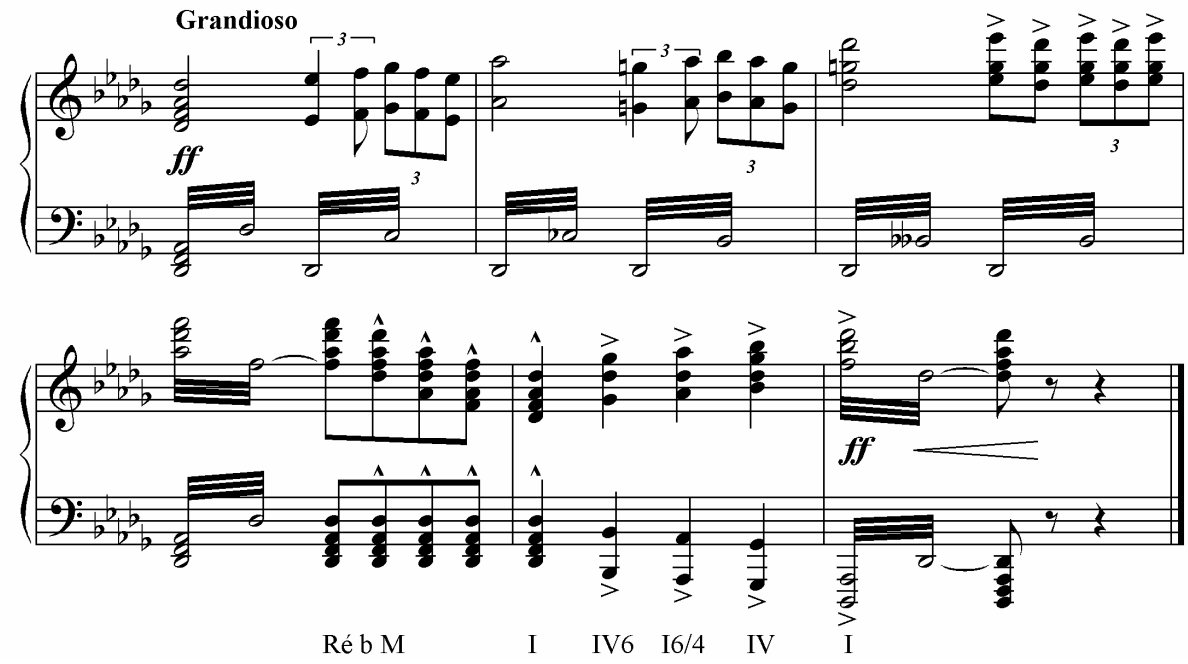


Figura 57– A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Final do n° 30 e terceiro ato.

O último caso, a **peroração final com retomada temática**, ainda que sem este título, foi muito bem identificado por Cesari (2002)[12] e também mencionada por Nicolodi (2002). O que se propõe agora é uma ampliação deste conceito com uma melhor caracterização de seus componentes. Neste sentido, alguns exemplos podem auxiliar no seu entendimento.

[12] Nei Finali concertati la scomparsa della Stretta è compensata dalle cosiddette perorazioni, cioè dalla ripresa orchestrale, a tutta forza, della frase principale del Largo concertato, che assolve alla medesima funzione di chiudere l'atto in modo musicalmente eclatante.

Novamente, Carlos Gomes e *Il Guarany* permitem caracterizar este tipo de fechamento. Exatamente no final do quarto ato se vê o uso de um dos temas principais, apresentado em dinâmica fortíssima e com pleno significado. Aqui, Gomes renuncia categoricamente a um final típico de afirmação tonal e usa como fecho a simples mas poderosa reapresentação do tema da pureza, altivez, bravura e coragem de Pery, isto é, um modelo exemplar de *bon sauvage* (Figura 58).

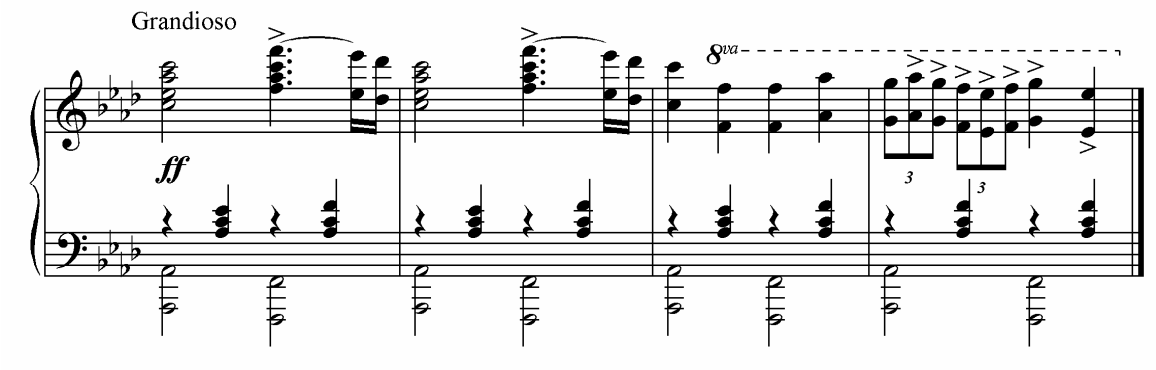


Figura 58 – *Il Guarany*, Antonio Carlos Gomes. Compassos finais do último ato. Veja-se o uso do motivo de Pery.

Em *La Gioconda*, logo após o *coup de théâtre* da revelação do corpo de Laura, para comentar e concluir a cena catastrófica, a orquestra retoma, exatamente, o tema do *largo concertato (*Figura 59).

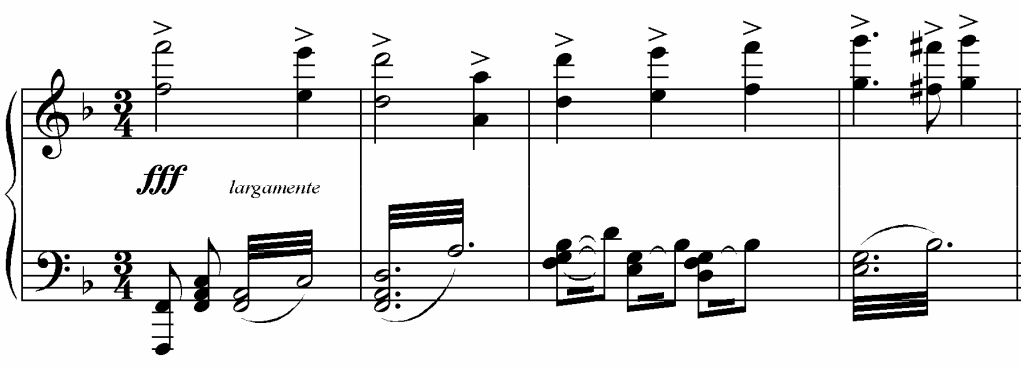



Figura 59– A. Ponchielli, *La Gioconda*. Terceiro ato, *finale*.

Nessa mesma linha, exemplifica-se o final de *I Lituani*, estreado no Scala em 1874. Após uma muito bem elaborada cena final, do ponto de vista harmônico, Ponchielli encerra a ópera com poucos compassos em que retoma de forma grandiosa um tema muito recorrente desde a sinfonia da ópera, o qual pode ser ligado a figura de Walter/Corrado, o herói que se imola em nome da afirmação da pátria Lituana (Figuras 60 e 61).

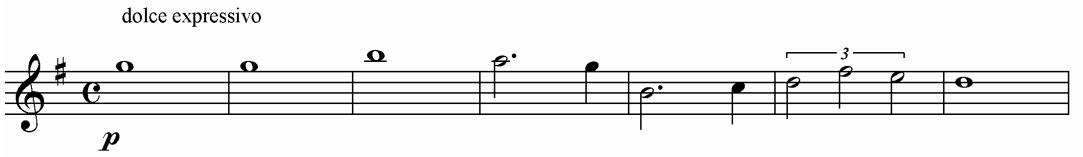



Figura 60 – Na Sinfonia de *I Lituani* aparece pela primeira vez o tema relacionado com Walter, o qual será retomado ao longo da ópera.

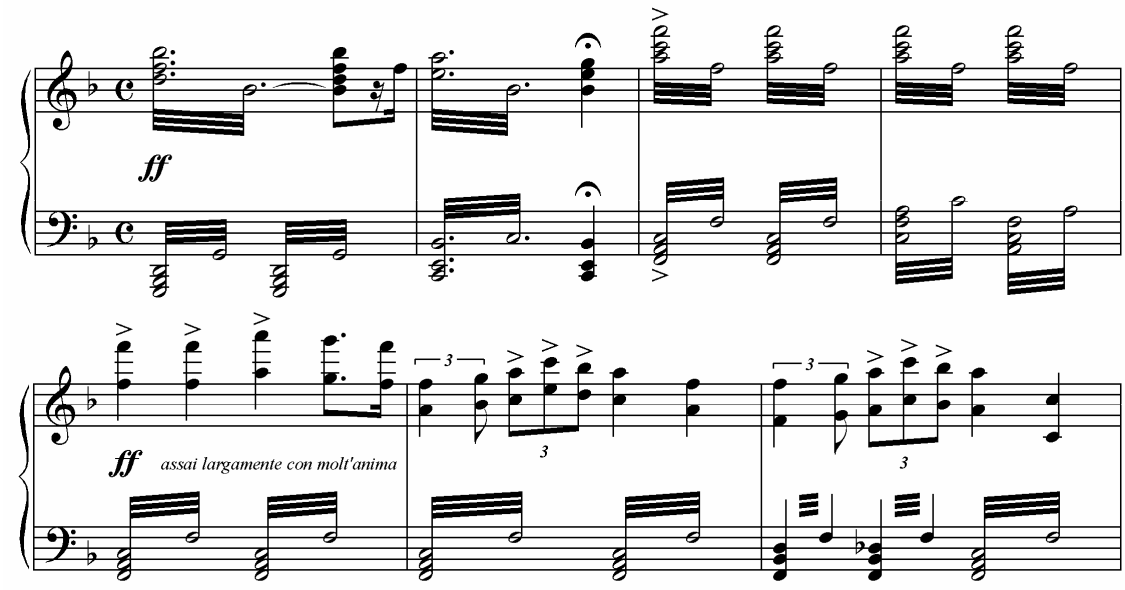



Figura 61– *I Lituani*, Amilcare Ponchielli. Compassos finais do último ato em que, após a conclusão coral, a orquestra retoma o frase relacionada com Walter (*assai largamente com molt'anima*).

A estrutura da *solita forma* está praticamente ausente dos finais de ato das óperas do verismo. Entretanto, Mascagni e Leoncavallo, mesmo longe de Gomes, Ponchielli e Marchetti, não se furtam a esta fórmula da retomada do tema principal como resumo de ato, ou mesmo de finalização da ópera, principalmente naquelas de um ato. Esse é o caso de *Cavalleria Rusticana* (1890) (Figura 62) e *Pagliacci* (1893) (Figura 63).

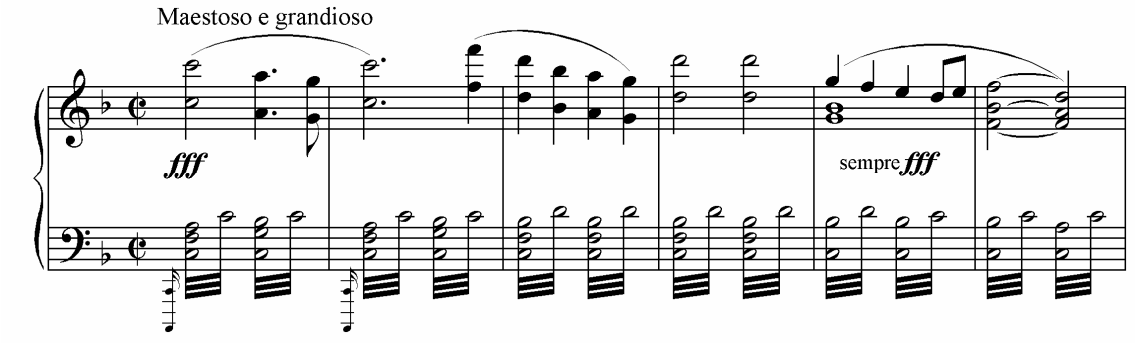


Figura 62 - P. Mascagni, *Cavalleria Rusticana*. Final da ópera.

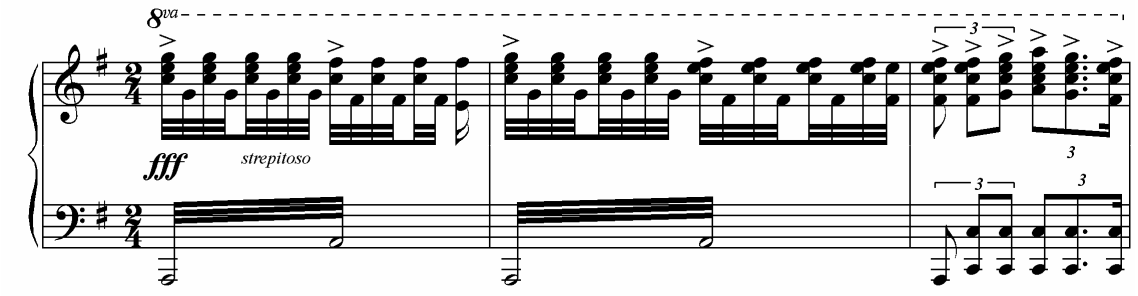


Figura 63 – R. Leoncavallo, *Pagliacci*. Final da ópera.

O jovem Pucinni, ainda dando seus primeiros passos com *Le Villi* e *Edgard*, parece não ficar alheio a essa possibilidade. No final do primeiro ato de *Le Villi* (1884) introduz uma conclusão orquestral de 17 compassos com dinâmica fortissíssimo e textura

densa de orquestra (Figura 64). O desenvolvimento é feito sobre elementos temáticos da *Preghiera* (*Angiol di Dio*), não havendo a reprodução literal de uma frase, como visto no exemplo citado de Leoncavallo.

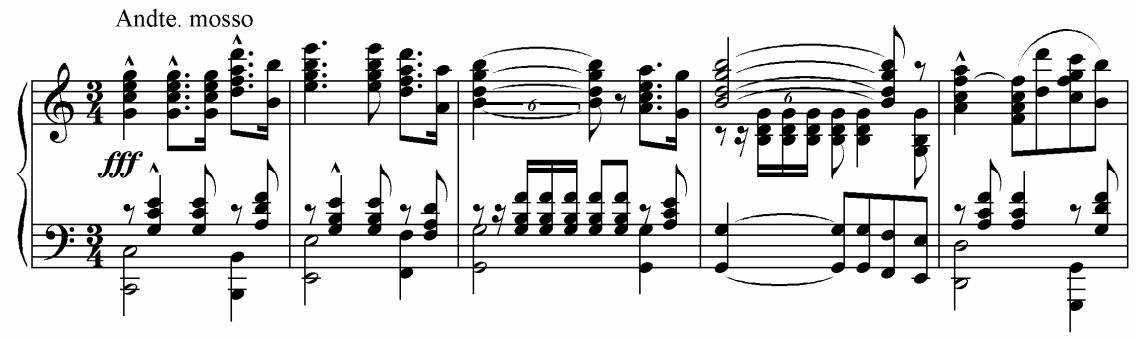


Figura 64 – G. Puccini, *Le Villi*. Primeiro ato, *Preghiera*.

Na *Manon Lescaut*, sua primeira obra de afirmação no cenário lírico, o compositor também utiliza o mesmo sistema de final (Figura 65)

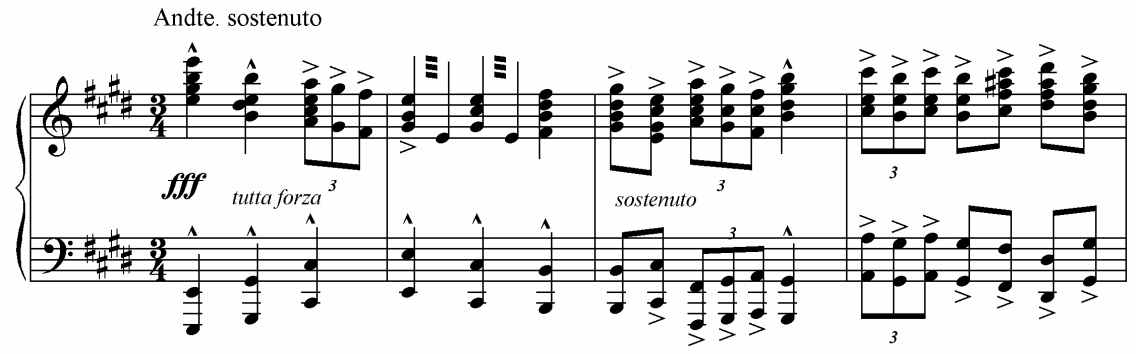


Figura 65– G. Puccini, *Manon Lescaut*. Final do terceiro ato.

Um compositor mais afastado desse grupo, em termos temporais, é Umberto Giordano. Ele também aproveita este processo de resumo musical para a conclusão de atos.

Suas citações não chegam a ser literais como nos casos antes citados, mas o processo, em essência, é o mesmo, assim como seu efeito. Em *Andrea Chénier* (1896) essa, agora, quase convenção, aparece tanto no final do terceiro como do quarto ato. No primeiro caso, a conclusão é curta, mas com tempo dramático muito adequado, pois há uma ligeira diminuição de intensidade de eventos musicais nos compassos que antecedem esse final, correspondendo ao momento em que os juízes discutem o veredito. Quando este é dado, e Chénier é condenado, o fecho orquestral surge de forma justa. Ele não cita temas anteriores, usa apenas um fragmento de material da longa cena do julgamento, mas o uso declaratório da orquestra, com instrumentação plena e andamento *larghissimo* é utilizado da mesma forma que nos outros exemplos (Figura 66). Ao final da ópera, o mesmo ocorre, de forma mais extensa e usando material temático mais identificável com o desenvolvimento do último dueto entre Andrea e Magdalena. A textura orquestral é a mesma dos demais exemplos e a indicação de andamento, outra vez, pede *grandioso*.(Figura 67).

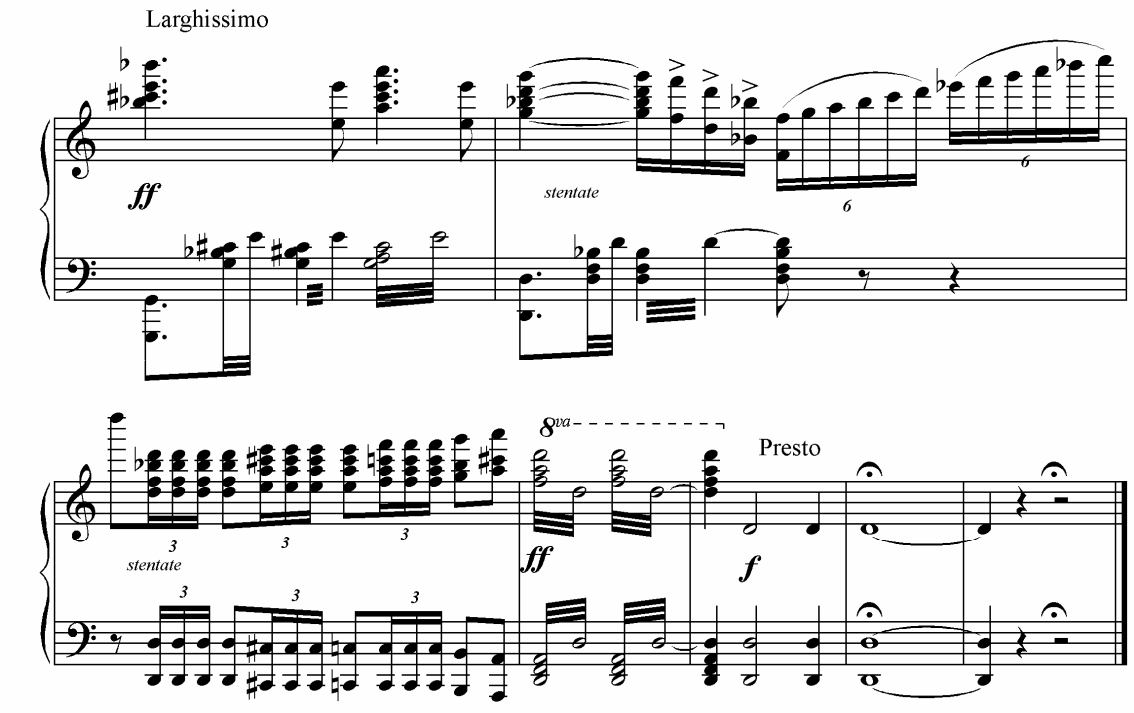



Figura 66 - U. Giordano, *Adrea Chénier*. Final do terceiro ato.

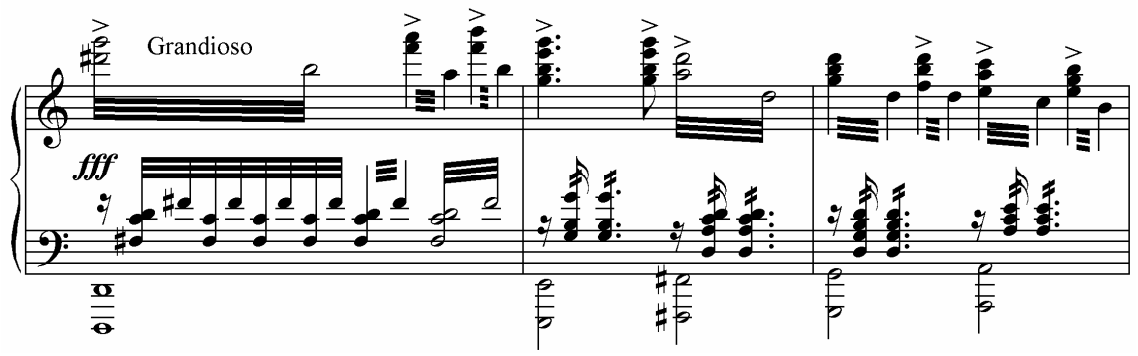



Figura 67 - U. Giordano, *Adrea Chénier*. Final do quarto ato.

Francesco Ciléa é um compositor ainda mais tardio que Giordano ao período em discussão, mas fará uso desse procedimento. Isto revela o intenso impacto causado por esse grupo de compositores (Gomes/Ponchielli/Catalani) iniciais ao período de transição, cujos resultados ainda podem ser sentidos na virada para o século XX. O exemplo de Ciléa ocorre ao final de terceiro ato da *Adriana Lecouvreur* (1902). Após a cena de intensa dramaticidade em que Adriana recita o monologo de Fedra, o final do ato ascende a um grau insuportável de tensão com a afronta dissimulada de Adriana para com a Principessa di Bouillon. Essa carga emocional se consubstancia e se exorta na conclusão orquestral do ato, com a retomada do tema do cantabile que acompanha a recitação de Adriana, agora densamente orquestrada e em dinâmica fortíssimo (Figura 68). Apesar da enorme distância, 1874-1902, é interessante comparar a similaridade entre esse final, inclusive a indicação interpretativa (largamente) daquele usado por Ponchielli em *La Gioconda*.

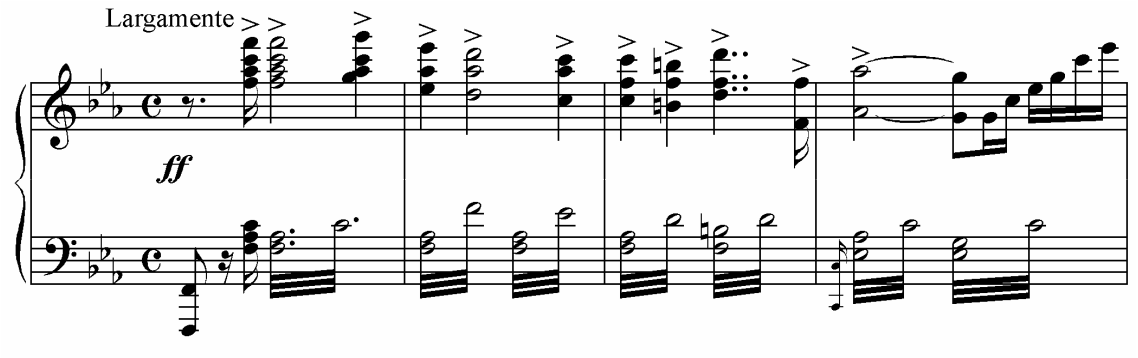


Figura 68– F. Cilea, *Adriana Lecouvreur*. Terceiro ato, *finale*.

A quantidade de exemplos poderia ser maior e permite concluir que esta fórmula para fechos de atos conquistou a preferência dos compositores do período de transição e se estendeu pela *Giovane Scuola*.

3.6 Comentários finais

O período de transição, 1870-1891, foi de tal relevância para o melodrama lírico italiano que o termo "transição" pode parecer frágil para identificar a efervescência desse período e, portanto, ser inapropriado. Mas, considerando-se os antecedentes e conseqüentes desse período, talvez caiba essa expressão.

Verdi andava silencioso. Dedicava-se a revisões. Parecia que o veterano músico estava cansado. Enganaram-se todos. Suas revisões (*La forza del Destino*, *Simon Boccanegra*) são exemplares e mais tarde viria o *Otello* e *Falstaf*. Entretanto, o intervalo após *Aida* (1871) foi benéfico. A ausência do grande líder fez com que outros compositores respirassem mais aliviados frente à possibilidade de encontrar espaço para apresentar seus produtos.

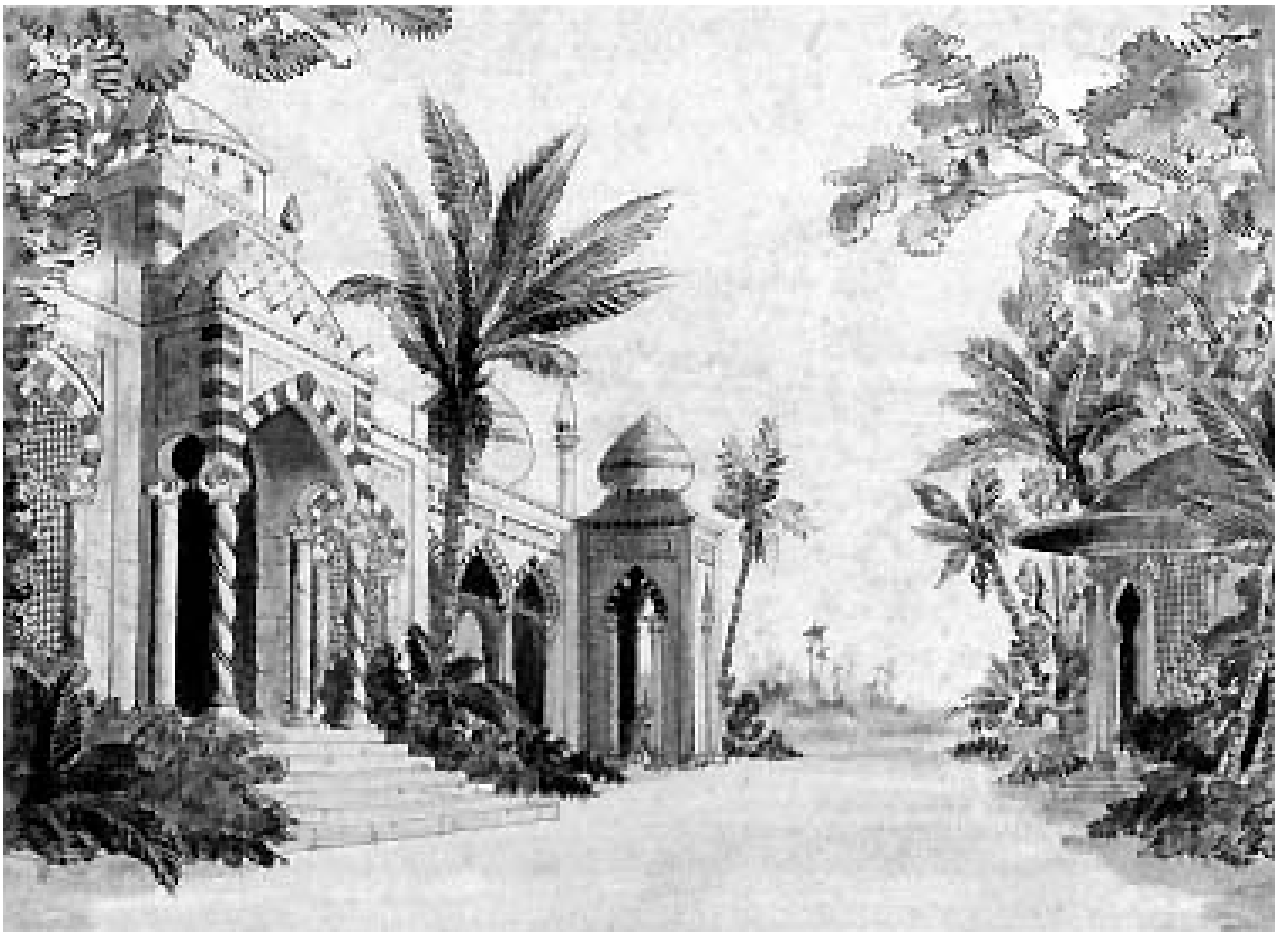
Havia um grupo mais antigo, cujo temperamento não permitia novas absorções. Repetiam-se a si mesmos, sem apresentar inovações. Esses não se beneficiaram desse silêncio e cite-se, como exemplos, Pacini e Cagnoni (BUDDEN, 2002). Havia um grupo muito jovem, que ainda freqüentava os bancos escolares e somente mostraria sua produção em período posterior. Estes formariam a *giovane scuola* (Mascagni, Pucinni, Franchetti, Leoncavallo). Porém, havia um grupo que se encontrava no exato momento de suas carreiras em que necessitavam expôr sua produção. Para esses, a ausência de Verdi na cena lírica foi essencial. Nele se incluem Ponchielli, Gomes e Catalani. A competência e as qualidades inovadoras desses compositores, somadas à possibilidade de se exporem permitiu que contribuíssem com a evolução do melodrama e, em essência, eles são os maiores representantes do período de transição.

Mesmo ausente, a sombra de Verdi era muito forte para que se almejasse uma libertação completa de suas fórmulas. Em verdade, isto só ocorrerá muito mais tarde com os primeiros veristas (Mascagni, Leoncavallo) e, mais adiante, com o Puccini mais maduro. Assim, coube àquele trio, contribuições inequívocas na transformação do melodrama – não uma transformação revolucionária de uma proposta estética radicalmente oposta ao que se oferecia até o momento, mas uma transformação constituída de elementos diferenciadores que transformarão o melodrama lírico em algo mais moderno, no sentido temporal da palavra, que acompanhava as próprias modificações sociais do período. Assim, as obras desses compositores tiveram reflexos importantes sobre o próprio Verdi, que teve a vitalidade para superá-los na qualidade e no tempo, e sobre o grupo da *giovanne scuola.* De fato, esse novo molde do melodrama lírico de Gomes, Ponchielli e Catalani foi fundamental para que pudesse surgir a linguagem da *giovanne scuola* , em particular a sua expressão mais relevante, o verismo em ópera. Importante é salientar então que essa contribuição não foi de Verdi, mas sim desses compositores.

É difícil presumir o que teria ocorrido com esses três grandes representantes do chamado *período de transição* caso Verdi não tivesse se recolhido por quase uma década. Pode-se especular que, uma vez conhecendo a produção deles, o vigor de sua música não teria fenecido mesmo frente a um Verdi ativo. Deve-se lembrar que, tomando-se a razão produtiva dele, nesse período de recolhimento o velho camponês poderia ter produzido pelo

menos três grandes obras além da *Aida* e antes do *Otello*. Por outro lado, os compositores do período, indiretamente, competiam com Verdi, pois que muitas de suas óperas continuavam em cartaz. Assim, é licito dizer que o público tinha presente o metro verdiano para medir a qualidade desse grupo. E, de fato, havia espaço e vontade do público para absorver e reconhecer o mérito de uma produção de elevadíssima qualidade como um *Salvator Rosa* de Gomes, um *I Lituani* de Ponchielli e uma *La Wally* de Catalani. Essa visão, tomada contemporaneamente, parece equivocada, mas não se pode cair na temeridade de perceber uma realidade específica de um determinado período do século XIX com uma percepção da crise operística ao logo da segunda metade de século XX. Nesse período, o repertório das casas de ópera foi cristalizado em torno de um pequeníssimo número de obras, em grande parte pelos efeitos das mudanças econômicas e sociais decretadas pelas duas grandes guerras mundiais e pela guerra fria. Essa mentalidade não poderia conceber a retomada de uma ópera como *I Lituani*, rebuscada, pesada, intensa e complexa. Mas isto não retira um centímetro do seu enorme valor artístico e confirmador de um artífice de fina lavra como Ponchielli. O mesmo raciocínio pode ser feito em torno de Antônio Carlo Gomes, um compositor sobejamente reconhecido como melhor qualificado, em todos os sentidos, do que Ponchielli (GÓES, 1996; BUDDEN, 2002). De fato, a análise do percurso das óperas desse grupo (Gomes, Ponchielli, Catalani), no período em discussão, revela uma permeabilidade significativa. Certamente, há de se levar em conta as preferências de público, um público suficientemente influente para determinar o futuro dos compositores, aos quais quase raramente os críticos ousavam contrapor a vontade. Assim, se *Fosca* e *Maria Tudor* não progrediram, não se pode negar a intensa penetração geográfica de *Il Guarany* e *Salvator Rosa*, para o caso de Gomes. O mesmo vale para Ponchielli e a maioria de suas obras, particularmente *La Gioconda*, a qual resiste ainda hoje no repertório internacional. E, como dito anteriormente, as óperas de Verdi continuavam a ser presença constante nos teatros da península. Dessa forma, havia como comparar e, em decorrência, posicionar-se de forma ilustrada sobre o que se lhes oferecia de novo. E se *Il Guarany, Salvator Rosa, I Lituani, La Wally* e *La Gioconda,* venceram, foi por suas inegáveis qualidades e – em decorrência direta – de seus compositores.

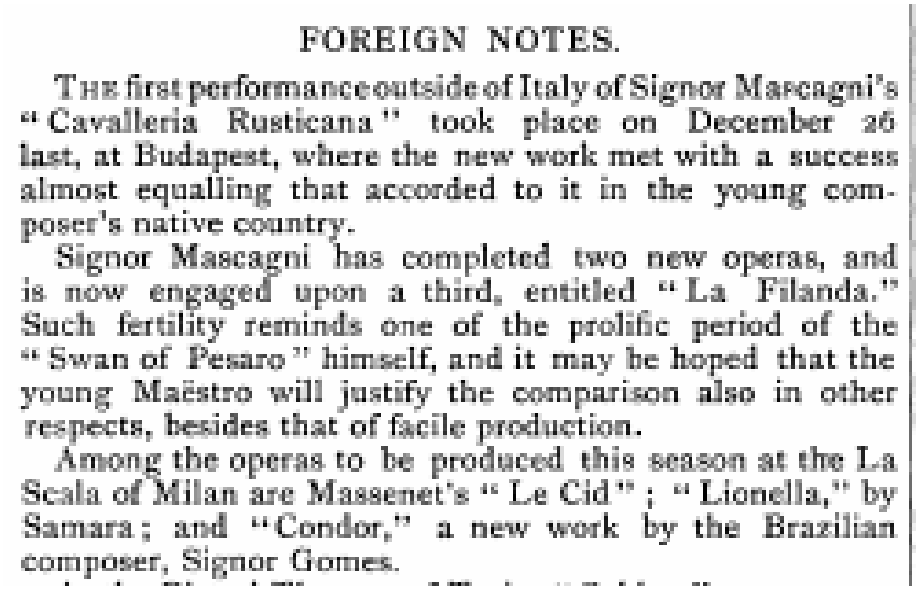
Este, então, era o cenário que Antônio Carlos Gomes encontrou na Itália durante a maior parte de sua vida como aluno do Conservatório Real e como maestro-compositor. Essas considerações, principalmente as de caráter histórico, permitem entender a conjuntura do ambiente em que Gomes teve que se apresentar como figura exótica de um longínquo país tropical e vencer. Por outro lado, do ponto de vista musicológico, os exemplos apresentados, acredita-se, permitiram identificar e exemplificar, preliminarmente, quais as contribuições efetivas desses compositores, particularmente Gomes, à solução da crise do melodrama lírico italiano que, posteriormente, desembocaria na *giovane scuola*, manifestadamente através do verismo.



4. A ENCOMENDA OPORTUNA

4.1 – A história de Condor

Condor, em termos formais, constitui-se na última ópera escrita por Carlos Gomes, uma vez que *Colombo*, que a segue, é uma forma ambígua entre cantata e ópera. *Condor* foi escrita sob encomenda, a única nesta condição em sua carreira, pelos empresários Cesare e Enrico Corti, responsáveis, junto com a Casa Musicale Sonzogno, pela temporada 1890/91 no Teatro *alla Scala* em Milão, onde estreou em 21 de fevereiro de 1891. As temporadas do Scala eram prestigiadas e, reflexo disso, divulgadas por toda a Europa (Figura 69 e 70).



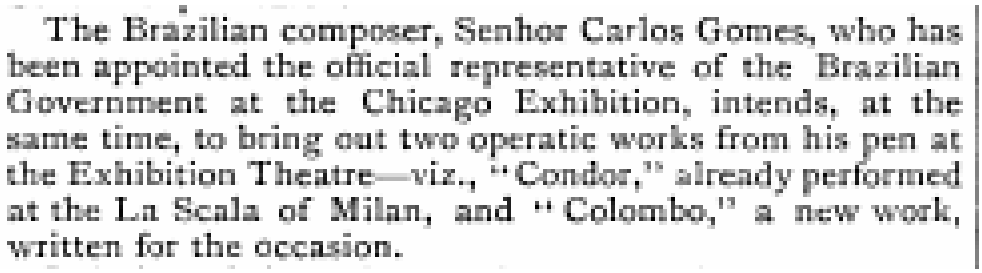
FOREIGN NOTES.

THE first performance outside of Italy of Signor Mascagni's "Cavalleria Rusticana" took place on December 26 last, at Budapest, where the new work met with a success almost equalling that accorded to it in the young composer's native country.

Signor Mascagni has completed two new operas, and is now engaged upon a third, entitled "La Filanda." Such fertility reminds one of the prolific period of the "Swan of Pesaro" himself, and it may be hoped that the young Maëstro will justify the comparison also in other respects, besides that of facile production.

Among the operas to be produced this season at the La Scala of Milan are Massenet's "Le Cid"; "Lionella," by Samara; and "Condor," a new work by the Brazilian composer, Signor Gomes.

Figura 69 – Referência à temporada no Scala feita no *The Musical Times* de 1º de fevereiro 1891.



The Brazilian composer, Senhor Carlos Gomes, who has been appointed the official representative of the Brazilian Government at the Chicago Exhibition, intends, at the same time, to bring out two operatic works from his pen at the Exhibition Theatre—viz., "Condor," already performed at the La Scala of Milan, and "Colombo," a new work, written for the occasion.

Figura 70 – Referência à Gomes, e *Condor*, na seção notas internacionais do *The Musical Times* de 1º de novembro de 1892.

O pai desses, Lorenzo Corti tinha sido desde 1849, e por muitos anos, diretor do *Théatre des Italien* em Paris. Os filhos, conhecidos como os irmãos siameses, continuaram no mesmo caminho e se tornaram grandes empresários italianos na segunda metade do século XIX. O Teatro *alla Scala* esteve por muitos anos sob sua empresa assim como as temporadas de outros importantes teatros da Itália e do exterior. Naquela época, as temporadas se dividiam em três períodos: o do Carnaval, que ia de 26 de dezembro até a quaresma; a temporada da primavera, após a páscoa, e a temporada de outono, iniciando em setembro e se estendendo até o período do advento (PISTONE, 1988).

A encomenda veio em momento muito apropriado na vida do compositor. Sua última ópera, *Lo Schiavo*, estreada no Brasil, não podia ser representada na Itália em razão de questões judiciais. Mesmo com menos freqüência, as óperas de Gomes continuavam a ser representadas, conforme pode ser visto da Figura 71, mas não se conhece o que isto significava em termos de rendimentos. O próprio custo da montagem das óperas tradicionais de repertório representava um investimento muito alto em termos do retorno financeiro aos empresários. Ademais, os tempos eram outros, o *verismo* se afirmava como estética desejada com a estréia da *Cavalleria Rusticana* em 1890. Entretanto, estes não podiam também deixar de atender o gosto do público, aliás, um gosto fortemente induzido pelas casas editoras, particularmente os Ricordi (MAINARDI, 2003).

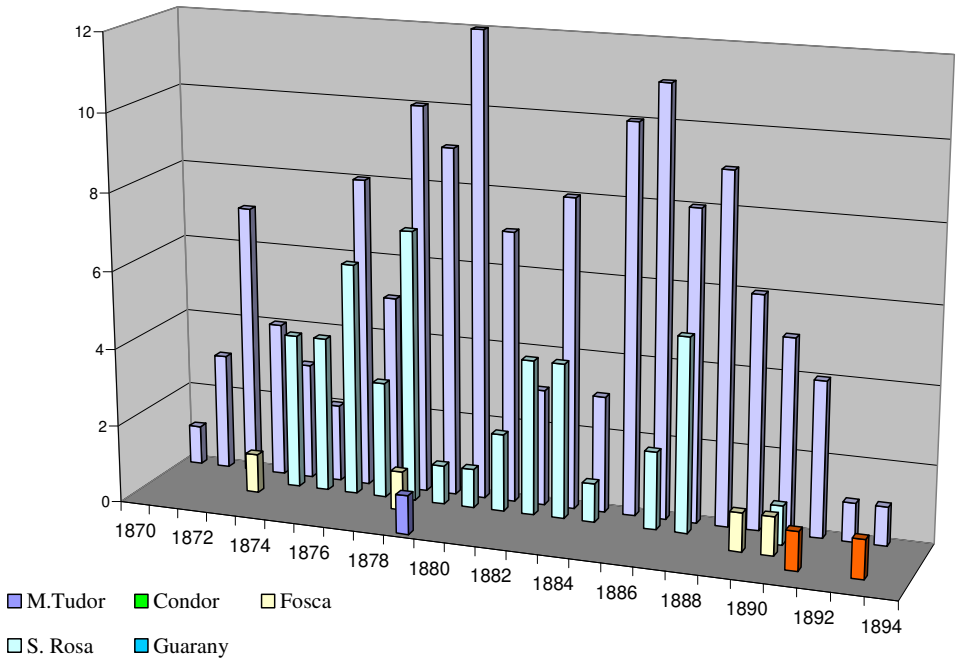


Figura 71 – Distribuição das encenações das óperas italianas de Gomes de 1870 até 1893, tomando-se o número de teatros que as encenavam independente do número de récitas.

Assim, mesmo com os problemas de custos, *Il Guarary* e *Aida* continuavam a ser obras de sucesso assegurado. Portanto, a encomenda de *Condor* significava muito para o maestro, não só pelo aspecto financeiro, fundamental naquele momento de dificuldades, como por tratar-se de um retorno ao prestigiadíssimo templo da arte lírica italiana – o Teatro *alla Scala*, em Milão.

Estima-se que Gomes levou de três a cinco meses para cumprir o prometido (CARVALHO, 1946). Possivelmente, iniciou a composição da obra na primavera de 1890. Em carta a Gino Monaldi de 6 julho do mesmo ano refere que: "Deve saber que assinei contrato com a Empresa Corti, do *Scala*, e preciso terminar a ópera nova até novembro" (VETRO, 1982). Gomes pretende enviar em breve o título da obra e seu enredo.

Entretanto, nota-se que isto não acontece, pois em carta de 3 de outubro ao mesmo Monaldi diz:

> (...) Imagine que, apesar do trabalho constante, desde a primavera, até agora só terminei a parte básica do trabalho, faltando o instrumental, que devo completar a tempo.
>
> Sabe o que é o trabalho de mente e coração, especialmente nestas circunstâncias de extrema importância para mim, já que se trata do Scala... Daqui a alguns dias mandarei o enredo e o título da ópera. (...)

Este pouco tempo para entregar a encomenda parece ter reflexos no produto final, se levarmos em conta os diversos cortes feitos pelo compositor, como será visto adiante. Carlos Gomes, nesta condição, teve muito pouco tempo para escrever a nova ópera, mas cumpriu com galhardia a encomenda.

O libreto, de autoria de Mario Canti, versa sobre tema oriental e não foi considerado de boa qualidade pela crítica da época. Isto não corresponde integralmente à realidade. Como se verá adiante é um libreto que deve ter interessando ao compositor pela presença de várias situações que permitiam os desejados *coup de theatre*, tão caros a Carlos Gomes como à maioria dos operistas italianos da época. Ainda que se considerem as eventuais limitações do libreto, Carlos Gomes conseguiu construir uma de suas melhores obras, demonstrando um vigor criativo e, mais que tudo, uma significativa evolução em seu processo composicional. *Condor* demonstra claramente um compositor superando à si mesmo, empregando linguagem atualizada e capaz de uma concisão musical fantástica. Afirma-se em *Condor* alguns aspectos do verismo, dos quais o compositor foi precursor, contribuição fundamental ao desenvolvimento da ópera italiana do século XIX o que, injustamente, não lhe é reconhecido pela musicologia internacional.

Segundo Góes (1996), o libreto deve ter chegado como obra fechada às mãos de Gomes. De fato, não existem registros de que, neste caso, tenha havido a tradicional relação criadora à quatro mãos na elaboração de libretos. Como outros compositores, Gomes participava ativamente da elaboração do libreto e *Il Guarany* é um caso exemplar nesse

sentido (OLIVEIRA, 1996. TONI, 2001). A premência do tempo em entregar a partitura de *Condor* e a excelente condição de uma nova ópera no *Scala* devem ter restringido quaisquer arroubos desta natureza por parte do compositor. Quanto à qualidade do texto, tão criticado por inúmeros críticos e pesquisadores, o próprio Gomes, fato pouco comum em suas cartas, emite juízo de valor. Aliás, esta carta, ao Visconde Alfredo E. de Taunay, merece ser transcrita na íntegra, pois, além de ser diretamente ligada ao *Condor*, é uma das poucas missivas do compositor em que ele se permite comentar sua própria música, além do já aludido juízo sobre o libreto da sua nova ópera.

Milão, 19 de outubro de 1890

Amigo Alfredo:

Il silenzio non sempre se traduce per oblio.

Desde que tomei a tarefa do *Condor*, escrevo-lhe diariamente com o pensamento e com o coração de amigo, sempre constante e grato.

Hoje, porém, escrevo-lhe com a penna, e note que é com a mesma com que há dias tracei a última nota do *Condor*.

Está prompto, isto é, a creação, faltando só o trabalho manual da instrumentação.

Disse creação, mas Deus queira que não seja criação do gado no campo, para o que não carece arte.

Não repare no meu involuntário silencio; o trabalho foi incessante, a febre foi quase mortal; e ainda hoje vivo afflicto pela febre da incerteza na execução desta opera, onde os personagens são quase todos de grande importância, como é o theatro para o qual foi escripta!...

Oh! Os artistas! Elles matam ou dão vida ao papel que rabisco!

O assumpto já você conhece.

Note, porém, que o *libretto* não é, como diz a *Gazeta de Noticias*, sem interesse dramático.

Sem interesse seria um assumpto político ou a quarta pagina de qualquer jornal...

Eu não sou menino de escola para acceitar a responsabilidade de escrever uma opera para o *Scala*, sem um *libretto* digno do theatro e deste público exigente.

O *libretto*, porém, sem ser uma absoluta novidade, é *comme les autres*, como o da *Aida*, *Rei de Lahor*, etc, ect.

Não há mais nada de novo sobre a terra, e menos ainda nos theatros. O genero humano, por outro lado, também já está tão *blasé*, que nada lhe causa espanto nem commove.

A minha musica?

A minha musica é, como todas as outras, escripta sobre as cinco linhas do costume.

Quanto ao resto, ao successo, não depende só das notas miseráveis que escrevi.

Você sabe que um successo também depende da *vil moneta*, que não possuo sinão para acudir as necessidades diárias de meus filhos ....

Deus sabe como vivo aqui!

Tendo liquidado minhas antigas dívidas, contando com a pensão do actual governo, fiquei seriamente logrado!..

A empreza do *Scala* só me dá a quantia de *trez mil francos* e fica com o direito na Europa e metade do *lucro futuro* da opera. Sòmente para o Brazil, eu fico proprietario absoluto, até da impressão da ópera para canto e piano, e das representações theatraes.

Pensei em vender esse direito da impressão a algum editor do Rio, para fugir do monopólio do Ricordi (com que não estou hoje muito corrente...)

Tive, porém nova desilusão, ultimamente, com os editores do Rio, que me recusaram dar 500$000 por 12 peças de músicas novas que para lá mandei.

O Bevilacqua offereceu 50$000, mas o Arthur, depois de tel-as meses em casa, devolveu-as, não sei com qual pretexto.

Entretanto, quando lá apparecem as minhas operas, elles todos ganham dinheiro ... e eu os fico vendo vender a minha musica, rindo-se de mim.

Mondo ironico, meu Alfredo!

E que fazer? Se escrevo operas, e vendo-as aqui, não me dão para viver; se vou para o Rio com um *Escravo*, faço fortuna de um *Musella* e...tomo descompostura pelos jornaes, voltando para a Itália na mesma.

O que mais tentar?

E você que é contrario a que eu mude de officio e tome o logar (por uma só vez) dos emprezarios que vão para o Brazil!....

É para enlouquecer! Mas graças a Deus, ainda não me tocou mais essa última desgraça.

Tenho suas cartas até a última de 19 de janeiro. Os exemplares do *Escravo* que lá appareceram sem a carta à Princeza

> tinham sido impressos antes da minha viagem para lá. A nova edição traz novamente a carta.
>
> Mandei tirar o seu nome do *libretto* e da *partitura*, conforme o seu desejo. Tive pezar nisso, mas era de meu dever obedecel-o.
>
> Inútil lhe dizer que vivo aqui augmentando dividas novas e passando a vida material com as maiores privações. No tempo do Império nada obtive do governo; muito menos espero do governo actual.
>
> Viva o Brazil! Viva a Nação Bazileira! Mataram o homem, mas não hão de ter o gosto de fazer desapparecer as obras do artista...
>
> Receba um abraço do seu sempre grato amigo – Carlos Gomes". (BOCCANERA, 1904)

De fato, não é um libreto de superior qualidade se comparado a outros musicados por Carlos Gomes. Sem dúvidas, em seu estágio de desenvolvimento, Carlos Gomes merecia algo de melhor qualidade. Mas, pelos entornos da criação de *Condor*, como visto anteriormente, compreende-se que o compositor não se encontrava em condições de impor sua vontade. Tratava-se de cumprir um contrato vindo em boa hora e sem margens para discussões artísticas. O compositor era particularmente exigente quanto a seus libretos. Amaral (1908) menciona que o libreto do quarto ato da *Fosca* foi refeito totalmente por Ghislanzoni. Desta forma, fica patente que as circunstâncias do momento tenham levado Carlos Gomes a aceitar o libreto de Mário Canti sem sua interferência (Figura 72).

Na verdade, trata-se de uma estória de amor de trama simples e razoavelmente bem desenvolvida. Seu conteúdo nada tem de fantástico ou fantasioso. Não é um conto de fadas nem existe magia no seu desenrolar. É uma estória humana, de sentimentos humanos e suas inverosimilhanças são idênticas a centenas de outros libretos, muitos dos quais consagrados. A própria *Aida* de Verdi, citada por Gomes na carta em questão, é um exemplo de absoluta banalidade e absurdos dramáticos. Se comparado ao libreto de *Condor*, este não é menos interessante ou coeso do que o enredo de *Aida*.

Figura 72 – Frontispício do libreto original de Condor publicado pela tipografia Regiani de Milão.

As referências sobre Mario Canti nas bases de dados são praticamente inexistentes. O sobrenome Canti é citado com relativa freqüência no campo artístico da Itália. O estudioso Marcus Góes fez uma laboriosa e extensiva pesquisa sobre este nome sem sucesso algum (GÓES, 1996). Refere que, além da busca documental, contatou pessoalmente pessoas com este sobrenome em Milão e outras cidades italianas, mas não conseguiu traçar nenhum caminho retrospectivo que conduzisse ao citado libretista. Marcus Góes levanta uma hipótese de que o libreto poderia ter sido escrito pelo próprio Carlos Gomes, utilizando um pseudônimo em homenagem ao dileto filho prematuramente falecido, Mario. Completaria o pseudônimo o termo em italiano para "canto" – Mario Canti. Entretanto, o próprio musicólogo reconhece que esta hipótese é remota, uma vez que

o texto apresenta muitos momentos de elevada elaboração poética à qual Carlos Gomes dificilmente teria condições de autoria.

Com esse sobrenome, seria oportuno comentar alguns dos mais imediatos nomes identificados com o cenário musical da Itália do século XIX. Giovanni Canti foi um próspero empresário milanês conduzindo uma importante casa editora de músicas no começo do século XIX. Posteriormente, esta casa seria absorvida pelos Ricordi, aliás, o mesmo destino da editora de Francesco Lucca que publicara as duas primeiras óperas italianas de Gomes. Verifica-se, também, que esta casa editora publicou muitas obras de um certo Antonio Canti, com vasta produção de música saloneira para piano. Registra-se um Eduardo Canti, regente de orquestra bastante requisitado em várias montagens de óperas, particularmente primeiras apresentações na Itália, como é o caso de *Orfeu aux Enfers* de Offenbach. Curiosamente, na maioria destas montagens aparece uma cantora, soprano, uma certa Maria Canti, que, pode se especular, talvez fosse esposa do regente. A tentativa de estabelecer uma relação familiar entre estes nomes, muito apropriada, foi infrutífera. Giovanni Canti teve vários filhos, mas nenhum deles com nome de Mario, Antonio, ou Eduardo.

O fato é que, em mais de dez mil libretos disponíveis em alguns bancos de dados, Mario Canti se resume ao *Condor* de Carlos Gomes, o que permite concluir, tentativamente, que foi este o único em sua carreira de libretista.

Sabe-se que Gomes desentendeu-se com seus editores, tanto a viúva Lucca como Giulio Ricordi. Parece comum esta situação, pois mesmo Verdi teve seus atritos com Giulio Ricordi, sempre relativos a contratos e pagamentos. De *Lo Schiavo* em diante, ele resolve assumir as funções de editor de suas próprias obras. Considerando o cenário empresarial do melodrama italiano da época, tal medida não poderia ter sido mais desastrosa. As casas editoras, nesse período praticamente nas mãos dos Ricordi e de Sonzogno, tinham assumido a integralidade dos negócios da montagem de óperas. Mesmo os empresários e agentes teatrais, que dispunham dos cantores, terminavam ficando sob o comando dos editores. Assim, eles assumiam toda a responsabilidade pelas temporadas, o que permitia, ainda que seguindo certas regras impostas pelos teatros, organizar repertórios

cujos direitos autorais estavam sob seu poder. Mais que isto, a essência das casas editoras, a gravação das reduções para canto e piano e as cópias profissionais das partes e partitura orquestral era empreendimento complexo e de custo elevado para a tecnologia disponível na época.

Nesse contexto, assumir o controle total de suas próprias obras, era uma tarefa para a qual Gomes não dispunha de recursos financeiros abundantes, muito menos o conhecimento, relacionamento e certa fluidez no trato dos tortuosos negócios da lírica italiana. Ele era basicamente um compositor e, diz-se, de gênio difícil no trato com as pessoas. Vê-se, então, que não apresentava nenhuma das qualidades ou, melhor dito, características para bem se suceder como empresário de suas próprias obras. Entretanto, é esta condição que encontramos em *Condor*.

Ao que tudo indica, o contrato com Sonzogno não incluía os direitos sobre a partitura. Apenas se sabe que recebeu a quantia de 13 mil francos para escrever a ópera. A incisão da redução para canto e piano e piano solo é feita pelo editor Demarchi. Trata-se da firma de Arthur Demarchi, um dos muitos editores de Milão na época de Gomes. A escolha por esta editora pode ser atribuída, de certa forma, a aparente disponibilidade dessa empresa em publicar obras sob encomenda dos próprios autores. Assim como Gomes manda imprimir sua ópera, e o mesmo faria com *Colombo*, identifica-se um livro intitulado *Il Modello per la nuva facciatta del Duomo di Milano e la Torre Campanaria*, também mandado publicar por seu autor, Luca Beltrami, em 1892. De qualquer forma, parece ter sido uma firma de visão abrangente, pois entre suas publicações comerciais encontra-se o *Il Cantico dei Cantici* de Felici Cavallotti, escritor de nomeada na época e, curiosamente, texto que viria a ser objeto da atenção de Gomes em um projeto não concluído de uma ópera.

Um fato curioso que merece algum esclarecimento é um artigo de Silvia Arena (2000) que apresenta a casa editora de Antônio Demarchi, em Milão, como sucessora, em 1894, da conhecida firma de Giudici & Strada de Turin. Antonio Demarchi, por sua vez, será engolfada, em 1899, pela editora de Paolo Mariani com o extenso nome de *Riuniti Stabilimenti Musicali Giudici e Strada, A. Demarchi, A. Tedeschi di P. Mariani*. O fato interessante surge com a identificação de uma partitura publicada em Buenos Aires,

provavelmente nos fins do século XIX. Trata-se de uma *Marcha Fúnebre* por A. Restano e na página de rosto há a indicação de que foi publicada por Arturo Demarchi, sucessor de Giudici & Strada (Figura 73).

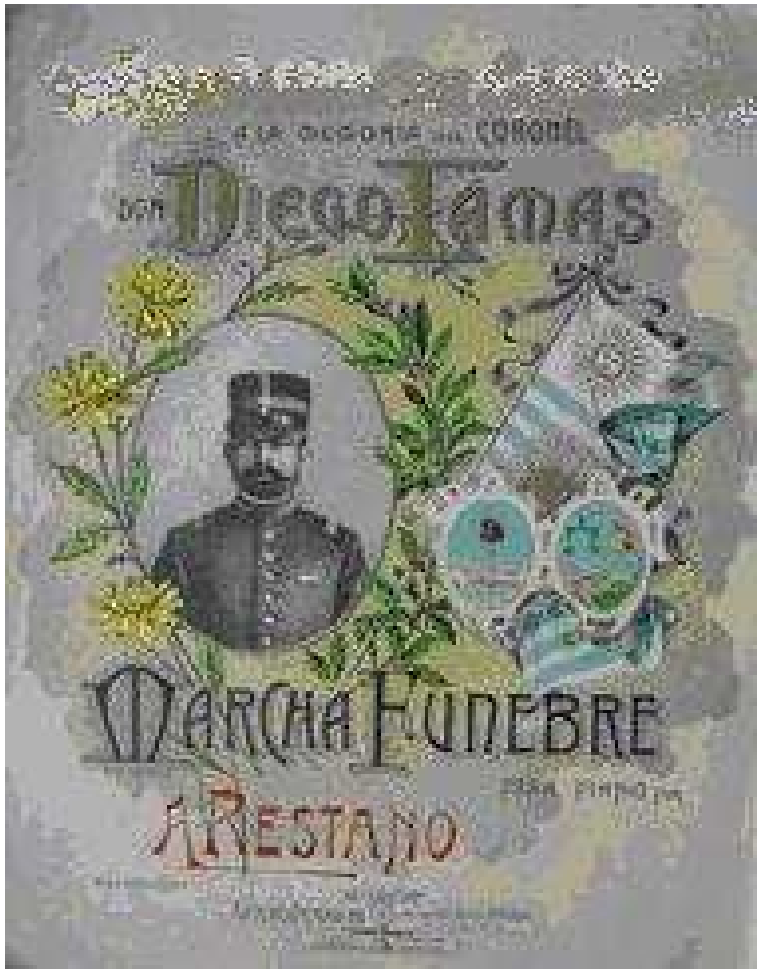


Figura 73 – Frontispício da partitura editada por Arturo Demarchi em Buenos Aires

Em seguida, encontra-se uma edição de *La Gioconda*, partitura sabidamente sob a posse dos Ricordi, impressa em Buenos Aires pela mesma editora de Artur Demarchi, por acaso, em 1891 (Figura 74). Apesar de não ter número de chapa, o aspecto gráfico é o mesmo da chapa n° 44975 de uma edição da mesma ópera pela Casa Ricordi. Ademais, o

nome de A. Demarchi, na quarta capa dessa edição argentina, está estampado sobre o tríplice anel, marca indelével da conhecida firma milanesa.

Mais estanho ainda é que se nos arquivos da Biblioteca Degli Studi di Milano se encontra arrolada uma revista (Edilizia Moderna: periódico mensile di architettura pratica e construzione), cujo registro refere fascículos de 1892 até 1917. Assim, não se entende se, de fato, são duas firmas diferentes, uma de Antônio e outra de Arturo, ou se se trata da mesma firma com informações conflitantes, pois Arena (2000) cita que a referida firma de Antônio Demarchi seria absorvida em 1899 e os fascículos da revista são registrados até 1917. De qualquer forma, resta a pergunta sobre a publicação de uma obra dos Ricordi em Buenos Aires por Arturo Demarchi, enquanto, sabemos, esta cidade é uma das que possuía, na época, e ainda possui, uma filial ativa da Casa Ricordi, inclusive imprimindo localmente parte do catálogo operístico da Ricordi de Milão com as capas adaptadas para a língua espanhola.

Para os serviços prestados por Demarchi, não foi possível identificar o valor total pago por Gomes. Em cartas ele refere ter feito um "esforço muito grande" para assumir os custos da impressão. Em outra, verifica-se que o número total de exemplares foi 2.500. Ainda sobre o valor, em cartas desde o Rio de Janeiro ao filho Carletto, que tinha ficado em Milão, Gomes determina, em julho e setembro de 1981, o pagamento de parcelas de 3.500 liras. Fica a dúvida sobre desde quando ele pagava essas parcelas e quando se encerrariam.

As cópias das partes instrumentais e a partitura de orquestra foram realizadas pela Copisteria Bernardi. Em uma das cartas anteriormente citadas, a de setembro de 1891, ele também menciona um valor de 490 liras por "saldo do último trabalho de cópias de *Condor"*.

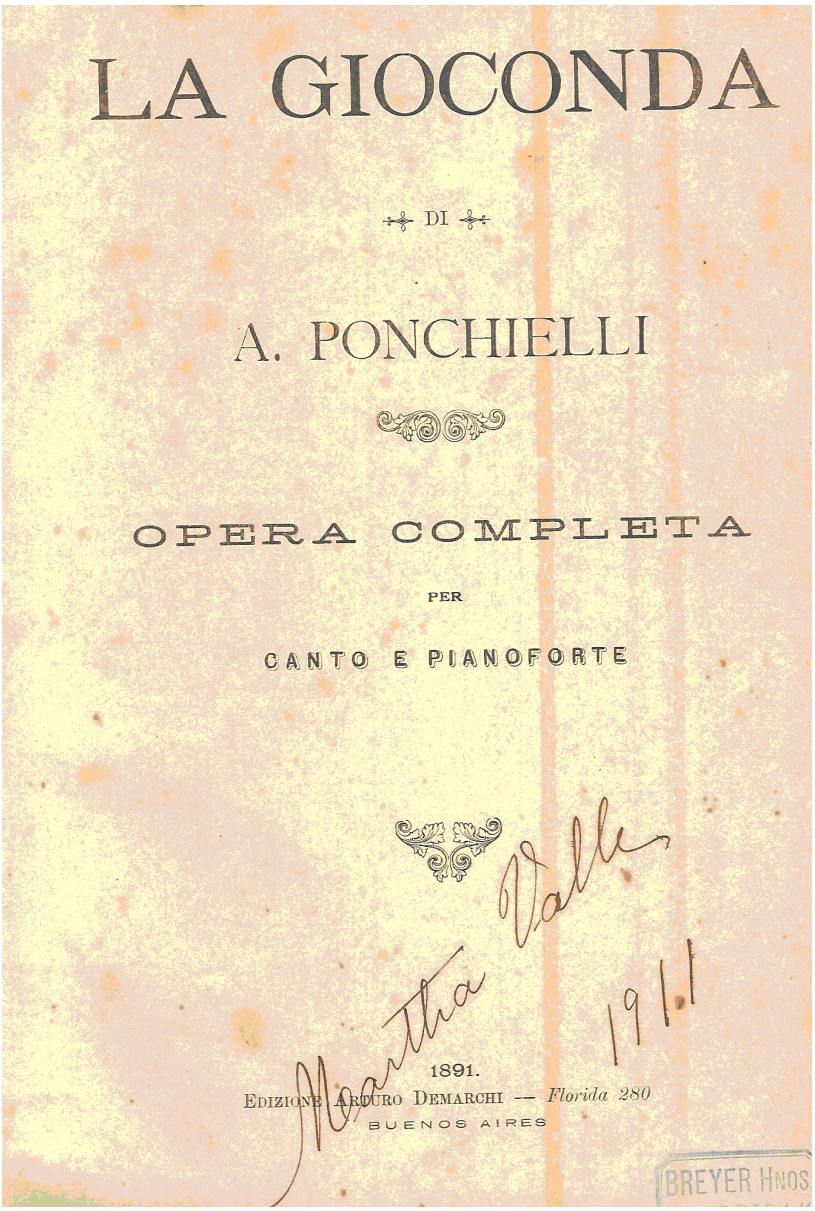


Figura 74 – Partitura de *La Gioconda* impressa em Buenos Aires por A. Demarchi em 1891.

Após a estréia, Carlos Gomes resolveu modificar o nome da ópera para *Odalea*, nome do principal personagem feminino. Os motivos são obscuros, desde uma vontade do autor de modificar alguns trechos da obra, introduzindo um balé para possível apresentação em Paris e também alterando seu título, até como uma possível solução para um sentido

dúbio e pejorativo que teria a pronúncia da palavra *Condor* em francês, se lida como oxítona. Em verdade, mesmo que em italiano a palavra seja paroxítona, uma exceção aos vocábulos terminados em *or* (Góes, 1986), no francês ela é oxítona.

Se a razão acima mencionada é verdadeira, guarda alguma semelhança com os problemas que teve Richard Wagner em relação a sua *Der Venusberg* (A Montanha de Vênus), que, devido aos esperados gracejos dos estudantes de medicina de Dresden, onde foi estreada, preferiu intitular a obra como a conhecemos hoje, *Tannhäuser* (Newman, 1946).

De qualquer forma, não se pode omitir que o próprio nome do personagem, na partitura, grafa-se com um acento circunflexo, forçando uma desnecessária leitura paroxítona da palavra. Apenas em raras ocasiões o acento métrico do compositor desrespeita esta situação, como ocorre ao final do segundo ato com o coro pedindo a morte de Condor.

Por outro lado, Benedito Barbosa Pupo (1996) refere que esta modificação foi levada a efeito por Francisco Braga para, possivelmente, resolver este problema frente à apresentação da suíte derivada desta ópera em concerto realizado em Paris em 1896. Aparentemente, a informação não é correta, pois no epistolário do compositor a alteração do nome já é mencionada a partir de uma carta datada de agosto de 1895 dirigida à Manoel José de Souza Guimarães (VETRO, 1998). Somente após esta é que surge a menção do novo título em cartas endereçadas à Francisco Braga, quando trata da apresentação da Suíte Odalea em Paris. Assim, a idéia da mudança parece ser original de Gomes e não uma opção de Braga.

Aqui convém esclarecer que, em sua visita ao maestro, em fevereiro de 1894, Francisco Braga (1936) menciona que o compositor trabalhava nesta Suíte, a qual deveria ser tocada em Nice ainda no mesmo ano, já aludindo à modificação no título. Por outro lado, as cartas em que Carlos Gomes trata da apresentação em Paris, nos concertos da Sociedade Brasileira de Beneficência, são datadas de dezembro de 1895. Desta forma, fica a forte hipótese de que não tenha sido esta alteração sugerida por Francisco Braga conforme sugere Pupo (1996). Curiosamente, em outra carta a Francisco Braga, datada de janeiro de 1896, Gomes ao escrever sobre essa suíte, trai-se e a refere como "A suíte do Condor..." para depois cancelar e sobre-escrever "Odalea" (Figura 75).

Convém salientar que, em uma das cópias da partitura de orquestra, atualmente de posse da Casa Ricordi em São Paulo, lê-se o novo nome em impressão mais recente (Figura 76). O mesmo ocorre com a cópia existente no Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências e Artes em Campinas.

Tomando-se em conta que as partes mais executadas (o prelúdio e o noturno) continuam a ser referidas pelo nome original da ópera, que a única partitura para canto e piano disponível atualmente apresenta o título *Condor,* que a maioria das referências de literatura mantém o nome original e que não existe uma razão clara ou justificável para acatar a mudança proposta por Carlos Gomes, toma-se a liberdade, com todo o respeito à vontade do autor, de se sugerir que o título original deva ser considerado como o definitivo para esta obra (Figura 77).

O registro dos direitos de autor sobre o *Condor* foi feito no dia 5 de março de 1891 (Figura 78) pelos irmãos Corti junto ao órgão competente na Prefeitura de Milão. O registro é estampado na página final de cada um dos três atos do manuscrito autógrafo e cita nominalmente Cesare e Enrico Corti como sendo os que apresentam a partitura para o devido registro de propriedade de autor, de acordo com diversas leis enumeradas no texto.
Durante a elaboração desse trabalho, foi possível encontrar um outro documento de certa importância. Trata-se da publicação no *Giornale della libreria, della tipografia e delle arti e industrie affini* (1891) do registro da propriedade literária tanto da música de Gomes como do libreto de Mario Canti. Os registros são feitos no Ministério da Agricultura, Indústria e Cultura e cada um deles é feito em separado, um em nome de C. Gomes e o outro em nome de M. Canti (Figura 79). Os declarantes são, novamente, os irmãos Enrico e Cesar Corti. Adicionalmente, cita-se a empresa onde foi realizada a impressão do documento, no caso do libreto, a tipogragia Regiani. A relevância desse achado, segundo o Professor Gaspare Nello Vetro, é que ele elimina a hipóstese de que Mario Canti não existisse e, portanto, que o nome fosse uma invenção do Gomes. Pelo que se depreende, o registro no Ministério só seria possível em nome de uma pessoa física com a devida identificação.

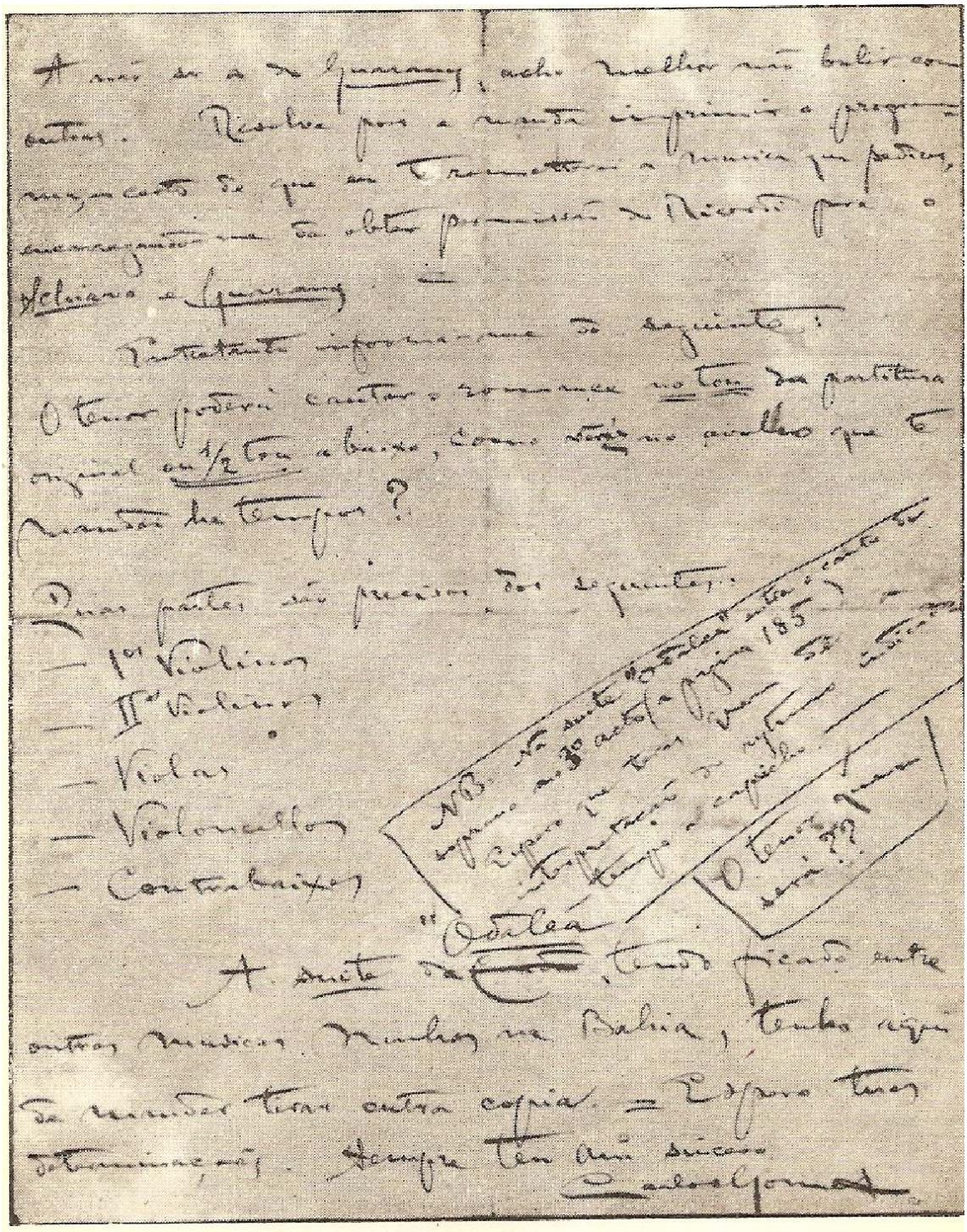


Figura 75 – Carta de Gomes a Francisco Braga. Note-se o cancelamento da palavra “Condor”, que é substituída por “Odaléa”.

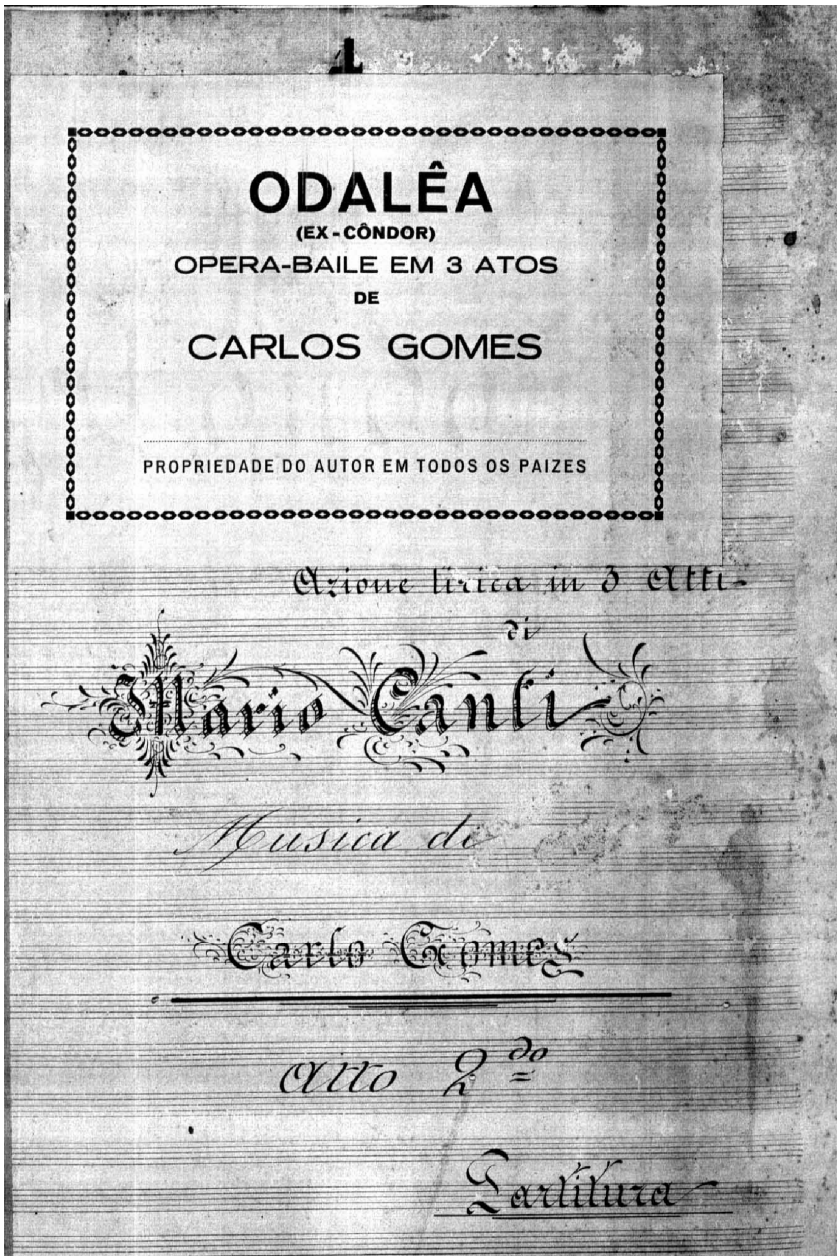


Figura 76 – Frontispício da partitura para orquestra em cópia de Bernardi com o nome alterado para *Odalea*.

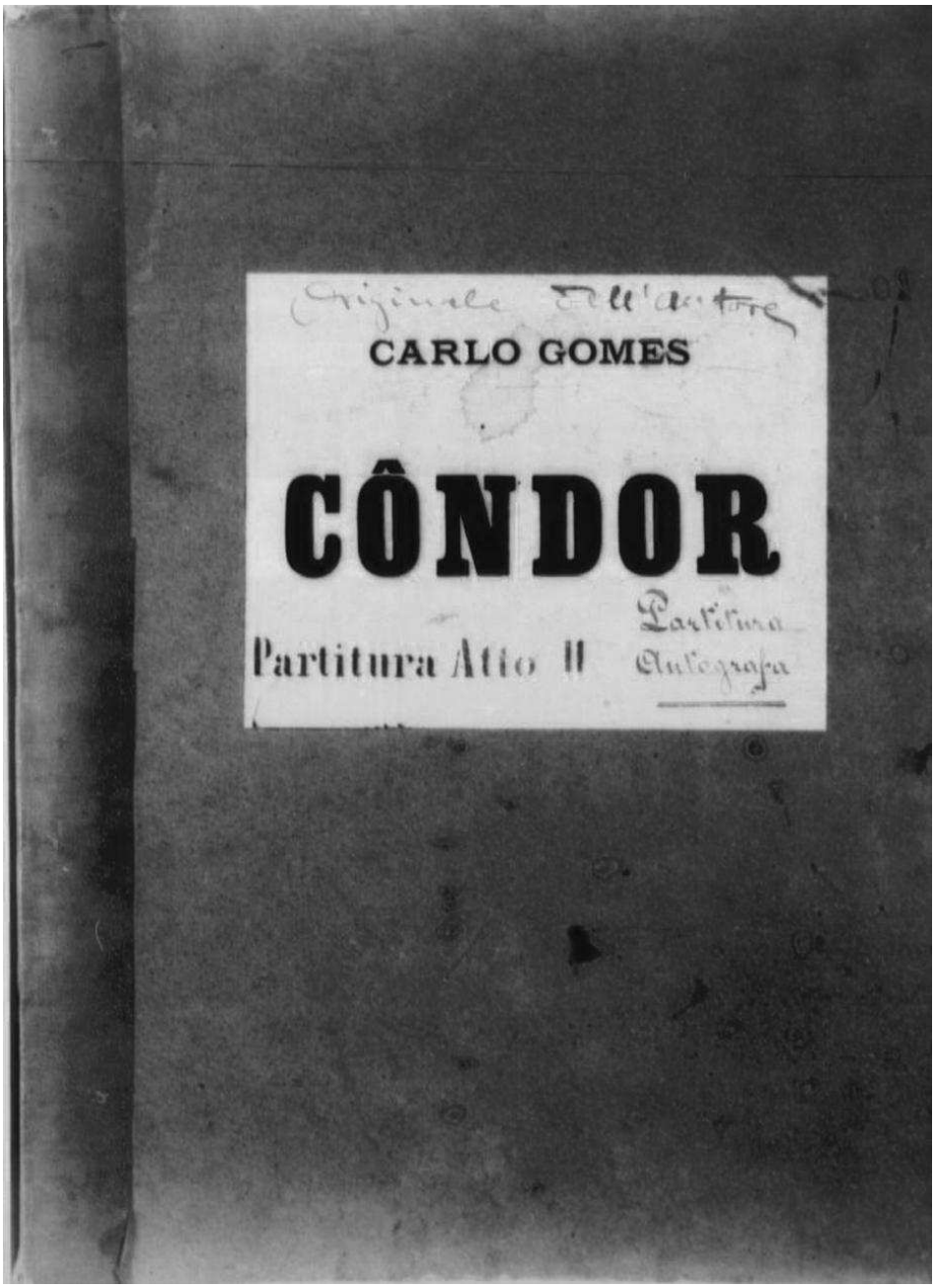


Figura 77 – Etiqueta original do manuscrito autógrafo para o segundo ato de *Condor*.

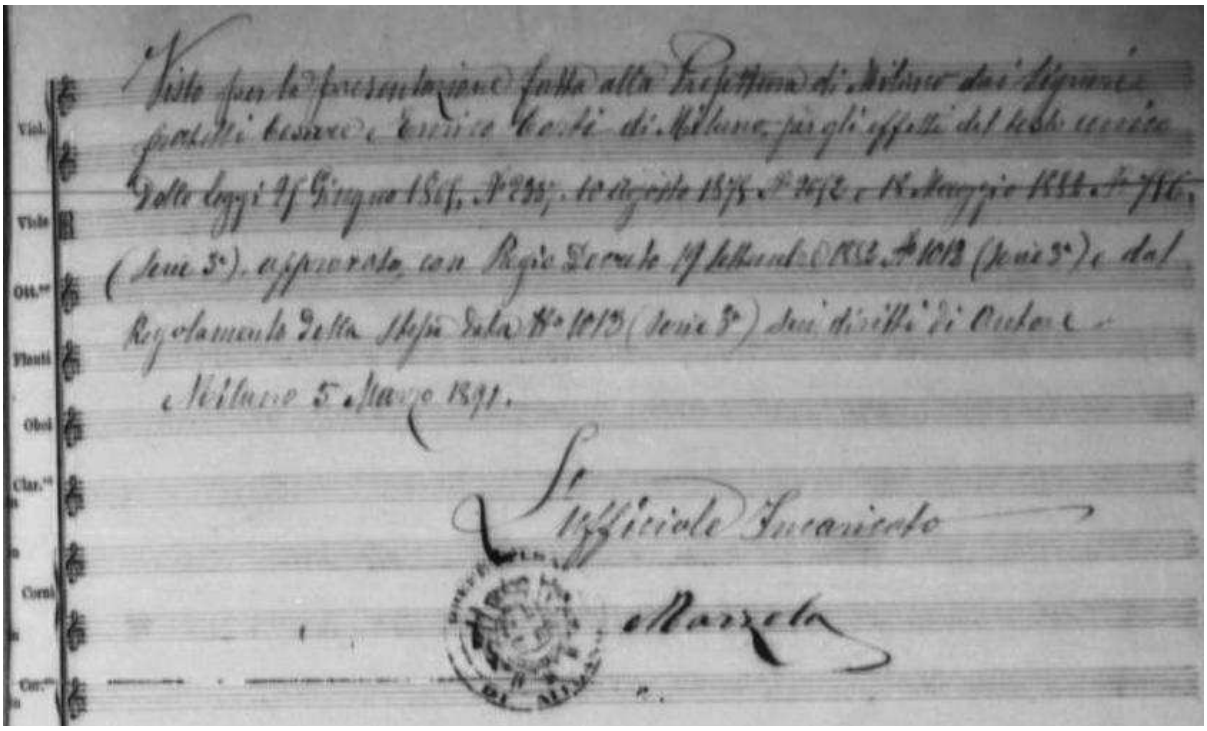
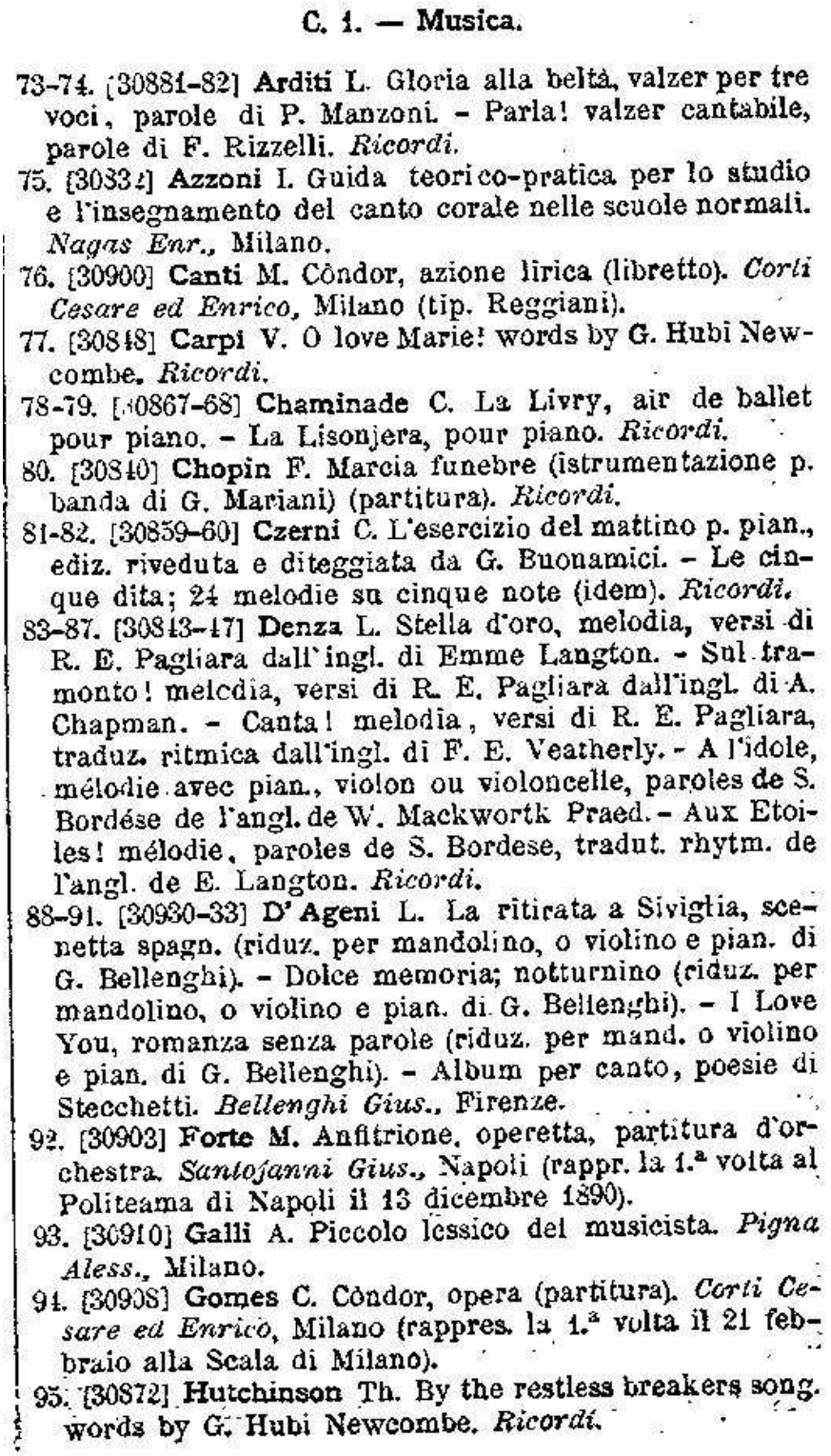


Figura 78 – Registro do direitos de autor lançado na última pagina do manuscrito autógrafo do primeiro ato.



C. 1. — Musica.

73-74. [30881-82] **Arditi** L. Gloria alla beltà, valzer per tre voci, parole di P. Manzoni. - Parla! valzer cantabile, parole di F. Rizzelli. *Ricordi.*

75. [30834] **Azzoni** I. Guida teorico-pratica per lo studio e l'insegnamento del canto corale nelle scuole normali. *Nagas Enr.*, Milano.

76. [30900] **Canti** M. Còndor, azione lirica (libretto). *Corti Cesare ed Enrico*, Milano (tip. Reggiani).

77. [30848] **Carpi** V. O love Marie! words by G. Hubi Newcombe. *Ricordi.*

78-79. [30867-68] **Chaminade** C. La Livry, air de ballet pour piano. - La Lisonjera, pour piano. *Ricordi.*

80. [30840] **Chopin** F. Marcia funebre (istrumentazione p. banda di G. Mariani) (partitura). *Ricordi.*

81-82. [30859-60] **Czerni** C. L'esercizio del mattino p. pian., ediz. riveduta e diteggiata da G. Buonamici. - Le cinque dita; 24 melodie su cinque note (idem). *Ricordi.*

83-87. [30843-47] **Denza** L. Stella d'oro, melodia, versi di R. E. Pagliara dall'ingl. di Emme Langton. - Sul tramonto! melodia, versi di R. E. Pagliara dall'ingl. di A. Chapman. - Canta! melodia, versi di R. E. Pagliara, traduz. ritmica dall'ingl. di F. E. Veatherly. - A l'idole, mélodie avec pian., violon ou violoncelle, paroles de S. Bordése de l'angl. de W. Mackwortk Praed. - Aux Etoiles! mélodie, paroles de S. Bordese, tradut. rhytm. de l'angl. de E. Langton. *Ricordi.*

88-91. [30930-33] **D'Ageni** L. La ritirata a Siviglia, scenetta spagn. (riduz. per mandolino, o violino e pian. di G. Bellenghi). - Dolce memoria; notturnino (riduz. per mandolino, o violino e pian. di G. Bellenghi). - I Love You, romanza senza parole (riduz. per mand. o violino e pian. di G. Bellenghi). - Album per canto, poesie di Stecchetti. *Bellenghi Gius.*, Firenze.

92. [30903] **Forte** M. Anfitrione, operetta, partitura d'orchestra. *Santojanni Gius.*, Napoli (rappr. la 1.ª volta al Politeama di Napoli il 13 dicembre 1890).

93. [30910] **Galli** A. Piccolo lessico del musicista. *Pigna Aless.*, Milano.

94. [30908] **Gomes** C. Còndor, opera (partitura). *Corti Cesare ed Enrico*, Milano (rappres. la 1.ª volta il 21 febbraio alla Scala di Milano).

95. [30872] **Hutchinson** Th. By the restless breakers song. words by G. Hubi Newcombe. *Ricordi.*

Figura 79 – *Dichiarazioni de proprietà letteraria* estampada no fascículo de julho de 1891 do *Giornale della libreria, della tipografia e delle arti e industrie affini*.

4.2 – O enredo de *Condor*

Carlos Gomes construiu o *Condor* em torno de um prelúdio e três atos, havendo um *Notturno* que antecede o último deles. O discurso musical é contínuo, ainda que se possa, numa análise mais detida, identificar o "número" musical se fazendo presente em alguns segmentos ao longo da obra. Isto pode ser visto na Figura 80, 81 e 82 nas quais se identificam as principais secções da ópera[13]. De fato, o próprio Gomes, mesmo em 1890, não resiste à sua experiência pregressa e identifica alguns desses momentos como "quartetto", "pezzo d'assieme" e "duetto", entre outros. Mas estes momentos são mais exceções do que a regra. Mesmo nesses casos, o tratamento musical é inovador. A construção é robusta e a continuidade do discurso musical se impõe com facilidade, *pari passu* e bem concatenado ao discurso dramático.

A ação é claramente descrita como ocorrendo em Samarcanda no século XVII. Uma das cidades mais antigas do mundo ainda existindo como tal, situa-se no Uzbequistão, na Ásia Central, próxima à fronteira do Afeganistão. A cidade foi um grande centro comercial, científico e artístico. Fazia parte da rota da seda e, por volta de século X, chegou a ter 500 mil habitantes. Sua majestade e beleza encantaram poetas e historiadores que a consideravam a *Roma do Leste* ou a *Pérola* do mundo islâmico do leste.

Os principais personagens são Odalea, rainha de Samarcanda, Condor, um bandoleiro que posteriormente se revela de nobre estirpe, Almazor, astrólogo da corte, Adin, pajem da rainha e Zuleida, uma nômade que posteriormente se revela como mãe de Condor. A distribuição dos personagens pode ser vista na Figura 83. Apenas como registro de curiosidade, segue na Figura 84 o nome dos integrantes de orquestra do Scala, de

[13] A partir de cada um dessas divisões dentro de cada ato, podem ser feitas subdivisões, permitindo assim um maior detalhamento de cada um desses trechos. Assim, uma cena foi definida como uma unidade dramática, mas existem seções identificáveis que compõem esta unidade. Por outro lado, aqueles trechos em que predomina um gênero, foram identificados como tal e assim definidos (duettino, arioso, etc).

primeira estante, assim como os responsáveis pelos diferentes aspectos da montagem de *Condor*.

PRIMEIRO ATO					
secção	**intervenção**	**tonalidade**	**Fórmula de compasso**	**Nº compassos**	**Pg.**
prelúdio	orquestra	Si b maior Mi menor Sol maior	4/4 3/4 4/4	109	1-8
Serenata	Adin	Sol maior	2/4 4/4 6/8 2/4 3/8 3/4 4/4	106	9-16
recitativo	Adin	Sol menor	4/4	4	16-17
coro	Favoritas Adin	Sol maior	3/8	97	18-25
Cena 1	Favoritas Adin Almazor Odalea	Lá menor Lá maior	4/4	23	25-29
Cena 2	Favoritas Adin Almazor Odalea	Si maior Mi b maior Si maior Lá maior	6/8 3/4 4/4	65	29-35
Cena 3	Condor + Favoritas Adin Almazor Odalea	Si maior	4/4	32	36-41
Cena 4	Condor Odalea	Centro tonal impreciso	4/4 6/4 4/4	55	42-47
Narração	Condor	Lá maior Ré b maior	3/4	49	48-54
Recitativo	Condor Odalea		3/4	35	54-58
Dueto	Condor Odalea	Ré menor Ré maior	4/4 6/8 3/4 6/8	49	58-63
recitativo	Condor Odalea	Ré maior	3/4 2/4	18	63-65
Cena	Condor Odalea coro	Fá maior Ré b maior	2/4 4/4 9/8 3/4	45	65

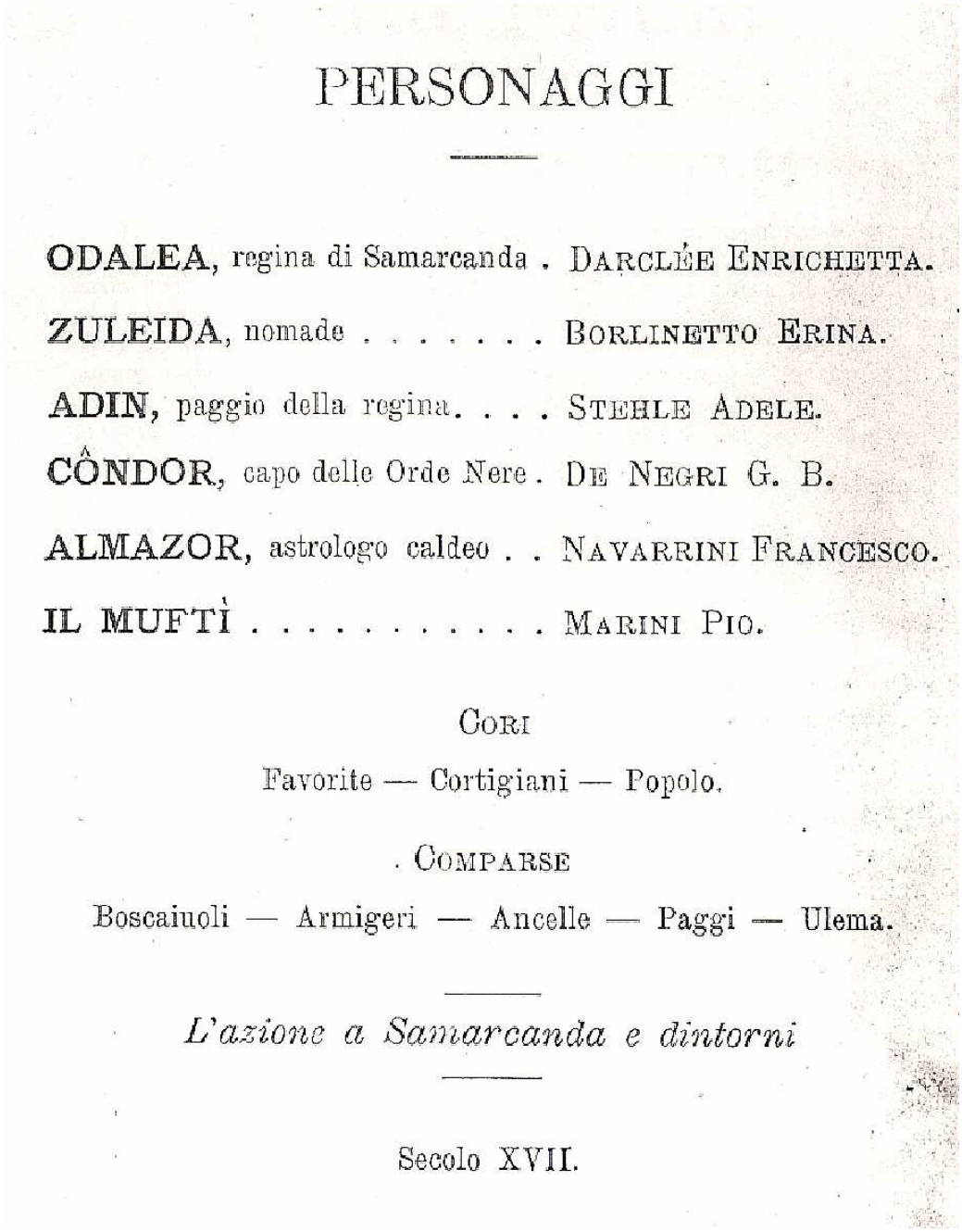
Figura 80 – Estrutura do primeiro ato de *Condor.*

SEGUNDO ATO					
Secção	**intervenção**	**tonalidade**	**Fórmula de compasso**	**Nº compassos**	**Pg.**
Coro 1	Coro	Fá menor Lá b menor Fá menor	6/8 4/4 6/8 2/4 3/4 2/4 6/8 3/4	135	71-84
Recitativo 1	Coro + Mufti	Ré b maior	4/4 6/8	31	84-87
Monólogo de Zuleida	Zuleida	Lá b menor Si b maior Si maior Lá maior Ré b maior Si b maior	4/4 3/4 4/4 5/4 4/4 3/4	89	88-97
Recitativo 1	Condor + Zuleida	Centro tonal impreciso Ré b maior	3/4 9/8 4/4	39	98-102
Cena 1	Condor + Zuleida + coro	Ré b maior Mi menor	4/4 3/4 2/4	97	103-114
Cena 2	Condor + Zuleida + Mufti + coro	Si b menor Sol menor	6/8 4/4 6/8 4/4	58	115-120
Marcha Tártara	Coro	Dó maior	3/4	31	121-125
Recitativo 2	Odalea + Adin	Dó maior	4/4	14	125-126
Coro “assieme”	Coro + Odalea + Adin + Mufti + Almazor	Mi b maior Mi maior	3/4 4/4	18	127-133
Cena 3	Coro+ Odalea + Adin + Mufti + Almazor + Condor	Centro tonal impreciso	4/4 3/4	25	134-139
concertato	Coro + Odalea + Adin + Mufti + Almazor + Condor	Sol maior Mi b maior Sol maior Dó menor Sol menor Sol maior	3/4 4/4 6/8 4/4 3/4	142	139-177

Figura 81 – Estrutura do segundo ato de *Condor*.

TERCEIRO ATO					
secção	**intervenção**	**tonalidade**	**Fórmula de compasso**	**Nº compassos**	**Pg.**
notturno	orquestra	Ré b maior	6/8	39	178-180
Introdução e recitativo	odalea	Ré maior	6/8 4/4	18	181-182
Cavatina		Ré b maior/Sol b maior	6/8	27	182-184
Serenata	Adin	Sol b maior	6/8	17	185-186
Monólogo	Odalea	Dó (começa em Ré maior na realidade) maior/Lá b maior / Ré b maior/Lá b maior	4/4	54	187-191
Recitativo do quarteto	Almazor/Odalea/Adin/	Dó maior e outros	4/4 2/4 4/4	23	192-194
Quarteto 1º secção	Almazor/Adin	Lá maior	4/4	19	194-197
Cena 1	Almazor/Adin/ Condor/Zuleida	Dó maior	6/8	26	197-199
Quarteto 2ª secção		Ré maior	6/8	10	200-201
Cena 2 (a capella)		(Mi maior)	3/4	28	202-204
cavatina	Zuleida/Condor	Dó maior/Mí b maior	6/8	16 (8+8)	205-207
Quarteto 3ª secção	Almazor/Adin/ Condor/Zuleida	Mi b maior/ Sol maior / Mi b maior	6/8	38	207 - 214
Ponte	orquestra	Dó # maior	4/4	6	214
recitativo	Odalea / Condor	Dó # maior (?)	4/4	12	215
cavatina		Mi menor	4/4 2/4	24	216-218
recitativo		Lá menor	6/8 4/4	33	218-222
arioso		Centro tonal impreciso	4/4	48	222-227
duettino		Ré b maior	4/4 3/4	34	228-233
Cena 3	Odalea / Condor / coro	Centro tonal impreciso	4/4 6/8	33	233-237
Cena 4	Odalea / Condor	Lá b maior	3/4	38	237-241
Cena final	Odalea / Condor / coro	Sol b maior / Mi maior / Lá b maior	4/4 3/4	25	241-243

Figura 82 – Estrutura do tercerio ato de *Condor*.



PERSONAGGI

ODALEA, regina di Samarcanda . DARCLÉE ENRICHETTA.

ZULEIDA, nomade . . . . . BORLINETTO ERINA.

ADIN, paggio della regina. . . . STEHLE ADELE.

CÔNDOR, capo delle Orde Nere . DE NEGRI G. B.

ALMAZOR, astrologo caldeo . . NAVARRINI FRANCESCO.

IL MUFTÌ . . . . . MARINI PIO.

CORI

Favorite — Cortigiani — Popolo.

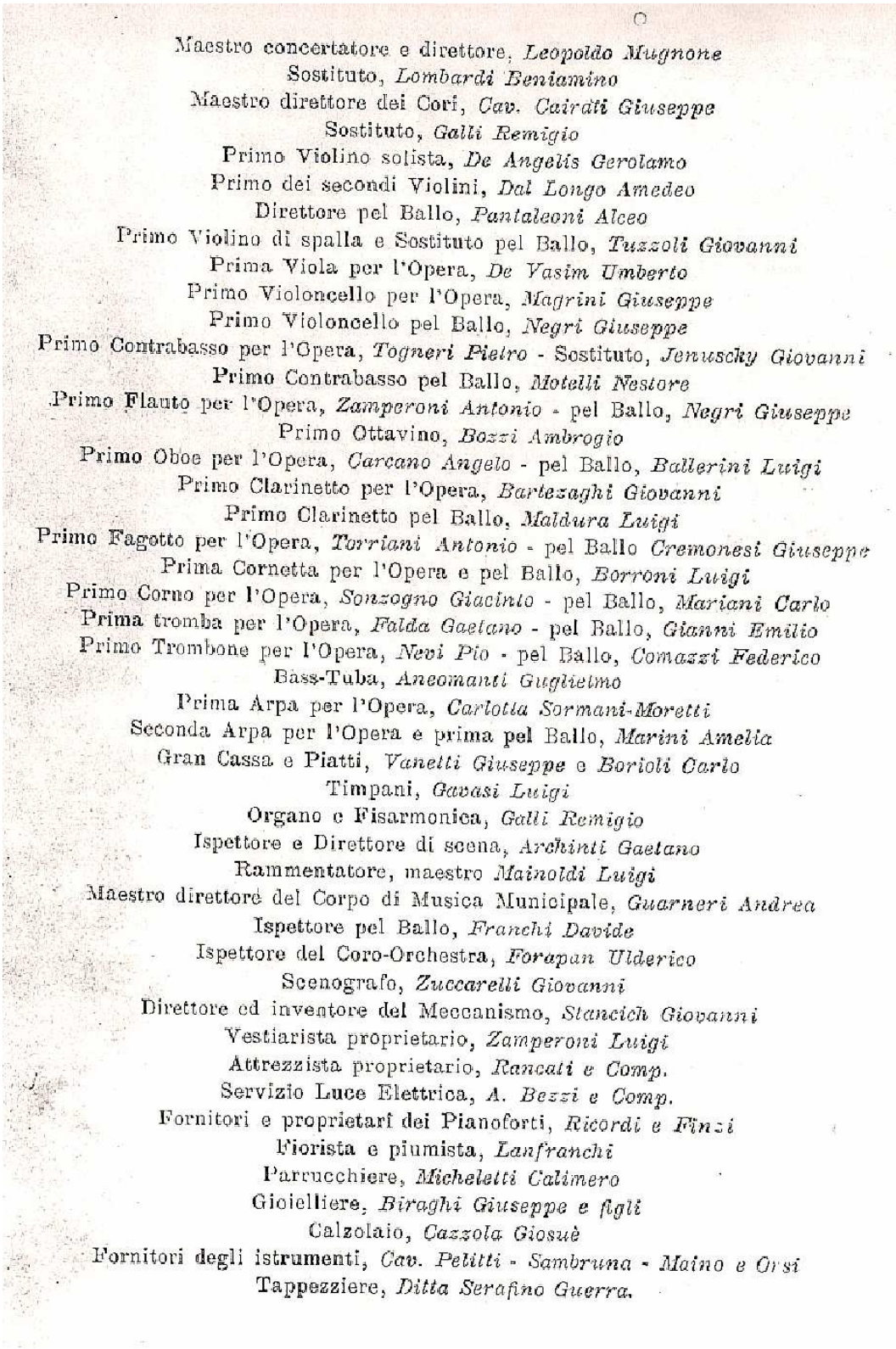
COMPARSE

Boscaiuoli — Armigeri — Ancelle — Paggi — Ulema.

L'azione a Samarcanda e dintorni

Secolo XVII.

Figura 83 – Distribuição dos personagens de *Condor* e demais informações dramáticas como consta no libreto impresso em 1891.



Maestro concertatore e direttore, *Leopoldo Mugnone*
Sostituto, *Lombardi Beniamino*
Maestro direttore dei Cori, *Cav. Cairati Giuseppe*
Sostituto, *Galli Remigio*
Primo Violino solista, *De Angelis Gerolamo*
Primo dei secondi Violini, *Dal Longo Amedeo*
Direttore pel Ballo, *Pantaleoni Alceo*
Primo Violino di spalla e Sostituto pel Ballo, *Tuzzoli Giovanni*
Prima Viola per l'Opera, *De Vasim Umberto*
Primo Violoncello per l'Opera, *Magrini Giuseppe*
Primo Violoncello pel Ballo, *Negri Giuseppe*
Primo Contrabasso per l'Opera, *Togneri Pietro* - Sostituto, *Jenuscky Giovanni*
Primo Contrabasso pel Ballo, *Motelli Nestore*
Primo Flauto per l'Opera, *Zamperoni Antonio* - pel Ballo, *Negri Giuseppe*
Primo Ottavino, *Bozzi Ambrogio*
Primo Oboe per l'Opera, *Carcano Angelo* - pel Ballo, *Ballerini Luigi*
Primo Clarinetto per l'Opera, *Bartezaghi Giovanni*
Primo Clarinetto pel Ballo, *Maldura Luigi*
Primo Fagotto per l'Opera, *Torriani Antonio* - pel Ballo *Cremonesi Giuseppe*
Prima Cornetta per l'Opera e pel Ballo, *Borroni Luigi*
Primo Corno per l'Opera, *Sonzogno Giacinto* - pel Ballo, *Mariani Carlo*
Prima tromba per l'Opera, *Falda Gaetano* - pel Ballo, *Gianni Emilio*
Primo Trombone per l'Opera, *Nevi Pio* - pel Ballo, *Comazzi Federico*
Bass-Tuba, *Aneomanti Guglielmo*
Prima Arpa per l'Opera, *Carlotta Sormani-Moretti*
Seconda Arpa per l'Opera e prima pel Ballo, *Marini Amelia*
Gran Cassa e Piatti, *Vanetti Giuseppe* e *Borioli Carlo*
Timpani, *Gavasi Luigi*
Organo e Fisarmonica, *Galli Remigio*
Ispettore e Direttore di scena, *Archinti Gaetano*
Rammentatore, maestro *Mainoldi Luigi*
Maestro direttore del Corpo di Musica Municipale, *Guarneri Andrea*
Ispettore pel Ballo, *Franchi Davide*
Ispettore del Coro-Orchestra, *Forapan Ulderico*
Scenografo, *Zuccarelli Giovanni*
Direttore ed inventore del Meccanismo, *Stancich Giovanni*
Vestiarista proprietario, *Zamperoni Luigi*
Attrezzista proprietario, *Rancati e Comp.*
Servizio Luce Elettrica, *A. Bezzi e Comp.*
Fornitori e proprietari dei Pianoforti, *Ricordi e Finzi*
Fiorista e piumista, *Lanfranchi*
Parrucchiere, *Micheletti Calimero*
Gioielliere, *Biraghi Giuseppe e figli*
Calzolaio, *Cazzola Giosuè*
Fornitori degli istrumenti, *Cav. Pelitti - Sambruna - Maino e Orsi*
Tappezziere, *Ditta Serafino Guerra.*

Figura 84 – Principais músicos e técnicos envolvidos com a estréia de *Condor*.

Odalea, a rainha, vive reclusa em seu palácio, local reservado e protegido pelas severas leis islâmicas. Condor, um misterioso guerreiro, encantado pela fugidia visão da rainha em uma rara aparição pública no Dia do Grande Perdão, resolve desafiar as leis e, mesmo ao preço da própria vida, invade o recinto sagrado do palácio para, pela última vez, poder lançar os olhos sobre a mulher de sua paixão. Curiosamente, Odalea não refuga o visitante e pede para conversar às sós com ele. Tal atitude causa estranheza na corte. Isto se agrava quando, ao fim do primeiro ato, Odalea declara ser o invasor um insano e, portanto, deve poupá-lo da sentença de morte que todos aguardavam. No segundo ato, Odalea é assaltada por bandoleiros durante uma curta viagem e, miraculosamente, é salva por um desconhecido herói. Ao final, verifica-se que o misterioso salvador é Condor. Ademais, por interferência de Zuleida, revela-se ser ele o chefe das temidas hordas negras e também o filho de Amurath, um grande rei. Apesar da surpresa que esta informação causa aos circunstantes, a corte ainda teme o forasteiro e cada vez mais se preocupa com as posturas da rainha contra os costumes do reino. No clímax final, Odalea, em prêmio pelo salvamento, concede-lhe o cargo de emir, para enorme espanto e crescente desgosto da corte. No último ato, os fatos já estão fora de controle. Odalea não pode mais esconder a paixão que lhe devora a alma. Finalmente, ela revela seu intenso amor pelo forasteiro e está pronta a quebrar todas as regras para assumir esta paixão. Tarde de mais. A população, insuflada pelo grão-vizir, revolta-se, incendeia Samarcanda e dirige-se ao palácio desejando o sangue de Condor. Diante do inevitável, Condor opta por suicidar-se para garantir que Odalea sobreviva.

O conflito em *Condor* se estabelece em diversos níveis confluentes e esta qualidade é que dá certa consistência ao libreto e ao discurso dramático. O mais simples dos conflitos é o protagonizado por Condor – sua importância é que se trata do conflito desencadeante da ação. Condor representa a figura do herói romântico – destemido e viril, que não mede as conseqüências pela realização do ideal, seja ela apenas uma volição amorosa – e ao longo de seu discurso o personagem nada apresenta além disto, a não ser adesão à seus princípios, característico do herói romântico, o que justifica a opção pelo suicídio. Não há um elemento modificador de caráter – ele permanece indene ao longo da obra. O segundo

conflito é a manutenção do *satus quo*. O protocolo da corte, a lei islâmica. O conservadorismo, a moral e os costumes. Ele se representa no coro e está indexado em Almazor. O coro, então, é o protagonista deste conflito, o que não chega a ser paradoxal, pois o coro na ópera italiana da segunda metade do século XIX geralmente tem um claro papel ideológico (PARAKILAS, 1992). Não importa que, neste caso, não seja o papel de agente modificador político como ocorre na maioria das óperas de G. Verdi, de forma menor ou mais clara. De fato, a importância do coro em *Condor* surge mais do papel dramático do que do tratamento musical, com exceção para a intervenção inicial no segundo ato. Mesmo sem esta relevância musical, o coro está presente desde o início até o fim da ópera. O terceiro conflito é representado por Odalea e sua progressiva transformação. Da rainha fria, calculista e guardiã de costumes imemoriais, invade-lhe o sopro humano e é tocada pelo doloroso e esfuziante sentimento de paixão humana, emulando a divindade olímpica que experimenta o prazer e a dor do simples mortal. É entre esta dualidade prazer-dor que o personagem de Odalea transforma-se à medida que progride o discurso dramático, sofrendo um evidente processo de humanização. Isto fica muito claro no fim do terceiro ato quando Odalea grita para Condor – *Folle! Non vedi, non senti in cor che disperata io t'amo*! Para tal, Carlos Gomes constrói uma frase ascendente por desdobramento de um acorde de fá sustenido com sétima menor (Figura 85).

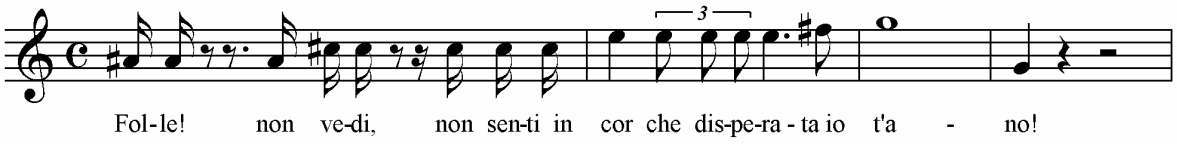



Figura 85 – a frase ascendente de Odalea para a climática revelação de sua paixão humana por Condor.

Assim, com a habilidade que lhe era característica – lapidada ao longo dos anos de prática lírica – o discurso musical concatena-se de forma oportuna nestes momentos climáticos. Em verdade, esta evidência reforça a tese do equívoco de certos analistas de Carlos Gomes que tentam caracterizá-lo como um compositor que não consegue desbloquear seus personagens, fazendo com que permaneçam com caráter estático, não se transformem ao longo da trama, mesmo do ponto de vista musical. A crítica continua, afirmando que, quando esta humanização ocorre, o que é raro, resulta de uma intervenção externa, por meio do uso de motivos recorrentes (CONATI, 1982). Estudos mais aprofundados da obra de Carlos Gomes permitirão negar esta teoria, pois, em grande parte, ou preliminarmente, a imobilidade de um personagem deriva do tratamento do texto do libreto. Desta forma, argumentos nas mãos de um Antônio Ghilanzoni ou um Arrigo Boito têm poucas chances de apresentar esta debilidade. Por outro lado, o discurso musical, dependendo da habilidade do compositor, permite corrigir em parte essa deficiência. Já nesse exemplo do *Condor*, verifica-se que esse não é um problema fulcral em Antônio Carlos Gomes. Mesmo com um argumento de limitadas possibilidades, de desenvolvimento dramático linear e econômico, não falta a *Condor* a caracterização dramática de seus personagens, tanto do ponto de vista textual como musical. Cada personagem incorpora modelos clássicos de significação na dramaturgia do romantismo: o herói viril, destemido (Condor), o amor maternal de estirpe (Zuleida), a virgem iconizada (Odalea), a lei (Alamazor, o coro) e o *alter ego* (Adin).

Com estas condições, as relações se estabelecem e se modificam ao longo da ópera. O conjunto dos conflitos e as relações dramáticas poderiam ser representados pelo diagrama da Figura 86.

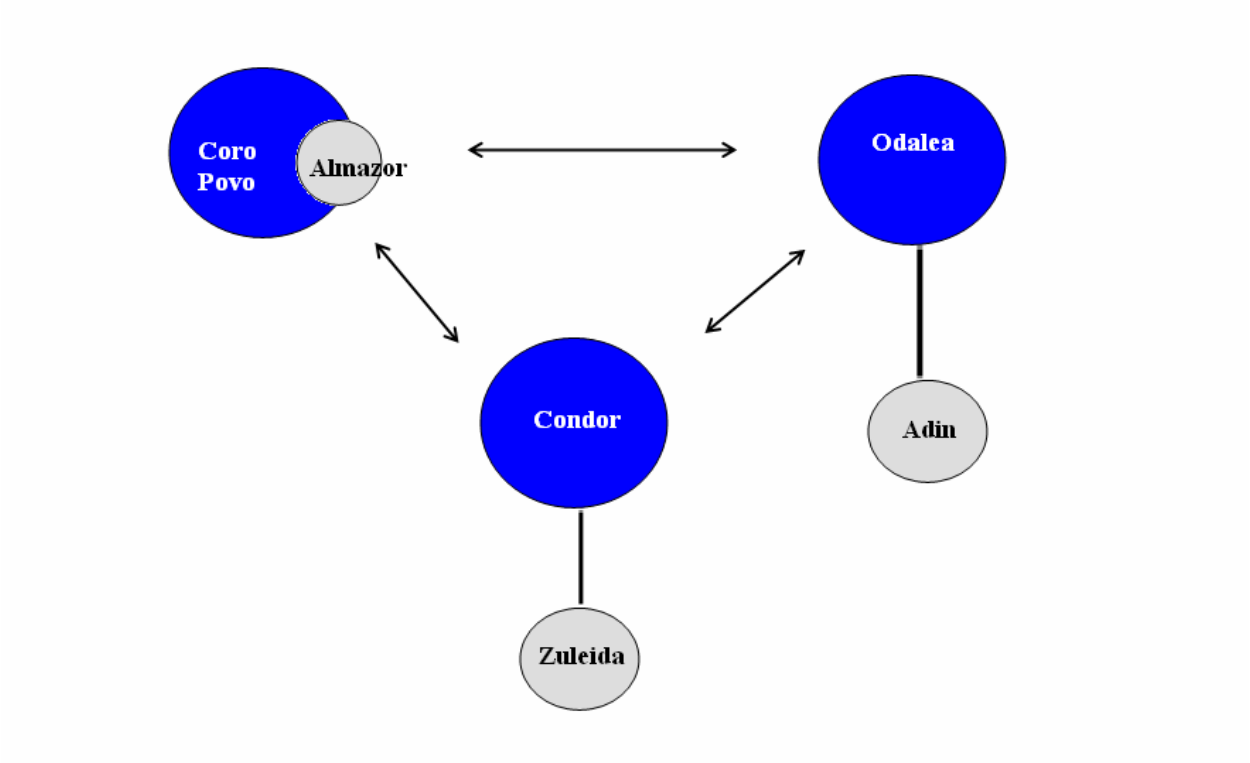


Figura 86 – Disposição diagramática dos conflitos.

Ao longo do discurso dramático, particularmente no terceiro e último ato, as relações de conflito se modificam drasticamente e isto se deve à dinâmica própria de cada personagem, particularmente a de Odalea. Uma nova composição das relações poderia ser vista na Figura 87, quando, no auge dramático, Odalea se sobrepõem a tudo e todos na frase exemplar *Spezzate anche il mio cor!*, oferecendo o punhal de Condor ao povo que, muito significativamente, se retrai horrorizado, diante da inconcebível idéia de que esses poderiam sequer pensar em matar sua sublime rainha.

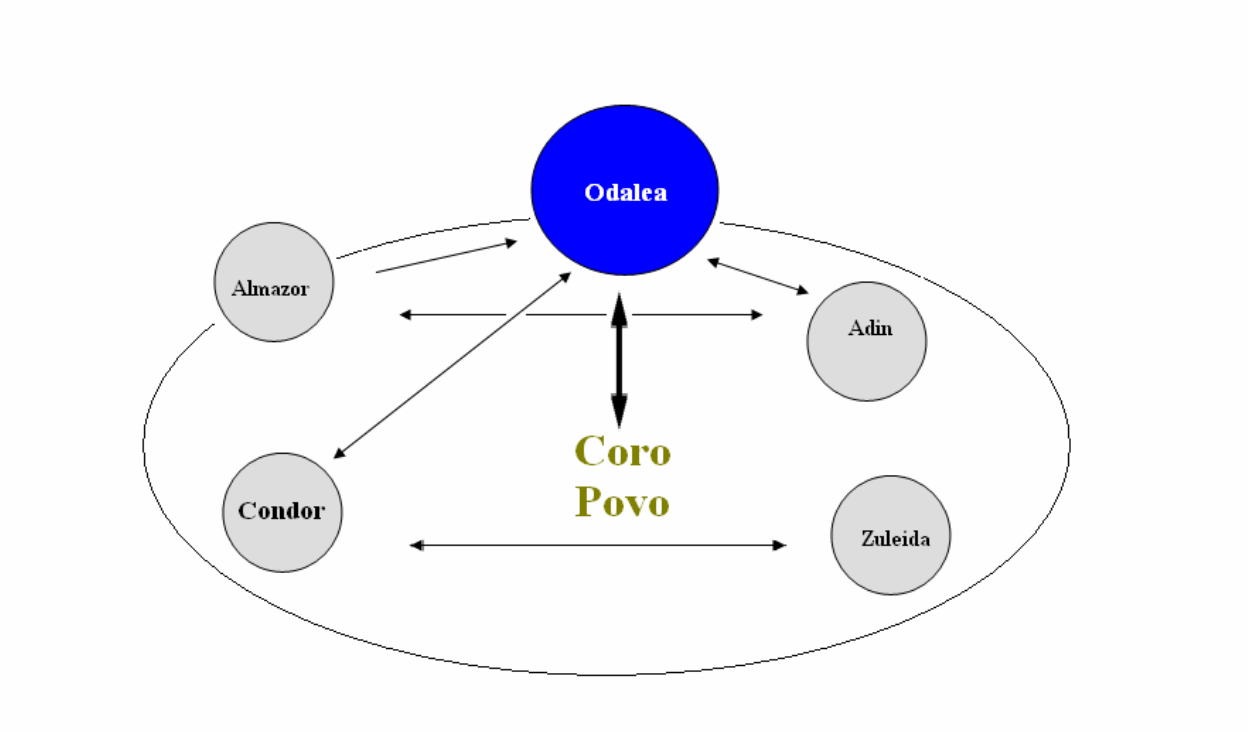


Figura 87– Um rearranjo do diagrama de conflitos ao longo do terceiro ato.

Pela descrição dos acontecimentos, vê-se que existe ao longo da ópera um aumento da tensão dramática. Esta tensão é climatizada ao final de cada ato por uma progressiva humanização do personagem de Odalea, através de gestos que, ao mesmo tempo, acirra a animosidade do povo-Almazor, isto é, do *status quo*. O curso dramático de *Condor* pode ser visto na Figura 88.

Especificamente em Odalea, há uma constante ondulação anímica. Assim, ela passa da frieza inicial, ao espanto pela ousadia do invasor; do desdém por ele ao reconhecimento de uma profunda modificação de ânimo que começa a lhe assaltar; da vontade de descobrir Condor à exaltação ao sabê-lo de estirpe nobre; da incontida ira pelos desejos reprimidos dualisticamente (a lei interna e a lei externa) à explosão pelo amor revelado e

correspondido. Esta composição anímica, dinâmica, é fundamental para a compreensão do curso dramático da obra e do especial significado que pode ser depreendido do *Notturno* entre o segundo e o terceiro ato.

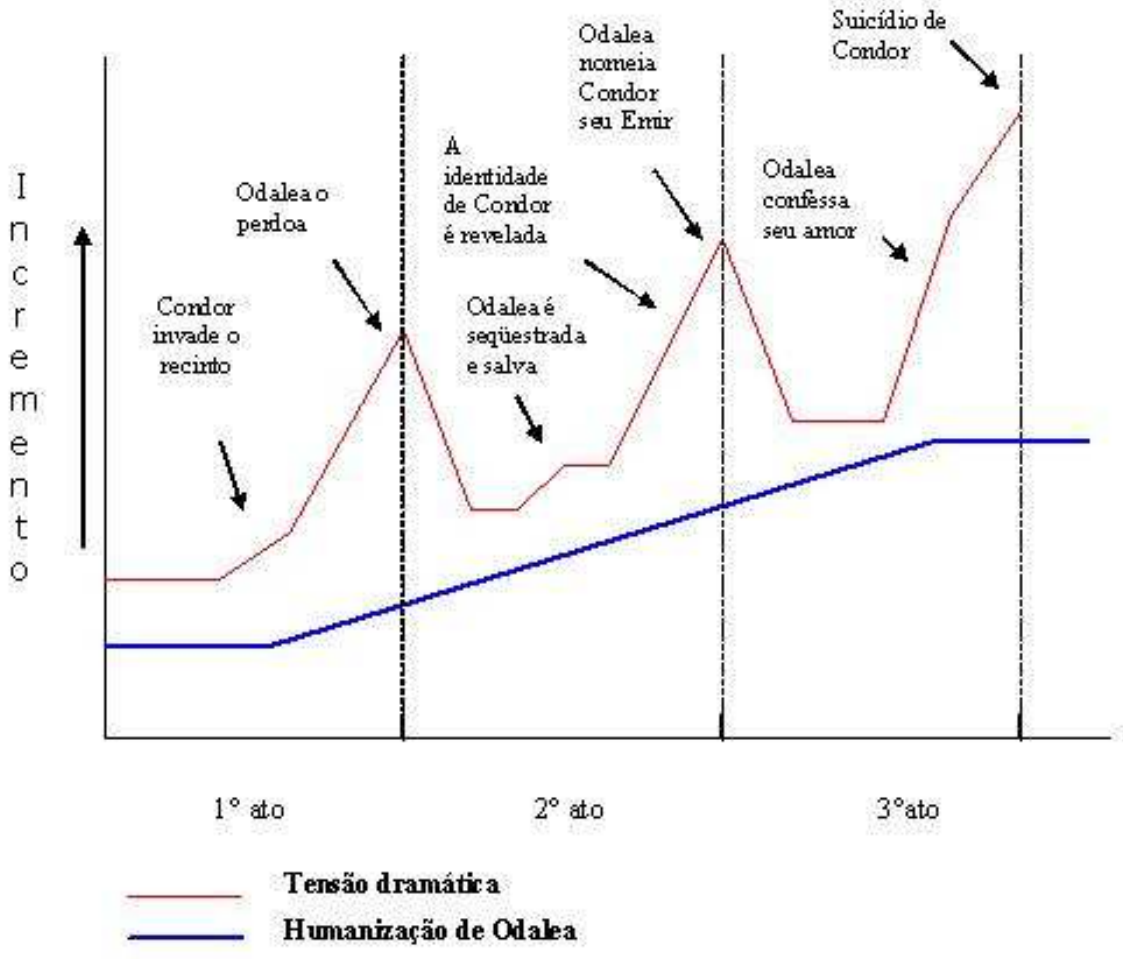
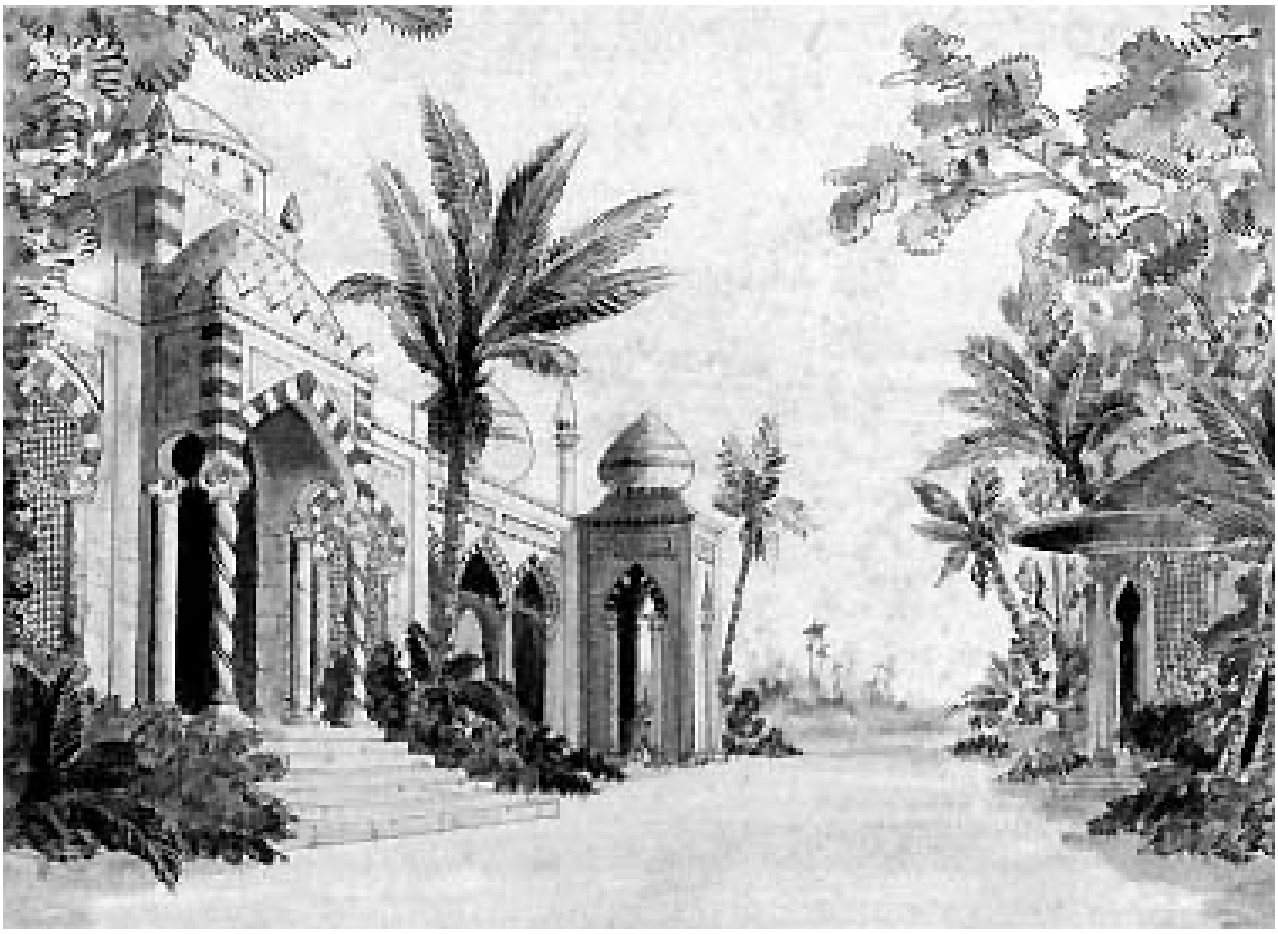


Figura 88 – Gráfico demonstrando o curso dramático de *Condor*.

Mais do que uma simples peça de efeito descritivo, comum à época, é nela que Gomes se revela um artífice escolado, pois sua análise permite identificar que é nesse

intermezzo que se faz a síntese da personalidade de Odalea com os eventos pregressos, permitindo antever os eventos futuros. De fato, mesmo sem estar em cena, Odalea é o personagem central desse mosaico musical de fina construção psicológica, revelando a reflexão da rainha sobre os eventos e estimulando uma tomada de decisão.

Uma análise musical do *Notturno*, a ser vista no quinto capítulo (5.3) deste estudo, tomando como base alguns princípios da semiótica peirciana, permitirá melhor compreender essa elaboração, atestando a capacidade e amadurecimento estilístico de Gomes àquela época.



5.1 O Processo de Elaboração Composicional de **Condor**

5.1.1 INTRODUÇÃO

As cartas do compositor, relativas à época da composição de *Condor*, não são elucidativas quanto ao processo que utilizou na elaboração de sua proposta. Dada as condições, percebe-se apenas que foi um trabalho contínuo e estafante. Em trecho da carta para o Visconde de Taunay, reproduzida no quarto capítulo, o compositor menciona: *Não repare no meu involuntário silencio; o trabalho foi incessante, a febre foi quase mortal* BOCCANERA, 1904). Gomes nunca foi um compositor de fácil manufatura e em um período de 23 anos (1869-1896) escreveu apenas sete óperas, aí incluindo *Colombo*. Neste sentido, admira-se mais ainda o resultado obtido em condições tão pouco satisfatórias de trabalho. Particularmente, a narrativa de Francisco Braga (1936), em visita a Carlos Gomes em seu apartamento em Milão em 1894, mesmo sendo posterior à composição de *Condor*, é muito reveladora da situação e das condições de trabalho vivenciadas pelo maestro. Segundo Braga percebe-se um homem com uma inquebrantável vontade de produzir, de realizar. Trabalhava em seu modesto apartamento na Via Morone em meio a cópias e provas de músicas por todos os lados, num ambiente aparentemente desorganizado. Em resumo, um leão tentando dar vazão à sua verve criadora, abandonado pela sorte e espezinhado pelas dificuldades financeiras. Com isto, percebe-se que, se sua condição não era propícia a um trabalho tranqüilo e despreocupado, sua capacidade soube superar estas dificuldades e legar uma de suas melhores obras, em todos os sentidos – *Condor*. Assim, entende-se oportuna a análise dos documentos textuais para tentar construir uma seqüência de eventos que possam indicar como Gomes realizou essa tarefa de escrever uma ópera de certa magnitude, de indubitável importância, em um período tão curto. Nesse sentido, esse sub-capítulo será dedicado à identificação, definição e caracterização dos principais momentos composicionais dessa obra de Antônio Carlos Gomes.

5.1.2 DOCUMENTOS TEXTUAIS

Os elementos textuais aqui descritos são aqueles utilizados, daqui em diante, para a realização da transcrição musicológica e dos estudos descritivos e analíticos sobre a ópera. Ainda que possam existir outras fontes, entende-se que este grupo represente o conjunto mais representativo de fontes para a realização do presente estudo, particularmente no que se refere à transcrição musicológica.

Constituíram-se da cópia microfilmada do manuscrito autógrafo devidamente digitalizada, de cópias fotostáticas da cópia manuscrita feita pela copisteria de Achille Bernardi (CB), de cópias fotostáticas de partes instrumentais produzidas pela mesma copisteria, da partitura para canto e piano original (CP), da partitura para piano solo, de manuscrito autógrafo da parte de canto e piano de extensos trechos da ópera (RA), cópia de pequeno trecho manuscrito depositado na Biblioteca do Conservatório G. Verdi de Milão, rascunho autógrado de trecho da terceira cena do segundo ato e de fotos e anotações pessoais feitas em exame ao manuscrito autógrafo (MS) no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (Figura 89).

Para atestar a autoria de entradas ao texto foram consideradas as características grafológicas da escrita gomesiana (PENALVA, 1996).

A localização de documentos textuais de *Condor* não é empreitada fácil. As referências mais competentes e completas são o livro de José Penalva (1986) e o Catálogo do Museu Carlos Gomes compilado por Lenita W. Nogueira (1997). No primeiro encontra-se, ao final de comentários sobre a ópera em discussão, uma nota de fim de capítulo com a indicação da localização dos principais textos musicais da ópera. No segundo caso, em se tratando de um catálogo, o material disponível no Museu Carlos Gomes é apresentado de forma mais sistemática, analítica e elucidativa.

A disposição instrumental, da primeira para o último pentagrama da página é, em seqüência: Violino I, violino II, viola, flautim, flauta, oboé, corno inglês, clarinete em dó e em si bemol, trompas em fá, trombetas em dó, trombetas em fá, fagotes, trombones,

trombone baixo (tuba) ou bombardone, percussão (timpani, tamburo, gran cassa, triângulo e sistro), solistas, coro, harpas, violoncelos e contrabaixo.

O manuscrito autógrafo

A principal fonte textual é o manuscrito autógrafo (MS) da partitura de orquestra depositado na Divisão de Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional. São três volumes, um para cada ato, formados por cadernos de papel medindo 41 cm x 29 cm com 28 pautas. O papel apresenta impresso o nome de alguns instrumentos, entre eles, cordas, flautim, flauta, oboé e corno inglês. Oito pautas estão livres de indicação, provavelmente pensadas para uso das partes vocais e instrumentos adicionais. O papel não apresenta marca d'água nem referência ao fabricante. Os cadernos compõem-se de diferentes números de folhas duplas. Os três volumes têm seus cadernos costurados entre si e a lombada recoberta por um cadarço de algodão. Ao final do terceiro volume, correspondente ao terceiro ato, encontra-se um caderno separado, não costurado aos demais, medindo 38 cm x 29 cm, medida inferior aos demais, contendo o texto do *Ballabili.*

Este manuscrito autógrafo se caracteriza pela clareza da escrita gomesiana, de fácil interpretação na maioria das vezes e o estado de conservação é ótimo. Além da importância intrínseca, por se tratar do manuscrito da partitura orquestral, este documento apresenta extensas correções realizadas por Carlos Gomes.

Tipo	Texto	Abreviatura	Local
Rascunho autógrafo de trechos do I, II e III atos	Canto e piano	RA	Biblioteca Alberto Nepomuceno . Escola de Música – UFRJ
Rascunho autógrafo da cena II do II ato	Manuscrito autógrafo	---	Museu Carlos Gomes – CCLA Campinas
Ohimè! Ohimè! Non va di questo...	Uma folha. Manuscrito autógrafo. *Da Odalea – rifacimento del Condor*.	---	Biblioteca Del Conservatório - Milão
Ópera completa	Manuscrito autógrafo	MS	Museu Histórico Nacional – Arquivo Histórico, RJ
Ópera completa	Microfilme do manuscrito autógrafo	---	Biblioteca Nacional- Setor de Música , RJ
Ópera completa	Partitura de orquestra. Cópia de A.Bernardi	CB	Ricordi do Brasil. São Paulo;
Ópera completa	Partes orquestrais. Cópias de A. Bernardi	---	Ricordi do Brasil. São Paulo.
Atos I, II e balé	Partitura de orquestra. Cópia de A.Bernardi	CB	Museu Carlos Gomes - CCA
Libreto	Texto impresso	---	Biblioteca Nacional – Setor de Música, RJ; Biblioteca Del Conservatório – Milão; vários
Ópera completa	Redução para canto e piano. Edição de Arthur Demarchi, 1891.	CP	Biblioteca Del Conservatório – Milão; FUNARTE, bibliotecas das principais Escolas de Música, livrarias, entre outros
Ópera completa	Redução para canto e piano. Reprodução da edição Demarchi feita pela Ricordi do Brasil nas comemorações do Sesquicentenário do Compositor. 1986	CP	FUNARTE, bibliotecas das principais Escolas de Música, livrarias.
Ópera completa	Redução para piano solo	---	Museu Carlos Gomes – CCLA Campinas

Figura 89 - Lista das fontes textuais de *Condor* e sua localização.

As cópias Bernardi

As cópias profissionais foram feitas pela firma de Achille Bernardi, a partir, ao que tudo indica, do manuscrito autógrafo e apresentam boa qualidade de leitura. Na verdade, pouco diferem em qualidade do manuscrito de Gomes. Identificam-se duas cópias presentemente, uma depositada no Museu Carlos Gomes em Campinas, em ótimas condições de preservação. A outra depositada na Ricordi Brasileira em São Paulo em deplorável estado, uma vez que, tudo indica, foi utilizada nas apresentações da ópera ou trechos dela e apresenta extensas modificações e anotações não autógrafas. Talvez reprisando o óbvio, convém ressaltar que essas cópias da Ricordi são as originais de 1890/1891! Essas cópias foram realizadas em tinta preta sobre papel com 24 pentagramas, medindo 36 cm x 25 cm. A distribuição instrumental é similar à do manuscrito autógrafo.

O material de orquestra

Na mesma condição da partitura orquestral se encontra o material de orquestra. Este se constitui de cadernos cujas partes de cordas foram incisadas, pelo menos a maior parte dos três atos. Os demais instrumentos se apresentam em cópias manuscritas. Salvo futuras investigações o único conjunto disponível das cópias do material de orquestra original de 1891 é o disponível na Ricordi Brasileira em São Paulo. Partes separadas do *Notturno* podem ser encontradas no Museu Carlos Gomes em Campinas e, também, há uma edição deste trecho promovida pela FUNARTE, incluindo uma partitura de orquestra. No caso do material da Ricordi, os cadernos se encontram em razoável estado de conservação, mas pleno de marcas de cortes e anotações de interpretação e notas pessoais dos músicos, o que não deixa de ter valor documental. De fato, percebe-se que este foi o material usado para a récita de Genova, em 1893 (Figura 90), na reposição promovida por Eleazar de Carvalho em 1944 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Figura 91) e permite ver algumas opiniões pessoais dos músicos (Figura 92).

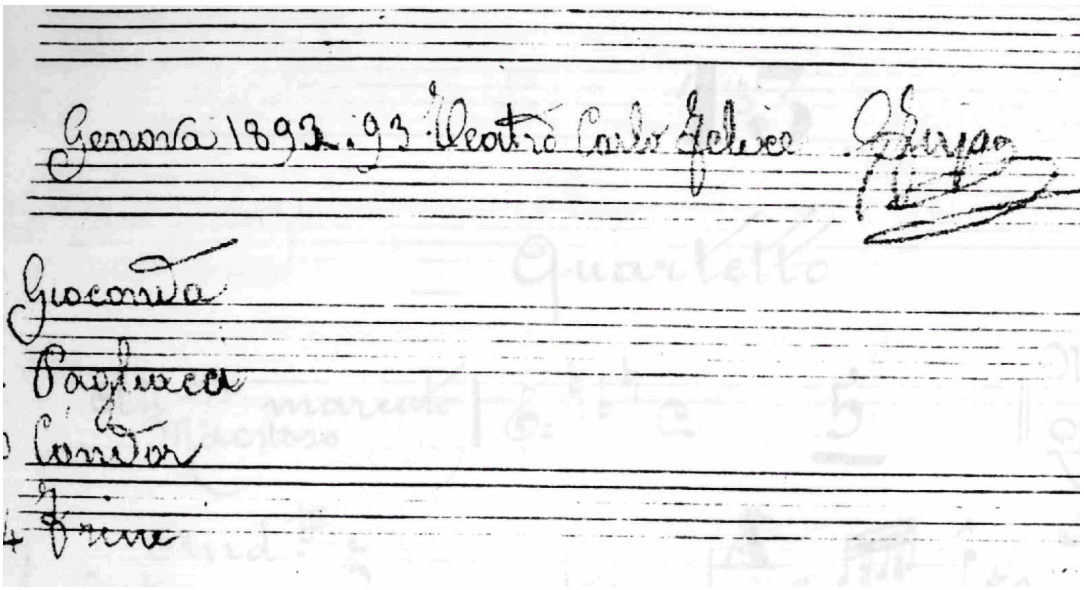


Figura 90 – Referência à apresentação em Gênova, 1893.

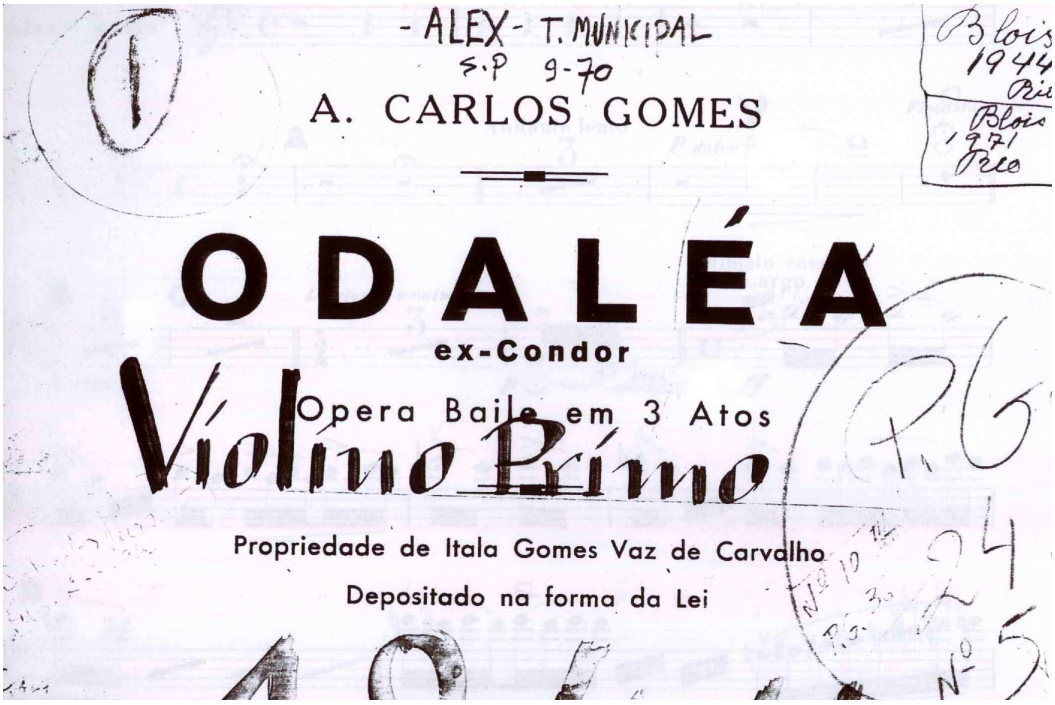


Figura 91 – Referência à apresentação de 1944 conduzida por Eleazar de Carvalho.

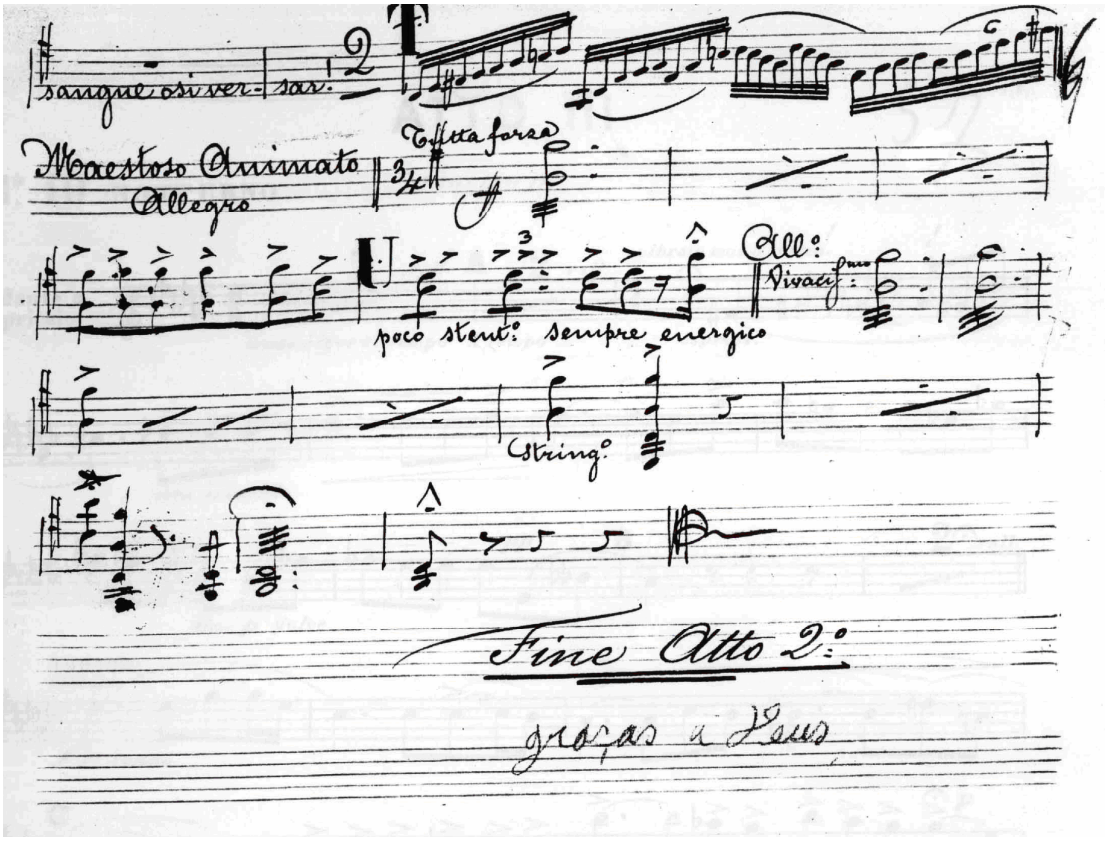



Figura 92 – Nesta parte dos segundos violinos, o músico emitiu seu parecer sobre a ópera.

A partitura para canto e piano e piano solo

Aparentemente, a partitura para canto e piano foi resultado de trabalho do próprio Gomes. Pelo menos é o que se depreende do nome do autor da redução – G. Loscar, um anagrama evidente do nome de Gomes. De fato, é muito provável que ele mesmo tenha feito a redução, visando diminuir os custos da empreitada. Reforçando essa autoria, verifica-se que, em grande parte, a música que está no rascunho autógrafo (RA) para canto e piano da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ é muito semelhante à utilizada na versão impressa. Nele, vemos cuidados que, usualmente, não são comuns para um rascunho. Entre eles, salienta-se o uso integral das indicações de dinâmica

e de articulação, o preenchimento completo das harmonias pretendidas, a escrita completa de figurações trabalhosas do ponto de vista de escrita manual, que poderiam facilmente ser indicadas por sinais de repetição, e, por fim, algumas notas à margem da partitura que podem ser tomadas como indicações para algum copista que ficaria a cargo de transformar o rascunho em uma possível versão definitiva. Nesse sentido, a leitura da partitura para canto e piano, em comparação com a partitura de orquestra, revela uma redução competente, límpida e desprovida de excessos virtuosísticos, ainda que, em poucos momentos, simplifique significativamente a proposta orquestral. Por outro lado, o que fala contra ser esta uma versão que seria usada para a cópia final impressa é que existe uma quantidade muito grande de cancelamentos e correções, como será visto no capítulo seguinte, que seriam de muito difícil entendimento por parte de um copista. Por fim, pode-se depreender que Gomes pretendia ser este rascunho a sua versão para que dele se produzisse a partitura final para canto e piano, mas, ao fim, permaneceu apenas como um rascunho e, diga-se de passagem, um dos mais importantes documentos textuais da elaboração de *Condor*.

A partitura para piano solo é disponível em algumas bibliotecas, como a do Museu Carlos Gomes em Campinas e seu exame revela uma redução convencional e competente da partitura, seguindo o padrão usual dessas versões, isto é, a linha de canto é transposta convenientemente para as pautas do piano.

Essa partitura foi preparada por Azzo Albertoni[14], o que é contraditório. Se Gomes pretendia diminuir custos, porque entregou a realização da partitura para piano solo a outro compositor? Ademais, a realização de uma redução para piano solo de uma obra complexa como *Condor* é tarefa bem mais fácil e menos trabalhosa, uma vez disponível a versão para piano e canto.

Gomes menciona em carta (VETRO, 1998) a existência de trechos separados (*pezzi staccati*) do *Condor* os quais se encontram em algumas bibliotecas, tais como a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ. Como usual, essas peças

[14] Compositor, maestro, libretista e professor de canto italiano, nascido em Veneza em 1862. Escreveu canções e foi conhecido como libretista de operetas, entre elas *La Figlia di Mustafá*.

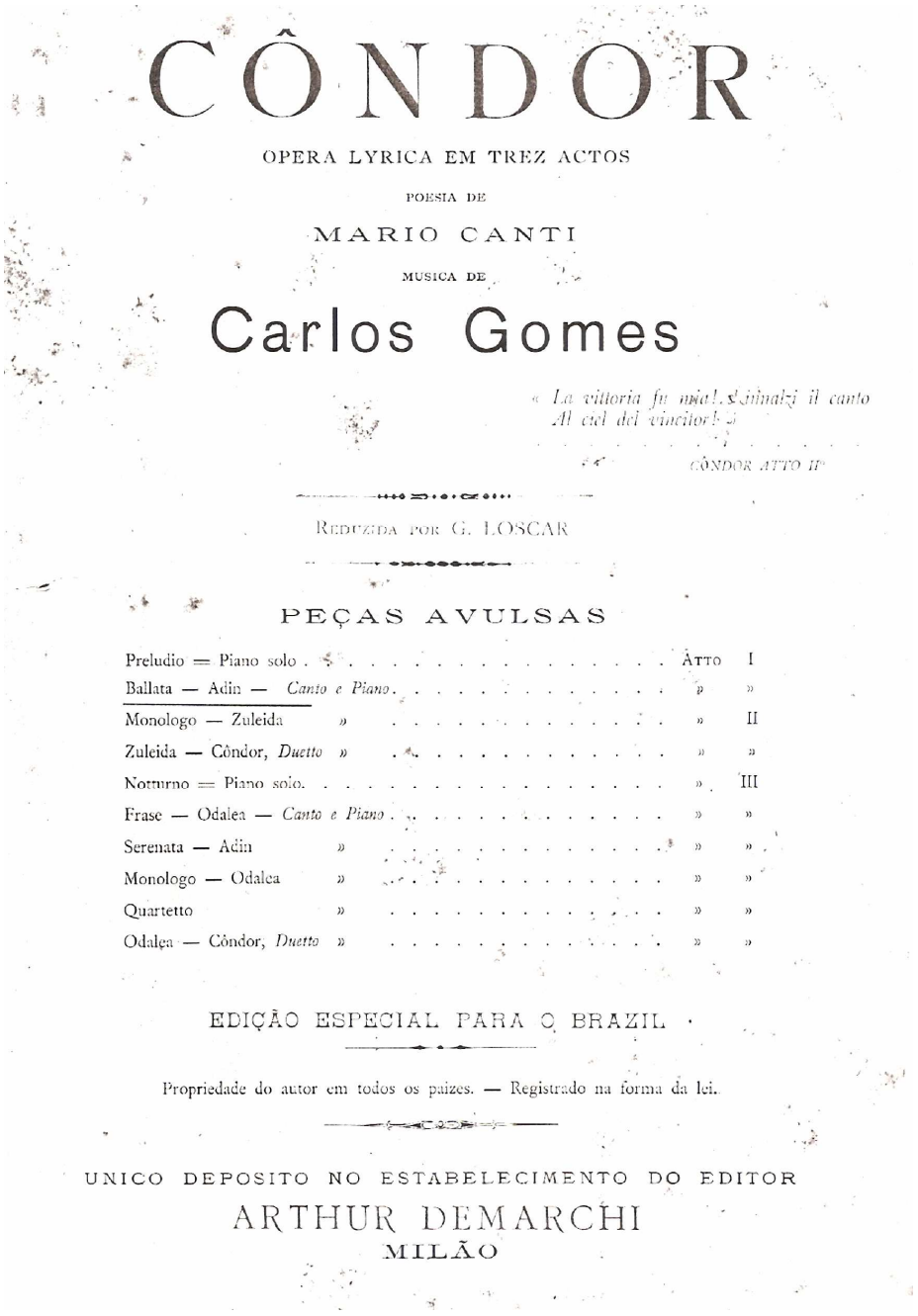
são impressões separadas feitas pelo editor Demarchi de trechos da ópera. Curioso notar que existem também peças isoladas impressas no Rio de Janeiro por Sampaio Araújo. Na lista de documentos sobre *Condor* disponível na Spingarn Collection, destacam-se alguns trechos que podem ser visto na Figura 93 (De LERMA, 1990).

Título	Vozes	Nº de páginas	editor
Ah! Contemplar m'e dato in te l'aurora	Soprano, tenor e piano	10	Arthur Demarchi, Milão
Avea sultana altera	Soprano e piano	3	Arthur Demarchi, Milão
Ballata Adin: Nel regno de le rose uma sorgente	Soprano agudo e piano	7	Arthur Demarchi, Milão
Monologo de Odalea	Soprano e piano	5	Sampaio Araujo, Rio de Janeiro
Monologo de Zuleida	Soprano e piano	7	Sampaio Araujo, Rio de Janeiro
Vagando la notte per l'arida piaggia	Mezzo soprano, tenor e piano	10	Arthur Demarchi, Milão

Figura 93 – Alguns exemplos de peças destacadas (*pezzi staccati*) de *Condor*, disponíveis na Coleção Spingarn da Universidade Howard em Washington, USA.

Na figura 94 podemos ver o frontispício e a primeira página de uma das peças separadas de *Condor* publicadas por Demarchi. Nesse exemplar da serenata de Adin, que Gomes chama, muito apropriadamente, de *Canzonetta* no rascunho autógrafo, verifica-se que a tonalidade é de sol bemol maior, isto é, meio tom abaixo do original, sol maior. Com isto, comprova-se que essas peças separadas não eram meramente a reimpressão das chapas da ópera completa para canto e piano correspondendo ao trecho que se desejava oferecer ao

público. Isto contrasta com o costume da primeira metade do século XIX, quando os editores imprimiam as óperas em fascículos, os quais podiam ser vendidos como trechos separados ou em conjunto, formando a ópera completa para canto e piano. De fato, a disposição dos compassos nessa versão em sol bemol maior também é distinta da partitura de canto e piano, assim como os últimos compassos, que oferecem uma opção de fechamento para o trecho, em contraste com a continuidade do discurso na partitura.



CÔNDOR

OPERA LYRICA EM TREZ ACTOS

POESIA DE

MARIO CANTI

MUSICA DE

Carlos Gomes

« La vittoria fu mia! S'innalzi il canto
Al ciel del vincitor! »

CÔNDOR ATTO II°

REDUZIDA POR G. LOSCAR

PEÇAS AVULSAS

Preludio = Piano solo	Atto	I
Ballata — Adin — *Canto e Piano*	»	»
Monologo — Zuleida »	»	II
Zuleida — Côndor, *Duetto* »	»	»
Notturno = Piano solo.	»	III
Frase — Odalea — *Canto e Piano*	»	»
Serenata — Adin »	»	»
Monologo — Odalea »	»	»
Quartetto »	»	»
Odalea — Côndor, *Duetto* »	»	»

EDIÇÃO ESPECIAL PARA O BRAZIL

Propriedade do autor em todos os paizes. — Registrado na forma da lei.

UNICO DEPOSITO NO ESTABELECIMENTO DO EDITOR
ARTHUR DEMARCHI
MILÃO

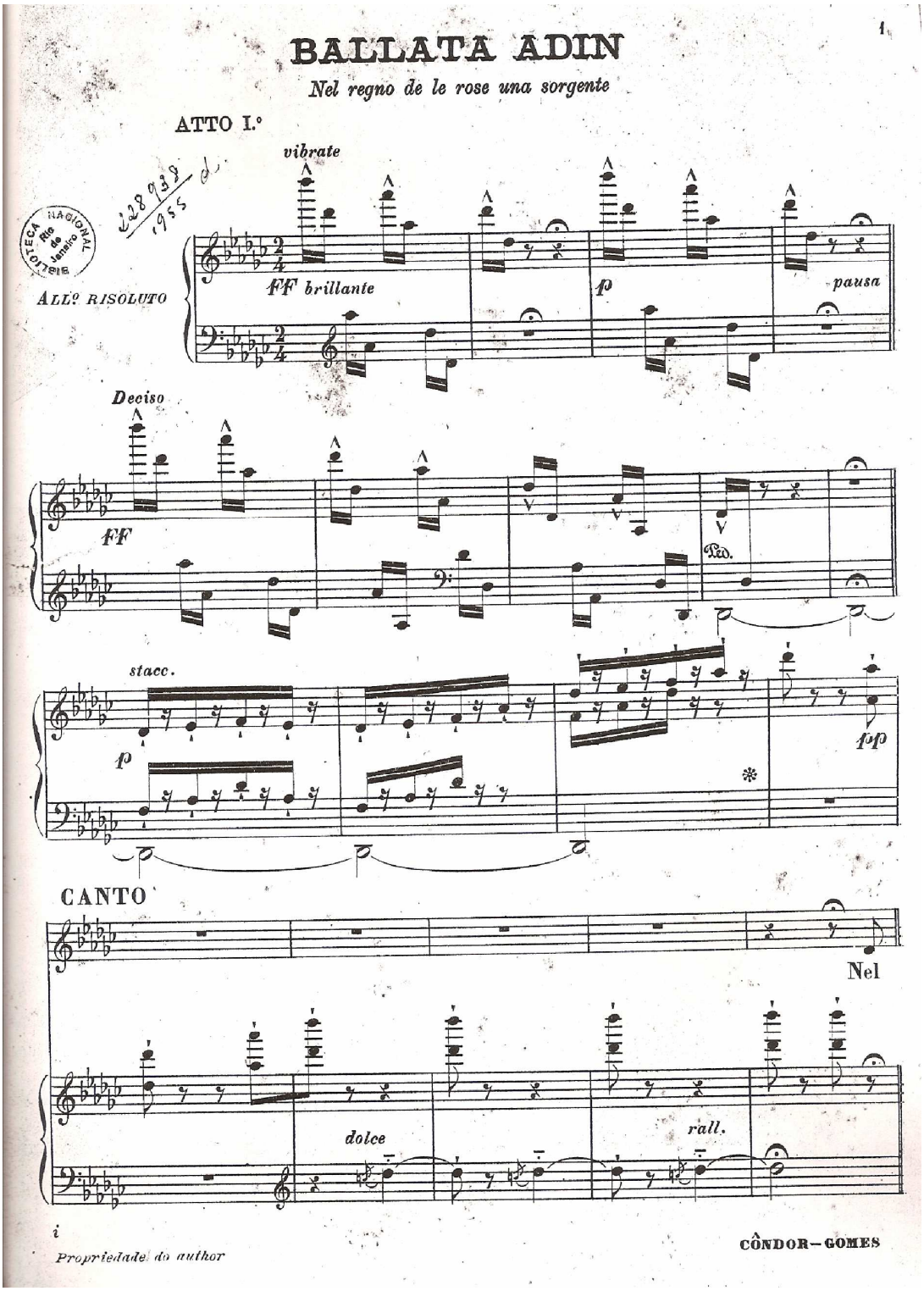


Figura 94 – Página de rosto e primeira página da Serenata de Adin em edição separada.

Apenas como curiosidade e comprovação de certo apreço pela música de *Condor* na época de sua estréia, identificam-se pelo menos duas obras dela derivadas, uma fantasias sobre temas da ópera composta por Ernesto Couto (Figura 95) e um transcrição para piano por Julio Reis.[15]

[15] Julio Reis (1870-1933) foi importante músico, regente, compositor e crítico de música ativo no Rio de Janeiro, com fortes ligações com a música popular da época. Entre suas obras destaca-se "Alvorada das Rosas". Foi um dos compositores levados à Escola Nacional de Música no polêmico concerto dos "30" em que se fez apresentar música popular no tradicionalíssimo ambiente daquela escola, incluindo Ernesto Nazareth. Sobre Ernesto Couto não foi possível localizar qualquer referência biográfica.

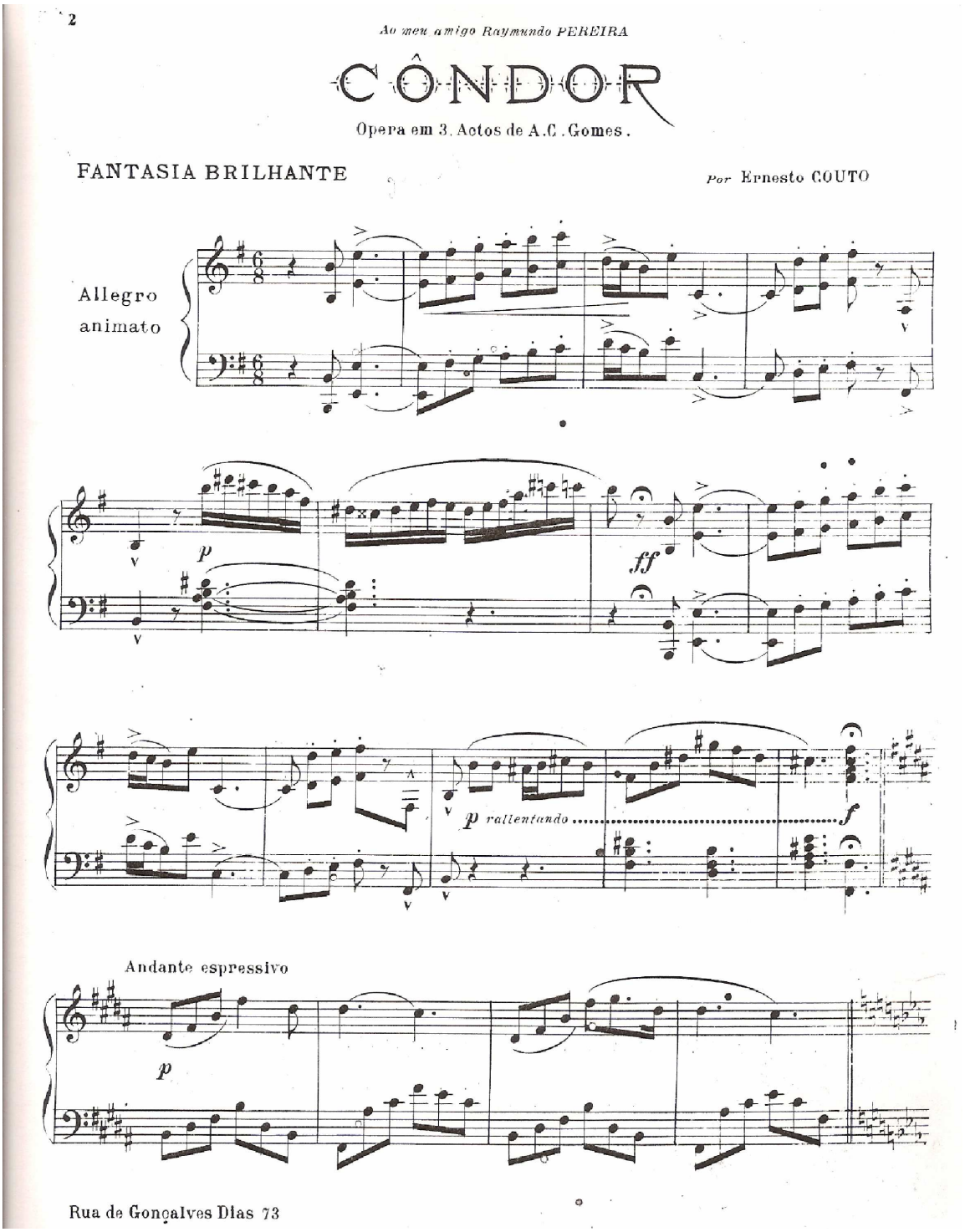



Figura 95 – Frontispício e primeira página de uma fantasia composta por Ernesto Couto sobre motivo do *Condor*.

O rascunho autógrafo

A fonte textual de maior interesse e importância é o conjunto de rascunhos do *Condor* (RA) depositados na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tratam-se dos rascunhos para canto e piano de quase toda a música da ópera. Foram escritos em papel de 23 cm x 20 cm com doze pentagramas e a autoria é claramente de Gomes, tanto pela caligrafia do texto musical como do literário. O material compreende todo o primeiro ato, grande parte do segundo ato e, do terceiro, apenas o quarteto apresenta-se completo. De fato, sua análise revela importantes aspectos do processo composicional de Gomes para o *Condor* que podem auxiliar sobremaneira na fixação do texto de uma transcrição musicológica moderna desta obra. De fato, este documento será utilizado como a fonte primária mais primitiva na condição genética da gestação de *Condor*.

Continuando na descrição dos documentos, cabe mencionar que no Museu Carlos Gomes encontra-se um rascunho autógrafo de um trecho da terceira cena do segundo ato. Constitui-se de 22 folhas com 12 pautas, manuscritas e com várias rasuras. Na última página há uma inscrição onde se lê: "*Este manuscrito me foi dado pelo maestro Sant'Anna Gomes e eu o entrego ao arquivo do Centro de S. L e Artes. Campinas, 21 de junho de 1931. José de Campos Neves.*"

Por último, mencione-se que o texto *Ohimè! Ohimè! Non va di questo...* é referido como uma folha de manuscrito autógrafo com a indicação *Da Odalea – rifacimento del Condor* (De *Odalea* – renovação do *Condor*). Esta referência é feita em um catálogo de uma mostra na Biblioteca Communale de Milão durante as comemorações do sesquicentenário de nascimento do compositor em 1986. Este manuscrito se encontra na Biblioteca do Conservatório G. Verdi de Milão e parece ser um documento de revisão ou parte de uma revisão que Gomes teria feito em conjunto com aquela revisão marcada no manuscrito autógrafo. Entretanto, cabe salientar que esta modificação se encontra apenas na cópia Bernardi e não no MS. Trata-se de uma folha única contento um sistema para piano e canto com três compassos registrado como *manoscrtio autografo 26/3*. Na parte inferior

esquerda há um texto cursivo com os dizeres: *Atto terzo, All agitato vivacíssimo. Gomes – Odale/ Condor rifatto, pág. 254,* ou 234, a grafia é ligeiramente dúbia. À propósito, o trecho em questão se encontra na página 238 da partitura para canto e piano, provavelmente à qual ele se refere ao escrever *come la stampa*, no pentagrama inferior do piano. (Figura 96).

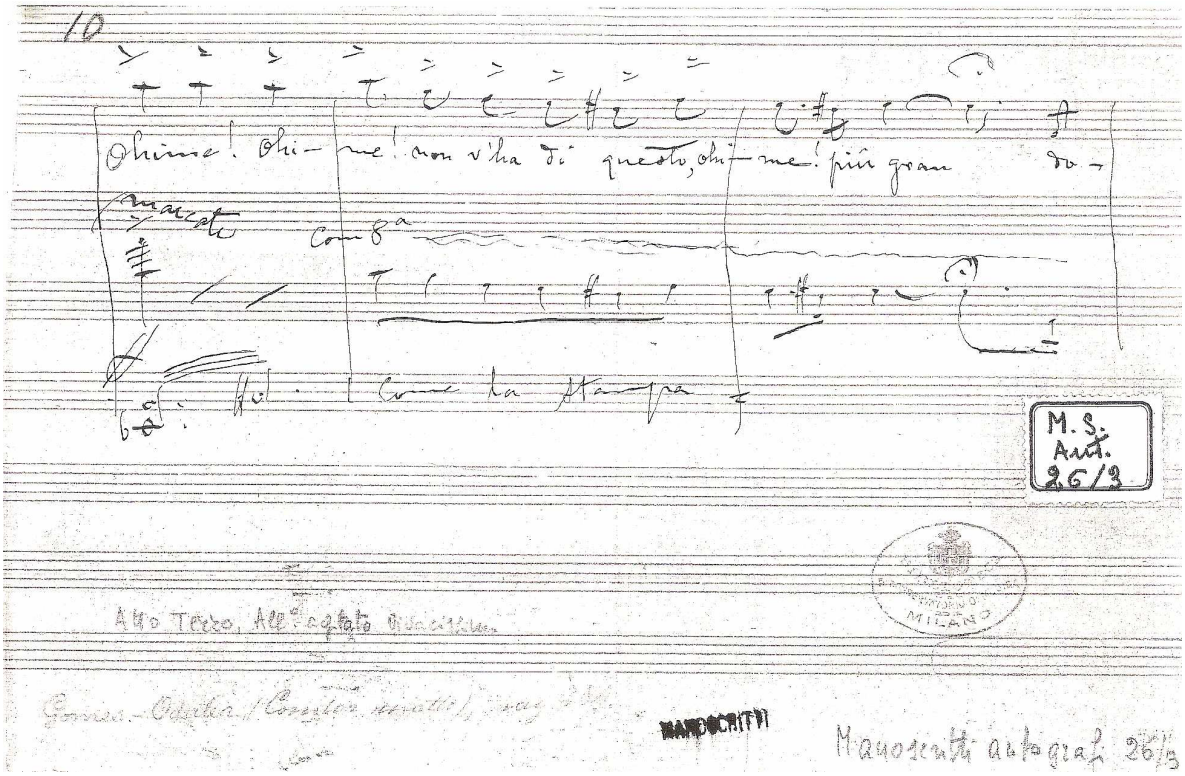


Figura 96 – Manuscrito autógrafo referido como *Da Odalea – rifacimento del Condor*. Note-se a numeração no canto superior esquerdo.

5.1.3 O PROCESSO COMPOSICIONAL DO *CONDOR*

Com vistas a construir uma hipótese relativa ao processo de elaboração composicional de *Condor* os elementos textuais foram analisados quanto a sua estrutura e características gráficas, anotações, cancelamentos e correções, permitindo, por método

indutivo, uma hipótese relativa ao processo de elaboração composicional da obra. Complementarmente, utilizou-se o texto de cartas do compositor para dar consistência ao processo indutivo.

Uma das principais dificuldades em estudar o processo composicional de *Condor* se deve à pouca documentação referente às atividades de Carlos Gomes no período adjacente à composição desta ópera. As cartas escritas pelo compositor, fonte maior de informações, são poucas e esporádicas ao longo de períodos determinados. O fato é que, nas cartas pertinentes ao período de composição de *Condor*, pouco esclarece o maestro sobre seu trabalho.

Considerando-se os principais documentos textuais listados na Figura 83 e a seqüência lógica de sua produção, permite-se, preliminarmente, dividir em cinco fases o trabalho do compositor. Inicialmente, de posse do libreto ou partes dele, Carlos Gomes deve ter produzido os rascunhos para canto e piano. Após isto, elaborou a partitura de orquestra e, posteriormente, promoveu uma detalhada revisão do manuscrito. Por fim, após a estréia em 1891, escreveu um balé que foi acrescentado ao segundo ato e apresentado pela primeira vez em 1892 no Rio de Janeiro (Figura 97). Por último, parece ter pretendido uma ulterior revisão, da qual há poucas fontes a serem consultadas.

Fase	Atividade	Possível período
1	Elaboração do rascunho para canto e piano	Setembro, 1890
2	Orquestração	Outubro, 1890
3	Revisão	Antes de fevereiro, 1891
4	Balé para o segundo ato	Após fevereiro 1891

Figura 97 – Principais momentos do processo composicional do *Condor*.

A primeira fase

Possivelmente, os rascunhos para canto e piano são os documentos mais importantes para se compreender a evolução da criação de *Condor*. Neles se encontram a

maior parte da música escrita pelo autor, incluídos os trechos posteriormente removidos durante a revisão (fase 3), assim como cancelamentos de compassos que levam a uma nova opção para o trecho cancelado. Alguns desses casos podem ser discutidos à guisa de exemplo.

É bastante conhecida a primeira intervenção de Condor no primeiro ato, com uma frase cantada *di dentro* (Figura 98). No rascunho manuscrito do prelúdio do primeiro ato, Gomes introduz esta frase (Figura 99 a e b), mas ele a cancela dando continuidade ao que se conhece na versão final. Pode-se notar que a frase não é idêntica à utilizada na entrada de Condor, mas a relação entre as duas fica patente.

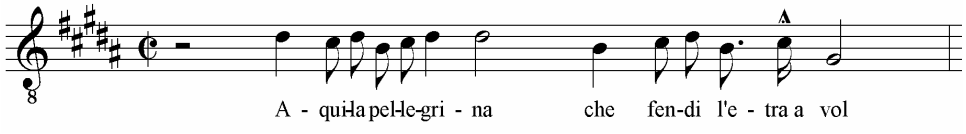



Figura 98 – Primeira intervenção de Condor no primeiro ato.

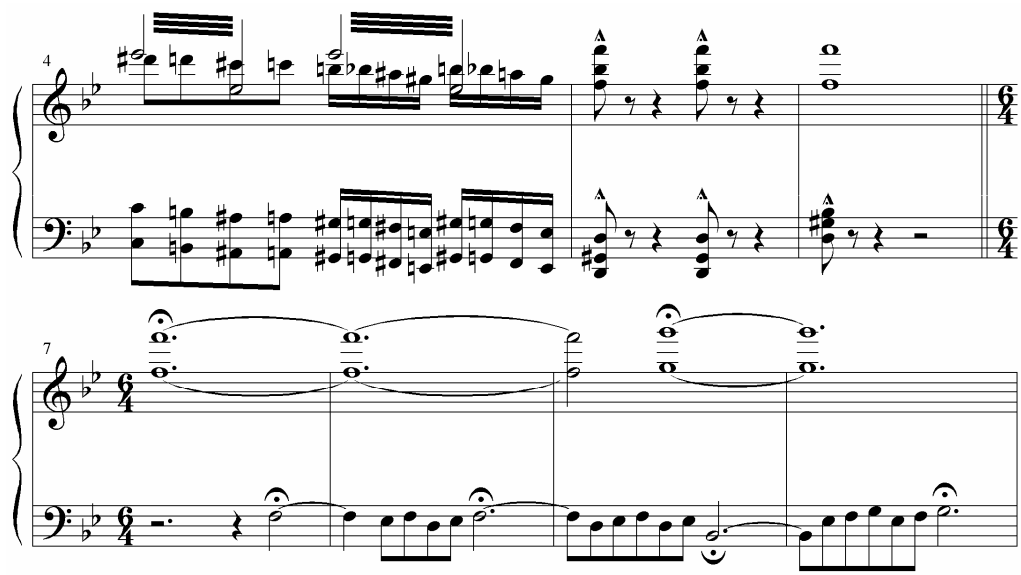



Figura 99 a – Primeira versão do mesmo trecho do Prelúdio, como está no rascunho para canto e piano autógrafo.

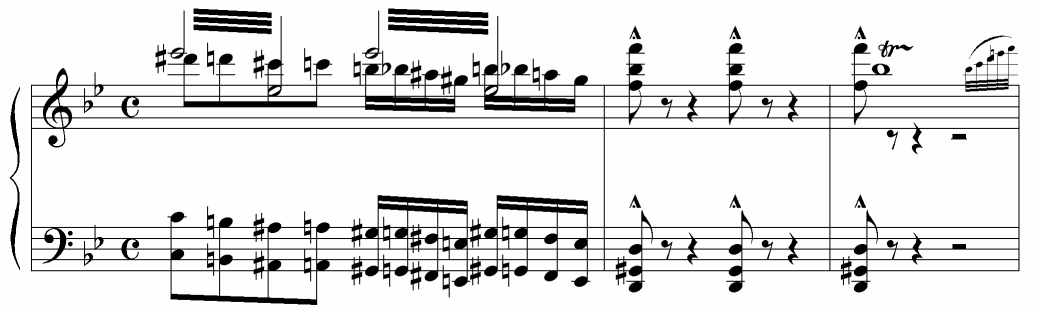


Figura 99 b – Compassos 29-31 do Prelúdio[16]. Versão definitiva.

Outro exemplo de interesse, envolvendo outra ordem de problema textual, encontra-se no rascunho de trecho da terceira cena do segundo ato. De acordo com a partitura para canto e piano, após a Marcha Tártara e o Balé, Odalea deseja ver revelada a identidade de seu salvador, o que é realizado por meio de um curto recitativo[17]. Na versão definitiva encontra-se um desenho melódico em sesquiáltera, confiado à trombeta, que recupera brevemente o tema da Marcha Tártara (Figura 100). Ao verificar-se no rascunho autógrafo, este mesmo desenho é distribuído em dois grupos de tercinas. Na verdade, a correção para sesquiáltera aparece no manuscrito autógrafo da partitura para orquestra, no qual, sobre o desenho original em tercinas, Gomes acrescenta um forte traço para unir os dois grupos e acrescenta um claro número seis sobre o desenho resultante (Figura 101).

Adicionalmente, percebe-se que, anteriormente, o desenho em duas tercinas estava confiado ao oboé. Gomes, então, raspa a notas do pentagrama do oboé, procedimento usual ao longo do processo de orquestração para realizar correções.

[16] As páginas correspondem à partitura para canto e piano (FUNARTE/Ricordi)

[17] Página 125, terceiro compasso. Partitura para canto e piano. Edição FUNARTE/Ricordi.

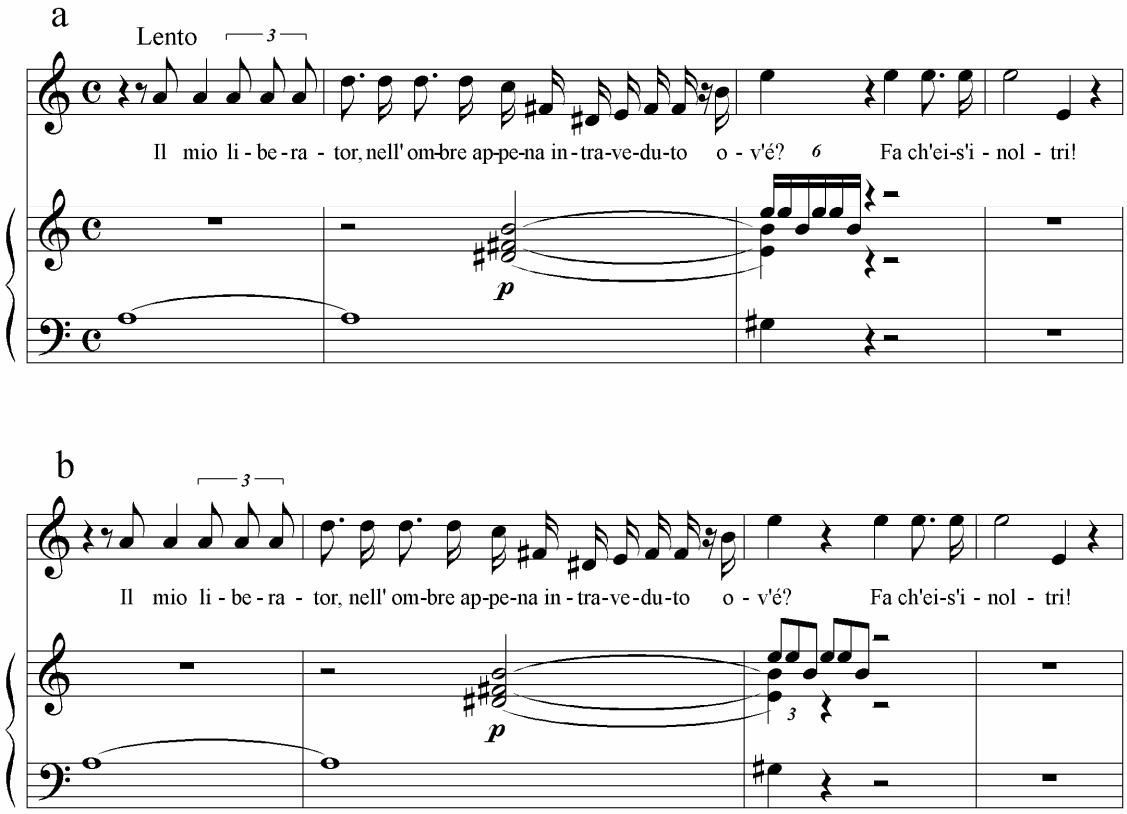



Figura 100 – No sistema superior vê-se a versão definitiva com a sesquiáltera (a); o desenho do sistema inferior corresponde ao rascunho autográfico do Museu Carlos Gomes.

Figura 101 – No manuscrito pode ser vista a transformação de duas tercinas em uma sesquiáltera confiada à trombeta.

Em verdade, percebe-se que, para o andamento imposto (Lento), a correção de Gomes faz sentido. Assim, há necessidade do regente ater-se ao andamento indicado, pois conduzir este trecho em andamento rápido irá descaracterizar o tema da Marcha Tártara e transformar esta intervenção da trombeta em uma mancha sonora sem significado imediato.

Um outro aspecto curioso nesta fase é que Gomes retira, no segundo ato, um personagem. Trata-se de um aralto (Araldo) com tessitura e colocação na partitura indicativos de que o papel tenha sido atribuído a um tenor.

A análise da parte vocal não revela relevância a esse solista, tanto do ponto de vista musical como dramático. Apenas na pezza d'assieme do segundo ato verifica-se que Gomes necessita uma segunda voz aguda para completar o bloco de solistas secundários e isto se dá com esse Araldo. Assim, juntamente com Adin, Almazor e o Mufti, este bloco dialoga musicalmente, mas não dramaticamente, com o coro e com o solista principal (Odalea). Desta forma, uma razão para esse corte pode ter sido uma solicitação dos empresários para reduzir os custos com cantores. No manuscrito autógrafo não existe a transposição da parte vocal do Araldo, o que indica que a decisão foi tomada antes do início da orquestração, ao contrário de outras partes vocais que, como se verá adiante, são transpostas para a partitura de orquestra, mas não são orquestradas.

Nas Figuras 102 e 103 encontram-se exemplos da primeira inclusão desse personagem em pauta musical e, posteriormente, o cancelamento de sua participação pela própria mão de Gomes.

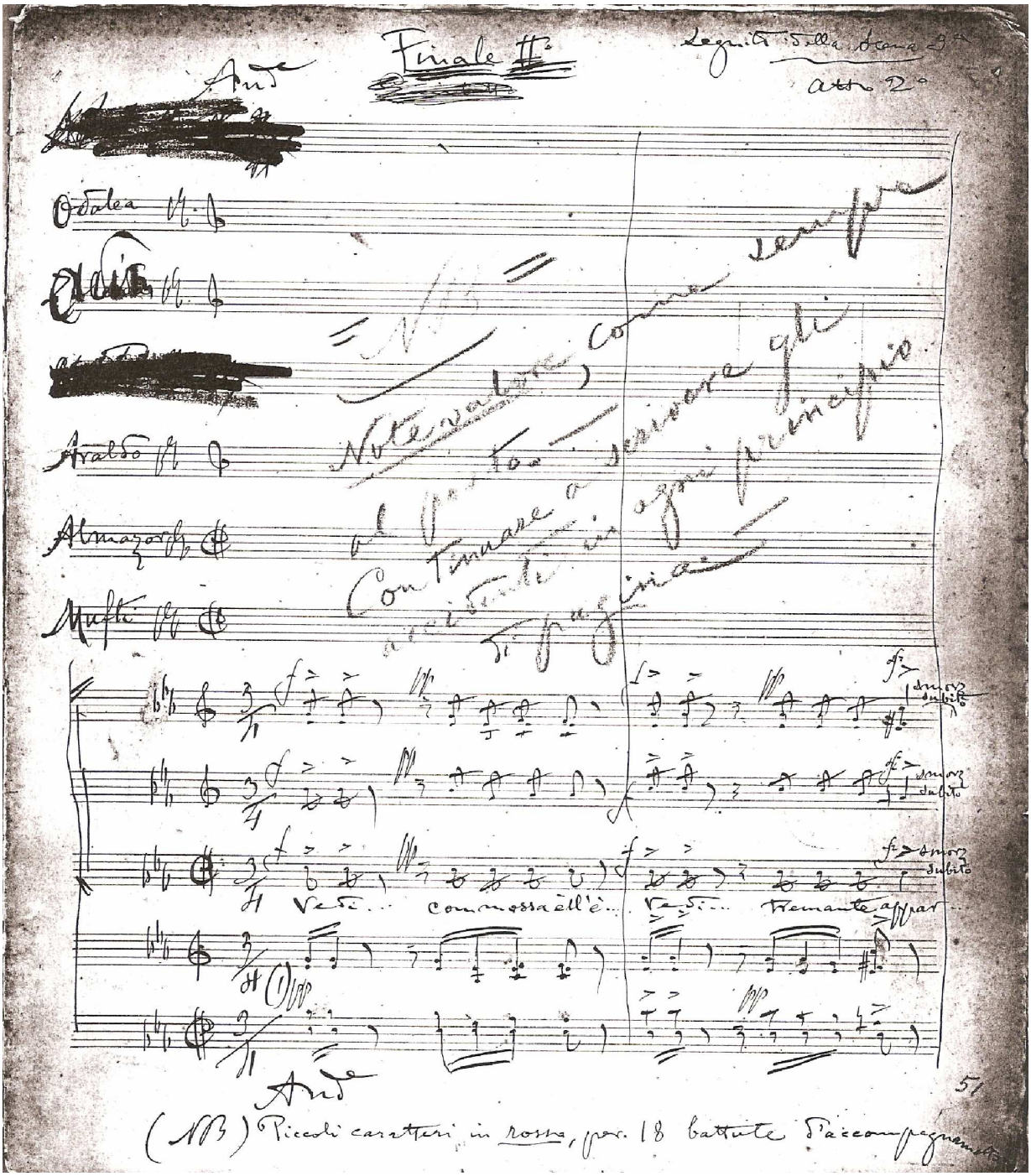


Figura 102 – Note-se no quinto pentagrama a indicação de Araldo.

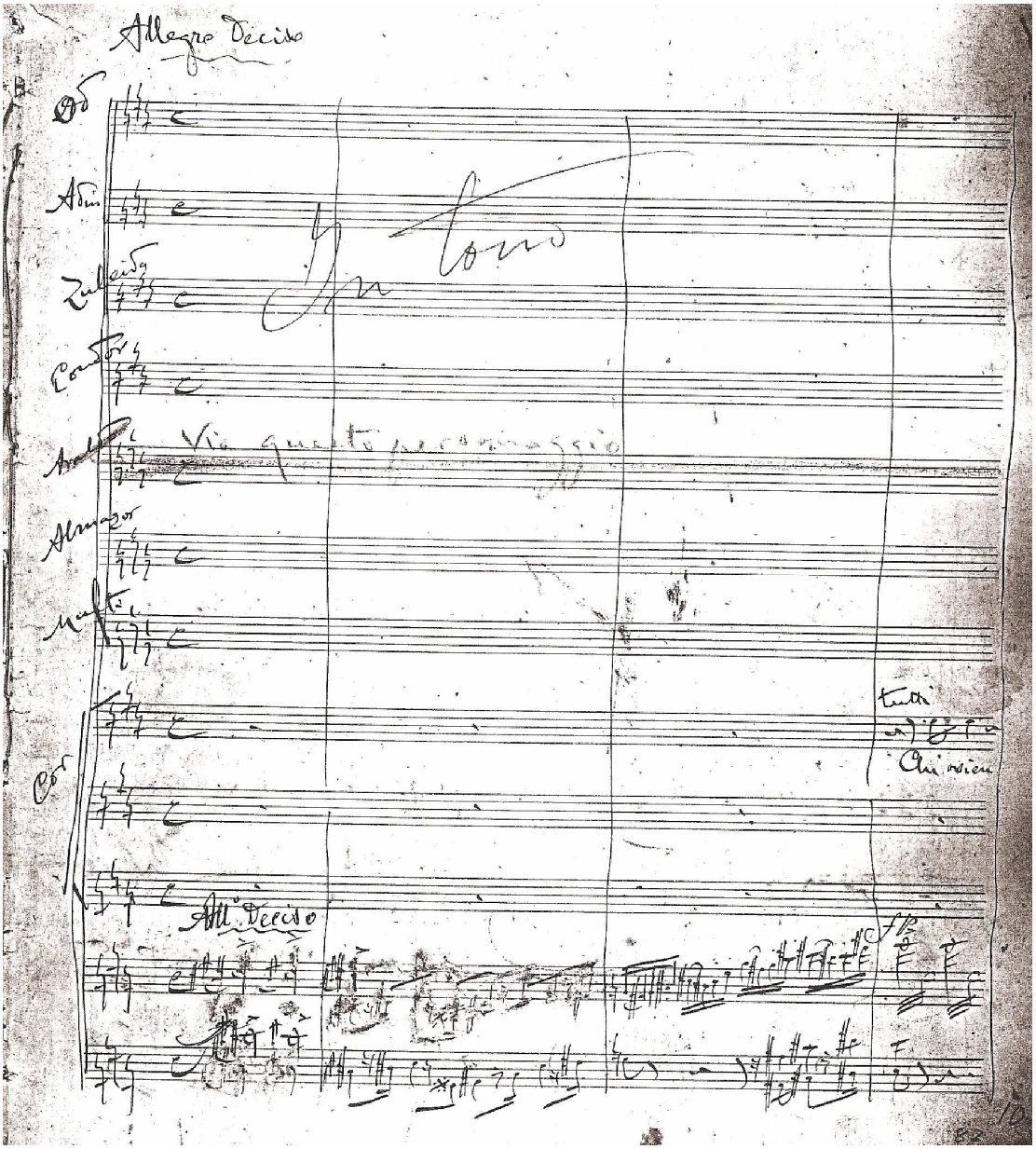
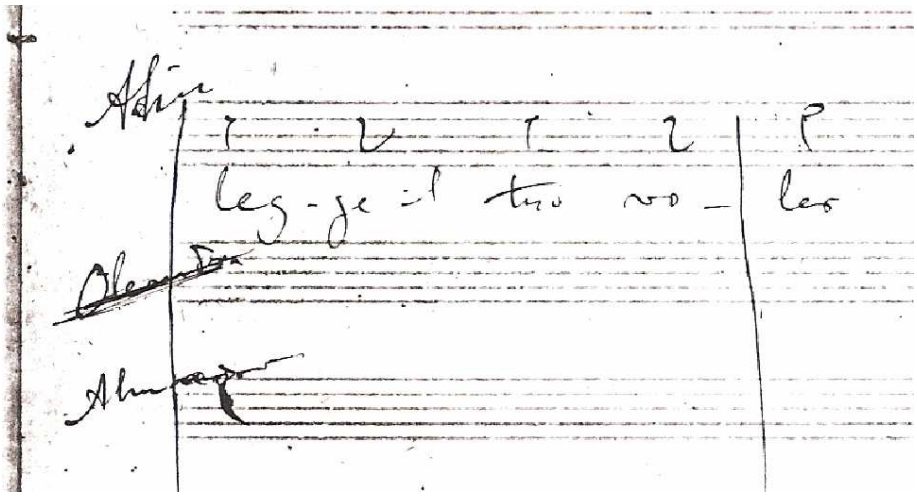
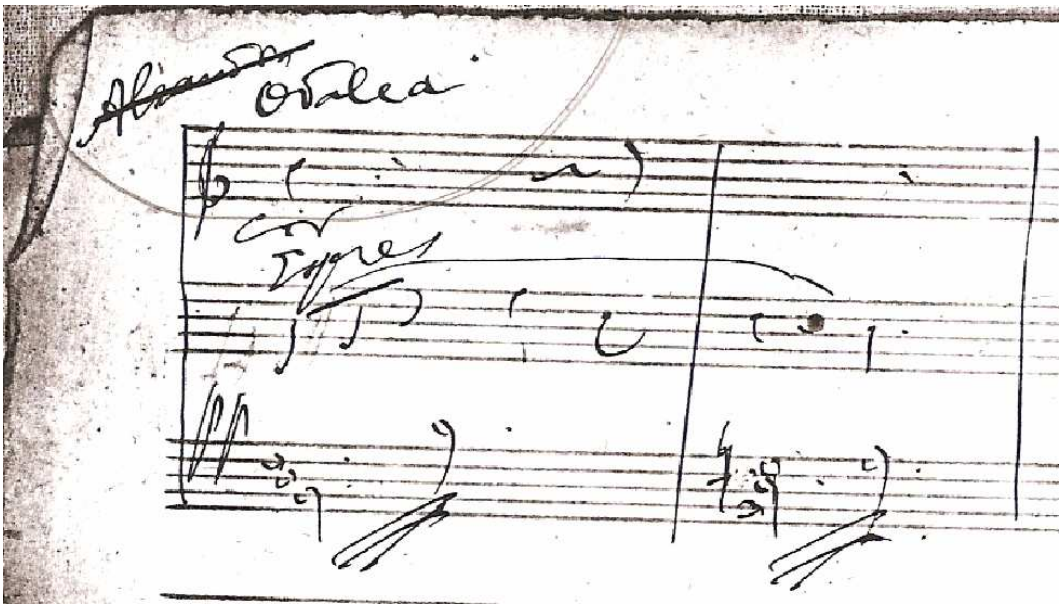



Figura 103 – No início da próxima sub-unidade dramática, Gomes indica a retirada do personagem.

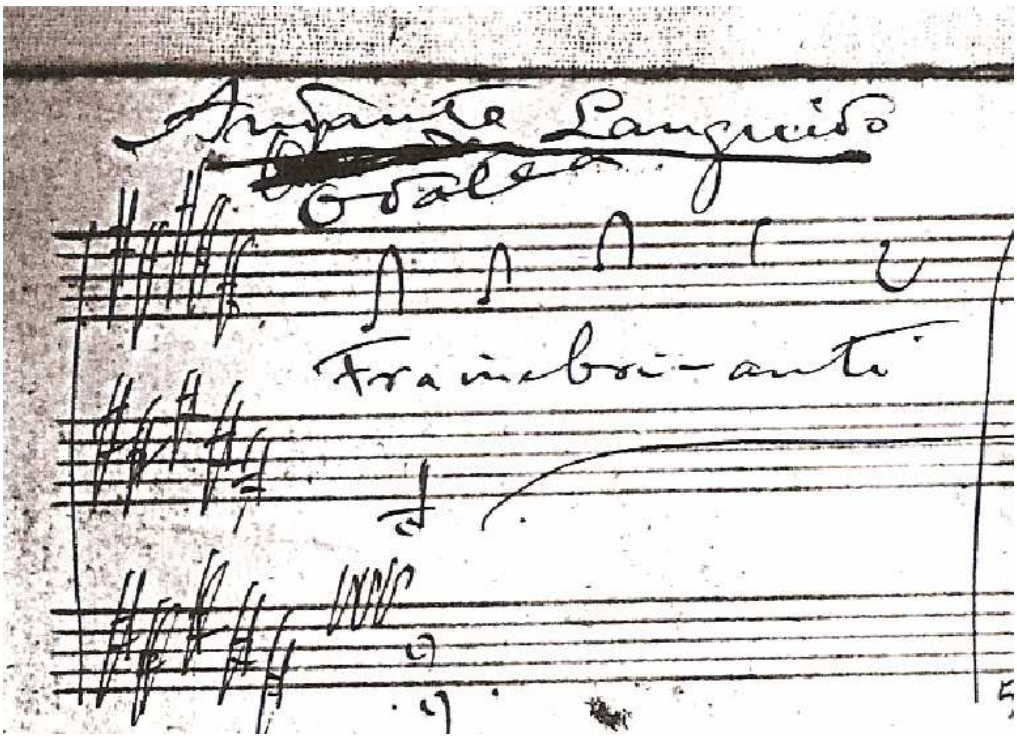
Um outro aspecto a relatar nesta fase é que, parece, Gomes luta com uma dificuldade de identidade com o nome do personagem principal. Ao longo do primeiro ato vários nomes são propostos para o principal solista feminino, Odalea. Talvez um estudo mais cuidadoso, do ponto de vista grafológico, possa revelar opção diferente, mas nas condições do presente estudo identificou-se a seqüência que se segue. Inicialmente temos Oleandra:



Em seguida, Aliandra:

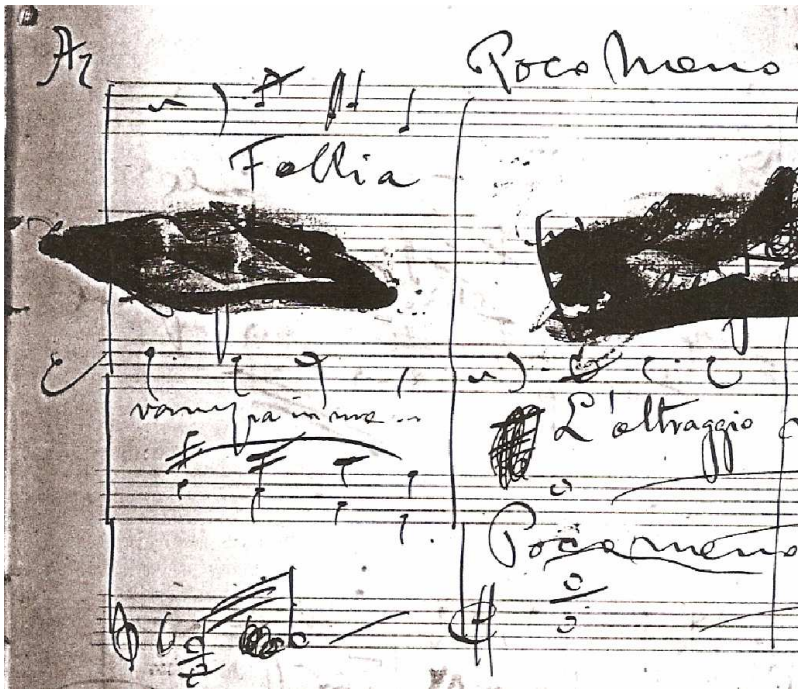


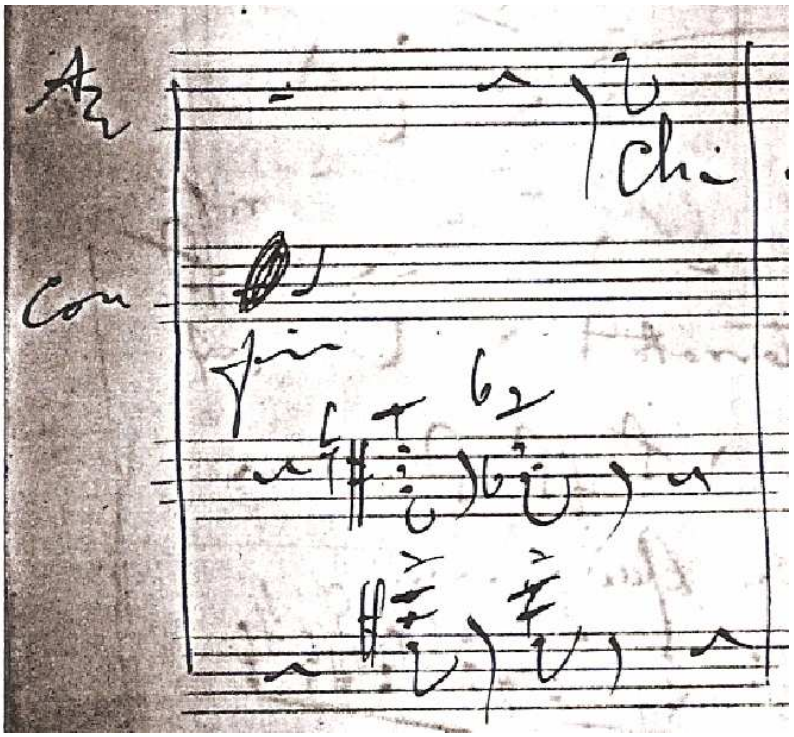
Volta o nome de Oleandra:



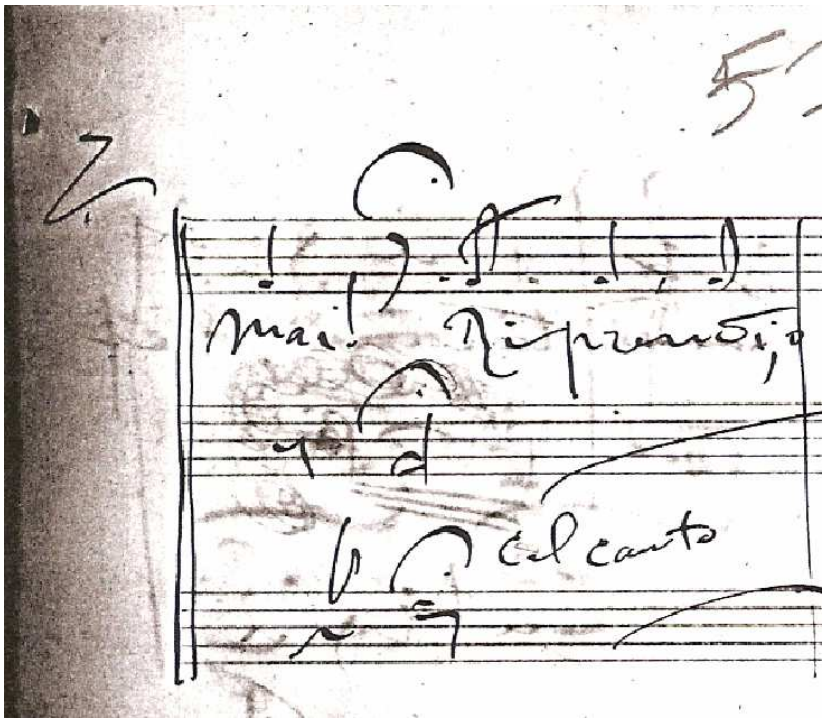
No início da terceira cena, claramente Gomes a identifica como Azálea:

e continua a usar a abreviação para este nome,

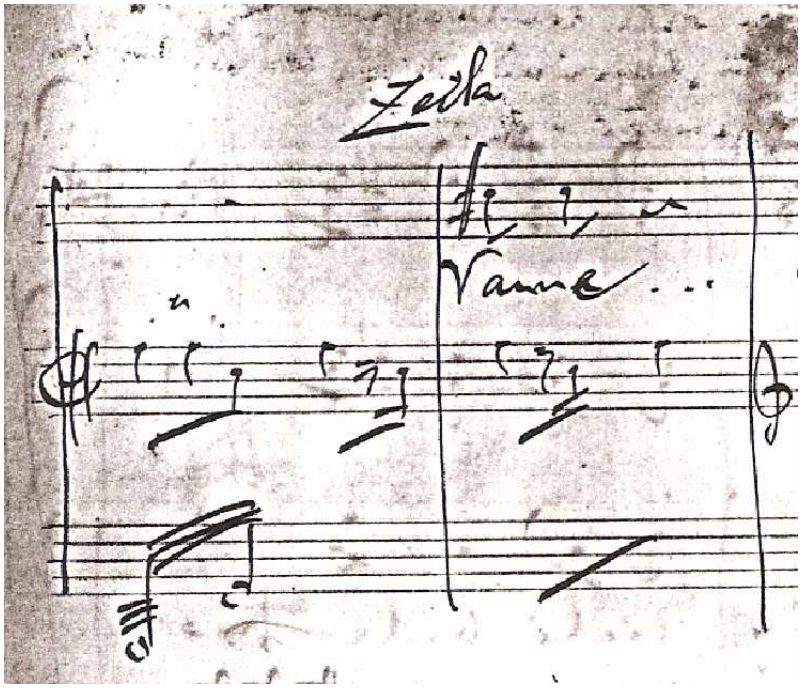




ao fim do ato surge um estranho “Z” no pentagrama vocal de Odalea



e, de fato, logo em seguida surge mais um nome, Zeila



Como visto, Gomes corrige, de quando em vez, o novo nome pelo de Odalea. Mas, ao longo do primeiro ato ele pouco usa o nome Odalea ou sua abreviatura – Od. Por outro lado, ao longo do segundo e terceiro atos, esse problema nunca ocorre, pelo menos nos trechos disponíveis para o rascunho autógrafo para esses atos.

Segunda fase

Com os elementos disponíveis é difícil precisar o período tomado por Gomes para executar a orquestração de sua ópera. Por outro lado, é exatamente sobre a orquestração a única menção de Gomes sobre o trabalho com *Condor*. Em um carta à Gino Monaldi datada de 3 de outubro de 1890 o compositor menciona que " ...*Imagine que, apesar do trabalho constante, desde a primavera, até agora só terminei a parte básica do trabalho, faltando o instrumental, que devo completar a tempo*. ..." (VETRO, 1982:311). Esta informação é coerente com a data aposta ao final do rascunho autográfico para o segundo ato – setembro de 1890.

O documento mais importante para esta segunda fase, a orquestração, é o manuscrito autógrafo depositado no Arquivo Histórico do Museu Nacional no Rio de Janeiro. O processo utilizado por Gomes não difere do que se supõe ser o habitual para a época, isto é, o compositor, ou um assistente, transcreve para a folha pautada as partes vocais e, posteriormente, o compositor apõe a orquestração (SULLIVAN, 1984). Isto fica muito claro ao examinar-se o manuscrito autográfico do *Condor*. O texto musical das partes vocais foi escrito de maneira quase profissional, cuidadosa, limpa e elegante. A caligrafia é muito característica de Gomes. Por outro lado, as partes instrumentais apresentam uma caligrafia menos cuidadosa, própria de quem está criando livremente. As notas e hastes são colocadas de forma mais livre, porém ainda perfeitamente legíveis e precisas, umas das características da grafia gomesiana.

Um aspecto muito relevante nesta fase é que este documento contém partes de canto que não foram utilizadas por Gomes. De fato, estas partes já não são encontradas na cópia profissional feita pela copisteria de Achille Bernardi e, muito menos, na edição

para canto e piano de Athur Demarchi (FUNARTE/Ricordi). Quanto à extensão, há trechos de poucos compassos, mas há passagens bastante extensas que foram eliminadas. No segundo ato encontramos um dueto entre Zuleida e Condor com 64 compassos que foi completamente suprimido. No terceiro ato, uma passagem de 26 compassos, entre Odalea e Condor, também não foi utilizada. Uma reconstrução musicológica desse trecho pode ser vista no anexo 3. O dueto cancelado do segundo ato, aparentemente, é uma substituição, ou alternativa, ao diálogo que se trava entre Zuleida e Condor, logo que este entra em cena e Zuleida se faz reconhecer como sua mãe. O trecho não orquestrado tem 64 compassos e o texto, basicamente, refere-se ao mesmo tema do trecho que permanece como definitivo. Curioso notar que, seguindo a seqüência normal das páginas do MS, este trecho se encontra depois da orquestração que Gomes faz do trecho definitivo. Poderia se depreende, então, que o trecho não orquestrado seria uma segunda alternativa para este trecho, alternativa que Gomes descarta. O argumento a favor desta hipótese é o fato de que o coro das favoritas que interrompe a cena entre Zuleida e Condor, em qualquer das versões, se encontra em continuidade com o trecho não orquestrado. Depreende-se, assim, que Gomes previa esta continuidade qualquer que fosse a escolha final (Figura 104 e 105).

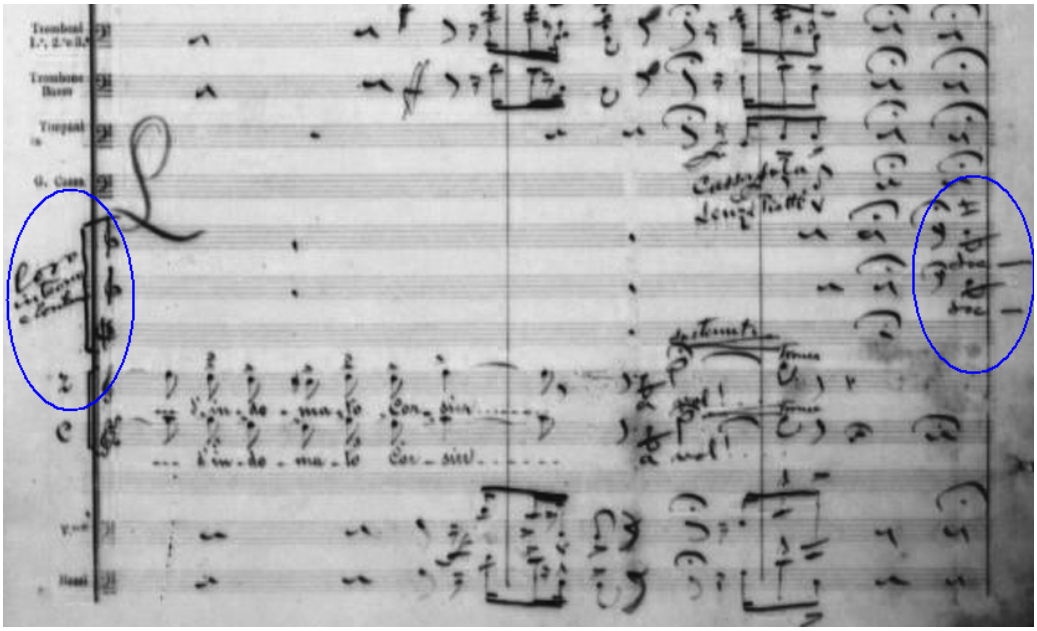



Figura 104 – Na versão definitiva, ao final do dueto, o coro das favoritas já está presente no MS.

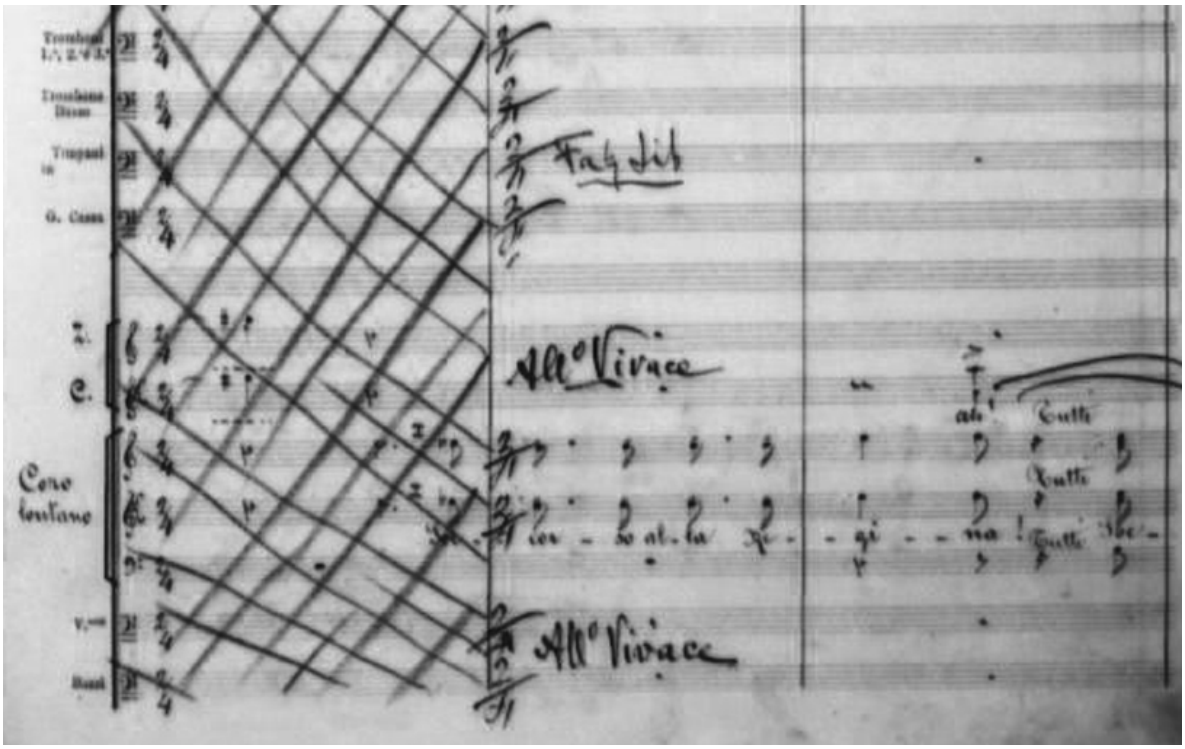


Figura 105 – Na versão descarada, note-se que a entrada do coro das favoritas, com a mesma música da versão definitiva, também está previsto e com continuidade gráfica com o trecho que foi cancelado, o que prova que esta seqüência foi intencional.

O documento esclarecedor dessa dúvida seria o rascunho autógrafo. Infelizmente, como dito, este não está completo para o segundo ato e exatamente o trecho em discussão não está contemplado no conjunto dos rascunhos disponíveis. O mesmo ocorre para o dueto do terceiro ato. Assim, não é possível identificar a intenção de Gomes no documento textual considerado como o mais primitivo do ponto de vista genético, isto é, o rascunho autógrafo. Nesse último dueto, similar ao do segundo ato, parece trata-se de uma alternativa a qual Gomes optou, nesse caso, pela segunda, uma vez que o trecho eliminado está graficamente situado antes do usado na versão final, ao contrário do caso do segundo ato.

Cabe ressaltar que, nos dois casos, o conteúdo dramático está contemplado na versão definitiva, o que corrobora a hipótese aqui levantada de que, nos dois casos, tratam-se de alternativas. Uma reconstrução do segundo dueto cancelado, tentativamente,

revela que a versão final é mais condizente com a estética proposta para a ópera e, desta forma, foi oportuna sua eliminação.

Outra ocorrência nesse período consiste no acréscimo e na modificação de trechos. Um exemplo encontra-se logo no início do primeiro ato, em sua primeira cena. Deve-se recordar que, nesta cena, comparece Adin que irá cantar sua serenata acompanhado por uma guitarra. Um momento muito interessante desta cena é o rompimento de uma corda da guitarra, o que é comentado musicalmente de forma atraente por Gomes e o texto do libreto é pleno de significados. No manuscrito autógrafo da partitura de orquestra verifica-se que Gomes inclui quatro compassos executados pela harpa, mimetizando a afinação da guitarra antes de Adin iniciar sua serenata (*Nel giardini delle rose*). Verifica-se que este trecho foi eliminado na fase de revisão e, mais importante, não consta do rascunho autógrafo de canto e piano. De fato, as linhas de divisão de compasso são tortuosas e irregulares, como que feitas de imediato e ao acaso, diferindo das demais na mesma página do manuscrito da partitura de orquestra, o que indica que Gomes tenha, neste momento da orquestração, incluído estes compassos como achado de última hora (Figura 106). O texto no trecho se refere a andamento (*senza tempo*), articulação (*Vibrate Forte*) e instrução de cena (*imitando 1'accordare dello instrumento*).

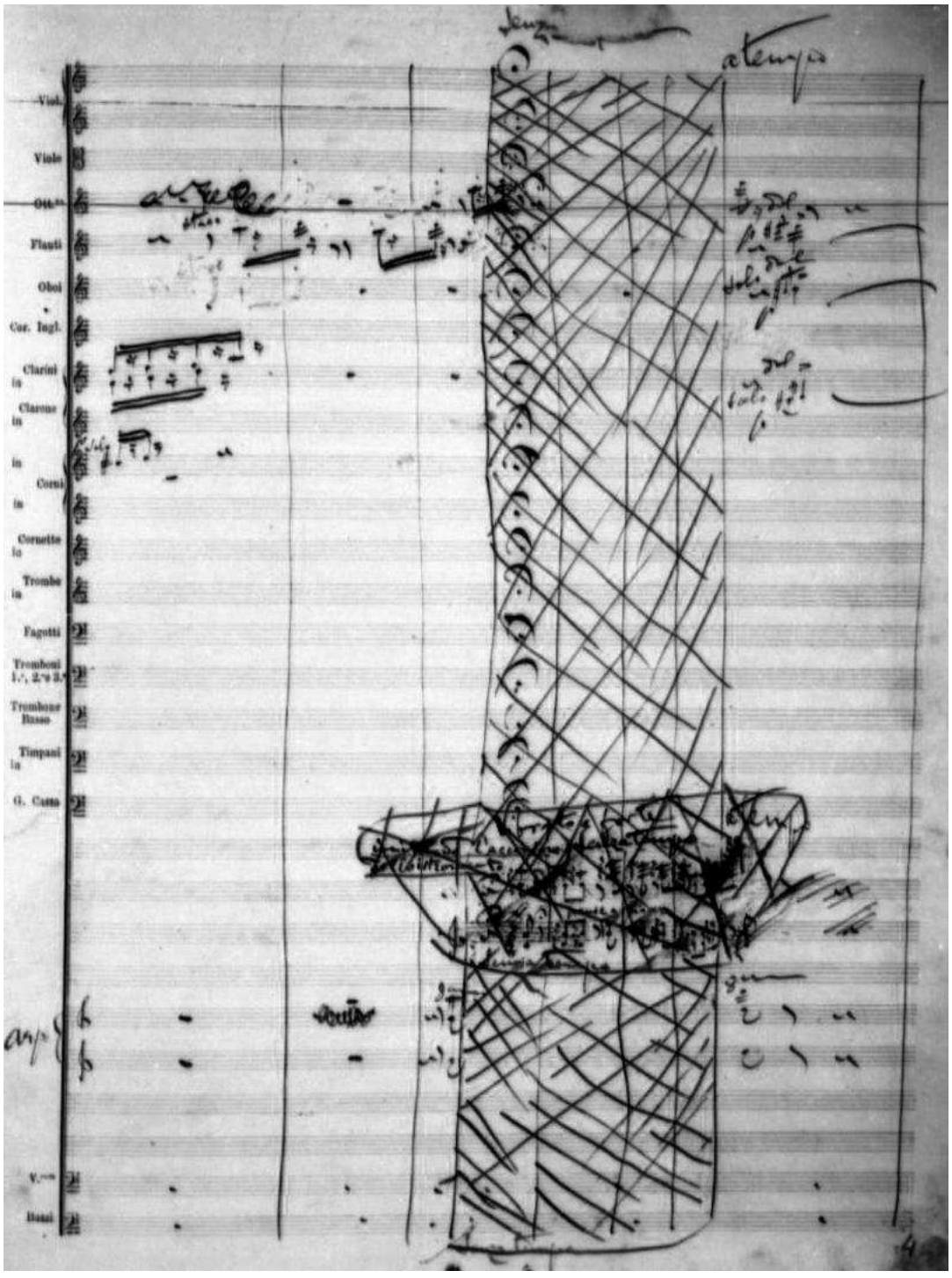


Figura 106 – Manuscrito autógrafo da partitura de orquestra. Primeiro ato, cena primeira. A afinação da guitarra de Adin é mimetizada pela harpa. Note-se o cancelamento feito por Gomes.

Como se sabe, o quarteto do último ato inclui uma discussão entre as partes antagonistas, isto é, Almazor e Adin e Condor e Zuleida. Na versão final, todos se retiram ao fim deste quarteto, menos Condor que inicia um diálogo com Odalea, recém chegada á cena. Nessa versão primitiva, antes que todos partam, Almazor dirige-se à Condor em mais um vaticínio (Figura 107). Existem várias diferenças a serem discutidas neste trecho com relação aos demais exemplos já relatados. Inicialmente, ele pode ser visto no rascunho autógrafo; em segundo lugar, ele se encontra orquestrado no manuscrito autógrafo da partitura de orquestra; mas ele não aparece na cópia Bernardi nem na partitura para canto e piano de Demarchi.

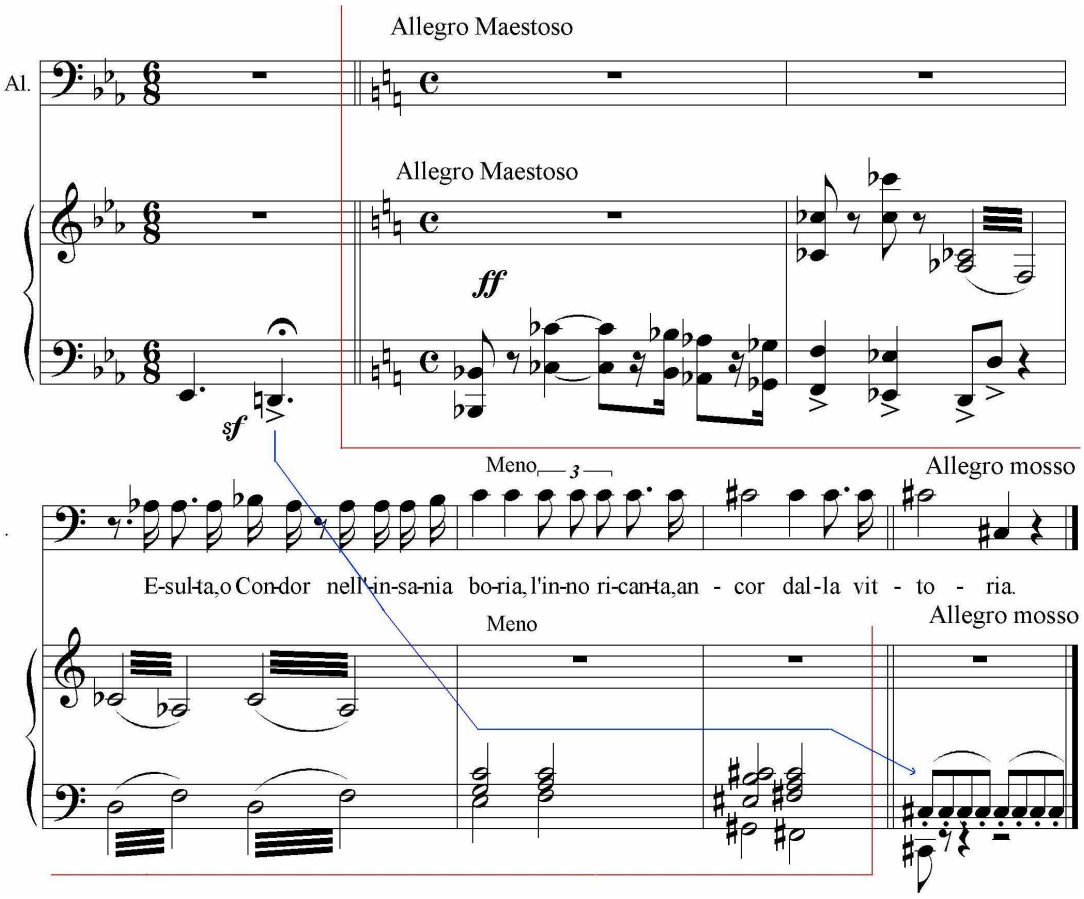



Figura 107 – Intervenção de Almazor. Trecho eliminado por Gomes ao final do quarteto, a partir do segundo compasso do exemplo. Terceiro ato.

Retomando o exemplo da figura 107, na versão final há uma continuidade entre o primeiro e o sétimo compasso, eliminando-se apenas a intervenção do Almazor, sem perder a continuidade do discurso harmônico. De fato, na versão final, o quarteto se desenvolve em mi bemol maior e o dueto entre Odalea e Condor, que segue, está em mi menor. Assim, com ou sem o trecho de Almazor, existe um segmento de ligação entre o quarteto e o dueto cuja tonalidade é fugidia, ainda que ao seu final haja uma clara cadência perfeita para a tônica de mi menor com a qual se inicia o dueto. Desta forma, temos um exemplo de modificação feita por Gomes com o intuito único de reduzir a quantidade de música.

Entretanto, pode-se especular que o compositor tenha considerado fora de propósito, dramática e musicalmente falando, mais esta intervenção de Almazor, e tenha optado por eliminá-la. Sem dúvidas, foi uma decisão acertada, pois o trecho é inócuo em ambos os sentidos.

Nesta fase identificam-se, também, algumas alterações na própria orquestração. Como exemplo, cite-se a remoção da participação da flauta em alguns compassos da Marcha Tártara no segundo ato (Figura 108).

Na verdade, a diferença reside em que, diferente da fase de revisão, Gomes não utiliza lápis de cor. Assim, essa alteração não apresenta características de revisão e sim de uma reconsideração ou correção imediata. Daí não ser incluída na seção seguinte. A raspagem das notas entradas no pentagrama parece ser a rotina das correções desta fase.

Terceira fase

Esta fase corresponde à uma revisão feita no manuscrito da partitura de orquestra. Gomes utiliza lápis de cor vermelha, azul e, raramente, lápis preto. Algumas vezes, usa tinta vermelha, principalmente para entrar com modificações em notas, método que permite fazer isto com mais precisão. Considerando que a maioria destas modificações se encontram-se na cópia de Bernardi, depreende-se que esta terceira fase tenha precedido a confecção dessas cópias profissionais. Mais que isto, várias anotações pessoais de Gomes

às margens da partitura, e endereçadas nominalmente a Bernardi, dão apoio a esta hipótese (Figura 109).

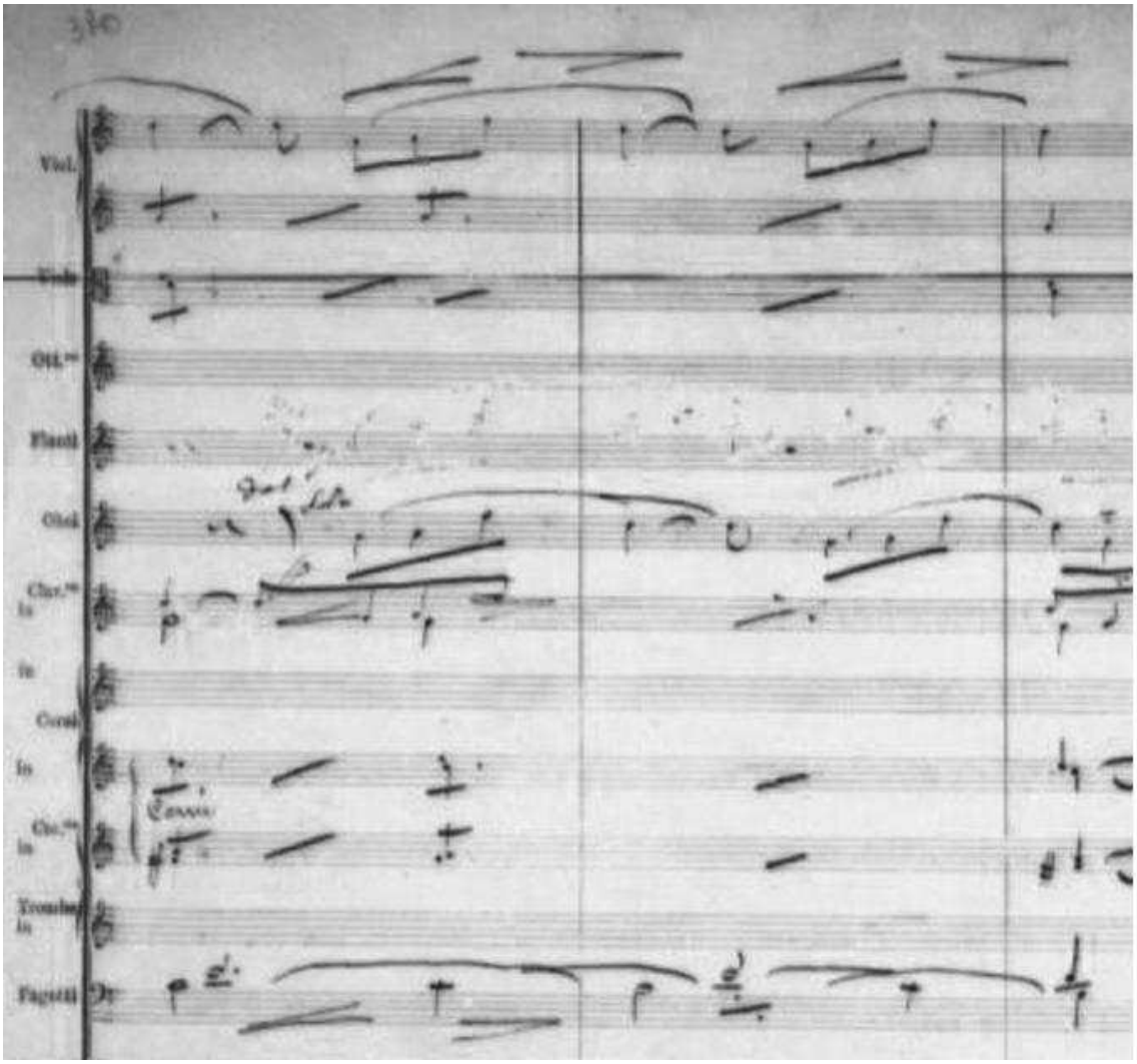


Figura 108 – Em um trecho da Marcha Tártara verifica-se a raspagem de notas atribuídas à flauta.

De fato, existia um protocolo de eventos entre o compositor e a editora na produção da música de uma ópera na Milão do século XIX. No caso de Gomes e Bernardi verifica-se que a cópia da partitura orquestral feita pela copisteria é uma reprodução fiel do manuscrito autógrafo, respeitando os cancelamentos feitos por Gomes nessa fase de revisão. Comprova esta relação, como visto, as várias anotações feitas por Gomes à margem do manuscrito autógrafo (Figura 109 e 110). Na seqüência lógica, teríamos a partitura para canto e piano, que deveria ser reduzida a partir da cópia Bernardi. Entretanto, como se verá adiante, trechos que estão cancelados no MS e, portanto, não são copiados na CB, aparecem na edição de canto e piano.

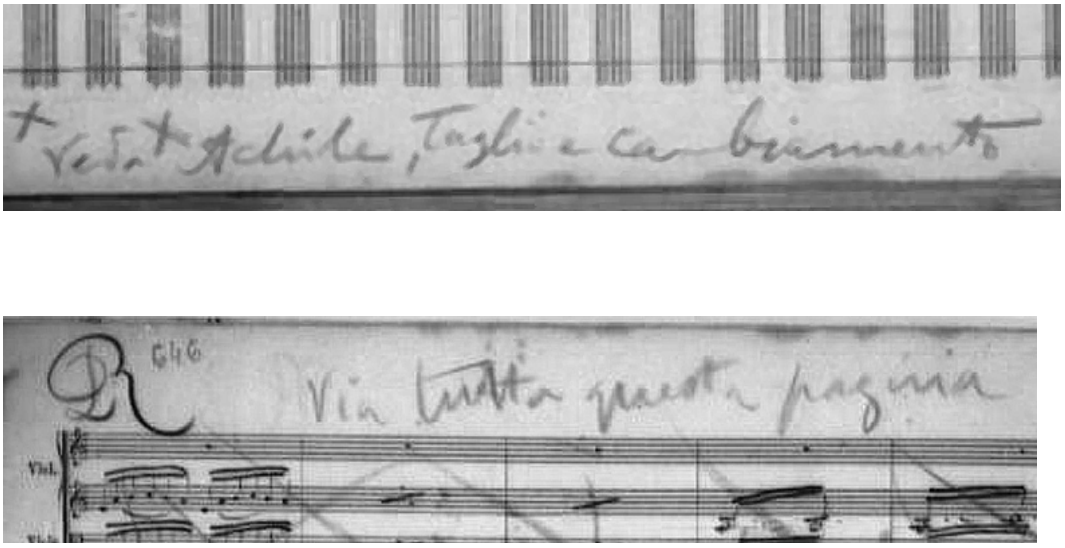


Figura 109 – Anotações feitas por Gomes à margem do manuscrito autógrafo.

As intervenções feitas podem ser qualificadas como:

- correções de inconsistências do texto musical
- cortes sumários de trechos (poucos ou muitos compassos)
- modificações da instrumentação sem alteração do contexto musical
- acréscimos de trechos

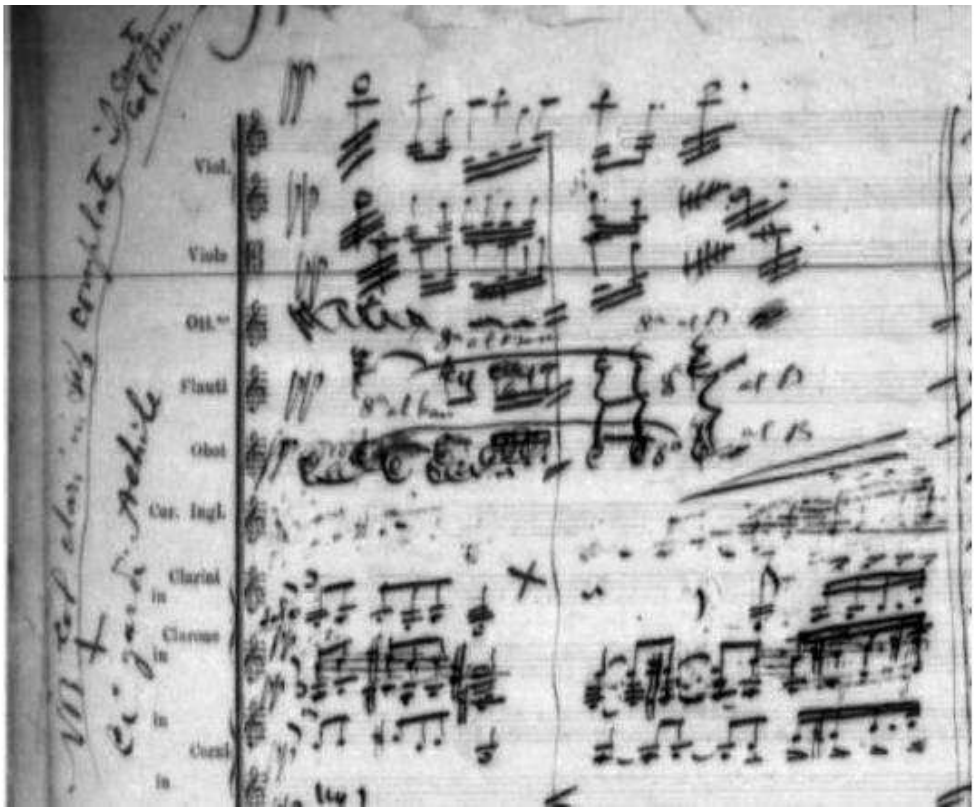



Figura 110 – Trecho do manuscrito autógrafo da partitura de orquestra. Primeiro ato. Cena primeira. Note-se a mensagem de Gomes para Achille Bernardi na margem da folha.

Correções de inconsistências do texto musical

As correções de *inconsistências* se resumem a acréscimos de acidentes ou sua modificação em conformidade com a lógica harmônica do segmento musical. Mesmo assim, na análise da cópia Bernadi verificam-se vários erros de gramática musical.

Cortes sumários de trechos

Dentre os cortes, convém discutir sobre o exemplo antes apresentado, isto é, o da ligação entre o quarteto e o dueto do terceiro ato (última cena).

Aqui, na verdade, encontramos uma situação diferente, pois Gomes, além do trecho de Almazor, cancela também um grupo de cinco compassos entre o fim do quarteto e o início do curto recitativo que antecede o dueto. Do ponto de vista da harmonia, as duas soluções são satisfatórias, pois levam adequadamente à provável tonalidade de dó sustenido menor que centraliza este recitativo, até sua cadência para mi menor, que inicia o dueto. Entretanto, estes cinco compassos se encontram preservados tanto na cópia Bernardi como na partitura para canto e piano. Uma análise da movimentação de cena deste segmento revela que, de fato, há necessidade de música para permitir a saída de Zuleida e a manifestação de Condor, por gestos, de impor a saída de Adin e Almazor. Sem estes cinco compassos, restariam apenas dois curtíssimos compassos entre o fim do quarteto e a primeira intervenção de Odaléa no recitativo de ligação (última cena). São estes cinco compassos que permitem o tempo dramático para a saída dos personagens que não devem participar do dueto. Provavelmente, este deve ser o motivo que levou Gomes a solicitar aos copistas não considerarem o cancelamento que ele próprio tinha realizado no manuscrito. As figuras 111 a, b, c, d e e são muito ilustrativas, nesse sentido, pois demonstram todo o trecho em questão, a partir do manuscrito autógrafo.

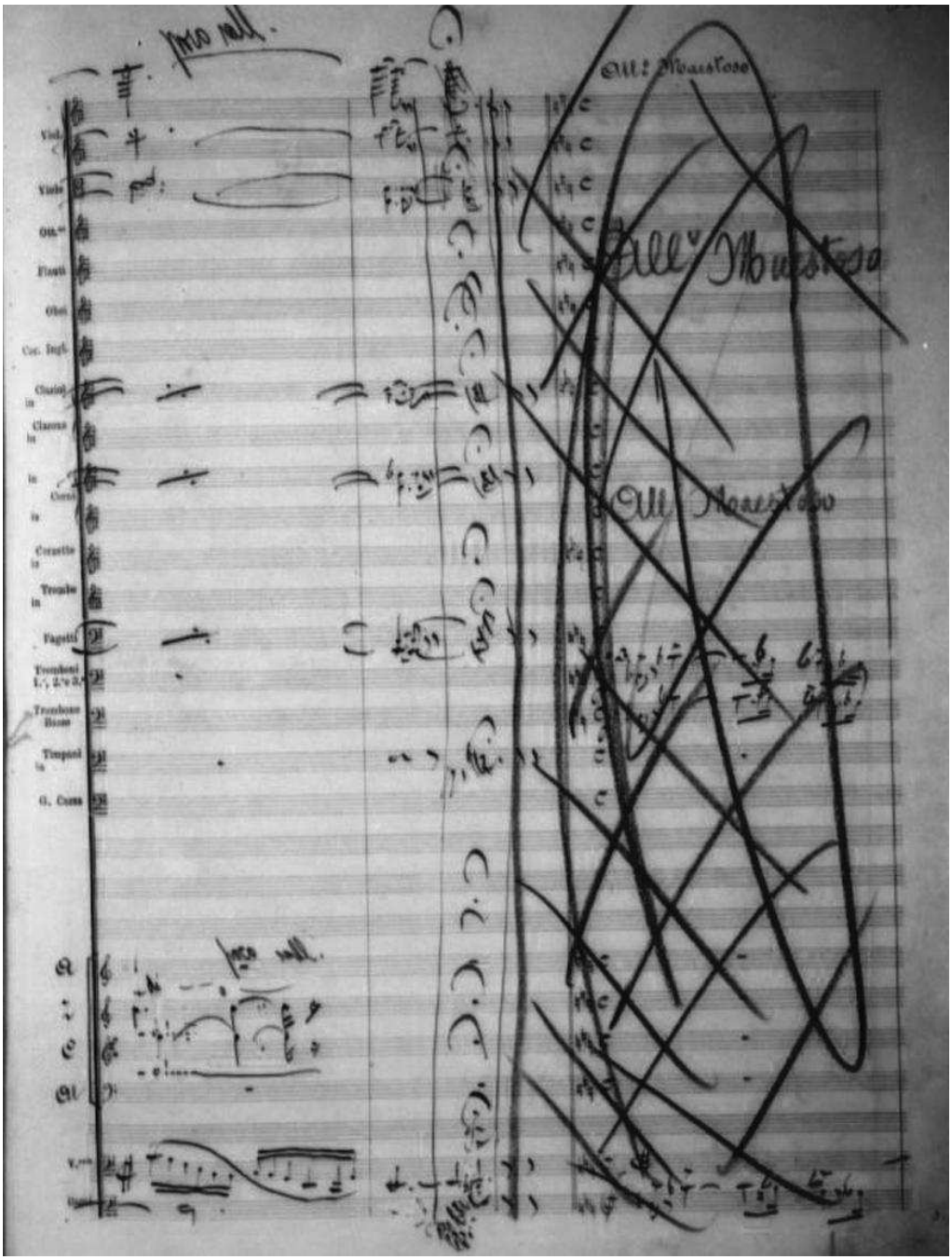


Figura 111 a – Final do quarteto e início da invectiva de Almazor. Note-se o cancelamento da intervenção de Almazor no final da página e a introdução de compassos extras, sem o cuidado de uso de uma régua, para o ajuste harmônico com a música da última cena, que já se encontrava escrita.

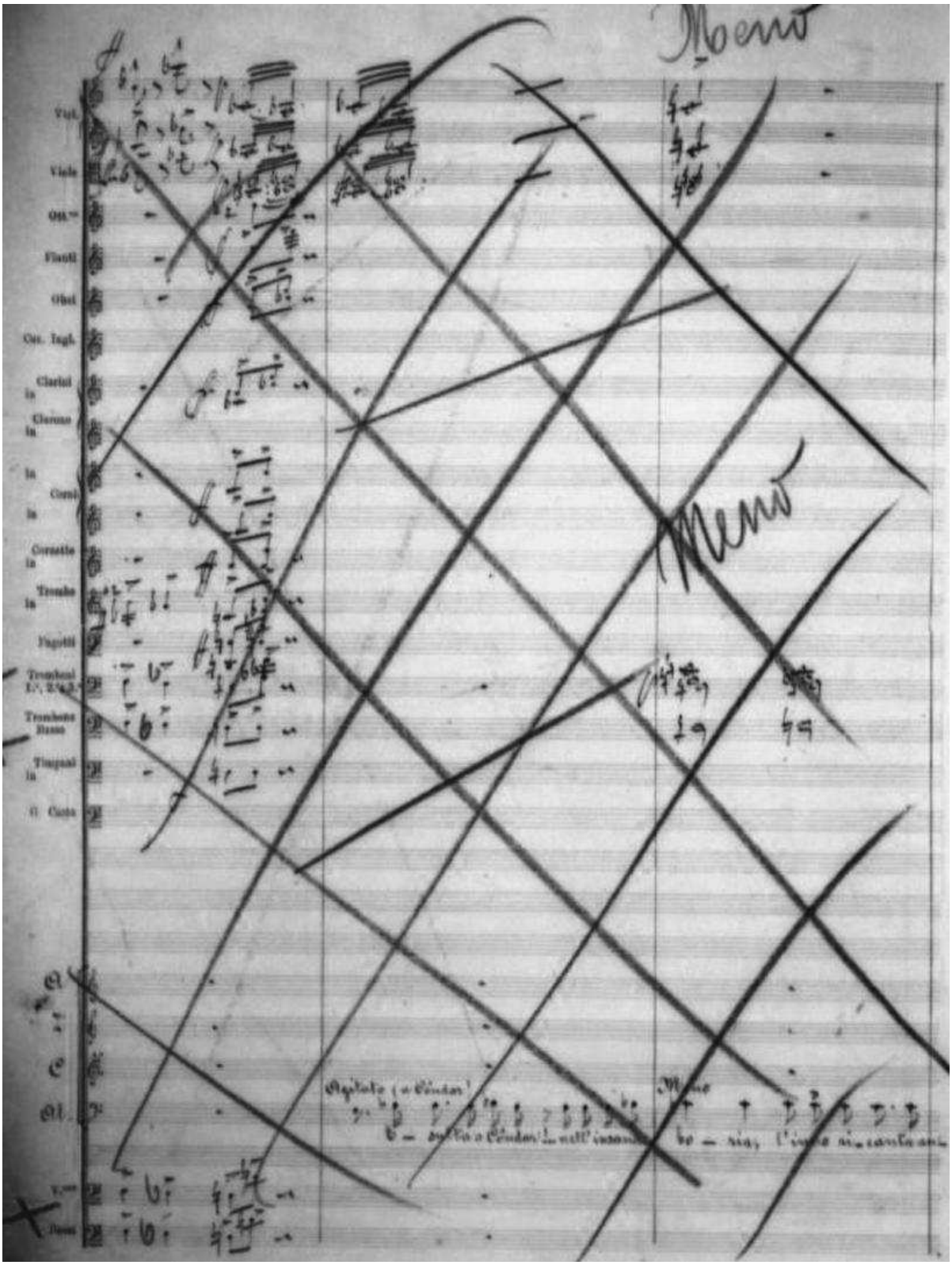


Figura 111 b – Continuação do anterior.

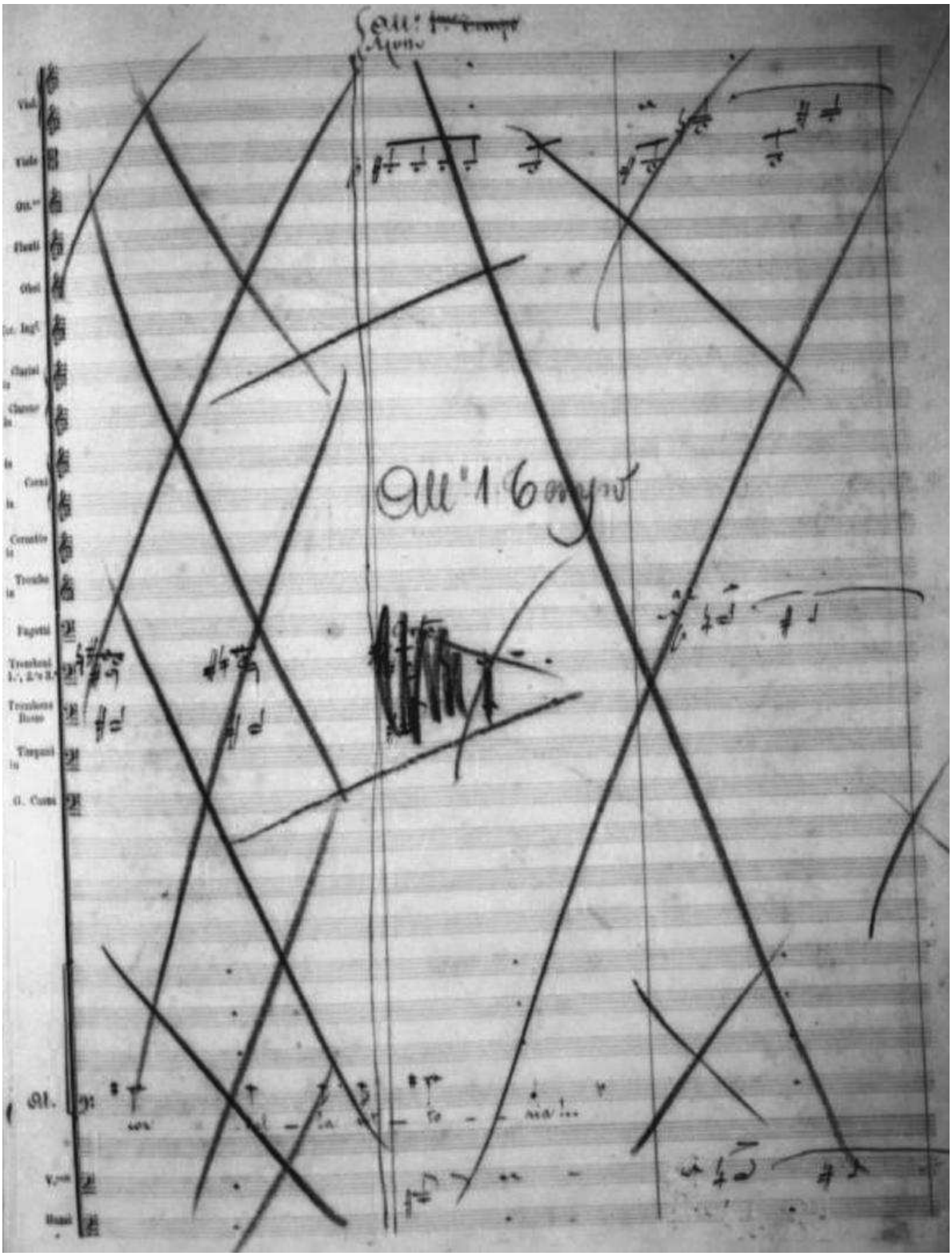


Figura 111 c – Continuação do anterior. Final da frase eliminada de Almazor e Início dos cinco compassos por necessidade de tempo dramático.

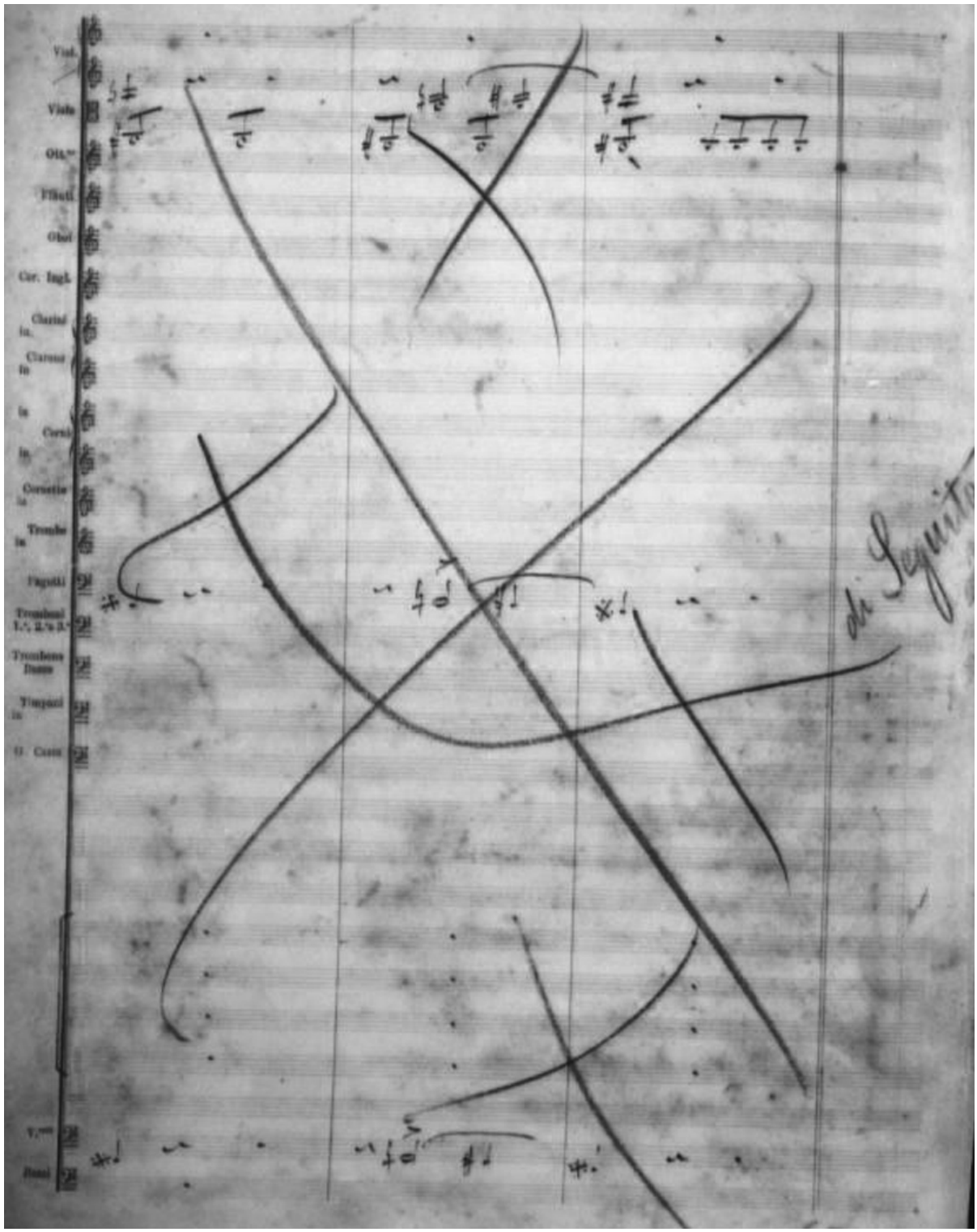


Figura 111 d – Continuação do anterior. Cancelamento do trecho de ligação para a próxima cena, mas que se encontra na cópia Bernardi e na CP.

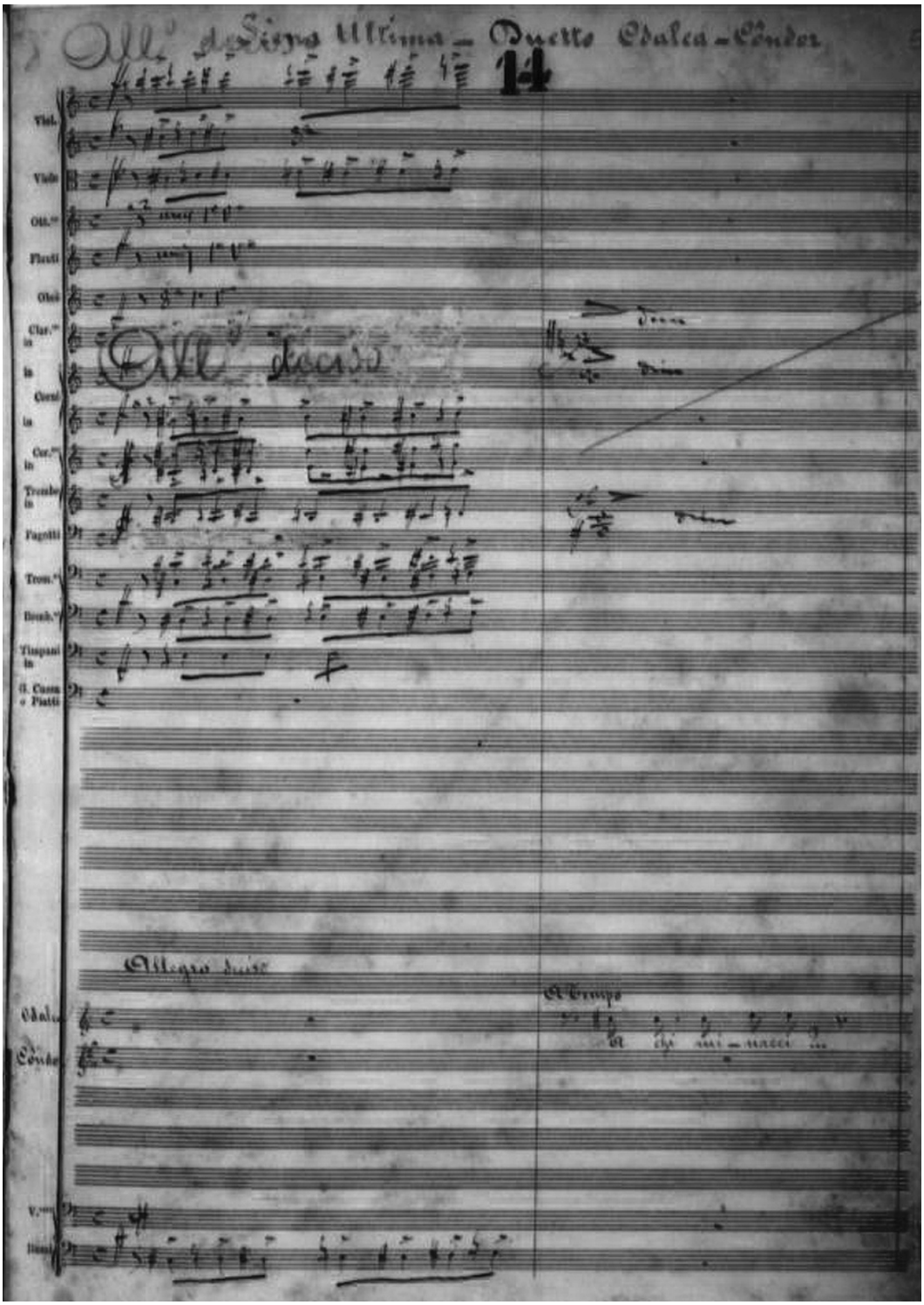


Figura 111 e – Continuação do anterior. Início da última cena.

Neste exemplo, um outro aspecto relevante é que, no rascunho autógrafo não existe o compasso de aproximação cromática (mi bemol – ré bequadro) entre o acorde de mi bemol maior do final do quarteto e dó sustenido menor com que inicia o trecho de ligação. Nesse documento, o final do quarteto, com um acorde de mi bemol com a terça na voz superior, leva diretamente à frase de Almazor que apresenta um ambiente harmônico inicial em si maior (Figura 112). De fato, ao analisar o manuscrito da partitura de orquestra, além do cancelamento da intervenção de Almazor (Figura 111 a, b e c), verificamos que Gomes introduziu, naquele momento, a passagem de aproximação cromática, seja para o trecho de ligação (os cinco compassos), seja para encadear diretamente o final do quarteto com a tonalidade do recitativo, inicialmente em dó sustenido menor (ver Figura 107 para comparação). Esta última hipótese parece mais coerente, uma vez que nitidamente o trecho de ligação, como dito, também está cancelado nessa partitura autógrafa.

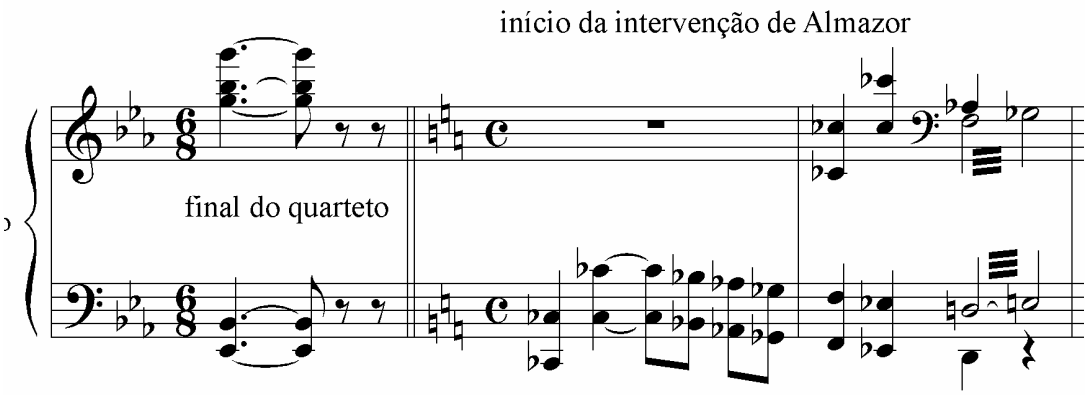


Figura 112 – A seqüência dos eventos musicais, tal como se encontra no rascunho autógrafo para canto e piano.

Esta questão revela claramente a preocupação do compositor em dar lógica ao seu discurso musical e aqui é que se demonstra o quão trabalhosa é a arte de compor. Após a fase criativa, intelectual, sobrevêm a necessidade da revisão, do ajuste, do detalhamento que, muitas vezes, tem mais de carpintaria artesanal do que de inspiração pelas musas.

Modificações da instrumentação sem alteração do contexto musical

As modificações de orquestração ocorrem esparsamente na partitura, mas são relevantes.

No primeiro ato chama a atenção que, originalmente, o compositor utiliza apenas uma harpa. A inclusão da segunda harpa parece ser posterior, ainda que isto não tenha ocorrido necessariamente no período de revisão. Razões para isto se encontram em não utilizar o lápis vermelho ou azul para a segunda harpa. A tinta utilizada é a mesma para a escrita do manuscrito original em seu primeiro momento, mas a caligrafia é mais rápida, com traços mais finos, menos cuidadosos, como algo acrescentado à *posteriori* (Figura 113).

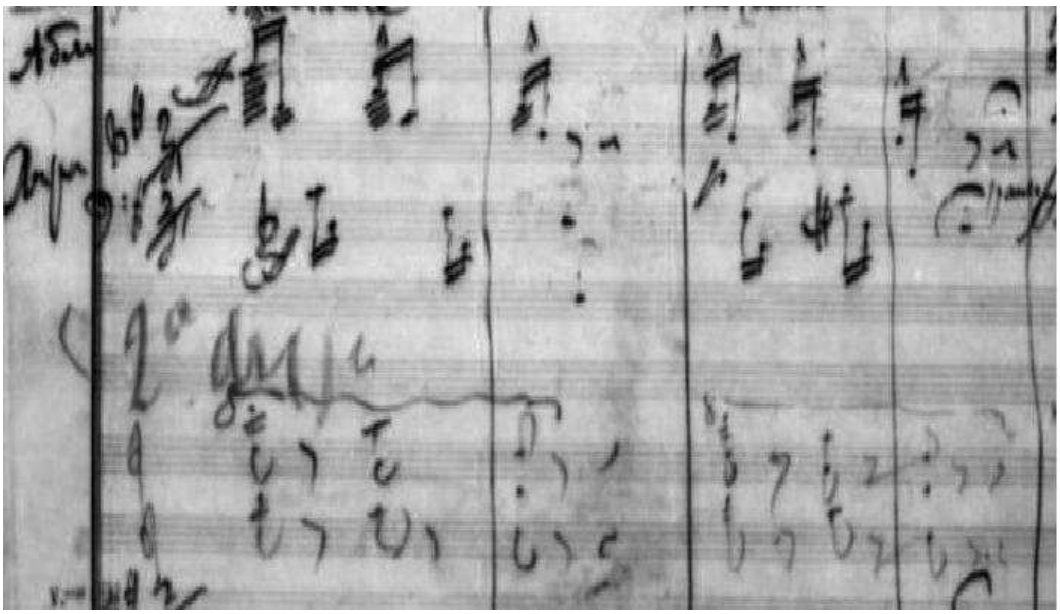



Figura 113 – A segunda harpa parece ter sido acrescida posteriormente. Note-se a diferença dos traços da caligrafia musical.

Ainda no primeiro ato, quando surge pela primeira vez o tema ligado à paixão de Odalea, Gomes promoveu uma sensível limpeza na orquestração, certamente no sentido de deixar a bela melodia expandir-se apenas ao cálido timbre dos violoncelos e apoiado harmonicamente pelas demais cordas. Assim, ele cancela a intervenção dos clarinetes, trompas e fagotes, como pode ser visto na Figura 114.

Na cena última do terceiro ato[18], Gomes promove uma considerável modificação na orquestração deste trecho. Na versão definitiva, vê-se Gomes preocupado em dar uma vestimenta mais elabora a este trecho, emprestando-lhe um caráter mais dinâmico, enérgico e tenso. As modificações ocorrem nas cordas e madeiras e se constituem basicamente de sesquiálteras ascendentes ou descendentes que terminam, no caso das cordas, em trêmolos. É difícil identificar a versão original, pois as notas foram raspadas. Entretanto, pode-se depreender que o trecho se limitava a uma seqüência de acordes em trêmolo, distribuídos entre as cordas. Isto pode ser depreendido da análise de alguns compassos nos quais Gomes não promoveu modificação ou a raspagem não foi completa. De fato, o pentagrama para o primeiro violino é muito revelador neste sentido (Figura 115). Analisando uma seqüência de quatro compassos em uma página do manuscrito autógrafo, nota-se que este instrumento era pouco requisitado e lhe foram acrescentadas as sesquiálteras já mencionadas. Vê-se no quarto compasso desta página que as notas com trêmolo não foram completamente raspadas, permitindo comprovar o que de original ali existia. Nos segundos violinos vemos também este mesmo padrão, isto é, compassos alterados pela inclusão de sesquiálteras e, em continuidade, compassos não alterados com notas em trêmolo.

Gomes também inclui a sesquiáltera para o flautim, aumentando o efeito de tensão. Além das madeiras, as trompas são chamadas a intervir, criando maior densidade sonora ao momento.

Como se vê ao longo do manuscrito, as correções e acréscimos são feitos com lápis azul e vermelho. Neste caso, os acréscimos foram todos feitos com lápis preto, o que não ocorre em nenhum outro momento do processo de revisão da partitura. Uma possível explicação seria que, estando a partitura já pronta, haveria pouco espaço disponível para a inclusão de tantas notas (várias sesquiálteras) e, desta forma, o uso de um lápis preto, que normalmente possui mina com menor diâmetro, permitiria uma escrita com maior nitidez e precisão, mormente tratando-se de uma modificação a ser entendida pelos copistas. Entretanto, deve-se notar que, como faz sempre, Gomes marca o local da modificação com um "x" em lápis vermelho, possivelmente, para alertar os copistas.

[18] Página 238, três últimos compassos (edição para canto e piano, RICORDI/FUNARTE).

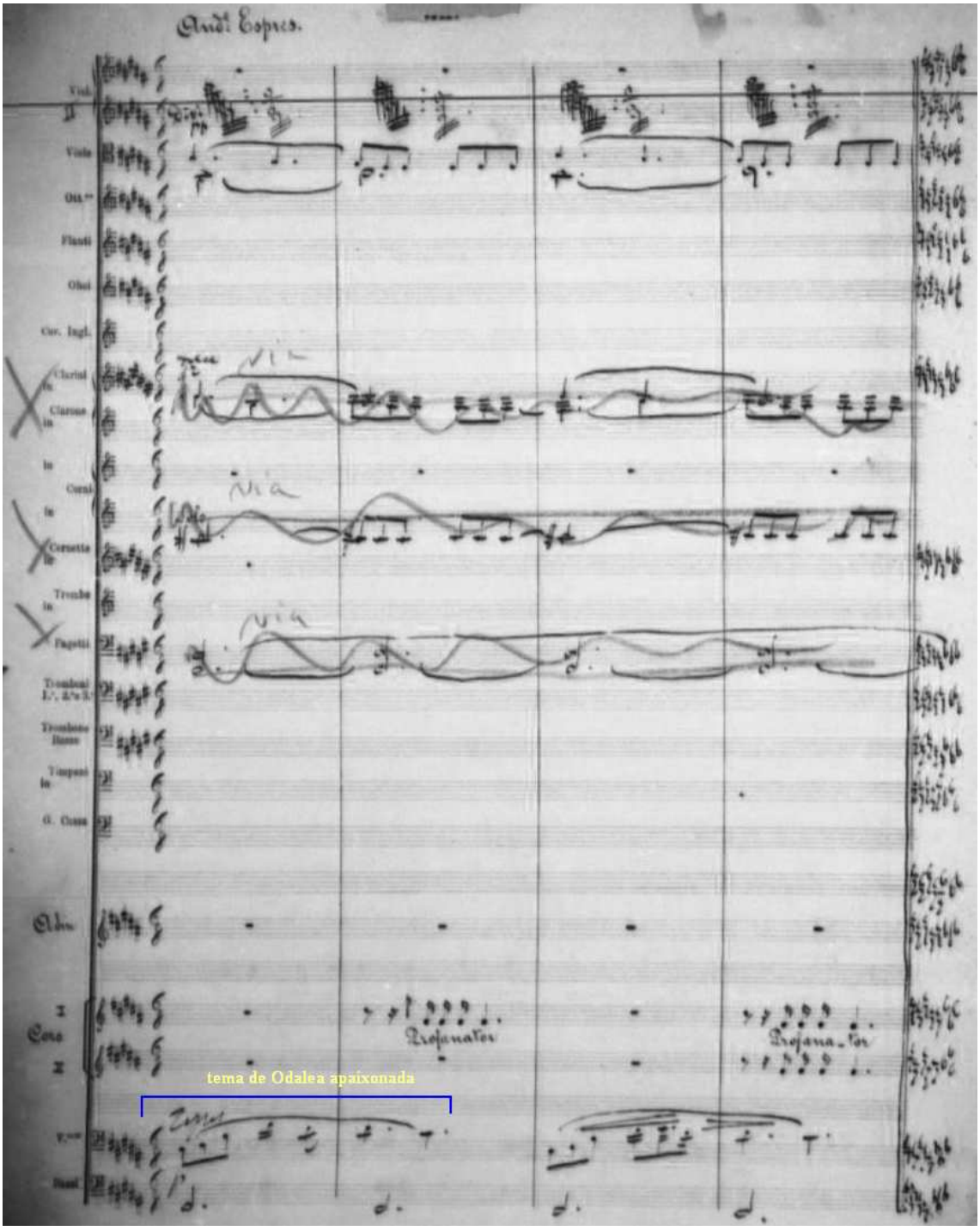


Figura 114 – O tema do Odalea é apresentado unicamente pelos violoncelos.

Gomes cancela o apoio das trompas, fagotes e clarinetas.

Neste mesmo ato e cena, mais adiante, encontramos outra modificação da mesma ordem. Na página 672 do manuscrito autógrafo de partitura para orquestra, Gomes aplica um sentido maior de movimento ao baixo, substituindo, no primeiro compasso desta página, uma mínima pontuada em trêmulo, por uma sesquiáltera seguida de uma mínima em trêmulo (Figura 116). O compositor ainda aproveita para acrescentar uma colcheia ao primeiro tempo do compasso seguinte, transformando-o em uma tercina, corrigindo assim a figura do baixo para que ficasse adequada ao ritmo da linha de canto e da maioria dos instrumentos que intervêm neste compasso com este mesmo desenho, isto é, violinos, oboé, clarinetes, trompas, trombetas e trombones.

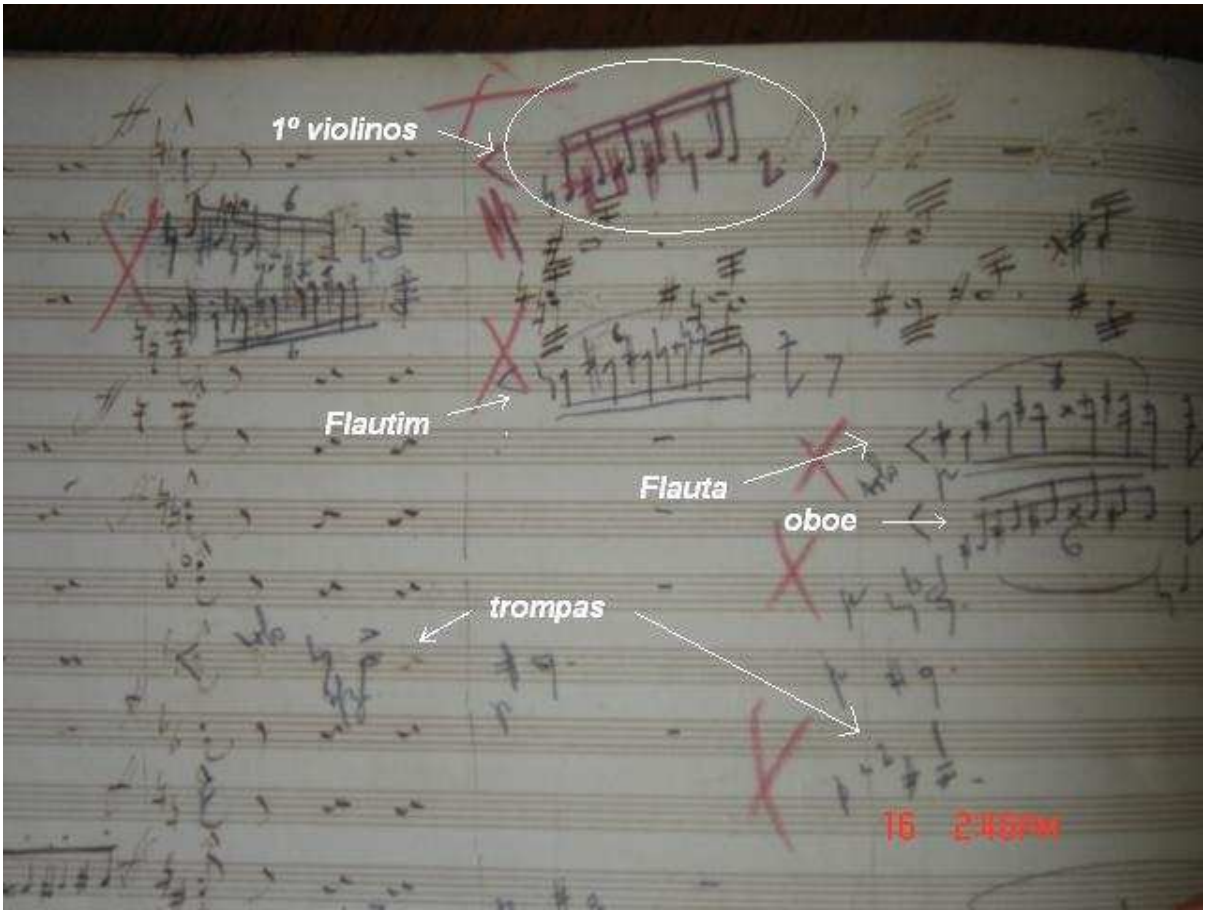



Figura 115 – Página do manuscrito autógrafo da partitura de orquestra. Terceiro ato,cena última. Único momento em que Gomes utiliza lápis preto na sua revisão final.

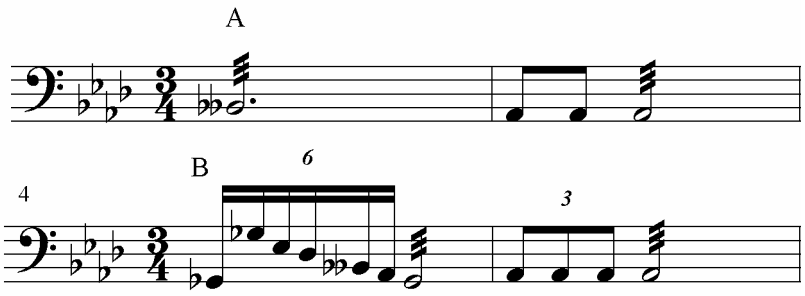



Figura 116 – Terceiro ato, cena última. Pentagrama de violoncelos e contrabaixos. Em (A) a versão original. Em (B) a revisão feita por Gomes no manuscrito de orquestra.

Acréscimos de trechos

O quarto e último aspecto da fase de revisão corresponde aos acréscimos feitos e que vão aparecer, posteriormente, na cópia Bernardi e na partitura de canto e piano publicada por Demarchi. Assim, estes acréscimos aparecem no manuscrito autógrafo da partitura de orquestra e não se encontram no rascunho autógrafo para canto e piano.

O exemplo mais importante deste tipo é o acréscimo de uma intervenção do coro quase ao final da ópera (Figura 117). Após a última frase de Odalea (*Ed ora, o barbari! Spezzate anche il mio cor!*), restavam apenas oito compassos até o final. Gomes, então, introduz duas frases do coro com o texto *Orror! Orror*! Na verdade, este acréscimo feito durante a revisão é revelador. Inicialmente, a inclusão desta frase para o coro pode ter duas explicações. Uma de ordem dramática e outra de ordem harmônica. Para o enredo, ficam mais atrativas e convincentes as relações do coro, isto é, dos súditos, com Odaléa. Afinal, grande parte da tragédia de *Condor* está no forte antagonismo dos súditos com as ações de sua rainha. Quando, após o suicídio de Condor, ela diz que agora os bárbaros súditos podem também despedaçar seu coração e lhes oferece o punhal do herói, cabe, de fato, uma intervenção de horror por parte dos súditos. Existe um duplo sentido no desafio de Odalea. Ao dizer esta frase, ela reafirma, mesmo após a morte, sua paixão por Condor,

inaceitável para os súditos e, ao mesmo tempo, ousa sugerir que estes pudessem realizar ato de alto sacrilégio em ferir a sua própria rainha. Impensável!

Harmonicamente, o trecho final de 62 compassos apresenta uma armadura para a tonalidade de lá bemol maior. No entanto, apenas nos últimos compassos é que a música assume claramente esta tonalidade e a última frase de Odaléa é que leva, de forma enarmônica, à esta tonalidade.

Assim, Odalea termina sua frase sobre um sol sustenido enquanto a orquestra assume um trêmolo em lá bemol com surgimento do tema da sina de Condor apresentado logo ao início do Prelúdio da ópera. Então, a intervenção do coro, sobre o quinto grau da tonalidade e, em seguida, sobre o sexto menor, serviriam para auxiliar na confirmação tonal deste trecho final o qual, como dito, vinha se desenvolvendo de forma muito ambígua até este momento. Porém, Gomes, para sanar esta questão, volta mais de 20 anos e retorna à seus conceitos estéticos declarados no *Il Guarany* e termina *Condor* com uma série de acordes confirmatórios que apagam da memória qualquer insegurança tonal que pudesse ter existido. Este exemplo é representativo do período de revisão.

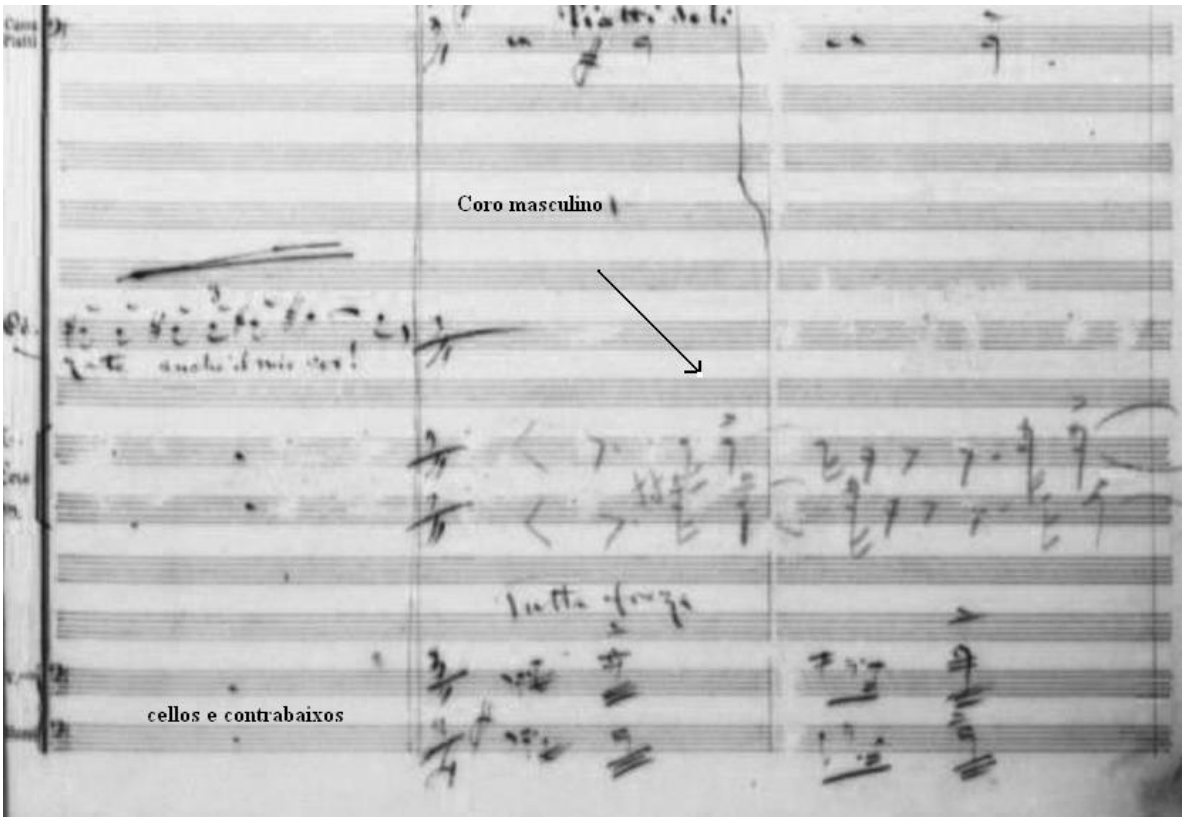


Figura 117 – A intervenção do coro foi acrescida após a orquestração inicial.

Um último e relevante aspecto ligado a esse trecho final é o fato de que o texto dessa intervenção do coro encontra-se estampado no libreto impresso por Enrico Reggiani em 1891. Ora, se esse trecho não estava no manuscrito autógrafo e se foi acrescido por Gomes no período de revisão, uma vez que ele usou lápis azul, depreende-se também que o libreto foi impresso somente após a última revisão da partitura. Aliás, este achado somente corrobora uma leitura preliminar e superficial sobre a questão do libreto, em que se percebem várias diferenças entre o que está impresso no volume publicado por Reggiani e o que consta na partitura de canto e piano editada por Demarchi. Gomes, ele próprio, modifica o texto do libreto em algum momento na partitura de orquestra, mas este assunto foge ao escopo do presente estudo.

O documento autógrafo existente na Biblioteca do Conservatório G. Verdi de Milão com o texto "*Ohimè! Ohimè! Non va di questo...*" permite comentar que Gomes teria pretendido uma ulterior revisão na ópera, além daquela feita diretamente no manuscrito autógrafo e transcrita na cópia Bernardi. Entretanto, a fonte documental restringe-se exclusivamente a essa folha. Difícil, assim, levantar hipóteses mais concretas sobre uma possível nova tentativa de revisão. Na base da folha encontra-se de forma manuscrita o texto: *Gomes – Odale/ Condor rifatto, pág. 254,* (ou 234, a grafia é ligeiramente dúbia). Claramente, esta anotação não foi realizada por Gomes, cuja grafia é muito característica e de fácil identificação. Assim, resta uma outra hipótese de que esta revisão não tenha ocorrido e seja apenas uma dedução dessa pessoa que fez a anotação na folha.

Identifica-se que o trecho em questão se encontra na página 238, terceiro sistema, da partitura para canto e piano e corresponde a uma intervenção de Odalea. O texto é similar nas duas versões, mas a melodia de Odalea apresenta diferenças marcadas em uma e outra (Figura 118).

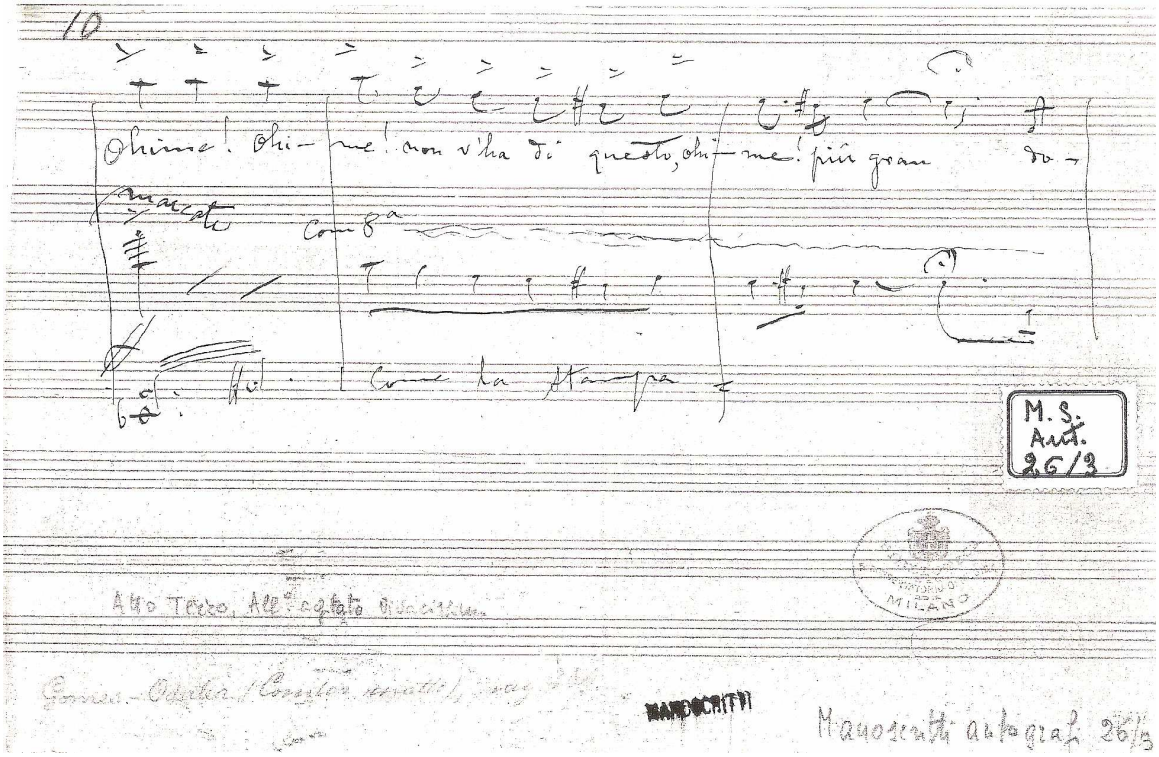
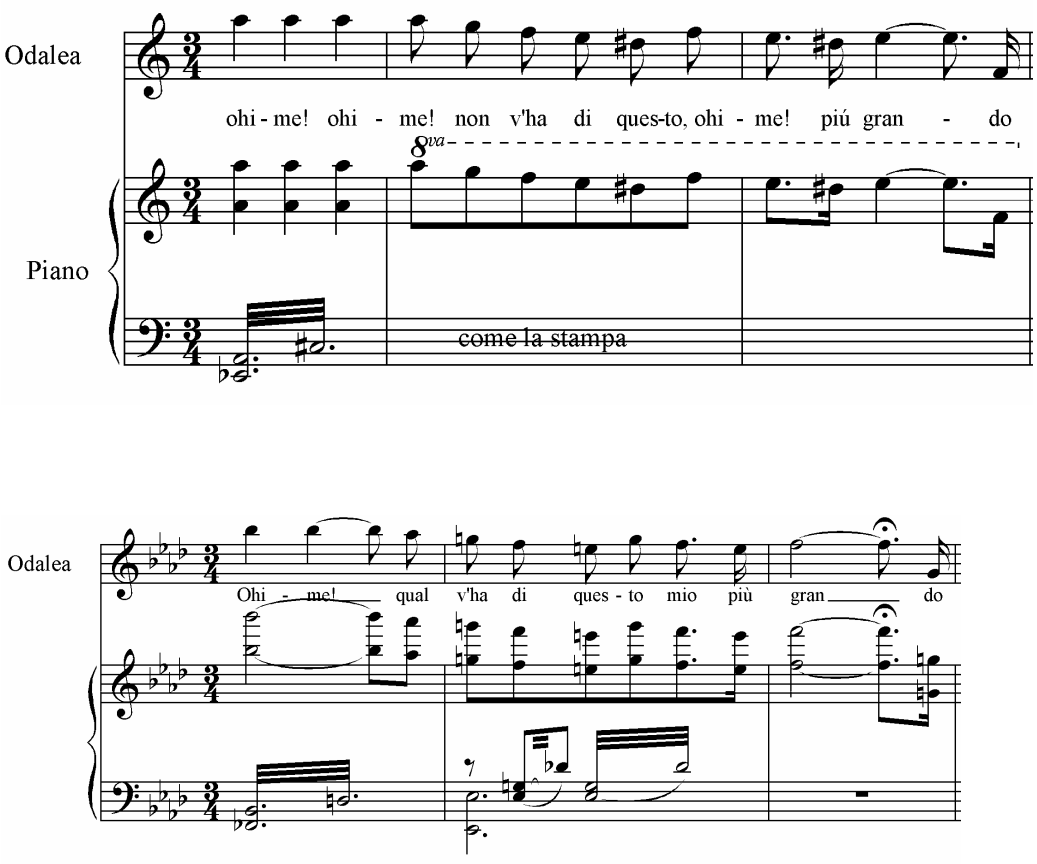


Figura 118 – No sistema superior, a transcrição do texto do manuscrito. No sistema inferior, transcrição do mesmo trecho como se encontra na página 238 da partitura para canto e piano.

Cabe lembrar que a diferença de tonalidade entre os dois trechos se deve ao fato de que, na cópia Bernardi, a partir do Monologo de Odalea, no terceiro ato, a partitura permanece um semi-tom abaixo do que se encontra na MS autógrafo e na partitura de canto e piano. Assim, não se deve estranhar esta diferença entre o rascunho autógrafo do Conservatório G. Verdi e a edição de canto e piano acima comparadas, em termos de tonalidade.

Em resumo, o trecho inicialmente criado por Gomes na fase dois é o mesmo que está na partitura de canto e piano, realizada em um estágio bem posterior. E o trecho do "rifacimento" se encontra apenas na cópia Bernardi. Assim, se deduz que este trecho foi engendrado por Gomes fora da revisão realizada sobre o MS e, possivelmente, encaminhado em separado para Bernardi, que a incluiu na cópia profissional (CB). Por alguma razão, a versão para canto e piano retoma o original do MS. De fato, ao analisar a cópia Bernardi, que está em posse da Ricordi Brasileira, esses compassos estão raspados e corrigidos para a versão original. Entretanto, percebe-se nitidamente, em vários locais a linha melódica do "rifacimento". Nas partes orquestrais para o primeiro violino e primeira flauta, esta correção também ocorre.

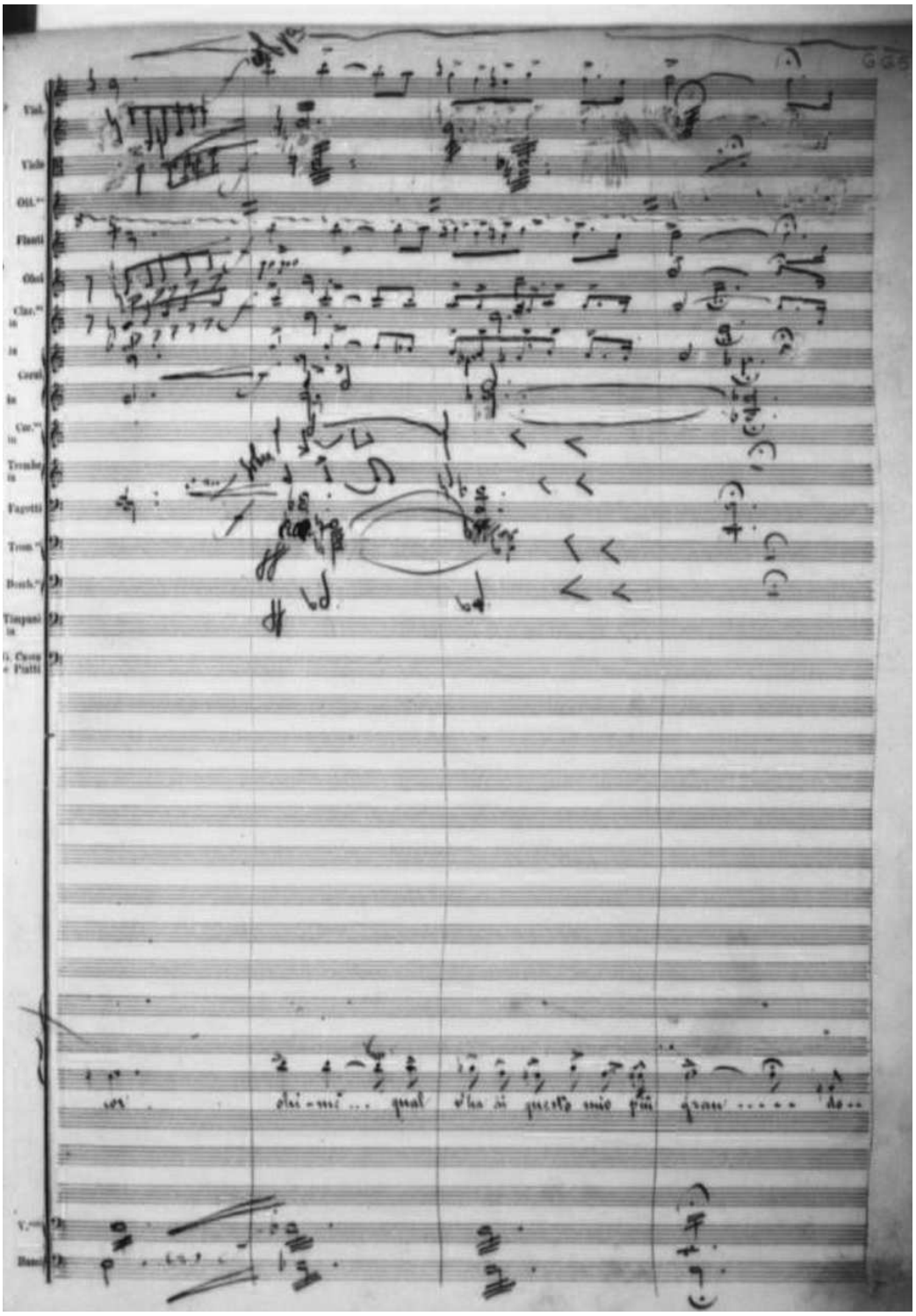



Figura 119 – A versão original no MS é diferente da que se encontra na folha solta do Conservatório G. Verdi.

Quarta fase

A última fase do processo composicional de *Condor* corresponde à inclusão do Balé no segundo ato. Não se pode precisar o período em que Gomes introduziu esta música. Entretanto, sabe-se que ele foi apresentado pela primeira vez na récita do Teatro Lírico do Rio de Janeiro em setembro de 1892. Sobre o entrecho do Balé também nada se sabe de onde Gomes retirou ou quem o escreveu.

O manuscrito autógrafo da partitura de orquestra se encontra anexado ao último volume do restante manuscrito da ópera. O papel é mais recente, limpo e claro e mede 37,5 com de altura por 29,5 cm de largura. Os cadernos se encontram, como dito, no volume do terceiro ato da ópera, mas não costurados ao conjunto de cadernos deste ato.

Como sempre, Gomes é muito lacônico em suas cartas sobre esse balé e refere-se a ele apenas em uma carta de maio de 1892 à Manoel José de Souza Guimarães, afirmando que a música do balé já se encontrava pronta (PENALVA, 1986).

Razões para o balé são difíceis de levantar, particularmente pela escassez de informações sobre a ópera como um todo e o balé em particular. Especula-se que poderia ser devido ao desejo de Gomes de apresentar a ópera em Paris (CARVALHO, 1946), onde os balés, particularmente, no terceiro ato, eram muito bem-vindos. De qualquer forma, este balé merece estudo mais detalhado após a procura de novas fontes textuais. Para os fins deste estudo, o balé é referido apenas com a última intervenção de Gomes no processo de criação de sua ópera.

Ao final do balé há uma instrução de cena[19] que indica uma saída de Odalea da Mesquita para o centro da cena. Desta forma, poder-se-ia dizer que o balé deveria anteceder a Marcha Tártara. Entretanto, esta possibilidade tem dificuldades de encadeamento harmônico, uma vez que a música que antecede a Marcha Tártara termina em sol maior e o início do balé está em fá # diminuto. Por outro lado, antecipar a Marcha Tártara poderia não ter sentido cênico, pois, segundo aquela direção de cena, Odalea deverá estar dentro da Mesquita durante o balé e, assim, não teria sentido em o povo cantar loas a uma rainha

[19] *uno squillo annunzia che la Regina sta per uscire dalla Moschea. Gli astri, tutti, scompariscono rapidamente*.

ausente. Entretanto, a solução indicada por Gomes, e adotada em recente encenação de *Condor*[20], parece ser aceitável ainda que cenicamente não seja a mais adequada. Canta-se a Marcha Tártara e ao final inicia-se o balé, aproveitando-se o lá de um acorde de si[7] ao final da Marcha, o que permite um encadeamento aceitável como um lá sustentado que antecipa o referido acorde de fá# diminuo que inicia o balé. Ao final, a partir da fanfarra em sol maior, há uma indicação de Gomes para retornar *al segno*, o qual se situa na seção central da Marcha Tártara, na tonalidade de dó maior[21].

A íntegra da música deste balé se encontra na transcrição musicológica da partitura de orquestra (Anexo 4) e um exemplo da redução para canto e piano realizada à partir dessa mesma transcrição pode ser vista na Figura 120.

5.1.4 COMENTÁRIOS FINAIS

Pela análise dos documentos textuais de *Condor* sugere-se que o processo composicional constitui-se de quatro períodos: elaboração do rascunho para canto e piano, orquestração desse material, revisão e introdução de um balé.

A caligrafia de Gomes é muito característica e legível e variações de sua qualidade permitiram justificar momentos especiais do processo composicional.

Aparentemente, Gomes seguiu a prática composicional do *metier* operístico no segundo quartel do século XIX, isto é, tendo-se o libreto, ou parte dele, elaborava-se um rascunho para canto e piano. Posteriormente, procedia-se à orquestração, após a devida cópia em papel adequado das partes de canto. Provavelmente, o compositor utilizava, neste momento, o rascunho para auxiliar na distribuição das vozes instrumentais e recordar a realização harmônica pretendida. As revisões eram comuns e Gomes não foge disto. Percebe-se que utilizava os lápis azul e vermelho para o processo de correção. O lápis

[20] Encenação com direção artística do Mº Luiz Fernando Malheiro e direção cênica de Caetano Vilela, apresenta em 2002 no Teatro Amazonas em Manaus e em 2005 no Teatro Municipal de São Paulo.

[21] Compasso 701 na partitura no Anexo 4.

vermelho era preferencialmente utilizado para cancelamentos e o azul para acréscimos. Entretanto, esta rotina pode apresentar variações.

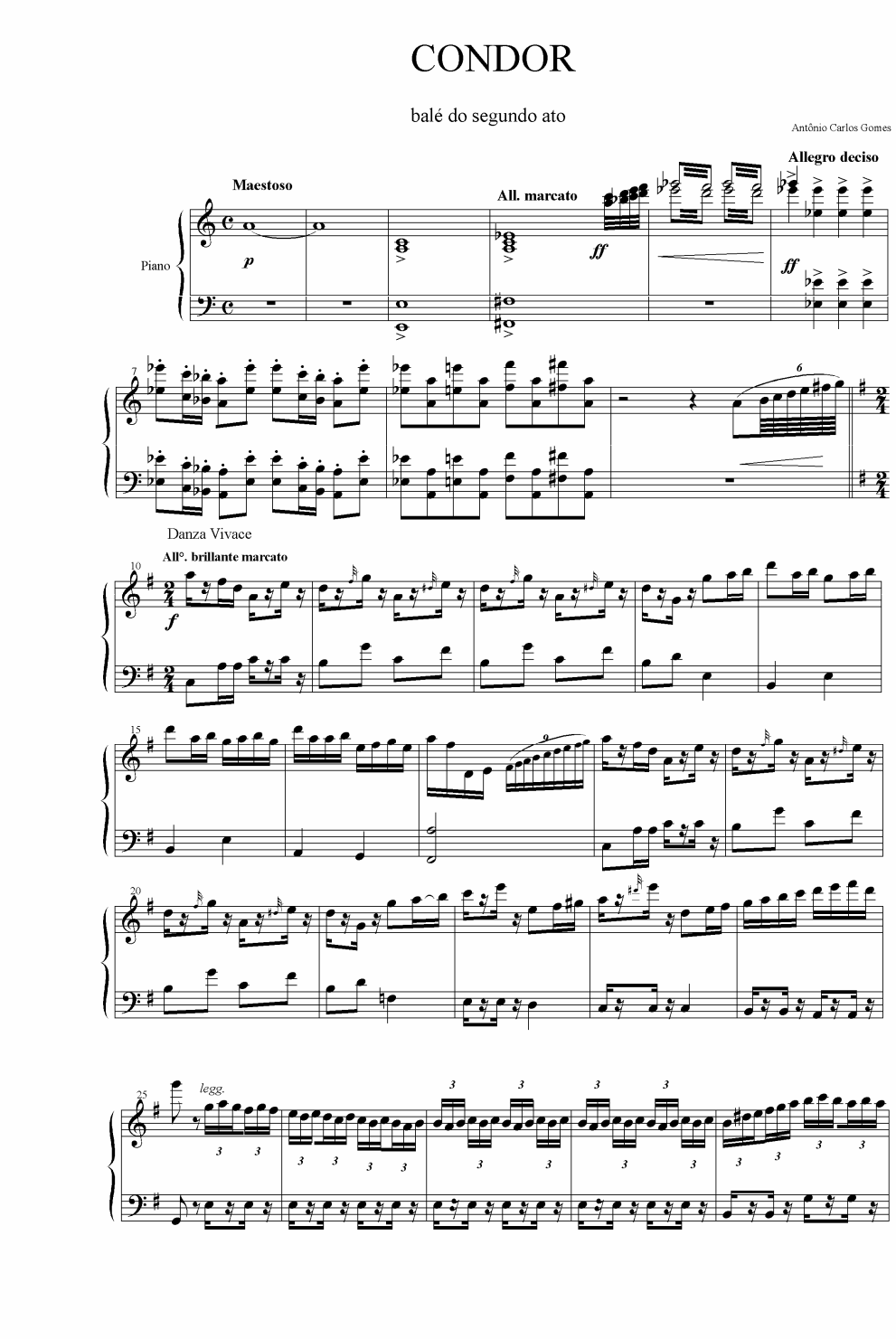
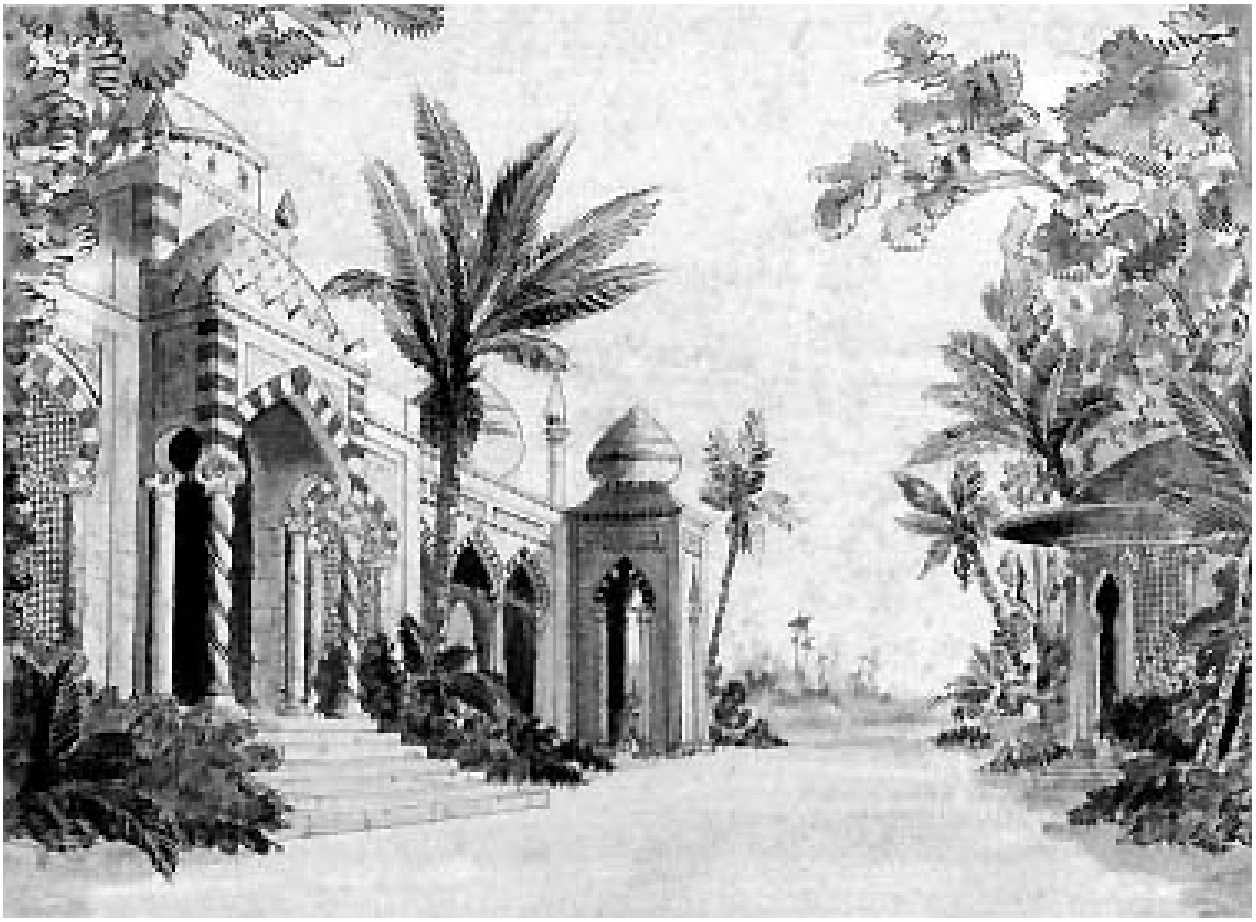



Figura 120 – página inicial da redução para canto e piano do balé.

Verificou-se que Gomes eliminou uma quantidade apreciável de música até a versão final. De certa forma, o fato dessas partes estarem no manuscrito autógrafo da partitura de orquestra, revela que o compositor teria intenção de utilizá-las. De fato, são poucos os exemplos de trechos que estão no rascunho autógrafo para canto e piano e que não se encontram transcritos no autógrafo de orquestra. Razões para estas remoções podem ser de ordem estrutural da continuidade dramática e, mais provável, um desejo de Gomes em reduzir progressivamente a duração de sua ópera. Realmente, esta é a menor e mais compacta das suas óperas. Entretanto, uma transcrição musicológica de todas as partes não orquestradas e sua análise detalhada permitirão concluir com mais exatidão as razões para estes cancelamentos. De fato, parece que Gomes vivia um constante conflito em realizar algo "novo" em *Condor* ou retomar suas fórmulas antigas de sucesso garantido. É provável que ele não acreditasse que uma ópera "à antiga" pudesse ter sucesso em um cenário musical em conflito e dinâmico, como ocorria em 1891 em Milão. Assim, verificamos que, por exemplo, o cancelamento do dueto entre Zuleida e Condor no segundo ato e entre Odalea e Condor no terceiro ato (Anexo 3) pode ser um desses casos. A música desses trechos, de certa forma, nada tem a ver com a proposta inovadora da estética gomesiana que o compositor consegue manter a maior parte do tempo. Da mesma forma, a música do Balé acrescentado em 1892, soa exógeno à ópera no que tange seu contexto estilístico, mas nem por isto deixa de ser música de apreciável qualidade.

Por fim, verifica-se que Gomes apresentou um comportamento lógico e ordenado na gestação de *Condor* e, mais que isto, em estreito tempo. Isto leva, como mais um tema para posteriores estudos, a indagar o porquê da incapacidade de progredir com as inúmeras obras começadas e nunca terminadas (*Morena, Il Cantico dei Cantici, América, I Mosquetieri*, etc) uma vez que, por meio deste estudo, verifica-se que o compositor, naquele período de sua vida, apresentando poucas condições de assumir as pesadas exigências criativas e laborais de uma nova ópera, demonstra uma grande capacidade de trabalho ordenado, econômico e produtivo.



5.2 Restauração e análise de alternativas composicionais no primeiro ato de *Condor*

5.2.1 INTRODUÇÃO

Condor pode ser vista como um momento de transição na produção gomesiana. Uma transição que não terá continuidade para uma concretização de nova proposta, uma vez que o compositor virá a falecer em menos de seis anos. Sua condição física precária e as atribulações financeiras o impedem de dar continuidade à evolução que *Condor* (1891) prenuncia. Em *Colombo* (1892), que segue, Gomes parece repetir a relação de aparente retrocesso entre *Fosca* (1873) e *Salvator Rosa* (1874). De fato, se *Colombo* revela o domínio da condução melódica, nada do *Condor* está nele presente. Há um retorno à fórmula garantida, ainda que construída com maestria. De fato, em *Condor* o compositor procura uma nova maneira de expressar seu discurso dramático e musical, ainda que hesite assumi-la integralmente. Parece que Gomes receia uma extroverção radical, aventura-se com passos contidos. Entretanto, afasta-se, na maior parte da ópera, das fórmulas que vinha cultivando desde *Il Guarany* (1870) e que mantêm, de forma geral, intocadas até *Lo Schivao* (1889). Deve-se salientar que, com isto, não se quer afirmar uma imobilidade do compositor ao longo de sua trajetória. Ao contrário, a partir da *Fosca*, cada uma de suas produções subseqüentes representa um significativo avanço em qualidade e competência de sua manufatura operística. Mesmo *Salvator Rosa*, referido como um retrocesso na carreira do compositor revela-se, se não uma continuidade no arrojo pretendido com a *Fosca*, um avanço inquestionável em termos de concepção, proporção, forma e gesto da melhor convenção operística considerando-se os entornos em que foi criada. De fato, em *Condor* Gomes, frequentemente, subverte radicalmente, dentro da sua fatura, a forma do discurso musical convencional usando, como poucos em sua época, o recitativo dramático contínuo.

Entretanto, parece, de imediato, arrepender-se da ousadia e, em momentos, retorna às fórmulas, ainda que com a competência que lhe era peculiar. Exemplos disto são o concertato no final do segundo ato e o quarteto do terceiro ato.

Os trabalhos executados da transcrição musicológica da partitura de orquestra do *Condor* permitiram, tentativamente, identificar alguns aspectos do procedimento composicional de Gomes. De fato, para esse sub-capítulo, a principal fonte textual foi o rascunho autógrafo (RA) para canto e piano encontrado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os demais documentos, já identificados no capítulo anterior, foram utilizados para fins de comparação.

O estudo constitui-se na identificação dos cancelamentos feitos pelo compositor no rascunho autógrafo ao longo do primeiro ato e sua reconstituição usando software de notação musical FINALE©. Após, comparou-se o trecho identificado com seu paralelo nos demais documentos, tomando-se como versão definitiva o que se encontra na edição para canto e piano (CP), levando-se em conta os achados intermediários na partitura autógrafa (MS) e a cópia profissional (CB). Por fim, procedeu-se à análise dos trechos identificados para formulação de hipóteses para a opção definitiva tomada pelo compositor, construindo-se, dessa forma, uma idéia do processo composicional de Gomes.

5.2.2 REGISTRO E ANÁLISE DAS PRINCIPAIS MODIFICAÇÕES AO LONGO DO PRIMEIRO ATO

Serão descritas e comentadas as principais modificações propostas por Gomes no primeiro ato, as quais serão identificadas numericamente e indicando-se sua localização na edição para canto e piano.

Após a análise de todas as modificações, verificou-se que elas se enquadravam em uma ou mais de três possibilidades explanatórias: condensação do discurso; reordenação da progressão harmônica; e otimização do discurso musical e dramático.

© CODA Music Technology

Entende-se por **condensação do discurso** de um segmento da ópera, o cancelamento de compassos, a eliminação de linha vocal ou a re-escrita tanto vocal como instrumental visando uma concisão do discurso dramático e/ou musical. Razões para isto podem ser, provavelmente, de ordem dramática, isto é, Gomes pretende um discurso mais direto, sem repetições desnecessárias, ou simplesmente por que deseja terminar seu produto dentro do curto prazo que lhe propuseram. A primeira hipótese tem apoio na percepção, por parte de Gomes, do avanço da *Giovane Scuola*, com seus libretos curtos e diretos. Isto é um fato curioso, pois Gomes claramente ainda concebe *Condor* nos molde de uma *grand opéra* ou *opera ballo*, dois estilos diametralmente opostos ao verismo que se instalava. Mesmo assim, consegue acomodar de forma orgânica seu forte compromisso com a grandiosidade com a concisão do desenvolvimento dramático através de um discurso musical efetivo e também contido.

A **reordenação harmônica** é entendida, neste contexto, como a reestruturação de determinadas progressões de forma a obter maior qualidade de fluxo harmônico. Esse aspecto, como será visto, está mais ligado à carpintaria musical do que aos anseios das musas. De fato, são poucos os exemplos dessa ordem. Alguns deles representando correções bastante oportunas para melhorar a fluência harmônica.

Por fim, a **otimização do discurso musical e dramático** envolve exemplos interessantes e reveladores da capacidade criativa de Gomes, enquanto compositor, usando sua arte para refinar seu trabalho. Aqui revela-se o Gomes negado pela Semana de Arte Moderna e demais detratores. O compositor apresentava competência e criatividade para identificar falhas em sua concepção do discurso do melodrama e conseguia rearquitetá-lo de forma a obter um produto final de elevada concepção e refinada fatura. Aqui é o momento em que vermos Gomes cancelando uma primeira proposta e optando por outra melhor engendrada. Muitas vezes, serão três ou quatro tentativas até que a opção final se revela como a mais acertada. Elementos de análise musical e dos princípios do melodrama italiano da segunda metade do século XIX permitirão explicar esses acertos.

Por fim, para um adequado entendimento desse capítulo, propõe-se que o rascunho autógrafo seja a vontade inicial do compositor e a partitura para canto e piano seja

sua vontade final. Isto pode ser aceito, uma vez que, mesmo para compositores bem mais antigos, como Bellini, a partitura de canto e piano, publicada usualmente depois da estréia da ópera, pode ser considerada como o documento mais final do pensamento do compositor (BRAUMER, 1976). Para Gomes isto se aplica com maior precisão, uma vez que, como visto no capítulo anterior, as diferentes fases do processo composicional não incluem a produção da redução para canto e piano como fase do processo criativo, e sim como algo terminal a um processo já decidido e acabado. Assim, tomando o rascunho autógrafo como documento de análise linear, a cada cancelamento e proposta alternativa será visto seu paralelo na edição para canto e piano e, entre esses dois marcos extremos, os fatos intermediários no manuscrito autógrafo (MS) e na cópia Bernardi (CB). Nesse sentido, e por uma questão de melhor organizar essa discussão, a análise dos exemplos será feita mencionando a página da partitura de canto e piano na qual se encontra o segmento sob exame, e não a do rascunho autógrafo. Razão para isto é a melhor organização gráfica daquela partitura em comparação ao rascunho.

1 – Página 10

Na cena inicial do primeiro ato, na continuidade da serenata de Adin, a corda do instrumento se rompe. Na versão do RA (Figura 121) nota-se um maior desenvolvimento da parte de Adin, particularmente explorando a vocalidade do soprano ligeiro. De fato, existem mais notas para Adin, maior intervenção da orquestra e, principalmente, Gomes explora mais as escalas no registro agudo, o que leva ao acréscimo de dois compassos antes que se retome a Serenata (*Dei miti suoi profumi...*). Ele re-escreve todo esse trecho, alterando o registro de Adin, usando uma tessitura mais adequada a um soprano ligeiro. Em comparação com a edição CP, esta modificação se enquadra na opção de condensação do discurso (Figura 122).

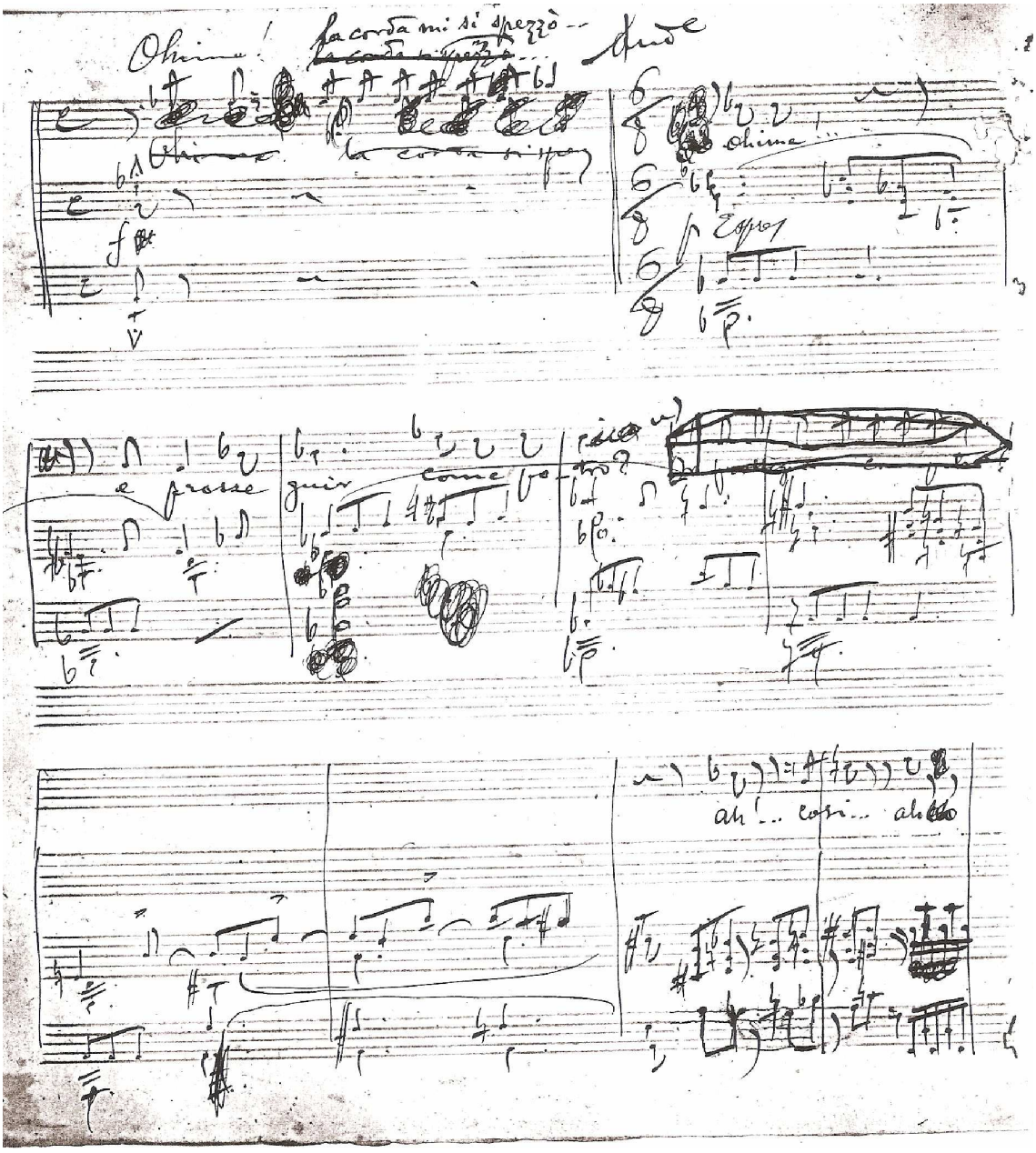
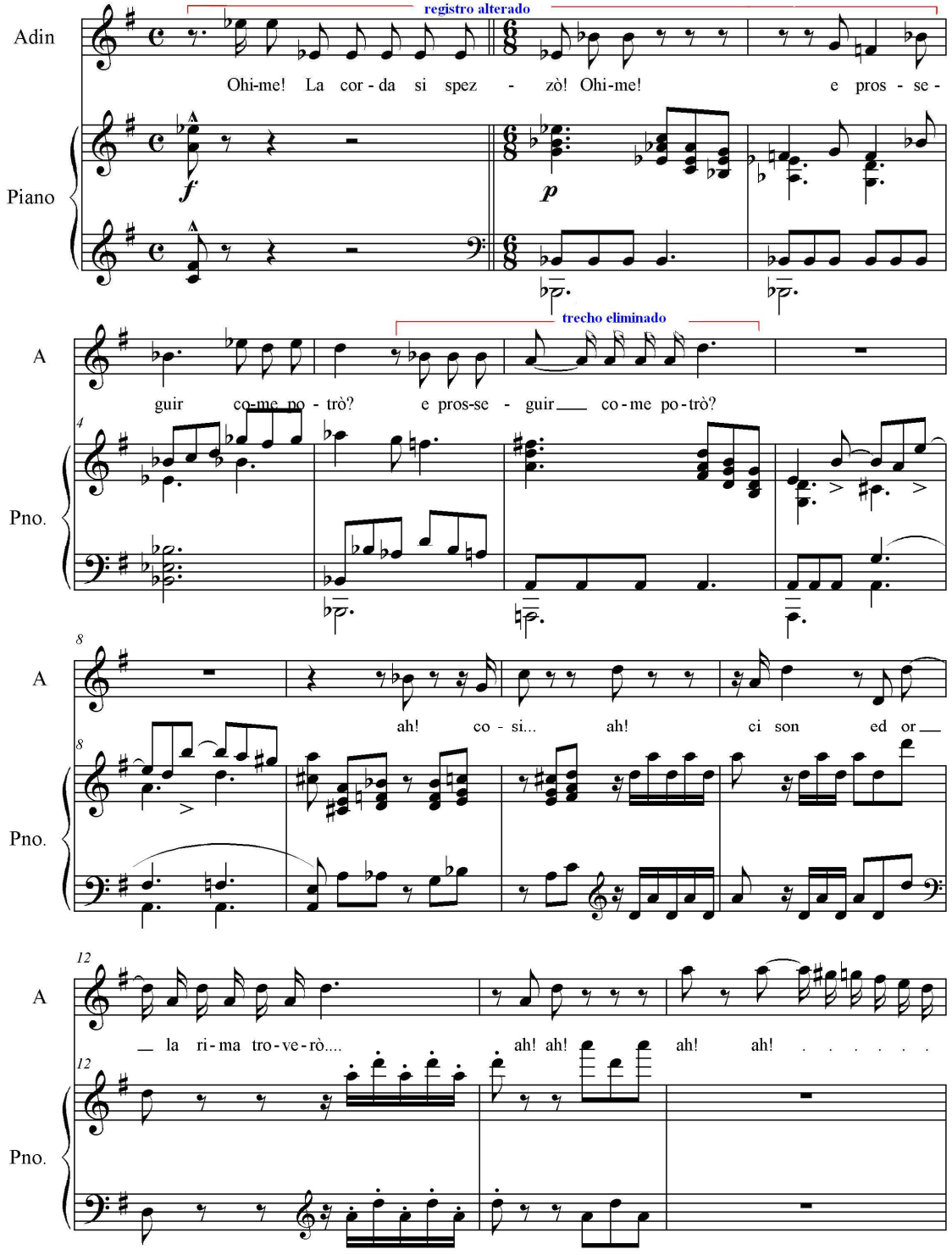



Figura 121 – Rascunho autógrafo.

registro alterado
Adin
Ohi-me! La cor - da si spez - zò! Ohi-me! e pros - se -
Piano
f
p
trecho eliminado
A
guir co-me po - trò? e pros-se - guir co-me po-trò?
4
Pno.
8
A
ah! co - si... ah! ci son ed or
8
Pno.
12
A
la ri-ma tro-ve-rò.... ah! ah! ah! ah!
12
Pno.

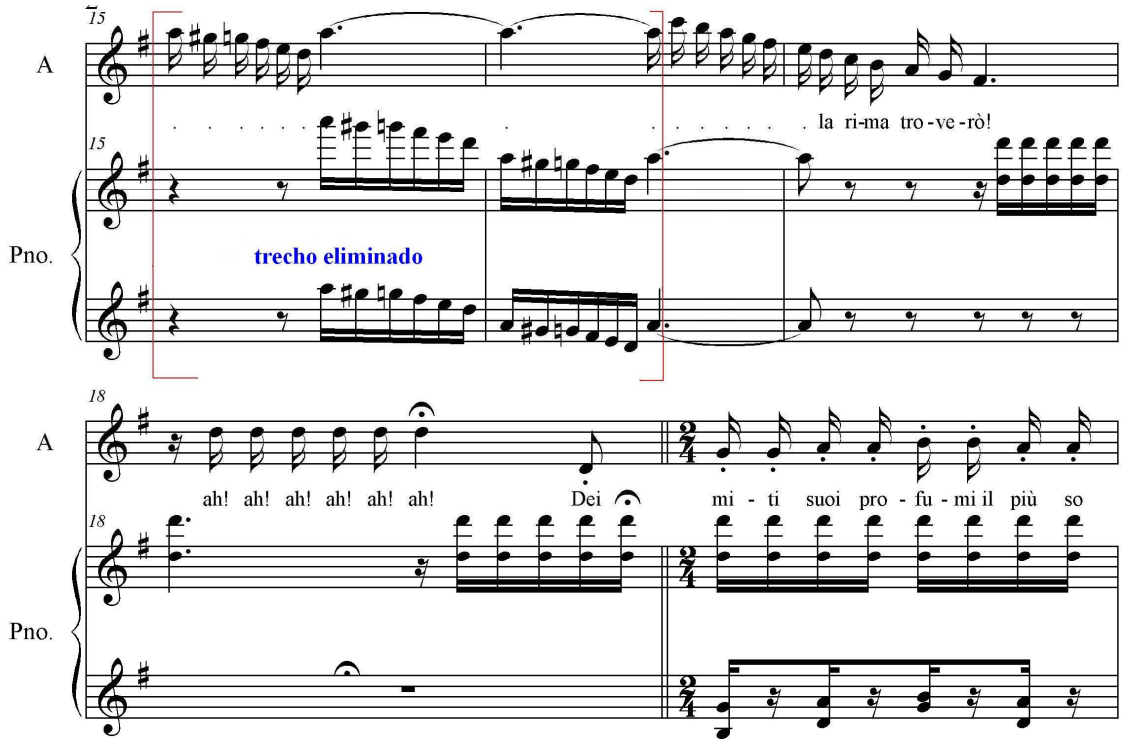



Figura 122 – Reconstrução da versão do RA para o segmento intermediário da Serenata de Adin. *Condor*, primeiro ato.

2 – Página 15

Ao final da Serenata de Adin Gomes promove um cancelamento e propõe nova versão para a continuação do discurso. A Figura 123 refere-se ao texto cancelado.

Com vistas a interromper o discurso em sol maior, no RA verifica-se a introdução de um compasso em 4/4 com um acorde de dó sustenido diminuto, seguido de um acorde de sol com sétima da dominante.

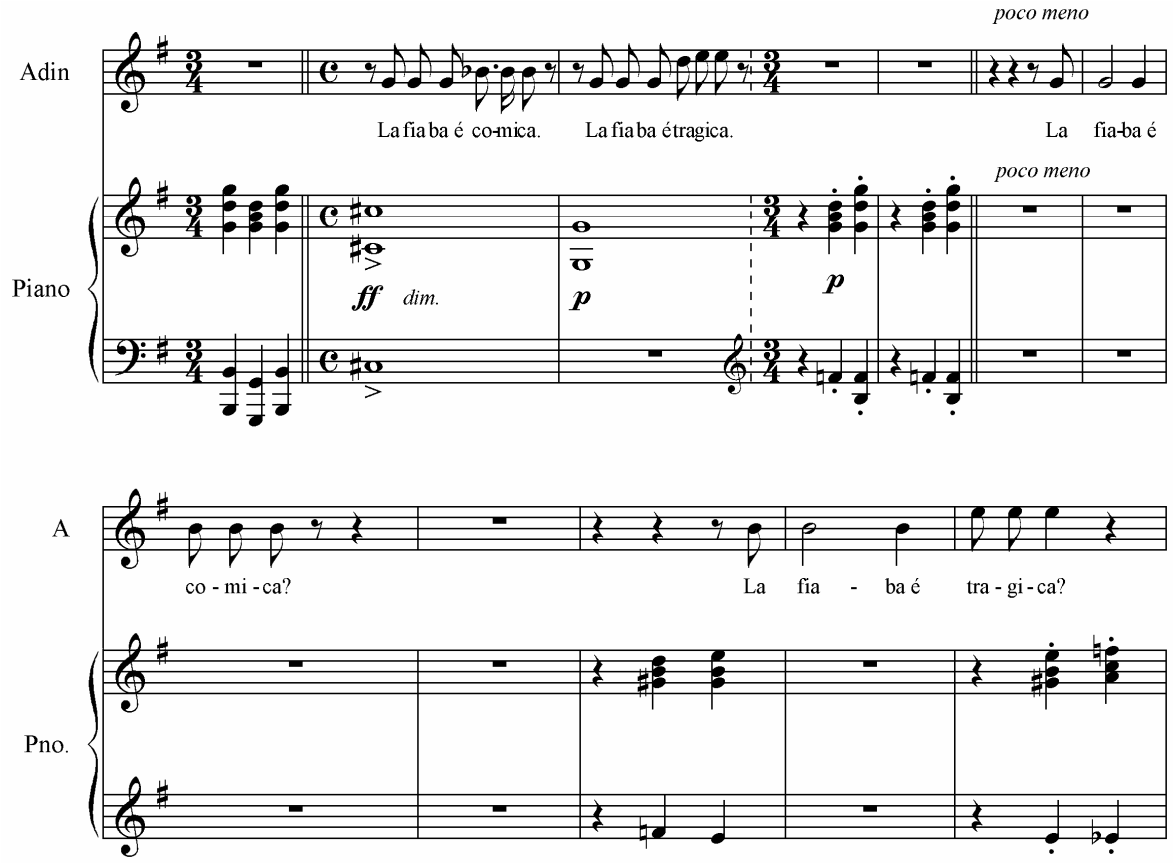



Figura 123 – Final da Serenata de Adin. Os c. 2 e 3 foram cancelados. Veja-se a Figura 124 para comparação.

Na versão final (Figura 124), esta mesma intervenção se reduz a dois compassos com o VII grau abaixado apresentados em uníssono pela orquestra, o que é uma cadência muito constante em Gomes, pois que a usa no *Salvator Rosa* e na *Maria Tudor*. Ambas propostas se caracterizam como intervenções parentéticas, levando a uma abrupta descontinuidade do discurso. Entretanto, na versão final a interrupção se faz harmonicamente de maneira mais efetiva, o que é reforçado pela retirada da parte vocal de Adin, permitido a plena percepção da interrupção, ainda que não ocorra uma redução no número de compassos. Adicionalmente, e diferentemente do RA, a versão final desse trecho opta por tétrades (V^7 de IV) apresentadas em colcheias em *stacatto* e não semicolcheias. Aqui, trata-se de um exemplo da otimização do discurso musical e dramático.

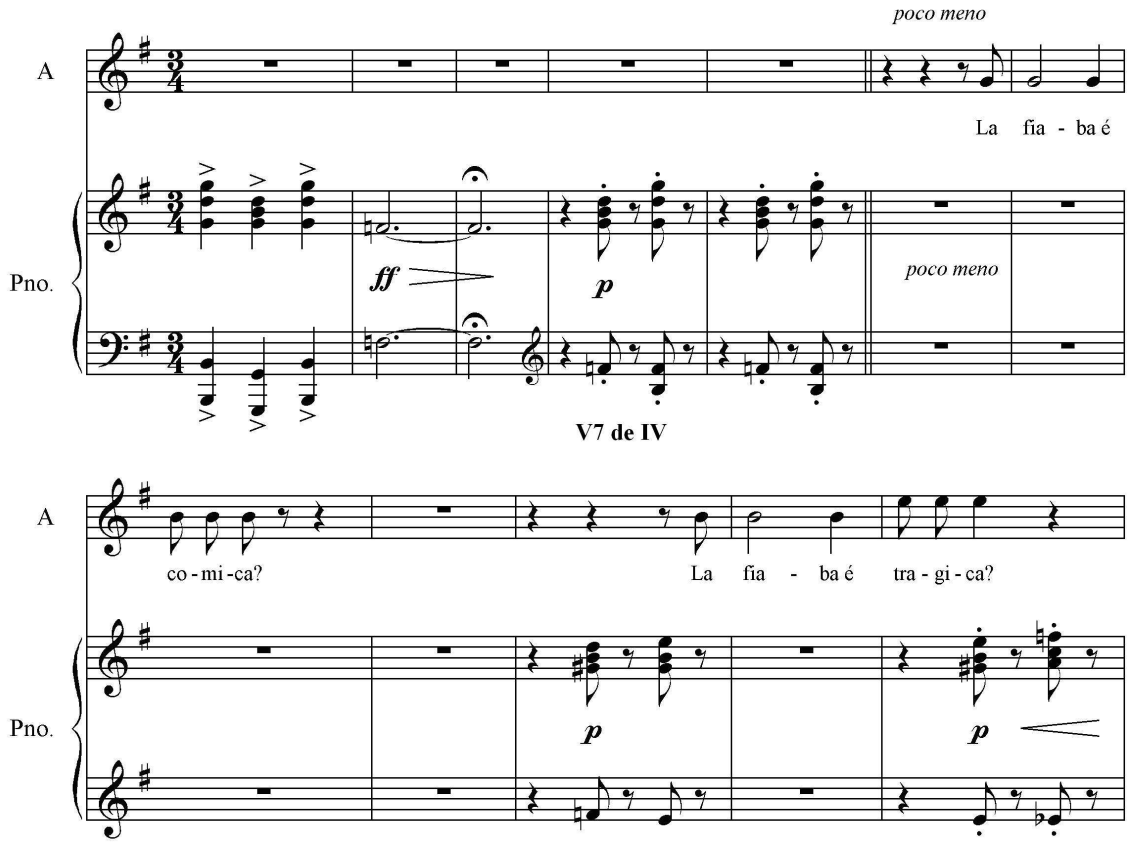



Figura 124 – Versão final (CP) do mesmo trecho do exemplo anterior.

3- Página 17

A preocupação de Gomes às vezes é excessiva. No RA, acrescenta uma pauta para propor uma nova versão para uma frase de Adin, cuja única diferença é um mordente simples superior (Figura 125 RAa e RAb). Entretanto, a versão final da CP é totalmente diferente, pois Gomes despreza o mordente e acrescenta notas para contemplar todo o texto, terminando a frase, *senza misura*, antes da retomada do tema da Serenata de Adin no compasso 3/8 (Figura 125 CP).

Curiosamente, o próprio manuscrito autógrafo, o segundo documento textual em ordem cronológica para *Condor*, já apresenta a versão final da CP e percebe-se o

cancelamento da versão com o mordente, que já tinha sido entrada na pauta do manuscrito autógrafo (Figura 126).

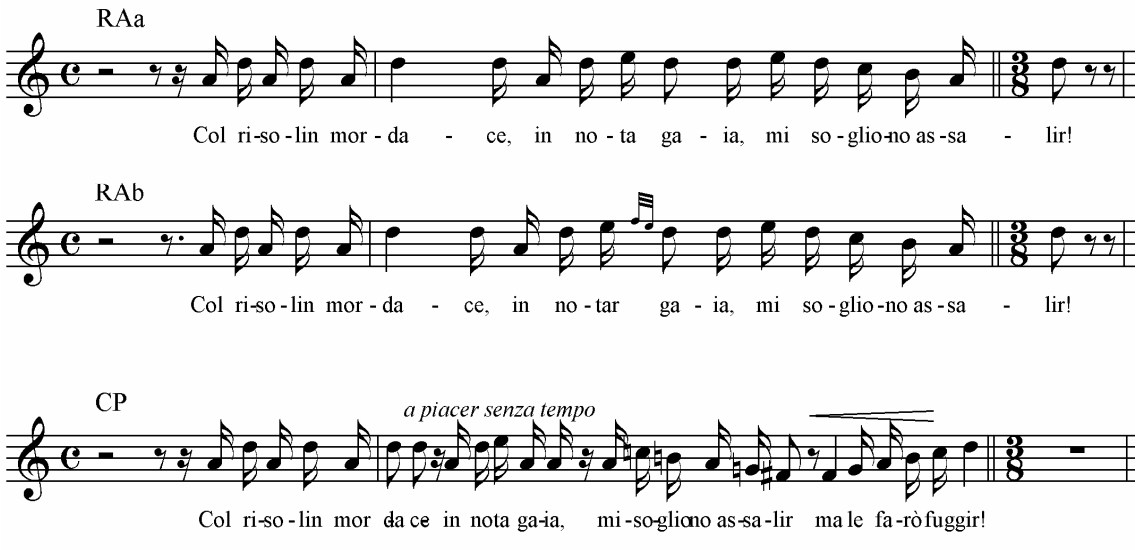


Figura 125 – A versão no pentagrama superior (RAa – reconstrução da pauta cancelada no rascunho) foi descartada por Gomes, reescrita de forma diferente no mesmo rascunho (RAb) que, finalmente, opta pela versão apresentada no terceiro pentagrama, que é o que aparece na edição para canto e piano (CP).

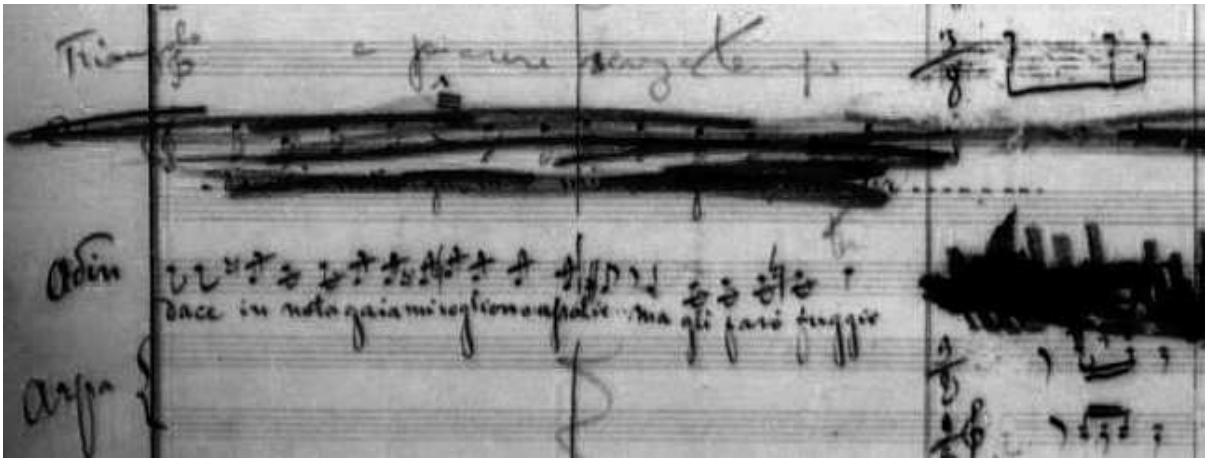


Figura 126 – A versão final já se encontra no manuscrito autógrafo. Na pauta superior foi entrada a versão proposta por Gomes no rascunho autógrafo.

4 – Página 25

No coro das favoritas, há um momento de clímax quando o discurso dramático é interrompido por novo evento – a invasão do recinto por Condor. Na versão final, o coro das favoritas, em sol maior, é bruscamente interrompido por um acorde de sétima com nona menor. Para este mesmo momento, no RA, Gomes escreveu quatro compassos adicionais que, harmonicamente, representam uma transição mais suave para o acorde referido. Razões para eliminar este trecho, que não está cancelado no RA, incluem o desejo de condensação do discurso ou criar uma situação mais clara de interrupção do discurso dramático via um discurso musical menos convencional. De fato, na versão inicial a progressão harmônica compreende sol maior – mi menor – sol maior – mi b maior – dó menor com sexta - mi b com sétima – ré maior – sol maior – mi maior com sétima – e mi com sétima e nona menor. Já na versão final, encontramos a mesma progressão inicial, mas a partir do ré maior Gomes omite a volta à tônica (sol maior) e os três acordes preparatórios de mi maior com sétima, passando diretamente ao acorde de mi com sétima e nona menor (Figura 127). A versão definitiva, além de mais condensada, empresta um caráter mais abrupto na suspensão da progressão e se coaduna melhor com o discurso dramático, isto é, com a condição de surpresa das favoritas pelo anúncio da invasão.

Na partitura autógrafa (MS) os quatro compassos foram orquestrados, mas se encontram cancelados. Como era de se esperar, eles não estão presentes na cópia profissional (CB), nem na partitura de canto e piano (CP).

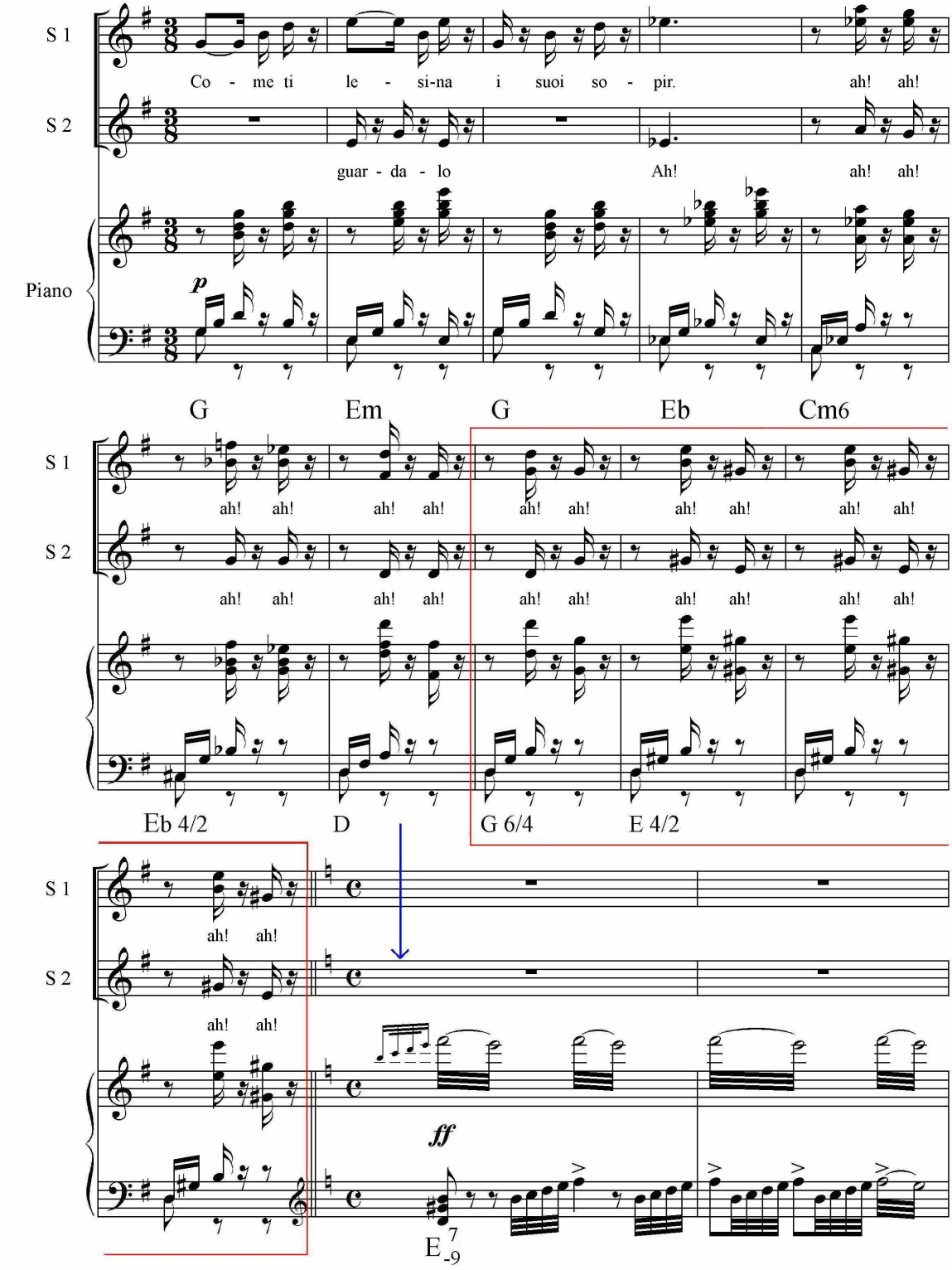



Figura 127 – A proposta original apresenta quatro compassos a mais que a versão final.

5 – Página 31

Comparando-se o RA com a CP, verifica-se pelo rascunho que Gomes pode ter pensado em uma versão bem mais reduzida da intervenção de Odalea, Adin e Coro que começa na pagina 31 da CP (*Andante languido*, si maior). Pelo rascunho, logo após a introdução da frase de Odalea (4 compassos), esta é interrompida pela entrada da frase de Condor, cantada como *voce lontana*. Pretensamente, se mantivesse essa idéia, não haveria um trecho de música com 38 compassos que segue, o qual tem qualidade musical e dá melhor proporção ao trecho. Na Figura 128 podemos ver uma cópia do trecho original no RA, onde se percebem os quatro compassos de Odalea e a entrada do trecho de Condor o qual, na versão final, vai ocorrer somente 38 compassos depois do cancelamento.

Na Figura 128 se pode ver o mesmo trecho na versão final na partitura para canto e piano. Até a barra dupla em azul está o segmento também existente no rascunho autógrafo, no qual Gomes já não escreve a parte do piano. Ao fim da frase de Odalea (ré-dó), depreende-se, Condor inicia sua peroração em *voce lontana*. Na versão final, isto é postergado por 38 compassos.

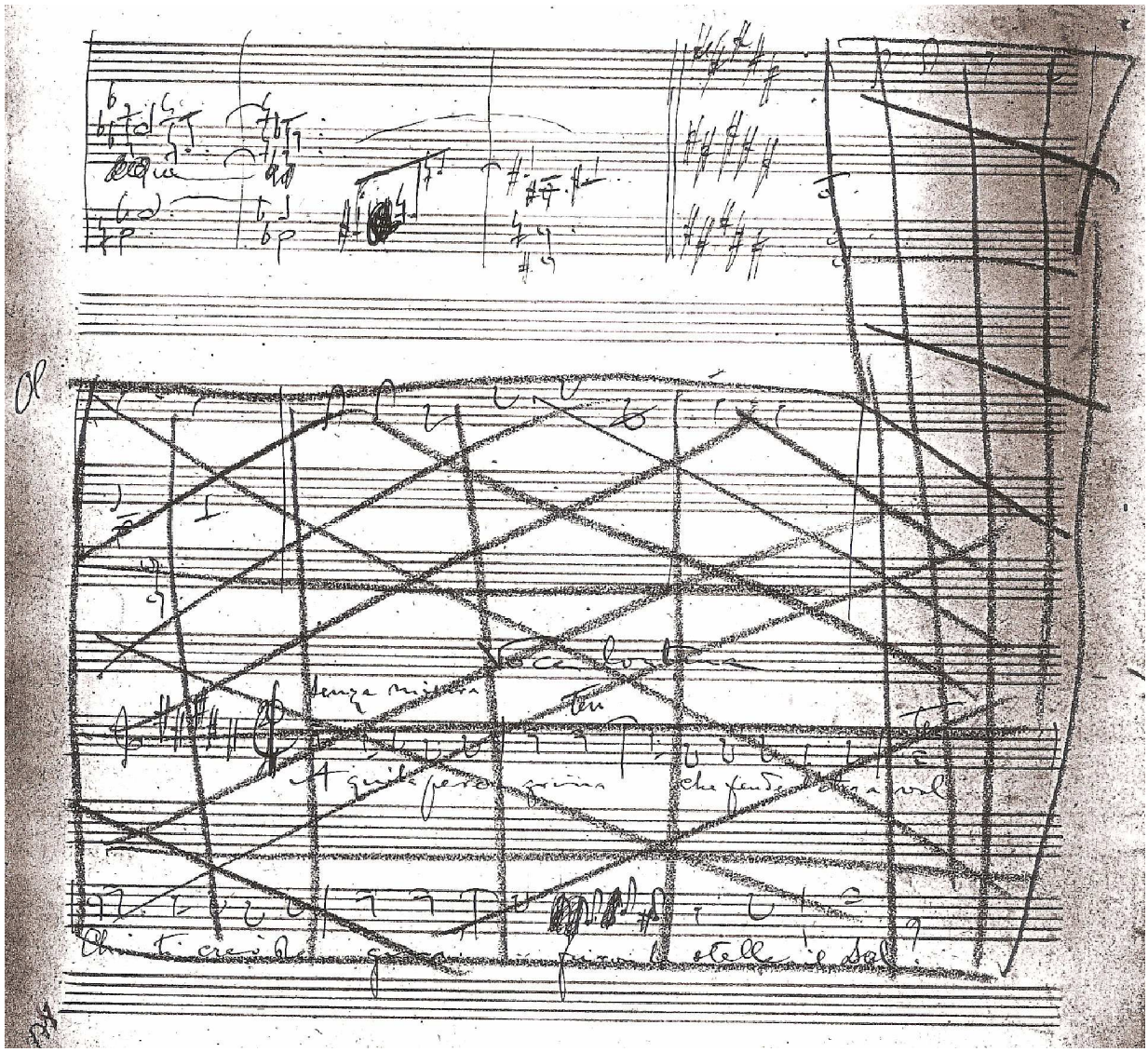


Figura 128 – Gomes interpola 36 compassos no inicio desse cancelamento.

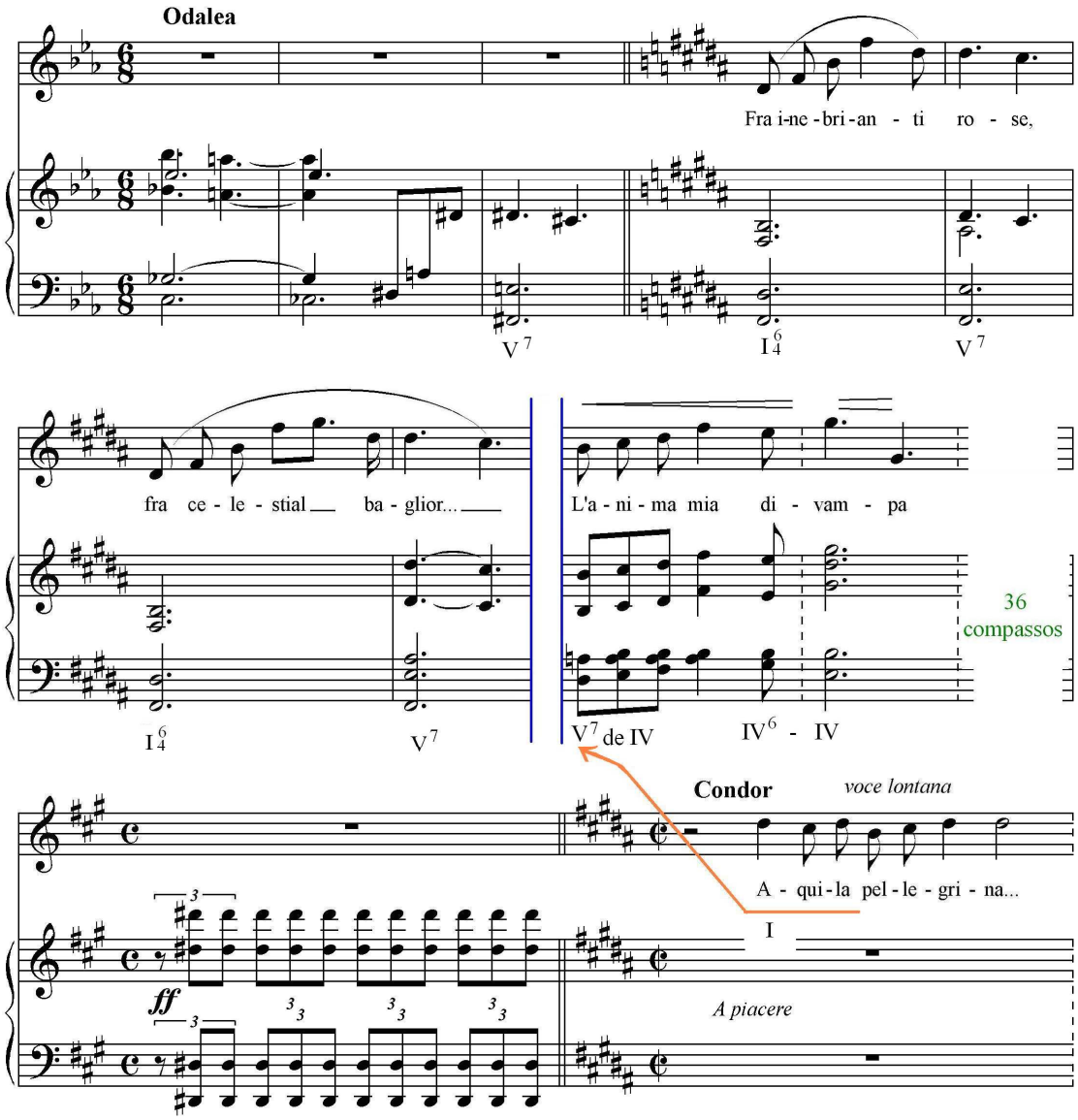



Figura 128 – O mesmo trecho na versão integral na partitura de canto e piano.

6 –Página 42 e 43

Neste trecho, encontramos uma modificação significativa da vocalidade de Odalea. A partir do RA (Figura 129), que apresenta uma tessitura muito grave, Gomes recompõe o trecho para uma tessitura mais amena, ainda que no limite grave do soprano.

Estas partes não estão canceladas no RA e, de fato, se encontram no MS, mas já com alguma modificação, principalmente no que diz respeito a um ajuste rítmico para o texto final do trecho. Na versão final (Figura 130) verifica-se a introdução de canto em um compasso anteriormente com pausa da solista e, também, um ajuste do desenho rítmico para melhorar a prosódia da frase. Cabe salientar que a linha vocal acrescida (*misterioso, fiera*...) não se encontra no libreto.

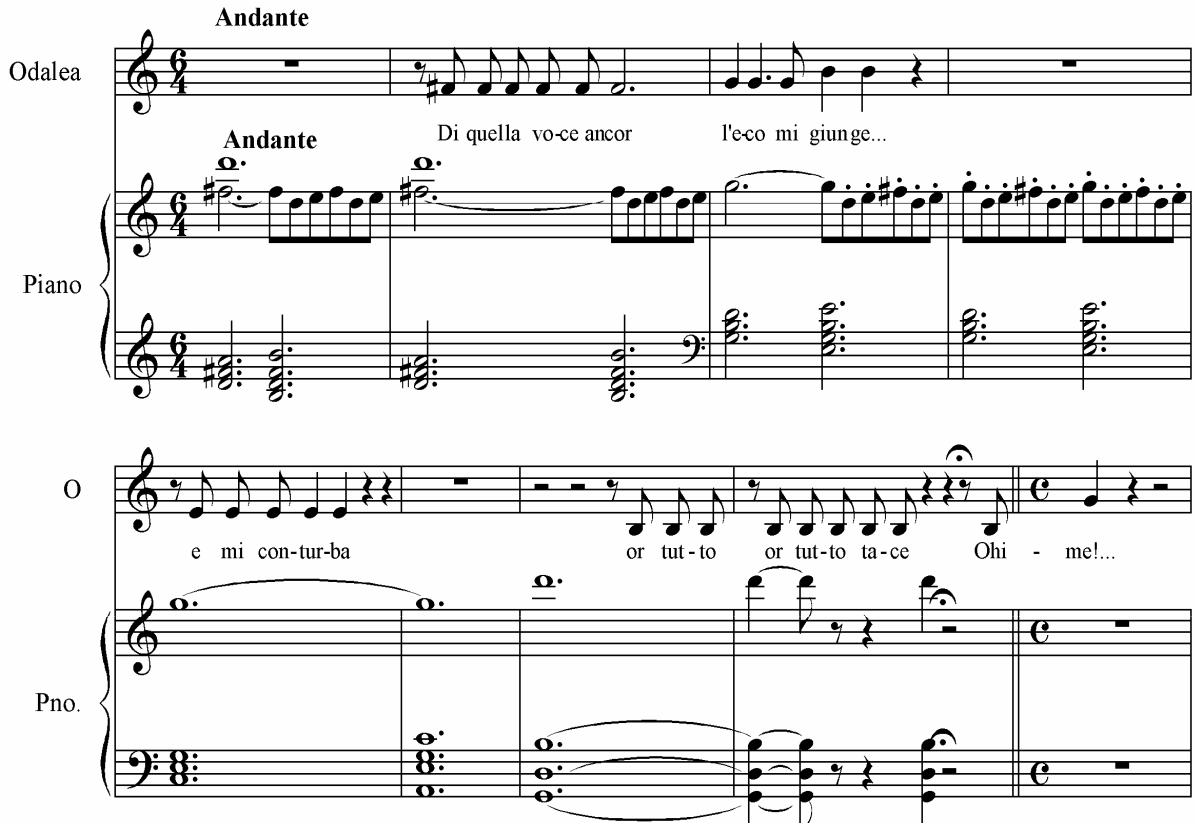



Figura 129 – Reconstituição do trecho a partir do RA.

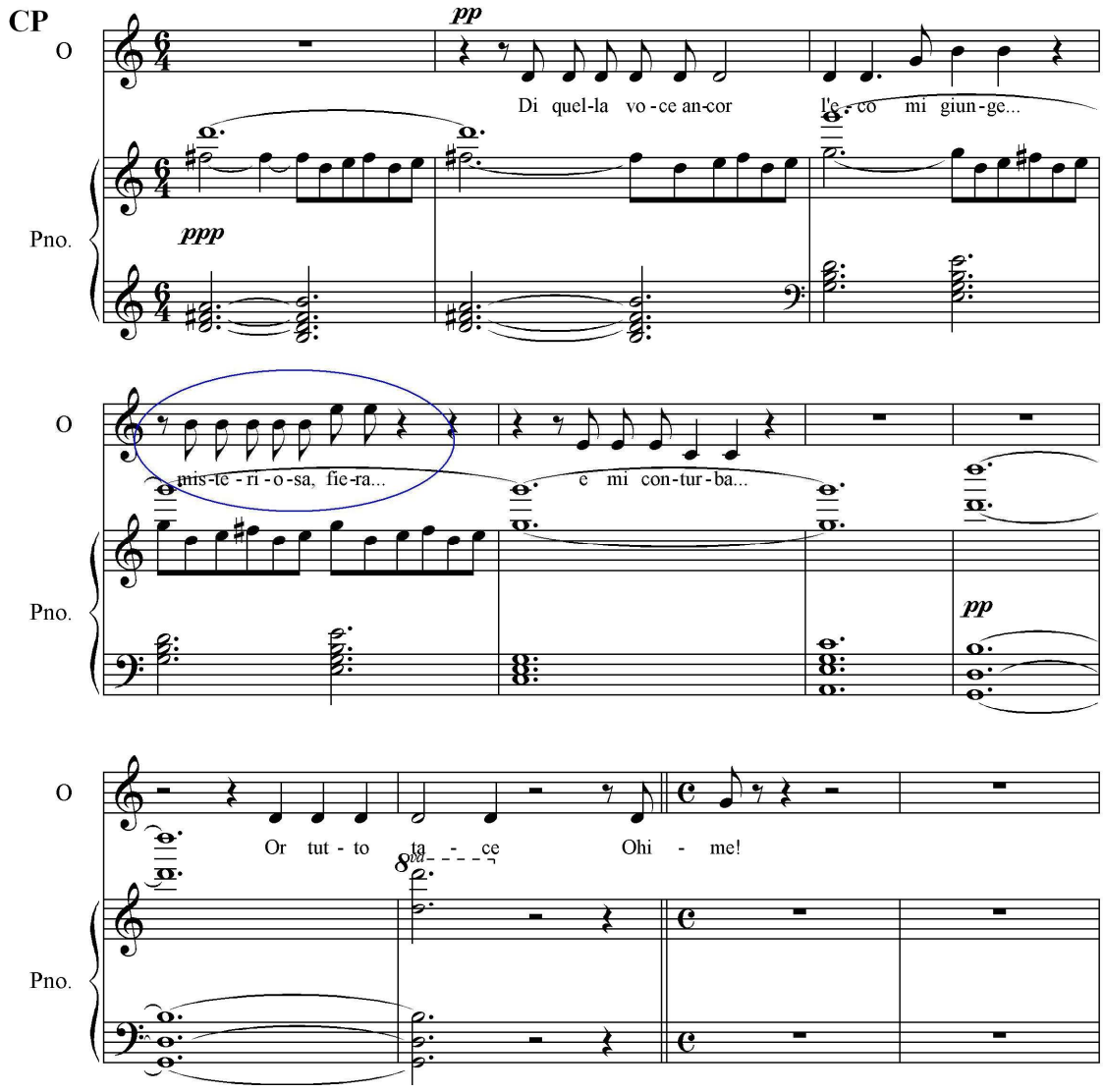
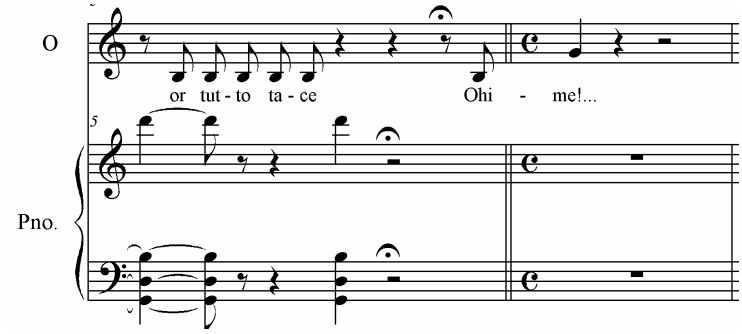



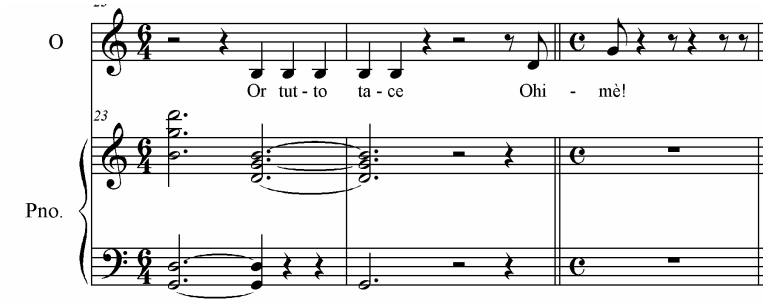
Figura 130 – A versão final na CP.

Adicionalmente, compare-se a solução do ajuste do desenho rítmico no final da frase entre o RA, MS e CP (Figura 131). Todos apresentam diferentes propostas. A CB segue, como usual, a CP, mas apresenta um semínima como última nota da frase, à semelhança do RA.

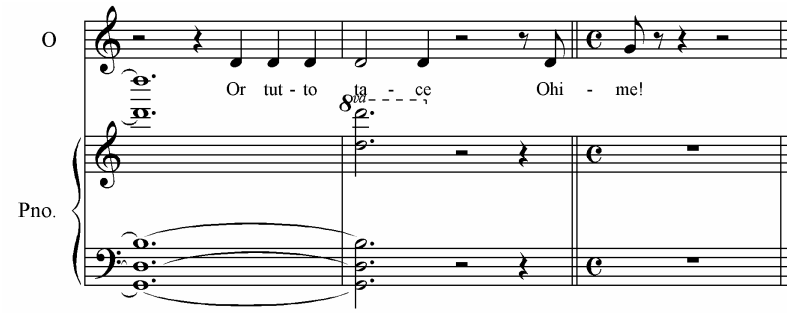
RA



MS



CP



CB

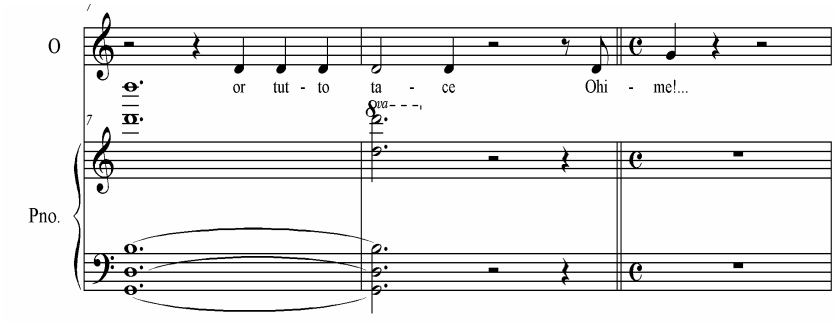


Figura 131 – Comparação do tratamento da frase final conforme se verifica no RA, no MS, na CB e na CP.

Note-se que a versão da CB é idêntica à CP, mas não ao MS. Assim, pergunta-se quando esta modificação foi feita, pois que ela não chegou às mãos dos copistas pelo manuscrito revisado. Trata-se de um caso semelhante ao "rifacimento" referido no capítulo anterior, apenas que, neste caso, não há uma folha indicando esta modificação.

7 – Página 44

Odaléa vacila ao permitir a entrada de Condor. No RA existem três compassos adicionais interpolados entre o c1. e c.2 do primeiro sistema da página 44. O texto diz "*Di Samarcanda la regina io son*". Novamente, a razão do cancelamento desses três compassos seria o desejo de reduzir a extensão da ópera, pois do ponto de vista do discurso dramático o uso desse texto nada acresce à situação de dualidade expressa no início do recitativo. Esses compassos não se encontram no MS e, como usual, nem na CB e CP. O texto se mantém idêntico nas três fontes finais e apenas o libreto apresenta uma divergência ao propor a frase *Saria terror? ... ah no!* no lugar de *No, non è terror* que se encontra em todas as demais fontes textuais (Figuras 132 e 133).

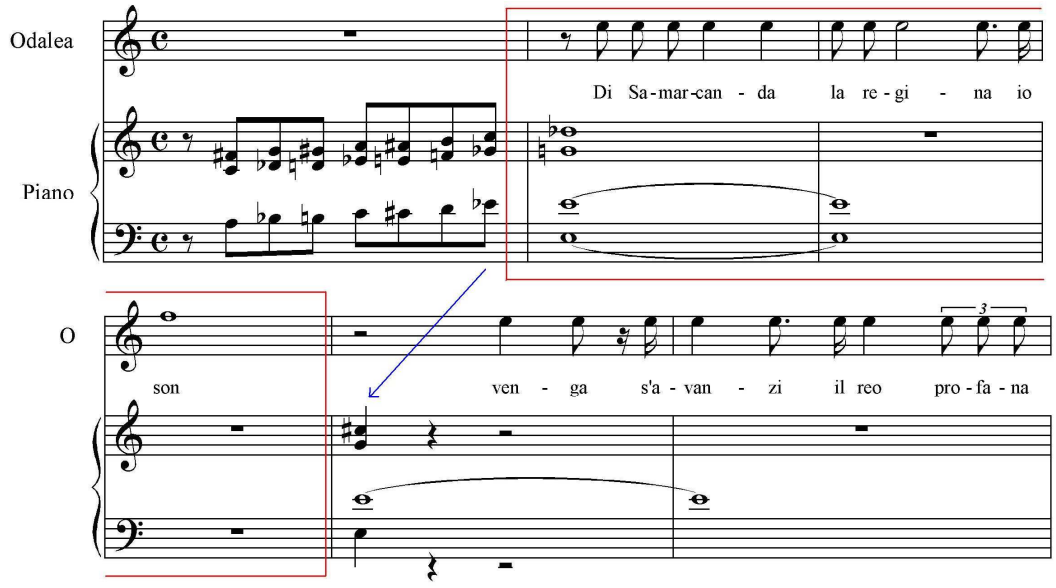



Figura 132 - Proposta original no RA, posteriormente não incluída no MS e nos demais textos.

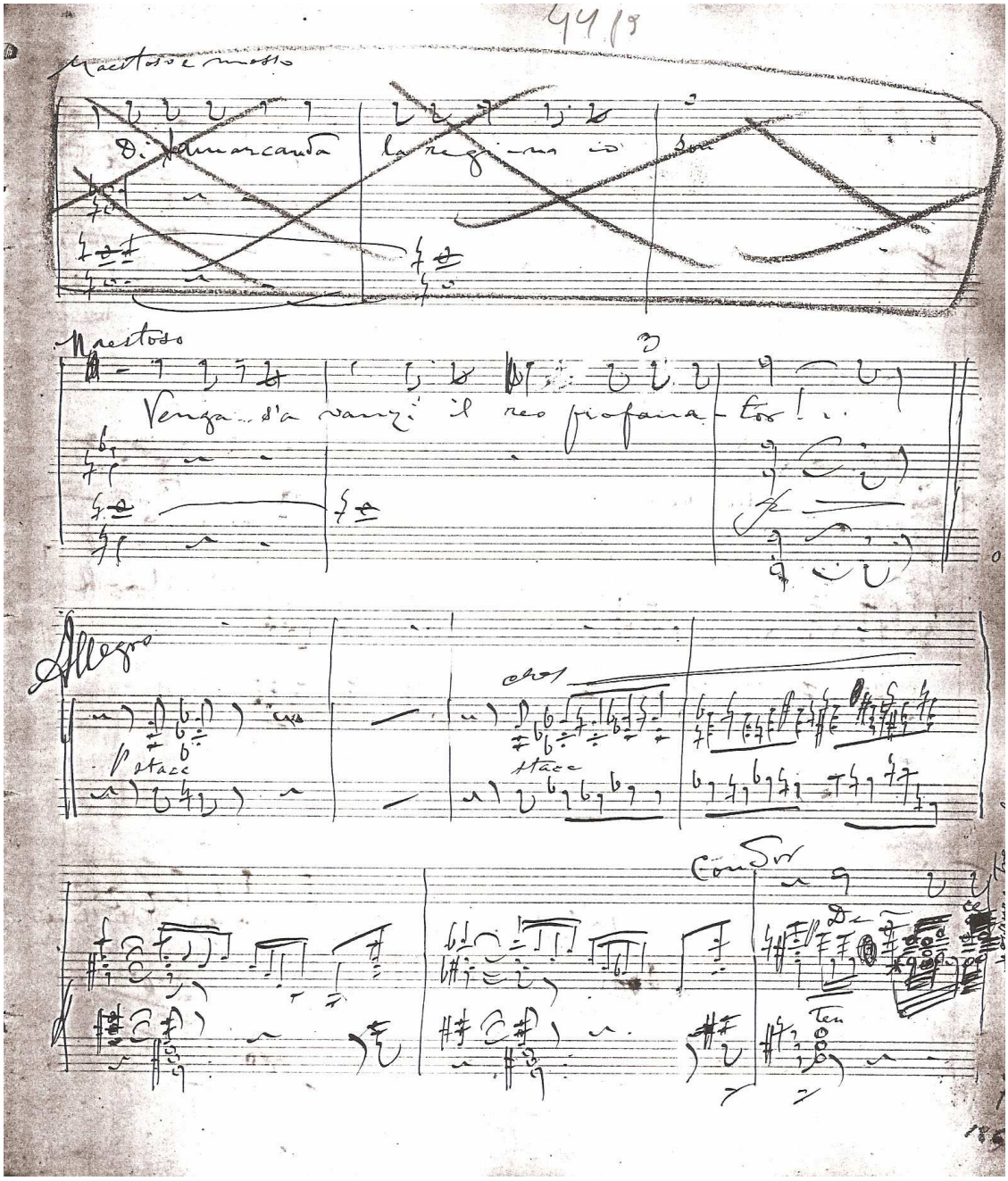



Figura 133 – O trecho em questão, no rascunho autógrafo.

8 – Página 45

Dentro do mesmo princípio de condensação, na página 45 identifica-se o cancelamento de um compasso de Condor com rearranjo da linha vocal (Figura 134):

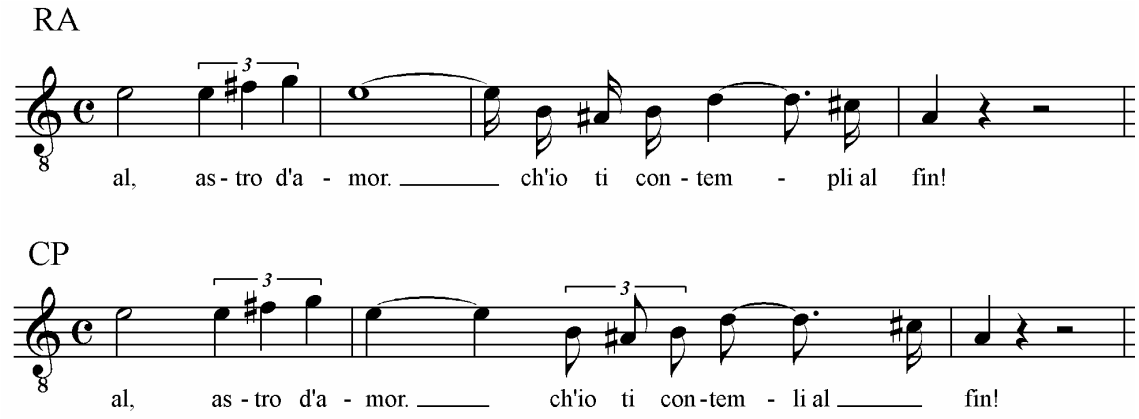



Figura 134 – A forma original (RA) e a versão definitiva (CP) com a omissão de um compasso e rearranjo da linha vocal. Note-se a inconsistência no compasso 3 no RA e o equivoco gráfico no mesmo compasso na CP.

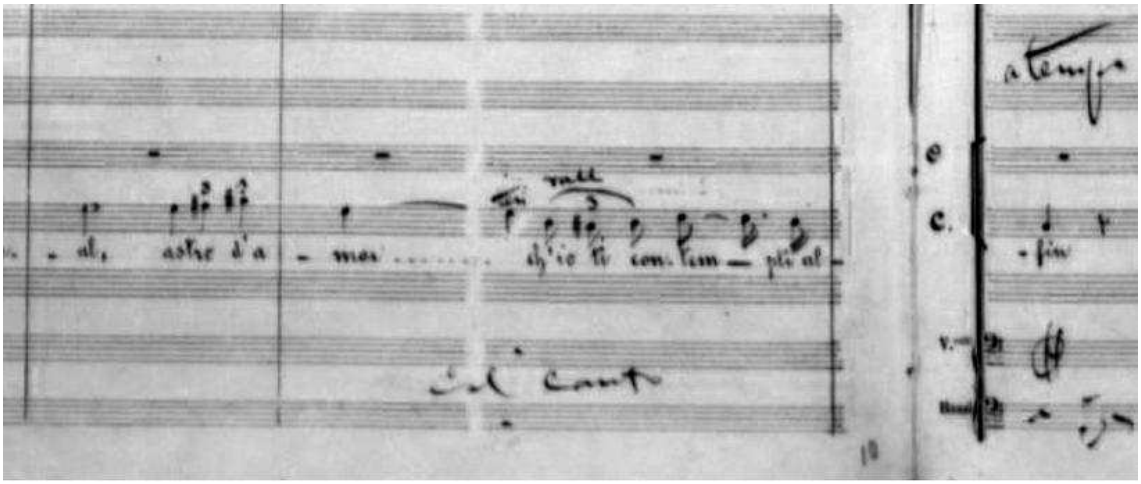



Figura 135 – No MS, Gomes mantém a consistência da fórmula de compasso.

No MS (Figura 135, c.2) não se identifica o nota mi em semibreve que pode ser vista no RA. Acredita-se,então, que Gomes não teria transcrito a sua idéia original e feito a alteração para duas semínimas ligadas diretamente ao preparar o manuscrito autógrafo.

Convém salientar que nas duas versões há equívoco de figuras. Assim, o terceiro compasso no RA (Figura 134 e 135) apresenta as quatro primeiras notas como semicolcheias e na CP as notas finais do mesmo compasso são duas colcheias e uma semicolcheia, o que não preenche os requisitos do compasso. Curiosamente, no MS não há problema de consistência. Desta forma, o que ocorre na CP é um erro de incisão.

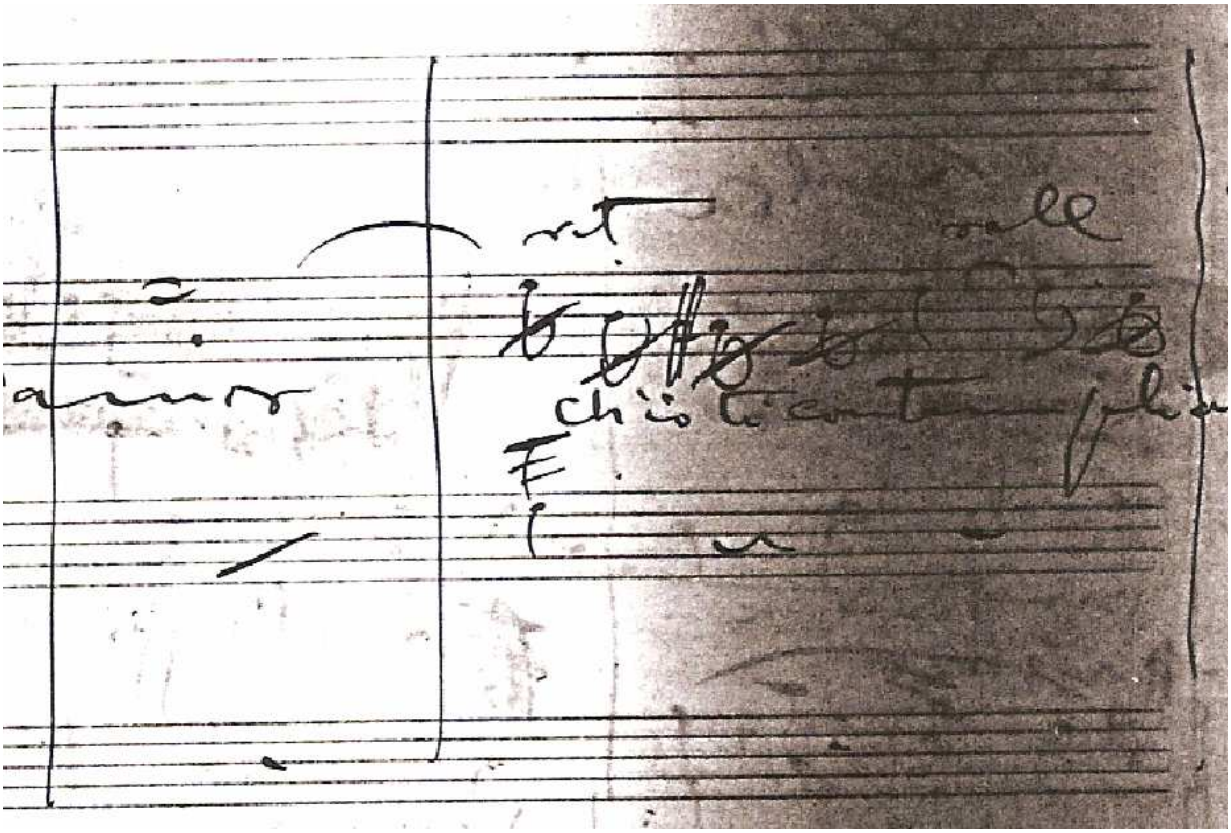


Figura 135 – Recorte do rascunho autógrafo para o trecho em discussão. Notar a inconsistência da composição métrica do compasso.

9 - Páginas 45e 46

Ao contrário da condensação do exemplo anterior, mais adiante a vocalidade ampla tem primazia e Gomes expande uma das frases de Condor (Figura 136). A versão reduzida está no RA, mas nele mesmo Gomes cancela a semínima no mesmo compasso e expande a frase. Isto já aparece corrigido também no MS (Figura 137 e 138).

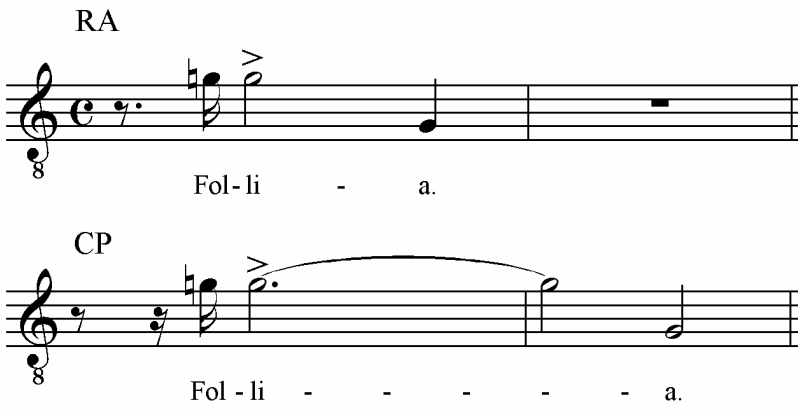


Figura 136 – Prolongamento do final da frase.

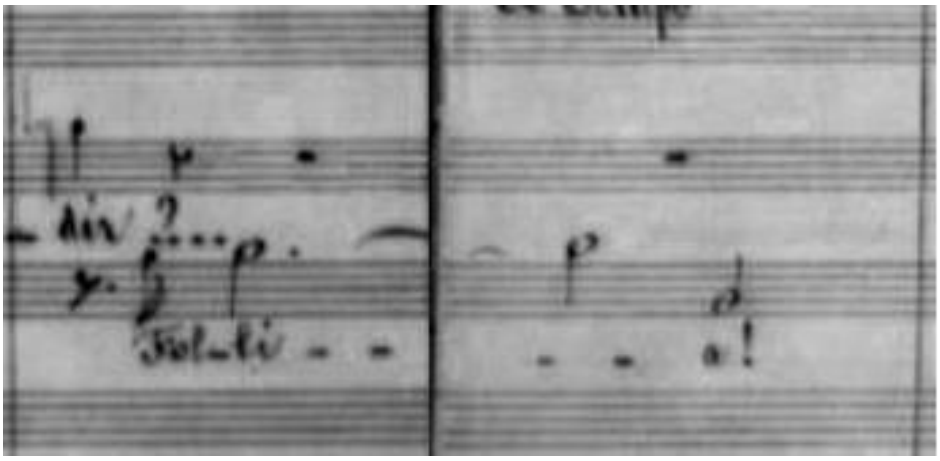



Figura 137 – Manuscrito autógrafo. Por estarem em páginas consecutivas, realizou-se uma montagem, daí a ligadura sobre a nota sol não ter continuidade gráfica.

Neste caso Gomes deseja aumentar a ênfase na resposta de Condor. Odalea lhe pergunta o que o tinha inspirado para tanta insana audácia em invadir o recinto sagrado. Ele diz que foi uma fantasia, um capricho louco. De fato, na versão inicial o uso de apenas uma mínima não seria suficiente para expressar a paixão embutida nessa fantasia, nesta *follia*. A modificação da figura, agora com uma mínima pontuada ligada a outra mínima, estende a duração e permite um incremento de tensão para que o sentido desse capricho, dessa fantasia, possa ser melhor expressado musicalmente. Pode, assim, o intérprete, buscar nuances vocais e gestuais ao longo da duração da nota que permitam construir um discurso mais plausível ao momento dramático.

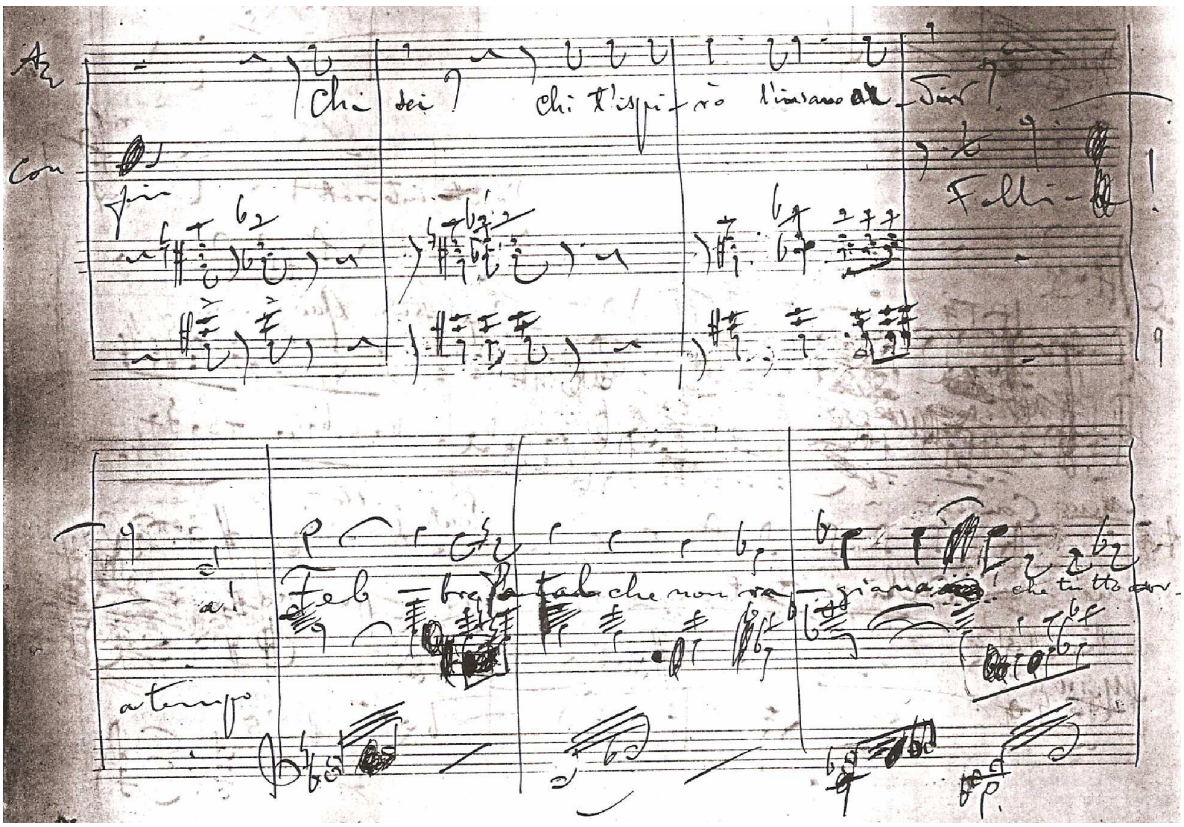



Figura 138 – No alto, a versão completa para o trecho em discussão no RA. Em baixo, um detalhe do compasso onde se pode ver a sílaba “a”, complementar à palavra “folia” ainda no mesmo compasso. Na cópia original é possível identificar a nota sol em oitava ao final desse mesmo compasso.

Um caso semelhante é relatado por Petrobelli (1994) ao estudar o processo compositivo de G. Verdi, tomando os rascunhos do *Rigoletto* como fonte (Figura 139). Ao longo de três versões, Verdi vai progressivamente aumentando a duração de uma nota de apoio em uma frase de Rigoletto, de forma a tornar o discurso mais enfático.

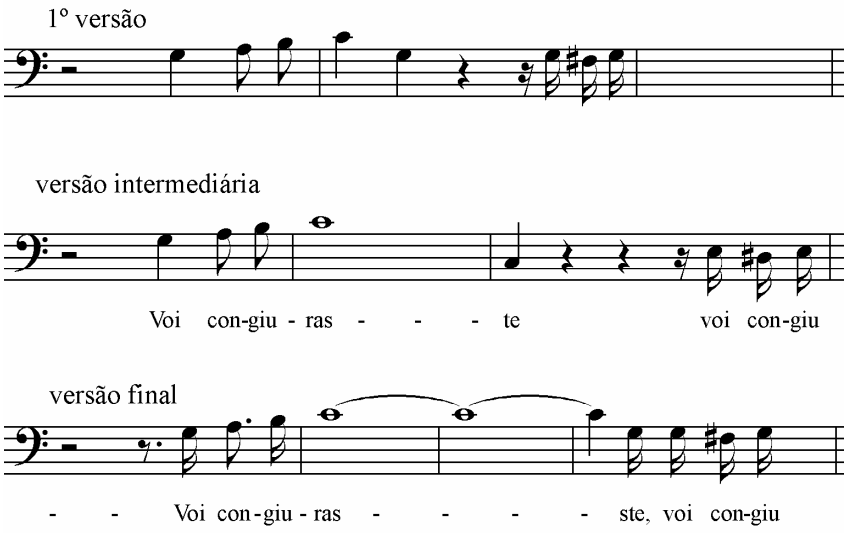


Figura 139 – Três versões progressivamente aperfeiçoadas da frase de Rigolleto.

10 - Página 46

Como visto anteriormente para Odalea, também para Condor o compositor modifica a tessitura para manter a vocalidade dentro de um registro mais cômodo ao tenor além de, provavelmente, pretender aumentar a tensão do discurso dramático. Como se vê na Figura 140, no RA o final da frase é na oitava inferior, o que diminui a tensão e, mesmo, a compreensão do texto. Ao contrário, na versão definitiva (CP) o compositor prefere um intervalo ascendente que permite um incremento de tensão além de manter a vocalidade dentro do mesmo registro em que toda a intervenção de Condor se desenrola. Além dessa melhora da tessitura, o aspecto dramático do uso de intervalos deve ser considerado como razão para a modificação de Gomes.

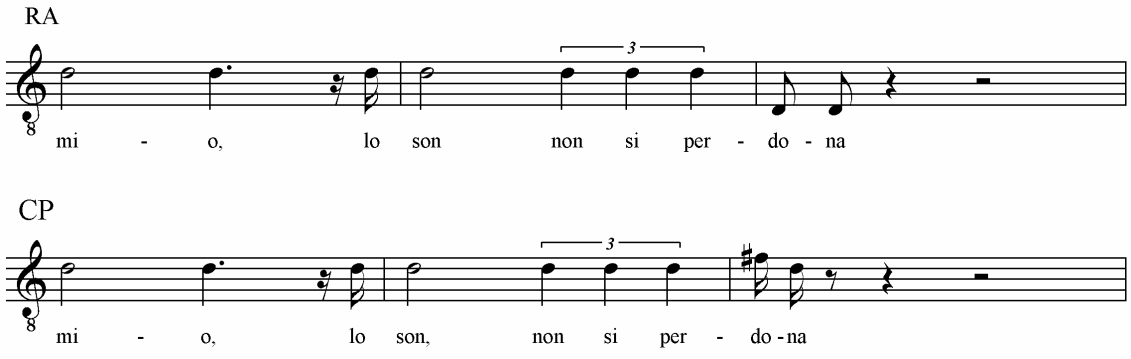


Figura 140 – Uma pequena modificação na conclusão da frase causa uma melhora no discurso dramático.

Para o momento dramático, em que Condor reconhece sua culpa e está pronto a aceitar a punição, o fecho de frase em oitava não seria o mais adequado, pois se perde a tensão. Há que considerar-se que o intervalo de oitava, entendido em final de frase, tem um caráter de afirmação. Entretanto, por ser descendente, pode assumir uma expressão de fraqueza e abatimento moral, como refere Rougnon (1925). Por outro lado, o uso do intervalo de terça maior, ascendente, nesse caso específico, pela inflexão superior e nessa tessitura, há uma reafirmação da virilidade romântica de Condor ao expor-se docemente à

morte por uma paixão insana. Esse aspecto provavelmente se perderia se Gomes mantivesse o término da frase com uma oitava descendente.

11 - Página 47

Na página 47 uma modificação significativa segue com a resposta de Odalea à essa intervenção. Há um trecho inédito de música que acompanha a linha de Odalea e se prolonga por mais dois compassos antes de retornar ao que hoje encontramos na versão para canto e piano. Como dito, a linha vocal de Odalea se apresenta bastante modificada. No MS verifica-se que Gomes chegou a transferir a linha vocal do RA, mas raspou-a para acrescentar o que hoje se encontra na CB e CP (Figura 141). Outro aspecto relevante nesta correção é que a parte orquestral não apresenta rasuras e apenas uma barra de compasso vê-se que foi removida. Este é exatamente aquele compasso em que há a resolução para ré menor antes da mudança de armadura para lá maior e que dá início a ária *Era del Gran Perdono il Sacro Di*. Isto pode ser um argumento para corroborar a hipótese de que Gomes escrevia a linha vocal sobre o papel com 28 pautas para depois executar a orquestração.

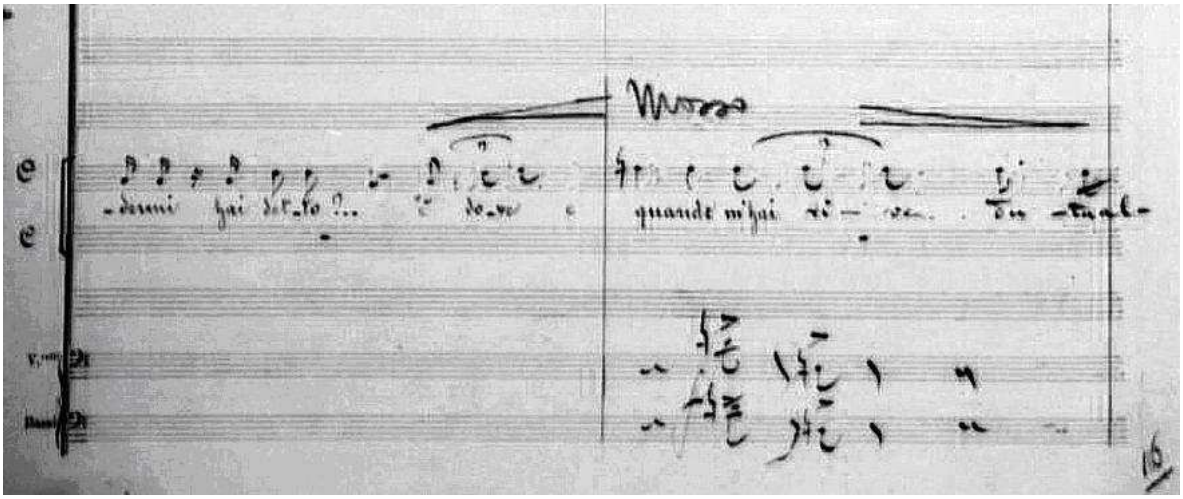
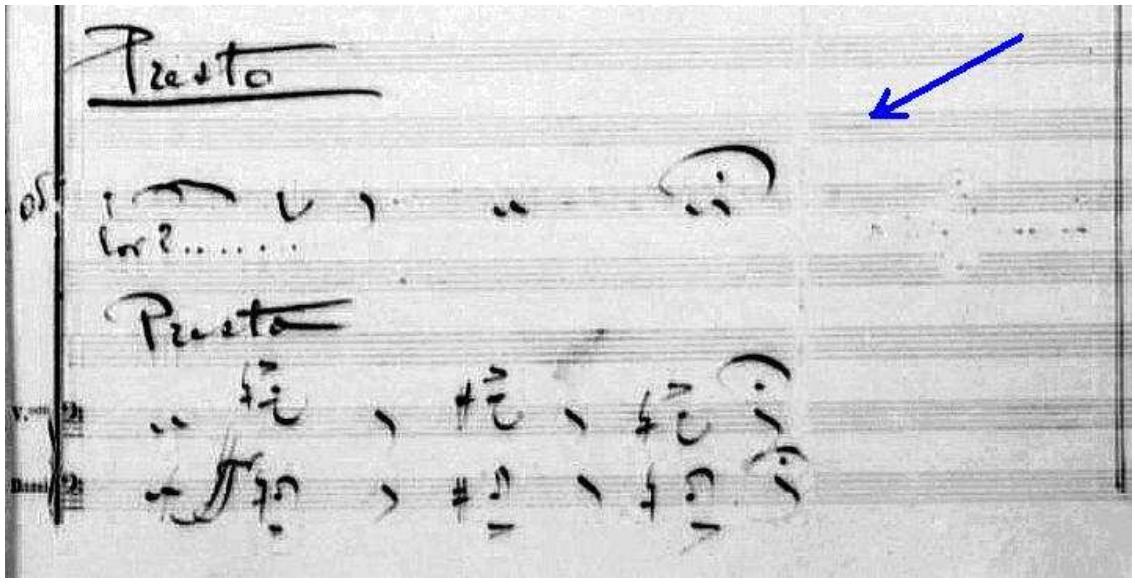


Figura 141 – No MS a frase melódica do RA foi raspada e substituída pelo que se encontra na CB e CP. Uma barra de compasso foi eliminada (seta).

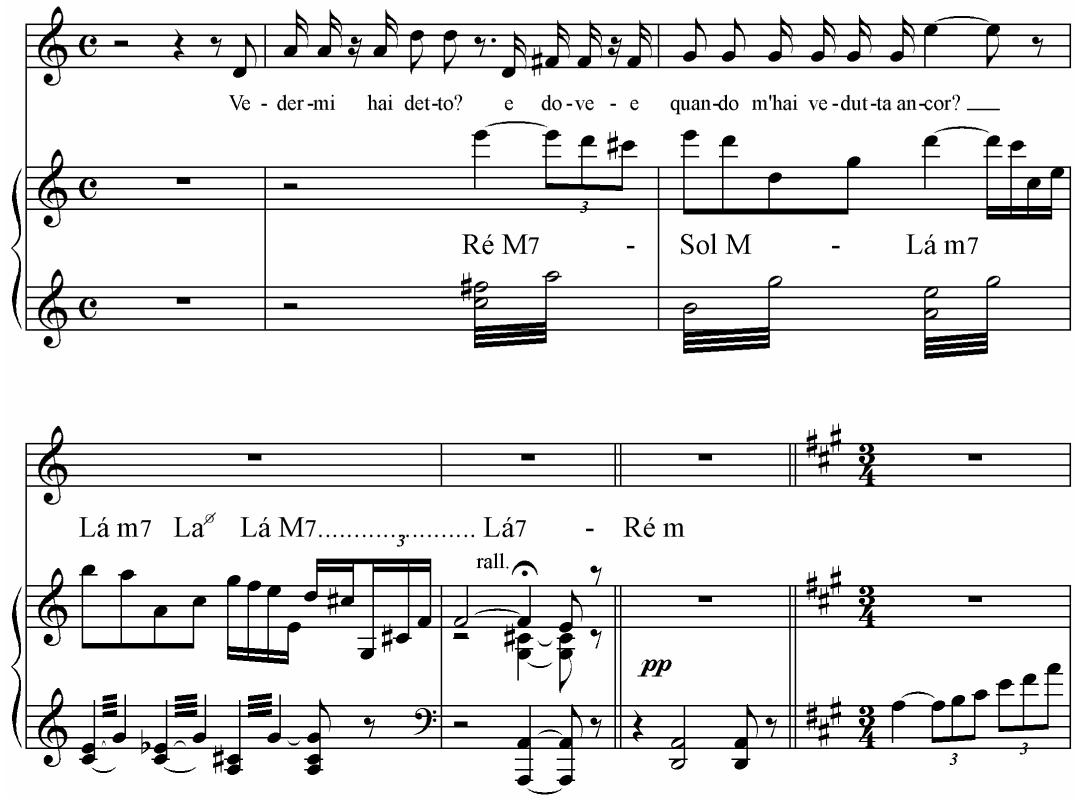



Figura 142 – Reconstituição do rascunho autógrafo.

A nova proposta de Gomes tem sentido harmônico, pois a progressão que se encontra no RA (Figura 142) apresenta dificuldades a partir do acorde de lá maior. A progressão até ré menor na cadência final para uma posterior apresentação da ária na tonalidade de lá maior não apresenta nexo para o discurso musical. Assim, a nova versão de Gomes é bastante convencional (Figura 143), porém com melhor fluxo ao propor uma cadência final I^{6} – $V^{4/3}$ – I, inclusive com a introdução de uma sexta napolitana (bII^{6}) para melhor preparar a cadência final para lá maior.

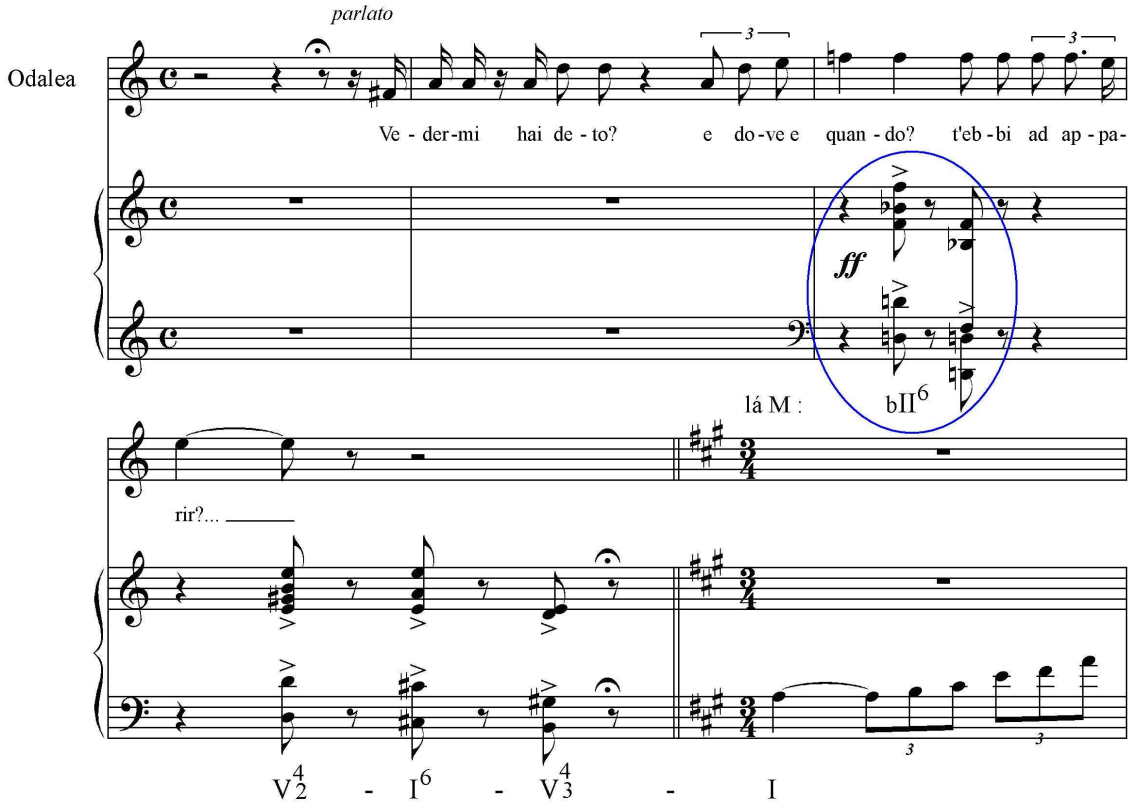


Figura 143 - Versão definitiva encontrada no MS, CB e CP.

Como referido, o texto desse segmento também apresenta pequenas diferenças entre as fontes e somente encontra igualdade entre o MS e a CB, conforme pode ser visto na Figura 144.

Fonte	Texto
RA	e dove e quando m'hai veduta ancor?
CP	e dove e quando t'ebbi ad apparir?
CB	e dove e quando m'hai riveduta allor?
MS	e dove e quando m'hai riveduta allor?
Libreto	e dove e quando m'hai veduta tu?

Figura 144 - Diferentes apresentações do texto de Odalea entre as fontes documentais.

12 – Página 51-52

Na cena terceira do primeiro ato, no trecho que antecede a conhecida frase *Era il sorriso d'Eva* , Gomes propunha outro encadeamento entre as frases, como modulação para ré bemol maior. Modifica-se também o texto e a própria linha de Condor, o que é de interesse aqui analisar. De fato, no rascunho autógrafo percebe-se que há frases e textos que não estão na CP, nem na Bernardi e, no MS, se encontram raspados, o que localiza cronologicamente esta alteração. Uma reconstrução desse trecho pode ser vista na Figura 145 e comparada com a versão final (Figura 146).

Para a versão final ocorre, inicialmente, uma condensação e antecipação do texto. O texto *Bela tu domini le turbe estasiate* que no RA era desenvolvido sobre uma re-exposição do tema principal, passa a ser utilizado em uma nova cadência para o término da frase anterior e a re-exposição assume, isoladamente, ponte de ligação para o segmento central desse monólogo, qual seja, *Era il sorriso d'Eva*. Mais que isto, na nova proposta de

Gomes, a cadência desacompanhada, apresenta vantagens para a exposição vocal de Condor, assim como elimina o fecho de frase em oitava. Note-se que ele usa este tipo desconfortável de fecho duas vezes nesse trecho do rascunho autógrafo.

Nesse exemplo, verifica-se uma cuidadosa vontade de Gomes em melhorar a qualidade do discurso musical. Ao mesmo tempo que a versão definitiva elimina os dois fechos de frase em oitava e a cadência vocal desacompanhada permite melhor entendimento do texto e expansão vocal do intérprete. Com isto, incrementa-se o equilíbrio formal e efeito dramático obtido com a reexposição do tema, pois que ele, agora, se apresenta desacompanhado do solista, o que permite uma melhor atenção do ouvinte a esta reintrodução. Trata-se, então, do princípio composicional, particularmente em ópera, de permitir um adequado equilíbrio entre as intervenções vocais e instrumentais.

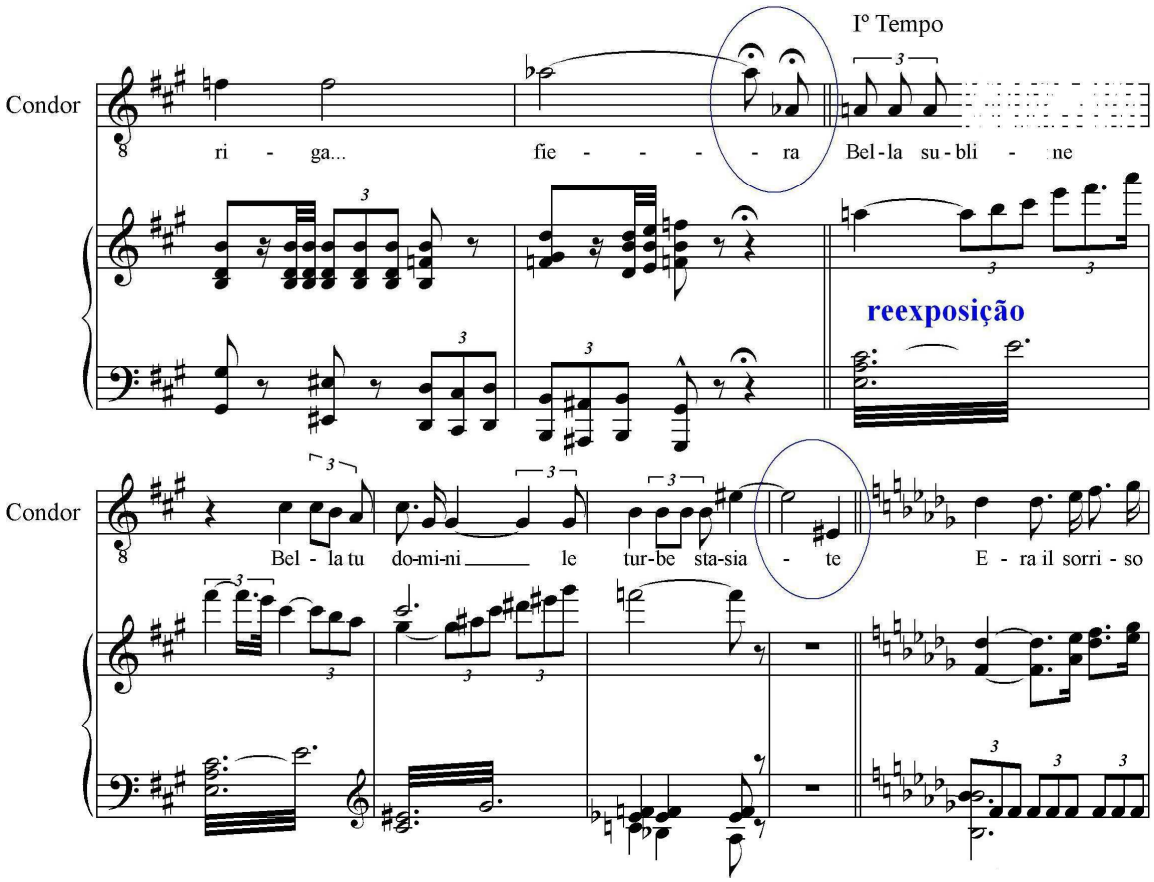



Figura 145 – Reconstrução a partir do rascunho autógrafo.

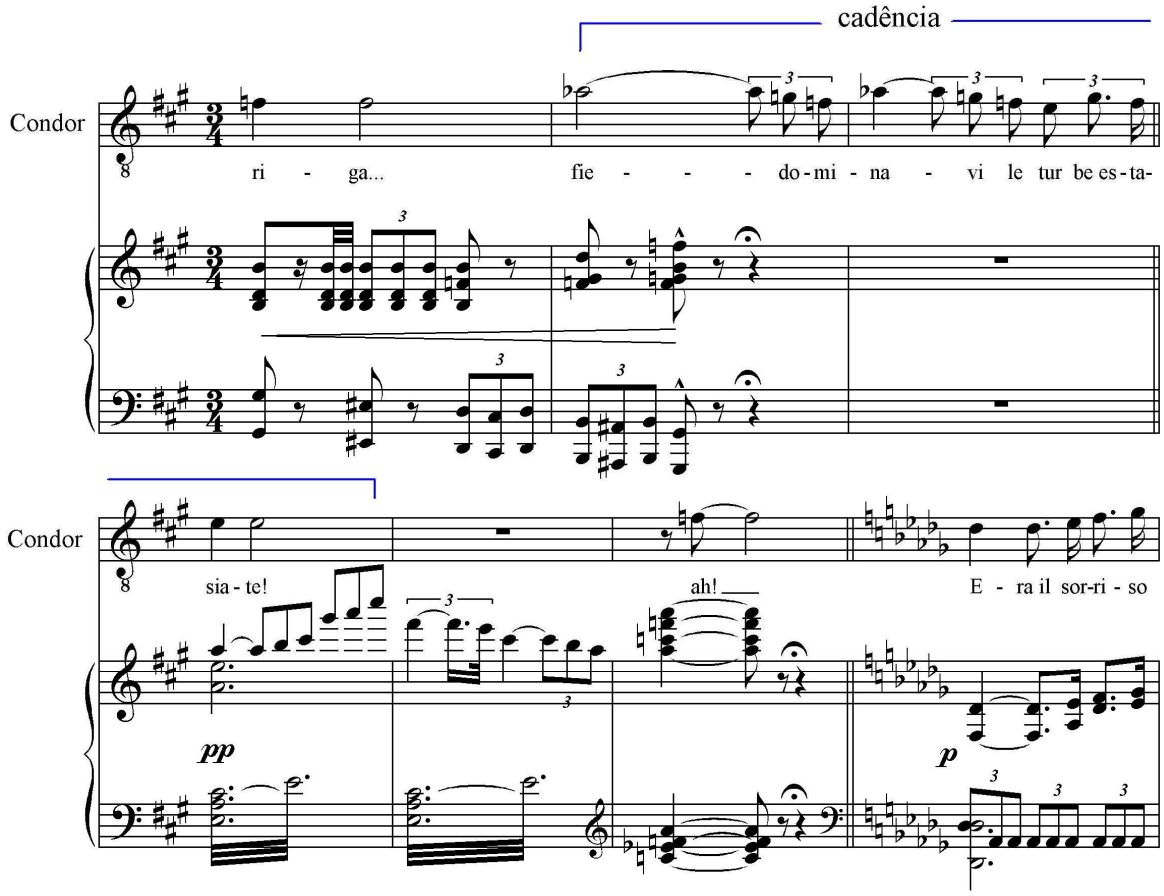



Figura 146 – versão final do trecho (CB e CP).

Como referido anteriormente, a maioria dos casos aqui reconstruídos se encontram cancelados pela mão de Gomes e a reconstrução é feita através dos riscos de cancelamento. Neste caso em particular, o compasso referido como de "reexposição" na Figura 145, apresentava-se tão fortemente riscado que foi impossível reconstruir a sua parte final, no que tange a linha vocal de Condor. A versão original do rascunho autógrafo pode ser vista na figura 147.

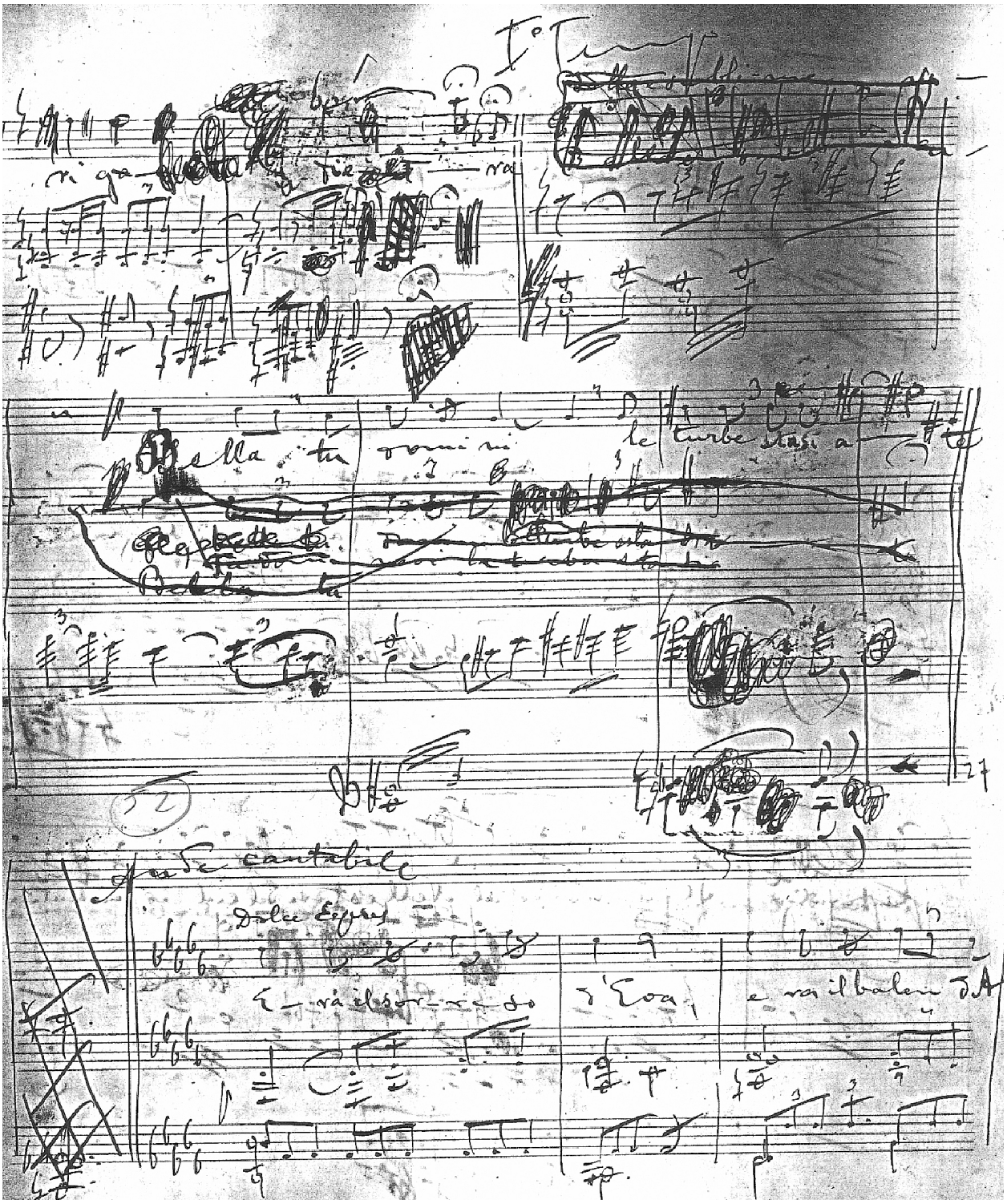



Figura 147 – Rascunho autógrafo. Trecho em discussão. Comparar com a transcrição feita na figura 145.

13 – Página 55-56

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

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

Por outro lado, a análise da versão definitiva (CP) é onde se revela a capacidade de Gomes em aperfeiçoar seu trabalho. Nela estão ausentes todos os aspectos negativos anteriormente descritos e, mais que isto, o compositor utiliza recursos que transformam radicalmente sua idéia no sentido de otimizar o discurso dramático em relação ao discurso musical. De início, o uso de dois intervalos relativamente estreitos, um de quarta justa ascendente e um de quinta descendente, o primeiro na tonalidade de Si maior e já o segundo em mi menor, caracterizam muito bem a frase interrogativa (*La morte?)* e a

frase decidida (*e sia!*), bem diferente do desconfortável intervalo de nona menor das versões iniciais. Na seqüência, invertem-se os intervalos, o primeiro é de quinta descendente e o segundo de quarta descendente, mas com contorno melódico ascendente. Antes da frase final, climática do trecho, Gomes prepara este clímax com uma intervenção da orquestra em acordes sucessivos de ré menor em primeira inversão, com entrada sincopada. O efeito de crescente tensão, completada por esta preparação orquestral colorida pela instabilidade própria da primeira inversão e a entrada não tética, culmina com um escala em lá maior que aumenta incrivelmente a tensão exatamente quando o discurso dramático assim o exige, pois é quando Condor diz que o braço real é que deve golpeá-lo de morte. Um diagrama melódico[22] das três versões pode ser visto na Figura 148, permitindo verificar a capacidade de Gomes de corrigir este segmento, emprestando-lhe uma proporcionalidade ideal para um perfeito ajuste do discurso musical e dramático. As partituras das três versões podem ser vistas nas Figuras 149, 150 e 151.

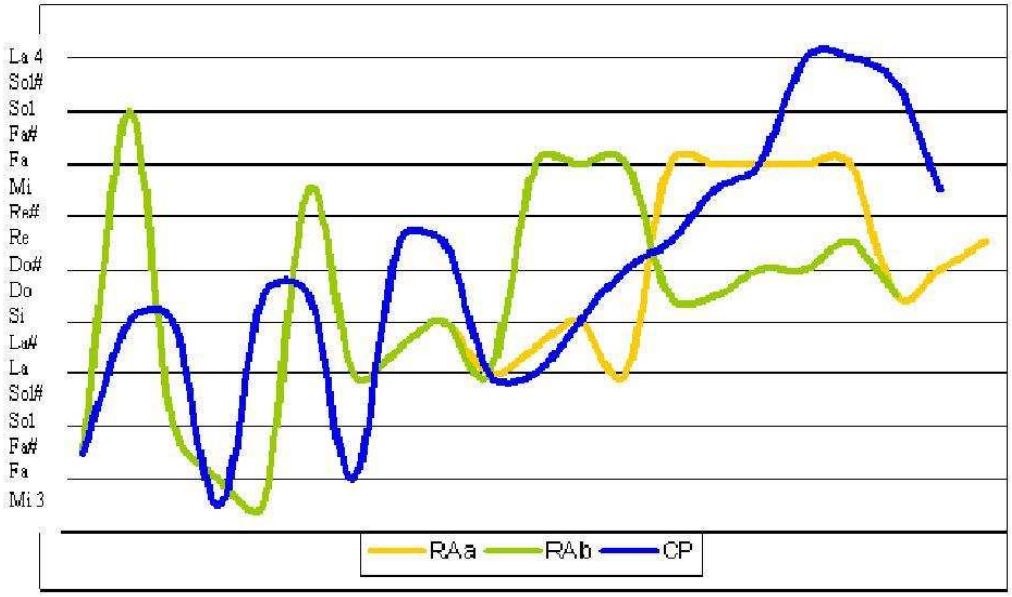
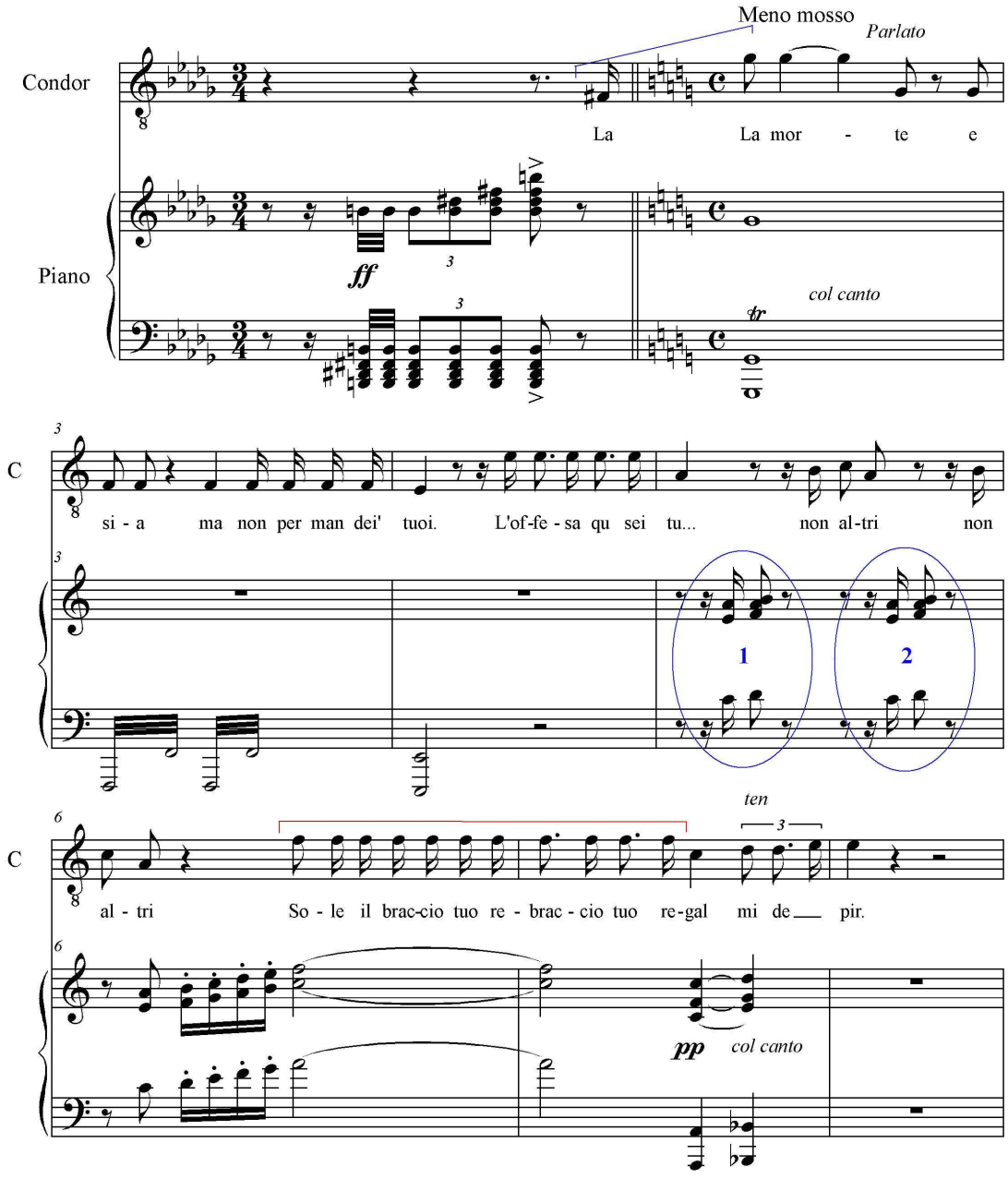
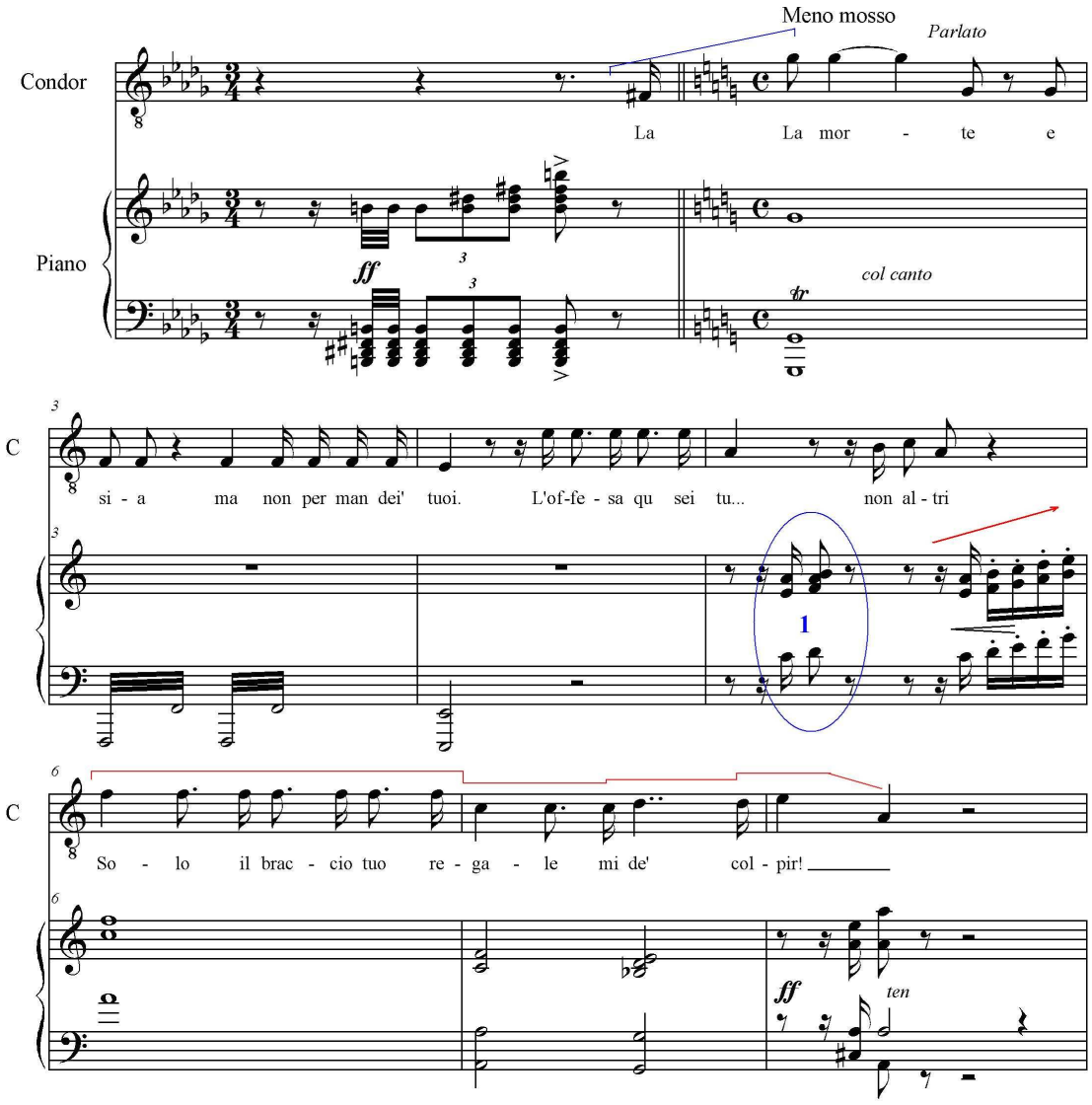
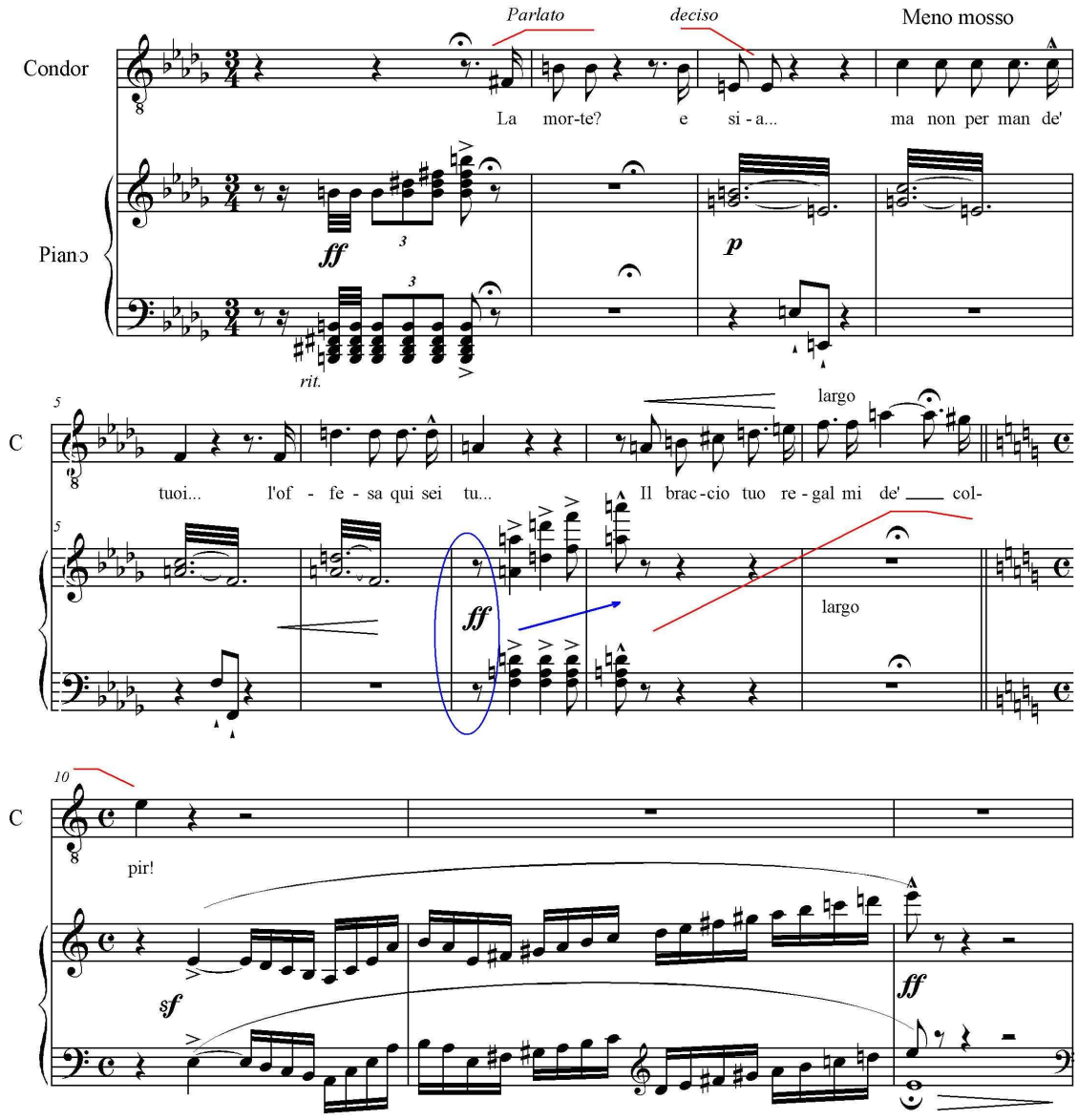
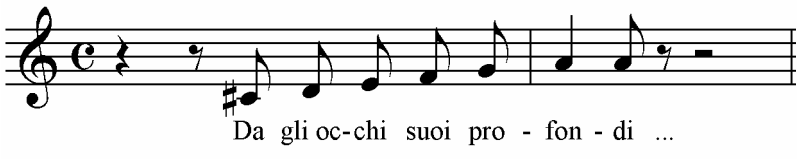
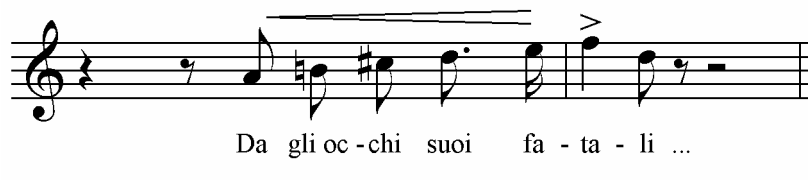


Figura 148 – Contorno melódico das três opções do trecho de Condor. Na linha azul verifica-se a versão definitiva, a qual progride proporcionadamente para o clímax final da frase, ao contrário das demais, em que a tessitura aguda está logo no começo da frase e utiliza patamares mais prolongados.

[22] O diagrama melódico foi obtido tomando-se uma escala numérica de 1 à 18 correspondendo à escala cromática entre Mi3 e Lá4 que corresponde ao eixo das abcissas e lançando no eixo das ordenadas a seqüência numérica correspondente à seqüência melódica da frase de Condor nas três opções (RAa, RAb e CP).

Exemplo 149 – A primeira versão proposta (RAa). Note-se o difícil intervalo de nona menor com o qual se inicia o segmento.

Exemplo 150 – A segunda versão não aproveitada por Gomes (RAb). Os quatro primeiros compassos do segmento são idênticos à versão primitiva (RAa).

Exemplo 151 – a versão final do trecho de Condor, a mais equilibrada do ponto de vista da relação entre o discurso dramático e musical. Note-se a preparação da orquestra, em ré menor, para a fase climática.

14 – Página 58

No início do dueto *Da gli ochi suoi fatali*, em ré menor, a primeira versão (RA), propunha a frase de Odalea começando com apogiatura sobre a tônica e com modificação no texto (*profondi*, em vez de *profani*).

Gomes corrige e começa na dominante, permitindo uma frase em registro mais expressivo e cômodo para o soprano.

Ainda neste trecho, Gomes elimina quatro compassos antes de entrar na secção *cantabile* do dueto. A restauração do trecho (Figura 152), a partir do RA (Figura 153), está prejudicada pela impossibilidade de recompor as notas entradas no compasso de transição entre o que está no rascunho autógrafo e o que se vê hoje na CP. Ademais, a reconstituição do texto é impraticável pela quantidade de rasuras promovidas por Gomes para esconder a parte cancelada. Entretanto, percebe-se nitidamente que é um texto novo, que não está no libreto nem em nenhuma das outras fontes. Talvez tenha sido um acréscimo proposto por Gomes para criar melhor equilíbrio formal, pois o segmento em discussão, na sua versão final, apresenta apenas quatro compassos antes de entrar na nova secção (cantabile). Com este acréscimo, ficaria com duas frases de quatro compassos. De fato, o início da primeira frase é anacrúsico e ascendente, como ocorre com o primeiro compasso da frase cancelada.

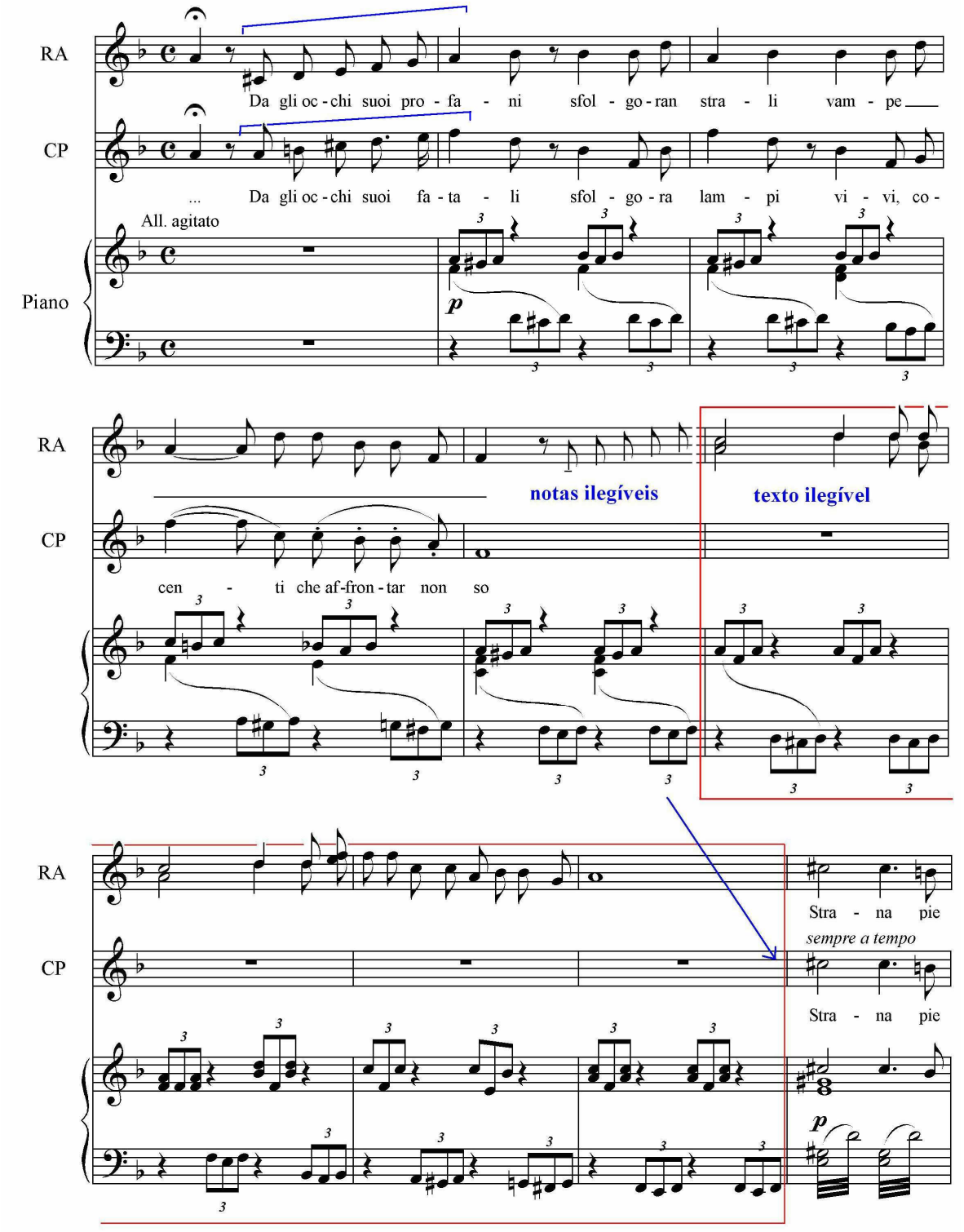



Figura 152 – No pentagrama vocal superior, a versão do RA e no inferior a versão CP, para comparação. Os quatro compassos intermediários eliminados, aqui foram reconstruídos.

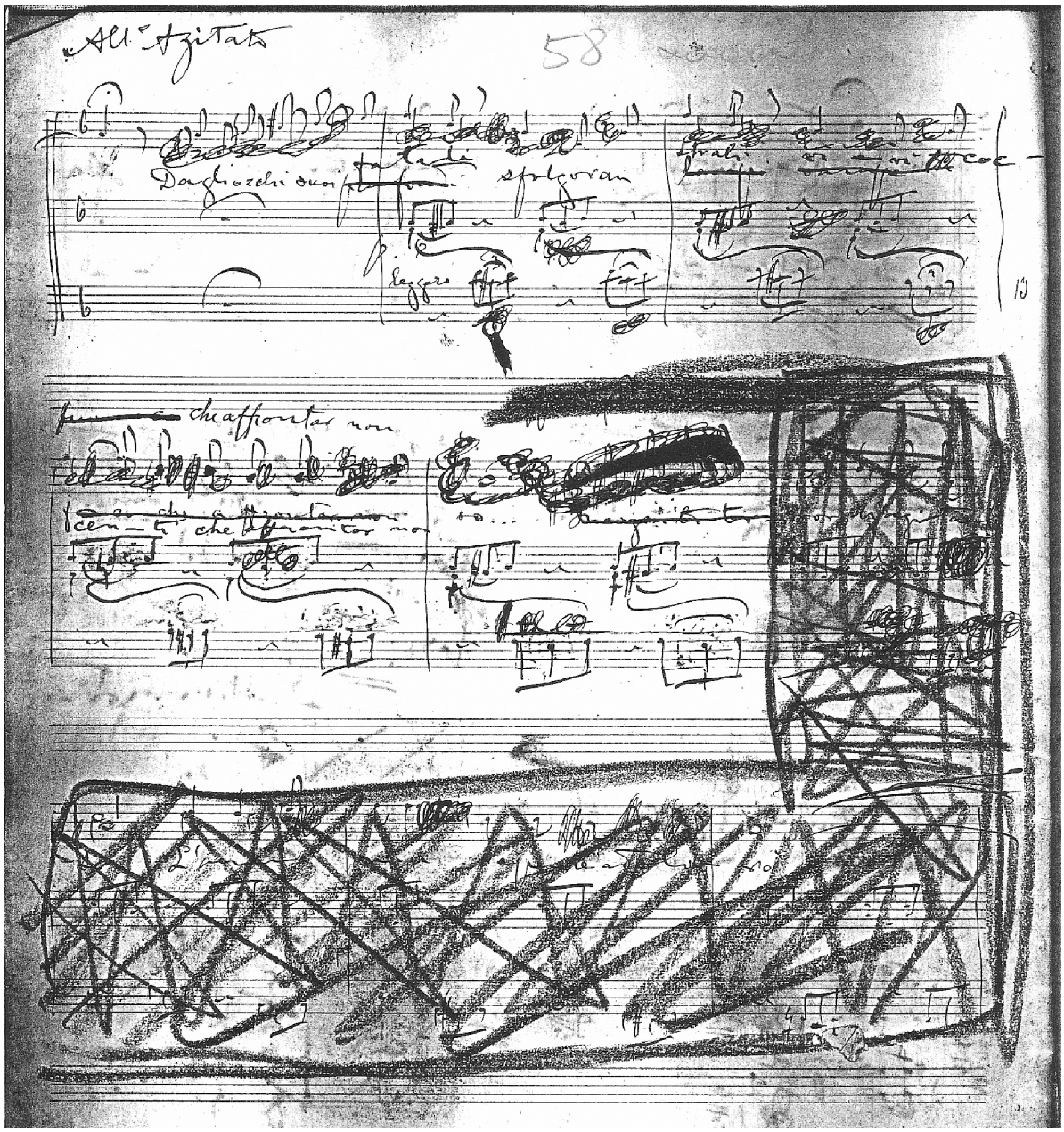


Figura 153 – A frase vocal do trecho de transição é ilegível. *Condor*, rascunho autógrafo do primeiro ato.

15 – Página 59

No 2º e 3º sistemas dessa página encontramos uma diferença marcante em termos de tratamento harmônico de uma mesma frase. Na primeira versão (RA) Gomes faz uso de uma interessante progressão por meio de relação cromática de mediante (c.4 da Figura 154) ao introduzir repentinamente um acorde de dó# maior em segunda inversão que, conforme os requisitos da relação cromática de mediante, está situado uma terça maior acima da tônica (lá maior, no caso deste segmento) (KOTSKA, 1990). De fato, este encadeamento, ainda que aceitável, não ocorre de forma suave.

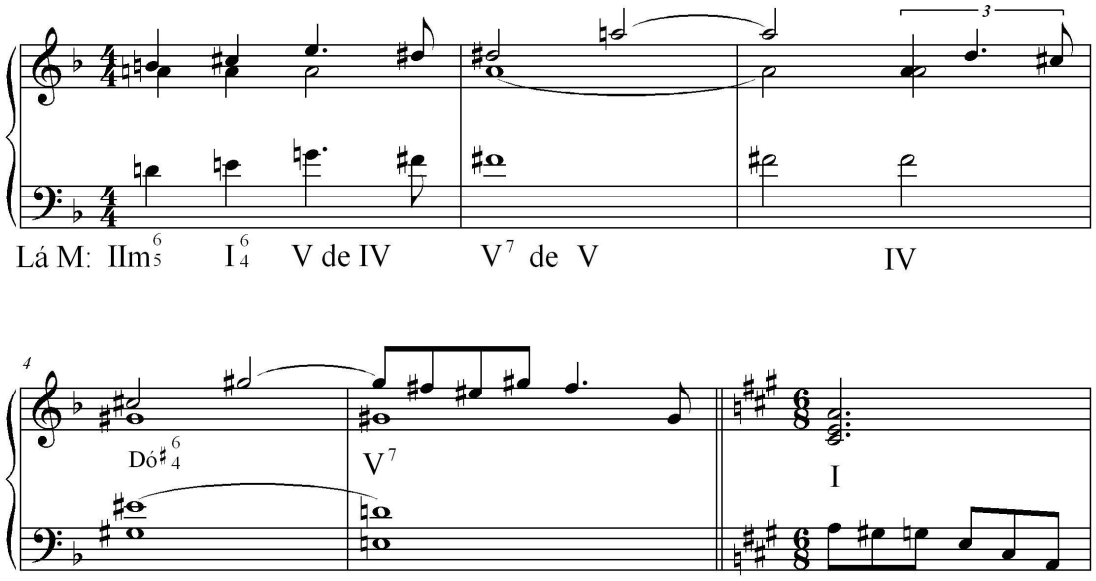
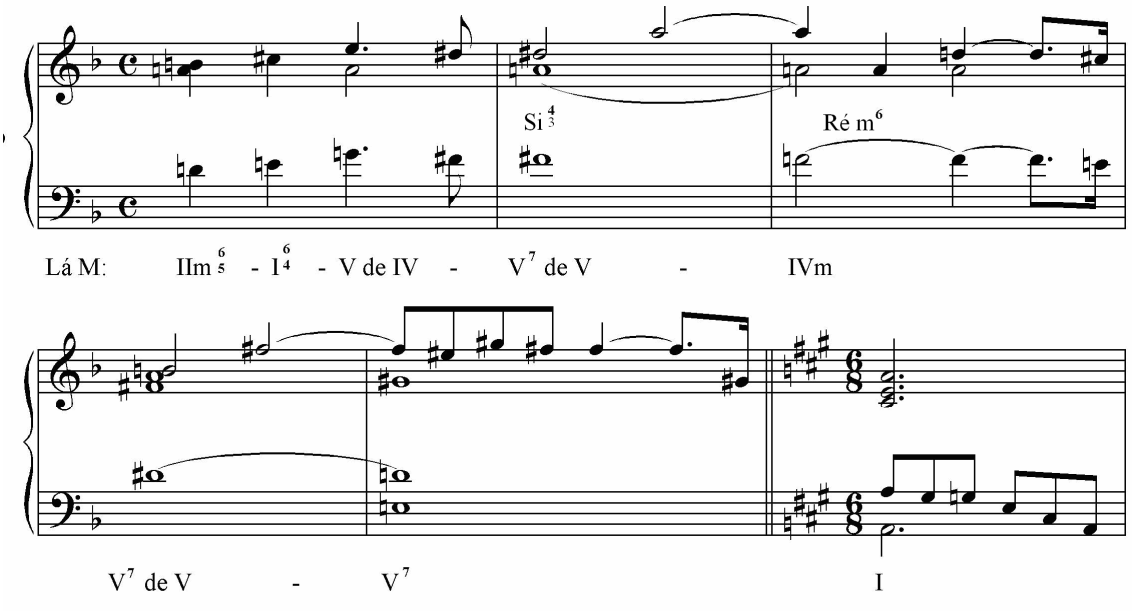


Figura 154 – A progressão que se encontra no RA apresenta um inusitado acorde de relação cromática de mediante no compasso 4 do exemplo acima, resolvendo depois em uma cadência perfeita.

Talvez por isto, o compositor opte por uma solução harmônica mais convencional, mas não menos interessante, ao utilizar uma cadência de dominante estendida (Figura 155). Por outro lado, com a progressão entre o acorde de si maior na

segunda inversão (compasso 2, Exemplo 155) e ré menor no compasso seguinte (A.E.M da escala de lá menor – IVm), obtêm-se uma forte condição de melancolia muito pertinente à situação anímica de Odalea que começa a dar os primeiros sinais de fraqueza diante do aventureiro audaz.



Exemplo 155 – Na versão definitiva (CP), o uso de um acorde de empréstimo modal (IVm) da escala de lá menor e a volta ao acorde de si maior no compasso 4, permite um cadência perfeita mais suave ao final da frase.

16 - Página 60 -64

Dentre os exemplos estudados até agora, o próximo é o que apresenta maiores diferenças entre o RA e a CP. Por esta razão, e por ser o último segmento modificado no primeiro ato, merece um estudo mais detalhado.

Gomes escreve um diálogo ao longo de 48 compassos que não se encontra na CP. Uma restauração desse trecho pode ser vista ao final desta seção.

Em relação a este diálogo, no documento imediato em cronologia, isto é, o MS, encontramos duas pautas com a vocalidade de Condor e Odalea retirada do rascunho

autógrafo, mas, como se esperava, estão canceladas. As frases dos solistas, iguais à CP, estão em duas pautas adicionais mais acima (Figura 156).

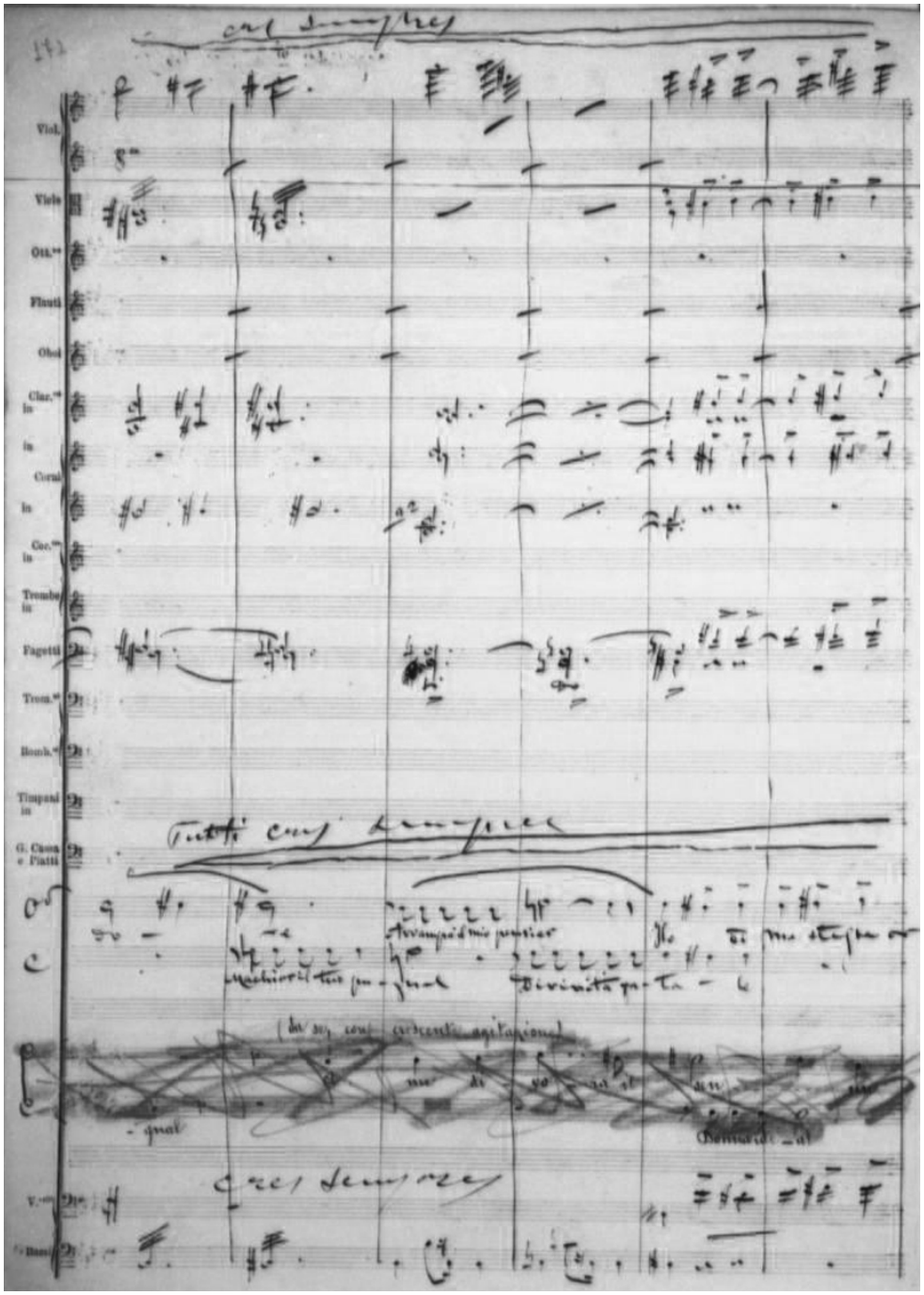


Figura 156 – No manuscrito autógrafo se encontra a pauta com o texto do rascunho autógrafo, mas cancelado.

Este fato vem corroborar a idéia de que Gomes, ou algum auxiliar, transpunha a parte vocal para o papel com 28 pautas e, posteriormente, o compositor tratava da orquestração. Antes de entrar na discussão do trecho eliminado, convém comentar que, para este caso, a música da versão final é totalmente diferente do RA, ainda que use material apresentados anteriormente. Ora, como na leitura do MS não parece haver vacilações nem correções por parte de Gomes, ficam duas hipóteses. Primeiramente, de que haveria um outro documento textual, rascunho autógrafo, para este trecho, o que é desconhecido. Secundariamente, Gomes teria a capacidade de elaborar toda essa nova música diretamente sobre o MS com auxílio, talvez de seu piano.

Em comparação com a versão final (CP), e em termos gerais, este trecho revela, dramaticamente, o mesmo conteúdo das discussões entre Odalea e Condor. Os textos são ligeiramente diferentes. Para a versão definitiva temos:

Condor

arioso

Dona ideale, divinità fatale.
Fu pur crudelle com me, la
tua pietà

Non vuoi nel sangue mio
Macchiar il tuo pugnal,
Divinità fatal
Donna fatal.

cena

Fuggir, ah! No!

Odalea

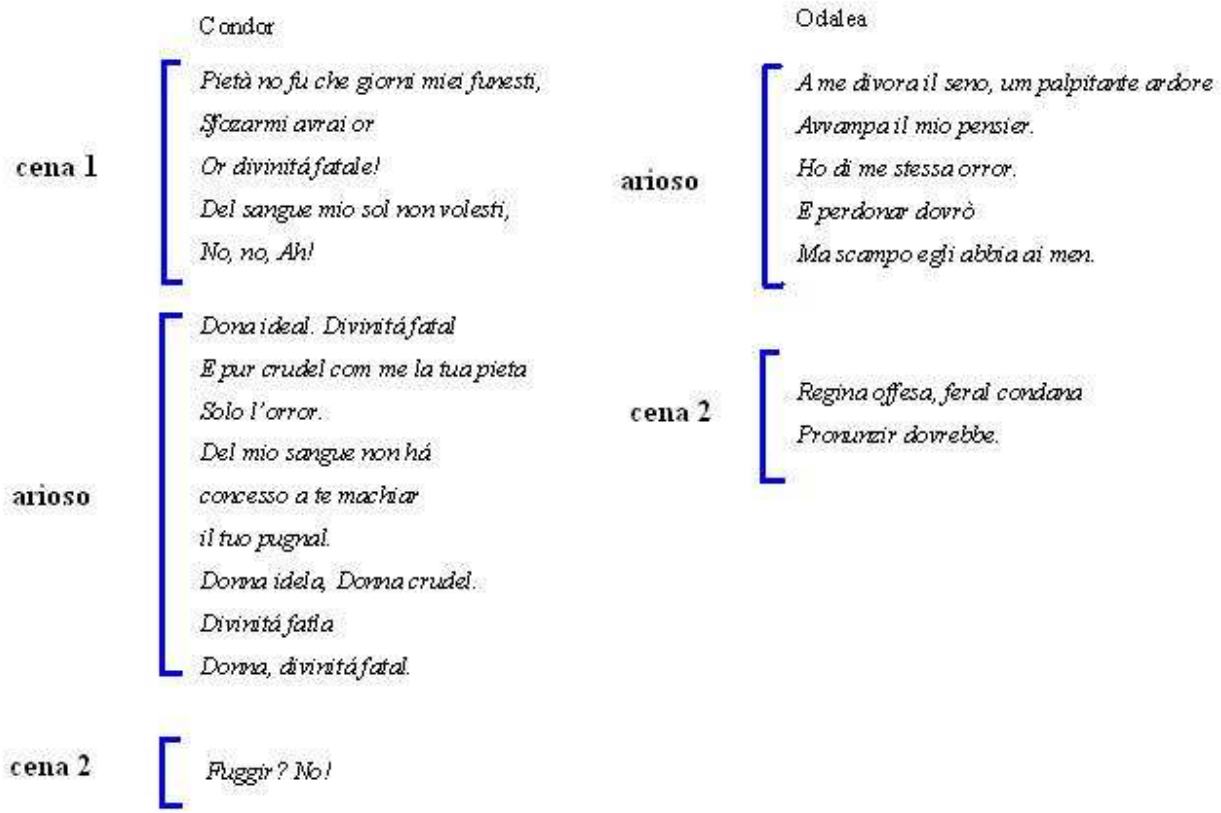
arioso

A me divora il seno, um
palpitante ardore
Avvampa il mio pensier. Ah
Ho di me stessa orror.

cena

O ciel, m'inspira! E
perdonar dovrò
No, no, giamma
Ma scampo elgi abbia ai
Men.
Regina offesa, feral
condana
Pronunciar dovrebbe.
Ma pria t'invola, va!

Na versão do rascunho autógrafo há uma curta cena inicial antes do arioso de Condor:



Em termos dramáticos, nada se altera, pois continua em qualquer das versões, a ocorrer a transformação de Odalea. Inicia-se um processo de humanização quando Odalea vacila sobre proferir a condenação fatal ao invasor. Na versão definitiva, há apenas uma frase adicional que deixa mais clara esta mudança anímica: *O ciel , m'inspira!*

A música, entretanto, apresenta diferenças importantes. Se o trecho do RA tem 48 compassos, a versão final se realiza em 50. Assim, a mudança não se deve a desejo de concisão, como ocorreu em exemplos anteriores.

A versão do RA se divide em três secções:

Cena 1
Arioso A e B
Cena 2

A cena 1 apresenta o texto inicial que não está transposto para a versão definitiva. A armadura tonal é de ré maior, mas o trecho se ambienta em ré menor e termina em um acorde de ré diminuto. Entretanto, ele resolve em um acorde de ré maior, que dá início ao segundo segmento – o arioso. Esse está divido em duas partes. A primeira apresenta uma organização harmonicamente difícil e os intervalos de segunda menor na voz de Condor não parecem resultar fáceis de entonar ou mesmo atrativo do ponto de vista melódico. Por fim, há uma cadência final que conduz à tonalidade da dominante (lá maior), com mudança de armadura, quando se inicia a segunda parte do arioso, na voz de Odalea. Ao final, os dois se unem em uma curta frase de conclusão. Uma pequena ponte em mi maior conduz ao terceiro segmento, a cena 2, em 6/8 na tonalidade de fá maior, cujos últimos dois compassos já são idênticos ao da versão final. Na Figura 157, a página inicial do dueto conforme se encontra no rascunho autógrafo.

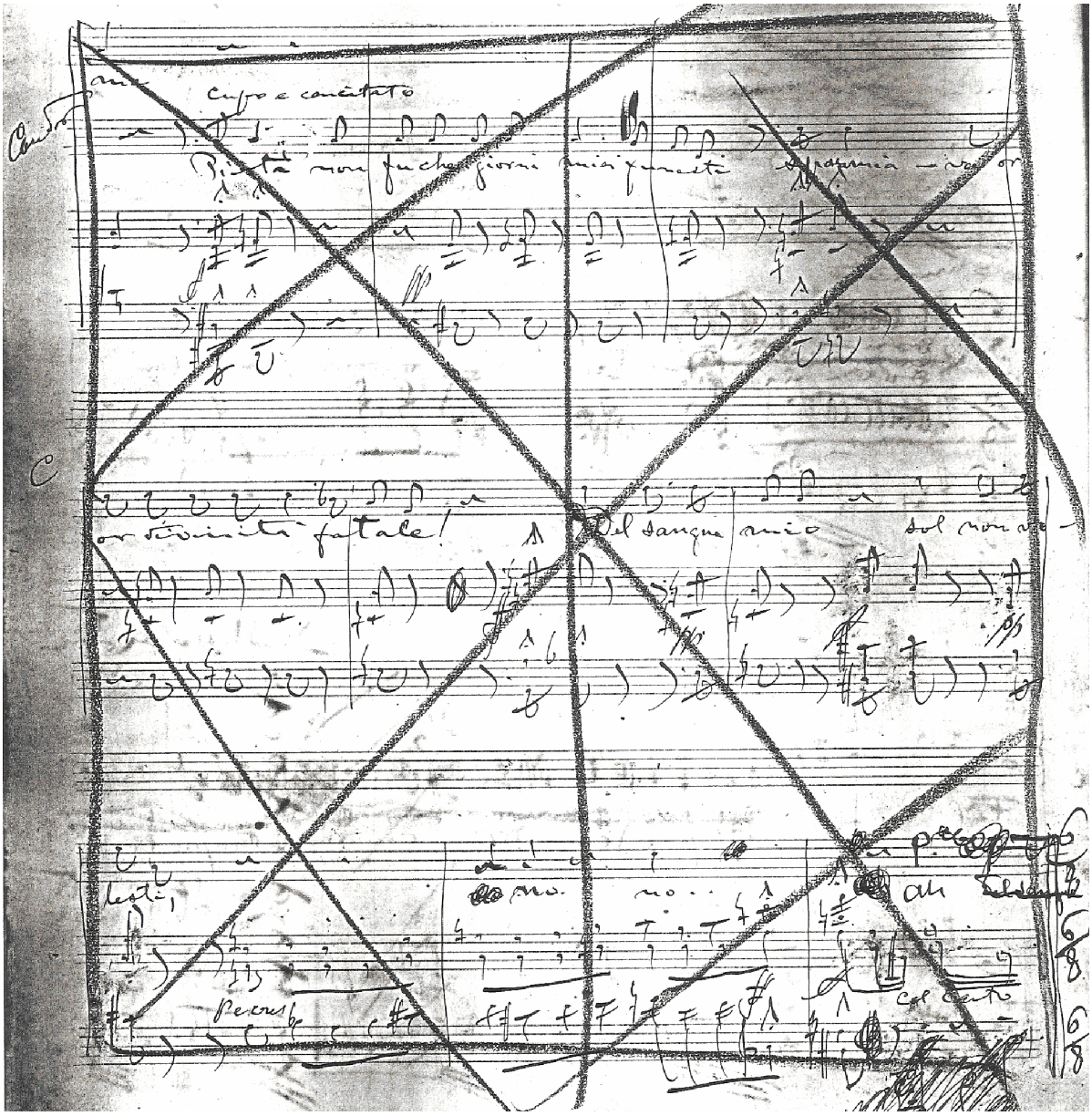
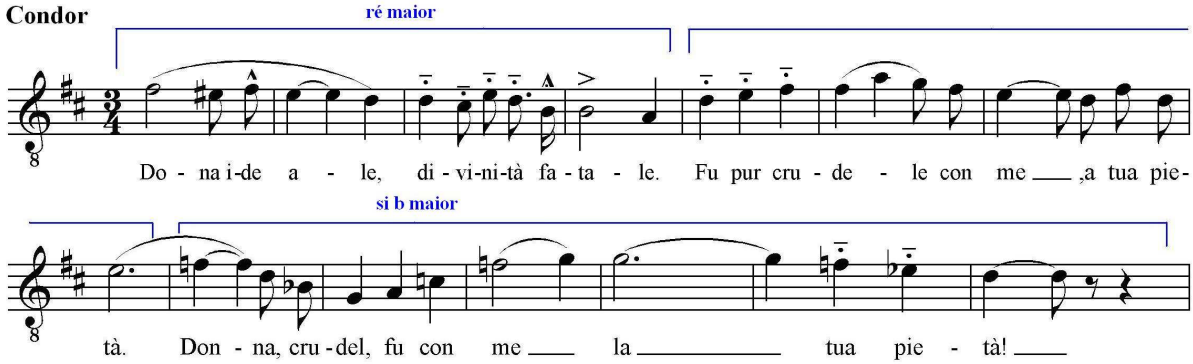
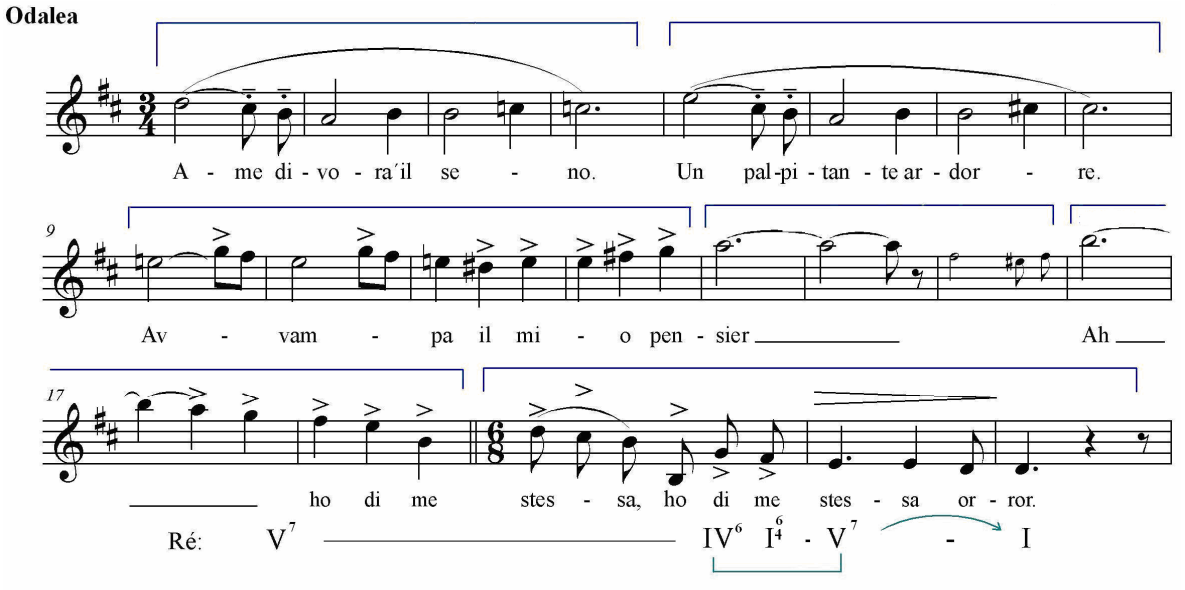



Figura 157 – página inicial do dueto no RA, demonstrando a cena 1, cancelada por Gomes.

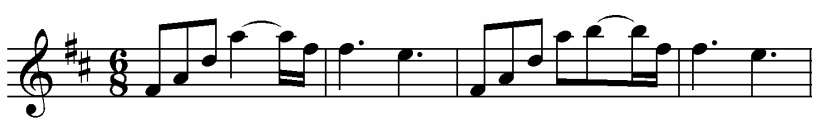
A versão da CP se divide em duas seções:

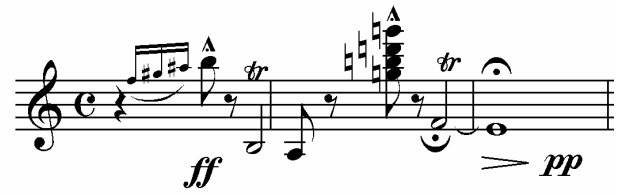
Arioso Cena

O arioso tem equilíbrio próprio com uma primeira frase de 4 + 4 = 8 compassos em ré maior. Uma segunda frase tem 3 + 3 = 6 compassos, na tonalidade de relação cromática de mediante, si bemol maior:

Segue-se a intervenção de Odalea com uma frase de 4 + 4 = 8 compassos, seguindo uma frase de preparação climática de 4 compassos, e a frase cadencial de 3 + 3 + 3 = 9 compassos:



A cena, com a mesma finalidade dramática da versão inicial (RA), desenrola-se em forma de frases livres entre Odalea e Condor.

Convém notar que, tanto no RA como na CP, entre o arioso e a cena final, Gomes introduz o tema de Odalea apaixonada:

Entretanto, na versão inicial, as palavras de Odalea *Regina offesa, feral condana* são cantadas sobre este tema, o que, em uma primeira hipótese, não resulta adequado, uma vez que, neste momento, Odalea se transforma, ou retoma, melhor dito, sua postura de rainha e, formalmente declara sua frase. Já na versão final, Gomes deixa que este tema surja entre o final do arioso e o inicio da cena, mas de forma isolada, como se comentando os fatos recentes de vacilação da rainha, criando um tempo dramático para que ela tente se recompor como tal e dê seguimento a seu papel de gestora da lei. Assim, quando ela inicia seu discurso formal, o tema já se esgotou e a música retoma o contexto de

seriedade e formalismo que o momento impõe. Esse discurso musical se caracteriza por um ritmo harmônico muito rápido e uma textura homofônica da orquestra através da sustentação pontual do discurso dos solistas com intervenções cordais curtíssimas, em valores de colcheia. Ademais, como elemento novo nessa cena, Gomes introduz, pela primeira vez na partitura, um desenho rítmico que vai, progressivamente, se impor, particularmente ao longo do segundo ato:

Trata-se, mais do que um motivo, pois ele nunca se desenvolve, de um fragmento rítmico bem estruturado e consistente que sofre transformações ao longo da ópera, particularmente no que tange à variação de intervalo. De qualquer forma, este fragmento rítmico causa uma interrupção no discurso musical, permitindo uma renovação melódica e/ou harmônica no trecho a seguir. Parece um estratagema de Gomes para reiniciar novos pensamentos musicais sem passar pelos formalismos da proporção e da lógica do período musical. Esses fragmentos estruturados vão funcionar como uma espécie de *reset* auditivo para que a renovação ocorra. Assim como ocorre com a modulação direta, esses fragmentos permitem uma ligação imediata e rápida com o próximo segmento musical. Adicionalmente, Gomes sempre utiliza trilos glissando ou apogiaturas amplas para permitir ao ouvinte assimilar a nova tonalidade e esquecer o plano harmônico anterior de forma imediata. Em resumo, esses fragmentos são usados por Gomes como ponte de ligação entre uma seção e outra, sem que utilize processos modulatórios mais extensos. Na Figura 158 se exemplificam vários desses fragmentos ao longo de toda a obra, o que permite asseverar a constância de Gomes em manter esses fragmentos dentro do marco composicional referido anteriormente.

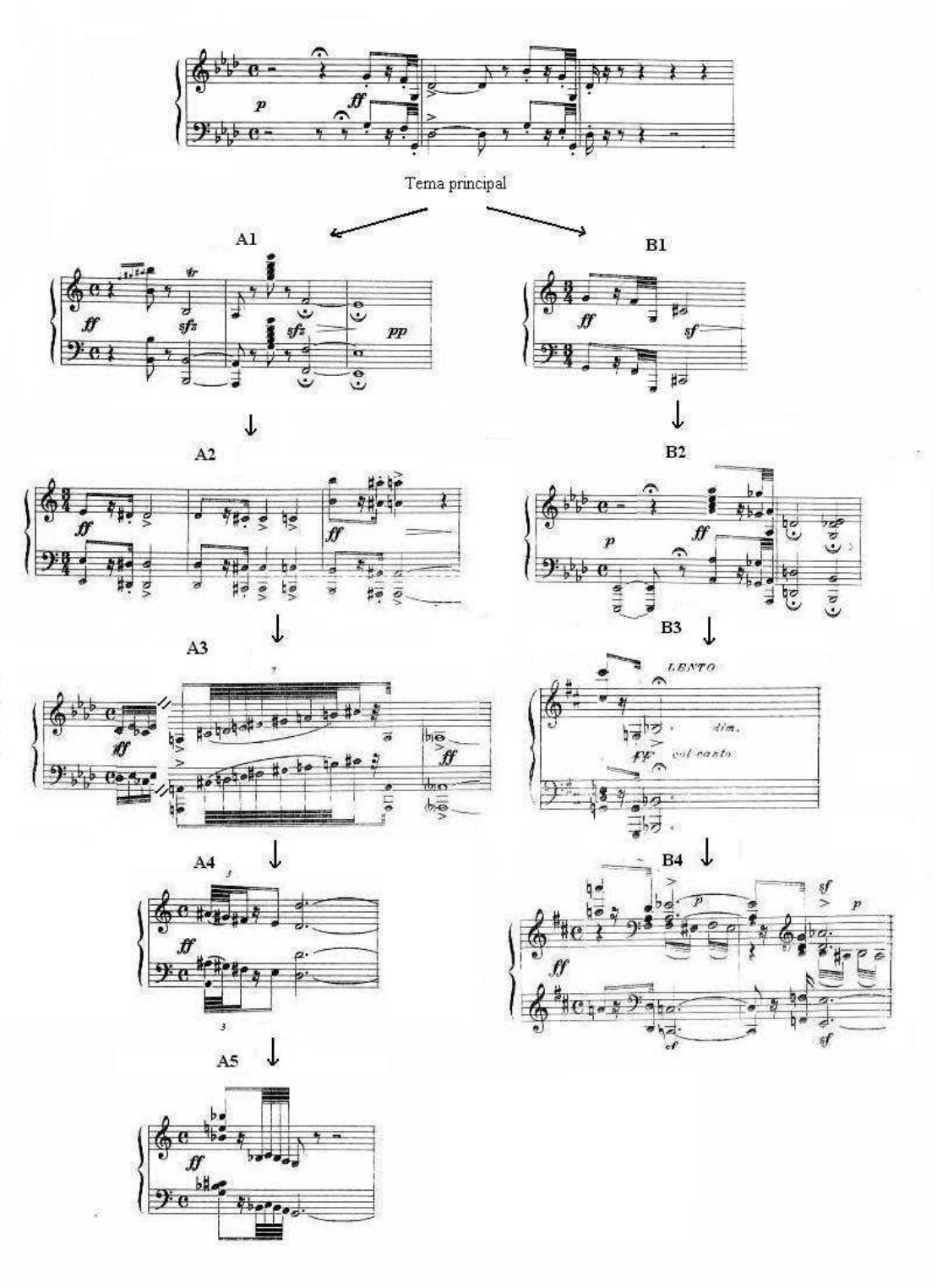
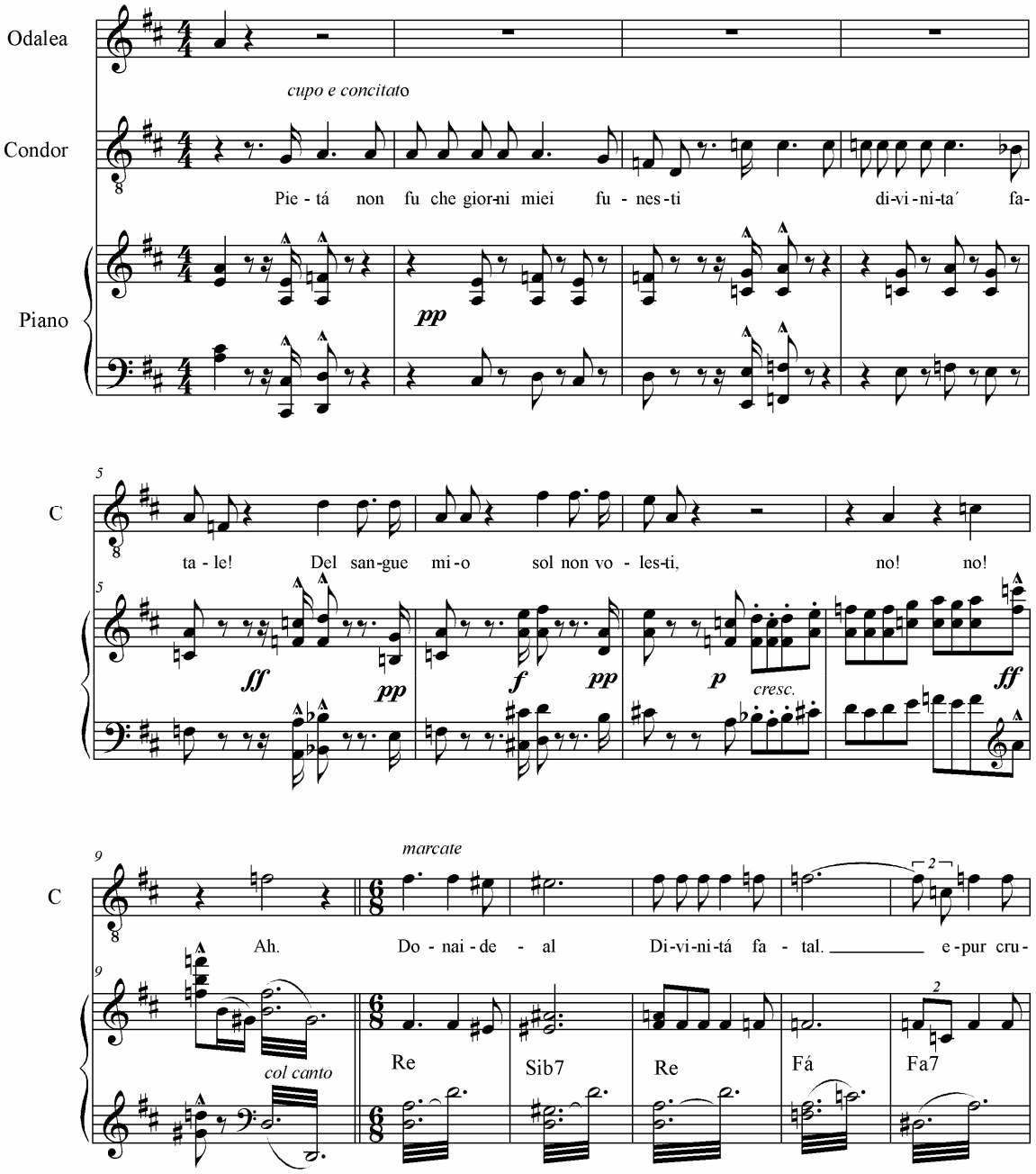
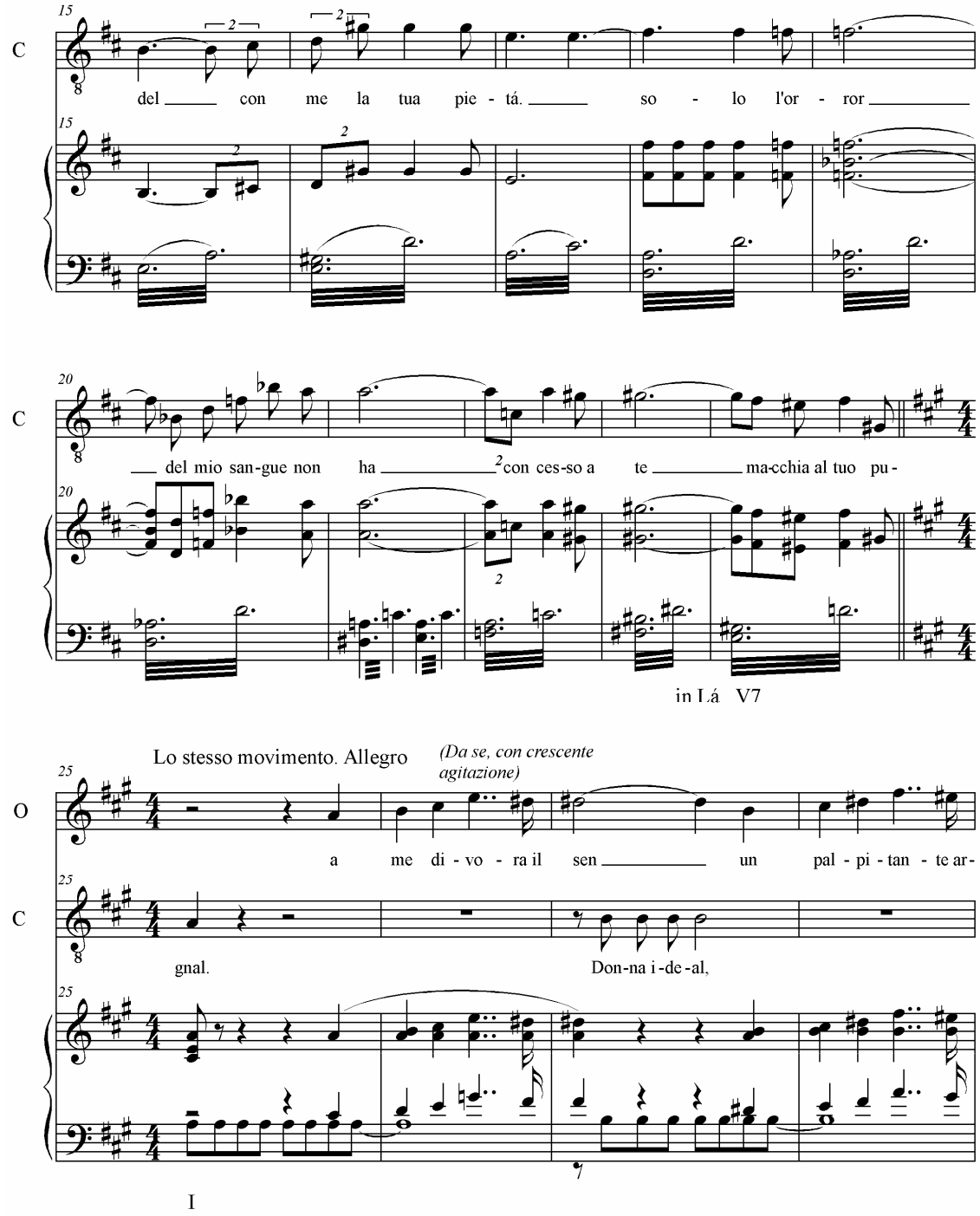
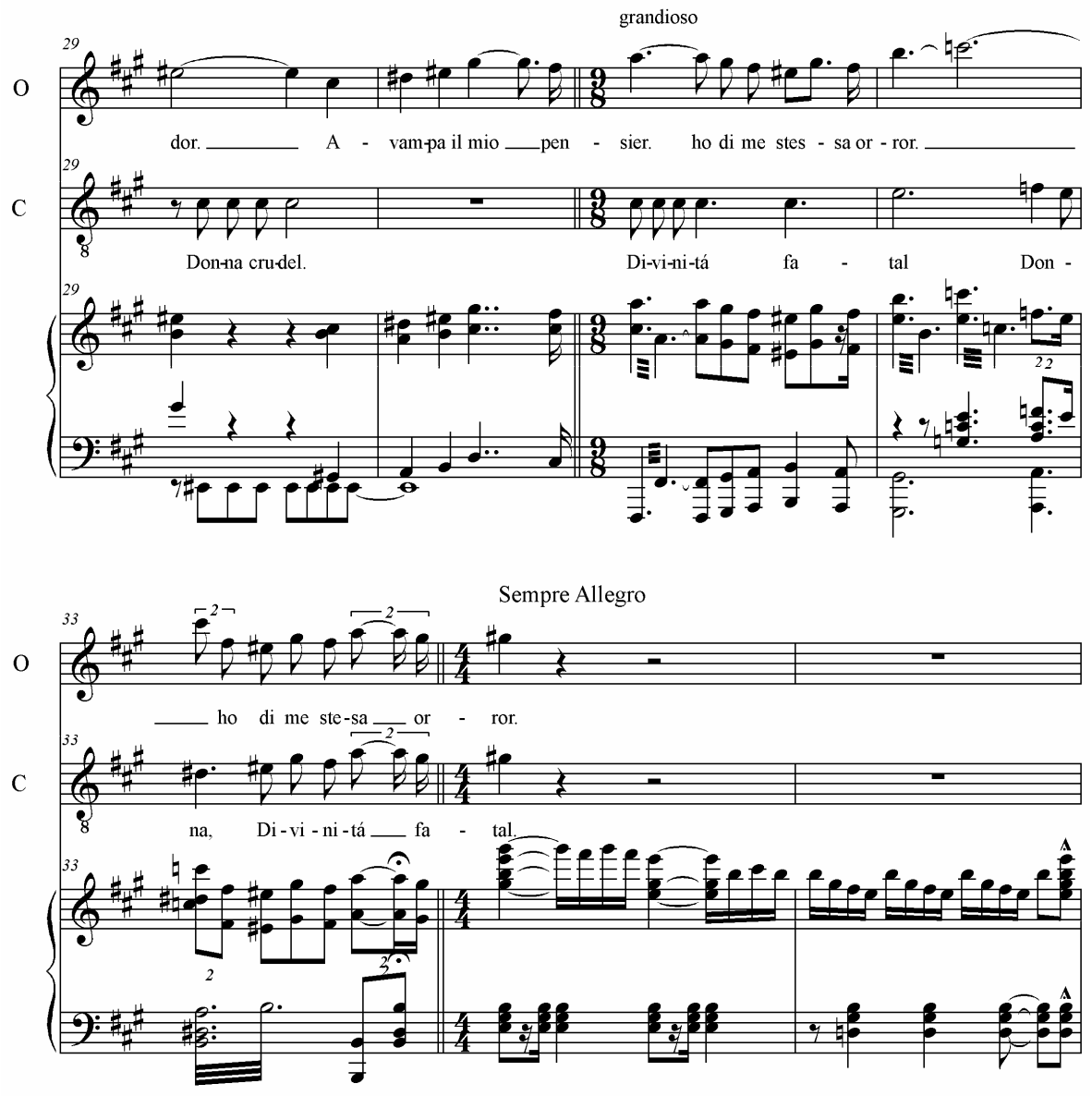
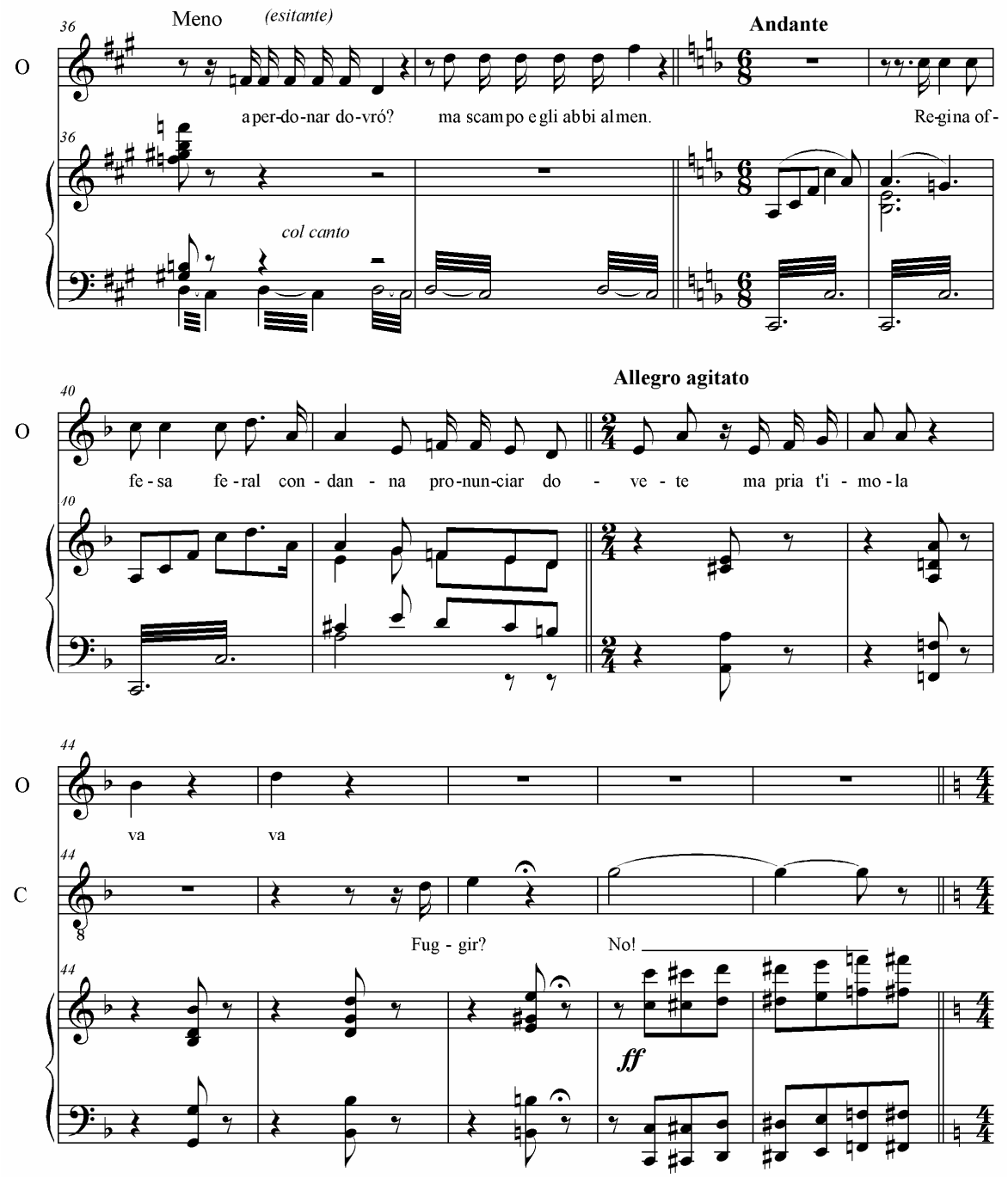


Figura 158 – Fragmentos rítmicos ao longo de *Condor*.

Como referido, na seqüência pode-se analisar uma transcrição integral do trecho em discussão:

15
del con me la tua pie - tá. so - lo l'or - ror
20
del mio san-gue non ha con ces-so a te ma-cchia al tuo pu-
in I.á V7
Lo stesso movimento. Allegro
(Da se, con crescente agitazione)
25
a me di - vo - ra il sen un pal - pi - tan - te ar-
gnal.
Don-na i-de-al,
I

grandioso
O
C
29
dor. A - vam-pa il mio pen - sier. ho di me stes - sa or - ror.
Don-na cru-del. Di-vi-ni-tá fa - tal Don -
Sempre Allegro
33
ho di me ste-sa or - ror.
na, Di - vi - ni - tá fa - tal.

Meno
(esitante)
Andante
aper-do-nar do-vró?
ma scampo egli abbi almen.
Re-gina of-
col canto
Allegro agitato
fe - sa fe - ral con - dan - na pro-nun-ciar do - ve - te ma pria t'i - mo - la
va va
Fug - gir?
No!
ff

5.2.3 Comentários finais

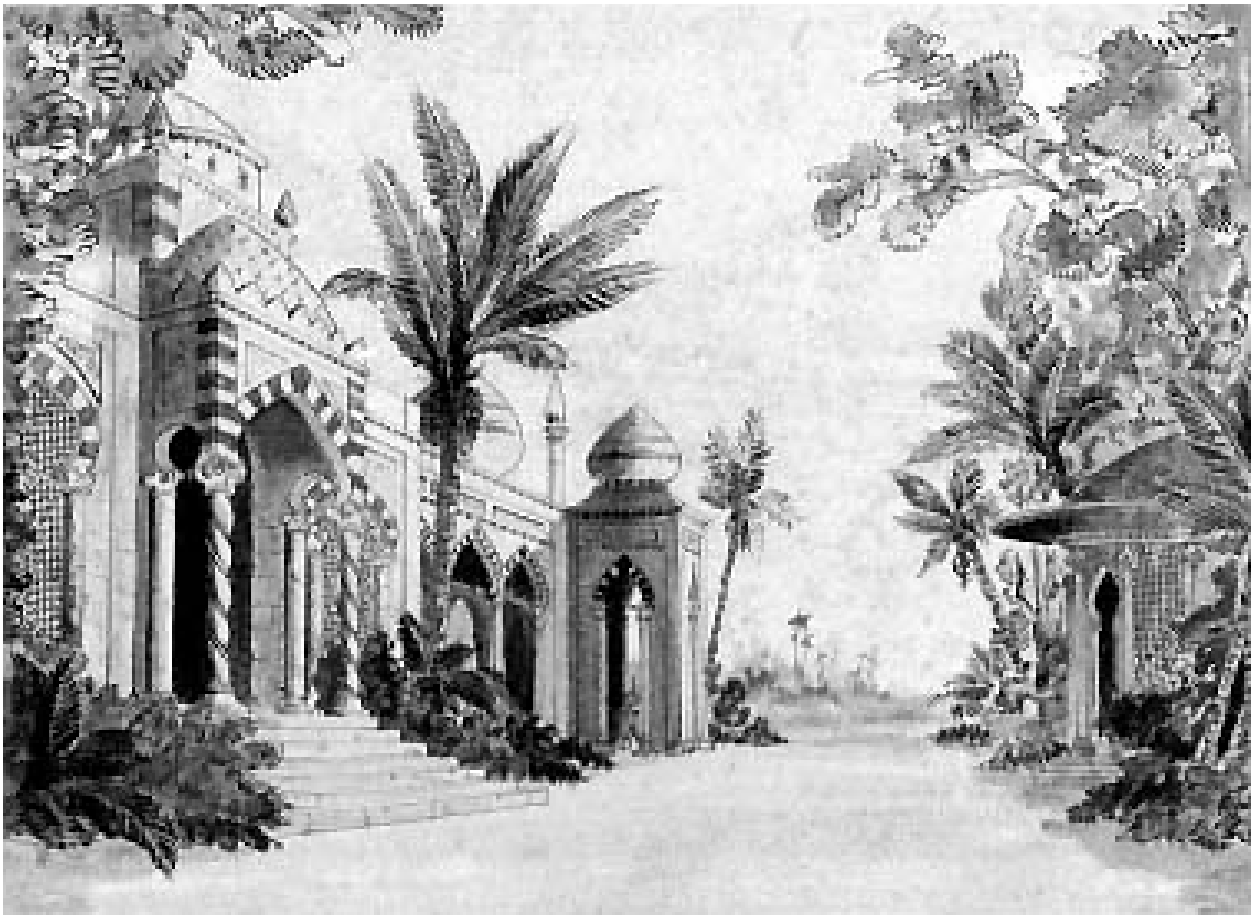
Acredita-se que os exemplos discutidos sejam suficientes para compor um quadro do procedimento composicional de Gomes para o *Condor*. As análises se restringem ao primeiro ato por duas razões. Inicialmente, o rascunho autógrafo, fundamental para este estudo, não apresenta extensa parte do segundo ato e, do terceiro, apenas resta o material do quarteto em diante. Secundariamente, a análise do material disponível para esses atos não revela cancelamentos ou alterações que se situem em grupos diferentes dos aqui propostos para o primeiro ato.

Tudo indica que Gomes seguiu a prática composicional do *metier* operístico da segunda metade do século XIX, isto é, tendo-se o libreto, ou parte dele, elaborava-se um rascunho para canto e piano. Posteriormente, procedia-se à orquestração após a devida colocação em papel pentagramado das partes de canto. As revisões eram comuns e Gomes não foge disto. Verificou-se que Gomes eliminou uma quantidade apreciável de música até a versão final, aí incluídos os dois duetos que não foram orquestrados. Pela análise dos segmentos anteriormente descritos e analisados, propõe-se que as razões para estas remoções incluem a condensação do discurso musical por necessidade de diminuir a extensão da ópera, talvez pressionado pelo pouco tempo disponível para entregar a encomenda. Não se pode descartar a hipótese de que essas remoções se fizessem, também, por uma questão de manter uma coerência estética do discurso musical, uma vez que se detecta que a música desses duetos aparentemente não parece estar dentro do perfil estético da música remansecente; em algumas poucas situações o desejo de reordenar, ou corrigir, progressões harmônicas e, com maior freqüência, a vontade de aperfeiçoar os discursos dramático e musical envolvendo alterações harmônicas, rítmicas e melódicas que resultaram em melhora significativa do segmento em questão.

Nesse sentido, o último exemplo, não apenas por sua extensão, é paradigmático dessa preocupação e habilidade de Gomes. A comparação entre as duas versões demonstra claramente um avanço de qualidade para a versão definitiva, particularmente ao empregar

um discurso melódico mais fluido e equilibrado em suas proporções, co fluxo harmônico e preocupado em estabelecer um nexo entre o discurso dramático e musical. Neste último caso, o emprego do tema de Odalea apaixonada de forma isolada e a postergação das frases da heroína são primorosos em exemplificar esta preocupação, assim com da habilidade artesanal de Gomes.

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



5.3 Exotismo e orientalismo em *Condor*

5.3.1 INTRODUÇÃO

Considerando-se o contrato de risco que era uma carreira de compositor de óperas na Milão da segunda metade do século XIX pode-se dizer que Carlos Gomes teve sucesso. Uma das razões foi sua adesão à estética da *grand opéra*. Como visto no terceiro capítulo, havia um desejo de renovar a arte lírica e isto se dá pela aceitação dos modelos ultramontanos, principalmente da música lírica francesa. Os modelos de Meyerbeer já se impunham e eram apreciados. Gomes e seus contemporâneos de sucesso identificaram nesta adesão a possibilidade de atender ao gosto vigente – e estavam corretos nessa interpretação do momento. Entre os elementos da *grand opéra* está o apelo ao exótico. Gomes não se furta a atender a esta moda e *Condor* (1891) surge como uma oportunidade ímpar nesse sentido. De fato, o exótico em música, mais especificamente, em ópera, era um dos modismos da época. Dentre eles, o orientalismo é vertente amplamente cultuada pelos compositores desde o século XVII se estendendo até as primeiras décadas do século XX.

Dentro deste contexto, o presente estudo pretende investigar, nas obras italianas de Carlos Gomes, e particularmente em *Condor*, as incursões do compositor nessas áreas.

5.3.2 EXOTISMO E ORIENTALISMO

Exotismo em música pode ser visto como todo o estilo composicional voltado a evocar a cor e atmosfera de outras terras, através de ritmos, melodias ou instrumentos mimetizadores dessas culturas. Dentro deste marco, o orientalismo é uma forma de exotismo, entre elas talvez a mais bem sucedida, apreciada e, portanto, a forma mais empregada em ópera.

De fato, o oriente sempre foi assunto de interesse da sociedade européia. Assim, literatura, artes plásticas e música tornaram-se veículos para diferentes apropriações

da cultura oriental. Neste sentido a tipologia da música turca e húngara é consagrada e amplamente exemplificada em obras de admirável qualidade, desde os Rondó *alla ungarese* de Haydn, as turquerias de Mozart no Rapto no Serralho, ao *alla marcia* da Nona Sinfonia de Beethoven, ao oriente cômico de Rossini e ao orientalismo de Félicien David (*Le Désert*). Este úlitmo é um ponto de partida importante, pois que deu vazão ao tema nas mãos de Meyerbeer (*L'Africaine*), Bizet (*Les Pécheur de Perles*), Delibe (*Lakmé*) (Figura 159), Verdi (*Aida*), Massenet (*Le Roi de Lahore*) (Figura 160), Gomes (*Condor*) e Puccini (*Turandot*). Se o exótico e o oriental no século XVIII eram mais adequados à ópera cômica, preservando a séria, no século seguinte eles se tornam quase uma moda, principalmente depois do sucesso da ode sinfônica de David, *Le Désert* (GIRARDI, 1995).

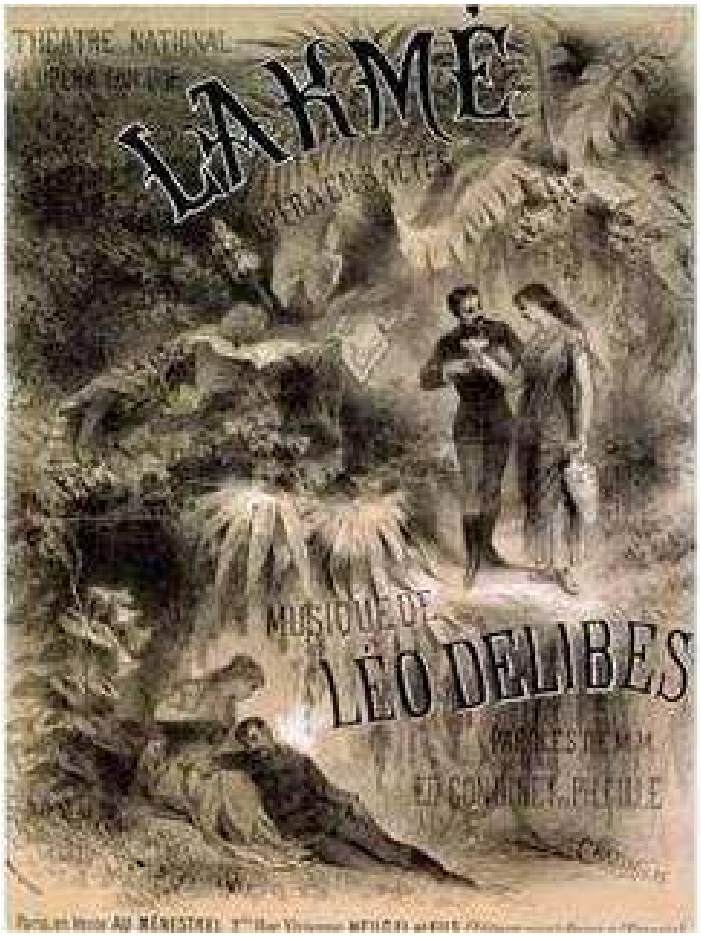


Figura 159 – Frontispício da partitura de *Lakmé*.

Porém, deve-se ter muita cautela nessa abordagem, pois, em verdade, o "oriente" em música, entre os séculos XVIII e XIX, poderia ter um significado limitado e superposto geograficamente. Norte da África, Oriente Médio, Ásia menor e Extremo oriente se confundiam em algo distante, desconhecido e diferente do núcleo social e cultural europeu. Assim, uma confrontação de uma análise etnomusicológica competente das características musicais desses países face aos eventos musicais icônicos do oriente utilizados no período em questão traria resultados chocantes. De qualquer forma, para os compositores de ópera do século XIX, a estética da cor local é relevante (CARVALHO, 2006). Adicionalmente, essa necessidade de representar o exótico e, particularmente, o oriente em música tem muito a ver com o processo de colonização, intensificado nesse século, e com o desenvolvimento dos meios de transporte de longa distância, que transformou as viagens aos países ditos distantes em um evento menos aventureiro e menos impensável para o cidadão médio.

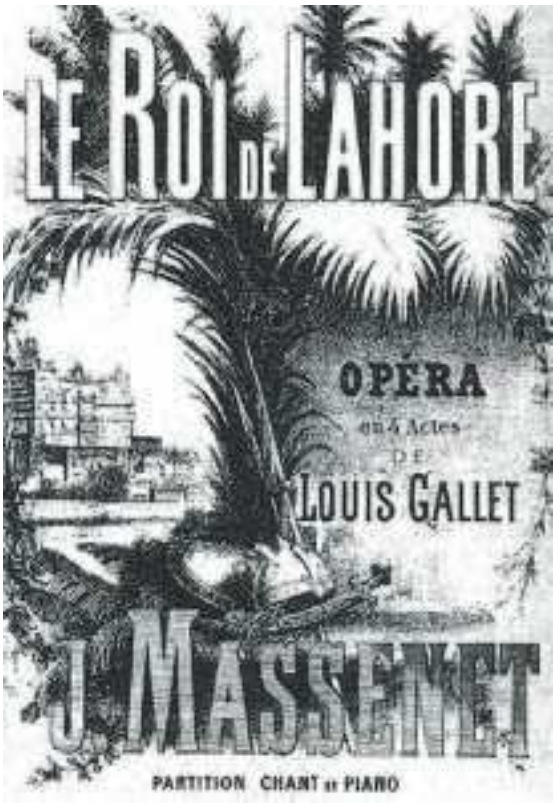


Figura 160 – Frontispício da partitura de *Le Roi de Lahore*, Massenet.

Conforme Locke (1991), a trama paradigmática para as óperas orientalistas poderia ser sumarizada em um conjunto que inclui um tenor-herói, branco-europeu, jovem, tolerante, bravo, ligeiramente ingênuo, que, arriscando sua lealdade a seu próprio povo e à ética colonialista, invade o território misterioso, colonizado, de pele escura representado por cativantes dançarinas profundamente carinhosas, soprano sensível, incorrendo na ira do chefe da tribo (baixo ou barítono) e do obediente coro masculino de selvagens.

O compositor pode tentar imitar ou invocar a música da região que se pretende emular. Por certo, em se tratando de música *oriental*, as limitações do sistema ocidental de notação são muito evidentes para que esta imitação se faça em um elevado grau de precisão. Entretanto, com seu *Le Désert* (1844), Félicien David introduziu algumas melodias coletadas por ele no Egito. Este evento foi marcante para a credibilidade da proposta de *Le Désert* (Figura 161) e se reveste de um certo aspecto etnomusicológico. Certamente, David adapta as melodias à notação e ao sistema tonal ocidental. Mesmo assim, a ode sinfônica causou um grande impacto no mundo musical francês, apreciada por compositores importantes como Berlioz e por uma maciça platéia que se renovava a cada apresentação.

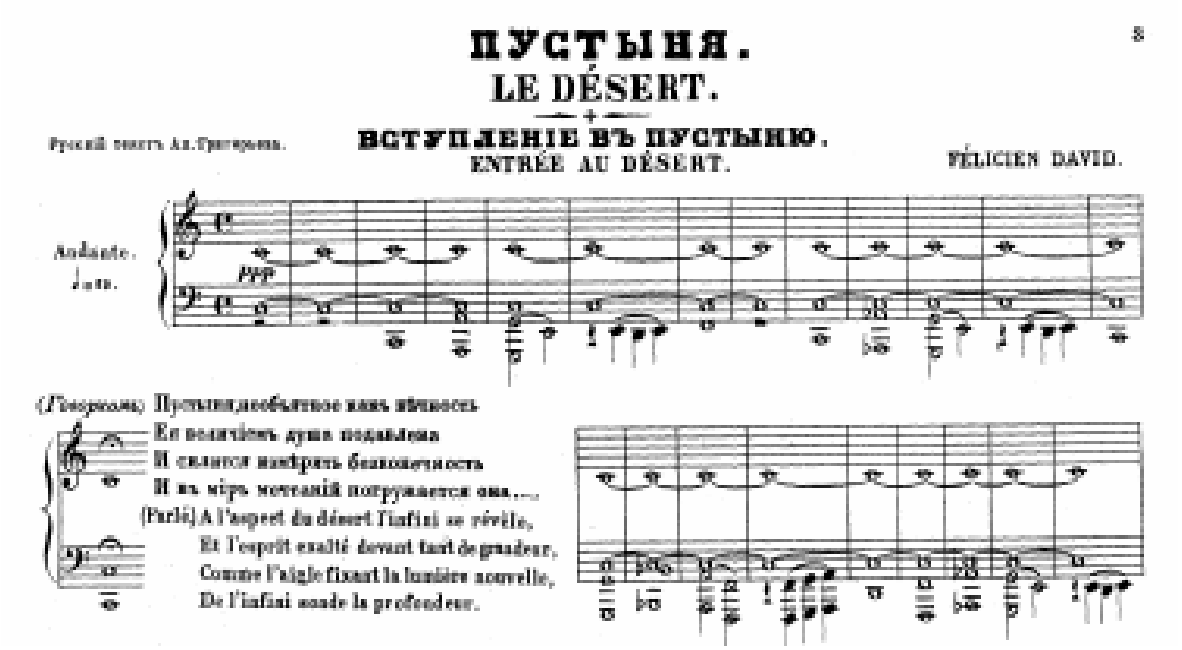
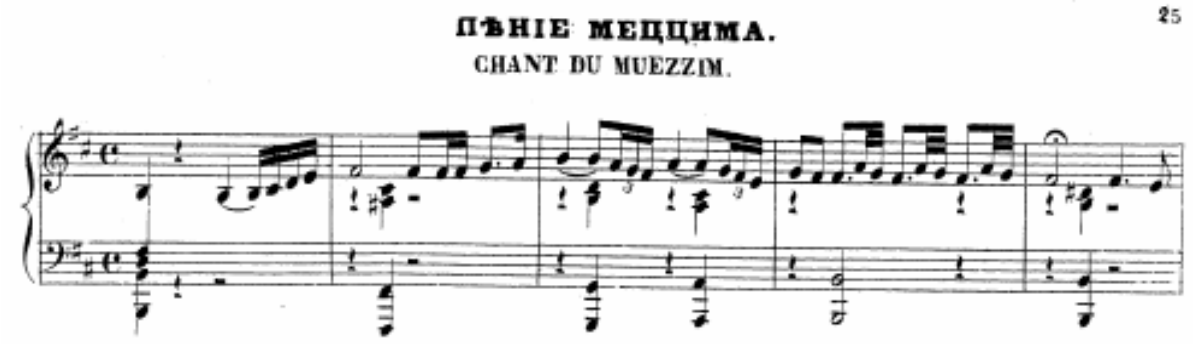



Figura 161 – No pentagrama superior, primeiros compassos de *Le Désert*. No inferior, o Canto do Muezin.

O fato é que *Le Désert* é o ponto de partida para uma renovação do entendimento musical do orientalismo, ou melhor de nova maneira de representar o oriente baseado em uma fonte musical mais concreta. Não que a contribuição de David seja precursora nessa área, pois já no século anterior lançavam-se olhares analíticos para a música do oriente. Entretanto, a influência de David foi marcante e extendeu-se por várias décadas, impregnando de Meyerbeer até G. Verdi, passando por Reyer e Bizet, entre outros.

Assim como o artista plástico necessita de uma paleta variada para criar o oriente em sua tela, o compositor necessita certos eventos ou, expedientes musicais que representem esse oriente.

Aparentemente, um evento que muito caracteriza este orientalismo é a presença de um segundo grau aumentado e, melhor ainda, do quarto grau também aumentado. Outros processos de orientalismo em música podem incluir (SCOTT, 1998): escala de tons inteiros; o modo eólio, dórico e frígio; segundas e quartas aumentadas (particularmente com inflexões frígias e lídias); melismas vocais muito elaborados em torno da sílaba “ah”; trilos e apogiaturas dissonantes; uso de recursos orquestrais como o corno inglês no registro

agudo; uso de tercinas em fórmula binária, a polirritmia e uso de movimento paralelo de quartas, quintas e oitavas, particularmente nas madeiras.

Para Carvalho (2006) se pode considerar como elementos composicionais orientalizantes a utilização, no início da obra, de uma nota sustentada continuadamente sobre a qual o recitante diz um texto, expediente próprio de David em *Le Désert* (Figura 143); o uso de longos melismas; a presença constante de ornamentos; o uso de escalas de inspiração oriental e do intervalo de segunda aumentada, que ele refere ser, para os ouvidos ocidentais, a característica mais marcante das melodias orientais; a importância conferida aos aspectos rítmicos e a sugestão de polirritmia; o primado da melodia e a tendência para a homofonia; a repetição de motivos melódicos ligados a células rítmicas próprias.

Pelos registros de Derek Scott e Mário Vieira de Carvalho, verifica-se que a paleta de orientalização em música é rica. Nada mais justo, pois o orientalismo requer uma pintura musical, o que é factível na mesma medida em que um pintor pode trazer o ambiente oriental para dentro da ilusão de sua tela. O que é listado por esses autores e o conjunto das tintas orientais utilizadas, na estética vigente, bastavam para pintar, para representar o exótico e o longínquo oriente.

5.3.3 EXOTISMO EM *IL GURARANY* e *LO SCHIAVO*

Carlos Gomes resolveu dois problemas ao mesmo tempo ao escolher o romance de José de Alencar para sua primeira ópera milanesa. Contemplava tanto a pátria Brasil utilizando para libreto um de seus romances paradigmáticos, como atendia ao gosto vigente pelo exotismo. Se o Meyerbeer de *L'Africaine* nada tinha a ver com Vasco da Gama, pelo menos Gomes era brasileiro e colocou em cenas os índios de sua pátria. Como bem afirma Volpe (2002), não se pode negar a contribuição do *Indianismo* para o processo de nacionalização da música Brasileira. E *Il Guarany* auxilia na fixação da identidade nacional, tão perseguida pela ideologia oficial do segundo império. Entretanto, no campo estritamente musical, *Il Guarany* revela pouco interesse de Gomes em introduzir temas locais. Como bem observa Jean Andrews (2000), ele não tenta introduzir melodias ou

temas abrasileirados. Da mesma forma que em *La Forza del Destino*, Verdi não introduz estereótipos musicais espanhóis, Gomes não pretende escrever música que esteja fora das convenções européias. Mais do que isto, o índio fala italiano e tem uma fluência de linguagem igual aos conquistadores portugueses, ao contrário do original de Alencar. Nesse mesmo contexto, a linha vocal de Pery é para um tenor dramático e sua vocalidade não deixa dúvidas quanto à postura heróica de seu personagem. Resta, então, o enredo e todos seus elementos para caracterizar o exotismo de *Il Guarany*. E, para os códigos vigentes, eles eram suficientes. A presença de um típico *bon sauvage* em cena, incluindo um reconfortante batismo à igreja católica no último ato, garantia à burguesia milanesa um espetáculo suficientemente exótico, mas sem exageros. Ele está nos cenários, nas penas, cocares, na flecha salvadora, nos ritos e nas danças guerreiras. Curiosamente, é apenas nos momentos em que Gomes tenta pintar a tribo do mal, os Aimorés, é que ele arrisca uma tinta local mais efetiva. A primeira situação ocorre ao final do segundo ato quando D. Antonio e sua corte são cercados pelos Aimorés. Surge um tema que, de agora em diante, vai ficar associado aos Aimorés e que, posteriormente, Gomes utiliza para construir a conhecida introdução da nova Sinfonia da ópera (NOQUEIRA, 2003) (Figura 162). Grande parte desse trecho se encontra em dó menor e o motivo condutor se estabelece pela alternância entre o VI e IV graus, com omissão da terça, criando um aspecto rude e sinistro, talvez exatamente o que Gomes desejava. Logo na seqüência, o emprego das flautas em figuração cromática descendente acrescenta veracidade à essa tinta local. Para completar, na transição para a *stretta concertata* desse fim de ato ele introduz um repetido lá bemol nos metais que, se entoado de forma áspera, também afirma esse ambiente exótico. Pelo menos essa era a intenção de Gomes, pois na partitura refere como *suono interno di instrumenti selvaggi*.

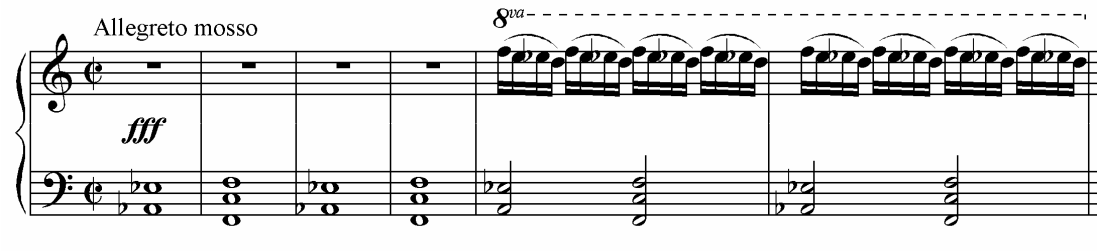



Figura 162 - Motivo condutor dos Aimorés. *Il Guarany*, primeiro ato.

Este motivo condutor surge novamente na música do balé do terceiro ato, tanto na *Introduzione* como na *Gran marcia* (Figura 163). No *Bacanale* (Figura 164), o uso repetido de apogiaturas breves seguidas de sesquiálteras em uma base harmônica estática também caracterizam o elemento exótico nessa música (VOLPE, 2002). Entretanto, essa cor é passageira, fragmentada. Esses temas não são a base motívica de todo o balé. Eles estão ali, parece, apenas para pintar o exótico e imediatamente são seguidos por grande quantidade de música de boa qualidade, mas estritamente nos moldes do balé da *grand opéra* francesa de Gounod ou Meyerbeer.

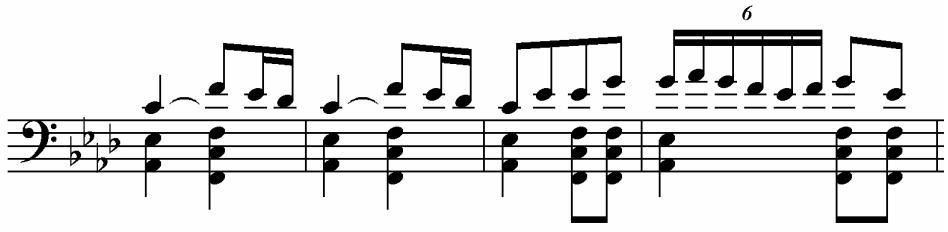


Figura 163 - A mesma relação tonal transformada em motivo condutor dos Aimorés,volta a aparecer no Balé do terceiro ato.

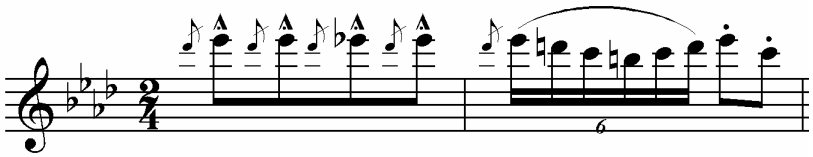



Figura 164 - No Bacanale, o uso repetido de apogiaturas e um movimento harmônico muito lento permitem caracterizar o aspecto exótico em música dessa secção.

Ainda que longe dos temas exóticos, mas por uma questão de completude, devemos incursionar em *Maria Tudor* que, tratando-se de libreto baseado em autor europeu, não era de se esperar um tratamento especial para a cor local. A Londres de Maria Tudor está muito próxima dos italianos, assim como o francês Victor Hugo. Porém há um nível intermediário de exotismo, dir-se-ia, um nível menor, pois que no Madrigal do segundo ato (*Corse Ciprigna*) surge uma trupe de cantores de Avignon, isto é, de um outro país, com vistas a distrair a Rainha. Entretanto, registre-se que a música do madrigal é de corte italiano e o mesmo na segunda canção, pedida pela Rainha, que fala especificamente da Provença (*La Provenza è la terra dei canti*).

Em *Lo Schiavo*, o sentido do exótico já não tem mais apelo. A própria construção do libreto é uma oportuna mistura de várias idéias (GÓES, 1996), fortemente calcado em um romance de Dumas que se desenrola na Rússia tzarista, transposto por conveniências para o Rio de Janeiro do século XVI. Novamente, o exótico fica por conta dos índios, vestes e cenários. Na música, toda a cor é européia da qual não escapa nem o magnífico poemeto sinfônico dentro do último ato. Os pássaros descritos são brasileiros, mas os sons, não necessariamente. Entretanto, não se pode negar o interesse direto de Gomes em, pelo menos nesse momento, buscar uma cor local brasileira, ainda que isto pareça estar mais ligada ao paisagismo musical (VOLPE, 2004).

5.3.4 ORIENTALISMO EM *CONDOR*

O exotismo/orientalismo em *Condor* é tão ou mais tímido que o exotismo em *Il Guarany*. Novamente, esse fica por conta do enredo oriental, no qual o paradigma proposto por Locke (1991) se aplica integralmente, com a ressalva de que o tenor-herói não é branco-europeu, mas um "pele escura" também. Entretanto, em termos musicais, Gomes é muito mais arrojado e cuidadoso ao tentar a cor local. Já no prelúdio da ópera utiliza por duas vezes uma escala de tons inteiros (Figura 147), mas que não chega a explorar extensivamente como material composicional – parece que a introduz apenas para cumprir com uma necessidade étnica.

Se o primeiro ato pouco preocupou Gomes quanto ao orientalismo, no segundo ele começa a se fazer mais presente, mas sempre de forma muito vestigial. O uso de escalas de tons inteiros ainda é o expediente mais comum. Um primeiro caso ocorre durante o grande coro de introdução ao segundo ato (Figura 148). A música se desenvolve homofonicamente na tonaliade de fá menor. Entretanto, quase ao fim do trecho, ele representa a explosão de revolta do povo em torno de uma escala pentatônica de tons inteiros. Ao longo da obra Gomes tem o cuidado de trabalhar musicalmente o coro em sua questão de gênero no contexto do exótico e oriental. Assim, muitas cenas apresentam apenas o coro feminino ou o masculino. Em outras, entretanto, em que por razões dramáticas os dois coros estão em cena, o tratamento é mais polifônicos na aparente tentativa de manter, musicalmente, esta separação de gênero. Na figura 148 vemos um exemplo disto. O desenvolvimento principal fica por conta do coro masculino com a escala pentatônica. As entradas do coro feminino são isoladas. Adicionalmente, Gomes utiliza o trítono, resultante da entrada dos sopranos contra o ré bemol dos tenores e baixos, para obter um ambiente sonoro áspero e exótico.

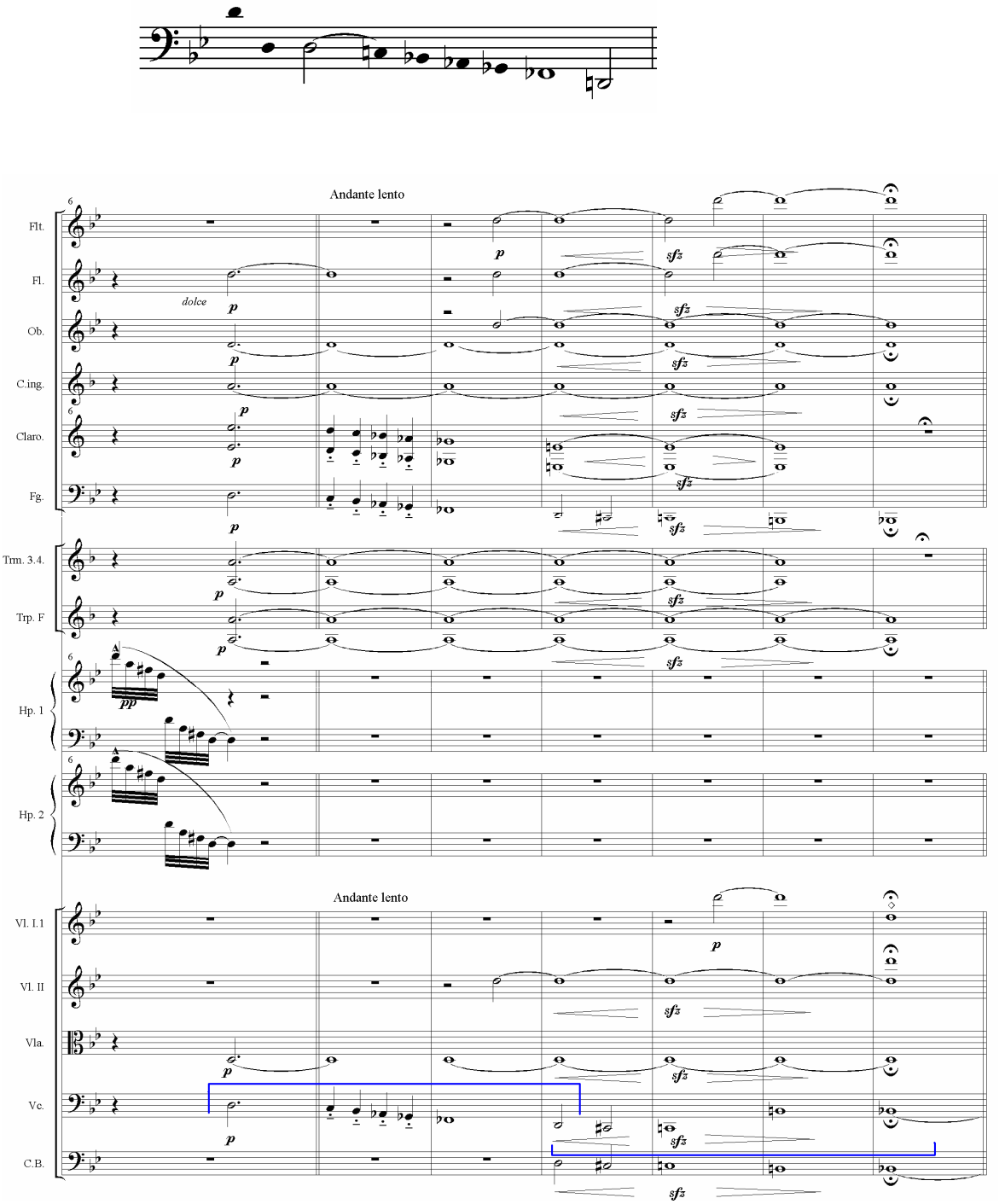



Figura 165 - No prelúdio de Condor, Gomes utiliza um escala descendente de tons inteiros. Na seqüência, uma escala cromática descendente.

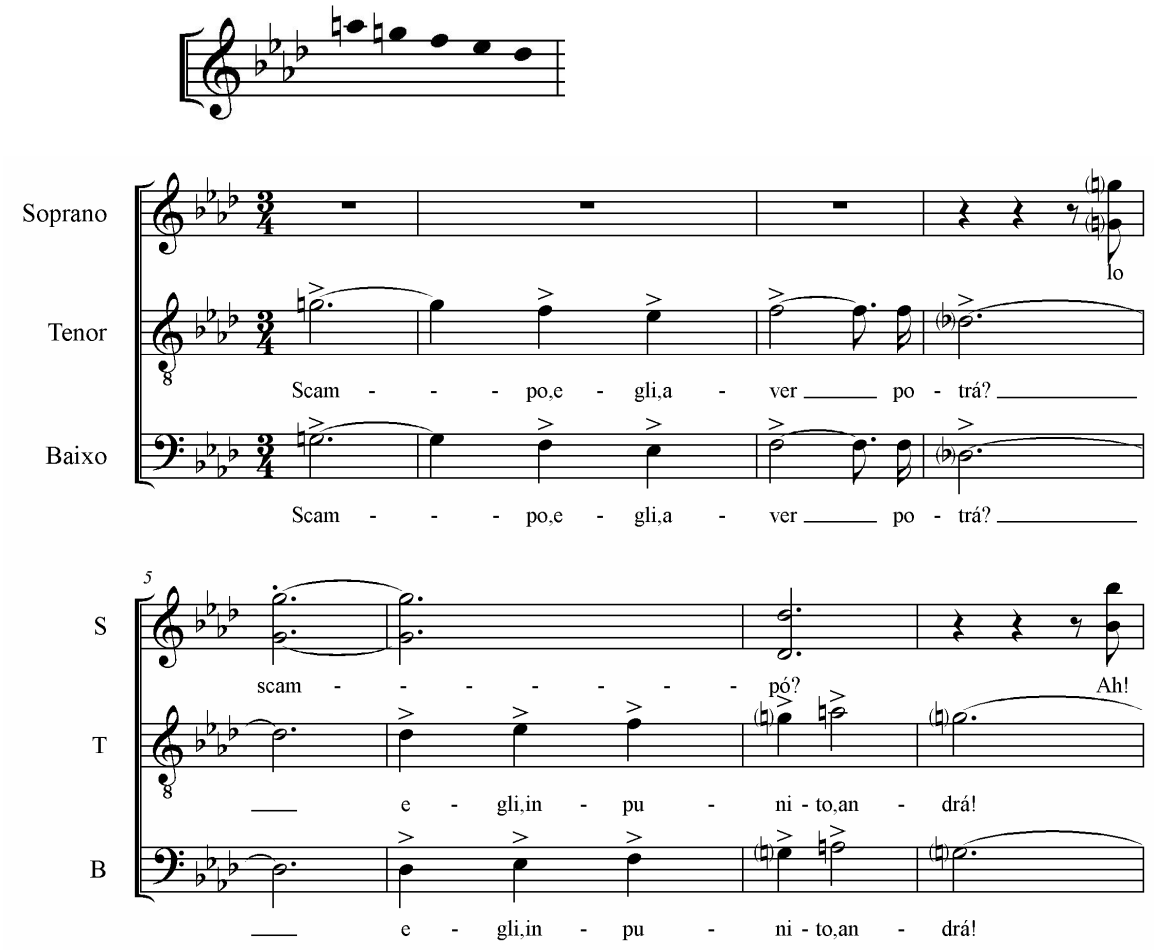



Figura 166 – Secção final do coro de introdução do segundo ato. Note-se, no quarto compassos do exemplo, a formação do trítono entre a voz do coro feminino e masculino.

O feroz coro é interrompido pela chamada do Muezin. A partitura indica claramente *voce daí minareti*. Nada mais oriental. Entretanto, a música não apresenta melismas sobre a silaba *ah!*, como poderia se esperar. O oriental em música, aqui, se dá pelo caráter monótono da repetição de um ré bemol pelo solista (o Muezin, normalmente cantado por Almazor), retomado pelo coro. A mudança abrupta para o andamento *largo* e a

repetição monocórdia, sonolenta dessa nota é que garante o exótico da passagem, auxiliado pela reexposição do tema do coro de introdução, em uma escala menor melódica de ré bemol (Figura 167).

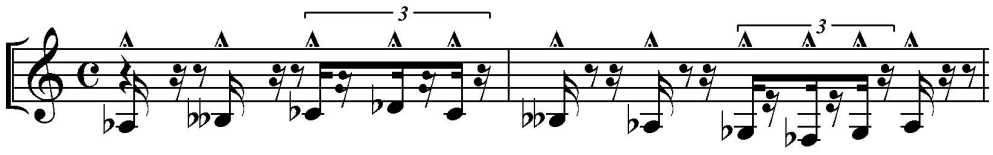


Figura 167 – O chamado à prece pelo Muezin é pontuado pela reapresentação em *pp* do tema do coro de introdução, agora em uma escala melódica de lá bemol menor.

O emprego de polirritmia também se inclui nos expedientes musicais orientalizantes, talvez pelo conflito de acentos que pode gerar uma percepção de desorganização estrutural do trecho musical o que, para os ouvidos da época poderia soar exótico. Não se pode deixar de mencionar que Gomes utiliza de forma breve (15 compassos), e com pouquíssima efetividade, este expediente no coro da primeira cena do segundo ato, ao sobrepor, na orquestra, fórmula 2/4 e 3/4 (Figura 168).

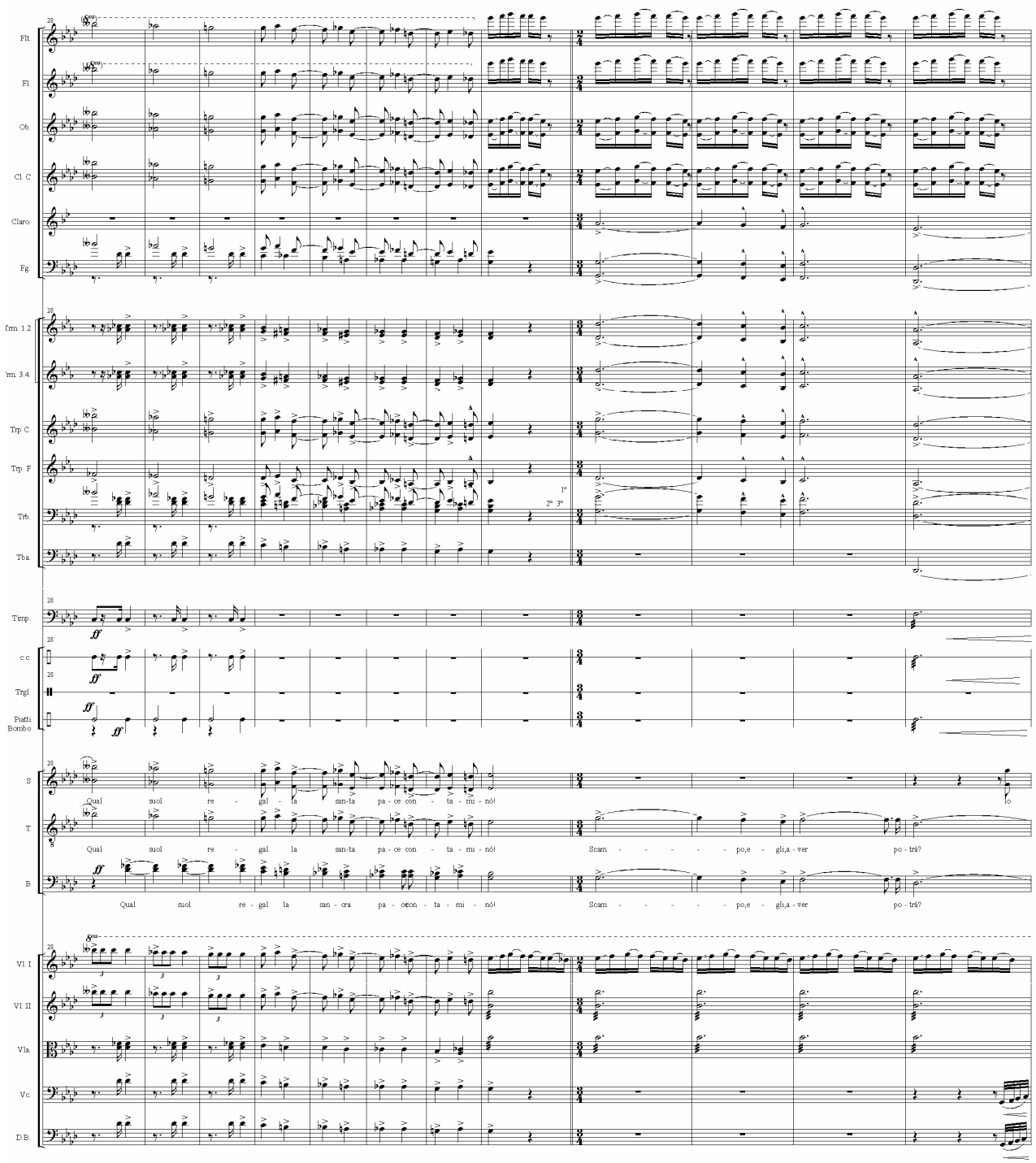



Figura 168 – Antônio Carlos Gomes. *Condor*, segundo ato, cena primeira. Poliritmia.

Com a entrada de Zuleida em cena parece que Gomes deseja melhor colorir sua condição de nômade das estepes e segmentos pentatônicos de tons inteiros são invocados para esta associação. Logo na introdução do monólogo há uso de um desses fragmentos (Figura 169) como já havia sido identificado na tese de Pupo Nogueira (2003).

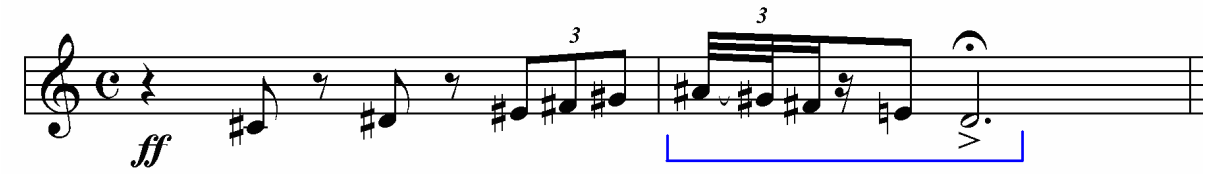


Figura 169 – Fragmento com escala de tons inteiros.

Novamente, o motivo pentatônico do coro de abertura do segundo ato surge na contextualização exótica de Zuleida (Figura 170). De fato, ele se enquadra nos códigos descritos anteriormente para elementos orientalizantes.

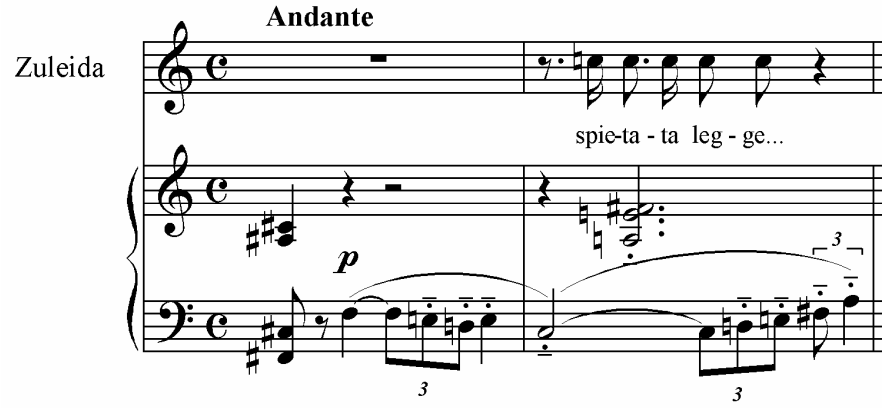


Figura 170 – Fragmento pentatônico em tons inteiros.

Na cena de transição ao final do monólogo, outra vez Gomes utiliza uma escala cromática descendente. Como na maioria dos casos, é material escalar apenas. Esse

material, seja qual for, não se desenvolve extensivamente e não há tratamento harmônico ou contrapontístico (Figura 171). É o material quase em seu estado bruto. Esta preferência, que se repete até o final da ópera, parece estar ligada à caracterização do exotismo, para que este não seja diluído.

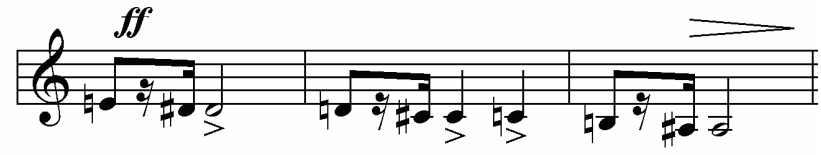



Figura 171 – Uso de escala cromática descendente. *Condor*, segundo ato.

O uso de frase longa, sem acompanhamento, sobre um pedal e com indicação de *senza rigore di tempo* é considerado com um artifício orientalizante. Já no primeiro ato ouvimos Condor em uma dessas frases. No segundo, ele repete a frase, com as mesmas características estruturais. Se não fosse a forte implicação da harmonia subjacentes, lá bemol maior no caso, poder-se-ia dizer que se trata, realmente, de uma prece melismática ou uma declamação ritual de sua tribo (Figura 172).

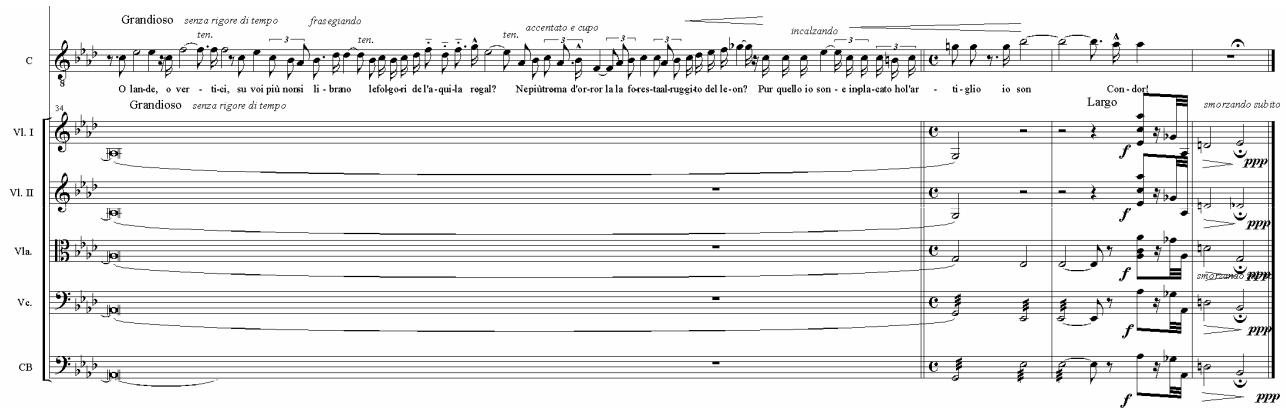


Figura 172 – Emprego de vocalise na entrada de Condor no segundo ato.

Por vezes, as intervenções do coro incluem um intervalo de segunda aumentada, muito útil para caracterizar o oriente, como usado por Saint Saëns no *Samson et Dalila*. Esse intervalo está, aparentemente, contido no modo Hijãz da música árabe, muito característico do canto dos muezins. Entretanto, ao longo de *Condor* Gomes não faz uso intempestivo desses recursos para criar a sua cor (Figura 173).

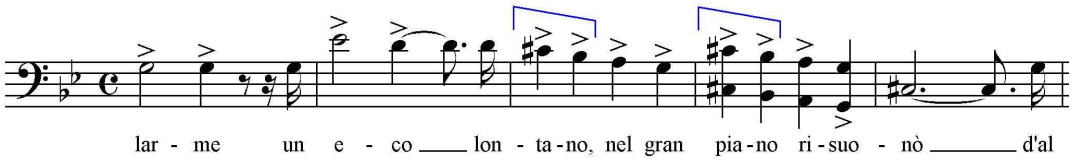



Figura 173 – O intervalo de segunda aumentada é característico de oriental em música.

Um outro elemento orientalizante é o uso de uma figura rítmica e interválica específica (quarta ou quinta diminutas) (Figura 174). Essa curta figuração aparece com muita freqüência, particularmente nos dois últimos atos, como elemento de apoio a segmentos declamatórios e de certa intensidade climática. Como pode ser visto no quadro desses fragmentos demonstrado no capítulo 5.2 (Figura 158), a qualidade intervalar e o tipo de apogiatura é variável. Entretanto, com muita freqüência o intervalo preferido é a quarta aumentada ou quarta e quita diminuta, os quais, auralmente, são os mais sintagmáticos para o exótico e, em particular, o oriental. Nesse sentido, Gomes pontua suas cenas com essas figurações rítmico-intervalares, incluindo aquelas pentatônicas, em momentos que o discurso é extensivamente e intensivamente diatônico. A brusca entrada dessas figurações parecem funcionar como uma chamada à realidade do ambiente exótico onde se desenrola a tragédia de Odalea e Condor. Essas interferências no discurso são muito evidentes no segundo ato, em contraste com os demais.

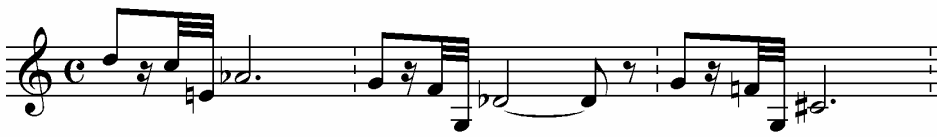



Figura 174 - Em inúmeras ocasiões Gomes lança mão dessa figuração rítmica com intervalo de quarta ou quinta diminuta, às vezes intervalos menores, para acompanhar segmentos declamatórios.

Antes do concertato final, no fim do segundo ato ocorre outro momento pretensamente orientalizante (ANDRADE, 1936; CLAVER, 1986). Trata-se da propalada Marcha Tártara, com certeza o segmento que menos tem apelo de cor local. Trata-se de uma convencional marcha festiva em 2/4 com progressões que raramente afastam-se de I-VI-V-I ou I-VI-IV-I. O orientalismo desse trecho está unicamente no título atribuído por Gomes ou pelo misterioso libretista, Mario Canti. O fato é que no manuscrito autógrado Gomes dá este título e, intencionalmente, pede trombones e trombetas no palco antes de seu início. Compreensível, pois ele pretendia, para *Condor*, algo próximo da *grand opéra*. Talvez ele pensasse que o oriental aqui ficaria por conta do encenador, pois a música é destituída de qualquer daqueles elementos orientalizantes (Figura 175 e 176).

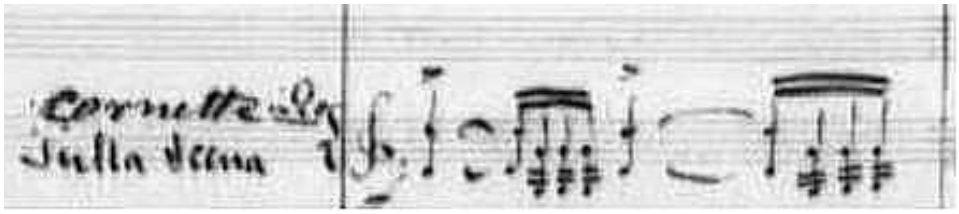



Figura 175 – Trecho do MS onde Gomes solicita trombetas na cena.

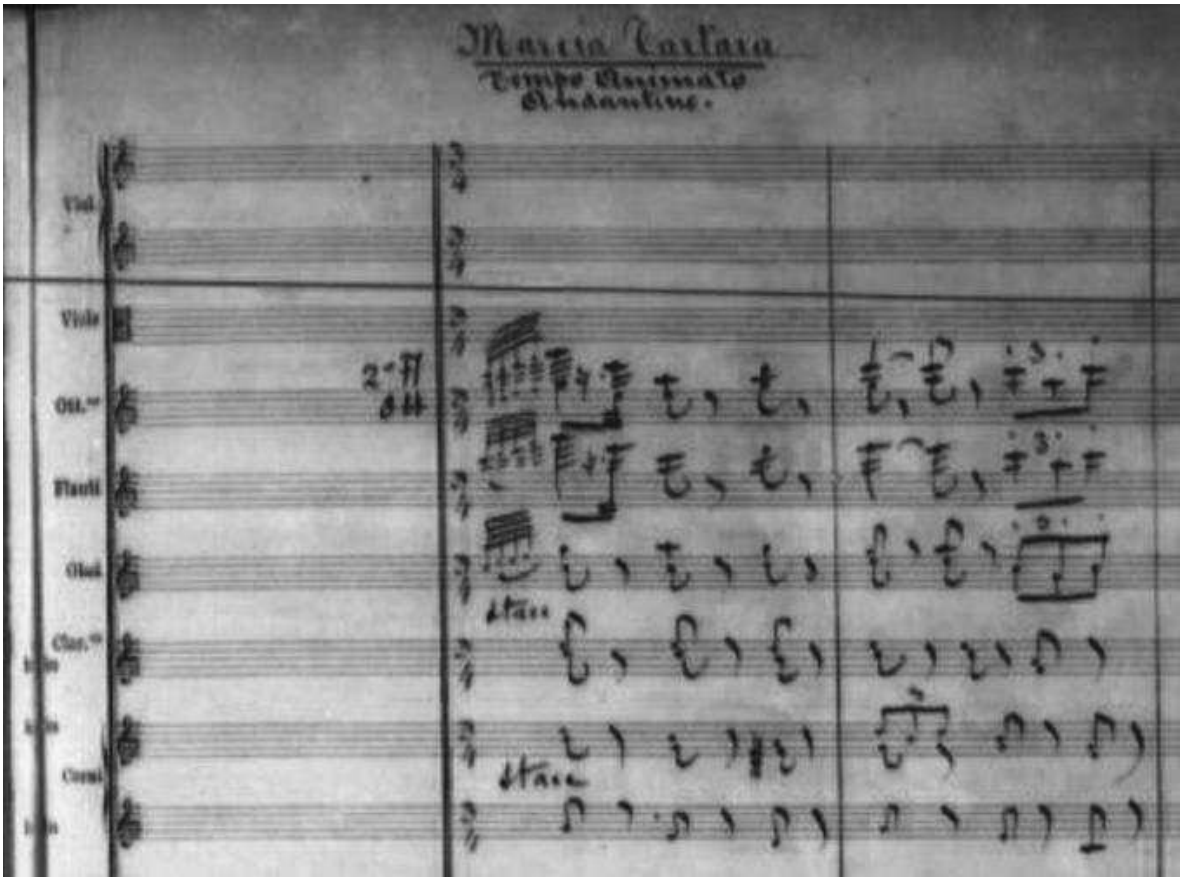



Figura 176 – Manuscrito autógrafo do segundo ato para o início da Marcha Tártara.

Segue-se o concertato e nada mais poderia se esperar, pois o modelo desse número é uma retomada das convenções e Gomes sabia muito bem construir um bom concertado de final de segundo ato. De fato, grande parte da boa música de *Condor* está neste longo trecho. Entretanto, aparece um outro elemento exótico. De forma sutil como todas as outras abordagens do orientalismo ao longo da obra. Trata-se de uma curta passagem de Odalea, imediatamente antes da grande frase de Condor que antecede a parte central do concertato. Trata-se de uma frase construída, por poucos compassos, em cima de uma escala de mi bemol em modo lídio (Figura 177). A sutileza se refere ao fato de que, ao

longo do concerto diatônico da obra, os elementos exóticos soam ocasionais, eventuais, às vezes veladamente. Este é o caso dessa curta passagem dentro de um contexto musicalmente convencional, mas que cria um momento de cor, ainda que fugaz.

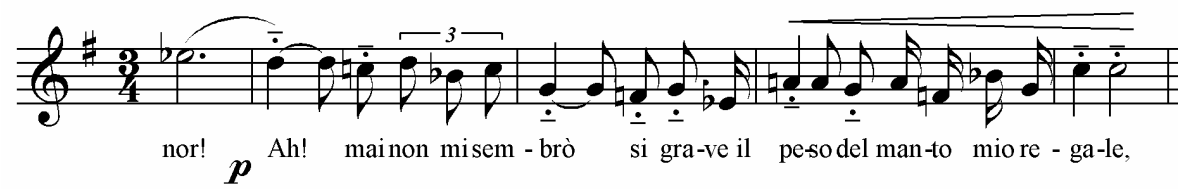


Figura 177 – Frase de Odalea em modo lídio.

Como referido anteriormente, ainda dentro do concertato, quando nada mais se poderia esperar, uma vez que Gomes retoma nesse momento um dos códigos da antiga *solita forma*[23], ele introduz, esporadicamente, mas com um tempo bem programado, aquelas figurações rítmico-intervalares, principalmente terminando com um intervalo de quarta aumentada. Essa intromissão recupera momentaneamente o ambiente oriental e exótico. Na figura 178 pode-se ver um desses casos, dentro do concertato. Adicionalmente, Gomes consegue uma adesão segura entre o discurso dramático e musical ao introduzir este fragmento com intervalo de quarta aumentada, pois é neste momento que Zuleida revela um dos elementos climáticos relevantes à trama – Condor é de nobre estirpe, pois é filho do grande sultão Amurath. Nada mais apropriado que um elemento orientalizante para sublinhar esta relação.

[23] A crítica é válida, mas não se pode esquecer que, mesmo o Verdi de *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893) disfarçadamente, mas nem tanto, utilizam remanescentes da *solita forma* nessas óperas e, por coincidência à critica em *Condor*, também na mesma forma – o concertato. De fato, isto pode ser visto no concertado do terceiro ato de Otello (*A terra! ...sì, nel livido fango...*) e no concertado do segundo ato de Falstaff (*Se t'aggunto. Se ti piglio*). Um estudo mais detalhado desses casos encontra-se na tese de Joseph Salvatore La Rosa intitulada **Formal Convention inVerdi's Falstaff** (2006).

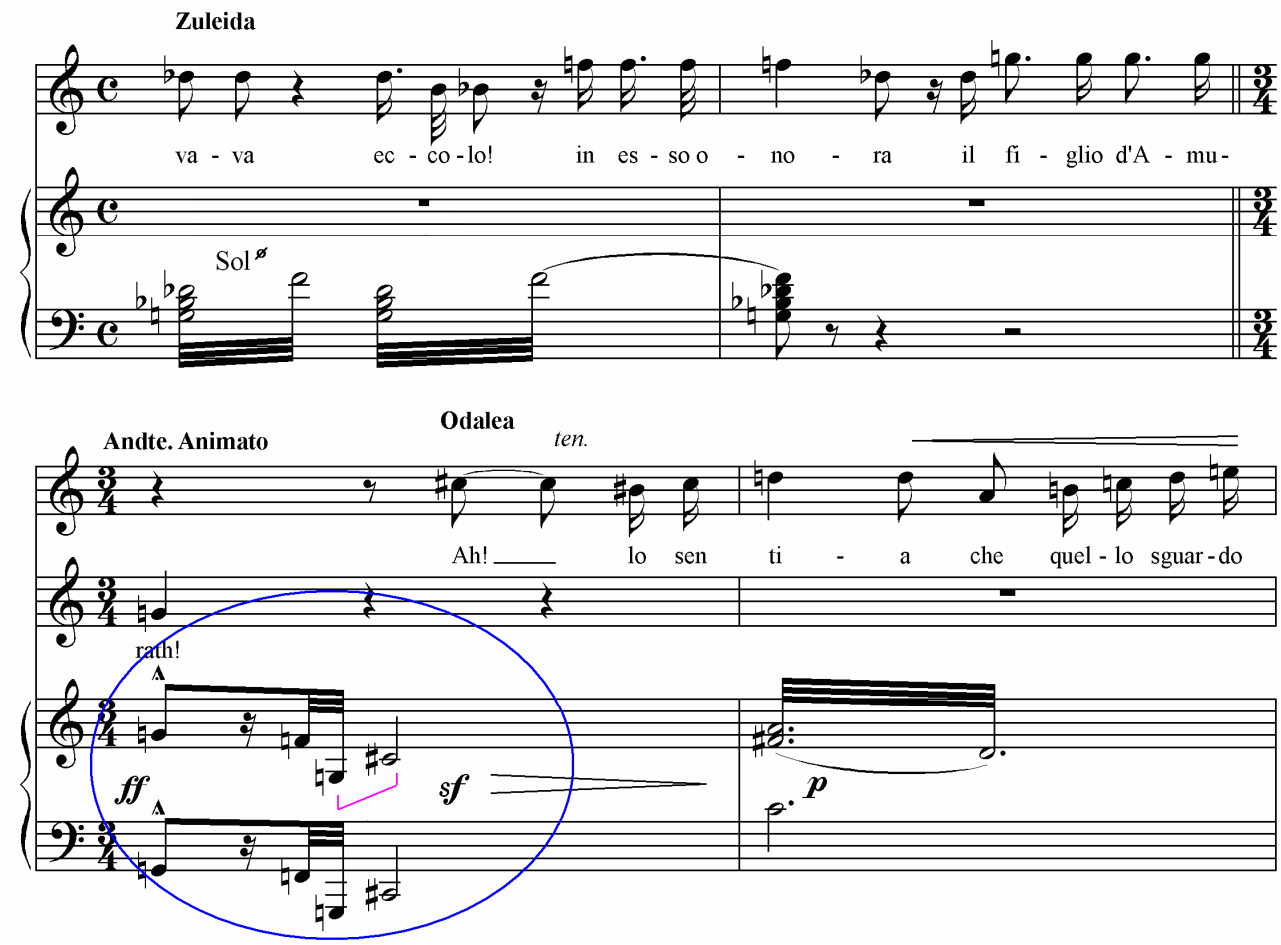



Figura 178 – Fragmento rítmico-intervalar orientalizante.

No terceiro ato, considerado pela crítica como o mais bem construído entre os três, encontra-se o *Notturno*. Nele, o orientalismo aparece menos pela presença de expedientes musicais e mais pela forma icônica das frases e instrumentação. Com habilidade e com sutil pena, Gomes volta a introduzir algo de cor local. As frases em solo com oboé são icônicas para orientalismo, particularmente se o desenho melódico apresenta característica de improvisação – um gesto considerado pela cultura ocidental como próprio da música oriental (GIRARDI, 1995; CARVALHO, 2006). Entretanto, como refere Scott (1998), o fato de qualquer um desses artifícios ter respaldo na etnomusicologia oriental é absolutamente irrelevante. Deve-se reforçar que, em um sistema de conhecimento sobre o

oriente, ele é menos um local do que um topo, um conjunto de referências. E particularmente no *Notturno* é que Gomes procura representação através da música e, portanto, uma abordagem semiótica permitirá melhor compreender esse trecho da obra. A cantilena inicial, não acompanhada, de sabor modal e caráter recitativo, um quase improviso, confiada ao oboé, aqui mimetizando uma zurna, confere esse caráter oriental à introdução do *Notturno* (Figura 179). O restante da peça volta à retórica européia e somente ao final, isoladamente, retoma o tema oriental da cantilena, como uma reminiscência. O conjunto do *Notturno*, entretanto, é de fina fatura harmônica e melódica, estando entre as melhores elaborações de Gomes. Tanto isto é verdade que, na atualidade, é um dos poucos trechos da ópera que resiste no repertório de orquestras brasileiras como peça sinfônica isolada, juntamente com a protofonia de *Il Guarany* e a Alvorada de *Lo Schiavo*.

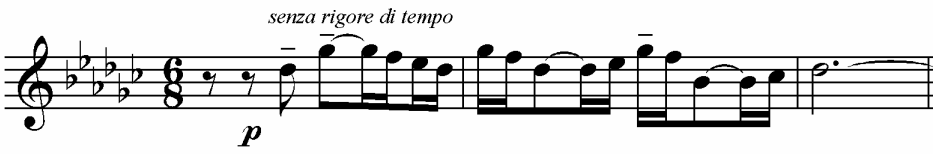



Figura 179 - Cantilena inicial do *Notturno*. O oboé sem acompanhamento e o caráter modal da melodia confere à frase o aspecto oriental, exótico.

O *Notturno* localiza-se entre o segundo e terceiro atos da ópera e sua composição pode ser dissecada em quatro segmentos principais:

cantilena inicial -10 compassos -
introdução -10 compassos -
ária -10 compassos -
cantilena final -10 compassos -

A cantilena inicial, basicamente solístico, é um recitativo apresentado pelo oboé. O sabor modal, a inflexão melódica monótona e o uso do oboé, icônico para música oriental, são responsáveis pelo caráter oriental do *Notturno*.

O segundo segmento, a cena, corresponde a uma digressão harmônica, uma peroração retórica, uma vez que apresenta algo de novo que será desenvolvido na seção central. Assim, este segmento, depois de apresentar a estrutura rítmica do próximo segmento (Figura 180), termina por conduzir à ária por meio de uma cadência II-V-I, na qual Gomes utiliza, como de costume, uma extensão da dominante para retardar a chegada à tônica.

Esta é apresentada no início da ária e o segmento desenvolve-se com seu caráter expansivo, lírico e ardente com uma progressiva inflexão descendente com um brusco salto ao registro agudo sobre o terceiro grau da escala, no qual a vontade melódica encontra seu clímax, para posteriormente recuar à conclusão no primeiro grau em cadência perfeita.

Ao final, retoma-se a cantilena, agora com caráter conclusivo, como reminiscência.

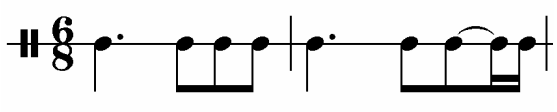


Figura 180 – Motivo rítmico da cena, que será integralmente responsável pelo desenvolvimento da ária.

O *Notturno* representa musicalmente um momento de reflexão de Odalea, reflexão esta que está musicalmente caracterizada por cada um dos quatro segmentos antes descritos. Em termos gerais, encontramos a rainha questionando-se sobre sua posição real, de intocada majestade, que fechou-se em uma solidão protocolar com prejuízo de sua sexualidade e de sua índole pacífica e construtiva, para atender a uma contingência heráldica de dar continuidade a uma dinastia, seguindo os rígidos protocolos que a tradição adicionalmente e indesejadamente lhe impõem. O cerceamento à sexualidade fica patente

logo no primeiro ato da obra, entre outros motivos, pela postura da rainha ao longo já do primeiro ato e por uma instrução de cena ao fim deste, quando Odalea sai de cena, subindo as escadas do palácio: *La Regina sale lentamente la scalinata, lanciando di tratto in tratto ardenti sguardi su Côndor*. Sua postura fria e majestática, forçada pelas circunstâncias, pode ser verificada quando ameaça Condor: ... *e morte infame avrai pel tuo fallir*! ou ... *Qui le Sultane uccidono, ...* . Por fim, revela-se Odalea com uma profunda aversão à condição que se lhe impõe e transborda tristemente, mas com intensa paixão, o amor pelo forasteiro, aquele que ousou, com prejuízo da vida, invadir o recinto sagrado para, por um momento, deleitar-se com a visão de sua amada, que depois lhe salva a vida quando atacada por bandoleiros e, convenientemente, revela-se não um plebeu, o que para Odalea aparentemente já não se constituía em problema, mas um guerreiro de nobilíssima estirpe. O que mais desejar? Ele é ousado, viril, corajoso, deseja-a, idolatra-a e é de boa estirpe! Mas a tristeza retorna quando Odalea reconhece a distância em que se encontra sua liberdade. Esta situação fica mais evidente no início de terceiro ato, logo após o *Notturno*, quando Odalea verbaliza o resultado desta reflexão, em um monólogo que inicia com uma descrição crua de seu estado emocional: *Vampe! Folgori! Rivolte! Tutto perchè non sai l'ombra ferale del mio superbo ostel*. Imediatamente, de forma ciclotímica, ela reclama: *Quanto silenzio e me d'intorno... quanto vuoto ne mesto seno. L'odio mi fugge .... ohimè! Amor non vien*! Consistentemente, por baixo deste último texto, aflora toda a melodia da ária, ou seja, do terceiro segmento do *Notturno*, o qual, como será visto, representa a liberação de Odalea.

A Cantilena

A cantilena é o signo icônico relacionado ao objeto "oriente", local onde se passa a história de Odalea. A representação se estabelece de forma tênue com o orientalismo em música, uma vez que não cumpre com os principais processos musicais sugeridos por Scott (1998) para esta representação, conforme descrito anteriormente. A representação se dá pelo uso do oboé e sua similaridade tímbrica com os instrumentos de

palheta dupla usados no dito “oriente”, seja o Sahnï da Índia ou zurna da Turquia, Armênia ou localidades da Ásia central (Figura 181).

Figura 181 – uma zurna.

O outro aspecto de similaridade está na melodia não acompanhada e com caráter de improvisação. A primeira frase da cantilena se dá sobre os diferentes graus não alterados das escala de sol bemol maior (Figura 182). Na segunda apresentação, ele se dirige para a tonalidade de si bemol maior, em um processo de modulação dentro do sistema de tônicas, um procedimento estilístico marcante de Carlos Gomes que aprece em *Lo Schiavo*, *Condor* e imediatamente já na primeira frase da abertura de *Colombo*.

Figura 182 – A frase inicial do *Notturno*.

Esta frase melódica pode ser considerada como um motivo recorrente com a designação de “Odalea conquistada”, isto é, a rainha fria e majestática cedendo à fragilidade das paixões humanas. De fato, esta designação se configura com adequação quando verificamos que a frase representa, além da solidão irreconciliável das amplas e frias planuras em torno de Samarcanda, a reflexão de Odalea de que uma profunda

transformação lhe ocorre desde o encontro com o forasteiro audacioso (*l'eco mi giunge...misteriosa, fiera.. e mi conturba...Perché palpito è tremo?*). Então, configura-se aqui uma relação simbólica para este signo, uma vez que se trata de um tema recorrente. Em vários momentos ao longo da obra ele é introduzido em situações do discurso dramático nas quais esta condição anímica está presente.

A introdução

Se Odalea, na Cantilena, lança seu olhar para a solidão mimética das planuras infindáveis dos campos em torno de Samarcanda, mergulhada em sua profunda tristeza, na Introdução inicia a questionar seu destino. É como se saísse da letargia e exercitasse a reflexão para assimilar os fatos ocorridos nos atos anteriores. O *Notturno* se encontra em um patamar da tensão dos conflitos do discurso dramático, seguido paralelamente pelo discurso musical. Daí também a monotonia da Cantilena, em contraste com o exasperado final do segundo ato. Compreende-se também o início de uma mobilidade maior no discurso musical da Introdução, comentando uma crescente efervescência anímica em Odalea. Agora, a textura é polifônica e confiada às cordas com intervenção das madeiras, em contraste com a singeleza do uso do oboé, apenas apoiado nas madeiras (Clarinetas e fagotes) nas cadências frasais. A Introdução também apresenta o modelo rítmico da ária, como pode ser visto na Figura 183.

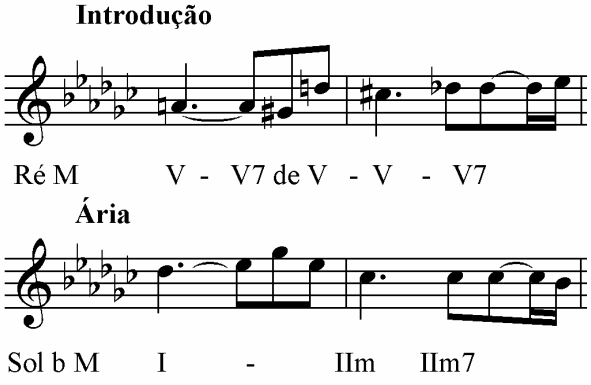



Figura 183 - A frase inicial da introdução apresenta o esquema rítmico que será utilizado no desenvolvimento melódico da ária.

Mesmo que esta Introdução possa também ser considerada como uma secção de pequeno desenvolvimento, como bem analisa Pupo Nogueira (2003), o trecho apresenta-se sem definição estrutural convencional. Ressaltam este aspecto o uso de seqüência harmônica, o prolongamento da dominante e as modulações enarmônicas em tão pequeno segmento. Assim, esses elementos, que também não deixam de ser estruturais, podem ser considerados como signos que representam a indefinição de Odalea sobre seus sentimentos. O objeto aqui se estabelece, então, como sendo Odalea e os signos icônicos fazem uma analogia com a indefinição de Odalea sobre esses sentimentos. Por outro lado, a mudança da textura musical, de monodia para polifonia, representa a saída do estado letárgico de Odalea durante a Cantilena inicial para este momento de reflexão inicial que se entende contido na Introdução.

A ária

Se na Introdução as dúvidas de Odalea são desenhadas pela digressão harmônica do trecho, isto é, pela quase inexistência de um frase melódica mais estruturada, restringindo-se quase ao uso de seqüências harmônicas (em ré maior e depois em ré b maior) e da já mencionada extensão cadencial sobre a dominante, a ária dá plena expansão à angustia e às dúvidas de Odalea. Surge como um grito que extravasa as angústias contidas da alma da rainha, liberta-a das tensões acumuladas ao logo dos inesperados acontecimentos que ocorreram desde a chegada do estranho forasteiro. Da mesma forma, o discurso musical acompanha coerentemente esta liberação de tensões sem deixar de sublinhar o foco dessas tensões, isto é, a descoberta da paixão. Essa afirmação pode ser entendida pela contrastante firmeza estrutural deste trecho, não só no equilíbrio de proporção como na consistência do fluxo harmônico em torno de uma tônica claramente estabelecida e explorada.

Ela estrutura-se em 10 compassos divididos em três segmentos, dois com três compassos e um resolutivo com quatro, como se constata na Figura 184.

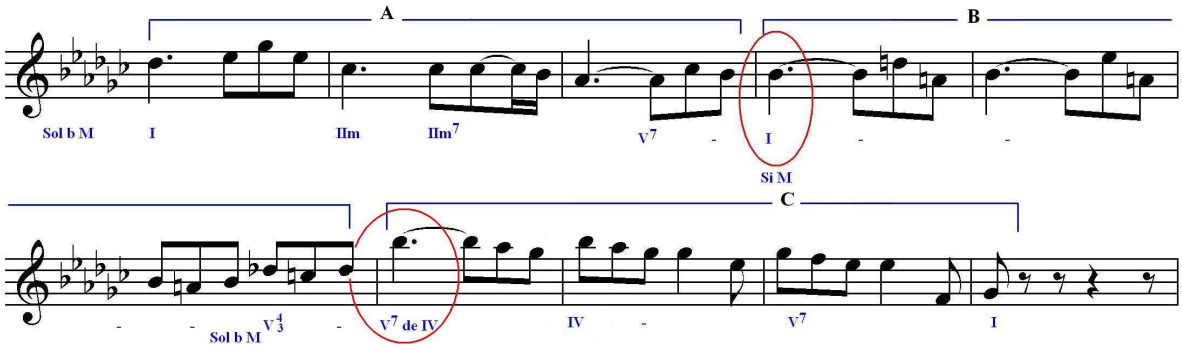


Figura 184 – *Notturno* – reprodução dos 10 compassos da ária, em que se pode ver os três segmentos.

O momento de maior afirmação é o primeiro compasso da secção B (compasso 4) quando Carlos Gomes utiliza novamente o seu recurso de modulação dentro do sistema de tônicas, subitamente transformando o III grau em tônica maior. Mesmo assim, o clímax da ária ocorre no compasso 7, início do último segmento (C), no qual a melodia é levada ao registro agudo para, descendentemente, resolver na tônica por meio de uma conveniente cadência perfeita.

Agora, a frase é bem estruturada, com antecedente e conseqüente claros, distribuída em três segmentos metricamente equilibrados com três compassos cada um, com um ritmo harmônico muito rápido, típico de Carlos Gomes, e uma inflexão melódica climática muito bem preparada. Este conjunto representa a decisão de Odalea. Este sentimento de decisão, de resolução dos conflitos de Odalea se reflete pela robustez estrutural do segmento, tanto do ponto de vista métrico como harmônico. Isto é, a perfeição estrutural do discurso musical, em contraposição ao segmento anterior, representa a firmeza de tomada de posição da rainha. Aqui, novamente, o objeto é Odalea e os signos icônicos são indiciados pelos eventos analíticos acima descritos.

O quarteto, uma das peças mais convencionais da obra, foi bastante criticado na época. O *Teatro Illustrato* não poupou o compositor, ainda que com elegância e certo tom de carinho ao *illustre maestro braziliano Carlo Gomes*:

> *(...) In questo medesimo ato abbiamo un quartetto che avrebbe potuto far la fortuna di un'opera di mezzo carattere o giocoza, ma che in mezzo ai tragici casi di Condor appare fuor di posto. No si può negare che tal pezzo, nel pretto stille dei maestri di mezzo secolo addietro, non sai um giojello. Il finale non è privo dieffetto drammatico; è manifesta in esso tutta la esperienza scenica del Gomes (Il Teatro Illustrato, 1891*).

De fato, o quarteto é bastante convencional em sua estrutura e bastante deslocado, em termos estilísticos, do restante da obra. Ele é um exemplo claro da aparente hesitação de Gomes em experimentar o novo que ele mesmo propõe em grande parte de sua música para *Condor*, como discutido em capítulo anterior. A *coda* do quarteto, com o *picchetate* de Adin, chega a lembrar o seu similar, bem mais famoso, no *Rigolleto* de G. Verdi. Entretanto, retornando ao exótico, o que chama a atenção nesse quarteto, construído na tonalidade de lá maior, é o repentino uso da relativa menor, com rápido retorno ao tom principal. Esta brusca alternância, auxiliada por uma apogiatura, dá certa cor oriental à frase. Esse contraste é tão intencional que Gomes reforça nitidamente o abaixamento do VI grau com a entrada das madeiras e das trompas nesse momento. Note-se, adicionalmente, que as trompas levam a indicação de *sforzando* (Figura 185). Trata-se de um momento que deve ter a atenção do intérprete, particularmente o regente, pois fica clara a intenção de Gomes em ressaltar este contraste abrupto entre os modos maior e menor. Como se trata de momento auditivamente muito fugaz, se o regente não procurar o equilíbrio entre os naipes da orquestra neste ponto, o contraste pode se perder.

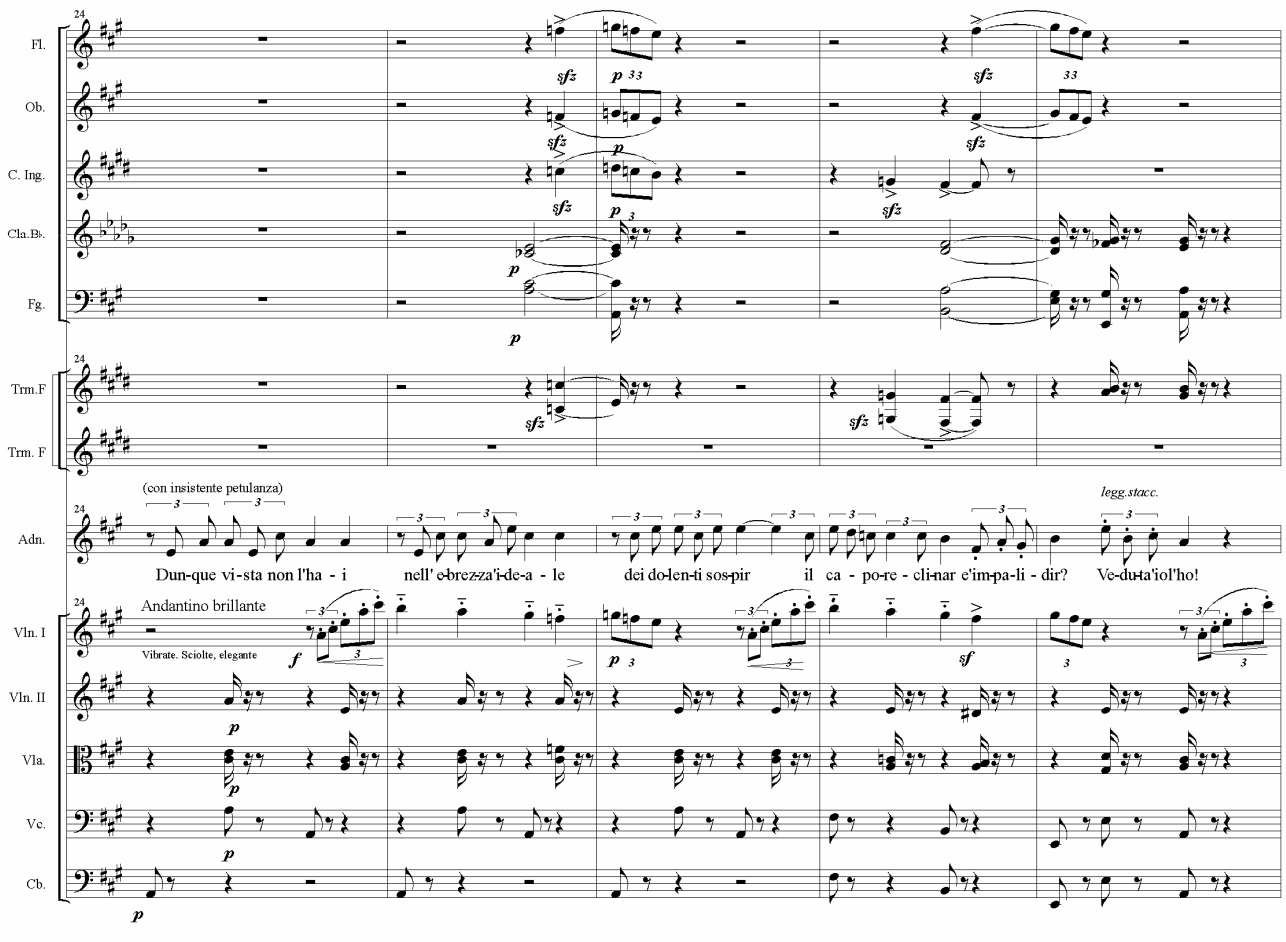



Figura 185 – Antônio Carlos Gomes. *Condor*, tercerio ato – quarteto.

Na última cena volta a aparecer um dos temas orientalizantes. Ele introduz uma escala de tons inteiros para apoiar uma curta declamação de Condor. Com fina fatura, Gomes não desenvolve o tema nem o mascara em uma orquestração densa. Apenas expõe a escala descendente em um arabesco na voz do oboé construído sob o motivo da introdução do *Notturno* (Figura 186). Certamente o oboé é fator primordial ao expor esta escala no sentido de garantir a tinta oriental. Como se vê nesse exemplo, são pequenos motivos, geralmente curtos, quase esporádicos, e calcados em paradigmas claros do oriente. Aliás, é nessa capacidade de utilizar e renovar seus pequenos motivos é que Gomes consegue manter uma unidade estilística em *Condor*. Essa capacidade foi muito bem identificada e

discutida por Pupo Negueira (2003) na detalhada análise motívica que faz em sua tese de doutoramento sobre os números orquestrais dentro das óperas de Carlos Gomes. Entretanto, o problema em *Condor* é que Gomes, em momentos, como o quarteto, o balé e alguns duetos, perde esta unidade por tentar voltar às velha fórmulas e que se enquadravam muito bem em seus trabalhos mais antigos. É este o sentido da critica do *Teatro Illutrato* quando se refere aos trechos *nel pretto stille dei maestri di mezzo secolo addietro*.

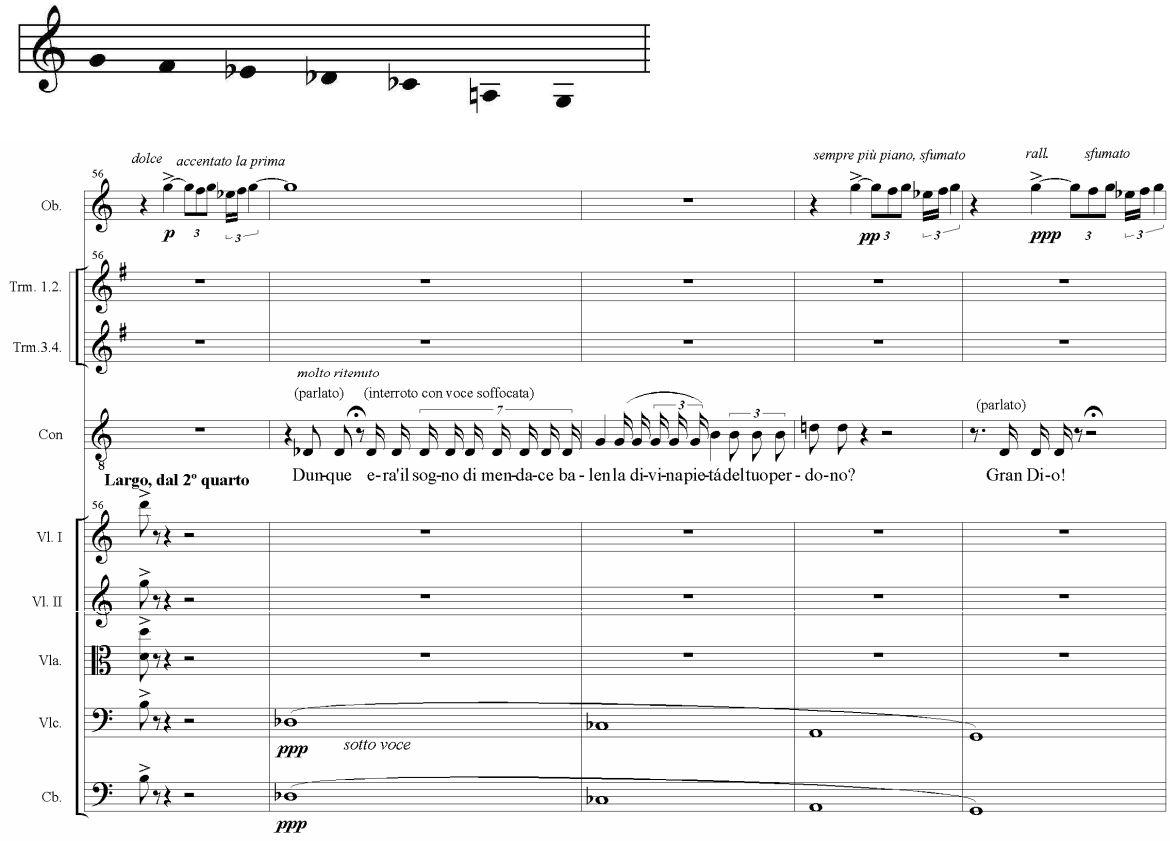



Figura 186 – Retorna uma escala de tons inteiros para apoiar uma frase de Condor.

Por fim, como última identificação de apelo ao exótico e oriental, retomamos o desenho ascendente de fagotes e violoncelos quase ao final da ópera. Aquele motivo insistente, de alarme e certa rudeza bárbara que acompanha o comentário de Odalea ao mostrar Samarcanda em chamas durante a revolta do povo.

O desenho deste motivo está claramente sobre um modo lócrio, o que poderia ser a razão de seu apelo exótico (Figura 187). De fato, entre as escalas conhecidas, é a única em que sobre a tônica se constrói uma tríade diminuta. Ademais, nela também se estabelece um trítono entre a tônica e a dominante. Assim, trata-se de uma escala com tensão intrínseca muito forte. Além disto, o uso do fagote com os violoncelos em registro agudo é um recurso timbrístico intencional de Gomes para, possivelmente, aumentar esta tensão e melhor construir o cenário do exótico.

Outro fator importante é que esse modo nada tem de oriental; mas é exótico, não usual. Essa é a característica que basta para ele ser apropriado pelo aspecto oriental. Isto reforça a propositura de Ralph Locke de que desejamos uma representação do oriente, não uma expressão fiel. Essa estaria fora de nossas referências e seria de difícil assimilação. Aqui nesse caso, o inusitado, por que não dizer, o exotismo da escala lócria é imediatamente entendia como exótico – oriental.

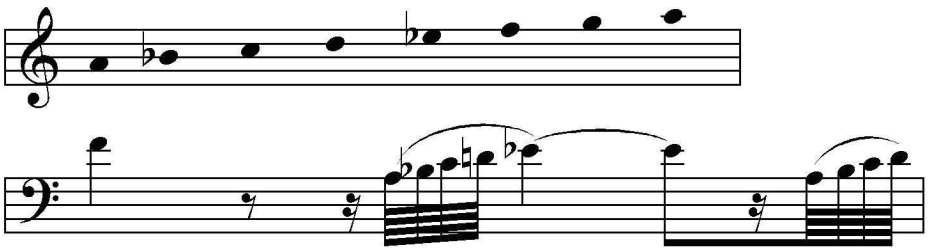


Figura 187 – *Condor*, terceiro ato, cena última. O desenho deste motivo está claramente sobre um modo lócrio.

5.3. 5 Comentários finais

O exótico e o oriental foram amplamente explorados pela música desde o século XVII. Com sua particular possibilidade de interação intertextual, a ópera não poderia deixar de ser palco privilegiado para o desenvolvimento deste gosto. Este interesse parece aumentar na segunda metade do século XIX, coincidindo com uma maior visibilidade do processo colonizador nas metrópoles devido às melhorias nos meios de transporte e comunicação. Assim, o exótico, esse conjunto de arquétipos formulados por uma sociedade, agora parece algo mais próximo, mais concreto. Paradoxalamente, o que se oferece às platéias das metrópoles continua a ser uma representação da realidade. Por definição, não poderia ser diferente, pois negaria a essência do ser exótico. Desta forma, não interessa a transposição linear, objetiva do evento de outra cultura. Ele necessita ser adaptado à cultura européia e entendido dentro deste contexto. O que interessa é que esse oriente seja visto dentro dos marcos referenciais da sociedade européia. Isto ocorre de forma muito clara com as artes plásticas. Da mesma forma, em música, a reprodução do oriente deve ser algo assimilável à cultura européia. O orientalismo, então, não chega nem a ser uma imitação – é uma representação (SCOTT, 1998). Uma reprodução fiel seria fora de cogitação pelas próprias diferenças dos sistemas musicais, de notação e interpretação, entre ocidente e oriente. Além disto, deseja-se uma ilusão do oriente, não o verdadeiro oriente. Esses princípios determinaram, para a ópera, uma série de fórmulas, tanto musicais como dramáticas, que regeram toda a produção desse gênero na segunda metade do século XIX. A representação do poder colonial sempre fica patente nesses libretos. A condição de posse do colonizador e sua raça superior eram enfatizadas e os entrechos se desenvolviam sobre estas premissas. Mesmo dentro de temas bíblicos, o tratamento dos eventos dramáticos, do bem contra o mal, preservavam o código padrão de que representava o europeu como o "bem" e o exótico como o "mal". Em *Samson et Dalila*, Sansão e os hebreus são europeizado, pois que heróis bíblicos, e isto se traduz no tratamento musical. Dalila, Abimalec e o coro de filisteus correspondem à raça inferior, de pele escura, exótica e em suas vozes está a depravação, o ódio, o desprezo pela vida humana – códigos opostos ao da

cultura européia! Essa análise, ainda que rápida, pode ser transposta para a maioria das óperas orientais, ou exóticas, da segunda metade do século XIX.

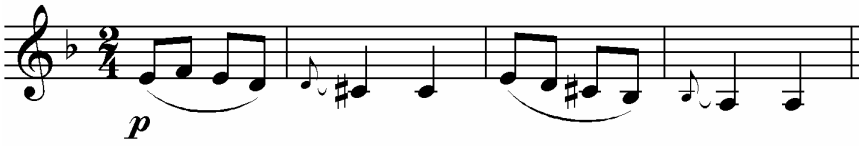
Nesta discussão, é oportuno comentar que *Condor* (1891) é diferente. Lembre-se que ela é absolutamente contemporânea a todas as importantes óperas exóticas do período. *Samson et Dalila* de Saint Saëns é de 1892. *Le Roi de Lahore* é de 1877, *Hérodíade* tem revisão em 1884 e *Thaís* é de 1894, todas de Massenet. Leo Delibes, com sua *Lakmé* de 1883, tem o adicional arroubo de pretender representar a Índia da mesma época em que foi estreada.

Neste contexto, *Condor* trás diferenças essenciais em trama e música e é lastimável que essa obra não seja incluída nas análises atuais sobre o orientalismo em ópera por musicólogos como Ralph Locke e Derek Scott, entre outros. Não há uma marcada dicotomia entre o bem e o mal. O povo detesta Condor por razões aceitáveis, pois ele afrontou a lei estabelecida. Em verdade, eles apenas querem proteger sua rainha. Isto fica muito claro na última cena da ópera quando Odalea, transtornada pelo suicídio de Condor, oferece o punhal ao povo para que a matem e este fica horrorizado com tal proposta. Em uma primeira leitura, Almazor não tem volúpia pelo poder – ele apenas tenta cumprir seu papel de protetor da cultura de sua tribo. Em um segundo momento, não explícito, certamente a presença de um amante da rainha poderá enfraquecer sua posição na corte. A relação colonial, também, não está presente. Tanto Condor e Zuleida, de um lado, quanto Odalea, Almazor e Adin, de outro, são "pele escura", nos dizeres de Ralph Locke (1991). Assim, não há uma presença marcante do "colonizador" branco em *Condor*. Esta presença se faz, indiretamente, através das reações dramáticas contidas no texto e do tratamento musical preponderante. A paixão de Condor por Odalea e a reciprocidade tardia são eventos culturais europeus, não necessariamente típicos da Ásia menor. No final do segundo ato, Odalea, ao descobrir que Condor é filho de um grande sultão diz: *Lo sentia che quello sguardo d'aqila dalla vil plebe non poteva uscir!*[24] A postura discriminatória de Odalea é politicamente incorreta, mas própria da cultura européia da época e, porque não, da atual.

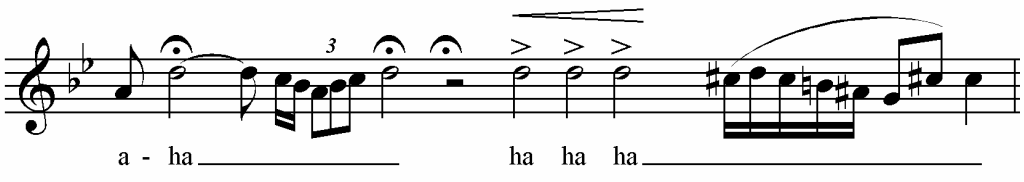
Outra diferença, e qualidade, em *Condor*, é o tratamento musical do oriente. Gomes tem um discurso sutil e discreto em termos dos processos orientalizantes em

[24] Eu percebia que aquele olhar de águia da vil plebe não poderia vir!

música. Ele abre mão de um orientalismo por demais evidente. De fato, com exceção da Marcha Tártara, que será comentada adiante, não há números característicos. Coros, marchas, invocações e declamações rituais não estão presentes em *Condor*, ao contrário do que ocorre nas suas congêneres contemporâneas. *Samson et Dalila* (1892) é repleto desses expedientes. Mais que isto, esses são utilizados somente quando se trata de eventos dramáticos do lado das trevas (os Filisteus). Os Hebreus e Sansão têm um tratamento musical dentro dos códigos europeus. Eles não são tratados de forma exótica. Eles não são orientais. Percebe-se que o coro que abre *Samson et Dalila* poderia ser usado em qualquer ópera de trama puramente francesa da época. Entretanto, o balé do terceiro ato é oriente em sua melhor representação. Note-se no exemplo musical que segue o uso de um intervalo de segunda aumentada entre o 2ºe 3º grau da escala, um expediente marcadamente orientalizante.



Em sua excelente ópera *Die Königin von Saba* (1874), Karl Goldmark procura insistentemente a cor local através de cenas de massa, danças rituais e invocações. Um dos trechos mais orientais da música é a invocação de Astaroth no segundo ato.



Ralph Locke (1998) cita outra característica dessas obras: a introdução desses números que fixam a cor local, no caso o oriente, sempre nos inícios de atos ou outras unidades dramáticas das óperas. Novamente, isto não acontece em *Condor*, onde os elementos estão dispersos ao longo do desenvolvimento da obra.

Por outro lado, não se poderia esperar que esses compositores tivessem o intento de descrever musicalmente seus personagens de forma extensiva. Assim, outra característica dessas obras é a disparidade entre os números exóticos e o resto da ópera. Este fato é muito bem discutido por Ralph Locke (1998) e tem sua razão de ser. De fato, o desejo de cor local não atinge o limite de pedir que Odalea cante em turquestão ou Cio Cio San em japonês. Se algumas frases podem ter sabor exótico, pois que construídas com sabor modal ou dentro de qualquer um dos expedientes musicais já definidos, as tintas orientalizantes não podem ocupar a extensão da obra. Ela não seria, desta forma, assimilável em seu todo. Como se comentou anteriormente, o oriente, ou o exótico, deve estar dentro dos marcos referenciais da cultura que gera a obra. Fora dele, não será digerida. Assim, nas obras mencionadas, a dose de orientalismo é a suficiente para a cor local e não pode ser excessiva. *Turandot* já se aproxima desses limites, mas o discurso é essencialmente europeu e suas razões para esse excesso de orientalismo são distintas, pois que realizadas em um cenário bastante diferente do meio que gerou *Condor*, *Lakmé*, *Le Roi de Lahore, Aida*, entre outras obras contemporâneas à segunda metade do século XIX.

De forma contrastante com a construção evidente do exótico musical, em *Condor* a diferença é a distribuição equânime e a manufatura discreta do orientalismo. Como visto, a Marcha Tártara, único número que poderia, em uma primeira impressão, constituir-se em evento marcadamente oriental, não o é. O balé do segundo ato, introduzido em 1892, tem entrecho relacionado aos astros celestes. A música é convencional e lembra o Gomes dos tempos de antes do *Il Guarany*. Apenas a segunda secção, construída sobre uma escala de tons inteiros já apresentado pelo coro no começo do segundo ato, traz ao ouvinte um sabor oriental, mas sem nenhuma relação direta com o entrecho do balé (Figura 188).

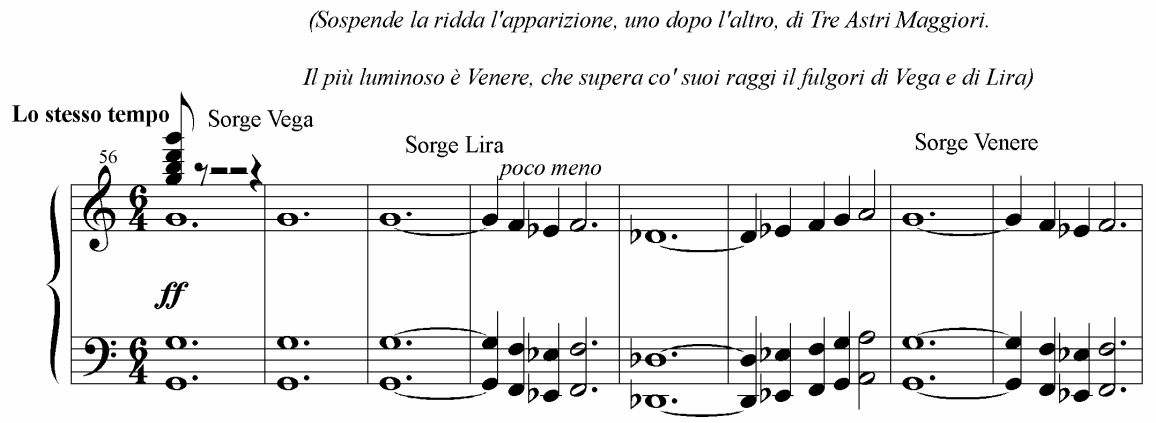
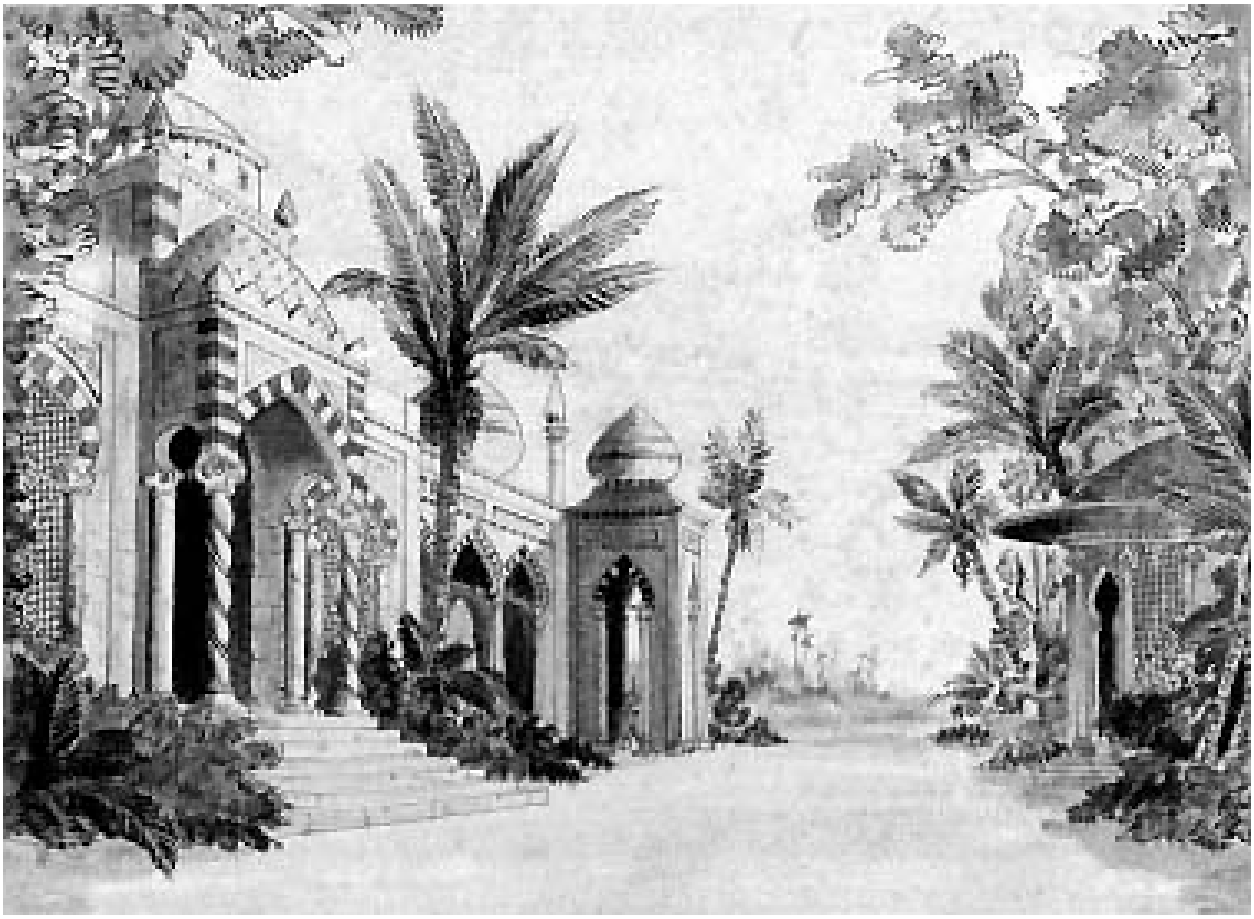



Figura 188 - A segunda seção de balé utiliza material do coro no início do segundo ato.Trata-se de uma escala pentatônica de tons inteiros.

Assim, os recursos orientalizantes usados por Gomes para construir o exótico em *Condor* não são explícitos e se apresentam de forma esporádica, discreta: um pequeno número de compassos no prelúdio com um escala de tons inteiros, o uso icônico do oboé solo no *Notturno*, uma repentina inflexão lídia na voz de Odalea em meio a um discurso musical eminentemente europeu, uma frase de Condor desacompanhada, uma outra escala pentatônica aqui, um raro intervalo de segunda aumentada mais adiante, uma figuração rítmica persistente, curta e de seqüência intervalar angulosa. Mas esses elementos, e sua calculada distribuição espacial, são suficientes para manter o ouvinte dentro do marco do exótico. Então, Gomes não foge da dicotomia de discurso musical comentado por Locke (1991), mas tem o privilégio, quando necessita recorrer ao expediente orientalizante, de o fazer de forma sutil, quase imperceptível, mas com suficiente densidade para criar uma cor local efetiva.



6. CONCLUSÕES

Dois eventos contribuíram para a estagnação da obra e da pessoa de Carlos Gomes como compositor: a proclamação de República e a Semana de Arte Moderna.

A proclamação da República em 1889, mais do que representar um novo regime, contrário àquele que prestigiou e sustentou Gomes, significou um golpe de estado com toda a complexidade de arranjos políticos e acomodações estruturais que um evento desse porte implica em uma nação. Mais complexo ainda, por estar saindo de um longo período escravagista cuja extinção pedia ajustes econômicos, sócias e políticos de vasta abrangência. Nesse contexto encontramos um Carlos Gomes com problemas familiares, em litígio com seus editores de Milão, e do Brasil, tentando encontrar mercado para suas obras e sobreviver. *Condor* estréia no Rio de Janeiro no mesmo ano em que o país, já República, assiste a uma Assembléia Constituinte tentar, em meio a tensos debates, promulgar uma nova constituição. Se Gomes, pessoalmente, não tinha posições firmadas sobre monarquia ou república, possivelmente era visto como adepto da primeira. Ainda que estimado e protegido pelo Inperador, o compositor nunca pertenceu ao círculo imperial, àquele pequeno grupo de eruditos que apraziam a D. Pedro II. Certamente, razões para isto podem ser a residência de Gomes fora do Brasil por muitos anos e o próprio sistema protocolar em que foi criado o imperador, fazendo-o uma pessoa distante e pouco efusiva nos seus contatos públicos (CARVALHO, 2007). A recusa em escrever o hino à república também foi ato concreto que poderia ser interpretado como respeito ao homem que sempre lhe ajudou, como claramente se depreende de seu epistolário, ou como ato de reprovação a emergente república. Assim, é possível que as restrições a Gomes sejam mais devidas à sua personalidade e às costumeiras solicitações de apoio financeiro do que ao receio de prestigiar um monarquista convicto e de primeira hora. A mutante sociedade brasileira, com a formação e afirmação de uma nova burguesia decorrendo do fim da escravatura e da monarquia, também não oferecia espaço para a música de Carlos Gomes. Sua figura, sim,

passou a ser codificada com herói em seguida à sua morte, em 1896. Como bem afirma Mendes Nogueira (2005), é com a morte de Carlos Gomes que ele, não sua música, começa a ser usado como símbolo nacional.

O próximo retorno de Gomes é na Semana de Arte Moderna. Os Andrade, Oswald em particular, não medem esforços em denegrir o compositor. Tinham eles lá suas razões estratégicas para isto. De fato, Gomes, mesmo em um país de memória oportunista como o Brasil, não tinha condições de ser ignorado e representava, para o modernismo em música, tudo o que deveria ser evitado. Em um movimento radical não se poderia esperar uma análise contextualizada de Gomes e o que ele poderia representar para a nação brasileira. Ao contrário, Gomes servia, exatamente, como ilustração aos propósitos do grupo de 22 em termos de revolução. Daí o linguajar forte de Oswald quando refere que : "Carlos Gomes é horrível. Todos nos o sentíamos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do 'Guarani' e do 'Schiavo', inexpressiva, postiça e, nefanda" (WISNIK, 1977 p. 71). Em verdade, percebe-se nitidamente que Oswald não invecta contra Gomes e sim contra o corpus conservador que endeusa Gomes de forma equivocada – aquela visão oficialista sobre o herói nacional. Mais que isto, os opositores da semana, na música encabeçados por Oscar Guanabarino, não têm argumentos sólidos para contrapor o discurso corrosivo dos modernistas. Apóia esta falta de argumentação uma visão estereotipada da interpretação operística por parte de regentes, cantores e encenadores. Resultam espetáculos pastosos com encenações antiquadas e privilégio do dote vocal sobre a intenção composicional do autor. Tudo isto se completa pela ausência de análise da produção gomesiana, seja a revisão musicológica de sua produção ou pela discussão fundamentada de seu papel na história do melodrama.

Paulatinamente, essa necessária abordagem científica começa a ocorrer ainda no primeiro quartel do século XX e, curiosamente, pelas mãos de um dos Andrade, Mário. Seu estudo sobre *Fosca* lança um olhar musicológico sobre esta obra que não se esgota em si próprio, pois que postula várias teses que poderiam estimular ulteriores investigações. As comemorações do centenário de nascimento de Gomes é ponto climático com a publicação de volume importante da Revista Brasileira de Música (1936), por seu conteúdo, para registrar as impressões sobre o homem e o músico. Carece, entretanto, da abordagem

musicológica, com poucas e valorosas exceções, aí incluído o texto de Mario de Andrade, uma revisão aumentada do artigo já publicado na mesma revista em 1934. Somente nas décadas finais do século XX e início de XXI é que surgem abordagens mais sólidas da obra gomesiana. Particularmente por meio de dissertações e teses surgem trabalhos de fôlego que começam a jogar alguma luz sobre o músico Carlos Gomes e sua música, sem os vieses ufanistas. Ao mesmo tempo, sem tentar estabelecer um paralelo de relação, isto parece coincidir com uma importante apresentação, quase uma redescoberda de Gomes, do *Il Guarany* envolvendo um dos mais midiátitos cantores líricos contemporâneos – Plácido Domingo – leva a efeito na Ópera de Bonn em 1994. Pela seriedade que conquistou no meio musical, devido a seu currículo artístico impecável, em técnica e erudição, parece que Domingo consegue fazer, em pouco tempo, o que não se conseguiu em décadas – trazer Gomes de volta à cena lírica em termos internacionais. De fato, Gomes começa a ser interpretado e, mais importante, a ser gravado em suporte moderno, permitindo uma pronta difusão, com maior ou menor qualidade, de suas obras mais significativas (*Il Guarany, Fosca, Salvator Rosa, Maria Tudor* e *Colombo*). Este seria, então, o momento de se aprofundar, do lado acadêmico, a abordagem musicológica da obra gomesiana, não só na transcrição de sua produção oferecendo edições atualizadas e autorizadas, como no desvendamento de sua elaboração composicional. Mais que isto, cumpre identificar, pela investigação metódica, o papel de Gomes, mesmo sem sua percepção, na evolução do melodrama italiano da segunda metade do século XIX – fato mais do que suficiente para grangear-lhe notoriedade internacional, se não bastasse a pura expressão musical de sua produção operística.

Dentro desse marco, pretendeu o presente estudo discutir alguns aspectos de Carlos Gomes, enquanto compositor, em torno de sua obra menos conhecida, porém mais emblemática do futuro interrompido – *Condor*. Através de uma transcrição musicológica, que não o foco central do estudo, permitiu-se a identificação de aspectos pertinentes à musicologia histórica e à análise musical estrita que levaram a elaboração de hipóteses relativas ao seu papel na evolução do melodrama italiano da segunda metade do século XIX e, centrado em *Condor*, hipóteses quanto ao procedimento composicional, à elaboração

composicional e ao tratamento dos aspectos exóticos e orientalizantes para a música dessa obra.

O período de transição, 1870-1891, foi importante para o melodrama lírico, pois, com o silêncio de Verdi permitiu que outros compositores ocupassem a cena e desenvolvessem seus potenciais, aprimorando sua linguagem dentro da evolução natural que a produção de um compositor tende a sofrer quando exposta sistematicamente ao público e à crítica. Este cenário de oportunidades era muito propício a um Gomes, talentoso, escolada na pratica da Ópera Nacional e dos estudos no Rio de Janeiro e Milão. Tanto isto é verdade que suas criações iniciais logram sucesso significativo, culminando com a aceitação inequívoca de *Il Guarany* que o coloca ao par dos demais nomes da lírica da época. Mas a inquietude de Gomes não cessa e o conjunto de suas obras representa uma contribuição ao desenvolvimento do melodrama italiano da segunda metade do século XIX. É ele, junto a Ponchielli, Boito, Catalani e, em menor ponto, Marchetti, que delineiam os caminho estéticos que resultarão na *Giovane Scuola* de Mascagni, Pucinni, Franchetti, entre outros. Esse delineamento se traduz concretamente por abordagens composicionais inovadoras, de parte à parte, e que cada um adota e aperfeiçoa, levando a uma contínua evolução. Nesse sentido, não se pode esquecer a relatada (GÓES, 1996) amizade e, possivelmente, parceria entre Gomes e Ponchielli.

Entre esses processos composicionais encontrados nas obras de Gomes e seus colegas, salientam-se:

- a declamação dramática mais contínua em que o antigo recitativo acompanhado assume maior liberdade e expressividade;

- a orquestração altera-se em termos de densidade através da busca do timbre como elemento do discurso dramático; Gomes, inclusive, busca a cor local com introdução de instrumentos indígenas típicos;

- a orquestra assume papel relevante na composição do discurso musical, equilibrando-se com o discurso vocal e, às vezes, sobrepondo-se a este. Assim, o papel de mero suporte à voz não mais é preponderante;

- as *violinates*, ou seja, o uso proeminente dos violinos, com dobramento nas violas e violoncelos em sua oitavas, conduzindo frases melódicas de intensa dramaticidade;

- o contraste tonal e de dinâmica;

- uma vocalidade mais densa que compete com o plano orquestral; mudanças bruscas de registro mas com intenção e efeito dramáticos evidentes – não apenas com finalidade de atender demonstração de agilidade vocal;

- uso freqüente e conseqüente dos temas recorrentes ou reminiscências, com algum grau de desenvolvimento, isto é, não apenas a retomada de uma citação;

- marcada contribuição na decomposição da *solita forma*, liberalizando as fórmulas tradicionais e ampliando os limites musicais das unidades dramáticas do melodrama; particularmente o concertato é tratado de forma mais livre, com evidente função dramática e recuperando princípios da *grand opéra* francesa;

- o usual fecho com afirmação tonal, proveniente do classicismo, para os finais de unidades dramáticas, cenas ou atos, sofre modificações dando lugar a uma peroração sinfônica, usualmente, no caso do concertado, com o tema principal do *Largo concertato* ou um seu desenvolvimento e, caracteristicamente, com dinâmica fortíssimo;

Pela análise dos documentos textuais de *Condor* sugere-se que o processo composicional constitui-se de quatro períodos: elaboração do rascunho para canto e piano, orquestração desse material, revisão e introdução de um balé. Depreende-se que Gomes inicia os trabalhos com um rascunho para voz e piano. É possível que este mesmo rascunho tenha servido de base para a futura incisão da partitura para canto e piano, uma vez que em muitos de suas páginas o arranjo pianístico é idêntico ao que se encontra na edição publicada por Arthur Demarchi; ademais, seria pouco usual que um compositor confeccionasse um rascunho com tamanho detalhamento. Uma hipótese seria a de que Gomes usou esse rascunho com finalidade de elaboração musical e posteriormente o teria complementado para enviar as oficinas de Demarchi. Após a elaboração desse rascunho, Gomes constrói seu edifício sinfônico em um manuscrito para orquestra, colocando, com de costume, a parte vocal e orquestrando seu rascunho. Neste ponto, muitas partes não são orquestradas e modificações são feitas. Posteriormente, este mesmo manuscrito da orquestração sofre um processo de revisão onde há correções de inconsistências do texto

musical, cortes sumários de trechos (poucos ou muitos compassos), modificações da instrumentação sem alteração do contexto musical e acréscimos de trechos.

O manuscrito autógrafo existente na Biblioteca do Conservatório G. Verdi de Milão com o texto "*Ohimè! Ohimè! Non va di questo...*" para a cena final do terceiro ato permite comentar que Gomes teria pretendido uma ulterior revisão na ópera, além daquela feita diretamente no manuscrito para orquestra e transcrita na cópia Bernardi, mas a fonte documental disponível é frágil para firmar-se esta hipótese.

Por fim, Gomes, em 1892, resolve incluir um *balabille* ao fim do segundo ato, por razões obscuras e de difícil entendimento.

Vê-se, então, que Gomes procedia com vários dos costumes de seqüência elaborativa na composição operística da época e que seguia um meticuloso processo de construção de seu produto musical.

Quanto à elaboração musical de *Condor*, identificou-se, através das modificações propostas por Gomes no primeiro ato, ações composicionais com vistas à condensação do discurso, reordenação da progressão harmônica e otimização do discurso musical e dramático. Pela análise desses procedimentos identifica-se em Carlos Gomes um compositor atento e cuidadoso com o acabamento de sua fatura, cioso da qualidade de seu produto e, paralelamente, revela-se um compositor de inequívoca competência técnica em seu *métier*. De fato, as condensações do discurso musical são coerentes com uma concisão desejável não só pelo pouco tempo que dispunha para entregar seu trabalho como pela proporção dramática da obra. A reordenação de progressões harmônicas revela um artífice no uso da harmonia de forma criativa e à serviço do discurso dramático, o que se reafirma depois quando Gomes otimiza o discurso dramático e musical, modificando encadeamentos, melodias e proporções rítmicas exatamente para lograr um discurso musical que atenda às necessidades da expressão dramática do libreto proposto. Nesse sentido, convém expandir este comentário e referir que, não apenas em *Condor*, mas alo longo de sua obra, Gomes utiliza procedimentos harmônicos interessantes e oportunos. Entre eles se salientam relação de terça, o uso de acordes de empréstimo modal, a modulação dentro do sistema de tônicas com harmonização em tríades maiores

(SLONIMSKY, 1997) e a relação cromática de mediante, como ocorre em *Lo Schiavo*, *Condor* e, principalmente, na introdução do *Colombo* (Figura 189).

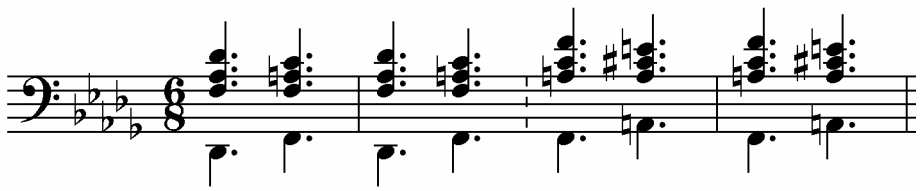



Figura 189 – Introdução da Primeira Parte de *Colombo*.

Ainda neste terreno, chama a atenção o tratamento harmônico admirável na descrição do cenário marinho e de tempestade na terceira parte do mesmo *Colombo* (*In alto mare*). Há o uso de uma sinuosa frase basicamente construída sobre a progressão de duas tríades desdobradas onde o quinto grau da primeira se transforma o primeiro grau da segunda e o retorno descendente, o conseqüente da frase, usando bordaduras e escapadas que retardam a volta à fundamental e, ao mesmo tempo, acentuam a descrição das lufadas de vento e o progressivo encapelar das ondas (Figura 190). Oportunamente, registre-se que esse mesmo expediente irá ser usado por Benjamin Britten em ambiente similar, marítimo e de tempestade, em vários momentos relevantes da ópera *Peter Grimes* (Figura 191).

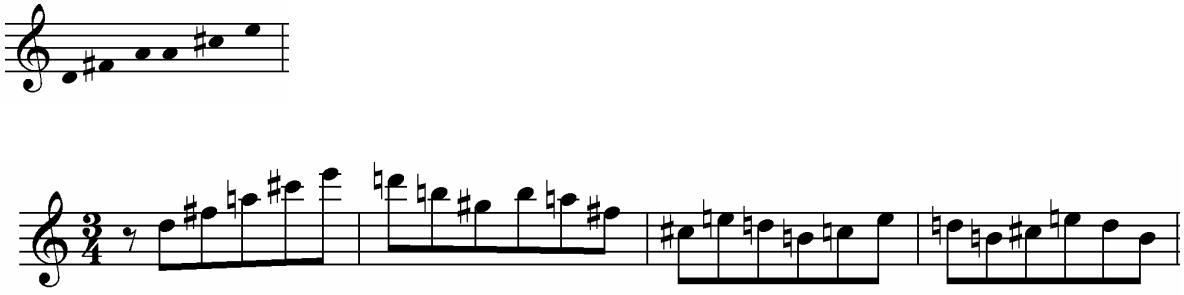



Figura 190 – *Colombo* de Antônio Carlos Gomes. Parte terceira (*In alto mare*).

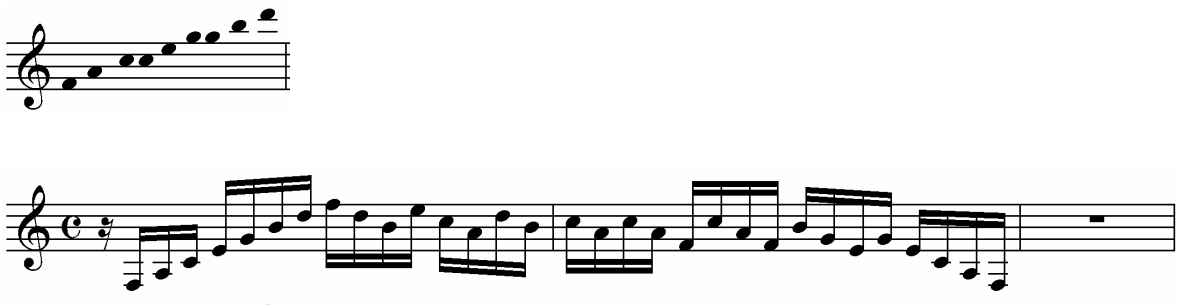



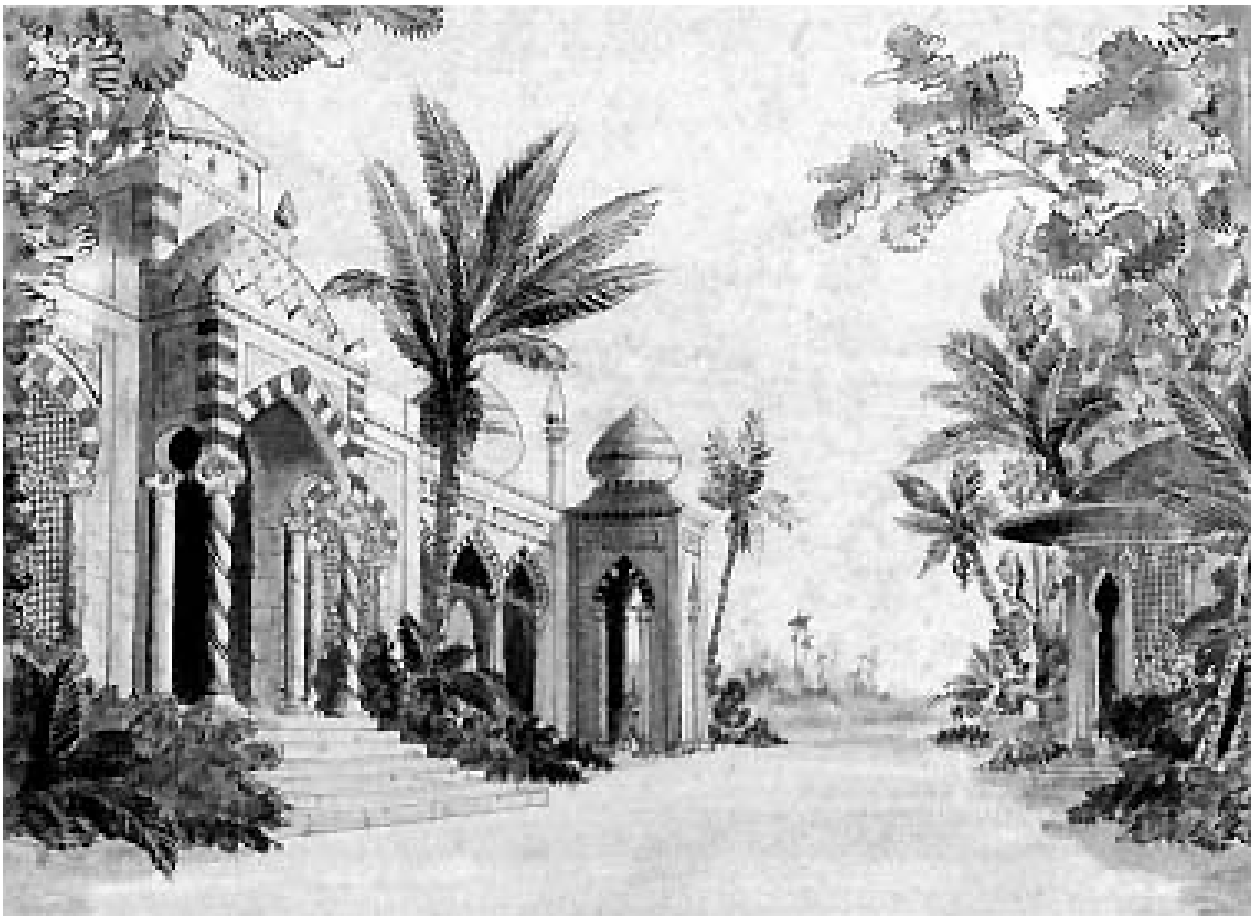
Figura 190 – *Peter Grimes* de Benajmin Britten.

Retornando aos aspectos específicos de *Condor*, os temas recorrentes e a unidade motívica, ainda que não analisados nesse estudo com profundidade, são elementos presentes nessa otimização do discurso musical e dramático e devem ser alvo de futuros estudos.

Por fim, sendo de tema oriental e estando o assunto na ordem do dia do melodrama italiano, Gomes não se furta à necessidade de atender este requisito na elaboração musical de *Condor*. Entretanto, o faz de forma sutil e cuidadosa, optando por não orientalizar sua musica de forma banal ou explicita, como faziam outros compositores de sua época. Depreende-se que Gomes dominava os expedientes musicais orientalizantes da época, isto é, as escalas de tons inteiros, as escalas pentatônicas, o uso do timbre do oboé e as melodias de sabor modal. De fato, faz uso dessas tintas ao longo da ópera, particularmente no segundo ato, mas o faz com parcimônia. Não há números orientalizados, com danças, coros ou invocações melismáticas. A Marcha Tártara, único título oriental na partitura, é musica convencional e em que Gomes não utiliza nenhum dos citados expedientes. Como não poderia ser diferente, a dicotomia do discurso musical com estética européia é mantido durante a maior parte da música, o qual é interrompido, ou pincelado, melhor dito, de trato em trato, pelos expedientes orientalizantes. Esta dicotomia, diga-se de passagem, é comum a todas as óperas exóticas contemporâneas a Gomes. Por fim, um dos aspectos marcantes de *Condor*, enquanto ópera de temática oriental, é que ela foge do usual padrão de suas congêneres por não conter, mais por obra de Mario Canti, a percepção do

domínio colonialista do europeu, da metrópole sobe a colônia. De fato, o tema de *Condor* se limita à própria colônia e seus problemas são de ordem local. Ainda que os discursos dos personagens, de forma subjacente, contenham todo o conjunto de representações sociais da época, o enredo não incluiu a relação dominador/dominado. Neste sentido, esta é mais um dos paralelos de semelhança entre *Condor* de Gomes e *Turandot* de Puccini.

Em conclusão, revela-se em torno da transcrição da partitura orquestral e dos quatro estudos centrais deste trabalho, uma nova perspectiva para o entendimento de Antônio Carlos Gomes dentro de um marco de evidências documentais e analíticas. Os acertos e os erros são colocados à luz pelo processo isento da metodologia científica. As conclusões pretenderam construir um melhor entendimento do homem e do compositor. Como convém a uma investigação, abriram também caminho para novos questionamentos que devem ser perseguidos. Ao serem estudados, eles poderão trazer novos esclarecimentos sobre a obra desse brasileiro pouco estudado e, portanto, pouco compreendido.



REFERÊNCIAS[25]

AMARAL, L. ; GOMES, C. ; REBOUÇAS, A. *Revista do Centro de Sciencias, Letras e Artes*. Campinas, v. 19-30, p. 99-109, 1908.

ANDRADE, A.de *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro Ltda., v. 1, 1967, 272 p.

ANDRADE, M. A Fosca. *Revista* Brasileira de Música, v.1, f.2, 1934, p. 17-124.

ANDRADE, M. Fosca. *Revista Brasileira de Música*. Número especial. 1936, p. 251-263.

ANDREWS, J. *Montezuma e Il Guarany* - *Aurifex* . v. 1, 2000. Disponível em: <http:// www.goldsmiths.ac.uk/aurifex/issue1/andrews.html>. Acesso em: 10 maio de 2006.

ARENA, S. The archive of the publishing house Giudici & Strada at the Conservatory of Piacenza.(Abtract). *Fonti Musicali Italiane***,** n. 5**,** 2000.

BEACCO, E. History of the "Quartetto". Disponível em: <http://www.quartettomilano.it/ChiSiamo/iframe_StoriaQuartetto_E.htm>. Acesso em 10 mar. 2006.

BOCCANERA, S. *A Bahia a Carlos Gomes*. Bahia: Litho-typo e encad. V. Oliveira & C., 1904. 377 p.

[25] Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BRAGA, F. Reminiscências. *Revista Brasileira de Música*. Número especial. 1936, p.93-95.

BRAUNER, C.S. Textual Problems in Bellini's Norma and Beatrice di Tenda. *Journal of the American Musicological Society*, XXIX, p. 99- 118, 1976.

BROMBERG, C. *The Opera Fosca by Antonio Carlos Gomes – A Source Study*. Dissertação (Mestrado) - The Ebrew University of Jerusalem, 1999.

BUDDEN, J. *The Operas of Verdi*. v.3. Oxford: Clarendon Press, 2002. 546 p.

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

CARVALHO, I.G.V. *Vida de Carlos Gomes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1946. 189 p.

CARVALHO, M.V. O orientalismo em música. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/cesem/publicacoesonline/artigos/orientalismoemportugal.pdf>. Acesso em 12 abr 2006.

CARVALHO, J.M de *D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007. 276 p.

CERNICHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile*. Milano: Stab. Tip. Eidt. Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.

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

CLAVER FILHO, J. *As óperas de Carlos Gomes*. *Revista Goiana de Artes*, v. 7, n. 1 p. 33-56, jan./dez. 1986.

COELHO, G.M. *O Briho da Supernova – a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995. 184 p.

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

CONATI, M. Formação e afirmação de Gomes no panorama da ópera italiana. Notas e considerações. In: Gaspare Nelo Vetro – *Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas.* Rio de Janeiro: Livraria editora Cátedra – Instituto Nacional do Livro, 1982. 74 p.

De LERMA, D. Black composers in Europe: A Work List. *Black Music Research Journal.* v. 10, n. 2, p. 307-309, 1990.

De LUCA, J.B.A. O Colombo de Carlos Gomes: ópera ou cantata? *Ciência e Cultura* (Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), v. 41, n. 10, p. 969-980, 1989.

DUPRAT, R. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985. 181 p.

GIORNALE della libreria, della tipografia e delle arti e industrie affini. v. 4, n. 24, p. 230-231, 1891.

GIRARDI, M. Fin de Siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away. *Opera Quarterly*, v. 11, n. 3, p. 77-94, 1995.

GÓES, M. *A Força Indômita*. Para: Secult, 1996.

GUIDA di Milano per l'anno di 1877. Milano: Giuseppe Bernardoni di Giovani, 1877.

GRIER, J. *The critical editing of music*. Cambridge: University Press, 1996. 267 p.

HARWOOD, G.W. Verdi's reform of the Italian opera orchestra. *19th Century Music*, v. 10, n. 2, p. 108-134, 1986.

Il Teatro Illustrato Ano XI. no 123 p. 27-38 Milão, 1891.

KENKEL, M. *Naturalisme, verisme et réalisme dans l'opera*. Paris: Librarie Philosophique J. Vrin, 1984. 529 p.

KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331 p.

KIMBELL, D. *Italian Opera*. Cambridge: University press, 1991. 684 p.

KOSTKA, S. *Materials and techniques of twenty-century music*. New York: Prentice Hall, 1990.

LOCKE, R. P. Constructing the Oriental "Other": Saint-Saen's "Samson et Dalila". *Cambridge Opera Journal*, v. 3, n. 3, p. 261-302, nov. 1991.

LOCKE, R.P. Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East. *19th-Century Music*, v. 22, n. 1, p. 20-53, 1998.

LUGLI, L. *Filippo Marchetti – Epistolário*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2004. 236 p.

MAINARDI, M. *Editoria e gusto musicale. Influenza e condizionamenti*. In: CONVEGNO SISSCO CANTIERI DI STORIA II – LA STORIA CONTEMPORÂNEA IN ITÁLIA OGGI LECCE. Anais eletrônicos.... Lecce, 2003, p. 25-27, settembre, 2003. Disponível em: <http://www.sissco.it/attivita/sem-set-2003/programma.htm#top>. Acesso em: 20 mar 2005.

MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira.* v. 3. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. 554 p.

MARTINEZ, J. L. Icons in music: A Peircean rationale. *Semiótica*, v. 110, n. 1, p. 57-86, 1996.

MARTINEZ, J. L. Composição e Representação. In: SKEFF, M.L. ; ZAMPRONHA, E. (Ed.) *Arte e Cultura III*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 61-64.

MOSCO CARNER, G.R. The exotic element in Puccini. *The Musical Quarterly* , v. 22, n. 1, p. 45-67, 1936.

MURICY, A. *Condor, notas sobre a esthetica dessa ópera*. *Revista Brasileira de Música.* Rio de Janeiro, p. 300-307, 1936.

MUSSOMELI, G.G. Antonio Carlos Gomes: un musicista tra Scapigliatura e Verismo. *Diastema*, Gennaio, p. 8-14, 1992.

NATORF, J.R. *G. Verdi: O Camponês de Roncole*. Porto Alegre: EST Edições, 2005

NAUGRETTE, F. *Le coup de théâtre dans la dramaturgie hugolienne***.** *Communication au Groupe Hugo du 23 janvier 1999.* Disponível em :< http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/99-01-23Naugrette.htm>. Acesso em: 12 jan 2006.

NEWMAN, E. *História das Grandes Óperas e de seus compositores*. 2. ed., v. 2. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946. 8 p.
NICOLAISEN, J. *Italian opera in transition, 1871-1893*. Michigan: Ann Arbor, 1980.

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

NOGUEIRA, L.W.M. *Maneco Músico Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997. 108 p.

NOGUEIRA, L.W.M. Música e política: o caso de Carlos Gomes. In: Congresso da ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais* ... Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Mùsica da UFRJ, 2005. p. 243-249. CD-ROM

NOGUEIRA, M P. *A Superação da Menoridade: a Escrita Sinfônica de Carlos Gomes nas três Versões para a Peça de Abertura da Ópera Fosca*. (Dissertação), 1998.

NOGUEIRA, M. P. *Carlos Gomes, um compositor orquestral*: *os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1961-1891*). 2003, 278 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

NOSKE, F. Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letter,* v. 54, n. 4, p. 415-439, oct. 1983.

OLIVEIRA, S.G.G.de. Comentários sobre as mais importantes mudanças ocorridas no libreto da ópera Il Guarany de Carlos Gomes, logo após a sua estréia. *Anais da 48ª Reunião Anual da SBPC*. vol. II.. Ciência e Cultura, suplemento, 1996. p. 154.

PARAKILAS, J. Political representation and the chorus in the nineteenth- century Opera. *19th-Century Music*, v. 16, n. 2, p. 181-202, 1992.

PASQUINELLI, A. Contributo per la storia di Casa Lucca. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, v. 16, n. 4, p. 568-581, 1982.

PENALVA, J. Carlos Gomes e seus horizontes. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, v. 23, n. 109, p. 10-11, 1996.

PETROBELLI, P. *Music in the Theater – essays on Verdi and other composers*. New Jersey: Princenton University Press, 1994. 192 p.

PISTONE, D. *A ópera italiana no século XIX de Rossini a Puccini*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988. 225 p.

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

PUPO, B.B. Côndor ou Odaléia. *Diário do Povo*, Campinas, 08 de jan.1996.

ROSA, A.P.; MELLO JR., D.; PEIXOTO, E.R. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903.* Rio de Janeiro : Edições Pinakotheke, 1982.

REGO, C.M. *Carlos Gomes no Pará*. Pará: L&A Editora, 2004. 583 p.

RINGER A.; GOSSET, P. A propos du development de l'instrumentation au debut du XIXe siècle. *Acta Musicologica* v. 43. Fasc. 3/4, p. 236-248, 1971.

ROUGNON, P. Principes de la musique. In: *Encyclopédie de la Musique et Dictionaire du Conservatorie.* 2. parte. Paris: Librarie Delagrave, 1925. p.183-363.

RUPERTI, S. *Carlos Gomes – rápido escorço de sua vida atormentada e da sua arte triunfadora*. Irmãos Vitale. São Paulo, 1955. p.110.

SCOTT, D.B. Orientalism and Music Style. *The Musical Quarterly*, v. 82, n. 2 , p. 300-335, 1998.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1982. 190 p.

SLONIMSKY, N. Thesaurus of Scales and Melodic Patterns. New York: Schirmer Books, 1997. 256 p.

SULLIVAN, A. *The Gondoliers*. Eulemburg Editions, London, 1984.

TERENZIO, V. *La musica italiana nell'ottocento*. Milão: Bramante Editrice, 1976. 384 p.

TONI, F. C. Ópera, uma composição a várias mãos. *D.O. Leitura*. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, ano 18 nº 1, Janeiro de 2001, p. 22-26.

UNICAMP. *Teses de Dissertações da UNICAMP***:** diretrizes para normalização do documento impresso e eletrônico. Disponível em:< http://www.iar.unicamp.br/pg/cpg.forms.exames.defesas.php?programa=3#normas > . Acesso em: 12 dez 2006.

VETRO, G. N. *Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Cátedra/INL, 1982. 339 p.

VETRO, G.N. *Carteggi Italiani II.* Brasília: Thesaurus Editora, 1998. 272 p.

VOLPE, M.A. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: *Il Guarany*. *Latin American Music Review*, v. 23, n. 2, p. 179-194, 2002.

VOLPE, M.A. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. *Brasiliana,* Rio de Janeiro, v. 17, p. 2-11, 2004.

WEAVER, W. *The Golden Century of the Italian Opera – from Rossini to Puccini*. Londres: Thames and Hudson, p. 157-159, 1980.

WEINSTOCK, H. *Donizetti,* London: Methuen & Co. Ltda, 1964. 108 p.

WILSON, D. The role of patterning in music. In: Art and the New Biology: Biological Forms and Patterns. *Leonardo*, v. 22, n. 1, p. 101-106, 1989.

WISNIK, J.M. O coro dos contrários – a música em trono da semana de 22. São Paulo: Livrarai Duas Cidades, 1977, p. 71.

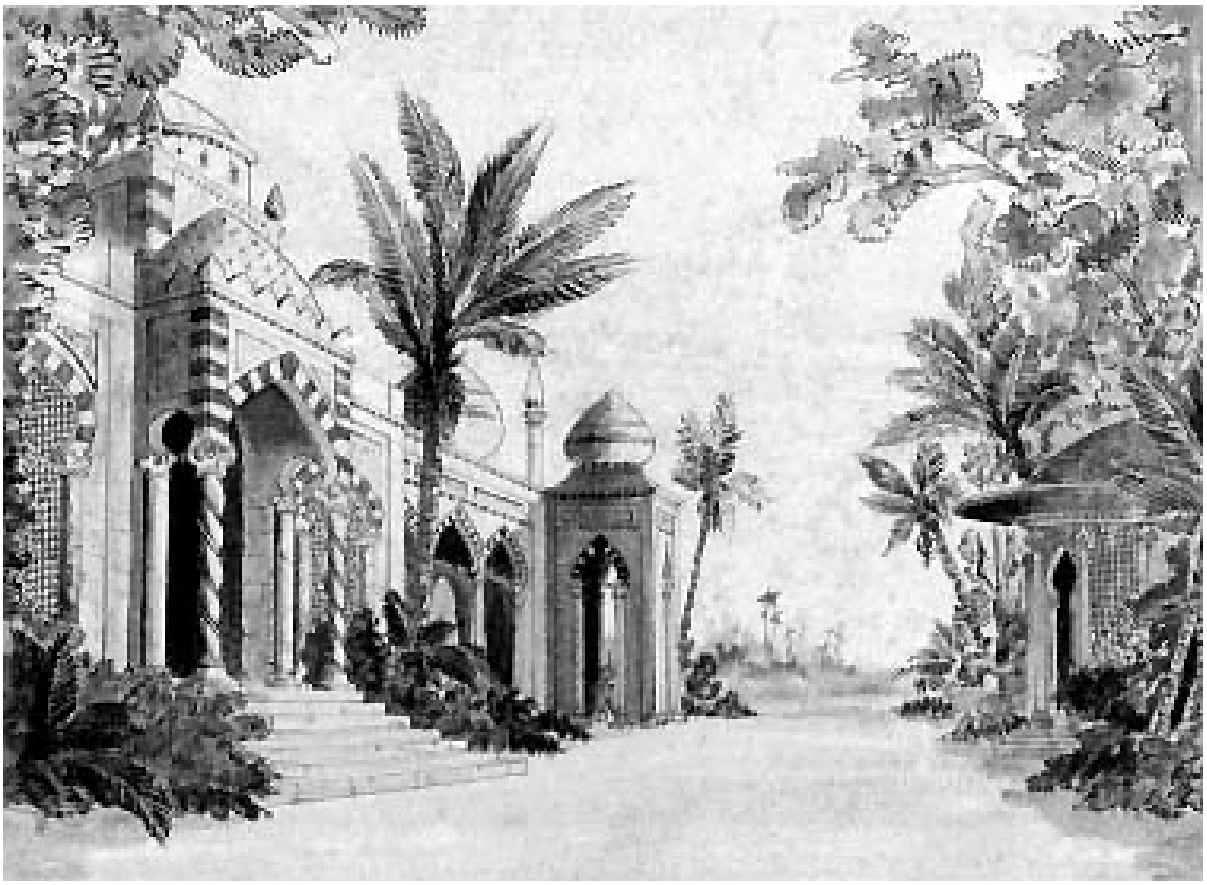
WHITE, J.D. *Comprehensive musical analysis*. The Scarecrow press. 1994. 304 p.

Marcos da Cunha Lopes Virmond

Construindo a ópera *Condor*: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes

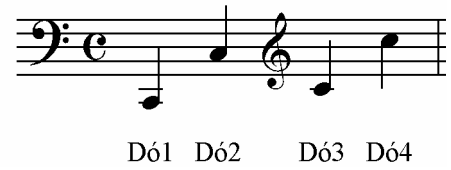
Segundo Volume

CAMPINAS
2007



Anexo 1 – Características metodológicas adotadas no texto

A - Para fins de citações no texto, utilizou-se a seguinte referência para a altura de notas:



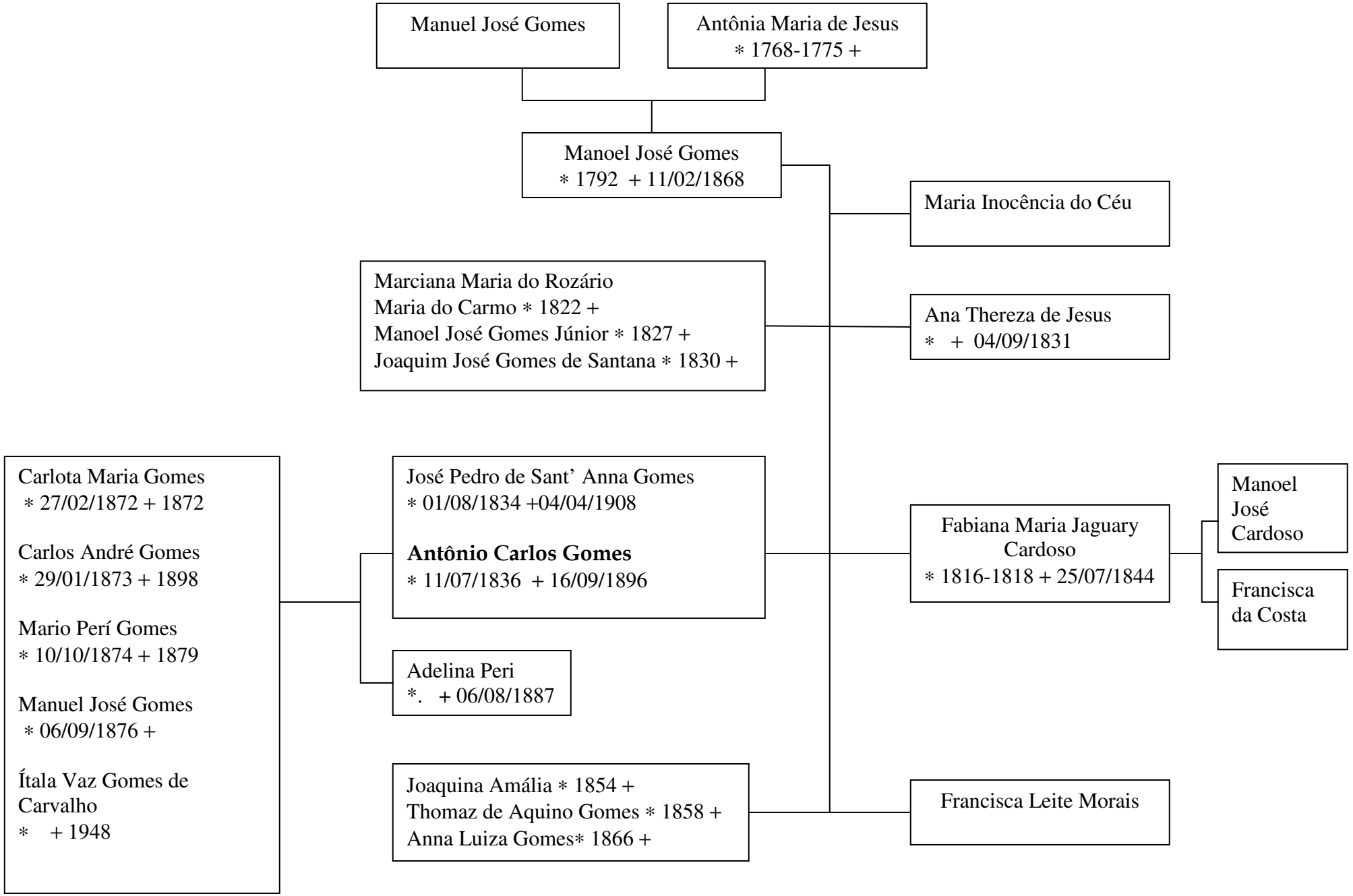
B - As notas e tonalidades foram referidas por extenso, sempre em caixa baixa, conforme consta em Oswaldo Lacerda[1] (1966), isto é, dó maior, mi bemol maior, ré menor, e assim por diante. Os demais termos e expressões musicais seguem, além da referência já mencionada, o que recomenda o Dicionário de termos e expressões da música de Henrique Autran Dourado[2].

C - As referências bibliográficas e da internet seguem as normas da ABNT e a formatação do texto atende as exigências do documento de normalização de teses e dissertações da UNICAMP (2005).

[1] LACERDA, O. Teoria Elementar da Música. 9ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966. p. 153.

[2] DOURADO, H.A. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 384.

Anexo 2 – Carta genealógica de Manoel José Gomes


Manuel José Gomes
Antônia Maria de Jesus
∗ 1768-1775 +
Manoel José Gomes
∗ 1792 + 11/02/1868
Maria Inocência do Céu
Marciana Maria do Rozário
Maria do Carmo ∗ 1822 +
Manoel José Gomes Júnior ∗ 1827 +
Joaquim José Gomes de Santana ∗ 1830 +
Ana Thereza de Jesus
∗ + 04/09/1831
Carlota Maria Gomes
∗ 27/02/1872 + 1872
Carlos André Gomes
∗ 29/01/1873 + 1898
Mario Perí Gomes
∗ 10/10/1874 + 1879
Manuel José Gomes
∗ 06/09/1876 +
Ítala Vaz Gomes de Carvalho
∗ + 1948
José Pedro de Sant' Anna Gomes
∗ 01/08/1834 +04/04/1908
Antônio Carlos Gomes
∗ 11/07/1836 + 16/09/1896
Adelina Peri
∗. + 06/08/1887
Fabiana Maria Jaguary Cardoso
∗ 1816-1818 + 25/07/1844
Manoel José Cardoso
Francisca da Costa
Joaquina Amália ∗ 1854 +
Thomaz de Aquino Gomes ∗ 1858 +
Anna Luiza Gomes∗ 1866 +
Francisca Leite Morais

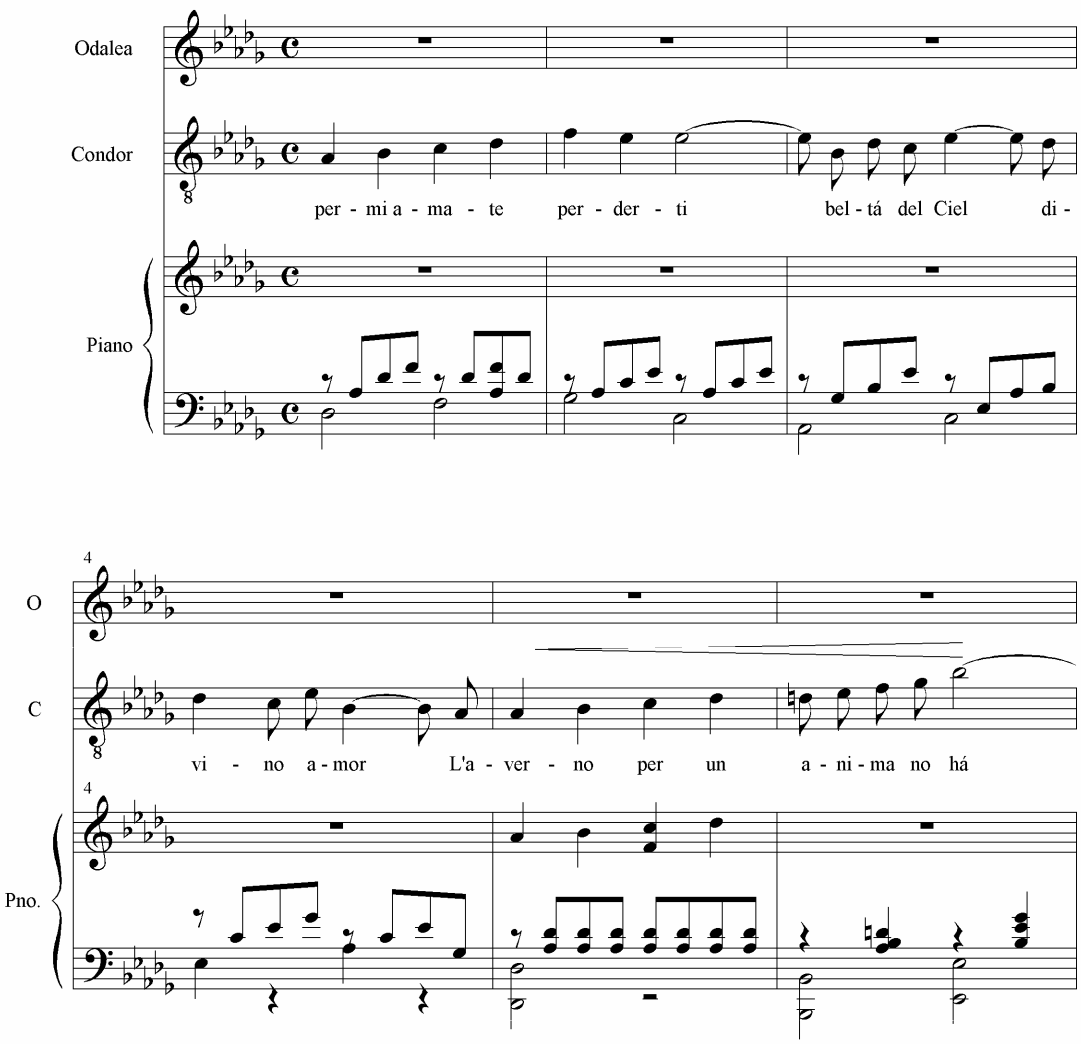
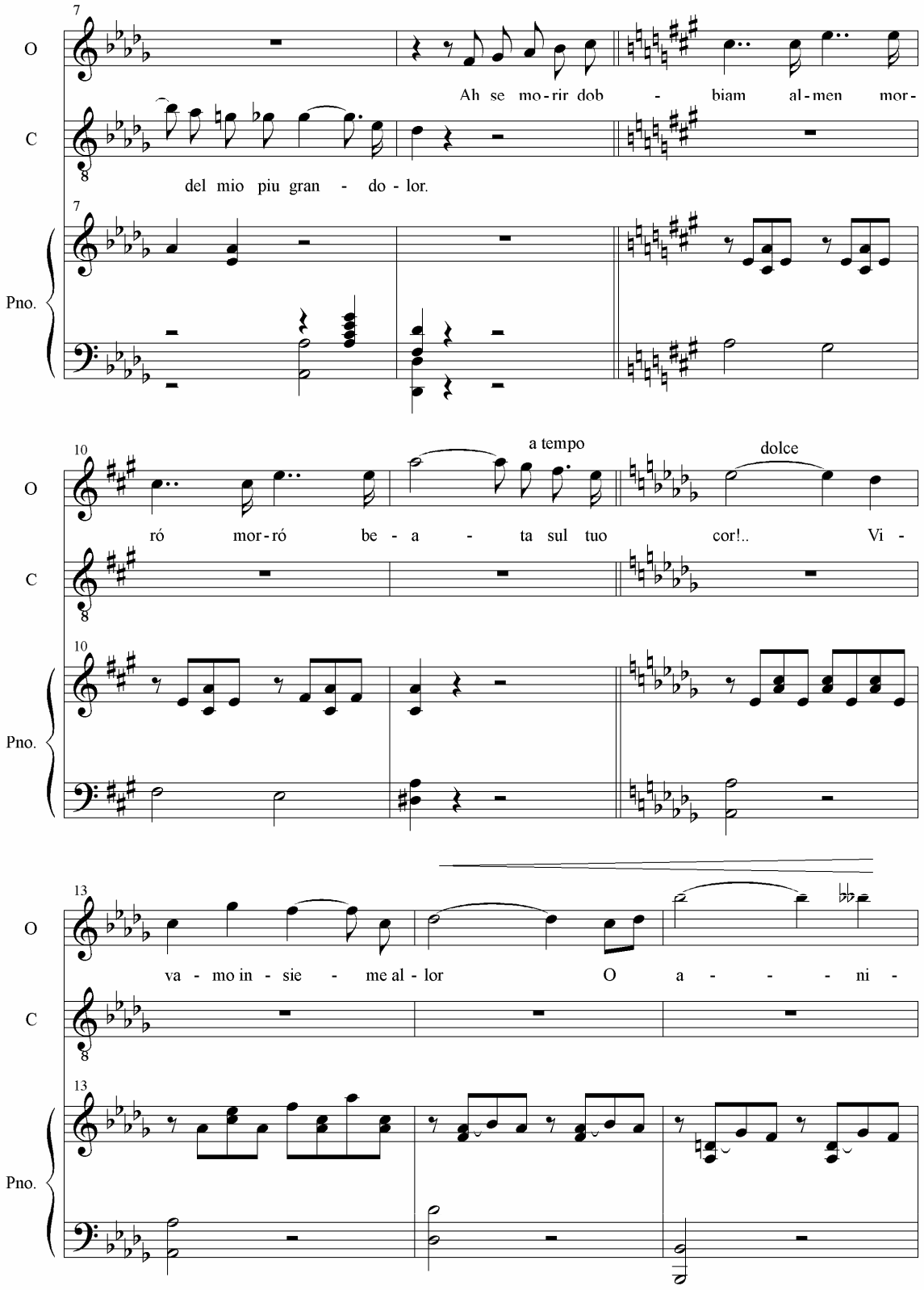
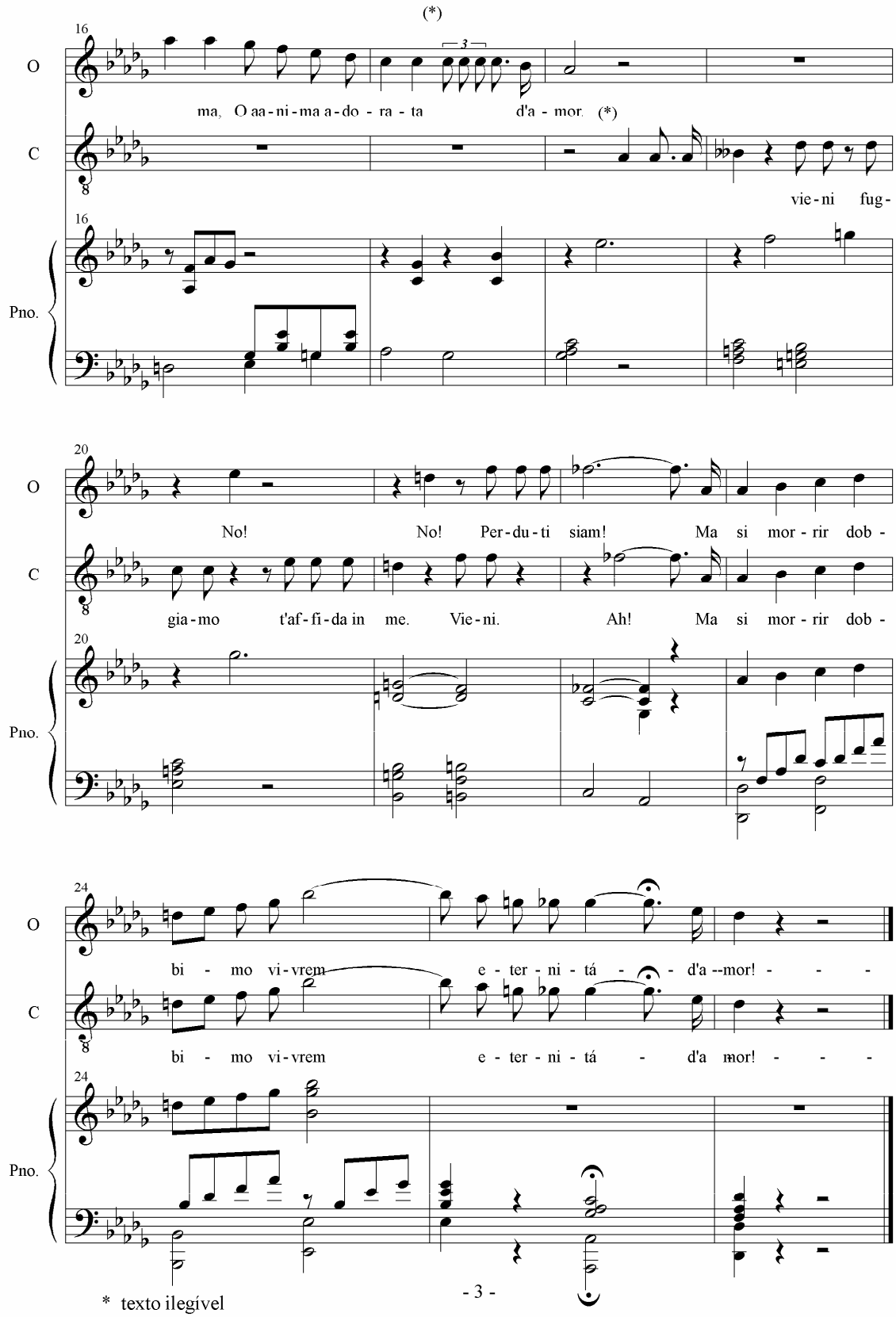
Anexo 3 **-** Reconstrução de trecho não instrumentado por Gomes – terceiro ato, cena última.

Condor

Terceiro Ato

Cena última

corte

A.Carlos Gomes

O
C
Pno.
7
Ah se mo-rir dob - biam al-men mor-
del mio piu gran - do - lor.
10
a tempo
dolce
ró mor-ró be - a - ta sul tuo cor!.. Vi -
13
va - mo in - sie - me al - lor O a - - - - ni -

(*)
16
O
ma, O aa-ni-ma a-do-ra-ta d'a-mor. (*)
C
vie-ni fug-
Pno.
20
No! No! Per-du-ti siam! Ma si mor-rir dob-
gia-mo t'af-fi-da in me. Vie-ni. Ah! Ma si mor-rir dob-
24
bi-mo vi-vrem e-ter-ni-tá - d'a-mor! - - -
bi-mo vi-vrem e-ter-ni-tá - d'a-mor! - - -
* texto ilegível

Anexo 4 – Transcrição musicológica da partitura orquestral de ópera *Condor* de Antônio Carlos Gomes

A N T O N I O

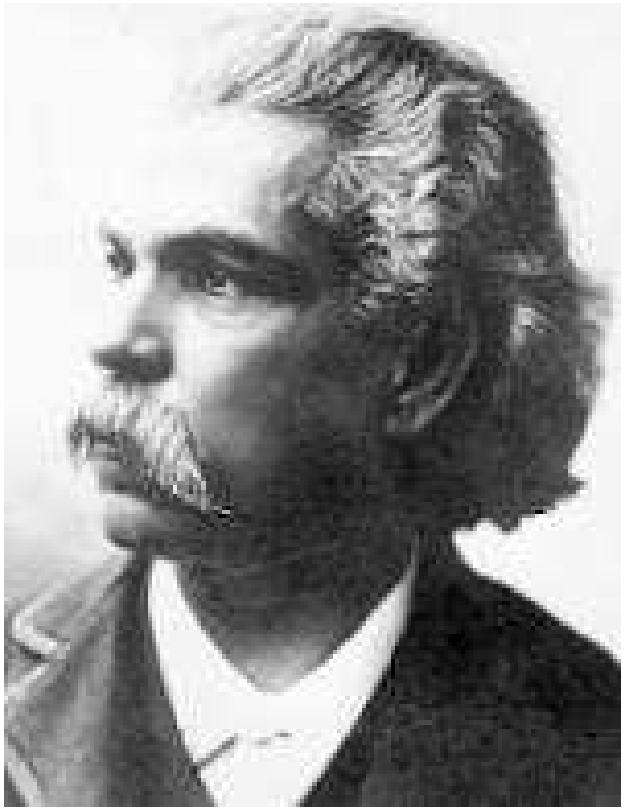
CARLOS GOMES

CONDOR

Ópera lírica em três atos

partitura

2007



Antônio Carlos Gomes

Campinas, 1836 – Belém, 1896

Em signal de gratidão

Dedicada ao Amigo

Theodoro Teixeira Gomes

Da Bahia

A. Carlos Gomes

A. CARLOS GOMES

CONDOR

Opera lírica em três atos

Libreto de Mario Canti

Primeira apresentação

Teatro alla Scala, Milão, 21 de fevereiro de 1891

PERSONAGENS

Odalea, rainha de Samarcanda ..... soprano

Zuleida, nomade .....mezzo-soprano

Adin, pagem da rainha ..... soprano

Condor, chefe das Hordas Negras .....tenor

Almazor, astrólogo caldês .....baixo

Mufti .....baixo

Coros

Favoritas – membros da corte - povo

Comparsas

Lenhadores – armeiros – amas – pagens - Ulemas

A ação se passa em Samarcanda e seus arredores no século XVII

INSTRUMENTAÇÃO

Original	Recomendada
1 Flautim	1 Flautim
2 Flautas	2 Flautas
2 Oboés	2 Oboés
1 Corno Inglês	1 Corno Inglês
2 Clarinetas em si b e lá	2 Clarinetas em si b e lá
1 Clarone	1 Clarone
2 Fagotes	2 Fagotes
4 Trompas em fá	4 Trompas em fá
2 Cornetas em dó	2 Trombetas em dó
2 Trombetas em fá	2 Trombetas em si bemol
3 Trombones	3 Trombones
1 Tuba	1 Tuba
Tímpanos	Tímpanos
Triângulo	Triângulo
Bombo	Bombo
Sistro ou metalofone	Sistro ou metalofone
2 Harpas	2 Harpas
Violino 1 (divisi a três)	Violino 1 (divisi a três)
Violino 2 (divisi a dois)	Violino 2 (divisi a dois)
Viola (divisi a dois)	Viola (divisi a dois)
Violoncelo	Violoncelo
Contrabaixo	Contrabaixo

INDICE

Prelúdio 357

Primeiro Ato

Cena 1 – Nel regno delle rose (Adin) 377

Guardalo, miralo (Adin e coro) 397

Cena 2 – Ciel! Che mai fia! (Coro, Adin, Odalea, Alamazor)..... 410

Achila pellegrina (Condor) 428

Cena 3 – Ebben. Che fu? (Odalea, Condor) 436

Era del *Gran Perdono* il sacro di (Condor) 447

Dagli ochi suoi fatali (Odalea) ……..….....-.... 463

Segundo Ato

Cena 1 – No! è ver! (Coro) 128

Già l'alba appar (Almazor e coro) 148

Cena 2 – Monologo de Zuleida 152

Arme e corsier (Condor) 166

Cena 3 – Soccorso alla Regina (Coro) 182

Macia Tártara 197

Balabille 201

Il mio liberator (Odalea) 239

Il sangue dei profeti (concertato) 249

Terceiro Ato

Notturno 277

Cena 1 – Vampe! Folgori! (Odalea) 285

Monologo (Odalea) 298

Cena 2 – Quarteto (Adin, Almazor, Condor, zuleida) 309
Cena 3 – A chi minacci? (Odalea, Condor) 342
Ah! Contemplar m'è dato (Odalea, Condor) 365
Morte a Condor! (Coro, Odalea, Condor) 371

Nota importante:

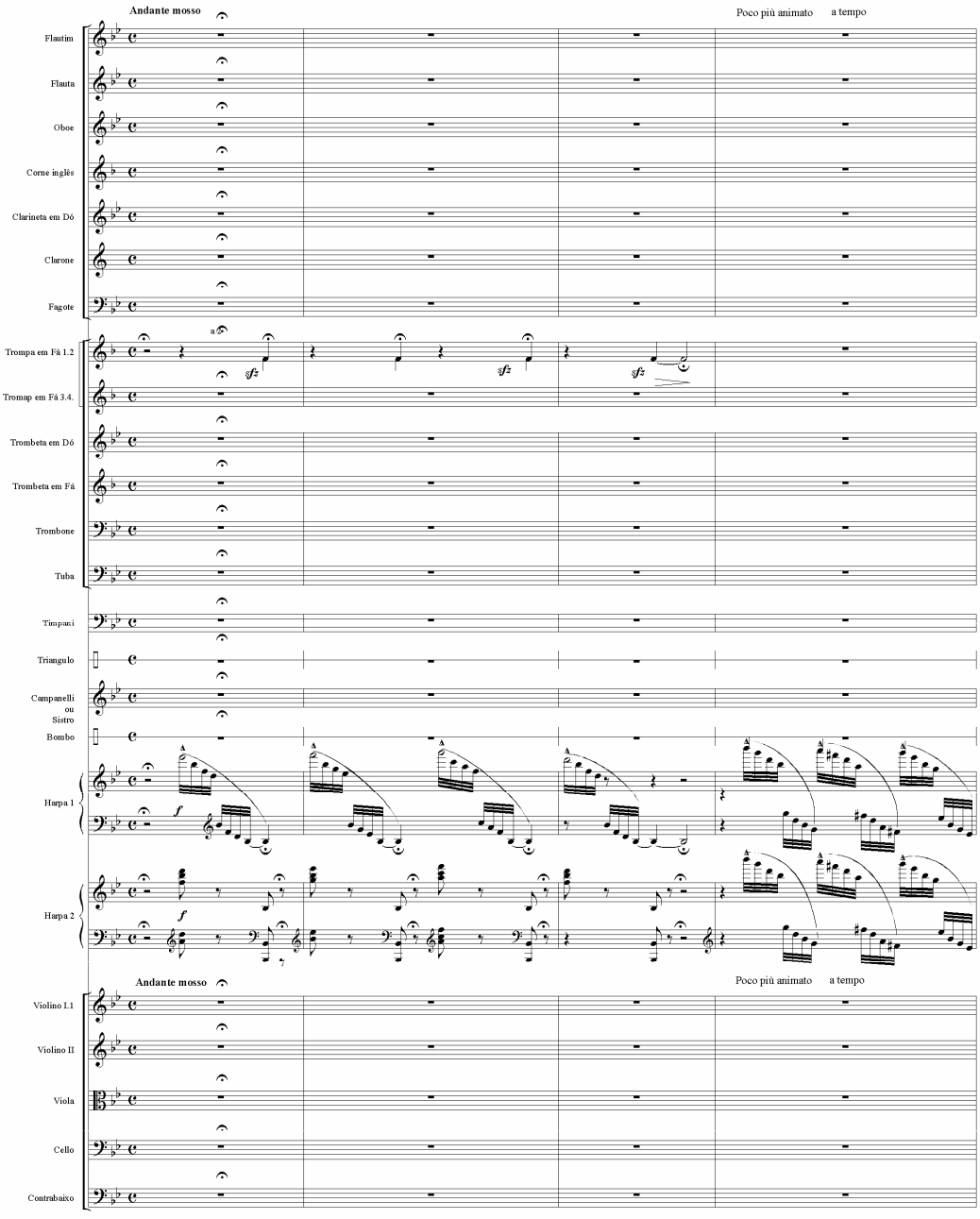
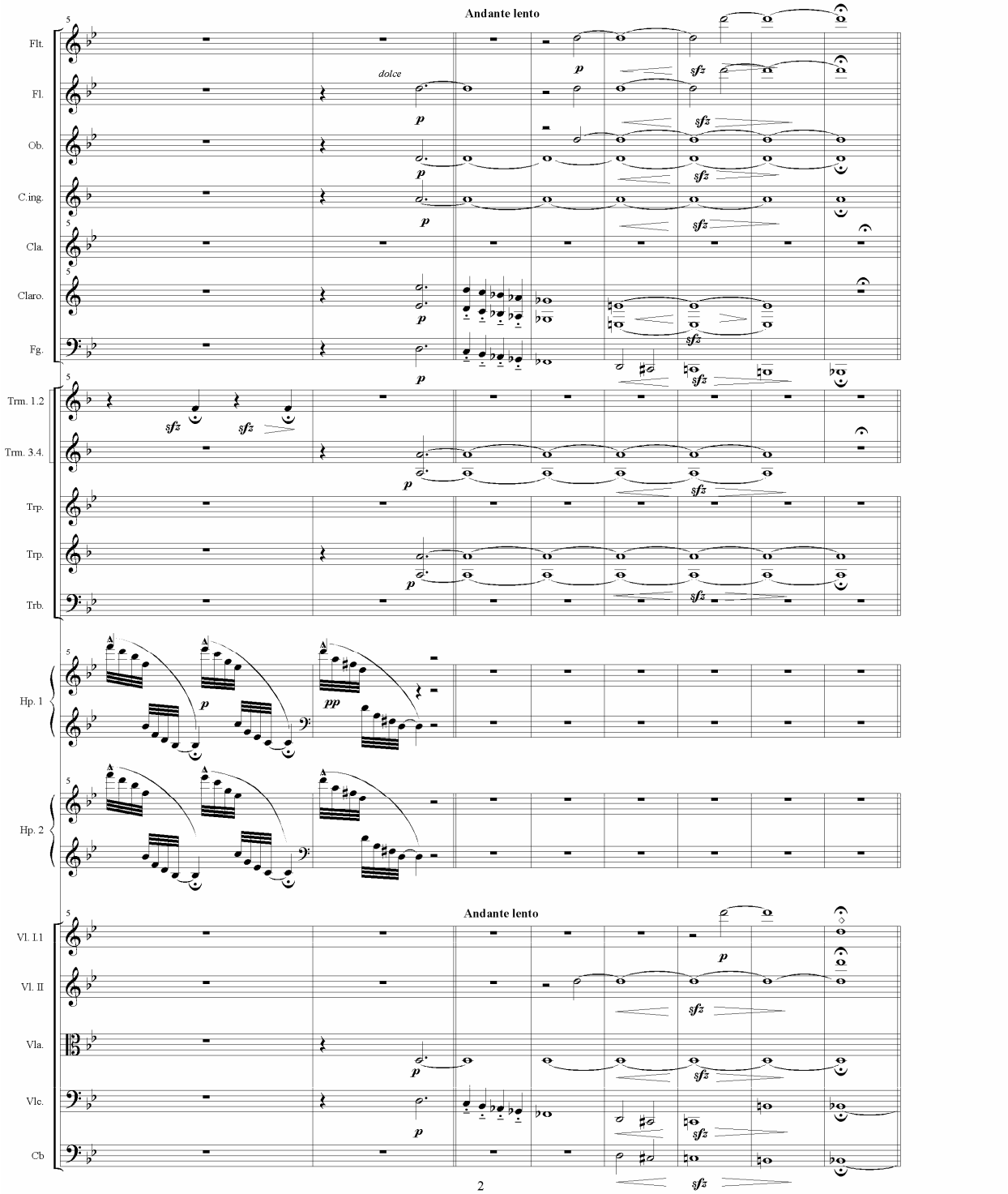
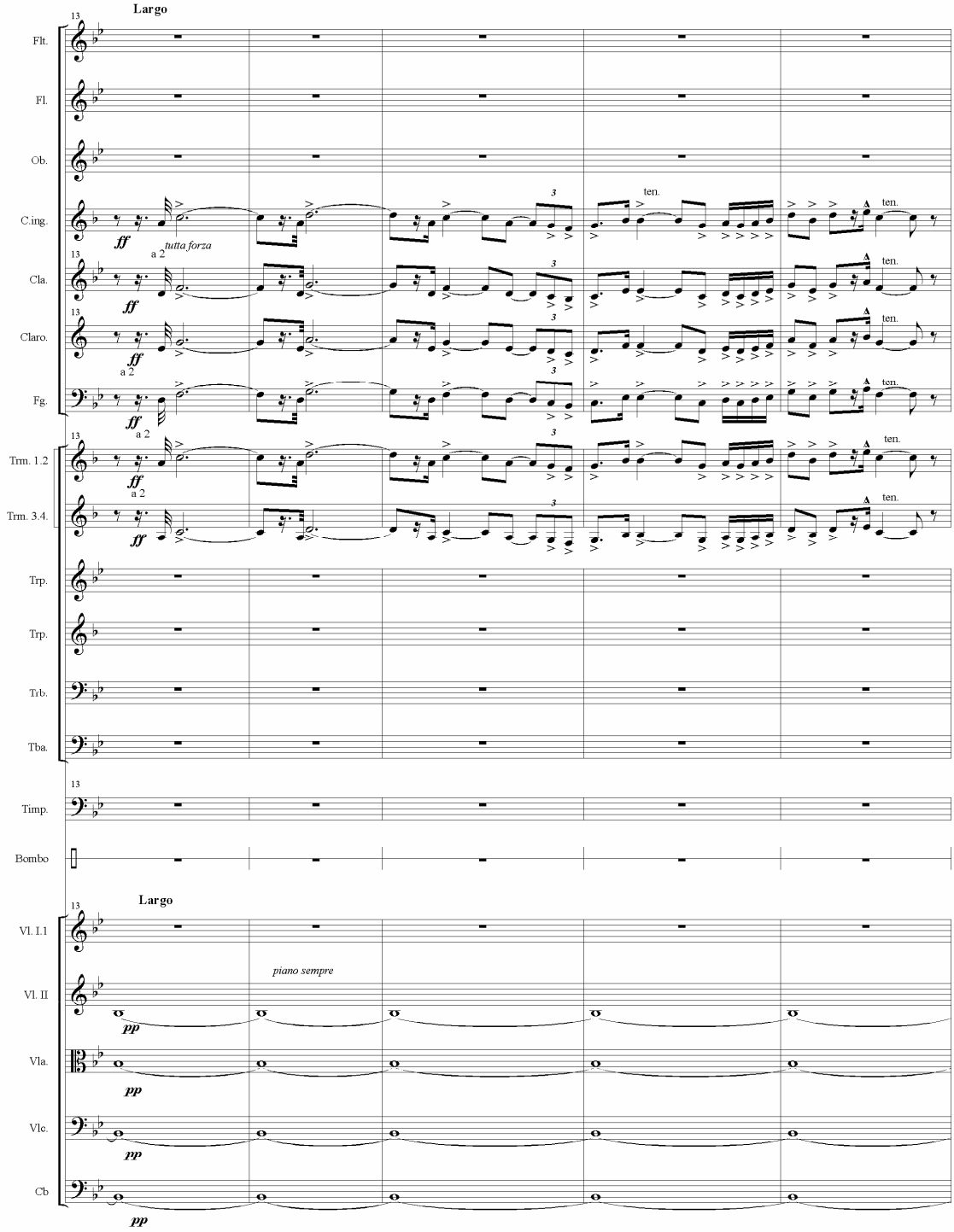
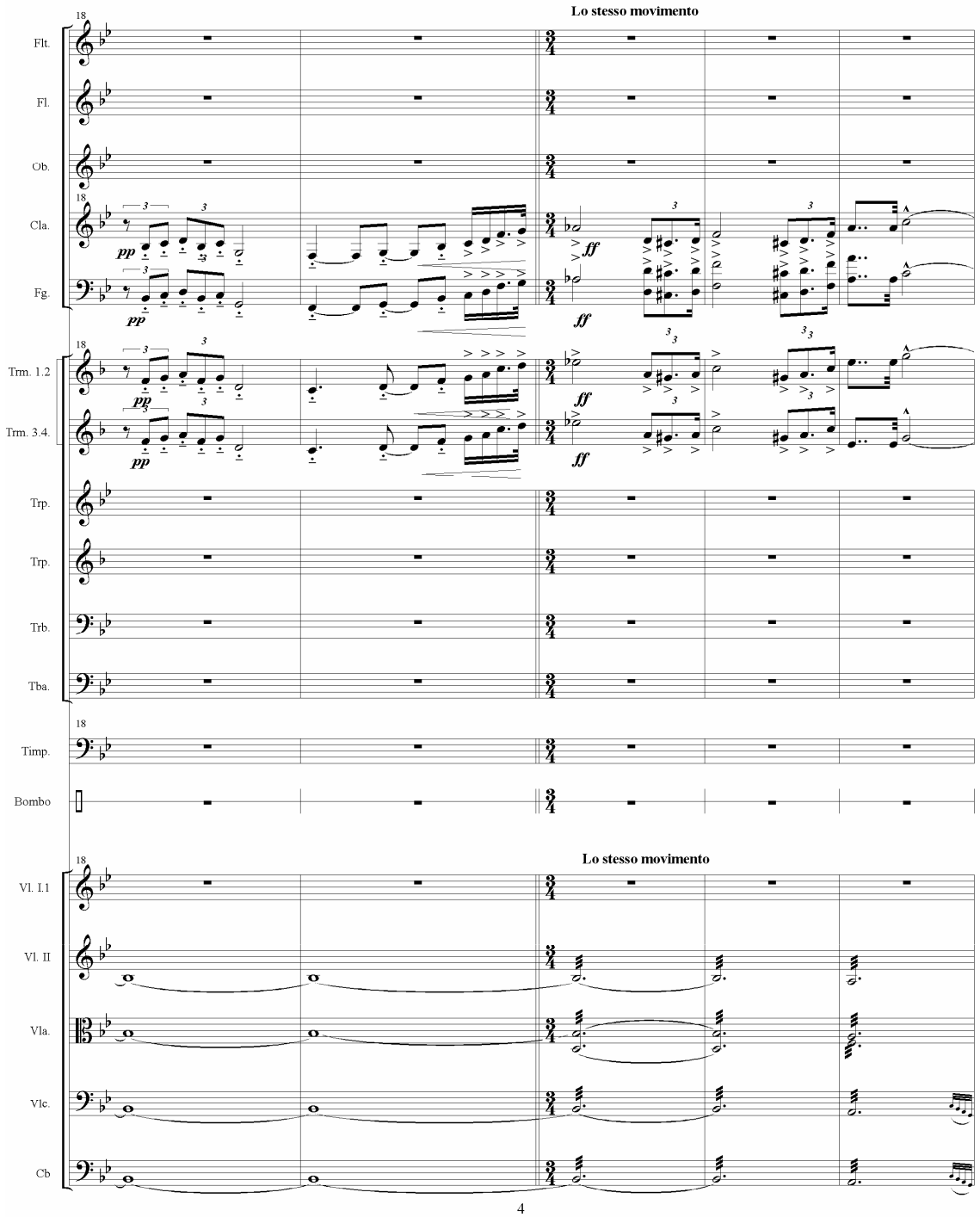
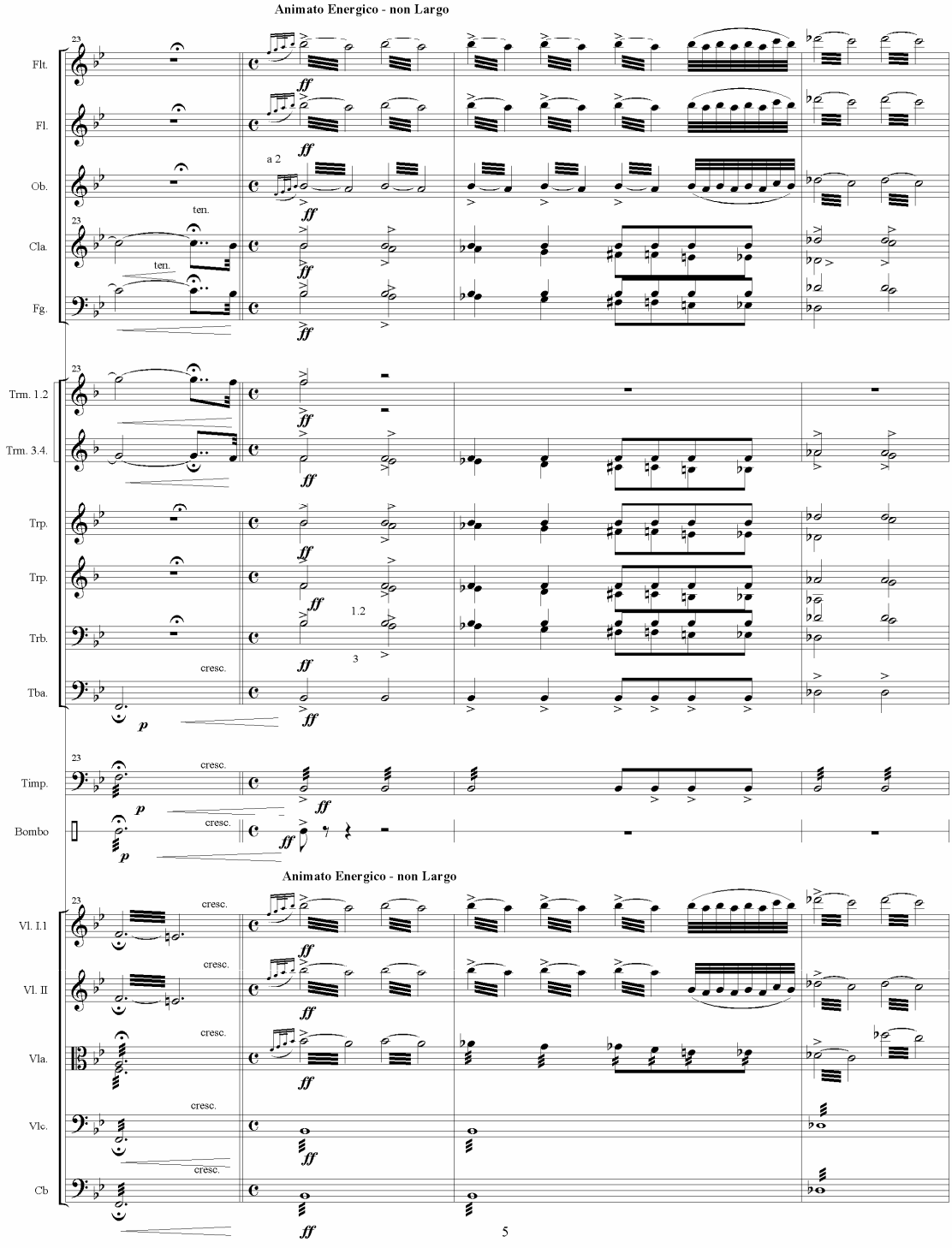
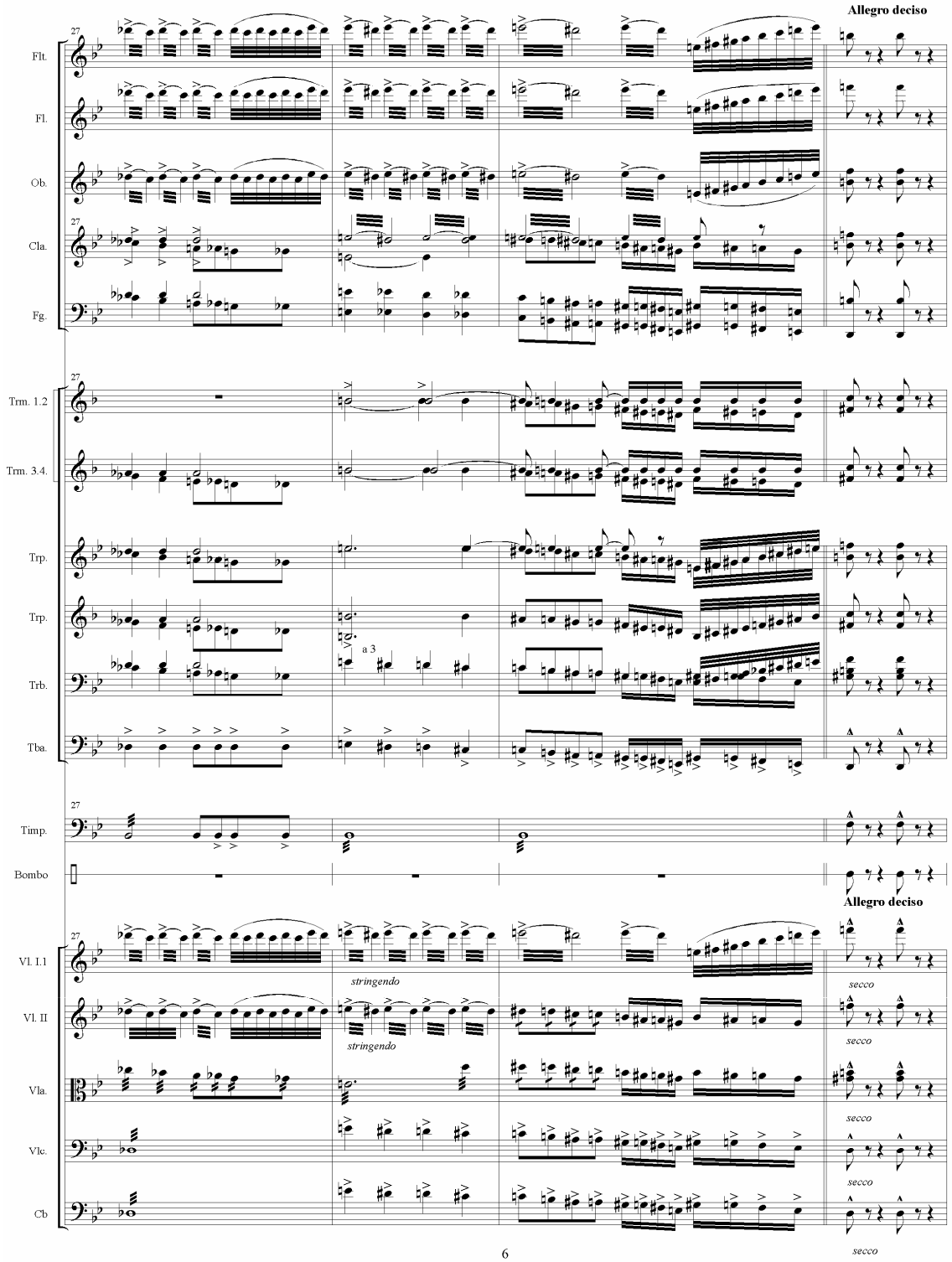
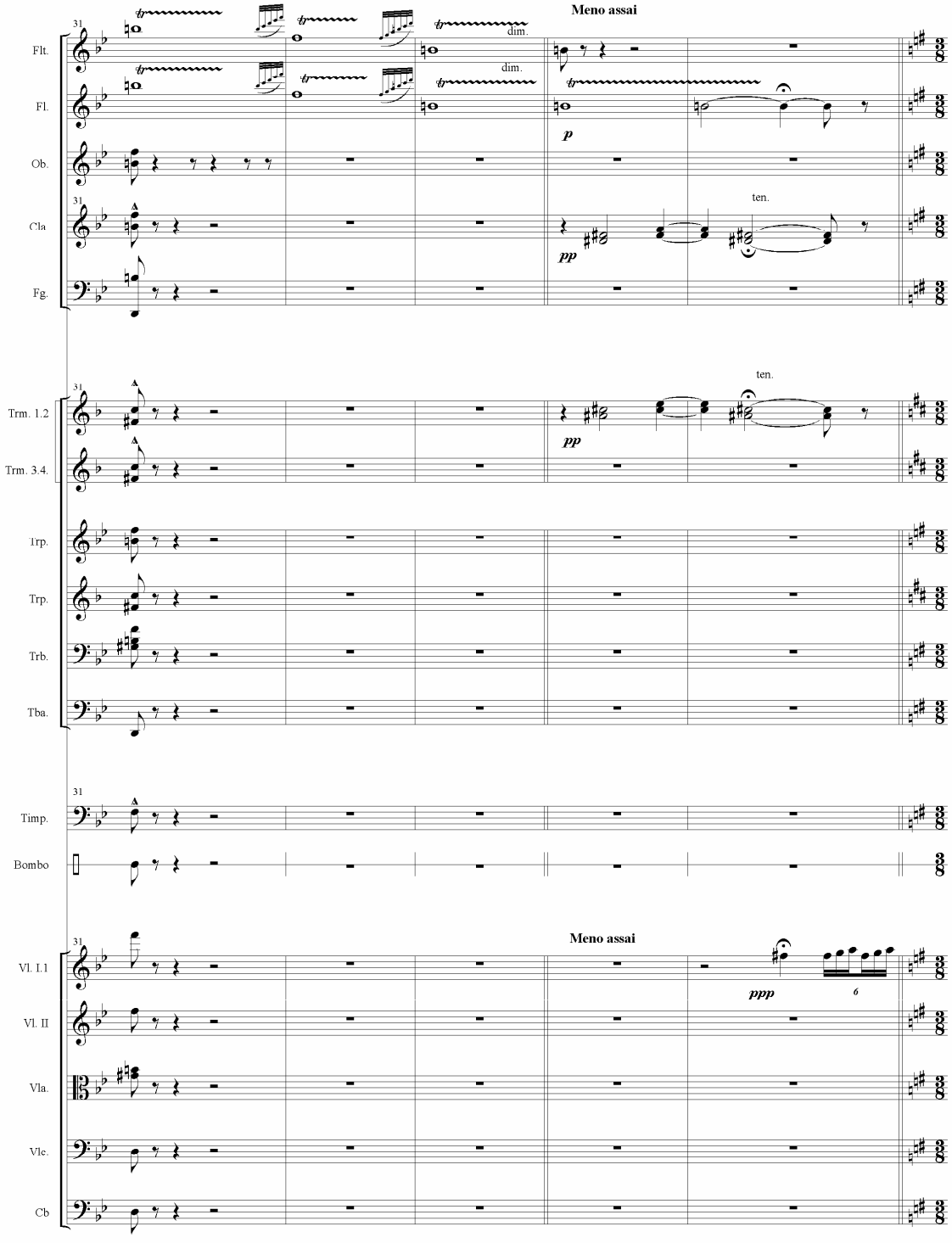
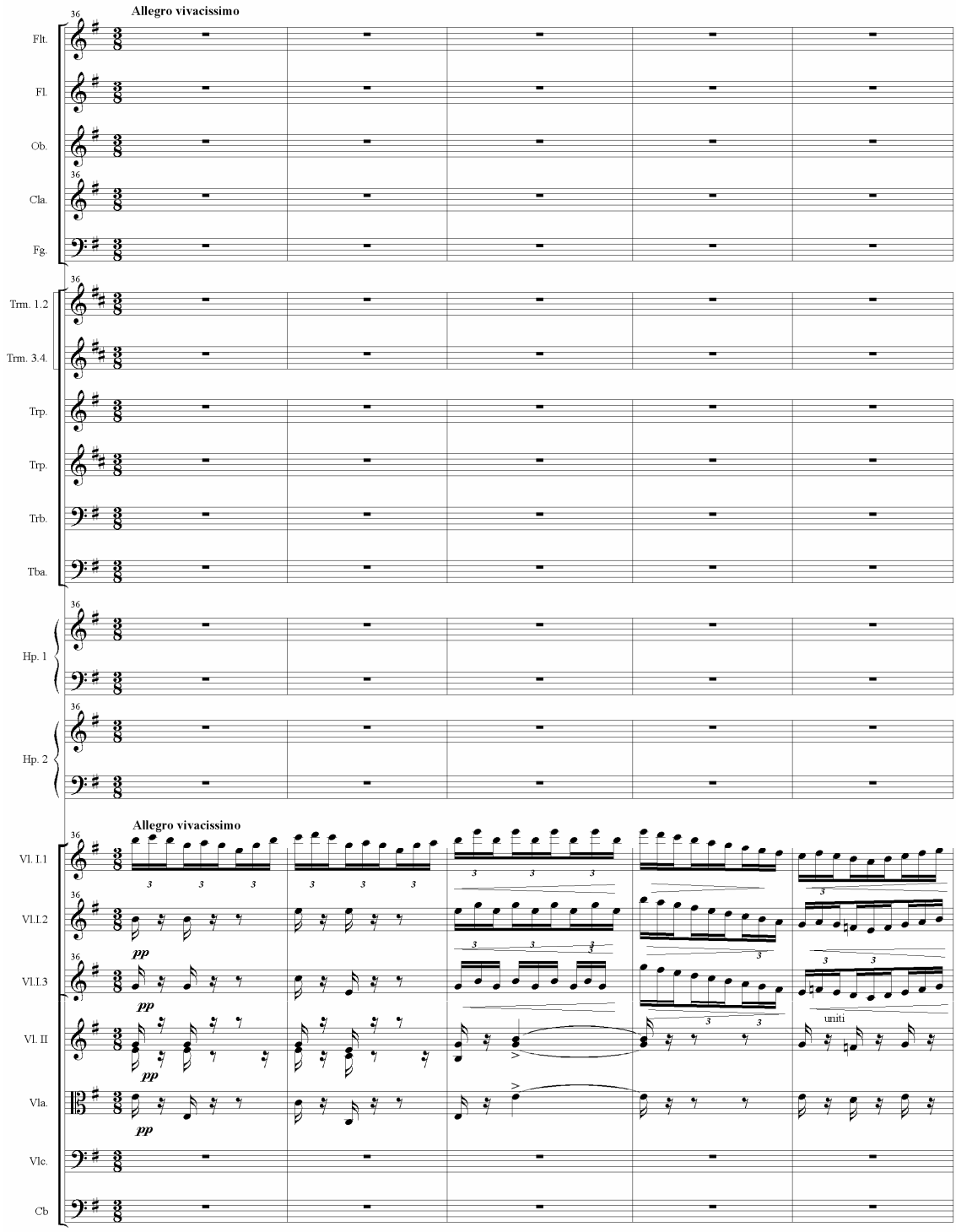
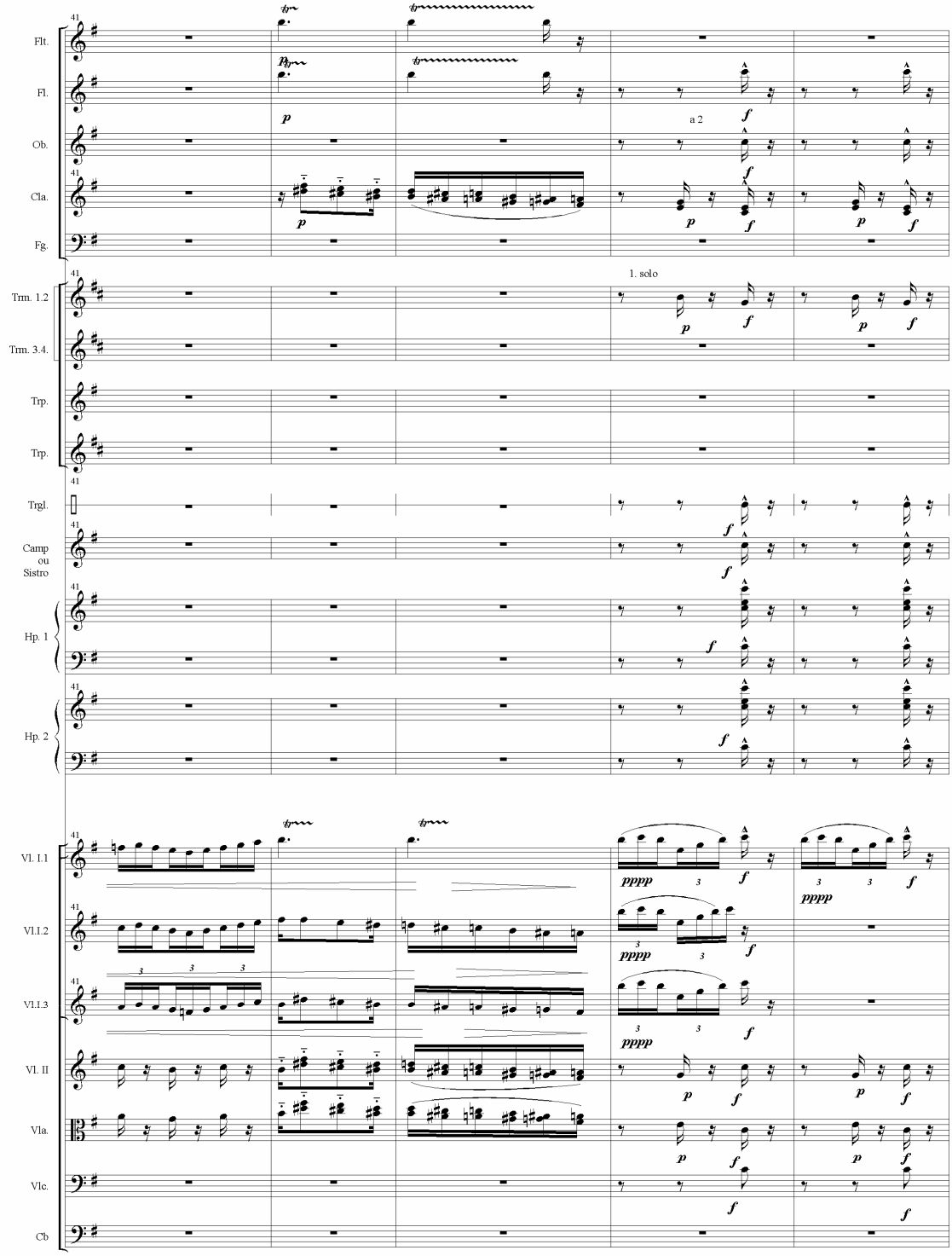
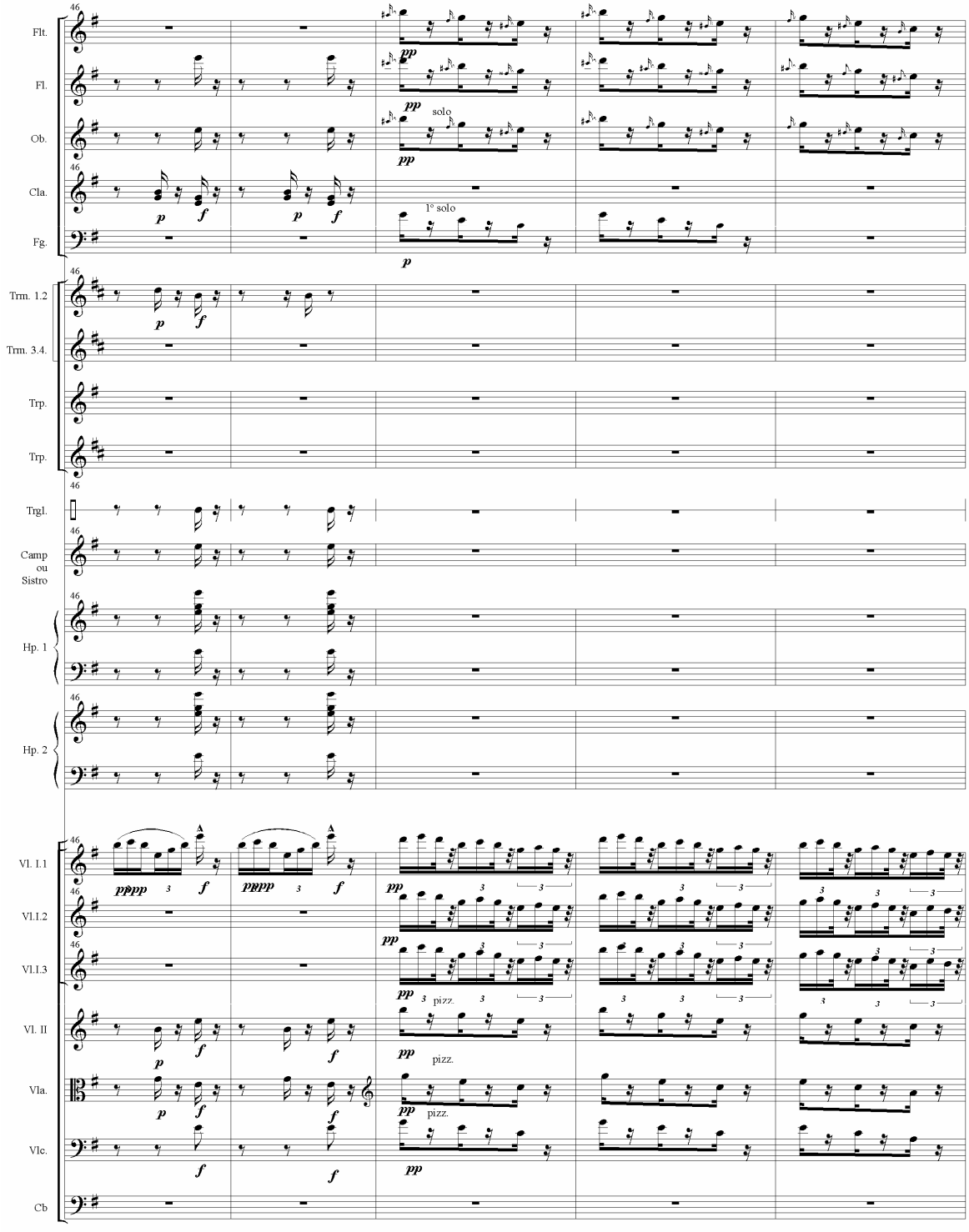
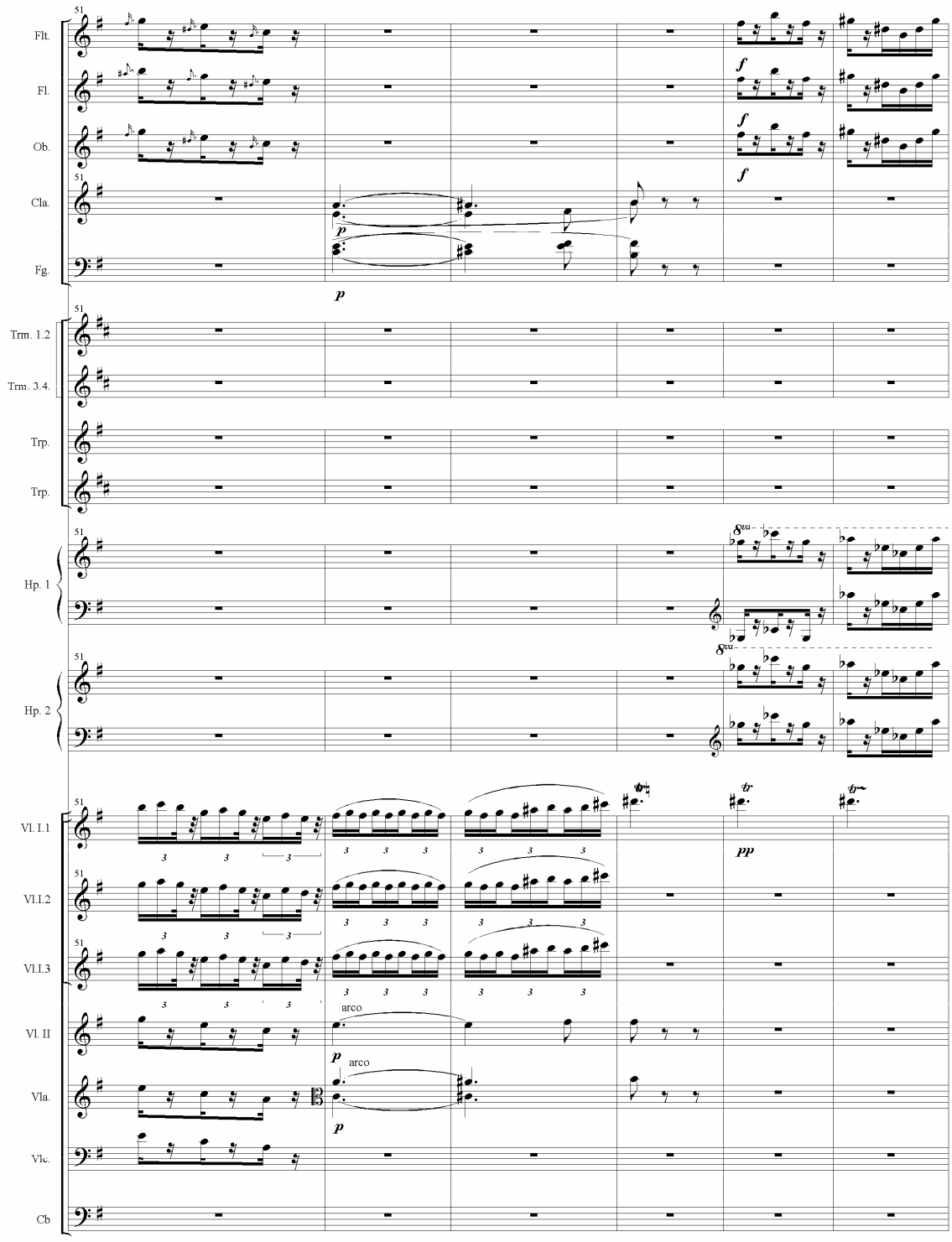
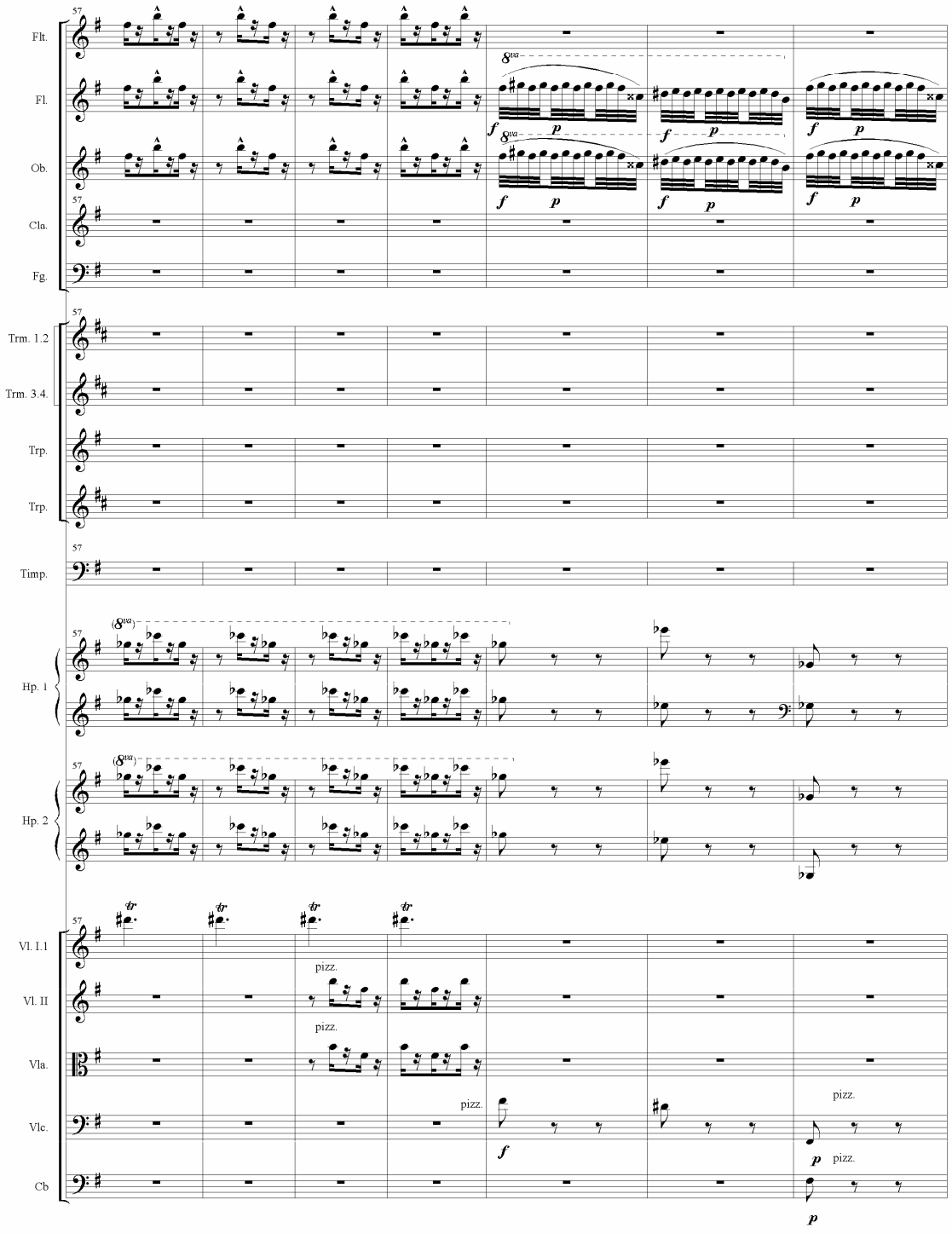
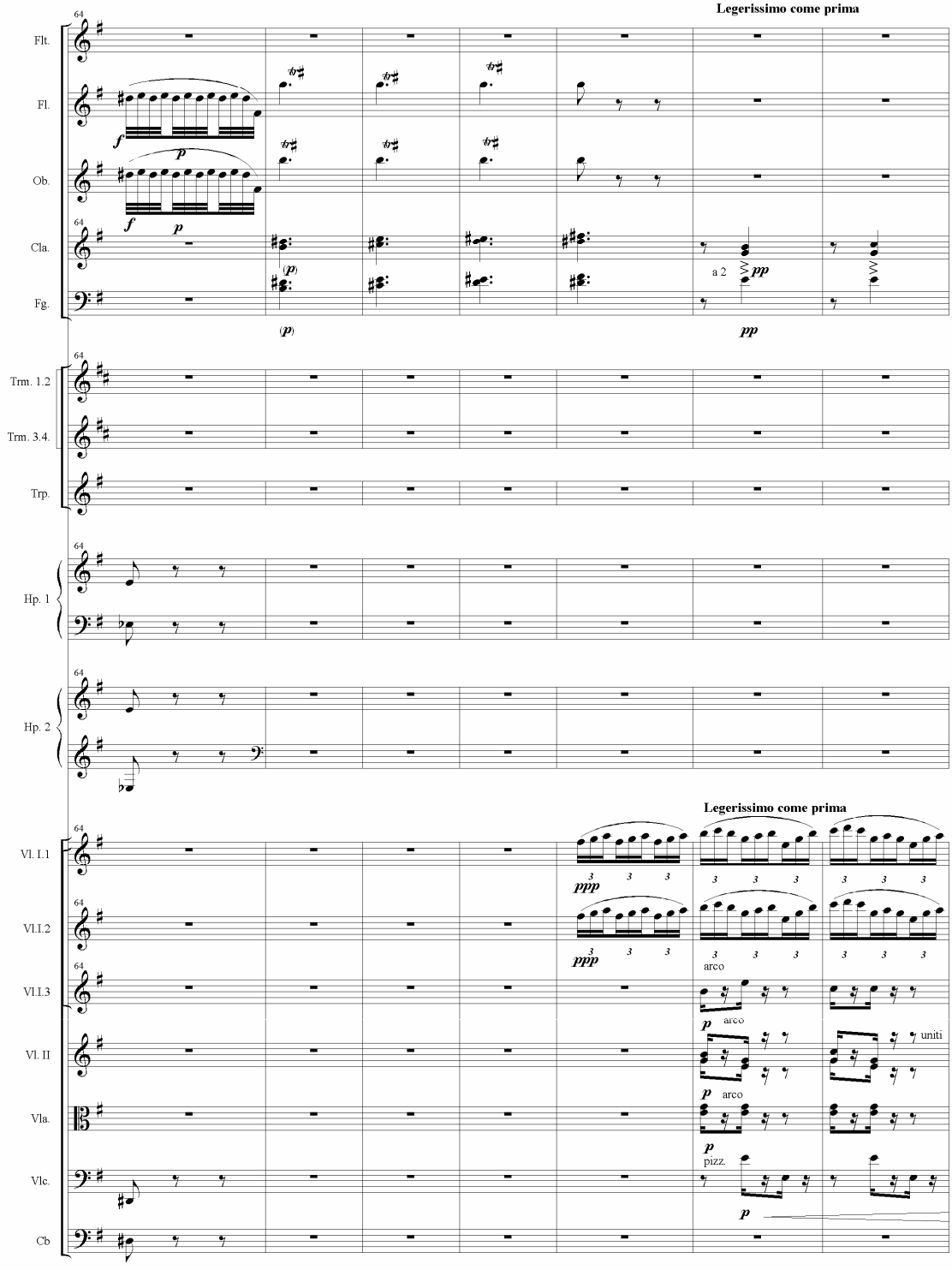
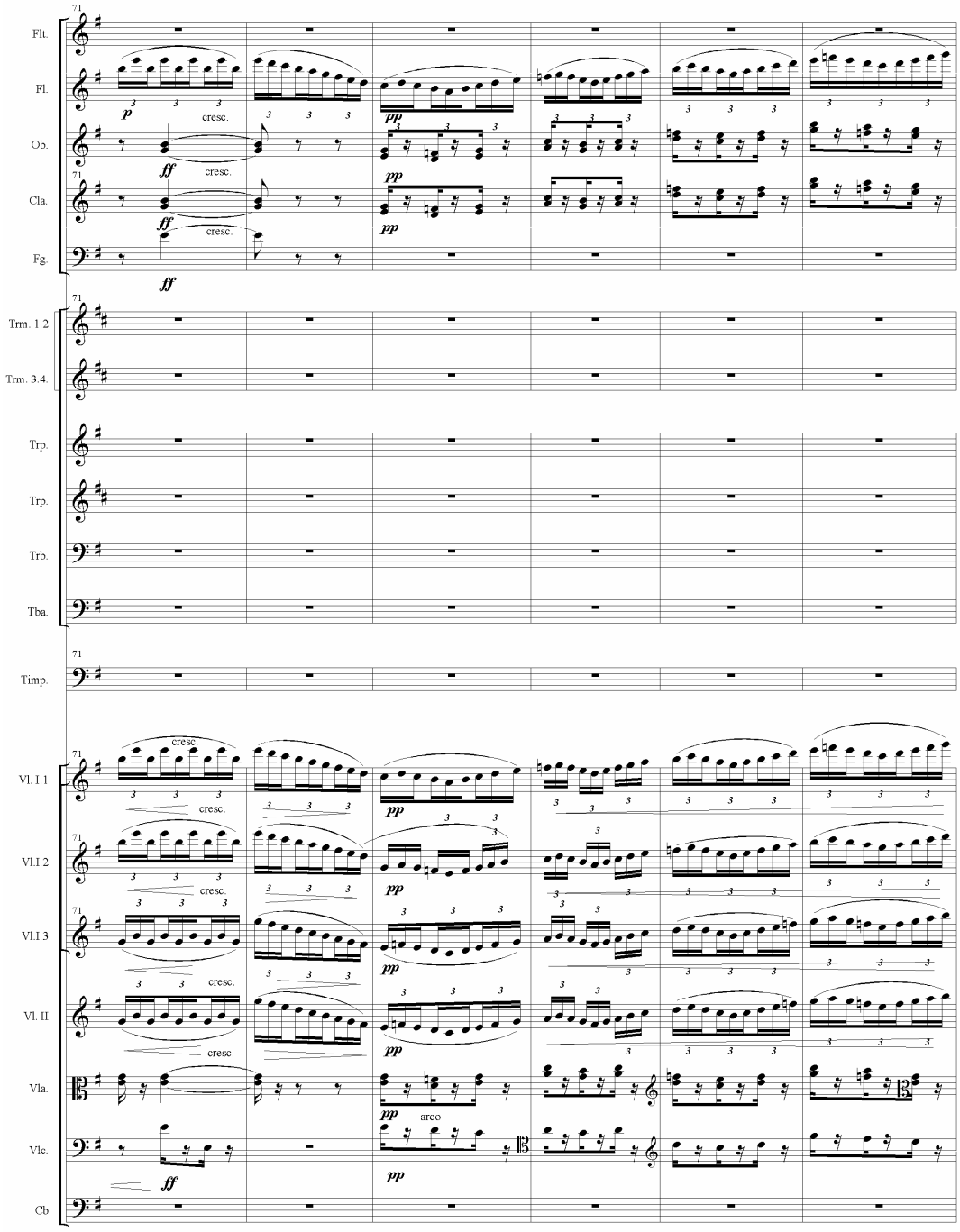
Esta cópia é para uso exclusivo como ilustração e consulta complementar ao texto da presente tese, não se considerando ainda como versão definitiva da transcrição musicológica da partitura orquestral de *Condor* de Antônio Carlos Gomes.

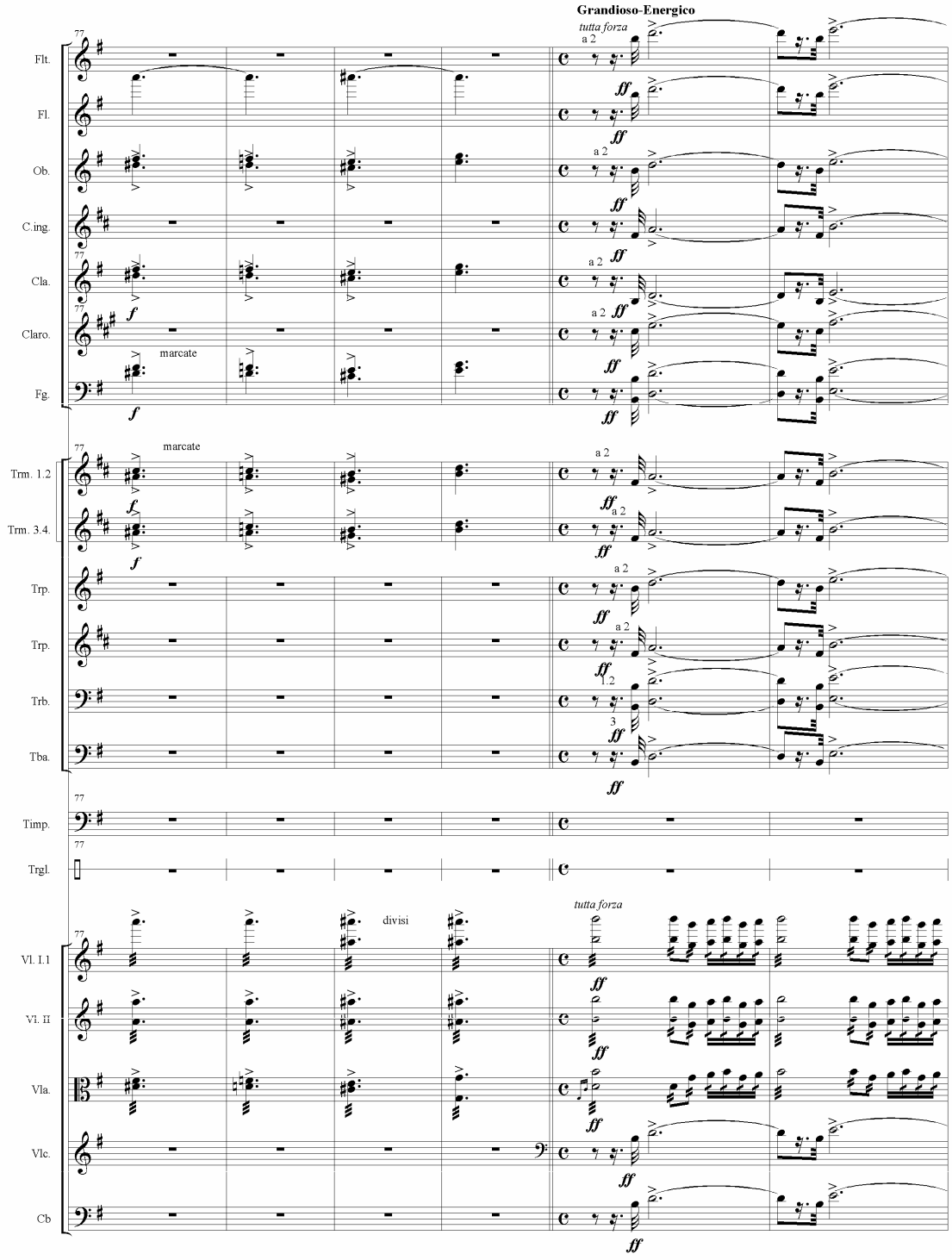
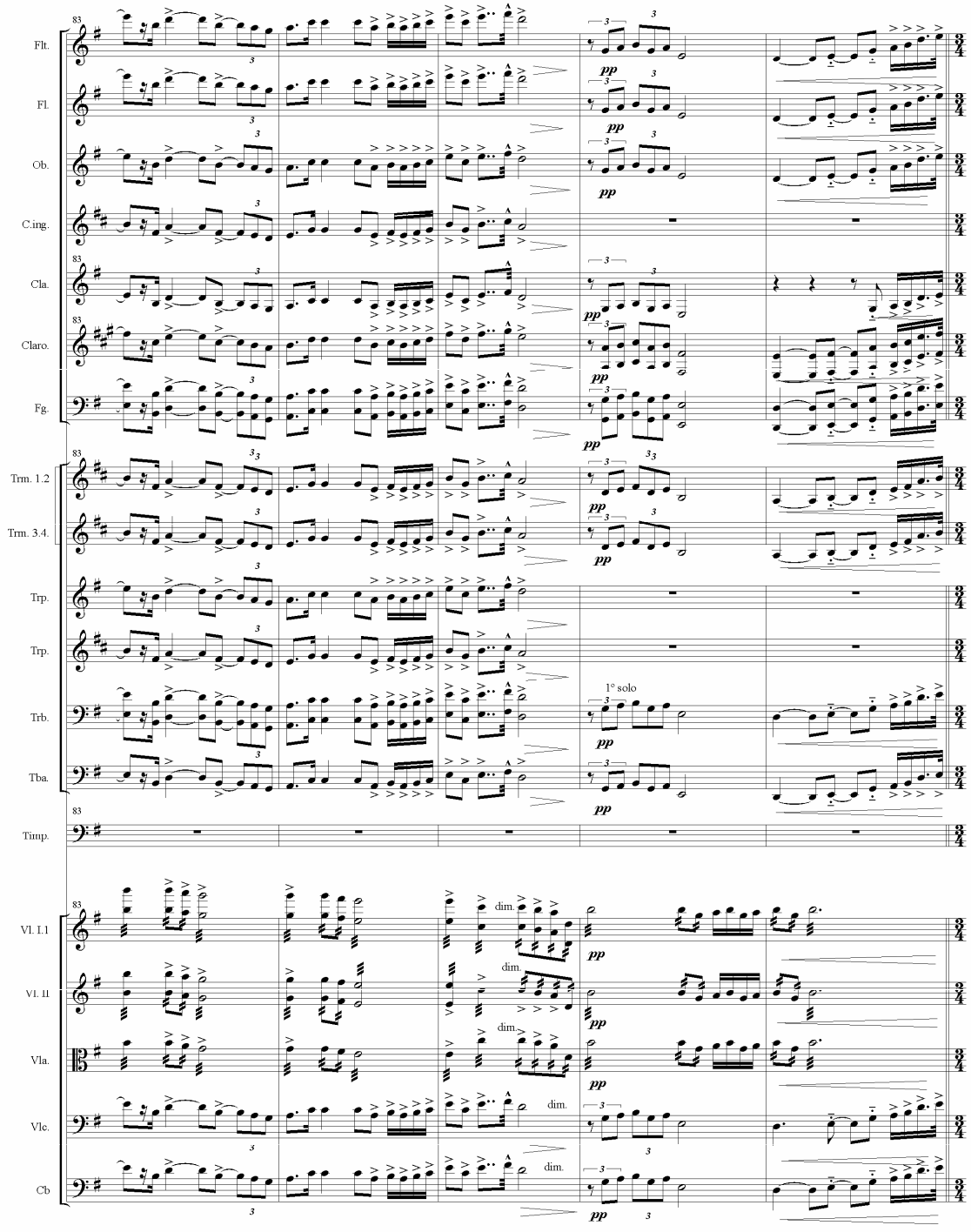
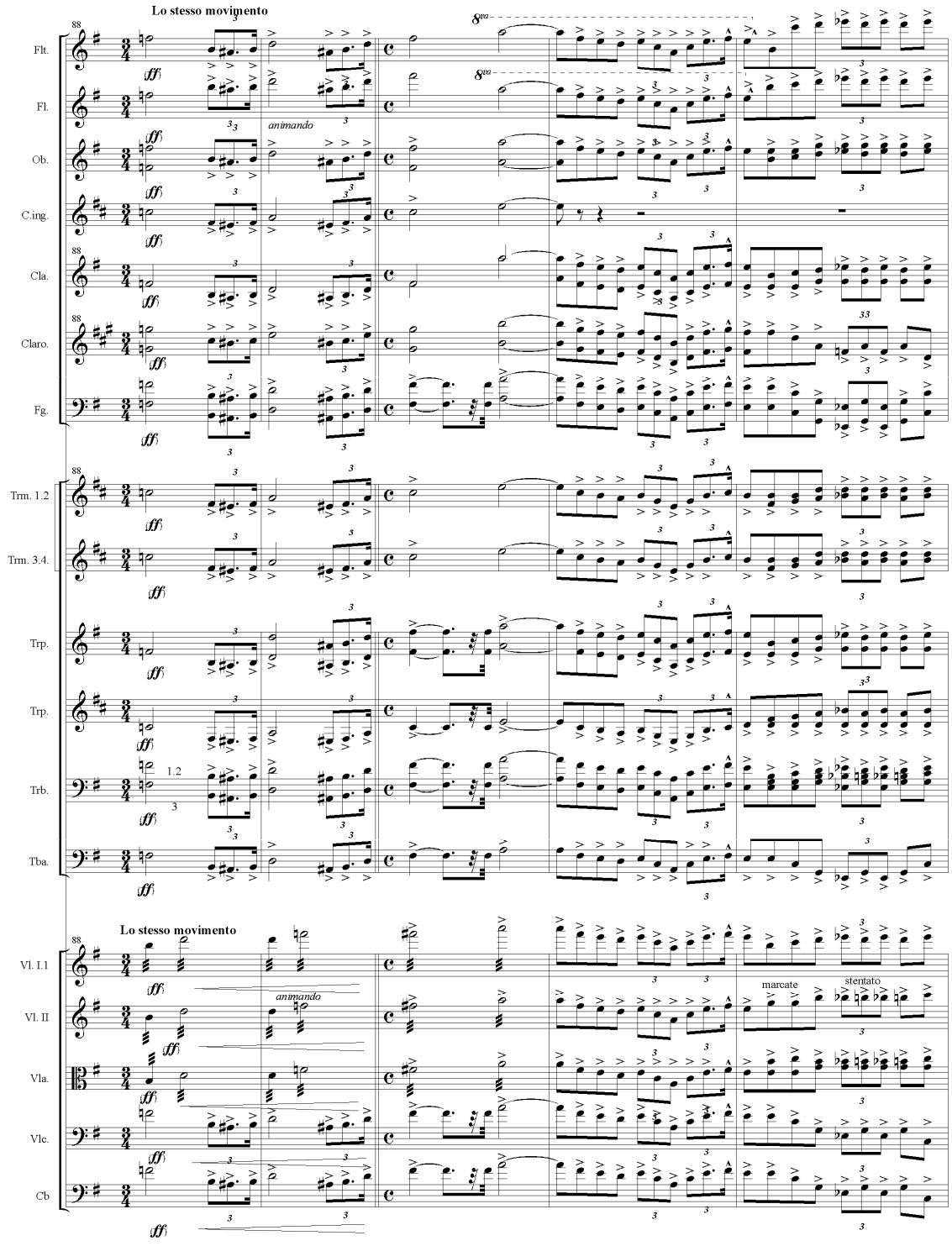
© Marcos da Cunha Lopes Virmond, 2007

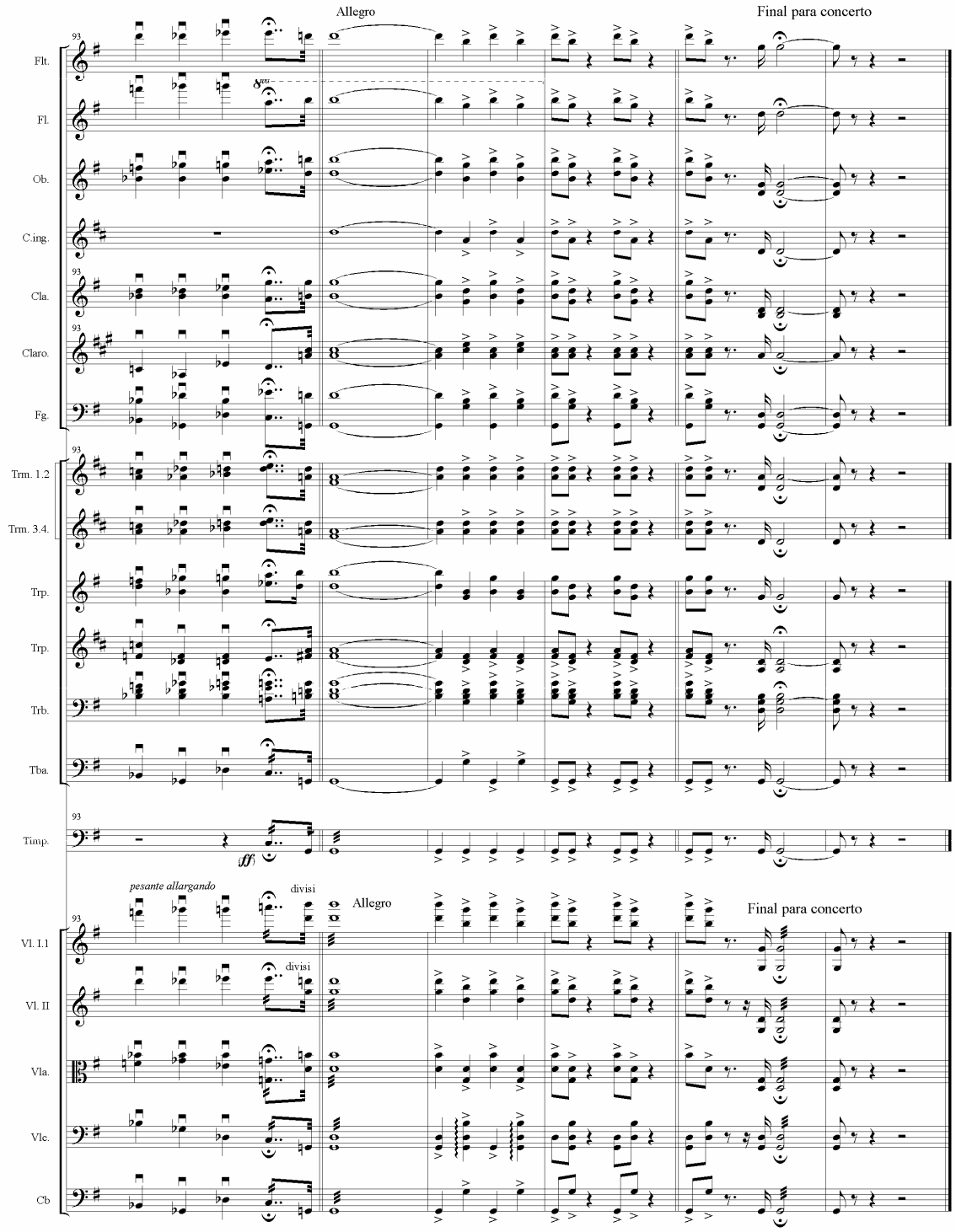
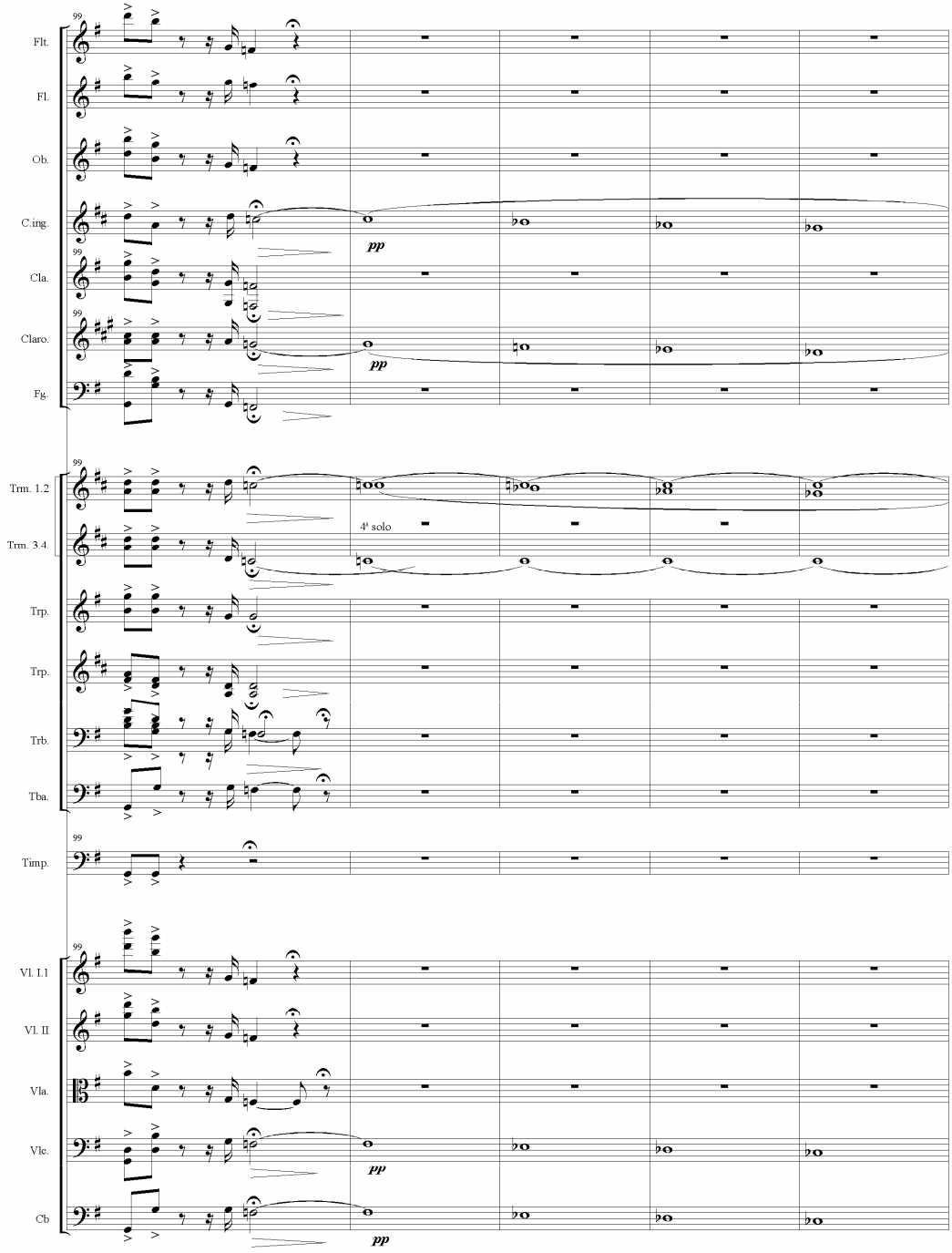
CONDOR

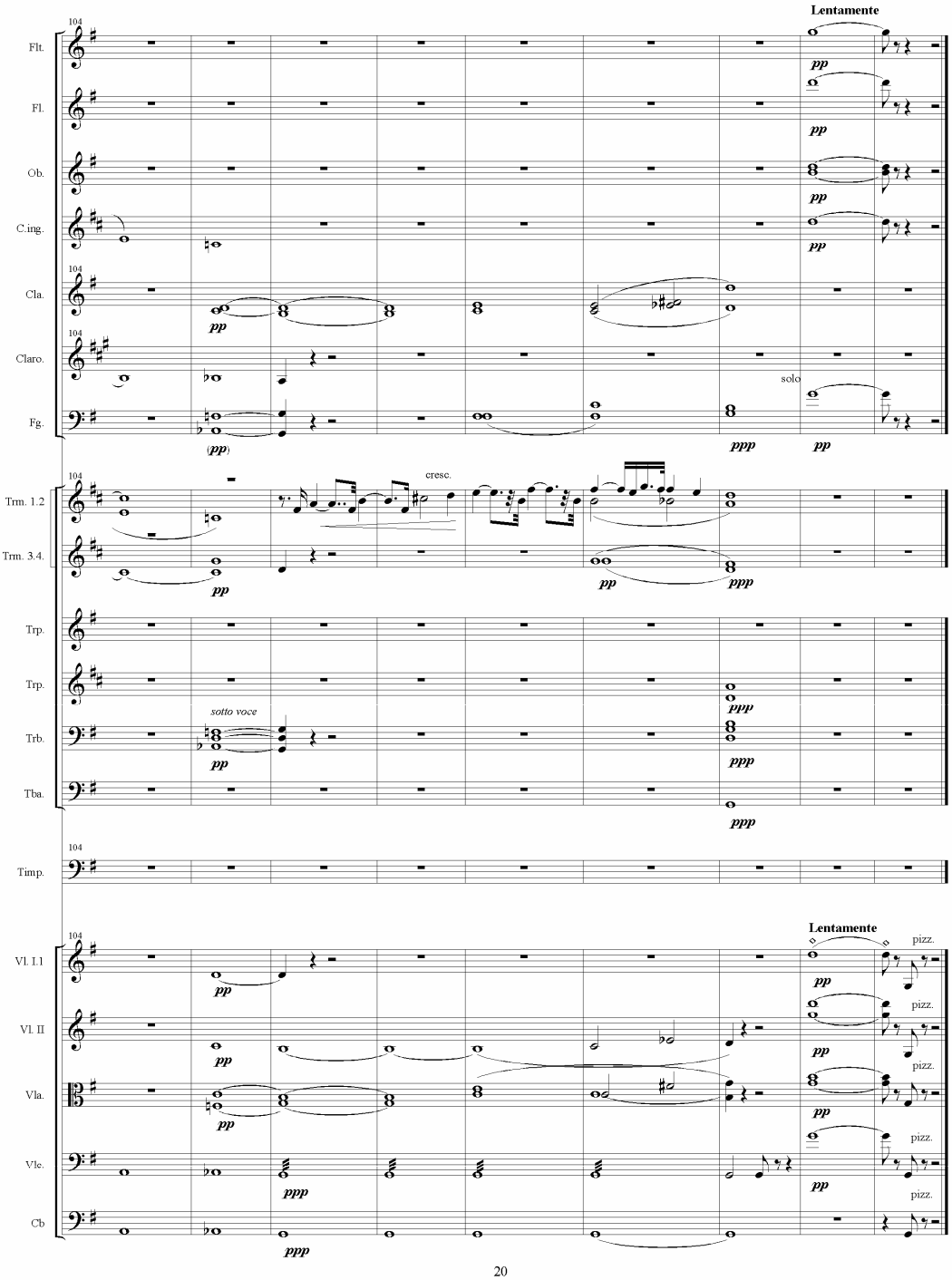
ópera lírica em três atos

Prelúdio

Antônio Carlos Gomes
(1836-1896)

© M.Virmond 2007

Andante lento
Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Hp. 1
Hp. 2
Andante lento
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
dolce
2

Largo
Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Bombo
Largo
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
ff
pp
a 2
tutta forza
piano sempre
ten.

Lo stesso movimento
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Bombo
Lo stesso movimento
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb

Animato Energico - non Largo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Bombo
Animato Energico - non Largo
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
a 2
ten.
ten.
cresc.
1.2
3
5

Allegro deciso
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Bombo
Allegro deciso
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
a 3
stringendo
stringendo
secco
secco
secco
secco
secco

Meno assai
dim.
dim.
p
ten.
pp
ten.
pp
Meno assai
ppp
6
Flt.
Fl.
Ob.
Cla
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Bombo
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb

Allegro vivacissimo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Hp. 1
Hp. 2
Allegro vivacissimo
Vl. I.1
Vl.I.2
Vl.I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
pp
pp
pp
uniti

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trgl.
Camp ou Sistro
Hp. 1
Hp. 2
Vl. I.1
Vl.I.2
Vl.I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
a 2
1. solo
41
9

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trgl.
Camp ou Sistro
Hp. 1
Hp. 2
Vl. I.1
Vl.I.2
Vl.I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
solo
1° solo
pizz.
pizz.
pizz.

51
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Hp. 1
Hp. 2
Vl. I.1
Vl.I.2
Vl.I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
f
p
pp
arco
8va

57
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Timp.
Hp. 1
Hp. 2
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
8va
f
p
pizz.
tr

Legerissimo come prima
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Hp. 1
Hp. 2
Legerissimo come prima
Vl. I.1
Vl.I.2
Vl.I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
C'b
arco
uniti
pizz.

71
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Vl. I.1
Vl.I.2
Vl.I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
p
cresc.
ff
pp
arco

14

Grandioso-Energico
tutta forza
a 2
Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
Cla.
Claro.
Fg.
marcate
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Trgl.
divisi
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb

Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
83
pp
dim.
1° solo

Lo stesso movimento
Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Lo stesso movimento
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
animando
marcate
stentato
1.2

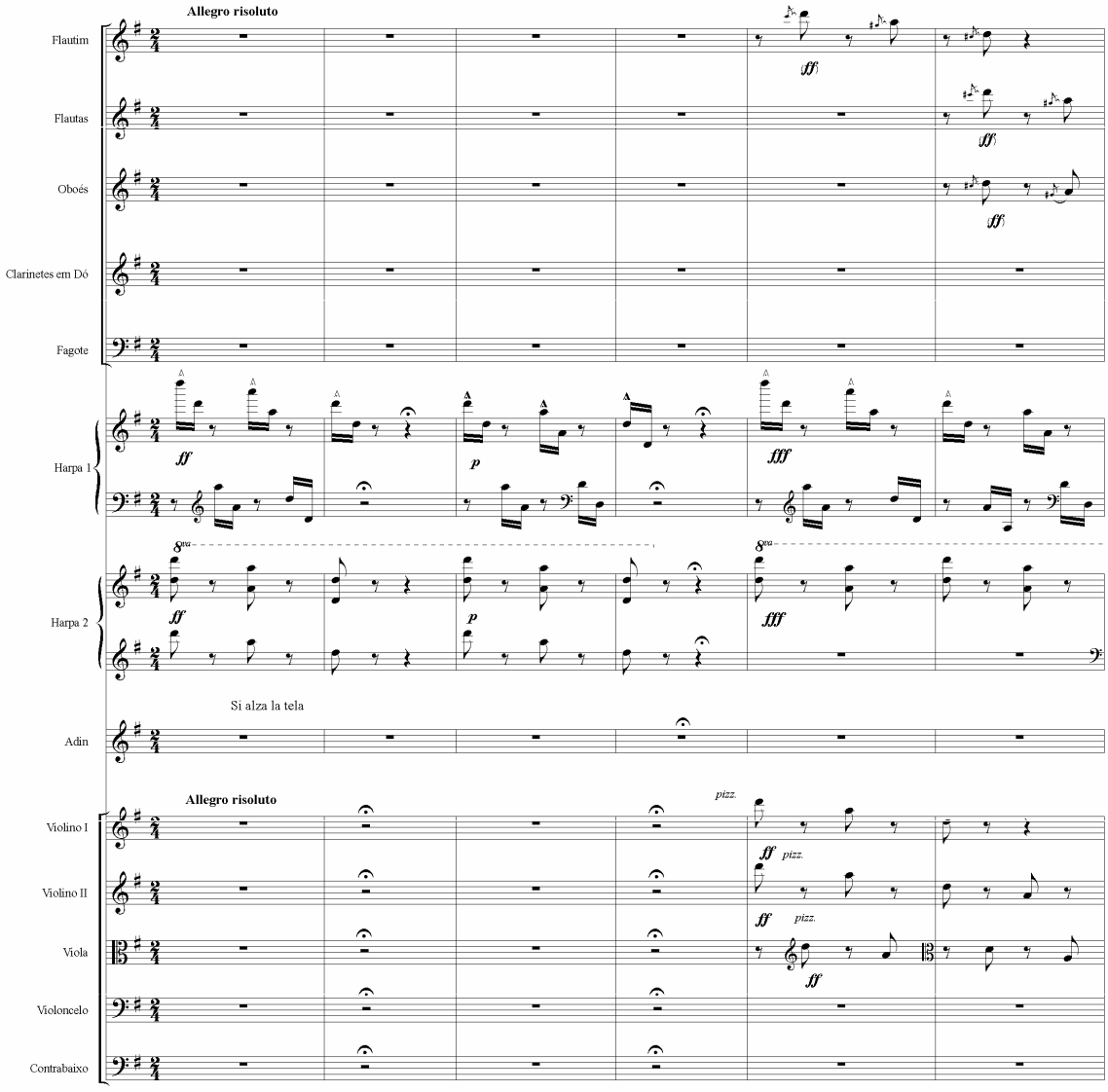
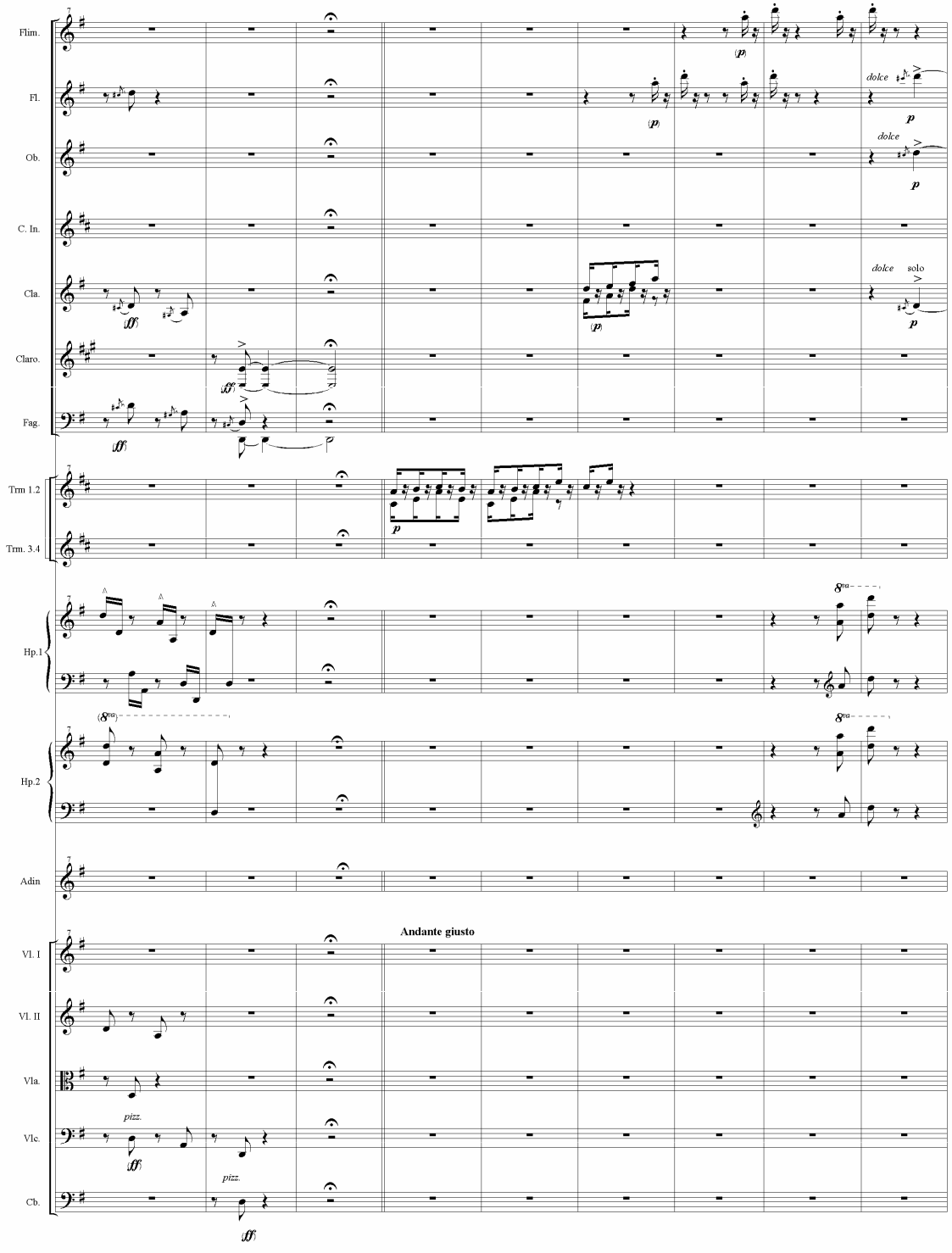
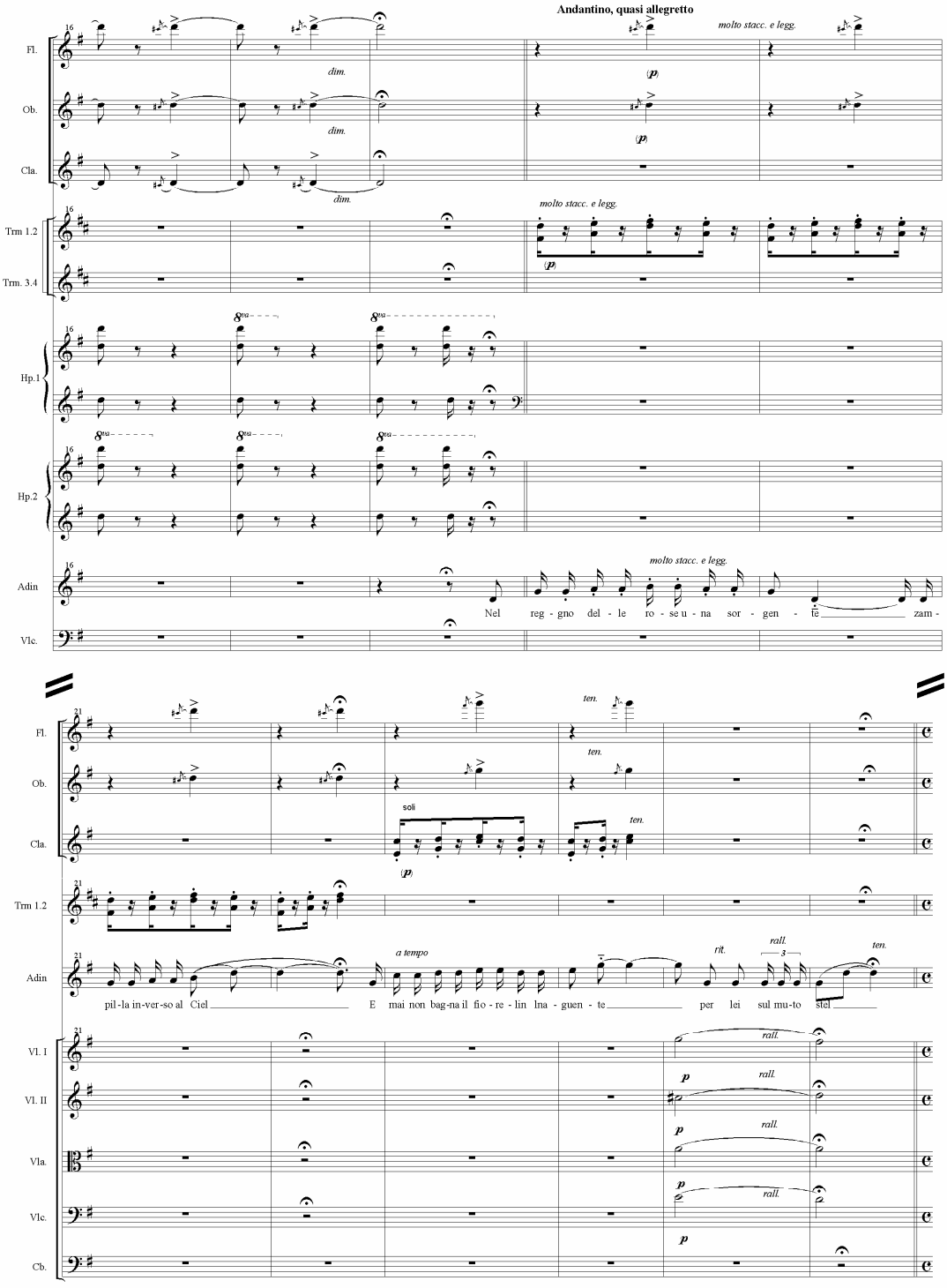
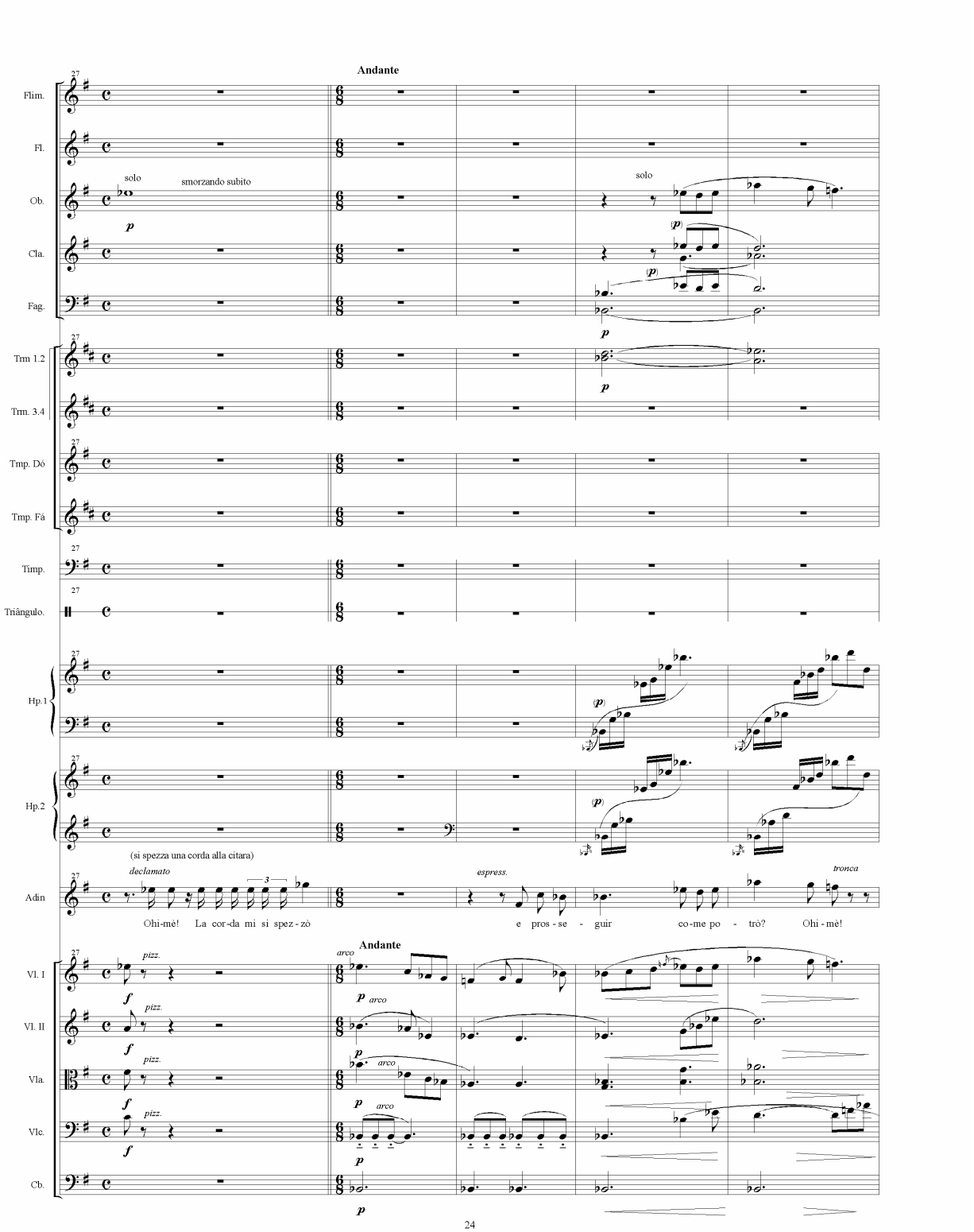
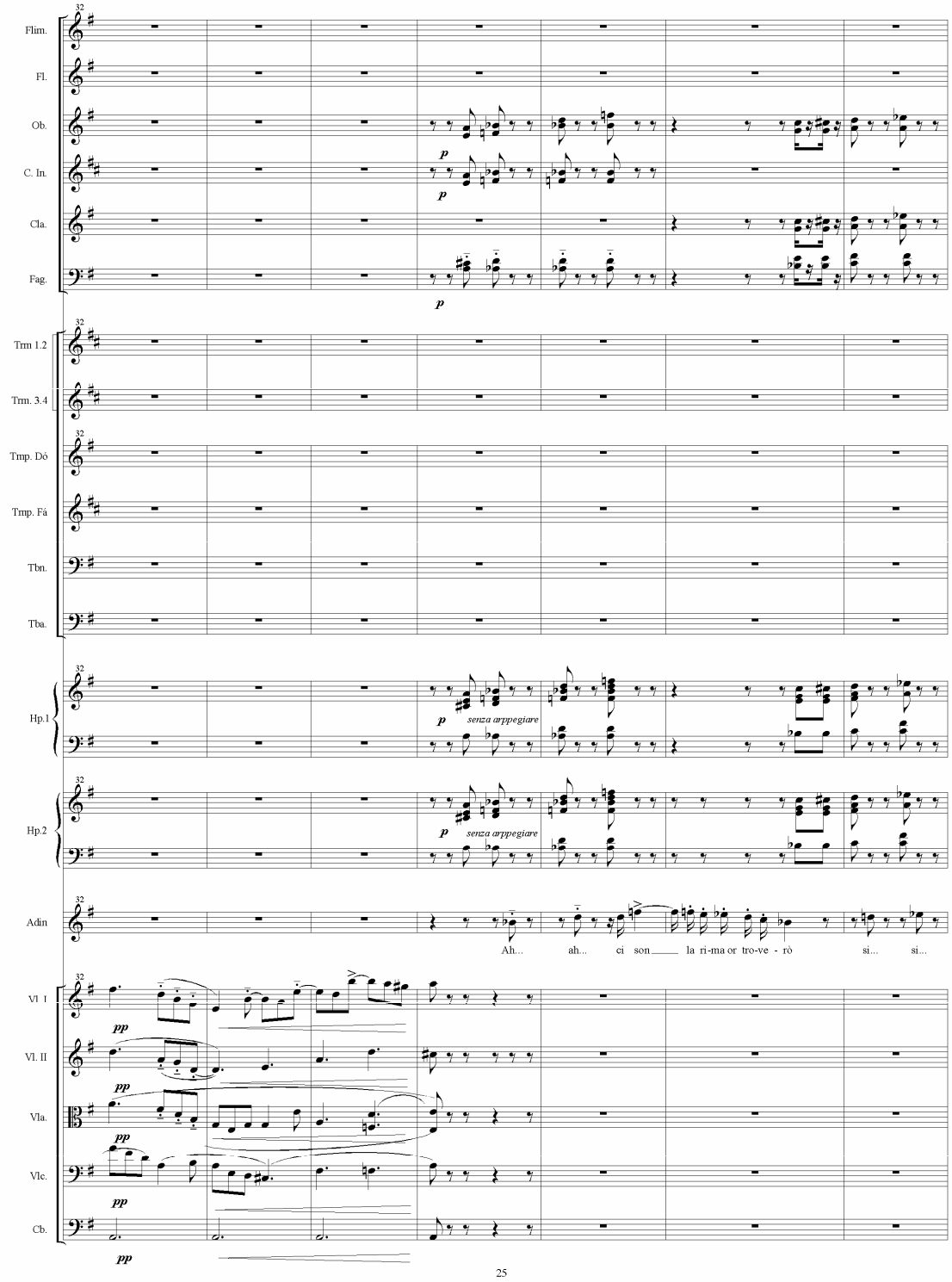
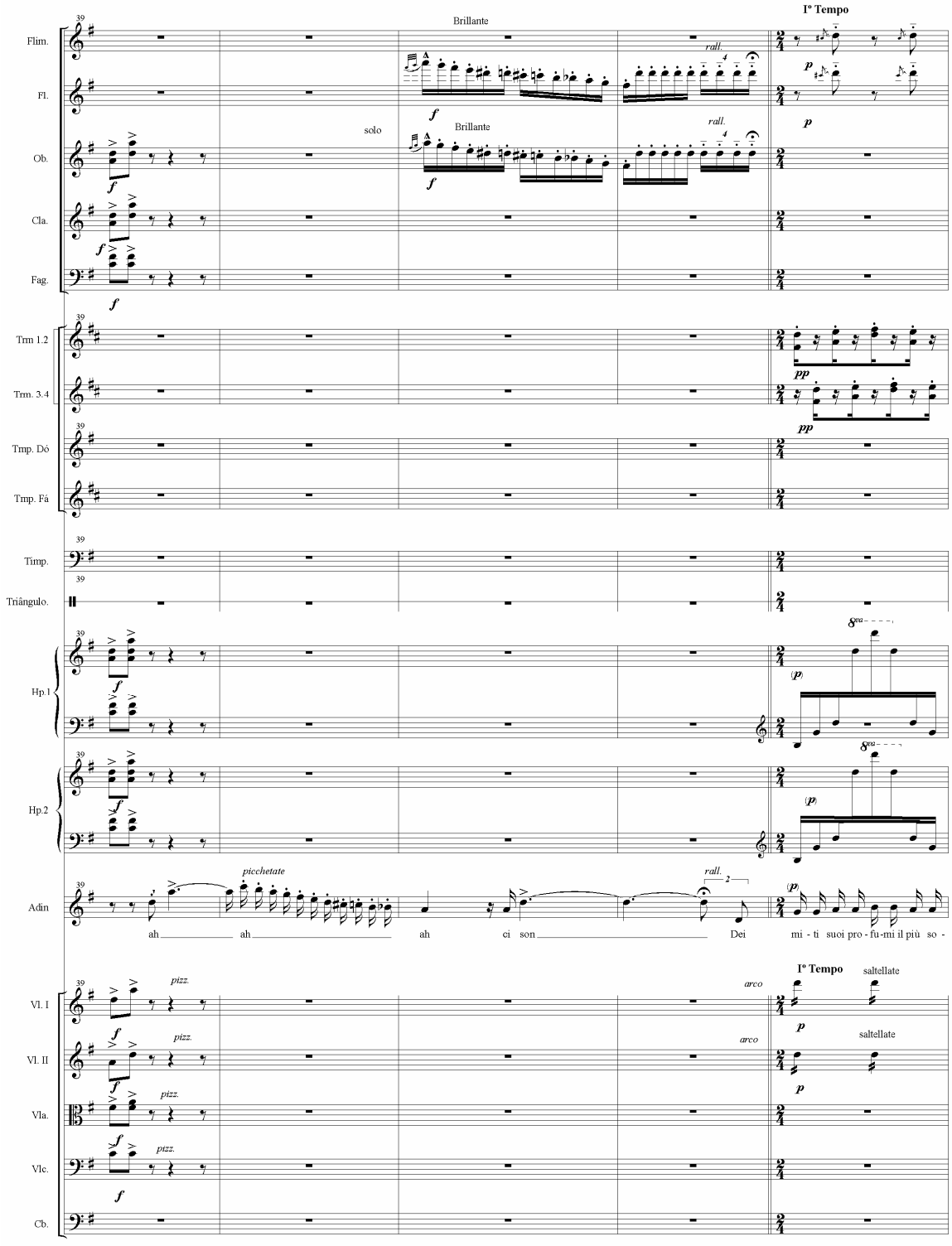
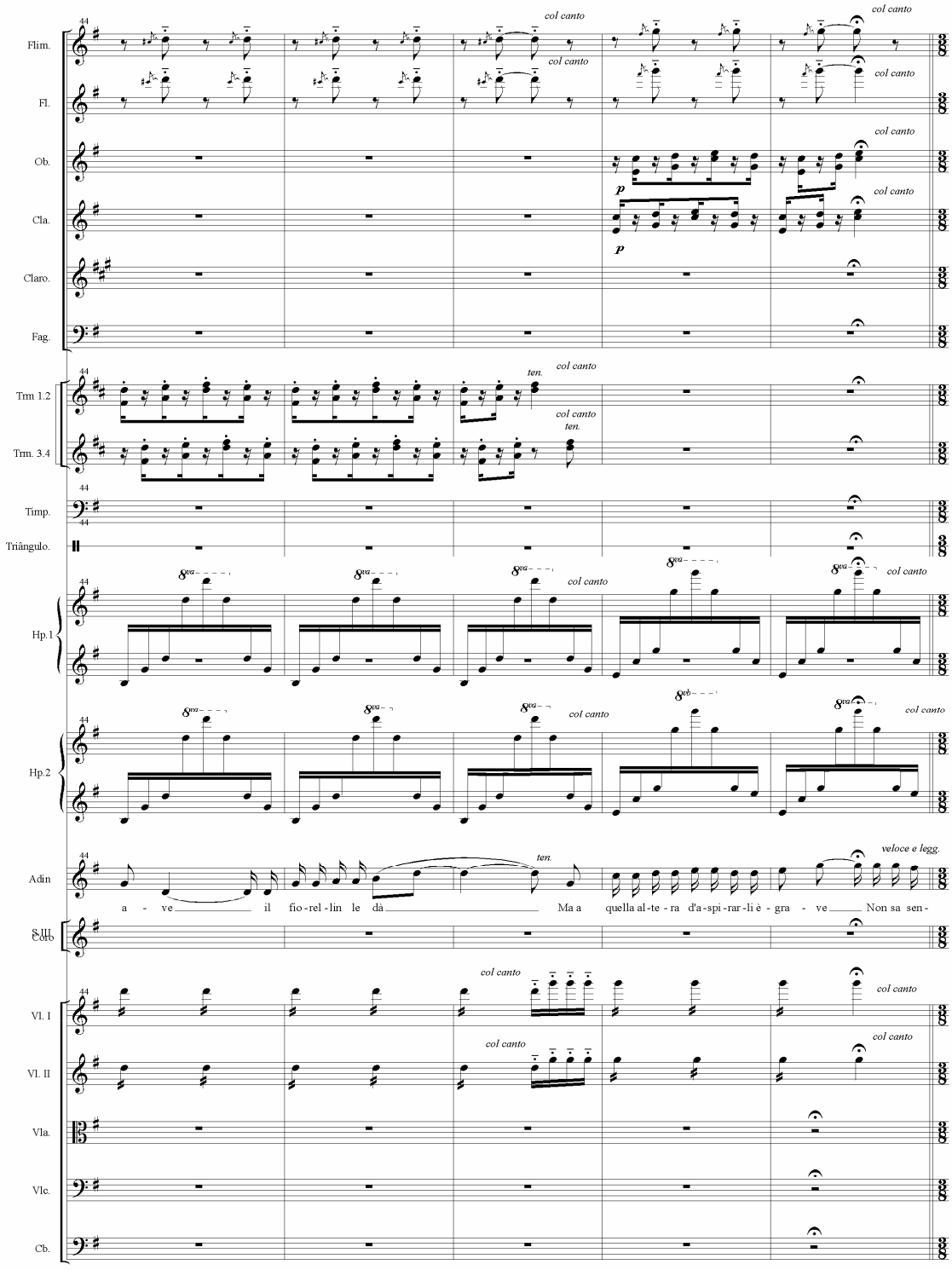
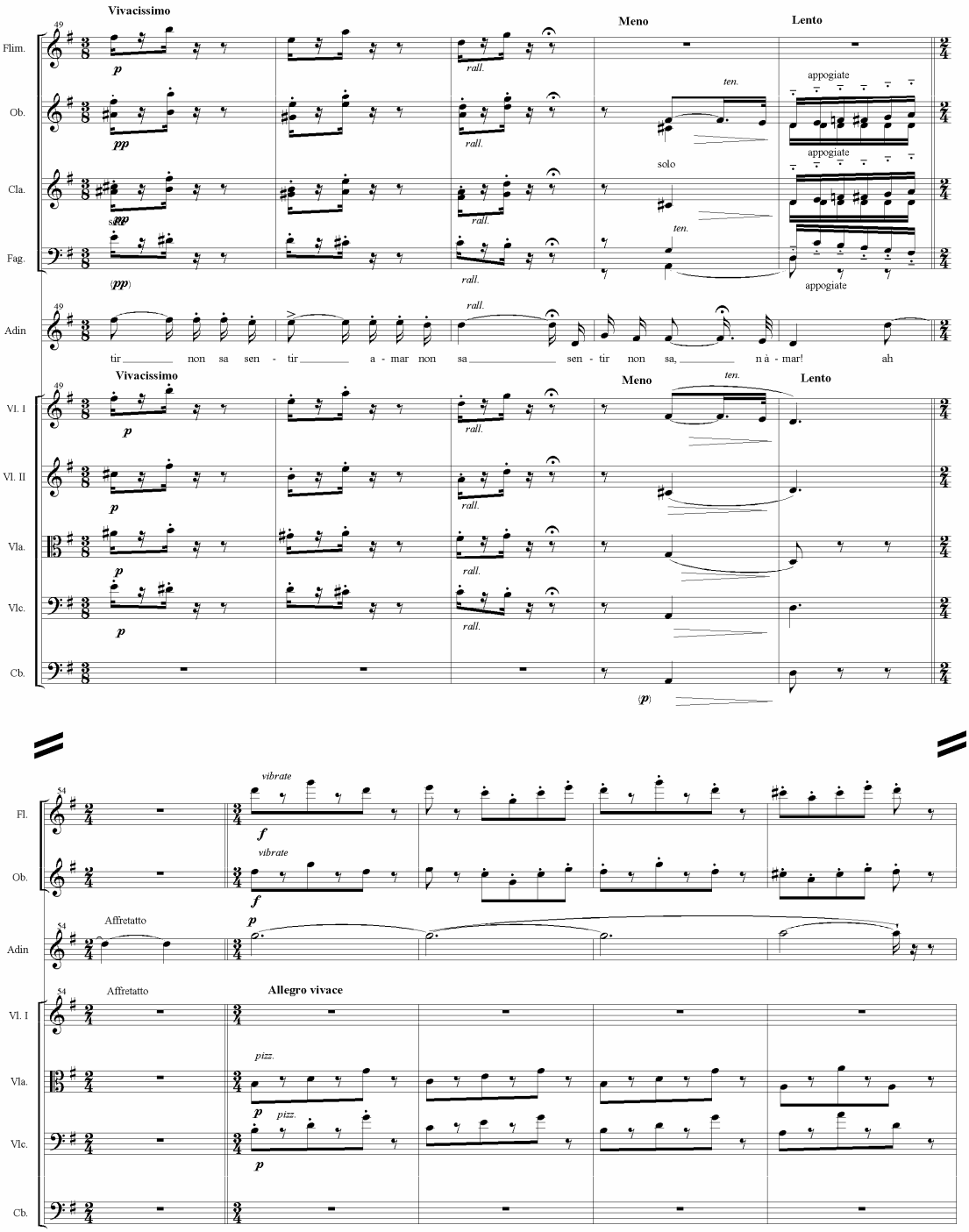
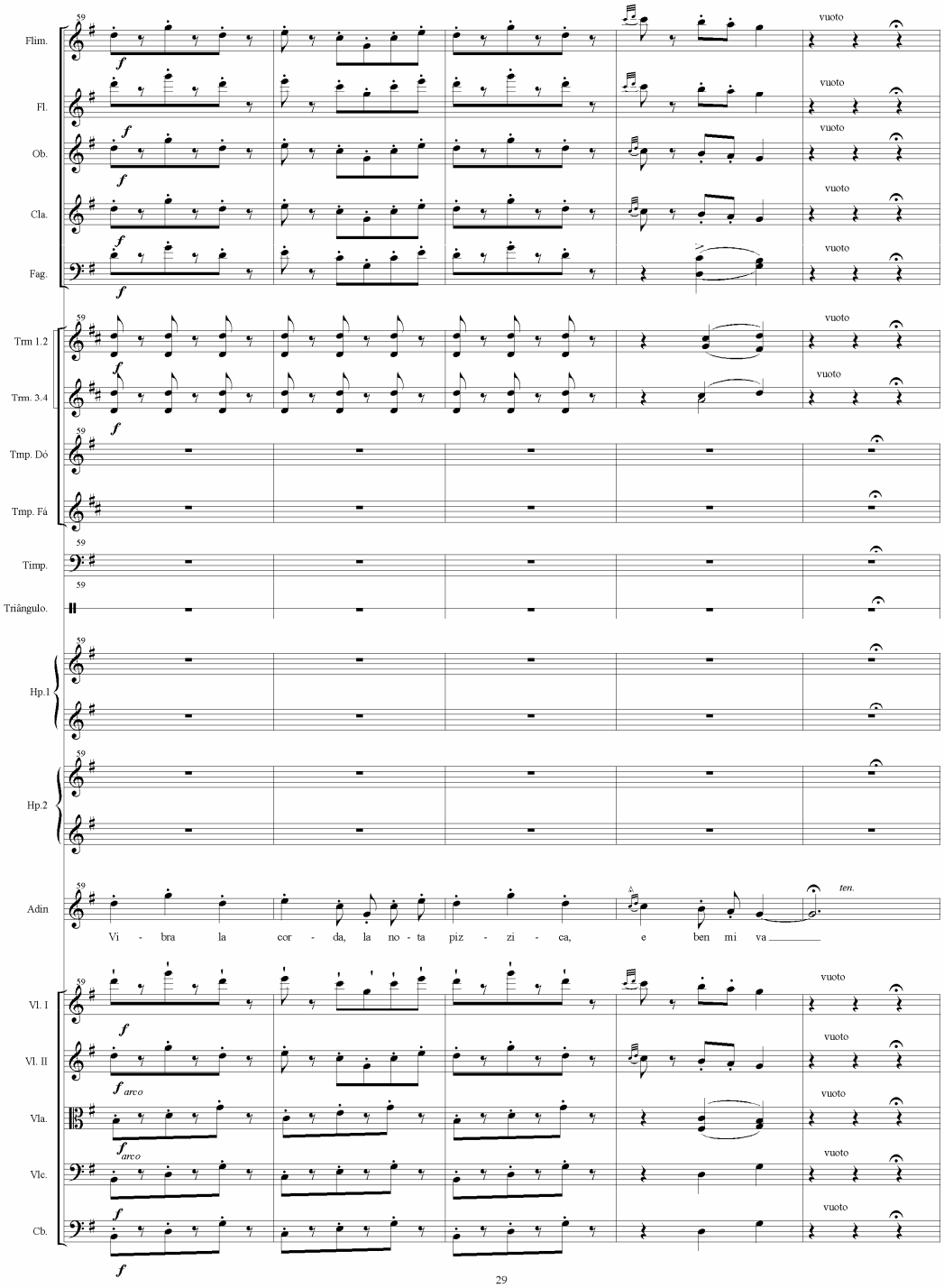
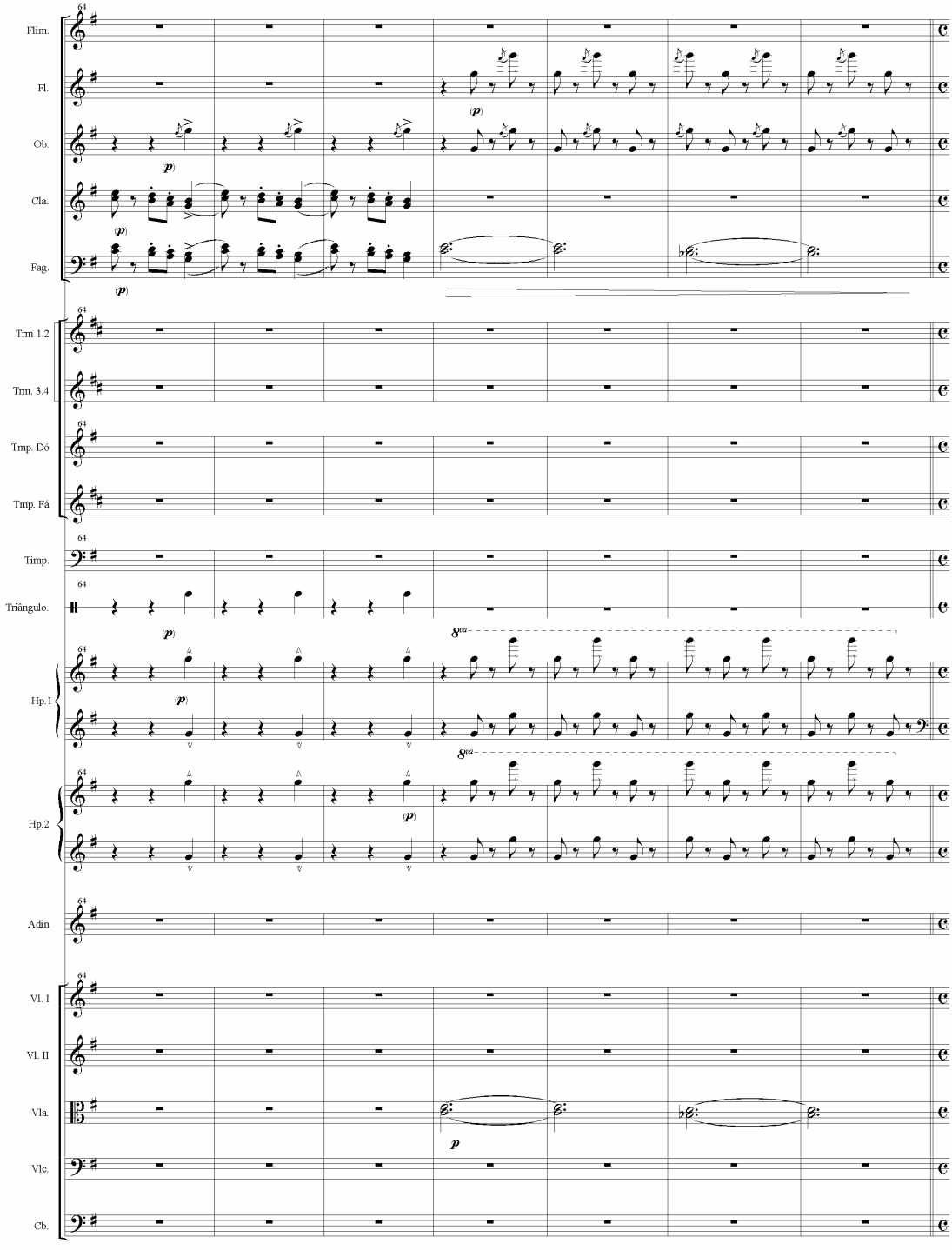
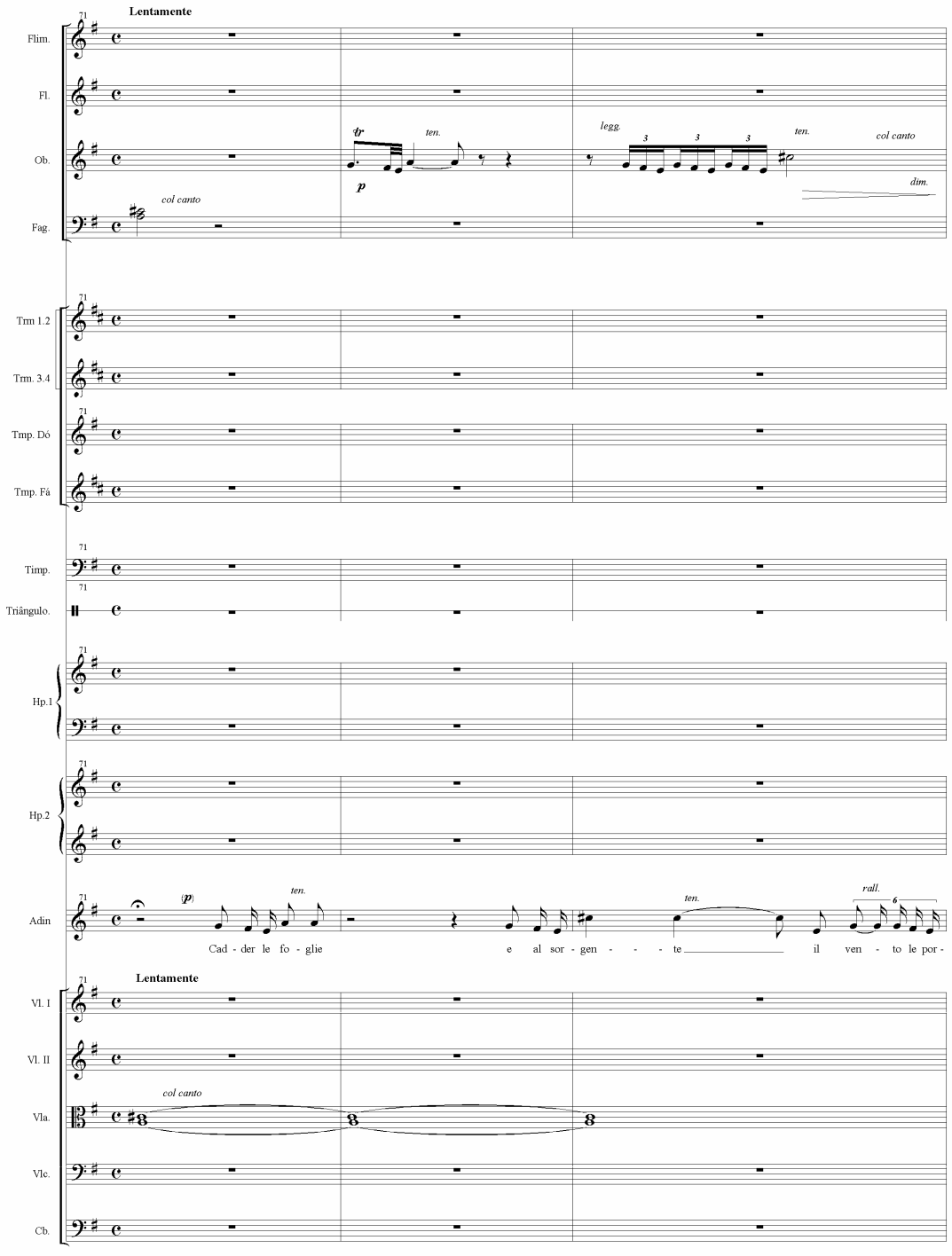
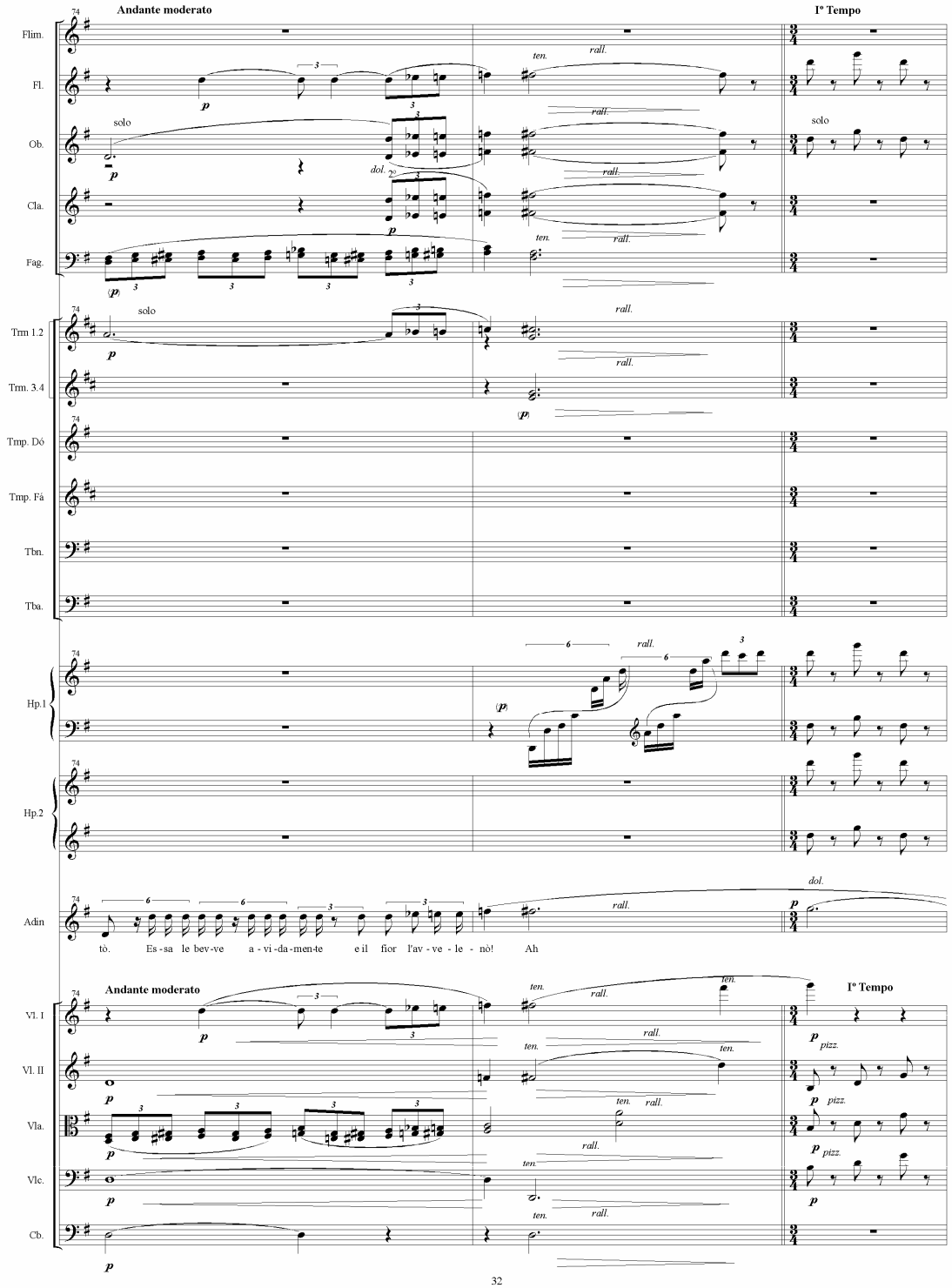
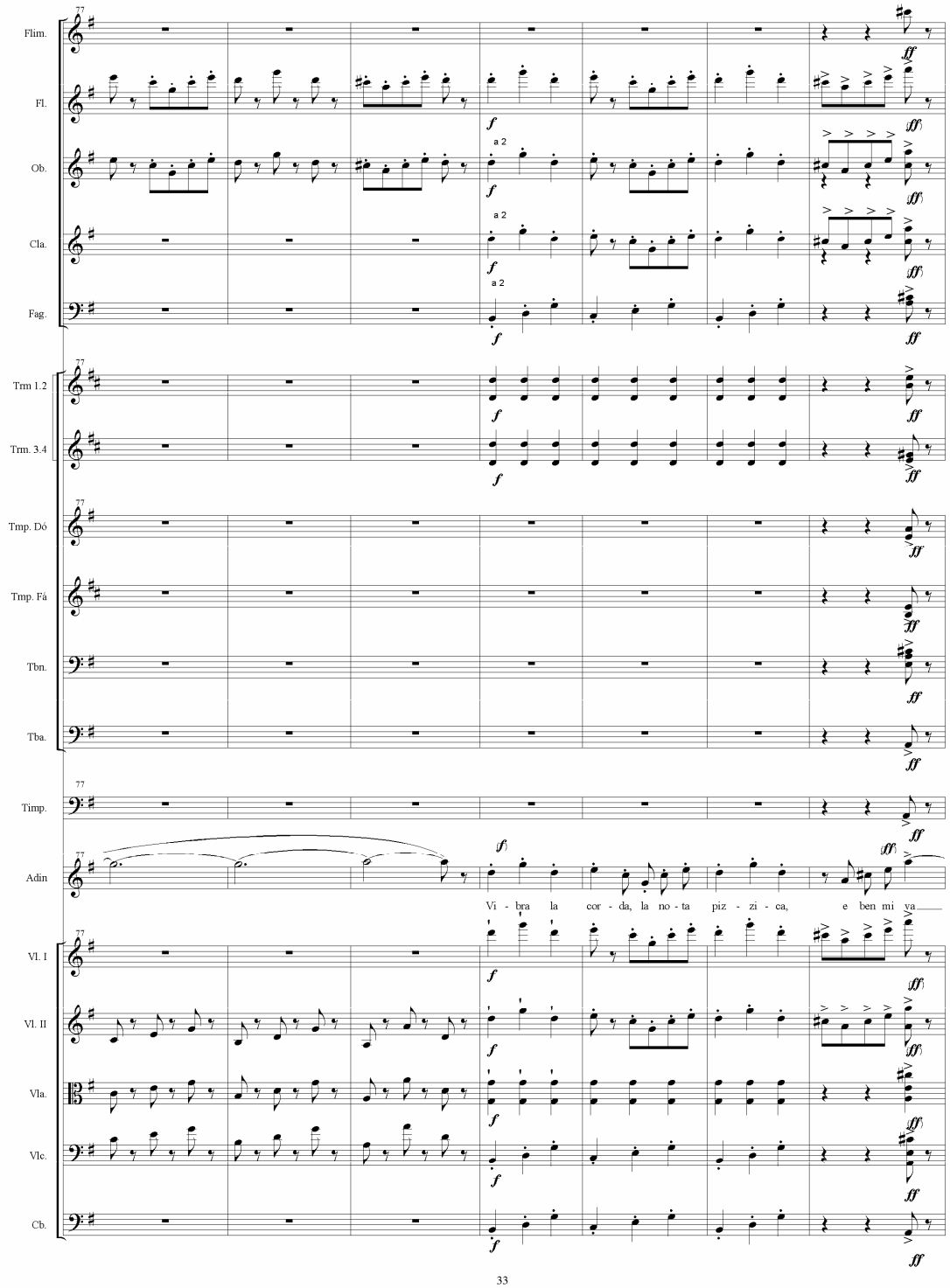
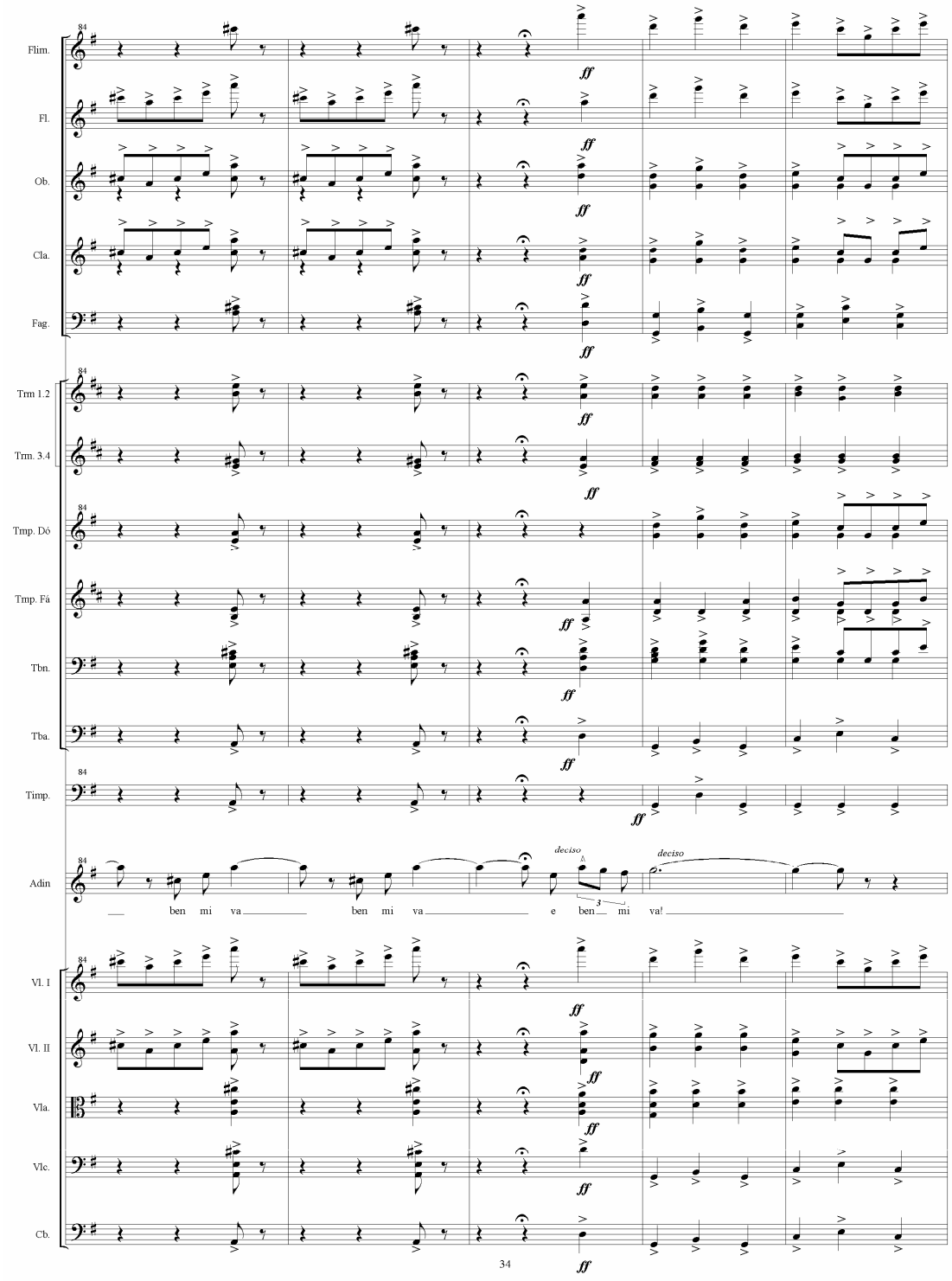
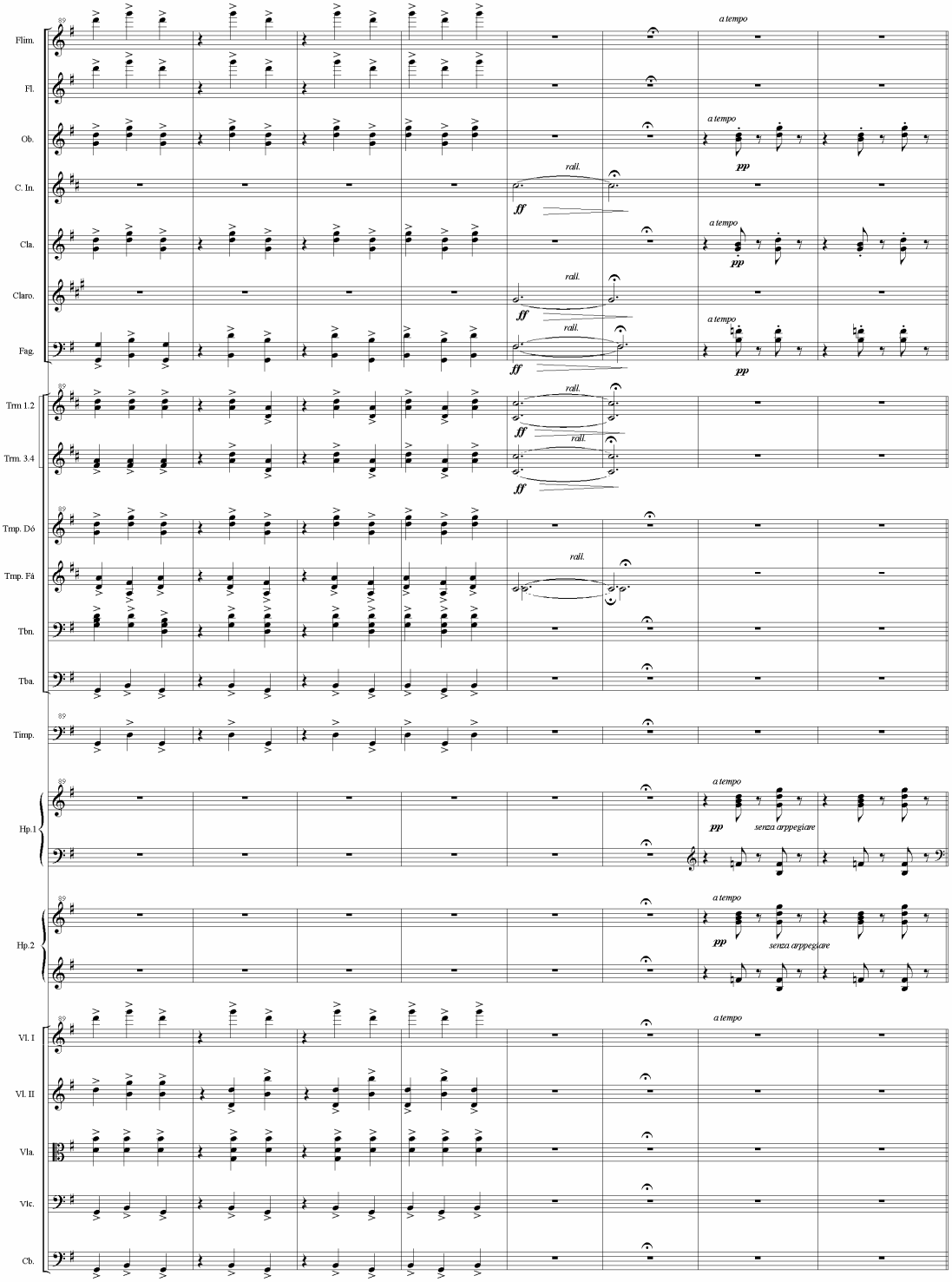
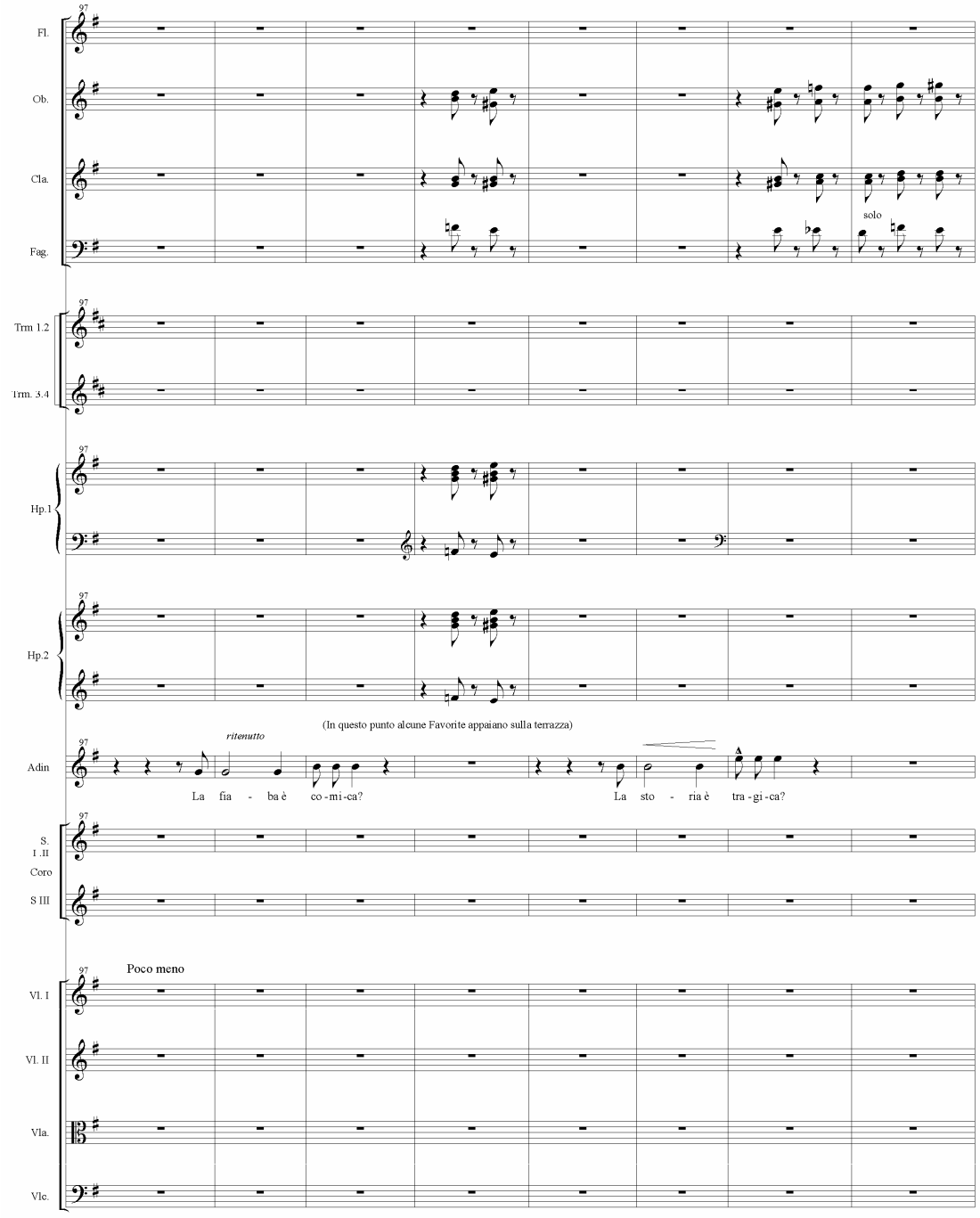
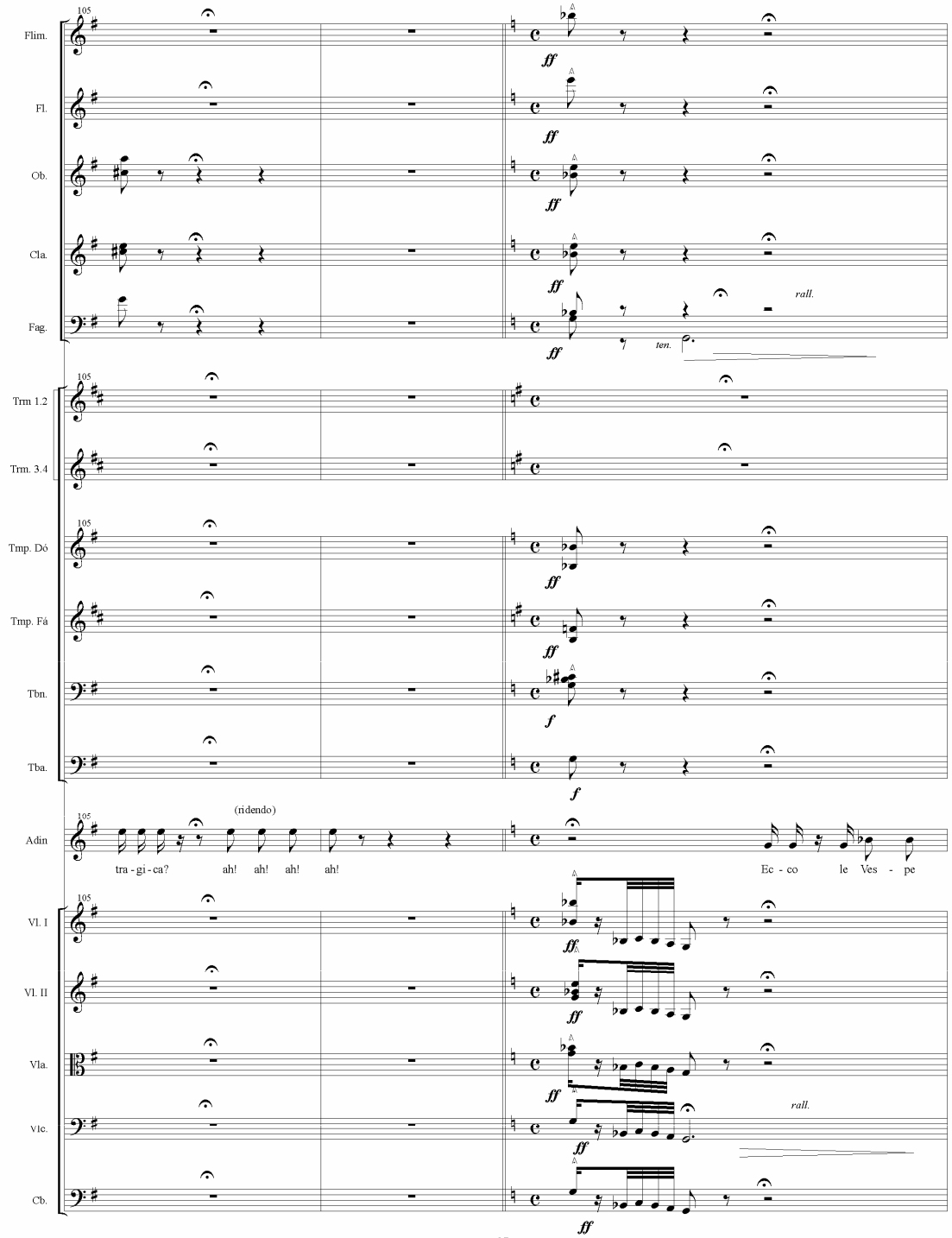
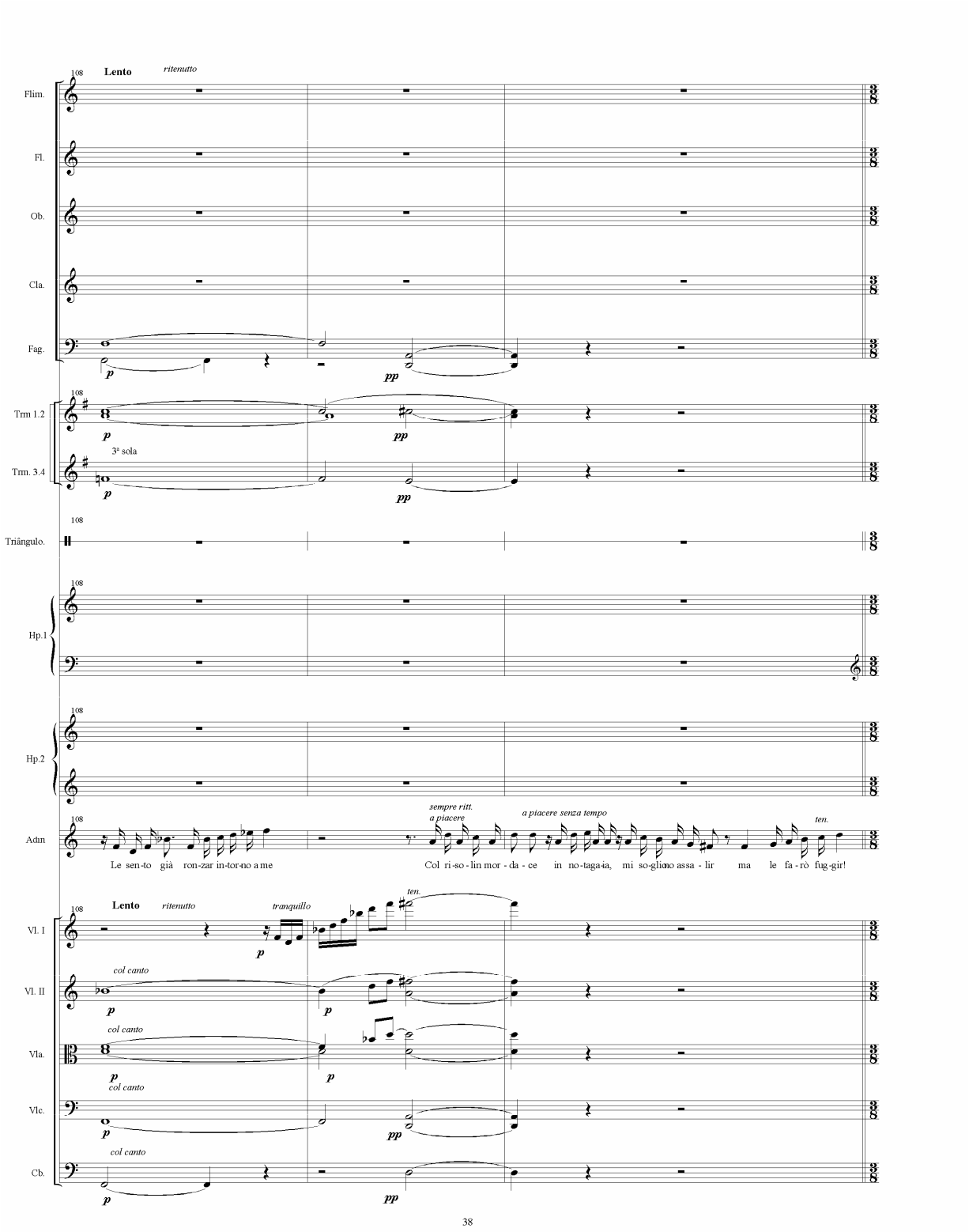
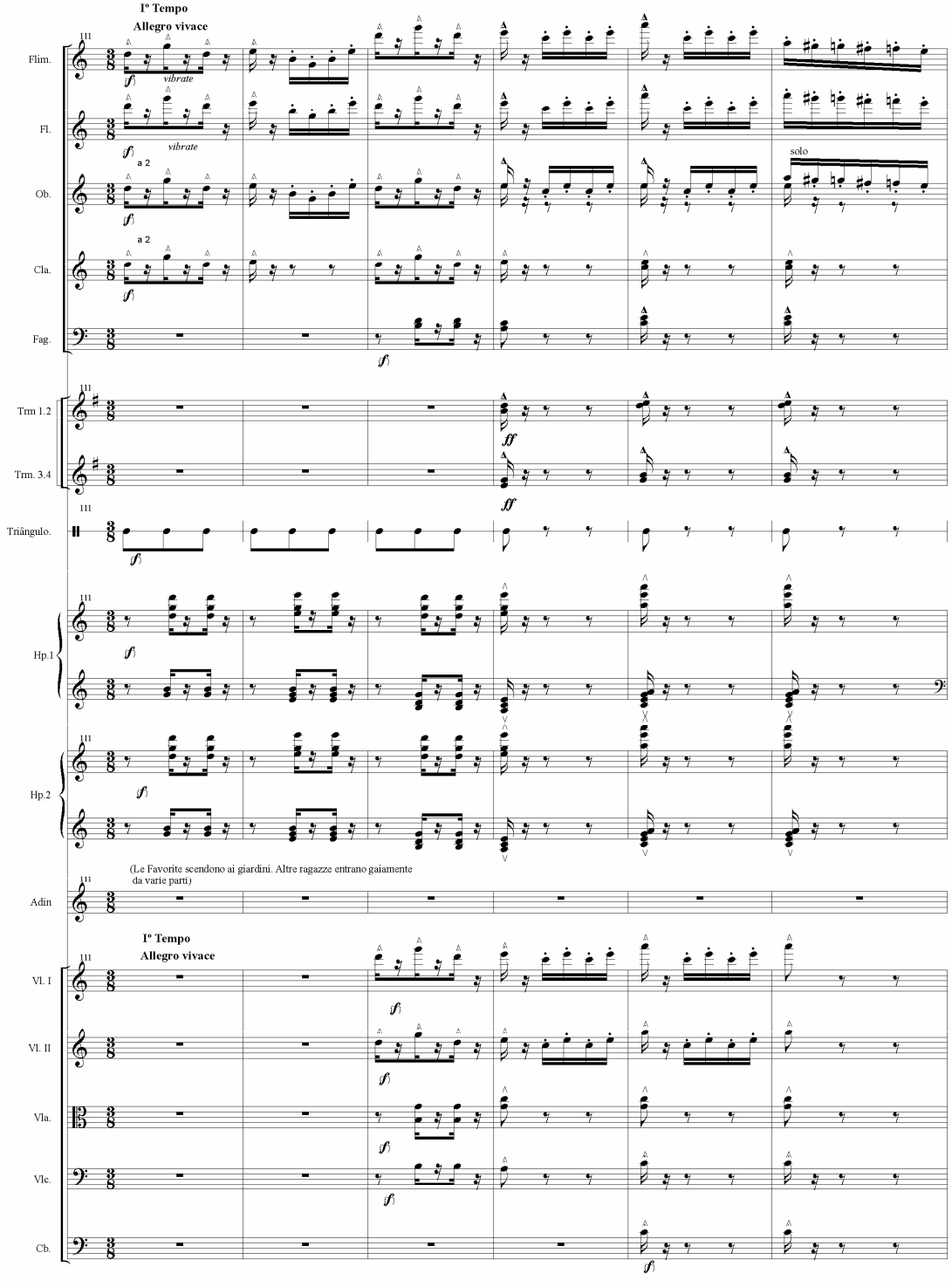

Allegro
Final para concerto
Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
pesante allargando
divisi
Allegro
Final para concerto
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb

99
Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
pp
Cla.
Claro.
pp
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
4ª solo
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vlc.
pp
Cb
pp

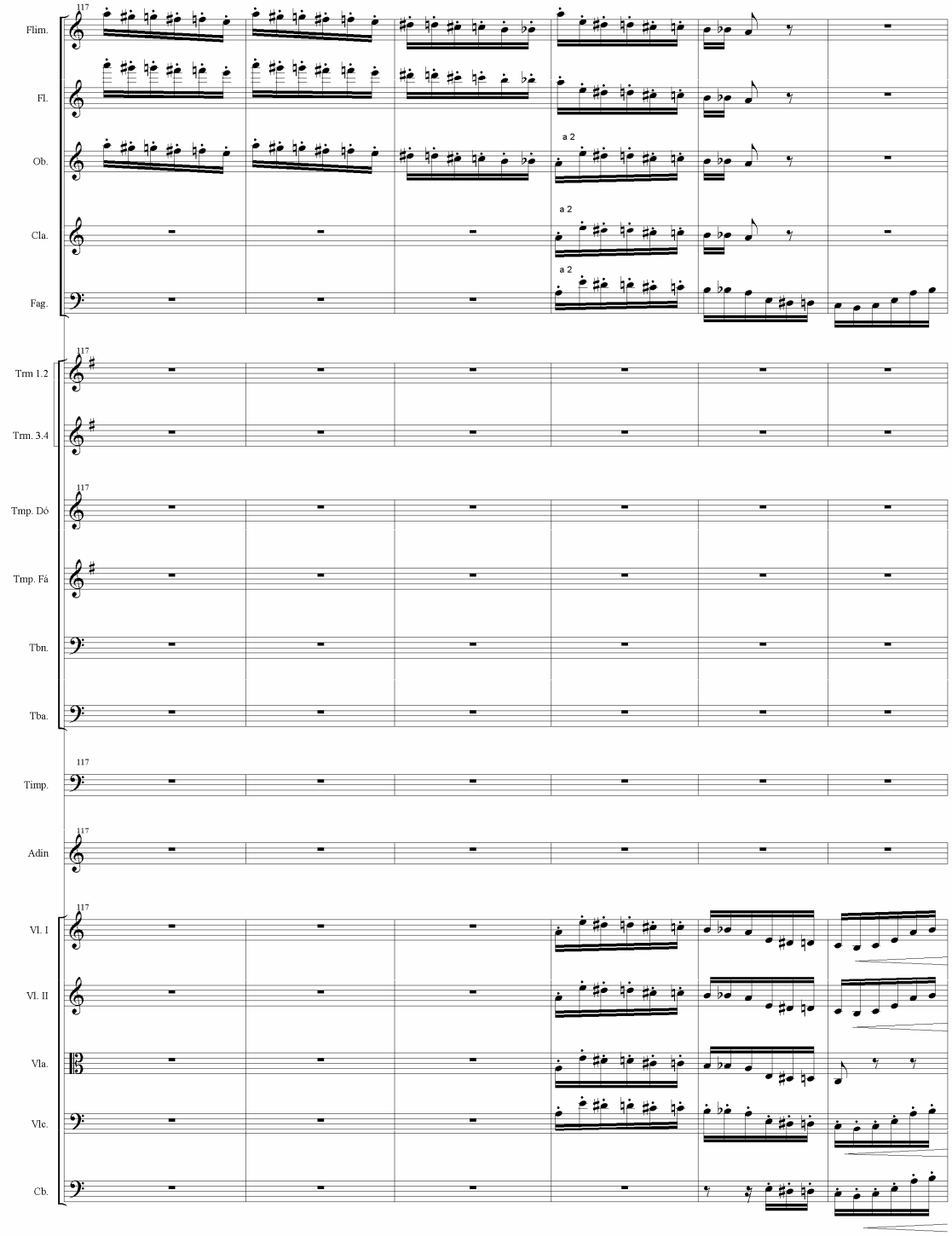
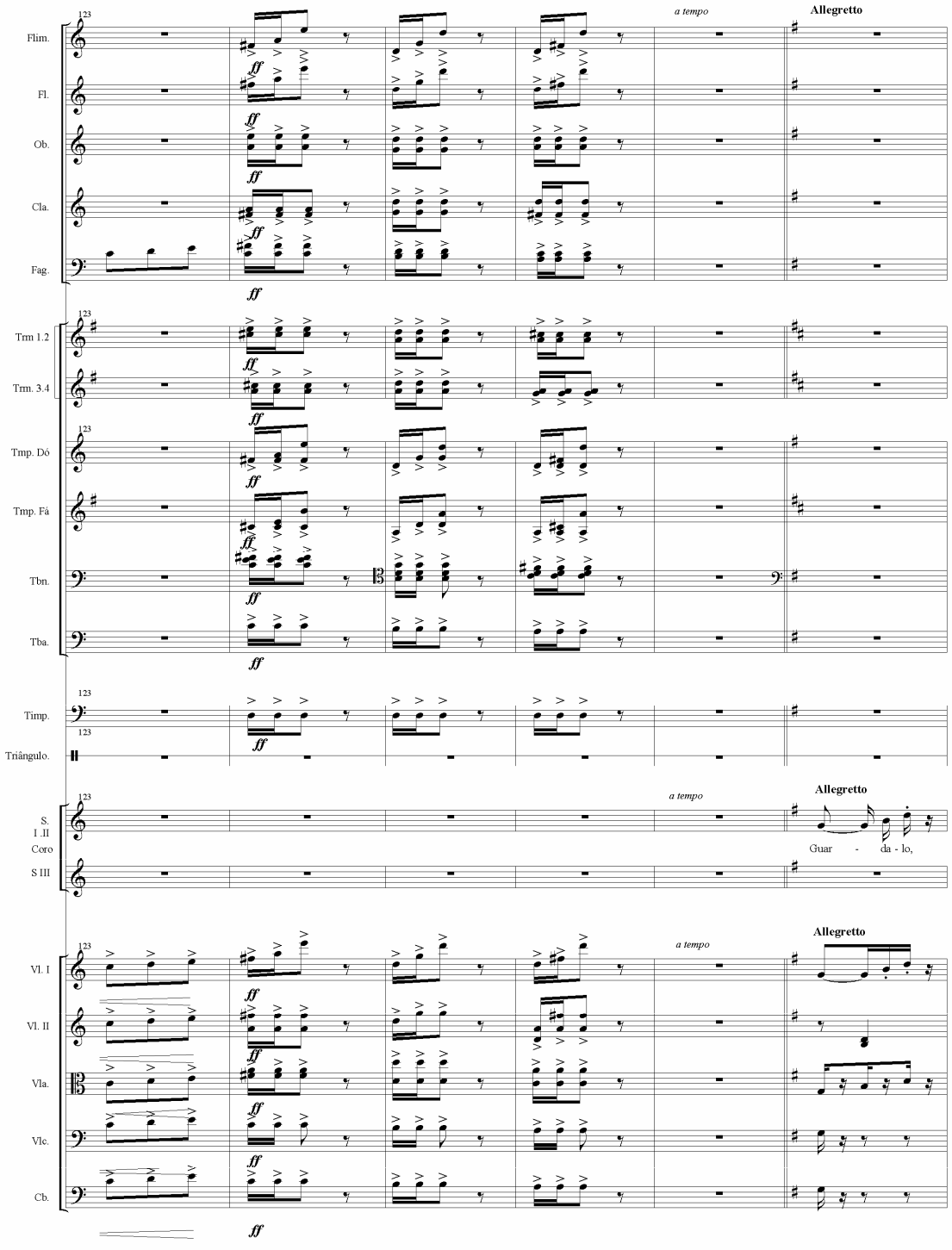
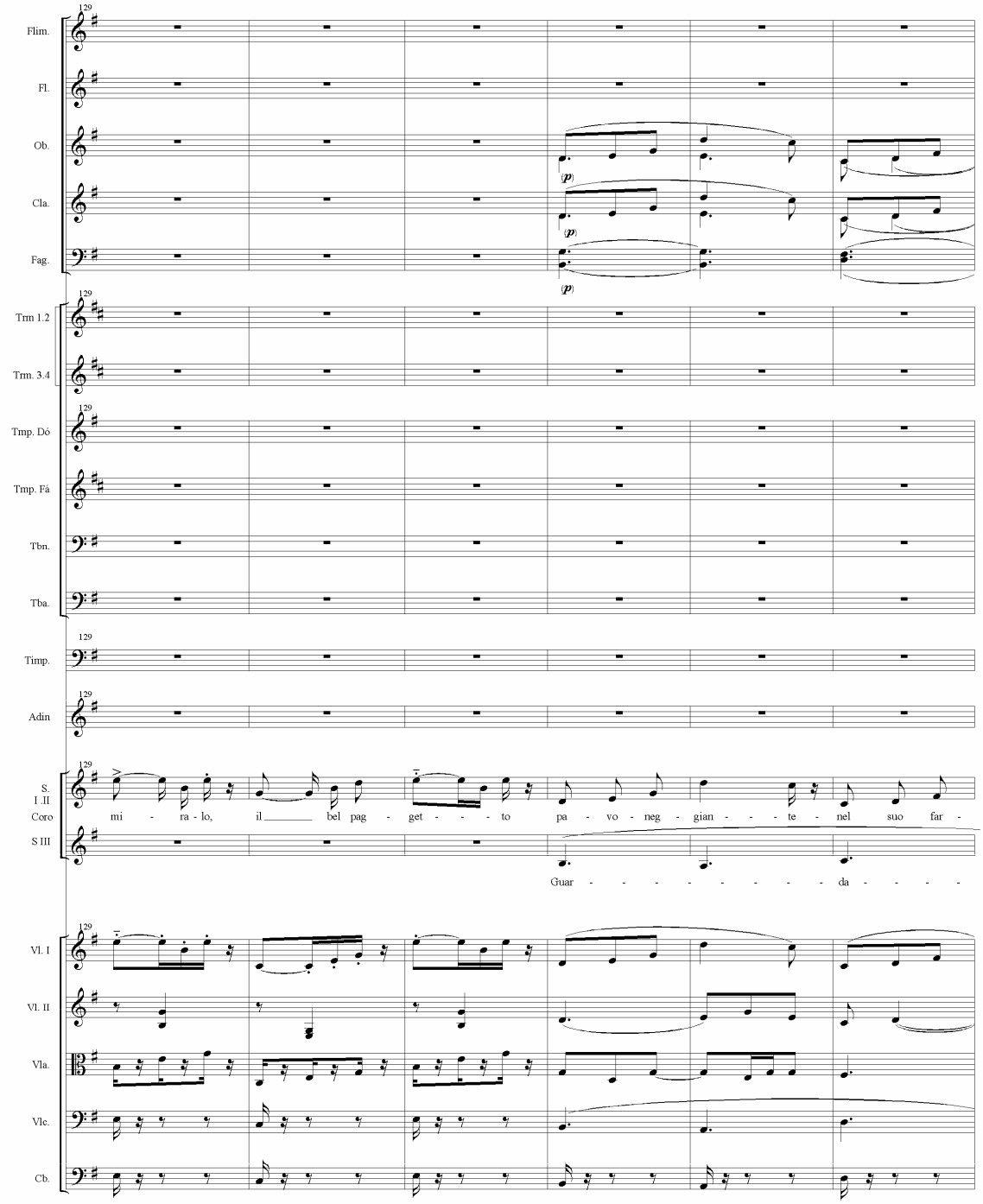
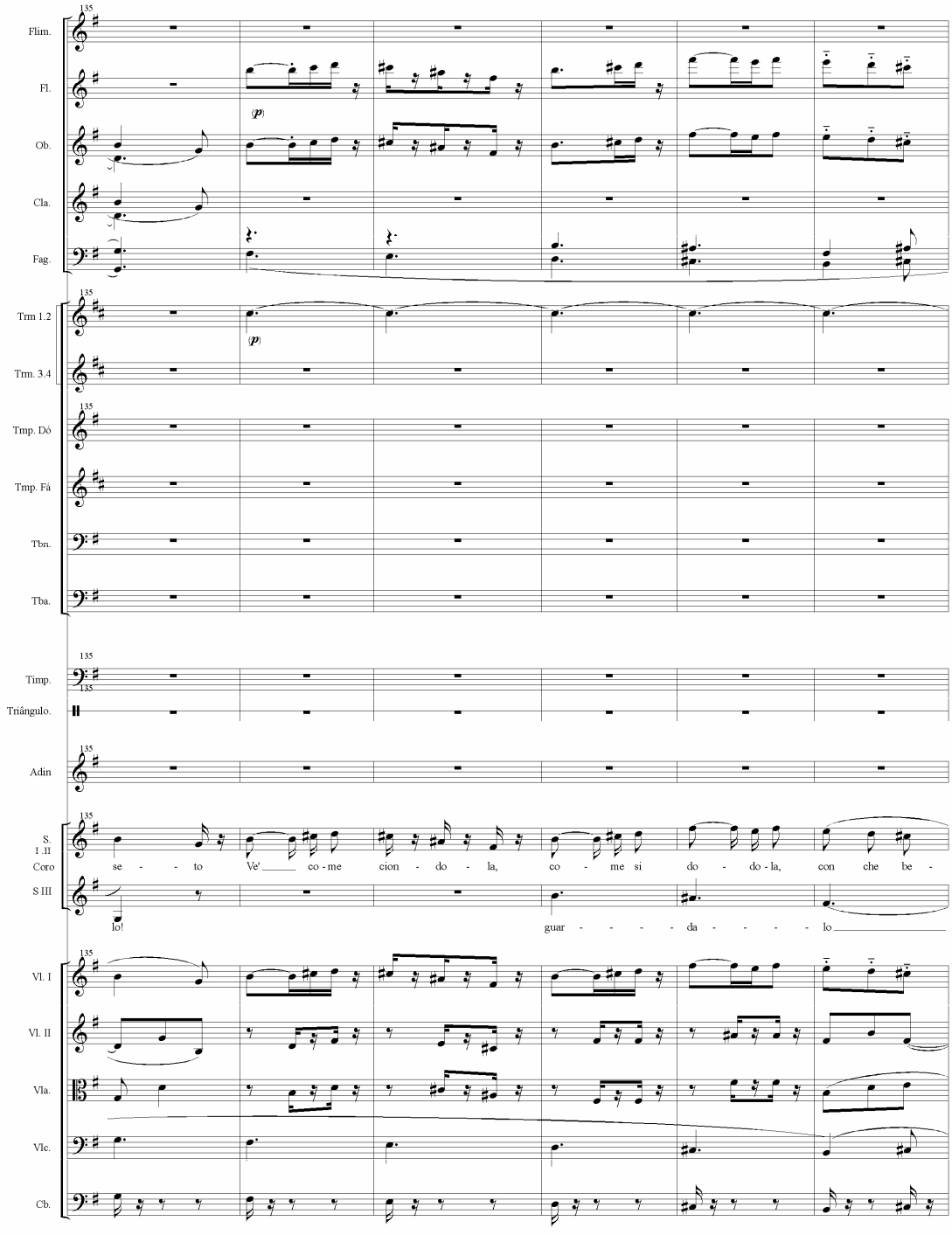
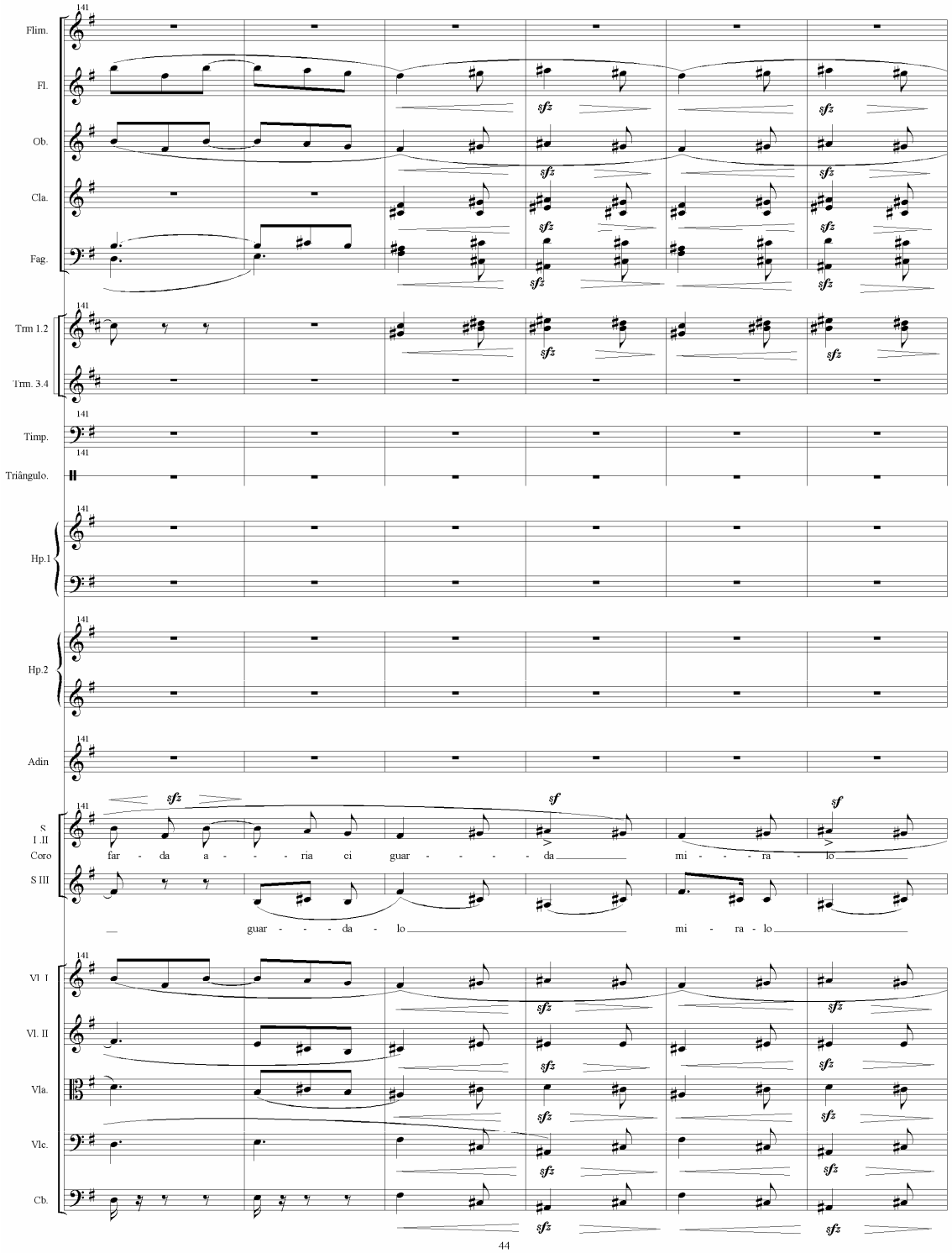
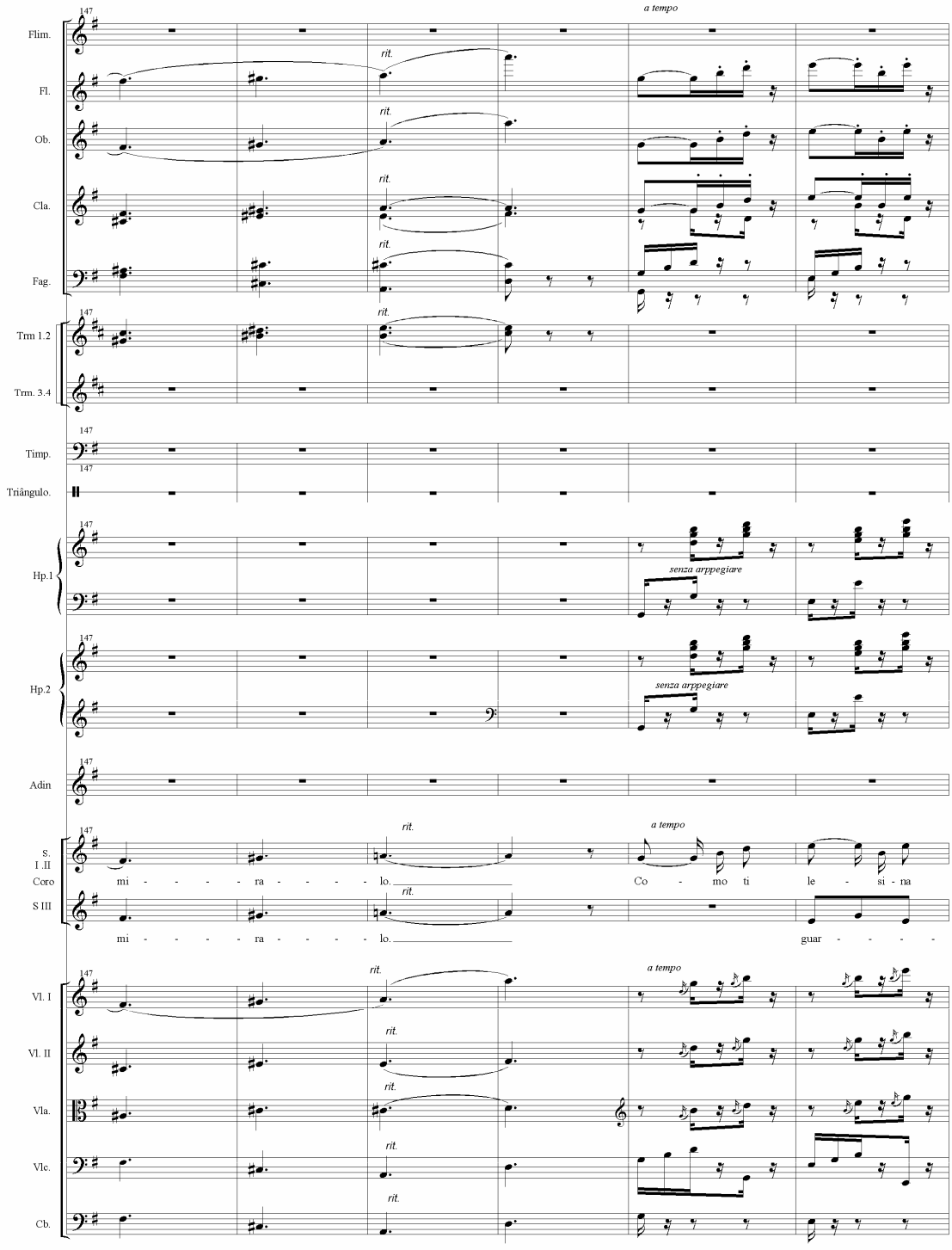
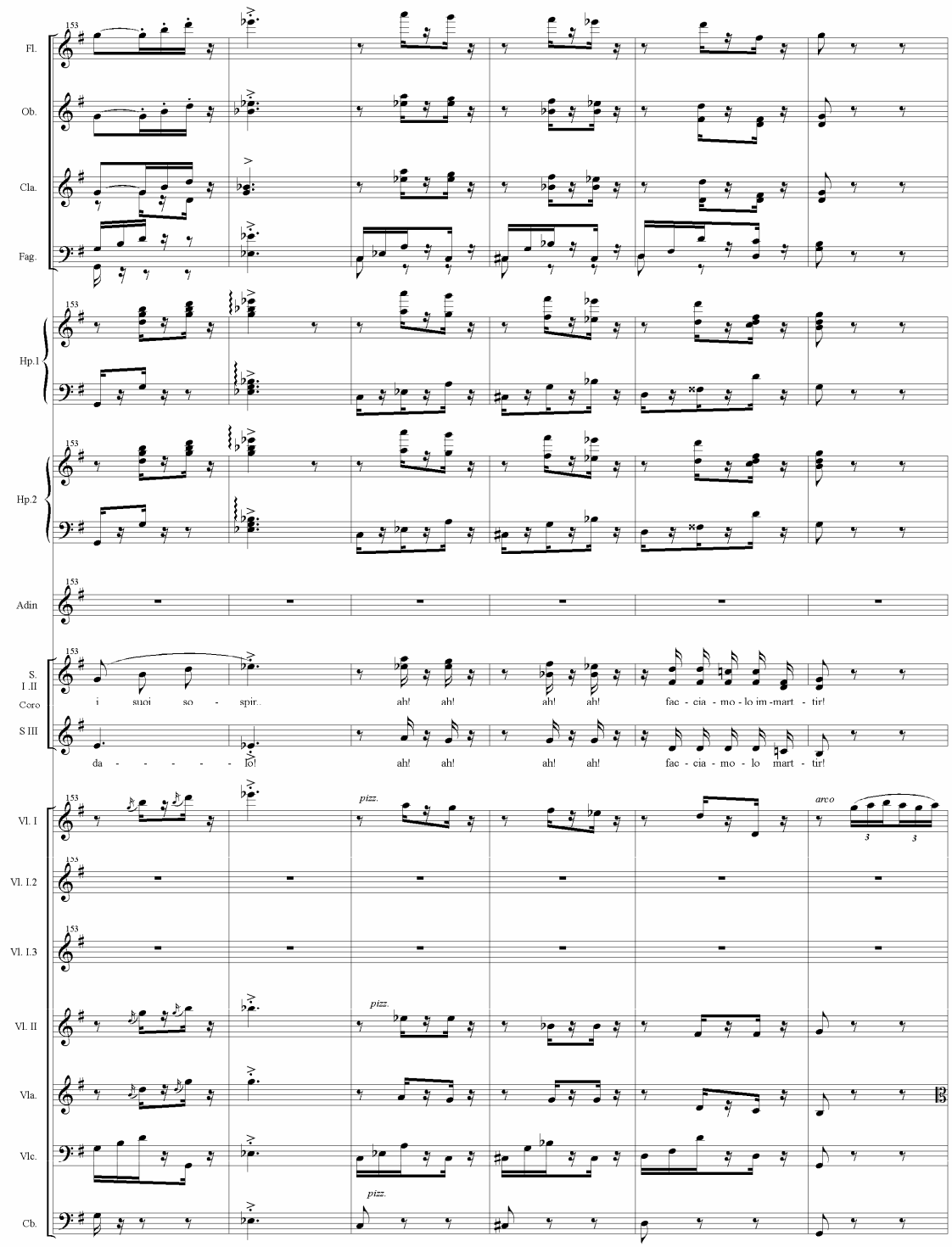
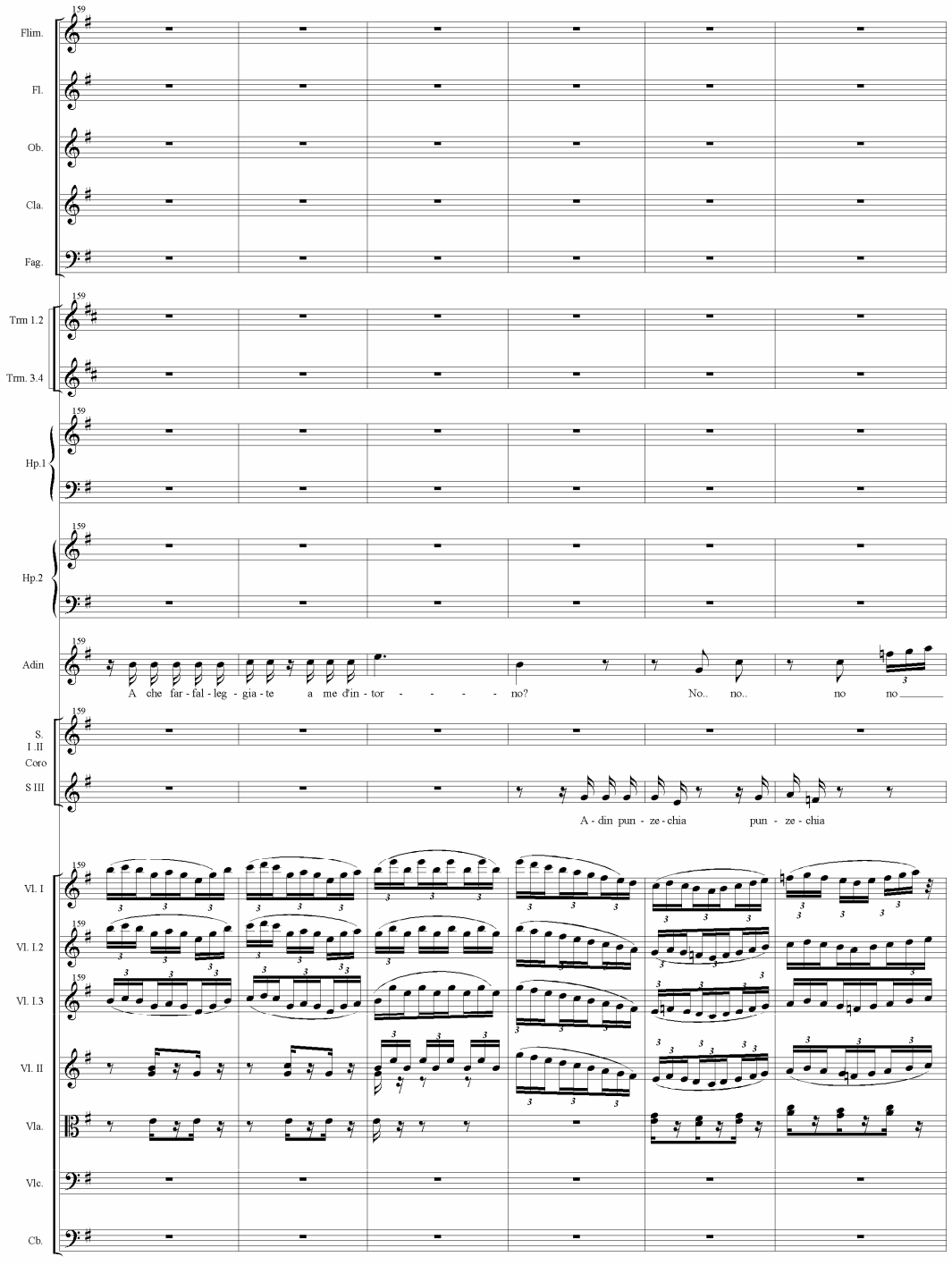
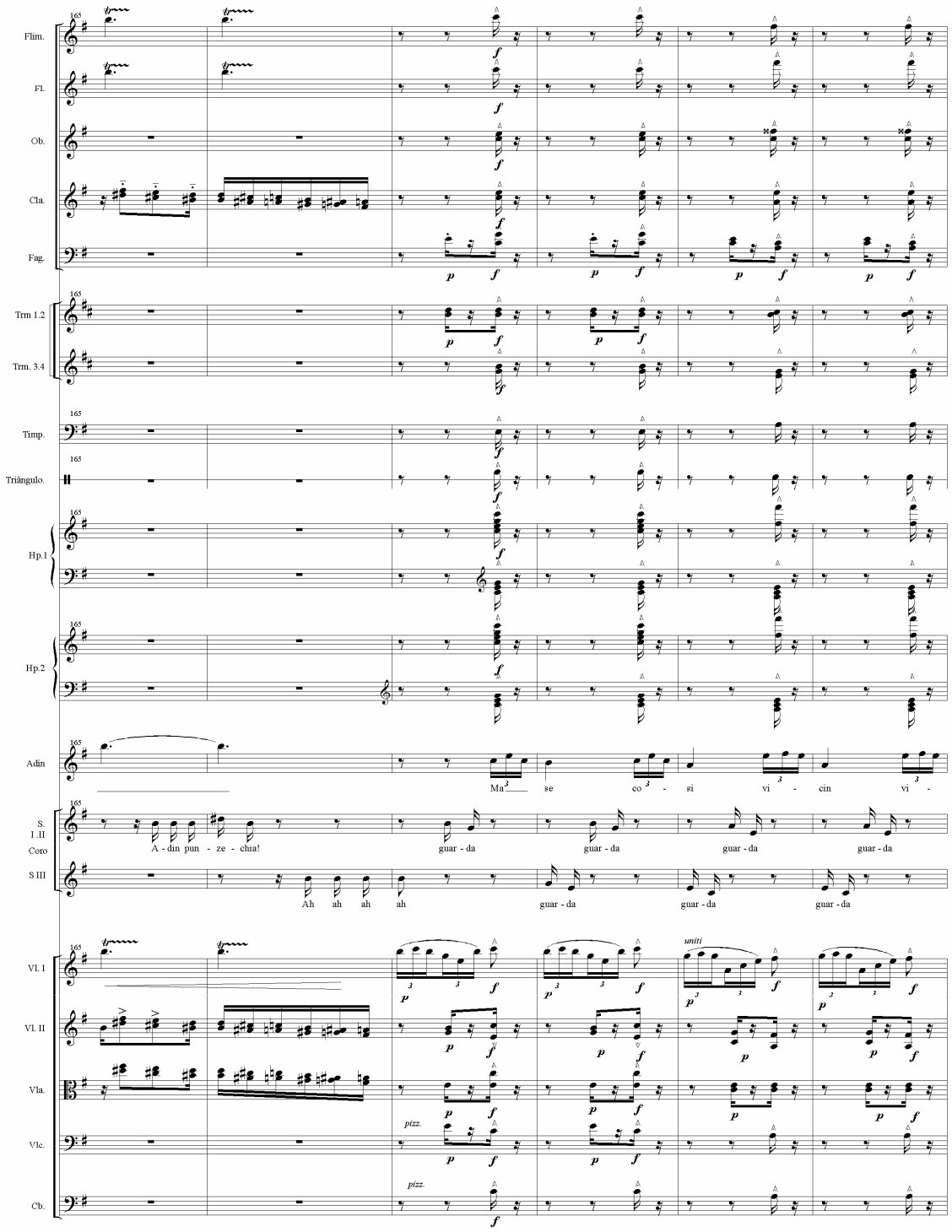
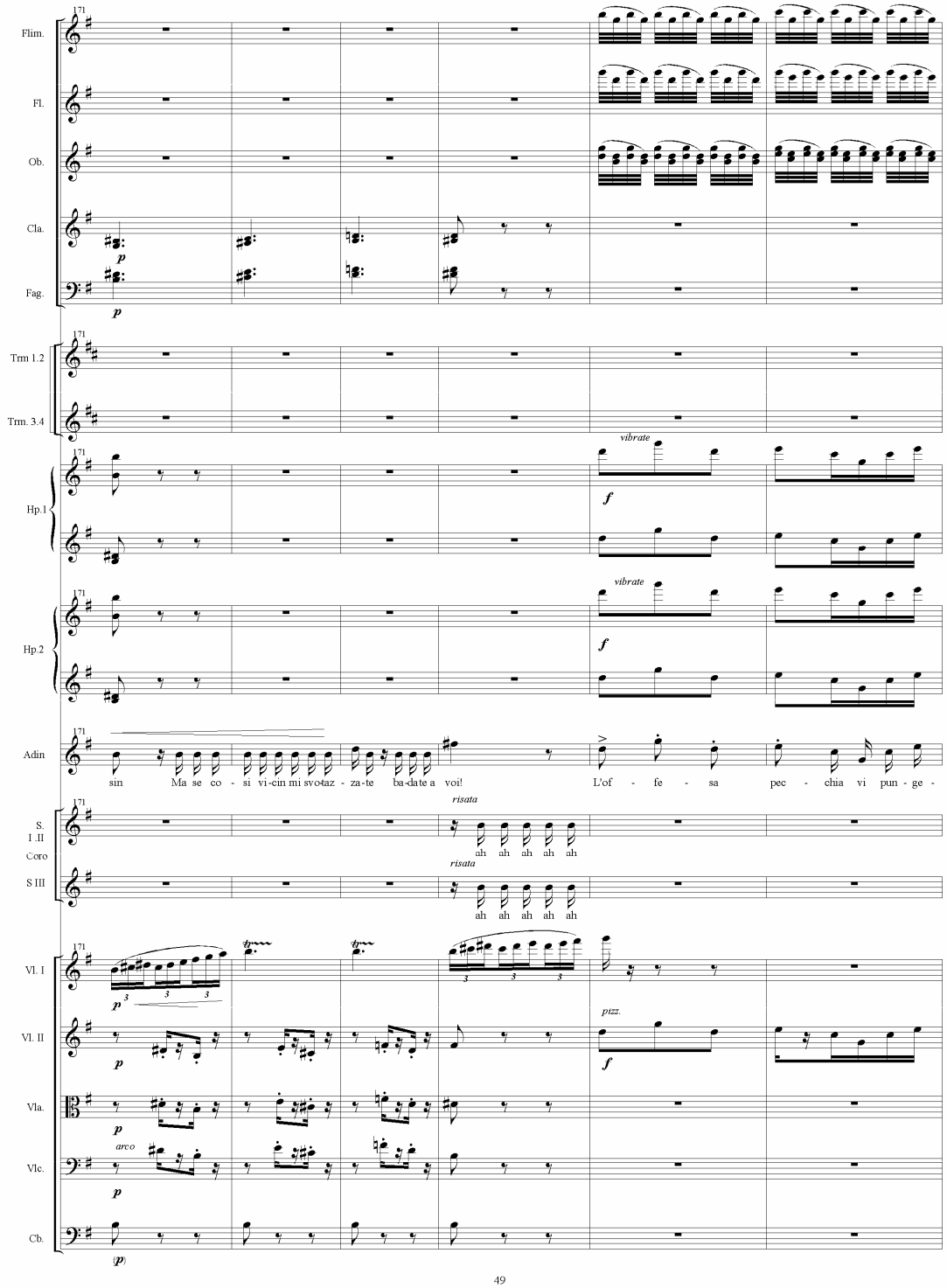
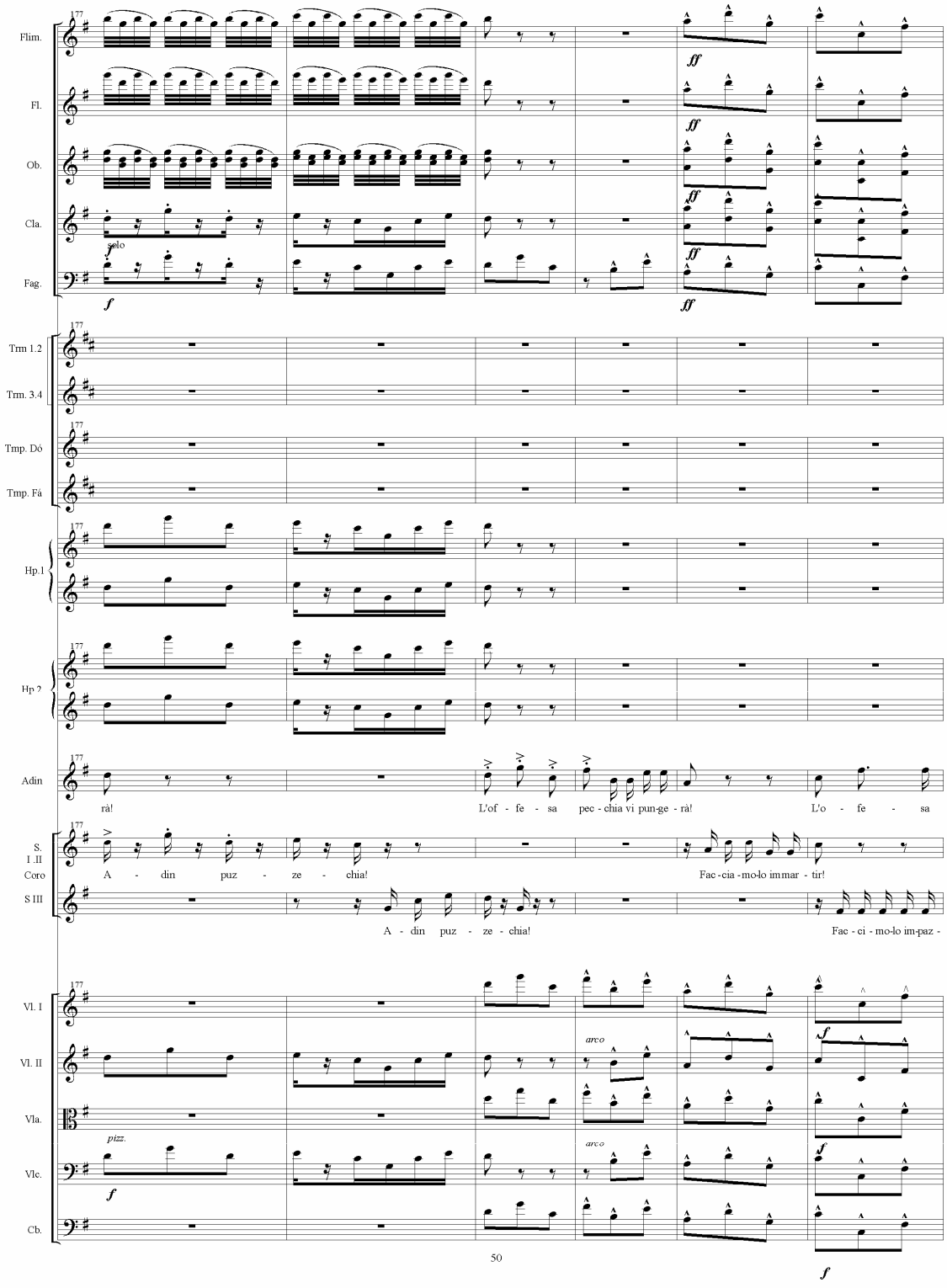
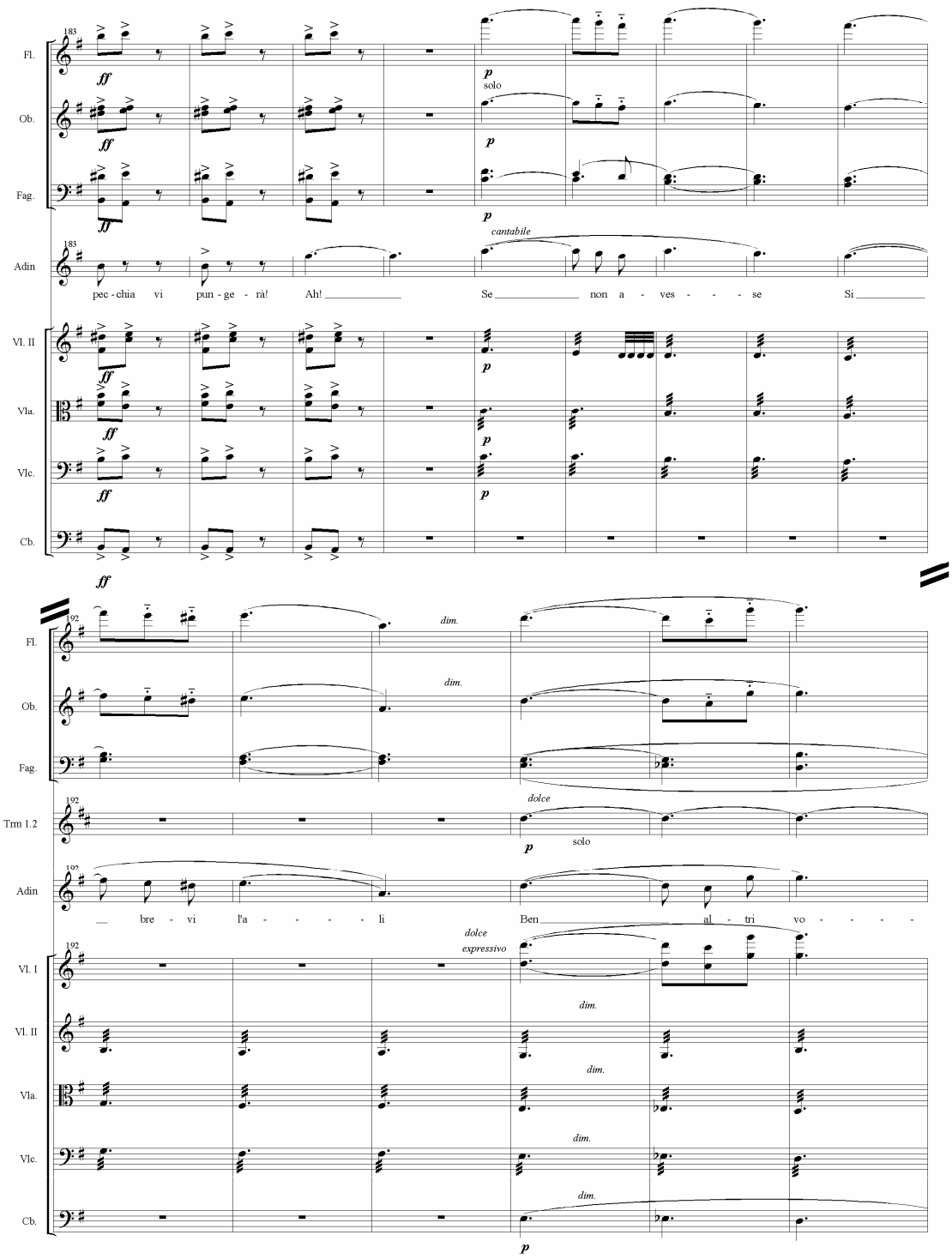
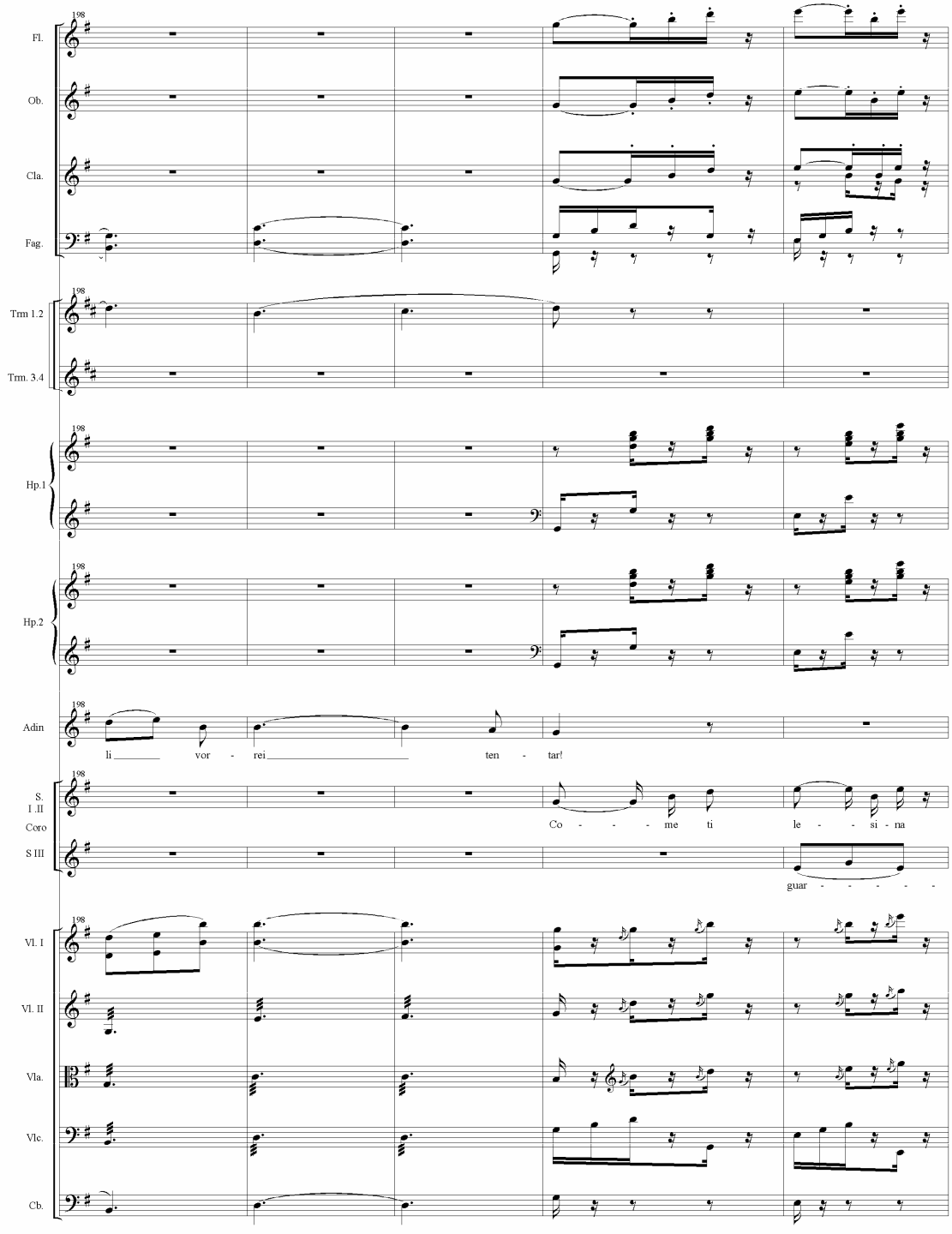
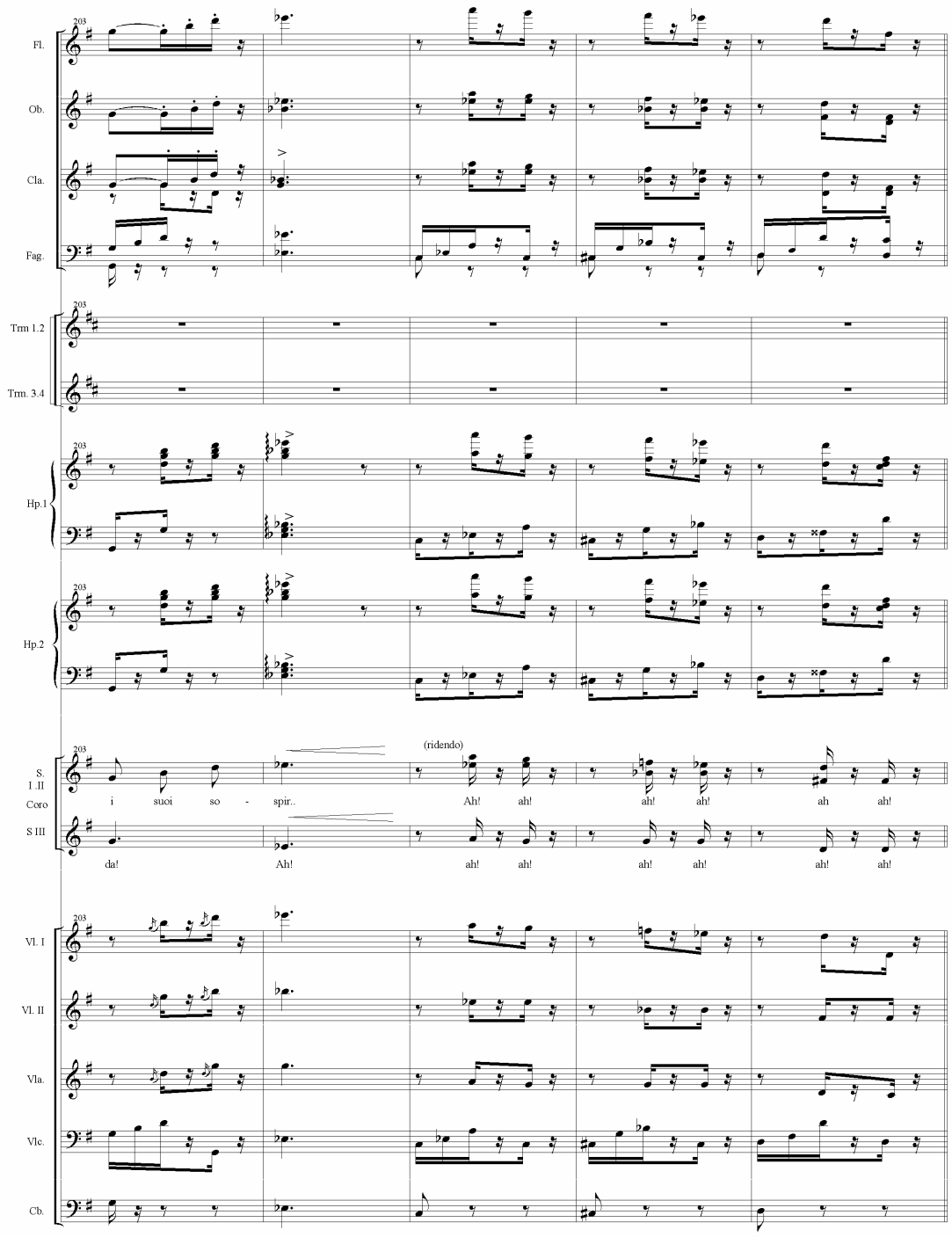
19

Lentamente
Flt.
Fl.
Ob.
C.ing.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.
Trp.
Trb.
Tba.
Timp.
Vl. I.1
Vl. II
Vla.
Vle.
Cb
104
pp
(pp)
ppp
solo
cresc.
sotto voce
pizz.

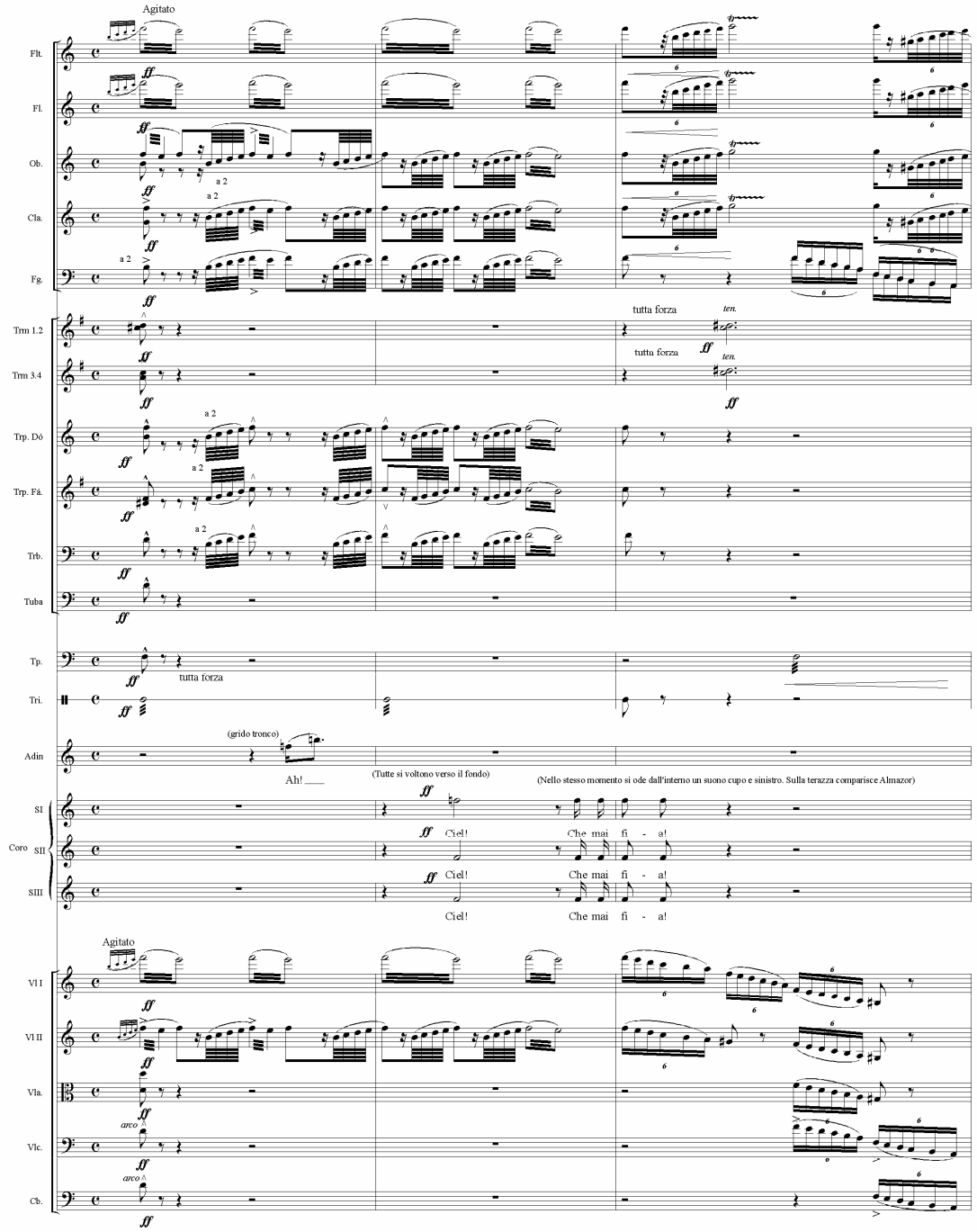
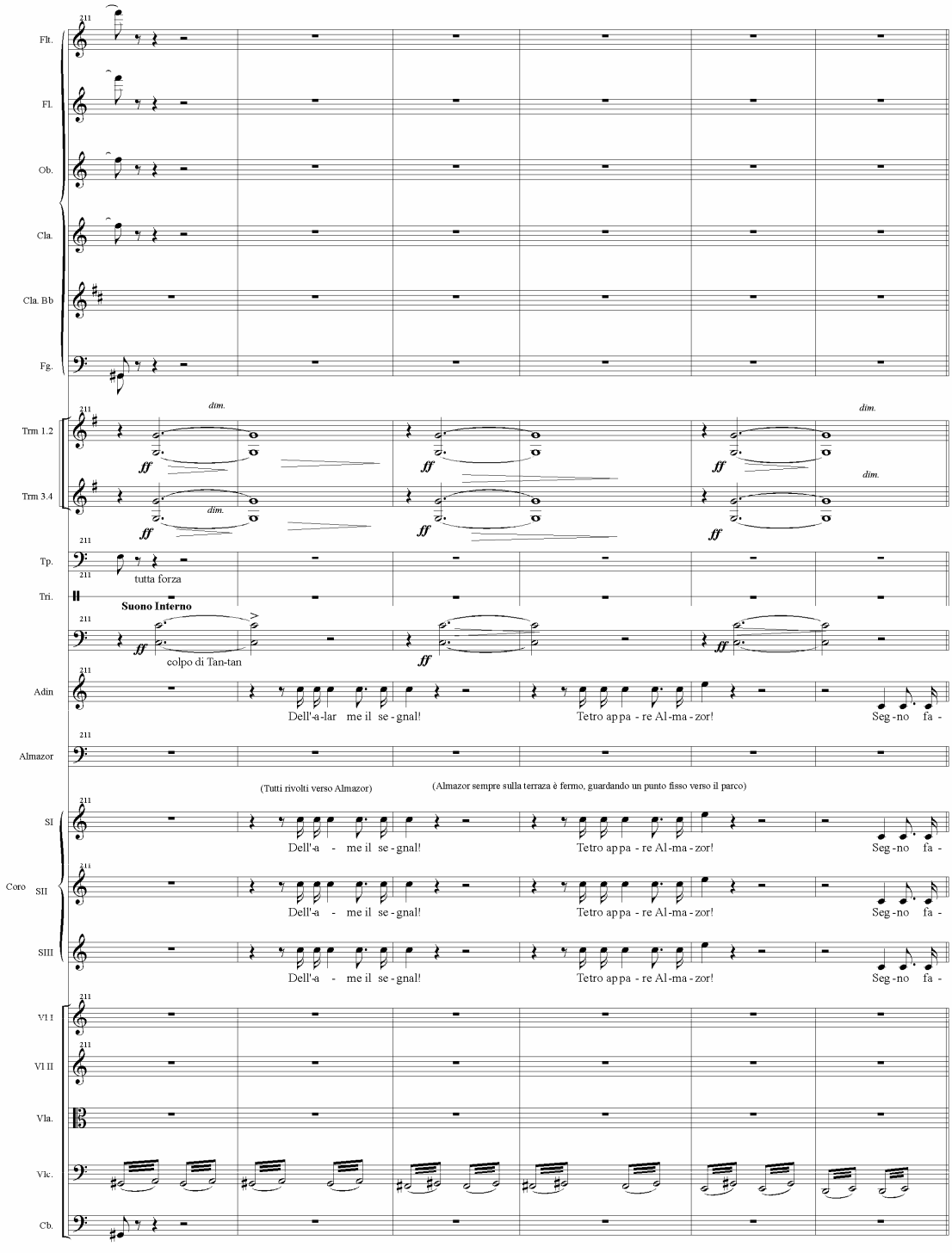
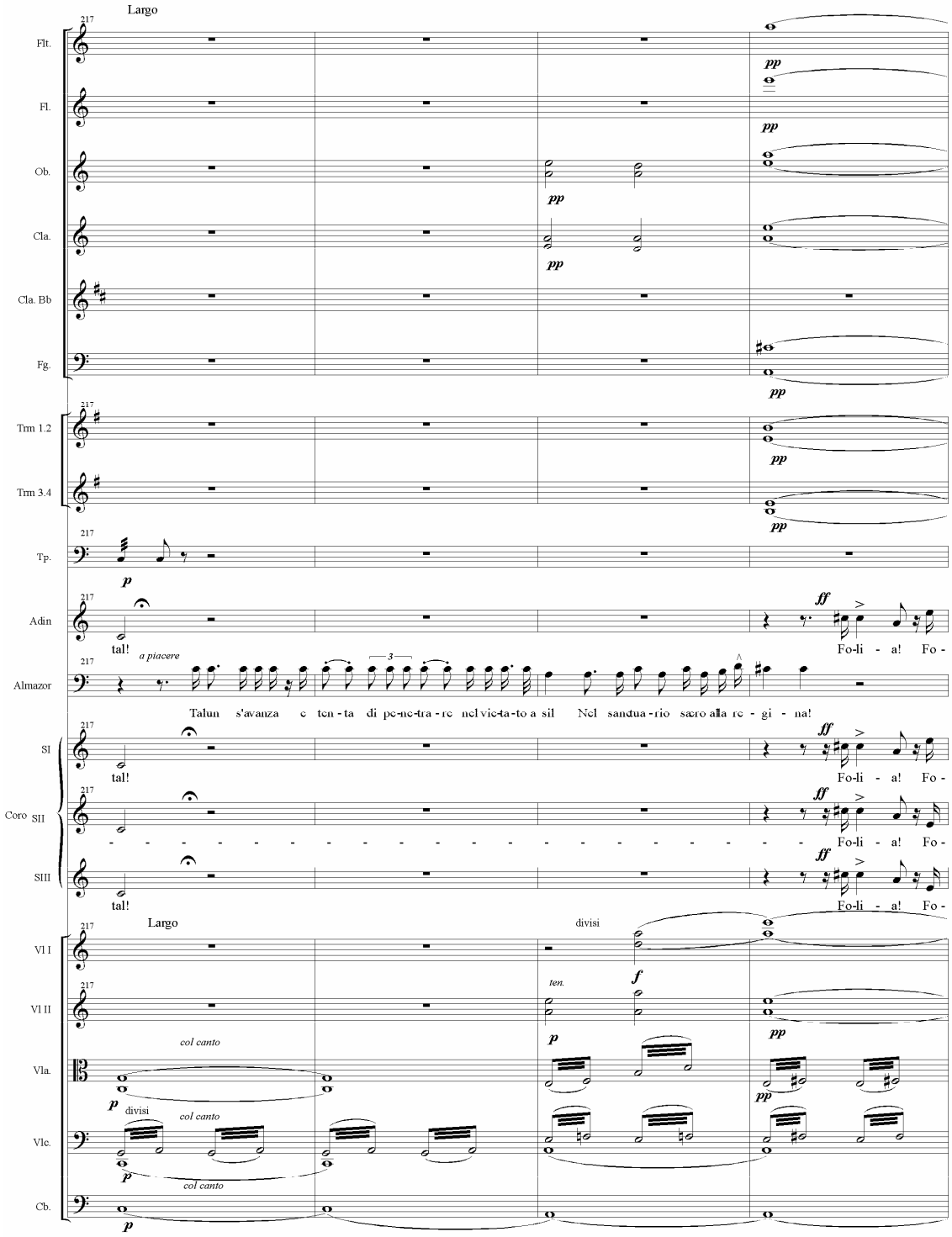
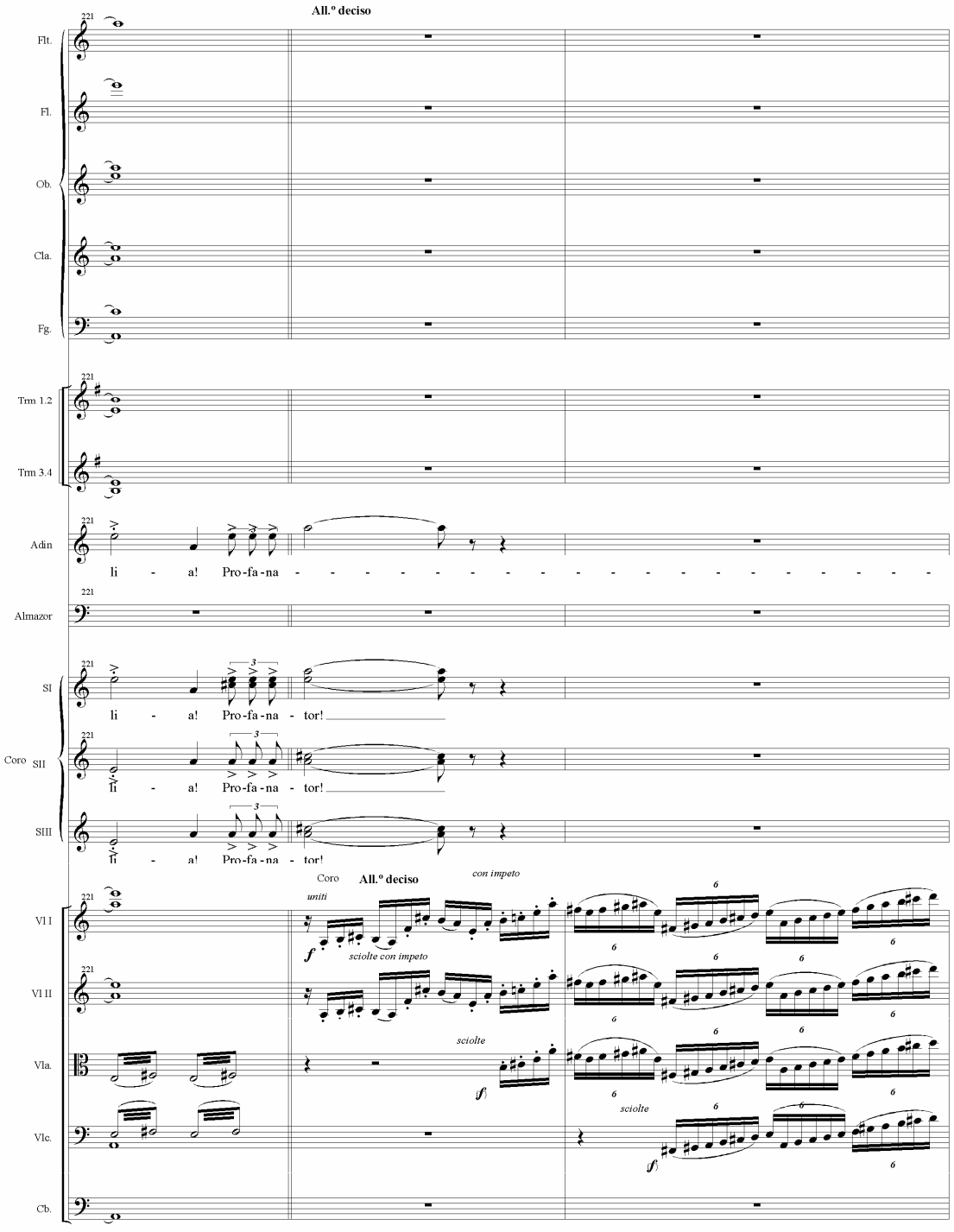
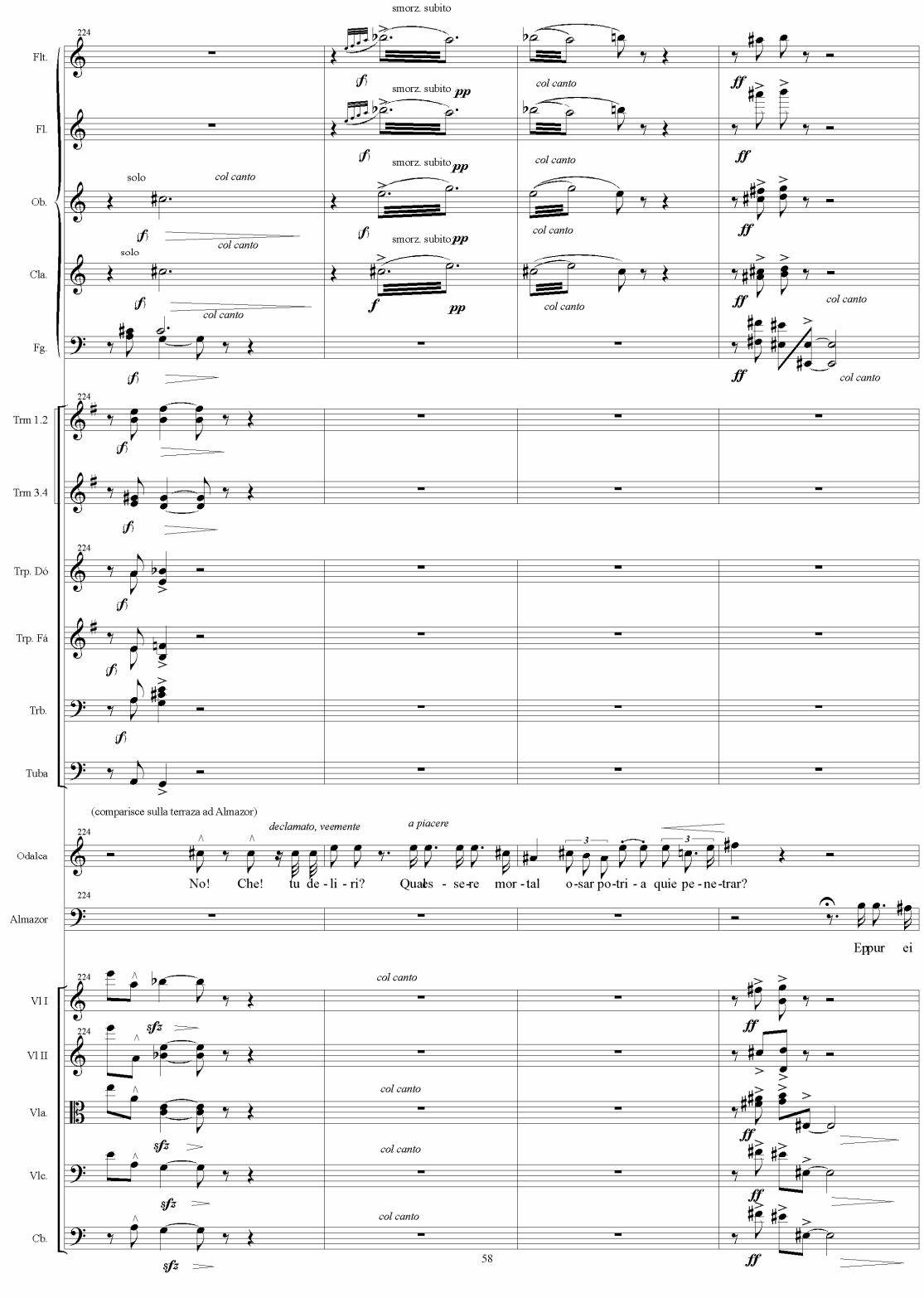
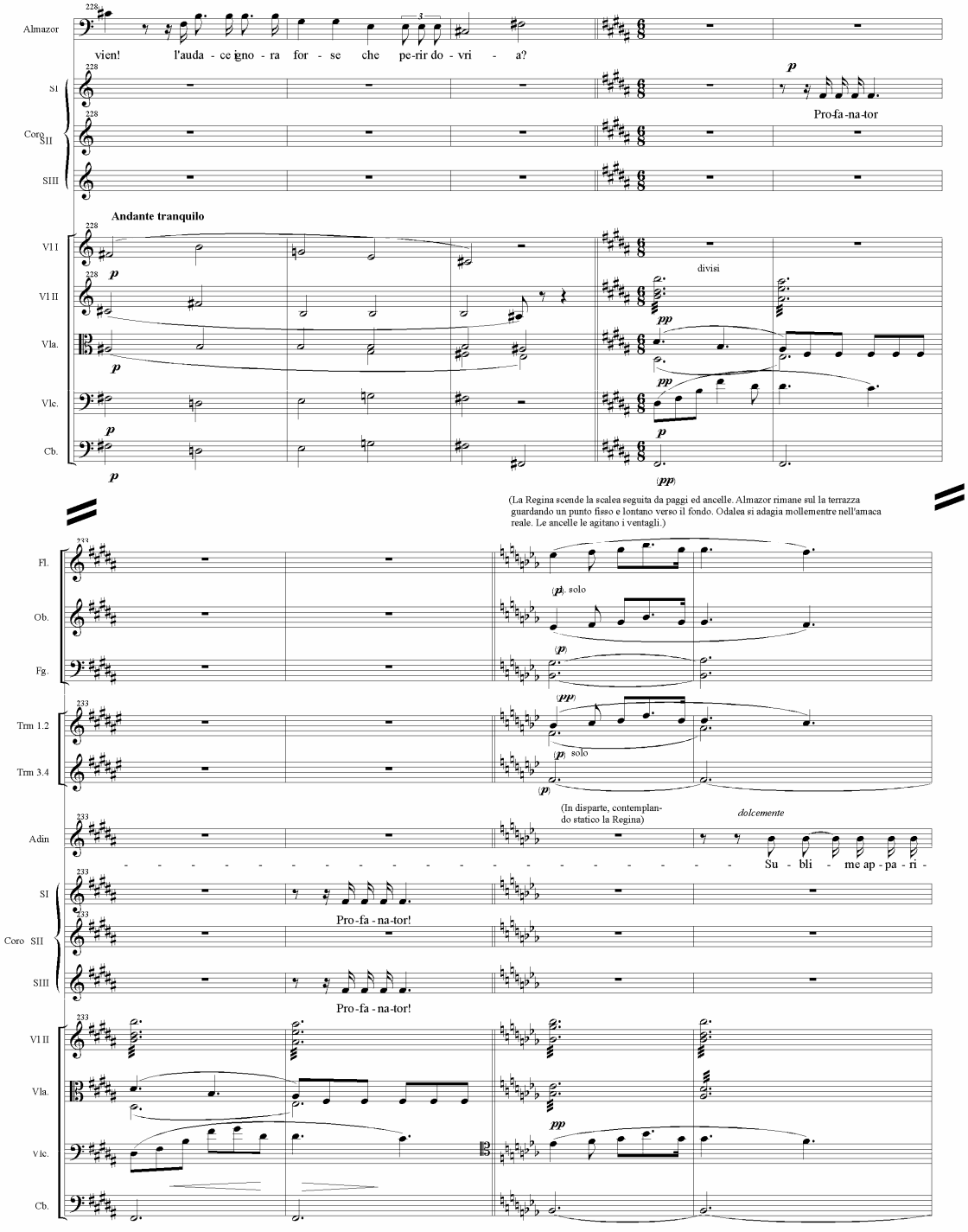
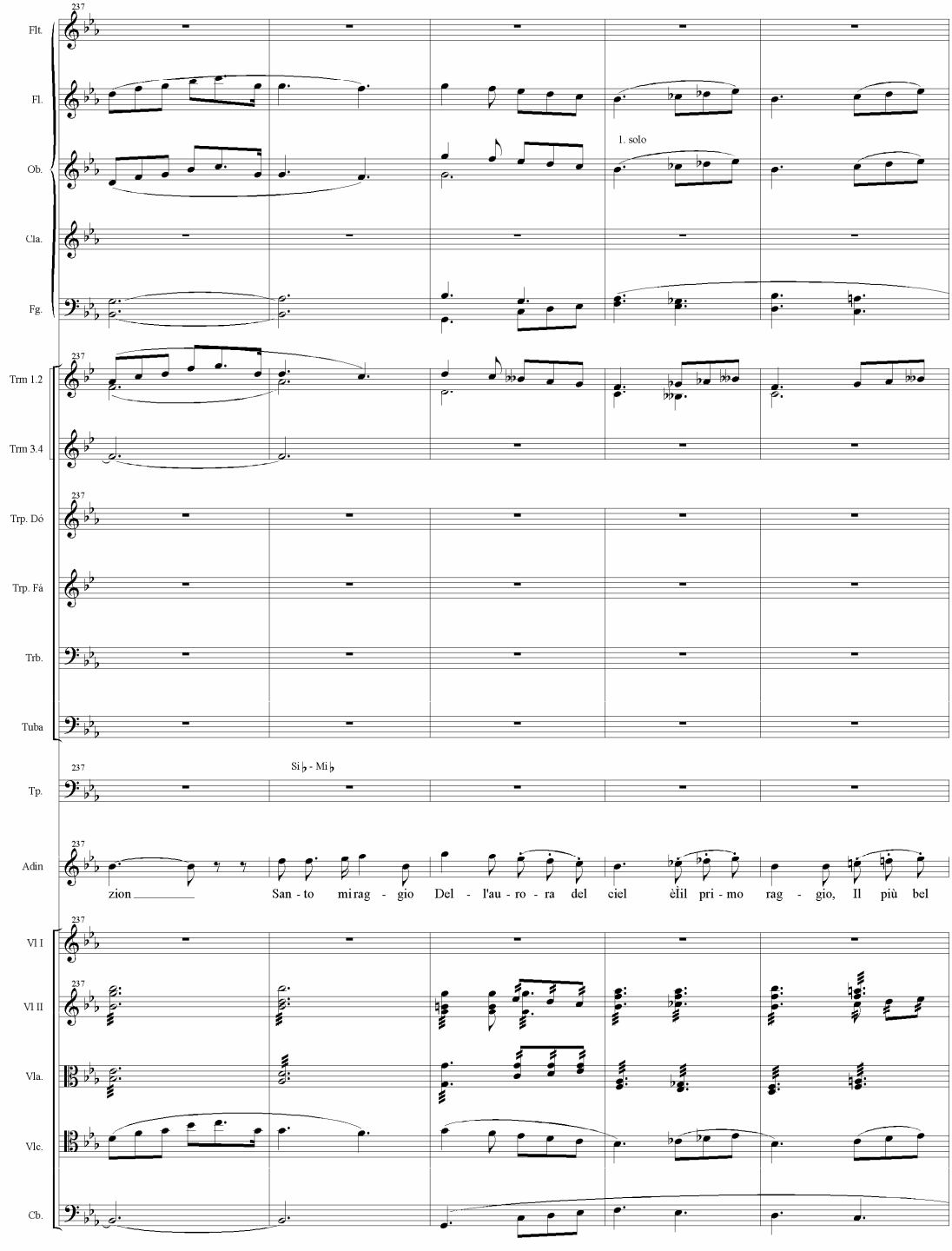
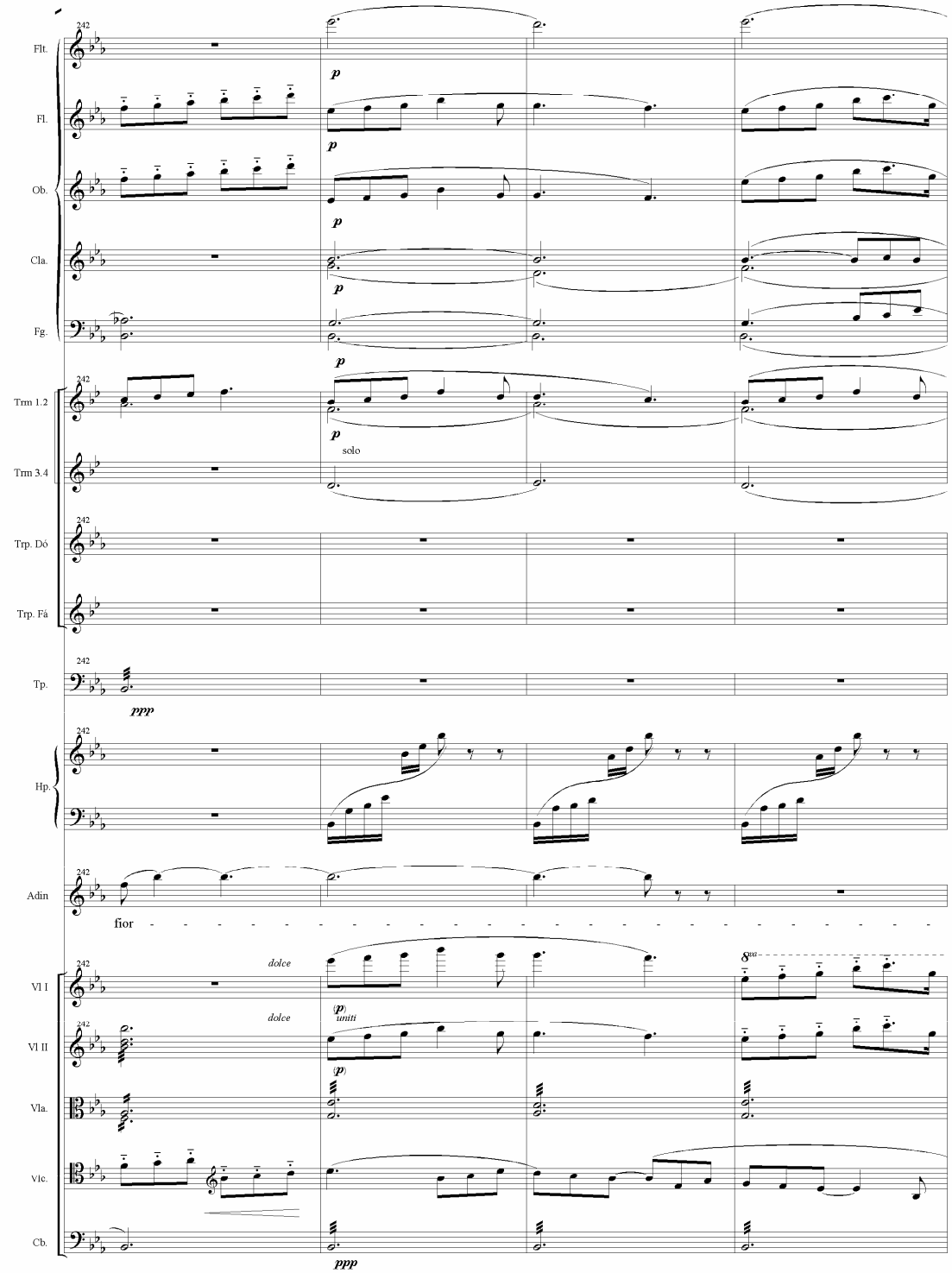
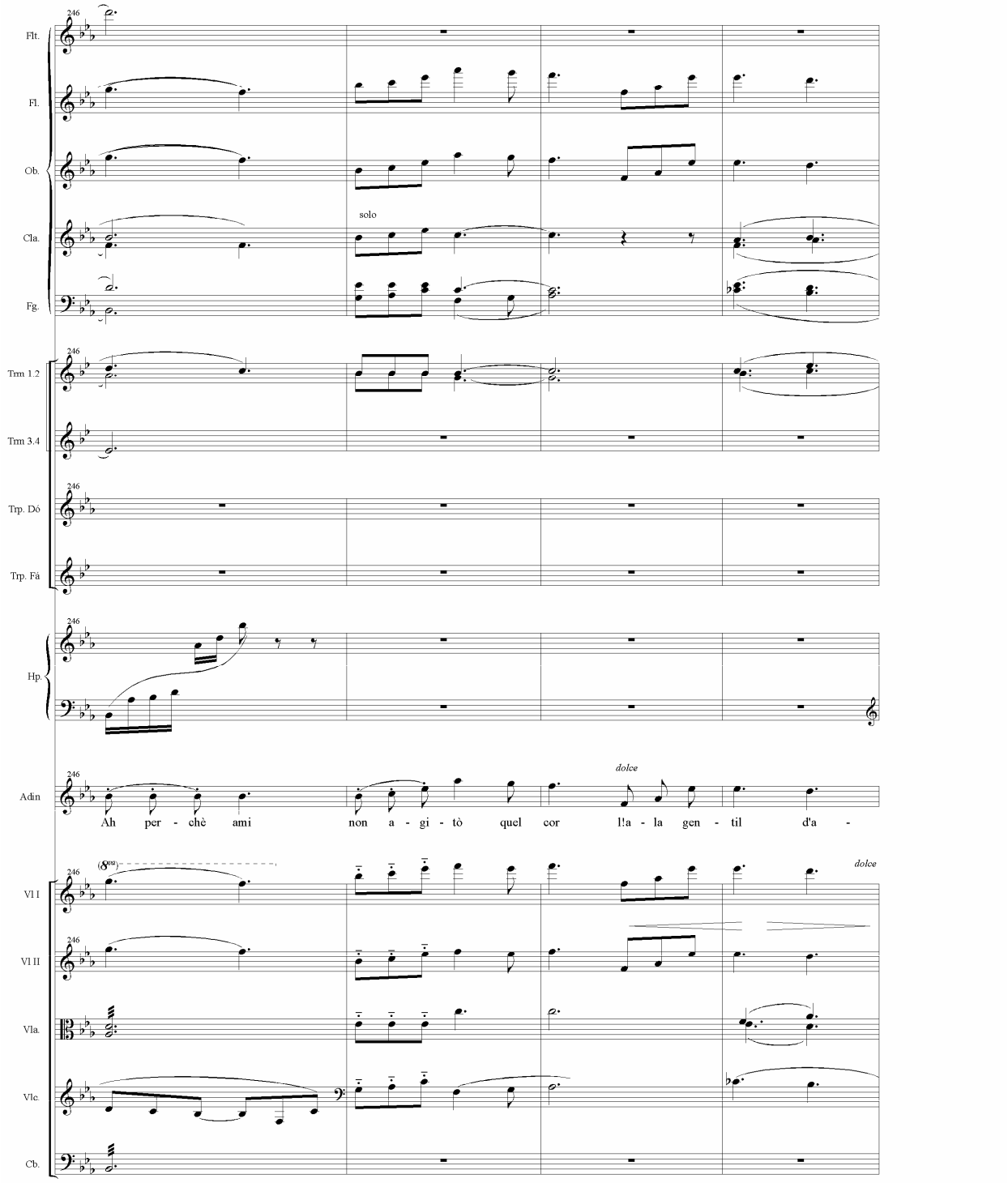
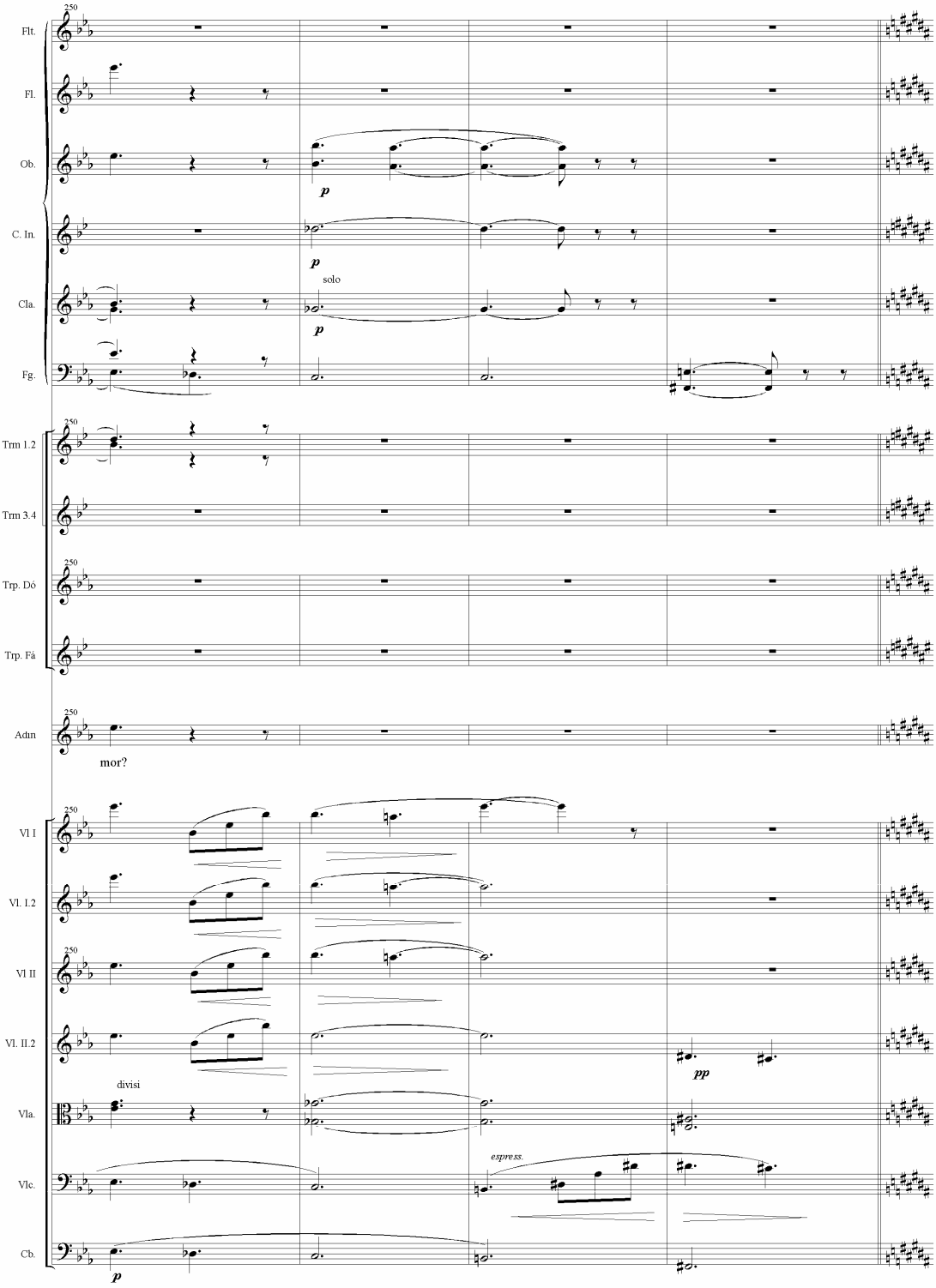
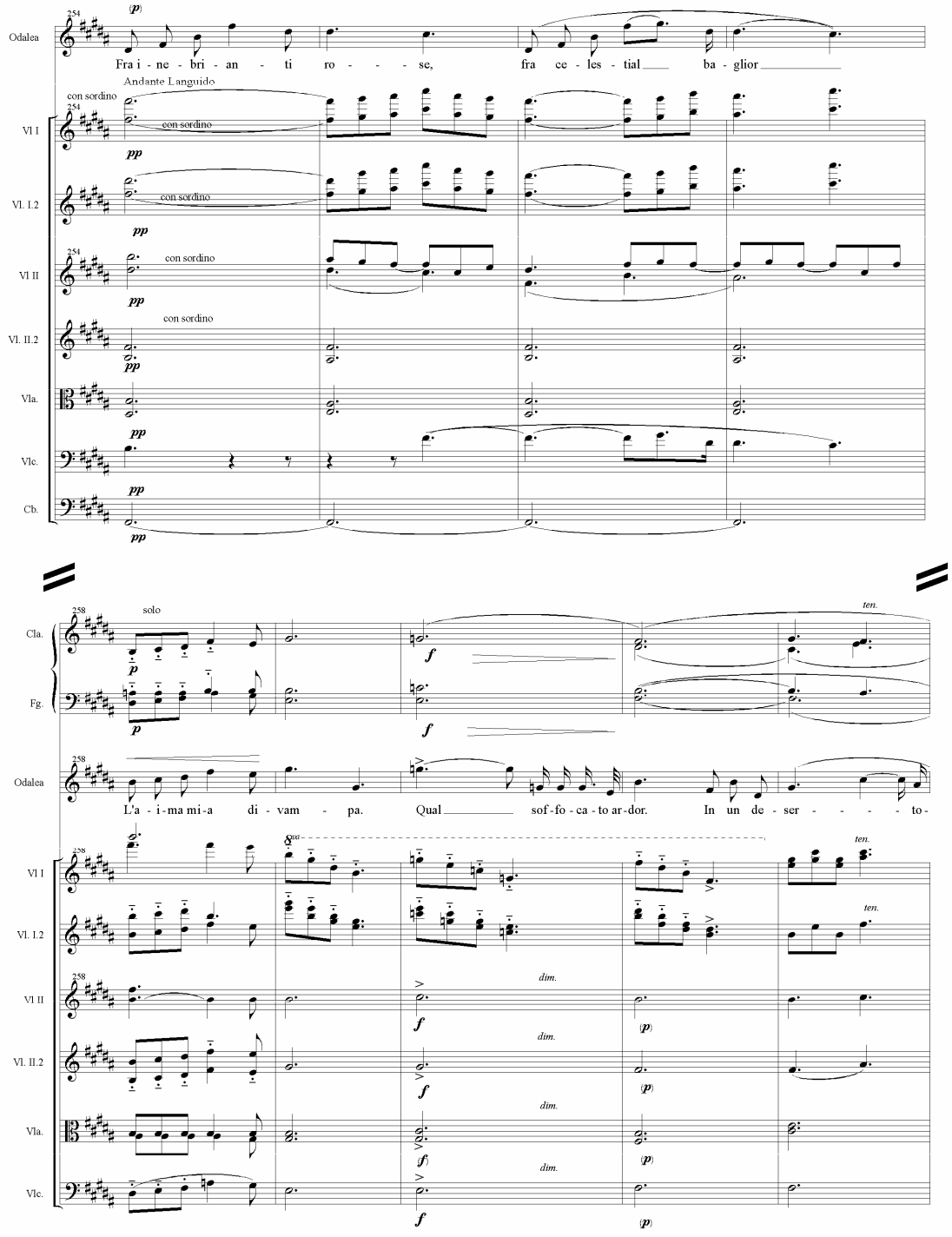
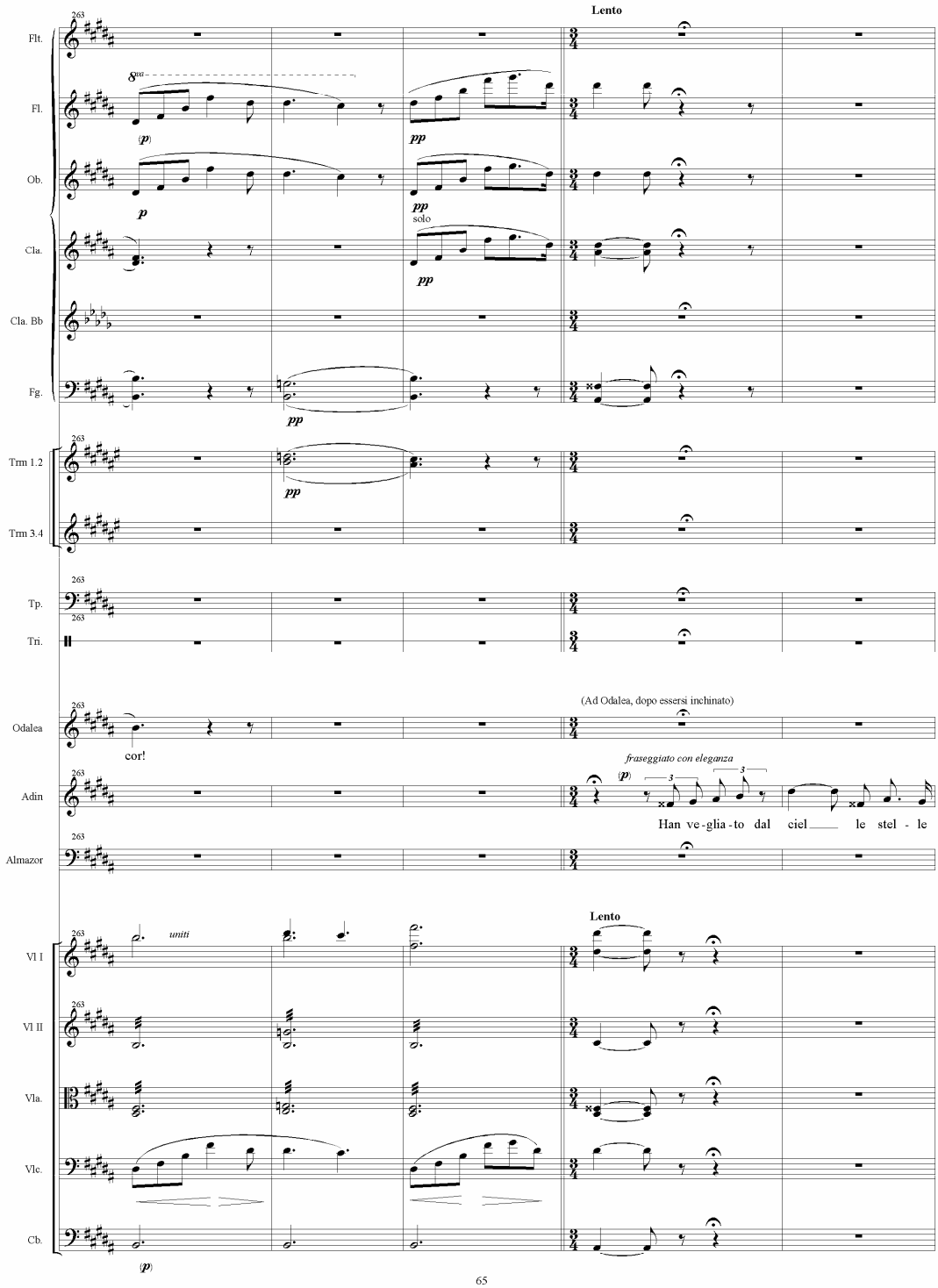
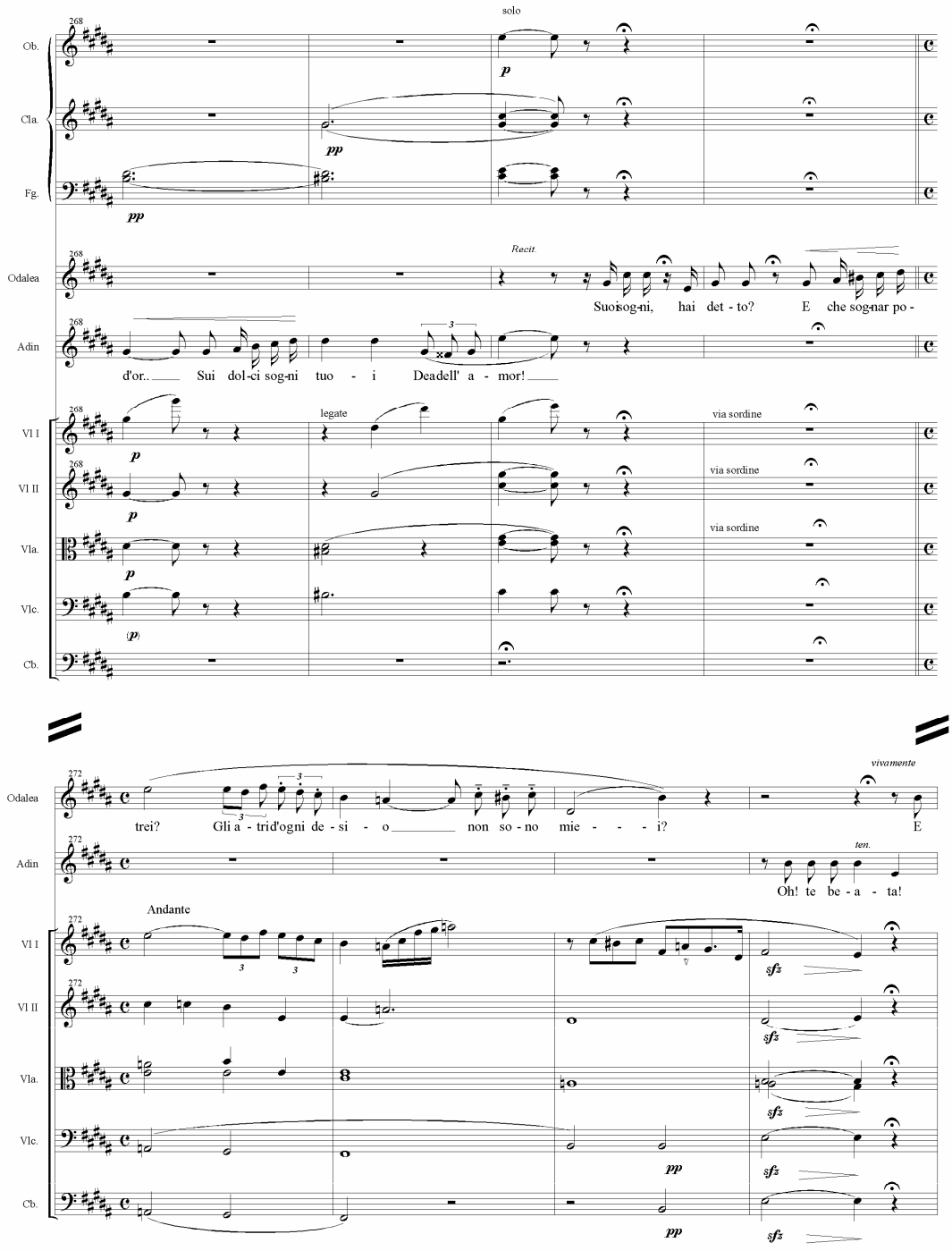
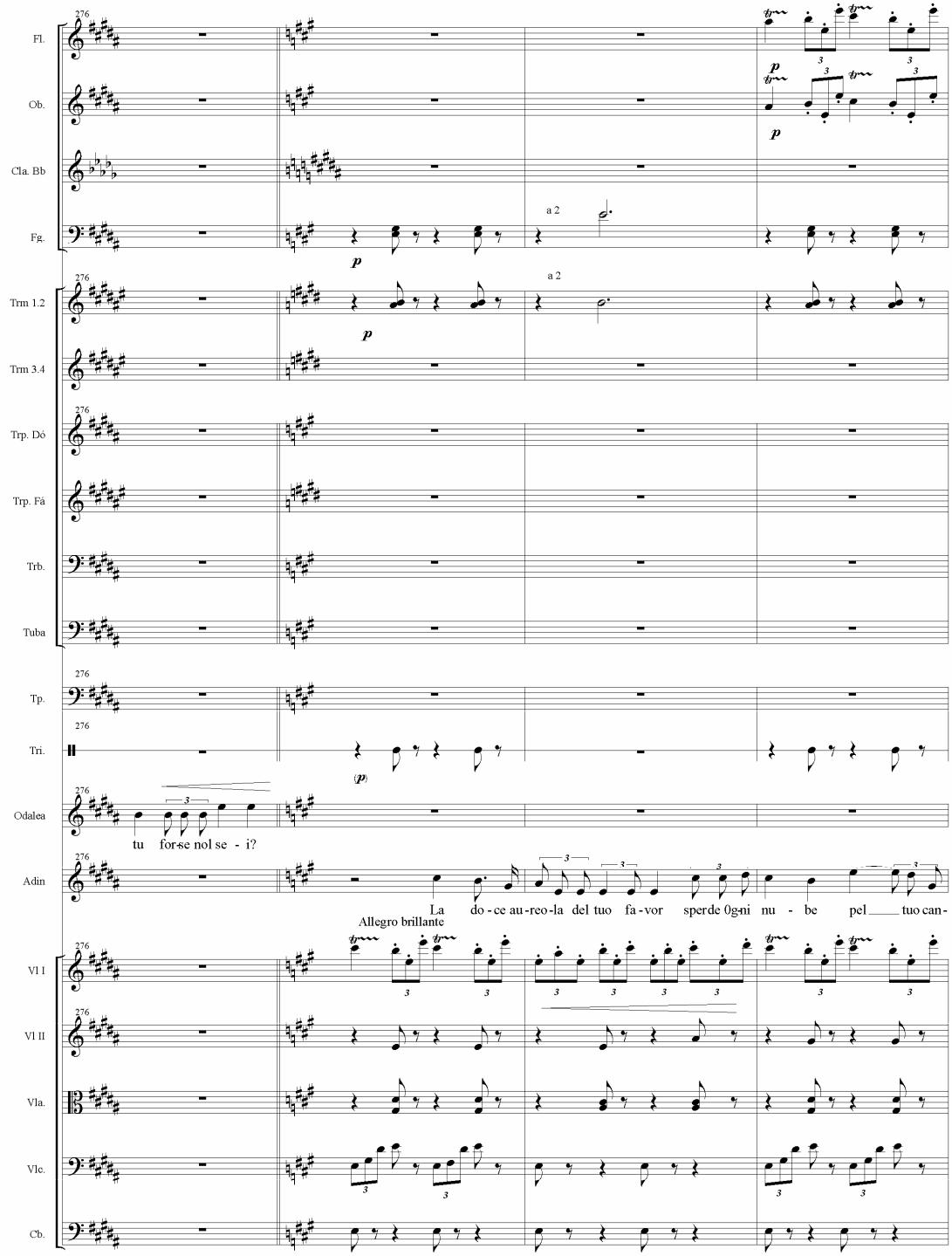
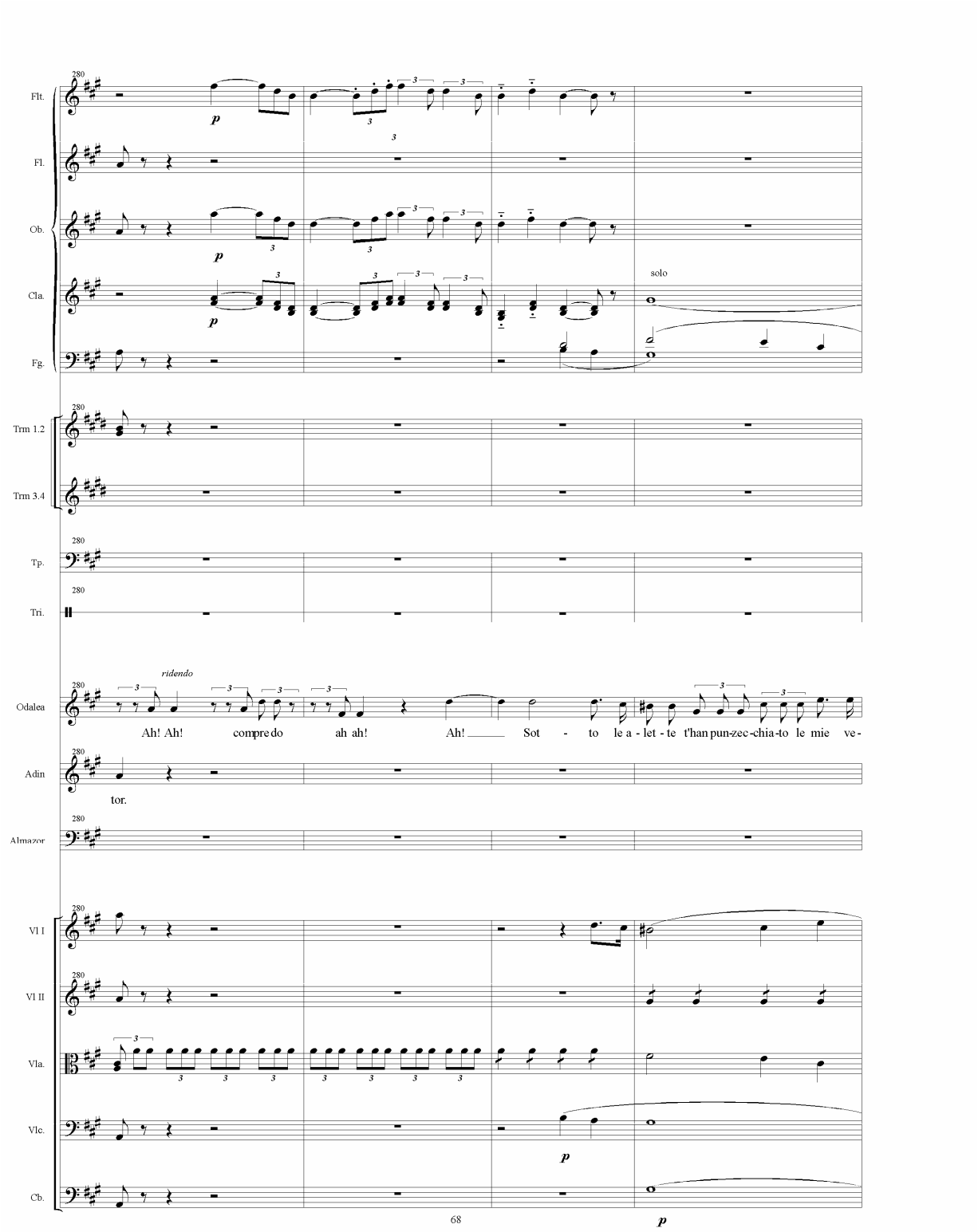
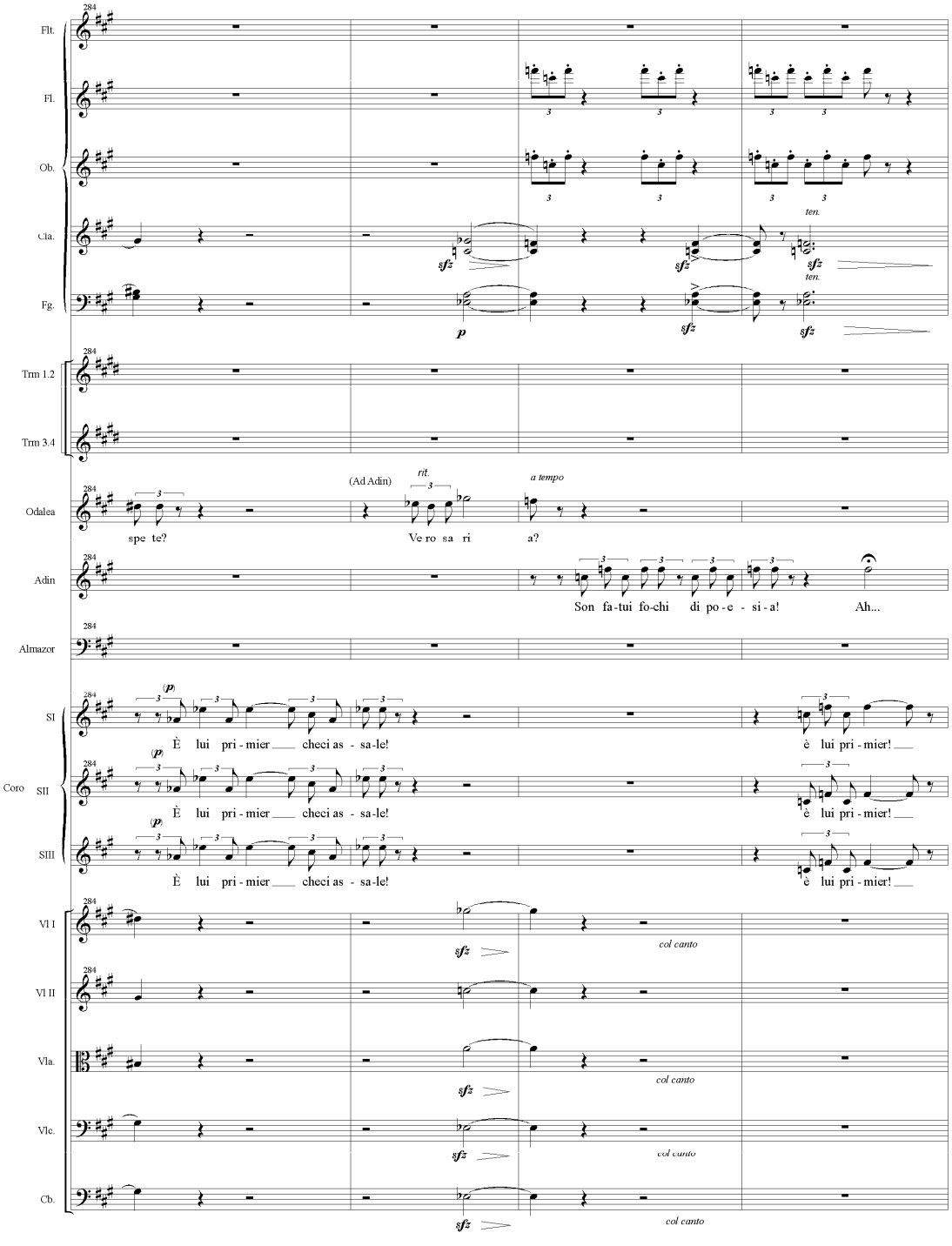
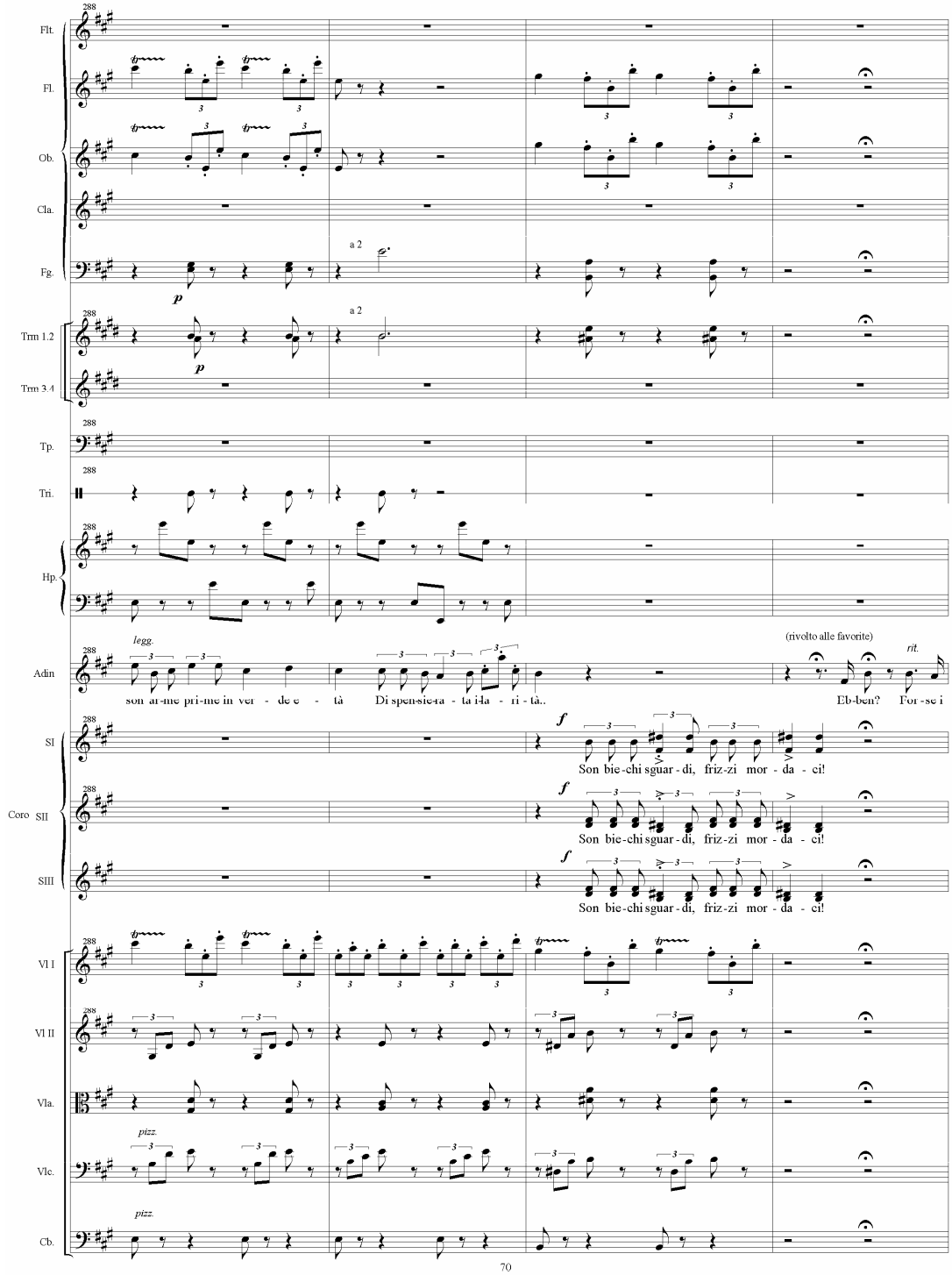
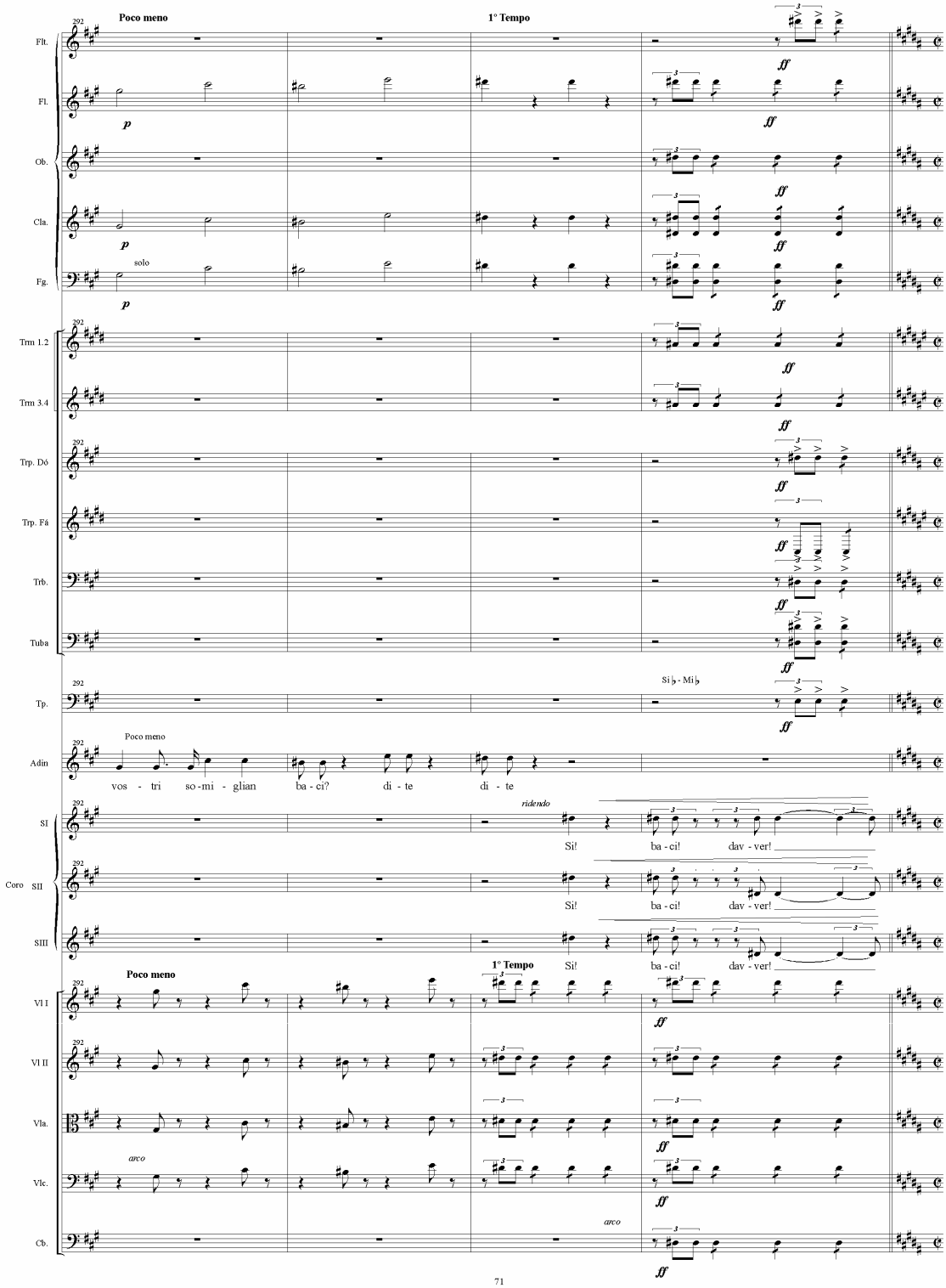
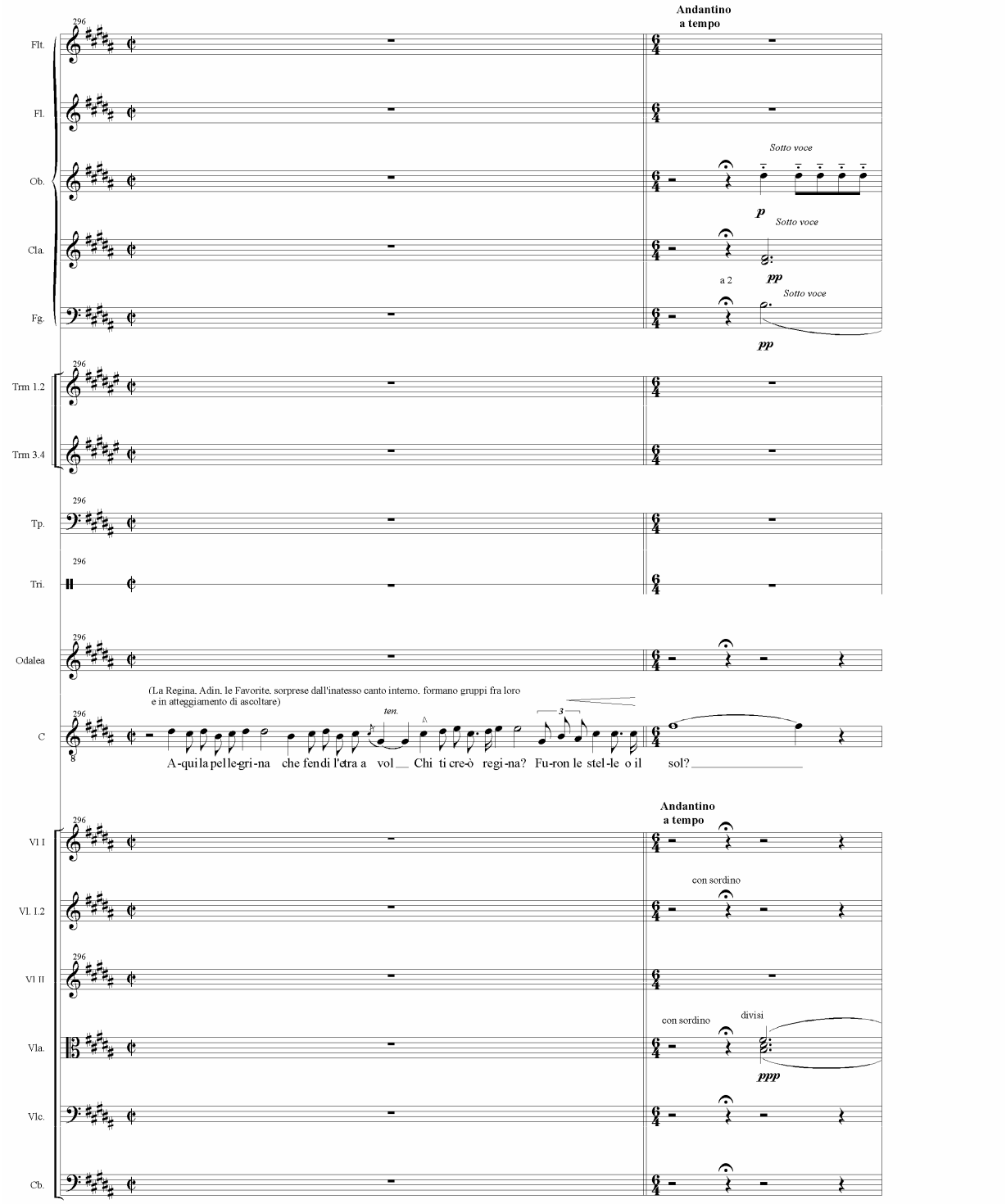
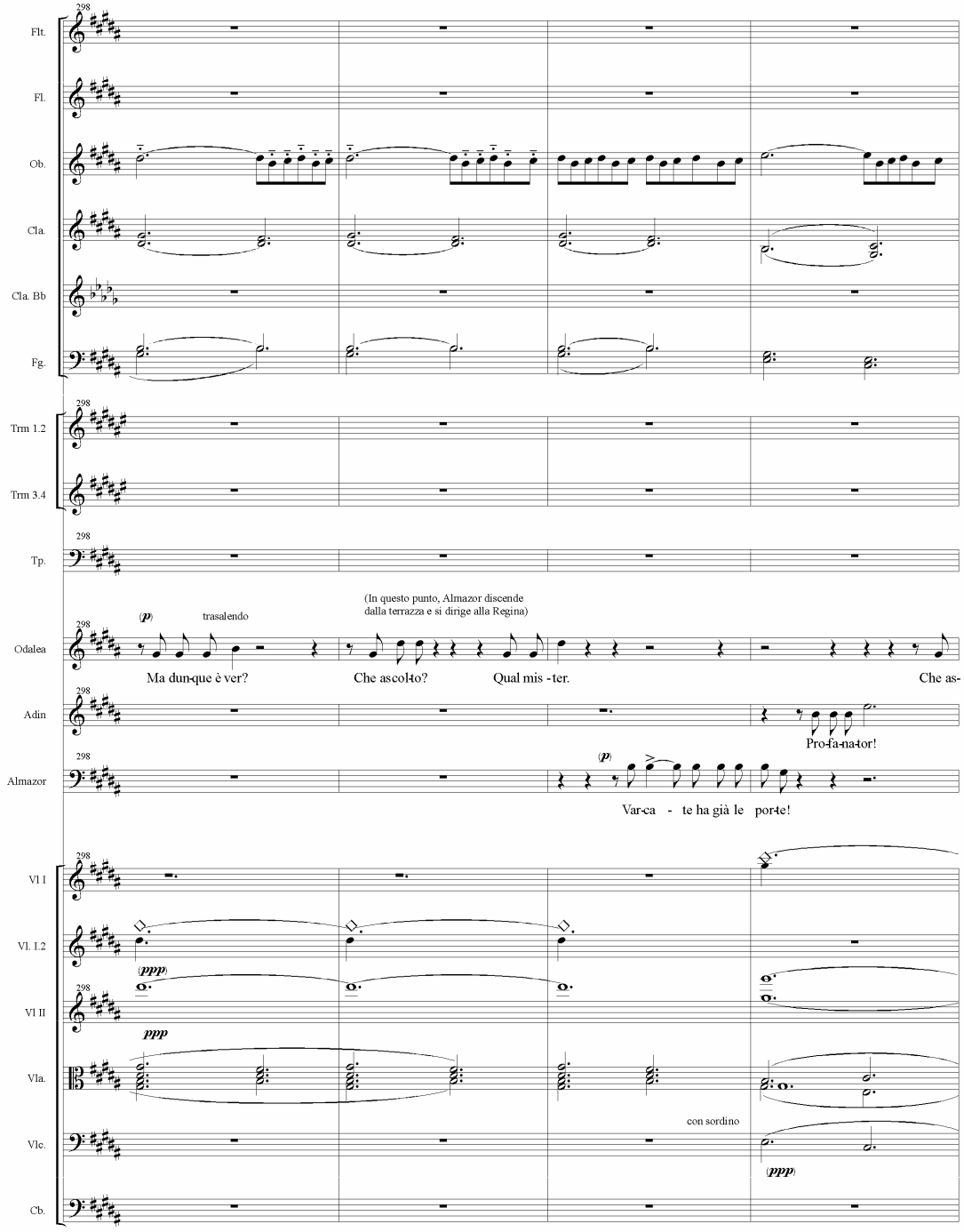
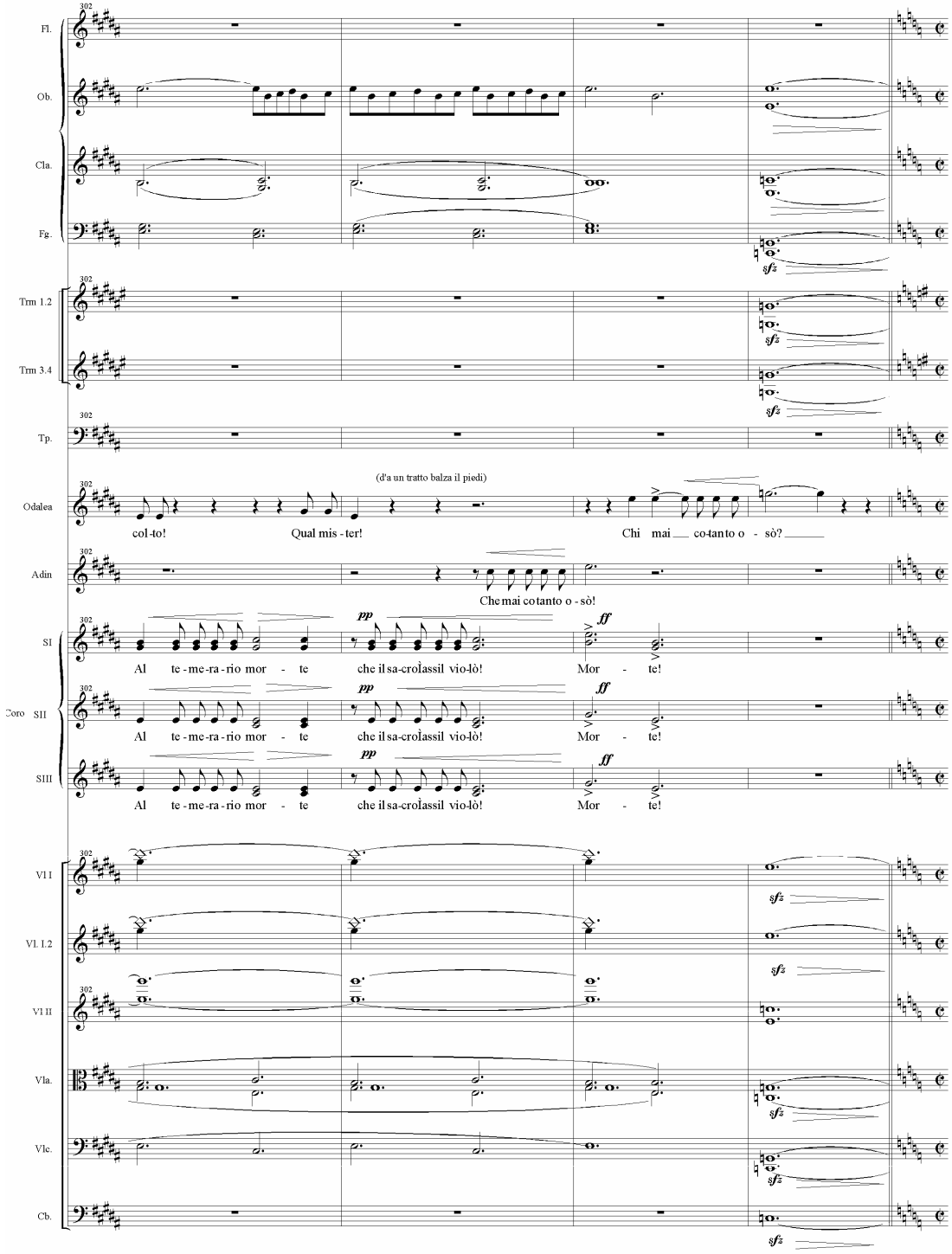
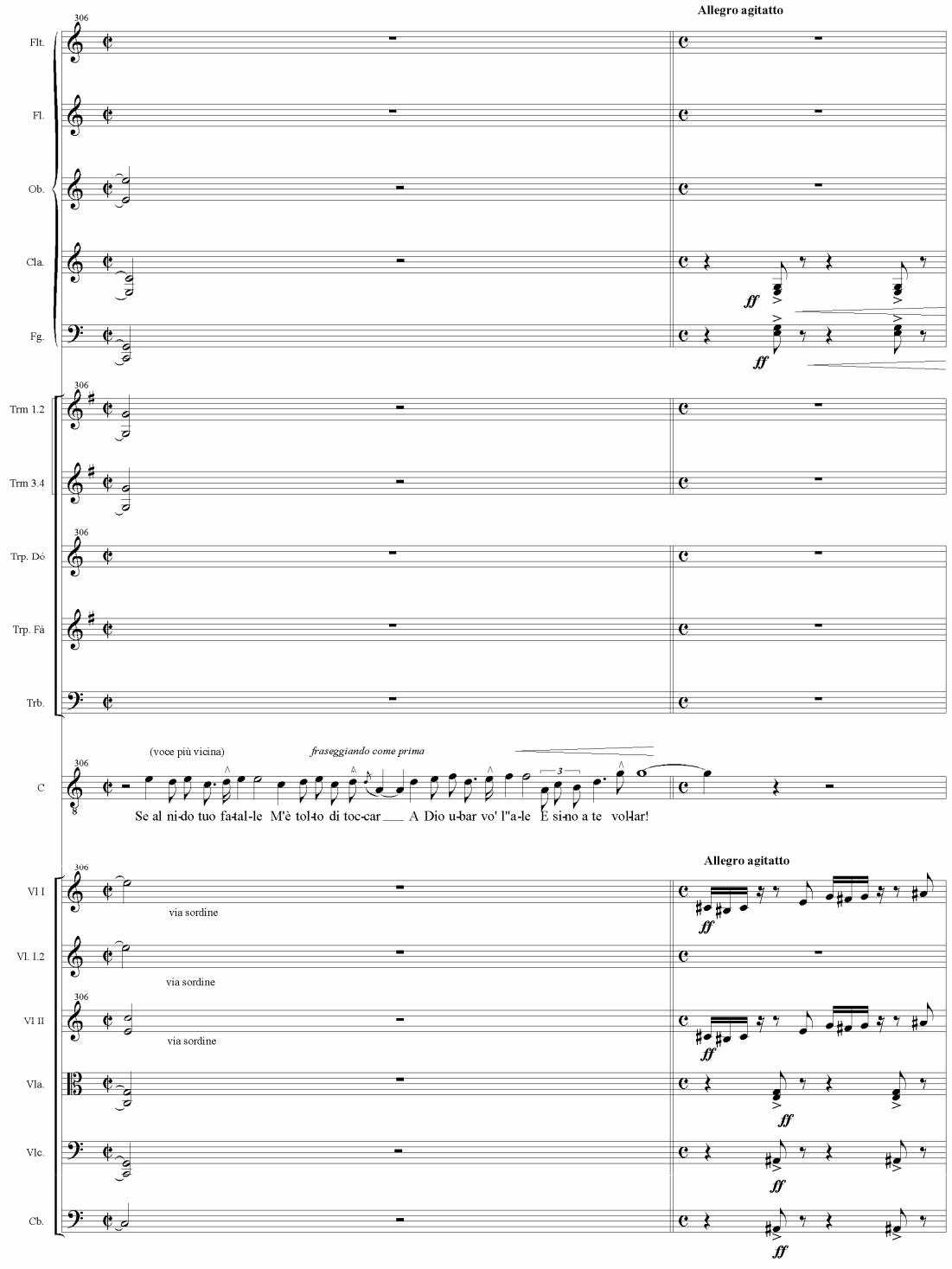
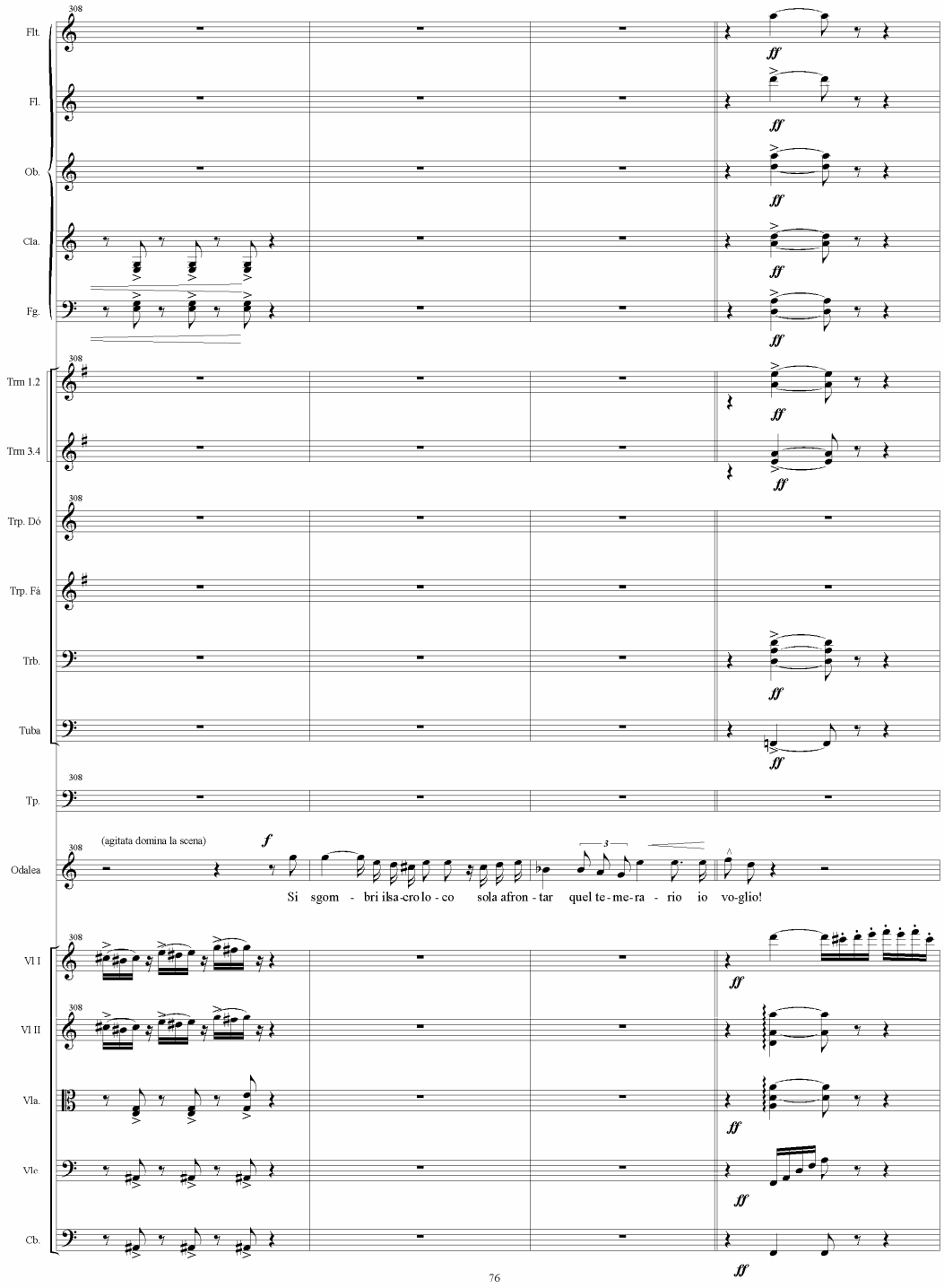
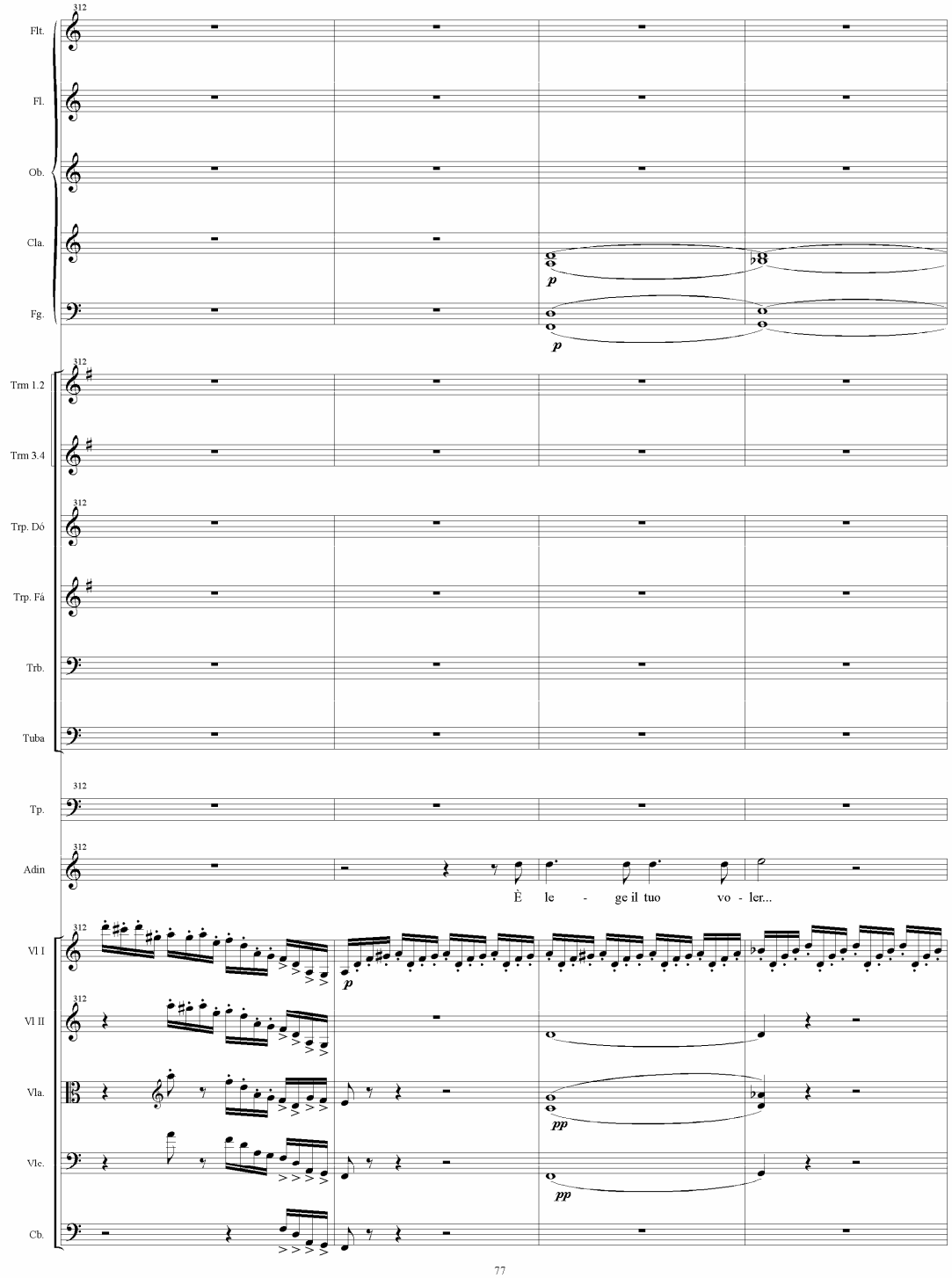
ATTO PRIMO

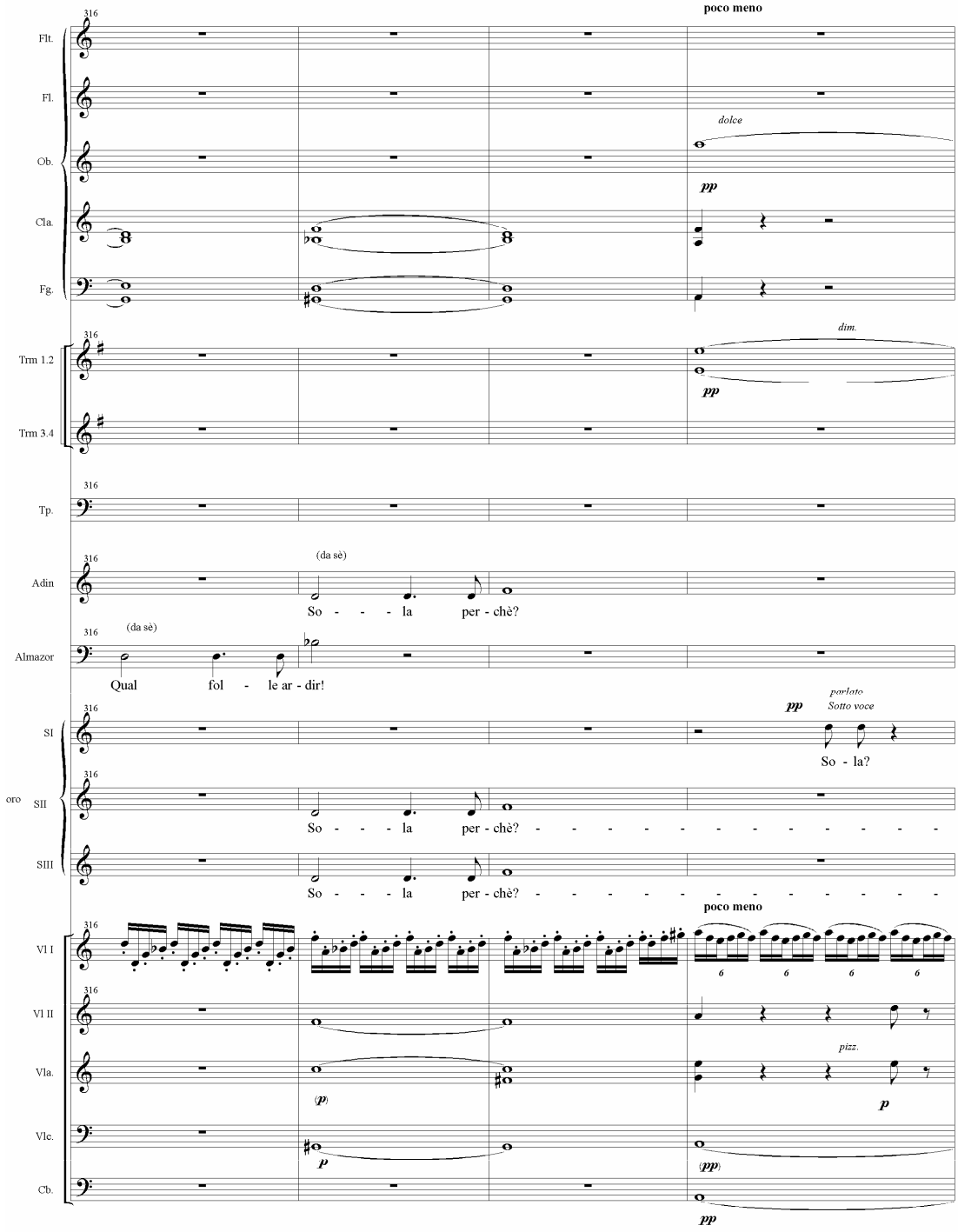
I Giardinia reiservati dell aRegina

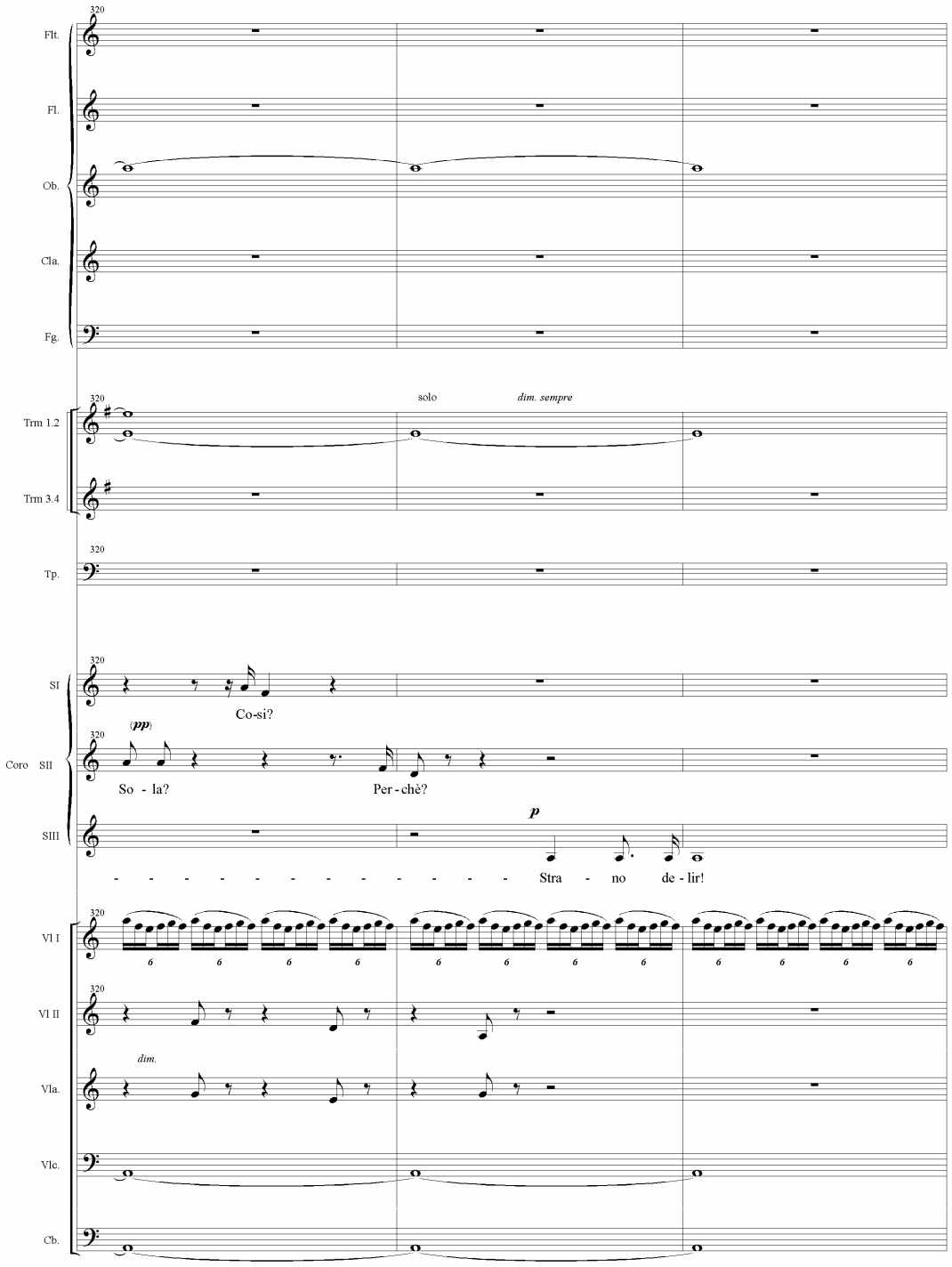
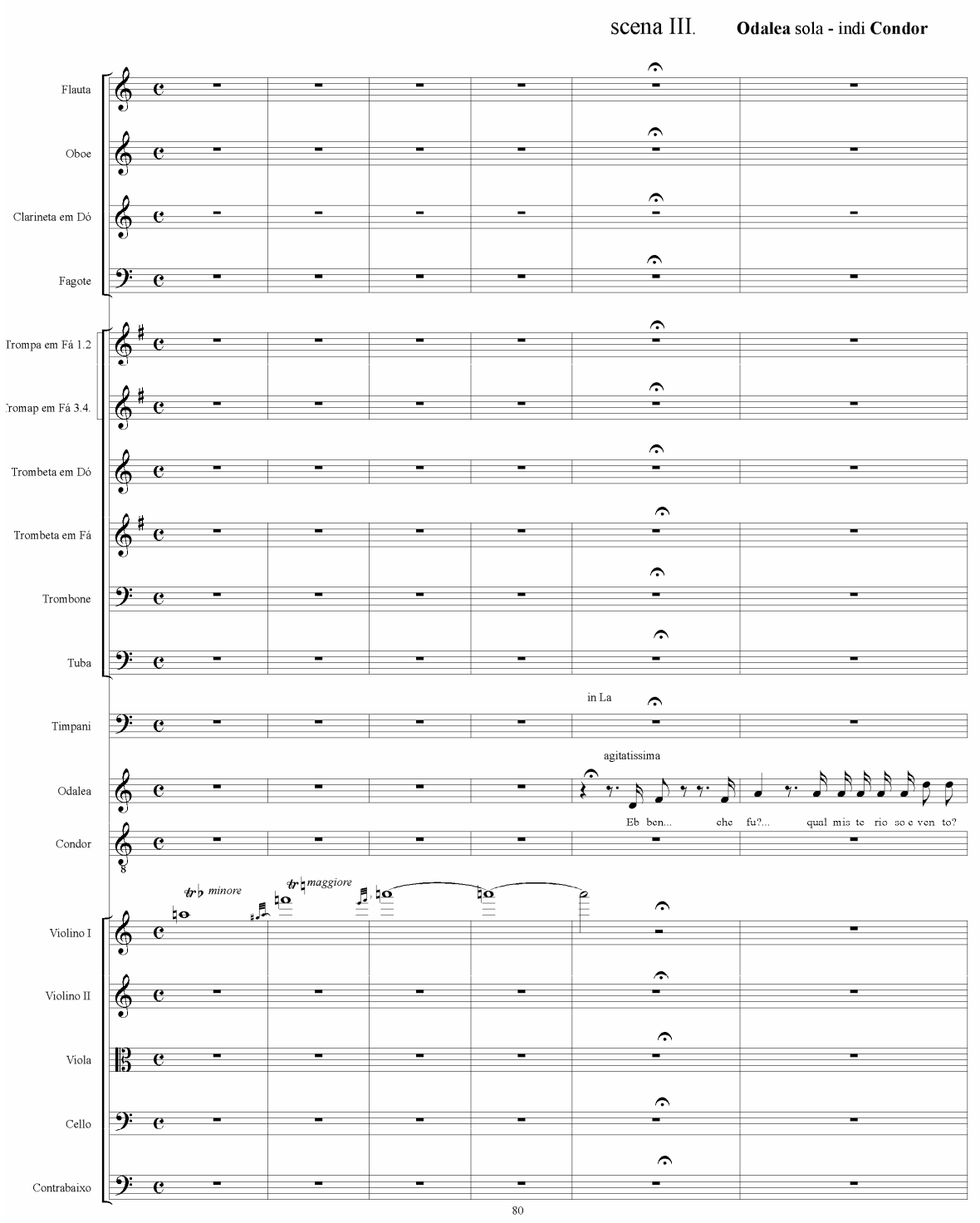
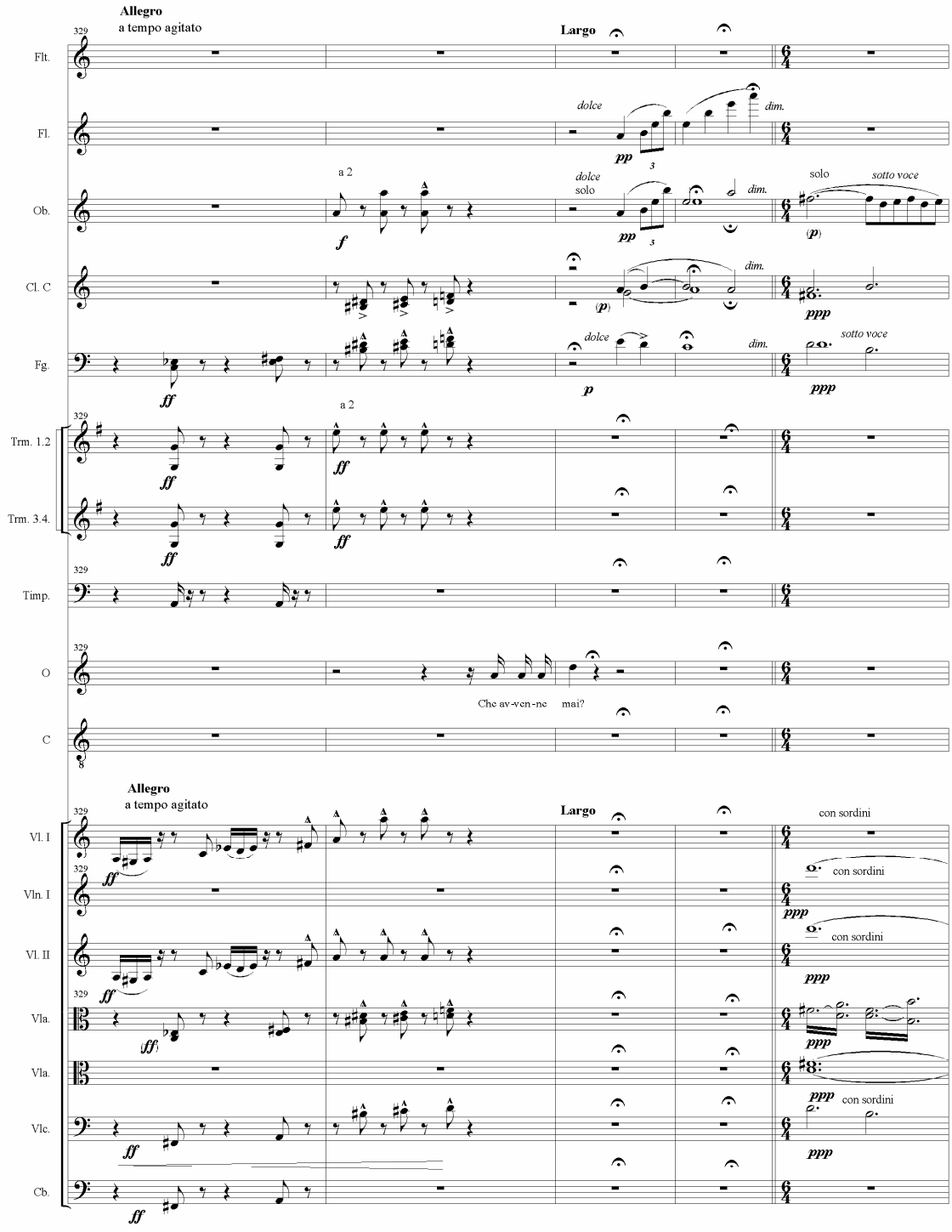
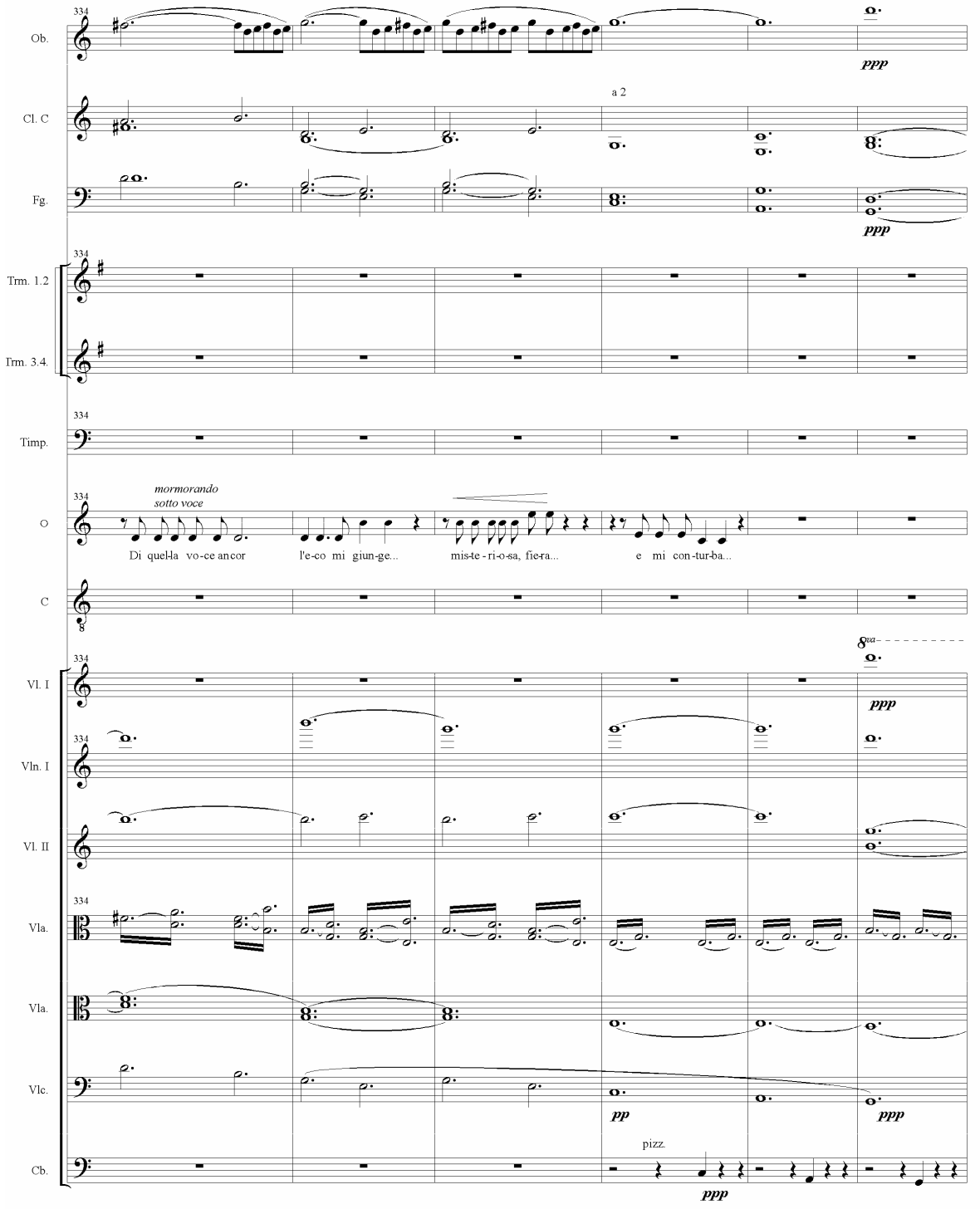
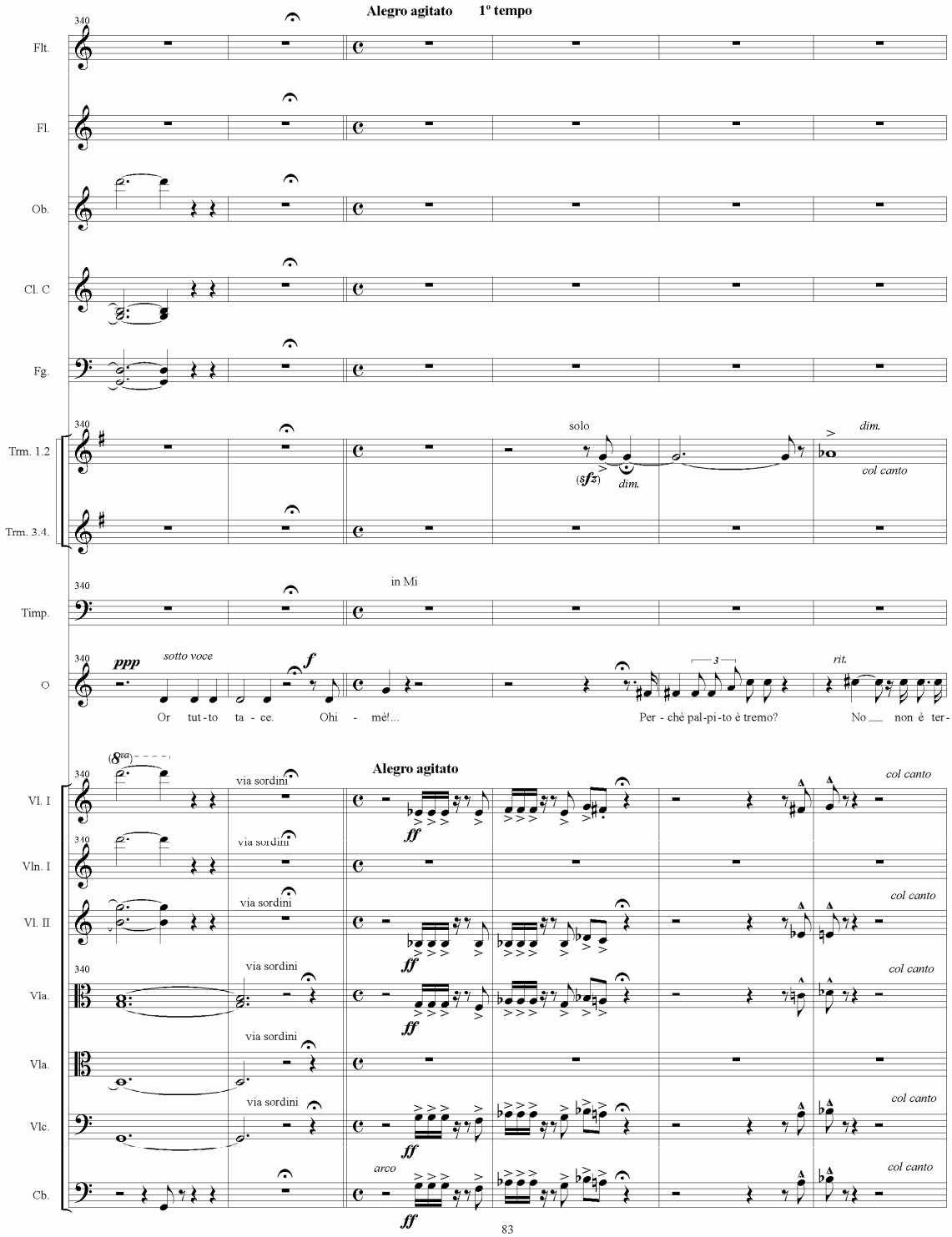
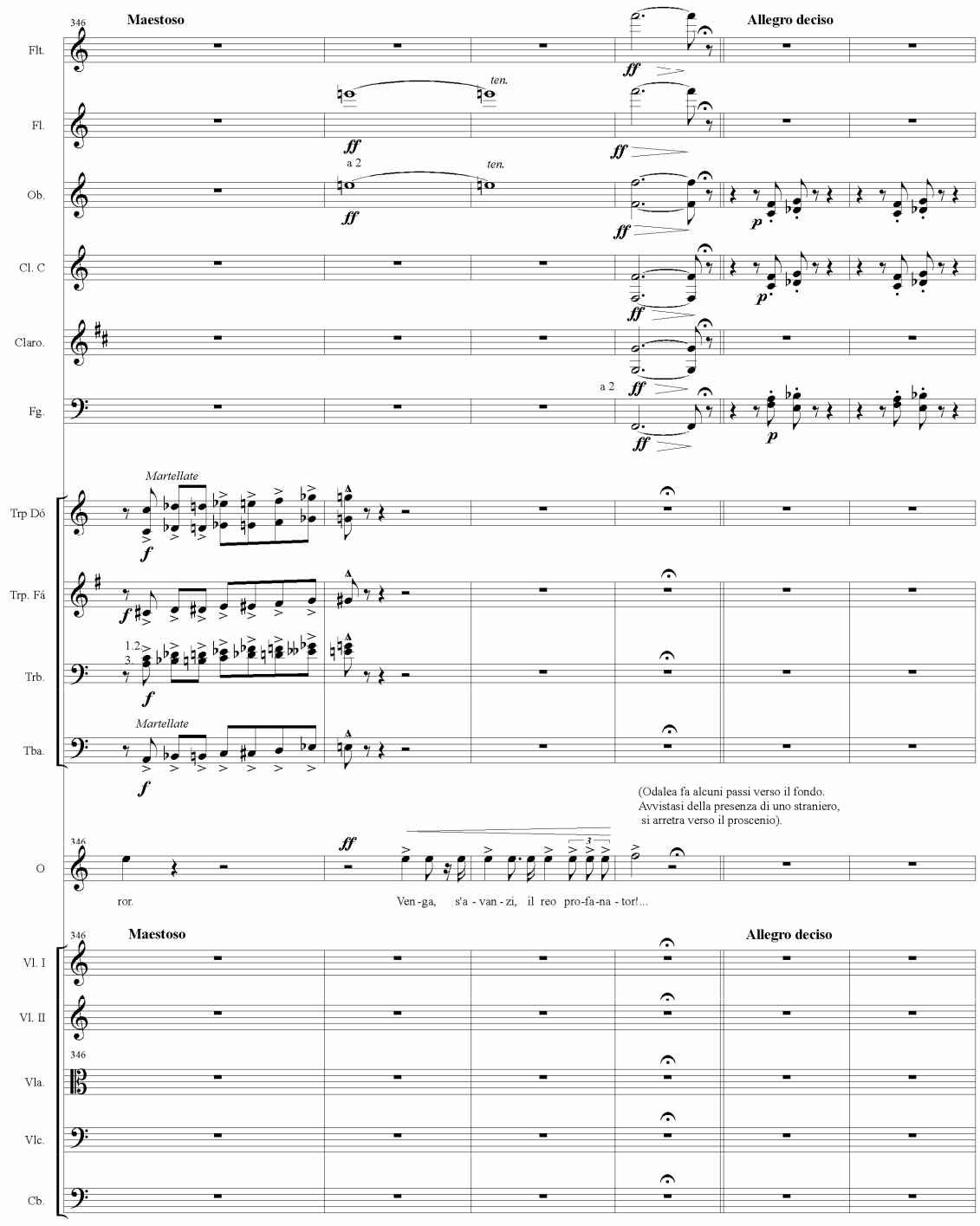
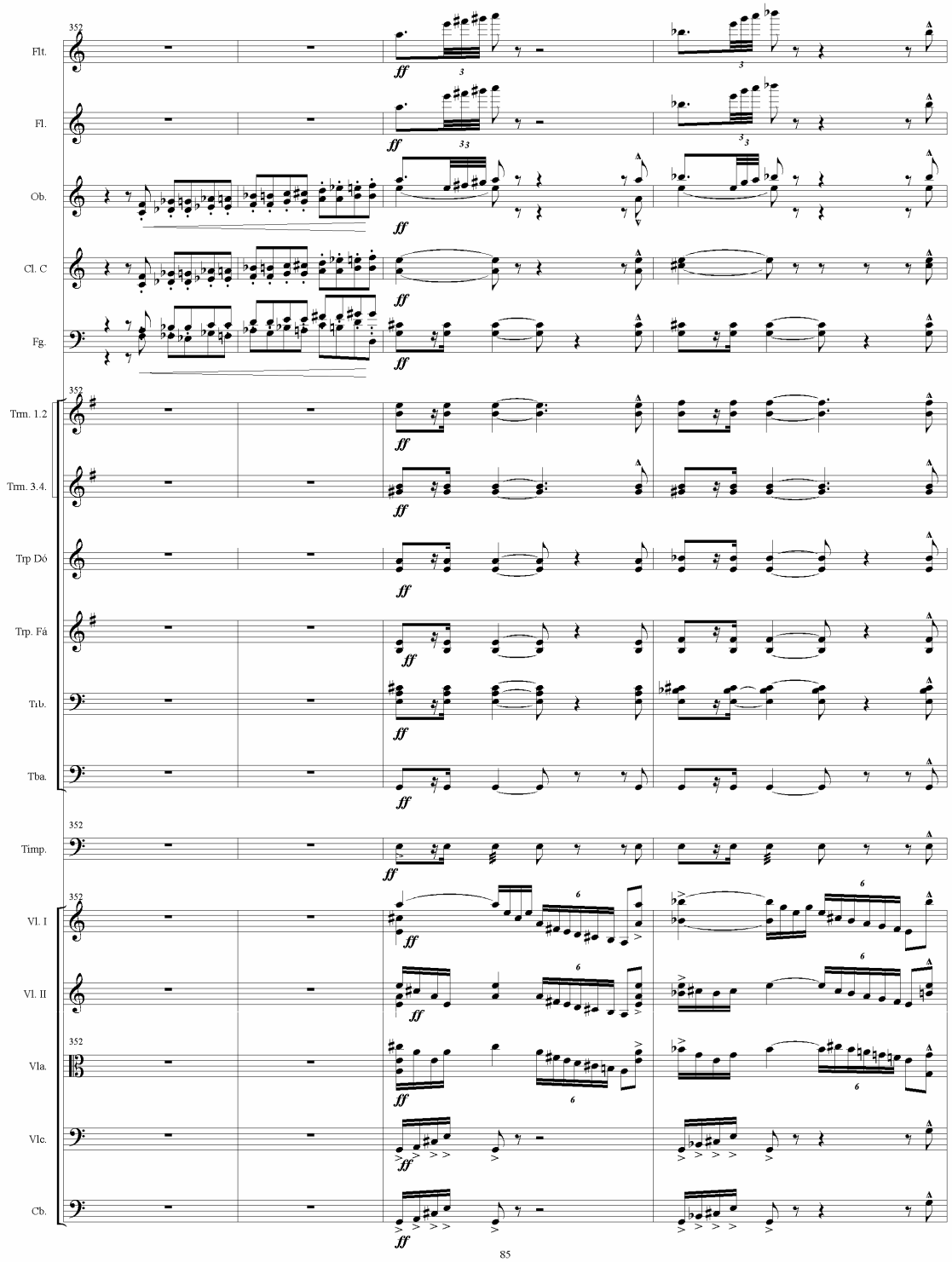
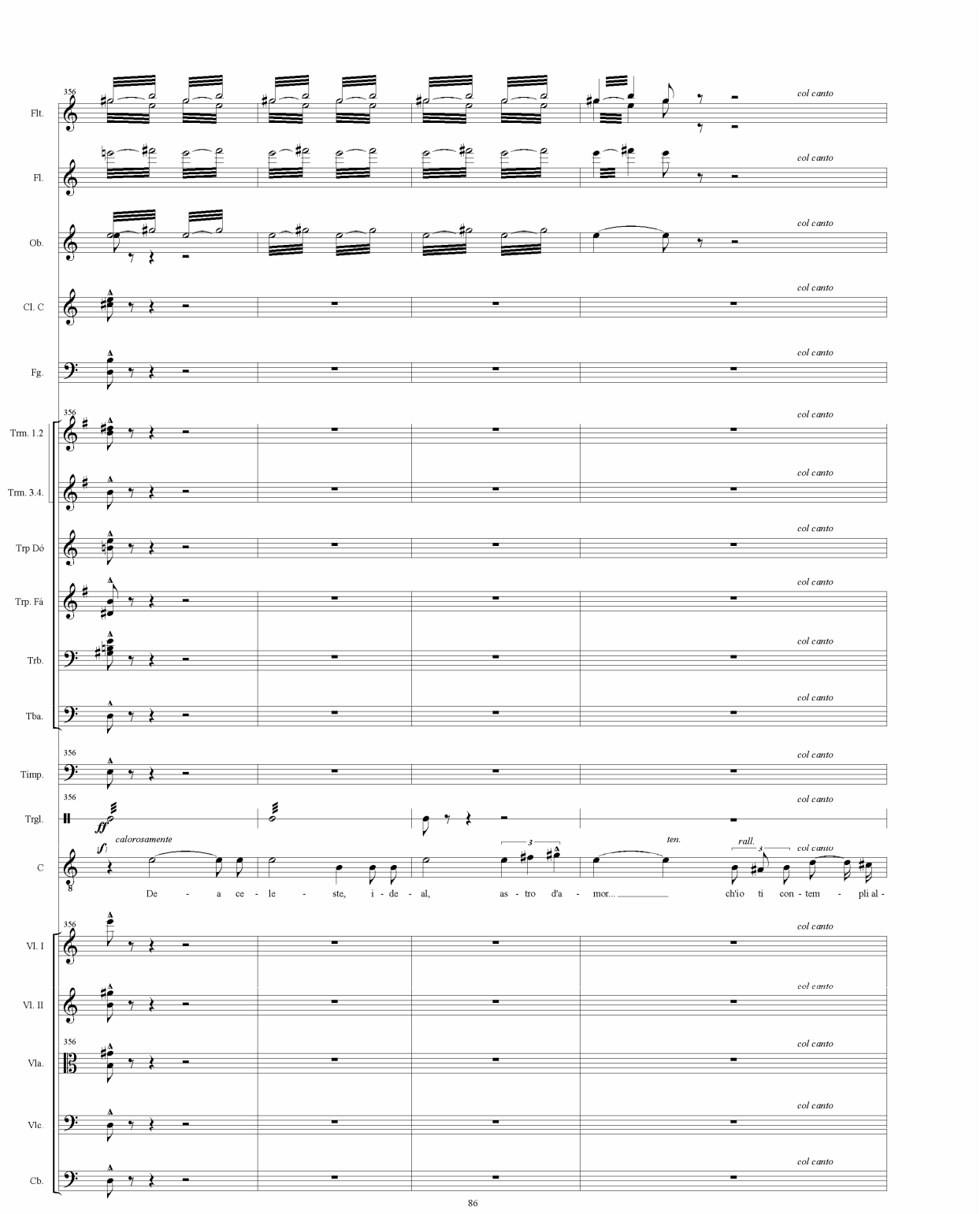
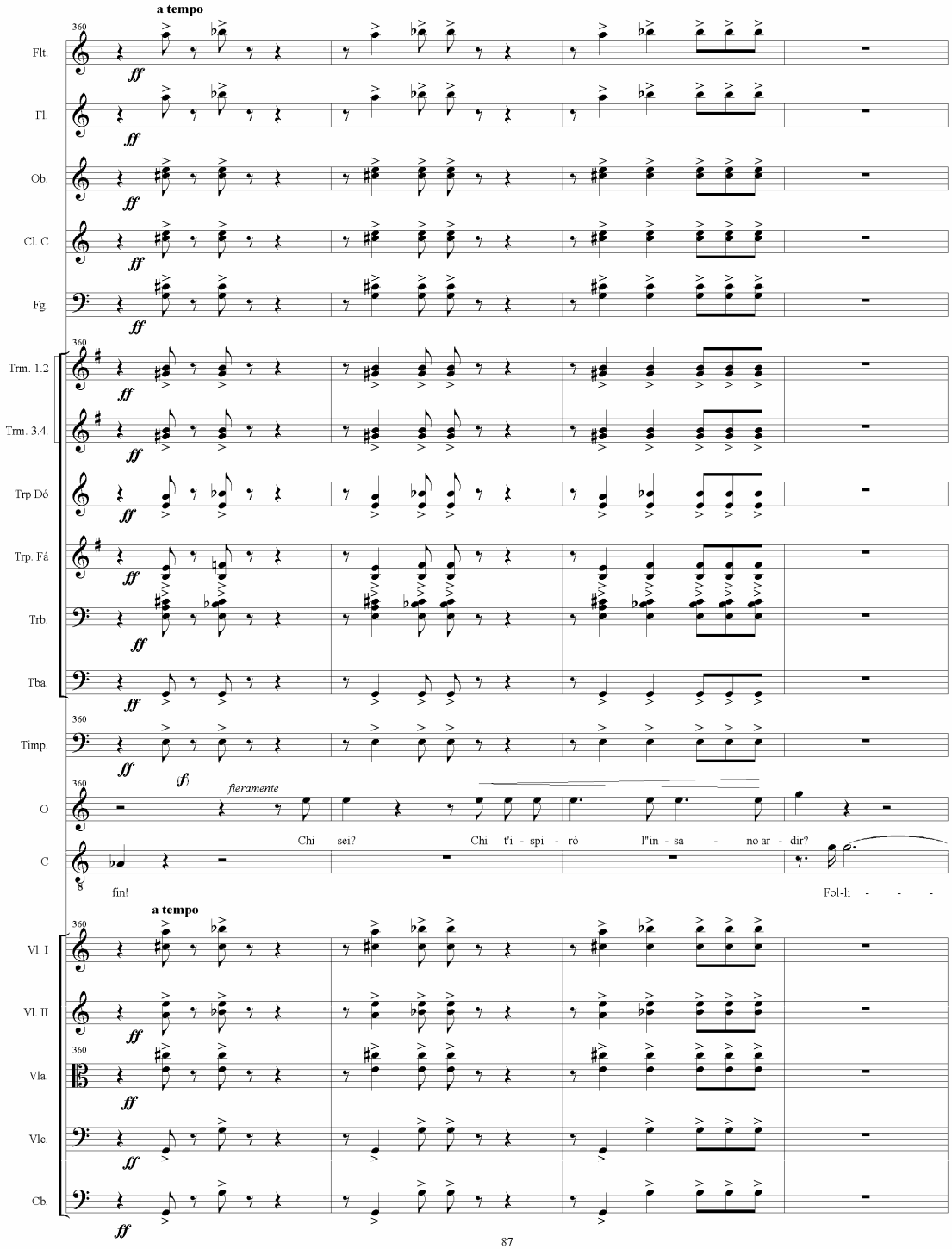
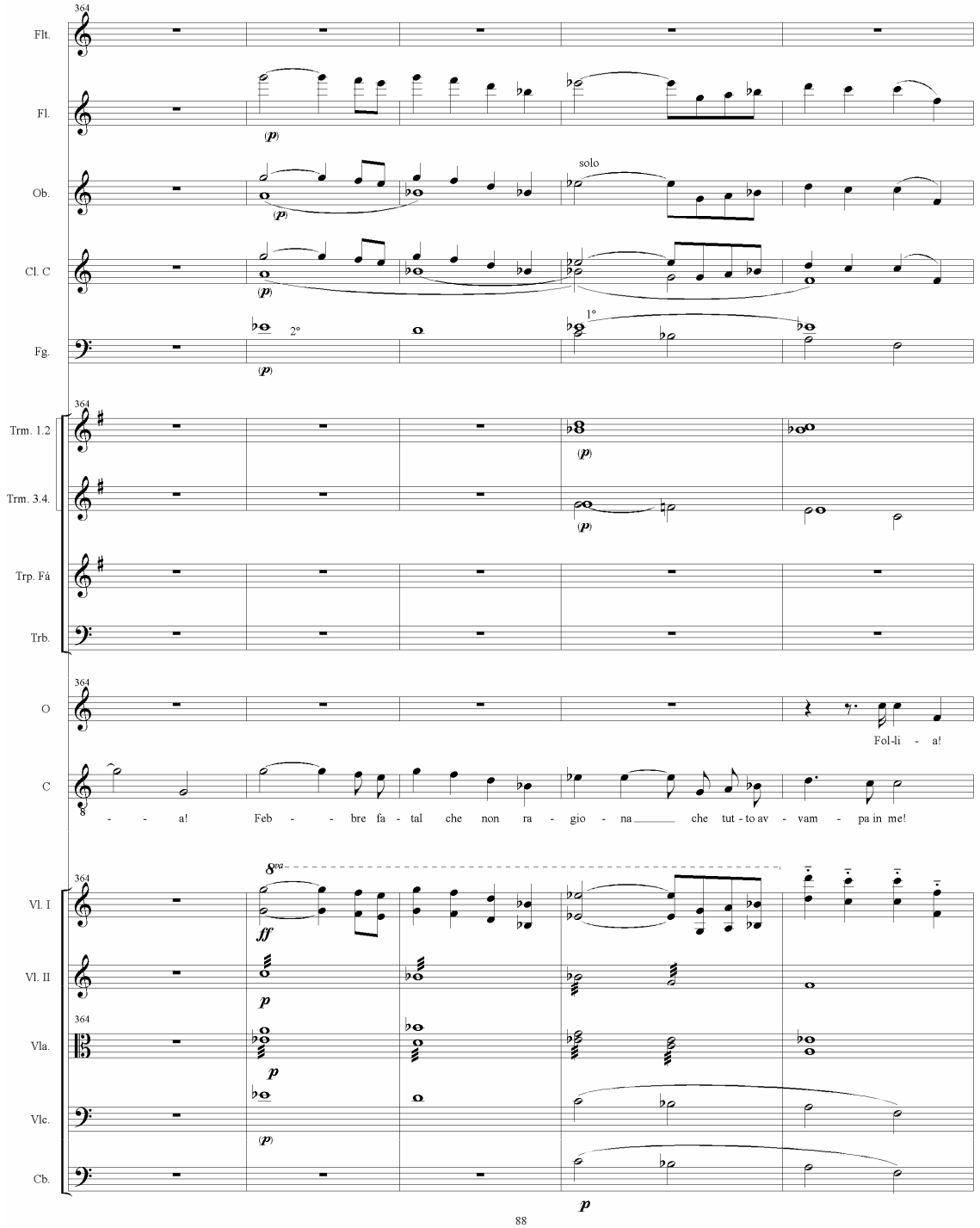
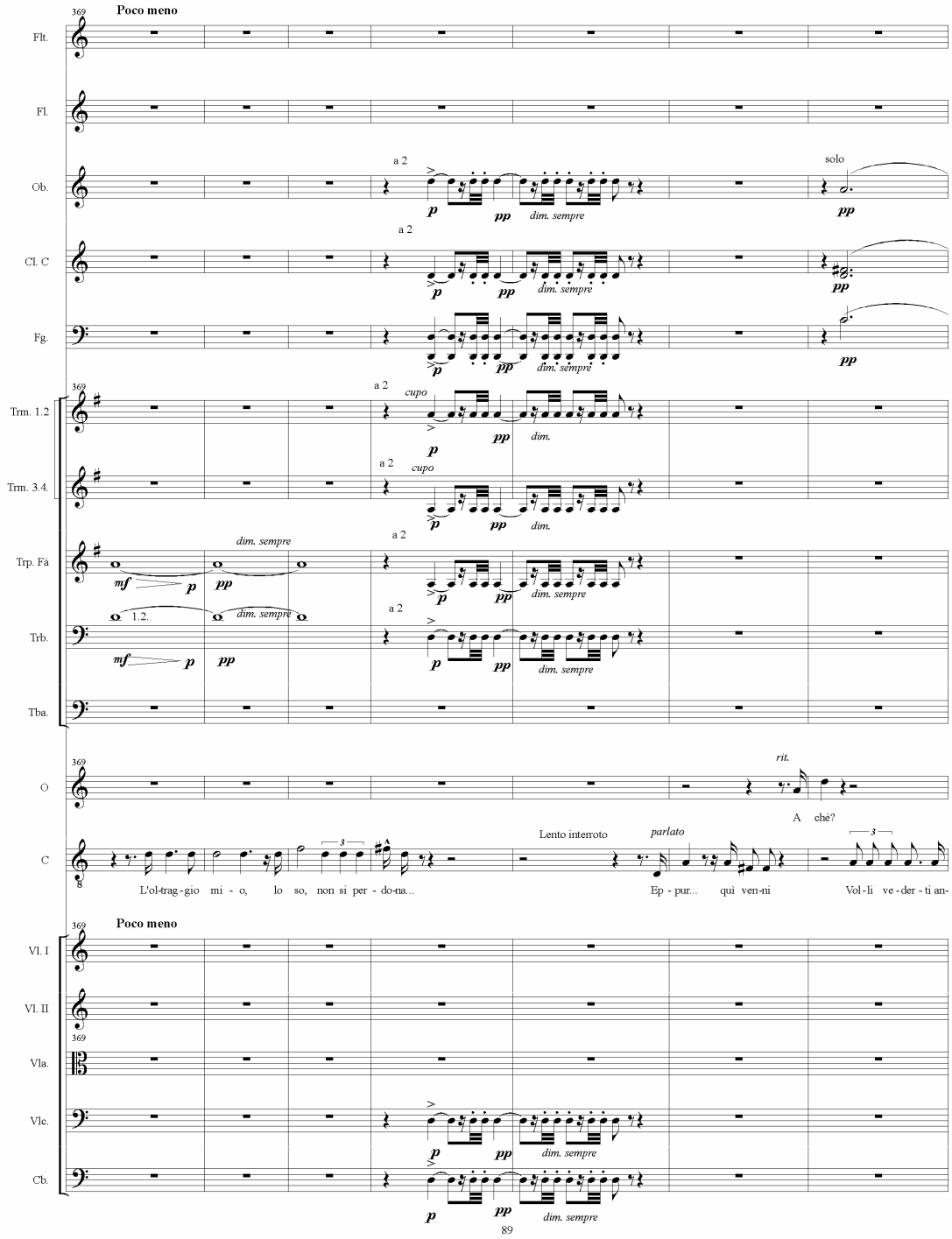
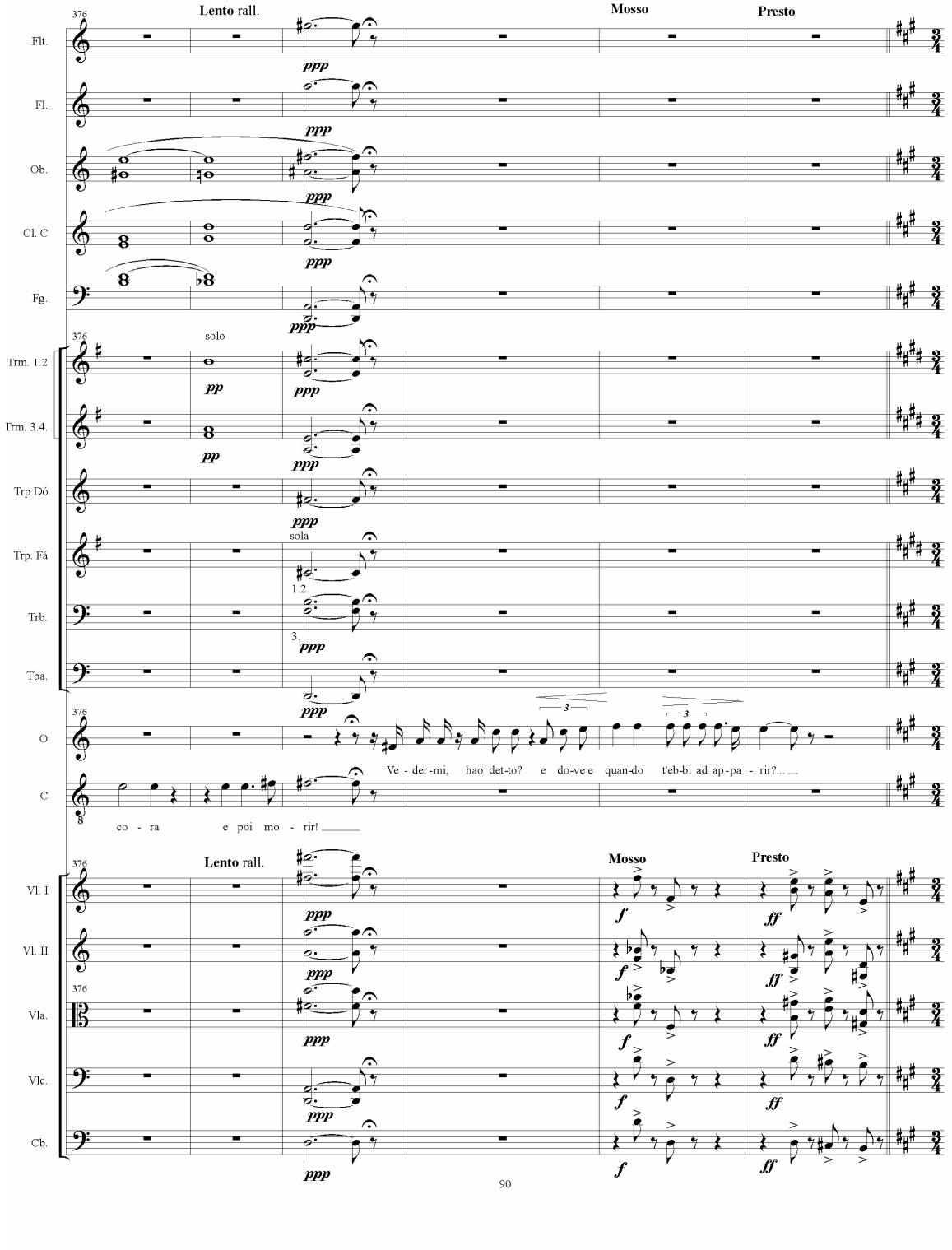
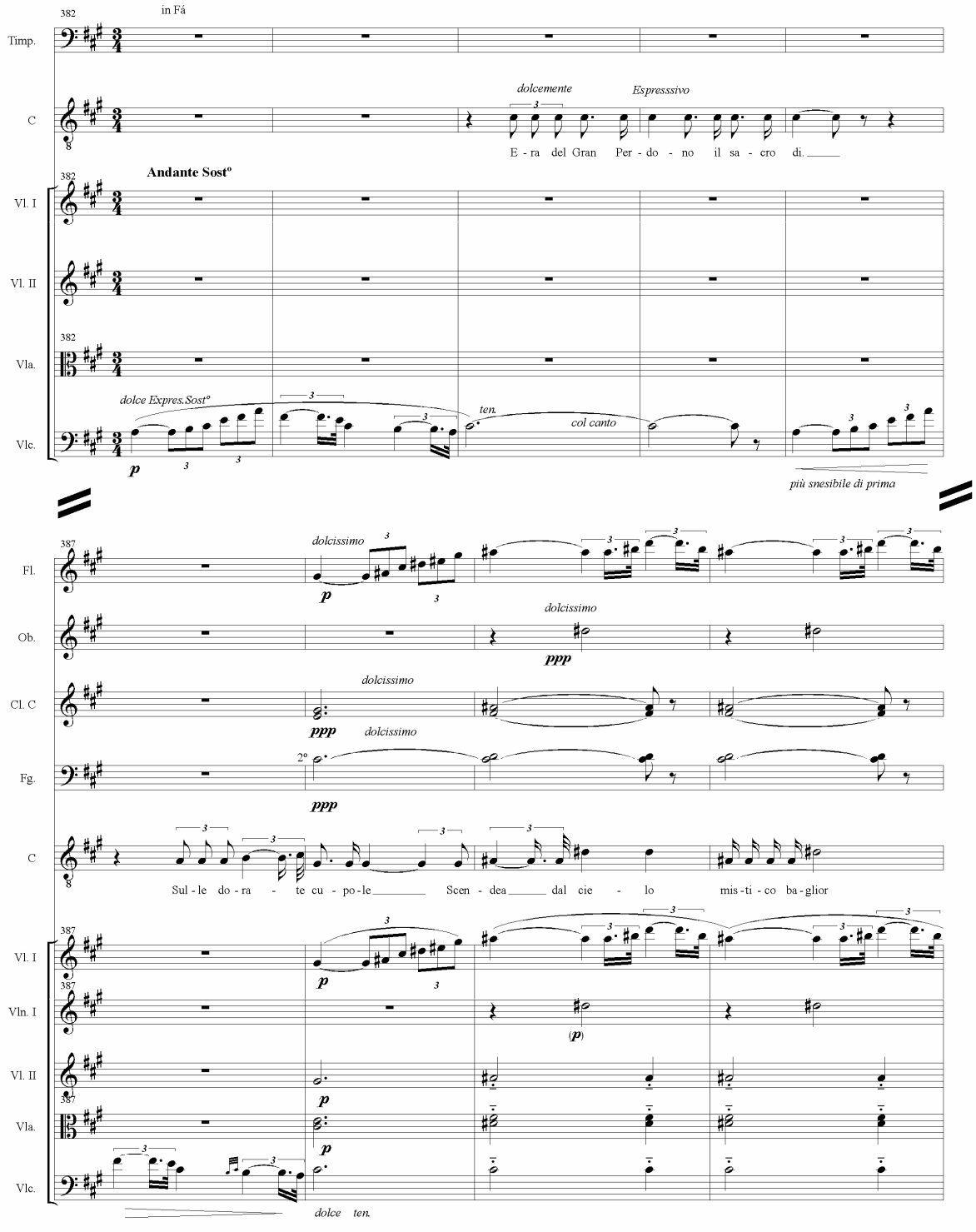
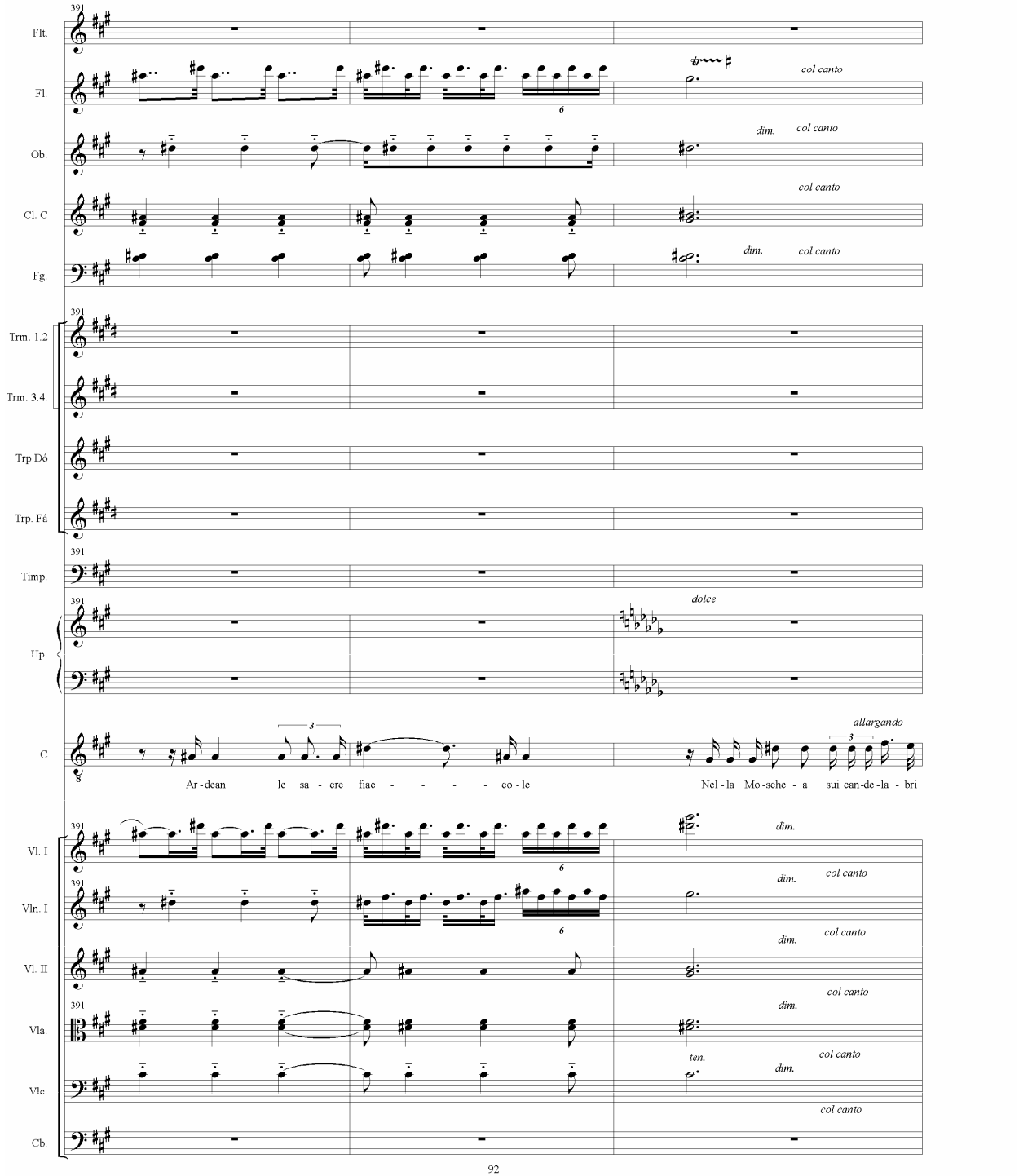
A destra in linea olbiqua, la facciata del chiosco reale con vasta terrazzza riparata da un velario di popora. Dalla terrazza si dirama sulla scena una doppia e tortuosa gradinata a guisa di mezza luna. La prima gradinata prende a destra, la seconda sul proscenio. Vasi di fiori sul limitari. Nel fondo un muricciolo, coperto di edera , separa i giardini dal gran parco attigno. Cespugli di rose intrecciati a boschetti d'alloro. Fra pitoreschi gruppi di palme, presso il parco, zamplilla una maestosa fontana. A destra del proscenio, fra gruppi di palme, un'amaca. Pieno meriggio. Vegetazione lussureggiante. All'alzarsi della tela Adin è adagitao sopra un banco dizolle, in faccia alla terrazza, in atto di accordare la citara. Un sorriso mordace gli afiora di tratto in tratto le labbra.

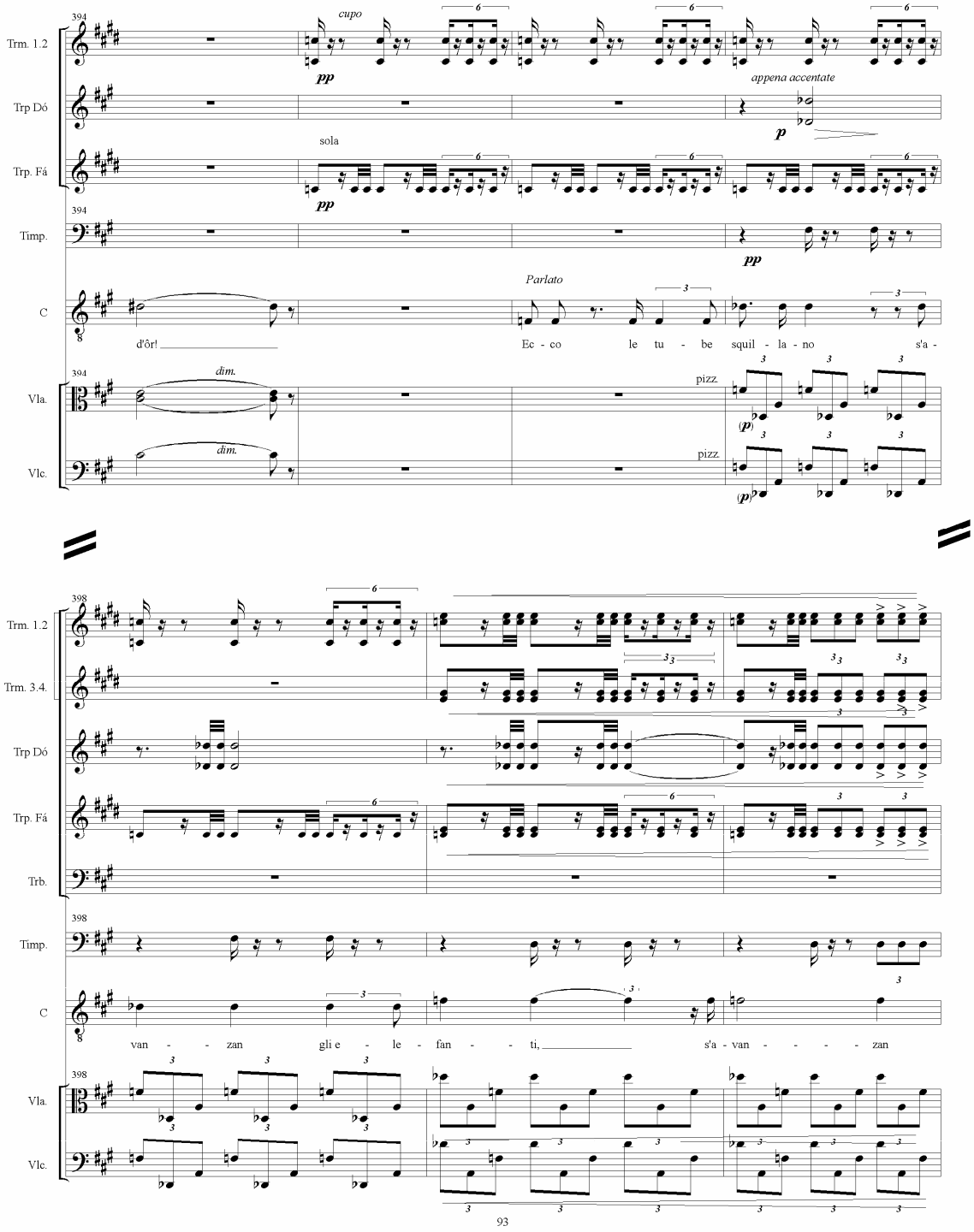
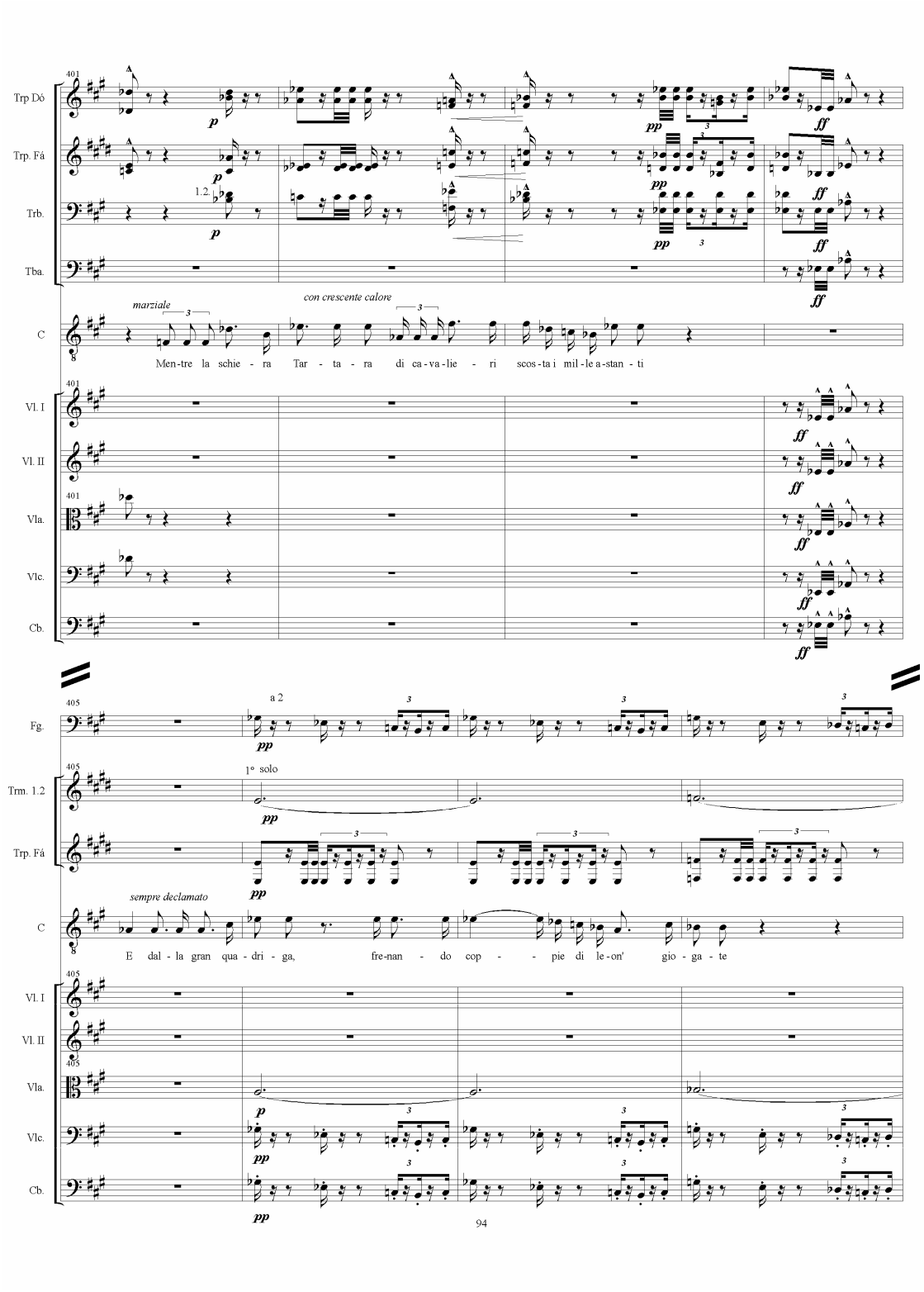
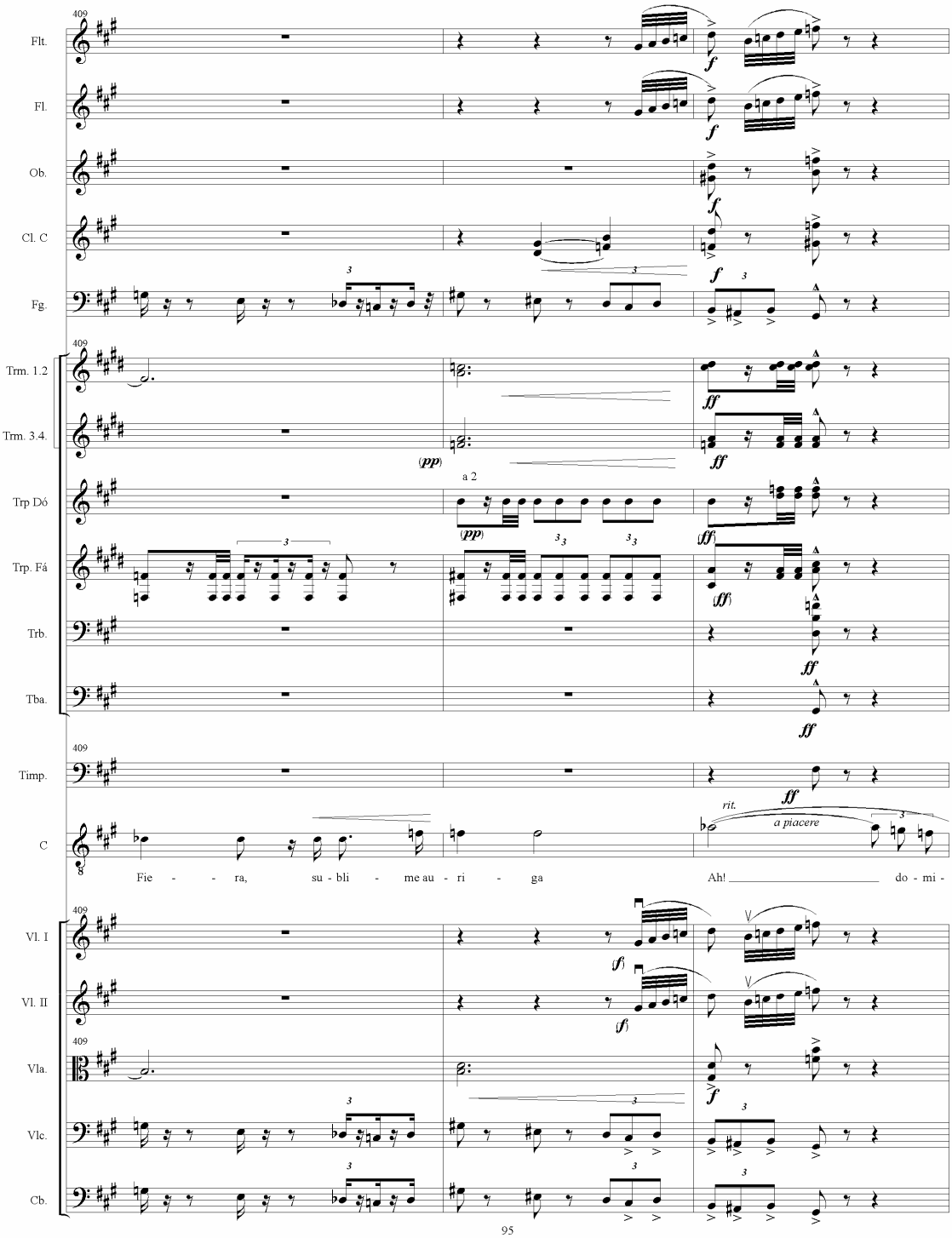
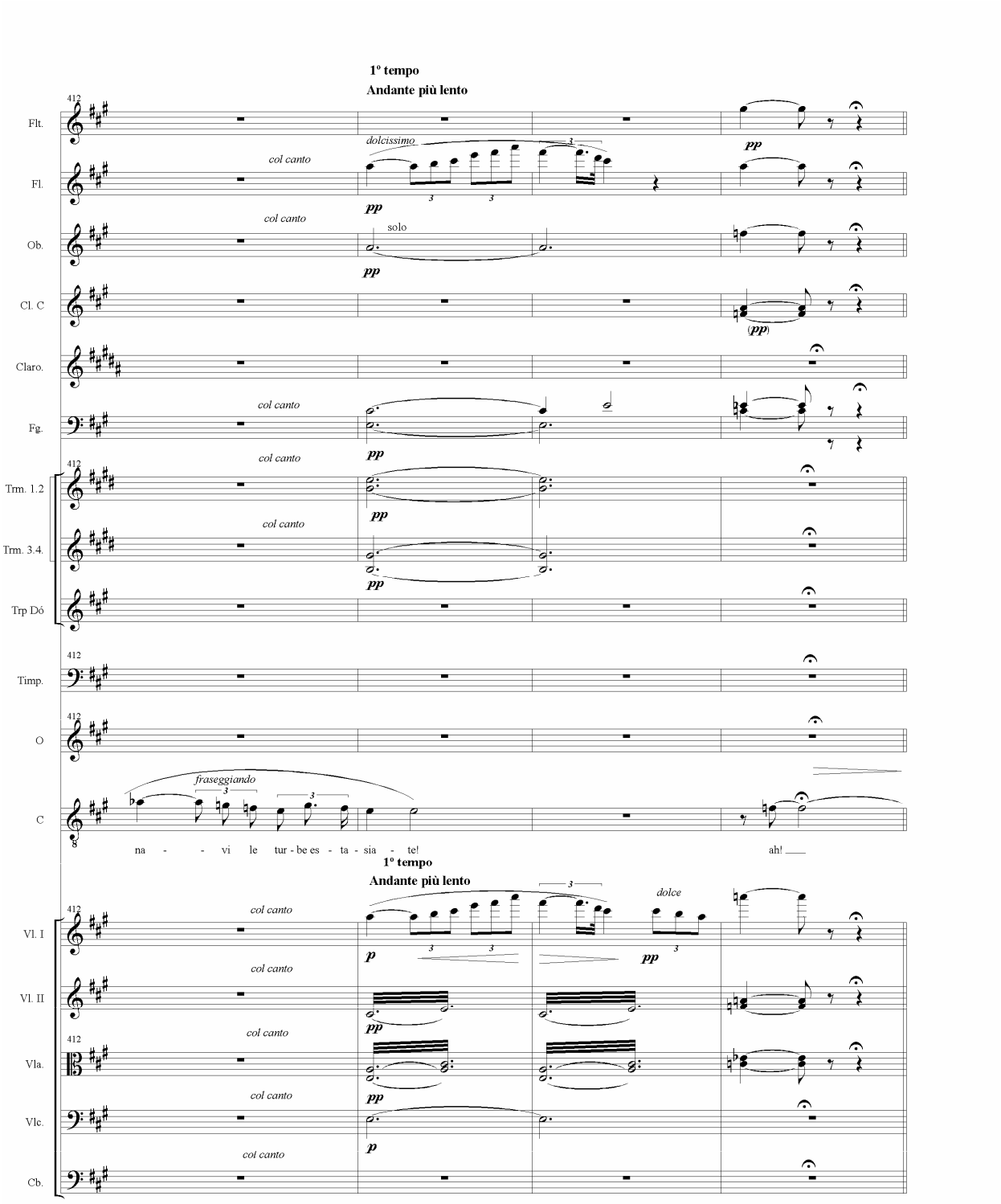
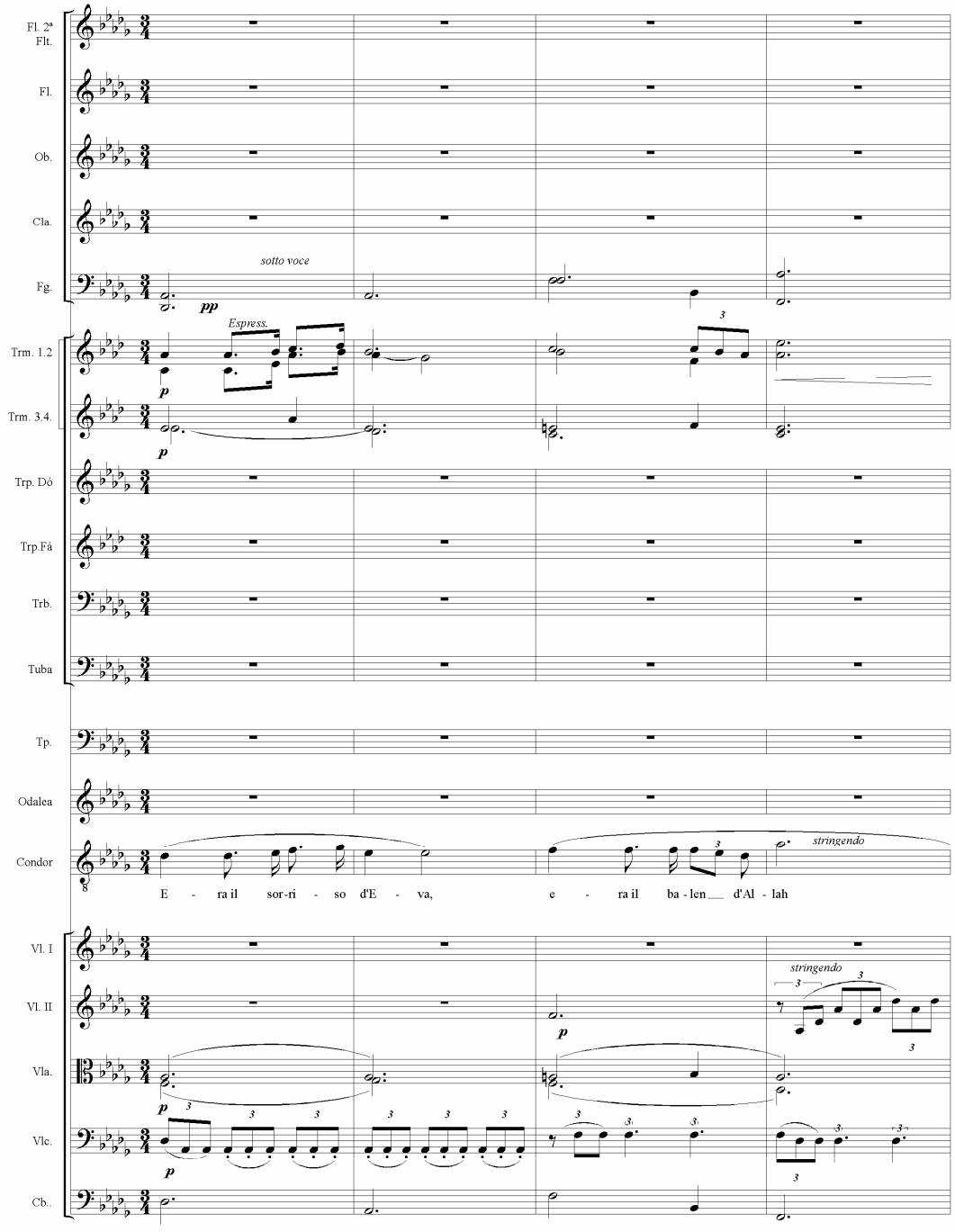
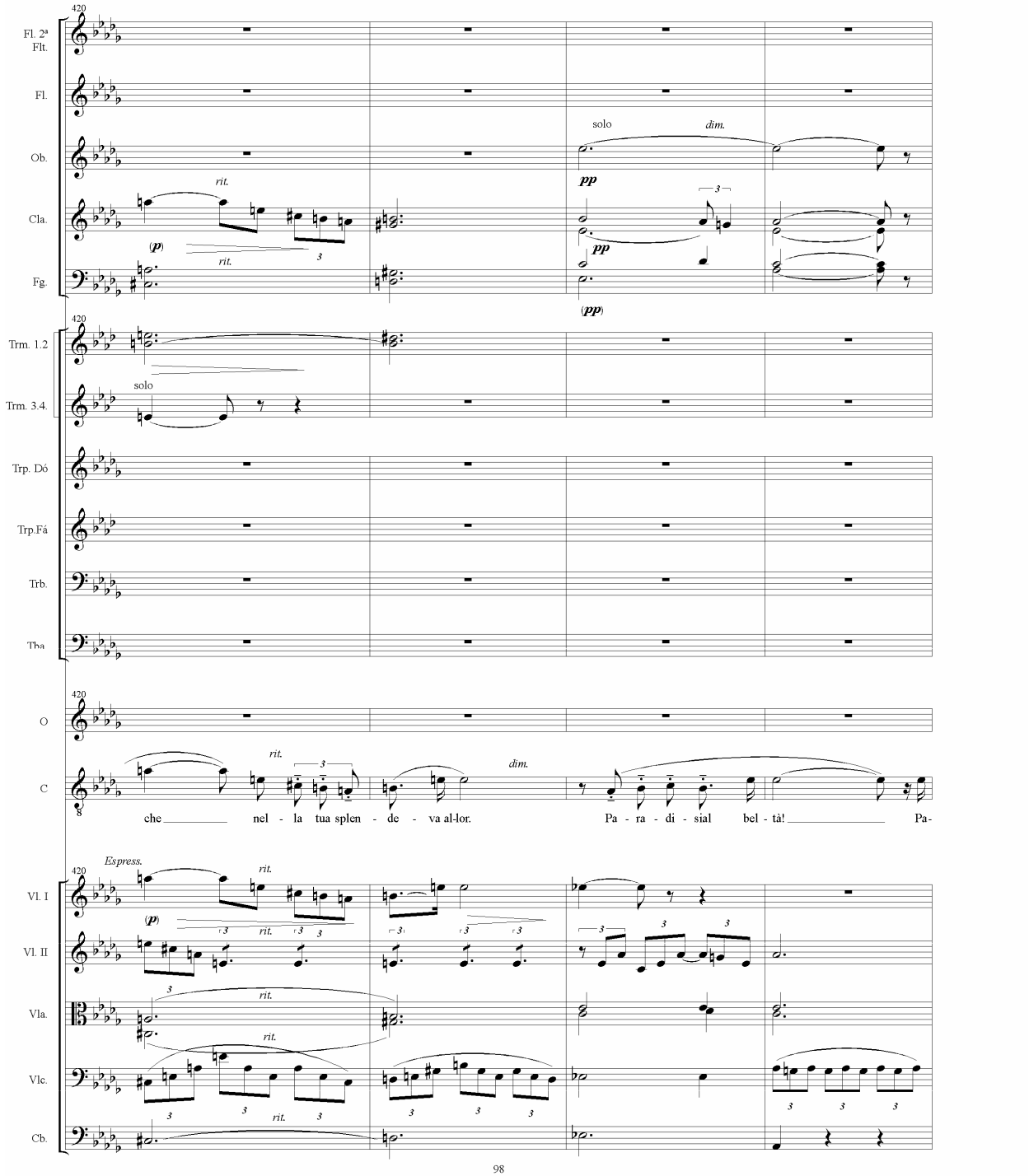
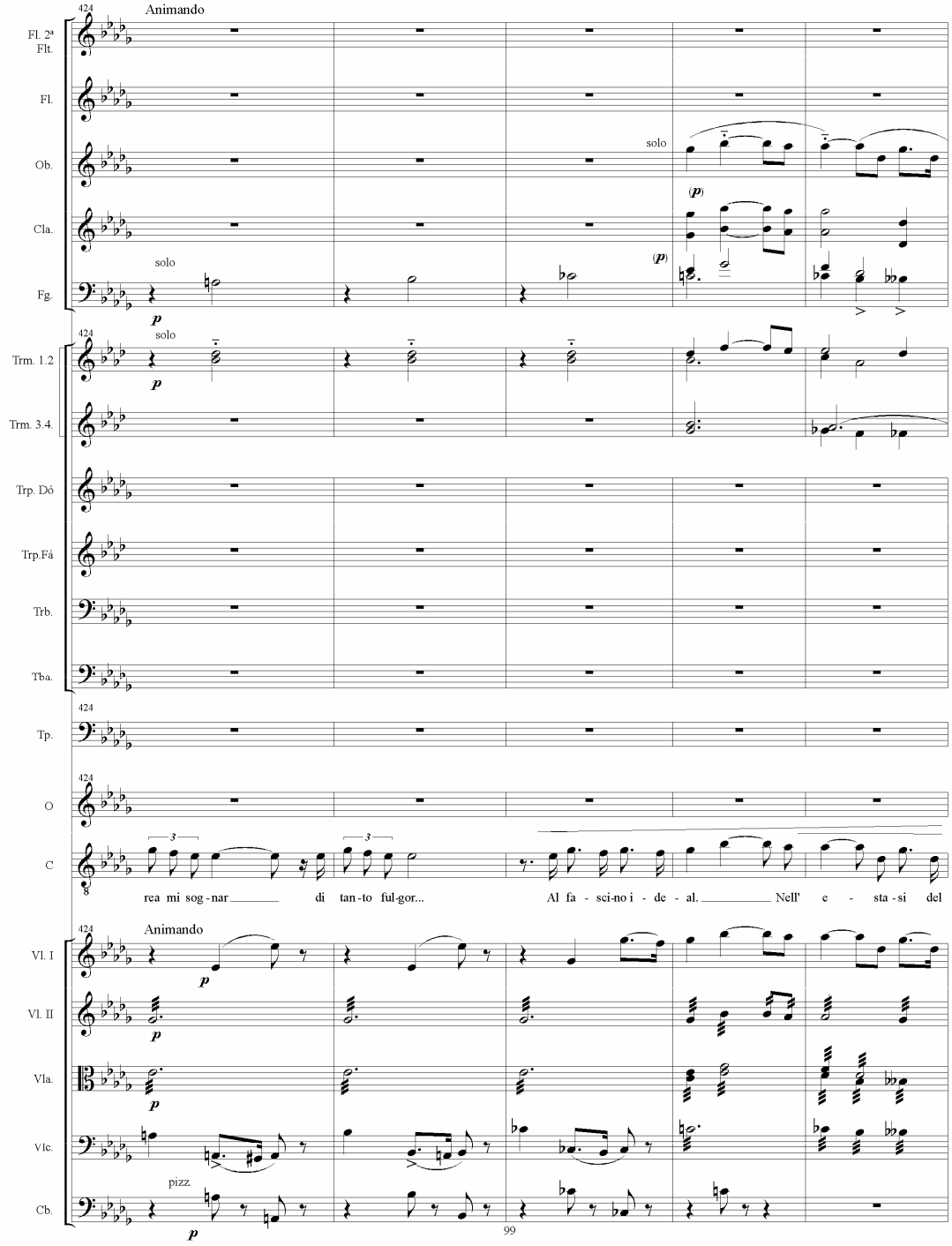
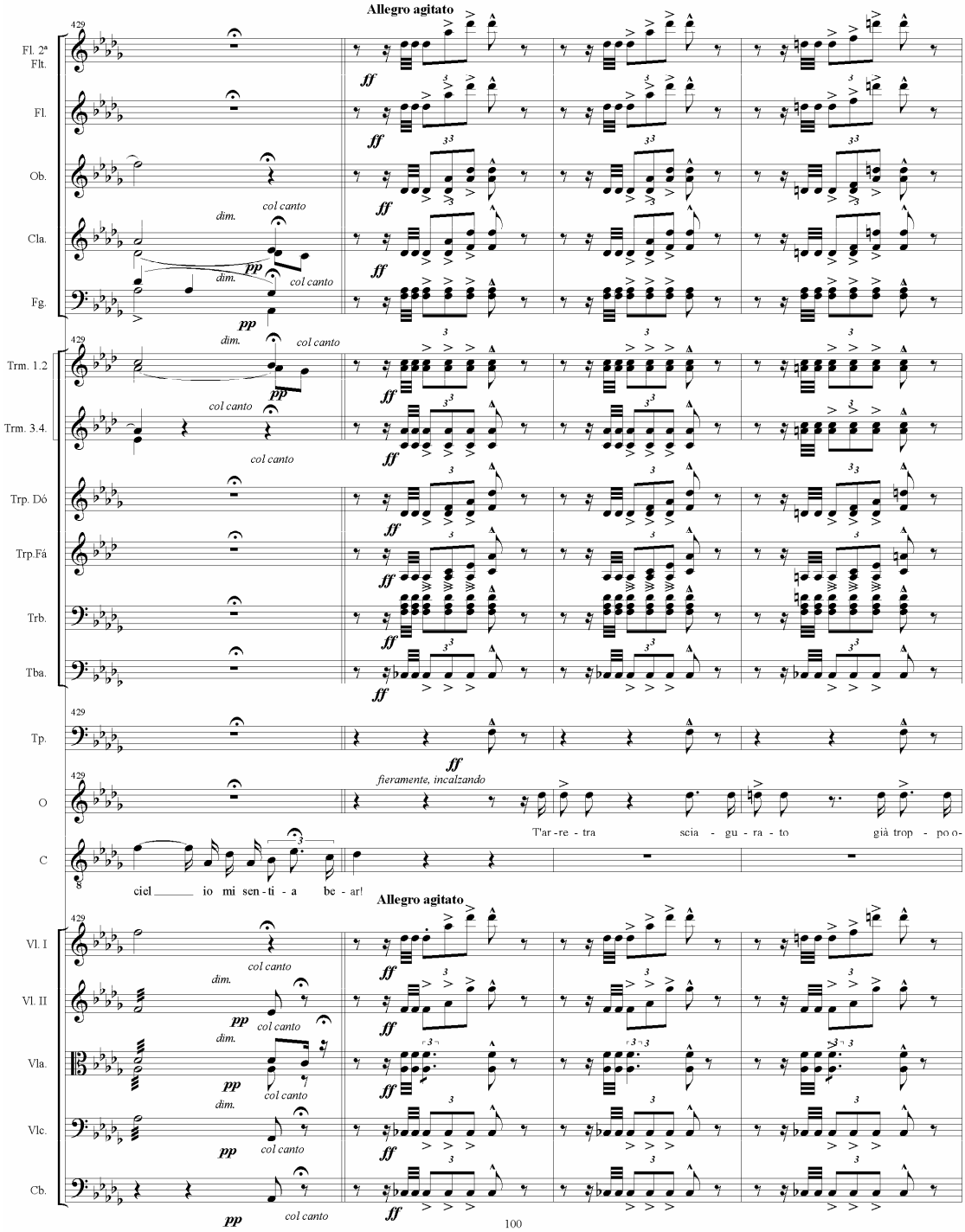
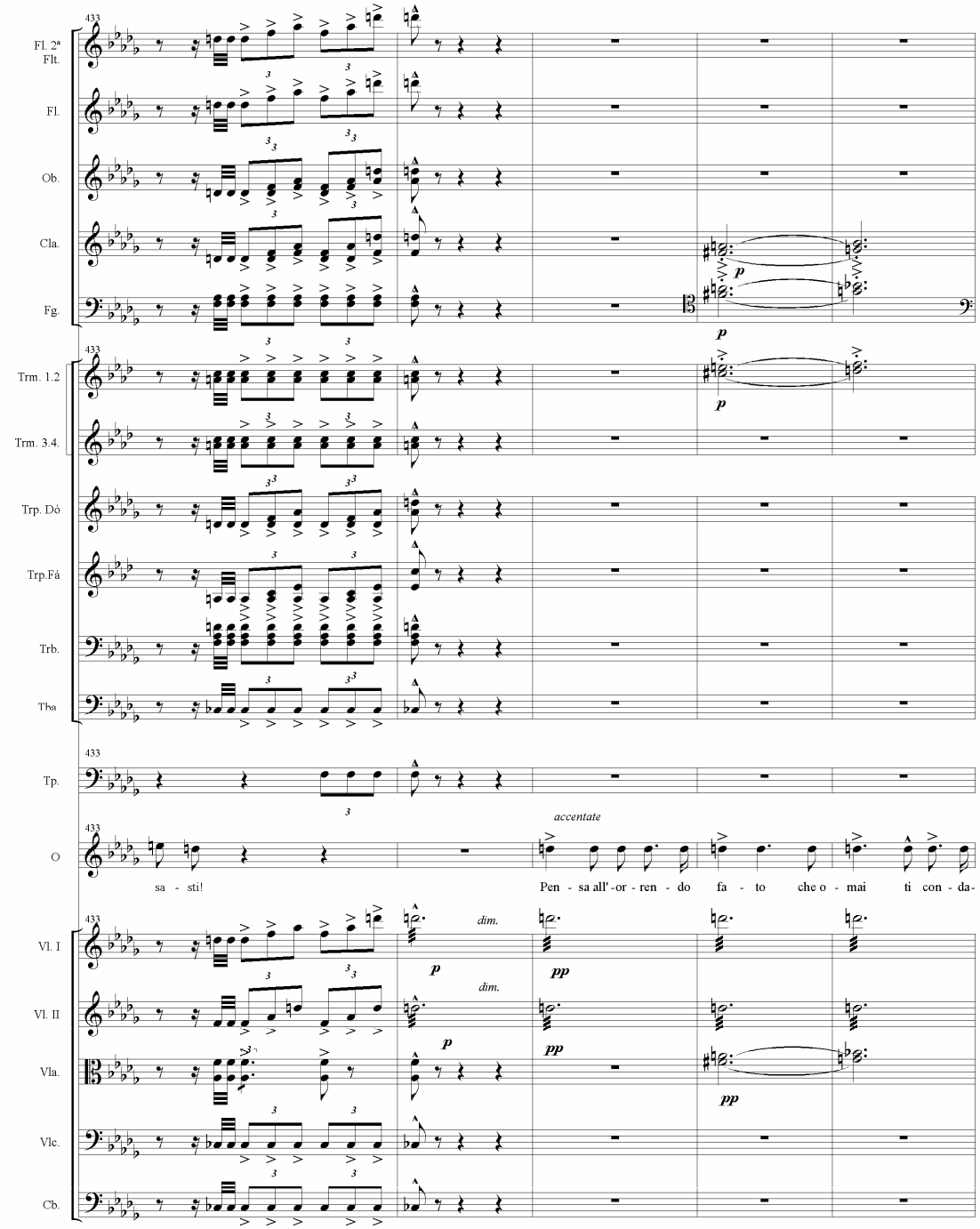
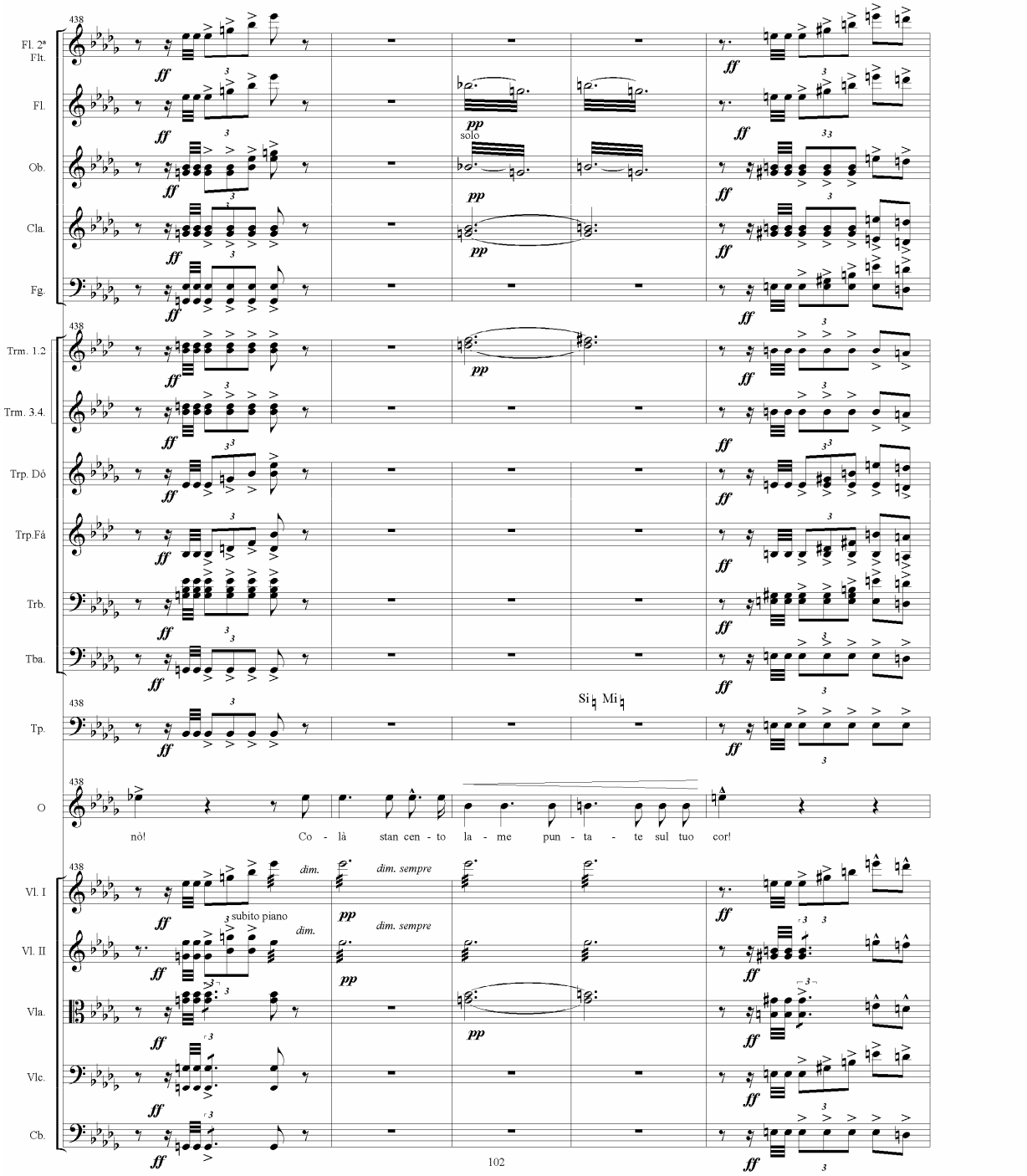
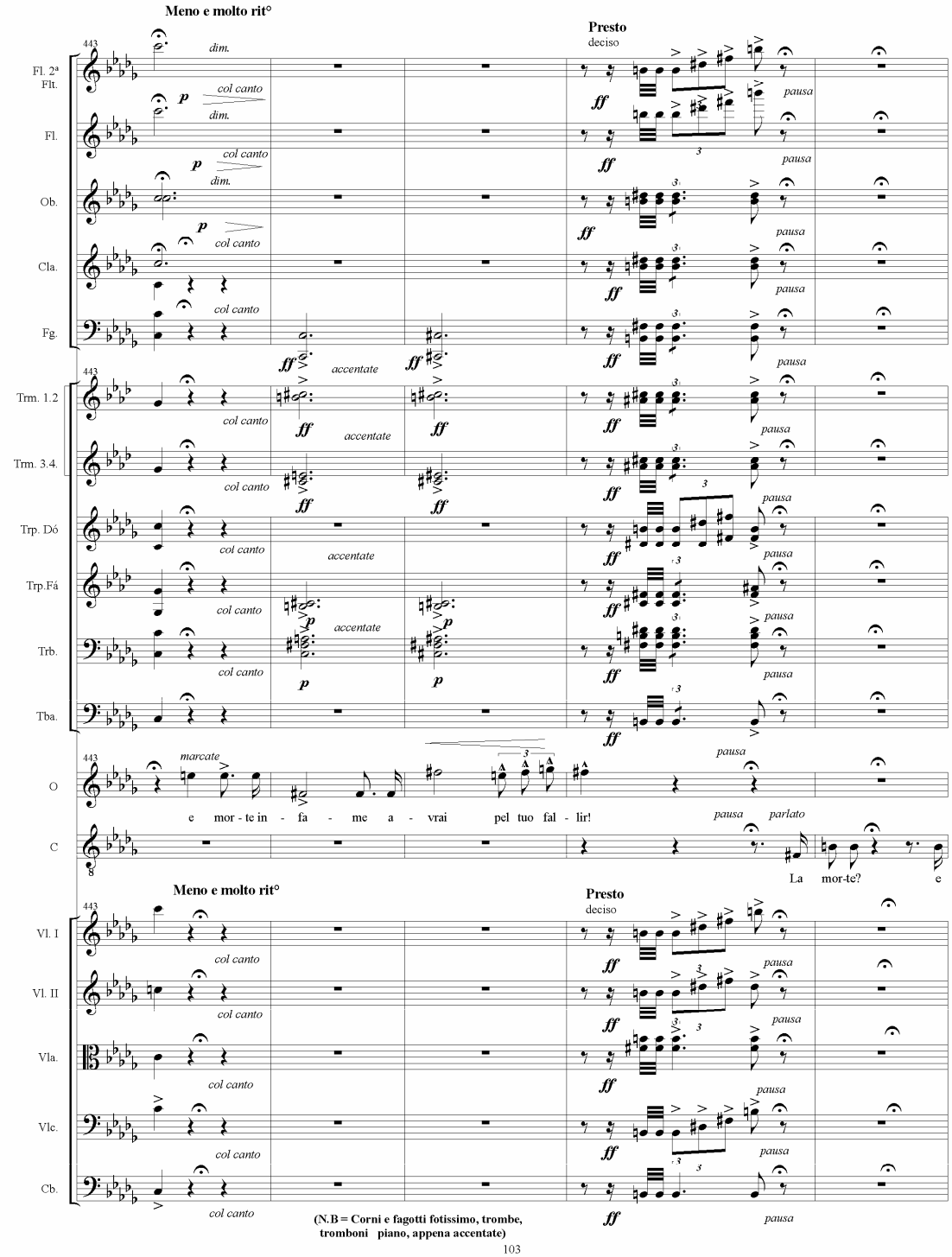
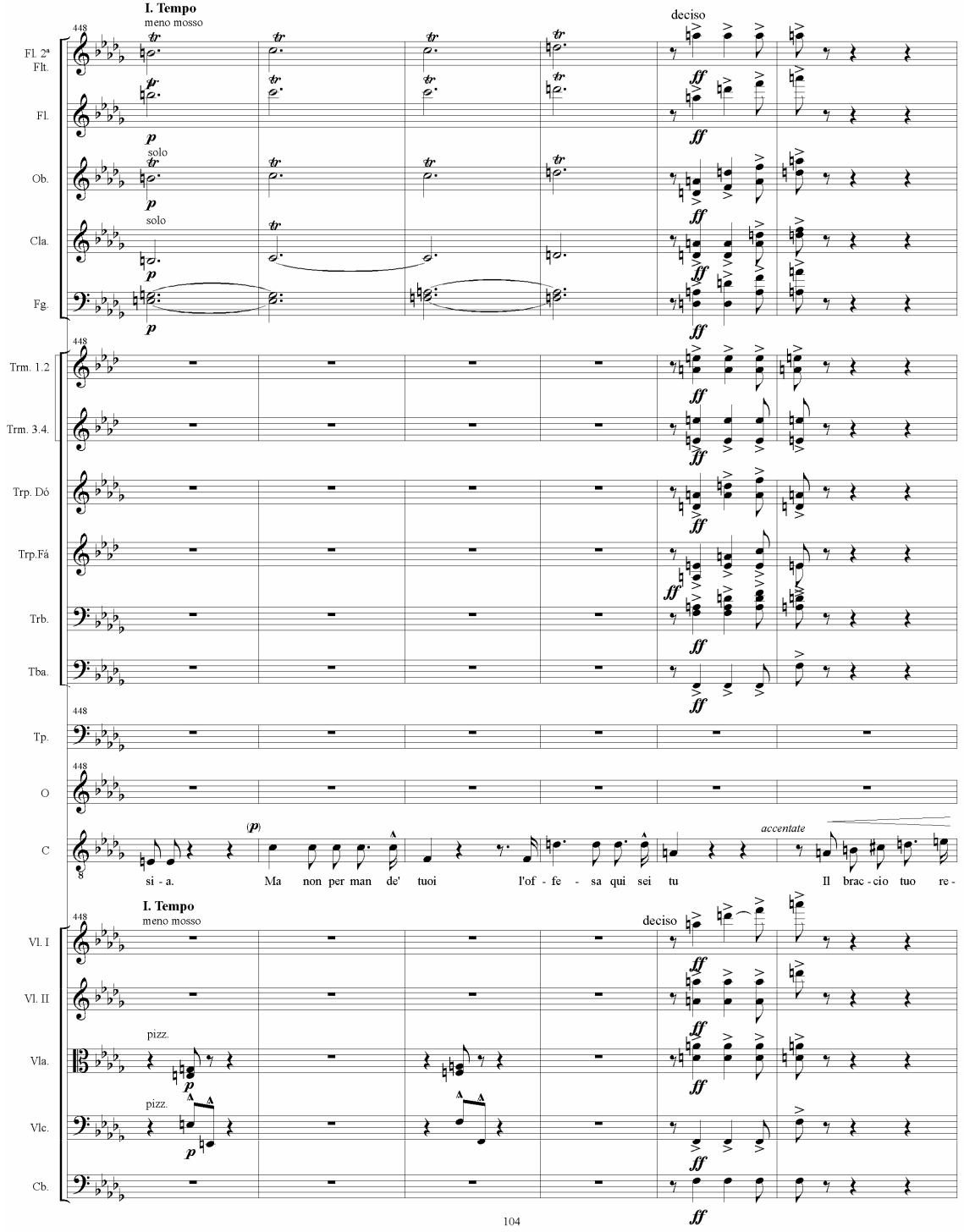
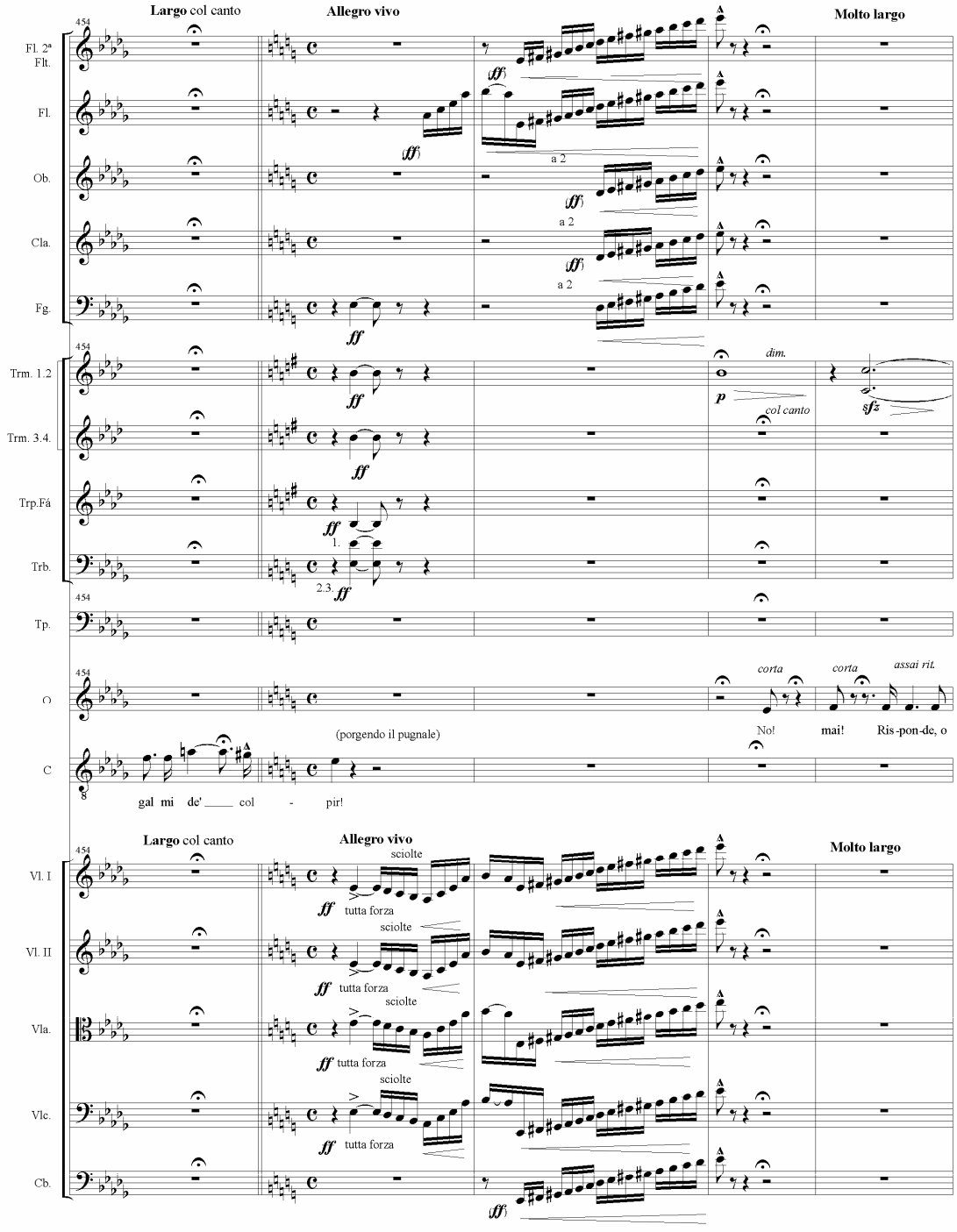
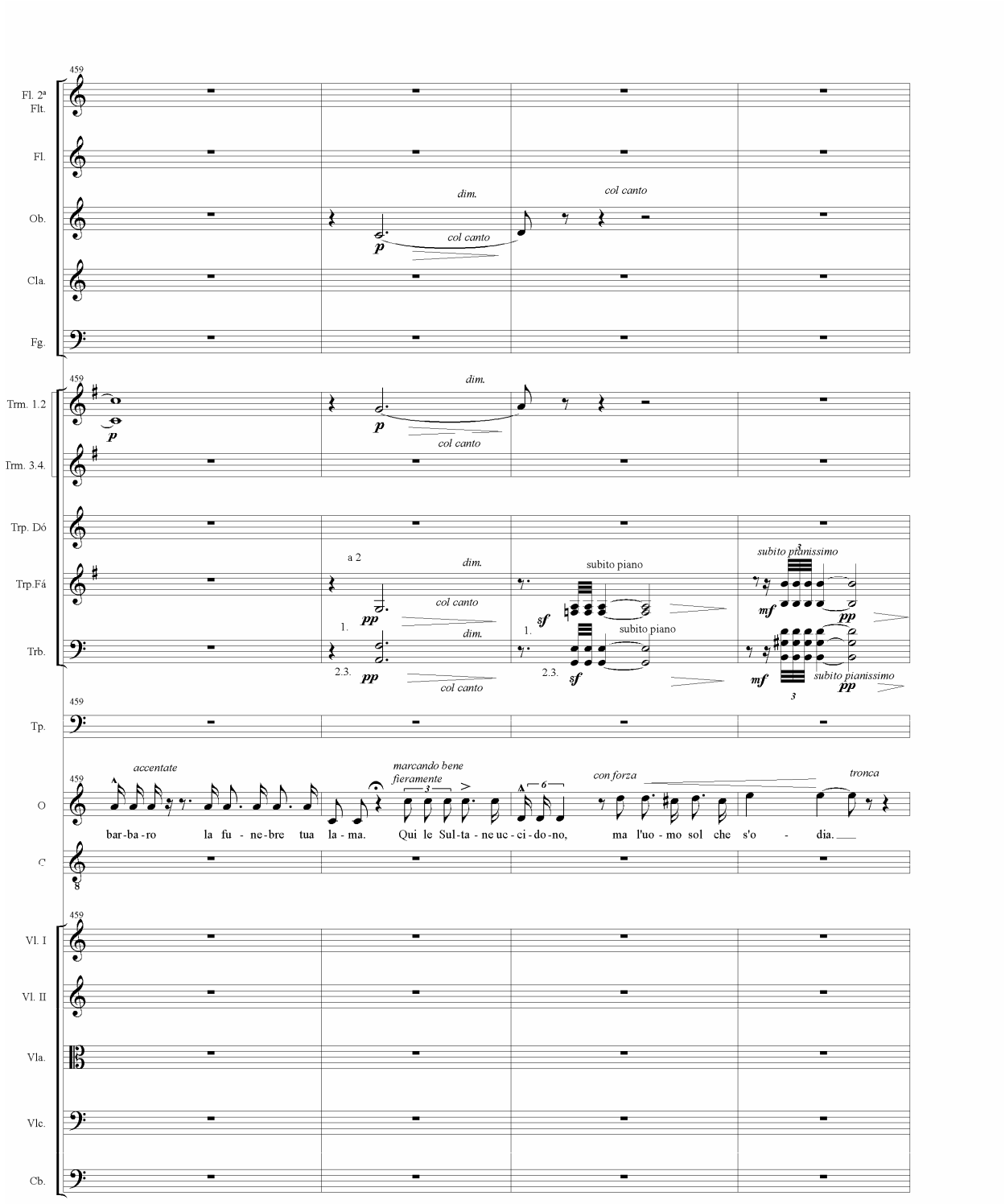
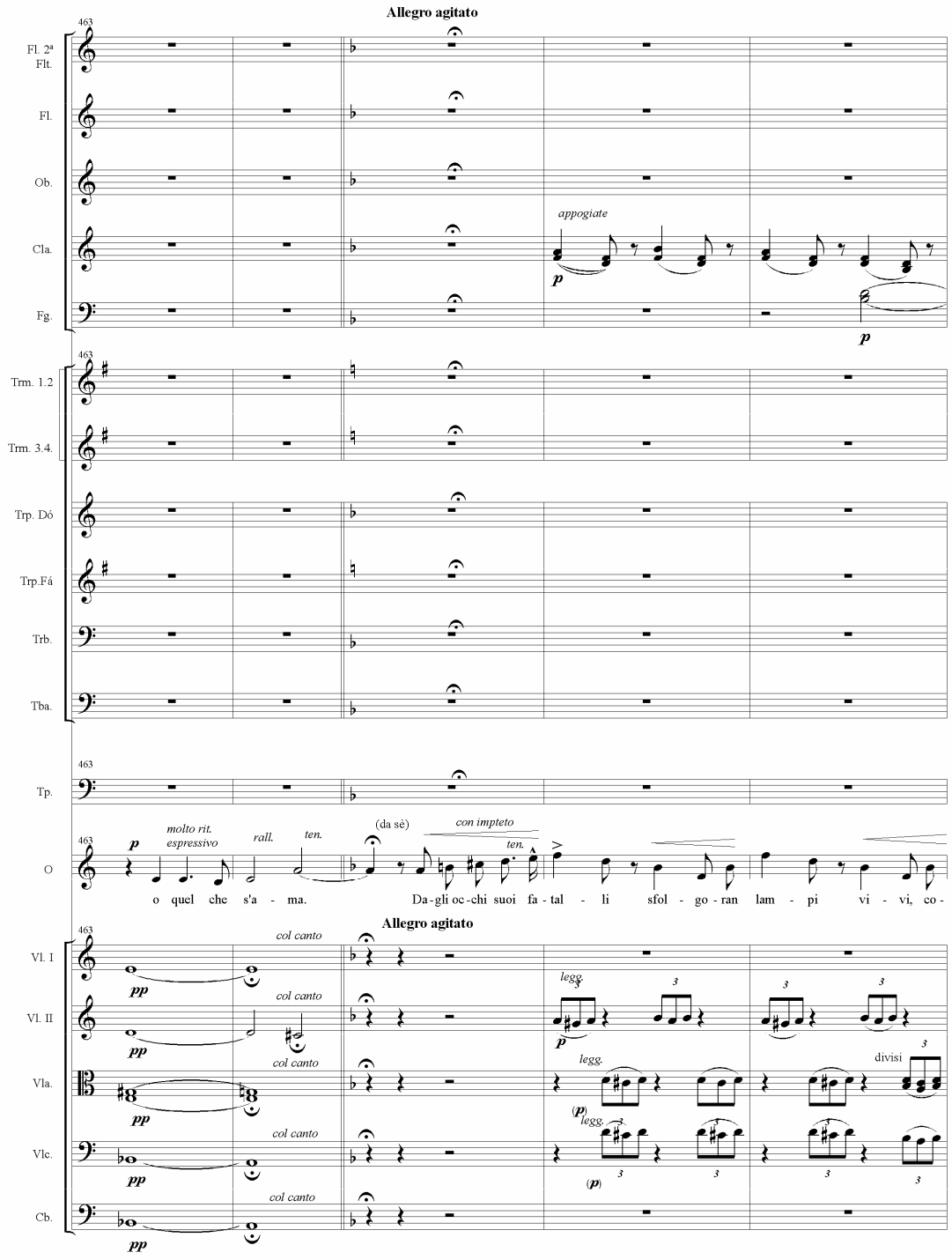
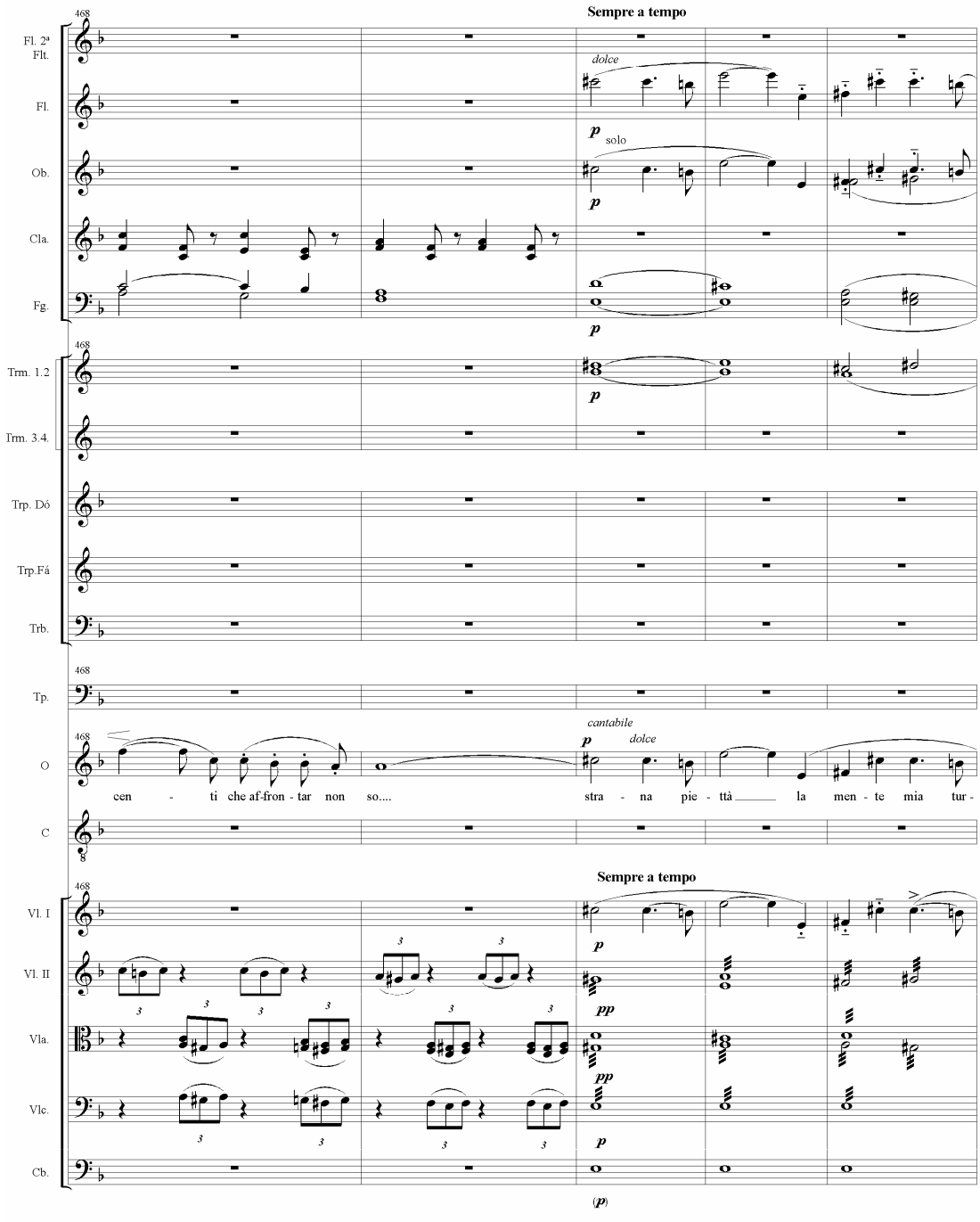
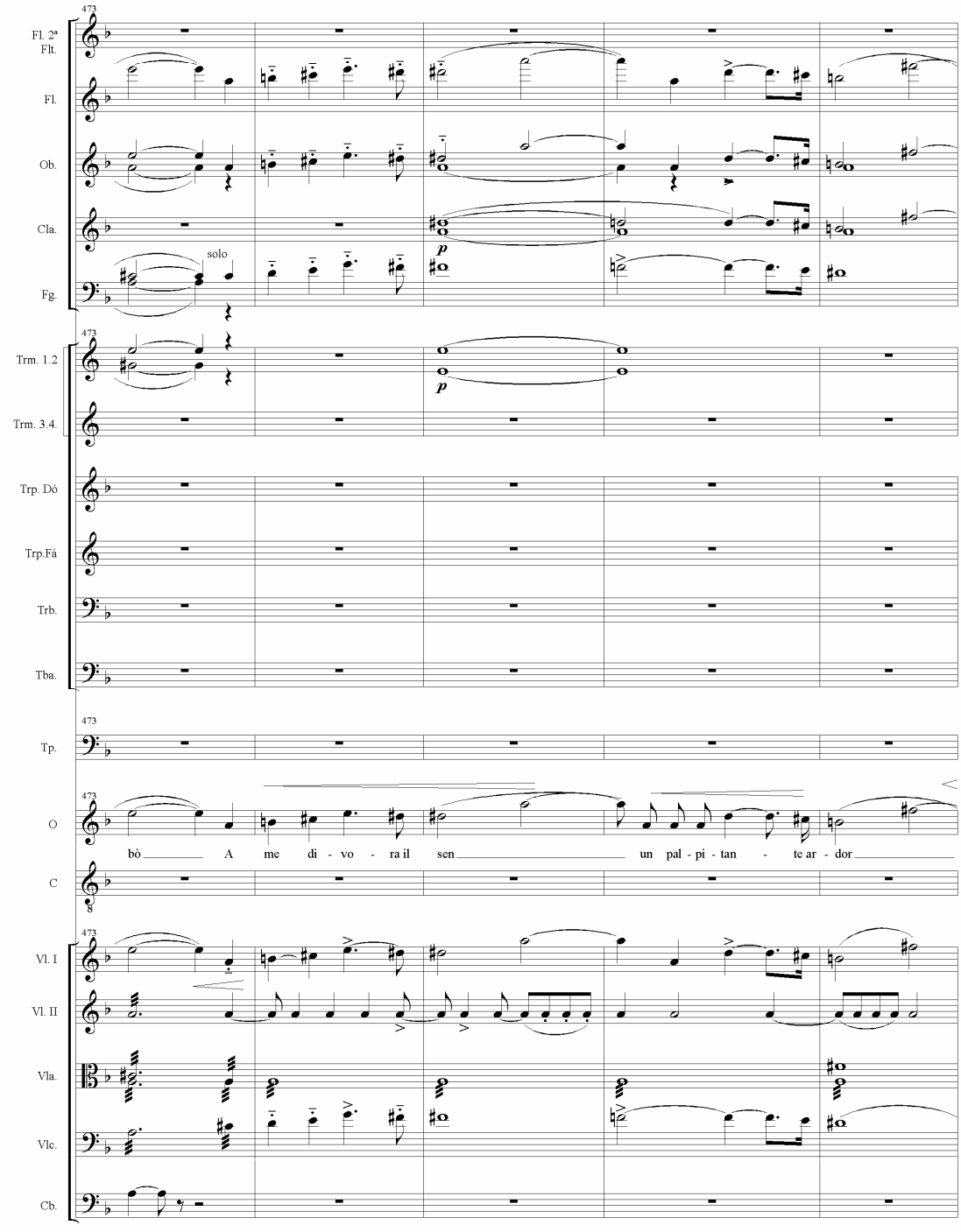
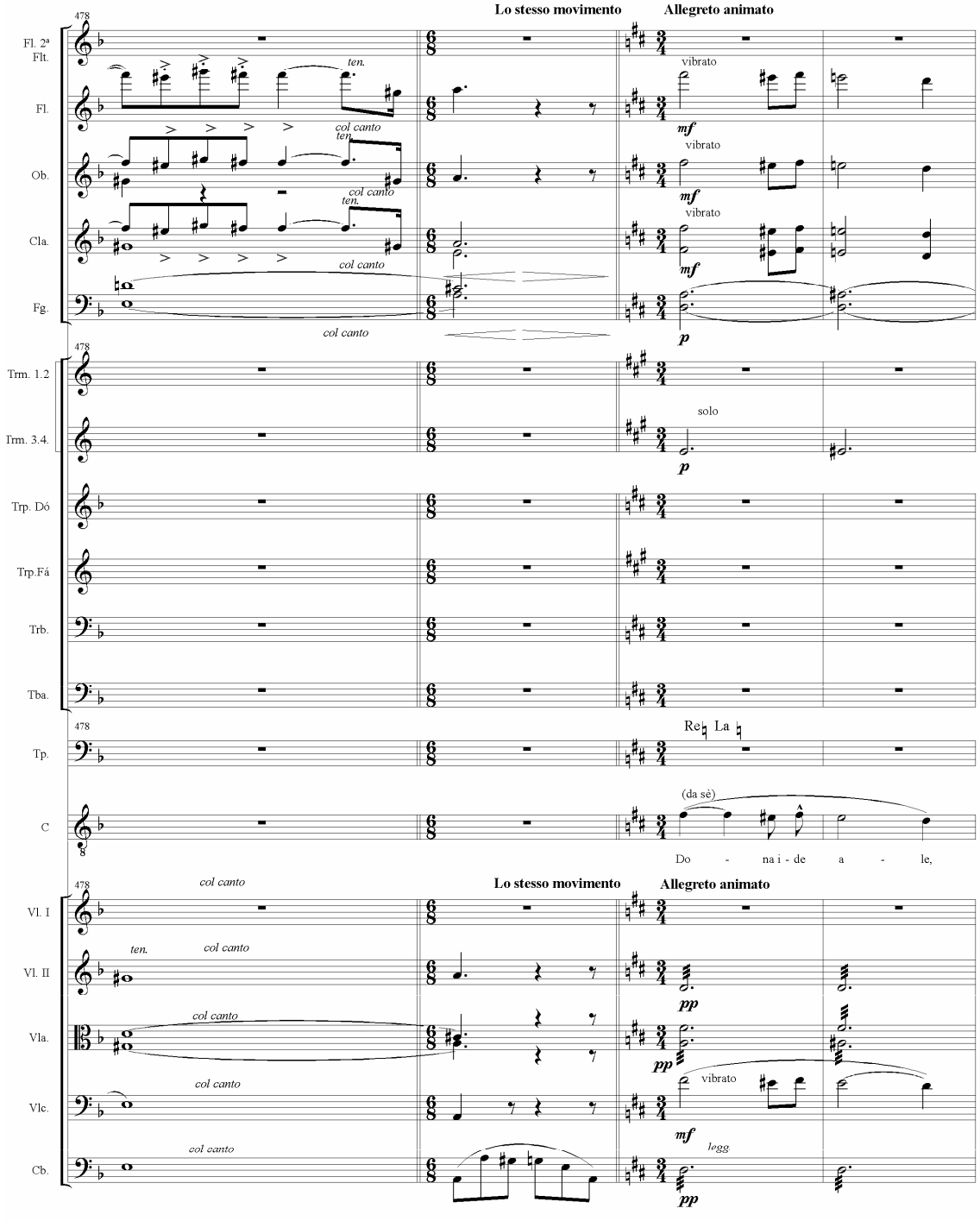
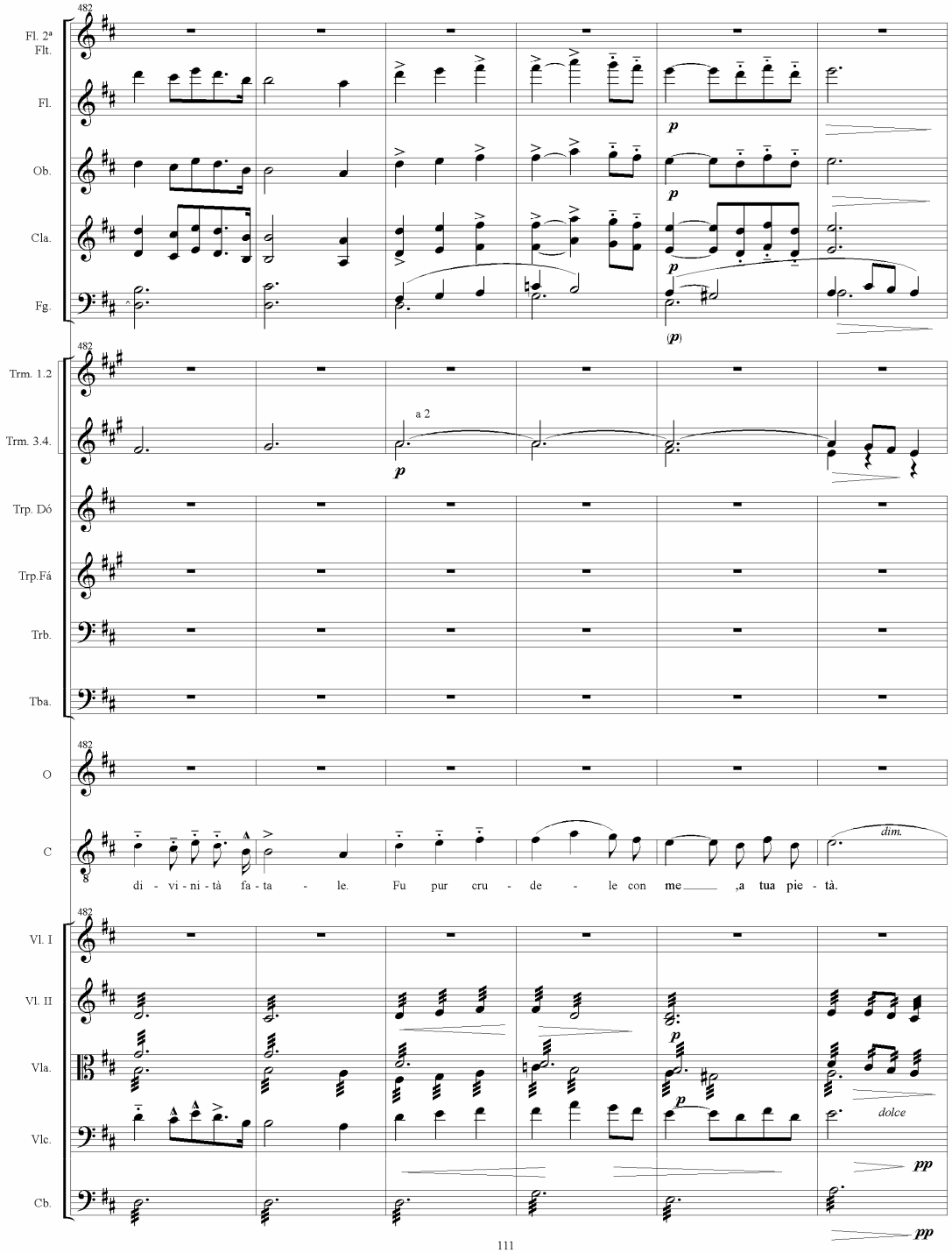
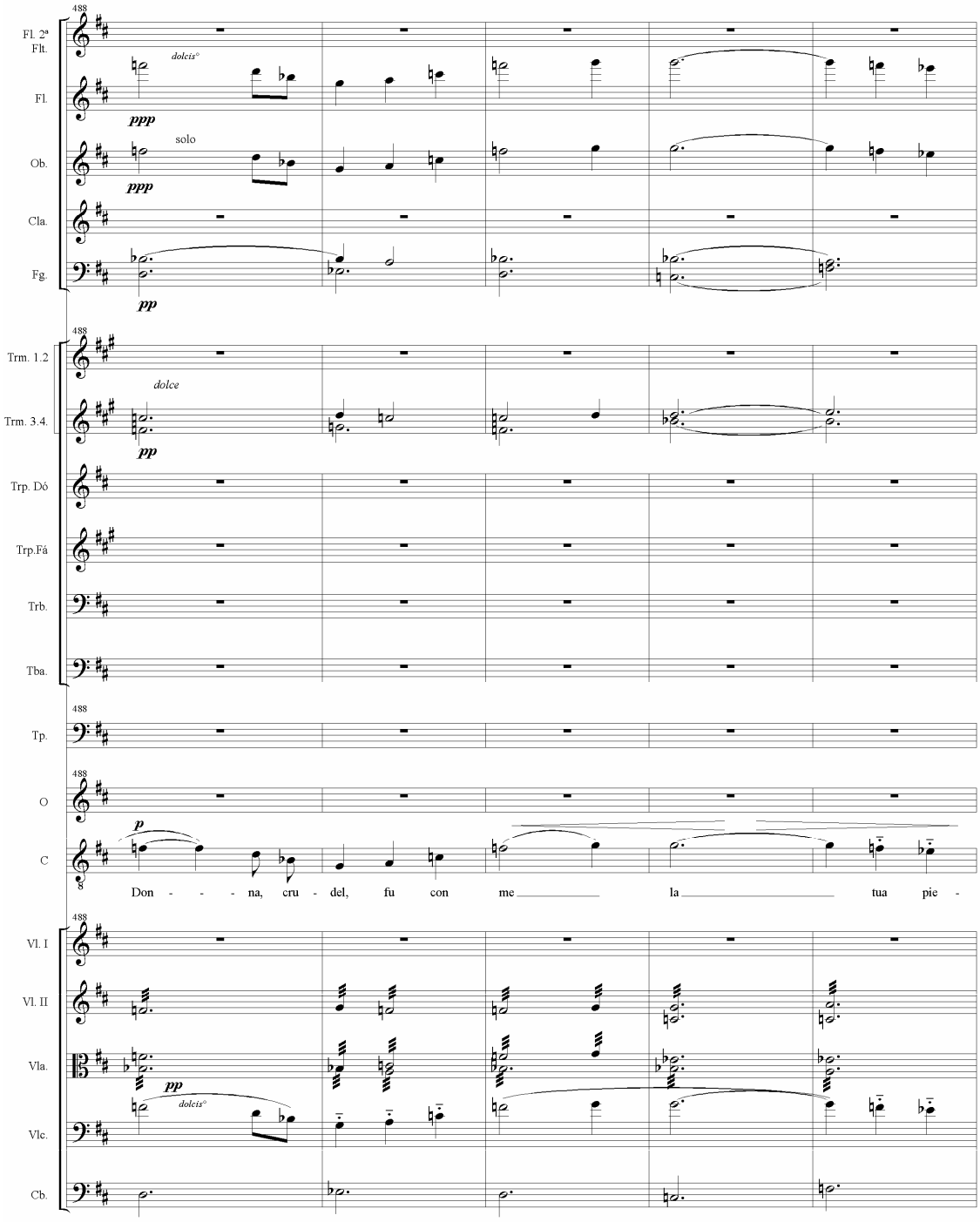
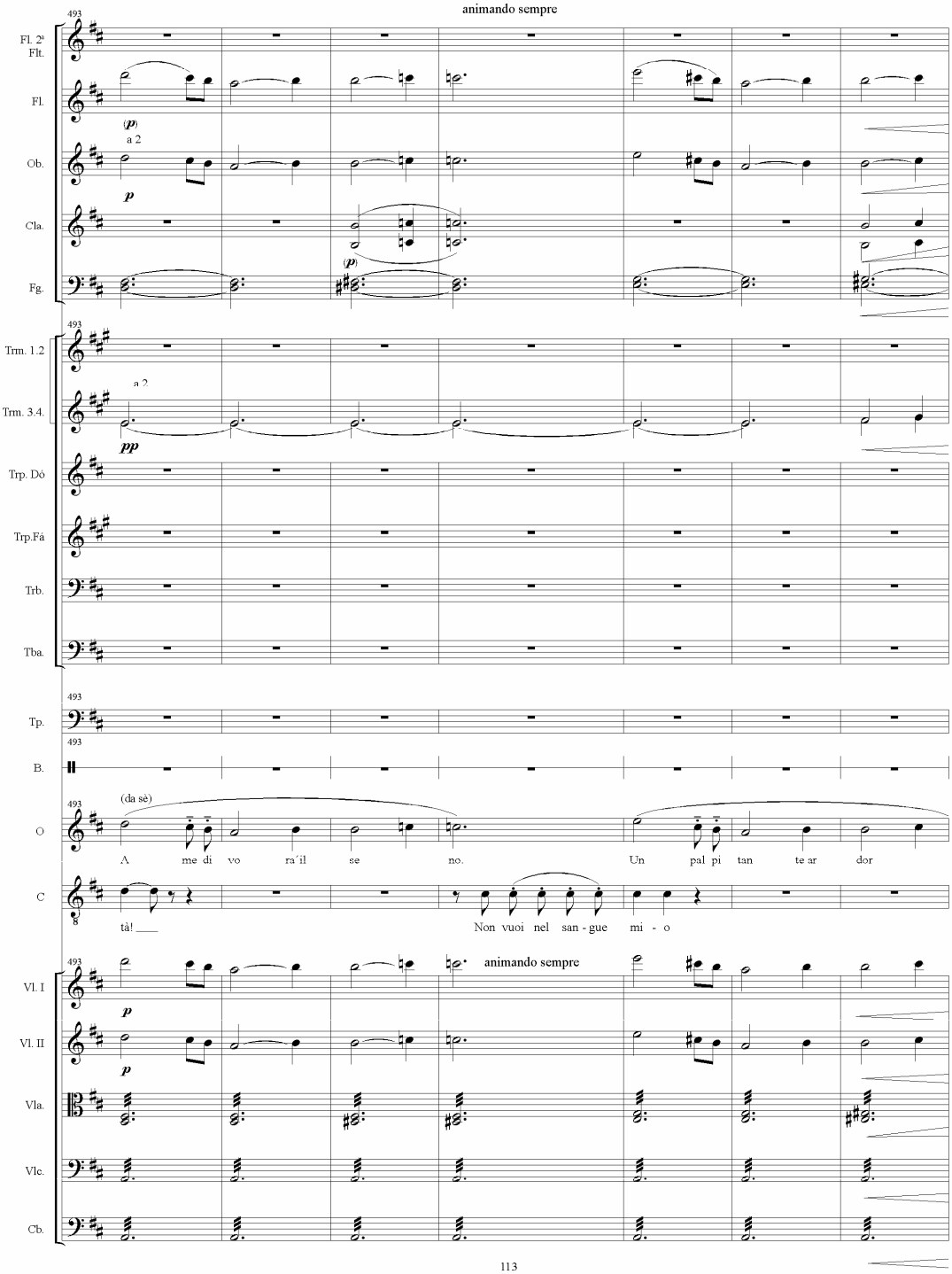
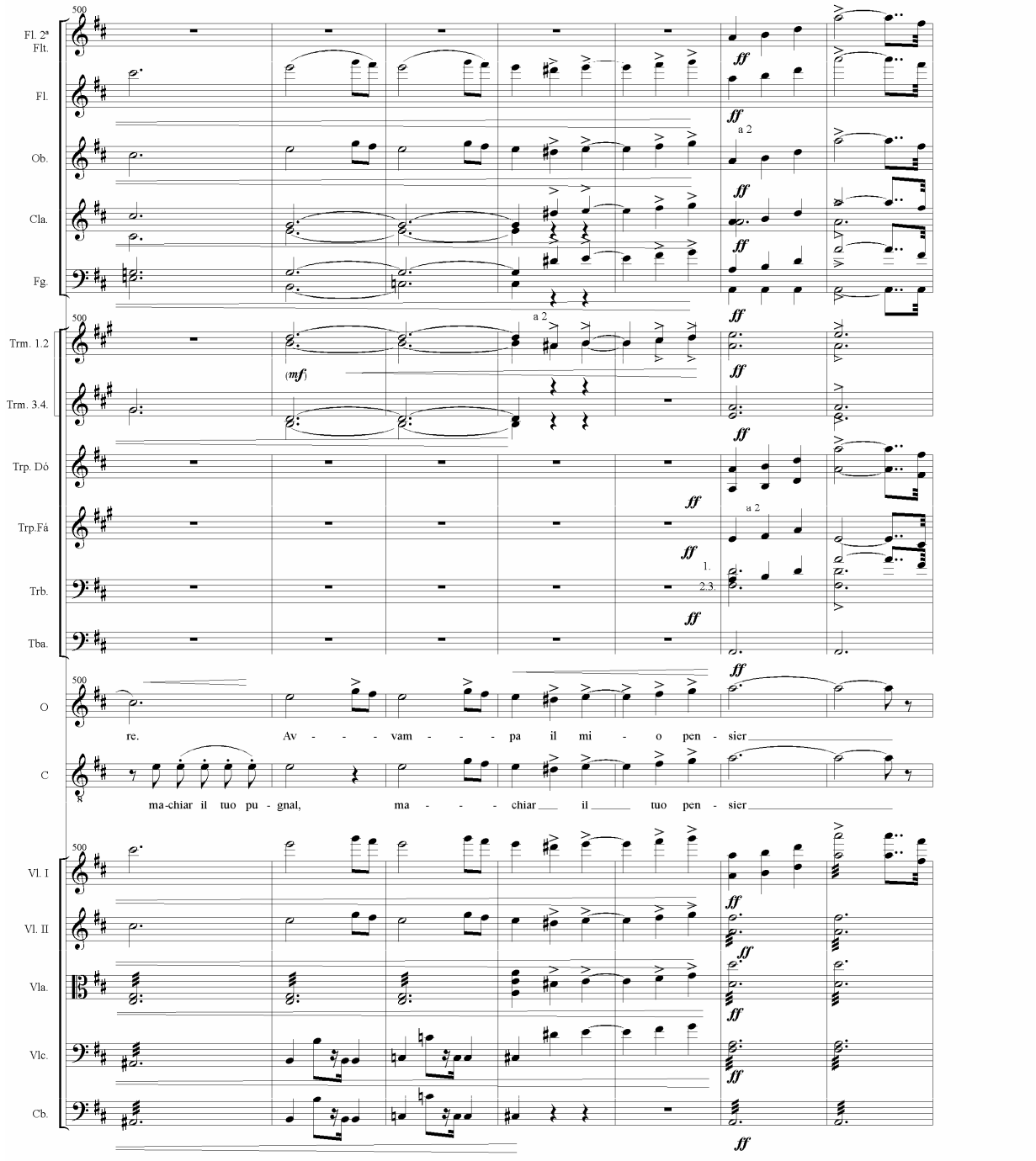
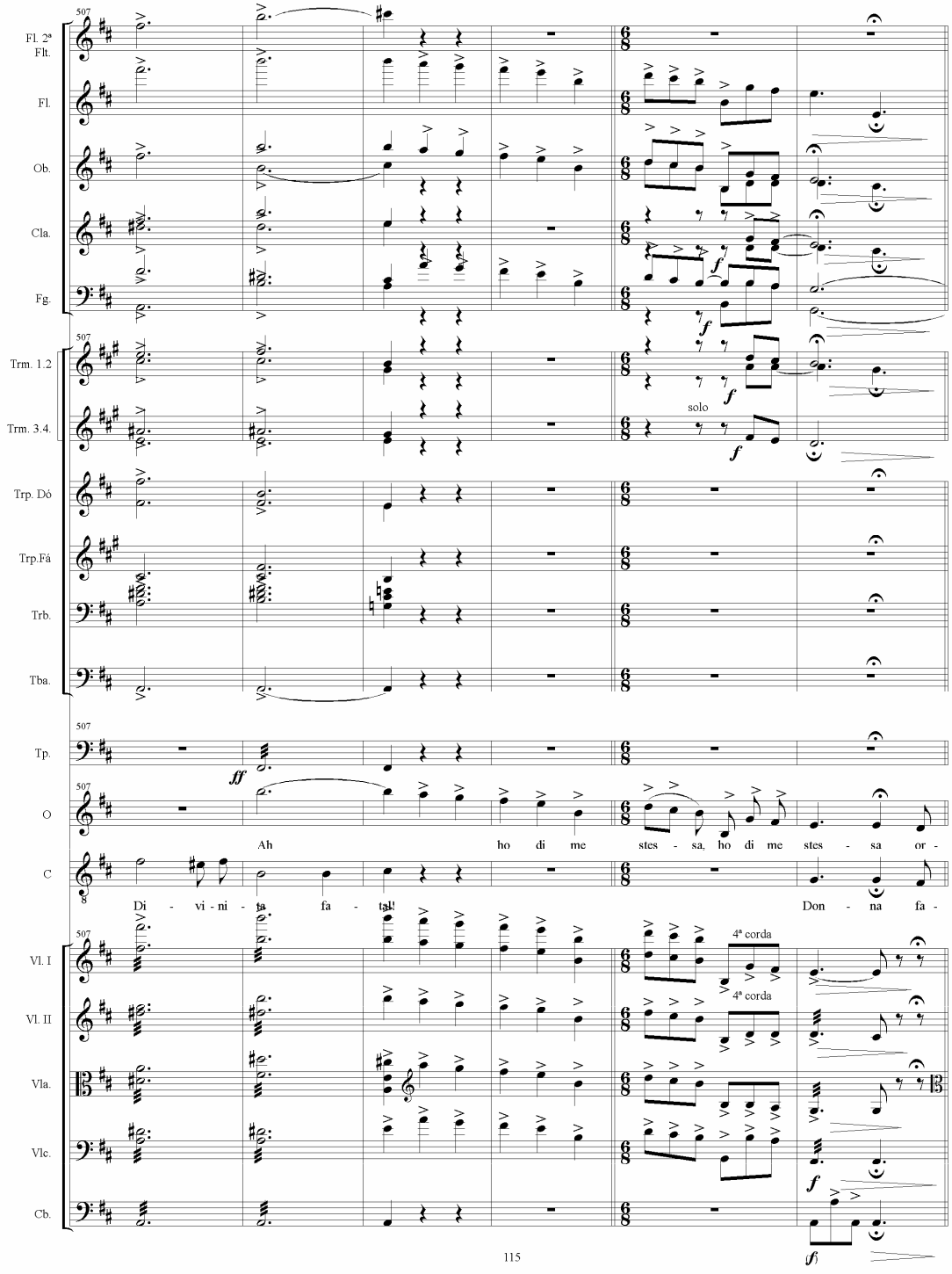
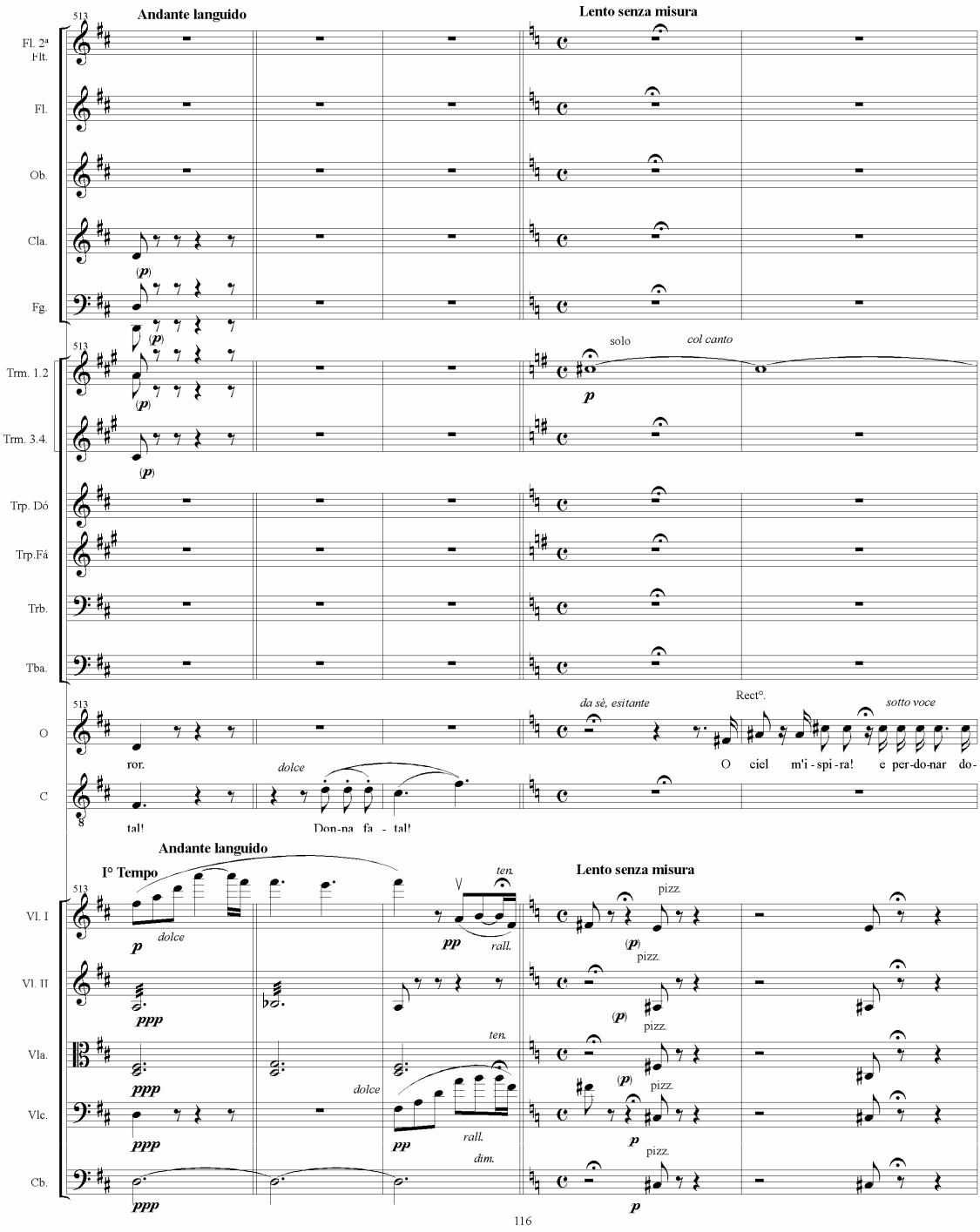
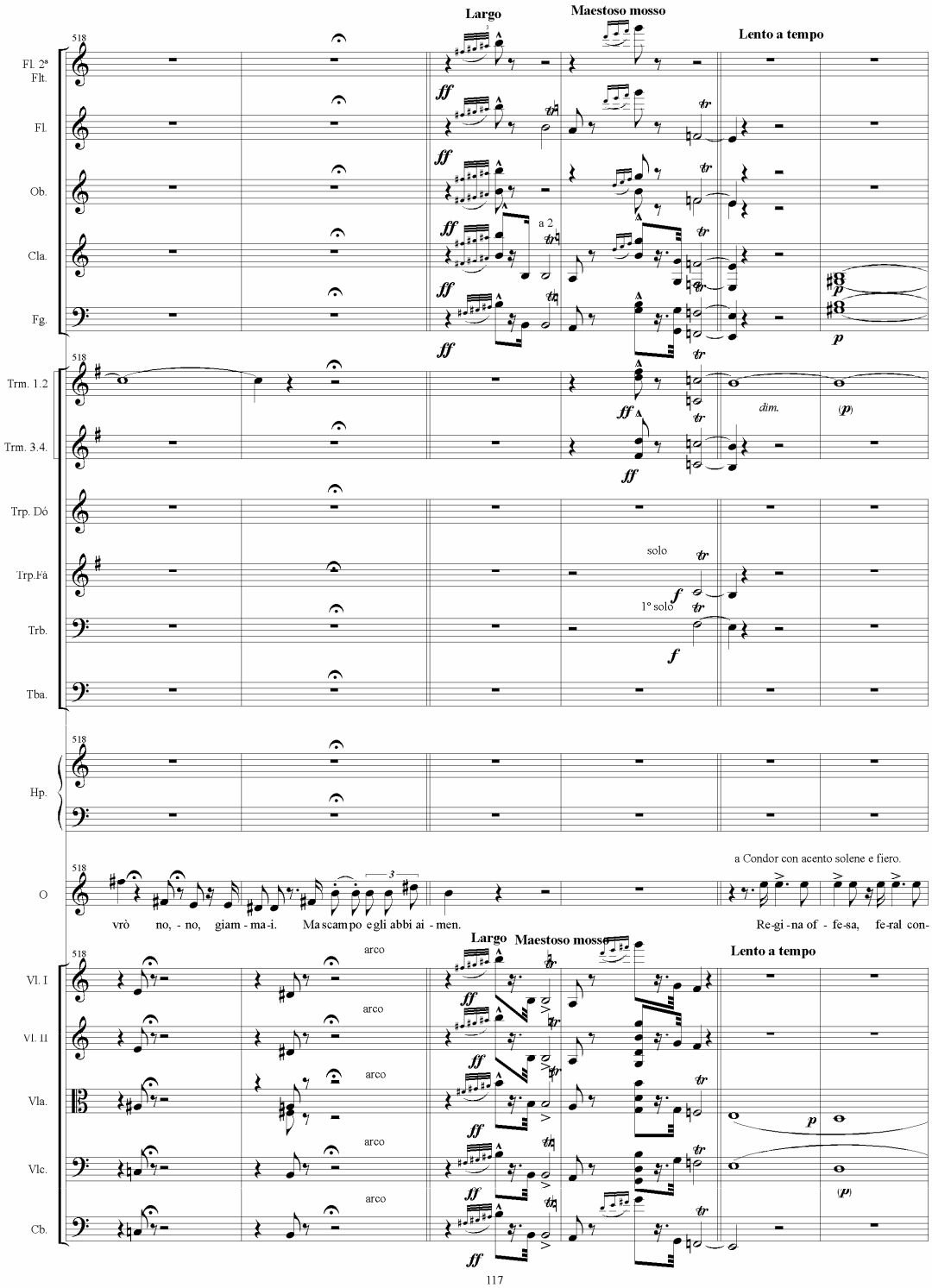
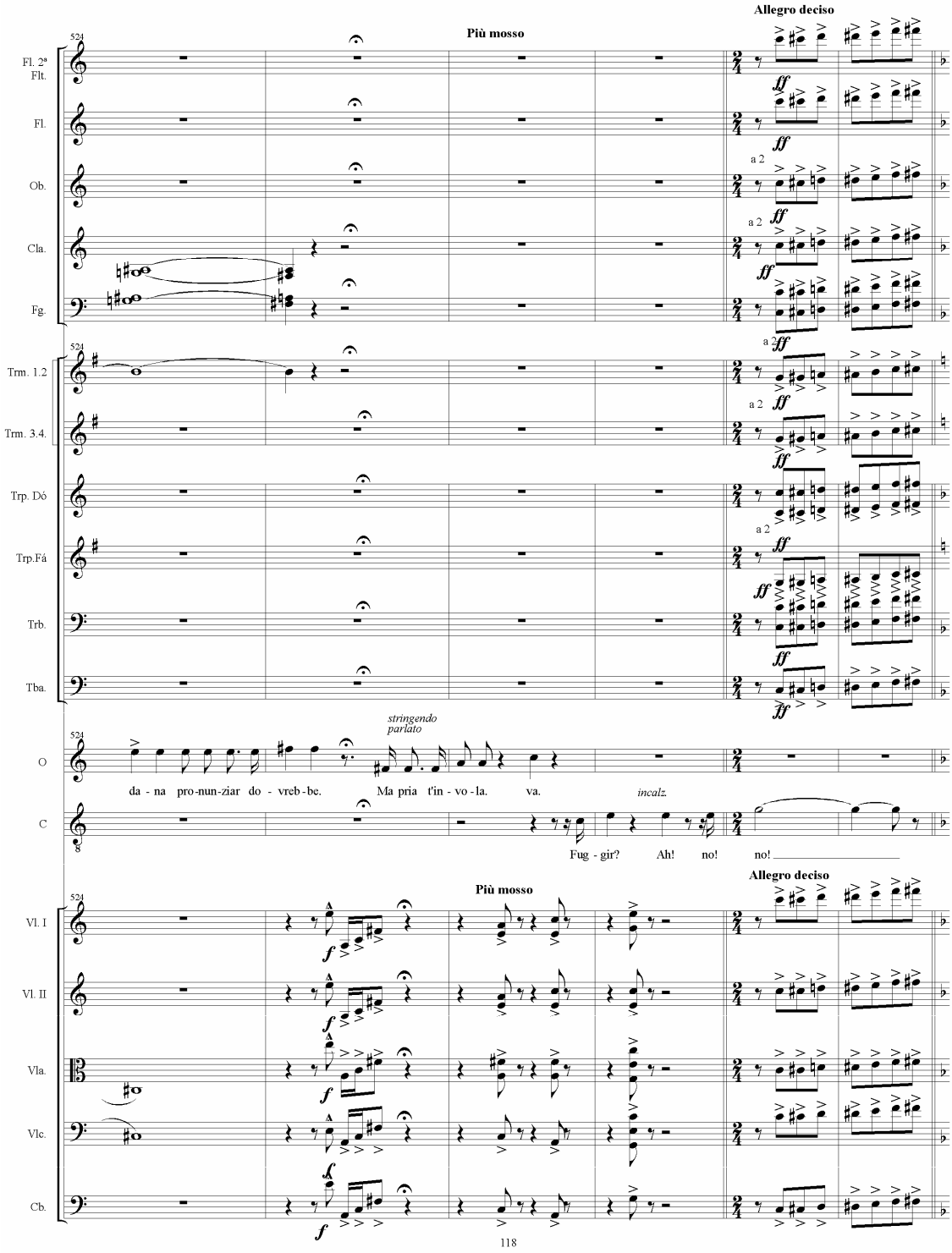
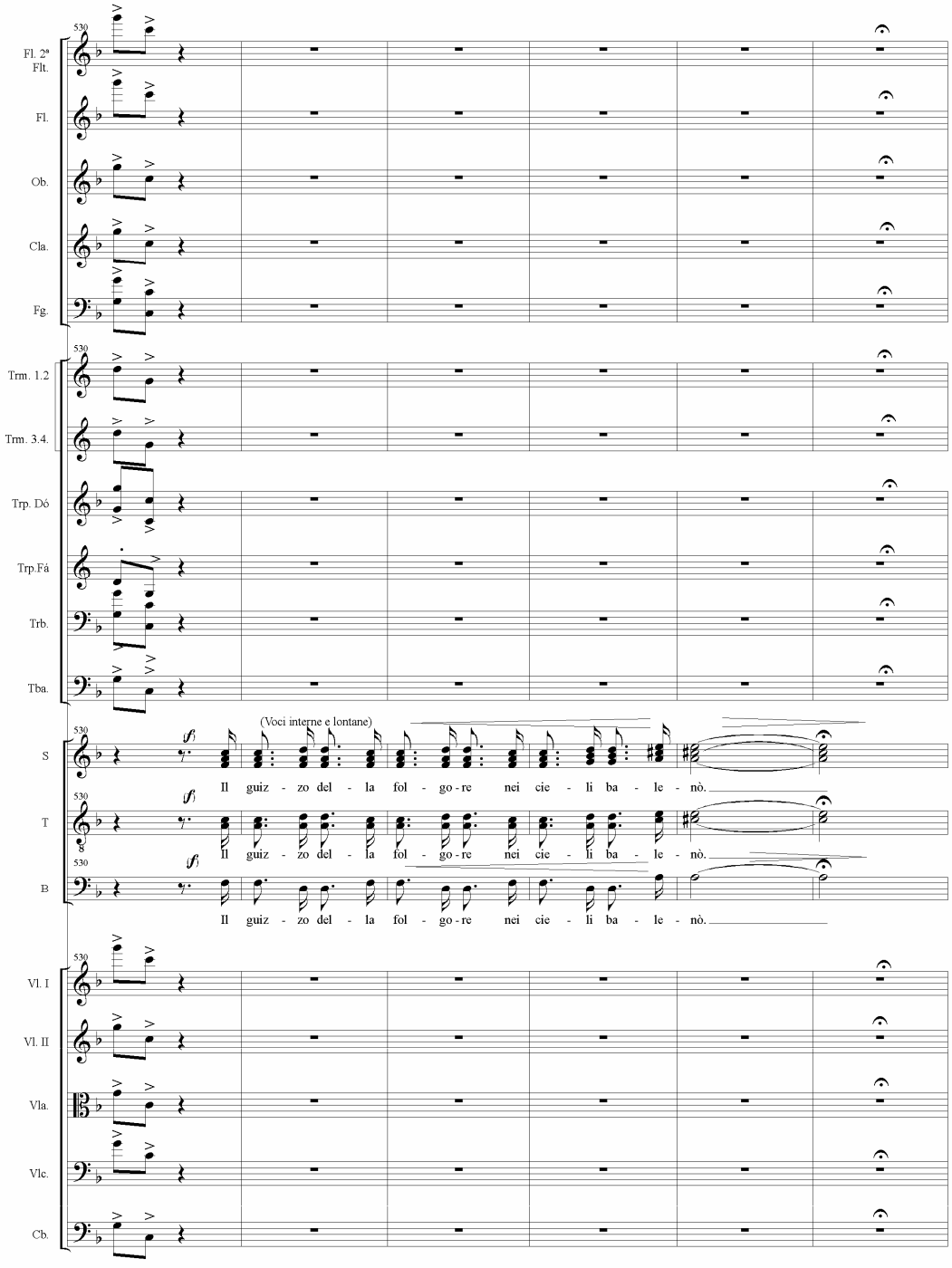
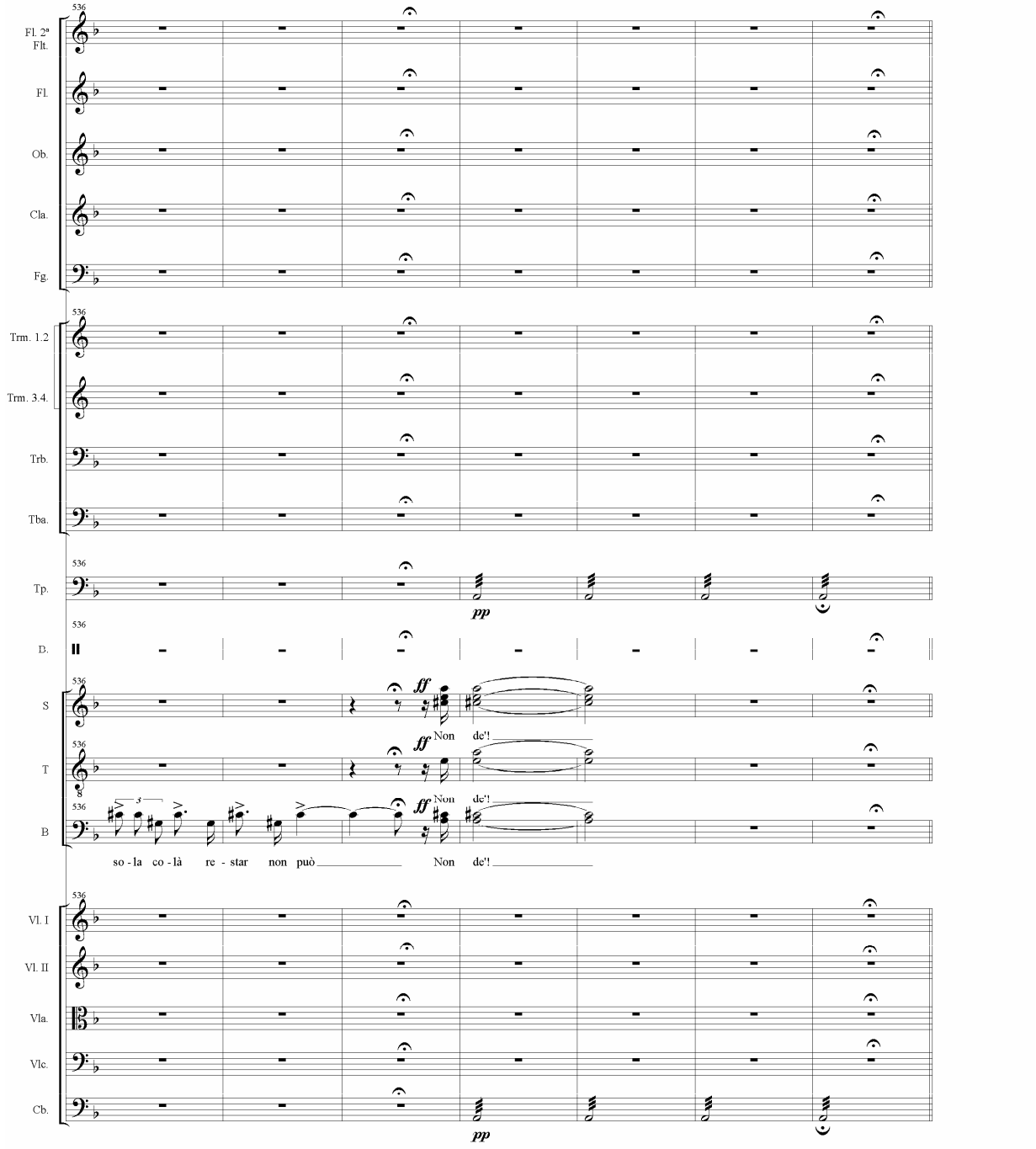
Scena I - **Adin** indi **Le Favorite**

21

Flim.
Fl.
Ob.
C. In.
Cla.
Claro.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Hp.1
Hp.2
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dolce
solo
pizz.
Andante giusto
22

Andantino, quasi allegretto
molto stacc. e legg.
dim.
(p)
Fl.
Ob.
Cla.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Hp.1
Hp.2
Adin
Vlc.
Nel reg - gno del - le ro - se u - na sor - gen - te zam -
ten.
soli
a tempo
rit.
rall.
3
pil - la in-ver-so al Ciel E mai non bag-na il fio - re - lin lna - guen - te per lei sul mu-to stel
Vl. I
Vl. II
Vla.
Cb.
p

Andante
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
solo
smorzando subito
solo
(si spezza una corda alla citara)
declamato
espress.
tronca
Ohi-mè! La cor-da mi si spez-zò
e pros-se - guir co-me po - trò? Ohi-mè!
Andante
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
arco

Flim.
Fl.
Ob.
C. In.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Hp.1
Hp.2
Adin
Vl I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
senza arppegiare
Ah... ah... ci son la ri-ma or tro-ve - rò si... si...
pp

Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Brillante
Iº Tempo
solo
rall.
pizz.
arco
saltellate
picchetate
ah ah ah ci son Dei mi - ti suoi pro - fu - mi il più so -

Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
S.III Coro
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
ten.
p
veloce e legg.
a - ve il fio-rel-lin le dà Ma a quella al-te-ra d'a-spi-rar-li è - gra - ve Non sa sen-

Vivacissimo
Meno
Lento
Flim.
Ob.
Cla.
Fag.
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
rall.
ten.
solo
appogiate
tir non sa sen - tir a - mar non sa sen - tir non sa, n à - mar! ah
Affretatto
Allegro vivace
vibrate
pizz.

Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
59
f
arco
vuoto
ten.
Vi - bra la cor - da, la no - ta piz - zi - ca, e ben mi va

Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
(p)
p
8va

Lentamente
Flim.
Fl.
Ob.
Fag.
tr
ten.
p
legg.
ten.
col canto
dim.
col canto
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
(p)
ten.
Cad - der le fo - glie
ten.
e al sor - gen - - - te
rall.
il ven - to le por -
Lentamente
Vl. I
Vl. II
Vla.
col canto
Vlc.
Cb.

Andante moderato
Iº Tempo
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Hp.1
Hp.2
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
rall.
ten.
dol.
pizz.
tò. Es - sa le bev - ve a - vi - da - men - te e il fior l'av - ve - le - nò! Ah

77
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Timp.
Adin
Vi - bra la cor - da, la no - ta piz - zi - ca, e ben mi va
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
f
ff
fff

Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Timp.
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
deciso
ben mi va ben mi va e ben mi va!
34

Flim.
Fl.
Ob.
C. In.
Cla.
Claro.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Timp.
Hp.1
Hp.2
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a tempo
pp
rall.
ff
senza arppegiare

97
Fl.
Ob.
Cla.
solo
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Hp.1
Hp.2
(In questo punto alcune Favorite appaiano sulla terrazza)
ritenutto
Adin
La fia - ba è co - mi - ca?
La sto - ria è tra - gi - ca?
S. I .II
Coro
S III
Poco meno
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.

105
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
f
rall.
ten.
(ridendo)
tra - gi - ca?
ah!
ah!
ah!
ah!
Ec - co
le
Ves
-
pe

108
Lento
ritenutto
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
p
pp
Trm 1.2
Trm. 3.4
3ª sola
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adm
sempre ritt.
a piacere
a piacere senza tempo
ten.
Le sen-to già ron-zar in-tor-no a me
Col ri-so-lin mor - da - ce in no-taga-ia, mi so-glio-no assa - lir ma le fa-rò fug-gir!
tranquillo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto

Iº Tempo
Allegro vivace
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
(Le Favorite scendono ai giardini. Altre ragazze entrano gaiamente da varie parti)
Iº Tempo
Allegro vivace
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
vibrate
a 2
solo

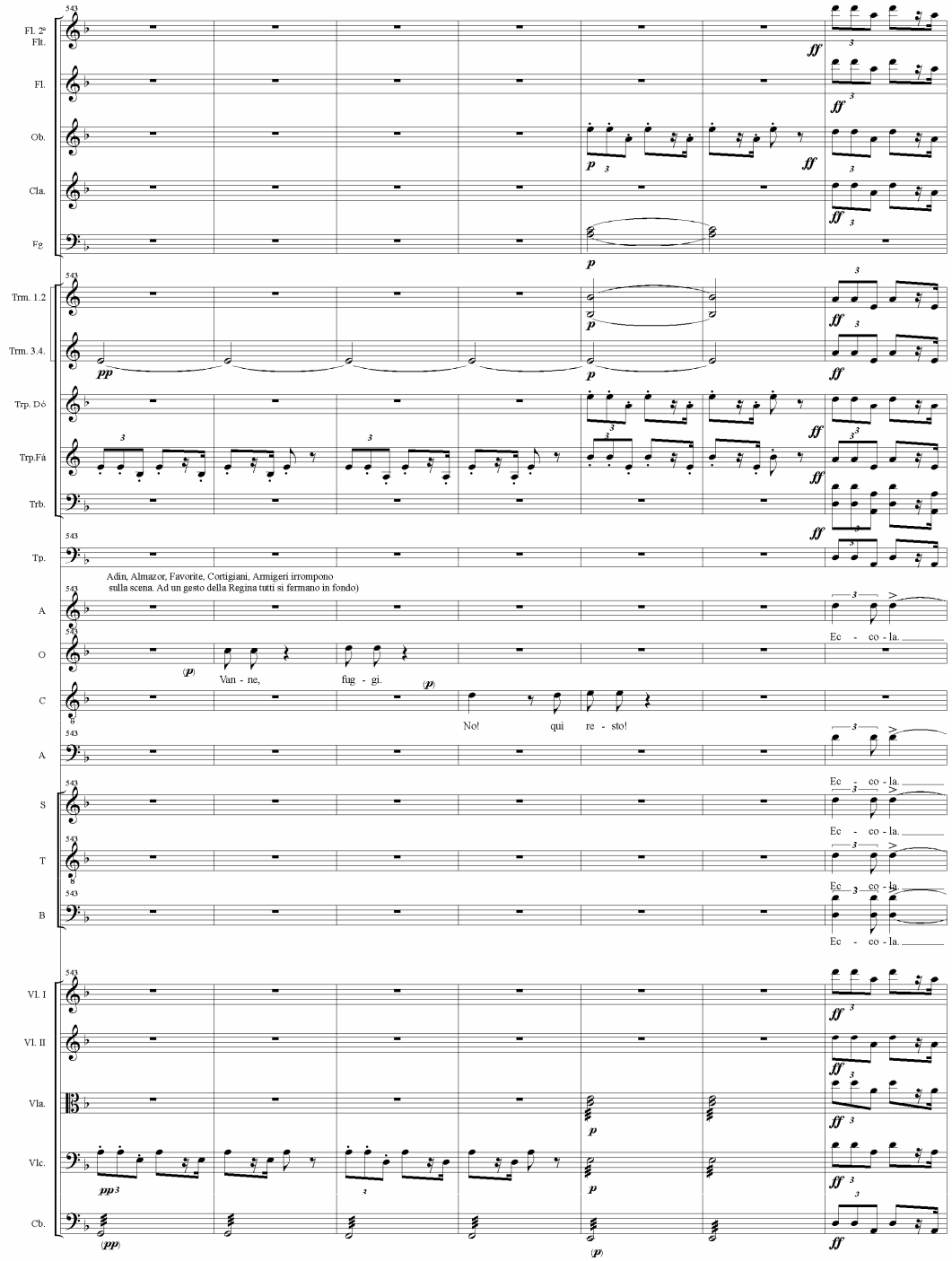
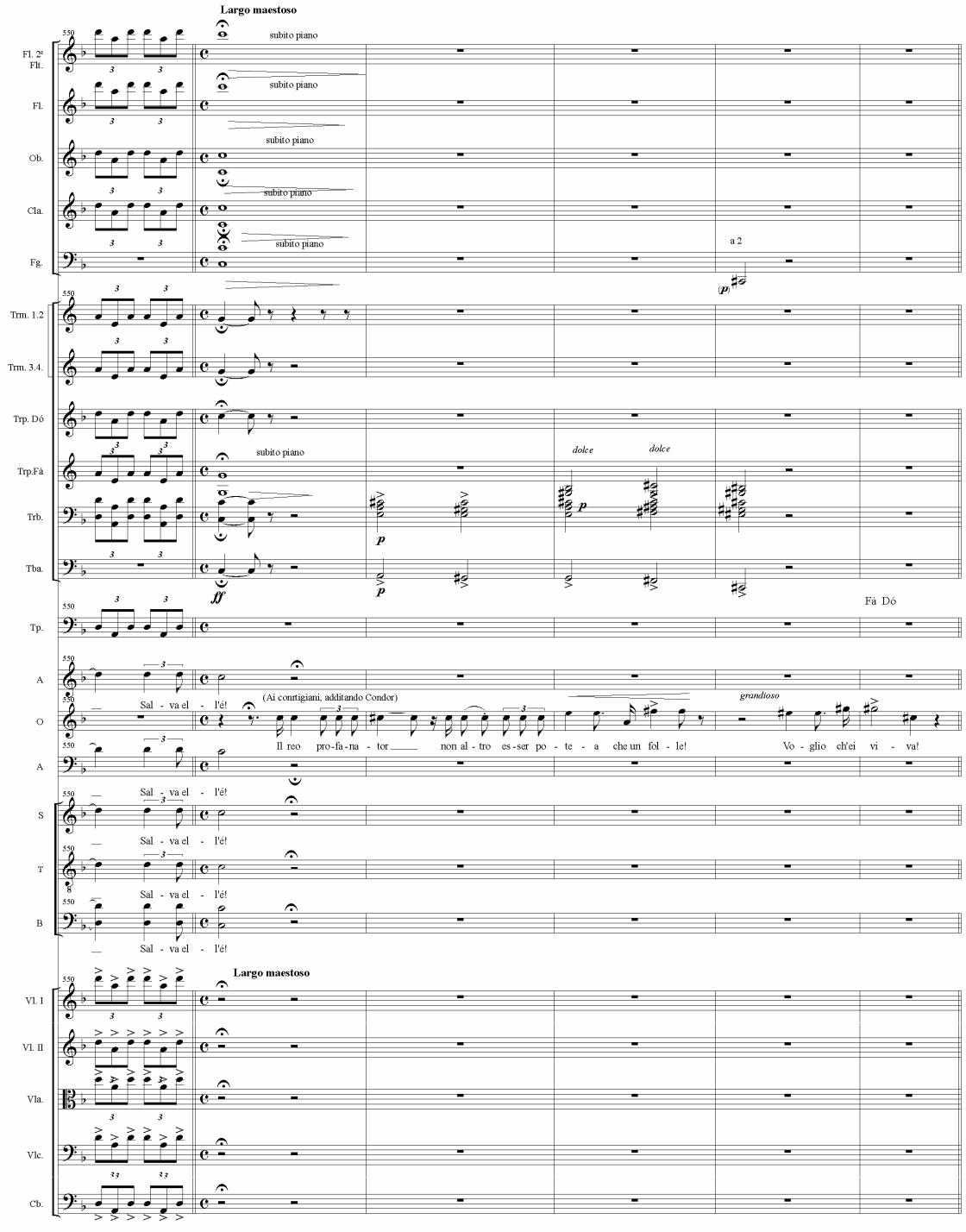
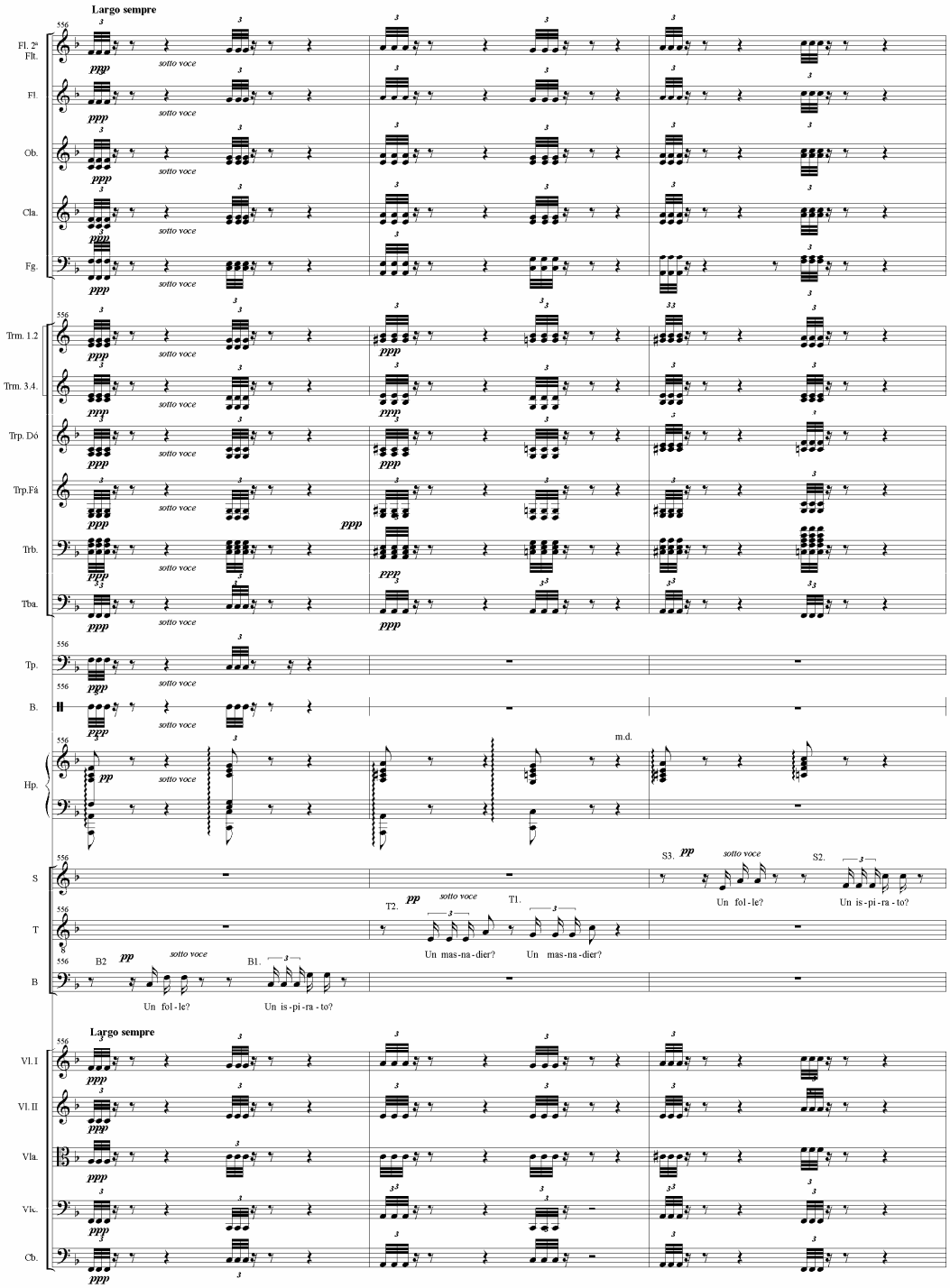
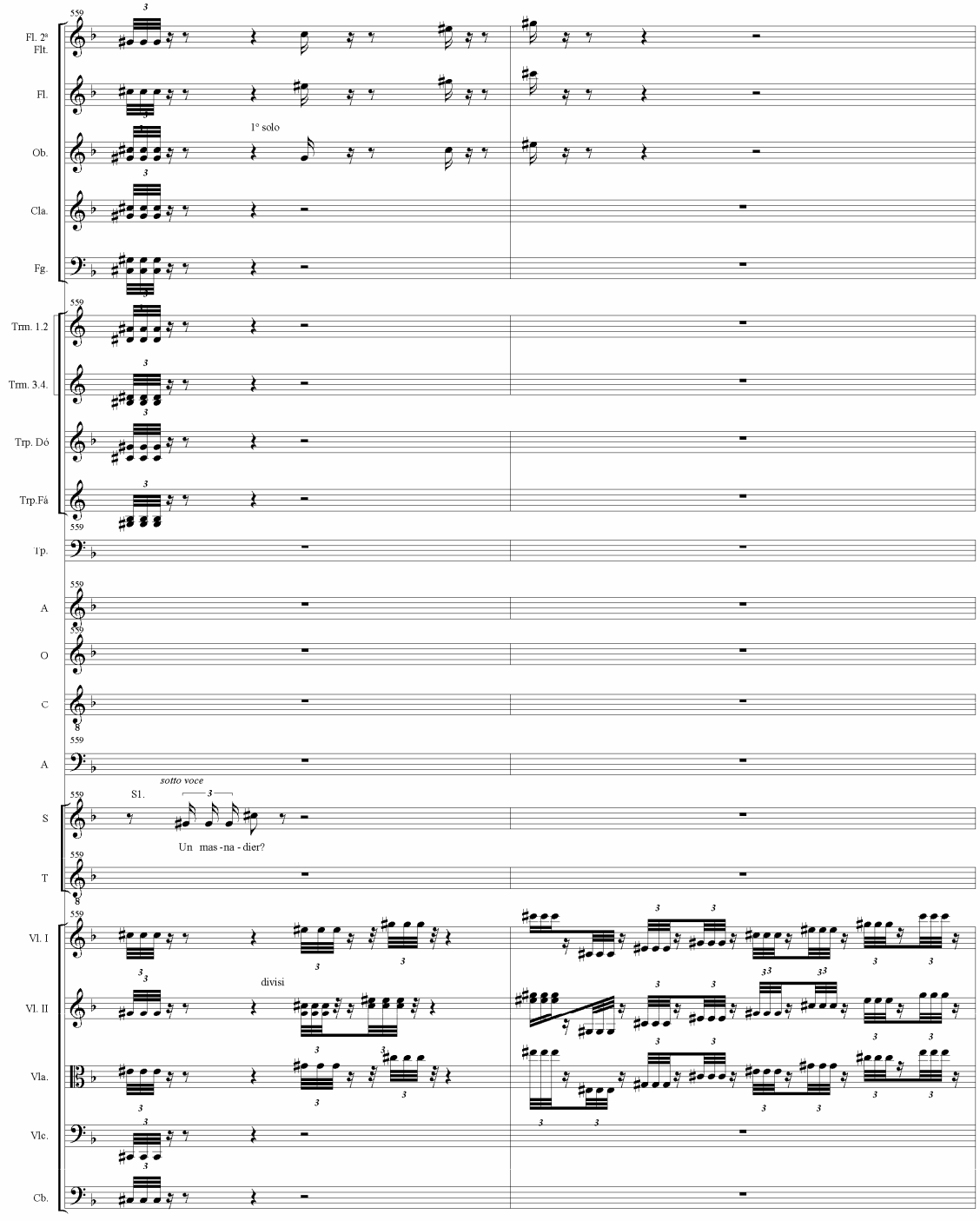
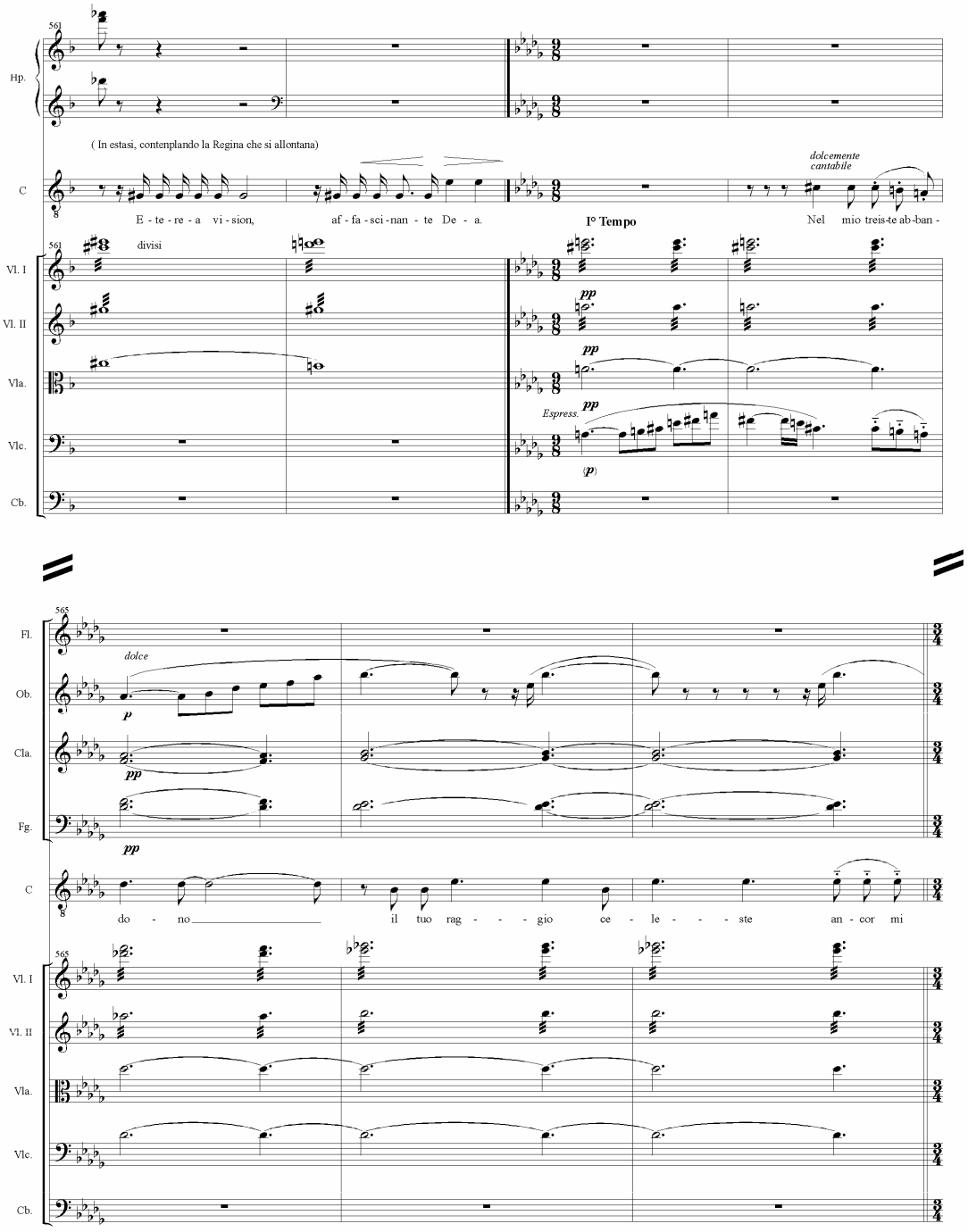
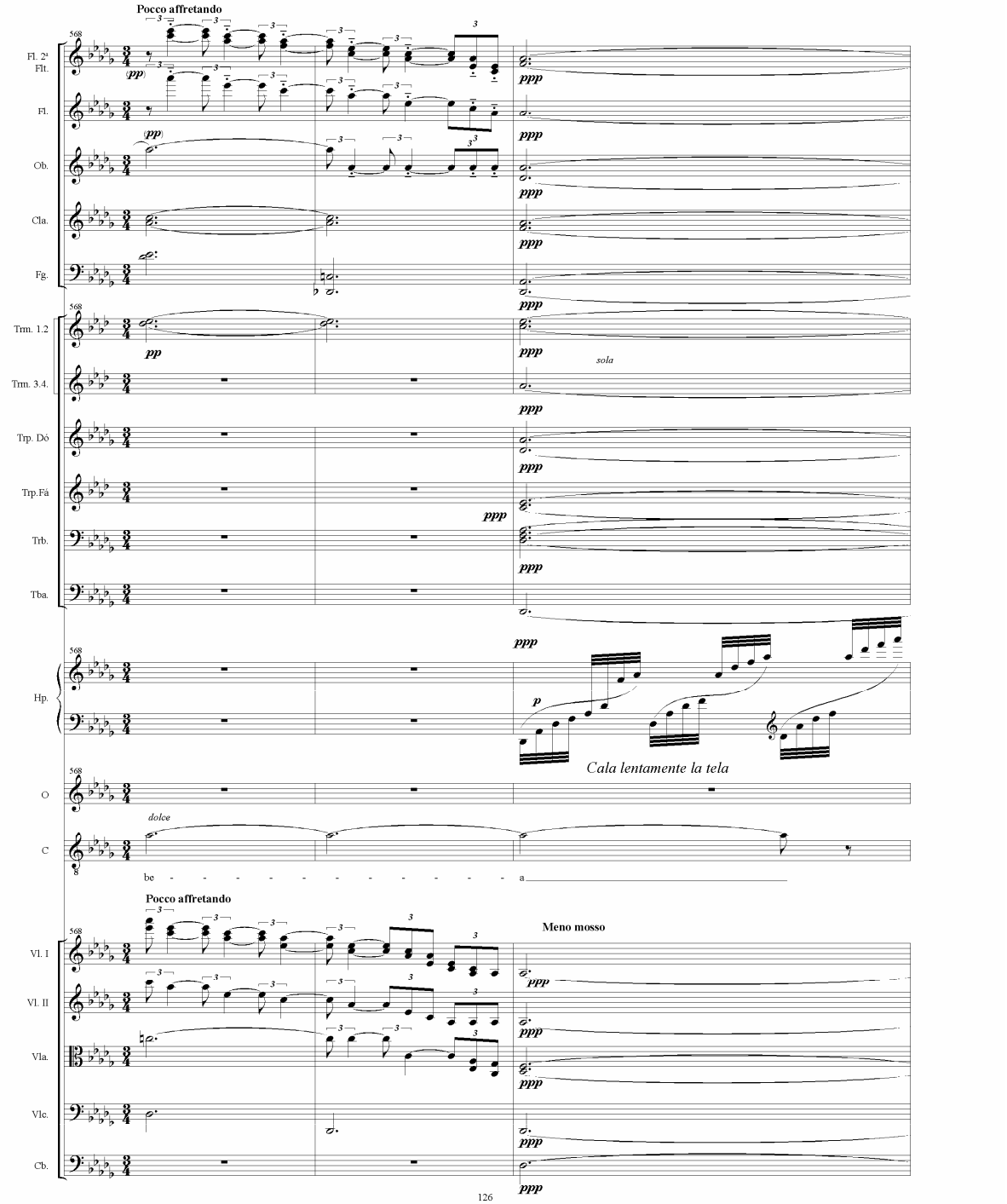
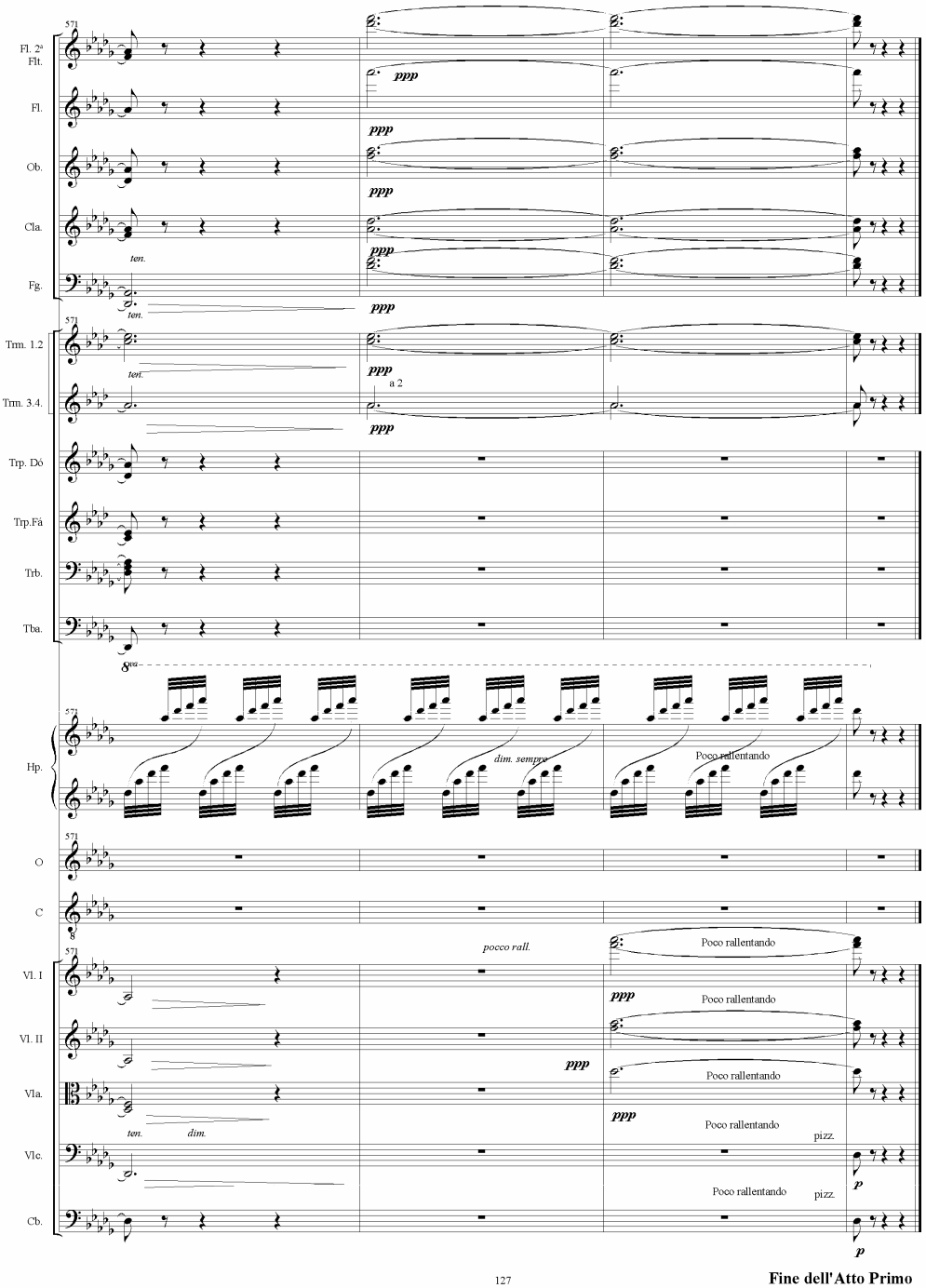

117
Flim.
Fl.
Ob.
a 2
Cla.
a 2
Fag.
a 2
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Timp.
Adin
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Timp.
Triângulo.
S. I .II
Coro
S III
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a tempo
Allegretto
ff
Guar - da - lo,

129
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
(p)
(p)
(p)
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dò
Tmp. Fà
Tbn.
Tba.
Timp.
Adin
S.
I .II
Coro
S III
mi - ra - lo, il bel pag - get - - - to pa - vo - neg - gian - - - te - nel suo far -
Guar - - - - - - - - - da - - - -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

135
Flim.
Fl.
(p)
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
(p)
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Tbn.
Tba.
Timp.
Triângulo.
Adin
S. I .II
Coro
se - - - to Ve' co - me cion - do - la, co - me si do - do - la, con che be -
S III
lo! guar - - - - da - - - - lo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

141
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
S I..II
Coro
S III
far - da a - - - ria ci guar - - - - da mi - - - ra - lo
guar - - - da - lo mi - ra - lo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
sfz
sf
44

147
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
S.
I .II
Coro
S III
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
rit.
a tempo
senza arppegiare
mi - - - - ra - - - - lo.
Co - mo ti le - si - na
guar - - - -

Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Hp.1
Hp.2
Adin
S. I .II
Coro
S III
i suoi so - spir.
ah! ah!
ah! ah!
fac - cia - mo - lo im -mart - tir!
da - - - - - lo!
ah! ah!
ah! ah!
fac - cia - mo - lo mart - tir!
Vl. I
Vl. I.2
Vl. I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
arco
pizz.
pizz.

159
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Hp.1
Hp.2
Adin
A che far - fal - leg - gia - te a me d'in - tor - - - - - no?
No.. no..
no no
S.
I. II
Coro
S III
A - din pun - ze - chia
pun - ze - chia
Vl. I
Vl. I.2
Vl. I.3
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Timp.
Triângulo.
Hp.1
Hp.2
Adin
S. I..II
Coro
S III
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Ma se co si vi cin vi
A - din pun - ze - chia!
guar - da guar - da guar - da guar - da
Ah ah ah ah
guar - da guar - da guar - da
unìti
pizz.
pizz.

171
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Hp.1
Hp.2
Adin
S. I .II
Coro
S III
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
vibrate
f
sin Ma se co - si vi-cin mi svo-taz - za-te ba-da-te a voi!
L'of - fe - sa pec - chia vi pun - ge -
risata
ah ah ah ah ah
pizz.
arco
(p)

177
Flim.
Fl.
Ob.
Cla.
solo
Fag.
ff
f
Trm 1.2
Trm. 3.4
Tmp. Dó
Tmp. Fá
Hp.1
Hp 2
Adin
rà!
L'of - fe - sa
pec - chia vi pun-ge - rà!
L'o - fe - sa
S.
1.II
Coro
S III
A - din puz - ze - chia!
Fac - cia - mo-lo im mar - tir!
A - din puz - ze - chia!
Fac - ci - mo-lo im-paz -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
arco
50

183
Fl.
Ob.
Fag.
Adin
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
p
solo
cantabile
pec - chia vi pun - ge - rà! Ah! Se non a - ves - - - se Si
192
dim.
dolce
Trm 1.2
__ bre - vi l'a - - - - li Ben al - tri vo - - - -
dolce expressivo
Vl. I

198
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Hp.1
Hp.2
Adin
li vor - rei ten - tar!
S. I .II
Coro
S III
Co - - - me ti le - - si - na
guar - - - - -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

203
Fl.
Ob.
Cla.
Fag.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Hp.1
Hp.2
S. I .II
Coro
S III
(ridendo)
i suoi so - spir..
Ah! ah! ah! ah! ah ah!
da! Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

(In questo punto alcuniboscaioli venendo dal parco a corsa precipitosa traversano la scena e scompaiono nel sottoscala della Reggia. Adin manda un grido distupore)

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Cla. Bb
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
Tri.
Adin
Almazor
SI
Coro
SII
SIII
VI I
VI II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim.
ff
tutta forza
Suono Interno
colpo di Tan-tan
Dell'-a-lar me il se - gnal!
Tetro appa - re Al-ma - zor!
Seg - no fa -
(Tutti rivolti verso Almazor)
(Almazor sempre sulla terraza è fermo, guardando un punto fisso verso il parco)

Largo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Cla. Bb
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
Adin
Almazor
SI
Coro SII
SIII
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
tal!
Fo-li - a! Fo -
a piacere
Talun s'avanza e ten - ta di pe-ne-tra - re nel vie-ta-to a sil Nel santua - rio sacro alla re - gi - na!
Largo
divisi
ten.
col canto
divisi
col canto
col canto

All.º deciso
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Adin
li - a! Pro-fa-na -
Almazor
SI
li - a! Pro-fa-na - tor!
Coro
SII
li - a! Pro-fa-na - tor!
SIII
li - a! Pro-fa-na - tor!
Coro
All.º deciso
uniti
con impeto
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
sciolte con impeto
sciolte
sciolte

smorz. subito
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
col canto
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dò
Trp. Fá
Trb.
Tuba
(comparisce sulla terraza ad Almazor)
Odalca
Almazor
declamato, veemente
a piacere
No! Che! tu de - li - ri? Quales - se-re mor - tal o-sar po-tri - a quie pe - ne-trar?
Eppur ei
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
58

Almazor
vien! l'auda - ce ignora for - se che pe-rir do - vri - a?
SI
Coro SII
SIII
Pro-fa-na-tor
Andante tranquilo
VI I
VI II
Vla.
Vlc.
Cb.
divisi
(La Regina scende la scalea seguita da paggi ed ancelle. Almazor rimane sul la terrazza guardando un punto fisso e lontano verso il fondo. Odalea si adagia mollemente nell'amaca reale. Le ancelle le agitano i ventagli.)
Fl.
Ob.
Fg.
(p) solo
Trm 1.2
Trm 3.4
Adin
(In disparte, contemplando statico la Regina)
dolcemente
Su - bli - me ap - pa - ri -
Pro-fa-na-tor!
Pro-fa-na-tor!

237
Flt.
Fl.
Ob.
1. solo
Cla.
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tuba
Si ♭ - Mi ♭
Tp.
Adin
zion San - to mi rag - gio Del - l'au - ro - ra del ciel èl'il pri - mo rag - gio, Il più bel
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.

242
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
p
Trm 1.2
Trm 3.4
solo
Trp. Dó
Trp. Fá
Tp.
ppp
Hp.
Adin
fior
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
dolce
(p)
unitti
8va
ppp
61

246
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
solo
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dò
Trp. Fà
Hp.
Adin
dolce
Ah per - chè ami non a - gi - tò quel cor l!a - la gen - til d'a -
(8va)
dolce
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.

Flt.
Fl.
Ob.
C. In.
Cla.
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Adın
mor?
Vl I
Vl. I.2
Vl II
Vl. II.2
divisi
Vla.
Vlc.
Cb.
p
solo
pp
espress.
250
63

Odalea
Fra i - ne - bri - an - ti ro - - - se, fra ce - les - tial ba - glior
Andante Languido
con sordino
Vl I
Vl. I.2
Vl II
Vl. II.2
Vla.
Vlc.
Cb.
Cla.
Fg.
solo
ten.
L'a - i - ma mi - a di - vam - pa. Qual sof - fo - ca - to ar - dor. In un de - ser - - - - - to -
dim.

Lento
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Cla. Bb
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
Tri.
Odalea
Adin
Almazor
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
(Ad Odalea, dopo essersi inchinato)
cor!
fraseggiato con eleganza
Han ve-glia-to dal ciel le stel-le
uniti
solo
Lento

solo
Ob.
Cla.
Fg.
Recit.
Odalea
Suoi sog-ni, hai det - to? E che sog-nar po -
Adin
d'or.. Sui dol-ci sog-ni tuo - i Deadell' a - mor!
legate
via sordine
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
vivamente
trei? Gli a - trid'ogni de - si - o non so - no mie - - - i? E
ten.
Oh! te be - a - ta!
Andante

Fl.
Ob.
Cla. Bb
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tuba
Tp.
Tri.
Odalea
Adin
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
276
a 2
p
(p)
tu for-se nol se - i?
La do - ce au-reo-la del tuo fa-vor sperde 0g-ni nu - be pel tuo can-
Allegro brillante

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
Tri.
Odalea
Adin
Almazor
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
280
p
solo
ridendo
Ah! Ah! compre do ah ah! Ah! Sot - to le a - let - te t'han pun-zec-chia-to le mie ve-
tor.
68

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Odalea
Adin
Almazor
SI
Coro SII
SIII
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
284
ten.
sfz
p
(Ad Adin)
rit.
a tempo
spe te?
Ve ro sa ri a?
Son fa-tui fo-chi di po-e - si-a!
Ah...
(p)
È lui pri - mier checi as - sa-le!
è lui pri - mier!
col canto
69

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
Tri.
Hp.
Adin
legg.
son ar-me pri-me in ver - de e - tà Di spen-sie-ra - ta i-la - ri - tà..
(rivolto alle favorite)
rit.
Eb-ben? For-se i
SI
Coro SII
SIII
Son bie-chi sguar-di, friz-zi mor - da - ci!
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
70

Poco meno
1° Tempo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
solo
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tuba
Si♭ - Mi♭
Tp.
Poco meno
Adin
vos - tri so - mi - glian ba - ci? di - te di - te
ridendo
SI
Si! ba - ci! dav - ver!
Coro SII
Si! ba - ci! dav - ver!
SIII
Si! ba - ci! dav - ver!
1° Tempo
Poco meno
Vl I
Vl II
Vla.
arco
Vlc.
arco
Cb.

Andantino
a tempo
296
Flt.
Fl.
Ob.
Sotto voce
p
Cla.
Sotto voce
pp
a 2
Fg.
Sotto voce
pp
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
Tri.
Odalea
(La Regina, Adin, le Favorite, sorprese dall'inatesso canto interno, formano gruppi fra loro
e in atteggiamento di ascoltare)
C
ten.
3
A-qui la pel le-gri-na che fen di l'a tra a vol Chi ti cre-ò regi-na? Fu-ron le stel-le o il sol?
Andantino
a tempo
Vl I
Vl. I.2
con sordino
Vl II
Vla.
con sordino
divisi
ppp
Vlc.
Cb.

298
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Cla. Bb
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
(In questo punto, Almazor discende dalla terrazza e si dirige alla Regina)
(p)
trasalendo
Odalea
Ma dun-que è ver?
Che ascol-to?
Qual mis -ter.
Che as-
Adin
Pro-fa-na-tor!
Almazor
(p)
Var-ca - te ha già le por-te!
Vl I
Vl. I.2
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
(ppp)
ppp
con sordino
(ppp)

Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
Odalea
Adin
SI
Coro SII
SIII
Vl I
Vl. I.2
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
(d'a un tratto balza il piedi)
col-to! Qual mis-ter! Chi mai co-tanto o - sò?
Che mai co tanto o - sò!
Al te-me-ra-rio mor - te che il sa-crò lassil vio-lò! Mor - te!
Al te-me-ra-rio mor - te che il sa-crò lassil vio-lò! Mor - te!
Al te-me-ra-rio mor - te che il sa-crò lassil vio-lò! Mor - te!
pp
ff
sfz

Allegro agitatto
306
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
ff
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
(voce più vicina)
fraseggiando come prima
C
Se al ni-do tuo fa-tal-le M'è tol-to di toc-car A Dio u-bar vo' l"a-le E si-no a te vol-lar!
Allegro agitatto
Vl I
via sordine
Vl. I.2
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.

308
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm 1.2
Trm 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tuba
Tp.
(agitata domina la scena)
Odalea
Si sgom - bri il sa-cro lo - co sola afron - tar quel te - me-ra - rio io vo-glio!
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc
Cb.
ff
f
3
76

312
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
p
p
312
Trm 1.2
Trm 3.4
312
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tuba
312
Tp.
312
Adin
È le - ge il tuo vo - ler...
312
Vl I
p
312
Vl II
Vla.
pp
Vlc.
pp
Cb.

77

316
poco meno
Flt.
Fl.
dolce
Ob.
pp
Cla.
Fg.
dim.
Trm 1.2
pp
Trm 3.4
Tp.
Adin
(da sè)
So - - - la per - chè?
Almazor
(da sè)
Qual fol - le ar - dir!
pp
parlato
Sotto voce
Sl
So - la?
oro
SII
So - - - la per - chè? - - - - - - - - - - - - -
SIII
So - - - la per - chè? - - - - - - - - - - - - -
poco meno
Vl I
6 6 6 6
Vl II
pizz.
Vla.
(p)
p
Vlc.
p
(pp)
Cb.
pp

78

320
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
dim. sempre
Trm 1.2
Trm 3.4
Tp.
SI
Co-si?
(pp)
Coro SII
So - la?
Per - chè?
SIII
p
- - - - - - - - - - - - Stra - no de - lir!
Vl I
Vl II
dim.
Vla.
Vlc.
Cb.

scena III.
Odalea sola - indi **Condor**
Flauta
Oboe
Clarineta em Dó
Fagote
Trompa em Fá 1.2
Tromap em Fá 3.4.
Trombeta em Dó
Trombeta em Fá
Trombone
Tuba
in La
Timpani
agitatissima
Odalea
Eb ben... che fu?... qual mis te rio so e ven to?
Condor
minore
maggiore
Violino I
Violino II
Viola
Cello
Contrabaixo
80

Allegro
a tempo agitato
Largo
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Timp.
O
C
Che av-ven-ne mai?
Allegro
a tempo agitato
Largo
con sordini
Vl. I
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vla.
Vlc.
Cb.

Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Timp.
O
C
Vl. I
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vla.
Vlc.
Cb.
334
a 2
ppp
mormorando
sotto voce
Di quel-la vo-ce an-cor
l'e-co mi giun-ge...
mis-te-ri-o-sa, fie-ra...
e mi con-tur-ba...
8va
pp
pizz.

Alegro agitato 1º tempo
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Timp.
O
solo
dim.
col canto
in Mi
ppp
sotto voce
f
rit.
Or tut-to ta - ce. Ohi - mè!...
Per - chè pal-pi-to è tremo?
No non è ter-
Alegro agitato
Vl. I
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vla.
Vlc.
Cb.
via sordini
ff
arco
col canto

346
Maestoso
Allegro deciso
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Claro.
Fg.
ten.
a 2
Martellate
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
1.2.
3.
(Odalea fa alcuni passi verso il fondo.
Avvistasi della presenza di uno straniero,
si arretra verso il proscenio).
O
ror.
Ven-ga, s'a-van-zi, il reo pro-fa-na-tor!...
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

352
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Tub.
Tba.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
85

356
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
Trgl.
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
calorosamente
ten.
rall.
De - a ce - le - ste, i - de - al, as - tro d'a - mor... ch'io ti con - tem - pli al -
86

a tempo
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
O
C
fieramente
Chi sei? Chi t'i - spi - rò l"in - sa - no ar - dir?
fin!
Fol-li - - -
a tempo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Fá
Trb.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
364
(p)
solo
2°
1°
Fol-li - a!
a! Feb - bre fa - tal che non ra - gio - na che tut - to av - vam - pa in me!
8va
ff
p

Poco meno
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
solo
cupo
dim. sempre
dim.
1.2.
rit.
A ché?
Lento interroto
parlato
L'ol-trag-gio mi - o, lo so, non si per - do-na...
Ep - pur... qui ven-ni
Vol-li ve-der - ti an-
Poco meno

376
Lento rall.
Mosso
Presto
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
solo
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
sola
1.2.
3.
Trb.
Tba.
O
C
Ve - der-mi, hao det-to? e do-ve e quan-do t'eb-bi ad ap-pa - rir?...
co - ra e poi mo - rir!
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ppp
pp
f
ff

382
in Fá
Timp.
C
dolcemente
Espresssivo
E - ra del Gran Per - do - no il sa - cro di.
Andante Sostº
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
dolce Expres.Sostº
p
ten.
col canto
più snesibile di prima
387
Fl.
dolcissimo
Ob.
ppp
Cl. C
Fg.
2º
Sul - le do - ra - te cu - po - le Scen - dea dal cie - lo mis - ti - co ba - glior
Vln. I
(p)
dolce ten.

391
Flt.
Fl.
col canto
6
dim.
Ob.
col canto
Cl. C
col canto
dim.
Fg.
col canto
391
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
391
Timp.
391
dolce
IIp.
allargando
3
C
Ar - dean le sa - cre fiac - - - - co - le
Nel - la Mo - sche - a sui can - de - la - bri
391
dim.
Vl. I
6
391
dim.
col canto
Vln. I
6
dim.
col canto
Vl. II
col canto
dim.
391
Vla.
ten.
col canto
dim.
Vlc.
col canto
Cb.

92

394
Trm. 1.2
Trp Dó
Trp. Fá
Timp.
C
Vla.
Vlc.
cupo
pp
sola
appena accentate
p
Parlato
d'ôr!
Ec - co le tu - be squil - la - no s'a -
dim.
pizz.
(p)
398
Trm. 3.4.
Trb.
van - - - zan gli e - le - fan - - - ti, s'a - van - - - - - zan
93

Trp Dò
Trp. Fá
Trb.
Tba.
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Fg.
Trm. 1.2
401
405
1.2.
p
pp
ff
marziale
con crescente calore
Men-tre la schie - ra Tar - ta - ra di ca - va - lie - ri scos - ta i mil - le a - stan - ti
a 2
1° solo
sempre declamato
E dal - la gran qua - dri - ga, fre - nan - do cop - - pie di le - on' gio - ga - te

409
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
rit.
a piacere
Fie - - ra, su - bli - me au - ri - ga
Ah! do - mi -
95

1º tempo
Andante più lento
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Timp.
O
C
col canto
dolcissimo
pp
solo
(pp)
fraseggiando
na - - vi le tur - be es - ta - sia - te!
ah!
1º tempo
Andante più lento
dolce
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
sotto voce
pp
Espress.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tuba
Tp.
Odalea
Condor
stringendo
E - ra il sor-ri - so d'E - va, e - ra il ba - len__ d'Al - lah
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb..
stringendo

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
420
solo
dim.
pp
(pp)
rit.
(p)
che nel - la tua splen - de - va al-lor.
Pa - ra - di - sial bel - tà!
Pa-
Espress.

424
Animando
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
p
(p)
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
C
rea mi sog - nar di tan - to ful - gor...
Al fa - sci - no i - de - al. Nell' e - sta - si del
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
99

Allegro agitato
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
429
ff
pp
dim.
col canto
fieramente, incalzando
T'ar - re - tra scia - gu - ra - to già trop - po o-
ciel io mi sen - ti - a be - ar!
Allegro agitato
100

433
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba
Tp.
O
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
accentate
sa - sti!
Pen - sa all'-or - ren - do fa - to che o - mai ti con - da-
dim.
pp

438
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
pp
solo
Si ♮ Mi ♮
nò! Co - là stan cen - to la - me pun - ta - te sul tuo cor!
dim.
dim. sempre
subito piano
102

Meno e molto rit°
Presto
deciso
443
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim.
col canto
accentate
marcate
pausa
parlato
e mor - te in - fa - me a - vrai pel tuo fal - lir!
La mor-te?
e
(N.B = Corni e fagotti fotissimo, trombe, tromboni piano, appena accentate)
103

I. Tempo
meno mosso
deciso
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
C
solo
pizz.
(p)
accentate
si - a. Ma non per man de' tuoi l'of - fe - sa qui sei tu Il brac - cio tuo re -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Largo col canto
Allegro vivo
Molto largo
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.Fá
Trb.
Tp.
O
C
a 2
dim.
col canto
corta
assai rit.
(porgendo il pugnale)
No!
mai!
gal mi de' col - pir!
Ris-pon-de, o
sciolte
tutta forza
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

459
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
dim.
col canto
p
col canto
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
a 2
1.
2.3.
pp
subito piano
sf
mf
subito pianissimo
Tp.
O
C
accentate
marcando bene
fieramente
con forza
tronca
bar-ba-ro la fu - ne-bre tua la - ma. Qui le Sul-ta - ne uc - ci - do-no, ma l'uo - mo sol che s'o - dia.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Allegro agitato
463
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
appogiate
p
p
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
molto rit. espressivo
rall.
ten.
(da sè)
con impeto
ten.
o quel che s'a - ma.
Da - gli oc - chi suoi fa - tal - li sfol - go - ran lam - pi vi - vi, co -
Allegro agitato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
pp
legg.
divisi
(p)

Sempre a tempo
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tp.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
468
dolce
p
solo
cantabile
cen - ti che af-fron - tar non so....
stra - na pie - ttà la men - te mia tur -
pp
(p)

473
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
p
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dò
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
C
bò A me di - vo - ra il sen un pal - pi - tan - te ar - dor
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Lo stesso movimento
Allegreto animato
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
478
ten.
col canto
vibrato
mf
p
solo
Re La
(da sè)
Do - na i - de a - le,
pp
legg.

482
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
p
p
p
(p)
482
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
a 2
p
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
482
O
C
dim.
di - vi - ni - tà fa - ta - le. Fu pur cru - de - le con me ,a tua pie - tà.
482
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
p
dolce
pp
pp
111

488
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
dolcis°
ppp
solo
ppp
pp
488
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
dolce
pp
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
488
Tp.
488
O
C
p
Don - - - na, cru - del, fu con me la tua pie -
488
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
dolcis°

animando sempre
493
Fl. 2ª Flt.
Fl.
(p)
a 2
Ob.
p
Cla.
(p)
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
a 2
pp
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
B.
(da sè)
O
A me di vo ra´il se no. Un pal pi tan te ar dor
C
tà! ___ Non vuoi nel san - gue mi - o
animando sempre
Vl. I
p
Vl. II
p
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
500
a 2
(mf)
ff
1.
2.3.
re. Av - - - vam - - - pa il mi - o pen - sier
ma-chiar il tuo pu - gnal, ma - - - chiar il tuo pen - sier

507
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
solo
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
C
Ah ho di me stes - sa, ho di me stes - sa or -
Di - vi - ni - ta fa - tal! Don - na fa -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
4ª corda
4ª corda
115

Andante languido
Lento senza misura
513
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
(p)
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
solo
col canto
p
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
O
C
da sè, esitante
Rect°.
sotto voce
ror.
dolce
O ciel m'i - spi - ra! e per-do-nar do-
tal!
Don-na fa - tal!
Andante languido
I° Tempo
Lento senza misura
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ten.
pizz.
ppp
pp
rall.
dim.
116

Largo
Maestoso mosso
Lento a tempo
518
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
dim.
Trp. Dó
Trp.Fá
solo
1° solo
Trb.
Tba.
Hp.
O
a Condor con acento solene e fiero.
vrò no, - no, giam - ma-i. Ma scampo egli abbi ai - men.
Re-gi-na of - fe-sa, fe-ral con-
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
arco
117

Allegro deciso
Più mosso
524
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
a 2
ff
stringendo
parlato
O
C
da - na pro-nun-ziar do - vreb-be. Ma pria t'in - vo - la. va.
incalz.
Fug - gir? Ah! no! no!
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
f

530
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
(Voci interne e lontane)
S
T
B
Il guiz - zo del - la fol - go - re nei cie - li ba - le - nò.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

536
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trb.
Tba.
Tp.
pp
D.
S
ff
Non de'!
T
B
so - la co - là re - star non può
Non de'!
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp

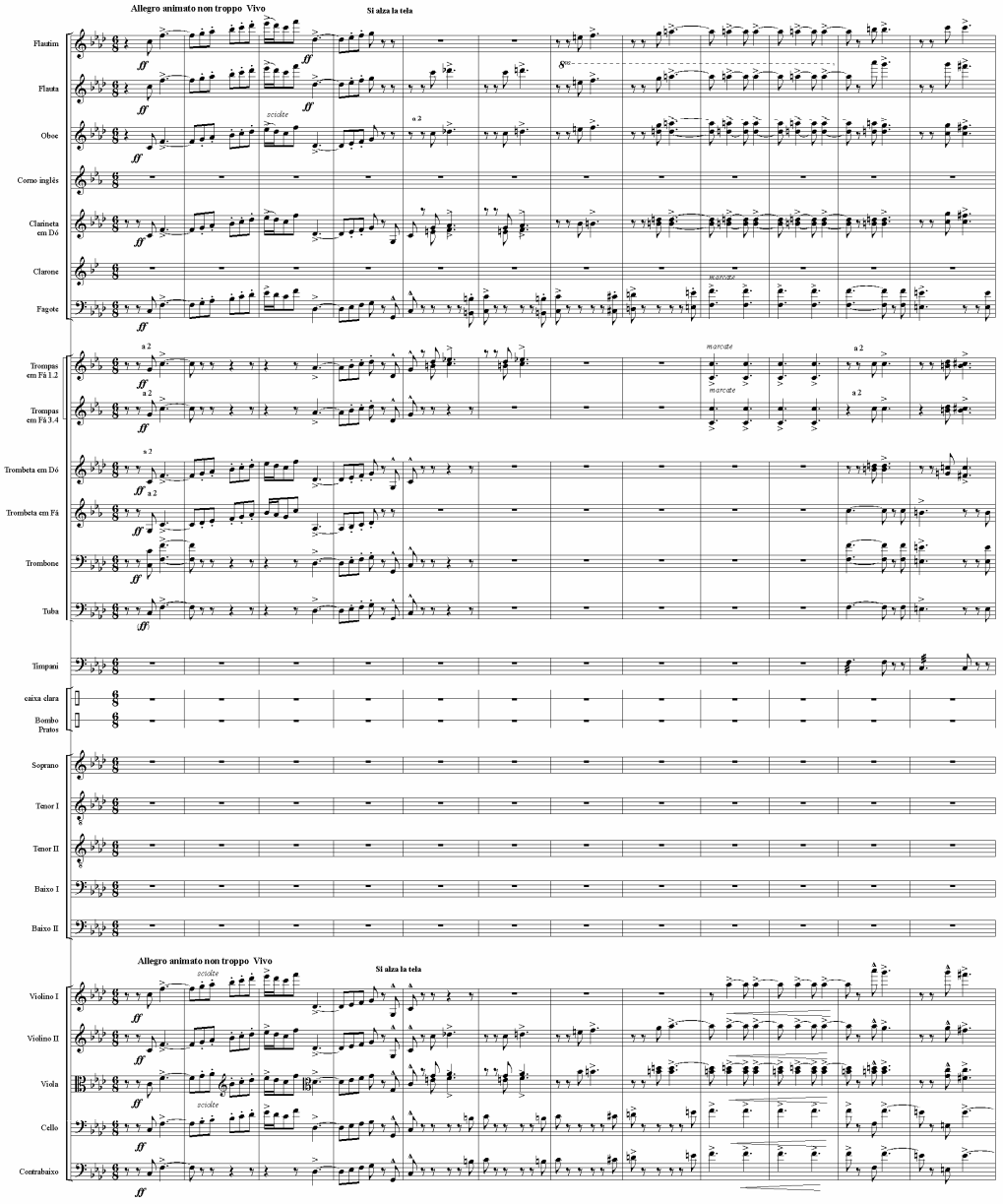
120

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tp.
Adin, Almazor, Favorite, Cortigiani, Armigeri irrompono sulla scena. Ad un gesto della Regina tutti si fermano in fondo)
A
O
C
A
S
T
B
Van - ne, fug - gi.
No! qui re - sto!
Ec - co - la.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Largo maestoso
Fl. 2º Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
A
O
A
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
subito piano
a 2
dolce
Fá Dó
(Ai courtigiani, additando Condor)
grandioso
Sal - va el - l'é!
Il reo pro-fa-na - tor non al - tro es-ser po - te - a che un fol - le!
Vo - glio ch'ei vi - va!

Largo sempre
Fl. 2º Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Tp.
B.
Hp.
S
T
B
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vlc.
Cb.
556
ppp
pp
sotto voce
m.d.
B2
B1.
T2.
T1.
S3.
S2.
Un fol-le?
Un is-pi-ra-to?
Un mas-na-dier?

Fl. 2ª Flt.
Fl.
1° solo
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
1p.
A
O
C
A
S1.
sotto voce
Un mas - na - dier?
S
T
Vl. I
divisi
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

561
Hp.
(In estasi, contenplando la Regina che si allontana)
C
E - te - re - a vi - sion, af - fa - sci - nan - te De - a.
I° Tempo
dolcemente
cantabile
Nel mio treis-te ab-ban -
561
divisi
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
Espress.
(p)
565
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
dolce
p
C
do - no il tuo rag - - - gio ce - le - - - ste an - cor mi
565
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Pocco affretando
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Hp.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
568
sola
Cala lentamente la tela
dolce
be - - - - - - - - - - - - a
Meno mosso
126

571
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tba.
Hp.
O
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ppp
ten.
a 2
8va
dim. sempre
Poco rallentando
pocco rall.
dim.
pizz.
p
127
Fine dell'Atto Primo

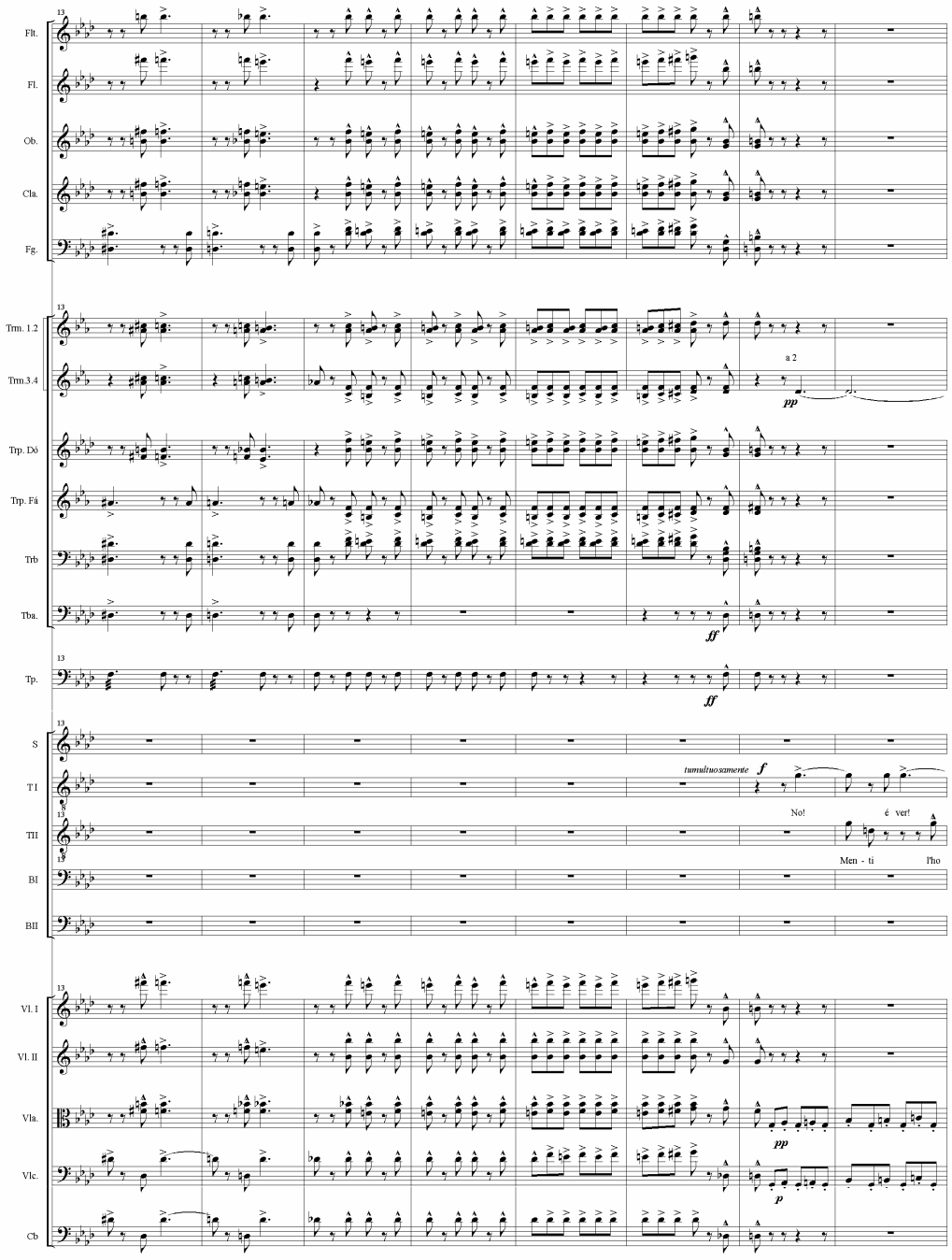
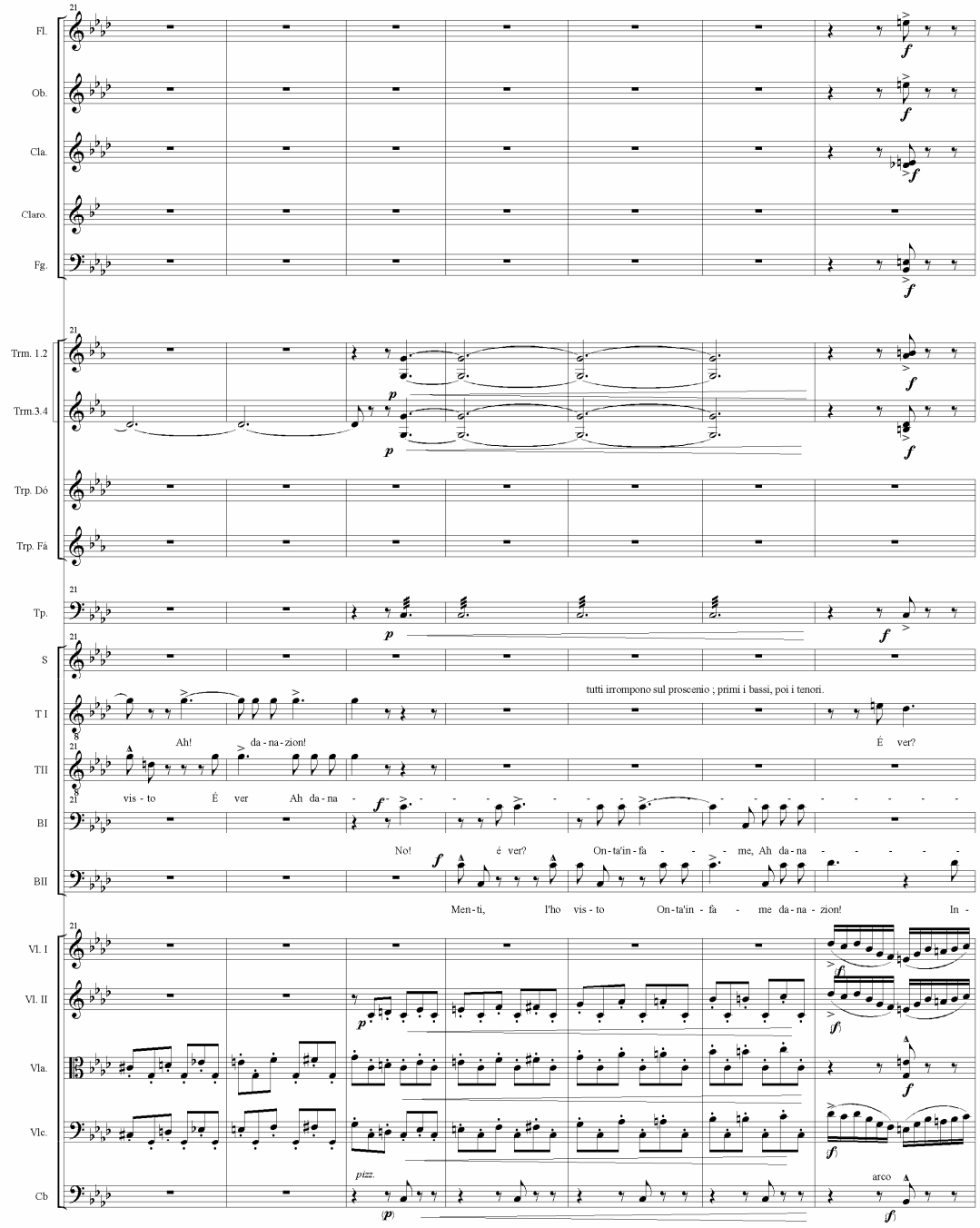
ATTO SECONDO

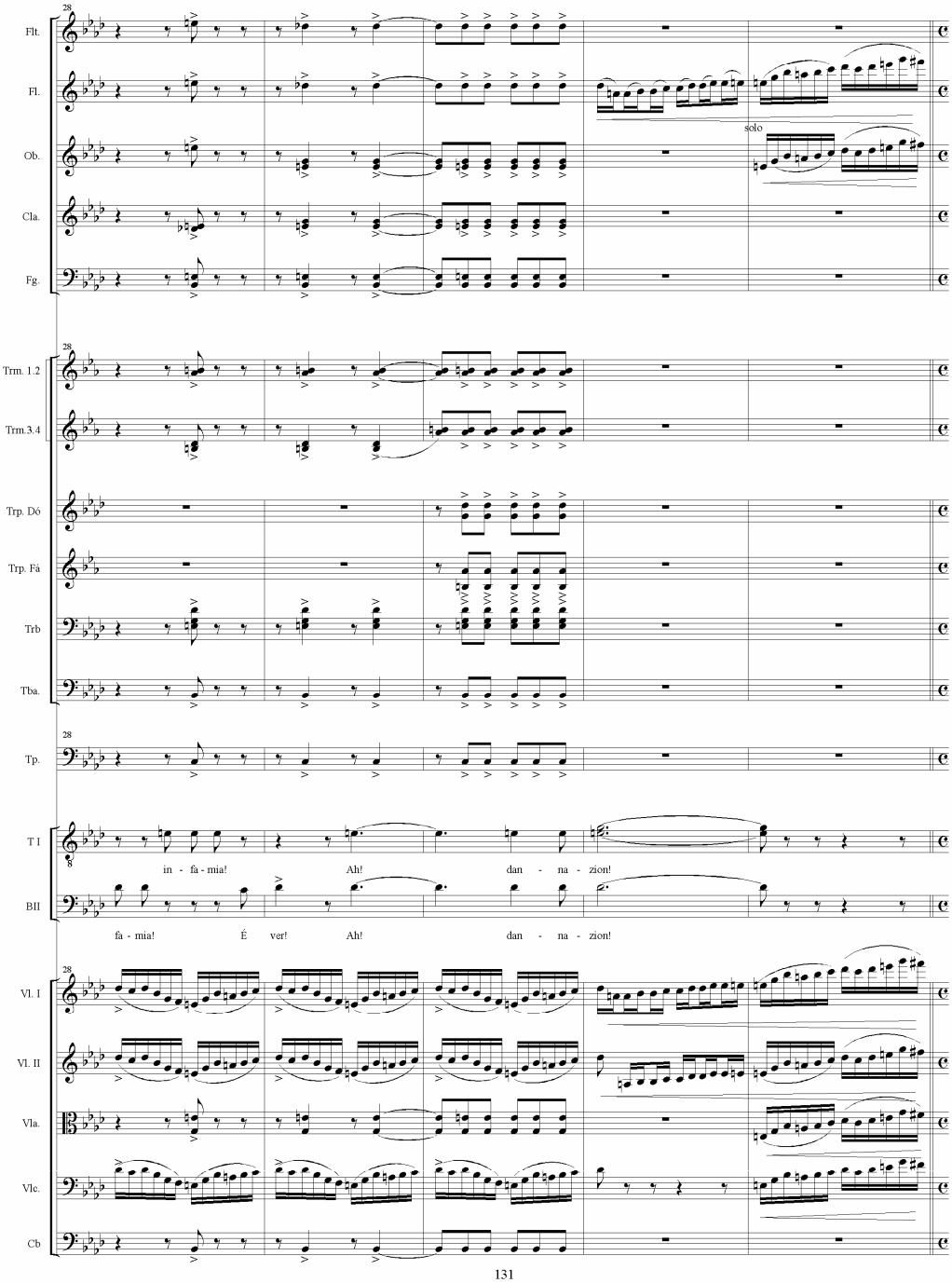
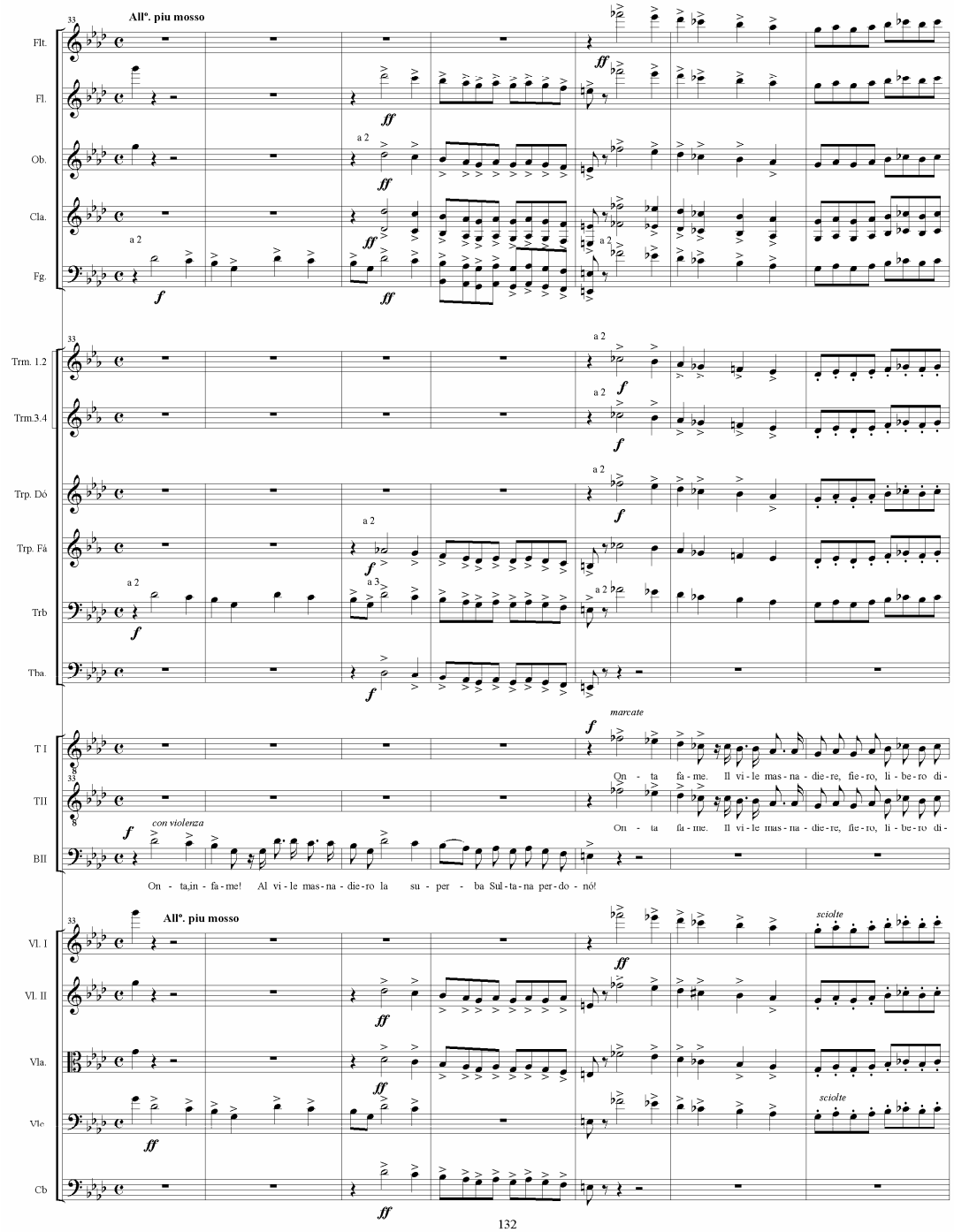
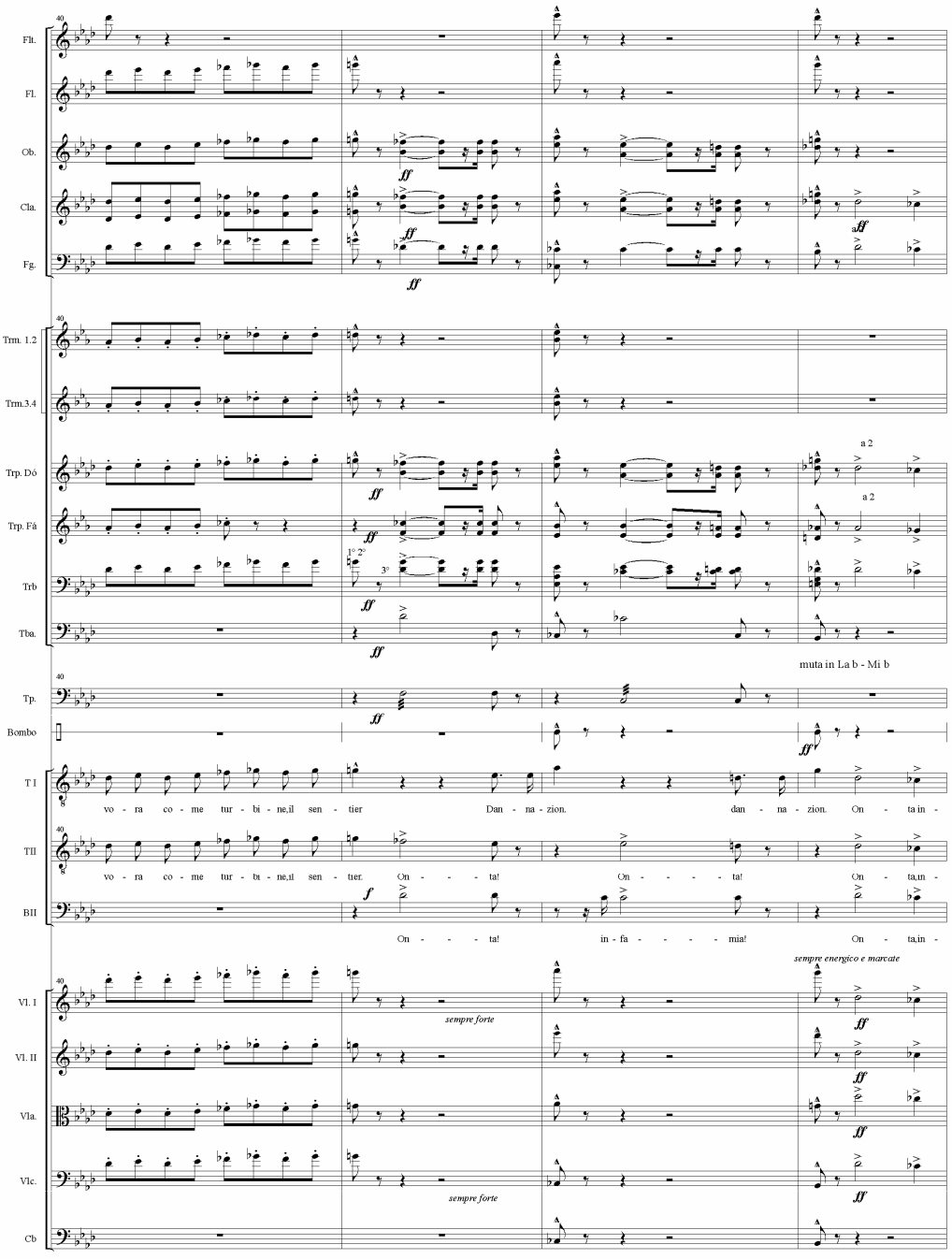
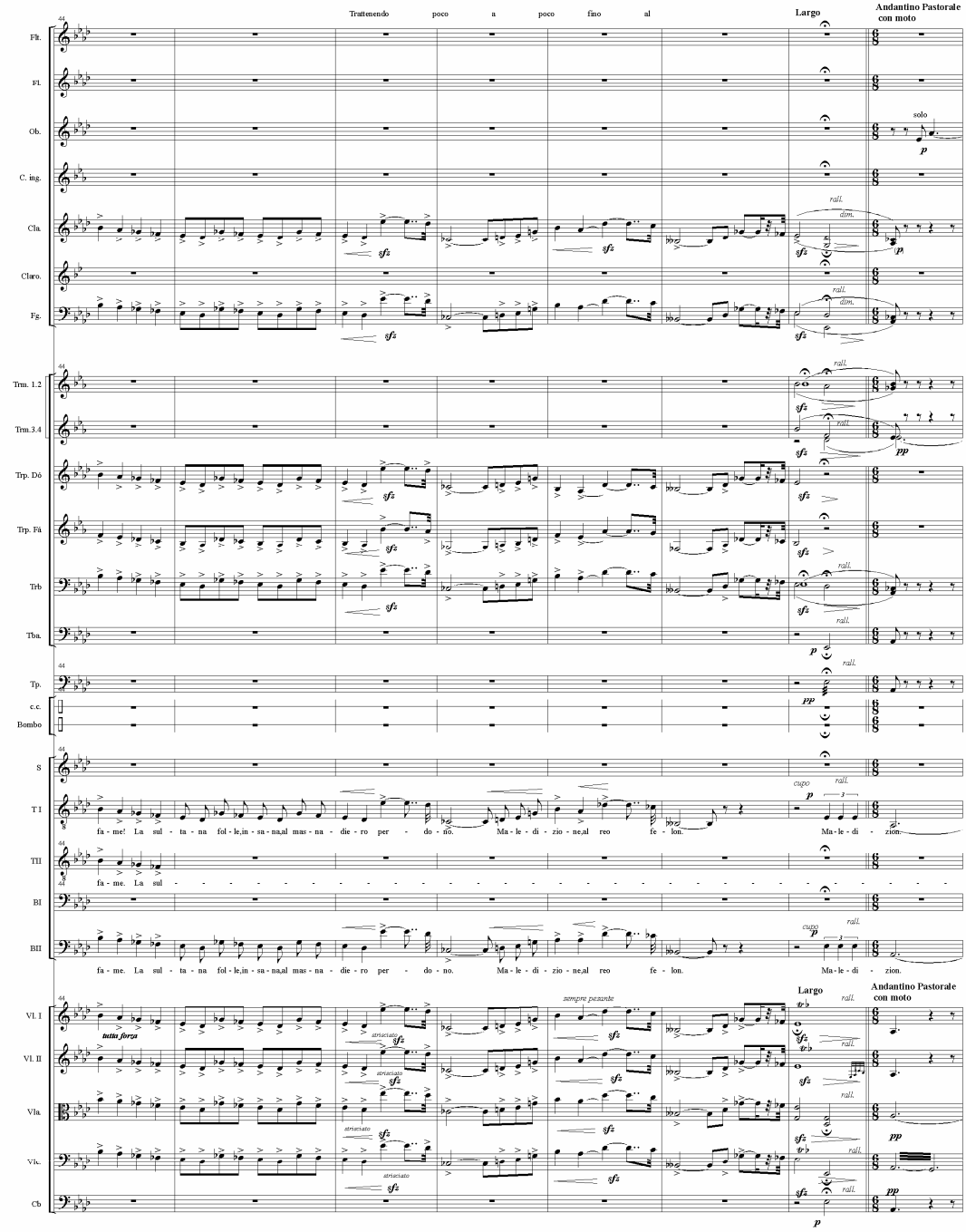
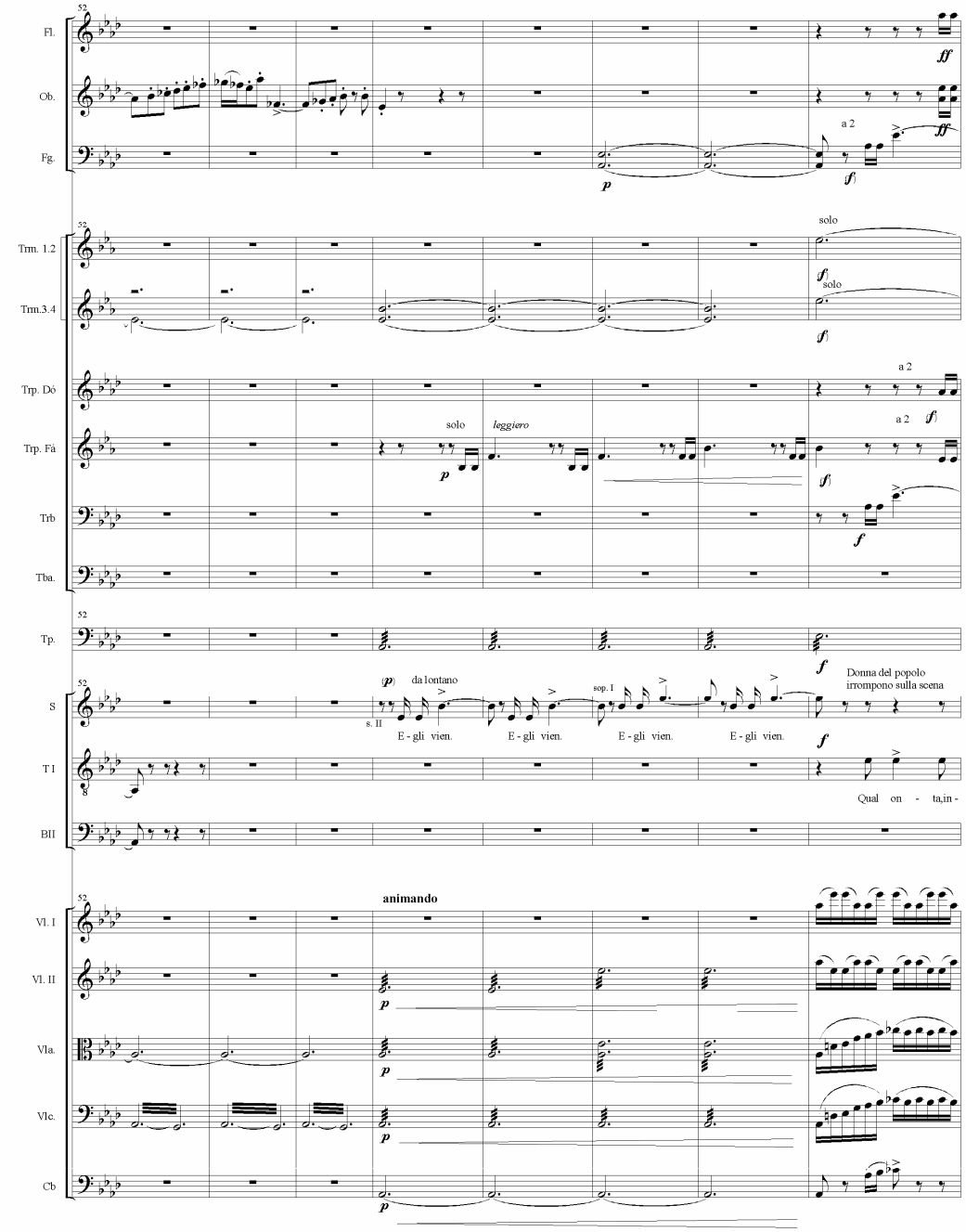
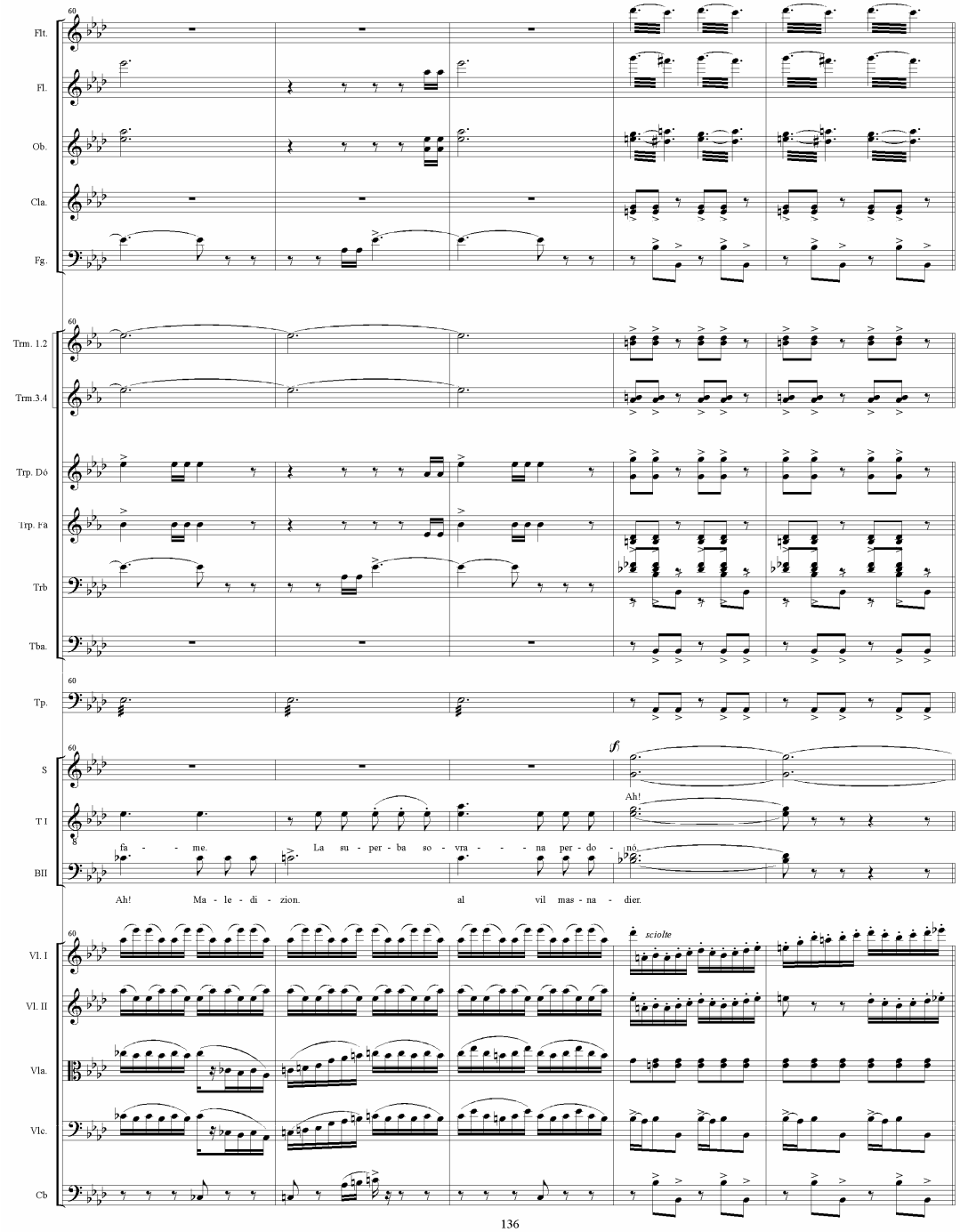
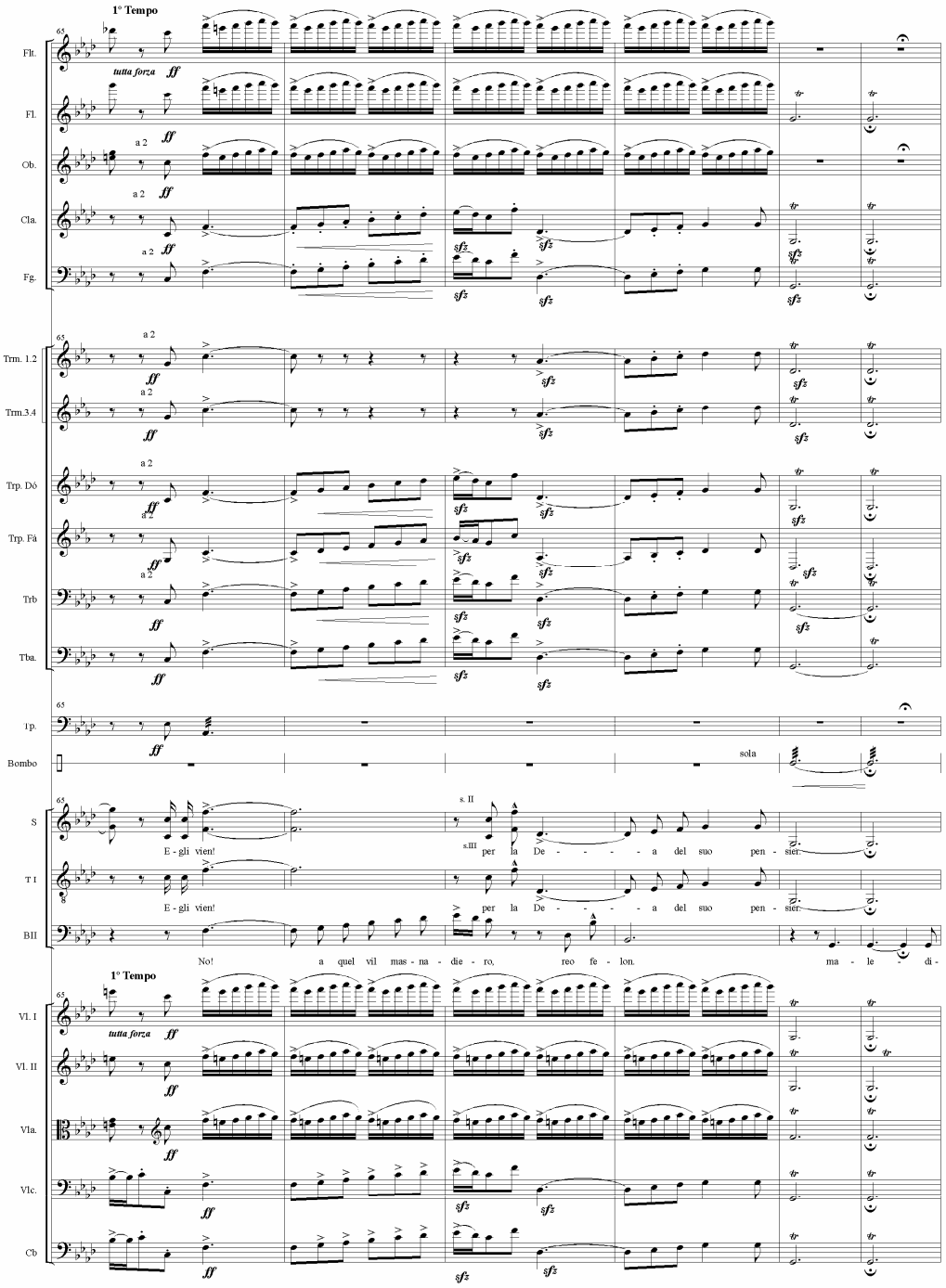
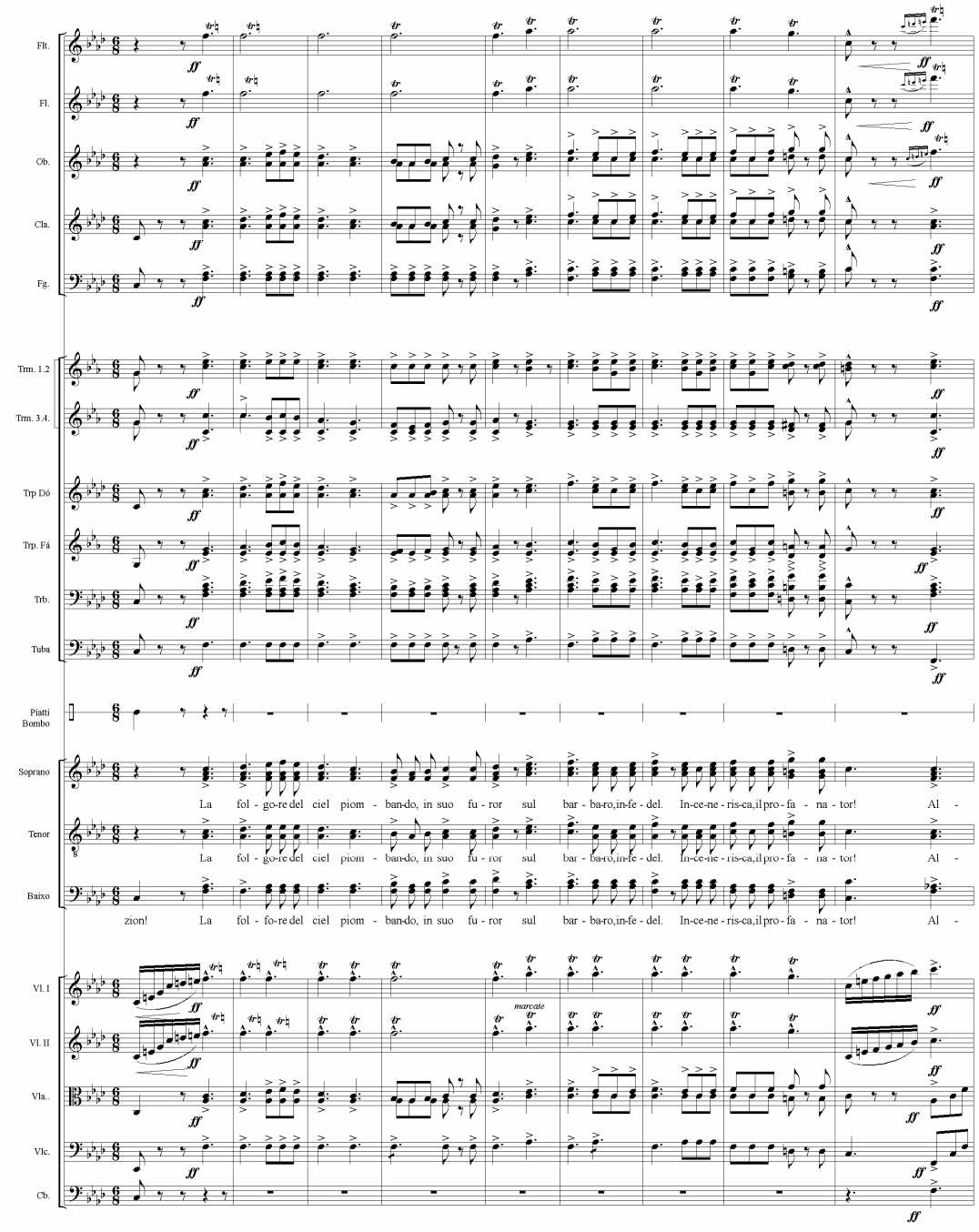
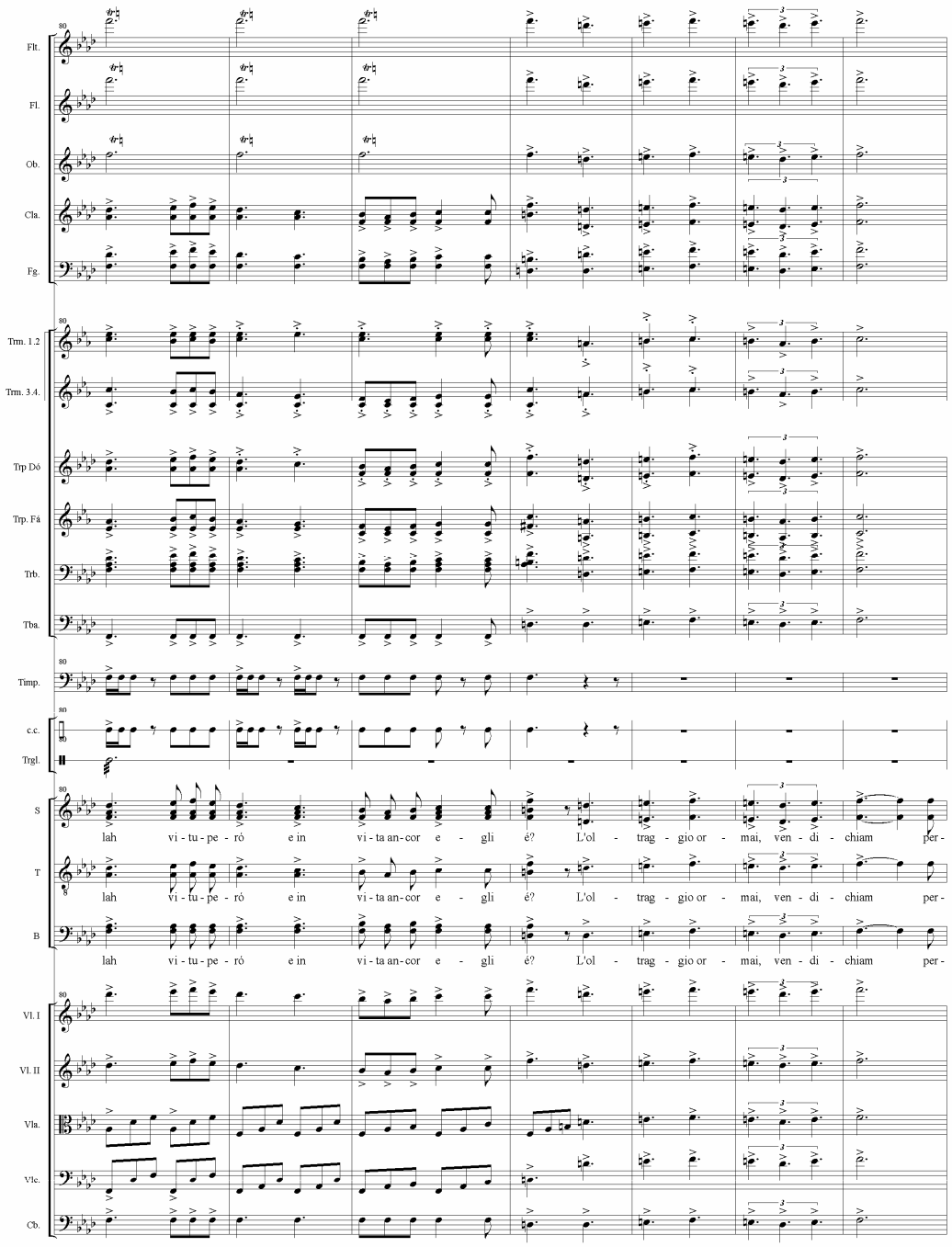
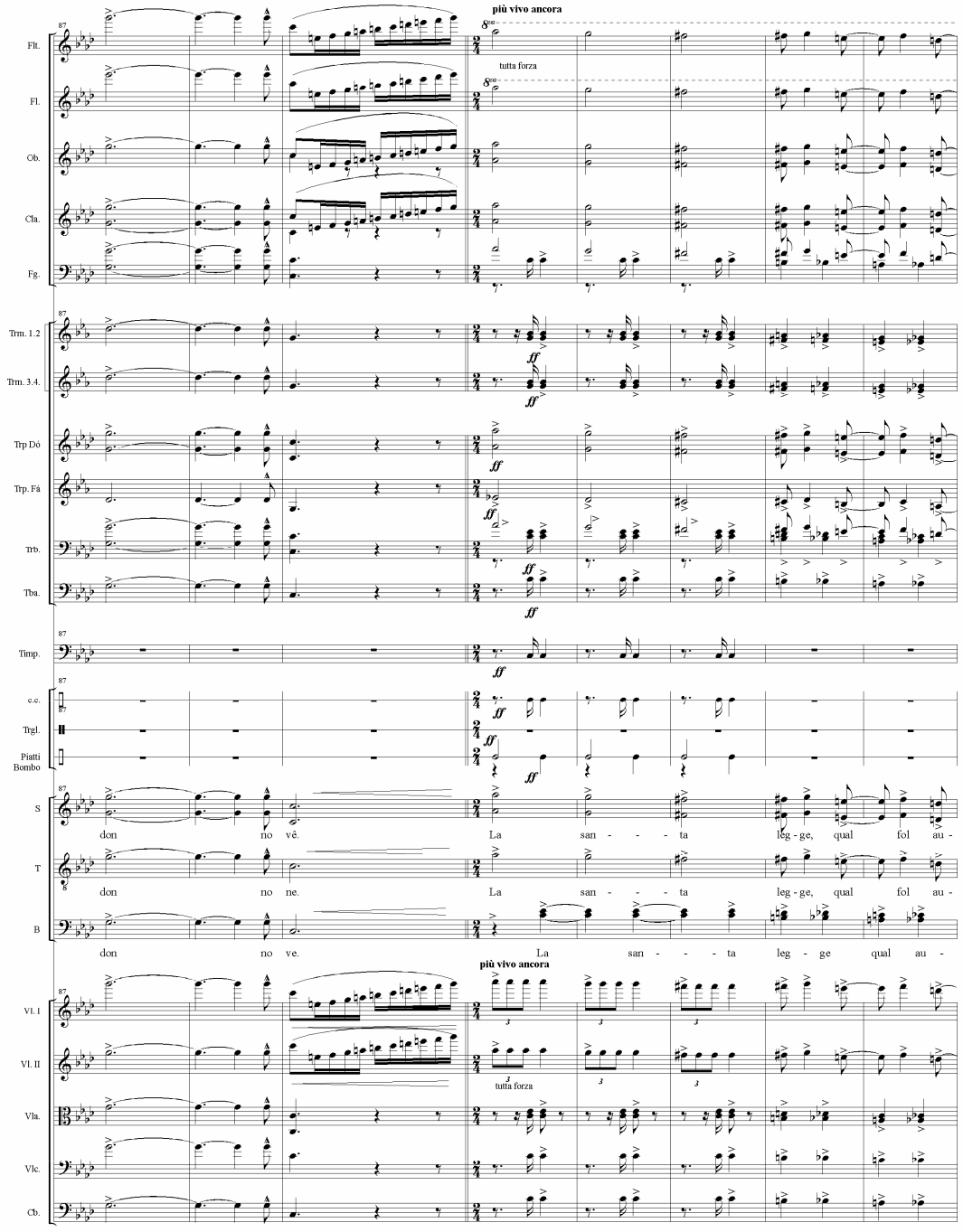
La Moschea D'Omar

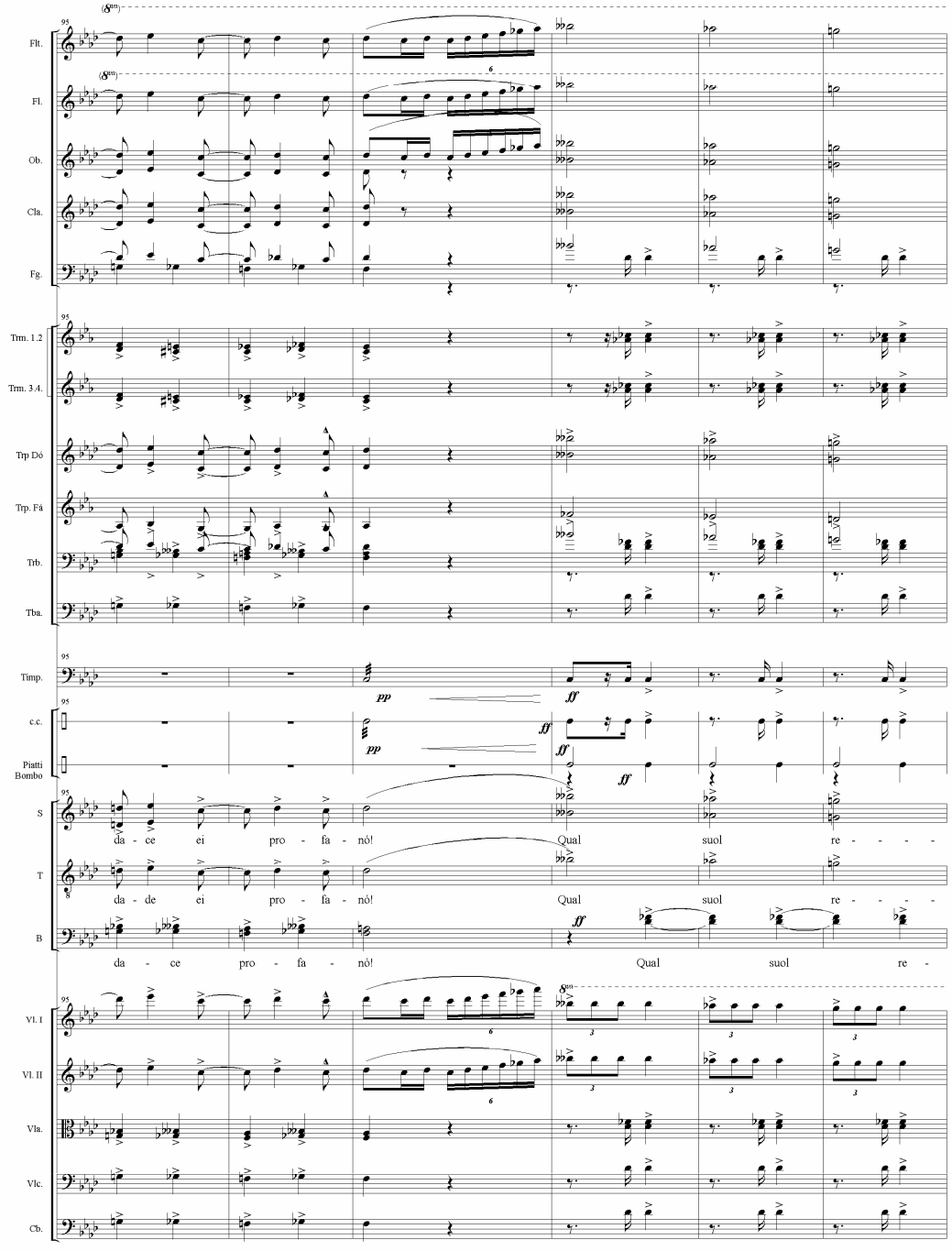
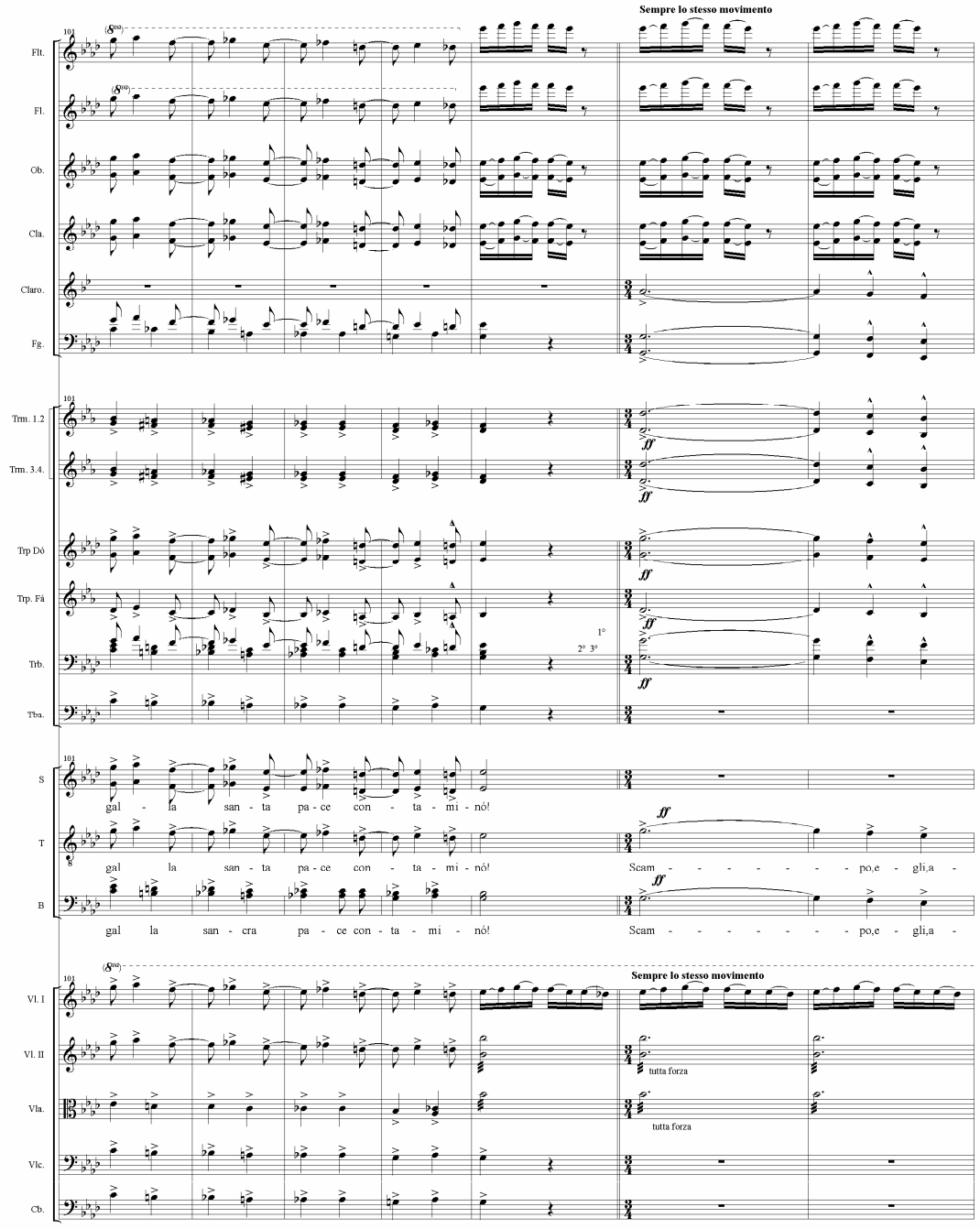
A sinistra, la facciata della Moschea occupa un terzo della scena. A destra, di fianco, terrazze e giardini. Nel mezzo, quà e là, cepugli, fiori e boschetti. Nel fondo, vasta pianura leggermente ondulata e boschiva.

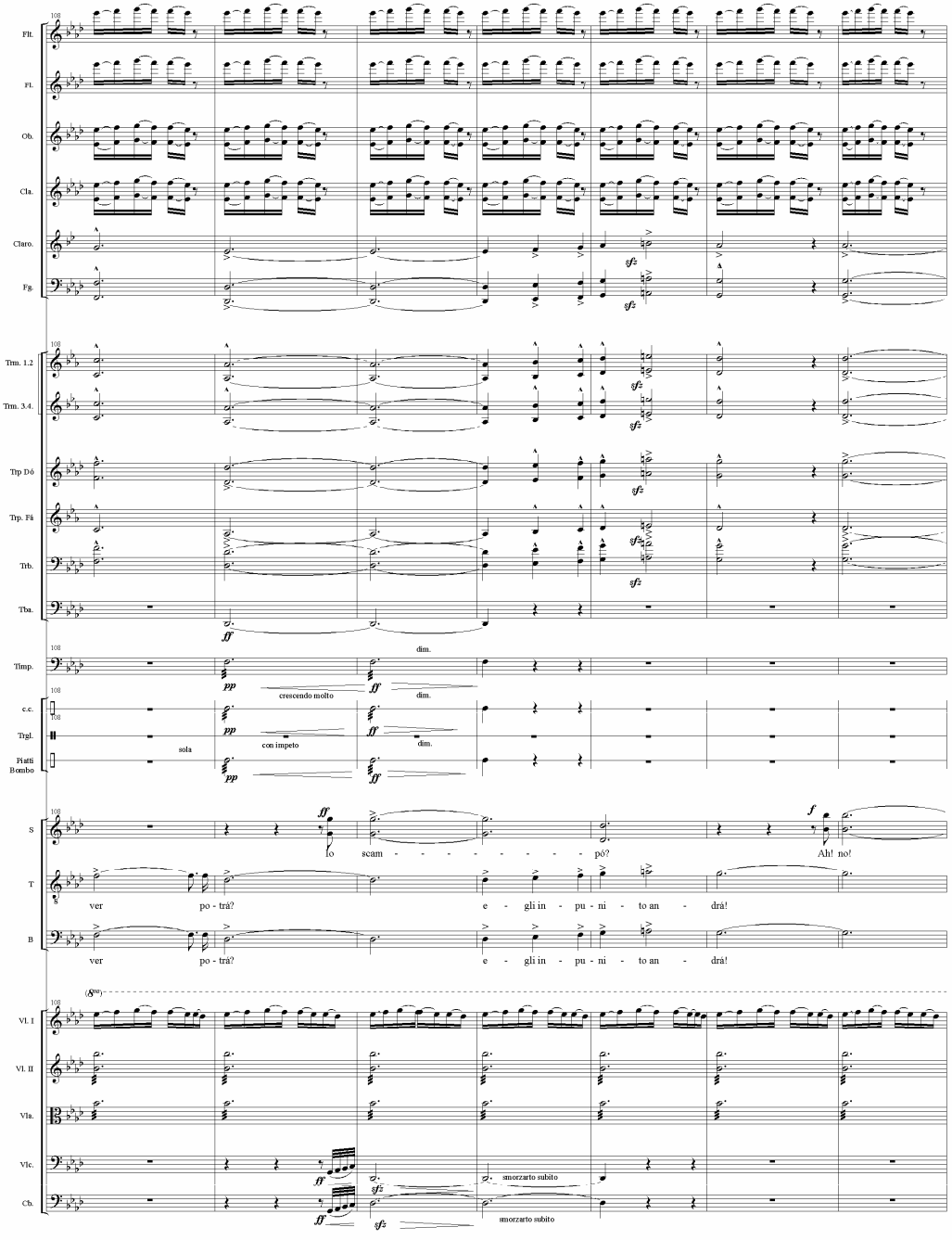
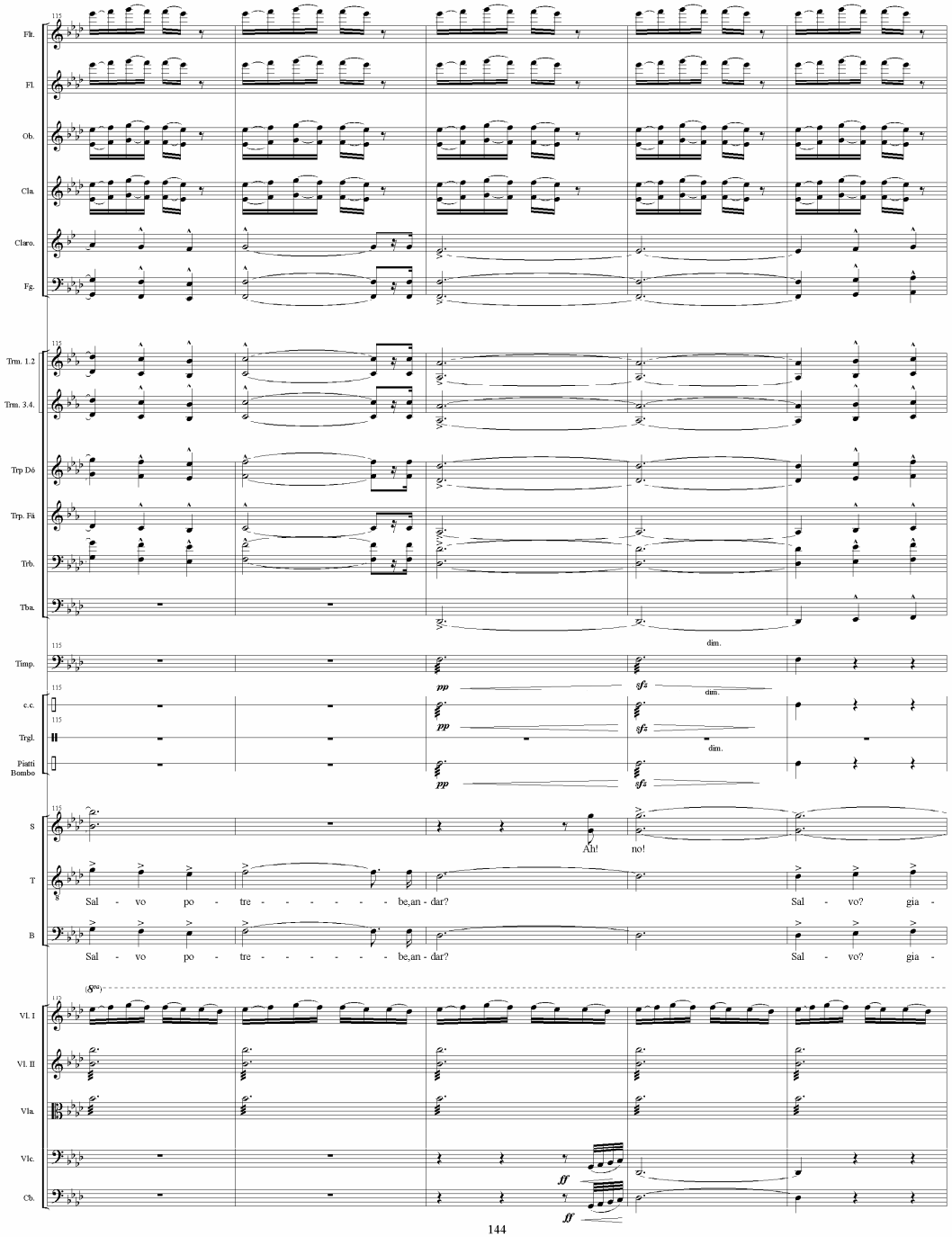
SCENA I - All'alzarsi della tela, il Popolo, a gruppi, discute tumultuosamente nel fondo della scena, indi irrompe sul proscenio.

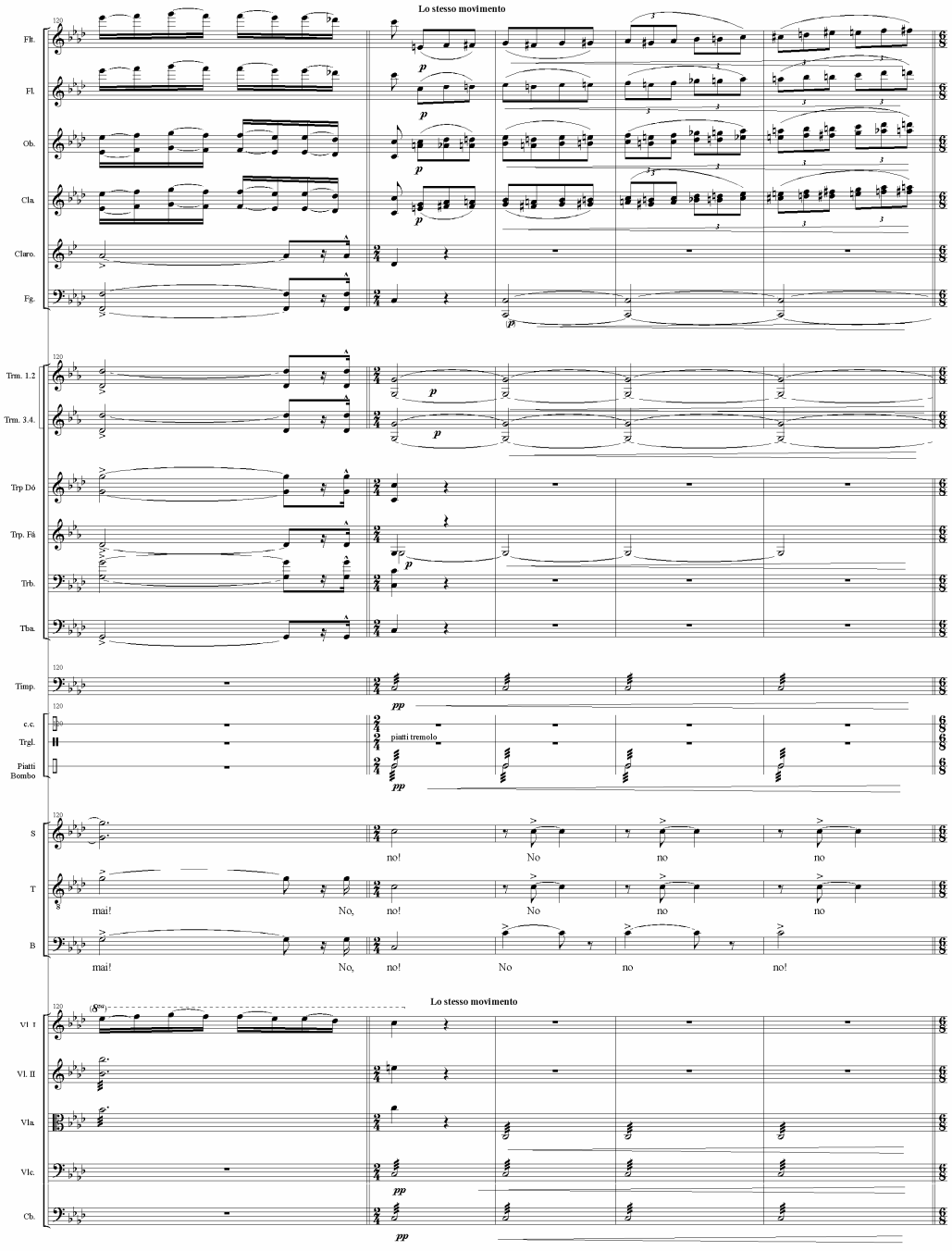


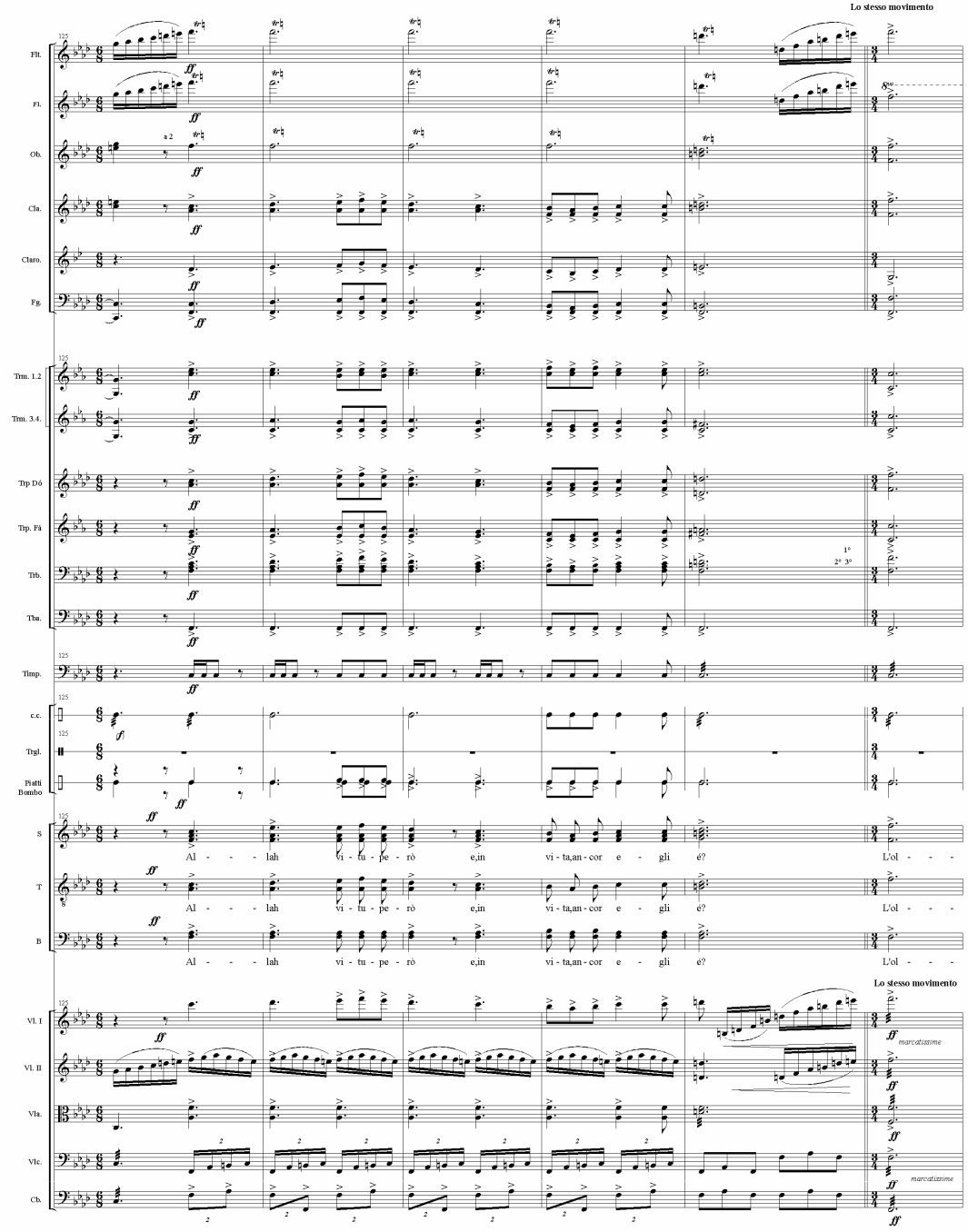
128

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
a 2
pp
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb
Tba.
ff
Tp.
ff
S
TI
tumultuosamente
f
No!
é ver!
TII
Men - ti
I'ho
BI
BII
Vl. I
Vl. II
Vla.
pp
Vlc.
p
Cb

Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Dô
Trp. Fá
Tp.
S
T I
TII
BI
BII
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
tutti irrompono sul proscenio ; primi i bassi, poi i tenori.
Ah! da - na - zion! É ver?
vis - to É ver Ah da - na
No! é ver? On - ta'in - fa - me, Ah da - na
Men - ti, l'ho vis - to On - ta'in - fâ - me da - na - zion! In -
pizz.
arco

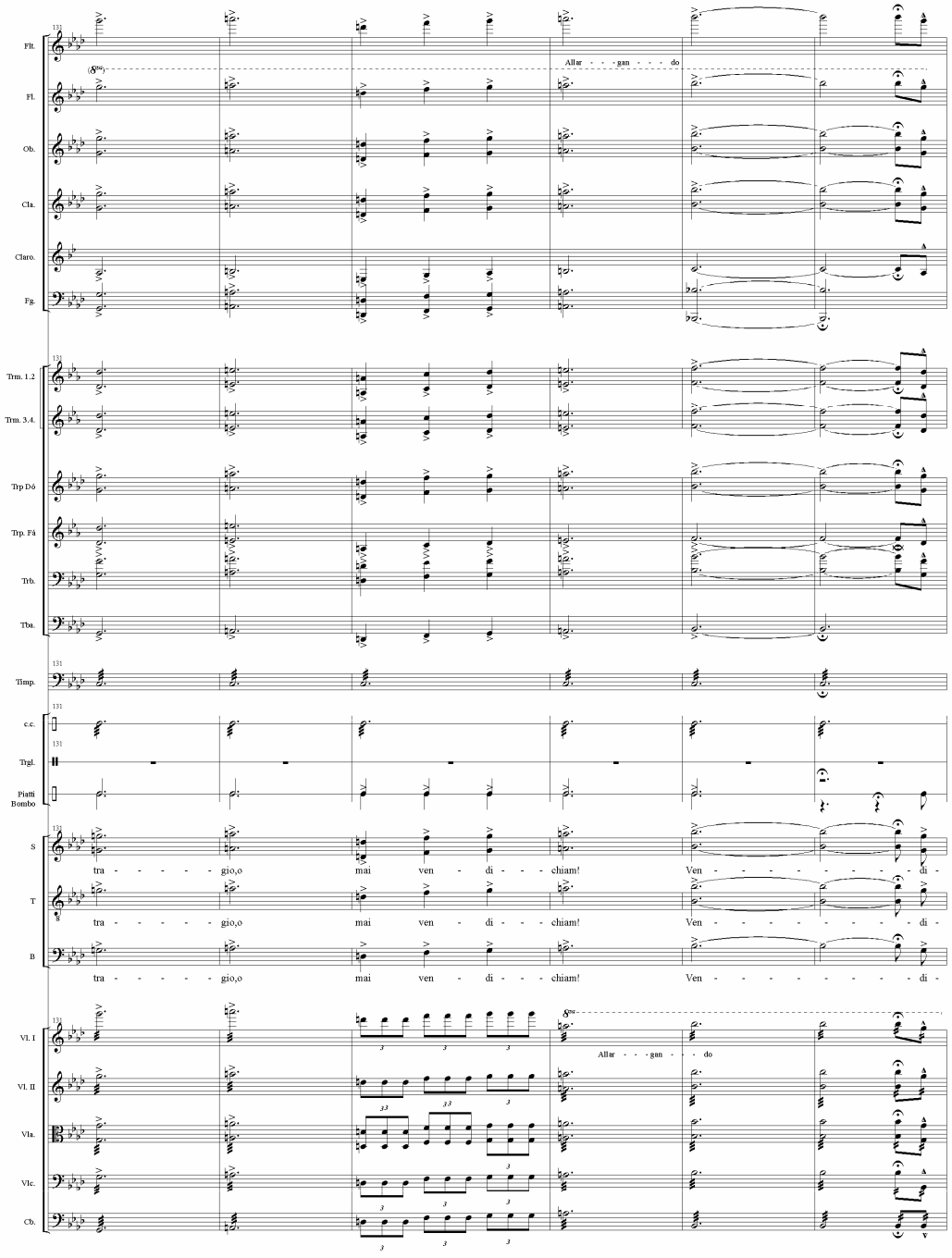
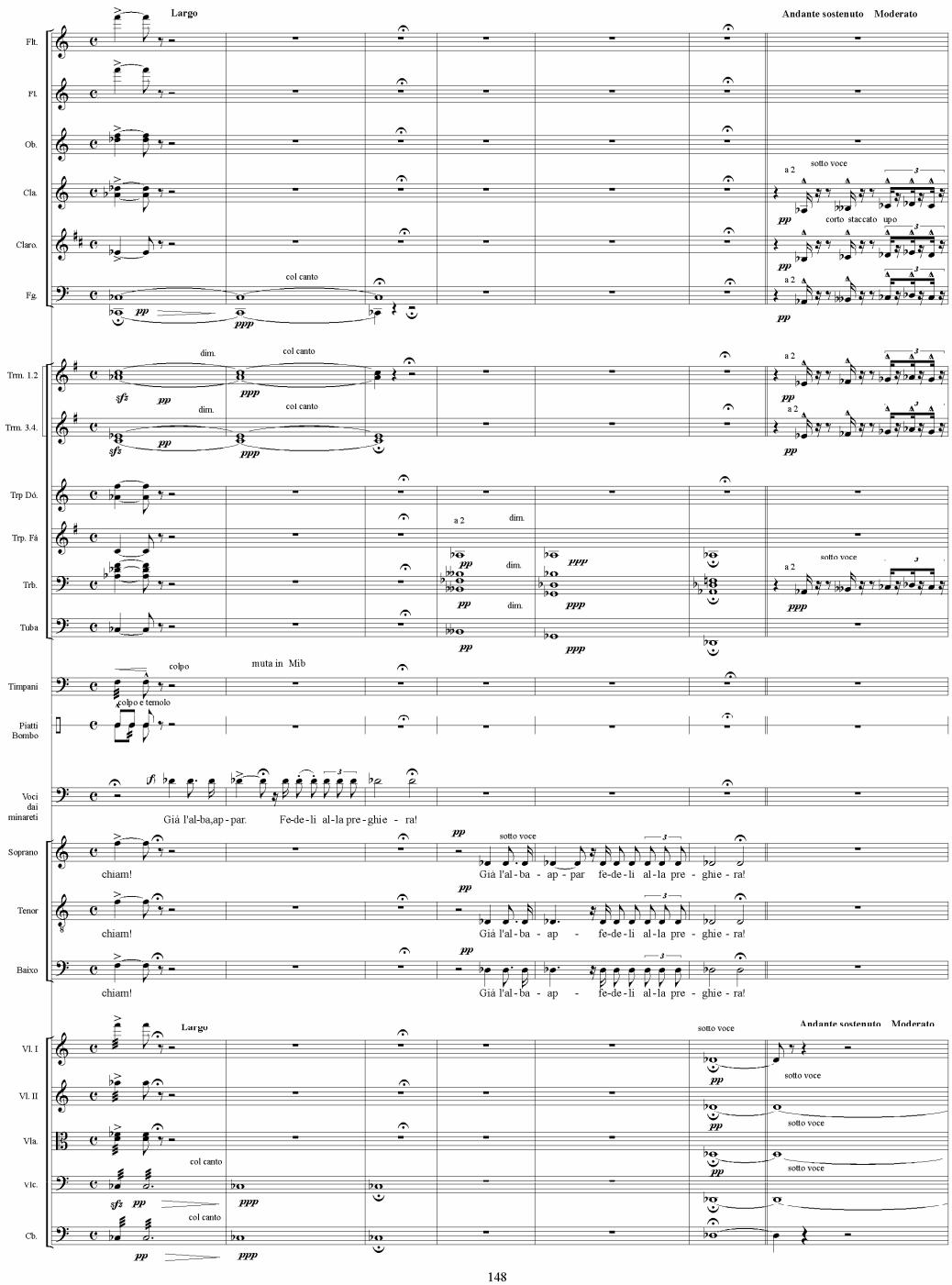
130

Flt.
Fl.
solo
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Dò
Trp. Fà
Trb
Tba.
Tp.
T I
in - fa - mia!
Ah!
dan - na - zion!
BII
fa - mia!
É ver!
Ah!
dan - na - zion!
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb

All°. piu mosso
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Dò
Trp. Fà
Trb
Tba.
T I
T II
B II
marcate
On - ta fa - me. Il vi - le mas - na - die - re, fie - ro, li - be - ro di -
con violenza
On - ta,in - fa - me! Al vi - le mas - na - die - ro la su - per - ba Sul - ta - na per - do - nó!
All°. piu mosso
sciolte
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc
Cb

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Dò
Trp. Fà
Trb
Tba.
Tp.
Bombo
T I
TII
BII
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
a 2
muta in La b - Mi b
vo - ra co - me tur - bi - ne,il sen - tier Dan - na - zion. dan - na - zion. On - ta in -
vo - ra co - me tur - bi - ne,il sen - tier. On - - - - ta! On - - - - - ta! On - ta,in -
On - - - - ta! in - fa - - - - - mia! On - ta,in -
sempre energico e marcato
sempre forte
sempre forte

Trattenendo poco a poco fino al
Largo
Andantino Pastorale con moto
Flt.
Fl.
Ob.
C. ing.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Dò
Trp. Fà
Trb
Tba.
Tp.
c.c.
Bombo
S
T I
fa - me! La sul - ta - na fol - le,in - sa - na,al mas - na - die - ro per - do - no. Ma - le - di - zio - ne,al reo fe - lon. Ma - le - di - zion.
TII
fa - me. La sul - . . . . . .
BI
BII
fa - me. La sul - ta - na fol - le,in - sa - na,al mas - na - die - ro per - do - no. Ma - le - di - zio - ne,al reo fe - lon. Ma - le - di - zion.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
tutta forza
sempre pesante
striscianti
solo
rall.
dim.
cupo
p
pp
sfz

52
Fl.
Ob.
Fg.
ff
a 2
ff
p
f
Trm. 1.2
Trm.3.4
solo
f
solo
f
Trp. Dò
Trp. Fà
a 2
solo
leggiero
a 2
f
p
f
Trb
f
Tba.
52
Tp.
f
52
S
(p)
da lontano
Donna del popolo
irrompono sulla scena
s. II
sop. I
E - gli vien.
E - gli vien.
E - gli vien.
E - gli vien.
f
T I
Qual on - ta,in -
BII
52
animando
Vl. I
Vl. II
p
Vla.
p
Vlc.
p
Cb
p

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Dó
1rp. Fá
Trb
Tba.
Tp.
S
T I
BII
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb
60
ff
Ah!
fa - - me.
La su - per - ba so - vra - - - na per - do - nò.
Ah! Ma - le - di - zion.
al vil mas - na - dier.
sciolte

1° Tempo
Flt.
tutta forza
ff
Fl.
a 2
Ob.
Cla.
Fg.
sfz
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Dò
Trp. Fà
Trb
Tba.
1p.
Bombo
sola
S
s. II
s.III
E - gli vien!
per la De - - - - a del suo pen - sier.
T I
BII
No! a quel vil mas - na - die - ro, reo fe - lon. ma - le - di -
1° Tempo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tuba
Piatti
Bombo
Soprano
Tenor
Baixo
La fol - go-re del ciel piom - ban-do, in suo fu - ror sul bar - ba-ro,in-fe - del. In-ce-ne - ris-ca,il pro - fa - na - tor! Al -
La fol - go-re del ciel piom - ban-do, in suo fu - ror sul bar - ba-ro,in-fe - del. In-ce-ne - ris-ca,il pro - fa - na - tor! Al -
zion! La fol - fo-re del ciel piom - ban-do, in suo fu - ror sul bar - ba-ro,in-fe - del. In-ce-ne - ris-ca,il pro - fa - na - tor! Al -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
marcate

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
c.c.
Trgl.
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
lah vi - tu - pe - rò e in vi - ta an - cor e - gli é? L'ol - trag - gio or - mai, ven - di - chiam per -

più vivo ancora
tutta forza
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
c.c.
Trgl.
Piatti
Bombo
S
T
B
don no vé. La san - - - ta leg - ge, qual fol au -
don no ne. La san - - - ta leg - ge, qual fol au -
don no ve. La san - - - ta leg - ge qual au -
più vivo ancora
tutta forza
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

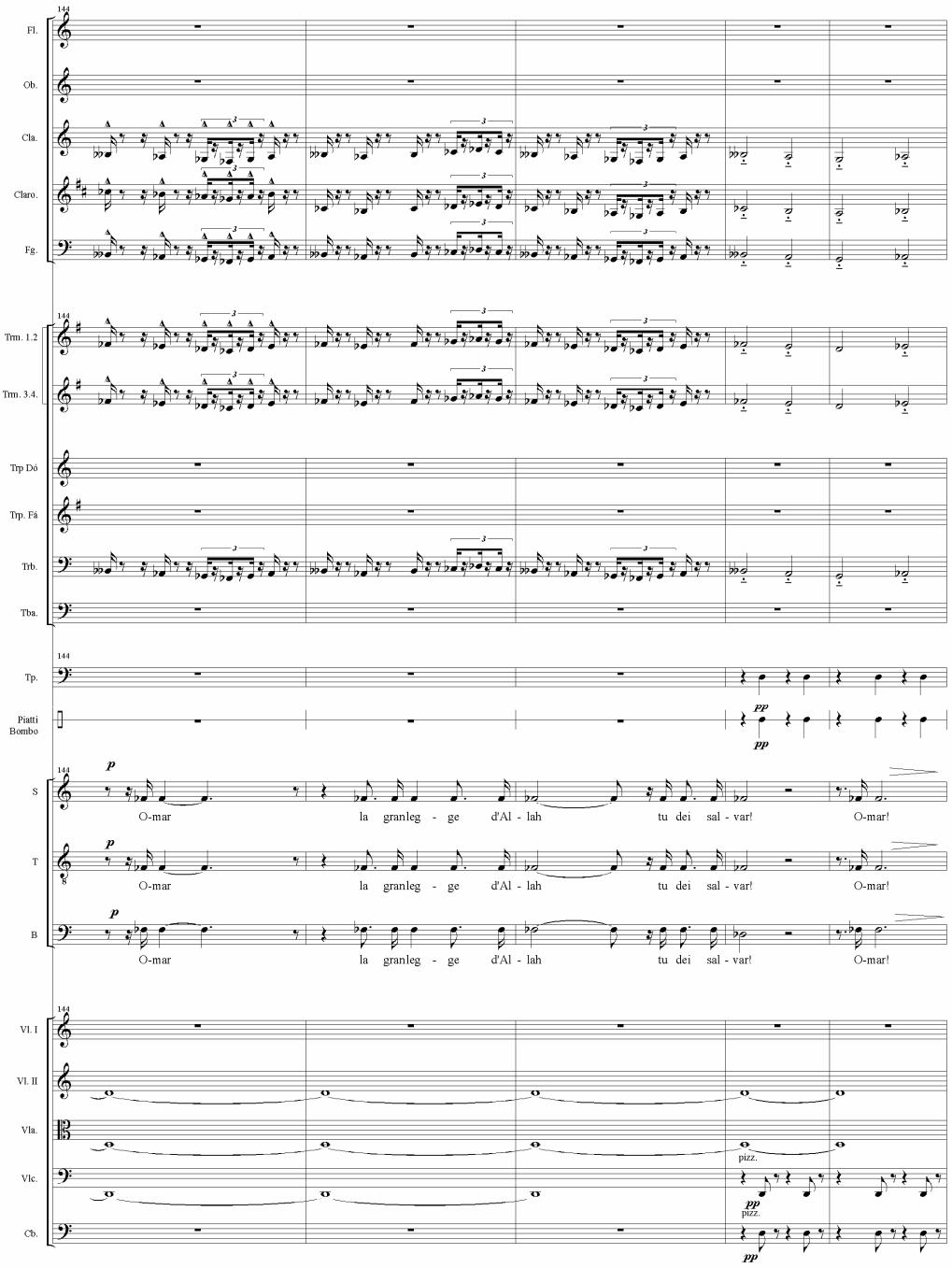
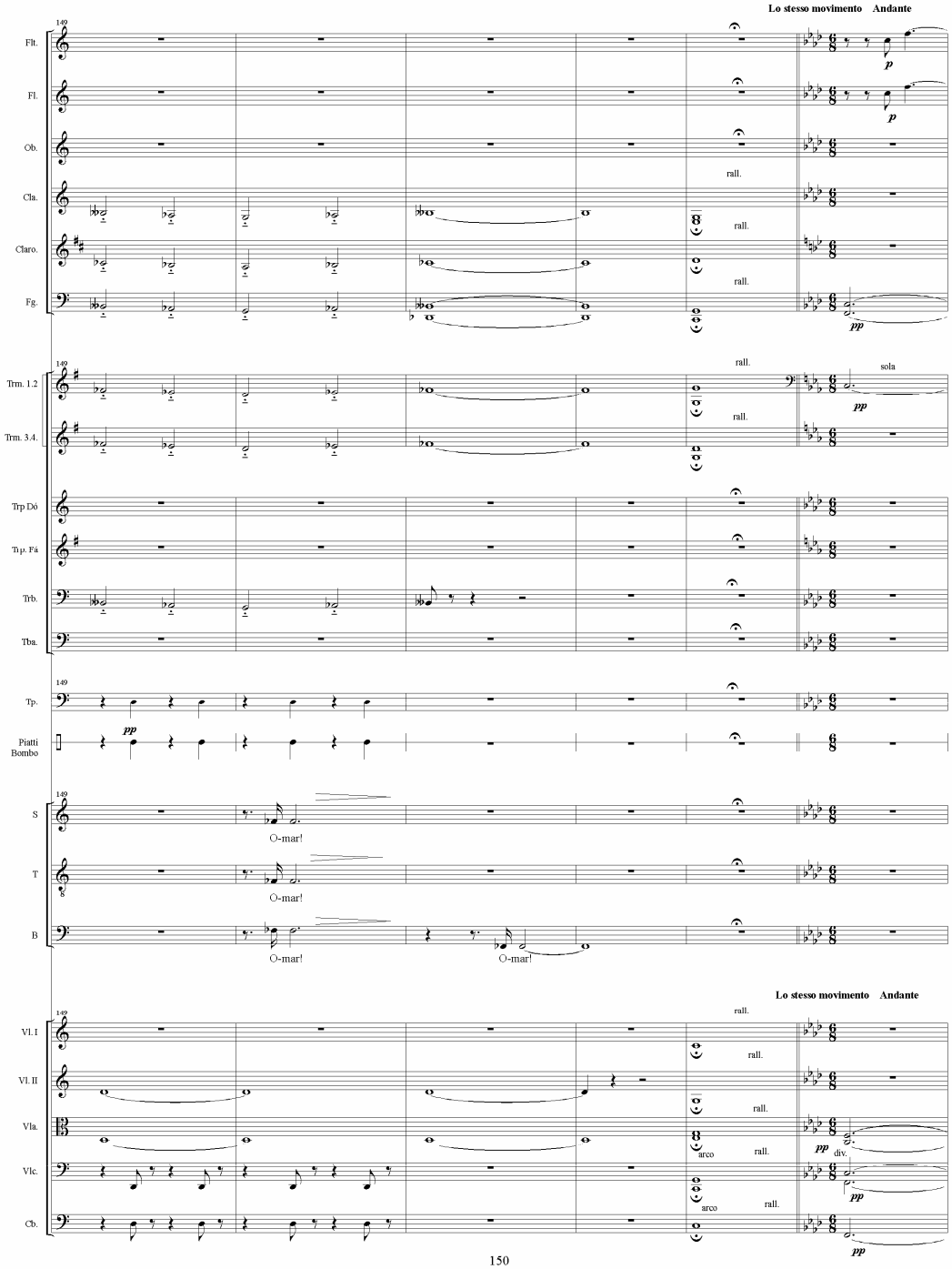
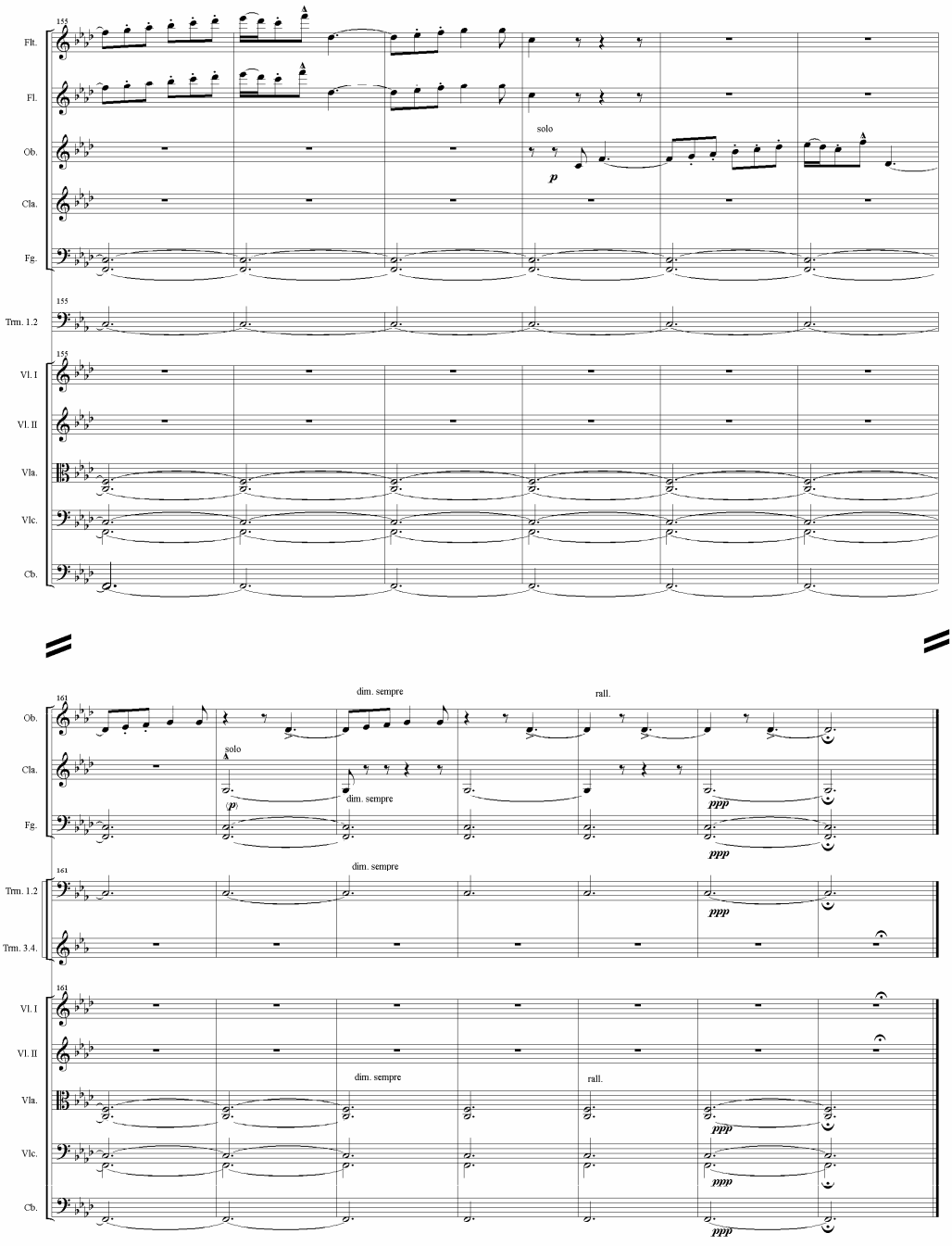
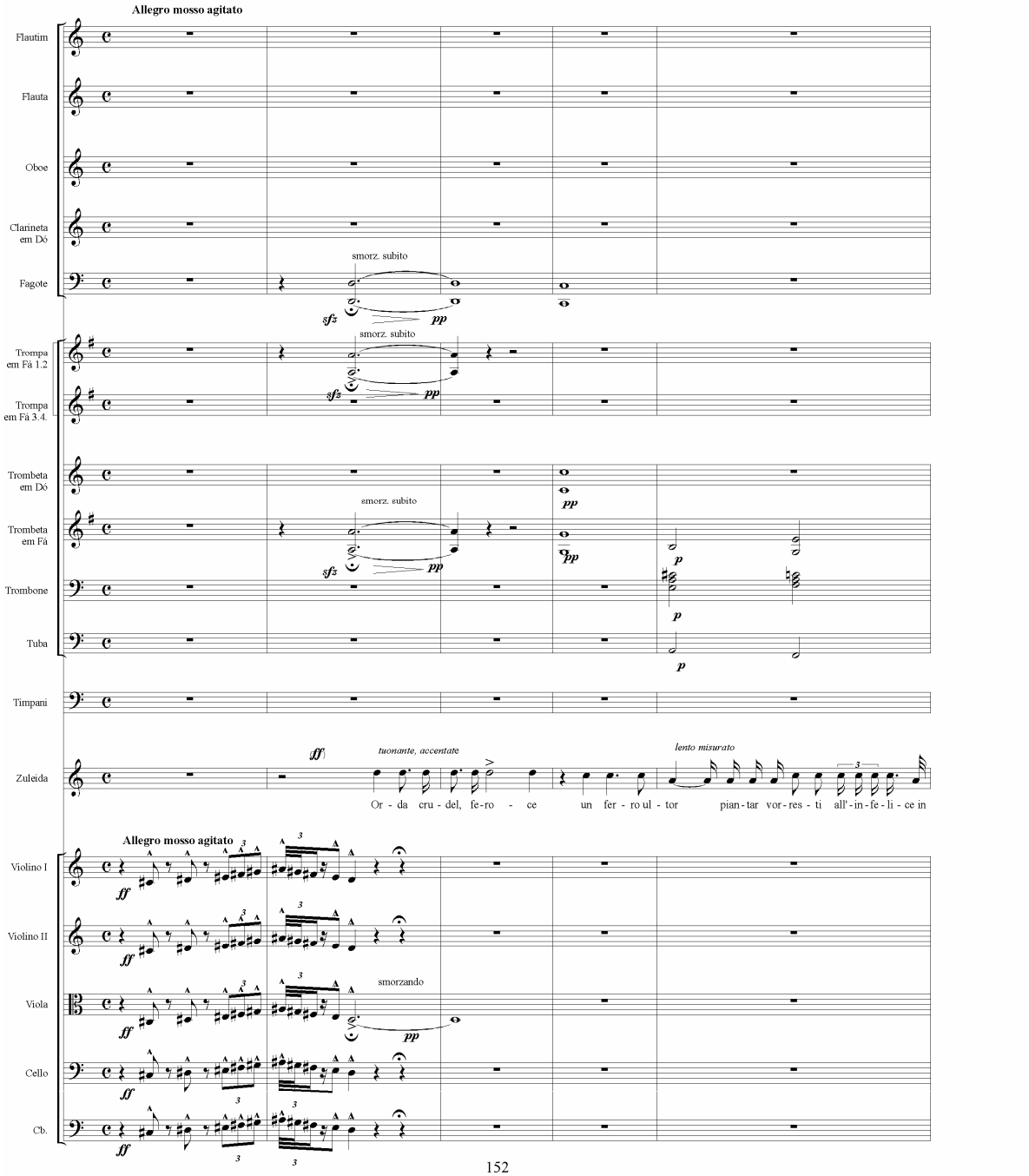
140

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
c.c.
Piatti
Bombo
S
da - ce ei pro - fa - nó!
Qual suol re - - - -
T
da - de ei pro - fa - nó!
Qual suol re - - - -
B
da - ce pro - fa - nó!
Qual suol re -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Sempre lo stesso movimento
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
S
T
B
gal - la san - ta pa - ce con - ta - mi - nó!
Scam - - - - - - po,e - gli,a -
gal la san - ta pa - ce con - ta - mi - nó!
Scam - - - - - - po,e - gli,a -
gal la san - cra pa - ce con - ta - mi - nó!
1°
2° 3°
Sempre lo stesso movimento
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
tutta forza
tutta forza

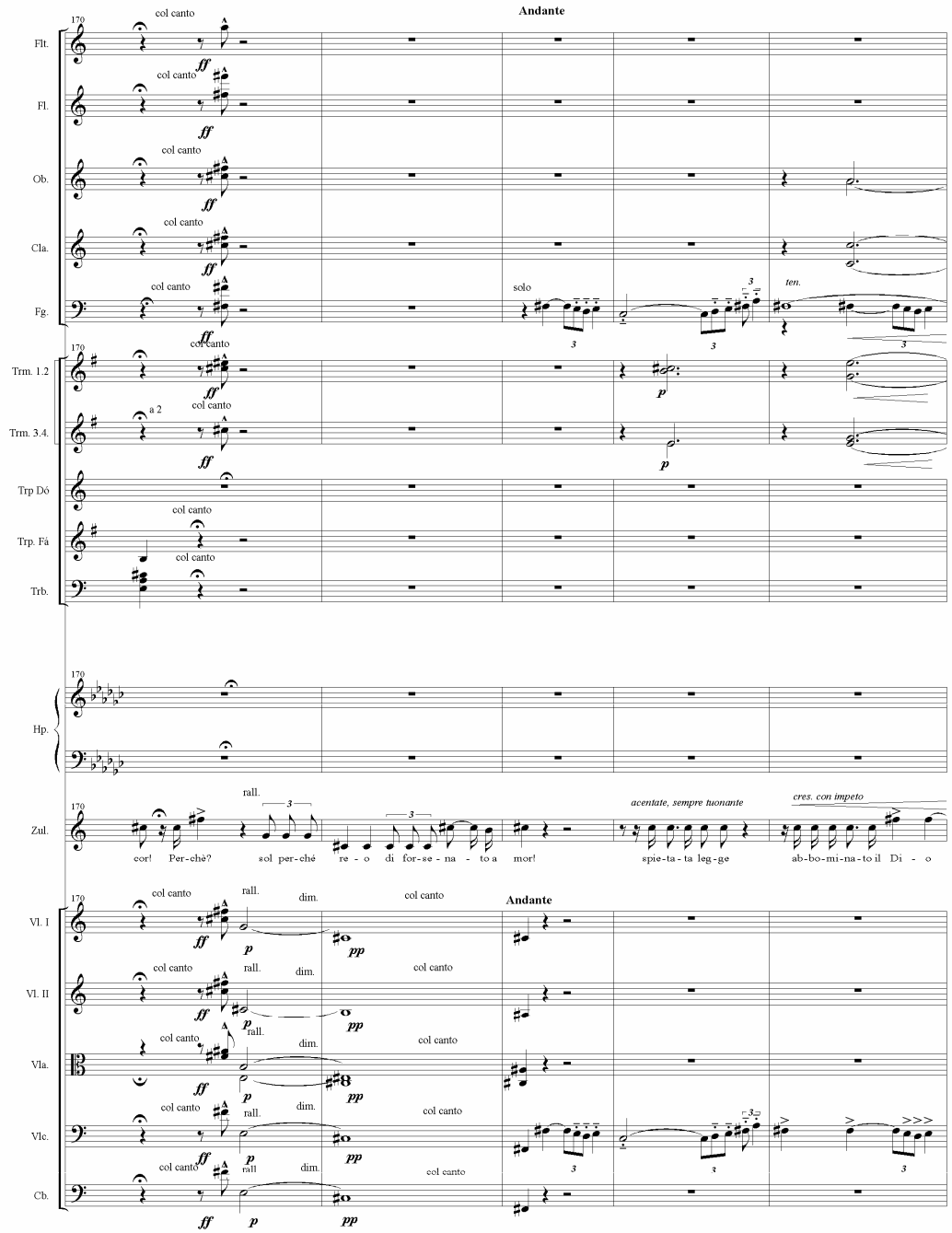
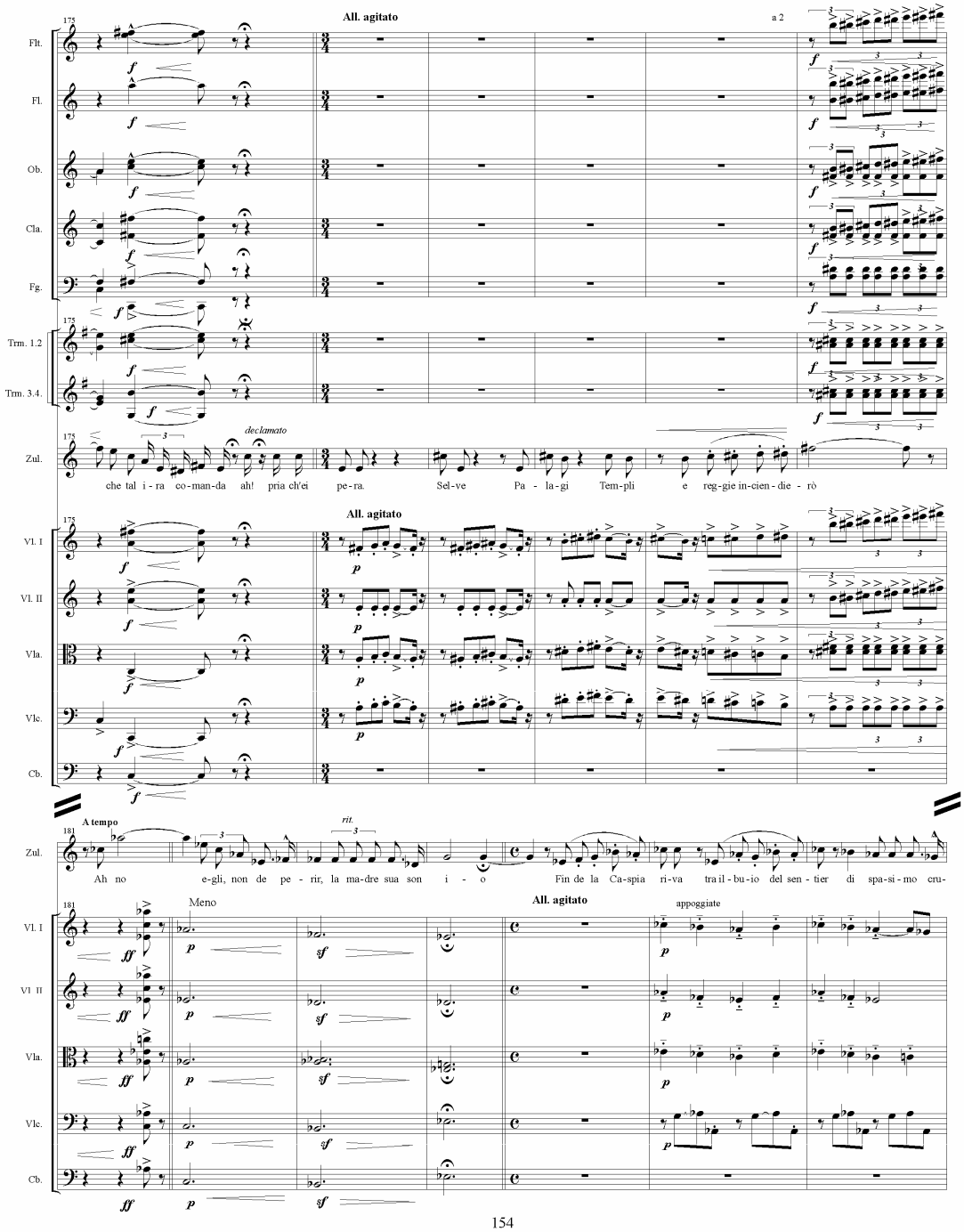
142

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
c.c.
Trgl.
Piatti
Bombo
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim.
crescendo molto
con impeto
sola
Io scam - - - - - - - - pó?
Ah! no!
ver po - trá?
e - gli in - pu - ni - to an - drà!
smorzarto subito

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
c.c.
Trgl.
Pratti
Bombo
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
115
dim.
pp
sfz
Ah!
no!
Sal - vo po - tre - - - - - - be,an - dar?
Sal - vo?
gia -
(8va)
ff

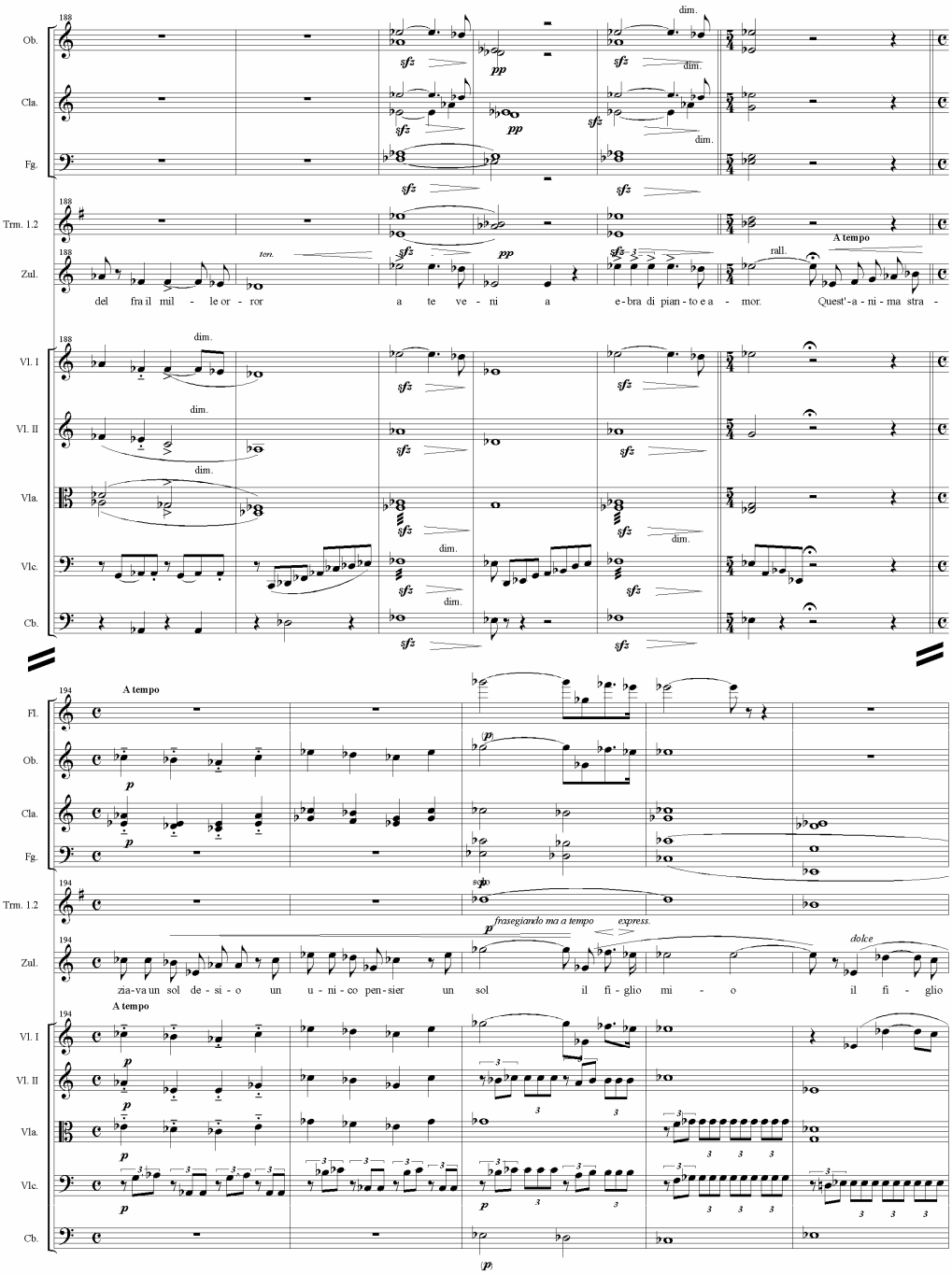
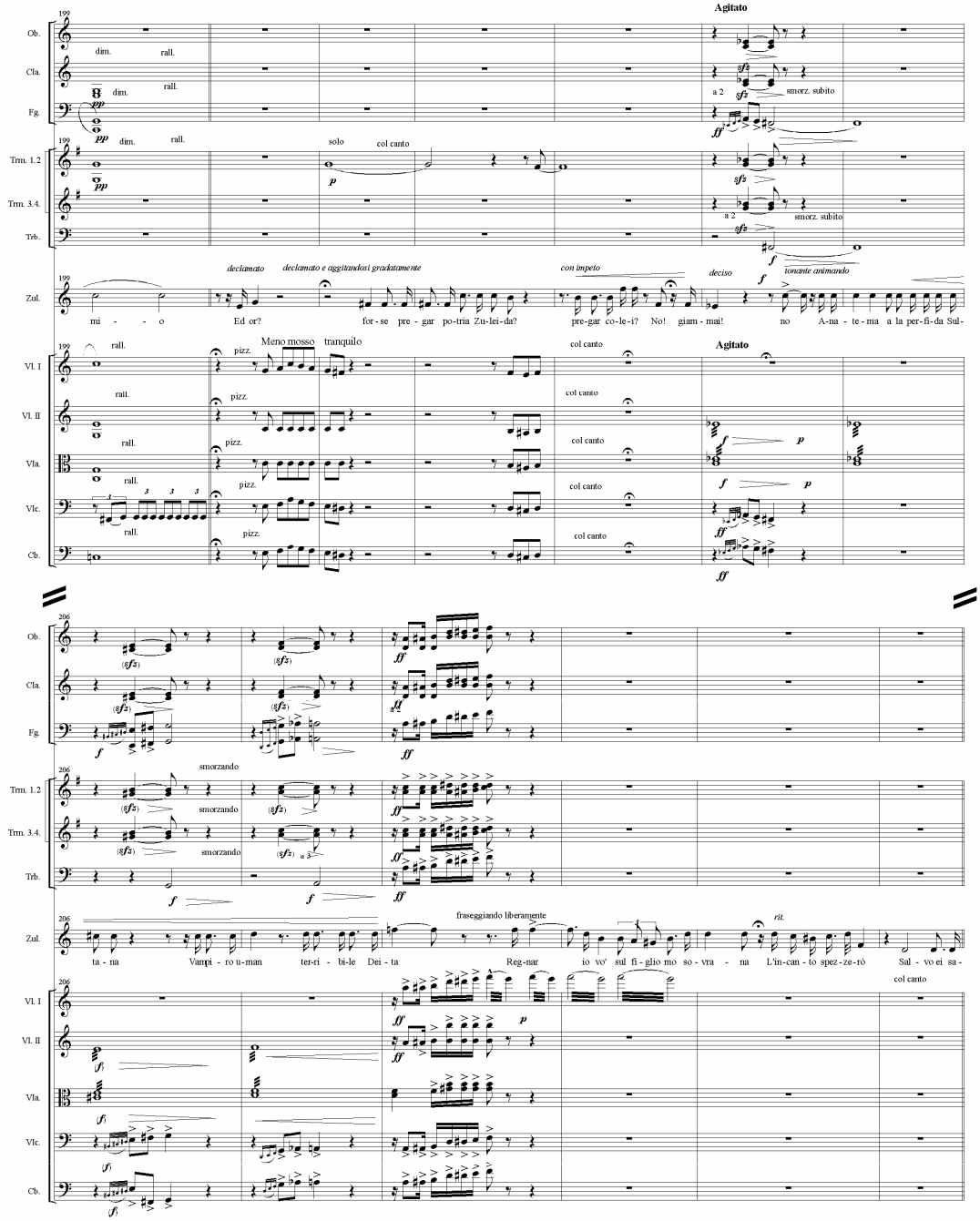
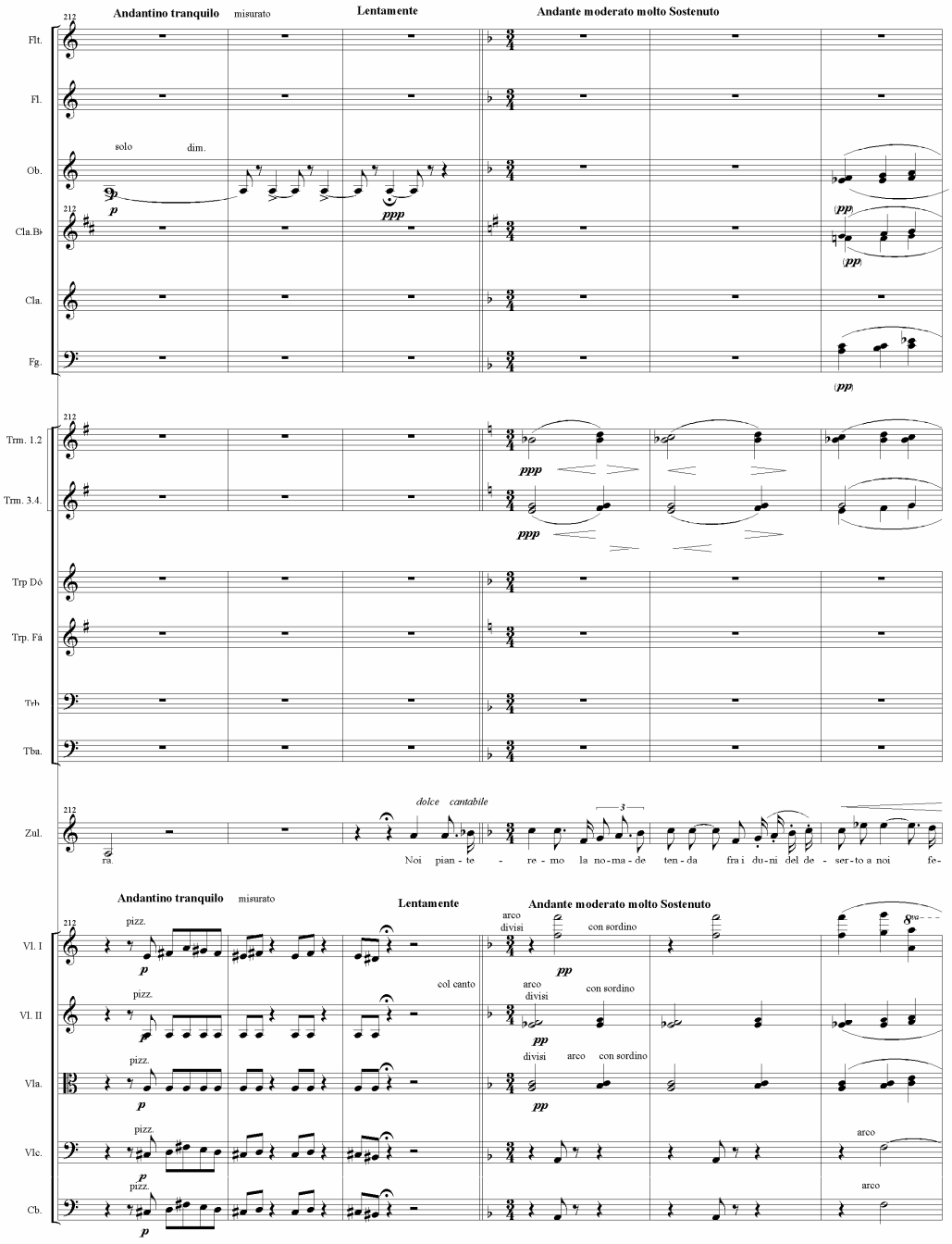
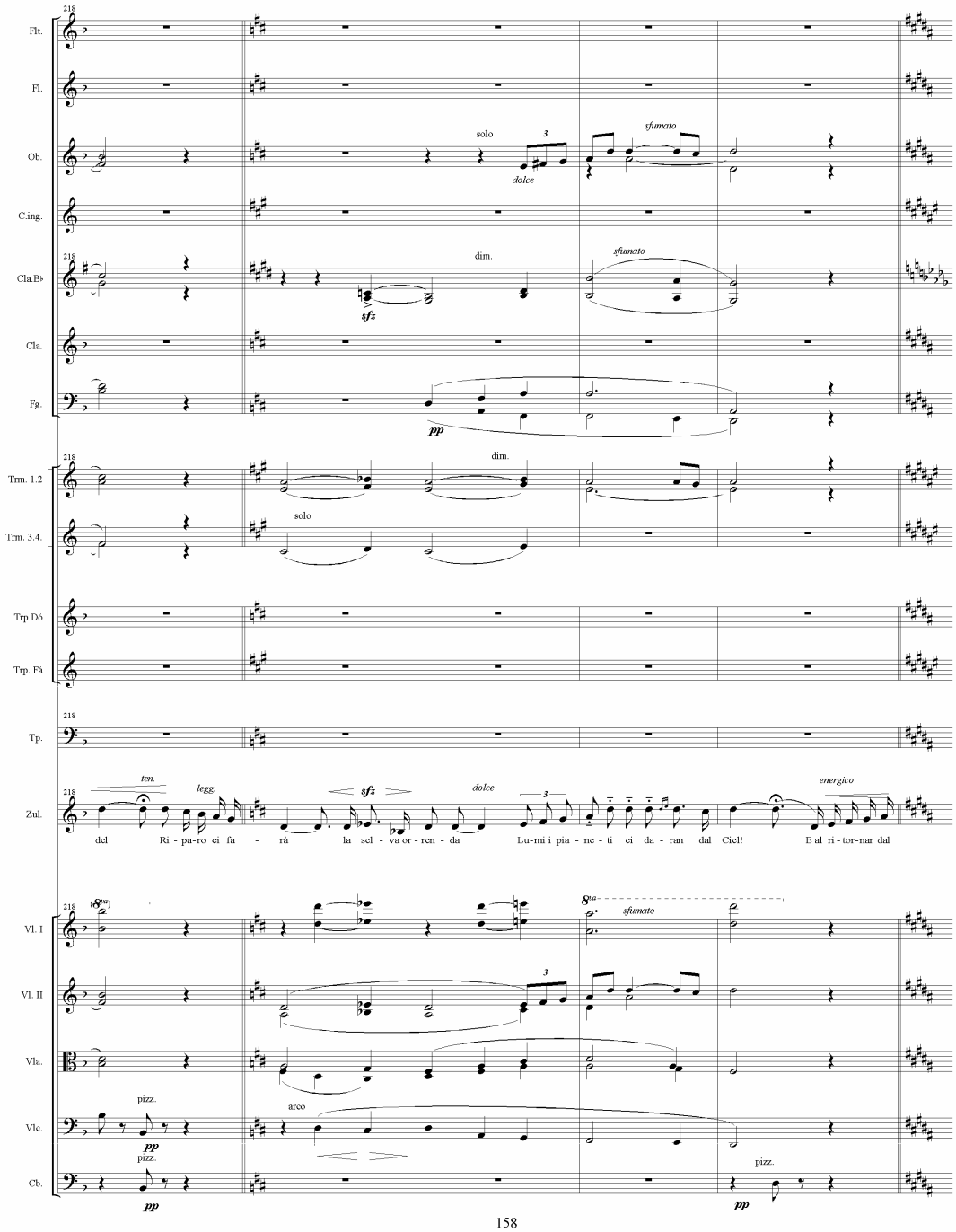
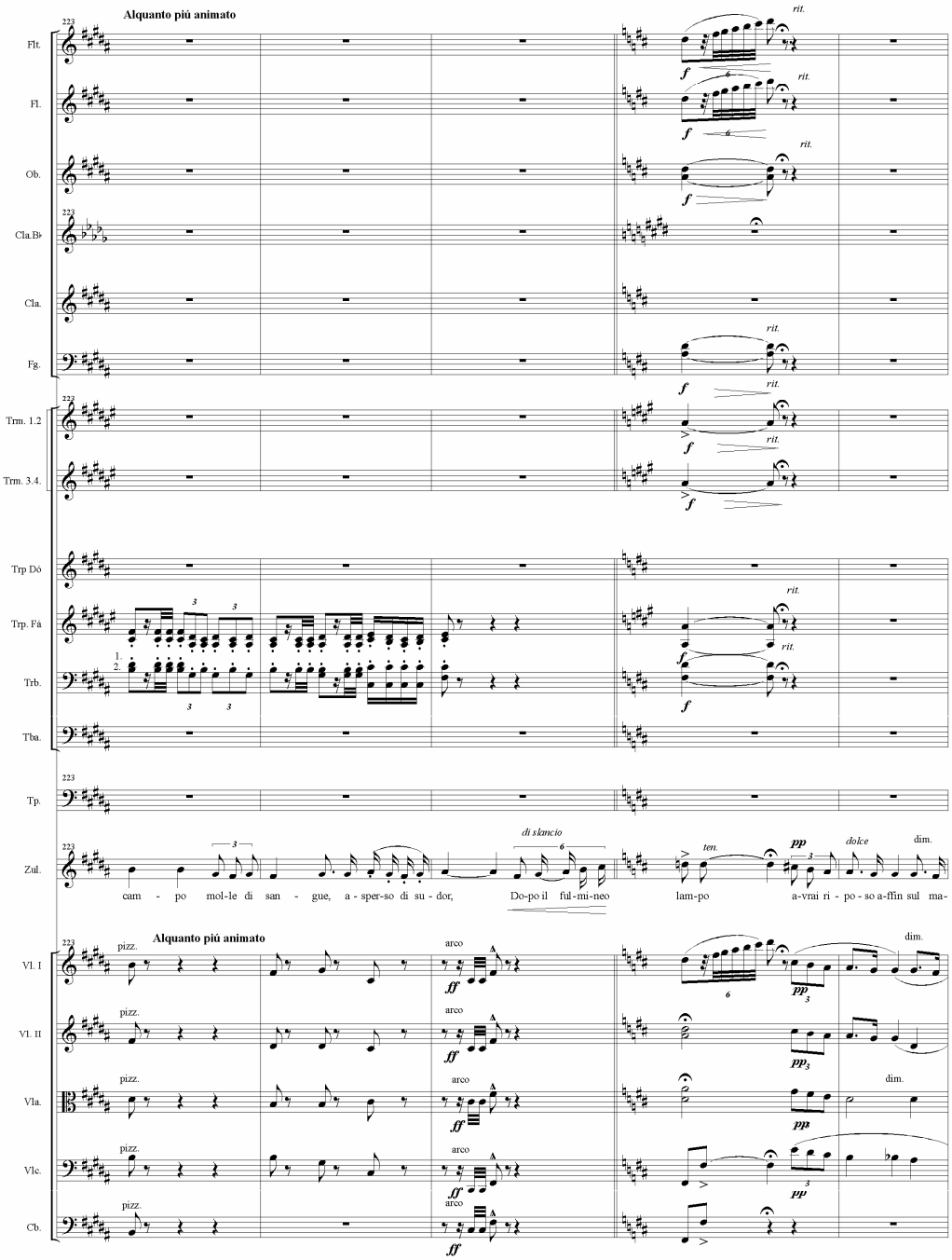
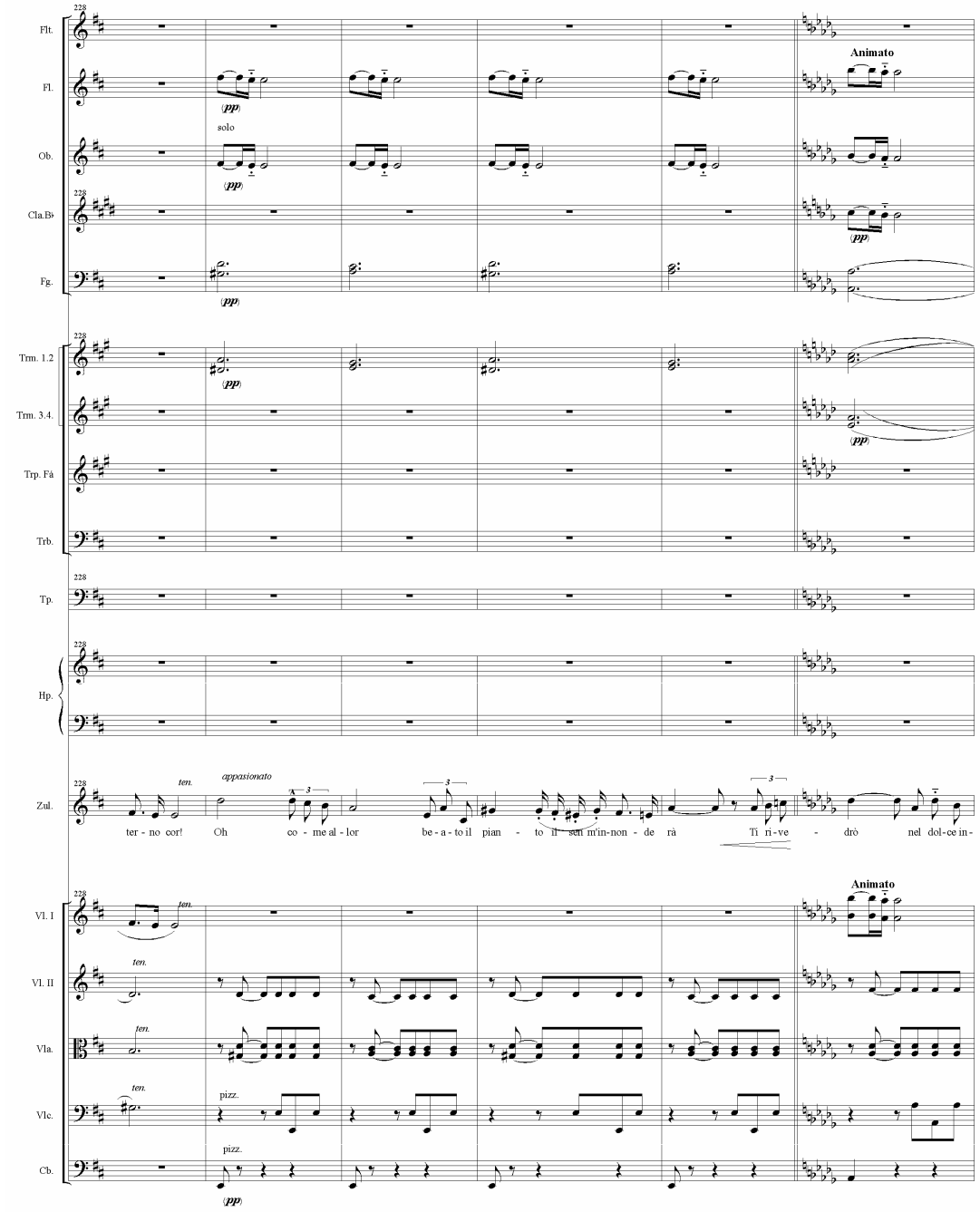
144

Lo stesso movimento
Fl.
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
c.c.
Trgl.
Piatti
Bombo
piatti tremolo
S
T
B
mai!
No,
no!
No
no
no!
Lo stesso movimento
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

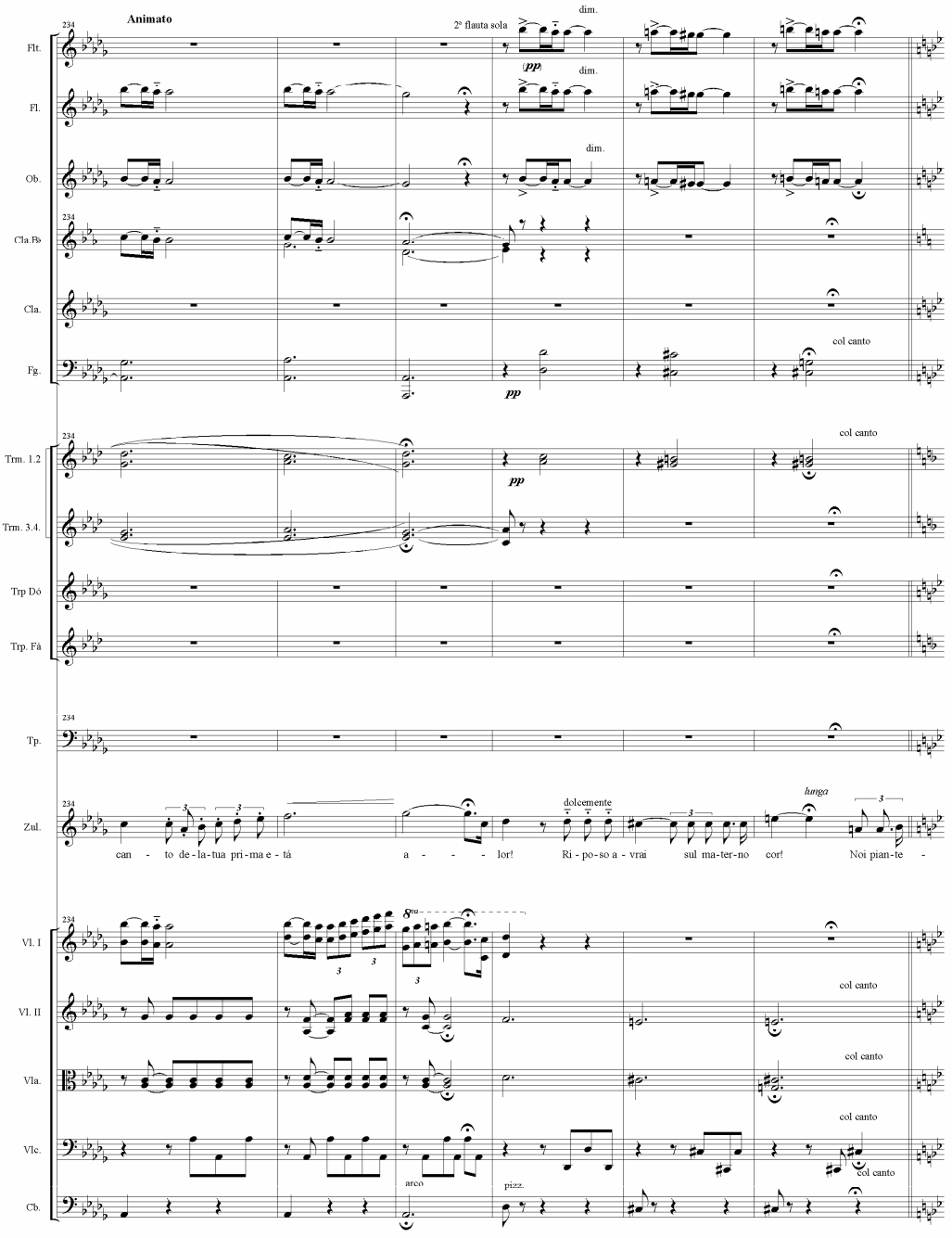
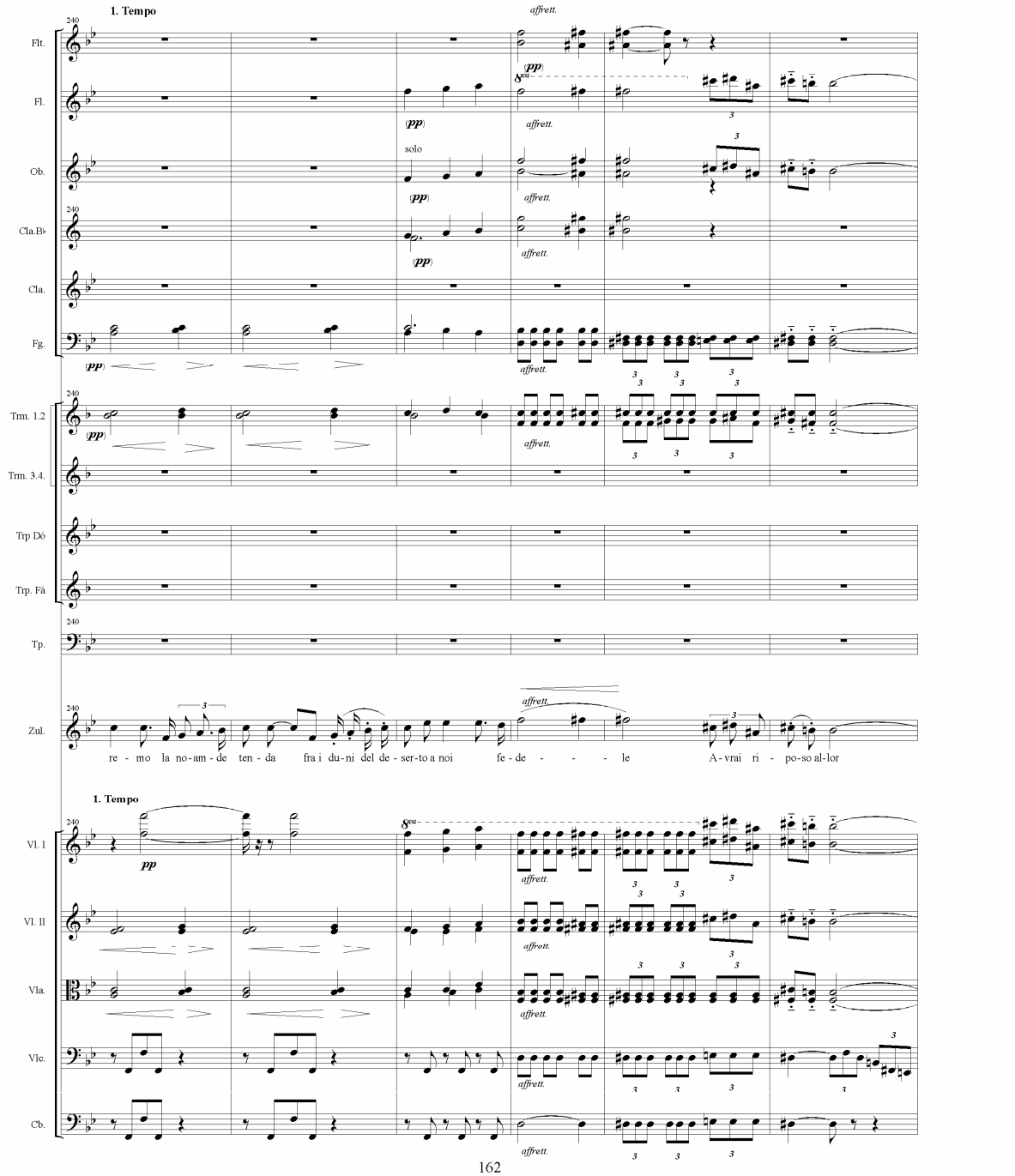
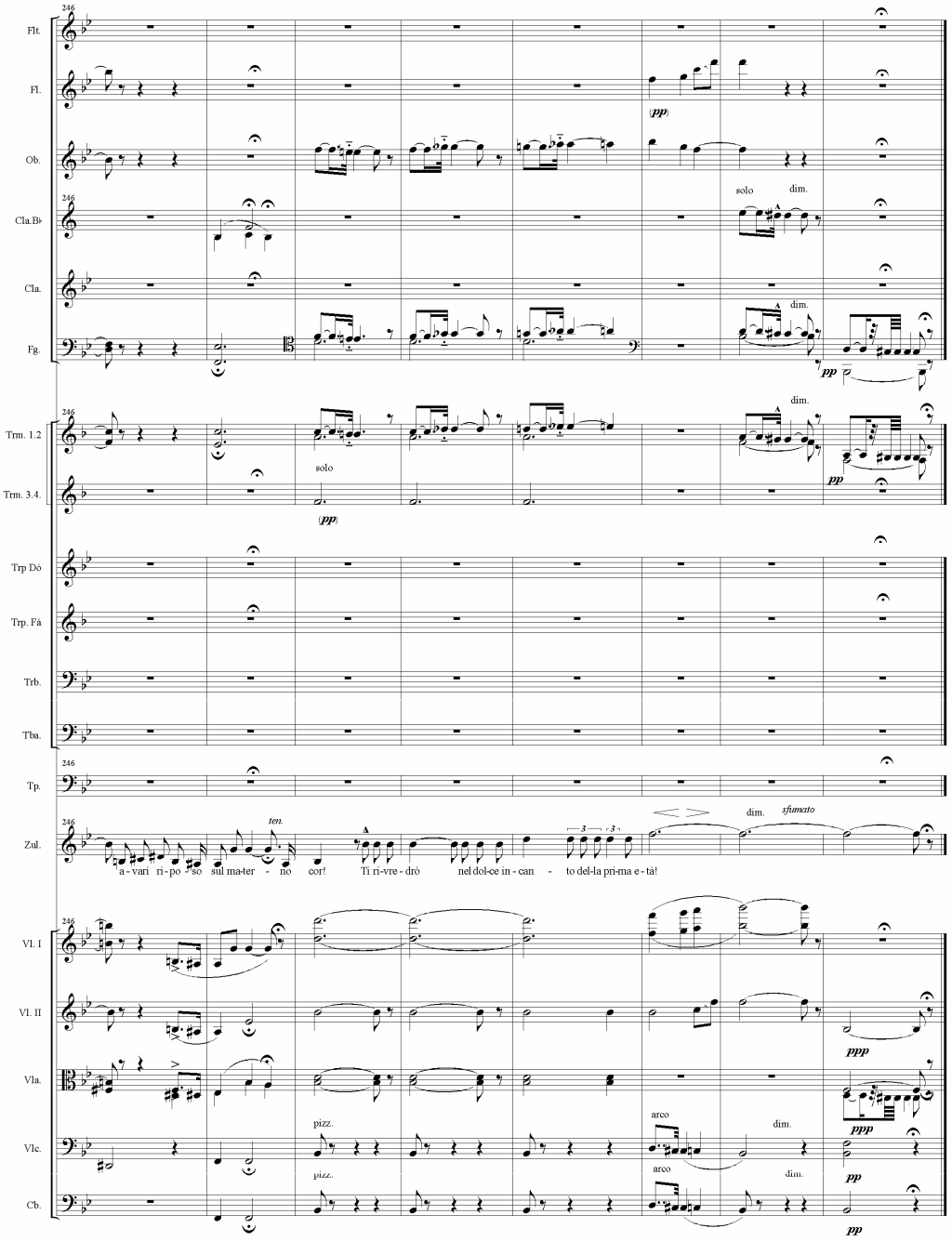
145

Lo stesso movimento
Flt.
Fl.
Ob.
a 2
Cla.
Claro.
Fg.
Trn. 1.2
Trn. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
1°
2° 3°
Timp.
c.c.
Trgl.
Piatti
Bombo
S
T
B
Al - - - lah vi - tu - pe - rò e,in vi - ta,an - cor e - gli é? L'ol - - -
Lo stesso movimento
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
marcatissime

146

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Timp.
c.c.
Trgl.
Piatti
Bombo
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
131
8va
Allar - - - gan - - - do
tra - - - - - gio,o mai ven - di - - - chiam! Ven - - - - - - - - - di -

Largo
Andante sostenuto Moderato
Flt.
Pl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tuba
Timpani
Piatti
Bombo
Voci dai minareti
Soprano
Tenor
Baixo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
dim.
a 2
sotto voce
corto staccato upo
colpo
muta in Mib
colpo e temolo
Giá l'al-ba,ap-par. Fe-de-li al-la pre-ghie - ra!
chiam!
Giá l'al-ba - ap - par fe-de-li al-la pre - ghie - ra!
Giá l'al-ba - ap - fe-de-li al-la pre - ghie - ra!

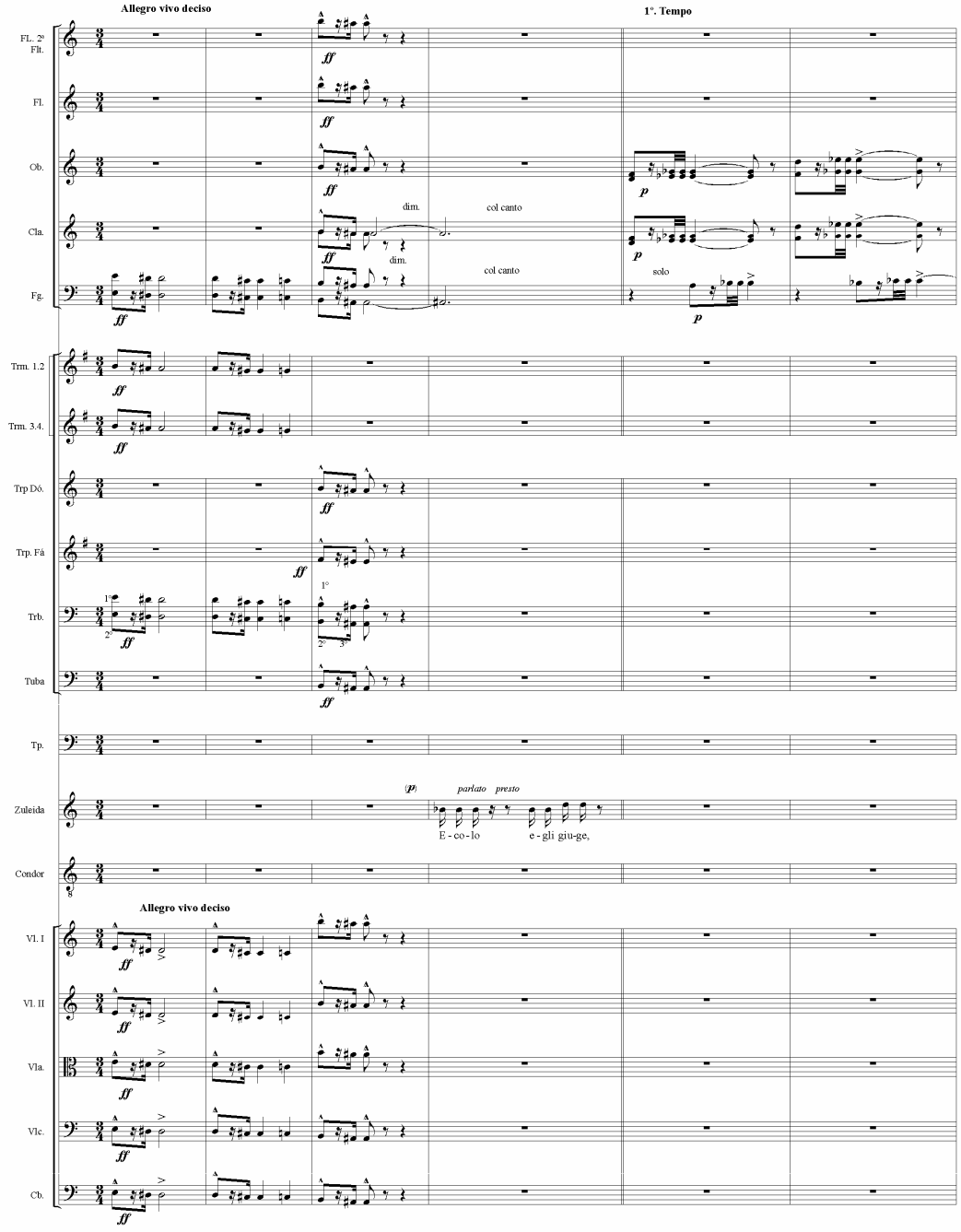
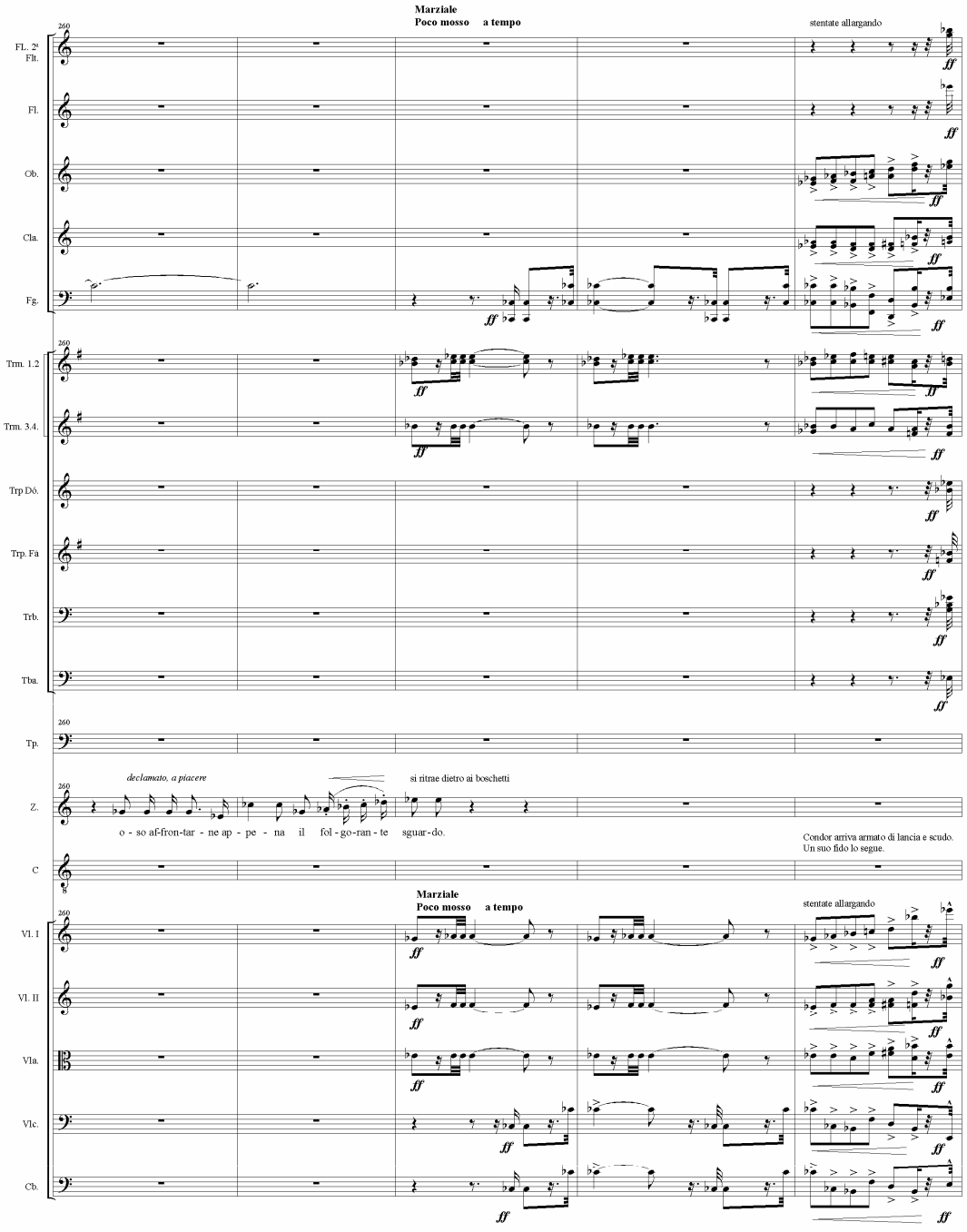
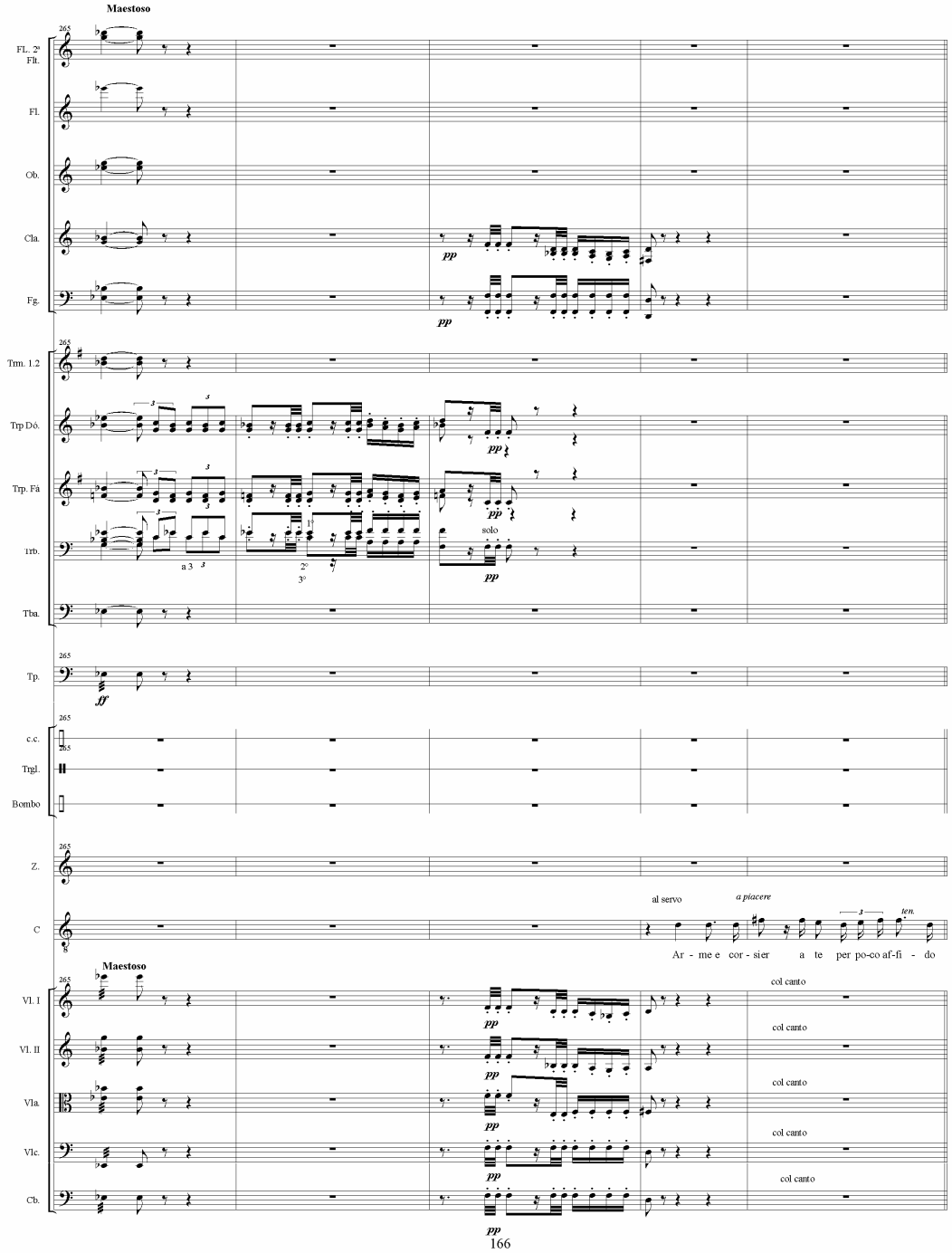
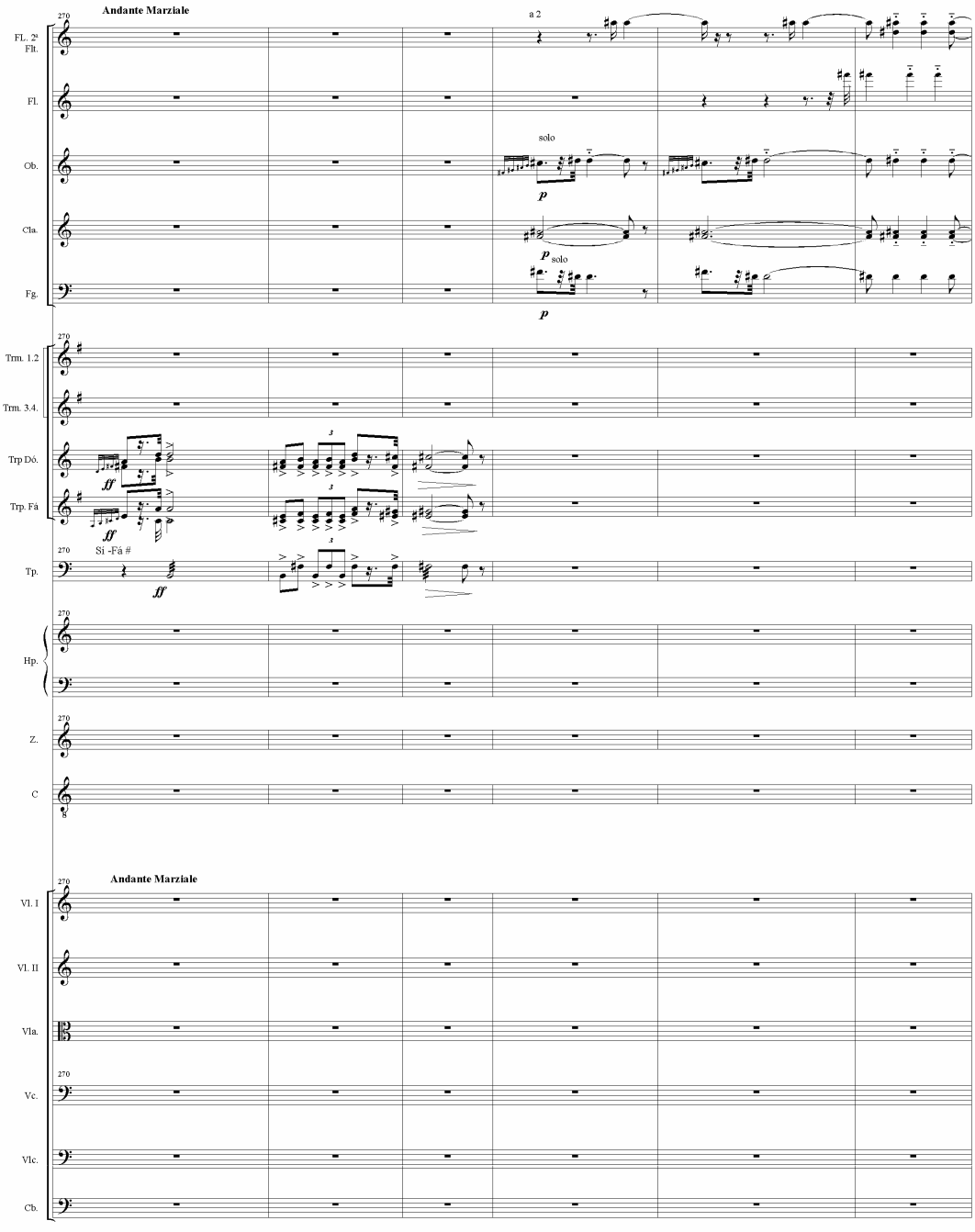
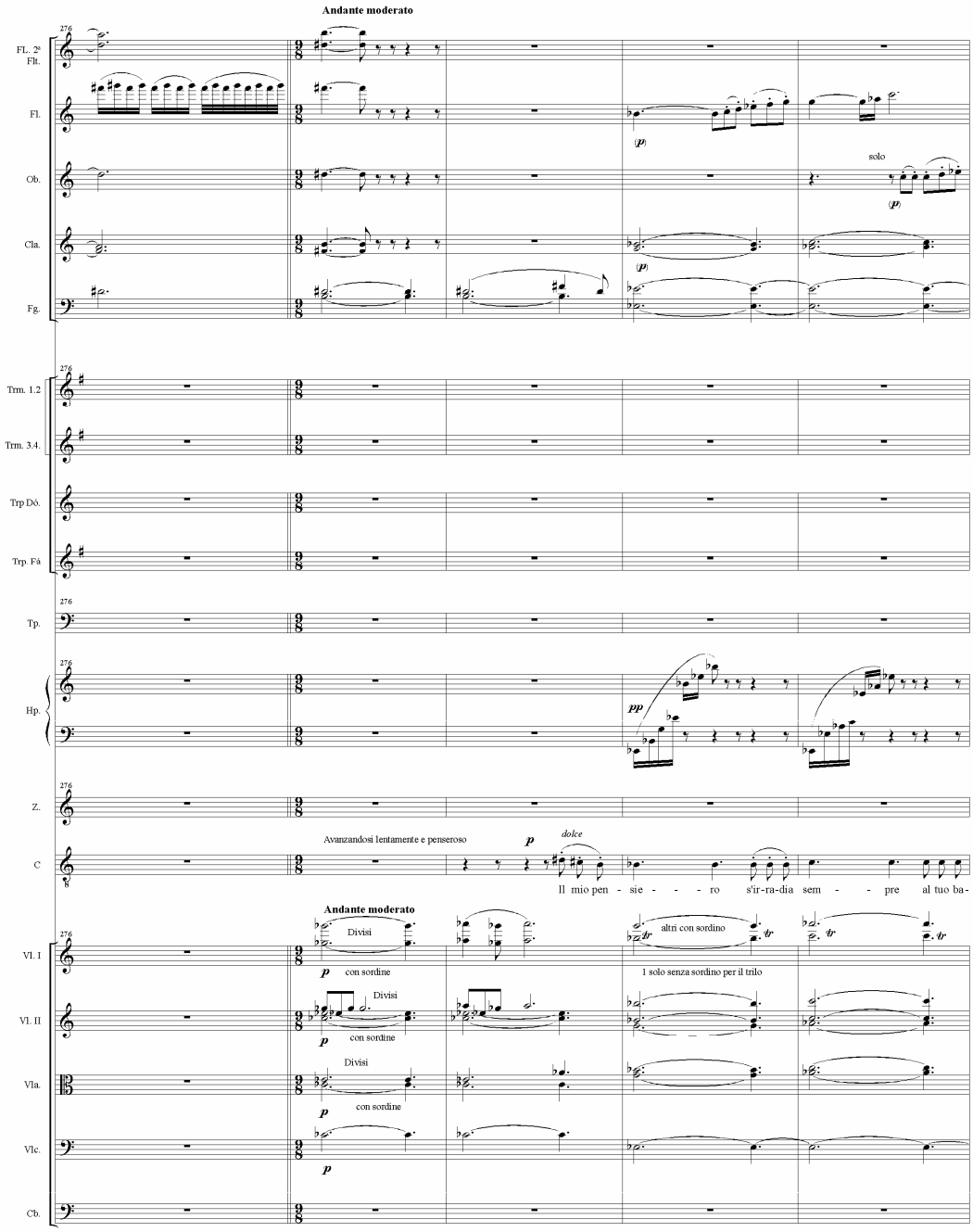
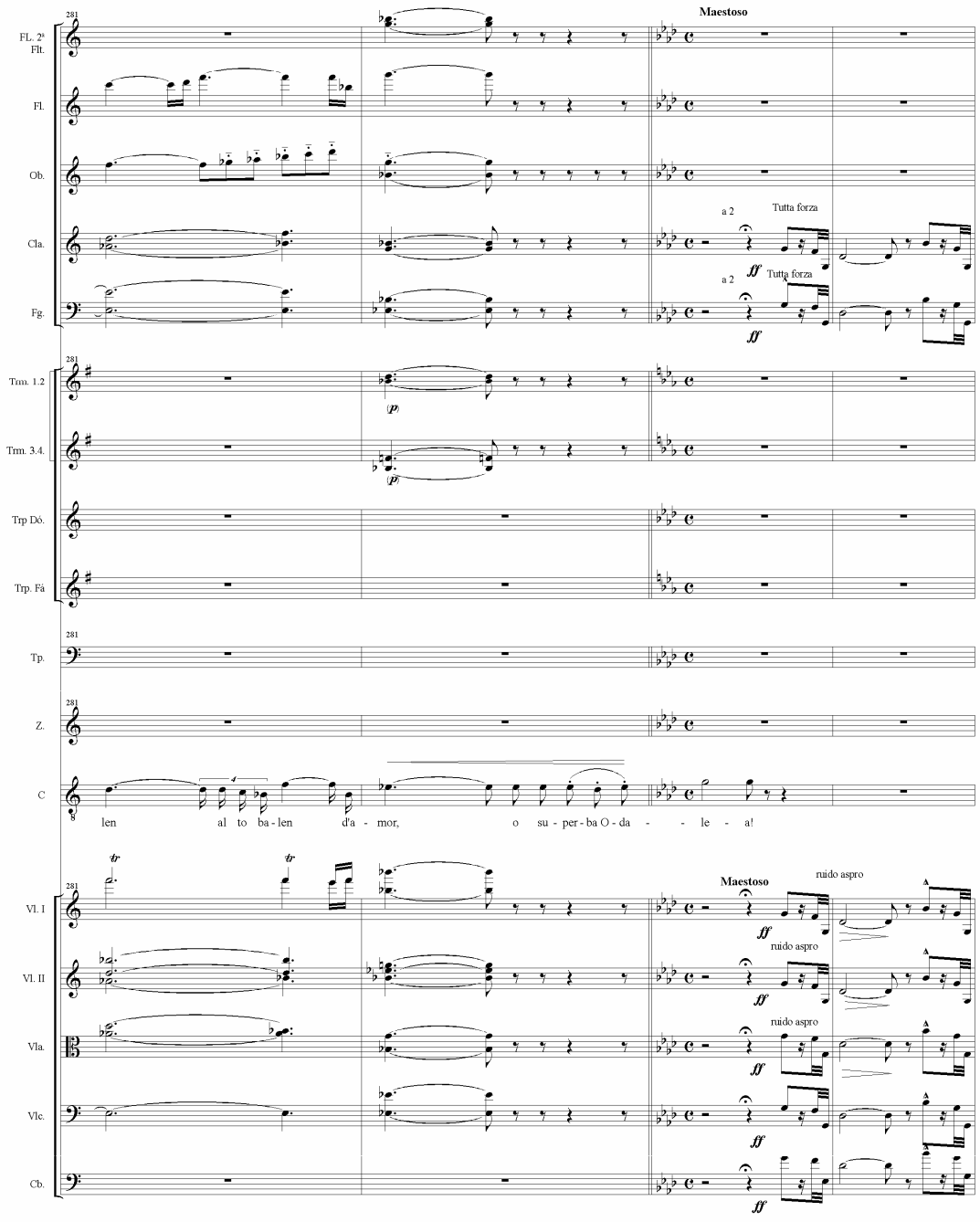
148

144
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
144
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
144
Tp.
Piatti
Bombo
pp
pp
144
S
p
O-mar la granleg - ge d'Al - lah tu dei sal - var! O-mar!
T
p
O-mar la granleg - ge d'Al - lah tu dei sal - var! O-mar!
B
p
O-mar la granleg - ge d'Al - lah tu dei sal - var! O-mar!
144
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
pp
pizz.
pp

Lo stesso movimento Andante
149
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Claro.
Fg.
rall.
pp
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
sola
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Piatti
Bombo
pp
S
T
B
O-mar!
Lo stesso movimento Andante
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vlc.
Cb.
arco
div.
150

155
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
p
155
Trm. 1.2
155
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
161
Ob.
Cla.
Fg.
dim. sempre
rall.
solo
A
(p)
dim. sempre
ppp
ppp
161
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
dim. sempre
ppp
161
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim. sempre
rall.
ppp
ppp
ppp

Allegro mosso agitato
Flautim
Flauta
Oboe
Clarineta em Dò
Fagote
smorz. subito
sfz
pp
Trompa em Fá 1.2
Trompa em Fá 3.4.
Trombeta em Dò
Trombeta em Fá
Trombone
Tuba
Timpani
Zuleida
fff
tuonante, accentate
lento misurato
Or - da cru - del, fe - ro - ce un fer - ro ul - tor pian - tar vor - res - ti all' - in - fe - li - ce in
Violino I
Violino II
Viola
Cello
Cb.
smorzando
ff
p

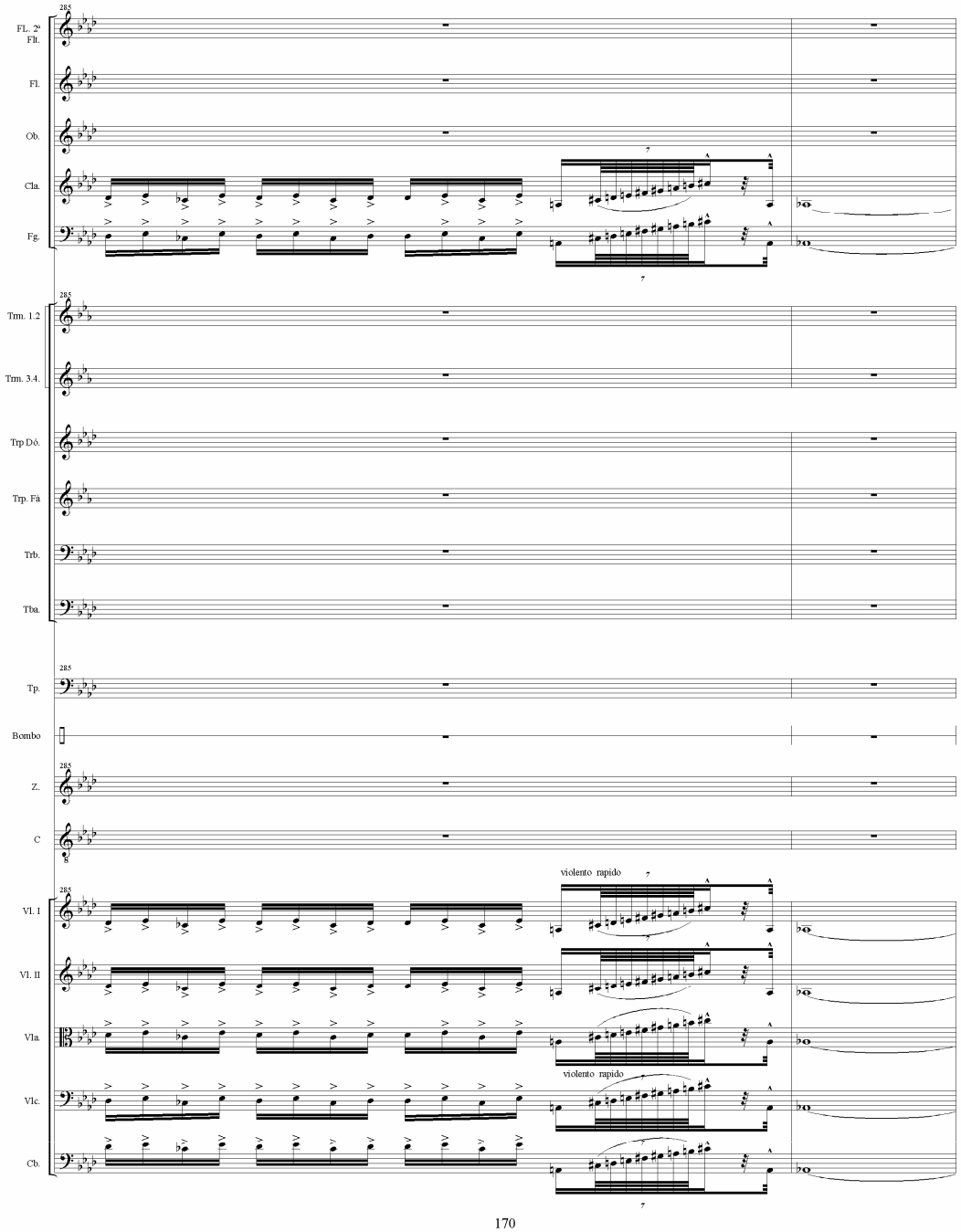
152

Andante
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Hp.
Zul.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
solo
ten.
a 2
rall.
dim.
acentate, sempre tuonante
cres. con impeto
cor! Per-chè? sol per-ché re - o di for-se - na - to a mor! spie-ta-ta leg-ge ab-bo-mi-na-to il Di - o

All. agitato
a 2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Zul.
declamato
che tal i - ra co-man-da ah! pria ch'ei pe-ra. Sel-ve Pa - la-gi Tem-pli e reg-gie in-cien-die - rò
All. agitato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
A tempo
rit.
Ah no e-gli, non de pe - rir, la ma-dre sua son i - o Fin de la Ca-spia ri-va tra il - bu-io del sen - tier di spa-si-mo cru-
Meno
All. agitato
appoggiate

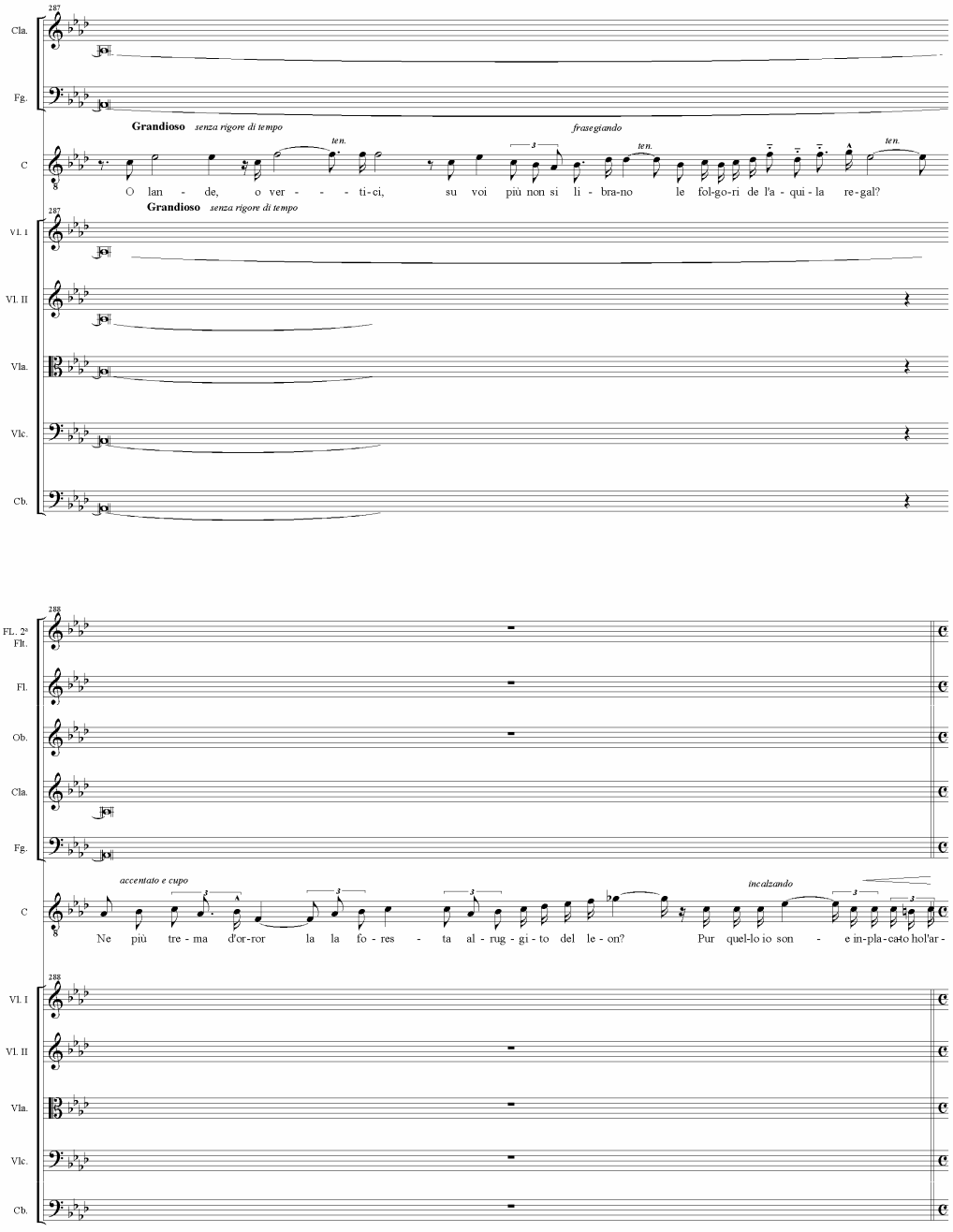
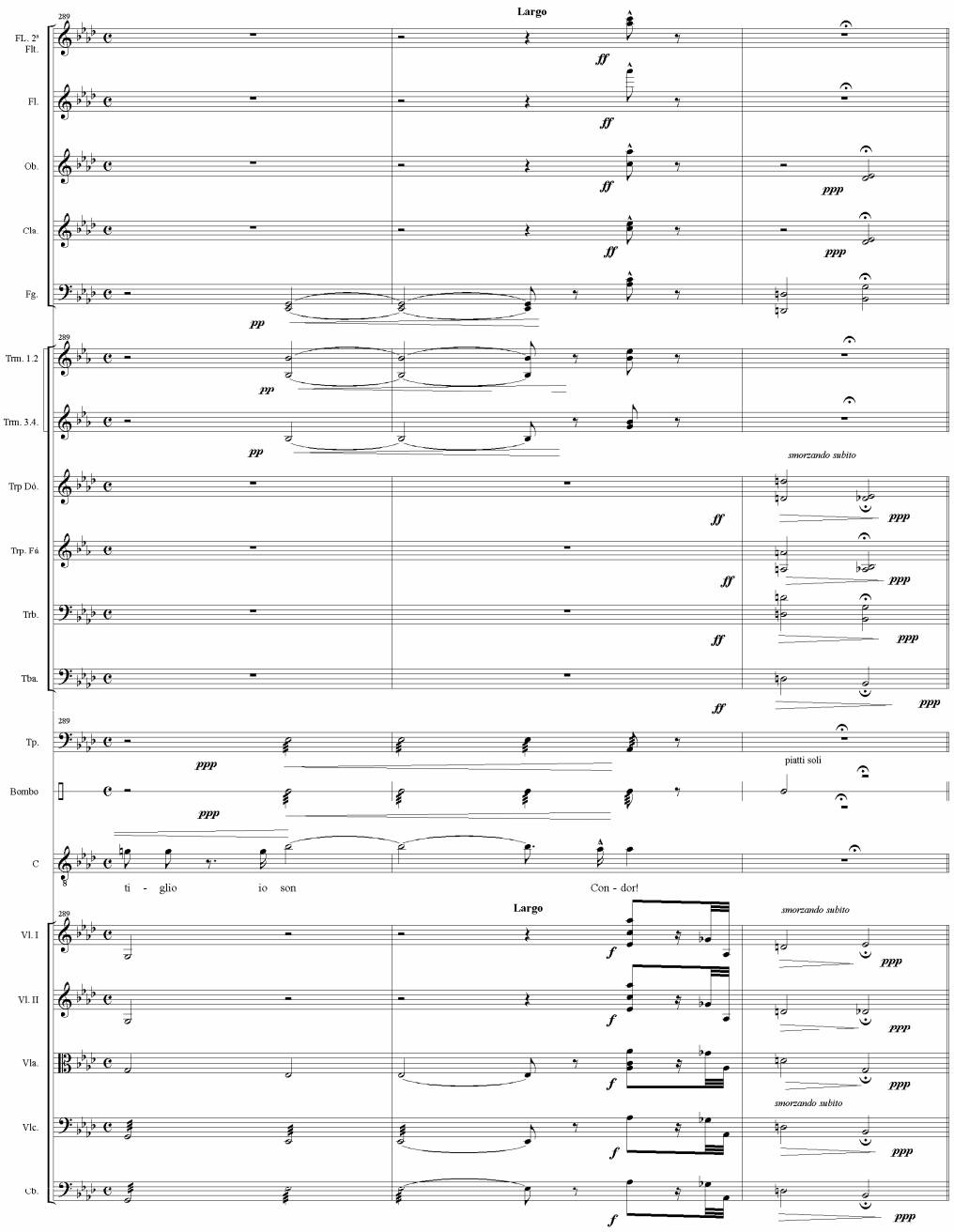
154

Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Zul.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Fl.
188
194
dim.
ten.
rall.
A tempo
del fra il mil - le or - ror
a te ve - ni a
e - bra di pian - to e a - mor.
Quest' - a - ni - ma stra -
zia - va un sol de - si - o
un u - ni - co pen - sier
un sol
il fi - glio mi - o
il fi - glio
frasegiando ma a tempo
express.
dolce
(p)

Agitato
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trb.
Zul.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim.
rall.
pp
solo
col canto
p
a 2
sfz
smorz. subito
f
declamato
declamato e aggitandosi gradatamente
con impeto
deciso
tonante animando
mi - - - o
Ed or?
for - se pre - gar po-tria Zu-lei-da?
pre-gar co-le-i? No! giam - mai!
no A-na - te - ma a la per-fi-da Sul-
Meno mosso tranquilo
pizz.
ff
smorzando
ta - na
Vampi - ro u-man
ter-ri - bi-le Dei - ta
Reg-nar
io vo' sul fi - glio mo so - vra - na
L'in-can - to spez-ze-rò
Sal - vo ei sa -
fraseggiando liberamente
rit.

Andantino tranquilo
misurato
Lentamente
Andante moderato molto Sostenuto
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Bb
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Zul.
solo
dim.
dolce cantabile
Noi pian - te - re - mo la no-ma - de ten - da fra i du-ni del de - ser-to a noi fe-
pizz.
arco
divisi
con sordino
col canto
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

218
Flt.
Fl.
Ob.
solo
dolce
sfumato
C.ing.
Cla.B♭
dim.
sfumato
sfz
Cla.
Fg.
pp
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
solo
dim.
Trp Dò
Trp. Fà
Tp.
Zul.
ten.
legg.
sfz
dolce
energico
del Ri - pa-ro ci fà - rà la sel - va or - rem - da Lu-mi i pia - ne - ti ci da - ran dal Ciel! E ul ri - tor-nar dal
Vl. I
8va
sfumato
Vl. II
Vla.
Vlc.
pizz.
arco
pp
Cb.
pizz.
pp
pp

Alquanto piú animato
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.B♭
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fâ
Trb.
Tba.
Tp.
Zul.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
rit.
di slancio
ten.
dolce
dim.
pizz.
arco
cam - po mol-le di san - gue, a - sper-so di su - dor,
Do-po il ful-mi-neo
lam-po
a-vrai ri - po - so a-ffin sul ma-

Flt.
Fl.
Animato
(pp)
solo
Ob.
(pp)
Cla.B♭
(pp)
Fg.
(pp)
Trm. 1.2
(pp)
Trm. 3.4.
(pp)
Trp. Fà
Trb.
Tp.
Hp.
Zul.
ten.
appasionato
ter - no cor! Oh co - me al - lor be - a - to il pian - to il suo m'in-non - de rà Ti ri - ve - drò nel dol-ce in-
Vl. I
ten.
Animato
Vl. II
ten.
Vla.
ten.
Vlc.
ten.
pizz.
Cb.
pizz.
(pp)

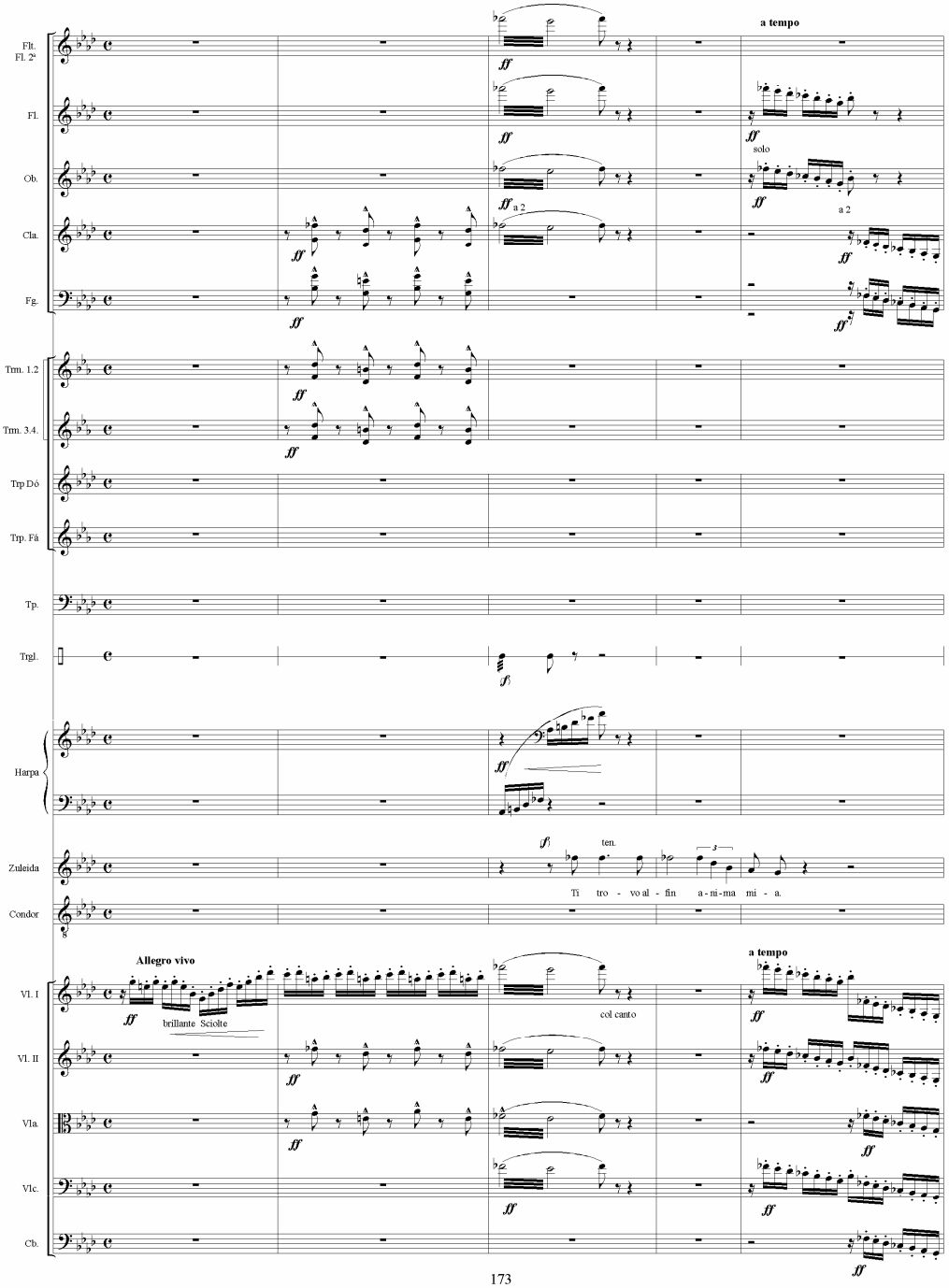
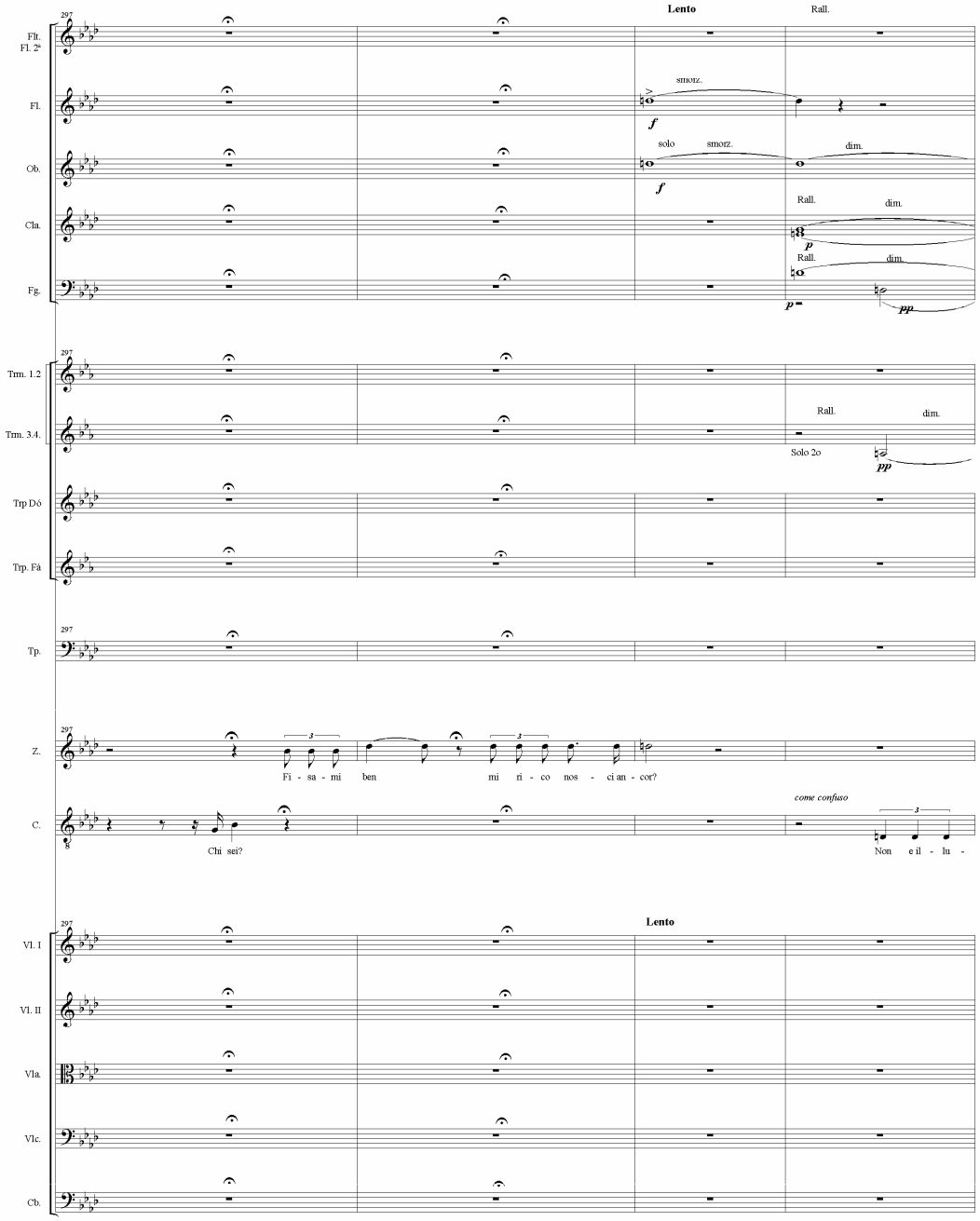
160

Animato
2º flauta sola
dim.
(pp)
dim.
dim.
col canto
pp
col canto
pp
dolcemente
lunga
can - to de-la-tua pri-ma e - tá
a - - - lor!
Ri - po-so a - vrai
sul ma-ter-no
cor!
Noi pian-te -
8va
col canto
col canto
col canto
col canto
arco
pizz.
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Bb
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Tp.
Zul.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

1. Tempo
affrett.
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.B♭
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
Tp.
Zul.
re - mo la no-am - de ten - da fra i du-ni del de - ser-to a noi fe-de - - - - le A-vrai ri - po-so al-lor
1. Tempo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

246
Flt.
Fl.
(pp)
Ob.
solo
dim.
Cla.B♭
Cla.
dim.
Fg.
pp
dim.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
solo
(pp)
Trp Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Tp.
Zul.
ten.
dim.
sfumato
a - vari ri - po - so sul ma-ter - no cor! Ti ri-vre - drò nel dol-ce in - can - to del-la pri-ma e - tà!
Vl. I
Vl. II
ppp
Vla.
pizz.
arco
dim.
Vlc.
Cb.
pp

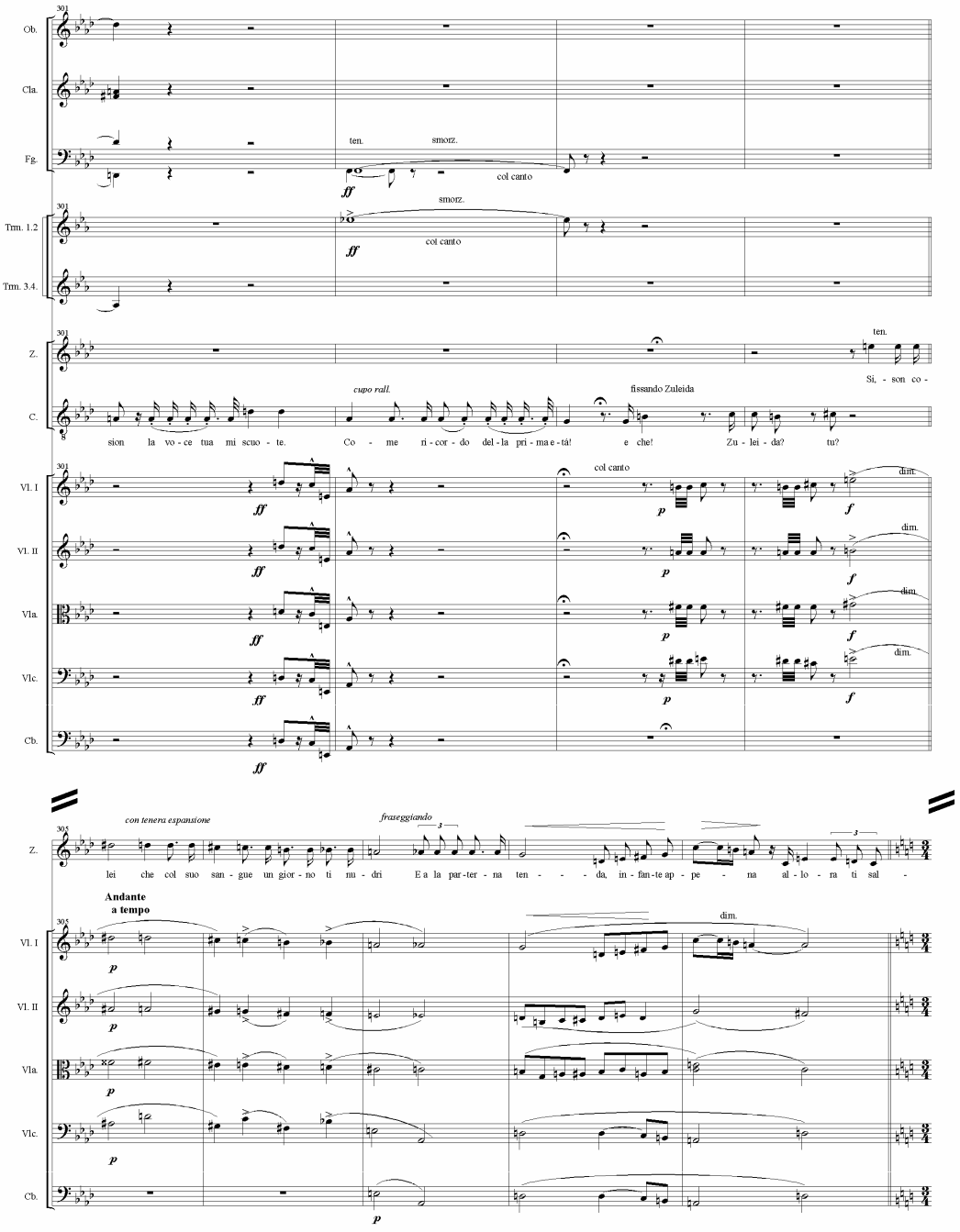
163

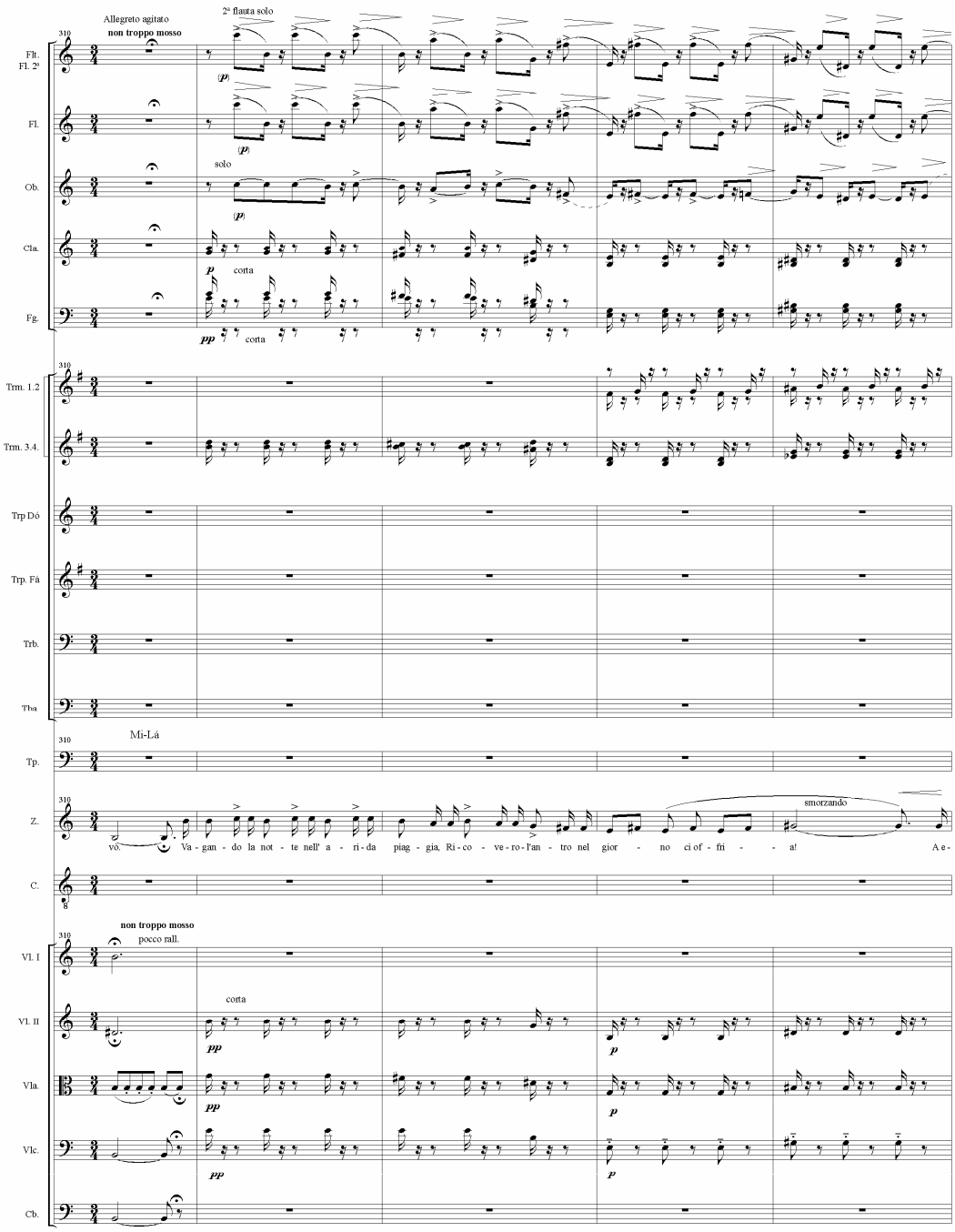
Zuleida, indi Condor. Seguita del monologo di Zuleida.

Marziale
Poco mosso a tempo
stentate allargando
FL. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fa
Trb.
Tba.
Tp.
declamato, a piacere
si ritrae dietro ai boschetti
Z.
o - so af-fron-tar - ne ap - pe - na il fol - go-ran - te sguar-do.
Condor arriva armato di lancia e scudo.
Un suo fido lo segue.
C
Marziale
Poco mosso a tempo
stentate allargando
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Maestoso
FL. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trp Dó.
Trp. Fá
1rtb.
Tba.
Tp.
c.c.
Trgl.
Bombo
Z.
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
ff
a 3
solo
al servo
a piacere
ten.
Ar - me e cor - sier a te per po-co af-fi - do
col canto

Andante Marziale
a 2
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
solo
Cla.
solo
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Si -Fá #
Tp.
Hp.
Z.
C
Andante Marziale
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Vlc.
Cb.

Andante moderato
FL. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò.
Trp. Fà
Tp.
Hp.
Z.
C
Avanzandosi lentamente e penseroso
dolce
Il mio pen - sie - - - ro s'ir-ra-dia sem - - pre al tuo ba-
Andante moderato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Divisi
con sordine
altri con sordino
1 solo senza sordino per il trilo
solo

281
Maestoso
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
a 2
Tutta forza
ff
Fg.
a 2
Tutta forza
ff
Trm. 1.2
(p)
Trm. 3.4.
(p)
Trp Dó.
Trp. Fá
Tp.
Z.
C
len al to ba - len d'a - mor, o su - per - ba O - da - - le - a!
Vl. I
Maestoso
ruido aspro
ff
Vl. II
ruido aspro
ff
Vla.
ruido aspro
ff
Vlc.
ff
Cb.
ff

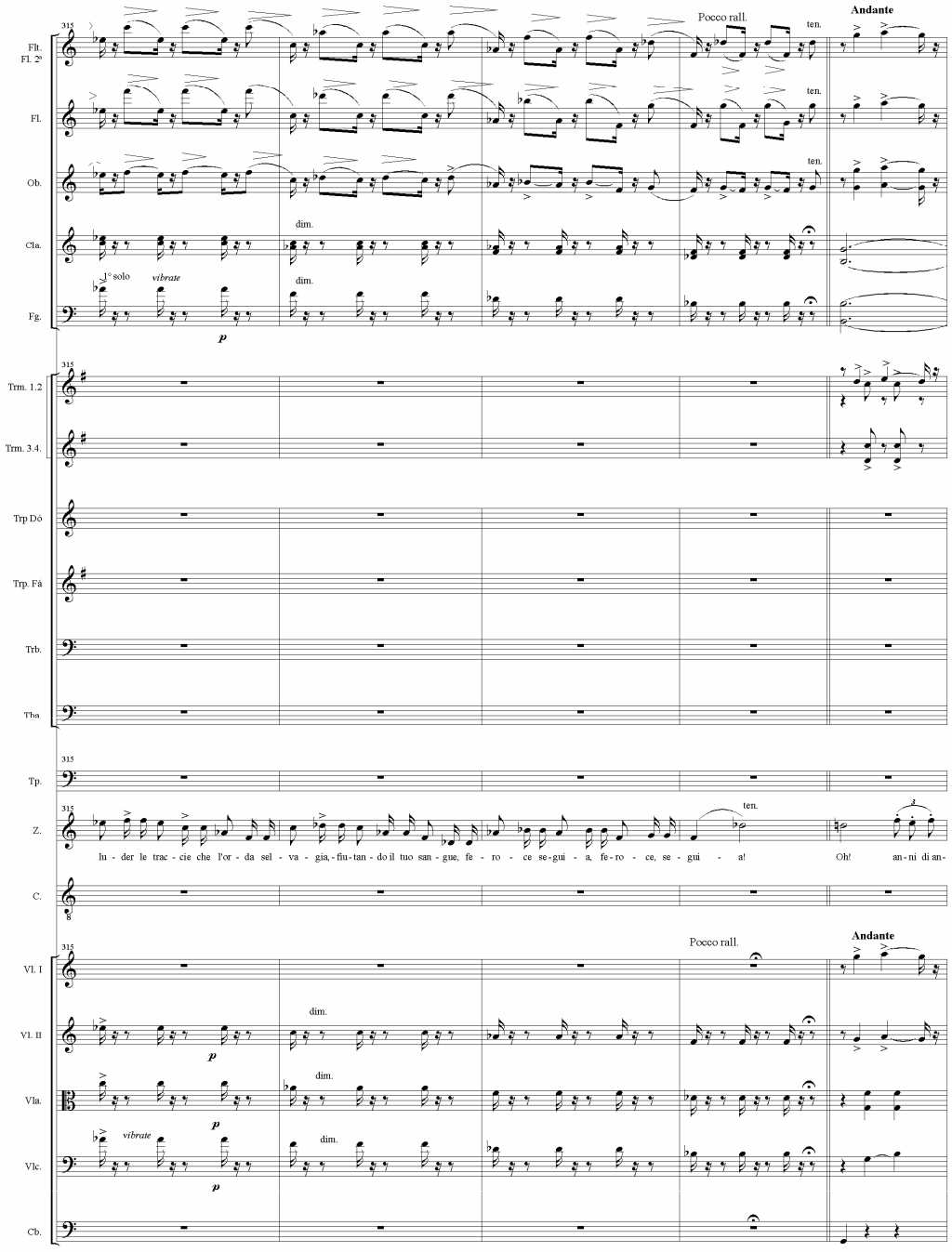
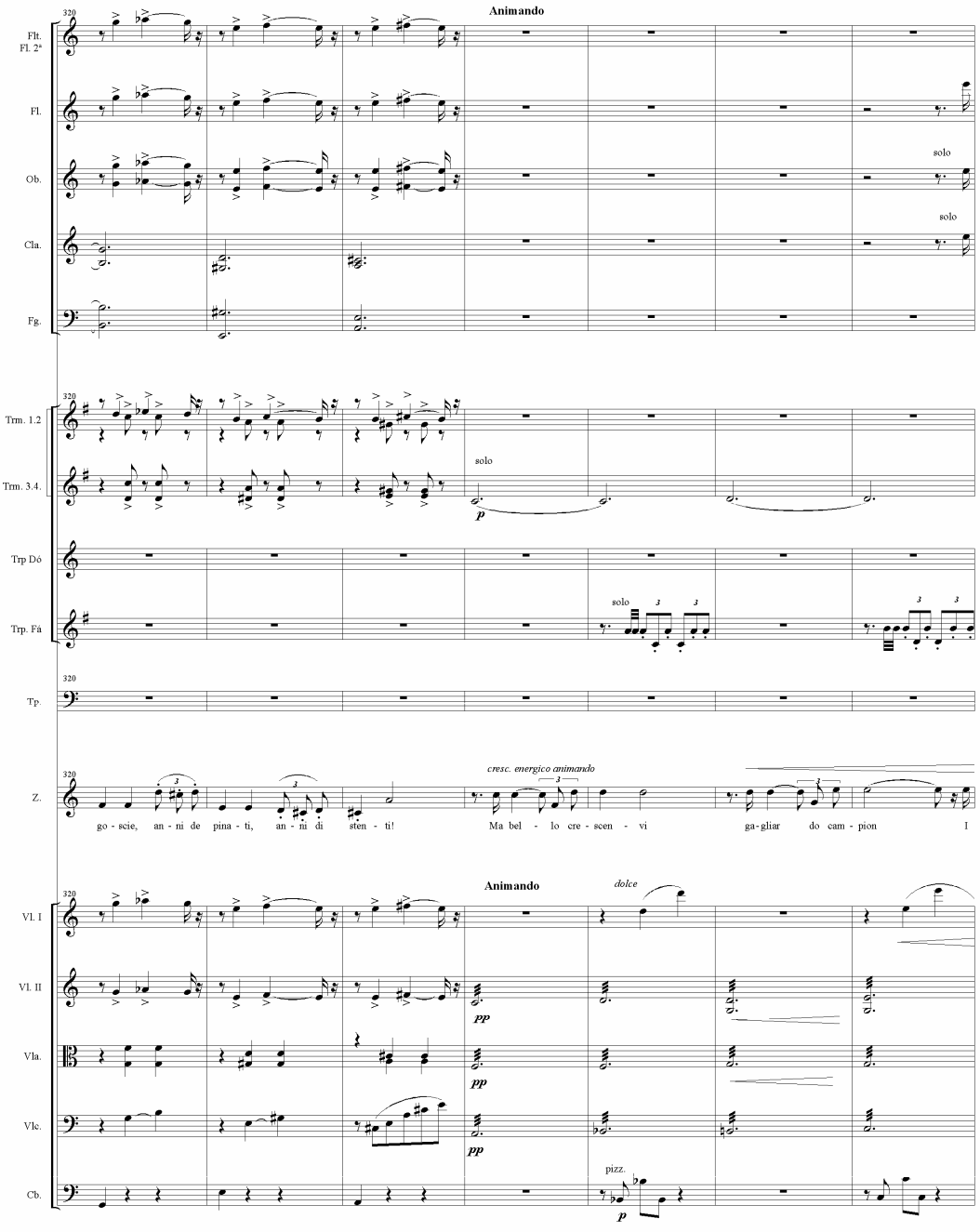
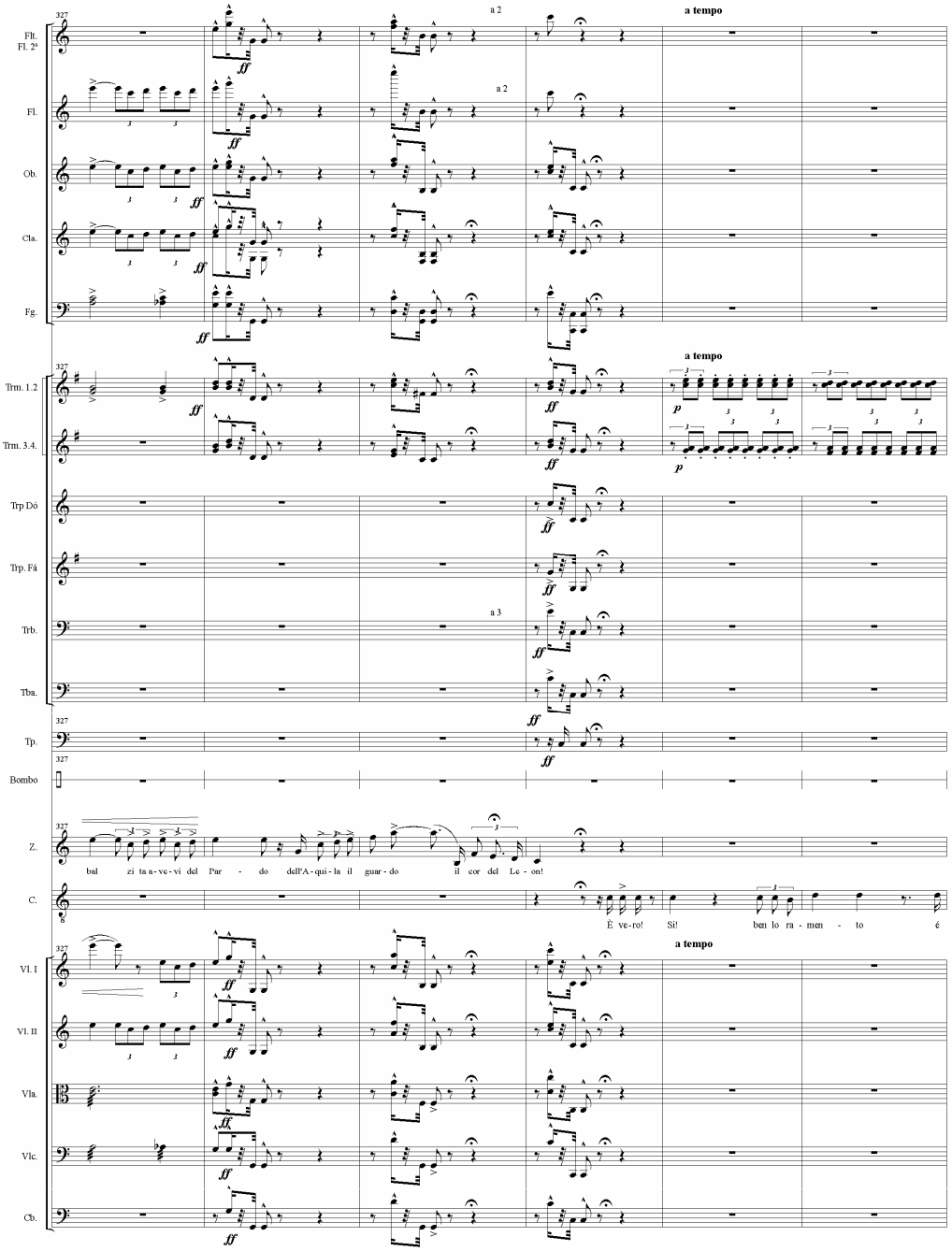
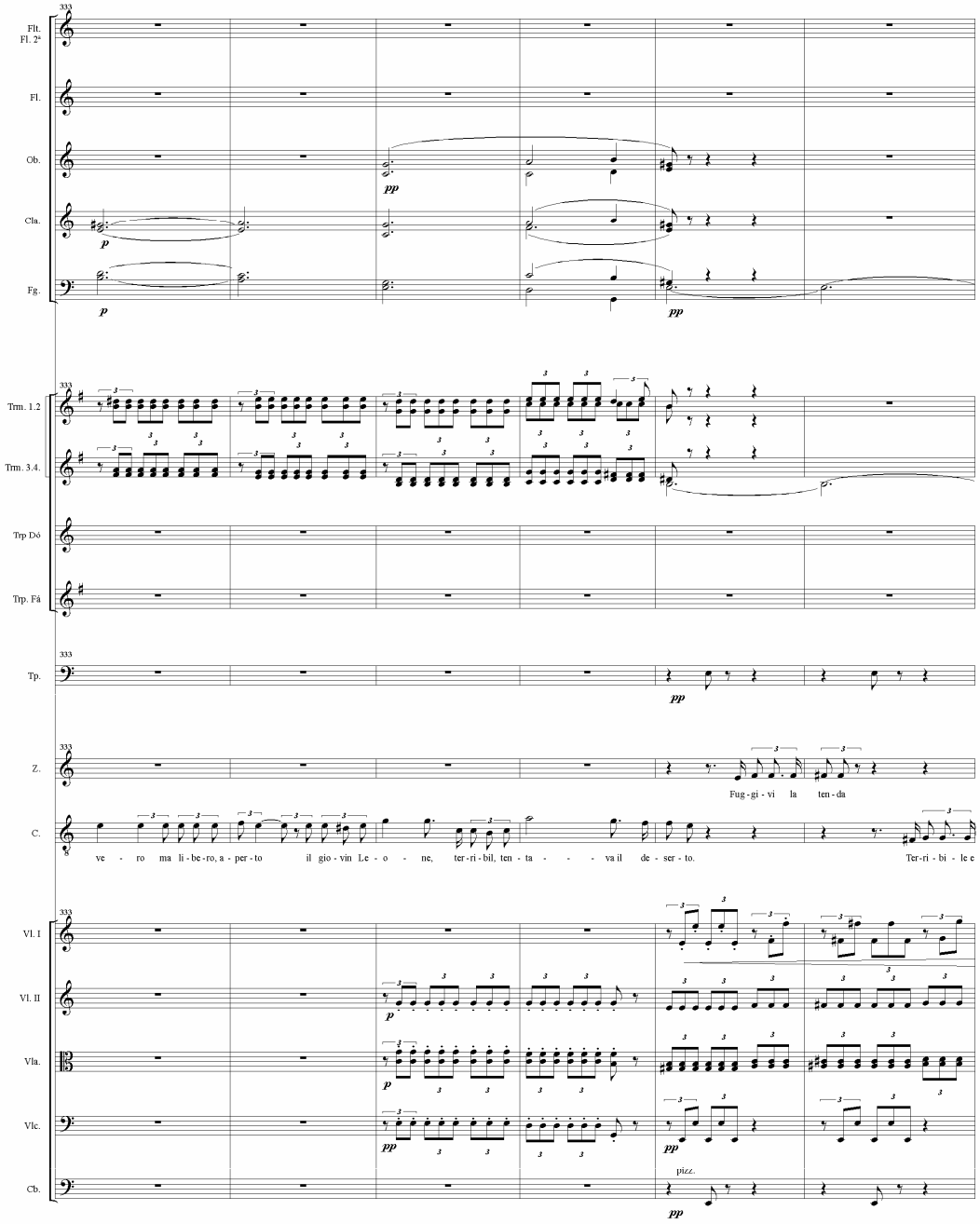
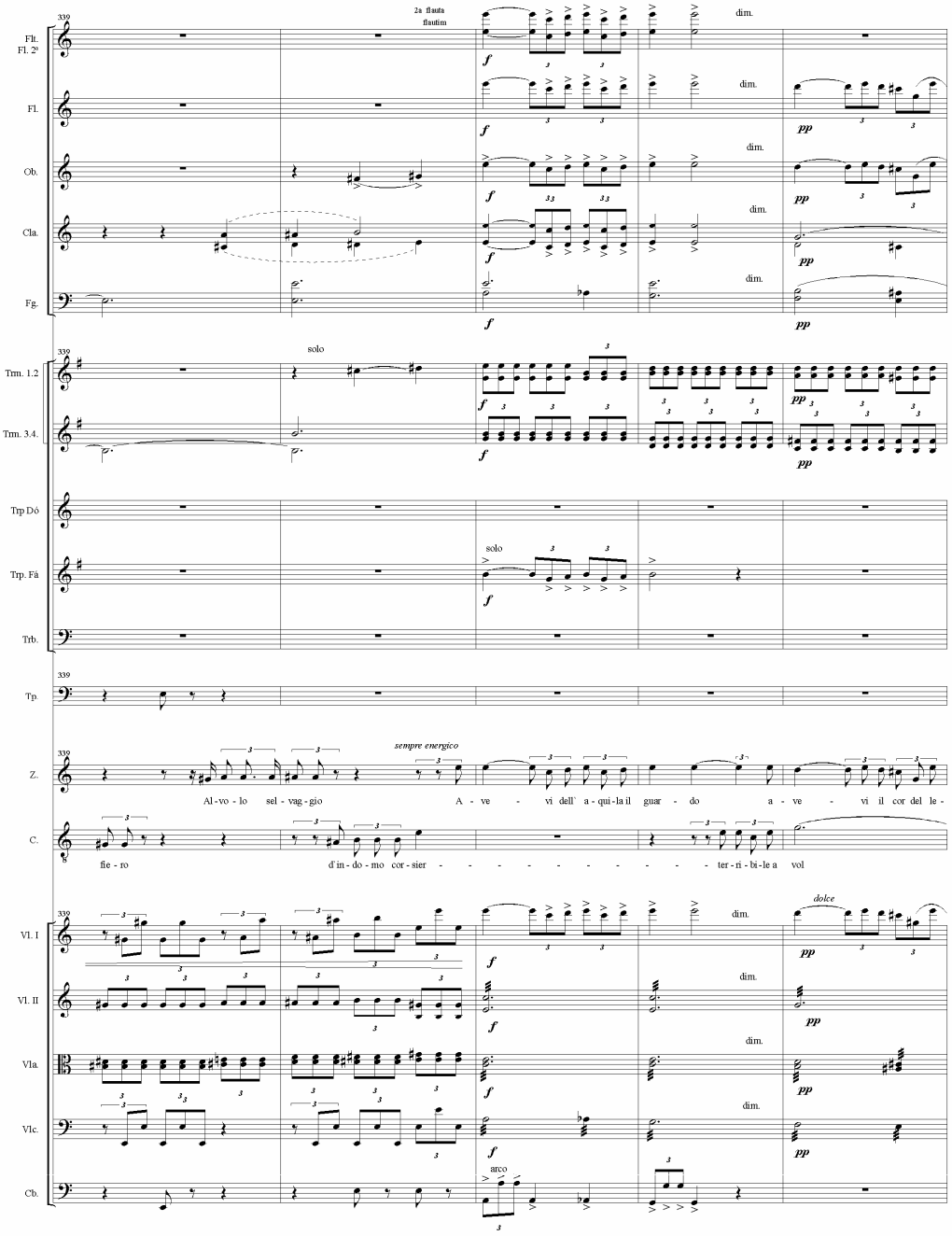
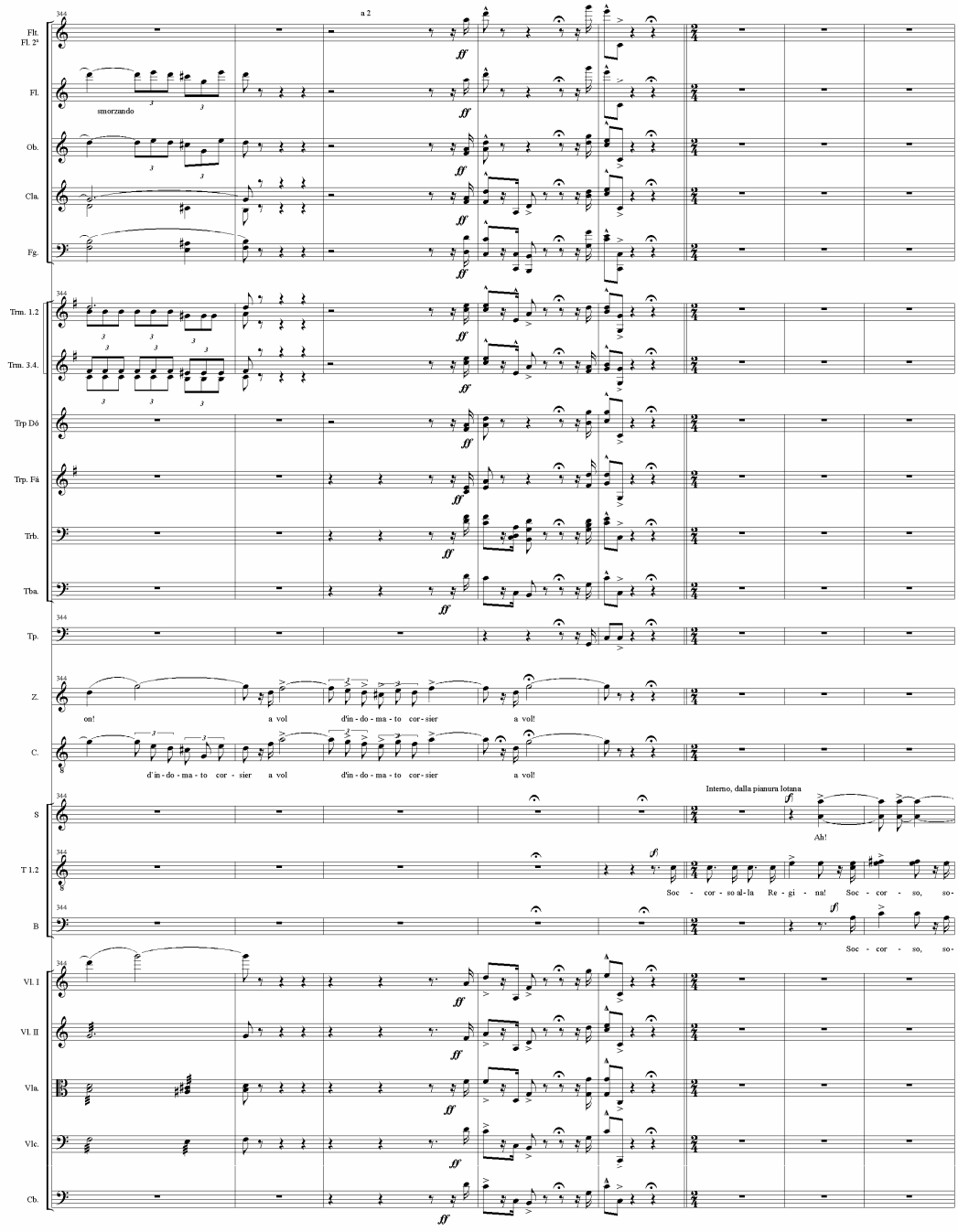
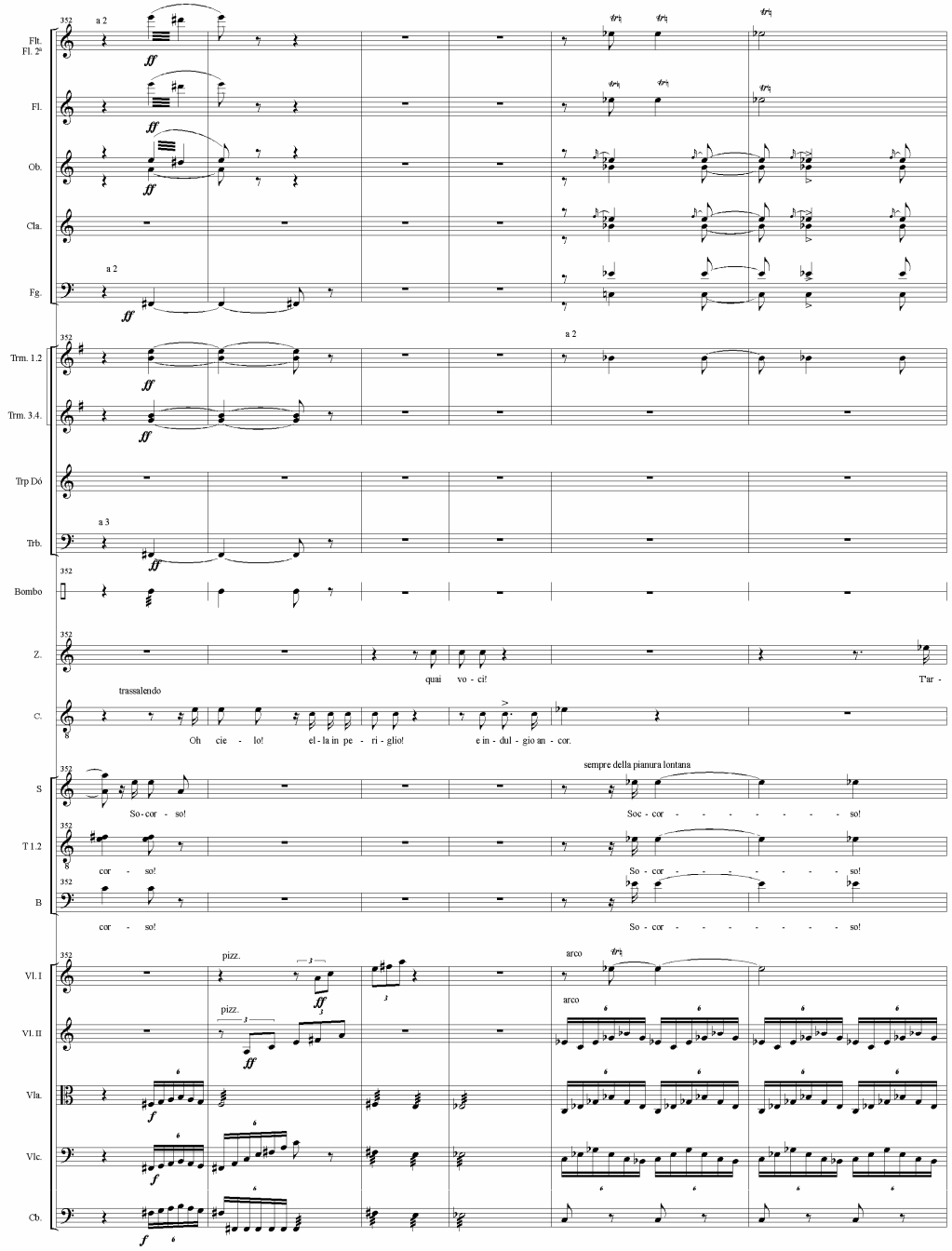

285
FL. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
7
7
285
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
285
Tp.
Bombo
285
Z.
C
violento rapido
7
285
Vl. I
Vl. II
Vla.
violento rapido
Vlc.
Cb.
7
7

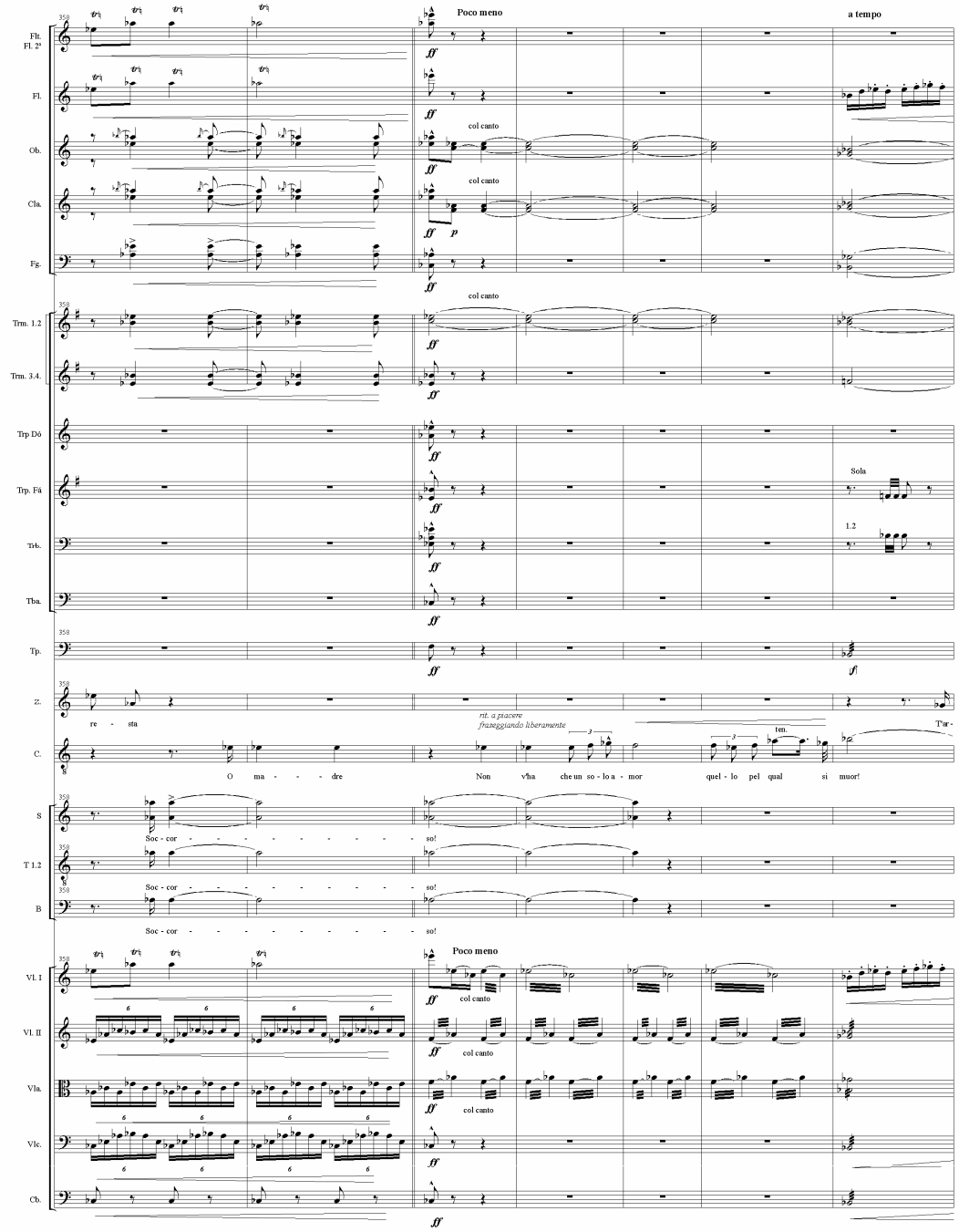
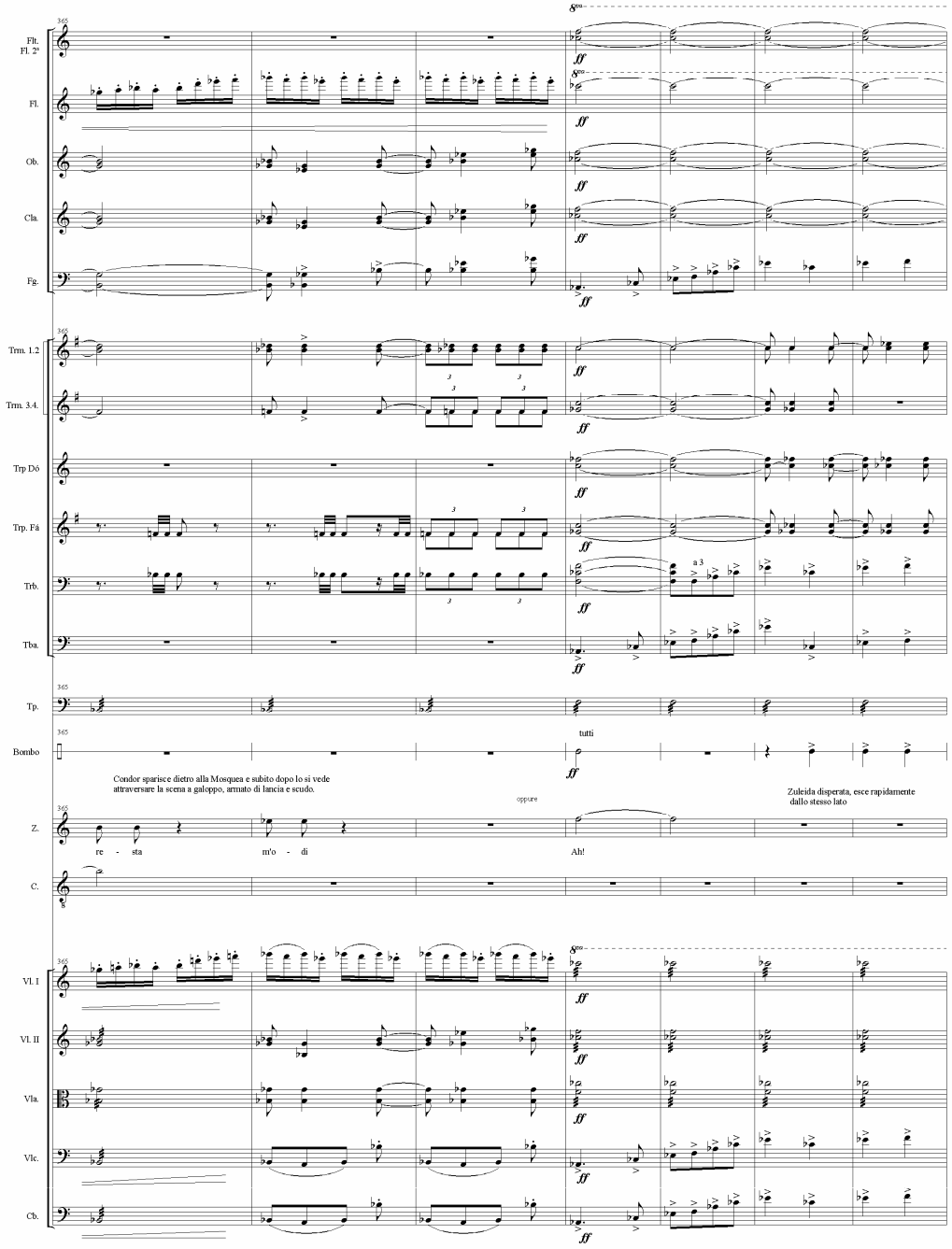
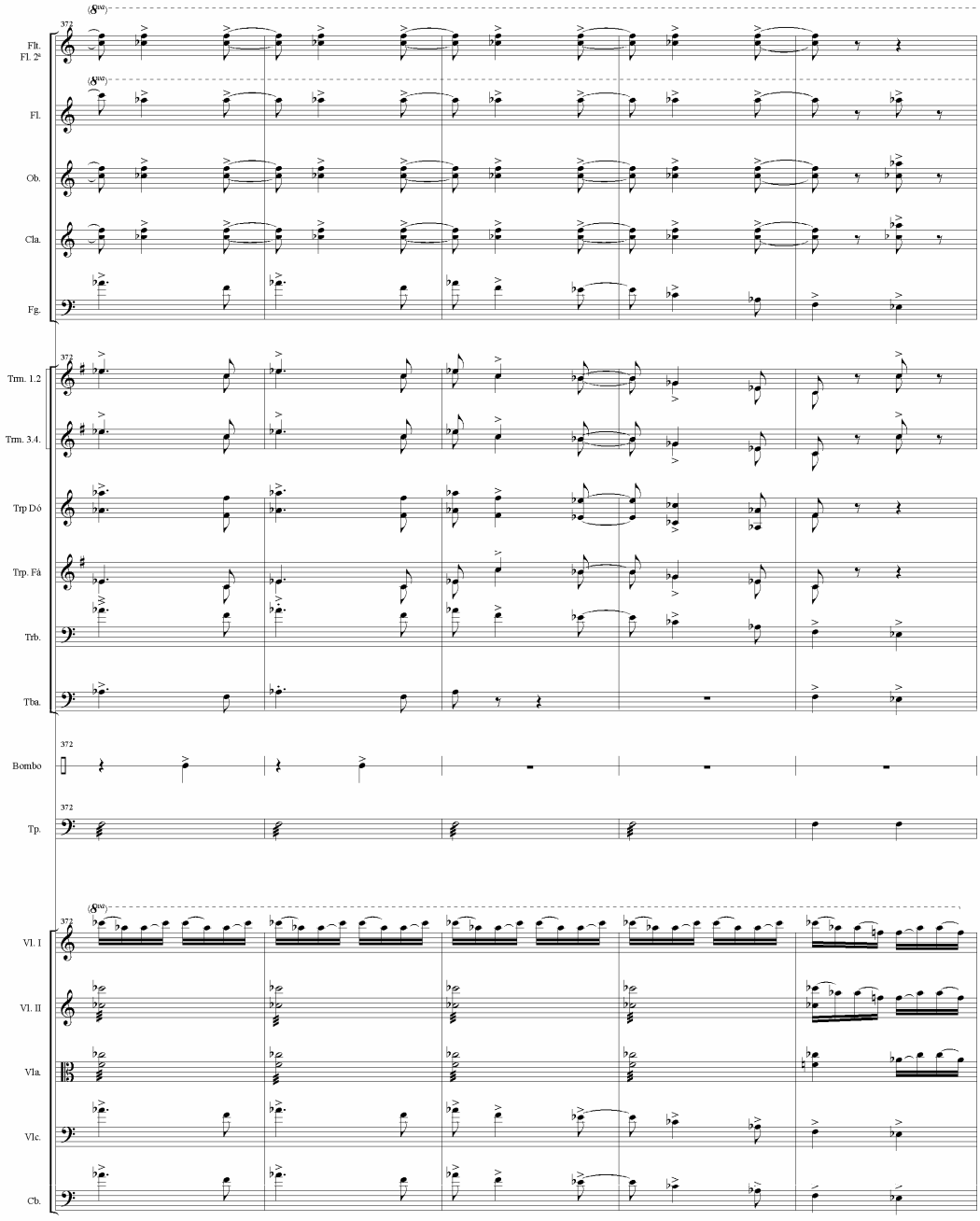
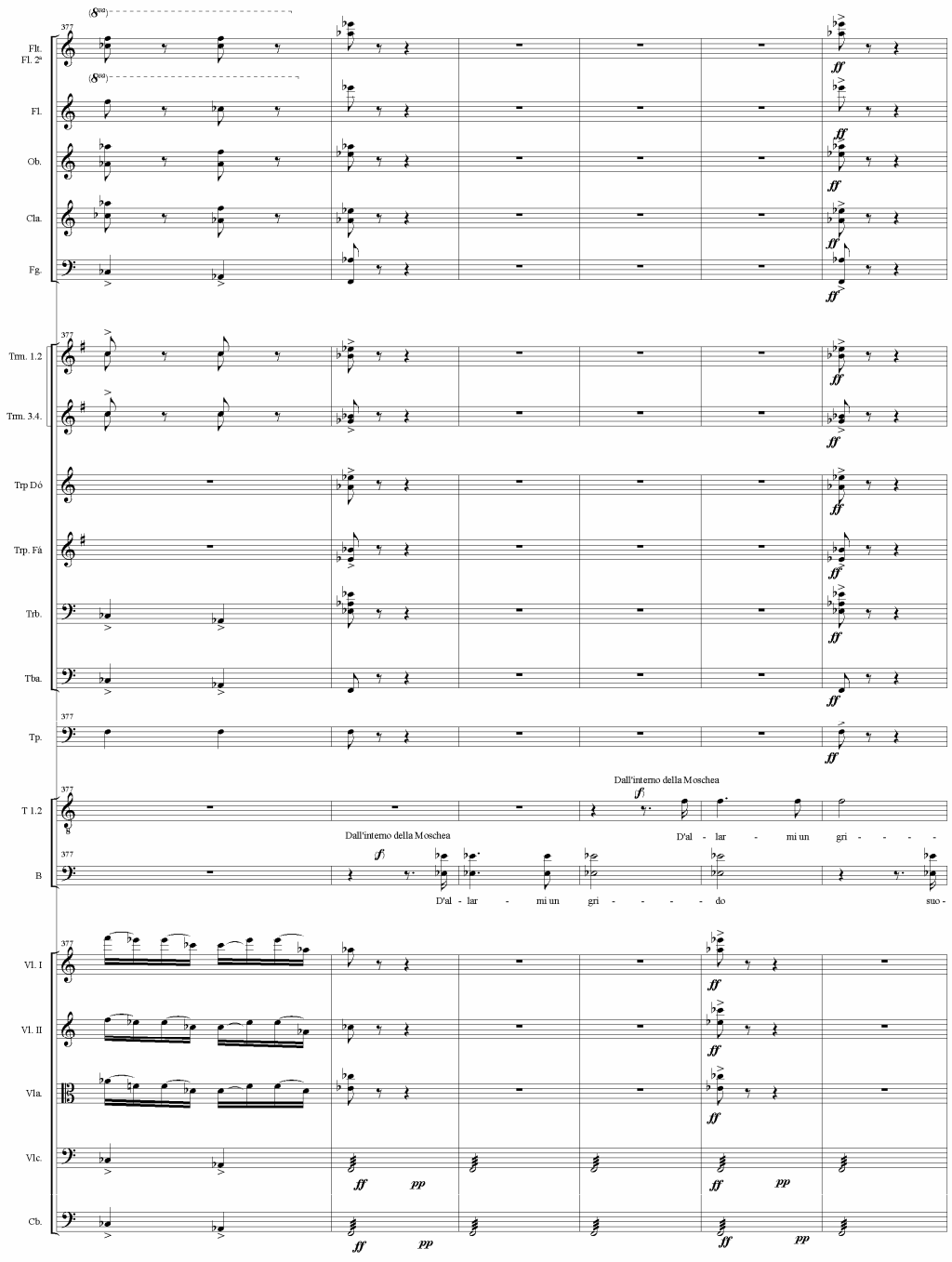
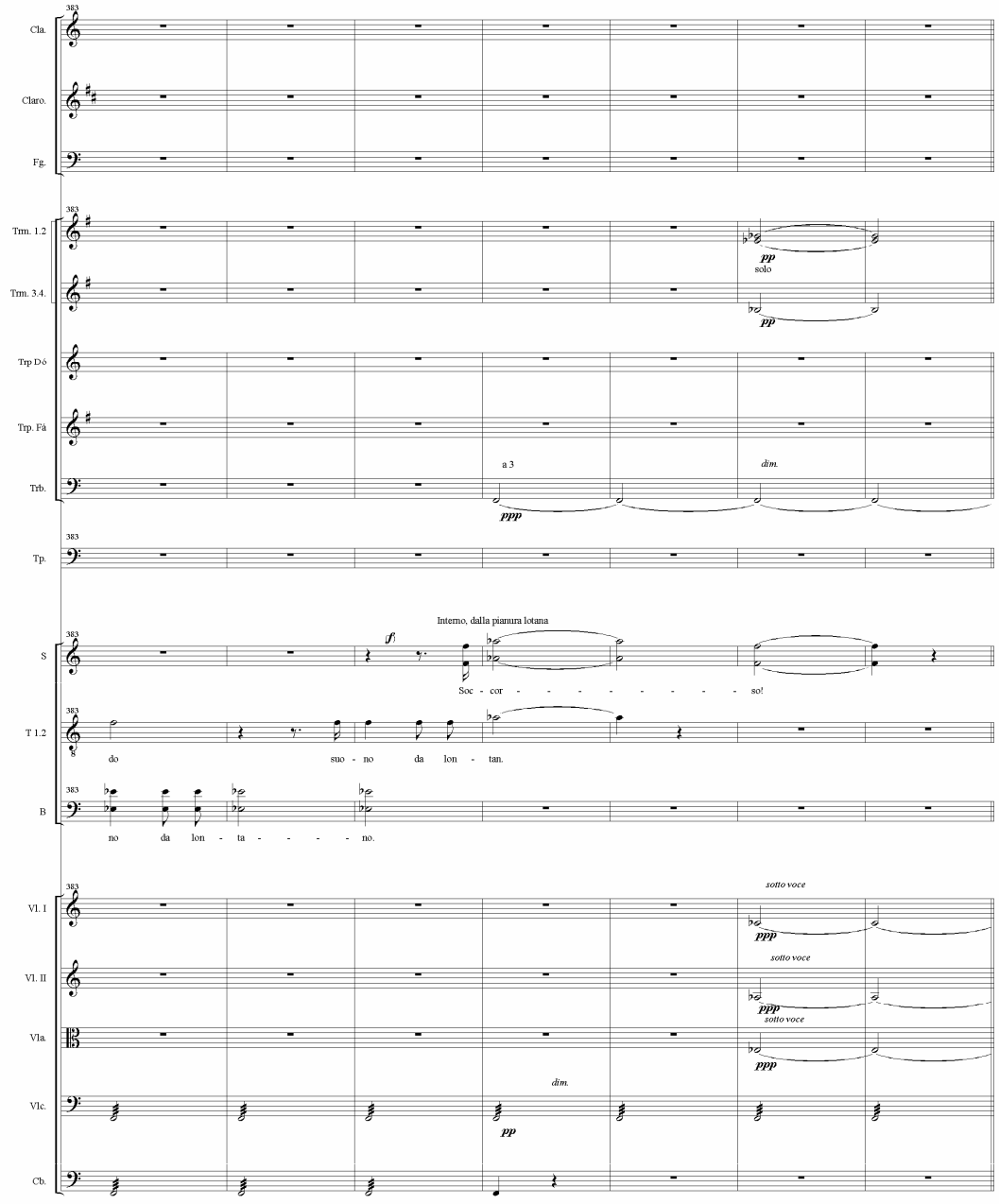
170

287
Cla.
Fg.
Grandioso senza rigore di tempo
ten.
frasegiando
ten.
ten.
C
O lan - de, o ver - - - ti-ci, su voi più non si li - bra-no le fol-go-ri de l'a - qui - la re-gal?
Grandioso senza rigore di tempo
287
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
288
Fl. 2°
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
accentato e cupo
incalzando
C
Ne più tre - ma d'or-ror la la fo - res - ta al - rug - gi - to del le - on? Pur quel-lo io son - e in-pla-cato hol'ar -
288
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Largo
FL. 2°
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò.
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
C
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
289
pp
ff
ppp
smorzando subito
piatti soli
ti - glio io son
Con - dor!
f

172

Flt.
Fl. 2ª
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Tp.
Trgl.
Harpa
Zuleida
Condor
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a tempo
solo
a 2
ten.
Ti tro - vo al - fin a - ni - ma mi - a.
Allegro vivo
brillante Sciolte
col canto
a tempo

Lento
Rall.
Flt.
Fl. 2°
Fl.
smorz.
f
Ob.
solo
smorz.
dim.
f
Cla.
Rall.
dim.
p
Fg.
Rall.
dim.
p
pp
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Rall.
dim.
Solo 2o
pp
Trp Dò
Trp. Fà
Tp.
Z.
Fi - sa - mi ben mi ri - co nos - ci an - cor?
C.
come confuso
Chi sei?
Non e il - lu -
Lento
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

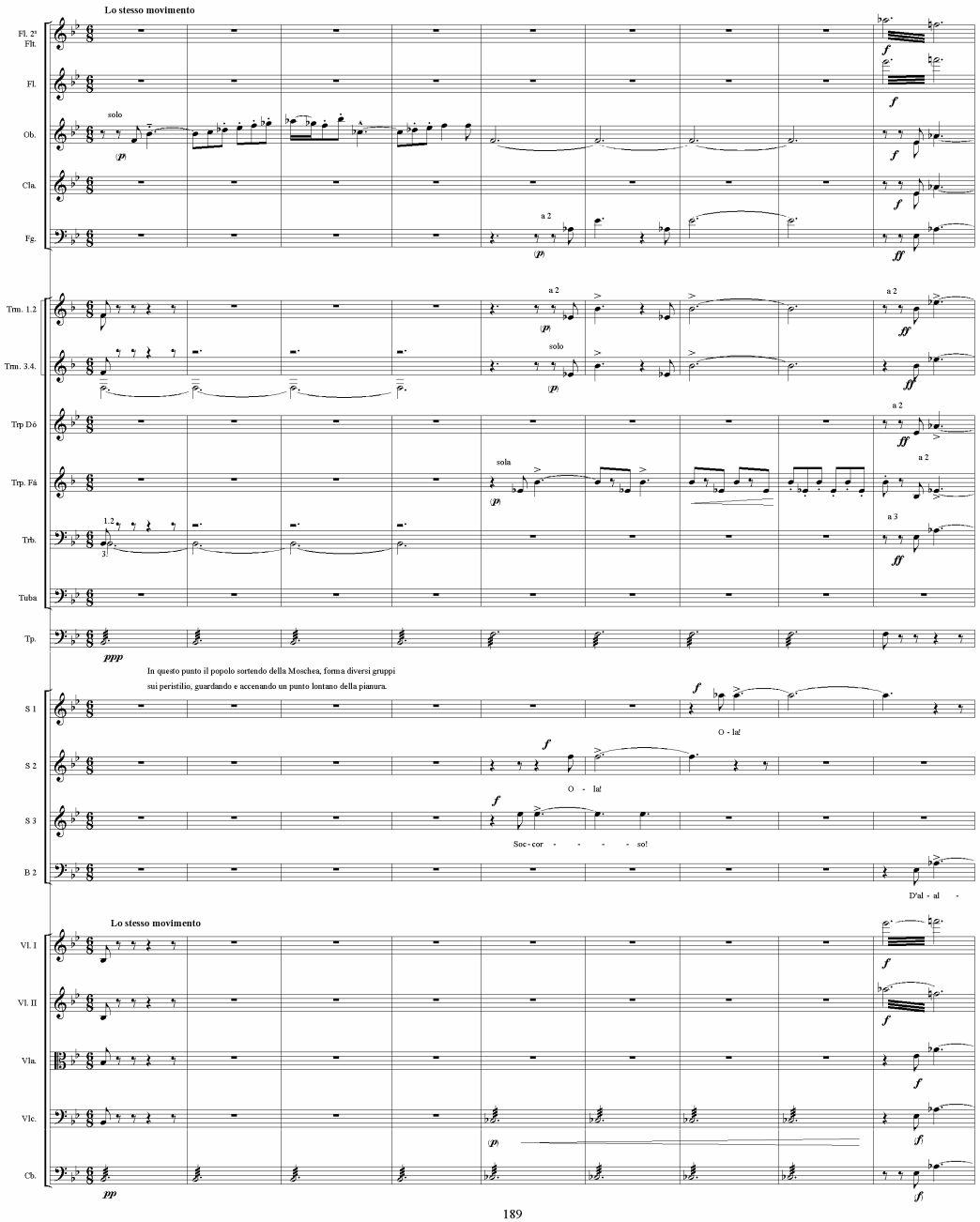
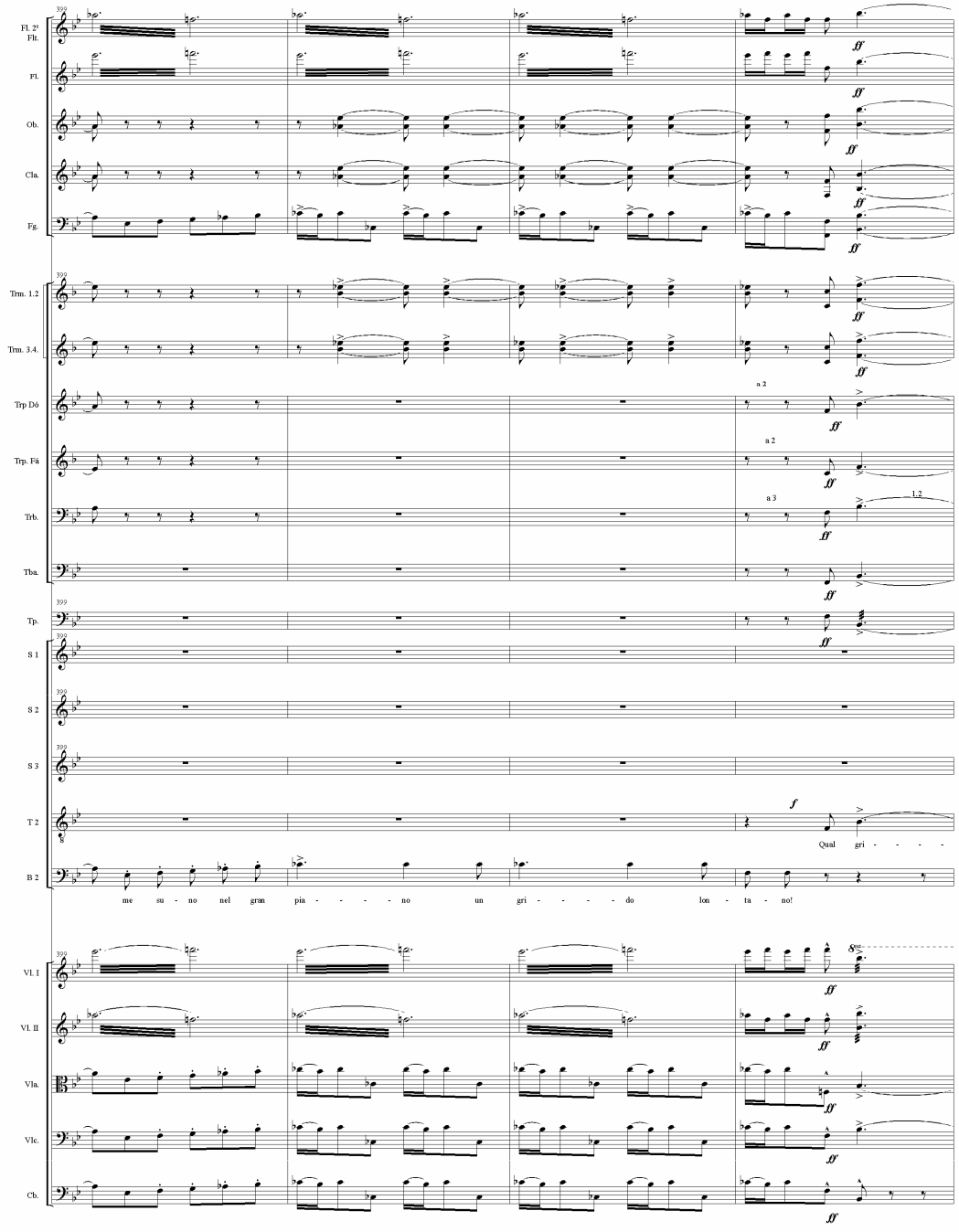
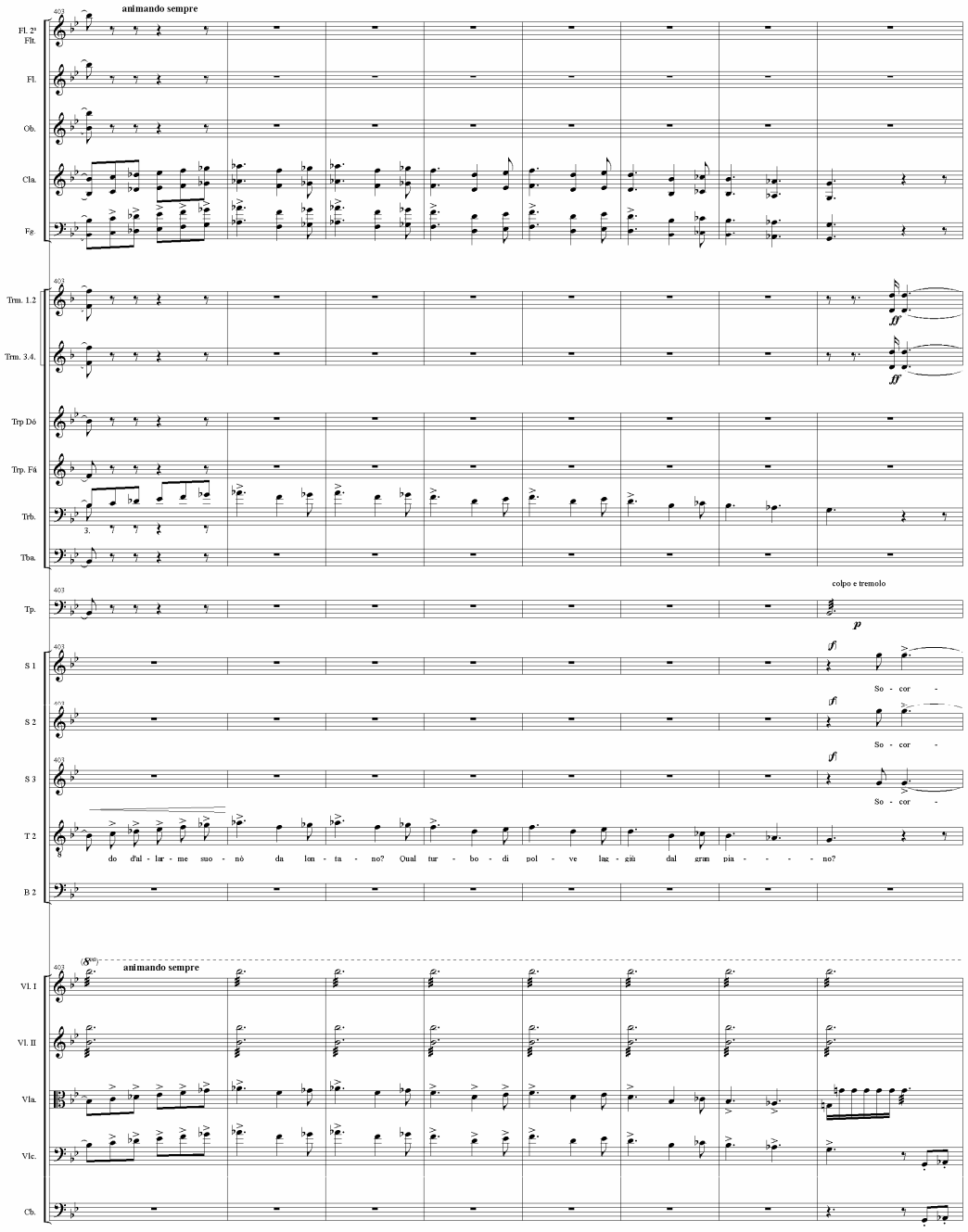
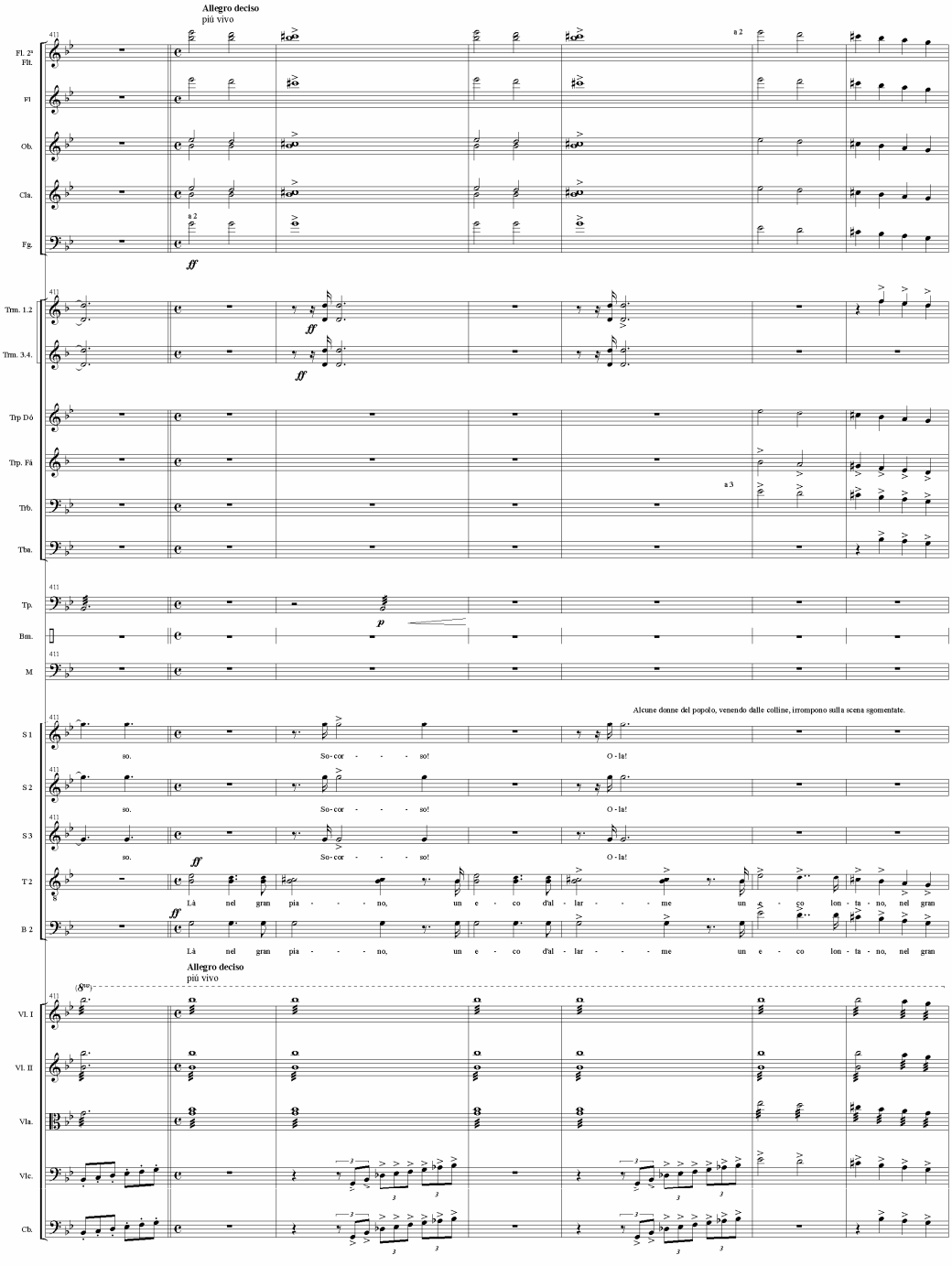
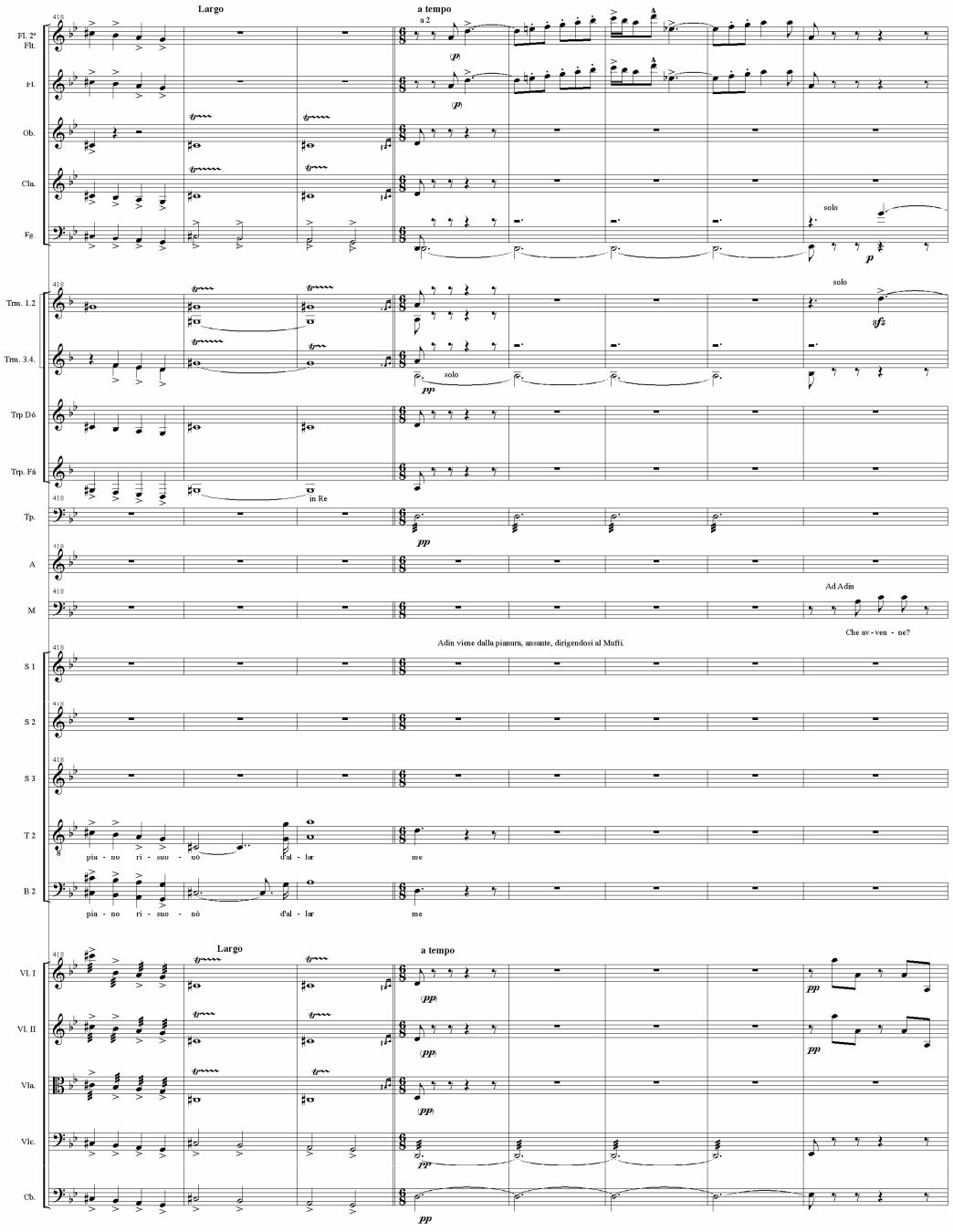
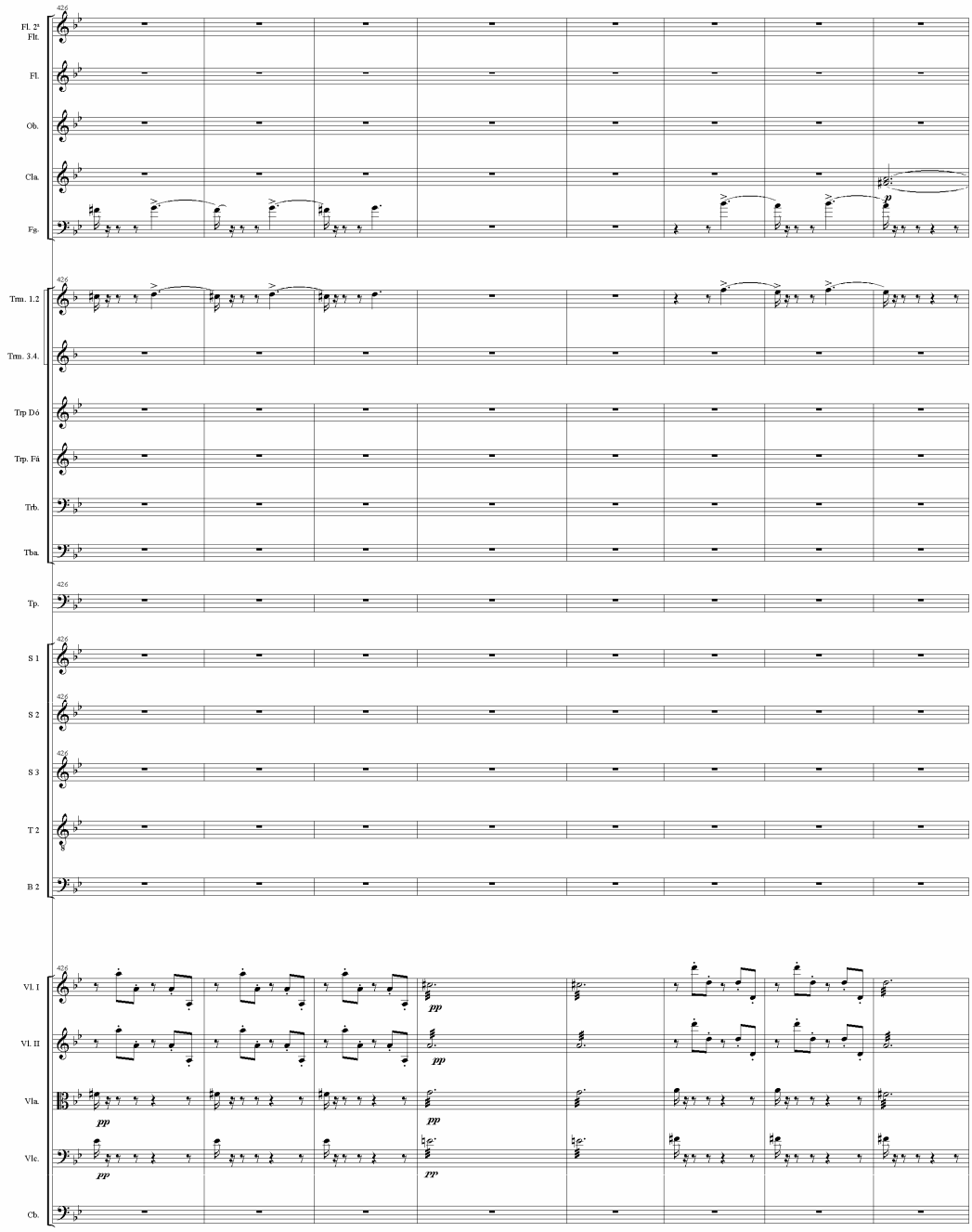
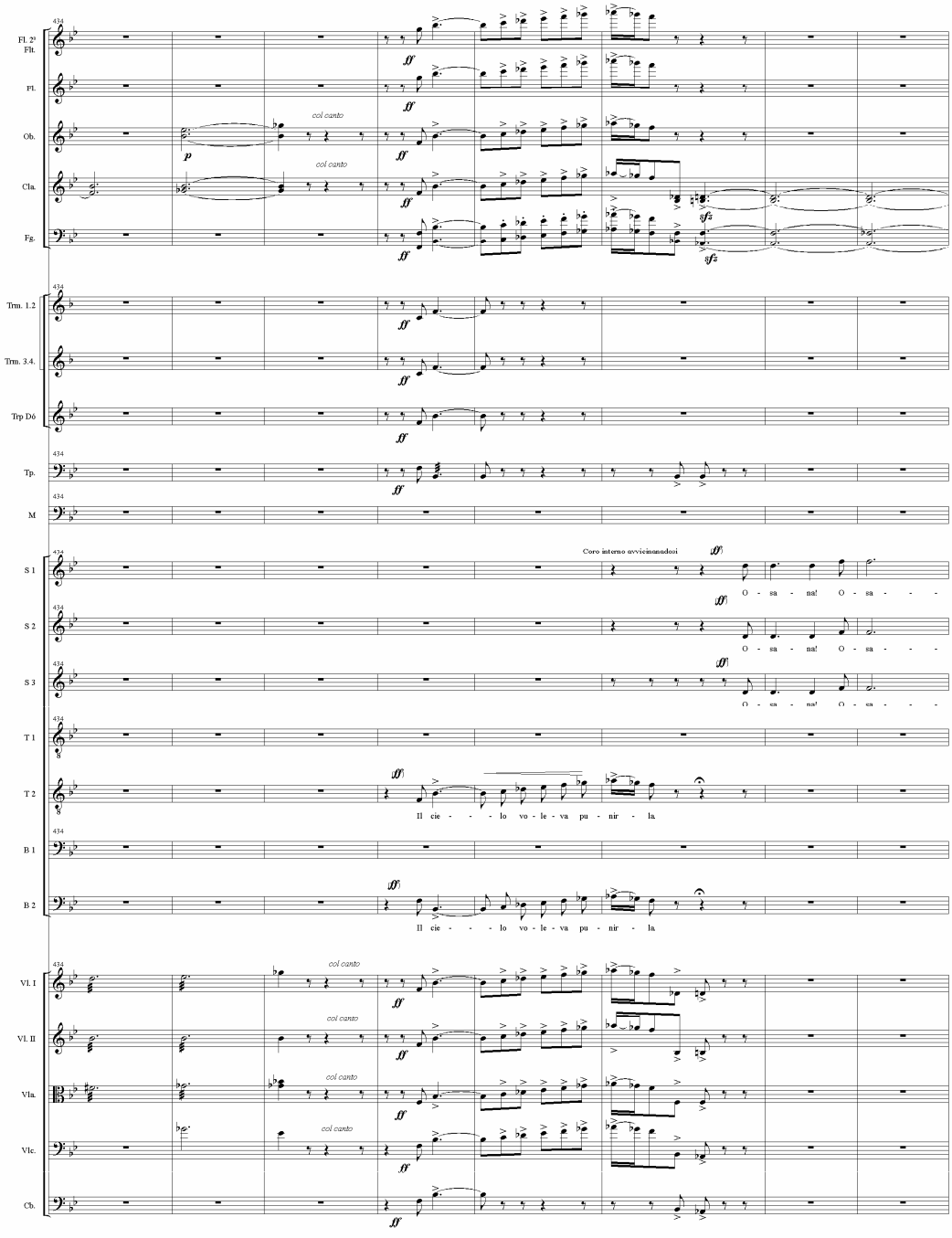
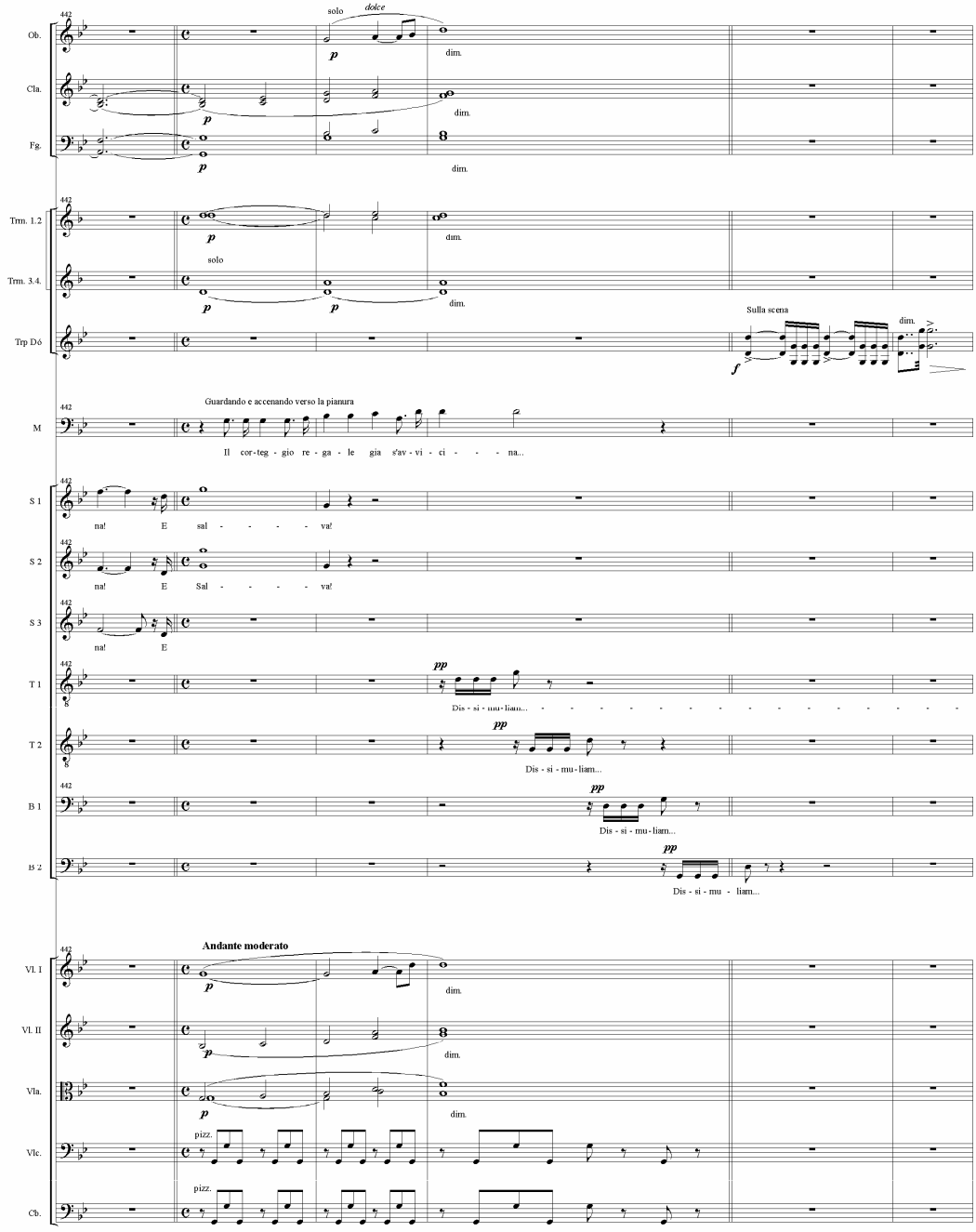
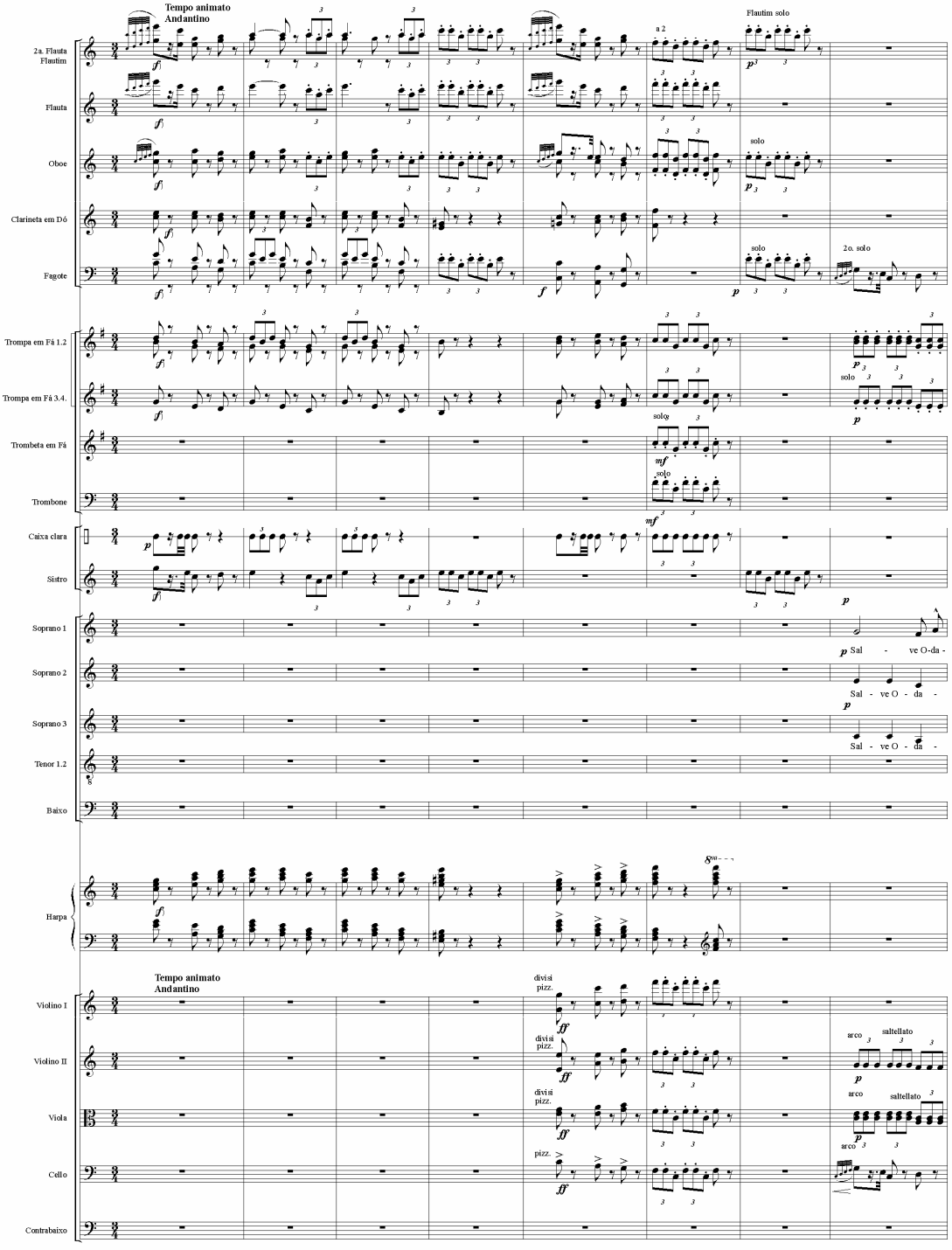
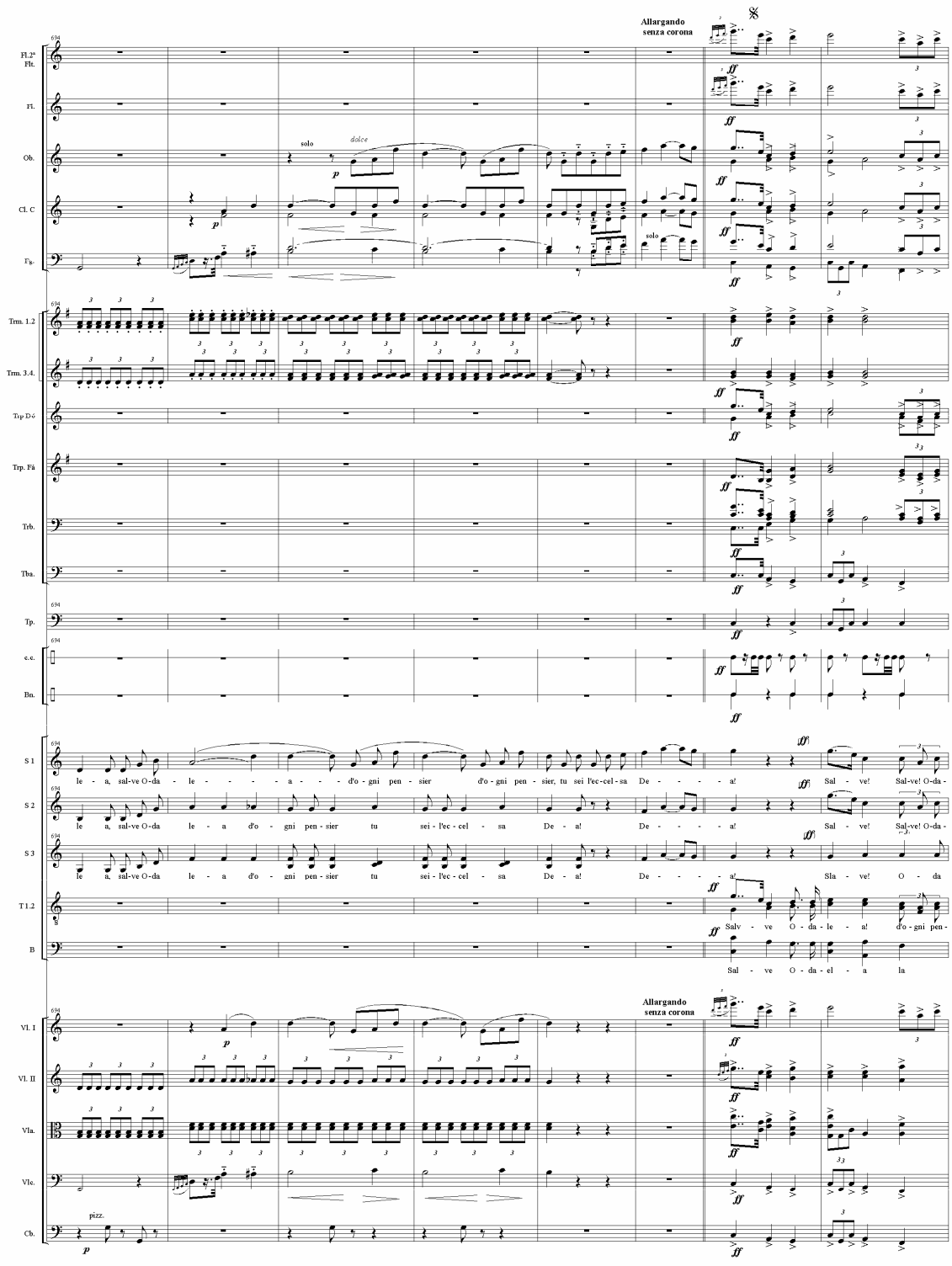
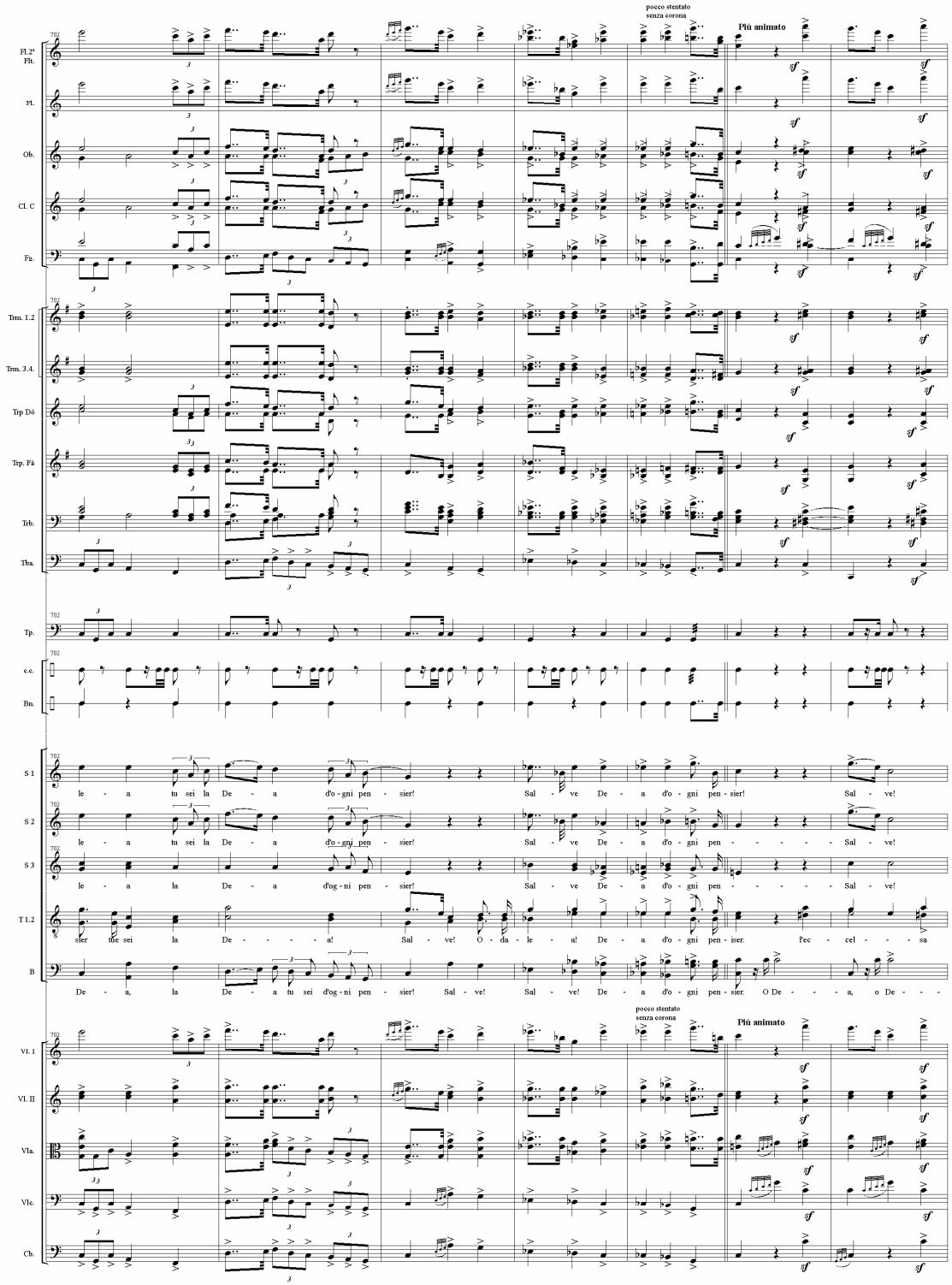
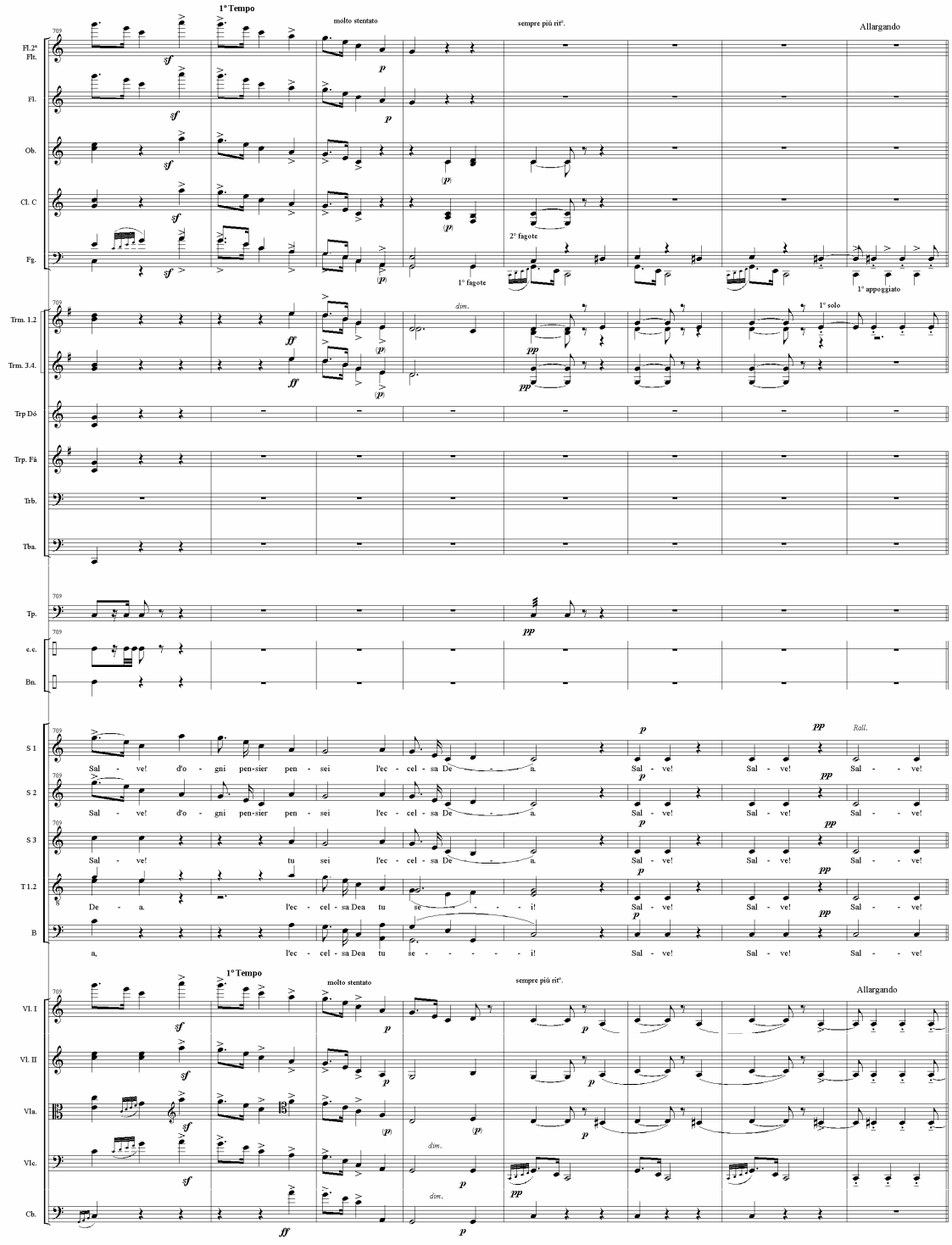
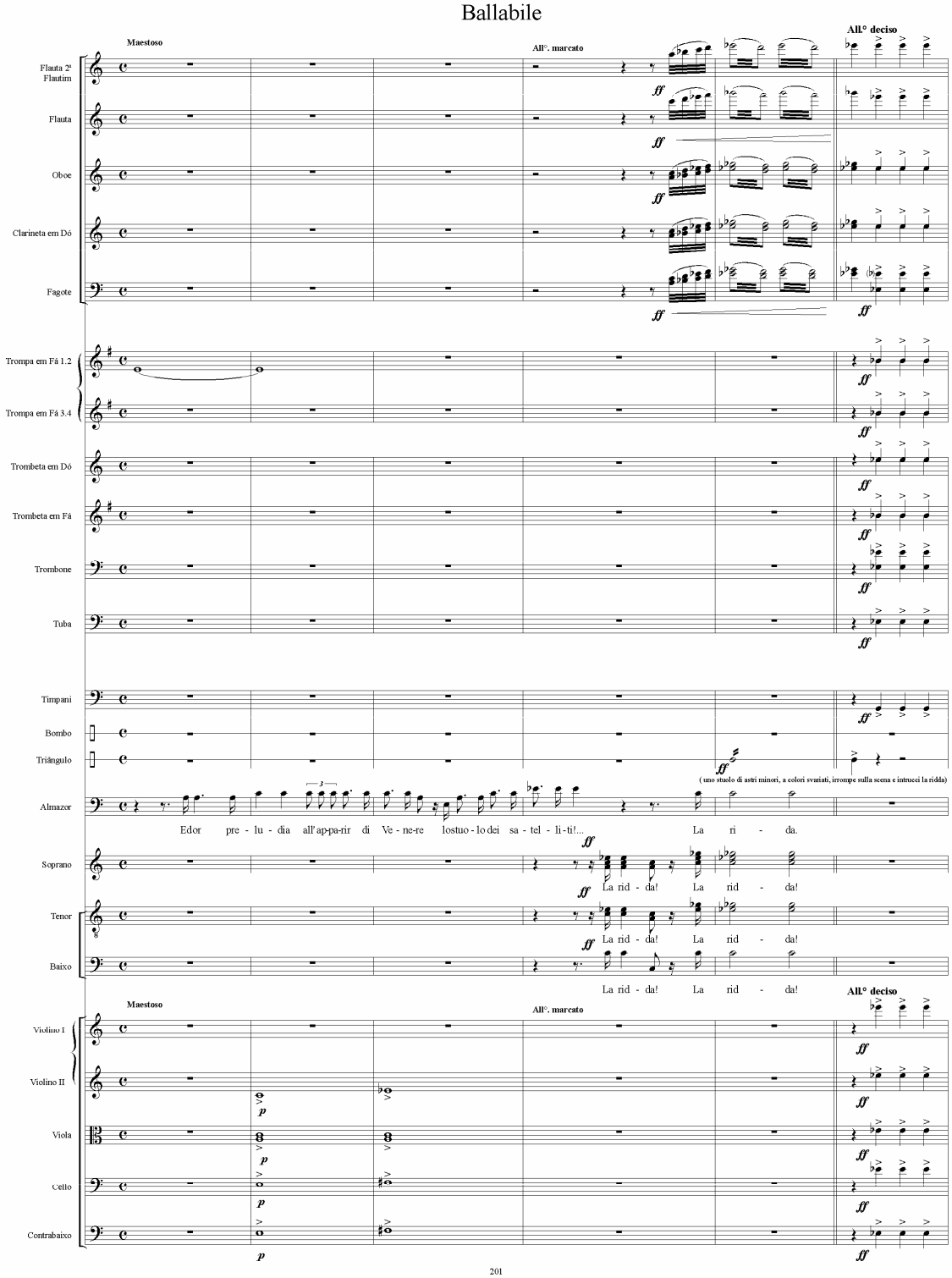
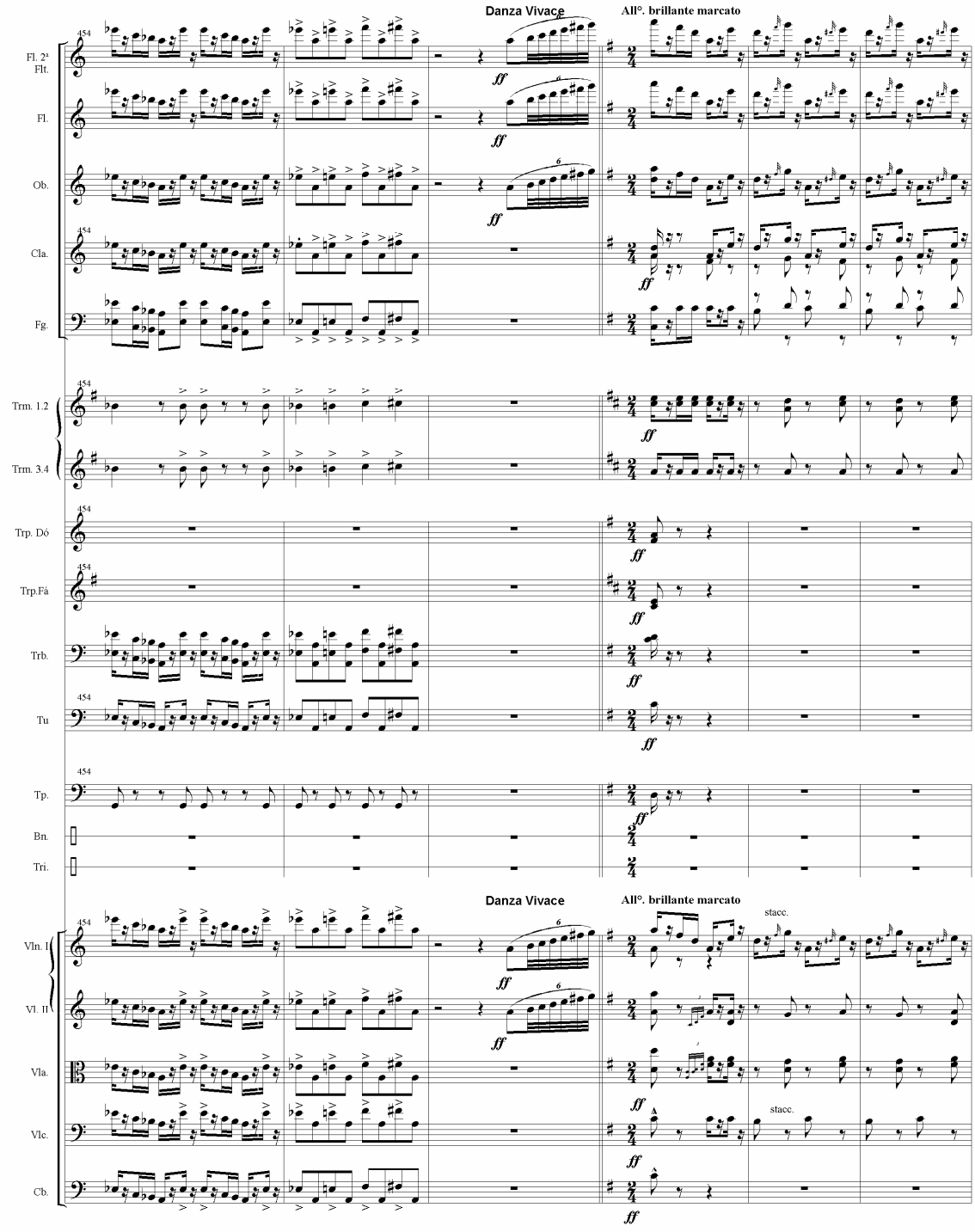
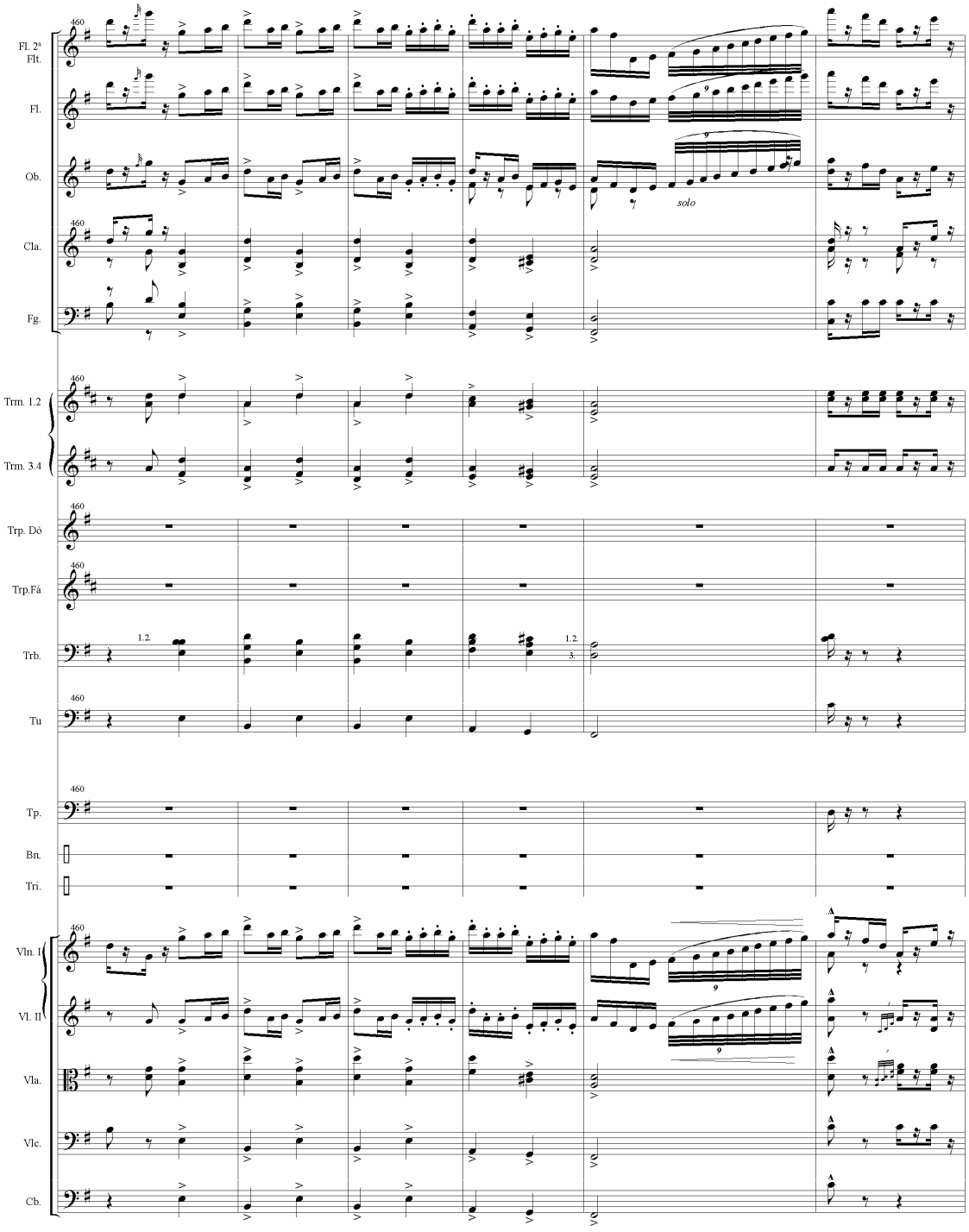
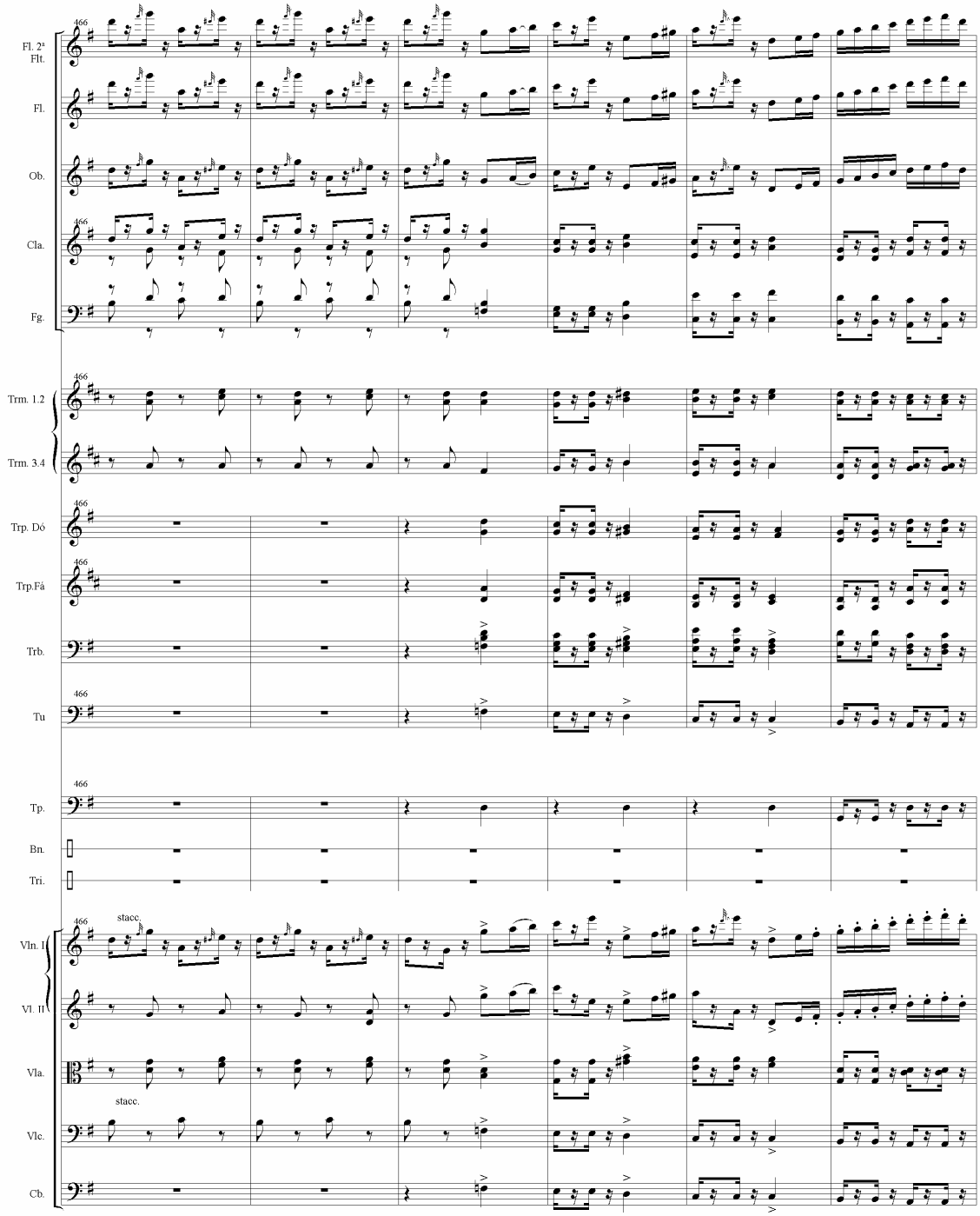
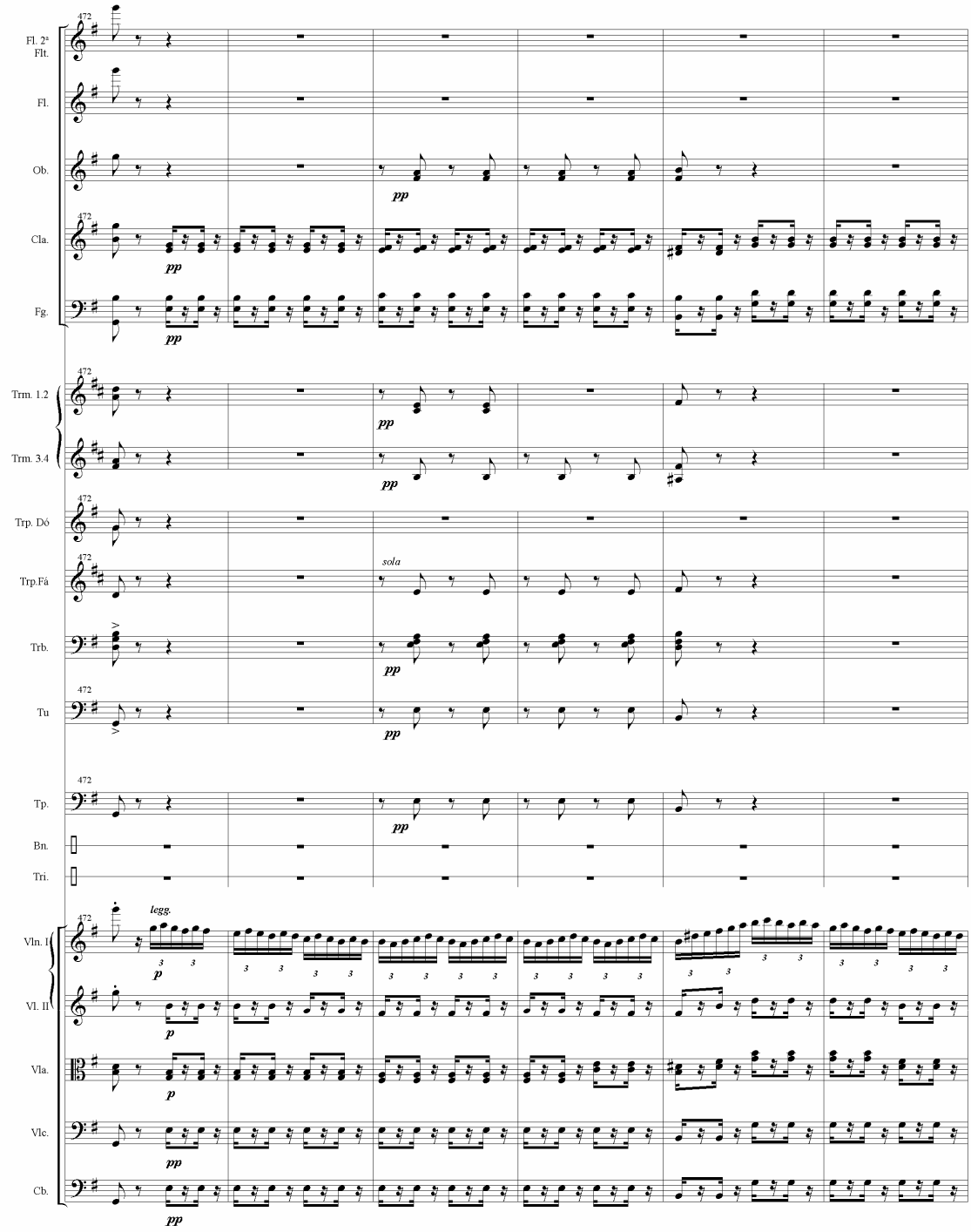
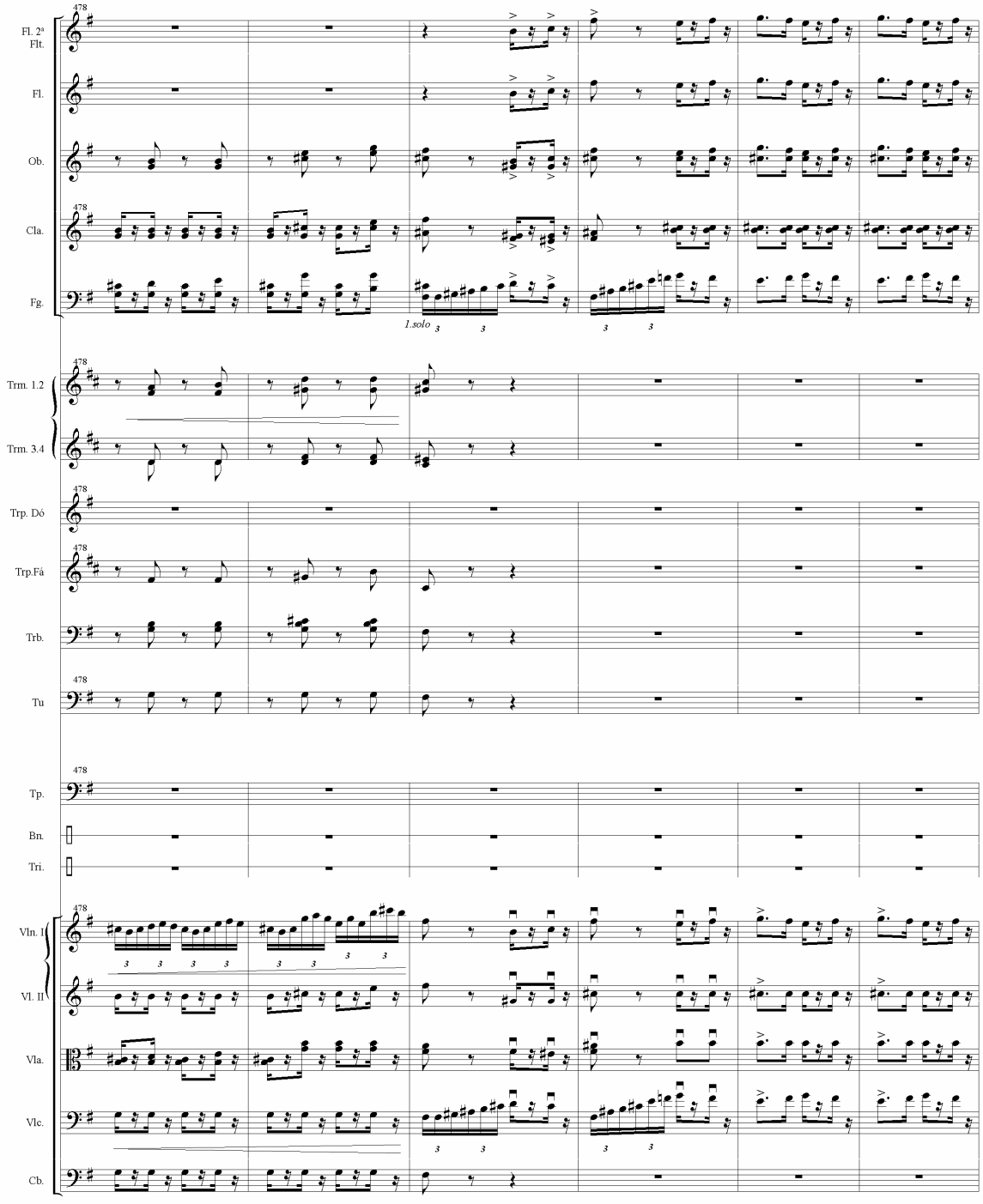
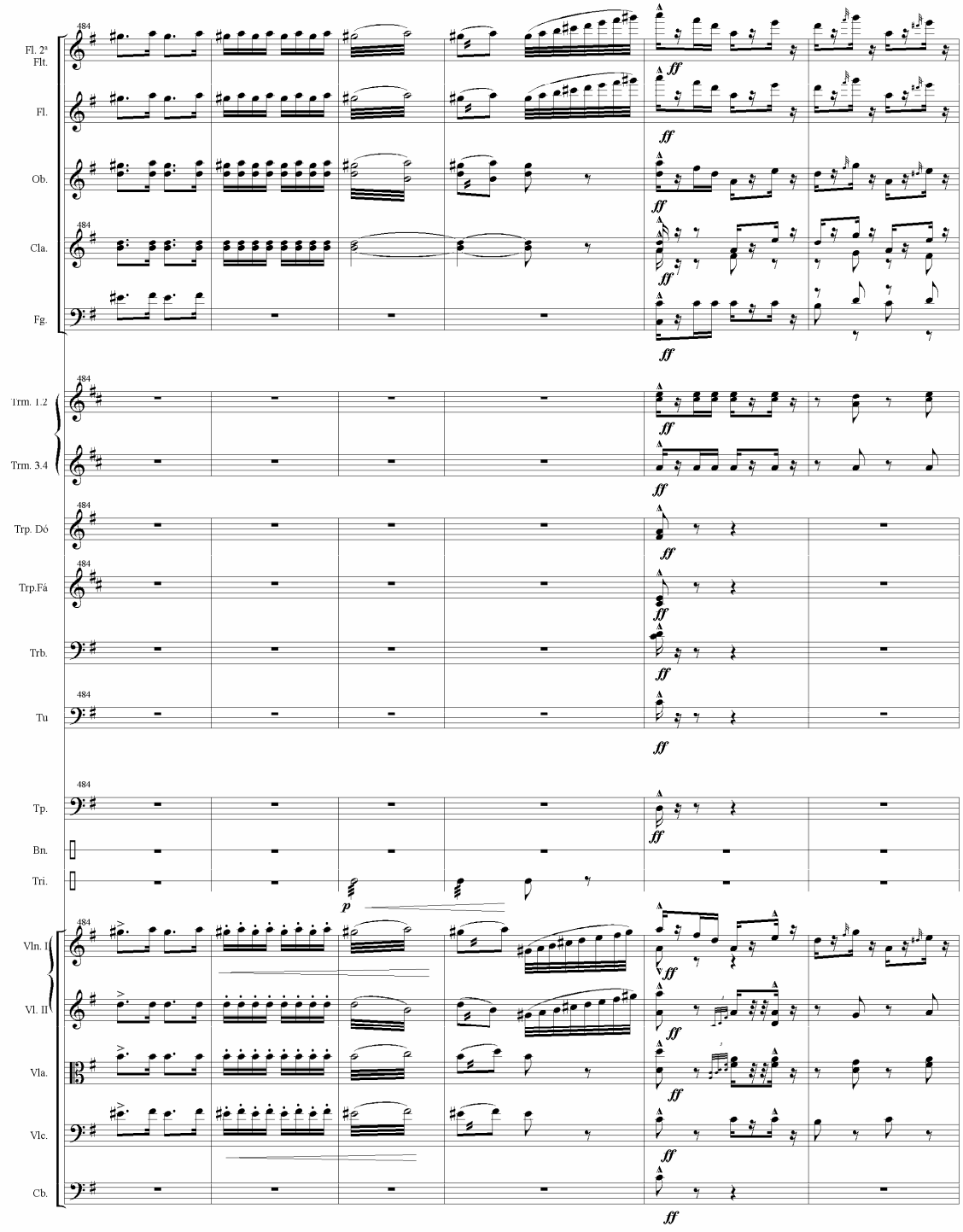
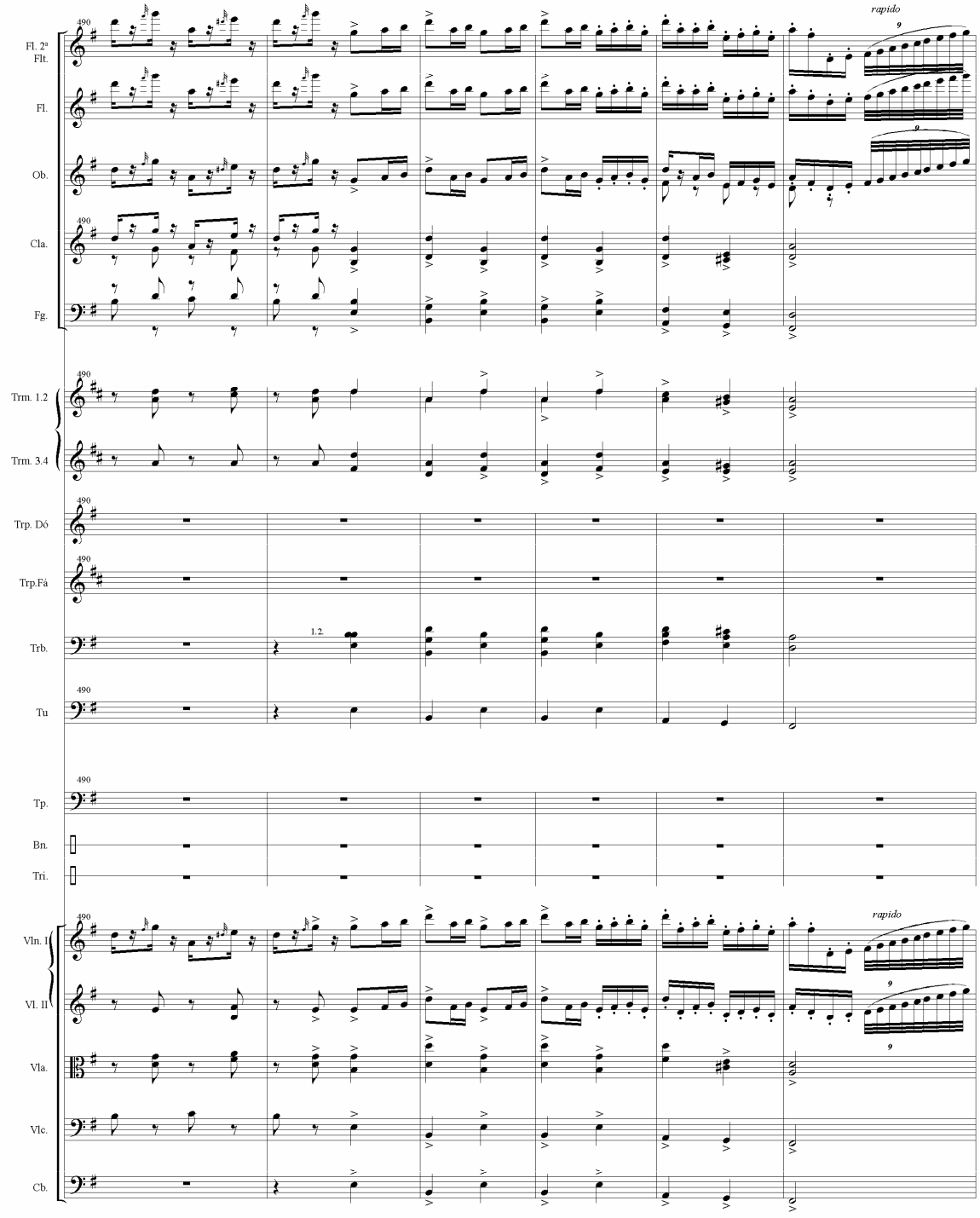
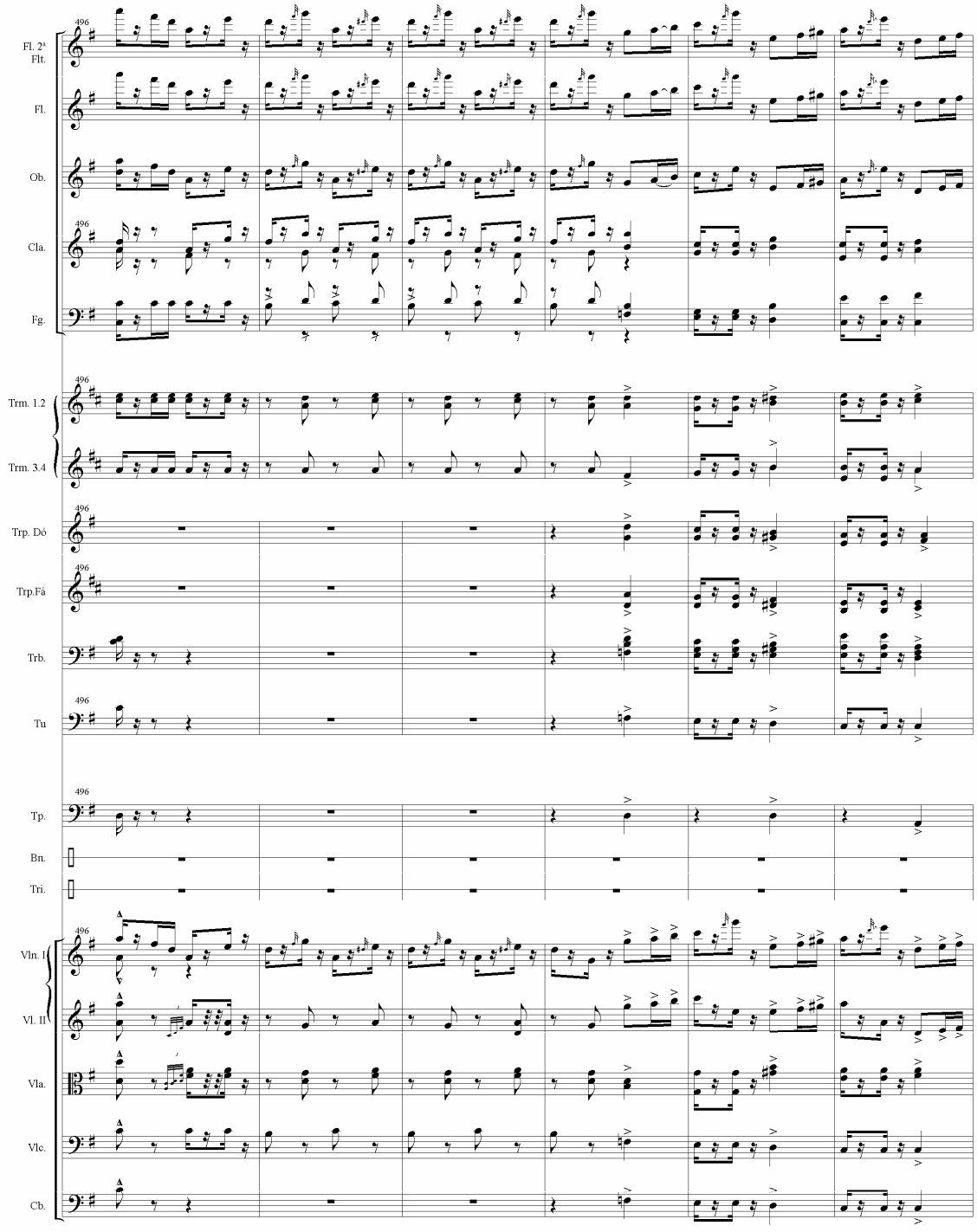
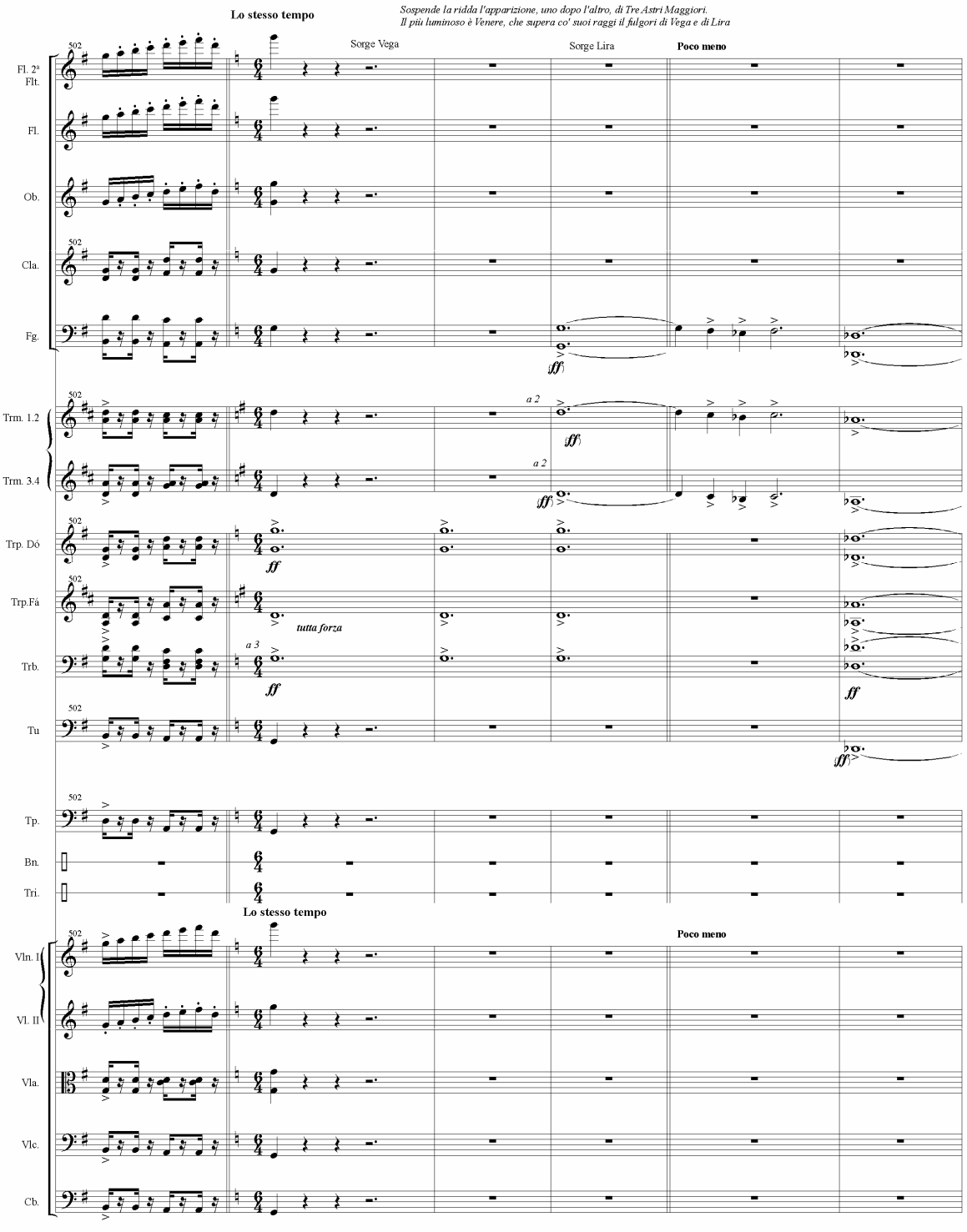
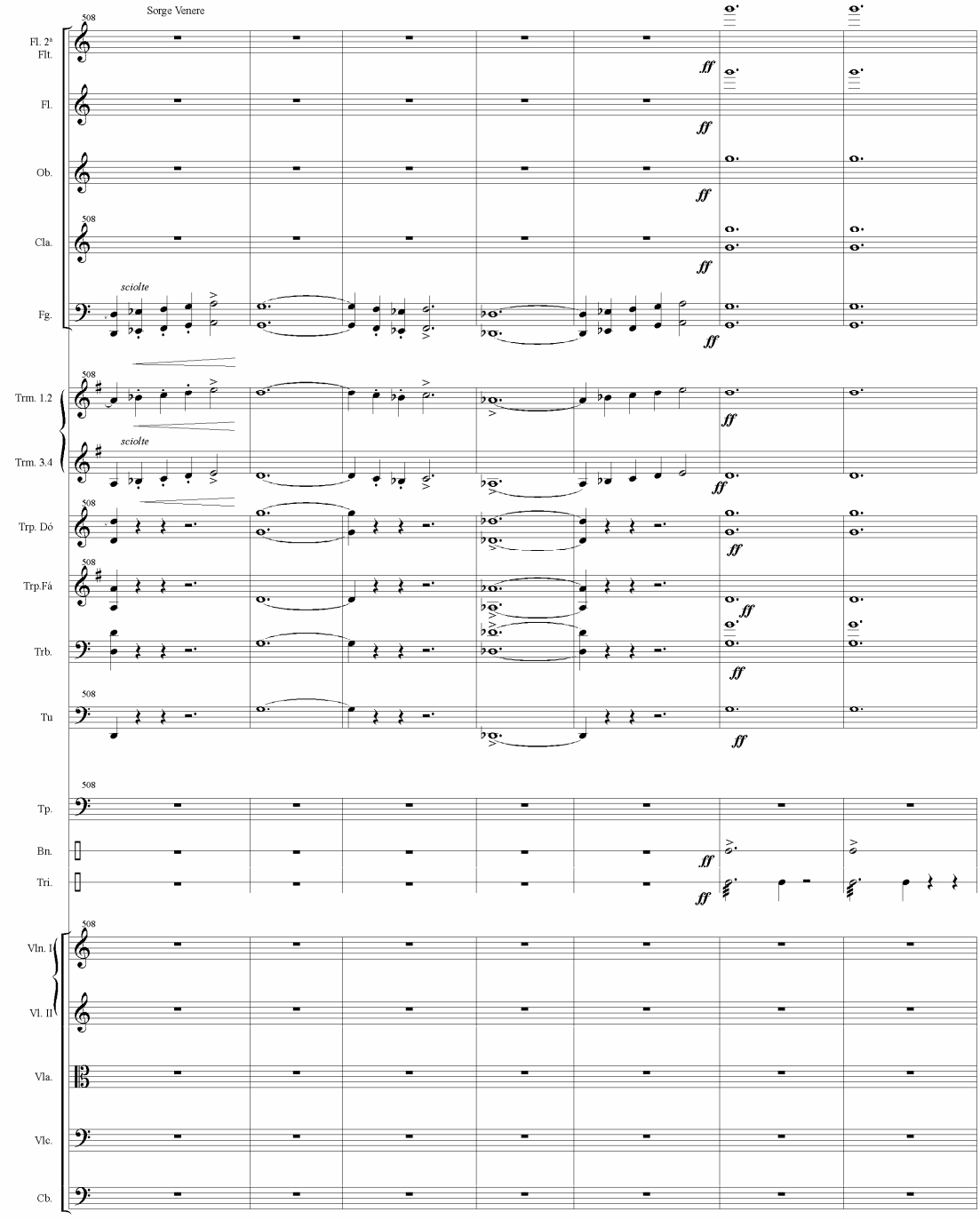
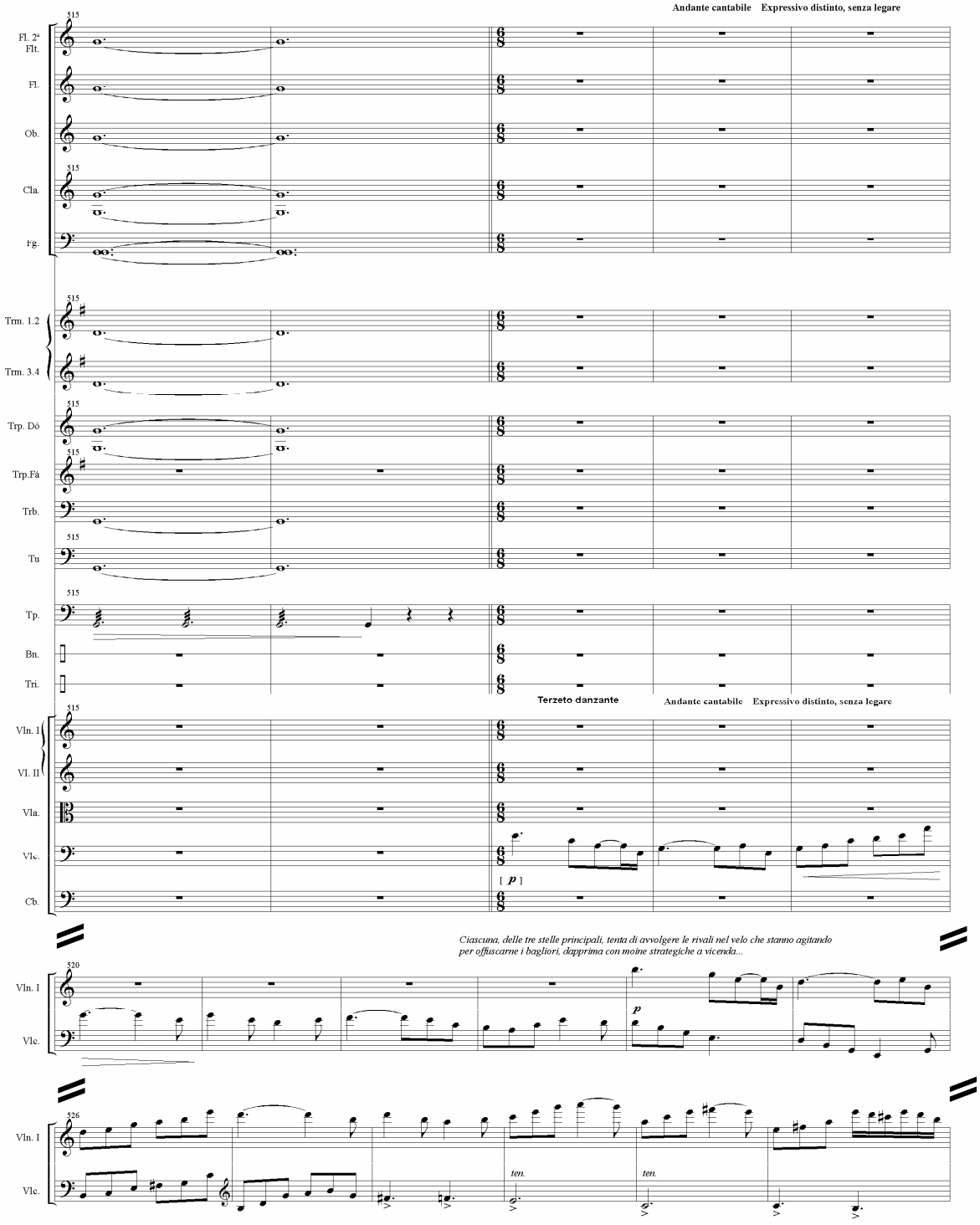
174

Ob.
Cla.
Fg.
ten.
smorz.
col canto
ff
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Z.
C.
cupo rall.
fissando Zuleida
Si, - son co -
sion la vo - ce tua mi scuo - te.
Co - me ri - cor - do del - la pri - ma e - tà!
e che!
Zu - lei - da?
tu?
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim.
p
f
con tenera espansione
fraseggiando
lei che col suo san - gue un gior - no ti nu - dri
E a la par - ter - na ten - - - da, in - fan - te ap - pe - na al - lo - ra ti sal -
Andante
a tempo

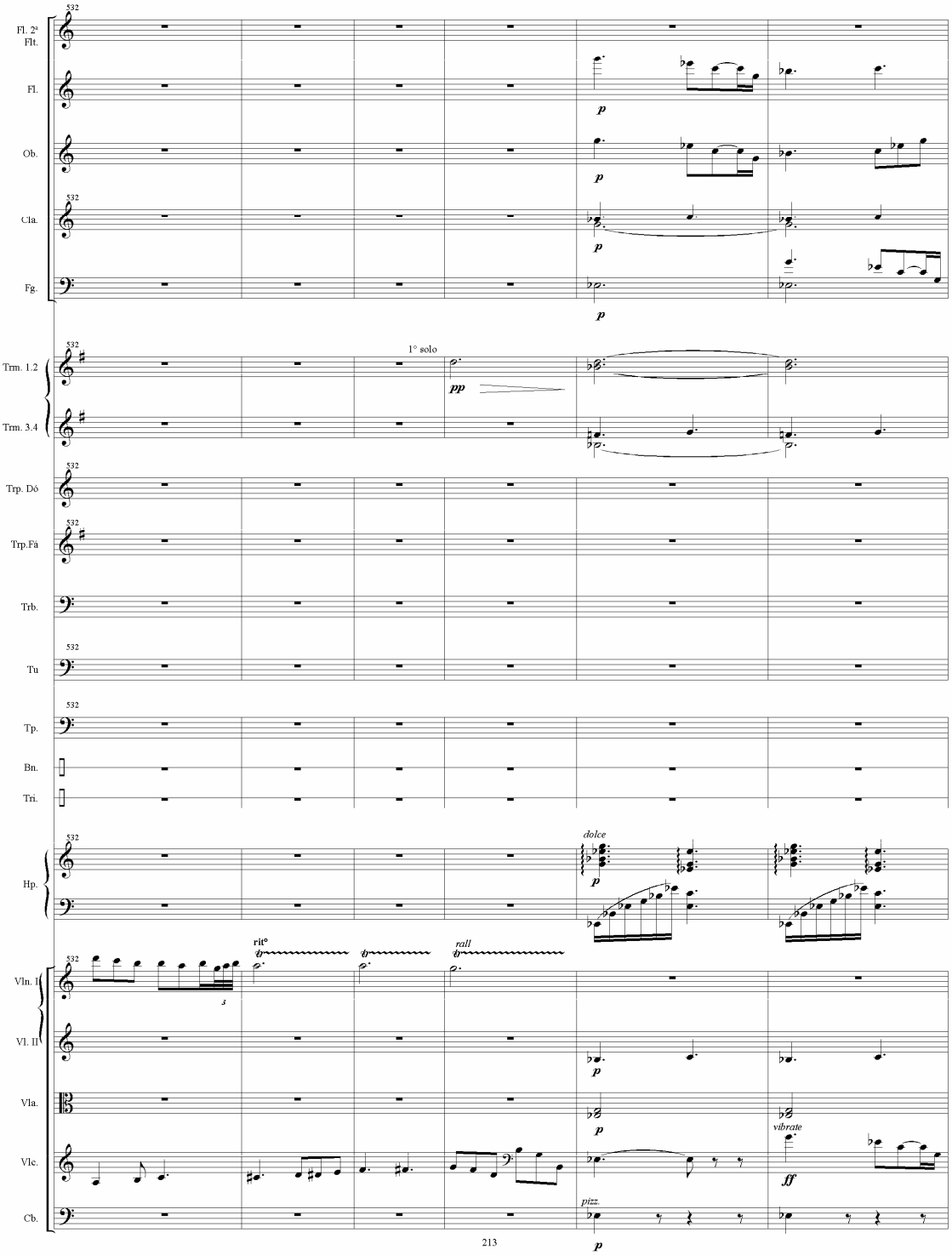
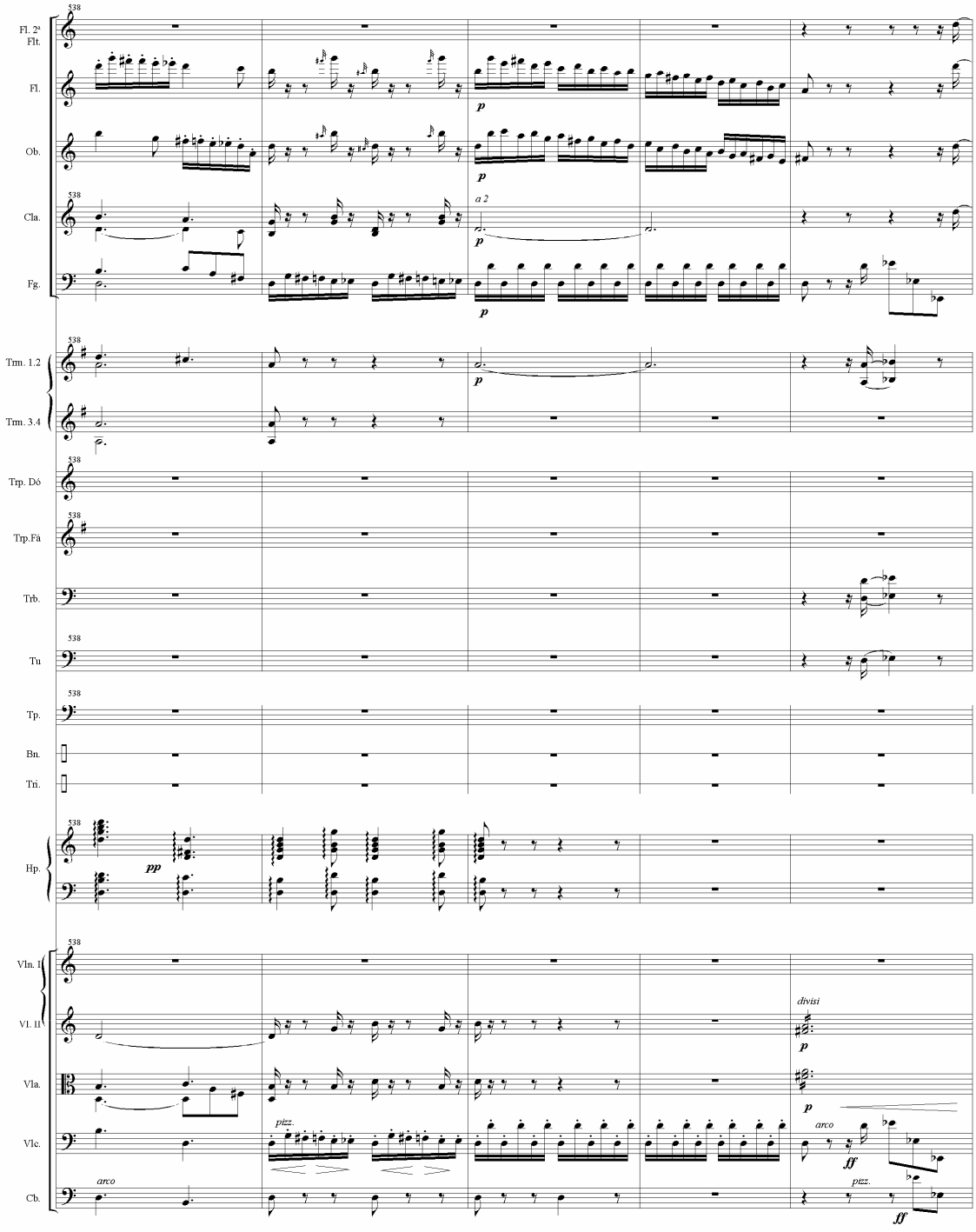
175

Allegreto agitato
non troppo mosso
2ª flauta solo
Flt.
Fl. 2ª
Fl.
Ob.
solo
Cla.
corta
Fg.
corta
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba
Mi-Lá
Tp.
Z.
smorzando
vò. Va - gan - do la not - te nell' a - ri - da piag - gia, Ri - co - ve - ro - l'an - tro nel gior - no ci of - fri - - a! A e -
C.
non troppo mosso
pocco rall.
Vl. I
Vl. II
corta
Vla.
Vlc.
Cb.

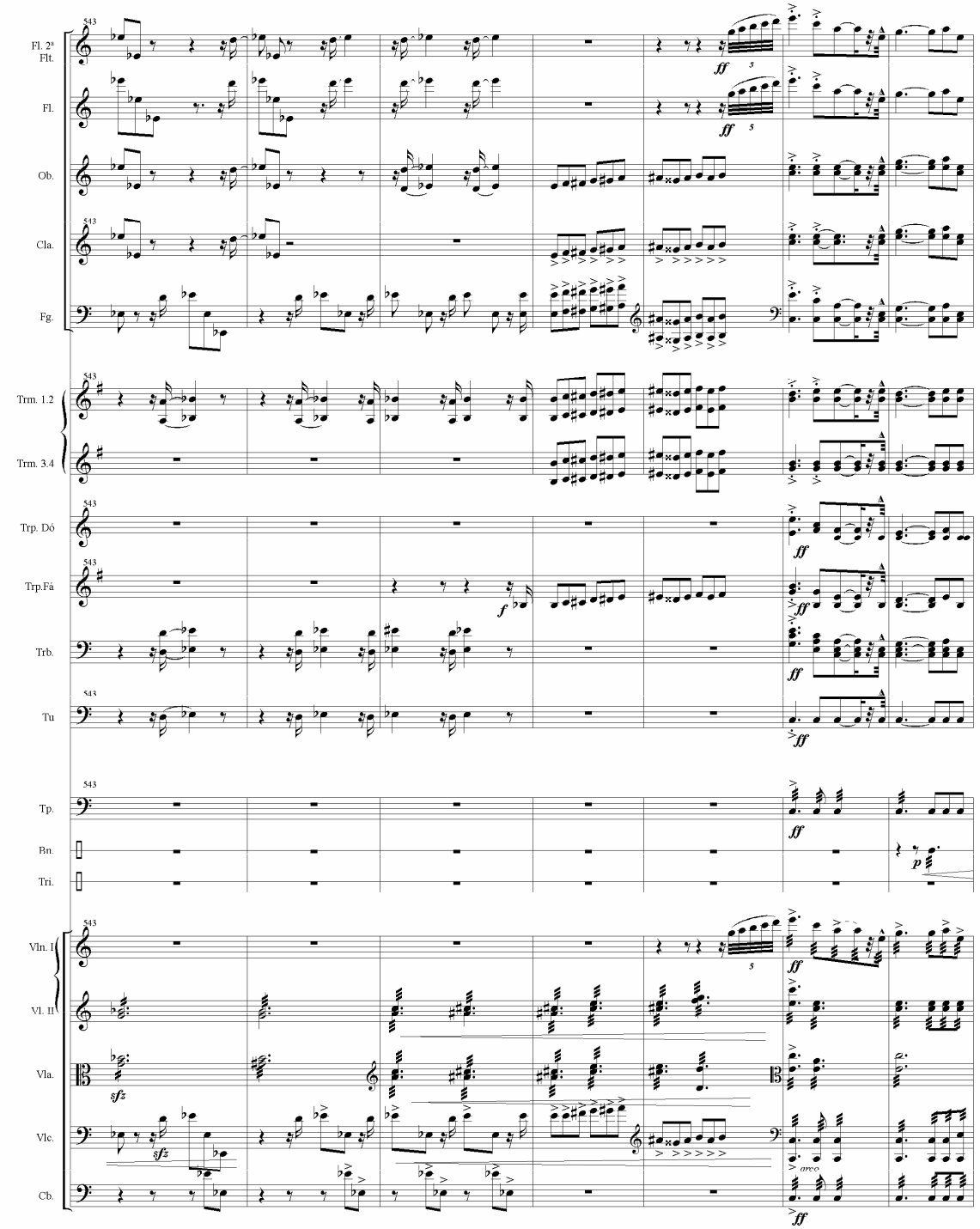
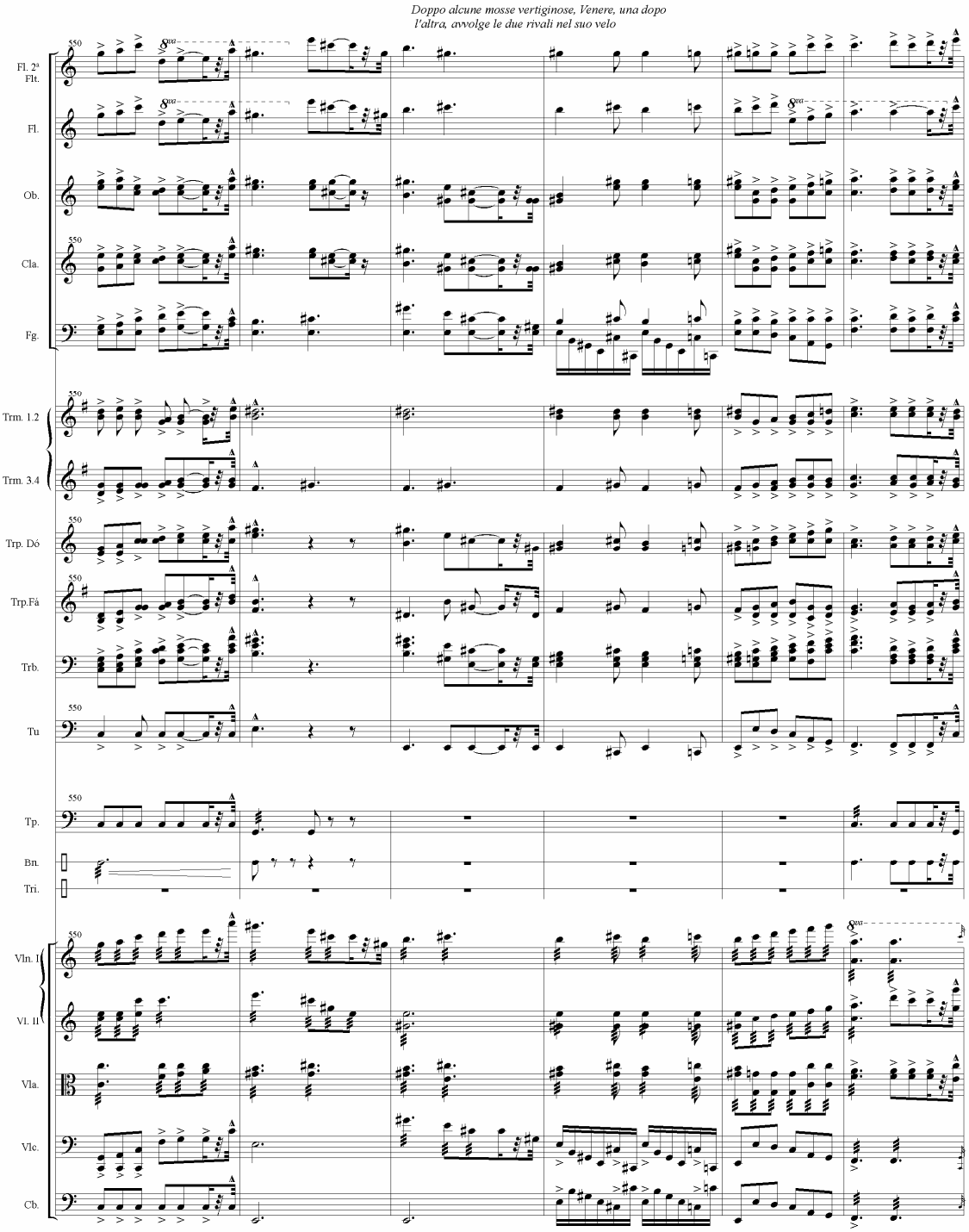
176

Andante
Pocco rall.
ten.
Flt.
Fl. 2°
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
1° solo
vibrate
dim.
p
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba
Tp.
Z.
lu - der le trac - cie che l'or - da sel - va - gia, fiu - tan - do il tuo san - gue, fe - ro - ce se - gui - a, fe - ro - ce, se - gui - a!
Oh! an - ni di an -
C.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Animando
Flt.
Fl. 2ª
Fl.
Ob.
solo
Cla.
solo
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
solo
p
Trp Dó
Trp. Fá
solo
Tp.
cresc. energico animando
Z.
go - scie, an - ni de pina - ti, an - ni di sten - ti! Ma bel - lo cre - scen - vi ga - gliar do cam - pion I
Animando
dolce
Vl. I
Vl. II
pp
Vla.
pp
Vlc.
pp
pizz.
Cb.
p

Flt. Fl. 2°
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
Z.
C.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
a 3
a tempo
bal zi ta a - vc - vi del Par - do dell'A - qui - la il guar - do il cor del Le - on!
È ve - ro! Sì! ben lo ra - men - to é

Flt.
Fl. 2ª
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Tp.
Z.
C.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Fug - gi - vi la ten - da
ve - ro ma li - be - ro, a - per - to il gio - vin Le - o - ne, ter - ri - bil, ten - ta - - - va il de - ser - to. Ter - ri - bi - le e
pizz.

339
Flt.
Fl. 2º
2a flauta
flautim
dim.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
pp
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
solo
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tp.
Z.
sempre energico
Al - vo - lo sel - vag - gio
A - ve - vi dell' a - qui - la il guar - do
a - ve - vi il cor del le -
C.
fle - ro
d'in - do - mo cor - sier - - - - - - - - - - ter - ri - bi - le a vol
dolce
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
arco
Cb.

a 2
Fl. 2°
Fl.
smorzando
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Z.
on! a vol d'in - do - ma - to cor - sier a vol!
C.
d'in - do - ma - to cor - sier a vol d'in - do - ma - to cor - sier a vol!
Interno, dalla pianura lotana
S
Ah!
T 1.2
Soc - cor - so al - la Re - gi - na! Soc - cor - so, so-
B
Soc - cor - so, so-
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Flt. Fl. 2°
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trb.
Bombo
Z.
C.
S
T 1.2
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
a 3
352
quai vo - ci!
T'ar -
trassalendo
Oh cie - lo! el - la in pe - ri - glio!
e in - dul - gio an - cor.
sempre della pianura lontana
So - cor - so!
Soc - cor - - - - - - - - so!
cor - so!
So - cor - - - - - - - - so!
pizz.
arco

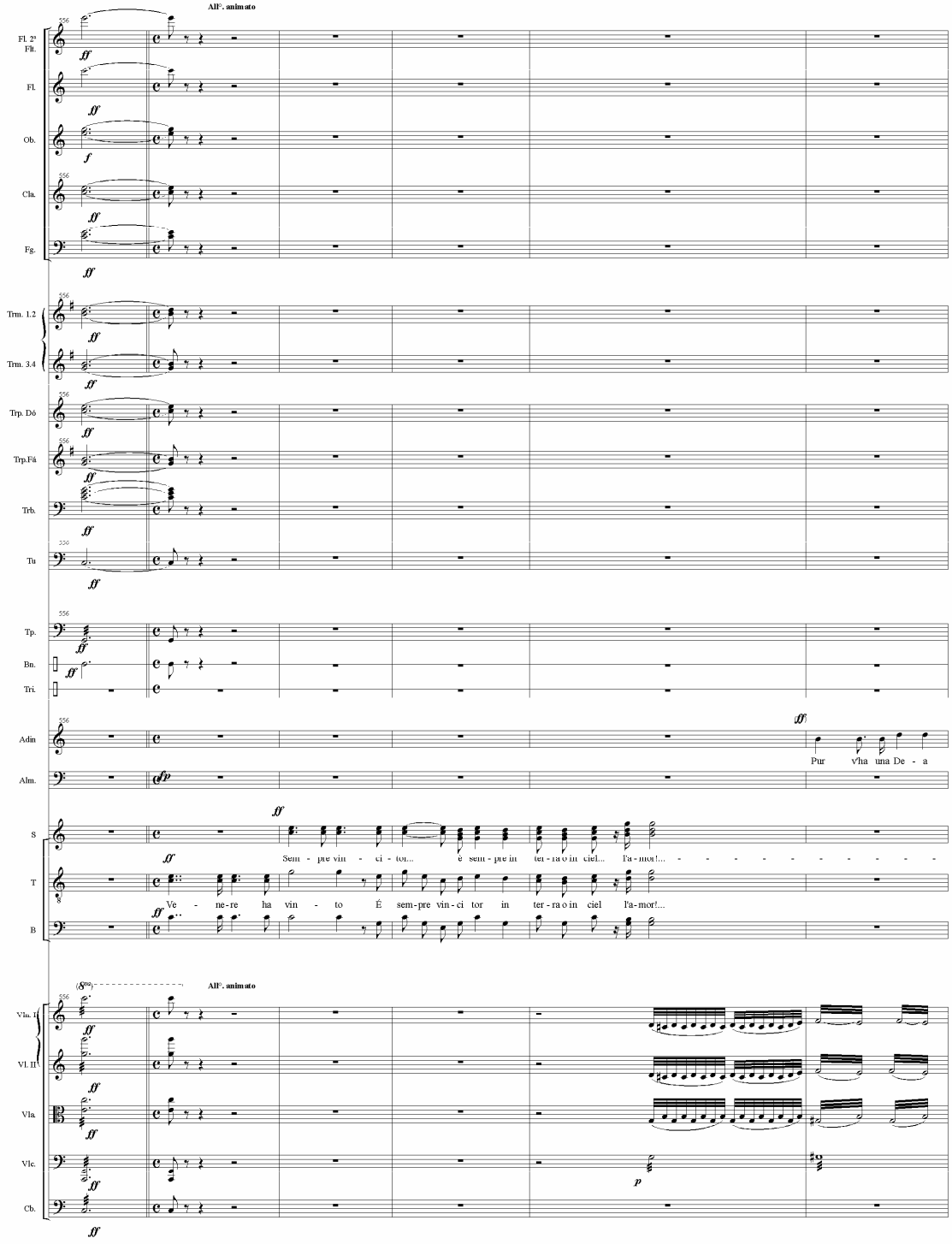
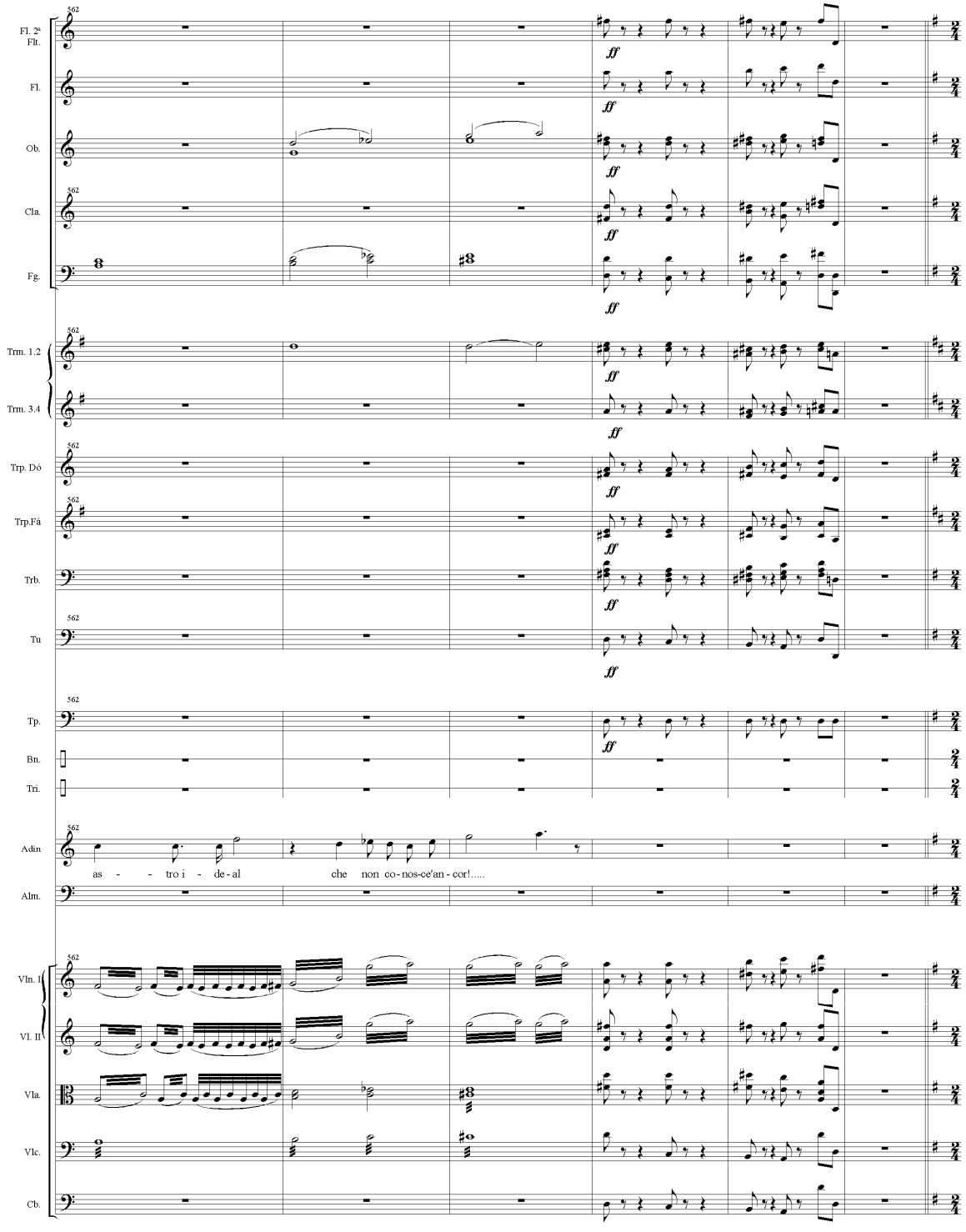
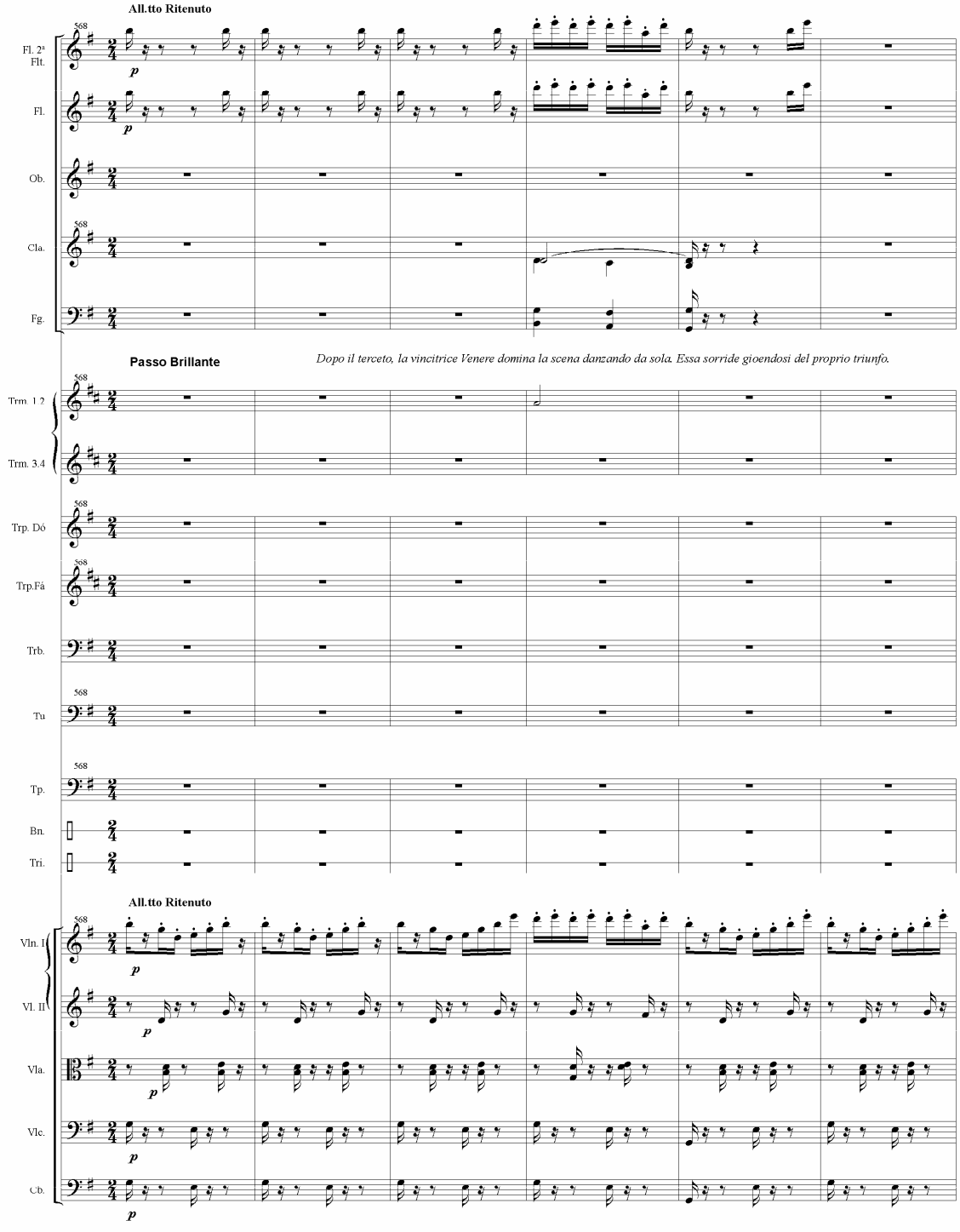
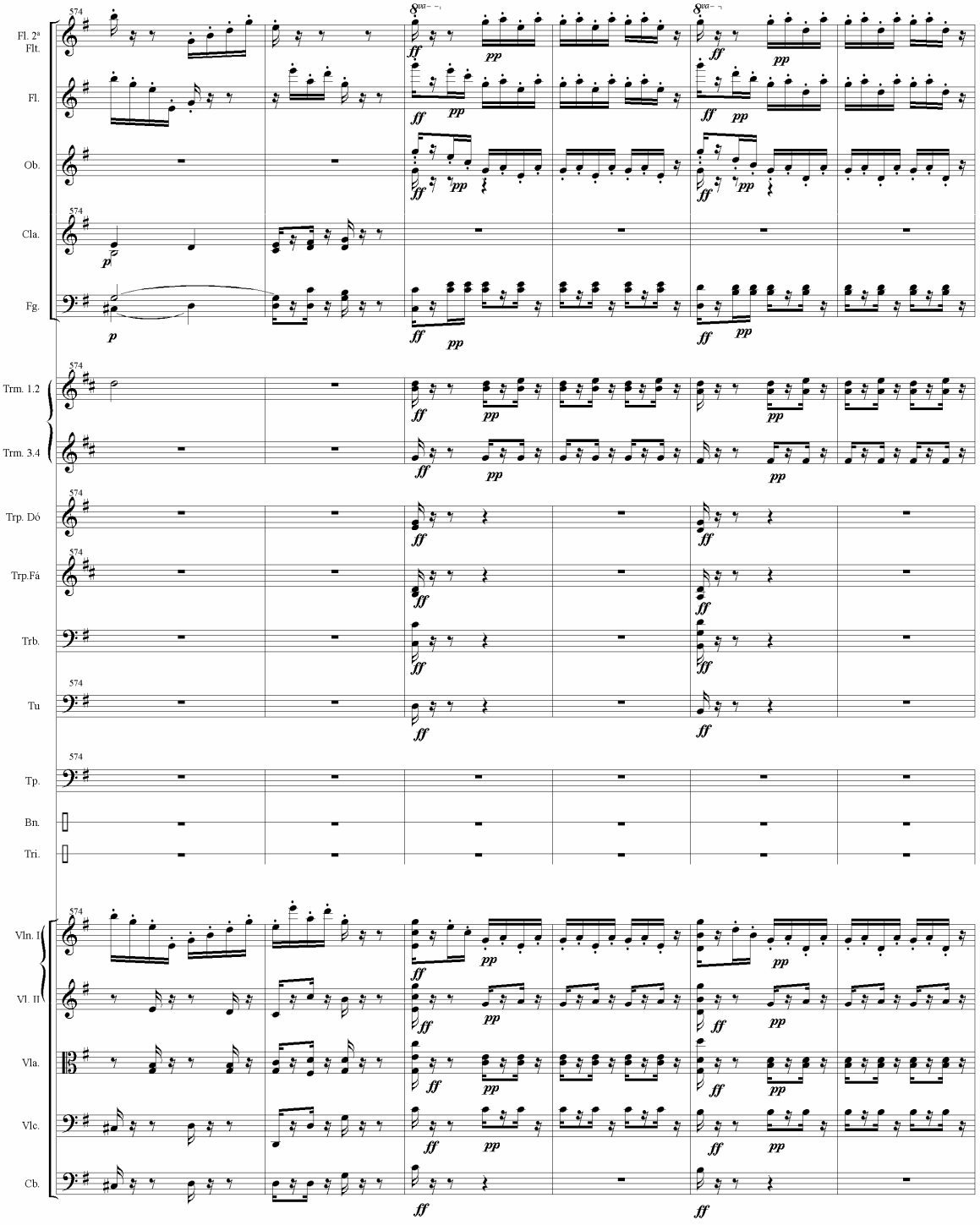
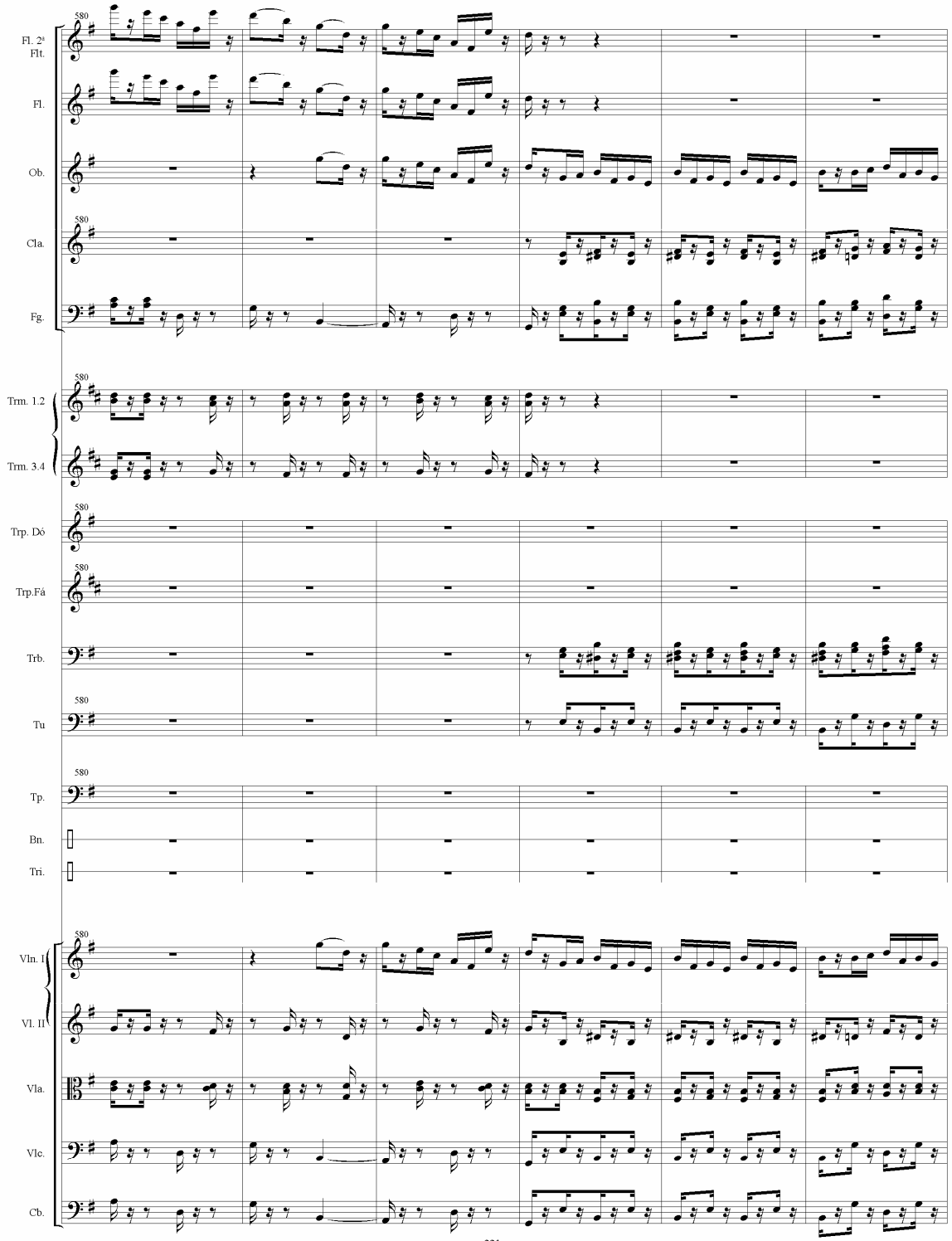
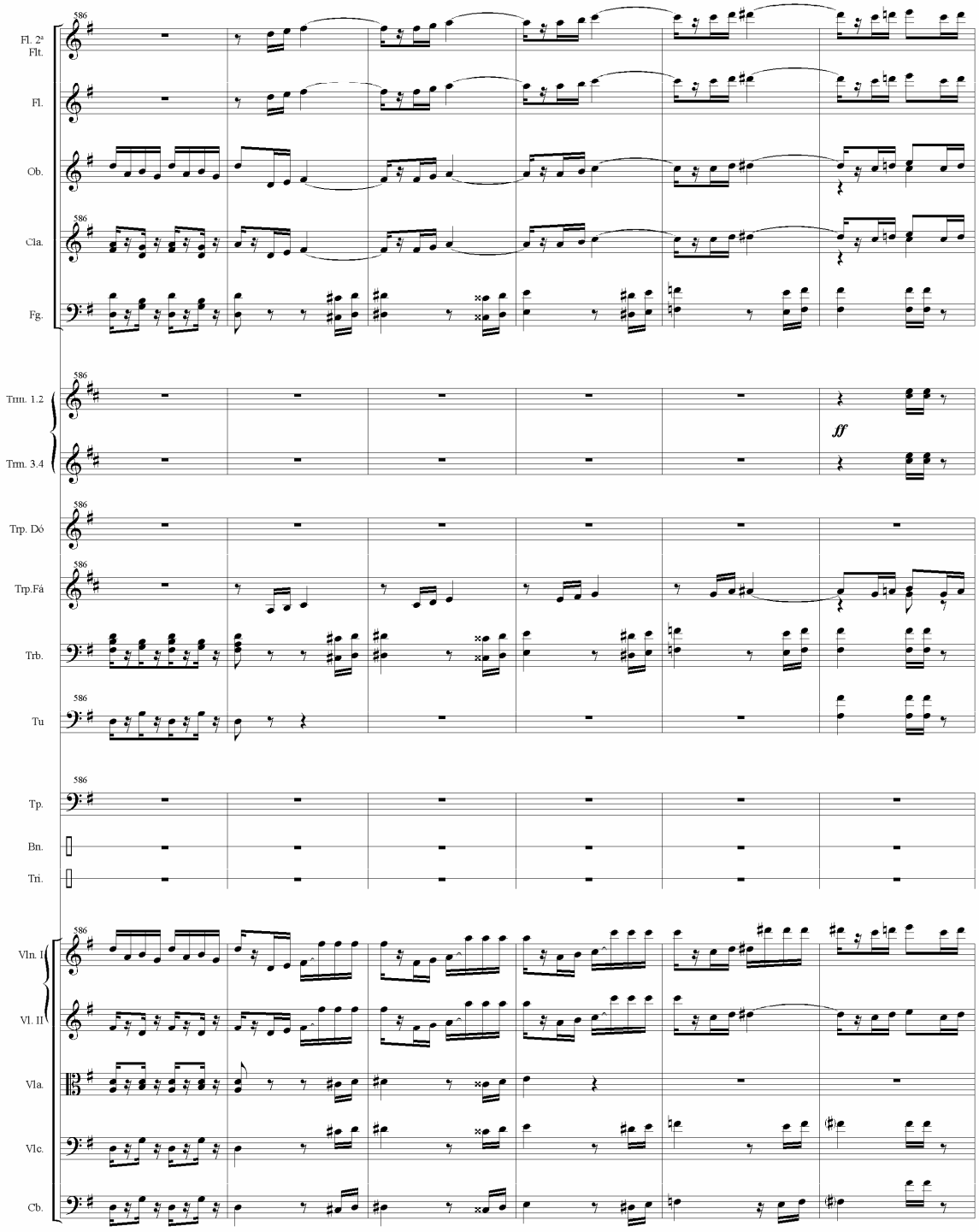
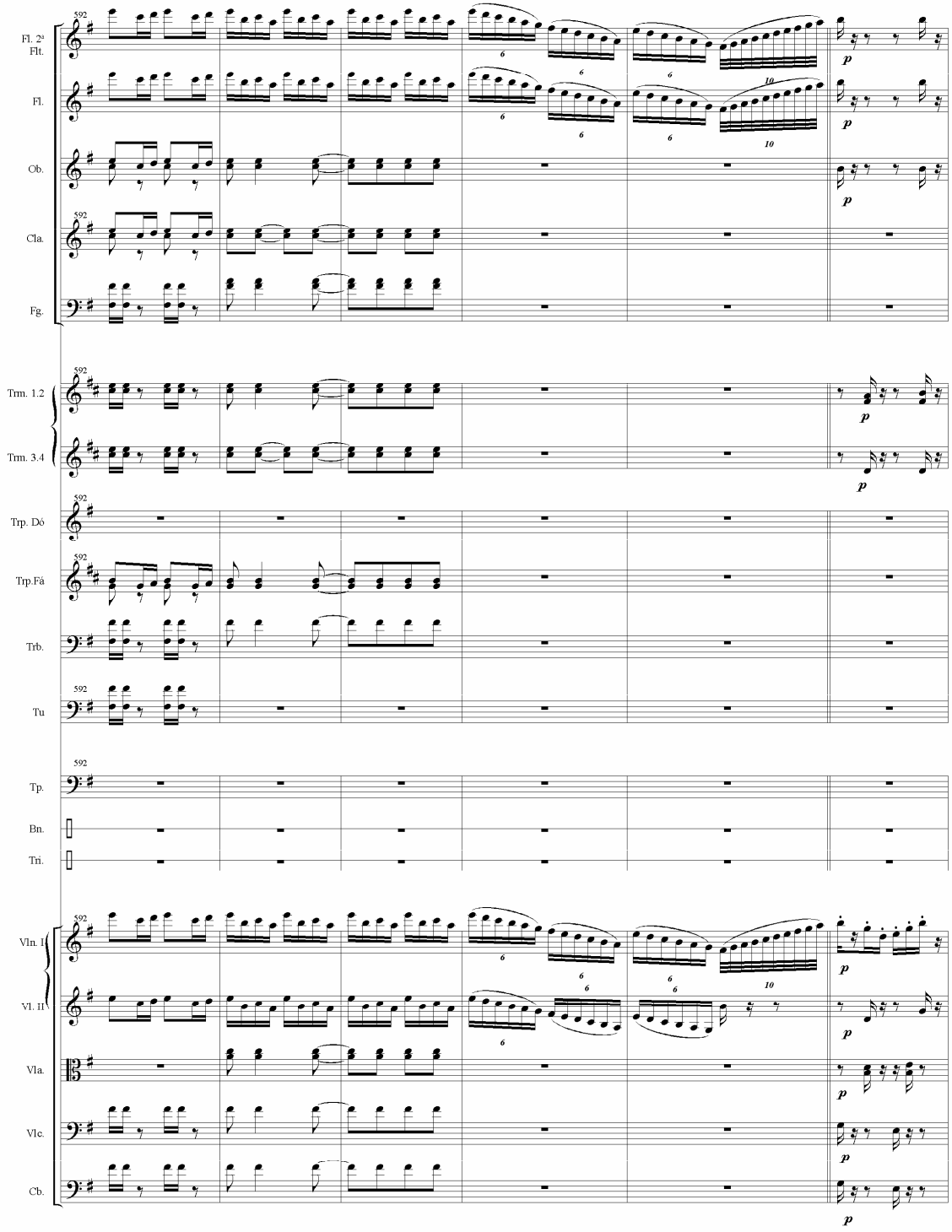
183

Poco meno
a tempo
col canto
Sola
1.2
rit. a piacere
frazeggiando liberamente
ten.
re - sta
O ma - - - dre
Non vha che un so - lo a - mor
quel - lo pel qual si muor!
Soc - cor - - - - - - - - - - so!
Soc - cor - - - - - - - - - - so!
Soc - cor - - - - - - - - - - so!
Poco meno
col canto

Flt. Fl. 2°
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
tutti
Condor sparisce dietro alla Mosquea e subito dopo lo si vede attraversare la scena a galoppo, armato di lancia e scudo.
oppure
Zuleida disperata, esce rapidamente dallo stesso lato
Z.
re - sta
m'o - di
Ah!
C.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

372
Flt.
Fl. 2ª
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Bombo
Tp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Flt.
Fl. 2°
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
T 1.2
B
Dall'interno della Moschea
D'al - lar - mi un gri - - - - -
D'al - lar - mi un gri - - - - - do suo -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

383
Cla.
Claro.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
Trb.
Tp.
S
T 1.2
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
solo
a 3
ppp
dim.
Interno, dalla pianura lotana
sf
Soc - cor - - - - - - - - - so!
do
suo - no da lon - tan.
no da lon - ta - - - - no.
sotto voce
ppp
pp

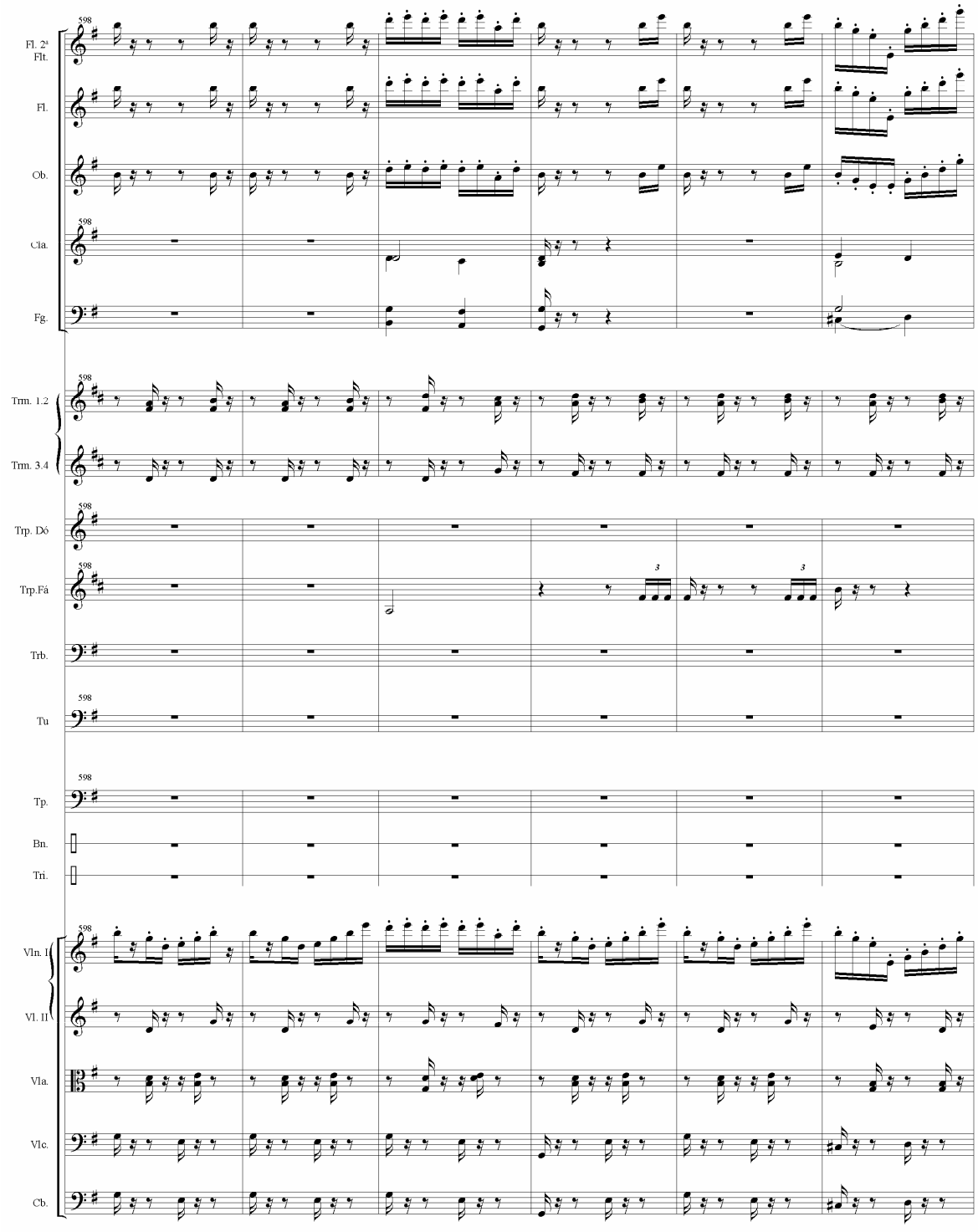
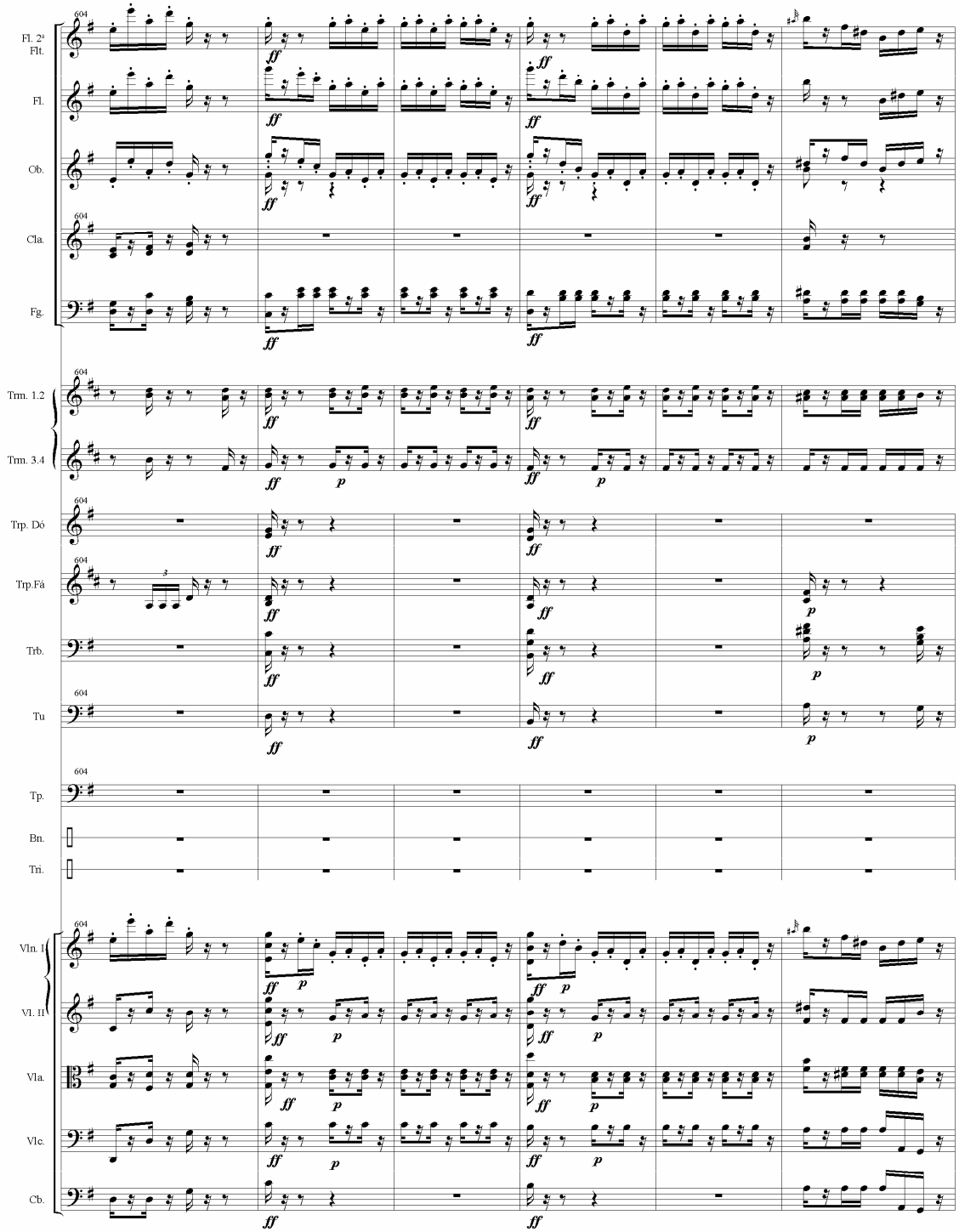
Cena III

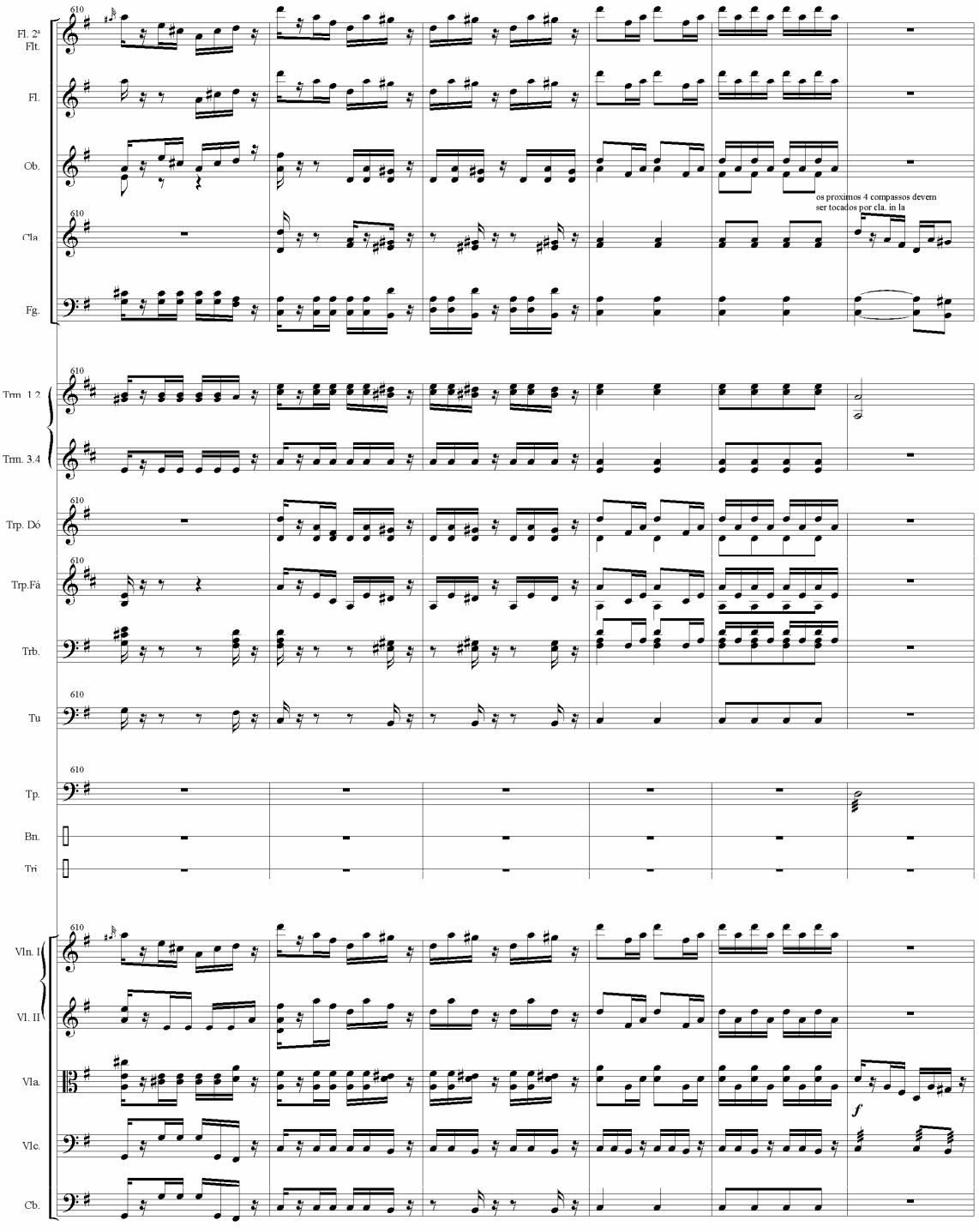
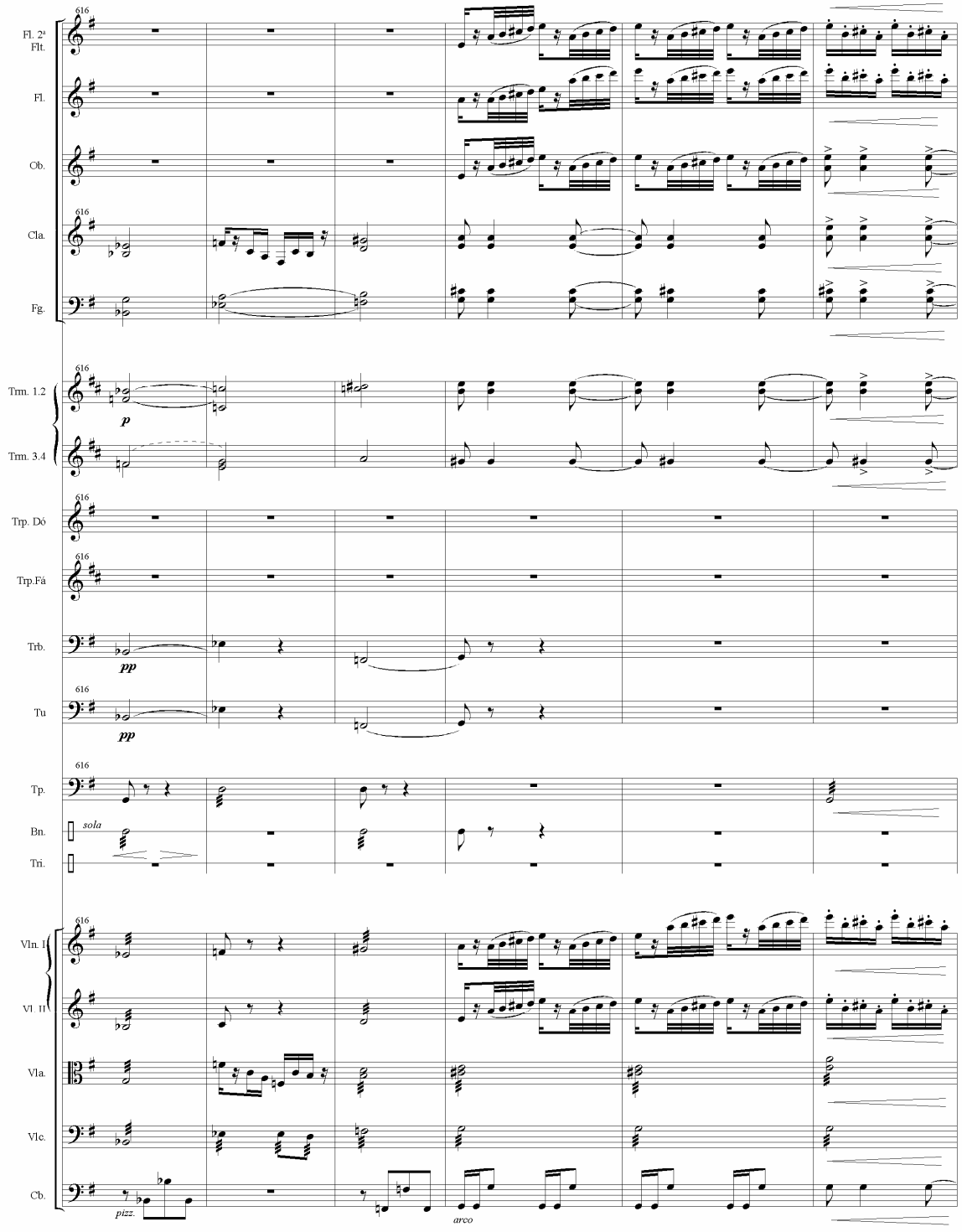
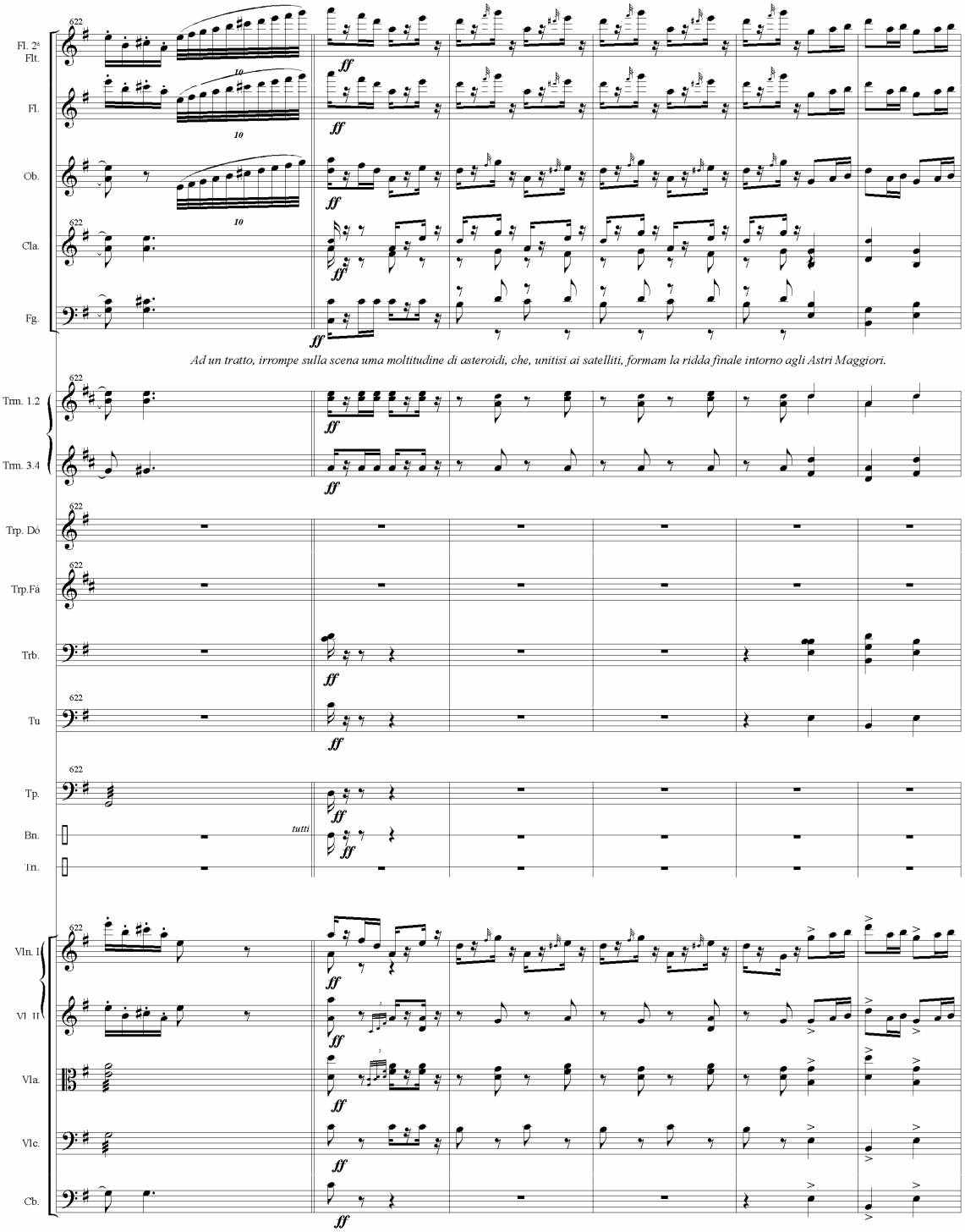
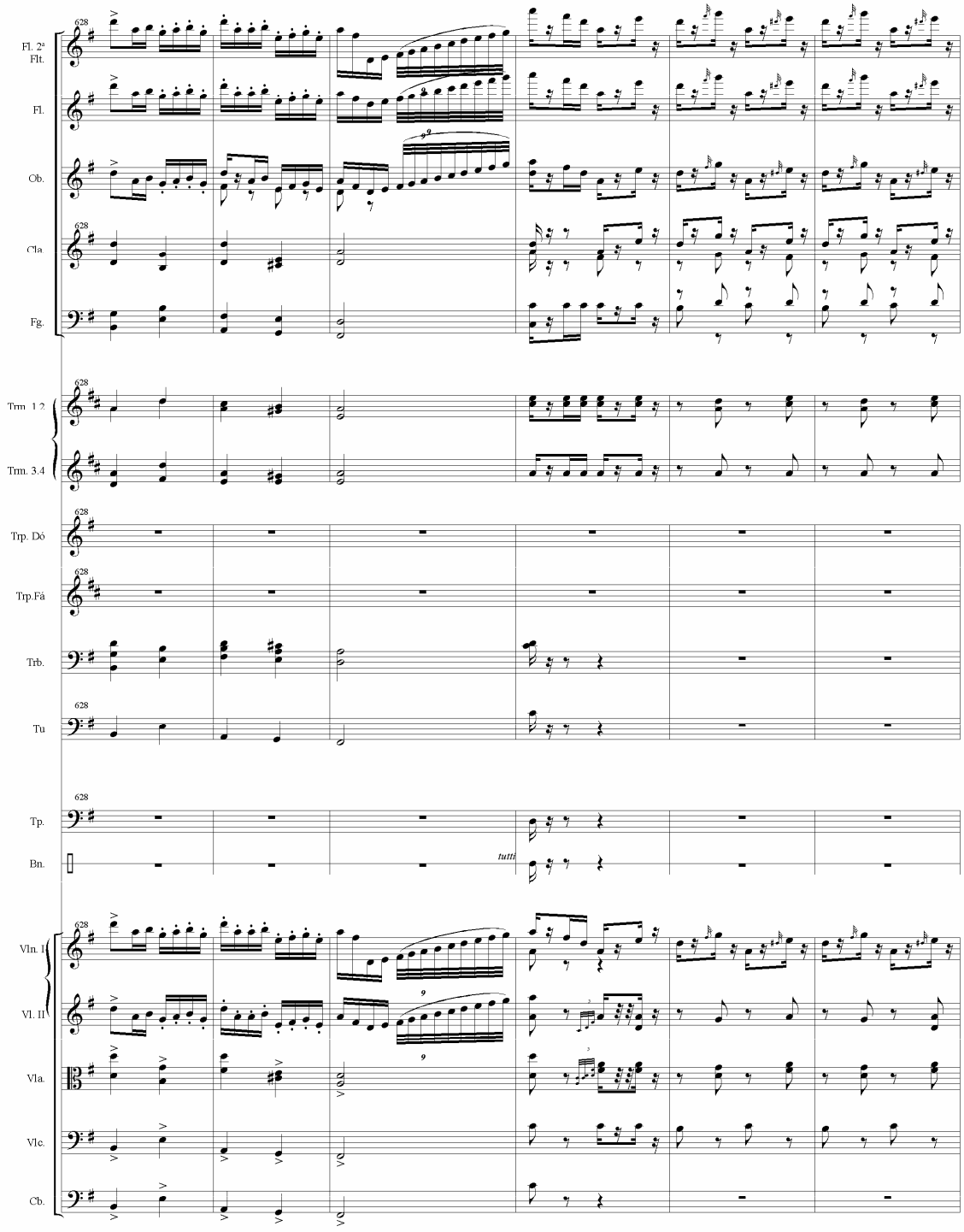
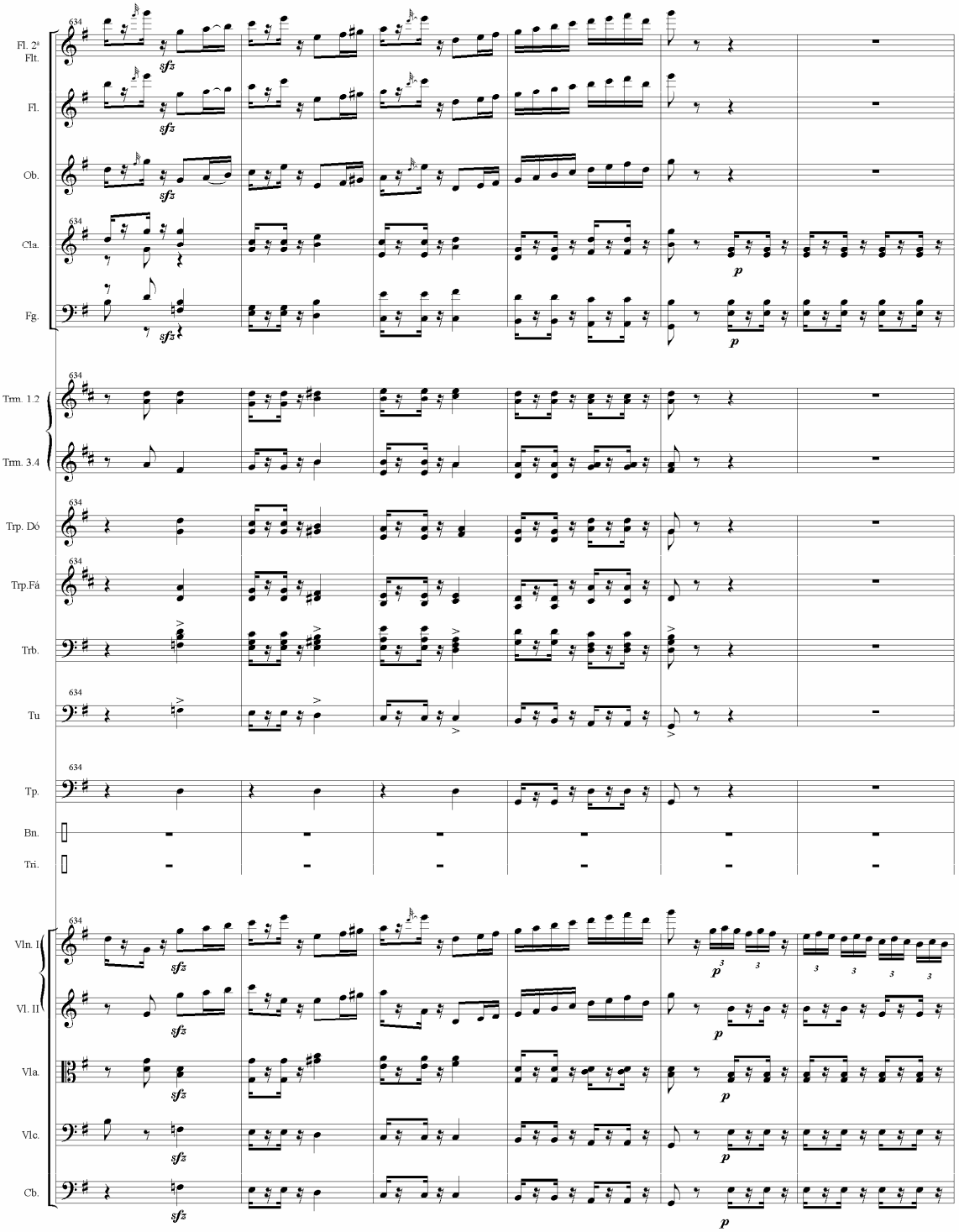
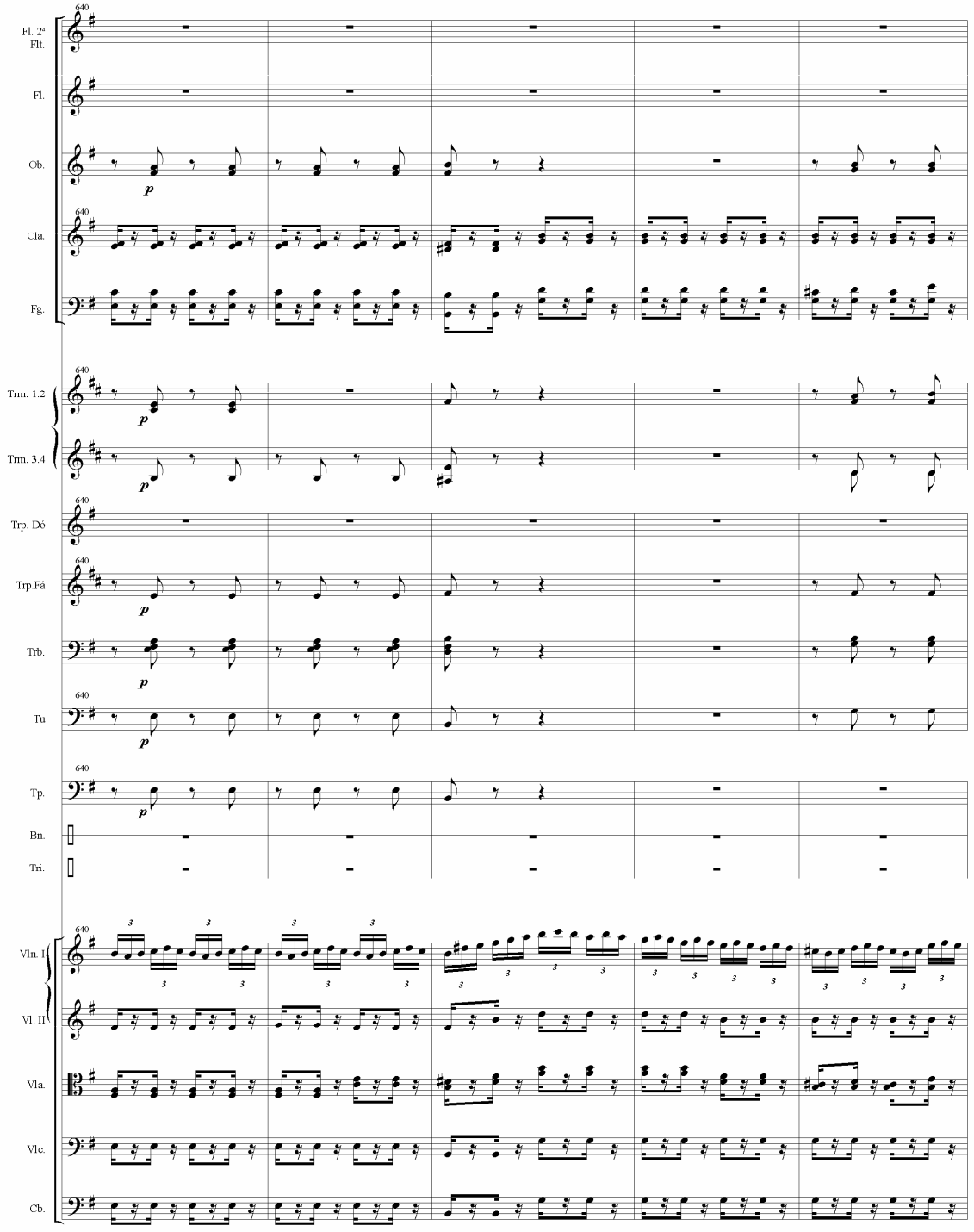
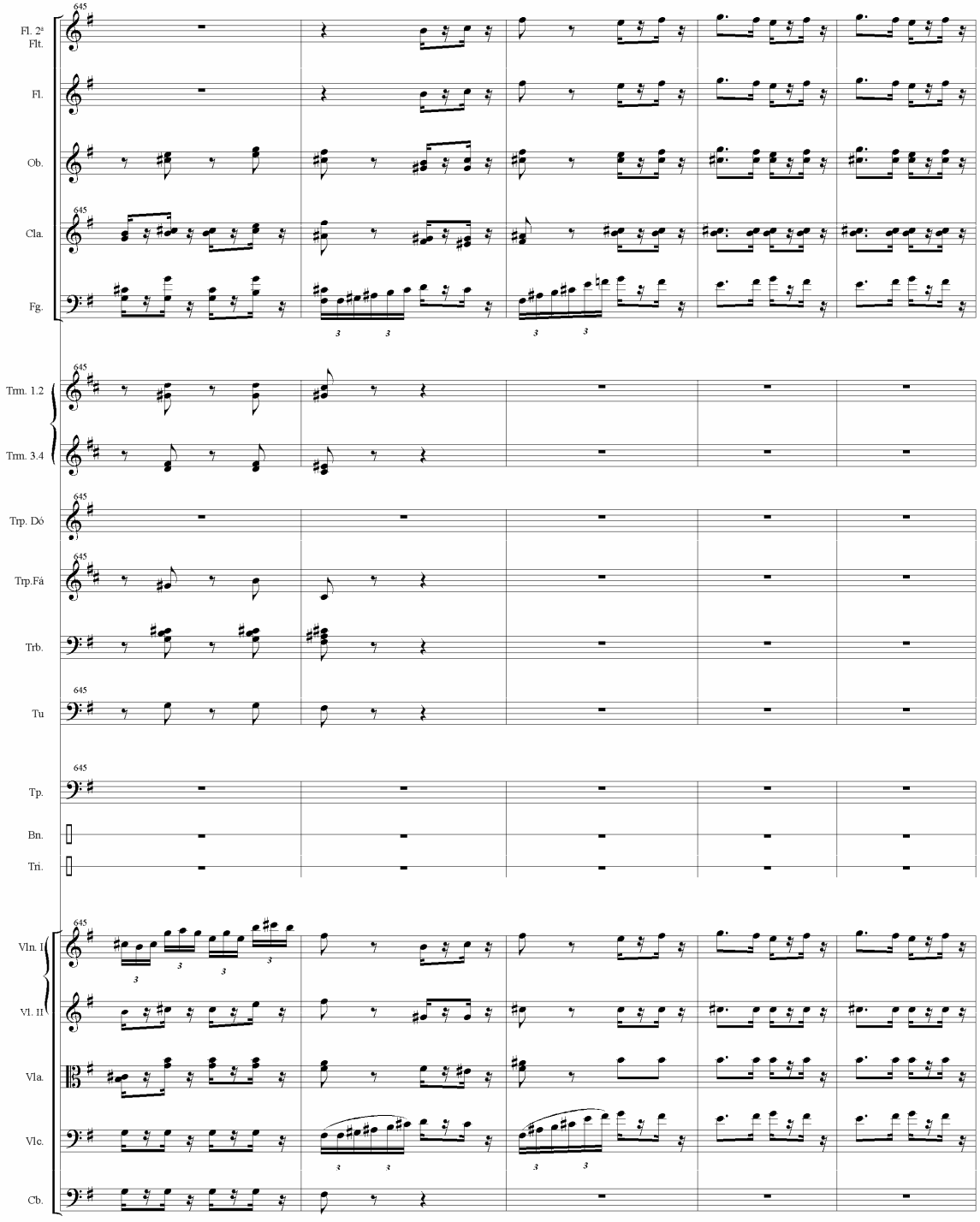
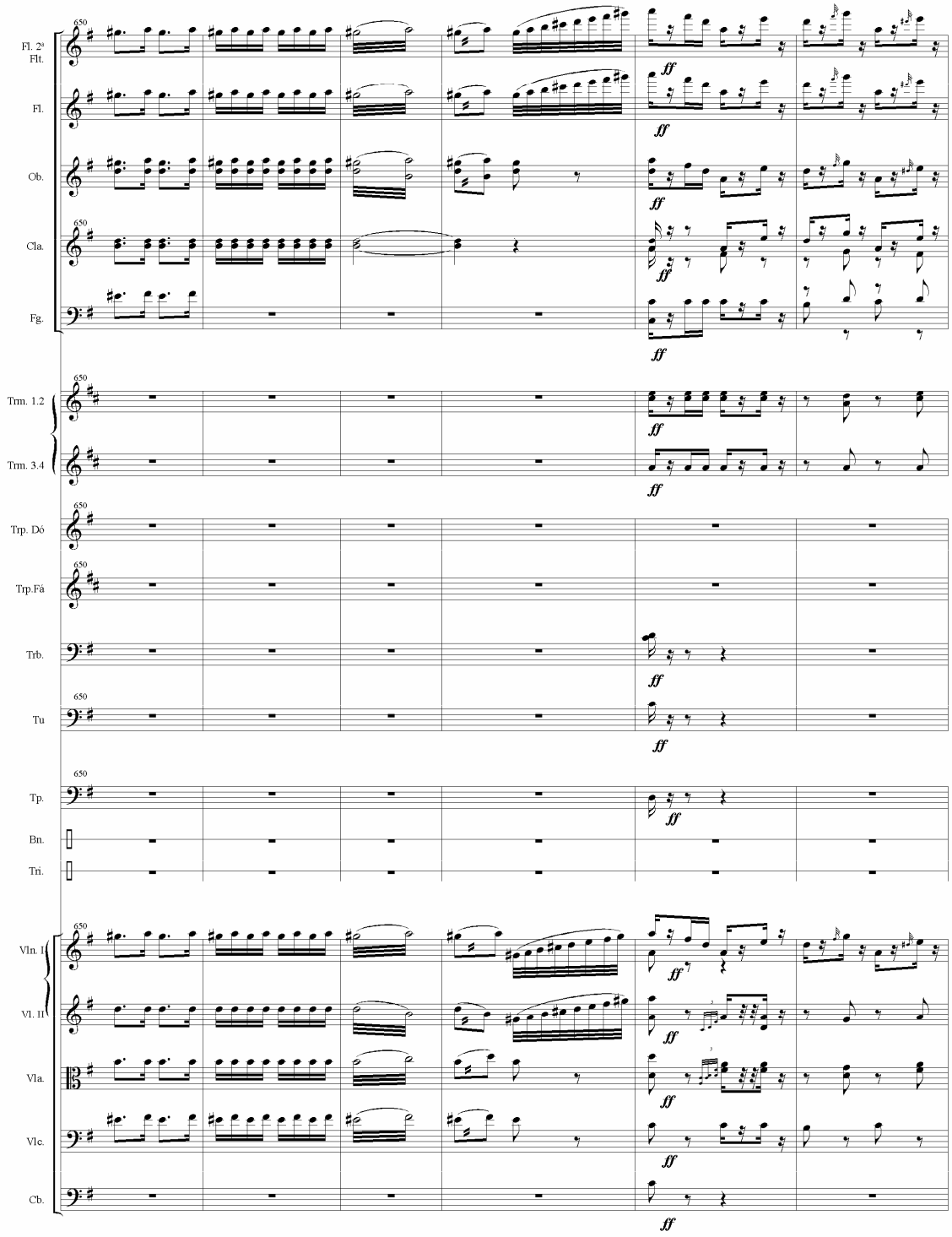
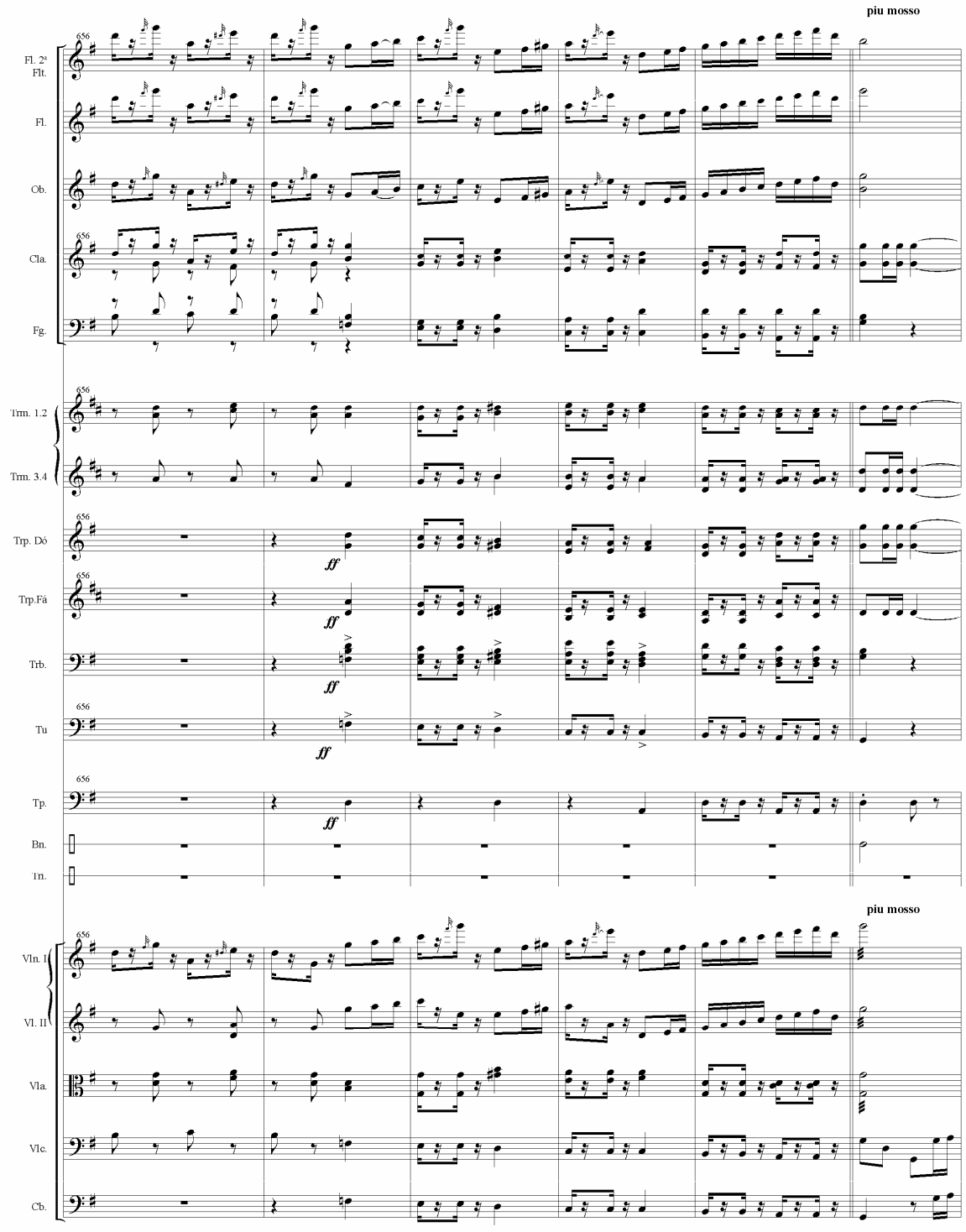
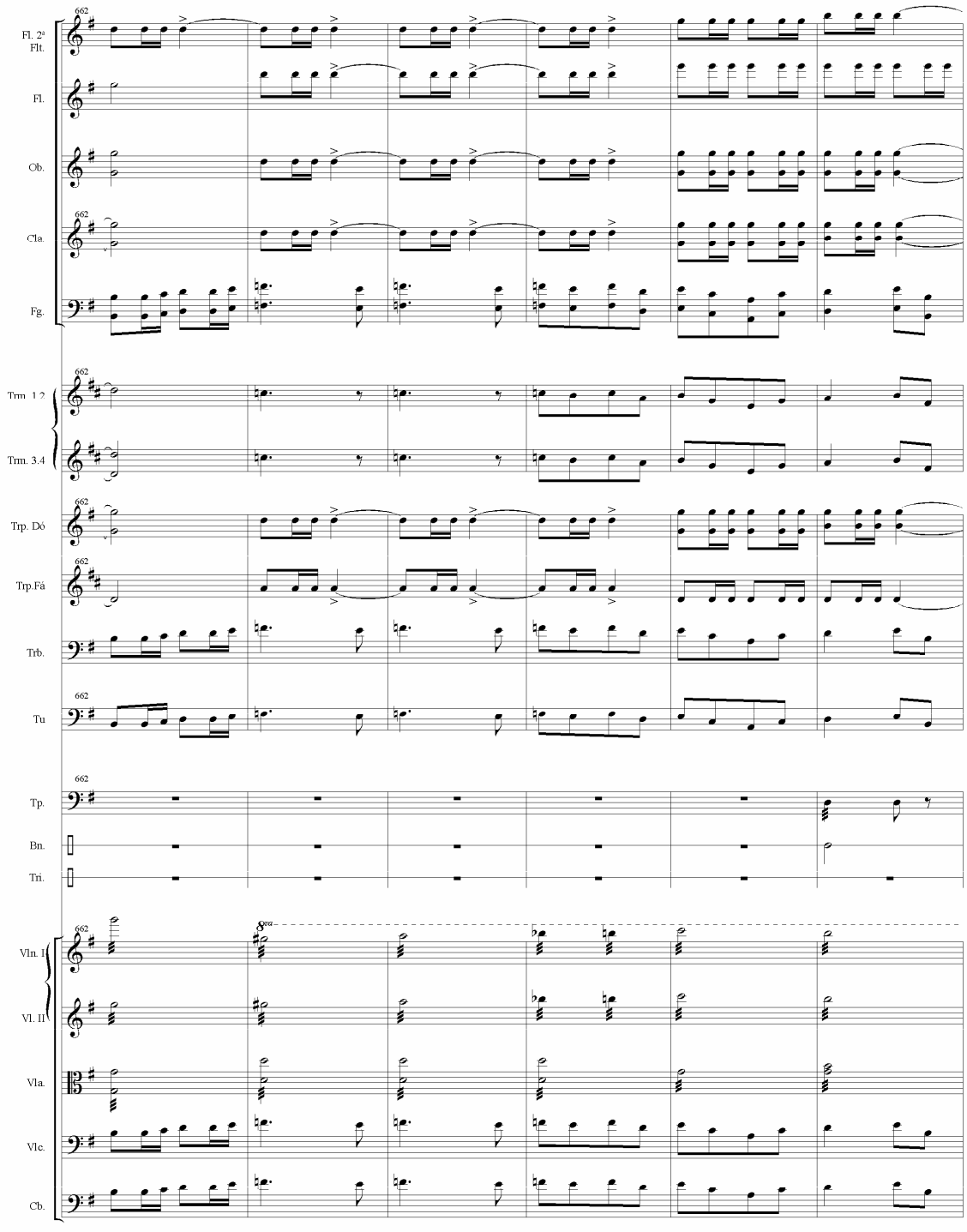
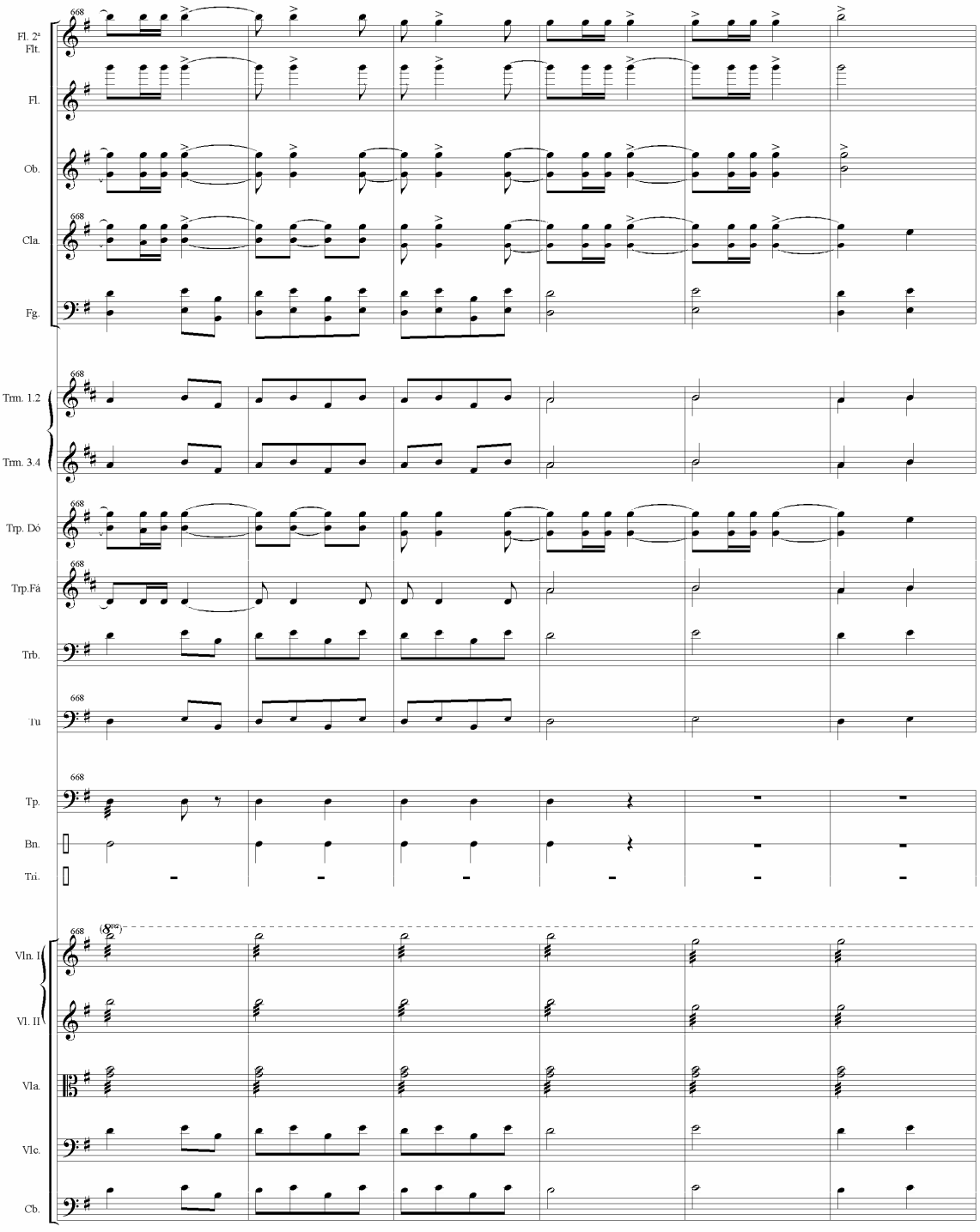
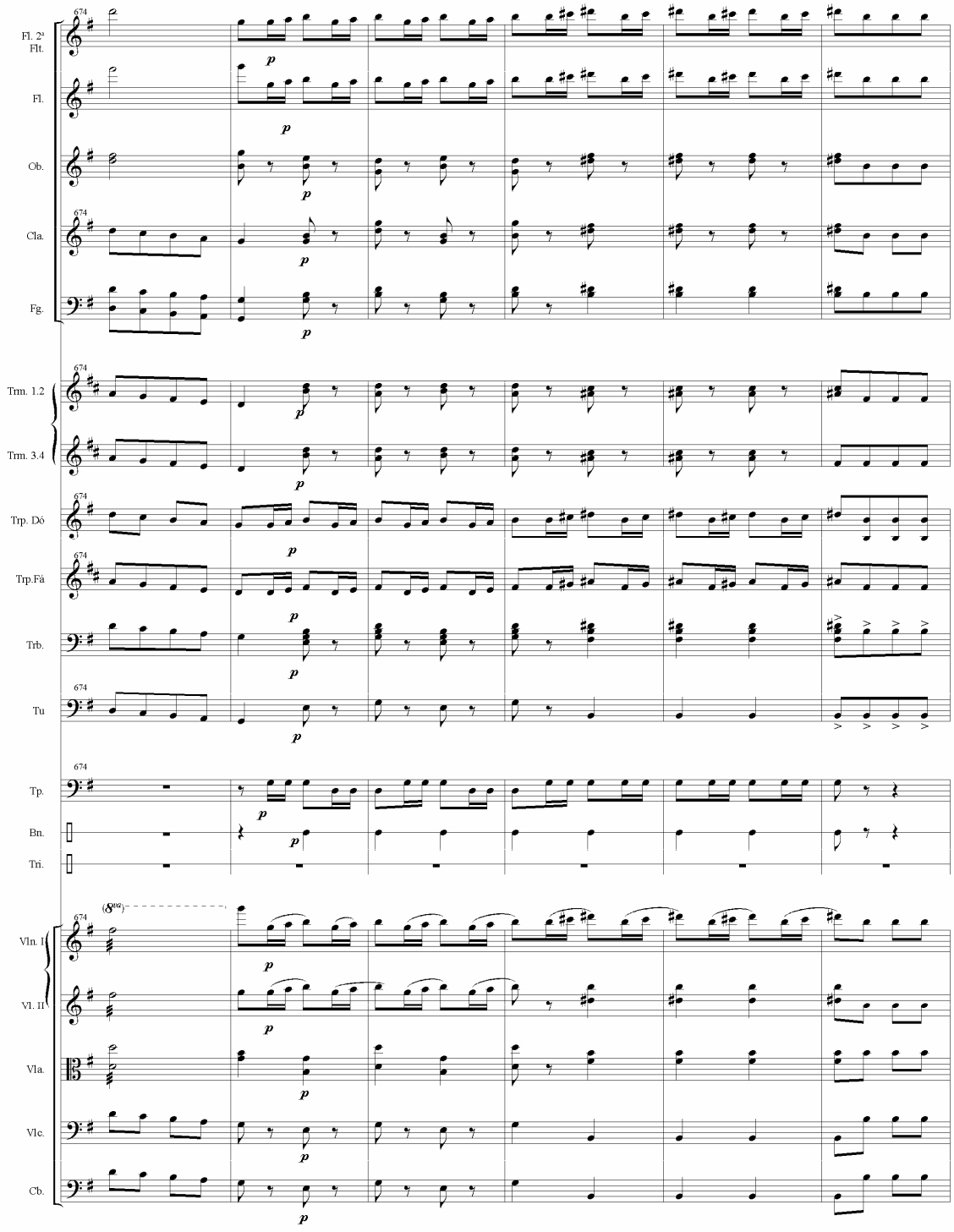
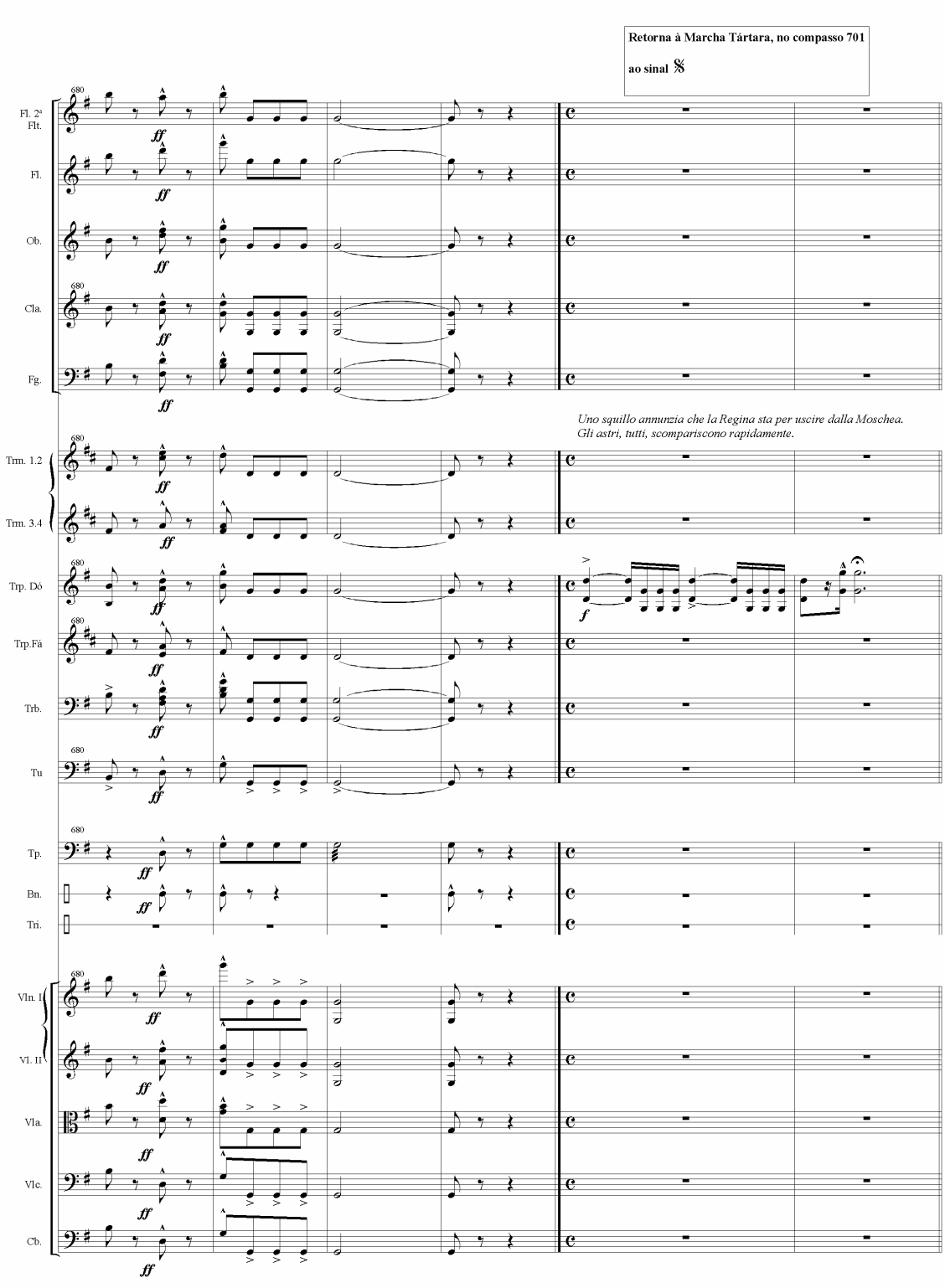
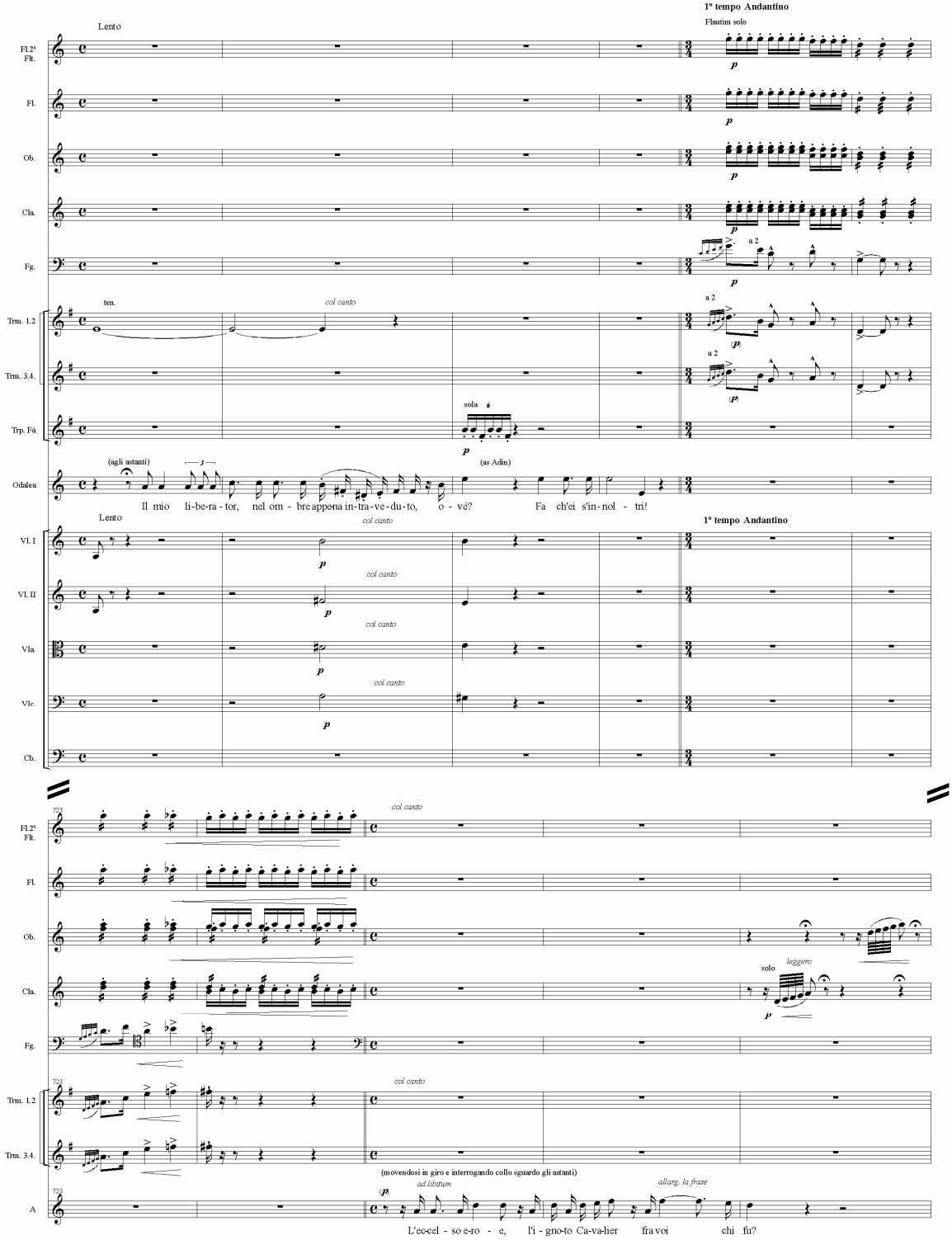
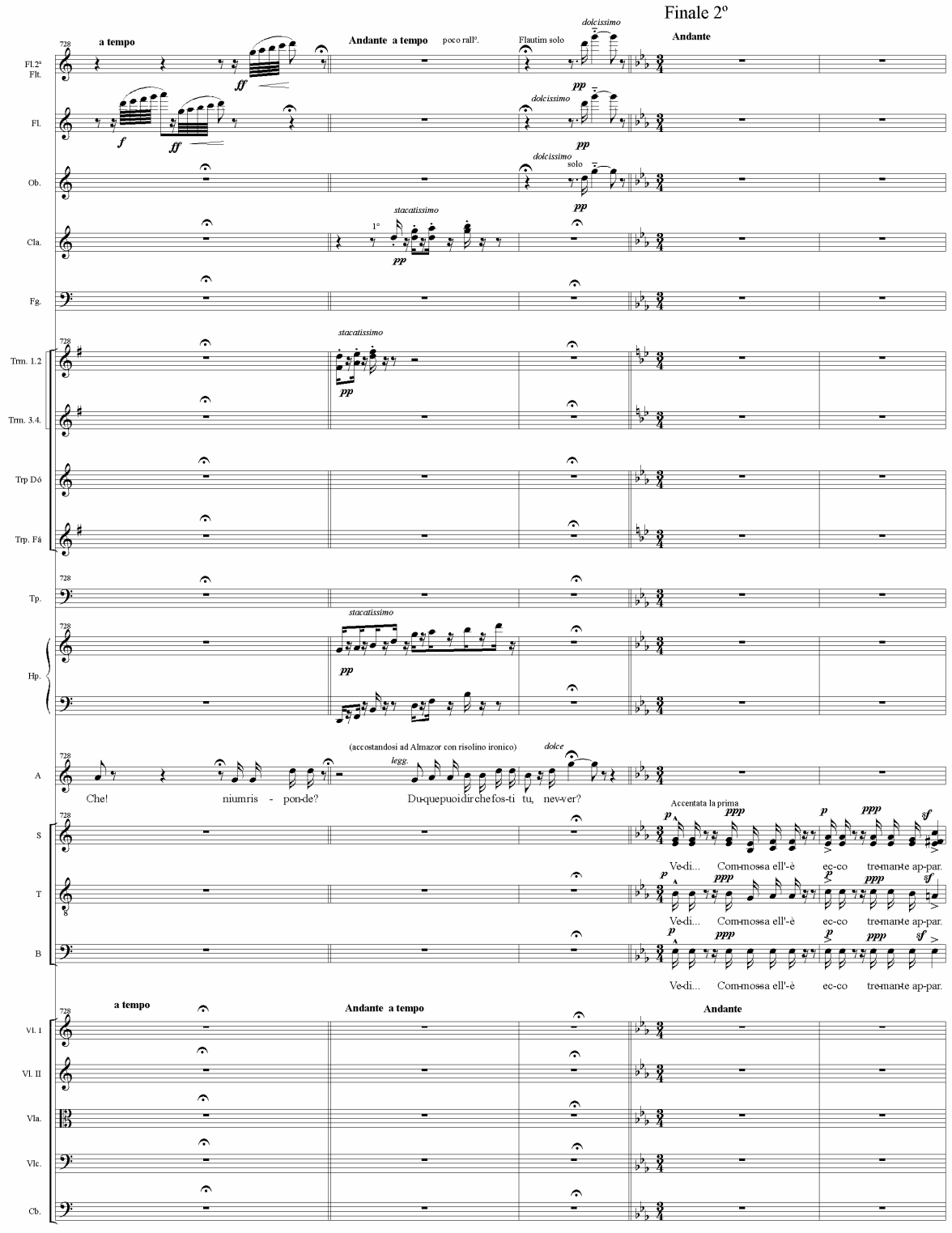
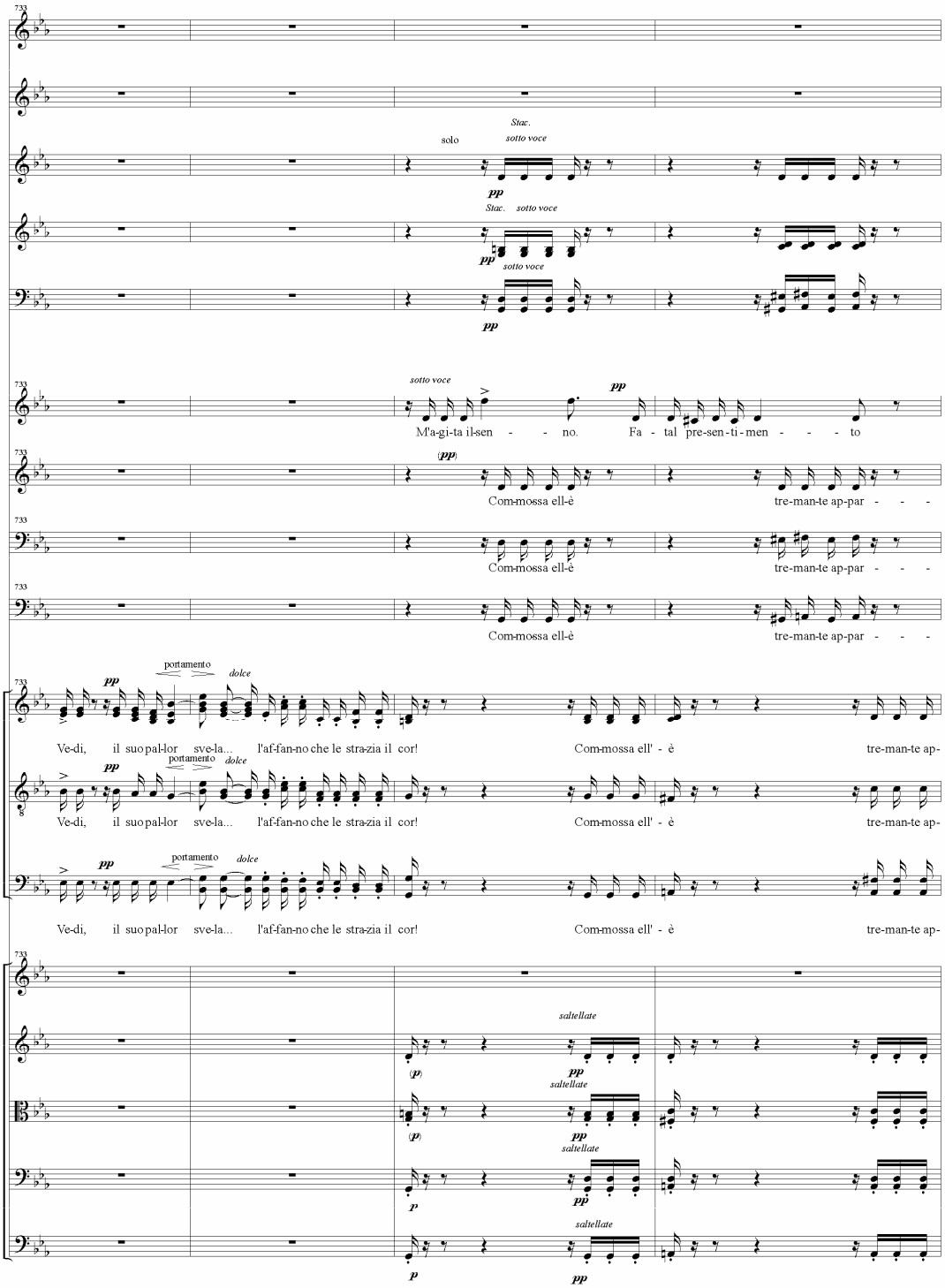
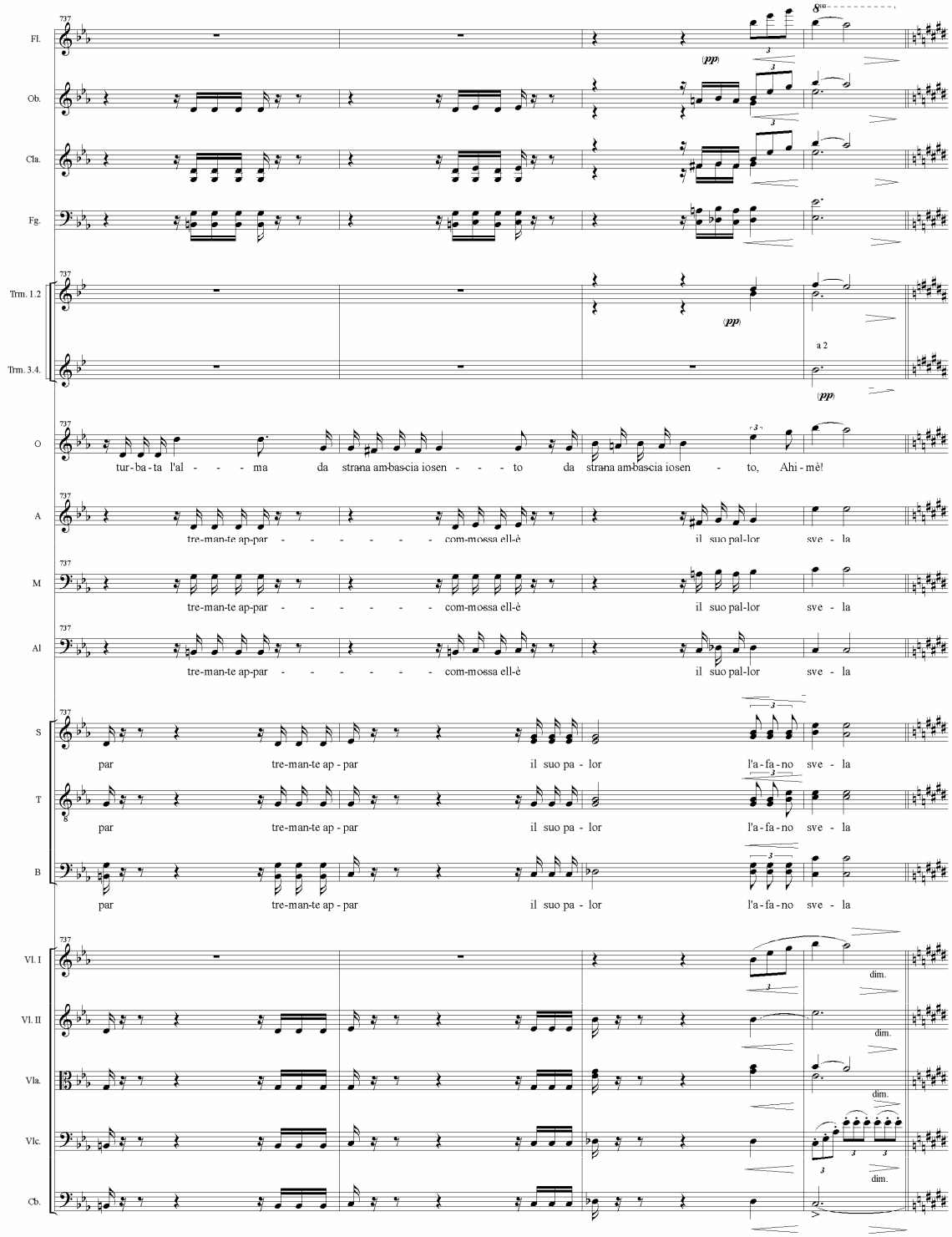
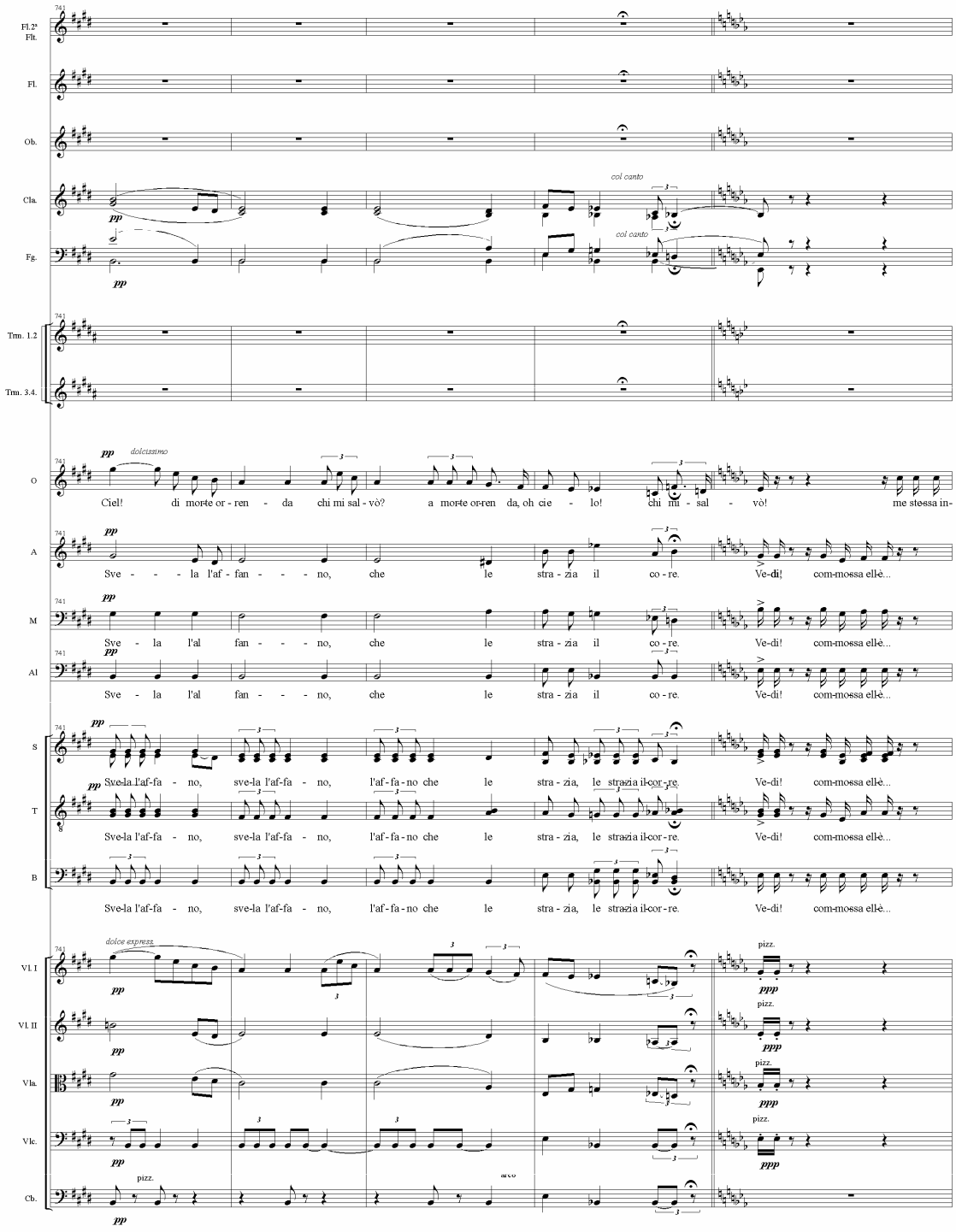
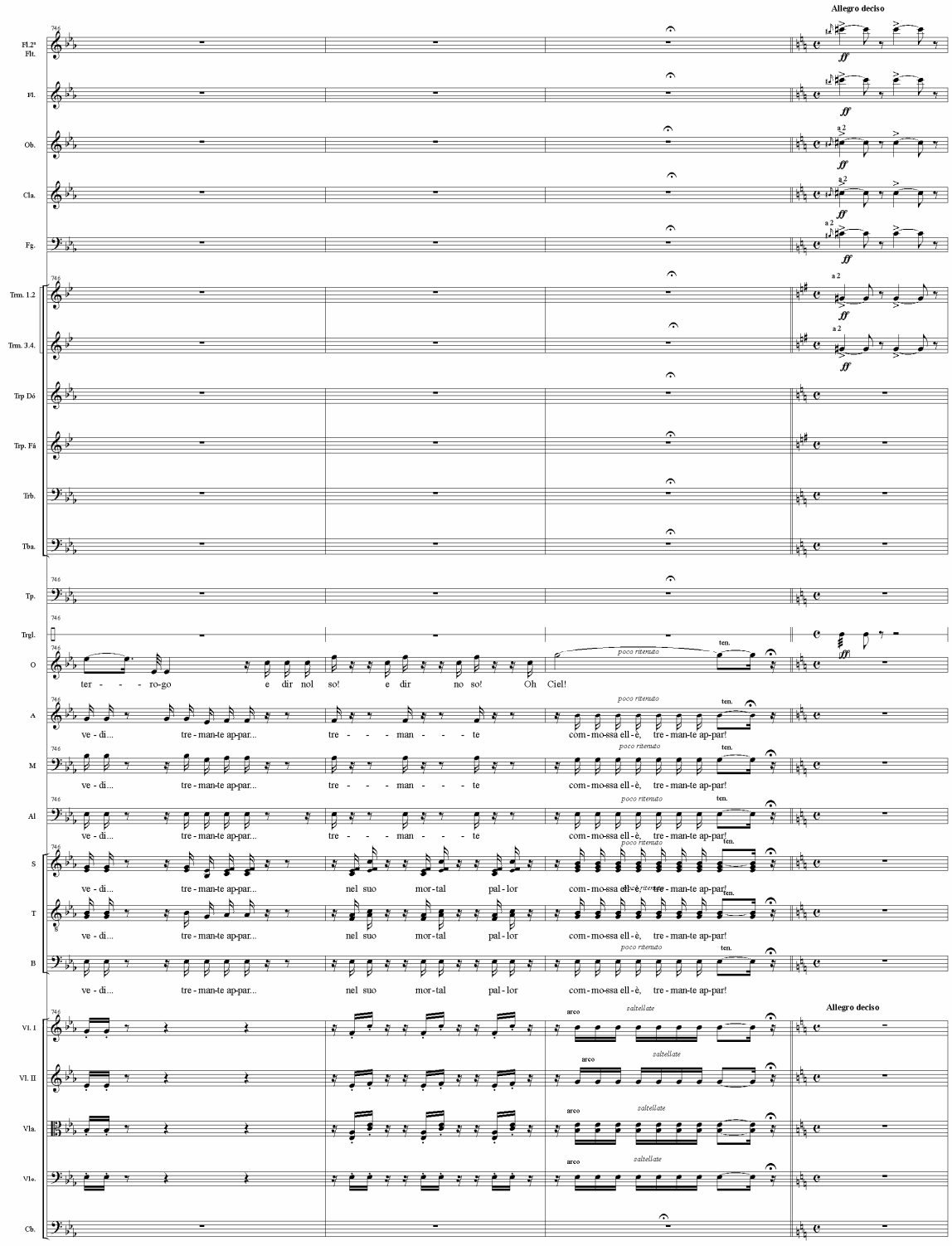
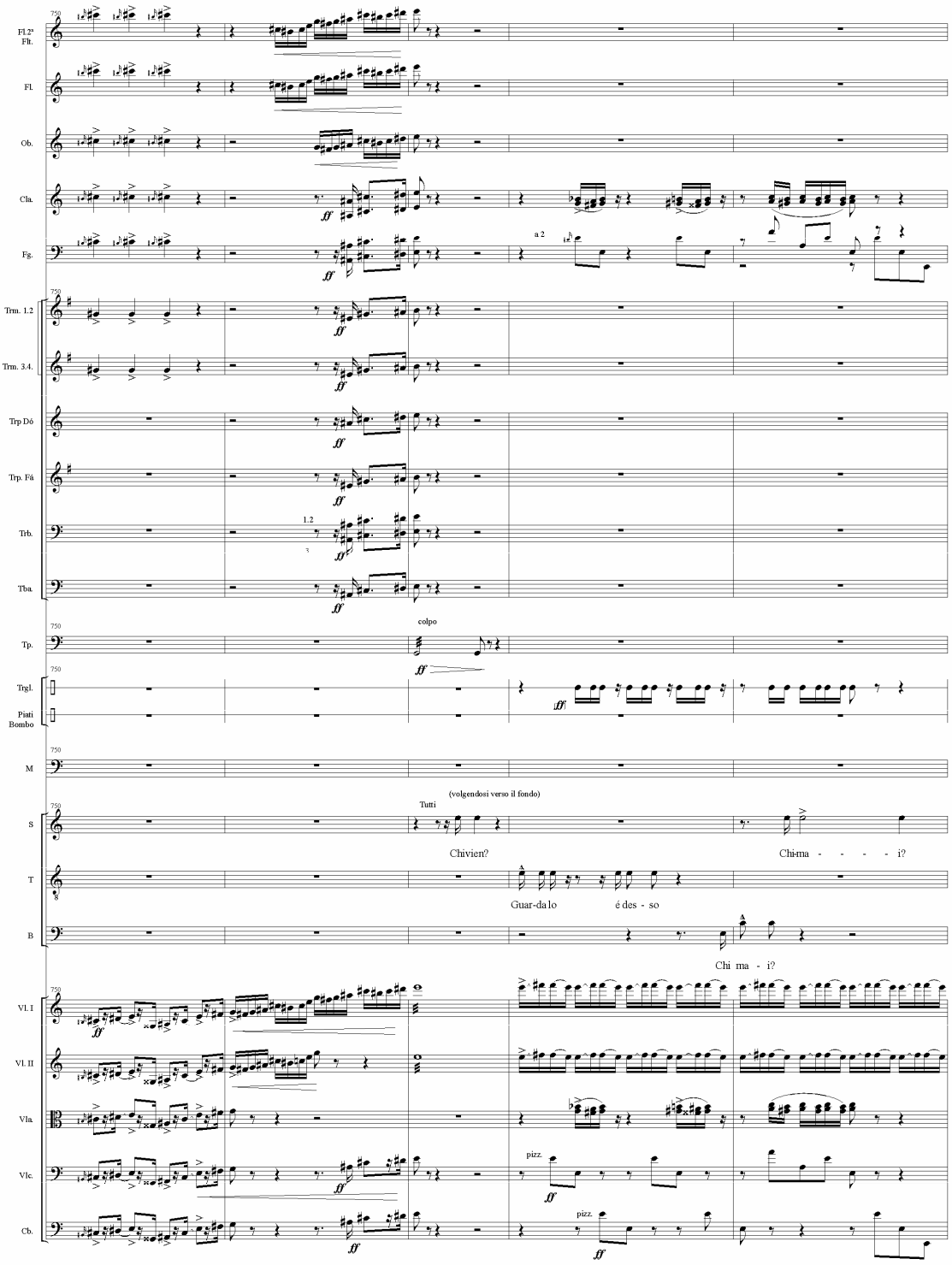
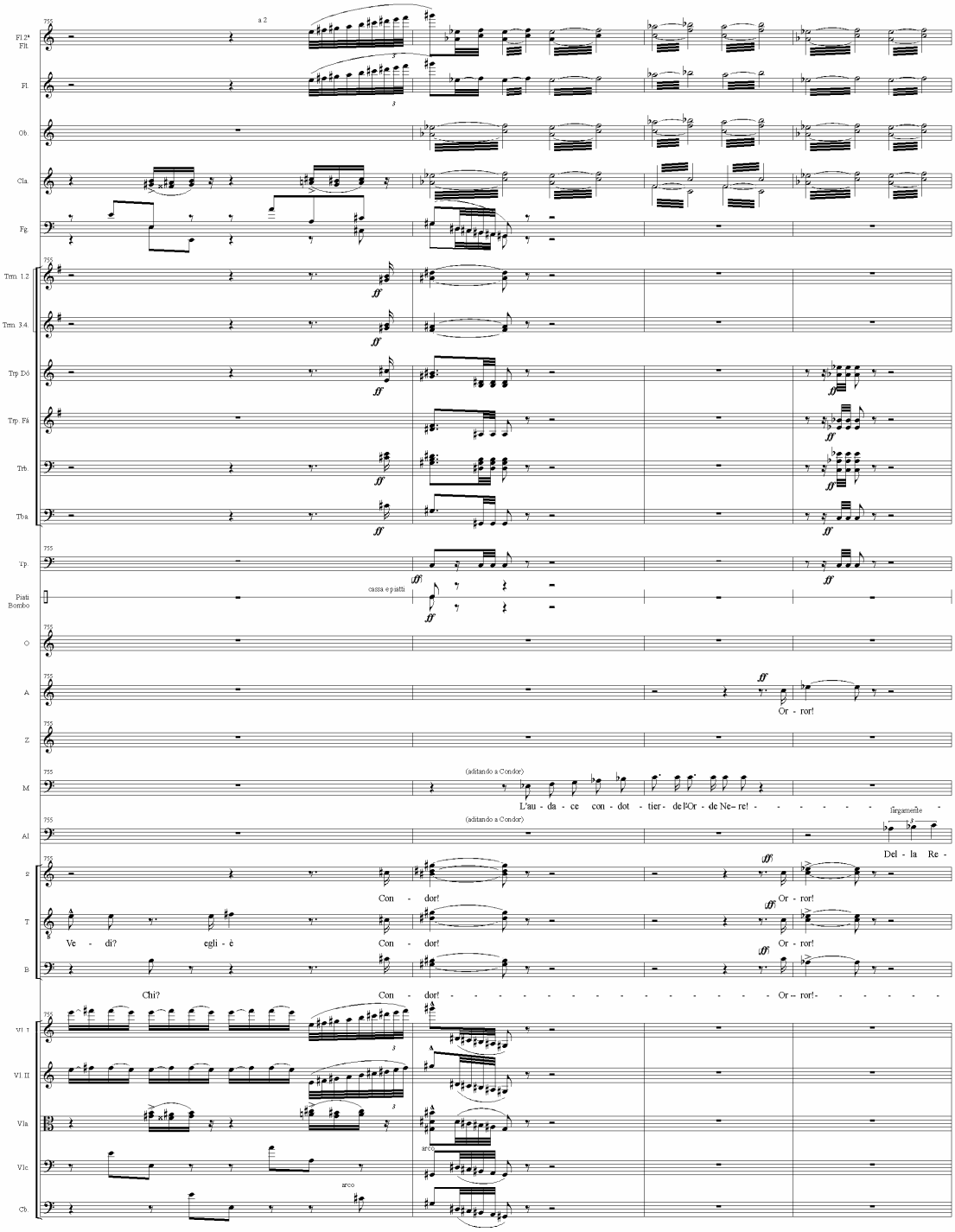
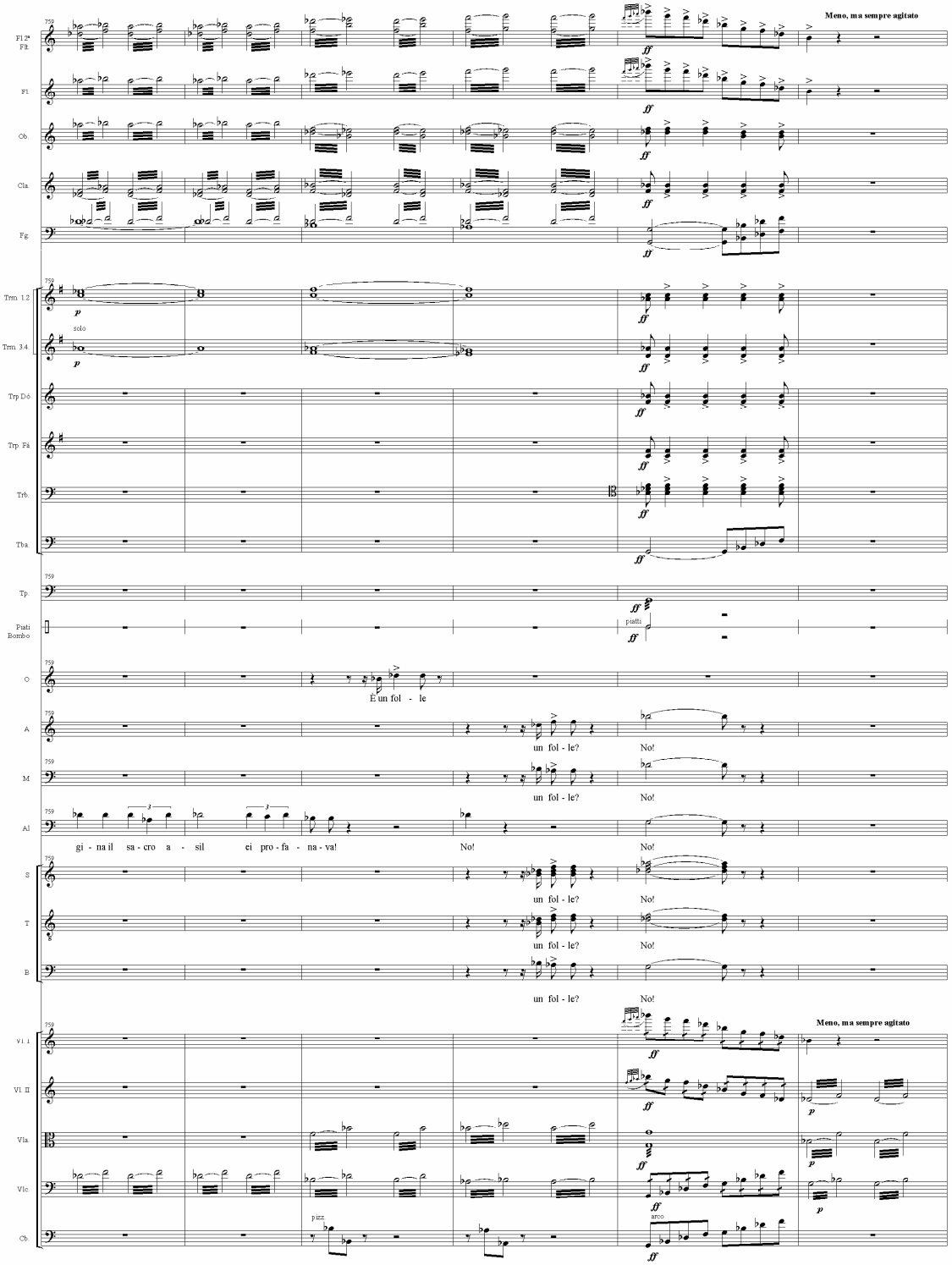
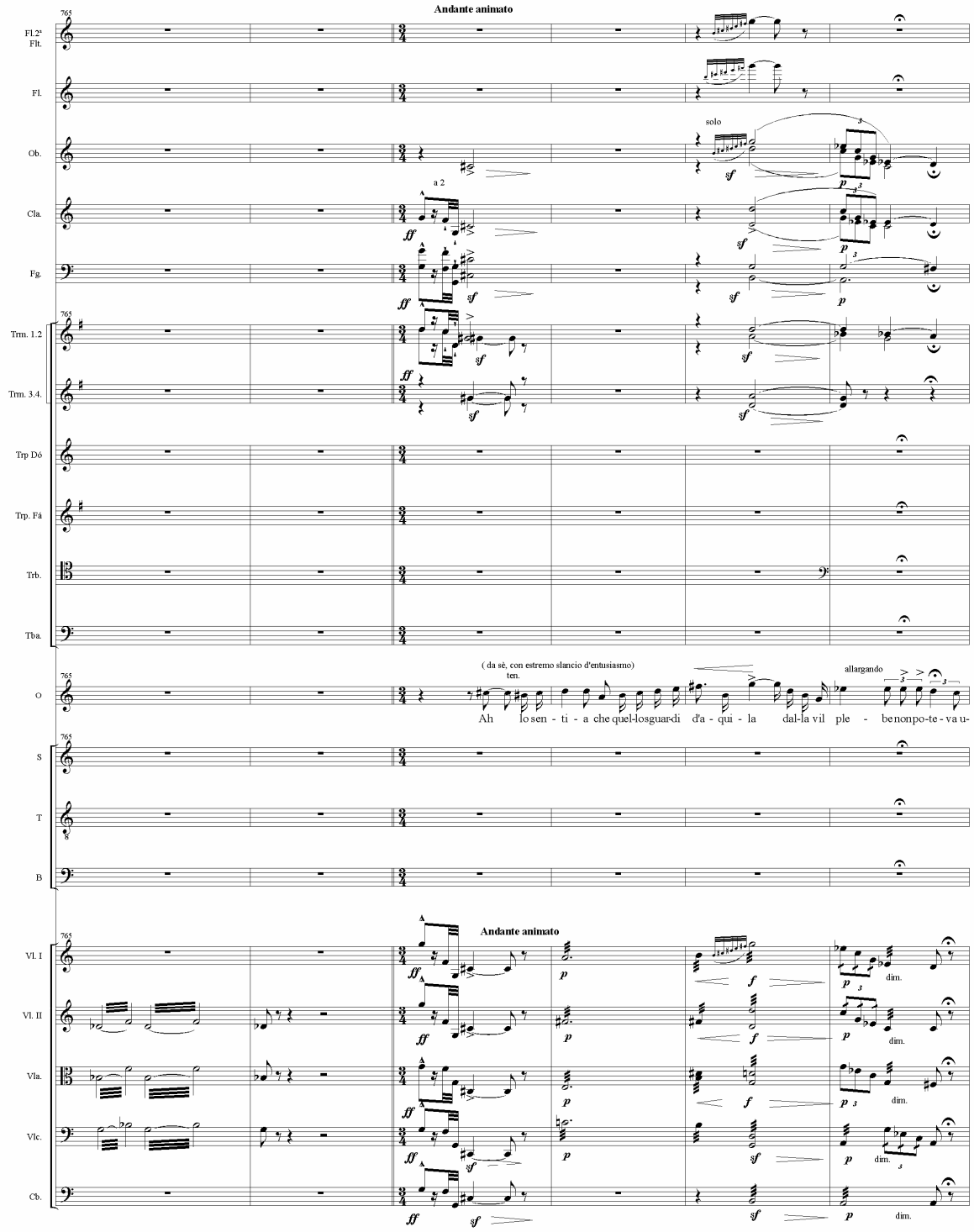
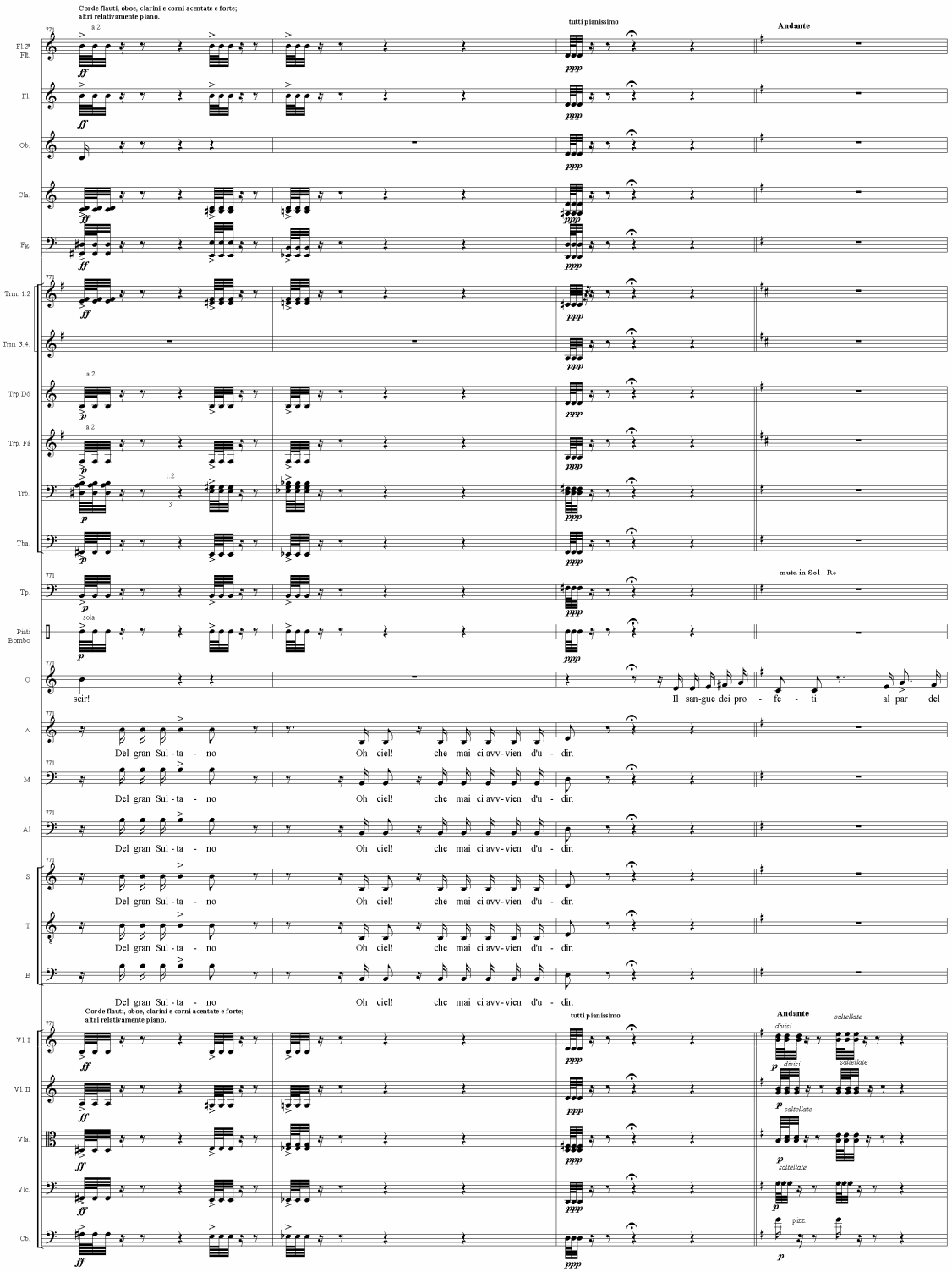
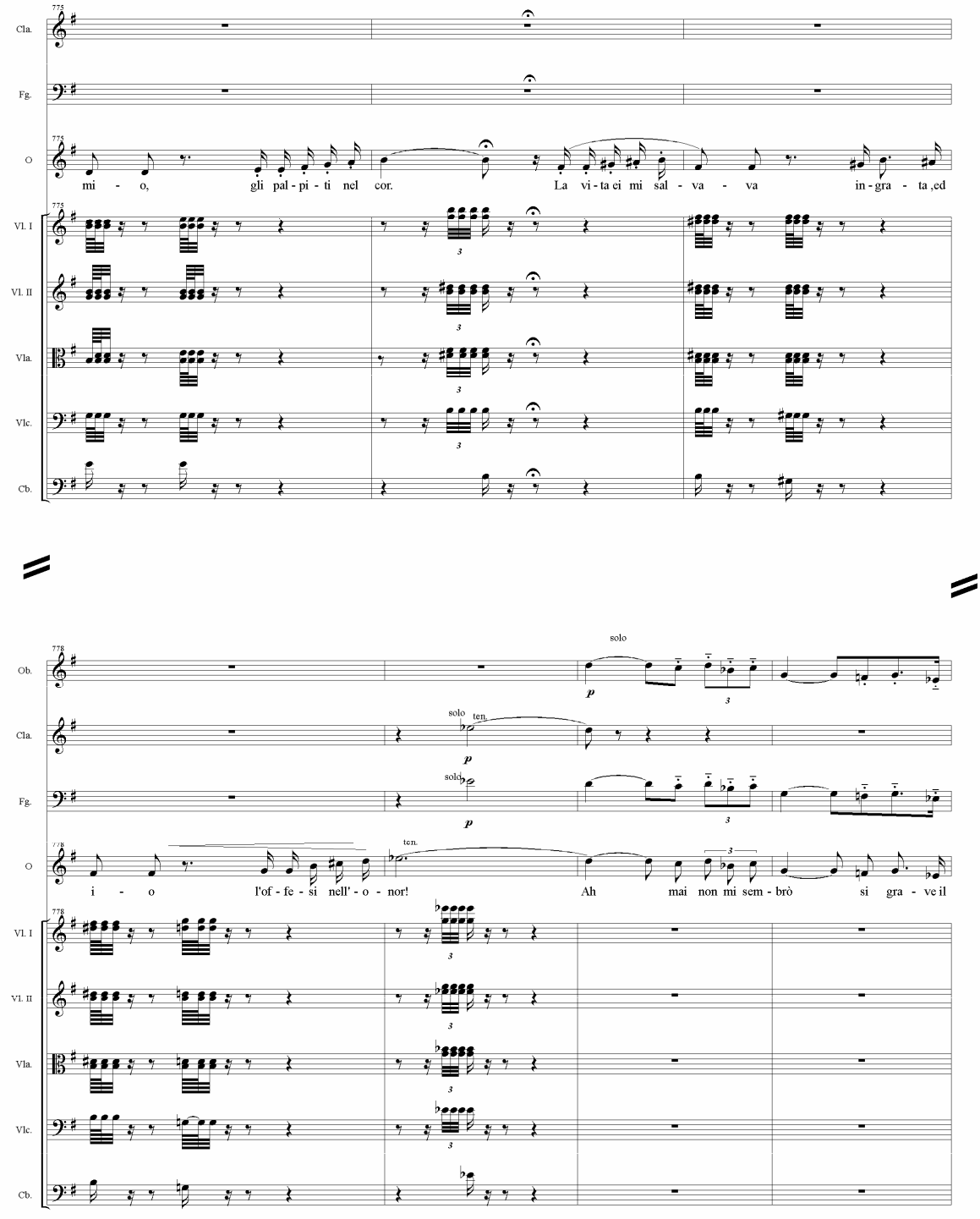
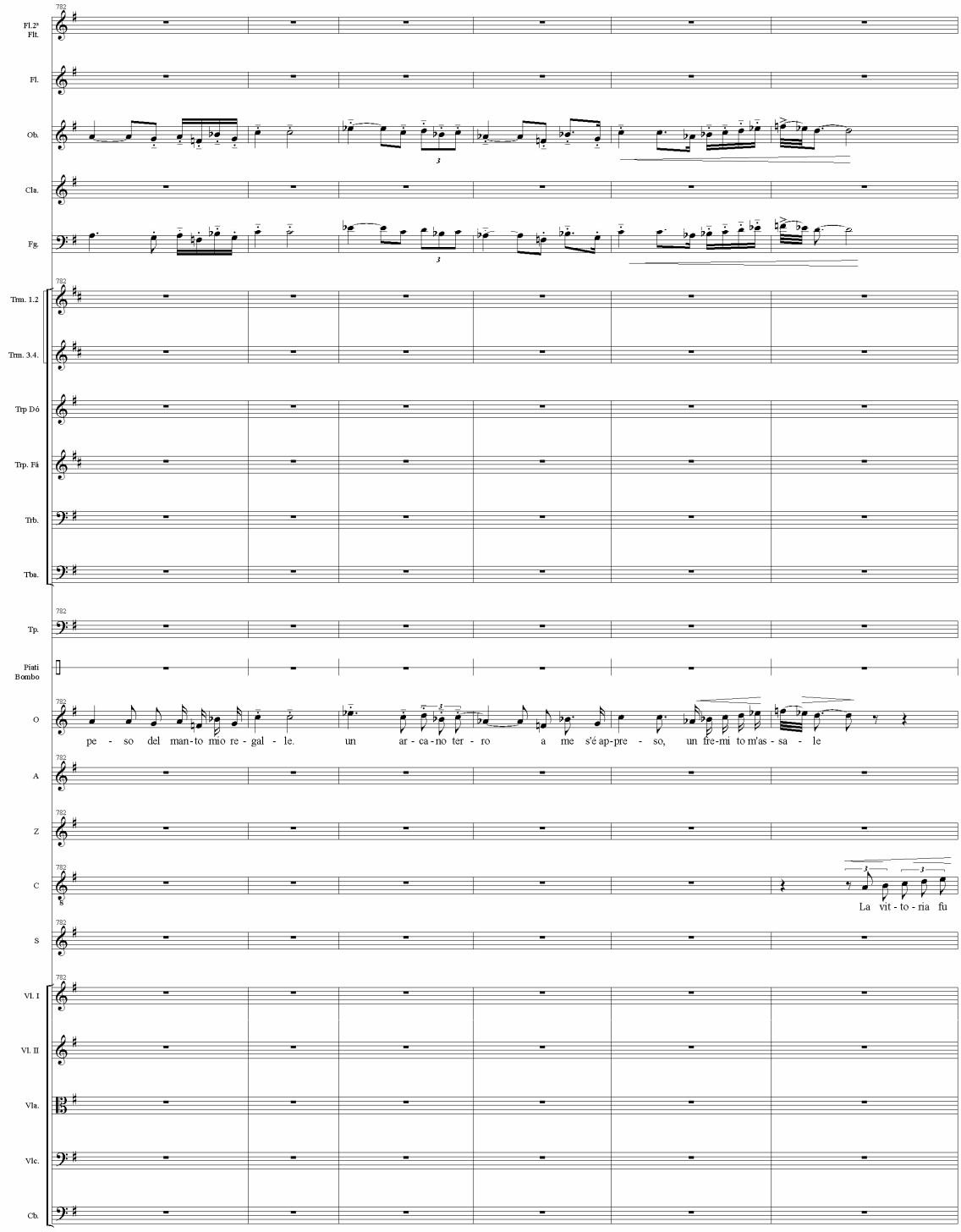
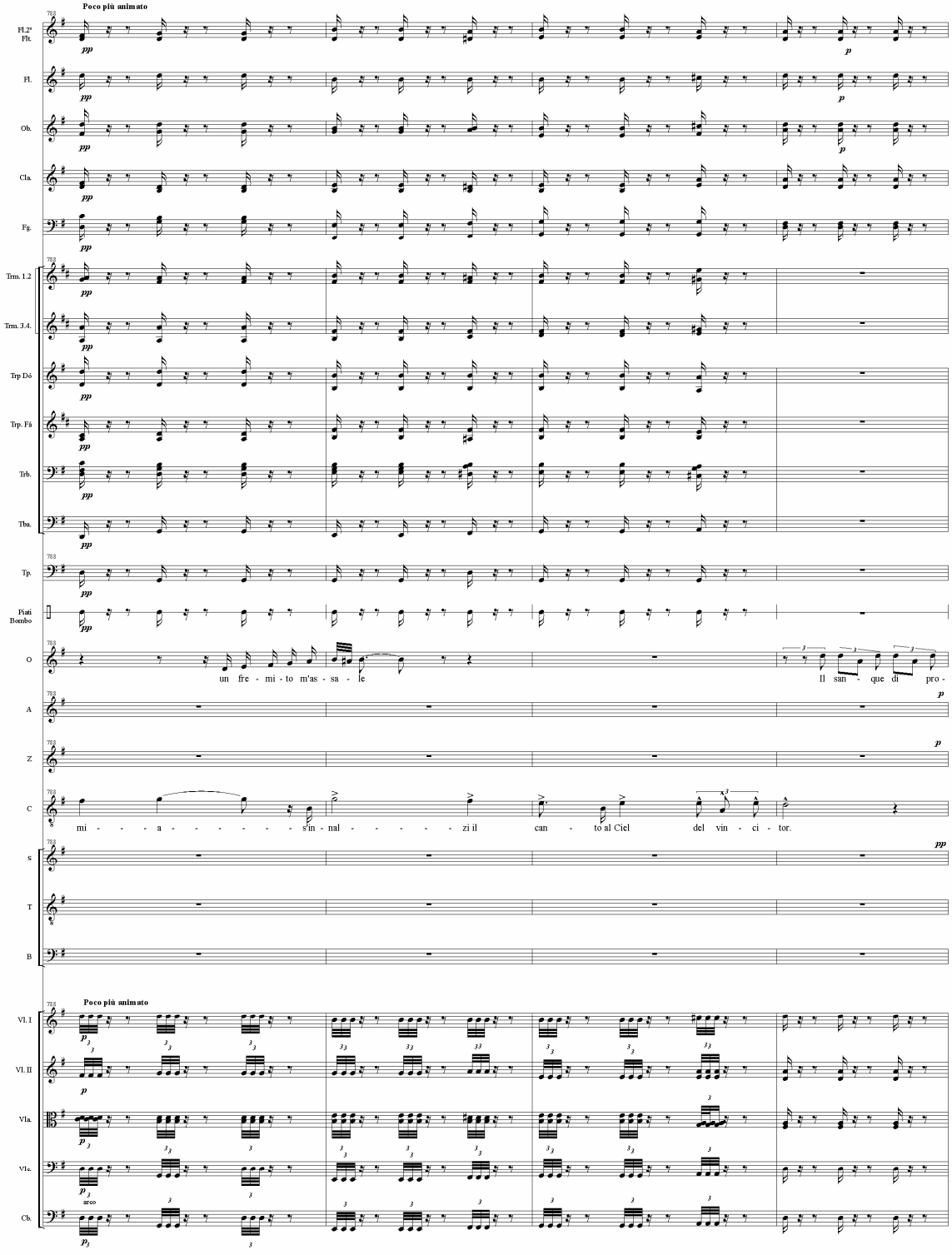
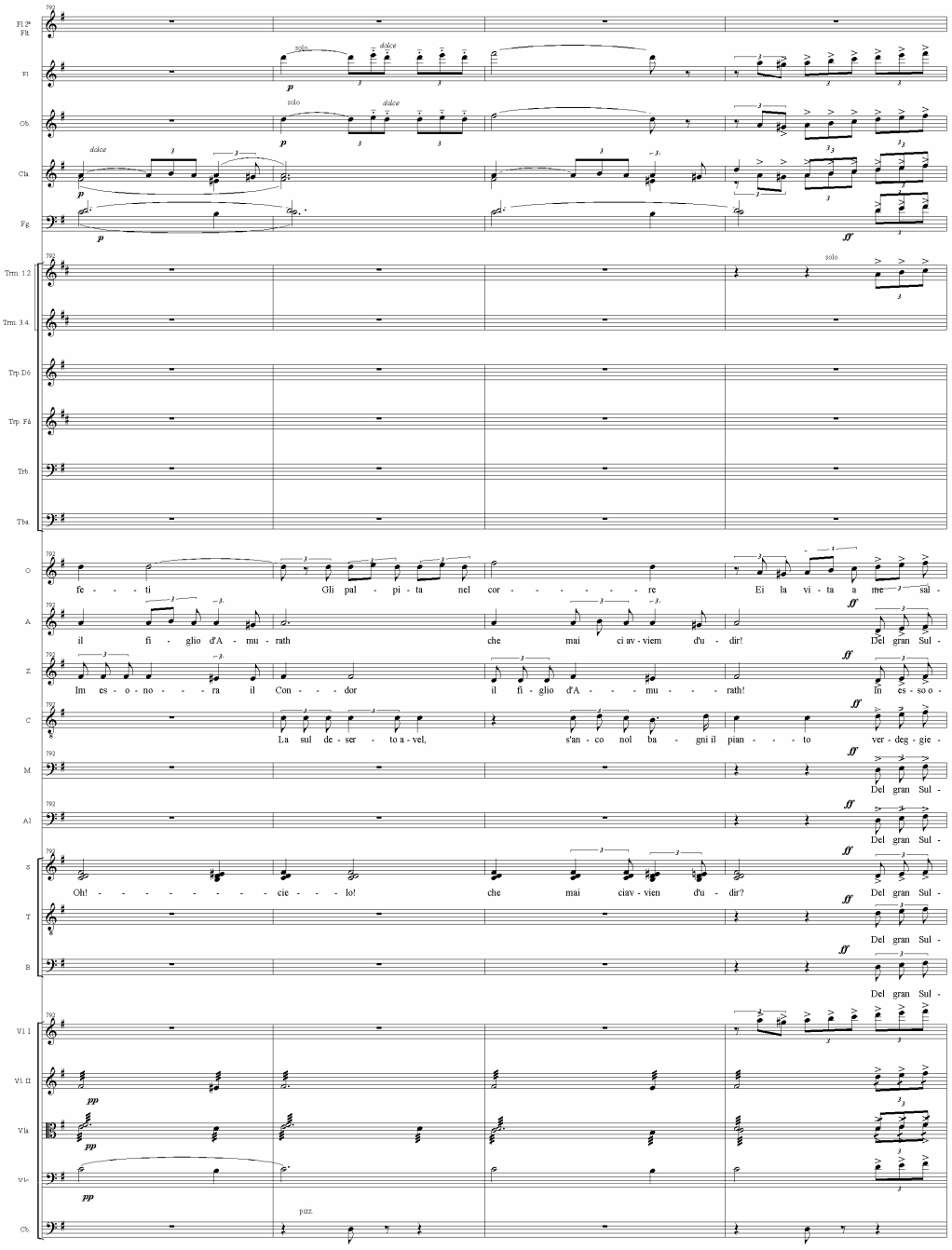
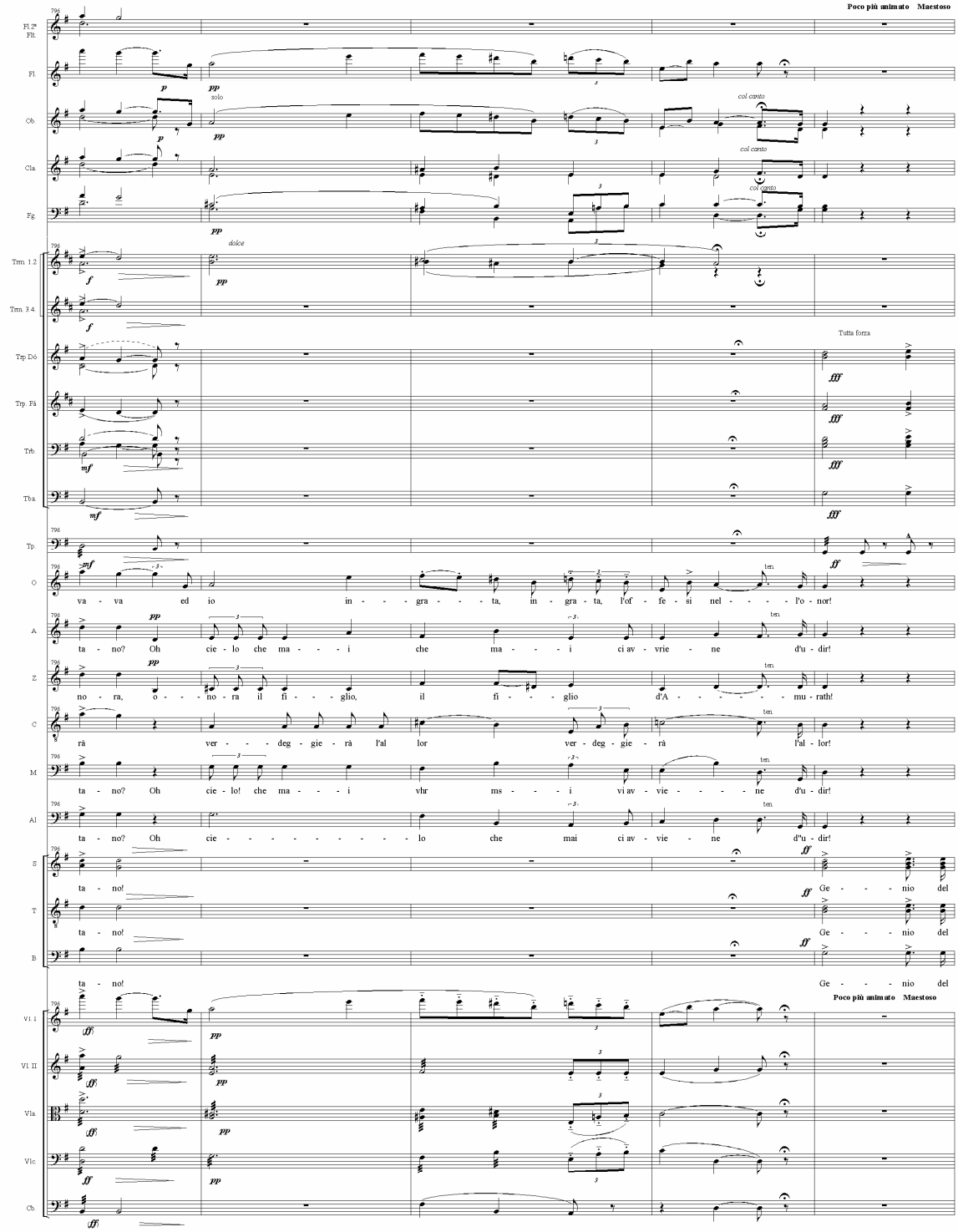
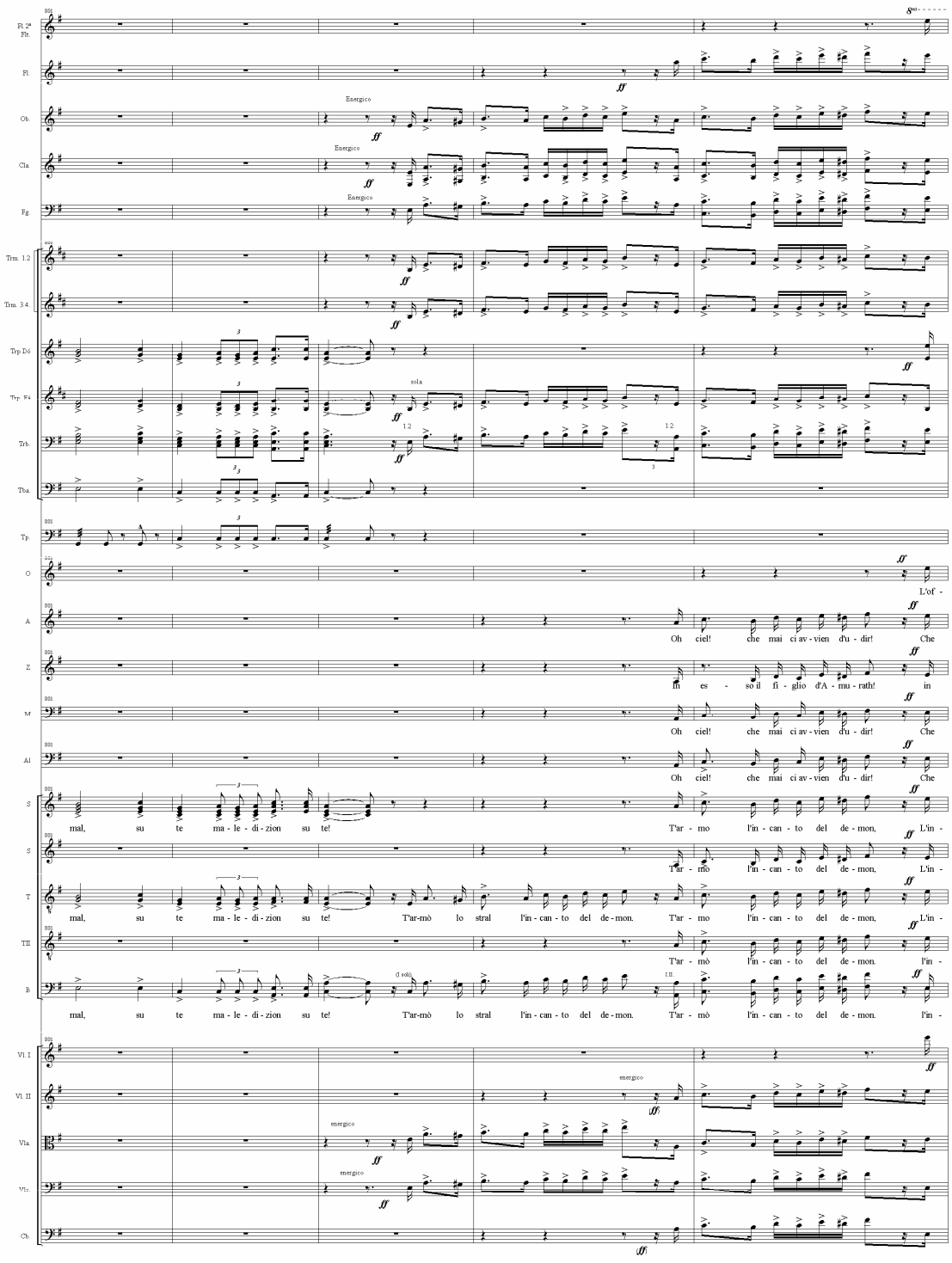
(In questo punto il popolo, escendo dalla Moschea forma diversi gruppi sul peristilo, guardando e ascennando un punto lontano nella pianura)

189

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
S 1
S 2
S 3
T 2
B 2
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
a 3
1.2
Qual gri - - - -
me su - no nel gran pia - - - - no un gri - - - - do lon - ta - no!

animando sempre
Fl. 2°
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
colpo e tremolo
S 1
S 2
S 3
So - cor -
T 2
do d'ul - lar - me suo - nò da lon - ta - no? Qual tur - bo - di pol - ve lag - giù dal gran pia - - - - no?
B 2
animando sempre
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Allegro deciso
più vivo
Fl. 2ª Flt.
Fl
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
ff
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
a 3
Tp.
p
Bm.
M
Alcune donne del popolo, venendo dalle colline, irrompono sulla scena sgomentate.
S 1
S 2
S 3
so.
So- cor - - - - so!
O - la!
T 2
B 2
Là nel gran pia - - - no, un e - co d'ul - lar - - - me un e - co lon - ta - no, nel gran
Allegro deciso
più vivo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Largo
a tempo
a 2
Fl. 2°
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
Trp. Fà
in Re
Tp.
A
M
Ad Adin
Che av - ven - ne?
Adin viene dalla pianura, ansante, dirigendosi al Mufti.
S 1
S 2
S 3
T 2
B 2
pia - no ri - suo - nò d'al - lar me
Largo
a tempo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
S 1
S 2
S 3
T 2
B 2
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
426
p
pp

Fl. 2°
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp Dò
Tp.
M
S 1
S 2
S 3
T 1
T 2
B 1
B 2
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
Coro interno avvicinandosi
O - sa - na! O - sa - - -
Il cie - - - lo vo - le - va pu - nir - la

442
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dò
M
S 1
S 2
S 3
T 1
T 2
B 1
B 2
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
dolce
p
dim.
solo
Sulla scena
f
Guardando e accenando verso la pianura
Il cor - teg - gio re - ga - le gia s'av - vi - ci - - - na...
na! E sal - - - - - va!
na! E Sal - - - - - va!
na! E
pp
Dis - si - mu - liam...
Andante moderato
pizz.

Tempo animato
Andantino
2a. Flauta
Flautim
Flauta
Oboe
Clarineta em Dó
Fagote
Trompa em Fá 1.2
Trompa em Fá 3.4.
Trombeta em Fá
Trombone
Caixa clara
Sistro
Soprano 1
Soprano 2
Soprano 3
Tenor 1.2
Baixo
Harpa
Violino I
Violino II
Viola
Cello
Contrabaixo
a 2
Flautim solo
solo
2o. solo
Sal - ve O-da -
Sal - ve O - da -
Sal - ve O - da -
divisi
pizz.
arco
saltellato

Allargando
senza corona
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp D-ó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
e.c.
Bn.
S 1
S 2
S 3
T 1.2
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
dolce
pizz.
le - a, sal-ve O-da - le - - - - a - - - d'o - gni pen - sier d'o - gni pen - sier, tu sei l'ec-cel-sa De - - - - a!
Sal - ve! Sal-ve! O-da -
le a, sal-ve O-da le - a d'o - gni pen - sier tu sei - l'ec - cel - sa De - a!
De - - - - a!
Sal - ve! Sal-ve! O-da -
le a, sal-ve O-da le - a d'o - gni pen - sier tu sei - l'ec - cel - sa De - a!
De - - - - a!
Sla - ve! O - da
Salv - ve O - da - le - a! d'o - gni pen -
Sal - ve O - da - el - a la

pocco stentato
senza corona
Più animato
Fl.2°
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
c.c.
Bn.
S 1
S 2
S 3
T 1.2
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
le - a tu sei la De - a d'o - gni pen - sier! Sal - ve De - a d'o - gni pen - sier! Sal - ve!
le - a tu sei la De - a d'o - gni pen - sier! Sal - ve De - a d'o - gni pen - - - - - Sal - ve!
le - a la De - a d'og - ni pen - sier! Sal - ve De - a d'o - gni pen - - - - - Sal - ve!
sier tue sei la De - - - - a! Sal - ve! O - da - le - a! De - a d'o - gni pen - siер. l'ec - cel - - - sa
De - a, la De - a tu sei d'og - ni pen - sier! Sal - ve! Sal - ve! De - a d'o - gni pen - sier. O De - - - a, o De - - -

1° Tempo
molto stentato
sempre più rit°.
Allargando
Fl.2°
Flt.
Fl.
Ob.
Cl. C
Fg.
2° fagote
1° fagote
1° appoggiato
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
dim.
1° solo
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
c.c.
Bn.
S 1
S 2
S 3
T 1.2
B
Sal - ve! d'o - gni pen-sier pen - sei l'ec - cel - sa De - a.
Sal - ve! tu sei l'ec - cel - sa De - a.
De - a. l'ec - cel - sa Dea tu se - - - - i!
a, l'ec - cel - sa Dea tu se - - - - - i!
Roll.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Ballabile
Maestoso
All°. marcato
All.° deciso
Flauta 2ª Flautim
Flauta
Oboe
Clarineta em Dó
Fagote
Trompa em Fá 1.2
Trompa em Fá 3.4
Trombeta em Dó
Trombeta em Fá
Trombone
Tuba
Timpani
Bombo
Triângulo
(uno stuolo di astri minori, a colori svariati, irrompe sulla scena e intrecci la ridda)
Almazor
Edor pre - lu - dia all'ap-pa-rir di Ve - ne-re lostuo - lo dei sa - tel - li - ti!... La ri - da.
Soprano
La rid - da! La rid - da!
Tenor
La rid - da! La rid - da!
Baixo
La rid - da! La rid - da!
Violino I
Violino II
Viola
Cello
Contrabaixo

Danza Vivace
All°. brillante marcato
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Danza Vivace
All°. brillante marcato
stacc.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
stacc.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
1.2.
1.2.
3.
460

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
466
stacc.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
472
pp
sola
legg.
p

478
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
1.solo
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
1rm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
484
ff
p

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
490
rapido
1.2.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Lo stesso tempo
Sospende la ridda l'apparizione, uno dopo l'altro, di Tre Astri Maggiori.
Il più luminoso è Venere, che supera co' suoi raggi il fulgori di Vega e di Lira
Sorge Vega
Sorge Lira
Poco meno
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
a 3
tutta forza
Lo stesso tempo
Poco meno

Sorge Venere
508
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
sciolte
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff

Andante cantabile Expressivo distinto, senza legare
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Terzeto danzante
Andante cantabile Expressivo distinto, senza legare
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
[p]
Ciascuna, delle tre stelle principali, tenta di avvolgere le rivali nel velo che stanno agitando per offuscarne i bagliori, dapprima con moine strategiche a vicenda...
Vln. I
Vlc.
p
Vln. I
Vlc.
ten.
ten.

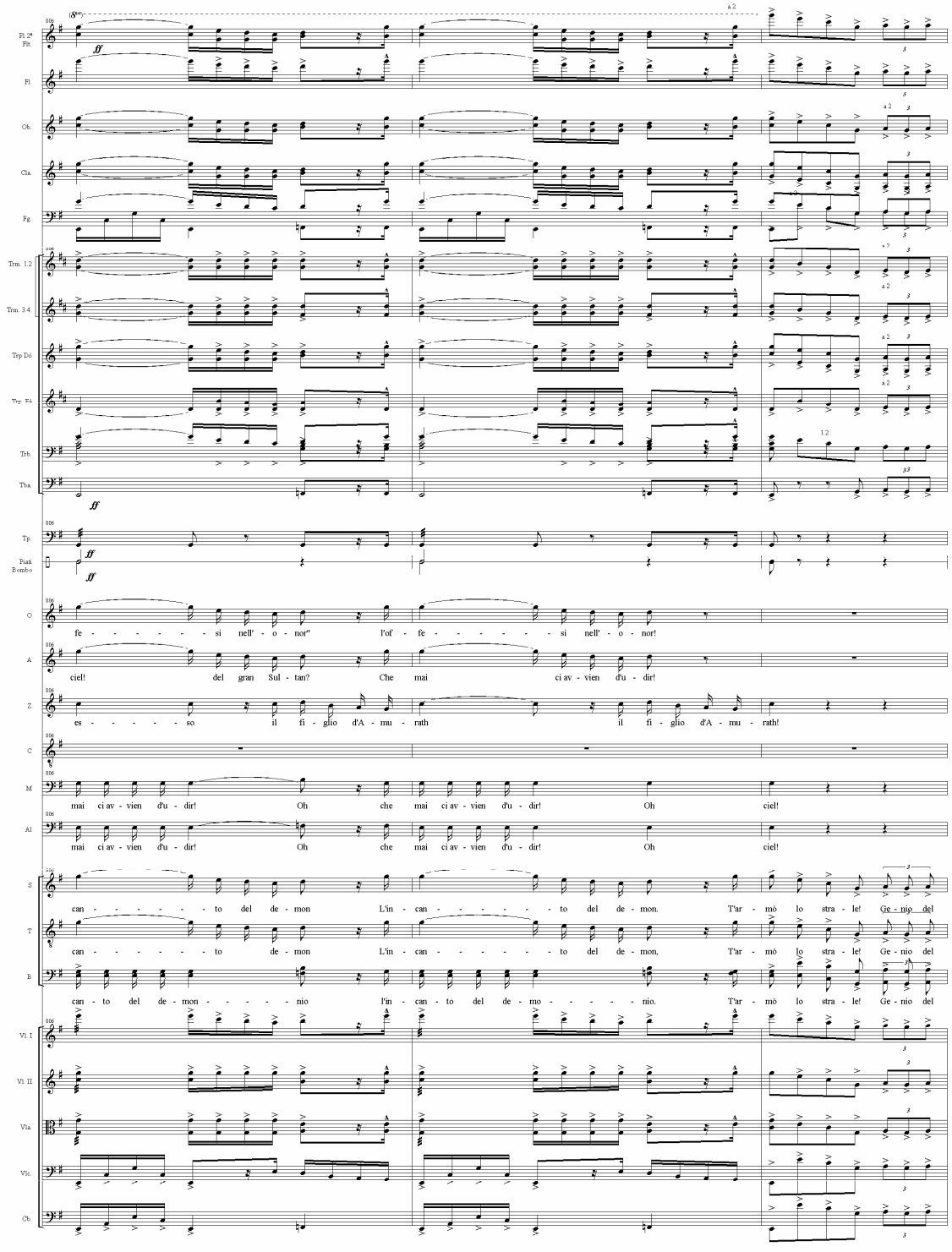
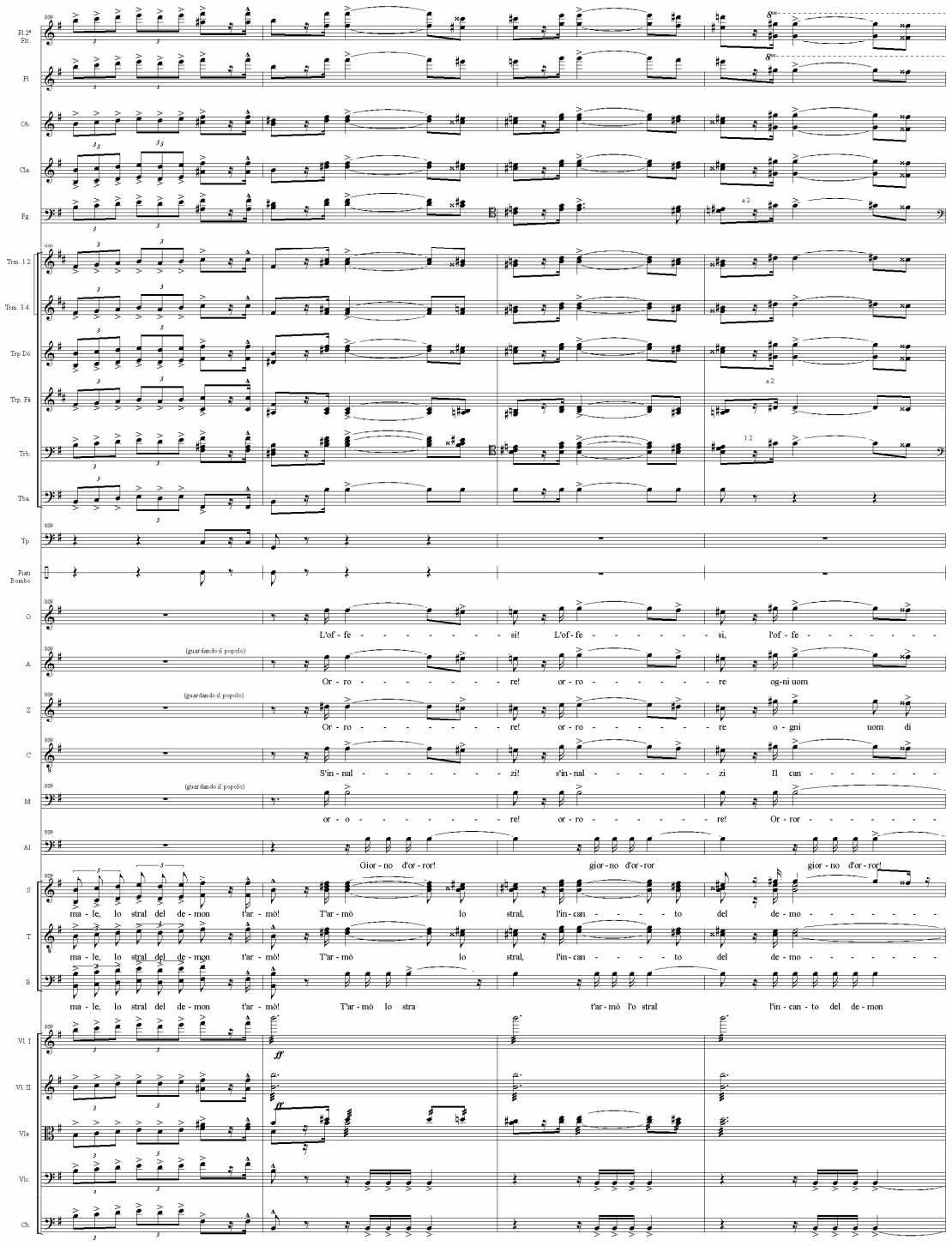
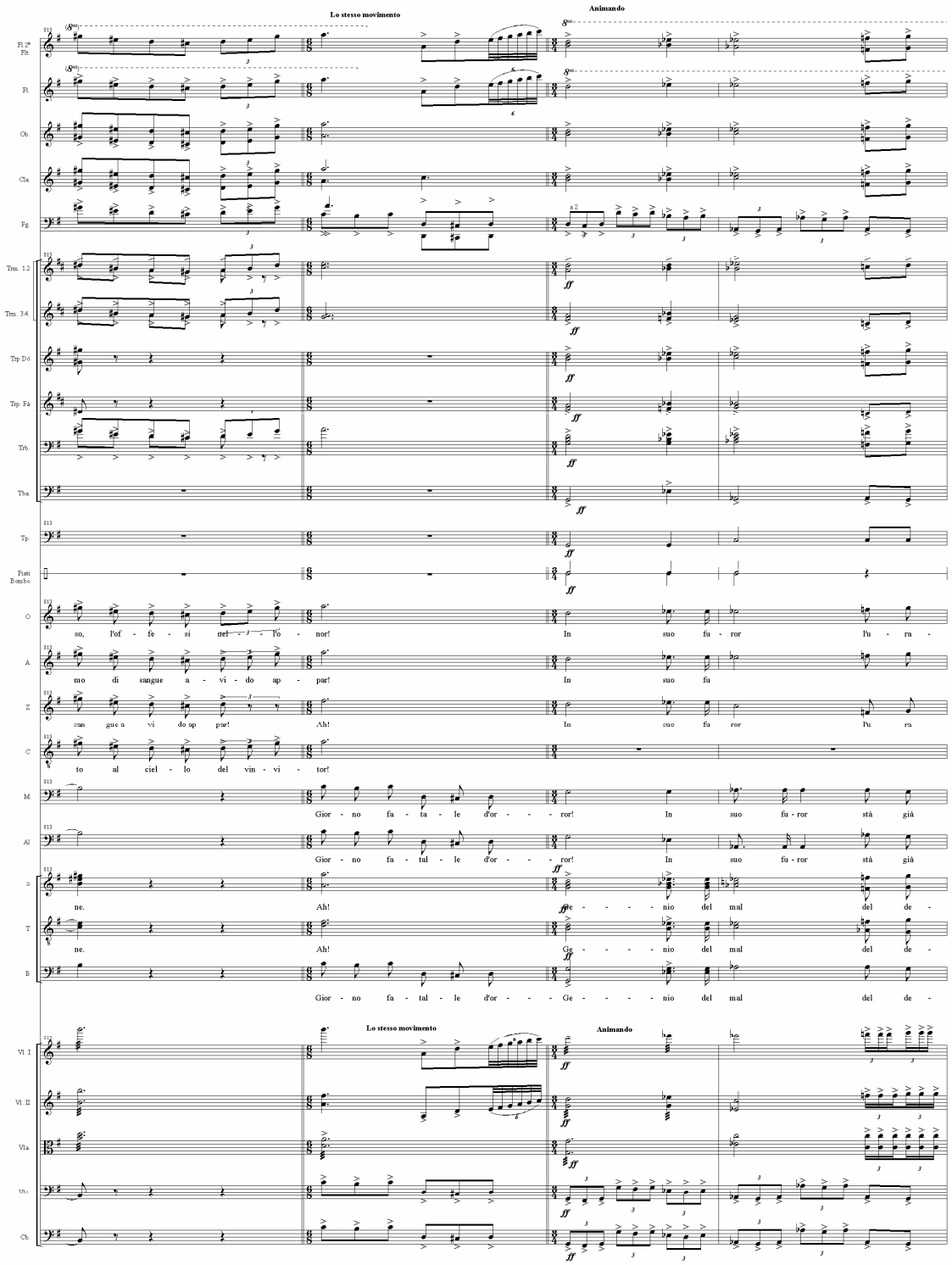
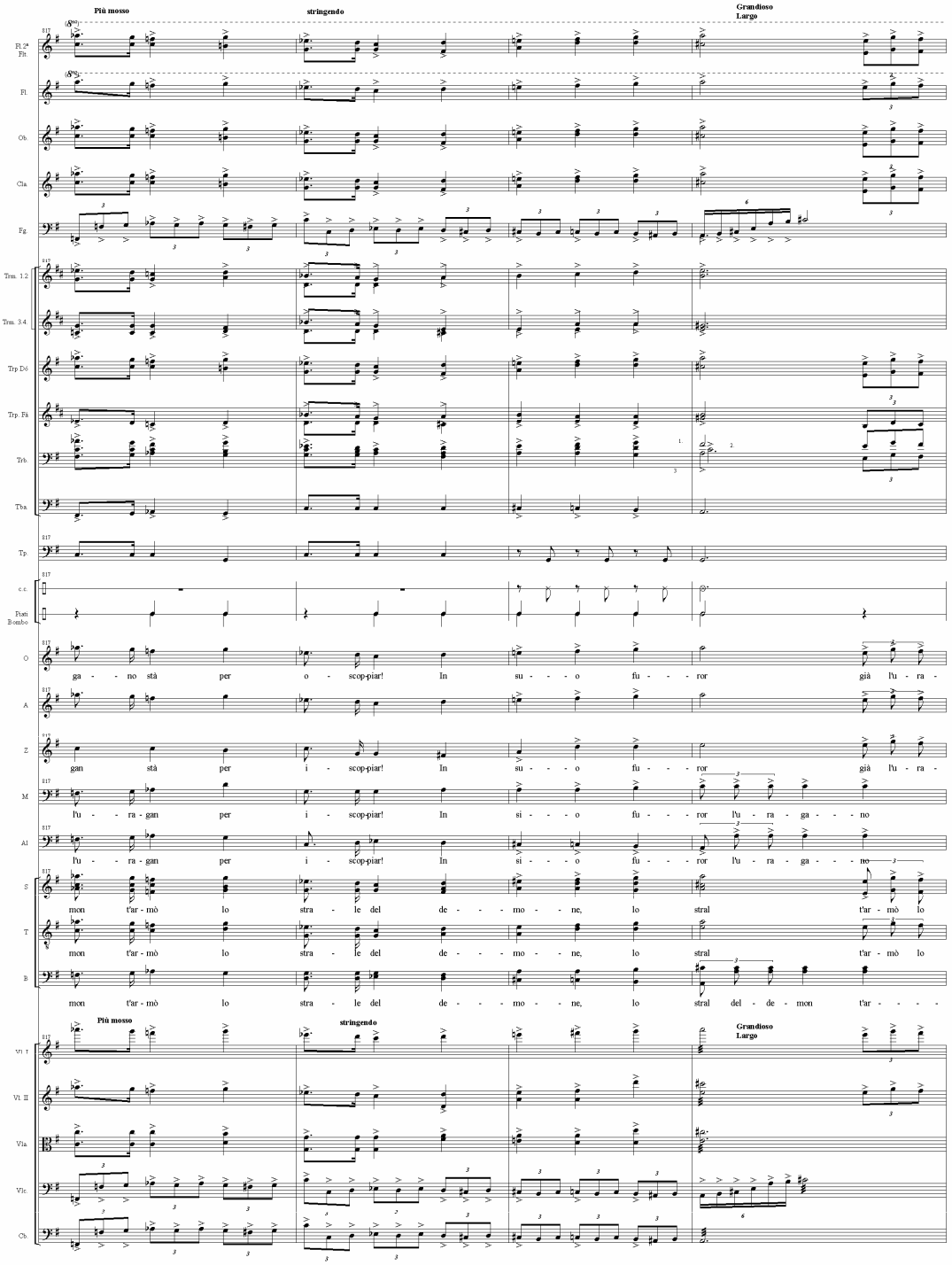
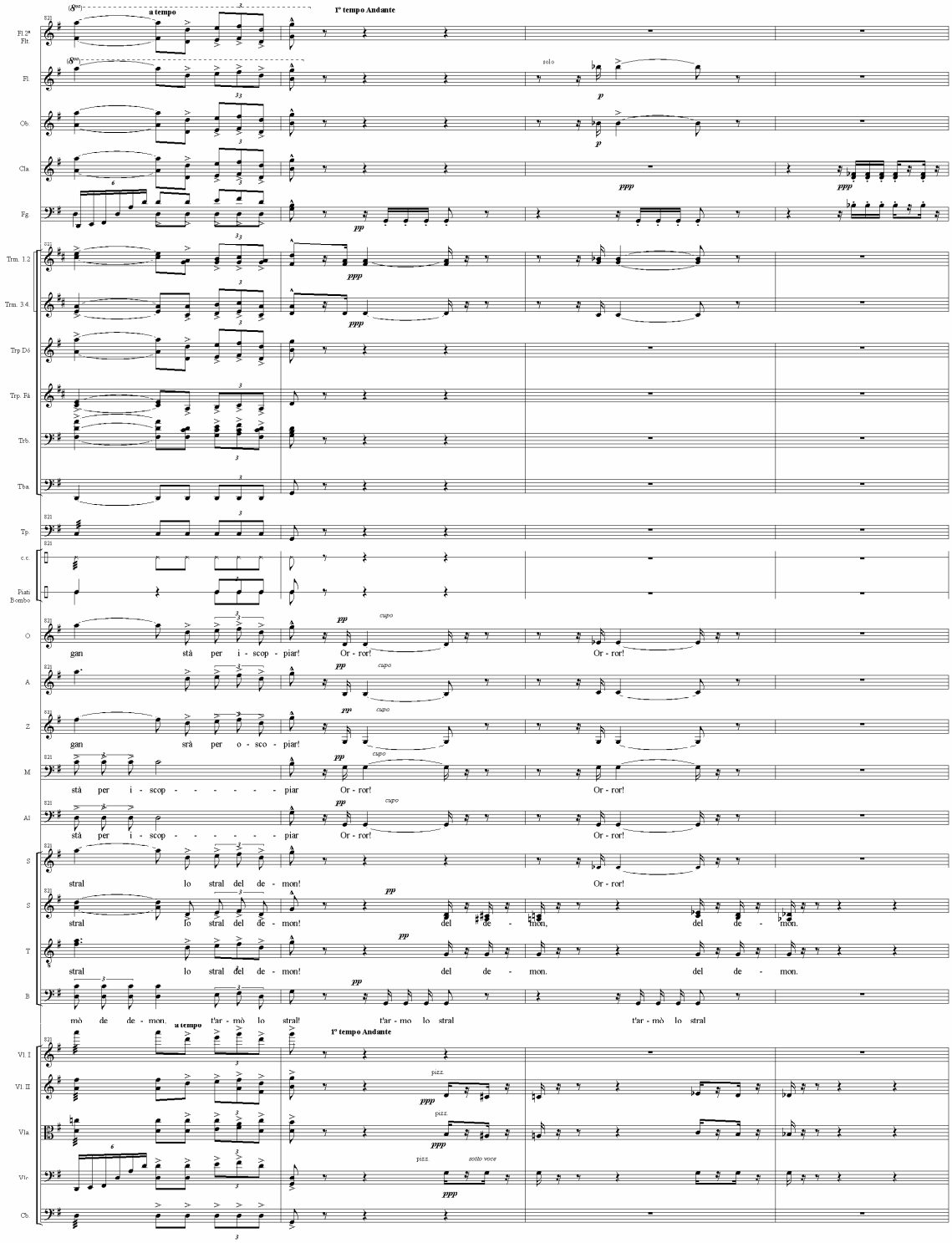
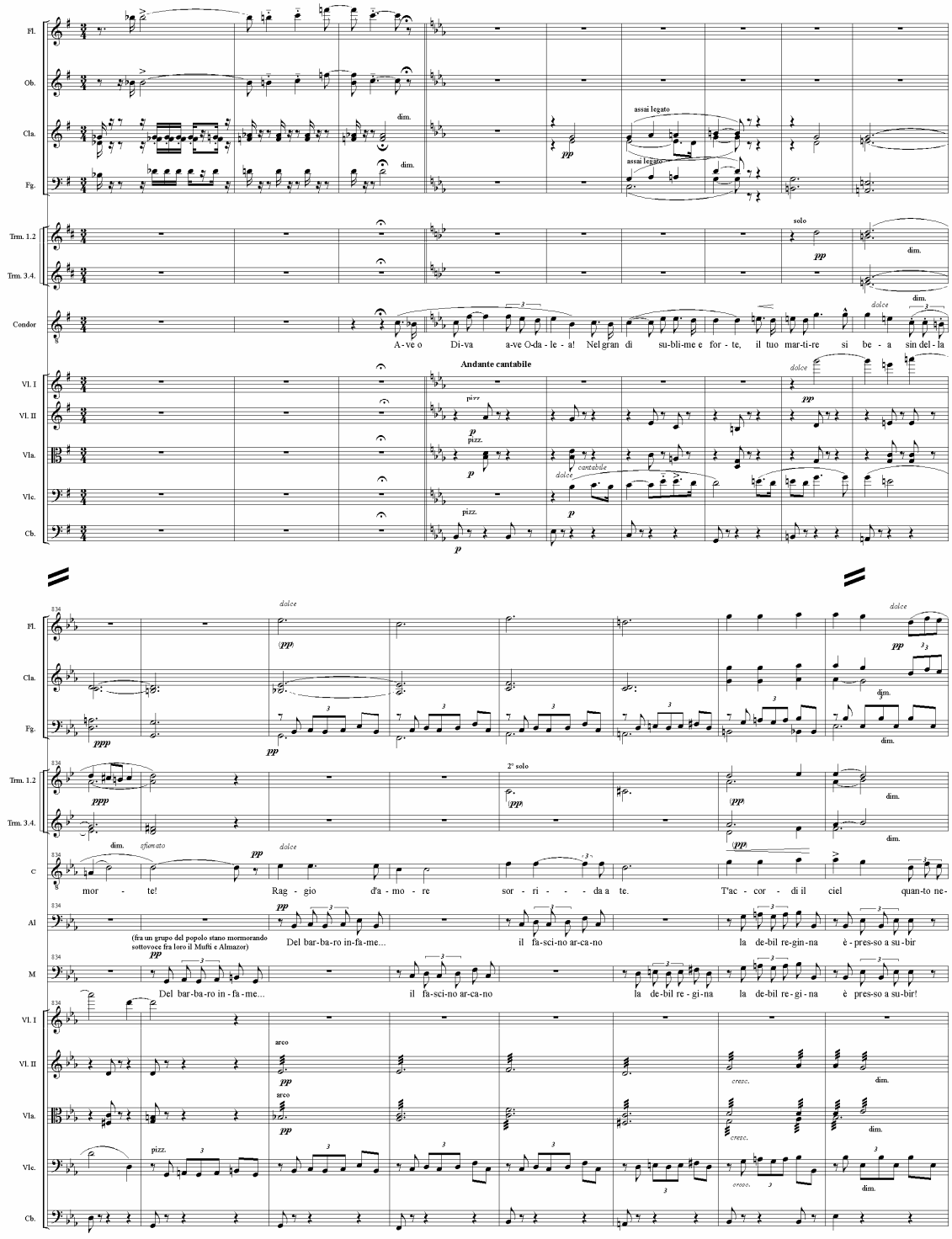
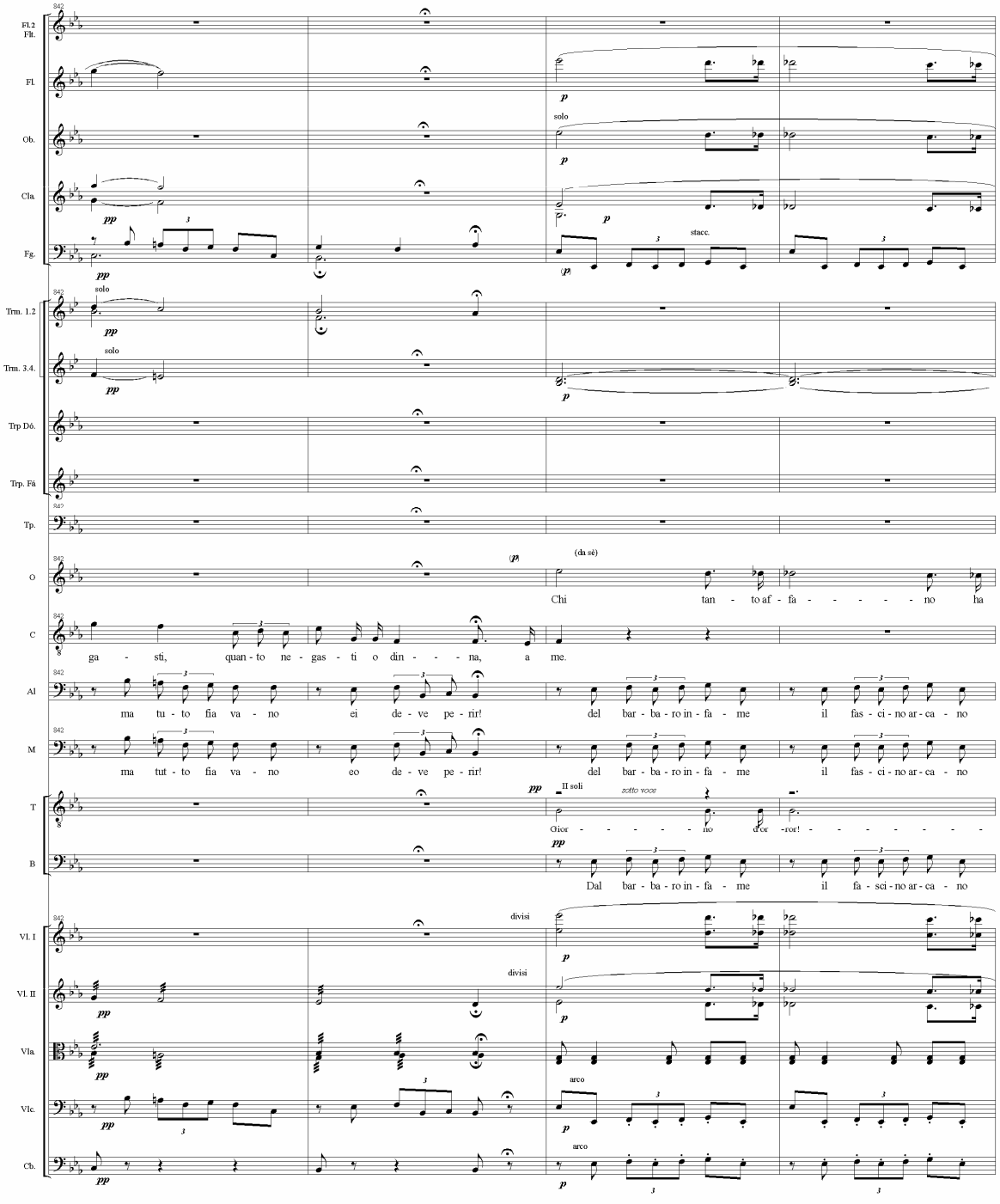
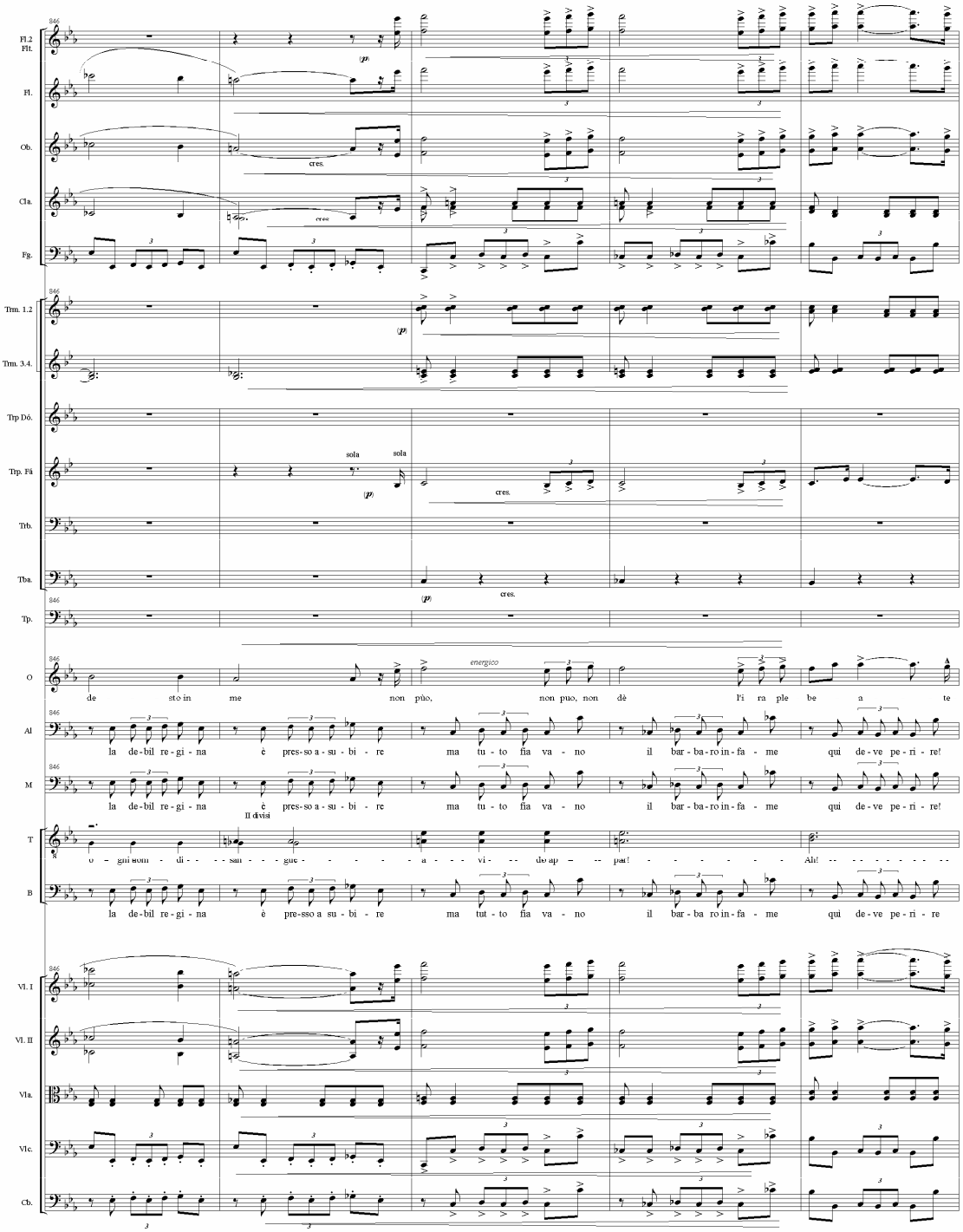
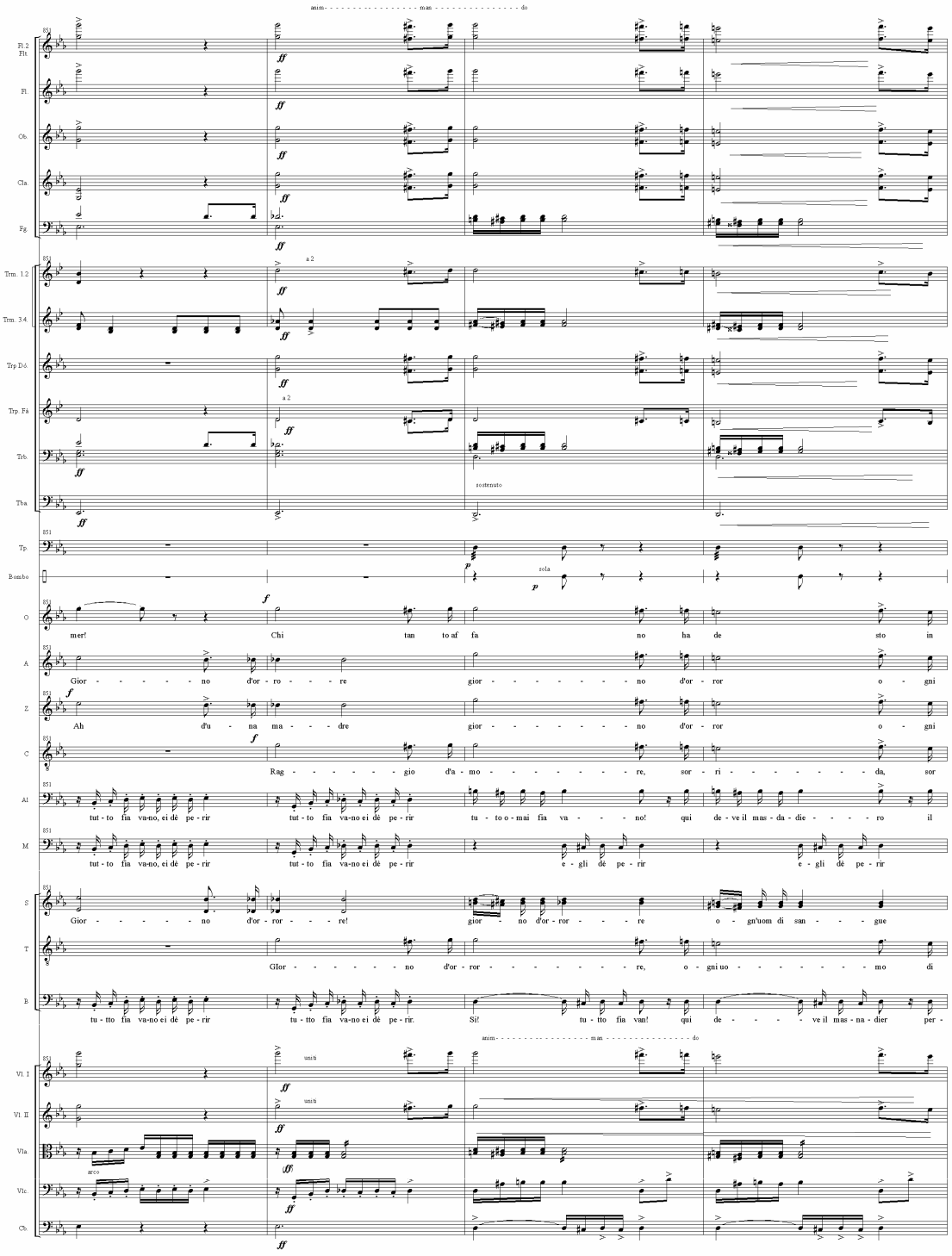
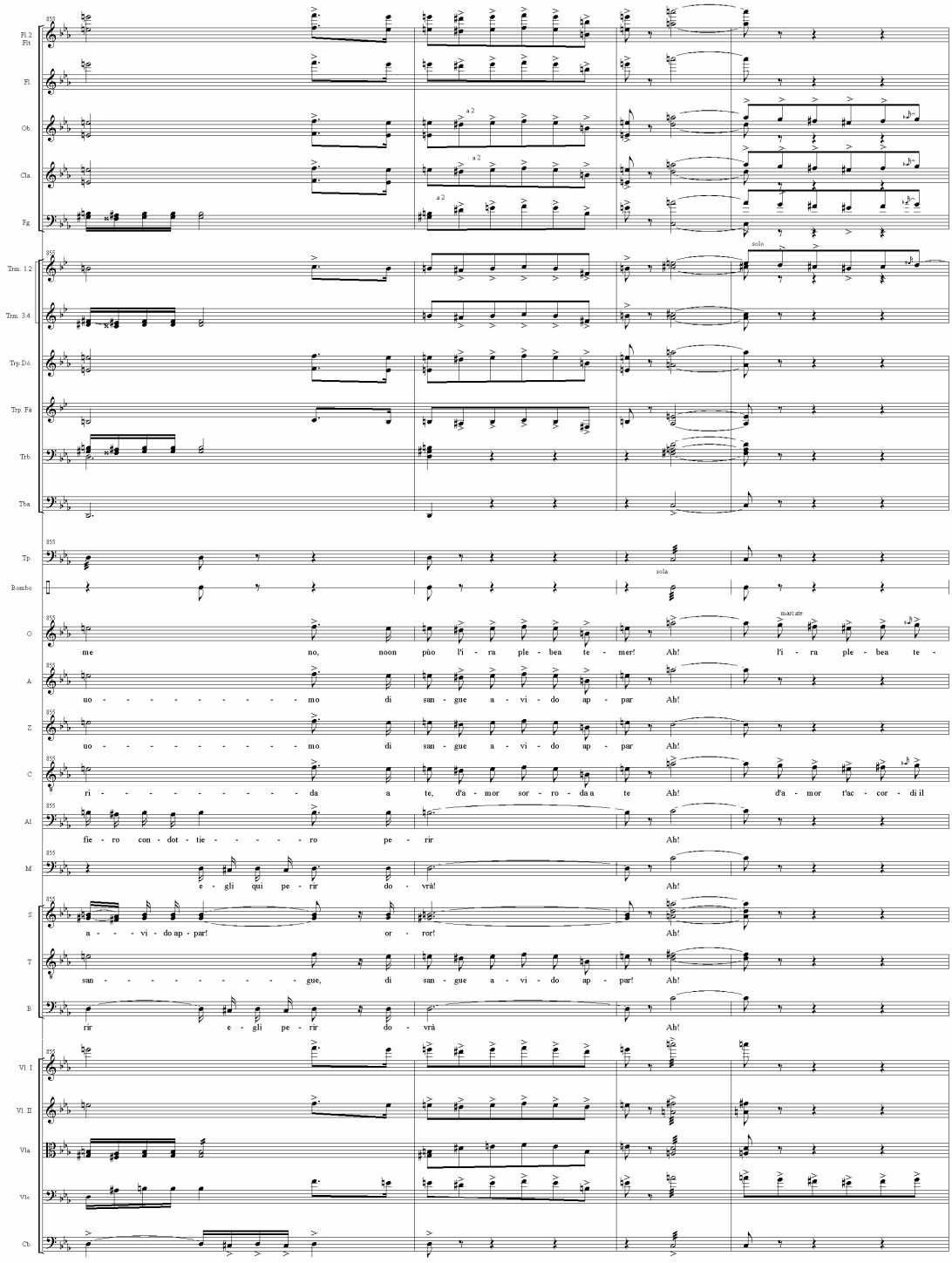
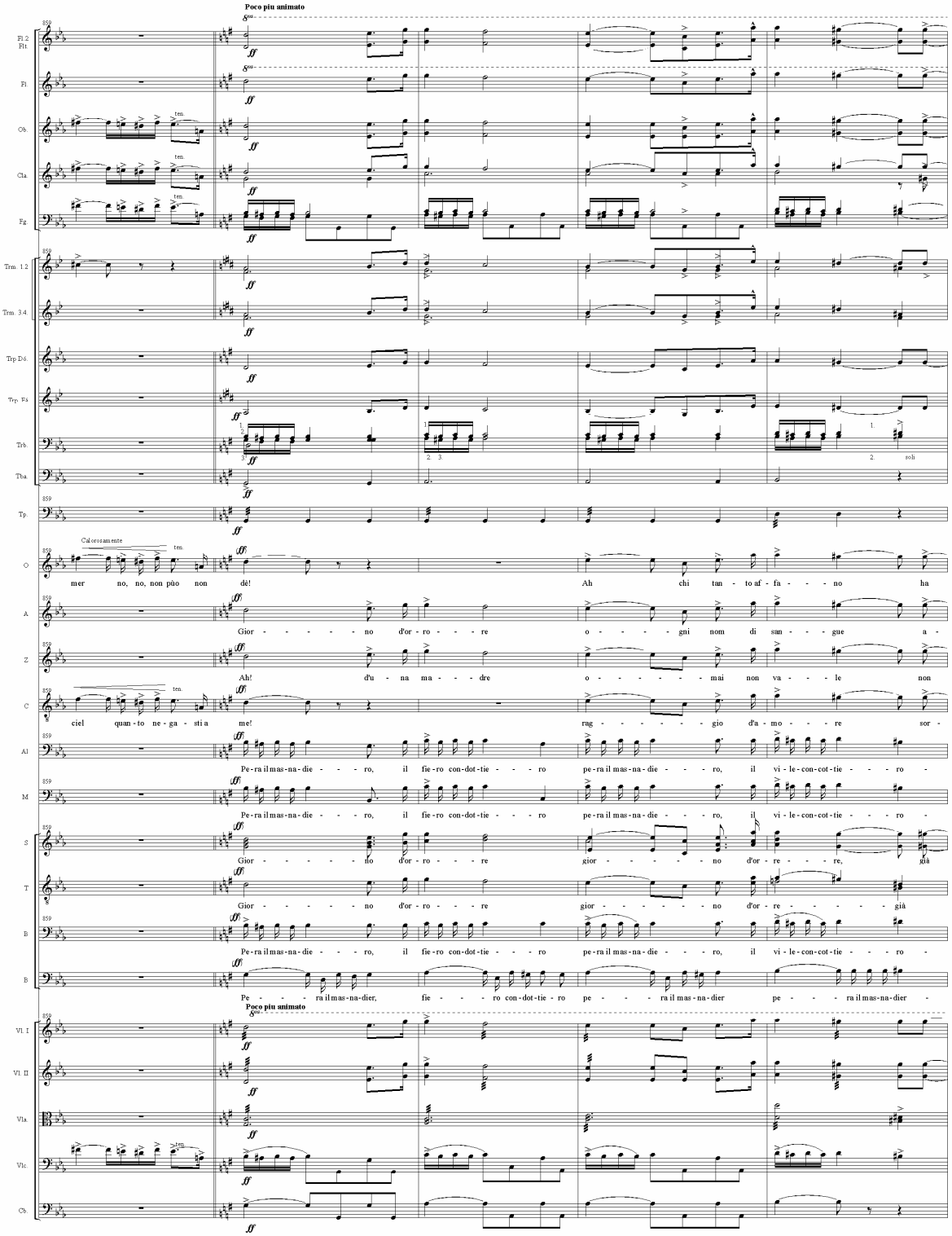
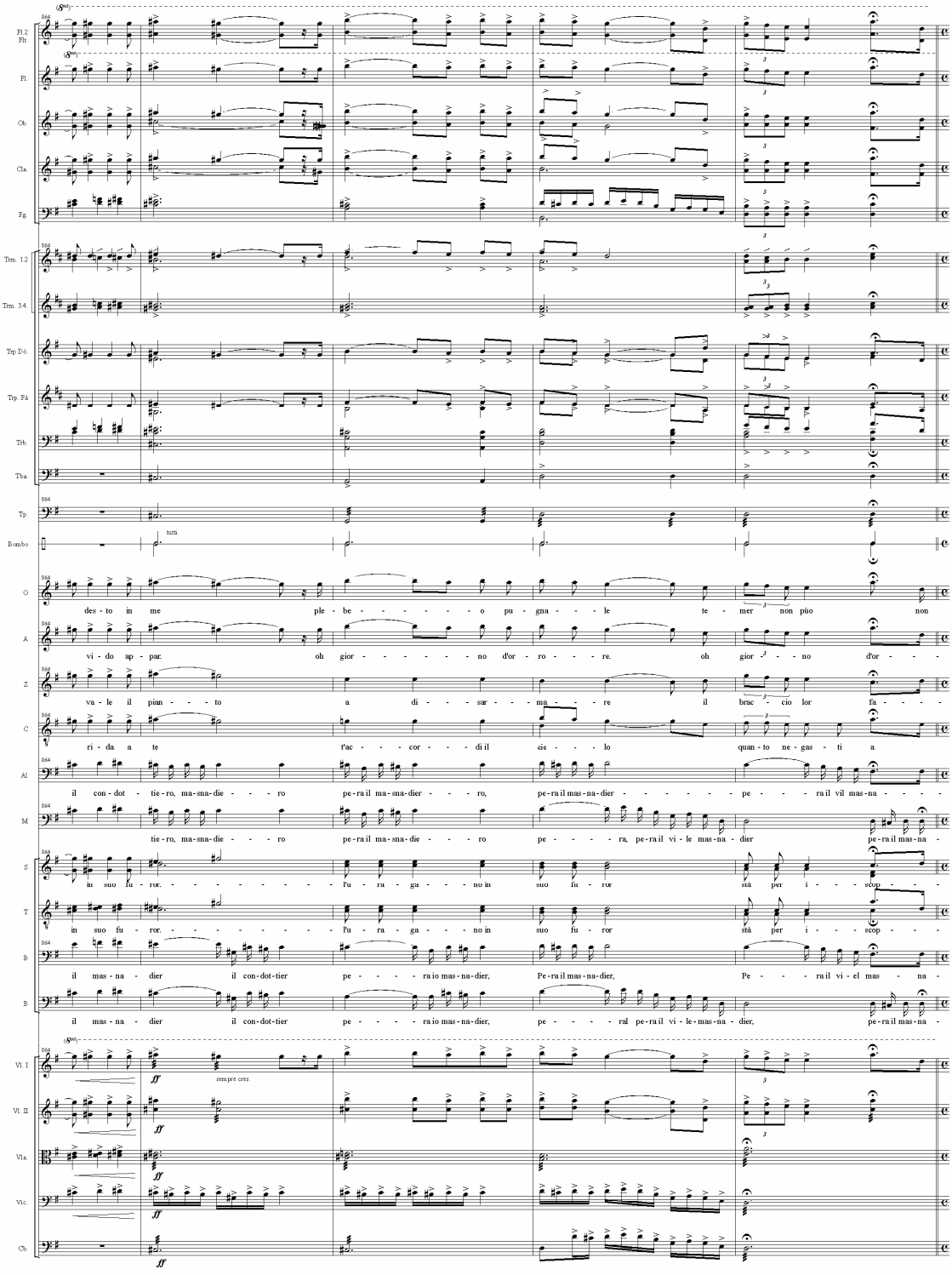
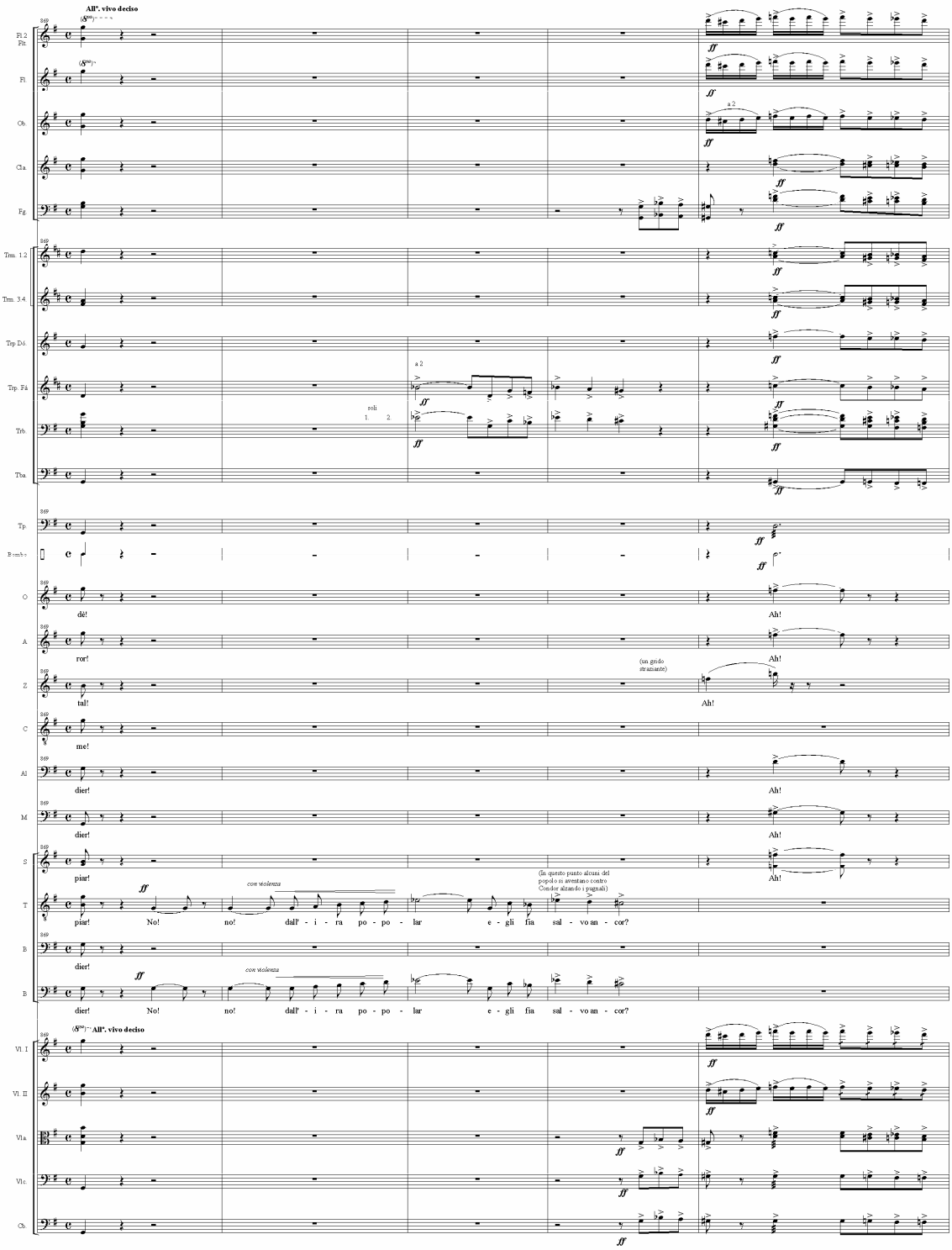
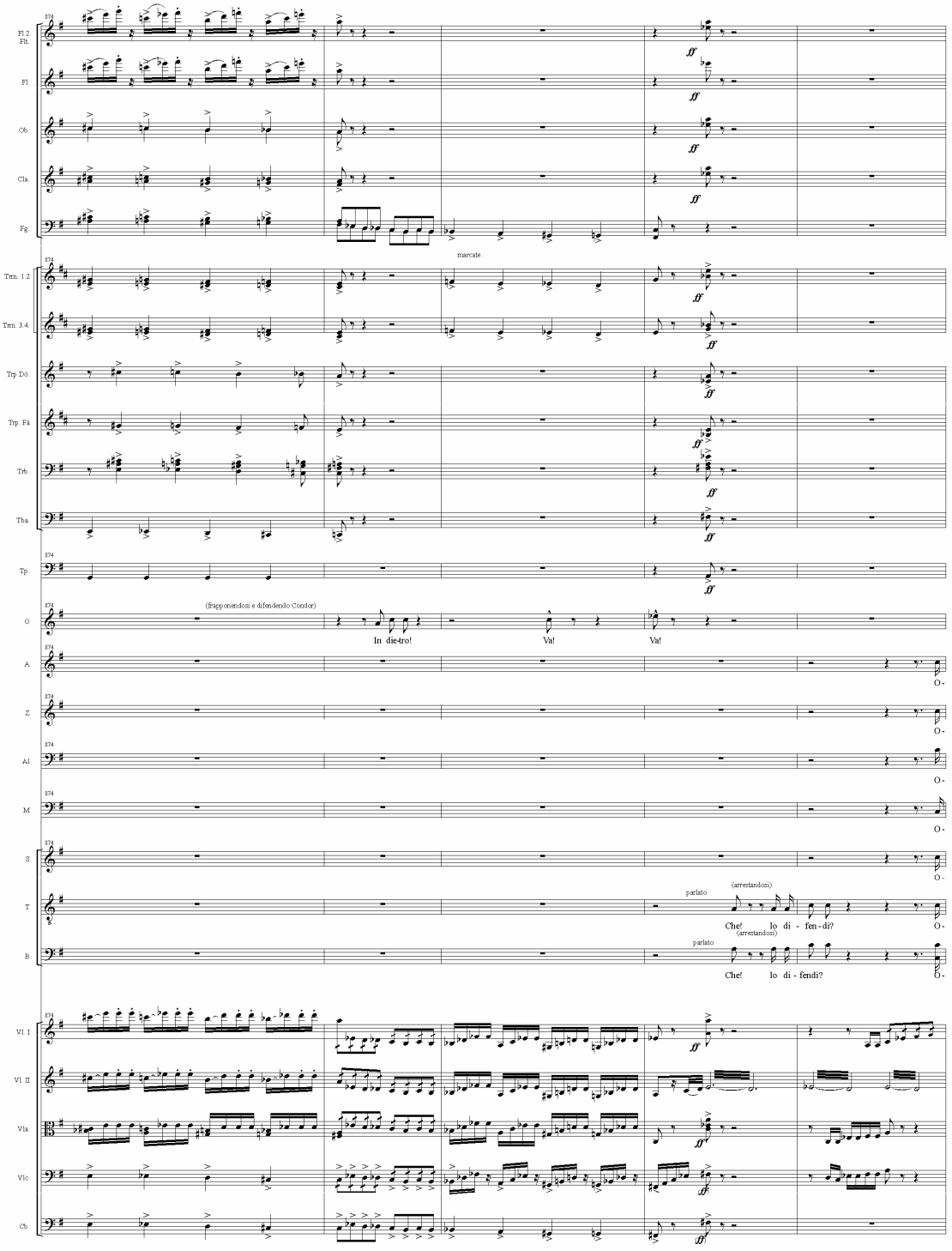
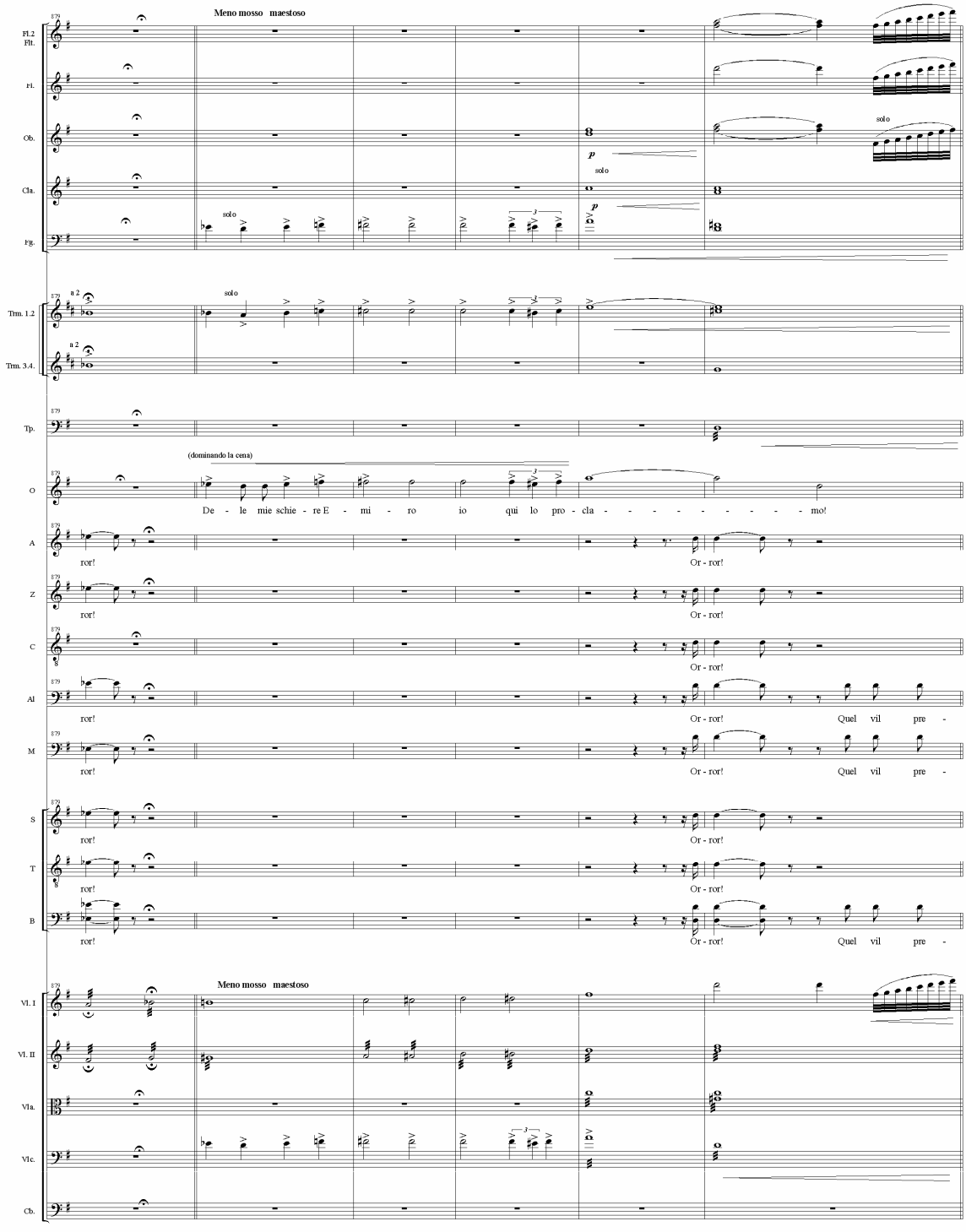
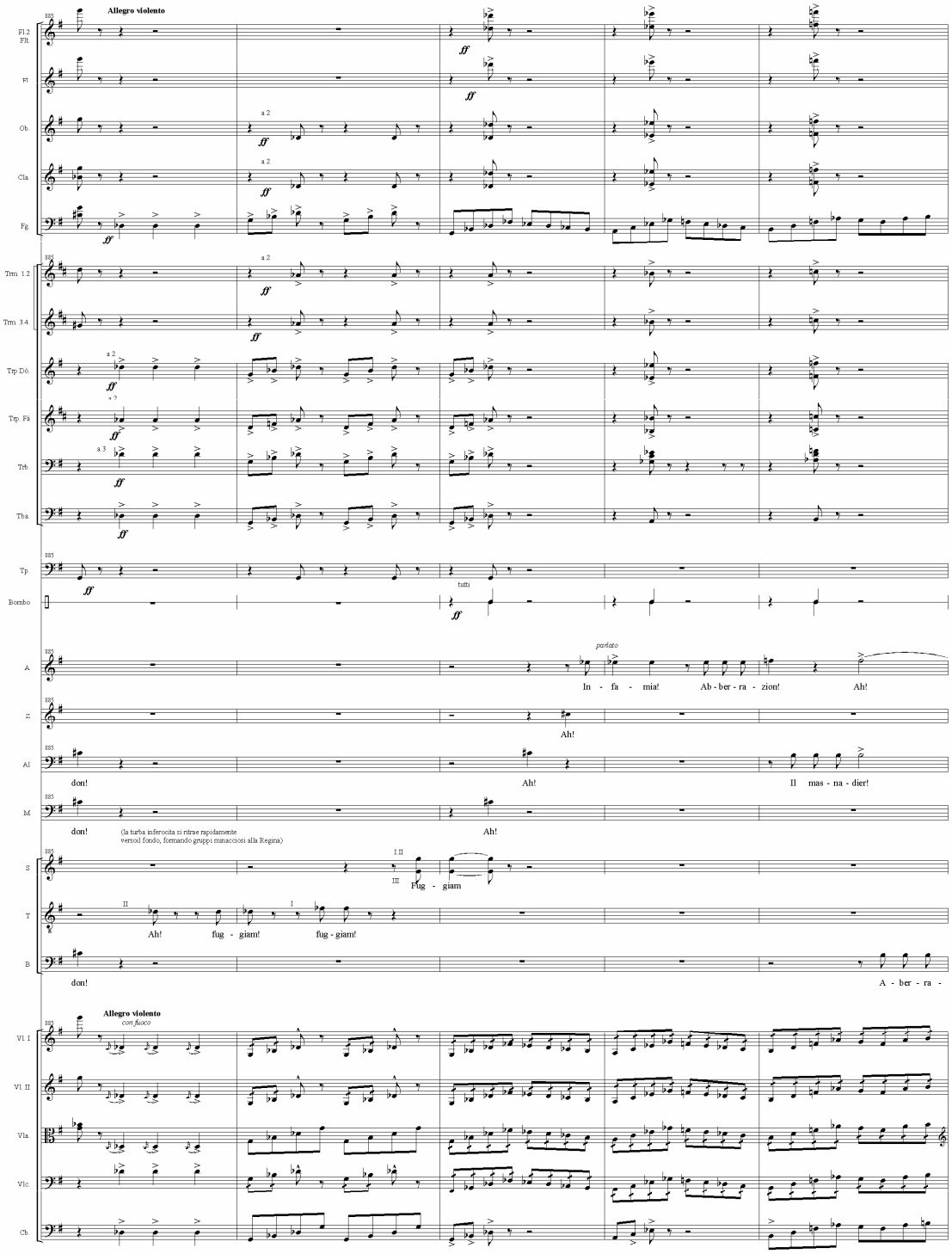
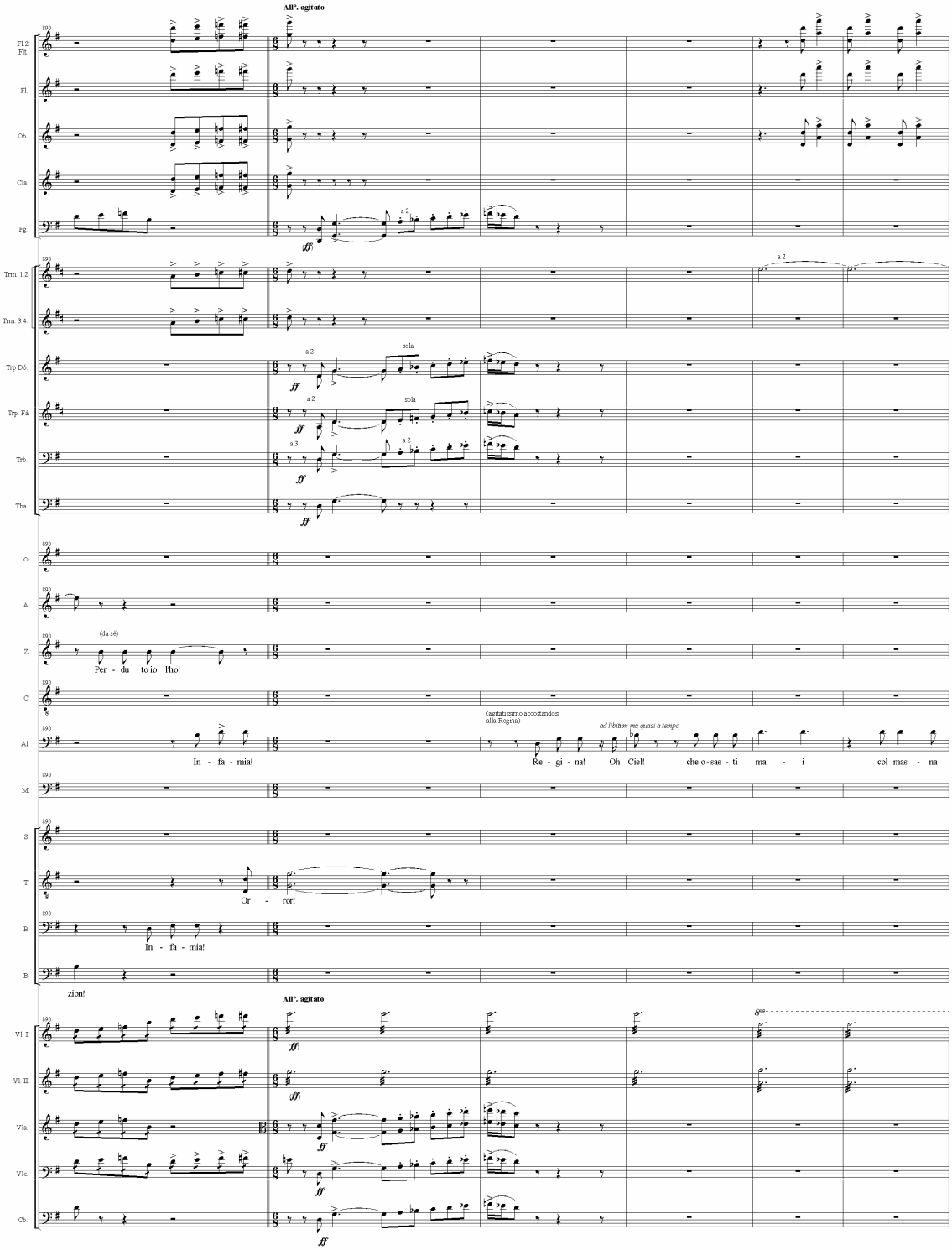
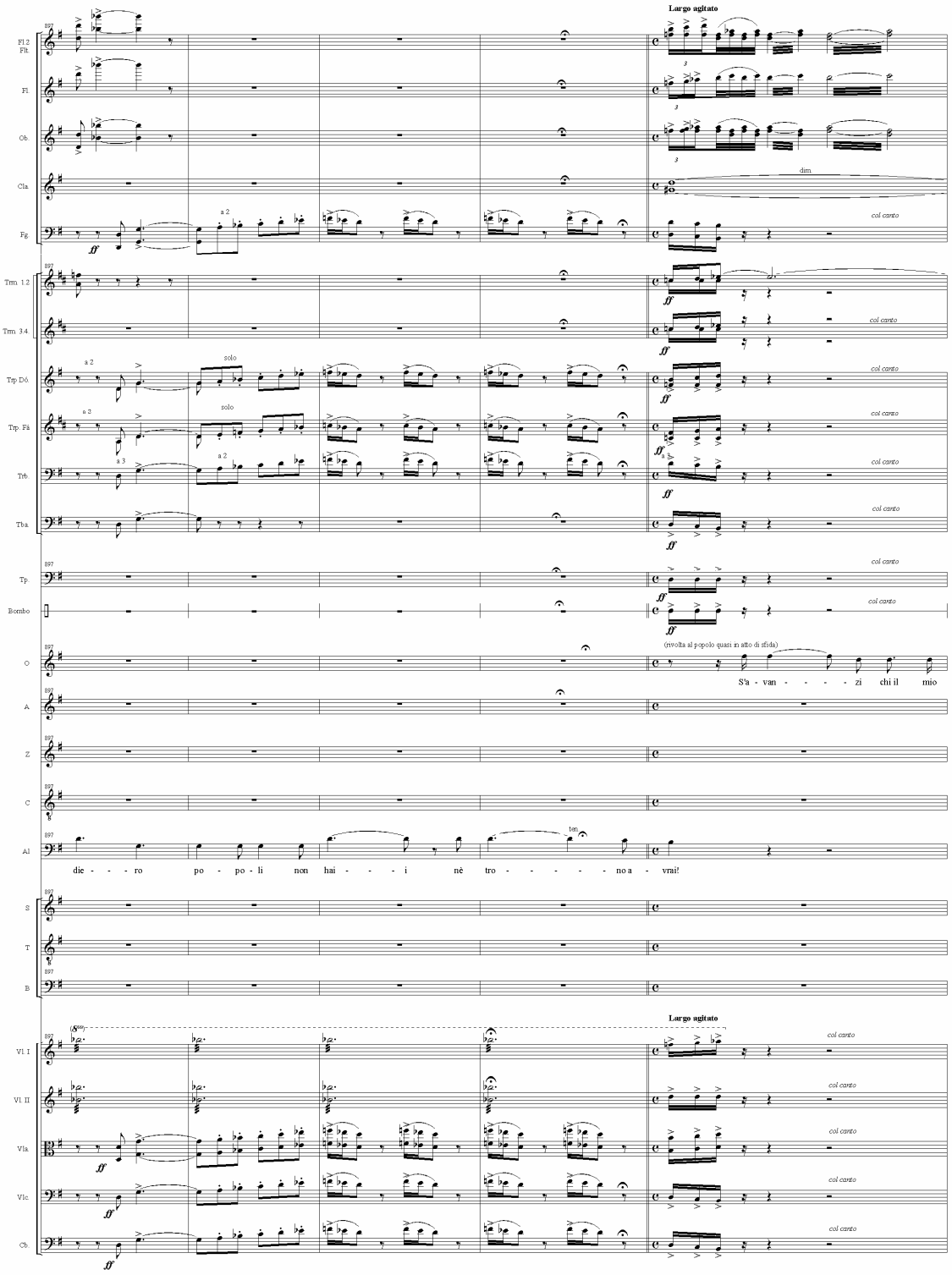
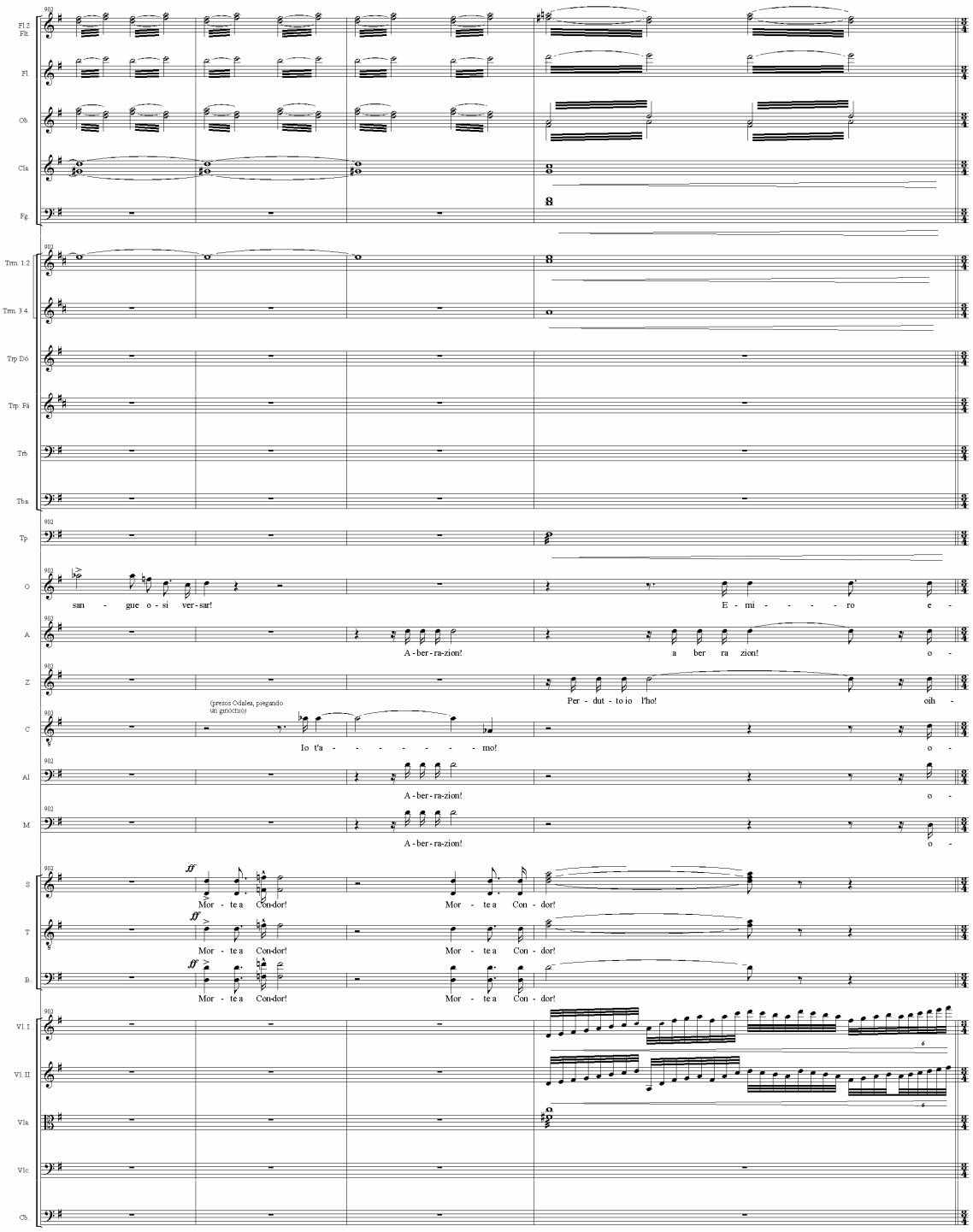
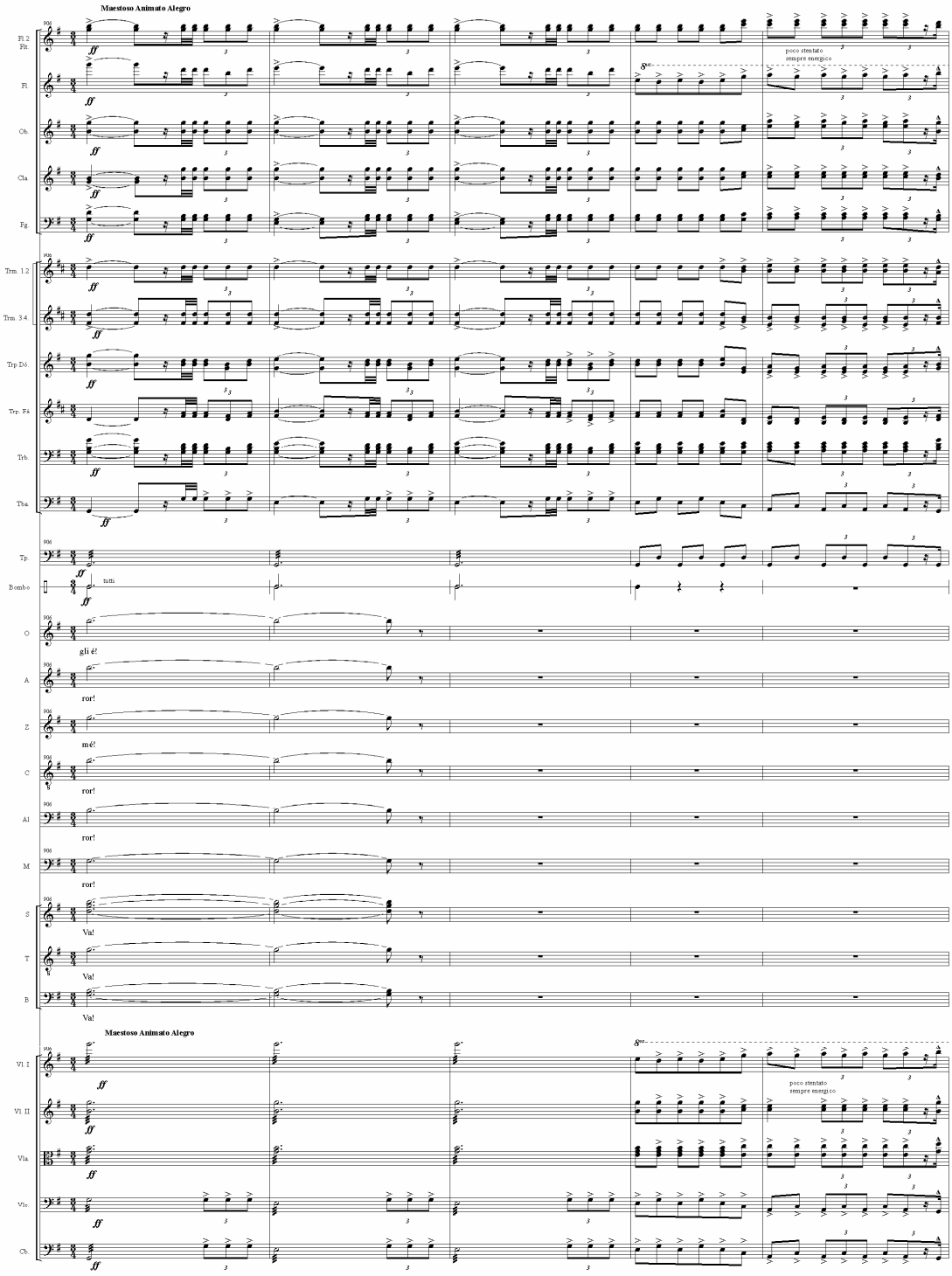
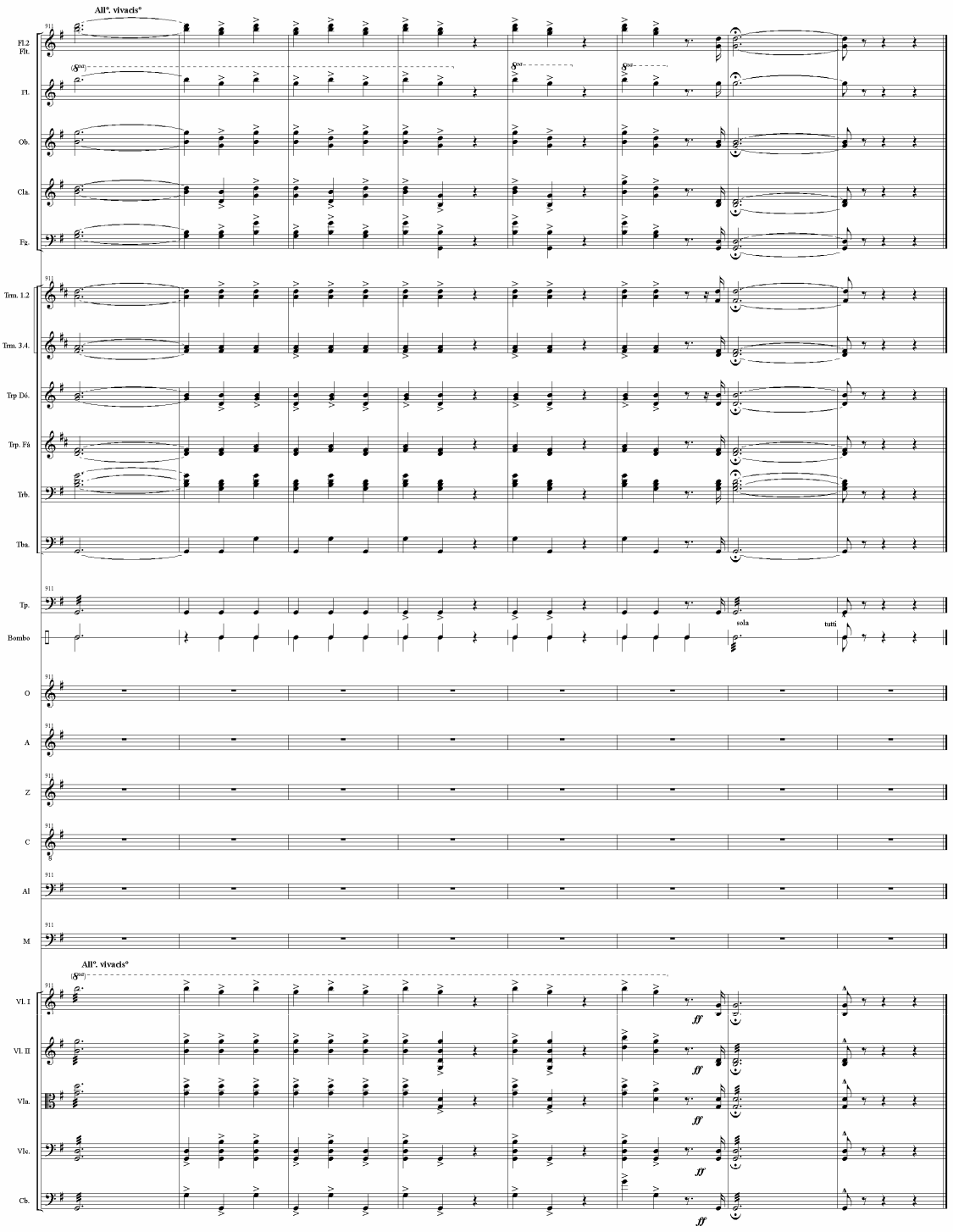
I satelliti, divisi in due fazioni, come attratti dagli Astri Maggiori esequiscono evoluzioni analoghe a questi, durante il Terzeto

538
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Hp.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
divisi
pizz.
arco
p
pp
ff

In questo punto le stelle raggiungono, nel paossismo dell'ambizione, il massimo dei singoli sforzi

Doppo alcune mosse vertiginose, Venere, una dopo l'altra, avvolge le due rivali nel suo velo
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Allor che Venere domina su tutti, anche il partito dei satelliti del suo colore há triunfato cingendo de'suoi veli il partito avversario.

217

562
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Adin.
as - - tro i - de - al che non co - nos - ce'an - cor!.....
Alm.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff

All.tto Ritenuto
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Passo Brillante
Dopo il terceto, la vincitrice Venere domina la scena danzando da sola. Essa sorride gioendosi del proprio triunfo.
Trm. 1 2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
All.tto Ritenuto
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

574
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
pp
p

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dô
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
580
221

586
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Tmn. 1.2
Tmn. 3.4
ff
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
592
p

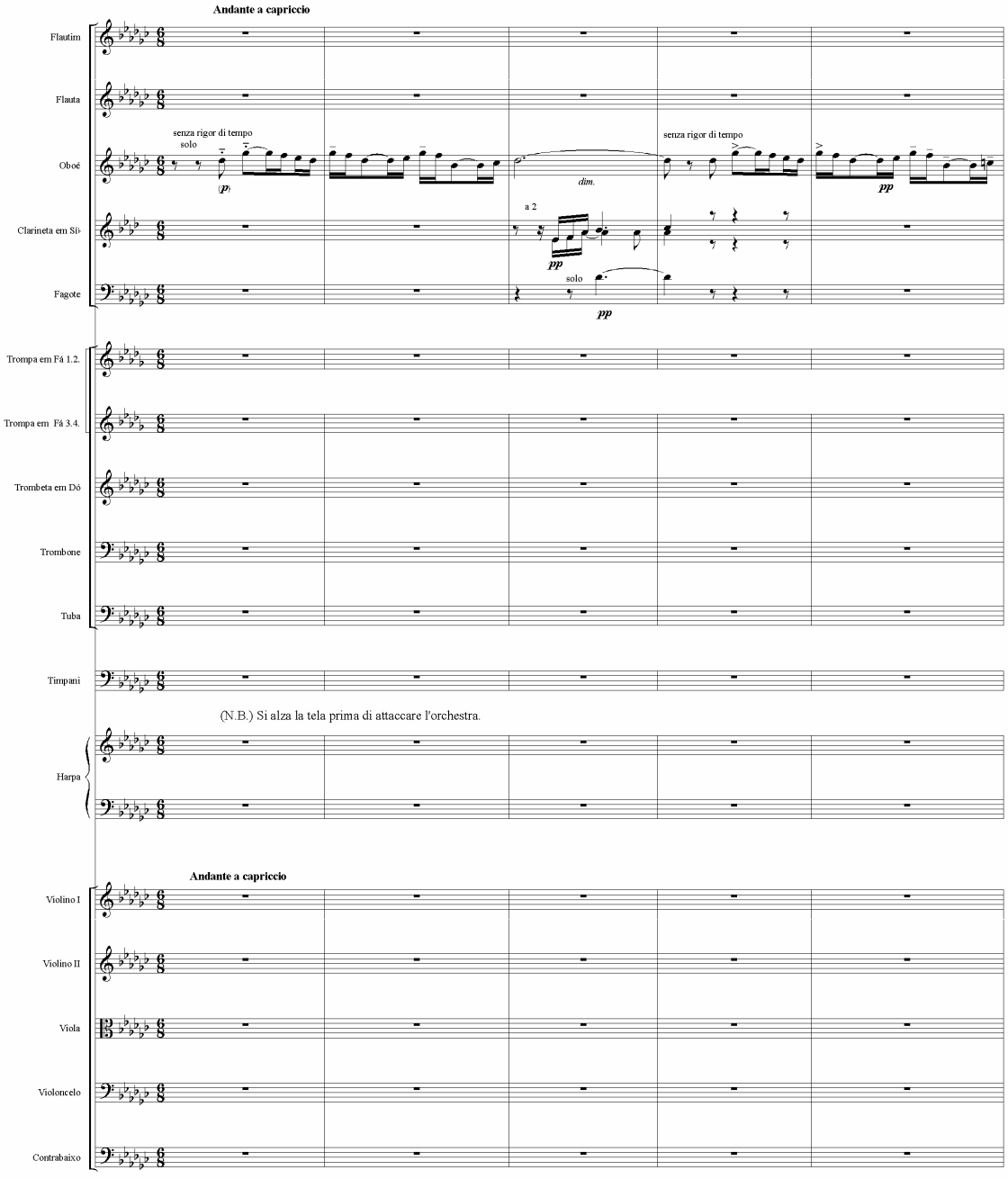
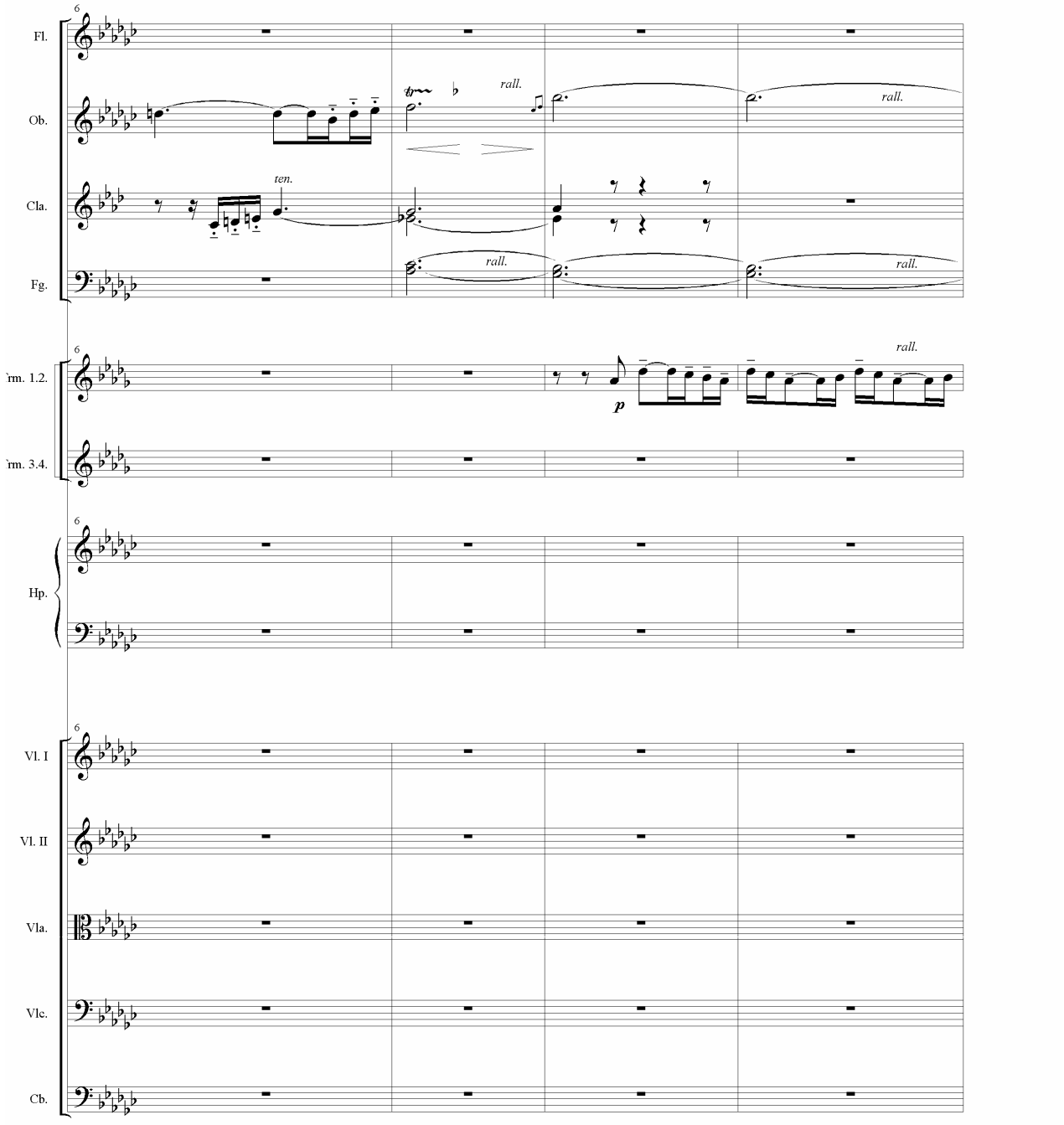
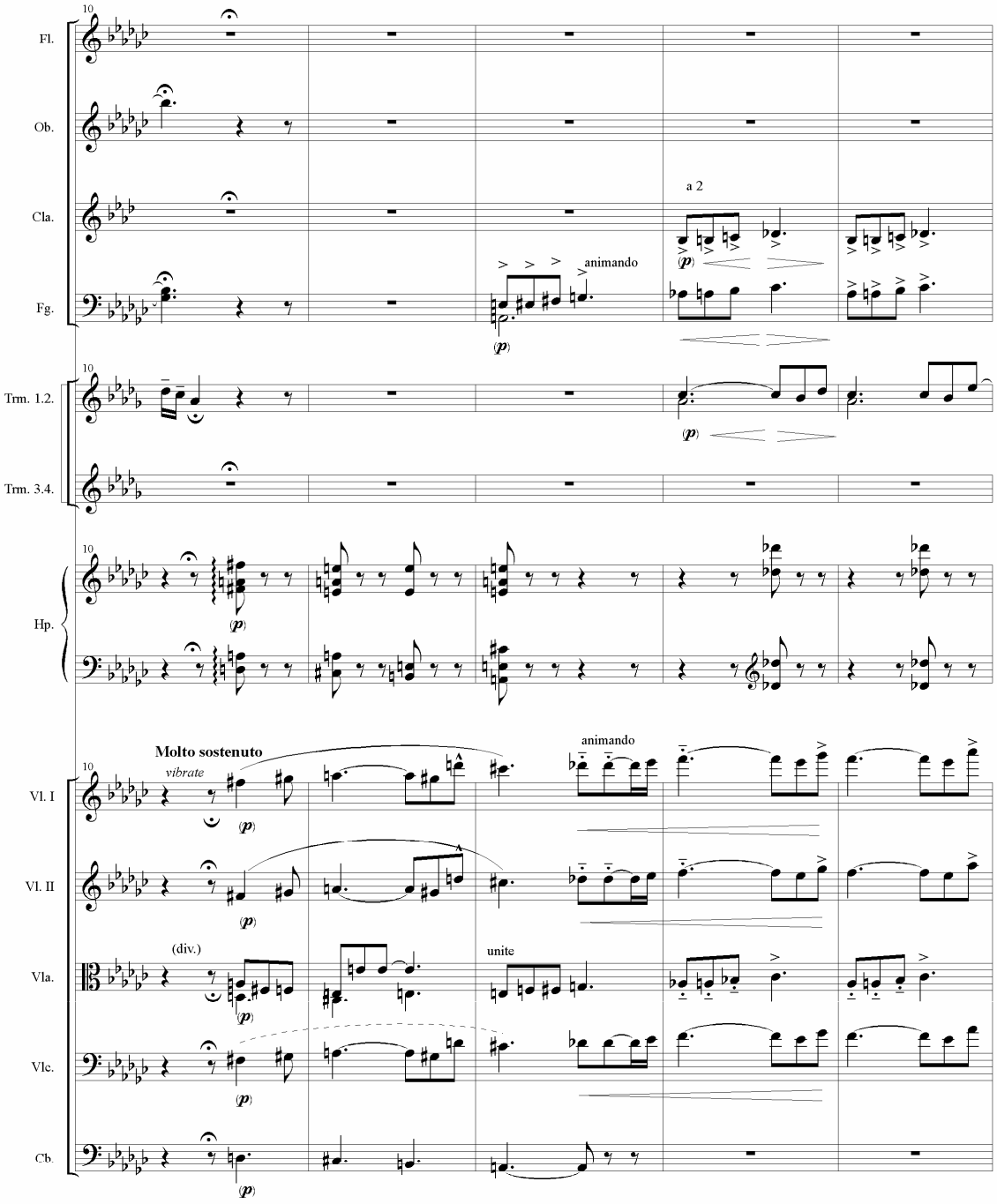
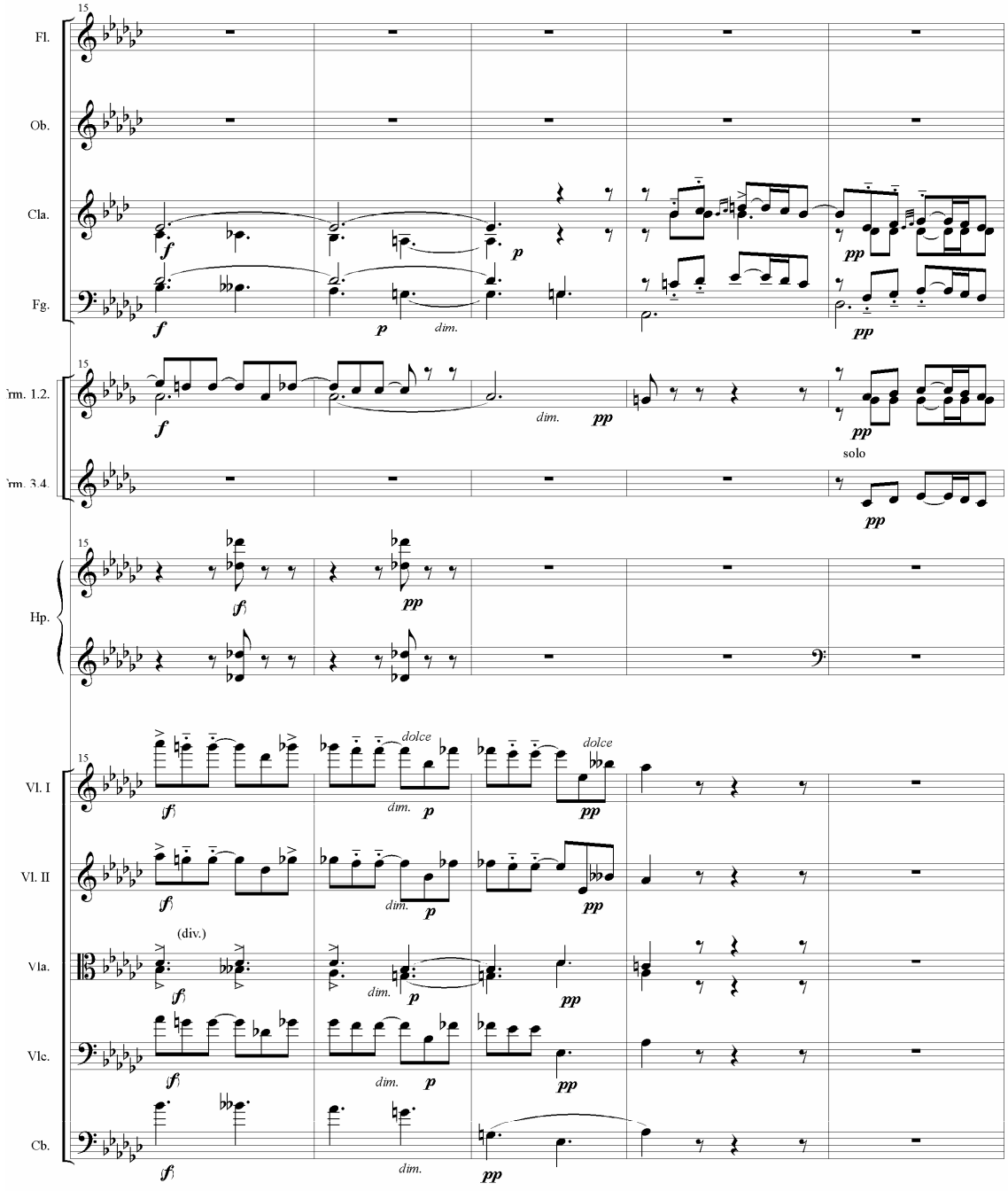
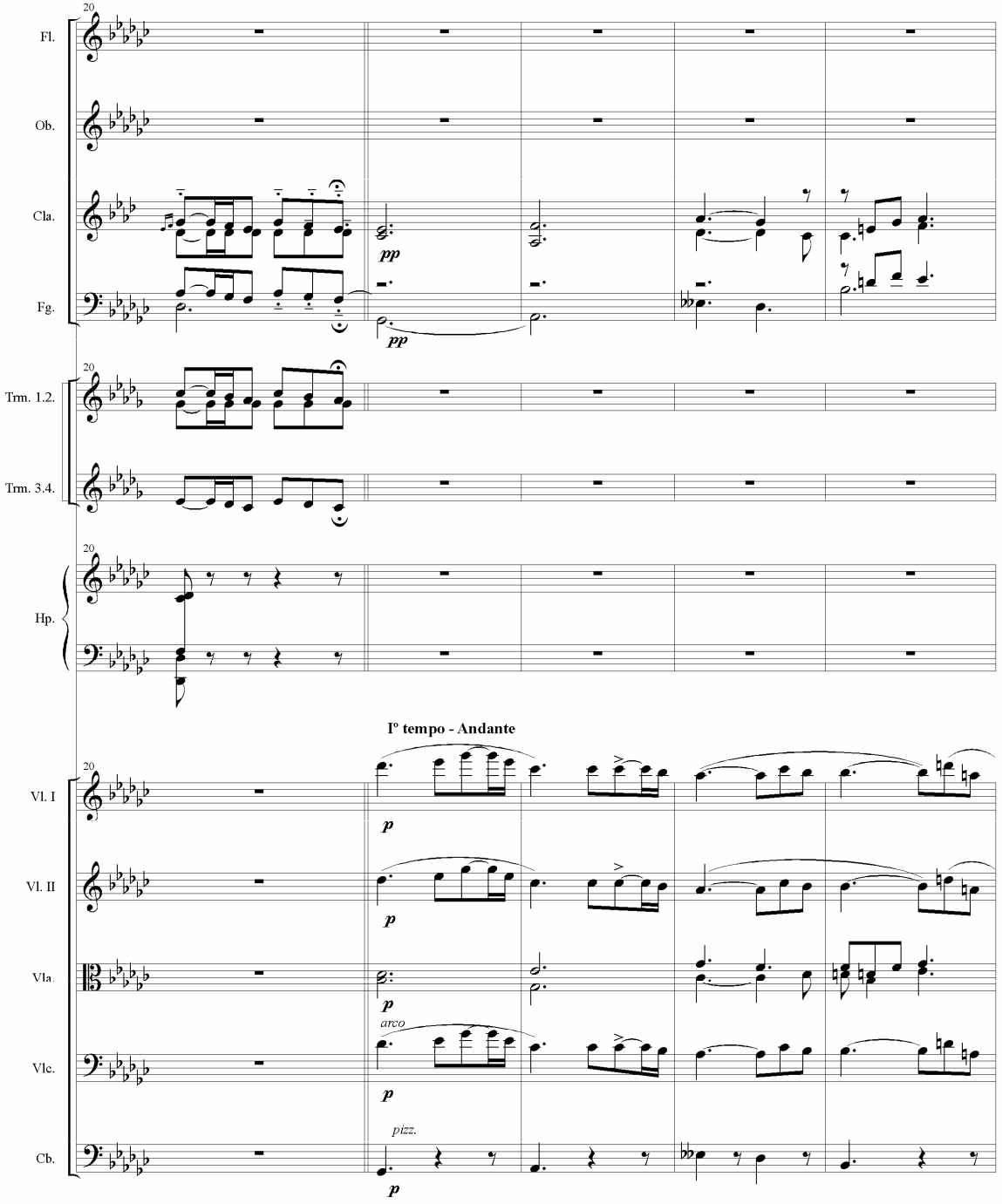
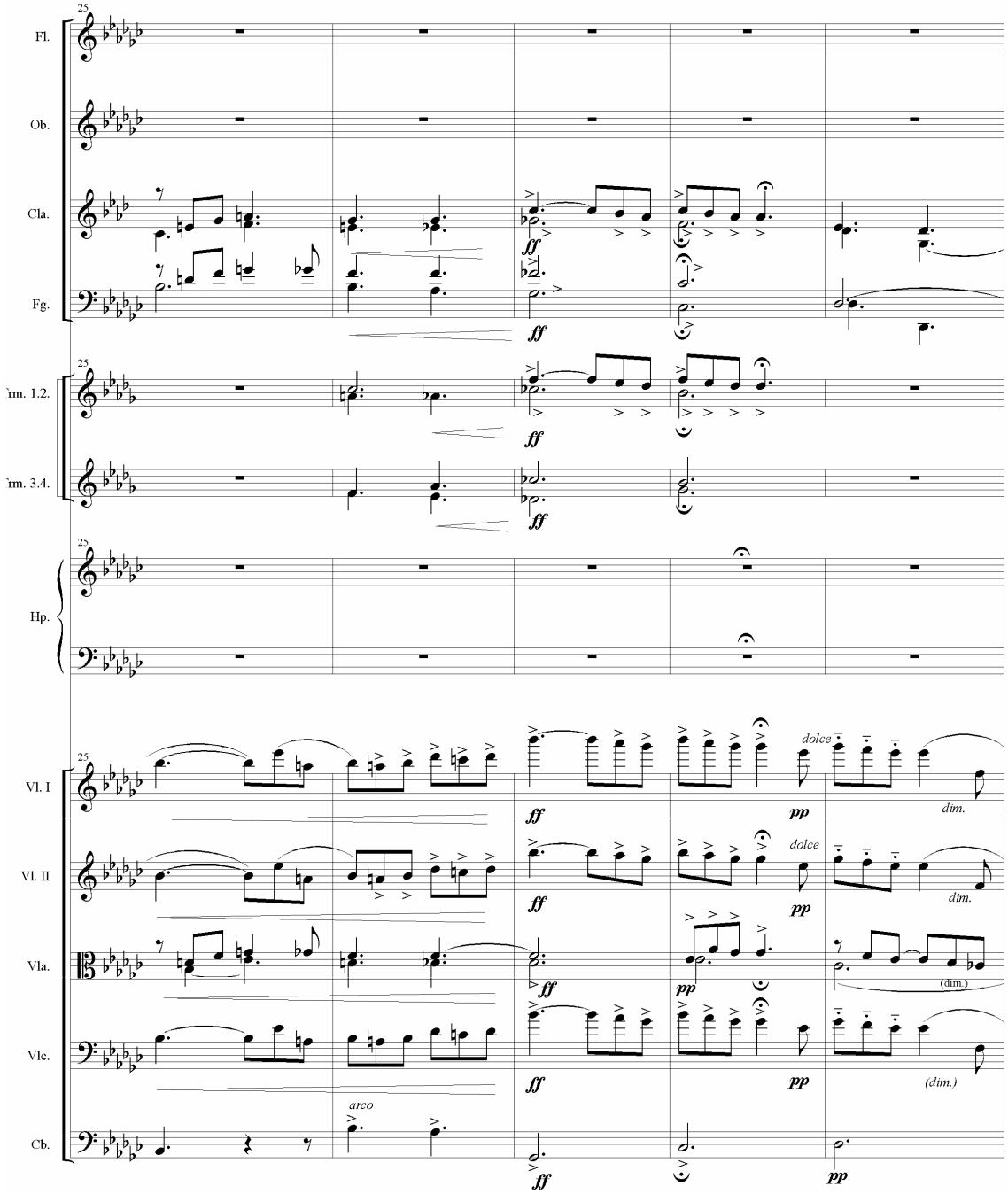
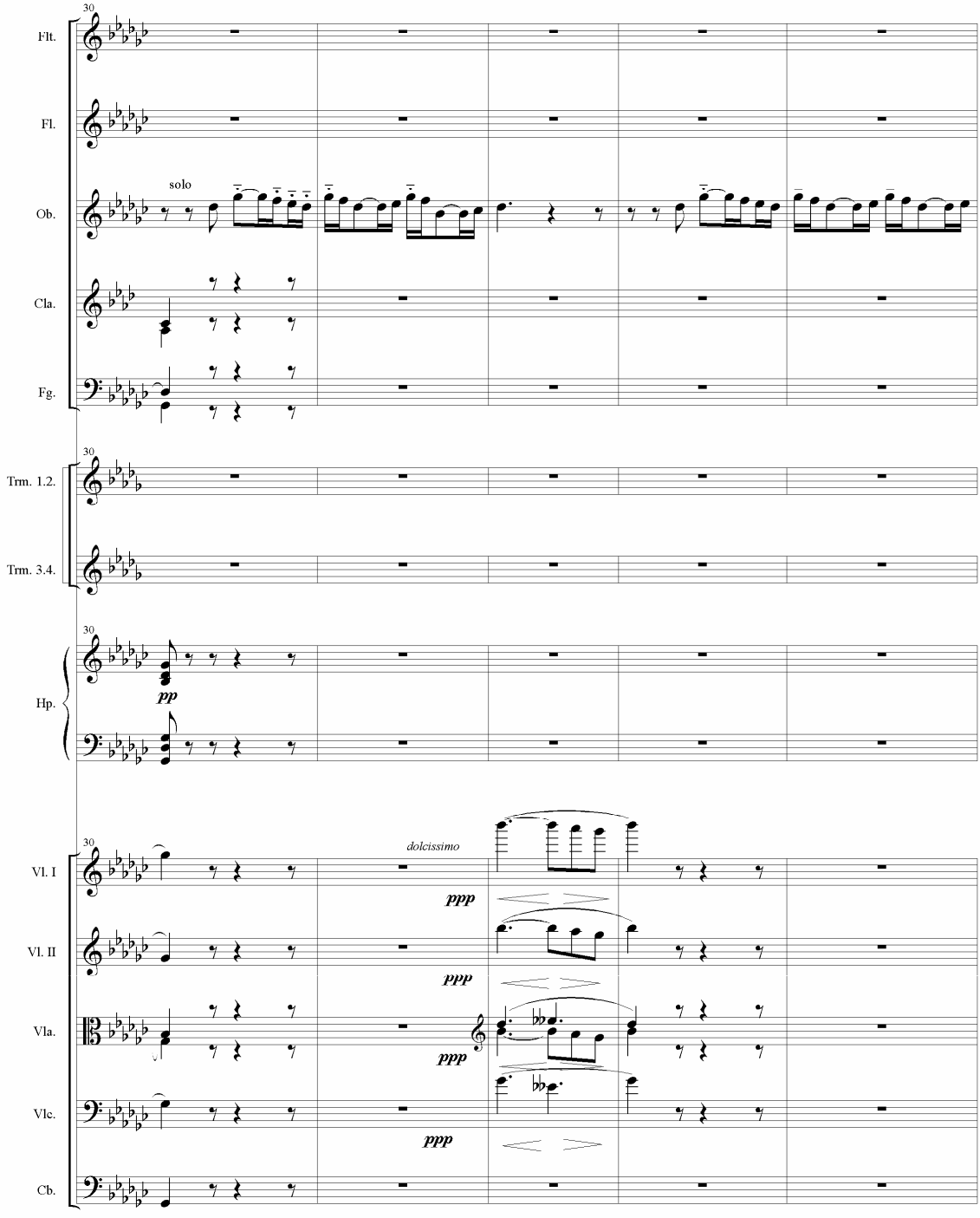
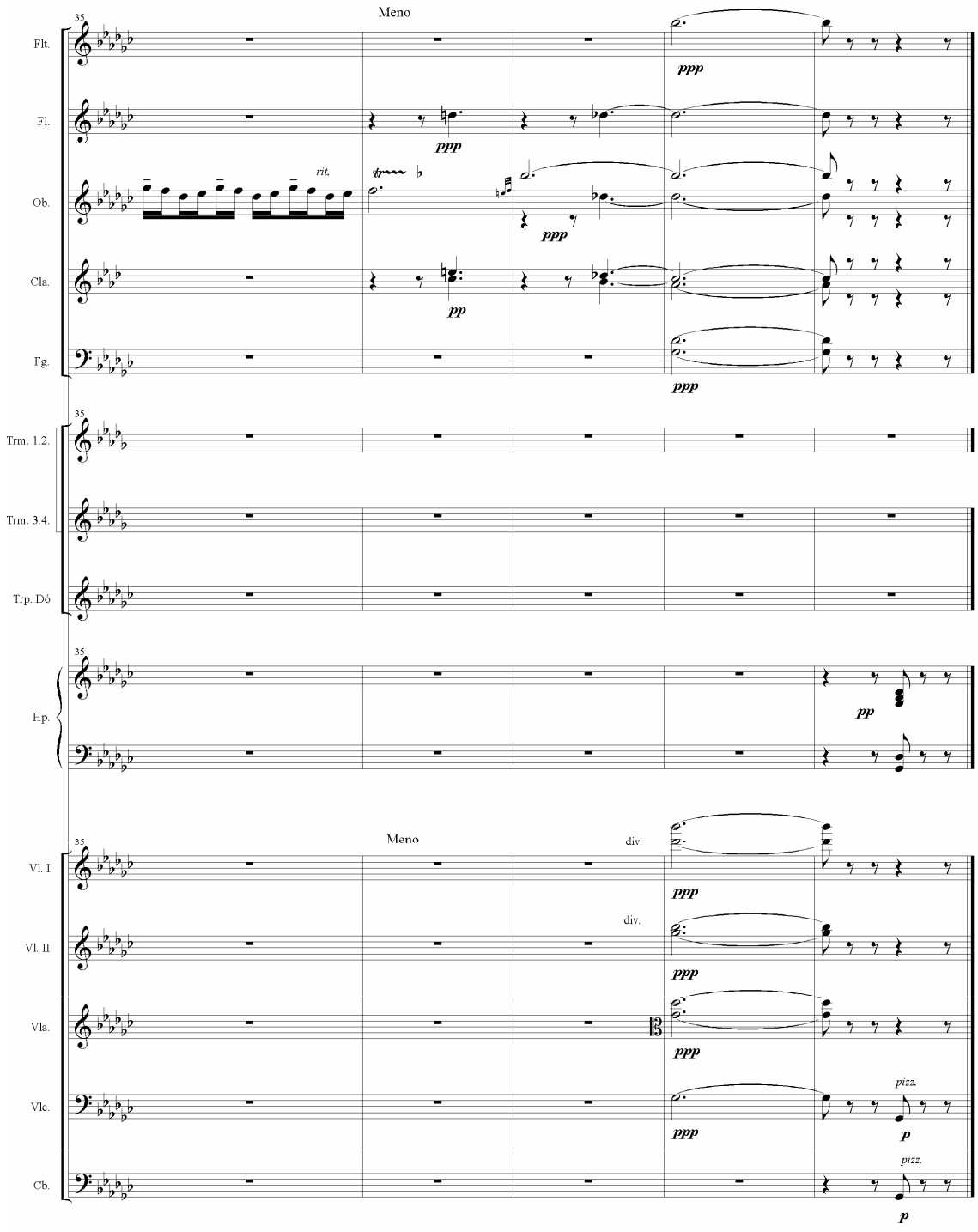
223

598
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
604
ff
p

225

610
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
os proximos 4 compassos devem ser tocados por cla. in la
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri
Vln. I
Vl. II
Vla.
f
Vlc.
Cb.

616
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
pp
sola
pizz.
arco

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
622
10
ff
Ad un tratto, irrompe sulla scena uma moltitudine di asteroidi, che, unitisi ai satelliti, formam la ridda finale intorno agli Astri Maggiori.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dò
Trp.Fâ
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
tutti
In.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

628
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla
Fg.
Trm 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
tutti
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
634
sfz
p

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Tmp. 1.2
Tmp. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

645
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

650
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff

piu mosso
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dò
Trp.Fà
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tn.
piu mosso
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
656
ff

662
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1,2
Trm. 3,4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

668
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
(8va)
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

674
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
(8va)
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p

Retorna à Marcha Tártara, no compasso 701
ao sinal 𝄋
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Uno squillo annunzia che la Regina sta per uscire dalla Moschea.
Gli astri, tutti, scompariscono rapidamente.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp.Fá
Trb.
Tu
Tp.
Bn.
Tri.
Vln. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
680
ff
f

Lento
1º tempo Andantino
Flautim solo
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
ten.
col canto
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Fá
sola
(agli astanti)
(as Adin)
Odalea
Il mio li-be-ra-tor, nel om-bre appena in-tra-ve-du-to, o-vé? Fa ch'ei s'in-nol-tri!
Lento
1º tempo Andantino
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
solo
leggero
(movendosi in giro e interrogando collo sguardo gli astanti)
ad libitum
allarg. la frase
A
L'ec-cel-so e-ro-e, l'i-gno-to Ca-va-lier fra voi chi fu?

Finale 2º
a tempo
Andante a tempo
poco rallº.
Flautim solo
dolcissimo
Andante
Fl.2º Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Tp.
Hp.
A
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
stacatissimo
solo
1°
(accostandosi ad Almazor con risolino ironico)
legg.
dolce
Che! niumris - pon-de? Du-quepuoidirchefos-ti tu, nev-ver?
Accentata la prima
Ve-di... Com-mossa ell'-è ec-co tre-mante ap-par.

Fl.2º Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
O
A
M
Al
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
733
solo
Stac.
sotto voce
pp
(pp)
(p)
p
M'a-gi-ta il-sen - - - no.
Fa - tal pre-sen-ti-men - - - - to
Com-mossa ell-è
tre-man-te ap-par - - -
portamento
dolce
Ve-di, il suo pal-lor sve-la... l'af-fan-no che le stra-zia il cor!
Com-mossa ell' - è
tre-man-te ap-
saltellate

Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
O
A
M
Al
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
737
(pp)
a 2
tur-ba-ta l'al - - - ma da strana ambascia iosen - - - to da strana ambascia iosen - to, Ahi-mè!
tre-man-te ap-par - - - - - - com-mossa ell-è il suo pal-lor sve - la
par tre-man-te ap-par il suo pa - lor l'a-fa-no sve - la
dim.

Fl.2° Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
col canto
Fg.
col canto
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
dolcissimo
O
Ciel! di mor-te or - ren - da chi mi sal - vò? a mor-te or-ren da, oh cie - lo! chi mi - sal - vò! me stessa in-
A
Sve - - - la l'af - fan - - - no, che le stra - zia il co - re. Ve-di! com-mossa ell'è...
M
Sve - la l'al fan - - - no, che le stra - zia il co - re. Ve-di! com-mossa ell'è...
Al
Sve - la l'al fan - - - no, che le stra - zia il co - re. Ve-di! com-mossa ell'è...
S
Sve-la l'af-fa - no, sve-la l'af-fa - no, l'af - fa-no che le stra - zia, le strazia il-cor - re. Ve-di! com-mossa ell'è...
T
Sve-la l'af-fa - no, sve-la l'af-fa - no, l'af - fa-no che le stra - zia, le strazia il-cor - re. Ve-di! com-mossa ell'è...
B
Sve-la l'af-fa - no, sve-la l'af-fa - no, l'af - fa-no che le stra - zia, le strazia il-cor - re. Ve-di! com-mossa ell'è...
dolce express.
Vl. I
pizz.
Vl. II
pizz.
Vla.
pizz.
Vlc.
pizz.
Cb.
pizz.
arco

Allegro deciso
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Trgl.
O
A
M
Al
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
a 2
poco ritenuto
ten.
ter - - - ro-go e dir nol so! e dir no so! Oh Ciel!
ve - di... tre - man-te ap-par... tre - - - man - - - te com - mo-ssa ell - è, tre - man-te ap-par!
nel suo mor-tal pal - lor
arco
saltellate

Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
1.2
Trb.
Tba.
colpo
Tp.
Trgl.
Piati
Bombo
M
(volgendosi verso il fondo)
Tutti
S
Chivien?
Chi-ma - - - - i?
T
Guar-da lo é des - so
B
Chi ma - i?
Vl. I
Vl. II
Vla.
pizz.
Vlc.
pizz.
Cb.

a 2
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Piatti Bombo
cassa e piatti
O
A
Or - ror!
Z
M
(aditando a Condor)
L'au - da - ce con - dot - tier - de l'Or - de Ne- re!
lirgamente
Al
(aditando a Condor)
Del - la Re -
S
Con - dor!
Or - ror!
T
Ve - di? egli - è Con - dor!
Or - ror!
B
Chi? Con - dor! Or -- ror!
Vl. I
Vl. II
Vla
arco
Vlc
arco
Cb.

Meno, ma sempre agitato
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
solo
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Piati
Bombo
piatti
O
É un fol - le
A
un fol - le?
No!
M
un fol - le?
No!
Al
gi - na il sa - cro a - sil ci pro - fa - na - va!
No!
No!
S
un fol - le?
No!
T
un fol - le?
No!
B
un fol - le?
No!
Meno, ma sempre agitato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
arco

Andante animato
765
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
O
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
solo
(da sè, con estremo slancio d'entusiasmo)
ten.
allargando
Ah lo sen - ti - a che quel-losguar-di d'a - qui - la dal-la vil ple - be nonpo-te - va u-
dim.

Corde flauti, oboe, clarini e corni acentate e forte;
altri relativamente piano.
tutti pianissimo
Andante
Fl.2ª Fl.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
muta in Sol - Re
Piati Bombo
sola
O
scir!
Il san-gue dei pro - fe - ti al par del
A.
M
Al
S
T
B
Del gran Sul - ta - no Oh ciel! che mai ci avv-vien d'u - dir.
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
divisi
saltellate
pizz.

775
Cla.
Fg.
O
mi - o, gli pal - pi - ti nel cor. La vi - ta ei mi sal - va - va in - gra - ta ,ed
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
778
solo
Ob.
p
solo
ten.
Cla.
p
solo
Fg.
p
ten.
i - o l'of - fe - si nell' - o - nor! Ah mai non mi sem - brò si gra - ve il

Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dô
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Piati Bombo
O
pe - so del man-to mio re - gal - le. un ar - ca - no ter - ro a me s'é ap-pre - so, un fre-mi to m'as - sa - le
A
Z
C
La vit - to - ria fù
S
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Poco più animato
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Fiati Bombo
O
un fre - mi - to m'as - sa - le
Il san - que di pro -
A
Z
C
mi - - - a - - - - - - s'in - nal - - - - - zi il can - to al Ciel del vin - ci - tor.
S
T
B
Poco più animato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
arco
Cb.

Fl 2ª Flt.
Fl
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
O
A
Z
C
M
Al
S
T
B
Vl I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
dolce
p
pp
ff
pizz.
fe - - - ti Gli pal - pi - ta nel cor - - - - - - re Ei la vi - ta a me sal -
il fi - glio d'A - mu - rath che mai ci av - viem d'u - dir! Del gran Sul -
Im es - o - no - - - ra il Con - - - dor il fi - glio d'A - - - mu - - - rath! Im es - so o -
La sul de - ser - to a - vel, s'an - co nol ba - gni il pian - - - to ver - deg - gie -
Del gran Sul -
Oh! - - - - - - - - cie - - - lo! che mai ciav - vien d'u - dir?

Poco più animato Maestoso
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
A
Z
C
M
Al
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
col canto
dolce
Tutta forza
va - va ed io in - - - gra - - - ta, in - gra - ta, l'of - fe - si nel - - - - l'o - nor!
ta - no? Oh cie - lo che ma - - - i che ma - - - i ci av - vrie - ne d'u - dir!
no - ra, o - - - no - ra il fi - - - glio, il fi - - - glio d'A - - - - - - mu - rath!
rà ver - - - deg - gie - rà l'al lor ver - deg - gie - rà l'al - lor!
ta - no? Oh cie - lo! che ma - - - i vhr ms - - - i vi av - vie - - - - ne d'u - dir!
ta - no? Oh cie - - - - - - - - - - lo che mai ci av - vie - ne d'u - dir!
ta - no! Ge - - - - nio del
ta - no! Ge - - - - nio del
ta - no! Ge - - - - nio del
Poco più animato Maestoso

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba
Tp
O
A
Z.
M
Al
S
S
T
TII
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Energico
ff
sola
1.2
3
L'of -
Oh ciel! che mai ci av - vien d'u - dir! Che
fin es - so il fi - glio d'A - mu - rath! in
mal, su te ma - le - di - zion su te!
T'ar - mo l'in - can - to del de - mon, L'in -
T'ar-mò lo stral l'in - can - to del de - mon.
T'ar - mò l'in - can - to del de - mon. l'in -
(I solì)
I.II.
energico


Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Piati
Bombo
O
fe - - - - - - si nell' - o - nor" l'of - fe - - - - - - si nell' - o - nor!
A.
ciel! del gran Sul - tan? Che mai ci av - vien d'u - dir!
Z
es - - - - - so il fi - glio d'A - mu - rath il fi - glio d'A - mu - rath!
C
M
mai ci av - vien d'u - dir! Oh che mai ci av - vien d'u - dir! Oh ciel!
Al
mai ci av - vien d'u - dir! Oh che mai ci av - vien d'u - dir! Oh ciel!
S
can - - - - - - to del de - mon L'in - can - - - - - - to del de - mon. T'ar - mò lo stra - le! Ge - nio del
T
can - - - - - - to de - mon L'in - can - - - - - - to del de - mon, T'ar - mò lo stra - le! Ge - nio del
B
can - to del de - mon - - - - - nio l'in - can - to del de - mo - - - - - nio. T'ar - mò lo stra - le! Ge - nio del
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp.Dó.
Trp. Fá.
Trb.
Tba.
Tp.
Piati Bombo
O.
A.
Z.
C.
M.
Al.
S.
T.
B.
Vl. I.
Vl. II.
Vla.
Vlc.
Cb.
(guardando il popolo)
a 2
1.2
ff
L'of - fe - - - - - - - - si! L'of - fe - - - - - - - - si, l'of - fe - - - - - - - -
Or - ro - - - - - - - - re! or - ro - - - - - - - - re og-ni uom
Or - ro - - - - - - - - re! or - ro - - - - - - - - re o - gni uom di
S'in - nal - - - - - - - - zi! s'in - nal - - - - - - - - zi Il can - - - - - - - -
or - o - - - - - - - - re! or - ro - - - - - - - - re! Or - ror - - - - - - - -
Gior - no d'or - ror! gior - no d'or - ror gior - no d'or - ror!
ma - le, lo stral del de - mon t'ar - mò! T'ar - mò lo stral, l'in - can - - - - to del de - mo - - - - - - -
ma - le, lo stral del de - mon t'ar - mò! T'ar - mò lo stral, l'in - can - - - - to del de - mo - - - - - - -
ma - le, lo stral del de - mon t'ar - mò! T'ar - mò lo stra t'ar - mò l'o stral l'in - can - to del de - mon

Lo stesso movimento
Animando
Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trns. 1.2
Trns. 3.4
Trp. Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Piati Bombo
O
so, l'of - fe - si nel - l'o - nor!
In suo fu - ror l'u - ra -
A
mo di sangue a - vi - do ap - par!
In suo fu
Z
san gue a vi do ap par!
Ah!
In suo fu ror l'u ra
C
to al ciel - lo del vin - vi - tor!
M
Gior - no fa - ta - le d'or - - - ror!
In suo fu - ror stà già
Al
Gior - no fa - tal - le d'or - - - ror!
In suo fu - ror stà già
S
ne.
Ah!
Ge - - - - - nio del mal
del de -
T
ne.
Ah!
Ge - - - - - nio del mal
del de -
B
Gior - no fa - tal - le d'or - - - Ge - - - - - nio del mal
del de -
Lo stesso movimento
Animando
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

Più mosso
stringendo
Grandioso
Largo
Fl. 2ª Fft.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
c.c.
Pisti Bombo
O
ga - no stà per o - scop-piar! In su - - - o fu - - - ror già l'u - ra -
A
Z
gan stà per i - scop-piar! In su - - - o fu - - - ror già l'u - ra -
M
l'u - - ra - gan per i - scop-piar! In si - - - o fu - - - ror l'u - ra - ga - - - no
Al
l'u - - ra - gan per i - scop-piar! In si - - - o fu - - - ror l'u - ra - ga - - - no
S
mon t'ar - mò lo stra - le del de - - - mo - ne, lo stral t'ar - mò lo
T
mon t'ar - mò lo stra - le del de - - - mo - ne, lo stral t'ar - mò lo
B
mon t'ar - mò lo stra - le del de - - - mo - ne, lo stral del - de - mon t'ar - - - -
Più mosso
stringendo
Grandioso
Largo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

a tempo
1° tempo Andante
Fl.2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
c.c.
Piati Bombo
O
A
Z
M
Al
S
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
pizz.
arco
sotto voce
gan stà per i - scop - piar! Or - ror! Or - ror!
gan srà per o - sco - piar!
stà per i - scop - - - - - - piar Or - ror! Or - ror!
stral lo stral del de - mon! Or - ror!
stral lo stral del de - mon! del de - mon, del de - mon.
stral lo stral del de - mon! del de - mon. del de - mon.
mò de de - mon. t'ar - mò lo stral! t'ar - mo lo stral t'ar - mò lo stral

Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
assai legato
dim.
pp
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
solo
Condor
A - ve o Di-va a-ve O-da - le - a! Nel gran di su-bli-me e for - te, il tuo mar-ti-re si be - a sin del - la
Andante cantabile
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
cantabile
dolce
ppp
mor - te!
Rag - gio d'a - mo - re sor - ri - - - da a te.
T'ac - cor - di il ciel quan-to ne-
2° solo
dim.
sfumato
Al
M
(fra un grupo del popolo stano mormorando sottovoce fra loro il Muftì e Almazor)
Del bar-ba-ro in-fa-me...
il fa-sci-no ar-ca-no
la de-bil re-gin-na
è - pres-so a su-bir
Del bar-ba-ro in - fa - me...
il fa-sci-no ar-ca-no
la de-bil re - gi - na
la de-bil re - gi - na
è pres-so a su-bir!
arco
cresc.

842
Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Tp.
O
C
Al
M
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
stacc.
(da sê)
Chi tan - to af - fa - - - - - no ha
ga - sti, quan - to ne - gas - ti o din - - - na, a me.
ma tu - to fia va - no ei de - ve pe - rir! del bar - ba - ro in - fa - me il fas - ci - no ar - ca - no
ma tut - to fia va - no eo de - ve pe - rir! del bar - ba - ro in - fa - me il fas - ci - no ar - ca - no
II soli
sotto voce
Dal bar - ba - ro in - fa - me il fa - sci - no ar - ca - no
divisi
arco

Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
Al
M
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
846
(p)
cres.
sola
sola
energico
de sto in me non può, non può, non dè l'i ra ple be a te
la de-bil re-gi-na è pres-so a su-bi-re ma tu-to fia va-no il bar-ba-ro in-fa-me qui de-ve pe-ri-re!
la de-bil re-gi-na è pres-so a su-bi-re ma tu-to fia va-no il bar-ba-ro in-fa-me qui de-ve pe-ri-re!
Il divisi
o gni uom di- - san- - gue - - - a- - vi- - do ap- - pai! - - - - - - Ah! - - - - - - - - -
la de-bil re-gi-na è pres-so a su-bi-re ma tut-to fia va-no il bar-ba ro in-fa-me qui de-ve pe-ri-re

anim - - - - - - - - - - - - - - - - - - man - - - - - - - - - - - - - - - - - do
Fl. 2 Flt
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
O
A
Z
C
Al
M
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
sostenuto
sola
unis
arco
mer! Chi tan to af fa no ha de sto in
Gior - - - - - no d'or - ro - - - re gior - - - - - - - - no d'or - ror o - gni
Ah d'u - na ma - - - dre gior - - - - - - - - no d'or - ror o - gni
Rag - - - - - - gio d'a - mo - - - - - - - - re, sor - ri - - - - - - - - da, sor
tut - to fia va-no, ei dè pe - rir tut - to fia va-no ei dè pe - rir tu - to o - mai fia va - - - - no! qui de - ve il mas - da - die - - - - - ro il
tut - to fia va-no, ei dè pe - rir tut - to fia va-no ei dè pe - rir e - gli dè pe - rir e - gli dè pe - rir
Gior - - - - - no d'or - ror - - - re! gior - no d'or - ror - - - re o - gn'uom di san - - - gue
Glor - - - - - - no d'or - ror - - - - - - - - - re, o - gni uo - - - - - - - - mo di
tu - tto fia va-no ei dè pe - rir tu - tto fia va-no ei dè pe - rir. Si! tu - tto fia van! qui de - - - - - ve il mas - na - dier per -

Fl. 2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
O
A
Z
C
Al
M
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
solo
sola
marcate
me no, noon più l'i - ra ple - bea te - mer! Ah! l'i - ra ple - bea te -
uo - - - - - - - - - - mo di san - gue a - vi - do ap - par Ah!
uo - - - - - - - - - - mo di san - gue a - vi - do ap - par Ah!
ri - - - - - - - - - - da a te, d'a - mor sor - ro - da a te Ah! d'a - mor t'ac - cor - di il
fie - ro con - dot - tie - - - - - - ro pe - rir Ah!
e - gli qui pe - rir do - vrà! Ah!
a - - - vi - do ap - par! or - ror! Ah!
san - - - - - - - - - - gue, di san - gue a - vi - do ap - par! Ah!
rir e - gli pe - rir do - vrà Ah!

Poco piu animato
Fl. 2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. D-ó.
Trp. B-á
Trb.
Tba.
Tp.
O
A
Z
C
Al
M
S
T
B
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ten.
Calorosamente
mer no, no, non può non dè!
Ah chi tan - to af - fa - - - no ha
Gior - - - - - no d'or - ro - - - re
o - - - - gni nom di san - - - gue a -
Ah! d'u - na ma - - - dre
o - - - - - - mai non va - - - le non
ciel quan - to ne - ga - sti a me!
rag - - - - - - gio d'a - mo - - - re sor -
Pe - ra il mas - na - die - - - ro, il fie - ro con - dot - tie - - - ro
pe - ra il mas - na - die - - - ro, il vi - le - con - cot - tie - - - ro -
Gior - - - - - no d'or - ro - - - re
gior - - - - - no d'or - re - - - re, già
Gior - - - - - no d'or - ro - - - re
gior - - - - - no d'or - re - - - - - già
Pe - - - - ra il mas - na - dier, fie - - - - ro con - dot - tie - ro
pe - - - - ra il mas - na - dier pe - - - - ra il mas - na - dier -
soli

Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp.D/b
Trp. F/a
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
tutti
O
des - to in me ple - be - - - - - - o pu - gna - - le te - mer non può non
A
vi - do ap - par. oh gior - - - - - - no d'or - ro - - re. oh gior - - no d'or - - -
Z
va - le il pian - - - to a di - - - sar - - - ma - - - re il brac - cio lor fa - - -
C
ri - da a te t'ac - - - cor - - - - di il cie - - - lo quan - to ne - gas - ti a
Al
il con - dot - tie - ro, ma - sna - die - - - ro pe - ra il ma - sna - dier - - - ro, pe - ra il mas - na - dier - - - - - - pe - - - ra il vil mas - na - - - -
M
tie - ro, ma - sna - die - - - ro pe - ra il ma - sna - die - - - ro pe - - - - ra, pe - ra il vi - le mas - na - dier pe - ra il mas - na -
S
in suo fu - ror. - - - - - - - - l'u - ra - ga - - - no in suo fu - ror sta per i - - - scop - - -
T
in suo fu - ror. - - - - - - - - l'u - ra - ga - - - no in suo fu - ror sta per i - - - scop - - -
B
il mas - na - dier il con - dot - tier pe - - - - ra io mas - na - dier, Pe - ra il mas - na - dier, Pe - - - - ra il vi - el mas - - na -
B
il mas - na - dier il con - dot - tier pe - - - - ra io mas - na - dier, pe - - - - ral pe - ra il vi - le - mas - na - dier, pe - ra il mas - na -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
sempre cres

All°. vivo deciso
Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Timb.
O
dè!
Ah!
A
ror!
Ah!
Z
tal!
(un grido straziante)
Ah!
C
me!
Al
dier!
Ah!
M
dier!
Ah!
S
piar!
Ah!
T
piar!
No!
no!
dall' - i - ra po - po - lar
e - gli fia sal - vo an - cor?
con violenza
(In questo punto alcuni del popolo si avventano contro Condor alzando i pugnali)
B
dier!
No!
no!
dall' - i - ra po - po - lar
e - gli fia sal - vo an - cor?
con violenza
All°. vivo deciso
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
marcate
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
(frapponendosi e difendendo Condor)
O
In die-tro!
Va!
Va!
A
Z
Al
M
S
T
parlato
(arrestandosi)
Che! lo di - fen - di?
B
parlato
Che! lo di - fendi?
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Meno mosso maestoso
Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
p
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
a 2
Tp.
(dominando la cena)
O
De - le mie schie - re E - mi - ro io qui lo pro - cla - - - - - - - - - mo!
A
Z
C
Al
M
S
T
B
ror!
Or - ror!
Quel vil pre -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Allegro violento
Fl.2 Fl.
Fl
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4
Trp Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp
Bombo
tutti
A
parlato
In - fa - mia! Ab - ber - ra - zion! Ah!
Z.
Ah!
Al
don! Ah! Il mas - na - dier!
M
don! Ah!
(la turba inferocita si ritrae rapidamente verso il fondo, formando gruppi minacciosi alla Regina)
S
Fug - giam
T
Ah! fug - giam! fug - giam!
B
don! A - ber - ra -
Allegro violento
con fuoco
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

All°. agitato
Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
C.
A.
Z.
C
Al
M.
S.
T.
B.
B.
a 2
a 3
sola
ff
(da sè)
Per - du to io l'ho!
(astatissimo accostandosi alla Regina)
ad libitum ma quasi a tempo
In - fa - mia!
Re - gi - na! Oh Ciel! che o - sas - ti ma - i col mas - na
Or - ror!
In - fa - mia!
zion!
All°. agitato
8va
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Largo agitato
Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp.Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
O
A
Z
C
Al
S
T
B
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
solo
dim.
col canto
(rivolta al popolo quasi in atto di sfida)
S'a - van - - - - - zi chi il mio
die - - - ro po - po - li non hai - - - i né tro - - - - - no a - vrai!
ten.

Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp. Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
O
san - gue o - si ver - sar!
E - mi - - - - ro e -
A
A - ber - ra - zion!
a ber ra zion!
o -
Z
Per - dut - to io l'ho!
oih -
(presso Odalea, piegando un ginocchio)
C
Io t'a - - - - - - - mo!
o -
Al
A - ber - ra - zion!
o -
M
A - ber - ra - zion!
o -
S
ff
Mor - te a Con - dor!
Mor - te a Con - dor!
T
ff
Mor - te a Con - dor!
Mor - te a Con - dor!
B
ff
Mor - te a Con - dor!
Mor - te a Con - dor!
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Maestoso Animato Alegro
Fl. 2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2
Trm. 3.4.
Trp Dó.
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Bombo
tutti
O
gli é!
A
ror!
Z
mé!
C
ror!
Al
ror!
M
ror!
S
Va!
T
Va!
B
Va!
poco stentato
sempre energico
Maestoso Animato Alegro
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
poco stentato
sempre energico

276

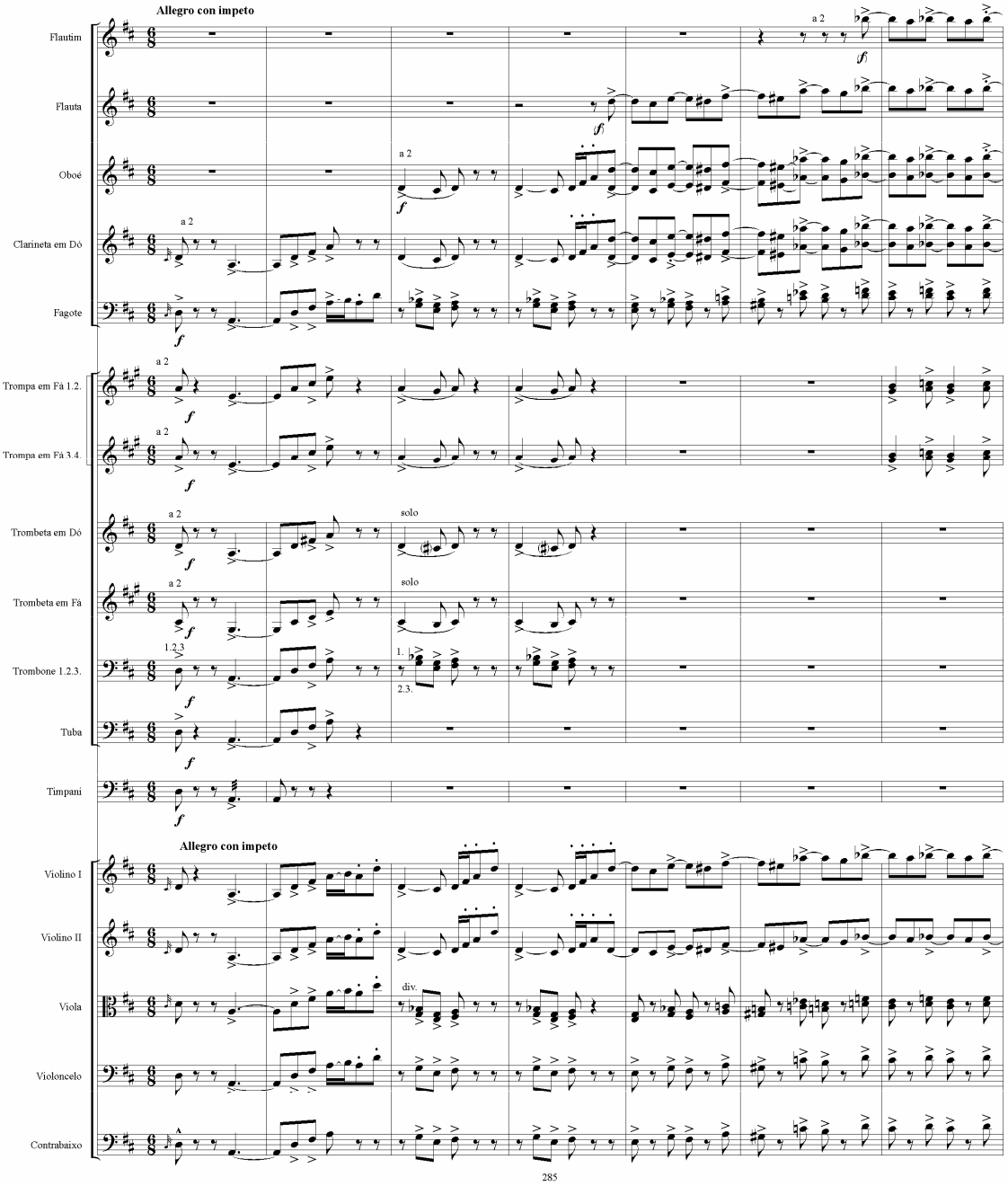
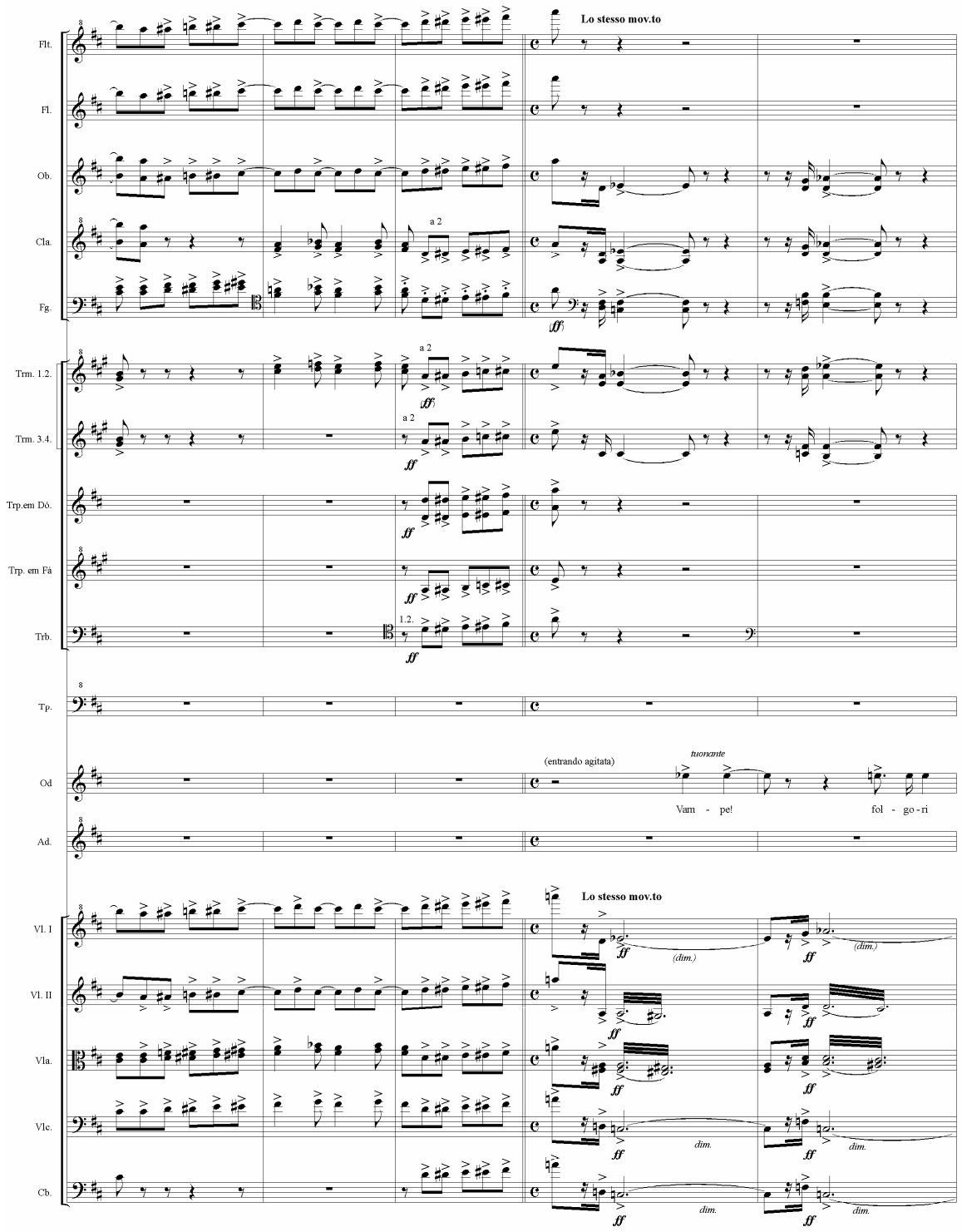
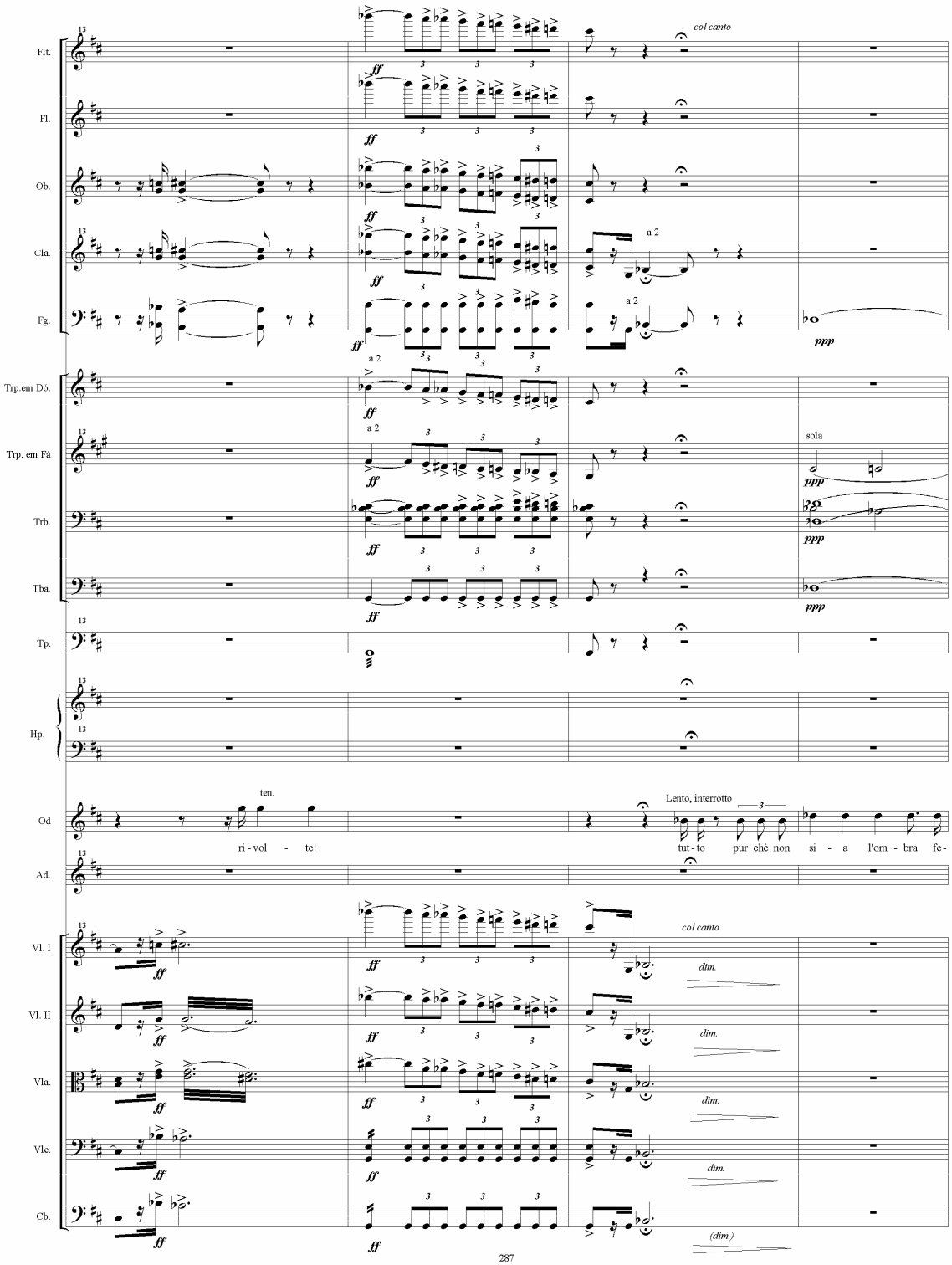
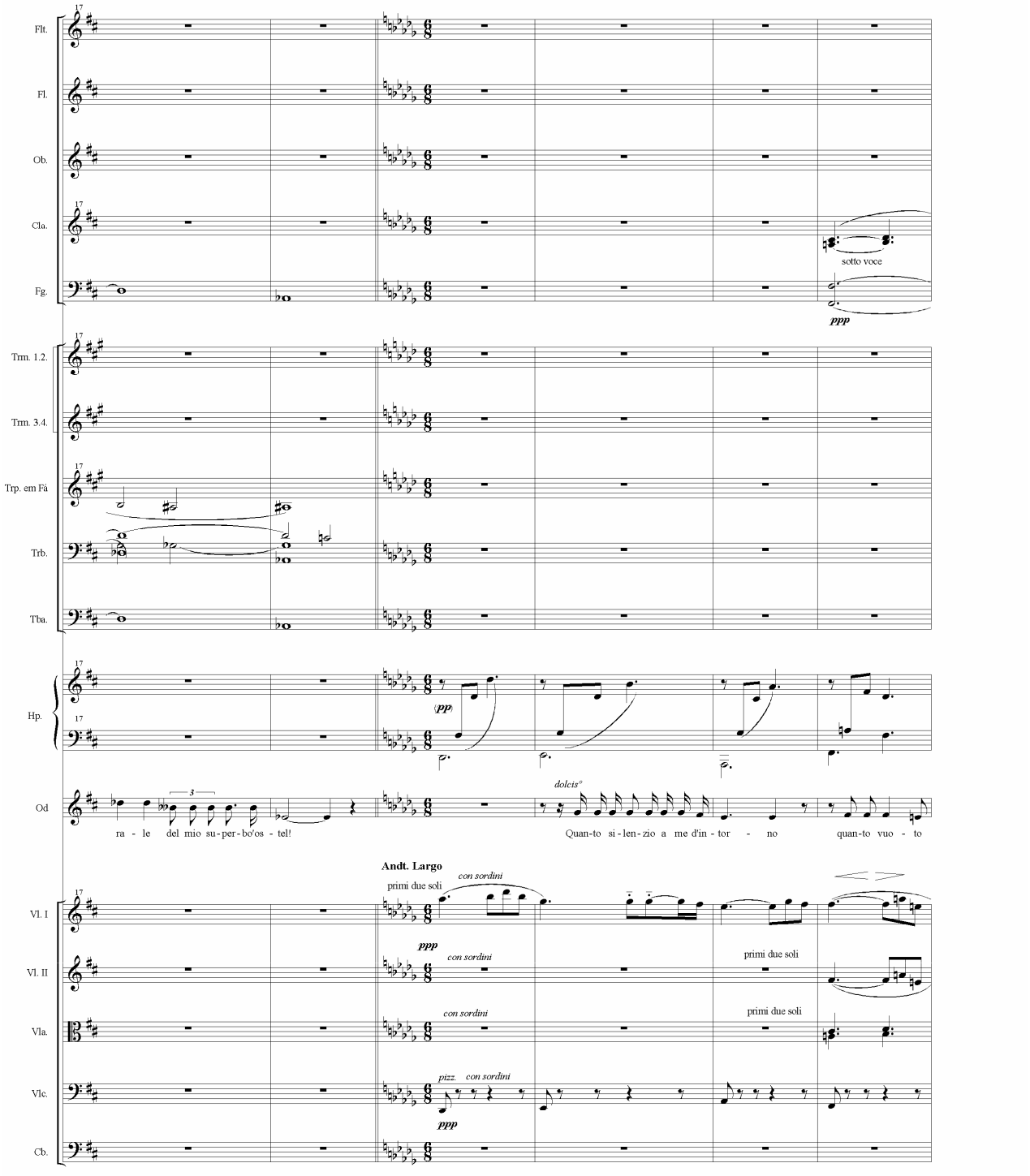
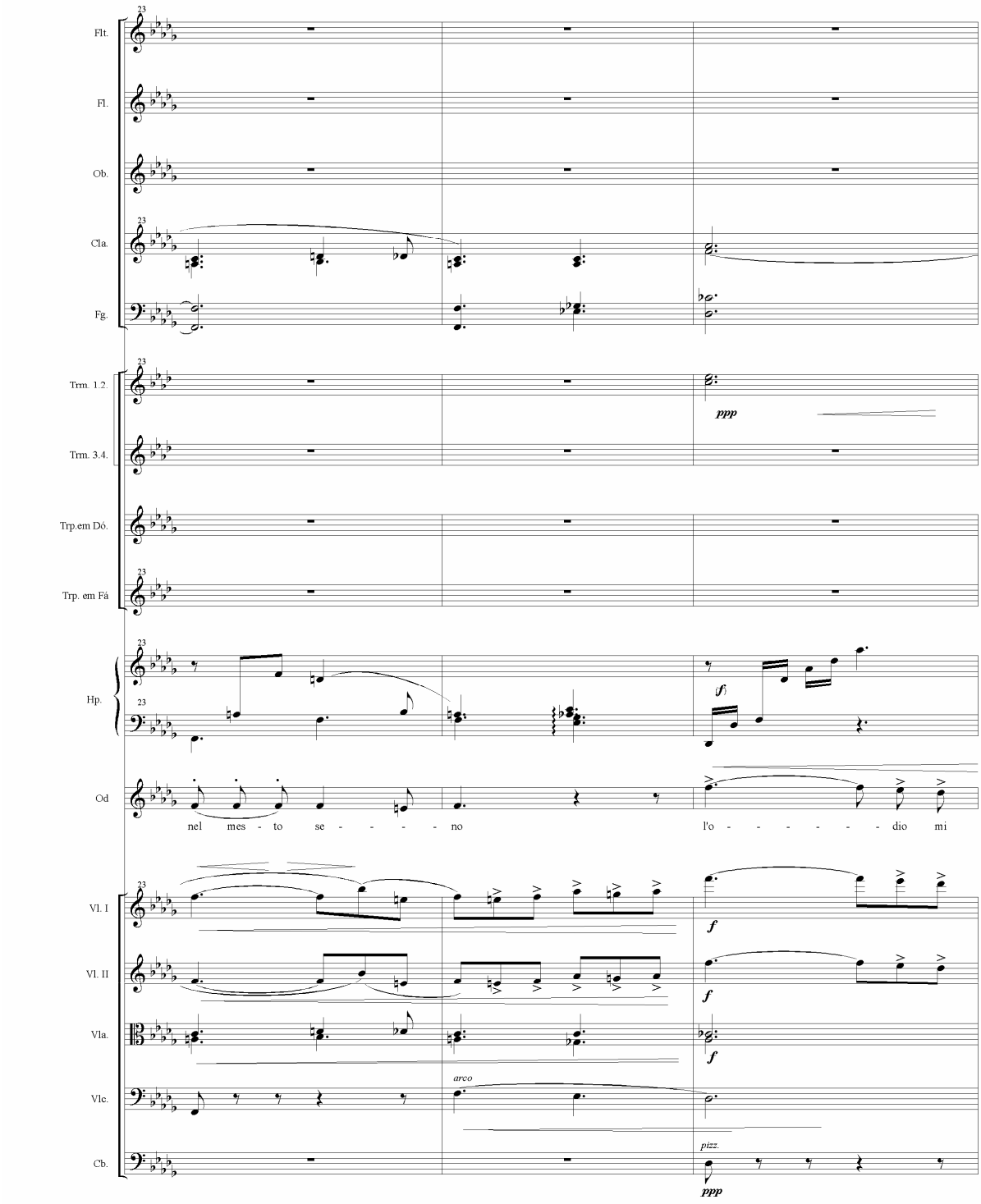
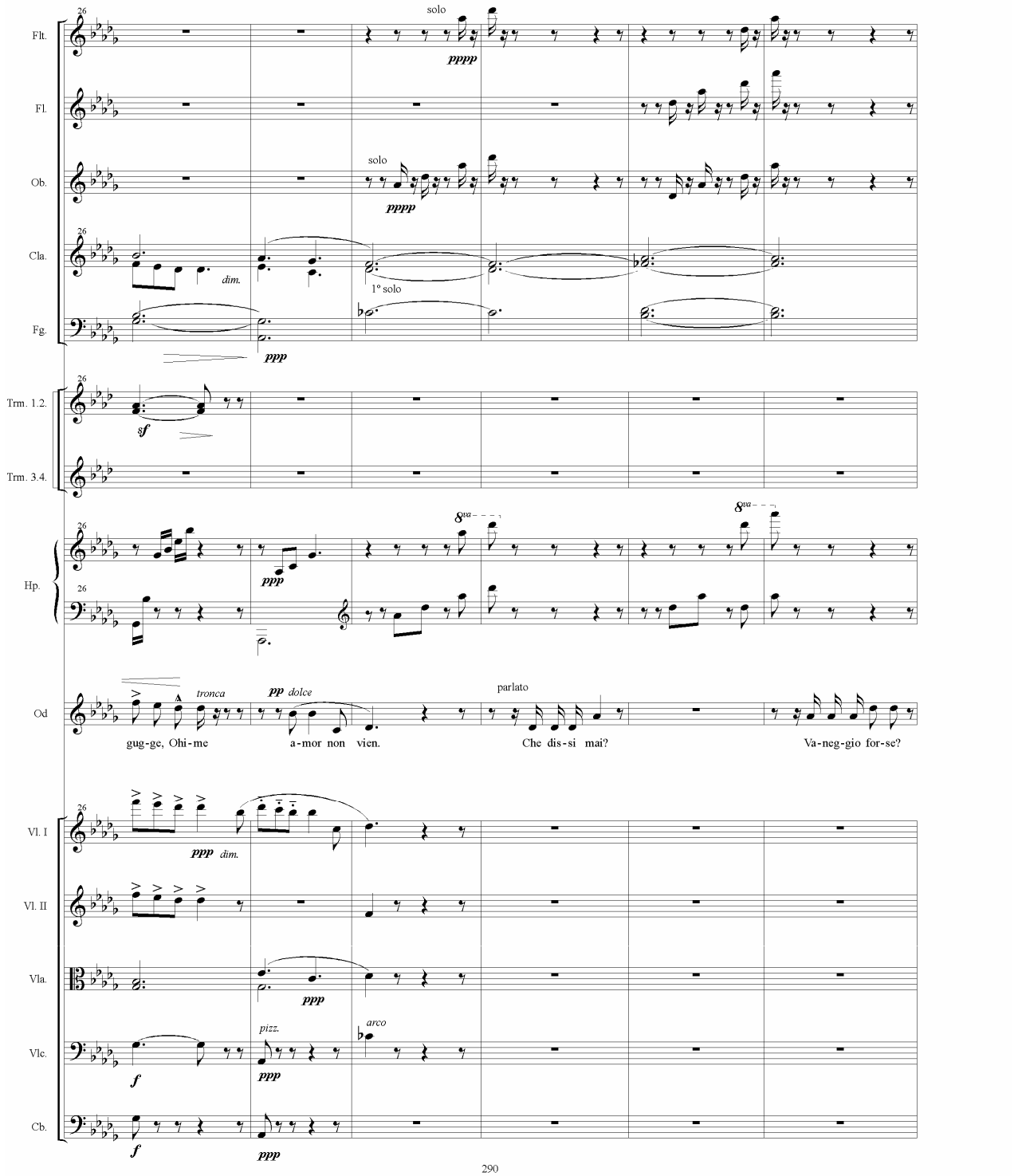
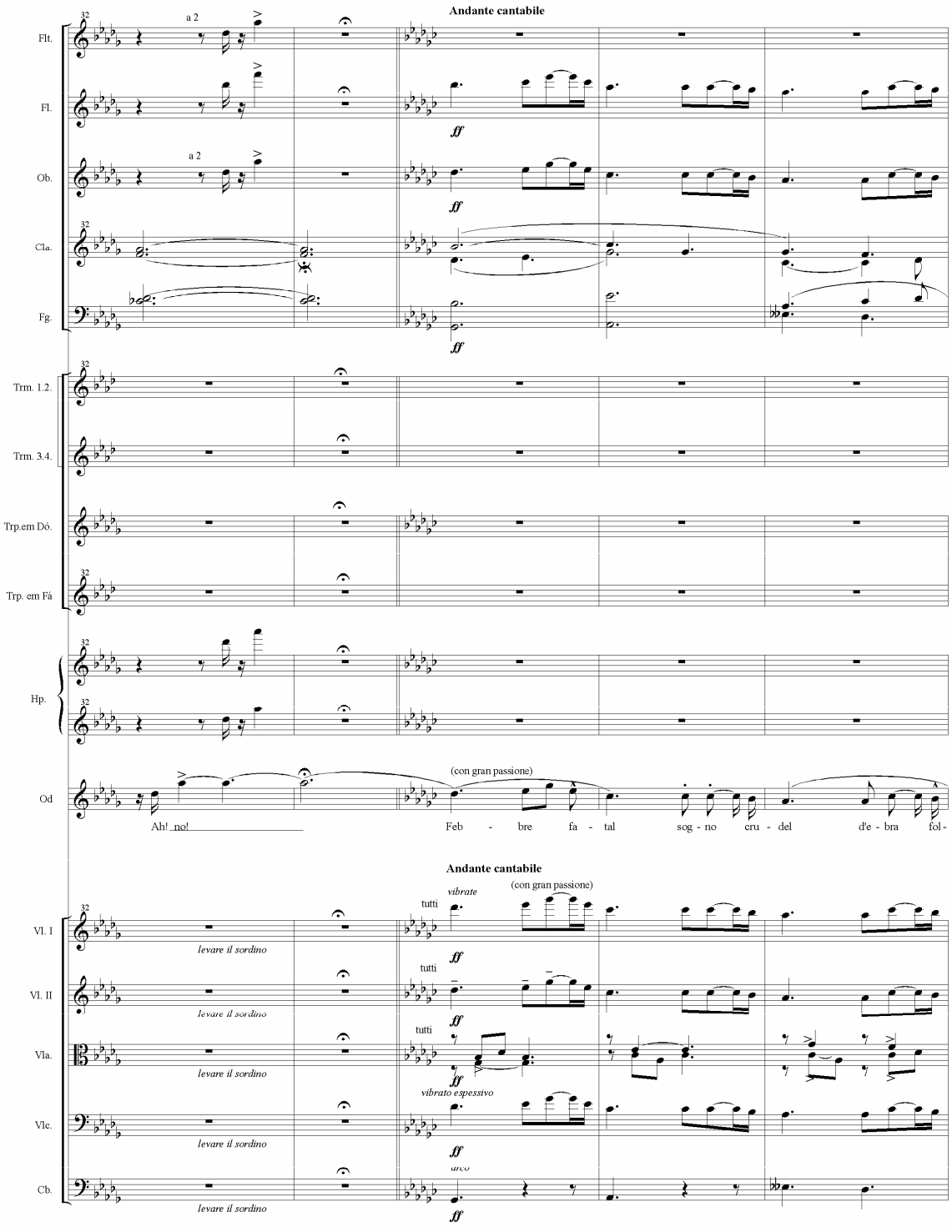
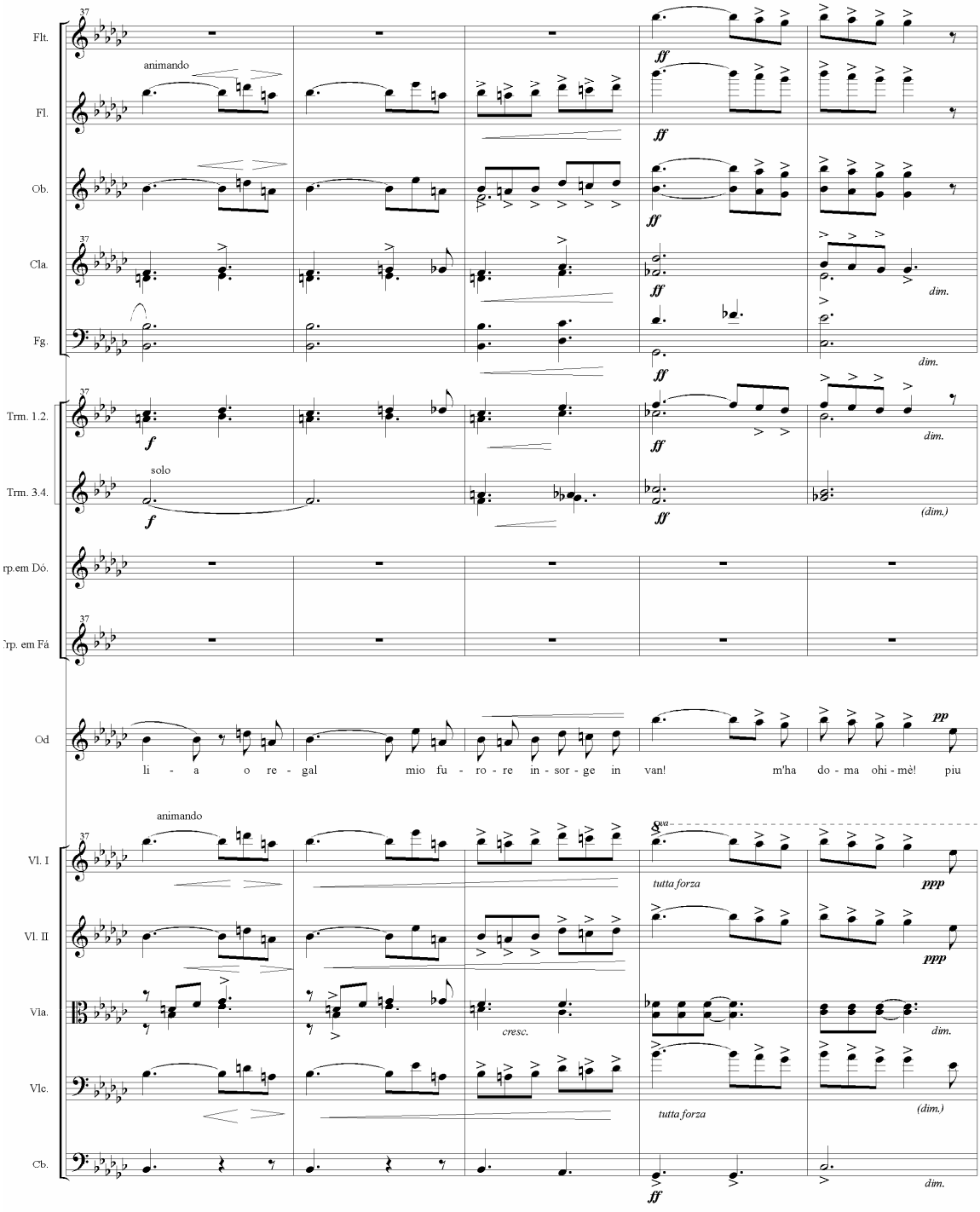
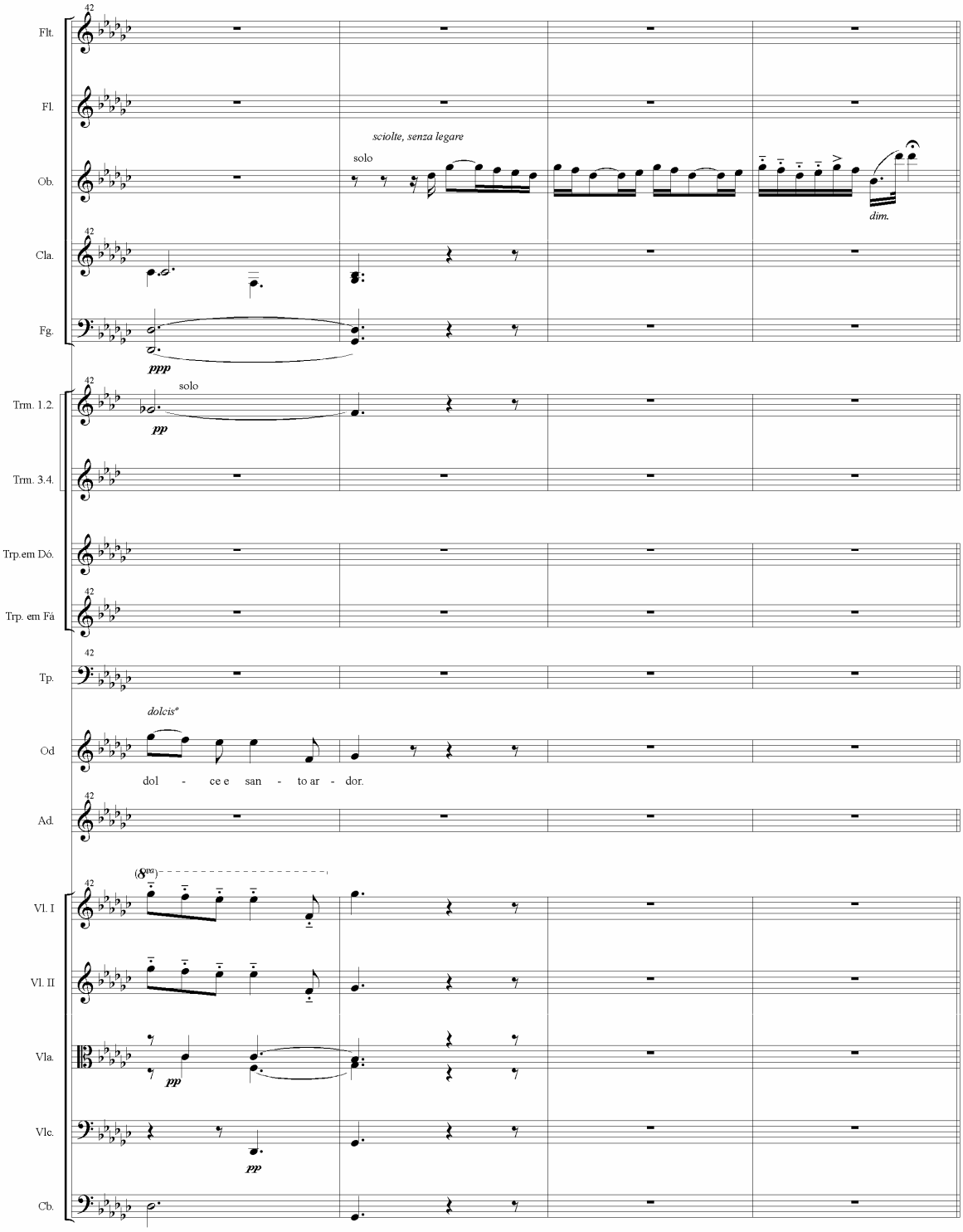
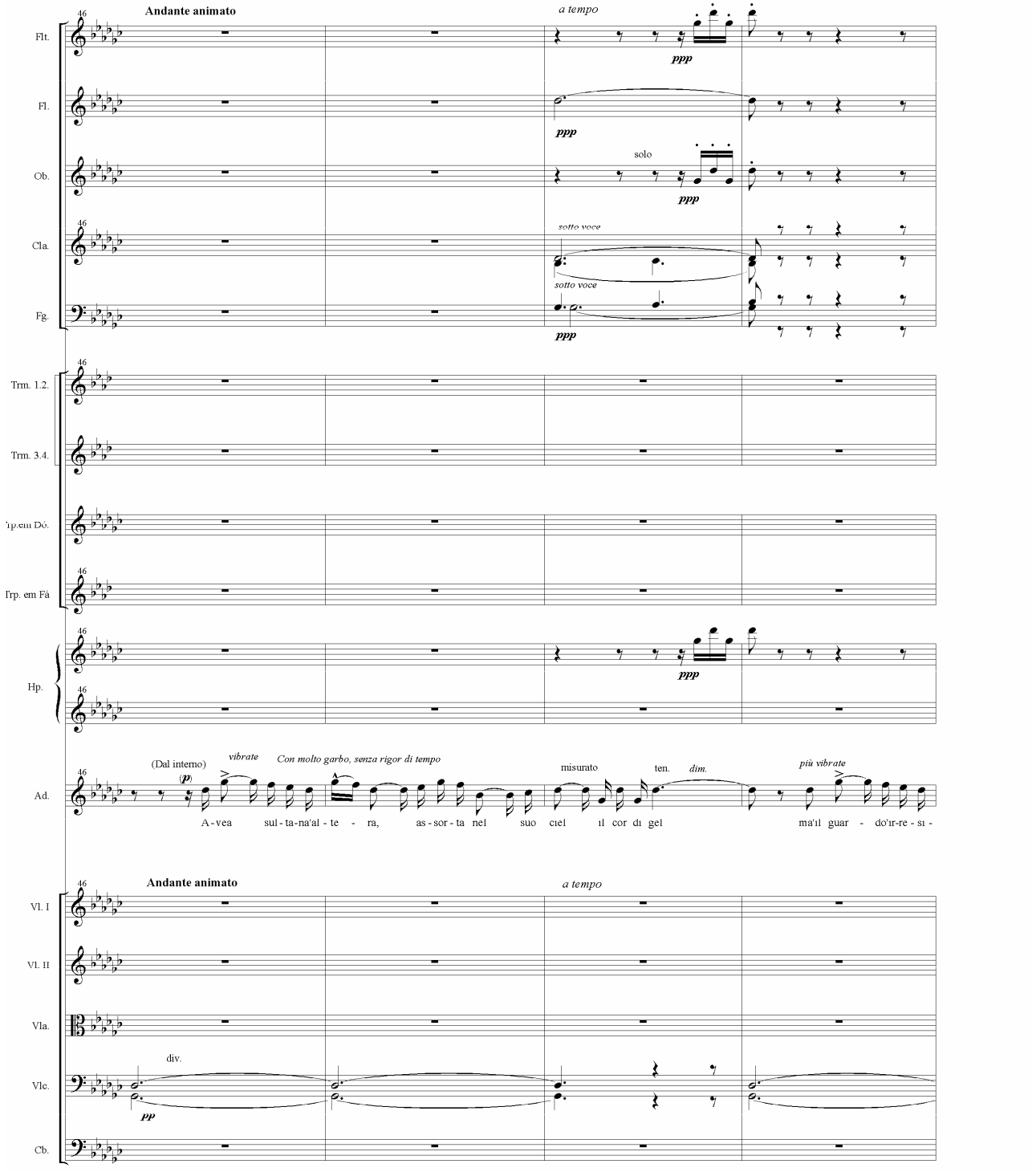
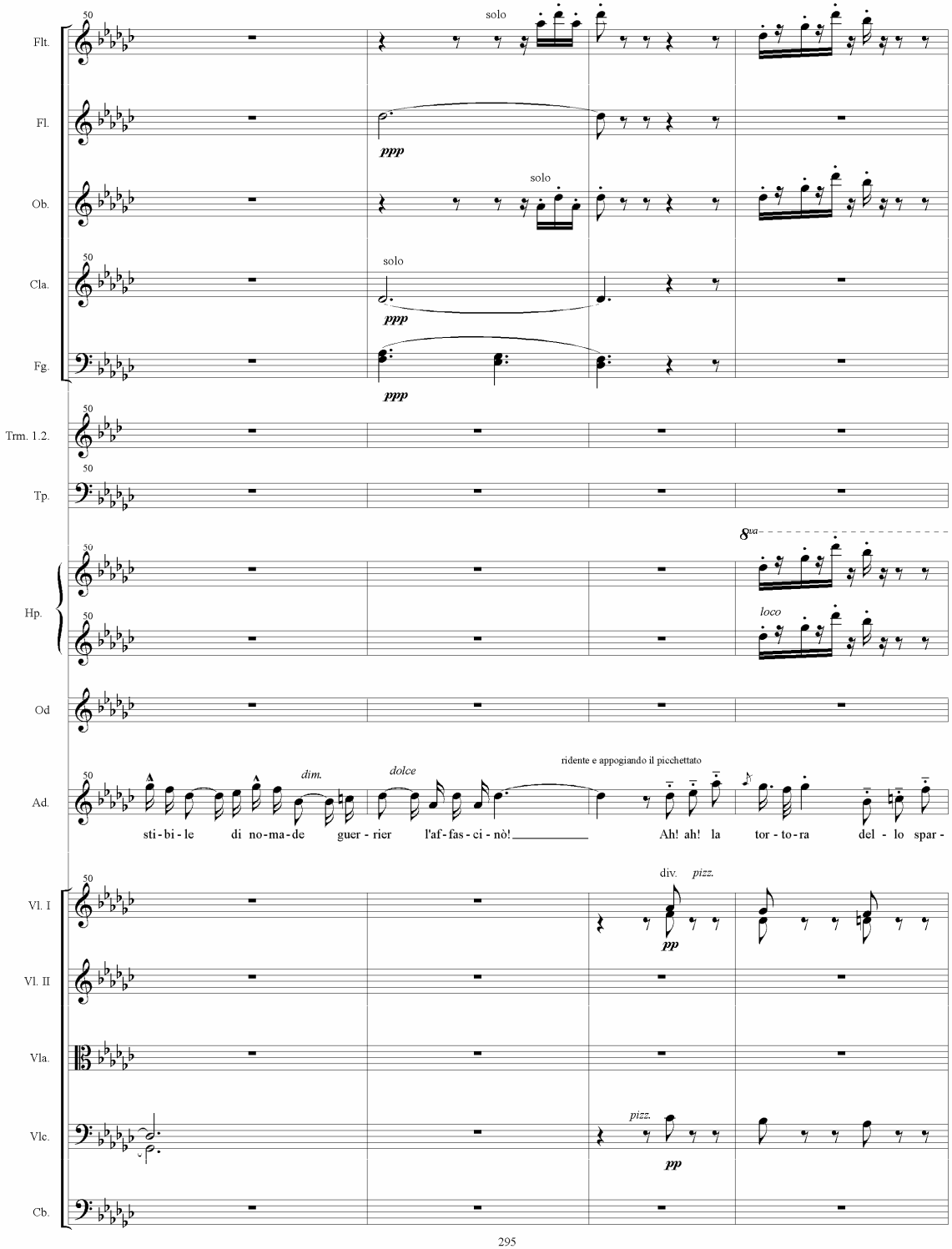
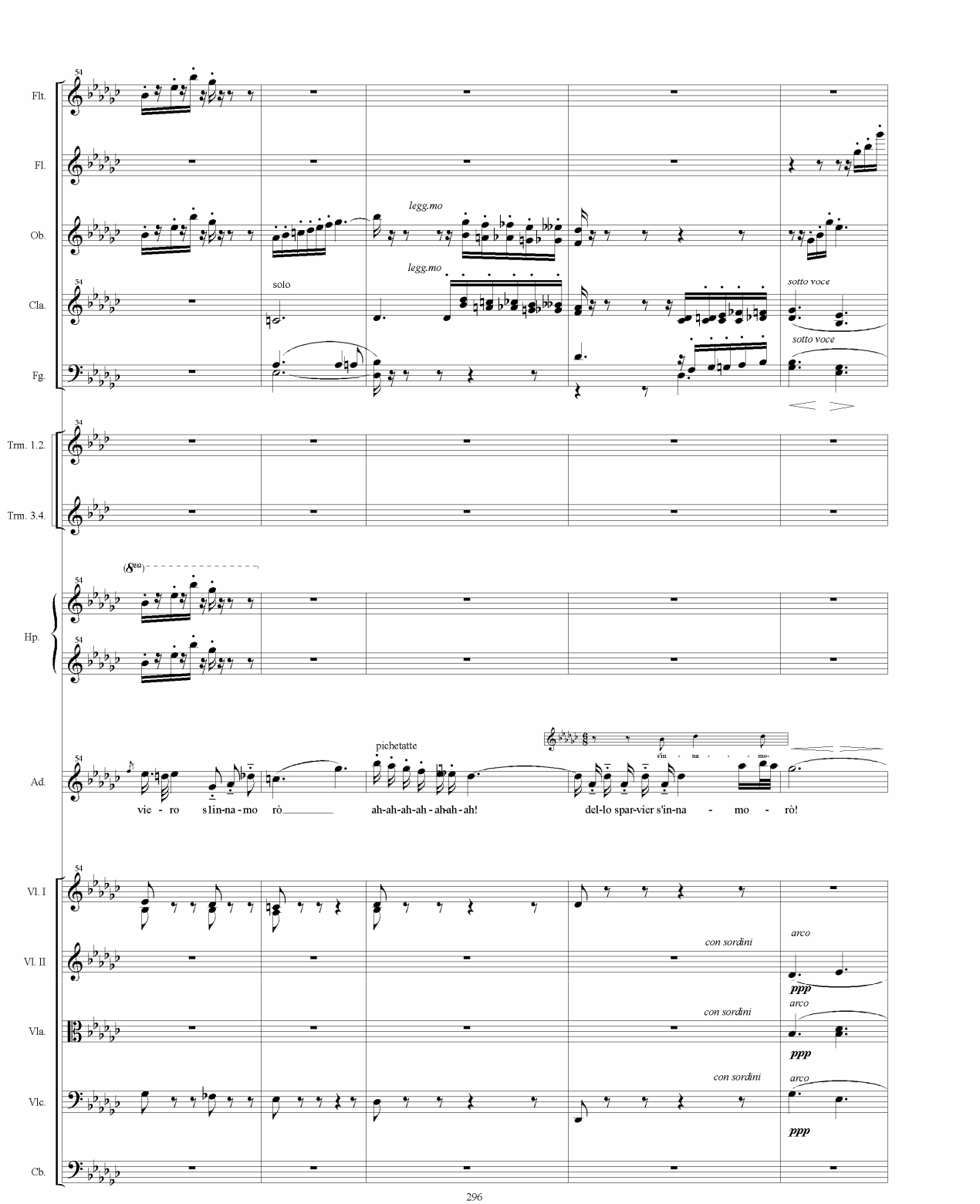
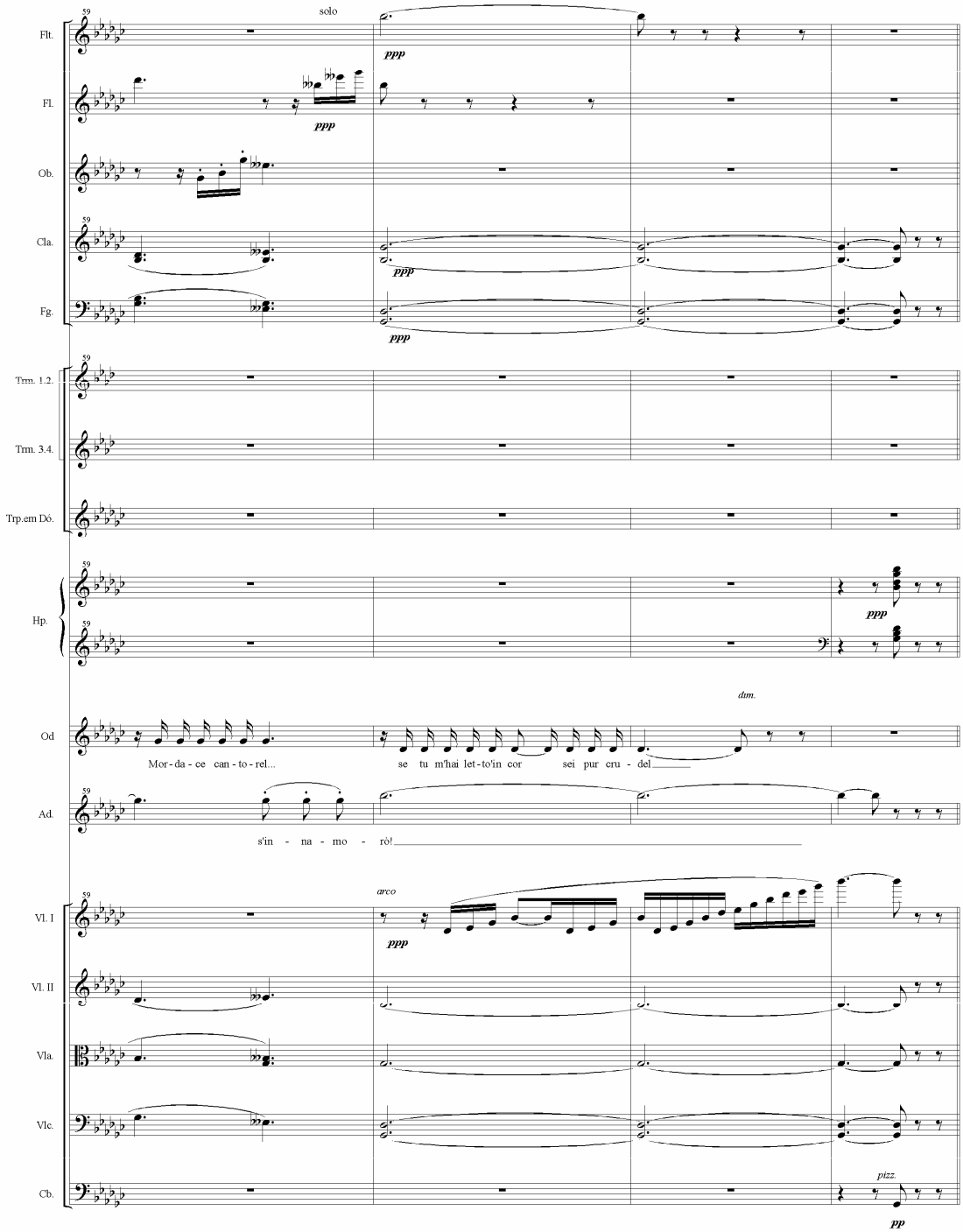
Fine dell'Atto Secondo

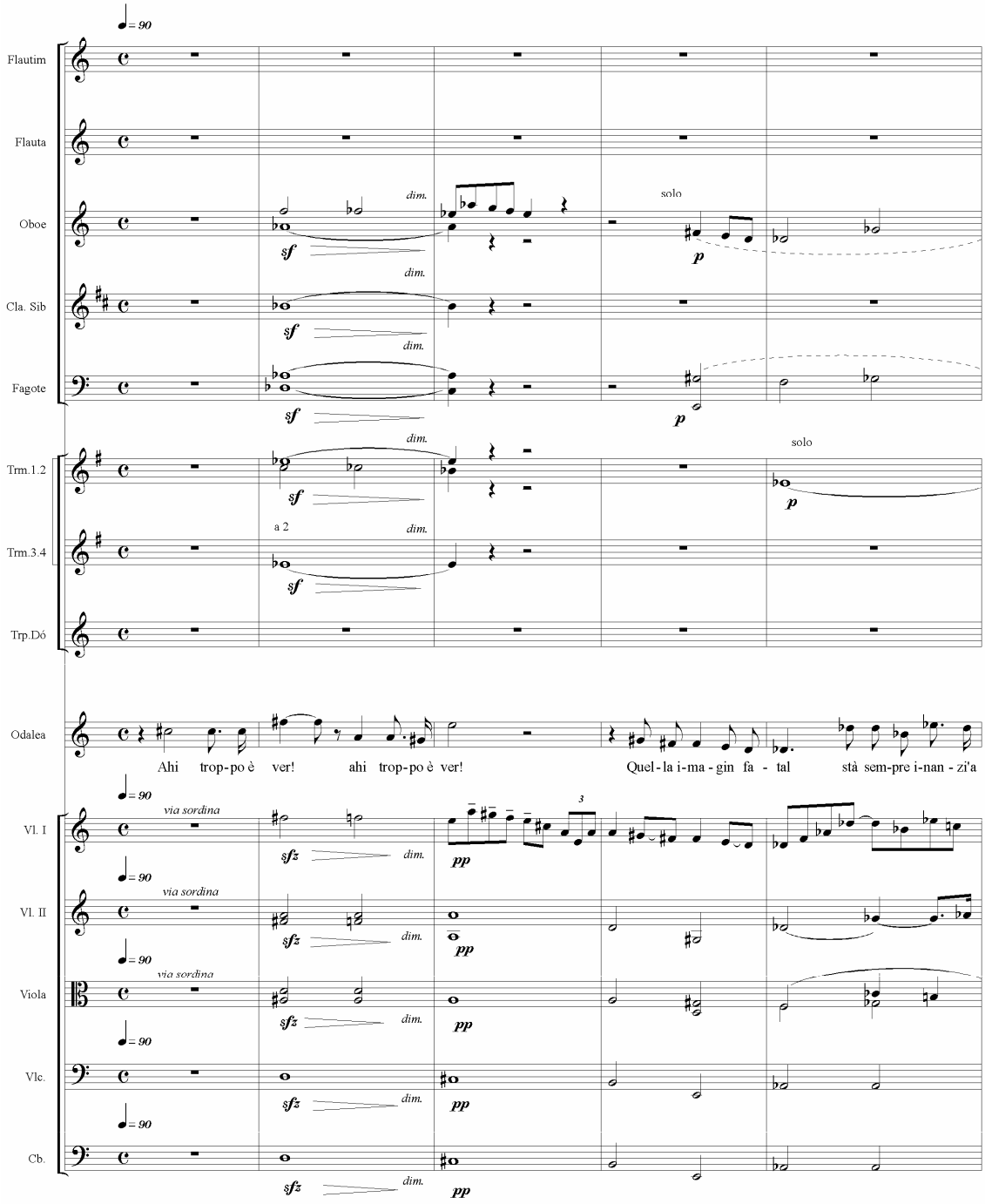
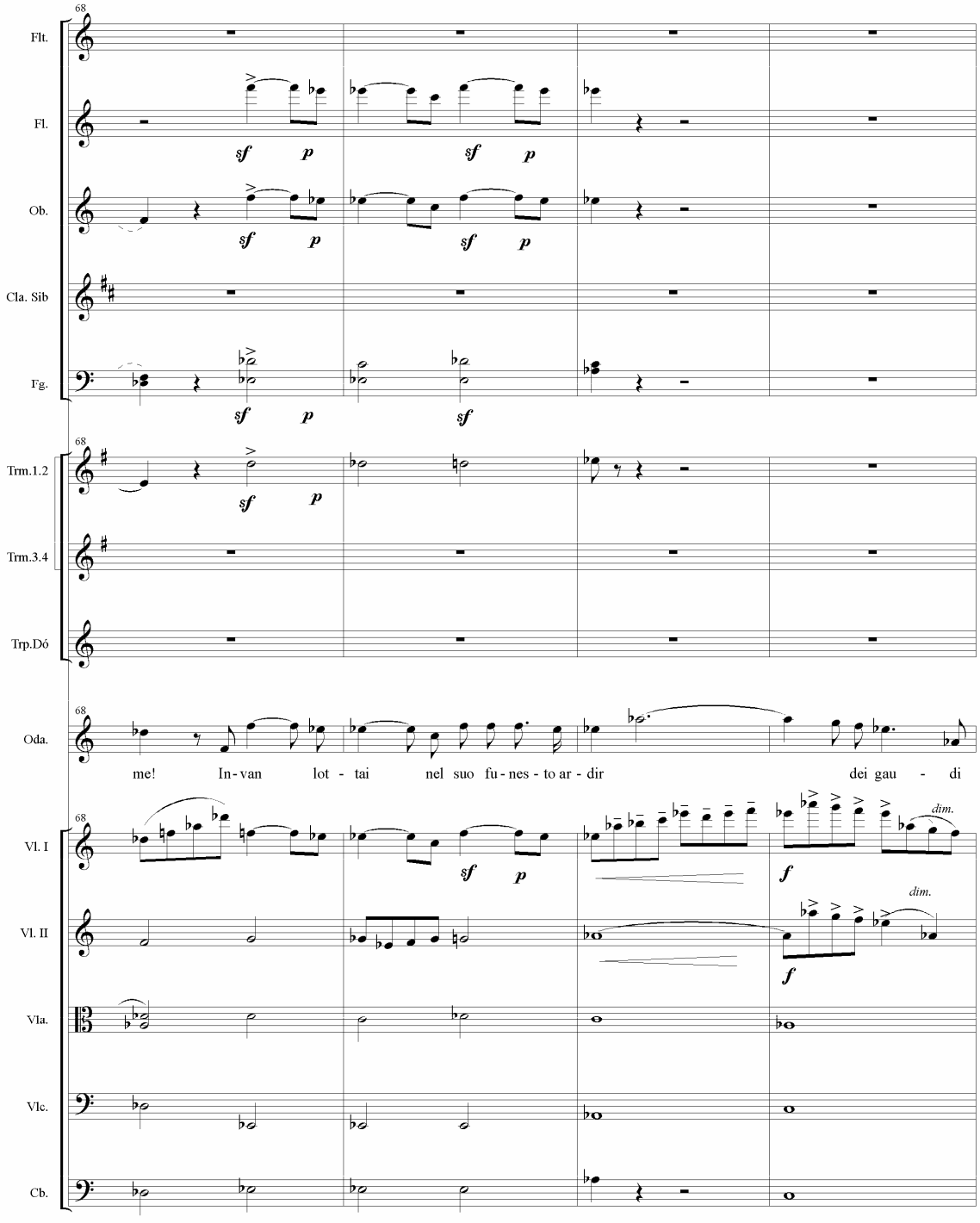
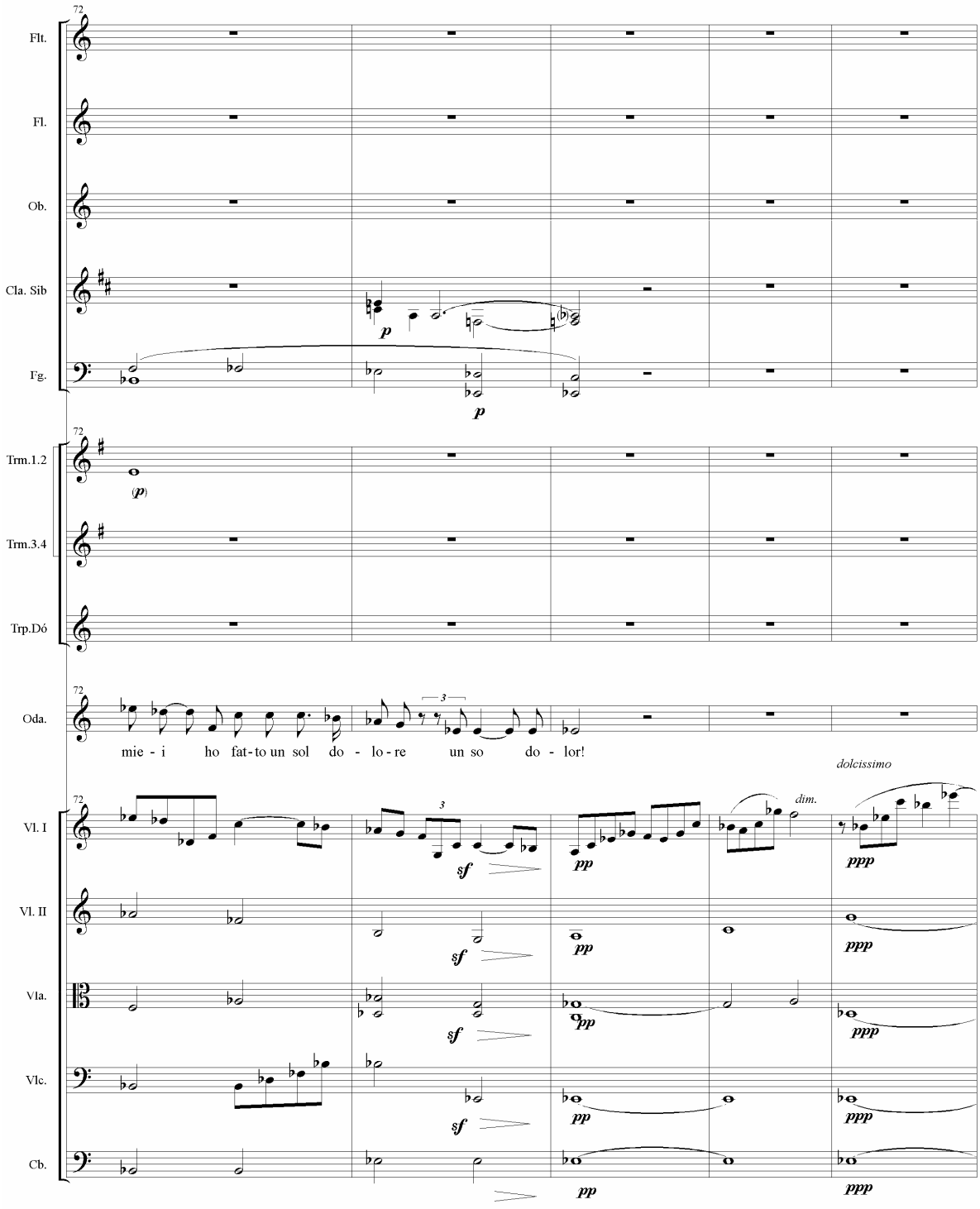
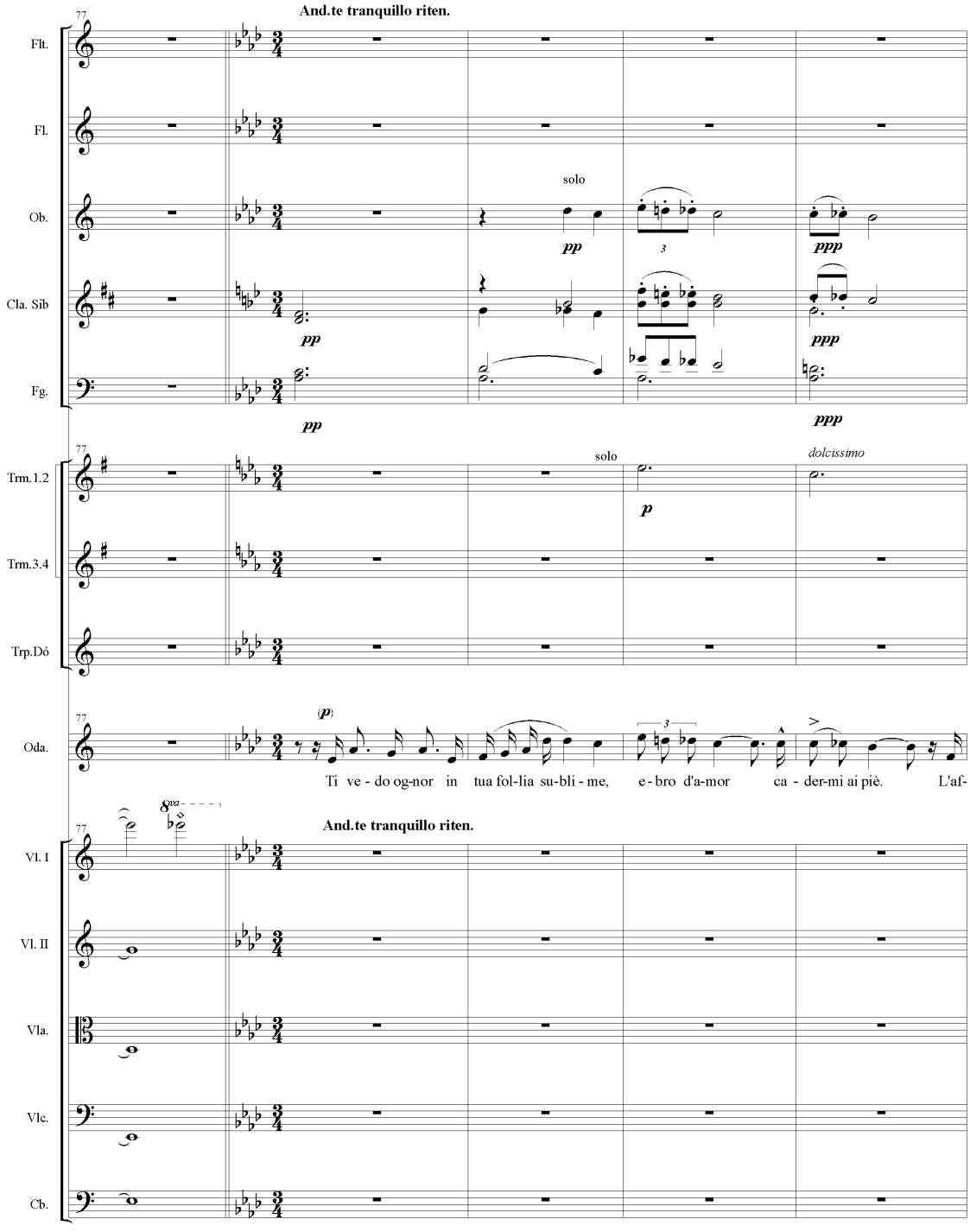
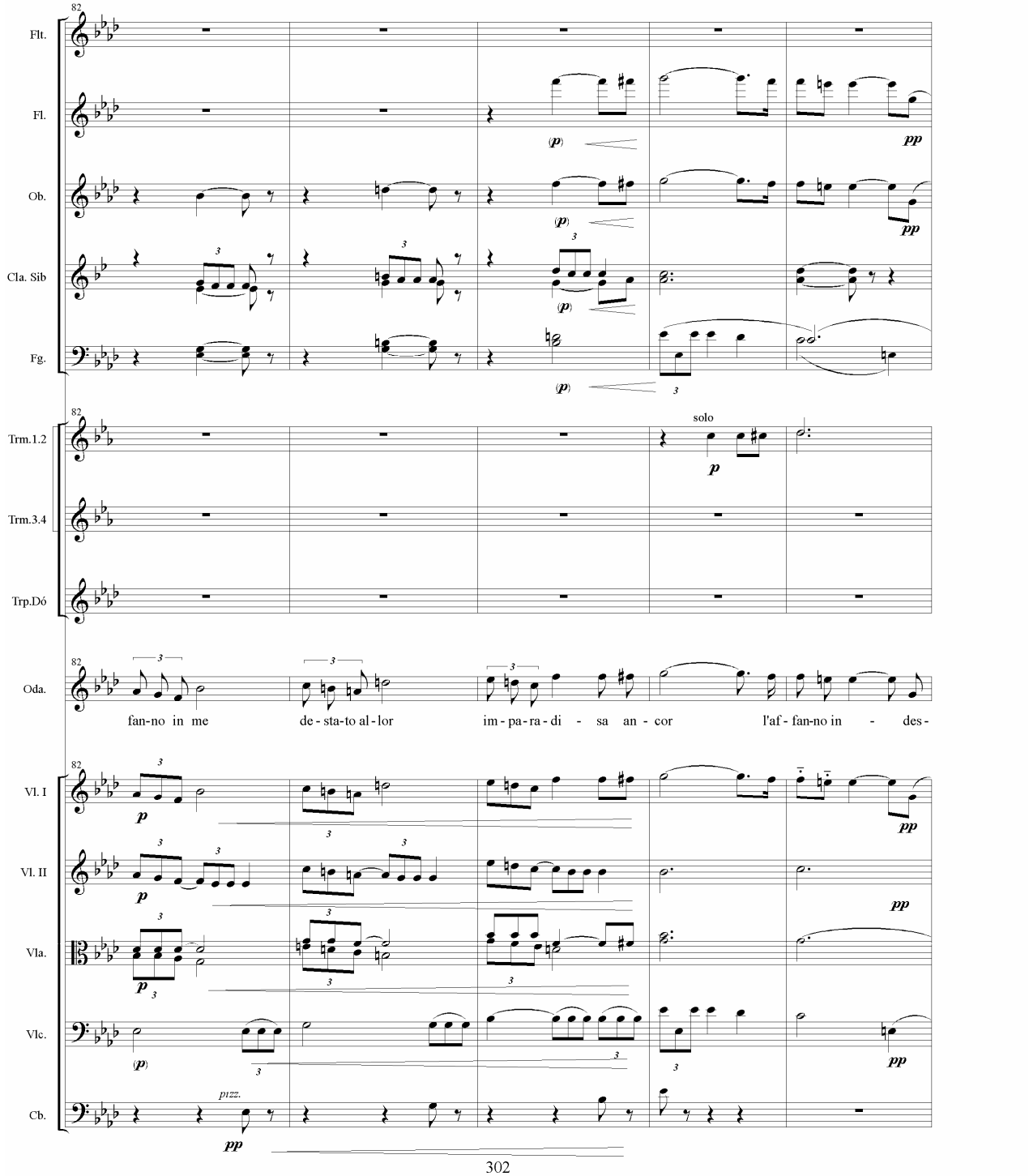
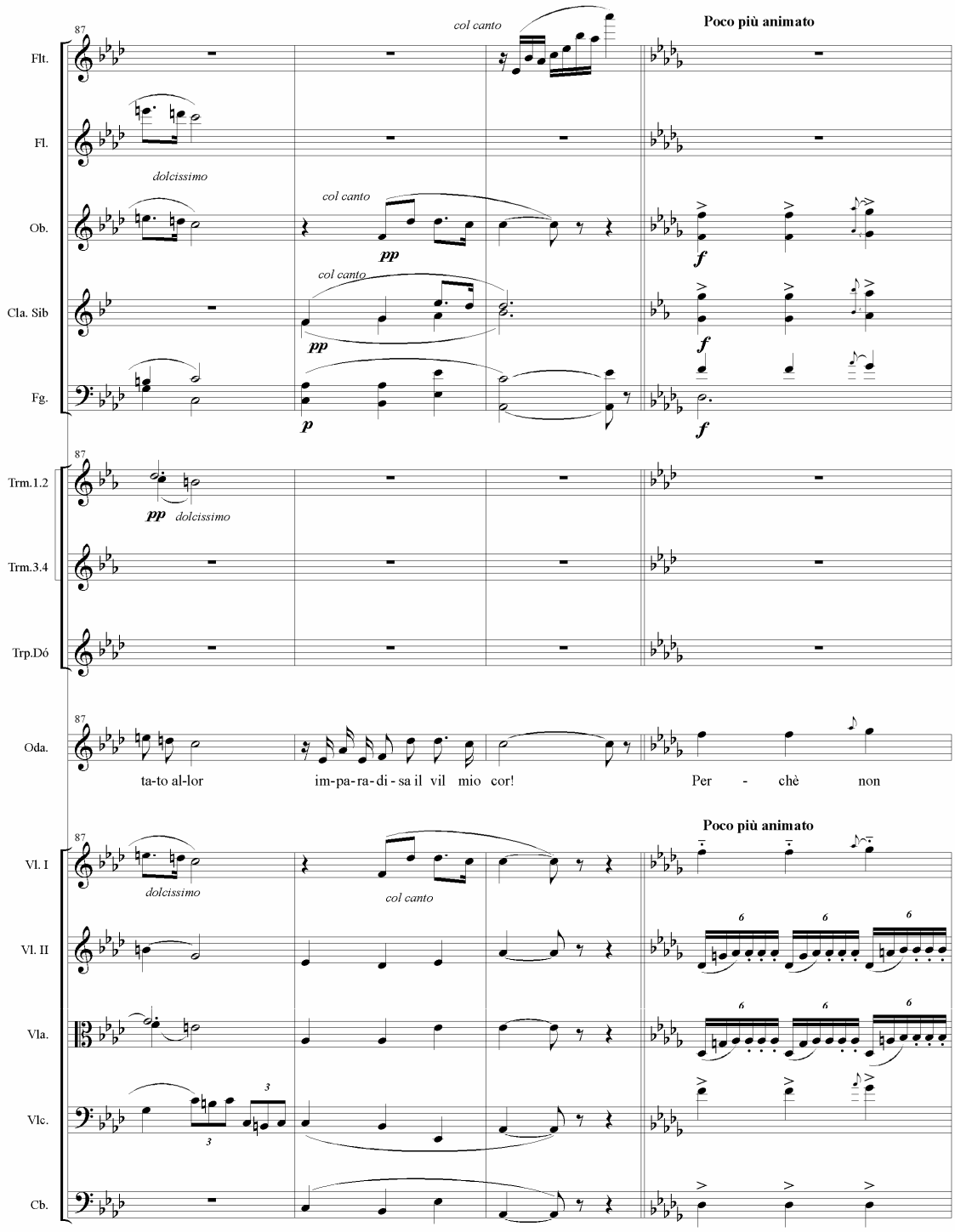
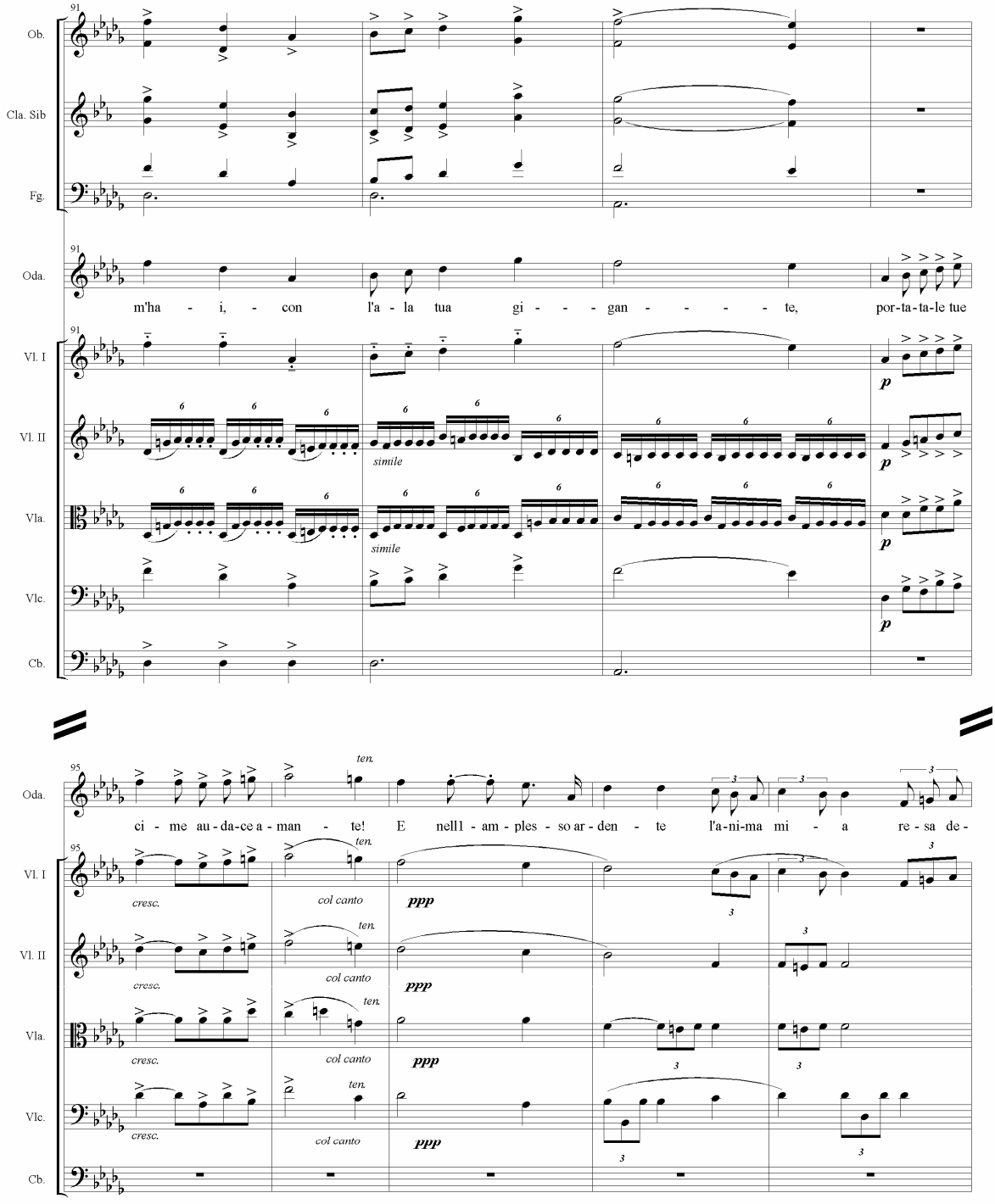
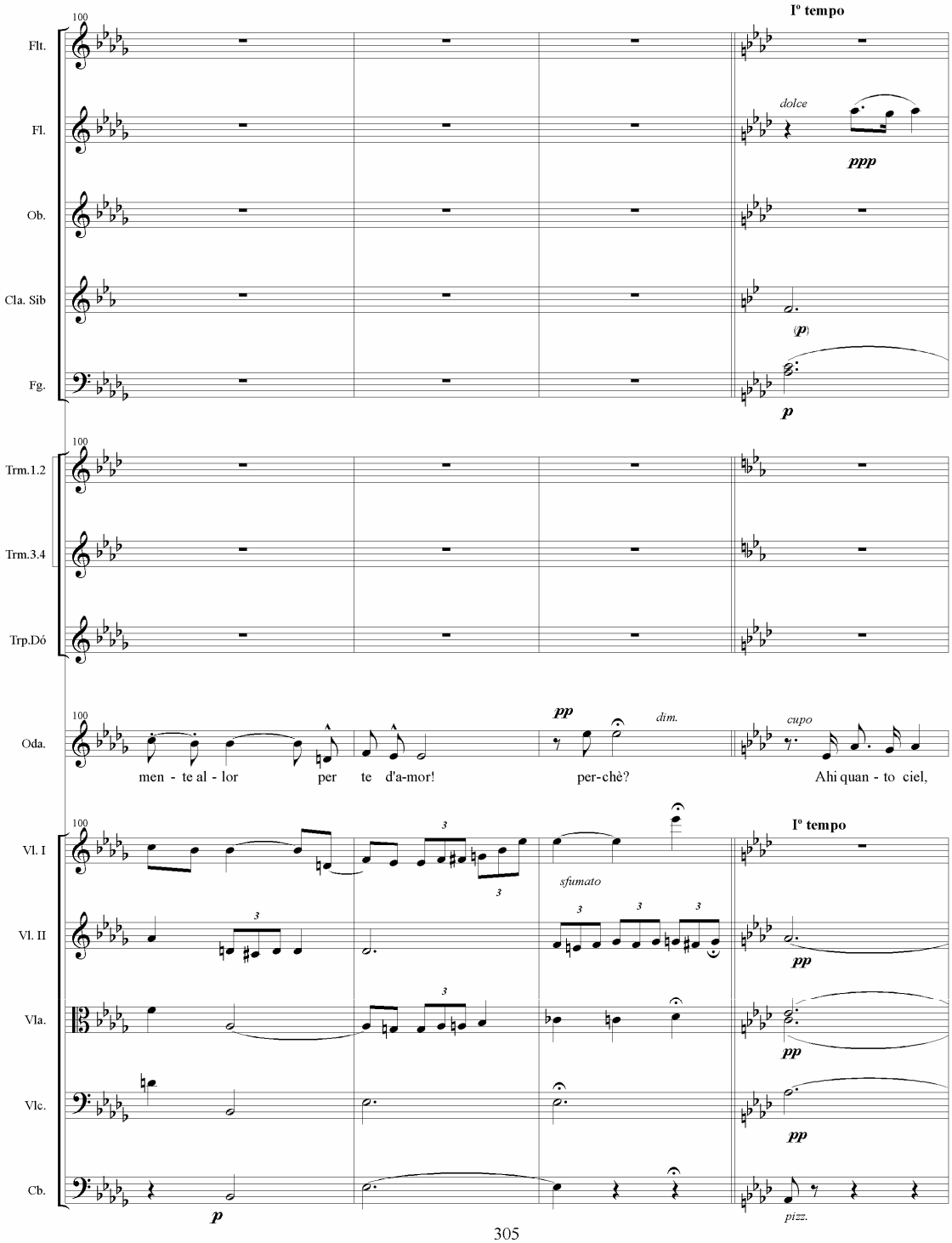
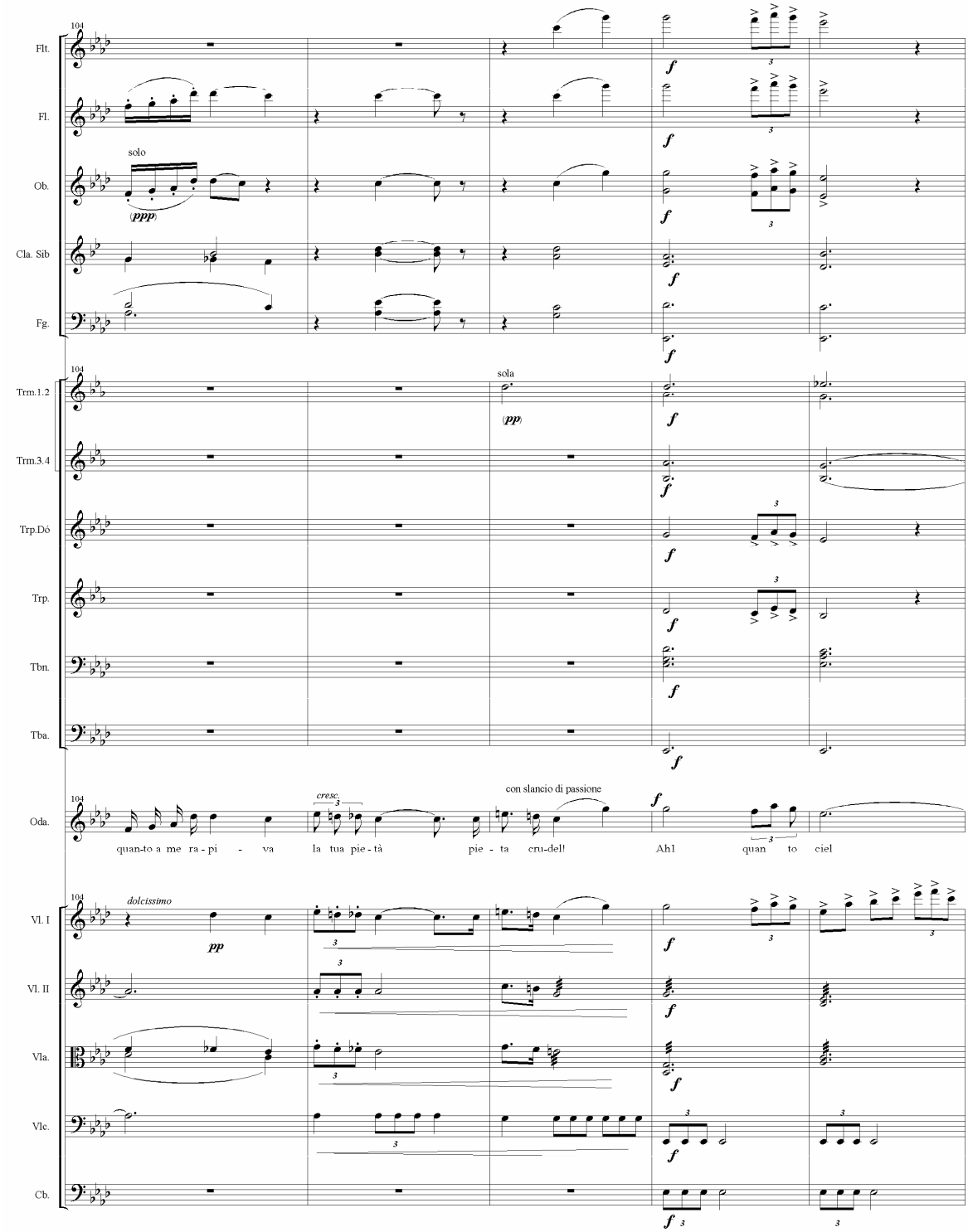
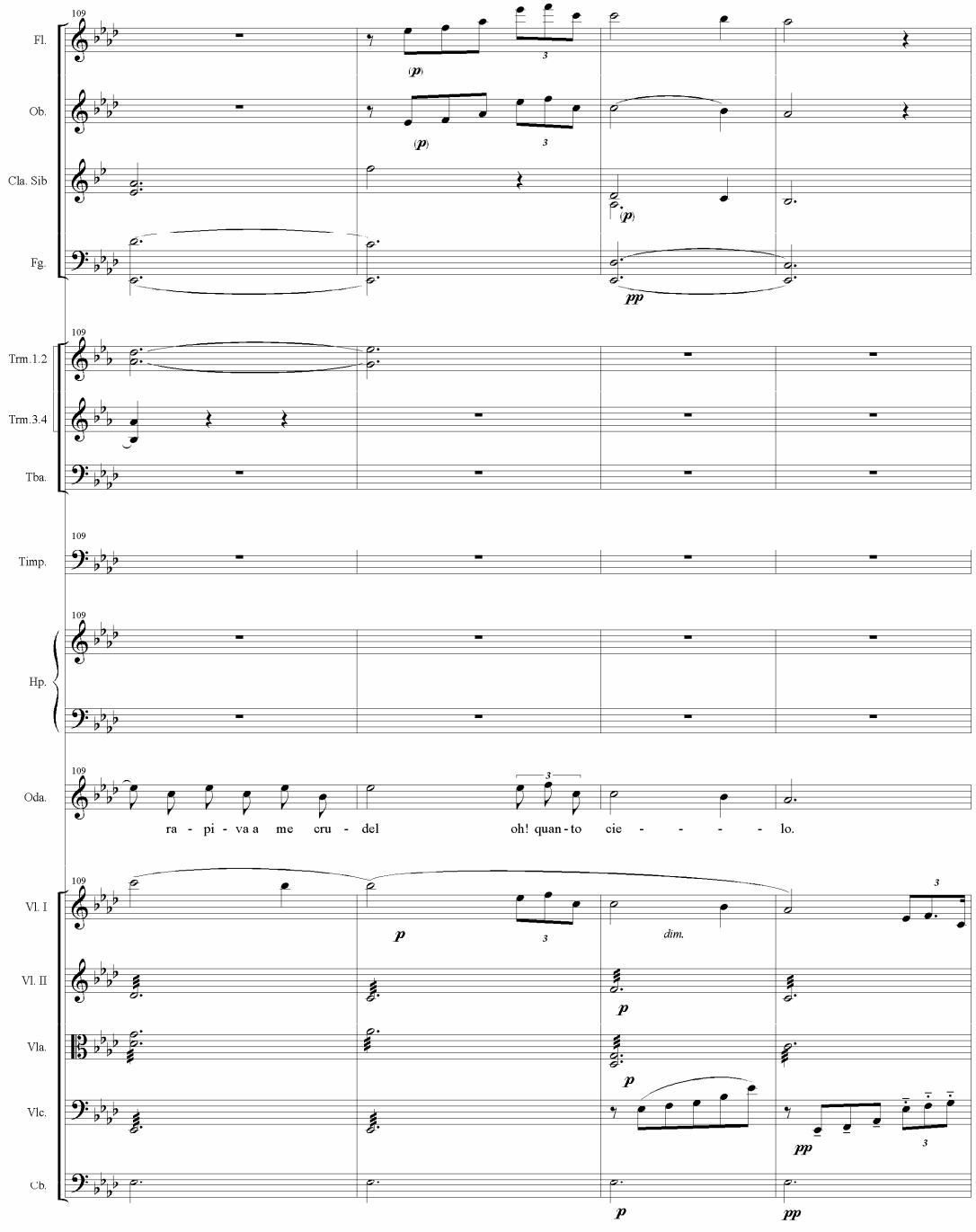
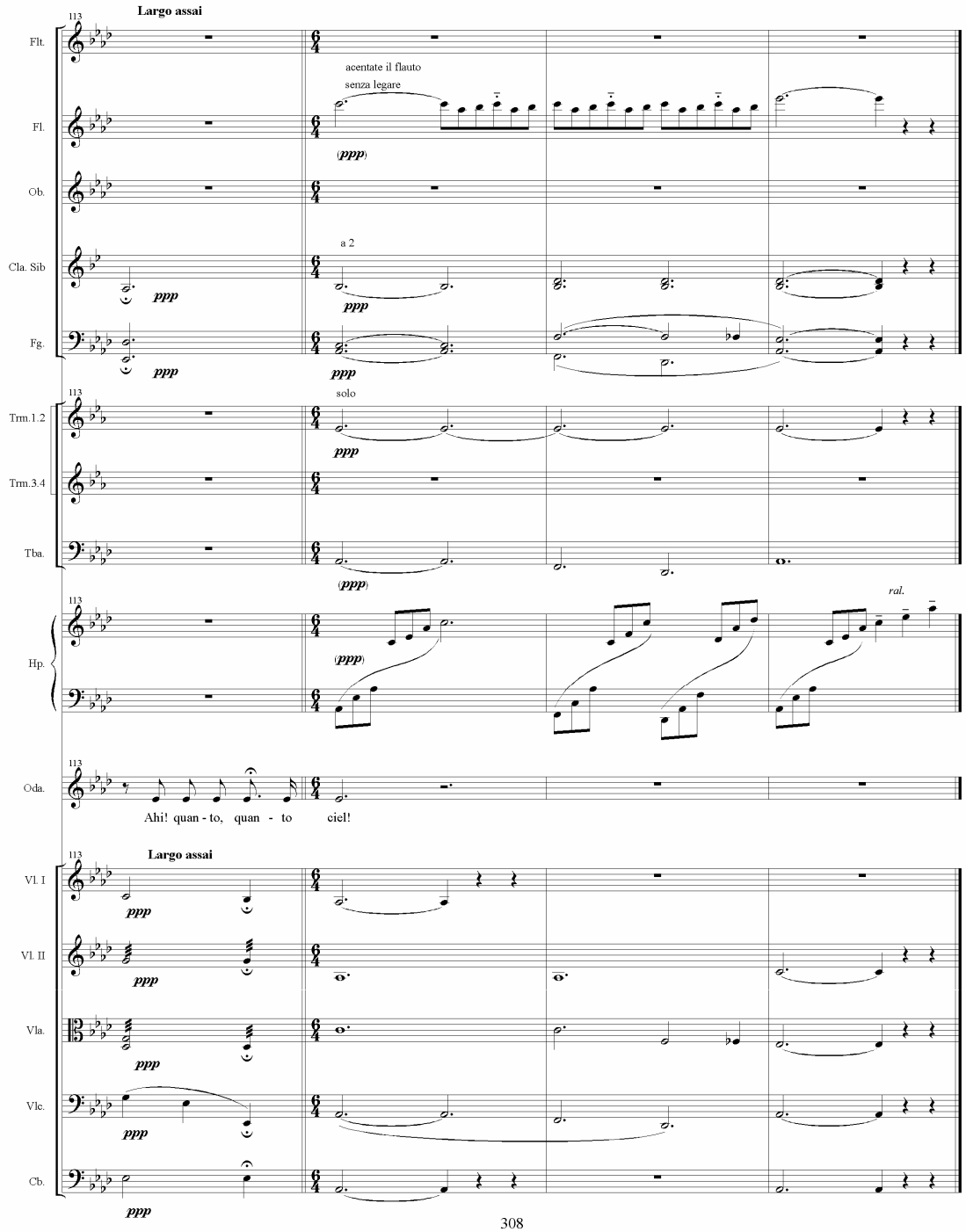
ATO TERZO

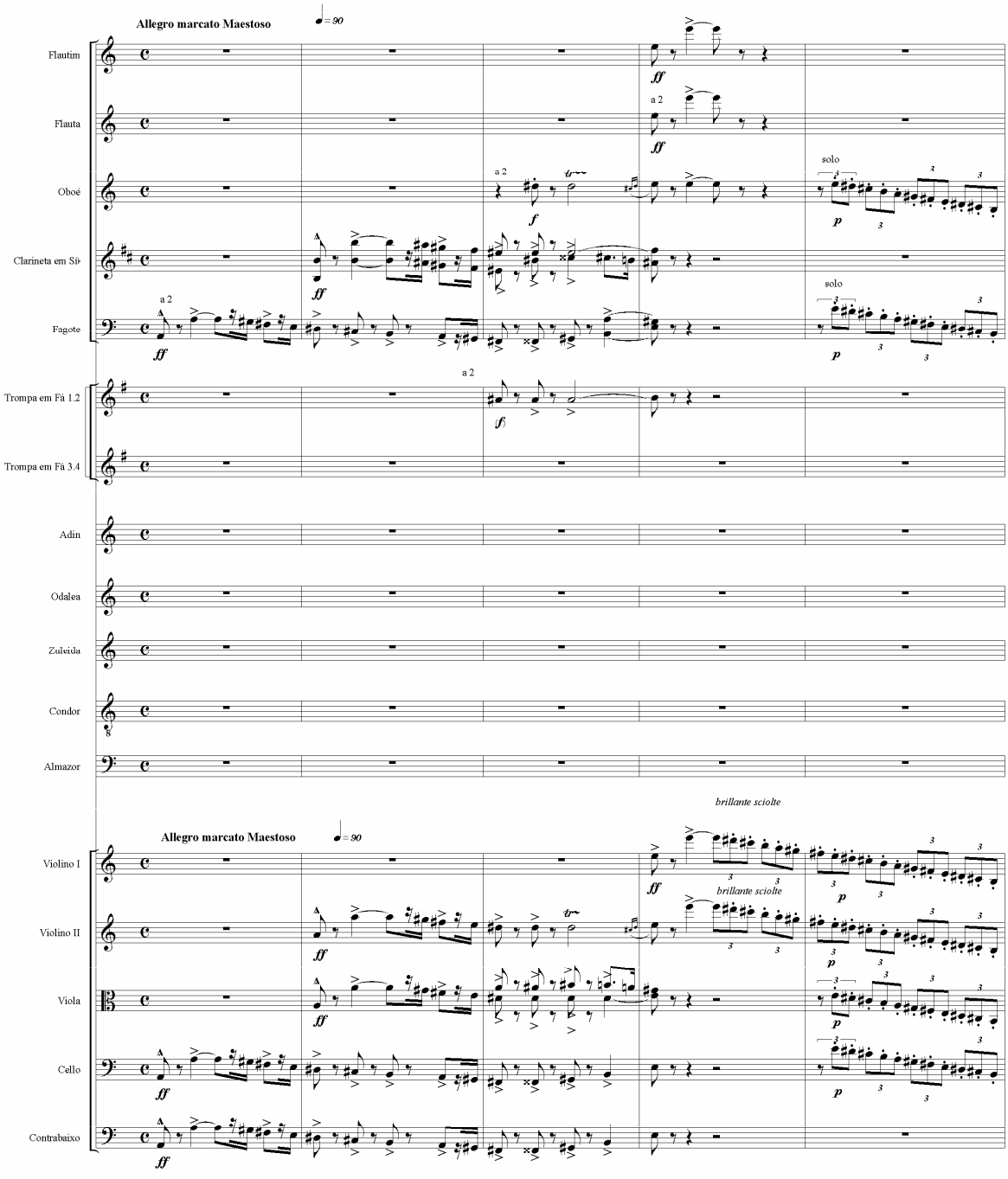
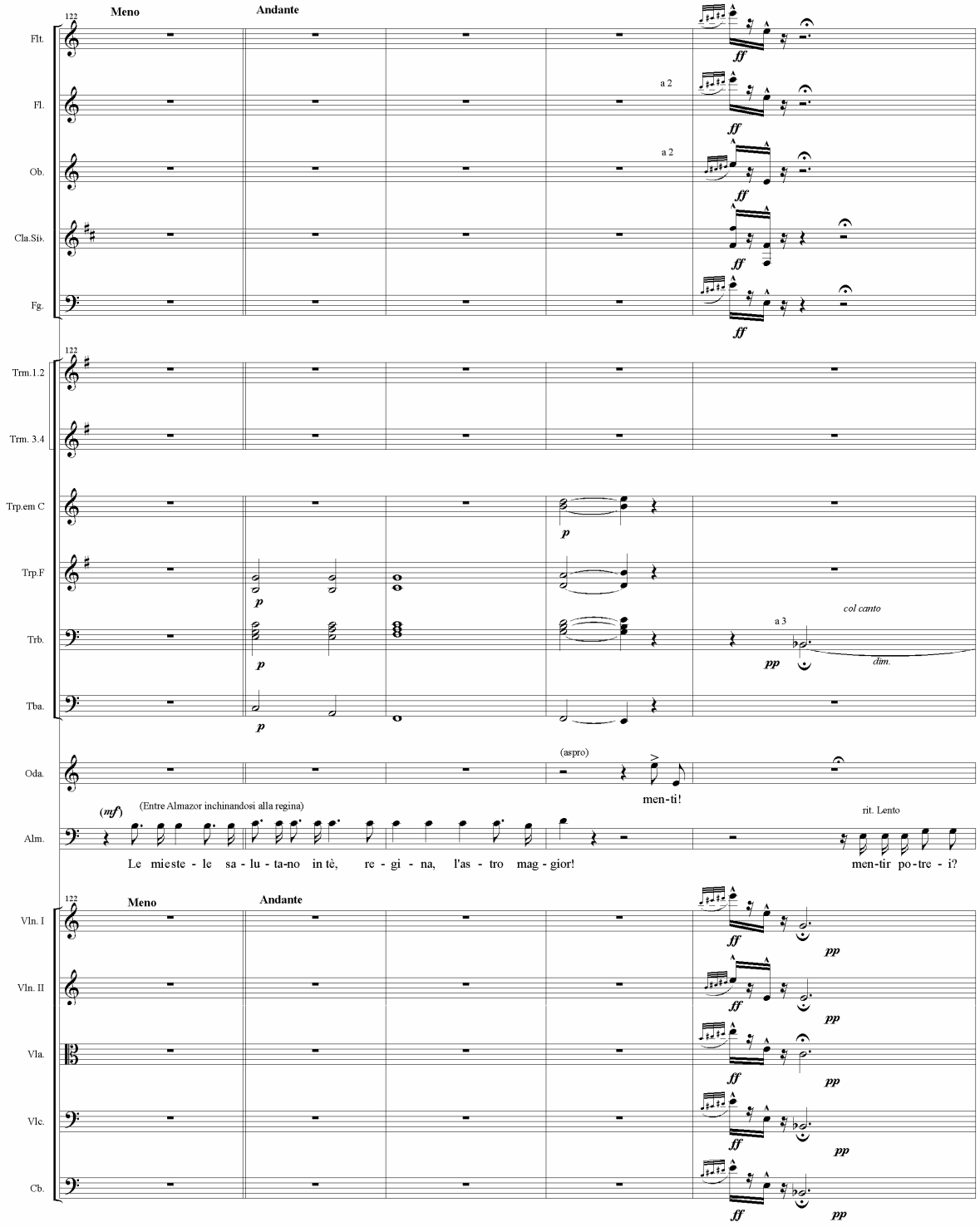
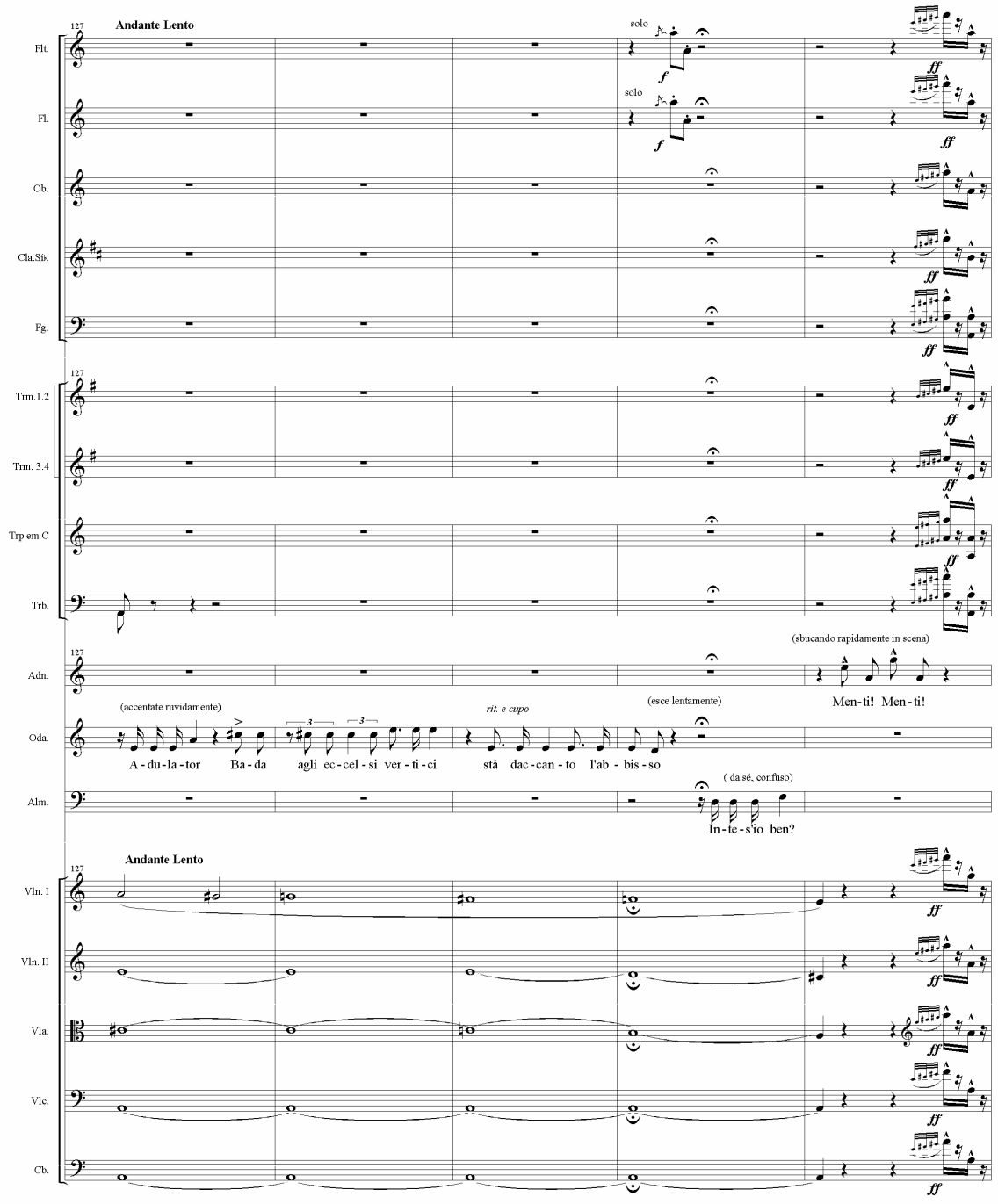
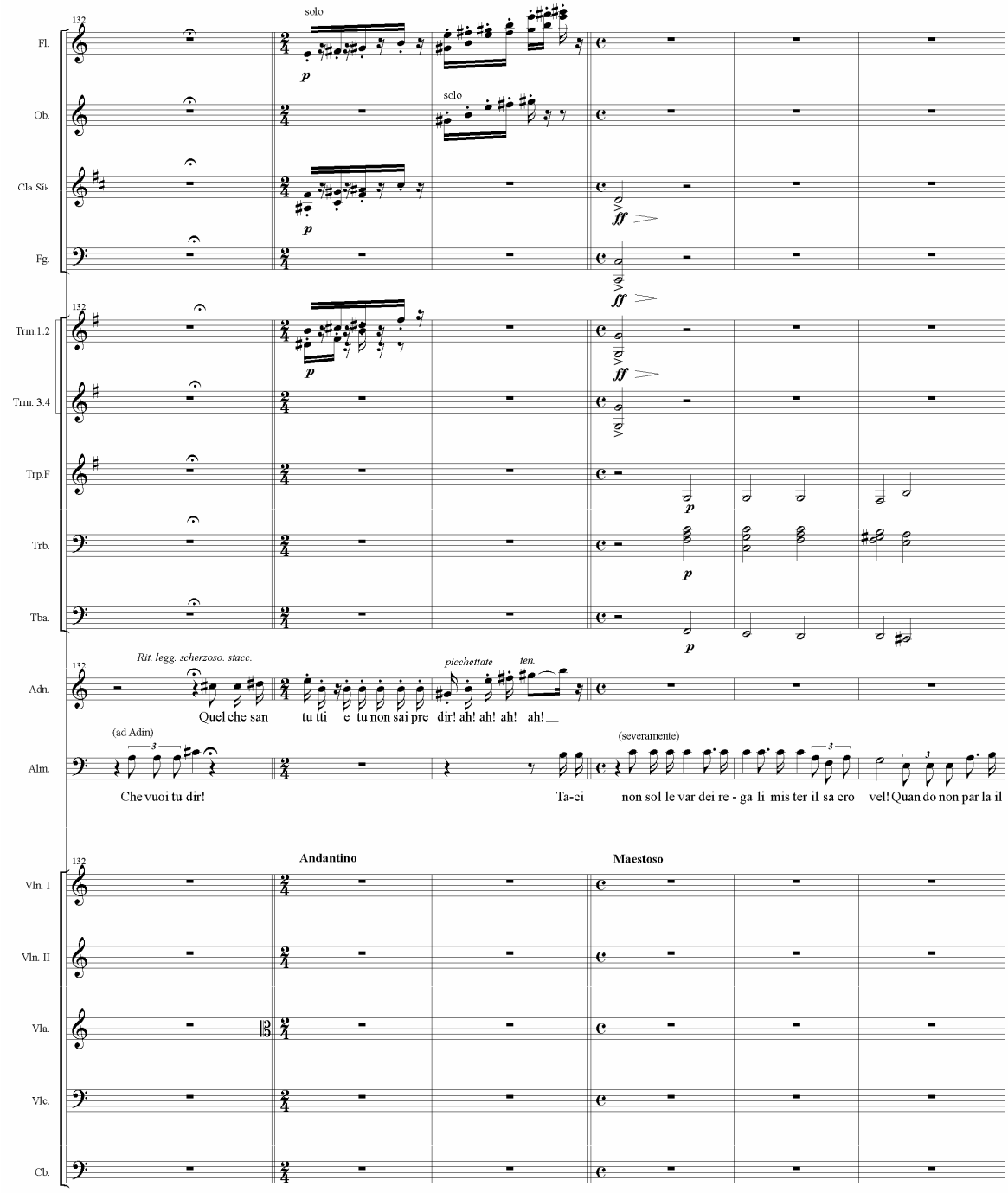
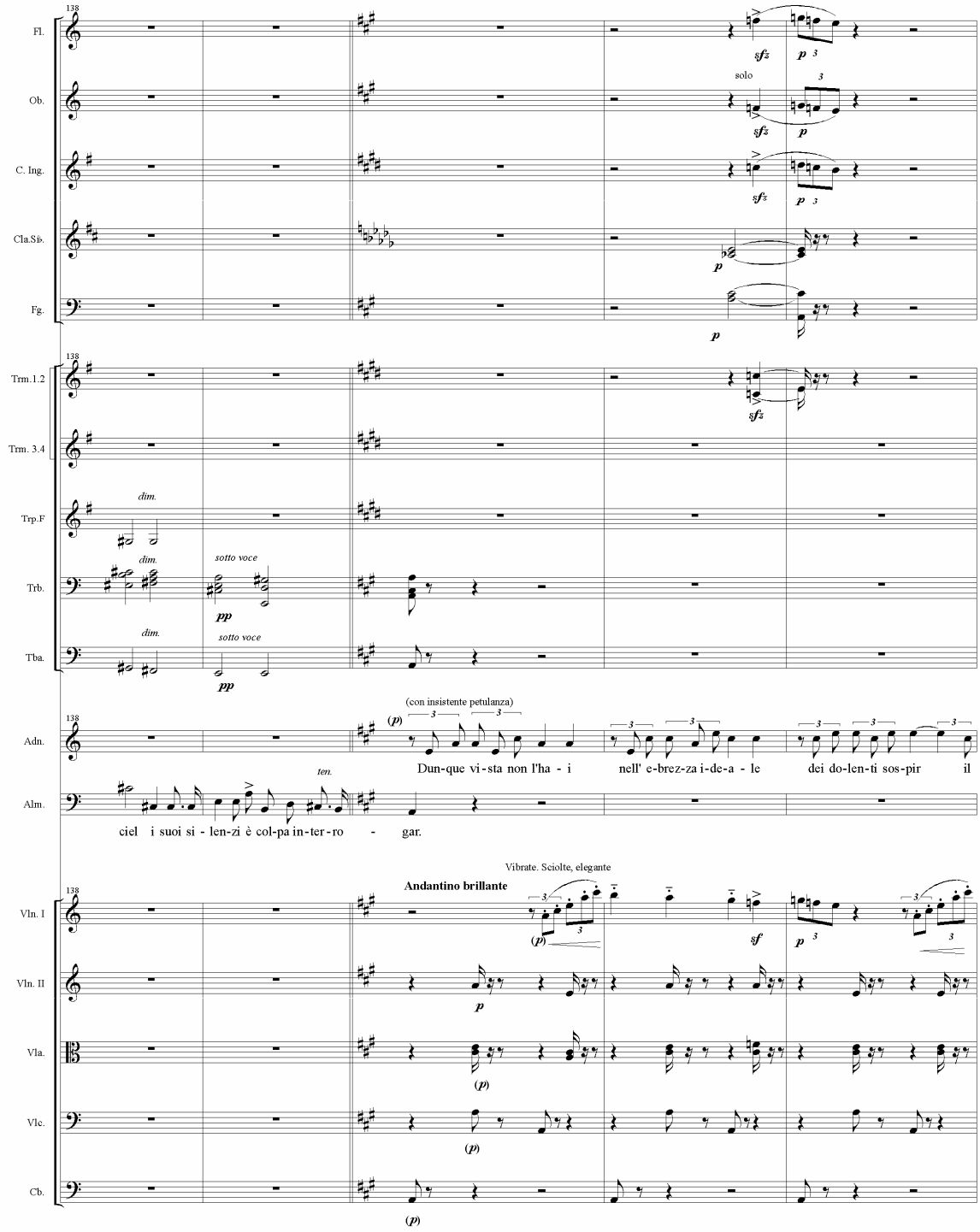
Notturno

6
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
rall.
rall.
ten.
rall.
rall.
6
rall.
p
rm. 1.2.
rm. 3.4.
6
Hp.
6
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

10
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
(p)
animando
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Hp.
Molto sostenuto
vibrate
animando
Vl. I
Vl. II
(div.)
unite
Vla.
Vlc.
Cb.

15
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
f
p
dim.
pp
rm. 1.2.
rm. 3.4.
solo
Hp.
ff
dolce
Vl. I
Vl. II
(div.)
Vla.
Vlc.
Cb.

20
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
pp
pp
20
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
20
Hp.
I° tempo - Andante
20
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
p
p
arco
p
pizz.
p

25
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
ff
ff
25
rm. 1.2.
rm. 3.4.
ff
ff
25
Hp.
25
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
arco
ff
ff
ff
ff
ff
dolce
dolce
pp
pp
pp
pp
pp
dim.
dim.
(dim.)
(dim.)

30
Flt.
Fl.
solo
Ob.
Cla.
Fg.
30
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
30
pp
Hp.
30
dolcissimo
ppp
Vl. I
ppp
Vl. II
ppp
Vla.
ppp
Vlc.
Cb.

Meno
35
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
rit.
ppp
pp
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp. Dó
Hp.
Meno
div.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
p

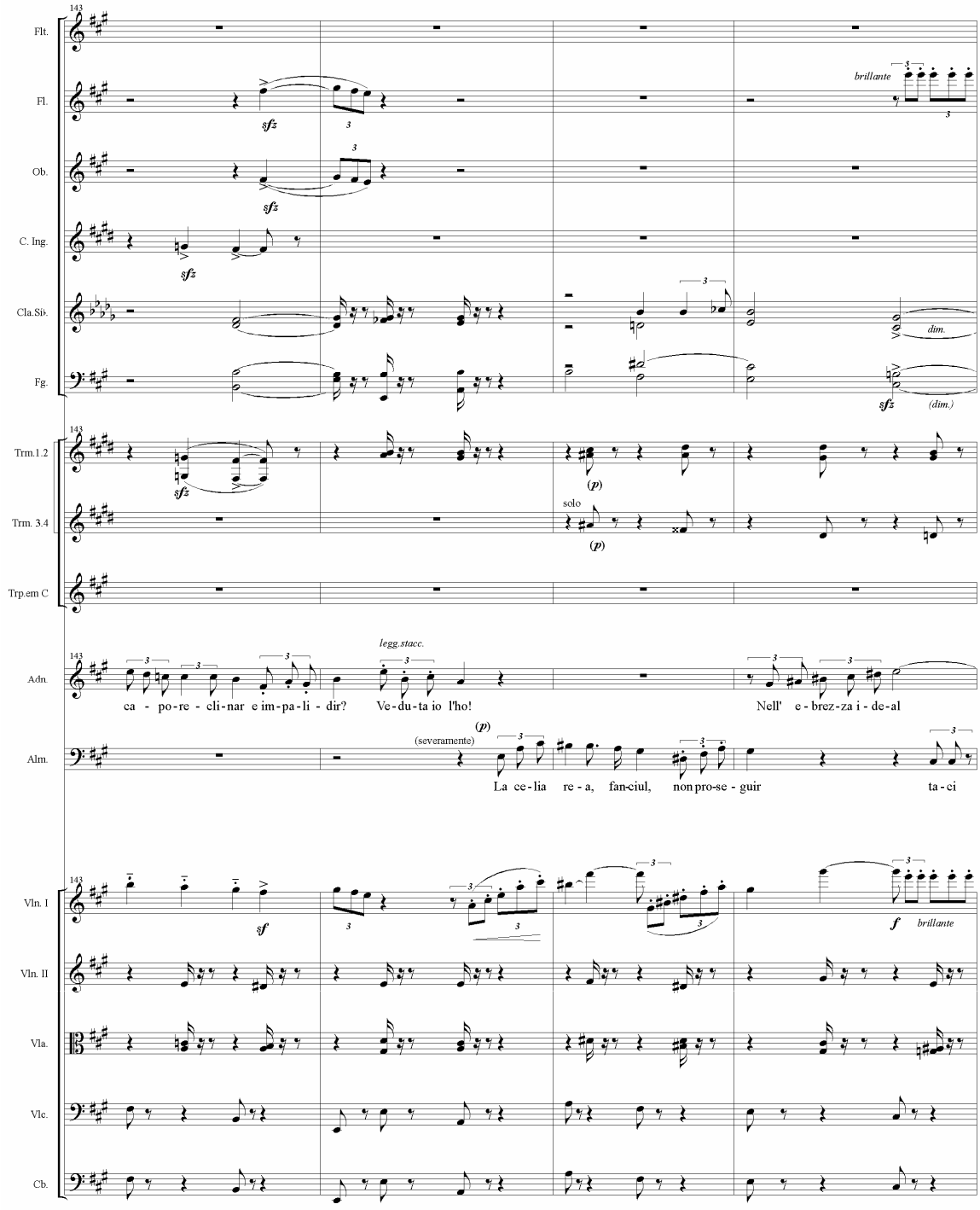
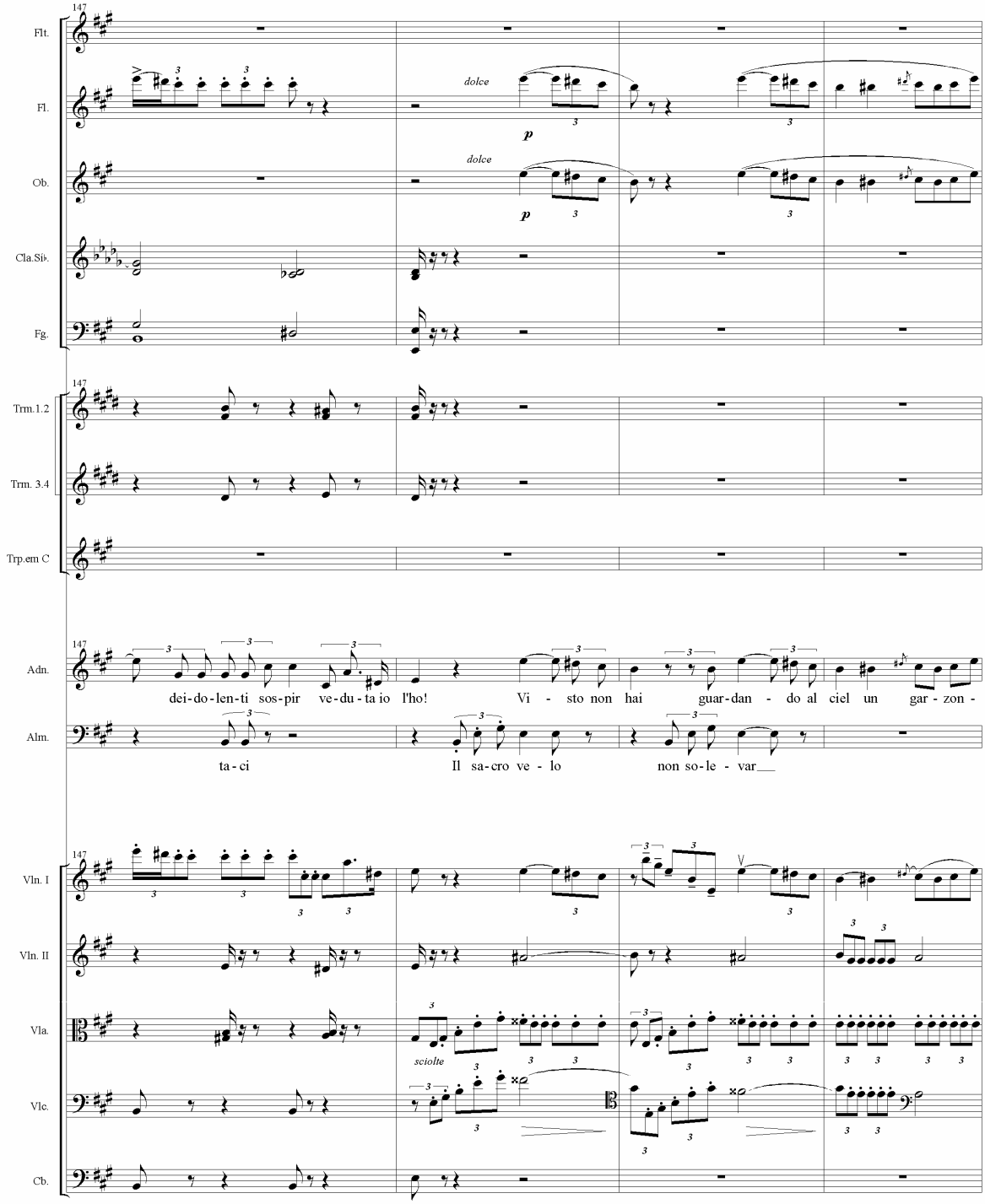
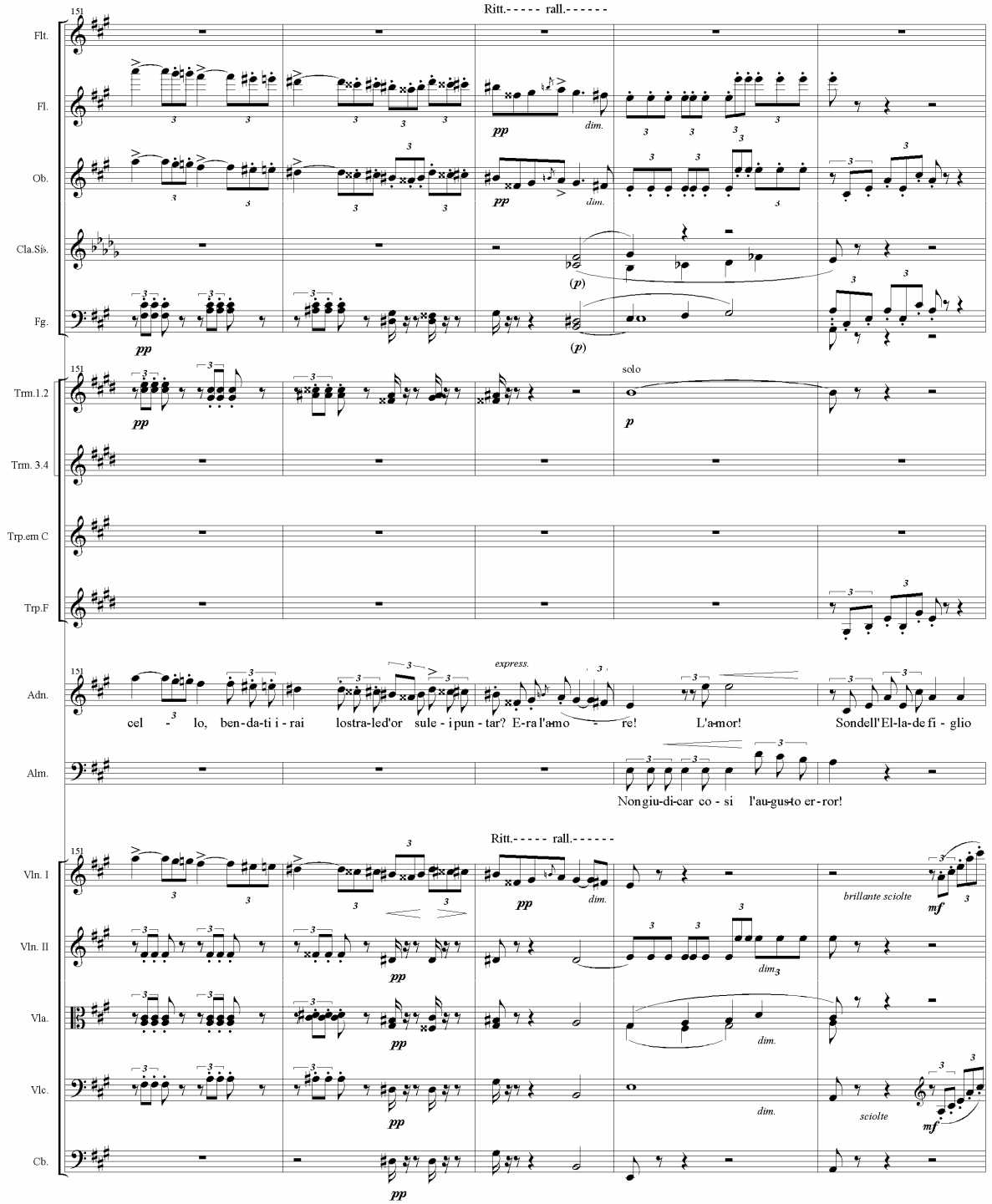
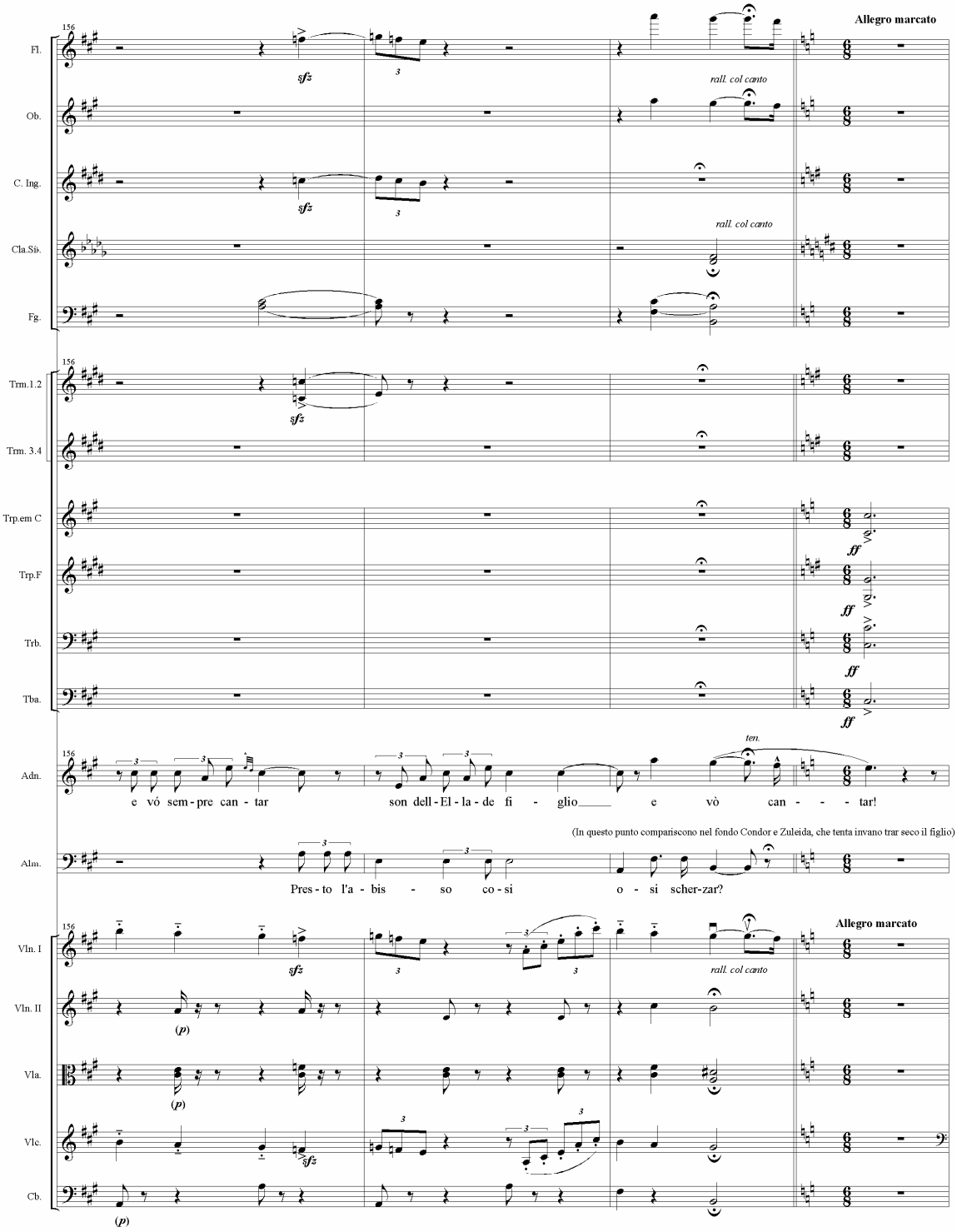
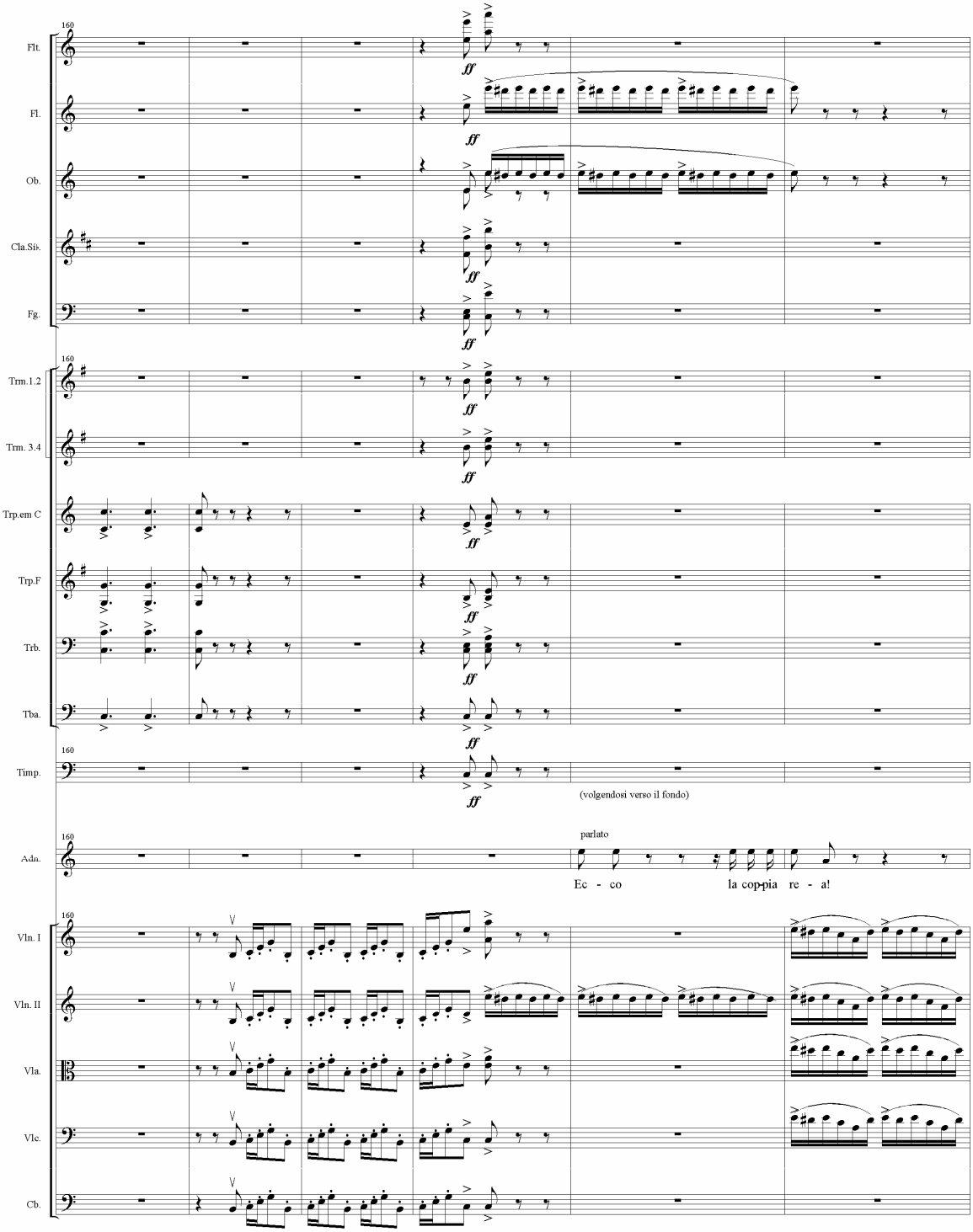
Scena I

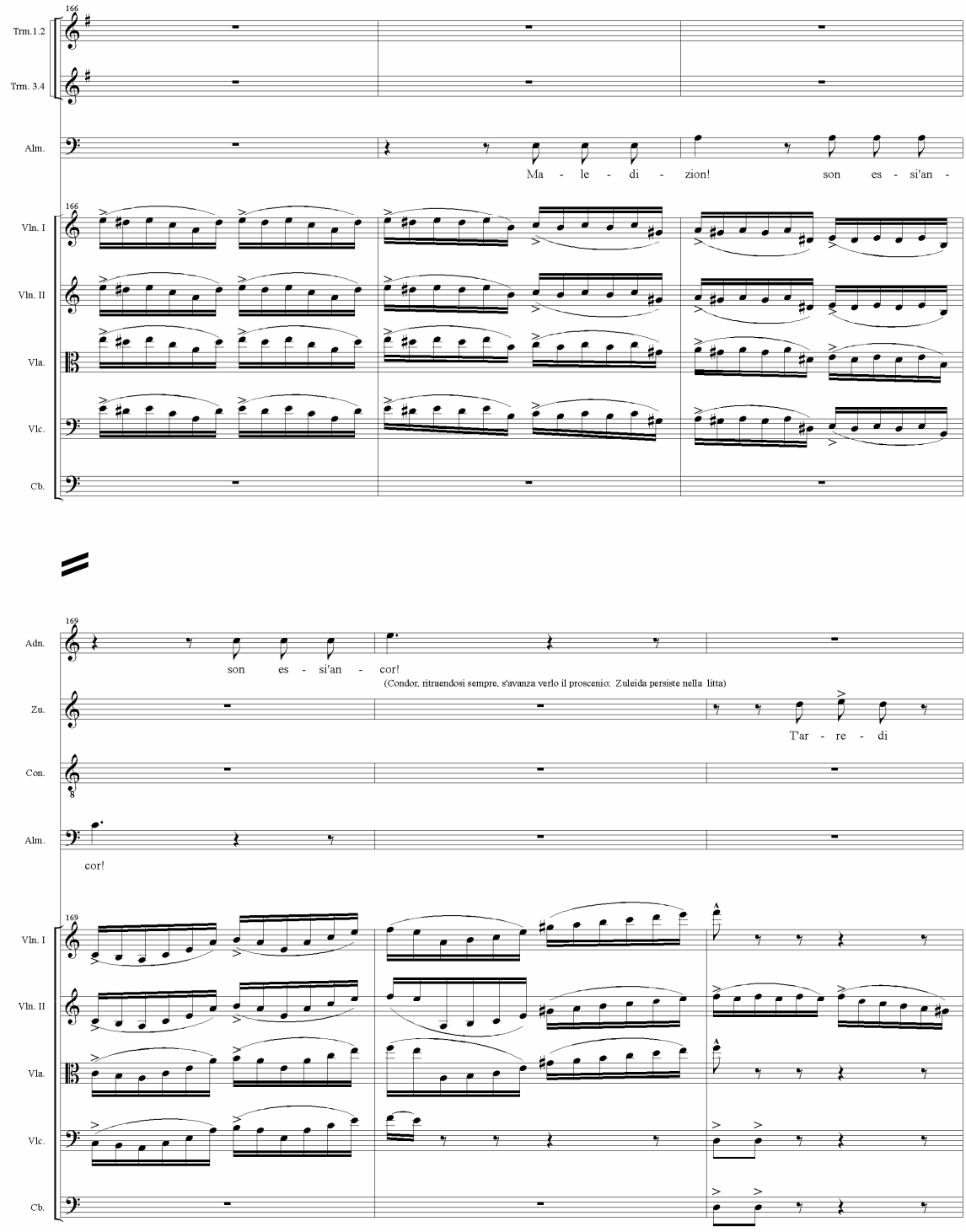
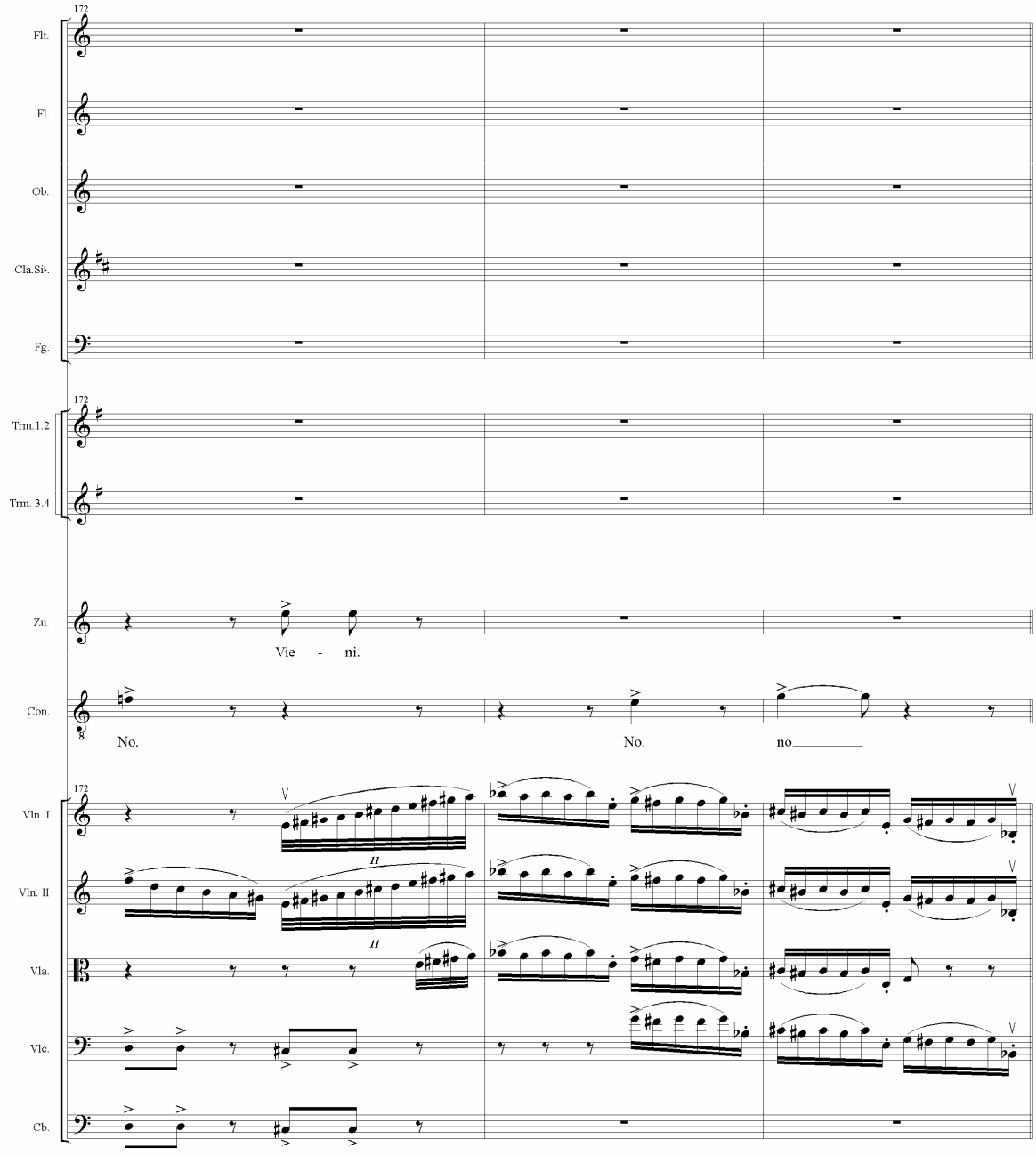
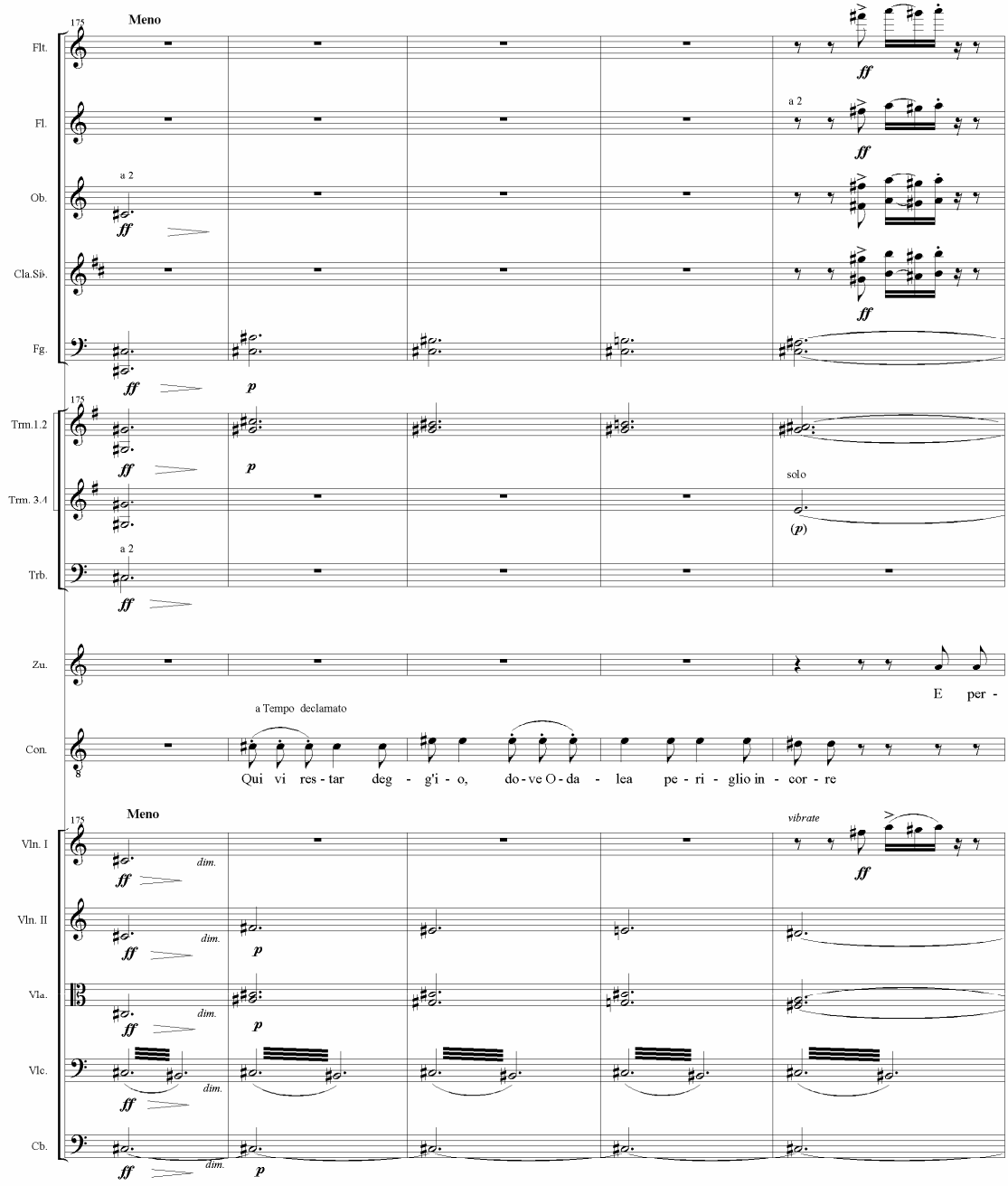
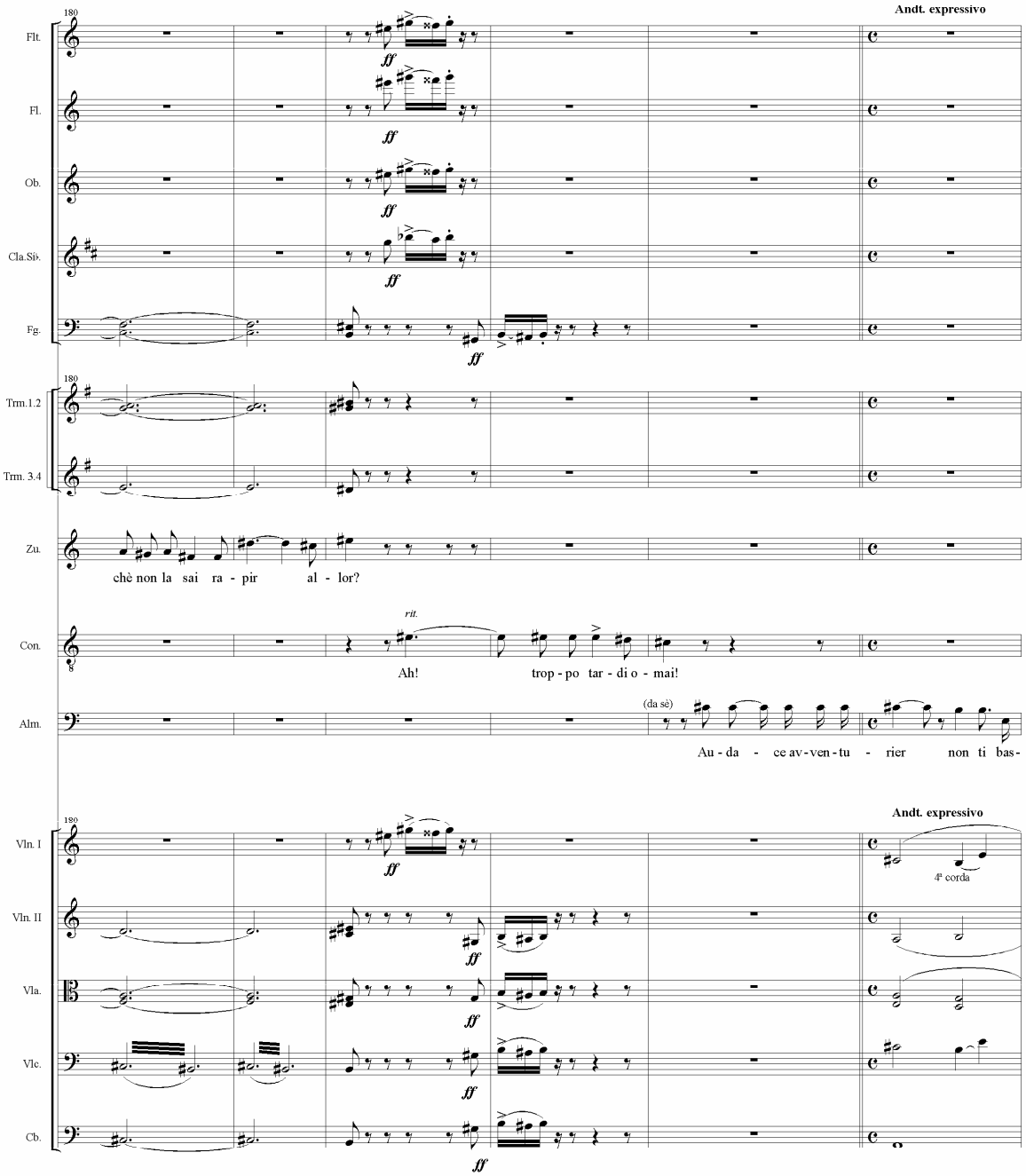
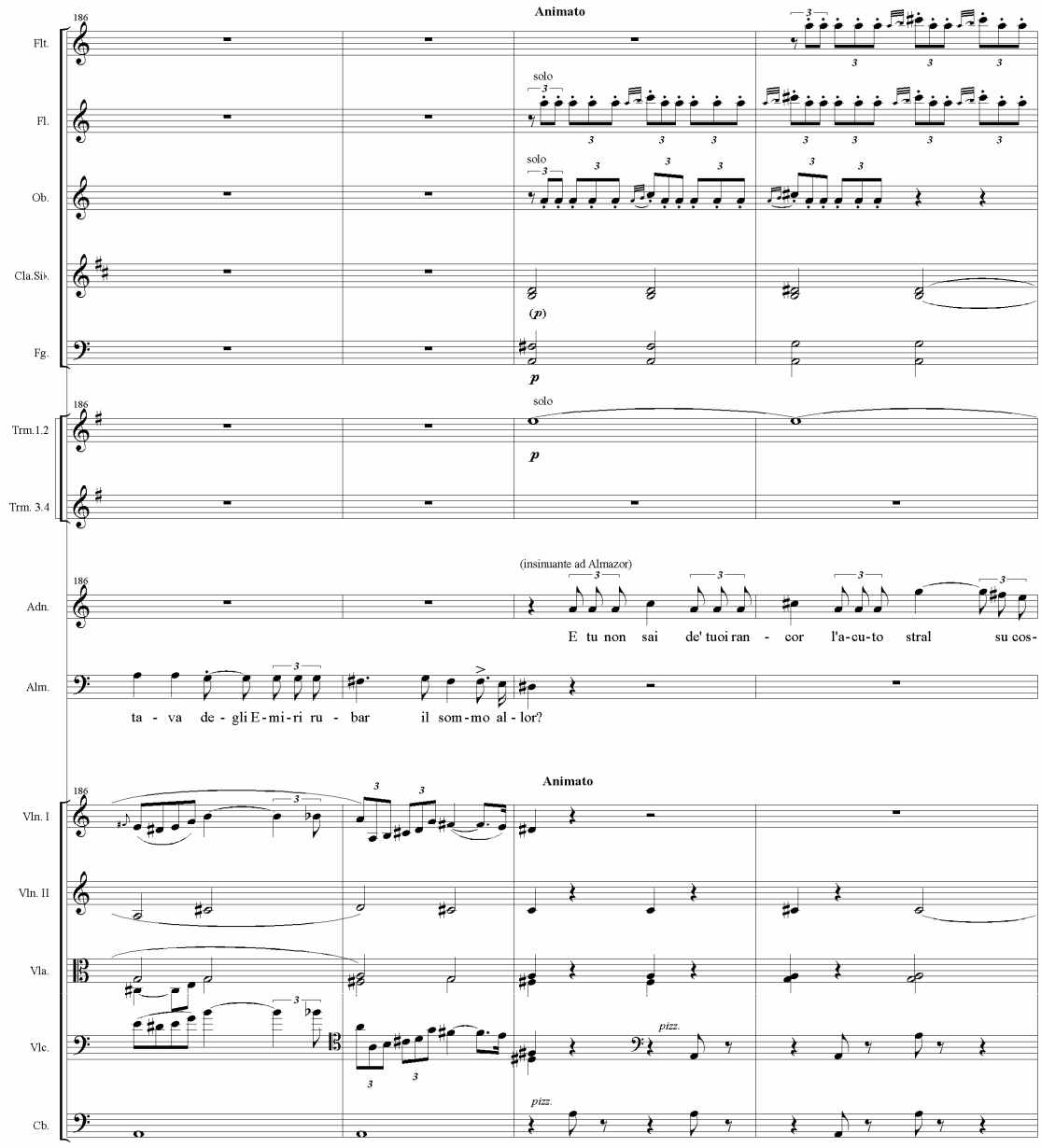
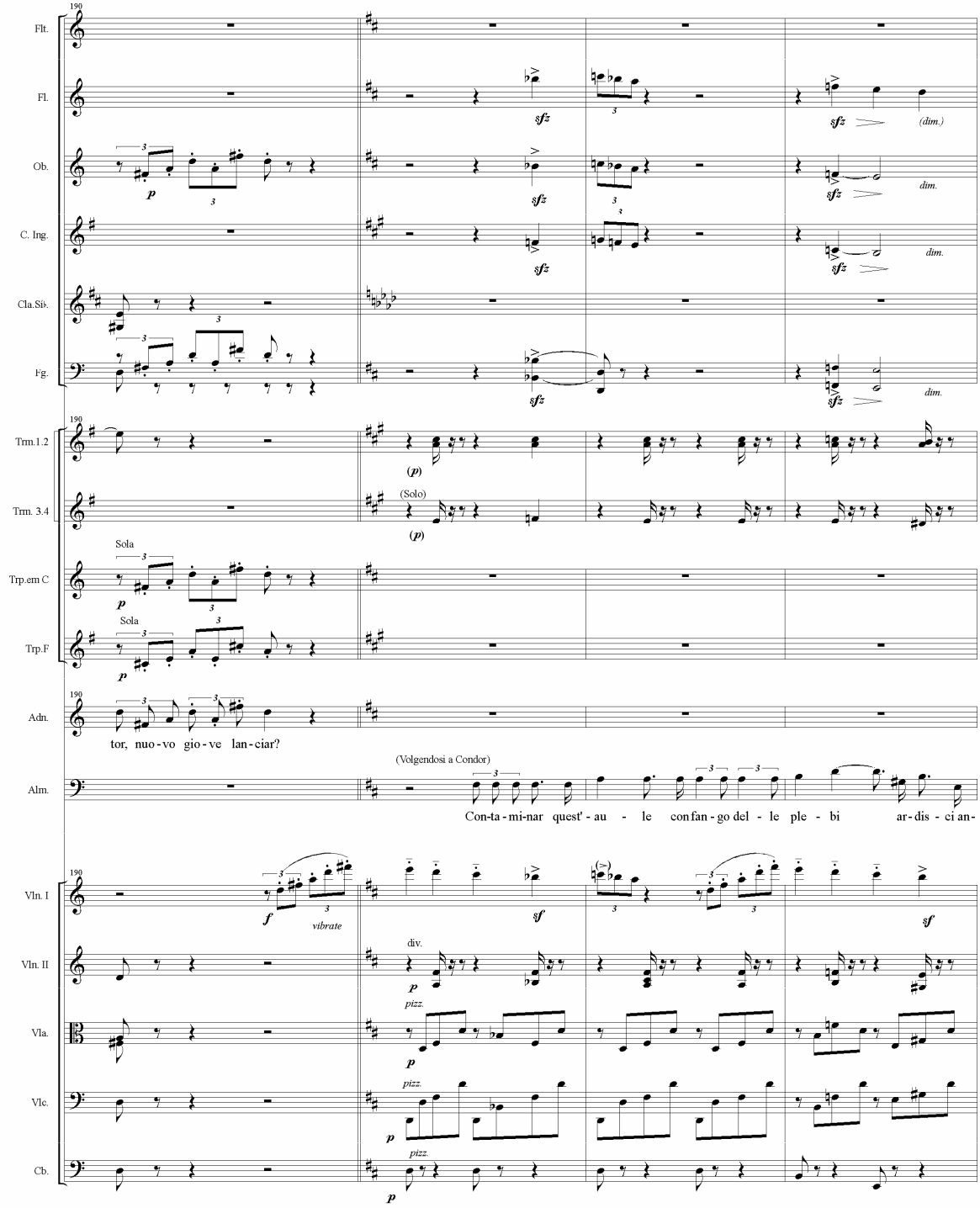
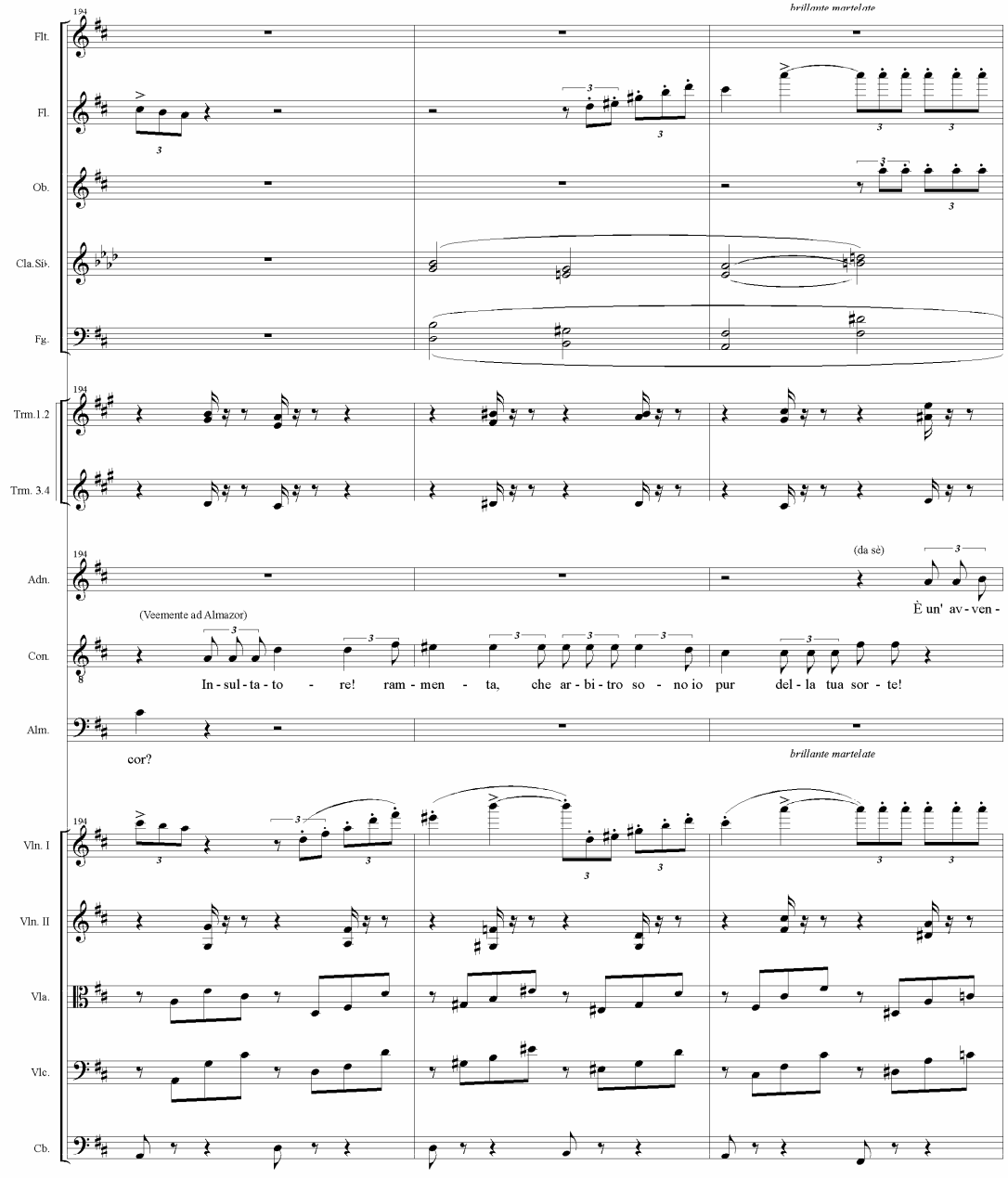
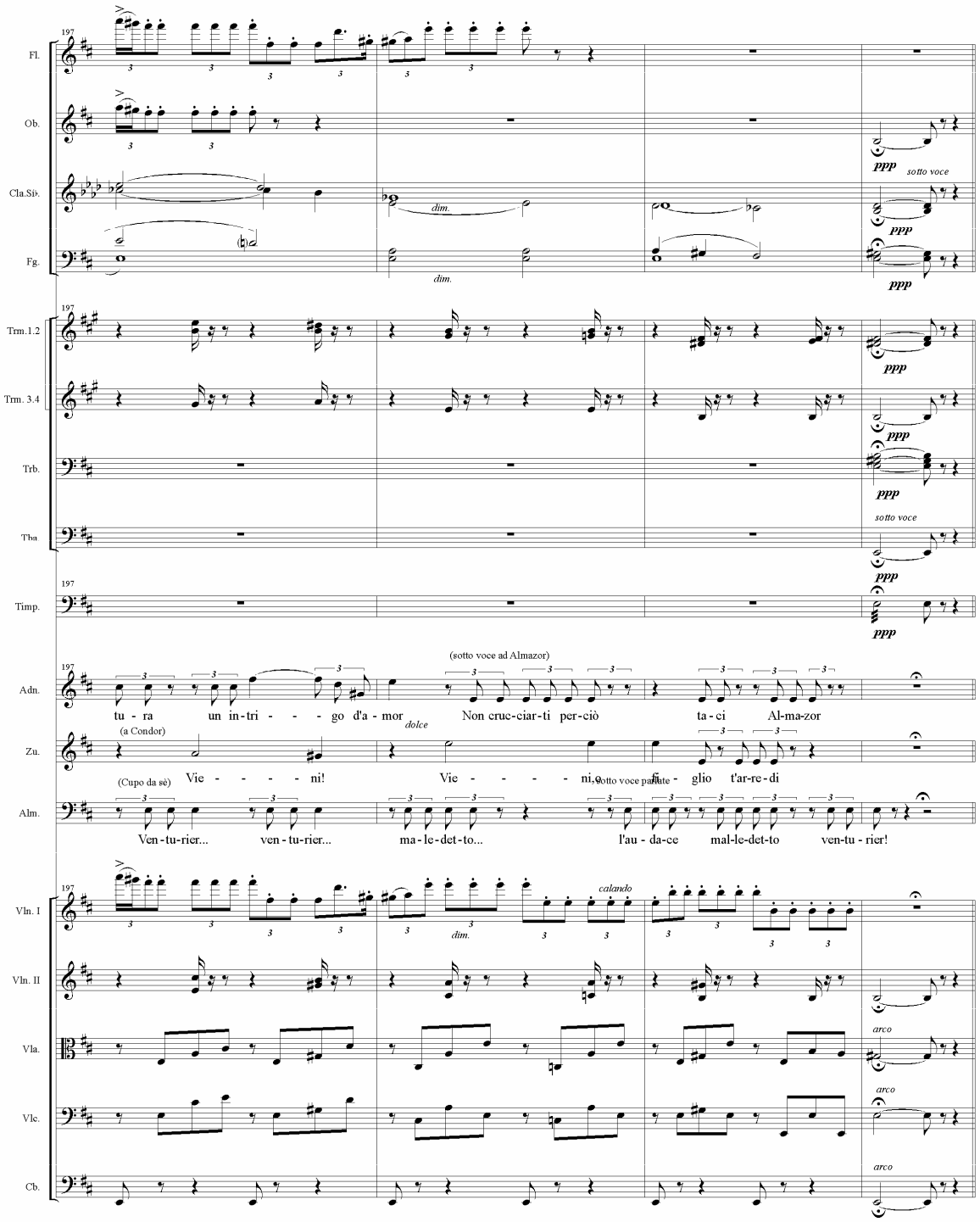
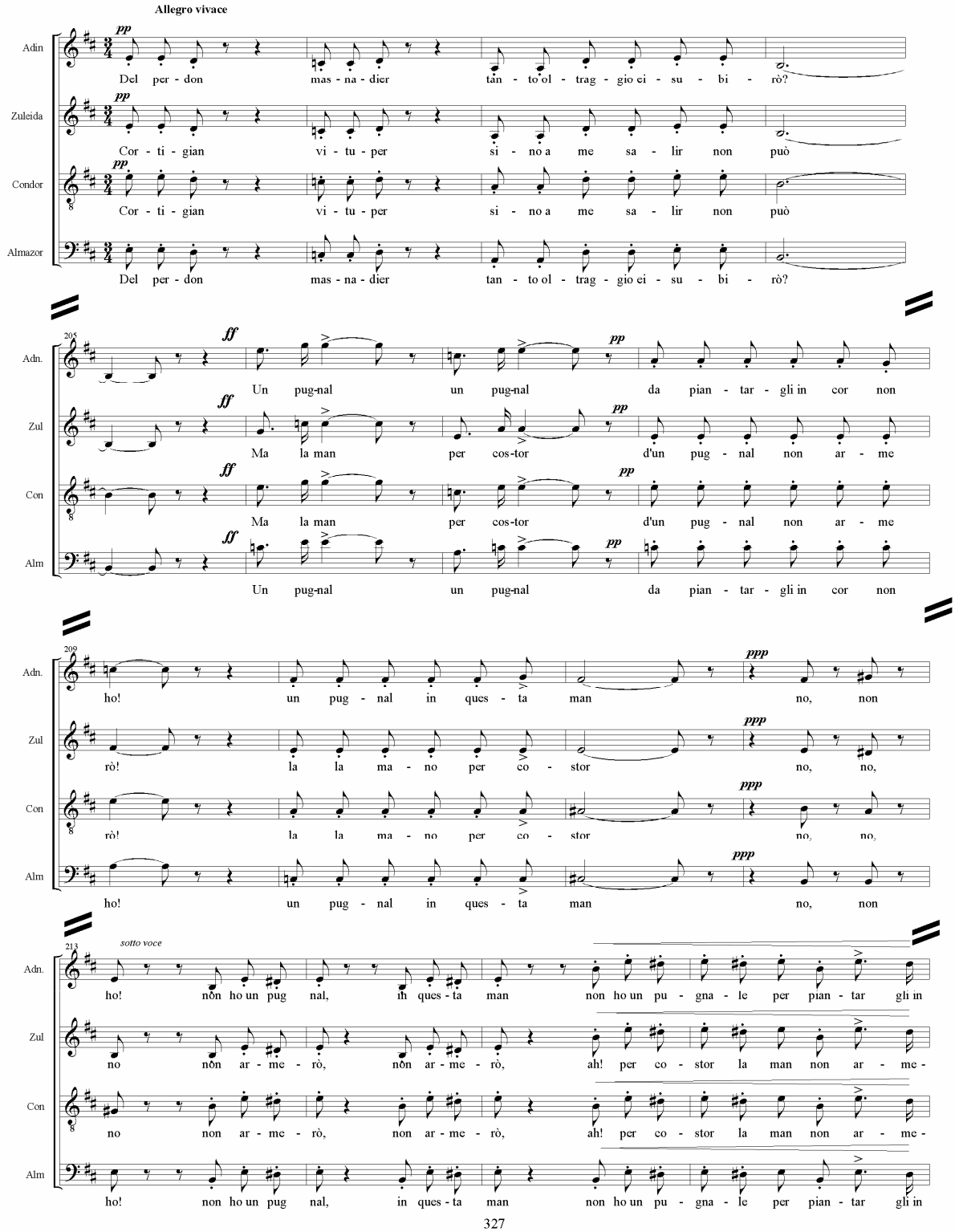
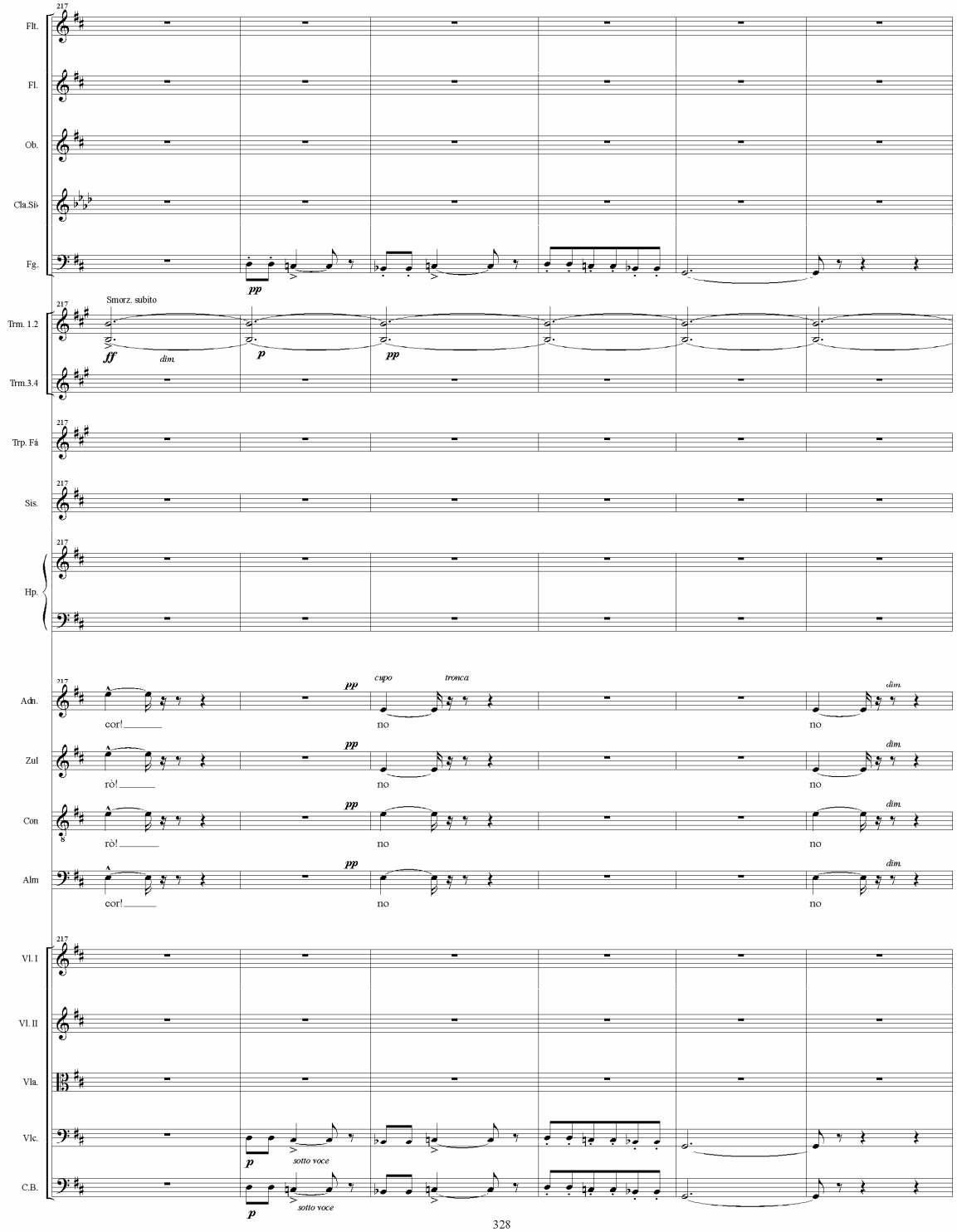
Chiosco Reale - Galleria ad arcate prospiciente il lago

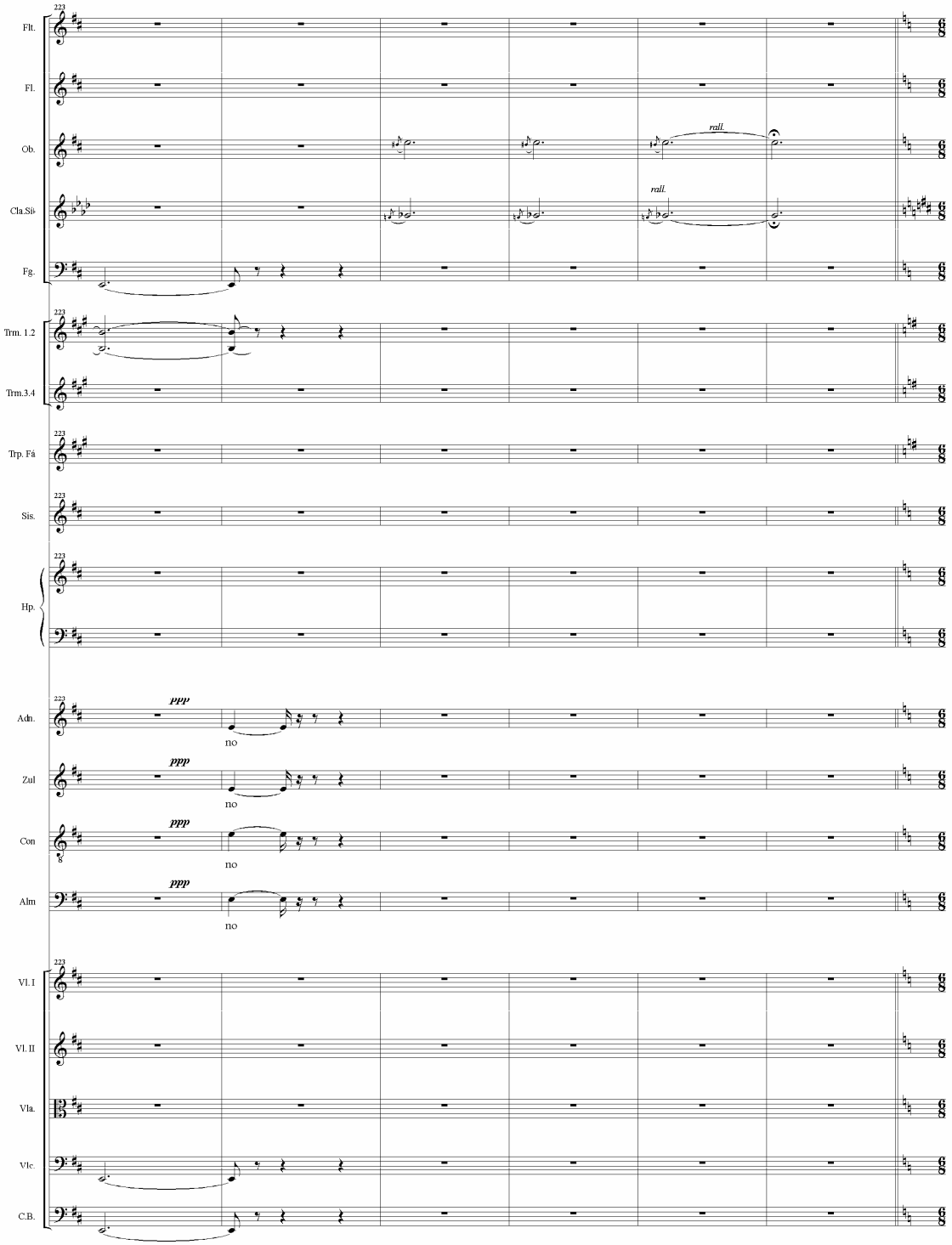
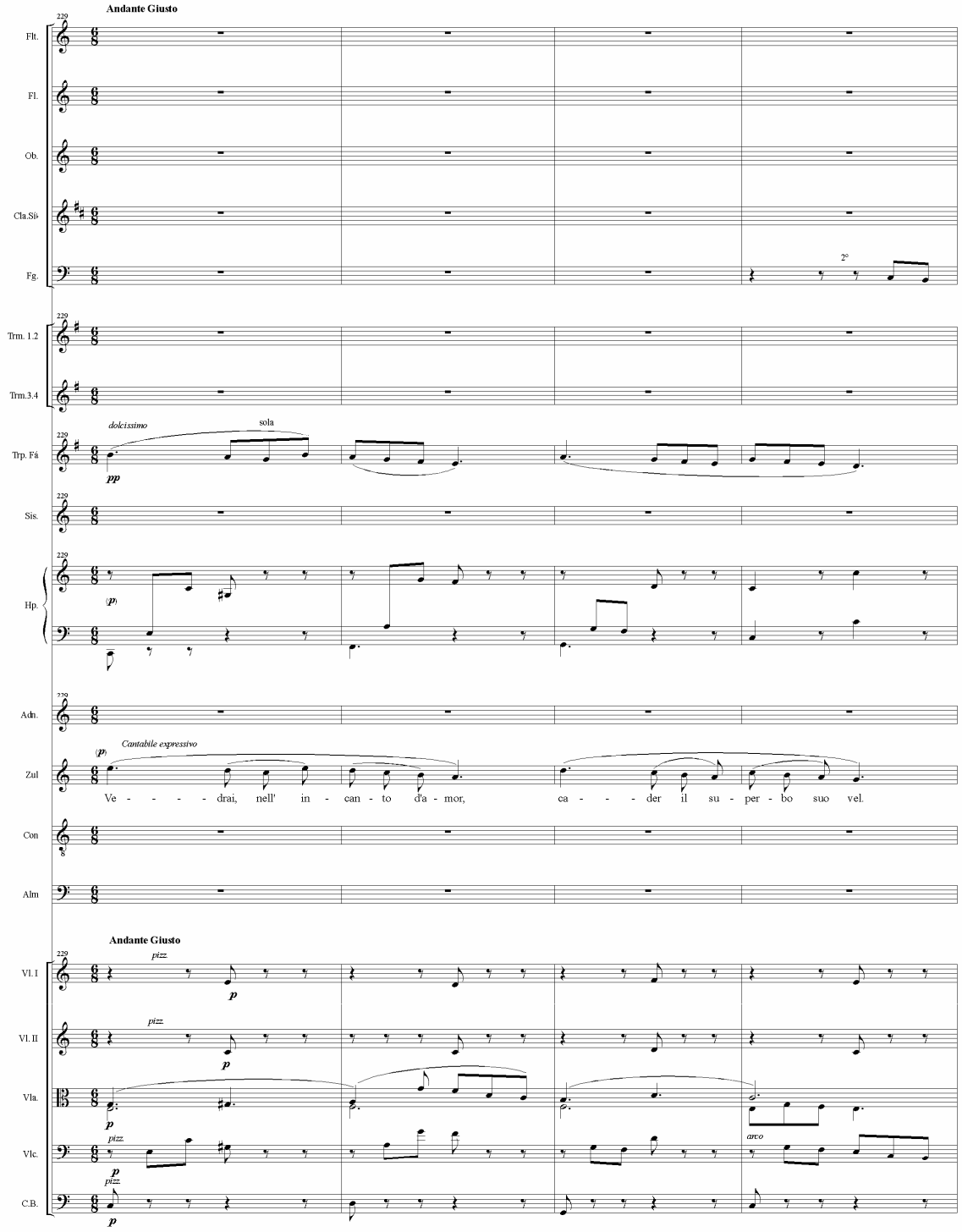
Giardini - Terazze - A poca distanza, oltre il lago la città. Notte e chiaro di luna.

Lo stesso mov.to
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
a 2
Fg.
(ff)
Trm. 1.2.
a 2
(ff)
Trm. 3.4.
a 2
ff
Trp.em Dó.
ff
Trp. em Fá
ff
Trb.
1.2.
ff
Tp.
8
(entrando agitata)
tuoncante
Od
Vam - pe!
fol - go - ri
Ad.
Lo stesso mov.to
Vl. I
ff
(dim.)
ff
(dim.)
Vl. II
ff
ff
Vla.
ff
ff
Vlc.
ff
dim.
ff
dim.
Cb.
ff
dim.
ff
dim.

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trp.em Dó.
Trp. em Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Hp.
Od
Ad.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
a 2
ppp
sola
ten.
ri - vol - te!
Lento, interrotto
tut - to pur chè non si - a l'om - bra fe -
dim.
(dim.)

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
sotto voce
ppp
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp. em Fá
Trb.
Tba.
Hp.
pp
Od
dolcis°
ra - le del mio su - per - bo'os - tel!
Quan-to si - len - zio a me d'in - tor - no quan-to vuo - to
Andt. Largo
primi due soli
con sordini
Vl. I
ppp
Vl. II
primi due soli
Vla.
primi due soli
Vlc.
pizz.
Cb.

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp.em Dó.
Trp. em Fá
Hp.
Od
nel mes - to se - - - - no
l'o - - - - - - - dio mi
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ppp
(f)
f
arco
pizz.
ppp
289

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Hp.
Od
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
26
solo
pppp
dim.
1° solo
ppp
sf
8va
tronca
pp dolce
parlato
gug-ge, Ohi-me
a-mor non vien.
Che dis-si mai?
Va-neg-gio for-se?
pizz.
arco
f

Andante cantabile
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp.em Dó.
Trp. em Fá
Hp.
Od
a 2
ff
(con gran passione)
Ah! no!
Feb - bre fa - tal sog - no cru - del d'e - bra fol -
Andante cantabile
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
vibrate
tutti
levare il sordino
vibrato espressivo
arco

37
Flt.
animando
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
solo
rp.em Dó.
rp. em Fá
Od
li - a o re - gal mio fu - ro - re in - sor - ge in van! m'ha do - ma ohi - mè! piu
animando
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
tutta forza
cresc.
tutta forza
ff
f
pp
ppp
dim.
(dim.)

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp.em Dó.
Trp. em Fá
Tp.
Od
Ad.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
42
sciolte, senza legare
solo
dim.
ppp
pp
dolcisº
dol - ce e san - to ar - dor.
(8va)

Andante animato
a tempo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp.em Dó.
Trp. em Fá
Hp.
Ad.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ppp
solo
sotto voce
(Dal interno)
(p)
vibrate
Con molto garbo, senza rigor di tempo
misurato
ten.
dim.
più vibrate
A - vea sul - ta - na'al - te - ra, as - sor - ta nel suo ciel il cor di gel ma'il guar - do'ir - re - si -
div.
pp

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Tp.
Hp.
Od
Ad.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
ppp
8va
loco
dim.
dolce
ridente e appogiando il picchettato
sti - bi - le di no - ma - de guer - rier l'af - fas - ci - nò!
Ah! ah! la tor - to - ra del - lo spar -
div.
pizz.
pp

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Hp.
Ad.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
legg.mo
legg.mo
solo
sotto voce
sotto voce
(8va)
pichetatte
vie - ro s'lin-na-mo rò
ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah!
del-lo spar-vier s'in-na - mo - rò!
con sordini
con sordini
con sordini
arco
arco
arco
ppp
ppp
ppp

solo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm. 3.4.
Trp.em Dò.
Hp.
Od
Mor - da - ce can - to - rel...
se tu m'hai let - to'in cor sei pur cru - del
dim.
Ad.
s'in - na - mo - rò!
Vl. I
arco
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
ppp
pp
59
297

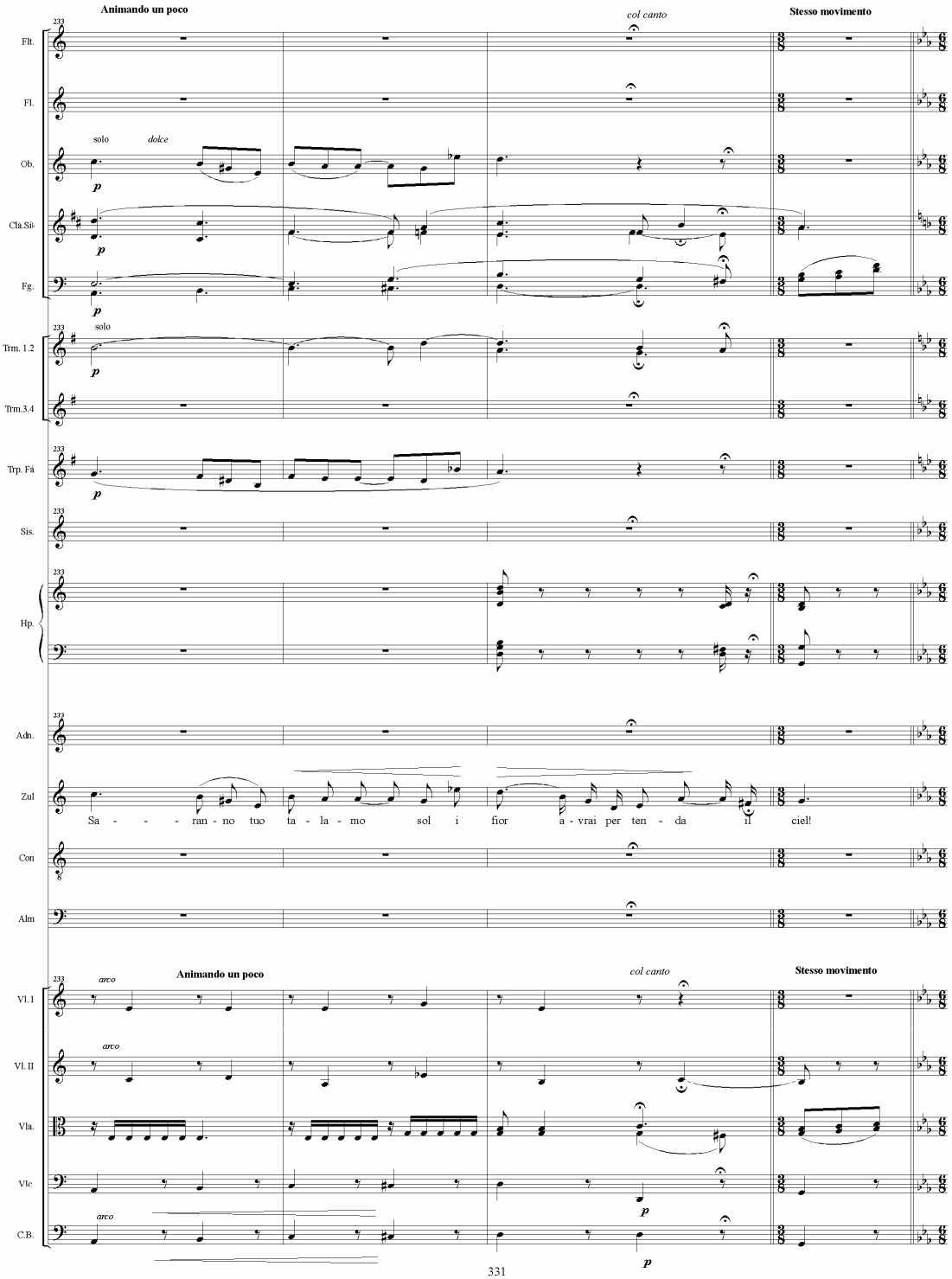
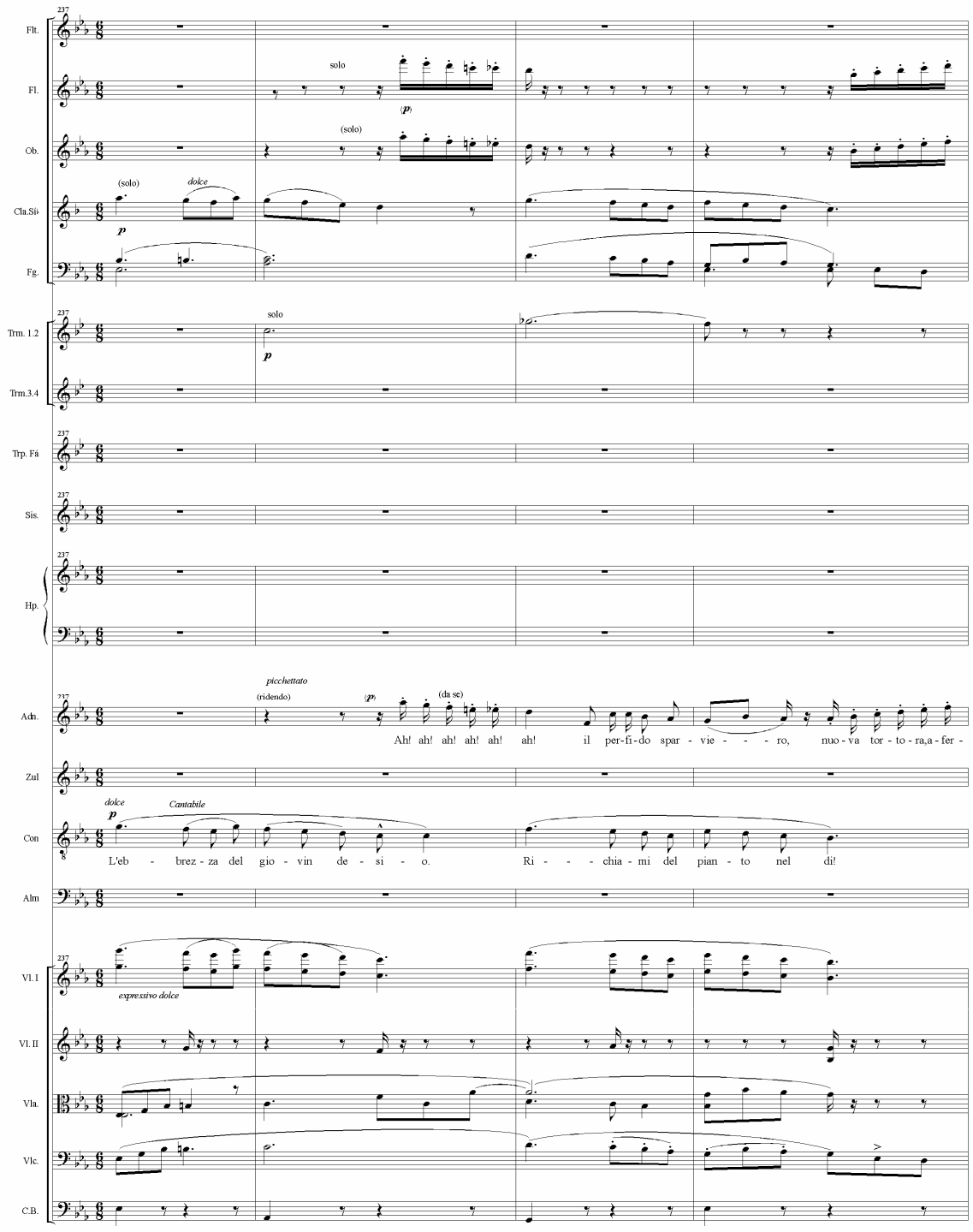
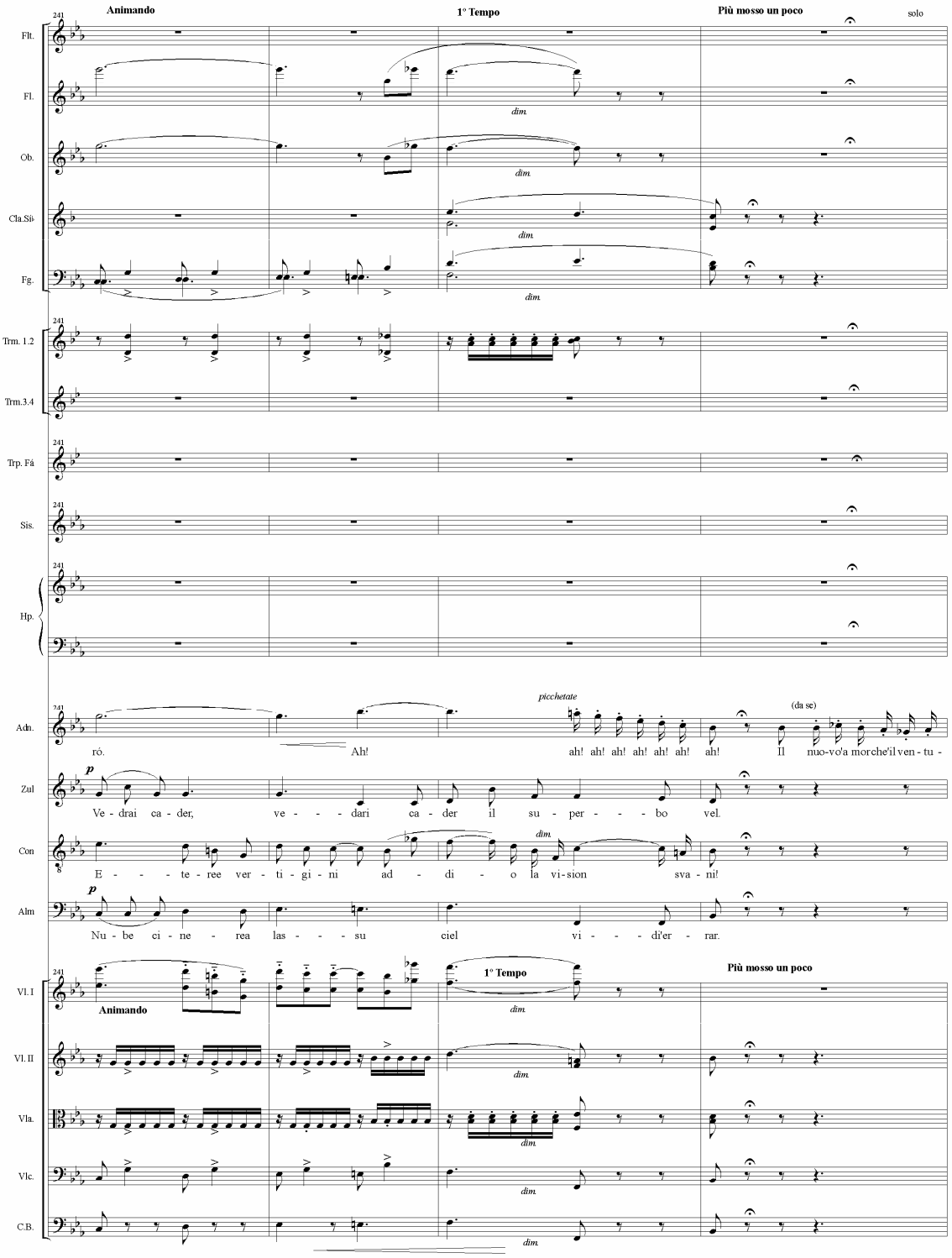
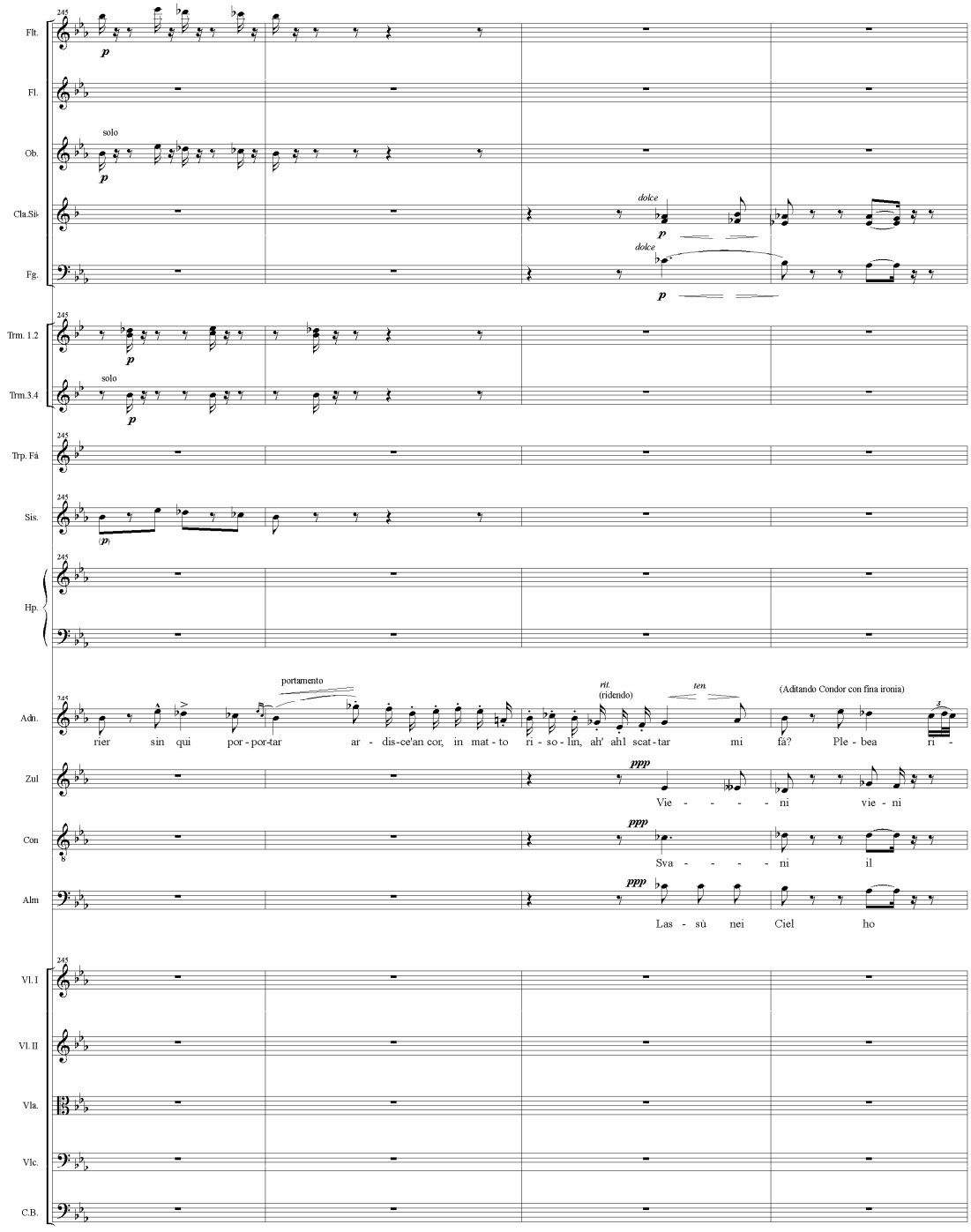
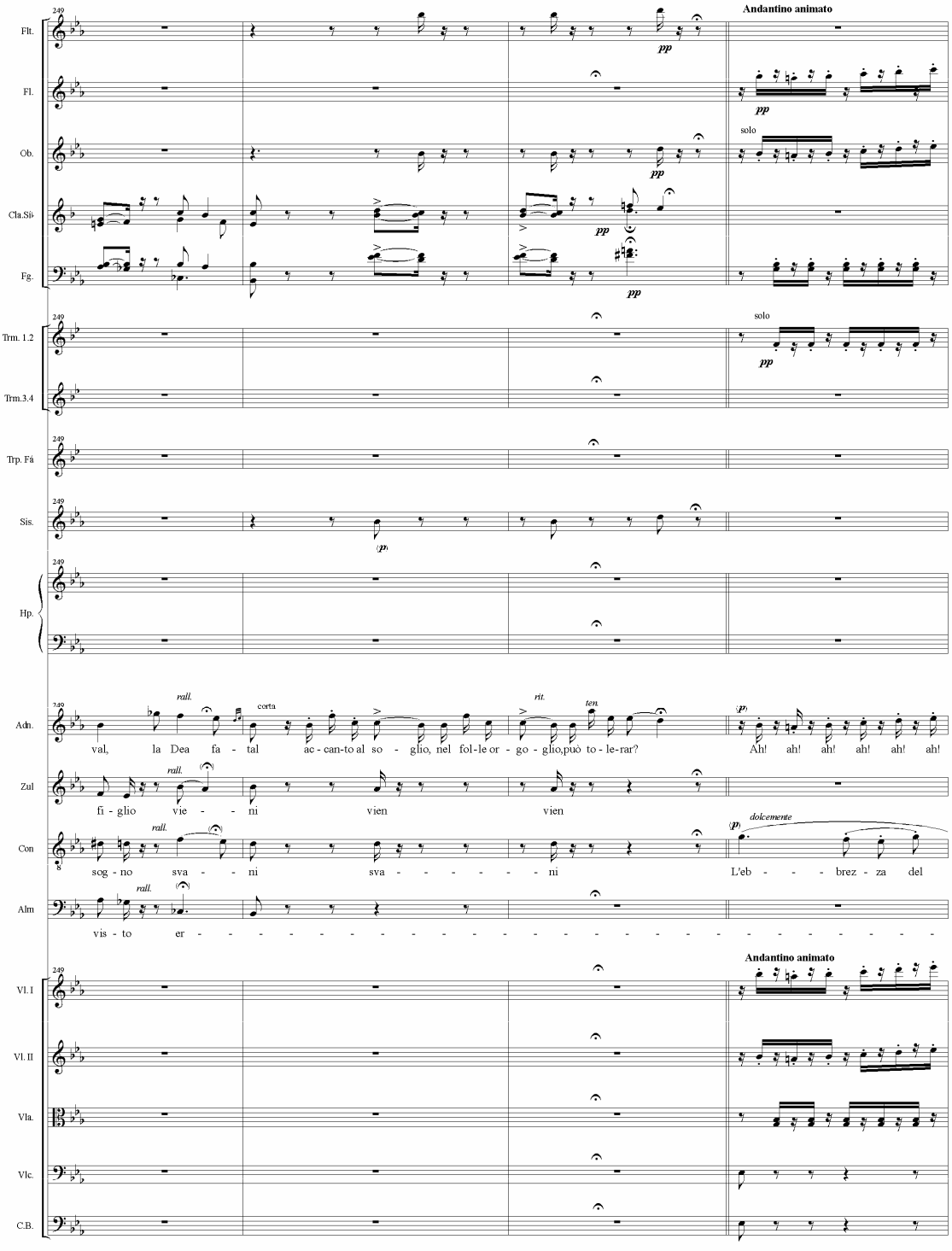
Monologo

Flautim
Flauta
Oboe
Cla. Sib
Fagote
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
Odalea
Vl. I
Vl. II
Viola
Vlc.
Cb.
dim.
solo
a 2
via sordina
Ahi trop-po è ver! ahi trop-po è ver!
Quel-la i-ma-gin fa - tal stà sem-pre i-nan-zi'a

68
Flt.
Fl.
Ob.
Cla. Sib
Fg.
sf p
sf p
sf p
sf
68
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
sf p
68
Oda.
me! In-van lot - tai nel suo fu-nes - to ar - dir dei gau - di
68
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
sf p
f
dim.
f
dim.

72
Flt.
Fl.
Ob.
Cla. Sib
Fg.
p
p
72
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
(p)
72
Oda.
3
mie - i ho fat - to un sol do - lo - re un so do - lor!
dolcissimo
72
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
3
dim.
sf
pp
ppp

And.te tranquillo riten.
Flt.
Fl.
Ob.
solo
pp
ppp
Cla. Sib
Fg.
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
dolcissimo
Oda.
Ti ve - do og-nor in tua fol-lia su-bli - me, e - bro d'a-mor ca - der-mi ai piè. L'af-
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

82
Flt.
Fl.
Ob.
Cla. Sib
Fg.
(p)
pp
82
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
solo
p
82
Oda.
fan-no in me
de - sta-to al - lor
im - pa-ra - di - sa an - cor
l'af - fan-no in - des -
82
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
pp
(p)
pizz.

87
Flt.
Fl.
Ob.
Cla. Sib
Fg.
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
Oda.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
col canto
Poco più animato
dolcissimo
pp
f
p
ta-to al-lor
im-pa-ra-di-sa il vil mio cor!
Per - chè non

91
Ob.
Cla. Sib
Fg.
Oda.
m'ha - i, - con l'a - la tua gi - - - gan - - - - - te, por-ta-ta-le tue
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
simile
95
ten.
ci - me au-da-ce a - man - te! E nell1 - am - ples - so ar - den - te l'a-ni-ma mi - a re - sa de -
cresc.
col canto
ppp

Iº tempo
Flt.
Fl.
dolce
ppp
Ob.
Cla. Sib
(p)
Fg.
p
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
Oda.
pp
dim.
cupo
men - te al - lor per te d'a-mor! per-chè? Ahi quan - to ciel,
Iº tempo
Vl. I
sfumato
Vl. II
pp
Vla.
pp
Vlc.
pp
Cb.
p
pizz.

Flt.
Fl.
solo
(ppp)
Ob.
Cla. Sib
Fg.
sola
(pp)
Trm.1.2
Trm.3.4
Trp.Dó
Trp.
Tbn.
Tba.
cresc.
con slancio di passione
Oda.
quan-to a me ra-pi - va la tua pie-tà pie - ta cru-del! Ah! quan to ciel
dolcissimo
pp
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

109
Fl.
Ob.
Cla. Sib
Fg.
(p)
(p)
(p)
pp
Trm.1.2
Trm.3.4
Tba.
Timp.
Hp.
Oda.
ra - pi - va a me cru - del
oh! quan - to cie - - - - - lo.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
dim.
p
p
pp
p
pp

Largo assai
113
Flt.
acentate il flauto
senza legare
Fl.
(ppp)
Ob.
a 2
Cla. Sib
ppp
Fg.
ppp
ppp
113
Trm.1.2
solo
ppp
Trm.3.4
Tba.
(ppp)
113
Hp.
(ppp)
ral.
113
Oda.
Ahi! quan - to, quan - to ciel!
Largo assai
113
Vl. I
ppp
Vl. II
ppp
Vla.
ppp
Vlc.
ppp
Cb.
ppp

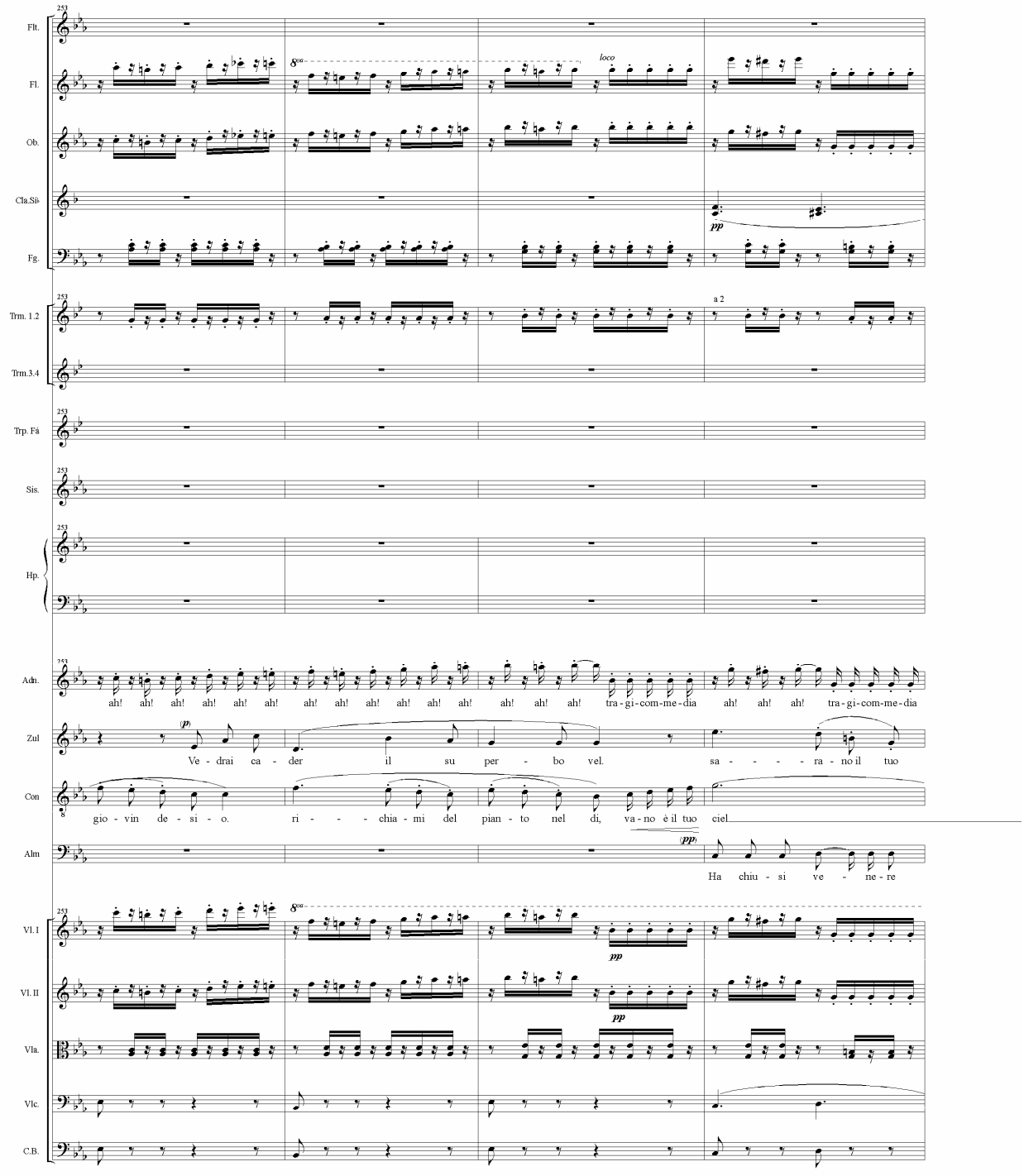
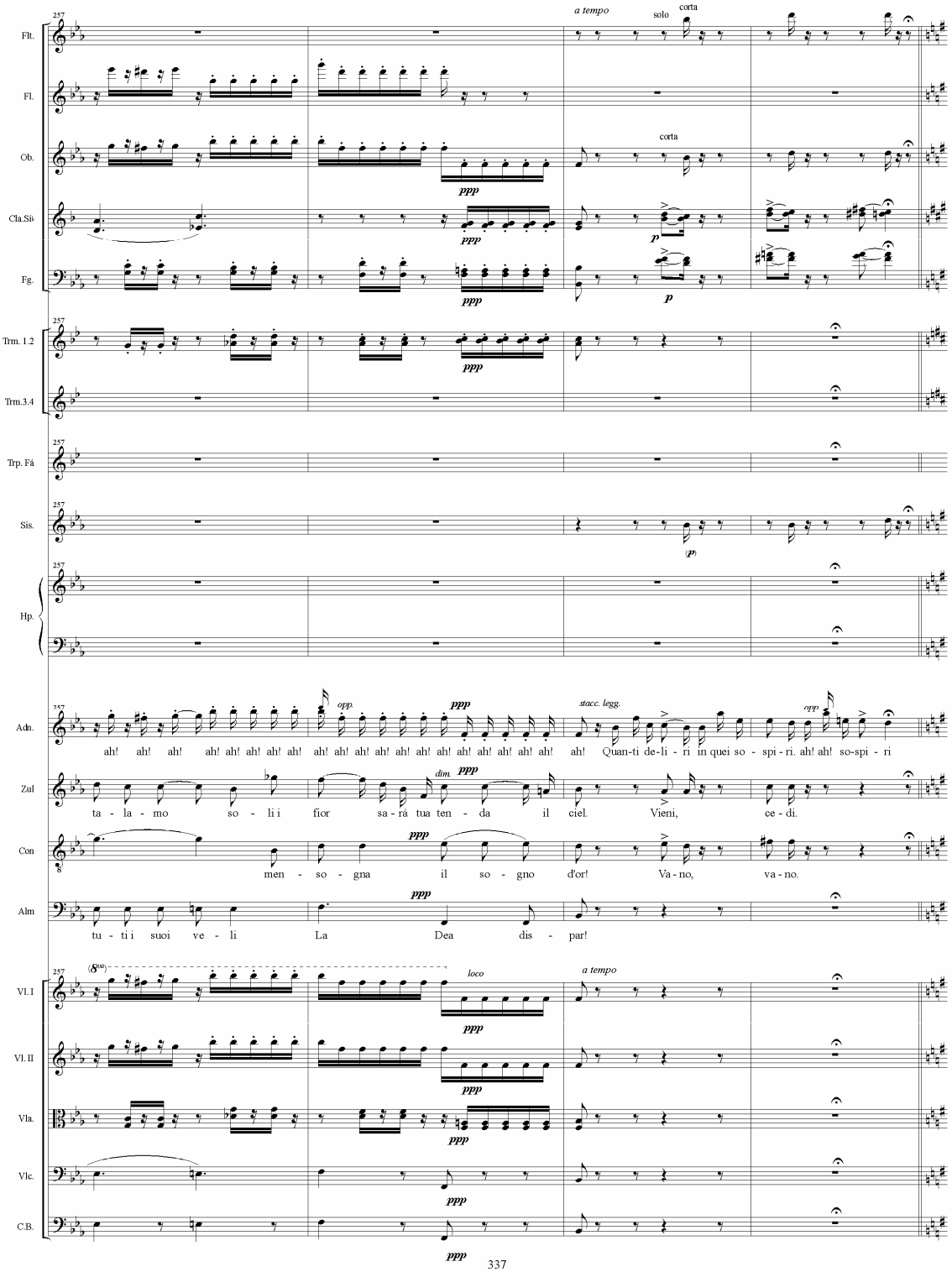
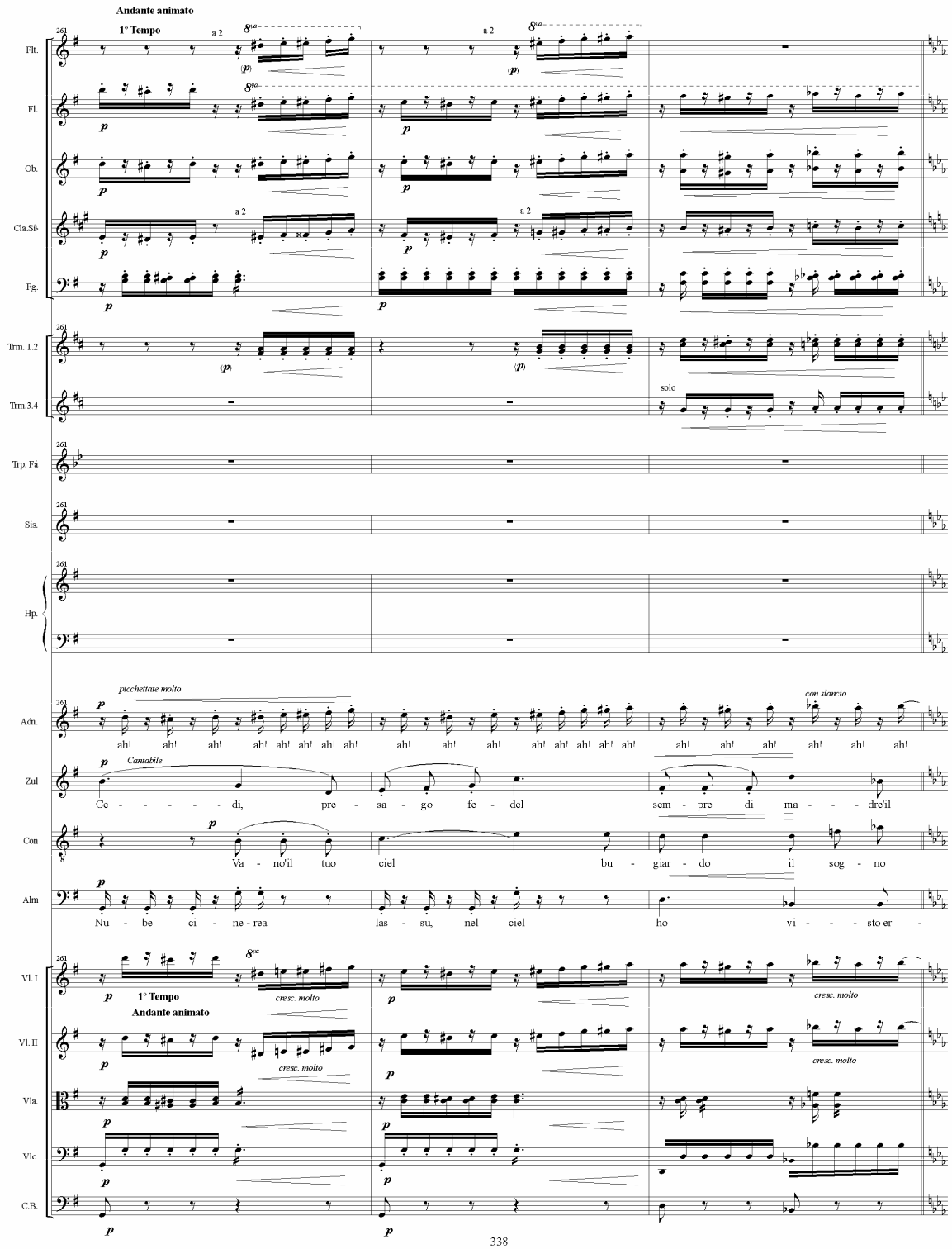
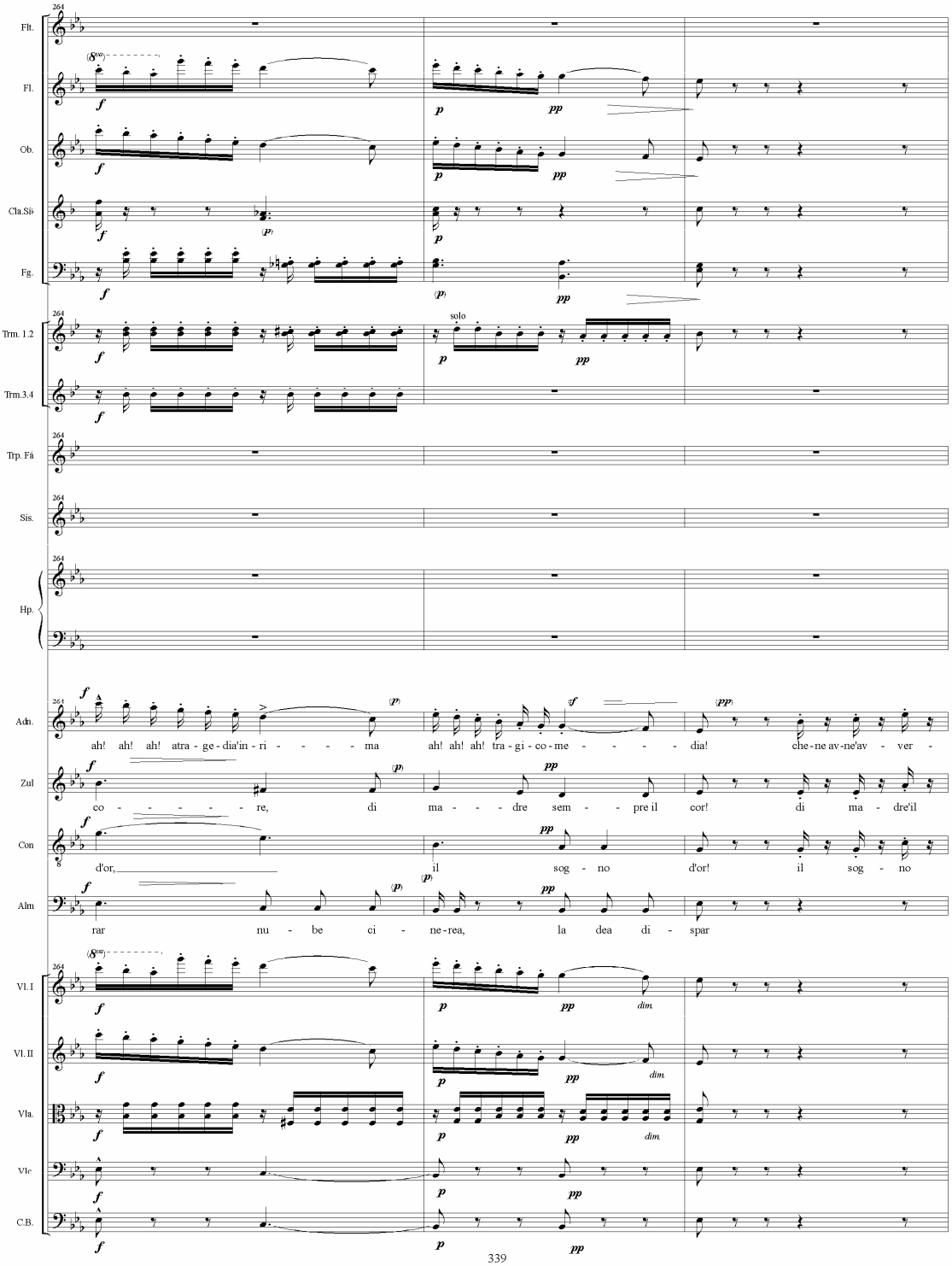
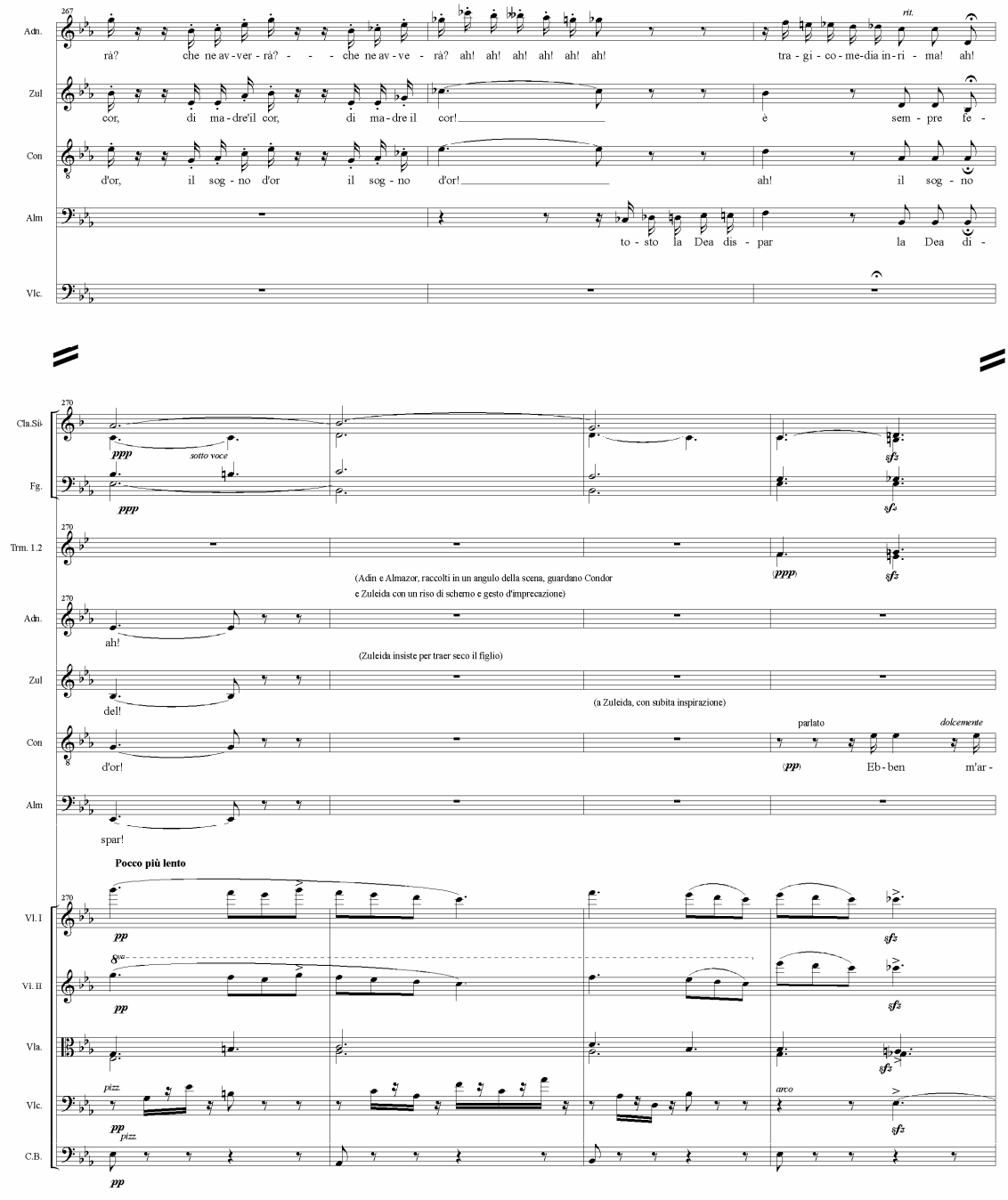
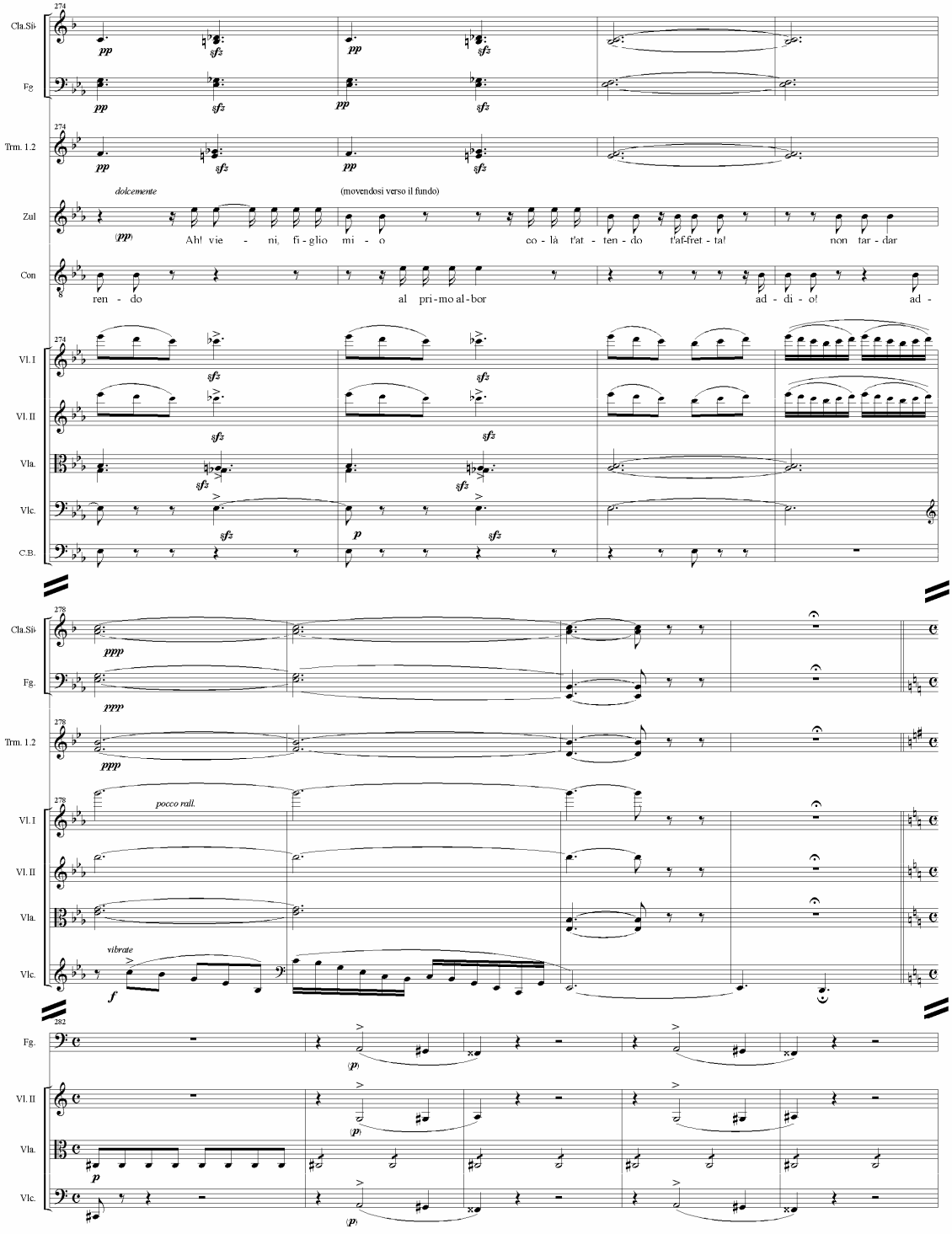
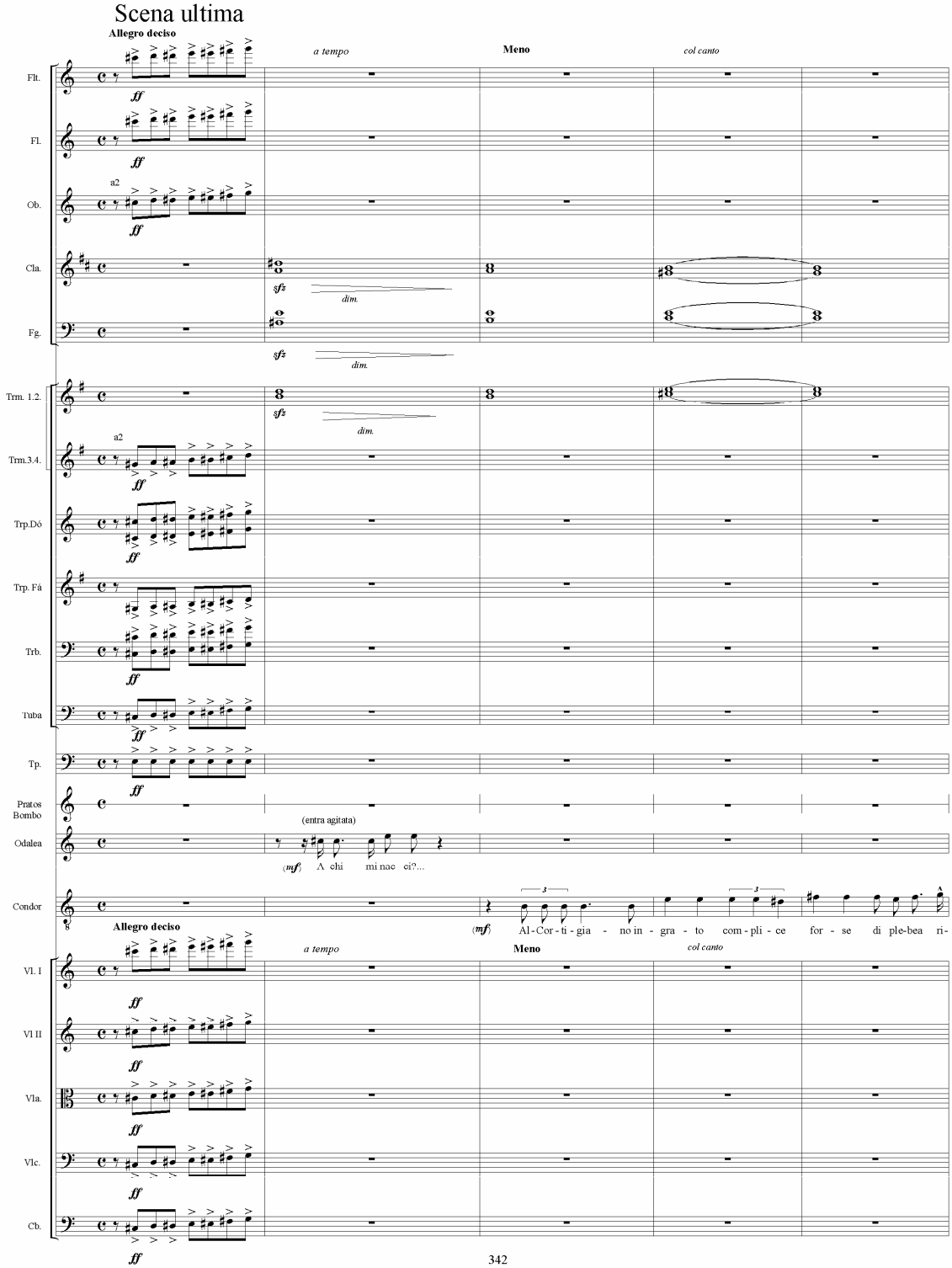
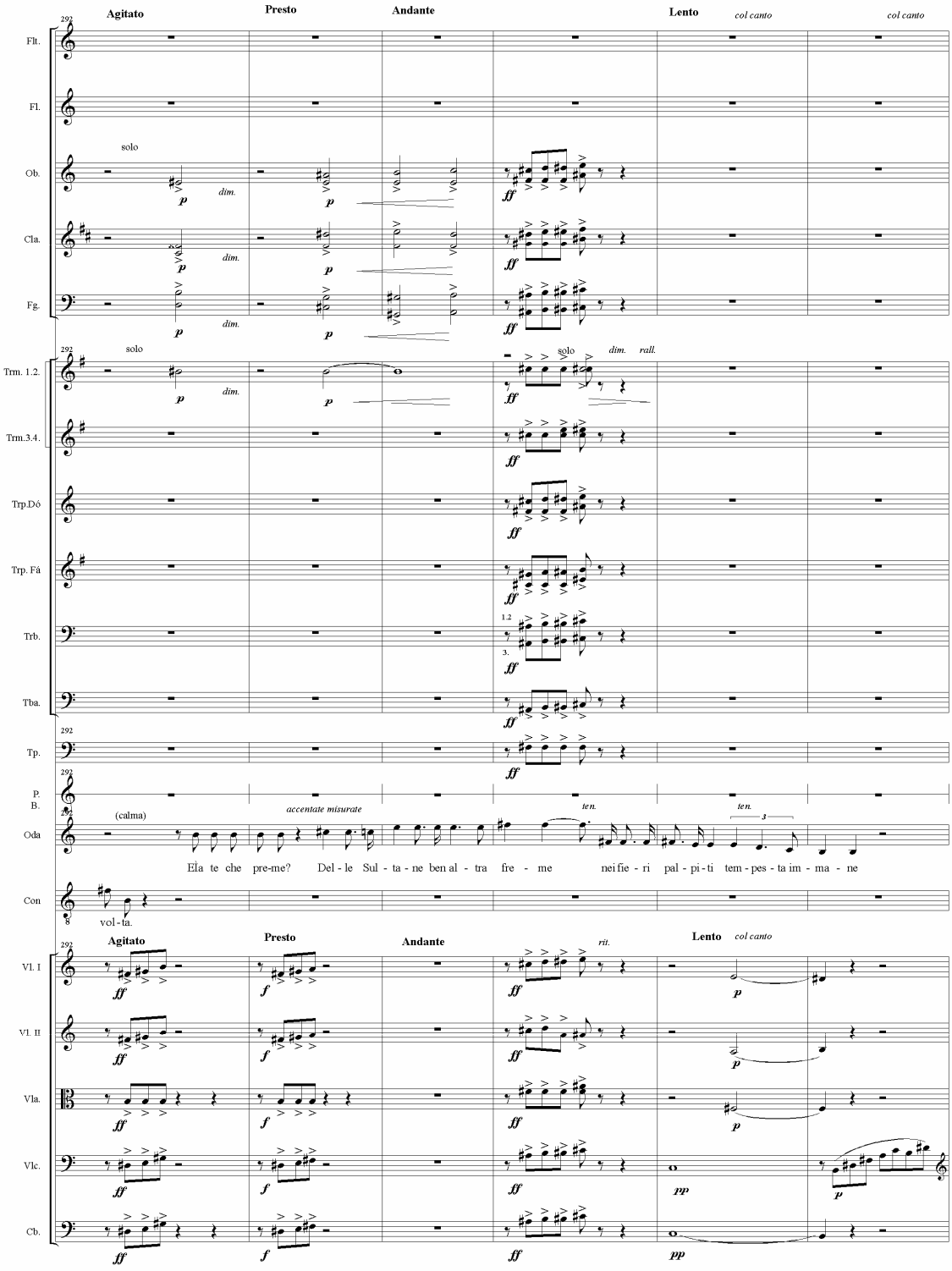
Quartetto

Allegro marcato Maestoso
♩= 90
Flautim
Flauta
Oboé
Clarineta em Sib
Fagote
Trompa em Fá 1.2
Trompa em Fá 3.4
Adin
Odalea
Zuleida
Condor
Almazor
Violino I
Violino II
Viola
Cello
Contrabaixo
a 2
solo
brillante sciolte

Meno
Andante
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.em C
Trp.F
Trb.
Tba.
Oda.
Alm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
a 3
col canto
dim.
(aspro)
men-ti!
(mf)
(Entre Almazor inchinandosi alla regina)
rit. Lento
Le mie ste - le sa - lu - ta-no in tè, re - gi - na, l'as - tro mag - gior!
men-tir po-tre - i?

127
Andante Lento
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.em C
Trb.
Adn.
Oda.
Alm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
solo
f
ff
(sbucando rapidamente in scena)
(accentate ruvidamente)
rit. e cupo
(esce lentamente)
Men-ti! Men-ti!
A-du-la-tor Ba-da agli ec-cel-si ver-ti-ci stà dac-can-to l'ab-bis-so
(da sé, confuso)
In-te-s'io ben?
Andante Lento

132
Fl.
Ob.
Cla Sib
Fg.
solo
p
ff
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.F
Trb.
Tba.
Adn.
Rit. legg. scherzoso. stacc.
picchettate
ten.
Quel che san tu tti e tu non sai pre dir! ah! ah! ah! ah!
Alm.
(ad Adin)
(severamente)
Che vuoi tu dir!
Ta-ci non sol le var dei re - ga li mis ter il sa cro vel! Quan do non par la il
Andantino
Maestoso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.

138
Fl.
Ob.
C. Ing.
Cla.Sib.
Fg.
solo
sfz
p
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.F
Trb.
Tba.
dim.
sotto voce
pp
(con insistente petulanza)
(p)
Adn.
Alm.
ten.
Dun-que vi-sta non l'ha - i nell' e-brez-za i-de-a - le dei do-len-ti sos-pir il
ciel i suoi si - len-zi è col-pa in-ter-ro - gar.
Vibrate. Sciolte, elegante
Andantino brillante
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
sf

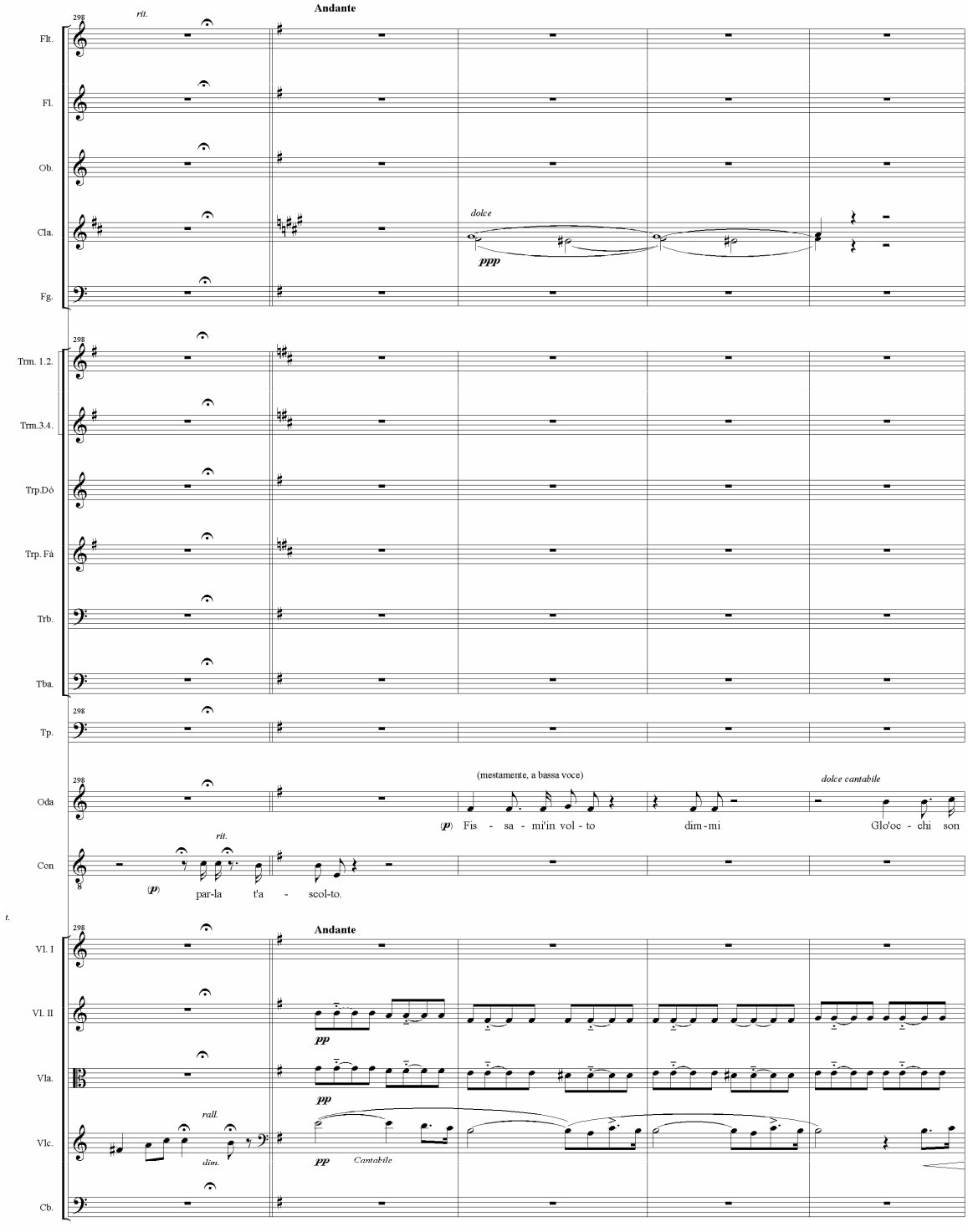
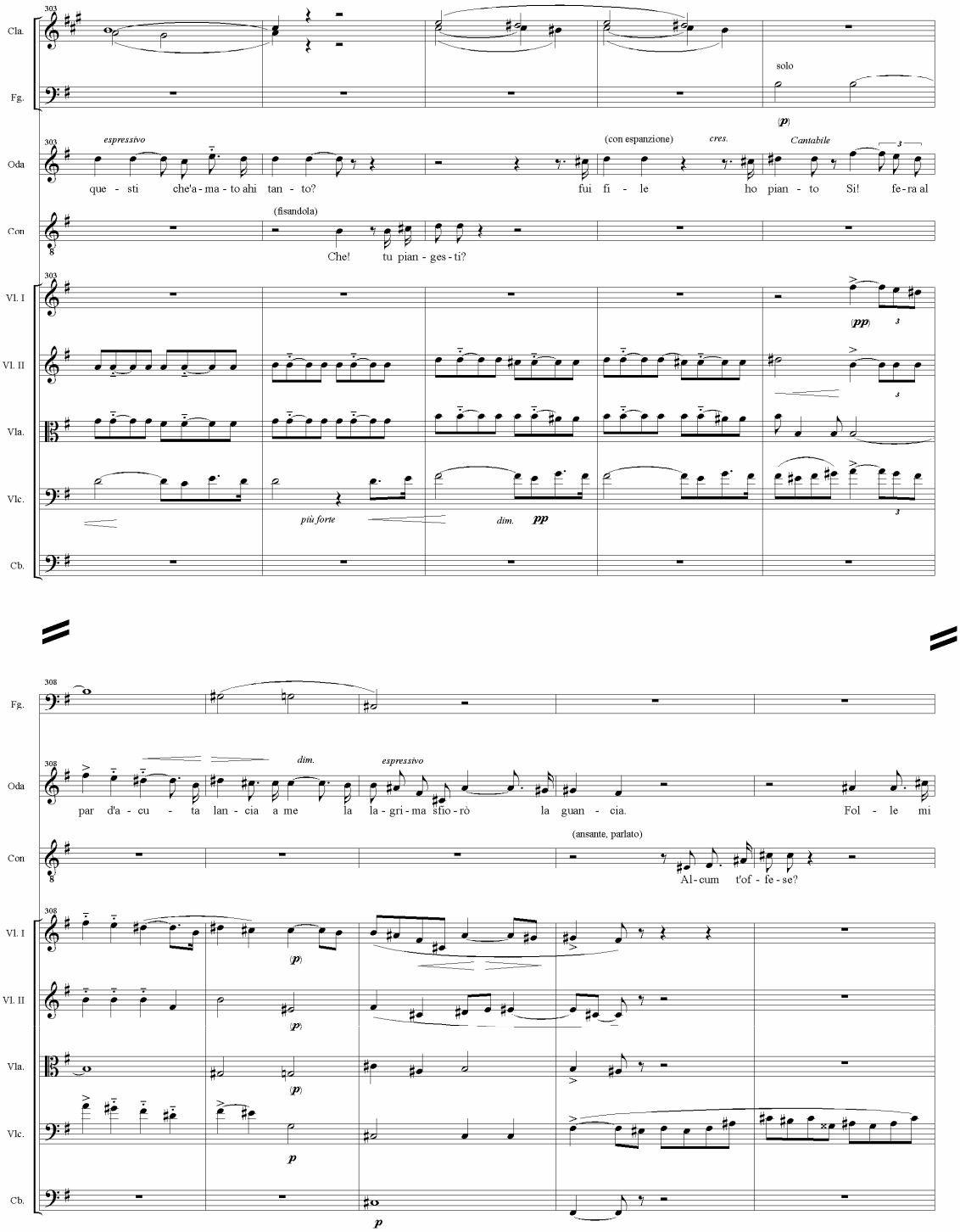
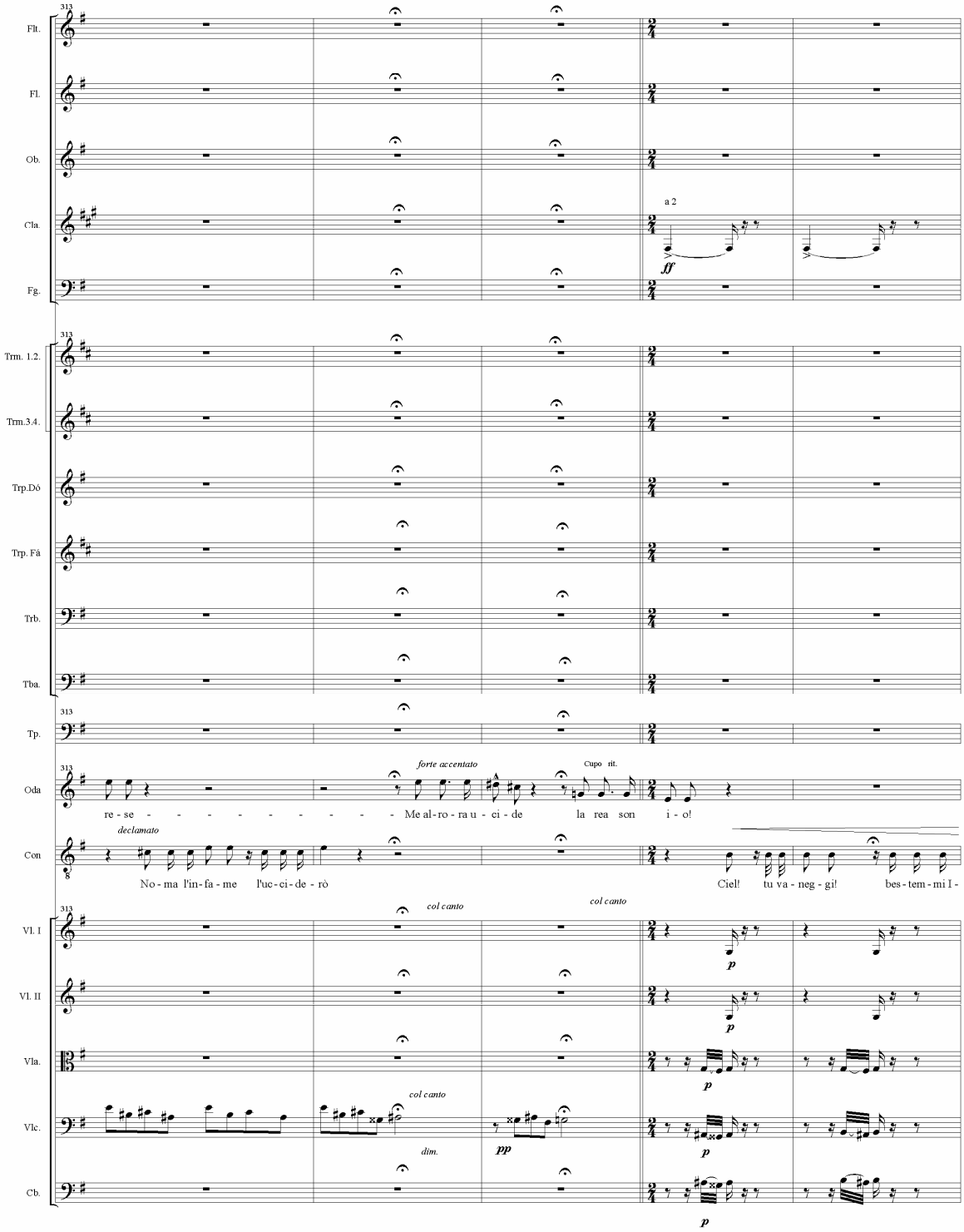
313

143
Flt.
Fl.
Ob.
C. Ing.
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.em C
Adn.
Alm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
sfz
brillante
dim.
(dim.)
(p)
solo
legg.stacc.
(severamente)
ca - po-re - cli-nar e im-pa-li - dir?
Ve-du-ta io l'ho!
Nell' e-brez-za i-de-al
La ce-lia re-a, fan-ciul, non pro-se - guir
ta-ci
sf
f
brillante

147
Flt.
Fl.
dolce
p
Ob.
dolce
p
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.em C
Adn.
dei-do-len-ti sos-pir ve-du-ta io l'ho! Vi - sto non hai guar-dan - do al ciel un gar - zon -
Alm.
ta-ci Il sa-cro ve - lo non so-le - var___
Vln. I
Vln. II
Vla.
sciolte
Vlc.
Cb.

Ritt.----- rall.------
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.em C
Trp.F
Adn.
Alm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
dim.
(p)
solo
p
express.
cel - lo, ben-da-ti i - rai lostra-led'or sule - i pun - tar? E-ra l'amo - re! L'amor! Sondell'El-la-de fi - glio
Non giu-di-car co - si l'au-gu-sto er-ror!
brillante sciolte
mf
sciolte

Allegro marcato
Fl.
Ob.
C. Ing.
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.em C
Trp.F
Trb.
Tba.
Adn.
Alm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
156
sfz
rall. col canto
ff
ten.
e vó sem - pre can - tar son dell - El - la - de fi - glio e vò can - - - tar!
(In questo punto compariscono nel fondo Condor e Zuleida, che tenta invano trar seco il figlio)
Pres - to l'a - bis - so co - si o - si scher - zar?
(p)

160
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trp.em C
Trp.F
Trb.
Tba.
Timp.
ff
(volgendosi verso il fondo)
Adn.
parlato
Ec - co la cop-pia re - a!
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.

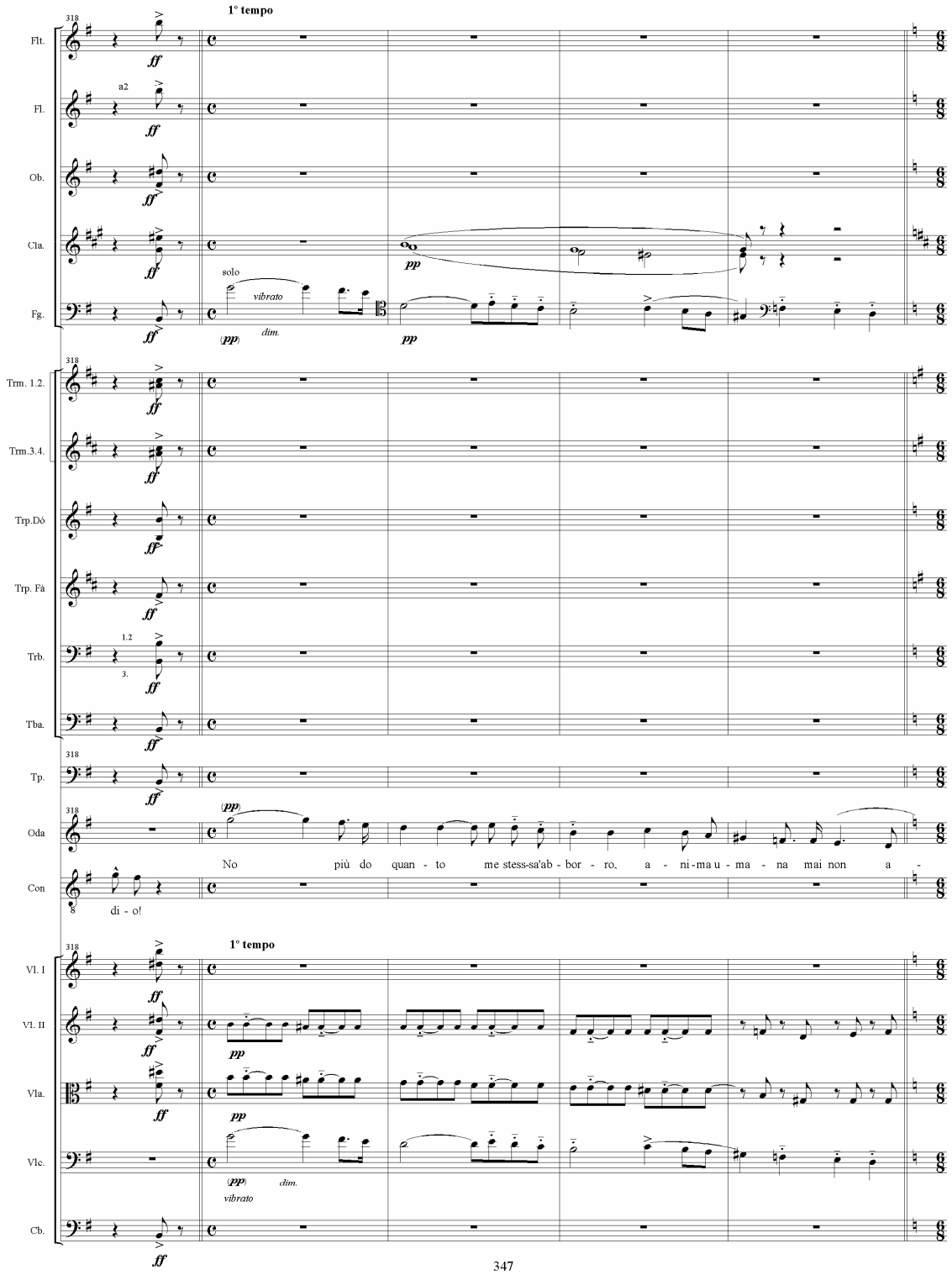
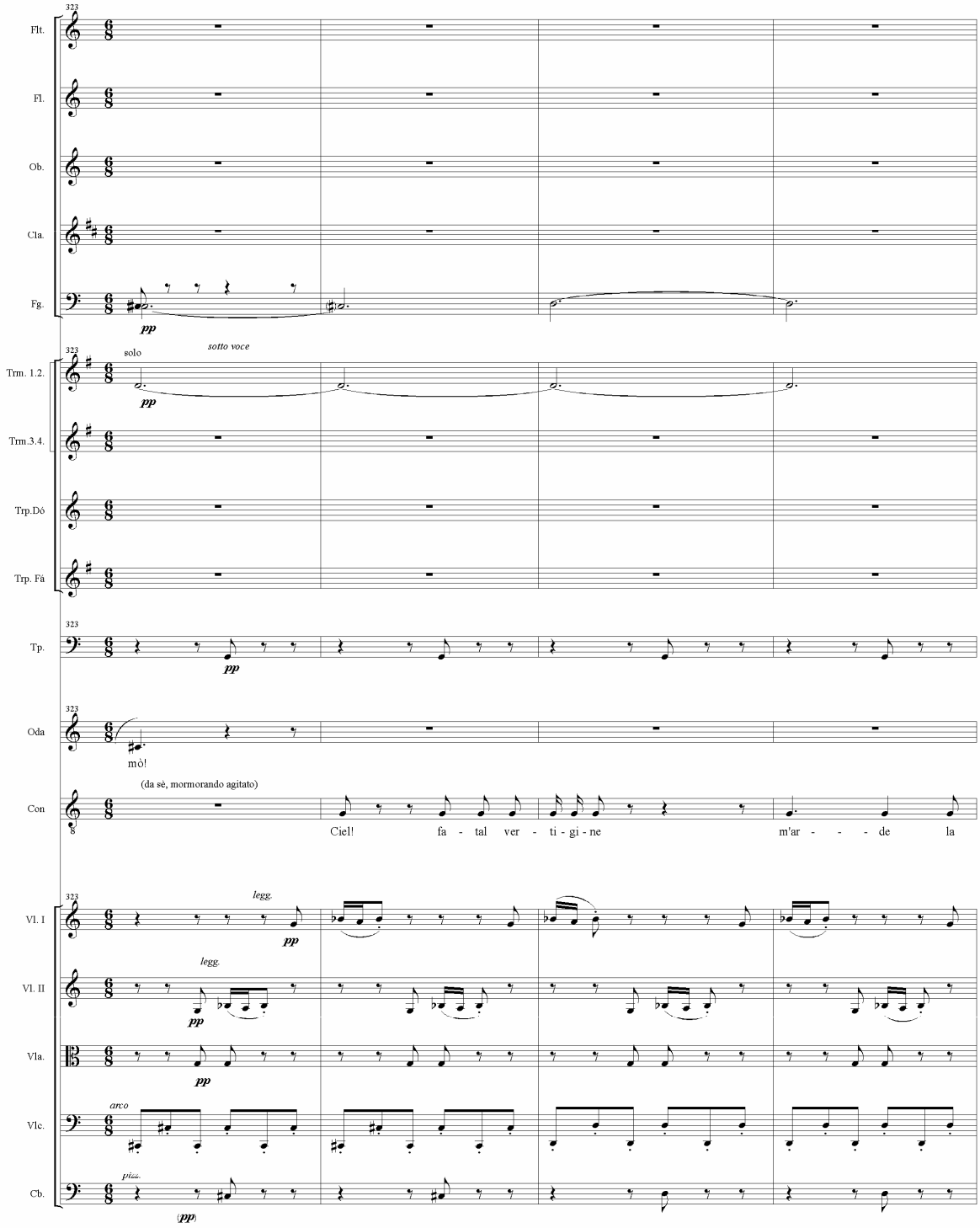
318

166
Trm.1.2
Trm. 3.4
Alm.
Ma - le - di - zion!
son es - si'an -
166
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
169
Adn.
son es - si'an - cor!
(Condor, ritraendosi sempre, s'avanza verlo il proscenio. Zuleida persiste nella lotta)
Zu.
T'ar - re - di
Con.
Alm.
cor!
169
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.

172
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
172
Trm.1.2
Trm. 3.4
Zu.
Vie - ni.
Con.
No.
No.
no
172
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.

175
Meno
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trb.
Zu.
Con.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a 2
ff
p
dim.
solo
(p)
a Tempo declamato
Qui vi res - tar deg - g'i - o, do - ve O - da - lea pe - ri - glio in - cor - re
E per -
vibrate

180
Andt. expressivo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
ff
180
Trm.1.2
Trm. 3.4
Zu.
chè non la sai ra - pir al - lor?
rit.
Con.
Ah! trop - po tar - di o - mai!
Alm.
(da sè)
Au - da - ce av - ven - tu - rier non ti bas -
180
Andt. expressivo
Vln. I
4ª corda
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Animato
186
Flt.
Fl.
solo
Ob.
solo
Cla.Sib.
(p)
Fg.
p
186
Trm.1.2
solo
p
Trm. 3.4
(insinuante ad Almazor)
186
Adn.
E tu non sai de' tuoi ran - cor l'a-cu-to stral su cos-
Alm.
ta - va de - gli E-mi-ri ru - bar il som-mo al - lor?
Animato
186
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
pizz.
Cb.
pizz.

190
Flt.
Fl.
Ob.
C. Ing.
Cla.Sib.
Fg.
sfz
(dim.)
dim.
Trm.1.2
Trm. 3.4
(p)
(Solo)
Sola
Trp.em C
Trp.F
p
Adn.
tor, nuo - vo gio - ve lan - ciar?
(Volgendosi a Condor)
Alm.
Con-ta-mi-nar quest' - au - le con fan - go del - le ple - bi ar-dis - ci an-
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
f
vibrate
sf
div.
pizz.

194
brillante martelate
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
194
Trm.1.2
Trm. 3.4
194
(da sè)
Adn.
È un' av - ven -
(Veemente ad Almazor)
Con.
In - sul - ta - to - re! ram - men - ta, che ar - bi - tro so - no io pur del - la tua sor - te!
Alm.
cor?
brillante martelate
194
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.

197
Fl.
Ob.
Cla.Sib.
Fg.
dim.
ppp
sotto voce
Trm.1.2
Trm. 3.4
Trb.
Tba
Timp.
Adn.
(sotto voce ad Almazor)
tu - ra un in-tri - - - go d'a - mor dolce Non cruc-ciar-ti per-ciò ta-ci Al-ma-zor
Zu.
(a Condor)
(Cupo da sè) Vie - - - - - ni! Vie - - - - - ni, o
(sotto voce parlato) fi - glio t'ar-re-di
Alm.
Ven-tu-rier... ven-tu-rier... ma-le-det-to... l'au-da-ce mal-le-det-to ven-tu-rier!
Vln. I
calando
Vln. II
Vla.
arco
Vlc.
Cb.

Allegro vivace
Adin
Zuleida
Condor
Almazor
Del per - don mas - na - dier tan - to ol - trag - gio ei - su - bi - rò?
Cor - ti - gian vi - tu - per si - no a me sa - lir non può
205
Adn.
Zul
Con
Alm
Un pug-nal un pug-nal da pian - tar - gli in cor non
Ma la man per cos-tor d'un pug - nal non ar - me
209
ho! un pug - nal in ques - ta man no, non
rò! la la ma - no per co - stor no, no,
213
sotto voce
ho! nòn ho un pug nal, in ques - ta man non ho un pu - gna - le per pian - tar gli in
no nòn ar - me - rò, nòn ar - me - rò, ah! per co - stor la man non ar - me -

217
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
pp
Smorz. subito
Trm. 1.2
Trm.3.4
ff
dim.
p
pp
Trp. Fá
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Con
Alm
pp
cupo
tronca
dim.
cor!
rò!
no
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
C.B.
sotto voce

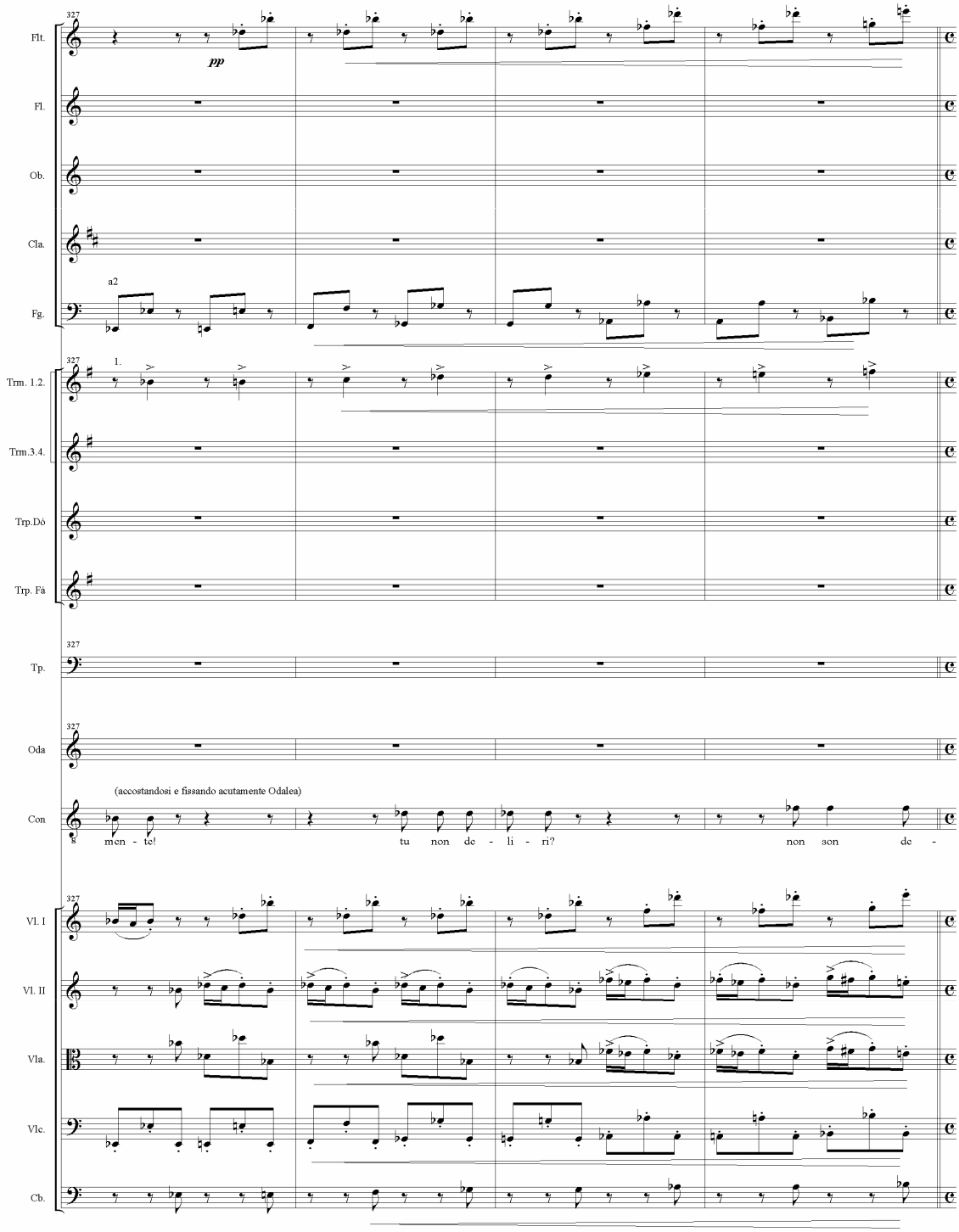
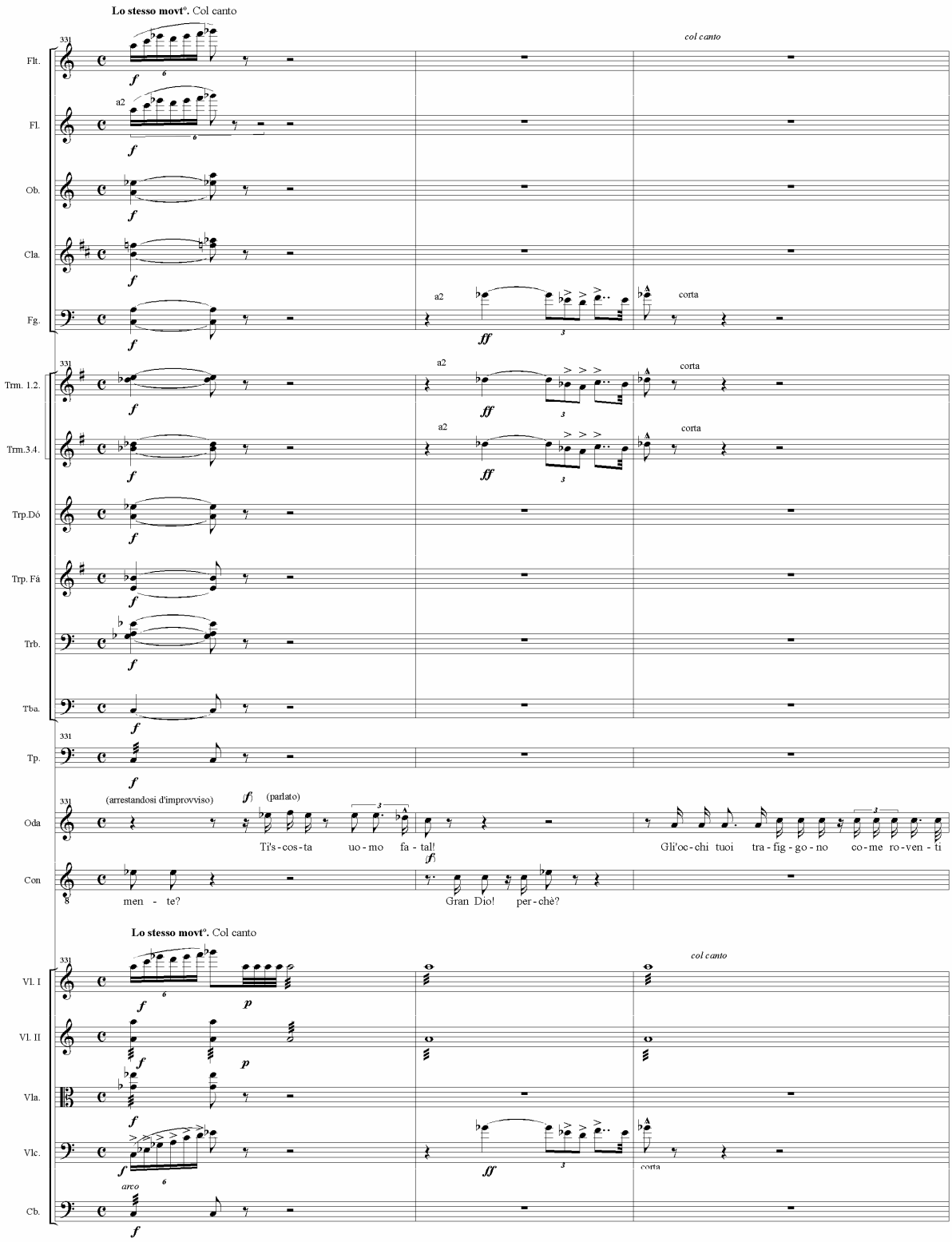
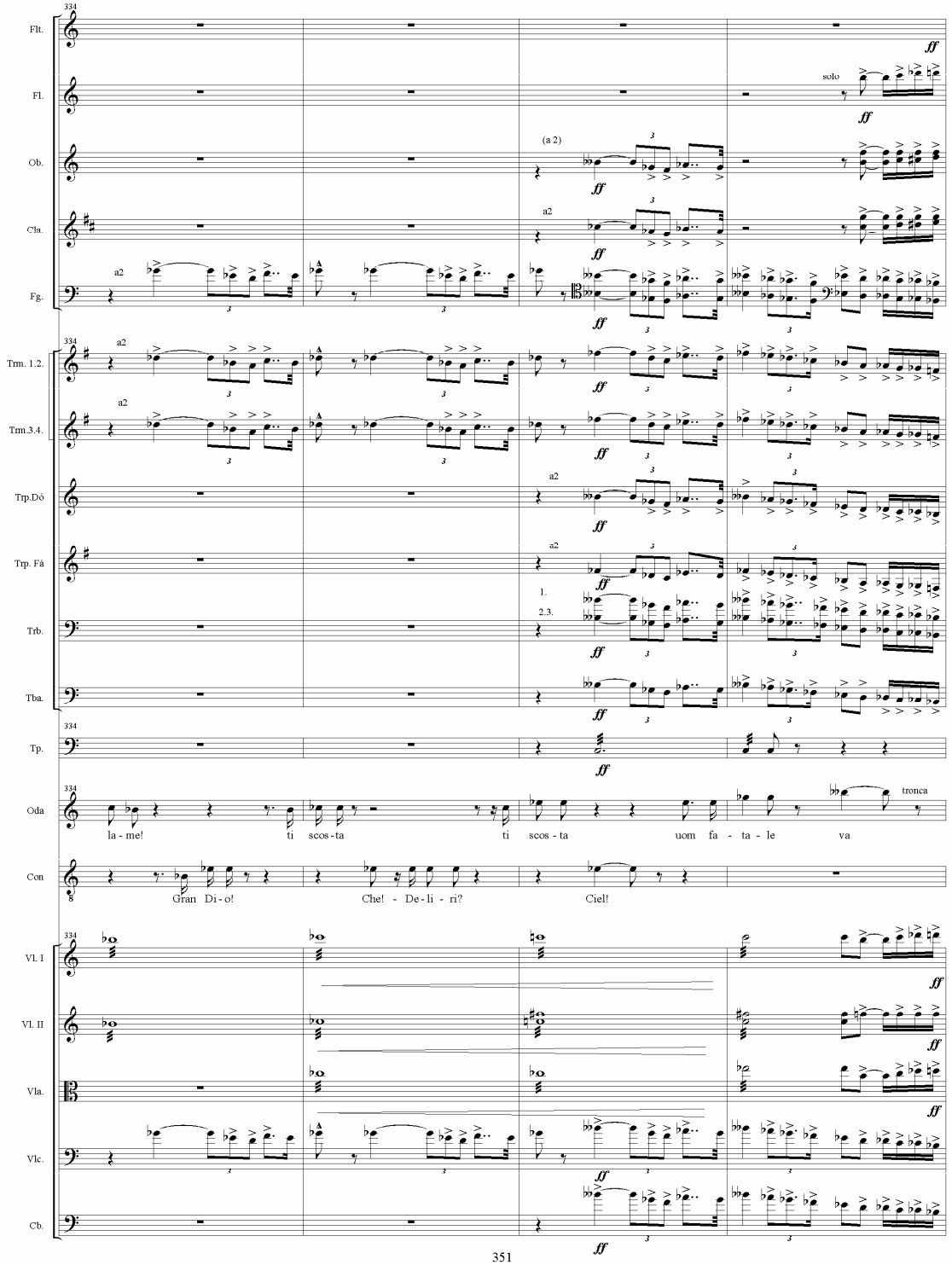
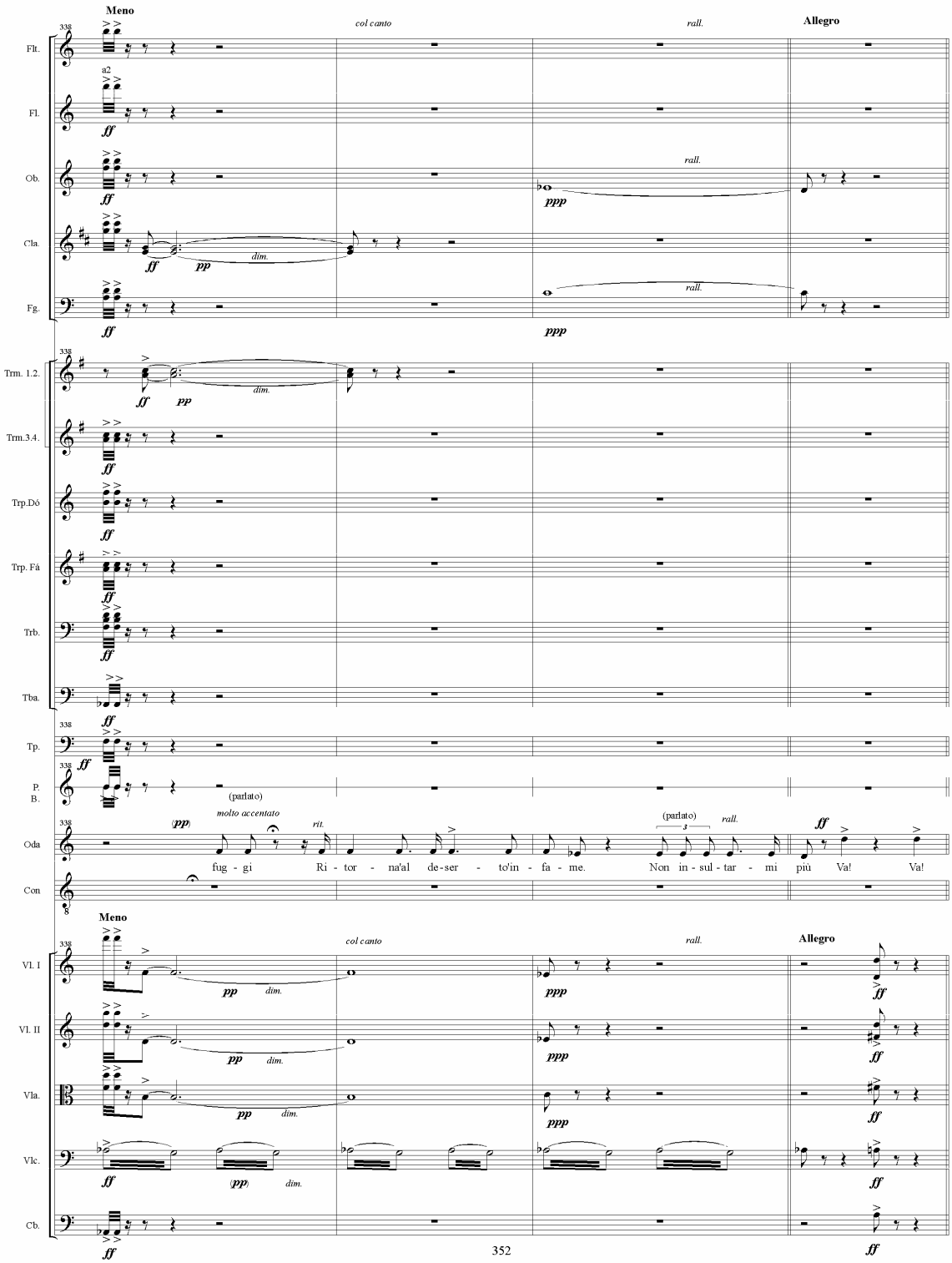
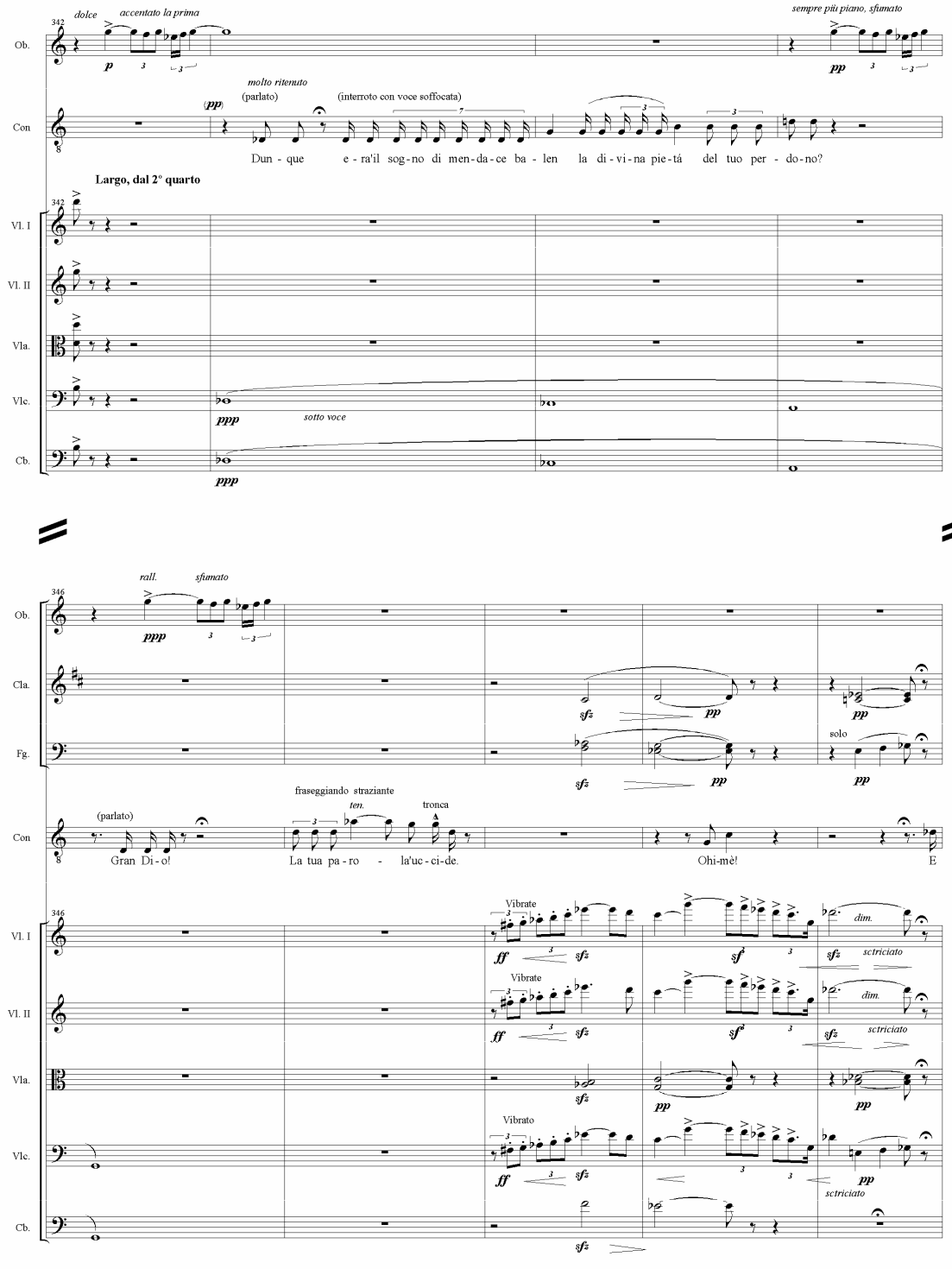
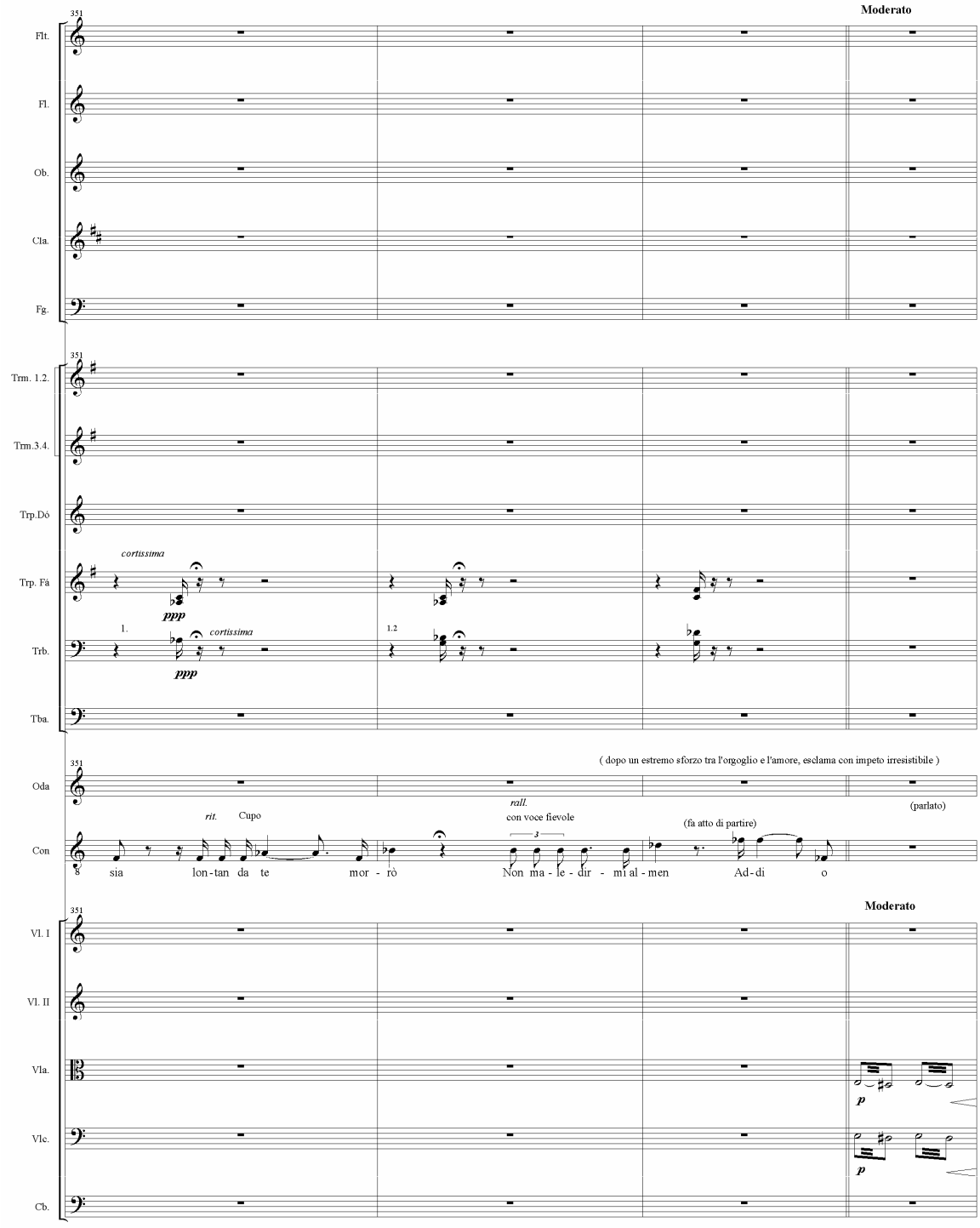
328

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Fá
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Con
Alm
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
C.B.
223
rall.
rall.
ppp
no
329

Andante Giusto
229
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
2°
Trm. 1.2
Trm.3.4
dolcissimo
sola
Trp. Fâ
pp
Sis.
Hp.
(p)
Adn.
(p)
Cantabile expressivo
Zul
Ve - - - - drai, nell' in - can - to d'a - mor, ca - - - der il su - per - bo suo vel.
Con
Alm
Andante Giusto
pizz.
Vl. I
p
pizz.
Vl. II
p
Vla.
p
pizz.
Vlc.
p
arco
pizz.
C.B.
p

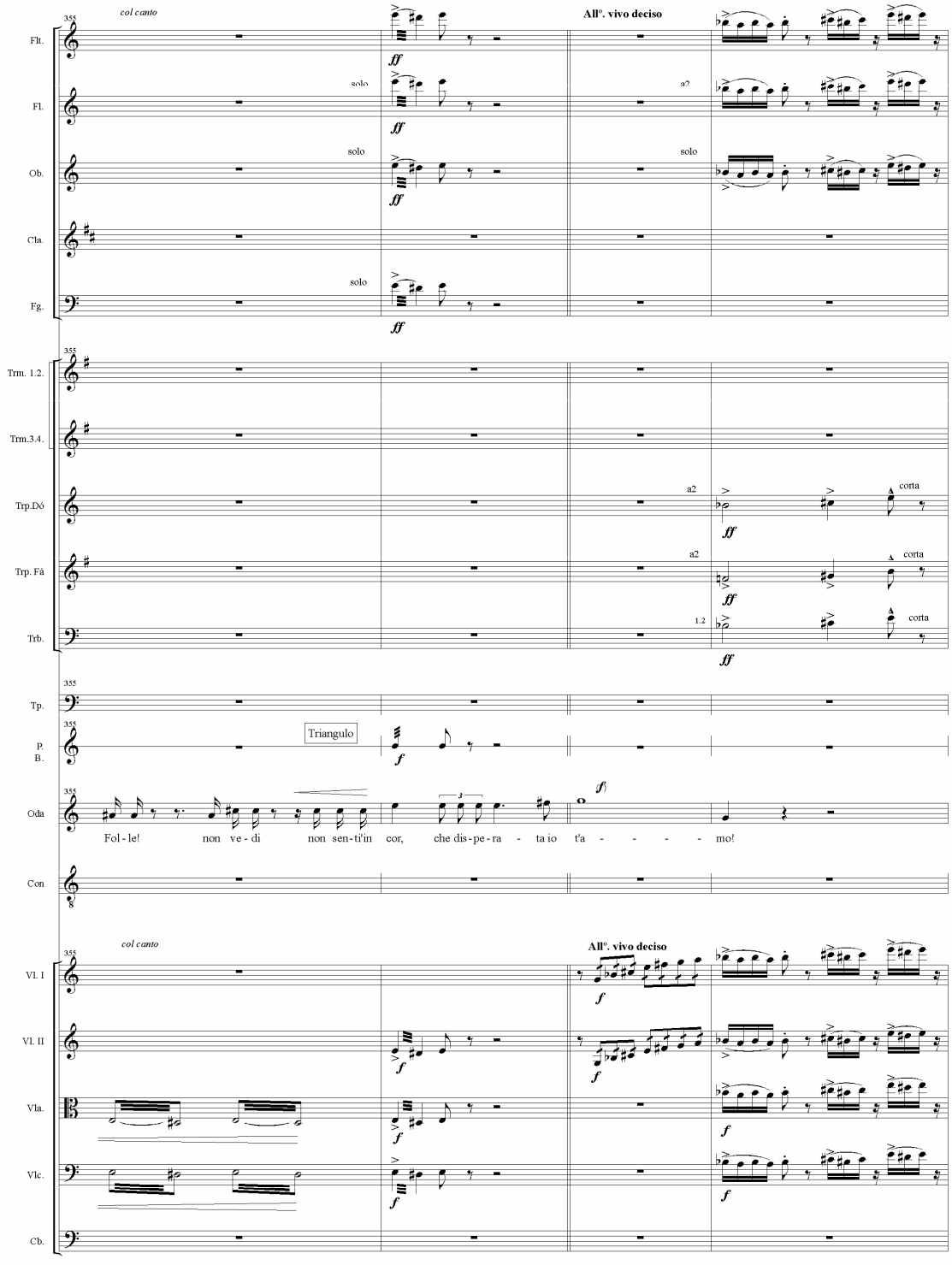
330

Animando un poco
col canto
Stesso movimento
Flt.
Fl.
Ob.
solo
dolce
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Fá
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Sa - - - ran - no tuo ta - la - mo sol i fior a - vrai per ten - da il ciel!
Con
Alm
Animando un poco
col canto
Stesso movimento
Vl. I
arco
Vl. II
Vla.
Vlc
C.B.
331

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. F♯
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Con
Alm
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vlc.
C.B.
237
solo
(solo)
dolce
p
(p)
picchettato
(ridendo)
(da se)
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! il per-fi-do spar - vie - - - ro, nuo - va tor - to - ra,a - fer -
Cantabile
L'eb - brez - za del gio - vin de - si - o. Ri - - - chia - mi del pian - to nel di!
expressivo dolce

Animando
1° Tempo
Più mosso un poco
solo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Fá
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Con
Alm
Vl.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
C.B.
dim.
picchetate
(da se)
ró. Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! Il nuo-vo'a morche'il ven - tu -
Ve - drai ca - der, ve - - - dari ca - der il su - per - - - bo vel.
E - - - te - ree ver - ti - gi - ni ad - di - o la vi-sion sva - ni!
Nu - be ci - ne - rea las - - - su ciel vi - - - di'er - rar.

245
Flt.
Fl.
Ob.
solo
Cla.Sib
dolce
Fg.
dolce
Trm. 1.2
Trm.3.4
solo
Trp. Fá
Sis.
Hp.
Adn.
portamento
rit.
(ridendo)
ten.
(Aditando Condor con fina ironia)
rier sin qui por - por-tar ar - dis-ce'an cor, in mat - to ri - so - lin, ah' ah1 scat - tar mi fá? Ple - bea ri -
Zul
Vie - - - - ni vie - ni
Con
Sva - - - - ni il
Alm
Las - sù nei Ciel ho
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vlc.
C.B.

Andantino animato
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Fà
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Con
Alm
Vl.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
C.B.
solo
rall.
corta
rit.
ten.
dolcemente
val, la Dea fa - tal ac - can-to al so - glio, nel fol-le or - go - glio,può to - le-rar?
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
fi - glio vie - - ni vien vien
sog - no sva - - ni sva - - - - - - - ni
L'eb - - - brez - za del
vis - to er -

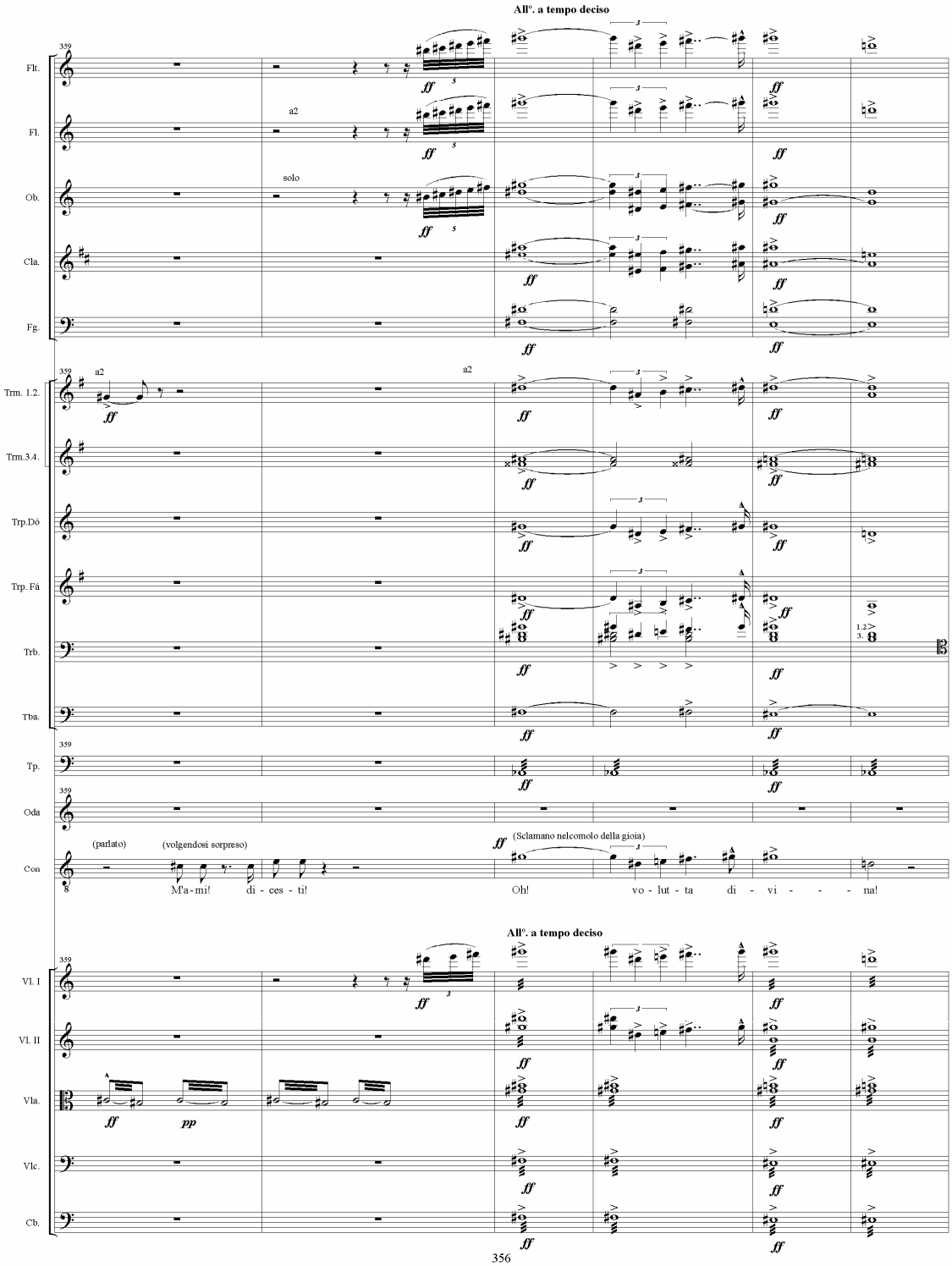
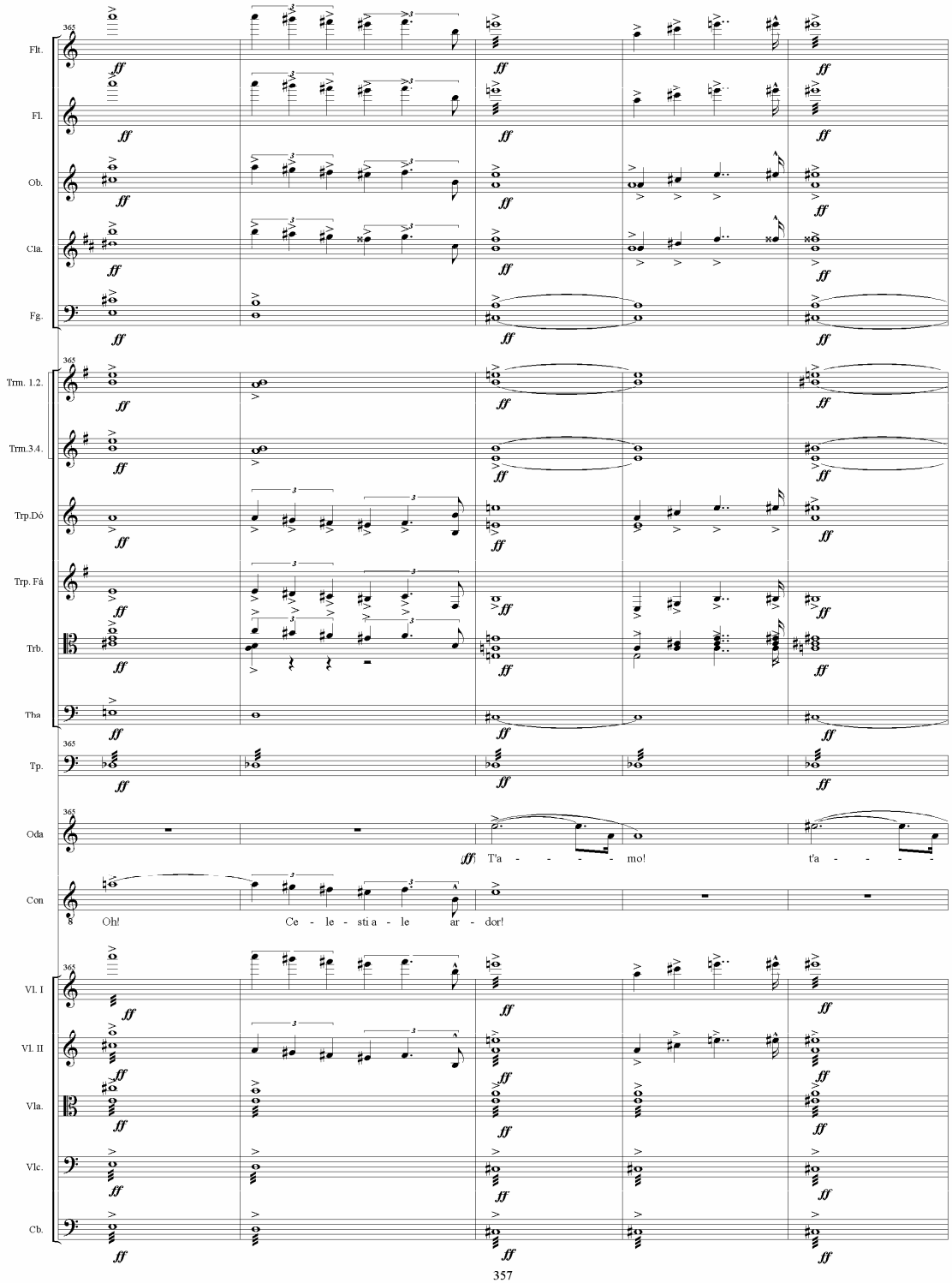
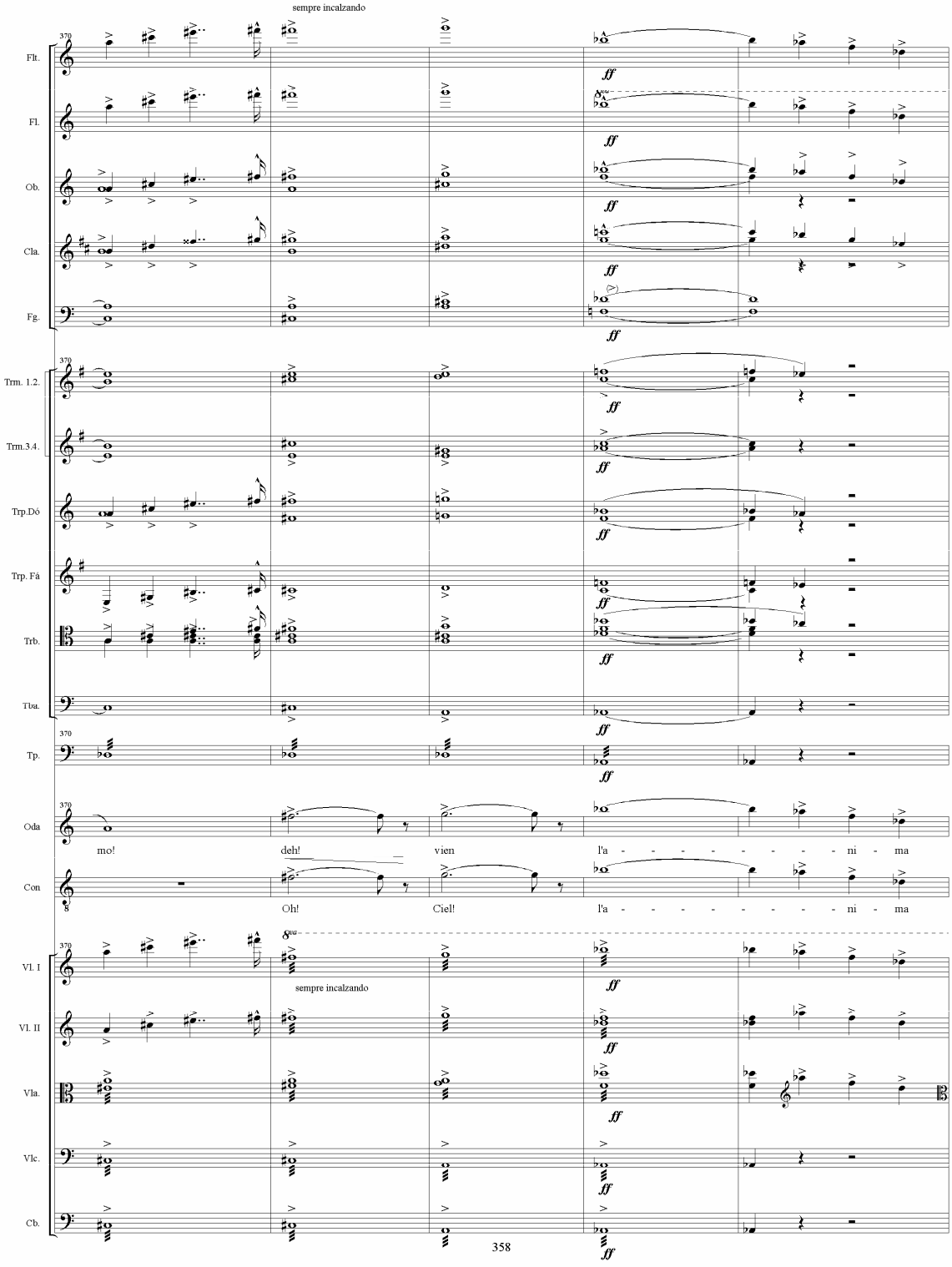
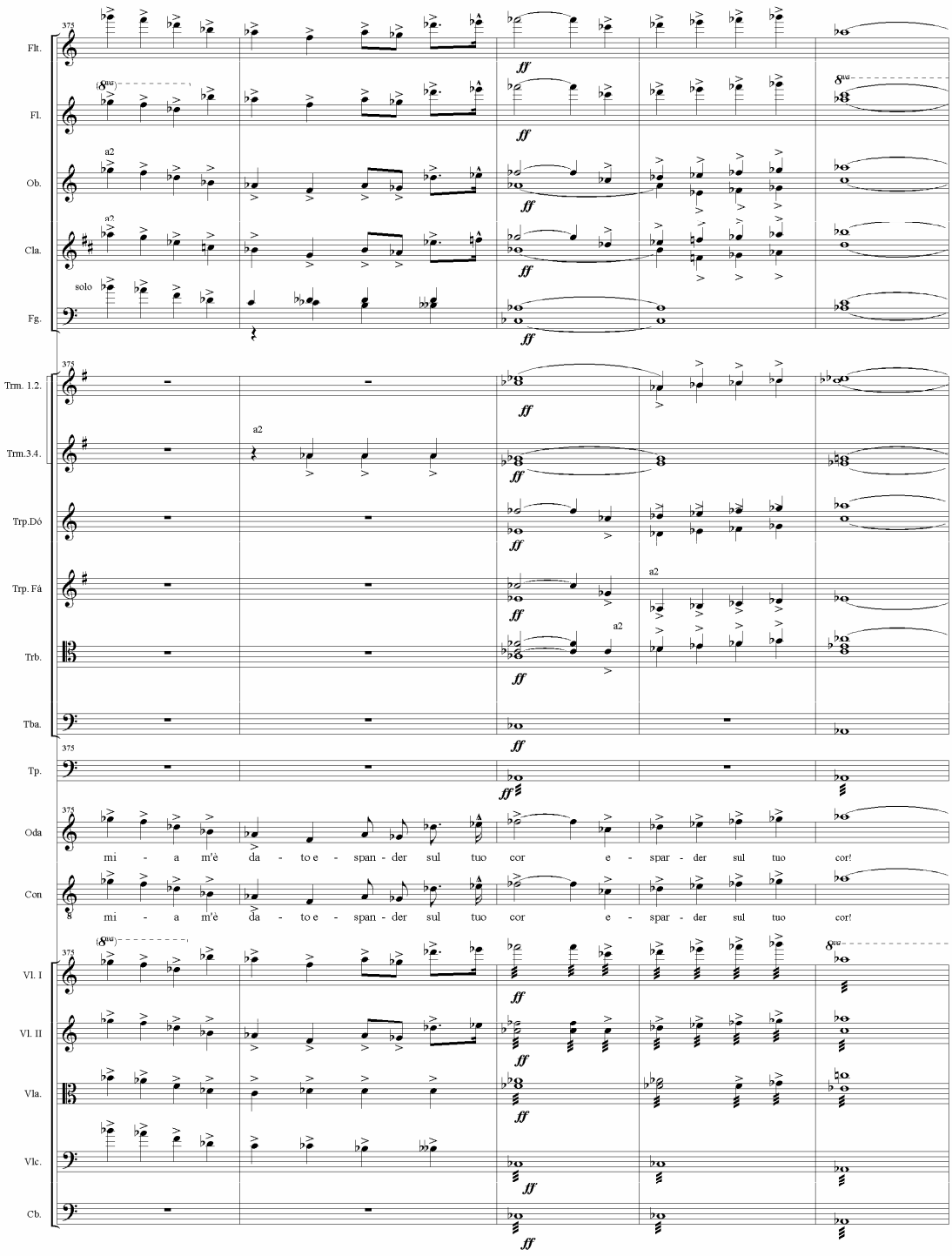
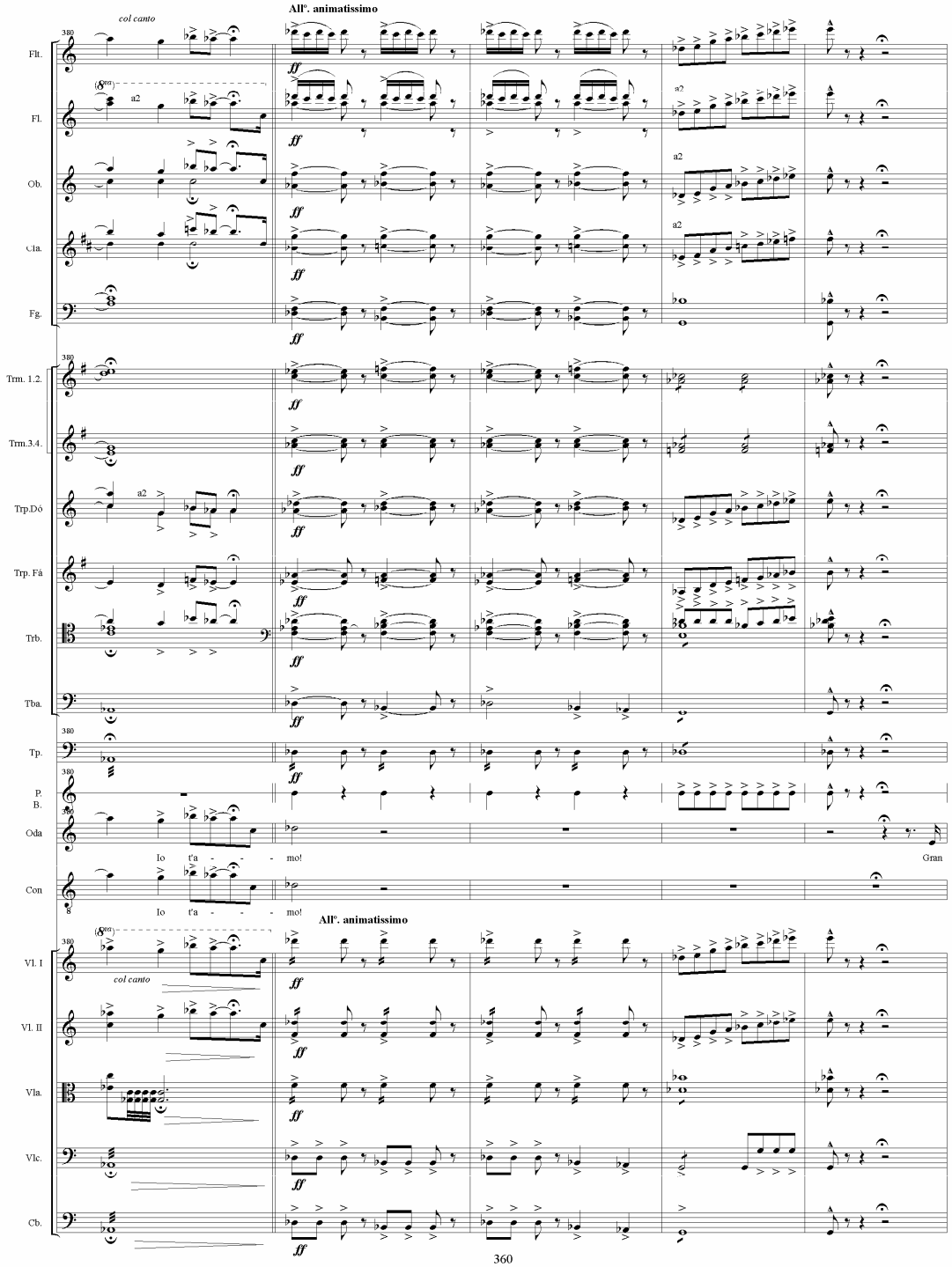
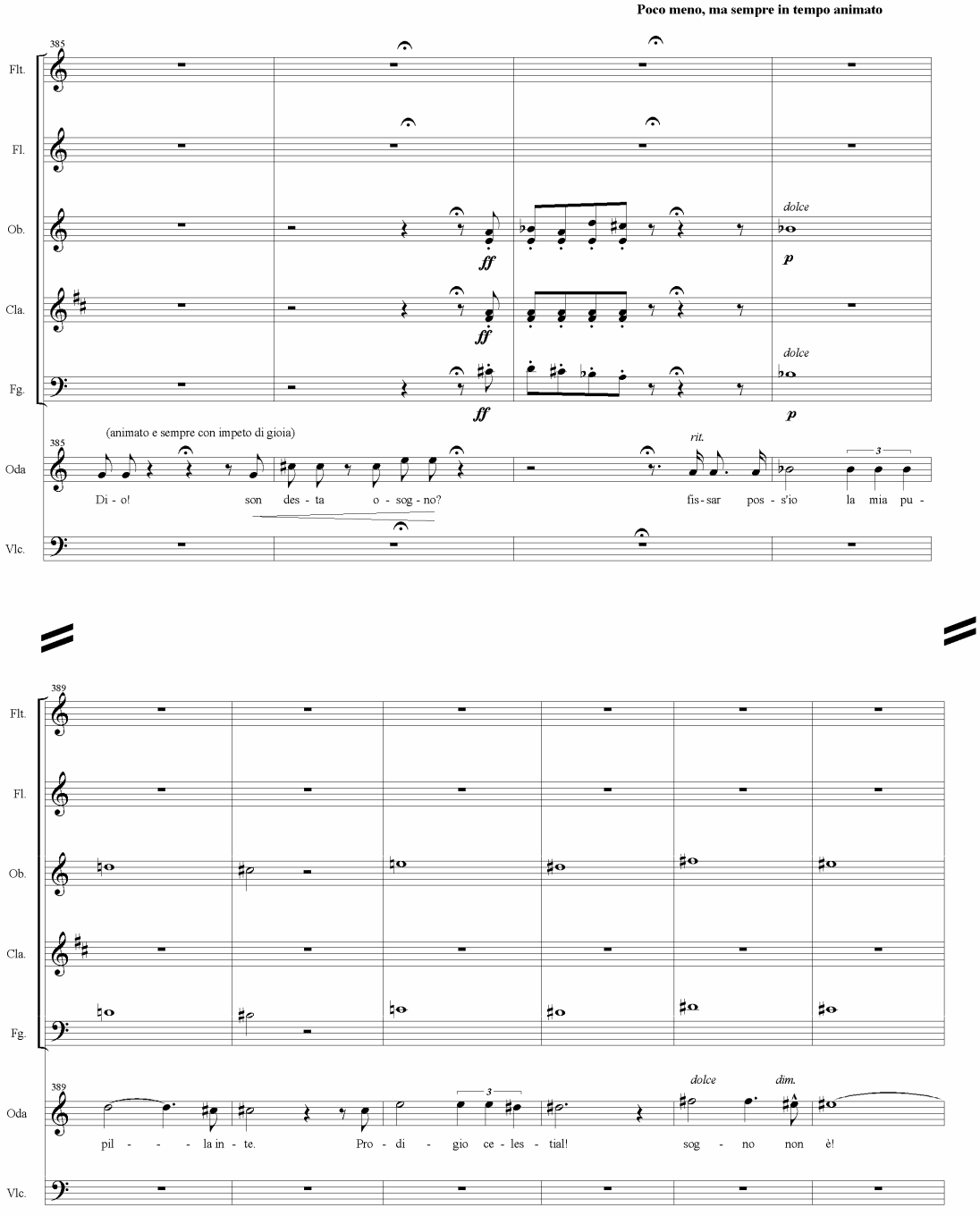
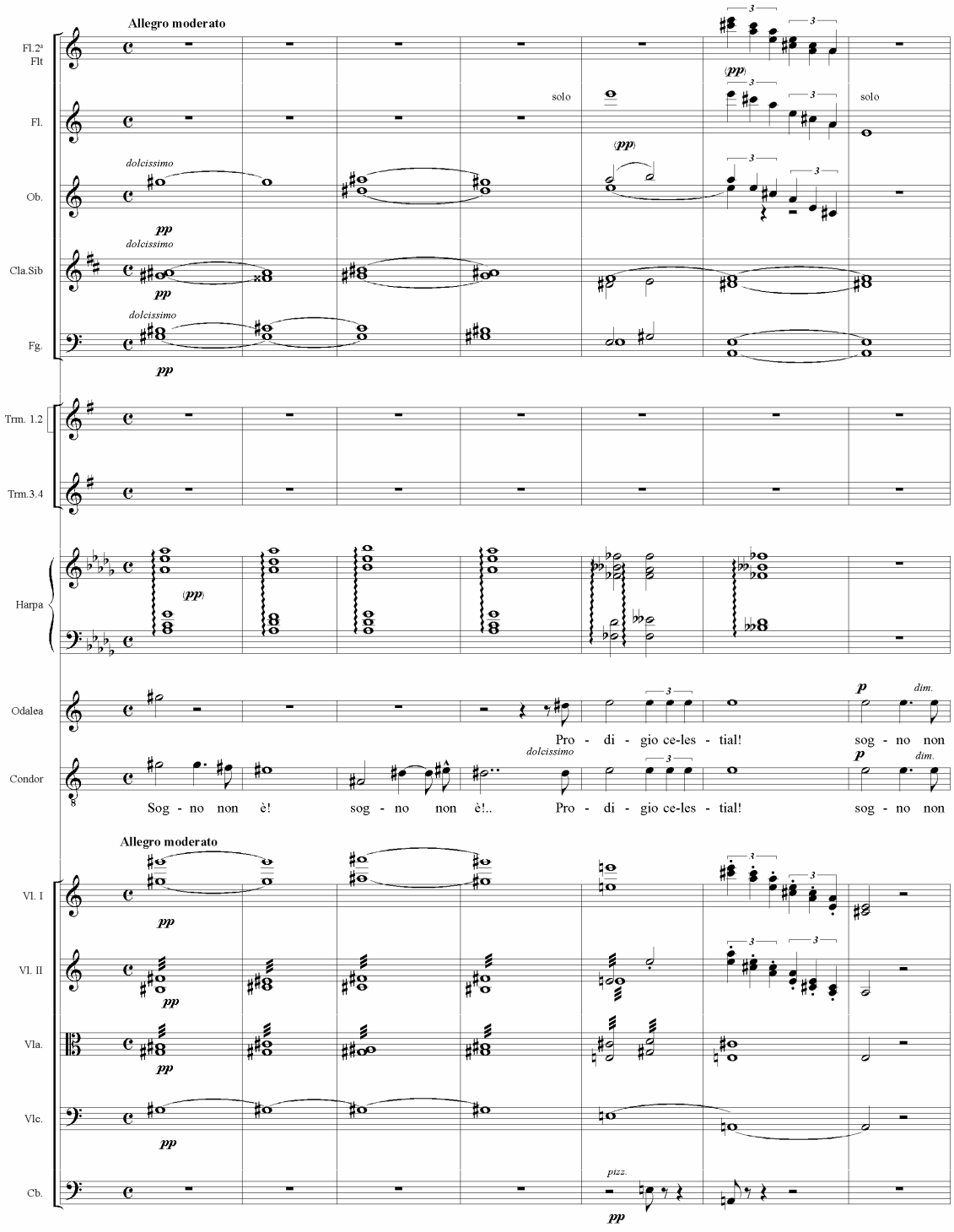
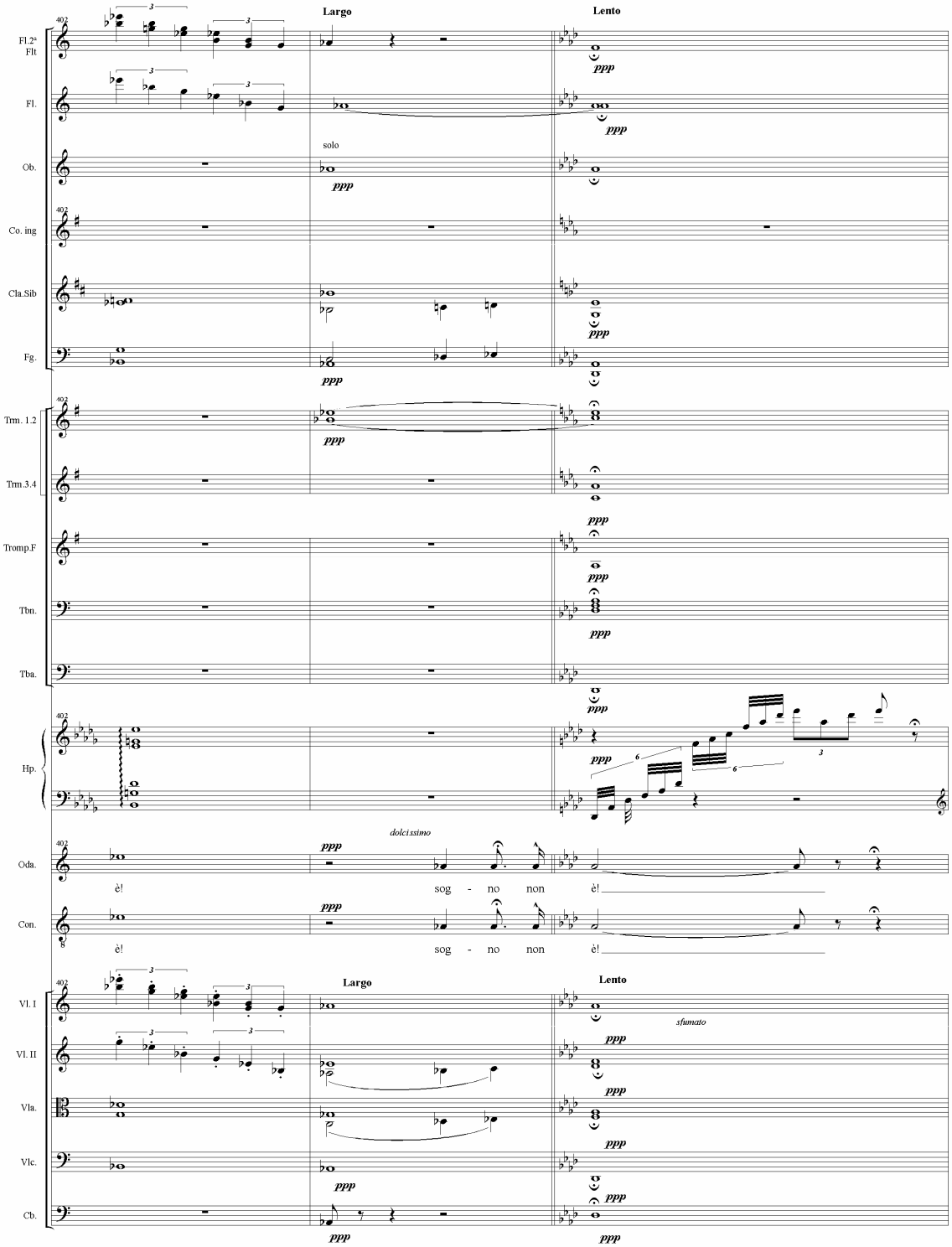
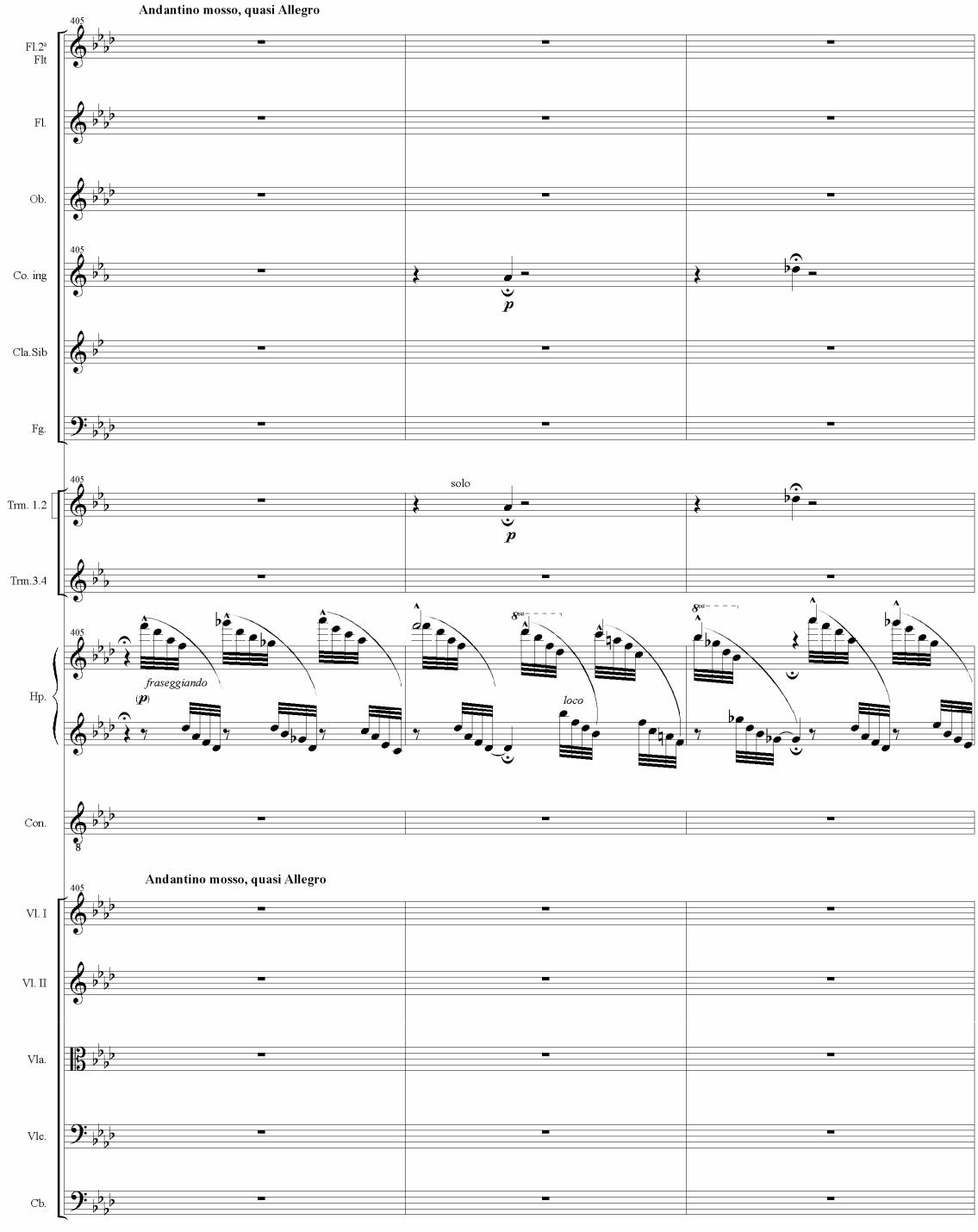
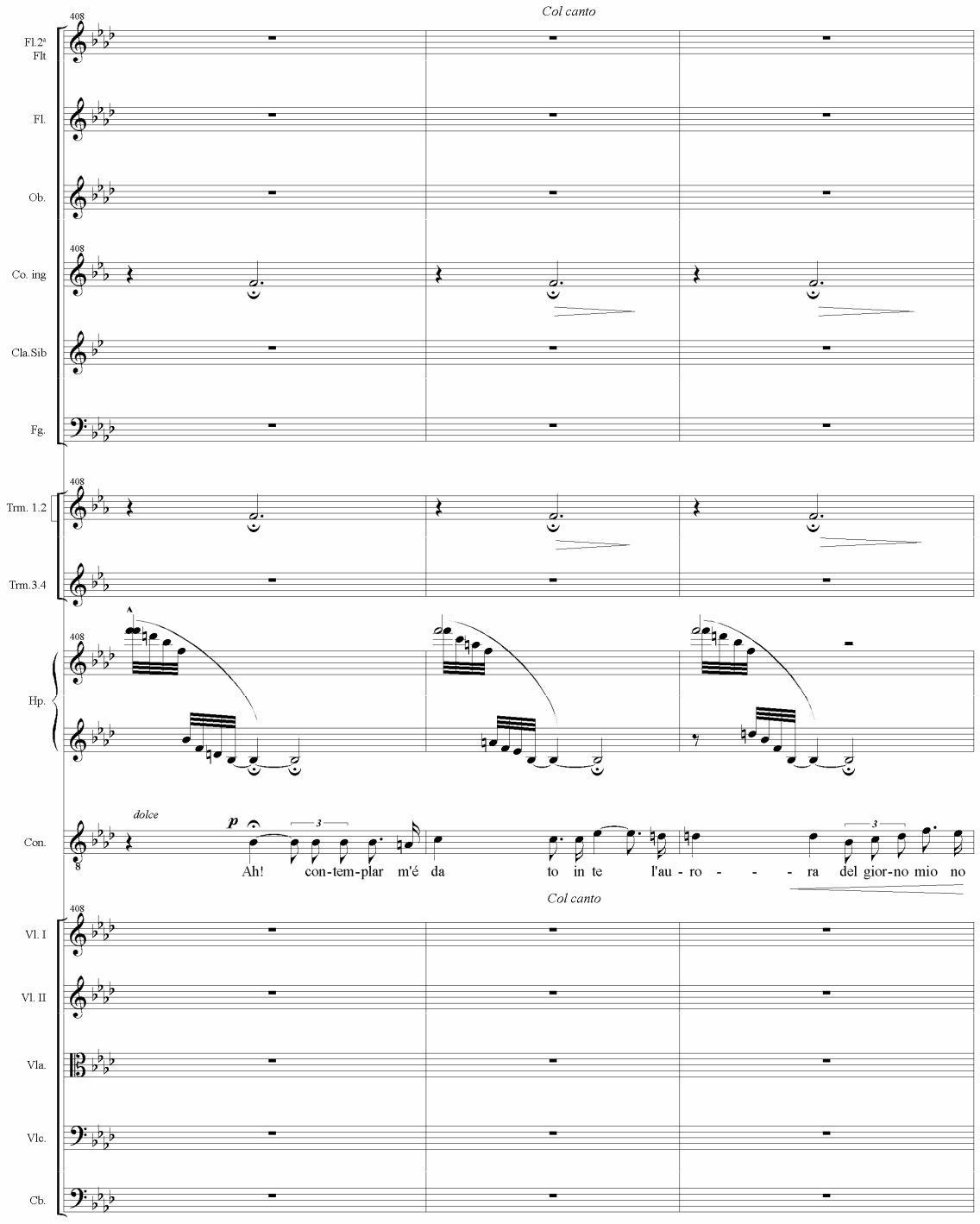
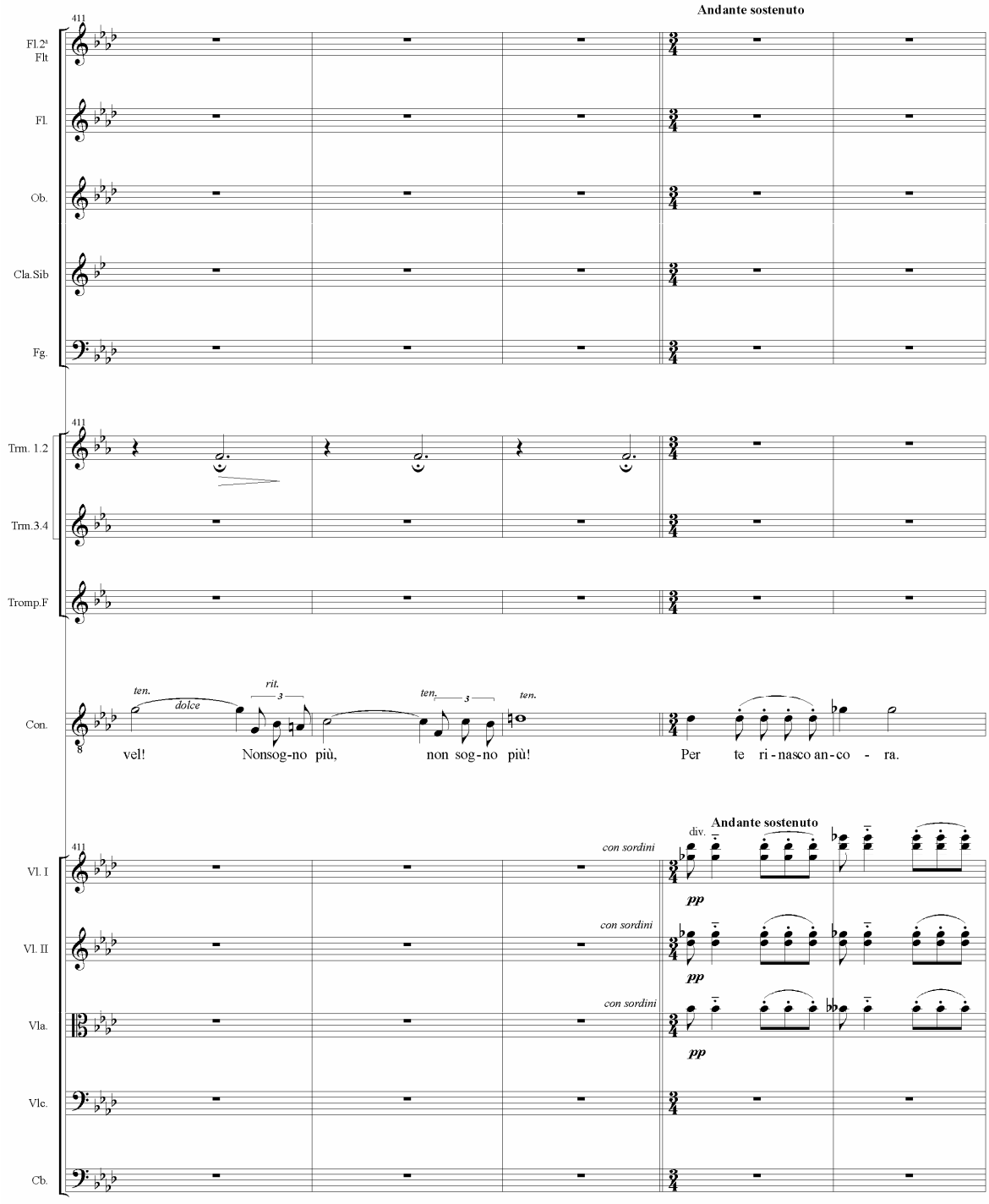
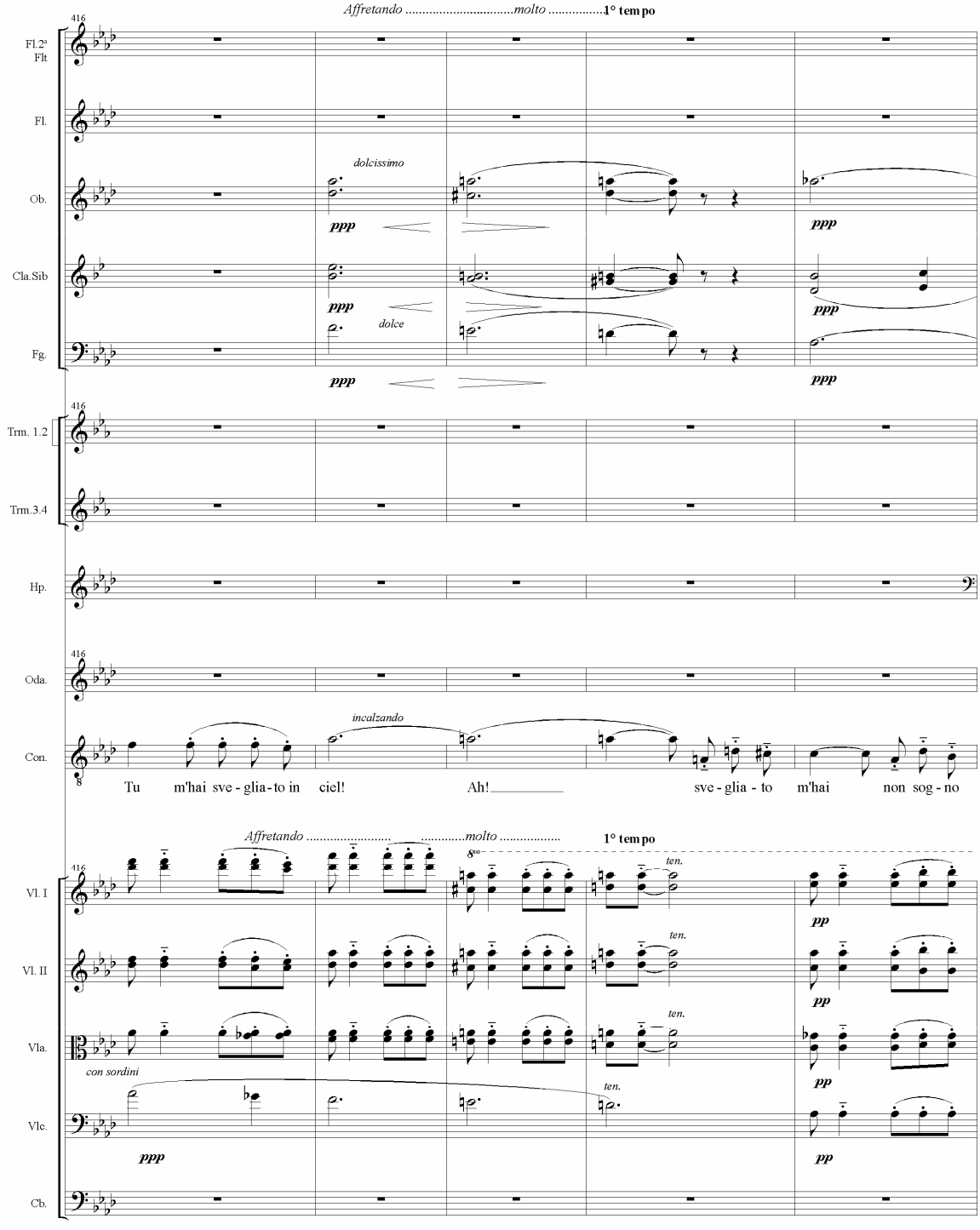
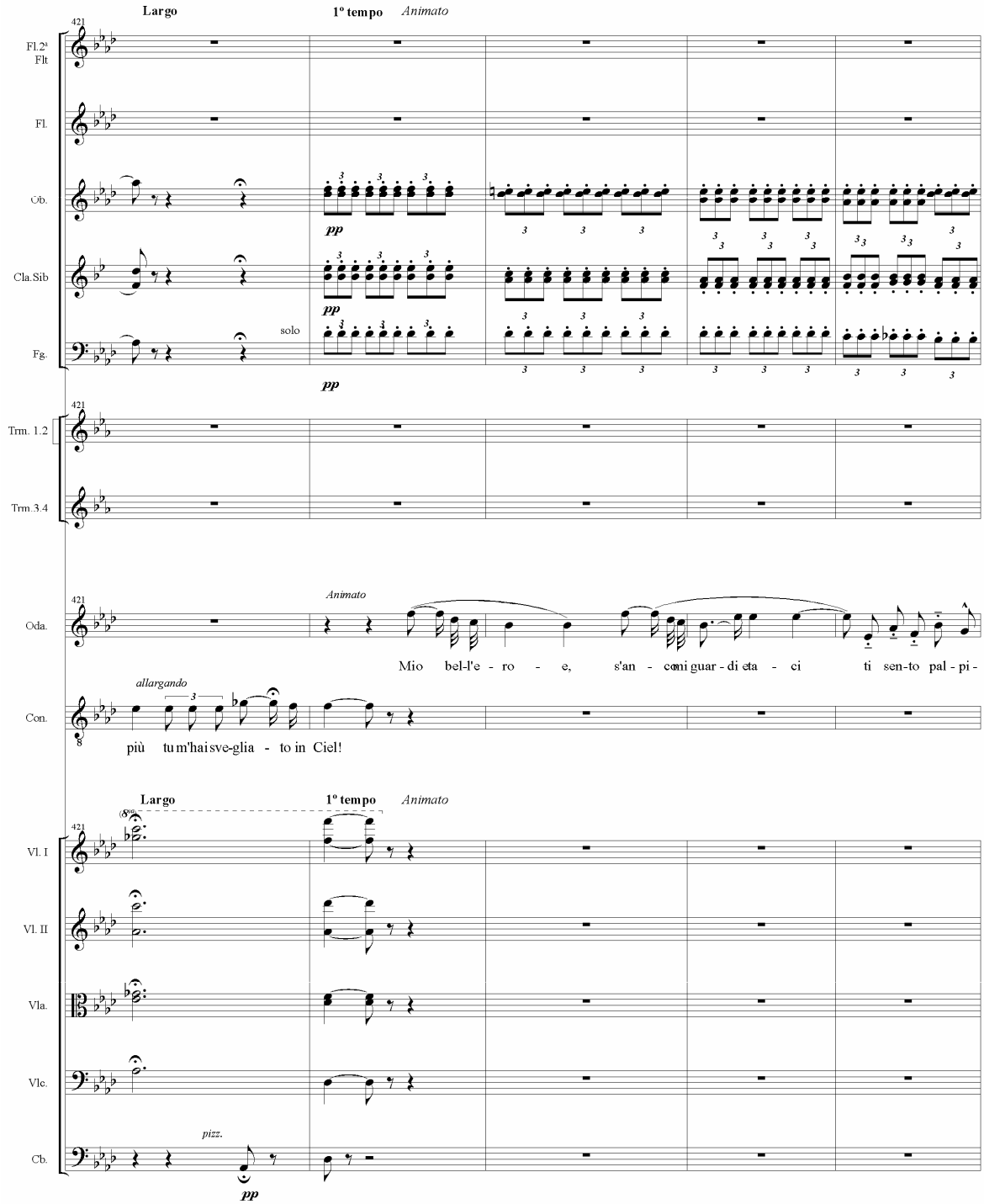
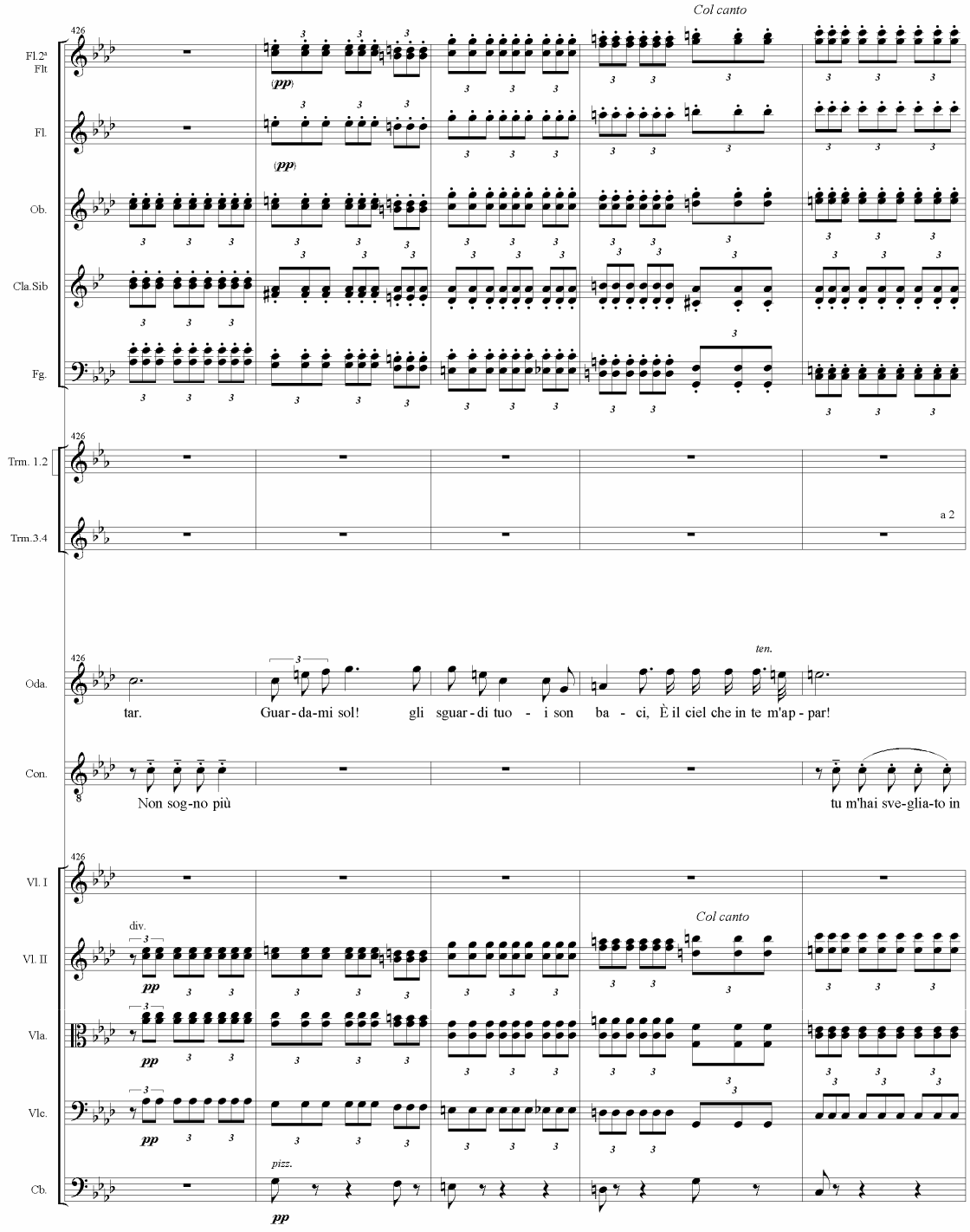
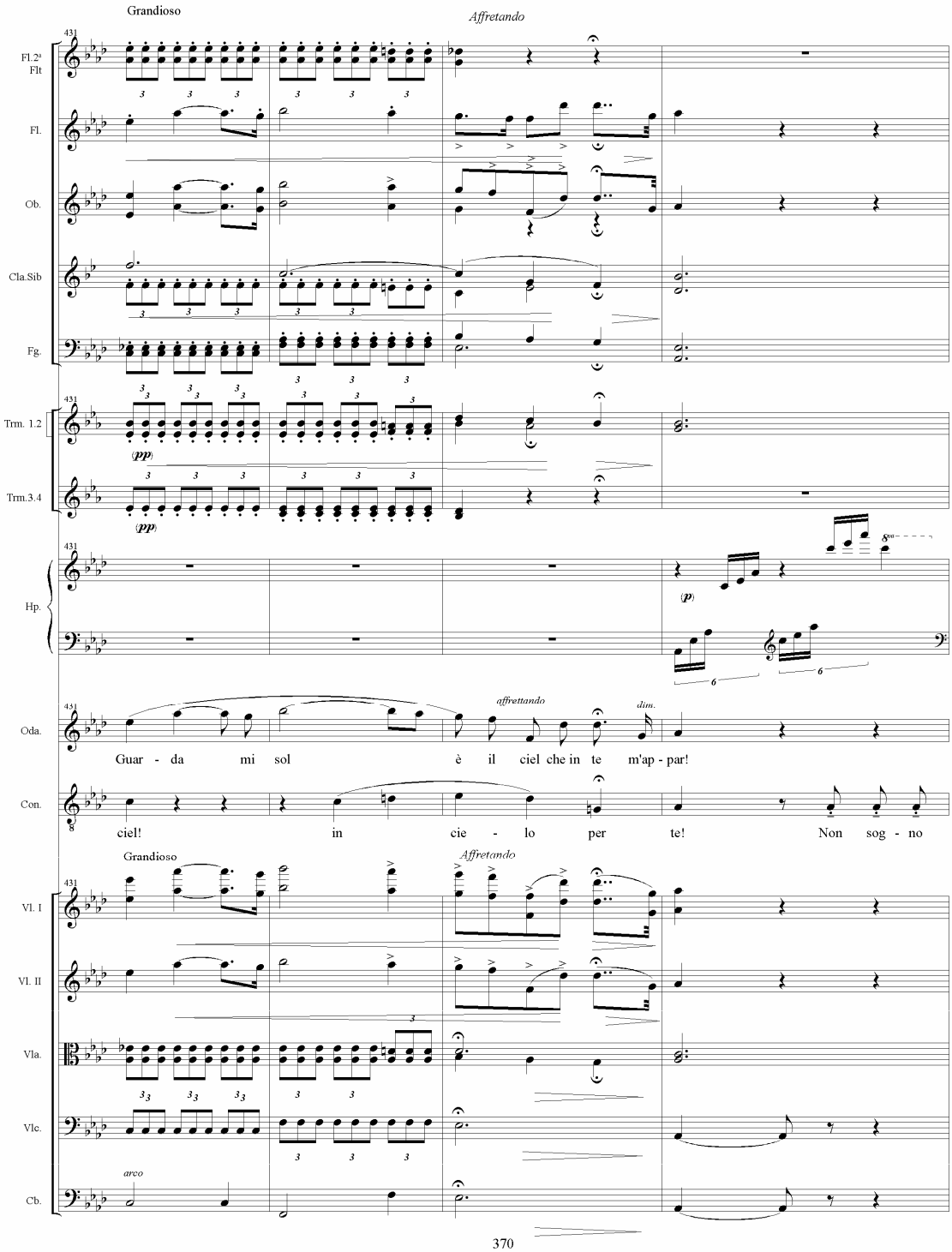
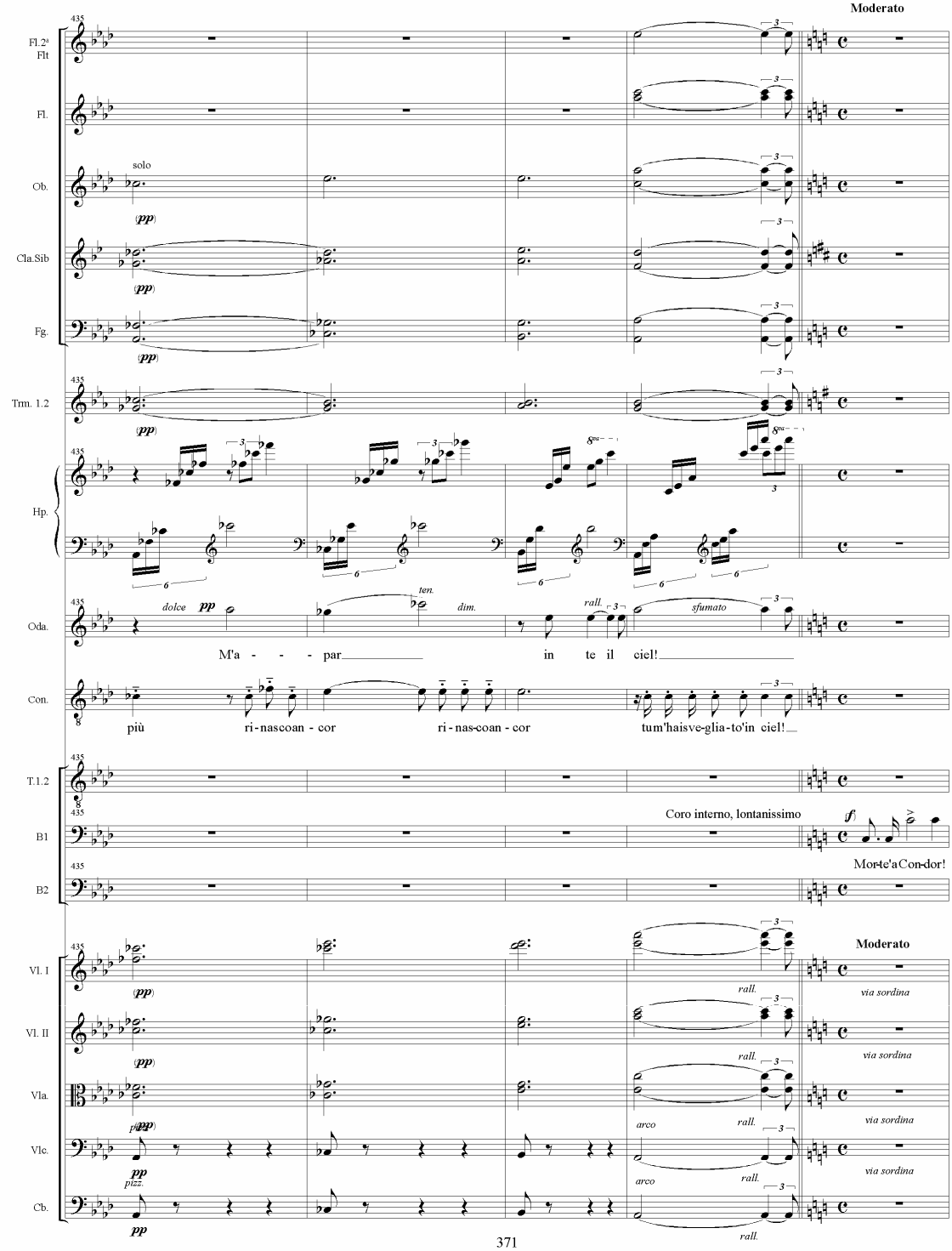
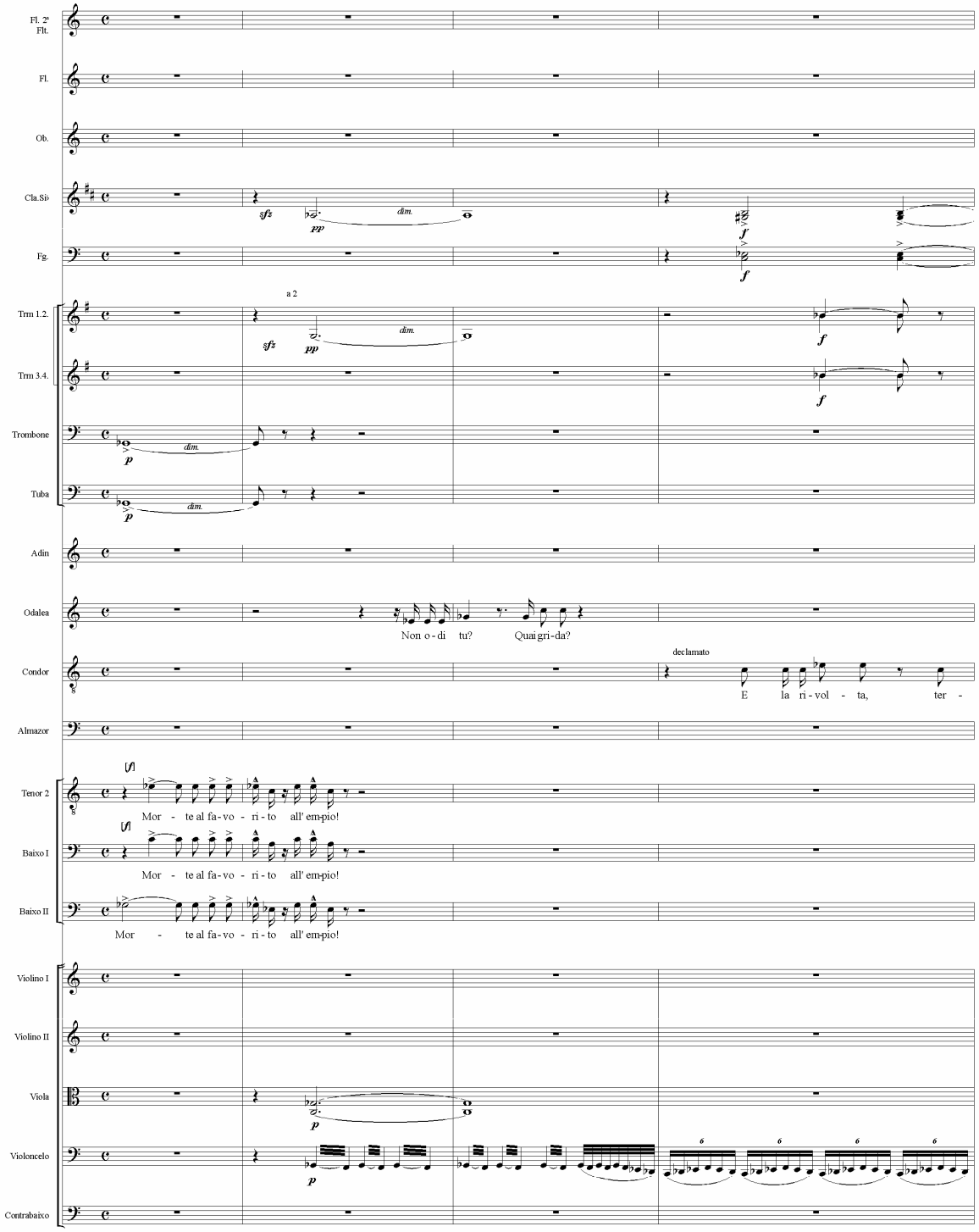
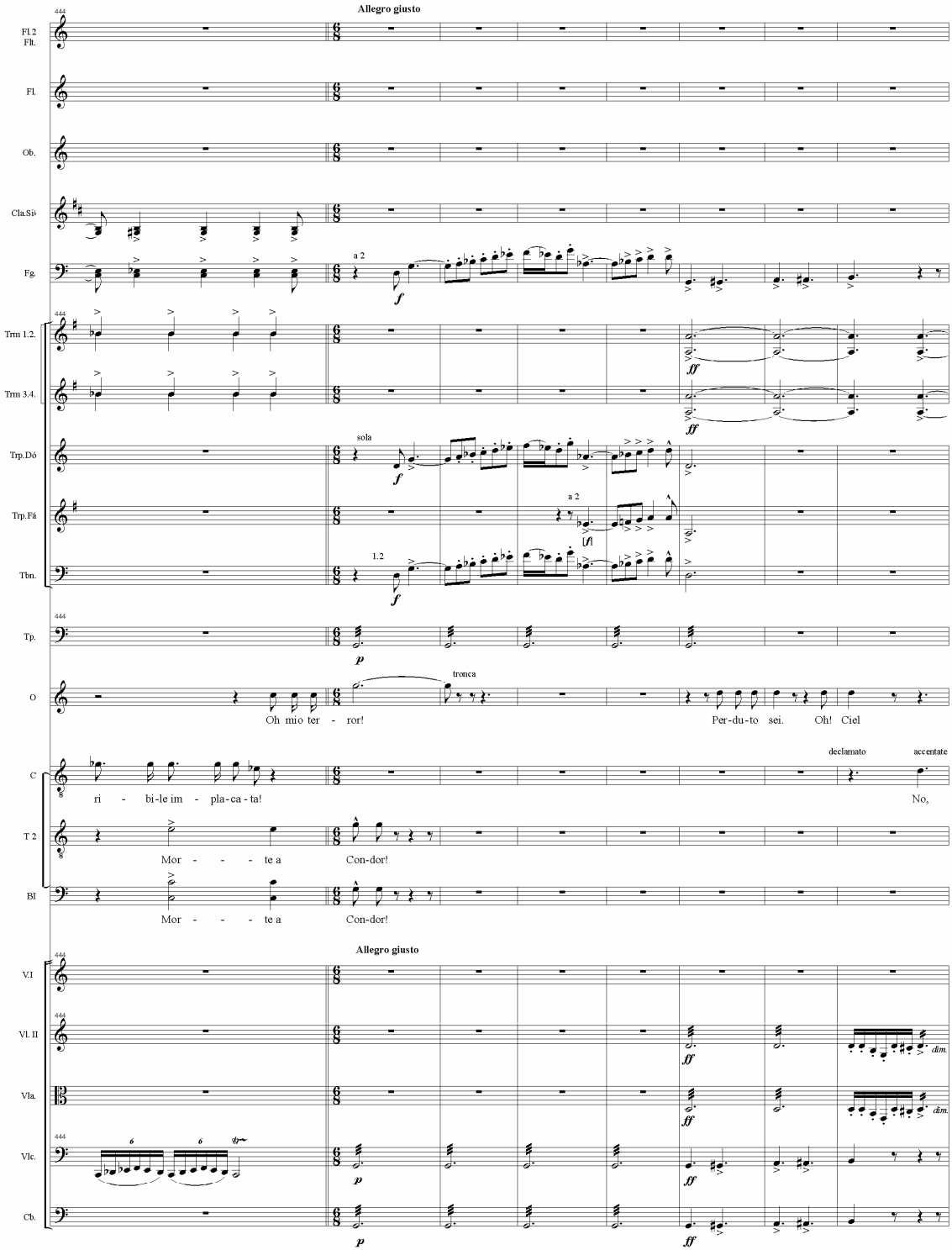
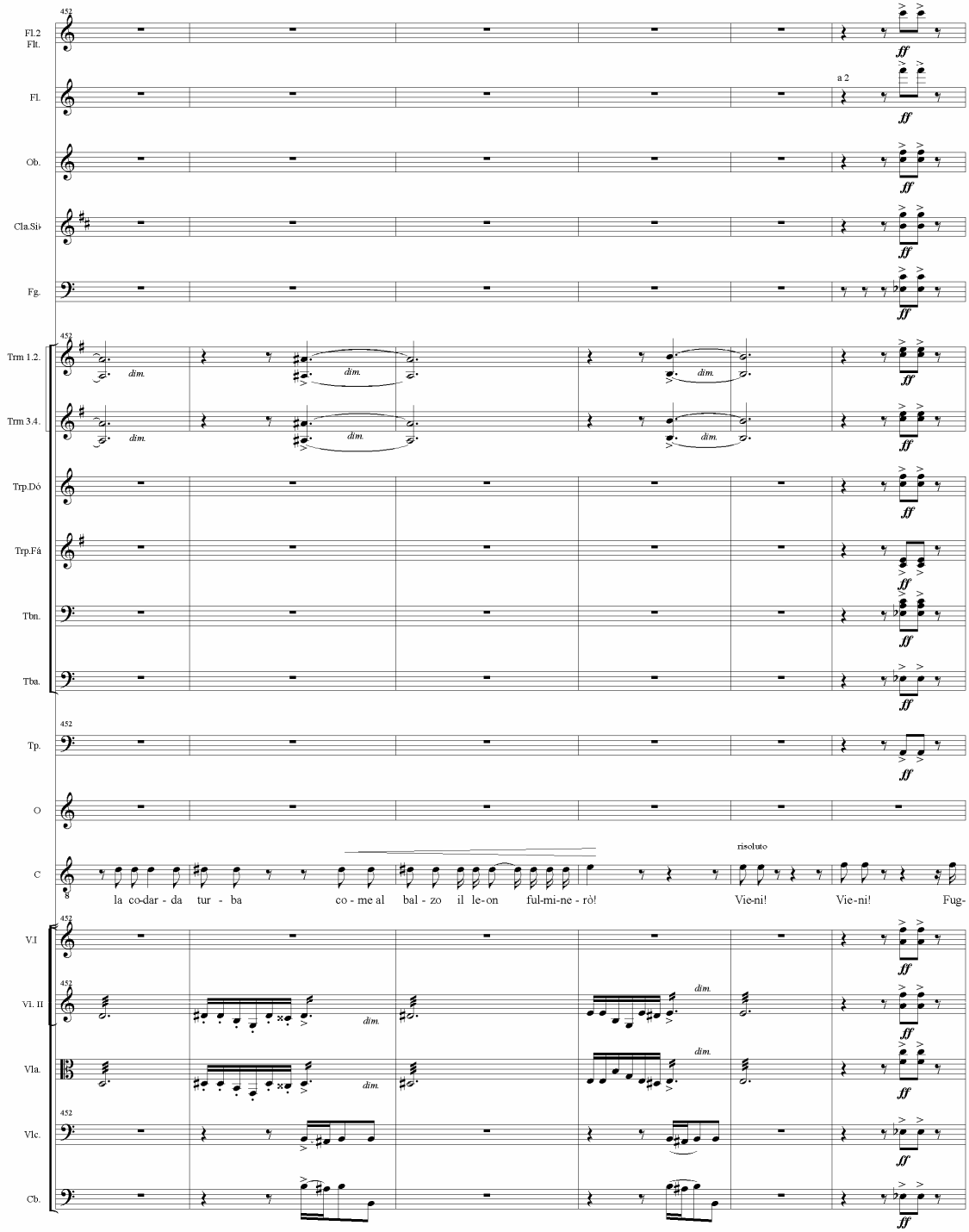
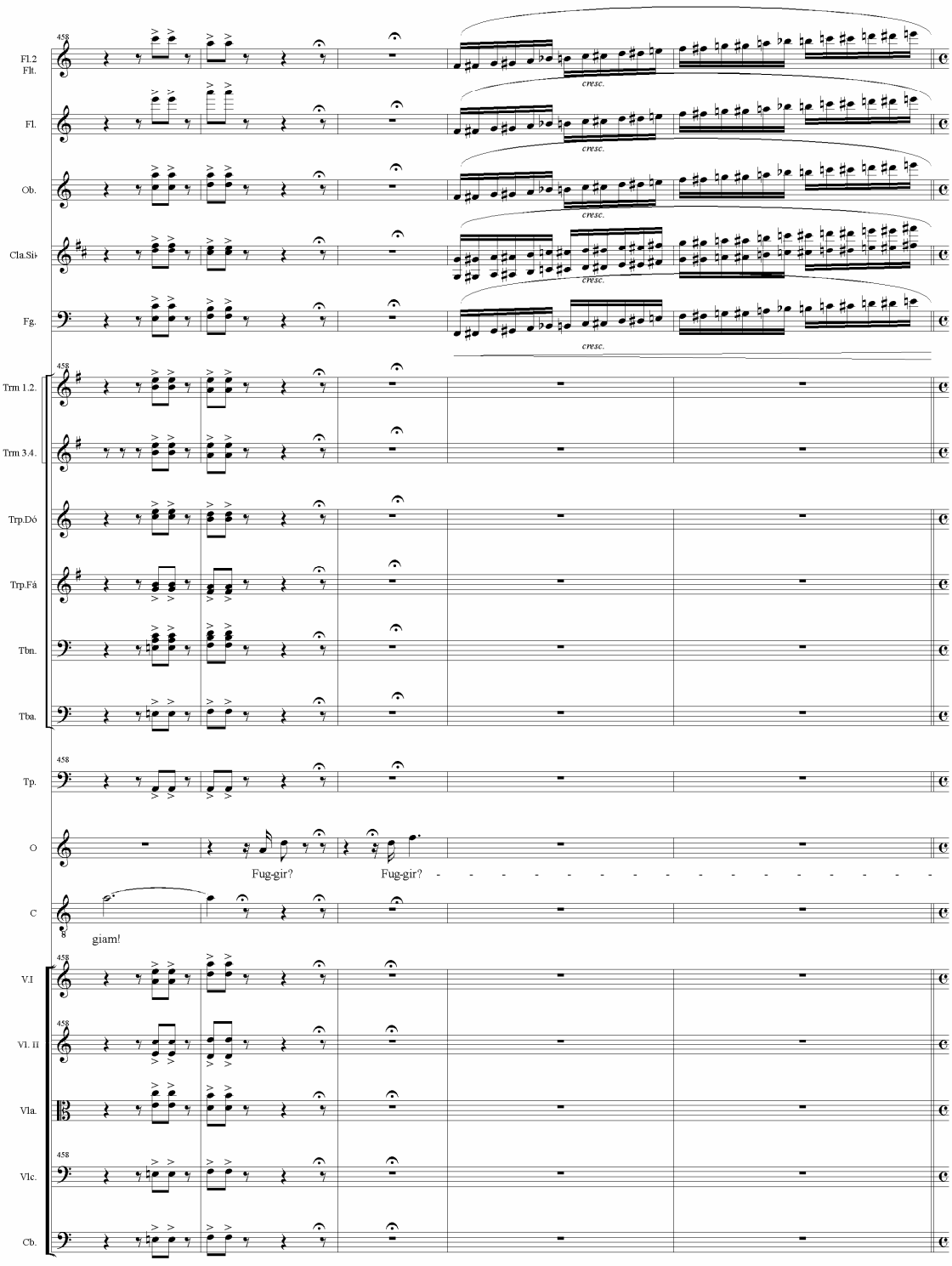
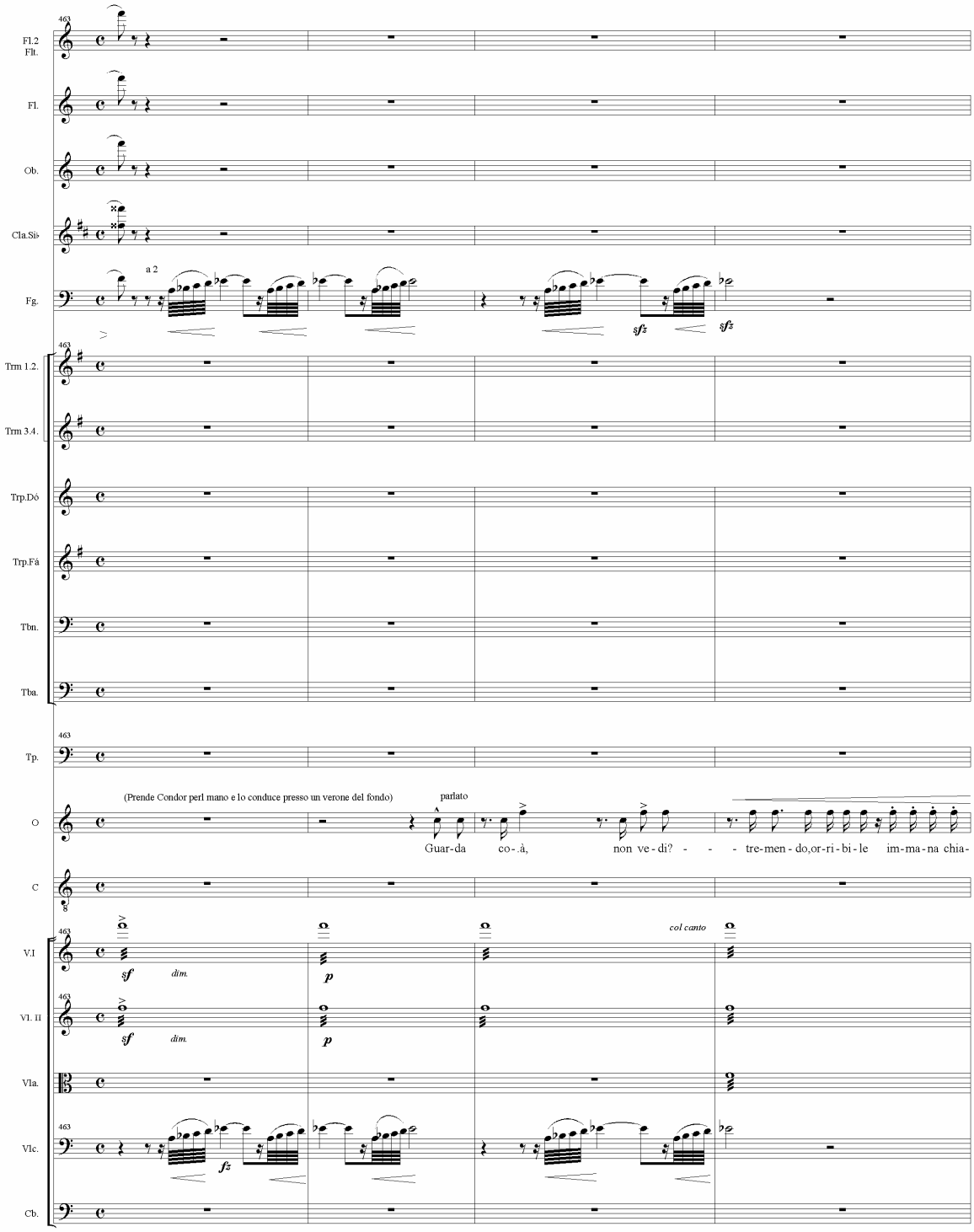
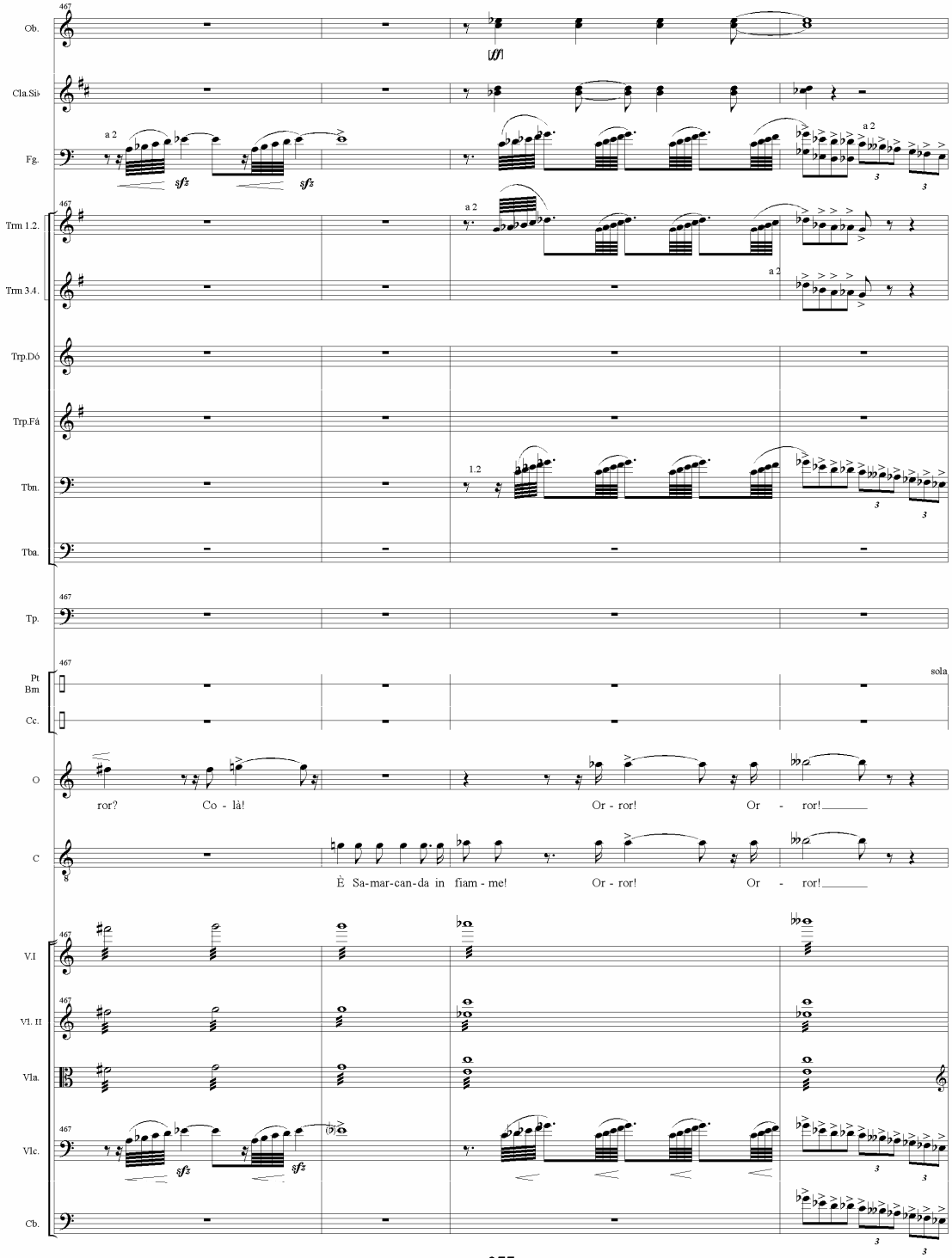
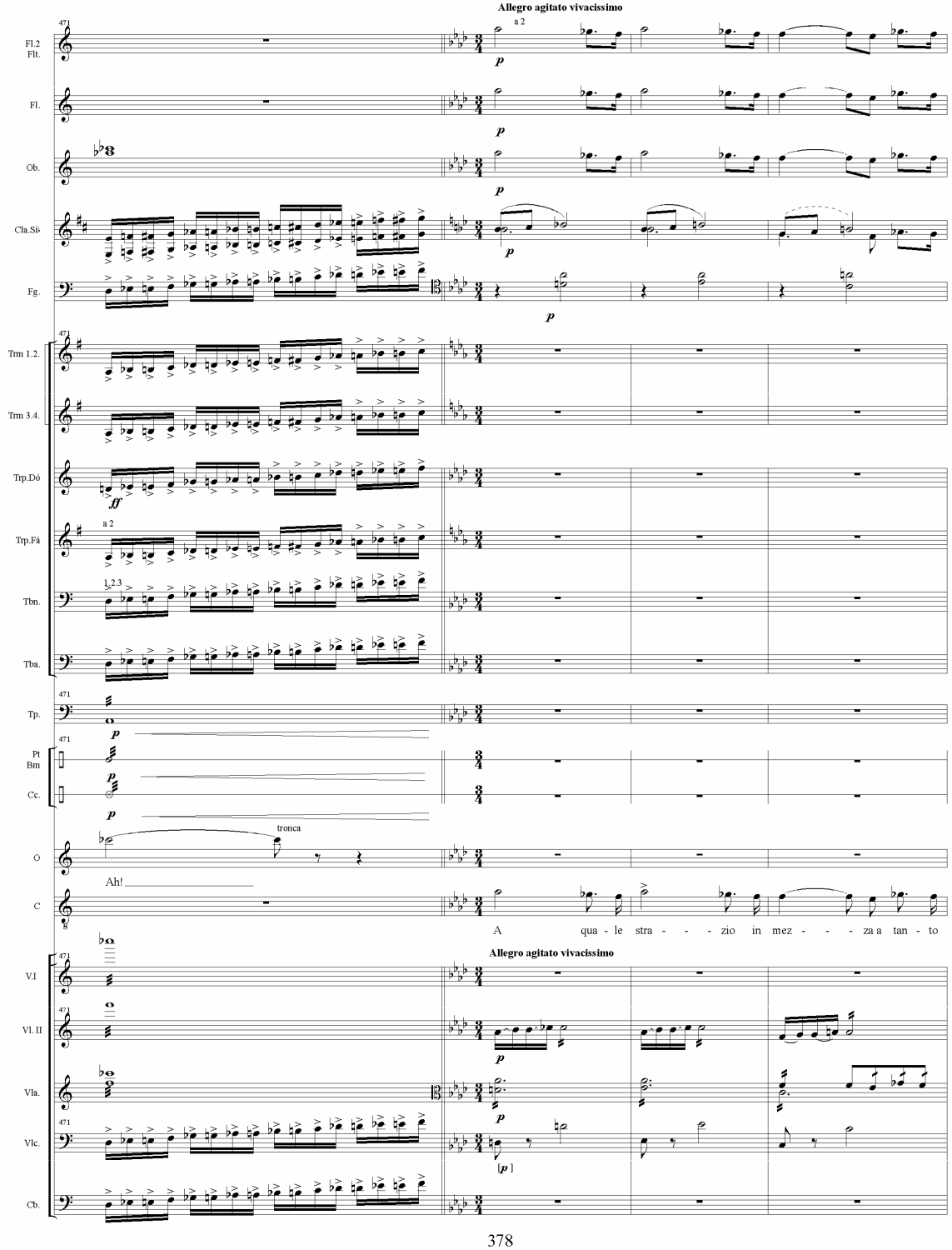
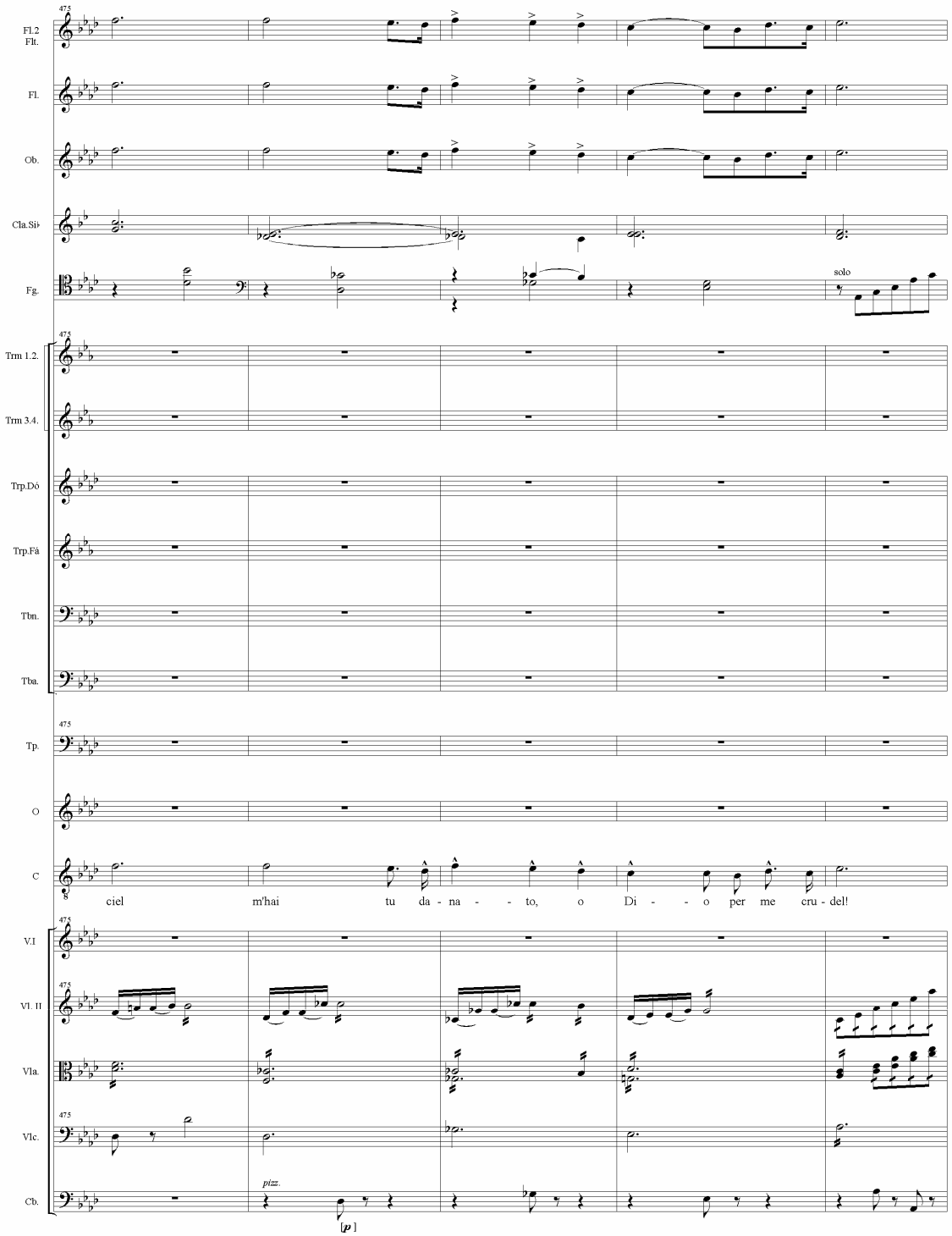
335

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Fà
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Con
Alm
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
C.B.
8va
loco
pp
a 2
ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! tra-gi-com-me-dia ah! ah! ah! tra-gi-com-me-dia
(p)
Ve-drai ca-der il su per-bo vel. sa-ra-no il tuo
gio-vin de-si-o. ri-chia-mi del pian-to nel di, va-no è il tuo ciel
(pp)
Ha chiu-si ve-ne-re

257
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Fá
Sis.
Hp.
Adn.
Zul
Con
Alm
Vl.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
C.B.
a tempo
solo
corta
ppp
p
opp.
stacc. legg.
dim.
loco
(8va)
ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! Quan-ti de-li - ri in quei so - spi - ri. ah! ah! so-spi - ri
ta - la - mo so - li i fior sa - rá tua ten - da il ciel. Vieni, ce - di.
men - so - gna il so - gno d'or! Va - no, va - no.
tu - ti i suoi ve - li La Dea dis - par!

Andante animato
1° Tempo
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
solo
Trp. Fá
Sis.
Hp.
Adh.
picchettate molto
con slancio
ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!
Zul
Cantabile
Ce - - - - - di, pre - sa - go fe - del sem - pre di ma - - - dre'il
Con
Va - no'il tuo ciel bu - giar - do il sog - no
Alm
Nu - be ci - ne - rea las - su, nel ciel ho vi - - - sto er -
Vl.I
cresc. molto
Vl.II
Vla.
Vlc
C.B.

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Trp. Fà
Sis.
Hp.
Adn.
ah! ah! ah! atra - ge - dia'in - ri - - - - - ma
ah! ah! ah! tra - gi - co - me - - - - - dia!
che - ne av - ne'av - ver -
Zul
co - - - - - - re,
di ma - - - dre sem - - pre il cor!
di ma - dre'il
Con
d'or,
il sog - no
d'or!
il sog - no
Alm
rar nu - be ci - ne - rea,
la dea di - spar
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc
C.B.
solo
dim.

267
Adn.
rà? che ne av - ver - rà? - - - che ne av - ve - rà? ah! ah! ah! ah! ah! ah!
rit.
tra - gi - co - me - dia in - ri - ma! ah!
Zul
cor, di ma - dre'il cor, di ma - dre il cor!
è sem - pre fe -
Con
d'or, il sog - no d'or il sog - no d'or!
ah! il sog - no
Alm
to - sto la Dea dis - par la Dea di -
Vlc.
270
Cla.Sib
ppp
sotto voce
sfz
Fg.
ppp
sfz
Trm. 1.2
(ppp)
sfz
(Adin e Almazor, raccolti in un angulo della scena, guardano Condor e Zuleida con un riso di scherno e gesto d'imprecazione)
Adn.
ah!
(Zuleida insiste per trarre seco il figlio)
Zul
del!
(a Zuleida, con subita inspirazione)
parlato
dolcemente
Con
d'or!
(pp)
Eb - ben m'ar -
Alm
spar!
Pocco più lento
Vl. I
pp
sfz
Vl. II
8va
pp
sfz
Vla.
sfz
Vlc.
pizz.
pp
pizz.
arco
sfz
C.B.
pp

274
Cla.Sib
Fg
Trm. 1.2
dolcemente
(movendosi verso il fundo)
Zul
(pp)
Ah! vie - ni, fi - glio mi - o
co - là t'at - ten - do t'af-fret - ta!
non tar - dar
Con
ren - do
al pri - mo al - bor
ad - di - o!
ad -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
C.B.
278
ppp
pocco rall.
vibrate
282

Scena ultima
Allegro deciso
a tempo
Meno
col canto
Flt.
Fl.
Ob.
a2
Cla.
Fg.
sfz
dim.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tuba
Tp.
Pratos
Bombo
(entra agitata)
Odalea
(mf)
A chi mi nac ci?...
Condor
(mf)
Al-Cor-ti-gia - no in - gra - to com-pli-ce for - se di ple-bea ri-
Allegro deciso
a tempo
Meno
col canto
Vl. I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff

Agitato
Presto
Andante
Lento
col canto
col canto
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
dim.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
rall.
Tp.
P.
B.
Oda
(calma)
accentate misurate
ten.
Ela te che pre-me? Del-le Sul-ta-ne ben al-tra fre-me nei fie-ri pal-pi-ti tem-pes-ta im-ma-ne
Con
vol-ta.
rit.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

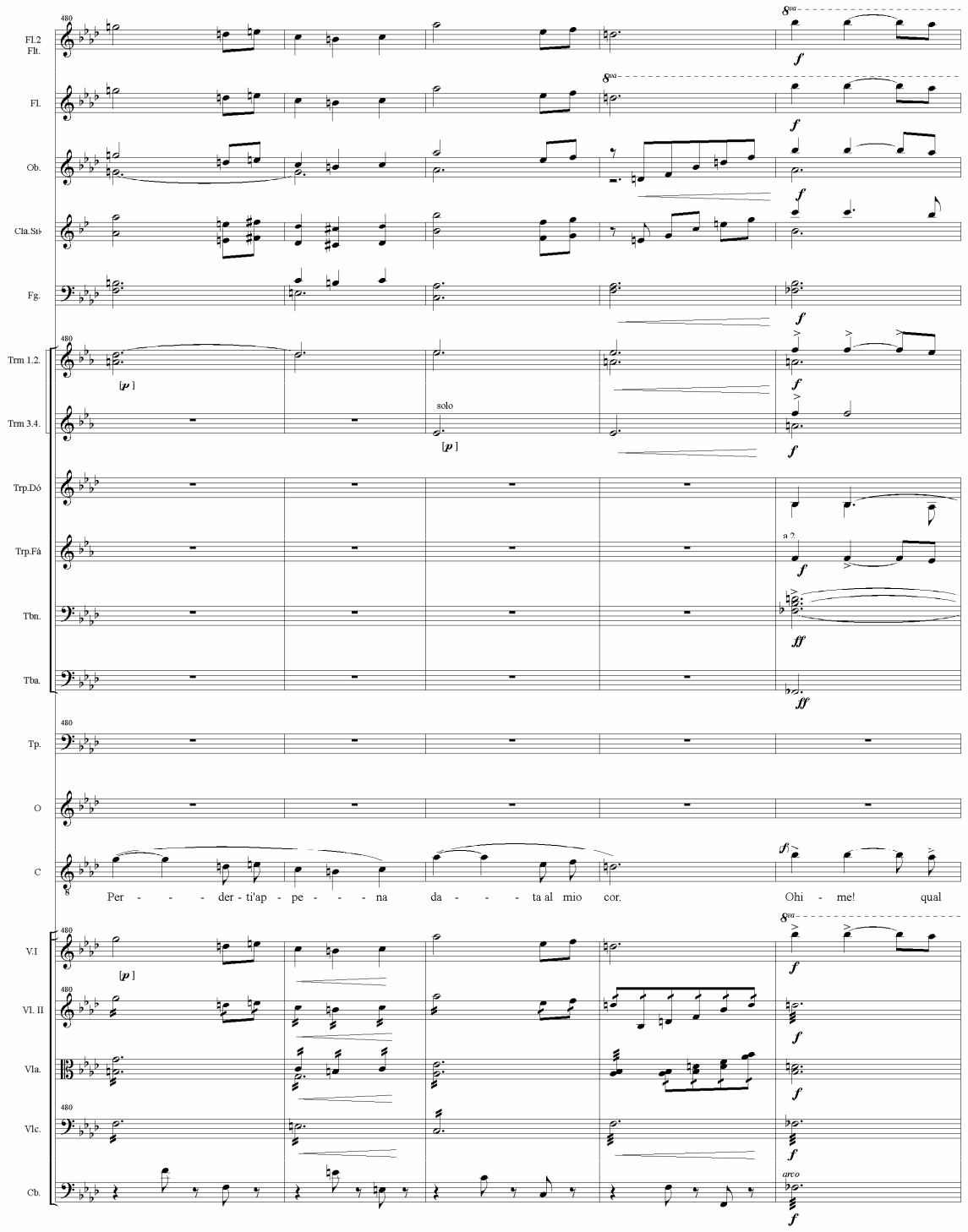
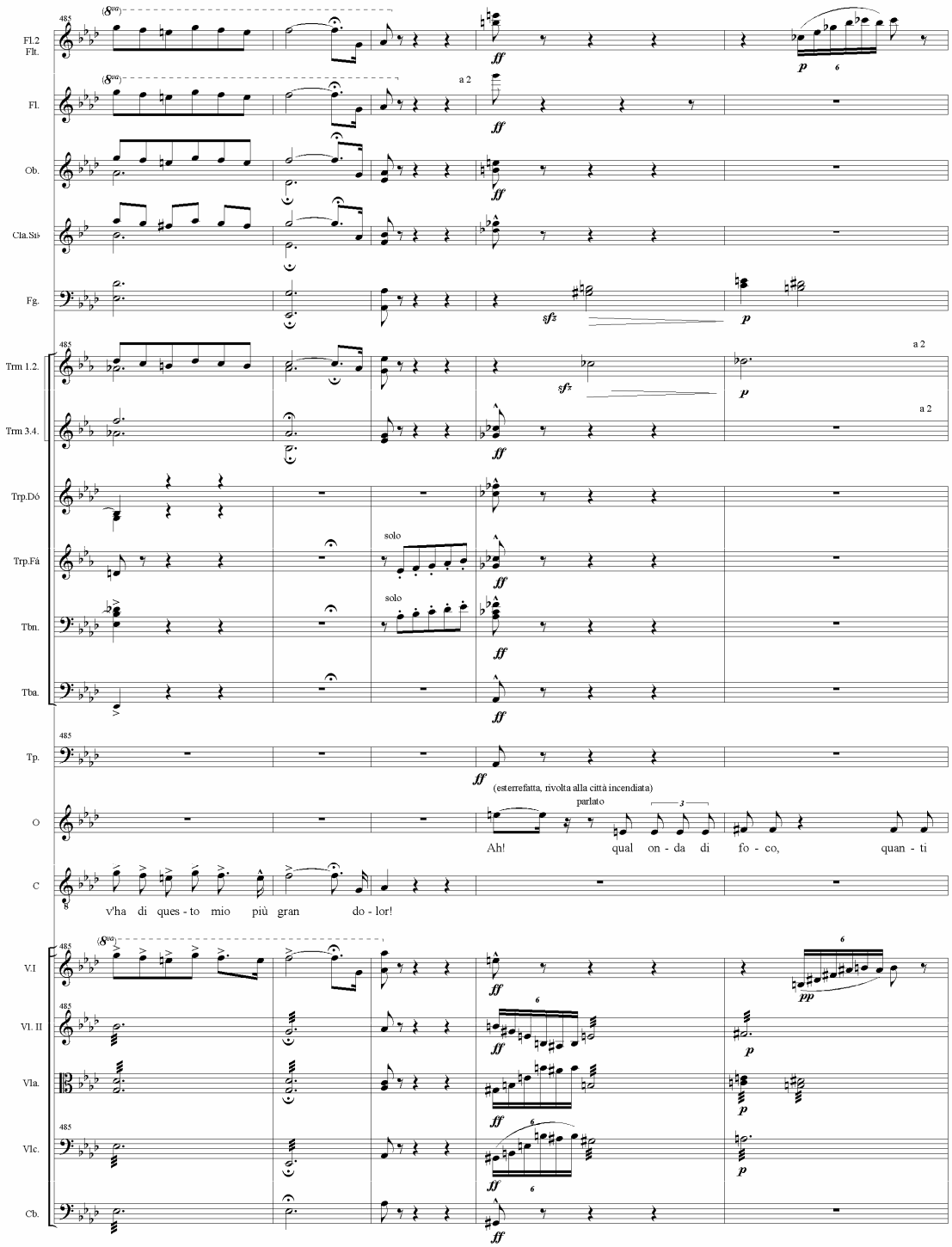
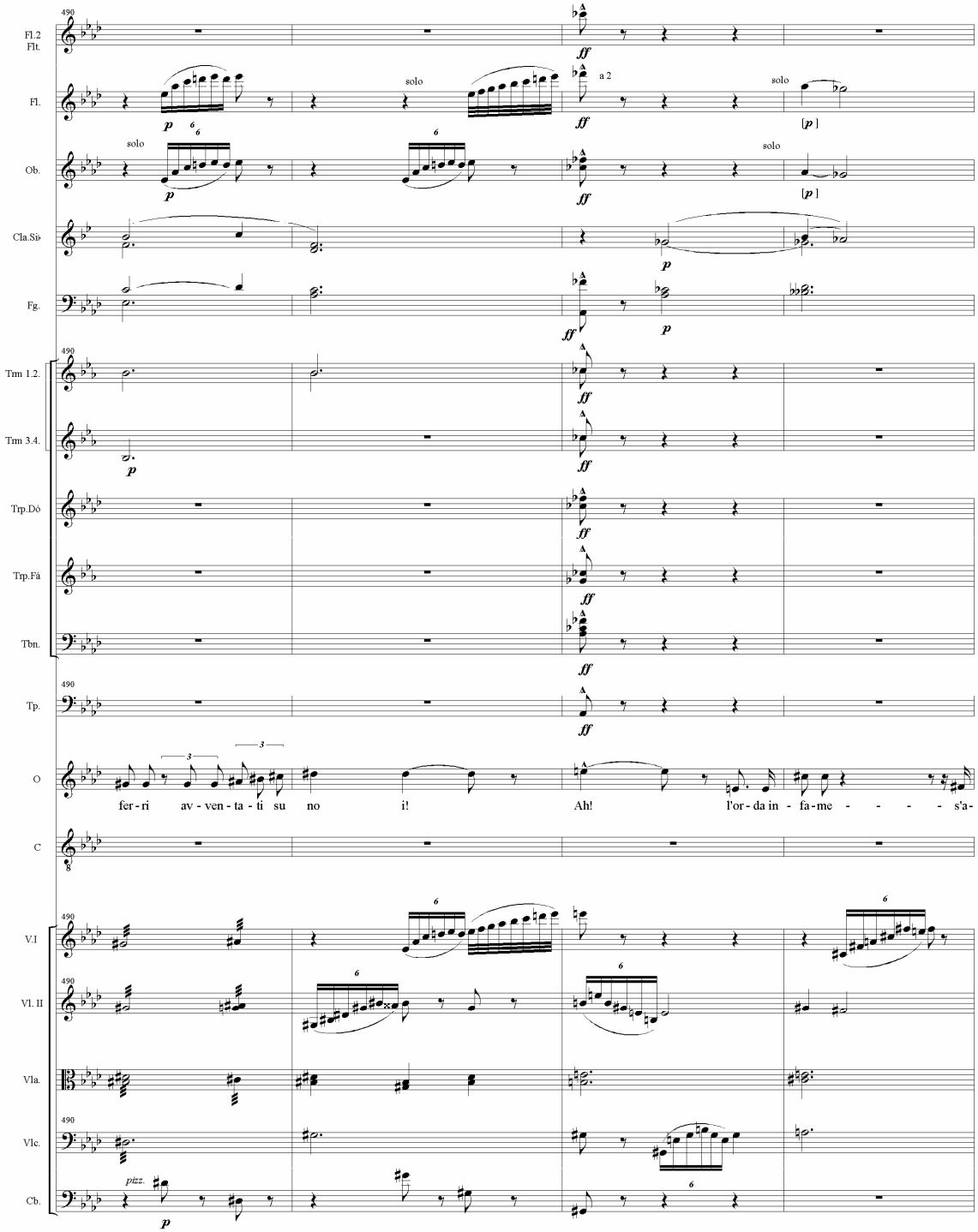
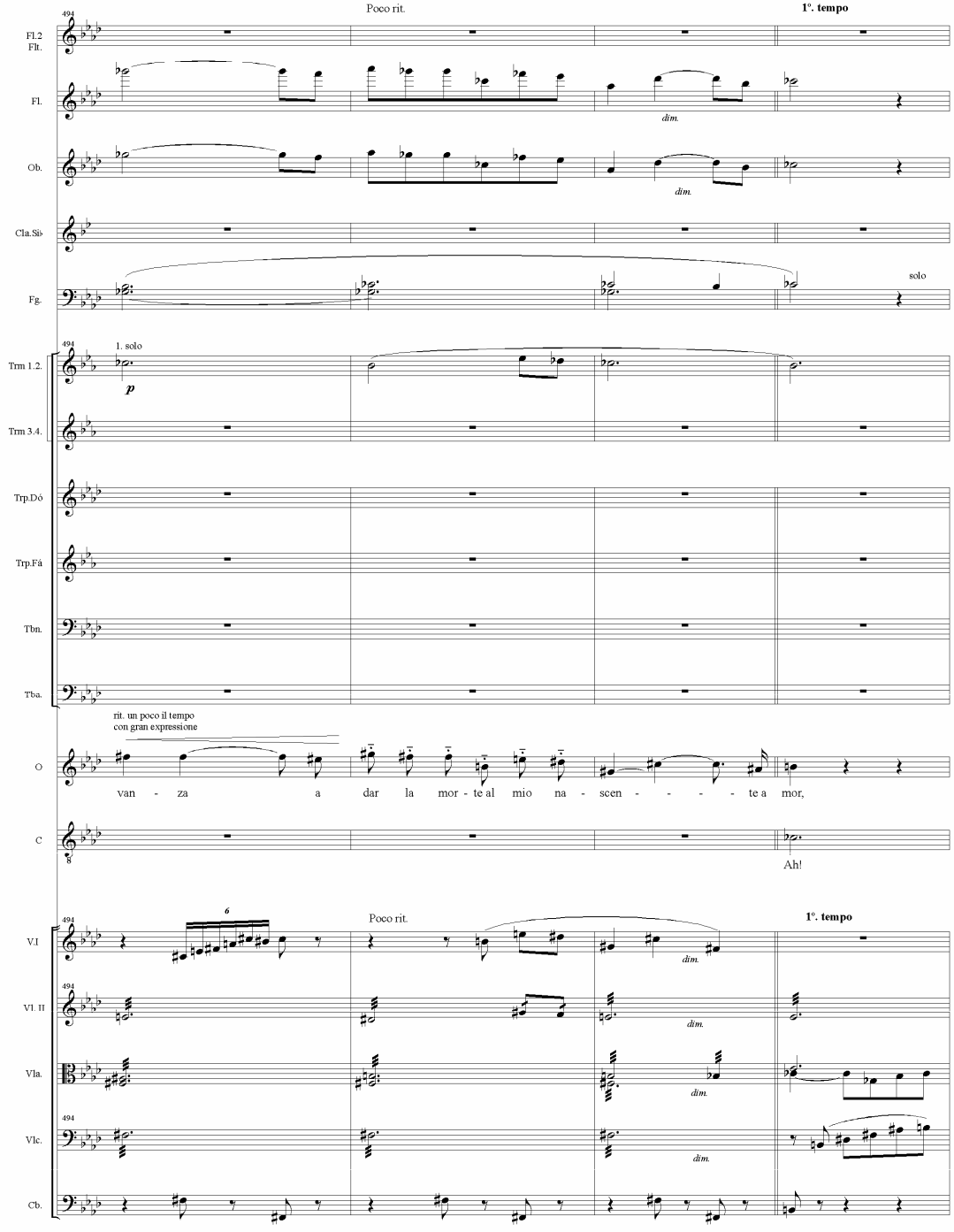
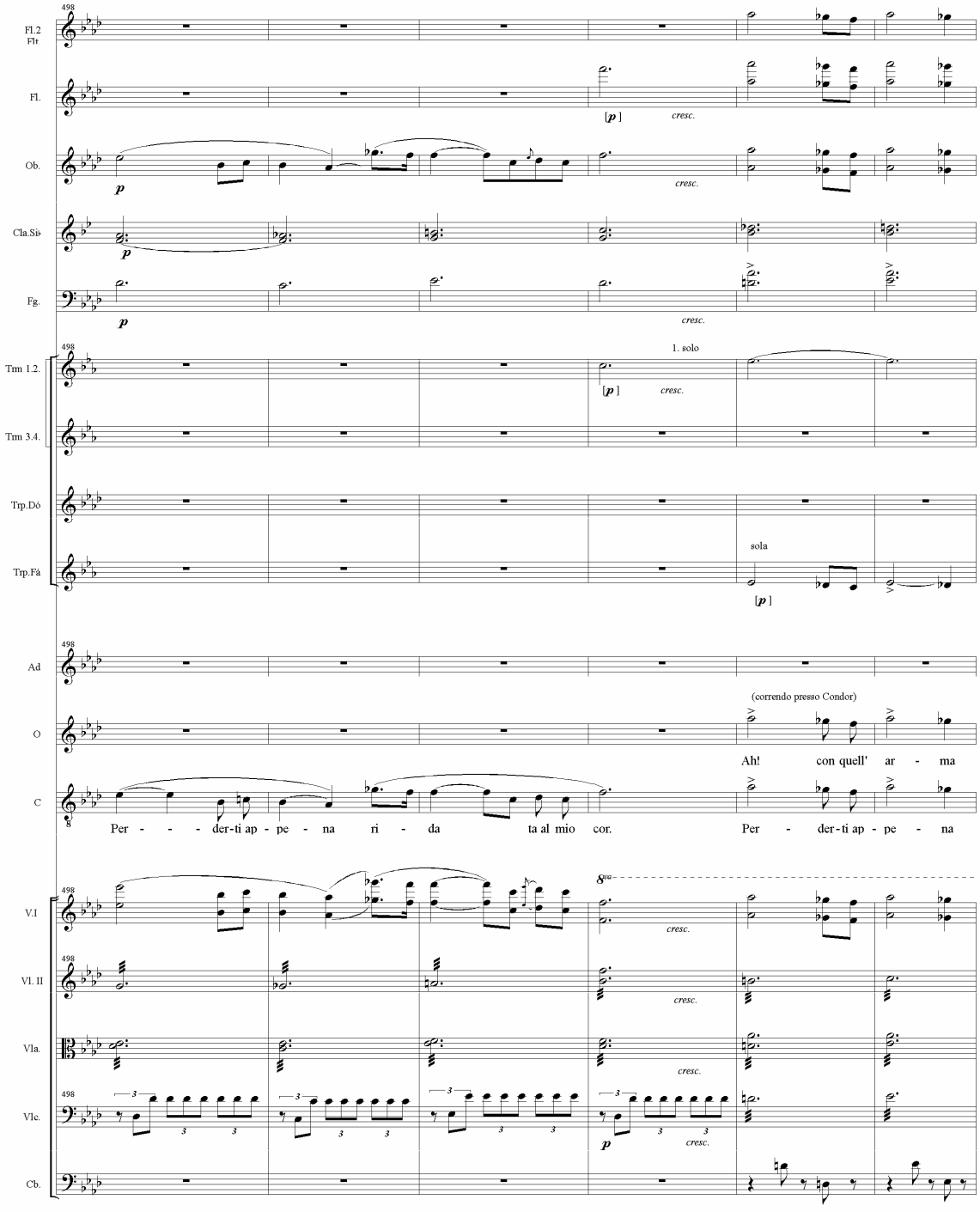
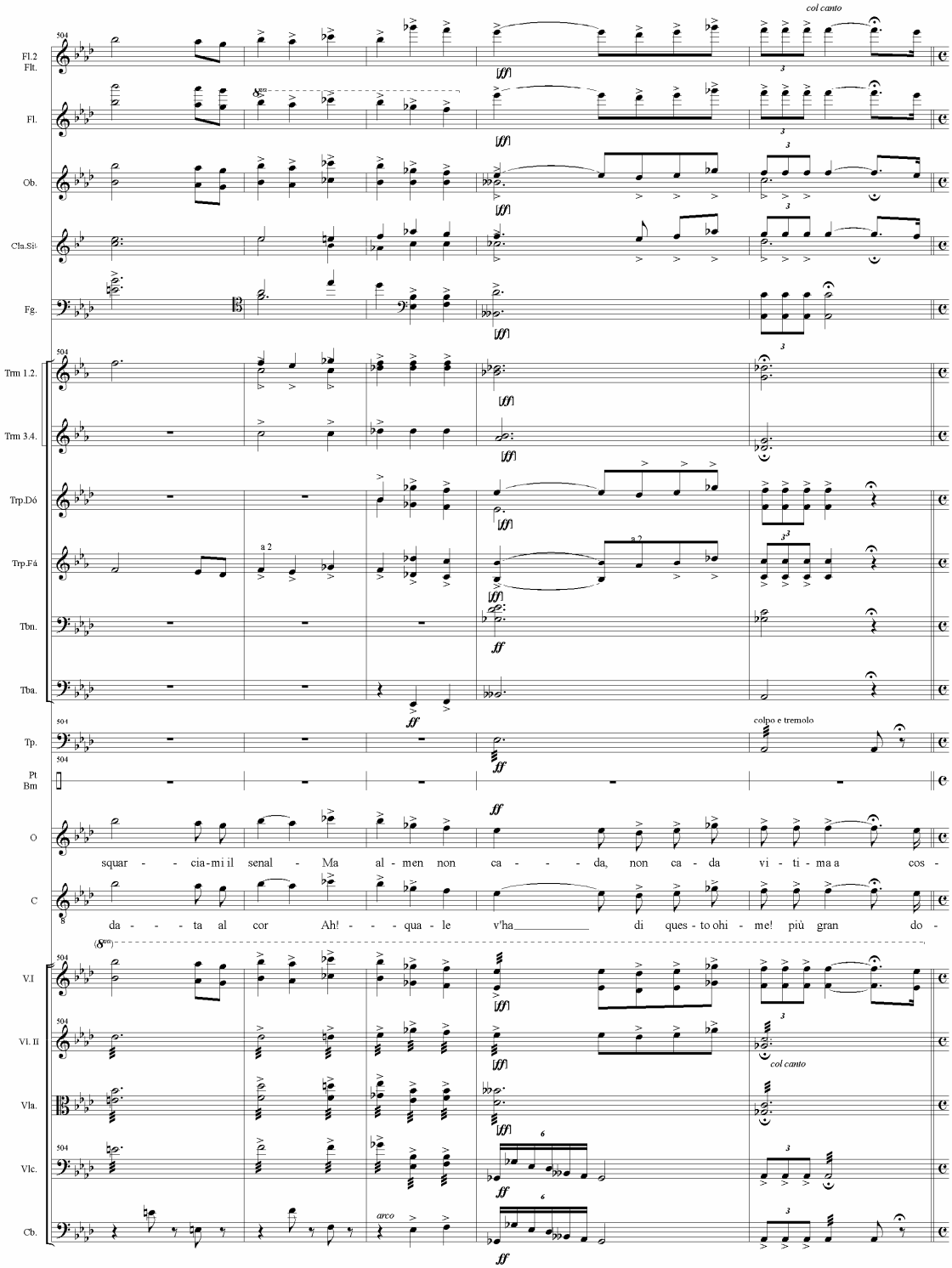
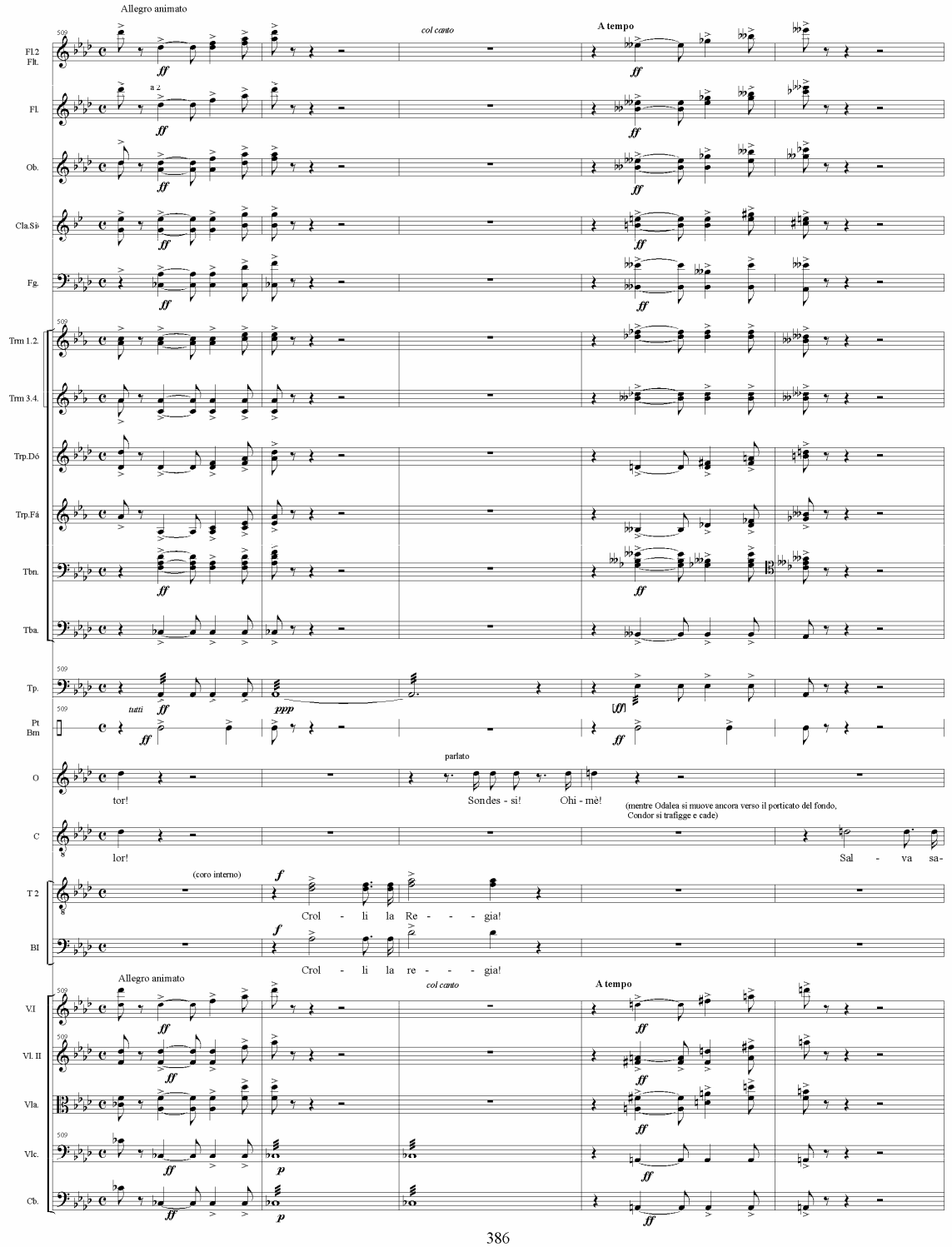
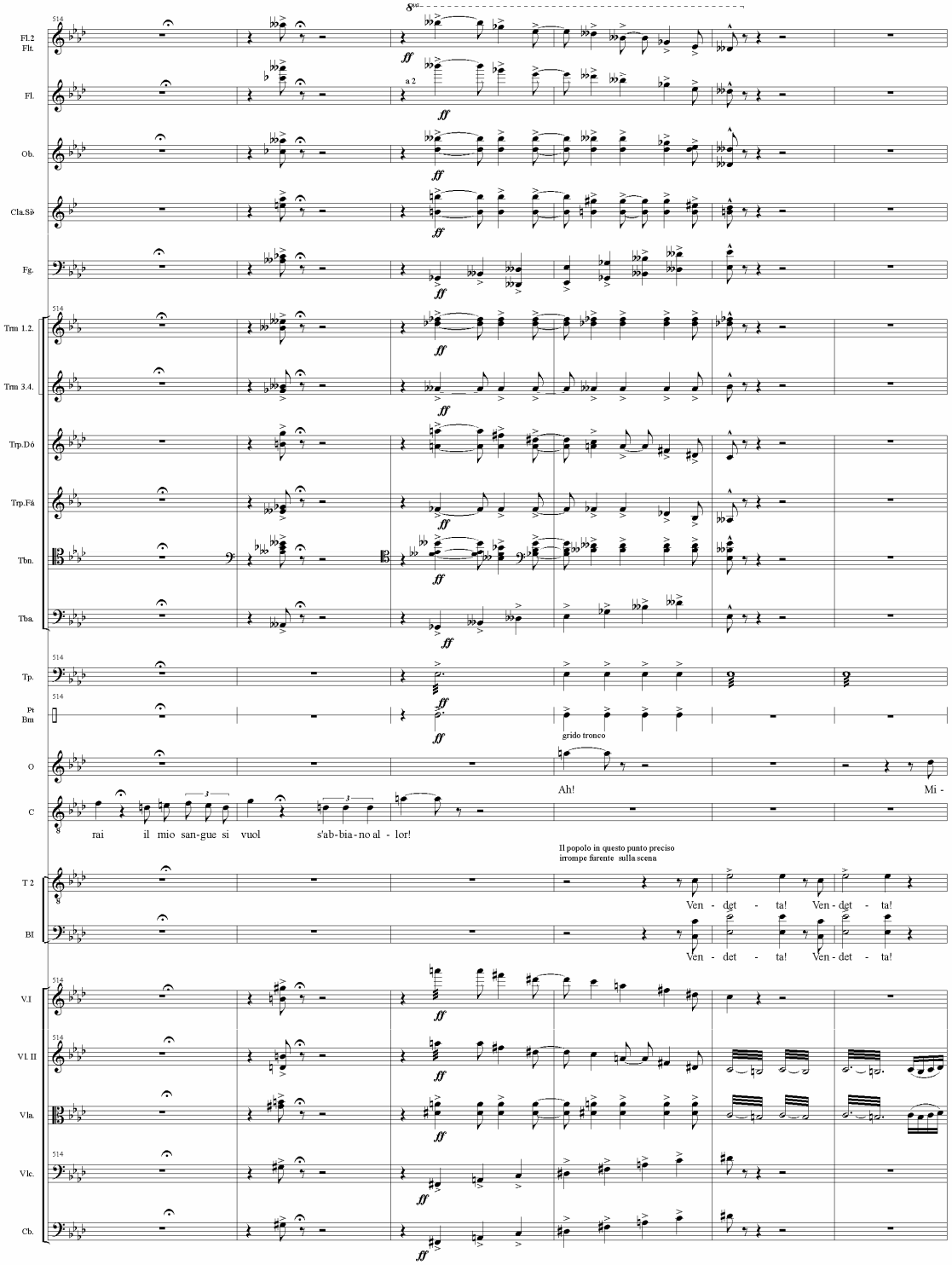
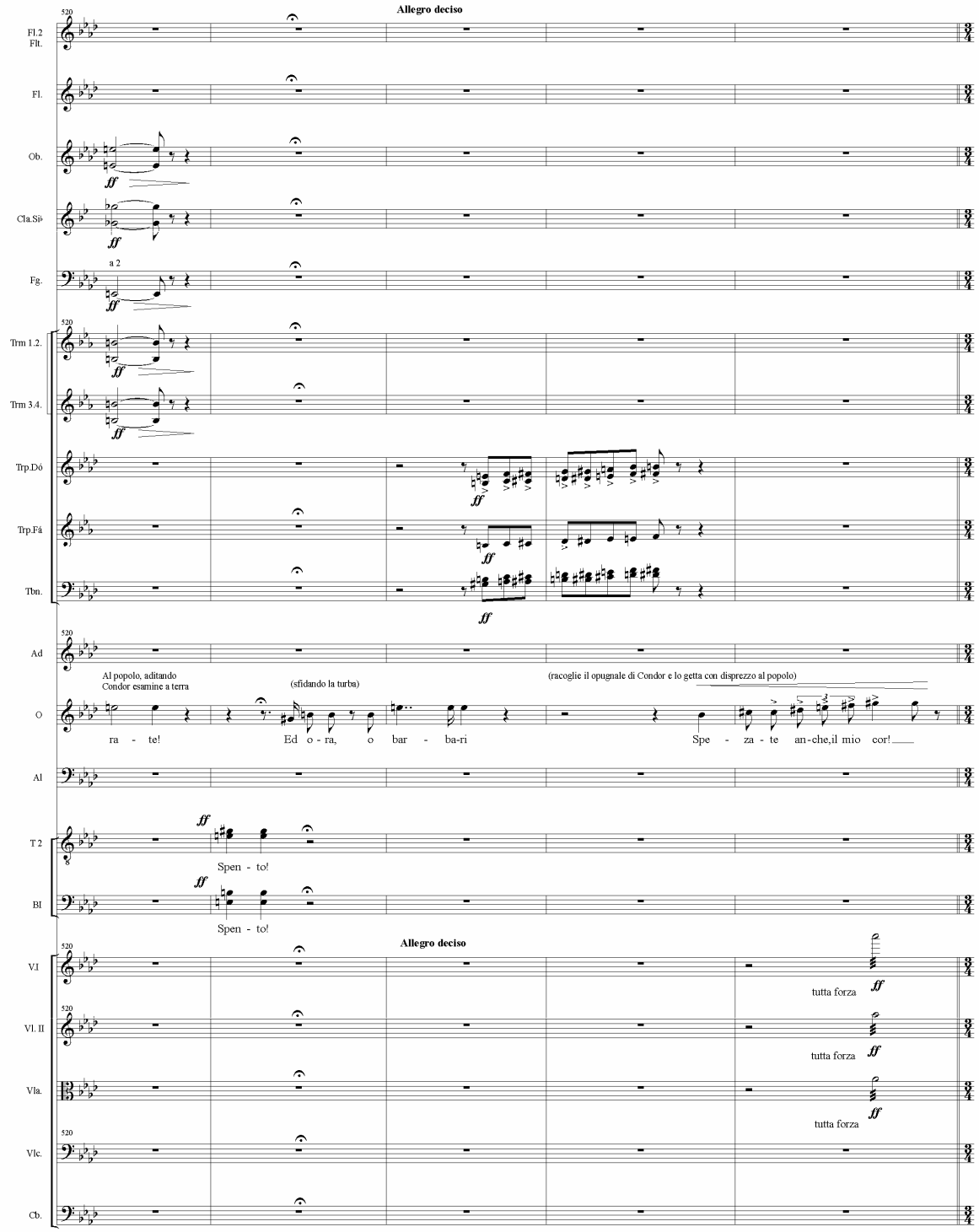
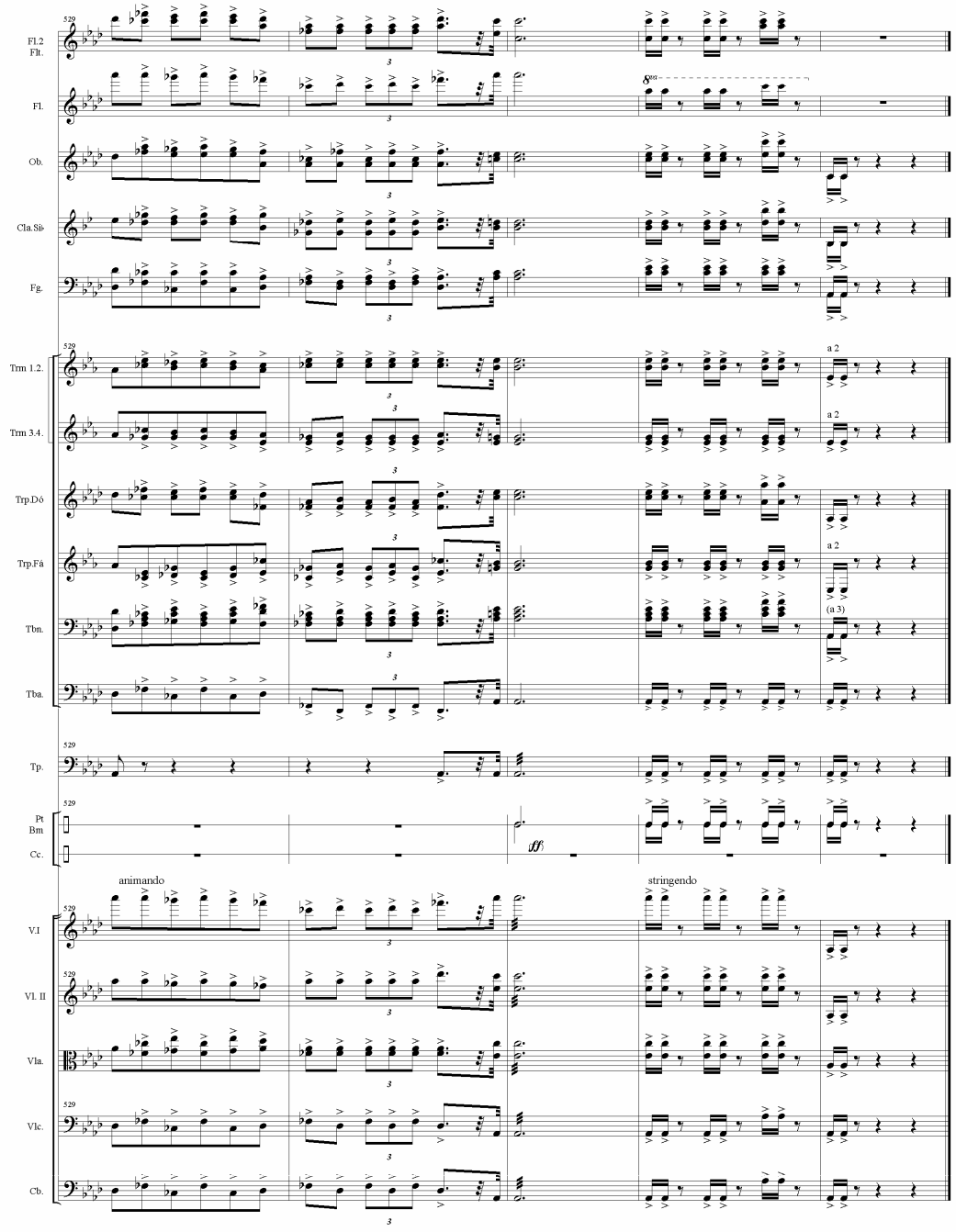
343

Andante
rit.
298
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
dolce
ppp
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Tp.
Oda
Con
(mestamente, a bassa voce)
dolce cantabile
(p) Fis - sa - mi'in vol - to dim - mi Glo'oc - chi son
rit.
(p) par-la t'a - scol-to.
Andante
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
rall.
dim.
Cantabile

303
Cla.
Fg.
solo
(p)
Oda
espressivo
(con espanzione)
cres.
Cantabile
que - sti che'a - ma - to ahi tan - to?
fui fi - le
ho pian - to Si! fe - ra al
Con
(fisandola)
Che! tu pian - ges - ti?
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
(pp)
più forte
dim.
pp
308
dim.
espressivo
par d'a - cu - ta lan - cia a me la la - gri - ma sfio - rò la guan - cia.
Fol - le mi
(ansante, parlato)
Al - cum t'of - fe - se?
(p)
p

313
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
a 2
ff
313
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
313
Tp.
313
Oda
forte accentato
Cupo rit.
re - se - - - - - - - - - - Me al - ro - ra u - ci - de la rea son i - o!
Con
declamato
No - ma l'in - fa - me l'uc - ci - de - rò
Ciel! tu va - neg - gi! bes - tem - mi I -
313
Vl. I
col canto
col canto
p
Vl. II
p
Vla.
p
Vlc.
col canto
dim.
pp
p
Cb.
p

346

1° tempo
Flt.
Fl.
a2
Ob.
Cla.
Fg.
solo
vibrato
dim.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dò
Trp. Fà
Trb.
1.2
3.
Tba.
Tp.
Oda
Con
No più do quan - to me stess-sa'ab - bor - ro, a - ni-ma u - ma - na mai non a -
di - o!
1° tempo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
vibrato
dim.
Cb.

323
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
pp
323
solo
sotto voce
Trm. 1.2.
pp
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fà
323
Tp.
pp
323
Oda
mò!
(da sè, mormorando agitato)
Con
s'
Ciel!
fa - tal ver - ti - gi - ne
m'ar - - - de
la
323
legg.
Vl. I
pp
legg.
Vl. II
pp
Vla.
pp
arco
Vlc.
più
Cb.
(pp)

348

327
Flt.
pp
Fl.
Ob.
Cla.
a2
Fg.
1.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dò
Trp. Fà
Tp.
Oda
(accostandosi e fissando acutamente Odalea)
Con
men - te!
tu non de - li - ri?
non son de -
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Lo stesso movt°. Col canto
col canto
corta
(arrestandosi d'improvviso)
(parlato)
Ti's-cos-ta uo-mo fa-tal!
Gli'oc-chi tuoi tra-fig-go-no co-me ro-ven-ti
men - te?
Gran Dio! per-chè?
Lo stesso movt°. Col canto
col canto
arco
corta
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Oda
Con
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

334
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Oda
Con
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
solo
(a 2)
a2
1.
2.3.
tronca
la - me! ti scos - ta ti scos - ta uom fa - ta - le va
Gran Di - o! Che! - De - li - ri? Ciel!
351

Meno
col canto
rall.
Allegro
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Tp.
P.
B.
Oda
Con
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
a2
dim.
(parlato)
molto accentato
rit.
fug - gi Ri - tor - na'al de-ser - to'in - fa - me. Non in - sul - tar - mi più Va! Va!
352

342
dolce
accentato la prima
sempre più piano, sfumato
Ob.
p
pp
molto ritenuto
(parlato)
(interroto con voce soffocata)
Con
Dun - que e - ra'il sog - no di men - da - ce ba - len la di - vi - na pie - tá del tuo per - do - no?
Largo, dal 2° quarto
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
ppp
sotto voce
Cb.
346
rall.
sfumato
Cla.
Fg.
solo
fraseggiando straziante
ten.
tronca
(parlato)
Gran Di - o!
La tua pa - ro - la'uc - ci - de.
Ohi-mè!
E
Vibrate
dim.
sctriciato
ff
sf
sfz

Moderato
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
cortissima
ppp
1.
cortissima
ppp
1.2
Oda
(dopo un estremo sforzo tra l'orgoglio e l'amore, esclama con impeto irresistibile)
(parlato)
rall.
con voce fievole
3
(fa atto di partire)
rit.
Cupo
Con
8
sia lon-tan da te mor - rò
Non ma - le - dir - mi al - men Ad-di o
Moderato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
p

354

col canto
All°. vivo deciso
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
solo
a2
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
corta
1.2
Tp.
P. B.
Triangulo
Oda
Fol - le! non ve - di non sen - ti'in cor, che dis - pe - ra - ta io t'a - - - - - mo!
Con
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

355

All°. a tempo deciso
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Tp.
Oda
Con
(parlato)
(volgendosi sorpreso)
(Sclamano nelcomolo della gioia)
M'a - mi!
di - ces - ti!
Oh!
vo - lut - ta
di - vi - - - na!
All°. a tempo deciso
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
356

Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba
Tp.
Oda
Con
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
365
357
ff
fff
T'a - - - - mo!
t'a - - - -
8
Oh!
Ce - le - sti a - le ar - dor!

sempre incalzando
370
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
Oda
Con
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
mo!
deh!
vien
l'a - - - - - - - - ni - ma
Oh!
Ciel!
l'a - - - - - - - - ni - ma
sempre incalzando
358

375
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dò
Trp. Fà
Trb.
Tba.
Tp.
Oda
Con
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
ff
a2
solo
mi - a m'è da - to e - span - der sul tuo cor e - spar - der sul tuo cor!

All°. animatissimo
col canto
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Trm. 1.2.
Trm.3.4.
Trp.Dó
Trp. Fá
Trb.
Tba.
Tp.
P.
B.
Oda
Io t'a - - - mo!
Gran
Con
Io t'a - - - mo!
All°. animatissimo
Vl. I
col canto
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Poco meno, ma sempre in tempo animato
385
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.
Fg.
Oda
Vlc.
ff
dolce
p
(animato e sempre con impeto di gioia)
Di - o! son des - ta o - sog - no?
rit.
fis - sar pos - s'io la mia pu -
389
pil - - - la in - te.
Pro - di - gio ce - les - tial!
dolce
dim.
sog - no non è!

Allegro moderato
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Harpa
Odalea
Condor
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
dolcissimo
pp
(pp)
p
dim.
Pro - di - gio ce-les - tial!
sog - no non
Sog - no non è!
sog - no non è!..
pizz.

Largo
Lento
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
solo
Co. ing
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Tromp.F
Tbn.
Tba.
Hp.
dolcissimo
Oda.
è! sog - no non è!
Con.
è! sog - no non è!
Largo
Lento
Vl. I
sfumato
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Andantino mosso, quasi Allegro
405
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Co. ing
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Hp.
Con.
solo
fraseggiando
loco
Andantino mosso, quasi Allegro
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Col canto
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Co. ing
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Hp.
Con.
dolce
p
Ah! con-tem-plar m'é da to in te l'au - ro - - - - ra del gior-no mio no
Col canto
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Andante sostenuto
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Tromp.F
Con.
ten.
dolce
rit.
ten.
ten.
vel!
Nonsog-no più,
non sog-no più!
Per te ri-nasco an-co - ra.
Andante sostenuto
div.
con sordini
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp

Affretando .....molto .....1° tempo
416
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
dolcissimo
dolce
ppp
Trm. 1.2
Trm.3.4
Hp.
Oda.
Con.
incalzando
Tu m'hai sve - glia - to in ciel! Ah! sve - glia - to m'hai non sog - no
Affretando .....molto .....
1° tempo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
con sordini
ten.
pp

Largo
1º tempo
Animato
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
solo
pp
Trm. 1.2
Trm.3.4
Oda.
Animato
Mio bel-l'e - ro - e, s'an - comi guar - di eta - ci ti sen-to pal - pi -
Con.
allargando
più tu m'hai sve-glia - to in Ciel!
Largo
1º tempo
Animato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
pp

Col canto
426
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
(pp)
Trm. 1.2
Trm.3.4
a 2
Oda.
ten.
tar.
Guar-da-mi sol!
gli sguar-di tuo - i son ba - ci, È il ciel che in te m'ap-par!
Con.
Non sog-no più
tu m'hai sve-glia-to in
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
div.
pp
Col canto
pizz.

Grandioso
Affretando
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Trm.3.4
Hp.
Oda.
affrettando
dim.
Guar - da mi sol è il ciel che in te m'ap - par!
Con.
ciel! in cie - lo per te! Non sog - no
Grandioso
Affretando
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
arco
Cb.

Moderato
Fl.2ª Flt
Fl.
Ob.
solo
(pp)
Cla.Sib
Fg.
Trm. 1.2
Hp.
Oda.
dolce pp
ten.
dim.
rall.
sfumato
M'a - - - par in te il ciel!
Con.
più ri-nascoan - cor ri-nas-coan - cor tum'haisve-glia-to'in ciel!
T.1.2
B1
Coro interno, lontanissimo
(f)
B2
Mor-te'a Con-dor!
Moderato
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
rall.
via sordina
arco
pizz.
371

Fl. 2ª Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trombone
Tuba
Adin
Odalea
Condor
Almazor
Tenor 2
Baixo I
Baixo II
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo
a 2
dim.
declamato
Non o - di tu? Quai gri - da?
E la ri - vol - ta, ter -
Mor - te al fa - vo - ri - to all' em-pio!
Mor - te al fa - vo - ri - to all' em-pio!
Mor - te al fa - vo - ri - to all' em-pio!

Allegro giusto
Fl.2 Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
a 2
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
sola
Trp.Fá
a 2
Tbn.
1.2
Tp.
O
tronca
Oh mio ter - ror!
Per-du-to sei. Oh! Ciel
declamato
accentate
C
ri - bi-le im - pla-ca-ta!
No,
T 2
Mor - - - te a Con-dor!
BI
Mor - - - te a Con-dor!
Allegro giusto
VI.
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim.

Fl.2
Flt.
Fl.
a 2
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dò
Trp.Fà
Tbn.
Tba.
Tp.
O
C
risoluto
la co-dar - da tur - ba co - me al bal - zo il le-on ful-mi-ne - rò!
Vie-ni!
Vie-ni!
Fug-
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dim.
ff

Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Tba.
Tp.
O
C
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
cresc.
Fug-gir?
Fug-gir?
giam!

463
Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
a 2
Fg.
sfz
sfz
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Tba.
Tp.
(Prende Condor perl mano e lo conduce presso un verone del fondo)
parlato
O
Guar-da co-.à, non ve-di? - - - tre-men-do,or-ri-bi-le im-ma-na chia-
C
col canto
V.I
sf
dim.
p
Vl. II
sf
dim.
p
Vla.
Vlc.
fz
Cb.

467
Ob.
Cla.Sib
Fg.
a 2
sfz
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dò
Trp.Fà
Tbn.
1.2
Tba.
Tp.
Pt
Bm
Cc.
sola
O
ror? Co - là! Or - ror! Or - ror!
C
È Sa-mar-can-da in fiam - me! Or - ror! Or - ror!
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Allegro agitato vivacissimo
Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Tba.
Tp.
Pt
Bm
Cc.
O
C
Ah!
tronca
A qua - le stra - - - zio in mez - - - za a tan - to
Allegro agitato vivacissimo
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

475
Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
solo
475
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dò
Trp.Fà
Tbn.
Tba.
475
Tp.
O
C
ciel m'hai tu da - na - - to, o Di - - o per me cru - del!
475
V.I
475
Vl. II
Vla.
475
Vlc.
pizz.
Cb.
[p]

379

Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Tba.
Tp.
O
C
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
a 2
arco
Per - - - der - ti'ap - pe - - - na da - - - ta al mio cor.
Ohi - me! qual

Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Tba.
Tp.
O
C
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
485
a 2
solo
(esterrefatta, rivolta alla città incendiata)
parlato
Ah! qual on - da di fo - co, quan - ti
v'ha di ques - to mio più gran do - lor!

490
Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dò
Trp.Fà
Tbn.
Tp.
O
C
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
solo
a 2
fer - ri av - ven - ta - ti su no i!
Ah! l'or - da in - fa - me - - - - s'a-
pizz.

Poco rit.
1º. tempo
Fl.2
Flt.
Fl.
dim.
Ob.
dim.
Cla.Sib
Fg.
solo
494
1. solo
p
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Tba.
rit. un poco il tempo
con gran expressione
O
van - za a dar la mor - te al mio na - scen - - - - te a mor,
C
Ah!
6
Poco rit.
1º. tempo
V.I
dim.
Vl. II
dim.
Vla.
dim.
Vlc.
dim.
Cb.

498
Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dò
Trp.Fà
Ad
O
C
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
[p]
cresc.
p
1. solo
sola
(correndo presso Condor)
Ah! con quell' ar - ma
Per - - - der-ti ap - pe - na ri - da ta al mio cor. Per - der-ti ap - pe - na
8va

col canto
Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Si♭
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
a 2
Tbn.
Tba.
Tp.
colpo e tremolo
Pt
Bm
O
C
squar - - cia-mi il senal - Ma al - men non ca - - - da, non ca - da vi - ti - ma a cos -
da - - - ta al cor Ah! - - - qua - le v'ha di ques - to ohi - me! più gran do -
V.I
Vl. II
col canto
Vla.
Vlc.
Cb.
arco

Allegro animato
col canto
A tempo
Fl.2
Flt.
Fl.
a 2
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Tba.
Tp.
tutti
Pt
Bsn
parlato
O
tor!
Son des - si!
Ohi - mè!
(mentre Odalea si muove ancora verso il porticato del fondo, Condor si trafigge e cade)
C
lor!
Sal - va sa-
(coro interno)
T 2
Crol - li la Re - - - gia!
BI
Crol - li la re - - - gia!
Allegro animato
col canto
A tempo
VI
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Fl.2
Flt.
Fl.
a 2.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dò
Trp.Fà
Tbn.
Tba.
Tp.
Pt
Bm
grido tronco
O
Ah!
Mi -
C
rai il mio san-gue si vuol s'ab-bia-no al - lor!
Il popolo in questo punto preciso irrompe furente sulla scena
T 2
Ven - det - ta! Ven - det - ta!
BI
Ven - det - ta! Ven - det - ta!
V.I
Vl II
Vla.
Vlc.
Cb.

Allegro deciso
Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
a 2
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dó
Trp.Fá
Tbn.
Ad
Al popolo, aditando
Condor esamine a terra
(sfidando la turba)
(racoglie il opugnale di Condor e lo getta con disprezzo al popolo)
O
ra - te!
Ed o - ra, o bar - ba-ri
Spe - za - te an-che,il mio cor!
Al
T 2
Spen - to!
Bl
Spen - to!
Allegro deciso
V.I
tutta forza
Vl. II
tutta forza
Vla.
tutta forza
Vlc.
Cb.

Fl.2
Flt.
Fl.
Ob.
Cla.Sib
Fg.
Trm 1.2.
Trm 3.4.
Trp.Dò
Trp.Fà
Tbn.
Tba.
Tp.
Pt
Bm
Cc.
V.I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.
529
a 2
(a 3)
ff
animando
stringendo
FINE DELL'OPERA