

Marcos da Cunha Lopes Virmond

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

**Primeiro Volume**

CAMPINAS  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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.

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 -

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Waldige  
Mendes Nogueira

CAMPINAS  
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

V819r Virmond, Marcos da Cunha Lopes.  
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

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Alice Volpe

Prof. Dr. Sérgio Saboya Arruda

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lenita Waldige Mendes Nogueira

Prof. Dr. Paulo M. Kuhl

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Data da defesa: 18 de Maio de 2007

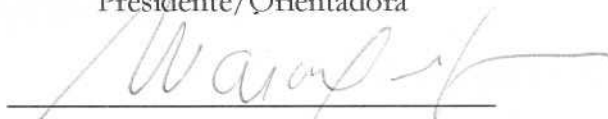
Programa de Pós-Graduação: Música

**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



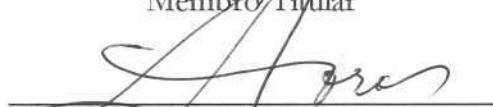
**Prof. Dr. Marcos Fernandes Puppo Nogueira - IA/UNESP**  
Membro Titular



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



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



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

2008 05 440

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 estímulo.

Ao M<sup>o</sup> 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. Aínda 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 Tónico.*

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, analisá-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 first 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 obiveties, 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

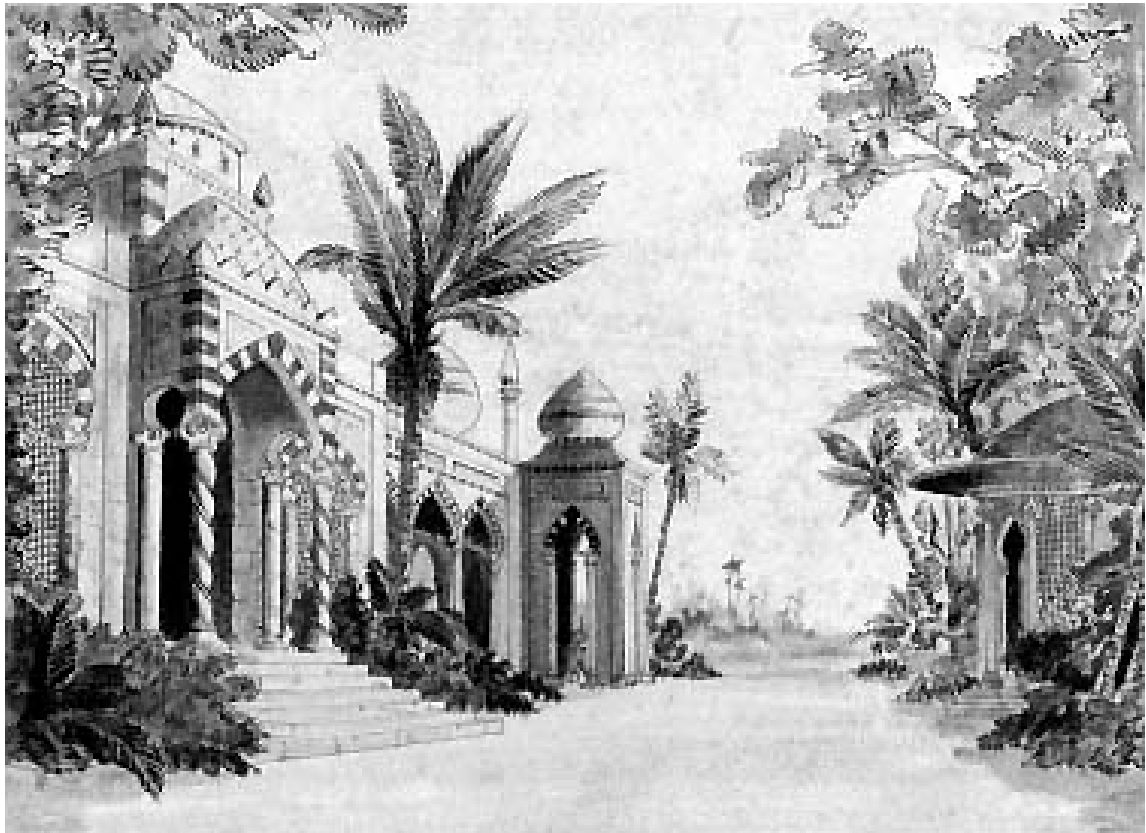
1. Introdução	3
2. Antônio Carlos Gomes	11
3. A Ópera Italiana no período 1870-1891	27
3.1 Prelúdio	27
3.2 Milão - <i>risorgimento</i> e pós- <i>risorgimento</i>	28
3.3 A crise do melodrama	29
3.4 A <i>scapigliatura</i>	33
3.5 A nova ópera	38
3.6 Comentários finais	111
4. A Encomenda oportuna	117
4.1 A história de <i>Condor</i>	117
4.2 O enredo de <i>Condor</i>	137
5. Alguns aspectos do processo composicional de <i>Condor</i>	153
5.1 O Processo de Elaboração Composicional de <i>Condor</i>	153
5.1.1 Introdução	153
5.1.2 Documentos textuais	154
5.1.3 O Processo composicional do <i>Condor</i>	167
5.1.4 Comentários finais	208
5.2 Restauração e análise de alternativas composicionais em <i>Condor</i>	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 <i>Il Guarany</i> e <i>Lo Schiavo</i>	278
5.3.4 Orientalismo em <i>Condor</i>	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 <i>Condor</i>	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.

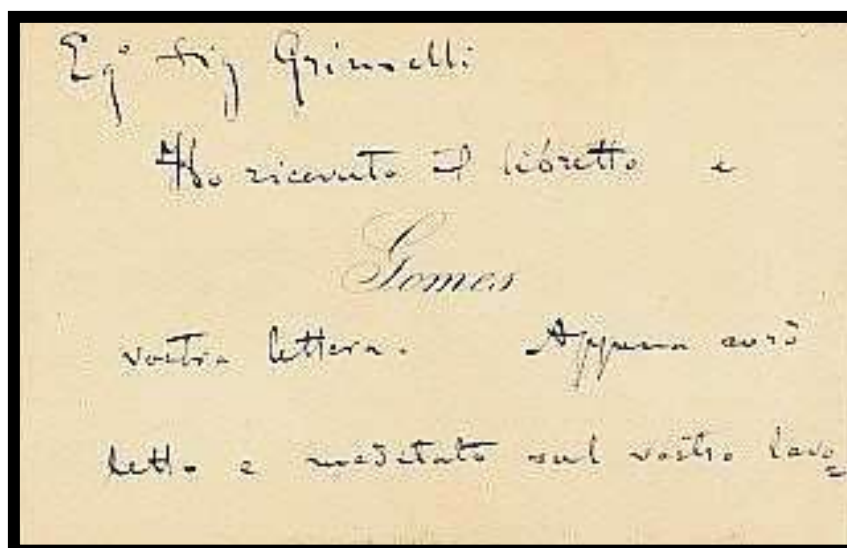
Personalidade de características muito particulares, sua biografia carece da isenção necessária a esse tipo de trabalho. Em parte, tal dificuldade se deve aos poucos documentos textuais que poderiam levar a uma revisão independente de sua trajetória enquanto homem e músico. De fato, os primeiros esboços 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 Sílio 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 esboço 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 levava 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).





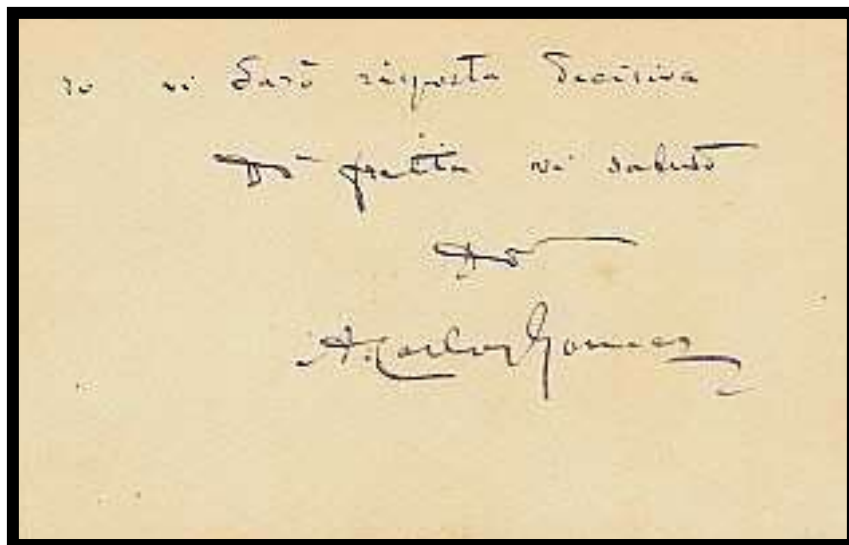


Figura 1 – Carta à venda em livraria dos Estados Unidos<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> “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).

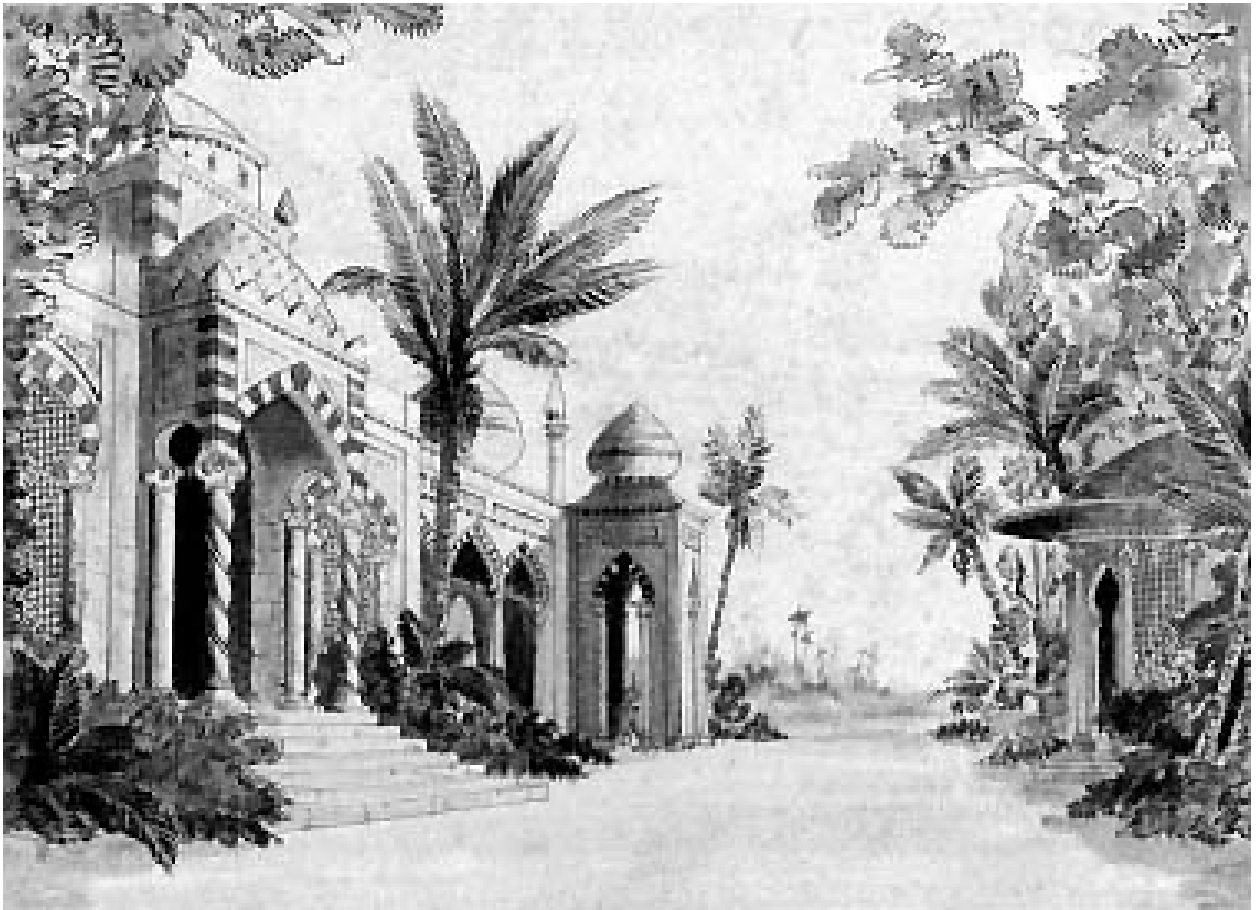
Ainda dentro da vertente analítica, a segunda parte trata das alternativas composicionais ao longo da ópera, na qual apresentam-se algumas possibilidades para entender o pensamento musical gomesiano, pelo menos no que tange à criação de *Condor*. A análise comparada de diferentes fontes primárias permite 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 exotismo 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 incurtir por este gênero tão ao gosto da sociedade de sua época. Nesse sub-capítulo, discutem-se as definições do exotismo 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 autógrafa. 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<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup>, 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.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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<sup>4</sup>, 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

---

<sup>4</sup> 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*<sup>5</sup> 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 introdução, 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.

<sup>5</sup> 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 Tranquilo 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 Brazílio 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 *cavaliere* 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.  
 Monicelli 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 Rapapini, 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 51.

#### 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 Vetro 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.  
 Marengo 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.  
 Stefanoni 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 8.  
 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	ZANZARONI	DISEGNATORI E DECORATORI	779
<p>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.</p>		<p>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 51.</p>	
<b>DISEGNATORI e DECORATORI</b>			
(vedi anche PITTORI, pag. 765.)			
<p>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.            Cogliola 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.            Oggheri Alessandro, in bianco, Foro Bonaparte 29.            Pagani Giuseppe, disegnatore litografo, via Larga 39.</p>		<b>MAESTRI DI MUSICA.</b>	
<i>Maestri di Composizione, Armonia, Contrappunto.</i>			
<p>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 Vetere 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.            Gianì nob. Carlo, di pianoforte, armonia e canto, via Morigi 5.            Gomes cav. Carlo, compositore, via Soncino Merati 10.            Mantelli Emilio, via Chiaravalle 7.            Mantelli Gianì Lucio, ivi.</p>			

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 *intelligenza* 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 custas 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 encontra 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 frequência 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.

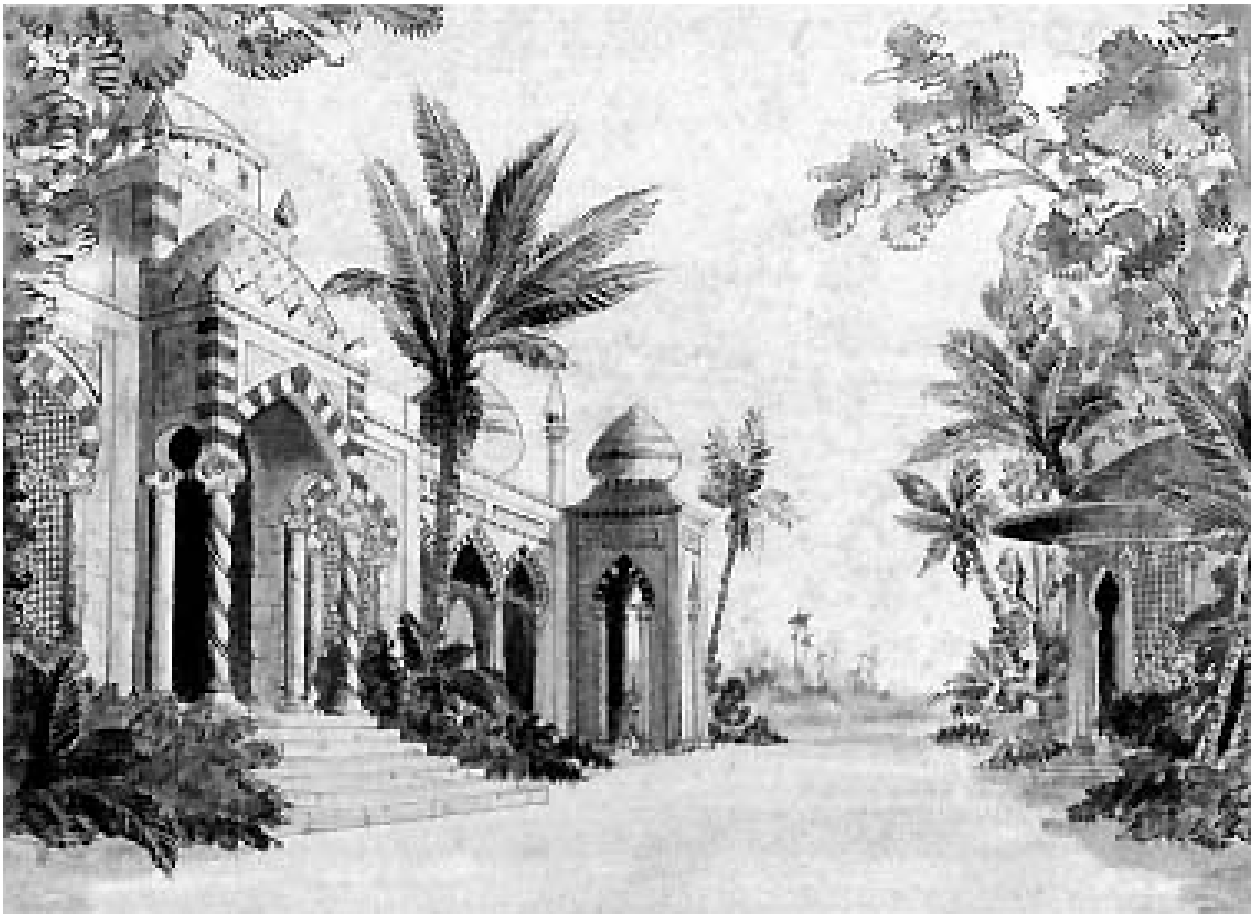
Em conclusão, a estética de Gomes tem que ser analisada em consonância com seu tempo, no seu *locus* cultural e dentro do gênero de que se ocupou prioritariamente. Dentro de suas limitações, fez o que desejava e o fez com muita competência, perfeitamente coerente com o ambiente cultural que o cercava, 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 Giulio 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 estreitar 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 Busseto. 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* (1834) 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*.<sup>6</sup> 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.

Soli soprani I                      *tristissimo*

*come un lamento*                      D'or - fa - nel - li e di pian - gen - ti chi lo

*ppp*

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

<sup>6</sup> A pátria o Rei salvou; a ele, honra e glória!

e a morosidade das modificações sociais, tão caras à causa do *risorgimento*<sup>7</sup>, 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 frequência 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

---

<sup>7</sup> 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).

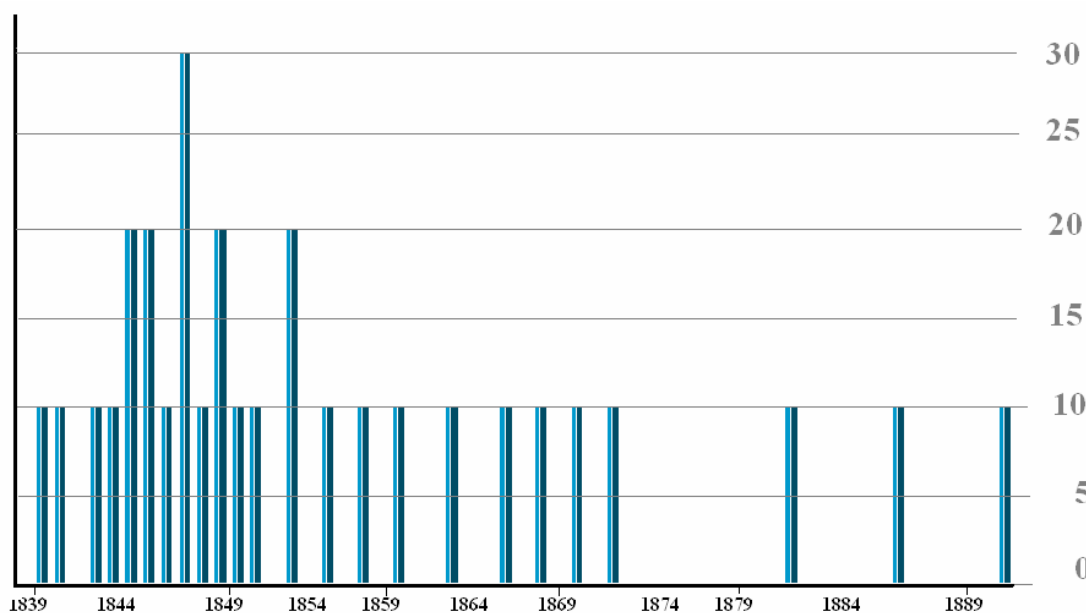


Figura 6 – Gráfico da distribuição da frequência de estréia das óperas de G. Verdi por ano, entre 1839 e 1893.

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 Manzoni 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 *scapigliato* 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 transliterabilidade 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<sup>8</sup>, 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 *Società* 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

---

<sup>8</sup> Tito Ricordi era filho de Giovanni Ricordi e pai de Giulio Ricordi. No período da fundação das Sociedades de Quarteto, Tito era o responsável pelos destinos da firma e Giulio, 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, Giulio 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 cinquenta 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 Mendelssohn (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 profughi 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. *Rigolletto*, 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 *scapigliati*. 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 *Scapigliati*, 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 intuito 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*<sup>9</sup>. 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 matriz da *grand-opéra*, o teatro da *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).

---

<sup>9</sup> 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, crítico e musicólogo italiano atuante na primeira metade do século XIX. Em seu livro *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 entendida 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 Huguenotes	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*.

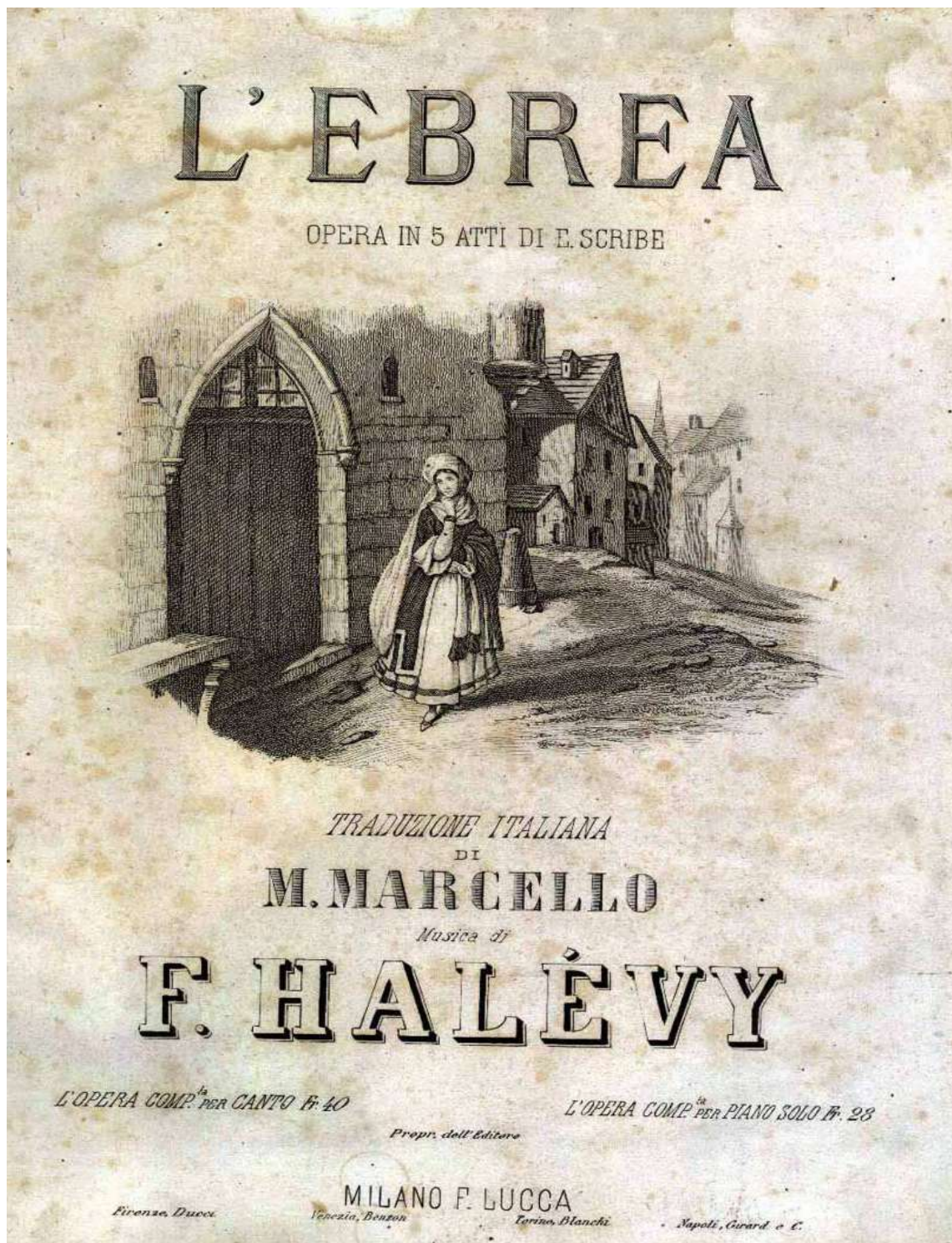


Figura 8 – Frontispício da primeira edição da versão italiana de *L'Ebrea*, publicada por F. Lucca.

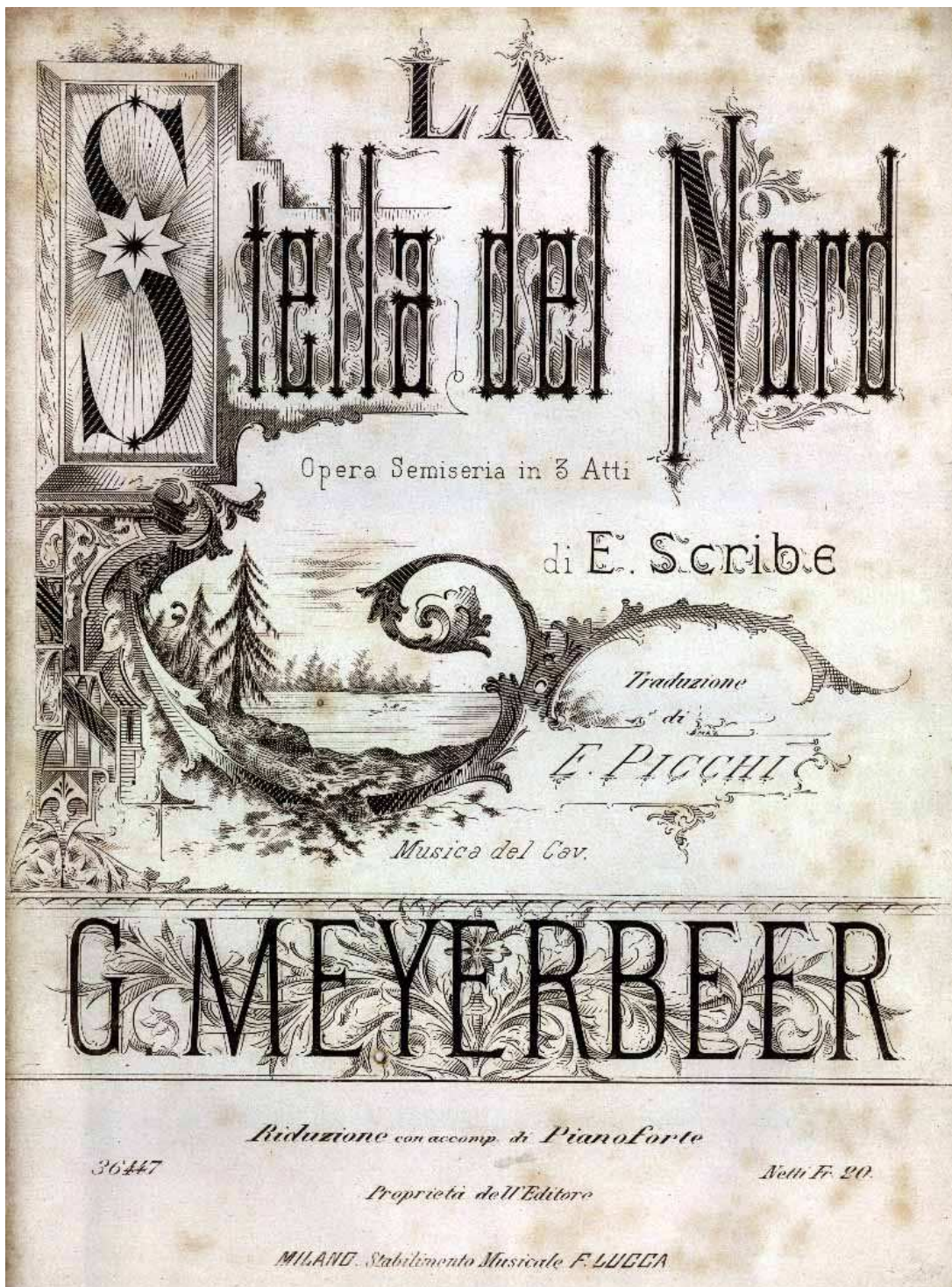


Figura 9 – Frontispício da primeira edição da versão italiana de *La Stella del Nord*, publicada por F. Lucca.

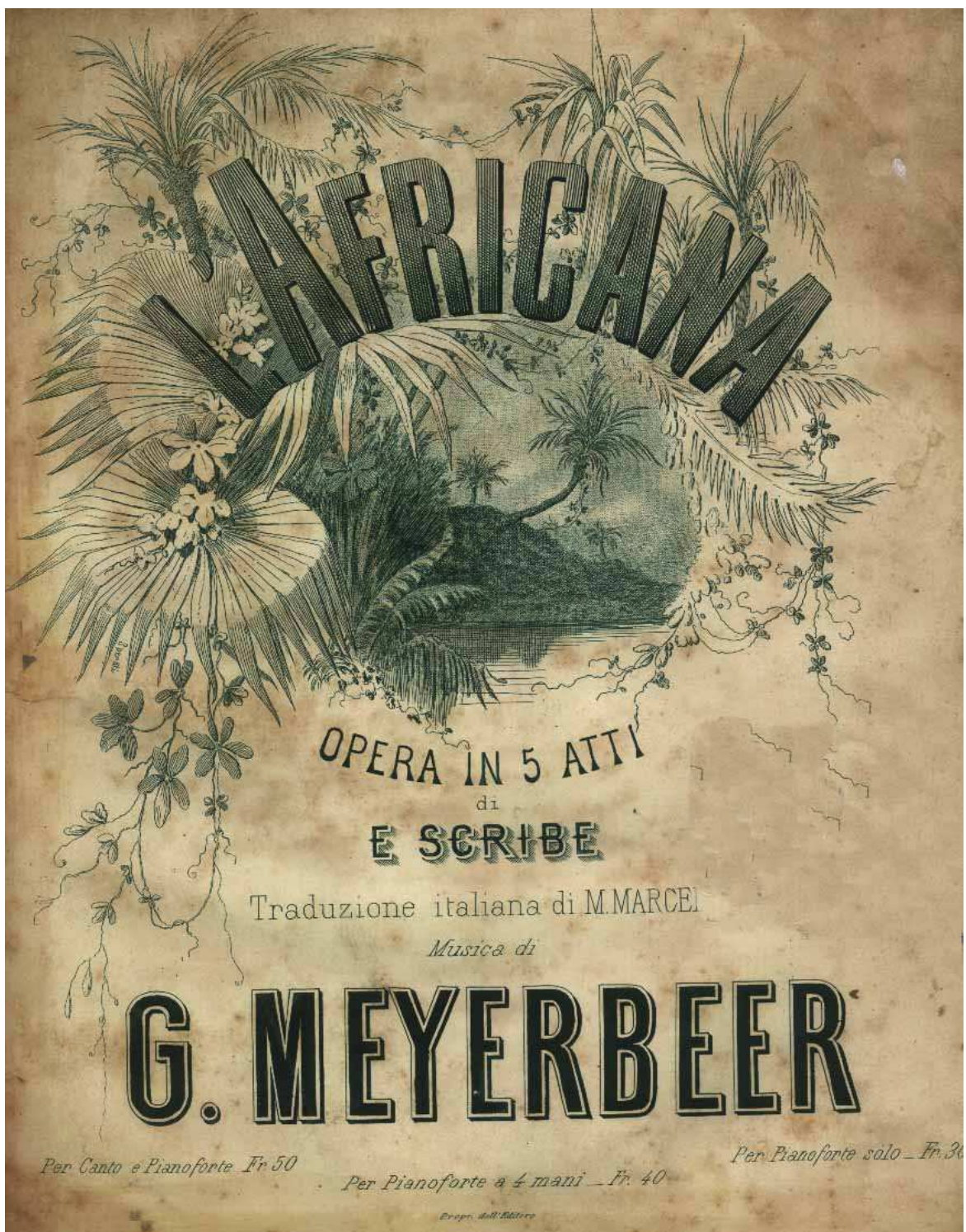


Figura 10 – Frontispício da partitura para piano solo de *L'Africana* de G. Meyerbeer, publicada por F. Lucca. Trata-se da versão em italiano.

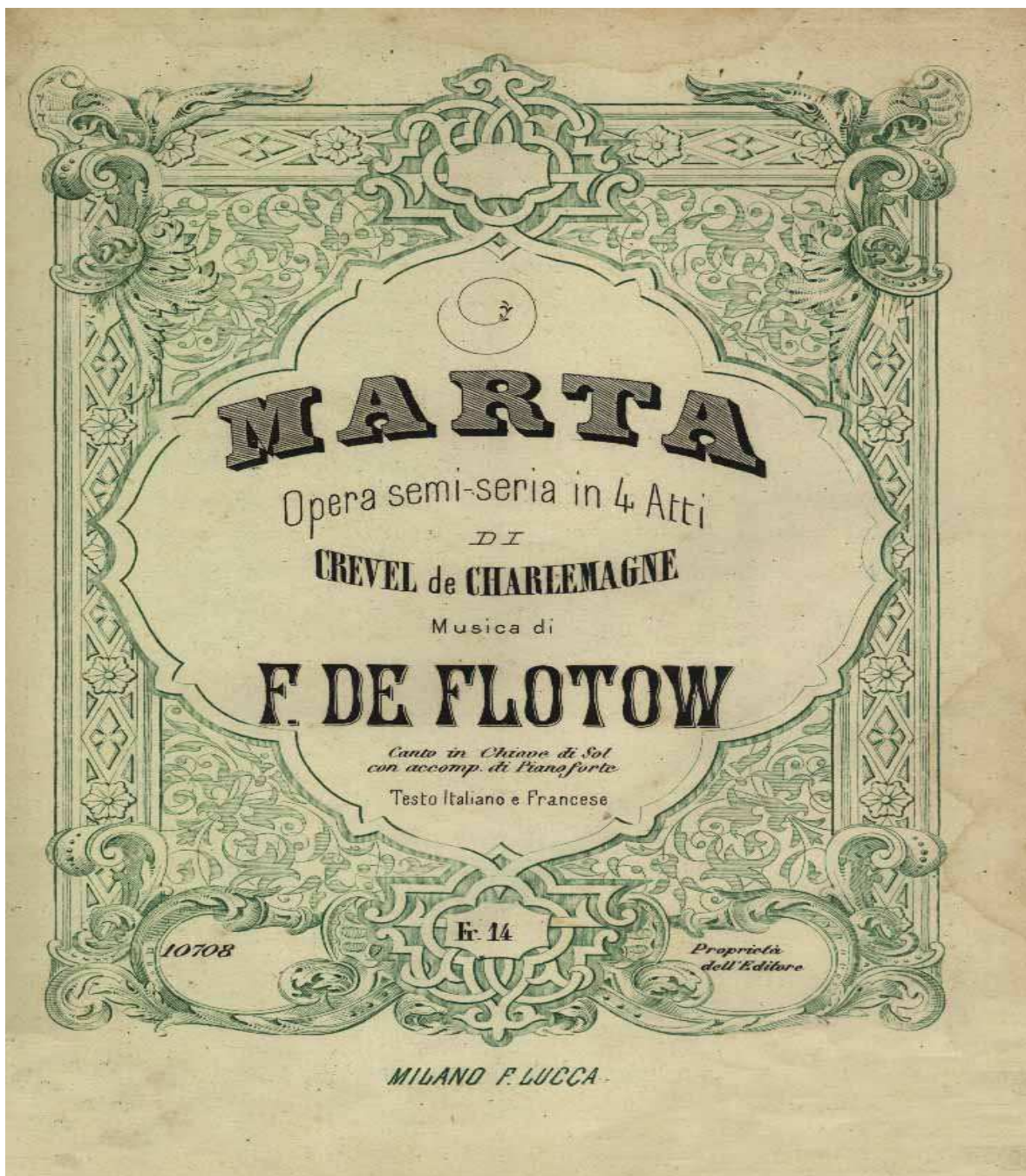


Figura 11 – Frontispício da partitura de *Marta* publicada por F. Lucca.

### *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 transsubstanciá-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 parisienses. 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 Juive* 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 Alvisé 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 Scavini, 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<sup>10</sup>, 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<sup>11</sup> 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 frequente 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.

---

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Giuseppe. Giacosa e Luigi. Illica 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 *p*  
 Oboe I  
 Clarineta em C *p*  
 Fagote  
 Trompa em F *p*  
 Memorino  
 Violino I *p*  
 Violino II *p*  
 Viola *p*  
 Cello *p*  
 Contrabaixo *p*

The image displays a page of a musical score for G. Donizetti's *L'Elisir d'Amore*. It features a full orchestral arrangement with a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (N), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (N) includes the lyrics: "Quan-to é bel - la, quan - to è ca - ra! Più la ve - de e più mi pia - ce, ma in". The score shows the orchestral introduction of the main phrase, with the vocal line entering later.

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 melódica 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).

Piccolo  
 Flauta  
 Oboe  
 Clarinete em Bb  
 Fagote  
 Soprano  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Cello

Guarda co-la non ve-di

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

Clarineta em B $\flat$

Harpa

Fosca

(guardando e additando verso il mare)

Ecco... al leg - no as - cen - do-no...

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

*pp*

*pp*

*pp*

*pizz.*

*pp* *pizz.*

*pp*

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

Corno inglês

Timpani

Izabela  
cres - ciu - ta al pian-to io fu - i o - ra fe - li - ce io

Violino I  
*pp* *div.*

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo  
*pizz.*

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 *violinate*s, é outro modelo comum ao período. Este artifício de orquestração consiste na frase apresentada pelos primeiros violinos ser reproduzida 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 reginação 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).

The image displays a musical score for the opera 'La Wally' by Alfredo Catalani. The score is arranged in a single system with seven staves, each representing a different instrument: Fluta (Flute), Oboe, Clarineta (Clarinete), Trompas em fa (F Horns), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Cello, and Contrabaixo (Double Bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The score shows a melodic line that is repeated across all instruments, creating a dense, full sound. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' above the notes. The Flute, Oboe, and Clarinet parts are written in treble clef, while the Trompas em fa, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo parts are written in bass clef. The Cello part includes a 'div.' (divisi) marking, indicating that the instrument is playing multiple parts of the melody. The overall effect is one of a rich, full orchestral texture.

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*, reex põe 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 convencionalizada, 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)

The image shows a musical score for Gioconda. It consists of two systems of music. The first system is for the character Gioconda, with the tempo marking 'Poco trattenuto'. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'Ve - di là, nel Ca - nal Mor - - - to, un na - vil che for - za il cor - - - so? Es sa'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of triplets in the right hand and a more melodic line in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

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.

The image shows a musical score for Enzo. It consists of two systems of music. The first system is for the character Enzo, with the tempo marking 'Poco trattenuto'. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'Ta - - - ci, ta - - - ci! ah - - - mè! da che t'ho - scôr - - - to, sos - pet'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of triplets in the right hand and a more melodic line in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

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

Por uma questão de mérito, deve-se ressaltar que este tipo de estratagemas 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 Maggiano, 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 motivico. 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).

Poco meno

Gajolo

mai sua fe - de tra - di un cor - sar...

Voi che pen - sa - - - te?

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)

Andante

Cambro

Al-la na-tia Ve

*pp*

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

Paolo Allegro cantabile

Ca - ra cit-tà na - ti - - - a...

*p*

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 Paulo (Figura 23).

The musical score consists of three systems. The first system shows Delia's vocal line with lyrics 'lag-giù al Pi-ra - no t'a - ma-va dun-que as-sai?' and Paolo's vocal line with lyrics 'Sem-pre di lei mi'. The piano accompaniment features a triplet figure in the left hand, marked with a 'p' (piano) dynamic. The second system shows Paolo's vocal line with lyrics 'par - li... già tut - to io nar -'. The piano accompaniment continues with the triplet figure in the left hand. The third system shows the piano accompaniment with the triplet figure in the left hand and chords in the right hand.

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 população, 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).

The image shows a musical score for the opera 'Fosca' by A. Carlos Gomes. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'parlato, interrotto, convulso' and 'cantabile grandioso con forza'. The piano accompaniment is marked 'p' (piano) and 'ff grandioso' (fortissimo grandioso). The lyrics are: 'Paz-za! paz-za! è ver! Oh qua - le or - ror son paz - za!'.

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).

Gioconda Allegro

O - ra pos - so mo - rer. \_\_\_ Tu - to è com - piu - to. Ah no! mia

Allegro

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)

Fosca *portando la voce*

- ah \_\_\_ fra - tel - lo! ce - di al gri - do del mio str - zia - to cor, \_\_\_ str - zia - to

Gioconda *allargando* *con strazio*

mo - re! a - mor!! \_\_\_ Ah!... \_\_\_ En - zo! Pie - tà! \_\_\_ En - zo! pie-

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).

The image shows a musical score for a vocal part. It is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Lento'. The lyrics are: 'Ah! \_\_\_\_\_ p Veg-go ca - der la sua leg-gia-dra tes-ta.. quel - la che'. The melody starts with a half note 'Ah!' followed by a long horizontal line. Then, there is a sharp downward interval of more than an octave to a quarter note 'Veg-go', followed by a series of quarter notes: 'ca - der la sua leg-gia-dra tes-ta..'. After a quarter rest, there is a sharp upward interval of an octave to a quarter note 'quel', followed by a quarter note 'la che'. The piece ends with a fermata over the final note.

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).

Jero

Andante

sen - - - do è del for - te se o - no - re gli è

gui - da, se sfi - - da la sor - - te la

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 Juive*, 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.

Eudoxia

Rachel Lui, mon é - poux?

ce n'est plus ton é - poux! c'est un lâ-che, un cou-

*ff*

*ff*

*a piacere* Ciel!

pa - ble que je dé - non - ce aux yeux de tous!

S *ff* Ciel!

T *ff* Ciel!

B *ff* Ciel!

Ciel!

Figura 29 - *La Juive*. F. Halévy. Terceiro ato, cena final. Um precoce uso de salto intevarlar 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.



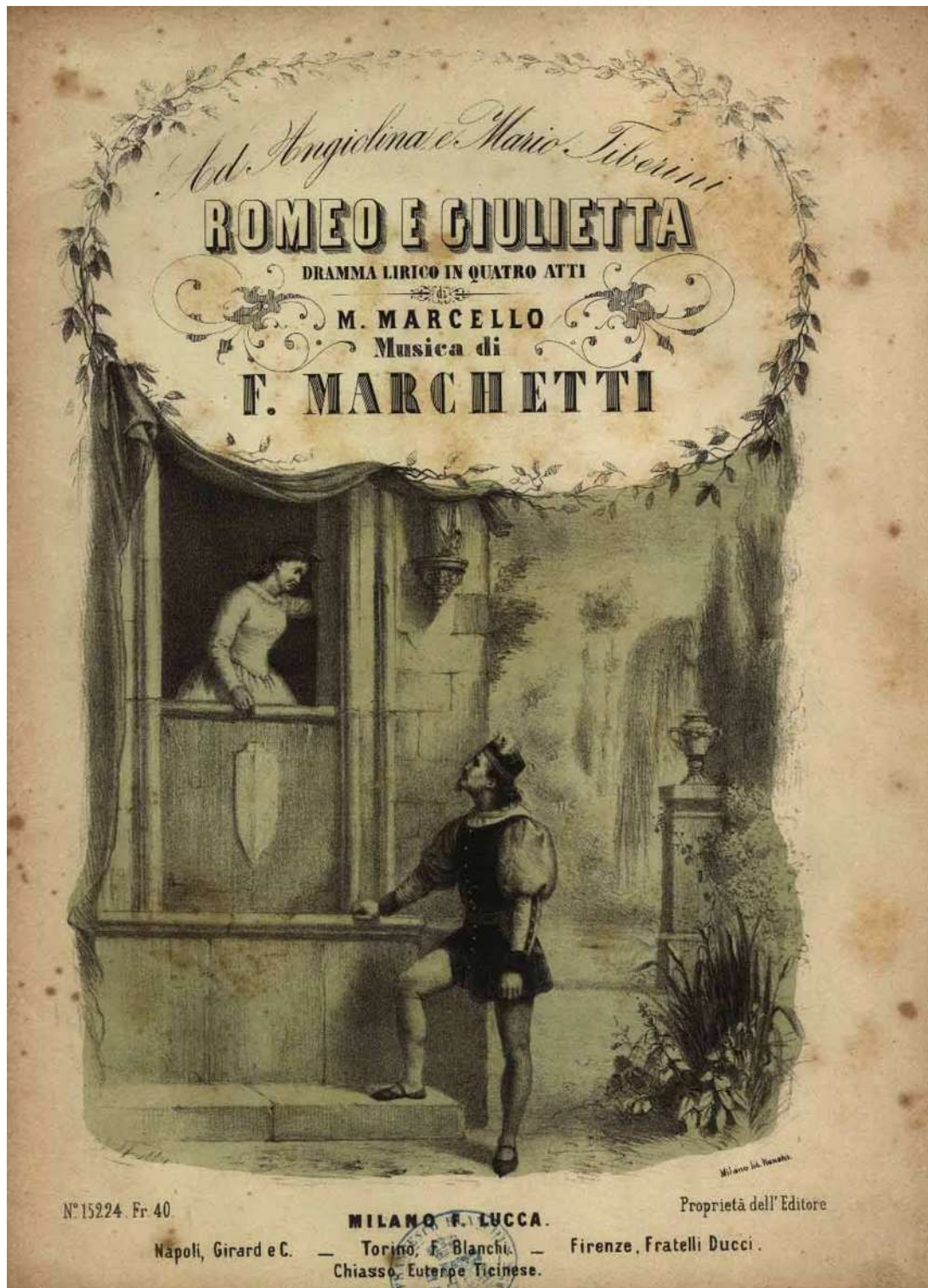


Figura 30 – Fronstispício da primeira edição de *Romeo e Giulietta* de F. Marchetti, publicado pela editora de Francesco Lucca.

### *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 *Ottocento*, 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 página 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. PARANO

PARTE I. <sup>a</sup>		
N.º	1. Preludio	0.50
15172	2. Coro di Maschere — O Fiorenza, quando il sole	0.50
15173	3. Cavatina di Alessandro — Della Sacchetti reduce (Basso)	1.00
15174	4. Romanza di Filippo — Ma verrà, mel dice il core (Baritono)	0.50
15175	5. Scena e Duetto FINALE 1. <sup>o</sup> Lorenzo e Filippo — All'adorata giovine (T. Barit.)	1.00
PARTE II. <sup>a</sup>		
15176	6. Cavatina di Luisa — Sono Strozzi... ho nobil core (Soprano)	1.00
15177	7. Scena — Oh! misera Luisa	0.25
15178	8. Duetto di Luisa e Filippo — Se tu m'ami (S. Barit.)	1.25
15179	9. Gran FINALE 2. <sup>o</sup> — Oh! d'Italia nobil fiore (S.T.B.B.)	2.00
PARTE III. <sup>a</sup>		
15180	10. Aria di Lorenzo — Del lungo fingere (Tenore)	1.00
15181	11. Coro di Prigionieri — Perché si lenti passano	0.75
15182	12. Profesia di Filippo — Donna tradita, esanime (Barit.)	0.75
15183	13. Scena e Duetto FINALE 3. <sup>o</sup> di Luisa e Filippo — L'ora suprema! (S. Barit.)	1.00
PARTE IV. <sup>a</sup>		
15184	14. Scena — Ancor non giunge	0.50
15185	15. Preghiera — Se a te un padre morente la figlia (Soprano)	0.50
15186	16. Coro dell'Orgia — Di gioia, di festa (Soprano)	0.75
15187	17. Aria di Luisa — O fratelli, sorgete, sorgete (S.T. Bas.)	1.00
15188	18. Terzetto FINALE di Luisa, Lorenzo e Alessandro — Ecco l'infame	1.00

17170 — Spartito per CANTO — 7.00

Prezzi netti

Proprietà E. Cottica  
Stampa — Rappresentazione

Reg. N.º 447 — Legge 25 Giugno 1865.  
Trattati Internazionali

NAPOLI. Stabilimento — Musicale T. COITRAU

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.

<i>SCENA ED ARIA</i>	<i>SCENA E DUETTO</i>	<i>FINALE</i>
<i>Scena</i>	<i>Scena</i>	<i>Scena</i>
<i>Cantabile</i>	<i>Tempo d'attacco</i>	<i>Tempo d'attacco</i>
<i>Tempo di mezzo</i>	<i>Cantabile</i>	<i>Largo concertato</i>
<i>Cabaletta</i>	<i>Tempo di mezzo</i>	<i>Tempo di mezzo</i>
	<i>Cabaletta</i>	<i>Stretta concertata</i>

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).

*scena*

Ines

Che più t'ar-res-ti? L'o-ra è tar-de vie-ni: di

*cantabile*

Leonora

Ta-cea la not-te pla-ci-da e

*tempo di mezzo*

Ines

Quan-to nar-ra-sti! di tur-ba

*cabaletta*

Leonora

- Di ta-le a-mor, che dir - - si mal può dal-la pa

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'attacco*. 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 attacco* 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 una 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).

Scena

Cuniza

A me gli ami - ci!

*p*

Tempo d'attacco

Leonora

*con tutta la forza*

Ti co - no - sco in que - sto i - stan - te: di te

# Largo concertato

Andante mosso

*p* *ff*

Leonora

Cuniza

Imelda

Riccardo

Oberto

Soprano

Tenor

Baixo

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

A quell' as - spet - to un fre - mi - to

*p* *ff*

Andante mosso

The musical score is for a vocal ensemble and piano. It consists of eight vocal staves (Leonora, Cuniza, Imelda, Riccardo, Oberto, Soprano, Tenor, Baixo) and a piano accompaniment at the bottom. The tempo is 'Andante mosso' and the time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat major). The lyrics are 'A quell' as - spet - to un fre - mi - to'. The score includes dynamic markings of *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.



## Tempo di mezzo

Oberto **Allegro**

bas - ta u - na vi - ti - ma a ques - to co - dar - do, e il pa - dre e la-

## Stretta concertata

Riccardo

- - Al - l'on - ta ris - pon - de - re m'u - dre - sti, ve - gliar - do, al

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* – *raccontto* inicia com uma *scena* (Dais vivas, meus amigos, ao venturoso par!) (Figura 35).

Pagem

Dais vi - vas meus a - mi - gos ao ven - tu - ro - so par! Mas ah! ah!

Figura 35- A.Carlos Gomes, A Noite do Castelo. 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?).

Andante

Pagem

Era al - ta noi-te; en - vol - ta a

Figura 36– A.Carlos Gomes, A Noite do Castelo. 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).

Allegro marziale

Raymudo

*f* A voz do so-bri - nho do so-bri - nho do nos-so bom

Figura 37- A.Carlos Gomes, A Noite do Castelo. 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).

com afirmativa

Allegro marziale

Raym.

ci, co-nhe-ci; ou-vi bem des-ta vez.

T

8

B

ah!

ah!

Qual se

Qual se

*f*

*f*

*p*

*p*

*f*

*p*

Lá m V7 V I Lá M

Figura 38 – A. Carlos Gomes, A Noite do Castelo. Primeiro ato. O final do cantabile se dá sobre V<sup>7</sup> 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
<i>scena</i>	Ré M	Sol M – IV Fá# M – V <sup>7</sup> de III m Si m – III m Sol M – IV Ré M – I Lá M	Sem indicação – segue um Allegro	4/4
<i>cantabile</i>	Lá m	Lá m – Ré m Si M – Mi M – Lá7 – Re m – Sol 7 – Do M – Fa# <sup>7</sup> – Si M – Mi <sup>7</sup> – 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 <sup>o</sup> transformado enarmonicamente em Mi <sup>7</sup>	Andante	12/8
<i>Tempo di mezzo</i>	Lá M	Lá M – I Fá#M – Mi m – Ré M – Lá M – Ré M – Si m – Sib M – Mib M – Lá <sup>7</sup> – Ré M – Lá <sup>7</sup>	Allegro marziale	4/4
<i>Cabaletta</i>	Ré M	Ré M – I Lá <sup>7</sup> – V <sup>7</sup> Mi7 – V <sup>7</sup> de V La M – V de I Ré M – I Si m – VI m Fá# M – V <sup>7</sup> de VI m Lá <sup>7</sup> – V <sup>7</sup> 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'attacco* (*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 Castelo* (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.

### Scena

Gonzale

Miei fe - de - li! a cos-tei strap -

*ff* *p* *p*

# Tempo d'attacco

Pery

to - re. Un gior - no a - mi - co ed os - pi - te la

# Largo concertato

Andante maestoso

Cecy

Pery

Alvarez

Don Antonio

Gonzalo

Ruy

Alonso

Soprano

Tenore

Baixo

È dal cie - lo ma - le det - to. chi tra - dis - ce la 'amis - ta.

È dal cie - lo ma - le det - to. chi tra - dis - ce la 'amis - ta.

È dal cie - lo ma - le det - to. chi tra - dis - ce la 'amis - ta.

stá!

(da sè)

L'indoma - to ecieco af-

È dal cie - lo ma - le det - to.

È dal cie - lo ma - le det - to.

È dal cie - lo ma - le det - to. chi tra - dis - ce la 'amis - ta.

È dal cie - lo ma - le det - to.

È dal cie - lo ma - le det - to.

Andante maestoso

# Tempo di mezzo

Allegreto mosso

*ff*

## Stretta concertata

Allegro deciso

Cecy  
Pery  
Alvarez  
Gonzalo  
D. Antonio  
Ruy  
Alonso  
Soprano  
Tenor  
Baixo

All - ar - do - ta ar - di - ta im - pre - ssa as - sun - ta.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.  
All - ar - do - ta ar - di - ta im - pre - ssa as - sun - ta.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

*f*

Allegro deciso

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 motivica 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.

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

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).

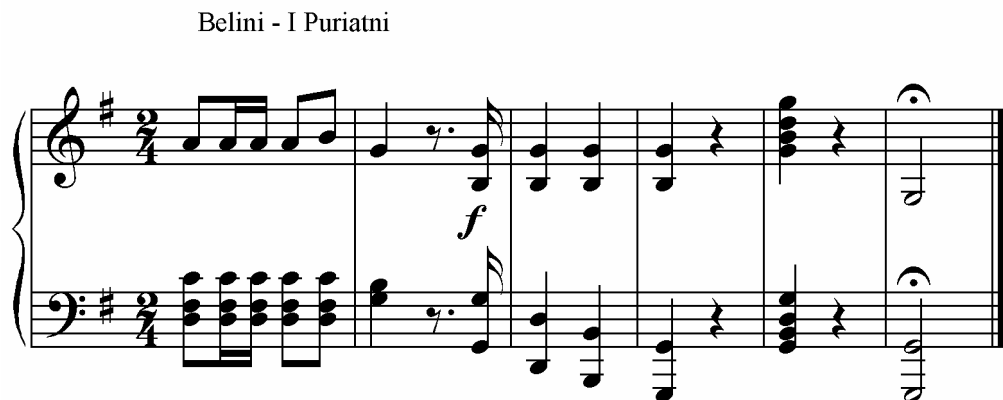


Figura 42 – Final de cena do primeiro ato de *I Puritani* de Bellini.

A **Afirmação tonal com representação 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 frequência 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).

The image displays a musical score for three parts: Tenor, Bass, and Piano. The Tenor and Bass parts are written in treble and bass clefs respectively, both in common time (C). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The score begins with a rest for the vocalists, followed by a series of chords and melodic lines. The Tenor part has lyrics: "E di Be-lo la ven - de-ta con la tua sa-prà tuo-". The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present above the Tenor and Bass parts and below the Piano part. The score shows the initial measures of the choral coda for Abigaile.

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

The image displays a musical score for G. Verdi's *Nabucodonosor*, Act II. It features three systems of music. The first system includes vocal staves for Tenor (T) and Bass (B) with the lyrics "prà tuo - - - nar!". The second and third systems show a piano accompaniment with complex chordal textures and rhythmic patterns in both the right and left hands. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

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<sup>6</sup> – V – I (Figura 46).

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes Tenor and Baixo vocal parts and piano accompaniment. The second system includes Raym., T, and B vocal parts and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand, with some chords in the final measures.

**Tenor**  
 8 gra - ças se vão dar.

**Baixo**  
 gra - ças se vão dar.

**Raym.**  
 ah! sim o crei - o.

**T**  
 8 Oh! que des - gra - ças.

**B**  
 Oh! que des - gra - ças.

5  
Raym. ah! sim o crei - 6.

5  
T Oh! que des - gra - ças.

B Oh! que des - gra - ças.

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

Raym. gra - ças.

T gra - ças.

B gra - ças.

Ré maior      I   I6/4   I6   I   VIIm      I6/4   V7      I      I      I

Figura 46 – A. Carlos Gomes, *A Noite do Castelo*. 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:

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

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

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

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

Più animato

Piano

*ff*

*p*

7

*p dolce*

*pp*

22

27

*p*

33

*pp*

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:

Animato

*f* l'on - ta a - tro - ce a pu - nir io con voi piom-be - rò io con voi piom-be - rò.

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.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

- System 1 (Measures 1-5):** Starts with a *ff* dynamic. The right hand has a melodic line with accents and slurs. The left hand plays a steady accompaniment of chords. A blue bracket labeled 'A' spans measures 1-3, and another blue bracket labeled 'C' spans measures 4-5.
- System 2 (Measures 6-10):** Marked *calando di forza*. The right hand has a descending melodic line. The left hand continues with chords. A pink bracket spans measures 6-8.
- System 3 (Measures 11-16):** Starts with a *p* dynamic. The right hand has a melodic line with a red bracket under measures 11-12. The left hand has a melodic line with a blue bracket under measures 13-15.
- System 4 (Measures 17-22):** Features a green line connecting notes in the right hand across measures 17-21. The right hand ends with a *ff* dynamic and a long note. The left hand has a melodic line with a green bracket under measures 17-21.
- System 5 (Measures 23-27):** Starts with a *p* dynamic, followed by *ff* in measure 24, and *p* in measure 25. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a melodic line with slurs. A pink bracket spans measures 23-24.

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).

The image shows a musical score for the final of the duet between Gilda and Rigoletto in Act 2 of *Rigoletto* by Giuseppe Verdi. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features vocal lines for Gilda and Rigoletto, and a piano accompaniment. Gilda's line includes the lyrics "na - - - te." with the instruction "(escono dal mezzo)". Rigoletto's line includes the lyrics "ne - - sa - prà.". The piano accompaniment is marked "ff" and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

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 reapresentação 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 inexistente e a questão dos finais de unidade dramática assume outra

dimensão. A unidade maior é, nessa condição, o ato. Os segmentos continentais praticamente se articulam um com os outros, sem a necessidade de uma conclusão formal. Mesmo assim, não deixa de ser curioso notar que, quando essa necessidade surge, Verdi prefere uma fórmula de conclusão mais próxima à afirmação tonal, isto é, mais próxima de suas próprias fórmulas anteriores, do que as soluções que Gomes apresenta no *Il Guarany* e, com maior ousadia, nas óperas que seguem. 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 mediantes. (Figura 53)

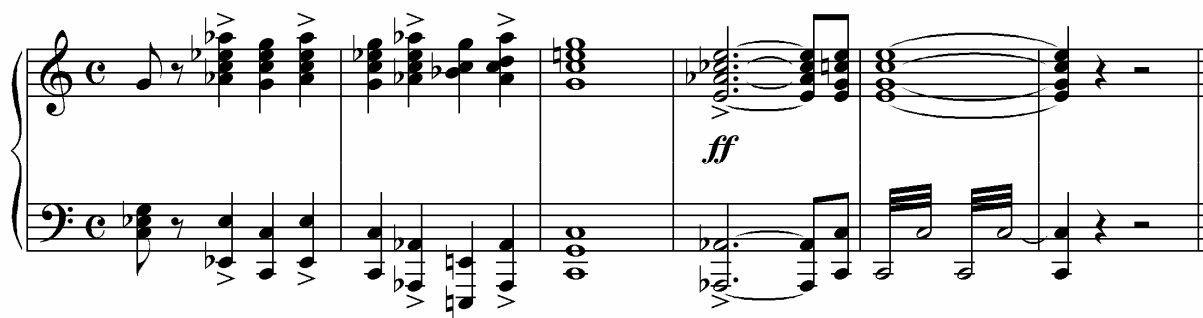


Figura 53 – G. Verdi, *Otello*. Final do terceiro ato.

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).

Alleg. deciso

Salvator

Masaniello

ta!

Re!

*ff* 3 3 3 3 3 3 3 3

Figura 54– A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Terceiro ato, final do dueto, n° 26.

Figura 55 – A. Carlos Gomes, *Salvator Rosa*. Terceiro ato, início do n° 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 – VI<sub>m</sub> - IV – I sobre a tônica maior (dó maior) (Figura 56).

The image displays a musical score for the final of the 27th scene from 'Salvator Rosa' by Carlos Gomes. It consists of three systems of music. The first system features a vocal line for 'Duca' and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'In mio po - te - re à cau - - - ti con - vien o -'. The piano part is marked 'poco meno mosso e ritenuto'. The second system shows the piano part continuing, marked 'pp' (pianissimo), with the instruction 'par!' above the staff. The third system shows the piano part continuing, marked 'ff' (fortissimo). Below the piano part, harmonic analysis is provided: 'DoM I I I VI<sub>m</sub>' for the first system and 'IV I' for the third system.

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<sup>6</sup> – I<sup>6/4</sup> – IV – I (Figura 57).

Ré b M            I    IV<sup>6</sup>   I<sup>6/4</sup>   IV    I

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)<sup>12</sup> 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.

<sup>12</sup> 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).

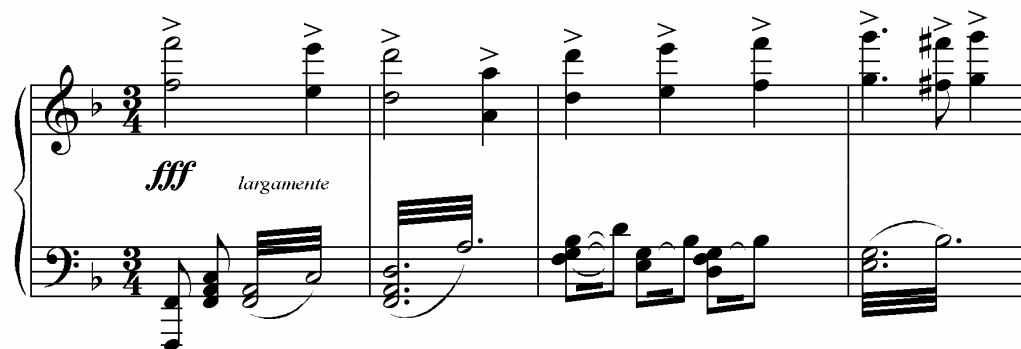


Figura 59– A. Ponchielli, *La Gioconda*. Terceiro ato, *finale*.

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 con 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).

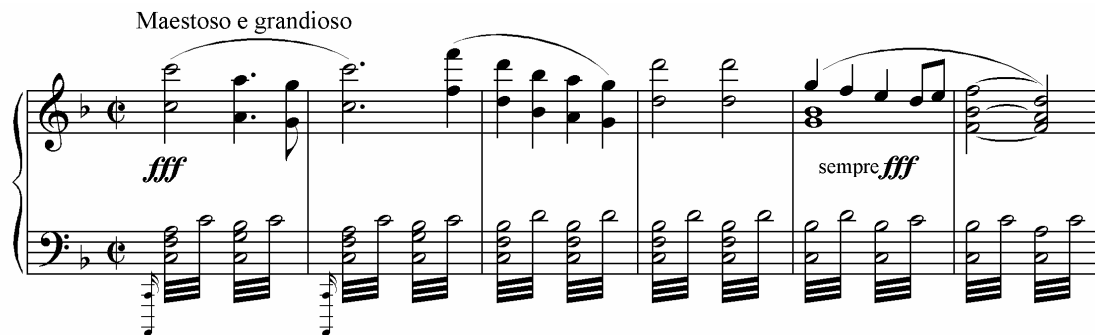


Figura 62 - P. Mascagni, *Cavalleria Rusticana*. Final da ópera.



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

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

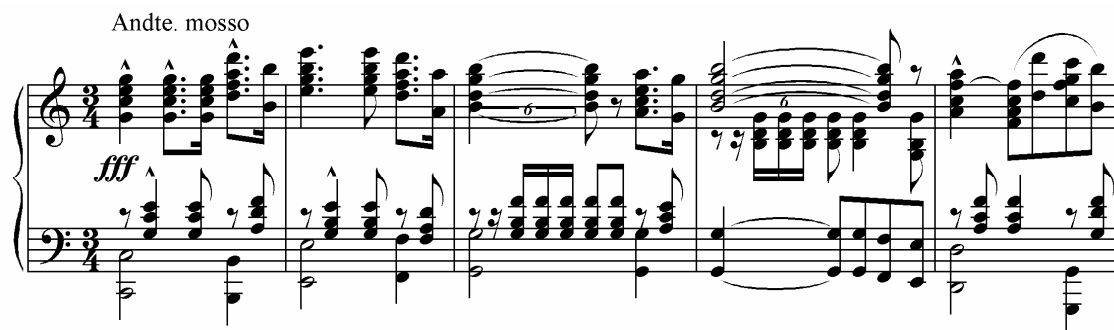


Figura 64 – G. Puccini, *Le Villi*. Primeiro ato, *Preghiera*.

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).

The image displays a musical score for the final of the third act of *Andrea Chénier*. It consists of two systems of music. The first system is marked *Larghissimo* and begins with a piano part marked *ff*. The piano part features a series of chords and a melodic line with a sixteenth-note run. The orchestra part is marked *stentate* and includes a sixteenth-note run. The second system is marked *Presto* and begins with a piano part marked *stentate* and *ff*. The piano part features a series of triplets. The orchestra part is marked *f* and includes a sixteenth-note run. The score is written in G major and 2/4 time.

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 monólogo de Fedra, o final do ato ascende a um grau insuportável de tensão com a afronta dissimulada de Adriana para com a Princesa di Bouillon. Essa carga emocional se consubstancia e se exorta na conclusão orquestral do ato, com a retomada do tema do cantabile que acompanha a recitação de Adriana, agora densamente orquestrada e em dinâmica fortíssimo (Figura 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*.

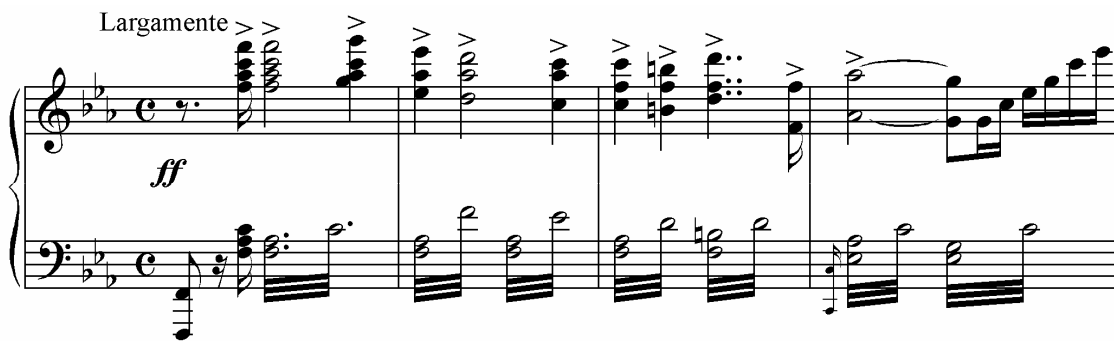


Figura 68– F. Cilea, *Adriana Lecouvreur*. Terceiro ato, *finale*.

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, Puccini, 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 *giovane scuola*. De fato, esse novo molde do melodrama lírico de Gomes, Ponchielli e Catalani foi fundamental para que pudesse surgir a linguagem da *giovane 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 lícito 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 Maestro 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 *Théâtre des Italiens* 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 frequência, 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).

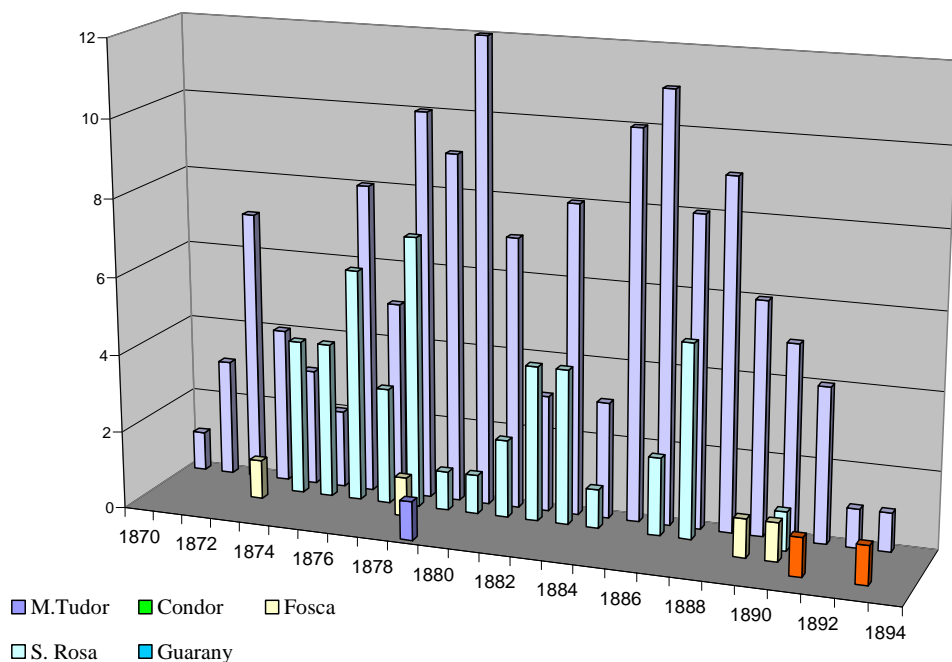


Figura 71 – Distribuição das encenações das óperas italianas de Gomes de 1870 até 1893, tomando-se o número de teatros que as encenavam independente do número de récitas.

Assim, mesmo com os problemas de custos, *Il Guarany* 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 interessado 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 criação, faltando só o trabalho manual da instrumentação.

Disse criação, 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 afflictio pela febre da incerteza na execução desta opera, onde os personagens são quase todos de grande importância, como é o teatro 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 teatro 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 empresa 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 empzarios 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 desaparecer 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*.

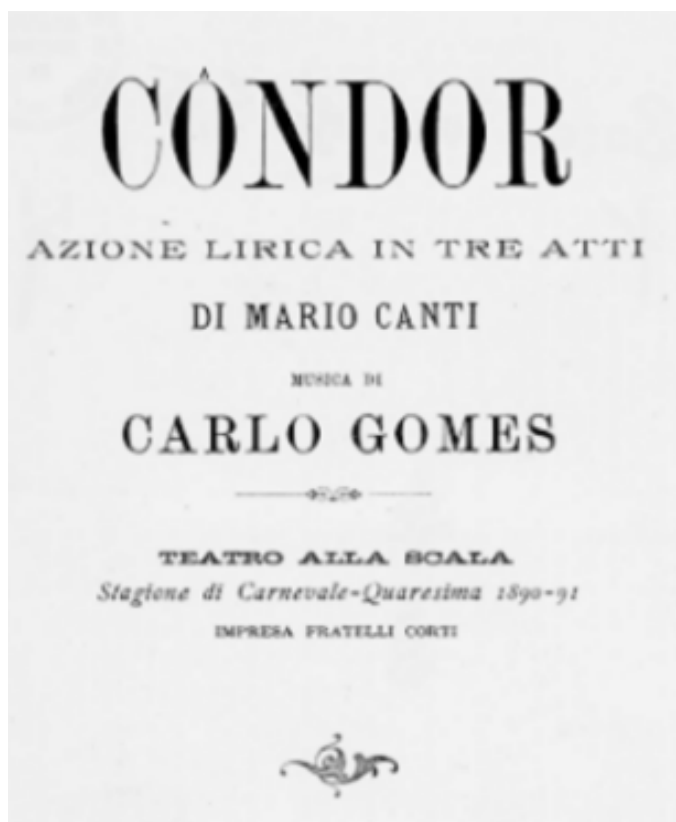


Figura 72 – Frontispício do libreto original de Condor publicado pela tipografia Regiani de Milão.

As referências sobre Mario Canti nas bases de dados são praticamente inexistentes. O sobrenome Canti é citado com relativa frequência 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, contactou 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 facciata 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 costruzione*), 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*”.



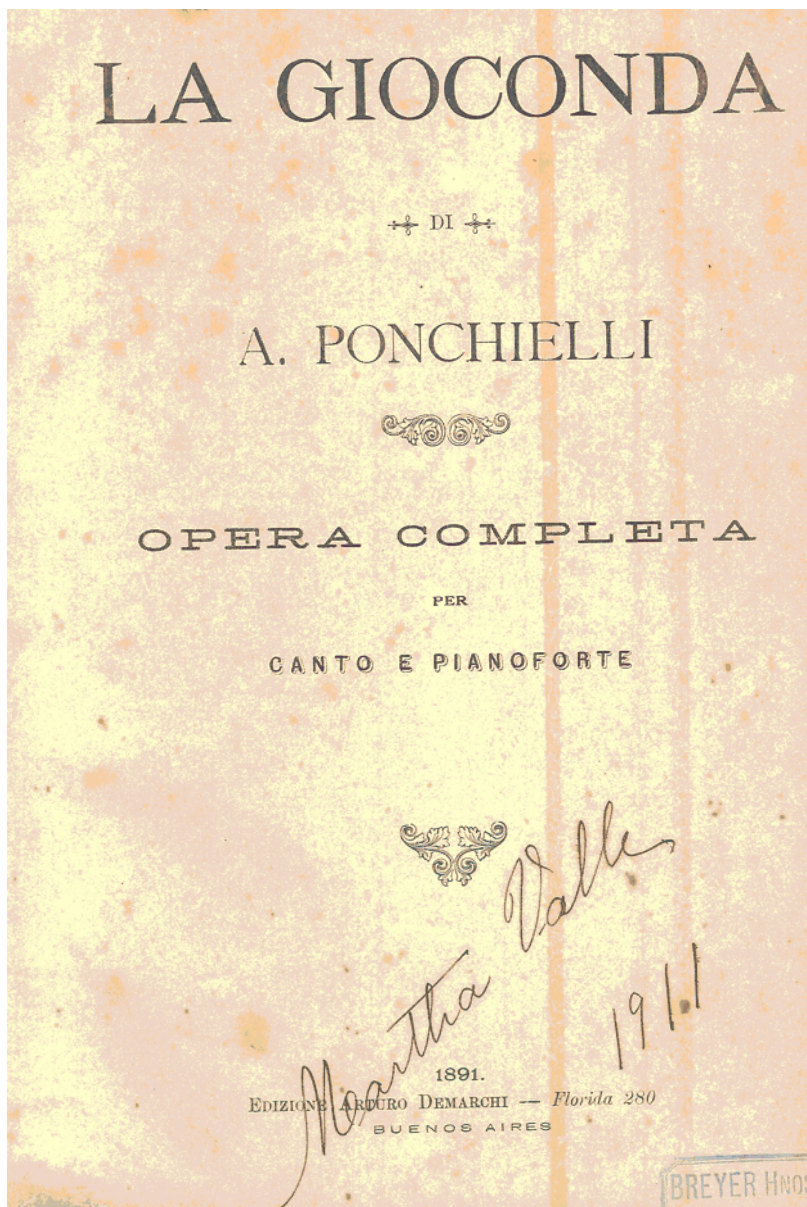


Figura 74 – Partitura de *La Gioconda* impressa em Buenos Aires por A. Demarchi em 1891.

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 tipografia Regiani. A relevância desse achado, segundo o Professor Gaspare Nello Vetro, é que ele elimina a hipótese 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.

A mim de a de Guarany, acho melhor não balar con-  
 ceteros. Resolve pois a minha impressão a progre-  
 sivamente de que se transmita a minha que pedes,  
 encerrando-me em abito por isso de Nicotina por  
 Heliana e Guarany =

Entretanto informo-me de seguinte:

O tempo poderá cantar, somente no tom da partitura  
 original em  $\frac{1}{2}$  tom abaixo, como está no papel que te  
 mandei há tempo?

Quas partes são precisas das seguintes:

- 1<sup>o</sup> Violino
- 2<sup>o</sup> Violino
- Viola
- Violoncello
- Contrabaixo

NOB. de suite "Odaléa" (antes "Condor")  
 copiado em 30 de agosto a origem 185  
 Expono que tem o tempo  
 interpretado de 24 tempos  
 tempo de 24 compassos

"Odaléa"  
 O tempo será??

A suite de ~~Condor~~, tendo ficado entre  
 outras músicas. Muitas na Bahia, tendo aqui  
 de mandar tua outra copia. = Expono tua  
 determinação. Sempre teu am. sincero  
 Carlos Gomes

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

**ODALÊA**  
(EX - CÔNDOR)  
OPERA-BAILE EM 3 ATOS  
DE  
**CARLOS GOMES**

PROPRIEDADE DO AUTOR EM TODOS OS PAIZES

*Azione lirica in D Atti.*

*Mario Cangi*

*Musica di*

*Carlo Gomes*

*Alto 2º*

*Saxifura*

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

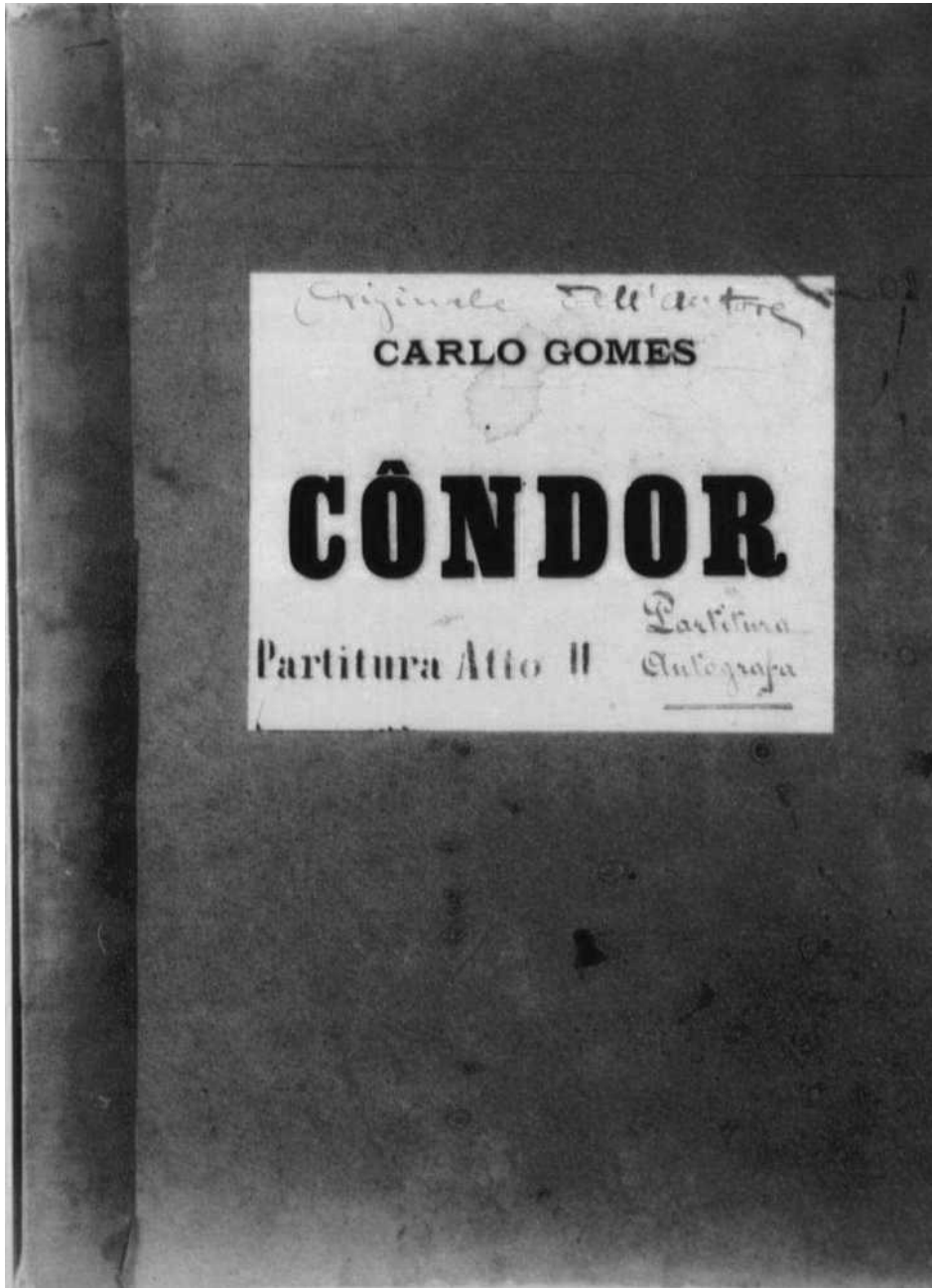


Figura 77 – Etiqueta original do manuscrito autógrafo para o segundo ato de *Condor*.

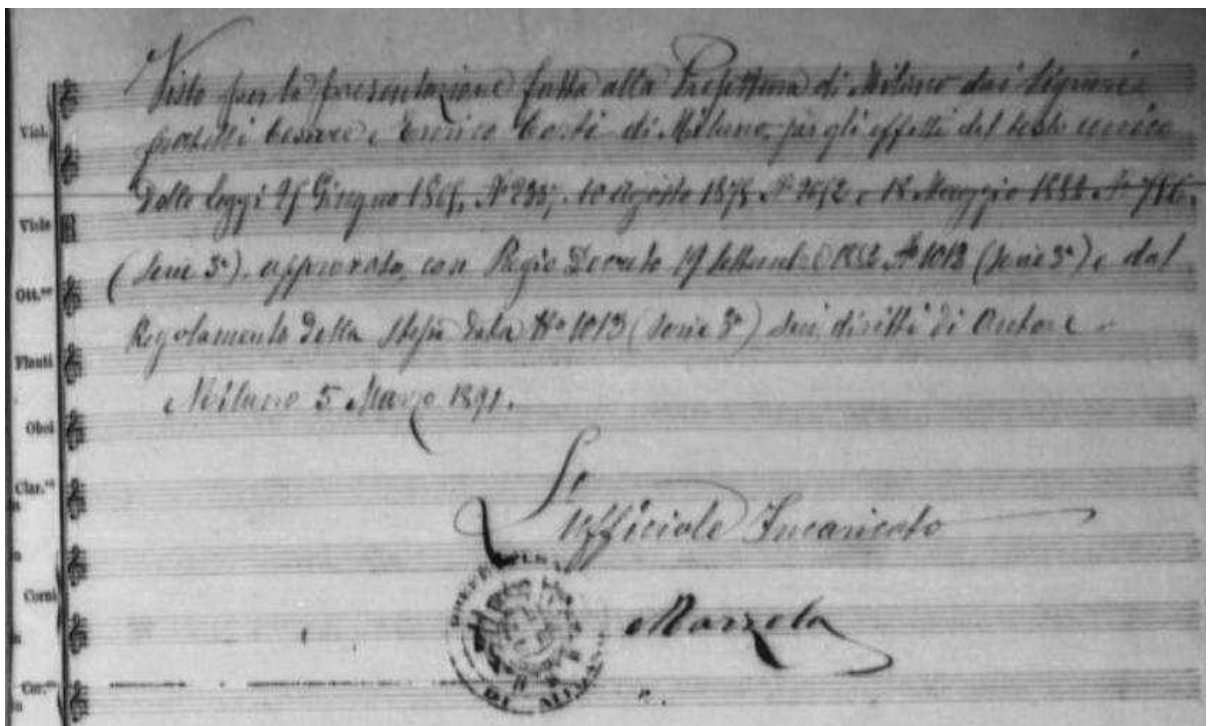


Figura 78 – Registro do direitos de autor lançado na última pagina do manuscrito autógrafo do primeiro ato.

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 (strumentazione 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. Mackwork Praed. - Aux Etoiles! mélodie, paroles de S. Bordese, tradut. rhytm. de l'angl. de E. Langton. *Ricordi*.
- 88-91. [30930-33] **D'Agenti 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. *Santofanni Gius.*, Napoli (rappr. la 1.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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 *Notturmo* 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<sup>13</sup>. 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

---

<sup>13</sup> 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*.

<b>PRIMEIRO ATO</b>					
<b>secção</b>	<b>intervenção</b>	<b>tonalidade</b>	<b>Fórmula de compasso</b>	<b>Nº compassos</b>	<b>Pg.</b>
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*.

<b>SEGUNDO ATO</b>					
<b>Secção</b>	<b>intervenção</b>	<b>tonalidade</b>	<b>Fórmula de compasso</b>	<b>Nº compassos</b>	<b>Pg.</b>
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.
notturmo	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
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 terceiro ato de *Condor*.

## PERSONAGGI

---

ODALEA, regina di Samarcanda . DARCLÉE ENRICHETTA.  
ZULEIDA, nomade . . . . . BORLINETTO ERINA.  
ADIN, paggio della regina. . . . STEHLE ADELE.  
CÒNDOR, capo delle Orde Nere . DE NEGRI G. B.  
ALMAZOR, astrologo caldeo . . NAVARRINI FRANCESCO.  
IL MUFTÌ . . . . . MARINI PIO.

### CORI

Favorite — Cortigiani — Popolo.

### . COMPARSE

Boscainuoli — 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.

O

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, *Jeruscky Giovanni*  
 Primo Contrabasso pel Ballo, *Motalli Nestore*  
 Primo Flauto per l'Opera, *Zamperoni Antonio* - pel Ballo, *Negri Giuseppe*  
 Primo Ottavino, *Bazzi 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 Gastano* - pel Ballo, *Gianni Emilio*  
 Primo Trombone per l'Opera, *Nebi Pio* - pel Ballo, *Comazzi Federico*  
 Bass-Tuba, *Ancemanti Guglielmo*  
 Prima Arpa per l'Opera, *Carlotta Sormani-Moretti*  
 Seconda Arpa per l'Opera e prima pel Ballo, *Marini Amelia*  
 Gran Cassa e Piatti, *Vanelli Giuseppe* o *Borioti Carlo*  
 Timpani, *Gavasi Luigi*  
 Organo e Fisarmonica, *Galli Remigio*  
 Ispettore e Direttore di scena, *Archinti Gustavo*  
 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. Bazzi 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 demais. 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.

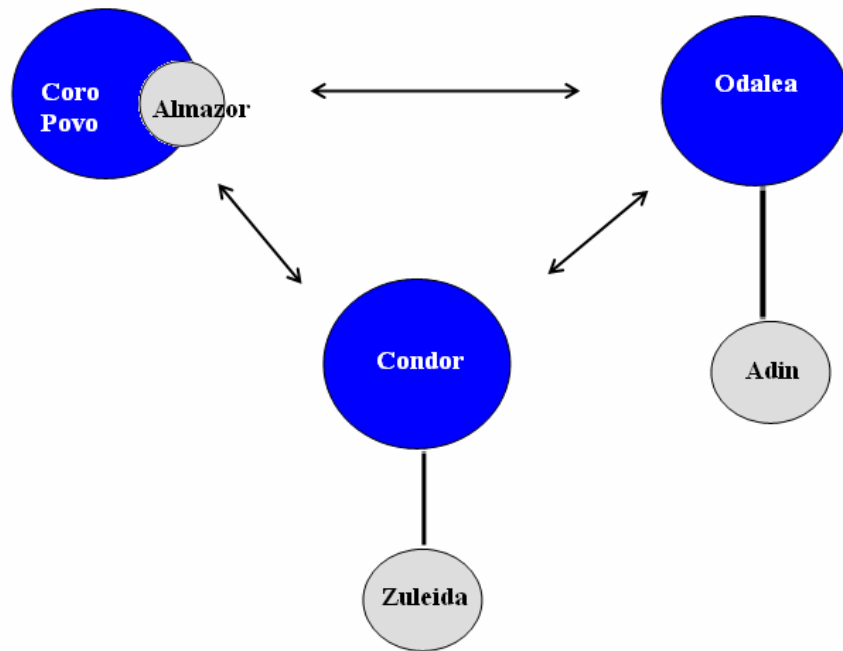


Figura 86 – Disposição diagramática dos conflitos.

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.

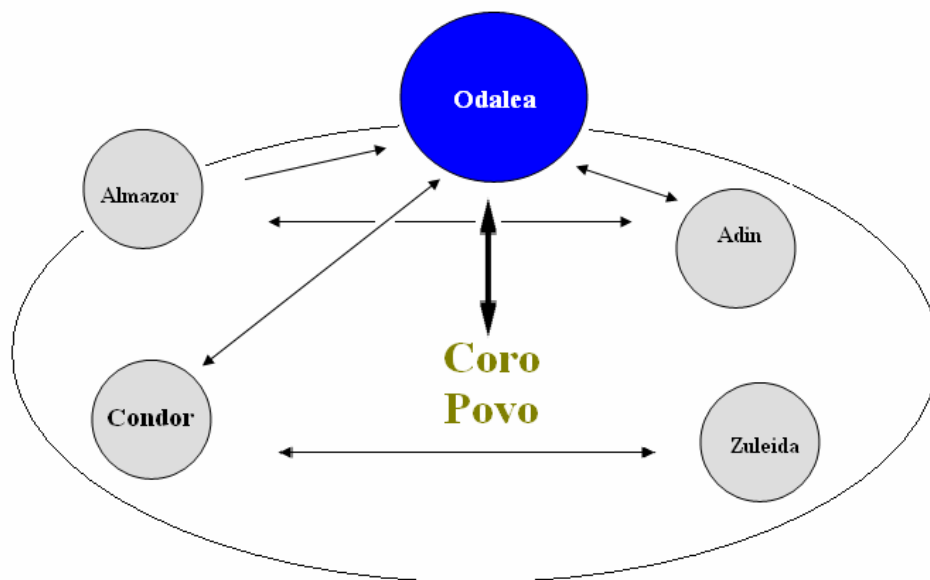


Figura 87– Um rearranjo do diagrama de conflitos ao longo do terceiro ato.

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 *Notturmo* entre o segundo e o terceiro ato.

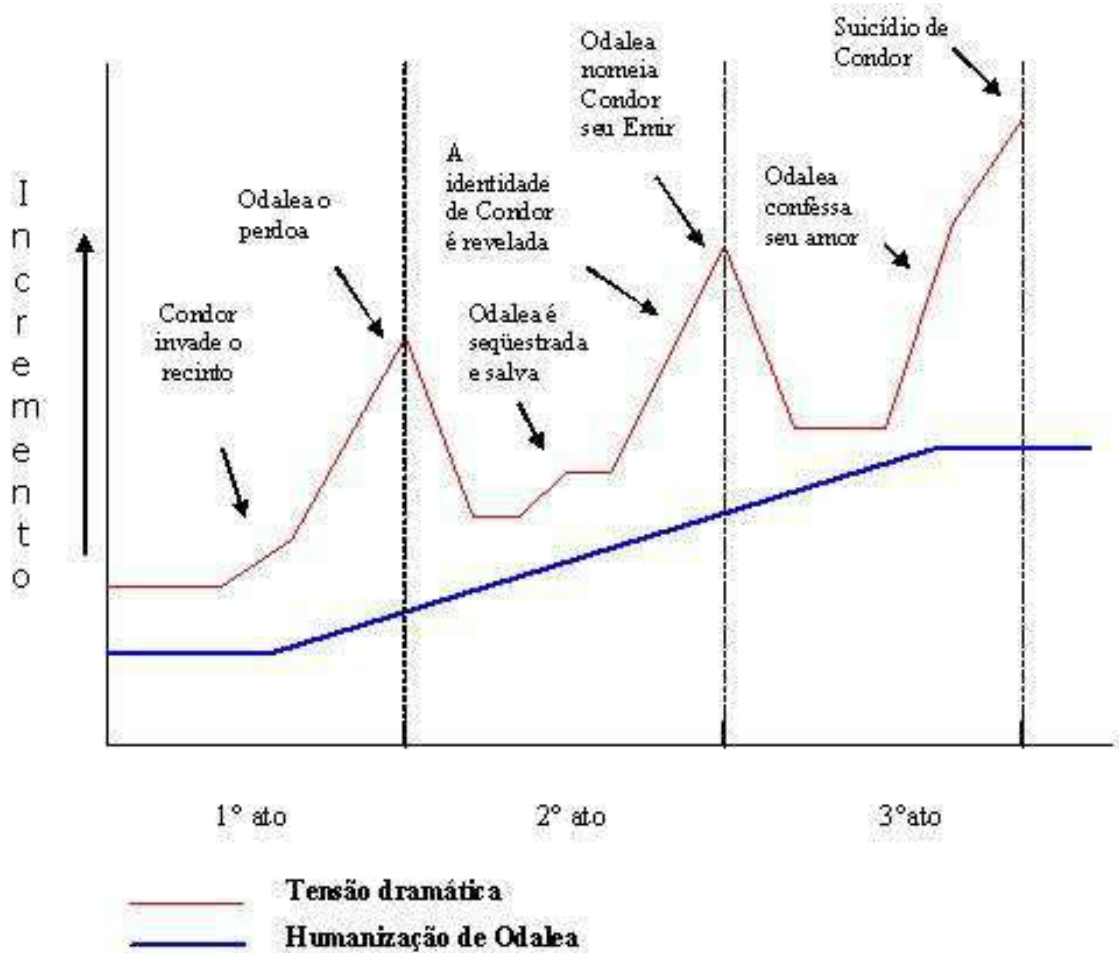


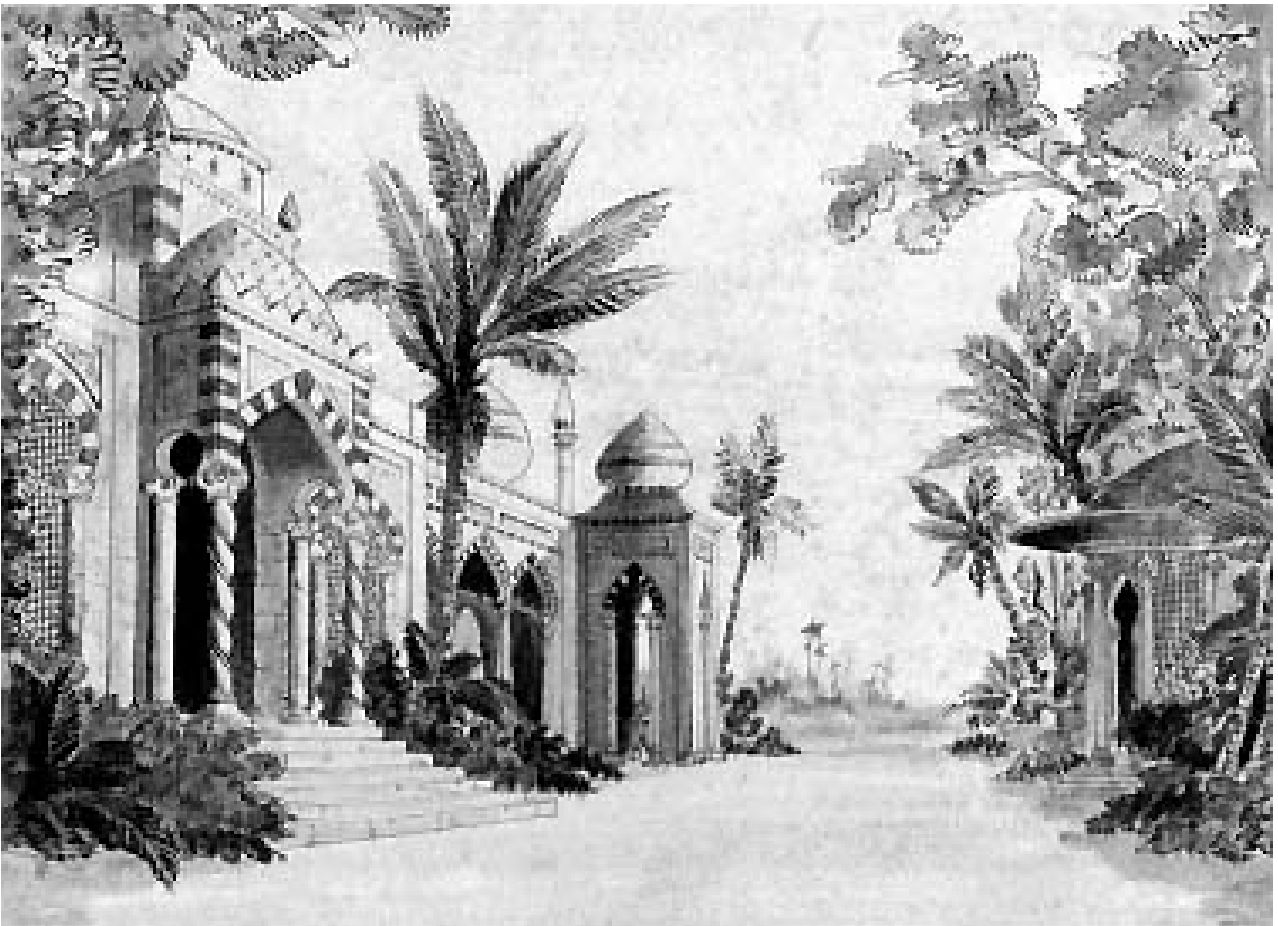
Figura 88 – Gráfico demonstrando o curso dramático de *Condor*.

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 *Notturmo*, 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 silêncio; 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
<i>Ohimè! Ohimè! Non va di questo...</i>	Uma folha. Manuscrito autógrafo. <i>Da Odalea – rifacimento del Condor.</i>	---	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 *Notturmo* 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).

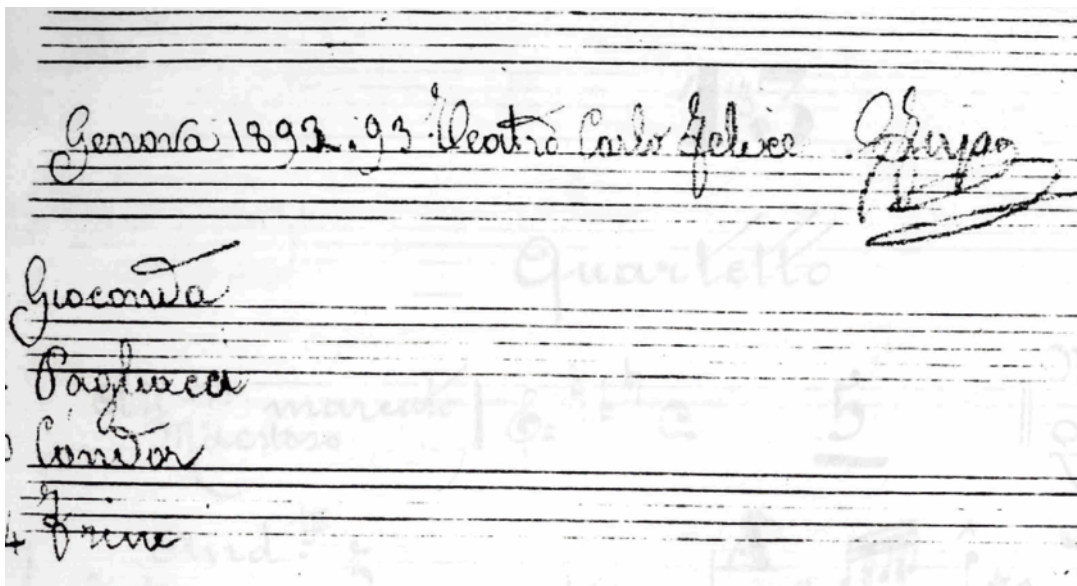


Figura 90 – Referência à apresentação em Gênova, 1893.

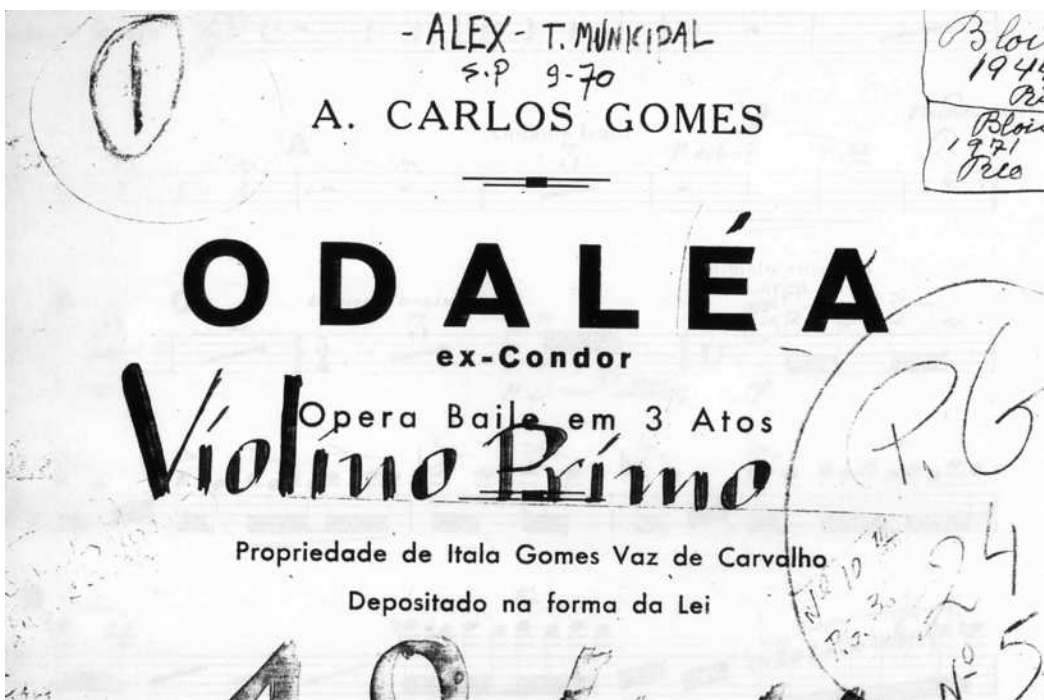


Figura 91 – Referência à apresentação de 1944 conduzida por Eleazar de Carvalho.



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<sup>14</sup>, 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

---

<sup>14</sup> 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
<i>Ah! Contemplar m'e dato in te l'aurora</i>	Soprano, tenor e piano	10	Arthur Demarchi, Milão
<i>Avea sultana altera</i>	Soprano e piano	3	Arthur Demarchi, Milão
<i>Ballata Adin: Nel regno de le rose uma sorgente</i>	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
<i>Vagando la notte per l'arida piaggia</i>	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**

*Le vittoria by m. Cantanti il canto  
Atta del condor*

CÔNDOR ACTO II

Reproduzido por G. LOSCAR

**PEÇAS AVULSAS**

Preludio = Piano solo . . . . .	ACTO I
Ballata — Adin — <i>Canto e Piano</i> . . . . .	" "
Monologo — Zuleida . . . . .	" II
Zuleida — Côndor, <i>Duetto</i> . . . . .	" "
Nocturno = Piano solo . . . . .	" III
Frasc — Odalea — <i>Canto e Piano</i> . . . . .	" "
Serenata — Adin . . . . .	" "
Monologo — Odalea . . . . .	" "
Quartetto . . . . .	" "
Odalea — Côndor, <i>Duetto</i> . . . . .	" "

**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



**BALLATA ADIN**  
*Nel regno de le rose una sorgente*

ATTO I.º

*vibrate*

*FF brillante*      *p*      *pausa*

*Deciso*

*FF*

*stacc.*

*p*      *fp*

**CANTO**

Nel

*dolce*      *rall.*

i  
Propriedade do author

CÔNDOR-GOMES

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 fantasia sobre temas da ópera composta por Ernesto Couto (Figura 95) e um transcrição para piano por Julio Reis.<sup>15</sup>



<sup>15</sup> 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.

Ao meu amigo Raymundo PEREIRA

**CÔNDOR**

Opera em 3. Actos de A.C. Gomes.

FANTASIA BRILHANTE

por Ernesto COUTO

Allegro animato

*p* *ff*

*p* *rallentando*

Andante espressivo  
*p*

Rua de Gonçalves Dias 73

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 Comunale 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 contendo 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 vivacissimo. 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 autógrafa.

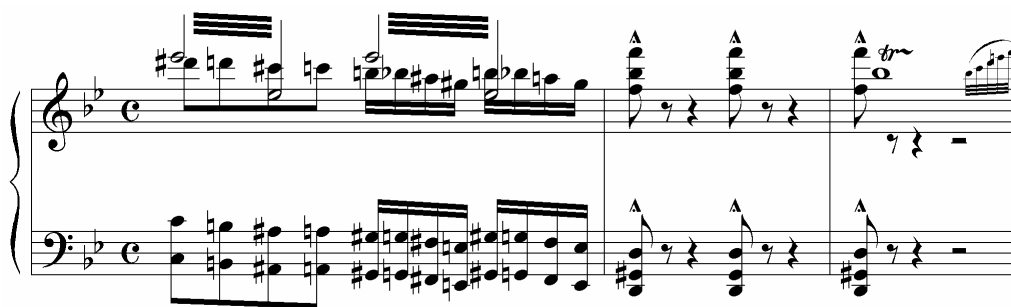


Figura 99 b – Compassos 29-31 do Prelúdio<sup>16</sup>. Versão definitiva.

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<sup>17</sup>. 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.

<sup>16</sup> As páginas correspondem à partitura para canto e piano (FUNARTE/Ricordi)

<sup>17</sup> Página 125, terceiro compasso. Partitura para canto e piano. Edição FUNARTE/Ricordi.



a

Lento — 3 —

Il mio li - be - ra - tor, nell' om-bre ap-pe-na in - tra-ve-du-to o - v'è? 6 Fa ch'ei-s'i - nol - tri!

b

— 3 —

Il mio li - be - ra - tor, nell' om-bre ap-pe-na in - tra-ve-du-to o - v'è? Fa ch'ei-s'i - nol - tri!

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.

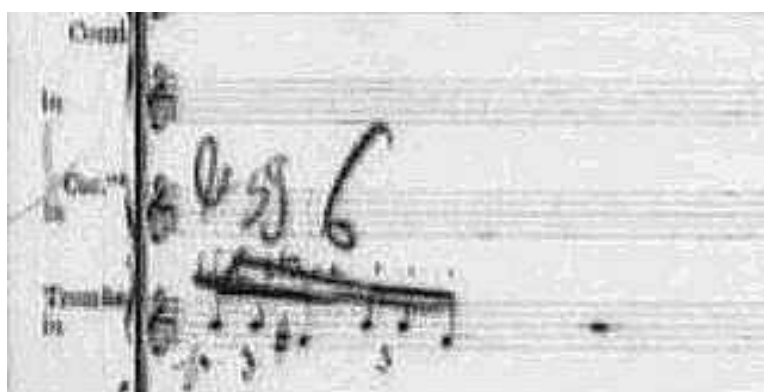


Figura 101 – No manuscrito pode ser vista a transformação de duas tercinas em uma sesquiáltera confiada à trombeta.

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.

Finale II<sup>o</sup>      Seguito della scena 2<sup>a</sup>  
atto 2<sup>o</sup>

*And*

~~Violino I~~  
Violino II  
~~Viola~~  
Araldo fl. C  
Almazorah fl. F  
Muffa fl. C

*Noterò, come sempre  
al punto, scrivere gli  
Continuare a  
accidenti in ogni principio  
di pagina*

*f* *dimoz subito*  
*f* *dimoz subito*  
*f* *dimoz subito*  
*pp* *pp*

*And*

(113) Piccoli caratteri in rosso, per. 18 battute d'accompagnamento

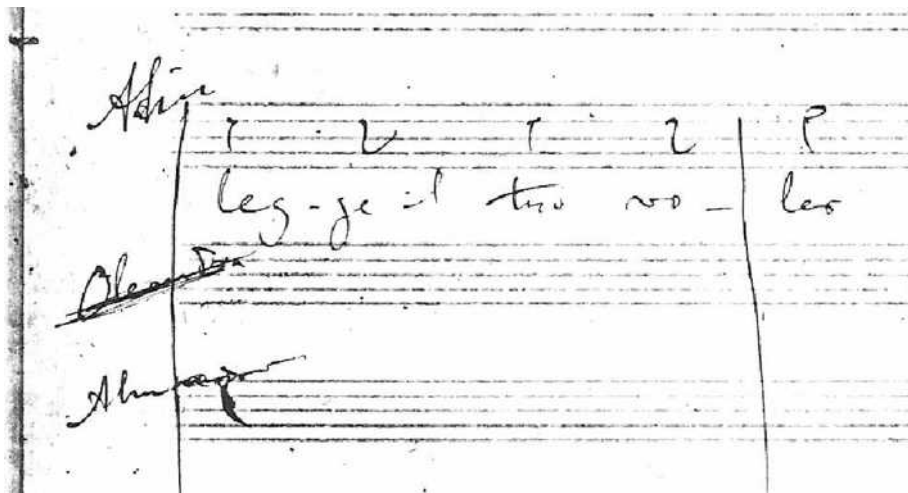
51

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

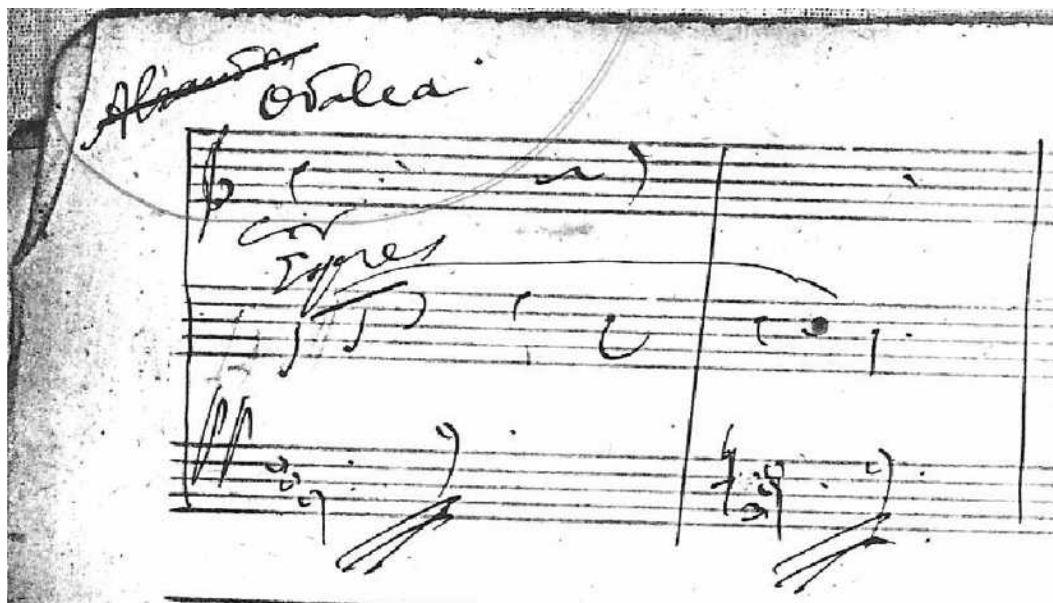


Figura 103 – No início da próxima sub-unidade dramática, Gomes indica a retirada do personagem.

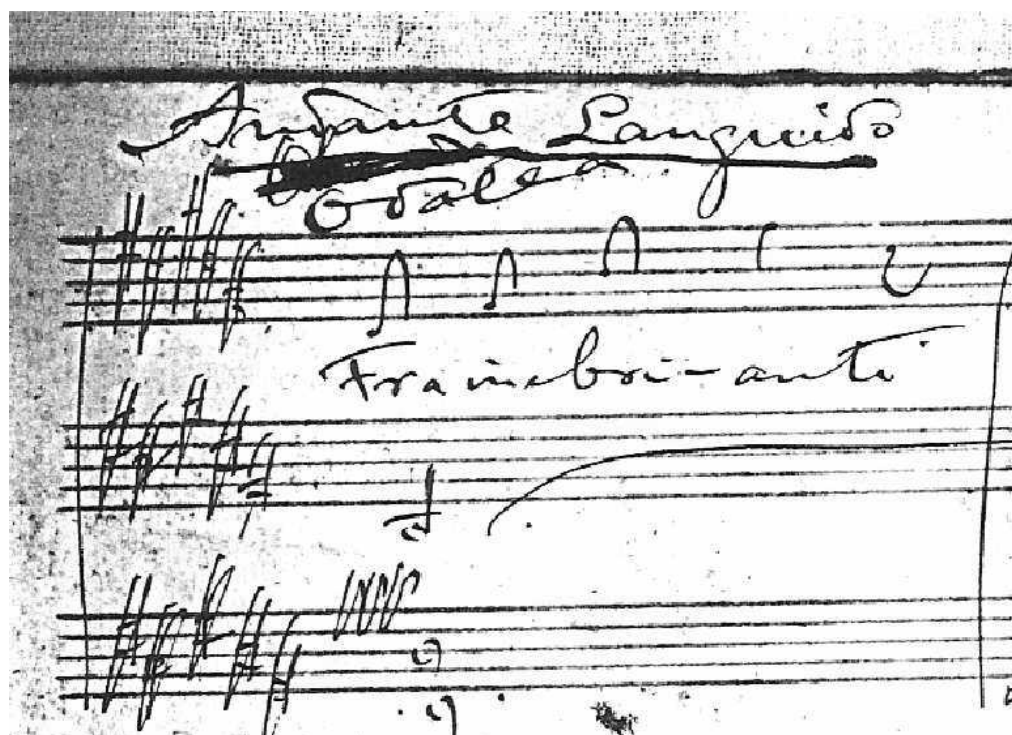
Um outro aspecto a relatar nesta fase é que, parece, Gomes luta com uma dificuldade de identidade com o nome do personagem principal. Ao longo do primeiro ato vários nomes são propostos para o principal solista feminino, Odalea. Talvez um estudo mais cuidadoso, do ponto de vista grafológico, possa revelar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



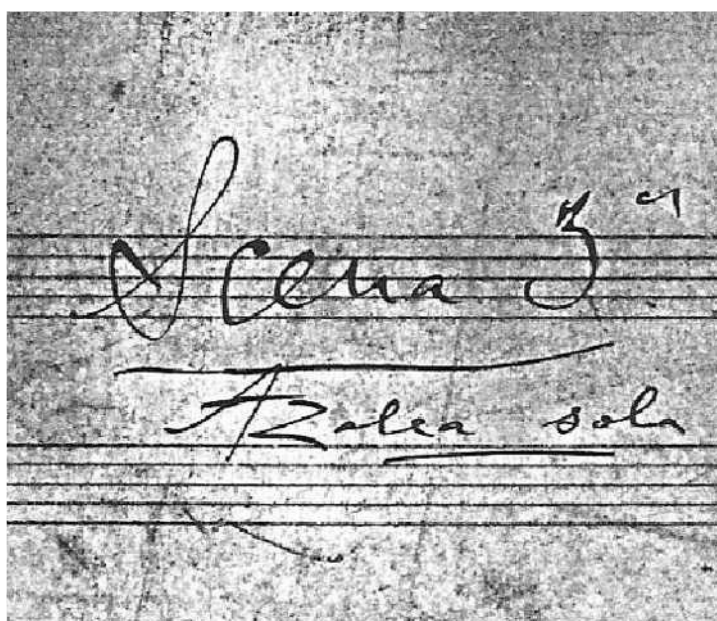
Em seguida, Aliandra:



Volta o nome de Oleandra:



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

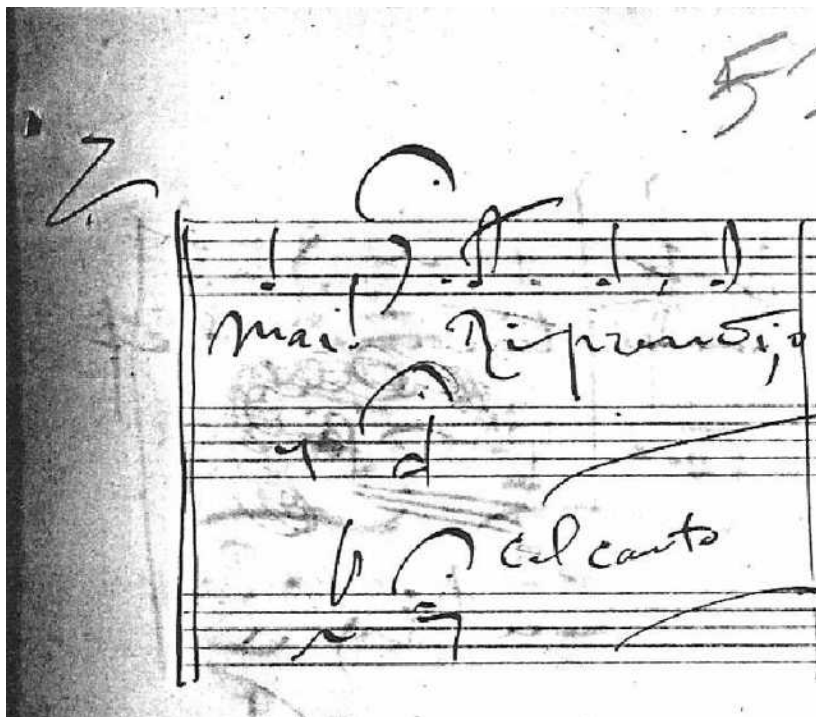


e continua a usar a abreviação para este nome,

A handwritten musical score on two systems. The first system is for 'Follia' and the second for 'L'Altraggio'. Both sections are marked 'Poco meno' and 'Alz'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. There are large blacked-out areas in the first system, likely redactions.

A handwritten musical score for a section titled 'Chi'. It is marked 'Alz' and 'Con'. The notation is on a single system with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and includes various musical symbols like slurs and accents.

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 uma 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 depreender, 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.

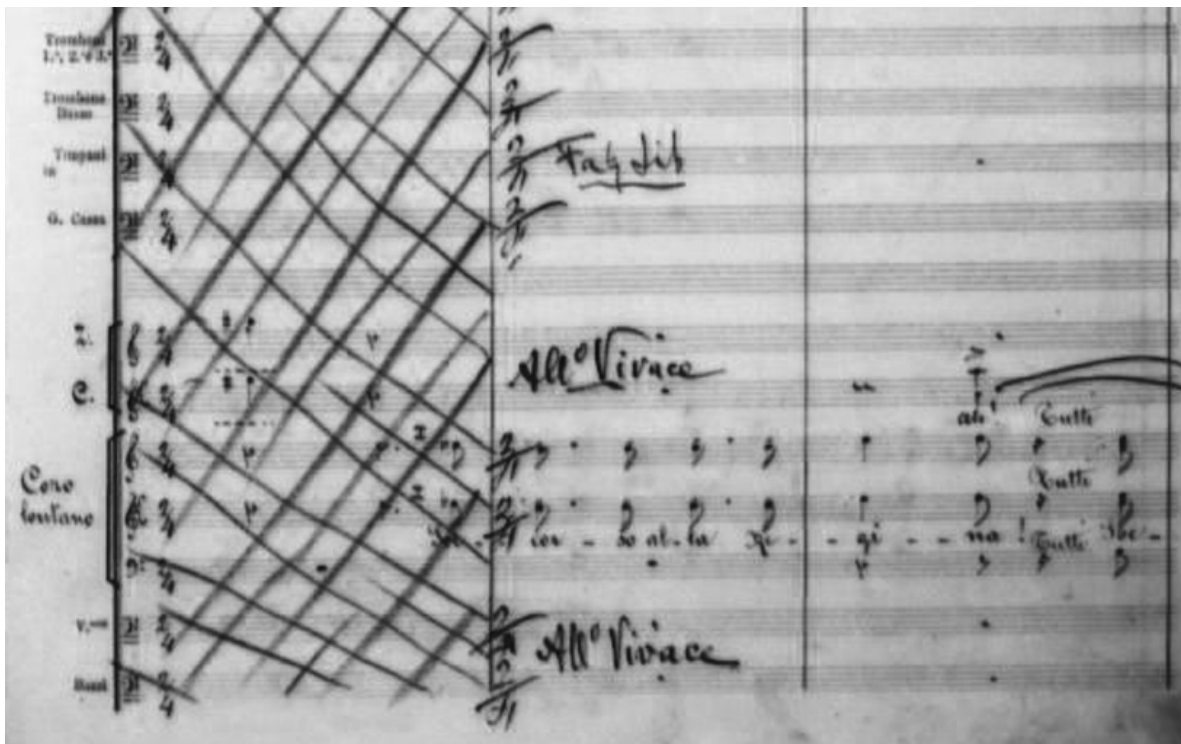


Figura 105 – Na versão descarada, note-se que a entrada do coro das favoritas, com a mesma música da versão definitiva, também está previsto e com continuidade gráfica com o trecho que foi cancelado, o que prova que esta seqüência foi intencional.

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 giardino 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 l'accordare dello strumento*).

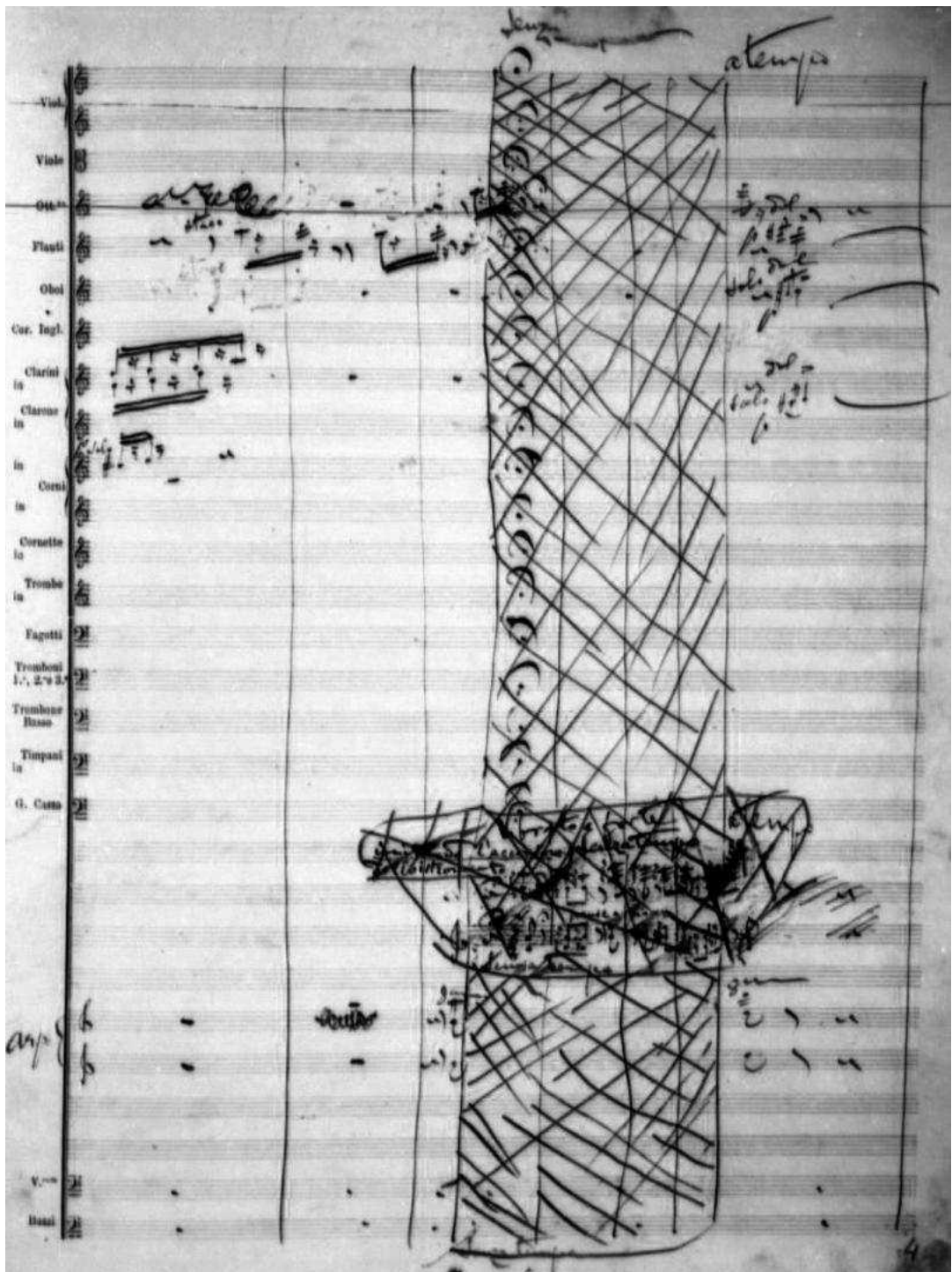


Figura 106 – Manuscrito autógrafa da partitura de orquestra. Primeiro ato, cena primeira. A afinação da guitarra de Adin é mimetizada pela harpa. Note-se o cancelamento feito por Gomes.

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 à 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.

The image displays a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is labeled 'Al.' and the tempo is 'Allegro Maestoso'. The piano accompaniment begins with a forte dynamic (*sf*) and a fortissimo dynamic (*ff*). The score is divided into two systems. The first system shows the piano introduction. The second system shows the vocal line with the lyrics: "E-sul-ta, o Con-dor nell'in-sa-nia bo-ria, l'in-no-ri-can-ta, an - cor dal-la vit - to - ria." The piano accompaniment for the second system is marked 'Meno' and 'Allegro mosso'. A blue line indicates a specific musical passage in the piano accompaniment of the second system.

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).

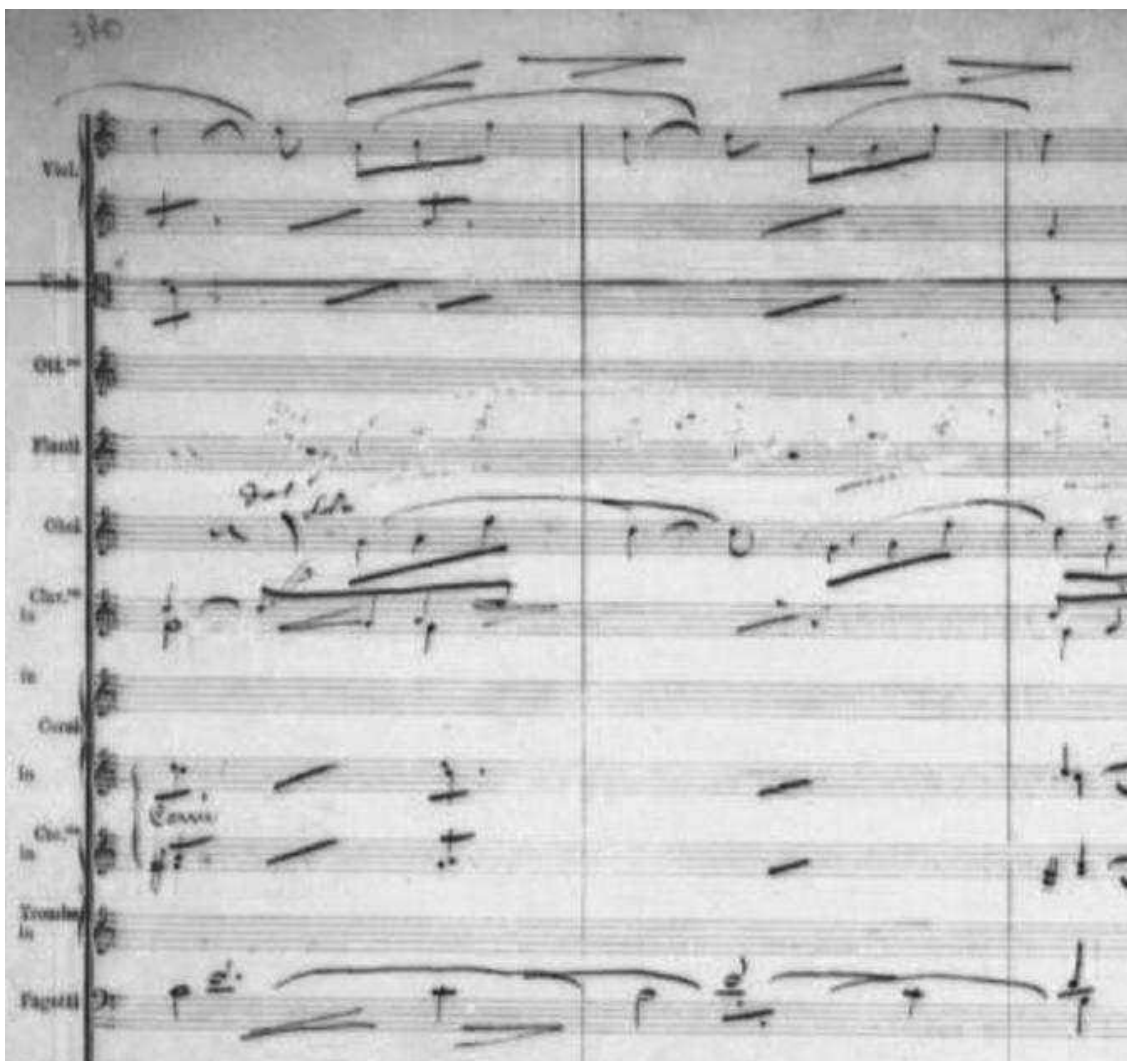


Figura 108 – Em um trecho da Marcha Tártara verifica-se a raspagem de notas atribuídas à flauta.



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 autógrafa, 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 autógrafa (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.

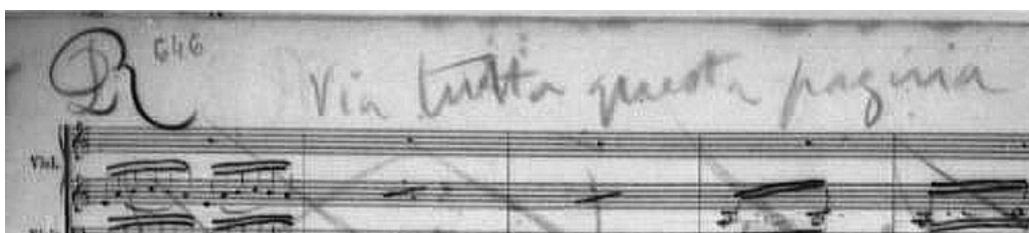


Figura 109 – Anotações feitas por Gomes à margem do manuscrito autógrafa.

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 autógrafa.

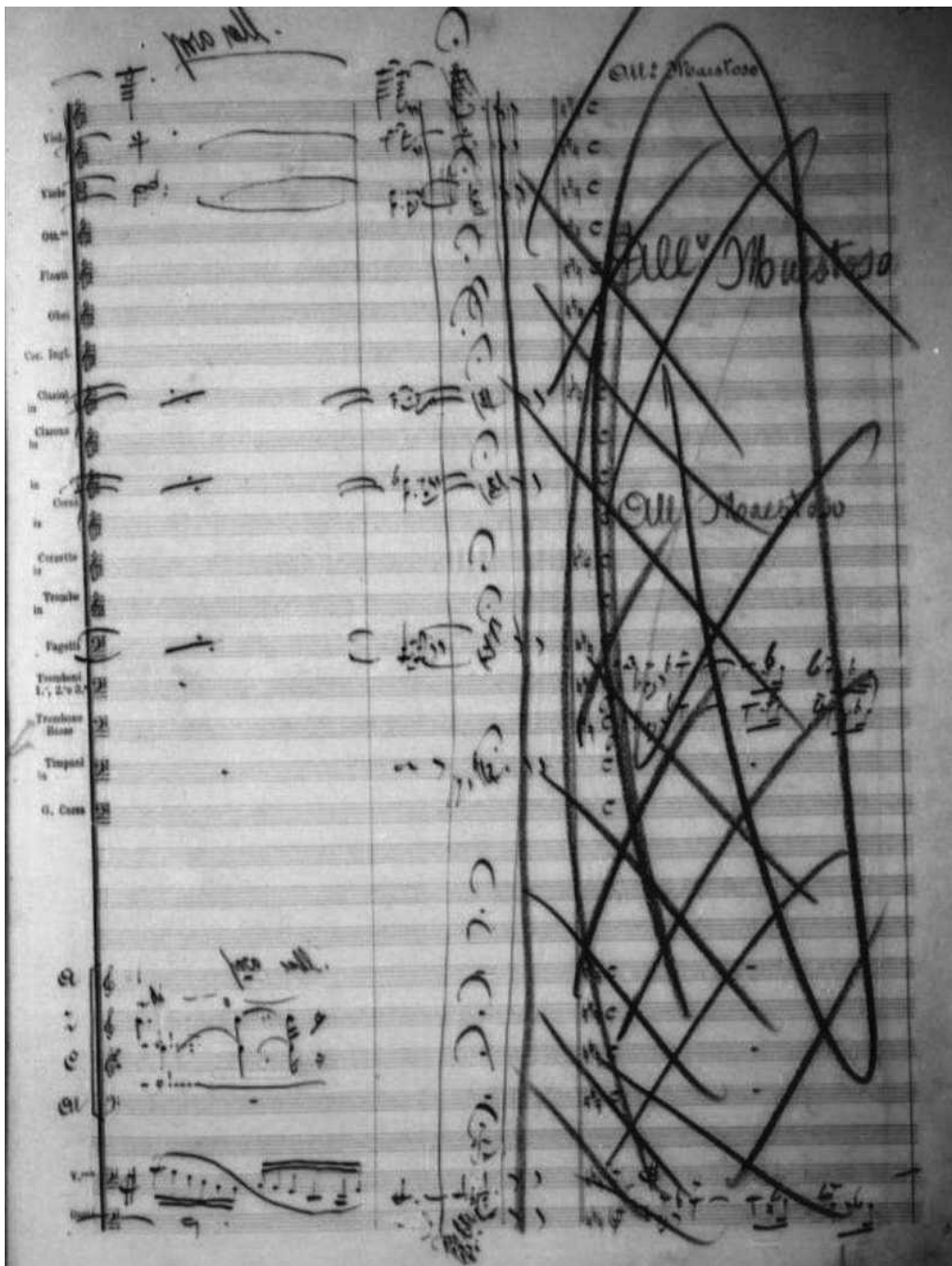


Figura 111 a – Final do quarteto e início da invectiva de Almazor. Note-se o cancelamento da intervenção de Almazor no final da página e a introdução de compassos extras, sem o cuidado de uso de uma régua, para o ajuste harmônico com a música da última cena, que já se encontrava escrita.

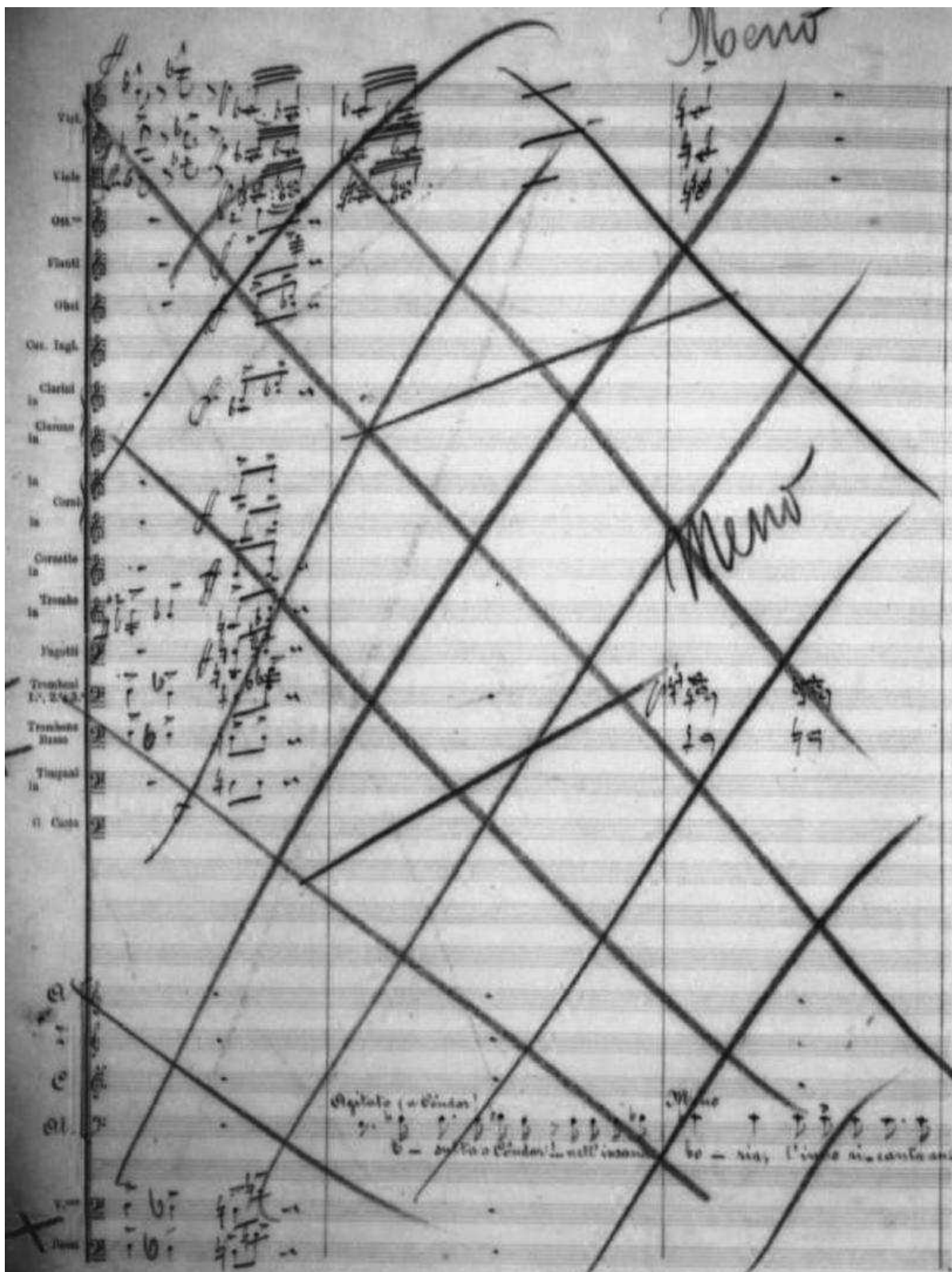


Figura 111 b – Continuação do anterior.

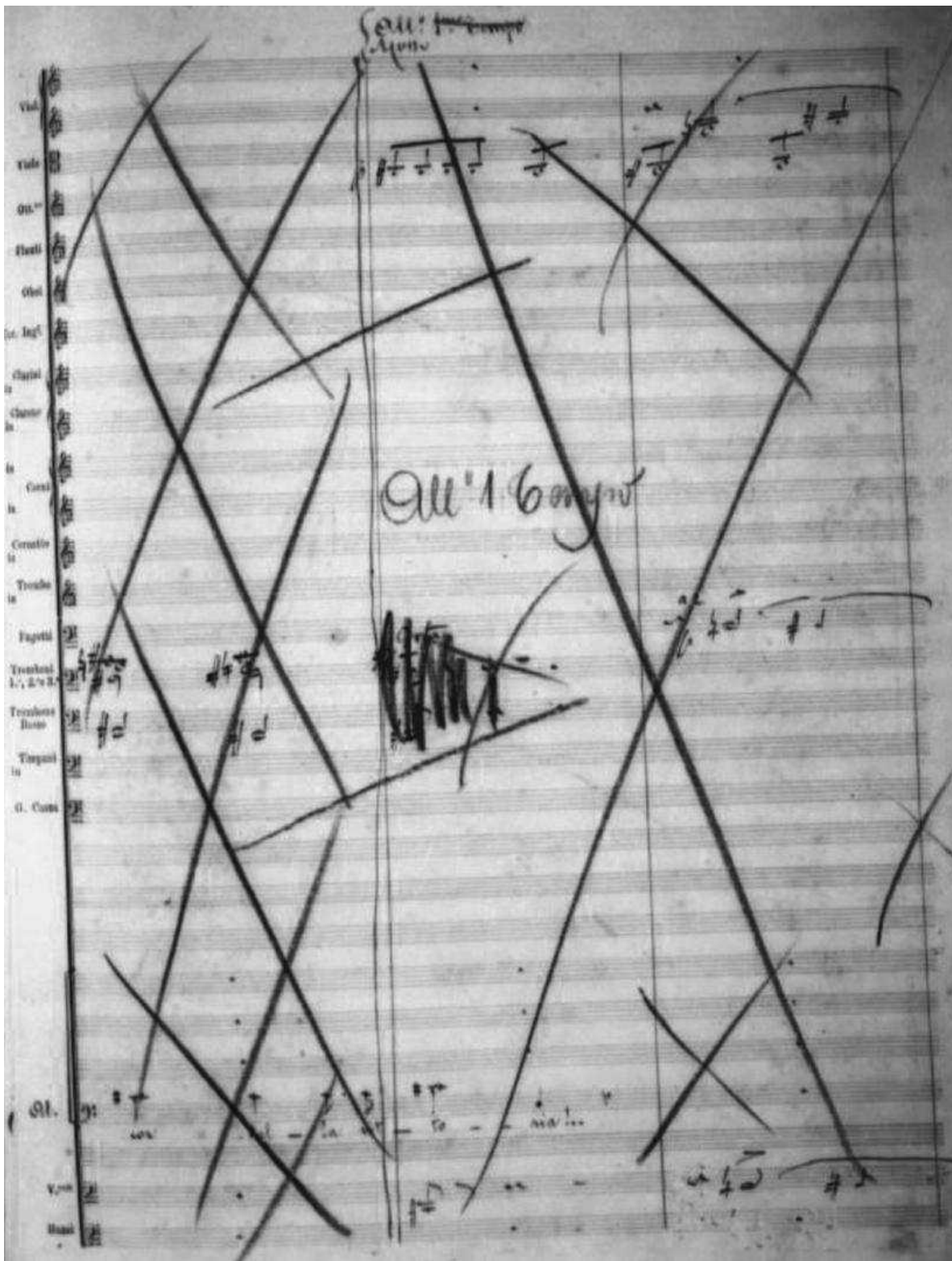


Figura 111 c – Continuação do anterior. Final da frase eliminada de Almazor e Início dos cinco compassos por necessidade de tempo dramático.

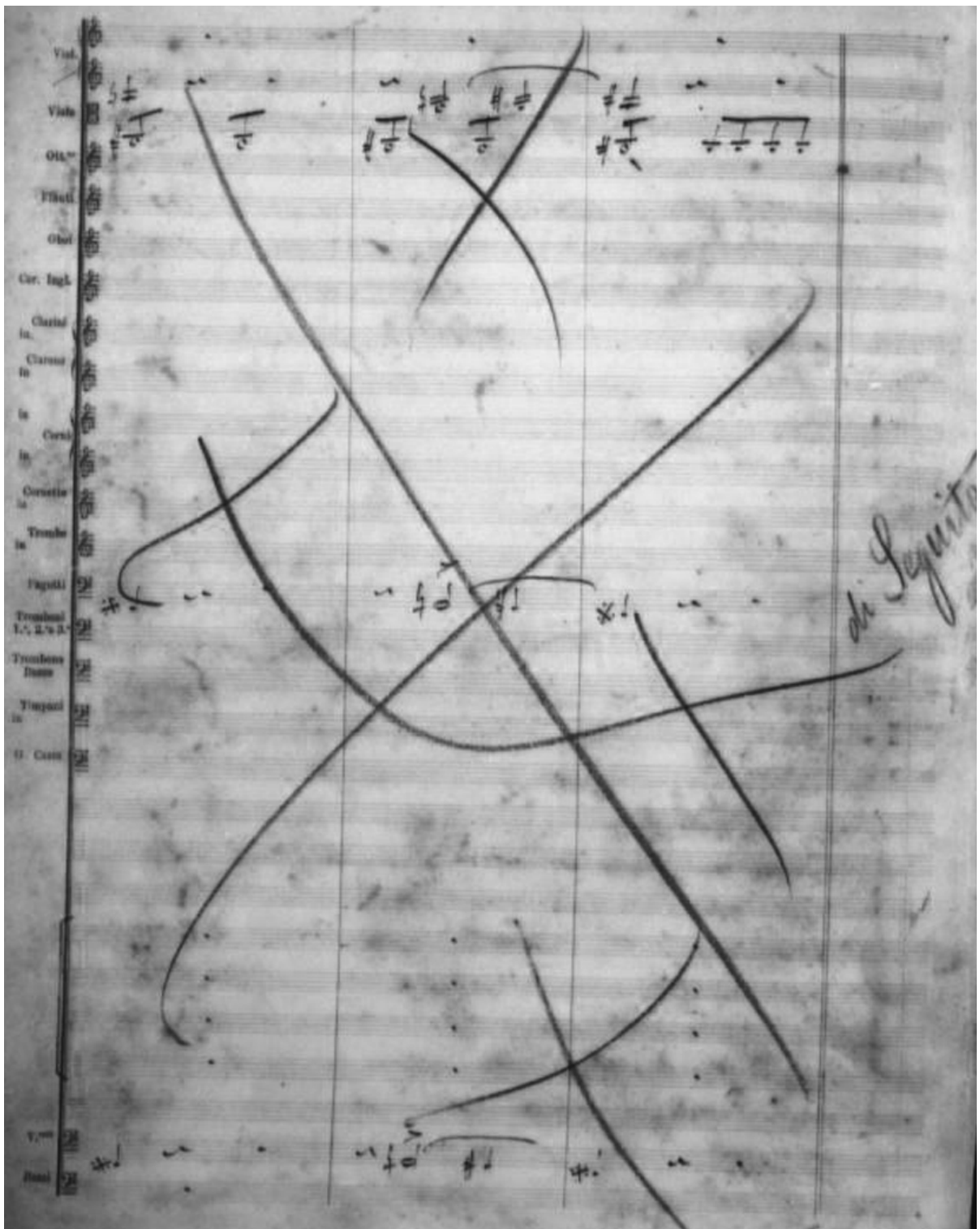


Figura 111 d – Continuação do anterior. Cancelamento do trecho de ligação para a próxima cena, mas que se encontra na cópia Bernardi e na CP.

*All' Adagio Ultima - Duetto Edala - Còndor*  
**14**

Viol.  
Viol.  
Ott.  
Flauti  
Oboi  
Clar.<sup>in</sup>  
in  
in  
Corni  
in  
in  
Trombe  
in  
Fagotti  
Trom.  
Bass.  
Timpali  
in  
B. Corn.  
o Fagotti

*All' Adagio*

*Allegro d'arco*

*Al tempo*

Edala  
Còndor

v.  
Bassi

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.

início da intervenção de Almazor

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'final do quarteto' and shows a chord of E-flat major in the upper voice. The second system is labeled 'início da intervenção de Almazor' and shows a chord of D major in the upper voice. The score is in 6/8 time and B-flat major.

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).

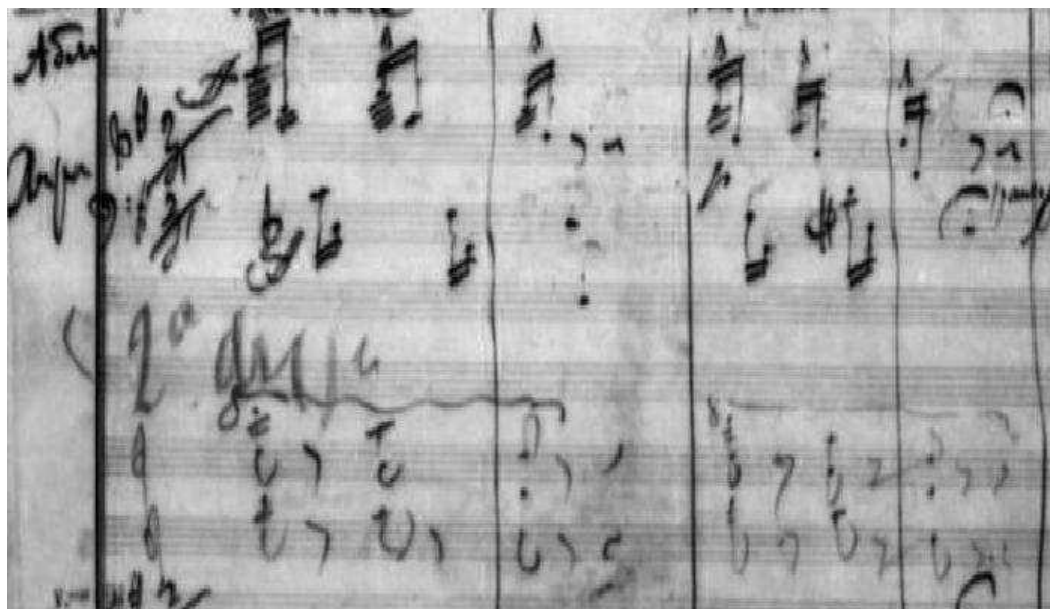


Figura 113 – A segunda harpa parece ter sido acrescentada posteriormente. Note-se a diferença dos traços da caligrafia musical.

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<sup>18</sup>, Gomes promove uma considerável modificação na orquestração deste trecho. Na versão definitiva, vê-se Gomes preocupado em dar uma vestimenta mais elaborada 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.

---

<sup>18</sup> Página 238, três últimos compassos (edição para canto e piano, RICORDI/FUNARTE).

And: Especo.

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. At the top, the tempo and mood are indicated as "And: Especo." The instruments listed on the left include Violin I and II, Viola, Oboe, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion, and Cello/Double Bass. The Cello part is highlighted with a blue box, and the text "tema de Odalea apaixonada" is written in yellow below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Profanator" is written in the Cello part, and "Via" is written in the Clarinet and Bassoon parts.

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.

The image displays two musical staves, labeled A and B, in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of three flats. Staff A shows the original notation, starting with a single note followed by a chord. Staff B shows a revised version, beginning with a sequence of notes, a sixteenth-note run (marked with a '6'), and a triplet (marked with a '3').

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 autógrafa da partitura de orquestra e não se encontram no rascunho autógrafa 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 *Error! Error!* 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.

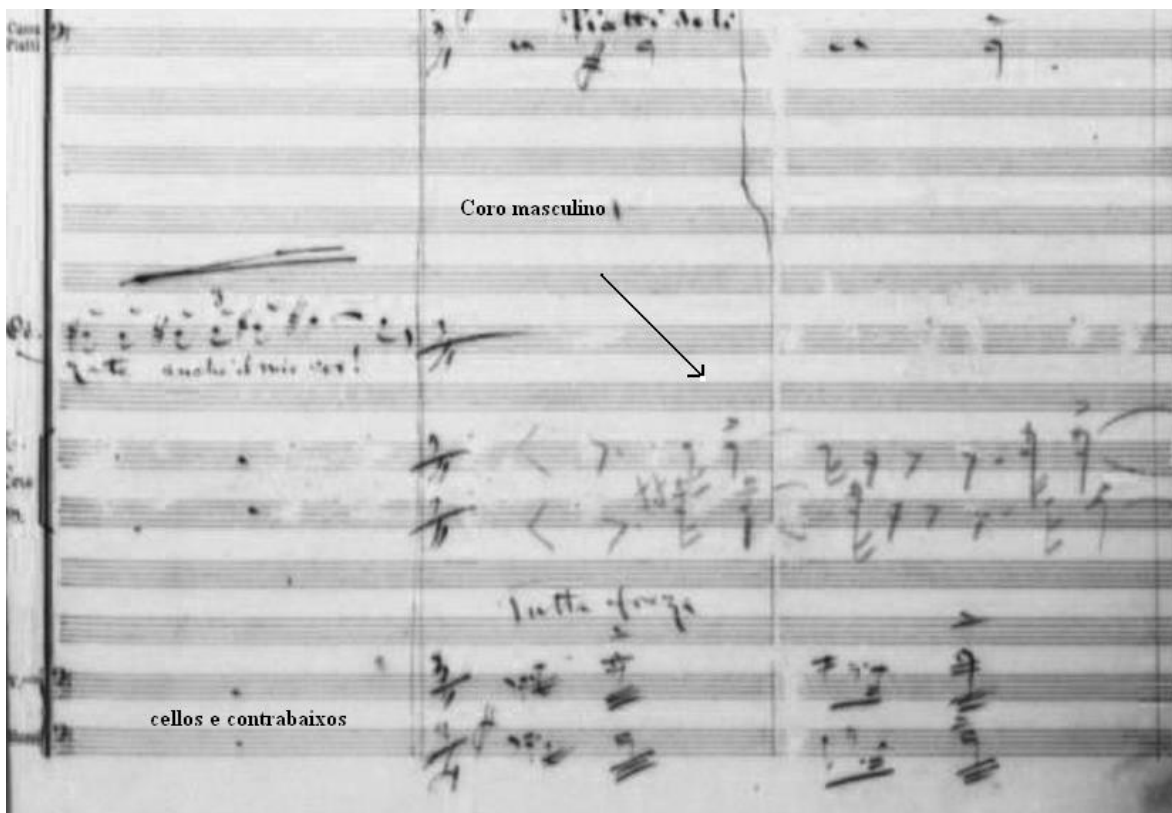


Figura 117 – A intervenção do coro foi acrescida após a orquestração inicial.

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).

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the number '10' is written. The vocal line is written on a five-line staff with lyrics underneath: "Ohimè! Ohimè! Non va di questo, ohimè! Non va di questo...". The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. In the bottom right corner, there is a rectangular stamp that reads "M. S. Aut. 26/3". Below the main staff, there is a circular library stamp from the "CONSERVATORIO G. VERDI MILANO". At the very bottom of the page, there are handwritten notes and a stamp that says "MANUSCRITTI".

Odalea

ohi - me! ohi - me! non v'ha di ques-to, ohi - me! piú gran - do

Piano

come la stampa

Odalea

Ohi - mel qual v'ha di ques - to mio piú gran - do

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 Monólogo 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 cm 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<sup>19</sup> 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

---

<sup>19</sup> *uno squillo annunzia che la Regina sta per uscire dalla Moschea. Gli astri, tutti, scompaiono rapidamente.*

ausente. Entretanto, a solução indicada por Gomes, e adotada em recente encenação de *Condor*<sup>20</sup>, 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<sup>7</sup> 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 fanfarras 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<sup>21</sup>.

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 a 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

---

<sup>20</sup> Encenação com direção artística do M<sup>o</sup> 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.

<sup>21</sup> Compasso 701 na partitura no Anexo 4.

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

## CONDOR

balé do segundo ato

Antônio Carlos Gomes

The musical score is presented in a multi-system format. The first system is for the piano, with a treble and bass clef. It begins with a *Maestoso* tempo and a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano part, marked *All. marcato* and *ff*, and includes a section marked *Allegro deciso* with accents. The third system is for the vocal part, starting with a *Danza Vivace* tempo and *All. brillante marcato* tempo, marked *f*. The fourth and fifth systems continue the vocal part with various rhythmic patterns and dynamics. The sixth system features a *legg.* (leggiero) tempo and includes triplets in both the vocal and piano parts.

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, arrepende-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<sup>©</sup>. 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.

---

<sup>©</sup> 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 vemos 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).

Ohime! *facorda mi si sprezzo* *Ande*  
 Ohime *la corra nipa?*  
 Ohime

*e frame* *quie* *come* *risa*  
*ah... così... ah...*

Figura 121 – Rascunho autógrafo.

Adin *registro alterado*

Ohi-me! La cor-da si spez - zò! Ohi-me! e pros - se -

Piano *f* *p*

A *trecho eliminado*

guir co-me no - trò? e pros-se - guir — co-me po-trò?

Pno.

A

ah! co - si... ah! ci son ed or -

Pno.

A

— la ri-ma tro-ve-rò... ah! ah! ah! ah! . . . . .

Pno.

The image displays a musical score for a reconstruction of the RA version of the intermediate segment of the Serenata de Adin. Condor, first act. The score is organized into two systems. The first system, spanning measures 75 to 15, features a vocal line (A) and a piano accompaniment (Pno.). A section of the piano accompaniment is highlighted in blue and labeled 'trecho eliminado' (deleted section). The second system, covering measures 15 to 18, includes the vocal line with lyrics 'ah! ah! ah! ah! ah! ah! Dei mi - ti suoi pro - fu - mi il più so' and the piano accompaniment. The score is written in G major and 2/4 time.

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.



The image shows a musical score for a scene involving Adin and a Piano. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Adin part has lyrics: "La fiaba é co-mica. La fiaba é tragica. La fia-ba é". The Piano part includes dynamics like *ff*, *dim.*, and *p*. The score is divided into two systems, with the second system starting with a vocal line 'A' and lyrics "co-mi-ca? La fia-ba é tra-gi-ca?".

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, permitindo 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.

The image shows two systems of a musical score. The first system features a vocal line (A) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has the lyrics "La fia - ba é". The piano part includes dynamics such as *poco meno*, *ff*, and *p*, and a chord marking "V7 de IV". The second system continues the vocal line with lyrics "co - mi - ca? La fia - ba é tra - gi - ca?". The piano accompaniment continues with dynamics *p* and *p*.

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).

RAa

Col ri-so-lin mor - da - ce, in no - ta ga - ia, mi so - glio - no as - sa - lir!

RAb

Col ri-so-lin mor - da - ce, in no - tar ga - ia, mi so - glio - no as - sa - lir!

CP

*a piacer senza tempo*

Col ri-so-lin mor da ce in nota ga-ia, mi-so-gliano as-sa-lir ma le fa-rò fuggir!

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.

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).

S 1  
Co - me ti le - si - na i suoi so - pir. ah! ah!

S 2  
guar - da - lo Ah! ah! ah!

Piano  
*p*

G Em G Eb Cm6

S 1  
ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

S 2  
ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Eb 4/2 D G 6/4 E 4/2

S 1  
ah! ah!

S 2  
ah! ah!

*ff*  
E<sub>7-9</sub>

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

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 página 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.

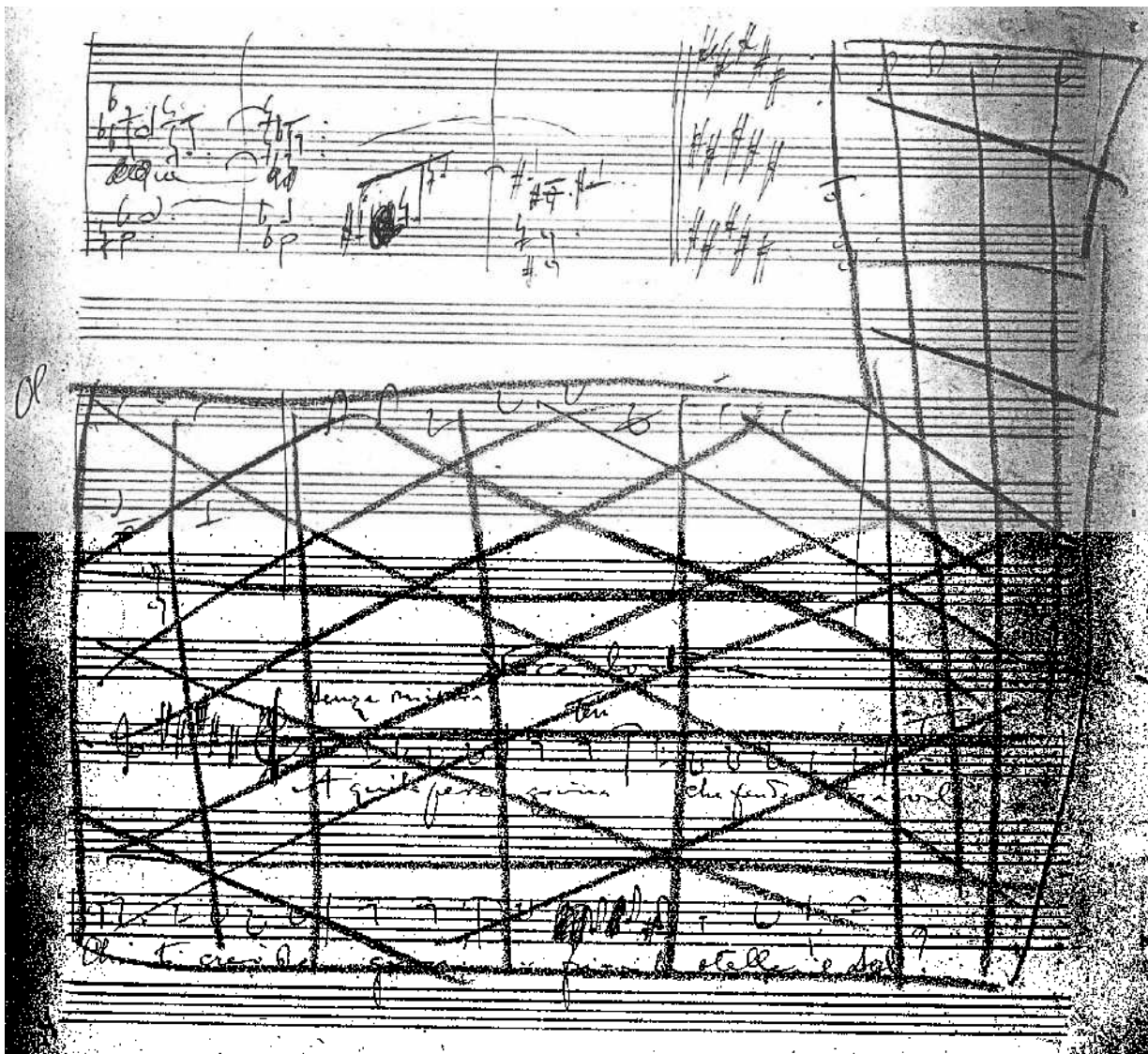


Figura 128 – Gomes interpola 36 compassos no início desse cancelamento.

**Odalea**

Fra i-ne-bri-an - ti ro - se.

fra ce - le - stial ba - glior...

L'a - ni - ma mia di - vam - pa

36 compassos

**Condor** *voce lontana*

A - qui - la pel - le - gri - na...

*A piacere*

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.

The musical score is presented in three systems. The first system includes the vocal line for Odeale and the piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics for the first system are 'Di quella vo-ce ancor l'eco mi giunge...'. The second system includes the vocal line for O and the piano accompaniment. The lyrics for the second system are 'e mi con-tur-ba or tut-to or tut-to ta-ce Ohi - me!...'. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a steady eighth-note pattern and a left-hand part with chords and occasional melodic lines.

Figura 129 – Reconstituição do trecho a partir do RA.

CP

pp

Di quel-la vo-ce an-cor le-co mi giun-ge...

Pno. ppp

mis-te-ri-o-sa, fie-ra... e mi con-tur-ba...

Pno. pp

Or tut-to in-ter-ec Ohi-me!

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

Musical score for the RA version. It features a vocal line (O) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by the lyrics "or tut-to ta-ce" and "Ohi - me!...". The piano accompaniment starts with a fermata over the first measure, then continues with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

MS

Musical score for the MS version. It features a vocal line (O) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by the lyrics "Or tut-to ta-ce" and "Ohi - mè!". The piano accompaniment starts with a fermata over the first measure, then continues with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

CP

Musical score for the CP version. It features a vocal line (O) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by the lyrics "Or tut-to ta-ce" and "Ohi - me!". The piano accompaniment starts with a fermata over the first measure, then continues with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

CB

Musical score for the CB version. It features a vocal line (O) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by the lyrics "or tut-to ta-ce" and "Ohi - me!...". The piano accompaniment starts with a fermata over the first measure, then continues with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

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 libretto 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).

The image displays a musical score for two vocal parts, Odalea and O, and piano accompaniment. The score is organized into two systems. The first system features Odalea's vocal line (treble clef) with lyrics "Di Sa-mar-can - da la re - gi - na io" and piano accompaniment (grand staff). The second system features O's vocal line (treble clef) with lyrics "son ven - ga s'a - van - zi il reo pro - fa - na" and piano accompaniment. Red boxes highlight specific measures in both systems, and a blue arrow points from the first system to the second.

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

4419

*Mestoso e mesto*

~~Di Amarcauda la regina is son~~

*Mestoso*

Venja d'a vanzi il reo profana- tor!

*Allegro*

*choti*

*stacc*

*stacc*

*Con Sra*

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

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):

RA

8 al, as - tro d'a - mor. \_\_\_\_\_ ch'io ti con - tem - pli al fin!

CP

8 al, as - tro d'a - mor. \_\_\_\_\_ ch'io ti con - tem - li al \_\_\_\_\_ fin!

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 equívoco 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.

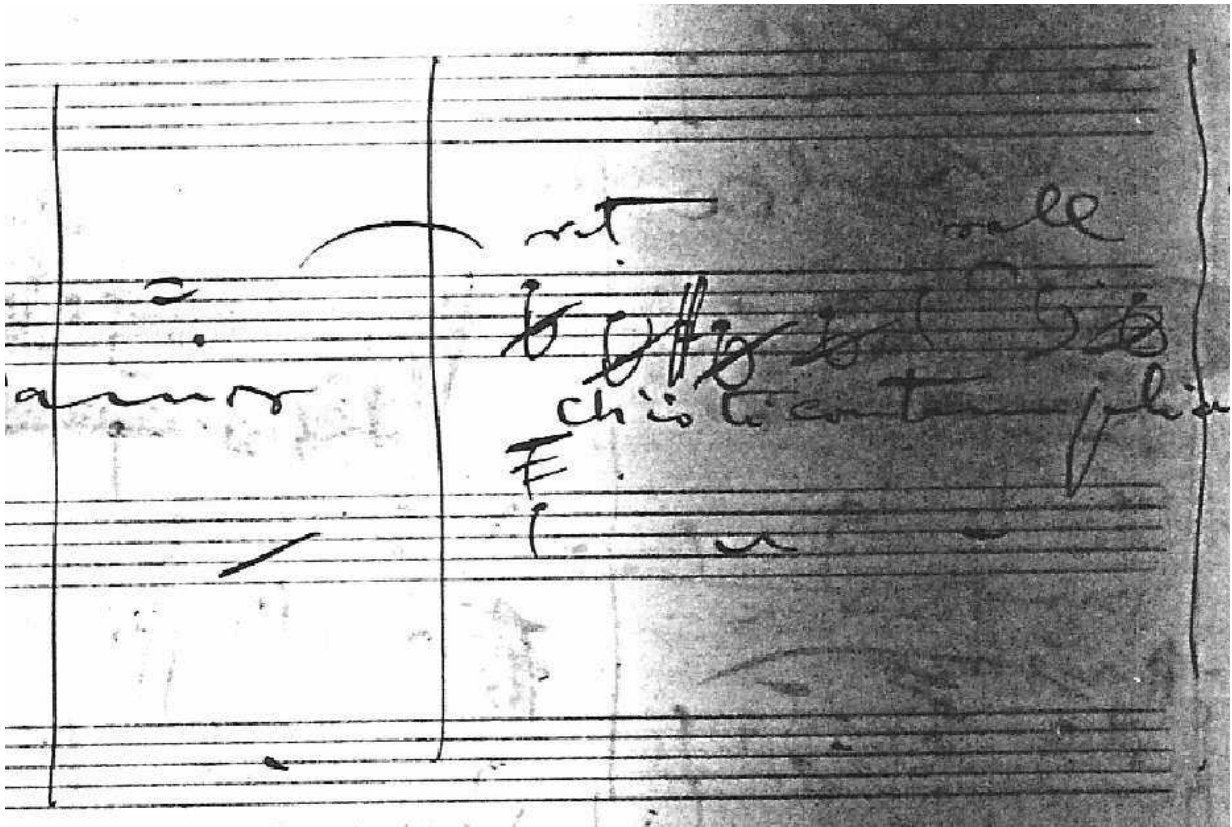


Figura 135 – Recorte do rascunho autógrafo para o trecho em discussão. Notar a inconsistência da composição métrica do compasso.

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).

RA

CP

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'RA', is in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4 with an accent (>), and a quarter note G4. The lyrics 'Fol-li - a.' are written below. The bottom staff, labeled 'CP', is also in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4 with an accent (>), a half note G4, and a quarter note G4. A slur is placed over the A4 and G4 notes. The lyrics 'Fol - li - - - - a.' are written below.

Figura 136 – Prolongamento do final da frase.

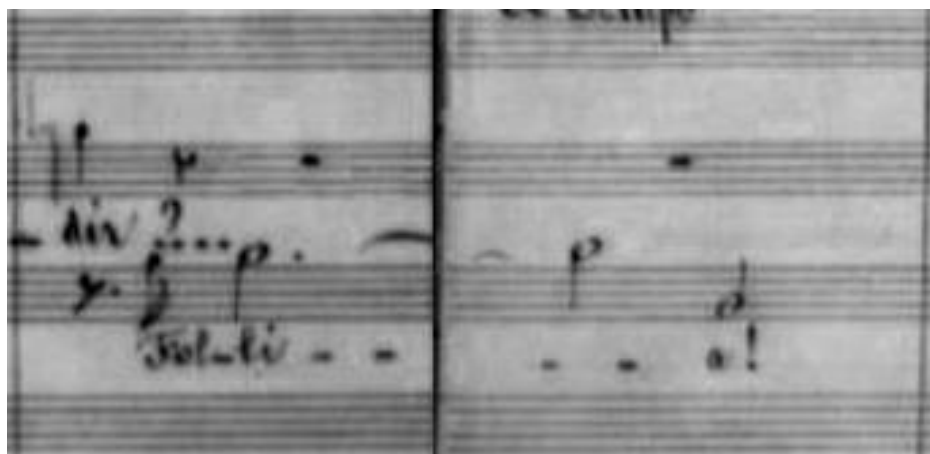


Figura 137 – Manuscrito autógrafo. Por estarem em páginas consecutivas, realizou-se uma montagem, daí a ligadura sobre a nota sol não ter continuidade gráfica.



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 *folia*. 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.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system is for voice and piano. The voice part is written on a single staff with lyrics: "Chi dei? Chi t'aspi-ro l'innocenza tua?". The piano accompaniment consists of two staves. The bottom system is also for voice and piano. The voice part has lyrics: "ari Feb-bra-ta che non va-gliana che tu to-cca". The piano accompaniment is on two staves. The notation is dense and expressive, with many slurs and dynamic markings. The word "a tempo" is written in the lower left of the second system.



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.

1º versão

versão intermediária

Voi con-giu - ras - - - te      voi con-giu

versão final

- - - Voi con-giu - ras - - - ste, voi con-giu

Figura 139 – Três versões progressivamente aperfeiçoadas da frase de *Rigoletto*.

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.

RA

CP

Detailed description of Figure 140: The figure shows two musical staves. The top staff is labeled 'RA' and the bottom 'CP'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are 'mi - o, lo son non si per - do - na'. In the RA version, the final note is an octave lower than the previous note. In the CP version, the final note is an octave higher than the previous note, creating an ascending interval.

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.

The image shows a page of handwritten musical notation. The top staff is for voice, with lyrics in Italian: "demi qui se-to... do-ve e quando mi'hai ri-...". The bottom staves are for piano accompaniment. The notation is in ink on aged paper. There are some corrections and markings, including a large bracket over the vocal line and some scribbles in the piano part. The page number "47" is visible in the bottom right corner.

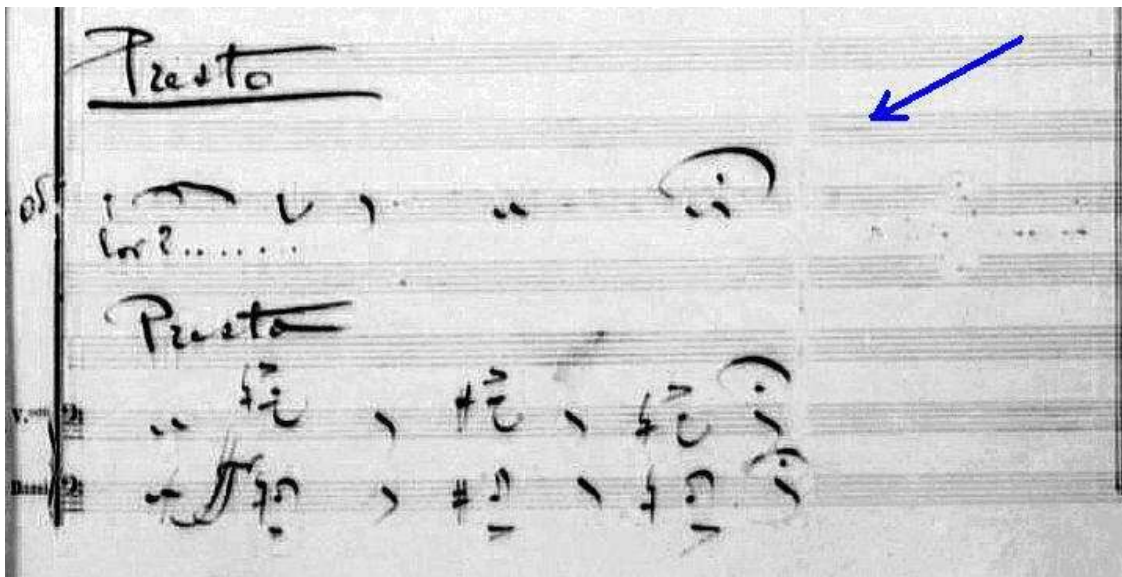


Figura 141 – No MS a frase melódica do RA foi raspada e substituída pelo que se encontra na CB e CP. Uma barra de compasso foi eliminada (seta).

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

Ré M7 - Sol M - Lá m7

Lá m7 Lá<sup>♯</sup> Lá M7.....,..... Lá7 - Ré m

rall.

pp

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.

The image displays a musical score for the piece 'Odalea'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'parlato' and includes the lyrics: 'Ve - der-mi hai de - to? e do-ve e quan - do? t'eb-bi ad ap - pa-'. The piano accompaniment features a circled section with a forte (*ff*) dynamic marking, which is identified as a  $bII^6$  chord. Below the piano part, a harmonic analysis shows the progression:  $V_2^4 - I^6 - V_3^4 - I$ . The score also includes a key signature change to A major ('lá M :') and a time signature change to 2/4.

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.

The image displays a musical score for a vocal soloist named Condor. It consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system's vocal line includes the lyrics "ri - ga... fic - - - ra Bel-la su-bli - ne". The piano accompaniment features a prominent triplet pattern. A circled annotation in the vocal line of the first system is labeled "1º Tempo". The second system's vocal line includes the lyrics "Bel - la tu do-mi-ni - - - tur-be sta-sia - - - te E - ra il sorri - so". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A blue annotation "reexposição" is placed in the piano part of the second system. Both systems conclude with a double bar line and repeat dots.

Figura 145 – Reconstrução a partir do rascunho autógrafo.



Condor

8 ri - ga... fie - - - do - mi - na - vi le tur be es - ta -

Condor

8 sia - te! ah! E - ra il sor - ri - so

*pp* *p*

cadência

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 autógrafa pode ser vista na figura 147.



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

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<sup>22</sup> 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.

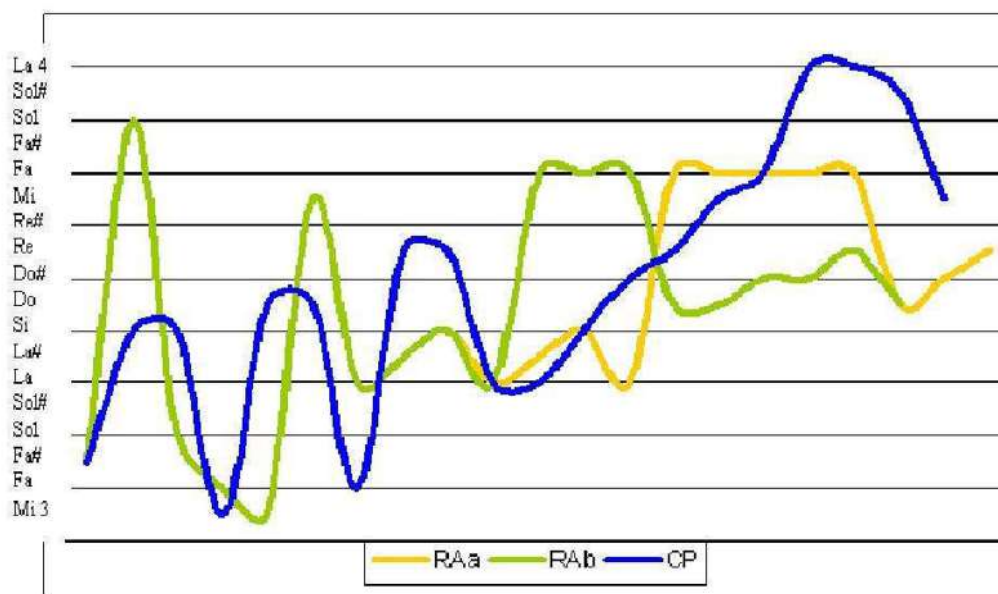


Figura 148 – Contorno melódico das três opções do trecho de Condor. Na linha azul verifica-se a versão definitiva, a qual progride proporcionalmente para o clímax final da frase, ao contrário das demais, em que a tessitura aguda está logo no começo da frase e utiliza patamares mais prolongados.

<sup>22</sup> 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).

Condor

Piano

Meno mosso *Parlatto*

La La mor - te e

*ff* *3* *3* *tr* *col canto*

*3*

si - a ma non per man dei' tuoi. L'of-fe - sa qu sci tu... non al-tri non

*3*

1 2

*ten* *3*

al - tri So - le il brac-cio tuo re - brac - cio tuo re-gal mi de \_\_\_ pir.

*pp* *col canto*

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

Musical score for Condor and Piano. The Condor part includes lyrics: "La La mor - te e", "si - a ma non per man dei' tuoi. L'of-fe - sa qu sei tu... non al - tri", and "So - lo il brac - cio tuo re - ga - le mi de' col - pir!". The Piano part includes dynamics like *ff* and *col canto*, and a circled first finger annotation.

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

Condor

La mor-te? e si - a... ma non per man de'

Piano

*ff* *p*

*rit.*

5

C

tuoi... l'of - fe - sa qui sei tu... Il brac-cio tuo re - gal mi de' col-

*ff* *largo*

10

C

pir!

*sf* *ff*

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.

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.



RA  
 CP  
 Piano

Da gli oc - chi suoi pro - fa - ni sfol - go - ran stra - li vam - pe —

... Da gli oc - chi suoi fa - ta - li sfol - go - ra lam - pi vi - vi, co -

All. agitato

RA  
 CP  
 Piano

cen - ti che af - fron - tar non so

notas ilegíveis

texto ilegível

RA  
 CP  
 Piano

Stra - na pic  
 sempre a tempo

Stra - na pic

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.

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 mediantes (c.4 da Figura 154) ao introduzir repentinamente um acorde de dó# maior em segunda inversão que, conforme os requisitos da relação cromática de mediantes, 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.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of four measures. The chords indicated below the staff are: Lá M: II m5, I 6/4, V de IV, V7 de V, and IV. The second system consists of three measures. The chords indicated are: Dó# 6/4, V7, and I. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and a triplet in the final measure of the first system.

Figura 154 – A progressão que se encontra no RA apresenta um inusitado acorde de relação cromática de mediantes 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 – IV<sub>m</sub>), 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.

Lá M: II<sub>m</sub><sup>6</sup> - I<sup>6</sup> - V de IV - V<sup>7</sup> de V - IV<sub>m</sub>

V<sup>7</sup> de V - V<sup>7</sup> I

Exemplo 155 – Na versão definitiva (CP), o uso de um acorde de empréstimo modal (IV<sub>m</sub>) 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).

The image shows a page of a handwritten musical score. At the top, there is a title in cursive: "Cres. sempre". Below the title, the score is organized into staves for various instruments: Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), Oboe (Ob.), Flute (Flaut.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fagott), Trumpet (Tromb.), and Timpani (Timpal). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A large section of the score is crossed out with heavy black ink. Below this section, there is a vocal part with lyrics in Portuguese: "Tudo em sempre", "Tudo em sempre", "Tudo em sempre", "Tudo em sempre". The lyrics are written in a cursive hand. The score continues with more musical notation and a final "Cres. sempre" marking at the bottom.

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		Odalea	
<b>arioso</b>	[	<i>Donna ideale, divinità fatale.</i>	[	<i>A me divorà il seno, um</i>
		<i>Fu pur crudele com me, la tua pietà</i>		<i>palpitante ardore</i>
			<b>arioso</b>	
		<i>Non vuoi nel sangue mio</i>		<i>Avvanpa il mio pensier. Ah</i>
		<i>Machiar il tuo pugnol,</i>		<i>Ho di me stessa orror.</i>
		<i>Divinità fatal</i>		
		<i>Donna fatal.</i>		
			<b>cena</b>	
<b>cena</b>	[		[	<i>O ciel, m'inspira! E</i>
				<i>perdonar dovrò</i>
				<i>No, no, giamma</i>
				<i>Ma scampo elgi abbia ai</i>
				<i>Men.</i>
				<i>Regina offesa, feral</i>
				<i>condana</i>
				<i>Pronunziar dovrebbe</i>
				<i>Ma pria t'invola, va!</i>

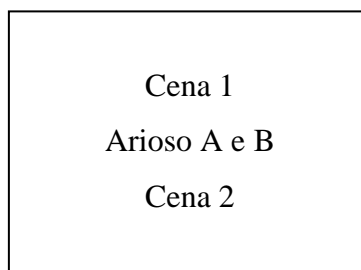
Na versão do rascunho autógrafo há uma curta cena inicial antes do arioso de Condor:

	Condor		Odalea
<b>cena 1</b>	<p><i>Pietà no fu che giorni miei funesti, Sfrazarmi avrai or Or divinitá fatale! Del sangue mio sol non volesti, No, no, Ah!</i></p>	<b>arioso</b>	<p><i>A me divora il seno, um palpitante ardore Avvampa il mio pensier. Ho di me stessa orror. E perdonar dovrò Ma scampo egli abbia ai men.</i></p>
<b>arioso</b>	<p><i>Dona ideal. Divinitá fatal E pur crudel com me la tua pieta Solo l' orror. Del mio sangue non há concesso a te machiar il tuo pugnál. Donna idela, Donna crudel. Divinitá fatia Donna, divinitá fatal.</i></p>	<b>cena 2</b>	<p><i>Regina offesa, feral condana Pronunzir dovrebbe.</i></p>
<b>cena 2</b>	<p><i>Fuggir? No!</i></p>		

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:



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 dividido 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:

Condor

ré maior

Do - na i - de a - le, di - vi - ni - tà fa - ta - le. Fu pur cru - de - le con me \_\_\_\_, a tua pie - si b maior

si b maior

tà. Don - na, cru - del, fù con me \_\_\_\_, la \_\_\_\_\_ tua pie - tà! \_\_\_\_

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:

**Odalea**

A - me di - vo - ra' il se - no. Un pal - pi - tan - te ar - dor - re.

9 Av - vam - pa il mi - o pen - sier \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_

17 \_\_\_\_\_ ho di me stes - sa, ho di me stes - sa or - ror.

Ré: V<sup>7</sup> \_\_\_\_\_ IV<sup>6</sup> I<sup>4</sup> - V<sup>7</sup> \_\_\_\_\_ I

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 início 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.

Tema principal

The image displays a musical score for 'Condor' with a central 'Tema principal' (Main Theme) at the top. Below it, two branches emerge: A1 and B1. Branch A1 leads to A2, A3, A4, and A5. Branch B1 leads to B2, B3, and B4. The score includes various dynamics such as *p*, *ff*, and *pp*. Performance markings include *LENTO* and *dim. con-rasmo*. The notation is in piano style with treble and bass clefs.

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

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

The musical score consists of three systems, each with vocal and piano parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

**System 1:**

- Vocal:** Condor. Lyrics: "Pie - tá non fu che gior-ni miei fu - nes-ti di-vi-ni-ta' fa-
- Piano:** *pp*

**System 2:**

- Vocal:** Condor. Lyrics: "ta - le! Del san-gue mi-o sol non vo - les-ti, no! no!"
- Piano:** *ff*, *pp*, *f*, *pp*, *p*, *cresc.*, *ff*

**System 3:**

- Vocal:** Condor. Lyrics: "Ah. Do - nai - de - al Di-vi-ni-tá fa - tal. \_\_\_\_\_ e-pur cru-
- Piano:** *col canto*, Re, Sib7, Re, Fá, Fa7

15

C

del con me la tua pie - tá. so - lo l'or - ror

20

C

del mio san-gue non ha con ces-so a te macchia al tuo pu -

in I.á V7

25

O

Lo stesso movimento. Allegro *(Da se, con crescente agitazione)*

a me di - vo - ra il sen un pal - pi - tan - te ar -

C

gnal. Don-na i - de - al,

I

grandioso

29

O  
dor. \_\_\_\_\_ A - vam-pa il mio \_\_\_\_\_ pen - sier. ho di me stes - sa or - ror. \_\_\_\_\_

C  
29  
8  
Don-na cru-del. Di-vi-ni-tá fa - tal Don -

Sempre Allegro

33

O  
\_\_\_\_\_ ho di me ste-sa \_\_\_\_\_ or - ror.

C  
33  
8  
na, Di - vi - ni - tá \_\_\_\_\_ fa - tal.



36 **Meno** (*esitante*) **Andante**

O a per-do-nar do-vró? ma scampo e gli abbi almen. Re-gina of-

36 *col canto*

40 **Allegro agitato**

O fe - sa fe - ral con - dan - na pro - nun - ciar do - ve - te ma pria t' i - mo - la

40

44

O va va

44

C Fug - gir? No!

44 **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.

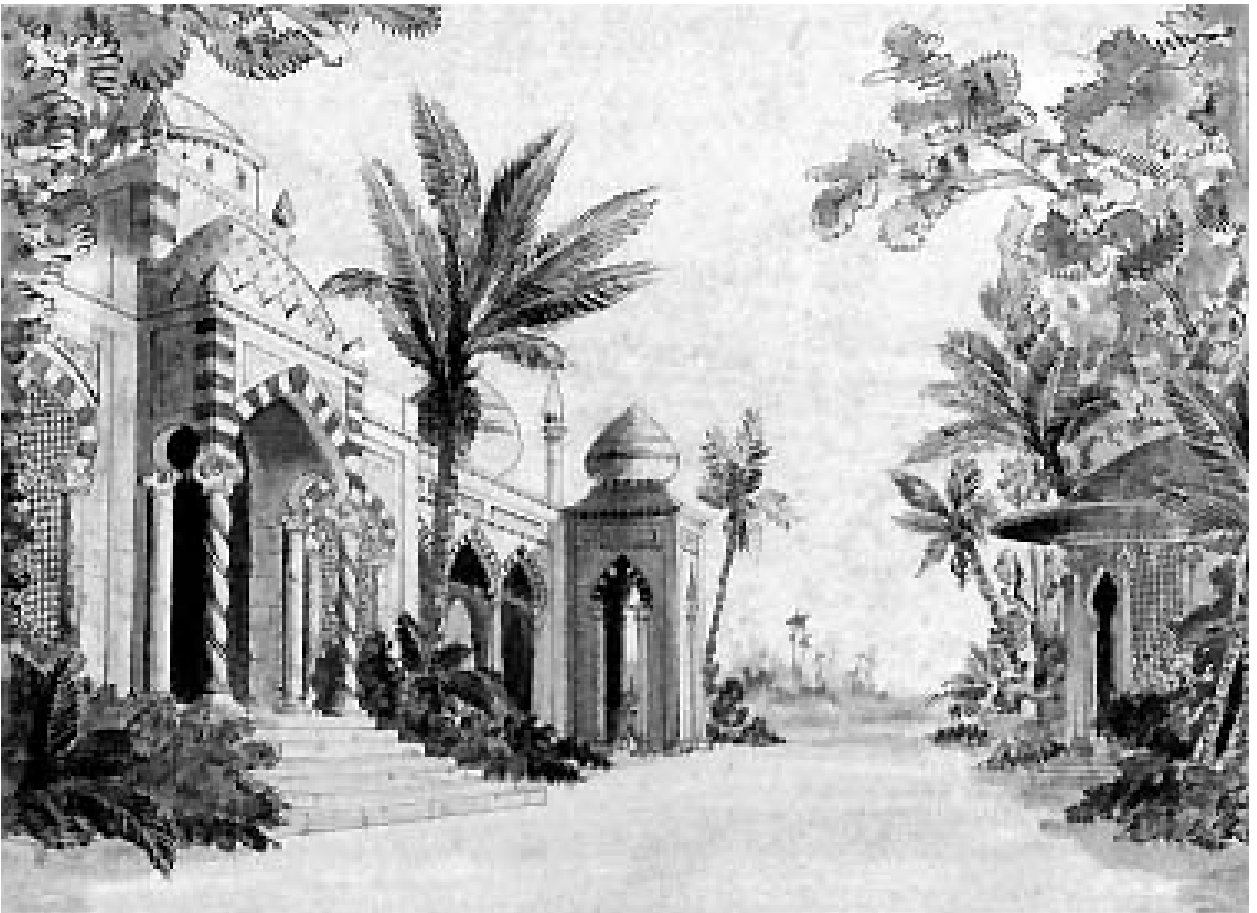
Tudo indica que Gomes seguiu a prática composicional do *metier* operístico da segunda metade do século XIX, isto é, tendo-se o libreto, ou parte dele, elaborava-se um rascunho para canto e piano. Posteriormente, procedia-se à orquestração após a devida colocação em papel pentagramado das partes de canto. 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 remanescente; em algumas poucas situações o desejo de reordenar, ou corrigir, progressões harmônicas e, com maior frequência, 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 europeia. 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 último é um ponto de partida importante, pois que deu vazão ao tema nas mãos de Meyerbeer (*L'Africaine*), Bizet (*Les Pêcheur 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).

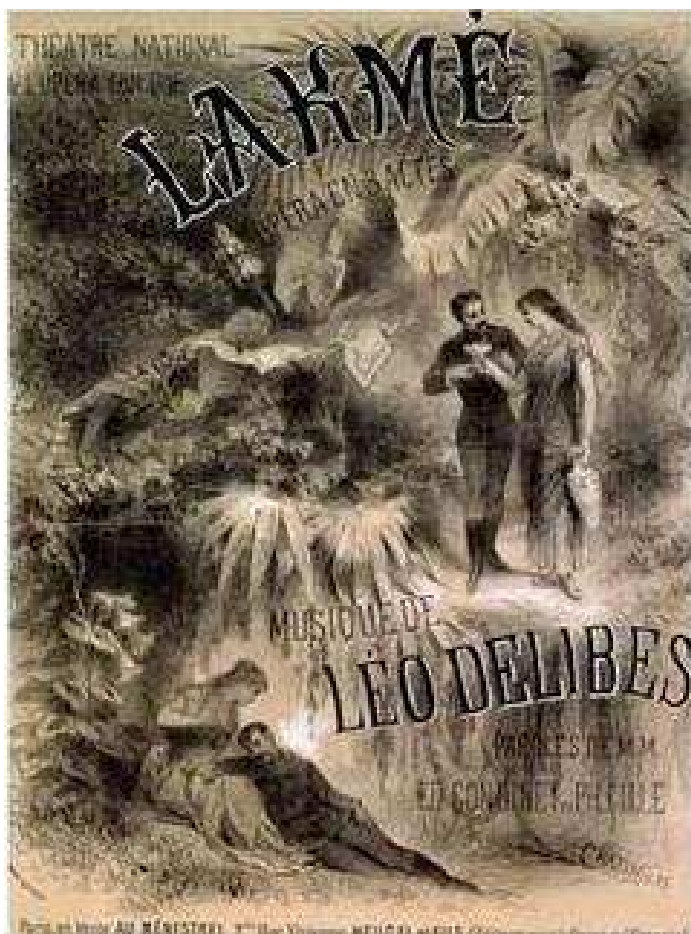


Figura 159 – Frontispício da partitura de *Lakmé*.

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.

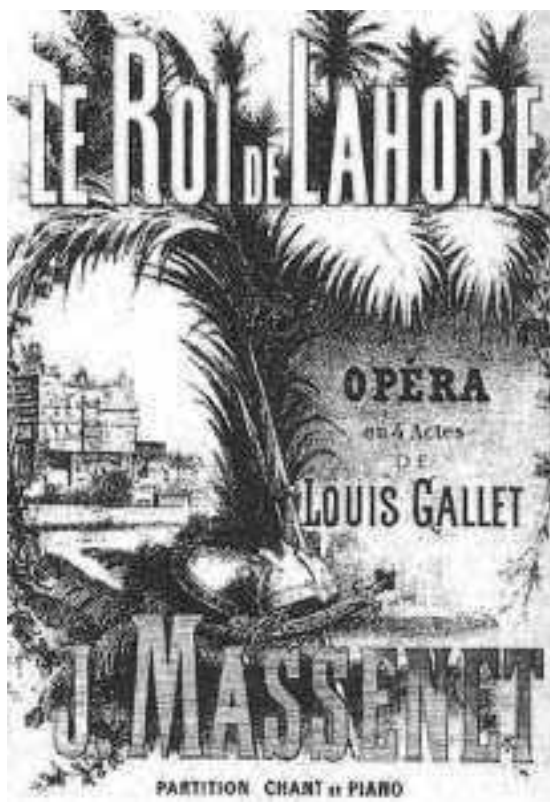


Figura 160 – Frontispício da partitura de *Le Roi de Lahore*, Massenet.

Conforme Locke (1991), a trama paradigmática para as óperas orientalistas poderia ser resumida 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.

**ПУСТЫНЯ.**  
**LE DÉSERT.**

Русский текст А. Григорьева. **ВСТУПЛЕНИЕ ВЪ ПУСТЫНЮ.** **ENTRÉE AU DÉSERT.** FÉLICIEN DAVID.

Andante.  
Lento.



(Голосом) Пространство безбрежное какъ зѣвася.  
Et l'espace infini se dévoile  
И склетокъ пустыни безконечности  
Et l'esprit exalté devant tant de grandeur,  
И въ міръ неограничъ погружается она...  
(Пѣлъ) A l'aspect du désert l'infini se révèle,  
Comme l'aigle fixant la lumière nouvelle,  
De l'infini sonde la profondeur.



**ПЬЕСИ МЕДИУМА.  
CHANT DU MUEZZIN.**

25



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 estendeu-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 continuamente 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 abrazeirados. 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.

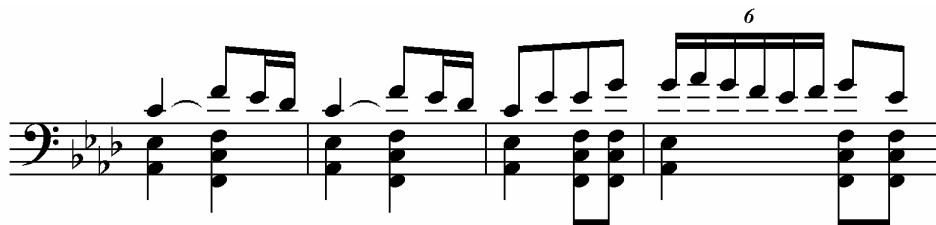


Figura 163 - A mesma relação tonal transformada em motivo condutor dos Aimorés, volta a aparecer no Balé do terceiro ato.



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 czarista, 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 tonalidade 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 polifônico 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.

The image displays a page of a musical score for the prelude of 'Condor' by Carlos Gomes. The tempo is marked 'Andante lento'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C.ing.), Clarinet (Claro.), Bassoon (Fg.), Trombones 3 and 4 (Tm. 3.4.), Trumpet in F (Tnp. F.), Harp 1 (Hp. 1), Harp 2 (Hp. 2), Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Ve.), and Double Bass (C.B.). The score shows a descending scale of whole tones in the bassoon and double bass parts, followed by a chromatic descending scale. Dynamics include *p* (piano), *sfz* (sforzando), and *pp* (pianissimo). The harp parts feature a *pp* marking. The score is marked with a '6' at the beginning of several staves, indicating a six-measure phrase.

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

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Tenor, and Bass. It consists of two systems of staves. The first system includes a prelude staff, followed by staves for Soprano, Tenor, and Bass. The lyrics for the first system are: Soprano: (silence); Tenor: Scam - - - po.e - gli,a - ver - - - po - trá?; Bass: Scam - - - po.e - gli,a - ver - - - po - trá?. The second system shows Soprano: scam - - - - - pó? Ah!; Tenor: e - gli,in - pu - ni - to,an - drá!; Bass: e - gli,in - pu - ni - to,an - drá!. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

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 sílaba *ah!*, como poderia se esperar. O oriental em música, aqui, se dá pelo carácter 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 sobrepôr, 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.

**Andante**

Zuleida

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).

The image shows a page of a musical score. At the top, there is a vocal line for Condor with lyrics in Italian. The lyrics are: "O lande, o ver-ti-ci, su voi più no-si li-brano le-fol-gori de l'a-qui-da regal? Nepi-utroma d'or-ror la la fores-tal-suggito del le-on? Pur quello io son-e in-pla-cato hol'ar-ti-gio io son Con-dor!". Above the vocal line, there are performance instructions: "Grandioso senza rigore di tempo", "fraseggiando", "accentato e cupo", "incalzando", "Largo", and "amorzando subito". Below the vocal line, there are staves for VI. I, VI. II, Vla., Vc., and CB. The VI. I and VI. II staves have a forte (f) dynamic marking. The Vla., Vc., and CB staves have a piano (p) dynamic marking. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

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 Hijâz 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 orientalizador é o uso de uma figura rítmica e interválica específica (quarta ou quinta diminutas) (Figura 174). Essa curta figuração aparece com muita frequência, 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 frequência o intervalo preferido é a quarta aumentada ou quarta e quinta 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 autógrafo 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).

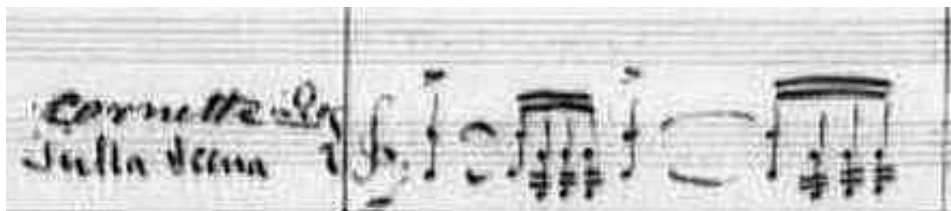


Figura 175 – Trecho do MS onde Gomes solicita trombetas na cena.



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 concertato 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.

nor! *p* Ah! mainon mi sem - brò si gra-ve il pe-so del man-to mio re - ga-le,

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*<sup>23</sup>, 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.

<sup>23</sup> 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 crítica 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 in Verdi's Falstaff** (2006).



Zuleida

Andte. Animato      Odalea      *ten.*

Figura 178 – Fragmento rítmico-intervalar orientalizante.

No terceiro ato, considerado pela crítica como o mais bem construído entre os três, encontra-se o *Notturmo*. 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

orientado, ele é menos um local do que um topo, um conjunto de referências. E particularmente no *Notturmo* 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 improvisado, confiada ao oboé, aqui mimetizando uma zurna, confere esse caráter oriental à introdução do *Notturmo* (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 *Notturmo*, 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 profonia de *Il Guarany* e a Alvorada de *Lo Schiavo*.



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

O *Notturmo* 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 *Notturmo*.

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 *Notturmo* 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 Còndor*. 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 *Notturmo*, 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 fendale 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 *Notturmo*, o qual, como será visto, representa a liberação de Odalea.

### **A Cantilena**

A cantilena é o signo icônico relacionado ao objeto “oriental”, 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 Sahní 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 aparece em *Lo Schiavo*, *Condor* e imediatamente já na primeira frase da abertura de *Colombo*.



Figura 182 – A frase inicial do *Notturmo*.

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 *Notturmo* 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.

**Introdução**

Ré M      V - V7 de V - V - V7

**Ária**

Sol b M      I - IIm IIm7

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 angústia 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.

The image shows a musical score for a piece titled "Notturmo". It consists of two staves of music in G minor. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 10. The music is divided into three segments: Segment A (measures 1-3), Segment B (measures 4-6), and Segment C (measures 7-10). Chord symbols are written below the notes: Sol b M, I, II m, II m 7, V 7, I, Si M, V 3 4, V 7 de IV, IV, V 7, I. Red circles highlight the first measure of segment B (measure 4) and the first measure of segment C (measure 7).

Figura 184 – *Notturmo* – 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 brasileiro 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 *Rigolletto* 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.

Fl.  
 Ob.  
 C. Ing.  
 Cla. B.  
 Fg.  
 Trm. F.  
 Trm. F.  
 Adn.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

(con insistente petulanza)  
 Dun-que vi-sta non l'ha - i nell' e-brezza'i-de-a - le dei dol-en-ti sos-pir il ca - po-re - cli-nar e'im-pa-li - dir? Ve-duta'iol'ho!  
 Andantino brillante  
 Vibrate. Sciolte, elegante  
 legg. stacc.

Figura 185 – Antônio Carlos Gomes. *Condor*, terceiro 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 *Notturmo* (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 Nogueira (2003) na detalhada análise motivica 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 Illustrato* quando se refere aos trechos *nel pretto stille dei maestri di mezzo secolo addietro*.

The image shows a page of a musical score for the opera *Condor*. At the top, there is a short melodic fragment on a single staff. Below it, the score begins at measure 56. The Oboe (Ob.) part has a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*, and markings like *dolce accentato la prima*, *sempre più piano, sfumato*, *rall.*, and *sfumato*. The Trumpe (Tm. 1.2, Tm. 3.4) parts are mostly silent. The Conductor (Con.) part includes the lyrics: "Largo, dal 2° quarto Dun-que e-ra'il sog-no di men-da-ce ba - len la di-vi-napie-tádeltuoper - do-no? Gran Di-o!". The Violins (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.) parts are mostly silent. The Contrabasso (Cb.) part plays a sustained, low-register accompaniment marked *ppp* and *sotto voce*.

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 trítone 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 entendida como exótico – oriental.

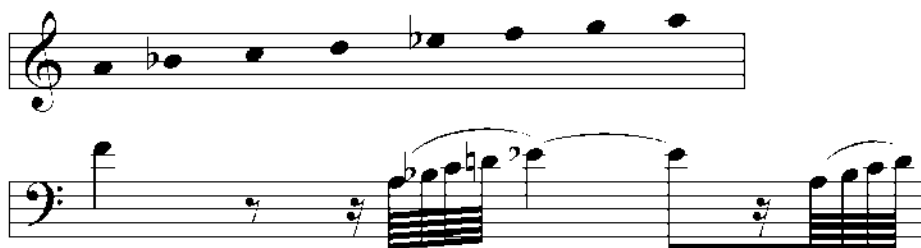


Figura 187 – *Condor*, terceiro ato, cena última. O desenho deste motivo está claramente sobre um modo lócrio.

### 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. Paradoxalmente, 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 europeia e entendido dentro deste contexto. O que interessa é que esse oriente seja visto dentro dos marcos referenciais da sociedade europeia. 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 europeia. 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 entrecos 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 europeizados, 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, *Hérodiade* tem revisão em 1884 e *Thaïs* 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’aquila dalla vil plebe non poteva uscir!*<sup>24</sup> 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

---

<sup>24</sup> 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 2º e 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).



(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)

Lo stesso tempo

56

ff

Sorge Vega

Sorge Lira

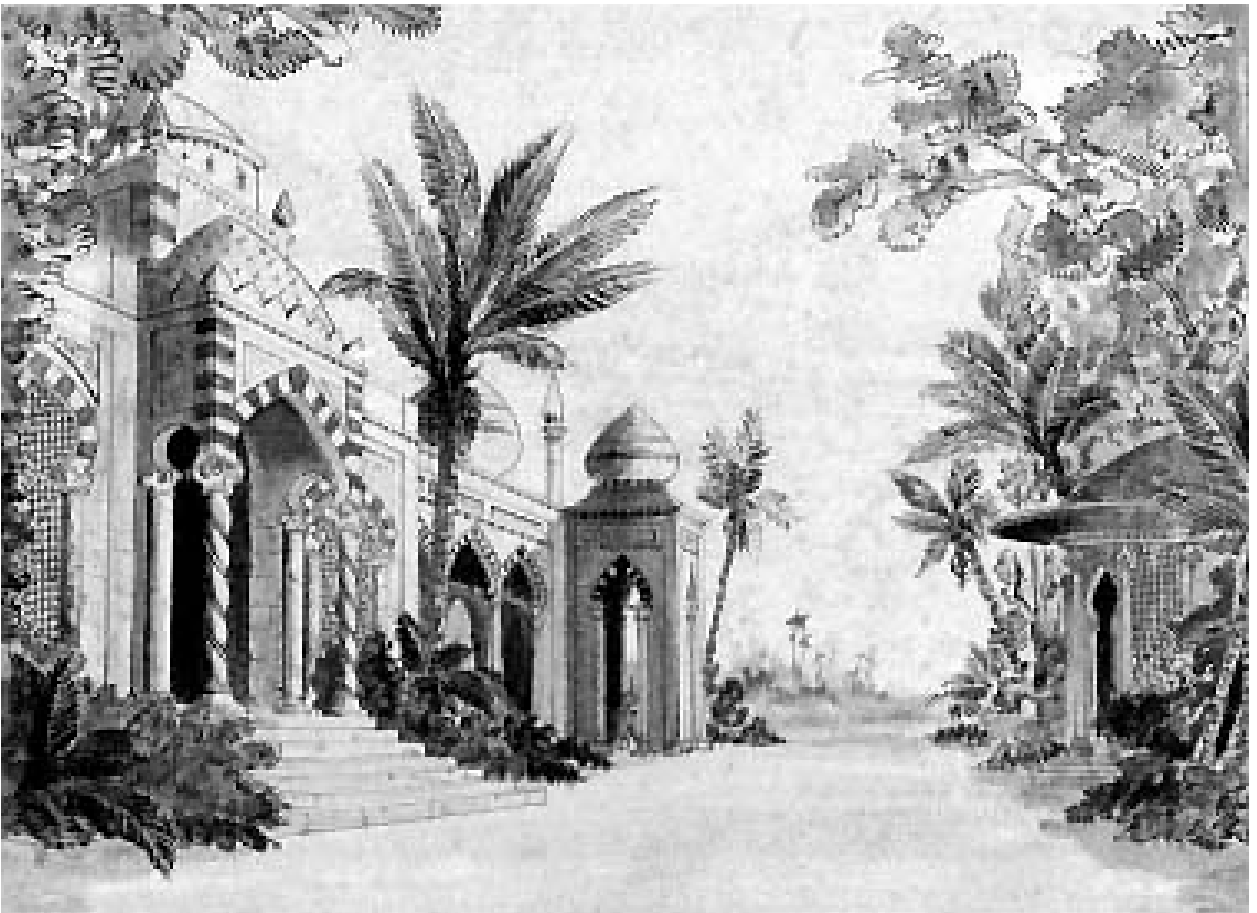
poco meno

Sorge Venere

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 *Notturmo*, 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 Imperador, 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 Guanabara, 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 redescoberta de Gomes, do *Il Guarany* envolvendo um dos mais midiáticos 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 prática 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 caminhos estéticos que resultarão na *Giovane Scuola* de Mascagni, Puccini, 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 ao 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*).

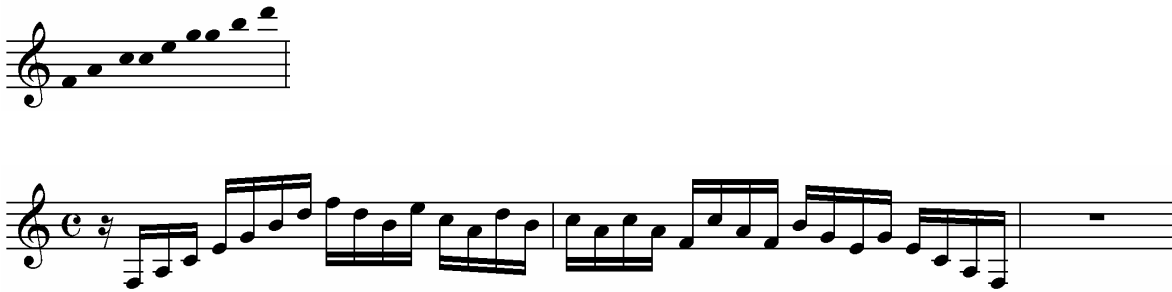


Figura 190 – *Peter Grimes* de Benajmin Britten.

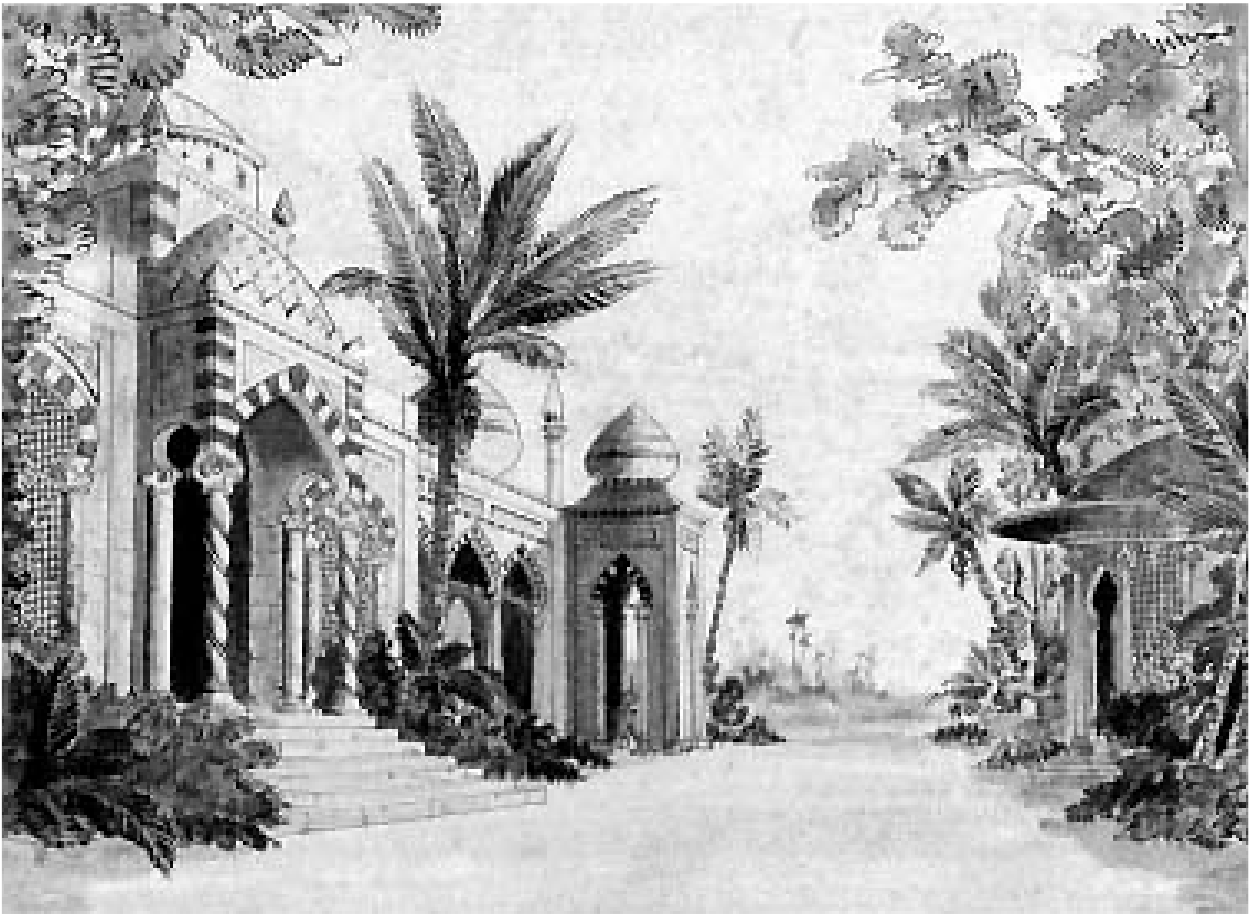
Retornando aos aspectos específicos de *Condor*, os temas recorrentes e a unidade motívica, ainda que não analisados nesse estudo com profundidade, são elementos presentes nessa otimização do discurso musical e dramático e devem ser alvo de futuros estudos.

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 sobre 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<sup>25</sup>

AMARAL, L. ; GOMES, C. ; REBOUÇAS, A. *Revista do Centro de Ciências, 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.(Abstract). *Fonti Musicali Italiane*, n. 5, 2000.

BEACCO, E. History of the “Quartetto”. Disponível em: <[http://www.quartettomilano.it/ChiSiamo/iframe\\_StoriaQuartetto\\_E.htm](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.

---

<sup>25</sup> 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\\_1/20cesari/lezione08/download/lezione08.rtf](http://www.univirtual.it/corsi/2002_1/20cesari/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 Giovanni, 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. *19<sup>th</sup> 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: Librairie 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, setembro, 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 Música 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 Música 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. *19<sup>th</sup>-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 Dictionnaire du Conservatoire*. 2. parte. Paris: Librairie 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. *Brasiliiana*, 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: Livraria 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

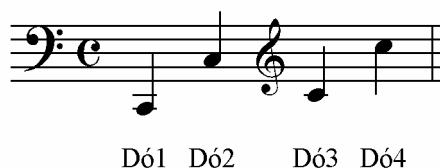
**Segundo Volume**

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<sup>1</sup> (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<sup>2</sup>.

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).

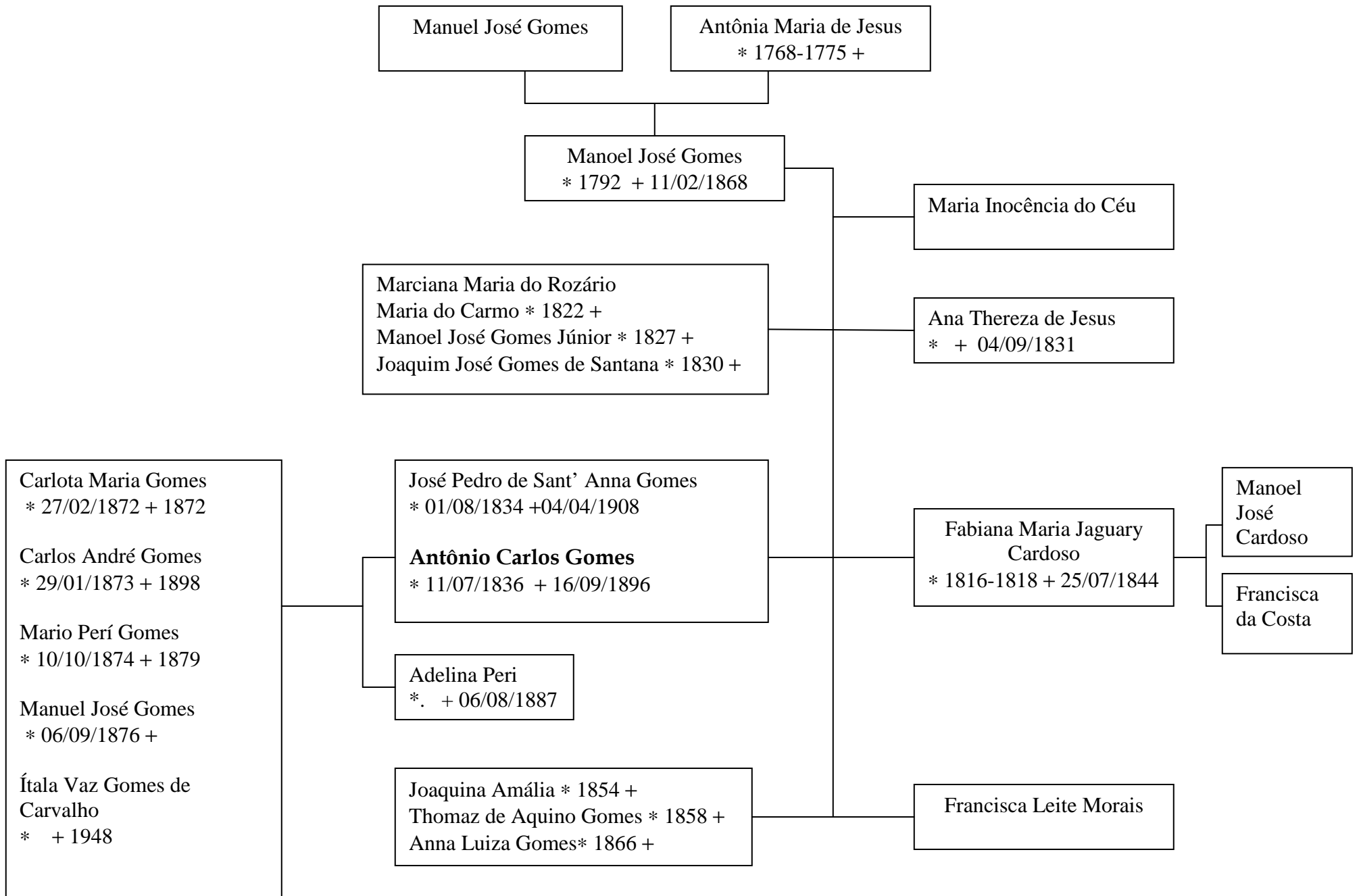
---

<sup>1</sup> LACERDA, O. Teoria Elementar da Música. 9ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966. p. 153.

<sup>2</sup> 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





Anexo 3 - Reconstrução de trecho não instrumentado por Gomes – terceiro ato, cena última.

Condor  
Terceiro Ato  
Cena última  
corte

A. Carlos Gomes

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Odalea (soprano), Condor (soprano), and Piano. The second system includes staves for O (soprano), C (soprano), and Pno. (piano). The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal staves.

Odalea

Condor  
8 per - mi a - ma - te per - der - ti bel - tá del Ciel di -

Piano

O

C  
8 vi - no a - mor L'a - ver - no per un a - ni - ma no há

Pno.

7

O

C

Pno.

Ah se mo-rir dob - biam al-men mor-

del mio piu gran - do - lor.

10

O

C

Pno.

*a tempo* *dolce*

ró mor-ró be - a - ta sul tuo cor!.. Vi -

13

O

C

Pno.

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

8

vic-ni fug-

Pno.

16

20

O

No! No! Per-du-ti siam! Ma si mor - rir dob -

C

8

gia-mo t'af-fi-da in me. Vie-ni. Ah! Ma si mor - rir dob -

Pno.

20

24

O

bi - mo vi-vrem e - ter - ni - tá - d'a --mor! - - -

C

8

bi - mo vi-vrem e - ter - ni - tá - d'a mor! - - -

Pno.

24

\* 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

1 Flautim  
2 Flautas  
2 Oboés  
1 Corno Inglês  
2 Clarinetas em si b e lá  
1 Clarone  
2 Fagotes

4 Trompas em fá  
2 Cornetas em dó  
2 Trombetas em fá  
3 Trombones  
1 Tuba

Tímpanos  
Triângulo  
Bombo  
Sistro ou metalofone

2 Harpas

Violino 1 (divisi a três)  
Violino 2 (divisi a dois)  
Viola (divisi a dois)  
Violoncelo  
Contrabaixo

## Recomendada

1 Flautim  
2 Flautas  
2 Oboés  
1 Corno Inglês  
2 Clarinetas em si b e lá  
1 Clarone  
2 Fagotes

4 Trompas em fá  
2 Trombetas em dó  
2 Trombetas em si bemol  
3 Trombones  
1 Tuba

Tímpanos  
Triângulo  
Bombo  
Sistro ou metalofone

2 Harpas

Violino 1 (divisi a três)  
Violino 2 (divisi a dois)  
Viola (divisi a dois)  
Violoncelo  
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 <i>Gran Perdono</i> 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**

Notturmo .....	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)

Andante mosso Poco più animato a tempo

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flautin, Flauta, Oboe, Corne inglês, Clarineta em Dó, Clarone, and Fagote. The brass section includes Trompa em F4 1.2, Trompa em F4 3.4, Trombeta em Dó, Trombeta em F4, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Triângulo, Campanelli ou Sistro, and Bombo. The harp section consists of two Harpa parts. The string section includes Violino I e II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The score begins with a tempo marking of 'Andante mosso' and a dynamic of 'sfz'. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and harp have more active parts. The score concludes with a tempo change to 'Poco più animato a tempo'.

Andante lento

5

Flt.

Fl.

Ob.

C.ing.

Cla.

Claro.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Trp.

Trp.

Trb.

Hp. 1

Hp. 2

5

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vie.

Cb.

Andante lento

2



13 **Largo**

Flt. -

Fl. -

Ob. -

C.ing. *ff* *tutta forza* *a 2* *3* *ten.*

Cl. *ff* *a 2* *3* *ten.*

Claro. *ff* *a 2* *3* *ten.*

Fg. *ff* *a 2* *3* *ten.*

Tm. 1.2 *ff* *a 2* *3* *ten.*

Tm. 3.4 *ff* *a 2* *3* *ten.*

Trp. -

Trp. -

Trb. -

Tba. -

Timp. -

Bombo -

VI. I.1 **Largo**

VI. II *piano sempre* *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

Lo stesso movimento

18

Flt.

Fl.

Ob.

Cl. *pp* *ff*

Fg. *pp* *ff*

Trm. 1.2 *pp* *ff*

Trm. 3.4 *pp* *ff*

Trp.

Trp.

Trb.

Tba.

Timp.

Bombo

VI. I.1

VI. II

Vla.

Vic.

Cb.

Lo stesso movimento

Animato Energico - non Largo

Musical score for orchestra, measures 23-32. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fg.), Trumpets (Trm. 1.2 and Trm. 3.4), Trombones (Trp.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), and Bombo. The second system includes Violins I and II (VI. I. I and VI. II), Viola (Via.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb). The tempo is marked 'Animato Energico - non Largo'. Dynamics include *ff*, *ten.*, *cresc.*, and *p*. Performance markings include accents (*v*), slurs, and articulation marks. A rehearsal mark 'a 2' is present in the Oboe part. A section marked '1.2' with a '3' below it appears in the Trombone and Tuba parts. The page number '5' is located at the bottom center.

**Allegro deciso**

The musical score is for an orchestral section and includes the following parts:

- Flt. (Flute)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cla. (Clarinet)
- Fg. (Fagotto / Bassoon)
- Trm. 1.2 (Trumpet 1 & 2)
- Trm. 3.4 (Trumpet 3 & 4)
- Trp. (Trumpet)
- Trp. (Trumpet)
- Trb. (Trombone)
- Tba. (Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Bombo (Bass Drum)
- VI. I.1 (Violin I 1)
- VI. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

The score features various dynamics and performance instructions:

- stringendo* (marked in Violin I and II parts)
- secco* (marked in Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso parts)
- a 3* (triplets in the Trombone part)

The tempo is consistently marked as **Allegro deciso**.

Meno assai

31

Flt. *dim.*

Fl. *dim.*

Ob.

Cla. *pp* ten.

Fg.

Trm. 1. 2 *pp* ten.

Trm. 3. 4

Trp.

Trp.

Trb.

Tba.

Timp. 31

Bombo

VI. I. 1 *ppp* 6

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

36 **Allegro vivacissimo**

Flt.  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Trm. 1,2  
Trm. 3,4  
Trp.  
Trp.  
Trb.  
Tba.  
Hp. 1  
Hp. 2  
VI. I.1  
VI. I.2  
VI. I.3  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

The image shows a page of a musical score, measures 36 through 41. The tempo is marked 'Allegro vivacissimo'. The score includes parts for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), percussion (Tom-toms, Trumpets, Trombones, Tubas), harp, and strings (Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass). Measures 36-41 show the woodwinds and percussion parts mostly resting, while the string section begins a rhythmic pattern. The string parts include triplets and dynamic markings like *pp* and *unli*.

Flt. <sup>41</sup> *pp* *tr* *tr*  
 Fl. *p* *tr*  
 Ob. *a 2* *f*  
 Cla. <sup>41</sup> *p* *f*  
 Fg. *p* *f* *p* *f*  
 Tm. 1.2 *1. solo* *p* *f* *p* *f*  
 Tm. 3.4.  
 Ttp.  
 Ttp.  
 Tgl. *f*  
 Camp. ou Sistro *f*  
 Hp. 1 *f*  
 Hp. 2 *f*  
 VI. I.1 *pppp* *f* *pppp* *f*  
 VI. I.2 *pppp* *f*  
 VI. I.3 *pppp* *f*  
 VI. II. *p* *f* *p* *f*  
 Vla. *p* *f* *p* *f*  
 Vlc. *f*  
 Cb. *f*

Flt. 46  
 Fl. 46  
 Ob. 46  
 Cla. 46  
 Fg. 46  
 Trm. 1.2 46  
 Trm. 3.4 46  
 Trp. 46  
 Trp. 46  
 Trgl. 46  
 Camp ou Sistro 46  
 Hp. 1 46  
 Hp. 2 46  
 Vl. I.1 46  
 Vl. I.2 46  
 Vl. I.3 46  
 Vl. II 46  
 Vla. 46  
 Vlc. 46  
 Cb. 46

Musical score for orchestral instruments. The score is in 3/4 time and G major. It begins at measure 46. The woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) have active parts. The percussion section includes Trm. 1.2, Trm. 3.4, Trp., and Trgl. The harp (Hp. 1 and Hp. 2) and the camp/sistrum are also present. Dynamics range from *pppp* to *f*. Performance markings include *pp*, *pp solo*, *1<sup>o</sup> solo*, *pizz.*, and *tr.* (trills).

















Allegro Final para concerto

93

Flt.

Fl.

Ob.

C.ing.

93

Clas.

93

Claro.

93

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Trp.

Trp.

Trb.

Tba.

93

Timp.

*ff*

93

VI. I

*pesante allargando*

*divisi*

Allegro

Final para concerto

93

VI. II

*divisi*

Vla.

Vcl.

Cb.



This page of a musical score, numbered 19, contains the following parts and markings:

- Flutes (Flt., Fl.):** Both parts play a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- English Horn (C.ing.):** Plays a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Clarinets (Cla., Clar.):** Both parts play a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Bassoon (Fg.):** Plays a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Timpani (Tm. 1.2, Tm. 3.4):** Both parts play a rhythmic pattern starting at measure 99. The Tm. 3.4 part includes a *4' solo* marking.
- Trumpets (Tnp.):** Two parts, both playing a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Trombones (Trb.):** Two parts, both playing a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Tuba (Tba.):** Plays a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Timpani (Timp.):** Plays a rhythmic pattern starting at measure 99.
- Violins (VI. I, VI. II):** Both parts play a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Violoncello (Vlc.):** Plays a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.
- Double Bass (Cb.):** Plays a melodic line starting at measure 99, marked with *pp*.

104 **Lentamente**

Flt. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

C.ing. *pp*

Cl. *pp*

Claro. *pp*

Fg. *ppp* *pp* *pp* *solo*

Tm. 1.2 *pp* *cresc.*

Tm. 3.4 *pp* *ppp*

Trp. *ppp*

Trp. *ppp*

Trb. *pp* *sotto voce* *ppp*

Tba. *ppp*

Timp. *ppp*

VI. I.1 *pp* *pp* *Lentamente* *pizz.*

VI. II *pp* *pp* *pp* *pizz.*

Vla. *pp* *pp* *pp* *pizz.*

Vcl. *ppp* *pp* *pp* *pizz.*

Cb. *ppp* *pp* *pp* *pizz.*



Flut. 7

Fl.

Ob.

C. In.

Cl. *ff* *p* *dolce solo* *p*

Claro. *ff*

Fag. *ff*

Tm. 1.2 *p*

Tm. 3.4

Hp.1 *8va*

Hp.2 *8va*

Adin.

Andante giusto

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl. *pizz.* *ff* *pizz.*

Cb. *ff*

**Andantino, quasi allegretto** *molto stacc. e legg.*

Fl. *dim.* *p*

Ob. *dim.* *p*

Cla. *dim.*

Trm. 1.2 *molto stacc. e legg.* *p*

Trm. 3.4 *p*

Hp.1 *8<sup>va</sup>*

Hp.2 *8<sup>va</sup>*

Adin. *molto stacc. e legg.*  
 Nel reg - gno del - le ro - se u - na sor - gen - tē zam -

Vlc.

Fl. *ten.*

Ob. *ten.*

Cla. *sol.* *p* *ten.*

Trm. 1.2 *p*

Adin. *a tempo* *rit.* *rall.* *3* *ten.*  
 pil - la in - ver - so al Ciel E mai non bug - na il fio - re - lin lna - guen - te per lei sul mu - to stel

VI. I *p* *rall.*

VI. II *p* *rall.*

Vla. *p* *rall.*

Vlc. *p* *rall.*

Cb. *p*

Andante

Flm.

Fl.

Ob. *solo* *smerzando subito*

Cla. *p*

Fag. *p*

Tm 1.2 *p*

Tm 3.4 *p*

Tmp. Dó

Tmp. Fá

Timp.

Triángulo.

Hp. 1 *p*

Hp. 2 *p*

Adin. *declamato* *espress.* *tronca*

(si spezza una corda alla citara)

Ohi-mè! La cor-da mi si spez-zò e pros-se - guir co-me po - tró? Ohi - mè!

VI. I *pizz.* *f* *arco* *p*

VI. II *f* *pizz.* *arco* *p*

Vla. *f* *pizz.* *arco* *p*

Vic. *f* *pizz.* *arco* *p*

Cb. *p*

Andante

*p*

32

Flm. -

Fl. -

Ob. *p*

C. In. *p*

Cla. *p*

Fag. *p*

Tm. 1.2 -

Tm. 3.4 -

Tmp. Dó -

Tmp. Fá -

Tbn. -

Tba. -

Hp.1 *p* senza appoggiare

Hp.2 *p* senza appoggiare

Adm. Ah... ah... ci son... la ri-ma or tro-ve - ro si... si...

Vl. I *pp*

Vl. II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

*pp*





44 *col canto*

Flm. *col canto*

Fl. *col canto*

Ob. *col canto*

Cla. *p* *col canto*

Claro. *p*

Fag.

44 *ten.* *col canto*

Tm. 1.2 *col canto*

Tm. 3.4 *ten.*

44 *col canto*

Timp.

Triángulo.

44 *8va* *col canto*

Hp.1 *8va* *col canto*

44 *8va* *col canto*

Hp.2 *8va* *col canto*

44 *ten.* *velece e legg.*

Adm. *col canto*

44 *col canto*

VI. I *col canto*

44 *col canto*

VI. II *col canto*

Vla.

Vic.

Cb.

a - ve il fio - rel - lin le da Ma a quella al - te - ra d'a - spi - rar - li è - gra - ve Non sa sen -

**Vivacissimo** **Meno** **Lento**

Flin. *p* *rall.* *ten.* *appogiate*

Ob. *pp* *rall.* *solo* *appogiate*

Cla. *ppp* *rall.* *ten.* *appogiate*

Fag. *pp* *rall.* *appogiate*

Adin. *ppp* *rall.* *ten.* *appogiate*

Adin. *ppp* *rall.* *ten.* *appogiate*

Adin. tir non sa sen - tir a - mar non sa sen - tir non sa, n à - mar! ah

VI. I *p* *rall.* *ten.* *appogiate*

VI. II *p* *rall.* *ten.* *appogiate*

Vla. *p* *rall.* *ten.* *appogiate*

Vlc. *p* *rall.* *ten.* *appogiate*

Cb. *p* *rall.* *ten.* *appogiate*

**vibrate** **f** **vibrate** **f** **p**

Fl. *f* *vibrate*

Ob. *f* *vibrate*

Adin. **Affretatto** *p*

VI. I **Affretatto** **Allegro vivace**

Vla. *pizz.* *p*

Vlc. *pizz.* *p*

Cb. *p*

50

Flm. *f* vuoto

Fl. *f* vuoto

Ob. *f* vuoto

Cla. *f* vuoto

Fag. *f* vuoto

Tm. 1.2 *f* vuoto

Tm. 3.4 *f* vuoto

Tmp. Dó

Tmp. Fá

Timp. *f*

Triángulo

Hp.1

Hp.2

Adin. *f* *ten.*  
Vi - bra la cor - da, la no - ta piz - zi - ca, e ben mi va

VI. I *f* vuoto

VI. II *f* *arco* vuoto

Vla. *f* *arco* vuoto

Vlc. *f* vuoto

Cb. *f* vuoto

*f*

Flm.   
 Fl.   
 Ob.   
 Cla.   
 Fag.   
 Tm. 1.2   
 Tm. 3.4   
 Tmp. Dó   
 Tmp. Fá   
 Timp.   
 Triângulo.   
 Hp. 1   
 Hp. 2   
 Adm.   
 Vl. I   
 Vl. II   
 Vla.   
 Vlc.   
 Cb.

Musical score for page 30, featuring various instruments including Flutes, Oboe, Clarinet, Bassoon, Percussion, Harp, and Violins. The score includes dynamic markings such as *p* and *8va*.

**Lentamente**

Flim. Fl. Ob. Fag. Tm. 1.2 Tm. 3.4 Tmp. Do Tmp. Fa Timp. Triángulo Hp.1 Hp.2 Adm. Vl. I Vl. II Vla. Vlc. Cb.

*col canto* *p* *dy* *ten.* *legg.* *ten.* *col canto* *dim.*

*p* *ten.* *ten.* *rall.*

Cad - der le fo - glie e al sor - gen - - - te il ven - to le por -

**Lentamente**

*col canto*



77

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Tmp. Dó

Tmp. Fá

Tbn.

Tba.

Timp.

Adm.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*f*, *ff*, *a2*

Vi - bra la cor - da, la no - ta piz - zi - ca, e ben mi va





Flm.  
 Fl.  
 Ob.  
 C. In.  
 Cla.  
 Claro.  
 Fag.  
 Trm 1.2  
 Trm 3.4  
 Timp. D6  
 Timp. F4  
 Tbn.  
 Tba.  
 Timp.  
 Hp. 1  
 Hp. 2  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

*a tempo*  
*a tempo*  
*rall.*  
*ff*  
*a tempo*  
*pp*  
*rall.*  
*ff*  
*rall.*  
*a tempo*  
*pp*  
*rall.*  
*ff*  
*rall.*  
*a tempo*  
*pp*  
*senza arpeggiare*  
*senza arpeggiare*  
*a tempo*

97

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Hp.1

Hp.2

Adin. *ritenuto* (In questo punto alcune Favorite appaiano sulla terrazza)

La fia - ba è co - mi - ca? La sto - ria è tra - gi - ca?

S. I. II

Coro

S III

Poco meno

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

105

Flim. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cla. *ff*

Fag. *ff* *ten.* *rall.*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Tmp. Dó *ff*

Tmp. Fá *ff*

Tbn. *f*

Tba. *f*

Adin. *(ritendo)*  
tra - gi - ca? ah! ah! ah! ah! Ec - co le Vés - pe

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff* *rall.*

Cb. *ff*

108 *Lento* *ritenuto*

Flm.

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Triángulo.

Hp. 1

Hp. 2

Adm.

Le sen-to già ren-zar in-tor-no a me

Col ri-so-lin mor-da-ce in no-ta-gia, mi so-gliano assa-lir ma le fá-rò fug-gir!

*sempre rit.*  
*a piacere*

*a piacere senza tempo*

*ten.*

108 *Lento* *ritenuto* *tranquillo*

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*col canto*

*p*

*pp*

*col canto*

*p*

*pp*

*col canto*

*p*

*pp*

*col canto*

*p*

*pp*

*col canto*

*p*

*pp*

**I° Tempo**  
**Allegro vivace**

111

Flm. *f* *vibrate*

Fl. *f* *vibrate*

Ob. *f* *a 2* *solo*

Cla. *f* *a 2*

Fag. *f*

Trm. 1.2 *ff*

Trm. 3.4 *ff*

Triangolo *f*

Hp.1 *f*

Hp.2 *f*

Adin. *f*

(Le Favorite scendono ai giardini. Altre ragazze entrano gaiamente da varie parti)

**I° Tempo**  
**Allegro vivace**

111

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

Musical score for orchestra, measures 117-122. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following instruments and parts:

- Flm. (Flute I): Active in measures 117-122.
- Fl. (Flute II): Active in measures 117-122.
- Ob. (Oboe): Active in measures 117-122, marked *a 2*.
- Cla. (Clarinet): Active in measures 117-122, marked *a 2*.
- Fag. (Bassoon): Active in measures 117-122, marked *a 2*.
- Tm. 1.2 (Trumpet 1 & 2): Rest.
- Tm. 3.4 (Trumpet 3 & 4): Rest.
- Tmp. Dó (Timpani D): Rest.
- Tmp. Fá (Timpani F): Rest.
- Tbn. (Tuba): Rest.
- Tba. (Tuba): Rest.
- Timp. (Tympani): Rest.
- Adm. (Admetus): Rest.
- Vl. I (Violin I): Active in measures 117-122.
- Vl. II (Violin II): Active in measures 117-122.
- Vla. (Viola): Active in measures 117-122.
- Vcl. (Violoncello): Active in measures 117-122.
- Cb. (Contrabasso): Active in measures 117-122.

123 *a tempo* **Allegretto**

Flim. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cla. *ff*

Fag. *ff*

Trm. 1.2 *ff*

Trm. 3.4 *ff*

Tmp. Dó *ff*

Tmp. Fá *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

Triângulo. *ff*

S. I, II *a tempo* **Allegretto**

Coro Guar - da - lo,

S. III

VI. I *a tempo* **Allegretto**

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

*ff*

129

Flm.

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Tmp. Dó

Tmp. Fá

Tbn.

Tba.

Timp.

Adm.

S. I II  
Cero

S III

mi - ra - lo, il bel pag - get - - - to pa - vo - neg - gian - - - te - nel suo far -

Guar - - - - - da - - - - -

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.



135

Flm.

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Tmp. Dó

Tmp. Fá

Tbn.

Tba.

Timp.

Triángulo.

Adm.

S. I, II

Coro

S III

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

se - - to Ve' co - me cion - do - la, co - me si do - do - la, con che be -

lo! guar - - - da - - - lo

141

Flm.

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Timp.

Triángulo.

Hp.1

Hp.2

Adm.

S I,II

Cero

S III

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

*sfz*

*sf*

far - da a - - - ria ci guar - - - da mi - - - ra lo

guar - - - da - lo mi - ra - lo

44

Detailed description: This is a page from a musical score, numbered 44 at the bottom. It contains 15 staves for instruments and vocal soloists. The instruments are Flute Major (Flm.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trombones 1 & 2 (Tm. 1.2), Trombones 3 & 4 (Tm. 3.4), Timpani (Timp.), Triangle (Triángulo.), Harp 1 (Hp.1), Harp 2 (Hp.2), Admetus (Adm.), and two vocal soloists (S I,II and S III). The vocal soloists have lyrics in Spanish: 'far - da a - - - ria ci guar - - - da mi - - - ra lo' and 'guar - - - da - lo mi - ra - lo'. The score features dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *sf* (sforzando). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number '44' is centered at the bottom.

147 *a tempo*

Flm.

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Timp.

Triângulo.

Hp.1

Hp.2

Adin.

S. I, II

Coro

S III

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*rit.*

*a tempo*

*senza arpeggiare*

mi - - - ra - - - lo. Co - mo ti le - si - na

mi - - - ra - - - lo. guar - - -

Fl. <sup>153</sup>  
 Ob. <sup>153</sup>  
 Cla. <sup>153</sup>  
 Fag. <sup>153</sup>  
 Hp.1 <sup>153</sup>  
 Hp.2 <sup>153</sup>  
 Adm. <sup>153</sup>  
 S. I. II <sup>153</sup>  
 Coro <sup>153</sup>  
 S. III <sup>153</sup>  
 VI. I <sup>153</sup>  
 VI. 1.2 <sup>153</sup>  
 VI. 1.3 <sup>153</sup>  
 VI. II <sup>153</sup>  
 Vla. <sup>153</sup>  
 Vlc. <sup>153</sup>  
 Cb. <sup>153</sup>

i suoi so - spir... ah! ah! ah! ah! fac - cia - mo - lo im - mart - tir!  
 da - - - - - ah! ah! ah! ah! fac - cia - mo - lo mart - tir!

*pizz.* *arco*  
*pizz.* *pizz.*

150

Flm.

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Hp.1

Hp.2

Adm.

S. I II

Coro

S III

VI.1

VI.1.2

VI.1.3

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

A che far - fal - leg - gia - te a me d'in - tor - - - - no? No.. no.. no no

A - din pun - ze - chia pun - ze - chia

Flm.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla.  
 Fag.  
 Tm. 1.2  
 Tm. 3.4  
 Timp.  
 Triángulo.  
 Hp.1  
 Hp.2  
 Adm.  
 S. I, II  
 Coro  
 S. III  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

165  
 Ma<sup>2</sup> se co<sup>3</sup> - si vi<sup>3</sup> - cin vi<sup>3</sup> -  
 A - din pun - ze - chia! guar - da guar - da guar - da guar - da  
 Ah ah ah ah guar - da guar - da guar - da

*unhi*

*pizz.*

171

Flm.

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

*p*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Hp. 1

*vibrato*

*f*

Hp. 2

*vibrato*

*f*

Adm.

sin Ma se co - si vi - cin mi svotaz - za - te ba - da - te a voil L'of - fe - sa pec - chia vi pun - ge -

S. I, II

Cero

*risata*

ah ah ah ah ah

S III

*risata*

ah ah ah ah ah

VI. I

*p*

*pizz.*

*f*

Vla.

*p*

Vcl.

*arco*

*p*

Cb.

*p*

177

Flm. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Tmp. Dó

Tmp. Fá

Hp. 1

Hp. 2

Adm. *f*

S. I. II

Coro A - din puz - ze - chia! Fac - cia - mo - lo im - mar - tiri!

S. III A - din puz - ze - chia! Fac - ci - mo - lo im - paz -

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *pizz.*

Vlc. *f*

Cb. *f*

50

*f*



183

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Fag. *ff*

Adm. *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

*p* solo

*p*

*p*

*cantabile*

pec - chia vi pun - ge - rà! Ah! Se non a - ves - se Si

192

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Fag. *dim.*

Trm 1.2 *dolce*

Adm. *p* solo

VI. I *dolce espressivo*

VI. II *dim.*

Vla. *dim.*

Vlc. *dim.*

Cb. *dim.*

*p*

bre - vi fa - li Ben - tri vo

198  
 Fl.   
 Ob.   
 Cla.   
 Fag.   
 Tm. 1, 2   
 Tm. 3, 4   
 Hp. 1   
 Hp. 2   
 Adm.   
 S. I, II   
 Coro   
 S. III   
 Vl. I   
 Vl. II   
 Vla.   
 Vlc.   
 Cb.

li vor - rei ten - tar!  
 Co - me ti le - si - na  
 guar

203

Fl.

Ob.

Cla.

Fag.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Hp. 1

Hp. 2

S. I II  
Coro  
S III

203

(*ritendo*)

i suoi so spir... Ah! ah! ah! ah! ah ah!

da! Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

(In questo punto alcuni borseai venendo dal parco a corsa precipitosa attraversano la scena e scompaiono nel sottoscala della Reggia. Adin manda un grido di stupore)

Agitato

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff* a 2

Cla. *ff* a 2

Fg. *ff* a 2

Trm. 1.2 *ff* tutta forza *ten.*

Trm. 3.4 *ff* tutta forza *ff ten.*

Trp. Dó *ff* a 2

Trp. Fá *ff* a 2

Tbn. *ff* a 2

Tuba *ff*

Tp. *ff* tutta forza

Tri. *ff*

Adin (grido tronco) Ah! — (Tutte si voltano verso il fondo) (Nello stesso momento si ode dall'interno un suono cupo e sinistro. Sulla terrazza compare Almazor)

Coro SII *ff* Ciel! Che mai fi - a!

Coro SIII *ff* Ciel! Che mai fi - a!

Coro SII *ff* Ciel! Che mai fi - a!

Coro SIII *ff* Ciel! Che mai fi - a!

VII *ff*

VII *ff*

Vla. *ff* arco

Vlc. *ff* arco

Cb. *ff*

211

Fh.

Fl.

Ob.

Cla.

Cla Bb

Fg.

Tm 1.2

*dim.*

*ff*

Tm 3.4

*dim.*

*ff*

211

Tp.

tutta forza

Tri.

**Suono Interno**

211

colpo di Tan-tan

*ff*

Adin.

211

Dell'a-lar me il se-gnal! Tetro appa-re Al-ma-zor! Seg-no fa-

Almazor

211

(Tutti rivolti verso Almazor) (Almazor sempre sulla terrazza è fermo, guardando un punto fisso verso il parco)

SI

211

Dell'a - me il se - gnal! Tetro appa - re Al-ma - zor! Seg - no fa -

Coro

SII

211

Dell'a - me il se - gnal! Tetro appa - re Al-ma - zor! Seg - no fa -

SIII

211

Dell'a - me il se - gnal! Tetro appa - re Al-ma - zor! Seg - no fa -

VI I

211

VI II

211

Vla.

Vk.

Cb.

217 *Largo*

Flt. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cla. *pp*

Cla. Bb. *pp*

Fg. *pp*

Tm 1.2 *pp*

Tm 3.4 *pp*

Tp. *p*

Adm. *ff*

Almazor *a piacere*  
 tal! *3* Fo-li - a! Fo -

SI *ff*  
 tal! Fo-li - a! Fo -

Coro SII *ff*  
 tal! Fo-li - a! Fo -

SIII *ff*  
 tal! Fo-li - a! Fo -

VI I *Largo* *divisi*

VI II *ten.* *f*

Vla. *col canto* *p* *pp*

Vle. *p* *divisi* *col canto* *pp*

Cb. *col canto* *p*

All.° deciso

Flt. 221

Fl. 221

Ob. 221

Cla. 221

Fg. 221

Tm 1.2 221

Tm 3.4 221

Ad lib 221  
li - a! Pro - fa - na - - - - -

Almazor 221

SI 221  
li - a! Pro - fa - na - tor!

Coro SII 221  
- a! Pro - fa - na - tor!

SIII 221  
- a! Pro - fa - na - tor!

V.I 221  
Coro All.° deciso con impeto  
unite  
f sciolte con impeto

V.II 221  
f sciolte

Vla. 221  
f sciolte

Vlc. 221  
f sciolte

Cb. 221

224 *smorz subito*

Flt. *f* *smorz subito pp* *col canto* *ff*

Fl. *f* *smorz subito pp* *col canto* *ff*

Ob. *solo* *col canto* *f* *smorz subito pp* *col canto* *ff*

Cla. *solo* *col canto* *f* *smorz subito pp* *col canto* *ff* *col canto*

Fg. *f* *col canto* *f* *pp* *col canto* *ff* *col canto*

Trm 1.2 *f*

Trm 3.4 *f*

Trp. Dó *f*

Trp. Fá *f*

Trb. *f*

Tuba *f*

(comparecse sulla terrazza ad Almazor) *declamato, veemente* *a piacere*

Odalea 224 No! Che! tu de-li-ri? Quaès - se-re mor-tal o-sar po-tri - a quie pe-ne-trar?

Almazor 224 Eppur ei

VII *col canto*

VII *sfz*

Vla. *col canto*

Vlc. *sfz* *col canto*

Cb. *sfz* *col canto* *ff*

58



228

Almazor

228

vi - en! l'au - da - ce ò - no - ra for - se che pe - rir do - vri - a?

228

SI

228

Pro - fa - na - tor

Coro SII

SIII

*Andante tranquillo*

228

VI I

228

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*pp*

divisi

(La Regina scende la scala 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.)

233

Fl.

Ob.

Fg.

233

Trm 1.2

233

Trm 3.4

Adm.

233

SI

233

Coro SII

233

SIII

233

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pp*, solo

*p*

*ppp*

*pp*, solo

*pp*

(In disparte, contemplan - do statico la Regina)

*dolcemente*

Su - bli - me ap - pa - ri -

Pro - fa - na - tor!

Pro - fa - na - tor!

Pro - fa - na - tor!

237

Frt.

Fl.

Ob. *I. solo*

Cla.

Fg.

Tm 1.2

Tm 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tuba

237 *Si b - Mi b*

Trp.

Adm. *zion San - to mirag - gio Del - l'au - ro - ra del ciel é il pri - mo rag - gio, Il più bel*

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

Fl. <sup>242</sup> *p*  
 Fl. *p*  
 Ob. *p*  
 Cla. *p*  
 Fg. *p*  
 Tm 1.2 *p*  
 Tm 3.4 *p* solo  
 Trp. Dó  
 Trp. Fá  
 Tp. <sup>242</sup> *ppp*  
 Hp. <sup>242</sup>  
 Ad lib. <sup>242</sup> fior  
 VI I <sup>242</sup> *dolce*  
 VI II <sup>242</sup> *dolce* *p* *unitt*  
 Vla. *p*  
 Vic. *p*  
 Cb. *ppp*

Flt.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla. *solo*  
 Fg.  
 Tm 1.2  
 Tm 3.4  
 Tmp. Dó  
 Tmp. Fa  
 Hp.  
 Adm.  
 Vn I *dolce*  
 Vn II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

Ah per - chè ami non a - gi - tò quel cor l'a - la gen - til d'a -

250

Flt.

Fl.

Ob.

C. In.

Cl.

Fg.

Trm 1.2

Trm 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Adm.

VI I

VI. 1.2

VI II

VI. II.2

Vla.

Vcl.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*solo*

*mor?*

*divisi*

*espress.*

*pp*

63

254 *pp*

Odalea Fra i - ne - bri - an - ti ro - - - se, fra ce - les - tial ba - glior

Andante Languido

VI I *con sordino* *pp*

VI I.2 *con sordino* *pp*

VI II *con sordino* *pp*

VI II.2 *con sordino* *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

258 *solo* *p* *f* *ten.*

Cl. *p* *f* *ten.*

Fig. *p* *f*

Odalea L'a - i - ma mi - a di - vam - pa. Qual sof - fo - ca - to ar - dor. In un de - ser - - - - to -

VI I *pp* *dim.* *pp* *ten.*

VI I.2 *pp* *dim.* *pp* *ten.*

VI II *pp* *f* *dim.* *pp*

VI II.2 *pp* *f* *dim.* *pp*

Vla. *pp* *f* *dim.* *pp*

Vlc. *pp* *f* *dim.* *pp*

263 **Lento**

Flt. *8<sup>va</sup>*

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp* *solo*

Cla. *pp*

Cla. Bb

Fg. *pp*

Tm 1.2 *pp*

Tm 3.4

Tp. 263

Tri. 263

Odalea 263 (Ad Odalea, dopo essersi inchinato) *cor!*

Adin 263 *fraseggiato con eleganza* *p* *3* *3*

Almazor 263 Han ve-glia-to dal ciel le stel-le

VI I *uniti*

VI II

Vla.

Vlc. *p*

Cb. *p*

**Lento**

268 *solo*

Ob. *p*

Cla. *pp*

Fg. *pp*

268 *Recit.*

Odalea Suosog-ni, hai det-to? E che sognar po-

Adin 268 *3*  
d'or... Sui dol-ci sog-ni tuo - i Dea dell' a - mor!

VI I *p* *legate* *via sordine*

VI II *p* *via sordine*

Vla. *p* *via sordine*

Vlc. *p*

Cb.

272 *vivamente*

Odalea *3* *3*  
trei? Gli a - tri d'ogni de - si - o non so - no mie - - i?  
E

Adin 272 *ten.*  
Oh! te be - a - ta!

VI I *Andante* *3* *3* *sfz*

VI II *sfz*

Vla. *sfz*

Vlc. *pp* *sfz*

Cb. *pp* *sfz*



Fl. <sup>276</sup> - - - *p* *tr* 3 *tr* 3 *tr* 3  
 Ob. - - - *p*  
 Cla. Bb - - -  
 Fg. - - - *p* a 2  
 Trm. 1.2 <sup>276</sup> - - - *p* a 2  
 Trm. 3.4 - - -  
 Trp. Dó <sup>276</sup> - - -  
 Trp. Fá - - -  
 Trb. - - -  
 Tuba - - -  
 Tp. <sup>276</sup> - - -  
 Tri. <sup>276</sup> - - - *p*  
 Odalea <sup>276</sup> tu forse noi se - i?  
 Adm. <sup>276</sup> - - - *Allegro brillante* La do - ce au - reo - la del tuo fa - vor sperde ogni nu - be pel tuo can -  
 VI I <sup>276</sup> - - - *tr* 3 *tr* 3 *tr* 3 *tr* 3 *tr* 3 *tr* 3  
 VI II <sup>276</sup> - - -  
 Vla. - - -  
 Vlc. - - - 3 3  
 Cb. - - - 3 3

280

Flt. *p*

Fl.

Ob. *p*

Cla. *p* solo

Fg.

Trm 1.2

Trm 3.4

Tp. 280

Tri. 280

Odalea *ridendo*  
Ah! Ah! compredo ah ah! Ah! ——— Sot - to le a - let - te t'han pun-zec-chia-to le mie -

Adin  
tor.

Almazor

VI I

VI II

Vla. 3

Vic. *p*

Cb. *p*

68 *p*

284

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm 1.2

Trm 3.4

Odalea

Adin

Almazor

SI

SII

SIII

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*sfz*

*ten.*

*rit.*

*a tempo*

spe te?

Ve ro sa ri a?

Son fa-tui fo-chi di po-e - si - a! Ah...

*È lui pri - mier \_\_\_ checi as - sa-le!*

*È lui pri - mier! \_\_\_*

*È lui pri - mier \_\_\_ checi as - sa-le!*

*È lui pri - mier! \_\_\_*

*È lui pri - mier \_\_\_ checi as - sa-le!*

*È lui pri - mier! \_\_\_*

*col canto*

*col canto*

*col canto*

*col canto*

288

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm 1.2

Tm 3.4

Tp.

Tri.

Hp.

Adin.

SI

Coro SII

SIII

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*a 2*

*legg.*

*f*

*pizz.*

*rit.*

(rivolto alle favorite)

son ar-me pri-me in ver - de e - tà Di spensie - ta - ta i da - ri - tà.

Eb-ben? For - se i

Son bie - chi guar - di, friz - zi mor - da - ci!

Son bie - chi guar - di, friz - zi mor - da - ci!

Son bie - chi guar - di, friz - zi mor - da - ci!

70

292 **Poco meno** **1° Tempo**

Flt. *ff*

Fl. *p* *ff*

Ob. *ff*

Cla. *p* *ff*

Fig. *p* *ff*

Tm 1.2 *ff*

Tm 3.4 *ff*

Trp. D6 *ff*

Trp. F4 *ff*

Trb. *ff*

Tuba *ff*

Tr. *ff* Si $\flat$  - Mi $\flat$

Adm. *Poco meno*  
 vos - tri so-mi - glian ba - ci? di - te di - te

SI *ridendo*  
 Si! ba - ci! dav - ver!

Coro SII *ff*  
 Si! ba - ci! dav - ver!

Coro SIII *ff*  
 Si! ba - ci! dav - ver!

VI I *Poco meno* *1° Tempo* *ff*

VI II *ff*

Vla. *ff*

Vic. *arco* *ff*

Cb. *arco* *ff*

296 **Andantino a tempo**

Fl. I - - - - -

Fl. II - - - - -

Ob. *Sotto voce*  
*p* *Sotto voce*

Cla. *Sotto voce*

Fg. *a 2* *pp* *Sotto voce*  
*pp*

Trm 1.2 - - - - -

Trm 3.4 - - - - -

Tp. 296 - - - - -

Tri. 296 - - - - -

Odalea 296 - - - - -

C. 296  
(La Regina, Adin, le Favorite, sorprese dall'inatteso canto interno. formano gruppi fra loro e in atteggiamento di ascoltare)  
*ten.* *Δ* *3*  
A-qui la pelle-gri-na che fendi l'etra a vol... Chi ti cre-ò regi-na? Fu-ron le stel-le o il sol?

VI I 296 **Andantino a tempo**

VI I.2 *con sordino*

VI II 296 - - - - -

Vla. *con sordino* *divisi*  
*ppp*

Vlc. 296 - - - - -

Cb. 296 - - - - -

This page of a musical score covers measures 298 to 301. It features an orchestral arrangement with woodwinds, brass, strings, and three vocal soloists: Odalea, Adin, and Almazor.

- Woodwinds:** Flute (Flt.), Flute I (Fl. I.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Clarinet Bb (Cla. Bb.), and Bassoon (Fg.).
- Brass:** Trumpets 1 & 2 (Trm 1.2), Trumpets 3 & 4 (Trm 3.4), and Trombone (Tp.).
- Strings:** Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb.).
- Vocal Soloists:** Odalea, Adin, and Almazor.

**Measure 298:** The score begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The vocal line for Odalea starts with the lyrics "Ma dunque è ver?". The woodwinds and strings provide accompaniment. Dynamics include *ppp* (pianissimo) for the strings and *p* (piano) for the vocalists.

**Measure 299:** The vocal line continues with "Che ascolto? Qual mis - ter." The woodwinds play a melodic line with eighth notes. The strings maintain their accompaniment.

**Measure 300:** The vocal line continues with "Profa-nator!". The woodwinds play a melodic line with eighth notes. The strings maintain their accompaniment.

**Measure 301:** The vocal line concludes with "Var-ca - te ha già le porte!". The woodwinds play a melodic line with eighth notes. The strings maintain their accompaniment.

**Lyrics:**

(In questo punto, Almazor discende dalla terrazza e si dirige alla Regina)

Ma dunque è ver? Che ascolto? Qual mis - ter. Che as -  
Profa-nator!  
Var-ca - te ha già le porte!

302

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm 1.2

Tm 3.4

Tp.

302

Odalea

(f'a un tratto balza il piedi)

col-to! Qual mis-ter! Chi mai co-tanto o - sò?

302

Adin

Chemai cotanto o - sò!

302

SI

Al te - me - ra - rio mor - te che il sa - crolassil vio - ló! Mor - te!

302

Coro SII

Al te - me - ra - rio mor - te che il sa - crolassil vio - ló! Mor - te!

302

SIII

Al te - me - ra - rio mor - te che il sa - crolassil vio - ló! Mor - te!

302

VI I

302

VI L2

302

VI II

302

Vla.

302

Vlc.

302

Cb.



**Allegro agitato**

Flt. <sup>306</sup> - - - - -

Fl. - - - - -

Ob. - - - - -

Cl. <sup>306</sup> - - - - -

Fg. <sup>306</sup> - - - - -

Trm 1.2 <sup>306</sup> - - - - -

Trm 3.4 <sup>306</sup> - - - - -

Trp. D $\flat$  <sup>306</sup> - - - - -

Trp. F $\sharp$  <sup>306</sup> - - - - -

Trb. <sup>306</sup> - - - - -

C <sup>306</sup> (voce pi $\grave{u}$  vicina) *fraseggiando come prima*

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!

Vl I <sup>306</sup> via sordine - - - - -

Vl I.2 <sup>306</sup> via sordine - - - - -

Vl II <sup>306</sup> via sordine - - - - -

Vla. <sup>306</sup> - - - - -

Vlc. <sup>306</sup> - - - - -

Cb. <sup>306</sup> - - - - -

**Allegro agitato**

308

Flt. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cla. *ff*

Fg. *ff*

Tm 1.2 *ff*

Tm 3.4 *ff*

Trp. Dó *ff*

Trp. Fá *ff*

Trb. *ff*

Tuba *ff*

Trp. *ff*

Odalea *f*  
 (agitata domina la scena)  
 Si sgom - bri ika-cro lo - co sola affron - tar quel te - me - ra - rio io vo - glió!

VI I *ff*

VI II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

76

Flt. 312  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla.  
 Fg. *p*  
 Trm 1.2 312  
 Trm 3.4  
 Trp. Dó 312  
 Trp. Fá  
 Trb.  
 Tuba  
 Tp. 312  
 Adm. 312 È le - ge il tuo vo - ler..  
 VI I 312 *p*  
 VI II 312  
 Vla. *pp*  
 Vlc. *pp*  
 Cb.

316 **poco meno**

Flt. - - - - -

Fl. - - - - -

Ob. - - - - - *dolce*

Cla. - - - - - *pp*

Fg. - - - - - *pp*

Tm 1.2 316 *dim.*

Tm 3.4 *pp*

Tp. 316 - - - - -

Adin 316 (da sè) So - - - la per - chè?

Almazor 316 (da sè) Qual fol - le ar - dir!

oro S I 316 *pp* *parlato* *Sotto voce* So - la?

S II 316 So - - - la per - chè? - - - - -

S III 316 So - - - la per - chè? - - - - -

VI I 316 **poco meno**

VI II 316

Vla. 316 *pizz.* *p*

Vlc. 316 *p* *pp*

Cb. 316 *pp*

320

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm 1.2

Trm 3.4

Tp.

320

SI

Co-si?

Coro SII

So - la?

Per - ché?

SIII

Str - no de - lir!

320

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pp*

*solo*

*dim. sempre*

*p*

*dim.*

scena III. **Odalea sola - indi Condor**

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

Odalea

Condor

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

in La

agitatissima

Eb ben... che fu?... qual mis te rio so e ven to?

*tr* *minor* *tr* *maggiore*

**Allegro**  
a tempo agitato

**Largo**

Flt. *pp* *dolce* *dim.*

Fl. *pp* *dolce* *dim.*

Ob. *f* *a 2* *pp* *dolce solo* *dim.* *solo* *sotto voce*

Cl. C *pp* *dolce* *dim.*

Fg. *ff* *a 2* *p* *dolce* *dim.* *sotto voce* *ppp*

Trm. 1.2 *ff* *a 2*

Trm. 3.4 *ff*

Timp. *ff*

O. *ff*

C. *ff*

Che av-ven-ne mai?

**Allegro**  
a tempo agitato

**Largo**

con sordini

VI. I *ppp* con sordini

Vln. I *ppp* con sordini

VI. II *ppp* con sordini

Vla. *ppp* con sordini

Vla. *ppp* con sordini

Vlc. *ppp* con sordini

Cb. *ppp*

334

Ob. *ppp*

Cl. C a 2

Fg. *ppp*

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Timp.

O. *mormorando sotto voce*  
 Di quella vo-ce ancor le-co mi giun-ge... mis-te-ri-o-sa, fiera... e mi con-tur-ba...

C.

Vl. I *ppp*

Vln. I

Vl. II

Vla. *ppp*

Vla. *ppp*

Vcl. *ppp*

Cb. *ppp* pizz.



**Alegro agitato 1° tempo**

340

Flt.

Fl.

Ob.

Cl. C.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Timp.

340 in Mi

O

340 *ppp* *sotto voce* *f* *rit.*

Or tut-to ta - ce. Ohi - mè!... Per - chè pal-pi-to è tremo? No \_\_\_ non è ter-

340 *ff* *col canto*

VI. I

340 *ff* *col canto*

Vln. I

340 *ff* *col canto*

VI. II

340 *ff* *col canto*

Via.

340 *ff* *col canto*

Vla.

340 *ff* *col canto*

Vcl.

340 *ff* *col canto*

Cb.

340 *ff* *col canto*

83

346 **Maestoso** **Allegro deciso**

Fit. *ff* *ten.*

Fl. *ff* *a 2* *ten.* *ff*

Ob. *ff* *a 2* *ten.* *ff* *p*

Cl. C *ff* *a 2* *ten.* *ff* *p*

Claro. *ff* *a 2* *ten.* *ff* *p*

Fg. *ff* *a 2* *ten.* *ff* *p*

Trp. D $\flat$  *Martellate* *f*

Trp. F $\sharp$  *f*

Trb. *f* *Martellate*

Tba. *f* *Martellate*

O. *ff* *ten.*

ror. Ven-ga, s'a - van - zi, il reo pro-fa-na - tor!...

(Odalea fa alcuni passi verso il fondo. Avvistasi della presenza di uno straniero, si arretra verso il proscenio).

346 **Maestoso** **Allegro deciso**

VI. I

VI. II

Vla. *ff* *a 2* *ten.* *ff* *p*

Vlc. *ff* *a 2* *ten.* *ff* *p*

Cb. *ff* *a 2* *ten.* *ff* *p*

Musical score for orchestra, measures 352-354. The score includes parts for Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. C), Bassoon (Fg.), Timpani 1 & 2 (Tm. 1.2), Timpani 3 & 4 (Tm. 3.4), Trumpet D (Trp. D), Trumpet F (Trp. F), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Snare Drum (Timp.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 352-354 are marked with a forte (*ff*) dynamic. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The Flute and Flute parts have triplet markings (3) above them. The Oboe, Clarinet in C, Bassoon, and Timpani parts have *ff* markings. The Violin I and II parts have sixteenth-note runs with a '6' marking above them. The Viola and Violoncello parts have sixteenth-note runs with a '6' marking below them. The Contrabass part has a *ff* marking and a '6' marking below it.

356 *col canto*

Flt.

Fl.

Ob.

Cl. C

Fg.

356 *col canto*

Tm. 1.2

356 *col canto*

Tm. 3.4

356 *col canto*

Trp. Dó

356 *col canto*

Trp. Fá

356 *col canto*

Trb.

356 *col canto*

Tba.

356 *col canto*

Timp.

356 *col canto*

Trgl.

*calorosamente*

*ten.*

*rall.*

*col canto*

C

De - a ce - le - ste, i - de - al, as - tro d'a - mor... eh'io ti con - tem - pli al -

356 *col canto*

VI. I

356 *col canto*

VI. II

356 *col canto*

Vla.

356 *col canto*

Vlc.

356 *col canto*

Cb.

**a tempo**

360

*ff*

Flt.

Fl.

*ff*

Ob.

*ff*

Cl. C.

*ff*

Fg.

*ff*

Trm. 1.2

*ff*

Trm. 3.4

*ff*

Trp. Dó

*ff*

Trp. Fá

*ff*

Trb.

*ff*

Tba.

*ff*

Timp.

360

*ff*

O.

*f* *fieramente*

Chi sei? Chi t'i - spi - rò l'in - sa - no ar - dir?

fin!

**a tempo**

Fol-li - - -

VI. I

*ff*

VI. II

*ff*

Vla.

*ff*

Vlc.

*ff*

Cb.

*ff*

364

Flt. - - - - -

Fl. *p*

Ob. *p* solo

Cl. C *p*

Fg. *p* 2° 1°

Trm. 1.2 *p*

Trm. 3.4 *p*

Trp. Fá

Trb.

O. Fol-li - a!

C. - - a! Feb - - bre fa - tal che non ra - gio - na - - che tut - to av - vam - pa in me!

364 *ff* *pp* *p*

VI. I *ff*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

*p*

369 **Poco meno**

Flt.

Fl.

Ob. a 2 *p* *pp* *dim. sempre* solo *pp*

Cl. C. a 2 *p* *pp* *dim. sempre* *pp*

Fg. a 2 *p* *pp* *dim. sempre* *pp*

Tm. 1. 2. a 2 *cupo* *p* *pp* *dim.*

Tm. 3. 4. a 2 *cupo* *p* *pp* *dim.*

Trp. F# *mf* *p* *pp* *dim. sempre* a 2 *p* *pp* *dim. sempre*

Trb. *mf* *p* *pp* *dim. sempre* a 2 *p* *pp* *dim. sempre*

Tba.

O. *rit.*

C. *Lento interrotto* *parlato* A *ché?* *3*  
 L'ol-trag-gio mi - o, lo so, non si per - do-na... Ep - pur... qui ven-ni Vol-li ve - der - ti an-

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl. a 2 *p* *pp* *dim. sempre*

Cb. a 2 *p* *pp* *dim. sempre*

89

376 **Lento rall.** **Mosso** **Presto**

Flt. *ppp*

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. C *ppp*

Eg. *ppp*

Trm. 1.2 *pp* solo *ppp*

Trm. 3.4 *pp* *ppp*

Trp. Dó *ppp*

Trp. Fá *ppp* sola

Trb. 1.2 *ppp*

Trb. 3. *ppp*

Tba. *ppp*

O. *ppp*

C. *ppp*

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! \_\_\_\_\_

376 **Lento rall.** **Mosso** **Presto**

VI. I *ppp* *f* *ff*

VI. II *ppp* *f* *ff*

Vla. *ppp* *f* *ff*

Vlc. *ppp* *f* *ff*

Cb. *ppp* *f* *ff*



382 in F#

Timp.

C. *dolcemente* *Espressivo*  
E - ra del Gran Per - do - no il sa - cro di \_\_\_\_\_

VI. I *Andante Sost°*

VI. II

Vla.

Vcl. *dolce* *Expres. Sost°* *ten.* *col canto*  
*p* *più snesibile di prima*

Fl. *dolcissimo* *p*

Ob. *dolcissimo* *ppp*

Cl. C. *dolcissimo* *ppp* *dolcissimo*

Fg. *2°* *ppp*

C. *p*  
Sul - le do - ra - te eu - po - le \_\_\_\_\_ Scen - dea \_\_\_\_\_ dal cie - lo mis - ti - co ba - glior

VI. I *p*

Vln. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *dolce* *ten.*



394 *cupo*

Trm. 1.2 *pp* *appena accentate*

Trp. Dó *p*

Trp. Fá *sola* *pp*

Timp. *pp*

C *Parlato*  
 d'ôrl' Ec - co le tu - be squil - la - no s'a -

Vla. *dim.* *pizz.*

Vlc. *dim.* *pizz.*

398

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Timp.

C  
 van - - zan gli e - le - fan - - ti, s'a - van - - - - zan

Vla.

Vlc.

93

401

Trp Dò *p* *pp* *ff*

Trp Fá *p* *pp* *ff*

Trb. *p* *pp* *ff*

Tba. *pp* *ff*

C *marziale* *con crescente calore* *ff*

Men-tre la schie - ra Tar - ta - ra di ca - va - lie - ri scos - ta i mil - le a - stan - ti

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

405

Fg. *a 2* *pp*

Trm. 1.2 *1° solo* *pp*

Trp. Fá *pp*

C *sempre declamato* *pp*

E dal - la gran qua - dri - ga, fre - nan - do cop - - pie di le - on' gio - ga - te

VI. I

VI. II

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

94

409

Flt.

Fl.

Ob.

Cl. C

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. D6

Trp. F4

Trb.

Tba.

Timp.

C

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

95

Fie - - ra, su - bli - me au - ri - ga Ah! do - mi -

*rit.* *ff*  
*a piacere*

1° tempo  
Andante più lento

412

Flt. *col canto* *dolcissimo* *pp*

Fl. *col canto* *pp*

Ob. *col canto* *pp* solo

Cl. C. *pp*

Claro. *pp*

Fg. *col canto* *pp*

Trm. 1.2 *col canto* *pp*

Trm. 3.4 *col canto* *pp*

Trp Dó *pp*

Timp. *pp*

O. *pp*

C. *fraseggiando* *pp*  
na - - vi le tur - be es - ta - sia - te! ah! —

412

VI. I *col canto* *p* *pp* *dolce*

VI. II *col canto* *pp*

Vla. *col canto* *pp*

Vlc. *col canto* *p*

Cb. *col canto* *p*

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg. *sotto voce*

Trm. 1.2 *pp* *Espress.*

Trm. 3.4 *p*

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tuba

Tp.

Odalea

Condor *stringendo*

VI. I

VI. II *p* *stringendo*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb.

E - ra il sor-ri - so d'E - va, e - ra il ba - len - d'Al - lah

420

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cl. *rit.* *p* *rit.* *3* *pp* *solo* *dim.* *3*

Fg. *pp*

Trm. 1.2

Trm. 3.4. *solo*

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

O.

C. *rit.* *3* *dim.*  
che nel - la tua splen - de - va al-lor. Pa - ra - di - sial bel - tà! Pa-

420 *Espress.* *rit.*

VI. I *p* *rit.* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

VI. II *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Vla. *rit.* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Vlc. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Cb. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*



424 Animando

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

Trp.

O.

C.

rea mi sog - nar \_\_\_\_\_ di tan - to ful - gor... Al fa - sci - no i - de - al. \_\_\_\_\_ Nell' e - sta - si del

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

pizz

p

99

**Allegro agitato**

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cl. *dim. col canto*

Fg. *dim. pp col canto*

Trm. 1. 2 *pp col canto*

Trm. 3. 4 *col canto*

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

Trp. *pp col canto*

O. *fieramente, incalzando*

C. T'ar-re - tra scia - gu - ra - to già trop - po o -  
ciel - io mi sen - li - a be - ar!

VI. I *dim. col canto*

VI. II *pp col canto*

Vla. *pp col canto*

Vlc. *pp col canto*

Cb. *pp col canto*

100

433

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

Trp.

O

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

sa - stit

Pen - sa all' - or - ren - do fá - to che o - mai ti con - da.

*accantate*

*dim.*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*



**Meno e molto rit<sup>o</sup>** **Presto**  
deciso

443 *dim.* *p* *col canto* *dim.* *ff* *pausa*

444 *p* *col canto* *ff* *3* *pausa*

445 *dim.* *p* *col canto* *ff* *3* *pausa*

446 *col canto* *ff* *3* *pausa*

447 *col canto* *ff* *3* *pausa*

448 *col canto* *ff* *3* *pausa*

443 *ff* *accentate* *ff* *ff* *3* *pausa*

444 *col canto* *ff* *accentate* *ff* *ff* *3* *pausa*

445 *col canto* *ff* *ff* *ff* *3* *pausa*

446 *col canto* *ff* *ff* *ff* *3* *pausa*

447 *col canto* *ff* *ff* *ff* *3* *pausa*

448 *col canto* *ff* *ff* *ff* *3* *pausa*

443 *marcate* *pausa*

e mor - te in - fa - me a - vra i pel tuo fal - lir! *pausa parlato*

La mor-te?

443 *col canto* *ff* *pausa*

444 *col canto* *ff* *3* *pausa*

445 *col canto* *ff* *3* *pausa*

446 *col canto* *ff* *3* *pausa*

447 *col canto* *ff* *3* *pausa*

448 *col canto* *ff* *3* *pausa*

(N.B = Corni e fagotti fortissimo, trombe, tromboni piano, appena accentate)



454 **Largo col canto** **Allegro vivo** **Molto largo**

Fl. 2<sup>a</sup> Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1. 2

Trm. 3. 4

Trp. Fâ

Trb.

Tp.

O.

C.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*ff* *a 2* *dim.* *p* *col canto* *sfz*

*ff* *1.* *2. 3.* *ff*

*corta* *corta* *assai rit.*

(porgendo il pugnale)

Nol mai! Ris-pon-de, o

gal mi de' col - pir!

*ff* *tutta forza* *sciolte*

459

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Trp.

O.

C.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*dim.* *col canto* *col canto* *dim.* *col canto* *subito piano* *subito pianissimo*

*p* *pp* *pp* *pp* *pp* *mf* *mf* *pp* *pp*

*a 2* *1.* *2.3.* *1.* *2.3.* *3*

*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. —



Allegro agitato

463

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

463

463

O

*p* *molto rit.* *espressivo* *rall.* *ten.* (da sé) *con impleto* *ten.*

o quel che s'a - ma. Da-gli oc-chi suoi fa - tal - li sfol - go - ran lam - pi vi - vi, co -

463

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*col canto* *pp* *col canto* *pp* *col canto* *pp* *col canto* *pp* *col canto* *pp*

*legg.* *p* *legg.* *divisi* *legg.* *(p)*

3 3 3 3

**Sempre a tempo**

468

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tm. 1. 2

Tm. 3. 4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

468

Trp.

O

cen - ti che af - ron - tar non so... stra - na pie - tà la men - te mia tur -

C

468

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

**Sempre a tempo**

*dolce*

*p* solo

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

*(p)*

*cantabile*

*p dolce*

473

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg. *solo*

Trm. 1. 2

Trm. 3. 4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

473

Trp.

O  
bó A me di - vo - ra il sen un pal - pi - tan - te ar - dor

C

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

**Lo stesso movimento      Allegro animato**

478

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

col canto

ten.

col canto  
ten.

col canto  
ten.

col canto

col canto

478

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

478

Trp.

Re<sub>b</sub> La

C

(da sé)

Do - na i - de a - le,

478

col canto

Lo stesso movimento      Allegro animato

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

ten.

col canto

col canto

col canto

col canto

col canto

vibrato

pp

pp

mf

legg

pp

482

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

O.

C.

482

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*a 2*

*p*

*dim.*

di - vi - ni - tà fá - ta - le. Fu pur eru - de - le con me - a tua pie - tà.

*p*

*dolce*

*pp*

*pp*

111

488

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

*dolcis*<sup>o</sup>

Fl.

*ppp*

Ob.

*solo*

*ppp*

Cla.

Fg.

*pp*

Trm. 1.2

*dolce*

Trm. 3.4

*pp*

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

488

Tp.

488

O.

488

C.

*p*

Don - - - na, cru - del, fu con me - la - tua pie -

488

VI. I

VI. II

Vla.

*pp*

*dolcis*<sup>o</sup>

Vlc.

Cb.

animando sempre

493

FL 2  
Flt.

FL

Ob.  
*p*  
a 2

Cl.  
*p*

Fg.  
*p*

Tm. 1. 2  
*a 2*

Tm. 3. 4.  
*pp*

Trp. Dò

Trp. Fà

Trb.

Tba.

493

Trp.

493

B.

493 (da sé)

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

493 animando sempre

Vl. I  
*p*

Vl. II  
*p*

Vla.

Vlc.

Cb.





507

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

507

Trp.

O.

C.

507

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vcl.

Cb.

vi - ni - fa - gli

Ah ho di me stes - sa, ho di me stes - sa or -

Don - na fa -

4<sup>a</sup> corda

4<sup>a</sup> corda

115

513 **Andante languido** **Lento senza misura**

Fl. 2<sup>a</sup> Flt. **Lento senza misura**

Fl. **Lento senza misura**

Ob. **Lento senza misura**

Cla. **Lento senza misura**

Fg. **Lento senza misura**

Tm. 1.2 **Lento senza misura** *solo* *col canto* **p**

Tm. 3.4 **Lento senza misura** **p**

Trp. Dó **Lento senza misura**

Trp. Fá **Lento senza misura**

Trb. **Lento senza misura**

Tba. **Lento senza misura**

O. **Lento senza misura** *da sé, esitante* **Recit<sup>o</sup>** *sotto voce*

C. **Lento senza misura** *tal!* *dolce* *Don-na fa - tal!* *O ciel m'i - spi-ra! e per-do-nar do-*

**Andante languido** **Lento senza misura**

VI. I **1<sup>o</sup> Tempo** **p dolce** **pp rall.** **ten.** **pizz.** **p**

VI. II **ppp** **pizz.** **p** **pizz.**

Vla. **ppp** **pizz.** **ten.** **p** **pizz.**

Vlc. **ppp** **dolce** **pp rall. dim.** **p** **pizz.**

Cb. **ppp** **p**

Largo                    Maestoso mosso                    Lento a tempo

518

Fl. 2<sup>a</sup> Ft.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1. 2

Trm. 3. 4

Trp. Dó

Trp. Få

Trb.

Tba.

Hp.

O

vró no, - no, giam - ma - i. Mascampo egli abbi ai - men. Re - gi - na of - fe - sa, fe - ral con-

518

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

117

521 **Più mosso** **Allegro deciso**

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.

Trm. 1.2  
Trm. 3.4  
Trp. Dó  
Trp. Fá  
Trb.  
Tba.

O  
C

da - na pro - nun - ziar do - vreb - be. Ma pria t'in - vo - la. va. *incalz.*  
Fug - gir? Ah! no! no!

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

118

530

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cl. a.

Fg.

Trm. 1. 2.

Trm. 3. 4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

(Voci interne e lontane)

S.  
Il guiz - zo del - la fol - go - re nei cie - li ba - le - nò.

T.  
Il guiz - zo del - la fol - go - re nei cie - li ba - le - nò.

B.  
Il guiz - zo del - la fol - go - re nei cie - li ba - le - nò.

530

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

536  
Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Tm. 1.2  
Tm. 3.4  
Trb.  
Tba.  
Tp.  
D.  
S.  
T.  
B.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vic.  
Cb.

so - la co - là re - star non può Non de'!

*pp*

*ff*

*ff* Non de'!

*ff* Non de'!

*pp*







**Largo sempre**

556 Fl. 2 *ppp* *sotto voce*

556 Fl. *ppp* *sotto voce*

556 Ob. *ppp* *sotto voce*

556 Cla. *ppp* *sotto voce*

556 Fg. *ppp* *sotto voce*

556 Trm. 1.2 *ppp* *sotto voce*

556 Trm. 3.4 *ppp* *sotto voce*

556 Trp. Dó *ppp* *sotto voce*

556 Trp. Fá *ppp* *sotto voce*

556 Tbn. *ppp* *sotto voce*

556 Tba. *ppp* *sotto voce*

556 Tp. *ppp* *sotto voce*

556 B. *ppp* *sotto voce*

556 Hp. *pp* *sotto voce*

556 S. *pp* *sotto voce* S3. S2.

556 T. *pp* *sotto voce* T2. T1. Un fol-le? Un is-pi-ra-to?

556 B. *pp* *sotto voce* B2. B1. Un mas-na-dier? Un mas-na-dier?

556 VI. I *ppp* *sotto voce*

556 VI. II *ppp* *sotto voce*

556 Vla. *ppp* *sotto voce*

556 Vlc. *ppp* *sotto voce*

556 Cb. *ppp* *sotto voce*

559

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Fl.

Ob. 1<sup>o</sup> solo

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4.

Trp. Dó

Trp. Fá

Trp.

A

O

C

A

S1. *sotto voce*  
Un mas - na - dier?

T

VI. I

VI. II *divisi*

Vla.

Vlc.

Cb.

561

Hp.

( In estasi, contemplando la Regina che si allontana)

C

E - te - re - a vi - sion, af - fa - scian - te De - a. *dolcemente cantabile* Nel mio treis - te ab - ban -

1° Tempo

561

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pp*

*pp*

*Espress. pp*

*p*

565

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

C

565

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*dolce*

*p*

*pp*

*pp*

do - no il tuo rag - gio ce - le - ste an - cor mi

**Poco affretando**

568

Fl. 2<sup>a</sup> Fl. *ppp*

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cla. *ppp*

Fg. *ppp*

Tm. 1.2 *ppp*

Tm. 3.4 *ppp* *sola*

Trp. Dó *ppp*

Trp. Fá *ppp*

Trb. *ppp*

Tba. *ppp*

Hp. *ppp*

O. *dolce*

C. *dolce*

be - - - - - a

**Poco affretando**

568

VI. I *ppp*

VI. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vlc. *ppp*

Cb. *ppp*

**Meno mosso**

*Cala lentamente la tela*

126



# 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, qui 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.

**Allegro animato non troppo Vivo** *Si alza la tela*

Flautini  
Flauto  
Oboe  
Clarinetto in D6  
Clarinetto  
Fagotto  
Trombe in F#1.2  
Trombe in F#3.4  
Trombetta in D6  
Trombetta in F#4  
Trombone  
Tuba  
Timpani  
Cava chiara  
Basso  
Prato  
Soprano  
Tenore I  
Tenore II  
Basso I  
Basso II  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Cello  
Contrabbasso

Flt. 13  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla.  
 Fg.  
 Tm. 1.2  
 Tm. 3.4  
 Tpt. D3  
 Tpt. F4  
 Tbn.  
 Tbu.  
 Tpc.  
 S.  
 TI  
 TII  
 BI  
 BII  
 VI. I  
 VI. II  
 Vla.  
 Vlc.  
 Cb.

*pp*  
*pp*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*pp*  
*p*

*tumultuosamente f*  
 Nol é vert  
 Men - ti fho

21

Fl.

Ob.

Cla.

Claro.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trp.

S.

T. I.

T. II.

B. I.

B. II.

V. I.

V. II.

Vla.

Vlc.

Cb.

tutti irrompono sul proscenio; primi i bassi, poi i tenori.

Ah! da-na-zion! È ver?

vis-to È ver Ah da-na

No! é ver? On-ta'in-fa - me, Ah da-na

Men-ti, l'ho vis-to On-ta'in-fa - me da-na-zion! In-

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*pizz.*

*f*

*arco*



28

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

Tp.

T I

BII

VI. I

VI. II

Vla.

Vic.

Cb.

in - fa - mia! Ah! dan - na - zion!

fa - mia! É ver! Ah! dan - na - zion!

solo

131

33 *All.<sup>o</sup> piu mosso*

Flt. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *a2 ff*

Cla. *a2 ff*

Fg. *a2 ff*

Trm. 1.2 *a2 ff*

Trm. 3.4 *a2 ff*

Trp. D6 *a2 ff*

Trp. F4 *a2 ff*

Trb. *a2 a3 ff*

Tba. *ff*

T I *ff marcate*

T II *ff*

BII *ff con violenza*

On - ta, in - fa - me! Al vi - le mas - na - die - ro la su - per - ba Sul - ta - na per - do - no!

On - ta fu - me. Il vi - le mas - na - die - re, fie - ro, li - be - ro di -

On - ta fu - me. Il vi - le mas - na - die - re, fie - ro, li - be - ro di -

VI. I *All.<sup>o</sup> piu mosso ff sciolte*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vlo. *ff sciolte*

Cb. *ff*



Trattando poco a poco fino al **Largo** **Andantino Pastorale con moto**

**Fl.**  
**F1.**  
**Ob.** solo *p*  
**C. Mg.**  
**Cla.** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall. dim.*  
**Claro.** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall. dim.*  
**Fg.** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall. dim.*  
**Trm. 1.2** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*  
**Trm. 3.4** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*  
**Tip. D6** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*  
**Tip. F#** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*  
**Tbn.** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*  
**Tba.** *p* *rall.*  
**Trp.** *pp* *rall.*  
**c.c.**  
**Bombo**  
**S.**  
**T1** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *cupo* *rall.*  
fa - me! La sul - ta - na - fal - le, in - sa - naal mas - na - die - ro per - do - no. Ma - le - di - zio - ne al reo fe - lon. Ma - le - di - zion -

**TII** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *cupo* *rall.*  
fa - me. La sul - ta - na - fal - le, in - sa - naal mas - na - die - ro per - do - no. Ma - le - di - zio - ne al reo fe - lon. Ma - le - di - zion -

**BII** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *cupo* *rall.*  
fa - me. La sul - ta - na - fal - le, in - sa - naal mas - na - die - ro per - do - no. Ma - le - di - zio - ne al reo fe - lon. Ma - le - di - zion -

**VI I** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*  
*meno forza* *sempre pesante* *rit.*

**VI II** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*  
*meno forza* *sempre pesante* *rit.*

**Vla.** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*

**vl.** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*

**Cb.** *mf* *sf* *sfz* *mf* *pp* *rall.*

Fl. *ff*  
 Ob. *ff*  
 Fg. *p* *f* a 2  
 Tm. 1.2 *f* solo  
 Tm. 3.4 *f*  
 Tmp. Dó *f* a 2  
 Tmp. Fá *p* solo *leggiero* *f* a 2  
 Ttb. *f*  
 Tba. *f*  
 Tpt. *f*  
 S. *pp* da lontano *f* *sop. 1* Donna del popolo irrompono sulla scena  
 s. II E - gli vien. E - gli vien. E - gli vien. E - gli vien. *f*  
 TI Qual on - ta, in -  
 BII  
 VI. I *animando*  
 VI. II *p*  
 Vla. *p*  
 Vlc. *p*  
 Cb. *p*

60

Fl.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. D6

Trp. Fa

Trb.

Tba.

60

Trp.

S.

T1

BII

Ah! Ma - le - di - zion. al vil mas - na - dier.

60

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

60

f

Ah!

fa - me. La su - per - ba so - vra - - na per - do - no.

sciolto

1° Tempo

65

Fl. *nata forza ff*

Fl.

Ob. a2 *ff*

Cla. a2 *ff*

Fg. a2 *ff*

Tm. 1.2 a2 *ff*

Tm. 3.4 a2 *ff*

Trp. Dó a2 *ff*

Trp. Fá a2 *ff*

Ttb. a2 *ff*

Tba. *ff*

Ip. *ff*

Bombo *ff* sola

S. II *ff*

T. I *ff*

BII *ff*

No! a quel vil mas - na - die - ro, reo fe - lon ma - le di -

VI. I *nata forza ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

137

Flt. *ff*  
 Fl. *ff*  
 Ob. *ff*  
 Cla. *ff*  
 Fg. *ff*  
 Tm. 1.2 *ff*  
 Tm. 3.4 *ff*  
 Ttp. Dó *ff*  
 Ttp. Fá *ff*  
 Tbn. *ff*  
 Tuba *ff*  
 Piatti  
 Bombo  
 Soprano  
 Tenor  
 Baixo  
 VI. I *ff*  
 VI. II *ff*  
 Vln. *ff*  
 Vcl. *ff*  
 Cb. *ff*

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 -



80

Flr.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Tp. Dó

Tp. Fa

Tb.

Tba.

Temp.

c.c.

Tgl.

S.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vh.

Vcl.

Cb.

lah vi - tu - pe - ró e in vi - ta an - cor e - gli e? L'ol - trag - gio or - mai, ven - di - chiam per -

lah vi - tu - pe - ró e in vi - ta an - cor e - gli e? L'ol - trag - gio or - mai, ven - di - chiam per -

lah vi - tu - pe - ró e in vi - ta an - cor e - gli e? L'ol - trag - gio or - mai, ven - di - chiam per -

87 *più vivo ancora*

Flt. *8<sup>va</sup>*

Fl. *tutta forza*

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Tbn.

Tba.

Timp.

c.c.

Trgl.

Piatti

Bombo

S.  
don no vé. La san - - - ta leg - ge, qual fol au -

T.  
don no ne. La san - - - ta leg - ge, qual fol au -

B.  
don no ve. La san - - - ta leg - ge qual au -

87 *più vivo ancora*

VI. I

VI. II *tutta forza*

Vla.

Vlc.

Cb.

Flr. <sup>(6<sup>ma</sup>)</sup>  
 Fl. <sup>(6<sup>ma</sup>)</sup>  
 Ob.  
 Cla.  
 Fg.  
 Tm. 1.2  
 Tm. 3.4.  
 Tmp. Do.  
 Tmp. Fa.  
 Tbn.  
 Tba.  
 Tmp.  
 c.c.  
 Piatto  
 Bombo  
 S.  
 T.  
 B.  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

da - ce ei pro - fa - nò! Qual suol re - - -  
 da - de ei pro - fa - nò! Qual suol re - - -  
 da - ce pro - fa - nò! Qual suol re -

Musical score for page 141, featuring woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Snare, Cymbals, Tom-toms), strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass), and vocal soloists (Soprano, Tenor, Bass). The score includes dynamic markings such as *pp* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The vocal parts have lyrics in Italian.

Sempre lo stesso movimento

101 *♩*<sup>100</sup>

Flt. *♩*<sup>100</sup>

Fl. *♩*<sup>100</sup>

Ob. *♩*<sup>100</sup>

Cl. *♩*<sup>100</sup>

Claro. *♩*<sup>100</sup>

Fg. *♩*<sup>100</sup>

Tm. 1.2 *♩*<sup>101</sup>

Tm. 3.4 *♩*<sup>101</sup>

Trp. Dó *♩*<sup>101</sup>

Trp. Fá *♩*<sup>101</sup>

Tbn. *♩*<sup>101</sup>

Tba. *♩*<sup>101</sup>

S. *♩*<sup>101</sup>

T. *♩*<sup>101</sup>

B. *♩*<sup>101</sup>

gal - la san - ta pa - ce con - ta - mi - nòl

gal la san - ta pa - ce con - ta - mi - nòl

gal la san - cra pa - ce con - ta - mi - nòl

Scam - - - - - po, e - gli, a -

Scam - - - - - po, e - gli, a -

101 *♩*<sup>100</sup>

VI. I *♩*<sup>100</sup>

VI. II *♩*<sup>100</sup>

Vla. *♩*<sup>100</sup>

Vlc. *♩*<sup>100</sup>

Cb. *♩*<sup>100</sup>

Sempre lo stesso movimento

tutta forza

tutta forza

108

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Claro.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Tnp. D4

Tnp. F4

Tbn.

Tba.

Timp.

c.c.

Tgl.

Piafi  
Bombo

S.

T.

B.

108

lo scam - - - - - po? Ah! no!

ver po - tra? e - gli in - pu - ni - to an - dra!

ver po - tra? e - gli in - pu - ni - to an - dra!

(S<sup>mo</sup>)

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ff

dim.

crescendo molto

pp

con impeto

pp

ff

dim.

ff

ff

smorzato subito

ff

ff

smorzato subito

112

Fl.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Timp.

Perc.

Trp. D3

Trp. Fa

Tbn.

Tba.

115

dim.

115

mp

ff

dim.

115

pp

ff

dim.

115

pp

ff

115

S.

Ah!

not

T.

Sal - vo po - tre - - - - - be, an - dar? Sal - vo? gia -

B.

Sal - vo po - tre - - - - - be, an - dar? Sal - vo? gia -

117

VI. I

VI. II

Via.

Vlc.

Cb.

ff

ff

Lo stesso movimento

Fl. *p*

Ob. *p*

Cla. *p*

Fg. *pp*

Tm. 1.2 *p*

Tm. 3.4 *p*

Trp. D3

Trp. F3

Tbn. *p*

Tba.

Timp.

c.c. *pp*

Trgl. *ppiani tremolo*

Piatto *pp*

Bombo *pp*

S. no! No no no no

T. mai! No, no! No no no no

B. mai! No, no! No no no no!

Lo stesso movimento

VI I *pp*

VI II

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

Lo stesso movimento

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
Cl.  
Clt.  
Fg.  
Tm. 1. 2  
Tm. 3. 4.  
Ttp. D3  
Ttp. F3  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
c.c.  
Tgl.  
Piatto  
Bombo  
S.  
T.  
B.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Al - - lah vi - tu - pe - rò e, in vi - tu - an - cor e - gli e? L'ol - - -  
Al - - lah vi - tu - pe - rò e, in vi - tu - an - cor e - gli e? L'ol - - -  
Al - - lah vi - tu - pe - rò e, in vi - tu - an - cor e - gli e? L'ol - - -

Lo stesso movimento

*ff* marcato  
*ff*  
*ff* marcato  
*ff* marcialissime



Flh. 131  
Fl. 131  
Ob. 131  
Cla. 131  
Claro. 131  
Fa. 131  
Tm. 1.2 131  
Tm. 3.4 131  
Ttp. D3 131  
Ttp. F4 131  
Tbn. 131  
Tba. 131  
Timp. 131  
c.c. 131  
Tgl. 131  
Piani  
Bombo 131  
S. 131  
T. 131  
B. 131  
VI. I 131  
VI. II 131  
Vla. 131  
Vlc. 131  
Cb. 131

Aller . . . gan . . . do

tra - - - gio, o mai ven - di - - - chiam! Ven - - - di -

tra - - - gio, o mai ven - di - - - chiam! Ven - - - di -

tra - - - gio, o mai ven - di - - - chiam! Ven - - - di -

Aller . . . gan . . . do

Fl. *Largo* *Andante sostenuto Moderato*  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla.  
 Clar. *colto staccato*  
 Fg. *col canto*  
 Tm. 1.2 *dim.* *col canto*  
 Tm. 3.4 *sfz* *pp* *dim.* *col canto*  
 Trp. Dó.  
 Trp. Fa *a 2* *dim.*  
 Trb. *pp* *dim.* *ppp* *a 2* *sotto voce*  
 Tuba *pp* *dim.* *ppp*  
 Timpani *colpo* *muta in Mib*  
 Piat. Bombo *colpo e temolo*  
 Voci dai minareti  
 Soprano *colto* *pp* *sotto voce*  
 Tenor *pp*  
 Basso *pp*  
 VI. I *Largo* *sotto voce* *Andante sostenuto Moderato*  
 VI. II *pp* *sotto voce*  
 Vla. *pp* *sotto voce*  
 Vlc. *col canto* *pp* *sotto voce*  
 Cb. *sfz* *pp* *col canto* *ppp* *pp*

144

Fl.

Ob.

Cla.

Claro.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4.

Tip. Dó

Tip. Fá

Tb.

Tba.

Tip.

Piatti Bombo

S.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*pp*

*ppp*

*pizz.*

O-mar la granleg - ge d'Al - lah tu dei sal - var! O-mar!

O-mar la granleg - ge d'Al - lah tu dei sal - var! O-mar!

O-mar la granleg - ge d'Al - lah tu dei sal - var! O-mar!

Lo stesso movimento Andante

140

Flt. *p*

Fl. *p*

Ob. *rall.*

Cla. *rall.*

Claro. *rall.*

Fg. *pp*

Trm. 1.2 *rall.* *sola* *pp*

Trm. 3.4 *rall.*

Trp. Dó

Trp. Fá

Tbn.

Tba.

140

Trp. *pp*

Piatti  
Bombo

140

S. *O-mar!*

T. *O-mar!*

B. *O-mar!* *O-mar!*

Lo stesso movimento Andante

140

VI. I *rall.*

VI. II *rall.*

Vla. *rall.*

Vlc. *arco* *rall.* *pp* *div.* *pp*

Cb. *arco* *rall.* *pp*

155

Flt. *A*

Fl.

Ob. *solo*  
*p*

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

161

Ob. *dim sempre* *rall.*

Cla. *solo*  
*pp* *dim sempre* *ppp*

Fg. *ppp*

Tm. 1.2 *dim sempre* *ppp*

Tm. 3.4

VI. I

VI. II

Vla. *dim sempre* *rall.* *ppp*

Vlc. *ppp*

Cb. *ppp*

Scena II - monologo

**Allegro mosso agitato**

Flautin

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

Zuleida

*ff* *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.

*ff* *smorzando* *pp*

170 *col canto* **ff** **Andante**

Flt. *col canto* **ff**

Fl. *col canto* **ff**

Ob. *col canto* **ff**

Cla. *col canto* **ff**

Fg. *col canto* **ff** *solo* 3 3 3 *ten.*

Trm. 1.2 *col canto* **ff** *p*

Trm. 3.4 *col canto* **ff** *p*

Trp. Dó *col canto*

Trp. Fá *col canto*

Trb. *col canto*

Hp.

Zul. 179 *rall.* 3 *acentate, sempre tuonante* *cres. con impeto*  
 cor! Per-ché? 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

170 *col canto* *rall.* *dim.* *col canto* **ff** *p* *pp* **Andante**

VI. I *col canto* *rall.* *dim.* *col canto* **ff** *p* *pp*

VI. II *col canto* *rall.* *dim.* *col canto* **ff** *p* *pp*

Vla. *col canto* *rall.* *dim.* *col canto* **ff** *p* *pp*

Vie. *col canto* *rall.* *dim.* *col canto* **ff** *p* *pp* 3 3 3

Cb. *col canto* *rall.* *dim.* *col canto* **ff** *p* *pp* 3 3 3

175 **All. agitato** a 2

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Tm. 1, 2  
Tm. 3, 4

Zul. *declamato*  
che tal i - ra co-man-da ah! pria ch'ei pe-ra. Sel-ve Pa - la-gi Tem-phi e reg-gie in-cien-die - rò

176 **All. agitato**

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

181 **A tempo** *rit.* **All. agitato** *appoggiato*

Zul. Ah no e-ghi, 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-

181 *Meno* **All. agitato** *appoggiato*

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*ff* *p* *sf* *p*



188

Ob. *sfz* *pp* *sfz* *dim.*

Cla. *sfz* *pp* *sfz* *dim.*

Fg. *sfz* *pp* *sfz* *dim.*

Tm. 1,2 *sfz* *pp* *sfz* *dim.*

Zal. *ton.* *sfz* *pp* *sfz* *rall.* *A tempo*

189

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 -

VI. I *dim.* *sfz* *sfz*

VI. II *dim.* *sfz* *sfz*

Via. *dim.* *sfz* *sfz*

Vic. *dim.* *sfz* *sfz*

Cb. *sfz* *dim.* *sfz* *dim.*

---

194 *A tempo*

Fl. *p* *sfz* *sfz*

Ob. *p* *sfz* *sfz*

Cla. *p* *sfz* *sfz*

Fg. *p* *sfz* *sfz*

Tm. 1,2 *sfz* *sfz*

Zal. *sfz* *frasegiando ma a tempo* *express.* *dolce*

195

zia - va un sol de - si - o un u - ni - co pen - sier un sol il fi - glio mi - o il fi - glio

VI. I *p* *sfz* *sfz*

VI. II *p* *sfz* *sfz*

Via. *p* *sfz* *sfz*

Vic. *p* *sfz* *sfz*

Cb. *p* *sfz* *sfz*

199 **Agitato**

Ob. dim. rall.

Cla. dim. rall.

Fg.  $pp$  dim. rall.

Tm. 1.2  $pp$  dim. rall. solo col canto

Tm. 3.4  $pp$  dim. rall.

Tbn.  $pp$  dim. rall.

Zal. *declamato declamato e agitato/sof. gradualmente con impeto deciso tonante animando*  
 mi - o Ed or? for - se pre - gar po - tria Zu - lei - di? pre - gar co - le - i? No! giam - mai! no A - na - te - ma a la per - fi - da Sul -

199 *Meno mosso tranquillo* **Agitato**

VI. I rall. pizz. col canto

VI. II rall. pizz. col canto

Vla. rall. pizz. col canto

Vcl. rall. pizz. col canto

Cb. rall. pizz. col canto

206

Ob.  $(sfz)$   $ff$

Cla.  $(sfz)$   $ff$

Fg.  $(sfz)$   $ff$

Tm. 1.2  $(sfz)$  smorzando  $ff$

Tm. 3.4  $(sfz)$  smorzando  $ff$

Tbn.  $(sfz)$  smorzando  $ff$

Zal. *fraseggiando liberamente rit.*  
 ta - na Vam - pi - ro u - min - ter - ri - bi - le Dei - ta Reg - nar - io vov' sul fi - glio mo - vra - na L'in - can - to spez - ze - ro Sul - vo ei sa -

206 *col canto*

VI. I  $ff$   $p$

VI. II  $ff$

Vla.  $f$

Vcl.  $f$

Cb.  $f$

212 **Andantino tranquillo** *misurato* **Lentamente** **Andante moderato molto Sostenuto**

Flt. Fl. Ob. Cla. B♭ Cla. Fg.

212 *p* *solo* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

Trm. 1, 2 Trm. 3, 4 Tmp. D♭ Tmp. F♯ Trb. Tba.

Zal. *ra* *dolce cantabile* *3*  
Noi pian - te - re - mo la - no - ma - de ten - da fra i du - ni del de - ser - to a noi fe -

212 **Andantino tranquillo** *misurato* **Lentamente** **Andante moderato molto Sostenuto**

VI. I *pizz.* *p* *arco divisi* *pp* *con sordino* *arco* *ppp* *con sordino* *arco* *ppp* *arco* *ppp*

VI. II *pizz.* *p* *col canto* *arco divisi* *pp* *con sordino* *arco* *ppp* *con sordino* *arco* *ppp* *arco* *ppp*

Vla. *pizz.* *p* *arco* *pp* *con sordino* *arco* *ppp* *con sordino* *arco* *ppp* *arco* *ppp*

Vlc. *pizz.* *p* *arco* *pp* *con sordino* *arco* *ppp* *con sordino* *arco* *ppp* *arco* *ppp*

Cb. *pizz.* *p* *arco* *pp* *con sordino* *arco* *ppp* *con sordino* *arco* *ppp* *arco* *ppp*

218

Hr.

Fl.

Ob.

C.ing.

Cla.B♭

Cla.

Fg.

Tm. 1,2

Tm. 3,4

Trp. D♭

Trp. F♯

218

Trp.

Zul.

218

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*ten.* *legg.* *sfz* *dolce* *energico*

del Ri - pa-ro ci fa - rà la sel - va er - ren - da Lu-mi i pia - ne - ti ci da - ran dal Ciel! E al ri - tor-nar dal

*pp* *pizz.* *arco* *pp* *pizz.*

222 **Alquanto più animato**

Flt. *rit.*

Fl. *f* *rit.*

Ob. *f* *rit.*

Cla. B♭ 222

Cla. *f*

Fg. *f* *rit.*

Tm. 1, 2 *f* *rit.*

Tm. 3, 4 *f* *rit.*

Trp. D♭

Trp. F♯ *rit.*

Tbn. *f* *rit.*

Tba. *f*

Trp. *f*

Zul. 223 *di slancio* *ten.* *pp* *dolce* *dim.*  
 cam - po mel-le di san - gue, a - sper-so di su - dor, Do-po il ful-mi-neo lam-po a-vrai ri - po - so a-fin sul ma-

222 **Alquanto più animato**

VI. I *pizz.* *arco* *ff* *pp* *dim.*

VI. II *pizz.* *arco* *ff* *pp* *dim.*

Vla. *pizz.* *arco* *ff* *pp* *dim.*

Vle. *pizz.* *arco* *ff* *pp*

Cb. *pizz.* *arco* *ff* *pp*

228

Flt. *Animato*

Fl. *ppp*  
solo

Ob. *ppp*

Cla. B♭ *ppp*

Fg. *ppp*

Tm. 1.2 *ppp*

Tm. 3.4 *ppp*

Tp. F♯

Trb.

Tp.

Hp.

Zul. *ten.* *appassionato*  
ter - no cor! Oh co - me al - lor be - a - to il pian - to il san - tu' in - non - de - ra Ti ri - ve - dro nel dol - ce in -

VI. I *ten.* *Animato*

VI. II *ten.*

Vla. *ten.*

Vcl. *ten.* *pizz.*

Cb. *ppp* *pizz.*

234 **Animato** 2<sup>a</sup> flauta sola *dim.*

Flt. *ppp* *dim.*

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cla. F# *pp*

Cla. *col canto*

Fg. *pp* *col canto*

Tm. 1.2 *pp* *col canto*

Tm. 3.4

Trp. D#

Trp. F#

Trp.

Zul. *dolcemente* *lunga*

can - to de - la - tua pri - ma e - tà a - - - lor! Ri - po - so a - vrai sul ma - ter - no cor! Noi pian - te -

VI. I *arco* *pizz.* *col canto*

VI. II *col canto*

Vla. *col canto*

Vlc. *col canto*

Cb. *arco* *pizz.* *col canto*

240 **1. Tempo** *affrett.*

Flt. *ppp* *affrett.* *8va*

Fl. *ppp* *affrett.* *3*

Ob. *solo* *ppp* *affrett.* *3*

Cla. B♭ *ppp* *affrett.*

Cla. *ppp* *affrett.*

Fg. *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

Tm. 1.2 *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

Tm. 3.4 *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

Trp. D♭

Trp. F♯

Trp.

Zul. *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

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**

Vi. I *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

Vi. II *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

Vla. *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

Vcl. *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*

Cb. *ppp* *affrett.* *3* *3* *3*







**Marziale**  
**Poco mosso a tempo**

stentate allargando

260

FL. 2  
Fr.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

260

Tm. 1.2

Tm. 3.4.

Trp. Dö.

Trp. Fa.

Tbn.

Tba.

260

Trp.

Z. *declamato, a piacere*   
o - so al-fron-tar - ne ap - pe - na il fol - go-ran - te sguar-do.

C.

260

VI. I   
*stentate allargando*

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

165

**Maestoso**

265  
FL. 2  
FL.  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Tbn. 1, 2  
Tpt. Dó.  
Tpt. Fá.  
Tbn.  
Tbn.  
Tp.  
c.c.  
Tngl.  
Bombo  
Z.  
C.  
VI. I  
VI. II  
Via.  
Vic.  
Cb.

*pp*

*solo*

*pp*

*pp*

*sff*

al servo      a piacere

Ar - me e cor - sier      a te per po-co af-fi - do

col canto

col canto

col canto

col canto

col canto

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

166

**Andante Marziale**

270

FL. 2<sup>a</sup> Fl. a 2

Fl.

Ob. solo *p*

Cla. *p* solo

Fg. *p*

Trm. 1.2

Trm. 3.4.

Trp. D $\flat$ . *ff*

Trp. F $\sharp$  *ff*

Trp. 270 Si-F $\sharp$  *ff*

Hp.

Z.

C.

**Andante Marziale**

270

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. 270

Vlc.

Cb.

**Andante moderato**

FL. 2  
Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Tp. D.

Tp. Fa

Tp.

Hp.

Z.

C.

Avanzandosi lentamente e penseroso *p dolce*

Il mio pen - sie - - ro s'ir-ra-dia sem - - pre al tuo ba-

**Andante moderato**

VI. I  
*p* con sordine  
Divisi  
altri con sordino

VI. II  
*p* con sordine  
Divisi  
I solo senza sordino per il trio

Vla.  
Divisi  
*p* con sordine

Vlc.

Cb.

281 **Maestoso**

FL. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Ob.

Cl. *a 2* **Tutta forza**

Fg. *a 2* **ff** **Tutta forza**

Tm. 1.2 *p*

Tm. 3.4 *p*

Tip. Dó.

Tip. Fá.

281

Tip.

Z.

C.  
len al to ba-len d'a - mor, o su - per - ba O - da - - le - a!

281 **Maestoso** *nido aspro*

VI. I **ff** *nido aspro*

VI. II **ff** *nido aspro*

Vla. **ff** *nido aspro*

Vlc. **ff**

Cb. **ff**

285

FL. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. Dó.

Trp. Fa

Trb.

Tba.

Trp.

Bombo

Z.

C.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*violento rapido*

*violento rapido*

*violento rapido*



287

Cla.

Fg.

C. *Grandioso senza rigore di tempo*  
*ten.* *frasteggiando* *ten.*  
 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?

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

288

Fl. 2<sup>a</sup>

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

C. *accentato e cupo* *incalzando*  
 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 ho! ar -

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

289 **Largo**

FL. 2<sup>a</sup> *ff* *ppp*

Fl. *ff* *ppp*

Ob. *ff* *ppp*

Cl. *ff* *ppp*

Fg. *pp*

Tm. 1.2 *pp*

Tm. 3.4 *pp*

Tp. D $\flat$ . *ff* *ppp* *smorzando subito*

Tp. F $\flat$  *ff* *ppp*

Tb. *ff* *ppp*

Tba. *ff* *ppp*

Tp. *ppp* *piatti soli*

Bonbo *ppp*

C. ti - glio io son Con - dot!

VI. I **Largo** *f* *ppp* *smorzando subito*

VI. II *f* *ppp*

Vla. *f* *ppp*

Vlc. *f* *ppp* *smorzando subito*

cb. *f* *ppp*

Fl. 2<sup>a</sup> *ff* *a tempo*  
 Fl. *ff*  
 Ob. *ff*  
 Cla. *ff* *a 2*  
 Fg. *ff*  
 Tm. 1.2 *ff*  
 Tm. 3.4 *ff*  
 Tmp. D $\flat$   
 Tmp. F $\flat$   
 Tpt.  
 Tgl. *f*  
 Harpa *ff*  
 Zuleida *f* *ten.*  
 Condor  
 VI. I *ff* *brillante Sciolte* *col canto* *a tempo*  
 VI. II *ff*  
 Vla. *ff*  
 Vcl. *ff*  
 Cb. *ff*

Ti tro - voal - fin a - ni - ma mi - a

173

297 **Lento** Rall.

Fl. 1, 2

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1, 2

Tm. 3, 4

Tip. D6

Tip. F4

Tip.

Z.

C.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

smorz.

*f*

solo smorz.

*f*

dim.

Rall.

*p*

Rall.

dim.

*pp*

*pp*

Rall.

dim.

Solo 2o

*pp*

Fi - sa - mi ben mi ri - co nos - cian - cer?

Chi ser?

come confuso

Non o il - lu -

**Lento**

301

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Z.

C.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ten. smorz. col canto

*ff* smorz. col canto

*ff* *ff* *p* *f* *dim*

*ff* *ff* *p* *f* *dim*

*ff* *ff* *p* *f* *dim*

*ff* *ff* *p* *f* *dim*

*ff*

*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?

col canto

305

Z.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*con tenera espansione* *frazeggiando*

lei che col suo san - gue un gior - no ti mu - dri E a la par - ter - na ten - - da, in - fan - te ap - pe - na al - lo - ra ti sal -

*Andante a tempo* *dim.*

*p* *p* *p* *p* *p*

310 Allegretto agitato non troppo mosso

2<sup>a</sup> flauta solo

Fl. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> *pp*

Fl. *pp*

Ob. solo *pp*

Cla. *p* *corta*

Fg. *pp* *corta*

Tm. 1. 2. *p*

Tm. 3. 4. *p*

Trp. D<sup>o</sup>

Trp. F<sup>a</sup>

Trb.

Tba.

310 Mi-Lá

Trp.

310 *smorzando*

Z. *vó* Va - gan - do la not - te nell' a - ri - da piag - gia. Ri - co - ve - ro - l'an - tro nel gior - no ci of - fi - - al A e -

C.

310 non troppo mosso poco rall.

VI. I

VI. II *corta* *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

Vlc. *pp* *p*

Cb.

315

Fl. 1<sup>o</sup>

Fl.

Ob.

Cla.

Eg.

1<sup>o</sup> solo *vibrato*

*p*

dim.

dim.

Poco rall.

ten.

Andante

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tba.

315

Trp.

315

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 - at Oh! an - ni di an -

C.

315

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*p*

*vibrato*

*p*

dim.

dim.

dim.

Poco rall.

Andante

320 **Animando**

Fl. 2<sup>o</sup> Fl. Ob. Cla. Fg.

Tm. 1.2 Tm. 3.4 Tmp. Dó Tmp. Fá Tpt.

Z.

VI. I VI. II Vla. Vlc. Cb.

*solo* *solo* *solo* *p* *solo* *3 3* *cresc. energico animando* *Animando* *dolce* *pp* *pp* *pp* *pizz.* *p*

go - scie, an - ni de pina - ti, an - ni di sten - ti! Ma bel - lo cre - scen - vi ga - gliar do cam - pion I



327 *ff* *a 2* *a tempo*

Flr. FL 2<sup>a</sup>

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

*ff* *a 2* *a tempo*

Tm. 1.2

Tm. 3.4.

*ff* *a tempo* *p*

Trp. D<sup>o</sup>

Trp. F<sup>a</sup>

Trb.

Tba.

*ff* *a 3*

Tp.

Bombo

327 *ff*

Z.

bal zi ta - ve - vi del Pur - do dell'A - qui - la il guar - do il cor del Le - on!

C.

E - ve - re! Si! ben lo ra - men - to e

327 *ff* *a tempo*

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*ff*









350 *Poco meno* *a tempo*

Fl. 2<sup>a</sup> *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff* *col canto*

Cl. *ff* *col canto*

Fg. *ff* *p*

Tm. 1.2 *ff* *col canto*

Tm. 3.4 *ff*

Tp. D3 *ff*

Tp. F4 *ff* *Sola*

Tb. *ff* *1.2*

Tba. *ff*

Tp. *ff*

Z. *ff*

C. *mi a piacere frangendo liberamente*  
 re - sta *tem* *Tra-*  
 O ma - - - dre Non v'ha che un so - lo a - mor quel - lo pel qual si muor

S. *ff* *col canto*

T. 1.2 *ff* *col canto*

B. *ff* *col canto*

VI. I *ff* *col canto*

VI. II *ff* *col canto*

Vla. *ff* *col canto*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

Fl. 2<sup>a</sup>  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla.  
 Fg.  
 Tm. 1.2  
 Tm. 3.4  
 Trp. D3  
 Trp. F4  
 Trb.  
 Tba.  
 Tp.  
 Bombo  
 Z.  
 C.  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Vla.  
 Vlc.  
 Ch.

365  
 8<sup>va</sup>  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
 tutti  
 oppure  
 Ah!  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*

Condor sparisce dietro alla Moqueen e subito dopo lo si vede attraversare la scena a galoppo, armato di lancia e scudo.  
 Zuleida disperata, esce rapidamente dallo stesso lato.

Musical score for page 186, measures 372-376. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpets 1 and 2, Trombones 3 and 4, Tuba, Euphonium, Percussion (Bombo, Tmp), Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.



377

Fl. 1<sup>o</sup>

Fl. 2<sup>o</sup>

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Tp. Dó

Tp. Fá

Tib.

Tba.

Tp.

T. 1.2

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Dall'interno della Moschea

*f*

D'al - lar - mi un gri - - - -

D'al - lar - mi un gri - - - - do suo -

*f* *pp* *f* *pp*

383

Cla. \_\_\_\_\_

Claro. \_\_\_\_\_

Fg. \_\_\_\_\_

Tm. 1.2 \_\_\_\_\_

Tm. 3.4 \_\_\_\_\_

Tp. D6 \_\_\_\_\_

Tp. F4 \_\_\_\_\_

Trb. \_\_\_\_\_

Tp. \_\_\_\_\_

S. \_\_\_\_\_

T. 1.2 \_\_\_\_\_

B. \_\_\_\_\_

VI. I \_\_\_\_\_

VI. II \_\_\_\_\_

Vla. \_\_\_\_\_

Vlc. \_\_\_\_\_

Cb. \_\_\_\_\_

*ppp* solo

*pp*

a 3

*dim.*

*ppp*

*f*

*ppp*

*sotto voce*

*ppp*

*sotto voce*

*ppp*

*sotto voce*

*ppp*

*dim.*

*pp*

Interno, dalla pianura lotana

Soc - cor - - - - - sol

do - - - - - sto - no da lon - tun.

no da lon - ta - - - - no.

Cena III

(In questo punto il popolo, escendo dalla Moschea forma diversi gruppi sul peristilo, guardando e ascenando un punto lontano nella pianura)

Lo stesso movimento

Fl. 1, 2  
Fl.  
Ob. *solo*  
Cl.  
Fg.  
Tm. 1, 2  
Tm. 3, 4  
Tm. 3, 4  
Tm. 5, 6  
Tuba  
Tm.  
S. 1  
S. 2  
S. 3  
B. 2  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

In questo punto il popolo sortendo della Moschea, forma diversi gruppi sul peristilo, guardando e accenando un punto lontano della pianura.

O - lat  
Sic - cor - - - - - sol  
D'al - al

189

Musical score for page 190, featuring various instruments and a vocal line. The score includes parts for Flute 2 (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fg.), Trombone 1 & 2 (Tm. 1.2, Tm. 3.4), Trumpet D3 (Ttp D3), Trumpet F4 (Ttp F4), Trombone 3 (Tbn.), Trombone 4 (Tbn.), Trumpet (Tpt.), Saxophone 1 (S1), Saxophone 2 (S2), Saxophone 3 (S3), Trombone 2 (T2), Bassoon 2 (B2), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It begins with a rehearsal mark 399. The vocal line (B2) has the following lyrics:

me su - no nel gran pia - - - no un gri - - - do lon - tu - no!

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *f*), articulation (accents), and performance instructions (e.g., *mezzo-forte*, *forte*). The vocal line includes the lyrics "Qual gri - - -" above the staff.

402 *animando sempre*

Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.

Trm. 1,2  
Trm. 3,4

Trp. D♭  
Trp. F♯

Tbn.  
Tba.

403 *colpo e tremolo*  
*p*

S. 1  
S. 2  
S. 3

T. 2  
B. 2

do d'al - lar - me suo - no da lon - ta - no? Qual tur - bo - di pol - ve lac - sù dal gran pia - - - no?

404 *animando sempre*

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

**Allegro deciso**  
più vivo

411

Fl. 2  
Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

*ff*

411

Tim. 1, 2

Tim. 3, 4

*ff*

411

Trp. D6

Trp. F#

Tbn.

Tba.

411

Tp.

Bm.

M.

411

S1

so. So-cc'e . . . . . aot O-lat!

411

S2

so. So-cc'e . . . . . aot O-lat!

411

S3

so. So-cc'e . . . . . aot O-lat!

*ff*

T2

Là nel gran pia . . . . . no, un e . co dal lar . . . . . me un e . co lon . ta . no, nel gran

B. 2

Là nel gran pia . . . . . no, un e . co dal lar . . . . . me un e . co lon . ta . no, nel gran

**Allegro deciso**  
più vivo

411

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

43

43



Musical score for orchestra and strings, measures 424-429. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 2<sup>a</sup> / Fl.:** Flute 2 and Flute parts, mostly silent.
- Ob.:** Oboe part, mostly silent.
- Cla.:** Clarinet part, mostly silent.
- Fg.:** Bassoon part, playing a melodic line with accents.
- Tim. 1, 2:** Timpani 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Tim. 3, 4:** Timpani 3 and 4, mostly silent.
- Trp. D6:** Trumpet D6 part, mostly silent.
- Trp. F4:** Trumpet F4 part, mostly silent.
- Tbn.:** Trombone part, mostly silent.
- Tba.:** Tuba part, mostly silent.
- Trp.:** Trumpet part, mostly silent.
- S1, S2, S3:** Violins 1, 2, and 3, mostly silent.
- T2:** Viola part, mostly silent.
- B2:** Bass part, mostly silent.
- VI. I:** Violin I, playing a melodic line with accents, marked *pp*.
- VI. II:** Violin II, playing a melodic line with accents, marked *pp*.
- Vla.:** Viola, playing a rhythmic pattern, marked *pp*.
- Vlc.:** Violoncello, playing a rhythmic pattern, marked *pp*.
- Cb.:** Contrabass, mostly silent.





442

Ob. *solo dolce*  
*p* dim.

Cla. *p* dim.

Fg. *p* dim.

442

Tm. 1.2 *p* dim.

Tm. 3.4 *solo*  
*p* *p* dim.

Tp D6 *Sulla scena*  
*f* dim.

442 Guardando e accenando verso la pianura  
M Il cor-teg - gio re - ga - le gia s'av - vi - ci - - - na...

442 S.1 nat E sal - - - - - vat

442 S.2 nat E Sal - - - - - vat

441 S.3 nat E

442 T.1 *pp* Dis - si - mu-liam...

442 T.2 *pp* Dis - si - mu-liam...

442 B.1 *pp* Dis - si - mu-liam...

442 B.2 *pp* Dis - si - mu - liam...

442 Andante moderato

VI. I *p* dim.

VI. II *p* dim.

Vla. *p* dim.

Vcl. *pizz*

Cb. *pizz*

# Marcia Tartara

**Tempo animato**  
**Andantino**

2a. Flauta  
Flautin  
Flauta  
Oboe  
Clarineta em Dó  
Fagode  
Trompa em F4.1.2  
Trompa em F4.3.4  
Trombeta em F4  
Trombone  
Caixa clara  
Sistro  
Soprano 1  
Soprano 2  
Soprano 3  
Tenor 1.2  
Baixo  
Harp  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Cello  
Contrabaixo

Flautin solo  
solo  
2o. solo  
solo  
solo  
pizz.  
arco saltellato  
arco saltellato  
arco

Sal - ve O - da -  
Sal - ve O - da -  
Sal - ve O - da -



702

*poco stentato senza corona* **Più animato**

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.  
Ob.  
Cl. C  
Fg.  
Tm. 1.2  
Tm. 3.4  
Ttp. D4  
Ttp. F4  
Tib.  
Tba.  
Tp.  
C.  
Bn.  
S. 1  
S. 2  
S. 3  
T. 1.2  
B.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

le - a tu sei la De - a d'og - ni pen - sier! Sal - ve De - a d'og - ni pen - sier! Sal - ve!  
le - a tu sei la De - a d'og - ni pen - sier! Sal - ve De - a d'og - ni pen - sier! Sal - ve!  
le - a la De - a d'og - ni pen - sier! Sal - ve De - a d'og - ni pen - sier! Sal - ve!  
sler sic sei la De - a al Sal - ve! O - da - le - al De - a d'og - ni pen - sier. Iec - cel - sa  
De - a, la De - a tu sei d'og - ni pen - sier! Sal - ve! Sal - ve! De - a d'og - ni pen - sier. O De - a, o De - a

799

1° Tempo

molto stentato

sempre più rit.

Allargando

Fl.<sup>2</sup>  
Fl.  
Ob.  
Cl. C  
Fg.  
Trm. 1,2  
Trm. 3,4  
Trp. D,4  
Trp. F,3  
Tub.  
Tuba  
Tp.  
Bn.  
S1  
S2  
S3  
T1,2  
B.

799

1° Tempo

molto stentato

sempre più rit.

Allargando

Sal - ve! d'ò - gni pen-sier pen - sei I'ec - cel - sa De a Sal - ve! Sal - vet Sal - - ve!

Sal - ve! d'ò - gni pen-sier pen - sei I'ec - cel - sa De a Sal - ve! Sal - vet Sal - - ve!

Sal - ve! tu sei I'ec - cel - sa De a Sal - ve! Sal - vet Sal - - ve!

De - a. I'ec - cel - sa Dea tu te - - - il Sal - ve! Sal - vet Sal - - ve!

a. I'ec - cel - sa Dea tu te - - - il Sal - ve! Sal - vet Sal - - ve!

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

# Ballabile

Maestoso All.<sup>o</sup> marcato All.<sup>o</sup> deciso

Flauta 2<sup>a</sup> / Flautin *ff*

Flauta *ff*

Oboe *ff*

Clarinetta em Dó *ff*

Fagote *ff*

Trompa em Fá 1.2 *ff*

Trompa em Fá 3.4 *ff*

Trombeta em Dó *ff*

Trombeta em Fá *ff*

Trombone *ff*

Tuba *ff*

Timpani *ff*

Bombo *ff*

Triângulo *ff*

Almazar *ff* (uno stuolo di astri minori, a colori svaniti, irrompe sulla scena e innumeri la ridda)

Soprano *ff* Edor pre - lu - dia all'appa-rir di Ve - ne-re lostuo - lo dei sa - tel - li-tif... La ri - da.

Tenore *ff* La rid - dal! La rid - dal!

Baixo *ff* La rid - dal! La rid - dal!

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Viola *ff*

Cello *ff*

Contrabaixo *ff*

*p* *p* *ff*





This page of a musical score covers measures 460 to 465. The instrumentation includes:

- Fl. 2<sup>a</sup> Fl.
- 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.

The score features complex woodwind and string parts. The Oboe part includes a *solo* section in measure 464. The Trombone part has first and second endings marked '1.2' in measures 464 and 465. The Violin I part has a first ending marked 'A' in measure 465. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

466

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tu

Trp.

Bn.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

stacc.

stacc.

Fl. 2<sup>a</sup> Flt.   
 Fl.   
 Ob.   
 Cla.   
 Fg.   
 Tm. 1.2   
 Tm. 3.4   
 Trp. Dó   
 Trp. Fá   
 Trb.   
 Tu.   
 Tp.   
 Bn.   
 Tri.   
 Vln. I   
 Vln. II   
 Vla.   
 Vcl.   
 Cb.

Musical score for page 205, featuring woodwinds, brass, and strings. The score includes parts for Flute 2, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Timpani 1.2 and 3.4, Trumpet Dó and Fá, Trombone, Tuba, Trumpet, Bassoon, Triangle, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *legg.*, and *p*. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass instruments have melodic lines. The strings play a complex rhythmic pattern with triplets.

478

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

*l. solo* 3 3 3 3

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tu.

478

Tp.

Bn.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Musical score for page 207, measures 484-488. The score includes staves for Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpets (D and F), Trombones (3 and 4), Tuba, Percussion (Triangle), Violins (I and II), Viola, and Cello. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *p*.

This page of a musical score, numbered 208, contains the following parts and markings:

- Fl. 2<sup>a</sup> Flt.:** Flute 2 and Flute parts, starting at measure 490.
- Fl.:** Flute part, starting at measure 490.
- Ob.:** Oboe part, starting at measure 490.
- Cla.:** Clarinet part, starting at measure 490.
- Fg.:** Bassoon part, starting at measure 490.
- Trm. 1.2:** Trumpet 1 and 2 part, starting at measure 490.
- Trm. 3.4:** Trumpet 3 and 4 part, starting at measure 490.
- Trp. Dó:** Trumpet in D part, starting at measure 490.
- Trp. Fá:** Trumpet in F part, starting at measure 490.
- Trb.:** Trombone part, starting at measure 490.
- Tu.:** Tuba part, starting at measure 490.
- Trp.:** Trombone part, starting at measure 490.
- Bn.:** Bassoon part, starting at measure 490.
- Tri.:** Triangle part, starting at measure 490.
- Vln. I:** Violin I part, starting at measure 490.
- Vln. II:** Violin II part, starting at measure 490.
- Vla.:** Viola part, starting at measure 490.
- Vic.:** Violoncello part, starting at measure 490.
- Cb.:** Contrabasso part, starting at measure 490.

Key markings include *rapido* and a fermata with a '9' above it, indicating a nine-measure rest. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

496

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tu

Trp.

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

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, with their respective staves. The score is divided into measures, with a measure number of 502 indicated at the beginning of each staff. The tempo is marked as "Lo stesso tempo" and "Poco meno". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The dynamics include *ff* (fortissimo) and *tutta forza*. The score also includes markings for "Sorge Vega" and "Sorge Lira". The instruments are: Fl. 2<sup>a</sup>, Flt., Fl., Ob., Cla., Fg., Trm. 1.2, Trm. 3.4, Trp. Dó, Trp. Fá, Trb., Tu., Tp., Bn., Tri., Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Cb.





Andante cantabile Expressivo distinto, senza legare

Musical score for measures 515-519. The score includes parts for Fl. 2<sup>a</sup>, Fl., Ob., Cla., Fg., Tm. 1.2, Tm. 3.4, Trp. Dó, Trp. Fá, Trib., Tu, Tp., Bn., Tri., Vln. I, Vln. II, Vla., Vle., and Cb. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass instruments are silent. The string parts include a piano (*p*) accompaniment in the lower register.

Terzeto danzante Andante cantabile Expressivo distinto, senza legare

*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...*

Musical score for measures 520-525. The Vln. I part features a melodic line with a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The Vle. part provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 526-531. The Vln. I part continues with a melodic line, and the Vle. part includes a tenuto (*ten.*) marking.



538

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1, 2

Tm. 3, 4

Tp. D6

Tp. F4

Trb.

Tu.

Tp.

Bn.

Tn.

Hp.

Vln. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pp*

*p*

*a 2*

*p*

*p*

*pp*

*pizz.*

*arco*

*ff*

*pizz.*

*ff*

*divisi*

*p*

*p*

*ff*

*ff*

In questo punto le stelle raggiungono, nel paosissimo dell'ambizione, il massimo dei singoli sforzi

Musical score for orchestra, measures 543-548. The score includes parts for Flute 2 and Flute 1, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpets (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Tuba, Snare Drum, Bass Drum, Triangle, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and includes performance instructions like *5* (fingerings) and *mezzo* (mezzo-forte). The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and articulation.

*Doppo alcune mosse vertiginose, Venere, una dopo  
l'altra, avvolge le due rivali nel suo velo*

550  
Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Trm. 1.2  
Trm. 3.4  
Trp. D6  
Trp. F4  
Trb.  
Tu.  
Tp.  
Bn.  
Tri.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Allor che Venere domina su tutti, anche il partito dei satelliti del suo colore ha trionfato cingendo de'suoi veli il partito avversario.

556 **Alf. animato**

FL 2<sup>a</sup> Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *f*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Trm. 1.2 *ff*

Trm. 3.4 *ff*

Trp. D6 *ff*

Trp. F# *ff*

Tbn. *ff*

Tu. *ff*

Trp. *ff*

Bn. *ff*

Tri. *ff*

Adn. *ff*

Alm. *ff*

S. *ff* Sem - pre vin - ci - tor... e sem - pre in - ter - ra o in ciel... Fa - mor!...

T. *ff* Ve - ne - re ha vin - to È sem - pre vin - ci - tor in ter - ra o in ciel Fa - mor!...

B. *ff*

Vln. I *ff* **Alf. animato**

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Ch. *ff*

*p*

Pur vha una De - a

Musical score for orchestra and vocal soloist, starting at measure 562. The score is written for the following instruments:

- Fl. 2<sup>a</sup> Flt.
- Fl.
- Ob.
- Cla.
- Fg.
- Tm. 1.2
- Tm. 3.4
- Trp. D $\flat$
- Trp. F $\sharp$
- Tbn.
- Tu.
- Trp.
- Bn.
- Tri.
- Adm.
- Alm.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The vocal soloist part (Adm. and Alm.) includes the lyrics: as - - tro i - de - al che non co - nos - ce / an - cor!....

The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) throughout the passage. The key signature is one sharp (F#).



**All.to Ritenuto**

568  
Fl. 2<sup>a</sup> Flt. *p*

568  
Fl. *p*

Ob.

568  
Cla. *p*

568  
Fg. *p*

**Passo Brillante** *Dopo il terceto, la vincitrice Venere domina la scena danzando da sola. Essa sorride gioendosi del proprio trionfo.*

568  
Trm. 1.2

568  
Trm. 3.4

568  
Trp. Dó

568  
Trp. Fá

568  
Trb.

568  
Tu.

568  
Tp.

568  
Bn.

568  
Tri.

**All.to Ritenuto**

568  
Vln. I *p*

568  
Vln. II *p*

568  
Vla. *p*

568  
Vcl. *p*

568  
Cb. *p*

Fl. 2<sup>a</sup> Flt. *ff* *pp* *ff* *pp*  
 Fl. *ff* *pp* *ff* *pp*  
 Ob. *ff* *pp* *ff* *pp*  
 Cla. *p*  
 Fg. *p* *ff* *pp* *ff* *pp*  
 Trm. 1.2 *ff* *pp* *pp*  
 Trm. 3.4 *ff* *pp* *pp*  
 Trp. Dó *ff* *ff*  
 Trp. Fá *ff* *ff*  
 Trb. *ff* *ff*  
 Tu *ff* *ff*  
 Tp. *ff*  
 Bn. *ff*  
 Tri. *ff*  
 Vln. I *ff* *pp* *pp*  
 Vln. II *ff* *pp* *ff* *pp*  
 Vla. *ff* *pp* *ff* *pp*  
 Vlc. *ff* *pp* *ff* *pp*  
 Cb. *ff* *ff*

580

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cl. 580

Fg.

Trm. 1.2  
Trm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tu. 580

Tp. 580

Bn.

Tri.

Vln. I 580

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

586

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Ttp. Dó

Ttp. Fá

Trb.

Tu.

Tpt.

Bn.

Tni.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*ff*

592  
Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Tm. 1,2  
Tm. 3,4  
Trp. D3  
Trp. F4  
Trb.  
Tu.  
Tp.  
Bn.  
Tri.  
Vln. I  
Vln. II  
Via.  
Vie.  
Cb.

Musical score for orchestral instruments, measures 598 to 603. The score includes parts for Flute 2 and Flute 1, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet 1 and 2, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbal, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows complex rhythmic patterns, including triplets in the Trombone and Trumpet 2 parts.

This page contains a musical score for an orchestra, starting at measure 604. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 2<sup>a</sup> / Fl.:** Flute 2 and Flute parts, both marked *ff*.
- Ob.:** Oboe part, marked *ff*.
- Cla.:** Clarinet part, marked *ff*.
- Fg.:** Bassoon part, marked *ff*.
- Tm. 1.2 / Tm. 3.4:** Trombone 1, 2 and Trombone 3, 4 parts. The 1.2 part is marked *ff*, and the 3.4 part is marked *ff p*.
- Trp. Dó / Trp. Fá:** Trumpet D and Trumpet F parts. The D part is marked *ff*, and the F part is marked *ff p*.
- Trb.:** Trombone part, marked *ff p*.
- Tu.:** Tuba part, marked *ff p*.
- Vi. I / Vi. II:** Violin I and Violin II parts, both marked *ff p*.
- Vla.:** Viola part, marked *ff p*.
- Vlc.:** Violoncello part, marked *ff p*.
- Cb.:** Contrabasso part, marked *ff*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *p*), articulation, and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#).

610

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Fl.

Ob.

Cl.a

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tu

Tr.

Bn.

Tri.

Vln. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

os próximos 4 compassos devem ser tocados por clar. in la

*f*



516

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl. 1<sup>a</sup>  
Ob.  
Cla.  
Fg.

Tm. 1.2  
Tm. 3.4

Trp. Dó  
Trp. Fá

Trb.  
Tu.  
Tp.  
Bn.  
Tn.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*pizz.* *arco*

*p*  
*pp*  
*sola*

622 Fl. 2<sup>a</sup> Flt. *ff*

622 Fl. *ff* 10

Ob. *ff*

622 Cla. *ff* 10

622 Fg. *ff*

*Ad un tratto, irrompe sulla scena una moltitudine di asteroidi, che, unitisi ai satelliti, formam la ridda finale intorno agli Astri Maggiori.*

622 Tm. 1.2 *ff*

622 Tm. 3.4 *ff*

622 Tmp. Dò

622 Tmp. Fà

622 Trb. *ff*

622 Tu. *ff*

622 Tpt. *ff*

622 Bn. *tutti ff*

622 In.

622 Vln. I *ff*

622 Vln. II *ff*

622 Vla. *ff*

622 Vcl. *ff*

622 Cb. *ff*

Musical score for orchestra, measures 628-633. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments:

- Fl. 2 (Flute 2)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cla. (Clarinet)
- Fg. (Fagott/Bassoon)
- Tm 1,2 (Tom-toms 1 and 2)
- Tm 3,4 (Tom-toms 3 and 4)
- Trp. Dó (Trumpet D)
- Trp. Fá (Trumpet F)
- Trb. (Trombone)
- Tu. (Tuba)
- Tp. (Timpani)
- Bn. (Bass Drum)
- Vln. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello/Cello)
- Cb. (Contrabasso/Double Bass)

The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings, with a prominent use of triplets and sixteenth notes. The brass instruments have a more rhythmic, punctuated role. The score is marked with a 'V' (Vibrato) and a '9' (Ninth) in several places. The page number 229 is located at the bottom center.

Fl. 2  
 Flt. *sfz*  
 Fl. *sfz*  
 Ob. *sfz*  
 Cla. *p*  
 Fg. *sfz* *p*  
 Tm. 1.2  
 Tm. 3.4  
 Trp. Dó  
 Trp. Fá  
 Trb.  
 Tu.  
 Tp.  
 Bn.  
 Tri.  
 Vln. I *sfz* *p*  
 Vln. II *sfz* *p*  
 Vla. *sfz* *p*  
 Vlc. *sfz* *p*  
 Cb. *sfz* *p*

Musical score for page 230, featuring woodwinds, brass, and strings. The score includes parts for Flute 2, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trombone 1 & 2, Trombone 3 & 4, Trumpet Dó, Trumpet Fá, Trombone, Tuba, Trumpet, Bassoon, Triangle, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *sfz* (sforzando) and *p* (piano). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The score is marked with measure numbers 634 and 635.

Musical score for orchestral instruments, starting at measure 640. The score includes parts for Fl. 2<sup>a</sup> Flt., Fl., Ob., Cla., Fg., Tmu. 1.2, Tmu. 3.4, Ttp. Dó, Ttp. Fá, Trb., Tu, Tp., Bn., Tré., Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Cb. The woodwinds and brass sections are marked with *p* (piano). The string section features complex rhythmic patterns, including triplets, in the upper parts.

645

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fig.

3 3 3 3

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tu.

645

Trp.

Bn.

Tni.

Vln. I

3 3 3 3

VI. II

Vla.

Vcl.

3 3 3 3

Cb.

Musical score for orchestra, measures 650-654. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and their parts are:

- Fl. 2<sup>a</sup> / Fl.:** Flute 2 and Flute. Both play a melodic line starting at measure 650, marked *ff* from measure 653.
- Ob.:** Oboe. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Cla.:** Clarinet. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Fg.:** Bassoon. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Tm. 1.2 / Tm. 3.4:** Timpani 1.2 and Timpani 3.4. Both play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Trp. Dó / Trp. Fá:** Trumpet D and Trumpet F. Both are silent throughout the passage.
- Trb.:** Trombone. Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Tu.:** Tuba. Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Tp.:** Trombone. Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Bn. / Tri.:** Bassoon and Triangle. Both are silent throughout the passage.
- Vln. I / Vln. II:** Violin I and Violin II. Both play a melodic line starting at measure 650, marked *ff* from measure 653.
- Vla.:** Viola. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Vcl.:** Violoncello. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff* from measure 653.
- Cb.:** Contrabasso. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff* from measure 653.

Measures 650-654 show a complex orchestral texture with multiple layers of rhythmic accompaniment and melodic lines. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is prominent throughout the passage.





This page of a musical score, numbered 235, contains the following parts and staves:

- Fl. 2:** Flute 2, starting at measure 662.
- Fl.:** Flute 1.
- Ob.:** Oboe.
- Cl.:** Clarinet.
- Fg.:** Bassoon.
- Trm. 1, 2:** Tom-toms 1 and 2.
- Trm. 3, 4:** Tom-toms 3 and 4.
- Trp. D6:** Trumpet in D major.
- Trp. F#4:** Trumpet in F# major.
- Trb.:** Trombone.
- Tu.:** Tuba.
- Tr.:** Trombone (Tenor).
- Bn.:** Baritone.
- Ti.:** Tenor.
- Vln. I:** Violin I.
- VI. II:** Violin II.
- Vla.:** Viola.
- Vlc.:** Violoncello.
- Cb.:** Contrabasso.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The woodwind and brass sections have prominent melodic lines, while the strings provide a rhythmic and harmonic foundation.

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Tm. 1.2  
Tm. 3.4  
Ttp. Dó  
Ttp. Fá  
Ttrb.  
Tu  
Tt.  
Bn.  
Ttr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

Musical score for orchestra, measures 674-679. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and their parts are:

- Fl. 2' Flt. (Flute 2): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Fl. (Flute): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Ob. (Oboe): Treble clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.
- Cla. (Clarinet): Treble clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.
- Fg. (Bassoon): Bass clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.
- Tm. 1.2 (Tom 1.2): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *p*.
- Tm. 3.4 (Tom 3.4): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *p*.
- Trp. Dó (Trumpet D): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Trp. Fá (Trumpet F): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Trb. (Trombone): Bass clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.
- Tu. (Tuba): Bass clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.
- Tr. (Trumpet): Bass clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Bn. (Bass Drum): Percussion, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *p*.
- Tri. (Triangle): Percussion, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *p*.
- Vln. I (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Vln. II (Violin II): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *p*.
- Vla. (Viola): Bass clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.
- Vcl. (Violoncello): Bass clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.
- Cb. (Contrabasso): Bass clef, playing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.

The score includes dynamic markings (*p*) and articulation marks (accents and slurs). A rehearsal mark  $(8^{th})$  is present at the beginning of measure 674.

Retorna à Marcha Tártara, no compasso 701  
ao sinal  $\infty$

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. Dó

Trp. Fá

Trb.

Tu

Tr.

Bn.

Tñ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*Uno squillo annunzia che la Regina sta per uscire dalla Moschea.  
Gli astri, tutti, scompaiono rapidamente.*

1° tempo Andantino

Lento

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.

Flautin solo  
*p*

Trm. 1.2  
Trm. 3.4  
Trp. F4

ten. *col canto*

*p*

sola 4  
*p*

Odeon

(agli astanti) *col canto*

Il mio li-be-ra-tor, nel om-bre appena in-tra-ve-du-to, o - ve? Fa ch'ei s'in-nol - tri!

Lento *col canto*

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*p* *col canto*

1° tempo Andantino

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.

*col canto*

solo *leggero*  
*p*

Trm. 1.2  
Trm. 3.4

*col canto*

(movendosi in giro e interrogando collo sguardo gli astanti)  
ad libitum

A

*p* *allarg. la frase*

L'ec-cel - so e-ro - e, l'i - gno-to Ca-va-lier fra voi chi fu?

Finale 2°

Musical score for Finale 2°, starting at measure 728. The score includes staves for woodwinds (Flute 1 & 2, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet 1 & 2, Trumpet 3 & 4, Trombone, Horns), strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and vocal parts (Alto, Soprano, Tenor, Bass).

Tempo markings: **a tempo**, **Andante a tempo**, **poco rall.**, **Andante**.

Dynamic markings: **f**, **ff**, **pp**, **ppp**, **sf**, **stacatissimo**, **legg.**, **dolcissimo**, **dolce**.

Vocal lyrics for Soprano, Tenor, and Bass: **Che! niunris - ponde? Du-quepuoidir che fos-ti tu, nevver? Ved-i... Com-mossa ell-e ec-co tremante ap-par. Ved-i... Com-mossa ell-e ec-co tremante ap-par.**

Orchestration includes: Flautini solo, **stacatissimo**, **pp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**, **ppp**.



737

Fl. *ppp* *8<sup>va</sup>*

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1. 2

Trm. 3. 4 *ppp* *a 2*

O.

A.

M.

Al.

S.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

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

tre-man-te ap-par - - - - - com-mossa ell-è il suo pal-lor sve - la

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

par tre-man-te ap - par il suo pa - lor l'a - fa - no sve - la

par tre-man-te ap - par il suo pa - lor l'a - fa - no sve - la

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*



741

Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.  
Tm. 1.2  
Tm. 3.4

*pp* *col canto*

O  
Ciel! di morte or - ren - da chi mi sal - vò? a morte oren da, oh cie - lot! chi mi - sal - vò! me stessa in-

A  
*pp* Sve - - la l'af - fan - - no, che le stra - zia il co - re. Ve - di! com-mossa ellè...

M  
*pp* Sve - la l'al fan - - no, che le stra - zia il co - re. Ve - di! com-mossa ellè...

Al  
*pp* Sve - la l'al fan - - no, che le stra - zia il co - re. Ve - di! com-mossa ellè...

S  
*pp* 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 ellè...

T  
*pp* 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 ellè...

B  
*pp* 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 ellè...

VI I  
*pp* *dolce express.* *pizz.*

VI II  
*pp* *pizz.*

Vla.  
*pp* *pizz.*

Vcl.  
*pp* *pizz.*

Cb.  
*pp* *pizz.*

**Allegro deciso**

**742**

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Tm. 1, 2  
Tm. 3, 4  
Tpt. D  
Tpt. F  
Tbn.  
Tba.  
Tpt.  
Tngl.  
O.  
A.  
M.  
Al.  
T.  
B.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vla.  
Cb.

ter - - - ro-go e dir nol sot e dir no sot Oh Ciel!

ve - di... tre - man-te ap-par... tre - - - man - - - te com - mos-sa ell - è, tre - man-te ap-par!

ve - di... tre - man-te ap-par... tre - - - man - - - te com - mos-sa ell - è, tre - man-te ap-par!

ve - di... tre - man-te ap-par... nel suo mor-tal pal-lor com - mos-sa ell - è, tre - man-te ap-par!

ve - di... tre - man-te ap-par... nel suo mor-tal pal-lor com - mos-sa ell - è, tre - man-te ap-par!

ve - di... tre - man-te ap-par... nel suo mor-tal pal-lor com - mos-sa ell - è, tre - man-te ap-par!

arco *salutate*

**746**

**Allegro deciso**



755  
 Fl<sup>2</sup> Fl<sup>1</sup> a2  
 Ob.  
 Cla.  
 Fg.  
 Tm<sup>1,2</sup>  
 Tm<sup>3,4</sup>  
 Tpt<sup>D3</sup>  
 Tpt<sup>F3</sup>  
 Tbn.  
 Tba.  
 Tpt.  
 Pnat.  
 Boinbo.  
 O.  
 A.  
 Z.  
 M.  
 Al.  
 S.  
 T.  
 B.  
 V<sup>I</sup>  
 V<sup>II</sup>  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

cassa e piatti

Or - ro!

(ritardando a Condo)

L'au - da - ce con - dot - tier - de Por - de Ne - ret - - - - -

(ritardando a Condo)

Del - la Re -

Con - dor!

Or - ro!

Ve - di? egli - è Con - dor!

Or - ro!

Chi? Con - dor!

Or - ro!

arco

Meno, ma sempre agitato

798

Fl 2<sup>a</sup>  
Fl 1<sup>a</sup>  
Ob.  
Cla.  
Fg.

799

Trm 1.2  
Trm 3.4  
Trp D4  
Trp F4  
Trb.  
Tba.  
Tp.  
Piahi  
Bombo

799

O.  
A.  
M.  
Al.  
S.  
T.  
B.

799

Vi I  
Vi II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

799

gi - na il sa - cro a - sil ci pro - fa - na - va! No! No!

E un fol - le un fol - le? No!

un fol - le? No!

un fol - le? No!

un fol - le? No!

un fol - le? No!

un fol - le? No!

un fol - le? No!

Meno, ma sempre agitato

**Andante animato**

765

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1. 2

Tm. 3. 4.

Tp. D6

Tp. F4

Tb.

Tba.

O.  
S.  
T.  
B.

(da sé, con estremo slancio d'entusiasmo)  
ten.

allargando

Ah lo sen - ti - a che quel-lo guardi d'a - qui - la dal-la vil ple - ben non po-te - va u-

**Andante animato**

765

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*ff* *f* *p* *dim.*

*ff* *f* *p* *dim.*

*ff* *f* *p* *dim.*

*ff* *f* *p* *dim.*

*ff* *f* *p* *dim.*

Corde flauti, oboe, clarini e corni acutate e forte;  
 altri relativamente piano.

tutti pianissimo Andante

Fl<sup>2</sup> *ff* *ppp*  
 Fl *ff* *ppp*  
 Ob *ppp*  
 Cla *ppp*  
 Fg *ff* *ppp*  
 Tm 1.2 *ff* *ppp*  
 Tm 3.4 *ppp*  
 Trp D<sup>3</sup> *ff* *ppp*  
 Trp F<sup>3</sup> *ff* *ppp*  
 Tbn *ff* *ppp*  
 Tba *ff* *ppp*  
 Tpt *p* *ppp* *nota in Sol - Re*  
 Fidi Basso *ppp*  
 O *ppp*  
 A *ppp* *scrl!* *ppp* *Il san-gue dei pro - fe - ti al par del*  
 M *ppp*  
 Al *ppp*  
 S *ppp*  
 T *ppp*  
 B *ppp*  
 Del gran Sul - ta - no Oh ciel! che mai ci avv-vien d'u - dir.

Corde flauti, oboe, clarini e corni acutate e forte;  
 altri relativamente piano.

tutti pianissimo Andante

VI I *ff* *ppp* *durati* *pp* *collellate*  
 VI II *ff* *ppp* *pp* *collellate*  
 Vla *ff* *ppp* *pp* *collellate*  
 Vlc *ff* *ppp* *pp* *collellate*  
 Cb *ff* *ppp* *pp* *collellate*

774

mi - o, gli pal - pi - ti nel cor. La vi - ta ci mi sal - va - va in - gra - ta, ed

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000



782

Fl. 2<sup>a</sup>  
Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

782

Tm. 1. 2

Tm. 3. 4.

Tp. D6

Tp. F#

Tb.

Tta.

782

Tp.

Piati  
Bombo

O.  
pe - so del man-to mio re - gal - le. un ar - ca - no fer - ro a me s'è ap - pre - so, un fre-mi to m'as - sa - le

A.

Z.

C.  
La vit - to - ria fu

S.

782

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*Poco più animato*

763

Fl2 Flc *pp* *p*

Fl *pp* *p*

Ob *pp* *p*

Clc *pp*

Fg *pp*

Trm. 1.2 *pp*

Trm. 3.4 *pp*

Trp. D4 *pp*

Trp. F4 *pp*

Tbn *pp*

Tba *pp*

Tr *pp*

Piati Basso *pp*

O *pp*

A *pp*

Z *pp*

C *pp*

S *pp*

T *pp*

B *pp*

764

*Poco più animato*

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla *p*

Vlc *p*

Cb *p*

un fre - mi - to m'as - sa - le Il san - que di pro -  
mi - a - - - - - s'in - nal - - - - - zio il can - to al Ciel del vin - ci - tor.







Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Cl.  
 Fg.  
 Tm. 1-3  
 Tm. 3-4  
 Tm. 1-3  
 Tm. 3-4  
 Tba.  
 Tp.  
 Bia  
 Soprano  
 Alto  
 Tenore  
 Basso  
 Violini I  
 Violini II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabbasso

186  
 187  
 188  
 189  
 190  
 191  
 192  
 193  
 194  
 195  
 196  
 197  
 198  
 199  
 200  
 201  
 202  
 203  
 204  
 205  
 206  
 207  
 208  
 209  
 210  
 211  
 212  
 213  
 214  
 215  
 216  
 217  
 218  
 219  
 220  
 221  
 222  
 223  
 224  
 225  
 226  
 227  
 228  
 229  
 230  
 231  
 232  
 233  
 234  
 235  
 236  
 237  
 238  
 239  
 240  
 241  
 242  
 243  
 244  
 245  
 246  
 247  
 248  
 249  
 250  
 251  
 252  
 253  
 254  
 255  
 256  
 257  
 258  
 259  
 260  
 261  
 262  
 263  
 264  
 265  
 266  
 267  
 268  
 269  
 270  
 271  
 272  
 273  
 274  
 275  
 276  
 277  
 278  
 279  
 280  
 281  
 282  
 283  
 284  
 285  
 286  
 287  
 288  
 289  
 290  
 291  
 292  
 293  
 294  
 295  
 296  
 297  
 298  
 299  
 300  
 301  
 302  
 303  
 304  
 305  
 306  
 307  
 308  
 309  
 310  
 311  
 312  
 313  
 314  
 315  
 316  
 317  
 318  
 319  
 320  
 321  
 322  
 323  
 324  
 325  
 326  
 327  
 328  
 329  
 330  
 331  
 332  
 333  
 334  
 335  
 336  
 337  
 338  
 339  
 340  
 341  
 342  
 343  
 344  
 345  
 346  
 347  
 348  
 349  
 350  
 351  
 352  
 353  
 354  
 355  
 356  
 357  
 358  
 359  
 360  
 361  
 362  
 363  
 364  
 365  
 366  
 367  
 368  
 369  
 370  
 371  
 372  
 373  
 374  
 375  
 376  
 377  
 378  
 379  
 380  
 381  
 382  
 383  
 384  
 385  
 386  
 387  
 388  
 389  
 390  
 391  
 392  
 393  
 394  
 395  
 396  
 397  
 398  
 399  
 400  
 401  
 402  
 403  
 404  
 405  
 406  
 407  
 408  
 409  
 410  
 411  
 412  
 413  
 414  
 415  
 416  
 417  
 418  
 419  
 420  
 421  
 422  
 423  
 424  
 425  
 426  
 427  
 428  
 429  
 430  
 431  
 432  
 433  
 434  
 435  
 436  
 437  
 438  
 439  
 440  
 441  
 442  
 443  
 444  
 445  
 446  
 447  
 448  
 449  
 450  
 451  
 452  
 453  
 454  
 455  
 456  
 457  
 458  
 459  
 460  
 461  
 462  
 463  
 464  
 465  
 466  
 467  
 468  
 469  
 470  
 471  
 472  
 473  
 474  
 475  
 476  
 477  
 478  
 479  
 480  
 481  
 482  
 483  
 484  
 485  
 486  
 487  
 488  
 489  
 490  
 491  
 492  
 493  
 494  
 495  
 496  
 497  
 498  
 499  
 500  
 501  
 502  
 503  
 504  
 505  
 506  
 507  
 508  
 509  
 510  
 511  
 512  
 513  
 514  
 515  
 516  
 517  
 518  
 519  
 520  
 521  
 522  
 523  
 524  
 525  
 526  
 527  
 528  
 529  
 530  
 531  
 532  
 533  
 534  
 535  
 536  
 537  
 538  
 539  
 540  
 541  
 542  
 543  
 544  
 545  
 546  
 547  
 548  
 549  
 550  
 551  
 552  
 553  
 554  
 555  
 556  
 557  
 558  
 559  
 560  
 561  
 562  
 563  
 564  
 565  
 566  
 567  
 568  
 569  
 570  
 571  
 572  
 573  
 574  
 575  
 576  
 577  
 578  
 579  
 580  
 581  
 582  
 583  
 584  
 585  
 586  
 587  
 588  
 589  
 590  
 591  
 592  
 593  
 594  
 595  
 596  
 597  
 598  
 599  
 600  
 601  
 602  
 603  
 604  
 605  
 606  
 607  
 608  
 609  
 610  
 611  
 612  
 613  
 614  
 615  
 616  
 617  
 618  
 619  
 620  
 621  
 622  
 623  
 624  
 625  
 626  
 627  
 628  
 629  
 630  
 631  
 632  
 633  
 634  
 635  
 636  
 637  
 638  
 639  
 640  
 641  
 642  
 643  
 644  
 645  
 646  
 647  
 648  
 649  
 650  
 651  
 652  
 653  
 654  
 655  
 656  
 657  
 658  
 659  
 660  
 661  
 662  
 663  
 664  
 665  
 666  
 667  
 668  
 669  
 670  
 671  
 672  
 673  
 674  
 675  
 676  
 677  
 678  
 679  
 680  
 681  
 682  
 683  
 684  
 685  
 686  
 687  
 688  
 689  
 690  
 691  
 692  
 693  
 694  
 695  
 696  
 697  
 698  
 699  
 700  
 701  
 702  
 703  
 704  
 705  
 706  
 707  
 708  
 709  
 710  
 711  
 712  
 713  
 714  
 715  
 716  
 717  
 718  
 719  
 720  
 721  
 722  
 723  
 724  
 725  
 726  
 727  
 728  
 729  
 730  
 731  
 732  
 733  
 734  
 735  
 736  
 737  
 738  
 739  
 740  
 741  
 742  
 743  
 744  
 745  
 746  
 747  
 748  
 749  
 750  
 751  
 752  
 753  
 754  
 755  
 756  
 757  
 758  
 759  
 760  
 761  
 762  
 763  
 764  
 765  
 766  
 767  
 768  
 769  
 770  
 771  
 772  
 773  
 774  
 775  
 776  
 777  
 778  
 779  
 780  
 781  
 782  
 783  
 784  
 785  
 786  
 787  
 788  
 789  
 790  
 791  
 792  
 793  
 794  
 795  
 796  
 797  
 798  
 799  
 800  
 801  
 802  
 803  
 804  
 805  
 806  
 807  
 808  
 809  
 810  
 811  
 812  
 813  
 814  
 815  
 816  
 817  
 818  
 819  
 820  
 821  
 822  
 823  
 824  
 825  
 826  
 827  
 828  
 829  
 830  
 831  
 832  
 833  
 834  
 835  
 836  
 837  
 838  
 839  
 840  
 841  
 842  
 843  
 844  
 845  
 846  
 847  
 848  
 849  
 850  
 851  
 852  
 853  
 854  
 855  
 856  
 857  
 858  
 859  
 860  
 861  
 862  
 863  
 864  
 865  
 866  
 867  
 868  
 869  
 870  
 871  
 872  
 873  
 874  
 875  
 876  
 877  
 878  
 879  
 880  
 881  
 882  
 883  
 884  
 885  
 886  
 887  
 888  
 889  
 890  
 891  
 892  
 893  
 894  
 895  
 896  
 897  
 898  
 899  
 900  
 901  
 902  
 903  
 904  
 905  
 906  
 907  
 908  
 909  
 910  
 911  
 912  
 913  
 914  
 915  
 916  
 917  
 918  
 919  
 920  
 921  
 922  
 923  
 924  
 925  
 926  
 927  
 928  
 929  
 930  
 931  
 932  
 933  
 934  
 935  
 936  
 937  
 938  
 939  
 940  
 941  
 942  
 943  
 944  
 945  
 946  
 947  
 948  
 949  
 950  
 951  
 952  
 953  
 954  
 955  
 956  
 957  
 958  
 959  
 960  
 961  
 962  
 963  
 964  
 965  
 966  
 967  
 968  
 969  
 970  
 971  
 972  
 973  
 974  
 975  
 976  
 977  
 978  
 979  
 980  
 981  
 982  
 983  
 984  
 985  
 986  
 987  
 988  
 989  
 990  
 991  
 992  
 993  
 994  
 995  
 996  
 997  
 998  
 999  
 1000

fe - - - - si nell' - o - nor! l'of - fe - - - - si nell' - o - nor!  
 ciel! del gran Sul - tan? Che mai ci av - vien d'u - dir!  
 es - - - - so il fi - glio d'A - mu - rath il fi - glio d'A - mu - rath!  
 mai ci av - vien d'u - dir! Oh che mai ci av - vien d'u - dir! Oh ciel!  
 mai ci av - vien d'u - dir! Oh che mai ci av - vien d'u - dir! Oh ciel!  
 can - - - - to del de - mon L'in - can - - - - to del de - mon. T'ar - mò lo stra - let! Ge - nio del  
 can - - - - to de - mon L'in - can - - - - to del de - mon, T'ar - mò lo stra - let! Ge - nio del  
 can - to del de - mon - - - - nio l'in - can - to del de - mo - - - - nio. T'ar - mò lo stra - let! Ge - nio del

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Trm. 1.2  
Trm. 3.4  
Trp. D4  
Trp. F4  
Tbn.  
Tbn.  
Tbn.  
Tp.  
Pian.  
Bombo.  
O.  
A.  
S.  
C.  
M.  
Al.  
S.  
T.  
B.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

L'of - fe - - - - sil L'of - fe - - - - si, P'of - fe - - - -  
 (guardando il popolo) Or - ro - - - - re! or - ro - - - - re og - ni uom  
 (guardando il popolo) Or - ro - - - - re! or - ro - - - - re o - gni uom di  
 (guardando il popolo) 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 tar - mò! Tar - mò lo stral, l'in - can - - - - to del de - mo - - - -  
 ma - le, lo stral del de - mon tar - mò! Tar - mò lo stral, l'in - can - - - - to del de - mo - - - -  
 ma - le, lo stral del de - mon tar - mò! Tar - mò lo stra tar - mò lo stral l'in - can - to del de - mon

Lo stesso movimento Animando

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cl.  
Fa.  
Tm. 1 & 2  
Tm. 3 & 4  
Tm. D4  
Tm. F4  
Tbn.  
Tba.  
Tb.  
Bdm.  
Bm.  
O.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vi. I.  
Vi. II.  
Via.  
Vcl.  
Cb.

so, l'of - fe - si nel - - - - - no! In suo fu - ror lu - ra -  
 mo di san - gue a - vi - do ap - par! In suo fu  
 o - - - - - nio del mal del de -  
 to al ciel - lo del vin - vi - tor! Ah! - - - - - nio del mal del de -  
 Gior - no fa - ta - le d'or - - - - - ror! In suo fu - ror stà già  
 Gior - no fa - tal - le d'or - - - - - ror! In suo fu - ror stà già  
 ne. Ah! - - - - - nio del mal del de -  
 ne. Ah! - - - - - nio del mal del de -  
 Gior - no fa - tal - le d'or - - - - - Ge - - - - - nio del mal del de -

Lo stesso movimento Animando



**Più mosso**                      **stringendo**                      **Grandioso**  
**Largo**

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla.  
 Fas.  
 Trm. 1.2  
 Trm. 3.4  
 Trp. D3  
 Trp. F3  
 Tbn.  
 Tbn.  
 Tbn.  
 Tbn.  
 Tuba  
 Tuba  
 Sn.  
 Cym.  
 O.  
 A.  
 S.  
 M.  
 Al.  
 S.  
 T.  
 B.  
 Vn. I  
 Vn. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

117  
 ga - - no stà per o - scop-piar! In su - - o fu - - ror già lu - ra -  
 117  
 gan stà per i - scop-piar! In su - - o fu - - ror già lu - ra -  
 117  
 lu - - ra - gan per i - scop-piar! In si - - o fu - - ror lu - ra - ga - - no  
 117  
 lu - - ra - gan per i - scop-piar! In si - - o fu - - ror lu - ra - ga - - no  
 117  
 mon t'ar - mò lo stra - le del de - - mo - - ne, lo stral t'ar - mò lo  
 117  
 mon t'ar - mò lo stra - le del de - - mo - - ne, lo stral t'ar - mò lo  
 117  
 mon t'ar - mò lo stra - le del de - - mo - - ne, lo stral del - de - mon t'ar - - -

**Più mosso**                      **stringendo**                      **Grandioso**  
**Largo**

173 a tempo 1° tempo Andante

Fl. 1<sup>a</sup> Fl. 2<sup>a</sup> Oboe Clarinet Bassoon Trumpets 1-4 Trombones 1-3 Tuba Snare Drum Cymbals Bass Drum

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

gan stà per i - scop - piar! Or - ror! Or - ror!  
gan srà per o - sco - piar! Or - ror! Or - ror!  
stà per i - scop - - - - piar Or - ror! Or - ror!  
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. l'ar - mò lo stral! l'ar - mò lo stral l'ar - mò lo stral!







anim.....ma.....do

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Tm. 1, 2  
Tm. 3, 4  
Tpt. 1, 2  
Tpt. 3, 4  
Tbn.  
Tba.  
Tp.  
Bamb.  
O.  
A.  
Z.  
C.  
Al.  
M.  
S.  
T.  
B.  
Vl. I  
Vl. II  
Via.  
Vcl.  
Cb.

mer!  
Chi tam to af fa no ha de sto in  
Glor - - - no d'or - - - re gior - - - - - no dor - - - - - ror o - - - gni  
Ah du - - na ma - - - dre gior - - - - - no dor - - - - - ror o - - - gni  
Rag - - - - - gio d'a - - - - - mo - - - - - re, sor - - - - - ri - - - - - da, sor  
tut - to fia va - no, ei de pe - rir tut - to fia va - no ei de pe - rir tu - to o - mai fia va - - - - - no! qui de - ve il mas - da - die - - - - - ro il  
tut - to fia va - no, ei de pe - rir tut - to fia va - no ei de pe - rir e - gli de pe - rir e - gli de pe - rir  
Glor - - - - - no d'or - - - - - re! gior - - - - - no d'or - - - - - re o - - - - - ga'vom di san - - - - - gue  
Glor - - - - - no d'or - - - - - re, o - - - - - gni uo - - - - - mo di  
tu - to fia va - no ei de pe - rir tu - to fia va - no ei de pe - rir. Sì! tu - to fia van! qui de - - - - - ve il mai - na - - - - - dier per -  
anim.....ma.....do

355

Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fa.  
Tm. 1-2  
Tm. 3-4  
Trp. D3  
Trp. F3  
Tbn.  
Tbn.  
Tbn.  
Trp.  
Bombo  
O.  
A.  
Z.  
C.  
Al.  
M.  
S.  
T.  
B.  
VI. I  
VI. II  
Via.  
Vln.  
Cb.

me no, noon pio li - ra ple - bea te - mer! Ah! li - ra ple - bea te -  
uo - - - - - mo di sun - gue a - vi - do ap - par Ah!  
uo - - - - - mo di sun - gue a - vi - do ap - par Ah!  
ri - - - - - da a te, d'a - mor sor - ro - ds a te Ah! d'a - mor t'ac - cer - di il  
fie - ro con - dot - tic - - - - ro pe - rir Ah!  
e - gli qui pe - rir do - vrà! Ah!  
a - - - vi - do ap - par! or - ror! Ah!  
sun - - - - - gue, di sun - gue a - vi - do ap - par! Ah!  
rir e - gli pe - rir do - vrà Ah!

356

**Poco più animato**

852 *ff* *8<sup>va</sup>*

Fl. 2

Fl. 1

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg.

Tru. 1, 2

Tru. 3, 4

Trp. D.

Trp. F.

Trb.

Tba.

Tr.

859 *ff*

O. *Calorosamente* *ten.* *ff*  
mer no, no, non più non de! Ah chi tan - to af - fa - - no ha

A. *ff*  
Gior - - - no d'or - ro - - re o - - - gni nom di san - gue a -

Z. *ff*  
Ah! d'u - na ma - - dre o - - - mai non va - - le non

C. *ff* *ten.*  
ciel quan - to ne - ga - stia me! rag - - - gio d'a - mo - - re sor -

Al. *ff*  
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 -

M. *ff*  
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 -

S. *ff*  
Gior - - - no d'or - ro - - re gior - - - no d'or - re - - re, già

T. *ff*  
Gior - - - no d'or - ro - - re gior - - - no d'or - re - - re, già

B. *ff*  
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 -

B. *ff*  
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 -

859 *ff* *Poco più animato* *8<sup>va</sup>*

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl.

Cb.



354

Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla.  
Fg.

354

Trm. 1, 2  
Trm. 3, 4  
Trp. D, 6  
Trp. F, 4  
Tbn.  
Tba.  
Tp.  
Bambo.

354

O.  
A.  
Z.  
C.  
Al.  
M.  
S.  
T.  
B.  
B.

354

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

des - to in me ple - be - - - o pu - gna - - le te - mer non pio non  
vi - do ap - par - oh gior - - - no d'or - ro - - re. oh gior - - no d'or - -  
va - le il pian - - to a di - - sar - - ma - re il brac - cio lor fu - -  
ri - da a te f'ac - - cor - - di il cie - - lo quan - to ne - gas - ti a  
il con - dot - tie - ro, ma - sna - die - - ro pe - ra il ma - sna - dier - - ro, pe - ra il ma - sna - dier - - - pe - - - ra il vil ma - na - -  
tie - ro, ma - sna - die - - ro pe - ra il ma - sna - die - - ro pe - - - ra, pe - ra il vi - le ma - sna - dier pe - ra il ma - sna -  
in suo fu - ro - - - fu - ra - ga - - no in suo fu - ro - sta per i - - scop - -  
in suo fu - ro - - - fu - ra - ga - - no in suo fu - ro - sta per i - - scop - -  
il ma - sna - dier il con - dot - tier pe - - - ra io ma - sna - dier, Pe - ra il ma - sna - dier, Pe - - - ra il vi - el ma - sna -  
il ma - sna - dier il con - dot - tier pe - - - ra io ma - sna - dier, pe - - - ra il vi - le ma - sna - dier, pe - ra il ma - sna -

354

*sempre cres.*



Fl. 2  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla.  
 Fg.  
 Tm. 1.2  
 Tm. 3.4  
 Tpt. D3  
 Tpt. F4  
 Ttr.  
 Tba.  
 Tpb.  
 O.  
 A.  
 Z.  
 Al.  
 M.  
 S.  
 T.  
 B.  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cs.

572  
 573  
 574  
 575  
 576  
 577  
 578  
 579  
 580  
 581  
 582  
 583  
 584  
 585  
 586  
 587  
 588  
 589  
 590  
 591  
 592  
 593  
 594  
 595  
 596  
 597  
 598  
 599  
 600  
 601  
 602  
 603  
 604  
 605  
 606  
 607  
 608  
 609  
 610  
 611  
 612  
 613  
 614  
 615  
 616  
 617  
 618  
 619  
 620  
 621  
 622  
 623  
 624  
 625  
 626  
 627  
 628  
 629  
 630  
 631  
 632  
 633  
 634  
 635  
 636  
 637  
 638  
 639  
 640  
 641  
 642  
 643  
 644  
 645  
 646  
 647  
 648  
 649  
 650  
 651  
 652  
 653  
 654  
 655  
 656  
 657  
 658  
 659  
 660  
 661  
 662  
 663  
 664  
 665  
 666  
 667  
 668  
 669  
 670  
 671  
 672  
 673  
 674  
 675  
 676  
 677  
 678  
 679  
 680  
 681  
 682  
 683  
 684  
 685  
 686  
 687  
 688  
 689  
 690  
 691  
 692  
 693  
 694  
 695  
 696  
 697  
 698  
 699  
 700  
 701  
 702  
 703  
 704  
 705  
 706  
 707  
 708  
 709  
 710  
 711  
 712  
 713  
 714  
 715  
 716  
 717  
 718  
 719  
 720  
 721  
 722  
 723  
 724  
 725  
 726  
 727  
 728  
 729  
 730  
 731  
 732  
 733  
 734  
 735  
 736  
 737  
 738  
 739  
 740  
 741  
 742  
 743  
 744  
 745  
 746  
 747  
 748  
 749  
 750  
 751  
 752  
 753  
 754  
 755  
 756  
 757  
 758  
 759  
 760  
 761  
 762  
 763  
 764  
 765  
 766  
 767  
 768  
 769  
 770  
 771  
 772  
 773  
 774  
 775  
 776  
 777  
 778  
 779  
 780  
 781  
 782  
 783  
 784  
 785  
 786  
 787  
 788  
 789  
 790  
 791  
 792  
 793  
 794  
 795  
 796  
 797  
 798  
 799  
 800  
 801  
 802  
 803  
 804  
 805  
 806  
 807  
 808  
 809  
 810  
 811  
 812  
 813  
 814  
 815  
 816  
 817  
 818  
 819  
 820  
 821  
 822  
 823  
 824  
 825  
 826  
 827  
 828  
 829  
 830  
 831  
 832  
 833  
 834  
 835  
 836  
 837  
 838  
 839  
 840  
 841  
 842  
 843  
 844  
 845  
 846  
 847  
 848  
 849  
 850  
 851  
 852  
 853  
 854  
 855  
 856  
 857  
 858  
 859  
 860  
 861  
 862  
 863  
 864  
 865  
 866  
 867  
 868  
 869  
 870  
 871  
 872  
 873  
 874  
 875  
 876  
 877  
 878  
 879  
 880  
 881  
 882  
 883  
 884  
 885  
 886  
 887  
 888  
 889  
 890  
 891  
 892  
 893  
 894  
 895  
 896  
 897  
 898  
 899  
 900  
 901  
 902  
 903  
 904  
 905  
 906  
 907  
 908  
 909  
 910  
 911  
 912  
 913  
 914  
 915  
 916  
 917  
 918  
 919  
 920  
 921  
 922  
 923  
 924  
 925  
 926  
 927  
 928  
 929  
 930  
 931  
 932  
 933  
 934  
 935  
 936  
 937  
 938  
 939  
 940  
 941  
 942  
 943  
 944  
 945  
 946  
 947  
 948  
 949  
 950  
 951  
 952  
 953  
 954  
 955  
 956  
 957  
 958  
 959  
 960  
 961  
 962  
 963  
 964  
 965  
 966  
 967  
 968  
 969  
 970  
 971  
 972  
 973  
 974  
 975  
 976  
 977  
 978  
 979  
 980  
 981  
 982  
 983  
 984  
 985  
 986  
 987  
 988  
 989  
 990  
 991  
 992  
 993  
 994  
 995  
 996  
 997  
 998  
 999  
 1000

marcato  
 In die-tro!  
 Val  
 Val  
 parlato (arretandoti)  
 Chef lo di - feni - di?  
 parlato (arretandoti)  
 Chef lo di - fendi?  
 6.









Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Cl. A  
 Fg.  
 Tm. 1, 2  
 Tm. 3, 4  
 Tpt. E♭  
 Tpt. F♯  
 Trb.  
 Tba.  
 Tp.  
 O.  
 A.  
 Z.  
 C.  
 Al.  
 M.  
 S.  
 T.  
 B.  
 VI I  
 VI II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

919 san - gue o - si ver - sar! E - mi - - - - ro c -  
 920 A - ber - ra - zion! a ber ra zion! o -  
 921 (grasso Odala, pigriato in grotto) Per - dut - to io l'ho! o -  
 922 Io l'a - - - - - mo! o -  
 923 A - ber - ra - zion! o -  
 924 A - ber - ra - zion! o -  
 925 *ff* Mor - te a Con - dor! Mor - te a Con - dor!  
 926 *ff* Mor - te a Con - dor! Mor - te a Con - dor!  
 927 *ff* Mor - te a Con - dor! Mor - te a Con - dor!  
 928 *ff* Mor - te a Con - dor! Mor - te a Con - dor!



**M maestoso Animato Allegro**

Fl. 1 & 2  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Tm. 1, 2  
Tm. 3, 4  
Ttp. D.  
Ttp. F.  
Tbn.  
Tba.  
T.  
Bombo  
O.  
A.  
Z.  
C.  
Al.  
M.  
S.  
T.  
B.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

glier!  
ror!  
mél!  
ror!  
ror!  
ror!  
ror!  
Val  
Val  
Val

275

All' vivads\*

Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Trm. 1.2  
Trm. 3.4  
Trp. Dk.  
Trp. F#  
Tbn.  
Tba.  
Tp.  
Bambo.  
O.  
A.  
Z.  
C.  
Al.  
M.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

ff  
sola  
tutti  
ff

# ATO TERZO

## Notturmo

Andante a capriccio

Flautini

Flauta

Oboe  
senza rigor di tempo  
solo  
*pp*  
*dim.*  
senza rigor di tempo  
*pp*

Clarineta em Si  
a 2  
*pp*

Fagote  
solo  
*pp*

Trompa em F# 1.2

Trompa em F# 3.4

Trombeta em Do

Trombone

Tuba

Timpani

(N.B.) Si alza la tela prima di attaccare l'orchestra.

Harpa

Violino I  
Andante a capriccio

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

6

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

im. 1.2.

im. 3.4.

Hp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*ten.*

*rall.*

*p*

*rall.*

*rall.*

Musical score for orchestral instruments. The score is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. It begins at measure 10. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fg.), Trumpet 1, 2 (Tm. 1.2.), Trumpet 3, 4 (Tm. 3.4.), Horns (Hp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Cello (Cb.).

Key performance instructions and markings include:

- Fl.:** Measure 10 has a fermata.
- Ob.:** Measure 10 has a fermata.
- Cla.:** Measure 10 has a fermata. Measure 14 is marked *a 2*.
- Fg.:** Measures 11-13 have accents (>) and a dynamic marking of *p*. Measure 14 is marked *animando*.
- Tm. 1.2.:** Measure 14 has a dynamic marking of *p*.
- Tm. 3.4.:** Measure 10 has a fermata.
- Hp.:** Measure 10 has a dynamic marking of *p*.
- VI. I:** Measure 10 has a dynamic marking of *p*. Measures 11-13 are marked *Molto sostenuto* and *vibrate*. Measure 14 is marked *animando*.
- VI. II:** Measure 10 has a dynamic marking of *p*.
- Vla.:** Measure 10 has a dynamic marking of *p*. Measure 11 is marked *(div.)*. Measure 12 is marked *unite*.
- Vlc.:** Measure 10 has a dynamic marking of *p*.
- Cb.:** Measure 10 has a dynamic marking of *p*.



20

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2.

Tm. 3.4.

Hp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pp*

*pp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pizz.*

*p*

I° tempo - Andante

25

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Im. 1.2.

Im. 3.4.

Hp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*arco*

*ff*

*pp*

*dolce*

*dim.*

*(dim.)*



30

Flt.

Fl.

Ob. *solo*

Cl.

Fg.

Trm. 1.2.

Trm. 3.4.

Hp. *pp*

VI. I *dolcissimo*

VI. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vlc. *ppp*

Cb.

Meno

35

Flt. *ppp*

Fl. *ppp*

Ob. *rit.* *ppp*

Cl. *pp*

Fg. *ppp*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Hp. *pp*

35

VI. I *Meno* *div.* *ppp*

VI. II *div.* *ppp*

Vla. *ppp*

Vlc. *ppp* *pizz.* *p*

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.

**Allegro con impeto**

Flautini

Flauta

Oboe

Clarineta em Dó

Fagote

Trompa em Fá 1.2

Trompa em Fá 3.4

Trombeta em Dó

Trombeta em Fá

Trombone 1.2.3

Tuba

Timpani

**Allegro con impeto**

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

285

Fl. *Lo stesso mov.to*

Fl.

Ob.

Cla. <sup>a2</sup>

Fg. *ff*

Tm. 1.2. <sup>a2</sup> *ff*

Tm. 3.4. <sup>a2</sup> *ff*

Trp. em Dó. *ff*

Trp. em Fá. *ff*

Trb. <sup>1.2.</sup> *ff*

Trp.

Od. *(entrando agitata)* *tuonante*

Ad. *Vam - pel fol - go - ri*

VI. I *Lo stesso mov.to* *ff* *(dim.)* *ff* *(dim.)*

VI. II

Vla. *ff* *ff*

Vlc. *ff* *dim.* *ff* *dim.*

Cb. *ff* *dim.* *ff* *dim.*



Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Tm. 1.2.

Tm. 3.4.

Tp. em F#

Trb.

Tba.

Hp.

Od.

ra - le del mio su - per - be - os - tel!

Quan - to si - len - zio a me d'in - tor - no quan - to vuo - to

*sotto voce*

*ppp*

*ppp*

*dolcis*

**Andt. Largo**

*con sordini*

*ppp*

*con sordini*

*con sordini*

*pizz. con sordini*

*ppp*

primi due soli

primi due soli

primi due soli

Flt. 23  
 Fl.  
 Ob.  
 Cla. 23  
 Fg.  
 Trm. 1.2. 23  
 Trm. 3.4.  
 Trp. em Dó.  
 Trp. em Fá 23  
 Hp. 23  
 Od.  
 nel mes - to se - - - - no l'o - - - - - dio mi  
 VI I 23  
 VI II 23  
 Vla. 23  
 Vlc. arco  
 Cb. 23  
 ppp  
 ppp  
 f  
 f  
 f  
 arco  
 pizz.  
 ppp

26

Flt. *solo* *pppp*

Fl.

Ob. *solo* *pppp*

Cla. *dim.* *1° solo* *ppp*

Fg. *ppp*

Trm. 1.2. *sf*

Trm. 3.4.

Hp. *ppp* *8va*

Od. *tronca* *pp dolce* *parlato*  
 gug-ge, Ohi-me a-mor non vien. Che dis-si mai? Va-neg-gio for-se?

VI. I *ppp dim.*

VI. II

Vla. *ppp*

Vlc. *f* *pizz.* *ppp* *arco*

Cb. *f* *ppp*



32 *a 2* *v* **Andante cantabile**

Flt. *v*

Fl. *ff*

Ob. *a 2* *ff*

Cla. *ff*

Fg. *ff*

Trm. 1.2.

Trm. 3.4.

Trp. em Dó.

Trp. em Fá

Hp.

Od. *(con gran passione)*  
 Ah! no! Feb - bre fa - tal sog - no cru - del d'e - bra fol -

**Andante cantabile**  
*vibrato* *(con gran passione)*  
*tutti* *ff*  
*levare il sordino* *ff*  
*levare il sordino* *ff*  
*levare il sordino* *ff*  
*vibrato espressivo* *ff*  
*arco* *ff*

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

37

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2.

Trm. 3.4.

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

VI. I.

VI. II.

Via.

Vlc.

Cb.

*animando*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*f*

*solo*

*f*

*ff*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*pp*

*animando*

*tutta forza*

*ppp*

*ppp*

*cresc.*

*dim.*

*tutta forza*

*(dim.)*

*ff*

*dim.*

42

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Trm. 1.2.

Trm. 3.4.

Trp. em Dó.

Trp. em Fá.

Tp.

Od.

Ad.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*sciolte, senza legare*

solo

*dim.*

*ppp*

solo

*pp*

*dolcis\**

dol - ce e san - to ar - dor.

(8<sup>va</sup>)

*pp*

*pp*

46 **Andante animato** *a tempo*

Flt. *ppp*

Fl. *ppp*

Ob. *solo* *ppp*

Cla. *sotto voce*

Fg. *sotto voce* *ppp*

Trm. 1.2.

Trm. 3.4.

1<sup>a</sup> p. eu. Dó.

Trp. em Fá

Hp. *ppp*

Ad. (Dal intemo) *vibrato* *Con molto garbo, senza rigor di tempo* *misurato* *ten.* *dim.* *più vibrato*  
*(p)*  
 A - vea sul - ta - na' al - te - ra, as - sor - ta nel suo ciel il cor di gel ma' il guar - do' r - re - si -

VI. I *Andante animato* *a tempo*

VI. II

Vla.

Vlc. *div.* *pp*

Cb.

50 Flt. *solo*

50 Fl. *ppp*

50 Ob. *solo*

50 Cla. *solo* *ppp*

50 Fg. *ppp*

50 Tm. 1.2.

50 Tp.

50 Hp. *8va* *loco*

50 Od.

50 Ad. *dim.* *dolce* *ridente e appoggiando 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 -

50 VI. I *div. pizz.* *pp*

50 VI. II

50 Vla.

50 Vic. *pizz.* *pp*

50 Cb.

51

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

Trm. 1.2.

Trm. 3.4.

Hp.

Ad.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*legg.mo*

*legg.mo*

*solo*

*sotto voce*

*sotto voce*

*picchetate*

vie - ro s'in-na - mo rò - ah-ah-ah-ah - ahah - ah!

del-lo spar-rier s'in-na - mo - rò!

*con sordini*

*arco*

*ppp*

*con sordini*

*arco*

*ppp*

*con sordini*

*arco*

*ppp*

296

59

solo

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp.em Dò.

Hp

*ppp*

*dim.*

Od  
Mor-da-ce can-to-rel... se tu m'hai let-to'in cor sei pur cru-del

Ad  
s'in - na - mo - rò!

*arco*

*ppp*

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pizz.*

*pp*

## Monologo

$\text{♩} = 90$

Flautim

Flauta

Oboe

Cla. Sib

Fagote

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó

Odalea

Ahi trop-po è ver! ahi trop-po è ver! Quel-la i-ma-gin fa - tal stà sem-pre i-nan - zi'a

VI. I

VI. II

Viola

Vlc.

Cb.

298



68

Flt.

Fl.

Ob.

Cla. Sib

Fg.

Tm.1.2

Tm.3.4

Trp.Dó

Oda.

me! In-van lot - tai nel suo fu - nes - to ar - dir dei gau - di

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

*sf* *p* *f* *dim.* *f* *dim.*



**And.te tranquillo riten.**

77

Flt.

Fl.

Ob.

Cla. Sib

Fg.

pp

ppp

solo

pp

3

ppp

pp

ppp

pp

ppp

77

Trm.1.2

Trm.3.4

Trp.Dó

solo

p

dolcissimo

77

Oda.

(p)

Ti ve - do og-nor in tua fol-lia su-bli - me, e - bro d'a-mor ca - der-mi ai piè. L'af-

77

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

And.te tranquillo riten.

82

Flt. - - - - -

Fl. - - - - - *(p)* *pp*

Ob. - - - - - *(p)* *pp*

Cla. Sib. *(p)*

Fg. *(p)* 3

Trm.1.2 82 *p* solo

Trm.3.4 - - - - -

Trp.Dó - - - - -

Oda. 82 fan-no in me de - sta-to al - lor im - pa - ra - di - sa an - cor l'af - fan-no in - des -

VI. I *p* *pp*

VI. II *p* *pp*

Vla. *p* 3

Vlc. *p* 3 *pp*

Cb. *pizz.* *pp*

87 *col canto* **Poco più animato**

Flt. *col canto*

Fl. *dolcissimo*

Ob. *dolcissimo* *col canto* *pp* *f*

Cla. Sib. *col canto* *pp* *f*

Fg. *p* *f*

Trm.1.2 *pp dolcissimo*

Trm.3.4

Trp.Dó

Oda. 87 *col canto* **Poco più animato**  
 ta-to al-lor im-pa-ra-di - sa il vil mio cor! Per - chè non

VI. I *dolcissimo* *col canto* **Poco più animato**

VI. II *col canto* **Poco più animato** 6 6 6

Vla. *col canto* **Poco più animato** 6 6 6

Vcl. *col canto* 3 3 **Poco più animato**

Cb. *col canto* **Poco più animato**

91

Ob.

Cla. Sib

Fg.

Oda.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

m'ha - i - con l'a - la tua gi - - - gan - - - te, por-ta-ta-le tue

*simile*

*p*

95

Oda.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ci - me au - da - ce a - man - - - te! E nell' - am - ples - so ar - den - te l'a - ni - ma mi - a re - sa de -

*cresc.*

*col canto*

*ten.*

*ppp*

*3*

*3*

*3*

*3*

*3*

100

**I° tempo**

Flt.

Fl.

Ob.

Cla. Sib.

Fg.

Trm.1.2

Trm.3.4

Trp.Dó

Oda.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*ppp*

*p*

*pp*

*dim.*

*capo*

*sfumato*

*pp*

*pp*

*pp*

*pizz.*

men - te al - lor per te d'a-mor! per-chè? Ahi quan - to ciel,

305

104

Flt.

Fl.

Ob. *solo*  
*ppp*

Cla. Sib.

Fg.

Trm.1.2 *sola*  
*pp*

Trm.3.4

Trp.D6

Trp.

Tbn.

Tba.

Oda. *cresc.*  
quan-to a me ra - pi - va la tua pie - tà pie - ta cru-dell Ah! quan - to ciel

VI. I *dolcissimo*  
*pp*

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

306



109

Fl. *pp* 3

Ob. *p* 3

Cla. Sib *pp*

Eg. *pp*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Tba.

Timp.

Hp.

Oda. ra - pi - va a me cru - del oh! quan - to cie - - - - lo. 3

VI. I *p* 3 *dim.*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vlc. *pp* 3

Cb. *p* *pp*

113 **Largo assai**

Ft. - - - - -

Fl. *acentate il flauto senza legare*  
*ppp*

Ob. - - - - -

Cl. Sib *a 2*  
*ppp*

Fg. *ppp*

Tm. 1.2 *solo*  
*ppp*

Tm. 3.4 - - - - -

Tba. *ppp*

Hp. *ppp* *ral.*

Oda. 113  
Ahi! quan - to, quan - to ciel!

VI I **Largo assai**  
*ppp*

VI 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

**Allegro marcato Maestoso** ♩ = 90

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

*brillante sciolte*

*ff*

*f*

*p*

*solo*

*brillante sciolte*

*ff*

*f*

*p*

*brillante sciolte*

*ff*

*f*

*p*

122 **Meno** **Andante**

Flt. *ff*

Fl. a 2 *ff*

Ob. a 2 *ff*

Cla. Sib. *ff*

Eg. *ff*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. em C *p*

Trp. F *p*

Trb. *p* a 3 *pp* *col canto* *dim.*

Tba. *p*

Oda. (aspro)

Alm. *(mf)* (Entre Almazor inclinados alla regina) **men-ti!** rit. Lento **men-tir po-tre - i?**

Vln. I **Meno** **Andante** *ff* *pp*

Vln. II *ff* *pp*

Vla. *ff* *pp*

Vlc. *ff* *pp*

Cb. *ff* *pp*

127 **Andante Lento**

Flt. *solo* *f*

Fl. *solo* *f* *ff*

Ob. *ff*

Cla.Sb. *ff*

Fg. *ff*

Trm. 1.2 *ff*

Trm. 3.4 *ff*

Trp. em C *ff*

Trb. *ff*

Adn. (sbucando rapidamente in scena)

Oda. (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

Alm. (da sé, confuso) In - te - s'io ben?

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

132

Fl. *solo*  
*p*

Ob. *solo*

Cl. S. *p*

Fg. *ff*

Trm. 1.2 *p*

Trm. 3.4 *ff*

Trp.F. *p*

Trb. *p*

Tba. *p*

Adn. *Rit. legg. scherzoso, stacc.* *picchettate ten.*  
 Quel che san tu ti e tu non sai pre dir! ah! ah! ah! ah! ...

Alm. *(ad Adm)* *(severamento)*  
 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

132

Vln. I *Andantino* *Maestoso*

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

138

Fl.

Ob.

C. Ing.

Cla.Sb.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp.F

Trib.

Tba.

Adn.

Alm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*sfz* *p* 3

solo *sfz* *p* 3

*dim.* *sotto voce* *pp*

*dim.* *sotto voce* *pp*

(con insistente petulanza) *(p)* 3

*ten.* Dun-que vi-sta non l'ha - i nell' e-bre-zza 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 *(p)* 3 *sf* *p* 3

*(p)*

*(p)*

*(p)*

*(p)*

*(p)*





147

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.Sib.

Fg.

Trm.1.2

Trm. 3.4

Trp.em C

Adn.

Alm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*dolce*

*p*

*dolce*

*p*

dei-do-len-ti sos-pir ve-du-ta io l'ho! Vi - sto non hai guar-dan - do al ciel un gar - zon - ta - ci Il sa-cro ve - lo non so-le - var

*sciolte*



156 **Allegro marcato**

Fl. *sfz* *rall. col canto*

Ob.

C. Ing. *sfz* *rall. col canto*

Cla. Sib. *rall. col canto*

Fg.

Trm. 1.2 *sfz*

Trm. 3.4

Trp. em C

Trp. F

Trb.

Tba. *ff*

Adn. *ten.*  
 e vó sem-pre can - tar son dell-El-la-de fi - glio. e vó can - - - tar!

(In questo punto compariscono nel fondo Condor e Zuleida, che tenta invano trar seco il figlio)

Alm. Pres - to l'a - bis - so co - si o - si scher-zar?

Vln. I *sfz* *rall. col canto* **Allegro marcato**

Vln. II *(p)*

Vla. *(p)*

Vcl. *sfz*

Cb. *(p)*



166

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Alm.

Ma - le - di - zion! son es - si'an -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.



169

Adn.

son es - si'an - cor!

(Condor, nitraendosi sempre, s'avvanza verlo il proscenio Zuleida persiste nella lotta)

Zu.

T'ar - re - di

Con.

Alm.

cor!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

172

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.Sib.

Fg.

Trm.1.2

Trm.3.4

Zu. Vie - ni.

Con. No. No. no\_\_\_\_\_

Vln. I V

Vln. II *ff* *ff* V

Vla. *ff*

Vlc. *ff* V

Cb. *ff*



180 Andt. espressivo

Flt. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cla. Sib. *ff*

Fg. *ff*

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Zu. *rit.*  
 ché non la sai ra - pir al - lor?  
 Ah! trop - po tar - di o - mai!

Con. *rit.*  
 Ah! trop - po tar - di o - mai!

Alm. *(da sé)*  
 Au - da - ce av - ven - tu - rier non ti bas -

Vln. I *ff* Andt. espressivo  
 4<sup>a</sup> corda

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*



**Animato**

186

Flt. *solo*

Fl. *solo*

Ob. *solo*

Cla. Sib.

Fg. *p*

Trm. 1.2 *p*

Trm. 3.4

Adn. (insimante ad Almazor)

Alm.

E tu non sai de' tuoi ran - cor l'a-cu-to stral su cos-  
 ta - va de - gli E-mi-ri ru - bar il som-mo al - lor?

**Animato**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. *pizz.*

Cb. *pizz.*

190

Flt. -

Fl. -

Ob. *p* *sfz* *dim.*

C. Ing. *sfz* *dim.*

Cla. Sib. -

Fig. *sfz* *dim.*

Tm. 1.2 *(p)*

Tm. 3.4 (Solo) *(p)*

Trp. am C *p* Sola

Trp. F *p* Sola

Adm. 190 tor, nuo-vo gio-ve lan-ciar?

Alm. (Volgendosi a Condor) Con-ta-mi-nar quest'-au - le con fan-go del - le ple - bi ar-dis - ci an-

Vln. I *f* *vibrate* *sf*

Vln. II *div.* *p*

Vla. *pizz.* *p*

Vlc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

194 *brillante martelate*

Flu.

Fl.

Ob.

Cla. Sb.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Adn. (da sè) *brillante martelate*  
È un' av - ven -

Con. *(Vemente ad Almazor)*  
In - sul - ta - to - re! ram - men - ta, che ar - bi - tro so - no io pur del - la tua sor - te!

Alm. cor?

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



Allegro vivace

Adn. *pp*  
 Del per - don mas - na - dier tan - to ol - trag - gio ei - su - bi - rò?

Zuleida *pp*  
 Cor - ti - gian vi - tu - per si - no a me sa - lir non può

Condor *pp*  
 Cor - ti - gian vi - tu - per si - no a me sa - lir non può

Almazor  
 Del per - don mas - na - dier tan - to ol - trag - gio ei - su - bi - rò?

Adn. *ff* Un pug-nal un pug-nal da pian - tar - gli in cor non *pp*

Zul *ff* Ma la man per cos-tor d'un pug - nal non ar - me *pp*

Con *ff* Ma la man per cos-tor d'un pug - nal non ar - me *pp*

Alm *ff* Un pug-nal un pug-nal da pian - tar - gli in cor non *pp*

Adn. *ppp* ho! un pug - nal in ques - ta man no, non

Zul *ppp* rò! la la ma - no per co - stor no, no,

Con *ppp* rò! la la ma - no per co - stor no, no,

Alm *ppp* ho! un pug - nal in ques - ta man no, non

Adn. *sotto voce* ho! non ho un pug nal, in ques - ta man non ho un pu - gna - le per pian - tar gli in

Zul no non ar - me - rò, non ar - me - rò, ah! per co - stor la man non ar - me -

Con no non ar - me - rò, non ar - me - rò, ah! per co - stor la man non ar - me -

Alm ho! non ho un pug nal, in ques - ta man non ho un pu - gna - le per pian - tar gli in

217

Fl.

Fl.

Ob.

Cla. Sb.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Fä.

Sis.

Hp.

Ad.

Zul.

Con.

Alm.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

C.B.

*Smorz. subito*

*pp*

*ff*

*dim.*

*p*

*pp*

*capo*

*ironica*

*dim.*

cor!

no

no

rò!

no

no

rò!

no

no

cor!

no

no

*p*

*sotto voce*

*p*

*sotto voce*

328

223

Flt.

Fl.

Ob.

Clas. Sb.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. F#

Sis.

Hp.

Adh. *ppp*

Zul. *ppp*

Con. *ppp*

Alm. *ppp*

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

C.B.

rall.

rall.

no

no

no

no

329

**Andante Giusto**

229

Fl. 1. 2

Fl.

Ob.

Cla. Sb.

Fg.

229

Trm. 1. 2

Trm. 3. 4

229

Trp. F. a.

*dolcissimo* *sola*

*pp*

229

Sis.

229

Hp.

*p*

229

Adh.

*p* *Cantabile espressivo*

Zul.

Ve - - - drai, nell' in - can - to da - mor, ca - - - der il su - per - bo suo vel.

Con.

Alm.

**Andante Giusto**

229

VI. I

*pizz* *p*

VI. II

*pizz* *p*

Vla.

*p*

Vlc.

*pizz* *p* *arco*

C.B.

*pizz* *p*



**Animando un poco** *col canto* **Stesso movimento**

233

Flt.

Fl.

Ob. *solo dolce*  
*p*

Cla.Sib. *p*

Fg. *p*

Trm. 1.2 *solo*  
*p*

Trm. 3.4

Ttp. F# *p*

Sis.

Hp.

Adm.

Zul. Sa - - - ran - no tuo ta - la - mo sol i fior a - vrai per ten - da il ciell'

Con.

Alm.

233 *arco* **Animando un poco** *col canto* **Stesso movimento**

VI. I *arco*

VI. II *arco*

Vla.

Vcl.

C.B. *arco* *p*

331 *p*

237

Fl. 1.2

Fl. 1.1

Ob.

Cla. Sb.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. F4

Sis.

Hp.

Adh.

Zul.

Con.

Alm.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

C.B.

*solo*

*p*

*(solo)*

*dolce*

*p*

*solo*

*p*

*picchettato*  
*(ridendo)*

*p*

*(da se)*

Ah! ah! ah! ah! ah! ah! il per-fi-do spar - vie - - - ro, nuo - va tor - to - ra, a - fer -

*dolce*  
*p*

*Cantabile*

L'eb - brez - za del gio - vin de - si - o. Ri - - chia - mi del pian - to nel di!

*espressivo dolce*

241 **Animando** **1° Tempo** **Più mosso un poco** solo

Flt. *dim*

Fl. *dim*

Ob. *dim*

Cla.Sb. *dim*

Fg. *dim*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Tp. Fâ

Sis.

Hp.

Adh. *picchetate* (da se)

rò. Ah! ah! ah! ah! ah! ah! Il nuo-v'òa morche'ì ven - tu -

Zul. *p* Ve - drai ca - der, ve - - - dari ca - der il su - per - - - bo vel.

Con. *dim* E - - - te - ree ver - ti - gi - ni ad - di - o la vi - sion sva - ni!

Alm. *p* Nu - be ci - ne - - rea las - - - su ciel vi - - - d'er - rar.

VI. I **Animando** **1° Tempo** **Più mosso un poco** *dim*

VI. II *dim*

Vla. *dim*

Vlc. *dim*

C.B. *dim*

245

Flt. *p*

Fl.

Ob. *solo* *p*

Cla.Sib. *dolce* *p*

Fg. *dolce* *p*

Tm. 1.2 *p*

Tm. 3.4 *solo* *p*

Tp. F#

Sis. *pp*

Hp.

Adi. *portamento* *rit. (ridendo)* *len.* (Aditanto Conductor con fina ironia)

rier sin qui por-por-tar ar - dis-ce'an cor, in mat - to ri - so - lin, ah! scat-tar mi fia? Ple - bea ri -

Zul *ppp* Vie - - - ni vie - ni

Con *ppp* Sva - - - ni il

Alm *ppp* Las - su nei Ciel ho

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

C.B.

349 **Andantino animato**

Flt. *pp*

Fl.

Ob.

Cla.Sb.

Fg.

Trm. 1.2

Trm.3.4

Trp. F4

Sis.

Hp.

Adh. *rall.* *corta* *rit.* *fon.* *pp*  
 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!

Zul *rall.*  
 fi - glio vie - ni vien vien

Con *rall.* *pp* *dolcemente*  
 sog - no sva - ni sva - ni L'eb - brez - za del

Alm *rall.*  
 vis - to er

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

C.B.

253

Flt. *pp*

Fl. *pp* *loco*

Ob.

Cla.Sb.

Fg. *pp*

Trm. 1.2 *a2*

Trm. 3.4

Trp. F#

Sis.

Hp.

Adh. *pp*  
 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

Zul *pp*  
 Ve - drai ca - der il su per - bo vel. sa - - - ra - no il tuo

Con  
 gio - vin de - si - o. ri - - - chia - mi del pian - to nel di, va - no è il tuo ciel.

Alm. *pp*  
 Ha chiu - si ve - ne - re

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla.

Vlc.

C.B.



**Andante animato**  
1° Tempo

Flt. *p* *a2* *8<sup>va</sup>*

Fl. *p* *8<sup>va</sup>*

Ob. *p*

Cla.Sb. *p* *a2*

Fg. *p*

Trm. 1.2 *p*

Trm. 3.4 *p* solo

Trp. F# *p*

Sis. *p*

Hp. *p*

Adh. *p* *picchettate molto* *con slancio*  
ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Zul. *p* *Canzabile*  
Ce - - - di, pre - sa - go fe - del sem - pre di ma - - - dre'il

Con. *p*  
Va - no'il tuo ciel bu - giar - do il sog - no

Alm. *p*  
Nu - be ci - ne - rea las - su, nel ciel ho vi - - - sto er -

VI. I *p* *1° Tempo* *Andante animato* *cresc. molto* *p* *cresc. molto*

VI. II *p* *cresc. molto* *p* *cresc. molto*

Vla. *p*

Vlc. *p*

C.B. *p*

338





267

Adh. *rit.*  
rà? che ne av-ver-rà? - - - che ne av-ve-rà? ah! ah! ah! ah! ah! ah! 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*

Tim. 1.2 *ppp* *sfz*

(Adin e Almazor, raccolti in un angolo della scena, guardano Condor e Zuleida con un riso di scherno e gesto d'imprecazione)

Adh. ah!

Zul (Zuleida insiste per trar seco il figlio)

Con *parlato* *dolcemente*  
d'or! *ppp* Eb-ben m'ar-

Alm *spar!*

**Poco più lento**

VI.I *pp* *sfz*

VI.II *pp* *sfz*

Vla. *sfz*

Vlc. *pizz* *arco* *pp* *sfz*

C.B. *pp*

274

Cla.Sb *pp* *sfz* *pp* *sfz*

Fg *pp* *sfz* *pp* *sfz*

Trm. 1.2 *pp* *sfz* *pp* *sfz*

Zul *ppp* *docemente* (movendosi verso il fondo) Ah! vie - ni, fi - glio mi - o co - là 'fat - ten - do l'af - fet - ta! non tar - dar

Con ren - do al pri - mo al - bor ad - di - o! ad -

VI.I *sfz* *sfz*

VI.II *sfz* *sfz*

Vla. *sfz* *sfz*

Vlc. *sfz* *p* *sfz*

C.B.

278

Cla.Sb *ppp*

Fg *ppp*

Trm. 1.2 *ppp*

VI.I *poco rall.*

VI.II

Vla.

Vlc. *vibrato* *f*

282

Fg *pp*

VI.II *pp*

Vla. *p*

Vlc. *pp*

Scena ultima

**Allegro deciso**

*a tempo* **Meno** *col canto*

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. <sup>a2</sup> *ff*

Cla. *sfz* *dim.*

Fg. *sfz* *dim.*

Tm. 1.2 *sfz* *dim.*

Tm. 3.4. <sup>a2</sup> *ff*

Trp. Dó *ff*

Trp. Fá *ff*

Trb. *ff*

Tuba *ff*

Tp. *ff*

Pratos Bombo

Odalea *(mf)* *(entra agitata)*  $\Lambda$  chi mi nac ci?...

Cendor **Allegro deciso** *(mf)* Al-Cor-ti-gia - no in - gra - to com - pli - ce for - se di ple-bea ri-

VI. I *a tempo* **Meno** *col canto*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

292 **Agitato** **Presto** **Andante** **Lento** *col canto* *col canto*

Flt. - - - - -

Fl. - - - - -

Ob. *solo* - - - - - *dim.* *p* - - - - - *p* - - - - - *ff* - - - - -

Cla. - - - - - *p* *dim.* - - - - - *p* - - - - - *ff* - - - - -

Fg. - - - - - *p* *dim.* - - - - - *p* - - - - - *ff* - - - - -

Trm. 1.2. *solo* - - - - - *p* *dim.* - - - - - *p* - - - - - *ff* *solo* *dim.* *rall.* - - - - -

Trm. 3.4. - - - - - *ff* - - - - -

Trp. D6 - - - - - *ff* - - - - -

Trp. F4 - - - - - *ff* - - - - -

Trb. - - - - - *ff* - - - - -

Tba. - - - - - *ff* - - - - -

Trp. - - - - - *ff* - - - - -

P. B. - - - - -

Oda. (calma) *accentate misurate* *ten.* *ten.*  
 Ela te che pre-me? Del-le Sul-ta-ne ben al-tra fre-me neifie-ri pal-pi-ti tem-pes-ta im-ma-ne

Con. *vol-ta.* - - - - -

VI. I **Agitato** **Presto** **Andante** *rit.* **Lento** *col canto*  
*ff* *f* *ff* *p*

VI. II *ff* *f* *ff* *p*

Vla. *ff* *f* *ff* *p*

Vlc. *ff* *f* *ff* *pp* *p*

Cb. *ff* *f* *ff* *pp*

295 *rit.* **Andante**

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. *dolce*  
*ppp*

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Trp. D6

Trp. F4

Trb.

Tba.

296 Tp.

Oda (mestamente, a bassa voce) *dolce cantabile*  
*p* Fis - sa - m'in vol - to dim - mi Gio'ce - chi son

Con *rit.*  
*p* par - la t'a - scol - to.

**Andante**

VI. I

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *rall.* *dim.* *pp Cantabile*

Cb.

303

Cla. *espressivo*

Fg. *p* solo

Oda *espressivo* que - sti che'a - ma - to ahi tan - to? *(con espansione)* fui fi - le *cres.* ho pian - to *Cantabile* Si! fe - ra al

Con *(fisandola)* Che! tu pian - ges - ti?

VI I *pp* *3*

VI II *3*

Vla. *3*

Vlc. *più forte* *dim.* *pp* *3*

Cb.

308

Fg.

Oda *dim.* *espressivo* par d'a - cu - ta lan - cia a me la la - gri - ma sfo - rò la guan - cia Fol - le mi

Con *(ansante, parlato)* Al - cum t'of - fe - se?

VI I *p*

VI II *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*





318 **1° tempo**

Flt. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cla. *ff*

Fg. *ff* *pp* *dim.* *pp*

Trm. 1.2. *ff*

Trm. 3.4. *ff*

Trp. Dó *ff*

Trp. Fá *ff*

Trb. *ff*

Tba. *ff*

Tp. *ff*

Oda. *pp*

Con. *ff*

No più do quan - to me stess-sa'ab - bor - ro, a - ni - ma u - ma - na mai non a -  
di - o!

VI. I **1° tempo**

VI. II *ff* *pp*

Vla. *ff* *pp*

Vlc. *pp* *dim.* *vibrato*

Cb. *ff*

347

323

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fg.

*pp*

323

Tm. 1.2.

*solo*

*sotto voce*

*pp*

Tm. 3.4.

Trp. Dò

Trp. Fà

323

Trp.

*pp*

323

Oda

mò!

(da sè, mormorando agitato)

Con.

Cie!l fa - tal ver - ti - gi - ne m'ar - - - de la

323

VI. I

*legg.*

*pp*

323

VI. II

*legg.*

*pp*

323

Vla.

*pp*

323

Vlc.

*arco*

323

Cb.

*pizz.*

*pp*

327

*pp*

Flt.

Fl.

Ob.

Cla.

Fig. <sup>a2</sup>

Tm. 1.2. <sup>1.</sup>

Tm. 3.4.

Trp. Dó

Trp. Fá

327

327

327

(accostandosi e fissando acutamente Odalea)

Con. <sub>8</sub>  
men - te! tu non de - li - ri? non son de -

327

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Lo stesso movt°. Col canto

Fl. *f* *col canto*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f* *ff* *corta*

Tm. 1. 2. *f* *ff* *corta*

Tm. 3. 4. *f* *ff* *corta*

Tp. Dò. *f*

Tp. Fà. *f*

Trb. *f*

Tba. *f*

Tp. *f*

Oda. *f* (arrestandosi d'improvviso) *ff* (parlato) *f*  
 T'is-cos-ta uo-mo fa-tal! Gli'oc-chi tuoi tra-fig-go-no co-me ro-ven-ti

Con. *f*  
 men-te? Gran Dio! per-chè?

VI. I. *f* *p* *col canto*

VI. II. *f* *p*

Vla. *f*

Vlc. *f* *ff* *corta*

Cb. *f*

334

Flt. *ff*

Fl. *ff* solo

Ob. (a2) *ff*

Cl. a2 *ff*

Fg. *ff*

Tm. 1.2. a2 *ff*

Tm. 3.4. a2 *ff*

Trp. D. a2 *ff*

Trp. F. a2 *ff*

Trb. 1. *ff*  
2.3.

Tba. *ff*

Trp. *ff*

Oda. *ff* *tronda*  
la - me! ti scos - ta ti scos - ta uom - fa - ta - le va

Con. *ff*  
8 Gran Di - o! Che! - De - li - ti? Ciel!

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

351

Meno *col canto* *rall.* **Allegro**

338

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff* *ppp* *rall.*

Cl. *ff* *pp* *dim.*

Fg. *ff* *ppp* *rall.*

Tm. 1.2. *ff* *pp* *dim.*

Tm. 3.4. *ff*

Trp. D6 *ff*

Trp. F4 *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Trp. *ff*

P. B. (parlato) *pp* *molto accentato* *rit.* *ppp* *rall.* *ff*

Oda fug - gi Ri - tor - na'al de-ser - to'in - fa - me. Non in - sul - tar - mi più Val Val

Con.

VI. I *pp* *dim.* *ppp* *ff*

VI. II *pp* *dim.* *ppp* *ff*

Vla. *pp* *dim.* *ppp* *ff*

Vlc. *ff* *pp* *dim.* *ff*

Cb. *ff* *ff*

352

342 *dolce* *accentato la prima* *sempre più piano, sfumato*

Ob. *p* 3 3

Con. *molto ritenuto* (parlato) (interrotto con voce soffocata) *ppp*

Dun - que e - ra'il sog - no di men - da - ce ba - len la di - vi - na pie - tà del tuo per - do - no?

**Largo, dal 2° quarto**

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. *ppp* *sotto voce*

Cb. *ppp*

346 *rall.* *sfumato* *ppp* 3 3

Ob.

Cla. *sfz* *pp* *pp*

Fg. *sfz* *pp* *pp* solo

Con. (parlato) *fraseggiando straziante* *ten.* *tronca* *ppp*

Gran Di - o! La tua pa - ro - la'uc - ci - de. Ohi - mè! E

VI. I *Vibrato* *ff* *sfz* *sfz* *dim.* *scricciato*

VI. II *Vibrato* *ff* *sfz* *sfz* *dim.* *scricciato*

Vla. *sfz* *pp* *pp*

Vlc. *Vibrato* *ff* *sfz* *pp* *scricciato*

Cb. *sfz*

Moderato

351

Flt. -

Fl. -

Ob. -

Cla. -

Fg. -

Tm. 1.2. -

Tm. 3.4. -

Trp. Dó -

Trp. Fá *corissima*

Tbn. 1. *ppp* *corissima* 1.2

Tbn. *ppp*

Tba. -

Oda. ( dopo un estremo sforzo tra l'orgoglio e l'amore, esclama con impeto irresistibile )

Con. *rit.* Cupo *rall.* con voce fievole (fa atto di partire) (parlato)

sia lon-tan da te mor - rò Non ma - le - dir - mi al - men Ad-di o

Moderato

351

VI. I -

VI. II -

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. -



355 *col canto* **All.<sup>o</sup> vivo deciso**

Fl. *ff*

Fl. *solo ff* a2

Ob. *solo ff* *solo*

Cl. *ff*

Fg. *solo ff*

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Trp. Dó *a2 ff* *corta*

Trp. Fá *a2 ff* *corta*

Trb. *1.2 ff* *corta*

Trp. *ff*

P. B. *Triangolo ff*

Oda *ff*  
 Fol - le! non ve - di non sen - t'ir cor, che dis - pe - ra - ta io t'a - - - - - mo!

Con

VI. I *col canto ff* **All.<sup>o</sup> vivo deciso ff**

VI. II *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff*

Vcl. *ff* *ff*

Cb.

**All.<sup>o</sup>, a tempo deciso**

355

Fl. *ff* *5*

Fl. *a2* *ff* *5*

Ob. *solo* *ff* *5*

Cl. *ff* *5*

Fg. *ff* *5*

Tm. 1.2 *a2* *ff* *5*

Tm. 3.4 *ff* *5*

Trp. D6 *ff* *5*

Trp. F4 *ff* *5*

Trb. *ff* *5*

Tra. *ff* *5*

359

Trp. *ff* *5*

Oda *ff* *5*

Con. *ff* (parlato) (volgendosi sorpreso) (Sciamano nel comolo della gioia)

M'a-mi! di-ces-ti! Oh! vo-lut-ta di-vi-na!

356

VI. I *ff* *5*

VI. II *ff* *5*

Vla. *ff* *pp* *5*

Vlc. *ff* *5*

Cb. *ff* *5*

365

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cia. *ff*

Fg. *ff*

Trm. 1.2. *ff*

Trm. 3.4. *ff*

Trp. Dó. *ff*

Trp. Fá. *ff*

Trb. *ff*

Tba. *ff*

Trp. *ff*

Oda. *ff* T'a - - - mol t'a - - -

Con. Oh! Ce - le - sti a - le ar - dor!

VI. I. *ff*

VI. II. *ff*

Via. *ff*

Vic. *ff*

Cb. *ff*

367

sempre incalzando

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cla.  
Fg.

Tm. 1.2  
Tm. 3.4  
Ttp. Dó  
Ttp. Fá  
Ttb.  
Ttu.  
Tp.

Oda  
Con

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

mo! dehl! vien l'a - - - - ni - ma  
Oh! Ciel! l'a - - - - mi - ma

sempre incalzando

358



360 *col canto* **All. animatissimo**

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cla. *ff*

Fg. *ff*

Tm. 1. 2. *ff*

Tm. 3. 4. *ff*

Tp. Dö. *ff*

Tp. Fä. *ff*

Trb. *ff*

Tba. *ff*

Tp. *ff*

P. B. *ff*

Oda. *ff*

Con. *ff*

lo fa - - - - - mo!

lo fa - - - - - mo!

**All. animatissimo**

VI. I. *col canto* *ff*

VI. II. *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

360

Poco meno, ma sempre in tempo animato

385

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Oda

Vlc.

*ff*

*ff*

*ff*

*dolce*

*p*

*dolce*

*p*

(animato e sempre con impeto di gioia)

Di - o! son des - ta o - sog - no? fis - sar pos - s'io la mia pu -

*rit.*

3

389

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Oda

Vlc.

*dolce*

*dim.*

pil - - - la in - te. Pro - di - gio ce - les - tial! sog - no non è!

3







Andantino mosso, quasi Allegro

405

F12<sup>2</sup>  
Flt

Fl.

Ob.

Co. ing

Cla. Sib.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Hp.

Con.

405

Andantino mosso, quasi Allegro

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

405

406

407

*fraseggiando*  
*p*

*loco*

solo  
*p*

*p*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

*Col canto*

408

FL.2  
Flt

FL.

Ob.

Co. ing

Cla. Sib

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Hp.

Con.

*dolce* *p*

Ah! con-tem-plar m'è da to in te l'au - ro - - - ra del gior-no mio no

*Col canto*

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Andante sostenuto

411

Fl.2  
Flt

Fl.

Ob.

Cla. Sib

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Tromp. F

Con.

*ten.* *dolce* *rit.* *3* *ten.* *3* *ten.*

8 vel! Nonsog-no più, non sog-no più! Per te ri - nasco an - co - ra.

411

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*con sordini* *div.* *Andante sostenuto* *pp*

*Affretando .....molto .....1° tempo*

416

Fl.2<sup>o</sup>  
Flt

Fl.

Ob.

Cla. Sib.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Hp.

Oda.

416

Con.

Tu m'hai sve-glia-to in ciel! Ah! sve-glia-to m'hai non sog-no

*dolcissimo*  
*ppp*  
*dolce*  
*ppp*  
*ppp*

*incalzando*

*Affretando .....molto .....1° tempo*

416

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*con sordini*  
*ppp*  
*ten.*  
*pp*  
*pp*



*Col canto*

426

Fl. 1<sup>o</sup>  
Fl. 2<sup>o</sup>

Fl.

Ob.

Cla. Sib.

Fg.

Trm. 1.2

Trm. 3.4

Oda.

Con.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pp*

*ppp*

*ppp*

*pp*

*pp*

*pizz.*

*pp*

*ten.*

*Col canto*

tar. Guar-da-mi sol! gli sguar-di tuo - i son ba - ci, È il ciel che in te m'ap - par!

Non sog-no più tu m'hai sve-glia-to in

a 2

Grandioso Affretando

431

Fl. 2<sup>a</sup> Flt.

Fl.

Ob.

Cla. Sib.

Fg.

Tm. 1.2

Tm. 3.4

Hp.

Oda.

Con.

434

Guar - da mi sol è il ciel che in te m'ap - par!

ciel! in cie - lo per te! Non sog - no

431

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

arco



**Moderato**

435

Fl. 2<sup>a</sup>  
Flt

Fl.

Ob.  
solo  
*pp*

Cla. Sib.  
*pp*

Fg.  
*pp*

Tm. 1. 2  
*pp*

Hp

Oda.  
435  
*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  
435  
Coro interno, lontanissimo *ff*

B2  
435  
Morte a Con-dor!

VI. I  
435  
*pp* *rall.* *via sordina*

VI. II  
*pp* *rall.* *via sordina*

Via.  
*pp* *arco* *rall.* *via sordina*

Vlc.  
*pp* *arco* *rall.* *via sordina*

Cb.  
*pp* *pizz.* *arco* *rall.*

371

Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla. Si.  
Fg.  
Trm 1.2.  
Trm 3.4.  
Trombone  
Tuba  
Adm.  
Odalea  
Condor  
Almazor  
Tenor 2  
Baixo I  
Baixo II  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Contrabaixo

Non o - di tu? Quai gri - da?  
E la ri - vol - ta, ter -

Mor - te al fa - vo - ri - to all' empio!  
Mor - te al fa - vo - ri - to all' empio!  
Mor - te al fa - vo - ri - to all' empio!

*pp*, *dm*, *f*, *sfz*, *p*, *deciamato*, *p*





458  
Fl.2  
Fl.  
Ob.  
Cla.Sib.  
Eg.  
Tm 1.2.  
Tm 3.4.  
Trp.Dó.  
Trp.Fá.  
Tbn.  
Tba.  
Tp.  
O.  
C.  
VI.  
VI. II.  
Vla.  
Vic.  
Cb.

*cresc.*

Fug-gir? Fug-gir?

giam!

Detailed description: This page of a musical score covers measures 458 to 461. It features a large orchestral ensemble and a vocal soloist. The woodwinds (Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with accents and a *crescendo* (cresc.) dynamic. The brass section (Trumpets 1 and 2, Trombones, Trumpet, Tuba) provides harmonic support with chords and single notes. The vocal soloist (C) enters in measure 459 with the lyrics "Fug-gir? Fug-gir?" and "giam!". The vocal line is marked with a slur and a fermata over the first two notes. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

463

Fl.2  
Fl.

Fl.

Ob.

Cla.Sib

Fg. *a2*

Trm 1.2.

Trm 3.4.

Trp.Dò

Trp.Fà

Tbn.

Tbu.

Trp.

O. *parlato*  
 (Prende Condor per la mano e lo conduce presso un verone del fondo)  
 Guar-da co-à, non ve-di? - - - tre-men-do,or-ri-bi-le im-ma-na chia-

C.

VI. *col canto*

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.



**Allegro agitato vivacissimo**

471

Fl.2 Flt. *p* <sup>a 2</sup>

Fl. *p*

Ob. *p*

Cla. Sib. *p*

Fg. *p*

Tm 1.2.

Tm 3.4.

Tp. D6. *ff*

Tp. F4. *a 2*

Tbn. 1,2,3

Tba.

471

Trp. *p*

Pi Bm. *p*

Cc. *p*

O. *trunca*

C. *Ahl*

A qua - le stra - - - zio in mez - - - za a tan - to

471

VI. *Allegro agitato vivacissimo*

VI. II. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *[p]*



475

FL2  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.Sib

Eg.

Trm 1.2.

Trm 3.4.

Trp.Dó

Trp.Fá

Tbn.

Tba.

475

Trp.

O.

C.

ciel m'hai tu da - na - - to, o Di - - o per me cru - del!

475

VI

475

VI II

Vla.

475

Vlc.

475

Cb.

*pizz.*

[p]

480

Fl. 2  
Fl.  
Ob.  
Cla. Sb.  
Fg.  
Tm. 1. 2.  
Tm. 3. 4.  
Tm. Dó.  
Tm. Fá.  
Tbn.  
Tba.  
Tp.  
O.  
C.  
Vl.  
Vl. II.  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

480

Per - - - der - ti'ap - pe - - - na da - - - ta al mio cor. Ohi - mel qual

480

380





491 Poco rit. 1.<sup>o</sup> tempo

Fl.2  
Flt.

Fl.

Ob.

Cla.Sib

Fg.

Trm 1.2.

Trm 3.4.

Trp.Dó

Trp.Fá

Tbn.

Tbo.

O.

C.

rit. un poco il tempo  
con gran espressione

van - za a dar la mor - te al mio na - scen - - - - te a mor,

Ahl

VI

VI II

Vla.

Vlc.

Cb.

6

Poco rit. 1.<sup>o</sup> tempo

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

498

Fl.2  
Fl.  
Ob.  
Cla.Sib.  
Fg.  
Tm 1.2.  
Tm 3.4.  
Ttp.Dö.  
Ttp.Fä.  
Ad.  
O.  
C.  
VI.  
VI. II.  
Vla.  
Vle.  
Cb.

*p* *cresc.* *[p]* *cresc.* *p* *cresc.* *[p]* *cresc.* *p* *cresc.* *[p]* *cresc.* *[p]* *cresc.* *p* *cresc.* *[p]* *cresc.* *p* *cresc.* *[p]* *cresc.*

l. 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

8<sup>va</sup>



Allegro animato

599

Fl.2 *ff* *col canto* *A tempo*

Fl.1 *ff* *col canto* *A tempo*

Ob. *ff* *col canto* *A tempo*

Clas. Sb. *ff* *col canto* *A tempo*

Fg. *ff* *col canto* *A tempo*

Tim. 1.2 *ff* *col canto* *A tempo*

Tim. 3.4 *ff* *col canto* *A tempo*

Trp. D6 *ff* *col canto* *A tempo*

Trp. F4 *ff* *col canto* *A tempo*

Tbn. *ff* *col canto* *A tempo*

Tba. *ff* *col canto* *A tempo*

Trp. *ff* *col canto* *A tempo*

Pt. Bm. *ff* *col canto* *A tempo*

O. *parlato*  
tor! Sodes - si! Ohi - me!  
(mentre Odalea si muove ancora verso il portico del fondo,  
Cendur si trafigge e cade)

C. *ff*  
lor! Sal - va sa -

T. 2 *(coro interno)* *f*  
Crol - li la Re - - - gial!

BI. *f*  
Crol - li la re - - - gial!

Allegro animato

599

VI. *ff* *col canto* *A tempo*

VI. II *ff* *col canto* *A tempo*

Vla. *ff* *col canto* *A tempo*

Vlc. *ff* *col canto* *A tempo*

Cb. *ff* *col canto* *A tempo*







Musical score for orchestra and strings, measures 520-529. The score includes parts for Flute 1 & 2, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trombone 1 & 2, Trombone 3 & 4, Trumpet in D-flat, Trumpet in F, Trombone, Tuba, Trompano, Percussion (Bass Drum, Cymbal), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *ff* and *ff*. Performance instructions include *animando* and *stringendo*. The score concludes with a *3* marking and a final rest.

FINE DELL'OPERA



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)