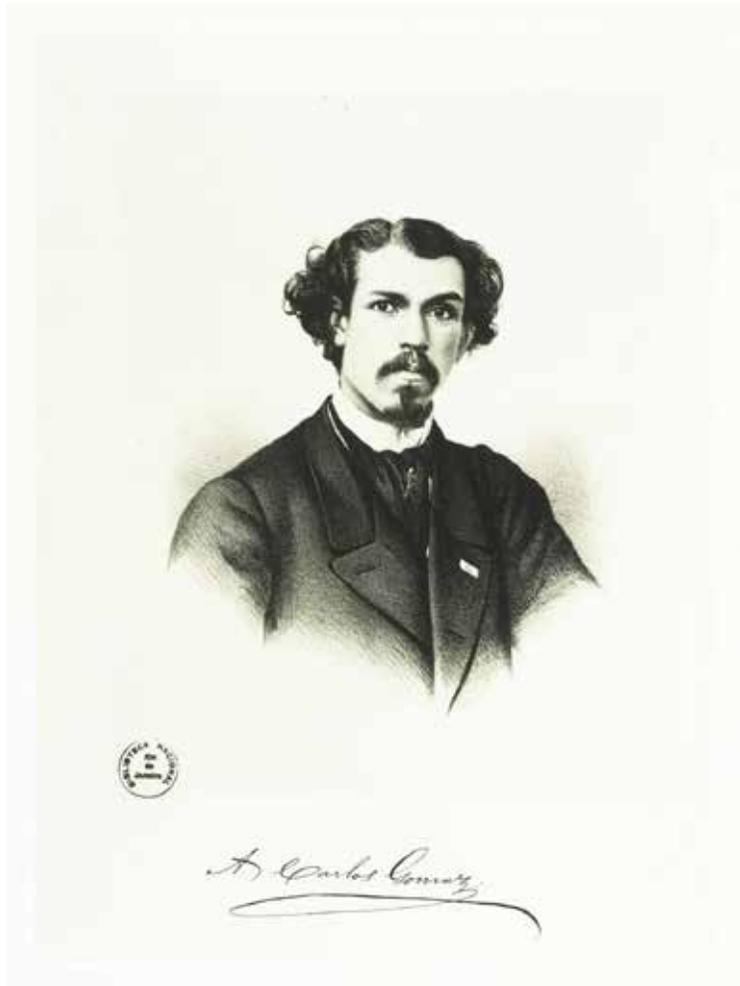


Memória



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Carlos Gomes em 1863 (Biblioteca Digital Luso-Brasileira).

Estudos de contraponto e fuga de Carlos Gomes^{1, 2}

Paulo Silva³

Nas manifestações que ora se fazem ao grande compositor brasileiro que foi Antônio Carlos Gomes, coube-me o encargo de lhe comentar as lições de contraponto e fuga. Tentei, por várias vezes, desistir da incumbência dada a falta de tempo para tantas dificuldades que se me deparavam sempre que, planejada a tarefa, me dispunha a executá-la. Não o fiz por se tratar dum pedido-ordem do meu amigo o ilustre professor Luiz Heitor, inteligente e dinâmico animador desta revista.

¹ Este trabalho é o resultado de um exame procedido pelo autor nos manuscritos pertencentes ao Prof. Alfredo Gomes, que contém diversos contrapontos e fugas do autor do *Guarany*, no período de seus estudos com Lauro Rossi, em Milão. Nota da redação.

² *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 168-176, nov. 1936 (“Número especial consagrado ao 1.º centenário de A. Carlos Gomes”). (Nota dos editores da republicação, João Vicente Vidal e Roberto Macedo.)

³ José Paulo da Silva nasceu em 1892 em Niterói, estado do Rio de Janeiro. É no seio das bandas de música que tem início sua formação musical. Em 1905 matriculou-se no antigo Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), onde graduou-se em trombone. Teve entre seus professores diversas figuras de renome à época, como Frederico do Nascimento, José Raymundo da Silva, Agnelo França e Francisco Braga, sendo que este último exerceu forte influência sobre ele. Obteve o título de Livre Docente de harmonia em 1921 e assumiu, em 1935, a cátedra de contraponto e fuga do Instituto. Dois anos depois, visitou o Conservatório de Paris. Sua atuação como docente na instituição foi de enorme relevância para várias gerações de alunos, tendo sido adotados por muito tempo, em suas classes de contraponto, seus livros *Curso de contraponto* (1933-1938), *Manual de fuga* (1935) e *Manual de harmonia* (1932-1937). Publicou também um pequeno livro para o ensino de composição, *Linguagem da música* (1954), em que todas as regras e restrições contidas nas obras anteriores foram revisadas e simplificadas. Faleceu no Rio de Janeiro em 1967. (Nota dos editores da republicação.)

Feito esse introito, que servirá para, em parte, exculpar-me de falhas, começarei dizendo que embora Carlos Gomes houvesse sido um gênio dotado, em grau máximo, de tendências musicais invulgares, muitos de seus trabalhos escolares não se mostram, dignos de recomendações.

Deslizes de quintas e oitavas consecutivas, acordes de 4.^a justa e 6.^a empregados inadequadamente, quintas e oitavas diretas defesas, e até em certos passos, a falta de elegância melódica afeiam-nos causando, infelizmente, desprazer a quantos já se habituaram a amar e admirar a expressão em que a beleza da forma tem cuidados especiais. Certamente tal afirmação sem provas, não convence; por isso para aqui traslado estes lanços:

14.º comp.
da 6.ª lição



7.º e 8.º comp.
da 16.ª lição



4.º e 5.º comp.
da 17.ª lição

6.º e 7.º comp.
da 22.ª lição

3.º e 4.º comp.
da 33.ª lição

16.º e 17.º comp.
da 38.ª lição



3 Os primeiros compassos da lição 39.^a

6
4

4 9.^o e 10.^o comp.
da 48.^a lição

6
4

21

[169] Apreciemos agora a linha melódica deste soprano que se encontra na lição 15.^a.

5

[170] E não se diga ser o caso do incipiente que luta com o ter de cor toda uma alentada gramática do expressar musical; já iniciado na arte da fuga tem cochilos deste jaez:

13.º, 14.º e 15.º comp. da 3.ª Fuga

6

9.º e 10.º comp. da 3.ª Fuga

75.º e 76.º comp.
da 3.ª Fuga65.º e 66.º comp.
da 1.ª Fuga

7

pobreza de harmonia

22

A colheita poderia ser muito mais abundante; mas os espécimes que ponho diante dos olhos do leitor tem a vantagem de afastar discussões bizantinas ou sofisticas: *interpretatio cessat in claris*.⁴

A contradição assinalada, que ainda mais ao vivo se observa se se avalia o que acabamos de examinar com as palavras com que G. Verdi exprime sua admiração por C. Gomes: “*Questo giovane comincia da dove finisco io*”,⁵ desfaz-se quando se apreciam o meio em que C. Gomes formou sua cultura artística, os recursos de que dispunha a pedagogia

⁴ “A interpretação cessa nas coisas claras”, expressão comum no universo jurídico para indicar que, ali onde a lei é clara, não há lugar para interpretação. (Nota dos editores da republicação.)

⁵ “Este jovem começa onde termino eu!” (Nota dos editores da republicação.)

musical da época e principalmente a manifesta aversão de C. Gomes às regras e prescrições que os tratados e compêndios enfileiram.

Os exercícios puramente de técnica, trata-os C. Gomes com evidente má vontade, desanimando-se de todo trabalho de polimento e [171] correção, como acima vimos. O compor isso sim, interessa-lhe sobremodo: seus contrapontos floridos que, quando livres, são verdadeiras composições, assumem, alguns deles, o caráter de lídimo modelo de melódica expressiva e de perfeito equilíbrio. Ao leitor não furtarei o fino gozo de admirar alguns compassos dum desses feitos.



A beleza da melodia, naturalidade das imitações e a propriedade da harmonia se congregam numa síntese, que satisfaz ao técnico e agrada ao leigo.

Podemos afirmar que C. Gomes fez bem tudo que realmente desejou fazer; só deixou de fazer bem o de que não gostava de fazer. Dedicou-se ao teatro e no teatro foi grande; se se dedicasse com o mesmo fervor à música de câmara ou sinfônica também nesse terreno seria tão eminente quanto o foram as figuras mais representativas.⁶

⁶ Somos levados a supor, neste ponto, que Paulo Silva, se por um lado dificilmente desconhecia a “*Sonate in 4 tempi*” para cordas de Gomes (“*O burrico de pau*”), exímia demonstração de técnica e domínio polifônico do meio instrumental de câmara, por outro provavelmente considerou-a uma exceção na produção do compositor. De fato, trata-se de uma obra tardia de Gomes, composta em 1894, ano em que pleiteava o cargo de diretor do Liceo Musicale de Pesaro, na Itália (sendo preterido em favor de Pietro Mascagni). (Nota dos editores da republicação.)

9 *Allegro*

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a single note with a fermata and the marking 's.'. The second staff is a piano line with a bass clef and a common time signature, starting with a rest followed by a melodic line. The third and fourth staves are empty.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a melodic line with the marking 'C.S.'. The second staff is a piano line with a bass clef and a common time signature, containing a melodic line with the marking 'R.'. The third and fourth staves are empty.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a melodic line with the marking 'R.'. The second staff is a piano line with a bass clef and a common time signature, containing a melodic line with the marking 'C.S.'. The third and fourth staves are empty.

24

Basta ver a exposição e o 1.º divertimento da 3ª fuga cujo sujeito é de sua lavra, para disso ter-se a certeza. Não nos esqueçamos de que se trata dum trabalho de classe, pois é de dezembro de 1865.

Naturalidade e simplicidade magnífica! Carlos Gomes com muito espírito, deixa ver a antipatia que votava às exigências escolares, nestes dize-

1.º Divertimento

25

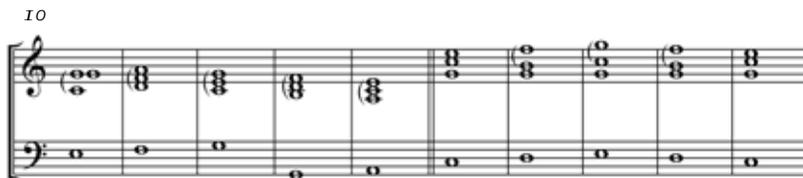
res, que junta aos trabalhos: “Conquanto não seja ainda tempo tomemos (cá para nós) a liberdade de conservar o pedal, porque entendo que hoje em dia não se fabricam casas sem alicerces!...”. A propósito dum trilo que pôs num de seus exercícios, escreveu: “Não dispenso o trinado: arranje-se como puder!” À 3ª fuga deu esta letra: “Já está me cheirando enxofre! A fuga é uma maçada! Oh sim! É mesmo maçada”.

Disse eu que a precariedade dos recursos pedagógicos da época, de certo modo, devia haver contribuído para que nosso patrício não apresentasse trabalhos melhor acabados. Vamos, pois, às razões em que se esteia o parecer.

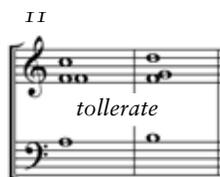
Lauro Rossi, compositor de alto coturno, professor notável e mestre de Carlos Gomes,⁷ adotava, para uso dos alunos da classe de composi-

⁷ O italiano Lauro Rossi (1812-1885) estudou no Conservatório de Nápoles com Zingarelli, Giovanni Furno e Crescentini. Após um bem-sucedido início de carreira como compositor, Rossi trabalhou como diretor de óperas e *impresario*, percorrendo

ção, um *Guida ad un corso d'armonia pratica orale*,⁸ de sua autoria, no qual, a respeito das quintas consecutivas se diz na p. 26: “*Nello stile libero moderno sono tollerate le quinte di seguito ascendendo e discendendo per grado congiunto a moto retto fra le parti al disopra al basso*”.⁹ Para essa regra dão-se, na p. 27, estes exemplos:



Na p. 47, entre o 6.º e 7.º compassos, na harmonização da escala diatônica, há estas quintas consecutivas:



26

[174] Mas, como se vê, na amostra, com a indicação de serem toleradas, segundo a regra da p. 26, isto é, “*nello stile libero moderno*”.

México, Cuba e os Estados Unidos até seu retorno à Europa em 1843, para recuperar-se da febre amarela contraída no Novo Mundo. Após novos sucessos de compositor, foi nomeado diretor do Conservatório de Milão, passando a dedicar-se então quase exclusivamente aos afazeres acadêmicos. Em 1870 tornou-se diretor do Conservatório de Nápoles, produzindo no período obras instrumentais e sacras, além de duas óperas. Uma última obra dramática, com libreto em língua inglesa, estreou no Queen’s Theatre de Londres em 1877, resultando em um fiasco. Rossi pertenceu a uma geração de compositores italianos dominados pela tradição pós-rossiniana de ópera, cujo esgotamento significou também um desafio intransponível. (Nota dos editores da republicação.)

⁸ *Guida ad un corso d'armonia pratica orale per gli allievi del R. Conservatorio di Musica in Milano*. Milão: Ricordi, 1858. (Nota dos editores da republicação.)

⁹ “No estilo livre moderno são toleradas as quintas seguidas ascendendo e descendo por grau conjunto em movimento direto as partes acima do baixo”. (Nota dos editores da republicação.)

A ressalva força a concluir-se, com todo o rigor da lógica, que o exemplo da p. 47 no qual se apresentam as quintas em apreço está harmonizado no estilo clássico.

Fica desse modo estabelecido o disparate de poder-se empregar no estilo clássico o que mesmo no estilo livre é apenas tolerado. Convenhamos que isso não está fácil de ser entendido. E a confusão aumenta e chega a ser torturante com o fato de haver no mesmo exemplo, entre os compassos 9º e 10º, sem a mais leve observação, quintas seguidas das que em virtude da regra da p. 26 só se toleram “*nello stile libero moderno*”; pois deixa, no espírito do estudante – repito – a convicção de que tais quintas são boas no estilo clássico, embora apenas toleradas no estilo livre.

Não procede a desculpa de correr a embrulhada por conta de erro de revisão, porque o mesmo fato se reprova nas mesmas condições todas as vezes que se exemplifica a harmonização da escala diatônica. Vemo-lo nas p. 48 e 51. Ora, pergunto eu, como se podem, mediante essa mistura babélica, discernir os casos em que incide a proibição dos casos que a proibição não alcança?

Muito mais além poderia ir, se fosse meu intento analisar a obra didática do eminente L. Rossi, mesmo deixando de remissa as oitavas seguidas que ostenta o exemplo de cadências da p. 41,



ou deixando de evidenciar a impropriedade técnica de chamar cadência a encadeamentos de acordes, como se observa nestes exemplos, que se escrevem na p. 43:

13

The image shows a musical score for example 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains four chords: a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; and a triad of G4, B4, D5. The bass staff contains four notes: G2, B2, D3, and G2. A large 'X' is drawn over the second measure of the bass staff. Below the bass staff, there are two brackets. The first bracket is labeled "cadenza plagale" and spans the first two measures. The second bracket is labeled "cadenza perfetta" and spans the last two measures.



Quis tão somente justificar meu ponto de vista; e para isso tanto basta.

No tocante ao meio em que Carlos Gomes fez sua cultura artística, direi que a Itália musical do século XIX sentia necessidade imperiosa de ouvir e admirar suas vozes de ouro. Era-lhe o pão do espírito. A Igreja com as exigências do Santo Ofício punha sérios obstáculos ao virtuosismo vocal. Por isso, nesse mister, ela já não satisfazia às aspirações populares.

Sabe-se que a grandeza e imponência severa da escola de Veneza¹⁰ foram, em muito, devidas justamente à forte resistência oposta pela Igreja às músicas de caráter popular. O teatro tornou-se, pois, o ambiente, por excelência, em que o povo podia embevecer-se na suavidade de suas vozes privilegiadas, admirando-lhes, ao mesmo tempo, o malabarismo que ostentavam num punhado de trilos, grupetos, portamentos, gorjeios e bravatas de notas agudíssimas. O compositor italiano do século XIX tinha que seguir as preferências do público, escrever de acordo com os cantores¹¹ e de ficar ao serviço do teatro. Noutra [176] feição não lhe

¹⁰ Paulo Silva refere-se aqui à ortodoxia e contenção da escola polifônica veneziana, de Claudio Monteverdi e Giovanni Gabrieli, em oposição à escola napolitana, em que elementos da arte operística começavam a introduzir-se na prática coral sacra. Parece ressentir-se, portanto, de um discernimento sobre a convivência entre o estilo polifônico vocal vigente desde o final do século XVI e a nova estética, instaurada pela ópera. (Nota dos editores da republicação.)

¹¹ Tratando da 'Invocação' – uma parte do 3.º ato do *Guarany* – Vincenzo Cernicchiario, em sua *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniale sino ai nostri giorni* (Milão, 1926) lembra que “convém notar, porém, que essa estupenda página não figurava na partitura concluída. Maurel foi queixar-se com o maestro; desejava que houvesse um *Arioso*, um trecho enfim, onde melhor pôr em evidência as suas qualidades vocais. Carlos Gomes sentiu-se realmente constrangido. De resto, tal acontece

seria possível a vida material. Ficava assim um campo muitíssimo reduzido para a arte individual e desinteressada.

Em face de tal situação os compositores que não somente malbaratavam a orquestra que era arranjada à maneira de acompanhamento ao canto, mas sem a complexidade e a energia do contraponto (geralmente acordes repetidos, tenutas, trêmulos e arpejos) como também a harmonia que carecia dos cuidados que na mesma época, já se observavam na música francesa e alemã. A forma ficava assim muito a desejar em requinte de perfeição. E tudo isso porque escreviam para ganhar o pão de cada dia. Cumpria agradar ao patrão que no caso era um público que não estimava as profundezas nem preocupações com minúcias. Mesmo porque estavam nas palmas que esse mesmo público levava aos espetáculos o prestígio, a fama e o renome do compositor. E a arte sempre e sempre plasmada nessa orientação tornou possível o advento do verismo que a pejou de disparates, incongruências e aberrações.

frequentemente no mundo da arte lírica teatral; o objetivo principal é justamente o de agradar os intérpretes estreadores de óperas inéditas. E é sabido ainda como em tais circunstâncias as exigências dos senhores cantores são, quase sempre, absurdas e ilógicas. Tal coisa, evidentemente, deve produzir um vivo sentido de contrariedade no espírito do compositor. Para mencionar alguns exemplos das tolas demandas, pede-se que o tenor cante com a prima-dona um dueto de amor, e que não falte no acorde da dominante um belo ‘*si*’, ou um estrepitoso ‘*dó*’ agudo, para obter aplausos; o barítono por sua vez exige um trecho heróico, fantástico, com uma cadência banal, que não tem elegância alguma, nem a mais ligeira conexão lógica com o sentimento da frase sentida pelo autor; o baixo, destituído de bravura, quer o seu quinhão de frases amplas, expressivas, sentimentais, mesmo quando o argumento é sério, ou dramático, pouco se importando se disso resulta um efeito desastroso para o drama, para a forma, para o desenvolvimento, para o equilíbrio da ópera, enfim! É fácil, portanto, imaginar a inquietação, o constrangimento do maestro-compositor, frequentemente obrigado a sacrificar conceitos musicais adequados à ação do drama para satisfazer as absurdas exigências de certos artistas, os quais acreditam que a beleza da arte, do *bel canto*, reside unicamente no potencial da sua voz” (p. 361-362, tradução de Giulio Draghi e João Vicente Vidal). “Mas Rossini desejava ter sucesso no teatro o mais rápido possível para ganhar a vida. Ou então tais eram as condições da produção musical na Itália àquela época” (Paul Landormy, *Histoire de la musique* [(Paris, 1910)], p. 283). (Nota de Paulo Silva).

MEMÓRIA

Consideradas todas essas circunstâncias, Carlos Gomes absolve-se de quantas faltas possa ser arguido, deixando ainda em seu prol valioso saldo que sozinho perpetua-o como gênio; não somente na memória dos brasileiros, mas também na de toda a humanidade que sente, canta e compreende com o coração.

