

Isaac William Kerr Gomes



Organología y Orquestación en la Ópera Italiana del Ochocientos

Perspectivas de Musicología Histórica
Aplicadas a Antonio Carlos Gomes



AYA EDITORA

2025



Organología y Orquestación en la Ópera Italiana del Ochocientos

Perspectivas de Musicología Histórica
Aplicadas a Antonio Carlos Gomes

Isaac William Kerr Gomes



Organología y Orquestación en la Ópera Italiana del Ochocientos

Perspectivas de Musicología Histórica
Aplicadas a Antonio Carlos Gomes



AYA EDITORA

2025

Dirección Editorial

Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares

Autor

Prof.º Dr. Isaac William Kerr Gomes

Portada

AYA Editora©

Revisión

Larissa de Souza Lopes Kerr

Ejecutiva de Negocios

Ana Lucia Ribeiro Soares

Producción Editorial

AYA Editora©

Imágenes de Portada

Wikimedia Commons.

Área del Conocimiento

Lingüística, Literatura y Artes

Consejo Editorial

Prof.º Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva (UNIDAVI)

Prof.ª Dr.ª Adriana Almeida Lima (UEA)

Prof.º Dr. Aknaton Toczec Souza (UCPEL)

Prof.º Dr. Alaerte Antonio Martelli Contini (UFGD)

Prof.º Dr. Argemiro Midonês Bastos (IFAP)

Prof.º Dr. Carlos Eduardo Ferreira Costa (UNITINS)

Prof.º Dr. Carlos López Noriega (USP)

Prof.ª Dr.ª Claudia Flores Rodrigues (PUCRS)

Prof.ª Dr.ª Daiane Maria de Genaro Chirolí (UTFPR)

Prof.ª Dr.ª Danyelle Andrade Mota (IFPI)

Prof.ª Dr.ª Déa Nunes Fernandes (IFMA)

Prof.ª Dr.ª Déborah Aparecida Souza dos Reis (UEMG)

Prof.º Dr. Denison Melo de Aguiar (UEA)

Prof.º Dr. Emerson Monteiro dos Santos (UNIFAP)

Prof.º Dr. Gilberto Zammar (UTFPR)

Prof.º Dr. Gustavo de Souza Preussler (UFGD)

Prof.ª Dr.ª Helenadja Santos Mota (IF Baiano)

Prof.ª Dr.ª Heloísa Thaís Rodrigues de Souza (UFS)

Prof.ª Dr.ª Ingridi Vargas Bortolaso (UNISC)

Prof.ª Dr.ª Jéssyka Maria Nunes Galvão (UFPE)

Prof.º Dr. João Luiz Kovaleski (UTFPR)

Prof.º Dr. João Paulo Roberti Junior (UFRR)

Prof.º Dr. José Enildo Elias Bezerra (IFCE)

Prof.º Dr. Luiz Flávio Arreguy Maia-Filho (UFRPE)

Prof.ª Dr.ª Marcia Cristina Nery da Fonseca Rocha Medina (UEA)

Prof.ª Dr.ª Maria Gardênia Sousa Batista (UESPI)

Prof.º Dr. Myller Augusto Santos Gomes (UTFPR)
Prof.º Dr. Pedro Fauth Manhães Miranda (UEPG)
Prof.º Dr. Rafael da Silva Fernandes (UFRA)
Prof.º Dr. Raimundo Santos de Castro (IFMA)
Prof.ª Dr.ª Regina Negri Pagani (UTFPR)
Prof.º Dr. Ricardo dos Santos Pereira (IFAC)
Prof.º Dr. Rômulo Damasclin Chaves dos Santos (ITA)
Prof.ª Dr.ª Silvia Gaia (UTFPR)
Prof.ª Dr.ª Tânia do Carmo (UFPR)
Prof.º Dr. Ygor Felipe Távora da Silva (UEA)

Consejo Científico

Prof.º Me. Abraão Lucas Ferreira Guimarães (CIESA)
Prof.ª Dr.ª Andreia Antunes da Luz (UniCesumar)
Prof.º Dr. Clécio Danilo Dias da Silva (UFRGS)
Prof.ª Ma. Denise Pereira (FASU)
Prof.º Dr. Diogo Luiz Cordeiro Rodrigues (UFPR)
Prof.º Me. Ednan Galvão Santos (IF Baiano)
Prof.ª Dr.ª Eliana Leal Ferreira Hellvig (UFPR)
Prof.º Dr. Fabio José Antonio da Silva (HONPAR)
Prof.º Dr. Gilberto Sousa Silva (FAESF)
Prof.ª Ma. Jaqueline Fonseca Rodrigues (FASF)
Prof.ª Dr.ª Karen Fernanda Bortoloti (UFPR)
Prof.ª Dr.ª Leozenir Mendes Betim (FASF)
Prof.ª Dr.ª Lucimara Glap (FCSA)
Prof.ª Dr.ª Maria Auxiliadora de Souza Ruiz (UNIDA)
Prof.º Dr. Milson dos Santos Barbosa (UniOPET)
Prof.ª Dr.ª Pauline Balabuch (FASF)
Prof.ª Dr.ª Rosângela de França Bail (CESCAGE)
Prof.º Dr. Rudy de Barros Ahrens (FASF)
Prof.º Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares (UFPI)
Prof.ª Dr.ª Silvia Aparecida Medeiros Rodrigues (FASF)
Prof.ª Dr.ª Sueli de Fátima de Oliveira Miranda Santos (UTFPR)
Prof.ª Dr.ª Tássia Patricia Silva do Nascimento (UEA)
Prof.ª Dr.ª Thaisa Rodrigues (IFSC)

© 2025 - **AYA Editora**. El contenido de este libro fue enviado por el autor para su publicación en acceso abierto, bajo los términos de la Licencia Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0). Esta obra, que incluye textos, imágenes, análisis y opiniones, es el resultado de la creación intelectual exclusiva del autor, quien asume plena responsabilidad por el contenido presentado. Las interpretaciones y posturas expresadas en este libro representan exclusivamente las opiniones del autor y no reflejan, necesariamente, la visión de la editorial, de sus consejos editoriales o de las instituciones mencionadas. AYA Editora actuó de manera estrictamente técnica, brindando servicios de diagramación, producción y registro, sin interferencia editorial sobre el contenido. Esta publicación es fruto de investigación y reflexión académica, elaborada a partir de fuentes históricas, datos públicos y del ejercicio de la libertad de expresión intelectual garantizada por la Constitución Federal (art. 5º, incisos IV, IX y XIV). Personajes históricos, autoridades, entidades y figuras públicas eventualmente mencionadas son citados con base en registros oficiales y periodísticos, sin intención de ofensa, injuria o difamación. Se refuerza que cualquier duda, crítica o cuestionamiento derivado del contenido debe dirigirse exclusivamente al autor de la obra.

K41 Gomes, Isaac William Gomes

Organología y orquestación en la Ópera Italiana del Ochocientos
- perspectivas de musicología histórica aplicadas a Antonio Carlos Gomes
[recurso eletrônico]. / Isaac William Kerr Gomes. -- Ponta Grossa: Aya, 2025. 96 p.

Texto em espanhol
Inclui biografia
Inclui índice
Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN: 978-65-5379-863-2
DOI: 10.47573/aya.5379.1.414

1. Instrumentos musicais. 2. Instrumentação e orquestração. 3.
Música - História e crítica. I. Título

CDD: 780

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Bruna Cristina Bonini - CRB 9/1347

International Scientific Journals Publicações de Periódicos e Editora LTDA

AYA Editora©

CNPJ: 36.140.631/0001-53
Fone: +55 42 3086-3131
WhatsApp: +55 42 99906-0630
E-mail: contato@ayaeditora.com.br
Site: <https://ayaeditora.com.br>
Endereço: Rua João Rabello Coutinho, 557
Ponta Grossa - Paraná - Brasil
84.071-150

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
ESCUELA DE COMPOSICIÓN MUSICAL: ROSSI Y MAZZUCATO	10
LA TEMPESTA	18
TRANSFORMACIONES ORQUESTALES EN MILÁN	20
RENACIMIENTO INSTRUMENTAL	28
LA PRESENCIA DE LA TRADICIÓN ORQUESTAL ITALIANA EN LA ESCRITURA DE CARLOS GOMES	31
PROCEDIMIENTOS COMPOSICIONALES: INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN EN ANTONIO CARLOS GOMES	43
LA PLANTILLA ORQUESTAL DE CARLOS GOMES	49
PARTICULARIDADES DE LA ESCRITURA GOMESIANA	53
PERCUSIÓN: IDIOMATISMO	55
VIENTOS: EL CIMBASSO	63
CUERDAS: PUNTO DE EQUILIBRIO	74
CONSIDERACIONES	82
BIBLIOGRAFÍA	84
SOBRE EL AUTOR	89
ÍNDICE ALFABÉTICO	90

INTRODUCCIÓN

Pese a ser un operista, Carlos Gomes mantuvo a lo largo de toda su carrera una escritura orquestal al frente de su producción lírica, demostrando un interés especial en el tema cuando tenía el cuidado de sustituir sus preludios por nuevos preludios –o sinfonías–, incluso después de estrenos de éxito asegurado (*Il Guarany*, 1870) o desfavorables (*Fosca*, 1873-1889). El contacto estrecho con la plataforma orquestal estaba estimulado por contratos con las editoriales milanesas, que exigían la presencia del compositor en los ensayos donde su obra estuviese siendo producida, otorgando a Carlos Gomes laboratorios tan estimulantes como problemáticos, de los cuales se valía con soluciones tan perspicaces como detallistas.

Considerando los procedimientos empleados por Gomes y la regularidad con que ocurren dentro de su obra, también se elaboró un marco de referencia de su estilo como orquestador después de su contacto con Alberto Mazzucato –momento en el que profundiza su experiencia con la disciplina de orquestación y vive el laboratorio orquestal recién estructurado en Milán. El análisis de sus trabajos se concentra en su fase italiana, elegida como punto de partida por traducir el inicio de la madurez del orquestador, cuando comienza a alejarse del contexto académico. No se desprecian sus dos primeras óperas, aquellas de su fase brasileña –también comentadas aquí–, pero pertenecientes a una etapa delicada y aún imprecisa de su producción, cuando sus conocimientos de orquestación todavía se estaban formando en sus capacidades artísticas.

Para el conjunto de sus preludios y sinfonías, se priorizó como fuente los manuscritos autógrafos del compositor, disponibles en el archivo digital de la Biblioteca Nacional –donde también se incluyen obras como *Salvator Rosa*, *Fosca* y *Maria Tudor*, pertenecientes al archivo del Museo Imperial, pero ya disponibles digitalizadas en el sitio de la Biblioteca Nacional–, así como copias de sus manuscritos archivados en el CCLA de Campinas. Conocer las convenciones italianas en el tratamiento orquestal –elucidando la función de las orquestas de teatro en la performance de ópera de estética belcantista– fue un elemento necesario para comprender los procedimientos utilizados por la escuela de composición de la época.

Teniendo en cuenta la participación de los instrumentos que acompañaban a las voces solistas, era común atribuir a la orquesta la tarea

de reforzar las melodías del canto, o ambientar y describir el escenario narrado. En todo caso, una orquesta siempre sometida al canto. Una práctica que predominó en la primera mitad del siglo XIX y que estuvo presente en la segunda mitad, cuando Gomes, ya introducido en el mercado lírico, recurre a lo largo de su producción a esa tradición, en especial cuando compone *Salvator Rosa* (1874), ocasión en que el brasileño demuestra dominio de la tradición italiana al ser desafiado por el público y la crítica después de su Fosca (1873).

Es sabido que el *grand opéra* francés, con sus nuevas posibilidades sonoras también en materia de masa orquestal, efectos pintorescos y nuevas proporciones, ya estaba presente en el momento en que Carlos Gomes cruza el Atlántico. No obstante, los patrones de escritura para la orquesta italiana aún se mantenían con fuerza e influirían de manera notable en la producción del operista brasileño. Los principales tratados de orquestación considerados para la evaluación de este asunto en el sistema de enseñanza italiano fueron *Il maestro di composizione*, de Bonifazio Asioli, y *Corso di composizione musicale*, de Anton Reicha, ambos adoptados por el profesorado del Conservatorio Regio di Milano.

La apertura a las novedades francesas, en el ámbito de la instrumentación y la orquestación, puede simbolizarse con la traducción del *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Hector Berlioz. Es con esta traducción que se percibe la simultaneidad de las críticas de Mazzucato en la *Gazzetta Musicale di Milano* frente a los *grands opéras* que tenían sus estrenos milaneses realizados con orquestas débiles –incluida la orquesta del Teatro alla Scala–, lo que convertía el tratado del compositor francés en un punto de partida para las transformaciones estimuladas y realizadas. Gomes conocerá esas transformaciones de cerca, a partir del momento en que estrena *Il Guarany*, su primera ópera en la península.

ESCUELA DE COMPOSICIÓN MUSICAL: ROSSI Y MAZZUCATO

Con los dos documentos que siguen es posible apreciar, en una perspectiva más amplia, la trayectoria del joven Gomes como alumno de Lauro Rossi —entonces director del *Conservatorio Regio di Milano*—. El primer documento, fechado el 21 de junio de 1864, certifica la situación de Gomes como estudiante en Milán y confirma que Carlos Gomes no fue alumno matriculado de la institución. El segundo, fechado el 5 de julio de 1866, sugiere la conclusión satisfactoria de una evaluación realizada en el conservatorio, equivalente a un certificado de suficiencia. Ambos documentos fueron remitidos a Francisco Manuel da Silva en nombre del director del Conservatorio de Milán.

ATESTADO El Sr. A. Carlos Gomes asiste a mis clases particulares de Composición. El Sr. Gomes posee una clara aptitud musical que, acompañada de buenos estudios, no dejará de producir los más prósperos resultados; en el presente año no ha podido inscribirse regularmente entre los alumnos de este Real Conservatorio, tanto porque todas las clases se hallaban completas con el número de estudiantes exigido por el Reglamento, como por haber superado la edad establecida por las disciplinas del Conservatorio, que no admiten excepción alguna al respecto. En el caso de Gomes, podrá incorporarse en el período siguiente, como sucede con los jóvenes que pueden ser aceptados a título de perfeccionamiento, dotándose no solo de los preceptos de la ciencia de la composición por instinto, sino también por conocimiento profundo. Declaro esto con mi más íntima convicción. Lauro Rossi.¹ (Vetro, 1977, p. 85).

1 En el original: ATTESTATO - Il Sigr. A Carlos Gomes prende da me lezioni private di Composizione. Il Sigr. Gomes ha manifesta attitudine musicale che corroborata da buoni studi non potrà mancar di ottinere i più prosperi risultati; egli non potè in quest'anno essere regolarmente iscritto fra gli allievi di questo Regio Conservatorio, sia per trovarsi tutte le scuole fornite del numero degli alunni voluto dal Regolamento, com'anche a motivo di avere egli oltrepassata l'età prescritta dalle discipline del Conservatorio che non fanno eccezione sull'età, che per i giovani che possono accettarsi a titolo di perfezionamento, alla qual cosa il Gomes potrà aspirare nel tratto successivo ed appena fatto adatto dei precetti della scienza del comporre non per solo istinto ma per profonde cognizioni. Tanto dichiaro con mia intima convinzione. Lauro Rossi.

Y al final de sus estudios:

El tribunal de composición concluye así: A. Carlo Gomes. En el Conservatorio de Milán. 5 de julio de 1866. De 8:00 a 16:30 a puertas cerradas. Y la decisión de la Comisión examinadora: N. B. Este trabajo fue solamente esbozado debido al tiempo ya empleado por el Sr. Gomes en la composición sobre el libreto *La Fanciulla delle Asturie* y, por lo tanto, la Comisión, suspendiendo el presente estudio, se da por satisfecha con este resultado. En el mismo lugar, 6 de julio de 1866. Rossi² (Vetro, 1977, p. 86).

A diferencia de lo que muchos quieren creer en Brasil, Gomes se mostró siempre respetuoso y dedicado a las instrucciones de Rossi. Así lo sugiere el propio maestro italiano cuando afirma, en correspondencia dirigida a Manoel da Silva sobre el progreso de sus estudios en las disciplinas de contrapunto y composición, fechada el 3 de noviembre de 1864: “Él, Gomes, es siempre atento y diligente en el cumplimiento de sus obligaciones”³ (Vetro, 1977, p. 86). A ello se suma su primer éxito en tierras italianas con la composición de los números musicales de la revista *Se sa minga* —dedicada al “querido maestro Lauro Rossi” en diciembre de ese mismo año de la conclusión de sus estudios (Virmond *et al.*, 2015).

En la época de sus estudios con Lauro Rossi, Gomes sugiere haber vivido una situación conflictiva en su formación artística. Sometido a una escuela convencional y ya obsoleta de composición italiana —basada en el contrapunto, el bajo cifrado y la orquestación del siglo XVIII—, la década de los sesenta, período del inicio de los estudios de Gomes en Italia, puede clasificarse como la era de la *grand opéra* francesa. También fue la época del renacimiento de un lenguaje instrumental —mejor materializado en la creación de sociedades como la *società del quartetto* y en las discusiones suscitadas por la polémica entre la *musica del passato* y la *musica dell'avvenire*—, teniendo como mayor representante a la *scapigliatura*⁴. A propósito de los años sesenta del siglo XIX, Conati (1977) observa:

2 En el original: *Il componimento di composizione così conclude: A. Carlo Gomes. Al Conservatorio di Milano. Giorno 5 luglio 1866. Dalle 8 ant. alle 4 ½ pomeridiane a porte chiuse. E il giudizio della Commissione esaminatrice: N.B. questo lavoro è appena abbozzato a motivo del tempo già impiegato dal Sig. Gomes per la composizione sul libretto La Fanciulla delle Asturie, e perciò la Commissione facendo sospendere il presente elaborato si tenne per soddisfatta di quest'abbozzo. Lì 6 luglio 1866. Rossi.*

3 En el original: *Attesta il sottoscritto che il Signor Gomes Carlo continua gli studi di contrappunto e di Composizione [...]. Egli, il Gomes, è sempre premuroso e diligente nell'adempimento dei suoi obblighi.*

4 Movimiento de vanguardia artístico-literario que buscaba renovar los códigos estéticos mediante la apertura a influencias extranjeras. El movimiento, originado en Milán e impulsado por jóvenes inquietos y ávidos de una renovación artística italiana —incluyendo música, literatura y artes plásticas— tuvo una corta existencia, pero provocó transformaciones significativas. En el ámbito musical, su principal objetivo era reaccionar contra el melodrama lírico italiano.

Exactamente en aquellos años comienzan a encenderse las polémicas en torno a la renovación del teatro musical y sobre la “música del futuro”, que culminan en la famosa representación de Lohengrin en Bolonia, en el año 1870. Fueron aquellos años los que revelaron un nuevo interés por la música instrumental a través de la Sociedad del Cuarteto de Milán, y en los que se consolida el movimiento de la Scapigliatura. [...] Pero, sobre todo, los años sesenta contemplan la difusión y afirmación de la grand opéra francesa. Es el gran momento de Meyerbeer: Roberto il diavolo, Los hugonotes y El profeta invaden los escenarios italianos junto con Fausto de Gounod (primera presentación en La Scala en 1863) y La judía de Halévy (primera presentación en La Scala en 1865), y llenan las crónicas de los periódicos teatrales y musicales⁵ (Conati; Vetro, 1977, p. 43).

En lo que respecta al *grand opéra*, el género estará presente incluso en Verdi —fruto de su actividad en los teatros franceses desde *Les vêpres siciliennes* hasta su *Don Carlos*, obra representativa de las transformaciones orquestales exigidas en el estreno italiano de 1867 en el Scala— transformaciones que se incorporarán a la escritura de Gomes ya en su primera ópera, *Il Guarany*⁶.

A modo de aclaración sobre el mencionado género francés, *el grand opéra* acompañará a Gomes durante toda su formación como alumno y como compositor emergente en la península itálica. Se trata de un género operístico que exalta lo espectacular a través de grandes escenas, así como de efectos musicales y escenográficos. En Italia, su mayor presencia se debe a Meyerbeer, aunque no podemos olvidar a Rossini en su última ópera, titulada *Guillaume Tell*, compuesta para los franceses.

Inmerso en ambientes distintos —académico y artístico— y naturalezas antagónicas —música sacra y música teatral—, Gomes mostró integridad artística frente a metas diametralmente opuestas cuando, por ejemplo, afirma: “Estoy escribiendo una misa para ejercitarme [...]. Hago lo que puedo, ¡para no escribir para la iglesia música de teatro!” (Conati en: Vetro, 1977, p. 44).

⁵ En el original: È giusto in quegli anni che cominciano a divampare le polemiche intorno al rinnovamento del teatro musicale e sulla “musica dell’avvenire”, che sfoceranno infine nella famosa rappresentazione del Lohengrin a Bologna nel 1870. È in quegli anni che si affaccia un nuovo interesse verso la musica strumentale attraverso la costituzione della Società del Quartetto di Milano, e che si afferma il movimento della “Scapigliatura”. [...] Ma soprattutto gli anni Sessanta vedono la diffusione e l’affermazione del “grand opéra” francese. È il grande momento di Meyerbeer: Roberto il diavolo, Ugonotti e Profeta invadono le scene italiane insieme al Faust di Gounod (“prima” scaligera nel 1863) e all’Ebreo di Halévy (“prima” scaligera nel 1865), e riempiono di sé le cronache dei giornali teatrali e musicali.

⁶ Tema analizado más adelante.

Son valores como estos los que pesan al momento de clasificar a Antônio Carlos Gomes como un compositor del período de transición (Nicolaisen, 1980).

Al llegar a Milán, su primer compromiso fue entregar la carta de recomendación a Lauro Rossi, director del conservatorio. Rossi parece haber tenido un significado muy importante para el joven Gomes, pues, además de las lecciones recibidas de contrapunto y fuga —mencionadas por Gomes a Francisco Manoel da Silva—, existe también un registro claro de que fue su profesor de orquestación. Aunque gran parte de la información que ha llegado hasta nosotros asocia a Rossi con la música sacra —y con exhaustivos ejercicios de contrapunto y fuga—, el catálogo de obras del docente italiano lo revela como un compositor versátil, principalmente vinculado a la música teatral⁷. Entre más de veinte óperas, encontramos música sacra, música instrumental, música vocal, además del uso de banda en gran parte de su producción.

Otro cuidado admirable de Rossi con la formación del joven estudiante fue remitirlo a Alberto Mazzucato —una de las personalidades culturalmente más respetadas de Milán. Alberto Mazzucato fue un hombre de extensa formación: compositor, director de orquesta, director del Conservatorio de Milán y también editor de varios periódicos, principalmente de la *Gazzetta Musicale di Milano*, colaborando con valiosos artículos que registran la Italia de su época y sus impresiones sobre un país expuesto a las nuevas tendencias. Personalidad de gran influencia y articulador del escenario artístico milanés, registró en sus escritos para la *Gazzetta* —órgano controlado por la Casa Ricordi— importantes acontecimientos del ámbito cultural, tales como la evolución de la ópera de Rossini a Verdi, las influencias del *grand opéra* en la lírica italiana y la llegada de la música de Wagner. Como profesor de estética musical en el conservatorio, reflexionó ampliamente sobre arte y filosofía en la música, mostrando estar plenamente actualizado para su época.

La estancia de Mazzucato en París, entre 1836 y 1837 —y más tarde en 1855—, fue decisiva para su formación y posicionamiento estético. Fue en ese momento cuando entró en contacto con la música de Beethoven, difundiendo su obra en Italia, y se acercó al *grand opéra* de Auber, Meyerbeer y Halévy. En el *Conservatorio Regio di Milano*, inició sus actividades como docente en 1839, desempeñándose como profesor de canto, composición,

⁷ Giovanni Masutto, en su diccionario biográfico, clasifica a Lauro Rossi, ante todo, como un compositor dramático (MASUTTO, Giovanni. *I maestri di musica italiani del secolo XIX*, 1884).

armonía, instrumentación, filosofía, historia, estética y, a partir de 1872, convirtiéndose en director del mismo conservatorio —cargo que ocupó hasta su muerte. Sus contribuciones en el ámbito orquestal fueron notables: estuvo al frente de la orquesta del Teatro alla Scala como *maestro al cembalo* y, más tarde, como *maestro concertatore* y director de ensayos, convirtiéndose en el primer director en trabajar de pie frente a una orquesta italiana, con la exclusiva función de ensayar el conjunto y velar por su sonoridad.

Al mismo tiempo, promovió profundas discusiones y transformaciones en la estructura instrumental de las principales orquestas teatrales italianas. Su legado como director es reconocido por el Teatro alla Scala y así se difunde en la actualidad:

La ausencia de una tradición camerística y sinfónica retrasó la configuración, en la escuela italiana, de la imagen del director de orquesta sinfónica y director musical para óperas. Por lo tanto, fue necesario esperar hasta el año 1854 para contar con Alberto Mazzucato como el primer y verdadero director musical y regente desde el podio. Mazzucato inaugura la gloriosa dinastía de directores del Teatro alla Scala, que también incluirá a Franco Faccio (quien, en contra de la opinión de Verdi, defendió una vida sinfónica para la orquesta), posteriormente Leopoldo Mugnone, Edoardo Mascheroni y, finalmente, Arturo Toscanini⁸.

Pocos años se mantuvo al frente de la orquesta del Teatro *alla Scala*; sin embargo, esta etapa está bien documentada y resulta oportuna para la investigación, ya que fue el director responsable de la ejecución de *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, ópera que marca el inicio de profundas transformaciones encabezadas por Verdi en la estructura de las orquestas italianas. En la época de la Scapigliatura, aunque Mazzucato no perteneciera a este movimiento, se mostró abierto a la estética de la música germánica, proponiendo una amplia aceptación de nuevas ideas. Para Carlos Gomes, el aprendizaje bajo la tutela de Mazzucato significó la entrada a un nuevo mundo, más allá de la tradición italiana, estableciendo un puente entre las ideas de la música francesa y su propia obra, especialmente a través de la traducción de documentos utilizados en París, como la publicación de la primera versión italiana del *Gran Tratado* de Berlioz por la editorial Ricordi, entre otros tratados importantes de canto y armonía, como los de M. García y H. Panofka (canto) y Fr. J. Fétis (armonía).

Así, mientras Lauro Rossi representa para Gomes la personificación

⁸ Orquesta del teatro alla Scala. Información disponible en el sitio de la orquesta en: <http://www.teatroallascala.org/it/la-scala/teatro/orchestra/orchestra.html>

de la tradición italiana, Alberto Mazzucato simboliza la apertura a la estética francesa, novedosa en Italia y plena de posibilidades, parcialmente confirmada en la primera gran obra del compositor campineiro: *Il Guarany* (1870). No cabe duda de que Lauro Rossi era un artista muy actualizado respecto a la música italiana, pero limitado a la península itálica. Solo años más tarde, su escritura evolucionará incorporando novedades francesas, como en su ópera *Cleopatra* (1876), una de sus últimas obras para el teatro musical. Sin embargo, para ese momento, el vínculo académico de Gomes con Rossi ya había concluido hacía una década, y *Il Guarany*, seis años antes de *Cleopatra*, mostraba una evolución consistente hacia esas novedades.

Será solo tras el inicio de sus estudios con Mazzucato, aproximadamente a finales de 1866, cuando Carlos Gomes se distanciará progresivamente de la vieja escuela italiana⁹, incorporando las novedades francesas en la escritura de sus obras. Estas innovaciones fueron rápidamente absorbidas y se reflejan en la nueva configuración del conjunto orquestal de Gomes y en las dimensiones de su orquesta, aspectos que contribuyeron a la equivocada reputación de wagnerista que llegó a recibir.

Cuadro 1 - Evolución a partir de la plantilla orquestal de Carlos Gomes. Mejor representada en los metales: aumento de cornos, trompetas y trombón.

Se sa minga (1866)	Il Guarany (1870-71)
1 flauta 1 flautín 2 oboes 2 clarinetes 2 fagotes	1 flauta 2 flautines 2 oboes 2 clarinetes 2 fagotes
2 trompas 2 trompetas 2 trombones 1 cimbasso	4 trompas 2 cornetas y 2 trompetas 3 trombones 1 cimbasso
Timbales y bombo	Timbales, triángulo y bombo
Violines I Violines II Violas Violonchelos Contrabajos	Violines I Violines II Violas Violonchelos Contrabajos

En lo que respecta a la plantilla orquestal, las diferencias en la etapa del orquestador Gomes, en la transición de “alumno de Rossi” a “alumno de Mazzucato”, no son sutiles: Gomes adopta orquestas de mayor tamaño

⁹ Escuela de composición de la primera mitad del siglo XIX.

a partir de su contacto con Mazzucato. Aunque intentáramos justificar la orquesta más reducida de Gomes cuando era alumno de Rossi debido a las revistas para las cuales escribía —géneros ligeros de teatro— o al hecho de que las orquestas de los teatros Fossati y Carcano eran mucho más pequeñas que la del Teatro alla Scala, nuestra justificación se derrumbaría al analizar un ejercicio de orquestación de Gomes titulado *La tempesta* (1866).

Con una plantilla orquestal semejante a la de las revistas *Se sa Minga* y *Nella Luna*, dicho ejercicio fue realizado casi al final de su aprendizaje con Rossi y a partir de una pieza musical para voz y piano compuesta por el propio profesor. Ningún dato encontrado sugiere que haya sido concebido para una presentación con orquesta, sino únicamente como una tarea de orquestación. Un ejercicio que no habría de presentarse en concierto debería dar rienda suelta a la imaginación del alumno; sin embargo, únicamente refleja su formación de la época - o la de su maestro. Si debe mencionarse alguna osadía, quedaría únicamente el uso de cuatro trompas y tres trombones, una diferencia considerable en comparación con *Se sa Minga*, que tendría lugar al final de ese mismo año. En todo caso, idéntica a la plantilla orquestal de *Nella Luna*.

Cuadro 2 - Plantilla orquestal del ejercicio de orquestación de Gomes denominado *La tempesta*, a partir de una composición de Rossi.

Plantilla Orquestal	La Tempesta (1866)
MADERAS	1 flauta 1 flautín 2 oboes 2 clarinetes 2 fagotes
METALES	4 trompas 2 trompetas 3 trombones 1 cimbasso
PERCUSIÓN	Timbales
CUERDAS	Violines I Violines II Violas Violonchelos Contrabajos

El vínculo existente entre Gomes y Mazzucato puede considerarse como la principal fuente de especulaciones sobre la estética adoptada por el brasileño, quien, en una época en que el lenguaje orquestal estaba sofocado por el imperio de la voz, encuentra en Mazzucato un aliento para una escritura menos sometida al canto. El lazo de respeto entre Gomes y Mazzucato fue mucho más intenso de lo que hasta ahora ha podido evaluarse en las biografías de Carlos Gomes, lo que abre camino a nuevos estudios. Ciertamente, no fue únicamente gracias al pago de clases sueltas o a otros recursos financieros procedentes de Brasil que tal relación se cultivó, pues resultó en un vínculo de respeto y gran sensibilidad entre Gomes y su maestro, demostrado, en particular, en el funeral de Mazzucato (figura 1).

Una ceremonia pomposa, debidamente registrada por los periódicos locales, reunió a los principales representantes de las diversas instituciones musicales, a saber: el presidente y el consejo académico del Conservatorio Musical de Milán y otras instituciones de enseñanza musical; el maestro y el cuerpo del Teatro alla Scala; el consejo artístico y el presidente de la *Società del Quartetto*; representantes de la prensa política y artística milanesa; obreros de fábricas de instrumentos, en especial la luthería Pelitti; representantes de escuelas musicales de Parma, Novara y del círculo artístico veneciano; empleados de las editoriales Lucca y Ricordi, además de la presencia de Tito Ricordi. El periódico menciona asimismo la presencia de músicos renombrados, aficionados, nacionales y extranjeros, totalizando un público de entre 6 y 7 mil personas. Gomes estaba allí, ocupando uno de los cuatro lugares selectos que llevaban el féretro. Su participación es mencionada con el siguiente destaque en la *Gazzetta*: “Los cordones del carro fúnebre eran sostenidos de la siguiente manera: Lodovico Melzi, A. Carlos Gomes, Barón Reichlin, Abogado Caire.”¹⁰¹¹

10 *Gazzetta Musicale di Milano* el 6 de enero de 1878.

11 En el original: *i cordoni del carro funebre erano tenuti come segue: Lodovico Melzi, A. Carlos Gomes, Barone Reichlin, Avvocato Caire.*

LA TEMPESTA

Fechada el 29 de enero de 1866, *La Tempesta*¹² corresponde a un ejercicio de orquestación del joven Gomes poco antes de concluir sus estudios con Lauro Rossi. El valor de este documento radica en algunas aclaraciones que nos ofrece sobre la naturaleza de las clases de Rossi a Gomes y, principalmente, sobre la musicología gomesiana. De entrada, el documento nos brinda la prueba de que las clases impartidas por Rossi no se limitaban al estudio del contrapunto y la composición, sino que también incluían la asignatura de orquestación, conocimientos adquiridos por Gomes antes de su perfeccionamiento en las clases de Alberto Mazzucato. A medida que avanzamos en el análisis del documento, observamos que la plantilla orquestal de *La Tempesta* recurre a una orquesta predominantemente “a pares”, con cuatro trompas y tres trombones, muy semejante a los trabajos orquestales del profesor entre las décadas de 1840 y 1870 en las sinfonías de sus óperas¹³. En los años siguientes, en la producción de música para teatro de Rossi, predominará el uso de cuatro trompas, cornetas e incluso divisi en la sección de violines I y II, procedimiento también empleado por Gomes en *Lo Schiavo* y *Condor*.

También observamos, en el pentagrama del soprano, un procedimiento inusual dentro de la tradición italiana: la orquesta no refuerza la línea de canto, sino que se muestra autónoma en su material musical. A partir de este material, la orquesta se encargará de describir y ambientar la escena, alejándose de la textura de melodía acompañada, pues también incorpora material melódico para dialogar con el soprano.

Aunque la obra original que dio origen a este ejercicio de orquestación sea de autoría de Rossi, la tarea de reforzar o esclarecer las melodías de las voces constituía la esencia de un sistema de orquestación decimonónico basado en los raddoppiamenti (duplicaciones), tal como lo defendían los tratados de orquestación estudiados en la época. Es el caso de *Il maestro di composizione*, de Bonifazio Asioli, o el *Corso di composizione musicale*, de Anton Reicha, bien ejemplificados con obras contemporáneas. Sería,

¹² Manuscrito disponible en el CCLA – Museo Carlos Gomes (CCLA – ACGomes 009 *Esercizi d'istrumentazione La tempesta*).

¹³ Hasta la década de 1840, la diferencia básica en la plantilla orquestal de Rossi era la predominancia de dos trompas, como, por ejemplo, en *Il Domino Nero*, *La scommessa di matrimonio*, *Il Borgomastro di Schiedam*, *Dottor Bobolo* o *La Fiera*.

por tanto, un procedimiento obligatorio para este ejercicio la elección de instrumentos y timbres que, de alguna manera, reforzaran la línea del canto.

Es posible notar, ya en aquel momento, el distanciamiento del alumno brasileño respecto de la convención de duplicar siempre la línea del soprano con algún instrumento de tesitura aguda de la orquesta. Este cuidado se mantendrá a lo largo de todo el ejercicio de *La Tempesta* y demostrará el dominio alcanzado por Gomes. Veremos que Gomes, al consolidar su carrera, utilizará en diversos momentos el procedimiento de duplicación de la melodía, ya sea para la homogeneización de timbres (como en la sección de metales, aún en desarrollo en las orquestas italianas); en la duplicación de octavas como recurso para aumentar el brillo (procedimiento vinculado al *grand opéra* y explicado más adelante); o incluso como herencia de la tradición italiana en su escritura, presente en toda su obra. En cualquier caso, el procedimiento de duplicación asumirá los más diversos significados en su producción, pues *La Tempesta* confirma su desapego a esta tradición ya en su etapa académica.

Ante esto, merece ser considerado que el interés de Gomes por el lenguaje orquestal no fue alentado únicamente por Mazzucato, como ya sabemos, sino también por Rossi, un profesor atento a la tarea de enseñar, tal como señaló Pupo Nogueira (2003, p.79):

[...] el vínculo académico de Gomes con Rossi también se extendía a la asignatura de orquestación, algo que refuerza la convicción de que Gomes no era, como muchas veces se quiso divulgar, un artista que se hizo a sí mismo, o que estaba ajeno a las tendencias de la época, o desinteresado en el refinamiento técnico y estético de su obra.

TRANSFORMACIONES ORQUESTALES EN MILÁN

En el año 1844, Alberto Mazzucato escribía en la *Gazzetta Musicale di Milano*: «Es innegable que toda la masa sonora de la orquesta del Teatro alla Scala es insuficiente para las actuales necesidades de la música»¹⁴ (*Gazzetta Musicale di Milano*, 1844, Nº 13, p. 53). Con esta afirmación, Mazzucato despertaba al panorama artístico y político a través de la prensa, llamando la atención sobre cambios urgentes en el cuadro orquestal de Milán. Mazzucato era miembro del consejo artístico del Teatro alla Scala y, como crítico musical y redactor de la *Gazzetta*, señalaba profundas transformaciones a las que las orquestas de teatro italianas debían someterse ya en la década de 1840.

Un conjunto de estas críticas fue registrado por la *Gazzetta Musicale di Milano*, principalmente entre los años 1844 y 1846, en el contexto de los estrenos de *grands opéras* presentados en el Teatro alla Scala. En la mayoría de los casos, se trataba de su frustración ante la ejecución de óperas concebidas para una gran plantilla orquestal, pero interpretadas por orquestas anticuadas, incluyéndose entre ellas la scaligera¹⁵.

Es de 1846 el impacto causado por el estreno milanés de *Robert le diable*, *grand opéra* de Meyerbeer, con crítica registrada por Alberto Mazzucato en la *Gazzetta Musicale di Milano*¹⁶. La obra, de considerable éxito en París, puede considerarse la primera obra del género escrita por Giacomo Meyerbeer. La contribución de Meyerbeer a la historia de la instrumentación y orquestación es mencionada por algunos tratadistas, entre ellos Hector Berlioz y Adam Carse, quienes destacan: el uso de combinaciones inusuales de timbres para la creación y caracterización de personajes, la utilización de cuatro timbales, la introducción del órgano en la orquesta y la total independencia melódica y armónica del grupo de metales.

La música de Meyerbeer estuvo muy presente en Italia desde su fase italiana —escribiendo al estilo italiano seis óperas (1817–1824)— hasta después de su periodo en Francia, donde se dedicó al género francés ya mencionado. A partir de las representaciones de este género en los escenarios

¹⁴ En el original: “È innegabile che tutta la massa dell’ Orchestra della Scala è insufficiente a’ presenti bisogni della musica”.

¹⁵ Que deriva de Scala.

¹⁶ Este *grand opéra* se estrenó en la Ópera de París en noviembre de 1831.

italianos, como ocurrió en 1846, se generaron reflexiones sobre los nuevos significados orquestales contenidos en la escritura moderna francesa y alemana, buscando nuevas formas de establecer la orquesta en el drama musical, considerando sus grandes orquestas de teatro, los nuevos recursos de escritura y la disposición de los músicos en la fosa orquestal.

Para la realidad milanese, incluso después de algunos cambios ya implementados, Alberto Mazzucato insistía en sus publicaciones:

Como tantas veces hemos propuesto en estas páginas, la disposición de la orquesta en este gran teatro ha sido recientemente modificada. El rectángulo se ha ampliado y acortado en longitud. Excelente medida, que otorga mayor confianza, mayor fuerza, mayor homogeneidad y vigor como resultado, similar a lo que se obtiene, indiscutiblemente, cada vez que las masas sonoras son compactas en lugar de dispersas. Ahora resta aquello que también se ha propuesto en estas páginas varias veces, para equilibrar mejor con otros la cantidad de algunos instrumentos en la mencionada orquesta, por ejemplo, los violonchelos, etc. La introducción de algunos otros, como por ejemplo, cornetas con pistones, tan necesarias en todas las composiciones modernas fuera de Italia (Gazzetta Musicale di Milano, 1846, N° 16, p. 127).

Hombre de gran cultura musical, Mazzucato percibía el desarrollo de las orquestas modernas fuera de Italia y las nuevas funciones que asumían las secciones y timbres orquestales. Respecto a la sección de los violonchelos, solo como ejemplo:

Los violonchelos son buenos, en general, pero son pocos, muy pocos. Para equilibrarlos con los demás instrumentos de cuerda, de acuerdo con las justas normas y usos de las mejores orquestas actuales, se hace necesario que sean doce, o al menos diez¹⁷ (Gazzetta Musicale di Milano, 1844, N° 13, p. 52).

El crítico musical también defendía la necesidad de aumentar el número de integrantes en la orquesta como solución al timbre, al carácter y a la plenitud necesarios en esta nueva fase de la música instrumental. Buscando mejores explicaciones para el público milanés, Mazzucato recurre a una comparación de naturaleza vocal para hacerse entender respecto a la masa orquestal:

17 En el original: I violoncelli sono buoni in complesso, ma son pochi, assai pochi. Per renderli proporzionati al numero degli altri stromenti d'arco, dietro le sane regole e gli usi delle più accreditate orchestre d'oggi, essi dovrebbero essere in numero di dodici, o almeno almeno di dieci.

¡Oh! ¡Las masas! He aquí el mayor y principal de los efectos musicales. [...] ¿Qué sería de las magníficas impresiones producidas por los coros de Norma, o los de Nabucco, si en lugar de cuatro decenas de voces fueran interpretados por cuatro unidades? Lo mismo puede decirse de las masas orquestales¹⁸ (Gazzetta Musicale di Milano, 1844, N° 13, p. 53).

De la primera a la segunda mitad del siglo XIX, las orquestas de teatro asistieron a transformaciones rápidas y radicales, muchas como fruto de experimentaciones y muchas otras, como veremos más adelante, con modelos provenientes de otros países, en continuo diálogo con las tendencias extranjeras de la época, principalmente francesas. Fue en este momento cuando el país presenció la llegada del *grand opéra*, a partir de la cual se fundamenta el conjunto de críticas de Mazzucato registradas en la *Gazzetta* sobre las transformaciones necesarias para las orquestas de teatro. No se quiere aquí ignorar las transformaciones ocurridas en las orquestas italianas antes de Mazzucato, que fueron varias. Lo que ocurre es que tales transformaciones, dentro de la península itálica hasta la década de 1840, acompañaban la tendencia —y las necesidades— naturales de la técnica del melodrama. Solo tras la aceptación de la ópera francesa, o del estilo francés, fueron necesarias transformaciones más consistentes, como es el caso de los *grands opéras* de Meyerbeer en Italia.

Para una mejor comprensión de la situación de las orquestas italianas desde inicios del siglo hasta la década de 1840, debemos considerar el patrón de sonoridad buscado. En la primera mitad del siglo XIX, las orquestas más pequeñas tenían como principales características la ligereza, la claridad y el brillo, predominando los armónicos agudos – elementos análogos al timbre de los cantantes. Como resultado, en las cuerdas se observa una mayor preferencia por los grupos de tésitura aguda: primeros y segundos violines.

Un punto destacado es la proporción entre los violines y los demás instrumentos de cuerda, en una relación superior a 3:2, privilegiando los sonidos agudos, relegando los graves a un segundo plano y casi eliminando los sonidos intermedios. Para no dejar margen a la subjetividad, el cuadro 3 muestra el número de instrumentistas de la orquesta del Teatro alla Scala en 1814 y 1846. Estos datos revelan que el timbre de las cuerdas agudas tuvo una fuerte presencia en las orquestas italianas durante largo tiempo, en

¹⁸ En el original: *Oh! Le masse! Ecco là il più grande e primo degli effetti musicali. [...] Cosa diverrebbero le magnifiche impressioni prodotte per esempio dai cori della Norma, da quelli del Nabucco, se invece che da quattro decine di voci fossero interpretati da quattro unità? Altrettanto dicasi delle masse d'orchestra.*

detrimiento del equilibrio con los demás grupos de cuerda¹⁹. Se observa una pequeña evolución de la orquesta del Scala en un lapso de 30 años, incluso con un modesto aumento de violas y violonchelos.

Cuadro 3 - Pequeña evolución de la plantilla orquestal de la orquesta del Teatro alla Scala de Milán en la primera mitad del siglo XIX.

Orquesta Teatro Scala	Violines (I + II)	Violas	Violonchelos	Contrabajos
(1814) ²⁰	25	6	4	8
(1845-46)	25	8	5	8

Fuente: Harwood, 1986.

Aun así, la búsqueda de una mayor consistencia de los sonidos intermedios en la orquesta –viola y violonchelo– encabezaba una de las principales exigencias de Mazzucato para atender la demanda de las óperas modernas. En el siguiente pasaje, se valora el timbre de los violonchelos en las dos primeras cuerdas para los nuevos solos orquestales. Según Mazzucato:

Es imposible describir el efecto que produce en masa esa hermosa voz intermedia en la gran Orquesta. Al fin y al cabo, los violonchelos tratados de la loable manera que se emplea en las obras modernas corresponden a la verdadera voz cantante de los instrumentos de cuerda²¹ (Gazzetta Musicale di Milano 1844, Nº 13, p. 53).

El patrón buscado por Mazzucato es más cercano a la proporción sugerida por Hector Berlioz para orquestas de diferentes períodos musicales. Ni siquiera el modelo para grandes orquestas propuesto por el tratadista

¹⁹ Francesco Galeazzi (1758-1819), teórico, matemático, violinista y autor del tratado *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, pone de manifiesto el ideal de sonoridad de las orquestas italianas en el cambio de siglo XVIII al XIX, inherente a la proporción de las cuerdas y al equilibrio de las partes. Según el tratadista, para una viola y un violonchelo serían necesarios cuatro violines. Curiosamente, los cuartetos de cuerdas austríacos exigían para ese mismo grupo de viola y violonchelo solamente dos violines, lo que disminuye la predominancia de los agudos –y a medida que el grupo crece, menor será la relación entre los violines y la suma de los demás instrumentos de cuerda. Galeazzi (1817) también señala que, dada la escasez del instrumento viola en aquella época, la transición del agudo al grave era defectuosa.

²⁰ PARADISO, Francesco. *Orchestra italiana e orchestrazione fra sette e ottocento*. Milão, 2000

²¹ En el original: *È impossibile descrivere l'effetto che produce in massa quella bella voce intermedia in grande Orchestra. Poichè i violoncelli trattati nella lodevole maniera che si usa nelle partizioni moderne sono la vera voce cantante de' strumenti d'arco*.

italiano Bonifazio Asioli –registrado en su *Il maestro di composizione*– se acercaba a esta proporción entre graves y agudos en las cuerdas.

Cuadro 4 - Básicamente, la cantidad de violines es menor o igual al resto de las cuerdas en los tres modelos de Berlioz; lo mismo no ocurre con la sugerencia de Asioli.

Tratado	Violines (I + II)	Violas	Violonchelos	Contrabajos
Bonifazio Asioli	30	8	6	10
Hector Berlioz ²² (orquesta clásica con maderas a pares)	17	6	7	6
Hector Berlioz (orquesta con cuatro cornos)	29	10	12	²³ —
Hector Berlioz (orquesta moderna ideal)	41	18	15	10

El cuadro 4 muestra la cantidad de cuerdas sugerida por Asioli frente a los modelos de Berlioz para orquestas de épocas aproximadas: orquesta para repertorio clásico; orquesta de teatro. Solo en la última línea aparece una sugerencia de orquesta moderna según Berlioz. En la proporción de violines respecto a las demás cuerdas, vemos la proporción de Asioli en 5:4, mientras que la de Berlioz es aproximadamente 1:1 –proporción que alcanzará Verdi con su *Don Carlos* en el teatro Scala, poco antes de que Antônio Carlos Gomes estrenara su *Il Guarany* con la misma orquesta. Frente a esta proporción sugerida por Berlioz, Mazzucato escribe la siguiente nota en su traducción italiana del tratado de Berlioz:

De esta proporción, que tiende al equilibrio de las sonoridades en las orquestas y que resulta de una experiencia inteligente, puede revelarse cuán alejadas están nuestras orquestas, sin excluir las de los mayores teatros, de presentar aquella fusión y sonoridad densa que solo sirve para interpretar dignamente las intenciones de los compositores²⁴ (Berlioz; Mazzucato; Panizza, 1846-47, p. 112).

²² Orquesta sugerida por Berlioz para la ejecución del repertorio de Haydn y Mozart.

²³ La cantidad de contrabajos no fue mencionada por Berlioz en este momento.

²⁴ En el original: *Da queste proporzioni tendenti all'equilibrio delle sonorità nelle orchestre, e che sono frutto d'una intelligente esperienza, puossi rilevare quanto le orchestre nostre, non eccettuate quelle de' maggiori teatri, sieno lontane dal presentare quella fusione e quell'impasto che soli servono a degnamente interpretare le intenzioni dei compositori.*

Es curioso considerar que Mazzucato iniciaba la traducción del tratado de Berlioz justamente en la época de sus exigencias sobre las transformaciones orquestales publicadas en la Gazzetta²⁵. El aumento de las cuerdas también era una medida necesaria para equilibrar con el grupo de los vientos –maderas y metales–, que cada vez en mayor cantidad ingresaban oficialmente al conjunto o eran requeridos a través de nuevas obras musicales. Mazzucato observa:

Una vez que, en el caso de la falta de instrumentos de cuerda en número suficiente, (que para equilibrar con aquellos de viento, principalmente los de metal, que en estas obras poseen de hecho una participación continua e importante, se hizo necesario en número triple: una necesidad que la prensa logró, al menos en parte, proveer)²⁶ (Gazzetta Musicale di Milano, 1844, N° 21, p. 83).

Estas transformaciones llegaron a la segunda mitad del ottocento y conocieron importantes cambios con Verdi. Cabe decir que Verdi llegó a presionar a los teatros italianos por una reforma urgente en toda su estructura orquestal como requisito previo para la presentación de sus obras al estilo francés, tal como ocurrió en los estrenos. Entre las exigencias de Verdi estaba un aumento en el grupo de cuerdas – especialmente de las graves y medias, aún mayores que las ya realizadas – la adopción de cuatro fagotes para sus *grands opéras*, como ocurrió con Don Carlos, y el agregado de cornetas a la sección de trompetas.

Como principal argumento para la necesidad de esta transformación de las orquestas italianas para la adaptación de la música dramática en Italia, Verdi declaraba la necesidad de que la orquesta acompañara las intenciones dramáticas del espectáculo. Sostenía que una buena ópera no se hace solo con buenas voces solistas y cavatinas, duetos, etc., sino también con una buena orquesta. Todo debía contribuir al espectáculo. Don Carlos también representa un hito en cuanto a las exigencias sobre la proporción insistida por Verdi para el estreno en el Scala – la ópera se estrenó en París en 1867, y Verdi no permitió que se representara en el escenario del Scala sin que primero se cumplieran sus exigencias de adecuación del organico.

25 La fecha de publicación del tratado fue proporcionada por Ricordi. Para esta primera traducción –de Alberto Mazzucato–, el tratado se dividió en siete fascículos y tuvo sus publicaciones en el siguiente orden: 1846 (publicación de los fascículos 1 y 2) y 1847 (publicación de los fascículos 3, 4, 5, 6 y 7).

26 En el original: Poichè, a parte mancanza di stromenti d'arco sufficienti, (che per equilibrare quelli di fiato, principalmente quelli di metallo, che in questa partizione hanno una parte sì continua ed importante, avrebbero dovuto esservi in numero triplo: mancanza però alla quale l'impresa avrebbe potuto almeno in parte provvedere).

Un acuerdo para producir *Don Carlos* en el Scala, después de haberse representado en Bolonia, se alcanzó en las primeras semanas de 1868. Una copia manuscrita del contrato establecido entre Ricordi y la administración del teatro para este acuerdo incluye una cláusula que exige no solo los instrumentos de viento adicionales mencionados en el contrato general, sino que también especifica el número de instrumentos de cuerda: dieciséis primeros violines, catorce segundos, diez violas, diez violonchelos y once contrabajos (Harwood, 1986, p. 115).

La aproximación de Mazzucato a este evento puede comprobarse a través de una correspondencia enviada a Tornaghi el 19 de febrero de 1868, solicitando un aumento urgente de cuerdas para la producción de esta ópera mientras dirigía el espectáculo. Son exigencias que se realizan de manera concomitante a sus ensayos, en calidad de director. Entre la información presente en esta correspondencia, se destaca aquella que evidencia las limitaciones de la orquesta y la necesidad de buscar refuerzos fuera del cuadro oficial de músicos. En la carta, el profesor de orquestación de Carlos Gomes solicita un refuerzo de dos Violines I, dos Violines II, dos Violas y tres Violonchelos. Al final, indica que aún faltarán músicos, ya que necesitaría más voluntarios: un Violín II, una Viola y dos Contrabajos, que podrían encontrarse en Parma o Bolonia.

As transformaciones aquí mencionadas no se realizaron únicamente para la producción de *Don Carlos*, sino que sirvieron de modelo para las siguientes realizaciones de Verdi, ya que al año siguiente el compositor exigió para sus representaciones de *Aida* y *La Forza del Destino* en Milán las mismas proporciones. Se concluye, por lo tanto, que los años en que Verdi se retiró de los escenarios italianos y se dedicó a la ópera de París — independientemente de los motivos reales que lo impulsaron a hacerlo — tuvieron una influencia directa en su obra y en su orquesta.

La orquesta exigida hasta entonces para la mayor parte de las óperas verdianas no era de tan grandes proporciones. Por más grandioso que pudiera parecer el carácter empleado en sus coros, que hoy admiten muchas voces para su ejecución²⁷, a veces simbolizando un llamado nacionalista en sus obras, su orquesta nunca fue llevada a excesos. Hasta llegar a *Don*

27 El promedio de coros en los teatros italianos de aquella época oscilaba en torno a las 40 voces. Los documentos que registraban cifras que alcanzaban las 100 voces o más eran fruto de presentaciones especiales, como, por ejemplo, las benéficas —no siempre realizadas dentro de los teatros (Fernandes, 2009). La situación cambió con *Don Carlos*, tras el regreso de Verdi de París, cuando exigió —y consiguió— un coro de 120 voces (Harwood, 1986).

Carlos. Antes de 1867, Verdi utilizaba, esencialmente, una orquesta de a dos – vientos de a pares – y con poca profusión de metales: solo los trombones y las trompas alcanzaban el número 3 y 4, respectivamente, sin agregar cornetas al grupo de trompetas.

La experiencia de Gomes con todas estas transformaciones comenzó con su relación de aprendizaje con Mazzucato. Poco después, esta experiencia se materializaría con la propia orquesta del Scala, escenario de las principales discusiones y experimentaciones de la nueva estética que se instauraba y donde el brasileño estrenaría su *Il Guarany* (1870). A lo largo de toda su carrera, Gomes se mostró muy abierto a esta nueva estética, nutriéndose del modelo sugerido por Mazzucato y del laboratorio favorecido por las producciones de los *grands opéras* de Verdi.

Nos invita a reflexionar que la ausencia de Verdi sumó, y mucho, a la formación del orquestador Carlos Gomes, ya que propició el laboratorio en el que este trabajaría desde los primeros años de su carrera. Una contribución, por lo tanto, crucial, aunque aún poco comentada.

Si, a modo de mera ejemplificación, Gomes hubiera llegado a Italia en otra época, o si estas transformaciones hubieran tardado algún tiempo más en ocurrir, muy probablemente la escritura gomesiana sería diferente, al no contar con un conjunto que la respaldara. Posiblemente, ni siquiera habría sido ejecutada, ya que el gusto de la época quizás no habría permitido tal hazaña proveniente únicamente de Gomes.

RENACIMIENTO INSTRUMENTAL

En oposición a la estética lírica imperante en el panorama musical italiano, el año 1864 estuvo marcado por el retorno a la producción camerística y sinfónica —simbolizado en la creación de la *Società del Quartetto* y reconocido como un “renacimiento instrumental”. Fundada por Arrigo Boito y Tito Ricordi, contó con el apoyo de muchas otras personalidades del ámbito musical, como Franco Faccio y Alberto Mazzucato, y representó uno de los primeros resultados exitosos del movimiento artístico conocido como *scapigliatura*. La *società del quartetto* tenía como propuesta fomentar y difundir el culto a la buena música mediante conciertos públicos y privados, particularmente en el género del cuarteto y la sinfonía²⁸. De hecho, el objetivo se cumplió desde el principio, apareciendo los nombres de Mozart, Beethoven y Mendelssohn ya en su primer programa, fechado el 29 de junio, según el registro de la institución. Como justificación respaldada en su estatuto, leemos:

Todo surge de la reacción, a mediados del siglo, contra el dominio que el melodrama ejercía sobre todo el mundo musical italiano. Un dominio que redujo el espacio de la música instrumental italiana hasta los límites de su desaparición. Actividad sinfónica y de concierto mínima en los teatros, falta de salas de concierto y de conjuntos estables, escasa práctica musical doméstica, ignorancia de lo que ocurre fuera de Italia. No es de sorprender que Beethoven sea casi desconocido y que también se sepa poco de la producción instrumental de Mozart, Haydn, Schubert y Mendelssohn. Solo unos pocos apasionados conocen la música de cámara²⁹³⁰.

La *società del quartetto* nació el mismo año de la llegada de Gomes a Milán y, en aquella época, tenía como principal lugar de presentación la

28 En el original: *Incoraggiare e diffondere il culto della buona musica con pubblici e privati concerti, particolarmente nel genere del Quartetto e della Sinfonia.*

29 En el original: *Tutto nasce dalla reazione, a metà secolo, al dominio che il melodramma esercita sull'intero mondo musicale italiano. Un dominio che ha ristretto lo spazio per la musica strumentale ai limiti della scomparsa. Minima attività sinfonica e concertistica nei teatri, mancanza di sale da concerto e di complessi stabili, scarsa pratica musicale fra le mura domestiche, ignoranza di ciò che succede al di là delle Alpi. Nessuna sorpresa che Beethoven sia semiconosciuto e che poco si sappia anche della produzione strumentale di Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, Mendelssohn. Conoscono la musica da camera solo pochi appassionati.*

30 <http://www.quartettomilano.it/00646/DOCS/YrXXsUFnNN.pdf>

sala del propio conservatorio³¹, un ambiente de fácil acceso para el joven compositor brasileño. La institución sigue siendo muy activa hasta hoy y, gracias a un registro bien preservado del archivo de conciertos desde su fundación – con obras, intérpretes, lugares y horarios bien definidos –, es posible medir la oferta cultural a la que el joven Gomes pudo haber tenido acceso, ya que se trata de la misma institución donde Gomes frecuentaba asiduamente su biblioteca³².

Es de 1868 el registro que marca la llegada de la música de Wagner a la sala del conservatorio. El evento fue organizado por la *Società del quartetto* y presentó la obertura de la ópera *Tannhäuser* el día 14 de mayo a las 14 horas. En los años siguientes se registrará la presencia de oberturas de Wagner en diversos momentos, como *El Buque Fantasma*, *Rienzi* y nuevamente *Tannhäuser*, la gran mayoría de las veces en la sala del conservatorio, un espacio de fácil acceso para Gomes, antes de su estreno de *Il Guarany* en el Teatro alla Scala. También antes de este estreno, la sala del conservatorio contará con presentaciones de las sinfonías 5, 6 y 7 de Beethoven, la sinfonía 4 de Mendelssohn, oberturas de Berlioz y Weber, entre otras obras.

Esta es la Milán que Carlos Gomes encuentra cuando inicia sus estudios y su carrera como compositor en la península itálica. Un escenario profundamente arraigado en el melodrama lírico, pero que ya se inclinaba hacia el terreno de la música instrumental, sediento de novedades en el género sinfónico y de una escritura orquestal más elaborada.

El musicólogo Antonio Rostagno, cuestionando los motivos que llevaron a Verdi a componer sinfonías para sustituir los preludios originales de las óperas *La Forza del destino* y *Aida*, nos presenta como clave de su argumentación el hecho de que ambos estrenos estuvieran planeados para Milán:

Con la revisión de *La Forza del destino*, Verdi regresaba al Teatro alla Scala después de veinticinco años de ausencia; el compositor sabía que regresaba a un ambiente evolucionado, que exigía un producto acorde con su propia cultura musical, entendida también como símbolo de prestigio social. La nueva sinfonía representaba un mensaje directo, sobre todo, a la parte más inteligente de aquel ambiente. La misma explicación vale, de modo aún más acentuado, para la sinfonía de *Aida* (Rostagno en: Studi Verdiani, 1999, v. 14, p. 12).

³¹ El lugar de las presentaciones, así como el repertorio y los artistas invitados, están debidamente registrados en el sitio web de la *Società del quartetto*.

³² El archivo puede consultarse en el sitio web de la *Società del quartetto*: <https://www.quartettomilano.it/il-quartetto/>

Y más adelante:

Las dos sinfonías de Verdi son también una respuesta, en el ámbito de la composición instrumental, a esas amenazadoras iniciativas y, al mismo tiempo, un número reservado para la nueva función del director, para la orquesta renovada y para un nuevo público que ahora demostraba mayor interés por este componente del espectáculo (Rostagno en: Studi Verdiani, 1999, v. 14, p. 14).

El contexto nos permite suponer el motivo de la gran insistencia de Gomes en el género de la obertura en sus óperas, como en el caso de la sustitución del preludio de *Il Guarany* por la conocida sinfonía, aun cuando ya había asegurado el éxito y la aceptación de la ópera el año anterior. O incluso en el caso de *Fosca*, que recibió tres versiones distintas con una creciente autonomía instrumental, aunque este no pareciera ser el motivo del rechazo por parte del público italiano.

Rostagno (1999), en su estudio, sostiene que Verdi se veía obligado por el escenario italiano a escribir oberturas más elaboradas para sus estrenos milaneses. Una exigencia que ya era sentida por el público y por la crítica italiana en el contexto de este renacimiento orquestal. En el caso de Gomes, a diferencia de lo que ocurría con Verdi, el público podía contar siempre con una escritura orquestal actualizada al frente de sus óperas. Sus preludios y sinfonías ocupaban un lugar seguro en el territorio milanés y, tratándose del compositor campineiro, ya inclinado hacia esta tarea, la expectativa por una escritura sinfónica elocuente era siempre un elemento presente.

LA PRESENCIA DE LA TRADICIÓN ORQUESTAL ITALIANA EN LA ESCRITURA DE CARLOS GOMES

La música italiana durante un tiempo considerable centró su atención en el dominio de la melodía, permaneciendo cerrada a las novedades orquestales extranjeras y retrasando la evolución de una escritura orquestal italiana menos subordinada al canto. Un retraso que Gian Francesco Malipiero, compositor y musicólogo italiano del siglo XX, denominó *mal di melodramma*.

En la primera mitad del siglo XIX, las enseñanzas italianas de composición para orquesta —incluyendo orquestación, instrumentación y directrices sobre el uso de la armonía y el contrapunto en la distribución de las partes instrumentales— se resumían en traducciones de tratados clásicos de prestigio o en publicaciones de tratados italianos modernos de contenido esencialmente clásico. Los materiales disponibles para el estudio de esta disciplina eran escasos, y su análisis revela un organismo orquestal sujeto a dos tareas principales: esclarecer la melodía de la obra —presentándola, reforzándola, variándola o dialogando con el canto mediante los *raddoppiamenti*— y contextualizar las diversas situaciones narradas por los cantantes, es decir, música descriptiva.

Se trata de tratados que buscan cuidadosamente la mejor escritura posible para las cuerdas —consideradas por la crítica milanesa como el timbre que mejor se fusiona con la voz humana—, que valoran el equilibrio entre los grupos (cuerdas y vientos) y que exponen las múltiples posibilidades de efectos obtenidos por el conjunto orquestal (*sforzatti*, *fp*, acentuaciones en partes débiles del tiempo). Aunque, a primera vista, podían parecer atrasados en la época de Gomes, estos estándares se mantuvieron durante largo tiempo, siendo absorbidos y deseados por la enseñanza orquestal italiana, como veremos más adelante. Analizar estos documentos, más que transitar por esta tradición, significa relacionarse con la escritura del joven compositor campineiro y conocer al artista que se apropia de este modelo de escritura orquestal.

Para un recorte de la trayectoria de Gomes como estudiante de música bajo el modelo milanés, conviene considerar los tres principales tratados de composición para orquesta publicados en Milán: *Il Maestro di composizione*, de Bonifazio Asioli; *Corso di composizione musicale*, de Anton Reicha (traducción de L. Rossi); y *Grande trattato di strumentazione ed orchestrazione moderne*, de Hector Berlioz (traducido por A. Mazzucato).

El primero, original en italiano, y los dos últimos, escritos en francés y traducidos al italiano —todos publicados en Milán por Ricordi—, constituyen directrices muy presentes en la escritura de Gomes, al menos hasta *Maria Tudor* (1879), y que, en menor medida, se reflejarán en *Condor*. Estos fueron algunos de los tratados adoptados por el profesorado del Conservatorio de Milán, parte del cual ejerció como mentores particulares de Gomes, como Rossi y Mazzucato. No debe perderse de vista que Gomes asimila este modelo, agradando a los italianos a su gusto en obras como *Il Guarany* y, principalmente, *Salvator Rosa*.

No debe ignorarse que Carlos Gomes fue un compositor del período de transición y, por lo tanto, este patrón de escritura dialogará con nuevos experimentos en su inventiva, absorbiendo, en su caso específico, las novedades francesas en el campo de la instrumentación y orquestación provenientes del *grand opéra* —lutería, idiomatismo y procedimientos compositivos— así como la mencionada tradición italiana, estética con la que Gomes se familiariza incluso en suelo brasileño mediante obras y producciones musicales allí consumidas.

Il Maestro di composizione —publicado en Milán alrededor de 1836 por Bonifazio Asioli— se encuentra entre los principales documentos disponibles para la investigación de la música orquestal italiana de la primera mitad del siglo XIX. La obra es importante no solo por su contenido, sino también por su carácter pionero, en un momento de escasos materiales en lengua italiana para un conservatorio recién inaugurado en Milán. Nos referimos al *Conservatorio Regio di Milano*, cuyo primer director fue el propio tratadista, contribuyendo principalmente al ensino con sus diversos tratados de canto, armonía, solfeo, contrapunto y composición. Más tarde, en este mismo conservatorio, ocuparán el cargo de director Lauro Rossi y Alberto Mazzucato.

En el tratado de Asioli, los conocimientos sobre la manera de escribir para orquesta se encuentran en el III libro de su obra *Il Maestro di composizione*. El contenido comienza con pequeñas indicaciones sobre instrumentación

y métrica, destinadas a la correcta colocación del texto en la música. Bien ilustrado con ejemplos de la literatura orquestal —en su mayoría del período clásico—, la principal preocupación del autor reside en la ecualización de las partes para la valorización de la melodía y el sostenimiento del canto mediante los timbres de la orquesta. Se presentan múltiples directrices para reforzar este parámetro musical en los arcos o vientos, con tratamientos diferenciados según las tesituras agudas, medias o graves de la orquesta.

La melodía del canto, reforzada por los instrumentos de viento en octavas superiores (y lo mismo ocurriría si fueran inferiores), adquiere la fuerza necesaria para prevalecer sobre los sonidos graves, veloces y marcados del cuarteto de cuerdas, que expresan la auténtica situación vivida por el actor³³ (Asioli, n.d., p. 54). [...] La parte melódica del bajo, no suficientemente distinguible debido a la masa armónica superpuesta, se ve reforzada por diversas octavas superiores por parte del compositor, con la intención de atraer la atención del oyente³⁴ (Asioli, n.d., p. 72).

Al analizar fragmentos de Rossini ilustrado en su tratado, Asioli considera que la escala cromática ascendente en el bajo constituye la melodía del pasaje, por lo tanto, la línea que debe ser destacada. Según Asioli, por este motivo es duplicada por fagotes, trombones y cuerdas graves. El tratadista entiende que la armonía ahogaría esta escala cromática en ausencia de duplicaciones, un cuidado constante que el estudiante de orquestación debe tener. Las duplicaciones por clarinetes, violas y segundos violines aportan únicamente un “brillo” adicional, según Asioli. Coincidentemente, el tratado de Reicha aconseja que, cuando la melodía se encuentre en el bajo, se deben evitar duplicaciones en octavas superiores. En los casos en que se desee conferir mayor brillo, entonces debe duplicarse por instrumentos en regiones intermedias.

Como se mencionó, la otra función importante asignada a la orquesta es presentarla como un competente organismo de descripción del drama, capaz de contextualizar las diversas escenas narradas o experimentadas por los cantantes, tales como el amanecer, el sueño, el caos, el galope de caballos, el canto de los pájaros, las aguas, entre otras situaciones. El tratadista

33 En el original: *La melodia del Canto rinforzata dagl' istromenti da fiato con ottave superiori, (e lo stesso succederebbe se fossero inferiori) acquista quella forza che basta per campeggiare sopra i suoni gravi, veloci e marcati del quartetto, il quale esprime la cruda situazione dell' Attore.*

34 En el original: *La parte melodica del basso non abbastanza distinta a cagione dell' ammasso sovrastante d'armonia, dall' Autore vien rinforzata con diverse ottave superiori onde richiamare su di questa l' attenzione dell' uditore.*

realiza una lista de ejemplos seguida de un breve análisis, ocupándose en demostrar los efectos que pueden lograrse mediante el conjunto musical. Curiosamente, el concepto de colorido orquestal está directamente asociado a efectos de dinámica (*sforzato*, *crescendi*) y articulación (*staccato*), según las explicaciones de Asioli (n.d., p. 69):

El *sforzato* seguido del piano del cuarteto de cuerdas sería suficiente para dar un fuerte colorido a la orquesta, pero si a estos se añadieran los golpes fuertes y bien *staccati* de los instrumentos de viento, entonces el colorido resultará aún mayor, al permitir que el cantante sea escuchado sin la orquesta durante un breve espacio de tiempo³⁵.

El otro tratado que merece mención es el de Anton Reicha, compositor checo nacionalizado francés. Se estableció como docente en el Conservatorio de París y, entre sus varios alumnos, se menciona a Hector Berlioz. El tratado de Reicha fue publicado por primera vez en 1817 y traducido del francés al italiano por Luigi Felice Rossi, aproximadamente en 1839³⁶. Cabe aclarar que existen dos importantes músicos italianos de apellido Rossi: Luigi y Lauro. El primero es el traductor del mencionado tratado, pero nunca dio lecciones musicales a Gomes. El segundo fue el conocido profesor de Gomes.

La unión de las masas de todas las secciones de la orquesta puede emplearse en la Obertura, en las Sinfonías, en los Ritornelli de las arias y de las piezas concertantes, en los coros, en la música pantomímica y danzas, en las marchas triunfales y, finalmente, siempre que se trate de producir grandes efectos y de representar imágenes fuertes³⁷ (Reicha, n. d., p. 272).

En Corso di Composizione Musicale, la orquesta también es reconocida por su gran eficacia para la creación de efectos, y el timbre de los instrumentos empleados se utiliza con fuerte analogía a la voz humana. Es curioso notar que en la traducción italiana el término *melodia* en la orquesta se sustituye por el término *canto*, aun cuando el conjunto orquestal no esté acompañando a cantantes. Esta analogía entre voces e instrumentos es algo muy común en la escritura de Gomes y se comenta en el tercer capítulo de esta disertación.

35 En el original: Lo sforzato seguito dal piano del quartetto sarebbe sufficiente per dare un forte colorito all' Orchestra, ma se vi si aggiugneranno i tocchi forti e bem staccati degl' istromenti da fiato, allora il colorito diverrà maggiore e lascerà al Cantante qualche piccolo intervallo di tempo onde farsi sentire malgrado l' Orchestra.

36 No hay una fecha precisa en el documento.

37 En el original: Le masse d' orchestra riunite possono impiegarsi nelle Overture, nelle Sinfonie, nei ritornelli delle arie e dei pezzi concertati, nei cori, nella musica pantomimica e nei ballabili, nelle marcie trionfali, ed infine dovunque si tratta di produrre dei grandi effetti, e di rappresentare dell' immagini forti.

Al igual que Asiola, Reicha sostiene una preocupación continua por el equilibrio de las partes con el principal propósito de no sofocar la melodía, sugiriendo, cuando es necesario, raddoppiare la línea de la melodía con otros instrumentos. Son procedimientos ampliamente distribuidos en la escritura de Gomes. En determinado ejemplo, Reicha aclara:

Aquí, la melodía se realiza por la mitad de la masa orquestal, con el fin de hacerla más evidente. En este último ejemplo, la parte grave, ejecutada por un solo fagot, sería extremadamente débil y se sugiere reforzarla, ya sea con un contrabajo o con un trombón³⁸ (Reicha, n.d., p. 240).

Para mantener una buena escritura orquestal, Reicha refuerza su explicación sobre el tratamiento de la melodía en la orquesta duplicándola en octavas con tantos instrumentos como sean necesarios para su predominio o para aumentar el brillo en melodías de tesitura baja, algo muy familiar en la escritura de *Il Guarany* o *Salvator Rosa* (Figura X). Haciendo una buena armonía para el acompañamiento, las explicaciones que siguen en el tratado de Reicha se concentran en los diversos resultados posibles mediante la técnica de duplicación de la melodía: Cuando la parte del canto [melodía] está en el bajo, casi siempre se evita duplicarla con la parte superior; pero si se pretende hacerla brillar más, debe reforzarse con las partes intermedias³⁹ (Reicha, n.d., p. 241).

38 En el original: Qui la parte cantante viene eseguita dalla metà della massa, allo scopo di renderla più appariscente. In quest' ultimo esempio la parte grave, eseguita da un solo Fagotto, sarebbe troppo debole, e vorrebbe essere rinforzata o da un Contrabasso o da un Trombone.

39 En el original: Quando il tratto di canto è nel Basso, come nell' esempio seguente, si evita quasi sempre il raddoppiarlo colla parte superiore; ma se si vuole farlo brillare maggiormente, lo si rinforzerà colle parti intermedie.

Fig. 1 - Las diversas duplicaciones de la melodía en Gomes. Procedimiento común en la tradición del melodrama italiano de la primera mitad del siglo XIX.

Il Guarany

The image shows a page from a musical score for the opera 'Il Guarany'. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The score is marked 'Allegro' and 'espressivo'. Red arrows and a box labeled 'H' highlight specific melodic duplications across the staves. The staves include Flauto, Oboe, Clarineti in Sib, Fagotti, Corni in Mi, Trombe in Sib, Violini I and II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score is marked 'Allegro' and 'espressivo'.

La apertura de la península itálica a una nueva estética en el ámbito de la disciplina de orquestación tiene como hito *el Grande Trattato di Istrumentazione e d'Orchestrazione Moderne* de Hector Berlioz. El documento se vuelve accesible en Milán a partir de 1846⁴⁰ gracias a Alberto Mazzucato, quien lo traduce al italiano y lo publica con la editorial Ricordi⁴¹ – aproximadamente dos años después de la publicación original francesa en 1843-44⁴³.

40 La fecha de esta publicación fue proporcionada por Ricordi y se encuentra divulgada en su catálogo, además de estar confirmada por el musicólogo Renato Meucci. El tratado fue dividido en siete fascículos, publicados en el siguiente orden: 1846 (fascículos 1 y 2) y 1847 (fascículos 3, 4, 5, 6 y 7).

41 Alberto Mazzucato (1813-1877) fue una figura importante en la cultura musical italiana. Además de compositor, crítico musical, redactor de la *Gazzetta Musicale di Milano* y pedagogo respetado, fue maestro direttore y concertatore de la Orquesta de la Scala de Milán, desempeñándose en estos cargos entre 1859 y 1868. Se le debe prestar especial atención al considerar que también desempeñó un papel relevante en la formación del joven Carlos Gomes en Italia, inmediatamente después de la conclusión de los estudios particulares del campineiro con Lauro Rossi.

42 El documento utilizado para este estudio fue aquel con revisión y apéndice de Ettore Panizza (1912), donde se respeta la traducción y notas de Mazzucato. El documento, ya en su prefacio, registra: 'Abbiamo quindi rispettato – ed era doveroso il farlo – il testo di Berlioz, tradotto in italiano da quell'insigne matematico e musicista che fue il maestro Alberto Mazzucato' (BERLIOZ; PANIZZA, 1912, prefacio).

43 Un breve intervalo de tiempo, sobre todo si consideramos que el tratado de Reicha fue traducido y

De hecho, el documento respeta la traducción de Mazzucato y nos enriquece con las notas a pie de página del profesor de Gomes, proporcionando registros valiosos sobre su época. También nos aclara, desde la perspectiva de Mazzucato, las diversas dificultades presentes en las orquestas italianas, incluso en aquellas pertenecientes a los principales teatros de Milán. Son observaciones importantes, no solo por la contribución del profesor de Gomes al tema, sino también por las comparaciones que Mazzucato realiza de la realidad orquestal de dos distintas culturas musicales: la francesa y la italiana.

El contacto de Gomes con estas actualizaciones francesas también puede percibirse por el regreso de Verdi al escenario del Scala, como ya se comentó, protagonizando adaptaciones consistentes siempre perceptibles en la orquesta scaligera en las producciones de sus óperas y *grands opéras* estrenadas fuera de Italia. Un beneficio experimentado por Gomes, que, en la misma época y repetidas veces, subía al escenario del mismo teatro con sus propias producciones.

La *Gazzetta Musicale di Milano* da testimonio de la llegada del mencionado tratado, divulgando el 5 de abril de 1846 su contenido y sugiriendo algunos esclarecimientos sobre la importancia del documento para esa fase de la orquestación en la península. Además de las novedades desde el punto de vista de la luthería – nuevos instrumentos y mecanismos –, trae una ampliación de las posibilidades idiomáticas de los instrumentos de la orquesta, en especial en el caso de los metales, un grupo aún bastante desconocido en sus capacidades comunicativas. Testimonios de aquella época nos aclaran que la llegada de este documento fue oportuna, como veremos con Luigi Ferdinando Casamorata en la *Gazzetta*, facilitando un tema demasiado discutido en el escenario orquestal italiano.

No por interés en la música francesa, sino exclusivamente por interés en la actualización de la música moderna, el documento es bien recibido – nombre que el tratado lleva ya en su título. También por las novedades en el tratamiento de la orquesta en sus potencialidades dramáticas, asunto de constante reflexión por la crítica milanesa al analizar los *grands opéras* que se introducían en los escenarios italianos.

En 1846 y 1847, año de la traducción y publicación del *Grande Trattato* de Berlioz, Luigi Ferdinando Casamorata adelanta en la *Gazzetta Musicale di Milano* un resumen de la obra. Abordando las diversas partes del documento, considera:

publicado en Italia únicamente dos décadas después.

El propósito de Berlioz al escribir la obra, cuya ilustración y crítica dedico a estas palabras, no fue el de trazar la historia de todos los instrumentos que se han utilizado desde el resurgimiento, o mejor, desde la invención del arte moderno, como ya lo advertí, sino de describir su uso, tal y como hoy se aplican en la música⁴⁴ (Gazzetta Musicale di Milano, 1846, n° 32, p. 249).

Y al año siguiente:

Toda esta parte de la obra de Berlioz está, como siempre, muy bien y ricamente tratada: se expone el instrumento, la extensión de su respectiva escala, la especialidad de su manejo, y el modo más conveniente de emplear el propio instrumento en función del carácter particular de su expresión. Todo se demuestra e ilustra con la habitual riqueza de ejemplos: si en uno de estos ejemplos extraídos de la *Sinfonía Fantástica* del autor puede parecer algo metafísica la expresión que se pretende obtener del corno inglés, en general todos los demás son bellísimos y apropiados, especialmente aquellos tomados de las obras de Beethoven y Meyerbeer. Esta parte también está provista de breves anotaciones del traductor⁴⁵ (Gazzetta Musicale di Milano, 1847, N° 29, p. 227).

Ese mismo año, 1847, nos encontramos con otra evidencia de los problemas enfrentados por el “atraso” en la orquestación italiana. Esta vez, Verdi es elogiado por la crítica respecto a su orquestación en la ópera *Macbeth*, por su inteligencia y sensibilidad al finalmente evitar el “abuso de las duplicaciones de melodía” – según Casamorata, un gran problema del atraso en la orquestación italiana. Musicólogo y crítico musical, Casamorata (1807-1881) observa en el mismo año del estreno de la ópera:

Si muchísimos elogios siempre supieron reconocer a Verdi por este lado, mucho se debe a su *Macbeth*, en el cual se acercó aún más a la perfección. Es lamentable cómo tantas veces

44 En el original: *Scopo di Berlioz nello scrivere l'opera, alla illustrazione e critica della quale sono dedicate queste mie parole, non fu quello di tessere una storia di tutti gli strumenti che si sono usati dopo il Risorgimento, o meglio dopo l'invenzione dell'arte moderna, come già lo avvertii, ma di descrivere l'impiego di essi, tali e quali oggi si adottano nella musica.*

45 En el original: *Tutta questa parte dell' opera del Berlioz è al solito assai bene e riccamente trattata: vi si espone, strumento per strumento, la estensione della rispettiva scala, la specialità del maneggio, il più conveniente modo d' impiegare lo strumento stesso, dipendentemente dallo speciale carattere della sua espressione. Il tutto è dimostrato ed illustrato com la solita ricchezza di esempj: se in uno di questi, tratto dalla sinfonia fantastica dell' autore, parrà a molti che sia un poco troppo metafisica la espressione che si pretende ottenere dal corno inglese, bellissimi in generale e sommamente appropriati sono tutti gli altri, specialmente quelli tratti dalle opere di Beethoven e di Meyerbeer. Anche questa parte è corredata di brevi annotazioni del traduttore [...]*

maestros que imaginan muy bien sus composiciones, hablando abstractamente, [...] fallan luego en todos los efectos, y sus buenas intenciones se pierden por culpa de una desafortunada instrumentación [...] Es algo inevitable y que debe considerarse como principio fundamental de una teoría sobre una materia muy actual: acompañar el canto con duplicaciones instrumentales al unísono o en octava es, a grandes rasgos, destruir la supremacía del canto, la individualidad del cantante⁴⁶ (Gazzetta Musicale di Milano, 1847, N° 22, p. 172-173).

La duplicación de la melodía por las secciones de la orquesta, según Casamorata, se justificaba en la época en que el canto aún no contaba con una escuela bien consolidada o un arte bien definido. Con raras excepciones, el procedimiento de *raddoppiare la melodia* podía utilizarse, siempre con mucha cautela. La duplicación de la melodía por las secciones de la orquesta, según Casamorata, se justificaba en la época en que el canto aún no contaba con una escuela bien consolidada ni un arte propiamente definido. Con raras excepciones, el procedimiento de *raddoppiare la melodia* podía utilizarse, siempre con mucha cautela:

Antes de que la melodía adoptara formas distintas, cuando la parte cantante no era más que una de las partes reales de la armonía, los instrumentos que la acompañaban solían duplicar esa parte al unísono o en octava [...], pero cuando la melodía comenzó a adquirir una fisonomía mejor definida, cuando surge el arte del canto propiamente dicho, se siente la necesidad de liberar al cantante de la constricción de los instrumentos que lo mantenían tan encadenado (Gazzetta Musicale di Milano, 1847, N° 22, p. 173).

Frente a estos hechos, es posible notar que el escenario apuntaba hacia una renovación. El sistema de orquestación atravesaba considerables transformaciones, ampliamente discutidas por su escritura y estructura en sus diversos segmentos, distanciándose de lo presentado en otros tratados de orquestación, como los de Reicha y Ascoli – *Corso di composizione musicale y Il maestro compositore*, respectivamente –, documentos que tanto

⁴⁶ En el original: *Se moltissime laudi ha saputo sempre meritare il Verdi per questo lato, moltissime poi gli se ne debbono pel suo Macbeth, in cui si è avvicinato anche più d' appresso alla perfezione. È lacrimevole il vedere come non di rado maestri che benissimo immaginano le loro composizioni, astrattamente parlando, [...] faliscono poi del tutto l'effetto, e le loro buone intenzioni vanno perdute per colpa di un' infelice strumentazione[...]. È un fatto ineluttabile e da ritenersi come principio fondamentale di una teoria sulla materia che ci occupa presentemente, che l'accompagnare il canto con raddoppio strumentale all'unisono o all' otava, è, generalmente parlando, distruggere la supremazia del canto, la individualità artistica del cantore.*

incentivaron las duplicaciones de la melodía. Mazzucato, en 1844, registraba en la Gazzetta respecto a la conservación de una tradición ya obsoleta:

Y todos estos males siempre derivan de aquellas tradiciones y hábitos aún venerados: todo por la única razón de que hace cincuenta años se hacía así. Así hacía mi padre, así hacía mi abuelo, así haremos nosotros también. Pero si así hacían nuestros padres, entonces limitémonos a ejecutar únicamente músicas de sus épocas, y no continuemos, por otro lado, traicionando tantas obras de arte modernas, en la mayoría de los casos respecto a los efectos de esta o aquella masa sonora. ¡Oh! ¡Las masas sonoras! He aquí el mayor y principal de todos los efectos musicales (Gazzetta Musicale di Milano, 1844, N° 13, p. 53).

Son hechos como estos los que nos permiten medir el impacto y los beneficios ocasionados con la llegada del tratado de Berlioz a Italia y, aunque de manera indirecta, en la escritura de Gomes. Indirectamente, porque, como ya sabemos, el tratado de Berlioz alcanzará a Gomes al menos a través de Mazzucato, con sus inquietudes respecto a las transformaciones en las orquestas teatrales. Además, el nivel de absorción y la facilidad de aceptación por parte de Gomes de esta nueva estética demuestra su propia inclinación hacia una escritura orquestal más elaborada, mientras que muchos de sus contemporáneos italianos resistían al nuevo modelo, como es el caso de Lauro Rossi.

La aproximación sobre el uso del *ottavino* como solista, la amplia utilización de cuatro trompas, la agilidad y redondez en el empleo de dos *cornette a pistoni* asociadas a dos trompetas, nuevas sugerencias de aplicación de los instrumentos de percusión, entre otras novedades y aclaraciones, son enseñanzas que, en conjunto con los tratados mencionados, coexistieron durante largo tiempo en Italia, formando la tradición orquestal que Gomes conocerá, experimentará y con la que se fortalecerá. Tradición orquestal claramente presente en sus primeras obras y que no dejará de resonar en las últimas.

Como la mayor prueba de la familiaridad de Gomes con toda esta efervescencia italiana de su época, así como de su inteligencia para atender a las dos principales estéticas imperantes –italiana y francesa– basta analizar el contexto de su ópera *Salvator Rosa*, compuesta en 1874. Gomes inicia su producción operística en Italia con dos trabajos bien vinculados a las

novedades orquestales francesas: *Il Guarany* y *Fosca*. Sin embargo, cuando necesita recurrir a una escritura más cercana a los modelos italianos tras la difícil aceptación de *Fosca*, Gomes en muy poco tiempo coloca *Salvator Rosa* en los escenarios – el intervalo más breve de todas las composiciones operísticas de Gomes.

Esta ópera, escrita más cercana a las convenciones italianas, reconquista al público, rescatando su imagen y otorgándole dividendos que ninguna otra obra le había concedido. Las huellas de la tradición italiana en su aclamado *Salvator Rosa* se evidencian desde la elección del conjunto orquestal. En los primeros compases de su sinfonía, Gomes opta por trompas en una misma afinación, una sección de trompetas sin cornetas – única ópera italiana en la que Gomes no las emplea –, dos timbales con *accordatura* al estilo del período clásico, además de una escritura que privilegia maderas por pares. Ni siquiera su primera ópera estaba en moldes tan “atrasados” como su *Salvator Rosa* (Figura 2).

Fig. 2 - Primeros compases de la sinfonía de la ópera *Salvator Rosa*, 1874.

SALVATOR ROSA
Sinfonia
A. CARLOS GOMES

Andantino

Flauti

Oboi

Clarineti Bb

Fagotti

Corni in F

Corni in F

Trombe in F

Tromboni

Timpani a due

Grancassa

Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

El resultado de esta tradición heterogénea no se percibirá únicamente en los dos modelos estéticos de dos escuelas –la italiana y la francesa–, sino también en dos épocas: el clasicismo y el romanticismo occidental. Siguiendo el modelo establecido por los tratados de orquestación, la orquesta del período clásico en los países de lengua alemana tiene como principales ejemplos las sinfonías de Haydn y Mozart, hasta llegar a los compositores de frontera –entre clasicismo y romanticismo–, como Beethoven y Weber. Todos estos nombres fueron mencionados por Berlioz en su tratado como modelo de proporciones orquestales (Berlioz, Panizza, 1912, p. 112).

Se observa una trayectoria peculiar en Gomes en la manipulación de su paleta orquestal cuando lo analizamos como orquestador. Como demostración de su vena romántica en lo que respecta al efectivo orquestal, notamos en la sección de metales su preferencia por un equilibrio en cuartetos: el grupo de trompas (4 trompas), el de trombones (3 trombones + 1 *cimbasso*) y el de trompetas (2 cornetas + 2 trompetas). En contrapartida, percibimos una disposición clásica en la sección de maderas, ya que con frecuencia Gomes favorece una escritura a dúo, incluso cuando incorpora un tercer instrumento en cada familia. La mayoría de las veces, este será ejecutado por el segundo instrumentista. Por lo tanto, su incorporación del flautín, el corno inglés y el clarinete bajo no debe confundirse con una orquesta tradicional “a tres”.

Con estos datos se percibe cuán singular es la utilización de la orquesta en Gomes y la seguridad en el perfil sonoro perseguido por el artista.

PROCEDIMIENTOS COMPOSICIONALES: INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN EN ANTONIO CARLOS GOMES

Antes de cualquier observación acerca de la escritura orquestal de Antônio Carlos Gomes, debemos considerar que no se trata solamente de un compositor brasileño del siglo XIX, sino de un artista cuyo mayor campo de expresión se dio en el universo lírico. Hablar de lírica es hablar de voces y, sin titubeos, Carlos Gomes constituye un tema de relevancia en este ámbito. En una época consagrada al melodrama, y con la predilección de un amplio público por cultivar los patrones establecidos por el bel canto, sobrevivir en la Italia de aquellos días sin ser un gran melodista habría resultado una tarea bastante difícil – por no decir imposible.

El estudio de su proceso de orquestación parece revelarnos a un artista inquieto, persistente y bien provisto de un métier conquistado gracias a la estrecha relación entre los lenguajes instrumentales y vocales. Su trayectoria muestra, además, a un creador profundamente interesado en la plataforma orquestal, sosteniendo sus ambiciones instrumentales incluso en un territorio en fuerte comunión con el melodrama lírico.

No resulta exagerado afirmar que la importancia atribuida por Carlos Gomes al género de la obertura favorece, en cierto modo, su desprendimiento de la perspectiva estrictamente operística y le confiere un carácter totalmente independiente. Un género que podría ser entendido, con facilidad, como uno de los primeros repertorios de contornos sinfónicos de un compositor brasileño (Nogueira, 2006).

El tratamiento otorgado a esas oberturas – preludios o sinfonías – nos revela su principal laboratorio orquestal, de fundamental importancia para la manifestación de su quehacer artístico, lo que se justifica en las modificaciones

que realizaba en las oberturas de sus óperas en una constante búsqueda de perfeccionamiento respecto a la versión anterior. A través de este laboratorio no solo se crea la ambientación o se presentan en sucesión los principales temas de las óperas – obertura pot-pourri –, sino que la pieza adquiere vida propia, como primer articulador del espectáculo lírico que está por comenzar, en la voz de la orquesta.

Al mismo tiempo, se trata de una orquesta no limitada a los dictámenes instrumentales de la época, sino inclinada hacia el terreno lírico, asumiendo un nuevo envoltorio. A partir de ello, observamos que un conjunto orquestal en manos de un operista con fuertes inclinaciones instrumentales recibe un tratamiento diferenciado.

La orquesta de Gomes acompaña el crecimiento y la evolución ya mencionados en los capítulos anteriores, obedeciendo a las necesidades del drama y asimilando las novedades de la *grand opéra* – ávida por la materialización de efectos musicales y grandes escenas. Ya no se trata de pequeños ensembles con importancia limitada a los recitativi secchi u otros acompañamientos: la orquesta comienza a ganar voz propia, y su timbre y personalidad siguen la evolución del drama. El bel canto ya pertenecía al pasado en la Italia de la época de Gomes y, en consecuencia, la sonoridad orquestal debía acompañar al nuevo modelo vocal: peso y oscuridad en lugar de brillo y ligereza. La declamación pasó a ser preferida frente al canto virtuosístico.

En este contexto, el *chiaroscuro* representaba el principal modelo adoptado por el canto lírico del siglo XIX. Su búsqueda del redondeamiento, robustez y mantenimiento del brillo tanto en los agudos como en los graves, sin grandes diferencias de timbre y color en las diversas regiones de la voz humana, era lo que mejor expresaba el material vocal exigido por el drama de la época. La ganancia de sonoridades oscuras en la voz y el equilibrio de un brillo uniforme desde los graves hasta los agudos pasó a ser de gran relevancia para los cantantes – tanto solistas como coristas –, junto con una mayor participación del vibrato para potenciar la expresividad: una escuela aún incipiente que recibió mayores aclaraciones con Manuel García. Según Fernandes (2009), la investigación sobre el timbre vocal evolucionó notablemente en Italia tras la publicación del tratado de García, titulado *Traité complet sur l'Art du Chant*, en 1841.

No por casualidad, este texto fue traducido por Alberto Mazzucato – entonces profesor de canto del conservatorio⁴⁷ – a la lengua italiana y publicado por Ricordi al año siguiente. Aunque García no fue el primero en tratar el tema, este método fue adoptado por el *Conservatorio Regio di Milano* y enseñado por el propio maestro de Gomes, lo que otorga un valor especial a este estudio.

La homogeneización en la extensión, o al menos en la tesitura, del cantante, principalmente en las regiones intermedias – *zona di passaggio* – nos remite a lo ya expuesto, cuando se demostró que la evolución de la orquesta necesitó reaccionar a la deficiencia de las sonoridades medias y graves – violas, violonchelos y contrabajos – con el fin de oscurecer aún más la sonoridad orquestal y aumentar su proyección, situación semejante a las transformaciones por las que atravesaba el timbre vocal. Aquí no se trata de determinar si la orquesta sufrió modificaciones en función del canto, o si el canto se transformó en función de las orquestas, que se volvían cada vez más numerosas, sino de considerar la participación mutua y estrecha de ambos, muchas veces en relación con libretos cada vez más dramáticos (Stanley, 1980).

Verdi, como mejor ejemplo de la evolución de los timbres entre voz y orquesta, inicia su carrera operística bajo la influencia de Rossini, Bellini y Donizetti, operistas belcantistas. Las voces verdianas, en consecuencia, presentaban agilidad y brillo – correspondidos por la orquesta. A medida que alcanza su madurez artística, especialmente en sus últimas óperas, los papeles vocales de Verdi se tornan esencialmente más lentos, pesados y sombríos. Análogamente, esto sucede con su orquesta.

Lo mismo pudo haber ocurrido con Gomes, quien no podía servirse de pequeñas y ligeras orquestas frente a papeles femeninos con personalidades tan complejas, temibles, inestables y problemáticas como aquellas presentes en los libretos de sus óperas.

La analogía vocal con la sonoridad orquestal puede percibirse en Carlos Gomes también por la elección de los instrumentos solistas en su habitual *cantabile espressivo*. Grande es la preferencia de Gomes por los timbres más próximos a la voz humana, como el timbre baritonal de la sección de violonchelos – *voce di petto* – con amplio recurso al vibrato. O bien, cuando se suma el fagot en registros más agudos, con el fin de intensificar la pungencia dramática y el pathos de esa combinación sonora. En lo que

⁴⁷ Indicado en el frontispicio de la traducción del tratado.

respecta al timbre de los violonchelos como la sección solista más frecuente en los *cantabili* de los preludios y sinfonías de Carlos Gomes, no podemos olvidar lo ya señalado por el propio maestro de Gomes acerca de los nuevos modelos sonoros de su época:

Es imposible describir el efecto que produce en masa aquella bella voz intermedia en la gran Orquesta. En fin, los violonchelos tratados de la loable manera que se emplea en las obras modernas corresponden a la verdadera voz cantante de los instrumentos de arco⁴⁸ (Gazzetta Musicale di Milano, 1844, N° 13, p. 52).

A ello se suma su preocupación y experimentación con nuevas combinaciones tímbricas en la orquesta, que pueden significar, además de la búsqueda de nuevos colores, una aproximación a las peculiaridades vocales en todas sus formas, exaltando la homogeneidad y disminuyendo la distancia que separa el timbre instrumental del vocal – pues, en última instancia, los timbres puros exaltan las individualidades. Como artista activo en la lírica italiana, Carlos Gomes asimiló esta cuestión de manera significativa. Sin embargo, hablar de orquestación implica analizar los resultados de las relaciones instrumentales dentro de los naipes, de los grupos y, en el caso de Gomes, también en correspondencia con el trato vocal: un universo fértil en nuevas posibilidades y un recurso adicional de intensificación del drama.

El contacto con las voces y la orquesta en la formación de Gomes remonta a los primeros años del joven artista en el grupo de su padre, como se relató en el capítulo I de este trabajo. Manoel José Gomes, en su función de maestro de capilla, asumió la dirección de una orquesta y de un coro que, aunque aún en proceso de estructuración en sus primeros años, se consolidarían en el transcurso de los siguientes, como lo evidencia su acervo musical.

Carlos Gomes nace cuando su padre ya llevaba unos quince años en el cargo. A ello se suman los años que transcurrieron hasta que el joven Tónico comenzó a actuar activamente en el conjunto, lo que nos lleva a suponer que el joven Gomes, desde su primer contacto, conoció un grupo ya consolidado. Al iniciar su formación en Río de Janeiro, Gomes ya gozaba de una sólida experiencia con orquesta, coro y banda. Una experiencia que lo situaba en una posición ventajosa con respecto al promedio de los estudiantes, justificada por el puesto que ocupó en la empresa del español D. José Amat.

48 En el original: È impossibile descrivere l'effetto che produce in massa quella bella voce intermedia in una grande Orchestra. Poiché i violoncelli trattati nella lodevole maniera che si usa nelle partizioni moderne sono la vera voce cantante de' strumenti d'arco.

Surgen entonces nuevos desafíos, ahora en el ámbito operístico, ejercitándose en los diversos segmentos artísticos de la empresa de Amat, en aquella que sería su mayor área de actuación: la ópera. La obtención de una beca de estudios y sus éxitos difundidos en la prensa brasileña constituyen apenas una de las pruebas de que Gomes también supo extraer un valioso aprendizaje de esa experiencia en la música teatral.

Otro asunto que requiere aclaraciones es aquel que asocia a Gomes con la figura de Wagner. En una época de profundas transformaciones en el panorama estético italiano y de un público todavía resistente, todo aquello que se apartara de lo convencional era inmediatamente remitido a Wagner – considerado el eje de una nueva ópera, o mejor dicho, drama. El término *wagnerismo* en Italia se usaba, más bien, con un matiz peyorativo, para etiquetar todo procedimiento que se apartara de la tradición italiana: armonías más elaboradas, cromatismos, combinaciones instrumentales inusitadas, nuevas posibilidades de colorido, mayor participación de la orquesta, melodías interrumpidas o poco *cantabile*, entre otros factores. Carlos Gomes no pudo esquivar tales ataques.

Curiosamente, la figura de Gomes en Brasil recibe un tratamiento distinto, generalmente más asociada con la de un seguidor de Verdi – lo que hace la comparación aún más difícil, pues solo tendría sentido si recortáramos su etapa brasileña – *A Noite do Castelo* y *Joanna de Flandres*. Como hemos visto, el Verdi que Gomes conoció siendo estudiante en Brasil nada tiene que ver con el Verdi posterior a Don Carlos (1867).

Si hubiera necesidad de comparar al orquestador Antônio Carlos Gomes con algún otro artista, deberíamos mencionar a Giacomo Meyerbeer – compositor alemán con una sólida carrera en Italia y, principalmente, en Francia, que influyó notablemente en los contemporáneos de Gomes. Fue un hábil orquestador y, según Carse (1964), contribuyó al desarrollo de la historia de la orquestación. La mayor parte de esos procedimientos empleados por el alemán fueron ampliamente aceptados y admirados por Wagner – así como por Gomes y Verdi, ya que la música de Meyerbeer era celebrada en Italia y sus trabajos orquestales en el ámbito del *grand opéra* fueron tomados como modelo en la península. Como se presentó en el capítulo anterior, las críticas publicadas por Mazzucato en la Gazzetta Musicale di Milano y su llamado a una inmediata adecuación de los orgánicos italianos tuvieron como punto de partida el estreno en Italia del primer *grand opéra* del compositor alemán.

Hablar de *grand opéra* es hablar de efectos, ya sea en el terreno musical, dramático o escenográfico. Entre las varias evoluciones surgidas con el género francés encontramos aquellas presentes en la orquesta, verdadero eje de los efectos musicales. Una orquesta subordinada a los cantantes – situación que tardó en modificarse en Italia – vio en este nuevo género una especie de liberación y, en Meyerbeer, una personalidad digna de respeto. Carse (1964) también aclara que los diversos procedimientos empleados – como el tratamiento en masa del grupo de metales al unísono, las características figuraciones de acompañamiento en las cuerdas, el uso de cuatro fagotes, cuatro trompetas, combinaciones de fagot con clarinete o de fagot con trombón y oficleido en las notas graves, el empleo del órgano, dos arpas, piccolo, corno inglés y banda de vientos en el escenario – eran procedimientos poco habituales antes de Meyerbeer. Tal hecho nos permite anticipar que, en lugar de afirmar que Gomes fue un imitador de Wagner, sería más sensato decir que tanto Gomes como Wagner fueron influidos por Meyerbeer – al menos en su faceta de orquestadores.

LA PLANTILLA ORQUESTAL DE CARLOS GOMES

Aunque la mayor parte de las transformaciones orquestales tratadas en el capítulo II se refieren, en un primer momento, a las negociaciones encabezadas por Mazzucato, para la actualización y producción de trabajos al estilo francés, o también por Verdi, para el montaje de sus nuevas óperas junto a los Ricordi, dichas transformaciones resultaron esenciales para el cambio del ideal sonoro de las orquestas teatrales en toda Italia, en gran parte logradas gracias a las experiencias del maestro de Busseto con la Ópera de París.

La adhesión a los modelos orquestales franceses, en su mayoría en consonancia con el estilo del *grand opéra*, imprime cambios que tendrán como hito su ópera Don Carlos, estrenada primeramente en París en 1867 y, al año siguiente, en Milán en el teatro alla Scala, con Alberto Mazzucato en la dirección del espectáculo.

Las transformaciones, bien documentadas por la correspondencia intercambiada entre Verdi, Ricordi y Mazzucato (Harwood, 1986), registran que estas no se realizaron únicamente para la producción de esta ópera, sino que sirvieron de modelo para producciones posteriores de otras óperas, ya que los estrenos milaneses de *La Forza del Destino* (1869) y *Aida* (1871) fueron realizados bajo las mismas proporciones orquestales. Hasta llegar a *Otello* (1887), también con la orquesta del teatro alla Scala.

Cuadro 5 - Cantidad del grupo de cuerdas de la orquesta del Teatro alla Scala en 1870 y 1890 — situación más aproximada en el momento de la ejecución de *Il Guarany* y *Condor*, respectivamente. En: HARWOOD, 1986.

Ano	Violines (I + II)	Viola	Violonchelo	Contrabajo
1870	27	8	7	10
1890 ⁴⁹	30	10	11	11

El enfoque dado al grupo de las cuerdas para medir el tamaño de una orquesta no debe entenderse como un menosprecio hacia los demás grupos y secciones de la misma. La justificación radica en que, en la partitura y en

⁴⁹ La fecha de 1890 relativa a la situación de la plantilla de la orquesta del teatro alla Scala nos sirve como parámetro, ya que *Condor* fue llevado a escena a comienzos del año siguiente.

las partituras instrumentales de una obra, todos los instrumentos de viento requeridos están discriminados por el compositor, al poseer líneas exclusivas. Por el contrario, el grupo de cuerdas permanece como una incógnita, sujeto a las interpretaciones o a la estructura de cada organización. Es evidente que el grupo de cuerdas debe equilibrarse con el resto de la orquesta, pero, aun así, esta tarea se torna demasiado subjetiva, con sugerencias muy variables de un organizador a otro.

Antônio Carlos Gomes llega a Milán en 1864 y, poco tiempo después, estrena su primera ópera en suelo italiano y en el escenario de la misma orquesta: *Il Guarany* en el Teatro alla Scala. Las óperas siguientes de Gomes recurrirán con frecuencia a la misma orquesta, ya sea en los estrenos o en producciones posteriores, como es el caso de *Salvator Rosa*, estrenada en Génova en marzo de 1874 y representada en Milán, en el Teatro alla Scala, en septiembre del mismo año, bajo la dirección de Franco Faccio⁵⁰. Tal situación nos permite inferir que la orquesta de la Scala fue un laboratorio fundamental en la formación del compositor campinense, además de un importante organismo que mantenía a Carlos Gomes plenamente actualizado en materia de efectivos orquestales, situando al operista brasileño en el centro mismo de estas transformaciones.

Al margen de la estructura del Teatro alla Scala, resta considerar lo que habrían de ser las orquestas de menores dimensiones y, al mismo tiempo, suficientes en la óptica de Gomes para la ejecución de su propia obra en otras salas. En este sentido, una carta a Carlo Tornaghi, secretario de la Casa Ricordi, resulta reveladora. Gomes encarga partituras instrumentales a su “amigo Levy de São Paulo” para ser entregadas en Campinas. Exige la siguiente cantidad de partituras instrumentales para la ejecución de su *Coro Triumphal* en la Exposición Industrial de Campinas:

Cuadro 6 - Distribución de las partes según la solicitud de Carlos Gomes en carta fechada el 6 de mayo de 1885 a Tornaghi para la ejecución de su obra en Campinas.

Sección orquestal	Atriles	Cantidad de instrumentistas
Violín I	5	9 o 10
Violín II	5	9 o 10
Viola	3	5 o 6
Violonchelo	4	7 u 8
Contrabajo	4	7 u 8

⁵⁰ La excepción será *Lo Schiavo*, limitada a una única producción en Río de Janeiro con Gomes aún en vida.

En la misma carta, Gomes, después de finalizar la descripción de las cuerdas, añade en su pedido a Tornaghi: “il rimanente in proporzione” (Vetro, 1977, pp. 179-180). En otra ocasión, para un “pequeño teatro en Bahía”, Gomes encarga partituras instrumentales completas y la partitura orquestal de *Salvator Rosa* en la proporción de cinco atriles de violines I⁵¹.

Ahora vamos a hablar de cosas alegres. Creo que se encargará para Bahía (Brasil) una copia completa de *Salvator Rosa*, partituras de orquesta y partitura de director. El teatro es pequeño, el número de las partituras obedecerá a la proporción de 5 atriles de primeros violines⁵² (Vetro, 1977, p. 125).

En otra carta, fechada el 25 de julio de 1884, Gomes consulta a Tornaghi el precio de algunas óperas —entre ellas *Salvator Rosa*— destinada a ser presentada en Pernambuco para una orquesta de tamaño medio. Con el fin de que Tornaghi comprendiera mejor el tamaño de dicha orquesta, Gomes la compara con la del Teatro Carcano de Milán⁵³.

Te pido, si sabes decirme con cierto cuidado, el precio de venta de las siguientes obras para el Teatro de Pernambuco, orquesta de tamaño medio [...] Partituras de orquesta para dicho teatro, el cual es semejante a nuestro Carcano⁵⁴ (Vetro, 1977, p. 158).

Estos datos, además de arrojar luz sobre el universo orquestal gomesiano, nos acercan a los parámetros sonoros que el compositor tenía en mente como ideales para la producción de su propia arte. Sus anhelos y demandas para el grupo musical requieren recursos posibles únicamente para un conjunto numeroso, de grandes dimensiones, pues desde la etapa inicial de la composición musical, ese era el contexto orquestal de Gomes.

Un nuevo tratamiento de las masas orquestales, buscando un mayor movimiento del conjunto en lugar de la exaltación del individuo, gana espacio con la constante búsqueda de combinaciones, empleando recursos para involucrar a toda la orquesta en el discurso dramático-musical. También es el

51 Usado como un término práctico en el ámbito musical, Carlos Gomes se refiere a *leggii* —término italiano plural de *leggio* (atril)— con el mismo significado de partituras instrumentales. Así, cinco atriles para violines I, por ejemplo, corresponden a un mínimo de nueve y un máximo de diez violinistas.

52 En el original: *Parliamo di cose allegre. Credo si domanderà per Bahia (Brasile) una copia completa del Salvator Rosa, parti d'orch. e Partitura. Il teatro è piccolo, il numero delle parti saranno a ragione di 5 leggi di primi violini.*

53 El Teatro Carcano fue también un ejemplo utilizado por Mazzucato para compararlo con la sala de la orquesta del Conservatorio de París en la traducción del *Gran Tratado de Berlioz* (BERLIOZ, 1912, p. 111).

54 En el original: *Pregoti sapermi dire, colla possibile sollecitudine il prezzo in vendita delle seguenti opere per il teatro di Pernambuco, Orchestra media [...] Parti d'orchestra per detto teatro, il quale è come il nostro Carcano.*

caso del equilibrio sonoro, en el que el contingente de instrumentos de cuerda en su obra compensa la masa existente en la creciente sección de metales —en especial mediante la adopción del potente *bombardone*⁵⁵— o incluso en la escritura de maderas en duplicaciones y refuerzo a las demás líneas melódicas de la orquesta, otro aspecto que justificaba una compensación de intensidad por parte de las cuerdas.

Asimismo, la necesidad de Gomes de contar con una orquesta numerosa y polivalente se justifica por su escritura detallada, con indicaciones en el texto musical sin limitaciones y mediante procedimientos de orquestación que exigían una orquesta elocuente.

Desafortunadamente no puedo ir hasta allá, pero tú me reemplazarás para conseguir una orquesta que sea realmente grande y que sepa hacer los pianísimos los crescendo poco a poco, hasta el ‘calmo’ y el ‘fortíssimo’ que debe ser formidable⁵⁶⁵⁷ (Carvalho, 1935, pp. 121-122).

Gomes no especulaba; lo que plasmaba en el papel para ser ejecutado correspondía sustancialmente a lo que deseaba en ese momento, pues todo estaba allí, a su disposición. Gomes siempre contó con un laboratorio estimulante.

55 Instrumento con problema de exceso de intensidad. El tema será tratado en el capítulo Vientos: El Cimbasso.

56 En el original: *Infelizmente não posso ir até lá, mas tu vaes me substituir para obter uma orquestra que seja mesmo grande e que saiba fazer os pianísimos os crescendo pouco a pouco, até o “calmo” e “fortíssimo” que deve ser formidável!*

57 Carta de Carlos Gomes a Salvador Mendonça. Fechada el 2 de mayo de 1876 y enviada desde Milán.

PARTICULARIDADES DE LA ESCRITURA GOMESIANA

La insistencia de Gomes durante cerca de treinta años en el género de la obertura de ópera —preludios y sinfonías— es un tema estimulante en su escritura como orquestador, si consideramos la disolución de la obertura de ópera anunciada en la obra de dos gigantes: Wagner y Verdi. El primero desaprobando el uso de la obertura como instrumento de descripción musical, lo que la hacía más dependiente de la ópera para transmitir su discurso y la alejaba de sus potencialidades puramente musicales. El segundo, Giuseppe Verdi, haciendo que la obertura fuera progresivamente más escasa en su producción operística. Pupo Nogueira (2006) observa:

De todos modos, es un hecho que, después de la obertura para *La fuerza del destino*, compuesta para la versión de 1869, Verdi escribió únicamente el breve (aunque bastante importante) preludio orquestal de la ópera *Aida* (1871) y abandonó definitivamente la práctica, no habiendo compuesto obras de envergadura exclusivamente orquestal para sus últimas producciones líricas —*Otello* (1887) y *Falstaff* (1893) (Nogueira, 2006, p. 23).

En el caso de Gomes, observamos que el énfasis dado al lenguaje orquestal, sostenido a lo largo de toda su carrera como artista, revela su aprecio por esta parte de la producción musical y resulta en un acercamiento del compositor a la orquesta de manera muy particular. Analizar estas particularidades significa visitar su intimidad como orquestador y conocer su escritura detallista y, en varios momentos, elocuente, en un período de escasa actividad de la música puramente orquestal, tanto en Brasil como en Italia.

Debe resaltarse que Gomes, como orquestador, fue producto de una formación clásica —a partir de una escuela basada en los tratados de orquestación del clasicismo, tales como Reicha y Asioli⁵⁸— tratados ubicuos en el sistema educativo italiano—, lo que justifica, al menos en parte, sus

58 Desde el punto de vista del contenido, y como ya se explicó en el capítulo anterior, ambos tratados adoptaban principios de la música occidental del siglo XVIII, tales como la elección de los efectivos orquestales (vientos de madera a dos), la escasa libertad de solos para los metales (sección aún en desarrollo), duplicaciones para fortalecer la línea del canto, predilección por las sonoridades agudas y, finalmente, la mayoría de los ejemplos ilustran el clasicismo.

inclinaciones hacia esta escuela. No se discute que el escenario artístico era esencialmente romántico —segunda mitad del siglo XIX, proceso de unificación de Italia, búsqueda de elementos nacionalistas y una profunda actualización en la escuela del canto. Sin embargo, las convenciones italianas para la escritura orquestal se unían a los grandes efectivos orquestales transformados al estilo francés, lo que dio lugar a nuevas tendencias en la escritura de Gomes.

Es el caso del *grand opéra*, o opera-ballo, de clara aceptación en el universo creativo gomesiano, desde *Il Guarany* (1870) hasta *Condor* (1891). Carlos Gomes fue un compositor muy influenciado por los efectos visuales y musicales del género, lo que no dificulta imaginar el impacto de esta influencia en las inclinaciones descriptivas y pintorescas en la pluma del orquestador campineiro, como veremos en este capítulo.

La homogeneización de timbres y la imitación de idiomatismos entre grupos tan opuestos en la orquesta —como cuerdas imitando percusión y viceversa— también deben entenderse como fuertes razones que guiaron al orquestador Gomes en sus intentos de acercar y hacer dialogar a las familias de la orquesta (cuerdas, vientos, metales y percusión).

PERCUSIÓN: IDIOMATISMO

Fueron cinco los principales instrumentos del grupo de percusión empleados por Carlos Gomes en la escritura orquestal de los preludios y sinfonías de sus óperas: *timpani*, *grancassa*, *piatti*, *rollo*⁵⁹ y *triangolo* —aquí traducidos como: timbales, bombo, platillos a dos, caja y triángulo.

Para una mejor comprensión de su estilo como orquestador, incluyendo su escritura para percusión, debemos considerar que Carlos Gomes fue un compositor romántico (1836-1896), pero, al menos preliminarmente, un orquestador de aspiraciones —o limitaciones— clásicas. La utilización de timbales por pares en los preludios y sinfonías de sus óperas puede ser reveladora sobre la formación que Gomes recibió en instrumentación, mientras que sus contemporáneos ya se servían de tres timbales al frente de una misma orquesta.

Gomes escribía para el instrumento dentro de la tesitura convencional (fa1 a fa2) y mediante la *accordatura*, guiándose por los caminos más cortos durante los momentos de modulación. Otra prueba de su formación como orquestador de contornos clásicos. No solo por las inclinaciones clásicas de Gomes, la elección de dos timbales refleja, en parte, una creencia en Italia de que dos tambores de timbales serían más que suficientes para la ejecución de las obras hasta aquella época. Los instrumentos ya contaban con mecanismos que permitían cambiar la afinación en poco tiempo y, justamente por ello, Arrigo Boito, literato y operista contemporáneo de Gomes, afirmaba:

Tres timbales de calibre diverso no existen; el tercero duplicará al pequeño o al grande [...]. Por lo tanto, dada la facilidad con la que el timbalista, girando el mecanismo del instrumento, puede cambiar la nota (puede realizar esta transposición hasta en una cuarta, a lo largo de apenas dos compases en tempo lento) dada esta facilidad, es inútil indicar en la partitura tres timbales; bastan los dos habituales (Meucci, 1998, p. 188).

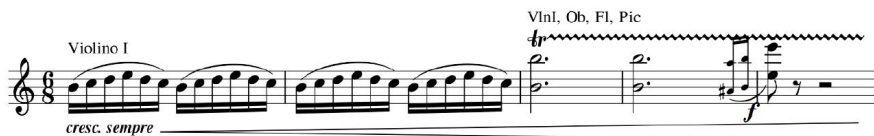
Más adelante, Boito añadirá que únicamente en casos excepcionales cabría un tercer timbal, demostrando que tal necesidad surgiría cuando una tercera nota necesitara ser accionada de inmediato. Correspondera o no a una verdad, esta observación, proveniente de un operista contemporáneo de Gomes, nos ayuda a ilustrar el resistente contexto orquestal italiano en el que se encontraba el brasileño.

⁵⁹ Entendiendo por metonimia que la técnica *rollo* se refiere al instrumento *tamburo* —término genérico de tambor en lengua italiana.

Para sus primeros trabajos puede no ser ninguna novedad, pero al analizar *Don Carlos* (1867) de Verdi, observamos ya en los primeros compases el empleo evidente de tres timbales (Fa, Sib y Mib), mientras que la última ópera de Carlos Gomes, *Condor* (1891), aún mantenía un par de timbales en su preludio y la precaución de separar mediante largas pausas el momento del cambio a la nueva afinación. *Otello* (1887), de Verdi, nos sirve también como mejor ejemplo, pues se estrenó cuatro años antes en el mismo escenario que *Condor*, pero ya utilizaba más de dos timbales.

Incluso con estos procedimientos clásicos, no podemos olvidar el contexto de Gomes en una época en que Italia consumía a gran escala el género del *grand opéra*. En él, las grandes orquestas tenían preponderancia. Comienza a ganar espacio un idiomatismo generalizado en los diversos grupos orquestales —cuerdas, maderas y metales—, que enfatiza la repetición en grandes bloques (trinos en la orquesta y *ruhos* en la percusión) o incluso la repetición frenética de patrones motivicos en masa.

Fig. 3 - Preludio de Maria Tudor (c. 13-15). Aproximación del lenguaje de la orquesta al lenguaje de la percusión. Los trinos en la orquesta pueden asociarse a los redobles de la percusión.



Señal de esta adhesión se verifica en manos de Gomes en la valorización de estos motivos extensos y repetidos, que dialogan frecuentemente con el grupo de percusión y, aumentando la dramaticidad, contrastan y dan cohesión a la forma, en la aparición de las líneas melódicas bien moldeadas —tan apreciadas en la ópera tradicional italiana. En el preludio de *Maria Tudor*, por ejemplo, la representatividad de los trinos y la sucesión rápida de semicorcheas en forma de adorno son explotadas por Gomes desde los primeros compases y dialogarán con los *ruhos* de los tambores.

En Carlos Gomes, el grupo de percusión, aunque dispuesto a la manera tradicional, se utiliza para fortalecer dicha escritura y reforzar estos idiomatismos. Además, como en cualquier otro grupo orquestal (cuerdas, maderas o metales), Gomes busca en la percusión nuevas posibilidades de combinaciones sonoras —incluyendo la de tambores con cuerdas. Ahora, su

perfil de orquestador se aproxima al de Meyerbeer, compositor famoso de *grands opéras* y muy celebrado en Italia por sus óperas⁶⁰.

Berlioz, en su *Grande trattato*, y Carse, en su *History of Orchestration*, son algunos de los tratadistas que atribuyen a Meyerbeer la mayor parte de los méritos en la popularización de estas combinaciones. Eran combinaciones aún poco utilizadas para la época, al igual que el uso de timbales y caja, ambos en *rulo*, como ocurre en su ópera *Les Huguenots*:

No olvidemos, sin embargo, que Meyerbeer supo extraer una sonoridad particular y terrible de la reunión de una caja con los timbales a través del famoso *rulo* en crescendo de la *Benedizione dei pugnali*, en su *Ugonotti* (Berlioz, 1912, v. 3, p. 108).

El modo de utilización del *rulo* en la escritura de Carlos Gomes adquiere un significado de gran importancia para el análisis de su estilo como orquestador. Se trata de un recurso no restringido únicamente a la percusión, sino sugestivamente imitado por todos los grupos dentro de su efectivo orquestal —cuerdas, maderas y metales. Es a través de los *ruhos* que dicho procedimiento funciona como una poderosa herramienta de Gomes para la homogeneización de la sonoridad de las secciones orquestales, aproximando naturalezas idiomáticas tan distantes.

A diferencia de los idiófonos, que también incorporan en su repertorio de idiomatismos el redoble, los instrumentos de “piel” se muestran preferibles para Gomes a la hora de combinarlos con otros timbres de la orquesta. Este es un recurso particular en la escritura de Gomes que, al apartar a la percusión de la función convencional de acompañamiento para la época, incluye los tambores en su búsqueda de nuevos timbres. Se suma a esto la manera artesanal con la que Gomes utiliza la franja de tesitura para su percusión: bombo y timbales más graves, y caja clara más aguda, resultado directamente proporcional al tamaño de los resonadores (tambores).

El ejemplo a seguir ilustra el cuidado del compositor al asociar la aparición de la caja en redoble con los instrumentos de tesitura más aguda. Se observa una predilección de Gomes por las maderas agudas, que repiten una figuración en semicorcheas sobre el redoble de caja clara con triángulo. Cabe destacar que no solo los trinos, sino también la sucesión de figuras

60 Este reconocimiento alcanzó a Meyerbeer en vida y se extendió años después de su muerte, incluso en Italia, como ocurre con las celebraciones que se realizaron allí al año siguiente de la llegada de Gomes a Milán. Este acontecimiento es relatado en una carta de Gomes a Francisco Manoel da Silva, donde el compositor de Campinas expresa su admiración por la sinfonía de la ópera *L'Étoile du Nord*, de Meyerbeer, reconocida por sus efectos en el ámbito de la orquestación.

rápidas u ornamentadas son utilizadas por Gomes en el intento de superponer o dialogar con dichos redobles, procedimiento que facilita la interacción entre dos familias tan diferentes.

Fig. 4 - Preludio de Maria Tudor (c. 41-43). Síntesis rítmica.
Mientras toda la orquesta y los demás instrumentos de percusión callan después de la corchea inicial del compás, se activan únicamente las maderas agudas en semicorcheas, combinadas con los redobles de caja y triángulo.

Como se trató anteriormente, el Tratado de Berlioz fue un documento de gran impacto para la enseñanza de la disciplina en Milán. Sin duda, el contenido del tratado llegó al compositor de Campinas a través de las clases particulares con Alberto Mazuccato, independientemente de si Gomes tuvo o no acceso al ejemplar físico de la obra, ya que diversas soluciones encontradas por Gomes están en comunión con las enseñanzas del tratado, especialmente en lo que respecta al uso de la percusión. A propósito del bombo, encontramos la siguiente observación de Berlioz, traducida por el profesor de Gomes:

Se golpean estúpidamente los tiempos fuertes en todos los compases, aplastan la orquesta, exterminan las voces; [...] Es inútil añadir que en tal sistema el bombo casi siempre va acompañado de los platillos, como si estos dos instrumentos fueran inseparables por su naturaleza. [...] No obstante, el pianísimo del bombo es oscuro y amenazante (cuando el instrumento está bien construido y es de gran tamaño): se asemeja a un golpe de cañón lejano⁶¹ (Berlioz; Mazzucato; Panizza, v. 3, p. 104).

⁶¹ En el original: *Si battono stupidamente i tempi forte in ogni misura, si schiaccia l'orchestra, si sterminano le voci; [...] È inutile d'aggiungere che in tale sistema la grand cassa è pressoché sempre accompagnata dai piatti, come se questi due strumenti fossero per loro natura inseparabili. [...] Invece il pianissimo della gran cassa è tetro e minaccioso (quando lo strumento sia bene costruito e di grande dimensione): rassomiglia ad un colpo di canone lontano.*

En lo que respecta a Carlos Gomes, vemos que su interpretación del bombo está bien concatenada con las enseñanzas del tratado (figura 25). El fragmento sorprendente que leemos a continuación proviene de una carta escrita por Gomes a Tornaghi, funcionario de Ricordi. Gomes insiste:

Escribí también a la administración del teatro Scala haciendo notar, con tiempo suficiente, la disponibilidad de un bombo de tamaño doble, para el efecto de los golpes de cañón sobre el escenario. Este bombo debe tener un metro y medio cuadrado – dimensión necesaria considerando la vastedad del escenario del Scala y para un mayor efecto del retumbo, colocado a cualquier altura. En Génova, ya logré encontrar este instrumento especial, pero en el Scala no existe y será absolutamente necesario enviar a alguien a Génova para copiar el modelo o, de lo contrario, tomarlo prestado de Taddei (algo que considero difícil)⁶² (Vetro, 1977, p. 105).

Fig. 5 - Sinfonía de Salvador Rosa (compases iniciales). Se observa en el cuarto compás a los grandes membranófonos —timbales y bombo— empleados para imitar el disparo de un cañón.

La insistencia de Gomes y su cuidado en los detalles en la adquisición del instrumento muestran la importancia de esta herramienta para su trabajo artístico. Génova fue la ciudad italiana donde se estrenó *Salvator Rosa*, más

⁶² En el original: *Ho scritto anche all' Impresa alla Scala, facendo osservare, in tempo utile, l'occorenza di una Gran Cassa doppia per l'effetto dei colpi di cannone sul palcoscenico. Questa Gran Cassa deve essere di un metro e mezzo quadrato, dimensione necessaria riguardo alla vastità del palco scenico de Scala, e per maggiore effetto del rimbombo, posta in qualche elevatezza. A Genova lo trovai già fatto questo speciale istrumento, ma alla Scala non esiste, e bisognerà assolutamente mandare qualcuno a Genova per il modello, oppure farsi prestare dal Taddei (il che trovo difficile).*

específicamente en el teatro Carlo Felice, el 21 de marzo de 1874. La carta de Gomes data del 27 de julio de 1874, por lo tanto, pocos meses después, y nos revela sus intenciones de llevar su ópera al escenario del teatro Scala.

Muy diferente de la literatura orquestal hasta el siglo XIX, en la que se escribían las líneas de bombo y platillos de manera tan semejante que se fomentaba ocupar el mismo pentagrama, en la producción de Gomes la correspondencia entre estos dos instrumentos se va debilitando progresivamente. El bombo llega a asociarse más con los timbales que con los platillos – ambos en situación de *roll*. Este procedimiento se evidencia a medida que nos acercamos a sus últimos preludios orquestales, hasta llegar a *Condor*, donde ya no prevalece ninguna correspondencia entre platillos y bombo, sino una estrecha dependencia con los timbales.

Desde su primer preludio de *La Fosca* (1872), en sus primeros trabajos de la etapa italiana, notamos que en todos los momentos en que se hace sonar el bombo, Gomes lo utiliza junto con los timbales. El término *grancassa sola* se refiere al uso del bombo sin la participación de los platillos. El pentagrama superior corresponde a los timbales. Las ocasiones siguientes en las que se hace sonar el bombo ocurren en conjunto con la línea de los timbales, limitándose la intervención de los platillos a articular únicamente los comienzos o finales de las frases. En el siguiente ejemplo, se observa la indicación *Colpo coi Piatti* al término de una frase con bombo y timbales.

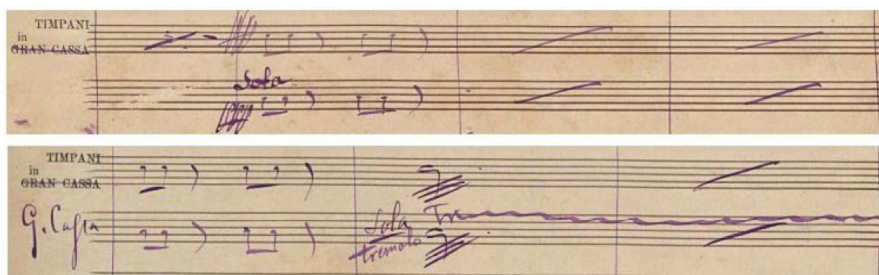
A pesar de la recuperación de Carlos Gomes de los contornos tradicionales que imperaban en la Milán de su época para escribir su *Salvator Rosa*, se percibe en el grupo de percusión la continuidad de este razonamiento: el bombo se mantiene en mayor correspondencia con los timbales – en *rumor*. Aunque de manera moderada, ya apunta a una separación total con los platillos, que se materializará en sus últimos preludios – *Lo Schiavo* y *Condor* – lo que interpretamos como una evolución dentro de la producción orquestal del compositor campineiro.

En la sinfonía de *Salvator Rosa*, con las indicaciones de *sola*, *colpo* y *tremolo*, se exige el bombo separado de los platillos, con un golpe seguido de trémolo. Lo mismo se aplica a los timbales, en los que Gomes propone el mismo efecto para ambos instrumentos, justificado por las indicaciones: *colpo* y *tremolo*.

En el preludio de la ópera *Maria Tudor*, se observa una escritura más híbrida en la utilización del bombo: a veces con gran afinidad a los platillos,

otras en fuerte correspondencia con los timbales. Nuevamente, el orquestador aísla los platillos de este procedimiento cuando indica sola en la línea del bombo.

**Fig. 6 - Manuscrito autógrafo de Maria Tudor (c. 33-38).
Primeros compases del bombo, donde se observa su
utilización en conjunto con los timbales: cuatro compases
repetidos en corcheas antes de iniciar el redoble.**



En la Figura 7, notamos nuevamente la organización del orquestador en la correspondencia de tesituras, como ya se mencionó. Ambas en *rullo*, Gomes crea una correspondencia de cuerdas graves con timbales y cuerdas agudas con caja clara. La conversación entre dos grupos tan distantes idiomáticamente se hace posible gracias al recurso adoptado por el cuidadoso Gomes: asociar las notas rápidas (semicorcheas en las cuerdas) con los *rulli* de la percusión.

**Fig. 7 - Preludio de la ópera Maria Tudor (c. 52-56).
Organización de los membranófonos por tesituras: el
redoble de los timbales ocurre junto a los contrabajos en
semicorcheas, mientras que el redoble de la caja clara
ocurre junto a los violines en semicorcheas.**

Las dos únicas participaciones del bombo en el prelude del primer acto de la ópera *Lo Schiavo* ocurren en plena dependencia con los timbales. Es

interesante recordar que, en muchos momentos, en la sección de percusión de Gomes hay un intento de organización guiada por parámetros sonoros, por ejemplo, según la tesitura o la naturaleza de la vibración del sonido (p. ej., membranófonos con baquetas). Este cuidado en homogeneizar los timbres lo acompaña incluso al usar instrumentos de poca afinidad, como es el caso de instrumentos con ataque muy pronunciado. La figura 8 también demuestra la utilización de un triángulo con timbales y bombo (idiófono entre membranófonos), donde el triángulo se acciona solo después de la entrada de los membranófonos, que comenzaron con poca intensidad.

Fig. 8 - Preludio al primer acto de Lo Schiavo (c. 26-27 y 30-31). El idiófono solo entrará después de los redobles de los membranófonos.



En esta misma ópera – preludio del cuarto acto, denominado *Alvorada* –, el bombo se activa nuevamente junto con los timbales en líneas semejantes y finaliza la frase, confirmando la desvinculación entre bombo y platillos.

Finalmente, como se mencionó, en el preludio de la ópera *Condor* encontramos un bombo completamente desvinculado de los platillos o del triángulo y totalmente dependiente de los timbales. En verdad, las participaciones del bombo en dicho preludio son moderadas, pero se encuentran enteramente ligadas a la sonoridad de los timbales. Para este preludio, Gomes utiliza dos tipos de membranófonos (timbales y bombo) y dos tipos de idiófonos (triángulo y campanelli). Las escasas intervenciones de estos instrumentos se realizan principalmente por parejas. Los idiófonos se activan únicamente durante el *allegro vivacissimo*, cuando se explora la tesitura medio-aguda de la orquesta. Ni siquiera se utilizan para el refuerzo convencional de tutti orquestales o en finales concluyentes, lo que evidencia la meticulosidad de Gomes respecto al texto musical.

VIENTOS: EL CIMBASSO

En la producción de Carlos Gomes, el instrumento que ha recibido mayor número de interpretaciones equivocadas es, sin duda, el *cimbasso*. El término estuvo presente en sus obras de la fase italiana durante aproximadamente una década, ocupando un lugar que antes estaba reservado al oficleide – en la fase brasileña de Gomes (Figura 9). Escrito en clave de Fa y situado por debajo de los trombones, el término *cimbasso* ofrecía sostenimiento al grupo de vientos y resulta común no solo en las obras del compositor campineiro, sino también en diversos compositores italianos del siglo XIX, tales como Niccolò Paganini, Vincenzo Bellini y Giovanni Pacini, y posiblemente Verdi en sus primeras óperas⁶³.

Fig. 9 - Cimbasso. Fragmento del grupo de vientos en los primeros compases del manuscrito autógrafo de la sinfonía de la ópera *Salvator Rosa* (1874) de Carlos Gomes.



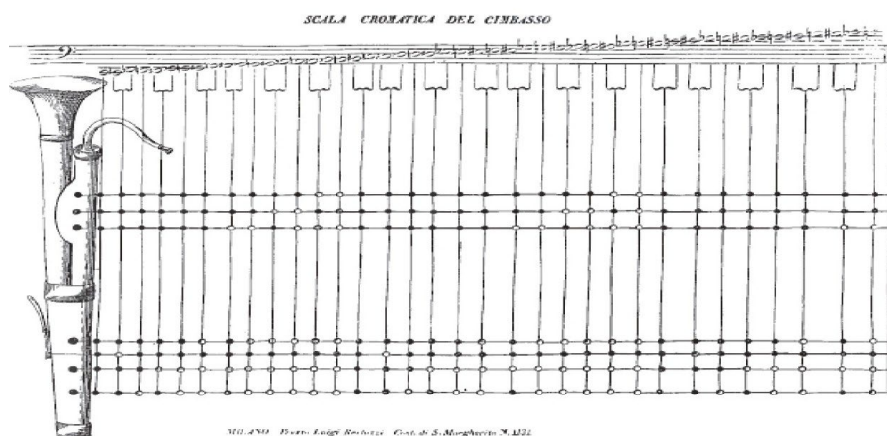
Fabricado en madera, se trata de un instrumento mucho más cilíndrico que cónico, semejante a un fagot, pero tocado con boquilla. Según el musicólogo italiano Renato Meucci, el *cimbasso* tuvo presencia en las orquestas italianas durante un breve período entre 1825 y 1835, como intento de sustitución del antiguo serpentón (Meucci, 1989).

El instrumento no debe confundirse con el *cimbasso* moderno, concebido por Giuseppe Verdi únicamente en 1881 y fabricado por la luthería

⁶³ Como veremos más adelante, el término *cimbasso* – un término genérico para los instrumentos de viento de tesitura grave en la orquesta – no debe confundirse con el trombón Verdi (*cimbasso* con válvulas, ideado por Verdi mucho después de la desaparición del *cimbasso* de madera de las orquestas italianas).

de la familia Pelitti. A este instrumento, también denominado trombón Verdi, Verdi lo empleó en sus dos últimas óperas: *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). Para una identificación visual más precisa del *cimbasso* primitivo, conviene mencionar una obra didáctica atribuida a Bonifazio Asioli, publicada en la época de mayor difusión del instrumento (figura 10). Este valioso documento nos muestra una escala cromática acompañada de su digitación y de una ilustración explicativa⁶⁴.

Fig. 10 - Tabla de la escala cromática del cimbasso con ilustración del instrumento por Bonifazio Asioli en *Principi elementari di musica compilati dal celebre M° B. Asioli & breve metodo per ophicleide e cimbasso* [1825]. Copia y publicación por Luigi Bertruzzi, Milán.



También conviene mencionar una descripción fechada en 1826 y registrada en el *Dizionario e bibliografia della musica* por Pietro Lichtenthal, en la época de gran actividad del *cimbasso*:

Instrumento de metal, cuyo inventor se cree fue el inglés Frichot, y que no es otra cosa que un serpentón con la apariencia visual de un fagot. Posee seis orificios, dos de los cuales están provistos de llaves para el dedo meñique y para el pulgar. En Alemania se fabrican en madera de ébano o caoba, lo que les confiere un timbre más claro y uniforme (Lichtenthal, 1826 *apud* Meucci, 1989, v.5, p.111).

Un instrumento efímero en las orquestas, diversos fueron los motivos que llevaron a la sustitución del *cimbasso* por el oficleide y, más tarde, por el bombardón. En primer lugar, por la falta de afinidad del *cimbasso* de

⁶⁴ MEUCCI, Renato. *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano*. En: *Studi Verdiani*, vol. 5, p. 150.

madera con el timbre de los metales —sección que ganaba cada vez mayor autonomía en la orquesta italiana y exigía, para el representante de tesitura grave del grupo, un timbre correspondiente, capaz de ofrecer sostén en los graves y de armonizar con los trombones. También existen registros de problemas de entonación y falta de agilidad, aun cuando representaba una mejora considerable en relación con el serpentón. Un hecho llamativo es que, incluso después de su desaparición de las orquestas italianas, el término *cimbasso* siguió siendo empleado con fuerza en las partituras, lo que llevó a Meucci (1989) a sugerir una derivación del término corno basso, abreviado en un inicio como c. basso —ambos términos, c. *basso* y *cimbasso*, poseen una pronunciación cercana en la dicción italiana.

Es indudable que los dos términos corno basso y cimbasso son sinónimos [...]. Sugiero aquí, de manera enteramente hipotética, que el término cimbasso derive, en efecto, de una forma gráfica abreviada de corno basso o quizá corno in basso, escrito inicialmente c. basso o c. in basso, de lo cual resultaría cimbasso⁶⁵ (Meucci, 1989, v. 5, p. 111).

Dado que el término era genérico, permitía la libertad de emplear cualquier instrumento vigente en la dotación orquestal —*cimbasso* de madera, oficleide o bombardón, entre otros—. Esa falta de precisión ocasionaría serios problemas, lo que convenció en poco tiempo a los compositores más minuciosos de especificar en la partitura qué corno basso debía utilizarse, como más tarde lo haría también Gomes.

Para una organización cronológica de los principales *corni bassi* empleados en la península itálica, resulta reveladora la definición de Luigi Rossi (1805-1863) —responsable de la traducción italiana del tratado de Anton Reicha—. Publicada en el *Dizionario della lingua italiana*⁶⁶, Rossi, al definir el oficleide, afirma: “El oficleide, nacido del *cimbasso* —que había sustituido al serpentón—, dio origen al moderno bombardón”⁶⁷. De esta afirmación se desprende el siguiente orden:

serpentón → cimbasso → oficleide → bombardón

⁶⁵ En el original: È inequivocabile che i due termini “corno basso” e “cimbasso” sono sinonimi [...] Suggerisco qui, in forma di tutto ipotetica, che il termine “cimbasso” derivi proprio da una forma grafica abbreviata di “corno basso” o forse “corno in basso”, scritto inizialmente “c. basso” o “c. in basso”, da cui “cimbasso”.

⁶⁶ TOMASEO; BELLINI. *Dizionario della lingua italiana, 1861-1879* apud MEUCCI, *Studi verdiani*, 1989, v. 5, p. 120.

⁶⁷ En el original: l'oficleide, nato dal cimbasso, che aveva surrogato il serpente, diede origine al moderno bombardo [bombardone]

Figura 11 - Oficleide en Sib(izquierda), c. 1830 y Bombardone en Fa (derecha), c. 1850.



La figura 11 recupera dos imágenes más cercanas de los modelos, afinaciones y época de los instrumentos pertenecientes al contexto de Gomes: oficleide⁶⁸ y bombardone⁶⁹. Un ejemplo importante de la utilización del término *cimbasso* de manera generalizada en la partitura ocurre poco después del estreno de *Il Guarany* en La Scala. Verdi llevaba al escenario del mismo teatro su ópera *Aida*, bajo la dirección de Franco Faccio. En una carta a Giulio Ricordi, administrador del espectáculo, Verdi observaba:

Insisto todavía en el cuarto trombón. Ese bombardón no es posible. Dígaselo a Faccio, consulte, si lo cree necesario, también con el primer trombón, para ver qué conviene hacer... Yo desearía un trombón bajo, que pertenece a la misma familia de los otros; pero si resulta demasiado agotador y muy difícil de tocar, que se utilice uno de los habituales oficleidos que bajan al si grave. En fin, lo que quieran, pero no esa porquería de bombardón que no se une con los demás⁷⁰ (Meucci, 1989, v. 5, p. 124).

⁶⁸ Disponible en: https://archive.org/details/mma_bass_ophicleide_in_bflat_501671

⁶⁹ Disponible en: <http://collections.ed.ac.uk/mMusicalInstrumentMuseumsEdinburgh/record/14825>

⁷⁰ En el original: *Insisto ancora per il Quarto Trombone. Quel Bombardone non è possibile. Dite a Faccio, consulti, se crede anche il Primo Trombone, per vedere cosa conviene fare ... Io amerei un Trombone Basso che è della famiglia degli altri; ma se riesce troppo faticoso e troppo difficile a suonare, prendete ancora uno dei soliti Oficleidi che vanno al si basso. Insomma tutto quello che volete, ma non quel diavolo di bombardone che non si unisce com gli altri*

Se percibe en la conversación la existencia de varios instrumentos graves para acompañar al grupo de trombones, mientras que en la partitura figura únicamente *cimbasso* —cuando ya hacía casi tres décadas que se encontraba obsoleto.

De manera semejante, Gomes, que llega a Italia solamente en 1864, posiblemente nunca haya tenido contacto con el *cimbasso* de madera —instrumento en desuso desde hacía más de veinte años en las orquestas italianas, y aún más tiempo en la orquesta del Teatro alla Scala. Sin embargo, Gomes también adopta el término genérico desde sus primeros ejercicios de orquestación —como se observa en *La tempesta*— hasta la sinfonía de *Salvator Rosa*, cuando pasa a precisar en la partitura qué corno bajo —o mejor dicho, *cimbasso*— deseaba para su obra.

A medida que avanzamos en el análisis de sus obras, percibimos la predilección de Gomes por el *bombardone*, lo cual se evidencia en el cuadro 7. Desde el punto de vista del timbre y de la extensión, el *bombardone* fue un instrumento privilegiado por la conicidad y el diámetro de su tubo. La presencia de este instrumento en la sección de metales también se justifica por la necesidad de una mayor intensidad sonora y de alcanzar los extremos graves de la tesitura orquestal —ambas exigencias derivadas del notable crecimiento de las orquestas en el siglo XIX. No obstante, las limitaciones del *bombardone* residían en la falta de destreza para la ejecución de notas en rápida sucesión y en su limitada capacidad expresiva —poco eficiente en los *cantabili*, atributo tan valioso para la lírica italiana de la época.

Cuadro 7 - Relación de los instrumentos de metal de tesitura grave empleados por Gomes en los preludios y sinfonías de sus óperas en orden cronológico.

Ópera	Estreno	Obertura	Instrumento
A noite do Castello	1861	Prelúdio	Oficleide
Joanna de Flandres	1863	Prelúdio	Oficleide
Il Guarany	1870	Prelúdio	Cimbasso
Il Guarany	1871	Sinfonia	Cimbasso
Fosca	1872/1873 ⁷¹	Prelúdio	Cimbasso
Salvator Rosa	1874	Sinfonia	Cimbasso
Fosca	1878	Prelúdio	Bombardone

⁷¹ A data de 1872 presente no manuscrito original refere-se à data de sua composição, com estreia em 1873.

Ópera	Estreno	Obertura	Instrumento
Maria Tudor	1879 ⁷²	Prelúdio	Bombardone
Lo Schiavo	1887	Prelúdio	Bombardone
Fosca	1889	Sinfonia	Bombardone
Condor	1891	Prelúdio	Trombone baixo/ Bass-Tuba ⁷³

El *bombardone* no debe confundirse con la tuba moderna (denominada *basstuba*, *basso tuba* o *contrabasso d'armonia*, en la traducción de Alberto Mazzucato), adoptada en las orquestas italianas solamente en 1881, tras una votación en congreso difundida por la *Gazzetta Musicale di Milano*, como veremos más adelante.

A partir de la información contenida en la tabla anterior, observamos el uso de cuatro menciones al término *cimbasso* y cuatro al término *bombardone*. Debe subrayarse que, en las partituras de Gomes, la indicación *cimbasso* corresponde a un jergón y nunca al instrumento de madera que había desaparecido hacía treinta años de los efectivos orquestales italianos —en particular del Teatro alla Scala, en la época del estreno de *Il Guarany* en 1870. Según Meucci, el *bombardone* tampoco escapó de ser incluido dentro de la jerga italiana del *cimbasso*.

La progresiva afirmación del instrumento bombardone no impidió la supervivencia de la jerga del ahora anacrónico término *cimbasso*, que, de hecho, fue rápidamente aplicado incluso al nuevo instrumento⁷⁴ (Meucci, 1989, v. 5, p. 121).

Respecto a las limitaciones del *bombardone*, Hector Berlioz, en su tratado de orquestación traducido por el profesor de Gomes, nos señala:

Este instrumento posee un sonido muy potente, pero no puede ejecutar más que sucesiones en movimientos moderatos. Los pasajes de agilidad y los trinos le son imposibles. Tiene un buen efecto en las grandes orquestas en las que haya muchas partes de viento⁷⁵ (Berlioz, 1912, v. 3, p. 61).

⁷² A data de 1878 presente no manuscrito original refere-se à data de sua composição, com estreia em 1879.

⁷³ Situação do elenco (primeiras estantes e técnicos) quando da estreia de *Condor* (1891) no alla Scala di Milano. Informação presente em VIRMOND, M. *Construindo a Ópera Condor: o pensamento composicional de Antonio Carlos Gomes*. Campinas, 2007. 332 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007, p. 142.

⁷⁴ En el original: *Il progressivo affermarsi dello strumento "bombardone" non impedì comunque la sopravvivenza gergale dell'ormai anacronistico termine "cimbasso", che venne anzi ben presto applicato anche al nuovo strumento.*

⁷⁵ En el original: *Questo istrumento ha un suono fortissimo, ma non può eseguire se non successioni in*

La época se caracterizó por la inconsistencia en la sección de metales de las orquestas italianas, donde el gusto de cada compositor o intérprete variaba en cada obra, lo que exigía del compositor la discriminación precisa del instrumento deseado al inicio de la partitura. La escritura musical, por lo tanto, estaba orientada a las particularidades del bajo escogido.

En el caso de Gomes, que buscaba un timbre oscuro y de gran proximidad a la sección de metales, fue necesario renunciar a pasajes de mayor agilidad para servirse del *bombardone*, además de reservarlo en dinámicas suaves o en solos *cantabili*, empleándolo casi siempre en combinación con otros timbres para atenuar su sonoridad a veces agresiva.

Por otra parte, Verdi se mantuvo siempre contrario a la aceptación del *bombardone* en su orquesta, principalmente por la falta de afinidad del instrumento con el coro de los trombones. Para Verdi, el instrumento ideal para esa función debía ser una especie de trombón, prolongando la tesitura de la sección hacia el registro más grave de la orquesta, sin alejarse de las características tímbricas del propio instrumento.

En la luthería Pelitti tuvo lugar un conjunto de experimentaciones impulsadas por Verdi para materializar esa sonoridad. De larga tradición milanesa, los Pelitti ya habían colaborado con él en la construcción de trompetas exclusivas para la ópera *Aida* y avanzaban con numerosos prototipos de corni bassi destinados al grupo de trombones. Algunos de estos prototipos eran presentados en exposiciones, mientras que otros llegaron a figurar, por cortos períodos, en orquestas italianas. Alberto Mazzucato menciona la contribución de Pelitti al concluir la presentación de la sección de metales en la traducción del tratado de Berlioz: “*Parlando di quelli di recenti invenzione, vanno distinti quelli del milanese Pelitti*” (Berlioz; Mazzucato, 1912, v. 3, p. 61).

En su mayoría de vida efímera, estas *recenti invenzione* de instrumentos —algunas provenientes de la luthería Pelitti— pertenecían a una fase de intensos debates en el aparato orquestal italiano, lo que llevó el asunto a ser decidido y oficializado en el Congreso celebrado entre los días 16 y 22 de junio de 1881, en Milán, y divulgado por la *Gazzetta*⁷⁶. La decisión votada en el congreso fue la estandarización de las orquestas italianas al basso tuba, deliberación jamás aceptada por Verdi. Está fechada el 4 de septiembre de 1881 la publicación de la visita de Verdi, Boito y Ricordi para conocer el nuevo

movimenti moderati. I passi d' agilità ed i trilli gli sono impossibili. È d' un buon effetto nelle grandi orchestre in cui abbiano molta parte gli strumenti a fiato.

⁷⁶ *Gazzetta Musicale di Milano*, 19 de agosto de 1881, p. 311

instrumento. Nombrado Trombón Verdi, y para algunos *cimbasso* moderno (o *cimbasso* de válvula), el instrumento sigue utilizándose hasta nuestros días en las orquestas de los teatros italianos para la interpretación de la obra del maestro de Busseto.

De hecho, Verdi, junto al maestro Boito y al señor Giulio Ricordi, fueron en la fecha mencionada al establecimiento Pelitti, donde realizaron repetidos experimentos con el nuevo trombón bajo en Si bemol, una octava por debajo del trombón tenor. El nuevo instrumento mostró resultados espléndidos en cuanto a extensión, timbre, sonoridad, potencia, dulzura y facilidad de ejecución, integrándose perfectamente con los otros trombones. Se concluyó, finalmente, que en la orquesta sería necesaria la adopción de dos trombones tenores en Si bemol, un trombón bajo y el nuevo trombón bajo en Si bemol [contrabajo], logrando de manera perfecta, homogénea y eficaz el cuarteto de trombones, sin aportar a la orquesta timbres especiales de banda que alteren la fusión de los distintos instrumentos⁷⁷ (Gazzetta Musicale di Milano, N° 36, p. 319).

Respecto a la participación de la lutherie Pelitti en diversas ocasiones y su contribución con instrumentos de metal a los conjuntos orquestales italianos, Renato Meucci afirma:

La verdadera gloria inventiva di Giuseppe [Pelitti], el hijo, es, a su vez, el instrumento que, en homenaje a su famoso inspirador, recibió el nombre de trombón basso Verdi. [...] Esta apreciación asegura el éxito del Trombón Verdi que, hoy en día, tras su resurgimiento en la década de 1970, se denomina generalmente *cimbasso*, un nombre que antes se aplicaba a aquel modelo de madera con campana de bronce⁷⁸ (Meucci, 2009, p. 113).

A diferencia de Verdi, que buscaba un representante grave para el grupo de trombones, Gomes se preocupaba por la sonoridad de la sección de metales en su conjunto y, no por casualidad, prestaba mayor atención a

77 En el original: Infatti il Verdi, unitamente al maestro Boito ed al signor Giulio Ricordi, si recò in detto giorno allo Stabilimento Pelitti ove si fecero ripetuti esperimenti col nuovo trombone basso in sib., ottava del trombone tenore. Il nuovo istrumento ha dato splenditi risultati per estensione, timbro, sonorità, forza, dolcezza e facilità de esecuzione, accoppiandosi di modo perfetto cogli altri tromboni. Risultò infine che nell'orchestra sarebbe necessaria l'adozione di due tromboni tenore in sib, uno trombone basso, e del nuovo trombone basso in sib, riuscendo di tal modo perfetto, omogeneo, efficace il quartetto di tromboni, senza portare in orchestra timbri speciali di banda, che alterano la fusione dei vari strumenti.

78 En el original: The real inventive glory of Giuseppe [Pelitti], the son, is in turn the instrument that, in honour of its famous inspirer, took the name of trombone basso Verdi. [...] This critique ensured the fortune of the trombone basso Verdi, which nowadays, after its revival in the 1970s, is usually called 'cimbasso', a name which should instead be applied to the wooden model with brass bell.

un instrumento de timbre oscuro. Por este motivo, nunca volvió al oficleide después de sus experimentos con el *bombardone*. Desde el punto de vista del ideal sonoro buscado para la época, momento en que las orquestas en general estaban adaptándose para resaltar sonidos menos brillantes, la insistencia de Gomes en el limitado *bombardone* dentro de su obra puede justificarse, al menos en parte, por este incremento de consistencia y oscuridad dentro de los metales. Gracias a la conicidad del instrumento, el *bombardone* era, en ese momento, la mejor opción para oscurecer el sonido del grupo, hasta la llegada de la tuba, instrumento que Gomes adoptó notablemente.

En este sentido, las cornetas cumplen una función fundamental en la sección de metales de Gomes, ya que podían significar el equilibrio que faltaba en los agudos de timbre más oscuro (instrumento cónico) para compensar la sonoridad del *bombardone*. Existía así una correspondencia entre los trompetes cilíndricos y los trombones, resultando en un timbre más claro, a veces brillante, en los agudos de los trompetes. Cabe considerar que las trompas ya se habían desmembrado de la sección de metales y formado un nuevo grupo dentro de la orquesta, dada su afinidad histórica con los instrumentos de madera y su autonomía para realizar armonía a cuatro voces en la literatura musical romántica.

Parece que las cornetas por pares, u otro instrumento similar con funciones cromáticas, ya integraban la sección de trompetes en la orquesta de Carlos Gomes desde su etapa brasileña, en las óperas *A Noite do Castelo* y *Joanna de Flandres*. Esto pudo haber animado a Gomes a continuar con esta práctica en Italia, ya que se había iniciado en Brasil. La información se complementa con la afirmación de Ronqui (2010):

La respuesta sobre por qué se eligió la cornet puede presentar diversas variables, dado que muchas fueron las obras ensayadas por Gomes durante su estancia en la Academia de Ópera Nacional, y el contacto con la instrumentación de estas óperas pudo haber influenciado al compositor brasileño en la elección de los instrumentos. Otra variable es la herencia musical del periodo de estudios con su padre, ya que Manuel José Gomes ya utilizaba pistones con características cromáticas en sus copias, adaptaciones y orquestaciones⁷⁹ (Ronqui, 2010, p. 66).

79 En el original: A resposta sobre o porquê da escolha do cornet pode apresentar diversas variáveis, uma vez que muitas foram as obras ensaiadas por Gomes, durante sua estada na Academia de Ópera Nacional e o contato com a instrumentação dessas óperas poderá ter influenciado o compositor brasileiro na escolha dos instrumentos. Outra variável é a herança musical do período de estudos com pai, uma vez que Manuel José Gomes já utilizava os pistons com características cromáticas em suas cópias, adaptações

Como reflejo de estos ideales de sonoridad, por un lado Gomes se apoderó de la tuba moderna en el estreno de Condor, mientras que, por otro lado, Verdi empleó el *cimbasso* moderno en sus dos últimas óperas –*Otello* y *Falstaff*– poco después, adoptando el instrumento para toda su producción, incluso para las obras anteriores a la creación del mismo. Como observa Panizza (1912):

Su sonoridad corresponde a una octava inferior del trombón tenor. En Italia, se debe a Giuseppe Verdi la introducción de un nuevo instrumento de este tipo, que lleva el nombre del gran músico. Me refiero al trombón bajo Verdi en Si bemol. [...] Hoy en día este trombón se ha vuelto muy común en las orquestas italianas, y casi todas las partes de Oficleide o Tuba se realizan con el Trombone Verdi⁸⁰ (Berlioz; Panizza, 1912, v. 3, p. 132).

Para mayor claridad, presentamos una relación de la extensión de los instrumentos graves más comúnmente utilizados en la península itálica para el apoyo de los metales. Los documentos consultados fueron revisados por Anton Reicha, Bonifazio Asioli, Hector Berlioz, Alberto Mazzucato y Ettore Panizza (figura 12).

e orquestrações

80 En el original: *Il suo sono corrisponde ad una ottava inferiore del Trombone tenore. In Italia si deve a Giuseppe Verdi l'introduzione di un nuovo istrumento su questo stesso tipo e che prese il nome dal grande musicista. Intendo parlare del Trombone basso Verdi in Sib. [...] Oggidi questo trombone è divenuto comunissimo nelle orchestre italiane, e quasi tutte le parti di Oficleide, o di Tuba, vengono suonate col Trombone Verdi.*

Figura 12 - Extensión de los instrumentos de metales graves comunes en la época de Gomes en el ámbito de la ópera italiana para la ejecución de armonía con trombones.

The image displays a musical score for seven different low brass instruments, each on a separate staff. The instruments and their associated composers are listed on the left:

- SERPENTÃO Sib (Berlioz, Mazzucato e Panizza)
- SERPENTÃO (som real)
- CIMBALLO (Asioli)
- OFICLEIDE Sib (Asioli, Berlioz, Mazzucato e Panizza)
- OFICLEIDE (som real)
- BOMBARDONE Fa (Berlioz, Mazzucato e Panizza)
- TROMBONE VERDI Sib Cimbasso Moderno (Panizza)
- BASS-TUBA Fa (Berlioz, Mazzucato e Panizza)

The musical notation is written in bass clef on five-line staves. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some eighth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line for each instrument, with some instruments having a 'real sound' (som real) version. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final double bar line at the end of each staff.

Curiosamente, el oficleide fue un instrumento utilizado por Gomes incluso en su etapa italiana, pero no como representante grave de los metales de la orquesta, sino en un conjunto independiente, generalmente con la función de instrumento de banda sobre el escenario, como ocurre en *Lo Schiavo* (1887).

CUERDAS: PUNTO DE EQUILIBRIO

El contrato firmado con una editorial para llevar a los escenarios de grandes teatros una producción operística exigía, como parte del compromiso, la presencia del compositor en los ensayos. Esta exigencia acompañó a Gomes a lo largo de su vida y está bien documentada a través de su correspondencia. En parte, porque la presencia del compositor en el ambiente de preparación de la obra podía garantizar una mejor comprensión de sus concepciones musicales y, principalmente, minimizar riesgos de catástrofes.

Pero, mi querido Dante, estoy comprometido con la editorial Lucca a asistir a los ensayos y presentaciones de mi otra ópera Fosca en el [Teatro] Social de Como ⁸¹ (Vetro, 1977, p. 192).

Tales contratos exigían que el maestro dirigiera los ensayos y la puesta en escena todas las veces que se representaran sus óperas, de modo que Carlos Gomes debía constantemente correr de una a otra ciudad donde se interpretaban sus trabajos, sin ningún aumento remunerativo⁸² [...] (Carvalho, 1935, p. 101).

Como si no bastara, la lectura de los manuscritos de Gomes nos revela un compositor detallista, casi al extremo, que recurría frecuentemente a la notación musical (signos) y a la notación textual (términos escritos de manera explícita) para reforzar lo ya señalado y asegurar su ejecución. Esto también nos sugiere su constante preocupación por registrar en papel las diversas demandas de su creatividad artística, recurriendo al texto completo cuando no encontraba signos musicales suficientes que describieran sus verdaderas intenciones. Es el caso de términos como *tutta forza* –cuando la partitura y las partes ya indican el signo de fortissimo–, o el término *legatissimo* –cuando la partitura y las partes ya contienen ligaduras.

Se suma a ello la preocupación del compositor cuando no podía estar presente en los ensayos. Es el caso de la *Sonate in 4 tempi*, compuesta en Milán el 29 de mayo de 1894 para ser ejecutada en Campinas. Se trata de

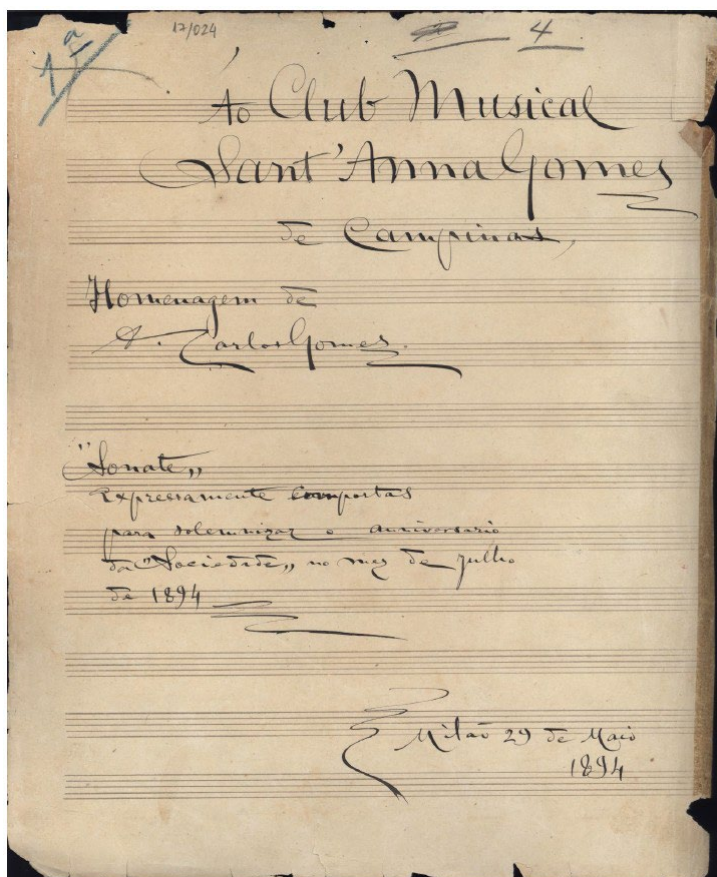
⁸¹ En el original: [...] Ma, Dante mio, sono impegnato coll'editrice Lucca di assistere alle prove e andata in scena dell'altra mia opera Fosca al [teatro] Sociale di Como.

⁸² En el original: Tais contratos exigiam que o maestro dirigisse os ensaios e a encenação todas as vezes que representassem suas óperas, de maneira que Carlos Gomes devia constantemente correr de uma a outra cidade onde se cantavam seus trabalhos, sem nenhum acrescimo remunerativo.

un regalo de Carlos Gomes al *Club Musical Sant'Anna Gomes*, dirigido por su estimado hermano Sant'Anna –violinista de formación–. La composición, escrita en cuatro movimientos, tiene como plantilla orquestal una obra íntegramente para cuerdas –terreno muy conocido por Sant'Anna–, pero en la que el compositor tuvo el esmero de indicar, con gran cuidado, incluso la cuerda del instrumento que deseaba que fuera utilizada, privando a los intérpretes de esa peligrosa libertad y registrando en papel su visión de la obra.

Esa atención a los detalles acompaña a Carlos Gomes desde sus primeras óperas hasta el último movimiento de su último trabajo finalizado (*Burrico de pau*).

Fig. 13 – Sonate. Frontispicio.



No podemos olvidar, como ya se mencionó, que Carlos Gomes tuvo

como principal campo de actuación un contexto altamente orientado al aparato vocal, tarea más ardua en la delineación de frases y articulaciones. Esta dificultad puede comprenderse, en primer lugar, por el significado atribuido a la familia de los arcos en las orquestas italianas de la época, entendida en los tratados de orquestación aquí estudiados como el grupo más propicio para acompañar y dialogar con el canto. Además, cabe resaltar la compleja pericia necesaria en la ejecución de una única parte (línea musical) interpretada por varios miembros de un mismo grupo, lo que ocurre en el universo de las cuerdas. Tal procedimiento, para el detallista Gomes, convertía la tarea de describir su intención musical en algo elocuente. Indicaciones de articulación, golpes de arco, digitación e incluso direccionamiento de arcadas fueron algunos de los recursos utilizados abundantemente por Gomes en sus manuscritos, aunque con frecuencia ignorados en copias y ediciones de sus obras.

Para intérpretes poco familiarizados con la producción musical de Gomes, una lectura de sus manuscritos podría, a primera vista, rozar la redundancia. Sin embargo, el nivel de exigencia para alcanzar los resultados que Gomes deseaba extraer de una orquesta que acompañaba a cantantes frente a un público implacable lo obligaba a registrar su rigurosidad en el papel. Es raro avanzar dos compases en la lectura de un manuscrito de Gomes sin encontrarnos con exigencias de articulación y de dirección de frases. Todo está allí. Incluso semifrases y motivos aparentemente inocuos reciben articulación supervisada por Gomes, lo que invita a intérpretes desprevenidos a acentuar todo y desmoronar el esmerado trabajo del artista. También se observa el cuidado de Gomes en la orientación de los arcos. Estas ocurren en menor número que las indicaciones de articulación y dinámica, pero no por ello son de menor importancia, pues corresponden a momentos que involucran a más de un solo naipe. Una necesidad que el orquestador prevé para cristalizar una misma sonoridad en un patrón motivico.

Cuando Gomes escribía unísono para violines I y II en pasajes con patrones rítmicos más elaborados o en secuencias de notas breves, por ejemplo, la atención del compositor se reforzaba con el fin de garantizar una misma sonoridad. En esos momentos resulta fácil notar la indicación de arcos en sus manuscritos como recurso para reducir la posibilidad de desenlaces imprecisos. Tal como ya se comentó respecto a las proporciones de la plantilla orquestal de Carlos Gomes, dos secciones de violines en una orquesta del Scala podían fácilmente sumar treinta músicos.

En el manuscrito de su ópera *Maria Tudor* encontramos una indicación de divisi para la parte de las violas – un naípe en ascenso en aquella época – con la finalidad de organizar la ejecución de un pasaje difícil. Gomes añade en su manuscrito autógrafo: «Atenzione quando dovrà dividere le viole nei passi difficili».

Fig. 14 - Salvator Rosa (c. 137-138). De arriba hacia abajo: violines I, violines II y violas.

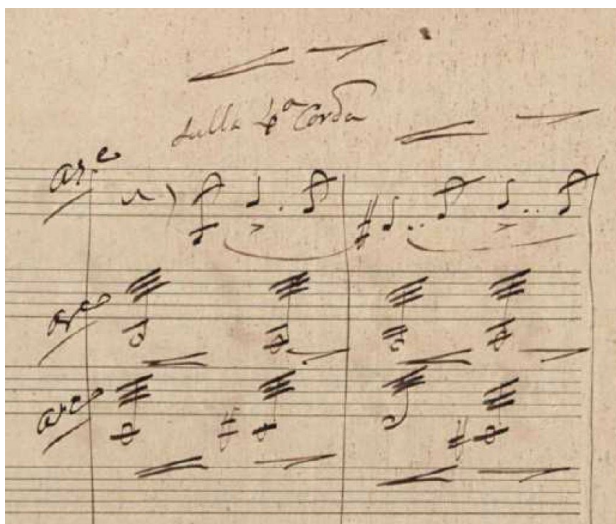


Fig. 15 - Salvator Rosa (c. 226-229). Indicación de dinámica creciente en extenso y por signos.

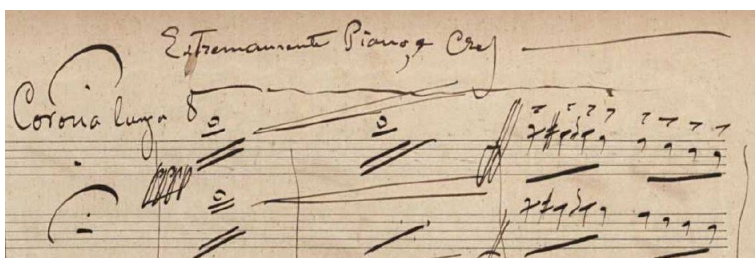


Fig. 16 - Maria Tudor (c. 151). Espressivo com a indicação de arco para cima. Dois naipes envolvidos: violinos I e violinos II.

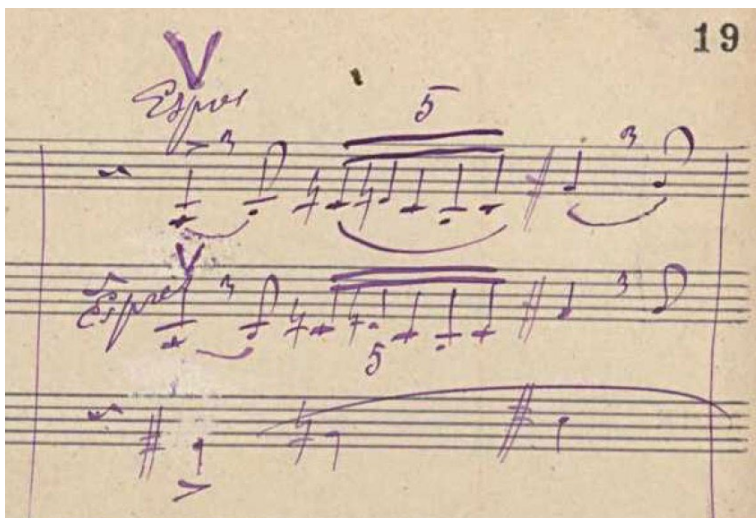
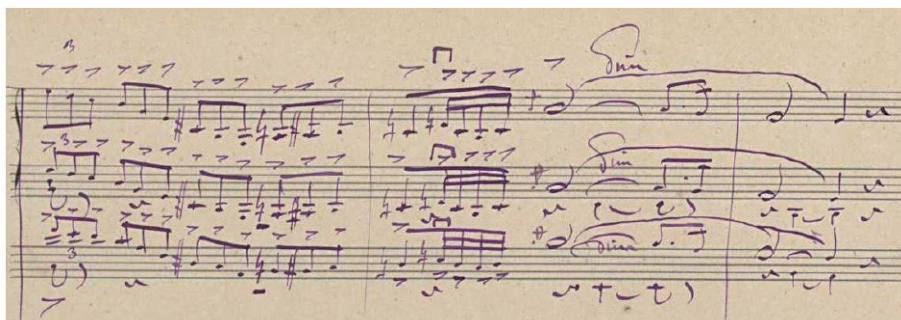


Fig. 17 - Maria Tudor (c. 139-141). Tres secciones involucradas: violines I, violines II y violas. Se observa en el centro la indicación de Gomes de arco hacia abajo.



Todos estos procedimientos hasta aquí presentados, rigurosos en manos de Gomes, tienen como principal justificación la importancia que el artista atribuye al grupo de las cuerdas para la solución y el equilibrio junto a los demás grupos, como veremos más adelante. Gomes asigna a las cuerdas funciones extraordinarias en su orquesta, pues, además de las funciones habituales junto a los cantantes, es el principal grupo convocado tanto para homogeneizar la sonoridad de los metales graves como para dialogar con la percusión, como se ha demostrado en este capítulo.

La llegada de Gomes a Italia coincide con la fase final de la afirmación de los metales graves en los ensembles italianos, una sección aún en desarrollo en sus capacidades tímbricas. Se discutió, en 3.2.2, los registros de la insatisfacción de Verdi frente a la utilización de tales instrumentos en su orquesta, el repudio al *bombardone* y su tentativa en la idealización del *cimbasso* moderno (trombón Verdi en Sib) para alcanzar la sonoridad deseada en su obra en extrema afinidad con la sección de los trombones. En el caso de Gomes – situación muy diferente –, su adopción del instrumento *bombardone* en el grupo de metales fue apenas posible en virtud del uso constante que hace de las cuerdas graves –violonchelos y contrabajos– y, en algunos casos, de las maderas, característica fuerte de su orquestación inclinada a la búsqueda de nuevos timbres. La frecuencia con que este expediente ocurre nos sugiere una preocupación constante del compositor por aprovechar el timbre pastoso de las cuerdas graves –resultado de la fricción en las cuerdas, menor prominencia de ataques, riqueza de armónicos y proyección del vibrato– para corregir el exceso de estridencia y la poca homogeneidad de la sección de metales de aquella época, acercándolos al resto de la orquesta.

Al grupo de percusión –fuente inagotable de efectos y colores para la *grand opéra* imperante en Italia– Gomes también recurre principalmente a las cuerdas para convertirlo en un participante más cercano de la actividad orquestal. El principal recurso para este expediente fue la utilización de cuerdas con una escritura que privilegiara trinos, trémolos y ornamentos en conversación con los redobles de la percusión, un intento de aproximación de idiomatismos, facilitando las propuestas de combinaciones. Un recurso eficaz, pues hacía posible que grupos de naturalezas tan opuestas dialogaran. Así, será común observar la siguiente utilización del grupo de cuerdas en manos de Gomes: cuerdas agudas dando soporte a la percusión y cuerdas graves a los metales.

En el proceso de desmembramiento entre cuerdas agudas y cuerdas graves para atender las diversas demandas de la orquestación de Gomes, las violas ocuparán un puesto intermedio, ora densificando la sección de violonchelos, ora asumiendo un grupo único con los violines II, cuando los violines I necesiten respaldo para ascender a regiones extremadamente agudas –procedimiento denominado *violinate* (Virmond, 2007, p. 316). La escritura de Gomes para el grupo de cuerdas es, por tanto, versátil y detallista, pues el grupo corresponde al eje central de su orquesta, asumiendo funciones mucho mayores que aquellas ya habituales en la literatura orquestal italiana.

Como se mencionó, Antônio Carlos Gomes fue compositor de óperas, pero mantuvo durante cerca de treinta años una escritura puramente orquestal a través de sus preludios y sinfonías. Su insistencia en el terreno orquestal resultó ser mayor que una mera sumisión a las convenciones de la época para la composición de este género —escribir escenas orquestales para ambientar óperas—, ya que esta práctica se encontraba amenazada fuera de Italia. En especial, por la estética que surgía con las nuevas ideas wagnerianas, que reformaban el drama y reducían el discurso de una obertura independiente. El mismo procedimiento podía observarse en los trabajos de los contemporáneos de Gomes, como en el caso de Giuseppe Verdi, quien abandona progresivamente un género introductorio más elaborado en obras estrenadas fuera de Italia.

Entretanto, en Milán se gestaba un renacimiento de la lengua instrumental, comprobado por la proliferación de conjuntos de cámara por todas partes y la organización de concursos para instrumentistas y compositores, en su mayoría fomentados por la *Società del Quartetto*. Ya fuese para recuperar el atraso de la cultura instrumental o para asegurar un espacio en ese creciente mercado musical, la producción instrumental era un elemento muy solicitado en Milán, y las piezas introductorias de óperas aún correspondían a los trabajos orquestales de mayor envergadura. Obras exitosas estrenadas fuera de Italia eran repensadas desde el punto de vista de la escritura orquestal al ser proyectadas para ingresar en el territorio italiano. Como observa Rostagno (1999) respecto de Verdi, el compositor, ya no tan simpatizante de elaboradas oberturas instrumentales al frente de sus óperas, escribió la famosa obertura de su ópera *La Forza del Destino* únicamente cuando fue montada en los escenarios italianos a partir de 1863.

Sin ofrecer resistencia alguna, Antônio Carlos Gomes responde plenamente a esta demanda. Más aún, la valorización del género obertura por parte del brasileño puede demostrarse también en la cantidad de preludios —o sinfonías— que llegó a escribir para una misma obra⁸³. Gomes llega a un territorio de poca tradición orquestal, pero lo hace en el momento más oportuno para exteriorizar su creatividad como compositor sinfónico, pues era precisamente cuando las puertas hacia un lenguaje instrumental comenzaban a abrirse, especialmente en aquella rígida Milán. Fueron

83 En el caso de Il Guarany (1870), al año siguiente de su estreno Gomes escribió la conocida sinfonía. La ópera ya había conquistado uno de los mayores éxitos de toda su carrera, pero, aun así, el preludio del estreno fue reemplazado por la sinfonía de 1871. Fosca, en una situación aún más intrigante, llevó a Gomes a escribir dos preludios y una sinfonía, aunque este no fuese el motivo de su rechazo por parte del público.

alrededor de veinticinco años de puertas abiertas para la escritura orquestal, simbolizados por la creación de la Società del Quartetto –el mismo año de la llegada de Gomes a la península itálica. Pasará por todas sus óperas sin abandonar su discurso sinfónico, aunque con mayor economía en sus últimos trabajos, pero siempre inclinado hacia tejidos orquestales elaborados. Según Pupo Nogueira, uno de los primeros repertorios de contornos sinfónicos en Brasil (Nogueira, 2006).

CONSIDERACIONES

La organología es un ámbito de estudio fundamental para el director orquestal igual que para el musicólogo. Al abordar el repertorio del siglo XIX, es necesario comprender mejor los instrumentos y las orquestas en el pensamiento original de sus compositores-directores. El libro analiza al orquestador Antônio Carlos Gomes a partir del contexto orquestal en Italia, elucidando su formación musical, las transformaciones por las que pasaron sus principales laboratorios orquestales, las particularidades de su escritura y los principales procedimientos por él adoptados. En el caso de las transformaciones en las plantillas orquestales italianas, fue también un profesor de Gomes, Alberto Mazzucato, quien dirigió los principales cambios en de la orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Cambios que comenzaron veinte años antes de la llegada de Carlos Gomes al territorio y que se acentuarían sobremanera con el retorno de Giuseppe Verdi, junto a Mazzucato y Giulio Ricordi, concluyendo con las últimas transformaciones para la adecuación al *grand opéra* francés, en ese momento concomitante con el estreno de las óperas de Gomes en el mismo escenario. La rapidez con la que Gomes se apropia y se beneficia de ese modelo, desde *Il Guarany* hasta *Condor*, nos sugirió una ya existente inclinación hacia la escritura orquestal para grandes masas y efectos sonoros.

Al investigar la enseñanza de la asignatura de orquestación en Milán, nos encontramos con el cultivo de una tradición, en especial con los *raddoppiamenti* de la melodía, en cierta medida también presente en la escritura de Gomes y que, a partir de ello, permitió comprender mejor al orquestador perteneciente al período de transición. La organización de su escritura para los diferentes grupos de la orquesta –atenta a las particularidades de cada naturaleza instrumental–, el cuidado en el idiomatismo de las diversas secciones y el intento de aproximar grupos tan distantes fueron aspectos considerados en esta investigación. Se prestó especial atención al término *cimbasso*, presente en la obra de Gomes y de sus contemporáneos italianos, pero aún poco estudiado en la musicología brasileña.

El trabajo también analizó las particularidades de la escritura de Gomes para cuerdas, vientos y percusión, tomando como eje la visión de un orquestador cuidadoso con las propiedades y carencias del organismo orquestal y deseoso de aparejarlo para el drama. En la sección de cuerdas,

por ejemplo, se reveló su escritura detallista y versátil para emplearla como pivote central de sus procedimientos, utilizándola en diversas soluciones para el solo cantabile (analogía vocal), para los metales (homogeneización sonora de un naipe aún en formación) y finalmente para la percusión, con recursos que la aproximaban al drama musical (ya no limitada a efectos musicales, sino posibilitando el diálogo entre grupos de naturalezas distintas).

Las preferencias tan opuestas de Gomes y Verdi sobre la sonoridad de la sección de metales revistieron especial importancia en el trabajo, principalmente por darse en una misma época y en la misma orquesta: la Scala. Mientras que el maestro italiano buscaba una correspondencia con la sonoridad de las trompetas, Gomes valoraba el resultado de la conicidad de los metales, explicitada en el naipe compuesto por cornetas.

En ningún momento buscamos con este trabajo señalar alguna invención por parte de Gomes, sino más bien presentar el nivel de actualización que poseía respecto a las novedades musicales de su tiempo y su participación en el contexto, enfrentándose a los mismos problemas pero buscando sus propias soluciones, a veces sistemáticas, pero que demuestran un pensamiento coherente, al estar presentes en toda su producción orquestal.

BIBLIOGRAFÍA

ADDLER, Samuel. *The study of orchestration*. New York: W. W. Norton & Co., 2002.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro, 1967

ASIOLI, Bonifazio. *Il maestro di composizione*. Milano, s.d. (c. 1830).

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

_____. *Carlos Gomes e Francisco Manuel: correspondências inéditas*. In: Revista brasileira de música. Rio de Janeiro, v. 3, fasc. 2, 1936.

_____. *Música e Músicos: história, crítica, comentários*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BERLIOZ, Hector. *Grande Trattato di Strumentazione e d'Orchestrazione moderne*. Milano: Ricordi, 1912.

_____; STRAUSS, Richard. *Treatise on instrumentation*. Traduzido por Theodore Front. New York: Edwin F. Kalmus, 1948.

CARDOSO, André. *A música na capela real e imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Musica, 2005.

CARVALHO, Itala Gomes vaz de. *A Vida de Carlos Gomes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1935. 204

CASTAGNA, Paulo. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. Pelotas: Revista do Conservatório de Música da UFPel, 2008.

CONATI, Mario. 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.

FERNANDES, Ângelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Campinas, 2009. 475 p. Tesis (Doctorado en Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2009

FIGLIO, Emanuelle Garcia. *Trattato completo dell' arte del canto*. Milano: Ricordi, s.d.

GALEAZZI, Francesco. *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*. Ascoli: Pilucchi Cracas, 1817.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: documentos comentados*. São Paulo: Algol, 2007.

GOURLAY, James. *The Cimbasso: Perspectives on Low Brass performance practise in Verdi's music*. Disponível em: http://www.tubaforum.it/Lists/Articoli/images/james_gourlay_cimbasso_paper.pdf

GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. A. *Carlos Gomes: perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Perseverança, 1870.

HARWOOD, Gregory W. *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*. 19th-Century Music. University of California Press, 1986, v. 10, p. 108–34.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Limitada, 1987.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor, 1989. 207

MASUTTO, Giovanni. *I maestri di musica italiani del secolo XIX*. 3ª ed. Venezia: Stab. tip. di G. Cecchini, 1884.

MEUCCI, Renato. *Il timpani e gli strumenti a percussione nell'ottocento italiano*. Studi Verdiani, v. 11, 1998, p. 183-218.

_____. *Il cimbasso e gli strumenti afini nell'ottocento italiano*. Studi Verdiani, v. 5, 1989/90, p. 109-162.

_____. *Brass bands and the brass instruments industry in 19th-Century Milan*. Symposium Innsbruck, 2009.

NICOLAISEN, Jay. *Italian opera in transition, 1871-1893*. Michigan: Ann Arbor, 1980.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico: Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.

_____. *Museu Carlos Gomes – Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo, Arte e Ciência, 1997.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *A Superação da Menoridade: a escrita sinfônica de Carlos Gomes nas três versões para a peça de abertura da ópera Fosca*. (Dissertação). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 1998.

_____. *Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1861-1891)*. São Paulo, 2003. 278p. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2003.

_____. *Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PARADISO, Francesco. *Orchestra italiana e orchestrazione fra sette e ottocento*. Milão, 2000. Disponível em: http://www.francescoparadiso.com/wordpress/wpcontent/uploads/2010/07/06_Orchestra-italiana-e-orchestrazione-fra-Sette-e-Ottocento.pdf

PENALVA, José. *Carlos Gomes, o compositor*. Campinas: Papirus, 1986. p. 21-125.

REICHA, Anton. *Corso di composizione musicale*. Milano: Ricordi, s.d.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Princípios de Orquestación*. Tradução de Jacobo Fischer e A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

RODRIGUES, Lutero. *Música Sinfônica Brasileira*. Cadernos do Colóquio, 2003.

_____. *Carlos Gomes – um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Edunesp, 2011. 209

RONQUI, Paulo Adriano. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. Campinas, 2010. 222 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

ROSTAGNO, Antonio. *Ouverture e Dramma negli anni settanta: Il caso della sinfonia di Aida*. Studi Verdiani, v. 14, 1999, p. 11-50.

RUSCONI, Angelo. *Dizionario Biografico degli Italiani (Alberto Mazzucato)*. Volume 72. 2008. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-mazzucato_%28DizionarioBiografico%29/

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani raccolti e commentati*. Milano: Nuove Edizione, 1977. 210

_____. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani II*. Brasília: Thesaurus Editora, 1998.

_____. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani III*. A cura di Gaspare Nello Vetro con un saggio di Carla Bromberg. Brasília: Thesaurus Editora, 2002.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a Ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes*. Campinas, 2007. 332 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2007.

_____; RIBEIRO, Lucas D' Alessandro; TOLON, Rosa Maria; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Se sa Minga de Antonio Carlos Gomes: contextualização histórica*. Mimesis, Bauru, v. 35, n. 1, p. 25-48, 2014.

VOLPE, Maria Alice. *Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo*. Brasiliana, Rio de Janeiro, v. 17, p. 2-11, 2004.

Periódicos:

Gazzetta Musicale di Milano

Jornal do Commercio (RJ)

SOBRE EL AUTOR

Isaac William Kerr Gomes



Es un director y musicólogo brasileño. Doctor en Música por la Universidad Estadual de Campinas (Brasil), realizó una estancia posdoctoral en la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones se centran en la orquestación, la organología, la vocalidad y la dramaturgia, con especial énfasis en el teatro musical y la música sinfónica en sus relaciones transatlánticas. Se ha desempeñado como profesor sustituto en la Universidad Federal de Goiás (2017-2018) y como investigador visitante en la Universidad Complutense de Madrid (2023-2025). Isaac Kerr es miembro de la International Musicological Society (IMS), de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe (ARLAC/IMS) y de la Sociedad Española de Musicología.

América Latina y el
Española de Musicología.

ÍNDICE ALFABÉTICO

A

accordatura 41, 55

adoptara 39

armonía 14, 31, 32, 33, 35, 39, 71, 73

armónica 20, 33

artísticas 8

artístico 11, 12, 13, 17, 20, 28, 43, 54, 59

B

bombardone 52, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 79

C

cimbasso 15, 16, 42, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 79, 82, 85

clásico 24, 31, 33, 41, 42

composición 8, 10, 11, 13, 15, 16, 18, 30, 31, 32, 51, 75, 80

compositor 8, 9, 12, 13, 15, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 43, 47, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 63, 69, 71, 74, 75, 76, 79, 80, 86

composizione 9, 11, 18, 24, 32, 39, 84, 86

conocimientos 8, 18, 32

consejo artístico 17, 20

contemporáneas 18

contribuyeron 15

cuerdas 22, 23, 24, 25, 26, 31, 33, 34, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 61, 75, 76, 78, 79, 82

D

digitación 64, 76

E

ejecución 14, 20, 24, 26, 49, 50, 55, 67, 70, 73, 74, 76, 77

ejemplificación 27

escenográficos 12

escribía 16, 20, 55, 76

escritura 8, 9, 12, 15, 17, 19, 21, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 69, 79, 80, 81, 82, 83

escuela 8, 11, 14, 15, 39, 44, 53, 54

espectacular 12

espectáculo 25, 26, 30, 44, 49, 66

especulaciones 17

estructura 14, 25, 39, 50

estudios 10, 11, 15, 17, 18, 29, 36, 47, 71

experiencia 8, 24, 27, 46, 47

G

grand opéra 9, 11, 12, 13, 19, 20, 22, 32, 44, 47, 48, 49, 54, 56, 79, 82

H

homogeneización 19, 45, 54, 57, 83

I

instituciones musicales 17

instrumental 11, 12, 13, 14, 21, 28, 29, 30, 46, 80, 82

instrumentistas 22, 50, 80

instrumento 19, 23, 38, 42, 53, 55, 58, 59, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 79

instrumentos 8, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 50, 52, 55, 57, 58, 60, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 82

J

justificación 16, 28, 49, 78

L

lírica 8, 13, 28, 43, 46, 67

M

maestro 9, 11, 14, 16, 17, 18, 24, 36, 39, 45, 46, 49, 70, 74, 83, 84

manuscritos 8, 74, 76

melodía 18, 19, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 82

melodías 9, 18, 35, 47

milanés 13, 20, 21, 30, 32

música 11, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 47, 53, 84, 89

musical 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 28, 29, 33, 34, 36, 38, 46, 48, 51, 52, 53, 62, 69, 71, 74, 76, 80, 82, 83, 85, 89

musicología 6, 18, 82

musicología gomesiana 18

musicólogo 29, 31, 36, 63, 82, 89

N

nuevos 8, 17, 21, 23, 32, 37, 46, 47, 57, 79

O

ópera 8, 9, 12, 13, 14, 15, 22, 25, 26, 29, 30, 38, 40, 41, 47, 49, 50, 53, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 66, 69, 73, 74, 77, 80, 84, 86

ópera francesa 22

óperas 8, 13, 14, 18, 20, 23, 26, 29, 30, 37, 44, 45, 49, 50, 51, 55, 57, 63, 64, 67, 71, 72, 74, 75, 80, 81, 82, 86, 87

organología 82, 89

orquesta 8, 9, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 76, 78, 79, 82, 83

orquestación 6, 8, 9, 11, 13, 16, 18, 19, 20, 26, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 46, 47, 52, 53, 57, 67, 68, 76, 79, 82, 89

orquestaciones 71

orquestador 8, 15, 27, 42, 47, 53, 54, 55, 57, 61, 76, 82

orquestal 8, 9, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 65, 67, 69, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83

orquestales 12, 18, 21, 22, 23, 25, 31, 41, 42, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 60, 62, 68, 70, 80, 81, 82

orquestas 8, 9, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 37, 40, 45, 49, 50, 56, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 82

P

percusión 40, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 78, 79, 82, 83

política 17

político 20

popularización 57

preludios 8, 29, 30, 43, 46, 53, 55, 60, 67, 80

preocupación 33, 35, 46, 74, 79

procedimientos 8, 32, 35, 47, 48, 52, 56, 78, 82, 83

producción 6, 8, 9, 13, 18, 19, 26, 28, 40, 49, 50, 51, 53, 60, 63, 72, 74, 76, 80, 83

publicación 6, 14, 25, 36, 37, 44, 64, 69

R

repertorio 24, 29, 57, 82

representatividad 56

S

sinfonía 28, 29, 30, 41, 57, 60, 63, 67, 80

sinfonías 8, 18, 29, 30, 42, 43, 46, 53, 55, 67, 80

sistema 6

sonoridad 14, 22, 23, 24, 44, 45, 57, 62, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 79, 83

T

teatral 12, 13, 47

teatros 12, 16, 24, 25, 26, 28, 37, 70, 74

timbre 21, 22, 23, 31, 34, 44, 45, 46, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 79

transformación 25

V

violonchelos 21, 23, 26, 45, 46, 79



AYA EDITORA
2025