

Considerações sobre o Cimbasso na orquestra da ópera italiana do século XIX

Isaac William Kerr¹
UNICAMP-IA/PPG-MESTRADO
SIMPOM: *Musicologia*
kerrconductor@gmail.com

Resumo: *Cimbasso* é termo usado para indicar instrumento polêmico, comumente encontrado na produção operística de Antônio Carlos Gomes e seus contemporâneos italianos. Num primeiro momento traduzido como um único instrumento, o termo tem se revelado instigante para um melhor entendimento à produção gomesiana. Uma análise da estruturação do naipe dos metais graves da orquestra até sua consolidação no período vivido por Gomes em Milão se faz necessária para melhor conhecermos o compositor brasileiro em sua concepção artística. Carlos Gomes chega em território italiano em 1864 e, não muito tempo depois, ascende aos principais teatros com suas óperas, tomando contato com diferentes efetivos orquestrais e intérpretes. Em pouco tempo, passa a especificar em suas obras o instrumento grave a ser empregado em harmonia com os trombones, dando forma à sua orquestra e distanciando-se de algumas convenções italianas. Utilizando-nos de tratados da época, depoimentos de operistas e periódico da área, a comunicação pretende explorar as características desse instrumento e esclarecer seu uso no contexto estético da ópera italiana do século XIX, investigando seu emprego dentro do ideal de sonoridade buscado por Antônio Carlos Gomes.

Palavras-chave: Cimbasso; Instrumentação; Antônio Carlos Gomes.

Considerations about the Cimbasso in the Orchestra of the Italian Opera of the Nineteenth Century

Abstract: *Cimbasso* is term used to indicate a controversial instrument, commonly found in operatic production of Antônio Carlos Gomes and his Italian contemporaries. Initially translated as a single instrument, the term has revealed exciting to better understand the gomesiana production. An analysis of the structure of the low brass section until its consolidation in the period lived by Gomes in Milan is needed to better know the Brazilian composer on his artistic conception. Carlos Gomes arrived on Italian territory in 1864 and not long after, ascends to the main theaters with his operas, taking contact with different orchestral effective and interpreters. Soon, he begins to specify in their works the bass instrument to be used in harmony with trombones, modeling his orchestra and distancing himself from some Italian conventions. Using the treaties of the time, operistas testimonials

¹.Trabalho realizado com a orientação dos professores orientadores: Dra. Lenita Waldige M. Nogueira e Dr. Marcos da Cunha L. Virmond / UNICAMP-IA, com fomento da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (2014/18581-2).

and musical periodic, the communication aims to explore the characteristics of this instrument and clarify its use in the aesthetic context of Italian opera of the nineteenth century, investigating its use within the ideal of sound desired by Antônio Carlos Gomes.

Keywords: Cimbasso; Instrumentation; Antônio Carlos Gomes.

1. Introdução

Cimbasso, como instrumento de sopro, esteve presente nas obras de Antônio Carlos Gomes em sua fase italiana, bem como nas obras de seus contemporâneos daquele território. O instrumento ocupou o posto de representante grave dos sopros e foi alvo de muitas interpretações equivocadas, numa época em que a seção dos metais nos efetivos orquestrais ainda se afirmava, conquistando paulatinamente sua autonomia. Apesar da existência desse instrumento na Itália – e por curto período de tempo na literatura orquestral – o *cimbasso*, muito mais que um nome específico de instrumento, tornou-se um termo generalizado para o tema.

Os diversos instrumentos que ocuparam o posto de tessitura grave dos metais ao longo do século com a preservação do nome *cimbasso* levaram o musicólogo italiano Renato Meucci² a sugerir o termo *cimbasso* como uma derivação de uma forma abreviada para *corno basso*, grafado inicialmente como *c.basso* e, depois, *cimbasso*³.

Sendo ou não uma derivação de *corno in basso* – estudo que foge do escopo desse trabalho – o termo *cimbasso* foi amplamente utilizado pelos compositores muito depois do desaparecimento do *cimbasso* de madeira das orquestras italianas, que ocorre na década de 40 daquele século. Ao passo que o termo oferecia certa liberdade para o emprego de qualquer instrumento que estivesse em voga naquele efetivo orquestral – *cimbasso* de madeira, oficleide, *bombardone*, dentre outros –, essa falta de determinação acarretaria sérios problemas, convencendo compositores, ao longo do tempo, a discriminarem qual *corno basso* deveria ser utilizado, como bem fez Carlos Gomes.

Pouco depois à estreia de *Il Guarany* no teatro *alla Scala*, Verdi levava ao palco do mesmo teatro sua ópera *Aida*. A partitura é um dos vários exemplos do compositor que generaliza o termo *cimbasso*, mesmo não se tratando do velho *cimbasso* de madeira. Uma importante evidência está contida em conversa entre Verdi e Giulio Ricordi, administrador do espetáculo:

²MEUCCI, R. Il cimbasso e gli strumenti affini nell' Ottocento italiano. In: Studi Verdiani, v. 5, p. 111.

³Ambos os termos – c. basso e cimbasso – são de pronúncia aproximada na língua italiana.

Insisto ainda pelo quarto trombone. Aquele bombardone não é possível. Diga a Faccio, consulte, se crer necessário, também o primeiro trombone, para ver o que convém fazer... Eu amaria um trombone baixo, que é da família dos outros; mas se resultar muito extenuante e muito difícil em tocar pegue ainda um dos costumeiros oficleides que descem ao Si grave. Enfim, tudo o que quiserem, mas não aquela droga de bombardone que não se une com os outros.⁴ (MEUCCI, 1989, v. 5, p. 124.)

Em suma, percebe-se na conversa a existência de vários instrumentos graves para acompanhar os trombones, enquanto a partitura registra tão somente *cimbasso* – cerca de três décadas de seu estado obsoleto. Assim como Verdi, Gomes fez uso do termo *cimbasso* até 1874 – ano da estreia de *Salvator Rosa*. Os anos seguintes, na escrita de Carlos Gomes, serão marcados por uma maior preocupação e rigorosidade na indicação de qual instrumento utilizar.

Fig. 1: Cópia do manuscrito autógrafo de Salvator Rosa (1874). Vê-se o emprego do termo *cimbasso*.

⁴No 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. As traduções são nossas.

2. O [curto período do] cimbasso de madeira e o oficleide

O instrumento *cimbasso* foi fabricado em madeira, em molde mais cilíndrico do que cônico, tocado com bocal e teve sua principal atuação em orquestras italianas entre 1825 e 1835, em substituição ao antigo serpentão. Para uma maior segurança no reconhecimento visual do instrumento, deveríamos mencionar um precioso documento publicado à sua época, trata-se de informações compiladas da obra didática de Bonifazio Asioli. A figura abaixo (Fig. 2) revela uma escala com ilustração do instrumento no auge de sua atuação. Tal instrumento teve vida pouco extensa nas orquestras italianas, devido a problemas de entonação e digitação. Apesar das várias descrições, vale mencionar aquela de 1826, época de grande atividade do *cimbasso* nas orquestras italianas e registrada no *Dizionario e bibliografia della musica* por Pietro Lichtenthal.

Instrumento de metal, do qual acredita-se que tenha como inventor o inglês Frichot, e que não é nada mais que um serpentão, com a semelhança visual de um fagote. Possui seis furos, dois dos quais são munidos de chaves para o dedo mínimo e para o polegar. Na Alemanha são fabricados em madeira de ébano ou mogno, que possuem um timbre mais claro e uniforme.⁵ (LICHTENTHAL, 1826 apud MEUCCI, 1989, v. 5, p. 111.)

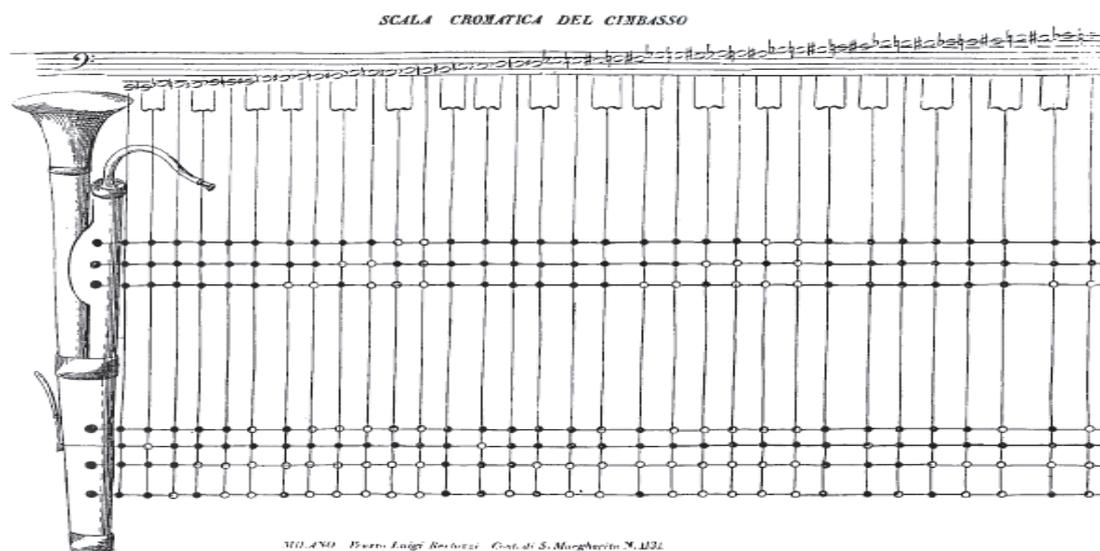


Fig. 2: Tabela da escala cromática do *cimbasso* com ilustração do instrumento, por Bonifazio Asioli, em *Principj elementari di musica compilati dal celebre M.º B. Asioli & breve metodo per ophicleide e cimbasso*, s.d. [c.1825]. Cópia e publicação por Lugi Bertuzzi, Milano⁶.

⁵No original: [...]strumento d' ottone, di cui si crede inventore l'inglese Frichot, che non è altro che un serpentone, avendo la figura di un fagotto. Esso ha sei buchi, due de' quali sono muniti di chiavi per il piccolo dito e per il pollice. Nella Germania se ne sono fatti di legno d'ebano e di mogano, che hanno un suono più chiaro e più eguale.

⁶MEUCCI, R. Il cimbasso e gli strumenti affini nell' Ottocento italiano. In: Studi Verdiani, v. 5, p. 150.

Possivelmente chegou a ser explorado nas primeiras óperas de Verdi, em especial *Oberto, Conte di San Bonifacio* (1839). No entanto, se atentássemos ao contexto de Carlos Gomes, que chega em solo italiano somente em 1864, inferiríamos que dificilmente teria escrito para tal instrumento ou mesmo o conhecido, mas apenas se utilizado de um termo comum e tradicional para aquela época. Ao *cimbasso* de madeira temos como principal substituto o oficleide, uma tentativa de recuperação do serpentão em versão mais moderna⁷ – de certo modo também resgatando sua sonoridade, aquela pertencente a um instrumento mais cônico. Sua maior contribuição, como veremos, será o controle propiciado em notas de rápida sucessão. Este é um instrumento mais próximo do contexto de um Brasil imperial, comum também no cotidiano de Gomes no Brasil e por ele bem experimentado antes de sua viagem à Itália. No caso do compositor campineiro, muito deve-se ao fato de Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes, empregá-lo frequentemente nos conjuntos musicais em que atuava. A musicóloga Lenita Nogueira nos fornece fundamental registro quando em análise ao acervo musical de Manoel José Gomes, esclarecendo-nos:

[...]Os instrumentos mais utilizados, isto é, que aparecem em maior número de obras são, em ordem decrescente: violinos, clarinetas, trombone, flautas, violoncelo, viola, oficleide, baixo e bombardão.[...]O baixo não era sempre utilizado, sendo que a parte do contínuo era por vezes reforçada pelo trombone ou oficleide, sendo que este último é frequentemente indicado como substituto do trombone. (NOGUEIRA, 1997, p. 90.)

Do mesmo tratadista italiano, Bonifazio Asioli, temos a ilustração, seguida de escalas, que elucidam o oficleide, em fase de grande atividade nos conjuntos musicais italianos.

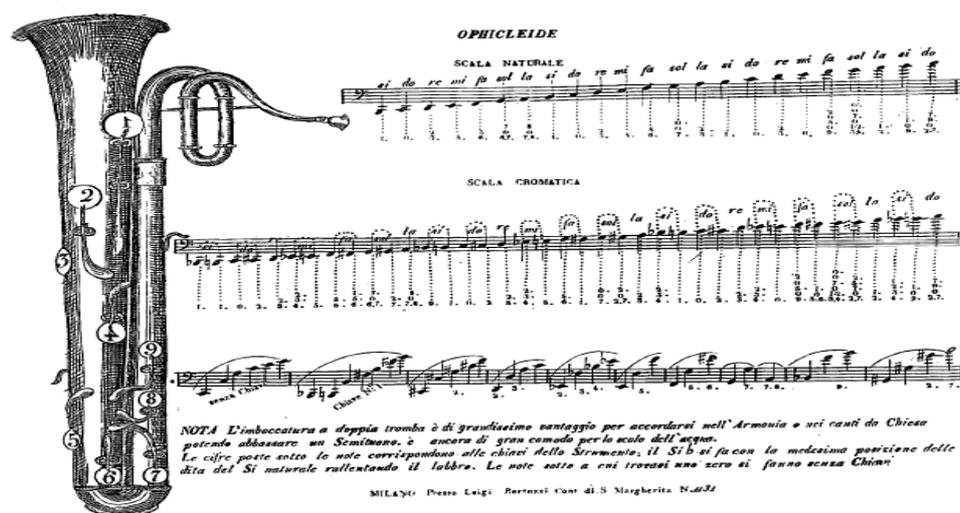


Fig. 3: Tabela de escalas do oficleide com ilustração do instrumento, por Bonifazio Asioli⁸.

⁷O nome recebido pelo novo instrumento – oficleide – é originado da seguinte etimologia: *ophis* = serpente, *kleis* = chave, uma primeira reminiscência ao serpentão.

⁸In: *Principj elementari di musica compilati dal celebre M.º B. Asioli & breve metodo per oficleide e cimbasso*, s.d. [c.1825]. Cópia e publicação por Luigi Bertuzzi, Milano *apud* MEUCCI, R. *Il cimbasso e gli strumenti affini nell' Ottocento italiano*. In: *Studi Verdiani*, v. 5, p. 154.

Em Carlos Gomes, vemos em suas duas primeiras óperas – escritas em solo brasileiro – a indicação do oficleide e, apenas quando chega a Milão, a utilização do termo *cimbasso* nos sopros. Não percamos de vista a generalização do termo *cimbasso*, numa época de seu completo abandono nas orquestras de teatros italianas, em especial àquelas dos teatros *alla Scala* ou *Carlo Felice*.

Ópera	Estreia	Abertura	Instrumento
<i>A noite no Castello</i>	1861	<i>Prelúdio</i>	<i>Oficleide</i>
<i>Joanna de Flandres</i>	1863	<i>Prelúdio</i>	<i>Oficleide</i>
<i>Il Guarany</i>	1870	<i>Prelúdio</i>	<i>Cimbasso</i>
<i>Il Guarany</i>	1871	<i>Sinfonia</i>	<i>Cimbasso</i>
<i>Fosca</i>	1872/1873 ⁹	<i>Prelúdio</i>	<i>Cimbasso</i>
<i>Salvator Rosa</i>	1874	<i>Sinfonia</i>	<i>Cimbasso</i>

Fig. 4: Relação dos prelúdios e sinfonias escritos por C. Gomes em ordem cronológica, com indicação dos instrumentos registrados em cópias de seus manuscritos originais.

3. *Bombardone*: timbre e limitações

Uma preciosa frase de Luigi Rossi (1805-1863), responsável pela tradução italiana do tratado de Anton Reicha¹⁰, fornece-nos importante esclarecimento auxiliando-nos a organizar a trajetória com certa cronologia dos instrumentos até aqui mencionados. Dessa vez, no *Dizionario della lingua italiana*¹¹, Rossi definindo o oficleide acrescenta: “o oficleide, nascido do cimbasso – que havia substituído o serpentão -, deu origem ao moderno bombardone”.¹² Informação instigante, se nos atentássemos que, no tratado de Reicha, a descrição de instrumento de tessitura baixa para fazer harmonia com os trombones limitava-se apenas ao serpentão. A existência do *bombardone* na sessão dos metais traz como principais justificativas a necessidade de um instrumento com maior intensidade sonora e alcance aos extremos graves – ambas as necessidades motivadas pelo massivo crescimento das orquestras no séc. XIX. Ao *bombardone*, as maiores limitações residiam na falta de perícia para notas de rápida sucessão e limitada capacidade expressiva – de pouca eficiência nos *cantabili* – atributo tão caro à lírica italiana daquela época. Segundo Hector Berlioz, em seu tratado de

⁹A data de 1872 presente no manuscrito original refere-se à data de sua escrita, com estreia em 1873.

¹⁰Anton Reicha foi professor no Conservatório de Paris. Seu tratado foi traduzido por Luigi Rossi e intitulado *Corso di composizione musicale*, primeiramente publicado em Paris (1817) e publicado em Milão [ca. 1839]. Tornou-se um dos mais visitados tratados para estudo da disciplina orquestração da Itália, como proposta de assimilação das novidades orquestrais transalpinas. Documento substituído com a tradução e publicação do *Grande trattato di istrumentazione e d'orchestrazione moderne*, de Hector Berlioz.

¹¹TOMASEO; BELLINI. *Dizionario della lingua italiana*, 1861-1879 *apud* MEUCCI, *Studi verdiani*, 1989, v. 5, p. 120.

¹²No original: *l'oficleide, nato dal cimbasso, che aveva surrogato il serpente, diede origine al moderno bombardone [bombardone]*.

orquestração de ampla aceitação na Itália traduzido pelo professor de Gomes – Alberto Mazzucato¹³, registra-nos:

Esse instrumento possui um som fortíssimo, mas não pode executar senão sucessões em movimentos moderatos. Os trechos de agilidade e trilos lhes são impossíveis. É de um bom efeito nas grandes orquestras em que haja muitas partes de sopros.¹⁴ (BERLIOZ, 1912, v. 3, p. 61.)

Segundo Meucci, o *bombardone* também não escapou de ser incluído no jargão italiano de *cimbasso*: “a progressiva afirmação do instrumento 'bombardone' não impediu, contudo, a sobrevivência do jargão ora anacrônico do termo 'cimbasso', que veio aliás bem rapidamente aplicado ao novo instrumento” (MEUCCI, 1989, v. 5, p. 121).¹⁵ Nas óperas de Gomes, o *bombardone* foi instrumento utilizado em *Fosca* (certamente na última versão¹⁶), *Maria Tudor* e *Lo Schiavo*. Atitude comprovada graças à sua rigorosidade em indicar o instrumento que desejava em suas obras após seus primeiros trabalhos – esquivando-se da ambiguidade italiana de quase tudo denominar *cimbasso*. Curioso é notar pela trajetória de Verdi que o mestre italiano nunca adotou para sua obra a sonoridade da tuba, motivos já descritos acima e bem concernentes ao fazer musical do artista. Por outro lado, Gomes notadamente prezava pela sonoridade mais escura dos graves, apostando por longo tempo no limitado *bombardone*, segundo nos revela a figura abaixo:

<i>Fosca</i>	1878	<i>Sinfonia</i>	<i>Bombardone</i>
<i>Maria Tudor</i>	1879	<i>Prelúdio</i>	<i>Bombardone</i>
<i>Lo Schiavo</i>	1887	<i>Prelúdio</i>	<i>Bombardone</i>
<i>Fosca</i>	1889	<i>Sinfonia</i>	<i>Bombardone</i>
<i>Condor</i>	1891	<i>Prelúdio</i>	<i>Bombardone/</i>

¹³Alberto Mazzucato (1813 - 1877) foi importante figura na cultura musical italiana. Além de compositor, crítico musical, redator da *Gazzetta Musicale di Milano* e pedagogo respeitado foi *maestro direttore e concertatore* da *orchestra d' alla Scala di Milano*, estando à frente de 1859 a 1868. Especial atenção deve ser-lhe dada quando consideramos que também foi importante figura na formação do jovem Carlos Gomes na Itália, logo após a conclusão dos estudos particulares do campineiro com Lauro Rossi.

¹⁴No original: “*Questo istrumento ha un suono fortissimo, ma non può eseguire se non successioni in 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*”.

¹⁵No original: “*Il progressivo affermarsi dello strumento 'bombardone' non impedì comunque la sopravvivenza gergale dell'ormai anacronistico termine “cimbasso”, che venne anzi bem presto applicato anche al nuovo strumento*”.

¹⁶O prelúdio da ópera *Fosca* (primeira versão) é datado de 1872 e apresenta claramente a utilização do termo *cimbasso*. Já em sua última versão (sinfonia) claramente vê-se a utilização do termo *bombardone*.

¹⁷Situação do elenco (primeiras estantes e técnicos) quando da estreia de *Condor* (1891) no *alla Scala di Milano*. Informação presente em VIRMOND, M. *Construindo a Opera 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.

Fig. 5: Relação dos prelúdios e sinfonias escritos por C. Gomes em ordem cronológica, com indicação dos instrumentos registrados em cópias de seus manuscritos originais.

4. Trombone Verdi

Em meio a um cenário agitado de substituições no grupo dos metais, o ano de 1881 torna-se um marco para a decisão e oficialização de um instrumento grave de sustentação aos metais da orquestra. Do dia 16 a 22 de junho foi realizado em Milão o *Congresso dei musicisti italiani*, com seus *atti* divulgados pelo periódico *Gazzetta Musicale di Milano* e, dentre as várias propostas de melhoramentos adotadas lemos: “Bass-tuba ou outro instrumento semelhante que servisse de base típica a toda a família dos metais”.

Apesar da decisão pelo *bass-tuba*, votada em congresso, a proposta nunca foi adotada por Verdi que, em visita à *lutheria* de Pellitti, buscava outra sonoridade – muito mais próxima àquela dos trombones para a situação de quarteto. Gomes, em contrapartida, convicto de seu ideal de sonoridade, parece nunca ter adotado em sua obra o trombone Verdi – portura bem confirmada nas palavras de Carla Bromberg (2002, p. 91): “Como vemos, não são características básicas verdianas, como exemplo: o uso do trombone Verdi, ou os arpejos dos acordes nos violoncelos”.¹⁸

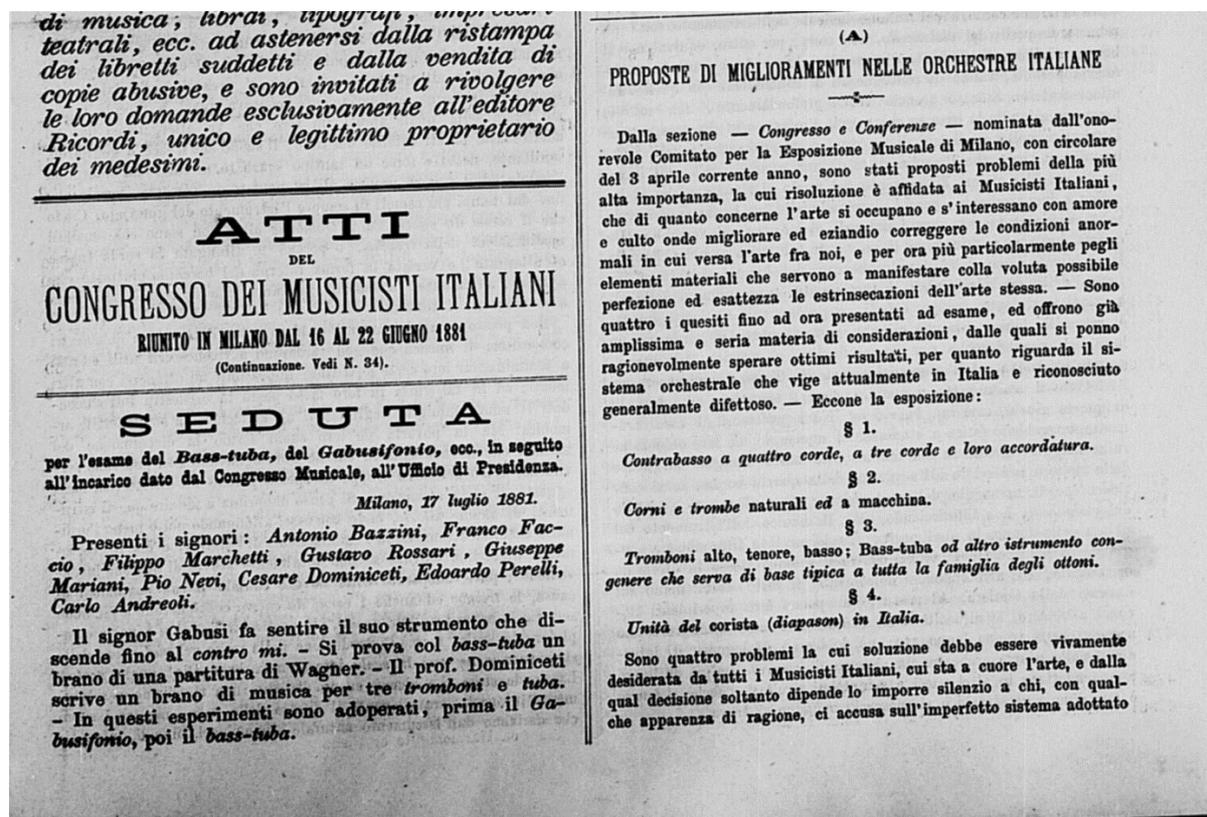


Fig. 6: Divulgação pela *Gazzetta musicale di Milano* em 19 de Agosto de 1881, p. 311.

¹⁸No original: “Come si vede, non ci sono caratteristiche basiche verdiane, ad esempio: l'uso del trombone Verdi, o gli arpeggi degli accordi nei violoncelli”.

A visita de Verdi, na companhia de Ricordi e Boito, ocorreu com certa concomitância ao *Congresso dei Musicista Italiani* e também divulgada pela *Gazzetta musicale di Milano*. A *Gazzetta Musicale di Milano* registra:

De fato Verdi, unido ao maestro Boito e ao senhor Giulio Ricordi, foram no mencionado dia ao estabelecimento Pelitti, onde fizeram repetidos experimentos com o novo trombone baixo em Sib, oitava abaixo do trombone tenor. O novo instrumento mostrou esplêndidos resultados pela extensão, timbre, sonoridade, força, doçura e facilidade de execução, timbrando perfeitamente com os outros trombones. Resultou, por fim, que na orquestra seria necessário a adoção de dois trombones tenores em sib, de um trombone baixo, e do novo trombone baixo em sib [contrabaixo], alcançando de modo perfeito, homogêneo, eficaz o quarteto dos trombones, sem levar para a orquestra especiais timbres de banda, que alteram a fusão dos vários instrumentos.¹⁹ (GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, 1881, p. 319.)

A esse novo instrumento, apelidado de trombone verdi (trombone contrabaixo em Sib), o compositor escreve suas últimas óperas – *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), ambas com estreia no teatro *Scala*. No apêndice de Ettore Panizza, publicado em 1912 junto com a revisão do tratado de Berlioz, o revisor acrescenta sobre o trombone Verdi:

Seu som corresponde a uma oitava inferior do trombone tenor. Na Itália, deve-se a Verdi a introdução de um novo instrumento sobre esse mesmo tipo e leva o nome do grande músico. [...] Sua voz é bela, pastosa, homogênea, especial no centro de sua extensão, resultando um pouco fraca no grave e no agudo. Verdi que, como mencionamos mais acima, foi o idealizador, a ele confiando uma parte importantíssima em seu *Otello* e, em seguida, em seu *Falstaff*. Hoje em dia, esse trombone tornou-se bem comum nas orquestras italianas.²⁰ (BERLIOZ, 1912, v. 3, p. 61.)

5. Giuseppe Verdi e Carlos Gomes: ideais distintos de sonoridade e considerações finais

Conforme depoimentos de Verdi e sua idealização - trombone contrabaixo que leva seu nome -, percebemos que o compositor nunca aceitou em sua obra a sonoridade do *bombardone*. Por outro lado, o alcance do instrumento *bombardone* em notas mais graves somada à sua sonoridade escura e intensa, são os primeiros subsídios que poderiam orientar a

¹⁹No 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 si b., ottava del trombone tenore. Il nuovo istrumento ha dato splendidi risultati per estensione, timbro, sonorità, forza, dolcezza e facilità di esecuzione, accopiandosi in modo perfetto cogli altri tromboni. Risultò infine che nell' orchestra sarebbe necessaria l' adozione di due tromboni tenori in sib., di un trombone basso in fa, e del nuovo trombone basso in si b. [contrabasso], riuscendo per tal modo perfetto, omogeneo, efficace il quartetto dei tromboni, senza portare in orchestra timbri speciali di banda, che alterano la fusione dei vari strumenti*”.

²⁰No original: “*Il suo suono corrisponde ad una ottava inferiore del trombone tenore. In Italia si deve a Verdi l'introduzione di un nuovo istrumento su questo stesso tipo e che prese il nome dal grande musicista. [...] La sua voce è bella, pastosa, omogenea, specie nel centro della sua estensione, riuscendo un po' debole nel grave e nell' acuto. Verdi che, come abbiamo detto più sopra ne fu l'idealizzatore, gli ha affidato una parte importantissima nel suo Otello e indi nel Falstaff. Oggidì questo trombone è divenuto comunissimo nelle orchestre italiane*”.

insistência de Gomes durante longo tempo ao instrumento. Não por coincidência, a chegada do *bass-tuba* – traduzida por Alberto Mazzucato também por *contrabasso d' armonia* –, foi rejeitada por Verdi e adotada por Gomes. A seguinte descrição do instrumento, contida no tratado de Berlioz, parece ser reveladora, apontando-nos um instrumento próximo ao *bombardone*, porém com parte das limitações anteriormente mencionadas resolvidas. Segundo Berlioz:

É uma espécie de Bombardone [...] e apresenta vantagens imensas em comparação a qualquer outro instrumento grave de sopro. Seu som, incomparavelmente mais nobre que aqueles dos oficleides, bombardone's e serpentões, recordam um pouco a vibração da sonoridade dos trombones.[...] Interpreta convenientemente alguns "canti larghi". É indescritível o efeito produzido nas grandes harmonias militares de uma massa de bass-tuba. Assemelha-se a uma fusão de trombones e de órgãos.²¹ (BERLIOZ, 1912, v. 3, p. 61.)

Após este percurso investigativo, percebe-se a relevância das modificações orquestrais perseguida por operistas italianos ao longo do século XIX e a capacidade de resposta da manufatura de instrumentos às necessidades estéticas desses compositores. Assim, o baixo do naipe de sopros/metals revela-se uma constante preocupação estilística e sônica. Neste contexto, trouxemos à discussão um instrumento complexo e controverso na orquestra da ópera italiana daquele século.

Uma ilustração deste problema e seu leque de soluções podem ser vistas na análise da produção operística de Antônio Carlos Gomes, com o uso variado de diferentes baixos. Por outro lado, não podemos nos olvidar que as óperas de Gomes não se limitaram a produções de um único teatro ou de uma mesma orquestra. Nem mesmo a uma única época. Ainda assim, a escolha do compositor e sua insistência por determinado instrumento diz muito sobre sua concepção artística e merece ser considerada. Dentro deste contexto, não é o objetivo dessa comunicação sugerir qual instrumento adotar em execuções modernas da produção operística de Carlos Gomes. Apesar disso, em análise a tais dados, os ideais de sonoridades perseguidos por cada um dos compositores parecem se descortinar ante nossos olhos. Os depoimentos de Verdi e a rigorosidade de Gomes nas indicações de suas obras convida-nos a refletir sobre o assunto, antes de uma generalização precipitada ao termo *cimbasso*.

²¹No original: "È una specie di Bombardone [...] presenta de' vantaggi imensi in confronto di qualunque altro strumento grave a fiato. Il suo suono incomparabilmente più nobile di quello degli Oficleidi, de' Bombardoni e Serpenti, ricorda alquanto la vibrazione di suono dei Tromboni.[...] Interpreta convenientemente alcuni canti larghi. È indescritibile l'effeto prodotto nelle grandi Armonie militari da una massa di Bass-tuba. Sembra una fusione di tromboni e d'organi".

Referências

- BERLIOZ, Ettore, PANIZZA, Ettore. *Grande Trattato di Strumentazione e d'Orchestrazione moderne*. Milano: Ricordi, 1912.
- BROMBERG, Carla. *La verdianità delle ouvertures di Carlos Gomes*. In: *Carteggi italiani 3 – a cura di Gaspare Nello Vetro*. Parma: Tecnografica, 2002.
- GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, ano XXXVI, 1881.
- GOMES, Carlos Antônio. *Salvator Rosa*. Melodramma em quatro atos (partitura). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1874. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas617636/mas617636.pdf
Acesso em 29 mar 2016.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário Grego - Português e Português – Grego*. Porto: Editorial A. L., 1984.
- MEUCCI, Renato. *Il cimbasso e gli strumenti afini nell'ottocento italiano*. In: *Studi Verdiani*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1989. v. 5, 1989/90, p. 109-162.
- Nogueira, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a Opera 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.