

AS ABERTURAS SINFÔNICAS DE NEUKOMM COMPOSTAS NO BRASIL

*Adriano de Castro Meyer**

RESUMO: Dentre as obras de Sigismund Neukomm (1778-1858) compostas no Rio de Janeiro destaca-se um significativo número de peças instrumentais: música de câmara, composições sinfônicas e obras para “grande orquestra militar”. No grupo da produção sinfônica encontramos um curioso conjunto de cinco aberturas orquestrais. O objetivo desta comunicação é uma descrição sumária desse grupo de aberturas e uma análise preliminar de suas estruturas formais.

PALAVRAS-CHAVE: Sigismund Neukomm; Brasil século XIX; música instrumental; abertura; forma sonata.

ABSTRACT: Among the compositions of Sigismund Neukomm (1778-1858) composed in Rio de Janeiro, it is remarkable a significant number of instrumental pieces: chamber music, symphonic compositions and compositions for "grand militar orchestra". In his group of compositions, we find a curious assemblage of five orchestral overtures. The purpose of this paper is a brief description of this group of Overtures and a preliminary analyses of its formal structures.

KEYWORDS: Sigismund Neukomm; Brazil 19th. century; instrumental music; overture; sonata form.

Dentre as obras de Sigismund Neukomm (1778-1858) compostas no Rio de Janeiro destaca-se um significativo número de peças instrumentais: música de câmara, composições sinfônicas e obras para “grande orquestra militar”. No grupo da produção sinfônica encontramos um curioso conjunto de cinco aberturas orquestrais. O objetivo desta comunicação é uma descrição sumária desse grupo de aberturas e uma análise preliminar de suas estruturas formais.

Na produção brasileira encontramos antecedentes da forma de abertura sinfônica nas três obras similares do Padre José Maurício (1767-1830). Essas aberturas foram objeto de estudo do pesquisador Lucas Robatto (ROBATO, 2004, p.155.186), cuja metodologia adotada nos serviu de modelo inicial para este estudo das obras correspondentes de Neukomm.

Os manuscritos autógrafos das aberturas de Neukomm, depositados no Departamento de Música da Biblioteca Nacional da França, apresentam datas que compreendem o período entre 1817 e 1821. Não sabemos se a datação indicada nos autógrafos corresponde exatamente ao momento de sua composição: devido aos manuscritos apresentarem poucas correções e rasuras, talvez as datas indicadas signifiquem o momento de uma última revisão e elaboração da cópia definitiva.

De acordo com o catálogo temático elaborado pelo próprio compositor, Neukomm teria em sua produção apenas cinco aberturas orquestrais, ou como ele as denominava, “*Ouverture à grand Orchestre*”, sendo que a primeira delas teria sido composta em 1808, na Rússia, e as quatro restantes no Rio de Janeiro.(ANGERMÜLLER, 1977, 57-243)¹ Seu próprio catálogo, entretanto, não apresenta dados absolutamente fidedignos. Uma nota do compositor esclarece que problemas de saúde ocorridos no Brasil teriam acarretado uma “grande lacuna” em seu catálogo.² Lacuna realmente comprovada: uma das aberturas compostas no Rio não consta no catálogo, assim como outras obras que tivemos a oportunidade de constatar.³

* Bacharel em Música – Habilitação Viola. email: a.c.meyer@uol.com.br

¹ Rudolph Angermüller publicou uma cópia fac-simile do catálogo de Neukomm, juntamente com a autobiografia do compositor.

² “*Un commencement de Phytisie nerveuse a occasionné une grande lacune das ce catalogue*” (ANGERMÜLLER, 1977, p. 81).

³ Em seu catálogo Neukomm indica a composição de apenas uma sinfonia, composta no Rio de Janeiro. Entretanto localizamos uma outra sinfonia, igualmente composta no Rio, mas com datação e tonalidade diferente

1.A FORMA ABERTURA

No período compreendido entre os séculos XVII e XIX a forma abertura, termo que tem origens na *ouverture* francesa, refere-se a uma obra com caráter introdutório a um variado leque de composições: balés de corte, oratórios, óperas (a *sinfonia avanti l'opera*, na tradição italiana), e, no século XIX inclui até mesmo peças teatrais (como *Coriolano* de Beethoven). As aberturas oitocentistas, especialmente as ligadas à ópera, eram geralmente formatadas em três movimentos distintos com andamentos contrastantes.

Esse papel introdutório foi entretanto muitas vezes desempenhado por sinfonias: várias sinfonias de Haydn e Mozart cumpriram a função de iniciar um espetáculo teatral, assim como, inversamente, e com o decorrer do tempo, aberturas concebidas para iniciar uma ópera foram executadas como peças de concerto independentes. Inclusive a própria denominação dessas composições foi muitas vezes alterada: sinfonias foram denominadas como aberturas, e vice-versa. A abertura de concerto, obra independente, sem mais nenhuma relação a qualquer espetáculo, surgiu desse intercâmbio funcional das suas antecessoras.

Muitas dessas novas aberturas de concerto baseavam-se em referências extra-musicais – textos literários ou mesmo impressões de viagens serviram como modelos, como as várias composições de Mendelssohn no gênero, cujos títulos remetem a essas referências: são exemplos *Sonho de uma noite de verão* e *A gruta de Fingal*. Entretanto, como observa Nicholas Temperley, muitos compositores germânicos, entre 1805 e 1820, criaram várias aberturas sem título algum, ou possuíam uma denominação que remetia à ocasião da sua performance, como por exemplo a inauguração de um teatro. (TEMPERLEY, 1980, p.33-35)

2.AS ABERTURAS DE NEUKOMM

Acreditamos que as aberturas de Neukomm compostas no Rio de Janeiro se enquadram nesse contexto de obra independente, pois aparentam ser desvinculadas de qualquer espetáculo teatral ou congênera. Não encontramos referências nos manuscritos musicais e na autobiografia do compositor que possam indicar a funcionalidade dessas obras.

A tabela 1 oferece uma visão geral das aberturas: as indicações de datas de composição conforme os manuscritos, sua localização na Biblioteca Nacional da França (BNF), a indicação de impressão conforme os manuscritos e o catálogo temático⁴, e as eventuais dedicatórias, algumas anotadas no próprio manuscrito e outras indicadas no catálogo temático.

da anterior, ausente do catálogo e também não depositada na biblioteca francesa. Essa informação nos foi possibilitada pelo pesquisador Fernando Pereira Binder, a quem agradecemos pela colaboração.

⁴ O catálogo temático de Neukomm apresenta anotações sobrepostas que indicam a impressão de suas composições. De acordo com Angermüller essas anotações foram feitas *a posteriori* por um bibliotecário francês, quando da doação do material à biblioteca do Conservatório de Paris. (ANGERMÜLLER, 1977, p. 9)

TABELA 1

Abertura	Data de composição	Código BNF	Indicação de impressão	Dedicatória
1	19/09/1817	7667(1)	Sim (sem local)	ausente
2	10/03/1819	7667(2)	Sim – Leipzig	Cherubini
3	08/05/1819	11270 *	Não	Duque de Luxemburgo
4	16/02/1821	7667(4)	Não	ausente
5 <i>Le Héros</i>	19/03/1821	7667(5)	Sim – Leipzig	<i>par ordre de S.A.R. Don Pedro</i>

Os manuscritos referentes às aberturas numeradas na tabela 1 como **1**, **2** e **4** apresentam em sua primeira página a seguinte titulação:

“Ouverture / à grand Orchestre / composé / par / le Chevalier Sigismond Neukomm”

A dedicatória a Cherubini encontra-se somente em uma anotação no catálogo temático – o manuscrito não apresenta informação a respeito.

A abertura indicada como **3** possui uma maior descrição:

“Ouverture à grand Orchestre / composé et dédié / à Son Excellence / Monsieur le Duc de Luxembourg, / Capitaine des Gards de / Sa Majesté Très Chrétienne / par / sons très humble et très obéissant serviteur / le Chevalier Sigismond Neukomm”

Lembramos que o Duque de Montmorency-Luxemburgo está diretamente ligado à ida de Neukomm ao Rio de Janeiro. O Duque convidou o compositor para integrar sua comitiva em sua viagem à América, cujo objetivo principal era retomar as relações diplomáticas entre os reinos da França e de Portugal.⁵

Já a abertura **5** é a única que possui um título:

“Le Héros / Ouverture caractéristique / à grand Orchestre / composé / par / Sigismond Neukomm”

Em seu catálogo Neukomm nos fornece mais informações sobre essa obra: *par ordre de S. A. R. Don Pedro*. (ANGERMÜLLER, 1977, p. 84) Duas cartas do compositor dirigidas a Dom Pedro I, existentes no Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, datadas de 1826 e 1827, citam o envio ao então Imperador de uma *“sinfonie héroïque”*, que havia sido publicada na Alemanha, sendo essa composição resultante de um pedido do príncipe.

* Existem duas cópias desse manuscrito na biblioteca francesa, a segunda delas possui código 7667(3). A cópia utilizada para este estudo é a indicada na tabela 1. Lembramos que esta é a abertura ausente no catálogo temático do compositor.

⁵ Conforme a autobiografia de Neukomm, em ANGERMÜLLER, 1977, p. 38; outras informações em MEYER, 1999, p. 382.

(NEUKOMM, 1826 e 1827) Como a informação do catálogo diz que essa abertura foi publicada em Leipzig, talvez trate-se da mesma composição. Se essa associação for correta, permaneceria a persistência da ambigüidade entre os termos abertura e sinfonia.

3. ORQUESTRAÇÃO

A orquestra sinfônica utilizada nas aberturas parece indicar um modelo padrão de instrumentação adotado por Neukomm. Sua Sinfonia em mi bemol (NEUKOMM, 2002, p. 263-374) assim como outras obras⁶ seguem esse mesmo modelo de orquestra: naipe de cordas, madeiras dobradas, pares de trompas e de trompetes, três trombones e tímpanos. No grupo das aberturas aqui estudadas encontramos somente duas exceções: a abertura **1** possui somente um trombone, e na abertura **4**, um flautim substitui uma das flautas, essa partitura ainda apresenta pratos, triângulo e um *tamburo grande*.

A utilização que Neukomm faz da orquestra segue alguns dos preceitos normalmente utilizados na técnica de orquestração no início do século XIX: trompas, trompetes e tímpanos praticamente trabalham em conjunto, reforçando os *tutti*, raras vezes atuam independentemente. Os trombones seguem na mesma função de reforço da harmonia e das dinâmicas, sendo que o trombone baixo muitas vezes dobra os graves da orquestra. Às madeiras cabe o eventual papel das seções de transição e dos temas e motivos contrastantes relativos ao segundo grupo temático. Frequentemente solos ou agrupamentos das madeiras apresentam temas ou motivos nas introduções lentas das aberturas. Mas, no decorrer das obras sua principal utilização é conferir timbres diferenciados ao dobrar passagens das cordas, às quais cabem sempre a principal função no texto musical dessas composições.

A textura presente na linguagem dessas aberturas é basicamente homofônica; passagens contrapontísticas ou de caráter polifônico ocorrem geralmente na seção de desenvolvimento. O discurso musical é estabelecido através de frases periódicas, baseadas algumas vezes em seqüência motivicas.

⁶ “*Fantaisie à grand orchestre*” na Biblioteca Nacional – DIMAS: O.R. N-1d; “*Marche funèbre sur la mort du Comte da Barca*” na Biblioteca Nacional da França: ms. 7676(3), e outras mais.

4. ESTRUTURA FORMAL

TABELA 2

	introdução lenta	fórmula de compasso	tonalidade	allegro	fórmula de compasso	tonalidade	barra de repetição*
1	<i>Adagio maestoso</i>	3/4	Dó Maior	<i>Allegro com spirito</i>	♩	Dó Maior	presente
2	<i>Adagio</i>	3/4	Ré Maior	<i>Allegro molto</i>	♩	Ré menor	ausente
3	<i>Andante maestoso</i>	♩	Dó Maior	<i>Allegro vivace</i>	♩	Dó Maior	ausente
4	<i>Adagio</i>	3/4	Mi b Maior	<i>Allegro brillante</i>	♩	Mi b Maior	presente
5	<i>Adagio</i>	♩	Ré menor	<i>Allegro brillante</i>	3/4	Ré Maior	ausente

TABELA 3

Extensões em número de compassos

	Introdução	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição	Coda	Total
1	15 c.	86 c.	41 c.	49 c.	20 c.	211 c.
2	32 c.	74 c.	41 c.	54 c.	15 c.	216 c.
3	11 c.	90 c.	70 c.	71 c.	21 c.	263 c.
4	7 c.	95 c.	40 c.	69 c.	13 c.	224 c.
5	25 c.	139 c.	74 c.	101 c.	25 c.	364 c.

* Barra de repetição ao final da exposição.

As aberturas são concebidas em forma sonata, todas iniciadas por uma seção lenta, com extensão variável, como se pode acompanhar pela tabela 3. Todas as seções lentas terminam em uma cadência sobre a dominante, repousando sob uma fermata e não apresentam barra de repetição. Com um caráter solene e majestoso, as introduções são construídas com ritmos pontuados – muitas vezes até com duplos pontos – e com alternância entre as dinâmicas, bem como entre *tutti* e grupos instrumentais, como uma ressonância da antiga *ouverture* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). As passagens melódicas dessas introduções são sempre expostas por instrumentos das madeiras, em solo ou em grupos. Esses trechos em *cantabile* sugerem temas e/ou motivos que serão expostos nas seções seguintes.

O movimento em andamento rápido que segue, observa características das constantes em várias composições de Haydn e da escola vienense: o primeiro tema ou motivo é com frequência apresentado em *piano*, por um pequeno efetivo instrumental – geralmente as cordas – para em seguida ser repetido pelo *tutti* orquestral em *forte*. Essa repetição nem sempre é literal: novos motivos ou temas são agregados, e brevemente chega-se à transição, cujos motivos são enfatizados pela participação dos sopros (madeiras em especial), terminando em uma cadência sobre a dominante, preparada por sua própria dominante, e marcada por uma cesura.

O segundo grupo temático, com seu característico contraste lírico, é então apresentado no quinto grau da tonalidade principal – exceção na abertura **2**, que sendo em tonalidade menor tem o segundo grupo na sua relativa maior (ré menor – fá maior). O contraste também é construído através da instrumentação utilizada – esse tema sempre é exposto ou por um instrumento solista das madeiras ou pela seção das cordas, e sempre em dinâmica *piano*. Uma exceção a esse modelo de diferenciação temática é a abertura **1**, a qual, ao invés de apresentar um novo material, transpõe à dominante a mesma configuração temática apresentada anteriormente na tônica, mantendo a mesma instrumentação – idêntico artifício é utilizado por Haydn no primeiro movimento de sua sinfonia No. 104.

A seção final da exposição utiliza material temático retirado da transição ou do tema inicial. A tabela 2 indica as aberturas que possuem barra de repetição e as que estão configuradas em um discurso contínuo.

A seção correspondente ao desenvolvimento não é baseada em fragmentações e combinações entre os temas e motivos expostos anteriormente. Basicamente esses mesmos elementos são reapresentados em diversas tonalidades, em um acelerado ritmo harmônico, e, em alguns casos, em textura contrapontística dentre as diferentes seções orquestrais.

Até este ponto, a estrutura formal utilizada por Neukomm está completamente de acordo com os paradigmas tradicionais da forma sonata do Classicismo, e, no caso, aplicados ao formato da abertura. Conforme Nicholas Temperley, nas aberturas operísticas do final do século XVIII raramente é encontrada a barra de repetição ao final da exposição – como a que ocorre no primeiro movimento de uma sinfonia – e a seção de desenvolvimento das aberturas é basicamente modulatória, contendo raramente algum efetivo desenvolvimento temático. (TEMPERLEY, 1980, p. 34) Ou como sintetizou Marcos Pupo Nogueira, ao tratar do mesmo assunto: “... a abertura muitas vezes toma uma configuração abreviada da assim chamada sonata clássica ou da forma sinfônica”. (NOGUEIRA, 2006, p. 111)

Seguindo esse modelo formal, após passagens por diversas tonalidades, com uma extensão variável, chegaríamos à uma cadência sobre a dominante, para em seguida termos a reexposição, o retorno à tonalidade inicial, que ocorre simultaneamente com o primeiro grupo temático. James Webster denomina esse evento como “duplo retorno”, cujo impacto seria, segundo ele, o principal traço estilístico da forma sonata. (WEBSTER, 1980, p. 497)

Entretanto, dentre as aberturas de Neukomm aqui estudadas, a única que segue estritamente esse modelo formal é a abertura **4**. Devido à sua característica monotemática a

abertura **1** não se enquadra nesse parâmetro. As aberturas restantes seguem um padrão totalmente diferenciado no que tange à reexposição.

Ao retornar à tonalidade inicial, Neukomm opta por uma reexposição que utiliza o segundo grupo temático ao invés do primeiro, gerando dessa maneira uma reexposição invertida, uma estrutura que evita o usual “duplo retorno”.

A técnica utilizada por Neukomm consiste em retornar à tonalidade inicial sem nenhuma grande articulação orquestral. O segundo grupo temático retorna na sua orquestração e textura original da exposição – sempre em um reduzido e discreto grupo instrumental – na tonalidade principal da obra. A volta do primeiro grupo é articulada em seguida, através de um crescendo, tanto na dinâmica como no efetivo orquestral, mas sem nenhum distanciamento harmônico da tonalidade inicial, já retomada antes. A disposição orquestral desse retorno do tema inicial coincide com o exposto no início. O segundo grupo temático não reaparece novamente.

As aberturas encerram-se com uma tradicional coda, enfatizando a tonalidade principal, com a presença de motivos do tema inicial.

Esse modelo formal com reexposição invertida não é exclusivo das aberturas aqui citadas. Ele ocorre também em outras obras de Neukomm, como por exemplo no primeiro movimento de sua Sinfonia em mi bemol já citada, bem como em obras camerísticas que não foram compostas no Brasil⁷. Podemos sinalizar que esse modelo formal caracteriza uma efetiva opção estilística do compositor.

Esse tipo de forma sonata com reexposição invertida, chamada de “forma espelho” por Webster (*mirror form*), seria, segundo ele, uma estrutura formal característica dos compositores da chamada Escola de Mannheim, e denotaria, ainda segundo o mesmo autor, uma “incoerência estrutural da forma”. Esse modelo foi utilizado eventualmente por Mozart em algumas de suas obras no final da década de 1770. (WEBSTER, 1980, p. 500)

A visão de Charles Rosen sobre esse tipo de reexposição não apresenta o mesmo viés crítico. Na sua concepção de desenvolvimento da forma sonata, o “duplo retorno” torna-se uma prática comum depois de 1780, devido basicamente à caracterização do tema principal como um elemento identificador da própria obra, quase como um personagem literário (ROSEN, 1994, p. 301).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse modelo de reexposição adotado por Neukomm, que, ao resolver a dissonância estrutural da forma evita o paralelismo temático entre exposição e reexposição, sugere, de certo modo, uma desdramatização da forma. Ao aparentemente basear-se em modelos formais oitocentistas, o compositor sinaliza uma opção estilística que, via de regra, não era mais observada no século XIX. Entendemos ser necessária uma pesquisa mais aprofundada dessa específica estrutura formal, visando com isso uma melhor compreensão dos parâmetros estéticos da produção de Neukomm, em especial a brasileira. Essa seria uma das maneiras para tentarmos avaliar a recepção de suas obras e da sua presença no nosso país.

Essa sua construção atípica, que difere do padrão considerado clássico da forma, igualmente não encontra paralelo no modelo utilizado por José Maurício em suas aberturas. Conforme Lucas Robatto, o padrão adotado pelo compositor brasileiro corresponde à forma sonata sem desenvolvimento, algumas vezes denominada como “forma de movimento lento”. (ROBATTO, 2004, p. 157)

Uma questão para a qual nossas pesquisas ainda não encontraram resposta é sobre a finalidade dessas obras de Neukomm aqui compostas. Nos relatos do compositor não

⁷ “Sonata pour le Piano-forte, oeuv. 14” Leipzig : Peters, s.d.

encontramos referências a qualquer possível execução dessas obras. Curiosamente, depois de seu período no Brasil, Neukomm não voltou a dedicar-se a aberturas e outras obras orquestrais com a mesma concentração – o principal de sua produção sinfônica efetivamente ocorreu durante seus anos no Rio de Janeiro. No estado atual de nossas pesquisas não podemos indicar que tipo de circulação e recepção essas aberturas possam ter obtido.

Geralmente considera-se a vinda da Corte portuguesa em 1808 como o momento da abertura do Brasil ao mundo exterior. Entretanto o período posterior a 1815 parece representar a efetiva transformação do Rio de Janeiro em uma cidade verdadeira e profundamente cosmopolita. Após a efetiva derrota de Napoleão e o reordenamento político europeu e americano, as diversas relações entre os dois continentes adquiriram um dinamismo novo e muito mais colorido. Nas ruas do Rio de Janeiro, antigo entreposto comercial do Oriente, encontraremos além dos nossos conhecidos (talvez nem tanto...) José Maurício, Marcos Portugal e Sigismund Neukomm, inúmeros outros personagens. Nas esquinas e igrejas coloniais cruzam-se os franceses da neoclássica Missão Artística, bonapartistas exilados e libertários convictos, mas agora empregados por uma corte absolutista, ao lado dos escravos oriundos das várias Áfricas; os chineses plantadores de chá e Spix, Martius, Pohl e demais pesquisadores/viajantes da Missão Austríaca; Langsdorff, o Cônsul da Rússia que enlouquecerá no Brasil Central; a Arquiduquesa Leopoldina que enviará índios botocudos a Viena; os maçons recém chegados junto com os antigos; os pintores Thomas Ender e Franz Fröhbecker; o nobre von Natterer, que desposará Maria do Rego, índia mura, cuja filha circulará nos salões austríacos; e inúmeros outros mais... Todo esse cenário será acompanhado por muita música, na qual ecoam antigas ressonâncias e referências tanto de Nápoles, como de Mannheim, e igualmente dos não tão longínquos planaltos das Minas Gerais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MANUSCRITOS

Biblioteca Nacional da França – Departamento de Música
Mss. 7667(1), 7667(2), 7667(4), 7667(5) e 11270

Museu Imperial de Petrópolis – Arquivo Histórico – Arquivo da Casa imperial do Brasil
Cartas: I-POB-27.11.1826-Neu.c, Paris, 27/11/1826; I-POB-10.03.1827-Neu.m, Paris, 10/03/1827.

FONTES IMPRESSAS

ANGERMÜLLER, Rudolph. *Sigismund Neukomm Werkverzeichnis · Autobiographie · Beziehung zu seinen Zeitgenossen*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler, 1977. 276 p.

MEYER, Adriano de Castro. Sigismund Neukomm: sua presença no Brasil. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 381-389.

NEUKOMM, Sigismund. Sinfonia em mi bemol. In: BERNARDES, Ricardo (Org.) *Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm e Marcos Portugal*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002 (Música no Brasil, século XVIII e XIX; v.3), p. 263-374.

_____ *Fantaisie à grand Orchestre, oeuvre 11*. Leipsic: Breitkopf & Härtel, s.d.

_____ *Sonata pour le Pianoforte, oeuv. 14*. Leipzig : Peters, s.d.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ROBATTO, Lucas. Estéticas, estilos e escolhas: as aberturas do Padre José Maurício. V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 155-186.

ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1994

TEMPERLEY, Nicholas. Overture. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; 1980, v. 14, p. 33-35.

WEBSTER, James. Sonata form. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; 1980, v. 17, p. 497-508.