

## REESCREVENDO UMA PEÇA: AS MISSAS Nº 1 E Nº 4 DE SIGISMUND NEUKOMM

José Maria Neves

Um dos fatos que mais chama a atenção do leitor do *Catalogue des compositions, dans l'ordre chronologique, du Chevalier Sigismond Neukomm*<sup>1</sup> é a freqüência com que diversas obras são retomadas, particularmente para nova proposta de contingentes instrumentais. Vê-se, aí, atitude que poderia ser tomada como *barroca*, na medida em que soluções sonoras não passam de contingências e que a música é maior e mais permanente que as soluções emergenciais que o compositor escolhe quando escreve cada peça. Em muitas ocasiões, Neukomm realizou arranjos de obras alheias escritas para grandes conjuntos (solistas, coro e orquestra) e mesmo para conjuntos camerísticos (quartetos e quintetos, por exemplo), e declarando explicitamente que o fez para colocar estas obras ao alcance de maior quantidade de intérpretes e de ouvintes, ainda que em soluções tímbricas diferentes.<sup>2</sup>

No caso de sua própria obra, as soluções encontradas pelo compositor são as mais variadas. Predominam, certamente, as transcrições para piano de obras originalmente escritas para orquestra ou banda (com ou sem coro) ou as transcrições para orquestra de obras pensadas originalmente para piano. Alguns exemplos podem ser dados:<sup>3</sup>

Título	Ano	Versão original	Versão transcrita
<i>Marcha militar de Constantine</i>	1808	banda	piano 4 mãos
<i>Missa pro defunctis</i> <sup>4</sup>	1813	2 coros e órgão	vozes e orquestra
<i>Marche triomphale</i>	1816	orquestra militar	2 pianos
<i>Marche funèbre</i>	1817	orquestra	piano
<i>L'allegresse publique</i>	1817	orquestra	piano 4 mãos
<i>Preghiera</i>	1821	voz e piano	voz e quarteto de cordas

continua

<sup>1</sup> O catálogo abrange o período de 12 de janeiro de 1804 (a indicação de ano está rasgada no documento, mas fica clara pela primeira obra descrita) a 31 de maio de 1855 (o primeiro volume menciona 29 de maio), portanto três anos antes do falecimento do compositor. As informações do catálogo, entretanto, chegam a março de 1858, pouco antes de seu falecimento.

<sup>2</sup> Quase sempre, as obras para solistas, coro e orquestra são transcritas para órgão e piano, cabendo ao primeiro tudo que foi escrito originalmente para as vozes.

<sup>3</sup> O ano indica a data da composição original.

<sup>4</sup> Dedicada aos mestres de Neukomm: os irmãos Michael e Joseph Haydn e F. X. Weissauer.

Título	Ano	Versão original	Versão transcrita
<i>Athalie</i>	1821	vozes e orquestra	vozes e piano
<i>Missa das festividades das Chagas de Cristo</i>	1823	coro e órgão	coro e orquestra
<i>Graduale</i>	1828	voz e órgão	voz e orquestra
<i>The Prophecy of Babylone</i>	1831	baixo e orquestra	baixo e 6 instrumentos
<i>Élégie harmonique sur la mort de Clementi</i>	1832	orquestra	piano
<i>Oratório David</i>	1833	solistas, coro e orq.	vozes, órgão e piano
<i>Messe de Requien à grand choeur</i>	1843	coro e órgão	coro em uníssono, sopros e baixo instrumental
<i>Antienne à la Vierge</i>	1849	contralto e orq.	voz e órgão
<i>Messe de Saint-Joseph (n. 43)</i>	1853	solistas, coro e órgão	acrécimo de tptes, tpas e tímpanos
<i>Messe Impériale (n. 50)</i>	1857	solistas, coro, órgão e baixo instrumental	acrécimo de cordas e sopros

Além destas peças, podem ser vistas dezenas de *Lieder* e de cantos religiosos escritos para voz(es) e piano ou órgão e transcritos para voz(es) e orquestra.

A estas interferências que apenas aumentam ou diminuem o contingente vocal/instrumental, podem ser acrescentadas as que interferem de modo mais radical na obra original, modificando também sua estrutura formal:

<i>Marche chevaleresque et religieuse</i> (para servir de introdução à missa para o dia da Ordem de Cristo)	orquestra
<i>Finale</i> (ajuntado à <i>Fantaisie concertante pour orgue expressif et piano</i> )	órgão expressivo e piano
<i>Graduale, Offertorium e Benedictus</i> (acrescentados à <i>Missa São Filipe</i> )	vozes e orquestra
<i>Offertorium 1 e 2</i> (para a <i>Missa Santa Elizabeth</i> )	4 vozes e órgão

E há, finalmente, obras como *Fantaisie à grand orchestre* (1816), composta, segundo o próprio Neukomm, a *Sur une petite valse de SAR le Prince Royal Don*

*Pedro I<sup>o</sup>* (*par ordre*), que podem ser vistas como arranjo sofisticado de tema de outro autor ou como composição sobre tema alheio. Uma única peça de Neukomm parece dar total importância não só aos instrumentos utilizados, mas também aos efeitos sonoros derivados do local previsto para a apresentação da obra. Trata-se do *Quatuor* para três trompas e trombone (1826), composto *pour être exécuté à la "Grotta tuonante" près le Scoglio di Virgilio dans le Golfe de Naples* (a alta reverberação do local criaria efeitos harmônicos não diretamente escritos na partitura).

As Missas nº 1 e nº 4 fazem parte do conjunto de peças reescritas pelo compositor, mas dentro de características muito particulares. Não se trata apenas de alterações de contingente vocal/instrumental, mas de interferência profunda na estrutura da obra, o que justifica perfeitamente a decisão de Neukomm quanto à numeração sequencial das Missas: elas terão numeração diferenciada no catálogo e receberão títulos diferentes:

Data	Catálogo	Título
12/03/1809	0050	<i>Missa Solemnis, sub titulo Sti. Floriani (nº 1)</i>
03/04/1817	0150	<i>Missa Solemnis pro Die Acclamationis S. M. Joannis VI (nº 4)</i>

A citação da *Missa nº 1* no catálogo manuscrito é um dos momentos nos quais o compositor dá indicação precisa sobre sua formação musical em Salzburg e em Viena. Após seu nome, ele indica: *fratrum Michaelis et Josephi Haydn discipulo* (discípulo dos irmãos Michael e Joseph Haydn). Ao final da partitura, há importante informação sobre o local onde a peça teve sua cópia concluída (*Montisbelligardi*, latinização do nome da cidade francesa de “*Montbéliard*”), juntamente com a informação de que esta missa foi composta *pour l'Abaye de St.-Florian, en Autriche*. A partitura informa também que a peça foi composta a 11 de março (embora o catálogo indique o dia 12) e que teve *instrumentis omnis mutatis* (total revisão da instrumentação) a 31 de dezembro do mesmo ano.<sup>6</sup>

Na partitura da *Missa nº 4*, faz um pequeno acréscimo ao texto indicativo que aparece no catálogo: depois do *Joannis VI*, ele acrescenta: *Empereur du Brésil* – em título que somente seria usado na década seguinte, por Pedro I. No catálogo, por sua vez, o compositor comete erro mais grave, quando faz uma segunda denominação para a obra, em francês, chamando-a *Messe du Couronnement*. Na verdade, desde muito tempo antes, os monarcas portugueses haviam optado pela cerimô-

<sup>5</sup> O compositor identifica o príncipe com o ordinal que o caracteriza como imperador, coisa que só ocorreria seis anos depois.

<sup>6</sup> O exame do catálogo de Neukomm mostra que muitas obras foram compostas a 31 de dezembro de cada ano, e muitas vezes o próprio compositor destaca este fato, afirmando que a obra destina-se a marcar a efeméride e é quase um voto, para que o ano que se inicie traga felicidade.

nia da *Aclamação* pelo povo, em vez da coroação e sagração, razão pela qual esta Missa destinou-se à cerimônia que seguiu-se à Aclamação no Largo do Passo (atual Praça 15, ao lado do chamado Paço Imperial).

Uma descrição minimamente pormenorizada das duas Missas permite perceber em que elas coincidem e onde surgem os elementos que as diferenciam essencialmente:

Movimento	Missas
<i>Kyrie</i>	<i>Larghetto</i> , idêntico nas duas obras.
Glória	Sem divisão marcada de movimentos na <i>Missa nº 1</i> e constituído de 8 movimentos independentes na <i>Missa nº 4</i> .
Credo	Praticamente igual nas duas Missas, com um novo e expressivo <i>Crucifixus</i> na <i>Missa nº 4</i> .
<i>Sanctus</i>	Praticamente igual na primeira parte do <i>Sanctus</i> ; <i>allegro</i> do <i>Pleni sunt coeli</i> sobre mesmo material, mas mais concentrado e brilhante na <i>Missa nº 4</i> ; <i>Benedictus</i> diferente nas duas obras, com trabalho imitativo de grande interesse na <i>Missa nº 4</i> .
<i>Agnus Dei</i>	Primeira parte semelhante nas duas obras ((indicado <i>larghetto</i> na <i>Missa nº 1</i> e <i>andante maestoso</i> na <i>Missa nº 4</i> ), com alternância de solistas e coro na primeira peça e de trio feminino e coro na segunda; movimento conclusivo ( <i>Dona nobis pacem</i> ) fundamentalmente igual nas duas Missas, com indicação de <i>allegro molto</i> e <i>allegro vivace</i> , respectivamente.

O próprio compositor dá as pistas para as semelhanças e diferenças quando, na indicação do número 0150 do catálogo, ele informa: *Le Kyrie, une partie du Credo, le Sanctus et le Dona nobis sont pris de la Messe St. Floriani, mais avec l'orchestre entièrement changé. Tous les autres morceaux sont nouveaux.*

Além do coro, presente nas duas obras, a quarta Missa substitui o quarteto vocal solista por um sexteto (aparecimento ocasional de segundo soprano e/ou segundo contralto). A escolha do instrumental não é muito diferente nas duas Missas. Em ambas estão presentes as flautas, oboés, clarinetas, fagotes, trompetes, trompas, tímpanos, violinos, violas e baixo instrumental. Na *Missa nº 1*, que tem a parte de baixo instrumental inteiramente cifrada, há indicação de órgão (com tinta diferente da usada para escrever o conjunto da partitura). Na *Missa nº 4* não há cifragem de baixo ou indicação de órgão, e aparece acréscimo dos trombones e escrita independente para dois violoncelos.

Mais importante que a espécie dos instrumentos usados é, certamente, o tratamento dado a eles. Além da *Missa nº 4* ser mais desenvolvida formalmente, nela ocorrem muitíssimos exemplos de uso solístico de instrumentos diversos, inclusive em importantes momentos de diálogo com a voz solista. Destaquem-se os seguinte momentos:

Movimento	Descrição
<i>Laudamus te</i>	Constante diálogo entre clarineta I e baixo solista.
<i>Domine Deus</i>	Violino principal dialogando com o tenor solista.
<i>Qui tollis</i>	Trompa solo e trio vocal solista, no fim do movimento, dialogando com o coro/orquestra.
<i>Quoniam</i>	Solo de violoncelo, preparando a entrada do soprano solista.
<i>Et incarnatus</i>	Corne inglês solista, no centro do movimento.

Exame mais detalhado dos elementos diferenciais presentes na *Missa nº 4* contribuirá para melhor compreensão da técnica composicional de Neukomm, tendo em vista que esta recomposição representa precisamente um dos momentos de culminância criativa do músico, no que se refere à sofisticação da forma e à grandiosidade do som. Por isto, o *Gloria* e o trecho central do *Credo* da *Missa nº 4* merecem este destaque.

Os 108 compassos do *Kyrie* (*larghetto* no qual há contínuo diálogo entre o quarteto vocal solista e o *ripieni* do coro) criam clima ao mesmo tempo de meditação e de súplica insistente, de formidável intensidade e tensão. No plano das intensidades, há clara predominância do *pianissimo*, algumas vezes cortado por brados de maior amplitude sonora.

A alternância quase barroca de massas sonoras pode ser observada no seguinte momento, quando o grupo solista e o *ripieni* se separam pela primeira vez (compassos 13 a 16):

### Exemplo 1

The musical score for 'Kyrie eleison' is presented in two systems. The first system, labeled 'Soli', shows a vocal line with the lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky - rie' and a piano accompaniment. The second system, labeled 'Ripieni', shows a vocal line with the lyrics 'Ky ri e Ky ri e Ky ri e' and a piano accompaniment. The score is in 4/4 time and G major.



Esta entoação é seguida por fragmento de 16 compassos, em andamento *andante*, no qual o trio solista de dois sopranos e contralto, acompanhado de flautas, oboés e clarinetas, responde ao texto da entoação (*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*), guardando o mesmo clima expressivo.

E entra, finalmente, o *allegro* anunciado pela Introdução. Do compasso 39 ao 126, o coro é o senhor da narrativa do primeiro verso do hino, retomado com toda a pompa, recriando o brilho que os compositores do classicismo e do romantismo buscaram para cantar esta evocação da frase dos anjos no momento mesmo do nascimento de Jesus.

O segundo movimento é uma longa ária para baixo, acompanhado de orquestra menos carregada que a do movimento precedente, e com belas intervenções da clarineta solista. Como ocorre freqüentemente na música deste período, a ária situa-se em registro muito agudo da voz e exige mobilidade que parece destinar o trecho não a um verdadeiro baixo, mas a um barítono com facilidade para *coloratura*. Destaque-se que, na obra de muitos compositores, o verso *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* enseja ária em duas partes (geralmente *andante-allegro*), capaz de dizer melhor a faceta mais alegre das palavras. Neukomm, entretanto, escolhe permanecer no clima inicial do *andante*.

O breve terceiro movimento deste *Gloria* tem grande originalidade, sobretudo porque usa apenas um fragmento do verso do hino presente no segundo movimento: *Adoramus te*. Depois de introdução (17 compassos) por orquestra extremamente sombria, um quarteto feminino solista dialoga com o coro, mantendo o mesmo clima de adoração contrita, nada exuberante (como nos compassos 18 a 20):

### Exemplo 3

The image shows a musical score for 'Exemplo 3'. It features four staves. The top two staves are for Soprano (S) and Contralto (C), with lyrics 'A - do - ra - mus te'. The bottom two staves are for Contralto (C) and Tenor (C), with lyrics 'A - do - ra - mus te'. The score is in 3/4 time and includes musical notation such as notes, rests, and bar lines. The word 'CORO' is written above the second measure of the choir part.

Ocorre, em termos de texto, variação de ordem e de valorização do que é dito, tendo em vista que o verso enfatiza particularmente o sentido da adoração.

O quarto movimento retoma o clima de maior alegria, ainda que o andamento usado permaneça sendo um *andante*. O diálogo entre o duo de soprano e contralto neste *Gratias agimus tibi* encaminha-se, ao longo de 160 compassos, para brilhante diálogo com o coro (até o compasso 182), quando o compositor realiza contenção do movimento por predominância de figuras mais longas e reintroduz o texto do *Adoramus te*, pelo coro. Logo o discurso musical é tomado pelo quarteto feminino solista (com acompanhamento apenas de flautas e clarinetas), antes que o coro, retomando o movimento anterior, através de desenho no qual as

colcheias conduzem o ritmo, inicia seção de caráter imitativo (compasso 217), na qual o tema passa por todas as vozes.

#### Exemplo 4

The image shows a musical score for two parts: 'baixos' (bass) and 'tenores' (tenors). The bass part is written in a lower register with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenor part is written in a higher register with a treble clef and the same key signature. The lyrics are 'Glo-ri-fi-ca-mus glo-ri-fi-ca-mus te'. The tenor part has a '7' above it, indicating a seventh interval.

A volta do diálogo entre os solistas e o coro (compasso 279) conduz à retomada do clima expressivo precedente, levando à conclusão deste movimento, que é um dos mais longos e elaborados e toda a peça (344 compassos).

O *Domine Deus*, quinto movimento deste *Gloria*, tem duas partes claramente delimitadas. Inicia-se com um *andante* escrito para tenor solista e orquestra (com diálogo permanente entre o cantor e o *violino principale* virtuosístico), com 43 compassos. A esta espécie de introdução, segue-se um *allegro* (compassos 44 a 176) no qual o tenor solista e o *violino principale*, cantando tema singelo que se presta a muitas variantes por ornamentação,

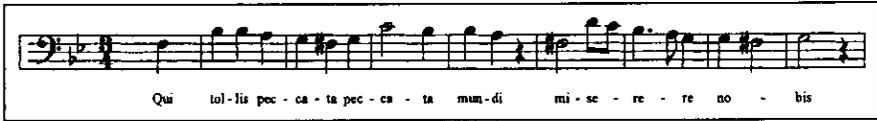
#### Exemplo 5

The image shows a musical score for two parts: 'allegro vivace (tenor solo)' and 'violino principale'. The tenor solo part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The violin part is also written in a treble clef with the same key signature and time signature. The lyrics are 'Do-mi-ne De-us fi-li-us Pa-tris'.

encaminham-se para a brilhante e solene entrada do coro (*Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*), em interferências de cunho exclamativo que respondem à voz do tenor solista, passando depois a incluí-la.

O sexto movimento, *Qui tollis peccata mundi*, é *andante* que retrata diretamente os dizeres do verso utilizado: *Vós que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós. Vós que tirais os pecados do mundo, acolhei a nossa súplica. Vós que estais assentado à direita do Pai, tende piedade de nós.* Uma vez mais, encontramos trecho de caráter imitativo, no qual o tema passa sucessivamente pelas vozes do coro e da orquestra formada por fagotes, trombones, violoncelos e contrabaixos (o que já indica o caráter escuro da sonoridade).

### Exemplo 6



Qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-bis

A quarta retomada do tema conduz a cadência que, repentinamente, resolve em *mi bemol*. Um trio feminino solista passa a dialogar com o coro, em trecho de rico movimento modulatório. Neste clima misterioso, solistas e coro abandonaram os enunciados do verso, para repetir apenas seus trechos conclusivos – *acolhei a nossa prece e tende piedade de nós* –, em longo trecho no qual uma trompa solista torna-se a condutora do discurso melódico. Este solo de trompa merece ser destacado, por seu caráter virtuosístico e por ser pouco habitual, na música deste tempo, exploração tão radical das potencialidades deste instrumento.

O sétimo movimento deste *Gloria (Quoniam)* guarda certo paralelismo com o segundo movimento (*Laudamus te*), tanto por estar escrito para voz solista (aqui, o soprano), como por usar orquestra mais reduzida. Este movimento não traz indicação de andamento, mas o contexto poético e a escrita musical sugerem o uso de um *andante*.

A introdução tem o violoncelo solo como elemento predominante, derivando de sua interferência o tema que será explorado pela voz solista. A escrita da parte de soprano solo traz importante tema de reflexão: a clara indicação da voz de soprano não é bastante para que se deduza que tipo de voz de soprano teria sido utilizada pelo compositor na estréia da obra, tendo em vista, sobretudo, o registro extremamente grave aqui empregado. Praticamente toda a ária situa-se na primeira oitava da voz de soprano, e mesmo a conclusão da obra (a partir do compasso 134) reafirma esta escolha de região.

### Exemplo 7



Je - su Je - su Chris - te Tu so-lus Sanc-tus tu so-lus

Do-mi-nus so-lus Altis-si-mus Je - su Je - su Chris - te

Teria este movimento sido pensado para algum dos famosos *castrati* que cantavam na Capela e no Teatro Real de Dom João, e que tinham extraordinário prestígio no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XIX?

A conclusão do *Gloria* traz um *Cum Sancto Spiritu* que retoma, com variante, a fórmula consagrada de *reprise*, presente na maioria das Missas clássicas e românticas. Na fórmula habitual, encontra-se um *andante-allegro*, no qual o *andante* é retomada praticamente literal do *Kyrie eleison*, enquanto o *allegro* reexpõe a entrada do *Gloria*, às vezes de forma ligeiramente condensada.

Aqui há variante de grande interesse. O movimento inicia-se por retomada quase literal da introdução orquestral do *Gloria*, deixa de lado (por óbvia necessidade litúrgica) a entoação gregoriana, e vai ao trio feminino solista, que faz transição para a entrada do coro. Mas a grande novidade é que o *allegro* que se segue não é mera retomada daquele que iniciava o hino, em recurso que, em obras semelhantes, assegura fechamento formal de formidável funcionalidade. Embora o clima musical seja enormemente semelhante, aqui aparece uma *fuga* de rica elaboração, na qual pode ser mesmo detectado um bom *stretto*. Sua exposição inicia-se com a entrada dos baixos:

### Exemplo 8

Alguns dos melhores momentos de resolução harmônico-polifônica deste movimento se dão quando, por exemplo, entradas sucessivas (como em *stretto*) potencializam tensões, como no compasso 92:

### Exemplo 9

No compasso 110, *Poco più mosso*, a *fuga* é abandonada e, como material melódico semelhante, o compositor cria fragmento de maior brilho e riqueza, para, em cerca de trinta compassos, dar conclusão condigna a este *Gloria*.

Os dois *Credo* são substancialmente coincidentes, mas com variantes que dão identidade própria a cada uma das Missas. Além da concepção instrumental muito mais rica e brilhante e dos cortes que acentuam a expressividade (como a eliminação dos oito compassos de introdução do *Et resurrexit*) na *Missa nº 4*, me-

rece particular destaque a parte central desta profissão de fé. O texto desta seção diz:

*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est  
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.  
(Encarnou-se pelo Espírito Santo no seio da Virgem Maria e se fez homem.  
Foi crucificado por nós sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado).*

Na maior parte das grandes Missas, este trecho do *Credo* é tratado com grande unidade, ainda que sob a forma de dois breves movimentos encadeados, lento o primeiro e ainda mais lento o segundo (dramático e ainda mais dramático). Na antiga liturgia, o celebrante e os fiéis rezavam, cantavam ou ouviam o canto do *Credo* em pé, ajoelhando-se no momento desta evocação da encarnação, paixão e morte de Jesus.

Neukomm trabalha esta seção com mão de mestre. A primeira frase segue o tema exposto na introdução orquestral (clarinetas no grave, fagotes, violoncelos e contrabaixos, em clima extremamente sombrio), com progressiva acumulação de materiais em polifonia imitativa cada vez mais densa (compassos 5 a 12).

No compasso 36, passando do compasso ternário ao quaternário, aparece transição rica, com belo solo de clarineta (compasso 39 a 47), que conduz à segunda frase do texto. Há aí – como em vários outros momentos da Missa – diálogo entre trio feminino solista (dois sopranos e contralto) e o coro. O clima dramático é intenso, em função não apenas do jogo harmônico e do diálogo de massas sonoras distintas, mas também pelos contrastes de intensidade. O *Crucifixus [etiam] pro nobis* inicia-se em diálogo *piano* e dramático, culminando, na terceira repetição, por um quase grito dos solistas seguidos pelo coro, culminando de novo no *piano* misterioso do começo. A conclusão da frase – *passus et sepultus est* – tem tratamento estritamente harmônico, com toda a orquestra evoluindo em harpejos oitavados por largo espectro de alturas e em transição de intensidades que começa no *forte* e termina em denso *pianissimo*.

Como se viu no exame destes fragmentos, a habilidade do compositor permite-lhe partir de uma obra perfeitamente realizada e com características estilísticas bem definidas – particularmente no que se refere ao *Gloria*, composto de modo mais “colado” ao texto, mais condensado – para produzir outra obra inteiramente autônoma e com outra forma de abordar o mesmo texto. Como se viu, no *Gloria* da *Missa nº 4* o compositor adota tratamento frase a frase, buscando caracterizar cada uma delas pelo que lhes é mais característico e marcante, em termos de emoção. Em função disto, a *Missa nº 1*, mais condensada e direta na transmissão do texto, é apenas ponto de partida para painel gigantesco, no qual quase cada detalhe subentendido no texto litúrgico pode dar lugar a transcrição particularizada no plano melódico, harmônico, tímbrico ou estrutural. Por isto mesmo, esta Missa dedicada à *Aclamação de Dom João VI* pode ser vista como um dos monumentos definitivos da criação musical clássica.