

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**“UM REQUIEM ALEMÃO” OP. 45 DE JOHANNES BRAHMS:
UM PROCESSO NO PREPARO DE SUA EXECUÇÃO**

CARLOS FERNANDO FIORINI

CAMPINAS – 1999

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**“UM REQUIEM ALEMÃO” OP. 45 DE JOHANNES BRAHMS:
UM PROCESSO NO PREPARO DE SUA EXECUÇÃO**

CARLOS FERNANDO FIORINI



Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. Carlos Fernando Fiorini e aprovada pela Comissão Julgadora em 22/11/1999

Eduardo Augusto Östergren

Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

CAMPINAS - 1999

2005-6016

FADE B.C
CHAMADA:
UNICAMP
- 513.v
Ex.
160 SF/ 40951
C. 278100
S D
CO R\$11,00
TA 18104100
CPD

M-00142006-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

F513r

Fiorini, Carlos Fernando

"Um requiem alemão" op.45 de Johannes Brahms :
um processo no preparo de sua execução / Carlos
Fernando Fiorini. -- Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : Eduardo Augusto Ostergren.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Brahms, Johannes, 1833-1897. 2. Regência
(Música). 3. Música coral. 4. Orquestra. I. Ostergren,
Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

À
Valéria, com amor,
obrigado pela paciência
ao dormir sozinha
enquanto eu dedicava
minhas madrugadas ao
Requiem.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa concedida de fevereiro de 1996 a julho de 1998.

Às seguintes instituições de ensino: USP, em especial à biblioteca da ECA por me oferecer cópias de alguns artigos como cortesia; Indiana University, USA, na pessoa de David Lasock pelo levantamento bibliográfico que me permitiu iniciar os trabalhos; Gesellschaft der Musikfreund in Wien, Áustria, pelo acesso aos manuscritos de Brahms.

E, principalmente, ao meu orientador, mentor e amigo pessoal Maestro Eduardo Östergren.

RESUMO

Tendo em vista a preparação de um regente que se dispõe a executar *Um Requiem Alemão op.45 de Brahms*, o presente trabalho sugere um processo para auxiliá-lo desde o primeiro contato com a partitura até a sua apresentação em concerto.

Os capítulos estão divididos em duas partes:

A primeira refere-se à pesquisa teórica desenvolvida antes do início dos ensaios. São tratados separadamente em três capítulos os aspectos históricos, o texto e os elementos de estruturação musical.

O quarto capítulo compõe a parte prática do trabalho, onde são discutidos os problemas de ordem técnica nos âmbitos vocal, coral e orquestral, e apresentadas sugestões a serem utilizadas nos ensaios. É o capítulo que, na opinião do autor, justifica o esforço de realizar este trabalho, pois nele o regente pode encontrar registrado subsídios que possam auxiliá-lo durante o contato com cantores e instrumentistas no preparo da obra.

ABSTRACT

Primarily addressed to the conductor who plans to perform *A German Requiem op.45 by Brahms*, this work presents a study process that will assist him with the preparation of the composition from the very initial contact with the musical score to its ultimate public performance.

Two parts comprise this work. The first, dealing with theoretical research developed prior to the first rehearsal, encompasses the first three chapters where historical perspective and background as well as text and structural musical elements of the work are studied separately.

The second, constituted entirely by the fourth chapter, discusses technical problems in the vocal, choral and orchestral areas, and presents suggestions that could be useful in the course of rehearsals. It is the chapter that, in the opinion of the author, justifies all the effort of the present study. It is here where the conductor can find elements and subsidies that can be of help in the course of his relationship with singers and players engaged in the preparation of the work.

RESUMÉE

Ayant en vue la préparation d'un chef d'orchestre que se dispose à exécuter *Un Requiem Alemain op.45 de Brahms*, ce travail suggère un procès pour lui aider depuis le premier contact avec la partition jusqu'à la présentation publique de l'œuvre.

Les chapitres sont divisés en deux parties:

La première se rapporte à la recherche théorique développée avant le commencement de les répétitions. Les aspects historique, le texte et les éléments structurels de la musique sont abordés isolés dans les trois premiers chapitres.

Composé seulement par le quatrième chapitre, la deuxième partie débat les problèmes techniques à propos de la voix, de le chœur et de l'orchestre, et présente suggestions pour être utilisées pendant les répétitions. C'est le chapitre que, dans l'opinion de l'auteur, justifie l'effort de réaliser ce travail, parce que en ce lieu le chef d'orchestre peut rencontrer les subsides que peut lui aider pendant le contact avec les chanteurs et les joueurs pour préparer l'œuvre.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
1. PERSPECTIVA HISTÓRICA	17
1.1. O Requiem antes de Brahms	17
1.2. Um Requiem Alemão	21
2. ANÁLISE DO TEXTO	29
2.1. Movimento I	34
2.2. Movimento II	37
2.3. Movimento III	41
2.4. Movimento IV	45
2.5. Movimento V	48
2.6. Movimento VI	51
2.7. Movimento VII	55
3. ANÁLISE DA PARTITURA	59
3.1. Movimento I	62
3.1.1. A Forma	62
3.1.2. A Orquestra	65
3.1.3. O Coro	66
3.1.4. A Música	67
3.2. Movimento II	73
3.2.1. A Forma	73
3.2.2. A Orquestra	77
3.2.3. O Coro	79
3.2.4. A Música	81
3.3. Movimento III	87

3.3.1. A Forma	87
3.3.2. A Orquestra	90
3.3.3. O Coro	92
3.3.4. O Solista	93
3.3.5. A Música	94
3.4. Movimento IV	100
3.4.1. A Forma	100
3.4.2. A Orquestra	102
3.4.3. O Coro	103
3.4.4. A Música	105
3.5. Movimento V	108
3.5.1. A Forma	108
3.5.2. A Orquestra	110
3.5.3. O Coro	111
3.5.4. O Solista	113
3.5.5. A Música	113
3.6. Movimento VI	117
3.6.1. A Forma	117
3.6.2. A Orquestra	120
3.6.3. O Coro	122
3.6.4. O Solista	123
3.6.5. A Música	124
3.7. Movimento VII	134
3.7.1. A Forma	134
3.7.2. A Orquestra	137
3.7.3. O Coro	140
3.7.4. A Música	141
4. PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO	147
4.1. Solistas	148

4.1.1. Escolha dos Solistas	148
4.1.2. A Escrita para os Solistas	123
4.1.2.1. Barítono	153
4.1.2.1.1. Terceiro Movimento	153
4.1.2.1.2. Sexto Movimento	154
4.1.2.2. Soprano	155
4.2. Coro	159
4.2.1. Escolha do Coro	159
4.2.2. A Escrita Coral	162
4.2.2.1. Primeiro Movimento	162
4.2.2.2. Segundo Movimento	166
4.2.2.3. Terceiro Movimento	171
4.2.2.4. Quarto Movimento	175
4.2.2.5. Quinto Movimento	178
4.2.2.6. Sexto Movimento	179
4.2.2.7. Sétimo Movimento	184
4.2.3. Sugestões Técnicas	187
4.3. Orquestra	190
4.3.1. Escolha da Orquestra	191
4.3.2. A Escrita Orquestral	194
4.3.2.1. Primeiro Movimento	194
4.3.2.2. Segundo Movimento	196
4.3.2.3. Terceiro Movimento	199
4.3.2.4. Quarto Movimento	202
4.3.2.5. Quinto Movimento	204
4.3.2.6. Sexto Movimento	205
4.3.2.7. Sétimo Movimento	207
4.3.3. Planejamento dos Ensaios	208
4.4. Regente	212

4.4.1. Primeiro Movimento	212
4.4.2. Segundo Movimento	213
4.4.3. Terceiro Movimento	215
4.4.4. Quarto Movimento	216
4.4.5. Quinto Movimento	217
4.4.6. Sexto Movimento	218
4.4.7. Sétimo Movimento	220
4.4.8. Indicações Metronômicas da Primeira Edição	221
4.5. Performance	224
4.5.1. Ensaio Geral	224
4.5.2. Execução	227
CONCLUSÃO	230
APÊNDICE I : Tradução do Texto	231
APÊNDICE II : Sugestões de Respiração	234
APÊNDICE III : Quadro Comparativo da Formação Orquestral por Movimento	239
BIBLIOGRAFIA	242

INTRODUÇÃO

Escrever sobre determinada obra de arte é sempre uma tarefa arriscada e pretenciosa; muitas vezes uma tentativa de explicar a criação ou o criador, outras de exprimir as experiências pessoais adquiridas através dela, ou mesmo discorrer em *belles-lettres* sobre seu aspecto estético, resultam em propostas insatisfatórias. Por outro lado, análises técnicas esmiuçam ao extremo o seu código em busca de respostas que esclareçam sua genialidade. No caso específico de uma peça musical, a sua apreciação pode ocorrer sob duas óticas: a da gramática musical, ou seja, a partitura legada pelo compositor; ou a do seu produto final – a música como resultado estético aural.

O presente trabalho procura compreender a obra em questão – *Um Requiem Alemão, op. 45 de Johannes Brahms* – e fornecer subsídios que auxiliem o intérprete ao prepará-la para a execução: este centrado na figura do regente.

Atualmente, há um número muito reduzido de literatura disponível que enfoque o ponto de vista do maestro. Portanto, um dos objetivos dessa dissertação é o de poder colaborar com o seu aumento.

Os quatro capítulos que a compõem podem ser divididos em duas partes. A primeira, formada pelos três primeiros, apresenta um suporte teórico, enquanto a segunda é direcionada à execução da obra.

A perspectiva histórica de *Um Requiem Alemão* é o tema do primeiro capítulo que a apresenta de duas formas di-

ferentes - sua posição histórica em relação à música ocidental européia e a sua importância na produção Brahmsiana.

O segundo capítulo analisa o texto em suas implicações religiosas e prosódicas, as quais levaram Brahms a sua seleção e organização, diferindo-se do texto da *Missa pro Defunctis*, pertencente à liturgia católica.

A partitura é analisada no terceiro capítulo, a princípio em sua estrutura geral e, em seguida, estudada movimento por movimento separadamente. As análises são realizadas sob o ponto de vista formal, apresentando as principais estruturas fraseológicas e harmônicas. Paralelamente, ainda dentro deste capítulo, há um estudo específico sobre a utilização de cada formação orquestral, bem como as funções dos instrumentos nelas utilizadas, do coro e dos solistas.

Formando a principal parte do trabalho, o quarto capítulo detém-se à parte prática do processo, expondo um leque de sugestões a questões com as quais, invariavelmente, o regente estará confrontado antes e durante os ensaios, bem como no momento de sua execução. Citamos como exemplo: planejamento dos ensaios, andamentos, articulações, respirações, arcadas e equilíbrio, bem como quanto à composição do conjunto coral e orquestral. São tratados separadamente a preparação dos solistas, do coro e da orquestra, além de tópicos especiais para o regente, ensaios gerais e execução.

Três apêndices ainda foram elaborados para que possam ser utilizados de forma prática, visando auxiliar o leitor durante o seu estudo.

Foram inseridas no texto diversas ilustrações para o auxiliar o leitor. No entanto, recomendo aos interessados em realizar uma leitura detalhada, que esta acompanhada de um

exemplar da partitura do *Requiem* para o seu melhor aproveitamento.

1 - PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1. O REQUIEM ANTES DE BRAHMS

Requiem é a denominação usada para definir a Missa para os Mortos que faz parte da liturgia da Igreja Católica Romana. O termo foi retirado da primeira palavra do *introitus* da *Missa pro Defunctis* cujo primeiro verso é: *Requiem aeternam dona eis, Domine* (Dê-lhes descanso eterno, Senhor).

A estrutura da Missa de *Requiem* dentro da liturgia católica é a seguinte;

<i>Introitus</i>	<i>Requiem aeternam</i>
<i>Kyrie</i>	
<i>Gradual</i>	<i>Requiem aeternam</i>
<i>Tractus</i>	<i>Absolve, Domine</i>
<i>Sequentia</i>	<i>Dies irae, dies illa</i>
<i>Offertorium</i>	<i>Domine Jesu Christe</i>
<i>Sanctus e Benedictus</i>	
<i>Agnus Dei</i>	
<i>Communio</i>	<i>Lux aeterna luceat eis, Domine</i>
<i>Responsorium</i>	<i>Libera me, Domine</i> (em ocasiões solenes)

O texto dessa missa tem atraído inúmeros compositores, desde o final do século XV até hoje.

O primeiro *requiem* polifônico que se tem registro é o de J. Ockeghem, composto por volta de 1470, que usou apenas *Introitus*, *Kyrie*, *Gradual (Si ambulem)* e *Tractus (Sicut cervus)*. Seguindo a este, temos no início do século XVI as composições de A. Brumel, P. La Rue e J. Prioris, todos usando diferentes combinações de textos, mais tarde os de A. de Févin, C. Morales (duas obras), J. Richafort, C. Sermisy, P. Certon, P. Clereau, Clemens non Papa, J. Maillard e nas últimas décadas do século XVI os de G. F. Anerio, G. Asola (três obras), G. Belli (três obras), F. Guerrero, J. Kerle, O. Lassus (duas obras), J. Mauduit, M. Mendès, F. Monte, G. P. Palestrina, C. Porta (duas obras), V. Ruffo, J. Vaet e T. L. Victoria (duas obras).

O século XVI presenciou o nascimento e a consolidação do *requiem* polifônico. Muitos deles foram usados em ocasiões especiais como por exemplo o segundo *requiem* de Victoria, escrito para a morte da Imperatriz Maria.

A inclusão de partes instrumentais nos *requiems* teve início no começo do século XVII com o baixo contínuo. Poucos instrumentos eram adicionados a este, pois a *prima pratica* do século XVI, baseada na polifonia vocal, ainda continuava dominando a escrita das obras. Seções instrumentais só apareceriam em poucas ocasiões até o fim do século XVII.

Alguns dos principais compositores do século XVII que escreveram *requiem* foram: G. Aichinger, G. B. Bassani, A. Bertali (oito obras), J. de Bournonville, A. Brunelli, G. Cavaccio, P. A. Cavalli, M. Cazzati, G. A. Ferrari, P. A. Fiocco (três obras), S. Girelli, J. Heller, J. K. Kerll (duas obras), D. Lobo, M. Mielczewski, E. Moulinié, J. Pujol, J. Stadlmayr e L. Viadana.

No século XVIII, com o acréscimo progressivo de instrumentos – chegando à formação orquestral – e o uso de repetições do texto, as obras tornaram-se mais extensas e, por vezes, mais seccionadas. Além de seções instrumentais passaram a existir também seções com solistas.

O *requiem* composto por W. A. Mozart, apesar de deixado incompleto pelo compositor, é um dos melhores exemplos de *requiem* do século XVIII. Usa uma orquestra basicamente de cordas com o órgão fazendo a função do baixo contínuo, trombones apoiando o coro, *corni di bassetto*, fagotes apoiando os graves e tímpanos e trompetes com funções de marcação e apoio nos *forti*.

Encontramos nesse período obras de J. Albrechtsberger (três obras), J. C. Bach, G. A. Bernabei, G. Bonno, C. Campioni, A. Campra, D. Cimarosa, N. Fago, J. F. Fasch, F. Feo, J. Fux (várias obras), F. Gassmann, B. Galuppi (cinco obras), P. Gnocchi (seis obras), F. Gossec, J. A. Hasse, M. Haydn, J. Heinichen (duas obras), N. Jommelli, J. A. Koberich (seis obras), M. Königsperger (quatro obras), L. Kozeluch (cinco obras), G. B. Martini, G. Moneta, L. Mozart, G. Paisiello, G. Pergolesi, G. Perti, J. Preindl, A. Reicha e G. Vogler (sete obras).

L. Cherubini compôs dois *requiems*, já no início do século XIX. Em suas obras, usa uma orquestra beethoveniana, expandindo as possibilidades sonoras que chegariam a dimensões gigantescas com o *requiem* de H. Berlioz.

Paralelamente à tradição litúrgica, também surgiram várias obras intituladas *Requiem* que não possuem o texto latino proveniente da *Missa pro Defunctis* da Igreja Católica. A maioria dessas obras são conhecidas como *Requiem Alemão*.

São assim chamadas pois seus textos são extraídos da bíblia luterana ou do cerimonial de outras correntes protestantes. H. Schütz, M. Praetorius, T. Selle, M. Haydn, F. Schubert, J. I. Müller, C. Bütner, J. F. Fasch nos legaram obras de tradição germânica.

É nessa última categoria que se insere o *Requiem Alemão* de Brahms.

De todos os compositores e obras acima listadas, Brahms teve contato com apenas algumas delas. Certamente as obras que mais lhe influenciaram foram: *Musikalische Exequien*, de H. Schütz, a qual possui como texto final o mesmo texto empregado por Brahms no final do *Requiem*, a Cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, BWV 106 de J. S. Bach, cujo texto do solo de tenor tem o seu correspondente no solo de barítono do 3º movimento do *Requiem* e o Oratório *Messiah*, de G. F. Handel, cujos textos do recitativo e da ária para baixo *Behold, I tell you a mystery* e *The trumpet shall sound*, e do dueto *O Death, where is thy sting?*, todos pertencentes à terceira parte, são encontrados no 6º movimento.

1.2. UM REQUIEM ALEMÃO

Em abril de 1865, Clara Schumann recebeu uma peça coral de Brahms juntamente com uma carta onde ele escreveu

*“...Das Chorstück ist aus einer Art deutschen Requiem...”*¹

(A peça coral é uma espécie de requiem alemão).

Mais tarde, em 24 de abril, Brahms endereçaria outra carta a Clara Schumann descrevendo detalhes sobre a obra:

“...Dê uma olhada nas belas palavras com que ele começa. É um coro em fá maior sem violinos, mas acompanhado por harpa e outras coisas belas... Eu compilei o texto de passagens da Bíblia. O coro que eu lhe enviei é o número quatro. O segundo é em dó menor e em tempo de marcha... Eu espero que um texto Alemão desta natureza lhe apraza tanto quanto o usual texto em Latim. Eu espero muito produzir uma obra como um todo e desejo ter coragem e energia suficientes para levá-la adiante...”²

¹ LITZMANN, Berthold, ed., Clara Schumann-Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-96*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, vol.1, p.504.

² Ibid., pag.504.

O segundo movimento foi publicado em si bemol menor e não em dó menor como está acima referido. Provavelmente um erro de edição na publicação das correspondências com Clara Schumann.

Podemos reconstituir a origem da composição do *Requiem* baseado em correspondências de Brahms publicadas após sua morte. Elas nos mostram o trabalho em andamento principalmente entre fevereiro de 1865 e agosto de 1866. Apenas parte do segundo movimento e todo o quinto movimento foram compostos fora deste período.

Em 1854, Brahms iniciou a composição de uma sonata em ré menor para dois pianos cujo terceiro movimento, um *Scherzo* lento, utilizava, pela primeira vez, um material musical que, posteriormente, faria parte do segundo movimento do *Requiem*. Esse terceiro movimento foi retirado da sonata, que seria transformada primeiramente em uma sinfonia e finalmente tomou a forma do Concerto para Piano, Op. 15 (1856-8).

No início de julho de 1861, Brahms anotou no verso do manuscrito do quarto "*Magelone Romanze*" o texto dos movimentos I a IV do futuro *Requiem*:

- I - Mateus 4; 5 fá maior 4/4 Andante
 Salmo 126; 56

- II - 1. Pedro 1; 24 sib menor 3/4 Andante
 Tiago 5; 7 d(a) c(apo)
 1. Pedro 1; 25
 Isaías 35; 10

- III - Salmo 39; 5-8

- IV - Salmo 84; 23,5

Após a morte súbita de sua mãe, em 2 de fevereiro de 1865, Brahms retornou a Viena e começou a trabalhar no *Requiem*. De fevereiro a abril, quando enviou a correspondência para Clara Schumann, contendo trechos do *Requiem*, Brahms esquematizara a obra em seis movimentos que já contava com:

- o primeiro movimento: com a música e a instrumentação básica completas;
- o segundo movimento: com a parte inicial da música e sua repetição completas, faltando a seção intermediária e toda a seção final;
- o terceiro movimento: embora não mencionado, já tinha o seu lugar, pois Brahms citou os movimentos 1, 2 e 4;
- o quarto movimento: possivelmente o mais completo até o momento.

Em maio Brahms compôs o Trio para Trompa, Op. 40, em Baden-Baden. Até fevereiro de 1866 Brahms trabalhou para completar o material já existente do *Requiem* enquanto viajava para Karlsruhe, Winterthur, Zürich e Baden-Baden.

Começou então a trabalhar no terceiro movimento, completando a maior parte até 18 de abril. A fuga que o conclui foi composta entre essa data e o começo de junho. Os movimentos 5 e 6 (6 e 7, respectivamente, na versão final) foram completados entre começo de junho e 17 de agosto, quando Brahms escreveu no final da partitura: Baden-Baden, verão de 1866.

Em 24 de outubro, o compositor completou a partitura para ser editada. De 25 de outubro a meados de dezembro, preparou a partitura vocal.

Após a estréia do *Requiem* em 10 de abril de 1868, Brahms compôs um outro movimento, para soprano, coro e orquestra, que viria a ser o quinto, deslocando os movimentos 5 e 6, que tornaram-se os de números 6 e 7. O movimento foi completado em Hamburg até 24 de Maio.

Ao completar a partitura do *Requiem* no verão de 1866, Brahms enviou a Clara Schumann mais algumas partes da obra. Além dela Joseph Joachim e Albert Dietrich tiveram a oportunidade de conhecer o manuscrito antes de 1867. Brahms pediu a Dietrich que o ajudasse a recomendar a obra a Karl Reinthaler, então responsável pela música na Catedral de Bremen. Reinthaler prontamente sugeriu uma execução do *Requiem* na Catedral na Sexta-feira Santa de 1868. Paralelamente, Brahms entrou em contato com Johann Herbeck, na época regente da *Gesellschaft der Musikfreunde* em Viena, para executar os três primeiros movimentos do *Requiem*.

No dia 1º de dezembro de 1867 foram executados os três primeiros movimentos do *Requiem Alemão* nos *Gesellschafts-Konzert*, juntamente com o coro da *Singverein*, e tendo como baixo solista Rudolf Panzer, da Capela Imperial, sob a regência de Johann Herbeck. O concerto também incluiu 8 números da Música Incidental para o drama *Rosamunde* de Schubert, em homenagem ao compositor.

O concerto não obteve êxito devido a falta de ensaios. Por exemplo, na fuga final do terceiro movimento, o timpanista não leu corretamente a indicação *fp* do início das

tercinas em pedal, e executou-as o tempo todo em *ff* tornando o coro e o resto da orquestra inaudíveis.

A estréia do *Requiem*, em 6 movimentos, na Catedral de Bremen, foi regida pelo compositor, com o coro preparado por Reinthaler, e Julius Stockhausen fazendo o solo de barítono. No concerto também foram incluídas outras peças. Entre os movimentos 4 e 5 (6 na versão final), Joachim tocou o 2º movimento do Concerto em lá menor, de Bach, para violino e orquestra, um Andante de Tartini e um arranjo próprio do *Abendlied* de Schumann, ambos com acompanhamento de órgão. Após o final do *Requiem*, Joachim e sua mulher, Amalie Weiss, executaram a ária para soprano e violino *obligato Erbarme dich* da Paixão Segundo São Mateus de Bach. Foram executados ainda três movimentos do *Messiah* de Handel: *I know that my Redeemer liveth* com o solo de Weiss, e os coros *Behold the Lamb of God* e *Halleluja*.

A catedral estava repleta, cerca de 2.500 pessoas, contando inclusive com muitos amigos de Brahms, entre eles Clara Schumann. O concerto obteve êxito total devido à excelente preparação de Reinthaler, segundo Clara Schumann.³ Um segundo concerto foi apresentado em Bremen em 28 de abril, agora sob a regência de Reinthaler e solo cantado por Franz Krolop, num programa que incluiu a Sétima Sinfonia de Beethoven e a ária *Wie nahte mir der Schlummer* da ópera *Der Freischütz*, de Weber, cantada por Voggenhuber.

O quinto movimento da versão definitiva foi ouvido pela primeira vez em Zürich em uma apresentação privada na *Tonhallegesellschaft*, em 17 de setembro de 1868.

³ LITZMANN, Berthold, Clara Schumann. *Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902-8, vol.3, p.218

A primeira apresentação do *Requiem* em sua versão final, com sete movimentos, foi em 18 de fevereiro de 1869 nos concertos da *Gawandhaus* de Leipzig, sob a regência de Carl Reinecke.

Dentro da produção musical de Brahms, o *Requiem* representa um divisor de águas. Anteriormente a sua composição, Brahms havia escrito principalmente obras para piano e música de câmara, além de várias peças para coro *a capella*. As suas experiências no campo orquestral contavam apenas com uma Sinfonia em ré menor (1854-55) – a qual não foi acabada e teve uma parte do seu material transformado no Concerto para Piano nº1 e outra parte reaproveitada no 2º movimento do *Requiem* – o Concerto para Piano nº1, op.15 (1856-59), a Serenata nº1 em ré maior, op.11 (1859-60) e a Serenata nº2, op.16 (1860) – escrita para orquestra sem violinos.

A sua música coral com acompanhamento orquestral, até então, restringia-se a composições curtas para coro f acompanhado, em sua maior parte, por pequenos conjuntos instrumentais, como por exemplo a *Ave Maria*, op.12 (1858), a *Brautgesang* (1858) – da qual existem apenas fragmentos – a *Begräbnisgesang*, op.13 (1859), o Salmo 13, op.27 (1859), e as *Vier Gesänge*, op.17 (1860). Apenas *Rinaldo*, op.50, composta em sua maior parte em 1863, foi escrita para solistas, coro masculino e orquestra.

Nas décadas de 1850-60, Brahms estudou intensamente música antiga, tendo contato com edições completas de J. S. Bach, Handel, Palestrina, Lassus, Schütz, Couperin, bem como obras de Mozart, Beethoven, Schubert e Schumann. Foi quando estudou a fundo contraponto e realizou experiências de formas e estruturas complexas, principalmente com a músi-

ca de câmara. A composição do *Requiem*, a mais extensa obra composta por Brahms, representou uma síntese dessa pesquisa, onde podemos notar o amplo domínio do contraponto, inserido em estruturas formais sólidas e complexas. O domínio da escrita para orquestra representa um grande salto em relação a obras anteriores.

O sucesso que a obra obteve, permitiu que Brahms tomasse consciência da maturidade musical que havia atingido e avançasse definitivamente rumo às grandes formas clássicas abstratas, como a sinfonia e o quarteto de cordas, que já perseguia a vários anos.

As obras corais-sinfônicas que escreveria posteriormente – Rapsódia para Contralto, op.53, *Schicksalslied*, op.54, *Triumphlied*, op.55, *Nänie*, op.82 e *Gesang der Parzen*, op.89 – formam, juntamente com o *Requiem*, um conjunto único de obras diferentes entre si, mas ligadas por uma expressão emocional e filosófica muito particular do compositor. Mesmo as anteriormente escritas, *Begräbnisgesang* e *Rinaldo* pertenceriam, de certa forma, a esse conjunto. São obras com uma forte carga humanista⁴, contendo textos de Goethe, Schiller e Hölderlin.

⁴ “Eu admito que poderia felizmente omitir o ‘Alemão’ [do título] e simplesmente dizer ‘Humano’”. Resposta de Brahms a Reinthaler após este questioná-lo sobre a falta da inclusão do nome de Cristo e da salvação

através da ressurreição no texto do *Requiem*. (*Johannes Brahms im Briefwechsel*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908-22, vol.3, p.10.

2 - ANÁLISE DO TEXTO

Proveniente de modesta família camponesa, Brahms nasceu em Hamburgo, onde passou sua infância, tendo uma formação religiosa através do estrito credo protestante do norte da Alemanha, tomando gosto, assim, pelos corais luteranos e pela música sacra protestante.

No entanto, o conhecimento que adquiriu ao estudar a obra de compositores como Bach, Schütz, Palestrina, Gabrieli, Lassus, Hassler, Clemens non Papa, Haydn, Mozart e Beethoven, entre muitos outros, proporcionou-lhe uma visão não restrita à música coral luterana. Ao contrário, Brahms produziu uma obra coral bastante vasta no que diz respeito tanto ao número de composições quanto à natureza dos textos.

Para citar alguns exemplos da diversidade temática encontrada nos textos de suas obras corais, vamos nos ater a algumas peças, todas compostas para coro com acompanhamento orquestral ou de conjunto instrumental, para fazermos um paralelo com o *Requiem Alemão*:

- *Ave Maria*, op.12: oração utilizada pela Igreja Católica;
- *Begräbnisgesang* (canto da sepultura), op.13: texto de Michael Weisse, elaborado sobre o tema Morte e Ressurreição;
- *Rinaldo*, op.50: texto de Goethe que conta em forma de balada um episódio da vida do cavaleiro Rinaldo em uma Cruzada Medieval;

- *Rapsódia*, op.53: texto de Goethe extraído da ode *Harzreise im Winter* (viagem a Harz no inverno). Meditação sobre os diferentes tipos de vida que Deus predestina a temperamentos diferentes;
- *Schicksalslied* (canção do destino), op.54: texto de Hölderlin caracteristicamente humanista ao mostrar a alienação do Homem dentro de um Cosmo formado por Espíritos que habitam as alturas e pelo Homem que vive num desprezível mundo terreno.
- *Triumphlied* (canção do triunfo), op.55: Livro do Apocalipse. Cantos de louvor extraídos do capítulo 19 que tratam da Justiça Divina dirigida às nações da Terra.
- *Nänie* op.82: texto pagão de Schiller com explícitas referências à mitologia, lamenta pela separação entre os Deuses e o Homem através da morte, sem que os Deuses nada possam fazer, a não ser se lamentarem;
- *Gesang der Parzen* (canto das Parcas), op.89: texto de Goethe que reforça a diferença de planos de existência entre os Deuses e o Homem (como em *Schicksalslied*) através do desprezo dos Deuses para com o Homem e suas gerações vindouras.

Observando o conteúdo dos textos acima citados, notamos que não há uma coerência quanto ao credo, à fé religiosa do compositor, pois encontramos desde um fervoroso

cântico de louvor ao mais pagão dos textos, passando por uma oração católica¹ e uma reverência a divindades mitológicas.

Embora o próprio título *Um Requiem Alemão* sugira um culto fúnebre de provável origem luterana, é necessário que observemos com atenção a escolha dos textos que o compõem. O próprio compositor escrevera a Carl Reinthaler, em carta datada de 9 de outubro de 1867,

"Eu admito que poderia felizmente omitir o 'Alemão' e simplesmente dizer 'Humano'"².

Brahms, seguramente, conhecia muito bem a bíblia, pois há uma grande diversidade de textos bíblicos por toda a obra. Eles foram extraídos do texto original da Bíblia de Lutero com certas modernizações de ortografia e pontuação e algumas emendas³. Foram utilizados não somente o Velho e o Novo Testamentos, como também os livros considerados apócrifos pela bíblia protestante.

Apenas os movimentos IV e VII possuem textos extraídos de um único livro. Somente o VI combina textos exclusivamente do Novo Testamento e o III exclusivamente do Velho Testamento, porém um destes é considerado Apócrifo. Os movimentos I e II combinam textos do Velho e do Novo Testa-

¹ Cabe citar aqui que, apesar de uma formação rigidamente luterana, Brahms compôs além da Ave Maria, op.12, uma Missa em Do para coró a *capella*, não completada, e várias outras pequenas peças destinadas ao culto católico.

² *Johannes Brahms im Briefwechsel*. Berlim: Deutsch Brahms-Gesellschaft vol.3, 1908-22, p.10

³ Esses detalhes serão discutidos caso a caso, posteriormente, ao estudarmos cada um dos movimentos em separado.

mentos e o movimento V inclui, além destes, um texto Apócrifo.

Os textos utilizados no *Requiem* são o seguinte:

- Velho Testamento**
- Salmo 39, versículos 5-8 (SI⁴ 39:5-8);
 - Salmo 84, versículos 2,3,5 (SI 84:2,3,5);
 - Salmo 126 ,versículos 5,6 (SI 123:5,6);
 - Isaías, capítulo 35, versículo 10 (Is 35:10);
 - Isaías, capítulo 66, versículo 13 (Is 66:13);
- Novo Testamento**
- Evangelho de São Mateus, capítulo 5, versículo 4 (Mt 5:4);
 - Evangelho de São João, capítulo 16, versículo 22 (Jo 16:22);
 - Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios, capítulo 15, versículos 51,52,54,55 (1Co 15:51,52,54,55);
 - Epístola de Paulo aos Hebreus, capítulo 13, versículo 14; (Hb 13:14);
 - Epístola de Tiago, capítulo 5, versículo 7 (Tg 5:7);
 - Primeira Epístola de Pedro, capítulo 1, versículos 24,25 (1Pd 1:24,25);
 - Apocalipse, capítulo 4, versículo 11 (Ap 4:11);
 - Apocalipse, capítulo 14, versículo 13 (Ap 14:13);

⁴ As abreviaturas utilizadas estão de acordo com "A Bíblia de Jerusalém". São Paulo: Edições Paulinas, 1985. p.14.

- Apócrifos
- Sabedoria de Salomão, capítulo 3, versículo 1 (Sb 3:1);
 - Eclesiástico, capítulo 51, versículo 27 (Eclo 51:27).

Embora seja uma obra claramente cristã, em nenhum texto é citado "Jesus Cristo".

Outro ponto importante é que também não está presente no *Requiem* nenhum texto que fale de um dos principais pontos, se não o principal, do Cristianismo: a Redenção.

A respeito disso, Reinthaler sugerira a Brahms, em carta datada de 5 de outubro de 1867⁵, que colocasse um texto referente à redenção antes da Fuga do sexto movimento.

Em resposta, Brahms escreveu:

"Eu evitei passagens como João capítulo 3, versículo 6, porque eu sou músico e minha necessidade é musical e não quero discutir os trechos que reverencio"⁶.

Portanto, temos que olhar o texto do *Requiem* não apenas sob o ponto de vista da fé do compositor, mas sim da sua musicalidade.

⁵ *Johannes Brahms im Briefwechsel*. Berlim vol III (1908), p.7

⁶ *Ibid.*, p.10

2.1. Movimento I

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Gerben.

Bem-aventurados são aqueles que carregam a dor, pois eles serão consolados. (Mt 5:4)

Aqueles que com lágrimas semeiam, com alegria colherão.

Eles ali caminham e choram e levam preciosas sementes, e voltam com alegria e trazem seus feixes. (Sl 126:5,6)

Alguns encaixes do texto na idéia melódica preterida por Brahms o fez usar formas abreviadas de determinadas palavras.

No compasso 82, parte do contralto, Brahms usa *gehn* – 1 sílaba – no lugar de *gehen* – 2 sílabas – do texto original.

Posteriormente, nos compassos 142 (soprano) e 151 (baixo), foi utilizado o mesmo processo com a palavra *sollen*, de duas sílabas, substituída por *solln*, de uma sílaba.

O primeiro movimento apresenta em seu texto a idéia geral de todo o *Requiem*: o Consolo.

Tirado do quinto capítulo do evangelho de Mateus, a primeira frase encontra um paralelo com a primeira frase do sétimo movimento: “Bem-aventurados são os morto, os que de agora em diante morrem no Senhor”.

O *Requiem* é iniciado dizendo que os “vivos” que carregam a dor são bem-aventurados, pois encontrarão consolo. Ao analisarmos essa primeira frase, já podemos ver a oposição com relação ao texto da *Missa de Requiem* da liturgia católica, que inicia-se com *Requiem aeternam dona eis, Domine* (Dê-lhes descanso eterno, Senhor) – uma prece de intenção aos mortos.

Somente no movimento conclusivo o foco central é transferido dos “vivos” para os “mortos”. Essa mudança se dá exatamente através do mesmo tratamento conferido aos “vivos” no primeiro movimento, transferido para os “morto” no último: a bem-aventurança.

O texto tirado do Salmo 126 parafraseia o de Mateus através da mesma dicotomia, onde o sofrimento é recompensado:

Mt: carregam a dor → serão consolados

Sl: com lágrimas semeiam → com alegria colherão

Sl: caminham e choram → voltam com alegria

Embora os textos se completem, Brahms extraiu-os de diferentes contextos. O verso de Mateus faz parte do Sermão da Montanha, onde Cristo prega sobre a bem-aventurança. No Salmo é descrita a volta dos exilados de Sião.

A relação texto/música é bem definida em sua grande estrutura. Nas seções **A** o texto é o de Mateus, e o Salmo fica nas seções **B**, como podemos ver pelo gráfico:

Música	Intr.	A	B	Ponte	B	Ponte	A1	Coda
Texto	-	Mt 5:4	Sl 126:5	Sl 126:6	Sl 126:6	Mt 5:4	Mt 5:4	Mt 5:4

Note que, embora ambas as pontes utilizem o material temático da introdução, na primeira delas é cantado o texto dos Salmos, pois encontra-se entre duas seções **B**, ao passo que na segunda o texto de Mateus, para preparar a seção **A1**.

2.2. Movimento II

Denn alles Fleisch es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herren. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstlich Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen, und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

Pois toda carne é como erva e toda glória do homem como a flor da erva. A erva secou e a flor caiu. (1Pd 1:24)

Pois sede agora pacientes, queridos irmãos, até a vinda do Senhor. Vede, um lavrador espera o precioso fruto da terra e é paciente até receber a chuva matutina e a chuva vespertina. (Tg 5:7)

Mas a palavra do senhor permanece na eternidade. (1Pd 1:25)

Os redimidos pelo Senhor voltarão, e chegarão a Sião com júbilo; alegria eterna estará sobre suas cabeças; alegria e gozo os acompanharão e dor e gemido terão que desaparecer. (Is 35:10)

A escolha do primeiro segmento deste texto, 1Pd 1:24, deve-se muito ao resultado musical que ele proporciona, com uma constante métrica de pés iâmbicos. Como o texto original apresenta uma lacuna para seqüência exata da métrica na primeira frase (*Denn alles Fleisch _ ist wie Gras...*), Brahms acrescentou a palavra *es* nesta lacuna que, sem alterar o sentido do texto, mantém a métrica (*Denn alles Fleisch es ist wie Gras...*).

No segundo segmento, Tg 5:7, Brahms mantém, na última frase, uma forma arcaica encontrada no texto original de Lutero: *empfahe (...bis er empfahe den Morgenregen end Abendregen.)*. Esta seria, já na época de Brahms, trocada por *empfang*.

Após o texto de Tiago, Brahms dá continuidade ao primeiro segmento, que seria 1Pd 1:25, mas utiliza-se apenas da primeira frase deste versículo.

O tema geral dos textos do segundo movimento refere-se à vida passageira do homem na terra em oposição à eternidade divina. Para ilustrar essa idéia, Brahms recorreu a textos que mostram-na sob diferentes pontos de vista.

Primeiramente foi escolhido o texto da primeira epístola de Pedro para representar a finitude da vida humana na Terra, comparando o homem e sua glória com a erva e sua flor: como o homem pode ver facilmente a erva apodrecer e sua flor cair, ele deve fazer uma comparação com sua própria vida, pois quando ele morrer, toda glória terrena que conquistou se vai juntamente com ele. E com esse tom inexorável do texto, Brahms escreve uma marcha fúnebre para iniciar o movimento.

Em contraste, o versículo seguinte aponta o caminho para a esperança. Diante de tudo que caduca, a palavra do Senhor permanecerá para sempre. O próprio contexto bíblico refere-se à regeneração através da palavra do Senhor. A música apresenta, então, um novo discurso tonal, preparando a última seção.

Porém, antes de ser apresentado o caminho através da palavra do Senhor, é inserido o texto da epístola de Tiago, que se refere, no contexto bíblico, à vinda do Senhor. Após ser mostrado no texto anterior que nada da terra o homem levará, neste é dito para sejam pacientes até a vinda do Senhor. Outra comparação é feita com o lavrador que espera o tempo certo para receber as chuvas necessárias para que o seu plantio se desenvolva.

Ordenados os textos, temos em primeiro lugar o destino implacável da vida do homem na terra, em seguida um pedido de paciência até a vinda do Senhor, chegando então à esperança de que a palavra do senhor permanecerá na eternidade.

Para concluir o movimento, Brahms escolheu um texto de Isaías, que apresenta forte correlação com o Salmo 126, do qual os versículos 5 e 6 são cantados no primeiro movimento. Assim como o referido Salmo, esse é um texto de triunfo de um povo ao conseguir retornar a sua terra. É um texto que mostra que os redimidos pela palavra do Senhor, dando seqüência a 1Pd 1:25 e previsto em Tg 5:7, terão alegria eterna e toda dor e sofrimento desaparecerão, referindo-se também ao sofrimento da espera pelo Senhor.

Com essa organização, temos um movimento que começa com um tom pessimista, retratado por uma marcha fú-

nebre, e termina em completo júbilo com uma seção que prioriza a palavra *Freude* (alegria).

Observando o gráfico abaixo, notamos que os textos estão estritamente relacionados com a estrutura musical. Podemos concluir, portanto, que a estrutura musical se deu através da determinação da escolha e da ordenação da seqüência dos textos.

Música	A	B	A	Ponte	C	Coda
Texto	1Pd 1:24	Tg 5:7	1Pd 1:24	1Pd 1:25	Is 35:10	Is 35:10

2.3. Movimento III

Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß.

Siehe, meine Tage sind einer Hand vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben.

Sie gehen dahin wie ein Schemen, und machen ihnen viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht wer es kriegen wird.

Nun Herr, wess soll ich mich trösten? Ich hofe auf dich.

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an.

Senhor, ensina-me que terei um fim, e minha vida uma medida, e eu preciso disso.

Vede, meus dias são da largura de uma mão diante de ti e minha vida é como nada diante de ti. Ah, todo homem que vive seguro de si é absolutamente nada.

Caminham, assim, como uma sombra, e em vão se tornam inquietos; eles amontoam mas não sabem quem vai recolher.

Agora, Senhor, em quem devo me consolar? Eu tenho esperanças em ti. (Sl 39:5-8)

As almas dos justos estão na mão de Deus e nenhum tormento as atingirá. (Sb 3:1)

Na última frase do sexto versículo do capítulo 39 dos Salmos (*Ach wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben.*), Brahms acrescenta a expressão *Ach* no início da frase para enfatizar o tom dramático do texto. Esta palavra não é encontrada no texto original.

Em contrapartida, no texto da Sabedoria que encerra o movimento, Brahms omite a palavra *Aber*, presente no início do texto original (*[Aber,] Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an*).

A maior parte do texto que compõe esse movimento foi extraída apenas do Salmo 39.

Este Salmo possui como subtítulo “O nada do homem frente a Deus”. E é exatamente esse o tema do movimento.

Ao passo que no segundo movimento é mostrado que o que o homem conquistou na terra, na terra permanecerá, aqui há um pedido ao Senhor, para que ele ensine, que mostre ao homem a finitude de sua vida, pois o próprio homem necessita disso.⁷

O versículo 6 compara a passageira vida do homem com a grandiosidade de Deus, dando continuidade, de certa

⁷ O versículo 5 do Salmo 39 possui um versículo paralelo no Sl 90:12 que diz: “Senhor, ensina-nos a refletir que nós precisamos morrer, e assim seremos sábios”. Este foi utilizado por J. S. Bach em sua Cantata *Gottes Zeit ist die allerbest Zeit*, BWV 106, intitulada *Actus Tragicus* (O texto original cantado por um tenor solo é: *Ach, Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden*). Como essa Cantata foi escrita para um culto fúnebre e Brahms com certeza a conhecia e ficara impressionado com ela, é possível afirmar que ela tenha servido como fonte de inspiração para o terceiro movimento do *Requiem Alemão* – ao menos na escolha do texto.

forma, à comparação Homem/Deus iniciada no segundo movimento.

No movimento anterior é comparada a glória do homem com a palavra do Senhor. Aqui a comparação se faz entre a dimensão da vida do homem, que seria apenas da largura da mão do Senhor, e, portanto, a vida do homem não seria nada diante de Deus.

Concluindo o versículo, lemos: "...todo homem que vive seguro de si é absolutamente nada". Esse pode ser considerado o ponto que mais se aproxima do texto de 1Pd 1:24, do movimento anterior, onde se refere à glória do homem, pois dá-se a entender nesse final de versículo que o homem se sente seguro de si, tendo como apoio para isso o que conquistou aqui na terra, ou seja, sua glória.

O versículo seguinte mostra a desorientação do homem que não está com Deus, ao compará-lo com uma sombra e mostrando, ainda, que ele amontoa coisas sem saber para que fim.

Vem então o oitavo versículo onde surge a pergunta para esse momento de desespero: "Agora, Senhor, em quem devo me consolar?". Ainda assim é mostrada uma esperança na última frase: "Eu tenho esperanças em ti".

A resposta para essa pergunta é encontrada no livro da Sabedoria, cujo primeiro versículo do terceiro capítulo encerra o movimento.

Esse versículo da Sabedoria inicia o texto que compara a sorte dos justos com a dos ímpios. Brahm escolheu o primeiro versículo que fala apenas da sorte dos justos.

A estrutura da montagem de textos do terceiro movimento possui um paralelo com a do movimento anterior. Am-

bos movimentos iniciam-se com um tom de pesar e, principalmente no terceiro movimento, num ambiente de angústia e tristeza, para ser concluído com um texto que proporciona alegria, segurança através da presença de Deus e, sobretudo, muito otimismo quanto ao futuro.

Quanto à inserção do texto na estrutura musical, podemos notar que, embora o texto Sb 3:1 seja apenas uma sentença e ocupe somente a seção final do movimento, este é mais enfatizado que o Sl 39:5-8 devido às suas inúmeras repetições, pois preenche exatamente a extensão do tema da fuga que forma a seção D do movimento.

Música	A	B	A1	Ponte	C	A2	Ponte	D (Fuga)
Texto	Sl 39:5	Sl 39:6	Sl 39:5	-	Sl 39:7	Sl 39:8	Sl 39:8	Sb 3:1

Podemos observar também que todas as divisões de seções anteriores à seção D, acontecem de acordo com as divisões dos versículos do Sl 39.

2.4. Movimento IV

*Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!
Meine Seele velanget und sehnet sich nach den
Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem
lebendigen Gott.*

*Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben
dich immerdar.*

Quão amáveis são tuas moradas, Senhor dos exércitos.

Minha alma anseia e desfalece pelos átrios do Senhor; meu corpo e alma alegram-se no Deus vivo.

Felizes aqueles que habitam sua morada, eles te louvam para sempre. (Sl 84:2-3,5)

No texto extraído apenas do capítulo 84 do livro dos Salmos, Brahms omite o versículo 4, aproveitando os versículos 2, 3 e 5.

Juntamente com o sétimo movimento, são os únicos que possuem textos extraídos de um único livro da Bíblia. No caso do quarto movimento, o livro dos Salmos.

Após os três primeiros movimentos, onde as organizações textuais apresentam crescente tensão emotiva, o quarto movimento aparece como um momento de tranquilidade.

Embora fazendo parte do Salmo 84, cujo título seria “Canto de Peregrinação”, neste movimento o texto possui uma

característica próxima a um canto de louvor, referindo-se à felicidade de se alcançar as amáveis moradas do Senhor.

Inicialmente tem-se a afirmação: “Quão amáveis são tuas moradas, Senhor dos exércitos”. Segue-se, então, no versículo 3, o desejo e a ansiedade para alcançar os “átrios do Senhor”, para a alegria do corpo e da alma. O quinto versículo encerra o texto referindo-se à alegria dos mortos, pois eles habitam a morada do Senhor e, assim, podem louvá-lo sem cessar.

Ao omitir o quarto versículo do Salmo 84, Brahms caminha em direção oposta ao que acontecera nos movimentos anteriores, onde ele usou largamente versículos que continham comparações, como por exemplo: “Aqueles que com lágrimas semeiam, com alegria colherão”, no primeiro movimento; “Vede, um lavrador espera o precioso fruto da terra e é paciente até receber a chuva matutina e a chuva vespertina”, no segundo movimento; “Vede, meus dias são da largura de uma mão diante de ti e minha vida é como nada diante de ti”, no terceiro movimento.

O texto omitido do Salmo 84 é o seguinte:

“Até o pássaro encontrou uma casa,
e a andorinha um ninho para si,
onde põe seus filhotes:
os teus altares, Senhor dos Exércitos,
meu rei e meu Deus.”

Essa omissão deixa de enfatizar o caráter de peregrinação para alcançar as moradas do Senhor.

Como acontece com o terceiro movimento, as seções são divididas de acordo com as divisões dos versículos. Exceção feita à seção A1 que apresenta o versículo 2, que já aparece na exposição, em A, e o início do versículo 5, que fará parte da seção C.

Música	A	B	A1	C	Coda
Texto	Sl 84:2	Sl 84:3	Sl 84:2,5	Sl 84:5	Sl 84:2

2.5. Movimento V

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen und eure Herz soll sich freuen und eure Freude soll niemand von euch nehmen.

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden.

Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet.

Vós agora tendes tristeza; mas eu vos verei novamente e vosso coração deve se alegrar e vossa alegria ninguém deverá tirar. (Jo 16:22)

Vede-me: eu tive um pequeno tempo de esforço e trabalho e encontrei muito conforto. (Eclo 51:27)

Eu quero vos consolar como sua mãe vos consola. (Is 66:13)

No texto original, a primeira frase de Jo 16:22 seria *Und ihr habt auch nun Traurigkeit...* Brahms omite as palavras *und e auch (Ihr habt nun Traurigkeit...)*.

O último segmento, Is 66:13, apresenta apenas a primeira metade do referido versículo.

Mais que em qualquer outro movimento do *Requiem*, é neste que a idéia de consolo está explícita.

No primeiro segmento tirado de Jo 16:22, há uma referência clara à despedida de uma pessoa que está prestes a morrer.

Observando o contexto original, vemos que é Jesus que está se despedindo dos discípulos. Porém, a utilização

desse texto do *Requiem Alemão*, não nos permite dizer que é Jesus quem está dizendo, mas sim, cria um outro contexto, mais direto com o ouvinte. Representaria uma pessoa do próprio convívio, no momento de sua morte.

Fica claro, nesse texto, que a morte é apenas um momento ou um rito de passagem. É um momento de tristeza que não será eterno, pois eles voltarão a se encontrar e a alegria voltará. E essa alegria ninguém irá tirar. Mais que um consolo, é a certeza de que a tristeza é momentânea.

O texto proveniente do Eclesiástico continua a idéia do consolo, mostrando que, comparado ao repouso e conforto que encontrar-se-á, o tempo de esforço e trabalho se torna pequeno. Assim temos um paralelo entre esforço/trabalho e a tristeza que a morte traz.

Por fim temos o texto de Is 66:13 que diz diretamente a intenção de consolo. E da maior expressão de consolo, que é a de uma mãe consolando seu filho.⁸

Há de se destacar a impressionante coesão criada por Brahms ao unir três versículos provenientes de contextos díspares (no texto de Jo 16:22 Jesus fala a seus discípulos sobre sua partida, em Eclo 51:27 o versículo é extraído do intitulado "Poema sobre a procura da sabedoria" e de Is 66:13 o texto é proveniente do Julgamento de Jerusalém) em um texto que trata o consolo no momento de uma perda.

A distribuição do texto em relação à estrutura musical é única em todo o *Requiem*.

⁸ Ao utilizar a referência do consolo comparado ao gesto materno, Brahms certamente se inspirou na perda de sua mãe que falecera há pouco tempo, em 1º de fevereiro de 1865.

Claramente construído sobre a forma **ABA**, o movimento apresenta as seções **A** com o texto de João e a seção **B** com o texto do Eclesiástico. Esses textos são cantados apenas pelo soprano solista.

O texto de Isaías é cantado pelo coro e inserido em todas as seções, funcionando quase como um estribilho. Assim, esse que é o versículo que mais diretamente fala do consolo, reforça essa idéia durante todo o movimento, inclusive dominando toda a Coda.

Música	A	B	A1	Coda
Texto	Jo 16:22 / Is 66:13	Eclo 51:27 / Is 66:13	Jo 16:22 / Is 66:13	Is 66:13

2.6. Movimento VI

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden;

Und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaunen. Denn es wird die Posaunen schallen, und die Toten werden den auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.

Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge erschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.

Pois nós não temos aqui nenhum lar permanente, mas o futuro nós procuramos. (Hb 13:14)

Vede, eu vos contarei um segredo: Nem todos nós morreremos, mas todos seremos transformados;

E isso de repente, num piscar de olhos, à hora da última trombeta. Pois a trombeta soará e os mortos se levantarão incorruptíveis e nós seremos transformados. Então se cumprirá a palavra que está escrita: a morte foi tragada pela vitória.

Morte, onde está o seu aguilhão? Inferno, onde está sua vitória? (1Co 15:51-52,54-55)

Senhor, tu és digno de glória, honra e poder, pois criaste todas as coisas, e por tua vontade possuem a essência e foram criadas. (Ap 4:11)

O segundo segmento do texto provém de 1Co 15:51-52,54-55. Além da omissão total do versículo 53, Brahms também elimina a primeira frase do versículo 54.

A última frase do versículo 54 e versículo 55 obedecem à tradução de Lutero:

Der Tod ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?

A tradução moderna usa uma forma mais literal:

Der Tod ist verschlungen vom Sieg.

Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel?

No último segmento do texto, Ap 4:11, foram omitidas as palavras *unser Gott*, que se encaixariam da seguinte forma no texto original: *Herr, [unser Gott,] du bist würdig...*

Ao contrário do que ocorre no quinto movimento, os três textos escolhidos para este não formam uma unidade, mas representam, grosso modo, introdução, meio e conclusão.

O versículo extraído da Epístola aos Hebreus funciona como introdução. No contexto bíblico, este versículo refere-se à festa das Expições, onde os corpos dos animais sacrificados eram queimados fora do acampamento e, assim,

Jesus também foi crucificado fora dos muros da cidade. Portanto os cristãos devem deixar o “acampamento do mundo”, “pois não temos aqui nenhum lar permanente...”, como está escrito em Hb 13:14, “...mas o futuro [lar] procuramos”.

O segundo texto escolhido por Brahms é um dos mais conhecidos da Bíblia, devido ao seu forte conteúdo cristão. É extraído do capítulo 15 da Primeira Epístola aos Coríntios que trata exatamente da ressurreição.

Possivelmente Brahms inspirou-se no Messias de Handel, que usou esse mesmo texto na terceira parte do seu oratório, incluindo integralmente os versículos 51 a 57 do capítulo 15.⁹

Esse texto possui uma forte carga dramática, que se desenvolve de forma crescente, começando pela revelação de um segredo: ao som da última trombeta os mortos se levantarão incorruptíveis; e concluindo em tom desafiador ao perguntar “Morte, onde está o seu aguilhão? Inferno, onde está sua vitória?”.

O último texto, Ap 4:11, é uma canto de louvor, proclamado, no contexto original, pelos 24 Anciãos que estão sentados diante do trono de Deus.

⁹ Como já foi discutido na introdução desse capítulo, Brahms evitou usar o nome de Jesus Cristo e o ato de redenção através de sua morte. Reinthaler sugerira a Brahms a inclusão de um texto, que citasse a redenção, entre o texto da Epístola aos Coríntios e a fuga final. Sugestão esta não aceita por Brahms. No entanto, na estréia do *Requiem Alemão* em Bremen, foi incluída no programa a ária *I know that my Redeemer liveth* (Eu sei que meu Redentor vive) do *Messiah* de Handel, cujo texto trata exatamente da presença viva do Redentor, como queria Reinthaler.

Embora tematicamente muito distante do texto anterior esse canto de louvor conclui o movimento respondendo às perguntas deixadas por aquele texto, no mais alto grau de alegria e exultação.

Essa estrutura de texto – introdução, meio e conclusão – não retrata a estrutura musical existente no movimento, que está composto sobre a forma **A-B-C-B1-C1-D**. Porém, podemos reorganizar essa estrutura, compondo-a em três blocos:

A B-C-B1-C1 D

Assim temos a estrutura do texto transposta para a estrutura da música, que possui a seguinte distribuição:

Música	A	B	C	B1	C1	D
Texto	Hb 13:14	1Cor 15:51,52	1Cor 15:52	1Cor 15:54	1Cor 15:54,55	Ap 4:11

Como podemos notar nesse gráfico, a divisão dos versículos da Primeira Epístola aos Coríntios não corresponde à divisão musical entre as seções **B-C-B1-C1**.

2.7. Movimento VII

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an. Ja der Geist spricht, daß sie ruhen von ihren Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Bem-aventurados são os mortos, os que de agora em diante morrem no senhor. Sim, diz o Espírito, que descansem de seu trabalho, pois suas obras os acompanharão. (Ap 14:13)

O texto do sétimo movimento omite o início do versículo 13.

Este é o único movimento a tratar exclusivamente dos mortos, embora a obra seja intitulada de *Requiem*. Mesmo em relação ao quarto movimento, no qual o texto não tem por objetivo uma comunicação direta com os “vivos”, este também não se refere aos mortos, mas à morada do Senhor, apesar de concluir com a frase: “Felizes aqueles que habitam sua morada...”.

Igualmente, também, ao quarto movimento, o sétimo possui um texto extraído exclusivamente de um dos livros da Bíblia: o Apocalipse. Neste caso, ainda, Brahms utiliza-se apenas de um versículo para o movimento todo, enquanto no quarto movimento são utilizados 3 versículos.

Como já foi dito no início do capítulo – 2.1 Movimento I – este movimento, em relação ao texto, possui um paralelo

com o primeiro.¹⁰ Ambos tratam da bem-aventurança. No primeiro caso dirigida aos “vivos” e aqui dirigida aos mortos.

O caráter do texto é bastante conclusivo¹¹, pois após seis movimentos dirigidos ao consolo dos que permanecem vivos, o sétimo inicia-se com uma frase que reforça o sentido de eternidade. Nessa frase é dito que os mortos são bem-aventurados pois morrem no Senhor “de agora em diante”. E a segunda frase, que conclui o movimento, reafirma o descanso eterno com o sentido de que foram cumpridas as missões a eles confiadas e “suas obras os acompanharão”.

A estrutura musical, evidentemente, é construída apenas sobre um versículo. No entanto, Brahms utiliza a estrutura **A-B-A1-C** distribuindo as duas frases do versículo em seções diferentes.

Nas seções **A**, **A1** e **C**, é utilizada a primeira frase, ficando a segunda frase presente apenas na seção **B**.

¹⁰ No capítulo seguinte, em 3.7, é mostrada também a correlação entre a música composta para o primeiro e o sétimo movimentos.

¹¹ Da mesma forma que Brahms usou esse texto para concluir o *Requiem Alemão*, Schütz também já o havia usado para concluir *Musikalische Exequien*. Esta, com certeza servira de parâmetro a Brahms, pois também é uma obra composta para os serviços fúnebres, cantada em alemão e com textos escolhido pelo próprio compositor.

Música	A	B	A'	C (Coda)
Texto	Ap 14:13 (frase 1)	Ap 14:13 (frase 2)	Ap 14:13 (frase 1)	Ap 14:13 (frase 1)

3 - ANÁLISE DA PARTITURA

O *Requiem Alemão* constitui-se numa obra coral-sinfônica de grande porte, com dois solistas vocais, dividida em sete movimentos bastante distintos uns dos outros – seja na composição dos diversos textos, no uso da orquestra ou nas diferentes estruturas internas de cada um – mas que possui uma grande unidade como um todo.

Sob o aspecto da tonalidade de cada movimento, notamos uma forte coerência entre eles: com exceção do quarto movimento, todos possuem tonalidades cujas tônicas encontram-se dentro da escala de fá, a tonalidade principal do *Requiem*:

I	II	III	IV	V	VI	VII
F	Bbm	Dm	Eb	G	Cm	F

Estamos diante de uma estrutura em arco, começando e terminando em fá. Caminhando das extremidades para o centro da obra, notamos que os movimentos que ladeiam o primeiro e o último movimentos (movimentos II e VI, respectivamente) possuem uma forte relação de quinta justa para com estes: quinta inferior (fá-sib) entre os movimentos I e II, e quinta superior (fá-dó) entre os movimentos VII e VI.¹

¹ Note que se tomarmos a progressão normal da música, a relação entre os movimentos finais (agora na ordem VI-VII e não VII-VI como acima exposto), também teríamos uma progressão de quinta descendente entre os dois últimos movimentos: dó-fá.

Um pouco mais em direção ao centro, temos os movimentos III e V que correspondem a graus de funções secundária dentro da tonalidade: sexto e segundo graus, respectivamente.

Localizado no centro da obra, o movimento IV possui, portanto, a tonalidade mais distante, dentre todos os movimentos, em relação à tonalidade principal: mib. A distância de mib-fá seria de duas quintas justas descendentes.

Para uma boa compreensão da obra, podemos dividir os sete movimentos em três diferentes categorias, de acordo com a sua função na obra.

Na primeira categoria estão os movimentos I e VII. Além da similaridade acima discutida, de possuírem a mesma tonalidade (fá), eles têm as funções de introduzir e concluir a obra. Ambos apresentam estruturas internas semelhantes baseadas na forma **A-B-A**. Fica clara aqui a intenção do compositor de manter a unidade da obra, ao repetir no movimento final a mesma Coda composta para o primeiro movimento. Os textos usados para esses movimentos também possuem estreitas relações entre si.² A orquestra utilizada nesses movimentos é de médio porte, comparando-as com as próximas duas categorias.

Os movimentos II, III e VI, pertencem a uma segunda categoria, onde encontramos os movimentos de maiores proporções, seja com relação a sua duração, à orquestra utilizada (completa no II movimento e quase completa nos outros dois), ou mesmo à complexidade estrutural – tanto musical³

² Maiores detalhes a respeito dos textos são discutidos no Capítulo 2.

³ Fato bastante relevante na estrutura musical dos três movimentos é o de que todos são concluídos com uma última seção onde estão presen-

quanto textual – dos mesmos. Nota-se ainda, no aspecto tonal, que são os únicos movimentos escritos em tom menor.⁴

Em contrapartida, na terceira categoria, na qual se inserem os movimentos IV e V, estamos diante de orquestras reduzidas ao tamanho de uma orquestra clássica, estruturas musicais claras e simples, e músicas de curta duração. Ambos funcionam quase como *intermezzi* entre os movimentos III e VI.

A seguir estudaremos individualmente cada um dos movimentos.

tes procedimentos característicos de uma Fuga, sendo que no terceiro movimento encontramos uma Fuga, propriamente dita, com todos os seus elementos.

⁴ Embora escritos em tom menor, eles concluem com uma forte afirmação do modo maior, não somente com o último acorde, mas com toda a seção final que, nos três casos, correspondem à maior seção do movimento.

3.1. Movimento I

3.1.1. A Forma

A estrutura geral do movimento é uma grande forma **ABA** expandida. Cada seção possui uma dupla apresentação temática. Segundo Julius Herford⁵, é um movimento onde as seções **A** e **B** são construídas sobre materiais temáticos em forma de *Lied*.

A, sempre em F, é composta pelas partes **a** e **b**, e **B**, sempre em réb, pelas partes **c** e **d**. Temos então uma estrutura **A(a-b-a1-b1) – B(c-d-c1-d1) – A1(a2-b2-a3-b1-b3)**. Além destas seções, a Introdução, estreitamente relacionada com o material da seção **A**, possui um papel muito importante ao anteceder-lá tanto na exposição quanto na reexposição e, principalmente, ao ser inserida no meio da seção **B**, entre **d** e **c1**, que representa exatamente o ponto central da estrutura, criando uma forma quase espelhada. O movimento é concluído com uma Coda, criando assim a seguinte estrutura:

**Intr - A(a-b-a1-b1) - B(c-d) - Ponte – B1(c1-d1) - Ponte -
A1(a2-b2-a3-b1-b3) - Coda**

A seguir podemos visualizar um gráfico completo com a estrutura desse movimento.

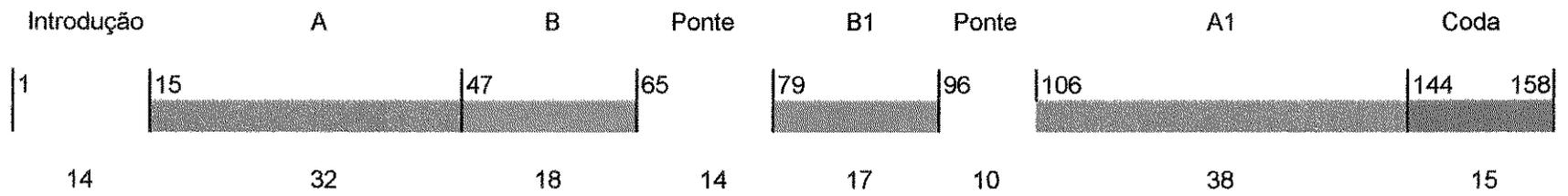
⁵ DECKER, Harold A. HERFORD, Julius. *Choral Conducting: A Symposium*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.: 1973. p.214.

Estrutura	Intr.	A				B		Ponte
Forma	i (orq.)	a	b	a1	b1	c	d	i (coro)
Frases	8+6	4+4	4+2	4+4	2+4+4	4+4	6+4	8+6
Compasso	1-15 ²	15-23 ²	23 ² -29 ²	29-37 ²	37-47 ¹	47-55 ²	55-64	65-79 ¹
Tonalidade	F	F	F	F	F	Db	Db	F

B'		Ponte	A1				Coda	
c1	d1	i1	a2	b2	a3	b1	b3	a'+b'
5+4	5+3	4+4+2	5+4	4	4+4	2+4+3	4+4	6+4+5
78 ⁴ -88 ²	88-96 ²	96-106 ¹	106-115 ²	115 ² -119 ¹	119-127 ²	127-135	136-144 ¹	144-158
Db	Db	Db	F	F	F	F	F	F

A seção A, além de aparecer duas vezes e a seção B uma, tem o seu material harmônico presente na Introdução, nas Pontes e na Coda, dominando assim a maior parte do movimento, como podemos notar visualmente no gráfico da página seguinte.

Movimento I



3.1.2. A Orquestra

A orquestra utilizada por Brahms neste movimento é bastante incomum sob vários aspectos. Numa primeira observação, estamos diante de uma orquestra pequena.

As madeiras estão aos pares, com a ausência das clarinetas. Com exceção do curto solo de oboé nos compassos 37-38, que se repete nos compassos 127-128, elas trabalham em coro: seja dobrando o próprio coro ou as cordas, ou como coro de antífona (c.45-47, 119-127), destacando-se ainda o início da reexposição da seção A (c.106-111).

Os metais aparecem apenas com duas trompas e três trombones, fazendo apenas as funções de apoio harmônico e de elementos de ligação entre madeiras e cordas. Os três trombones que, em geral, tratando-se de música sacra para coro e orquestra, têm a função de apoiar o coro, nesse movimento não a desempenham, possuindo uma escrita mais próxima do que poderiam ser as III, IV e V trompas.

Apenas com uma parte escrita, mas sendo requisitadas algumas poucas para dobrá-la, a harpa aparece aqui, surpreendentemente para uma orquestra reduzida, exclusivamente para dar um colorido orquestral na seção B e na Coda.

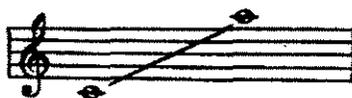
Ainda mais surpreendente é a composição das cordas. Brahms não se utiliza dos violinos neste movimento, criando uma orquestra com timbres mais escuros. Em contrapartida, as violas estão divididas em duas partes e os violoncelos em três. As duas primeiras partes de violoncelos, bem como as duas de violas, têm a responsabilidade de realizarem a maior parte da condução melódica do movimento. A terceira parte de violoncelos trabalha conjuntamente com os contrabai-

xos, realizando assim a parte dos baixos da orquestra, que conta ainda com o apoio, em alguns momento, do órgão.

3.1.3. O Coro

Extensão vocal:

Sopranos



Contraltos



Tenores



Baixos



A atuação do coro no primeiro movimento é predominantemente homofônica. Apenas na seção B, partes d e d1, acontece um contraponto imitativo entre as vozes. Também na

primeira ponte, que está inserida entre a apresentação e a re-exposição da seção **B**, as vozes caminham independentemente, cantando o tema exposto já na introdução, no entanto na sua conclusão as vozes voltam a cantar juntas.

No início da Coda encontramos entradas separadas de cada voz, porém ser caracterizar um contraponto imitativo, pois este não é continuado. A sua seqüência e conclusão do movimento acontece homofonicamente.

3.1.4. A Música

A Introdução, conduzida apenas pelas cordas e trompas, estabelece fortemente a tonalidade principal, apresentando um pedal sobre a tônica (fa), com exceção apenas dos compassos 11-12. Nesses dois compassos ouvimos os acordes solb^6_4 - dó^6_4 . O acorde solb^6_4 funciona como um acorde Napolitano da Dominante, e a resolução só acontece no compasso 15. Os três primeiros compassos da Introdução apresentam a principal seqüência harmônica da seção **A**: I-(V⁷)-IV⁶₄. É com ela que esta seção será introduzido pelo coro cantando o texto "Selig sind" (c.15-18).

Se - lig sind,
 Se - lig sind,
 Se - lig sind,
 Se - lig sind,

Ex.1: c.15-17 – coro

Ao iniciar a seção A, o coro canta apenas os três primeiros acordes do tema (Ex.1), respondido pela orquestra, que repete os compassos 3-4 da Introdução, deixando claro que esta apresenta a estrutura harmônica da seção A. A partir do compasso 19, o coro, a capella, canta em oito compassos o tema original desta seção (a+b), concluídos pela orquestra nos compassos 27-28. A parte a conclui-se no primeiro tempo do compasso 23 com uma cadência eólica sobre a mediantes de fá: (v-vi-iv)-iii.

Nos compassos 29-46¹, há uma reapresentação do tema expandido. A parte a1 é expandida através de uma escrita antifonal entre coro e orquestra. Há de se notar que o intervalo inicial de terça maior ascendente, agora foi invertido pelos sopranos, que cantam uma sexta menor descendente (Ex.2). A parte a conclui com uma cadência deceptiva: V⁷-(V⁶)[vi].



Ex.2a: c. 19-20 – soprano



Ex.2b: c. 29-30 – soprano

A parte **b1** (c.37-47¹) é expandida em mais quatro compassos, começando com a antecipação do coro em dois compassos pelo oboé. Tem como base a progressão (V⁶)[vi]-V⁷-(V⁶)-vi, mas o coro conclui em uma cadência perfeita em fá. A orquestra executa ainda dois compassos para concluir a seção **A**, terminando na cadência IV-V-(I)[réb], ou seja, na tônica da seção **B**.

Com contrastes fortes, principalmente de tonalidade, com a seção **A**, a seção **B** também é exposta duas vezes, mas de uma maneira bem distinta.

A parte **c** apoia-se em uma figura retórica, comum nos séculos XVI e XVII, para representar a palavra "Tränen" (lágrimas). Brahms usa uma escrita com muitas *appoggiature*, tanto no coro, descendentes, quanto nas cordas, descendentes e ascendentes (Ex.3).

Die mit Tränen,
Die mit Tränen,

p
p
p espr.
p
p

Ex.3: c.47-48 – vozes masculinas e cordas

A parte d é a de maior intensidade motriz, onde toda a orquestra usada neste movimento toca, com destaque para as figurações das harpas. O elemento que dá movimento é a escrita com entradas em imitação de um motivo sobre acorde de dominante com sétima (Ex.4). Ao final desta parte, quatro compassos levam a uma Ponte inserida entre as duas exposições da seção B, retornando à tonalidade de fá.

wer . den mit Freu . der ern . ten,

Ex.4: c.55-56 – tenor

Essa Ponte é uma repetição da Introdução, agora com o coro cantando um novo texto que será desenvolvido pela parte **c1** da seção **B**: “Sie gehen hin und weinen”. Além do coro, Brahms acrescenta na orquestração as madeiras, tocando por quatro compassos. O final da Ponte é modificado, concluindo na dominante, para preparar a modulação novamente para **Db**.

A reapresentação da parte **c** da seção **B** ocorre de forma diferente. O texto agora é outro e, apesar da progressão harmônica ser a mesma, o desenvolvimento melódico é completamente diferente, não existindo mais a figuração em *appoggiature*. Exceção feita à voz do Soprano que permanece praticamente a mesma, mas sem a escrita sincopada.

Na seção **d1** o texto também é diferente, mas a música é a mesma. Aqui vemos um detalhe importante. Em **d** o texto começa com “werden mit Freuden” e em **d1** com “und kommen mit Freuden” o que resultou no acréscimo de uma colcheia como anacruse deste motivo para o “und”. Apenas na primeira entrada deste motivo, na voz do Tenor, Brahms cortou o “und” do texto para começar na parte forte do tempo.

Uma nova Ponte, também baseada na Introdução, aparece entre **B1** e **A1**. Ela inicia ainda em **réb** com quatro compassos, correspondentes ao início da Introdução, quando entra o coro a capella da mesma forma como nos compassos 15-17, mas agora fazendo a modulação para **fá** através do acorde de dominante. Mais uma vez a orquestra toca dois compassos da introdução e o coro repete seus três acordes, agora para confirmar a tonalidade de **fá** e iniciar a reexposição da seção **A**.

A seção **A1** (c.106-144¹) inicia-se com uma dupla reexposição em **a2**, primeiramente com as madeiras, juntamente com uma nova linha melódica dividida entre Contraltos e Tenores (Ex.5), e depois com o coro. **b2** apresenta a sua forma original, sem a conclusão orquestral.

The image shows a musical score for a choir, labeled 'Ex. 5: c.105-111 - coro'. It consists of four staves. The top two staves are for Contraltos and Tenors, and the bottom two are for the choir. The lyrics are: 'lig sind, se - lig se - lig', 'lig, se - lig sind, die da Leid tra - gen, se - lig', 'lig sind, die da Leid tra - gen, se - lig', and 'se - -'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'espr.'.

Ex. 5: c.105-111 – coro

Em **a3** Brahms repete a técnica da antífona de **a1**, mas com o coro cantando a parte que anteriormente fora confiada a orquestra e vice-versa. Após **a3** temos uma repetição de **b1**, que agora conclui também com a cadência $V^7-(V^6)[vi]$, para dar início a **b3** que conduzirá à Coda. Note que a resolução de $V^7-(V^6)[vi]$ não é em $[vi]$, mas em um sexto grau maior, para, no compasso seguinte, então voltar à tônica e ao sexto grau menor.

A Coda apresenta elementos de **a** combinados com a parte final do texto de **b**. Enquanto as madeiras iniciam o motivo inicial de **a**, o coro apresenta um novo material melódico para o texto de **b**. O movimento conclui com a condução da harpa em arpejos.

3.2. Movimento II

3.2.1. A Forma

O segundo movimento pode ser dividido em duas grandes partes, separadas por uma curta transição. A primeira delas é uma grande forma **ABA**, e a segunda, uma única grande seção conclusiva que ocupa dois quintos de todo o movimento.

A seção **A** é composta das partes **a**, em sib menor, e **b**, em fá (com exceção de **b1** em sib). São apresentadas em uma exposição dupla, orquestral e coral, e após uma ponte, **a'**, são reapresentadas. A seção **B** é dividida em **c**, em solb, e **d**, em sib. Aqui, apenas **c** tem dupla exposição e o seu material é usado numa pequena Coda, **c'**, para concluir a seção **B**. Na seção **C** temos três partes distintas, **f**, **g** e **h**, respectivamente em sib, fá e fá, que são reapresentadas em ordem diferente da apresentação: **h1**, **f1** e **g1**, respectivamente em fá, sib e sib. Ficando assim a estrutura geral:

**A(a-b-a-b-a'-a1-b1) - B(c-c-d-c1-c') - A(a-b-a-b-a'-a1-b1)-
Ponte-C(f-g-h-h1-f1-g1)-Coda**

Toda a seção **A** obedece a uma divisão de frase bastante incomum, pois é baseada na prosódia do texto.

A parte **a** está dividida em frases de 4+7 compassos sobre o seguinte texto:

“Denn alles Fleisch es ist wie Gras” – 4 compassos;
“und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen” –
7 compassos.

Note que o texto está colocado sempre sobre os tempos 3 e 1 do compasso, com exceção da última sílaba. Para manter esta métrica sem nenhuma alteração, Brahms fez um pequeno acréscimo no texto original, colocando a palavra “es” – “Denn alles Fleisch (es) ist wie Gras” – para não faltar o texto no terceiro tempo do compasso 24.

Na parte **b** temos a divisão em 2+7 com o seguinte texto:

“Das Gras ist verdorret” – 2 compassos
“und die Blumen abgefallen” – 7 compassos

A seguir, um gráfico completo com a estrutura desse movimento.

Estrutura	A						
Forma	a	b	a	b	a'	a1	b1
Frases	2+4+7	2+7	4+7	2+7	6+6	4+7	2+7
Compasso	1-13 ²	13 ³ -22 ²	22 ³ -33 ²	33 ³ -42 ²	42 ³ -54 ²	54 ³ -65 ²	65 ³ -74 ²
Tonalidade	Bbm	F	Bbm	F	Bbm	Bbm	Bb

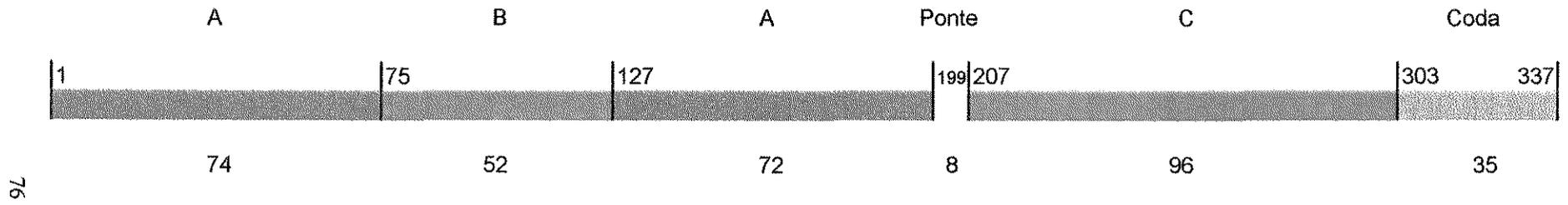
B					A		
c	c	d	c1	c'	a	b	a
4+4	4+4	5+8	7+9	7	4+7	2+7	4+7
74 ³ -83 ²	82 ³ -90	91-103 ²	103 ³ -119 ²	119 ³ -126 ²	126 ³ -137 ²	137 ³ -146 ²	146 ³ -157 ²
Gb	Gb	Bb	Gb	Gb	Bbm	F	Bbm

(A)				Ponte	C		
b	a'	a1	b1	transição	f	g	h
2+7	6+6	4+7	2+7	4+4	6+6	6+6	2+4+5+3
157 ³ -166 ²	166 ³ -178 ²	178 ³ -189 ²	189 ³ -198 ²	198 ³ -206 ³	206 ³ -218	219-231 ²	231-245 ¹
F	Bbm	Bbm	Bb	Bb	Bb	F	F

(C)			Coda
h1	f1	g1	f+g'
8+8+8	8+7+7	6+6	20+15
245-268	269-290	291-303 ²	303-337
F	Bb	Bb	Bb

No segundo gráfico podemos notar visualmente o equilíbrio entre cada uma das seções desse movimento.

Movimento II



3.2.2. A Orquestra

É nesse movimento, o único em toda a obra, onde Brahms se utiliza do máximo da força orquestral que dispõe. A orquestra conta com as madeiras aos pares, com o acréscimo do flautim e do contrafagote, nos metais: quatro trompas, dois trompetes, três trombones e tuba; tímpano, harpa, o naipe de cordas completo e órgão.

Durante toda a seção A, as madeiras e as cordas caminham sempre juntas, em bloco, com as partes dobradas, tendo a função de conduzir a música, seja com ou sem o coro. Nas partes a, os violinos e as violas trabalham divididos em três partes. Nota-se porém, nos compassos 22-42, e novamente na sua repetição (146-166), a absoluta ausência dos violinos. Os instrumentos graves desses naipes – fagotes, contrafagote, violoncelos e contrabaixos – fazem apenas a condução da linha do baixo, marcando os tempos 3 e 1, com ênfase no anacruse. Faz-se exceção apenas aos fagotes, nas partes em que o coro canta, quando são incorporados às demais madeiras e às cordas na função que elas desempenham.

Na seção B, as madeiras e as cordas dobram as partes corais alternadamente. Na parte c1, a primeira flauta, a harpa e as cordas em *pizzicato*, realizam uma figuração descritiva sobre o texto “Morgenregen und Abendregen” (Chuva matutina e chuva vespertina).

As madeiras, na seção C, desempenham a função de dobrar as partes vocais, principalmente onde a escrita torna-se mais contrapontística, com exceção das partes g, g1 e da Coda onde fazem acompanhamento.

Desde o início da transição (c.198) até o final do movimento, com exceção da parte f1 onde dobra o coro, as cordas fazem apenas o acompanhamento.

Trompas, trompetes e harpa realizam durante a seção A apenas a marcação do tempo, quase sempre no segundo tempo. A harpa não é mais utilizada, restringindo-se à seção A. Na seção B, apenas as trompas 1 e 2 desse grupo tocam, e conjuntamente com as madeiras. Por diversas vezes durante a transição e a seção C, os metais tocam os dois primeiros compassos da parte f, como um motivo recorrente desta seção conclusiva do movimento.

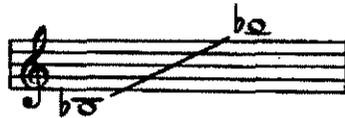
Os trombones e a tuba, que não tocam na seção B, durante o resto do movimento são requisitado sempre para apoiar o coro, seja dobrando exatamente a sua linha (c.23-33, 271-290) ou fazendo suporte harmônico (c.55-65).

O tímpano, na seção A, desempenha uma função de solista, onde não deixa de tocar um compasso. É o único instrumento a tocar as tercinas que conduzem o movimento contínuo de "marcha fúnebre", realizando ainda uma série de variações rítmicas para enfatizar o grau de tensão desta seção, como por exemplo: tercinas nos terceiros tempos, na parte a, tercinas nos primeiros tempos, com notas simultâneas, na parte b, e uma combinação de tercinas nos primeiros tempos, com trinados nos terceiros tempos, na parte a1. Já na seção C, o tímpano faz apenas a base harmônica, com um papel bastante importante na Coda, onde realiza essa base harmônica através de um trêmolo rápido entre duas notas diferentes.

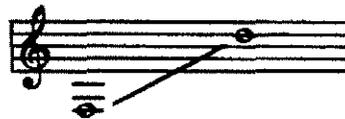
3.2.3. O Coro

Extensão vocal:

Sopranos



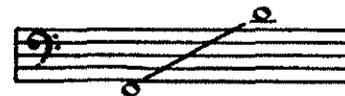
Contraltos



Tenores



Baixos



A seção A, e sua repetição, caracteriza-se principalmente pelo cantar em uníssono do coro, embora as partes b concluem a 4 partes. Em a, não há sopranos, que cantam o mesmo tema apenas em a1.

Na seção B predomina a escrita homofônica, porém com uma certa flexibilidade nas vozes que, a cada nova frase, entram independentemente para se juntarem em seguida.

Preparando a seção C, a Ponte (c.198-206) apresenta uma curta seqüência de acordes cantados verticalmente pelo coro até desembocar na primeira frase, cantada pelos baixo, que dá início á seção final.

Esta seção talvez seja uma das mais interessantes de toda a obra, devido à diversidade de técnicas empregadas para sua composição.

Claramente a primeira frase cantada pelos baixos deixa o ouvinte na expectativa de que está-se iniciando uma fuga. No entanto, as outras vozes prosseguem simultaneamente ao entrar o que seria a resposta.

A partir do compasso 219 o tema passa ao tenor, acompanhado sincompadamente pelas outras vozes. O mesmo se repete entre os compassos 291 e 294, agora com os contraltos conduzindo o tema.

Também a escrita estritamente homofônica se encontra nesta seção, com por exemplo nos compassos 223-231 e na conclusão do movimento, bem como um contraponto imitativo por aumentação (c.233-237 e 245-248).

Notamos ainda duas escritas bastante interessantes. A primeira entre os compassos 269 e 276 com as vozes cantando contrapontisticamente a primeira parte do tema inicial (c.206-208) com deslocamento da acentuação original; e a segunda nos compassos 276-290 onde Brahms utilizou com muita habilidade e conhecimento a escrita homofônica – às vezes musical, às vezes textual – combinada com a escrita

contrapontística, deslocamento do tempo forte e hemiolas, fazendo o compasso de quatro tempos soar como um de três.

Na Coda, entradas isolada das vozes dão início ao final que, após tanta tensão e diversidade de escrita, conclui homofonicamente com um ritmo harmônico lento.

3.2.4. A Música

O segundo movimento inicia-se com uma espécie de “marcha fúnebre” em três tempos. Após dois compassos de introdução, onde fagotes, contrafagote, violoncelos e contrabaixos apenas apresentam o ritmo de marcação dos tempos 3 e 1 que conduzirá toda a seção **A**, a orquestra executa a marcha que acompanhará o coro posteriormente.

A parte **a** é dominada por acordes de subdominantes menores, incluindo subdominantes menores individuais. Possui um movimento de acordes paralelos descendentes, respondidos por arpejos ascendentes da parte **b**. **a** é concluída na dominante para a entrada de **b** em fá.

Brahms expõe integralmente a música da seção **A** somente com a orquestra para logo em seguida repeti-la com o coro.

As partes **a** são cantadas sempre em uníssono: **a** sem os sopranos e em *pp*, e **a1** com todas as vozes em *f*.

Para a composição da linha melódica do coro da parte **a**, possivelmente Brahms inspirou-se no hino luterano “Wer nur den lieben Gott läßt walten” de G. Neumark (1621-81) (Ex.6), que também fora utilizado por Bach em um dos coros

da cantata “Ich hatte viel Bekümmernis” (Ex.7) e no coro inicial da cantata “Wer weiss wie nahe mir mein Ende” .



Ex. 6: “Wer nur den lieben Gott läßt walten”
de Georg Neumark, c.1-3



Ex. 7: Cantata “Ich hatte viel Bekümmernis” BWV21
de J. S. Bach, Segunda Parte, coro,
c.15-24 – tenor

Brahms altera o hino original. Troca a primeira nota, quinto grau, pela repetição do primeiro grau, e a quinta nota, segundo grau, alterando-a meio tom abaixo. Neste ponto Brahms não utiliza um acorde napolitano, mas uma subdominante menor da subdominante, também menor, como apoio harmônico: (s)-s. E no final da primeira frase, o que seria a penúltima nota, sétimo grau, é suprimida, caminhando diretamente para o quinto grau (Ex.8)

Denn al - les Fleisch es ist wie Gras und

Denn al - les Fleisch es ist wie Gras und

Denn al - les Fleisch es ist wie Gras und

Ex. 8: c.22-26 – coro

A transição, a', é escrita sobre um pedal de dominante que, juntamente com um *crescendo* contínuo, provoca uma forte tensão levando a música até a reexposição. A parte a é modificada harmonicamente – terminando na tônica, e não na dominante – para que b1 seja reexposta na tônica maior (sib). Aqui, pela primeira vez, a música é executada em *forte*, mas por apenas alguns compassos, diminuindo logo em seguida.

Contrastando fortemente com a seção A, a seção B possui um caráter mais *legato*, próximo a um *Lied*. As partes c, em solb, têm a maioria dos seu acordes em primeira inversão.

Notamos na parte d, compasso 97-100, uma seqüência harmônica de: (V⁷)IV-(V⁶)-iv⁶. O primeiro acorde, sib⁷, apresenta ainda duas vezes uma *appoggiatura* tripla nas três vozes superiores, caminhando paralelamente para suas respectivas sensíveis inferiores (Ex.9). No compasso 99 temos um acorde de ré. Onde a segunda trompa, os baixos do coro e os contrabaixos têm escrito a nota solb, deveria ser escrito

fá#. Da mesma forma, no compasso seguinte, onde o acorde é de mib menor, as violas deveriam ter escrito solb, e não fa#.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is written on a five-line staff. The lyrics are in German. The Soprano part has the lyrics 'köst - - li - che'. The Alto part has 'Frucht, die köst.li.che'. The Tenor part has 'Frucht, die köst.li.che'. The Bass part has 'köst - - li - che'. The score is marked with 'cresc.' above each staff. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern.

Ex9: c.97-98 – coro

Na parte c1, temos o trecho citado anteriormente onde a orquestra retrata a chuva expressa no texto.

Seguindo a seção B, a seção A é repetida literal e integralmente.

Na transição há uma forte ênfase na dominante, preparando a seção seguinte. Além disso, os instrumentos antecipam o motivo inicial da frase principal da parte f da seção C (Ex.10). Motivo esse que por diversas vezes reaparecerá nesta seção final, principalmente na Coda.

The image shows a musical score for oboes. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and ends with a quarter note that has a fermata above it. The score is marked with 'a2' above the first two notes and 'f2' above the final note.

Ex.10: c.203-204 – oboés

A seção final abre com uma frase nos baixo característica de uma exposição de fuga, mas a entrada das vozes

superiores juntas não dão seqüência a ela, apesar do tema estar nos sopranos. A música então desemboca na parte seguinte onde os tenores cantam a parte principal com um acompanhamento sincopado das outras vozes. Procedimento que será repetido nos compassos 290-295 com os contraltos cantando a parte principal.

Os compassos 225-231 preparam a parte *h* através da cadência $N^6-V^6_4-(vii\ dim.)-V^{4-3}_7-I$, onde Brahms inicia novamente uma exposição de tema de fuga sem prosseguir-la. Aqui o tema é exposto pelos sopranos, juntamente com os tenores que o cantam em aumentação (Ex.11).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) across four staves. The lyrics are: "Freu . de und Won . ne wer . den sie er . grei . fen," and "Freu . de und Won . ne". The notation includes various note values and rests, with some notes in the Tenor part being significantly longer than others, indicating an augmented rhythm.

Ex.11: c.233-237 – coro

Nos compassos 237-238 as cordas anunciam a conclusão da exposição da parte *h* na região da subdominante menor que quebra o que seria a seqüência da fuga.

Em *h1* os procedimentos de *h* se repetem com os tenores cantando o tema e os baixos cantando em aumentação, agora na região da dominante. O trecho em *sib* menor é expandido e concluído com a dominante que também funciona como dominante da dominante da tonalidade seguinte: *sib*.

f1 começa com um *stretto* do tema de f e, através de repetições do texto, chega ao clímax que acontece nos compassos 283⁴-290, onde Brahms insere uma seqüência de figurações em três tempos, contrastando com o compasso em quatro.

Novamente a cadência N⁶-V⁶₄-(vii dim.)-V⁴⁻³₇-I é usada, agora para dar início à Coda. Esta apresenta principalmente elementos das parte f e g. É preparada uma grande cadência plagal para a conclusão, mas um compasso antes Brahms escreve um acorde vii dim.⁶₇ sobre um pedal de tônica.

3.3. Movimento III

3.3.1. A Forma

A estrutura geral deste movimento apresenta-se em duas grandes partes, como o segundo movimento.

Na primeira, uma forma aproximada de Rondó onde a seção A, além de nunca se repetir literalmente, reaparece sob formas e estruturas internas bastante distintas. Temos então a estrutura básica **A-B-A1-C-A2** nesta primeira parte. Ligada a esta por uma transição, a segunda parte é uma fuga completa – a única em toda a obra.

Composta basicamente pelas parte a e b, as seções A, sempre em ré menor, apresentam uma constante modificação da sua estrutura interna, como podemos ver a seguir:

A – (a+b+a1+b1)

A1 – (a2+b2)

A2 – (a4)⁶

A seção B, em sib e ré menor, tem uma estrutura regular: **c+d+c1+d1**. Antes de C ocorre uma transição com material da seção B, **c'**. C apresenta apenas uma frase contendo novo material. Esta é repetida em outra tonalidade e intercalada por uma frase da seção A. As três partes de C, **e+a3+e1**, apresentam portanto diferentes tonalidades: ré, ré menor e fá respectivamente.

⁶ A parte **a3**, que corresponde também a um dos materiais temáticos da seção A, está inserida na seção C, como veremos adiante.

Uma ponte em ré, com novo material temático, liga as duas partes.

A segunda parte é composta apenas pela seção D: uma fuga com pedal em ré. Podemos dividi-la em três partes: exposição, episódio e final.

O movimento fica então com a seguinte estrutura:

**A(a+b+a1+b1) - B(c+d+c1+d1) - A1(a2+b2) - Ponte -
C(e+a3+e1) - A2(a4) - Ponte - D(f)[Fuga]**

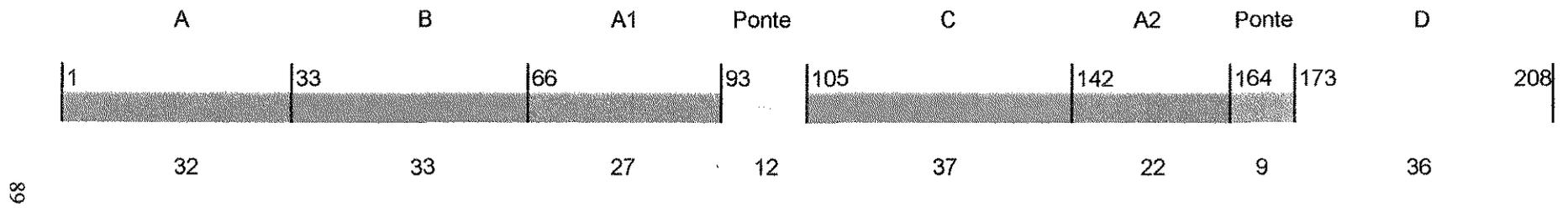
A seguir, um gráfico completo com a estrutura desse movimento.

Estrutura	A				B			
Forma	a	b	a1	b1	c	d	c1	d1
Frases	4+4	3+5	4+4	3+5	3+5	3+4	3+5	5+6
Compasso	1-8	9-16	17-24	25-33 ¹	33-40	41-48 ¹	48-55	56-66 ¹
Tonalidade	Dm	Dm	Dm	Dm	Bb	Dm	Bb	Dm

A1		Ponte	C			A2	Ponte	D (Fuga)
a2	b2	c'	e	a3	e1	a4	transição	f
4+4	3+6+4+6	4+8	4+5+4	4+4+3	4+5+4	8+6+8	9	10+13+13
66-73	74-93 ¹	93-104	105-118 ¹	118-128	129-141	142-163 ²	163 ³ -173 ¹	173-208
Dm	Dm	Dm	D	Dm	F	D	D	D

No segundo gráfico notamos que diferentemente do movimento anterior, a segunda parte deste movimento, que corresponde à fuga, representa apenas uma seção conclusiva, se comparada com a extensão total.

Movimento III



3.3.2. A Orquestra

A orquestra utilizada neste movimento é muito próxima à do segundo movimento. As únicas diferenças são a ausência do flautim e da harpa. Trata-se de uma orquestra grande, lembrando que a orquestra do movimento anterior é a maior utilizada por Brahms nesta obra.

Apesar do tamanho da orquestra, Brahms só utiliza sua força máxima nas seções **A2** e **D**, escrevendo o resto da música deste movimento com grande economia de instrumentos.

As madeiras, que não tocam na seção **A** e fazem apenas alguns acordes de apoio na seção **A1**, aparecem pela primeira vez somente na seção **B**, como apoio harmônico e apenas nas partes com o solista. Após as clarinetas e fagotes dobrarem as cordas na Ponte, *c'*, é a partir da seção **C** que as madeiras predominam, sendo responsáveis aqui por toda a condução desta seção. Durante a seção **A2** aparecem primeiramente dobrando o coro, depois executando o motivo principal da seção **B** (Ex.12) e encerrando essa seção sem o resto da orquestra.



Ex.12: c.54-55 – flautas

Na seção **D** as madeiras têm função parecida com as cordas, executando tanto o dobramento das partes corais quanto o contrasujeito exclusivamente orquestral, principal-

mente na seção final da fuga onde este aparece com o naipe todo em uníssono (c.196-201).

As trompas aparecem durante todo o movimento como apoio tanto para as cordas quanto para as madeiras. Trompetes tocam principalmente na seção **A2** executando sempre duas notas em *staccato*, contrapondo o motivo sobre o texto "Nun Herr". Na seção **D** executam a mesma figuração, juntamente com as trompas. Os trombones aparecem na primeira parte em raros momentos, geralmente para apoiar os *forti*, e na seção **C** para executar um motivo de quatro acordes descendentes. Na fuga final tocam apenas um pedal sobre a nota ré, juntamente com a tuba que toca somente em **D**.

Assim como no segundo movimento, o tímpano exerce funções primordiais em todo o movimento como por exemplo na seção **A** fazendo novamente alusão a um cortejo, juntamente com os contrabaixos, na seção **A1** com um apoio contínuo da harmonia em trinado, e principalmente na fuga onde sustenta um pedal de ré em quiálteras de seis por toda a seção.

As cordas iniciam o movimento apenas com os contrabaixo dobrando o ritmo do tímpano e as violas e violoncelos divididos, para suporte do solista. Os violinos só aparecem para acompanhar o coro e posteriormente, em **A1**, o solista. Somente na Ponte, *c'*, que as cordas exercem a função principal. Em **C**, após curtas intervenções motívicadas, executam na parte *e1* figurações contínuas de acompanhamento que se intensificarão em **A2**.

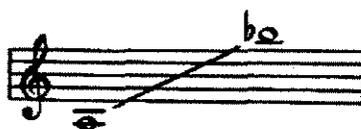
Juntamente com os trombones, os contrabaixos divididos fazem somente o pedal sobre ré em **D**. O restante das cordas, nesta seção, realizam, como as madeiras, o dobra-

mento das partes corais e o contrasujeito orquestral. A partir do compasso 202 há uma intensificação das colcheias contínuas, passando para quiálteras de seis no compasso seguinte até o final do andamento.

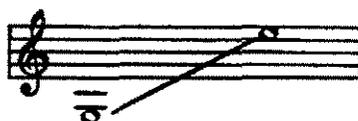
3.3.3. O Coro

Extensão vocal:

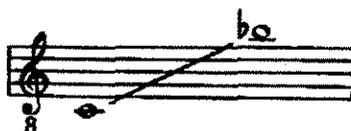
Sopranos



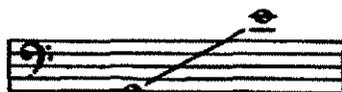
Contraltos



Tenores



Baixos



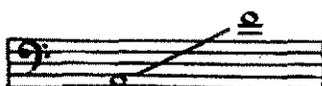
A primeira parte deste movimento, que compreende as seções **A**, **B** e **C**, foram escritas como um responsório, ou seja, o coro repete, totalmente ou em parte, o que o solista acabara de cantar. Como exceção de **A2**, a parte coral foi composta homofonicamente. Em **A2** Brahms escreveu um contraponto imitativo, sempre acompanhado por uma ou duas vozes que cantam duas notas repetidas sobre o texto "nun Herr".

Antecedendo a seção final, há uma ponte escrita sobre o pedal de lá com linhas vocais possuindo grande independência umas das outras, e apresentando alguns melismas.

Toda a seção **D**, que conclui o movimento, foi construída como uma fuga e, como tal, é totalmente contrapontística. Esta seção apresenta o mais elaborado trabalho contrapontístico de todo o *Requiem*.

3.3.4. O Solista

Extensão vocal:



O solista conduz a música do terceiro movimento nas seções **A**, **B**, **A1** e **C**. Todas foram concebidas em estilo responsorial. Na seção **A2** o solista canta apenas os três primeiros compassos e não participa mais até o final do movimento.

Em todas as seções, os delineamentos melódicos da parte solista são bastante parecidos. Há uma predominância das regiões médias e agudas.

3.3.5. A Música

Neste movimento Brahms utiliza duas técnicas antigas de composição de música sacra: o Responsório, que remonta a Idade Média, e a Fuga Coral, presente nas grandes peças sacras dos séculos XVII e XVIII.

Toda a primeira parte do movimento é escrita em forma de Responsório, ou seja, o solista apresenta seu discurso e o coro o responde.

O movimento inicia em clima de cortejo, delineado pelo tímpano e pelos contrabaixos. A orquestra bastante reduzida (além dos tímpanos e contrabaixos, somente duas trompas, violas e violoncelos) permite ao solista cantar livremente com um discreto apoio harmônico. Mesmo na resposta do coro, são acrescentados apenas dois trompetes e violinos, enfatizando o caráter introspectivo.

A seção **A** é concluída com a cadência deceptiva V-VI, introduzindo assim a tonalidade principal de **B**.

Logo no terceiro compasso de **B** o solista canta sobre a palavra "Tage" um importante motivo que aparecerá com frequência em toda a primeira parte do movimento (Ex.13).



Ex.13: c.33-35 – barítono solo

Além da mudança da orquestração, a seção **B** ganha em dramaticidade e tensão através das suas progressões harmônicas. A parte **c**, em *sib*, conclui com o acorde de $f\sharp^9$, a

dominante⁷ de si, tonalidade que inicia **d**. Apesar de começar em si, **d** conclui em ré menor, mas com a cadência deceptiva V-VI que inicia a seção **B**. **c1** apresenta a mesma progressão inicial de **c**, I-(V)-iv, mas conclui com o acorde de si⁷, através da enharmonia das notas comuns entre este e o acorde de mib menor precedente⁸. A parte **d1** inicia-se com lá menor, o quinto grau menor de ré menor, não resolvendo o si⁷ que o antecede, apresentando a seguinte progressão harmônica (c.56-66):

ré menor: v-vii⁴₃-VI⁶₄-(iv)VI-vii⁴₃-iii⁶₄-V⁷-i⁶₄-v⁴⁻³-v⁴₉-V(sem a terça)⁹.

A1 tem a parte **b2** expandida em 10 compassos, com o solista e o coro cantando juntos. Ao seu final, temos então uma cadência perfeita em ré menor, onde é iniciada a Ponte baseada no motivo do Ex.13 (c.35).

Em **C**, todas as partes são divididas em 3 semifrases, e não duas, como vinha ocorrendo até aqui. Apesar de possuir novo material temático, **C** tem ainda o motivo principal

⁷ Nos compassos 39-40, os violoncelos e contrabaixos têm sib. Esta nota deveria ser escrita lá#, que é a terça do acorde de fá#⁹⁻, como está escrito na parte do terceiro trombone.

⁸ O processo de enharmonização ocorre entre os compassos 53-mib menor e 54-si⁷. Portanto algumas alterações devem ser feitas para corrigir a escrita. No compasso 53, nas partes dos contraltos, primeiros violinos e violas, onde estiver escrito fá# deve ser alterado para solb, a terça do acorde de mib menor, e nas violas, o ré# deve ser alterado para mib, a fundamental do mesmo acorde. No compasso 54, até o primeiro tempo do compasso seguinte, a parte dos tenores deve ser alterada de mib para ré#, a terça do acorde de si.

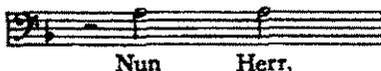
⁹ No compasso 60, o láb grafado na parte dos primeiros violinos deve ser alterada para sol#, a sensível do acorde de lá.

de **B**, Ex.13 (c.35), também como seu motivo preponderante, aparecendo inicialmente nas madeiras e depois nos violoncelos e contrabaixos. Além do referido motivo, uma parte da seção **A** é inserida como parte central de **C**. A técnica de escrita responsorial fica portanto modificada, tendo a parte **a3** entre a **c** cantada pelo solista e a **c1** respondida pelo coro.

A seção **A2** é introduzida por mais uma cadência deceptiva, onde a dominante de fá ($dó^7$) não resolve na tônica, caminhando para lá, que é a dominante da nova tonalidade: ré. Concluindo a primeira parte do movimento, esta seção não é mais escrita como um responsório, mas como um fugato. O sujeito do fugato está escrito sobre o texto "Nun Herr, wess soll ich mich trösten?" (Ex.14). O contrasujeito é composto por apenas duas notas sobre as duas primeiras palavras do texto do sujeito, "Nun Herr", que já havia sido cantado pelo solista no compasso 142 (Ex.15).



Ex.14: c.145-146 – soprano



Ex.15: c.142 – barítono solista

Podemos dividir o fugato em três partes. Na primeira, c.144-149, cada uma das vozes expõe o sujeito em diferentes graus da tonalidade: baixos no V, sopranos no I, contraltos no IV e tenores no (V)V. Os baixos concluem essa

parte expondo uma vez mais o sujeito no V. Na parte central o sujeito é exposto somente no I pelos sopranos e tenores em *stretto*. As madeiras, que na parte anterior dobrava o coro, executam o motivo da seção B (Ex.12) completo.

A terceira parte é a conclusão do fugato. Nas seções anteriores as cordas executavam um acompanhamento construído sobre quiálteras de três colcheias alternadas violinos I/violinos II, violas/violoncelos que se transformam aqui em quiálteras de notas repetidas tocadas simultaneamente. As madeiras deixam de executar o motivo de B para tocar quiálteras de três semínimas concluindo a seção A2.

Sobre um pedal de lá, a transição é uma grande dominante de ré, tonalidade da fuga que a segue, de nove compassos com a orquestra apenas apoiando o coro que canta melismas sobre o texto "Ich hofe auf dich".

A seção D é uma grande fuga sobre o pedal de tônica (ré) de 36 compassos em 4/2¹⁰. Esse pedal fica a cargo dos graves da orquestra – contrafagote, 3 trombones, tuba, tímpano, contrabaixos e órgão – que o tocam sem cessar até o último compasso do movimento.

O sujeito da fuga tem uma estrutura harmônica básica relativamente complexa, considerando-se a tradição da composição de sujeitos de fugas até Brahms, com a seguinte progressão harmônica: I-IV-V⁷-I-(vii⁷⁻)-V (Ex.16).

¹⁰ A notação em ϵ para a fuga, tendo a semibreve como unidade de tempo, mostra o conhecimento que Brahms possuía da música antiga e de sua notação.

dich. Der Gerech-ten Seelen sind in Got-tes Hand und kei-ne Qual rüh-ret sie an, kei-ne

Ex. 16: c. 173-175 – tenor

A resposta para esse sujeito é tonal, pois no lugar do sétimo grau da dominante aparece o sétimo grau da tônica para a resposta concluir em ré. Para isso, o intervalo entre a 17^a e a 18^a notas, que era de uma terça menor no sujeito, passa a ser de uma segunda menor na resposta. Fica assim a progressão harmônica da resposta: V-I-(V⁷)-V-vii⁷⁻-I (Ex. 17).

Der Ge-echten See-len sind in Got-tes Hand und kei-ne Qual rüh-ret sie an,

Ex. 17: c. 175-178¹ – contralto

O contrasujeito é sempre orquestral, com figurações em semicolcheias (Ex. 18).

Ex. 18: c. 173-175 – violino I

Podemos dividir a fuga em três partes: exposição, episódio e final. Na exposição, c. 173-182, cada uma das vozes expõe o sujeito ou a resposta alternadamente, na seguinte ordem: tenores, contraltos, sopranos e baixos. Durante o episódio, o aparecimento do sujeito, sempre modificado, em diferentes graus da tonalidade, alterna momentos onde não aparece nem sujeito nem resposta. Nos compassos 185-187 os

sopranos cantam um melisma longo sobre a palavra "Qual", onde não aparece o sujeito, que se repetira na parte final, cantado pelos tenores (c.202-204). A parte final inicia-se no compasso 196 com *stretti* entre baixos/tenores e sopranos/contraltos, sempre começando pela resposta para depois entrar o sujeito, fixando a tonalidade de ré. Nos compassos finais há um predomínio da região da subdominante para concluir o movimento com uma cadência plagal.

3.4. Movimento IV

3.4.1. A Forma

O quarto movimento é escrito sobre uma estrutura de Rondó: **A-B-A1-C-A2**, onde **A2** é uma Coda composta com o material temático da seção **A**. As seções estão subdivididas da seguinte forma:

A divide-se nas partes **a** e **b**, **mib** e **sib** respectivamente; **B**, sempre em **sib**, nas partes **c** e **d**; **A1** tem a mesma divisão que na apresentação, só que agora toda em **sib**, portanto as partes ficam **a** e **b1**; **C** é um fugato em **mib** contendo a parte **e** que possui apenas subdivisões pertinentes a uma fuga, e a Coda possui apenas a parte **a1**.

Temos então a estrutura:

A(a-b) - B(c-d) - A1(a-b1) - C(e) - Coda

A seguir podemos observar um gráfico com a estrutura completa deste movimento.

Estrutura	A		B		A1		C	Coda
Forma	a	b	c	d	a	b1	e	a1
Frases	4+4+4+6+4	8+2+8+6	6+9+4+4	4+4+4+7	5+4+4+6+4	8+8	13+12+4	6+6+8+7
Compasso	1-23 ²	22 ³ -47 ²	46 ² -65	65 ³ -85 ²	85 ³ -108 ²	107 ³ -123 ²	123 ³ -153 ²	152 ³ -179
Tonalidade	Eb	Bb	Bb	Bb	Eb	Eb	Eb	Eb

No gráfico da página seguinte podemos notar visualmente como a distribuição das seções foram bem equacionadas por Brahms.

A	47	B	85	A1	124	C	153	Coda	179
	46		38		39		29		27

3.4.2. A Orquestra

Após dois movimentos onde Brahms utiliza a orquestra com força plena, o quarto movimento apresenta uma orquestra reduzida, tipicamente clássica, contendo: madeiras aos pares, com o acréscimo de um par de trompas (aqui trabalhando como parte integrante do naipe de madeiras e não de metais), e cordas, além do órgão. A ausência de metais, tímpanos e harpa já dá ao movimento uma caráter instrumental completamente diferente do que ouvimos até então.

As madeiras e as cordas trabalham de forma bastante distinta durante todo o movimento, com raras exceções. Nas seções **A**, as madeiras estão sempre introduzindo o coro, executando a primeira semi-frase deste, invertida ou não, enquanto as cordas fazem o apoio harmônico do coro, dobrando-o e acompanhando-o. Na parte **b**, primeiro clarinete e violas fazem um acompanhamento em arpejos. Esse tipo de figuração aparecerá por diversas vezes durante o movimento – na parte **c** com violas e violoncelos em *pizzicato*, na parte **b1** com as flautas juntando-se ao primeiro clarinete e às violas, na parte **d** nos violinos e violas, na Coda com violinos e violas – enfatizando sua orquestração clara, transparente e leve. Na seção **B** a orquestra apenas acompanha o coro, destacando-se a escrita das cordas na parte **d**, que auxiliam a articulação do texto cantado pelo coro, através de sua dinâmica e da articulação.

No fugato da seção **C** as madeiras dobram o coro, mas quase sempre quando se trata do contra-sujeito, enquanto as cordas realizam um acompanhamento em *staccato*, até o compasso 137 onde, através de acordes, enfatizam o deslo-

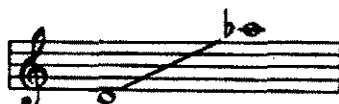
camento dos acentos, seguidas pelas madeiras a partir do compasso 141.

É somente na Coda que coro e orquestra atuam com força máxima. As madeiras, a partir do compasso 164, dobram plenamente o coro, enquanto violoncelos, contrabaixos e órgão dão o suporte harmônico para o acompanhamento em *pizzicato* dos violinos e violas.

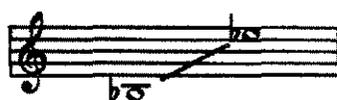
3.4.3. O Coro

Extensão vocal:

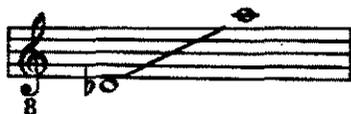
Sopranos



Contraltos



Tenores



Baixos



O quarto movimento foi escrito predominantemente de forma homofônica.

Nota-se na parte **b** um solo do naipe de tenores seguido pelos baixos, ao seu final, e em seguida pelas vozes femininas até a união dos quatro naves com a segunda entrada dos tenores.

Outro momento onde ocorre a adição sucessiva de vozes até alcançarem a união de todas é no início da seção **B**. Aqui as vozes vão entrando, obedecendo a seqüência linear do grave ao agudo, imitando sempre a voz anterior.

A seção **C** contrasta fortemente com as outras, pois é a única escrita de forma contrapontística. Nesta seção Brahms compõe um *fugatto* com dois temas baseados no mesmo texto.

De grande interesse é a maneira como foi composta a Coda. As vozes se dividem agudas (sopranos e tenores) e graves (contraltos e baixos). O resultado é uma seção quase que totalmente escrita para coro a duas partes, cada uma delas apresentada em uníssono, que primeiramente apresentam-se separadamente e depois se juntam para a frase final. Somente nas duas últimas notas o coro se divide em quatro partes.

3.4.4. A Música

O movimento, como um todo, apresenta uma fluência musical muito grande, não somente pela orquestração transparente e límpida, mas também pela escrita coral aproximando-se muito da concepção do Lied. Além disso, possui uma estrutura formal simples e clara onde a ligação, tanto de uma seção para outra quanto, e principalmente, das partes internas de cada seção, são feitas através de longas sobreposições, ou seja, a parte ou seção seguinte inicia-se antes desta ser concluída. Por exemplo, nos compassos 22-23 os primeiros violinos iniciam a parte **b** da seção **A** antes do coro terminar sua frase que conclui a parte **a** da mesma seção, ou nos compassos 46-47 onde o coro e as madeiras iniciam a seção **B** enquanto as cordas ainda estão concluindo a seção **A**.

Nos quatro primeiros compassos, as madeiras introduzem o coro através da inversão melódica da sua primeira semifrase (Ex.19).



Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr

Ex.19: c. 1-8 – flauta I e soprano

Já na frase complementar da parte **a** (c.13-23), flautas e oboés substituem o coro na sua primeira semifrase.

No início da parte **b**, em *sib*, os primeiros violinos conduzem a melodia principal – o que raramente acontece

nesse movimento – repetida pelos tenores. Ao concluírem-na são sucedidos pelos baixos e mais tarde pelos sopranos que repetem a mesma frase com pequenas alterações. Cantada pelos tenores e sopranos, esta frase é concluída com a seguinte cadência: I-(N⁶-V⁷)-V⁷-I sendo que, na segunda vez, o acorde de sib funciona como acorde pivô entre os tons de sib(I) e mib(V).

A seção **B** contrasta com a seção **A** por apresentar uma progressão harmônica repleta de surpresas que não ocorriam na seção anterior. No seu início, entre os compassos 46-56 já ouvimos por diversas vezes uma dominante menor alcançada através de dominantes secundárias que, por sua vez, são alcançadas por *appoggiature* superiores. A frase será concluída apenas no compasso 62 com uma modulação para ré, iniciando um desenvolvimento harmônico na parte **d**, passando por diferentes tonalidades. Acompanhemos a progressão harmônica entre os compassos 66 e 84:

ré:(V⁷)[IV]- | (V⁷)[IV]- | (N⁶)[V]- | solb:iii⁶- | V⁷- | I- | IV- |
V⁶₄-⁵₃- | réb:(V⁷)[IV]- | (V⁷)[IV]- | (N⁶enh)[V]- | fá:iii⁶- | V⁷- | I- |
mib:V- | (V⁷)- | IV-ii- | V-I⁶-I- | V⁷- |

A1 repete **A**, mas agora sempre em mib, preparando a entrada de **C**, dominada por um fugato.

Esse fugato apresenta o sujeito e o contrasujeito escritos sobre o mesmo texto: “die loben dich immerdar”.

die lo - ben dich immer - dar,
 Ex.20: c.123-126 – soprano

die lo - ben dich im - mer - dar,---
 Ex.21: c.124-126 – baixo

A resposta do tema é tonal.

Os compassos 141-148 são o ponto culminante do movimento, onde Brahms escreve em *hemiola* a conclusão do fugato, com os sopranos e contraltos cantando sílabas alternadas numa seqüência descendente de terças e segundas resultantes, enquanto tenores e baixos alternam as palavras “die loben” numa seqüência melódica complementar.

O retorno à seção A agora já não é mais uma repetição, mas sim a Coda. Aqui sopranos/tenores e contraltos/baixos cantam em oitavas, crescendo para um ponto central de maior intensidade da Coda e logo após decrescendo rapidamente para uma conclusão em piano a cargo apenas da orquestra.

3.5. Movimento V

3.5.1. A Forma

Composto na forma canção (A-B-A), o quinto movimento possui uma das estruturas mais simples de toda a obra.

As seções são bipartidas. A seção A, em sol, é dividida entre as partes a e b, e a seção B entre c e c1, não apresentando uma parte contrastante, mas uma repetição da mesma parte desenvolvida harmonicamente. A repetição da primeira seção não é literal, portanto é nomeada como A1, que está dividida entre a1 e b1.

Para concluir o movimento, Brahms compôs uma Coda baseada em c.

Temos assim a seguinte estrutura:

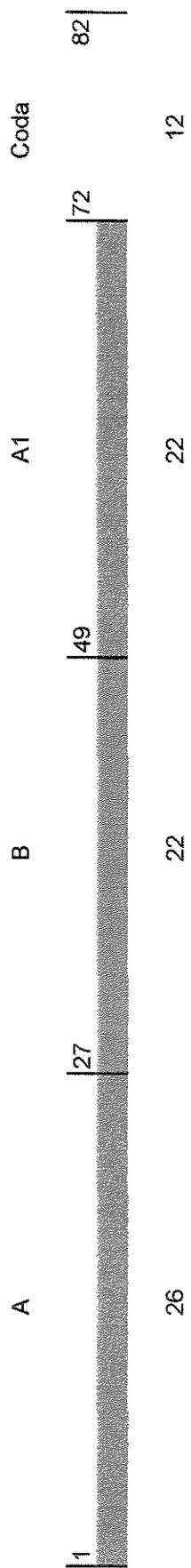
A(a-b) - B(c-c1) - A1(a1-b1) - Coda

A estrutura completa do movimento é dada pelo seguinte gráfico:

Estrutura	A		B		A1		Coda
Forma	a	b	c	c1	a1	b1	c2
Frases	3+5+6	4+4+4	4+4+3	4+4+3	7+5	4+4+3	6+5
Compasso	1-14 ³	14 ⁴ -27 ¹	27-38 ²	38 ² -49 ¹	49-60 ³	60 ⁴ -72 ¹	71 ⁴ -82
Tonalidade	G	D	Bb	D	G	G	G

Observando a distribuição visual do quinto movimento no próximo gráfico, notamos o perfeito equilíbrio entre as diferentes seções.

Movimento V



3.5.2. A Orquestra

Juntamente com o movimento anterior, o quinto movimento foi escrito para uma orquestra bastante reduzida. Possui quase a mesma formação orquestral que o quarto movimento – madeiras, duas trompas e cordas – com exceção do órgão, que não aparece neste quinto movimento.¹¹

Os sopros são usados com bastante economia durante todo o movimento. Em nenhum momento ouvimos os sopros tocarem juntos, como um coro. Participam quase sempre como solistas. Assim mesmo notamos a sua ausência em vários pontos.

O primeiro oboé tem participação fundamental nas seções A e A1, onde é responsável por um solo que se contrapõe à solista e que mesmo a auxilia, como é o caso dos compassos 56-57. Ao lado do primeiro oboé, a primeira flauta e o primeiro clarinete também desenvolvem solos secundários.

Paralelamente aos solos das seções A e A1, há uma predominância do aparecimento dos instrumentos de madeira aos pares, principalmente na seção B.

A primeira trompa possui ainda um curto solo, mas essencial, ao dobrar o tema dos tenores do coro nos compassos 62-64.

De maneira oposta à dos sopros, as cordas estão presente durante todo o movimento, e quase sempre o naipe atua em bloco, com uma escrita bastante homofônica.

Violinos e violas tocam o movimento todo com surdinas, enquanto violoncelos e contrabaixos não as utilizam.

¹¹ O quinto é o único movimento no qual o órgão não está presente.

Nas seções **A** e **A1**, as cordas acompanham a solista discretamente em *pizzicato*, exceto quando esta é acompanhada por arpejos dos violinos e violas, como aqueles que abrem o movimento. Na seção **B** o acompanhamento se torna mais compacto com os violoncelos e contrabaixos sustentando uma contínua linha de baixo sob os arpejos das cordas superiores.

Ao iniciar a seção **A1**, um violoncelo solo repete a frase inicial que o soprano canta sobre o texto "Ihr habt nun Traurigkeit".

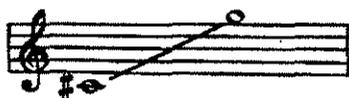
No acorde final, das cordas, apenas primeiros e segundos violinos tocam, executando as notas ré e sol em harmônicos.

Durante todo o movimento, podemos observar apenas duas indicações de *mf*: compasso 33 para as cordas e 74 para os sopros. No mais, a orquestra toca sempre entre *ppp* e *p*.

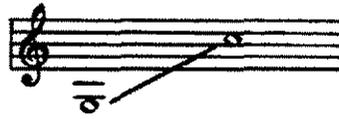
3.5.3. O Coro

Extensão vocal:

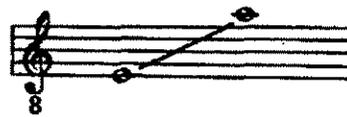
Sopranos



Contraltos



Tenores



Baixos



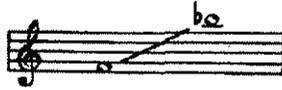
Neste movimento Brahms utiliza o mesmo estilo de escrita da primeira metade do terceiro movimento: o responsório. Este estilo ocorre em ambas as seções.

A música transcorre sempre homofonicamente, apresentando apenas na seção **B** e na Coda uma rápida imitação de início de frase entre vozes masculinas e femininas, sempre nessa ordem.

Há de se notar um curto solo do naipe de tenores antecipando a entrada do coro todo em **A1**.

3.5.4. O Solista

Extensão vocal:



O quinto movimento foi composto inteiramente para o soprano solista, pois o coro apenas o acompanha. Portanto, nota-se sua presença do início ao fim.

Predominando uma escrita para a região média, em alguns momentos a linha melódica atinge o agudo e, em nenhum ponto chega ao grave.

3.5.5. A Música

Como o terceiro, o quinto movimento também foi escrito em estilo responsorial, ou seja, o coro respondendo ao solista. No terceiro movimento o coro repetia o mesmo texto e música que o solista cantara. No caso deste movimento o coro sempre responde ao solista com um mesmo refrão: "Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet". O que muda na resposta do coro é a música, conforme a seção em que ela está inserida.

O movimento inicia-se com três compassos introdutórios, onde as cordas executam arpejos com a melodia que o soprano cantará nos compassos 16-17 sobre o texto "ich will euch wieder sehen".

No quarto compasso inicia-se o solo do soprano, com um contraponto do solo do primeiro oboé. O oboé será

seguido pelos arpejos ascendentes da primeira flauta e da primeira clarineta, que também estarão presentes nas pausas do soprano.

Toda a parte a está na tonalidade de sol, mas com forte ênfase na região de sua dominante, como podemos notar na cadência que a conclui, que parte de um empréstimo modal da tônica menor no compasso 12³: v-i-v-(V⁷)-V. A própria parte b inicia-se com três compassos de V⁷ que se resolverá na tônica na metade do compasso 16. Mas logo no compasso 18 ocorrerá uma modulação para ré, que dominará toda a parte b.

Nesta parte, por duas vezes, nos compassos 21 e 24, Brahms cria uma tensão sobre as palavras "...wie eine seine Mutter tröstet." através de um acorde de (V⁷)-vi, mas que não se resolve, tornando-se uma cadência deceptiva. A cadência ficaria da seguinte forma entre os compassos 21 e 23¹, sendo repetida entre o 23⁴ e o 26¹:

ré:(V⁷)[vi]-ii-ii⁶- | vi-vi⁶-V⁷- | I | .

A seção B inicia-se em sib, alcançada em uníssono pela solista e pelas madeiras. No compasso 32 há uma repentina modulação para si, feita através do arpejo da solista sobre o acorde de V⁹ (Ex.22). A nona deste acorde seria o solb, mas Brahms enharmoniza esta nota, escrevendo fá#, já mudando sua função de nona para fundamental do acorde de V na nova tonalidade de si. A orquestra não faz uma modulação enharmônica, mas sim cromática passando os violoncelos e contrabaixos de fá para fá# e os primeiros violinos de lá para

lá#.¹² A nova tonalidade será confirmada no compasso 35 com a entrada do coro, que encerra a parte c.



Ex.22: c.31-35 – soprano solista

A parte c1 também não permanece o tempo todo em si. No compasso 42 uma alteração cromática, novamente nos violoncelos e contrabaixos, muda o lá# para lá, transformando o acorde de V em si, para um acorde de iii em ré. A nova tonalidade conclui a seção B, preparando para o retorno a sol na seção A1.

Apesar de a1 iniciar confirmando a tonalidade de sol, essa parte de A1 se desenvolve toda através de acordes emprestados de tonalidade distantes.

Para atingir a dominante (ré) no compasso 60, a cadência inicia-se no compasso 51:

sol:(V⁷₉)- | (V⁷₉)- | iv-(V⁷)- | N-N⁶- | V-v=sib:iii- | i-iv⁶-
| iv-i- | i-sol:(V- | V⁴⁻³)-V.

¹² Na parte das violas, compasso 32, Brahms escreve a seguinte seqüência de notas: dó-sib-solb-sib. Como estamos agora na tonalidade de si, o correto seria escrever a mesma seqüência da seguinte forma: dó-lá#-fá#-lá#.

A parte **b1**, agora em sol, conclui através do coro, iniciando a Coda com uma imitação entre vozes masculinas e femininas cantando em terças, como na seção **B**. A imitação prossegue até a entrada da solista que se junta ao coro.

O movimento encerra-se apenas com sopros e violinos em pianíssimo.

3.6. Movimento VI

3.6.1. A Forma

Podemos dividir a estrutura geral do sexto movimento em duas grandes partes, sendo que sua segunda parte é formada apenas pela seção D, escrita em estilo fugato e, por si só, dividida em diversas subseções.

A primeira dessas duas grandes partes se subdivide de forma desigual entre as seções A, B, e C. A seção A, em dó menor, é subdividida em duas partes escritas sobre o mesmo tema: a e a1. Já a seção B apresenta três partes distintas, b, em fá# menor, e c e d em dó# . A seção C, em dó menor, apresenta a parte e mas, logo em seguida, é interrompida por uma curta intervenção da seção B1, em dó menor, apresentando apenas a parte b1. A parte e retorna, agora modificada, na seção C1, dando continuidade à tonalidade de dó menor. Esta agora inicia-se com e1 e apresenta um novo elemento, f, que é repetido em seguida bastante modificado, f1.

A estrutura dessa primeira parte fica, portanto da seguinte forma:

A(a-a1) - B(b-c-d) - C(e) - B1(b1) - C1(e1-f-f1)

Escrita em dó maior, a seção D apresenta um elemento principal, com estrutura de um sujeito de fuga, e outros elementos secundários. A combinação destes com o principal divide a seção D nas partes g, g1, g2 e g3. Cada uma dessas partes apresenta ainda subdivisões correlatas ao desenvolvi-

mento de uma fuga, que serão estudadas posteriormente. Uma pequena Coda de 11 compassos conclui a seção e o movimento.

O movimento todo apresenta a seguinte estrutura:

A(a-a1) - B(b-c-d) - C(e) - B1(b1) - C1(e1-f-f1) - D(g-g1-g2-g3-coda)

O gráfico a seguir mostra com detalhes a estrutura do sexto movimento.

Estrutura	A		B			C	B1
Forma	a	a1	b	c	d	e	b1
Frases	2+5+8	2+4+6	6+6+6	8+8	5+5+6+4	6+6+6+4+5	9+6+4
Compasso	1-16 ¹	16-28 ¹	28 ³ -46 ¹	45 ⁴ -62 ¹	62-81	82-108	109-127
Tonalidade	Cm	Cm	F#m	C#	C#	Cm	Cm

C1			D				
e1	f	f1	g	g1	g2	g3	coda
6+6+6+6	9+9+10	6+6+6+5+7	16+11	15+21+20	13+13	13+9	6+5
127 ³ -151 ¹	151-177	178-207	208-234 ³	234 ⁴ -290 ²	290 ³ -316 ²	316 ³ -338 ³	338 ⁴ -349
Cm	Cm	Cm	C	C	C	C	C

Observando no próximo gráfico a proporção entre as diferentes seções, notamos que a seção D ocupa grande parte do movimento, pouco menos que a metade. Por isso e pela subdivisão de suas estruturas internas é que podemos afirmar que o movimento é dividido em duas grandes partes.

	A	B	C	C1	D
1	28	82	109	128	208
	27	54	27	80	142
					349

3.6.2. A Orquestra

Após dois movimentos com orquestra reduzida, o sexto movimento retoma a grande formação do segundo, faltando apenas a harpa. É aqui que Brahms consegue extrair o maior volume sonoro do conjunto orquestral.

A cada seção, a orquestra é utilizada de maneira bastante distinta.

Na seção **A** as cordas atuam em bloco, dobrando o coro, sobre uma importante linha de baixo conduzida pelas cordas graves. Dos instrumentos de sopro, apenas as madeiras são usadas, quase sempre aos pares, em raras intervenções, proporcionando apenas leves coloridos à música.

Com a entrada do solista na seção **B**, a orquestra, que se torna ainda mais reduzida, passa a tocar sempre em *pp*. As violas se dividem, executando figurações em colcheias para acompanhar o solista na ausência de violinos. Nas intervenções do coro, as cordas em uníssono dialogam com as madeiras também em uníssono. No final desta seção, a entrada dos trombones – que neste movimento não têm a função de dobrar as partes corais mas sim de reforçar a sonoridade da orquestra – proporcionam um aumento da intensidade sonora, levando a orquestra ao seu primeiro *tutti* em *ff* no compasso 76, preparando a entrada da seção **C**.

Na curta seção **B1**, o solista é acompanhado apenas por notas longas das madeiras e das cordas.

As seções **C** e, principalmente, **C1** apresentam o clímax sonoro do movimento e de toda a obra. Brahms consegue isso através de figurações de semicolcheias rápidas nas cordas em uníssono com notas repetidas, acordes nos sopros

marcados com *sf* e tímpanos reforçando os acordes curtos com *staccati* e os longos com trinados.

Na seção fugada, **D**, que conclui o movimento, a orquestra trabalha sempre em função de cada subseção. Todas estas subseções começam com a orquestra reduzida e, ao seu final, o conjunto orquestral atua completo, criando um crescendo através da adição de instrumentos. Na Coda este processo não ocorre, pois todos os instrumentos a tocam do início ao fim.

A parte **g** inicia-se apenas com as clarinetas dobrando o sujeito principal, cantado pelos contraltos, e os violinos em uníssono executando o contrasujeito.

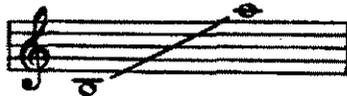
Durante toda a exposição da fuga, apenas o naipe das cordas tem seus instrumentos acrescentados aos poucos pois, no caso dos sopros, estes sempre se alternam no dobramento do coro. Somente a partir do compasso 224 tímpanos e metais começam a ser adicionados. Na segunda parte de **g1** a orquestra passa a tocar em acordes de mínimas, assim como faz o coro. Porém, no terço final desta subseção, volta a acontecer o processo de acréscimo de instrumentos até alcançar o *ff*. Em **g2** e **g3** observamos o mesmo procedimento encontrado no final de **g1**, apresentando diferenças apenas na orquestração.

Na Coda a orquestra atua sempre em *tutti*, com exceção dos compassos 241-244 onde não aparecem as madeiras.

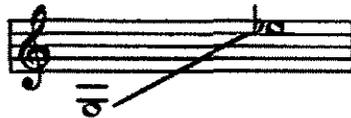
3.6.3. O Coro

Extensão vocal:

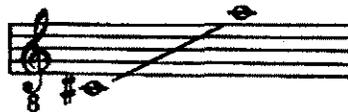
Sopranos



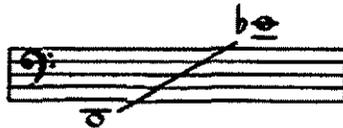
Contraltos



Tenores



Baixos



Podemos dividir o sexto movimento de duas partes distintas, se levarmos em consideração a escrita coral. As seções **A**, **B** e **C**, e suas repetições, formam o primeiro bloco. Neste, a escrita é totalmente homofônica.

Na seção **A** nota-se a entrada antecipada dos contraltos no compasso 18, seguida pelos tenores, dois compassos depois, e a junção de todas as vozes no compasso 22. A conclusão desta frase é feita apenas pelos contraltos.

Ao entrar o barítono solista na seção seguinte, o coro canta quase que em estilo responsorial.

C e **C1** apresentam o ponto culminante sonoro de todo *Requiem*. Nestas seções Brahms extrai grande sonoridade do coro, através de uma escrita estritamente homofônica, com variações de ataques e articulações.

O segundo bloco deste movimento é constituído apenas pela seção **D**. Embora sendo uma única seção, ela é subdividida em seções menores. Dominada pela escrita contrapontística, apresentando vários processos inerentes de uma fuga, ela não é considerada como tal. Este tipo de escrita alterna-se com trechos totalmente homofônicos, como por exemplo na Coda, criando uma seção ampla e de um grande interesse musical, devido à forma com que esses dois processos são trabalhados, tanto separadamente como interseccionados.

3.6.4. O Solista

Extensão vocal:



A presença do solista neste movimento é notada apenas na seção **B** e na sua curta repetição: **B1**. Em **B** o ba-

rítano atua de maneira parecida com o terceiro movimento, com o coro respondendo a suas frases. Já em **B1** o coro não está presente, cantando, assim, sobre um discreto acompanhamento orquestral.

Embora predominantemente aguda, a linha melódica apresenta saltos e arpejos em direção à região grave.

3.6.5. A Música

Toda a seção **A** que abre o sexto movimento está escrita com a armadura de clave de dó menor. Porém, o uso que Brahms faz das escalas harmônica e melódica de dó menor, leva o ouvinte a perder a referência da tonalidade principal.

Os dois primeiros acordes já anunciam o caráter modal de toda essa seção. Dentro da tonalidade de dó menor, analisaríamos a cadência como V-ii, mas com a forte ênfase dada posteriormente a sol, poderíamos ver esses dois acordes como I-v em sol.

Veja, por exemplo, duas análises feitas dos compassos 3-7 (Ex.23), primeiramente em dó menor e depois em sol.

Denn wir haben hier keine bleibende Statt,
Denn wir haben hier keine bleibende Statt,
Denn wir haben hier keine bleibende Statt,
Denn wir haben hier keine bleibende Statt,

Ex. 23: c. 3-7 – coro

dó menor: V-ii-V-i- | V-III⁶₄-III- | III⁶-iv⁶-V-i- | viidim⁴₃-
III⁵⁺-(viidim⁶)- | V

sol modal: I-v-I-iv- | I-VI⁶₄-VI- | VI⁶-vii⁶-I-iv- | iiiiidim⁴₃-
VI⁵⁺-viidim⁶- | I

Percebamos que as cadências V-i que poderiam confirmar a tonalidade de dó menor ocorrem da parte forte para a parte fraca do compasso, ao contrário do que normalmente seria, deixando sempre o V em evidência. E mesmo a cadência final reforça o V.

Em sol modal o I está sempre em evidência, como por exemplo nos cinco primeiros acordes, além de terminar com uma cadência dominante-tônica, através do sétimo grau, confirmando exatamente o I.

Nos compassos 10-15 o centro tonal muda momentaneamente para fá, oscilando entre maior e menor, mas o trecho todo termina novamente com uma cadência em sol, refor-

çada por mais dois compassos pela cadência modal ré menor-sol.

A partir do compasso 18, a cada dois compassos a música muda de centro: sol-dó-fá, sempre com a cadência modal I-v-I-iv, até concluir no compasso 26, e finalmente, em dó menor. Porém, os contraltos continuam uma linha melódica por mais dois compassos, concluindo agora em sol!

Através de uma cadência que conclui em réb no início da seção **B**, Brahms muda a tonalidade para fá# menor, usando o réb enharmonicamente como a dominante da nova tonalidade: dó#.

Nesta seção, Brahms volta a escrever em estilo responsorial, com o coro respondendo o mesmo texto do solista.

Dois elementos apresentados pela orquestra, um pelas cordas e um pelas madeiras, são fundamentais para contrapor a ação do solista e do coro:



Ex. 24: c. 39-41 – violinos



Ex. 25: c. 42-46 – Clarineta I

Ao final de **B**, uma modulação cromática leva a música a dó menor, tonalidade que será confirmada no primeiro compasso da seção **C**.

A seção **C**, em compasso ternário, anuncia o que vai ser desenvolvido na seção **C1**. Com a preparação de 15 compassos, no final da seção **B**, **C** ataca um indubitável dó menor em toda a orquestra e coro. O coro canta, dobrado o tempo todo pelos sopros e tímpanos, sobre uma harmonia vertical em *f* e com o texto acentuado. As cordas desenham uma linha em uníssono para reforçar a movimentação da música.

Toda a força de **C** é interrompida brevemente por **B1** que funciona como um *intermezzo*, preparando para uma nova entrada do coro em **C1**.

B1 inicia, agora em compasso ternário, com a modulação para réb que iniciou a seção **B**, mas **B1** permanece em dó menor.

C1 começa de forma semelhante a **C**, mas logo no compasso 134 modula para mi menor, repetindo o texto "...der Tod ist verschlungen in den Sieg,..." e voltando a dó menor no compasso 150. A partir daqui a música vai ascendendo cromaticamente, passando por dó# menor, ré menor, mib menor e mi menor, chegando ao compasso 160, onde o coro se divide em pares de vozes – sopranos/contraltos e tenores/baixos – e, com a ausência dos metais da orquestra, caminha em seqüências de quintas descendentes e quartas ascendentes (ré-sol-dó-fá-si-mi)¹³, até o compasso 166, preparando o sol menor numa progressão cromática de dó a sol em dois compassos, com a orquestra em uníssono (Ex.26).

¹³ Apenas o intervalo fa-si não é um intervalo justo em toda seqüência.

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

K.-Fag.

wo ist dein Sieg?

wo ist dein Sieg?

wo ist dein Sieg?

wo ist dein Sieg?

Ex.26: c.166-168¹ – madeiras, coro e cordas

Os compassos 169-177 são a repetição dos compassos 159-167, uma terça menor acima.

A partir do 178 há uma aumento progressivo de tensão na música que já se encontra num momento crucial de todo o *Requiem*. Anuncia neste compasso um dó⁷ que se resolverá em dó menor no 183. No compasso seguinte ataca um ré⁷ que chega novamente a dó menor no 190. Nos compassos 192, 194 e 196, ataca respectivamente fá menor, réb e mi⁷, concluindo no compasso 204 com a cadência ii-V⁴⁻³-I em dó.

Freqüentemente analisada como uma Fuga, a seção D não se apresenta realmente como tal. Podemos conceituá-la melhor como um Finale onde são usados procedimentos contrapontísticos encontrados em uma Fuga.

A seção D está dividida claramente em quatro partes e concluída por uma Coda¹⁴. O texto está relacionado fortemente com a construção e divisão dessas partes, pois cada frase apresenta um tema específico, diferenciados entre si não somente pelo caráter como também pela sua função e sua importância dentro da arquitetura desta seção.

O principal tema, apresentado logo no início da seção, refere-se à primeira frase do texto:



Ex.27: c.208-212 – contralto

Podemos dividi-lo em duas partes:

¹⁴ Assim como na Fuga final do terceiro movimento, Brahms indica a métrica como ♩ mas escreve a semibreve como unidade de tempo.

Herr, du bist wür - dig

Ex.27a: c.208-209³ – contralto

zu nehmen Preis und Eh - re und Kraft,

Ex.27b: c.209⁴-212 – contralto

A segunda parte desse tema aparece independentemente da primeira, tornando-se o motivo principal da parte g1 e da Coda.

Ocupando o segundo lugar em importância temos a segunda frase do texto:

denn du hast al - le Din - ge er - schaf - fen,

Ex.28: c.290³-294 – tenor

Sobre essa frase do texto encontramos também escrito um contrasujeito para o tema principal (Ex.29). A última frase do texto aparece sempre ligada à segunda, funcionando como um complemento ou conclusão. Apresenta duas formas: a primeira complementando o contrasujeito do tema principal (Ex.30), e a segunda continuando o tema apresentado na parte g2 (Ex. 31):



denn du hast al - le - Din - ge er - schaf - fen.

Ex. 29: c. 213-216¹ - contralto



und durch dei - nen Willen ha - ben sie das We - sen und sind ge - schaf - fen,

Ex. 30: 216²-220 - contralto



mf sc.
und durch dei - nen Wil - len ha - ben sie das We - sen und - sind ge - schaf - fen,

Ex. 31: c. 299-304 - soprano

Além da seção ser dividida em partes, estas também são subdivididas, de acordo com alguns procedimentos de técnica de escrita fugada.

A primeira parte de D, g, começa com uma exposição (c.208-224¹) estritamente nos moldes de uma exposição de fuga. As vozes entram na seguinte seqüência: contraltos/sujeito – sopranos/resposta – baixo/sujeito – tenores/resposta. O contra-sujeito está presente na mesma ordem, com exceção dos tenores que não o cantam, pois encerram a exposição com o tema. Na orquestra, as cordas, começando pelos violinos, desenvolvem um acompanhamento constante em semínimas, que passa por todos instrumentos desse naipe, e também dobram o desenho do contra-sujeito. As madeiras

apenas dobram o sujeito. Os contraltos e os sopranos cantam um contraponto livre sobre a terceira frase do texto.

Entre os compassos 224-234 o coro volta a cantar o tema modificado, nunca em versão original. Esse trecho é uma segunda parte de **g**, que a encerra em ré maior.

Sendo a parte mais longa da seção **D**, **g1** apresenta-se em três partes. A primeira inicia-se com a segunda frase do texto nos tenores e baixos, seguidos pelos contraltos, e posteriormente pelos sopranos, cantando a última frase, em uma seqüência que não apresenta nenhum tema caracterizado. Esse trecho que compreende os compassos 234⁴-249, podemos considerá-lo como um episódio, embora o soprano apresente o sujeito principal nos compassos 244-248¹.

Um segundo episódio inicia-se em 249⁴, desenvolvendo apenas a segunda metade do sujeito. Na maior parte desse episódio o coro canta homofonicamente apoiado pela orquestra completa. Assim como no episódio anterior, aqui também há uma intervenção do sujeito (c.257-260), embora não completo, cantado pelos baixos.

O terceiro trecho de **g1** (c.271-290²) inicia-se com um *stretto* da primeira metade do sujeito, com a distância de um compasso, apresentando cinco entradas – sopranos, contraltos, tenores, baixos e tenores – em cinco regiões diferentes da tonalidade. Após o *stretto*, até a conclusão desta parte é desenvolvida novamente apenas a segunda metade do sujeito, num crescendo de intensidade que culmina no compasso 289 com um *ff*.

Divida em duas partes, **g2** inicia-se em sol com a exposição do segundo tema pelos tenores, seguidos pelas vozes femininas. As três vozes prosseguem até o fim desse tre-

cho, sem a presença dos baixos e sobre uma orquestra sem metais, cantando a porção final do texto.

A segunda metade de **g2** (c.304-316,2) apresenta um *stretto* do sujeito, com o final alterado, em distância de um compasso. As entradas – na seqüência: baixos, tenores, contraltos e sopranos – acontecem também com uma distância intervalar de um quarta justa. Esta parte conclui como a anterior: em *ff* e desenvolvendo a segunda metade do sujeito.

g3 possui a mesma estrutura de **g2**. O primeiro trecho reapresenta o segundo tema, agora com a presença dos baixos. O segundo inicia-se com um *stretto* sobre a primeira metade do sujeito, agora *più stretto*, com distância de apenas meio compasso, em oito entradas: baixos, tenores, contraltos, sopranos, baixos, contraltos, tenores e sopranos. A partir do compasso 335 o *stretto* prossegue com a mesma distância, mas com o tema modificado, apresentando mais cinco entradas: baixos, contraltos, tenores, sopranos e baixos.

Inicia-se em seguida a Coda, como se fosse a parte conclusiva de **g3** desenvolvendo homofonicamente a segunda parte do sujeito, confirmando a tonalidade de dó maior.

3.7. Movimento VII

3.7.1. A Forma

A estrutura geral do sétimo movimento se assemelha à do primeiro. Como estrutura básica, Brahms tomou a forma **A-B-A**.

A apresenta-se de forma convencional, dividida nas partes **a** e **b**, em fá e dó, respectivamente. A sua repetição não é literal, portanto recebe a denominação de **A1**. As suas partes internas apresentam-se como **a1** e **b1**, ambas agora em fá.

A seção **B** é tripartida em forma de arco, possuindo as partes **c**, **d** e **c1**, respectivamente em lá, mi e lá. A parte **d** não expõe um material totalmente novo, mas um desenvolvimento de **c** na tonalidade de sua dominante, com estrutura própria. Por isso podemos considerá-la uma parte independente em **B**.

Após concluída a seção **A1**, inicia-se a Coda. Esta pode ser considerada como uma nova seção, pois possui um novo material, apresentado e reapresentado (**e-e1**), com proporções que se equiparam às seções anteriores. Na realidade, o material exposto pela Coda é proveniente da Coda do primeiro movimento. É apresentado pela primeira vez em mib e em seguida em fá, concluindo o movimento.

O sétimo movimento fica, portanto, com a seguinte estrutura:

A(a-b) - B(c-d-c) - A1(a1-b1) - C(e-e1)[Coda]

No gráfico seguinte temos essa estrutura em detalhes.

Estrutura	A		B			A'		C (Coda)	
Forma	a	b	c	d	c1	a1	b1	e	e1
Frases	9+8	8+8+6	8+6+4	6+6+6	8+8+4+6	9	8+8+5	5+6+4	5+5+5+5
Compasso	1-18 ¹	18-39	40-58 ¹	57 ⁴ -76 ¹	76-102 ¹	102-111 ¹	111-132 ¹	132-147 ¹	147-166
Tonalidade	F	C	A	E	A	F	F	Eb	F

Na próxima página podemos comparar visualmente a importância da Coda na proporção do movimento como um todo.

Movimento VII

1	A	40	B	102	A1	132	Coda	166
		39	62		30		35	

3.7.2. A Orquestra

Brahms utiliza para este movimento a seguinte formação orquestral: madeiras aos pares com a adição de um contrafagote, 4 trompas e 3 trombones nos metais, harpa, quinteto de cordas e órgão.

A orquestra trabalha quase que exclusivamente em função do coro. As cordas, por exemplo, atuam sempre em bloco e durante todo o movimento realizam apenas o acompanhamento para o mesmo. Neste acompanhamento há de ressaltar-se a figuração que conduz as seções **A** e **A1**, com o deslocamento do acento através de sucessivas ligaduras da parte fraca para a parte forte do tempo (Ex.32)



Ex.32: c.1-5¹ – cordas sem contrabaixo

Em contrapartida, o acompanhamento da seção **B** se dá com longas seqüências de notas repetidas e ligadas compasso a compasso, com o objetivo de misturar os sons das cordas em uma faixa sonora de ritmo não definido, grupos de quatro colcheias são executados simultaneamente com quíntas de seis colcheias.

Na seção **A**, as madeiras trabalham muitas vezes em bloco, mas também desenvolvem a função de dobramento do

coro, como por exemplo os dois oboés que dobram os sopranos no compassos 2-9, e de conduzirem a conclusão orquestral das seções A e A1 nos compassos 34-38 e 127-131, respectivamente (Ex.33).

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Klar. (B)), and Bassoon (Fag.). The score is written in a single system with four staves. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte). The score consists of five measures. The Flute and Oboe parts are highly melodic and feature many slurs and ornaments. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with more rhythmic patterns. There are some markings like 'a2' above the Flute staff in the second measure.

Ex.33: c. 34-39 – madeiras

Já na seção B, elas¹⁵ atuam como solistas, antecipando a entrada do coro (Ex.34) e conduzindo rápidas transições orquestrais, sempre executando trechos do tema principal de B.

¹⁵ Neste movimento as quatro trompas possuem uma função que as inserem no naipe das madeiras. Portanto, onde falarmos das madeiras subentende-se a inclusão das trompas.

The image shows a musical score for three instruments: Flute I (Fl.), Oboe I (Ob.), and Trombone III (Ttr. (E)). The score covers measures 47 to 50. The Flute I part has a first ending bracketed over measures 48-50. The Oboe I part has a first ending bracketed over measures 48-50. The Trombone III part has a first ending bracketed over measures 48-50. Dynamics include *p* and *p espr.* (piano *espressivo*). There are also accents and slurs throughout the score.

Ex.34: c.47-50 – flauta I, oboé I e trompa III

Na Coda as madeiras executam o tema da parte a do primeiro movimento, assim como o fez anteriormente ao introduzir a seção A1 do mesmo (106-111) (Ex.35).

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). The score covers measures 132 to 137. Both parts feature a melodic line with various articulations and dynamics, including *p espr.* (piano *espressivo*). There are accents and slurs throughout the score.

Ex.35: c.132-137² – flautas e oboés

Os três trombones executam neste movimento, quase que exclusivamente, um curto diálogo com o coro, juntamente com as trompas 3 e 4, na entrada da seção B (c.40-48) e na sua repetição (c.76-84) (Ex.36).

Ex.36: c.40-47 – trompas III e IV e trombones

Assim como os trombones, a harpa está presente neste movimento com um objetivo específico: ajudar a reproduzir nos nove últimos compassos a mesma escrita apresentada anteriormente no final do primeiro movimento.

3.7.3. O Coro

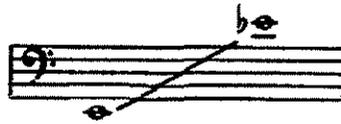
Extensão vocal:

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos



O sétimo movimento é dominado pela escrita homofônica em todas as seções. Porém, o que caracteriza o início da seção **A**, e sua repetição, são os solos de naipes. No início os sopranos cantam o tema completo, acompanhados apenas pela orquestra. Segue-se, então, a sua repetição confiada exclusivamente aos baixos. Somente depois as quatro vozes se juntam. Em **A1** o solo é realizado apenas pelos tenores.

Nota-se, ainda, ao final da seção **B**, a partir do compasso 83, as vozes entrando aos pares: primeiro sopranos e contraltos, e após quatro compassos tenores e baixo.

Na Coda repete-se o procedimento usado na Coda do primeiro movimento. A partir do compasso 147 as vozes cantam curtos solos e, em seguida, dão lugar à voz seguinte até todas se unirem para concluir a obra.

3.7.4. A Música

O sétimo movimento começa sem introdução, apenas com a preparação orquestral de um compasso para a en-

trada dos sopranos do coro. Cantada somente por este naipe e dobrada pelos oboés, a primeira frase é exposta na tonalidade principal, fá maior, mas após 5 compassos ela se desenvolve na região da dominante, dó, tonalidade na qual é concluída. Os baixos retomam o tema, agora em dó, e, da mesma forma, a conclui na dominante, mas com uma importante alteração na progressão harmônica da segunda metade da frase.

A frase dos sopranos apresenta a seguinte progressão (c.2-10):

fá:(V⁷-|V⁷)-IV-|I-IV-|I-|do:V⁶₅-|V⁶₅-I-|vi-ii-|V⁷-|I|

Mas a progressão da frase dos baixos (c.10-18) é alterada para:

dó(V⁷-|V⁷)-IV-|I-IV-|I-|sol:viidim^{7dim}-|viidim^{7dim}-i-|bVI-ii⁷₅-|V⁷-|I|

Ou seja, Brahms utiliza-se de um empréstimo modal de sol menor para concluir a segunda frase.

Toda a parte b é um desenvolvimento harmônico da parte a, com o mesmo acompanhamento orquestral. Apesar dessa parte estar na tonalidade de dó, todo esse desenvolvimento se dá na região da dominante e, principalmente, sobre o seu pedal. A confirmação da tonalidade de dó só acontece no compasso 34, ao iniciar a conclusão orquestral desta seção.

Durante a parte b fica evidente o uso intensivo de empréstimos modais do modo menor, como aconteceu em a nos compassos 14-17. Como exemplo podemos notar a pro-

gressão harmônica dos compassos 21-22 (Ex.37), oscilando entre maior e menor:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) across two measures. The lyrics are: 'se... lig... sind die...' and 'To... ten... sind die...'. The notation includes notes, rests, and slurs.

Ex.37: c.21-22 – coro

Nesse dois compassos notamos a seguinte progressão:

dó: $i^6_4-V-I^6_4-v-|i^6_4-V-i^6_4-bIII^6|$

A seção B inicia-se com oito compassos de pouca movimentação rítmica que servem de modulação para atingir a nova tonalidade. Aqui as vozes graves do coro cantam em uníssono acompanhadas por acordes de trombones e trompas.

Quando o coro inicia a frase com a nota dó, dá-se a impressão da continuação da seção anterior, até os metais entrarem dois tempos depois, inserindo essa nota dó no acorde de fá#/dim⁶. A progressão de acordes dos compassos 40-48 é a seguinte:

lá: $vidim^6-|vidim^6-|ii^{4-3}-|V-|iv^6-|i^6_4-iv-|V^4-|V^3-||$

A seção **B** é dominada por um motivo formado pelas quatro primeiras notas dos sopranos nesta seção, já antecipado em dois compassos pelo primeiro oboé, primeira flauta e terceira trompa (Ex.34).

Este motivo, além de estar presente por toda a seção, a partir de **c1** aparece também invertido (Ex.38):

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Flute part begins with a first ending bracket over measures 79-81, marked 'p espr.'. The Oboe part also has a first ending bracket over measures 79-81, marked 'p espr.'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Ex.38: c.78-81 – flauta I e oboé I

Apesar de **c1** iniciar em mi, os trombones fazem uma cadência em sol#. Nos compassos que se seguem, 84-86, Brahms opta por escrever enharmonicamente em láb.¹⁶

O retorno à seção **A** (agora como **A1**) se dá através de uma cadência deceptiva. Os compassos 100-101 prepara o acorde de lá através de sua dominante, mas esta encaminha-se para fá, fazendo uma elisão com o primeiro acorde de **A1**.

Diferentemente de **a**, **a1** apresenta-se de forma compacta. Em **a** ouvimos a frase dos sopranos repetida em seguida pelos baixos. No entanto, em **a1**, a primeira frase, agora cantada pelos tenores, conclui diretamente no início de **b1**, não sendo repetida. Com isso **b1**, possuindo um desenvolvimento harmônico semelhante a **b**, está agora em fá.

¹⁶ No compasso 87 Brahms volta a escrever em sol#. Portanto, a parte dos contraltos desse compasso onde temos as notas dó-láb-láb-lá deveria ser escrita si#-sol#-sol#-lá, como podemos observar nos violinos.

A seção **A1** conclui inesperadamente em mib, com o coro cantando a figuração com a qual as madeiras concluíram **A** nos compassos 38-39 (Ex.39), dando início à Coda (**C**).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part has the lyrics "Se. lig sind die To - ten,". Above the Soprano part is a "cresc." marking with a fermata over the final notes. Above the Alto part is a "cresc." marking with a fermata. Above the Tenor part is a "cresc." marking with a fermata. Above the Bass part is a "cresc." marking with a fermata. The music is in a key with one flat and a common time signature.

Ex.39: c.130-132¹ – coro

Duas frases são combinadas na Coda, ambas extraídas do primeiro movimento. Essa combinação inicia-se com a repetição dos compassos 106-111 do movimento inicial. A elas junta-se uma frase da clarineta (Ex.40) extraída da Coda do mesmo movimento, onde é exposta primeiramente pelos tenores nos compassos 144⁴-146¹.

The image shows a musical score for Clarinet in B (Klar. (B)). It features a single melodic line with a first ending bracket over the final notes. The music is in a key with one flat and a common time signature.

Ex.40: c.136-138² – clarineta I

A primeira parte da Coda (**e**) termina de forma bastante próxima ao final da seção **A1**, concluindo também em

mib. e1 começa em réb e modula para a tonalidade inicial de fá, repetindo o processo que acontecera no primeiro movimento, nos compassos 98-106.

Os 13 últimos compassos do sétimo movimento é uma repetição quase que literal dos 13 últimos compassos do primeiro movimento.

4 - PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO

Este capítulo representa o objetivo principal desta dissertação, pois tenta mostrar um lado mais pragmático da preparação da obra para sua execução, envolvendo seus principais componentes, ou seja, a preparação dos solistas, do coro, da orquestra e do próprio regente, tanto em relação ao preparo individual quanto em conjunto, no caso dos ensaios gerais.

Os aspectos aqui abordados dizem respeito aos principais elementos que possivelmente suscitariam uma maior reflexão por parte do executante.

Para que o leitor¹ deste capítulo obtenha bons resultados práticos, é imprescindível que os três capítulos anteriores estejam assimilados. O seu estudo requer também o auxílio da partitura.

¹ Embora qualquer profissional da área musical possa se interessar pela leitura deste capítulo ou pela dissertação como um todo, a redação foi idealizada para a figura do regente, pois ele estará envolvido diretamente com a preparação de todos os aspectos que envolvem a obra.

4.1. Solistas

Brahms concebeu o *Requiem Alemão* como uma obra essencialmente coral. A presença de dois solistas ocorre em função da escrita responsorial, ou seja, o solista dialogando com o coro, mais do que uma escrita solística propriamente dita.

Dos três movimentos cantados pelos solistas, apenas no quinto, o único para o soprano, há a presença do solo do início ao fim. No terceiro movimento o solista ainda é amplamente utilizado nas seções **A**, **B** e **C**, mas a grande fuga que o conclui, seção **D**, fica a cargo apenas do coro. A presença do solista no sexto movimento é ainda mais restrita, cantando apenas nas seções intermediárias **B** e **B1**.

4.1.1. Escolha dos Solistas

Abordemos primeiramente a escolha do soprano.

O quinto movimento, único cantado pelo soprano, foi escrito para a menor formação orquestral dentre todos os movimentos. Mesmo tendo a orquestra reduzida, não há presença de *tutti* instrumental neste movimento. Ainda com a intenção de reduzir o volume sonoro do acompanhamento da orquestra, Brahms pede surdina para violinos e violas. Durante todo o movimento a intensidade sonora transcorre dentro do âmbito *pp-mf*, não sendo utilizada em nenhum momento a gradação *f*.

Podemos assim concluir que há uma intensão clara de uma sonoridade próxima à música de câmara, portanto o solista deve possuir as mesmas características.

A linha melódica do solista encontra-se totalmente escrita nas regiões média e aguda. Seria adequado escolher um soprano que se sinta bastante confortável dentro dessa tessitura para, assim, realizar com clareza as articulações do texto.

Mesmo tendo momentos em que o soprano canta com o acompanhamento do coro, a parte do solo privilegia a utilização de um voz camerística, leve e com boa articulação, pois este canta em uma região mais aguda que o coro, como podemos notar na Coda:

espr.
 ich will euch wie-der se-hen, *dim.* wie-der se-hen, wie-der se-hen!

p *dim.* *pp*
 trö-sten, ich will, will euch trö-sten, will euch trö - - - sten!

p *dim.* *pp*
 trö-sten, ich will, will euch trö-sten, will euch trö - - - sten!

p *dim.* *pp*
 will euch trö-sten, will euch trö-sten, will euch trö - - - sten!

p *pp*
 will euch trö-sten, will euch trö-sten!

Ex. 41: V movimento, c. 75-79 – soprano solista e coro

Dentre as edições de *Um Requiem Alemão*, há discordância no que se refere à indicação da voz solista para o terceiro movimento. A edição Breitkopf & Härtel, juntamente com as reimpressões da mesma (Kalmus e Dover), pede um baixo, enquanto a anotação da Eulenburg é para barítono. No manuscrito Brahms escreveu "Baß" (baixo). Quanto ao sexto movimento não há problemas, a indicação é sempre para barítono solista. No entanto, em ambos os movimentos a tessitura da parte solista encontra-se adequada para a voz de um barítono, e mesmo para uma parte de barítono, a escrita é predominantemente aguda. Poderíamos, inclusive, dizer que não há notas graves em ambos os movimentos. Talvez devido a essa constatação, a edição Eulenburg já apresente uma revisão ao indicar a voz adequada.

As orquestras utilizadas para os movimentos III e VI são de grandes proporções. Embora o acompanhamento fora escrito para dar total prioridade à sonoridade da voz solista, as intervenções orquestrais, quando o solista não canta, acontecem muitas vezes em *forte*, como por exemplo no compasso 93 do terceiro movimento:

The image shows a page of a musical score for an orchestra, covering measures 93 to 96 of the third movement. The score is arranged in two systems. The first system contains the woodwind and brass parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K. Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Trumpet in D (Trpt. (D)), Trombone (Pos.), and 3rd Trombone/Tuba (3. Pos. Tuba). The second system contains the Percussion (Pk.) and the string section (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses), all marked 'arco'. The woodwinds and brass parts feature long, sustained notes with dynamic markings of forte (f) and fortissimo (ff). The percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes.

Ex. 42: III movimento, c. 93-96 – orquestra

Para dar equilíbrio entre o solista e a orquestra, seria aconselhável a escolha de um barítono lírico, evitando, ao contrário do soprano, a escolha de uma voz camerística.

Embora Brahms indique raramente a dinâmica a ser cantada pelo solista, em muitos momentos o barítono cantará em *forte*, tendo em vista tanto a região quanto o texto a serem cantados.

4.1.2. A Escrita para os Solistas

4.1.2.1. Barítono

4.1.2.1.1. Terceiro Movimento

Embora a parte do barítono seja construída com frases curtas, há uma frase bastante longa nos compassos 109-114. Além de durar por cinco compassos e meio, ela exige um pequeno *crescendo* nos três primeiros.



cha fúnebre². Para tanto, o solista deve cantar com mais peso na voz (talvez por isso Brahms indica um baixo solista) e com uma dinâmica entre *mp* e *mf*.

Ao iniciar a seção C, entre os compassos 105 e 117, a música se torna mais fluente, perdendo seu caráter de cortejo fúnebre. Neste ponto o solista pode aliviar o peso da voz.

Nos compassos 12-16 e seus correspondentes (77-81) o barítono deve cantar um *crescendo* para atingir o agudo (c.12-13), atingindo o ponto culminante da frase, e um *decrescendo* para retornar à região grave (c.14-15). Essa dinâmica já está expressa no acompanhamento das cordas.

4.1.2.1.2. Sexto Movimento

Neste movimento, o problema de respiração aparece logo na segunda frase cantada pelo solista:



Ex. 44: c.33-40

É uma frase que deve ser cantada em *mp* durante todos os seus seis compassos e meio. A frase possuir uma extensão maior que uma oitava é um fator que dificulta a sua execução, embora o solista esteja descansado e com tempo suficiente para uma boa respiração.

² A primeira ocorre no segundo movimento.

Com muito poucas indicações de dinâmica, a parte do solista, no sexto movimento, deve ser analisada sob o ponto de vista harmônico. Toda a seção **B** apresenta-se quase como uma transição entre a seção **A**, em dó menor, e a seção **C**, também na mesma tonalidade. O uso freqüente de alterações cromáticas cria uma tensão que se resolverá apenas na seção seguinte.

O solista deverá acompanhar esse aumento gradativo de tensão, fazendo uso da dinâmica de acordo com os freqüentes saltos da melodia, variando do *mp* ao *f*, atingido nos momentos mais agudos da melodia, como por exemplo nos compassos 48 e 65, ao atingir um fá sustenido.

Por outro lado, na intervenção do solista entre os compassos 109 e 122, na seção **B1**, a linha melódica deve ser cantada com mais tranqüilidade, sempre em *p*, embora o tema seja o mesmo que em **B**, pois está inserida entre as seções **C** e **C1** que detêm os momentos de maior intensidade sonora do movimento e maior força dramática de todo o *Requiem*. Assim o contraste entre as seções fica mais evidente.

4.1.2.2. Soprano

Em dois momentos na parte do soprano solista, compassos 5 e 56 do quinto movimento, Brahms escreveu uma linha opcional para a execução, no caso do solista encontrar dificuldades na sua realização. Em ambos os casos o intérprete deve optar pela linha superior, pois esta corresponde à idéia inicial do compositor.

A maior dificuldade encontrada pelo solista neste movimento é a execução de longas linhas em apenas um fôlego.³ A necessidade da respiração não deve prevalecer, em detrimento da manutenção da linha melódica e da integridade da estrutura do texto.

Menciono abaixo os trechos mais críticos, como recomendação, para uma execução correta:

a) compassos 4 a 8



Musical notation for Ex. 45: c. 4-8. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line with several long horizontal lines above the notes, indicating breath marks. The lyrics are: "Ihr _____ habt nun Trau - - - - rig - keit,"

Ex. 45: c. 4-8

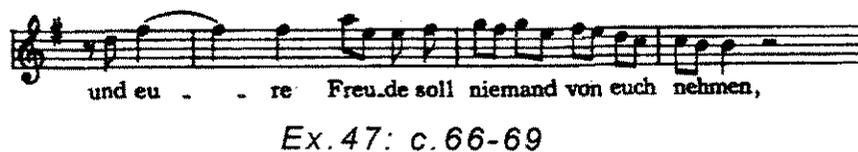
b) compassos 51-55



Musical notation for Ex. 46: c. 51-55. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line with several long horizontal lines above the notes, indicating breath marks. The lyrics are: "Ihr _____ habt nun Trau - - - - rig - keit,"

Ex. 46: c. 51-55²

c) compassos 66-69



Musical notation for Ex. 47: c. 66-69. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line with several long horizontal lines above the notes, indicating breath marks. The lyrics are: "und eu - - re Freu.de soll niemand von euch nehmen,"

Ex. 47: c. 66-69

³ Sugestões para os pontos de respiração são encontradas no Apêndice 2.

Os trechos **a** e **b** são correlatos tanto na extensão quanto no texto, embora a linha melódica seja um pouco distinta.

Estes são menos problemáticos que o trecho **c** pois o solista tem tempo suficiente para respirar e atacar descansado o início da frase.

O trecho **c** torna-se mais penoso para o soprano pois está inserido logo após um frase longa que, embora possua dois pontos de respiração, estes são muito curtos.



Ex. 48: c. 62³-66

Além disso, o tempo para respiração entre uma frase e outra é de apenas meio tempo, não permitindo, portanto, nenhum descanso para o cantor.

Embora os trechos apresentados, em especial o trecho **c**, sejam de difícil execução, são perfeitamente factíveis as suas realizações.

A parte solista não apresenta indicações de dinâmica, porém, há de se ressaltar algumas sugestões para a sua execução.

De modo geral, o soprano deve cantar toda sua parte dentro do *p*, mesmo em passagens na região aguda.

Nos compassos 21-22 o solista deve executar sua linha com a mesma dinâmica escrita para a orquestra e para o coro: *crescendo* do segundo tempo do compasso 21 ao segun-

do tempo do 22 e *decrecendo* do terceiro tempo deste até o seu final.

Há uma indicação de *dim.* nos últimos três compassos do solista. Nos dois últimos, este deve cantar o mais *piano* possível.

4.2. Coro

O *Requiem Alemão*, como já foi dito no início de capítulo, foi concebido como uma obra essencialmente coral. Podemos, inclusive, dizer que a obra como um todo está mais próxima de ser considerada como um grande moteto coral-sinfônico em sete movimentos.

Brahms elaborou a escrita coral estritamente em quatro partes – soprano, contralto, tenor e baixo. Em nenhum momento do *Requiem* é encontrada uma voz independente, onde podemos afirmar a presença de uma quinta voz, em qualquer que seja o naipe.⁴

4.2.1. Escolha do Coro

Para a escolha de um coro ideal, é necessário levarmos em consideração o tipo de coro, o seu tamanho e número de cantores por naipe.

⁴ Em determinados momentos ocorrem certas divisões de vozes, mas que não se tornam vozes independentes, pois apenas uma ou duas notas são divididas. Os trechos em que encontramos essas divisões são os seguintes:

- Movimento I – c.31, soprano; c.41-42 baixo; c.105-106, soprano; c.131-132 baixo.
- Movimento III – c.207-208 baixo.
- Movimento IV – c.43, tenor.
- Movimento VI – c.344, baixo.
- Movimento VII – c.47-48, baixo.

Os tipos mais comuns de formação coral são o coro *a cappella*, o coro lírico e o coro sinfônico.

Um coro especializado em cantar um repertório *a cappella*, ou com acompanhamento de instrumento de teclado ou pequeno conjunto instrumental, não é adequado para cantar o *Requiem Alemão*, pois possui uma técnica apropriada a um repertório que não exige uma projeção de voz suficiente para que o grupo equalize o seu som com o da orquestra, e mesmo para, em alguns casos, sobrepô-la.

No caso do coro lírico, este possui um volume sonoro compatível com o da orquestra, porém é constituído por cantores líricos com formação para atuarem como solistas. Com isso, o som do coro se torna menos homogêneo, devido ao uso espontâneo do *vibrato*.

A melhor escolha, portanto, é o coro sinfônico que possui técnica e volume adequados para um repertório coral-sinfônico que não tenha um caráter lírico, como por exemplo o *Requiem* de Verdi.

O cálculo para as dimensões do coro baseiam-se no tamanho da orquestra.⁵ Como esta possui diferentes tamanhos para cada um dos movimentos, devemos fazer o cálculo de acordo com a formação requerida pelos movimentos II e III, que necessitam da instrumentação completa.

Para um bom equilíbrio entre o coro e a orquestra é necessário um grupo de cerca de 70 a 80 cantores.

Uma sugestão para a divisão do número de cantores por naipe seria:

- 22 sopranos;

⁵ Para conhecer melhor as dimensões da orquestra, conferir em 4.3. Orquestra.

- 18 contraltos;
- 16 tenores;
- 18 baixos.

Neste caso o total seria de 74 cantores.

Ao se quantificar a distribuição do número de cantores por naipes, foram levados em consideração os seguintes aspectos:

- comparando-se um naipe de vozes femininas com um naipe de vozes masculinas com o mesmo número de cantores, o naipe masculino produz um maior volume de som. Portanto, para que as forças se equilibrem é necessário que haja mais vozes femininas que masculinas;
- o tipo de escrita coral do *Requiem*, em sua maior parte, privilegia o estilo homofônico, com a melodia principal na voz superior, assim o número de sopranos deve ser ligeiramente maior que o ideal para se atingir o equilíbrio perfeito;
- dentre as vozes masculinas, dá-se prioridade ao maior número de cantores para o naipe dos baixos, pois estes são responsáveis pela sustentação harmônica do coro e, portanto, devem ser melhor ouvidos.

4.2.2. A Escrita Coral

Neste tópico, analisaremos em cada um dos sete movimentos os aspectos da escrita coral relacionados à execução, tais como: respiração, dinâmica, frase musical, articulação musical e textual.

4.2.2.1. Primeiro Movimento

Uma das primeiras providências a serem tomadas é quanto aos pontos e tipos de respiração.⁶

Na segunda intervenção do coro, entre os compassos 19-27, este deve realizar respirações alternadas até o início do compasso 23 em todas as vozes, e deste ao 27 nos sopranos. Entre os compassos 39-42 os sopranos e tenores, embora tendo uma frase quase do tamanho da citada anteriormente, não devem respirar alternadamente para não enfraquecer a dinâmica da frase.

Os sopranos devem realizar a frase que começa no compasso 57 também com respirações alternadas, pois ela se inicia em *f* e, com o decrescendo no seu final, há uma tendência do som se tornar enfraquecido, em vez de *p*. Respirações alternadas também são necessárias na voz dos sopranos entre os compassos 70-74, devido à extensão da frase. Pelo mesmo motivo os baixos devem respirar alternadamente entre os compassos 71-76. Devido à curta respiração no quarto tempo

⁶ Os pontos de respiração de acordo com o texto estão apresentados em detalhes no Apêndice 2 – Respiração.

do compasso 91, os contraltos devem realizá-las alternadamente na frase seguinte.

Os compassos 111-119 possuem respirações similares aos seus correspondentes (19-27), o mesmo ocorrendo com os compassos 129-132 em relação aos compassos 39-42. A frase mais longa do primeiro movimento está entre os compassos 148-154, onde fica clara a necessidade da alternância. No entanto faz-se necessário advertir aos cantores para que evitem interrupções entre o terceiro e o quarto tempos do compasso 151, pois este é um ponto muito confortável, podendo ocorrer um número grande de respirações neste local. Na frase seguinte, a última do coro, embora não seja imprescindível, é aconselhável que ela seja cantada com respirações alternadas, pois o coro estará cantando após uma frase longa, e que exige muito da voz quanto à dinâmica, e, ainda mais, realizando a sustentação da nota lá na dinâmica *pp* por três compassos.

A articulação do texto muitas vezes pode trazer uma certa dificuldade para a execução de determinadas idéias musicais. Este é o caso da primeira intervenção do coro. O texto "Selig sind" apresenta o problema de ligação entre as duas palavras: a primeira termina com o *ch* alemão e já é necessário articular o *s* (correspondente ao *z* em português) em seguida. Essa dupla articulação de consoantes impede que o som seja perfeitamente ligado.

Para minimizar o problema, o coro deve estar disciplinado para realizar essa articulação no menor espaço de tempo possível. Como sugestão, proponho a realização da articulação do *g* na última colcheia do compasso 16:

Se - li - g sind,
 Se - li - g sind,
 Se - li - g sind,
 Se - li - g sind,

Ex.49: c.15-17 – coro

Durante todo o movimento essa articulação deve ser realizada na última colcheia antes da nota seguinte, visando sempre a uniformidade e a precisão.⁷

A mesma posição de articulação deve ocorrer com “Leid tragen” – o *d* é articulado na última colcheia.

Também em relação à primeira entrada do coro, os compassos 15-17 são correspondentes aos compassos 100-102 e 104-106, onde a dinâmica anotada é *pp*. Sugiro a execução do primeiro trecho também em *pp*, embora anotado *p*, pois o coro entra *a cappella* e é seguido da orquestra também em *pp*.

Os sopranos devem tomar cuidado com a afinação do si natural nos compassos 21 e 32, pois este tende a soar

⁷ Sempre quando ocorrer, durante toda a obra, a articulação de uma consoante final precedendo uma pausa, esta deverá ser articulada na pausa.

baixo: o acorde em que é inserido não ajuda na sua sustentação.

No compasso 31 há um ponto crítico de realização de dinâmica. O *crescendo* e *decrescendo* exigido nos dois primeiros tempos desse compasso podem não ser bem executados pelos sopranos devido à nota lá aguda. As cantoras devem atingi-la o mais piano possível, tendo assim a possibilidade do *crescendo*.

Na articulação anotada no compasso 47, nos tenores e baixos, e em todos os correspondentes subseqüentes, onde as notas são ligadas duas a duas e a nota ligada é seguida pela sua repetição não ligada, deve haver um acento em cada nota repetida seguido de um *decrescendo* para a nota ligada. A realização desta articulação deve acontecer de forma bastante sutil, visando apenas a clara separação das notas ligadas, evitando uma acentuação exagerada.

The image shows a musical score for two male voices (tenor and bass) in two staves. The lyrics are "Die mit Trä . . . nen,". The notation includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like slurs and accents. The notes are connected in pairs, with the second note of each pair being repeated and unconnected to the first.

Ex. 50: c. 47-48 – vozes masculinas

Para a execução dos compassos 55-56 dos tenores e os correspondentes nas outras vozes,⁸ sugere-se a anotação *poco marcato*.

⁸ Sopranos: c. 55-56; contraltos: c. 56-58; tenores: c. 55-58; baixos: c. 56-59.



Ex. 51: c. 55-56 – tenor

Da mesma forma, ao se repetir essa seção, também haverá a necessidade da mesma indicação para os compassos 88-92.

O *crescendo* e o *decrescendo* escritos para sopranos e contraltos no compassos 61, também deve ser executada pelos tenores e baixos no compasso seguinte.

Há, no compasso 109, uma clara elisão entre a linha melódica dos contraltos e dos tenores. Brahms escreve para que ambas as vozes cantem em *p*. Porém, os contraltos estão cantando na sua região média, enquanto os tenores cantam, no agudo, a nota fá onde ocorre essa elisão. Embora os contraltos estejam em final de frase, aconselha-se o naípe a não fazer um *decrescendo* muito grande, pois certamente os tenores atingirão o fá com mais volume. Aos tenores, sugere-se aliviar um pouco a articulação da consoante *d* para poder atacar a nota o mais piano possível, sem que esta venha a falhar ou a soar de maneira inconsistente.

4.2.2.2. Segundo Movimento

A primeira frase do coro, compassos 22-33, é dividida em duas partes. Cada uma delas, e suas corresponden-

tes⁹, deve ser cantada utilizando-se respirações alternadas. É importante evitar interrupções antes da palavra “es” no terceiro tempo do compasso 24, por se tratar um ponto confortável. Também entre os compassos 36-41 e seus correspondentes (68-73, 160-165 e 192-197) é necessário alternância.

Na seção **B** há uma única frase longa, entre os compassos 109-119, que necessita de respirações alternadas, e não apenas pela sua duração, mas também pelas notas sustentadas nas regiões agudas dos sopranos, contraltos e tenores.

Os quatro últimos compassos que antecedem a seção **C** devem ser sustentados pelos sopranos, contraltos e tenores em apenas um fôlego para que o *f* seja mantido. Ao contrário, os baixos devem respirar após a vírgula, no compasso 204, visando um maior descanso para o súbito início na seção seguinte.

A frase que dá início à seção **C**, embora longa, sete compassos e meio, deve ser cantada pelos baixos, e posteriormente pelos sopranos, sem interrupções e preferencialmente sem alternância, visando a manutenção da energia e a precisão rítmica. Entretanto, os contraltos e tenores cantam linhas melódicas que lhes proporcionam uma respiração adequada entre os compassos 215 e 216.

Respirações alternadas são necessárias entre os compassos 225-231, e seus correspondentes, 297-303, visando a difícil manutenção da afinação com a dinâmica exigida.

Um dos trechos mais complicados de toda a obra para se respirar adequadamente está entre os compassos 269-

⁹ A primeira frase se repete nos compassos 54-65, 146-157 e 178-189.

290. As dificuldades vêm de frases longas alternadas com frases muito curtas, mas que devem necessariamente possuir respirações entre elas. A melhor maneira de realizar esse trecho, e mais próxima da idéia musical expressa pelo compositor, é obedecer estritamente as sugestões do Apêndice 2.

Por fim, o último trecho a necessitar de respirações alternadas está entre os compassos 322-333

O movimento se inicia com uma apresentação orquestral da música que o coro em uníssono entoará em seguida. Neste início, em que o coro canta sem os sopranos (c.22-33), a orquestra, apesar do *p*, executa a frase com os tempos marcados. Assim também deve ser a execução do coro, enfatizando, portanto, os terceiros tempos com claras acentuações a cada articulação. A frase é concluída com a última nota no segundo tempo. Esta não deve ser acentuada. O *crescendo* que há nos compassos 28-29 devem chegar no máximo a *mf* para, em seguida, retornar não ao *p*, mas ao *pp* para concluir a frase. Com a entrada dos sopranos, o âmbito da dinâmica deve permanecer o mesmo.

Essas duas frases podem apresentar um interesse musical ainda maior com diferentes entonações vocais: a primeira com um tom mais escuro e sombrio, e a segunda procurando uma maior leveza, proporcionada por uma clareza maior ao se articular o texto.

Na repetição da frase inicial (c.54-65), o coro entrará em *f* e a articulação marcada perde um pouco a nitidez, mesmo quando o coro voltar a cantar *p* no seu final.

A seção seguinte (c.74-126) deve primar pela clareza do texto em articulações sempre de *molto legato*. A dinâmica deve ser mais elástica, buscando apoio em sílabas mais

longas, como por exemplo em -dul- de “geduldig” no compasso 76.

Entre os compassos 103-106 há uma suspensão na continuidade do texto. Como o coro entra quase sem acompanhamento indicado *p dolce*, pode-se pensar na sua entrada em *pp*, atingindo o *p* a partir do compasso 107, quando o texto prossegue normalmente.

Para se atingir com mais tranquilidade o *pp* a partir do compasso 112, recomenda-se executar um *decrescendo* no compasso anterior, e não atingi-lo subitamente. Durante todo o trecho que se segue, pelo fato do acompanhamento orquestral ser muito discreto, sempre em *pp*, e principalmente após o compasso 119 onde o coro entra a *cappella*, há de se ter muito cuidado para o coro não abaixar o tom.

Os compassos que antecedem a seção final (c.198-206) devem ser cantados, além da indicação *sostenuto*, também *pesante*.

Já na seção final, esta tende para o *marcato*, principalmente nas frase iniciais, exceto nos momentos de *p* e *pp* que contrastam pela articulação ligada.

Entre os compassos 219 e 222, os tenores devem cantar *più forte*, pois o acompanhamento das outras vozes do coro está sempre em *f*. O mesmo deve ocorrer em relação aos contraltos nos compassos 291-294.

Por se tratar de um trecho em *pp*, o ponto culminante do *crescendo* do compasso 228 deve ser em *mp* no início do compasso seguinte.

De articulação muito complicada é a junção das palavras “und schmerz” que ocorre nos compassos 238-239 e 254-255. Temos 4 sons a serem pronunciados. Para tentar mi-

nimizar o problema, podemos separar as articulações da seguinte forma. O *n* fica associado ao *u*, pois é uma consoante sonora, carregando o som por mais tempo. Em seguida agrupa-se o *d* às consoantes seguintes, transformando-o em *t*: *tschm*. Este grupo deve ser pronunciado de um só golpe. E para isso, o coro deve estudá-lo separadamente.

Nos compassos 242-243 e 261-267 aparecem as palavras “wird” e “weg”, ambas em *staccati*. Para auxiliar a execução da referida articulação, as suas consoantes finais devem ser substituídas pelas suas correspondentes surdas: *d* se torna *t* e *g* se torna *k*. E estas devem ser articuladas com muita precisão e clareza.

Entre os compassos 283 e 289, onde acontecem deslocamentos de acentos, o coro deve seguir os acentos presentes na orquestra. Dessa forma eles ocorrerão na primeira sílabas das palavras “kommen” e “Jauchzen”:

Jauch - zen, kom - . men, kom - . men, kom - . men, kom - . men,
 Jauch - zen, kom - . men, kom - . men, kom - . men, kom - . men,
 kom - . men, kom - . men, kom - . men, kom - . men, kom - . men,
 kom - . men, kom - . men mit Jauch - zen, mit Jauch - zen, mit Jauch - zen, mit Jauch - zen.

kom - . men mit Jauch - zen;
 kom - . men, kommen mit Jauch - zen;
 kom - . men, und gen Zi - on kommen mit Jauch - zen;
 . zen kom - . men, gen Zi - on kom - . men mit Jauch - zen;

Ex. 52: c. 283-290

4.2.2.3. Terceiro Movimento

Neste movimento, o primeiro ponto de estudo de respiração encontra-se entre os compassos 133-138.

Os sopranos cantam apenas uma frase nestes seis compassos, portanto devem fazer respirações alternadas. Os baixos possuem uma interrupção do texto apenas no compasso 134, em meio a uma seqüência de rápidas mínimas, onde uma respiração quebraria o sentido musical da frase. Neste caso recomenda-se respirações alternadas.

Entre os compassos 134 e 135 os contraltos e os tenores têm uma interrupção no mesmo ponto do texto que os baixos. Porém, neste local a respiração deve ser realizada normalmente, pois as frases musicais das vozes intermediárias assim a permite. Entretanto, na frase seguinte (c.136), essas vozes possuem outra interrupção textual correspondente ao trecho musical dos baixos acima citado, permitindo assim sua execução de maneira similar.

Na ponte que antecede a fuga final (c.164-173), embora seja de difícil realização, as respirações não devem ser alternadas, obedecendo rigorosamente as divisões textuais. Durante toda a fuga as respirações também devem obedecer a pontuação do texto, excetuando-se a última frase que deve ser feita com respirações alternadas, tendo em vista o *rallentando* do penúltimo compasso e a sustentação da nota longa no último. No entanto, nos compassos 184-187, sopranos, e 201-205, tenores,¹⁰ as frases são bastante longas, dificultando a execução em um só fôlego. Caso os referidos naites tenham problemas para a realização dessas frases, os cantores que se sentirem confortáveis devem realizá-las sem respirar, visando uma melhor unidade sonora, pois os pontos que possibilitam respirações, quando necessário alterná-las, encontram-se nas colcheias ligadas, podendo ocorrer uma possibilidade de um número grande de cantores interromperem a frase no mesmo local.

¹⁰ No compasso 204, terceiro tempo, voz de tenor, de acordo com a divisão textual deveria haver uma respiração antes da palavra "und", porém ela se encontra no meio de uma sucessão de colcheias, tornando-se impraticável a respiração neste ponto. Neste caso, sugere-se o prolongamento da frase até o final do primeiro tempo do compasso seguinte.

A maior parte do movimento é dominada pelo barítono solista, com o coro respondendo ao solista, na maior parte das vezes, com a repetição das suas frases. É importante, portanto, que solista e coro – principalmente o coro, pois canta sempre após o solista – estejam comprometidos em realizar a mesma articulação e proporção da dinâmica.

Brahms compôs para as seções A, B e C frases entrecortadas por pausas. Aproveitando esse tipo de escrita, a articulação das consoantes finais devem ser enfaticamente realizadas nas pausas, tornando o texto bem claro.

Quanto à dinâmica das seções em questão, ela se apresenta sempre de forma bastante ampla, ou seja, os *crescendi* e *decrescendi* deve ser realizados com exagero.

Como exemplo, o primeiro *crescendo* que aparece para o coro, c. 25, deve atingir o *f* em apenas um compasso, partindo do *p*, e voltar ao *p* com o *decrecendo* do compasso seguinte.

O exemplo abaixo ilustra um elemento que é importante na escrita destas seções – solista, coro e orquestra:



Ex.53: c.35 – barítono solista

Esse elemento aparece na parte dos sopranos nos compassos 50, 58 e 60. Em todas as ocasiões ele deve ser enfatizado, cantando-o sempre um ponto acima da dinâmica do trecho em questão e articulado como *volatura*.

Os compassos 65-66 trariam um melhor efeito se cantado em *pp*, em vez de *p*, seguindo assim o *decrescendo* realizado pelas cordas.

Nos compassos 85-86 há um rápido *crescendo* do *pp* para o *f*, retornando em seguida para o *pp*. Esses dois compassos devem ser bem ensaiados pelo coro para que na sua realização não ocorra nenhum dos três problemas mais comuns: não conseguir atingir o *f*, começar a cantar mais forte que o *pp* indicado ou não conseguir retornar efetivamente ao *pp*.

Atenção também deve ser tomada no compasso 93 para concluir a frase em *pp*, pois a orquestra ataca em *ff* ao mesmo tempo.

As duas mínimas que concluem as frases nos compassos 130 e 132 devem levar um pequeno acento em cada uma, acento esse que será um elemento importante a partir do compasso 144.

Nesse mesmo trecho, a voz que cantar a seqüência de semínimas deve sempre cantar *più forte*.

No início da ponte que antecede a seção final (c.164-172), embora indicado *p*, o coro pode iniciar em *pp*, para um melhor aproveitamento do *molto crescendo* que se inicia no compasso 166. O coro também precisa tomar muito cuidado para manter o *f* sem crescer nos compassos 169-170, pois caso contrário fica muito difícil realizar o *crescendo* nos compassos 171-172.

Toda a seção D desenvolve-se em *f*. Porém, as entradas do sujeito da fuga devem ser mais destacadas, com cada voz cantando *più forte*. Há de se lembrar também que o

coro deve possuir uma reserva de energia para realizar o *crescendo* no penúltimo compasso.

Esse movimento, devido à fuga final, é um dos mais extenuantes de toda obra para os cantores. E ao seu final, ainda não chegamos à metade da música.

4.2.2.4. Quarto Movimento

Embora o movimento não apresente problemas de respiração, há de se ter muita atenção com a abundância de frases longas. Em apenas alguns pontos isolados são necessárias respirações alternadas.

O primeiro deles ocorre com o baixos entre os compassos 32-40. Contraltos e tenores também devem alterná-la nos compassos 58-62. Embora os sopranos e baixos façam a mesma frase sem respirar, as vozes intermediárias podem realizar apenas uma respiração muito curta entre os compassos 57 e 58, além de virem de outra frase longa. Nos compassos 115-123 é necessário realizar respirações alternada pelo coro todo.¹¹

Na voz dos sopranos, os compassos 134-137 devem ser cantados em apenas um fôlego, pois a interrupção textual que ocorre no compasso 136 não permite a respiração devido à rápida seqüência de colcheias. Pelo mesmo motivo, não há tempo suficiente para respiração no compasso 137, primeiro tempo, baixos, e compasso 139, primeiro tempo, tenores. Po-

¹¹ Embora textualmente possa-se fazer uma respiração após “wohl denen”, a frase musical escrita por Brahms assim não o permite. Caso semelhante ocorre nos compassos 19-22 do primeiro movimento.

rém, nestes dois últimos casos é necessário que se faça uma cesura entre a primeira e a segunda colcheias para iniciar a frase seguinte.

São aconselháveis respirações alternadas para se concluir a frase entre os compassos 146, iniciada pelos sopranos, e 153.

A última frase coral do movimento (c.164-173) também deve ser realizada com respirações alternadas, embora os contraltos e os baixos tenham ainda uma respiração no compasso 166.

Após dois movimentos de grandes proporções, o quarto movimento se desenvolve numa atmosfera mais calma e tranqüila.

A maior parte da dinâmica deste movimento ocorre entre o *p* e o *mf*. Mesmo assim, nos momentos em que aparecem indicações de *f*, a intensidade é relativa ao tamanho da orquestra reduzida para este movimento.

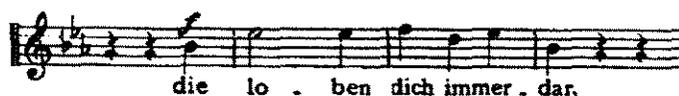
Todo movimento, com exceção do *fugato* da seção C, tende para o lírico, longas melodias e articulações sempre em *legato*. As indicações de *crescendo* e *decrescendo* devem ser realizadas de forma a observar o espaço de tempo que são realizadas. Assim, se um *crescendo* inicia-se no *p* e se prolonga por três compassos, certamente atingirá o *f*. Porém, se se prolonga por apenas um compasso, a música vai apenas ao *mp*.

Os trechos compreendidos pelos compassos 65-69 e 73-77 (esses últimos não se referindo aos sopranos) resultariam num melhor efeito musical se cantado com uma pequena acentuação em cada nota, indicada por um traço (-), pois a orquestra executa todo o trecho em *staccato* com uma forte

acentuação nos primeiros tempos. Dessa forma, acontece um importante contraste com as frases que os seguem (c.70-73 e 78-84), cantadas em *molto legato*.

Ao ser repetida a primeira frase da seção A, compassos 89-98, o coro deve se lembrar de cantá-la sempre em *p* sem as alterações de dinâmica que ocorrem na primeira vez.

O *fugato* da seção C apresenta sempre a indicação de *f*, porém, o mais importante aqui é a articulação. O sujeito deve ser cantado bem *marcato*:



Ex.54: c.123-126 – soprano

Enquanto o contra-sujeito é cantado sempre em *non legato*, utilizando, para isso, a articulação em *volatura*:



Ex.55: c.124-126 – baixo

A partir do compasso 143, sopranos e contraltos deixam de cantar *marcato* para cantar sempre *legato*

Na frase final (c.164-173), embora todas as vozes tenham a mesma indicação de dinâmica, contraltos e baixos devem cantar suas respectivas linhas com a dinâmica um ponto acima dos sopranos e tenores.

4.2.2.5. Quinto Movimento

Este movimento não apresenta nenhum problema de respiração para o coro.

Aqui, o coro atua como coadjuvante do soprano solista. No terceiro movimento, onde ele também canta em estilo responsorial com o barítono, além de possuir intervenções mais contundentes, há uma seção final inteiramente coral. No quinto não: o coro sempre repete o mesmo texto, como pano de fundo para a solista.

Durante todo o movimento a dinâmica restringe-se aos sons pianos, indo do *pp* ao *mp*. Levando-se também em consideração que a orquestra é a mais reduzida de todo o *Requiem*, e que violinos e violas tocam com surdina, a intensidade em que o coro deve cantar é ainda menor. Desde o início Brahms indica *p m. v.* [*mezza voce*], ou seja, a meia voz.

Cantar a *mezza voce*, sempre dentro do *p* e do *pp*, não significa que o texto seja necessariamente mal articulado. Essa é uma das maiores dificuldades para o coro realizar uma boa execução.

Como sugestão de preparação do cantar *p* e com clareza textual, cantar primeiramente o movimento todo em apenas uma nota por naipe, formando um acorde qualquer no coro, seria um exercício de vital importância. Após isso, passar a cantá-lo todo em *pp*, sem alteração de dinâmica, antes de realizar a música tal como foi escrita.

No compasso 43, primeiros tenores cantam um lá agudo para iniciar a frase. Seria aconselhável que cantassem essa nota em falsete para não correrem o risco tanto da nota

falhar, devido ao agudo, quanto da nota ser cantada muito forte.

A conclusão da frase no compasso 49 deve levar a música ao *ppp*, pois há uma indicação de *diminuendo* de três compassos.

O único momento que o coro deve chegar ao *mf* acontece no compasso 74, para tenores e baixos, e 75, para sopranos e contraltos.

Nos dois últimos compassos do coro, há a indicação de *pp* e em seguida de *diminuendo*. A última nota do compasso 79 deve ser cantada *più piano possibile*. Para tanto, o *n* final deve ser articulado antes da pausa, proporcionando um som ainda mais piano.

4.2.2.6. Sexto Movimento

Diferentemente dos anteriores, neste movimento a utilização das respirações alternadas é mais freqüente que as respirações naturais do texto. Durante toda a seção **A** e a seção **B**, ou seja, do início até o compasso 81, esta técnica deve ser utilizada como regra geral. Porém, onde houver a separação textual, esta deve ser obedecida.

Na seção seguinte volta a predominar a respiração textual.

No compasso 165, principalmente sopranos e contraltos, a respiração antes e depois de "Hölle" acontece em um espaço de tempo muito curto, não sendo necessário respirar em ambas ocasiões, porém, as duas cesuras devem ser realizadas.

A seção final também prioriza a respiração textual. Respirações alternadas são necessárias entre os compassos 280-285 nas partes de sopranos e contraltos. As duas últimas frases (c.338-344 e 344-349) também necessitam de respirações alternadas.

O texto do início do sexto movimento apresenta uma situação de insegurança – “Pois nós não temos aqui nenhum lar permanente...” – retratada na música, tanto pela indefinição tonal/modal quando pela curva melódica.

Juntamente com o *pizzicato* dos violoncelos e contrabaixos, no início, e posteriormente de toda seção de cordas, o coro também deve auxiliar na criação dessa atmosfera cantando nota por nota *marcato* e com cada consoante muito bem pronunciada.

Ao contrário, na seção **B** o canto deve ser em *molto legato*, com as consoantes interferindo o mínimo possível na ligadura, embora com a pronúncia clara.

Entre os compassos 69 e 75, Brahms pede um *crescendo* que culminará no *ff* do compasso seguinte. Como são sete compassos para realizar esse *crescendo*, aconselha-se a cada voz que entrar, atacar inicialmente em *mf* no lugar do *f* indicado.

Na seção **C**, três tipos de articulações se alternarão constantemente:

- I – *non legato*, *bem marcato*;
- II – *molto legato*;
- III – *staccato*, com acento (>).¹²

¹² O acento não está expressamente anotado, porém, para que a articulação saia de acordo com a idéia do compositor, com a orquestra toda tocando *f* em *staccato*, sugere-se essa acentuação.

Denn es wird die Po. sau - ne schal - - - len, und die To - ten wer - den

Denn es wird die Po. sau - ne schal - - - len, und die To - ten wer - den

Denn es wird die Po. sau - ne schal - - - len, und die To - ten wer - den

Denn es wird die Po. sau - ne schal - - - len, und die To - ten wer - den

Ex. 56: c. 82-89

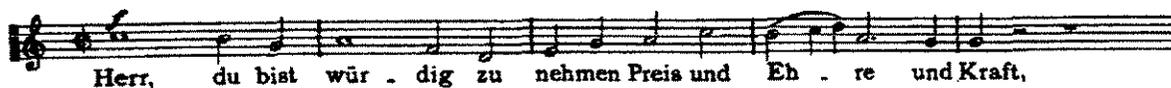
Como a alternância das articulações acontece rapidamente, elas devem ser muito claras, exigindo do coro um estudo especial dessa seção.

Nos *staccati*, é de especial importância a articulação das consoantes finais para evidenciá-los.

A partir do compasso 178, até o final da seção C, existe uma série de notas longas em *ff*. É de fundamental importância exagerar na consoante inicial de cada palavra, para se atingir a intensidade adequada, como por exemplo um *T* bem explosivo em “Tod”, ou um longo *w*¹³ para “wo”.

O sujeito principal da fuga da seção D está indicado para ser cantado todo em *f*, entretanto, a primeira palavra é um vocativo: “Herr”. Esta deve ser destacada e ressaltada em comparação ao restante do sujeito.

¹³ Lembrando que em alemão o *w* tem o som correspondente ao *v* da língua portuguesa.



Ex. 57: c. 208-212 – contralto

Durante toda esta seção , aparecerão outros temas secundários, principalmente ao serem iniciadas novas partes internas que subdividem a referida seção. Em muitos momentos, reaparecerá novamente o sujeito principal. Assim, deverá sempre ser cantado *più forte*, de forma a se destacar dos demais, mesmo que as outras vozes estejam cantando em *f*. Para auxiliar o ressaltar da voz principal, aconselha-se às outras vozes cantar sempre um grau de dinâmica abaixo da voz que carrega o sujeito.

Inicia-se no compasso 236 um novo tema com tenores e baixos, continuado pelos contraltos e, posteriormente, pelos sopranos. Este tema todo deve ser cantado em *legato* e as elisões entre as diferentes vozes necessitam de um cuidado especial para que a melodia seja contínua, evitando-se ao máximo que se perceba a passagem de uma voz para a outra.

No término desse tema, que se dá com os sopranos, temos a palavra “geschaffen”, com a indicação de *staccato* nas duas últimas sílabas. Este *staccato* não deve ser acentuado. Ao contrário, o compositor assim o indicou visando uma conclusão mais leve.

A partir do compasso 250 um novo e importante elemento surge nessa seção final: a textura homofônica. Coro e orquestra dialogam até o compasso 266, ambos com a escrita de acordes em bloco, quebrada apenas pela intervenção do sujeito principal nos baixos (c. 257-260).

Durante os citados compassos, a orquestra se divide em dois blocos: parte dos sopros dobrando o coro e o restante fazendo seu próprio papel. A parte da orquestra que não faz o apoio, toca sempre em *staccato*, porém o coro não. Este deverá cantar sempre *marcato*, mas tomar o cuidado para não articular como o restante da orquestra. Em apenas dois momentos o coro realiza o *staccato*: sopranos, contraltos e baixos ao cantarem “und Kraft” nos compassos 258-259 e todos os naipes ao concluir o trecho em questão, compassos 265-266, cantando as mesmas palavras.

A subseção que aparece entre os compassos 290-304 e se repete de forma alterada entre 316-330, contrasta fortemente com o sujeito principal.

Indicada inicialmente para ser cantada *p espressivo*, toda ela deve ser realizada em *legato*. E mesmo com o *crescendo* que se inicia no compasso 299, essas características não podem mudar, visando o contraste com a entrada do sujeito principal no compasso 304.

Com a Coda que se inicia no último tempo do compasso 338, temos a volta da textura homofônica. Nos compassos 338-340 e 345-349 o coro canta *marcato*, e nos compassos 341-344, *molto legato*.

Para que o contraste entre *f* e *p* seja bem realizado sem haver prejuízo para nenhum dos trechos, as articulações do texto devem auxiliar o coro, tanto na passagem do *f* para o *p*, quanto do *p* para o *f*.

No primeiro caso, compasso 340, o *d* da palavra “und” deve ser articulado precisamente na última semínima do compasso, proporcionando um tempo suficiente para o coro atacar em *p* o compasso seguinte.

O final do trecho em piano também necessita de uma articulação precisa. No compasso 344 a palavra "Kraft" deve ter suas consoantes finais (*ff*) articuladas exatamente na segunda semínima do terceiro tempo.

Porém criar-se-á um problema. Para que o coro tivesse tempo hábil para atacar o *f* sem perder tempo, essa articulação deveria ser exatamente no terceiro tempo, no entanto, neste mesmo ponto, os tenores cantam a nota fá, resolvendo a *appoggiatura* na nota sol sustentada nos tempos anteriores, e essa não pode ser cortada.

A sugestão é para que se faça uma cesura antes que o quarto tempo seja atacado, ganhando, assim, força e precisão no ataque para a conclusão dos últimos 5 compassos.

4.2.2.7. Sétimo Movimento

O sétimo movimento também é dominado pelo grande número de frases que necessitam de respirações alternadas no coro.

A frase inicial dos sopranos, repetida em seguida pelos baixos e, nos compassos 103-111, pelos tenores, embora longa, não deve ser cantada com respirações alternadas, pois perderia sua força.

Estas devem ser realizadas nos seguintes trechos, obedecendo sempre as indicações expressas no Apêndice 2: c.24-34, c.43-70, c.87-91 (vozes masculinas), 117-127. Na

frase final (c.162-165), embora sendo curta, são aconselháveis também as alternâncias.¹⁴

A frase inicial cantada pelos sopranos, e repetida em seguida pelos baixos, dá o caráter solene indicado por Brahms. Seu ponto culminante encontra-se na palavra “sterben”, ressaltada pela quiáltera. Sugere-se a adição de um *crescendo*, para ressaltar o ponto culminante, do segundo para o terceiro tempo do compasso 7, exatamente onde ocorre a tercina.



Ex.58: c.5-7 – soprano

A mesma indicação deve se repetir com os baixos, na seqüência, e com os tenores nos compassos 107-108.

Ao ser iniciada a seção **B** temos o texto “Ja der Geist spricht”. A articulação das consoantes finais de “Geist” com as consoantes iniciais de “spricht” apresentam um problema para o canto *legato*. Para amenizá-lo, sugere-se a articulação precisa das consoantes finais *st* na última colcheia do compasso 41:

¹⁴ É a mesma frase do final do primeiro movimento, portanto as justificativas são as mesmas.

Ja der Gei - st spricht,
 Ja der Gei - st spricht,
 Ja der Gei - st spricht,
 Ex. 59: c. 40-42

Durante toda a seção B o caráter solene inicial dá lugar a uma música mais intimista e expressiva. O coro deve cantar a seção toda *molto legato* dentro de uma estreita dinâmica que vai do *p* ao *mf*.

O final da seção A1 desemboca na Coda através de um compasso em *crescendo*. Nesse compasso devem ser ressaltadas, além do *crescendo* intenso, as quiálteras, onde essas são cantadas com mais intensidade que os outros elementos do compasso. A progressão das quiálteras inicia-se no compasso 130 com os sopranos e passa de voz em voz na seqüência: sopranos, baixos, tenores, contraltos e novamente sopranos, concluindo em *f*. Esse procedimento será repetido no compasso 140.

Ao ser iniciada a Coda, os contraltos devem se preocupar menos com a conclusão em forte no si bemol e se concentrarem mais no *p* do tempo seguinte.

Esta possui o mesmo material musical da Coda do primeiro movimento, portanto o mesmo procedimento usado no compasso 109 do primeiro movimento quanto à passagem da linha melódica do contralto para o tenor, deve ser repetido nos compassos 135 e 150, entre as mesmas vozes, e no compasso 151 entre tenores e baixos.

A partir do compasso 154 Brahms indicou um *crescendo* que culminará no primeiro tempo do compasso 159 em *f*. Esse ponto culminante deve ser deslocado para o terceiro tempo deste compasso, porém não com a supressão do *f*, mas com a adição de um *crescendo* entre o primeiro e o terceiro tempos, e um *più forte* no terceiro tempo, acompanhando assim a indicação das cordas.

4.2.3. Sugestões Técnicas

Com a visão geral da problemática da preparação do coro para a execução de *Um Requiem Alemão*, concluiu esse tópico sugerindo alguns exercícios específicos que possam auxiliar o seu desempenho.

Para a respiração, duas abordagens são necessárias: técnicas para um maior controle da saída de ar por parte de cada cantor e técnica de execução de respirações alternadas.

O primeiro item pode ser desenvolvido com exercícios simples de escalas ascendentes e descendentes, mescladas eventualmente com arpejos. Esses exercícios devem ser realizados com apenas um fôlego. Inicialmente o coro deve cantar exercícios de extensão média, com o incremento gradual de outros tempos, até que se torne uma linha melódica longa que exija um bom controle da respiração.

A realização de uma boa frase onde foi aplicada a técnica de respirações alternadas, exige muita dedicação por parte do coro, pois não é uma questão apenas de um empenho pessoal, mas do grupo como um todo.

Como exercícios preliminares o coro deve cantar seqüências repetidas de vogais, com uma nota diferente para cada naipe, mas sempre no mesmo acorde. Os cantores devem respirar a qualquer momento desde que este seja diferente dos companheiros adjacentes.

Não há uma regra geral para a combinação de quem respira primeiro ou depois, ou melhor, é de maior aproveitamento quando o cantor, intuitivamente, sabe onde sua respiração não coincidirá com a dos seus colegas.

Após esses exercícios preliminares, é interessante que o coro cante obras corais curtas, como por exemplo alguns corais de Bach, evitando a todo custo respirações exatamente nos momentos em que deveriam ser realizadas. Esse exercício visa a dissociação, por parte dos cantores, da respiração intuitiva nos pontos que pedem, por natureza musical, a retomada do fôlego.

Por fim, a técnica de respirações alternadas deve ser aplicada diretamente na obra a ser estudada.

Outro ponto, além da respiração, a ser trabalhado, trata da manutenção de qualquer que seja a dinâmica, principalmente nos *pp*, como já foi discutida no tópico 4.2.2.5.

A precisão rítmica é outro fator a ser bem considerado, principalmente em uma obra onde há fugas e muitas seções contrapontísticas.

Para isso, e também para auxiliar o ataque na altura certa, o coro deve trabalhar diretamente nas seções em questão, cantando somente os ataques das notas, sem o seu prolongamento. Todas as notas devem ser executadas em *p* e em *staccato*.

Por fim, o coro deve exercitar com muita disciplina a pronúncia do texto a fim de que este seja inteligível. A exatidão da pronúncia se dá em duas etapas principais: a repetição da pronúncia correta do texto, tendo como exemplo de pronúncia o regente ou um profissional contratado para isso; e a pronúncia do texto inserido no ritmo da música, sem entoar as notas. Somente após esses exercícios deve-se unir texto e música.

4.3. Orquestra

Quando Brahms compôs o *Requiem Alemão*, até então escrevera muito pouco para orquestra. A rigor havia completado apenas suas duas serenatas e esboçado o primeiro concerto para piano.

Os principais compositores que lhe serviram como modelo para a escrita orquestral foram principalmente Beethoven e Schumann.

No entanto, a concepção que Brahms usou para o *Requiem* já possui personalidade própria, se comparada à sua obra sinfônica que ainda estaria por ser composta.

Não podemos, porém, analisar “a orquestra” do *Requiem*, mas sim “as orquestras” do *Requiem*. Cada movimento possui uma formação diferente.¹⁵

De acordo com a instrumentação utilizada, podemos agrupar os movimentos em categorias. Os movimentos IV e V são os que possuem as menores orquestras, do porte das formações clássicas, com madeiras e trompas aos pares e cordas.¹⁶ O sétimo movimento inclui ainda um contrafagote (*ad libitum*), três trombones e harpa.

Tomando as maiores proporções, os movimentos II, III e VI estão em outra categoria. Apresentam uma seção de metais completa com quatro trompas, dois trompetes, três

¹⁵ Para uma fácil visualização dos instrumentos utilizados para cada um dos movimentos, consultar o Apêndice 3 – Orquestração.

¹⁶ O quinto movimento é o único em que o compositor não indica a inclusão de um órgão *ad libitum*.

trombones e tuba, além do flautim (o terceiro movimento não o inclui) e do tímpano.¹⁷

O primeiro movimento tem uma orquestra inusitada para a época, com a ausência de violinos. As violas estão divididas em duas partes e os violoncelos em três. Possui ainda madeiras e trompas aos pares, porém sem as clarinetas, três trombones e harpa.

4.3.1 Escolha da Orquestra

A questão do conjunto ideal para a execução do *Requiem Alemão*, será aqui analisada levando-se em conta apenas a formação da orquestra moderna.

Para os seguintes instrumentos a escolha é clara – apenas um executante por parte. São eles:

- Flautim;
- Flautas I e II;
- Oboés I e II;
- Clarinetas I e II;
- Fagotes I e II;
- Trompas I, II, III e IV;
- Trompetes I e II;
- Trombones I, II e III;
- Tuba;
- Tímpanos;

Os clarinetistas deverão executar as partes nos instrumentos por elas determinados – lá ou si bemol.

¹⁷ O sexto movimento não inclui a harpa.

No caso das trompas, Brahms escreveu as partes para trompas em fá, si bemol baixo, dó baixo, ré, mi bemol e mi, porém o material orquestral moderno já vem escrito somente para trompas em fá, sendo, portanto, este o instrumento a ser utilizado (ou trompa dupla com afinações em fá e si bemol).

As partes dos trompetes foram escritas em si bemol, ré e dó, mas o material moderno traz trompetes em si bemol. O instrumentista pode utilizar o instrumento nesta tonalidade ou, preferencialmente, trompetes em dó, facilitando a afinação com o resto da orquestra, devido aos seus harmônicos naturais.

Embora Brahms não especifique os trombones a serem usados, deve-se obedecer a formação tradicional:

Trombone I – Alto;

Trombone II – Tenor;

Trombone III – Baixo;

Para a parte da harpa, Brahms indica “ao menos dobrar as partes”, ou seja, dois executantes – número suficiente.

Nas partes do contrafagote e do órgão, o compositor indicou “*ad libitum*”. Em ambos os casos os instrumentos estão apenas reforçando a linha do baixo ou dando apoio harmônico (no caso do órgão). Não são partes reais.¹⁸

Quanto às cordas, o problema é apenas encontrar o número ideal de instrumentistas por parte.

Primeiramente observemos que no primeiro movimento as violas estão divididas em duas partes e os violoncelos

¹⁸ Conferir Apêndice 4 – A Questão da utilização do Órgão e do Contrafagote.

em três, e no segundo os violinos II dividem-se em dois e as violas em três, além de outras divisões eventuais, principalmente nos violinos.

Lembremos ainda que as cordas têm que se equilibrarem com os naipes das madeiras e dos metais completos, muitas vezes usando sua sonoridade máxima, juntamente com o coro, como por exemplo na seção C do sexto movimento.

Por outro lado, nos movimentos IV e V a orquestra está reduzida a uma formação típica do século XVIII.

O número de instrumentistas de cordas é o que define as dimensões da orquestra, pois sopro e percussão executam sempre partes individuais. A razão pela qual apresento a sugestão a seguir como um número ideal, é devido ao equilíbrio necessário, como exposto acima, entre música escrita para uma orquestra grande e aquela escrita para orquestra do século XVIII. Assim, o número das cordas permanece o mesmo durante todo o *Requiem*.

Como sugestão, apresento a seguinte divisão:

- 12 Violinos I;
- 12 Violinos II;
- 10 Violas;
- 8 Violoncelos;
- 6 Contrabaixos.

Esta distribuição equilibra-se perfeitamente com o resto do conjunto, sendo também um tamanho médio de orquestra próprio para o repertório do século XIX.

Totalizaríamos assim 72 executantes.

4.3.2. A Escrita Orquestral

Embora o *Requiem Alemão* tenha sido uma das primeiras composições orquestrais de Brahms, a sua escrita orquestral não apresenta grandes problemas.

Esse tópico visa auxiliar principalmente o regente a tirar algumas dúvidas com relação a alguns detalhes da partitura.

4.3.2.1. Primeiro Movimento

Antes de nos atermos à escrita propriamente dita, observemos primeiramente a orquestra para qual foi escrita esse movimento, principalmente as cordas. Não há violinos, as violas estão divididas em duas partes reais e os violoncelos em três.

Definamos, antes de mais nada, como será feita esta distribuição dentro de cada seção, com base na "orquestra ideal" apresentada acima.

Tanto as duas partes das violas como os violoncelos 1 e 2 têm funções e características de solistas, ao passo que a terceira linha para violoncelos apenas dobra com os contrabaixos em praticamente todo o movimento.

Para a seção das violas, sugere-se dividi-las em lado de fora, primeira linha, e lado de dentro, segunda, permanecendo, assim, cinco violas por grupo, sem o prejuízo da segunda parte estar totalmente no fundo.

No caso dos violoncelos temos que dividir 8 instrumentistas em três grupos. A terceira parte, pelo fato de dobrar

os contrabaixos, pode ser menor e estar próxima a estes, portanto seria designada apenas à última estante. As outras três estantes dividem-se como as violas: lado de fora para a primeira parte e lado de dentro para a segunda, com três violoncelos cada uma.

Nos compassos 30 e 32 aparecem um *crescendo* seguido de um *decrescendo* nos primeiros tempos das partes de violas e violoncelos. Essa indicação é correspondente à anotada na parte do coro nos compassos 29 e 31. Além de serem executadas pelas violas 1 e 2 e violoncelos 1 e 2, também devem ser anotadas nas partes das duas flautas e dos dois fagotes, compassos 30 e 33 (Ex.60), já que há um dobramento das partes, assim como ocorre em todos os sopros, ao reaparecer essa frase, nos compassos 119 e 121¹⁹.



Ex.60: c.30-33 – flautas e fagotes

Entre os compassos 47 e 54 as cordas apresentam em muitos momentos notas ligadas duas a duas. Nestes locais elas devem obedecer a mesma realização sugerida ao coro de executar um leve acento nas notas articuladas e decrescer para a nota ligada.

¹⁹ A parte do terceiro trombone no compasso 121 não tem essa marcação, mas esta também deve ser anotada.

As três primeiras notas das trompas e violas, c.55, primeiros e segundos violoncelos e segundo trombone²⁰, c.56, e terceiro trombone, terceiros violoncelos e contrabaixos, c.57, bem como as três últimas notas do segundo oboé, c.55, primeiro oboé, c. 56, e primeiros e segundos violoncelos, c.57, devem ser ressaltadas das demais notas para apoiar o motivo do coro "werden mit". O mesmo ocorre nos compassos 88-90.

Os quatro últimos compassos para os sopros estão em *pp*. Em especial para as flautas há uma certa dificuldade para manter o *pp* nessas notas agudas. Um melhor resultado seria conseguido com a produção de sons harmônicos.

No último compasso a harpa tem indicação de arpejo no acorde. Este arpejo deve ser rápido.

4.3.2.2. Segundo Movimento

O segundo movimento é o único em toda obra que utiliza a orquestra completa.

Brahms indica "Langsam, marschmäßig" (lento, marcha moderada). Para criar a característica de marcha, o compositor indica "...*ma un poco marcato*". Analisando a própria escrita da seção A, percebe-se a importância do terceiro tempo, funcionando como propulsor do ritmo, portanto teremos um bom resultado musical se executarmos o terceiro tempo *poco più marcato*.

Segundos violinos e violas têm suas linhas divididas em boa parte da seção A. Quando isso acontece, os segundos

²⁰ Nesse compasso a dinâmica do segundo trombone deve ser alterada para *mf*, como o terceiro trombone no compasso seguinte.

violino se dividem em dois e as violas em três e em dois grupos. No caso dos segundos violinos, estes podem se agrupar em lado de fora, linha superior, e lado de dentro, linha inferior.

As violas dobram oitava abaixo as três linhas iniciais executadas pelos primeiros e segundos violinos. Ao analisarmos a proporção do número de executantes para cada uma dessas três linhas, percebemos que há o dobro de executantes para a primeira linha (todos os primeiros violinos) em relação às outras duas que estão divididas entre os segundos violinos. E isso deve ser considerado ao pensarmos na divisão das violas.

A sugestão é para que também o número de violas para a primeira linha seja maior que o das linhas dois e três. Portanto, teríamos um bom resultado na divisão se designássemos para a primeira linha as duas primeiras estantes; para a segunda e a terceira linhas as outras três estantes fossem divididas em lado de fora, segunda linha, e lado de dentro, terceira linha. Nos locais onde as violas se dividem em dois grupos as três últimas estantes se unem na segunda linha continuando a primeira a cargo das duas primeiras estantes.

Na seção C também ocorre divisão dos segundos violinos e violas, porém, aqui é aconselhável que as violas se dividam como os segundos violinos: lado de fora e lado de dentro.

A indicação de dinâmica da parte do tímpano desde o início até o compasso 22 é de *pp*. Para ressaltar a importância rítmica e característica do movimento de marcha, aconselha-se que o instrumentista execute este trecho em *p*, tal como ocorre a partir do compasso 22, observando-se, evidentemente-

te, o *decrescendo* para *pp* no compasso 12. O mesmo ocorre entre os compassos 126 e 146.

Do compasso 13 ao 15 violinos e violas têm um *crescendo* seguido de um *decrescendo* indicados nas suas partes. Primeiro oboé e flautim (este a partir do compassos 15) dobram as cordas, no entanto esta indicação não está presente. Sugere-se a sua inclusão também nas partes de oboé e flautim, visando uma maior homogeneidade sonora.

A mesma indicação também deve ser adicionada nos compassos 33-35, incluindo primeiro fagote e segundo oboé, e 65-67 também para primeira flauta. Ao ser repetida a seção **A**, essas inclusões devem ser mantidas: compassos 137-139, 157-159 e 189-191.

Nos compassos 76 e 78, primeiros violinos, a partitura indica as notas ré e lá separadas. É necessário que estas sejam ligadas, tal como primeiro oboé e primeira flauta nos compassos 84 e 86.

As cordas devem executar nos compassos 77-78 os mesmos *crescendo* e *decrescendo* anotados para o coro, já que o dobram.

Na seção **C** as notas em *staccato* para as cordas devem ser realizadas com arco *spiccato*, deixando bem claro o contraste destas para as articuladas na corda. Nos compassos 206-207 e 212-213 onde há acentos nas notas, os arcos são executados sempre para baixo.

A partir do compasso 269 as cordas também executam um dos principais motivos, que está presente durante toda esta seção: ♩ ♪ . A sua execução deve ser sempre sem

ligadura de arco, com a semínima pontuada executada com o arco para baixo e a colcheia para cima, para que o resultado seja semelhante ao dos sopros: *marcato*.

Entre os compassos 283 e 286 as madeiras devem respirar sempre antes da nota acentuada, coincidindo assim com a respiração do coro.

4.3.2.3. Terceiro Movimento

Como o segundo movimento, o terceiro também foi escrito para orquestra grande, prescindindo apenas do flautim e da harpa, em relação ao anterior.

Embora a orquestra seja grande, as duas primeiras seções do movimento se caracterizam pela sonoridade em *p*. São apenas quatro pontos em que acontecem os *forti*, todos já na seção **B**, e de forma gradual. A orquestra deve estar atenta para que eles aconteçam dessa maneira.

O primeiro ponto, compasso 39, está anotado apenas *sf*, que deve ser executado dentro do *mf*. O *f* ocorre apenas no 54, vindo de um *crescendo*, e os *ff* nos compassos 62 e 93. Esse último deve ser executado com mais intensidade que o primeiro, pois não é atingido através do *crescendo*, como o anterior, mas como um acorde surpresa após um *pp*.

Para que esse efeito seja bem realizado, é importante a orquestra anotar em todos os outros pontos das seções **A** e **B** onde houverem *crescendi*, que a intensidade máxima a ser atingida é o *mp*, ou seja, a dinâmica estará limitada entre o *ppp* e o *mp*.

Entre os compassos 48 e 65, as cordas têm uma série de tercinas intercaladas por pausas. Todo arco após cada pausa é iniciado para baixo, sendo retomado durante as pausas toda vez que for necessário.

A seção C muda de característica. Os *crescendi* e *decrescendi* são mais amplos, principalmente quando vierem seguidos um do outro.

Originalmente as partes de primeira flauta e primeiro oboé tiveram os compassos 106 e 108 escritos como o compasso 108 da primeira flauta:



Ex. 61: c. 105-108 – flauta I e oboés, versão original

Posteriormente Brahms reescreveu os compassos 106 e 108, porém deixou como estava a parte de primeira flauta no compasso 108. O motivo é que a flauta deveria atingir a nota sib aguda, para dobrar a parte do oboé, porém a flauta que Brahms conhecia até então não possuía essa nota. Sugere-se a execução tal como Brahms “intencionara” escrever, tornando a frase mais coerente, já que os outros locais foram alterados pelo compositor. A parte da flauta ficaria então:



Ex. 62: c. 105-108 – flauta, com alteração sugerida

A ponte que ocorre nos compassos 164-172 inicia-se em *p*. Tal como foi sugerido para o coro, a orquestra também poderia iniciá-la em *pp*, criando um *crescendo* mais consistente.

O primeiro trompete e a primeira trompa, no compasso 170, dobram os tenores. Para unificar a respiração com os cantores, deve ser anotada uma cesura, caso não haja a necessidade de se respirar, entre as duas últimas notas desse compasso: ré e fá sustenido (notas reais).

Antes de ser iniciada a fuga final, Brahms pede para que “alguns contrabaixos afinem a corda mi em ré”²¹. Como a função desses contrabaixos é apenas nota pedal, 3 dos seis contrabaixos são suficientes. Caso o naipe tenha contrabaixos de cinco cordas, havendo 2 deles já é o suficiente, pois possuem as cordas com a tensão apropriada, produzindo maior volume sonoro que os contrabaixos que fazem *scordatura*.

Para a fuga final, as cordas devem sempre tocar em *détaché*.

A cada nova entrada do sujeito, trompas e trompetes tocam 2 acordes para marcá-la. Nos compassos 196 e 198, em cada um deles, acontecem duas entradas do sujeito muito

²¹ “Einige Kontrabässe stimmen die E-Saite nach D um”.

próximas uma da outra, resultando, em ambos os casos, uma seqüência de 4 acordes nas trompas e trompetes. Porém, na realidade, os dois primeiros acordes referem-se à primeira entrada e os outros dois à segunda. Portanto, deve haver uma cesura entre o segundo e o terceiro acordes nos compassos 196 e 198, com o objetivo de se destacar cada entrada separadamente.

A seção toda é executada em *f*. No penúltimo compasso há um *crescendo*. Portanto seria mais coerente com a idéia musical alterar a indicação do último compasso de *f* para *ff*. Para manter a sonoridade, as cordas devem executar o último acorde em cordas duplas, sem dividir o naipe, e trocar a arcada várias vezes.

4.3.2.4. Quarto Movimento

Este movimento apresenta pouco a ser comentado, devido à clareza e precisão de sua escrita.

As cordas, nos compassos 66-69 e 74-77, deve executar os *staccati* fora da corda (*spiccato*) e os violinos sempre retomar o arco para cima após cada pausa.

Entre os compassos 79 e 80 ocorre uma respiração para os oboés.

Spiccato também para violinos e violas nos compassos 124-129 e 132-136.

Para a unificação das respirações entre sopros e coro, clarinetas e fagotes, nos compassos 126-130 tem os pontos de respiração, ou cesura, caso o instrumentista não respire, após cada semínima:

Ex. 63: c. 126-132 – clarinetas e fagotes

Com a intenção de unificar a arcada das cordas nos principais pontos, é melhor que os primeiros violinos façam as duas notas dos compassos 137 e 139 com o mesmo arco, porém separadas.

Ex. 64: c. 137-140 – violino I

Na frase dos compassos 143-148, os segundos violinos devem mudar a direção do arco entre o primeiro e o segundo tempos dos compassos 145 e 147, para assim coincidir com a respiração dos contraltos:

Ex. 65: c. 143-148 – violino II

Assim como o coro tem anotado, é necessário que o *p* dos sopros, anotado no primeiro tempo do compasso 165, seja iniciado na última nota do compasso anterior.

4.3.2.5. Quinto Movimento

Tal qual o movimento anterior, o quinto movimento apresenta pouco a ser comentado.

Durante todo o movimento, os violoncelos e contrabaixos precisam estar sempre atentos em relação à dinâmica empregada. O problema pode existir, pois violinos e violas tocam com surdina, enquanto violoncelos e contrabaixos não. Além disso, em alguns momentos (como por exemplo na seção **B** e no final, a partir do compasso 72), violinos e violas (e em alguns casos as violas ainda estão divididas) executam linhas completamente independentes com a mesma dinâmica anotada para violoncelos e contrabaixos que, além de tocarem sem surdina, realizam um dobramento da linha do baixo.

Há um curto solo de violoncelo nos compassos 49-51. Embora não tenha nenhuma dinâmica anotada, o solo deve ser realizado em *mp* para se equilibrar com o solo simultâneo do primeiro oboé.

Nos compassos 62-64 há um importante solo de primeira trompa, dobrando os tenores, que também não tem indicação de dinâmica. Para dar o devido apoio aos tenores, o referido solo deve ser executado *mp*.

4.3.2.6. Sexto Movimento

Com o sexto movimento, voltamos à grande formação orquestral, com ausência apenas da harpa.

Do início do movimento até o compasso 67, a partir do qual começa a preparação para a seção C, o movimento transcorre dentro do *p* e do *pp*, com exceção do compasso 16, onde há um *f* nas madeiras e um *mf* nas cordas, e da conclusão no compasso 67 em *f*. Portanto, toda indicação de *crescendo* e *decrescendo* é realizada com muita sutileza para não ultrapassar esse tênue limite.

Toda a seção C representa o ponto culminante de sonoridade, força e tensão de todo o *Requiem*.

Nesta seção há vários acordes orquestrais em *staccato* entrecortando as frases em *legato*. Para termos um bom resultado sonoro e clareza na distinção dos *staccati*, todos eles precisam ser muito curtos. Acentos devem ser executados em todos esses acordes orquestrais, com mais ênfase nos compassos 87, 93, 96, 133, 139 e 142. A execução dos arcos por todas as cordas nos três acordes dos citados compassos é sempre para baixo. Nos compassos 99-103 e 145-149, a articulação mais aconselhável para as cordas é o *martelé*, com a retomada do arco para baixo apenas no segundo tempo dos compassos 99 e 145.²²

Nos compassos 201-204 as cordas devem executar os três acordes com arco para baixo e iniciar o seguinte também retomando o arco. Os ataques dos sopros para esse mesmo trecho precisam ser muito bem articulados, sugerindo-

²² Com esse direcionamento de arco, os primeiros violinos precisam executar as duas notas do compasso 147 para cima.

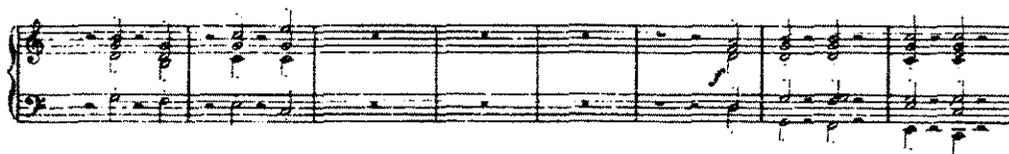
se, ainda, uma pequena separação entre cada um dos compassos.

O acompanhamento das cordas na seção D, sempre que apresentar uma seqüência de semínimas em *staccato*, a articulação usada é o *martelé*.

Os contrabaixos iniciam um trecho em *pizzicato* no último tempo do compasso 234. Embora falte a indicação de quando retornar ao arco, este se inicia novamente no compasso 243.

A partir do compasso 250, e em diversos momentos até o final do movimento, a orquestra acompanha o coro com acordes em *staccato*, mesclados com acordes sem o *staccato*. Estes *staccati* são realizados normalmente, não muito curtos, como o proposto para a seção C. Nestes pontos, as cordas também devem executá-los sempre para baixo, quando em *f*, e como vem o arco, quando em *p* (c.266-270).

Ao analisarmos os compassos 339-340 e 345-346 com os respectivos anacruses, notamos que o coro e os instrumentos que o dobram tocam acordes em *non legato*, enquanto o restante da orquestra os intercalam com acordes em *staccato*. No entanto, o órgão, que nos compassos 330-340 toca em *staccato* com o restante da orquestra, nos compassos 345-346 articula os acordes da mesma forma, porém apoiando o coro.



Ex. 66: c.339-346 – órgão

Como os acordes são os mesmos, com pequena mudança de posição de notas e distribuição orquestral, conclui-se que possivelmente houve um erro na escrita da parte do órgão. Os acordes que deveriam ser escritos nos segundos e quartos tempos dos compassos 345-346, como assim o fora nos compassos 339-340, erroneamente estão escritos nos primeiros e terceiros tempos dos mesmos. Sugere-se que se reescreva os compassos 345-346 da parte do órgão com os mesmos acordes, agora ocupando os tempos 2 e 4:



Ex. 67: c. 344-346 – órgão

4.3.2.7. Sétimo Movimento

Pouco temos a comentar sobre este movimento. Algumas das anotações encontram-se na Coda. No entanto, como esta é concluída da mesma forma que a Coda do primeiro movimento, os tais observações foram escritas em 4.3.2.1. Primeiro Movimento.

Nos quatro primeiros compassos as trompas 1 e 2 sustentam um pedal em oitava sobre a nota dó. Em seguida, no quinto compasso, ambas realizam um grande salto ascendente que pode comprometer uma boa realização. A primeira trompa dá um salto de uma 10^a maior e a segunda de duas oitavas. Uma possível solução para minimizar o problema seria a realização dos quatro primeiros compassos pelas trompas 3

e 4, com as trompas 1 e 2 entrando somente do compasso 5. O mesmo problema ocorre na reexposição, a partir do compasso 102, porém não há uma nota pedal.

Durante quase toda a seção **B** as cordas realizam um acompanhamento sobre notas repetidas. A indicação inicial é de *p*. Tanto o coro quanto as madeiras também possuem a mesma indicação. Sugere-se que o acompanhamento seja feito em *pp*. Para tanto, é importante observar a manutenção da ligação compasso a compasso, como está escrito.

Entre os compassos 87 e 91 o compositor indica um *crescendo*, seguido de um *decrescendo*, partido do *pp*. O aumento de intensidade sonora deve ser bastante sutil, chegando apenas ao *p* para retornar, posteriormente, ao *pp*.

4.3.3. Planejamento dos Ensaios

Todo repertório programado para um determinado concerto exige um certo planejamento com relação aos ensaios necessários para uma boa execução. Uma obra como *Um Requiem Alemão* apresenta um número de variáveis maior que o normal, pois, além da sua longa duração, foi escrita para coro, dois solistas e um conjunto orquestral diferente a cada movimento.

Coro e orquestra necessitam de ensaios em conjunto apenas quando ambos estiverem totalmente prontos, ou seja, nos ensaios gerais.²³

²³ Aspectos dos ensaios gerais estão discutidos mais a frente no tópico 4.5.1. Ensaio Geral.

Como o coro está presente em todos o movimentos e canta praticamente o tempo todo, os solistas não têm nenhum movimento em que cantam sozinhos com a orquestra ou mesmo nenhuma grande seção dentro de um movimento onde o coro não esteja presente. Neste caso, não há razão para que os solistas façam ensaios com a orquestra sem a presença do coro, pois há a necessidade do solista se entrosar tanto com a orquestra quanto com o coro. E isto será feito durante os ensaios gerais.

Agora, portanto, podemos pensar no planejamento dos ensaios exclusivos da orquestra.

Em termos de dificuldade, essa obra pode ser classificada como nível médio, tendo em vista uma orquestra profissional.

Se estabelecermos como padrão um ensaio com duração de 3 horas, com intervalo de 20 minutos, serão necessários aproximadamente 5 ensaios para a preparação apenas da orquestra.

Como já foi dito acima, cada um dos movimentos foi composto para uma formação orquestral diferente.²⁴ Podemos dividir os movimentos em quatro categorias segundo o tamanho da orquestra utilizada.

- Orquestra clássica – movimentos IV e V;
- Orquestra média – movimento VII;
- Orquestra grande – movimentos II, III e VI;
- Orquestra sem violinos – movimento I.

²⁴ Para maiores detalhes da formação orquestral de cada movimento, consultar o Apêndice 3 – Formação Orquestral.

Segundo essa distribuição e com a ajuda do quadro apresentado no “Apêndice 3 – Formação Orquestral”, podemos direcionar o planejamento para os ensaios.

Para que se possa aproveitar ao máximo a disponibilidade da orquestra toda, devemos planejar os ensaios de forma que não aconteça de um músico tocar os primeiros 45 minutos de ensaio e depois só voltar a tocar na sua última meia hora, ficando um longo período ocioso.

O primeiro movimento, por exemplo, que não possui a seção de violinos, deve ser sempre o último a ser ensaiado.

Portanto, os primeiros movimentos a serem ensaiados são o II, o VI e o III, nessa ordem de preferência.

Além do mais, é necessário que se pense em ensaiar os movimentos de maior dificuldade mais perto do início do ensaio. Coincidentemente, nessa obra os que apresentam maior dificuldade são os que pedem uma orquestra maior.

Uma boa combinação seria programar para um dos ensaios primeiramente o terceiro movimento seguido do quarto e do quinto. Neste dia não há necessidade do flautim e nem da harpa, liberando contrafagote, duas trompas, trompetes, trombones e tuba após o terceiro movimento e o órgão após o quarto.

Por outro lado, um ensaio que comece com o segundo movimento e depois se ensaie o sexto, aproveita-se praticamente a orquestra toda durante todo o ensaio, com exceção da harpa que não toca no sexto movimento.

Outra boa combinação é ocupar o ensaio com o sétimo movimento seguido do primeiro, pois ambos não utilizam flautim, duas trompas, trompetes, tuba e tímpano, ao passo que a harpa está presente em ambos.

Obviamente existem diversas outras combinações a serem feitas. Estamos imaginando aqui uma situação ideal de funcionamento da estrutura.

De qualquer forma, a idéia aqui compartilhada é a da otimização dos ensaios. Eventualmente o regente pode necessitar de ensaios extras, com algumas combinações que possam não ser as ideais, mas que se tornam inevitáveis em determinadas situações.

4.4. Regente

Em uma dissertação elaborada com o objetivo de auxiliar o regente a preparar *Um Requiem Alemão* talvez pareça estranho a inclusão de apenas um curto tópico, inserido em um capítulo, sob o título "Regente". No entanto, cada parágrafo deste trabalho merece a atenção por parte do maestro.

Os problemas referentes a solistas, coro e orquestra, já foram abordados nos tópicos a eles referentes. Aqui serão discutidos detalhes inerentes à figura e ao papel do regente. Dentre eles, o de maior importância é o controle do tempo em todos os seus aspectos.

Segue-se uma rápida análise individual de cada movimento. As indicações metronômicas anotadas na frente das indicações de andamento ou, em alguns casos, de número de compasso, são sugestões do autor desta dissertação.

4.4.1. Primeiro Movimento

Ziemlich langsam und mit Ausdruck e $\text{♩}=70$

(Bem lento e com expressão)

Conduzido em quatro marcações por compasso, apresenta apenas uma indicação de andamento, anotada na primeira página do movimento. Muitos regentes, porém, executam os compassos 54-64 e 87-95 em um andamento cerca

de 10 a 15% mais rápido que o início, retornando ao *tempo primo* nos compassos 65 e 96. Embora a música cresça em intensidade, não há razão para que isso aconteça, devendo o movimento fluir sempre no mesmo andamento.

Nos compassos 15-16 o coro faz sua entrada cantando *a cappella* com apenas uma semibreve por compasso. Nesses dois compassos não há necessidade de se marcar os quatro tempos de cada compasso. Um melhor resultado musical pode ser conseguido apenas sustentando-se os acordes de cada um dos compassos como se fossem fermatas, porém medidas. No compasso 17 retorna a marcação com a entrada da orquestra. O mesmo procedimento aplica-se aos compassos 100-101 e 104-105.

4.4.2. Segundo Movimento

Langsam, marschmäßig: ¾ ♩=64

(Lento, marcha moderada)

Etwas bewegter: ¾ ♩=104

(Um pouco mais rápido)

Un poco sostenuto: ¾ ♩=58

Allegro non troppo: c ♩=116

Do início do movimento ao compassos 205 a marcação desenha-se sempre em 3 tempos e do compassos 206 ao final em quatro tempos, respeitando-se, evidentemente, as mudanças de andamento. As seções **A** e **B**, no entanto, são conduzidas de maneiras distintas: a primeira com uma marcação mais incisiva, deixando claro o ritmo de marcha com cada tempo bem marcado, e a seção seguinte, ao contrário, evitando-se dar peso a cada tempo, valorizando assim o canto *legato* e a fluência da música, mesmo na presença de *staccati* nos sopros e *pizzicati* nas cordas entre os compassos 107 e 119.

A ponte que antecede a seção **C** apresenta dois compassos iniciais compostos de forma que trombones, flautas e oboés apenas dobram os acordes do coro. Funcionando como um vocativo, a condução desses dois compassos iniciais deve se preocupar com a execução dos acordes, independentemente da fórmula de compasso, retomando a marcação regular de três tempos no segundo tempo do compasso 200.

É importante que se mantenha a relação de 1 para 2 entre o tempo da Ponte e da seção **C**, pois o tema inicial desta seção está antecipado na transição pelos sopros da orquestra:

Fl. a 2
f marc.
 Ob. a 2
 Fag. *f marc.*
 Hr. (B)
 Trpt. (B) a 2
f marc.

Ex. 68: c.203-205¹ – flautas, oboés,
 fagotes, trompas e trompetes

Die Er. lö. seten des Herrn

Ex. 69: c.206³-208² – baixo

4.4.3. Terceiro Movimento

Andante moderato: $\text{♩} = 60$

c.164 $\text{♩} = 50$

c.173 $\text{♩} = 60$

Como podemos observar acima, há uma sugestão de mudança de andamento entre os compassos 164 e 172. Não existe originalmente nenhuma indicação na partitura para que

essa mudança ocorra. Essa sugestão baseia-se na idéia musical que levou o compositor a estabelecer a presente estrutura. Assim, como no segundo movimento, a Ponte que compreende os compassos 164-172 funciona como uma preparação para a seção final. Como esta foi composta sob a forma de uma fuga pedal sobre a nota ré, a preparação apresenta uma longa dominante: lá. A diminuição do andamento visa valorizar essa preparação, pois o tempo inicial é o mesmo da seção D.

A marcação em dois tempos inicia o movimento e prolonga-se até o compasso 104. A partir do compasso 105 é iniciada uma marcação em 3 que permanece até o compasso 172. No compasso 172 Brahms indica novamente um compasso em dois tempos, porém a unidade de tempo, que no início do movimento era a mínima, passa a ser agora a semibreve, dobrando a duração de cada compasso. Portanto, a seção final deve ser conduzida em quatro tempos, continuando a marcar as mínimas.

Embora não haja nenhuma indicação, é necessário que se faça um grande *ritenuto* no penúltimo compasso desse movimento, para que, juntamente com o *crescendo* anotado, seja melhor expressa a provável idéia do compositor.

4.4.4. Quarto Movimento

Mäßig bewegt: ¾ ♩=100

(movimento moderado)

Antes de ser iniciado o quarto movimento, é importante que o regente faça uma pausa maior, pois, psicologicamente, a música atingiu, com a conclusão do terceiro movimento, o seu clímax. Os próximos dois movimentos (IV e V) apresentam uma nova atmosfera dentro da obra, pois foram concebidos para orquestras menores e construídos sob formas menos complexas que os movimentos anteriores.

Do ponto de vista da condução, o quarto movimento não apresenta variações de andamento, sendo regido em três tempos do início ao fim.

4.4.5. Quinto Movimento

Langsam: e ♩=52

(lento)

Também concebido para ser executado no mesmo andamento do começo ao fim, em marcação quaternária, alguns regentes conduzem a seção **B** cerca de 15% mais rápida que as seções **A**, como acontece no primeiro movimento.

Outra alteração encontrada em diversas execuções é a condução mais lenta dos três primeiros compassos, incluindo alguns casos onde o regente prefira conduzi-los em oito tempos, retornando a quatro no quarto compasso.

4.4.6. Sexto Movimento

Andante: c ♩=88

Vivace: $\frac{3}{4}$ ♩=136

Allegro: ♩=104

O sexto movimento apresenta uma escrita que exige do regente um rico repertório de gestos para uma boa execução das nuances.

Os dois primeiros compassos não devem ser marcados regularmente, mas conduzidos como se fossem duas fermatas com duração exata de quatro tempos cada uma. A partir do terceiro compasso inicia-se, portanto, a marcação em quatro tempos regulares, assim permanecendo até o compasso 81.

Há um *accelerando* entre os compassos 68 e 81 que deve ser muito bem calculado para levar gradativamente o andamento de 88 para 136 pulsações por minuto. A inter-relação entre as duas pulsações em questão foi obtida através da seguinte proporção: cada duas semínimas da primeira pulsação equivalem aproximadamente a três da segunda.

Do compasso 82 ao 207 a marcação permanece em 3 pulsos por compasso. Os pares de compassos 178-179 e 184-185 não possuem movimentação de notas, são apenas prolongamento do mesmo acorde ligado. Para tanto, devem ser executados como se houvesse uma grande fermata englo-

bando os dois compassos. Retoma-se a marcação nos compassos 180 e 186, respectivamente.

Os compassos 193, 195 e 200 concluem com uma colcheia no primeiro tempo a frase dos seus respectivos precedentes e completam-se apenas com pausas. A condução deve ser feita marcando-se apenas o primeiro tempo, quando então o regente deve permanecer imóvel até o momento de atacar o primeiro tempo dos compassos que os seguem.

Por fim, 201-203 podem ser executados como três fermatas com duração de três tempos cada uma. Neste caso, há ainda a possibilidade de segurar uma fração de tempo a mais cada um dos acordes para melhor enfatizá-los.

Da mesma forma que a seção final do terceiro movimento, a seção final do sexto indica um compasso de dois tempos, porém a unidade de tempo é a semibreve. A marcação então é feita em quatro tempos por compasso, assim permanecendo até o fim do movimento.

Os compassos 289 e 315 também são executado como fermatas, retomando-se a marcação a partir do segundo tempo do compasso seguinte²⁵.

No penúltimo compasso deste movimento também não há indicação de *ritenuto*, que deve ser realizado de forma menos intensa que no terceiro movimento.

²⁵ No caso do compasso 289, primeiro e segundo fagotes mudam de nota no segundo tempo. Portanto, embora realizada a fermata, o regente deve marcar o segundo tempo para estes.

4.4.7. Sétimo Movimento

Feierlich: $\text{♩}=70$

(Solene)

Assim como o primeiro movimento serve como uma grande introdução ao *Requiem*, o sétimo movimento funciona como um solene *finale*.

Ao final do sexto movimento, não temos um clímax como ao final do terceiro. O clímax do sexto acontece nos últimos compassos da seção **C**, servindo a seção **D** como conclusão do movimento.

No entanto, este não encerra um conjunto de movimentos, como acontece com o terceiro, mas pede uma conclusão, que virá com o sétimo.

Para que essa idéia estrutural seja bem expressa, pode-se adicionar a indicação *attacca* ao final do sexto movimento, ou seja, inicia-se o sétimo de imediato, com um mínimo de pausa possível.

O movimento final é conduzido do início ao fim em quatro tempos, sem variações de andamento. Como a Coda deste movimento é correlata à do primeiro, o andamento de ambas deve ser o mesmo. Consequentemente os movimentos extremos do *Requiem* possuem o mesmo andamento.

4.4.8. Indicações Metronômicas da Primeira Edição

Na primeira edição de *Um Requiem Alemão*, publicada em 1868 encontramos as seguintes indicações metronômicas:

I - Ziemlich langsam und mit Ausdruck c $\text{♩}=80$

II - Langsam, marschmäßig: $\frac{3}{4}$ $\text{♩}=60$

Etwas bewegter: $\frac{3}{4}$ $\text{♩}=80$

Un poco sostenuto: $\frac{3}{4}$ $\text{♩}=56$

Allegro non troppo: c $\text{♩}=108$

III - Andante moderato: c $\text{♩}=52$

IV - Mäßig bewegt: $\frac{3}{4}$ $\text{♩}=92$

V - Langsam: c $\text{♩}=104$

VI - Andante: c $\text{♩}=92$

Vivace: $\frac{3}{4}$ $\text{♩}=112$

Allegro: $\text{♩}=100$

VII - Feierlich: $\text{♩}=80$

Dessas indicações, somente a do quinto movimento foi redigida por Brahms em carta enviada ao seu editor, datada de 1º de outubro de 1868²⁶. Nesta carta ele também corrigiu a indicação do *Allegro non troppo* do segundo movimento para 108. As outras indicações não foram escritas com sua caligrafia. Porém, em 1894, em carta datada de 14 de fevereiro, Brahms disse:

“...não são minhas, mas de Reinthaler.”²⁷

Referindo-se às indicações metronômicas feitas pelas mãos de Carl Reinthaler, que preparou o coro para a estréia do *Requiem* em Bremen.

É certo que todas as indicações metronômicas foram aprovadas pelo compositor. No entanto, Brahms fez subsequentes mudanças, tanto abordando pequenas margens numéricas (como no *Allegro non troppo* do segundo movimento que foi mudado de 104 para 116 e, finalmente, para 108 semínimas por minuto), como consideráveis mudanças (no quinto movimento, após indicar 104 colcheias por minuto, sugeriu que fosse mudado para 72).

Há registros de depoimentos de tempos usados por Brahms em concertos que regeu o *Requiem*, que os seus tempos variavam muito de concerto para concerto, principalmente quando se tratava de locais que possuíam ou não um órgão disponível para ser utilizado.

²⁶ BRAHMS, Johannes *Briefwechsel*. Berlin: Wilhelm Altmann, 1920. vol.xiv, p.164.

²⁷ *Ibid.*, p.412-3.

Em 1880, ao ser perguntado se as indicações metronômicas do seu *Requiem* deveriam ser obedecidas estritamente, Brahms respondeu:

“Eu penso que aqui, assim como em todas as outras músicas, o metrônomo não tem valor... Pelo menos onde minha experiência musical alcança, todos, mais cedo ou mais tarde, adquirem suas próprias marcas metronômicas”²⁸.

E posteriormente ainda declararia:

“Eu nunca acreditei que meu sangue e um instrumento mecânico caminhassem juntos”²⁹.

Podemos assim concluir que as indicações metronômicas expressas por Brahms podem nos dar uma idéia a respeito dos tempos a serem empregado na execução musical de sua obra, mas não necessariamente representar uma marcação estrita a ser seguida.

²⁸ HENSCHER, George. *Personal recollections of Johannes Brahms*. Boston, 1907, p.78.

²⁹ HENSCHER, George. *Musings and Memories of a Musician*. London, 1918, p.313-4.

4.5. Performance

4.5.1. Ensaio Geral

Após termos discutido nos tópicos anteriores deste capítulo separadamente questões a respeito da preparação dos solistas, do coro e da orquestra, trataremos aqui de unilos.

A condição *sine qua non* para a realização de qualquer tipo de ensaio que vise unir solistas ou coro com orquestra, é que todos tenham resolvido nos seus respectivos ensaios individuais quaisquer problemas inerentes ao próprio grupo.

Para que a execução seja fruto de uma única concepção musical, o regente deve estar envolvido diretamente com a preparação dos solistas, do coro e da orquestra. Quanto mais próxima for sua relação com eles, menor será o trabalho necessário e o tempo gasto em ensaios gerais.

Em algumas ocasiões o próprio regente faz ensaios com os solistas, acompanhados pelo piano, ensaia o coro e prepara a orquestra. Porém, em outros momentos, o regente apenas troca idéias com os solistas a respeito de sua concepção musical e instrui o preparador coral em que linha deve ser dirigido o seu trabalho. Neste caso haverá uma maior necessidade de ensaios gerais, pois, embora sob sua orientação, solistas e coro foram preparados sem a sua presença.

O ensaio geral tem por objetivos:

- equilibrar a sonoridade entre solistas, coro e orquestra;
- unificar eventuais disparidades em relação a andamentos, ataques, cortes e articulações;
- ajustar o som do conjunto todo com a acústica da sala de concerto;³⁰
- definir a disposição espacial de cada um;
- ensaiar entrada e saída, sentar e levantar, o abrir e o fechar das partituras, e os agradecimentos;

Definir o número de ensaios gerais necessários depende de diversos fatores. O mais importante dentre eles, como fora acima citado, é a perfeita condição de cada executante para que ele se realize.

O fato de que tanto os solistas quanto o coro tenham seu primeiro contato com a orquestra no ensaio geral, já é motivo para que seja planejado mais de um. Outro fator a ser considerado é que *Um Requiem Alemão* tem a duração aproximada de 70 minutos e, portanto, sua simples leitura já ocuparia quase a metade de um ensaio padrão de três horas com vinte minutos de intervalo.

Aconselha-se planejar 2 ensaios gerais: um com 4 horas e o outro com 3 horas de duração.

O primeiro ensaio, com duração de 4 horas, seria utilizado para acertar a maioria dos problemas técnicos, sem a necessidade de se seguir a ordem normal dos movimentos.

³⁰ Mencionou-se "sala de concerto" de forma genérica, podendo esta compreender tanto uma sala de concerto, propriamente dita, como também teatros, casas de ópera, catedrais, etc.

Para um melhor aproveitamento da disponibilidade da orquestra e dos solistas, já que o coro canta durante toda a obra, sugere-se a seguinte ordem de trabalho: II, VI, III, V, IV, VII e I.

Com essa ordem, inicia-se o ensaio com a orquestra toda e libera-se os músicos aos poucos. A escolha do II como movimento inicial, deve-se ao fato de que, além de estar presente toda a orquestra, é um movimento que não tem solista e o coro pode se sentir mais à vontade para fazer os devidos ajustes. Logo em seguida aproveita-se a presença do barítono para os dois movimentos que canta como solista. Após o ensaio do VI movimento o flautim estará dispensado. Ao se terminar o terceiro, também não haverá mais a necessidade das trompas III e IV, dos dois trompetes e da tuba, além do barítono solista. Como esses são os mais longos movimentos far-se-á um intervalo antes de ser trabalhado o V movimento.

O soprano solista só precisará comparecer à segunda metade do ensaio que será iniciada com o V movimento. Em seguida retornará também o órgão para o IV movimento e logo após a harpa e o contrafagote para o VII. Após ele a orquestra se reduzirá com a saída das clarinetas, do contrafagote e da seção de violinos para ser trabalhado o I movimento.

De forma bastante diferente realizar-se-á o segundo ensaio geral, previsto para durar 3 horas. No entanto, esta previsão pode ser revista durante o seu processo.

Para a primeira metade, sugere-se resolver possíveis pendências do encontro anterior e outros detalhes como aqueles acima por últimos citados na lista de objetivos. Essa primeira parte é a que vai definir a sua duração. Caso não

haja um grande número de detalhes a serem trabalhados, pode-se reduzir o tempo de ensaio.

Após o intervalo, o regente o dedicaria à simulação do concerto, ou seja, à medida do possível deve-se fazer a execução da obra, com os movimentos na ordem em que foram compostos. As observações pertinentes podem ser ditas preferencialmente após o término de cada movimento.

O objetivo dessa simulação é deixar os executantes com a noção geral da obra como um todo, para que entrem no momento do concerto com o espírito preparado para o que vai acontecer.

4.6. Execução

Ao se programar *Um Requiem Alemão* deve-se pensar cuidadosamente a respeito do concerto. A sua duração – cerca de 70 minutos – permite uma programação onde o *Requiem* conste como obra única. Certamente assim o seria caso o local de execução fosse uma catedral.

Em teatros e salas de concertos pode o *Requiem* ser precedido de outra obra de curta duração, com no máximo 20 minutos. Recomenda-se evitar a programação de outra obra que envolva o coro para não haver fadiga vocal, já que este será muito exigido na peça principal. Pensando-se em uma obra do próprio compositor, talvez as “Variações sobre um tema de Haydn” seja uma das melhores opções.

Caso o programa tenha outra peça, além do *Requiem*, inclusa no concerto, é importante que se faça um intervalo de alguns minutos entre ambas, sem que a orquestra saia do

palco, para que o coro não entre logo em seguida da saída do regente.

A apresentação do *Requiem* deve acontecer sem interrupções além da pausa necessária entre um movimento e outro. Com isso, o coro ficará em pé durante o tempo todo da execução, o que torna a peça bastante desgastante para os cantores.

Tendo em vista esse problema, muitos regentes pedem para que o coro cante sentado durante o quinto movimento. Outros fazem uma pausa maior entre o terceiro e o quarto movimentos, período no qual o coro permanece sentado. Particularmente este autor discorda de ambas as soluções. No primeiro caso, além de uma certa deselegância estética-visual em razão do coro estar sentado enquanto canta juntamente com o soprano que se apresenta em pé, a sua projeção e colocação sonora fica alterada, para não dizer prejudicada, embora cantando sempre em *p*. No segundo, há um problema de ordem musical. Apesar do *Requiem* ter sido composto em sete movimentos com estruturas próprias e independentes, ocorrendo um intervalo maior entre o terceiro e quarto movimentos, há uma quebra da estrutura emocional da obra como um todo. A solução seria o coro fazer uma boa preparação física e psicológica destinada a tal tarefa.

Os solistas entram no início, permanecendo no palco durante toda a execução pois, embora cantem pouco, principalmente o soprano, não haverá intervalo durante a execução. Ambos ficam em suas respectivas cadeiras, levantando-se somente para o movimento em que cantam. Nos dois movimentos em que o barítono canta, as seções finais destes são

executadas somente pelo coro, devendo o solista sentar-se após sua participação.³¹

³¹ Sugestão para os momentos exatos do barítono sentar. No terceiro movimento compasso 147 e no sexto movimento, compasso 126.

CONCLUSÃO

Executar uma obra musical requer uma dedicação muito grande do intérprete. Este, além de dominar toda a técnica por ela exigida, precisa assumi-la integralmente pois, embora não a tenha escrito, neste momento é o seu (re)criador.

Um Requiem Alemão op. 45 de Brahms é uma grande e complexa obra do repertório coral-sinfônico. A sua compreensão demanda um longo processo de aprendizado, envolvendo diferentes aspectos a serem absorvidos em perspectiva e profundidade. Dentre eles ressalto a importância do amplo estudo da obra sinfônica e vocal do compositor, bem como sua formação e suas convicções pessoais e religiosas.

O presente trabalho buscou sugerir um processo através do qual o regente possa se orientar para o preparo da obra.

APÊNDICE I: Tradução do Texto

UM REQUIEM ALEMÃO

I

Bem-aventurados são aqueles que carregam a dor, pois eles serão consolados. (Mt 5:4)

Aqueles que com lágrimas semeiam, com alegria colherão.

Eles ali caminham e choram e levam preciosas sementes, e voltam com alegria e trazem seus feixes. (Sl 126:5,6)

II

Pois toda carne é como erva e toda glória do homem como a flor da erva. A erva secou e a flor caiu. (1Pd 1:24)

Pois sede agora pacientes, queridos irmãos, até a vinda do Senhor. Vede, um lavrador espera o precioso fruto da terra e é paciente até receber a chuva matutina e a chuva vespertina. (Tg 5:7)

Mas a palavra do senhor permanece na eternidade. (1Pd 1:25)

Os redimidos pelo Senhor voltarão, e chegarão a Sião com júbilo; alegria eterna estará sobre suas cabeças; alegria e gozo os acompanharão e dor e gemido terão que desaparecer. (Is 35:10)

III

Senhor, ensina-me que terei um fim, e minha vida uma medida, e eu preciso disso.

Vede, meus dias são da largura de uma mão diante de ti e minha vida é como nada diante de ti.

Ah, todo homem que vive seguro de si é absolutamente nada. Caminham, assim, como uma sombra, e em vão se tornam inquietos; eles amontoam mas não sabem quem vai recolher. Agora, Senhor, em quem devo me consolar? Eu tenho esperanças em ti. (Sl 39:5-8)

As almas dos justos estão na mão de Deus e nenhum tormento as atingirá. (Sb 3:1)

IV

Quão amáveis são tuas moradas, Senhor dos exércitos. Minha alma anseia e desfalece pelos átrios do Senhor; meu corpo e alma alegram-se no Deus vivo. Felizes aqueles que habitam sua morada, eles te louvam para sempre. (Sl 84:2-3,5)

V

Vós agora tendes tristeza; mas eu vos verei novamente e vosso coração deve se alegrar e vossa alegria ninguém deverá tirar. (Jo 16:22)

Vede-me: eu tive um pequeno tempo de esforço e trabalho e encontrei muito conforto. (Eccl 51:27)

Eu quero vos consolar como sua mãe vos consola. (Is 66:13)

VI

Pois nós não temos aqui nenhum lar permanente, mas o futuro nós procuramos. (Hb 13:14)

Vede, eu vos contarei um segredo: Nem todos nós morreremos, mas todos seremos transformados; e isso de repente, num piscar de olhos, à hora da última trombeta. Pois a trombeta soará e os mortos se levantarão incorruptíveis e nós seremos transformados. Então se cumprirá a palavra que está escrita: a morte foi tragada pela vitória. Morte, onde está o seu aguilhão? Inferno, onde está sua vitória? (1Co 15:51-52,54-55)

Senhor, tu és digno de glória, honra e poder, pois criaste todas as coisas, e por tua vontade possuem a essência e foram criadas. (Ap 4:11)

VII

Bem-aventurados são os mortos, os que de agora em diante morrem no senhor. Sim, diz o Espírito, que descansem de seu trabalho, pois suas obras os acompanharão. (Ap 14:13)

APÊNDICE II : Sugestões de Respiração

Cada linha do texto corresponde a uma frase que deve ser cantada integralmente sem que se respire no meio. Quando ocorrerem casos onde o texto é interrompido e repetido, essas interrupções são separadas por vírgulas. Nestas vírgulas, deverão também serem feitas respirações.

Há algumas exceções que são discutidas no capítulo 4, parte 4.2. Coro.

Ein deutsches Requiem

I

*Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.
Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.
Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen,
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Gerben.*

II

*Denn alles Fleisch es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.
So seid nun geduldig, lieben Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstlich Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.
Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.
Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen,
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.*

III

*Herr,
lehre doch mich,
daß ein Ende mit mir haben muß,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muß.
Siehe,
meine Tage sind einer Hand vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.*

*Ach wie gar nichts
sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen,
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht
wer es kriegen wird.
Nun Herr,
wess soll ich mich trösten?
Ich hofe auf dich.
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand
und keine Qual rühret sie an.*

IV

*Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele velanget und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar.*

V

*Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wieder sehen,*

*und eure Herz soll sich freuen,
und eure Freude soll niemand von euch nehmen.
Sehet mich an:
Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.
Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.*

VI

*Denn wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.
Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich,
in einem Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen,
und die Toten werden auferstehen unverweslich,
und wir werden verwandelt werden.
Dann wird erfüllet werden das Wort,
das geschrieben steht:
Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
Tod,
wo ist dein Stachel?
Hölle,
wo ist dein Sieg?
Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft,*

*denn du hast alle Dinge erschaffen,
und durch deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen.*

VII

*Selig sind die Toten,
die in dem Herren sterben,
von nun an.
Ja der Geist spricht,
daß sie ruhen von ihren Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.*

APÊNDICE III: Formação Orquestral

O objetivo deste apêndice é deixar à disposição do leitor um gráfico de consulta rápida onde ele possa tirar suas dúvidas a respeito da formação orquestral de cada movimento da forma mais prática possível.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Flautim	0	1	0	0	0	1	0
Flauta	2	2	2	2	2	2	2
Oboé	2	2	2	2	2	2	2
Clarinetas	0	2Bb	2A	2Bb	2Bb	2A	2Bb
Fagote	2	2	2	2	2	2	2
Contrafagote*	0	1	1	0	0	1	1
Trompa	2F	2Bb, 2C	2D, 2Bb	2Eb	2D	2C, 2E	2E
Trompete	0	2 Bb	2D	0	0	2C	0
Trombone	3	3	3	0	0	3	3
Tuba	0	1	1	0	0	1	0
Tímpano	0	F, Bb, Eb	D, A	0	0	C, G, D	0
Harpa	1	1	0	0	0	0	1
Violino I	0	1	1	1	1	1	1
Violino II	0	1	1	1	1	1	1
Viola	2**	1	1	1	1	1	1
Violoncelo	3**	1	1	1	1	1	1
Contrabaixo	1	1	1	1	1	1	1
Órgão*	1	1	1	1	0	1	1
Coro	SCTB	SCTB	SCTB	SCTB	SCTB	SCTB	SCTB
Solista	0	0	B	0	S	B	0

* As partes de contrafagote e de órgão estão indicadas *ad libitum* na partitura.

** Refere-se a partes independentes.

A respeito da indicação *ad libitum* nas partes de contrafagote e órgão, não há clareza na partitura.

Historicamente, a primeira vez que foi executado o *Requiem* com a parte de órgão se deu na estréia da obra em

Bremen, em 10 de abril de 1868, portanto a execução dos três primeiros movimentos da obra em Viena, em 1 de dezembro do ano anterior não havia órgão.

Na partitura impressa em 9 de novembro de 1868 lia-se que a obra era para “solistas, coro e orquestra (órgão ad libitum)”. E a subsequente publicação das partes incluía uma parte para órgão preparada pelo próprio Brahms, porém nenhuma parte para contrafagote.

Por ocasião da execução do *Requiem* em Karlsruhe, Brahms escreveu a um amigo, o regente Hermann Levi:

“Você talvez tenha um contrafagote em Karlsruhe. E como não tem, evidentemente, um órgão na sala de concerto, você poderia se incumbir de escrever uma parte para o referido instrumento? São os números 2, 3 e 6”¹.

As execuções em Karlsruhe, tanto a conduzida por Levi quanto a repetida por Brahms, incluíram o contrafagote.

Em sua própria cópia impressa da partitura, Brahms anotou em azul as entradas e as pausas para o contrafagote.

Eusebius Mandyczewski preparou em 1926 uma edição do *Requiem* para a Edição Completa Breitkopf, incorporando ambas as partes com indicação *ad libitum*.

Brahms não deixou claro se as execuções deveriam incluir ambas as partes ou apenas uma delas, porém, apuran-

¹ PASCALL, Robert. The Organ and Contrafagotto in Brahms's German Requiem; letter to the editor. *The Musical Times*, 133 (January 1992), p.7.

do-se os fatos, podemos levantar a tese de que a preferência do compositor tenha sido, inicialmente, pela utilização de um órgão, caso não fosse possível, utilizar-se-ia um contrafagote. Mas não podemos deixar de registrar que a parte escrita para contrafagote não corresponde exatamente à parte do órgão, tanto pela ausência do contrafagote em muitos momentos em que há uma escrita para o órgão, quanto pelas diversas vezes em que o contrafagote executa uma linha que não fora escrita para o órgão, tornando-os independentes.

Como conclusão, sugiro a presença de ambos os instrumentos, quando possível, pois o compositor lhes dera vida própria, porém, no caso da impossibilidade, ao menos um deles deve estar presente.

BIBLIOGRAFIA

- ABERCROMBIE, E. Wayne. *A Conductor's Analysis of Johannes Brahms's "Ein Deutsches Requiem", opus 45*. Bloomington, 1974. 206p. Tese (Doutorado em Música) - School of Music, Indiana University.
- BACH, Hans Elmar. *Johannes Brahms: Ein Deutsches Requiem*. In: HELMS, Sigmund, SCHNEIDER, Reinhard (Org.). *Grosse Chorwerke: Werkanalyse in Beispielen*. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. p.98-124.
- BELLAMY, Sister Kathrine Elizabeth. *Motivic Development in Two Larger Choral Works of Johannes Brahms*. Wisconsin: 1973. 181p. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade de Wisconsin.
- BIBEL, Die: nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985. 1294p.
- BLUM, Klaus. *Hundert Jahre Ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms*. Tutzing: Hans Schneider, 1971. 158p.
- BRAHMS, Johannes *Briefwechsel*. Berlin: Deutsch Brahms-Gesellschaft. KALBECK, Max, ALTMANN, Wilhelm, BARTH, Richard, MOSER, Andreas, SCHIMIDT, Leopold, RÖNTGEN, Julius, WOLFF, Ernst, KREBS, Carl. 1908-22.16v.
- BRAHMS, Johannes. *Ein deutsches Requiem* [vocal score]. New York: Belwin Mills Publishing corp. s.d. 95p.
- BRAHMS, Johannes. *Ein deutsches Requiem nach der heiligen Schrift* (ms.) Viena: Gesellschaft der Musikfreude in Wien. 300p.

- BRAHMS, Johannes. *Ein deutsches Requiem nach der heiligen Schrift*. Com Vorwort de OCHS, Siegfried e Foreword de BRUNO, Anthony. London: Edition Eulenburg 969 [ca. 1900]. 261p.
- BRAHMS, Johannes. *Ein deutsches Requiem nach der heiligen Schrift*. MANDYCZEWSKI, E., GÁL, H. (Ed.). *Brahms, Sämtliche Werke*: Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreude in Wien. 27v. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926-8 v.27; reimpresso com tradução para o inglês do comentário editorial e texto (New York: Dover Publications, 1987. 192p.).
- DECKER, Harold A. HERFORD, Julius. *Choral Conducting: A Symposium*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.: 1973. p.214-224.
- DEL MAR, Norman. *Conducting Brahms*. New York: Oxford University Press, 1993. 226p.
- GEIRINGER, Karl. *Johannes Brahms: His Life and Work*. 3.ed. revisada e ampliada. London: Allen & Unwin, 1982. 397p.
- KROSS, Siegfried. *Die Chorwerk von Johannes Brahms*. Berlin-Halensee, 1958; 2.ed. Tutzing, 1963: s.n.
- LITZMANN, Berthold, ed., Clara Schumann-Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-96*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 2v.
- MACDONALD, Malcom. *Brahms*. London: J. M. & Sons Ltd., 1990 (trad. port. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama *Brahms*. Rio de Janeiro: Jorgr Zahar Editor, 1993.452p.)
- MUSGRAVE, Michael. *Brahms: A German Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 97p.
- MUSGRAVE, Michael. "Historical Influences on Brahms's Requiem", *Music and Letters*, 53/1, January 1972, p.3-17.

- MUSGRAVE, Michael. *The music of Brahms*. London: Oxford University Press, 1994. 329p.
- PASCALL, Robert. "The Organ and Contrafagotto in Brahms's German Requiem"; letter to the editor. *The Musical Times*, 133, January 1992, p.7.
- PRUETT, James W.. "Requiem Mass". In: THE NEW GROVE dictionary of music and musicians. Washington: Macmillan, 1980. v.15, p.751-5.
- SAINTE Bible, La. Paris: Les Éditions Du Cerf, 1973 (trad. port. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 2366p.)
- SHERMAN, Bernard D.. "Tempos and proportions in Brahms: period evidence", *Early Music*, vol. XXVI/3, August 1997, p.463-477
- SWAFFORD, Jan. *Johannes Brahms: a Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1997. 705p.
- TOLVEY, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis: Vocal Music*. London: Oxford University Press, 1937.
- ULRICH, Holmer. *A Survey of Choral Music*. New York: Harcourt Brace Jvanovich, Inc., p.173-174.
- WIENNANT, Elwyn A.. *Choral Music of the Church*. New York: The Free Press, 1965. p.369-373.