

A MISSA DE REQUIEM

A OBSESSÃO DA MORTE E O DRAMA DO JUÍZO FINAL

Por Jorge Alves Barbosa

O destino último do homem e de toda a criação está associado normalmente à vinda definitiva de Jesus, o que na linguagem teológica se entende por "parusia" ou manifestação final de Jesus como Juiz do mundo, do homem e da História; esta vinda é normalmente definida em termos de "fim dos tempos", "ressurreição final", "Juízo final". Esta imagem de *juízo* ou *juízo*, normalmente veiculada por uma interpretação literal do profeta Joel: "...eu reunirei todas as nações e as farei descer ao vale de Josafat" (Jl 3,1-3), veio a inspirar uma mentalidade de ordem espiritual, litúrgica e artística que haveria de marcar grandes épocas da história, com relevo para o movimento romântico e a sua obsessão pelo drama da morte e do juízo final. É evidente que a perspectiva de juízo não é nova pois podemos vê-la já presente nas representações do Cristo "Pantocrator", uma representação de Cristo que, apesar de patentear um rosto de misericórdia, é interpretada como o terrível juiz que virá pôr às claras o que há de mais recôndito na vida de cada um. Um dramatismo maior ainda é representado nas imagens célebres do "Juízo Final" pintadas por Miguel Ângelo na Capela Sistina, representando um Cristo que vira a cara aos malvados da sua esquerda, num gesto de repulsa que assusta mesmo a sua Mãe, Maria, em atitude de quem nada pode fazer perante a desgraça dos condenados; no mesmo sentido vão os "juízos" de Van Eyck e as representações da morte do pintor Albrecht Dürer. Em contexto similar se podem e devem colocar as figuras literárias de uma certa pregação "apocalíptica" que marcou tempos ainda recentes, não esquecendo que a própria liturgia de sabor tridentino muito contribuiu para vincar tais ideias e uma particular devoção às Almas do Purgatório – em contraste com as questões sobre a mesma matéria colocadas então pelos reformadores ao rejeitarem a doutrina acerca do Purgatório. Por isso, nos salmos do *Ofício de Defuntos* não se cantava "Gloria Patri"... mas "Requiem aeternam"... e o canto do Aleluia era substituído pelo *Tractus "Absolve, Domine..."*. A vida de cada um era perspectivada como um jogo, e muitas vezes um jogo de azar, marcada inevitavelmente pelo medo de ser apanhado em pecado, olhando uma meta de desgraça no caso de prevaricação: "Lembra-te dos novíssimos e não pecarás jamais!" Assim se pregava.

1. A "Missa de Requiem" como forma musical

O tema da morte é muito caro a um certo romantismo, aliado á preferência pelos lugares do horror – "*locus horrendus*" – numa exagerada apropriação do princípio sempre presente do "*tremendum fascinosum*", ou seja a atracção e o fascínio pelo lado mais terrificante das coisas, quase em jeito de atracção pelo abismo. No entanto este tema sempre ocupou os pensadores

e os mestres da espiritualidade, nomeadamente na Idade Média, fazendo ressaltar o seu lado mais aterrador e como perspectiva do juízo, o que agradava particularmente aos românticos. Foi desse ambiente que nasceu a célebre *Sequência “Dies irae”*, composta por Tomás de Celano por volta do séc. XIII, e uma das poucas que haveriam de sobreviver aos cortes efectuados pelo Concílio de Trento nessa produção poética medieval.¹



A melodia do “*Dies irae*”, em canto gregoriano, haveria de marcar não só a *Missa de Defuntos* – designada por *Missa de Requiem* devido às primeiras palavras do Introito “Requiem aeternam dona eis Domine”: “Dai-lhes. Senhor, o descanto eterno” – mas muita música romântica mesmo instrumental, extravasando a dimensão cultual para se tornar paradigma do lado tétrico ou macabro da morte ao dar forma a “danças macabras” e outras manifestações de “fantástico” desde a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz às *Variações sobre um Tema de Paganini* de Sergei Rachmaninoff.

A *Missa de Requiem* representa a expressão litúrgica e espiritual da morte numa perspectiva cristã, marcada por um misto de penitência, de mortificação e até de temor, mas também de esperança e confiança na justiça e no amor divino. No entanto, a sua expressão musical haveria de privilegiar mais a primeira dimensão que a segunda até pelo teor dos textos. A *Missa de Requiem* caracteriza-se pela singularidade de, ao contrário da forma tradicional da Missa que, apenas incluía – a partir de Guillaume de Machaut – o *Ordinário*, englobar todos

¹ A sequência “*Dies irae*” que trata poética e dramaticamente o tema do Juízo Final terá as suas raízes na tradição judaica e bizantina. Efectivamente, faz parte da liturgia do Yom Kippur o hino (“piyyut”) “*Unethaneh toqef*”, um hino judaico contextualizado na liturgia de fim de ano que aborda a temática do juízo final com uma terminologia muito próxima da *sequência* cristã; esse hino poderá ter passado para a liturgia cristã envolvida em várias peripécias que balancem entre a história e a lenda, nomeadamente através de um hino do poeta bizantino de origem judaica Romanus em honra da “parusia” de Cristo. Este mesmo hino terá sido cantado pelo Rabbi Amnon aquando da sua tortura e martírio às mãos do bispo de Mayence a finais do século XI. (Cfr. ERIC WERNER, *The Sacred Brodge*, Ed. Univ Columbia, New York, 1959. p. 252-255).

os elementos da celebração, quer dizer, o *Próprio* e o *Ordinário* (embora não inclua o Glória e o Credo).

Assim, a estrutura da *Missa de Requiem*, apresenta: *Introito*: “*Requiem aeternam*”; *Kyrie*, *Gradual* “*Requiem aeternam*”; *Tractus* “*Absolve, Domine*”; *Sequência* “*Dies irae*”; *Ofertório* “*Domine Jesu Christe*”, *Sanctus e Benedictus*, *Agnus Dei* e *Comunhão* “*Lux aeterna*” podendo ser ainda complementada com o *Responsório* “*Libera me, Domine*” que inclui o versículo “*Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae*” (inspirado em Sof 1, 15-16) cujo texto, tal como a música, haveria de inspirar a composição da Sequência com o mesmo nome de que já falámos.

A mais antiga composição de uma *Missa de Requiem* chegada até nós, para além da versão em canto gregoriano, que é já uma recomposição a partir de elementos provenientes de outras fórmulas, como a *Missa XVIII*, é atribuída ao compositor franco-flamengo do séc. XV, Johannes Ockeghem.² Incompleta na sua estrutura, pois lhe faltam o *Sanctus*, o *Agnus Dei* e a *Comunhão*, é marcada pelo estilo do compositor e por uma grande sobriedade, ao contrário da complexidade polifónica das suas outras obras e sobretudo está despojada ainda daquele dramatismo que haveria de caracterizar as composições posteriores e deste autor.

The image shows a musical score for the 'Requiem aeternam' section. At the top, a Gregorian chant is written on a four-line staff with a square neume system. Below it, three vocal parts are shown: Superius (Soprano), Contratenor (Alto), and Tenor. Each part is written on a five-line staff with a square neume system. The lyrics 'Ae - - - - - ter - - - - -' are written below the notes. The time signature is 2/2.

No séc. XVI, temos duas *Missas “Pro Defunctis”* de Tomás Luís de Victoria, sendo mais conhecida a segunda, a seis vozes, acrescida ainda do *Ofício de Defuntos* também em polifonia. A partir de então, este tema deixará de ocupar os grandes compositores, limitando-se a liturgia de defuntos à utilização do canto gregoriano, passando todo o período barroco até às primeiras experiências do classicismo onde pontifica o *Requiem* de Mozart.

² De facto há referências a uma *Missa de Requiem* mais antiga composta por Guillaume Dufay, mas perdeu-se.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of six staves, each with a different voice part: Cantus I°, Cantus II°, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The music is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "Do - na e - na e - is, do -". The lyrics are distributed across the staves as follows: Cantus I° (Do - na e), Cantus II° (Do - - -), Altus (Do - - - na e -), Tenor I (Do - na e - is), Tenor II (Do - na e - is, do -), and Bassus (1 Do - na e - is, do -).

O *Requiem* de Mozart, pela história ou lenda que envolvem a sua criação, insinua já a perspectiva romântica da morte; tal como acontecera com Victória, a composição do *Requiem* quase se tornou um mau presságio para o compositor pois foi a sua última obra e já a deixou inacabada. Trata-se de uma música marcada por um singular dramatismo, ainda que de uma beleza ímpar e pela tonalidade lúgubre de *Ré menor* que haveria de marcar as suas composições mais dramáticas. De facto, a composição da *Sequência "Dies irae"*, de que o autor apenas deixou alguns esboços, revela os aspectos que haveriam de marcar a perspectiva romântica da morte, mesmo que em Mozart sobressaia mais um ar de esperança, pelo menos em algumas passagens. A convulsão do fim do mundo, veiculada pelo texto em "*Dia de ira aquele dia volve o mundo em cinza fria, diz David e a Sibila*", nota-se no agitado estilo musical da orquestra e do coro, apenas tranquilizado pelo anúncio nada menos dramático de "*As trombetas ressoando, pelas regiões sepulcrais, chamam a todos para diante do trono*". Sendo verdade que a solenidade se alia a um certo furor que recordaria o "Juízo final" pintado por Miguel Ângelo, na Capela Sistina, às palavras "*Rei de terrível majestade, que salvas gratuitamente quem deve ser salvo, salva-me, fonte de piedade*", também é verdade que uma certa calma sobressai de "*Quando o Juiz se sentar, tudo se há-de revelar, nada ficará impune*". O lado porventura mais belo da *Sequência* poderá encontrar-se no contraste entre a raiva e a agitação em "*Confutatis maledictis*", "*Derrotados os malvados e a terríveis chamados lançados*", e a súplica serena em "*Voca me cum Benedictis*" "*chama-me com os bem-aventurados*". Aqui, Mozart suplica: uma prece que vai crescendo, mas num tom cheio de esperança que já parece abrir as portas do céu: "voca... voca me... voca me cum benedictis".³ E poderíamos analisar nesta perspectiva toda a obra. Com esta obra e a sua história um tanto macabra, Mozart lançava as bases de uma cultura musical marcada pela morte que haveria de ditar alguns dos maiores monumentos da música sacra romântica.

³ Porventura também um das cenas mais belas do filme "*Amadeus*" de Milos Formann, com Mozart, no leito de morte, a tentar escrever ou a ditar esta parte quase como oração final...

20

Vl.

Vla.

S.
vo - ca me, cum be - ne - di - ctis, cum be - ne - di - ctis, vo - - - ca me,

A.
vo - ca me, vo - ca me cum be - ne - di - ctis, vo - ca

T.

B.

Vc., B.
ed O.

Depois de Mozart e antes da primeira grande obra romântica que é a *Messe des Morts* de Hector Berlioz, deveremos assinalar o *Requiem* de Luigi Cherubini, e o *Requiem à memória de Camões* do português João Domingos Bomtempo, passando ainda pelo *Requiem* do esloveno Anton Reicha.

2. O *Requiem* em contexto romântico

A *Missa de Requiem* ocupa um lugar muito especial no panorama da música romântica e o *Requiem* de Mozart constitui o ponto de partida para a música romântica baseada no tema da morte, fazendo a ligação entre a música de pendor protestante e a católica. Tal como o resto da produção do compositor de Salzburgo, o seu *Requiem* é, de facto, no contexto da música de igreja do seu tempo, bastante eclesiástico.

Muito para além das peripécias que envolveram a sua composição na relação com a morte do compositor, trata-se de uma música claramente romântica, porque, para lá do equilíbrio que informa toda a obra, há nele algo de confissão pessoal de fé. Pela sua estrutura litúrgica, o *Requiem* vem mesmo ao encontro da mentalidade romântica. Nos países latinos a surge como música de circunstância, quase sempre composto para homenagear alguém mas, por outro lado, mesmo sem o Glória, este género de composição sacra permite exprimir aquela grandiosidade tão ao gosto do romantismo através da *Sequência "Dies irae"*. O homem e o compositor romântico apreciam o tema da morte no seu aspecto "fúnebre", tetrico, macabro, ao ponto de se centrarem particularmente nos pormenores mais insignificantes do texto da missa como a "trombeta ressoando", explorando a seu gosto a dimensão descritiva, nas várias cenas que a Sequência propõe.

2.1 O *Requiem* ou "Grand Messe des Morts" de Hector Berlioz

Berlioz colocou ao serviço do seu *Requiem* uma extraordinária ambição que se exprimir numa série de histórias que conta a respeito da sua composição e execução, na medida em que foi colocado em confronto com o *Requiem* de Cherubini que, ao ser preterido por um jovem, e ainda por cima tão rebelde, terá ficado furioso.

19

18 Andante maestoso. (♩: 72)

Flauti.
Oboi.
Clarineti in C (Ul).
Corni in Es (Mi^b).
Corni in F (Fa).
Corni in G (Sol).
Fagotti.

4 Cornetti in B (Si^b).
4 Tromboni.
2 Tube.
2 Trombe I in F (Fa).
2 Trombe II in Es (Mi^b).
4 Tromboni.
4 Trombe in Es (Mi^b).
4 Tromboni.
4 Trombe in B (Si^b) basso.
4 Tromboni.
4 Tube.

1^o Orchestre au Nord.
Orchestra I im Norden.
Orchestra No I to the North.

2^o Orchestre à l'Est.
Orchestra II im Osten.
Orchestra No II to the East.

3^o Orchestre à l'Ouest.
Orchestra III im Westen.
Orchestra No III to the West.

4^o Orchestre au Sud.
Orchestra IV im Süden.
Orchestra No IV to the South.

Timpani in D (Re) F (Fa).
Timpani in G (Sol) Es (Mi^b).
Timpani in Ges (Sol^b) B (Si^b).
Timpani in H (Si) E (Mi).
Timpani in A (La) Es (Mi^b).
Timpani in As (La^b) C (Ul).
Timpani in G (Sol) Des (Re^b).
Timpani in F (Fa) B (Si^b).

Deux Timbaliers pour une paire.
Zwei Schläger für jedes Paar.
Two drummers for each pair.

Un Timbalier pour une paire.
Ein Schläger für jedes Paar.
One drummer for each pair.

*) Il faut à tous les Timbaliers des têtes en éponge.
Alle Phasen mit Schwammköpfen.
Use sponge-headed drum sticks with all the drums.

*) Gran Cassa in B (Si^b). (Cassa roulante.)
(Winkeltrommel.)
(Tenor-drum.)
avec deux tampons.
mit zwei Schlägern.
with two drum-sticks.

4 Tamtam.
10 Cinelli

frappées avec une baguette ou un tampon.
mit einem Schlägel oder einem Klüppel geschlagen.
Struck with a drumstick of either a kettle-drum or a Bass-drum.

CORO.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Contrabasso.

*) Il faut placer cette Grosse Cassa debout et faire les roulements avec deux baguettes de Timbales.
Stehend aufgestellt und die Winkel mit zwei Paukenschlägern hervorgebracht.
This drum must be placed on end and the rolls executed with two kettle-drumsticks.

Une mesure de ce mouvement équivaut à deux du mouvement précédent.
Ein Takt dieses Zeitmasses gleichwertig zweien des vorhergehenden.
One bar of this movement has the time-value of two of the preceding movement.

Andante maestoso. (♩: 72)

Andante maestoso. (♩: 72)

Andante maestoso. (♩: 72)

Célebre pela sua extravagante grandiosidade, é raramente executado devido às exigências do orgânico, mas trata-se de uma obra que vale sempre a pena escutar. Não terá o equilíbrio ou a concisão do de Verdi nem a elevação espiritual do de Brahms, mas, ainda que possa tornar uma celebração demasiado longa, não fica mal dentro dela, se lhe retirarmos o peso do “Dies irae”. No *Intróito*, define-se perfeitamente o carácter dramático da obra; mais cénico que religioso, apesar da gravidade da introdução orquestral, é o contraste entre a acentuação trágica da palavra “requiem” e a fulguração de “et lux perpetua”. O versículo do Introito “te decet hymnus”, mesmo revelando uma certa simplicidade e compromisso com a linguagem

tradicional, não deixa de revestir uma grande beleza e expressividade. Esta expressividade do Intróito ganha ainda mais pelo contraste com o *Kyrie* em estilo contido e silábico, criando o ambiente para a entrada do *Dies irae* que vai crescendo até encontrar o maior dramatismo e espectacularidade no “Tuba mirum spargens sonum”. De facto, em “Tuba mirum” encontramos o conhecido confrontos em jeito de “batalha” entre quatro grupos de metais envolvidos na inesperada explosão dos oito pares de Timbales.⁴

Os contrastes de colorido numa orquestração verdadeiramente original poderão lembrar as pinturas do seu contemporâneo e amigo Eugène Delacroix, sendo notória a novidade tímbrica de “Hostias et preces” no *Ofertório*, numa prece inspirada e pontuada pelo som dos trombones num registo super grave acompanhado pelo som agudíssimo das flautas. Apenas no *Sanctus* encontramos uma parte solística, para Tenor, e é precisamente aí, com o “Hossana” que Berlioz utiliza o mesmo processo que tanto criticava nos outros compositores: uma cedência ao estilo “fugato”. No fim de contas, mesmo que fatigante para uma sala de concertos e impossível como Missa numa época dotada de uma sensibilidade litúrgica mínima, o *Requiem* de Berlioz ficará como um dos paradigmas do género intermédio entre o teatro e o espaço sacro, e já muito distante da simples sinfonia coral.

2.2 O *Requiem* de Giuseppe Verdi

Tendo em conta a sua história pessoal, enquanto organista adolescente na cidadezinha de Busseto, a relação de Verdi com a música religiosa é algo que, de uma forma ou de outra, faz parte a sua vida, mesmo que só na idade mais avançada se tenha aventurado verdadeiramente à musica religiosa ou sacra. Podemos encontrar indícios variados de uma religiosidade pura em certos passos das suas óperas, pelo que, no momento de abordar a música sacra, nomeadamente com a composição do *Requiem*, Verdi já se sente em casa. Vários e contrastantes factores contribuíram para a decisão de se meter a tão empenhativo trabalho, mas é normalmente conhecido o propósito de homenagear o seu amigo e escritor Alessandro Manzoni. Ao mesmo tempo foi acompanhado do propósito da casa editorial Ricordi de apresentar um *Requiem*, da mesma forma que motivava e apresentava a composição das suas óperas já que Ricordi se comportava então como um sagaz empresário. Na composição do *Requiem*, mais do que os factores que apontámos acima contou para Verdi a vontade de fazer uma síntese do seu trabalho como compositor de ópera e colocar ao serviço da música sacra o seu saber e o conhecimento que tinha das diferentes capacidades da voz humana. É isso que vemos no *Requiem*: uma homenagem à voz, uma homenagem à condição humana, mesmo em cenas tão dramáticas como a que canta “*Ingemisco tamquam reus*”. Logo a partir dos primeiros compassos nos deparamos com uma grandiosidade que não nos deixa indiferentes, sem as extravagancias de Berlioz, mas dando largas ao dramatismo já aflorado por Mozart.

⁴ Um orgânico, representado na imagem da partitura, já fora utilizado pelo jovem Berlioz na *Messe Solennelle* nas palavras “et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos” do *Credo*.

que “se é importante que a mais alta expressão do dramatismo e a mais profunda conjugação de orquestra e coro seja conseguida com um texto que é lógico dentro da religiosidade romântica, é também importante a doce marcha atrás para tentar expressar, com o contraste, uma doçura que chega carregada de recordações, e surge como ‘demasiado humana’, mas sem deixar de ter uma inegável sinceridade”.⁷

Não há introduções ou prólogos, e logo ao dizer “Requiem aeternam dona eis Domine”, constrói uma das mais belas melodias que saíram da sua pena; as entradas tem um grande rigor de precisão, mas também um grande cuidado com o sentido dramático, um pouco teatral até. O *Kyrie* revela a sua expressão dramática por meio do encontro entre coros, solistas e orquestra, mas o “*Dies irae*” representa sem dúvida o grito alucinante onde se combinam a violência com a claríssima vocalização do canto de cada palavra; e para que tudo isto se torne mais notório ainda, a orquestra alterna golpes secos com rápidas figurações cromáticas. Trata-se de facto de um “caos” contido, de um cataclismo controlado, de uma destruição cujas consequências parecem não escapar ao pensamento do autor... Mais uma vez parece estarmos a ouvir, ao longe, depois de todo aquele ambiente de caos e destruição, a voz que ressoa: “Quando virdes isto acontecer, erguei-vos e levantai a cabeça porque a vossa libertação está próxima” (Lc 21, 28). Em “*Liber scriptus proferetur*”, sentimos a religiosidade verdiana já insinuada no “*Miserere*” da ópera *O Trovador*, e aí se nota a dimensão religiosa como contraste dramático, como imprecação e como súplica. E poderíamos ir por aí fora... mas ficamo-nos por “*Ingemisco*”... talvez uma confissão verdiana das suas falhas um exame de consciência sobre a sua obra...

Uma referência litúrgica ao *Sanctus*: começando com uma marcha em “trompeteria” que recorda as cenas de *Aida*, seria difícil compaginar esse ambiente com um *Benedictus* que se deveria cantar, segundo a praxis do tempo, em tom recolhido, depois da Consagração. Assim, encontramos uma inesperada construção em “fugato” que dá uma tonalidade mais sacra a esta parte do texto, contrastante não apenas como o precedente, mas com o novo Hossana que recupera, em parte, o anterior. Quanto ao “*Agnus Dei*”, é um exemplo de grandeza, aliada à simplicidade de meios, muito próximo dos antigos coros “a capella”; é o trecho “mais eclesiástico de toda a obra”, quem sabe, um tributo à grande escola polifónica italiana, como já fizera Beethoven, afinal dentro do mais genuíno espírito romântico... e quase a sugerir a participação do povo.

Por isso, só o mau gosto italiano a influenciar um certo “estereótipo” de música sacra, ou o rigor um tanto infundado do *Motu Próprio* de São Pio X, não permitiram que o mundo musical e eclesiástico se apercebessem da religiosidade e da sacralidade do *Requiem* de Verdi que assim ficou relegado definitivamente para a sala de concerto. Mas uma coisa é certa: quando ouvimos cantar certas partes como o “*Intróito*”, o “*Kyrie*”, o “*Benedictus*” e sobretudo o “*Agnus Dei*” sentimo-nos verdadeiramente deslocados no ambiente de teatro. Mesmo que logo regressemos, ao ouvir o grito final de “*Libera me Domine*”... Assim se justificam estas palavras de Bento XVI acerca desta obra: “Em muitas páginas da *Missa de Réquiem* ressoa esta

⁷ *ibidem*.

visão trágica dos destinos humanos: aqui tocamos a realidade inevitável da morte e a questão fundamental do mundo transcendente, e Verdi, livre dos elementos do cenário, representa, unicamente com as palavras da Liturgia católica e com a música, a gama dos sentimentos humanos perante o fim da vida: a angústia do homem em relação com a sua natureza frágil, o sentido de rebelião diante da morte, o temor diante do limiar da eternidade. Esta música convida a reflectir sobre as realidades últimas, com todos os estados de ânimo do coração humano, numa série de contrastes de formas, tons, aspectos, nos quais se alternam momentos dramáticos e momentos melódicos, marcados por esperança”.⁸

2.3 O *Requiem* de Gabriel Fauré

O que imediatamente salta à vista no *Requiem* de Gabriel Fauré é a ausência do “*Dies irae*”; Isto não acontece certamente por uma questão de brevidade da partitura, nem muito menos por uma questão de menor dimensão litúrgica da *Sequência* que tanto tinha entusiasmado os compositores românticos já desde o *Requiem* de Mozart. Trata-se de uma opção que denota estarmos perante um compositor que se libertou dos cânones românticos, para nos dar uma perspectiva da morte muito mais serena e confiante. Mais do que ninguém, ele próprio nos ajuda a descobrir a perspectiva com que ele encara quer a morte quer a própria composição da Missa de Requiem: “É assim que eu entendo a morte, como uma libertação feliz, com um aspiração à felicidade do além, mais do que como um doloroso trânsito”⁹ diz o que pensa Aliás não é por acaso que, ao tratar o tema do “*Dies irae*” no *Responsório final* da obra o faz de uma forma particularmente contida.

The image displays a musical score for the Requiem of Gabriel Fauré. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The tempo is marked "Andante moderato" and the dynamics are "p". The vocal line includes the lyrics "In pa - ra - di - sum". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a flowing, arpeggiated texture and a left-hand part with a steady, rhythmic accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

⁸ BENTO XVI, *Discurso*, 16 de Outubro de 2010.

⁹ JEAN-MICHEL NECTOU, *Gabriel Fauré; les voix du clair-obscur*, Ed. Harmoniques, Flammarion, Paris, 1990, p. 467

Fauré afasta-se do espírito das “danças macabras” inspiradas no medievalismo veiculado pela *Sequência*. Para ele não se trata já de exprimir o pavor perante o Juízo final, mas de contemplar a morte como experiência de passagem para a eternidade, como vida que “não acaba, mas se transforma” (Prefácio da Missa de Defuntos”), como antevisão de uma liturgia que recuperaria mais tarde para os ofícios fúnebres a exuberância do “Alleluia”. Não estará longe também das intenções de Fauré a reacção contra os padrões de uma música eclesiástica francesa definidos pelo estilo grandioso de Charles Gounod, aderindo de preferência à visão, mais contida, de religiosidade que se poderia sintetizar na “escola” de Cesar Franck, não sem passar por cima de alguma influência dos compositores dramáticos, como Massenet, ao aliarem uma grande sensualidade à própria religiosidade como se pode ver na cena final da ópera *Thaïs*. Não podendo atribuir a Gabriel Fauré um grande sentido religioso – mais do que praticante era um crente marcado por algum cepticismo – não podemos deixar de ver alguma proximidade entre o seu *Requiem* e o nascente movimento litúrgico que haveria de trazer um novo espírito à liturgia, recuperando a beleza do canto gregoriano na sua pureza original e o timbre especial das vozes de crianças ou das vozes femininas no ambiente de liturgia católica. É notório o relevo dado às vozes brancas nesta obra. O carácter profético de uma tal opção haveria de ser premiado com a possibilidade de desfrutar de alguns desses aspectos da renovação litúrgica promovida pela ordem beneditina. Não é pois obra do acaso o facto de o *Requiem* de Fauré representar o lado mais aceitável de uma música “diferente” para os puristas mais encarniçados da tradição gregoriana.

3. Uma leitura diferente do tema da morte: O *Requiem Alemão* de J. Brahms

A perspectiva serena e optimista que referimos no *Requiem* de Gabriel Fauré pode encontrar-se também na leitura que Johannes Brahms faz do tema da morte no seu *Requiem Alemão*. Esta designação é já, de si, muito significativa pois estamos em ambiente protestante, em ambiente em que o vernáculo na liturgia é uma realidade desde o séc. XVI. A abordagem do tema, feita pelo compositor alemão, poderia considerar-se próxima de outras abordagens da música litúrgica onde os compositores se afastaram dos textos da Missa para apresentarem uma meditação ou paráfrase dos mesmos como acontecia em muitos manuais de canto litúrgico surgidos no séc. XVIII-XIX e superiormente representada na *Missa Alemã* de Franz Schubert.

1. *Felizes os que choram porque serão consolados (Mt 5, 4)*
2. *Toda a carne é como o feno e a glória dos homens como a flor do feno (1Ped 1, 24)*
3. *Mostrai-me, Senhor, o meu fim (Sal 39)*
4. *Quão amável, Senhor é a vossa morada (Sal 84)*
5. *Agora estais tristes, mas ver-me-eis novamente (Jo 16, 22)*
6. *Não temos aqui cidade permanente, mas buscamos a do futuro (Heb 13, 14)*
7. *Felizes os mortos que morrem no Senhor (Ap 14, 15)*

O *Requiem Alemão* não se baseia, efectivamente, nos textos nem na estrutura da “missa de defuntos”, mas é uma espécie de *Cantata* para solistas, coro e orquestra, estruturada em sete partes ou sete quadros com base em textos bíblicos.



A selecção dos textos e o magistral tratamento musical dos mesmos apontam para uma abordagem do tema da ressurreição e felicidade dos que morrem, e não para a morte como drama da condição humana.¹⁰ Ao contrário do que seria de esperar de uma leitura protestante da morte, com base nos sofrimentos da *Paixão* de Cristo e na situação do homem perante o juízo divino, com Brahms dá-se precisamente o contrário e o seu *Requiem* começa com o texto das *Bem-aventuranças* a partir do Evangelho de São Mateus: “Felizes os que agora choram porque serão consolados”, para continuar como o Salmo 126. “Os que semeiam com lágrimas recolherão com alegria”.

Desta forma, poderemos ver não só o sentido que o autor imprime à própria obra, mas também uma leitura diferente do tema: é a condição humana marcada pelo sofrimento que está presente de uma ponta à outra do *Requiem*, mas sobretudo nos três primeiros trechos,

¹⁰ Este *Requiem Alemão* foi escrito à memória de Schumann, que fora grande amigo e protector de Brahms, mas a sua composição situa-se, historicamente, no contexto dos momentos e da experiência subsequente à morte da mãe do autor. Por isso mesmo, a morte é aqui tratada numa perspectiva de passagem para a felicidade dos eleitos e este *Requiem* oferece-se como “um sinal feliz e glorioso da vitória da vida sobre a morte, onde os corpos dos justos se reunirão no céu” (CLAUDE ROSTAND, *Johannes Brahms*, Ed. Fayard, Paris, 1879, p. 426)

mas animada pela esperança, desenvolvendo o lado positivo do encontro com Deus e da felicidade futura, nomeadamente nos quatro trechos seguintes; não vemos aqui a experiência da morte como tragédia, do juízo como fonte de terror, ou a condenação como ameaça, mais característicos da *Missa de Requiem* da liturgia católica. E assim vai caminhando, numa expressão serena, alimentada pela leitura de diversas passagens da Sagrada Escritura, numa música, firme mas contida, sem cedências aos exageros do romantismo ou a qualquer sentimentalismo fácil, mas certamente com um “espírito de ternura, de doçura, de amor, de um humor bastante raro numa obra do género, revelado não apenas na escolha dos textos mas também na qualidade expressiva das ideias musicais”.¹¹

Composto para ser escutado em sala de concerto, ou melhor, “numa igreja aberta numa tarde de sol, ao coro e orquestra e a todos os que queiram escutar” (F. Sopena), o *Requiem Alemão* é uma obra romântica no sentido de que é “pensado como comentário para a imensa multidão, que o recolhe pensativa, nessa postura quase litúrgica equidistante do culto e do espectáculo”. Nele encontramos uma visão muito doce da morte, onde não há qualquer texto sobre a paixão e morte de Cristo, onde através da teologia se procura ver o lado mais terno da religiosidade, portanto muito longe do luteranismo que inspira as *Paixões* de Johann Sebastian Bach. O tema fúnebre, tão adequado para expressar o grito de desespero perante a morte, é transformado aqui em doçura por meio da citação das Bem-aventuranças; o tema do fim dos tempos, tão apto para descrever a grandiosidade e horror do cataclismo final, transforma-se em hino de esperança; o tema do juízo final que noutros apontaria para o terror perante o “Rei de tremenda majestade” transforma-se quase no canto de embalar de quem sabe ir ao encontro dos braços de um Pai.

4. Conclusão

O tema da morte e a *Missa de Requiem* em particular seduziram muitos compositores pelos tempos fora¹² e afirmam-se, em muitos casos, como o lado mais significativo da sua obra. Sabemos da existência de mais de três centenas de *Missas de Requiem* e algumas constituem-se como monumentos significativos quer pelos acontecimentos que evocam quer sobretudo pela qualidade musical que revelam. Recordaria três dos mais recentes na sua relação com o tratamento do tema da morte, e que constituem o paradigma da “missa de requiem” na sua versão mais moderna. O *Requiem de Guerra (War Requiem)* de Benjamin Britten, é uma espécie de cantata em honra das vítimas da Segunda Grande Guerra, em que o autor acrescenta ao texto da “missa de requiem” excertos de poemas de Wilfred Owen, uma prática

¹¹ CLAUDE ROSTAND, *idem*, p. 427.

¹² Assinalamos ainda o *Requiem* de Maurice Duruflé, muito próximo da linguagem do canto gregoriano e de pendor marcadamente litúrgico, o *Requiem* de Ligeti, escrito numa linguagem de sabor vanguardista em que o texto está mais como pretexto de uma obra musicalmente difícil e o *Requiem* de Andrew Lloyd Weber, de expressão bela e contida e com algumas alusões à música “pop” como seria de esperar do autor de “Jesus Cristo Superstar”, nomeadamente no “Sanctus”, mas com um “Pie Jesu” que já faz parte do repertório comum.

muito próxima dos antigos tropos. Esta opção inspira, ao mesmo tempo, uma estrutura particular da partitura, para dois coros (um deles de crianças) e duas orquestras, sendo entregues aos solistas os textos dos poemas de Owen. No mesmo sentido vai o *Requiem Polaco* de Krzysztof Penderecy. Escrito para celebrar as vítimas polacas das ocupações estrangeiras, é uma obra profundamente dramática, trágica até, que usa a estrutura da “missa de requiem”, com umas breves interpolações em polaco no “Dies irae” e no “Libera me”, em parte devido ao facto de se tratar de uma obra realizada em várias etapas. Tem a particularidade de não incluir o “Sanctus”.

Em sentido diferente, do ponto de vista musical vai o mais recente *Requiem* do compositor inglês John Rutter, que adquiriu já um lugar no repertório: muito próximo do espírito e até do estilo do *Requiem* de Fauré – também sem o “Dies irae” – pelo tom contido e quase meditativo do tratamento do texto.

64

mp dim. pp

mp dim. pp

re - qui - em.
grant them rest.

mp dim. p dim. pp

re - qui - em.
grant them rest.

mp dim. p dim. pp

re - qui - em.
grant them rest.

Fl. mp dolce espress.

Abordado inicialmente como uma obra de câmara, com harpa e órgão, tal como os anteriores tem a particularidade de acrescentar ao texto da Missa o de dois Salmos: Salmo 129 “Do profundo abismo” e Salmo 23 “O Senhor é meu pastor” retirados do *Book of Common Prayer*, e ainda alguns tropos interpolados no “Agnus Dei” e “Lux aeterna”. De muito belo efeito, não apenas pelo tratamento do texto, mas pela forma como, musicalmente, esta obra evoca linguagens tão diversas como o “jazz” nomeadamente em algumas das suas harmonias e o canto gregoriano, não só pelo sentido modal de algumas das suas melodias mas também pela oportuna citação da *Sequência “Victimae paschali laudes”*, executado pela flauta no “Agnus Dei” (passagem assinalada na figura acima), um pouco ao estilo e intenções do “leitmotiv” wagneriano e com um significado teológico facilmente perceptível: quando suplica “dona eis requiem” escuta-se a música da sequência do dia da ressurreição de Jesus comentando o texto de São João: “Eu sou a ressurreição e a vida; quem acredita em mim, ainda que tenha morrido, viverá e todo aquele que vive e acredita em mim não morrerá para sempre” (Jo 11, 25-26). Como sugere o seu autor, esta obra pretende ser “mais íntima que majestosa, mais

contemplativa e lírica que dramática, mais reconfortante que sombria, mais acessível que difícil”, como fruto que é de uma experiência de luto do seu próprio autor.¹³

Como recorda Bento XVI, a propósito de Mozart, “O Requiem leva-nos a amar intensamente as vicissitudes da vida terrena como dons de Deus e a elevar-nos acima delas, olhando serenamente para a morte como para a *chave* que abre a porta para a felicidade eterna. O *Requiem* é outra expressão de fé, que conhece bem a tragicidade da existência humana e que não silencia os seus aspectos dramáticos, e por isso é uma expressão de fé tipicamente cristã, consciente de que toda a vida do homem é iluminada pelo amor de Deus”.¹⁴

¹³ Palavras do próprio autor no “booklet” da edição discográfica.

¹⁴ BENTO XVI, *Discurso em Castel Gandolfo*, aquando da execução do *Requiem* de Mozart, a 7 de Setembro de 2010.