

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

EDSON PIETRO BARBOSA DA SILVA

SINFONIA DOS MIL:

Uma análise musicológica da 8ª Sinfonia de Gustav Mahler

São Paulo

2024

EDSON PIETRO BARBOSA DA SILVA

SINFONIA DOS MIL:

Uma análise musicológica da 8ª Sinfonia de Gustav Mahler

Trabalho de conclusão de curso de
graduação em **Música - Bacharelado
em Regência**, apresentado ao
Departamento de Música da ECA-USP.

Orientação: Prof. Dr. Donizeti Aparecido
Lopes Fonseca

São Paulo

2024



DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA ECA-USP

Formulário de Avaliação Final do Trabalho de Conclusão de Curso – TCC

(Preenchimento em 1 via, a ser entregue na Secretaria do Departamento)

Nome do aluno: Edson Pietro Barboso da Silva

Nº USP: 10303195 e-mail: edsonpietro@usp.br

Curso/ Habilitação: Música - Bacharelado em Regência

Título do Trabalho de Conclusão de Curso:
"Sinfonia dos mil" - Um Análise musicológica da 8ª Sinfonia de Gustav Mahler

Banca Examinadora:

1º - Presidente (Orientador): DONIZETI A. LOPES FONSECA

2º - Titular: Michael K. Alpert

3º - Titular: KLESLEY BUENO BRINHO

AVALIAÇÃO INDIVIDUAL DOS MEMBROS DA BANCA	1º	2º	3º
Monografia e defesa	9,5	9,5	9,5
Apresentação Específica	10,0	10,0	10,0


Média final da Banca Examinadora: 9,8 (Nove e oito).

Diante da avaliação do TCC, a banca examinadora recomenda o Trabalho de Conclusão de Curso deste (a) aluno (a) para ser disponibilizado para consulta na Biblioteca Digital de Trabalhos Acadêmicos (BDTA) da USP (Resolução CoCEX-CoG Nº 7497 de 09.04.18)?

SIM

NÃO

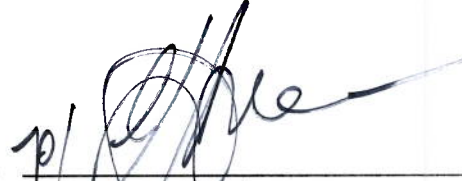
São Paulo, 20 de Dezembro de 2024.



Presidente - 1º



Titular - 2º



Titular - 3º

Observação: No caso de indicação da banca para a disponibilização do trabalho na BDTA, o(a) aluno(a) precisa preencher e assinar a declaração no verso.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Edson Pietro Barbosa da
SINFONIA DOS MIL:: Uma análise musicológica da 8ª
sinfonia de Gustav Mahler / Edson Pietro Barbosa da
Silva; orientador, Donizetti Aparecido Lopes Fonseca. -
São Paulo, 2024.
74 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Análise musicológica da 8ª sinfonia de Gustav
Mahler. I. Aparecido Lopes Fonseca, Donizetti . II.
Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha avó Izaura Aparecida Garcia (*in memoriam*), **minha maior incentivadora e meu maior exemplo, a quem sempre irá me inspirar.**

Ao Sr. Antonio Pedro (Sr. Toy - *in memoriam*), **um amigo querido.**

Ao meu primeiro e sempre mestre Antonio Ap. de Souza (Antonio Porva), que me ensinou as primeiras notas musicais, para que eu seguisse essa carreira.

Agradecimentos

A Deus por me permitir trilhar e agora concluir essa jornada.

À minha amada mãe Louise Alves, meu maior apoio e incentivo desde o começo.

À Sra. Maria Amélia Torsone, uma amiga querida.

Aos meus amigos, destacando Darrin C. Milling, que me apresentou e me trouxe para esse meio, aos amigos Eloísa Polese, Nathália Faria e Ricardo Junior, por serem meus amigos, acompanhando toda essa trajetória e me incentivando; à Luísa Freitas, pela grata amizade desde o início da graduação, assim como Gabriel Duarte e Matheus Silva; à querida amiga Lúcia Helena Arrelaro, que sempre esteve ao meu lado em tudo, com seus sábios e valiosos conselhos, fazendo com que eu sempre seguisse em frente; e à amiga Luciana Silva, um presente que a música me trouxe e que contribuiu muito para esse trabalho.

Aos professores que compartilharam conhecimento e pelos momentos valiosos, destacando meu orientador Donizetti Fonseca, com as conversas profundas desde o começo da graduação, Klesley Brandão (Pé de Pano), a professora Adriana Lopes Moreira e o professor Paulo de Tarso Salles. E na UNESP, os professores Lutero Rodrigues e Abel Rocha, com quem tive diversas aulas e experiências que contribuíram substancialmente para que eu me tornasse o músico que sou.

Agradecimento especial à MDW (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), por me receber nas semanas em que estive em Viena, o que além de me proporcionar grande aprendizado, me permitiu finalizar este trabalho, através do uso da biblioteca, onde me foi gentilmente concedido acesso.

À Marin Alsop por ser minha principal inspiração para me tornar regente, vindo a colaborar direta e indiretamente com essa trajetória, desde o período em que atuou como regente titular em São Paulo.

RESUMO

BARBOSA DA SILVA, Edson Pietro. *Sinfonia dos Mil: uma análise musicológica da 8ª sinfonia de Gustav Mahler*. 2024, p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo trazer uma análise musicológica da 8ª Sinfonia de Gustav Mahler, explorando sua estrutura musical e filosófica. Deste ponto de vista, buscamos um paralelo entre os diferentes textos escolhidos para a sinfonia. Para isso, buscarei referências e relações nas outras sinfonias, bem como o processo composicional. O trabalho também explora a influência do psíquico na música, fazendo conexões entre os acontecimentos pessoais de Mahler e as influências diretas destes em sua obra.

“A música, para além de uma perspectiva estética e filosófica, reflete, simboliza e comunica aspectos da vida interior do seu compositor.”

Palavras-chave: Trabalho de conclusão de curso. Gustav Mahler. Regência. Sinfonia dos Mil. Psicanálise. Estética. Graduação em Música.

ABSTRACT

BARBOSA DA SILVA, Edson Pietro. Symphony of a Thousand: a musicological analysis of Gustav Mahler's 8th symphony. 2024, p. Course Conclusion Paper (Graduation in Music) - Department of Music, School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2024.

Abstract: This paper aims to provide a musicological analysis of Gustav Mahler's 8th Symphony, exploring its musical and philosophical structure. From this point of view, we seek a parallel between the different texts chosen for the symphony. To this end, relations and references are drawn with other symphonies, as well as his compositional process. In addition, the research explores the influence of psychic on his music, making connections between Mahler's personal events and direct influences on his work.

"Music, beyond an aesthetic and philosophical perspective, reflects, symbolizes and communicates aspects of its composer's inner life."

Keywords: Final course research. Gustav Mahler. Symphony of a Thousand. Psychoanalysis. Aesthetics. Music Bachelor degree.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1 Objetivos e perguntas da pesquisa.....	1
1.2 Metodologia empregada na análise.....	2
2. CAPÍTULO 2:	
Gustav Mahler- contexto histórico e biografia.....	3
2.1 Biografia.....	3
2.2 Sinfonias.....	4
3. CAPÍTULO 3:	
Oitava Sinfonia, a “ <i>Sinfonia dos Mil</i> ”	5
3.1 Recepção inicial e impacto histórico da obra.....	6
4. CAPÍTULO 4:	
Estrutura musical da 8ª Sinfonia.....	7
4.1 Detalhamento do primeiro movimento da sinfonia: “ <i>Veni, Creator Spiritus</i> ”	7
4.2 Detalhamento do segundo movimento da sinfonia: Última cena do Fausto de Goethe... ..	8
5. CAPÍTULO 5:	
Gustav Mahler: da loucura à criação.....	27
5.1 Qual a influência do psíquico na música?.....	27
5.2 Aspectos filosóficos e simbólicos.....	30
5.3 Relação com o conceito de transcendência.....	32
6. CAPÍTULO 6:	
Análise detalhada da orquestração.....	33
6.1 Elementos de instrumentação e orquestração.....	33
6.1.1. Papel das vozes no tecido musical.....	40
6.2 Técnicas inovadoras de orquestração utilizadas na Oitava Sinfonia.....	41
7. CAPÍTULO 7:	
Regência – Desafios técnicos e interpretativos.....	43
8. Análise de performances e gravações.....	46

9. Comparação com outras sinfonias.....	51
9.1 Continuação e ruptura na linguagem musical.....	52
10. CONCLUSÃO.....	53
11. RECOMENDAÇÕES.....	55
12. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56
13. ANEXOS.....	57
14. APÊNDICES.....	67

1. INTRODUÇÃO

Apresentação do tema e da relevância da 8ª Sinfonia de Mahler:

Este trabalho apresenta a análise musicológica da 8ª Sinfonia de Gustav Mahler, composta entre os anos de 1906 e 1907. Composta entre 1906 e 1907, foi a primeira sinfonia a utilizar coro e solistas ao longo de toda a peça. Isto abriu margem para que, posteriormente, compositores como Arnold Schönberg e outros se utilizassem da mesma estrutura musical como inspiração para suas composições.

1.1 Objetivos e perguntas de pesquisa:

Apesar da predominância de estudos sobre as sinfonias de Mahler, a 8ª Sinfonia é a que menos se encontra estudos específicos, que vão além de um simples comentário de nota de programa ou artigo.

Com isto, o trabalho tem como objetivo trazer um panorama geral da 8ª Sinfonia, situando-a entre as outras sinfonias de Mahler e também na história da música, apresentando os textos nela inseridos e as relações entre si e também com a música. Além do mais, por se tratar de uma peça complexa, assim como todas as obras de Gustav Mahler, são explanados os motivos de tal afirmação e quais são os desafios para os intérpretes - restrito aos problemas para o regente. Por último e não menos importante, se explora algumas das características únicas da música de Mahler, traçando paralelos com outras sinfonias e obras do compositor.

Partindo desses pressupostos, as perguntas são:

Qual o lugar da 8ª Sinfonia de Mahler na história da música?

Qual o lugar da 8ª Sinfonia entre as outras sinfonias de Gustav Mahler?

Quais são os textos utilizados e qual a relação entre eles? Como isto aparece na música?

No que diz respeito à parte musical, quais os problemas na execução da obra? Como resolvê-los? Se há complexidade, qual é?

1.2 Metodologia empregada na análise:

O estudo foi realizado através de análise detalhada da partitura, utilizando métodos de análise estrutural, motívica e harmônica; análise de gravações de apresentações e análise de apresentações presenciadas pelo autor.

Em relação à análise de gravações de apresentações: consiste em identificar as escolhas interpretativas de cada regente, bem como observar as soluções para os problemas explícitos da partitura. Com isso, é interessante e curioso observar que mesmo as grandes orquestras podem apresentar lacunas na resolução de tais problemas.

Análise de apresentações: A análise de apresentações permite ouvir a obra como ela foi pensada ao ser concebida, ouvindo atentamente o papel de cada um dos instrumentos e vozes na trama musical. Questões acústicas, técnicas, de orquestração e de interpretação nos dão um parecer final sobre a obra e responde algumas das perguntas feitas acima, uma vez que uma das atividades principais de Gustav Mahler era a regência, e sua música era concebida através de uma detalhada expectativa sonora.

Sobre os textos utilizados na sinfonia: a tradução utilizada é a de Jorge de Almeida, feita para a OSESP em 2019, quando a orquestra executou a 8ª Sinfonia.

CAPÍTULO 2:

2. Gustav Mahler - Contexto Histórico e Biográfico:

2.1 Biografia de Gustav Mahler e seu lugar na história da música:

Nascido em 07 de julho de 1860 em Kalischt, uma pequena cidade da Boêmia, atual República Tcheca, Mahler foi um importante maestro e compositor do Romantismo Tardio. Contemporâneo de Richard Strauss, Mahler ficou conhecido pela grandiosidade de suas sinfonias, tanto em volume orquestral como na densidade da escrita. Sua excelência como regente fez dele um grande nome na história, e sua escrita era detalhista e rigorosamente atenta aos detalhes de como deveria ser executada.

O compositor, nascido em 7 de julho de 1860, na Boêmia, foi o segundo dos quatorze filhos do casal Marie Hermann e Bernhard Mahler.

Gustav Mahler explorou profundamente os limites da arte e a filosofia e as usou como ferramentas para a compreensão da existência humana e de todos os seus sentimentos. Esta busca fez com que suas sinfonias tivessem grande carga dramática, pois são um retrato da sua própria vida, incluindo os conflitos internos, amorosos e existenciais.

2.2 Sinfonias:

Gustav Mahler compôs 10 sinfonias, das quais apenas o adágio da 10ª foi completado antes de sua morte. Essas sinfonias são divididas por ciclos, assim como suas canções, que frequentemente serviram de matéria-prima para a composição das sinfonias, trazendo elementos e, em alguns casos, verdadeiras citações.

Diferentemente do que era comum até então, Mahler adota em suas sinfonias uma “conclusão”. Ou seja, todas as suas sinfonias têm como clímax o último movimento; onde, em geral, se cita temas dos outros movimentos, concluindo-os musical e “filosoficamente”. Além disso, os adágios tem grande importância narrativa. No caso da 3ª sinfonia, temos algo incomum até então, que é o adágio como último

movimento; e, quando falamos da 4ª sinfonia, observamos que a sinfonia toda parte do último movimento.

As sinfonias dividem-se em:

Sinfonias Wunderhorn (citação ao ciclo de canções "A Trompa Mágica do Menino" – Des Knaben Wunderhorn)

1ª Sinfonia em Ré menor/Ré maior – 1888

2ª Sinfonia em Dó menor – Ressurreição – Auferstehung – para soprano, mezzo, coro e orquestra – 1901

3ª Sinfonia em Ré maior: mezzo-soprano, coro feminino, infantil e orquestra (1904)

4ª Sinfonia em Sol Maior para soprano e orquestra.

Segunda parte – sinfonias puramente instrumentais (com exceção da 8ª)

5ª Sinfonia em Dó menor

6ª Sinfonia – Trágica

7ª Sinfonia

8ª Sinfonia – Sinfonia dos Mil – para dois coros, coro infantil, 3 sopranos, mezzo, tenor, barítono, baixo e orquestra – 1906:

Veni Creator Spiritus; Das Schlusszene aus "Faust"

9ª Sinfonia em Ré maior (Ré bemol maior) – 1909

10ª Sinfonia, da qual se completou apenas o adágio, porque Mahler veio a falecer durante a composição – 1910.

3. CAPÍTULO 3

OITAVA SINFONIA, A “SINFONIA DOS MIL”:

Data da composição: 1907

Duração aproximada: 85 minutos

Movimentos: 2

I - Hino *Veni Creator Spiritus* - 25 minutos

II - Última cena do Fausto de Goethe - 60 minutos

Em junho de 1906, Mahler viajou à Maiernigg para passar férias. Durante este período, estava sem inspiração e, então, aproveitou a ocasião para revisar a sua Sétima Sinfonia; porém, no primeiro dia de férias, segundo contou sua esposa Alma Mahler, o compositor recobrou o ânimo e iniciou de imediato a composição da Oitava Sinfonia.

Não muito apreciado pelos fãs e ouvintes de Mahler, a 8ª Sinfonia retoma o uso das palavras como um meio de expressão para suas ideias, assim como fez nas ‘*Sinfonias Wunderhorn*’ – 2ª, 3ª e 4ª. Floros cita o “motivo da eternidade” usado por Mahler na 2ª Sinfonia, Finale (4º movimento “*Das Himmlische Leben*”) ,e 8ª Sinfonia (Finale), representando a redenção. É comum para os compositores do romantismo usarem o simbolismo como a representação imagética de suas ideias:

“O tema da música sedutora, mas perigosa sempre despertou a imaginação. Na mitologia grega, a cativante música das sereias atraía os navegantes para a destruição.”

Em um conto de E. B. White de 1933, "The supremacy of Uruguay" [A supremacia do Uruguai], o país consegue o domínio do mundo enviando aviões sem piloto equipados com alto-falantes que transmitem uma frase musical hipnótica que se repete incessantemente. "Esse som intolerável" - ele escreveu, - "[tocado] sobre territórios estrangeiros imediatamente reduzia o povo à insanidade. E assim o Uruguai, sem percalços, podia mandar seus exércitos, subjugar os idiotas e anexar a terra."

(Alucinações Musicais - SACKS, O. 2007, p.)

“A música, dentre as artes, é a única ao mesmo tempo completamente abstrata e profundamente emocional. Não tem o poder de representar nada que seja específico ou externo, mas tem o poder exclusivo de expressar estados íntimos ou sentimentos. A música pode penetrar direto no coração; não precisa de mediação. E existe, por fim, um profundo e misterioso paradoxo nisso, pois embora esse tipo de música nos faça vivenciar a dor e o luto mais intensamente, ao mesmo tempo nos traz consolo e alívio.” (SACKS, O. 2007. Cap: A música e a expressão)

Diferentemente do formato usual de 4 movimentos - ou 5/6 para Mahler e Berlioz -, a Sinfonia dos Mil se divide em duas partes, sendo chamada de “cantata sinfônica”.

3.1 Recepção inicial e impacto histórico da obra:

A Oitava Sinfonia foi, até então, a única sinfonia completamente coral já escrita. Para Mahler, não havia dúvidas quanto à inovação da obra, chegando a dizer que era sua maior (em tamanho e importância) obra já escrita.

Os preparativos se iniciaram no começo do ano, com seleções dos coros entre Munique, Leipzig e Viena; Enquanto isso, Bruno Walter ficou responsável pela contratação e ensaios dos oito solistas, que se prepararam em seus locais de origem antes de se reunirem em Munique para os três dias de ensaios finais com Mahler, em setembro.

Estreada no dia 12 de setembro de 1910, no *Neue Musik Festhalle*, no recinto de feiras internacionais de Munique, a 8ª Sinfonia de Mahler obteve sucesso absoluto, diferentemente das outras sinfonias, e os aplausos efusivos se estenderam por cerca de 20 minutos. Na plateia estavam presentes grandes compositores como Richard Strauss, Camille Saint-Saëns e Anton Webern, além de escritores renomados e o diretor de teatro mais importante do momento, Max Reinhardt.

A Oitava Sinfonia foi a última a estrear com o compositor ainda em vida, enquanto a 9ª Sinfonia, A Canção da Terra e a inacabada 10ª Sinfonia, estrearam após a sua morte.

A primeira audição teve 85 minutos.

4. CAPÍTULO 4 ESTRUTURA MUSICAL DA 8ª SINFONIA:

4.1 Detalhamento do Primeiro Movimento: "Veni, creator spiritus":

Estrutura formal e análise melódica

A primeira parte se estrutura em: exposição do tema I e do tema II, desenvolvimento, reexposição e coda. Toda a primeira parte se baseia na apresentação e variação dos temas I e II.

A música da primeira parte é escrita em forma de hino, isto é: silábica e em uníssono.

Por se tratar de uma música vocal, a estrutura se divide de acordo com o texto, e a orquestra tem o papel de acompanhamento, apresentando poucos momentos de protagonismo como nos interlúdios, que servem de intersecção do texto.

Exposição (c.1 - c.168)

Exposição do grupo temático I (c.1-45)

Tema I

The image shows a musical score for the beginning of the hymn 'Veni Creator Spiritus'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, and the two lower staves are the organ accompaniment. The music is in unison. The tempo and dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and then to 4/4. The lyrics are: 'Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus.'

(C.1- 4) – “Veni Creator Spiritus”, tema principal da 1ª parte.

O tema I se anuncia após um acorde de Mi bemol maior, tocado efusivamente pelo órgão, seguido de um *tutti*, com o coro proferindo o início do hino “Veni creator spiritus”.

Características do tema I: marcial, vigoroso, afirmativo.

Exposição do grupo temático II (c.46 - 168)

(C.46-54) – Exposição do segundo grupo temático, apresentado pelos solistas em cânone: soprano 1 – compasso 47; tenor- compasso 50; soprano 2, alto 1 e 2 – compasso 53.

O tema II por sua vez, apresentado pelos solistas e, em seguida, repetido pelo coro, tem escrita polifônica trazendo a outra estrofe do texto: “*Imple superna gratia, quae tu creasti pectora.*”

Desenvolvimento (c.169 - c.412)

Com uma breve introdução instrumental, o desenvolvimento é anunciado por trompas e trompetas (com surdina), se somando aos sopros, que voltam ao *Tempo I*, tocando fragmentos que vão se agitando cada vez mais, e se somando a outros instrumentos e naipes da orquestra. Aqui, Mahler usa uma fórmula de compasso 5/4, algo raro em sua música.

(C.170-172) - início do desenvolvimento.

Reexposição (c.413 – c.493)

A reexposição vem sem preparação, e é tão ou mais potente e significativa do que a apresentação do tema principal, no início da sinfonia. Entre os compassos 412 e 413 acontece uma elisão, onde o episódio que vem antes, termina ao mesmo tempo que o outro se inicia. Nesta ocasião, o motivo “*Veni Creator Spiritus*” é finalização e ao mesmo tempo continuação da frase, que compõe a reexposição do tema I.

The image shows a musical score for two vocal parts, likely soprano and alto, in a unison section. The lyrics are "ni, cre - a - tor, ve - ni, cre". The music consists of a series of quarter and eighth notes, creating a rhythmic pattern that leads into the reexposition.

(C.409-412) – compassos que antecedem a reexposição, em um grande e poderoso uníssono.

The image shows a musical score for the "Veni Creator Spiritus" motif. It features two choirs (I. CHOR. and II. CHOR.) and a keyboard part (Kch.). The lyrics are "Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor, spi - ri - tus, - ni, ve - ni, cre - a - tor, spi - ri - tus, I - ni, ve - ni, cre - a - tor, spi - ri - tus, - ni, ve - ni, cre - a - tor, spi - ri - tus, ve - ni, ve - ni, cre - a - tor, cre - a - tor". The score is in a grand staff with multiple vocal parts and a keyboard accompaniment.

(C.413-416) - Motivo “*Veni Creator Spiritus*”.

Coda (c.494 - c.580)

A coda traz a última estrofe do Hino, começando com o coro infantil, e adicionando os coros e solistas, num grande acelerando até o final, o movimento se encerra com um fortíssimo *Patri* ou Deus tocado por toda a orquestra, coros e solistas.

Musical score snippet for the Coda section, showing vocal lines for Soprano Solista (SOL. 1.ª Sopr.) and Coro Infantil (Kcb.). The lyrics are "Glo - ri - a, glo - ri - a" and "Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri Do - mi - no." The score includes dynamic markings like *ff* and *p*.

(C.508 - 515) O "Gloria" é anunciado pelo coro infantil e repetido por sopranos solistas com aumentação rítmica.

A large page of a musical score, numbered 74 at the top left and 92 at the top center. It features a dense arrangement of staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Percussion (Perc.), Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and Organ (Org.). The vocal parts include Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bass.), and various choir parts (I. CORO, II. CORO). The score is highly detailed with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

C.569-580 - *Finale* - Grande *Tutti* orquestral - coros e solistas cantam "Patri" ou Deus.

No compasso 564 a banda externa ou instrumentos fora do palco (4 trompetes e 3 trombones), tocam o que será o motivo principal da segunda parte da sinfonia.

Isoliert postiert.

The image shows a musical score for two instruments: Trp.in F. (Trumpet in F) and Pos. (Positone). The Trp.in F. part is marked with '1. 2. 3. 4.' and 'ff'. The Pos. part is marked with '1. 2. 3.' and 'ff'. The score is written on two staves. The Trp.in F. staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The Pos. staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and includes a '3' (triple) marking. The text 'Isoliert postiert.' is written to the left of the staves. The score is marked with '1. 2. 3. 4.' and '1. 2. 3.' above the staves. The score is marked with 'ff' below the staves. The score is marked with '3' below the staves. The score is marked with 'zu 3' below the staves. The score is marked with 'ff' below the staves.

(C.564-568) – instrumentos *off stage* tocam o motivo principal da segunda parte da sinfonia.

4.2 Detalhamento do Segundo Movimento: a segunda parte é baseada no final do "Fausto" de Goethe:

Estrutura formal e análise melódica

A segunda parte se estrutura na forma sonata, dividindo-se em cinco partes: exposição, três desenvolvimentos e coda. Os temas principais são dois: a melodia da *Mater Gloriosa*, figura principal da segunda parte e a melodia cantada pelo *Doctor Marianus* "Blicket auf". Mahler gradualmente desenvolve os temas ao longo da segunda parte através de diversas variações, apresentando a sua forma definitiva apenas na conclusão da sinfonia.

Introdução (c.1 - c.166)

A introdução da segunda parte é construída como um prelúdio de ópera. A música é descritiva; e, aqui, descreve o cenário do "Fausto" de Goethe:

Cânions, floresta, precipícios, ermo. Os anacoretas estão dispersos nas alturas, estendidos entre os despenhadeiros.

Sob a indicação de *poco adagio*, na tonalidade de Mi bemol menor contrapondo a tonalidade central da peça, que é mi bemol maior; os sopros em cânone e em eco se contrapõem às cordas, que tocam fragmentos do tema principal da segunda parte.

75

II. TEIL.
Schlußszene aus „Faust“

Poco adagio.

1. 2.
Flöte.
3.
1.
Oboe.
2.
1.
Klarinette in B.
2.
Becken.
1. Violine.
2. Violine.
Bratsche.
Violoncell.
Kontrabaf.

(C.1 – 11) - Início do prelúdio.

Uma melodia uníssona e tranquila, em modo maior, surge em breves momentos. Na exposição, essa melodia ressurge com o coro - que canta o texto “honrando lugares devotos, sagrados lugares de amor.” ¹

(C.22-34) - a melodia é doce, tocada por fagote e cellos, sendo finalizada pelas trompas.

O motivo apresentado pelos sopros é explorado ao longo de toda a introdução, se desenvolvendo e criando variações num clímax de seção e, por fim, uma conclusão.

U. E. 2772. 8000.

(C.57-66) - em vermelho, o motivo na sua forma original; em azul, sua variação; em verde, uma figuração rítmica que é utilizada por Mahler no 6º movimento da 3ª sinfonia.

(c.57 - 61) - motivo

(c.62 - 66) - variação 1

(c.67 - 77) - variação 2 - no c.64 apresenta uma figuração rítmica [e|f] (em verde) que se repete no compasso 77 e no compasso 119. No compasso 77, esta figuração antecede uma resolução de F para Bb no compasso 78, enquanto nos compassos 64 e 119 aparece fazendo uma interrupção do fluxo melódico, criando tensão.

¹ A palavra amor ou *Liebe* é destacada em suas aparições, seja por mudança rítmica/de tempo ou contraste harmônico com o que vem antes.

Musical score for measures 77-78. The score is for a woodwind section (Bck., Br., Vlc.) and strings (1. Vl., 2. Vl., Kb.). It features a complex texture with multiple dynamics including *ff*, *mf*, *f*, and *p*. A *Tempo.* marking is present in the woodwind part. The bassoon part has a fermata and a *mf* marking.

(C.77 e 78) – Ornamentação em *quintina*; Resolução de F para Bb

(c.78 - c.96) - A atmosfera do início retorna, num ciclo contínuo de variações temáticas que se dissolvem entre os compassos 88 e 96, onde o fragmento motivico é tocado apenas pelo clarinete.

No compasso 97 um súbito *Più mosso* rompe com o que parecia ser uma resolução do conflito. Com seguidas cadências interrompidas e variações de tempo, a música parece “entrar em desespero” e perder o rumo. Uma melodia agitada é tocada pelos primeiros violinos e repetida pelos sopros na sequência.

Entre os compassos 123 e 131 aparece a principal característica da música de Mahler: O compositor adia a resolução harmônica por três vezes, criando uma maior tensão para o clímax, que ocorre entre os compassos 132 e 140. Nesse trecho, Mahler se utiliza da mediante e da dominante secundária, fazendo um gesto predominantemente cromático, conforme ilustrado na análise a seguir:

Handwritten harmonic analysis of measures 123-131. The analysis is overlaid on the musical score, showing a sequence of chords: Ebm/Gb, Bb+, C+, A+, Dm/F, Em Eb#, Db+, Bb+. The analysis includes notes like "Mediant", "Vivacilissima", "Cresc. ff", "ff", "f", "p", "dim.", "cresc.", "arco", and "pizz.". It also includes performance instructions like "G-Saite" and "3fach get.". The tempo marking "Tempo." is present in the original score.

(C.121 – 132) – Análise harmônica dos compassos 123 a 131

Após isso, a melodia se desenvolve em toda sua plenitude e chega ao ápice no compasso 138, onde Mahler, inclusive, coloca a indicação “*pesante*”. O timbre predominante na orquestração é das trompas, dobradas pelas cordas.

The image shows a page of a musical score for measures 133 to 141. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Horns (Hr. in E), Violins (1. VI., 2. VI.), Trombones (Br.), Violas (Vlc.), and Basses (Kb.). The second system includes parts for Violins (1. VI., 2. VI.), Trombones (Br.), Violas (Vlc.), and Basses (Kb.). The music is marked "Nicht eilen." and "Pesante." with dynamic markings like "sempre ff", "ff", "p", "mf", "cresc.", and "ff sempre". The bass line has a "20" in a box.

(C.133 – 141) - clímax da seção - trompas predominam devido à região de brilho do instrumento.

Entre os compassos 141 e 146, acontece a resolução da introdução, começando no compasso 147 a transição para a exposição.

Exposição (c.171 - c.551)

A exposição se divide em algumas partes, sendo:

- *descrição do cenário pelo coro com sussurro e ecos (c.171 - c.218)*
O coro canta em sussurros e os dois coros alternam entre si, fazendo eco; a tessitura é média-grave, cantada apenas por tenores e baixos. As notas em staccato dão a sensação de passos ressaltados, num ambiente desconhecido e incerto. ²

pp **Wieder langsam.** Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde.
Heilige Anachoreten, gebirgauf verteilt,
gelagert zwischen Klüften. (Chor und Echo.)

Scharf aussprechen u. rhythmisieren.
pp Wal-dung, sie schwank her-an,
Scharf aussprechen u. rhythmisieren.
pp Wal-dung,

ECO

Wieder langsam.
Gämpfer

(C.167 – 172) - Acima da pauta, a descrição do cenário: Cânions, floresta, precipícios, ermo. Os anacoretas estão dispersos nas alturas, estendidos entre os despenhadeiros. (Coro e Eco.)

A orquestra repete todo o material utilizado nos primeiros compassos do prelúdio, mudando apenas a fórmula de compasso (o que antes era em 4/4 agora está em 6/4 ou 3/2, aumentando a duração das notas e também a dos momentos de silêncio - algo que, em Mahler, é expressivamente calculado.

² Um trecho do próprio texto descreve: “Leões que passam calados, amistosos ao nosso lado...” - Goethe/Almeida de, J.

Dois momentos destacam a utilização de *word painting* por Mahler, uma técnica que adveio da música de J.S.Bach e G.F.Handel, cujo papel é representar graficamente o que está escrito no texto.

A primeira ocorrência se dá entre os compassos 189 e 194, onde tenores e baixos cantam “*nach Wöge spritzt, Höhle, die tiefste, schützt*”, com destaque para as palavras “*wöge*” e “*tiefste*” que significam, respectivamente, onda e profundidade. Nestas duas palavras os baixos cantam na região grave, primeiro representando o movimento ascendente da onda, e depois, por três vezes, a profundidade.

The image shows a musical score for Mahler's Chorus I and II, measures 189-194. The score is written for tenors (I and II) and basses (I and II). The lyrics are: "nach Wöge spritzt, Höhle, die tiefste, schützt;". Red circles and lines highlight the words "Wöge" and "die tiefste" in the bass parts, illustrating word painting.

(C.189 – 194) – melodia cantada em eco por tenores e baixos, coro I e II.

Outro momento de representação imagética do texto está no compasso 222. Há sempre um destaque da palavra “amor”, motivo principal de toda a peça. Aqui, a música pela primeira vez é uníssona, tranquila, e a palavra “*Liebeshort*” ou “lugares de amor” se destaca por ter uma duração maior do que tudo que vinha sendo cantado até então.

The image shows a musical score for Mahler's Chorus, measures 209-213. The score is written for multiple voices. The lyrics are: "eh-ren-ge-weihten Ort, hei-li-gen Lie-bes-hort." Red circles and lines highlight the word "Liebeshort" in the lyrics, illustrating word painting.

(C.209-213) - Estão circulosos os compassos 212 e 213, onde se encontra a palavra “*Liebeshort*” ou “Lugar de amor”.

- Exposição do tema principal pelo *Pater Ecstaticus* (c.219 - c.265) e pelo *Pater Profundus* (c.266 - c.363)
O *Pater Ecstaticus*, barítono, canta um solo solene, rejubilando-se pelo eterno amor e trazendo a música para Mi bemol maior. Em seguida, o baixo *Pater Profundus* pede pela misericórdia de Deus e a iluminação dos seus pensamentos, numa ária torturada e dramática.
- No compasso 363 se inicia uma transição para o terceiro grupo temático. Na transição, nada mais do que variações seguidas do tema.
- Terceiro grupo temático (c.385 - c.520): surge um tema alternativo; onde, no esboço da versão em 4 movimentos, seria o scherzo. A atmosfera é festiva, com gritos jubilantes “*Jauchzet auf!*” - “*Alegrai-vos*”, se referindo ao “*infirmis nostris*” da primeira parte, encerrando assim a seção.

(C.443-448) – terceiro grupo temático, cantado em dueto.

Transição (c.520 - c.579)

Desenvolvimento

- *Parte I* (c.580 - c.779)
Um coro feminino invoca as crianças *abençoadas* que devem levar a alma de Fausto para o céu. *Doctor Marianus* (tenor) acompanha as vozes, antes de irromper em um hino para a *Mater Gloriosa*. Ao findar da ária, as vozes masculinas do coro ecoam as palavras do solista, num fundo orquestral de trêmulos de viola.

(c.724-733) - melodia do *Doctor Marianus*, acompanhada pelo violino solo e violas em trêmulo, e ecoada pelo coro.

- *transição* (c.780 - c.845)

Em um trecho, que é o mais tranquilo da peça, o “tema do amor” é apresentado. Uma melodia doce é tocada pelos primeiros violinos, sustentada por pelo harmônio - que posteriormente se soma aos clarinetes - e ornamentada pela primeira harpa, que representa uma atmosfera celestial. Estamos agora em Mi maior, com a indicação de “*Äusserst langsam - extremamente lento. Adagissimo.*” Na sequência o coro, seguido do coro das penitentes, faz uma prece à Virgem pedindo por sua aparição. Neste trecho, Mahler de novo usa o *word painting* em algumas palavras-chave.

“a ti, imaculada,
 não está vedado que as seduzidas em pecado
 venham confiantes a teu lado.
 Arrastadas na fraqueza,
 Elas foram difíceis de salvar.
 Quem pode se livrar sozinho das correntes dos desejos?
 Como desliza rápido o pé no chão liso e escorregadio!”
 (ALMEIDA DE, JORGE - 2019)

Nas palavras e frases em destaque, a representação segue da seguinte forma:

c.823 e 824 - todas as harpas (com a indicação de o maior número possível - o que faz com que algumas execuções tenham 4 harpas - e piano surgem num súbito *fff* com a indicação “*rauschend*” ou “barulhento” tocando um arpejo ascendente. Este arpejo é tocado como se as cordas estivessem se arrastando, reafirmando o que é cantado pelo coro “arrastadas na fraqueza...”

The image shows a musical score snippet. The top part features a piano part with a circled section containing the instruction: **Alle Harfen und Klavier. fff rauschend*. Below this, the lyrics "Schwach - heit" are written on a staff, with a red underline under the word "Schwach". A red arrow points from the circled piano instruction to the lyrics. At the bottom, the word "Schwach - heit" is repeated on another staff, also with a red underline.

(C.823 e 824) - harpas e piano tocam arpejos ascendentes, representando o movimento de arrastar.

Entre os compassos 825 e 840 - celesta e piano tocam um trêmulo contínuo, em uníssono, possivelmente representando “as correntes dos desejos”. Nos compassos 827 e 828 - 831 e 832 - as harpas tocam um arpejo de Cm7 na segunda inversão, ascendente e descendente, representando instabilidade, a “dificuldade em se salvar” cantada pelo coro.

Musical score for measures 825-834. The score includes parts for Klav., Alle Hfon., S. (I and II), T. (I and II), R., A., I. VI., II. VI., Br., Vcl., and Kb. Red circles highlight specific passages: two in the Alle Hfon. part (measures 827-832) and two in the I. VI. part (measures 827-832). The lyrics are in German, with some words circled in red.

(C.825-834) – violinos tocam a melodia com glissando, apoiados pelas harpas que tocam gesto diferente, mas de mesmo efeito.

c.835 - 840 - as harpas tocam primeiro um arpejo ascendente (enquanto violinos tocam um glissando, também ascendente) de Bdim descendo em F, depois um arpejo ascendente (onde violinos de novo tocam um glissando ascendente) de Adim com 7ª diminuta descendo em Gdim. Podemos dizer que esse efeito pode representar o “chão liso e escorregadio” que é citado no texto, e o movimento de deslizar.

Musical score for measures 835-842. The score includes parts for Cel., Klav., Alle Hfon., S., and A. A blue highlight is on the Cel. part (measures 835-842). Red circles highlight passages in the Alle Hfon. part (measures 835-842). The lyrics are in German.

(C.835-842) – em azul o trêmulo tocado pela celesta e piano; em vermelho os arpejos diminutos, executados pelas harpas.

- *Parte II* (c.846 - 1276)

A segunda parte do desenvolvimento se inicia em mi menor com o solo de *Gretchen*, uma das penitentes, que se junta às outras três em súplica à *Mater Gloriosa*. O “tema do amor” e o motivo principal do pseudo-scherzo retornam, sendo amplamente explorados na seção. A tonalidade se torna instável, e se altera repetidas vezes. Após o pedido de Gretchen (c.1207-1243), a música muda para uma atmosfera, de “reverência silenciosa” nas palavras de La Grange. A *Mater Gloriosa* então atende ao pedido e surge, permitindo que Gretchen leve a alma de Fausto aos céus. O solo é curto e suave, mas ao mesmo tempo extremamente poderoso, pois resolve o conflito que é tema da 8ª sinfonia. Num efeito cênico, o solo é cantado do alto da sala de concertos ou teatro, representado a aparição daquela que é sagrada, a figura do amor transcendental, o *eterno feminino*. (Apêndice B - 10/11/2024 - Wiener Konzerthaus, Wiener Symphoniker, Philippe Jordan, Regula Muehleemann - *Mater Gloriosa* - acervo do autor).

(c.1249-1273)

- *Parte III* (c.1277 - 1420)

Na terceira parte do desenvolvimento, o *Doctor Marianus*, em um hino à Virgem, depois ecoado pelo coro, se rende à salvação e entrega sua alma para os céus, contemplando e adorando a “*Virgem, Mãe, Rainha e Deusa*” por atender as súplicas.

Transição (c.1421- c.1448)

A atmosfera é etérea, sublime, descrevendo o que é cantado pelo coro na coda.

A melodia é tocada pelo piccolo e sustentada pelo harmônio - aqui podemos dizer, na verdade, que o piccolo atua como um registro do harmônio.

Celesta e piano criam uma atmosfera celeste em uma sequência de arpejos descendentes até a melodia ser entregue ao clarinete, no compasso 1437, cadenciando junto com a flauta no compasso 1449 onde flauta I, trompas, trombones, harmônio, celesta, piano e harpas fazem apenas a sustentação harmônica.

1421

207

2/2 Langsam.

p espress.

pp

r. H.

l. H.

f

pp

AS

Pedal.

olo.

pp

p deutlich

Solo.

pp

(c.1421-1424) - em vermelho, a melodia tocada por piccolo e harmônio; em azul, ornamentação feita pelo piano e celesta; em verde, dobra da melodia, com preenchimento harmônico, tocada pelas harpas.

1430

201

202

Rit. -

pp

morendo

wie früher *Sehr langsam beginnend.*

1. Fl.

Picc.

1. Ob.

2. Ob.

1. Kl. in B.

pp dolce espress.

espress. morendo

Rit. -

wie früher *Sehr langsam beginnend.*

(c.1437-1449) - clarinete executa a melodia, enquanto flauta I segue numa sequência de pedais, resolvendo a melodia no compasso 1449.

Coda (c.1449 - c.1572)

O *finale* traz a conclusão poética de toda a narrativa e apresenta o tema na sua forma definitiva.

A música é calma, cantada pelo coro místico - e, de fato, aqui se apresenta o final de toda uma história mística e a ascensão aos céus, ao eterno feminino, ao amor sublime da história de Goethe. Além da conclusão da cena final do Fausto, Mahler 'resolve' as dúvidas e angústias expressas no hino latino.

Começando em *pianissíssimo*, sutilmente sustentada harmonicamente pelas cordas, a melodia caminha ascendentemente acompanhando o texto "Das Ewig Weibliche Zieht uns hinan" ou "O Eterno Feminino enfim nos enleva!", no sentido de transcender aos céus.

Chorus mysticus.

♩ wie früher ♩ Sehr langsam beginnend.
ppp (wie ein Hauch)

Al - les Ver-gäng-li-che ist nur ein
ppp (wie ein Hauch)

Al - les Ver-gäng-li-che ist nur ein
ppp (wie ein Hauch)

Al - les Ver-gäng-li-che ist nur ein
ppp (wie ein Hauch)

Al - les Ver-gäng-li-che ist nur ein
ppp (wie ein Hauch)

♩ wie früher ♩ Sehr langsam beginnend.

ppp sempre

ppp sempre

ppp sempre
get.

ppp sempre

ppp sempre

(C.1449 - 1451) – início da Coda

A partir do compasso 1467 Mahler cria uma enorme tensão, em uma sequência polifônica de resoluções melódicas suspensas e cadências interrompidas e um crescendo estrutural ininterrupto até o clímax, cantado pelo coro e por todos os solistas no compasso 1506. Antes disto, no trecho que vai do compasso 1486 até o compasso 1497, é possível ouvir majestosamente o tema da Mater Gloriosa numa sequência de modulações, onde, no compasso 1494, o motivo é aumentado ritmicamente enquanto é replicado repetidas vezes pelos sopros, piano e violinos.

The image shows a page of a musical score, likely from Mahler's Symphony No. 2, measures 1489-1497. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: Fl. (1, 2), Picc., Ob. (1, 2), Engl. Hr., Ex-Kl., Kl. in B (1, 2, 3), B-Kl. in B, Fag. (1, 2, 3), Horn (1, 2, 3, 4), Trp. in F (1, 2, 3, 4), Bb., Gr. Tr., Harm., Klar. (with lyrics 'mit beiden Händen'), Alt-Hörn. (with lyrics 'wie'), 1. Sopr., 1. Alto, Ten., I. Coro (Soprano, Tenor), II. Coro (Soprano, Tenor), 1. Vl., 2. Vl., Vr., and Kb. The score is annotated with red markings: a circle around the vocal line in measure 1494, and several arrows pointing to rhythmic patterns in the woodwinds, strings, and piano parts across measures 1489-1497. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, f, p), articulation (acc., stacc.), and phrasing slurs.

(C.1489-1497) – tema da *Mater Gloriosa* e variações

Em seguida a polifonia retorna, levando à resolução no compasso 1528, onde a fanfarrã instalada fora do palco, nos altos da sala de concerto ou teatro - sob a indicação “*off-stage*” ou “*Isoliert postiert*” - faz a recapitulação do motivo do “*Veni Creator Spiritus*”.

The musical score shows the following parts and markings:

- Gr. Tr. (Great Trumpet):** Dynamics include *p cresc.*, *molto cresc.*, and *ff*.
- Tantom. (Tamtam):** Dynamics include *p cresc.* and *molto cresc.*
- Org. (Organ):** Dynamics include *ff*.
- Vocal Parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass):** Lyrics include "an, bin - an, bin - an!" and "zieht uns hin - an, bin - an!". Dynamics include *ff*.
- Chorus (I. u. II. CHOR vereingigt.):** Dynamics include *ff*.
- Woodwinds:** Markings include "Linchen, sch besetz.", "Fließend.", and "Volles Werk.".
- Red Circle:** Highlights the instruction "Isoliert postiert." in the woodwind part.

(c.1528 – 1533) – Instrumentos *off-stage* que tocam na *codetta*, ou final da sinfonia.

5. CAPÍTULO 5

GUSTAV MAHLER – da loucura à criação:

5.1 Qual a influência do psíquico na música?

O que levou Mahler a esta megalomania? Sinfonia dos Mil?

O termo “Sinfonia dos Mil”, que se tornou o ‘apelido’ oficial da 8ª Sinfonia, foi usado para que se chamasse a atenção do público na venda dos ingressos.

“O uso por Mahler de uma orquestra excepcionalmente grande (aos seus moldes) não era, obviamente, para a obtenção de efeitos grandiosos, mas para garantir que o equilíbrio entre o coro e orquestra chegasse, tanto quanto possível, ao mais próximo da perfeição.” – tanto quanto possível o mais próximo da perfeição é também a maneira com que o compositor/regente queria que soasse suas obras.”

Em todas as partituras encontramos diversas anotações, indicações e recados minuciosos “do compositor ao regente”; como se, além de seguir o manual - que é a partitura -, que o regente faça exatamente como Mahler o fez³.

Desde cedo, a figura da morte sempre assombrou o compositor; isto porque, vindo de uma família de onze irmãos, assistiu de perto a morte de vários deles e tendo a morte de Ernst como a mais marcante. Com a morte do pai, Bernard, e sua mãe debilitada, a função de cuidar do irmão doente é atribuída a Gustav, o único em condições para isso. Mas ele se vê em uma situação dúbia, e que já desencadeia nos seus traços neuróticos. Sua obsessão pela mãe fez com que se criasse no seu psicológico uma imagem de rivalidade entre ele e Ernst, o irmão mais novo; que, ao nascer, recebeu toda a atenção e cuidado dos pais, por quem Mahler era doentemente obcecado. Quando este, assim como o pai, morre, Mahler se vê estranhamente aliviado por agora poder ter novamente a atenção da mãe ao mesmo tempo em que o sentimento de culpa o persegue, e criando desde cedo essa dualidade.

³ Isso se torna uma etapa a mais no estudo das partituras de Mahler, fazendo com que se criasse um um “glossário” com todos os termos citados nas edições, pois alguns termos foram inventados por ele para fins muito específicos, podendo aparecer em apenas uma de suas obras.

Mahler sempre necessitou de atenção e amor excessivos enquanto, por outro lado, se isolava. Isto explica, por exemplo, seus longos períodos de isolamento destinados à composição. É comum encontrar relatos desses momentos onde cita momentos com a natureza, com as paisagens, com a paz de estar sozinho.

Após descobrir que estava sendo traído por Alma, Mahler decide se consultar com Freud, após três desistências - a pedido da esposa, como condição para que não se separassem.

O encontro com Freud ocorre na cidade de Leiden, e Freud constata que Mahler é um neurótico obsessivo, e isso faz com que as questões escondidas de Mahler finalmente tenham resposta, deixando de ser um tormento; estando em condições de viver uma relação feliz com Alma, que decidiu não o abandonar. Como fruto deste desfecho, o compositor escreve e dedica a ela sua Sinfonia nº8; além de publicar cinco canções escritas por ela, que também era uma notável compositora. Vale lembrar que Freud como o “pai” da psicanálise, estava os estudos em tal segmento, sendo qualquer diagnóstico aqui citado, meramente especulativo e com base apenas no que fora apresentado à época de Mahler, podendo hoje as constatações

Para Freud, Mahler buscava nas mulheres a figura da mãe, frágil e doentia. Ao encontrar Alma Schindler, encontra semelhanças com sua mãe e se apaixona. Por outro lado, Alma nutria o mesmo sentimento pelo pai, buscando nos homens a sua figura, e que acaba encontrando em Mahler, um homem estranho de um pouco mais de um metro e sessenta e uma caminhada com ritmos descompassados.

A partir desta narrativa, voltamos para a dualidade neurótica do compositor: a morte como solução para problemas condenáveis. Como resultado deste sentimento, a culpa por estes pensamentos, encontrando de novo na morte uma maneira de se expiar dos pecados. Morte/culpa *versus* morte/solução.

“Há passagens no primeiro movimento que indicam claramente o colapso da fé, a amargura do fracasso espiritual. Muitas vezes parece que quanto mais Mahler se aproximava da dúvida, e quanto mais sofria um sentimento generalizado de insegurança e ansiedade, mais ele exaltava a noção de salvação para si e para a humanidade em visões transcendentais.”⁴.

⁴ Philip Barford – Mahler Symphonies and Songs – BBC Music Guides p.45

Vale ainda ressaltar que Mahler era de origem judaica, vindo a se converter ao Catolicismo para que fosse aceito nos cargos em que esteve como diretor e regente de grandes casas de ópera ao redor do mundo. Por outro lado, encontramos essa constante busca pela salvação, sendo este um princípio cristão.

Obras com traços desse pensamento:

Ich bin der Welt abhanden gekommen – "Eu estou perdido para o mundo, com quem costumava passar tanto tempo."

"Ich sei gestorben den Weltgetümmel und ruh'in einem Stillen gebiet(...)"

Kindertotenlieder – Canções para as crianças mortas

Aqui a referência parece ser para seus irmãos. Mahler diz entender a dor de Rückert quando perde sua filha Marie (Marie era o nome de sua mãe).

1ª Sinfonia – 3º movimento – O caçador como figura do pai e os animais a figura das crianças:

Mahler via o pai como vilão. As diversas brigas entre seus pais o fizeram pensar assim.

4ª Sinfonia – 3º movimento – Citação à mãe

Em relato, Mahler contava que o terceiro movimento retratava sua mãe Marie, e que, apesar de todo o sofrimento e enfermidades, era capaz de sorrir em meio às lágrimas.

2ª e 8ª sinfonias – A redenção como forma de expiação dos pecados.

É muito citada uma briga entre os pais que abalou muito Mahler na infância. Na ocasião, ao presenciar aquilo, ele foge daquele cenário e, ao sair na rua, se depara com um desfile militar onde se tocava marchas. Para ele, a partir desse momento, se constrói a ideia de que um estado de espírito pode ser fácil e naturalmente atravessado por outro (para Tchaikovsky é algo trágico; golpes do destino – nas 4ª e 5ª sinfonias). Dito isso, é como se, com raras exceções, momentos grandiosos, felizes ou apaixonados não pudessem ser vividos plenamente sem uma "interrupção irônica do destino".

Como contraponto disto, Mahler obsessivamente repete temas, melodias e cria atmosferas que parecem não ter fim, ao mesmo tempo que se transformam imperceptivelmente.

(1ª Sinfonia – 1º movimento – Introdução, 9ª Sinfonia – 1º movimento).

5.2. Aspectos filosóficos e simbólicos:

Para Michael Kennedy, o eterno feminino é a força do amor, um “lugar de repouso”; em oposição ao esforço e à luta para se alcançar a meta (o eterno masculino). Goethe expressa isso com grande clareza e certeza na Mater Gloriosa – a personificação do eterno feminino.

“Aquilo que nos atrai por sua força mística, o que toda coisa criada, talvez até as próprias pedras, sente como absoluta certeza, como o centro de seu ser, o que Goethe neste ponto – empregando novamente uma imagem – chama de eterno feminino”.

“Na visão de Goethe, a ascensão da alma à graça altíssima é um ato de graça, e a graça é finalmente concedida para a parte imortal (*Unsterbliches*) da alma de Fausto. Mahler viu nisso um sentido a mais para o hino que tornou claro ao fazer referências composicionais à Parte I:

Parte I, compassos 46-61 com a Parte II, compassos 1213-1227 e Parte I, compassos 108-122 e 479-488, com a Parte II, compassos 1228-1243.

O conteúdo textual no paralelo em questão centra-se na ideia da graça divina - o princípio que, na Parte I, é solicitado "coletivamente" (*'Imple superna gratia'* 'Encher com a graça divina'); e na Parte II, é inicialmente imposto a Gretchen, a assassina de crianças, para dar o exemplo e é então realmente incorporada por ela:

"Vergönne mir, ihn zu belehren" (Concede-me que o instrua). Ela suplica à Mater Gloriosa para que possa assumir o papel de *psychagogue*, um guia espiritual para a alma de Fausto e, finalmente, sua parte imortal é autorizada a segui-la para as alturas dos reinos eternos.

Foi possível assim para Mahler regressar ao círculo completo daquela invocação enfática do espírito criador com que o hino começou. Desde o poder elementar da natureza, passando pelo poder criativo do indivíduo, até o poder mais fundamental e

universalmente consagrado do espírito: a ideia de "criatura" atinge finalmente a transcendência.”⁵

A definição dos textos da 8ª Sinfonia é baseada por cinco ideias principais, articuladas como interseções religiosas no hino e retratadas simbolicamente no poema de Fausto. Estes são os elementos essenciais da metafísica e Inter-denominacional mensagem da obra:

1. A ideia do amor como um princípio criativo e redentor do mundo.
2. O conceito de uma “graça altíssima” que atua além dos limites da justificação racional e moral.
3. O confronto com a fraqueza e a "inadequação" da existência humana terrena resulta em um "esforço" preso a uma "atividade" incessante e um desejo de iluminação divina.

De acordo com a alegoria de Goethe, estes dois fatores juntos conduzem à purificação da alma e ‘renascimento’ para continuação da existência após a morte.

“A ideia da insuficiência humana é diretamente expressa em pontos paralelos de ambas as partes: "infirmi nostri corporis/Virtute firmans perpeti" ("As nossas estruturas fracas/fortificai com a vossa força eterna"), o hino evoca a relação entre o homem e a estrutura mortal do seu corpo, sua prisão terrena. A Parte II retoma estas reflexões nos versos dos anjos "mais perfeitos": "Uns bleibt ein Erdenrest/Zu tragen peinlich" ("Conservamos um manto terrestre/Que é doloroso vestir"). Através de uma configuração musical praticamente idêntica (a direção de Mahler é "Como no mesmo lugar da Parte I"), a fragilidade da existência é correlacionada com Erdenrest (manto terrestre), que, de acordo com o simbolismo de Goethe, impede a ascensão da alma aos höhern Sphären (esferas superiores).”⁶

⁵ Companion p.135

⁶ Companion p.132


5.3 Relação com o conceito de transcendência:

Dicionário

Definições de [Oxford Languages](#) · [Saiba mais](#)
 **redenção**
substantivo feminino

1. **TEOLOGIA**
resgate do gênero humano por Jesus Cristo.
2. **FIGURADO**
auxílio, proteção que livra de situação difícil; salvação.
3. **ANTIGO**
Ver a definição ▾

Origem

 ETIM(sXV) latim *redemptiō,ōnis* 'id.'

Traduzir redenção para o

Inglês ▾

noun

1. redemption
2. salvation

Dicionário

Definições de [Oxford Languages](#) · [Saiba mais](#)
 **transcendência**
substantivo feminino

1. caráter do que é ¹transcendente.
2. superioridade de inteligência; perspicácia, sagacidade.
3. importância superior.
"questões de grande t."
4. **RELIGIÃO**
para os teístas, qualidade de Deus em relação ao mundo e aos seres que Ele criou.

Origem

 ETIM(1672-1693) latim *transcendentia,ae* 'ação de subir, de escalar'

Semelhantes

elevação

excelência

importância

proeminência

sobre-eminência



Opostas

imanência

6. CAPÍTULO 6

ANÁLISE DETALHADA DA ORQUESTRAÇÃO:

6.1 Elementos de Instrumentação e Orquestração:

Instrumentação:

4 flautas, 1 flauta piccolo, 4 oboés, 1 corne inglês, 4 clarinetes, 1 clarinete baixo, 4 fagotes, 1 contrafagote;

8 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, 1 tuba;

Off-stage: 4 trompetes e 3 trombones;

Percussão: 3 tímpanos, bombo, pratos (a 2 e suspenso), glockenspiel, triângulo, sinos (Lá e Láb), tam-tam.

Órgão, harmônico, celesta, piano, 3 harpas (que podem ser dobradas, dependendo do efetivo orquestral), bandolim;

Violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos

Dois coros mistos, coro infantil (que se divide em dois);

3 sopranos, 2 contraltos, tenor, barítono e baixo.

6.1.1 Orquestração:

Devido ao massivo número de vozes, vários momentos da peça apresentam desequilíbrio entre a orquestra - destacando-se as cordas - e as vozes, principalmente na primeira parte.

Nesta sinfonia, Gustav Mahler aborda técnicas de orquestração mais ligadas ao gesto do que ao efeito em si, assim como o tratamento orquestral utilizado por Richard Strauss, seu contemporâneo.

Este último difunde amplamente o uso de *divisi* e diferentes tipos de gesto para a mesma nota; ex: vl 1 toca com arco, vl 2 toca em pizzicato, com desenho ou figuração diferente, o que anula a ideia do uníssono⁷.

além dos *divisi* característicos e crescendos por adição, como é o caso em *Assim Falou Zaratustra*.

Em Von den Hinterweltlern, segunda seção de *Assim Falou Zaratustra*, Richard Strauss constrói um crescendo por adição, aumentando pouco a pouco o número de executantes. Nos primeiros oito compassos, a melodia é executada pela primeira estante de violas, ou seja, duas violas; primeira estante de violinos 1 (começando com o spalla, adicionando o concertino a partir do c.5) e duas estantes de violoncelo - 4 músicos.

Ou seja, música de câmara;

⁷ um uníssono se constrói a partir da mesma figuração e efeito, distribuindo-se nas devidas 8^{as} de cada instrumento.

Strauss segue adicionando elementos a 2 até chegar ao *Tutti fortíssimo* com todas as cordas em *divisi* de duas ou três estantes, 6 trompas e órgão com pedais. Após isso a música se dissolve, deixando a melodia para as violas, até que a primeira viola encerra a seção com um solo (ilustrado no apêndice A).

Na 8ª Sinfonia temos nas cordas o mesmo número expressivo de 16 primeiros violinos, 14 segundos violinos, 12 violas, 10 violoncelos e 8 contrabaixos, podendo esse número ser aumentado em 2 por naipe, com exceção dos contrabaixos.

Nos momentos em que não há *divisi* ou fragmentação (assunto a ser abordado mais à frente), as cordas suportam razoavelmente o restante da orquestra, os coros e solistas.

Na 2ª parte da sinfonia, as cordas tocam muito mais uníssonos e com poucos *divisi*;

Segue-se uma estrutura parecida com:

Primeiros violinos tocam com sopros, sendo amplificado por 1 ou 2 piccolos;

Segundos violinos tocam com madeiras, principalmente clarinetes, assim como as violas;

Violoncelos tocam com as trompas nos trechos mais agudos, trombones na região média e também fagotes/contrafagote (e/ou clarinete e clarone);

Contrabaixos com fagotes e contrafagotes⁸, servindo os sopros de definição para a linha.

Em Mahler, as madeiras representam um espetáculo, inclusive cênico, das campanas para cima, sob a indicação "*Schalltrichter auf!*" em momentos oportunos.

Diferentemente da 3ª ou 5ª sinfonias, nesta sinfonia os sopros não ganham projeção com esse efeito, se tornando um efeito meramente cênico.

⁸ Nota do autor: Em Viena, os contrafagotes usados contém uma volta e uma campana a mais (essa direcionada para cima, fazendo com que a tessitura chegue até o lá 0 , além de garantir uma melhor projeção.

Fragmentação melódica

Na música de Mahler é muito comum observar o movimento de fragmentação melódica. Isto se dá quando uma melodia é representada por instrumentos (ou naipes) diferentes ao longo de seu curso.

O primeiro exemplo do uso deste recurso pode ser encontrado no começo da segunda parte:

(c.67-72) - a melodia se inicia com violoncelos e dobrada pela trompa I. Na sequência, os violoncelos abrem para um *divisi* onde a melodia segue na segunda linha de cellos, e a trompa I entrega a melodia para as trompas III e VI; A partir do compasso 74, fagotes (e clarinete baixo apenas no 74) dobram os violoncelos; no compasso 75 as trompas assumem a melodia, dividindo entre trompas I, III, VI e VII (voz principal) e trompas II, IV e V - abrindo vozes. Nos compassos 77 e 78, os primeiros violinos e violoncelos retomam a melodia, cadenciando em Bb no compasso 79 com um ataque de pratos, primeiros violinos e contrabaixos.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 67 through 78. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. in B.), Bassoon (R.-Kl. in B.), Contrabassoon (K.-Fag.), Horns in F (Hr. in F.), Violins I and II (1. VI., 2. VI.), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score shows a melodic line being passed between instruments. Red brackets are drawn across the staves to indicate these transfers: from the cello/viola part to the trumpet I part, then to the flute parts, and finally back to the violin and cello parts. Dynamic markings such as 'sempre ff' and 'Brett.' (breit) are present. Measure numbers 67, 77, 78, and 12 are visible at the bottom of the score.

O estilo mais comum de fragmentação em orquestração é a blocada, adotada principalmente por Brahms e Tchaikovsky. Nesse tipo de fragmentação, as mudanças obedecem à forma da música. Em Brahms, o movimento mais comum é:

melodia nas cordas graves (geralmente dobradas por trompas) > melodia nas cordas agudas (dobradas ou com adição de sopros) > tutti.

Um exemplo disso está no 1º movimento da 4ª Sinfonia:

J.Brahms - 4ª Sinfonia em mi menor, op. 98, 1º movimento (c.57-64) - melodia nos violoncelos e trompas I e II, seguindo para violinos entre os compassos 65 e 72, finalizando com a adição de violas e trompas no compasso 72.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Brahms' 4th Symphony. The score is divided into two systems, each starting with a circled 'C' and a measure number (57 and 65). The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns (E) (Hr. (E)) and Horns (C) (Hr. (C)), Violins (1 and 2), Trombones (Br.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (K.B.). The score is annotated with red markings: a large 'C' in a box at measure 57, 'a.2' markings above notes, and a large red 'f' with 'cello' written vertically in the woodwind section. A second 'C' in a box is at measure 65. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet (A), Bassoon, Horns (E and C), Violins (1 and 2), Trombones, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

J.B.4

c.57 - 72- Em vermelho, o caminho feito pela melodia e sua distribuição entre os naipes.

Fragmentação motívica

Ainda em Brahms, há um exemplo de fragmentação *motívica*, onde a melodia é fragmentada e vai se completando ou se repetindo com a adição de instrumentos, por exemplo:

J. Brahms - 2ª Sinfonia em ré maior, op. 73, 1º movimento (c.52 - 55):
Na exposição do tema A, o motivo é fragmentado, sendo construído compasso a compasso, até criar um unísono do 56 a 58, chegando ao primeiro tutti do 1º movimento:

(89) 3

J. Brahms - Sinfonia nº2, op.73, 1º movimento: Imagem 1 - compassos 52 e 53. Os naipes estão marcando em sequência: I - primeiros violinos, II - segundos violinos, III - flautas e oboés e IV - violoncelos, contrabaixos e fagotes.

Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
Hr. (D)
(E)
Trpt. (D)
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

J. Brahms - Sinfonia nº2, op.73, 1º movimento: Imagem 1 - compassos 52 e 53; Imagens 2 - compassos 54 a 59. Os naipes estão marcando em sequência: I - primeiros violinos, II - segundos violinos, III - flautas e oboés e IV - violoncelos, contrabaixos e fagotes.

Outro exemplo disso: na música de seu contemporâneo Richard Strauss, está no final da Sinfonia Alpina:

Os sopros predominam em toda a música, juntamente com trompa, trompete e órgão (que é o principal). Isto ocorre entre os números 135 e 138, onde as cordas assumem o protagonismo. Os sopros atuam como um “registro” do órgão.

4 gr. Fl.
2 Hob.
Engl. II.
Es-Clar.
2 B-Clar.
C-Clar.
2 Hörner. I.
(P) II.
I. Trpt. (C)
Orgel.

Eine Alpensinfonie

R. Strauss - Sinfonia Alpina, op. 64- Trv 223 - Ausklang - nº136

Na 8ª Sinfonia de Mahler, o trecho que compreende os moldes formais de Brahms e Tchaikovsky se encontra no compasso 97, quando a melodia é apresentada pelos primeiros violinos e repetida - em partes - do compasso 103 a 105 pelas flautas e oboés.

Più mosso, (Allegro moderato.)

get. G-Saite

arco ff

get. ff

arco

arco

(C.97 e 98) - Fragmento melódico apresentado pelos primeiros violinos.

zu 4

ff

zu 3

ff

zu 2

sf

sf

sf

zu 1

sf

(C.103 – 105) - Repetição do fragmento melódico dos primeiros violinos pelo sopros.

6.1.2 Papel das vozes no tecido musical:

Papel das vozes na 1ª parte

Solistas - tratamento operístico, com solos, duos, quartetos e quintetos. Os solistas têm um papel de afirmação, enquanto o coro tem um papel de resposta ou reafirmação. Além disso, a divisão de coros serve também para ilustrar o texto, como é o caso do coro infantil.

Papel das vozes na 2ª parte

Na segunda parte, coro e solistas representam os personagens da história de Goethe. Não à toa, a Mater Gloriosa, representação do eterno feminino, deve cantar do ponto mais alto da sala de concertos ou teatro como uma aparição. Logo após isso, Doctor Marianus, tenor, se rende à salvação e entoa um hino em agradecimento à graça concedida.

A música de Mahler é caracterizada por utilizar várias camadas que se metamorfoseiam ao longo do discurso. Mudando a percepção de protagonismo, sua música é mais contrapontística do que harmônica. Isso faz com que uma linha comece com um solo, por exemplo, e termine como um acompanhamento, preenchimento harmônico ou um efeito de orquestração. Na *Sinfonia dos Mil*, esta afirmação fica explícita na segunda parte e, aqui, cita como referência o grande prelúdio orquestral.

Mahler utiliza os instrumentos de modo a criar de forma imagética o cenário descrito por Goethe no início da última parte do Fausto. Logo em seguida, o coro descreve em palavras este cenário, utilizando a mesma ideia melódica anunciada anteriormente pelos instrumentos.

6.2 Técnicas inovadoras de orquestração utilizadas por Mahler:

Na 8ª Sinfonia utiliza, diferentemente do usual (dois), três conjuntos de tímpanos. Além disso, insere o piano e os bandolins (herdados da 7ª Sinfonia) na orquestração e ainda sugere que as harpas sejam dobradas, que finda utilizando 4 harpas na orquestra.

Uso da celesta

Além do uso inédito de piano e harmônio, Mahler retoma o uso da celesta - utilizada pela primeira vez na 6ª sinfonia -, representando ora momentos misteriosos (1º e 4º mov.) ora bucólicos (2º mov).

Na 8ª Sinfonia a celesta aparece apenas na parte final. A atmosfera é etérea, como uma representação do texto cantado pelo coro na sequência (*“Alles Vergänglich ist nur Eingleichnis...”*). Celesta e piano tocam juntos um arpejo descendente de Cm7, que segue para outros acordes ao entrar no compasso 1432, em tercinas. Aqui, o piano serve para dar mais corpo e definição ao som da celesta, utilizado como um timbre auxiliar.

Uso do bandolim

Mahler utilizou o bandolim pela primeira vez na 7ª Sinfonia, no 4º movimento - ou 2ª *Nachtmusik* (canção noturna); o bandolim e o violão juntos remete às tradicionais serenatas, que Mahler conheceu quando esteve em Viena. Na sinfonia, seu papel é diferente, servindo apenas como um colorido orquestral, um recurso de timbre.

Exemplo na 8ª Sinfonia:

Nesta, o bandolim tem uma característica jocosa e precede o coro infantil, que canta:

“Er überwacht uns schon am nächt’gen Gliedern, wird treuer Pflege Lohn reichlich erwidern. Wir wurden früh entfernt, von Lebenchören, doch dieser hat gelernt: Er wird uns lehren.”

“Ele já nos suplanta em poderosa estatura, o nosso zelo fiel será ricamente recompensado. Fomos cedo afastados do coro dos vivos, mas este aprendeu e irá nos ensinar.”

Musical score for instruments and voice. The score is written for five parts: Cello (Cel.), Mandolin (Mand.), First Harp (1. Hfe.), Second Harp (2. Hfe.), and Children's Choir (Kch.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cello part has a melodic line with eighth notes. The Mandolin part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Harp parts provide harmonic support with chords. The Children's Choir part begins with the instruction "Selige Knaben (in Kreisbewegung sich nähernd)" and "ff (trink)", followed by the lyrics "Er ü - ber - wächst uns schon".

(C.1139 – 1142) - bandolim, celesta e harpas precedem a entrada do coro infantil.

7. CAPÍTULO 7

REGÊNCIA - Desafios técnicos e interpretativos:

A música de Mahler, assim como de Richard Strauss e Sergei Rachmaninoff, apresenta seguidas e abruptas mudanças de tempo, rubatos, acelerandos, ritenutos, o que exige um nível técnico elevado do regente. Além disso, a densidade textural apresenta também um desafio, onde o regente por sua vez, deve fazer escolhas após uma análise profunda do material composicional, bem como da orquestração.

Ambos os compositores chegam a usar duas ou três dinâmicas diferentes em um mesmo compasso, de acordo com o instrumento, naipe ou grupo de instrumentos. Por um lado, isso gera dúvida mas também diversas possibilidades interpretativas.

Quando se há diversos eventos importantes acontecendo ao mesmo tempo, é preciso estabelecer uma hierarquia, a fim de facilitar a performance interpretativa e tecnicamente, o que, claro, depende muito do nível da orquestra que temos a frente.

Por lógica, o grupo mais numeroso e importante da orquestra, que são as cordas, precisam de mais apoio, uma vez que o regente atua como um facilitador da orquestra. Contudo, uma orquestra de alto nível demanda menos auxílio técnico, permitindo-se explorar com mais profundidade questões interpretativas. Isso nos coloca a um pensamento prévio de como iremos reger, para quem vamos dar entradas, se faremos subdivisões, como e onde, se marcaremos certos eventos, enfim... como iremos usar nosso corpo para comunicar o texto musical.

Primeira Parte

As duas partes da sinfonia apresentam uma abordagem técnica e interpretativa diferente, em termos de regência. Podemos dizer que o tratamento dado à primeira parte é como da ópera, com uma regência ativa, isto é: padrões gestuais claros, respirações e cortes silábicos (s, t, etc) bem marcados, e entradas bem definidas. A problemática principal é a mesma da construção operística: há de se observar com acuidade as respirações das vozes, sejam solistas ou coro, devido ao tratamento contrapontístico. Um andamento demasiado rápido, pode além de prejudicar a afinação, tornar texto e melodias ininteligíveis, pela dificuldade de execução das articulações do texto e respiração; Um andamento demasiado lento pode tornar a música massiva e excessivamente cansativa para cantores e sopros, por questões óbvias. Um ponto interessante de se observar, é que a música vocal de Mahler não torna o regente um mero acompanhador, mas sim um agente para que os intérpretes entrem num acordo.

Outra questão que pode ser confusa do ponto de vista gestual, é alternância de fórmula de compasso no início do *Desenvolvimento*, num trecho que vai dos compassos 169 a 206. Os compassos quinários não seguem um padrão único

como na música de outros compositores contemporâneos a Mahler. Aqui esses compassos se alternam entre 3+2 e 2+3 (e vice versa), seguidos ou precedidos de compasso binário, ternário, quaternário ou de 3/2.

No que tange a construção da obra, a preparação dos ensaios, há um trecho delicado, onde nos compassos 290 a 295 os quatro trombones tocam em contraponto, se alternando a 2 (trombones 1 e 2, e trombones 3 e 4).

A articulação é *stacatto*, o que é tecnicamente complexo para o instrumento, precisando o andamento ser bem escolhido, assim como para os cantores, embora a região de execução seja confortável.

Segunda Parte

A música da segunda parte é extremamente rica e expressiva, cheia de coloridos e contrastes, com uma música ora contemplativa ora descritiva.

Aqui o regente tem mais liberdade interpretativa, podendo usar bastante da expressividade. Como exemplo disso, podemos falar do longo prelúdio que se divide em várias partes, da apresentação do tema do amor, da transição para a coda, e a própria coda, que é um show à parte, e talvez o momento mais esperado de toda a peça, tanto musicalmente quanto no que diz respeito à narrativa filosófica e literária da segunda parte.

A regência transita de acordo com a necessidade, podendo ser *ativa*, *expressiva* e *contemplativa*, ou de *acompanhamento* em acordo com os solistas.

Exemplos:

- Regência ativa:

entrada do coro em alternância com cordas e sopros entre os compassos 167 e 219.

O coro além de cantar em eco, tem articulações que precisam ser claras; as cordas tocam em pizzicato, precisando de entradas e impulsos, e os sopros tocam melodias ligadas e sustentadas, precisando de respiração e direcionamento fraseológico, quase que um espelho da primeira parte do prelúdio.

- Regência expressiva:

Apresentação do “tema do amor” entre os compassos 780 e 845.

Exemplo disso que gravações diferentes - o que será especificado no capítulo seguinte na análise de performances e gravações - apresentam andamentos diferentes, variações de tempo em lugares diferentes e dinâmicas que são moldadas de maneira sublime, como se fossem uma escultura.

- Regência contemplativa:

Aparição da Mater Gloriosa entre os compassos 1249 e 1273:

O tecido musical é cristalino, a orquestração é colorida e, neste trecho, os poucos instrumentos se alternam. O protagonismo é da solista que canta ao longe, sem necessidade de intervenção.

- Regência de acompanhamento:

Coda

Entre os compassos 1471 e 1479 sopranos se alternam em uma melodia ascendente e tecnicamente complexa, devido à tessitura (Eb 5 e C6 – soprano 1 e Bb 5 -soprano 2) e principalmente à dinâmica exigida (*pianíssimo* sem crescendo). Essa combinação pode trazer um problema de afinação tanto individual por questões técnicas do canto, onde o encaixe vocal pode não alcançar a nota com precisão, quanto pelo timbre das duas sopranos, que pode chocar e causar batimento. Há um *acelerando* gradual e quase imperceptível a partir do compasso 1459, se estendendo até o compasso 1486, sob a indicação de “*Ganz allmählich fliessender, aber stets mit zartest Tongebung*” ou “*Fluindo gradualmente, mas sempre com suavidade.*”

8. CAPÍTULO 8

ANÁLISE DE PERFORMANCES E GRAVAÇÕES:

Para a análise de gravações, o trecho escolhido foi a apresentação do “tema do amor”, o tema mais lírico e de liberdade interpretativa da 8ª sinfonia, com ênfase nos compassos 780 a 803, fazendo tabelas estatísticas dos andamentos, dinâmicas e outros elementos observados nas gravações.

Gravações utilizadas:

- Leonard Bernstein & London Symphony Orchestra – 1966
- Simon Rattle & City of Birmingham Symphony Orchestra – Mahler Complete Symphonies – A gravação do ciclo de sinfonias do álbum data início em 1987, mas não há data exata da gravação da 8ª sinfonia. Em 2021 Simon Rattle regravou a sinfonia com a Berliner Philharmoniker, mas a comparação das gravações apresenta as mesmas estatísticas, não sendo relevante documentar neste trabalho.
- Cláudio Abbado & Berliner Philharmoniker – 1995
- Riccardo Chailly e Lucerne Festival Orchestra – 2016

Simon Rattle & CBSO

Compassos: 780 – 803 - Äusserst Langsam . Adagissimo.

Pulsção metronômica: mínima = 45

780 – 785	A música é conduzida a tempo, sem rubatos; a dinâmica é <i>pianíssimo</i> .
786-787	Um ritardando se estende do compasso 786 ao 787, alargando-se de maneira substancial no 787, acompanhado de um <i>decrescendo</i> .
788	A tempo
790 – 792	Há uma grande inflexão melódica (pequeno <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>) sugerida pela harmonia e pela própria melodia.
794 – 796	Um ritardando que vai do 794 ao 796 (<i>molto ritenuto</i>). No mesmo trecho há um <i>rallentando</i> escrito em diminuição pela figura rítmica na primeira harpa, sendo o 794 em colcheias - onde Rattle alarga as duas últimas - e o 796 com semínimas em tercina, alargando mais que antes.
797	No compasso 797 a música volta <i>a tempo</i> , com a indicação de <i>espressivo</i> .
797 – 799	A melodia executada pelos primeiros violinos tem acentos bem definidos e <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> bem pronunciados.
801- 803	Um ritardando se constrói, até chegar a um <i>moltissimo ritardando</i> no compasso 803.
804	Resolução da melodia – <i>a tempo</i>

Leonard Bernstein & London Symphony Orchestra

Compassos: 780 – 803 – Äusserst Langsam. Adagissimo.
Pulsção metronômica: mínima = 40

780 - 803	<ul style="list-style-type: none"> - Poucas inflexões de dinâmica. A condução melódica e mais tênue e etérea; - Emprego de rubatos pela primeira harpa; - Ritardandos não tão largos, com exceção dos compassos 801 a 803, onde há um <i>molto ritardando</i> que é conduzido pela trompa.
-----------	---

Cláudio Abbado & Berliner Philharmoniker

Compassos: 780 – 803 – Äusserst Langsam. Adagissimo.
Pulsção metronômica: mínima = 35 (aproximadamente, pois há bastante variação no tempo)

780 – 803	<ul style="list-style-type: none"> - Grande uso de rubatos durante todo o trecho; - Largos ritardandos, que chegam a mais ou menos 30 no metrônomo; alguns seguem a lógica inversa à de Rattle; - A dinâmica segue o pensamento de Bernstein, mas com certa inflexão melódica;
793 – 796	<ul style="list-style-type: none"> - O tempo se alarga no 793 enquanto 794 segue a tempo. No 795 e 796 o padrão se repete;
798 - 803	<ul style="list-style-type: none"> - Há um <i>ritenuto</i> no compasso 798; - O <i>ritardando</i> até <i>molto ritardando</i> começa já no compasso 799, chegando <i>moltissimo largo</i> no compasso 803.

Riccardo Chailly & Lucerne Festival Orchestra

Compassos 780 – 803 – Äusserst Langsam. Adagissimo.
Pulsção metronômica: mínima = 36

780 – 803	<ul style="list-style-type: none"> - A música quase sempre a tempo; - Há inflexão melódica, mas sem muitos contrastes; - Ritardandos são brandos, chegando a um <i>molto ritardando</i> apenas nos compassos 802 e 803; - Não há rubatos.
-----------	---

Abordagem Empírica

No período de 2018 a 2024 tive a oportunidade de assistir três performances da 8ª Sinfonia, sendo elas:

- Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM), Coro Lírico do Theatro Municipal, Coral Paulistano, Coro infantil da Escola Municipal de Música e solistas.

Theatro Municipal de São Paulo, março de 2018.

Regência: Roberto Minczuk

- OSESP, OSUSP (Orquestra Sinfônica da USP), Coro da OSESP, Coro Acadêmico e Coro infantil da OSESP, Coro Lírico do Theatro Municipal, Coral Paulistano e solistas.

Sala São Paulo, julho de 2019.

Regência: Marin Alsop

- Wiener Symphoniker, Wiener Singakademie, Wiener Singverein, Wiener Sängerknaben e solistas.

Wiener Konzerthaus, Viena, Áustria, novembro de 2024.

Regência: Philippe Jordan

Tais performances e ensaios, me permitiram acompanhar de perto a construção da sinfonia, observando a problemática, o sistema de trabalho adotado e tudo que tange a performance. Embora algumas dificuldades da obra se apresentem de maneira comum para todas as orquestras (como é o caso do equilíbrio entre vozes e orquestra), cada orquestra tem seus desafios particulares, bem como os coros.

Uma obra de tamanha grandiosidade, que exige a participação de diversos coros, faz com que cada coro se prepare em separado, se somando aos outros apenas nos ensaios próximos à apresentação.

No caso de um coro infantil, há uma particularidade, uma vez que coros desse perfil trabalham com memorização e não leitura, exigindo um período razoável de ensaios. Devido a esse fator, os coros infantis exigem maior atenção do regente principal que irá conduzir a performance, marcando principal e antecipadamente as entradas.

No caso dos ensaios assistidos (OSM e OSESP), as orquestras demandaram um período maior de ensaios *tutti* comparados à outras sinfonias de Mahler. A performance realizada com a OSESP em específico, apresentou diversos momentos de desencontro, o que claramente se deu à necessidade de mais ensaios.

A performance realizada em Viena, apresentou problemas *regente x orquestra* devido à abordagem técnico-gestual e de pensamento interpretativo do regente.

Exemplo:

A transição final para a Coda, a orquestração cristalina apresentou diversos “buracos”, por causa da escolha de andamento, que claramente não era favorável aos sopros, que têm frases longas e que se conectam, precisando o andamento ser bem adequado. Além do mais, no primeiro dia de concerto, o trecho teve alguns problemas de afinação ocasionados pelo mesmo motivo.

Acústica de cada sala

Nesse caso, por razões óbvias, a Wiener Konzerthaus apresentou a acústica mais ideal, permitindo ouvir instrumentos e linhas que geralmente são ouvidos com dificuldade em meio à massa sonora, como é o caso do contrafagote. Além disso, existe a tradição vienense, onde alguns instrumentos têm construção diferente, o que é o caso dos oboés, trompas, clarinetes de sistema alemão, tímpanos sem pedais e o contrafagote com duas campanas.

Ao falarmos da performance realizada pela OSESP, a escolha da altura do teto móvel da Sala São Paulo, fez com os *fortíssimos* soassem exagerados, trazendo dificuldade para os solistas, que em muitos momentos ficavam inaudíveis, o que foi o caso do tenor. Além do mais, a articulação soou imprecisa pela combinação de quase 320 cantores e a acústica. Por outro lado, os instrumentos *off-stage* foram alocados nos balcões superiores laterais, trazendo espacialidade ou, em outros termos, um efeito *surround*.

A performance realizada pela OSM no Theatro Municipal, que tem uma acústica seca, soou coesa e, para mim, é a que tinha menos desequilíbrio entre vozes e orquestra. Os andamentos foram bem acertados e os instrumentos *off-stage* trouxeram o mesmo efeito da Sala São Paulo, tocando do balcão superior, ao fundo, atrás de toda a plateia.

9. CAPÍTULO 9

COMPARAÇÃO COM OUTRAS SINFONIAS DE GUSTAV MAHLER:

Diferentemente de todas as outras sinfonias, a 8ª traz uma unicidade do começo ao fim, usando o mesmo pensamento filosófico, apenas empregando-o de maneira diferente; na primeira parte estritamente literal e na segunda, metafórica, com a figura do “eterno feminino” da última cena do Fausto. Além disso, diferentemente do usual nas suas sinfonias, a 8ª Sinfonia começa e termina em Eb maior, diferentemente do que acontece na 1ª e 3ª sinfonias, que começam em Ré menor e terminam em Ré maior, representando o triunfo (1ª) ou o amor que a tudo salva (3ª).

Goethe, ao que se afirma, teve contato com Hrabanus Maurus, o arcebispo de Mainz no século IX, possível criador do hino “Veni, Creator spiritus”, tornando o hino e a passagem extraída das últimas oito estrofes do Fausto mais próximos do que parecem ser. Ambas as partes da sinfonia tem trechos que invocam a ideia de ascender aos céus em glória (1ª parte), ou em redenção (2ª parte). Ao juntar os dois textos, Mahler liga a afirmação do hino com a visão simbólica do texto de Goethe, resolvendo as angústias e as dores expostas no hino latino de maneira metafísica.

Todas as sinfonias de Mahler passeiam entre o conflito e a salvação, o “céu” e o “inferno”, mas na 8ª sinfonia isso é abordado de maneira particular: ao invés dos vários temas que concorrem entre si e se metamorfoseiam ao longo de todo o discurso, Mahler utiliza-se de poucos temas, variando-os infinitas vezes, reduzindo toda a estabilidade característica de sua linguagem ao tratamento harmônico. Há heranças e citações de diversas sinfonias anteriores, como aproveitamento do material composicional.

9.1 Continuidade e ruptura na linguagem musical de Mahler:

Entre a 2ª e a 5ª sinfonias há uma continuidade com diversos temas e motivos recorrentes. Entre a 3ª e 4ª sinfonias, por exemplo, sentimos uma completude: o 4º movimento da 4ª Sinfonia, “Die Himmlische Leben”, é nada mais do que uma “continuação” da 3ª Sinfonia. Mahler idealizava a 3ª Sinfonia com 7 movimentos; vindo este antes do adágio final.

Temática recorrente: motivo da redenção (1ª, 2ª e 8ª sinfonias), motivo ascendente (4ª, 5ª e 9ª).

A partir da 5ª Sinfonia há uma ruptura na linguagem musical de Mahler.

Mahler adota um tratamento harmônico mais característico do século XX, diferentemente do que veio antes. O uso das dissonâncias é profundamente explorado pelo compositor; podemos perceber isto a partir da 5ª Sinfonia (2º movimento). Há dissonância na 10ª Sinfonia: trompete tocando uma 10ª aum no acorde.

A busca por “texturas” faz com que o compositor passe a trabalhar com efeitos sonoros, além de inserir instrumentos não usuais como o martelo, celesta e os sinos de vaca (6ª Sinfonia), bandolim e violão (7ª Sinfonia).

10. CONCLUSÃO

Resumo organizado dos principais achados do estudo:

- **Texto e música:** O paralelo entre os textos sacros e profanos reflete a tensão entre a humanidade e transcendência, que é traduzida musicalmente por Mahler.
- **Técnica Composicional:** A orquestração massiva, as inovações formais e as soluções timbrísticas exemplificam o papel visionário do compositor.
- **Impactos psíquicos e biográficos:** Elementos da psicanálise revelam como eventos pessoais se traduzem na narrativa emocional da sinfonia.
- **Execução técnica:** A complexidade da obra desafia as capacidades interpretativas e técnicas de orquestras e regentes até hoje.
- **Importância da 8ª Sinfonia:** Ressalta-se o caráter atemporal da obra e sua influência duradoura no repertório sinfônico-coral.
- **Considerações finais sobre a contribuição de Mahler para a música e a filosofia:** Nenhum compositor explorou tanto a metafísica e a filosofia quanto Gustav Mahler. Desde as primeiras canções até a última sinfonia, toda a sua obra nos traz questões impossíveis de serem respondidas apenas do ponto de vista musical. E, falando deste, Mahler expande a música descritiva até o seu limite. As notas “falam” e, quando há texto, cria cenários que transportam o ouvinte para uma viagem profunda. Seu profundo conhecimento de orquestração e a sua prática como regente faz com que sua música, escrita para volumosa orquestra, soe coesa; escrita e corrigida minuciosamente.

Gustav Mahler insere instrumentos não usuais na orquestra, além de fazer combinações de timbres que fogem do que tinha sido convencional, até então, pelos tratados de orquestração. Além disso, o tratamento harmônico empregado na sua música rompe com os padrões seguidos naquela época, influenciada principalmente por Anton Bruckner e Richard Wagner, e abrindo caminho para o século XX, influenciando diretamente compositores posteriores como Alban Berg e Arnold Schoenberg - este último foi o responsável por romper definitivamente com a música tonal.

Seu trabalho como regente e diretor artístico traz contribuições e costumes que construíram o modelo de orquestra e o sistema

operacional que temos hoje nas casas de concerto e ópera. A disposição da orquestra no palco, os avisos sonoros antes do concerto e intervalo, os aplausos apenas no final de cada obra... todas essas regras foram colocadas por Mahler em sua época.

Por um tempo, a música do compositor esteve esquecida, sendo amplamente difundida pelo compositor e regente americano Leonard Bernstein, que abriu o portal para que as suas sinfonias sejam executadas e gravadas até hoje, cada vez mais.

Por fim, para os regentes, suas obras apresentam grandes desafios técnicos e interpretativos. Estudar sua obra não é apenas estudar sua música, mas seu modo de pensar, sua vida e também nos colocar em reflexão sobre nossa própria vida e realidade. As sinfonias de Mahler são atemporais, transportando questões filosóficas e existenciais que continuam a dialogar com o pensamento e os valores do mundo contemporâneo.

“Uma sinfonia deve conter o mundo, e, diante disso, não adianta olhar o mundo: ele está todo em minha 3ª sinfonia.”

(GUSTAV MAHLER)

11. CAPÍTULO 11

RECOMENDAÇÕES:

1. Pesquisas futuras:

- Estudos sobre as outras sinfonias de Mahler à luz da relação texto-música.
- Estudos que investiguem a influência estética da 8ª sinfonia em compositores posteriores.
- Análise psicanalítica e filosófica aprofundada da obra de Mahler em comparação com outros compositores da época, como Richard Strauss ou Richard Wagner, por exemplo.
- Estudos comparativos da recepção da 8ª Sinfonia em diferentes contextos culturais e históricos.
- Pesquisas que documentem e comparem escolhas interpretativas de regentes renomados em diferentes gravações e performances da 8ª Sinfonia.

2. Aplicações práticas:

- Preparação orquestral e regência para uma obra de escala massiva.
- Sugestões para a realização da 8ª Sinfonia em contextos modernos, com adaptações técnicas e logísticas.

3. Para músicos e regentes:

- Sugestões práticas para abordagens regenciais da obra, como estratégias para equilibrar a densidade sonora em apresentações.
- Discussão sobre como adaptar a orquestração original para grupos modernos, considerando limitações logísticas.

4. Para o ensino de musicologia:

- Propostas de uso do estudo da 8ª Sinfonia como modelo de ensino de interdisciplinaridade entre análise musical, estudos históricos e questões filosóficas.

12. Referências bibliográficas:

- **A Thematic Analysis of Gustav Mahler's Symphony Number Eight...**
- **GUSTAV MAHLER - OITAVA SINFONIA - TRADUÇÃO:** ALMEIDA DE, J. OSESP, 2019. Cedido gentilmente pela Mediateca da OSESP via e-mail.
- BARFORD, P. **BBC Music Guides: Mahler Symphonies and Songs.**
Londres: British Broadcasting Corporation, 1970.
- BARHAM, J. **The Cambridge companion to Mahler.** Nova York: Cambridge University Press, 2007.
- BROWN, C. **Sigmund Freud analisa Gustav Mahler.** Folha de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/07/1488049-sigmund-freud-analisa-gustav-mahler.shtml>.
Acesso em: 20 de junho de 2024.
- COOKE, D. **GUSTAV MAHLER: An introduction to his music.**
Grã-Bretanha: Cambridge University Press, 1988.
- ELLIOTT, Thomas R. **Gustav Mahler's Symphony No. 8: A Gift to the Nation' (1906-1910).** Michigan State University. 2003.
- FLOROS, C. **Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century.**
Amadeus, 2003.
- GALETTI DA SILVA, D; MELLO NETO, G; VELASCO MARTINEZ, V. **Gustav Mahler: entre a genialidade e a obsessão.** Revista Ágora, Rio de Janeiro, vol. XX, n.3, 714-724, dez 2017.
GARCIA, E. **Gustav Mahler's choice.** *Psychoanalytic Study Child*, n. 55, 2000, p. 87-110.
- GOETHE, Johann W. Von. **FAUSTO.** 1808-1832.
- KUEHN, J. **Encounter at Leyden: Gustav Mahler consults Sigmund Freud.** *Psychoanalytic Review*, v. 52, 1966, n. 4, p.5-25.
- KENNEDY, M. **Mahler.** Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- MAHLER, G. **Symphony No. 8 in E-flat major: "Symphony of a Thousand"**. Para dois coros mistos, coro infantil, solistas e grande orquestra. Viena: Universal Editions, 2010.
- **MAHLER Inesquecível.** Estadão, 2011. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/mahler-inesquecivel-imp/>
acesso em: 20 de junho de 2024.
- SACKS, O. **Alucinações Musicais.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUSTAV MAHLER | OITAVA SINFONIA

PRIMEIRA PARTE

VENI, CREATOR SPIRITUS	VEM, ESPÍRITO CRIADOR
Veni, creator spiritus, Mentes tuorum visita; Imple superna gratia. Quae tu creasti pectora. Imple superna gratia. Quae tu creasti pectora. Qui tu Paraclitus diceris, Donum Dei altissimi, Fons vivus, ignis, caritas, Et spiritalis unctio.	Vem, espírito criador! Visita as mentes de teus fiéis, Enche de graças celestiais Os corações que criaste. Enche de graças celestiais Os corações que criaste. És chamado de consolador, Dom de Deus altíssimo, Fonte viva, fogo, amor caridoso, E unção espiritual.
Infirma nostri corporis. Firmans virtute perpeti;	Vem, espírito criador, Enche os corações que criaste De graças celestiais. Fortalece nossos corpos Com a força perpétua das virtudes, Fortalece nossos corpos Com a força perpétua das virtudes, Fortalece nossos corpos Com a força perpétua das virtudes,
Accende lumen sensibus, Infunde amorem cordibus.	Ilumina os nossos sentidos, Derrama amor em nossos corações. Ilumina os nossos sentidos, Derrama amor em nossos corações.
Hostem repellas longius, Pacemque dones protinus;	Afasta as hostes inimigas, Concede-nos logo a paz, Afasta as hostes inimigas, Concede-nos logo a paz,
Ductore sic te praevio Vitemus omne pessimum.	Para que, guiados por ti, Possamos evitar todo o mal. Para que, guiados por ti, Possamos evitar todo o mal.
Tu septiformis munere, Dextrae paternae digitus.	Tu, espírito de sete dons, Dedo da mão direita de Deus Pai, Tu, espírito de sete dons, Dedo da mão direita de Deus Pai,
Per te sciamus da Patrem. Noscamus atque Filium. Te utriusque Spiritum Credamus omni tempore.	Dá-nos a conhecer o Pai, Revela-nos o Filho. E em ti, espírito de ambos, Faz-nos crer para todo o sempre. Ilumina os nossos sentidos, Derrama amor em nossos corações.
Da gaudiorum praemia,	Vem, espírito criador, És chamado de consolador, Dom de Deus altíssimo, Dá-nos a alegria,

<p>Da gratiarum munera; Dissolve litis vincula, Adstringe pacis foedera.</p> <p>Gloria sit Patri Domino, Natoque, qui a mortuis Surrexit, ac Paraclito</p> <p>In saeculorum saecula.</p>	<p>Concede-nos a graça, Dissolve os liames da guerra E promove os laços da paz. Concede-nos a paz. Guiados por ti, Evitaremos todo o mal. Glória ao Pai, nosso Senhor, E ao Filho que dos mortos ressuscitou, E ao espírito consolador. Glória a Deus Pai, Ao Filho e ao espírito consolador, Pelos séculos dos séculos, Glória ao Pai.</p>
--	---

SEGUNDA PARTE

<p>SCHLUSSZENE AUS GOETHES FAUST</p> <p>[Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, Heilige. Anachoreten gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften]</p> <p>CHOR, ECHO Waldung, sie schwankt heran, Felsen, sie lasten dran, Wurzeln, sie klammern an, Stamm dicht an Stamm hinan, Woge nach Woge spritzt, Höhle, die tiefste, schützt, Löwen, sie schleichen stumm, Freundlich um uns herum, Ehren geweihten Ort, Heiligen Liebeshort.</p> <p>PATER ECSTATICUS [auf und abschwebend] Ewiger Wonnebrand, Glühendes Liebesband, Siedender Schmerz der Brust, Schäumende Gotteslust. Pfeile, durchdringt mich, Lanzen, bezwinget mich, Keulen, zerschmettert mich, Blitze, durchwettert mich, Daß ja das Nichtige Alles verflüchtige, Glänze der Dauerstern, Ewiger Liebe Kern!</p> <p>PATER PROFUNDUS [tiefe Region] Wie Felsenabgrund mir zu Füßen Auf tiefem Abgrund lastend ruht, Wie tausend Bäche strahlend fließen Zum grausen Sturz des Schaums der Flut, Wie strack, mit eig'nem kräft'gen Triebe, Der Stamm sich in die Lüfte tragt; So ist es die allmächt'ge Liebe, Die alles bildet, alles hegt. Ist um mich her ein wildes Brausen, Als wogte Wald und Felsengrund! Und doch stürzt, liebevoll im Sausen, Die Wasserfülle sich zum Schlund,</p>	<p>CENA FINAL DO FAUSTO DE GOETHE</p> <p>[Cânions, floresta, precipícios, ermo. Os anacoretas estão dispersos nas alturas, estendidos entre os despenhadeiros]</p> <p>CORO, ECO Verdes bosques tremulando, Rochedos pesando, Raízes se agarrando, Tronco a tronco se juntando, Onda após onda espuma, Proteção em caverna profunda, Leões que passam calados, Amistosos, ao nosso lado, Honrando lugares devotos, Sagrados lugares de amor.</p> <p>PATER ECSTATICUS [Subindo e descendo no ar] Eterno gozo ardente, Laço amoroso em brasa, Dor no peito fervente, Prazer divino transbordante. Flechas, transpassai-me! Lanças, perfurai-me! Clavas, esmagai-me! Raios, apagai-me! Para que todo o nada Enfim se desvaneça E brilhe a estrela perene Semente do eterno amor!</p> <p>PATER PROFUNDUS [Região inferior] Como o abismo rochoso a meus pés Repousa em abismo mais profundo, Como mil riachos correm radiantes Para vorazes quedas repletas de espuma, Como, com seu próprio impulso possante, O tronco ergue aos ares seus ramos, Assim é o amor todo poderoso, Que tudo forma e tudo sustenta. Ao meu redor há um selvagem alarido Como se florestas e prados ondulassem! As águas, porém, em amoroso fluir, Despencam na garganta do abismo,</p>
---	--

Berufen, gleich das Tal zu wässern;
 Der Blitz, der flammend niederschlug,
 Die Atmosphäre zu verbessern,
 Die Gift und Dunst im Busen trug;
 Sind Liebesboten, sie verkünden,
 Was ewig schaffend uns umwallt.
 Mein Inn'res mög' es auch entzünden,
 Wo sich der Geist, verworren, kalt,
 Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
 Scharf angeschloss'nem Kettenschmerz.
 O Gott!

Beschwichtige die Gedanken,
 Erleuchte mein bedürftig Herz!

ENGEL

Gerettet ist das edle Glied
 Der Geisterwelt vom Bösen:
 Wer immer strebend sich bemüht,
 Den können wir erlösen;

CHOR SELIGER KNABEN

Hände verschlinget
 Euch freudig zum Ringverein!

ENGEL

Und hat an ihm die Liebe gar
 Von oben teilgenommen,
 CHOR SELIGER KNABEN
 Regt euch und singet heil'ge Gefühle drein!
 Göttlich belehret, dürft ihr vertrauen:
 Den ihr verehret, werdet ihr schauen.

ENGEL

Begegnet ihm die sel'ge Schar
 Mit herzlichem Willkommen.

DIE JÜNGEREN ENGEL

Jene Rosen, aus den Händen
 Liebend heil'ger Bürbrinnen,
 Halfen uns den Sieg gewinnen
 Und das hohe Werk vollenden,
 Diesen Seelenschatz erbeuten,
 Böse wichen, als wir streuten,
 Teufel flohen, als wir trafen.
 Statt gewohnter Höllenstrafen
 Fühlten Liebesqual die Geister;
 Selbst der alte Satans Meister
 War von spitzer Pein durchdrungen.
 Jauchzet auf!
 Es ist gelungen.

DIE VOLLENDETEREN ENGEL

Uns bleibt ein Erdenrest

Destinadas a irrigar os campos do vale;
 O raio em chamas relampejou
 Para limpar a atmosfera
 Que respirava veneno e vapor.
 São mensageiros do amor, que anunciam
 A eterna força criadora que nos circunda.
 Possam eles inflamar também meu íntimo,
 Onde o espírito, conturbado e frio,
 Atormentado na surda estreiteza dos sentidos,
 Encontra-se preso aos grilhões da dor.

Oh, Deus!

Apaziguai meus pensamentos,
 Iluminai meu coração carente!

ANJOS

O nobre elo do mundo espiritual
 Está salvo de todo o mal:
 Quem persevera lutando,
 A este poderemos salvar.

OS MENINOS BEM-AVENTURADOS

Juntem alegremente as mãos no círculo da união!

ANJOS

E se o mais elevado amor intercede em seu favor,

OS MENINOS BEM-AVENTURADOS

Animem-se e cantem entoando sagrado sentimento!
 Divinamente instruídos vocês podem confiar:
 O Ser a quem veneram logo irmão enxergar.

ANJOS

A legião dos santos o acolhe em boas vindas.

OS ANJOS MAIS JOVENS

Essas rosas nas mãos amorosas
 Das sagradas penitentes
 Ajudaram-nos a conquistar a vitória
 E consumir a mais elevada obra,
 Conseguir esta alma, este tesouro.
 O mal cedia quando avançávamos,
 Demônios fugiam quando atacávamos,
 Em vez dos habituais castigos do inferno,
 Os espíritos sentiam o tormento do amor.
 Mesmo o velho mestre Satanás
 Foi tomado de dor pungente.
 Jubilai!
 Fomos bem-sucedidos!

OS ANJOS MAIS PERFEITOS

Sobra um resíduo terreno

<p>Zu tragen peinlich, Und wär er von Asbest, er ist nicht reinlich. Wenn starke Geisteskraft Die Elemente an sich herangerafft, Kein Engel trennte Geeinte Zwienatur der innigen beiden; Die ewige Liebe nur vermag's zu scheiden.</p> <p>DIE JÜNGEREN ENGEL Ich spür' soeben, Nebelnd um Felsenhö'h', Ein Geisterleben, Regend sich in der Näh'. Die Wölkchen werden klar. Seliger Knaben Seh' ich bewegte Schar, Los von der Erde Druck. Im Kreis gesellt, Die sich erlaben Am neuen Lenz und Schmuck Der obern Welt.</p> <p>DOCTOR MARIANUS Hier ist die Aussicht frei, DIE JÜNGEREN ENGEL Sei er zum Anbeginn, DOCTOR MARIANUS Der Geist erhoben. DIE JÜNGEREN ENGEL Steigendem Vollgewinn, diesen gesellt! DOCTOR MARIANUS Dort ziehen Frauen vorbei, Schwebend nach oben;</p> <p>CHOR SELIGER KNABEN Freudig empfangen wir Diesen im Puppenstand: Also erlangen wir Englisches Unterpfind. Löset die Flocken los, Die ihn umgeben! Schon ist er schön und groß Von heiligem Leben.</p> <p>DOCTOR MARIANUS Die Herrliche mittenin Im Sternenkranze, Die Himmelskönigin, Ich seh's am Glanze! Höchste Herrscherin der Welt, Laß mich im blauen Ausgespannten Himmelszelt</p>	<p>Que aqui é difícil carregar, Mesmo se fosse de asbesto não seria puro. Quando o espírito une Os elementos com sua força potente, Nenhum anjo separa A natureza dual reunida na íntima essência; Só o amor eterno é capaz de separá-las.</p> <p>OS ANJOS MAIS JOVENS Percebo nesse instante Entre os picos enevoados, Espíritos vivazes Que vêm se aproximando. [As nuvens se dissipam.] Vejo a legião animada Das crianças bem-aventuradas, Livres do fardo terreno, Revoando em círculo, Elas se deleitam Na renovada beleza e primavera Do mundo superior.</p> <p>DOCTOR MARIANUS Aqui a vista está livre, OS ANJOS MAIS JOVENS Para mais completa renovação, DOCTOR MARIANUS O espírito elevado. OS ANJOS MAIS JOVENS Que ele se junte às crianças! DOCTOR MARIANUS Por ali passam mulheres flutuando para as alturas.</p> <p>OS MENINOS BEM-AVENTURADOS Alegres o acolhemos ainda em estado de pupa: Dos anjos obtemos essa dádiva em confiança.</p> <p>Que se rompa o véu de fios Que o está envolvendo! Já se mostra belo e grande Pleno de vida sagrada.</p> <p>DOCTOR MARIANUS No meio delas surge a Magnífica, Coroadas pelas estrelas, A Rainha dos céus, Já percebo seu esplendor! Soberana suprema do mundo, No manto azul profundo Que se estende por todo o céu</p>
--	---

<p>Dein Geheimnis schauen! Bill'ge, was des Mannes Brust Ernst und zart bewegt Und mit heil'ger Liebeslust Dir entgegen trägt! Unbezwänglich unser Mut, Wenn du hehr gebietest; Plötzlich mildert sich die Glut, Wenn du uns befriedest.</p> <p>DOCTOR MARIANUS, CHOR Jungfrau, rein im schönsten Sinne, Mutter, Ehren würdig, Uns erwählte Königin, Göttern ebenbürtig.</p> <p>[Mater Gloriosa schwebt einher.]</p> <p>CHOR Dir, der Unberührbaren, Ist es nicht benommen, Daß die leicht Verführbaren Traulich zu dir kommen. In die Schwachheit hingerafft, Sind sie schwer zu retten. Wer zerreißt aus eig'ner Kraft Der Gelüste Ketten? Wie entgleitet schnell der Fuß Schiefe, glattem Boden!</p> <p>CHOR DER BÜSSERINNEN UND UNA POENITENTIUM (SONST GRETCHEN GENNANT)</p> <p>Du schwebst zu Höhen Der ewigen Reiche, Vernimm das Flehen, Du Gnadenreiche! Du Ohnungleiche!</p> <p>MAGNA PECCATRIX Bei der Liebe, die den Füßen Deines gottverklärten Sohnes Tränen ließ zum Balsam fließen, Trotz des Pharisäer Hohnes; Beim Gefäße, das so reichlich Tropfte Wohlgeruch hernieder; Bei den Locken, die so weichlich Trockneten die heil'gen Glieder -</p> <p>MULIER SAMARITANA Bei dem Bronn, zu dem schon weiland</p>	<p>Deixa-me contemplar teu mistério! Aceita o que comove o peito do homem, Com seriedade e ternura, E que, com santo prazer amoroso, Ele agora te oferece! Invencível é nossa coragem, Quando tu, sublime, comandas; Acalma-se de repente o ardor, Quanto tu nos pacificas.</p> <p>DOCTOR MARIANUS, CORO Virgem, sublimemente pura, Mãe digna de ser louvada, Rainha por nós eleita, Dos deuses uma igual.</p> <p>[Ascensão de Mater Gloriosa]</p> <p>CORO A ti, imaculada, Não está vedado Que as seduzidas em pecado Venham confiantes a teu lado. Arrastadas na fraqueza, <i>Quem pode se livrar sozinho</i> Elas foram difíceis de salvar. <i>Das correntes dos desejos?</i> Como desliza rápido o pé No chão liso e escorregadio!</p> <p>CORO DAS PENITENTES E UMA PENITENTE (OUTRORA CHAMADA GRETCHEN)</p> <p>Tu, que vagas para as alturas Do reino eterno, Escuta esta prece, Oh misericordiosa! Oh incomparável!</p> <p>MAGNA PECCATRIX Pelo amor que banhou os pés De teu filho transfigurado em Deus Com lágrimas de bálsamo, Apesar do escárnio dos fariseus; Pela urna que, generosa, Derramou nele o seu perfume; Pelas tranças que, suavemente, Enxugaram o corpo divino.</p> <p>MULHER SAMARITANA Pelo poço, onde</p>
---	--

Abram ließ die Herde führen;
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippe durft' berühren;
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorthier sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle,
Rings durch alle Welten fließt -

MARIA AEGYPTIACA

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ;
Bei dem Arm, der von der Pforte,
Warnend mich zurücke stieß;
Bei der vierzigjahr'gen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb;
Bei dem sel'gen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb -

ZU DREI

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst,
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele.
Die sich einmal nur vergessen.
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

UNA POENITENTIUM (GRETCHEN)

Neige, neige,
Du Ohnungleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

CHOR SELIGER KNABEN

Er überwächst uns schon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,
Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.

Abraão saciou a sede de seu rebanho;
Pelo balde que pôde refrescar
Os lábios sedentos do salvador;
Pela fonte pura e abundante
Que então de lá brotou,
Transbordante, eternamente clara,
Irrigando todo o mundo ao seu redor.

MARIA EGIPCÍACA

Pela cova consagrada
Onde enterraram o Senhor;
Pelo braço que, do portão,
Prevenido, me afastou;
Pela penitência de quarenta anos
Que cumpri fiel nos desertos,
Pelo bem-aventurado adeus
Que escrevi nas areias.

AS TRÊS

Tu, que às grandes pecadoras
Não recusas tua presença,
E as redimidas pela penitência
Elevas pela eternidade,
Dá também a essa boa alma
Que falhou uma vez apenas,
E não percebia que então falhava,
Dá a ela teu justo perdão!
Dá também a essa boa alma
Teu justo perdão!

UMA PENITENTE (GRETCHEN)

Inclina, inclina,
Oh incomparável,
Oh radiante,
Tua face clemente em minha sorte!
O amado de outrora,
Não mais desnortado,
Está voltando agora.

OS MENINOS BEM-AVENTURADOS

Ele já nos suplanta
Em poderosa estatura,
O nosso zelo fiel
Será ricamente recompensado.
Fomos cedo afastados
Do coro dos vivos,
Mas este aprendeu,
E irá nos ensinar.
Ele já nos suplanta
Em poderosa estatura,
O nosso zelo fiel
Será ricamente recompensado.

<p>UNA POENITENTIUM (GRETCHEN) Vom edlen Geisterchor umgeben, Wird sich der Neue kaum gewahr, Er ahnet kaum das frische Leben, So gleicht er schon der heil'gen Schar. Sieh, wie er jedem Erdenbände Der alten Hülle sich entrafft, Und aus ätherischem Gewande Hervortritt erste Jugendkraft! Vergönne mir, ihn zu belehren, Noch blendet ihn der neue Tag.</p> <p>MATER GLORIOSA Komm! Hebe dich zu höhern Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach.</p> <p>CHOR Komm! Komm!</p> <p>DOCTOR MARIANUS, CHOR</p> <p>Blicket auf zum Retterblick, Alle reuig Zarten, Euch zu sel'gem Glück Dankend umzuarten! Werde jeder bess're Sinn Dir zum Dienst erbötig; Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin, Bleibe gnädig!</p>	<p>Fomos cedo afastados Do coro dos vivos, Mas este aprendeu.</p> <p>UMA PENITENTE (GRETCHEN) Cercado pelo nobre coro dos espíritos, Mal sabe o recém chegado o que ocorreu, Quase não presente a nova vida Pois já se iguala ao santo povo. Vê como desata todos os laços Que o ligavam à matéria humana, E trajando etéreas vestes Aparece no vigor da juventude! Concede-me a tarefa de orientá-lo, Pois o novo dia ainda o cega.</p> <p>MATER GLORIOSA Vem! Vem! Ascende às esferas superiores! Se ele te notar, te seguirá.</p> <p>CORO Vem! Vem!</p> <p>DOCTOR MARIANUS Implorem, Todos vocês, frágeis arrependidos, Implorem pelo olhar salvador, Todos vocês, frágeis arrependidos, Para que, em elevada felicidade, Possam renascer agradecidos! Quem anda o bom caminho Vem servir-te humildemente. Virgem, Mãe, Rainha, Deusa, Tem piedade de nós!</p> <p>Implorem, Todos vocês, frágeis arrependidos, Implorem! Quem anda o bom caminho Vem servir-te humildemente. Quem anda o bom caminho Vem servir-te humildemente. Virgem, Mãe, Rainha, Deusa, Tem piedade de nós!</p>
--	---

<p>CHORUS MYSTICUS Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis; Das Unzulängliche, Hier wird's Ereignis; Das Unbeschreibliche. Hier ist's getan; Das Ewig Weibliche Zieht uns hinan.</p>	<p>CORO MÍSTICO Tudo o que passa É mera aparência; O inalcançável Aqui se alcança; O indescritível Aqui se completa; O eterno feminino Enfim nos enleva. Eterno! Eterno! Tudo o que passa É mera aparência; O eterno feminino Enfim nos enleva!</p> <p>Tradução de Jorge de Almeida</p>
---	---

4.7 quinta 20H30 CEDRO
5.7 sexta 20H30 ARAUCÁRIA
6.7 sábado 16H30 MOGNO

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO – OSESP
CORO DA OSESP
CORO ACADÊMICO DA OSESP
CORO INFANTIL DA OSESP
ORQUESTRA SINFÔNICA DA USP – OSUSP
CORAL PAULISTANO
CORO LÍRICO MUNICIPAL DE SÃO PAULO
MARIN ALSOP REGENTE
GABRIELLA PACE SOPRANO
LINA MENDES SOPRANO
LUDMILLA BAUERFELDT SOPRANO
LUIZA FRANCESCONI MEZZO-SOPRANO
DENISE DE FREITAS CONTRALTO
PAULO MANDARINO TENOR
PAULO SZOT BARITONO [ARTISTA EM RESIDÊNCIA]
SAVIO SPERANDIO BAIXO

GUSTAV MAHLER [1860-1911]
Sinfonia nº 8 em Mi Bemol Maior —
Sinfonia dos Mil [1906-07]
HINO "VENI, CREATOR SPIRITUS"
CENA FINAL DO "FAUSTO" DE GOETHE

79MIN

A *Oitava Sinfonia* de Mahler: uma Apoteose Paradoxal

A grandiosidade da *Oitava Sinfonia* nos deslumbra e constrange. Quando o órgão sustenta o primeiro acorde e o enorme coro invoca o espírito criador, uma espiral de vozes, arcos, sopros e golpes parece querer alcançar os céus, exaltando a salvação prometida nos textos. Mesmo assim permanecemos todos sentados, ouvindo a prece com suspeita e com os pés bem firmes no chão. Afinal, nossa época desconfia de tudo isso, e o apelo a uma "redenção pelo amor" soa descabido como os exageros do romantismo tardio [...].

Diante da imensidão dessa *Oitava Sinfonia*, empalidece até mesmo a imagem que Mahler utilizava para justificar a superação dos limites tradicionais do gênero sinfônico. Se a composição de uma sinfonia significava "construir um mundo com todos os meios disponíveis", agora ele chega a mencionar "planetas e sóis girando uns sobre os outros". De fato, o universo musical passa a ser explorado com meios ainda mais ousados: "Até agora, empreguei palavras e vozes humanas apenas para sugerir, adicionar, estabelecer certos estados de espírito. [...] Na *Oitava*, porém, a voz é pensada ao mesmo tempo como um instrumento e como portadora de ideias poéticas, configurando uma verdadeira sinfonia".¹

Para Mahler, o ideal dessa "verdadeira sinfonia" continuava sendo a *Nona* de Beethoven, onde a elaboração sinfônica da reconciliação musical de temas contrastantes sublinhava o apelo de Schiller para que a humanidade, agora irmanada sob as "doces asas da alegria", procurasse o criador "acima do céu estrelado, pois sobre as estrelas ele deve morar".²

¹ Conversa de Mahler com Richard Specht, citada em Constantin Floros, *Gustav Mahler, the Symphonies*. Portland: Amadeus, 1997, p. 214.

² Friedrich Schiller, "ode a alegria", poema utilizado no movimento final da *nona Sinfonia* de Beethoven.

Handwritten: *Alto* *sehr breit.* *rit.* *tempo*

6 Hörner (F)
 I. II.
 III. IV.
 V. VI.

Orgel.
 Pedal.

I. Violinen.
 1. 2. 3. Palt.
 4. 5. 6.
 7. 8. Palt.

II. Violinen.
 1. 2. 3. 4. Palt.
 5. 6.
 7. 8. Palt.

Bratschen.
 1. Palt.
 2. 3. 4.
 5. 6. Palt.

Violoncelli.
 1. 2. Palt.
 3. 4.
 5. 6. Palt.

Contrab.
 1. 2. 3. Palt.
 4. Palt.

Dynamic markings: *pp*, *f*, *ff*, *mf*, *mf espr.*, *pp espr.*, *dim. pp*, *cresc.*

Handwritten: *f* *ff* *pp*

Apêndice B (Viena, 10/11/2024: Wiener Konzerthaus, Wiener Symphoniker, Philippe Jordan, Regula Muehleemann - *Mater Gloriosa*):



Imagem 1 - onde a soprano Regula Muehleemann - *Mater Gloriosa* faz sua aparição.

Acervo pessoal: 10/11/2024



Imagem 2 - onde a soprano Regula Muehleemann - *Mater Gloriosa* faz sua aparição.

Acervo pessoal: 10/11/2024

Apêndice C – Túmulo de Gustav Mahler em Viena, Áustria. Cemitério de Grinzing.



Túmulo de Gustav Mahler, Cemitério de Grinzing, Viena, Áustria.

Acervo pessoal: 05/12/2024