

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

GEOVANA SOARES DURÃES

**500 ANOS DE PALESTRINA:
Recital de Conclusão de Curso**

São Paulo - SP
2025

GEOVANA SOARES DURÃES

**500 ANOS DE PALESTRINA:
Recital de Conclusão de Curso**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes -
Câmpus São Paulo, da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
para obtenção do grau de Bacharel em
Música com Habilitação em Regência
Coral, orientado pelo professor Doutor
Alfredo Faria Zaine.

São Paulo - 2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

D947q Durães, Geovana Soares, 1999-
500 anos de Palestrina : recital de conclusão de curso / Geovana Soares Durães. – São Paulo, 2025.
45 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Faria Zaine.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 1525?-1594 - Missas, livro 2 - Missa Papae Marcelli. 2. Música - Séc. XVII. 3. Música sacra - Igreja Católica. 4. Missa (Música). 5. Canto coral. 6. Coros (Música). 7. Música - Execução. 8. Ensaios musicais. I. Zaine, Alfredo Faria 1983-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 782.323

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

GEOVANA SOARES DURÃES

500 ANOS DE PALESTRINA:

Recital de Conclusão de Curso

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes -
Câmpus São Paulo, da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
para obtenção do grau de Bacharel em
Música com Habilitação em Regência
Coral, orientado pelo professor Doutor
Alfredo Faria Zaine.

Data da defesa: 25/11/2025

Banca examinadora:

Professor Doutor Alfredo Faria Zaine

UNESP Instituto de Artes

Professor Doutor Abel Luís Bernardo da Rocha

UNESP Instituto de Artes

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre me apoiaram numa área em que pouco se via valor na minha família, acreditando nos meus sonhos e incentivando a seguir carreira no que amo fazer. A Deus, por ter me fortalecido e aberto portas para lugares que não acreditava poder chegar, colocando pessoas certas nos momentos que mais precisei. Aos amigos, que me acompanharam desde o início e os que encontrei no meio do caminho, tanto aos que fizeram parte deste trabalho quanto aos que contribuíram para meu crescimento pessoal de outras formas. Aos professores, que contribuíram e contribuem todos os dias com a minha formação. Ao pastor Eliel, que me acompanhou durante a adolescência, e me incentivou a começar os estudos. Ao orientador deste trabalho, professor Doutor Alfredo Faria Zaine, que abraçou esse projeto e esteve ao meu lado em cada passo dado.

"I'm at the half time, show time

Now i'm just getting started

At my prime time

No, i'm not gonna stop it now"

— Trecho de Half Time, composta por 3RACHA e VERSACHOI

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma análise histórica da Missa *Papae Marcelli*, composta por Giovanni Pierluigi da Palestrina, relevante nome do período renascentista. Baseando-se em fontes bibliográficas sobre o compositor, considerando os contextos históricos da Contrarreforma e do período renascentista, além da prática coral adquirida durante o curso, foi desenvolvida uma estratégia de ensaios para um coro formado por alunos da UNESP e de escolas livres de música. Com a experiência prática, foi feita a relação entre o estudo teórico analítico e a vivência artística, assim contribuindo para o aprofundamento técnico e expressivo do grupo e uma valorização da música renascentista no ambiente acadêmico.

Palavras-chave: renascimento; Palestrina; missa; performance.

ABSTRACT

This work aims to present a historical analysis of the Missa Papae Marcelli, composed by Giovanni Pierluigi da Palestrina, a significant figure of the Renaissance period. Based on bibliographic sources about the composer, considering the historical contexts of the Counter-Reformation and the Renaissance period, as well as the choral practice acquired during the course, a rehearsal strategy was developed for a choir formed by students from UNESP and private music schools. Through practical experience, a connection was made between the analytical theoretical study and artistic experience, thus contributing to the technical and expressive development of the group and a greater appreciation of Renaissance music in the academic environment.

Keywords: renaissance; Palestrina; mass; performance.

Title in english: 500 Years of Palestrina: Graduation Recital

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A MISSA PAPA E MARCELLI	10
2.1 GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA	10
2.3 O PAPA MARCELO II	12
2.4 SOBRE A COMPOSIÇÃO	13
2.4.1 Os textos	13
2.4.1.1 <i>Kyrie eleison, Christe eleison</i>	14
2.4.1.2 <i>Gloria in excelsis Deo</i>	14
2.4.1.3 <i>Credo</i>	15
2.4.1.4 <i>Sanctus / Benedictus</i>	17
2.4.1.5 <i>Agnus Dei</i>	17
2.5 PANORAMA INDIVIDUAL DOS MOVIMENTOS	19
2.5.1 <i>Kyrie</i>	20
2.5.2 <i>Gloria</i>	24
2.5.3 <i>Credo</i>	27
2.5.4 <i>Sanctus</i>	33
2.5.5 <i>Agnus Dei</i>	35
3 SOBRE OS PROCESSOS DE ENSAIO E DIFICULDADES ENCONTRADAS	38
3.1 RELATÓRIO DE ENSAIOS	42
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	47

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta um panorama geral sobre a Missa Papae Marcelli, composição de Giovanni Pierluigi da Palestrina como forma de homenagear o Papa Marcelo II, pontífice que reinou por apenas três semanas. O objetivo é fazer uma síntese, somando-a a relatórios de ensaios e de dificuldades de um coro formado por alunos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) para apresentá-la ao fim de seis meses de ensaio.

Neste trabalho constam contextualização histórica, tanto do compositor quanto da Contrarreforma e do Concílio de Trento, sendo este o período no qual a Missa foi composta. Além disso, também se apresenta uma análise geral dos movimentos, com apontamentos de suas principais características. Por fim, também são apresentadas as limitações e principais questões encontradas durante o processo de montagem do recital. Para isso, foi feita uma pesquisa bibliográfica em artigos e livros, análises pessoais, e uma organização de ensaios que se moldou conforme as mudanças de semestre e agenda. A técnica de ensaios, por sua vez, foi baseada em material de orientação colhido em matérias práticas descritas no capítulo que trata dos processos.

A escolha da peça para este trabalho se deu pelo aniversário de quinhentos anos de Palestrina, compositor italiano considerado um dos grandes compositores da história da música ocidental, dito por Igor Reis Reyner (2025, p. 4) o “representante musical extraoficial da Contrarreforma”. Entre as opções, a Missa Papae Marcelli se destacou como uma das peças mais conhecidas e executadas, sendo o repertório canônico das coroações papais até 1963, a coroação de Paulo VI.

2 A MISSA PAPA E MARCELLI

2.1 Giovanni Pierluigi da Palestrina

Giovanni Pierluigi nasceu em 1525 na cidade de Palestrina, Itália, próxima a Roma, onde viveu até 1594. Começou sua trajetória na música como cantor de coro quando menino, tornando-se organista e mestre de capela de sua cidade natal após sua formação musical em Roma.

De acordo com Grout e Palisca (1994), sua primeira publicação de um livro de missas foi em 1554, o qual dedicou ao papa Júlio III, seu patrono. Porém, Palestrina precisou deixar a ocupação de cantor da Capela Sistina em 1555 por ser casado, sendo a quebra do celibato. Ocupou cargos semelhantes em São João de Latrão e Santa Maria Maior. Também foi professor no Seminário Jesuíta de Roma no período de 1566 a 1571. Por fim, após esse intervalo, retornou a São Pedro e ocupou o cargo de mestre da Capela Giulia, onde permaneceu até o fim de sua vida.

A Capela Giulia, criada por Sisto IV, é o coro da Basílica de São Pedro, responsável pela parte musical de todas as funções solenes dos Capítulos do Vaticano, especificamente quando não são celebradas pelo Papa. Para as celebrações com o Sumo Pontífice, o coro responsável é o da Capela Sistina. Os capítulos, por sua vez, são grupos de clérigos e suas reuniões. Palestrina ficou, então, encarregado da revisão dos livros litúrgicos para identificar e expurgar o que não estivesse de acordo com as alterações introduzidas pelo Concílio de Trento, tarefa essa que não foi possível ser completada por ele, seguindo até 1614 (Grout; Palisca, 1994, p. 286).

O número de obras atribuídas a Palestrina pode divergir e depender da fonte de consulta sobre o assunto. Os autores Grout e Palisca (1994) apontam que Palestrina compôs 104 missas, cerca de 250 motetos, 50 madrigais e outras obras litúrgicas sem quantidades listadas. Já José Cardoso (2010), por outro lado, aponta que o número de missas é 103, e 1.000 motetos, sem maior detalhamento de outros gêneros composicionais. Ainda assim, é notável que Palestrina deixou uma obra vasta, e, apesar de majoritariamente sacra, também compôs uma minoria de madrigais profanos, que, de acordo com Grout e Palisca “são tecnicamente perfeitos, mas conservadores no estilo”. (Grout; Palisca, 1994, p. 286)

2.2 A Contrarreforma

Assim como outros compositores com atividade sacra de sua época, Palestrina vivenciou os efeitos da Reforma Protestante, e presenciou a Contrarreforma, ambos movimentos religiosos que mexeram com a estrutura da Igreja. Influenciado pelo pensamento humanista, os interesses políticos e econômicos da burguesia e da nobreza, e pelas críticas às práticas de venda de indulgências e abuso de poder, o movimento resultou na divisão do catolicismo em outras vertentes do cristianismo, também desencadeando uma diminuição do domínio religioso sobre o Estado, e uma reforma interna da própria instituição católica. Como dito por Grout e Palisca, “o humanismo foi o movimento intelectual mais característico do período a que os historiadores chamam de Renascimento” (Grout; Palisca, 1994, p. 185).

Iniciou-se, assim, a Contrarreforma, numa tentativa de ratificar os valores tradicionais da Igreja Católica. De acordo com as resoluções apontadas pelo do Concílio de Trento, que aconteceu entre 1545 e 1563. O então 19º Concílio Ecumênico da Igreja Católica teve como foco ir “contra os inovadores do século XVI” (Documento do Concílio de Trento), reafirmando sacramentos, dogmas e doutrinas que o protestantismo rejeitou. A cisão, por outro lado, não era o principal objetivo de Martinho Lutero quando instaurou a Reforma Protestante, visto que parte da liturgia foi preservada na Igreja Luterana. Apesar das questões teológicas discutidas e adaptadas, ainda mantinham-se o latim e a música polifônica, divergindo em prática conforme a desenvoltura dos músicos das igrejas. Conforme apontam Grout e Palisca (1994, p. 285):

As igrejas grandes que tinham coros com formação musical conservaram boa parte da liturgia latina e da música polifônica latina; para as congregações mais pequenas, ou para uso alternativo, Lutero publicou logo em 1526 uma missa alemã (*Deutsche Messe*), que seguia, nas linhas gerais, a missa católica, mas com muitas modificações de pormenor: o Glória era omitido; utilizavam-se novos tons de recitação, adaptados à cadência natural da língua alemã; diversas partes do próprio eram suprimidas ou condensadas; o resto, bem como a maior parte do ordinário, era substituído por hinos alemães. Mas nunca foi intenção de Lutero impor uniformemente esta ou qualquer outra fórmula às igrejas luteranas, e ser-nos-ia possível encontrar quase todas as combinações e compromissos imagináveis entre os usos romanos e as novas ideias nalgum momento e nalgum ponto da Alemanha durante o século xvi. Continuaram a cantar-se missas latinas e motetes, e o latim perdurou na liturgia, em certos lugares, até ao século xvm: em Leipzig, na época de Bach, por exemplo, determinadas partes do serviço eram ainda cantadas em latim. (Grout; Palisca, 1994, p. 285)

Apesar das questões do concílio com o uso de *cantus firmus* profanos como base para missas, com a imitação de *chansons* e com a polifonia que dificultava a compreensão do texto, pouco se foi tratado sobre a música. Ainda assim, nada foi proibido, sendo levantadas somente questões sobre a moral e a pureza que deveriam ser mantidas, sendo o caráter técnico deixado de lado praticamente em totalidade. Edward Schaefer diz em *The Coral Journal* que houve um grupo que chegou a considerar o banimento da polifonia, justamente, na concepção do grupo, pela importância que se dava ao texto e a compreensão facilitada que a homofonia trazia. Ainda pode-se notar que havia instruções sobre a estrutura musical nas diretrizes apontadas pelo Concílio de Trento (Theiner, 1874, p. 444):

CONCÍLIO DE TRENTO — CÂNONE SOBRE A MÚSICA A UTILIZAR NA MISSA: Todas as coisas deverão, na verdade, ser ordenadas por forma que as missas, quer celebradas com canto, quer sem canto, cheguem tranquilamente aos ouvidos e aos corações dos que as escutam, quando tudo é executado com clareza e ao ritmo certo. No caso das missas que são celebradas com canto e com órgão, não deverá permitir-se a presença de qualquer elemento profano, mas apenas hinos e louvores a Deus. Qualquer concepção do canto em modos musicais deverá destinar-se, não a dar ao ouvido um vão prazer, mas a permitir que as palavras sejam claramente entendidas por todos e, assim, os corações dos ouvintes sejam tomados pelo desejo das harmonias celestiais, na contemplação da beatitude dos eleitos [...] Deverá também banir-se da igreja qualquer música que contenha, quer no canto, quer no órgão, coisas que sejam lascivas ou impuras. (Theiner, 1874, p. 444)

2.3 O Papa Marcelo II

Conhecido como uma figura de pouquíssimo tempo no papado, Marcelo II nasceu em Montepulciano em 6 de Maio de 1501, uma pequena comunidade italiana localizada na região da Toscana. Marcelo foi eleito Papa em 9 de abril de 1555, falecendo em maio do mesmo ano de apoplexia, doença que se ramifica em tipos de sangramento que variam entre fulminante, intersticial e trombótica de acordo com o dicionário Michaelis (2015).

A missa Papae Marcelli leva esse nome por ser uma composição feita em homenagem a ele, visto que, apesar de ter reinado apenas por três semanas, foi uma figura notória na história da igreja católica. Esteve presente no concílio de Trento, fazendo parte também da comissão de reforma de Paulo II (Walsh, 2007).

2.4 Sobre a composição

Palestrina concluiu a obra no período entre 1561 e 1562, publicada em 1567. Conforme a edição da partitura utilizada para a realização deste trabalho, sua estrutura é constituída de seis vozes até o final do primeiro *Agnus Dei*, passando a sete no segundo *Agnus Dei*, a última parte da missa. Nesta, observa-se um *resolutio* com um cânone não-imitativo, assemelhando-se a uma melodia acompanhada, onde a primeira soprano encarrega-se da melodia principal enquanto as outras vozes estruturam o contraponto.

Por se tratar de uma missa, deve-se lembrar que os textos são constantes do calendário litúrgico, uma organização de celebrações cristãs que compreendem a história de Jesus e dos Santos, também conhecidos como “textos ordinários”. São estes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, e Agnus Dei.

A missa em questão tem uma diferença notável em relação às demais compostas por Palestrina: é a única que conta com uma dedicatória já no título, conforme apontado por Cametti (1925):

Das missas compostas por Palestrina, [...], apenas uma leva a denominação singular “Missa Papae Marcelli” (do Papa Marcelo). Todas as outras, quando têm um título, levam aquele que deriva do tema musical tomado como base para a composição; e assim: Iste confessor, Aeterna Christi munera, Dies sanctificatus, O admirabile commercium, Nasce la gioia mia, L'homme armé, Vestiva i colli; ou trazem a indicação do modo gregoriano em que são compostas, Primi toni, Quinti toni, Octavi toni; ou, ainda mais simplesmente, são chamadas Brevis, de Feria, Sine nomine... O título Papae Marcelli figura na primeira impressão dessa obra, na época de Pio V (1567), doze anos após a morte de Marcelo II Cervini, quando já haviam transcorrido os pontificados de Paulo IV e de Pio IV, e quando o nome de Marcelo podia ser considerado quase esquecido, dada a extrema brevidade de seu governo. Pierluigi, durante este período, e na verdade por treze anos, não havia mais publicado nenhuma de suas missas. (Cametti, 1925, p. 88, tradução nossa)

2.4.1 Os textos

Como já mencionado, os textos presentes na missa seguem o rito ordinário de organização de uma missa, sendo *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, e Agnus Dei*. Os textos serão apresentados aqui, com suas respectivas traduções.

2.4.1.1 *Kyrie eleison, Christe eleison*

O *Kyrie* é uma aclamação cantada de origem grega, amplamente utilizada em cerimônias cívicas e religiosas sob o Império Romano, sendo incorporada na liturgia cristã a partir do século VI (Crocker, 2001a). O *Kyrie* tem o complemento do *Christe eleison*, que, devem ser entoados três vezes cada, seguindo a estrutura *Kyrie* (3 vezes), *Christe* (3 vezes) e *Kyrie* (3 vezes).

Quadro 1 - Texto do *Kyrie* e sua tradução

Original	Tradução
Kyrie eleison	Senhor, tende piedade
Christe eleison	Cristo, tende piedade
Kyrie eleison	Senhor, tende piedade

Fonte: Palestrina, 1567, tradução nossa

2.4.1.2 *Gloria in excelsis Deo*

O *Gloria* é um hino de louvor que vem encadeado sequencialmente ao *Kyrie*, em ocasiões festivas. O texto é geralmente construído em três seções: primeira, louvor a Deus Pai; segunda, uma seção cristológica; terceira, a cláusula trinitária conclusiva (Crocker; Hiley, 2001b).

Quadro 2 - Texto do *Gloria* e sua tradução

Original	Tradução
Gloria in excelsis Deo	Glória a Deus nas alturas
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis	Paz na terra aos homens por Ele amados
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te	Nós Te louvamos, nós Te bendizemos, nós Te adoramos, nós Te glorificamos
Gratias agimus, tibi propter magnam, gloriam tuam	Nós Te damos graças por vossa imensa glória
Domine Deus, Rex caelestis Deus pater omnipotens	Senhor Deus, Rei Celestial Deus Pai onipotente
Domine Fili Unigenite, Jesu Christe	Filho unigênito de Deus, Jesus Cristo
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris	Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Deus Pai

Original	Tradução
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis	Tu que tiras o pecado do mundo, tende piedade de nós
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram	Tu que tiras o pecado do mundo, acolha nossa súplica
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis	Tu que estás à direita do Pai, tende piedade de nós
Quoniam tu solus sanctus Dominus	Só Tu és santo
Tu solus Altissimus, Jesu Christe	Só Tu, o Altíssimo, Jesus Cristo
Cum Sancto Spiritu	Com o Espírito Santo
In gloria Dei Patris	Na glória de Deus Pai
Amen.	Amém

Fonte: Palestrina, 1567, tradução nossa

2.4.1.3 *Credo*

O *Credo* é uma afirmação da fé cristã, cantada como parte da Missa Latina entre o Evangelho e o Ofertório. Embora existam três textos de *Credo* (Apostólico, Niceno e Atanasiano), o utilizado na Missa é o *Credo Niceno*. Foi oficialmente incorporado à Missa Romana em 1014, a pedido do imperador Henrique II ao Papa Bento VII (Crocker; Hiley, 2001c)

Quadro 3 - Texto do *Credo* e sua tradução

Original	Tradução
Patrem onipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.	Pai onipotente, criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.
Et in unum Dominum Jesu Christum, Filium Deum unigenitum	E em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho unigênito de Deus
et ex Patre natum ante omnia saecula	e nascido do Pai antes de todos os séculos
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum, Deo vero.	Deus de Deus, luz da luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.
Genitum non factum, con substantialem Patri	Gerado, não criado, consubstancial ao Pai
per quem omnia facta sunt,	por quem todas as coisas foram feitas.
qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis	E por nós, homens, e para nossa salvação, desceu dos céus

Original	Tradução
Patrem onipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.	Pai onipotente, criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.
Et in unum Dominum Jesu Christum, Filium Deum unigenitum	E em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho unigênito de Deus
et ex Patre natum ante omnia saecula	e nascido do Pai antes de todos os séculos
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum, Deo vero.	Deus de Deus, luz da luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.
Genitum non factum, con substantialem Patri	Gerado, não criado, consubstancial ao Pai
per quem omnia facta sunt,	por quem todas as coisas foram feitas.
qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis	E por nós, homens, e para nossa salvação, desceu dos céus
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est	E se encarnou pelo Espírito Santo, no seio da Virgem Maria, e se fez homem
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est.	Também por nós foi crucificado sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado.
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas	Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras
et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris	e subiu aos céus, onde está sentado à direita do Pai
et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos cujus regni non erit finis	E de novo há de vir, em sua glória, para julgar os vivos e os mortos; e o seu reino não terá fim.
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem qui ex Patre Filioque procedit cum Patre et Filio simul adoratur	E no Espírito Santo, Senhor que dá a vida, e procede do Pai e do Filho; e com o Pai e o Filho é adorado
et conglorificatur qui locutus est per Prophetas	e glorificado: ele que falou pelos profetas.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.	E na Igreja una, santa, católica e apostólica.
Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum	Confesso um só batismo para remissão dos pecados
et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi.	E espero a ressurreição dos mortos e a vida do mundo que há de vir.
Amen.	Amém.

Fonte: Palestrina, 1567, tradução nossa

2.4.1.4 *Sanctus / Benedictus*

O texto do *Sanctus* é uma das estruturas mais antigas a compor uma missa, tendo sido incorporado na liturgia entre os séculos I e V, sendo que as primeiras melodias dedicadas a esse texto aparecem em manuscritos ocidentais a partir do século X e está estruturado em cinco partes principais (*sanctus; pleni sunt; Hosanna; Benedictus; Hosanna*) (Crocker; Hiley, 2001d). O *Benedictus* está inserido após o primeiro *Hosanna* do *Sanctus*, e encontra-se na liturgia romana desde o século VII, sendo também cantado em ritos orientais (Sherr, 2001).

Quadro 4 - Texto do *Sanctus* e sua tradução

Original	Tradução
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth	Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do universo
Pleni sunt caeli et terra gloria Tua	O Céu e a Terra proclamam Sua glória
Hosanna in excelsis	Hosana nas alturas
Benedictus, qui venit in Nomine Domini	Bendito o que vem em nome do Senhor
Hosanna in excelsis	Hosana nas alturas

Fonte: Palestrina, 1567, tradução nossa

2.4.1.5 *Agnus Dei*

O *Agnus Dei* é uma aclamação ordinária da liturgia, cantada entre o compartilhamento do pão e a comunhão e foi introduzida no século VII, em texto baseado em João 1:29 (Crocker; Hiley, 2001e).

Quadro 5 - Texto do *Agnus Dei* e sua tradução

Original	Tradução
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae	Pai onipotente, criador do céu e da terra
Visibilium omnium et invisibilium	do visível e do invisível
Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum	Em um só Senhor, Jesus Cristo, o filho unigênito de Deus
Et ex Patre natum ante omnia saecula	Gerado pelo Pai antes de todos os séculos

Original	Tradução
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum, Deo vero	Deus de Deus, luz da luz, Deus verdadeiro, Deus verdadeiro
Genitum non factum, consubstantialem Patri	Gerado, não criado, consubstancial ao Pai
Per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis	Por quem todas as coisas foram criadas, o qual por nós, homens, e para nossa salvação, desceu dos Céus
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est	E foi encarnado do Espírito Santo no seio da Virgem Maria, e se fez homem
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est	Ele foi crucificado por nós. sob Pôncio Pilatos, sofreu e foi sepultado
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas	E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras
Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris	E ascendeu aos Céus, e está assentado à direita do Pai
Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos cujus regni non erit finis	E Ele virá novamente com glória para julgar os vivos e os mortos, e seu reino não terá fim
Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem	E no Espírito Santo, Senhor e Doador da vida
Qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur	Que procede do Pai e do Filho, que com o Pai e o Filho é adorado juntamente
Et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas	E glorificado é aquele de quem os Profetas falaram
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam	E a igreja única, santa, católica e apostólica
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum	Confesso um único batismo na remissão dos pecados
Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi	E espero a ressurreição dos mortos e a vinda do mundo vindouro
Amen.	Amém
<i>Segunda parte</i>	
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi	Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo
Miserere nobis	Tende piedade de nós
Agnus Dei, dona nobis pacem	Cordeiro de Deus, dá-nos a paz

Fonte: Palestrina, 1567, tradução nossa

Prática comum à época de Palestrina, mulheres não tinham permissão para cantar no serviço religioso, então todas as linhas eram cantadas por homens e meninos. Havia o costume de castrar os meninos antes da puberdade, assim garantindo as vozes agudas com o impedimento do desenvolvimento hormonal. Estes eram os *castrati*, classificação de cantores que perdurou até o século XX, sendo o último Alessandro Moreschi, que faleceu em 1922.

2.5 Panorama individual dos movimentos

A seguir, se dará um panorama geral de cada movimento com exemplos pontuais de características, tanto as que se repetem na peça quanto as que se destacam dentro dos padrões apresentados. Considera-se que, sendo um repertório renascentista, o conceito de tonalidade não era plenamente consolidado, sendo o principal método de organização os modos eclesiásticos.

De acordo com Osvaldo Lacerda, “*modo* é a maneira como os tons e semitons se distribuem em graus da escala” (Lacerda, 1966), um meio de organizar as escalas antes de seu estabelecimento como é conhecido atualmente. A nomenclatura “eclesiásticos”, também contendo a variação “gregorianos” ou “gregos”, vem do uso amplo nas obras compostas para a liturgia católica. O nome “modos gregos” especificamente, ainda de acordo com Lacerda, se dá “porque se julgava que correspondiam aos antigos modos da Grécia”, mesmo que não seja realmente correspondente ao que se fazia. Uma das grandes mudanças é o nome para “modos gregorianos”, vindo da consolidação dentro das composições da liturgia católica pelo Papa Gregório I no século VI. Além disso, também é dito por Lacerda que os modos eram, originalmente, escalas descendentes, também iniciando-se em notas diferentes das iniciais dos modos eclesiásticos.

Em contrapartida, a tonalidade tem como base uma escala, maior ou menor, assim tendo funções e acordes definidos dentro das “limitações” impostas por esta. Coloca-se entre aspas por haver a possibilidade de modulação e tonicização, além de empréstimos modais, todas estas expandindo as notas base das escalas.

A missa, assim como uma parte considerável das peças de Palestrina, é predominantemente polifônica, com trechos homofônicos compostos com funções específicas. Não é uma missa com *cantus firmus*, ou seja, não é uma missa composta

com uma melodia já existente como referência. De acordo com Igor Reis Reyner para o programa do coro da OSESP, é “predominantemente homorrítmica”, uma escrita em que as linhas têm valores rítmicos idênticos, sejam as movimentações simultâneas ou com entradas em tempos diferentes.

Para Chester Alwes (1994), em *Palestrina's Style: The Art of Balance*, faz parte do estilo de composição de Palestrina o misto entre texturas homofônicas e imitativas, com curvas melódicas simétricas, saltos que são respondidos por passagens de escala em direções opostas, no que o autor chama que “perfeito equilíbrio”. Além disso, Alwes também destaca as dissonâncias como parte consciente da composição, um “fenômeno primário” que entra em contraste deliberado com a consonância.

“[...] a marca registrada do tratamento da dissonância de Palestrina é a coordenação da consonância em tempos fortes e da dissonância em tempos fracos (sendo forte e fraco uma função do compasso). Enquanto a música de Palestrina é concebida verticalmente, ela enfatiza o acento da quantidade, o pulso métrico e as regras precisas que determinam onde a dissonância pode ser usada corretamente e onde não. Por outro lado, quando Palestrina utiliza o idioma linear e polifônico, ele está mais preocupado com o acento da sintonização conforme é trabalhado em cada linha individual.” (Alwes, 1994, p. 15)

Sendo o estilo composicional do Renascimento este descrito anteriormente, e considerado Palestrina um dos grandes nomes da época, é esperado que se encontrem tais características numa de suas obras mais famosas. Observando mais atentamente os movimentos individualmente, pode-se pontuar alguns exemplos que se destacam da prática desses conceitos. A seguir, encontra-se uma descrição geral somada a tais apontamentos, com divisões de seções e suas justificativas.

2.5.1 Kyrie

O primeiro movimento de toda missa com o ordinário litúrgico tem um texto de simples compreensão, já descrito anteriormente. Na Missa *Papae Marcelli*, tal texto se estende em repetições, num padrão imitativo dentro de uma textura polifônica onde as vozes vão sendo adicionadas uma a uma num cânone homorrítmico, onde cada linha repete a rítmica vista anteriormente. É sempre um salto ascendente com um arco em graus conjuntos descendentes em seguida, com dissonâncias em tempos fracos ou amenizadas por estarem escritas com notas de duração mais curta. Vale ressaltar que a linha de contralto é a única com a rítmica diferente, também entrando num cruzamento com soprano logo no início da peça.

Figura 1 - Trecho inicial de *Kyrie*, onde as vozes se apresentam em cânone nos compassos 1 a 5, dissonância entre o Mi natural de sopranos num trítono com o Si bemol de altos e tenores

Cantus Ky - ri - ee - lei - son, Ky -

Altus Ky - ri - ee - lei - son,

Tenor I Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri -

Tenor II Ky - ri -

Bassus I Ky -

Bassus II Ky - ri - ee - lei - son,

Fonte: Palestrina, 1567

Um ponto que chamou a atenção enquanto se fazia o estudo para os ensaios é que, nos primeiros compassos, a movimentação harmônica parece se estabelecer no campo de Fá, porém, logo no compasso 9, firma-se no campo da tonalidade de Si bemol, escolhida para essa performance.

Não é uma movimentação isolada, muito pelo contrário. Sendo um momento da história da música em que o tonalismo não era estabelecido como a principal regra, observa-se uma maior liberdade para explorar as regiões próximas, utilizando-se das notas *fictas* e dissonâncias em tempos fracos como caminhos para isso.

Figura 2 - Segundo sistema do *Kyrie*, onde a mesma *ficta* que reforçou o campo de Fá agora é utilizado no contralto para que o acorde tenha a função dominante de Si bemol, que será estabelecido para o restante do movimento

The image shows a musical score for a six-part vocal setting. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is organized into six staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score begins with a measure number '6' in the top left corner. The lyrics include: 'ri - e - le - i - son, Ky - ri - ee - lei -', 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -', 'e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -', 'ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei -', '- ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - le - i - son,', and 'Ky - ri - ee - lei -'. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex polyphonic texture.

Fonte: Palestrina, 1567

Observa-se que os saltos não são amplos ou de grande dificuldade, geralmente com as notas a serem atingidas cantadas por outras vozes antes, sendo tal característica recorrente no restante da peça.

Diferentemente da primeira seção do *Kyrie*, o *Christe* não tem grandes movimentações harmônicas e oscilações entre campos de tonalidade, mantendo bem claras as funções do Si bemol principalmente em escalas que se encontram em várias vozes.

2.5.2 Gloria

Num contraste quase total com o movimento anterior, o *Gloria* desta missa se apresenta homofônico em sua maior parte. Observa-se que o texto é trabalhado com a ideia de respostas e reforços, com *tuttis* colocados em frases que devem ter destaque por seu significado.

Figura 5 - Primeiro sistema do *Gloria*, onde observa-se a divisão de vozes para os textos

The musical score for the first system of the Gloria is presented in six staves, each representing a different vocal part. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Soprano (S):** Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -
- Alto (A):** Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -
- Tenor I (T I):** bo - nae vo - lun - ta - tis.
- Tenor II (T II):** Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus Lau -
- Bass I (B I):** bo - nae vo - lun - ta - tis.
- Bass II (B II):** Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus Lau -

Fonte: Palestrina, 1567

Uma das movimentações harmônicas que chama a atenção é o caminho que as vozes fazem de Si bemol para Dó menor, o qual, apesar de ter um curto espaço de compassos, é relevante por ser completamente homofônico. Não é um *tutti* por não ter baixo I, porém foi feita a escolha nessa performance de que fosse, seguindo a linha de baixo II com uma única alteração. Ao invés da finalização da frase com o Si bemol da clave de Fá, foi pedido o Si bemol de espaço suplementar superior, visto que é a próxima nota a ser cantada por baixo I, agora numa divisão maior do coro.

Figura 6 - Segundo e terceiro sistemas do *Gloria*, onde tenores tem a mesma escrita em imitação. Também observa-se o caminho harmônico com fictas e notas alteradas, como o Lá bemol de soprano e baixo I para chegar ao Dó menor no segundo tempo do compasso 16

da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, glo - ri - fi - ca - mus

da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, glo - ri - fi - ca - mus

be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te,

da - mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus

be - ne - di - ci - mus te, glo - ri - fi - ca - mus

da - mus te, a - do - ra - mus te,

te, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu -

te, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi tu -

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

te, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

te, pro - pter ma - gnam glo - riam tu -

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Fonte: Palestrina, 1567

O primeiro *tutti* do movimento se encontra numa repetição, a qual também acontece logo em seguida com outra frase. Numa duplicidade interessante, ambos se tratam da mesma figura, “*Domine Fili unigenite*” e “*Jesu Christe*”. Porém, num contraste, as regiões harmônicas de ambos são distintos, sendo o primeiro um Si bemol maior imponente, e o segundo um Dó menor que leva a um curto trecho novamente em Sol menor.

Figura 7 - Primeiro e segundo *tuttis* do *Gloria*, localizados na anacruse do compasso 34 e no compasso 42

32

ne Fi - li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge-ni-te, u - ni-ge-ni -

ne Fi - li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te, u - ni-ge-ni -

ne Fi - li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge-ni-te

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge-ni-te

Do - mi-ne Fi-li u - ni-ge-ni -

ne Fi-li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge-ni-te

39

te Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste,

te Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Do-mi-ne

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Do-mi-ne

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste,

te Je - su Chri - ste, Do-mi-ne

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste,

Fonte: Palestrina, 1567

Tal movimentação harmônica se repete na próxima seção, iniciada no compasso 61. Em mais uma combinação interessante com o texto, “*Miserere nobis*” traz o Sol menor antes que soprano inicie a repetição do texto e as vozes se encaminhem para Si bemol maior. Mais uma vez, entre os compassos 92 e 98, a dualidade ocorre novamente, em “*Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus*”.

Observa-se que, a partir da anacruse do compasso 114, inicia-se uma seção que gradualmente torna-se cada vez mais polifônica, numa construção que, pelo texto e mudança de textura, foi decidido que seria realizado num *crescendo* que se

encerraria num *forte*. Sendo um “*Amen*”, a finalização de uma reza, tal escolha ganhou ainda mais força, apoiada também pelo ponto de que quase todas as vozes, menos baixo II, começam juntas as repetições de “*Amen*”.

Figura 8 - Último sistema do *Gloria*, com o início do “*Amen*” e o caminho para a finalização plagal

122

tris. A - - - - - men.

tris. A - - - - - men, A - - - - - men.

tris, A - men, A - - - - - men.

tris. A - - - - - men.

tris. A - - - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men.

A - - - - - men.

Fonte: Palestrina, 1567

2.5.3 Credo

O terceiro e maior movimento das missas por ser a maior das rezas traz uma ideia próxima do *Gloria*, com muitos trechos homofônicos, mantendo a característica de cânone e imitativos com os textos. Sendo um movimento grande, percebe-se a divisão em seções de acordo com os trechos da própria reza.

Figura 9 - Quarto sistema do *Credo*, numa amostra do que é a textura da primeira seção

22

et ex Pa-tre na - tum an - te om-ni - a sae - cu - la. De-um de

ge - ni-tum, et ex Pa-tre na - tum an - te om-ni - a sae - cu - la. De - um de

ge - ni-tum, De - um de

et ex Pa-tre na - tum an - te om-ni - a sae - cu - la.

ge - ni-tum, et ex Pa-tre na - tum De - um de

et ex Pa-tre na - tum an - te om-ni - a sae - cu - la.

Fonte: Palestrina, 1567

Uma característica que pode ser destacada é a grande incidência de bequados para anular o bemol de Mi em vários momentos dessa seção, principalmente nos primeiros e nos últimos sistemas, sendo os centrais com poucas alterações.

Diferentemente disso, a seção que se inicia no compasso 74 com um quarteto de soprano, contralto, tenor I e baixo II contém várias alterações, passeando entre várias regiões harmônicas, sem exatamente uma estabilidade.

Figura 10 - Primeiro sistema da segunda seção, com um caminho que leva a uma relativa menor

74

S sub Pon-ti - o Pi - la - to

A e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti - o Pi - la - to

TI Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti - o Pi - la - to

B II Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

Fonte: Palestrina, 1567

Figura 11 - Segundo sistema da segunda seção, com uma finalização de frase em Dó menor e outra levando ao Fá como dominante

82

- sus et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e

- sus et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e

- sus et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e

- sus et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

Fonte: Palestrina, 1567

Observa-se que muitas das frases terminam com as vozes em intervalos de quinta ou uníssonos e oitavas, sendo estes tanto na nota da relativa menor (Sol) quanto na tonalidade maior (Si bemol).

Um ponto que chamou a atenção durante o estudo foi o trecho textual sobre os passos de Jesus rumo à crucificação ser não somente homofônico, mas também um *tutti*, que se desmembra para ocorrer novamente em outros trechos pontuais de texto. São eles: “*Passus est sepultus est.*”, “*et ascendit in coelum*”, “*vivos et mortuos*” e “*cujus regni*”.

Ainda sobre este trecho, também notou-se que foi o primeiro intervalo de quinta, e as primeiras alterações com acidentes recorrentes.

Figura 12 - “*Passus et sepultus est*”, mostrando as alterações em tenor para terminar num intervalo de quinta.

82

- sus et se - pul - tus est.

- sus et se - pul - tus est.

- sus et se - pul - tus est.

- sus et se - pul - tus est.

Fonte: Palestrina, 1567

Num contraste com o que foi no restante do movimento, a última seção tem um caráter polifônico, de volta ao Si bemol maior com alterações pontuais que se destacam. Duas destas estão pouco à frente do primeiro grande *tutti* desta seção, sendo estas uma dominante menor que leva a uma dominante maior, e um trítone direto e claro no compasso 152.

Figura 13 - Sistema que exemplifica a textura da seção e o tutti do compasso 140

137

et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

ra - tur qui lo - cu - tus est per Pro -

ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est per Pro -

ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

ra - tur qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est per Pro -

Fonte: Palestrina, 1567

Figura 14 - Trecho dos compassos 151 e 152 com o trítone claro e direto entre contralto, tenor e soprano, um dos vários que se encontram durante a peça de maneira mais direta e notória

151

sto-li-cam Ec-cle-si-am.

cam Ec-cle-si-am.

cam Ec-cle-si-am.

sto-li-cam Ec-cle-si-am.

cam Ec-cle-si-am.

Fonte: Palestrina, 1567

Figura 15 - Trecho dos compassos 157 a 159, com a dominante menor que caminha a dominante maior

157

sma in re-mis-si-o-nem

pti-sma in re-mis-si-o-nem

-sma in re-mis-si-o-nem

sma in re-mis-si-o-nem pe

sma in re-mis-si-o-nem

pti-sma in

Fonte: Palestrina, 1567

Mais uma vez, numa crescente em textura completamente polifônica, a finalização do movimento é uma repetição do “Amen”. Algo que chama a atenção neste “Amen”, além de mais um cruzamento de vozes entre baixos, é que há uma divisão exata entre as notas do acorde de Si bemol em dois naipes para cada, a mesma que é feita para o final de *Agnus Dei I*.

Figura 16 - Último sistema do *Credo*

191

A - - - - - men. A - - - - - men.
 - - - - - men. A - - - - - men.
 - - - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men.
 - - - - - men. A - - - - - men.
 - - - - - men. A - - - - - men.
 A - - - - - men. A - - - - - men.

Fonte: Palestrina, 1567

Figura 17 - Último sistema do *Agnus Dei I*, a fins de comparação dos finais dos movimentos, com as divisões das notas do acorde final sendo exatamente iguais às do *Credo*

48

- no - - - - bis, mi - se - re - re no - bis.
 - bis, mi - se - re - re no - bis, no - - - - bis.
 re - re no - - - - bis.
 mi - se - re - re no - - - - bis.
 - - - - bis, mi - se - re - re no - bis.
 - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - - - bis.

Fonte: Palestrina, 1567

2.5.4 Sanctus

O quarto movimento do ordinário da missa traz um misto de textura homofônica e polifônica, sem estar fixada em uma das duas, como os anteriores e os próximos. Uma característica interessante desse movimento é a incidência de graus conjuntos em arcos ascendentes passando pelas vozes intermediárias enquanto as pontas tem saltos consonantes ou movimentações em grau conjunto em imitativo.

Figura 18 - Segundo sistema do *Sanctus*, com um exemplo da movimentação em arcos ascendentes nos intermediários, e soprano e baixo II em cânone

The image displays a musical score for the second system of the Sanctus, featuring six staves. The top five staves represent vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and two Basses), and the bottom staff represents the basso continuo. The lyrics are written below the vocal staves. The score shows a complex polyphonic texture with ascending arcs in the inner voices and canon between the Soprano and Bass II parts.

Lyrics visible in the image:

- Staff 1: ctus, san - - - - - ctus, san - -
- Staff 2: - - - ctus, san - ctus, san - - - ctus, san -
- Staff 3: ctus, san - - - - - ctus, san - - - - -
- Staff 4: san - - - - - ctus, san -
- Staff 5: ctus, san - - - - - ctus, san -
- Staff 6: - - - ctus, san - - - ctus,

Fonte: Palestrina, 1567

Tal textura, entretanto, acaba mudando na segunda seção, no compasso 60. O polifônico e imitativo é substituído por um trecho homofônico em que o texto é praticamente sincronizado, com pouquíssimas defasagens. “*Osana in excelsis*” se repete por vinte compassos, o que também levou a uma decisão de fazer o trecho numa crescente de *mezzo forte* para terminar em *fortíssimo*, também com uma mudança do pulso em que vinha a primeira seção para um pouco mais rápido.

2.5.5 *Agnus Dei*

O último movimento da missa retoma elementos do primeiro *Kyrie* logo de início. Apesar disso, não demora muito para que comece a se desenvolver como um movimento completamente polifônico com suas próprias características, não tão próximas do primeiro movimento.

Figura 21 - Primeiro sistema do *Agnus Dei I*, idêntico ao do *Kyrie*

The musical score for the first system of the *Agnus Dei I* is presented in six staves, corresponding to the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor I (T I), Tenor II (T II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The lyrics are written below the staves: "A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus". The music is in G major and 4/4 time. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Alto part begins with a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note F#4. The Tenor I part begins with a half note E4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The Tenor II part begins with a half note D4, followed by a quarter note E4, and then a half note D4. The Bass I part begins with a half note C3, followed by a quarter note D3, and then a half note C3. The Bass II part begins with a half note B2, followed by a quarter note C3, and then a half note B2. The music is polyphonic, with each part having its own melodic line.

Fonte: Palestrina, 1567

Não é um movimento instável harmonicamente, apesar de ter muitas suspensões na linha de contralto que levam a uma curta relativa menor no compasso 58. O que se observa num panorama geral é que este movimento tem uma crescente de repetições que passeiam pelas funções harmônicas, completamente polifônicas. Além disso, como dito anteriormente, a finalização é idêntica à do *Credo*.

Em mais uma diferenciação deste movimento para com os outros, o *Agnus Dei II* é o único da peça que contém duas divisões a mais, sendo agora sete vozes. Unifica-se os naipes de tenor enquanto sopranos e contraltos se dividem para que sopranos II e contraltos II ocupem o *resolutio* enquanto baixo I fica responsável pelo *canon*. Entretanto, este *canon* não tem a estrutura de cânone, sendo não-imitativo, o que chamou a atenção durante a análise.

3 SOBRE OS PROCESSOS DE ENSAIO E DIFICULDADES ENCONTRADAS

Para a realização do concerto, foi reunido um grupo de alunos do Instituto de Artes da UNESP, de cursos variados das de música, além de um correpetidor para o órgão num reforço principalmente das linhas de baixo I e II.

Uma observação a se fazer é que a divisão de naipes em I e II é meramente por questões de performance e não por diferenças de tessituras, visto que há cruzamentos entre as vozes em grande recorrência. Um exemplo disso é o final do *Kyrie*, em que o tenor I tem sua nota final abaixo da nota final de tenor II.

Baseada nos alcances de soprano e baixo, considerando também as dificuldades em encontrar contraltos que tenham bons alcances e projeções nos graves, foi decidida pela mudança de tonalidade, sendo esta uma prática comum para esse repertório.

A transposição está ligada completamente à prática renascentista, sem uma referência fixa de afinação. Em *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Herbert Myers explica que a escrita não necessariamente correspondia completamente à execução, visto que “a afinação pode ser ajustada em qualquer nível conveniente para se adequar às extensões vocais das linhas dos cantores em questão” (Myers, 2007, p. 293-294, tradução nossa). Além disso, também se considera o fato de que as escritas eram apenas em duas claves, chamadas *chiavette*, levaram à necessidade de adaptação de altura para instrumentos e vozes nas peças escritas no passado.

“A grande maioria da polifonia vocal dos séculos XVI e início do XVII foi escrita utilizando apenas duas combinações de clave [...] as claves altas foram apelidadas *chiavette* [...] por autores que entenderam corretamente que a música escrita anteriormente nessas claves precisava ser adaptada à tessitura transposta para baixo.” (MYERS, 2007, p. 294, tradução nossa)

A tonalidade escolhida para a performance da peça foi si bemol, assim tendo tais amplitudes para cada naipe:

As escolhas de ensaio, mudança de tonalidade e performance foram baseadas nas orientações dadas nas matérias sequenciais “Regência Coral”, ministradas pelo professor doutor Paulo Celso Moura no período compreendido entre o segundo semestre de 2022 até o segundo semestre de 2024, e na prática feita na matéria “William Byrd, Missas e Motetus: Prática de Interpretação e Análise”, ministrada pelo professor doutor Abel Luís Bernardo da Rocha no primeiro semestre de 2025.

- Soprano I: Fá3 - Fá4
- Soprano II: Dó3 - Fá4

Este naipe só se encontra no *Agnus Dei* II. A nota mais aguda de soprano II se dá pela decisão de que soprano II iria acompanhar soprano I no grande espaço de pausas do fim de *Agnus Dei* II entre a anacruse do compasso 41 até a nova entrada de soprano II em 46 como reforço da melodia. Considerando que a estrutura desse *Agnus Dei* é uma melodia acompanhada, faz sentido que a melodia que leve ao final do movimento e da peça seja potencializada por todas as integrantes do naipe geral de soprano.

- Contralto: Fá2 - Sib3

Apesar de conter algumas notas consideradas graves para mulheres, não houve grandes problemas com o som, visto que há sempre outro naipe encontrando essas notas com o contralto, principalmente tenor. Foi o naipe com maior risco de ser prejudicado pela troca de tom.

- Tenor I: Sol2 - Sol3

Uma escolha feita para tenor I, considerando a dificuldade de reorganização dos naipes com o número de cantores, é a performance do segundo *Agnus Dei* como contralto II. Além disso, a região é a mesma escrita para a linha unificada de tenores, o que elimina as possíveis dificuldades que se encontrariam caso houvesse uma diferença de tessituras.

- Tenor II: Fá2 - Sol3
- Baixo I: Sib2 - Sib3
- Baixo II: Sib2 - Sib3

Considerando o período de composição da peça, a sonoridade adotada foi do vibrato controlado, apoiada, porém com leveza. Não há a necessidade do vibrato de maneira performática e exagerada, ainda mais se levar em conta a quantidade de cantores, a presença dos cânones e o interesse na aplicação de dinâmicas que favoreçam o início de cada novo ciclo de fraseados. Também foi levado em conta a importância do texto no repertório, para que houvesse a compreensão deste, mesmo

com um número grande de naipes em performance, justificado pelo próprio Concílio de Trento como um tópico discutido nele.

Para os ensaios do primeiro semestre, a estratégia principal foi a leitura de naipes individualmente com ensaios separados, para que a união e as leituras conjuntas não tivessem maiores dificuldades. Não é um repertório comum na prática da maioria dos cantores do coro, o que traz dificuldades, apesar de a maioria ter uma boa leitura musical. Um exemplo disso são as *fictas*, notas que tem como função evitar dissonâncias, ou tornar ainda mais necessária a movimentação para a resolução. Tanto pela falta de costume com o repertório quanto pela notação adotada pela edição, onde as alterações de fictas estão acima das notas ao invés de estar ao lado como é o encontrado na maior parte das partituras atuais, algumas destas alterações passaram despercebidas pelos cantores inicialmente, o que demandou correções e mais encontros para leitura que o previsto.

Outro ponto que pode ser considerado uma dificuldade, mas que acabou trazendo uma reformulação que trouxe resultados vantajosos, foi a quantidade de cantores. Algumas variações ocorreram entre o primeiro e o segundo semestre, considerando que somente dois dos coristas não eram alunos do Instituto de Artes da UNESP, o que levou a uma diminuição do número de participantes. Inicialmente havia um desequilíbrio, com o naipe de soprano contendo mais integrantes que a maioria, e baixo II com a minoria. A ideia era convidar mais cantores para os naipes que ainda faltavam, mas, reduzido o número para uma média de três por naipe, não foi necessário, considerando também que o som do grupo funcionou melhor com um número menor de pessoas.

Entretanto, com um coro reduzido, a dificuldade com notas pedal e linhas mais longas se acentuou. Apesar de todos os cantores terem experiência como coralistas, seja no Instituto de Artes ou em instituições externas, foi necessário organizar a respiração coral, além das linhas que deveriam ter maior destaque.

Com isso, também houve mais uma questão com a edição, visto que foi escolhida uma edição sem a notação de dinâmicas. Por um lado, foi um facilitador, visto que havia a liberdade de decisão para a proposta, sem necessidade de correções e mudanças na edição original. Por outro, se a análise e o estudo precedente aos

ensaios não fosse mais profundo, haveriam problemas com as escolhas de dinâmica, visto que, em alguns casos, poderia ser necessária adaptação ou mesmo testes.

Na prática, as dinâmicas foram uma das últimas camadas da performance a ser trabalhada. Como dito anteriormente, foi dada a preferência para os solfejos e aplicações do texto, considerando a falta de contato de alguns integrantes do grupo com o repertório, o que demandou repetições de trechos principalmente com grande incidência de *fictas*. No segundo semestre, com a maior parte das leituras resolvidas, as dinâmicas foram colocadas em prática, dando maior destaque a fraseados que levassem a mudanças harmônicas e movimentações que ritmicamente se diferenciam das outras vozes.

Um dos pontos principais da escrita, dito antes no panorama geral, são os saltos ascendentes que levam a uma curva melódica descendente, sinalizada tanto por Grout e Palisca (1994) quanto por Irving Godt. Ainda para Godt em *A New Look at Palestrina's Style* (1983, p. 25), há uma rápida comparação com *Il bianco i dolce cigno*, também com uma linha destacada por se diferenciar melódica e ritmicamente das outras. Tal estratégia foi levada para toda a peça, também posta a vozes que seguem em duetos contra o que o restante do coro faz.

Apesar disso, o latim não foi um problema, visto que a maior parte do coro já performou ao menos uma vez alguma peça com a linguagem. Só foram necessárias algumas adaptações para uniformizar a maneira que as palavras eram articuladas, porém não se considera um grande problema, visto que em poucos minutos de um único ensaio já foi resolvido.

Ao retornarem os ensaios após as férias e adaptações de horários, foi adotada a estratégia dos ensaios de naipe e divisão do coro para estudo. Testando ensaios com naipes femininos, percebeu-se a necessidade da presença de ao menos um naipe masculino, dada a dependência das vozes entre si, preferencialmente com um dos naipes de baixo. Apesar de serem linhas cantáveis, com uma estrutura relativamente simples, considerando que não há grande dificuldade de leitura rítmica e melódica, as mudanças harmônicas dificultaram o ataque certo das notas após um espaço de pausa ou retorno de uma voz já em outra região. O piano supre essa necessidade em ensaios de leitura, porém, para trabalhar a performance e as dinâmicas entre as vozes, os ensaios de naipe não foram tão efetivos.

Levando em conta que a peça demandava pensamento harmônico, saltos precisos e controle de ar para desenvolvimento das frases longas do repertório, foi pensada uma linha de exercícios para o aquecimento que suprisse essas dificuldades. Exercícios longos de escalas ascendentes e descendentes, equalização com funções harmônicas e saltos de quinta foram utilizados em todos os ensaios, trazendo exercícios em cânone para os dias de ensaio focados nas peças com maior quantidade de trechos polifônicos. Um dos resultados que se observou foi a facilidade de manter a tonalidade, sempre sendo conferida ao fim de cada movimento.

3.1 Relatório de ensaios

A seguir, estão os registros escritos dos ensaios realizados até a data do concerto com descrições dos exercícios escolhidos e suas justificativas:

Ensaio realizado em 7 de abril: Foi o primeiro encontro após a aprovação e organização do projeto, pensado para entender como o coro funcionaria e quais seriam os possíveis problemas futuros baseado na primeira leitura do *Kyrie*. Neste ensaio o grupo estava reduzido, considerando que a ideia inicial compunha cinco cantores por naipe, com a média de dois ou três cantores. Observaram-se dificuldades do naipe de soprano com as *fictas*, as quais se refletiram também na afinação dos bemóis.

Ensaio realizado em 28 de abril: O grupo estava completo, numa formação que tinha em média quatro cantores por naipe. Observaram-se ainda as mesmas dificuldades com a afinação, por isso foi adotada uma mudança dos exercícios de pensamento harmônico para progressões com suspensão e resolução em intervalos de semitom. Foi feita a primeira leitura completa do *Kyrie*, e a leitura do *Gloria* foi fechada na primeira barra dupla. As questões com os bemóis notadas no ensaio anterior foram resolvidas, porém ainda persistem alguns erros com as *fictas*.

Ensaio realizado em 12 de maio: O grupo estava incompleto, com defasagem de tenor. Foi planejada a repassagem das peças já lidas para firmar e tirar dúvidas. Desencontros rítmicos e saltos maiores do baixo I foram uma dificuldade notória, principalmente nos últimos quatro compassos do *Gloria*, mas foi resolvido com leituras conjuntas com baixo II e soprano, considerando que ambas as linhas de baixo se complementam nos espaços de pausa de cada um.

Ensaio realizado em 02 de junho: Foi planejado um ensaio com os líderes de naipe, visando facilitar não só a leitura, como também a identificação dos problemas, dada a quantidade de vozes e cruzamentos. Neste, foram lidas todas as peças, pontuando as dificuldades do grupo, principalmente de soprano com as *fictas*, contralto com as linhas mais longas de semínimas e viradas de página (por exemplo, com o *Credo* nos compassos 177 e 178). Tenores e baixos não tinham maiores questões além da leitura rítmica, especificamente se perdendo com a quantidade de pausas, problema que foi facilmente resolvido com entradas e sinalizações de outras linhas que serviriam de apoio para a localização.

Ensaio realizado no dia 09 de junho: Com o grupo reduzido, foram feitas as passagens do *Kyrie*, *Gloria* e *Agnus Dei I*. Mudança de planos para outra organização de ensaio, visto que somente o tempo de uma hora semanal não era o suficiente para dar conta de todas as dificuldades de leitura.

Ensaios realizados no dia 16 e 23 de junho: Foram pensados ensaios de naipe com o intuito de tirar dúvidas individualmente. Por serem as últimas semanas letivas com entregas de trabalho e concertos, não houve um último ensaio com o grupo completo no fim do semestre, sendo adotada essa estratégia para suprir a falta e organizar um retorno com menores danos. Para isso, com os líderes de naipe, foi feito um balanço das maiores dificuldades e uma passagem geral da peça para pontuar onde precisaria ser melhor trabalhado no retorno dos ensaios. Percebeu-se que a maior dificuldade, além das já citadas anteriormente, eram os trechos polifônicos em que não havia encontro algum das vozes, em que vários acabavam se perdendo na contagem do tempo.

Ensaio realizado no dia 22 de agosto: Mudança de horário e esquema de ensaio. Neste dia, foram feitos os primeiros testes sobre ensaios de naipe, tanto para retomar a leitura após as férias, quanto para adaptação do grupo com a nova grade horária. Foi decidido que seria realizado um ensaio mensal de sábado, sem hora para terminar e com intervalos pontuais para descanso, ciente de que as correções de leitura geral e início de emprego de dinâmica seriam facilitados com mais tempo de ensaio.

Ensaio realizado no dia 5 de setembro: Retomada das atividades, agora firmado o grupo com somente três cantores por naipe em média. Releitura de *Kyrie*,

Gloria e *Agnus Dei I*, planejando deixar as leituras que ainda faltam para o primeiro ensaio de sábado. As dificuldades com as *fictas* não voltaram a ocorrer na maior parte dos movimentos, porém as questões com a rítmica se mostraram mais preocupantes.

Ensaio realizado no dia 13 de setembro: Primeiro ensaio de sábado, sem limite de horário. Foi planejada a leitura completa da peça e correções mais detalhadas, para que os ensaios de naipe seguintes e de divisão do grupo fossem facilitados. Mesmo antes da passagem com o correpetidor, percebeu-se que o coro não caiu a afinação, tornando-se ainda mais firme com a correpetição. Mostraram-se os resultados dos exercícios de movimentação harmônica, já não mais tendo problemas com *fictas* e acidentes recorrentes. Leitura completa da peça feita, sendo agora o início das adições de dinâmica.

Ensaio realizado no dia 19 de setembro: Ensaio com apenas sopranos e contraltos, com a pretensão de dar mais atenção às dificuldades desses naipes, que se mostraram mais recorrentes. Percebeu-se a necessidade de ao menos um naipe de baixo presente para que se facilitasse a compreensão harmônica e de movimentação.

Ensaio realizado no dia 26 de setembro: Ensaio com o grupo parcial, porém com todos os naipes, para limpar principalmente o *Credo*. Apesar de ser um dos movimentos com mais trechos homofônicos, percebeu-se questões de controle de ar para realizar as frases. Foi decidido por um quarteto para realizar a seção dos compassos 74 a 115, o qual começou a ser ensaiado neste dia.

Ensaio realizado no dia 3 de outubro: Divisão dos naipes para a leitura do *Agnus Dei II*, com o combinado de que sopranos II seguiriam sopranos I na melodia dos compassos 40 a 45, o que também auxiliou na retomada da linha do naipe no compasso 46, visto que era um intervalo de segunda.

Ensaio realizado no dia 10 de outubro: Leitura do *Sanctus*, focando nas seções que são próximas, visto que o *Benedictus* é um quarteto. Foram adotados exercícios de cânone no aquecimento, considerando que é um movimento de textura polifônica e imitativa.

Ensaio realizado nos dias 17 e 18 de outubro: Últimos ensaios para maiores correções e aplicações de dinâmica, sendo os próximos focados em detalhes

menores. O grupo já está completamente familiarizado e ciente dos pontos que precisam de maior atenção, também consciente quando e onde cometem os erros.

Ensaio realizado nos dias 24 e 31 de outubro, e 1 de novembro: Ensaio gerais, somente para passagem e correções menores, com a ideia de ser somente ensaios gerais antes da apresentação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, conclui-se que, quinhentos anos após seu nascimento, Palestrina ainda mantém sua relevância e importância, sendo um dos grandes nomes da Renascença e da Contrarreforma. Apesar do curto reinado do Papa Marcelo, a Missa que lhe foi dedicada tornou-se uma das peças mais reproduzidas de Palestrina, admirada amplamente. Com a pesquisa e montagem dessa peça, compreende-se que é um repertório com exigências próprias, considerando que não é comum na prática de muitos músicos dentro do recorte dos participantes da montagem deste projeto.

Das dificuldades encontradas durante o processo, retém-se a importância do planejamento e da análise prévia, principalmente com peças que não são parte da constância de estudo dos cantores. Houveram limitações para além da falta de familiaridade com o repertório, tais como o período de ensaios e de agenda, e o estilo contrapontístico com cruzamentos de vozes e padrões imitativos. Porém, com organizações de ensaios e aquecimentos, pensando numa construção de performance com etapas de correção de erros e adição de dinâmicas após isso, a resolução foi alcançada. Na prática, percebeu-se que repetições dos trechos onde há problemas não são necessariamente a solução, mas sim a compreensão da linha, da harmonia e a somatória com as outras vozes para alcançar o resultado.

REFERÊNCIAS

ALWES, Chester. **Palestrina's Style: The Art of Balance**. The Choral Journal, v. 35, n. 1, p. 13–17, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23550086>. Acesso em: 10 set. 2025.

APOPLEXIA. In: **MICHAELIS On-Line**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/apoplexia/>. Acesso em: 23 set. 2025.

BRITANNICA. **Giovanni Pierluigi da Palestrina summary**. Disponível em: <https://www.britannica.com/summary/Giovanni-Pierluigi-da-Palestrina>. Acesso em: 23 set. 2025.

CAMETTI, Alberto. **Palestrina**. Milão: Bottega Di Poesia, 1925.

CARDOSO, J. **História Breve da Música Ocidental**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

CROCKER, R. **Kyrie eleison**. Grove Music Online, 2001a. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15736>. Acesso em: 8 ago. 2025.

CROCKER, R.; HILEY, D. **Agnus Dei**. Grove Music Online, 2001b. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00293>. Acesso em: 8 ago. 2025.

CROCKER, R.; HILEY, D. **Credo**. Grove Music Online, 2001c. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06803>. Acesso em: 8 ago. 2025.

CROCKER, R.; HILEY, D. **Gloria in excelsis Deo**. Grove Music Online, 2001d. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11289>. Acesso em: 8 ago. 2025.

CROCKER, R.; HILEY, D. **Sanctus**. Grove Music Online, 2001e. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24492>. Acesso em: 8 ago. 2025.

GODT, Irving. **A New Look at Palestrina's 'Missa Papae Marcelli'**. College Music Symposium, v. 23, n. 1, p. 22–49, 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40374161>. Acesso em 6 set. 2025.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

LACERDA, Oswaldo. **Compendio de Teoria Elementar da Música**. 3. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.

MONTFORT. **Concílio Ecumênico de Trento**. São Paulo: Montfort, c2016. Disponível em: <https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/>. Acesso em: 23 set. 2025.

MYERS, Herbert. Pitch and Transposition. In: KITE-POWELL, Jeffery T. (ed.). **A Performer's Guide to Renaissance Music**. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. p. 293–297.

PALESTRINA, G. P.; IMRE P. **Missa Papae Marcelli**. Coro. 1 partitura. Disponível em:
[cpdl.org/wiki/index.php/Missa_Papae_Marcelli_\(Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina\)](http://cpdl.org/wiki/index.php/Missa_Papae_Marcelli_(Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina)). Acesso em 16 set. 2024.

REYNER, Igor Reis. **Notas de programa para a Temporada 2025 do Coro da OSESP**. São Paulo: OSESP, 2025.

SCHAEFER, Edward. **A Reexamination of Palestrina's Role in the Catholic Reformation**. The Choral Journal, v. 35, n. 1, p. 19–25, 1994. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/23550087>. Acesso em: 10 set. 2025.

SHERR, R. **Benedictus (i)**. Grove Music Online, 2001. Disponível em:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02666>. Acesso em: 8 ago. 2025.

THEINER, Augustin. **Codex diplomaticus domini temporalis S Sedis**. Rome Imprimerie du Vatican, 1861.

WALSH, Michael. **Dicionário De Papas**. Lisboa: Edições 70, 2007.