

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

CAIO GUIMARÃES FERREIRA LOPES

PETITE MESSE SOLENNELLE: ANÁLISE INTERPRETATIVA

São Paulo
2016

CAIO GUIMARÃES FERREIRA LOPES

PETITE MESSE SOLENNELLE: ANÁLISE INTERPRETATIVA

Trabalho de Conclusão de Curso a ser
apresentado ao Departamento de Música da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”
Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha

São Paulo
2016

CAIO GUIMARÃES FERREIRA LOPES

PETITE MESSE SOLENNELLE: ANÁLISE
INTERPRETATIVA

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Música, com habilitação em Regência, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Abel Rocha

UNESP – Orientador

Prof. Dr. Lutero Rodrigues

UNESP

São Paulo,

de

2016

AGRADECIMENTOS

A todos meus amigos integrantes da parte prática do projeto entre coralistas, solistas e instrumentistas.

Ao meu querido professor Abel Rocha pela paciência, apoio e orientações para a conclusão deste curso.

À minha professora Lidia Schäffer que, entre tantas atividades, se dispôs a participar fazendo parte do quarteto solista.

Ao meu professor Fernando Tomimura por ter cedido a mim a partitura para o início dos estudos.

À minha mãe.

Ao Jorge.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fundamentar a performance da Petite Messe Solennelle, de Rossini como projeto de TCC, no que diz respeito à pesquisa bibliográfica, bem como relatar o processo de preparação e ensaios com o coro, cantores solistas e instrumentistas.

O trabalho consiste de duas partes, sendo uma delas a de análise do texto (comparação entre diferentes edições, contexto histórico), e a outra parte a de execução da missa de forma integral.

Foi semanalmente ensaiado um coro e instrumentistas para a execução da peça a ser apresentada em outubro no próprio Instituto de Artes da UNESP.

Palavras chave: Missa, Rossini, Ópera, Coral, Petite Messe Solennelle.

ABSTRACT

This Project's goal is to fundament Rossini's Petite Messe Solennelle performance as a graduation project, concerning the bibliographic research, as well as describing the preparation process and the rehearsals with choral members, soloists and pianists.

The project consists in two part, one of them is the text analysis (comparing different editions, historical context) and the other is the performance of the Mass integrally.

A choir and pianists were weekly rehearsed for the performance of the piece to be presented in October in UNESP's Art Institute.

Keywords: Mass, Rossini, Opera, Choir, Petite Messe Solennelle.

Sumário

1	Introdução.....	8
1.1	Objetivos	8
1.2	Motivação	8
1.3	Metodologia:	8
2	Pequena Missa Solene	10
2.1	Missa	11
2.1.1	Missa Brevis	11
2.1.2	Missa Solemnis	11
3	Aspectos Gerais da Petite Messe Solennelle	12
3.1	Kyrie	12
3.2	Gloria	13
3.2.1	As transições entre movimentos	14
3.2.2	Elementos dramáticos	15
3.2.3	Elementos Tradicionais.....	15
3.3	Credo.....	16
3.4	Prelúdio Religioso	16
3.5	Sanctus	16
3.6	O Salutaris	17
3.7	Agnus Dei:	17
4	Processo de preparação para o Concerto	18
4.1	Dos Instrumentos	18
4.2	Da Partitura	18
4.3	Do Coro	19
4.4	Dos ensaios com coro	19
5	Considerações Finais.....	21
6	Bibliografia	23

1 Introdução

A *Petite Messe Solennelle*, ou Pequena Missa Solene, foi escrita pelo compositor italiano Gioacchino Rossini entre 1863 e 1864.

É uma obra que chamou a minha atenção por sair da escritura tradicional de uma missa, como veremos nos capítulos seguintes, fazendo com que sua interpretação possa ter algumas peculiaridades.

1.1 Objetivos

O objetivo deste trabalho é fundamentar e basear teoricamente aspectos musicais da obra, bem como relatar o processo de ensaios para a apresentação, justificando escolhas musicais tomadas nos ensaios e

1.2 Motivação

O fim da graduação é um momento bastante esperado por todos os alunos e, como um encerramento de um ciclo muito importante, quis que houvesse algum diferencial, fazendo uma apresentação com um material que eu tivesse mais intimidade do que apenas uma apresentação com a orquestra de cordas, procurando então dirigir um grupo que envolvesse música vocal.

Deste modo, fui atrás de algum repertório coral de considerável relevância que pudesse montar com amigos cantores.

Achei na Pequena Missa Solene uma feliz solução por envolver não necessariamente muitos cantores, dois pianistas e um organistas apenas, sendo viável que fosse apresentada no próprio Instituto de Artes por termos os instrumentos necessários para isso.

1.3 Metodologia:

Como parte da metodologia para a execução da peça e também para a parte teórica apresentada neste texto, foram comparadas diferentes edições de partituras (Peters e Bärenreiter), além de serem consultadas diversas gravações da obra em plataformas online como Youtube e Spotify.

Para a realização da missa convidei 20 cantores, sendo 5 de cada naipe (sopranos, contraltos, tenores e baixos), dois pianistas e um organista, todos de meu vínculo pessoal.

Realizei, desde agosto, ensaios semanais *tutti*, e em seguida alguns de naipe para que a leitura da peça inteira fosse agilizada. Depois de toda a leitura, voltei a ensaiá-los todos juntos para que elementos musicais fundamentais em um coro fossem trabalhados em conjunto, como timbre, cortes, ataques, unificação de vogais, dinâmicas etc.

Em relação aos solistas, farei repasses ao piano com cada um deles, tanto das árias de cada um quanto dos duetos e trio, além das partes de solo com coro. Desse modo, haverá menos ajustes e mais eficiência no tempo quando juntar com o pianista que fará a récita.

Como parte também de meu estudo sobre a obra, tive oportunidade de assistir aos ensaios do Coral Paulistano Mário de Andrade que em agosto deste ano interpretou esta mesma obra, sob a regência de Fernando Tomimura.

2 Pequena Missa Solene

Gioacchino Rossini é um compositor tradicionalmente conhecido por sua vasta produção operística. Se analisarmos a quantidade de sucessos e obras renomadas do compositor, nos deparamos com inúmeras óperas e apenas três obras sacras entrariam na lista, sendo elas seu *Stabat Mater*, *Messa di Gloria* e a *Petite Messe Solennelle*, sendo a missa especialmente peculiar.

Depois de escrever sua última ópera, Rossini se apresenta por 30 anos e volta a compor, escrevendo essa Missa, entre os anos de 1863 e 1864, em Passy, na França. A obra foi uma encomenda do Conde e Condessa Pilet-Will, que, em sua capela particular, desfrutaram da estreia. Junto à composição foi achada a seguinte notação, em seu manuscrito:

“Petite Messe Solennelle for four parts with the accompaniment of two pianos and harmonium. Composed during my holiday in Passy. Twelve singers of three sexes Men, Women and Castrati will be sufficient to perform it, eight for the choruses, four for the solos, a total of twelve Cherubims. Gracious Lord, pardon me the following comparison. They are also twelve Apostles in the celebrated morsel painted in fresco by Leonardo, called The Last Supper. Who would believe it? Among your Disciples there are those who sing out of tune! Lord, rest assured: I affirm that there will be no Judas at my Supper and that mine will sing in tune and with love your Praises and this little Composition which is, alas, the last mortal sin of my old age. G. Rossini. Passy 1863” (ROSSINI apud Brauner e Gossett, 2010, p.12)¹

Já nesta citação podemos notar aspectos especiais dentro da composição. Aspectos estes que, na verdade, seriam justificados em grande parte pelo próprio compositor por mais palavras suas no manuscrito da obra:

*“Gracious Lord, = Here it is finished this poor little Mass. Have I written Sacred Music or rather Damned Music? I was born for comic opera, you know it well. Not much Science, a little heart, that’s everything. Be blessed then, and grant me Paradise. (ROSSINI apud Brauner e Gossett, 2010, p.12)”*²

1 “Petite Messe Solennelle, para quatro vozes com acompanhamento de dois pianos e harmonium, composta in Passy durante minhas férias. Os doze cantores de três sexos – homem, mulheres e *castrati* – serão o suficiente para esta performance; isso é, oito para o coro e quatro solistas, fazendo doze querubins no total. Querido Deus, perdoe-me pela seguinte comparação. Também há doze apóstolos na celebrada tela pintada por Leonardo, chamada A Última Ceia. Quem acreditaria que entre Teus discípulos há aqueles que cantam fora do tom! Senhor, tenha certeza: eu afirmo que não haverá um Judas em minha Ceia, e que os meus cantarão no tom e com amor as Tuas preces e essa pequena composição, que é o meu último pecado de minha velhice”. (tradução do autor)

2 “Querido Deus, aqui está, a pobre missazinha. Compus música sacra ou uma musica amaldiçoada? Eu fui feito para a ópera cômica, como você bem sabe. Um pouco de competência, um pouco de coração e isso é tudo. Abençoado seja e deixe-me entrar em seu paraíso” (tradução do autor)

2.1 Missa

Entendemos como Missa um tipo de música sacra oriundo da tradição cristã e que era, originalmente, composto com função litúrgica, ou seja, uma música composta para ser executada durante o rito. Entretanto, a partir do século XIX isso deixa de acontecer: a missa passa a ser um gênero musical independente do culto, sendo agora também apresentado como música de concerto.

Há uma série de características que conectam todas essas composições que chamamos Missa. Dentre elas, a fundamental é o uso do texto do chamado Ordinário da Missa, que é o texto que, independentemente do tempo litúrgico, se repete ao longo de todo o ano e é usado em qualquer época ou qualquer dia. O texto específico para um determinado tempo ou evento chamamos Próprio.

O Ordinário é constituído das seguintes partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei, cantados tradicionalmente em latim, com exceção do Kyrie, em grego.

Alguns termos são usados para qualificarmos variações em que essas composições podem ser apresentadas. As mais comuns são Missa Brevis e Missa Solemnis.

2.1.1 Missa Brevis

Temos como Missa Brevis literalmente uma missa breve, uma missa encurtada. Sua duração não é tão longa pois muitas vezes, nestas missas, o texto completo do Ordinário não é usado, ou porque na verdade a missa é constituída apenas das duas primeiras partes, o Kyrie e o Gloria.

2.1.2 Missa Solemnis

Não há uma definição clara para o termo Missa Solene. A grande maioria das definições, incluindo o verbete presente no dicionário Grove, apresenta a obra de Beethoven de 1823 como referencia a Missa Solene.

Entretanto, utilizando Beethoven como padrão, temos uma grande obra coral, com grande orquestra, coro e duração.

3 Aspectos Gerais da Petite Messe Solennelle

A missa é constituída pelo ordinário completo, além do hino O Salutaris Hostia incluso pelo compositor entre o Sanctus e o Agnus Dei. Apesar de vários procedimentos composicionais comuns que observamos em Missas desde a Renascença, a Pequena Missa Solene transgrede a tradição de música sacra em vários aspectos. Analisaremos neste capítulo os movimentos da Missa para entendermos as peculiaridades.

3.1 Kyrie

Temos no Kyrie elementos que nos trazem diferentes sensações ou expectativas. Logo no primeiro compasso, o ataque da nota Lá nas regiões médio e grave trás uma atmosfera séria e solene, que será contrastada logo em seguida, quando o piano 1 começa uma figura bastante rítmica e quase divertida cadenciando nos tons de Am, Cm e E, formando a tríade da tonalidade deste primeiro movimento. Partindo deste tipo de acompanhamento ao piano, começa a primeira questão em relação ao andamento da peça: *Andante maestoso* é o indicado pelo compositor. A questão que permeia esta indicação é a dificuldade, ou o desafio de manter a peça com aspecto Maestoso (que costuma ser um movimento realmente próximo de um Andante), porém sem que percamos o caráter essencialmente rítmico do acompanhamento, que contrasta com o tipo de sonoridade em relação ao coro.

Após a introdução, o coro (SATB) entra, da voz mais grave à voz mais aguda, em entrada imitativa, com dinâmica *sottovoce*, e uma articulação (pela escrita de notas longas, intervalos curtos) bastante *legato*, fazendo, deste modo, um contraponto com a parte instrumental.

Como é convencional, o Kyrie desta missa tem a forma ABA, sendo o B a parte do Christe, que, usualmente os compositores dão um contraste em relação à outra parte, o Kyrie. Neste caso, conforme informado no prefácio da edição Bärenreiter, Rossini toma emprestado um Et Incarnatus de uma missa de Louis Niedermeyer³, alterando o texto para *Christe Eleison*. Trata-se de um cânone duplo *a cappella* num estilo palestriniano de escrita coral, essencialmente contrapontístico e vocal. Importante ressaltar que nesta parte não há mais indicações de dinâmica escrita,

³ Louis Niedermeyer, compositor suíço (1802 – 1861).

apenas *Tutto soto voce*, e *legato*. Com isso há uma maior flexibilidade em relação à execução desse trecho, uma vez que na parte A temos precisas indicações de dinâmica indo de pppp a ff, e passando por diversos tipos de articulação, e na parte do Christe, tendo apenas uma indicação geral, e um estilo antigo de escrita, seria o mais comum esperarmos uma interpretação com padrões utilizados normalmente neste tipo de escrita (mais importância de dinâmica nas sílabas tônicas, crescendos em vozes com movimento ascendente, decrescendos e uma pequena inflexão de ralentandos em fim de frase, não manter notas longas em uma só dinâmica, etc.).

Na retomada do A, há novamente o acompanhamento rítmico do Kyrie e a música praticamente se repete, com as vozes entrando na mesma ordem, com os mesmos motivos melódicos, com a diferença em alguns trechos, incluindo partes em que há acentos completamente inesperados, sendo em sílaba átona da palavra, e em tempo fraco do compasso (acento em Eleíson, no quarto tempo de um compasso quaternário simples).

3.2 Gloria

O movimento é dividido em seis partes, sendo elas:

Gloria in excelsis Deo	Quarteto solista + coro
Gracias	Trio: contralto, tenor e baixo
Domine Deus	Tenor solo
Qui tollis	Dueto: soprano e contralto
Quoniam	Baixo solo
Cum sancto spiritu	Quarteto solista + coro

Encontramos no Gloria a maior força dramática da peça, alternando e explorando a sonoridade do conjunto de diversas formas, através de tonalidades, texturas e formações entre os solistas e coro (solo, duo, quarteto + coro). Diferente de outras missas de períodos anteriores ou mesmo outras do próprio período romântico em que há um rodízio claro e quase entediante entre trechos corais e trechos solistas, na Pequena Missa Solene isso pode, e deve ser evitado a fim de dar movimento à peça, usando seus próprios aspectos musicais a seu favor.

3.2.1 As transições entre movimentos

O Gloria se inicia com um *Allegro Maestoso*, um motivo rítmico instrumental seguido de um trecho curto de coro *a cappella* que marca o caráter festivo e triunfante comuns de observarmos neste trecho em diversas missas.

Entre esta parte coral e a primeira participação dos solistas, temos algo que irá ser marcante por todo o movimento, que são trechos compostos pelo autor com a função de mudar o caráter, mudar a levada, em alguns casos a tonalidade, e iniciar uma nova música, servindo como uma ponte. Neste primeiro caso, isso aparece de forma mais explícita, já que são seis compassos isolados com a indicação de *Andantino mosso* antes de voltar *In Tempo* com o primeiro solista entrando. Estes seis compassos têm um motivo rítmico que se repete em uma projeção harmônica.

O trio que segue se inicia com a indicação de *Andante grazioso*, e, mais uma vez, há seis compassos de ponte, em que o material musical é diferente do anterior e do seguinte, e novamente em forma de projeção harmônica em cima de um motivo rítmico. Apesar de desta vez a ponte já estar dentro do movimento com a mesma indicação de andamento, e nas duas edições consultadas seguirem como uma música só, o tratamento destes compassos transitórios deve ser dado assim como foi feito na vez anterior, sem seguir uma contagem rígida de tempo antes de começá-lo e com uma pequena fermata ao final (que o compositor substitui por um compasso inteiro de pausa), sendo o momento ideal para que o coro sente e os solistas se posicionem.

O mesmo acontece mais uma vez ao final do dueto de Soprano e Mezzo, que acaba na toalidade de Fá maior, precedido da ária do Baixo, em Lá maior. Entretanto, desta vez observamos que o *Adagio* marcado para a ponte está, no sumário da edição Bärenreiter ao final do dueto, enquanto na Peters, são os primeiros compassos já da

ária, o que torna claro que as pontes entre os trechos do Gloria são elementos constituídos para a dinâmica do concerto, mais do que por uma necessidade musical.

Ao final deste último solo, a ponte é um pouco maior, sendo os oito últimos compassos antes de entrar o coro final do movimento em Cum Sancto Spiritu, retomando identicamente o *Allegro Maestoso* no início do movimento.

Deste modo, conseguimos uma unidade no movimento, fazendo-o soar um conjunto de partes, seguindo um trecho após o outro utilizando as pontes como um elemento dramático, sugerindo algo que se aproxima de uma mudança de cena, de luz, ou de troca de personagens, sem interromper a obra, dando ritmo ao concerto.

3.2.2 Elementos dramáticos

A tradição de escrita operística de Rossini aparece nesta missa principalmente no segundo movimento por tratar os solistas quase como personagens. Os trechos solos tanto de Tenor quanto de Baixo em nada se diferenciam de árias de ópera, com melodias compostas muito mais em virtude da técnica vocal e da expressividade do cantor do que de fato em relação ao texto. Se, *grosso modo*, as árias de ópera são os momentos nos quais o tempo dramático pausa para que o personagem tenha sua expressão máxima emocional exposta dentro do contexto da narrativa, inserir uma ária em um contexto litúrgico é uma característica que soma à missa em seus pontos inusitados.

O mesmo aparece no dueto de soprano e contralto, que, em caráter extremamente dramático cantam ora juntas em intervalos paralelos, ora em pergunta e resposta, se aproximando muito também de um dueto operístico.

3.2.3 Elementos Tradicionais

Neste movimento são utilizados procedimentos de retórica musical muito frequentemente aplicados em composições de Missas, como escrever em região médio/aguda para as palavras “gloria in Excelsis Deo”, e dinâmica ff, ao passo que “et in terra pax hominibus bonae voluntatis” estamos em região médio/grave com dinâmica p, descrevendo quase didaticamente a distancia que há entre o céu e a terra; ou mesmo em “qui tollis pecata mundi” estarmos em modo menor. O Gloria finaliza com o trecho Cum Sancto Spiritu em uma fuga dupla, sendo essa também uma característica bastante comum, de termos contrapontos fugatos neste trecho da missa.

3.3 Credo

Com indicação de andamento *Allegro Cristiano*, o Credo se diferencia dos movimentos por ter uma forma quase de canção estrófica, intercalando partes corais com partes solistas. Encontramos também alguns elementos de retórica musical bastante usado em missas, como um desenho descendente tanto na parte coral quanto na instrumental em *descendit de caelis*, ou um desenho ascendente em *Et resurrexit*.

Um dos pontos de maior interesse em relação ao Credo é a interrupção na música que vinha com os 3 instrumentos e vozes alternando entre coro e vozes solistas para uma ária de soprano em caráter muito distinto, com o acompanhamento ao piano fazendo um ostinato, aproximando bastante de algo mais secular, lembrando uma dança, algo próximo de um bolero. O texto do Crucifixus costuma ser tratado, musicalmente, de uma maneira densa pesada, quase fúnebre. Entretanto, apesar da linha solo poder carregar esta carga retórica, há um contraponto muito grande em relação à linha de acompanhamento que, por conter este ostinato essencialmente rítmico, sugere algo mais leve e flutuante.

O movimento segue com basicamente a forma que teve em seu início, intercalando coro com solos e se encerra com uma nova fuga dupla, em *Et vitam venturi saeculi*, Amen, bastante semelhante em sua forma à primeira fuga, no final do Gloria.

3.4 Prelúdio Religioso

Muito embora, como vimos anteriormente, esta missa não tenha sido escrita para um fim litúrgico, Rossini insere ao texto do ordinário um solo instrumental para a hora do ofertório. O solo de piano se inicia com acordes graves e densos ao piano e são seguidos de uma nova fuga. O sujeito da desta são as notas dó#/ré – fá#/mi#, uma variação da famosa assinatura de Bach em várias de suas obras, com a sequência das notas (originalmente em alemão) si b(B), lá(A), dó(C), si (H).

Na performance, não haverá a execução deste solo instrumental.

3.5 Sanctus

Sanctus é o único movimento inteiro da missa escrito para vozes sem acompanhamento. Tivemos o Christe, logo no começo, também *a cappella* mas, como

analisado, tratava de uma escrita ao estilo Palestriniano, remetendo a um determinado tipo de sonoridade. Porém, desta vez, temos texturas de diversas formas, desde trechos homofônicos, entradas imitativas, solo de naipe, e tudo com dinâmica e articulação precisamente pontuadas pelo compositor, apresentando um tipo de escritura coral mais moderno, inclusive por intercalar trechos de coro com os quatro solistas. O Sanctus segue o padrão tradicional de escrita no que se diz respeito ao caráter mais cristalino e leve que esta parte da missa costuma levar.

3.6 O Salutaris

Como é muito habitual, o compositor fez algumas alterações na obra após sua estreia. Uma delas, neste caso, foi a inclusão do hino O salutaris Hostiae, que originalmente não pertence ao ordinário e, portanto, não entraria na obra. Trata-se de uma Ária para voz feminina, escrito nas tonalidades de G, para soprano e E, para mezzo soprano, sendo muito mais comumente apresentado com soprano. O solo é acompanhado apenas pelo primeiro piano, em um Andante mosso, sendo o único movimento de toda a missa em compasso ternário.

3.7 Agnus Dei:

De caráter a princípio misterioso em sua introdução, o Agnus Dei é um movimento com coro e solo de contralto, intercalando por três vezes, e se sobrepondo na última. As três primeiras entradas do coro são sem acompanhamento instrumental e com dois blocos de harmonia seguidos, fazendo uma cadencia completa sobre sol maior, e em seguida em mi menor. São trechos corais muito delicados e leves, que devem dar um contraste com o dramático solo.

O movimento encerra a obra com a retomada da introdução do Agnus Dei, com uma atmosfera misteriosa, e finalmente cadencia em mi maior, finalizando a peça com acordes densos em fff.

4 Processo de preparação para o Concerto

Uma vez definida a peça a ser montada na parte performática do TCC, os primeiros passos necessários para se pensar em realizar o concerto são: data, material e intérpretes.

A opção por apresentar no próprio Instituto de Artes pode trazer facilidades em muitos sentidos, uma vez que há espaço para realização de ensaios e temos um auditório com os equipamentos necessários, como os dois pianos, refletores acústicos. Reservando o auditório com antecedência, foi possível achar uma data com um bom tempo de preparo para o concerto.

4.1 Dos Instrumentos

Optei por usar um dos dois Portativos que temos na faculdade. A peça foi originalmente escrita para harmônio, porém é um instrumento de difícil acesso, e tendo duas outras opções de instrumento dentro da faculdade, isso deverá resolver esta questão. Uma série de montagens da missa consultada por mim em vídeos na internet ou mesmo em concerto ao vivo em lugares como o Teatro Municipal de São Paulo usam Portativo, órgão ou mesmo um teclado imitando um órgão. O uso desses instrumentos em substituição ao original mostra que, mais do que uma simples solução, é também uma opção ao realizar essa missa, já que são instrumentos mais acessíveis e cumprem a função de trazer à peça a sonoridade do mais tradicional instrumento de teclado usado na execução de músicas sacras, o órgão.

4.2 Da Partitura

Em se tratar de uma composição com mais de 150 anos, já é material de domínio público, e mesmo tendo fácil acesso da partitura pela internet, optei por ir atrás de outras respeitadas edições para poder compará-las. Uma vez que esta peça foi realizada pela OSESP em 2013, pedi emprestado um exemplar desta edição, Peters, e além disso adquiri também um exemplar da edição Bärenreiter. O material distribuído para o coro e instrumentistas foi a Peters principalmente por uma questão prática, já que na Bärenreiter consta apenas a parte vocal e piano 1, tendo apenas indicações de entradas e saídas tanto do piano 2 quanto do harmônio. Para o coro seria mais cômodo exatamente esta versão por ter menos viradas de página e menos

informação dispensável para os cantores. Entretanto, para quem rege a peça, é fundamental ter todos os instrumentos em sua grade, e o tempo de ensaio é bastante otimizado quando todos têm o mesmo texto em mãos, com as mesmas marcas de ensaio e as mesmas anotações. Porém, isso não anula totalmente o uso das outras duas, já que há diferenças de notas em alguns trechos, colocação de texto, marcas de metrônomo, e a partir das diferenças ou semelhanças entre elas, pude fazer opções musicais para a execução.

4.3 Do Coro

Apesar de a peça ser originalmente ser escrita para um total de 12 cantores, sendo oito para o coro e quatro para o solo (solistas cantando inclusive a parte coral) optei por fazer um coro maior do que o original, juntando uma média de cinco por naipe. Para isso, alguns aspectos foram levados em consideração: a peça foi escrita por encomenda, em um uma capela particular, e isso evidentemente tem reflexos na escolha da instrumentação. Ao apresentar em um teatro como o que temos na UNESP, um coro razoavelmente maior pode soar melhor para a peça, uma vez que a acústica tem um caráter mais seco. Podemos também considerar que em 150 anos, muita tecnologia evoluiu, inclusive no que diz respeito quanto à fabricação de instrumentos, e por isso hoje em dia temos pianos com mais som, e dois pianos de cauda modernos poderiam com muita facilidade cobrir um coro de oito pessoas, prejudicando o equilíbrio sonoro em trechos da missa em que os pianos se dobram, como nas fugas do fim do Glória e Credo.

Além disso, tendo apenas duas pessoas por naipe exigiria um trabalho minucioso em relação ao timbre entre cada dupla, já que as vozes seriam muito expostas, e ao juntarmos mais cantores este aspecto pode ser bastante vantajoso, facilitando o trabalho com as vogais, timbre e até mesmo convenções de articulações corais como cortes de consoantes como T ou S.

4.4 Dos ensaios com coro

Os ensaios se iniciaram no segundo semestre, assim que acabou o recesso de meio de ano letivo, e assim que os festivais de música de inverno acabaram, pois vários dos cantores estavam participando deles.

A princípio foram feitos ensaios tutti para que fosse possível esboçar um plano de ensaios para os meses seguintes, medindo a velocidade de leitura do coro e a

partir disso definir a frequência dos encontros. O que se seguiu foram ensaios semanais com todos os membros, e um ensaio de naipe para que os trechos de maior dificuldade, como as linhas das fugas, fossem aprendidas com mais agilidade.

Só depois de toda a peça lida e de um panorama geral da missa ser traçado, passei a convocar os pianistas para o ensaio para que o trabalho com as nuances musicais, dinâmicas e agógica em geral fosse feito com maior facilidade, pois eu estaria com os braços livres para reger e indicar o necessário.

5 Considerações Finais

É um desafio muito grande escrever considerações finais quase um mês antes de o trabalho da parte prática ser apresentado.

Desde o início, o ideal traçado foi o de que a apresentação seria no teatro Maria de Lourdes Sekeff por ser o teatro com estrutura mais tradicional dentro do instituto, com poltronas na plateia, iluminação com múltiplas possibilidades, rebatedores acústicos e os dois pianos de cauda necessários para a realização da missa.

Entretanto, os ensaios do coro foram todos feitos em outras salas com a acústica melhor para música coral, com um pouco de reverberação, dando harmônico ao coro e facilitando a escuta dos coralistas entre si.

Entretanto, ao realizar o primeiro ensaio de coro no teatro, houve um grande problema em relação à ambientação. Apesar de ser comum precisar fazer ajustes quando um grupo muda de local de ensaio, o problema foi grande o bastante para me fazer desistir de apresentar lá. Os principais problemas foram: os cantores do coro não se ouviam individual e coletivamente, fazendo com que a afinação do grupo ficasse muito prejudicada em muitos momentos, e o único piano usado em ensaio - não chegamos a ensaiar com os dois no auditório - já estava soando muito forte e cobrindo o coro em muitos momentos. Além disso, pelo fato de o teatro não possuir praticáveis, que talvez facilitassem a performance sob algum aspecto, a primeira fileira, a fileira das vozes femininas, ficou muito escondida atrás do piano, prejudicando tanto sonora quanto esteticamente.

Deste modo, decidi mudar o palco da apresentação para algum lugar no instituto de melhor acústica, sendo a sala 116 e o teatro Reynuncio Lima as duas possibilidades cogitadas.

Também deve ser considerado o aspecto de frequência de ensaios com todo o grupo. Por se tratar de um grupo voluntário, os ensaios foram marcados conforme disponibilidade de todos, e no espaço de duas semanas entre um ensaio e outro, muito do trabalho é perdido e é necessário em trechos com muitas notas como as duas fugas, fazer um trabalho de reestudo da peça, não apenas repassando para lembrar da música, mas sim de reaprender e resinificar a estrutura musical a fim de consolidar e interiorizar a linha coral a ser cantada.

Neste trabalho pude ter a experiência de trabalhar com cantores todos amigos, o que gerou uma série de reflexões de alguns pontos de vista, e do ponto de vista de quem rege, trabalhar em um papel de liderança com um grupo com o qual temos um laço de amizade que precede o profissional pode se tornar um desafio algumas vezes.

Decidir fazer um concerto envolvendo coro, solos e instrumentos é também assumir o trabalho de produtor do evento, e não só a de diretor musical. São muitos detalhes que somaram ao aprendizado de todo o processo de desenvolvimento deste trabalho de fim de curso, desde a conciliação de agenda de quase 30 pessoas, reservas para salas de ensaio, chegar com antecipação para organizar a sala de acordo com o que seria o ensaio -se apenas coro de um jeito, se coro com o pianista de outro, se com o organista de um terceiro, considerando aspectos como tomada para ligar o instrumento e assim por diante.

A parte de trabalho escrito veio a acrescentar à análise da partitura da peça, dando conteúdo ao ensaio e direcionando e embasando vários fatores musicais durante os próprios ensaio.

6 Bibliografia

ROSSINI, Gioacchino. **Petite Messe Solennelle**. 8684. ed. Frankfurt: C. F. Peters, 1993. 184 p.

ROSSINI, Gioacchino. **Petite Messe Solennelle**. 8684. ed. Berlin: Bärenreiter, 2010. 145 p.

VITOUX, Frédéric. **Rossini**. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 167 p.

GOSSETT, Philip et al (Org.). **Mestres da Ópera Italiana 1: Rossini, Donizetti, Bellini**. Porto Alegre: Lepm Editores, 1989. 202 p. Tradução de: Magda Lopes.

EINSTEIN, Alfred. **La música en la época romántica**. Madrid: Alianza Editorial, 1947. 352 p

<https://youtu.be/B27njtsX8n4>, acessado em junho de 2016

<https://open.spotify.com/album/1cQnEuHSeu2FGEguieapso>, acessado em julho de 2016

<https://open.spotify.com/album/6fCumDmDASLKh7iv3e9PvR>, acessado em junho de 2016

ZAHAR, Jorge (editor) 1988 – **Dicionário Grove de Música**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor

GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**, ed. Lisboa: Gradiva, 1988. 759p.