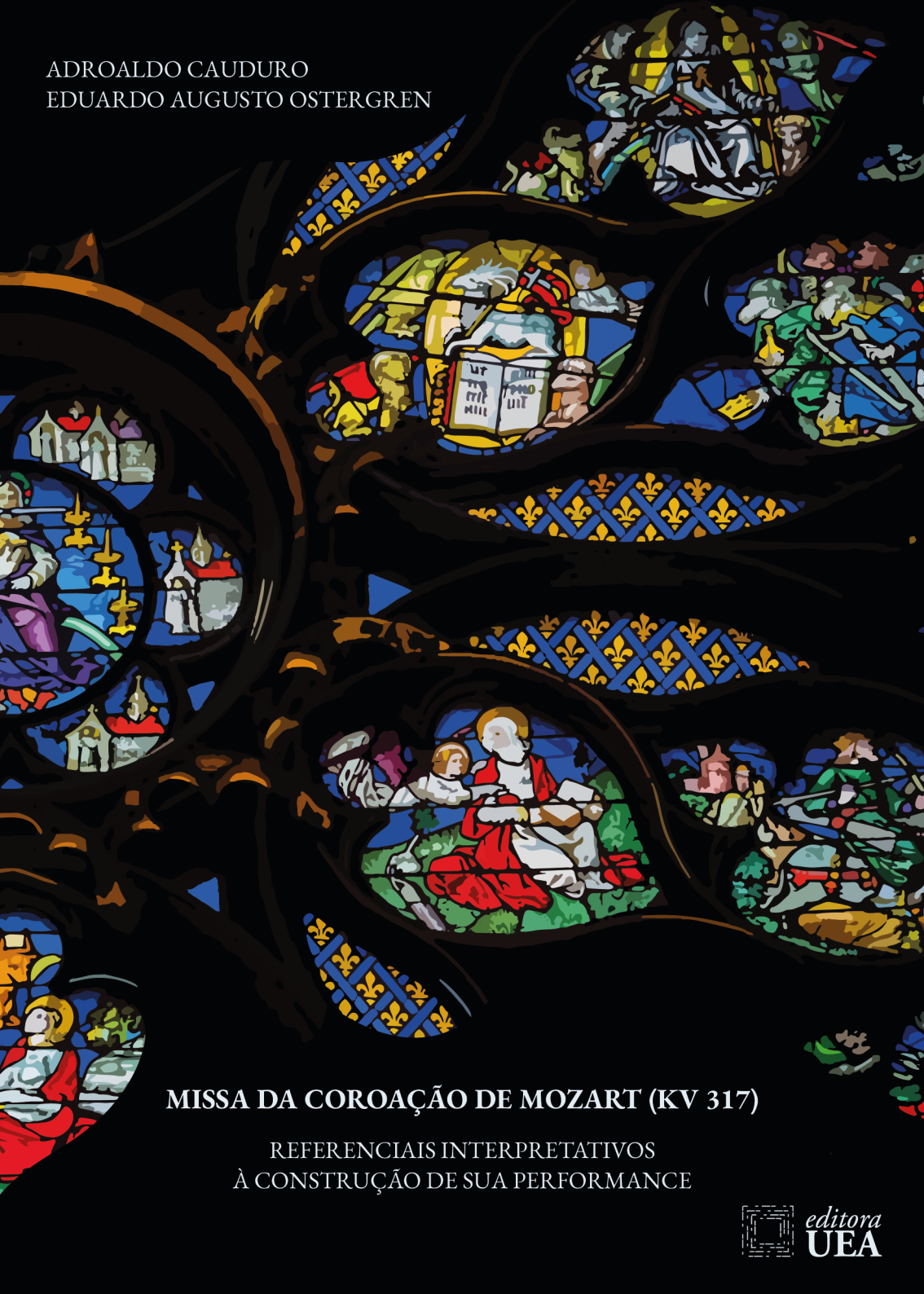


ADROALDO CAUDURO
EDUARDO AUGUSTO OSTERGREN



MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART (KV 317)

REFERENCIAIS INTERPRETATIVOS
À CONSTRUÇÃO DE SUA PERFORMANCE



MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART (KV 317)

REFERENCIAIS INTERPRETATIVOS
À CONSTRUÇÃO DE SUA PERFORMANCE

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima

Governador

Universidade do Estado do Amazonas

André Luiz Nunes Zogahib

Reitor

Kátia do Nascimento Couceiro

Vice-Reitora

editora **UEA**

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann

Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas

Secretária Executiva

Wesley Sá

Editor Executivo

Raquel Maciel

Produtora Editorial

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann (Presidente)

Allison Marcos Leão da Silva

Almir Cunha da Graça Neto

Erivaldo Cavalcanti e Silva Filho

Jair Max Furtunato Maia

Jucimar Maia da Silva Júnior

Manoel Luiz Neto

Mário Marques Trilha Neto

Silvia Regina Sampaio Freitas

Conselho Editorial

**ADROALDO CAUDURO
EDUARDO AUGUSTO OSTERGREN**

MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART (KV 317)

**REFERENCIAIS INTERPRETATIVOS
À CONSTRUÇÃO DE SUA PERFORMANCE**

Raquel Maciel
Projeto Gráfico

André Teixeira
Isabelle de Jesus
Sindia Siqueira

Revisão

Iasmim Rodrigues
Karine Moraes
Raquel Maciel

Diagramação

André Teixeira
Sindell Amazonas
Revisão de prova

Raquel Maciel
Finalização

Stephanie LeBlanc
Ilustração da capa

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

C371m
2023

Cauduro, Adroaldo

Missa da coroação de Mozart (KV 3017): referenciais interpretativos à construção de sua performance / Adroaldo Cauduro, Eduardo Augusto Ostergren. – Manaus (AM):

Editora UEA, 2023.

201 p.: il., color; Ebook.

ISBN: 978-85-7883-602-3

Ebook, no formato PDF

Inclui referências bibliográficas

1. Música Sacra 2. Mozart. 3. Missa de Mozart. I.Título.

CDU 1997 – 783

Elaborada pela bibliotecária Sheyla Lobo Mota CRB11/484



editora**UEA**

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil

CEP 69050-010 | +55 92 38784463

editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

A GRADECIMENTOS

Agradecemos,

A DEUS pelo dom da vida.

Aos componentes do Madrigal Amazonas e da Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) pela dedicação durante os ensaios e os concertos da Missa em Dó Maior KV 317 - Missa da Coroação de Mozart realizados na cidade de Manaus-AM.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente colaboraram à realização deste livro.

SUMÁRIO

08	PREFÁCIO
II	INTRODUÇÃO
14	PERSPECTIVA HISTÓRICA
	A MÚSICA ECLESIASTICA DE MOZART
14	SALZBURGO
17	DESENVOLVIMENTO DE MOZART COMO COMPOSITOR DE MÚSICA SACRA
20	MOZART E A MÚSICA SACRA
23	ESTILO DE MOZART AO ESCREVER PARA A IGREJA
26	MISSAS BREVE E SOLENE
28	ASPECTOS DA PRÁTICA PERFORMÁTICA NA CATEDRAL DE SALZBURGO NO SÉCULO XVIII
38	AS MISSAS DE MOZART
68	MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)
71	KYRIE
82	GLORIA
99	CREDO
128	SANCTUS
135	BENEDICTUS

144	AGNUS DEI
161	OUTROS ASPECTOS INTERPRETATIVOS
161	O LATIM LITÚRGICO
166	TEXTO MISSA DA COROAÇÃO
174	ANDAMENTOS DAS DIFERENTES SEÇÕES DOS MOVIMENTOS DA MISSA DA COROAÇÃO
179	DINÂMICAS DAS DIFERENTES SEÇÕES DOS MOVIMENTOS DA MISSA DA COROAÇÃO
181	EXEMPLOS DE PROGRAMAS DE CONCERTOS COM A MISSA DA COROAÇÃO
181	CONCERTO NO CONTEXTO DO SERVIÇO LITÚRGICO
182	CONCERTO EM SALA DE ESPETÁCULO
183	CONSIDERAÇÕES FINAIS
188	BIBLIOGRAFIA
191	PARTITURAS
193	APÊNDICE A QUADRO 7 – INSTRUMENTAÇÕES – MISSAS BREVES E SOLENES DE MOZART
195	APÊNDICE B QUADRO 8 – DURAÇÕES DAS PERFORMANCES E NÚMERO DE COMPASSOS DAS DEZESSEIS MISSAS E DOS SEUS RESPECTIVOS MOVIMENTOS
199	SOBRE OS AUTORES

PREFÁCIO

Estou aqui, fazendo o prefácio do livro dos professores Adroaldo Cauduro e Eduardo Augusto Ostergren. Recebi o convite com muita alegria, pois como apreciador da música clássica/erudita fiquei deveras entusiasmado em ler o material, fruto de sua pesquisa de doutorado. Assim, aceitei a solicitação de meu amigo Adroaldo de forma plena e generosa. Após ler o livro “caí na real”, como diriam os mais jovens. Pensei: “Como escrever sobre tudo aquilo que mais gostei nesse trabalho?”. São tantos os aprendizados e descobertas que fiquei na dúvida sobre por onde começar.

Sendo assim, começo escrevendo sobre o afeto, a sensibilidade e outras várias emoções e reflexões que o trabalho nos evoca. Por óbvio, estamos diante de um trabalho acadêmico no nível *stricto sensu*, fruto de uma tese de doutorado e devemos, portanto, considerar toda metodologia e achados apresentados no trabalho. Contudo, o zelo e a primazia com que ele foi escrito nos leva, de uma forma muito genuína, a viajar no tempo e sentir o trabalho de Mozart na época em que ele foi feito, sentir como as belíssimas coroações do século XVIII e vindouros eram realizadas com a missa sendo celebrada e conduzida, também, pela música. Os detalhes da harmonia musical, dos arranjos e dos instrumentos provocam um verdadeiro encantamento por conta da riqueza de detalhes em que são descritos pelo autor.

Em função da perspectiva histórica em que se posiciona a Missa da Coroação no contexto da produção artística de Mozart, consegue-se compreender como o trabalho do compositor evoluiu a um nível de precisão impressionante, principalmente em seus ajustes mais finos, considerando, inclusive, o papel que a longa tradição da música na igreja na corte de Salzburgo desempenhou no desenvolvimento de Mozart como compositor de música sacra. Por exemplo, algumas pausas refletem aquilo que está acontecendo na Missa naquele exato momento, como durante o *incarnatus*, ajoelha-se em respeito à encarnação de Cristo, justificando-se assim a pausa que há neste momento.

Logo após esse verdadeiro passeio pela história, o livro apresenta uma visão geral das missas completas de Mozart. O interessante nessa parte é perceber que, mesmo com as discussões que se acaloram, ainda hoje, acerca da produção sacra de Wolfgang Amadeus Mozart, independentemente da perspectiva (para alguns, ela seria apenas o fruto do cumprimento de tarefas impostas a ele pela corte de Salzburgo, para outros, ela concretizaria a expressão única de um profundo misticismo, feita através do brilhante estilo de época, o classicismo e ainda há aqueles que o acusam de introduzir a ópera na igreja), há uma beleza extraordinária dessa faixa de produção de Amadeus que relativiza qualquer discussão.

O estudo do Latim como elemento interpretativo do trabalho de Mozart, bem como de outras variáveis, a meu ver, é a coroação desta pesquisa científica, a chamada “cereja do bolo”. Assim, meu desejo é que o leitor possa se deleitar com esta obra de forma a não somente apreciá-la, mas que igualmente possa aprender um pouco com ela, assim como tive essa verdadeira oportunidade de aprendizado, que conseguiu ratificar ainda mais a importância histórica, musical, social e eclesial de Mozart.

Após séculos em que a Igreja impactou diretamente na dinâmica social e civilizacional, o produto do trabalho de Mozart, na missa de coroação, trouxe um impacto significativo na condução das missas, causando um processo inverso em que a Igreja teve que se adaptar, como em outras ocasiões, a uma produção da sociedade que se tornou a música preferida para coroações imperiais e reais, assim como ações de graças. Enquanto isso, deleitemo-nos com a leitura deste belo e instigante trabalho, fruto de muita pesquisa na área da música.

André Luiz Nunes Zogahib

Reitor da Universidade do Estado do Amazonas

INTRODUÇÃO

As dezesseis missas completas de Mozart, sejam breves ou solenes, são obras primas da música sacra vinculadas ao contexto da catedral de Salzburgo. A Missa da Coroação (KV 317) composta em 1779, a penúltima missa solene completa escrita por Mozart, constitui-se em uma obra sacra excepcional que sintetiza a capacidade do compositor de combinar com maestria as técnicas composicionais dos estilos *antico* e *moderno* (contraponto, fuga *versus* árias, corais homofônicos). Além disso, a Missa da Coroação foi composta inserida em um contexto de reformas eclesiásticas impostas pelo Imperador José II e postas em prática em Salzburgo pelo Príncipe-Arcebispo de Colloredo. De acordo com Otto Biba (1990, p. 61) “as reformas eclesiásticas desses anos derivaram do pensamento sóbrio e racional do Iluminismo”.

Tais reformas ocasionaram importantes mudanças nas missas como, por exemplo, a redução do tempo de performance das missas solenes. Isso deveu-se à utilização de técnicas composicionais que inicialmente eram utilizadas somente nas missas breves como, por exemplo, a politextualidade que possibilitava a redução do tempo de performance dos movimentos com textos longos como o *Gloria* e o *Credo* através da superposição de partes do texto da oração de forma simultânea em todas as vozes do coro a 4 vozes ou dos solistas. Outra importante mudança foi a aproximação da sonoridade entre as

últimas missas solenes e breves pois passaram a utilizar instrumentações semelhantes, incluindo trompetes e tímpanos.

O estudo da Missa da Coroação que compõe este livro advém de uma tese de Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP defendida no dia 13 de Março de 2021, e tem como finalidade fornecer, em especial aos regentes, elementos para uma compreensão mais aprofundada da obra e subsídios musicais a sua execução.

O livro inicialmente apresenta uma perspectiva histórica situando a Missa da Coroação no contexto da produção artística de Mozart, expondo a ambiência eclesiástica da época, contemplando aspectos da prática performática na catedral de Salzburgo no século XVIII – destacando as forças instrumentais e vocais disponíveis na época –, bem como apontando aspectos arquitetônicos da Catedral de Salzburgo e a Figura do mestre de concerto (regente) no contexto das performances com múltiplos grupos que ocorriam durante as Missas.

Na sequência, estabelece-se uma visão geral das dezesseis missas completas de Mozart no período de 1768 a 1780, destacando os recursos orquestrais disponíveis na ocasião, as indicações de andamentos e o tempo de performance das missas e dos seus respectivos movimentos e seções, baseadas nas interpretações das missas pelo *Chamber Choir of Europe* disponibilizadas na versão digital do *Neue Mozart Ausgabe* (NMA).

O livro traz à cena uma análise detalhada da Missa KV 317 através de Figuras que contêm esquemas analíticos que mostram aspectos formais, harmônicos, e comentários sobre os diversos movimentos que a integram.

A fonética do Latim foca na articulação e na dicção correta das palavras, exemplificando equívocos comuns que acontecem nas performances das missas, à luz do Alfabeto Fonético Internacional (IPA), que é objeto de estudo do capítulo 4. Além disso, é apresentado o

texto da missa em Latim e suas versões em Português e na simbologia do Alfabeto Fonético Internacional (IPA). Outros aspectos interpretativos, como as diferentes dinâmicas e andamentos adotados ao longo das seções dos movimentos, e ainda sugestões de programas de concertos, contemplando a Missa da Coroação tanto no contexto de uma celebração litúrgica como em um concerto realizado em sala de espetáculos, são também abordados neste capítulo.

As considerações finais sintetizam o arcabouço interpretativo da Missa da Coroação, destacando as características próprias, os diferenciais de cada movimento, bem como os elementos musicais estruturantes comuns entre as partes da missa que unificam a obra. Além disso, são apontadas algumas temáticas que poderão ser objetos de futuros estudos.

Uma bibliografia sucinta, apêndices contemplando dois Quadros comparativos que focam a instrumentação e o tempo de performance das missas e de suas respectivas partes complementam este estudo.

PERSPECTIVA HISTÓRICA

A MÚSICA ECLESIAÍSTICA DE MOZART

Salzburgo

De acordo com Otto Biba (1990, p. 58), em 1756, quando do nascimento de Wolfgang Amadeus Mozart, Salzburgo era uma importante cidade do “Sagrado Império Romano das Nações Alemãs” constituído por países de língua alemã dos Mares do Norte e Báltico aos Alpes (exceto a Suíça), hoje a Bélgica e Luxemburgo, bem como áreas de língua-mista da Boêmia e Morávia.

Wiens (1979, p. 1) explica que com a morte de J.S. Bach em 1750, a música sacra da fragmentada igreja protestante no Norte da Alemanha entrou em declínio, enquanto que a Igreja Católica unificada no sul da Alemanha e da Áustria constituiu-se em um espaço propício à atividade musical. Personagens importantes nesta época eram os príncipes-arcebispos da Igreja Católica, exercendo grande influência ao longo da história da música da igreja no século XVIII. Eles nomeavam os músicos, estabeleciam requisitos à duração, estilo e instrumentação da música e celebravam os serviços (missas) em ocasiões importantes.

Salzburgo, por sua vez, era um principado eclesiástico, o que significava que o seu arcebispo, além de exercer autoridade eclesiástica, tinha plenos poderes governamentais e políticos. Do ponto de vista da lei eclesiástica, ele tinha uma posição especial, possuindo o título

Primas Germaniae. Ou seja, ele era reconhecido pelo papa e pelo imperador como o arcebispo de mais alto escalão de todo o Império. Fazia parte da sua corte uma *Kapelle*, a qual produzia música para os serviços tanto da corte como da catedral (BIBA, 1990, p. 58).

Mozart viveu em Salzburgo sob a égide de dois Príncipes-Arcebispos: Siegmund, conde de Schrattenbach (reinou em 1753 a 1771) e Hieronymus, conde de Colloredo (reinou de 1772 a 1801). Siegmund era odiado pelo povo, porque ditava padrões morais, mas ele era um patrono da música e do teatro, cuja mentalidade e simpatia estavam enraizadas no Barroco e era favorável ao jovem Mozart. Hieronymus, conde de Colloredo que sucedeu Siegmund, também era um amante da música e tocava violino. Ele foi o último arcebispo de Salzburgo e, como Siegmund, era impopular com o povo. Adepto às ideias iluministas, Hieronymus adotou importantes mudanças eclesiásticas, antecipando as medidas restritivas que surgiriam com a chegada ao poder do imperador Joseph II na década de 1780-90: em 1773, o número de feriados foi reduzido em Salzburgo, assim como a quantidade de ornamentos nas igrejas (incluindo o número de velas acesas no altar) e de cerimônias luxuosas (HÖSLINGER, 1990, p. 88).

Musicalmente, entre outras restrições, as missas ficaram mais curtas. Mozart relata a redução do tempo de duração das missas em carta para o Padre Martini datada do dia 4 de setembro de 1776:

Meu pai está a serviço da catedral e isso me dá a oportunidade de escrever música de igreja como eu gosto... Nossa música de igreja é muito diferente do que a música da Itália já que uma missa com o *Kyrie* completo, o *Gloria*, o *Credo*, a Sonata de Epístola, o Ofertório ou Moteto, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* não devem durar mais do que três quartos de hora. Isso se aplica mesmo a missa mais solene proferida

pelo próprio arcebispo. . . . Ao mesmo tempo, a missa deve ter todos os instrumentos, trompetes, tambores e assim por diante (ANDERSON, 1938, p. 386, tradução nossa).

Além disso, as reformas eclesiásticas acarretaram na redução de postos de trabalho para os músicos. Elas buscavam, sobretudo, alterar a maneira como o culto era realizado. Assim, limitou-se a quantidade de “música em latim” na igreja; o canto de hinos pela congregação na língua alemã passou a ser exigido não para todos, mas para muitos serviços da Igreja (embora essa reforma não tenha sido totalmente posta em prática).

Otto Biba (1990, p. 60) explica que essa época se caracterizou por ser um período de transição tanto para o Estado quanto para a Igreja. Os valores da Revolução Francesa – Liberdade, Fraternidade e Igualdade – instigaram a sociedade a questionar a antiga ordem social monárquica. A divisão entre governante e governado foi “posta em cheque”; as fronteiras entre a nobreza e a classe média, bem como, entre os habitantes da cidade e do campo devido à emancipação do campesinato, começaram a ruir. Comentando a relação entre a Igreja e o Estado, Robbins Landon no seu texto no livro *The Mozart Compendium*, explicita que não foi apenas nas reformas eclesiásticas que encontramos um eco correspondente na música, mas também na situação governamental e política que forneceu as possibilidades para a cena musical se desenvolver:

O desejo de Mozart de ser um artista independente e sem restrições - ele estava de fato sem uma posição permanente entre 1781 e 1787 - refletia-se no espírito intelectual da época. A emancipação e a recém-conquistada autoconfiança da burguesia

acabaram com a antiga importância exclusiva da música aristocrática e da corte no cenário musical em geral. Nobreza e burguesia passaram a assistir aos concertos públicos juntos. As produções operísticas eram de responsabilidade dos teatros da corte, abertas livremente ao público em geral e pagas pela corte como serviço público: o público incluía regente, príncipe, conde e dona de casa. Havia também empresários teatrais cujas casas eram financiadas em particular. Mozart trabalhou para ambos (BIBA, 1990, p. 61-62, tradução nossa).

Assim, essa ampla gama de mudanças nos âmbitos governamental e eclesiástico nesse período se refletiu na biografia de Mozart e em sua vida artística (BIBA, 1990, p. 62, tradução nossa).

Desenvolvimento de Mozart como compositor de música sacra

A longa tradição da música na igreja na corte arquiépiscopal de Salzburgo desempenhou um papel importante no desenvolvimento de Mozart como compositor de música sacra. Entre os músicos que influenciaram diretamente na formação musical de Mozart aparece o nome de Johann Ernst Eberlin (1702-1762). Ele foi o primeiro *Kapellmeister* de Salzburgo que Mozart conheceu. Mozart teria estudado as fugas para teclado de Eberlin. Outro músico da igreja que Mozart conheceu foi Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777) que foi o primeiro organista em Salzburgo. Mozart se referiu a Adlgasser em uma carta a Padre Martini como “um contrapontista muito bom (*bravissimo contrappuntista*)” (HUMPHREYS, 1990, p. 86, tradução nossa).

Outro compositor importante no desenvolvimento inicial de Mozart foi Johann Michael Haydn (1737-1806), irmão mais novo de Joseph, que serviu na corte de 1763 até sua morte. Michael Haydn tinha uma estreita relação de trabalho com Mozart, e sua obra sacra impressionou este último. Em março de 1767, Haydn, Adlgasser e Mozart compuseram um ato do oratório *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*. David Humpherys comenta no seu texto do livro *The Mozart Compendium*:

A forte influência de Haydn também pode ser encontrada em várias das primeiras obras sacras de Mozart, como, por exemplo, *Te Deum*, KV. 141 (66b) e o duvidoso *Offertory Sub tuum praesidium*, as quais estão intimamente relacionado ao Ofertório de Haydn em homenagem à Virgem Santíssima (também conhecido com o texto *Schöpfer der Erde*). O *Gloria* de sua Missa *sancti Hieronymi* tem sido relacionada ao tema principal da abertura de *La clemenza di Tito*. Esta missa parece ter causado uma grande impressão em Mozart e em seu pai, que a recomenda para estudar em suas cartas (HUMPHREYS, 1990, p. 86, tradução nossa).

O quarto músico de Salzburgo que influenciou Mozart como compositor de música de Igreja foi seu pai, Leopold Mozart. De acordo com David Humphreys (1990, p. 87), “embora menos talentoso que Michael Haydn, Leopold desempenhou um papel fundamental tanto no treinamento como na construção de início de carreira do seu filho”. As partituras juvenis de Wolfgang, KV. 66 e KV. 139 (47a) estão relacionadas às missas de Leopold. Além disso, sabe-se agora que os dois fragmentos das Missas KV. 115 (166d) e KV. 116 (90a), que eram anteriormente atribuídos a Mozart, são, na realidade, de autoria do seu pai Leopold.

Em termos contrapontísticos, Mozart estudou a obra de Johann Joseph Fux (1660-1741), compositor austríaco, um dos mais bem-sucedidos de seu tempo, cujo trabalho teórico sobre contraponto, *Gradus ad Parnassum* (1725), foi por muito tempo o livro padrão sobre contraponto e foi estudado por Mozart, Joseph Haydn e outros compositores do século XVIII. No período de 1770 a 1773, Mozart realizou extensas viagens à Itália para estudar com o Padre Martini (1706-1784).

Além de Fux e Martini, Mozart estudou o contraponto de Johan Sebastian Bach. Primeiramente, através do seu primeiro professor de música, seu pai Leopold Mozart, que lhe acessou peças para teclado do velho mestre. Em 1764, Mozart se desloca para Londres com o seu pai e sua irmã, onde teve contato com o filho caçula de Bach, Johan Christian Bach (1735-1782). Durante sua visita a Londres, Mozart compôs e publicou seis sonatas (STENDHAL, 1991, p. 24-25).

Em 1782, já em Viena, Mozart passou a frequentar regularmente aos domingos a residência do Barão Gottfried Bernhard van Swieten (1733-1803) – que era o diretor da biblioteca da corte, hoje a *Österreichische Nationalbibliothek* – para estudar e tocar em um pequeno círculo de músicas antigas de preferência fugas de Johann Sebastian Bach e obras do oratório de Georg Friedrich Händel. Segundo Harmut Schick:

A experiência com a música de Bach e Händel com van Swieten também o levou à tradição da música religiosa de Salzburgo. Em 1783, ele escreveu repetidamente a seu pai solicitando que ele lhe enviasse obras sacras de Salzburgo, pois pretendia apresentar a van Swieten: obras de órgão de Johann Ernst Eberlin, música vocal de Johann Michael Haydn, suas próprias missas e vésperas, e obras

sacras do próprio Leopold Mozart (SCHICK, 2005, p. 165, tradução nossa).

Mozart e a música sacra

O primeiro biógrafo de Mozart, Niemetschek (1798, p. 77) – que conheceu Mozart e teve acesso à viúva de Mozart, Constanze –, registrou:

Música de igreja era o assunto favorito de Mozart. Mas ele foi menos capaz de se dedicar a ela (...) Mozart só teria mostrado toda a sua força neste campo da arte se ele realmente tivesse assumido o cargo em St. Estevão; ele estava ansioso por isso (SCHICK, 2005, p. 164, tradução nossa).

Harmut Schick (2005, p. 164) explica que, ao longo dos tempos, criou-se uma imagem de Mozart como um compositor apaixonado por ópera e que teria se dedicado a compor muitas obras sacras quando a serviço do Príncipe de Colloredo em Salzburgo. Mais tarde, em Viena, atuando como compositor independente, teria esquecido quase que por completo da música de igreja. Ele teria se dedicado ao piano e à ópera até quase a sua morte quando “um sinistro mensageiro anônimo nas últimas semanas o levaram de volta à música sacra e escreveu um *réquiem*” (tradução nossa).

Schick (2005, p. 164) aponta que tal imagem surgiu com base em várias suposições falsas e que Mozart, aparentemente, considerava a perspectiva do seu futuro profissional estar ligado à Igreja em 1791. Ele comenta ainda que Mozart somente compôs música de igreja por obrigação durante o período em que foi contratado em Salzburgo (1779 a 1781) e que a maior parte de sua música dedicada à Igreja foi escrita por sua própria iniciativa para eventos específicos antes de 1779. Além

disso, Mozart também compôs música sacra em Viena. Por exemplo, em 1782-1783 compôs a Missa em Dó menor KV 427 (missa incompleta), e em 1791 o inacabado e impressionante *Requiem* KV 626.

Pesquisas de Alan Tyson (1987, p. 26) demonstraram que muitos fragmentos de músicas de Igreja pretensamente compostos em Salzburgo tinham sido compostos posteriormente em Viena, reforçando assim o testemunho de Niemetschek em relação à pretensão de Mozart de ser o maestro da Catedral de St. Estevão. Após algumas tentativas de obter um cargo junto à Igreja vienense, em maio de 1791, o conselho da cidade de Viena nomeou Mozart assistente do maestro Leopold Hofmann da catedral para St. Estevão. Embora a posição não fosse remunerada, o cargo era interessante para Mozart, pois em caso de morte de Hofmann – que se encontrava adoentado, ausentando-se com frequência de suas atividades junto à catedral – Wolfgang herdaria a posição do maestro e receberia um salário anual de 2.000 florins. Em março de 1793, Hofmann veio a falecer (SCHICK, 2005, p. 164). Em relação ao panorama profissional de Mozart em Viena na década de 1790, Schick comenta:

Se ele não tivesse morrido tão cedo, Mozart assumiria o cargo de maestro da catedral em março de 1793 e, em seguida, como compositor, inquestionavelmente se dedicaria ao campo da música sacra nos anos seguintes. Imagine Mozart *Stefanskapellmeister* vienense, com 37 anos (quase exatamente na idade em que Johann Sebastian Bach foi *Thomaskantor* em Leipzig) começa a compor em uma nova base, mais uma vez, os gêneros de música de igreja cultivados em Salzburgo: a história da música sacra teria sido diferente e, como Bach, ninguém duvidaria hoje que a música da igreja

- nas palavras de Niemetschek - era na verdade o “assunto favorito” de Mozart (SCHICK, 2005, p. 167, tradução nossa).

Importante ressaltar que em ocasiões particulares essa música espiritual também estava presente na vida de Mozart. Isto se verifica nos relatos de Constanze registrados por Niemetschek (1798, p. 64):

Seu entretenimento favorito era a música; se sua esposa queria que ele desfrutasse de uma agradável surpresa em uma festa de família, ela secretamente organizava a apresentação de uma nova composição de música de igreja de Michael ou Joseph Haydn (SCHICK, 2005, p. 164, tradução nossa).

Burk (1959) em relação às atividades musicais de Mozart em Salzburg comenta:

As tarefas de Mozart em Salzburgo poderiam ter sido uma rotina “seca” para ele. No entanto, a sua música nos fala de maneira diferente. Ela confirma as evidências que constam nas suas cartas de que sua fé era fundamental e inabalável, e que ele sempre considerava os serviços da igreja dignos de seus maiores esforços, e estudou avidamente o contraponto durante sua vida em busca dessa fase de sua arte (BURK, 1959, p. 255, tradução nossa).

Mozart em um quarto de século em Salzburgo e Viena compôs proficuamente tanto em quantidade como em variedade de gêneros de música sacra, em especial da Igreja Católica. “No centro de seu interesse

estava o gênero mais importante e representativo da música da igreja católica, as missas ordinárias” (SCHICK, 2005, p. 165, tradução nossa).

Estilo de Mozart ao escrever para a Igreja

De acordo com Weins (1979, p. 5), em relação ao estilo, Mozart se deparou com uma série de questões estéticas e práticas/performáticas ao escrever para a Igreja. A expressividade de sua música deveria refletir o estilo tradicional sacro do século XVI, ou deveria ser mais festiva, apropriando-se de tendências modernas?

O glamour e a suntuosidade eram características marcantes das performances de suas missas na catedral de Salzburgo. Em relação a isso, Blom (1962) comenta:

Com Mozart, o corpo instrumental às vezes era confinado a cordas e órgãos, mas podia ser tão cheio quanto a banda de Salzburgo permitiria em ocasiões importantes. Tambores, trombetas e trombones eram usados de vez em quando. A missa cantada em grandes festas, em uma instalação ou em cerimônias semelhantes, tinha uma aparência elegante em Salzburgo, tal qual a produção de uma nova ópera em Viena. Na catedral, os guarda-costas do arcebispo compareciam com capacetes e alabardas, as vestes do clero e do coro eram tão esplêndidas quanto os vestidos das damas da moda da congregação, e a música era tão ostensiva quanto compatível com a devoção. [...] A capela-mor estava cheia de cantores, incluindo os solistas da corte, e em quatro galerias que circulavam pela metade as colunas que sustentavam a cúpula onde empoleiravam-se com os músicos orquestrais [...] (BLOM, 1962, p. 154, tradução nossa).

Einstein (1945), em seu livro *Mozart, his character, his work*, refuta a declaração de Anton Friedrich Thibaut de que as composições eclesíásticas da época tinham se degenerado ao ponto de elas se tornarem muito afetuosas, emocionais e intimamente relacionadas à ópera vulgar, acusando Haydn e Mozart de impiedade por escreverem missas por dinheiro e preferindo ópera à música litúrgica. Ele esclarece que Mozart teria escrito apenas duas missas por comissão, uma em Dó menor (KV 139) para a consagração da *Waisenhaus-Kirche* em Viena e o *Requiem* em Ré menor (KV 626) e que sua música eclesíástica de Salzburgo era escrita não por encomenda, mas “a serviço” ou “por amizade”.

Segundo Wiens (1979, p. 6), Mozart valeu-se do estilo *antico*, do contraponto Barroco de Fux e do Padre Martini, ao compor suas missas. Exemplo disso são as seções *Cum sancto spiritu* do *Gloria* e *Et vitam venturi saeculi* do *Credo* da missa KV 317 de Mozart. No entanto, Mozart revelou-se, também, um compositor contemporâneo, moderno, quando utilizou no *Kyrie* dessa mesma Missa – conhecida também como Missa da Coroação – técnicas de composição utilizadas nas óperas Napolitanas, como, por exemplo: a utilização de solistas (soprano e tenor) ao estilo das árias solos; formação orquestral que, além das cordas e oboés, contemplava metais (trompetes, trompas e trombones duplicando as vozes do coro: contralto, tenor e baixo), tímpanos e vários instrumentos graves, como o violoncelo e o fagote, dobrando a parte grave com o órgão; e passagens corais homofônicas. Embora a combinação desses dois estilos pudesse, aparentemente, gerar uma certa falta de coesão entre os movimentos e uma certa descontinuidade com a junção da homofonia com o contraponto, Mozart encontrou soluções originais para cada missa, conseguindo equilibrar suas obras (WIENS, 1979, p. 6-7).

Ele utilizou estruturalmente formas mais ligadas à música instrumental, como a sonata e o concerto, bem como valeu-se de

forças sonoras advindas de diferentes instrumentações e composições vocais que propiciavam uma multiplicidade de timbres e de texturas, sempre destacando o entendimento e a dramaticidade semântica do texto. Segundo Blom (1962), Mozart escrevia música sacra da mesma forma que escrevia ópera. Não limitava a criatividade em função de ser música litúrgica.

Sobre a combinação do estilo arcaico e moderno que Mozart realizou com maestria em suas missas, Burk (1959) comenta:

Mozart, nutrido no estilo galante, mas também completamente equipado na escrita contrapontista, seguiu a liderança de seus colegas na Catedral de Salzburgo, Ernst Eberlin ou Michael Haydn, que naturalmente também usavam as duas fontes. Como o poço da invenção de Mozart era mais profundo que o de seus colegas, o processo de mistura foi além. A alternância de manipulação de partes e blocos de acordes tornou-se uma oportunidade de variedade e contraste – um duplo enriquecimento. A orquestra, mesmo nas missas de domingo, quando ele foi confinado quase inteiramente aos violinos, tornou-se ainda mais proeminente nas funções de liderança agitada e temática. As missas mostram um progresso contínuo na integração até o controle da linha melódica, tanto nas vozes quanto nos instrumentos. Nas duas últimas missas, escritas em Viena, uma orquestra completa é tratada com a maturidade do grande sinfonista (BURK, 1959, p. 253, tradução nossa).

Missas breve e solene

A maior parte da música de Igreja escrita por Mozart foi destinada à missa de domingo, que quando o próprio bispo celebrava se tornava um ministério pontifício, com os cinco movimentos *Missae* no sentido musical: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (com *Benedictus*) e *Agnus Dei* (*Ite, missa est* geralmente não musicada). A missa pontifícia tinha clarinos¹ e tímpanos para “expressar a presença do Bispo de maneira tonal, tornando-se assim uma *missa solemnis*, independentemente de se tratar de uma missa longa ou curta” (SCHICK, 2005, p. 168, tradução nossa). Era escrita para quatro partes vocais e os chamados “trios da igreja” (dois violinos e grupo de baixo, incluindo órgão).

Segundo Schick (2005, p. 168), as missas não eram obras fechadas. Na prática litúrgica, somente o *Kyrie* e o *Gloria* seguiam diretamente, enquanto que os outros movimentos eram separados por profecias cantadas, orações e leituras .

A missa ordinária (em latim: *Ordinarium Missae*), ou partes *Ordinarium* da missa, é o conjunto de textos da missa do Rito Romano que geralmente são invariáveis. Já o próprio (*proprium*) varia de acordo com a festa ou com o ano litúrgico.

O *Kyrie*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* fazem parte de todas as missas. O *Gloria* é reservado para as missas de domingo, solenidades e festas, exceto nos domingos na época penitencial da Quaresma. O *Credo* é usado em todos os domingos e solenidades.

Abaixo segue o Quadro 1 que ilustra o curso da Missa Latina, em que as partes para as quais Mozart escrevia música aparecem em itálico.

1 Clarino: trompete agudo

Quadro 1 – Partes da Missa Latina – em itálico as partes musicadas por Mozart

Ordinarium Missae	Proprium Missae	Orationes	Leituras
	Introitus		
<i>Kyrie</i>			
<i>Gloria</i>		Oratio	Epistola
	<i>Graduale</i>		
	Alleluia (durante a quaresma: Tractus; na missa fúnebre: <i>Sequentia</i>)		
	Em vez do Graduale: <i>Sonata / Sinfonia / Concerto</i>		
			Evangelium
<i>Credo</i>			
	<i>Offertorium</i>	Oratio	
		Praefatio	
<i>Sanctus</i>			
<i>Benedictus</i>			
		Canon	
		Orationens	
<i>Agnus Dei</i>			
	Communio		
		Oratio	
Ite missa est			

**Gloria* e o *Credo* são omitidos na missa fúnebre, o *Credo* em dias úteis e em muitos feriados

Fonte: SCHICK, 2005, p. 169

Posteriormente, enquanto em Viena, Mozart não tinha conexões oficiais com a igreja e se ocupava compondo sonatas, concertos de piano e ópera. No verão de 1782 ele começou a escrever a Missa em dó menor KV 427, objetivando apresentá-la quando trouxesse Constanze, sua esposa, a Salzburgo. Esta missa, infelizmente, permaneceu incompleta.

A atividade de Mozart como músico de igreja cessou por alguns anos e em lugar de composições eclesiásticas encontramos, no final de sua vida, composições para a loja Maçônica, tal como *Die Maurerfreude* (KV 471) e a *Maurerische Trauermusik* (KV 477). Ele favoreceu os instrumentos de sopro e essas obras estão tão cheias de simbolismo que se pode dizer que as clarinetas e os *corni de basseto* são instrumentos maçônicos característicos, por causa de seu extenso uso nas composições deste período.

Suas obras finais foram o *Ave Verum* (KV 618), um moteto de grande beleza e simplicidade, e o *Requiem* (KV 626).

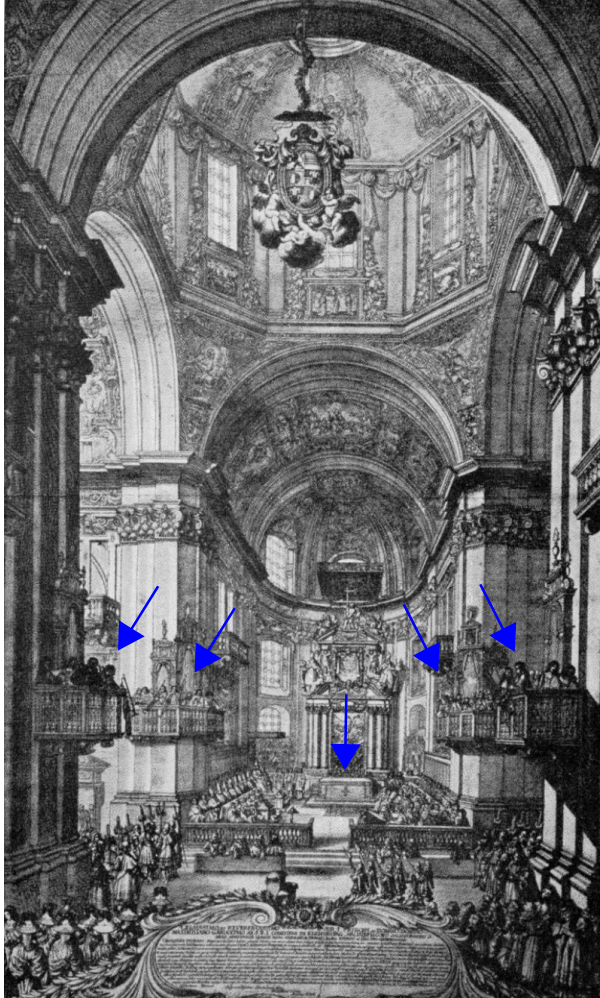
Aspectos da prática performática na Catedral de Salzburgo no século XVIII

Havia dois centros de performance musical em Salzburgo, a catedral onde morava o arcebispo e músicos da corte e a igreja do mosteiro de São Pedro que apenas empregava estudantes. Segundo Wiens (1979, p. 86): “As apresentações na Igreja de São Pedro contavam com um coro com dez vozes, uma estante de primeiros e segundos violinos, sopros únicos (não aos pares), sem *colla* parte de trombones e um contínuo de um contrabaixo e órgão” (tradução nossa).

O cenário na Catedral de Salzburgo tinha um escopo muito maior. De acordo com Senn (1975), havia em torno de 28 cantores ativos no coral, com um pequeno órgão e contrabaixo no espaço coral que se localizava entre a congregação e os celebrantes na área onde as seções

longas e curtas da basílica barroca se cruzam, enquanto que os solistas e os instrumentistas eram distribuídos entre as tribunas localizadas nos pilares. Ainda sobre a influência da tradição policoral, o organista da corte ficava com os solistas e o organista da catedral tocava no pequeno órgão na área do coro (SCHMID, 1976, p. 251-252) (ver Figura 1).

Figura 1 – Gravura em cobre de Melchior Küssel do Interior da Catedral de Salzburgo (provavelmente, 1682) durante celebração religiosa com participação musical (performance com cantos antifonais) – pequeno órgão e contrabaixo no espaço coral, enquanto os solistas e instrumentistas eram distribuídos entre as quatro tribunas localizadas nos pilares (Salzburgo, Museo Carolino Augusteum)



Fonte: Imagem domínio público (NAYLOR, 1979, p. 40)

Fellerer e Schroeder (1959) também citam o detalhado relato que Leopold Mozart fez em 1757, o qual forneceu uma imagem clara das capacidades disponíveis para a música da igreja na Catedral de Salzburgo na metade do século XVIII. Ele lista pelo nome a presença de 8 violinistas, 2 violistas, 2 violoncelistas, 2 contrabaixistas, 4 fagotes, dos quais 2 eram simultaneamente oboístas, 3 oboístas e flautistas, 2 trompistas e também 3 organistas e cravistas como membros da Capela Real. Além disso, agrega-se ao grupo de instrumentistas da orquestra trompetistas (trompetes e clarinos) e percussionistas (timpanistas). Como cantores solistas, são listados 5 sopranos (castratos) e 4 baixos, além dos quais 2 a 3 sopranos e muitos contraltos do Colégio do Alto Príncipe eram constantemente requeridos. O coro era formado por 21 *Chorherren* (cônegos – vozes masculinas), 8 *Choralisten* (coristas – vozes femininas) e 15 *Kapellknaben* (meninos cantores). Ele comenta ainda que três trombonistas eram empregados adicionalmente junto com o coro, para tocar os trombones alto, tenor e baixo (dobrando as partes do contralto, tenor e baixo do coro). “Neste caso o mestre da guarda da cidade com dois de seus subordinados tocariam trombone em troca de um determinado salário anual” (FELLERER; SCHROEDER, 1959, p. VII).

Os trombones utilizados na corte de Salzburgo apresentavam dimensões bastante diferentes dos atuais: possuíam tubos cilíndricos com calibres mais largos e campanas mais estreitas e, por isso, produziam um som substancialmente mais delicado do que os instrumentos de hoje (SENN, 1975, p. XVIII). Assim, nas performances contemporâneas das missas de Mozart, os trombones devem tocar apenas forte suficiente para dar mais “corpo” à sonoridade do coro.

Ainda nos metais, os trompetes aparecem apenas na instrumentação das três primeiras Missas Solenes: KV 139, 66 e 167, simultaneamente com os clarinos. As partes desempenham funções harmônica e rítmica

e, se interligam, sendo as notas dos acordes distribuídas da mais grave para a mais aguda no seguinte esquema: trompete II (dobra a parte do tímpano uma oitava acima), trompete I, clarino II, clarino I.

Já as trompas são incluídas somente nas Missas solenes KV 66, 262 e 317. Elas desempenham funções na instrumentação semelhantes aos trompetes e clarinos, pontuando harmônica e ritmicamente, bem como executando notas longas, pedais, sustentando a harmonia e ajudando no amalgamento entre a sonoridade das cordas e dos demais instrumentos de sopro (função realizada pelo cravo, até então).

A prática na Catedral de Salzburgo era usar dois órgãos: os solistas e o primeiro órgão eram designados como concerto e coro e segundo órgão ripieno (SENN, 1975, p. XVIII). O fagote, embora presente em todas as orquestras do século XVIII, prioritariamente, dobrava a parte dos baixos. Esporadicamente os compositores escreviam partes separadas para os fagotes. Isso se verifica em apenas uma das missas de Mozart, KV. 337, escrita em 1780 (CARSE, 1969, p. 33-34).

Segundo Senn (1968), a questão da presença do violoncelo na orquestra da igreja de Salzburgo nos dias de Mozart ainda não foi esclarecida. Ele menciona Johan Samuel Petri (1782, p. 168) que aponta: “os baixos são os violoncelos, o contrabaixo, os fagotes e o cravo ou órgão para acompanhamento”. De outro lado, uma observação na descrição do que seria uma pequena orquestra para uma missa expressa no livro *Eine Wallfahrt zu Mozart* (1829) [*A Mozart Pilgrimage*] de Vincent e Mary Novello, edição de Nerina Medici di Marignano e Rosemarie Hughes, versão alemã de Ernst Roth, Bonn (1959, p. 97), contrapõe a tese da presença do violoncelo no grupo dos baixos: ‘não violoncelo’ (mas sem dúvida três trombones!). Além disso, Rosenthal (1829, p. 89) mostra que, na primeira metade do século XVIII, na Catedral de Salzburgo, cópias de obras para coro continham partes

separadas destinadas ao violoncelista e ao maestro (Violoncello Per la Battuta) (*apud* SENN, 1968, p. XVIII).

A evidência da possível presença dos violoncelos nas Missas de Mozart é encontrada, por exemplo, na seção *Et in Spiritum*, do *Credo*, e no começo do *Gloria*, da Missa KV. 317, onde existe indicação da participação do violoncelo com uma parte diferente dos contrabaixos que é dobrada pelos *fagotti* (ver Figuras 2 e 3).

Robin Stowell (1990, p. 381) explica que “os métodos de direção orquestral na época de Mozart variavam de acordo com o costume local, o gênero musical e o local da apresentação”. Ele destaca que C.P.E. Bach (1753-62) recomendava que o compositor dirigisse a ópera e a música instrumental a partir do teclado e que somente para apresentações corais era necessário marcar o tempo. Mozart teria dirigido algumas de suas óperas a partir do teclado, mas quando o compositor não estava envolvido na direção do concerto, esta era compartilhada, entre o tecladista que assumia a direção junto aos cantores e o mestre do concerto (geralmente um violinista) em relação à orquestra.

Em um cenário com cinco seções de músicos na escala requerida pela Catedral de Salzburgo, o próprio maestro da corte marcava o ritmo à esquerda dos solistas, possibilitando assim que todos os músicos e cantores seguissem a mesma pulsação (SCHIMID, 1976, p. 252). O fato é que parece haver evidências de que o próprio Mozart teria conduzido a Missa em Dó Maior KV 66 com um bastão na galeria da Igreja (KENYON, 1953, p. 64).

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 2 – Participação do violoncelo na seção *Et in Spiritum do Credo*
– c. 97 da Missa KV 317²

97

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinós I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e Órgão

Spi - ri - tum, et in Spi - ri - tum San - tum, Do - mi - num,

Solo

Et vi

Solo

Et vi -

Violoncelos

p
pizzicato (Vc. e B.)
Fagotes com Contrabaixos
Org.: tasto solo

2 Todas as partituras elencadas no livro passaram por um processo de digitalização feito pelos autores para melhor visibilidade e entendimento do leitor.

Figura 3 – Participação do violoncelo no começo do *Gloria* da Missa KV 317

GLORIA

Allegro con spirito

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed from top to bottom are: Oboés I, II; Flautas I, II em C; Clarinetas I, II em C; Fagotes em C-G; Trombone alto; Trombone tenor; Trombone baixo; Violino I; Violino II; Soprano; Contralto; Tenor; Baixo; and Baixos e orgão. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The score shows the first two measures of the Gloria, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) sing 'Glo - ri - a, glo - ri - a,'. The instrumental parts for strings and woodwinds provide accompaniment. A blue box highlights the parts for 'Tutti Violoncelos' and 'Org. e Contrabaixos', which play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

A prática performática do século XVIII em relação ao tempo era de moderação. Robin Stowell (1990, p. 373) explica que Mozart favoreceu os tempos (andamentos), que permitiam a clareza da articulação e criticou artistas que adotaram velocidades muito rápidas. Por exemplo, uma frase específica apresentando figurações elaboradas com motivos rítmicos com notas pequenas (semicolcheias, fusas, por exemplo) geralmente determina a escolha de um andamento não tão rápido, que passa a ser adotado para toda seção, ou mesmo, para todo o movimento. Importante lembrar que além da velocidade da pulsação o discurso musical sempre estará impregnado do caráter do termo italiano indicado para representar o andamento. Stowell (1990, p. 373) cita ainda que “movimentos individuais (variações à parte) geralmente eram executadas de maneira uniforme em relação ao andamento, embora fosse necessária alguma flexibilidade, indicada ou não, para capturar o caráter e o humor de certas frases, sentenças ou parágrafos da estrutura”.

Mendel (1968 e 1981) explica que em relação ao temperamento coexistiam uma variedade de afinações no século XVIII. No entanto, Quantz (1752) foi um dos primeiros a recomendar a adoção de um padrão de afinação uniforme. A afinação média da nota lá na Europa durante o século XVIII, na época de Mozart, era aproximadamente um semitom abaixo do lá = 440Hz. Isso se evidencia em relatos de fontes teóricas e por questões de afinação de numerosos instrumentos de madeira contemporâneos na época e dos órgãos ingleses e alemães (STOWELL, 1990, p. 383). Isso aumenta a dificuldade da performance nos dias atuais, pois cantores e músicos, na prática, cantam e tocam meio tom acima do original praticado na época de Mozart.

Uma variedade de sistemas de afinação também coexistiu durante o período de Mozart. Em relação a isso Robin Stowell (1990) aponta que a maioria dos músicos de cordas adotava um tipo modificado de temperamento de tom médio, no qual uma nota sustentada era

considerada uma “comma” (ou seja, cerca de 22 centésimos) mais baixa na afinação do que a forma bemolizada da nota em tom mais alto. Leopold Mozart (1756) fornece duas escalas, com bemóis e sustenidos, respectivamente, como um exercício de entonação para distinguir entre os “grandes semitons” diatônicos e os “pequenos semitons” cromáticos.

A afinação da orquestra tinha como base sempre a afinação do teclado. Quantz (1752) cita que o mestre do concerto deveria afinar o seu violino com base no teclado e depois afinaria os demais instrumentos da orquestra. Outros recomendavam que um trompete (ou trompa) ou um grupo de instrumentos de sopro primeiro afinassem com o teclado e depois tocassem para que seus colegas afinassem. De qualquer forma a afinação era referenciada pelo teclado (STOWELL, 1990, 383).

As MISSAS DE MOZART

As missas completas de Mozart foram escritas no período de 1768 a 1780. Do conjunto das dezesseis missas completas publicadas em ordem cronológica no *Neue Mozart Ausgabe* (NMA) e editadas por Walter Senn e Monika Holl, nove são do tipo breve, e as outras sete solenes. Wolfgang não designou suas missas como *solemne* ou *longae*, mas como missas breves ou simplesmente como missas (SENN, 1975, p. XIV). Embora, apenas cinco Missas apresentam a designação breve no manuscrito original – KV 49 (47^d), KV 65 (61^a), KV 140 (Anh. 235^d = KV⁶: Anh. C 1.12), KV 192 (186^f), KV 194 (186^b) – as Missas KV 220 (196^b), KV 258, KV 259 e KV 275 (272^b) também são consideradas breves. A ordem adotada na NMA é retirada do Catálogo Köchel (KV)³ (ver Apêndice A – Quadro 7).

Segundo Senn (1968), as missas breves eram destinadas para um domingo comum ou dias santos que não eram reconhecidos como festas. As obras compostas entre 1768 e 1769 – (KV 49 (47^d) e KV 65 (61^a) –, período da juventude de Mozart, apresentam uma instrumentação baseada no “Trio de Igreja”: 2 Violinos, Baixos e Órgão, acrescida da viola na Missa KV 49. Os trombones dobram as partes vocais do contralto, tenor e baixo do coro, sendo que na Missa KV 65

3 Ludwig Ritter von Köchel, diretório temático cronológico de todos os trabalhos de W. A. Mozart. As diferentes edições são diferenciadas pelos números superiores 1, 2, 3, 3a (= edição Ann Arbor, 1947 com suplemento) e 6.

as partes dos Trombones já aparecem como bancadas independentes na partitura original.

Em relação à parte do baixo instrumental – *Bassi ed Organo*:

A parte do baixo instrumental normalmente marcada na notação de Mozart como *Bassi ed Organo* implica, regra geral, a liderança do contrabaixo e do fagote com o baixo do órgão, se nenhuma parte separada tiver sido fornecida para o fagote. Para as Missas KV 317 e KV 337, Mozart obviamente também previa o uso de um violoncelo, ao qual eram confiadas as passagens mais altas na partitura do baixo instrumental (indicado por Mozart com indicações correspondentes à equipe *Bassi*)” (HOLL, 1989, p. XII, tradução nossa).

Os clarinos não aparecem nas instrumentações dessas missas breves iniciais, enquanto que as trompas não constam em nenhuma das nove missas breves. Elas estão inseridas predominantemente em uma textura mais clara caracterizada por passagens contrapontísticas semelhantes à tradição mais antiga da Catedral de Salzburgo, em particular na obra do músico Karl Heinrich Biber⁴ (1681-1749), com orquestração

4 (12/08/1644 - Wartenberg, Bohemia; 03/05/1704 - Salzburgo, Áustria) Compositor Boêmio, um dos virtuosos de violino mais destacados da época Barroca. Biber passou a maior parte de sua vida na corte de Salzburgo, sendo vice-*kapellmeister* (1679), e, posteriormente *kapellmeister* e reitor da escola de coral (1684). Ele foi enobrecido pelo imperador Leopoldo em 1690. As obras de Biber eram conhecidas em toda a Europa e ele ganhou uma grande reputação como virtuoso do violino, embora não se saiba que ele tenha excursionado como artista. Em 1682, para o 1.100º aniversário da fundação do arcebispado, ele compôs uma missa (Missa Salisburgensis) que usava sete conjuntos divididos posicionados em toda a catedral. Disponível em: Enciclopédia Britânica Online - <https://www.britannica.com/biography/Heinrich-Biber>

lembrando o trabalho de Mathias Siegmund Biechteler⁵ (SENN, 1968, p. VII).

Em termos de orquestração, os instrumentos geralmente dobram as partes vocais – Violino II dobra o soprano, Violino I dobra o contralto em uma oitava acima (ver Figura 4) – ocasionalmente, em pequenas passagens de transição e quando acompanha solistas, realiza desenhos melódicos independentes com notas de passagens e com figurações rítmicas inseridas no contexto da sua passagem musical (SENN, 1968, p. VII).

5 (Leibnitz, 1668; Salzburg, 27/08/1743). Compositor e lutenista austríaco. Estudou na Universidade Jesuíta de Graz entre 1684 e 1687 e depois se mudou para a Universidade Beneditina de Salzburgo. Em 1688, ele entrou na capela da corte, talvez como cantor solo. Tornou-se vice-Kapellmeister em 1703, Kapellmeister em 1706, e também trabalhou com o coro por algum tempo. Em 1723, ele foi enobrecido pelo imperador Carlos VI. Biechteler fez uma importante contribuição para a construção de um repertório independente para a Catedral de Salzburgo. Oxford Music Online / Disponível em: Grove Music Online - <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003048>

Figura 4 – Violino II dobra o soprano e Violino I dobra o contralto uma oitava acima – *Kyrie* da Missa KV 49 – c. 1-5

KYRIE

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie in Mozart's Mass KV 49. The score is for a full orchestra and choir. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.' The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Contralto, Tenore, Baixo, and Baixos e Órgão. The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.' Blue and green boxes highlight the doubling of the vocal lines by the violins.

Já na Missa KV 140, escrita cinco anos depois, por outro lado, a parte instrumental além de dobrar e acompanhar as vozes, atinge significância temática própria, como é o caso de passagens do *Credo*, que exibem figurações elaboradas em semicolcheias nos compassos de 1 a 31, 50 a 70 e 81 a 101 (ver Figura 5).

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 5 – Figurações elaboradas em semicolcheias nas partes dos violinos
– *Credo* da Missa KV 140 – c. 1-4

CREDO

The image shows a musical score for the Credo of Mozart's Mass KV 140, measures 1-4. The score is in 4/4 time and marked *Allegro*. The violins play a complex rhythmic pattern of eighth notes. The vocal parts enter with the text "Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fa-cto-rem". The score includes parts for Violino 1, Violino 2, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Baixos e Orgão. The violins play a complex rhythmic pattern of eighth notes. The vocal parts enter with the text "Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fa-cto-rem".

Já no período de 1773-74, as Missas KV 140, 192 e 194 mantiveram a instrumentação básica do período de Mozart, porém na Missa KV 192 aparece além do “Trio de Igreja” dois clarinos em Dó.

Como o príncipe eclesiástico de Colloredo queria que a missa breve apresentasse sonoridade similar à missa solene, além de cordas e órgão, a instrumentação das missas contemplavam clarinos e tímpanos. Segundo Senn (1975, p. IX), “o primeiro trabalho em que Mozart adotou a forma desejada pelo arcebispo príncipe foi a Missa KV 220 (196b). Em sua forma corresponde exatamente a missa breve, mas difere ao incluir dois clarinos e tímpanos na instrumentação”. A Missa KV 220 é conhecida, devido à figura característica dos violinos no *Sanctus* (c. 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 19) e *Benedictus* (c. 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 42) como a Missa do Pardoal (ver Figura 6).

Figura 6 – Figuração rítmica nos violinos – Missa do Pardal – *Sanctus* da Missa KV 220, c. 8-11

The musical score for the *Sanctus* of Mozart's Mass KV 220, measures 8-11, is presented. The score includes parts for Clarinets I & II, Timpani, Trombones (alto, tenor, bass), Violins I & II, Soprano, Contralto, Tenor, Bass, and Basses/Organo. The tempo is marked 'Allegro' with a '8' above it. The vocal parts have lyrics: 'Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt glo - ri - a tu - a.' The organ part at the bottom shows figured bass notation: 7 5 / 3, 6 6, 7 5 / 3, 6, 6 5 / 4 3.

Nas missas breves que se seguiram, KV 258 e KV 259, a instrumentação além de contar com a presença dos clarinos e tímpanos, traz à cena os oboés. No *Benedictus* da Missa KV 259 (também conhecida como a Missa do Orgão) aparece um solo de *Organo*. Importante observar que as Missas KV 258 e KV 259 foram escritas na tonalidade de Dó Maior o que favoreceu a utilização tanto dos clarinos como dos tímpanos. Já a Missa KV 275 foi escrita em Sib Maior, retomando a instrumentação do “Trio de Igreja” (SENN, 1975, p. IX).

A *missa solemnis* era destinada para ocasiões especiais, solenes e contava com a participação de clérigos (SENN, 1968, p. VIII). Se caracterizam por um acompanhamento do texto mais elaborado, incluindo pelo menos um par de clarinos e tímpanos, e com uma forma composicional mais variada e contrastante, resultando em um significativo aumento na duração da performance.

Todas instrumentações das missas solenes apresentam, além do “Trio de Igreja” (violinos, bassi e órgão), oboés, clarinos, tímpanos e trombones (ver Apêndice A – Quadro 7). As Trompas estão presentes nas Missas KV 66, KV 262 (246^a), KV 317, enquanto que os trompetes aparecem nas Missas KV 139 (114^a = KV^{3a}: 47^a), KV 66, KV 167. Já as violas só têm espaço nas missas do período jovem de Mozart, KV 139 e KV 66, escritas em 1768 e 1769, respectivamente. As flautas substituem os oboés nos movimentos *Gloria e Credo* na Missa KV 66. Embora os fagotes tenham sido incluídos na partitura como naipe somente da Missa KV 337, na performance das missas era comum a presença de um fagote, tocando *colla* parte com o baixo coral, conforme a tradição da performance de Salzburgo. Não era necessário dar instruções explícitas na partitura para inclusão de trombones e fagote. O emprego desses instrumentos era evidente para músicos familiarizados com a tradição (HOLL, 1989, p. X). Chama atenção a participação dos clarinos durante uma seção destinada ao coro SCTB soli, no caso durante o solo do soprano no começo do *Dona nobis pacem* (c. 58) do movimento *Agnus Dei* da Missa KV 317. Tal fato ocorre similarmente, porém não concomitantemente com as vozes, somente nos finais dos solos do contralto e do tenor no *Agnus Dei* da Missa KV 192, compassos 15 e 24, respectivamente.

Em termos vocais, o texto é apresentado de forma alternada nas missas: ora pelo coro a 4 vozes e ora pelo quarteto de solistas, exceto na Missa KV 167 em que todo o texto é cantado pelo coro a 4 vozes.

As breves passagens que apresentam solos, geralmente, emergem da textura coral. Senn (1974) explica que nas missas breves, comumente, o texto não era repetido, exceto em certos trechos cujos os conteúdos necessitavam ser enfatizados, como, por exemplo, no *Gloria* na seção do *miserere*, e no *Credo* na seção do *descendit* e *non erit finis*. Além disso, algumas palavras sem maior importância, simples, apareceriam repetidas em determinados pontos do texto por razões musicais. Ou seja, às vezes Mozart repetia alguma palavra para preencher, finalizar uma determinada frase musical que de outra forma seria interrompida prematuramente (SENN, 1974, p. VII).

O fundamento politextual, o canto simultâneo de diferentes textos – técnica composicional utilizada nos motetos do século XVI –, característico das missas breves, permitia a redução do tempo da performance dos movimentos *Gloria* e *Credo*, com seus extensos textos (SENN, 1975, p. VII). Tal fundamento politextual é encontrado, por exemplo, no *Allegro moderato* 3/4 do *Credo* da Missa KV 65 (61a), c. 16-21, c. 24-27 e c. 83-89; no *Allegro C* do *Credo* da Missa KV 259, c. 60-65; no *Allegro C* do *Credo* da Missa KV 275, c. 61-69 (ver Figura 7).

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 7 – Fundamento politextual no *Allegro C (Et resurrexit)* do *Credo* da Missa KV 275 – c. 64-67

64

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e Órgão

Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur; qui

o - que pro - ce - dit. Si - mul ad - o - ra - tur...

vi - vi - fi - cam - tem, et con - glo - ri - fi - ca - tur; qui lo -

Solo

Et con - glo - ri - fi - ca - tur; qui lo - cu - tus...

Outra técnica que possibilitou a performance mais rápida do texto foi a sobreposição de finais de frases vocais em passagens solo, onde o segundo solo entra antes do final da frase do primeiro solo (KV 258, *Credo*, c. 110, 114, 116) (ver Figura 8).

Figura 8 – Sobreposição de finais de frases vocais – *Credo* da Missa KV 258 – c. 110, 114 e 116

109

Oboé I
Oboé II
Clarinete I, II em C
Tímpanos em C-G
Trombone alto
Trombone tenor
Trombone baixo
Violino I
Violino II
Soprano
Alto
Tenor
Baixo
Baixos e órgão

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur.
Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit Et con-glo-ri-fi-ca-tur

De acordo com Senn (1968), os textos longos dos movimentos *Gloria* e *Credo* das missas solenes eram muitas vezes apresentados como nas cantatas: subdivididos em partes solos e corais. “Os textos que na missa breve frequentemente apareciam como episódios para vozes solos, na missa solene geralmente eram definidos como árias ou duetos prolongados ou formas semelhantes” (SENN, 1968, p. VIII).

“Exceto nas seções contrapontísticas, a orquestra afirmava sua independência em relação ao coro, às vezes assumindo o protagonismo

no esquema musical”, como, por exemplo, acontece no *Allegro* 3/4 do *Kyrie* da Missa em Dó Maior KV 66 (SENN, 1968, p. VIII).

Nas Missas breves KV 49, 65, 140, 194, 220 e 275 Mozart abre os movimentos do *Gloria* e *Credo* através de uma voz solo masculina (tenor ou barítono) declamando no estilo cantochão antifonal a primeira frase das secções: *Gloria in excelsis Deo* e *Credo in unum Deum*, respectivamente. Já na Missa KV 192 ocorre, somente, a declamação da primeira frase do *Gloria*.

Em relação às missas solenes, ocorre a declamação da primeira frase tanto do *Gloria* quanto do *Credo* somente na Missa KV 167, enquanto que na Missa KV 66 a declamação ocorre somente no *Credo*. As declamações remetiam ao estilo antifonal da performance da missa tradicional, onde o celebrante convida a comunidade a participar da oração através da entoação do cantochão inicial. Além disso, exceto no *Credo* das Missas KV 140 e KV 220, que apresentam dois compassos de introdução instrumental, e no *Gloria* da Missa KV 167, que apresenta uma introdução instrumental de cinco compassos, a música dos movimentos do *Gloria* e do *Credo* das missas acima citadas começam simultaneamente com o texto, geralmente de forma homofônica. Esse tipo de início com a entoação imediata do texto homofonicamente dava a impressão à comunidade e aos clérigos de tratar-se de uma música engajada às concepções iluministas tão em voga, em especial na época do Príncipe-Arcebispo de Colloredo. Ou seja, a música necessitava ser mais objetiva, simples, funcional às cerimônias da Igreja, e que enfatizasse o texto em detrimento do acompanhamento instrumental, embora o arcabouço composicional de cada missa de Mozart estivesse longe de ser submisso às recomendações eclesiásticas musicais impostas pela cúpula da Igreja. Exemplo disso é a exuberância contrapontística característica do finais das secções do *Gloria* e do *Credo*, como, por

exemplo, o que ocorre nas Missas KV 139 (fugato e fuga dupla) e KV 66 (fugas) (SENN, 1968, p. VIII).

Os movimentos do *Sanctus* e *Benedictus* constituem uma única oração, embora sejam apresentados em momentos diferentes da missa. Ambos apresentam textos próprios e ambos compartilham o texto *Hosanna in excelsis* que, geralmente, é apresentado na sua segunda parte dos movimentos. Os textos próprios de cada parte apresentam importantes diferenças em relação ao tratamento em termos de “forças” vocais: *Sanctus* – coro SCTB – *versus Benedictus* – coro SCTB de solistas.

A primeira parte do texto do *Sanctus* – *Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua* – nas dezesseis missas é entoado por um coro SCTB, valendo-se, predominantemente, de uma textura homofônica.

Por outro lado, o *Benedictus* é, por excelência, uma seção destinada ao coro SCTB de solistas dentro de um espectro de textura contrapontística no desenvolvimento do texto *Benedictus qui venit in nomine Domini*. Isso se verifica, por exemplo, nas Missas KV 167 e KV 192. Já em relação à segunda parte do *Benedictus* – *Hosanna in excelsis* – o procedimento corrente nas missas é, mesmo que não de forma idêntica, o retorno da seção do *Hosanna in excelsis* do *Sanctus*.

Ainda em relação à primeira parte do texto do *Benedictus* – *Benedictus qui venit in nomine Domini* –, exceto na Missa KV 167 que desenvolve o texto nas vozes do coro SCTB, as demais missas apresentam o texto valendo-se de solos. Nas Missas KV 49, 65, 66, 140, 192, 194, 220, 257, 259 e 317 o texto é cantado exclusivamente por um quarteto de solistas SCTB, enquanto que nas Missas KV 139, 262, 258, 275 e 337 o texto é cantado, intercaladamente, por solistas e pelo coro SCTB. Em todas as missas o texto próprio do *Benedictus* se desenvolve musicalmente em uma textura, preponderantemente, contrapontística imitativa.

Em relação ao texto em comum aos dois movimentos – *Hosanna in excelsis* – tem-se a seguinte relação de forças vocais: nos *Sanctus*, novamente, o texto do *Hosanna* é desenvolvido através do coro SCTB, exceto em três missas: no *Moderato* C do *Sanctus* da Missa KV 66 em que as vozes femininas solos entoam o texto *Hosanna in excelsis* em trechos curtos de 1 e 3 compassos – o contralto solo no c. 38, em seguida canta em conjunto com o soprano solo nos c. 40-42, com o coro em *tutti* reiterando responsorialmente a música proposta durante os solos (ver Figura 9); no *Allegro vivace* 2/4 do *Sanctus* da Missa KV 140 em que, novamente, as vozes solistas femininas entoam o texto *Hosanna in excelsis* nos c. 18-24, desta vez, como respostas aos tutti corais (ver Figura 10); no *Allegro non troppo* C do *Sanctus* da Missa KV 337, onde nos c. 9-12 o soprano solo define o material melódico do texto *Hosanna in excelsis*, o qual apresenta figuração rítmica e material melódico diferenciados que, embora aconteça apenas durante 4 compassos, suscita o estilo operístico (ver Figura 11). A partir do compasso 13 todo o naipe dos sopranos assume o protagonismo melódico com o resto do coro enfatizando o texto homofônicamente.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 10 – As vozes solistas femininas entoam o texto *Hosana in excelsis* respondendo aos tutti corais *Allegro vivace 2/4* do *Sanctus* da Missa KV 140 – c. 18-24

The musical score for the 'Hosana in excelsis' section of Mozart's Mass in C major, K. 140, is presented for measures 16 through 24. The score is in 2/4 time and features the following parts:

- Violino 1 and Violino 2:** Provide instrumental accompaniment with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*).
- Soprano:** Enters with a solo line, singing "Ho - san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis." with dynamics *p* and *f*.
- Contralto (Também: Alto com contralto):** Enters with a solo line, singing "Ho - san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis. Ho -" with dynamics *p* and *f*.
- Tenore (Também: Tenor com baixo):** Enters with a tutti line, singing "Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis." with dynamics *f* and *f*.
- Baixo (Também: Baixo com baixo):** Enters with a tutti line, singing "Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -" with dynamics *f* and *f*.
- Baixos e Orgão:** Provide the basso continuo and organ accompaniment with dynamics *f* and *f*.

The score includes performance instructions such as *Solo* and *Tutti*, and dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are: "Ho - san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -".

AS MISSAS DE MOZART

Figura 11 – Estilo operístico da linha melódica do soprano solo – *Allegro non troppo non tropo* C do *Sanctus* da Missa KV 337 – c. 9-13

Oboé I, II

Fagote I, II

Clarino I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Allegro non troppo

Solo

cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex -

cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

6 6 7 9 8 4 3

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 11(cont.) – Estilo operístico da linha melódica do soprano solo
 – *Allegro non troppo* C do *Sanctus* da Missa KV 337 – c. 9-13

10

Oboés I, II

Fagote I, II

Clarinós I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e orgão

- cel sis Ho - san na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex -

Tutti

Ho - san - na in ex -

Ho san - na in ex -

Ho-san-na, ho-san-na

Tutti

Org. - *tasto solo*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 4 4 4 4 4 4 4 4 4

f

A música do *Hosanna* estabelecida nos *Sanctus* algumas vezes retorna *ipsis litteris* com a indicação *Hosanna da capo* no final da primeira parte do *Benedictus*. Isso acontece, por exemplo, nas Missas KV 49, 65, 140, 192 e 257. Nas demais missas, mesmo não apresentando versão idêntica do movimento do *Sanctus*, o texto do *Hosanna* volta com um discurso musical similar, ora diminuído como na Missa KV 258 onde a seção do *Hosanna* de 20 compassos (c. 12-31) é reduzida para 11 compassos (c. 77-87) no *Benedictus*, ora com a interpolação do texto do *Hosanna* como na Missa KV 317 que retorna quase que idêntico duas vezes na segunda parte do *Benedictus* e na Missa KV 262 em que o material melódico retorna cinco vezes (c. 5, 16, 32, 41 e 52) com uma figuração rítmica de colcheia e não de semínima como no *Sanctus* (processo de diminuição rítmica).

Se um extenso solo ou partes instrumentais apareciam, eles seriam muito provavelmente colocados em movimentos calmos: *Benedictus* ou *Agnus Dei*. Mozart geralmente dividia o *Agnus Dei* em duas seções separadas, colocando o *Dona Nobis* final como um movimento independente que geralmente fecha a missa com uma atitude expressiva e brilhante, como um *grand finale* de uma sinfonia (SENN, 1975, p. VII).

Harmonicamente, exceto a Missa KV 139 que aparece na tonalidade de Dó menor, mas que transita grande parte de sua música na órbita na tonalidade de Dó Maior, seis missas solenes apresentam sua música na tonalidade de Dó Maior. Já em relação às missas breves, seis apresentam tonalidades diferentes de Dó Maior, enquanto que três foram escritas em Dó Maior: KV 220 (1775-76), KV 258(1775-77) e KV 259 (1775-77). Como nas missas solenes, as missas breves escritas em Dó Maior apresentam em suas instrumentações clarinos e tímpanos. Ou seja, a sonoridade dessas missas breves se aproxima das missas solenes, atendendo, assim, as determinações do Príncipe-Arcebispo de Colloredo.

Geralmente as partes das missas de Mozart apresentam um movimento harmônico diatônico, embora possa ocorrer uma movimentação mais cromatizada em algumas passagens do *Gloria* e do *Credo* em função da necessidade de enfatizar a semântica mais dramática do texto. Isso se verifica por exemplo no *Credo* das Missas KV 140, 317 e 337. Mozart cadencia de forma especial para enfatizar o retorno iminente da tonalidade principal da missa, bem como destacar passagens do texto que têm forte dramaticidade como em trechos do texto do *Credo* que falam da morte de Cristo: Missa solene em Dó Maior KV 139 no *Adagio* ♯ do *Credo*, texto *et mortuo*, c. 153-155, cadência à dominante; no *Adagio* ♯ do *Credo*, texto *mortuorum*, c. 257-259, cadência à dominante da dominante; Missa solene em Dó Maior em KV 167 no *Adagio* C do *Credo*, texto *mortuorum*, c. 253-255, cadência à dominante; Missa breve em Fá Maior KV 192 no *Adagio* C do *Credo*, texto *mortuorum*, c. 116-117, cadência à dominante; Missa Longa (solene) em Dó Maior KV 262 no *Adagio* C do *Credo*, texto *mortuorum*, c. 280-281, cadência à dominante (ver Figura 12).

Mozart mantém de forma contínua o discurso musical de todos os movimentos da missa. Segundo Senn (1968):

Cesuras gerais marcadas por linhas de barra dupla, às vezes envolvendo mudanças de andamento, compasso e tonalidade, fornecem apenas interrupções muito ocasionais do movimento. Isso acontece, por exemplo, depois de lentas introduções no *Kyrie*, no *Credo* (*Et incarnatus, et resurrexit, et vitam*), *Sanctus* (*Pleni, Hosanna*, repetido novamente no *Benedictus*) e *Agnus Dei* (*Dona*) (SEEN, 1968, p. VI, tradução nossa).

AS MISSAS DE MOZART

Figura 12 – Missa breve em Fá Maior KV 192 no *Adagio* C do *Credo*, texto *mortuorum*, cadência à dominante nos c. 116-117

The image shows a page of a musical score for the 'Adagio' section of the Credo in F major, KV 192, by Mozart. The score is for a full orchestra and choir. A blue box highlights measures 116 and 117, which contain a cadence to the dominant. The tempo markings 'Adagio' and 'Allegro' are visible above the score. The lyrics 'spe-cto re-sur-re-ction- o-nem mor-tu-o-rum. Et vi-tam ven-tu-ri' are written below the vocal staves.

Em relação à análise comparativa do tempo de duração das performances das missas e dos seus respectivos movimentos, levou-se em consideração as performances completas das dezesseis missas de Mozart realizadas pelo *Chamber Choir of Europe* disponibilizadas no site do *Digital Mozart Edition do Neue Mozart-Ausgabe*⁶ – I/1, volumes 1, 2, 3 e 4. Além disso, visando contextualizar as análises, levou-se em

⁶ Link da versão digital do *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA): https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2

consideração aspectos históricos socioculturais e musicais da época em que ocorreram as composições das missas. Foi adotado como parâmetro de medição do tamanho das missas e de seus movimentos o tempo das performances – minutos (') e segundos (") – e não o número de compassos que as compõem, pois dependendo da fórmula rítmica (2/4, 3/4, 4/4, etc.), e da indicação de andamento (*adagio*, *allegro molto*, *andante maestoso*, etc.), o tempo de duração das performances pode variar para mais ou para menos, sendo que em termos de quantidade de compassos isso não é levado em consideração, o que poderia gerar discrepâncias nos estudos comparativos efetuados. Isso pode ser verificado no Apêndice B – Quadro 8 que mostra a relação comparativa em percentuais do tamanho das missas e de seus movimentos tanto em termos de tempos de performances quanto da quantidade de compassos. Por exemplo, na Missa KV 259 o Movimento do *Kyrie* tem um tempo de performance de 2' (dois minutos) o que lhe atribui o percentual de 15% da performance total da missa que tem 13'18" (treze minutos e dezoito segundos). Já em termos de quantidade de compassos, esse mesmo movimento tem 29 compassos no total de 375, representando 7,7% do total do número total de compassos do *Kyrie*. Ainda na Missa KV 259, apresenta-se similar situação no movimento do *Gloria* onde a aferição por tempo performático indica 1'57" (14,7%) enquanto a aferição pela quantidade de compassos indica 78 compassos (20,8%). Em termos de tempo total da performance quando comparado com o total de compassos que compõem as missas, também constatamos diferenças, como por exemplo a Missa KV 192 ter 569 compassos e um tempo de performance de 20'51" enquanto que a Missa KV 337 com um número de compassos menor, 530, apresenta um tempo de performance maior, 21'45" (ver Apêndice B – Quadro 8).

Ao comparar a duração das performances das missas solenes cujas partituras são da época da juventude de Mozart – Missas KV

139 (1768) e KV 66 (1769) – com as missas dos anos 1773-77 – Missa KV 167, 262 e 257 – e com as duas missas solenes completas da fase da maturidade musical de Mozart, KV 317 (1779) e KV 337 (1780), constata-se que o tempo total das performances das missas solenes foi ao longo das décadas de 1760 e 1770, diminuindo de tal forma que as Missas KV 139 (43'48") e KV 66 (46'14") apresentam como tempo de performance quase que o dobro das duas últimas Missas solenes, KV 317 (26'40") e KV 337 (21'45"). Isso ocorreu devido às mudanças eclesiásticas impostas na época de atuação do Conde de Colloredo (1772-81), que acarretou em uma série de mudanças musicais já comentadas anteriormente, entre as quais a diminuição do tempo de performance delas.

Em relação às missas breves, as Missas KV 65 (1769) e KV 259 (1775-77) apresentam os menores tempos de performance, 12'59" e 13'18", respectivamente; enquanto que as Missas KV 192 (1774) e 275 (1777) apresentam os maiores tempos de performance, 20'51 e 19'07", respectivamente.

Chama a atenção a aproximação do tempo de performance das últimas missas breve e solene de Mozart: Missa breve KV 275 (1777) com 19'07" e a missa solene KV 337(1780) com 21'45. Ou seja, o tempo de performance da missa solene diminui expressivamente, aproximando-se do tempo de performance da missa breve, indo ao encontro das determinações eclesiásticas impostas pelo Imperador José II e reiteradas pelo Arcebispo de Colloredo. Além disso, ocorre, também, uma aproximação na proporção da distribuição dos tempos das performances dos movimentos das duas missas, conforme demonstra o Quadro 2 abaixo:

Quadro 2 – Tempo das durações das performances e número de compassos das Missas KV 275 e 337 e de seus respectivos movimentos

Missa	Totais Gerais		Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Benedictus	Agnus Dei
	T.T.P.	N.T.C.						
KV 275 (b)	19'07"	523	1'50" (9,6%)	2'54" (15,2%)	4'52" (25,4%)	1'07" (5,8%)	2'54" (15,2%)	5'30" (28,8%)
KV 337 (s)	21'45"	530	1'53" (8,7%)	3'25" (15,7%)	5'49" (26,7%)	1'41" (7,7%)	2'17" (10,5%)	6'40" (30,7%)
T.T.P = Tempo Total Performance; N.T.C. = Número Total Compassos; (b) = breve; (s) = solene								

Outra relação interessante entre as Missas KV 275 e 337 é que embora apresentando orquestrações distintas – a Missa breve KV 275 com o “Trio de Igreja” e com os trombones dobrando as vozes (CTB), enquanto que a Missa solene KV 337, além do “Trio de Igreja”, com Oboés I e II, Fagotes I e II, Clarinos I e II e Tímpanos Dó-Sol –, em termos da elaboração formal do texto são semelhantes: ambas apresentam seção única nos movimentos *Kyrie* e *Gloria*, três seções no *Credo* – rápido, lento, rápido – e duas seções nos movimentos *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*.

Os Movimentos *Gloria* e *Credo* das últimas Missas breves (KV 259 e KV 275) e solenes (KV 317 e KV 337) de Mozart apresentam percentuais de participação no tempo total das performances significativamente menores que os tempos das primeiras Missas breves (KV 49 e KV 65) e solenes (KV 139 e KV 66). Chama atenção ainda o fato dos percentuais dos tempos de performances dos movimentos *Gloria* e *Credo* das últimas missas breves (KV 259 e KV 275) se aproximarem das últimas missas solenes (KV 317 e KV 337), conforme explicita o Quadro 3 abaixo:

AS MISSAS DE MOZART

Quadro 3 – Percentuais dos tempos de performances dos movimentos *Gloria* e *Credo* das Missas: breves KV 49, KV 65, KV 259 e KV 275; solenes KV 139, KV 66, KV 317 e KV 337

Movimento	Missas breves				Missas solenes			
	KV 49	KV 65	KV 259	KV 275	KV 139	KV 66	KV 317	KV 337
<i>Gloria</i>	19%	16,8%	14,7%	15,2%	27,9%	37,2%	17,6%	15,7%
<i>Credo</i>	41%	37,9%	27,5%	25,4%	31,0%	34,8%	25,9%	26,7%

Já nos movimentos *Benedictus* e *Agnus Dei* a relação temporal das performances ocorre de forma inversa. Ou seja, nas últimas missas breves e solenes de Mozart esses movimentos apresentam um ganho expressivo em relação aos percentuais de participação no tempo total das performances de suas primeiras missas, conforme Quadro 4 abaixo:

Quadro 4 – Percentuais do tempo de performance dos movimentos *Benedictus* e *Agnus Dei* das Missas: breves KV 49, KV 65, KV 259 e KV 275; solenes KV 139, KV 66, KV 317 e KV 337

Movimentos	Missas breves				Missas solenes			
	KV 49	KV 65	KV 259	KV 275	KV 139	KV 66	KV 317	KV 337
<i>Benedictus</i>	9,7%	9,9%	16,0%	15,2%	6,4%	5,2%	12,7%	10,5%
<i>Agnus Dei</i>	13,7%	16,2%	19,7%	28,8%	13,5%	9,7%	23,8%	30,7%

Importante reiterar que os tempos totais das performances das últimas missas solenes diminuem expressivamente em relação às primeiras missas, conforme Quadro 5 abaixo:

Quadro 5 – Tempos totais das performances das Missas solenes KV 139, 66, 317 e 337

Missas solenes iniciais (1768-69)		Missas solenes finais (1779-80)	
KV 139	KV 66	KV 317	KV 337
43'48"	46'14"	26'40"	21'45"
Tempo Total Performance: (') = minutos + (") = segundos			

Os índices de participação nos tempos totais das performances dos movimentos das missas acima assinalados nos Quadros 3 e 4 indicam a expressiva valorização dos movimentos do *Benedictus* e do *Agnus Dei*, e, em contrapartida, a diminuição da hegemonia musical dos movimentos *Gloria* e *Credo*, nas últimas missas breves e solenes de Mozart.

Conforme já citado anteriormente, nesta época ocorreram importantes mudanças socioculturais em toda Europa advindas das ideais iluministas da revolução francesa – *liberté, égalité, fraternité* – que possibilitaram a ascensão da burguesia em detrimento das decadentes cortes palacianas da segunda metade do século XVIII. A Igreja que era vinculada intrinsecamente ao regime monarquista, obrigou-se a realizar mudanças eclesíásticas que visavam modernizar os seus cerimoniais, suas liturgias, de tal forma a tornar as missas mais atraentes, menos prolixas, de mais fácil acesso às pessoas.

As reformas eclesíásticas acarretaram mudanças imediatas na concepção musical – restrições às texturas contrapontísticas e a inclusão de seções corais homofônicas, por exemplo – e na atuação dos grupos musicais durante as missas, ocasionando, inclusive, a redução do tempo das performances musicais.

Neste contexto, pode-se compreender o desejo, mesmo que inconsciente, de Mozart em diminuir o extraordinário destaque musical atribuídos em suas primeiras missas aos movimentos *Gloria*

e *Credo* cujos os textos glorificam e declaram a fé à Igreja Católica, em detrimento aos textos dos movimentos *Benedictus* e *Agnus Dei* que “abençoa o homem que vem em nome do Senhor” e que roga ao “Cordeiro de Deus que tira o pecado do Mundo”, a tão desejada “Paz”. A tradicional textura rarefeita da orquestra acompanhando o solo vocal que, preponderantemente, acontecia na primeira parte do *Agnus dei*, permitiu a Mozart valer-se do então novo estilo das árias das óperas nessas seções. Além disso, as exigências advindas das mudanças eclesíásticas, seguidas a risco pelo arcebispo de Colloredo, reiteravam a necessidade da redução temporal de suas missas solenes e da adoção da eloquência musical da missas solenes às missas breves.

O fato é que o destaque musical dos movimentos do *Gloria* e do *Credo* nas performances das missas se impunha, fundamentalmente, pela diferença do tamanho dos seus textos em relação aos demais movimentos. O texto do *Credo*, por exemplo, proporcionalmente, apresenta o dobro do tamanho do texto do *Gloria* que, por sua vez, é maior que o somatório de todos os demais textos da missa. Entretanto, musicalmente Mozart acha soluções para equilibrar melhor o tempo das performances dos diferentes movimentos da missa: como já mencionado anteriormente, as palavras nos movimentos com textos longos, em geral, não são repetidas, exceto para conclusão de frases ou em cadências nos finais das seções. Outras duas formas de diminuir o tempo de performance dessas seções é a utilização do fundamento da politextualidade (em passagens, principalmente que contava com a participação do coro SCTB de solistas) e a superposição (elisão) do final do texto de uma determinada frase com o início do texto da próxima.

Em relação à expansão do tempo de performance dos movimentos cujos os textos são menores, como o *Benedictus* e o *Agnus dei*, Mozart procede de forma inversa: repete palavras, frases e mesmo seções inteiras, *ipsi litteris* ou com variações contrastantes.

Destaca-se que o fundamento politextual que era adotado somente nas missas breves até 1777, aparece no movimento do *Gloria* (c. 57-77) da penúltima Missa solene, KV 317 de 1779, reforçando assim a tese da aproximação dos dois estilos de missas: breve e solene.

No entanto, Mozart mantém a exuberância dos movimentos do *Gloria* e *Credo*, apesar da redução expressiva do tempo de performance deles. Visando enfatizar a dramaticidade, a semântica do texto, ele traz à cena a presença marcante do estilo moderno profano das óperas com suas árias, apresentando melodias ornamentadas por acompanhamentos orquestrais rarefeitos, contrastando os corais com texturas mais homofônicas e passagens instrumentais independentes, sem abrir mão do estilo arcaico ainda em voga dos *fugati* nos finais das seções do *Gloria* e *Credo*.

Exemplos da grandiosidade dos movimentos *Gloria* e *Credo* das missas solenes do período de 1768-69 são encontrados na Missa KV 66, em que o *Gloria* se desenvolve durante 420 compassos e o *Credo* em 356 compassos, correspondendo a 37,2% e 34,8%, respectivamente, do tempo da performance total das missas (ver Apêndice B - Quadro 8). Em ambos os movimentos, os textos se desenvolvem em sete subseções, contando com acompanhamentos instrumentais diferenciados, incluindo introduções instrumentais longas como, por exemplo, ocorre no início da subseção *Un poco Andante* em Sol Maior em 3/4 do *Gloria* com doze compassos. Ainda em relação ao *Gloria* da Missa KV 66, chama atenção na subseção *Andante ma um poco Allegro* em Fá Maior 3/4, a qual também apresenta uma significativa introdução de nove compassos, a forma como o texto *Quoniam to solus sanctus* é entoado reiteradamente na voz do tenor solo (c. 209-309). Já o texto *Cum Sancto Spiritu, in Gloria Dei Patris, Amen* na subseção seguinte *Allegro* ♯ –, é introduzido por outros cinco compassos instrumentais, e é repetido inúmeras vezes, no entanto, desta vez nas vozes do coro SCTB (c. 310-420).

Nas missas KV 257, 258 e 259 o *Gloria* não apresenta mudanças de tempo e ritmo, enquanto que “o clímax interno do *Credo*, preocupado com a encarnação e crucificação de Cristo, é lançado em destaque como uma seção independente” (SENN, 1980, p. XI).

Ao analisarmos a evolução do tempo total das performances das missas e dos seus respectivos movimentos no período de 1768 até 1780, constata-se a aproximação dos tempos totais das performances das últimas missas breve e solene, bem como um melhor equilíbrio na distribuição dos tempos das performances das suas partes (ver Apêndice B – Quadro 8). Nas últimas missas breves e solenes encontramos dois movimentos que preponderam em termos de percentual de tempo total da performance das missas que são o *Credo* e o *Agnus Dei*. Apesar do texto do *Credo* ser imensamente maior que o texto do *Agnus Dei*, a duração das performances das duas partes são semelhantes (ver Apêndice B – Quadro 8). Isso acontece devido a vários fatores. Por exemplo, na Missa KV 317, conforme já citado, Mozart utiliza o procedimento de justapor textos diferentes (politextualidade), tanto no *Gloria* como no *Credo*. Em contrapartida, no começo do *Agnus Dei* Mozart estabelece um solo ao estilo moderno da ópera destinado à soprano solo (*Agnus Dei qui tolis peccata mundi...*) com cinquenta e seis compassos de duração, contando com uma introdução instrumental de oito compassos. Segue-se, então, uma subseção *Andante com moto* C destinada ao coro de solistas SCTB que traz à cena pela primeira vez o texto *Dona nobis pacem* (c. 57-70). O final do movimento é encaminhado com a repetição do texto *Dona nobis pacem* agora no contexto de um *Allegro com spirito* escrito para coro SCTB e com uma aparição relâmpago do coro solista SCTB nos compassos 99-100, concluindo de forma magnífica, solene a Missa da Coroação. Desta forma, Mozart consegue reduzir o tempo de performance de seções elaboradas com textos longos, como é o caso do *Gloria* e do *Credo*, e, ao mesmo tempo, valoriza seções como o *Benedictus*

e *Agnus Dei*, aumentando o tempo de participação dessas seções no tempo da performance da MISSA KV 317 como um todo: *Kyrie* (3'17" – 12,3%), *Gloria* (4'41" – 16,6%), *Credo* (6'55" – 25,9%), *Sanctus* (2'03" – 7,7%), *Benedictus* (3'23" – 12,7%) e *Agnus Dei* (6'21" – 23,8%).

O *Gloria* das últimas três missas breves apresentam percentuais de participação na performance total levemente abaixo do que os *Benedictus* (ver Apêndice B – Quadro 8). Já para as duas últimas missas solenes o percentual de participação na performance total do *Gloria* é, aproximadamente, cinco pontos percentuais acima do *Benedictus*. O percentual de participação do tempo total da performance do *Gloria* decresce nas últimas missas breves e solenes em relação às primeiras missas, e, em contra partida, o *Benedictus* cresce (ver Apêndice B – Quadro 8). Chama atenção o destaque dado à seção do *Benedictus* nas Missas breves KV 258, 259 e 275, apresentando um tempo de performance maior que a seção do *Gloria*, fato único na escrita das missas de Mozart, talvez por algum motivo específico litúrgico das cerimônias as quais foram destinadas. Mozart enriqueceu o *Benedictus* da Missa KV 259 com um órgão *obligato*, alternando com as cordas ou figuras entrelaçadas ao redor das partes vocais (SENN, 1980, p. XI).

Essas missas breves que eram as preferidas pelo príncipe bispo Hieronymus de Salzburgo, conde de Colloredo, incluíam em suas instrumentações, além do “Trio de Igreja”, trompetes e tímpanos e, posteriormente, também oboé. O *Kyrie* da Missa KV 259 apresenta o menor número de compassos entre todas as missas de Mozart, 29 compassos, porém em termos de percentuais de tempo de performance total da missa é a segunda mais longa com 15% do tempo total da missa, só ficando atrás do *Kyrie* da Missa breve KV 192 com 16,3% (ver Apêndice B – Quadro 8). Em contraste com as outras missas, o texto *Dona nobis pacem* no *Agnus Dei* da Missa KV 258 não é uma seção por si só, mas é integrado a todo o movimento.

Outro aspecto composicional interessante em Mozart é a sua tendência de compor aos pares. Segundo Schick (2005, p. 172), isso seria um “fenômeno característico da criatividade de Mozart”, onde duas composições do mesmo gênero são criadas com uma certa proximidade temporal – no máximo um ano entre elas –, dando a impressão de estarem relacionadas entre si musicalmente, formalmente, estilisticamente, seja por similaridade específica ou por antítese definida. Isso se constata entre as Missas breves KV 49 (1768) e KV 65 (1769); entre as Missas solenes KV 139 e KV 66, compostas também em um intervalo de um ano (1768-69), a primeira, a Missa do Orfanato funcionou de modelo para a segunda, Missa *Dominicus*; entre as Missas breves KV 192 e KV 194 compostas no verão de 1774; entre as Missas breves KV 258 (1776-77) e 259 (1776-77); e as Missas solenes KV 317 (1779) e KV 337 (1780), ambas em Dó Maior, que formam em muitos aspectos um par, mesmo com um ano de defasagem em termos de data de término da composição.

Destacando as semelhanças entre as Missas solenes KV 317 e 337, isso ocorre, por exemplo, na seção *Agnus Dei*, que apresenta analogias na formação instrumental, na forma e na entonação do texto, mas que no entanto estabelece um contraste entre o caráter bastante introvertido e quase íntimo da Missa KV 337, antagonizando-se ao “gesto extrovertido” do trompete (c. 58) da Missa da Coroação (SCHICK, 2005, p. 173).

M_ISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

A Missa em Dó Maior de Mozart, KV 317 foi concluída em 23 de março de 1779 em Salzburgo, conforme data que consta na partitura original de Mozart – “li 23 marzo 1779” –, quando ele tinha 23 anos. Mozart recém tinha retornado a Salzburgo em meados de janeiro de 1779, quando foi nomeado organista da catedral da corte (por decreto de 17 de janeiro de 1779). Wolfgang entrou no serviço em fevereiro de 1779 e, para cumprir as obrigações com os serviços da corte, ele, aparentemente, começou pouco depois com a composição de uma nova missa *solemnis*: a Missa em Dó Maior KV 317 (SCHICK, 2005, p. 196-197). A partir da data da composição, é possível concluir que essa missa foi destinada a uma apresentação especial no domingo de Páscoa ou na segunda-feira, 4 e 5 de abril de 1779, provavelmente junto com a Sonata da Igreja Epistolar KV 329/317^a (com órgão concertante), para ser interpretada na Catedral de Salzburgo (HOLL, 1989, p. XIII).

Segundo David Humphreys (1990, p. 311), a Missa KV 317 é conhecida como Missa da Coroação, não porque foi apresentada no cerimonial de coroação de uma estátua da Virgem Maria na capela de Maria Plain, perto de Salzburgo, mas sim porque Salieri teria dirigido uma performance da Missa na Coroação de Leopoldo II em 1791 em Praga, onde teria ficado conhecida nos círculos da corte como *krönungsmesse*.

Schick (2005, p. 197) cita que o nome “Missa da Coroação” apareceu pela primeira vez no século XIX – documentado em 1862 na

primeira edição do Catálogo Köchel. Ele comenta que historicamente o fato de apenas a Missa KV 317 ser conhecida hoje como Missa da Coroação e não a sua Missa “irmã” a KV 337 (ambas em Dó Maior) é “totalmente arbitrário”, enquanto que musicalmente compreensível, já que a KV 317 é mais intensa que a Missa KV 337 sendo moldada pela linguagem dos clarinos, que tradicionalmente são instrumentos que sinalizam a presença de um príncipe na missa e que enfatizam musicalmente o caráter festivo de uma Coroação.

Esta missa é do tipo solene e está escrita para solistas SCTB, coro a quatro vozes e uma orquestra com a seguinte instrumentação: oboés I e II, trompas I e II em Dó, clarinos I e II em Dó, 3 trombones (contralto, tenor e baixo), tímpanos em Dó e Sol, violinos I e II, Bassi (Fagote, Violoncelo, Contrabaixo) e órgão.

Elementos de organização estrutural, encontrados muito frequentemente na música instrumental, estão também presentes nesta missa. Por exemplo, a linha melódica dada à soprano solista em tempo lento no *Kyrie* retorna em tempo rápido, contrapontisticamente, nas vozes do quarteto solo e depois no coro no *Agnus Dei*, auxiliando, assim, na consolidação de uma certa unidade temática da missa. Além disso, o *Credo*, com a sua forma quase-rondó, e o *Gloria* com a sua forma sonata com um desenvolvimento curto se aproximam de formas instrumentais.

Em relação à parte vocal, os solos surgem a partir do coro e geralmente são curtos (exceção o solo de soprano no *Agnus Dei*). O coro geralmente se apresenta em uma textura homofônica, com o texto se desenvolvendo no decorrer do discurso musical geralmente sem repetições. Entretanto, a textura contrapontística também está presente na parte do coro. Um exemplo disso são as seções que contemplam os textos *Qui sedes adexteram patris* e o *Amen* do *Gloria*. Em movimentos que apresentam textos longos, como é o caso do *Gloria* e do *Credo*, Mozart, valendo-se de uma textura

imitativa, contrapontística, utiliza alguns procedimentos para reduzir o tempo de performance como, por exemplo, o fundamento da politextualidade e da elisão, da superposição do final e do começo de frases musicais com textos diferentes. Isso ocorre nas seções onde o coro SCTB de solistas atua como, por exemplo, no trecho do *Gloria* entre os c. 57-77 em que os quatro solistas superpõem o texto: *Domini Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*. A questão musical será analisada mais detalhadamente no momento da análise de cada movimento da missa.

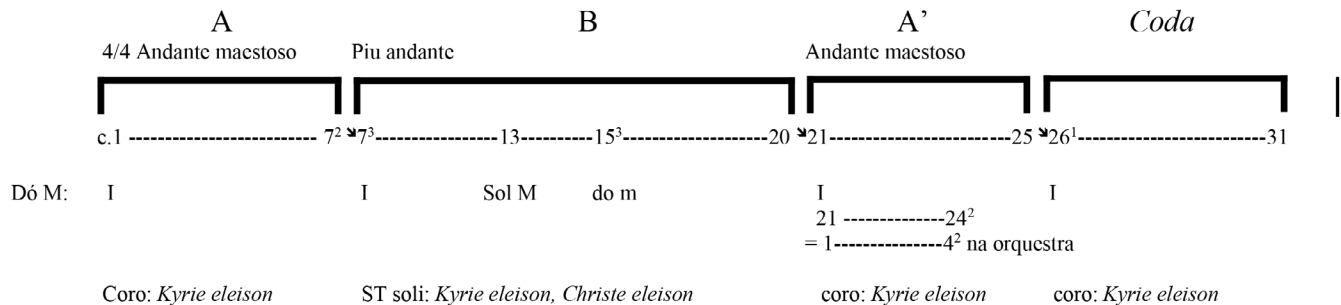
Existem algumas edições da KV 317: a edição encontrada no segundo volume da *Alte Mozart Ausgabe* (AMA); a edição de Breitkopf e Härtel (*Partitur-Bibliothek* Nr. 4453), que é um documento fotográfico, reimpressão da AMA, exceto pela transcrição sem erros das partes das vozes em claves modernas, que é de grande ajuda para o regente; a edição da Edwin F. Kalmus que é uma reimpressão da edição da AMA; a edição da Dover Publications que é uma reimpressão da Breitkof e Härtel; a edição Eulenburg Nº 971 editada por Felix Schroeder; a edição que consta no volume 4 da Série I, Grupo de Trabalho I, do *Neue Mozart Ausgabe* (NMA) editada por Monika Holl em 1989 (Bärenreiter Kassel. Basel. London. New York 1989).

Na edição do NMA os três trombones usados por Mozart (de acordo com a tradição de Salzburgo, para reforçar as vozes do contralto, tenor e baixo do coro) receberam suas próprias pautas reiterando a indicação explícita de Mozart ao lado das partes vocais das partituras originais da Missa KV 317.

KYRIE

Figura 13 – *KYRIE* – Esquema Analítico

Kyrie (forma ternária)



Este movimento apresenta uma forma ternária, delineada basicamente pela troca de andamentos e texturas. Segundo Schick (2005), a forma musical não reflete a simetria das três partes do texto do *Kyrie*, remetendo à abertura francesa: um início lento e majestoso, de ritmo incisivo e pontuado (seção **A**), seguida por uma seção mais rápida, com o emprego da imitação (seção **B**) e finalizando com o retorno da seção lenta inicial (seção **A'**). O movimento apresenta uma instrumentação que conta, além do “Trio da Igreja”, com oboés, trompas, clarinos e tímpanos, e soa de forma grandiosa.

O movimento começa no estilo fanfarra com a introdução imediata do texto *Kyrie eleison* em uma textura cordal pelo coro, amparado e amplificado por um *tutti* orquestral em andamento lento – *Andante maestoso* –, confirmando a predominante tonalidade de Dó Maior das missas solenes. Esse estilo pomposo com ampla sonoridade do início do discurso musical da missa, aparentemente, poderia estar fora do caráter construtivo da oração “Senhor, tende piedade”. Porém, o efeito *fp* (*forte piano*) utilizado por Mozart logo no final da primeira pulsação do primeiro compasso da missa faz com que o impactante *tutti* se desvaneça, dando lugar a um movimento melódico arpejado ascendente da tríade de Dó Maior na dinâmica *p* (*piano*) em *staccato* elaborado em uma figuração de colcheias executado pelos violinos. Essa movimentação melódica arpejada dos violinos retorna a partir da metade do terceiro tempo do compasso 1, porém ao estilo fanfarra, em *f* (*forte*), e elaborada com figuras de semicolcheias pontuadas, anunciando o retorno do magnífico *tutti* desta vez com um acorde de Sol Maior no compasso 2.

O processo se repete até que nos c. 4 e 5, finalmente o texto *Kyrie eleison* é entoado pelo coro de forma eloquente na dinâmica *f* (*forte*), com os violinos sendo reiterados pelos clarinos e os tímpanos, parecendo implorar aos céus pela piedade divinal. O clima “catártico”

da seção **A** é interrompido no quarto tempo do compasso 5 com os oboés e os violinos desenvolvendo um movimento, inicialmente cromático (quarto tempo do c. 5 até o terceiro tempo do c. 6), sob uma figuração de semicolcheias na dinâmica *p* (*piano*), dando início a uma curta passagem de transição que se prolonga até o terceiro tempo do compasso 7 onde o *andante maestoso* inicial é substituído por um *Più andante*, um tanto mais rápido, dando início à seção **B** do plano ternário. Chama atenção que na primeira metade da seção **B** (até o primeiro tempo do c. 15) Mozart reitera o texto *Kyrie Eleison*, agora constituindo um dueto que remeteria à forma moderna da época de compor das óperas. Este retorno inusitado do texto do *Kyrie* dá a impressão ao ouvinte de que toda a seção **A** seja uma introdução do movimento. No segundo tempo do compasso 15, o tenor, finalmente, introduz o texto da segunda pessoa da Santíssima Trindade – *Christe Eleison* – que é replicado, justaposto pelo soprano uma única vez, e rapidamente, na metade do compasso 17, o texto do *Kyrie* retorna ao diálogo dos solistas até o final da seção **B** que, por elisão, marca o retorno do *Andante maestoso* da seção **A'**. Curioso o fato de que o texto do *Christe Eleison* se estabelece apenas em dois compassos, porém de forma destacada pelo entrelaçamento do texto nas vozes dos solistas, enquanto que no restante 29 compassos do movimento o texto *Kyrie Eleison* seja protagonista. Assim como a seção **A** funciona como uma introdução ao movimento *Kyrie*, o movimento do *Kyrie* funciona como uma grande introdução à missa como um todo.

Chama atenção o esquema de contraste de dinâmica – *mf* (*mezzo forte*) e *p* (*piano*) – que Mozart estabelece três vezes nos três tempos que antecedem o *Più andante* no compasso 7, repetindo de forma concisa o esquema inicial – *f* (*forte*) e *p* (*piano*) – que acontece nos três primeiros compassos das seções **A** e **A'** da missa.

Depois da seção intermediária *Più andante* eminentemente vocal, em contraste com o começo que é predominantemente instrumental, a seção inicial lenta retorna no compasso 21 com o coro repetindo a palavra *Kyrie* em *f* (forte) incorporando o mesmo ritmo das fanfarras do violino que agora recebe o reforço dos baixos, inserindo de forma suplicante a palavra *eleison* (Senhor, Senhor, tende piedade). “Se o começo foi principalmente uma abertura, a frase aqui realmente se torna *Kyrie*” (SCHICK, 2005, p. 197).

Este movimento relativamente curto, com apenas 31 compassos, conclui com uma *coda* de seis compassos na qual coro e orquestra repetem, alternadamente, os motivos harmônicos e rítmicos já escutados no início. A *coda* inicia no compasso 26 com os violinos retomando os motivos rítmicos das fanfarras dos primeiros compassos do *Kyrie* mas dessa vez na dinâmica *p* (*piano*), ao mesmo tempo, que passa a acontecer um diálogo entre as vozes do coro e o instrumental (c. 26-29). Os dois últimos compassos da *coda* interligam, justapõem as ideias musicais das seções predominantemente instrumentais (**A** e **A'**) com a da seção eminentemente vocal (**B**), sintetizando, assim, musicalmente o movimento em uma atmosfera serena, contrastando com a eloquente angústia da abertura (seção **A**): valendo-se de uma dinâmica *p* (*piano*), os oboés retomam o tema vocal da primeira frase da seção **B**, e os demais instrumentos reiteram os arpejos em Dó Maior com motivos rítmicos pontuados das passagens ao estilo fanfarra da seção **A**, dando unidade ao movimento.

Em termos de orquestração, Mozart distribui muito cuidadosamente as cores instrumentais neste movimento. As cordas compartilham as ideias temáticas e harmônicas quando o coro está presente, tornando-se subitamente secundárias ao assumir um papel de acompanhamento quando os solistas entram. Os metais tanto salientam

as harmonias quanto reforçam as passagens harmônicas com trechos em pedal. Os oboés, além de reforçarem os harmônicos das passagens cordais, também assumem um papel distinto ao acrescentar cuidadosos e elaborados arabescos melódicos como exemplificado no compasso 11 (ver Figura 14). A imitação da melodia entoada pelo Soprano solo no *Più andante* pelos oboés e trompetes, enfatizam a recente conquista da independência dos naipes dos sopros aos pares (madeiras e metais) na orquestra clássica (ver Figura 15).

Figura 14 – Imitação da melodia entoada pelo Soprano na parte do oboé
I - *Kyrie* – c. 11



Na elaboração melódica de suas frases e seções, Mozart vale-se da técnica de elisão, justapondo ideias musicais, interligando partes vocais e instrumentais, gerando assim maior movimento interno, conseqüentemente o aumento da expressividade do discurso musical ao longo de todo o movimento. Isso acontece em nível *micro* nas construções das frases que compõem as seções e em nível *macro* servindo de link entre as diferentes seções. Essa sistemática ajuda a induzir o ouvinte a perceber, as vozes e os diversos instrumentos como um único corpo sonoro com múltiplas cores e nuances tímbricas, podendo estes dividirem, ou mesmo, alternarem-se no protagonismo musical, partindo sempre de um ponto comum, que ao mesmo tempo finaliza e dá início a uma nova ideia musical. Em termos *macro*, isso ocorre, por exemplo, como já destacado anteriormente, no terceiro tempo do compasso 7 onde, simultaneamente, ocorre o final da seção

A (*Andante maestoso*) e o começo da seção **B** (*Più andante*). Da mesma forma, ocorre no primeiro tempo do compasso 21 onde encerra a seção **B** e, simultaneamente, começa a seção **A'** (*Andante maestoso*), bem como no começo do compasso 26 onde encerra a reexposição da seção **A** (**A'**) e começa a *coda*. Já em termos micro, encontramos nos três primeiros compassos do movimento, onde o final da palavra *Kyrie* (a vogal “e”) coincide com o começo dos arpejos com motivos rítmicos ao estilo fanfarra nas partes dos violinos (ver Figura 16).

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 15 – Imitação da melodia entoada pelo Soprano solo no *Più andante* nas partes dos oboés e clarinos – *Kyrie* – c. 7-9; elisão a nível *macro*, no terceiro tempo do c. 7 do *Kyrie* onde, simultaneamente, ocorre o final da seção **A** (*Andante maestoso*) e o começo da seção **B** (*Più andante*)

The image displays a page of a musical score for the Kyrie of Mozart's Mass in D major, K. 317. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments and voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Più andante*. The score includes parts for Oboes I & II, Clarinets I & II, Timpani, Trombones (alto, tenor, and bass), Violins I & II, Soprano, Contralto, Tenor, Bass, and Organ. The organ part is marked *Solo* and *tutto solo*. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are shown with lyrics: "Ky - ri - e - e - le - i -". The Soprano part is marked *Solo* and has a blue box highlighting the lyrics "Ky - ri - e - e - le - i -". The Oboe I part is marked *Ob I Solo* and has a blue box highlighting the melodic line. The Clarinet I part is marked *p*. The Violin I and II parts are marked *mf p*, *mf p*, *mf p*, and *p*. The Organ part is marked *p*. The score is divided into measures 6, 7, and 8. Measure 6 is the end of section A, and measure 7 is the beginning of section B. The organ part has a blue box highlighting the first measure of section B.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 15(cont.) – Imitação da melodia entoada pelo Soprano solo no *Più andante* nas partes dos oboés e clarinos – *Kyrie* – c. 7-9; elisão a nível *macro*, no terceiro tempo do c. 7 do *Kyrie* onde, simultaneamente, ocorre o final da seção **A** (*Andante maestoso*) e o começo da seção **B** (*Più andante*)

9

Oboás I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano
son. Ky - ri - e - lei - son.

Contralto

Tenor
Solo
Ky - ri -

Baixo

Baixos e órgão

Figura 16 – Arpejos com motivos rítmicos ao estilo fanfarra nas partes dos violinos; Elisão melódica a nível micro e justaposição de dinâmicas – *Kyrie*, c. 1-3

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Kyrie in D major, K. 317, measures 1-3. The tempo is marked 'Andante maestoso'. The score includes parts for Oboes I & II, Trompas I & II in C, Clarins I & II in C, Timpanos in C-G, Trombone alto, Trombone tenor, Trombone baixo, Violino I, Violino II, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Baixos e órgão. The key signature has one sharp (F#). The score shows dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) alternating in the strings and woodwinds. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) sing 'Ky - ri - e' with dynamic markings of *f* and *p*. The organ part is marked 'Tutti' and *f*. Blue boxes highlight specific rhythmic patterns in the Violino I and II parts.

Isso acontece também em termos de dinâmicas. A justaposição de diferentes dinâmicas, tanto nas partes instrumentais como nas partes vocais nos três primeiros compassos do *Kyrie*, por exemplo, ajuda na construção de um *tutti* com uma plasticidade sonora diferenciada capaz de destacar a sílaba tônica da palavra *Kyrie*. Além disso, esse contraste, essa justaposição de dinâmicas gera uma maior movimentação interna nas frases, e, conseqüentemente, possibilita a obtenção de um discurso musical ainda mais expressivo.

É recomendável que o regente defina tanto para a orquestra quanto para o coro como realizar a complexa múltipla indicação de três dinâmicas designadas por Mozart para os dois primeiros tempos dos compassos 1-3: os oboés e trompas tocam uma Figura de semibreve, produzindo, portanto, um efeito de pedal harmônico com a indicação de *fp* (*forte piano*) com um crescendo alcançando novamente uma dinâmica *f* (*forte*) na segunda metade do terceiro tempo quando os violinos executam um motivo rítmico elaborado em semicolcheias pontuadas e fusas no estilo fanfarras em *f* (*forte*); os clarinos e os tímpanos pontuam harmonicamente, tocando uma semínima em *f* (*forte*) durante todo o primeiro tempo do compasso; os violinos acompanham inicialmente a indicação *f* (*forte*) para a figura de semínima, *p* (*piano*) para as três colcheias seguintes em resposta ao eloquente *Kyrie* e na metade do terceiro tempo ataca em súbito *f* (*forte*) o já citado motivo rítmico pontuado ao estilo fanfarras sobre o arpejo de Dó Maior; já nas vozes do coro existe a indicação de *f* (*forte*) para os três primeiros quartos do primeiro tempo seguido de *p* (*piano*) no último quarto do primeiro tempo se prolongando até o final da palavra *Kyrie* na primeira metade do segundo tempo (ver Figura 16).

O regente precisa atentar-se também às mudanças súbitas de andamentos, como, por exemplo, quando do término do *Andante maestoso* da seção **A** e do começo do *Più andante* da seção **B** (ver Figura 15) na metade do compasso 7. Ocorre uma figuração em semicolcheias nos violinos e nos oboés no último tempo do compasso 6 e nos dois primeiros tempos do compasso 7 com um esquema *mf* (*mezzo forte*) e *p* (*piano*) que funciona como uma transição entre as seções **A** e **B**, chamando atenção do grupo musical e da plateia para o início iminente da seção **B**. O modelo métrico quaternário subdividido lento da seção **A** se transforma em um modelo quaternário mais movido na seção **B**. A instrumentação densa dos *tutti* da seção **A** torna-se rarefeita, servindo

de acompanhamento aos solistas na seção **B**. Assim, o regente deve antecipar no gesto da subdivisão do segundo tempo do compasso 7 a nova textura rarefeita instrumental que acompanha o dueto do soprano e o tenor (ST) soli e os novos patamares de dinâmica e andamento da seção **B**, executando um gestual menor, mais leve, mais movido. Igual cuidado, faz-se necessário à preparação da reexposição da música da seção de abertura (**A'**, c. 21), onde o regente deve subdividir o gesto do último tempo do *Più andante* de tal forma que possa antecipar ao grupo o retorno do *tempo primo* com sua sonoridade grandiosa, pomposa ao estilo fanfarra.

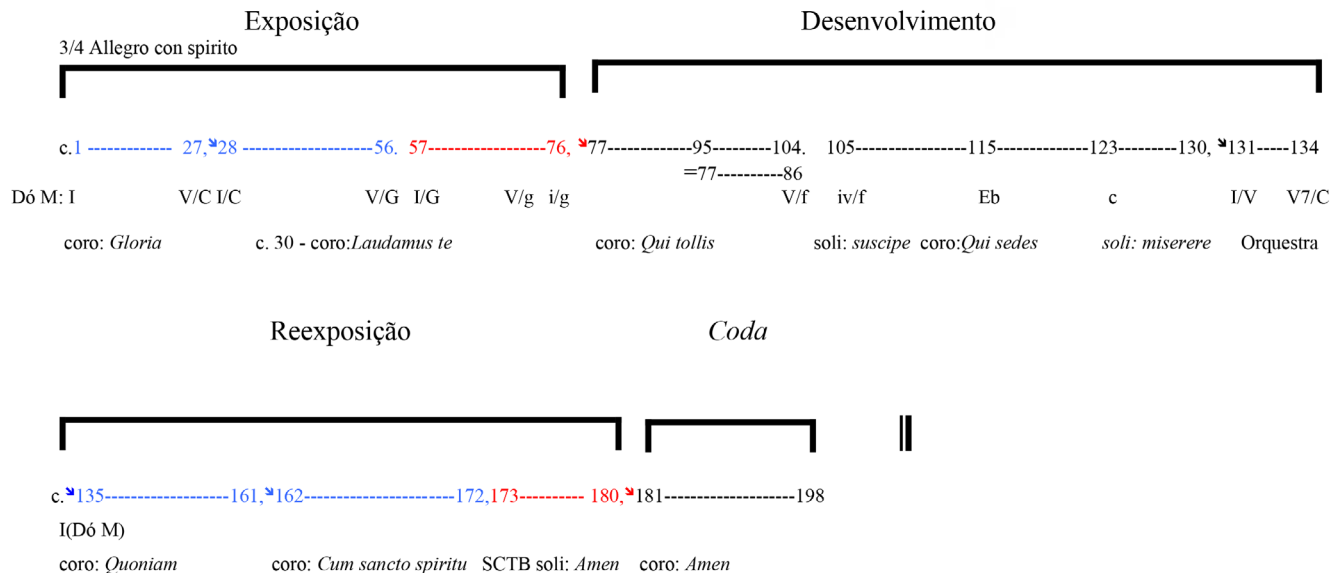
O gestual do maestro quando da performance da *coda* deve refletir as especificidades musicais que nela aparecem. A *coda* mantém nos seus quatro primeiros compassos as ideias musicais advindas da seção da abertura (**A**), estabelecendo, como já nos referimos anteriormente, um diálogo suplicante entre o coro e a formação instrumental, enfatizando o caráter do texto *Kyrie eleison*, com uma textura bem menos densa que o início da reexposição. Seus dois últimos compassos estabelecem nos oboés um *dejavù* da primeira frase entoada pela soprano solo no começo da seção **B**, enquanto que os baixos, as trompas e clarinos executam três vezes o arpejo do acorde de Dó Maior, reiterando a tonalidade da missa. O tempo e estilo musical desses dois últimos compassos da *coda* é mais movido e *cantabile* se aproximando do estilo da seção **B**. Muito importante que o regente possa estabelecer ampla comunicação com o grupo instrumental e o coro, sempre priorizando o protagonismo musical, destacando as diferentes articulações e dinâmicas, observando a correção da dicção do texto engajado na prosódia musical, envolvendo os músicos, os cantores e a plateia em uma atmosfera espiritual, religiosa, devota, voltada à mensagem do texto, nesse caso, “Senhor tende piedade”.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

GLORIA

Figura 17 – GLORIA – Esquema Analítico

Gloria (forma sonata)



Em termos de forma, o movimento é ternário semelhante ao *Kyrie*, porém desta vez apropria-se da forma sonata que foi uma novidade em Mozart, que até então nunca havia usado a forma da sonata no movimento do Gloria (LEOPOLD, 2005, p. 197), terminando com uma *coda* jubilosa.

O *Gloria* começa repetindo o modelo composicional do *Kyrie*, com um eloquente *tutti*, predominantemente vocal e o coro entoando homofonicamente a palavra *Gloria* sobre ritmo pontuado e na dinâmica *f* (*forte*). A resposta preponderantemente instrumental vem logo a seguir no compasso 2 com os violinos executando um elegante e vivo motivo em terças paralelas em *p* (*piano*) amparados pelas trompas executando um pedal na nota dó em oitava. Os baixos também se dedicam a reiterar o pedal na nota dó através de uma figuração rítmica de colcheias que geram uma intensa movimentação interna aos compassos iniciais que servem como introdução a esse movimento (c. 1-8) (ver Figura 18). Todo o movimento do *Gloria* é elaborado de maneira semelhante ao movimento do *Kyrie*, contrastando motivos instrumentais, parcialmente fanfarras, com passagens vocais valendo-se do coros SCTB e de solistas.

A exposição acontece nos compassos 1-77¹ (1º tempo do compasso 77), sendo que o primeiro grupo temático se desenvolve nos compassos 1-56, e, já no tom da dominante – Sol Maior –, o segundo grupo temático ocorre nos compassos 57-77¹. No compasso 9, os clarinos, apoiados pelos tímpanos, executam no estilo fanfarras um motivo rítmico arpejado em Dó Maior que anuncia o começo do movimento propriamente dito.

Movimento harmônico interessante acontece nos baixos a partir do compasso 9, no qual começa uma sequência descendente que se estende até o compasso 15 onde a palavra *Pax* é reiterada sob um acorde da dominante de Sol Maior (D⁷/A), configurando uma breve modulação

para Sol maior que se estende até o compasso 19. Mozart parece colocar o clímax na ascensão da linha *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus* sobre a palavra *hominibus* (c.18), onde o soprano tem um sol agudo, que é também ritmicamente ampliado. Nos compassos 20-28¹ ocorre uma seção de transição em *p* (piano), conduzindo o retorno do discurso musical à tonalidade de Dó maior (c. 28).

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 18 – Exemplo de similitudes entre os movimentos *Kyrie* e *Gloria*
– página inicial de ambos os movimentos

KYRIE

Andante maestoso

The image displays a musical score for the beginning of the Kyrie. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Oboés I, II; Trompas I, II em C; Clarinos I, II em C; Timpanos em C-G; Trombone alto; Trombone tenor; Trombone baixo; Violino I; Violino II; Soprano; Contralto; Tenor; Baixo; and Baixos e orgão. The tempo is marked 'Andante maestoso'. The score features three vertical blue lines that highlight specific musical motifs or patterns across different parts of the score, illustrating similarities between the beginning of this movement and the beginning of the Gloria. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) are marked 'Tutti' and sing the text 'Ky - ri - e'. The instrumental parts include various dynamics such as *fp*, *f*, and *p*. The bass line at the bottom includes figured bass notation with numbers 5, 6, 6, 6, 4, 6, 6, 2.

A partir do compasso 28, dá-se início à segunda parte do grupo temático da exposição que traz à cena cinco aclamações textuais que são introduzidas por figuras motivicas arrojadas, intempestuosas nos violinos, novamente acentuadas ao estilo fanfarra, com ritmos pontuados, nos clarinos e trompas.

A primeira aclamação *Laudamos te* é introduzida pelo coro em *f* (*forte*) dentro de um contexto de tutti instrumental. Valendo-se novamente do processo de elisão, Mozart, com maestria e elegância, consegue perpassar de um estilo musical intempestuoso, arrebatador no contexto de um *tutti* orquestral e coral em *f* (*forte*), para uma sonoridade com textura instrumental rarefeita onde os baixos, os violinos e os oboés executam em *staccato* e em *p* (*piano*) um movimento escalar em terças (c. 32-34), criando uma justaposição barroca de dinâmica em “terraços” (ver Figura 19).

Nos compassos 32-41, Mozart introduz as duas próximas aclamações que trazem os textos *benedicimus te* e *adoramus te*, novamente, valendo-se do efeito da justaposição barroca de dinâmica em “terraços”: os textos são entoados na dinâmica *f* (*forte*) nas vozes do coro SCTB de solistas acompanhados por uma instrumentação rarefeita, delicada em *p* (*piano*) onde as trompas e oboés executam notas das tríades dos acordes de Dó (c. 34-36¹) e Sol Maior (c. 38-40¹) com figuras rítmicas de mínimas pontuadas, os violinos e oboés respondem ao coro de solistas com uma figuração de colcheias descendentes em *staccato* nos violinos (c. 36-37 e c.40-41) e nos oboés (c. 37 e c. 41), e um *tasto solo* no baixo pontua harmonicamente ao longo das duas aclamações (ver Figura 19).

O coro SCTB retorna com a quarta aclamação – *glorificamus te* – ao longo dos compassos 41-43¹, repetindo a música dos compassos 30-32¹, ainda na tônica. Mozart, então, traz de volta nos compassos 44-45 a música dos dois compassos que serviram de introdução ao

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

texto *Laudamus te* nos compassos 28-29 (com ritmos impetuosos nas cordas, e com os clarinos e trompas entoando ao estilo fanfarra), e que agora introduzem a aclamação final – *gratias agimus tibi* –, em Sol Maior no compasso 46.

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 19 – Elisão de compassos predominantemente vocal com compassos instrumentais, efeito de dinâmica Barroca de “terraços”
– *Gloria* – c. 30-41

The image displays a page of a musical score for the Gloria in D major, measures 30-41. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the bottom. A vertical blue line is drawn through the score at measure 31, marking a significant dynamic shift. To the left of this line, the music is marked with a forte (*f*) dynamic. To the right, it shifts to a piano (*p*) dynamic. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) have lyrics: "tis. Lau - - da - mus - te." The instrumental parts (Oboes, Trompas, Clarinos, Timpanos, Trombones, Violinos, and Baixos e orgão) show various textures, including sustained notes and rhythmic patterns. The organ part at the bottom is marked "Solo" and "Tutti" with a "tasto solo" instruction. The bottom right corner contains figured bass notation: $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{-}$ $\frac{8}{3}$.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 19 (cont.) – Elisão de compassos predominantemente vocal com compassos instrumentais, dinâmica Barroca de “terraços” – *Gloria* – c. 30-41

33

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinós I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Solo

Be-ne-di-ci-mus te.

Ad-o-ra-mus te.

Solo

Be-ne-di-ci-mus te.

Ad-o-ra-mus te.

Solo

Be-ne-di-ci-mus te.

Ad-o-ra-mus te.

Solo

Be-ne-di-ci-mus te.

Ad-o-ra-mus te.

Org. tasto solo

O segundo grupo temático se desenvolve nos compassos 57-77 na tonalidade de Sol Maior e apresenta o texto nas vozes do coro de solistas de forma compactada pela técnica composicional da politextualidade: primeiro o soprano e o tenor, em contraponto entoam as frases *Domine Deus Rex caelestis, Deus Pater omnipotens* (c. 57-65); em seguida o soprano e o contralto cantam em terças paralelas (o que Einstein (1945) chama de “uma passagem de natureza popular [...] uma politextura proibida) as frases *Domine Fili unigenite* no soprano e *Domine Deus, Agnus Dei* no contralto.

A textura rarefeita da instrumentação do primeiro grupo temático com as figurações em cocheias em *staccato* na dinâmica *p* (*piano*) destinadas aos violinos, com os oboés executando movimentos melódicos escalares e com as trompas e os baixos enfatizando os movimentos cadenciais, continuam presentes no segundo grupo temático.

A partir do compasso 70, já contando com a participação do baixo solista e com a continuidade da politextualidade, a textura da seção fica mais densa, com mais movimentação interna. Todos os solistas passam a cantar simultaneamente. Os violinos e oboés executam uma figuração em colcheias articuladas com ligaduras de expressões e ornamentos, enquanto que as trompas e os baixos pontuam harmonicamente, enfatizando a cadência final que marca o início da seção do desenvolvimento no compasso 77 (ver Figura 20).

Na tonalidade contrastante de sol menor, o desenvolvimento traz de volta o *tutti* em estilo fanfarra protagonizados pelos clarinos e tímpanos, com as cordas apresentando uma movimentação frenética, alternando figurações a cada compasso – semicolcheias e depois colcheias em *staccato* – (c. 77-82). Os oboés e os baixos valorizam a movimentação harmônica realizando movimentos escalares em sentido contrário (oboés movimento descendente, enquanto que os baixos, ascendente – c. 78-82) (ver Figura 21).

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 20 – Politextualidade (c. 71-77¹); figuração em colcheias articuladas com ligaduras de expressões e ornamentos nos violinos e oboés, pontuação harmônica nas trompas, nos clarinos e nos baixos – *Gloria* – c. 71-76

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano
Chri-ste, Je-su Chri - ste. A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Contralto
us Pa - tris. Do - mi-ne Fi - li, Je - su Chri - ste.

Tenor
Chri-ste, Je-su Chri - ste. A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Baixo
Fi - li - us Pa - tris. Do - mi-ne Fi - li, Je - su Chri - ste.

Baixos e órgão

6 6 5 3
4 4 0

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 21 – Aumento da densidade da textura instrumental – movimentação frenética nos violinos, alternando figurações a cada compasso – semicolcheias e depois colcheias em *staccato* – e movimento escalar nos baixos e oboés – *Gloria* – c. 77-82

The image shows a musical score for measures 77-82 of the Gloria from Mozart's Mass in D major, KV 317. The score includes parts for Oboes I & II, Trompas I & II in C, Clarinos I & II in C, Timpanos in C-G, Trombone alto, Trombone tenor, Trombone baixo, Violino I, Violino II, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Baixos e orgão. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is annotated with blue boxes and brackets. A large blue box highlights the violin parts from measure 77 to 82, showing a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A blue bracket highlights the woodwind parts from measure 77 to 82, showing a melodic line with eighth notes. A blue box highlights the vocal parts from measure 77 to 82, showing the lyrics: "Tutti tris. Qui tol - lis, qui tol - lis pec -". At the bottom of the score, there is a table of numbers:

12	10	38	6	312	10	8	36	6	5	36
310	8	6	2	10	38	6	4	5	5	4
8		9		7		1				3

Durante todo o desenvolvimento o contraste entre os *tuttis* com dinâmica *f* (*forte*) do coro SCTB e orquestra *versus* coro SCTB de solistas, com uma instrumentação apresentando uma textura menos densa em *p* (*piano*), se repete em diferentes tonalidades. Por exemplo, no compasso 87 volta à cena o quarteto de solistas entoando o texto *miserere nobis* na tonalidade de sol menor acompanhados pelas cordas e sem metais. O *tutti* orquestral aparece novamente no compasso 95 anunciando a retomada do canto do texto *Qui tollis peccata mundi* pelo coro SCTB até o 1º tempo do compasso 104, repetindo a mesma música da sua primeira aparição nos compassos 77-86. Nos compassos 102-103 Mozart realiza um ajuste harmônico. Ele retém a subdominante *iv*⁶, o sétimo grau inteiro diminuto *vii*^o de fá menor e também a dominante *V*⁶, de modo que o texto contrastante *suscipe deprecationem nostram* pode ser apresentado em fá menor.

No último tempo do compasso 113 o *tutti* da orquestra e coro SCTB reaparece expondo o texto *Qui sedes ad dexteram patris*. Inicialmente, o texto é entoado em uma textura contrapontística (c. 114-117), porém, no compasso 118 o coro retoma a textura homofônica que se estende até o primeiro tempo do compasso 122. Essa seção desenvolve o texto em um contraponto cuja movimentação harmônica, mesmo que brevemente, contempla tonalidades distantes às trompas naturais: Eb, Ab (c. 115-116).

O contrastante *miserere nobis*, agora em dó menor, retorna no compasso 123 entoado pelo coro SCTB de solistas. Primeiramente, o texto é introduzido pelo contralto no compasso 123. A partir do compasso 124, os demais naipes do coro de solistas se integram ao discurso musical, que se desenvolve contrapontisticamente até o compasso 127. O texto é reiterado a partir do compasso 128, porém no contexto de uma textura homofônica, favorecendo, assim, o entendimento do texto.

Nos compassos 131-134¹ existe uma passagem de transição similar à anteriormente realizada nos compassos 28-32¹, conduzindo o movimento sonata a sua reexposição no compasso 135. A reexposição do primeiro grupo temático tem discurso musical atrelado ao texto *Quoniam tu solus sanctus*, estendendo-se até o compasso 173 onde começa a reexposição do segundo grupo temático destacando a palavra *Amen*.

Tanto o primeiro como o segundo grupos temáticos são encurtados na recapitulação (ver Figura 17). O primeiro grupo temático que na exposição contempla cinquenta e seis compassos (c. 1-56) na reexposição apresenta trinta e oito (c. 135 – 172). Já o segundo grupo temático que na exposição tem vinte compassos (c. 57-76) na reexposição fica com oito compassos (c. 173-180).

A *coda* de 18 compassos, começando no compasso 181, reitera o estilo fanfarra, festivo do *tutti* – orquestra e coro – que ocorre ao longo do movimento, terminando o *Gloria* com quatro acordes efusivos, conclusivos de Dó Maior.

As performances do *Gloria* costumam variar em termos de indicação metronômica: ♩ = entre 132 e 152 (ver Quadro 6), o que poderia justificar um gesto unário ao longo de todo movimento. Porém, em algumas passagens, faz-se necessária a utilização de um gesto ternário, leve, preciso, que enfatize o *levare*; ou mesmo, um gesto unário, que destaque o terço final do gesto (valorizando assim o *levare*), a fim de permitir aos músicos e cantores articularem a música e o texto de forma precisa. Por exemplo, isso se verifica já no primeiro compasso do *Gloria*, onde o coro precisa entoar as sílabas da palavra *Gloria* [ˈɡlɔ ri a] na seguinte proporção em relação às pulsações internas do compasso: *Glo* (1 ½) - *ri* (½) - *a* (1).

Em relação ao *levare* inicial, muitos regentes subdividem, de forma imperceptível para a plateia, o compasso inteiro anterior ao começo da

música com a mão esquerda, sendo que a mão direita executa o *levare* no terceiro tempo do compasso.

Para obter-se uma perfeita articulação do texto, o regente deve priorizar sempre o coro, mesmo nas seções em que ocorre o *tutti* com orquestra. Ou seja, na medida do possível, deve reger articulando o texto como se estivesse cantando com o coro, olhando diretamente para ele.

Sugere-se como modelo métrico para o gestual de regência do início do movimento o ternário no estilo *staccato*, o qual deve ser realizado num plano de regência médio/baixo, com amplitude mediana/ampla, intenso, favorecendo assim, a performance do magnífico *tutti* inicial do *Gloria* na dinâmica *f* (*forte*). Imediatamente, no próximo compasso, eminentemente instrumental, o regente pode manter o gesto ternário, mas desta vez no estilo *staccato* leve (usando, principalmente o pulso para reproduzir as pulsações do compasso), ou utilizar um gesto unário pequeno, leve, valendo-se de um plano de regência alto, pequeno, pertinente a dinâmica *p* (*piano*) e ao pedal executado na figuração rítmica de colcheias pelo baixo também em *p* (*piano*) (c. 1-8).

O modelo métrico do gestual varia entre o ternário e o unário ao longo do movimento. Por exemplo, durante a execução das três partes do primeiro tema (1º tema: parte 1 – c. 1-9; 2ª parte – c. 10-19; 3ª parte – c. 20-28¹) deve ser preponderantemente o *staccato*, exceto nos quatro compassos iniciais da terceira parte do primeiro tema (c. 20-23) em que as trompas e os oboés executam mínimas, seguidas do coral cantando a palavra *bonae* também com a Figura rítmica da mínima pontuada. Imediatamente no compasso 24, dá-se início uma seção de transição, uma ponte que se estende até o compasso 27, que permite a música retornar à tonalidade de Dó Maior. Nessa transição os baixos pontuam harmonicamente enquanto os violinos e os oboés realizam uma sequência melódica sobre uma figuração rítmica elaborada em colcheias, sempre começando o compasso em contratempo, exigindo

assim, precisão rítmica por parte dos músicos. Visando facilitar a performance dessa seção de transição, recomenda-se que o regente retome o modelo métrico ternário de pequeno porte, leve, preciso, com plano de regência alto em estilo *staccato* (próximo ao rosto do regente) utilizado nos compassos 2-4 do início do movimento. A mão esquerda, por sua vez, poderá realizar um gestual unário, leve, enfatizando ainda mais o “ictus” do 1º tempo (tão necessário para o ataque em contratempo) e induzindo o *legato* designado às partes dos violinos e oboés.

Assim, visando ajudar na articulação dos instrumentistas, geralmente, em passagens predominantemente instrumentais intensas, vigorosas, apresentando motivos com figurações em semicolcheias ou fusas, muitas com ritmos pontuados, em contratempo, geralmente funcionando como transições entre diferentes seções (como, por exemplo, os c. 28-29, ou c. 131-134), o modelo métrico do gestual adotado geralmente é o ternário. Da mesma forma, acontece nos *tutti* da orquestra com coro ao longo do movimento.

Nas passagens instrumentais em *p* (piano) ou nas seções em que coro SCTB de solistas entoam o texto, nas quais geralmente a textura instrumental fica bem menos densa que nos *tutti*, o gesto unário prepondera para dar leveza e incentivar o movimento interno das melodias entoadas pelas vozes e pela música de acompanhamento tocadas pela orquestra. O unário a qualquer momento pode ser introduzido caso o discurso musical fique “pesado”, pouco movido. O importante é manter o caráter “mais no ar do que na terra” da métrica ternária ao longo de todo o movimento.

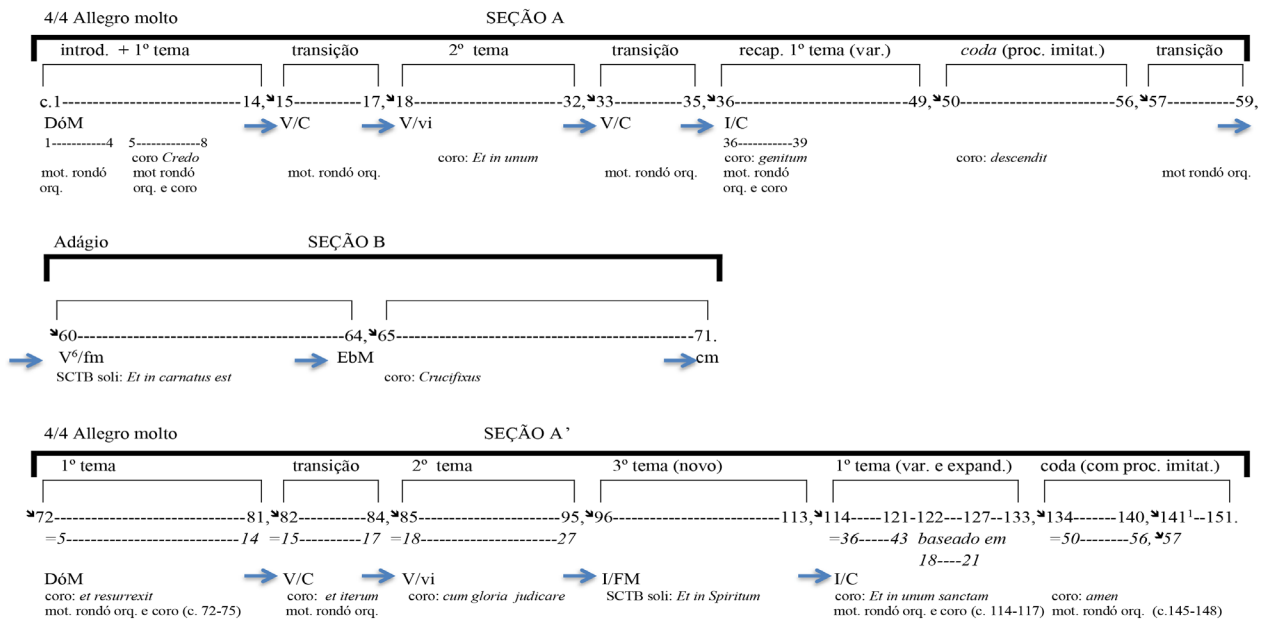
Destaca-se que em andamentos rápidos, como é o *Allegro con spirito* do *Gloria*, o gesto adotado seja pequeno para a dinâmica piano, e médio, ou mesmo pequeno, porém intenso, para a dinâmica *f* (forte). Gestos grandes são menos precisos e “pesantes” para movimentos como o *Gloria*.

É importante salientar que a mão esquerda além de reiterar a marcação da pulsação em passagens que exigem precisão rítmica, deve auxiliar no estabelecimento de um melhor fraseado musical, enfatizando as mudanças de dinâmicas e de estilo de articulações, valorizando cadências e nuances tímbricos, bem como destacando a acentuação tônica de palavras-chave ao longo do discurso musical.

CREDO

Figura 22 – CREDO – Esquema Analítico

Credo (forma ternária)



A forma do *Credo* da missa é ternária (**ABA'**). Paumgartner (1963), na introdução de sua edição desta obra⁷, afirma que este movimento está em “forma rondó unida a uma grande forma de canção ternária”.

O movimento abre com uma introdução orquestral de quatro compassos que constitui musicalmente o motivo rondó que retorna inúmeras vezes no decorrer do movimento. Esse motivo traz à cena novamente a música majestosa, palaciana, imponente do *Kyrie*, agora no andamento *Allegro molto*, onde os metais – as trompas e os impetuosos clarinos – executam os motivos rítmicos pontuados de fanfarra, enquanto que os oboés e os baixos pontuam harmonicamente o começo de cada compasso. Além disso, os oboés e os baixos executam trechos escalares em uma figuração de colcheias em *staccato* no terceiro e quarto tempos dos três primeiros compassos, funcionando como importantes anacruses, enfatizando o começo de cada novo compasso da introdução, imprimindo assim maior movimentação à música. Esse motivo inicial executado pelo contínuo e oboés ocorre, simultaneamente, em uma versão mais ornamentada nos violinos e é básico para a construção do discurso musical da primeira seção e seus retornos (ver Figura 23).

Nos quatro compassos seguintes – compassos 5-8 – o coral junta-se ao *tutti* orquestral e declama o texto *Credo in unum Deum, in unum Deum* na nota dó em uníssono, definindo assim, textualmente a música da introdução – motivo rondó – que sobrepõe os motivos rítmicos ao estilo fanfarra dos metais. A declamação em uníssono ocorre até o terceiro tempo do compasso 7 quando o coral passa a entoar a quatro vozes.

A definição textual do prelúdio orquestral por parte do coro possibilita que a cada nova aparição do tema instrumental, esta possa ser ouvida como um tema vocal, remetendo ao texto imaginário *Credo in unum Deum*, independentemente do texto que está sendo entoado

⁷ Wien, Philharmonia Studienpartitur #53. Ed. B. Paumgartner, 1957.

no momento (REUTTER, 1993, p. 169). Exemplo disso, ocorre nos compassos 72-75 quando a música do motivo rondó é sobreposta pelo texto do *Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas*, igualmente nos compassos 114-117 com o texto *Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*. A utilização do princípio rondó aparece ao longo de todo o movimento: compassos 1-4, 5-8, 15-17, 33-35, 36-39¹, 57-60¹, 72-75, 82-84, 114-117¹, 145-148¹ (ver Figura 24).

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 24 – Motivo rondó instrumental e vocal – *Credo* – c. 36-39¹

35

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violin I

Violin II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Ge - ni - tum, non fa - - ctum, non

Ge - ni - tum, non fa - - ctum, non

Ge - ni - tum, non fa - - ctum, non

Ge - ni - tum, non fa - - ctum, non

Tutti

8 8 8 8 | 5 - - - 3 8 8 8 | 4 6 8 | 2 4

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 24 (cont.) – Motivo rondó instrumental e vocal – *Credo* – c. 36-39¹

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Oboás I, II
- Trompas I, II em C
- Clarinos I, II em C
- Timpanos em C-G
- Trombone alto
- Trombone tenor
- Trombone baixo
- Violino I
- Violino II
- Soprano
- Contralto
- Tenor
- Baixo
- Baixos e órgão

The lyrics for the vocal parts are: *fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a*. The instrumental parts (Oboes, Trombones, Clarinets, Timpani, Violins, and Organ) play a rhythmic motif consisting of eighth and sixteenth notes. A blue bracket highlights the instrumental and vocal motif from measure 36 to 39. The organ part includes figured bass notation at the bottom: 8, 4, 2, 6, 6, 4, 6, 6, 6, 6, 7, 7, 1, 6, 6, 5, 6.

Além disso, o tema rondó reaparece funcionando como trechos instrumentais modulantes como, por exemplo, nas transições nos compassos 15-17 (ver Figura 25) e nos compassos 82-84 onde o coro sobrepõe o tema rondó entoando o texto *Et iterum venturus est cum gloria* com um discurso musical próprio, quase que independente, paralelo ao motivo rondó, ocasionando um efeito sonoro único em todo o *Credo*.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 25 – Passagem de transição – motivo rondó instrumental – *Credo*
– c. 15-17

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for Oboés I, II and Trompas I, II in C. Below these are Clarinos I, II in C and Timpanos em C-G. The next section contains Trombone alto, Trombone tenor, and Trombone baixo. The Violino I and II staves are highlighted with a blue box, indicating the instrumental rondo motif. Below the strings are the vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Baixos e órgão. The lyrics are: o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. The organ part at the bottom includes figured bass notation: 7 4 6 6 5 8 8 8 8.

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 25 (cont.) – Passagem de transição – motivo rondó instrumental
– *Credo* – c. 15-17

16

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Et in u - num

Et in u - num

Et in u - num

Et in u - num

Tutti

5

Schick (2005) explica que o efeito semântico-formal advindo da utilização desses trechos de transição, ou mesmo, desses motivos rondós, repetidamente ao longo do movimento, é a obtenção de uma “Missa Credo” – chamadas de *Credos* constantemente recorrentes que reforçam a sentença *Credo in unum Deum, in unum Deum* - mas sem interromper a apresentação do texto em favor das palavras da abertura. Isso se verifica, como já citado anteriormente, nos compassos 82-84, que reprisa a seção de transição dos compassos 15-17, agora sobre o texto *et iterum venturus est cum gloria* (ver Figura 26). Na realidade essas declamações transitórias, esses *Credos*, engenhosamente, compensam a falha usual de que todo o texto do credo fala de fé, mas declara a fé em Deus uma única vez no começo da oração (*Credo in unum Deum*). No final do movimento o coro entoava novamente a frase inicial do texto do *Credo* com a orquestra reiterando o motivo rondó, fechando tanto o ciclo musical quanto textual, lírico (ver Figura 27).

O ritmo constante e impulsionador característico do estilo clássico – com os violinos apresentando figurações elaboradas na Figura da semicolcheia com os baixos e oboés pontuando harmonicamente e os metais ora apresentando motivos ritmos no estilo fanfarra, ou ora também pontuando harmonicamente – utilizado por Mozart para buscar o andamento *Allegro molto* na abordagem do começo do texto do *Credo* ao longo de toda a seção **A** é subitamente interrompido em uma cadência deceptiva (V^6/fm , c. 60) no começo da contrastante seção **B** no compasso 60.

A tonalidade menor e o *Adagio* atribuídos ao desenvolvimento do texto *Et incarnatus est de Spiritu Sancto* na seção **B** contrasta com o *Allero molto* do início do *Credo*. A convicta, festiva, alegre declaração de fé se transforma em uma oração introspectiva.

Primeiramente, um coro SCTB de solistas retrata o milagre da imaculada concepção e do nascimento do Salvador em uma atmosfera

serena, entoando o texto em meio a um comentário musical realizado pelos primeiros violinos em surdina que apresentam figurações ornamentais em fusas que poderia representar a presença milagrosa do Espírito Santo.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 26 – Passagem de transição – coro sobrepõe o motivo rondó instrumental – *Credo* – c. 82-84

The image displays a musical score for a transition passage in Mozart's Mass in C major, measures 82-84. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Oboés I, II
- Trompas I, II em C
- Clarinós I, II em C
- Timpanos em C-G
- Trombone alto
- Trombone tenor
- Trombone baixo
- Violino I
- Violino II
- Soprano
- Contralto
- Tenor
- Baixo
- Baixos e órgão

The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) are shown with lyrics: "i - te - rum ven - tu - ris est cum glo - ri - a, cum". The instrumental parts (Violino I, Violino II) feature a rhythmic motif that overlaps with the vocal entry. A blue box highlights the area where the instrumental motif and the vocal line overlap, illustrating the transition. The score includes a "Tutti" marking and a figured bass line at the bottom.

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 26 (cont.) – Passagem de transição – coro sobrepõe o motivo rondó instrumental – *Credo* – c. 82-84

83

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Tutti

8 1 8 8 1 1 8 8 8 8 1 8 8 1 5

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 27 – Coro entoa novamente a frase inicial do texto do *Credo* – motivo rondó final – c. 145-148¹

144

Oboés I, II

Trompas em C

Clarinos em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano
a - men, a - men. Cre - - - do in

Contralto
a - men, a - men. Cre - - - do in

Tenor
a - men, a - men. Cre - - - do in

Baixo
a - men, a - men. Cre - - - do in

Baixas e órgão
1 5 1 8 8 8 8 1 1 1 8 11 4 6 6 4

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 27 (cont.) – Coro entoa novamente a frase inicial do texto do *Credo* - motivo rondó final – c.145-148¹

148

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

u - num De - um A - men, a - men.

u - num De - um A - men, a - men.

u - num De - um A - men, a - men.

u - num De - um A - men, a - men.

u - num De - um A - men, a - men.

A atmosfera contemplativa de pleno regozijo pela consumação do milagre da vinda do Salvador é interrompida na metade do compasso 64. Os violinos e os baixos, reiterados pelos oboés, introduzem de forma profética, tétrica, fúnebre, ao estilo solene da música de fanfarra na dinâmica *f* (*forte*), a participação do coro que entoia o texto que fala da crucificação de Cristo. A dramaticidade, o sofrimento inimaginável chega a seu ápice nas notas longas na figura de mínimas que são apresentadas na segunda metade dos compassos 65, 66 e 67.

Toda tensão, desespero se esvanece na total resignação diante da iminente crucificação e sepultamento de Jesus na passagem textual *passus et sepultus est*, finalizando com a reiteração em pianíssimo das palavras *sepultus est* com suas sílabas intercaladas por pausas, produzindo um efeito de “soluços”, diante da morte de Cristo.

Novamente, Mozart utiliza a técnica da elisão para impactar o momento em que o texto anuncia a ressurreição do Salvador. Ou seja, no momento em que o texto termina de anunciar a morte e o sepultamento do Salvador com a palavra *est*, um *tutti* orquestral retoma de imediato o alegre tema rondó inicial. O coro junta-se à orquestra na metade do terceiro tempo do mesmo compasso (c. 72) proclamando a ressurreição e ascensão de Jesus aos céus, dando início à seção de recapitulação (ver Figura 28).

A reexposição começa no compasso 72 com a retomada da tonalidade de Dó Maior, do andamento *Allegro molto* e do motivo rondó do começo da abertura agora com o texto *Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas*. Embora desenvolvendo textos diferentes, Mozart usa música igual a da exposição até o compasso 95 onde uma fanfarra curta introduz um material temático novo, em Fá Maior. Essa nova seção apresenta material melódico inédito. Volta à cena o coral SCTB de solistas, mesclando texturas contrapontística e homofônica. A instrumentação é similar ao começo do *Adagio* da seção **B**, rarefeita,

com os violinos I e II executando, alternadamente, a cada compasso melodias ornamentais com figurações em semicolcheias (ver Figuras 29 e 30). O violoncelo (uma das raras indicações de Mozart para a utilização do violoncelo na partituras de suas missas) provê um acompanhamento em ostinato construído sobre uma Figura rítmica de colcheias, com os primeiros e terceiros tempos reforçados por *pizzicatos* no contrabaixo.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 28 – Elisão no começo da recapitulação – *Credo* – c. 71-72

71 *pp* *f* *Primo tempo* *sf*

Viol. I, II

Viol. C

Viol. C

Viol. G

Viol. alto *pp* *f*

Tenor *pp* *f*

Baixo *pp* *f*

Flauto I *f* *si levano li sordini*

Flauto II *f* *si levano li sordini*

Primo *pp* *f* *est, se - pul - tus est, Et re - ser - re - xit ter - ti - a*

Violino *pp* *f* *est, se - pul - tus est, Et re - ser - re - xit ter - ti - a*

Tenore *pp* *f* *est, se - pul - tus est, Et re - ser - re - xit ter - ti - a*

Baixo *pp* *f* *est, se - pul - tus est, Et re - ser - re - xit ter - ti - a*

Baixo e Orgão *pp* *f* *coll Org.* *senza Organo*

5 8 [8 8 8 8] [8 8 8 8]

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 29 – Melodia ornamental nos violinos I – início do *Adagio* do *Credo* – c. 60-62

59 *Adagio*

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I *con sordino*

Violino II *con sordino*

Soprano Solo
Et in - car - na - - - tus est

Contralto Solo
Et in - car - na - - - tus est

Tenor Solo
Et in - car - na - - - tus est

Baixo Solo
Et in - car - na - - - tus est

Baixos e órgão

14 4 6 8 5 15
2 >

Org.: tasto solo

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 29 (cont.) – Melodia ornamental nos violinos I – início do *Adagio* do *Credo* – c. 60-62

61

Oboés I, II

Clarinhas I, II em C

Flautas I, II em C

Fagotes em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano
de Spi - ri - tu San - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

Contralto
de Spi - ri - tu San - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

Tenor
de Spi - ri - tu San - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

Baixo
de Spi - ri - tu San - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

Baixos e órgão

O *tutti* é retomado no compasso 114 ainda mais exuberante, com o motivo rondó ao estilo fanfarra destacando ainda mais o texto *Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*, que é entoado eloquentemente pelo coro em uma textura preponderantemente contrapontística. Nos compassos 114-133, Mozart, novamente, utiliza material musical similar ao apresentado anteriormente na seção **A**. Ou seja, os compassos 114-121 quase que espelham a música dos compassos 36-43. Já os compassos 122-127 apresentam de forma expandida os compassos 18-21.

Outra forma de Mozart buscar dar unidade ao movimento, além da reiteração dos materiais musicais, seria repetir alguns contrastes estabelecidos ao longo do movimento em termos de texturas (homofônica, contrapontística), instrumentação (densa, rarefeita), timbres, andamentos e dinâmicas. Por exemplo, nos compassos 123-127, Mozart utiliza novamente o efeito *fp* (*forte piano*) que ocorre anteriormente nos compassos 19-21, porém de forma estendida. O coro canta a palavra *mortuorum* num decrescendo de dinâmica até um inusitado *pp* (pianíssimo) no último tempo do compasso 127, amparado harmonicamente por um duplo pedal na nota sol executado pelas trompas, e por um ostinato rítmico de colcheias nos baixos.

No compasso 128, um importante contraste de dinâmica marca o encaminhamento do final da entoação da oração do *Credo*, e, conseqüentemente, o final do movimento. O *tutti* em *f* (*forte*) revela de imediato, logo na primeira metade do 1º tempo do compasso, na voz do contralto a esperança na vida eterna, com o texto *Et vitam venturi saeculi*. Ainda no compasso 128, os demais naipes se juntam ao contralto, ampliando esse sentimento de esperança, praticamente concluindo o texto do *Credo* até a metade do compasso 130. Uma breve codeta, de 4 compassos com a palavra *Amen*, conduz o movimento para a sua *coda* final no compasso 134.

A *coda* começa replicando quase que na íntegra a música dos compassos 50 a 57¹ (*descendit*) da seção **A**, enfatizando, destacando, a palavra *Amen* (“que assim seja”). O movimento termina com uma última afirmação de fé com o coro entoando a primeira frase da oração do *Credo* – *Credo in unum Deum* – apoiado pelo motivo rondó.

Como no *Kyrie*, o movimento do *Credo* apresenta mudanças significativas de atmosfera emocional, de temperamento, de andamentos e dinâmicas que desafiam a habilidade do regente em conduzir o discurso musical de forma coerente e artística.

Assim, para estabelecer a velocidade do andamento *Allegro molto*, faz-se necessário que o regente observe que este deve ser mais rápido que o *Più andante* do *Kyrie*, porém mais lento que o *Andante con Spirito* do *Gloria*. Ou seja, ele não deve ser rápido em demasia a ponto de dificultar o entendimento do texto em virtude do “atropelamento” das palavras, ou mesmo, inviabilizar a performance segura dos violinos em termos de articulação nas seções rápidas e longas **A** e **A'**.

Importante ressaltar que para determinar a velocidade adequada do *Allegro molto* desse movimento, o regente deve levar em consideração, além dos motivos estilísticos e históricos, o nível técnico e emocional dos cantores e músicos que participam da performance. Uma orquestra universitária, com músicos e cantores em formação teórica e técnica, por exemplo, forçosamente leva o maestro a escolher um andamento não tão rápido, que permita o grupo realizar a música com desenvoltura, possibilitando uma performance bem equilibrada, em que tanto o grupo quanto o público fiquem satisfeitos com o resultado.

Valendo-se novamente da observação de performances do movimento do *Credo* com orquestras e maestros renomados, observamos que a indicação metronômica para a figura da semínima varia entre 112 e 130 (ver Quadro 6).

Novamente, a preparação e a execução de troca de estilos, andamentos e dinâmicas constituem-se os principais desafios ao longo desse movimento. Por exemplo, no compasso 59, onde antecede a troca de andamento do *Allegro molto* para o *Adagio*, faz-se necessário que o regente subdivida o quarto tempo do compasso e antecipe no *levare* da última colcheia desse tempo o novo andamento lento inserido em uma atmosfera serena, leve, coerente com o novo texto que trata da encarnação de Cristo. Aqui o coro SCTB de solistas protagoniza, declamando o texto com expressividade, exibindo um *cantabile* próprio do estilo sacro do século XVIII. A entoação do texto é acompanhada por uma instrumentação reduzida, mínima. O baixo solo – provavelmente executado por um violoncelo – marca a harmonia, enquanto que os segundos violinos e oboés amparam harmonicamente a melodia com figurações rítmicas elaboradas em fusas apresentadas pelo primeiros violinos que, por sua vez, ornamentam a declamação do texto pelas vozes solistas, tudo isso contrastando com o estilo festivo, pomposo do motivo rondó que acabará de ser executado.

Ou seja, o gesto vigoroso, provavelmente de médio porte, em *staccato*, se transforma em um gestual pequeno, predominantemente *legato*, exigindo muita precisão por parte do regente na condução do fraseado dos solistas, e como se trata de uma declamação homofônica, requer um especial cuidado com as entradas e cortes sempre atendendo as exigências da prosódia e da pontuação do texto. Exemplo disso é a entrada em contratempo dos cantores solistas que ocorre na subdivisão do primeiro tempo nos dois primeiros compassos do *Adagio*, contrastando com a entrada na cabeça do primeiro tempo compasso 62 com o texto *ex Maria*. Lembrando que o corte de uma determinada frase, ou palavra, dentro de um contexto musical que sugere continuidade, pode ser executado de duas maneiras: 1) o corte

será efetuado no começo do tempo subsequente ao que contém a última sílaba da palavra quando existir uma pausa nesse tempo subsequente; 2) o corte será feito no final do tempo em que a sílaba se encontra, caso o tempo subsequente esteja comprometido com novo texto.

Exemplo do tipo 1: corte da letra “t” da palavra *est* que é articulada na figura da semínima no 4º tempo do 1º compasso do *Adagio* (c. 60) deve ocorrer no começo do tempo 1 do compasso 61, já que ele apresenta uma pausa de colcheia na sua primeira metade do tempo (ver Figura 29);

Exemplo do tipo 2: o corte no final da palavra *homo* no segundo tempo do compasso 63 deve ocorrer ainda na subdivisão do tempo 2 antes da reiteração desta mesma palavra no terceiro tempo do compasso 63. Interessante ressaltar que ao repetir a palavra *homo*, Mozart destaca a condição humana em que Jesus veio até nós. Além disso, ele adia a conclusão do texto da frase *Et incarnatus (factus est)*, gerando uma defasagem de dois tempos que lhe permite no próximo compasso (c. 64) a realização de uma transição curta, também de dois tempos (executada ao estilo fanfarra pelos violinos e o baixo solo), em preparação ao trecho musical mais dramático de toda Missa da Coroação: *Crucifixus*.

Outro desafio na seção do *Crucifixus* é como manter a afinação, a tensão, o direcionamento anacrúsico da entoação por parte do coro das sílabas tônicas das palavras *Cruxifixus* e *nobis*, que são articuladas sobre uma figuração de mínimas que começam no terceiro tempo, nos compassos 65 e 66, e que se estendem até a primeira metade do primeiro tempo dos compassos 66 e 67, respectivamente, sendo que o novo texto começa imediatamente na segunda metade do primeiro tempo desses mesmos compassos. Ou seja, existe o risco de uma terminação abrupta da última sílaba da palavra *Cruxifixus*, deslocando o acento tônico que deveria ser na sílaba “fi” para a sílaba “xus”, dificultando, dessa forma o entendimento do texto. Assim, no caso da palavra *Cruxifixus*,

o regente deve proceder o corte da sílaba “xus” na primeira metade do primeiro tempo dos compassos 66, atentando para o corte do “s”, pois este deve ser curto. Além disso, o regente deve conduzir o canto da sílaba “fi” da palavra *Cruxifixus* no contexto de uma fermata. A preparação para o início, a condução do desenvolvimento e o término da fermata que coincide com o final da palavra *Cruxifixus* serão realizados pela mão esquerda, enquanto que a mão direita mantém a pulsação em *legato* com métrica quaternária subdividida. O corte do final da palavra *Cruxifixus* deve ser realizado sem acentuar a sílaba “xus”, já que a sílaba tônica da palavra recai sobre a sílaba “fi”, e com um “s” curto, permitindo que os cantores respirem e articulem o começo da primeira palavra do novo texto confortavelmente.

O final do *Adagio* exige do regente atenção especial ao executar um *crescendo* no penúltimo compasso da seção e o súbito *pp* (*pianissimo*) – a menor indicação de dinâmica na obra – no segundo tempo do compasso 71. O coro canta em *f* (*forte*) o texto *et sepultus est*, apresentando pontos diferentes de começo e término da palavras, enquanto que os violinos executam uma figuração em fusas sempre em contratempo, com as trompas juntando-se à orquestra em *f* (*forte*) no segundo tempo do penúltimo compasso do final da seção. Os oboés, no último compasso do *Adagio*, executam em *pp* (*pianissimo*) um trecho elaborado na figuração de semínimas em terças paralelas em um movimento descendente no estilo *legato*, enquanto que, simultaneamente, as cordas e o coro, também em *pp* (*pianissimo*), reiteram a palavra *sepultus*, cujas sílabas são intercaladas por pausas de colcheias. Ou seja, o trecho apresenta uma complexidade em relação às indicações de dinâmicas e de estilos de articulações instrumentais e vocais. Em relação à participação do coro no trecho em questão, faz-se necessário que o regente conduza o coro a entoar o texto *passus et sepultus est* ao longo do terceiro tempo do compasso 69 até a primeira metade do primeiro tempo do compasso

71 de forma contínua, valendo-se de uma única respiração. Além disso, o regente deve preparar e executar com precisão a articulação da sílaba “tus” da palavra *sepultus* no compasso 70, observando que o tenor canta na segunda metade do quarto tempo enquanto que os demais naipes cantam no último quarto do quarto tempo. Muito importante é a “aterrissagem” da palavra *est* no primeiro tempo do compasso 71. Esta deverá ser precisa, com o corte da consoante “t” ocorrendo na subdivisão do primeiro tempo do compasso 71, ainda na dinâmica *f* (*forte*). A reiteração da palavra *sepultus* no compasso 71, em que as sílabas aparecem intercaladas por pausas de colcheias, agora em *pp* (*pianissimo*), enfatizam o sepultamento.

Faz-se necessário que o regente prepare o retorno do *tempo primo*. Para tanto, recomenda-se que ele antecipe a volta do *Allegro molto* na segunda parte do quarto tempo do compasso 71. Em relação à condução da orquestra no referido trecho (compassos 69-71), faz-se necessário que o regente mantenha claro o “click” da pulsação de tal forma que os oboés, o baixo e os violinos não tenham dificuldade em realizar suas figurações em semicolcheia e em fusa em contratempo. A entrada no segundo tempo do compasso 70 das trompas deve ser destacada, bem como a entrada dos oboés no terceiro tempo do mesmo compasso. O contraste no compasso 71 do *legato* sob uma figuração de semínimas nos oboés em relação às colcheias intercaladas por pausas de colcheias no canto do coro deve ser realçado. Para tanto, requer que o regente solicite ao coro que cante em *pp* (*pianissimo*), ou até mesmo solicitando a indicação de dinâmica *morrendo*, as sílabas do texto de forma curta, realçando as sílabas tônicas (*est se-pul-tus*) das palavras e com um curto “s” na sílaba “tus”. Os oboés devem tocar em *pp* (*pianissimo*), se possível, *morrendo*. Importante novamente alertar da necessidade de o regente preparar o retorno do *tempo primo*. Essa

preparação geralmente acarreta em uma leve tedência em *ritardar* a subdivisão da pulsação do quarto tempo do compasso 71.

Retornar ao *tempo primo* no começo da seção **A'**, no compasso 72, exige que o regente volte de imediato ao contexto emocional e musical da seção **A**. A reaparição da música do motivo rondó exige comedimento por parte do regente para não permitir que o grupo reprisa a música de forma apressada, ansiosa, tumultuando o fraseado e o discurso musical e, conseqüentemente, o entendimento do texto.

O movimento do *Credo* é o mais longo entre todos os demais da missa. Com quase sete minutos de duração, representa, aproximadamente 25% do tempo total da performance da peça (ver Apêndice B – Quadro 8). Sua partitura exige que os músicos e cantores estejam sempre muito focados, concentrados. Além disso, ela demanda muito domínio técnico aliado a resistência física e emocional do grupo. Assim, ao aproximar-se do final do movimento, tendo o grupo já percorrido a tensa e dramática seção do *Adagio* cujo o texto narra a morte e sepultamento de Cristo, bem como a reprise dos primeiro e segundo temas da seção **A** (com os seus subseqüentes ápices de extravasamento de euforia e impetuosidade expressados no retorno da música vigorosa do começo do movimento, com o texto enfatizando a ressurreição e ascensão de Jesus aos céus), faz-se necessário que o regente consiga manter “com rédeas curtas” o comando do discurso musical, de tal forma que não permita que o grupo esmoreça, desconcentre, comprometendo, assim, a qualidade da performance. Fundamental é manter o vigor espiritual e a determinação do grupo.

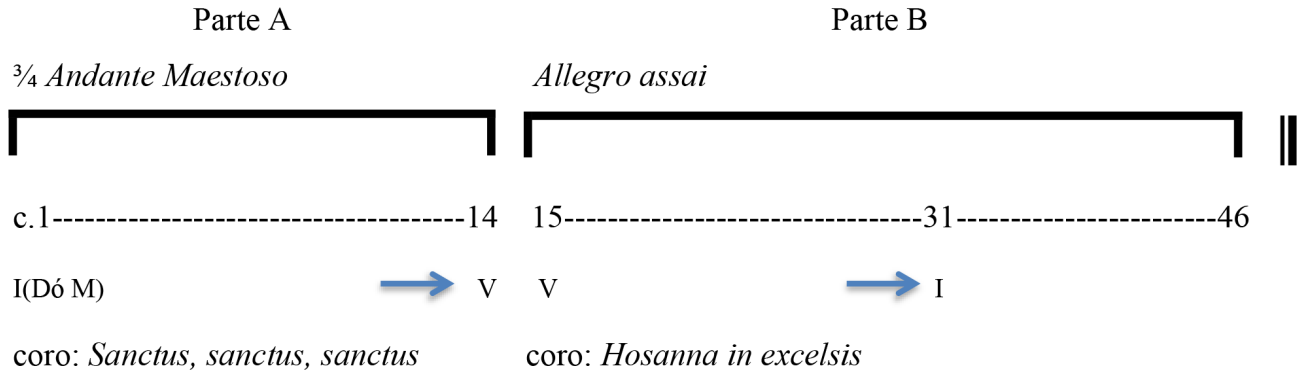
Por exemplo, nos compassos 96-113 da seção **A'** entra em cena uma ideia musical nova, um terceiro tema com um caráter completamente diferente, com textura muito leve, despretencioso com os violinos embelezando o canto com suas figurações em semicolcheias em *p* (*piano*), e com o coro de solistas proclamando a fé no Espírito Santo.

Nessas circunstâncias, não é incomum, acontecer problemas técnicos na execução devido ao relaxamento do grupo após a realização das seções anteriores, ou mesmo pela falta de preparo físico e mental do grupo. Isso pode ser minimizado, até mesmo evitado, com um trabalho árduo de preparação técnica, física e mental durante os ensaios, esclarecendo-se todos os equívocos técnicos e repetindo-se tantas vezes quanto forem necessárias as passagens mais complexas e também o movimento como um todo, de tal forma que o grupo possa sentir-se confortável ao transcorrer as “peripécias” musicais desse diferenciado e espetacular movimento.

SANCTUS

Figura 31 – *SANCTUS* – Esquema Analítico

Sanctus (forma binária)



O *Sanctus* da Missa solene KV 317 é curto: 46 compassos. Seu tempo de performance é de, aproximadamente, 2' (2 minutos), correspondendo a 7,7% do tempo da performance total da missa (26'40") (ver Apêndice B e Quadro 8). O movimento é constituído por duas seções contrastantes: **A** e **B**. A primeira (**A**), de natureza mais grandiosa, retoma o andamento *Andante maestoso* e a figuração em ritmos pontuados da abertura do *Kyrie* e contempla os textos *Sanctus* e *Pleni*; a segunda (**B**) apresenta um caráter mais leve e alegre, com indicação do andamento *Allegro assai* e apresenta o texto *Hosanna*.

Na seção **A** o coro reverência, proclama a Santidade e a Gloria de Deus em *f* (forte), homofonicamente. Estabelece-se ao longo de toda a seção **A** uma pomposa movimentação rítmica no discurso musical instrumental baseada sobre um ritmo ostinato pontuado nas cordas e, em parte nos oboés, que funciona como um “motor interno” que gera movimento, expressividade à música. Trata-se do estilo fanfarra expandido durante toda a seção.

Chama atenção o ritmo sincopado que aparece nos oboés e nas trompas nos compassos 1, 5, 7, 9, 11 e 13, ou seja no começo das frases, que se contrapõe ao “motor” de ritmos pontuados protagonizado pelas cordas, gerando ainda maior tensão ao discurso musical.

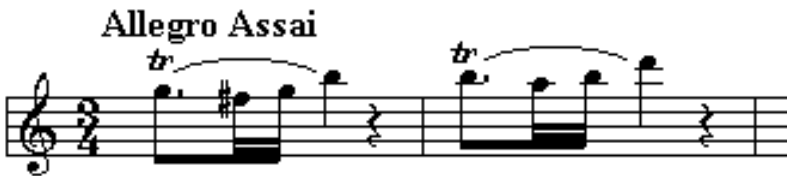
A partir do compasso 5, as frases musicais se tornam de 2 compassos, e, conseqüentemente, esse duelo de ritmos passa a acontecer de forma alternada até o compasso 14. De fato, o diálogo entre as forças instrumentais e vocais se estabelece: ora a instrumentação atua como coadjuvante aumentando a tensão no trecho musical no momento da entoação do texto, ora respondendo a esse discurso vocal, funcionando como um contundente anacruse para a nova aparição textual no próximo compasso. Essa exuberante instrumentação induz o coro a entoar o texto ainda mais afirmativamente. Ou seja, o coro

precisa empenhar-se ainda mais para que o texto protagonize diante do punjante, movido discurso musical instrumental.

A harmonia acontece basicamente na tonalidade de Dó maior, movendo-se brevemente em Fá maior e dó menor, terminando com um cadência à dominante. A tensão criada ao longo de toda a seção **A**, ampliada na cadência à dominante, se resolve no início do *Allegro assai*.

A música assume um caráter diferente, o de louvor, com o texto *Hosanna in excelsis*. O caráter vivo desta seção é apresentado pelos dois compassos introdutórios das cordas, onde um motivo ritmicamente elaborado com uma figuração de colcheia pontuada ornamentada com trinado seguida de duas fusas e de uma semínima anuncia a chegada do texto do *Hosanna* (ver Figura 32).

Figura 32 – Motivo rítmico nos Violinos I – *Allegro assai* do *Sanctus* – c. 15-16



Este motivo rítmico desempenha importante papel estrutural tanto do movimento do *Sanctus* como no *Benedictus*, já que ele aparece repetidamente ao longo dos dois movimentos, sempre identificando o começo da seção do *Hosana*.

A primeira frase do *Hosanna*, com apenas 5 compassos (c. 15-19), desenvolve o texto em uma textura homofônica, e termina com uma cadência à dominante. A segunda frase do *Hosanna* tem 12 compassos (c. 20-31) e é mais contrapontual em textura. Ela apresenta uma cadência interna e termina com uma cadência que conduz a música ao tom de Dó maior.

A partir do compasso 32, o esquema dialógico entre as forças vocais e instrumentais, que aconteceu anteriormente na seção do *Pleni sunt coeli* da seção **A**, volta à cena, estendendo-se até o final do movimento. Os metais pontuam a harmonia. Já os oboés desempenham papel duplo: reforçam as partes vocais e dobram as partes dos violinos nos compassos 36 e 37 (retorno do motivo rítmico elaborado em uma figuração de colcheia pontuada seguida de duas fusas e de uma semínima dos c. 15-16) e nas figurações em semicolcheias no último tempo dos compassos 41 e 43 que impulsionam anacrusicamente a reiteração das palavras *in excelsis*, concluindo o movimento.

Harmonicamente, este movimento é bastante simples: existe um movimento harmônico partindo da tônica (início da seção **A**) à dominante (início da seção **B**) e um movimento contrário, partindo da dominante (início do *Allegro assai*) retornando à tônica (a partir do compasso 31 até o final). A área de maior movimentação harmônica ocorre dentro da região da dominante (c. 23-31¹) com a presença de algumas dominantes secundárias.

Em termos interpretativos, o desafio maior deste movimento é manter a intensidade do discurso musical, principalmente da primeira seção (texto: *Sanctus* e *Pleni*), pois, apesar de ser um movimento curto, o discurso musical, sempre em *tutti* orquestral e coral com sonoridade ampla, é especialmente intenso para o coro, em especial para os sopranos que permanecem no agudo a maior parte do tempo (entre Mi5 e Sol5). Além disso, o grupo chega para apresentar o *Sanctus* após um movimento longo, extremamente exigente técnica e psicologicamente, como é o *Credo*.

Assim, novamente, reitera-se a importância do momento em que a velocidade do *Andante maestoso* inicial no *Kyrie* é estabelecido, pois esta servirá de parâmetro para a determinação das velocidades dos andamentos ao longo da obra. Se a escolha recair por um andamento

mais lento para a abertura do *Kyrie*, fatalmente teremos uma exigência maior em termos técnicos para o grupo no *Sanctus*, principalmente, como já foi citado, para os sopranos.

O balanço da dinâmica entre orquestra e coro é outro ponto importante, pois os instrumentos, em especial os metais e os tímpanos, tendem a produzir uma sonoridade forte em que as vozes podem ficar em segundo plano em relação ao grupo instrumental. Assim, faz-se necessário que o regente esteja atento em estabelecer o volume de sonoridade da orquestra em relação às vozes de tal forma que o texto, a melodia cantada, sempre protagonize durante o desenvolvimento do discurso musical.

Uma curta passagem de transição nos compassos 15-16 traz de volta o espírito festivo, o estilo fanfarra das seções rápidas dos movimentos anteriores, preparando, anunciando o canto fervoroso do texto do *Hosanna* pelo coro. Essa transição apresenta o mesmo estilo de ritmos vigorosos que são encontrados em outras passagens de transição do *Glória*, como por exemplo nos compassos 28-29 do *Gloria* (ver Figura 33).

O *Allegro assai* da seção *Hossana* é o mais veloz dentre os *Allegros* apresentados na missa. Analisando performances de importantes grupos artísticos, encontramos indicações metronômicas para a figura da semínima que variam entre 140 e 156 (ver Quadro 6).

Em termos de gestual, valem as mesmas observações que foram grifadas quando da análise da regência das seções do *Gloria* que apresentavam motivos rítmicos rigorosos similares.

A seção do *Hosanna* retorna duas vezes no *Benedictus*.

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 33 – Passagens de transição – c. 28-29 do *Gloria* (a) e c. 15-16 do *Sanctus* (b)

(a)

Oboés I, II

Clarinets I, II em C

Fagotes I, II em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Org.: tasto solo

3

5 6 7 8
3 4 5 6

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 33 (cont.) – Passagens de transição – c. 28-29 do *Gloria* (a) e c.
15-16 do *Sanctus*

(b)

13 *Allegro assai*

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarins I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e orgão

glo - ri - a tu - a. Ho - sa - na

glo - ri - a tu - a. Ho - sa - na

glo - ri - a tu - a. Ho - sa - na

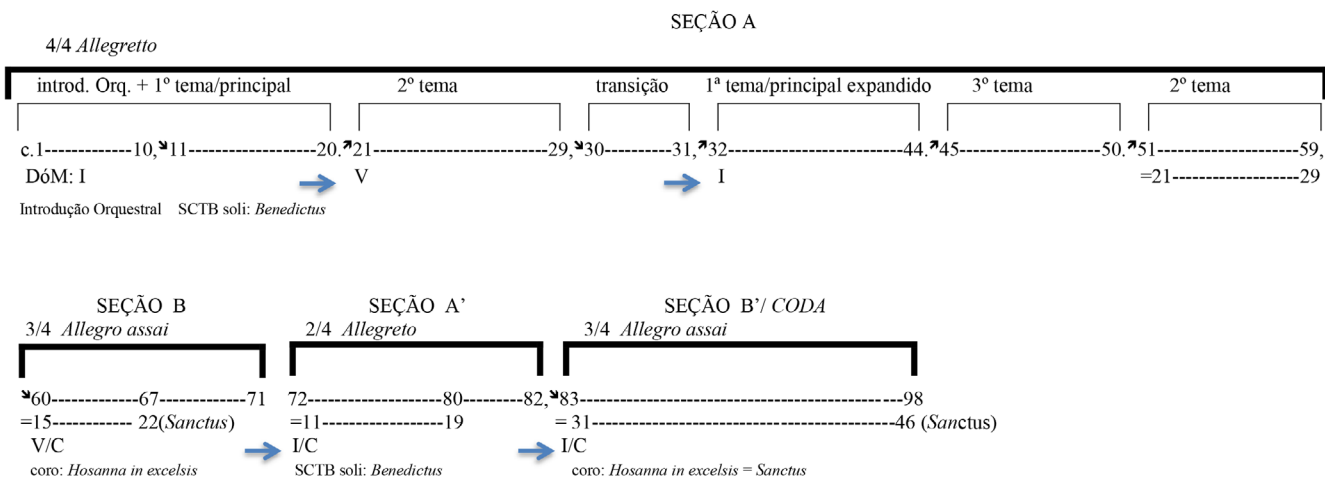
glo - ri - a tu - a. Ho - sa - na

tr 4 3 tr 7 2

BENEDICTUS

Figura 34 – *BENEDICTUS* – Esquema Analítico

Benedictus (forma ternária: A – B – A' – B' = CODA)



O *Benedictus* da KV 317 foi escrito na tonalidade de Dó Maior para o protagonismo do coro SCTB de solistas. O arcabouço formal é novamente ternário com uma *coda*: **A – B – A' – Coda (B')**. Uma introdução instrumental de 10 compassos (5 + 5), inicia o movimento que conta com quatro seções principais (incluindo o *Hosanna*). O *Hosanna* do *Sanctus* retorna no *Benedictus*, porém dividido em duas partes: 1ª parte na seção **B**; 2ª parte na *coda* (**B'**) (ver Figura 34).

Não há linguagem harmônica elaborada presente neste movimento, nem atividade rítmica incomum e nem qualquer escrita contrapontística muito elaborada. Aqui o compositor descreve a beleza através da simplicidade.

O *Benedictus* apresenta a maior introdução instrumental (10 compassos) entre os movimentos da Missa da Coroação. Os violinos I apresentam o material melódico que será desenvolvido ao longo do movimento, exceto nas duas vezes em que a seção do *Hosana* é reapresentado. Trata-se de uma linha melódica monotemática acompanhada por um baixo de Alberti nos segundos violinos, com os baixos reforçando as notas básicas da harmonia. A introdução termina com uma cadência à dominante no compasso 10, preparando o começo da entoação do texto por parte do coro SCTB de solistas a partir do compasso 11.

No compasso 11, com indicação de *sotto voce*, o contralto, o tenor e o baixo solistas introduzem o texto do *Benedictus* seguido pelo soprano solo no compasso 12 utilizando a mesma ideia melódica apresentada na introdução. As trompas inicialmente executam um pedal na nota Dó (c. 11-15¹) e depois juntam-se aos oboés até o início do 2º tema no compasso 21. Os oboés dobram as vozes do contralto e do tenor uma oitava acima. Os violinos I dobram o contralto solo, enquanto os violinos II ora executam um baixo de Alberti, ora dobram os tenores e

os violinos I uma terça abaixo. O contrabaixo, simplesmente pontua a harmonia. O 1º tema termina em uma cadência V-I no compasso 20.

Para introduzir o 2º tema, Mozart traz de volta o anacruse arpejado do compasso 9 da seção **B** do *Kyrie*, porém, desta vez, nas trompas e nos oboés (c. 20). Na sequência ocorrem duas frases sobre o texto *Benedictus qui venite*: a primeira frase nos compassos 21-24, e a segunda nos compassos 25-30¹. Aqui Mozart utiliza novamente o efeito de dinâmica *fp* (*forte piano*) para chamar atenção do texto *benedictus qui venit* (“bendito aquele que vem”). Nos dois compassos finais da última frase do 2º tema (c. 28-29), Mozart mais uma vez, valendo-se de efeito de dinâmica, valoriza, chama atenção às palavras *nomine* e *Domine* através de um decrescendo de dinâmica: primeiro *p* (*piano*) e depois *pp* (*pianissimo*). Ainda em *pp* (*pianíssimo*), ocorre uma rápida transição nos compassos 30-31 que traz de volta o material melódico do 1º tema com o quarteto solista, porém de forma expandida, com uma movimentação harmônica diferente, transitando na tonalidade de ré menor durante 3 compassos (c. 35-37) e concluindo com uma cadência V-I no primeiro tempo do compasso 44.

A partir do segundo tempo do compasso 44 inicia o 3º tema sobre o texto *benedictus, qui venit in nomine Domini*. Mozart traz de volta o efeito *fp* (*forte piano*) somente para as partes instrumentais de forma ainda mais marcante com a indicação simultânea da ornamentação trinado: em apenas 3 compassos (c. 45-47) aparecem 4 indicações de *fp* (*forte piano*). Chama a atenção que desta vez a indicação de *fp* (*forte piano*) não acontece concomitantemente para o coro de solistas. Talvez, porque Mozart quisesse contrastar com a iminente retomada do 2º tema em que já existe esta indicação de dinâmica para os solistas. Ou, para criar uma coloração diferenciada à textura da seção, concentrando os efeitos (*fp* e *tr*) nas partes instrumentais, mantendo imaculado o desenho melódico da entoação do texto no 3º tema. Os violinos I e

os oboés I dobram inicialmente a parte do tenor (compassos 45-47) e depois do soprano (48-50), ornamentados com trinados nas mesmas notas indicadas com *fp* (*forte piano*) (ver Figura 35). Neste 3º tema não estão presentes os clarinos, e as trompas fazem a marcação harmônica. O motivo arpejado anacrúsico executado pelos oboés anuncia o retorno do 2º tema no compasso 51 (ver Figura 35).

A seção **B** traz de volta a música da 1ª parte da seção *Hosana* do *Sanctus*. Os 8 primeiros compassos da seção **B** (c. 60-67) reprisa a música dos compassos 15-22 do *Allegro assai* do *Sanctus*. Uma reiteração das palavras *in excelsis* através de uma cadência à dominante estendida (c. 68-71) encerra a seção **B**.

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

Figura 35 – Efeito *fp* (*forte piano*) nos c. 45-47 e o motivo rítmico arpejado anacrúsico no c. 50 na parte dos oboés no final do 3º tema da seção **A** do *Benedictus*

Oboés I, II

Trompas I, II em C

Clarinos I, II em C

Timpanos em C-G

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Do - mi - ni. Be - ne - ci - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

Do - mi - ni. Be - ne - ci - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

Do - mi - ni. Be - ne - ci - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

4 6 4 6 4 6 4 6 7 5 9 7
2 2 2 2 [5] 6 5 3 4 3

Após uma significativa pausa – dois tempos com fermata no último tempo (c. 71) seguido por uma barra dupla – a seção **A'**, *Allegretto*, inicia reprisando a música do 1º tema da seção **A** até o compasso 81, onde ocorre uma cadência V-I que é, de uma certa forma repetida, no compasso 83, dando início à seção **B'**. O *Allegro assai* final do movimento reprisa *ipsis litteris* a 2ª parte da seção do *Hosanna* do *Sanctus* (c. 31-46), fechando assim o ciclo, unificando as duas partes de uma única oração (*Sanctus – Benedictus*), embora, como já citado anteriormente, sejam apresentadas em momentos diferentes da missa.

Mozart utilizou, novamente, a técnica da elisão como forma de interligar as seções do movimento. Isso se evidencia, por exemplo, no compasso 11 (final da introdução e começo do 1º tema), compasso 30 (final do 2º tema e começo da transição), compasso 60 (final da reaparição do 2º tema no final da seção **A** e começo da seção **B**) (ver Figura 36) e o compasso 83 (final da seção **A'** e começo da *Coda*).

Assim, novamente, o regente precisa explicar ao grupo de trabalho esse entrelaçamento das ideias musicais e deverá definir como que acontecerá a performance do trecho. Por exemplo, conforme já citado acima, no compasso 30 ocorre a interligação entre o final do 2º tema com todos os solistas finalizando o canto da última sílaba da palavra *Domini*, porém valendo-se de figurações rítmicas diferentes: a soprano solo estende o canto da sílaba “ni” por dois compassos (c. 30-31 – transição) na figuração de duas mínimas ligadas; já o baixo, o tenor e o contralto cantam a sílaba “ni” sobre uma Figura de colcheia na primeira metade do primeiro tempo do compasso 30. Para os baixos e tenores, Mozart escreveu pausa no restante do compasso. Porém o contralto, imediatamente executa um movimento escalar em cocheias cantando a palavra *Benedictus*, preparando e antecipando o retorno do material do 1º tema da seção **A** no compasso 32. Enquanto isso, nos compassos 30-31, o oboé I e o violino I duplicam a parte do contralto; as

MISSA EM DÓ MAIOR KV 317 (1779)

trompas executam um ostinato sobre a nota Sol com ritmo de colcheias; os clarinos executam um pedal, reiterando a nota Sol, base do acorde da dominante do tom de Dó Maior. As demais cordas juntam-se no compasso 31 às vozes, ao violino I e aos sopros, conduzindo o retorno da música do 1º tema da seção **A**.

Uma nova indicação de andamento aparece logo na primeira seção do *Benedictus: Allegretto*. Importante ressaltar que alguns andamentos vinculados ao *Allegro* já tinham sido indicados por Mozart nos movimentos anteriores: *Allegro com spirito* (♩ = entre 132 e 150), no andamento de abertura do *Gloria*; *Allegro molto* (♩ = entre 112 e 132), na abertura do *Credo*; *Allegro assai* (♩ = entre 140 e 156), no *Sanctus* (ver Quadro 6).

Mas, qual seria a indicação metronômica ideal para o *Allegretto*? Mais uma vez, valendo-se da tabela comparativa de performances da missa (ver Quadro 6), verifica-se que a indicação metronômica do *Allegretto* varia: ♩ = entre 46 e 56.

Assim, visando dar maior leveza e movimentação ao discurso musical do *Benedictus*, foi adotada a marcação metronômica de ♩ = 56, um pouco abaixo do *Più andante* do *Kyrie* (♩ = 66), para as performances da Orquestra Sinfônica e Madrigal Amazonas da UEA.

O caráter solístico do movimento, agrega requinte e leveza ao discurso musical do texto do *Benedictus*. Assim, faz-se necessário que o regente observe com rigor as indicações de articulações, de dinâmicas, que são determinantes para o fraseado da parte instrumental, bem como, zelar pela dicção correta do texto, observando com cuidado a prosódia poética e a forma como Mozart organiza o encontro desta com a prosódia musical.

Embora os movimentos do *Sanctus* e *Benedictus* apareçam como partes independentes na Missa KV 317, o regente deve ter em mente de que o texto de ambos os movimentos fazem parte da mesma oração. Assim, a performance de ambos os movimentos se interligam, conectam-se principalmente através da seção do *Hosanna* do *Sanctus*, que reaparece no *Benedictus* porém dividido em duas partes. Tal procedimento era incomum nessa época, e mostrou-se um importante elemento formal, marcando este *Benedictus* como um dos mais complexos da história da música.

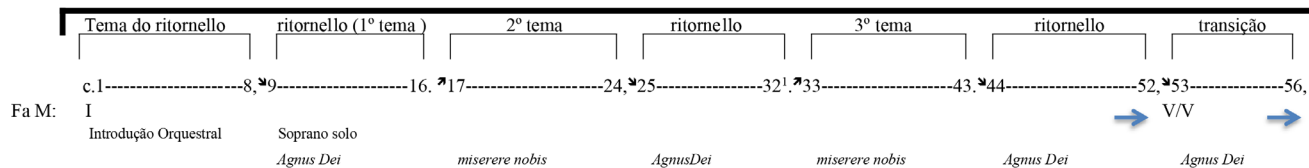
A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

AGNUS DEI

Figura 37 – *AGNUS DEI* – Esquema Analítico

Agnus Dei (forma binária)

Primeira Parte

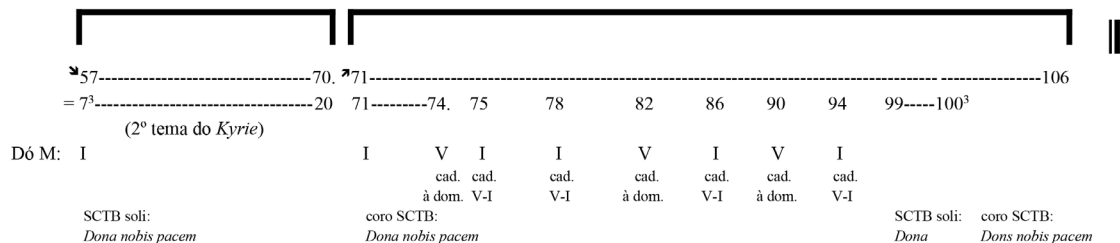


Segunda Parte

4/4 *Andante com moto*

Coda (variante aumentada da 2ª parte)

Allegro con spirito



O movimento se constitui, basicamente, de duas partes com uma *coda*. A primeira parte (a ária do soprano), entretanto, é colocada na forma *ritornello* (1º tema/*ritornello* – 2º tema – *ritornello* – 3º tema – *ritornello*) pouco comum para Mozart (frequentemente as árias de Mozart seguem um plano ternário **ABA'**, sendo a seção **B** nada mais que uma curta transição para A'). Cada repetição do *ritornello* reapresenta o texto do *Agnus Dei* com uma escrita musical mais elaborada, mais ornamentada no tom original da peça. O segundo e o terceiro temas são menos estáveis harmonicamente, mas ambos terminam em Dó Maior, com uma cadência V/I.

Com uma escrita para as cordas semelhante à do *Benedictus*, em Fá Maior e em 3/4, o *Agnus Dei* inicia com uma introdução instrumental de 8 compassos (4+4) em uma atmosfera serena, com dinâmica *p* (*piano*). Os primeiros violinos protagonizam a melodia, enquanto que os segundos violinos realizam um baixo de Alberti, ambos com surdina, amparados por um acompanhamento em *pizzicato* de um *tasto solo* do naipe dos baixos. Os oboés, por sua vez, entram na metade do segundo compasso, reforçando o desenho melódico, e as trompas realizam um pedal de três compassos sobre a nota Dó a partir do quinto compasso. No sétimo compasso, substituindo as trompas, retornam os oboés em uma figuração em semicolcheias em um movimento escalar descendente, acenando para o começo da seção *ritornello*, propriamente dita.

Nos próximos 8 compassos (c. 9-16) o texto *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* é definido musicalmente na voz da soprano solo que entoia a oração perfeitamente amalgamada ao tema musical da introdução. Nesse ponto a orquestração é reduzida a um tranquilo acompanhamento nas cordas, contando com a participação por um breve momento (c. 13 e 14) das trompas executando um pedal na nota Dó.

Um segundo tema, também de oito compassos (c. 17-24), traz à cena o texto *miserere nobis*. A linha melódica do soprano apresenta

um lirismo mais acentuado, valorizando a semântica textual. Exemplo disso é a repetição reiterada da palavra *miserere* ao longo de todo o trecho, bem como o contrastante melisma sob a sílaba tônica da palavra *miserere* nos compassos 18-19 e no compassos 22. No final do segundo tema (c. 24) ocorre um expressivo ralenando na execução de um curto melisma sob a última sílaba da palavra *nobis* (replicado oitava acima na parte do primeiro oboé), valorizando, estendendo a cadência à dominante, remetendo ao estilo, então moderno, das árias das óperas italianas (ver Figura 38).

Figura 38 – Melismas nas palavras *miserere nobis* – *Agnus Dei* – c. 17-24

The musical score for measures 17-24 of the 'Agnus Dei' section includes the following parts and markings:

- Oboés I, II:** Measures 17-24, with a melodic phrase starting in measure 23.
- Violino I & II:** Accompanying parts with dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p*.
- Soprano solo:** Vocal line with lyrics: "re-re, mi-se - re - - re no-bis, mi-se - re-re mi-se - re - - re - no - bis".
- Baixas e oergão:** Bass and organ accompaniment with dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p*, and the instruction *coll'arco*.

A entrada dos oboés no compasso 23 anuncia o retorno do material do *ritornello* no compasso 25, agora de um modo mais ornamentado, e com uma textura mais densa no acompanhamento orquestral. Aqui o motivo anacrúsico composto por três colcheias em arpejo que primeiramente aparece no compaço 9 do *Kyrie* na parte dos clarinos (rara participação dos metais na performance do material melódico) (ver Figura 15), agora ganha destaque nas partes dos oboés e violinos (c. 26, 28, 45, 47). Na verdade, este motivo reaparece desde o começo do *Agnus Dei* (c. 2 nos oboés) e é reiteradamente utilizado ao longo de todo o movimento, revelando a sua importância como elemento estrutural unificador da missa (ver Figura 39).

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 39 – Motivo arpejado com material melódico nos oboés – c. 2 do *Agnus Dei*

AGNUS DEI

The musical score for the beginning of the *Agnus Dei* in Mozart's Mass in C major, K. 253, is shown. The score is in 3/4 time and marked "Andante sostenuto". It features five staves: Oboes I & II, Trompas I, II in C, Violino I, Violino II, and Soprano solo. The Basses and Organ are also present. The organ part is marked "Solo pizzicato" and "Org.: tasto solo". The oboe part has a blue box highlighting a specific melodic phrase starting with a trill and marked "sempre p". The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with the violins marked "con sordino".

Seguindo a segunda aparição do *ritornello*, vem um terceiro tema contrastante (c. 33-43), nas palavras *miserere nobis*. Novamente a linha melódica do novo tema mostra um acentuado lirismo, realizando inúmeras repetições da palavra *miserere*, em um contexto harmônico menos estável que o segundo tema contrastante, e finalizando com a realização de uma cadência à dominante (V/F) estendida. No acompanhamento aparecem figurações elaboradas em colcheias em *staccato*, primeiramente nos violinos, depois com o reforço dos oboés, que geram tensão e movimento interno à passagem. A solista e o acompanhamento orquestral sincopado são interrompidos com uma fêrmeta no compasso 43.

O último retorno do *ritornello* acontece no compasso 44 de uma forma ainda mais ornamentada, reafirmando pela terceira vez o texto *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. Na instrumentação, as cordas realizam o acompanhamento em *pizzicato* com ocasionais arpejos curtos

dos oboés e notas pedais nas trompas. Os violinos nos compassos 50-51, operisticamente, ecoam a linha do soprano. No compasso 53 ocorre uma cadência deceptiva (V/V^4_3) que introduz a transição modulatória ao *Dona nobis pacem*.

Após quatro compassos de transição (c. 53-56) no estilo recitativo e uma pausa de semínima em fermata, dá-se início ao *Dona nobis pacem* que é dividido em duas grandes partes: a primeira parte constitui a segunda parte do movimento (compassos 57-70) e unifica a missa inteira retomando a música do *Kyrie* (c. 7³-20); a segunda parte do *Dona nobis pacem* constitui a *coda* do movimento e, também da missa inteira (compassos 71-106).

Em Dó Maior, a segunda parte do movimento começa no compasso 57 com a retomada da música do segundo tema do *kyrie*, fluindo tranquilamente na voz do soprano solo. No compasso 65 a sonoridade fica mais ampla com a presença de todos os solistas. O andamento se acelera no compasso 71 onde o *Allegro con spirito* do *Gloria* retorna, marcando o início da *Coda*.

A pomposa *Coda* se constitui de 36 compassos (c. 71-106) e é uma variante aumentada do mesmo material temático anterior do *Kyrie*. Mozart apresenta uma sequência de três seções de 8 compassos (4 + 4), sendo que a terceira seção repete a música da segunda, apresentando de forma alternada cadências à dominante e cadências V-I, na palavra *pacem* (c. 71-94). Aqui o coral entra entoando uma versão harmonizada do *Kyrie* com o texto *Dona nobis pacem* no andamento *Allegro con spirito*. Na primeira seção de 4 + 4 (c. 71-78) o coral apresenta uma textura contrapontística, mas já no compasso 79 assume uma textura predominantemente homofônica que permanece até o final do movimento. A textura homofônica da parte coral é suavizada pelas linhas orquestrais ritmicamente ativas com figurações rápidas em semicolcheias nos violinos e nos baixos (c. 83-86, c. 91-94 e c. 104-

105), que juntamente com os ritmos pontuados dos metais em fanfarras ocasionais, delineiam a progressão harmônica básica das linhas corais.

Mozart, interrompe o frenético discurso musical a oito compassos do final (c. 99-110), resgatando, mesmo que rapidamente, a atmosfera serena do coro de solistas (mais uma vez, buscando dar unidade à peça) que entoia repetidamente o motivo inicial do segundo tema do *Kyrie* (ver Figura 40). De súbito, o *tutti* orquestral e coral é retomado no terceiro tempo do compasso 100, reprisando os quatro compassos anteriores aos solistas (compassos $94^3 - 98^1 = 100^3 - 104^1$). Assim, Mozart reitera novamente o texto *Dona nobis pacem* – dai-nos a paz – com a fanfarra nos sopros remetendo uma última vez ao texto de abertura do *Credo* (motivo rondó) – *Credo in unum Deum* – nos compassos 101 a 103, concluindo a obra com uma reiterada súplica fervorosa, eloquente pela paz ao Senhor, replicando a atmosfera da abertura da música do *Kyrie* – *Kyrie eleison* –, desta vez acrescida de um vigor rítmico e dinâmico do *Allegro con spirito*, rendendo Gloria, bendizendo ao Senhor.

Ou seja, em uma espécie de *codetta* final, nos últimos oito compassos (c. 98-106) Mozart sintetiza musicalmente e textualmente a obra: Ele utiliza nos compassos 99-100 a textura rarefeita instrumental com o protagonismo vocal do coro SCTB de solistas que é substituído por uma textura densa de um *tutti* orquestral e coral (coro SCTB) a partir do compasso 101 até o final; o *Kyrie* e o *Agnus Dei* estão presentes com a música do segundo tema do *Kyrie* e a segunda parte do texto do *Agnus Dei* (*Dona nobis pacem*); nos compassos 101-103 aparece em destaque a fanfarra nos metais, remetendo à frase inicial do *Credo*: *Credo in unum Deum*; e na pujança do *Allegro con spirito* traz a exaltação ao Senhor, que ocorre em todo o *Gloria*, bem como no *Osanna in excelsis Deo*, constituinte do *Sanctus* e do *Benedictus*. Ou seja, Mozart sintetiza a oração de toda a missa: Rogo, creio, bendigo e dou graças a um único Deus, suplicando por sua piedade, e pelo envio de sua paz celestial.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 40 (cont.) – Retorno do motivo inicial do segundo tema do *Kyrie* entoado pelo soprano solo nas vozes do coro SCTB de solistas – Agnus Dei
– c. 99-100

100

Obós I, II

Trompas I, II em C

Clarino I, II em C

Timpanos

Trombone alto

Trombone tenor

Trombone baixo

Violino I

Violino II

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixos e órgão

Tutti

do - na, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -

Tutti

do - na, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -

Tutti

do - na, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -

Tutti

do - na, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -

f Tutti

[3] 3 4 5 6 6 6 5 6 6 4 6 5 6 5 4 6 5 3 4 5 6 6 5 4 3 2 -

Mozart utiliza mais tarde o tema inicial da ária do soprano do *Kyrie* da Missa KV 317, que se repete na segunda parte do *Agnus Dei* em um contexto diferente, no universo musical da ópera: na ária da condessa *Dove sono i bei momenti*, do 2º ato da ópera *Le Nozze di Figaro* (1786) (transposto para um compasso 2/4), e na ária de Fiordiligi *Come scoglio* da ópera *Così fan tutte* (1790), agora o texto *cosìgnor questalma è forte* (SCHICK, 2005, p. 199) (ver Figuras 41 e 42 – trechos das árias *Dove sono i bei momenti* e *Come scoglio* das óperas *Le Nozze di Figaro* e *Così fan tutte*, respectivamente).

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Figura 41 – Começo da ária da condessa *Dove sono i bei momenti* – 3º ato da ópera *Le Nozze di Figa*

Andantino

Oboés I, II

Fagotes I, II

Trompas I, II em C

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo
Condessa
de Almariva

Do - ve so - no i bei mo - men - ti, di dol - cz - za e di... pia - cer...

Violoncello
e Baixo

Oboés I, II

Fagotes I, II

Trompas I, II em C

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo
Condessa
Almariva

do - ve an do - ro i giu - ra - men - ti di quel lab - bro, men - zo - gner, di quel lab - bro

Baixos
e órgão

Figura 42 – Começo da ária de Fiordiligi *Come scoglio* do 1º ato da ópera *Così fan tutte* similar ao começo do 2º tema da Aria do Kyrie da Missa KV 317

The image shows a musical score for the beginning of the aria 'Come scoglio' from the opera 'Così fan tutte'. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It features staves for Oboes, Clarinet in Bb, Bassoons, Trumpet in Bb, Violin I, Violin II, Viola, Soprano solo (Fiordiligi), and Violoncello e Baixo. The Soprano part is highlighted with a blue box and includes the lyrics: 'co - sì o - gnor quest' al - ma - ma è for - te'.

Em relação ao andamento da *coda*, faz-se necessário destacar que a tradição das performances mostra uma indicação metronômica bem mais lenta para o *Andante con spirito* do *Agnus Dei* – $\text{♩} =$ entre 86 e 98 – em relação à mesma indicação no movimento do *Gloria* – $\text{♩} =$ entre 132 e 152 (ver Quadro 6). Isso se deve, sobretudo, em relação ao discurso do texto, pois ocorreria um atropelamento dele caso a velocidade metronômica adotada fosse similar ao do *Gloria*. De qualquer forma o espírito exultante, celebrativo do *Gloria* aflora imediatamente, ainda que em um andamento mais lento, quando a *coda* entra em cena.

Em termos de regência, faz-se necessário que o regente mantenha na Primeira Parte do *Agnus Dei* a mesma postura espiritual e gestual quando da realização da ária do soprano do segundo tema do *Kyrie*, observando e valorizando o retorno no discurso musical de elementos estruturais da partitura. Por exemplo, a resposta dos oboés na segunda metade do segundo tempo da introdução do *Agnus Dei* reprisa

a participação similar das trompas que ocorre no compasso 9 do *Kyrie*, quando da realização da ária do soprano (ver Figura 15); ou, ainda na introdução do *Agnus Dei*, na parte dos oboés no compasso 8, onde estes realizam um movimento escalar descentemente na figuração em semicolcheias que acena para o soprano começar a ária propriamente dita no compasso 9, que anteriormente, no compasso 82 do *Benedictus*, onde os mesmos oboés junto com os volinos realizam similar movimentação escalar preparando o efusivo *Allegro assai* no compasso 83.

Por tratar-se de uma ária, os finais de frases sempre apresentam particularidades que devem ser observadas pelo regente.

Por exemplo, no final da introdução no compasso 8, citado anteriormente, o regente deve conduzir a movimentação escalar no solo dos oboés de forma tranquila, com um leve ralentando, subdividindo a última pulsação do compasso de modo a deixar claro o levar da entrada do soprano no compasso 9. Procedimento similar ocorre no final da frase do segundo tema da ária da soprano – texto *miserere nobis* – compasso 24, no entanto, o regente deve fazer uma fermata na segunda colcheia da subdivisão da última pulsação antes de definir o corte/levar para o retorno do primeiro tema (*ritornello*) (ver Figura 43).

Figura 43 – Final da frase do 2º tema da seção **A** - *Agnus Dei* – c. 24

The image shows a musical score for the final phrase of the 2nd theme in section A of the Agnus Dei, measures 24-28. The score includes parts for Oboes I and II, Trombones I and II in C, Violins I and II, Soprano solo, and Basses and Organ. The Soprano solo part is highlighted with a blue box, showing the lyrics "bis A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec -" and a fermata over the first measure of the phrase. The organ part is marked "pizzicato".

Novo desafio se apresenta ao regente no momento do fechamento do terceiro tema da primeira parte com o texto *miserere nobis* no compasso 43, onde a orquestra encerra sua participação no primeiro tempo do compasso com o soprano estendendo-se vocalmente, no estilo operístico, ao longo do compasso que apresenta duas fermatas indicadas e uma outra que é realizada por tradição de estilo. A primeira fermata deve ser sustentada até um pouco antes do momento em que a soprano realizar a semicolcheia do primeiro tempo se dirigindo para a segunda fermata. As duas próximas fermatas devem ser realizadas com tranquilidade sem extenuar a cantora solista. O corte de saída da fermata, mais uma vez serve como levare da retomada do último *ritornello* da primeira parte do movimento (ver Figura 44).

No compasso 56, acontece uma situação de finalização de seção similar a do compasso 43. Entretanto, o corte/levare da fermata desta vez deve antecipar o caráter do começo da segunda parte do movimento, que reprisa a música da ária do soprano do *Kyrie*, agora com o texto *Dona nobis pacem* e com andamento *Andante*

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

com moto. Uma intensa movimentação nos violinos e nos baixos em uma figuração elaborada em colcheias em contratempo com indicação de *fp* (*forte piano*) na primeira colcheia em contratempo dos compassos 54-56, impulsionam o desfecho da seção de transição (ver Figura 45).

Figura 44 – Final do 3º tema – ária do soprano – c.43

Musical score for Figure 44, showing the final of the 3rd theme in the soprano aria, measures 41-43. The score includes parts for Oboés I, II; Trompas I, II em C; Violino I; Violino II; Soprano solo; and Baixos e órgão. The soprano part is highlighted with a blue box around the notes 'bis' and 'Agnus' in measure 43. The lyrics are: no - bis - A - gnus De - i, A - gnus.

Figura 45 – Encerramento da Primeira Parte do *Agnus Dei* – c. 52-56

Musical score for Figure 45, showing the ending of the first part of the *Agnus Dei*, measures 52-56. The score includes parts for Oboés; Trompas em C; Violino I; Violino II; Soprano solo; and Baixos e órgão. The soprano part is highlighted with a blue box around the notes 'ca - ta' in measure 56. The lyrics are: ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta: si levano li sordini si levano li sordini.

Outro trecho que merece especial atenção do regente encontra-se nos compassos 98-100. Conforme assinalado anteriormente, o discurso musical intenso em dinâmica *f* (*forte*) em *tutti* orquestral e coral no estilo fanfarras é interrompido por um súbito *p* (*piano*) no compasso 98. Este compasso instrumental funciona como preparação, ponte, para os próximos dois compassos. As cordas resgatam o motivo arpejado em colcheias (motivo estruturante do compasso 9 nas trompas, do *Kyrie*) nos dois primeiros tempos do compasso 98, enquanto que os oboés reiteram nos dois tempos restantes o motivo pontuado inicial do solo de soprano do *Kyrie* (3 e 4 tempos do c. 7). Ao longo do compasso 99 e metade do 100, a dinâmica *p* (*piano*), bem como a instrumentação rarefeita do compasso instrumental (c. 98) permanecem. Na metade do terceiro tempo do compasso 100 o coro de solistas SCTB retoma o protagonismo do discurso musical, reiterando as palavras *Dona nobis*. Assim, faz-se necessário que o regente diminua o tamanho do gesto subitamente, mudando para um plano alto de regência mais próximo ao seu rosto, retraindo a movimentação gestual como um todo, coerente com a dinâmica *p* (*piano*) (c. 100), mantendo a pulsação clara e enfatizando a participação das vozes dos solistas (ver Figura 40).

A partir da segunda metade do compasso 100 o *tutti* orquestral e coral se restabelece até o final da *coda*. Neste contexto, o regente necessita enfatizar a pulsação em *staccato* na dinâmica *f* (*forte*), retornando o estilo de regência utilizado no começo da *coda*, com um plano e tamanho de gestual médio, mantendo a intensidade da música até o final do movimento.

O aumento gradativo da velocidade dos andamentos é uma das mais importantes e desafiantes tarefas do regente ao longo do *Agnus Dei*.

A primeira parte inicia em *Andante sostenuto* (♩ = 50); a segunda parte se desenvolve em um *Andante com moto* (♩ = entre 50 e 72) e a *coda* com o *Allegro com spirito* (♩ = entre 86 e 98) mais lento que o do *Gloria*.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Para manter a velocidade estabelecida sem atropelos ou desacelerações, o regente deve manter um gestual leve, preciso, de tamanho pequeno a médio – dependendo da dinâmica indicada –, com uma pulsação clara que valorize os anacruses e priorize o discurso musical, o fraseado musical, extrapolando os limites das barras de compassos.

Em relação às articulações, faz-se necessário que o regente busque uma perfeita homogeneidade articular entre instrumentos de diferentes bancadas. Por exemplo, no segundo compasso, violinos I e oboé I executam o mesmo arpejo em colcheias em *legato*; nos compasso 41 e 42, os oboés e os violinos tocam simultaneamente trechos escalares ascendentes em terças em *staccato*, simultaneamente (ver Figura 46).

Figura 46 – *Staccato* nas partes dos violinos e oboés – *Agnus Dei* – c. 41-42

The image displays a musical score for measures 41 and 42 of the Agnus Dei. The score is written for Oboes I & II, Trompas I, II em C, Violino I, Violino II, Soprano solo, and Baixos e órgão. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. A blue box highlights the staccato passages in measures 41 and 42 for Oboes I & II and Violino I & II. The Oboe parts play a series of eighth notes in an ascending scale, while the Violin parts play a similar ascending scale in thirds. The Soprano solo part has the lyrics "no - bis A - gnus De - i, A - gnus" and the word "pizzicato" is written above the notes. The Basses and Organ part also play a similar ascending scale in thirds.

OUTROS ASPECTOS INTERPRETATIVOS

O Latim Litúrgico

Para obter-se uma performance coerente de uma missa, seja esta breve ou solene, de Mozart, faz-se necessário que o regente domine o sistema fonético do Latim Litúrgico, Romano, ou Eclesiástico que é a linguagem usada na literatura vocal da igreja, em especial para os coros das missas, cantatas e oratórios.

Para tanto, o Alfabeto Fonético Internacional é um excelente instrumento que deve ser utilizado durante os ensaios com o coro. Karna e Goodenow comentam no capítulo 1 do Livro *The Use of the IPA in the Choral Rehearsal* que enfatizar a importância da formatação das vogais e da articulação das consoantes nos ensaios, auxiliado pelo uso do Alfabeto Fonético Internacional, poderia possibilitar ao coro:

Melhorar a uniformidade das vogais; maior precisão na afinação; maior coesão e melhor entonação; melhor articulação; melhor enunciação e clareza do texto; maior precisão rítmica; melhor controle dos níveis de dinâmicas e das diferentes nuances, cores sonoras; um controle mais eficientemente da respiração, possibilitando assim um melhor suporte, apoio vocal; ampliar o potencial de ressonância ideal para cada cantor e do rupo como

um todo (GOODENOW; KARNA, 2010, p. 6, tradução nossa).

Segundo Johan Wall *et al.* (2012, p. 133-134), no Latim existem somente cinco sons de vogais puras [ɑ, ɛ, i, ɔ, u], embora existam seis letras: a, e, i, o, u, e y, pois as letras “i” e “y” apresentam a mesma pronúncia. As letras “i” e “u” são pronunciadas como [j] e [w] quando eles se juntam a certas letras: quando “i” fica entre duas vogais, como em *alleluia* [ɑl: le'lu jɑ], ele é pronunciado com [j] (ditongo crescente “ia”); quando a letra “u” segue a letra “q” ou “ng” e precede outra vogal, como em *quem* [kwem] ou em *sanguis* ['saŋ gwis], são pronunciados com [w] (ditongo crescente “ui”). A maioria das vogais consecutivas em latim constituem duas sílabas, como em *be-a-ta*. No entanto, podem ainda ser pronunciadas como uma única vogal como em *cæli* ['tʃɛ li] (dígrafo *æ*) ou como um ditongo como em *laudamus* [lau'da mus] (ditongo au). Andrew Crow (2010, p. 43) explica que a letra “h” é muda, até mesmo no começo da palavra como em *homines* = ['ɔ mi nes].

Em relação à silabificação, abaixo aparecem em destaque algumas regras citadas por Wall *et al.* (2012, p. 129-131):

a) Quando uma única consoante fica entre vogais, deixa-se a consoante com a segunda vogal. Ex.: *amen* ['a men]. Importante observar que o pequeno traço colocado acima e antes da vogal “a” da palavra *amen* na transcrição utilizando o IPA indica que a mesma recebe o acento primário, ou seja, o “a” é a sílaba tônica de “*amen*”.

b) A consoante “x” é geralmente colocada com a vogal precedente: *dix-it* ['dik sit].

c) No caso de duas consoantes consecutivas, geralmente se divide as sílabas entre as duas consoantes: *mun-di* ['mun di]; *mit-to* ['mit: tɔ]. Porém, existem muito casos em que a combinação de consoantes recai na segunda

sílaba. Por exemplo: antes do dígrafo: *ma-chi-na* ['ma ki na]; *a-gnus* ['a nus]; quando “l”, “r” ou “t” seguem “b”, “c”, “d”, “g” ou “p”, coloca-se ambas as consoantes com a sílaba que segue: *pro-pter* ['pro pter]; coloca-se “qu”, “mn”, “sc”, “sp”, “st” e “tr” com a sílaba que segue: *o-mnes* ['o mnes].

d) No caso de três consoantes consecutivas, geralmente, divide-se as consoantes – uma seguida por duas: *san-cto* ['san kto]. Em relação à combinação “str”, coloca-se na segunda sílaba: *no-stri* ['no stri].

e) Tratando-se de vogais consecutivas, geralmente elas formam duas sílabas, embora algumas sejam ditongos: *De-o* ['de o]; *glo-ri-a* ['glo ri a].

A acentuação no Latim é um assunto complexo. Para palavras com duas sílabas a acentuação recai sobre a primeira: *un-de* ['un dε]. Com mais de duas sílabas, a acentuação tônica pode cair tanto na primeira quanto na segunda sílaba: *be-a-ta* [be'a ta]; *Do-mi-nus* ['do mi nus]. Já, em palavras como *cæ-li* ['tʃε li] e *cœ-lum* ['tʃε lum] apresentam dígrafos, que é a combinação de duas ou mais letras que resultam um único som (WALL *et al*, 2012, p. 132).

Algumas observações relativas à fonética do texto da missa ordinária que devem ser levadas em conta durante os ensaios e as performances da Missa Solene KV 317:

Kyrie:

- Ao longo de todo o primeiro movimento, deve-se enfatizar a consoante “K” e separar as vogais em duas sílabas no final da palavra Ky-ri-e [ˈKi ri ε].
- As vogais consecutivas da palavra Eleison ora aparecem em sílabas separadas (hiato) [ɛˈlɛ i zɔn] (por exemplo, c. 5 da seção A – tutti coro SCTB) e ora aparecem juntas (ditongo) [ɛˈlei zɔn] (por exemplo, c. 10 da seção B – Soprano Solo). O “s” quando entre duas vogais é pronunciado como um “s” “suave”, um som entre [s] e [z].

Gloria:

- Enfatizar a separação silábica da palavra Glo-ri-a [ˈglo ri a] para que o motivo rítmico que aparece no coro entoando a palavra *Gloria* no começo do movimento da Missa KV 317, por exemplo, soe realmente semínima pontuada colcheia e semínima e não semínima duplamente pontuada semicolcheia e semínima.
- A pronúncia correta da palavra *ex-cel-sis* é [ɛkˈʃɛl sis] e não [ɛk ˈtʃɛl sis].
- Observar que todo o som do “s” no final de uma palavra deve ser curto: por exemplo, *pax* [paks] e *vo-lun-ta-tis* [vo lun ˈta tis].
- Cuidado com a pronúncia das palavras com o fonema $\widehat{d}z$ como por exemplo, *a-gi-mus* [ˈa $\widehat{d}z$ i mus]; *u-ni-ge-ni-te* [u ni ˈ $\widehat{d}z$ ɛ ni tɛ]; *vir-gi-ne* [ˈvir $\widehat{d}z$ i nɛ].
- A pronúncia correta da palavra *ti-bi* é [ˈti bi] e não [ˈtʃi bi]. Para tanto, para pronunciar corretamente a sílaba “ti” a língua

deve tocar os dentes da frente da arcada superior no começo da articulação da palavra.

- Observar o duplo “cc” e “ll” nas palavras *pec-ca-ta* [pɛk: 'ka tɔ] e *tol-lis* ['tɔl: lis], respectivamente, apresentam similaridade à fonética italiana.
- Cuidado com a fonética da palavra *San-cto*: ['sɔŋ ktɔ] e não ['sɔŋ tɔ].

Credo:

- Logo no começo do texto da seção do *Credo* aparecem duas palavras com finais em “m” – *u-num* ['u num] e *De-um* ['dɛ um] –, os quais devem ser enfatizados, destacados, para diferenciar, por exemplo, da palavra *De-o* ['dɛ ɔ] que já foi entoada na seção do *Gloria* pelo coro.
- A palavra *o-mni-po-ten-tem* traz em sua composição sílabas terminando em *n* e em *m*, por isso, o regente deve atentar-se de que o coro articule corretamente a palavra [ɔ mni pɔ'tɛn tɛm] e não [ɔ mni pɔ'tɛn tɛn].
- Observar a separação silábica da palavra *o-mni-a* ['ɔ mni ɔ].
- A dicção correta da palavra *de-scen-dit* é [dɛ'ʃɛn dit] e não [dɛ'tʃɛn dit].
- Cuidado com o “h” mudo na palavra *ho-mo* ['ɔ mɔ].
- Observar a correta fonética da palavra *e-ti-am* e *Pon-ti-o*: ['ɛ tsi ɔm] e ['pɔn tsi ɔ] e não ['ɛ ti ɔm] e ['pɔn ti ɔ], respectivamente.
- Observar os r-fortes da palavra *re-sur-rex-it* [rɛ zur:'rɛk sit] e não [rɛ zu:'rɛk sit].
- Cuidar para o coro não confundir, ou trocar a fonética das palavras *a-scen-dit* e *cæ-lum* na frase: *Et ascendit in cælum* [ɛt ɔ'ʃɛn dit in 'tʃɛ lum].

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

- Observar a correta fonética da palavra *qui* [kwɪ] e não [ki].
- Novamente tomar cuidado com o duplo *c* na palavra *Ec-cle-si-am* [ɛk: 'klɛ zi am].

Sanctus:

- Cuidado com a correta fonética das palavras *San-ctus* ['sɑŋ ktus] e *Sa-ba-oth* [sɑ bɑ'ɔt].

Agnus Dei:

- Observar a fonética correta das palavras *A-gnus* ['ɑ ɲus] e *pa-cem* é ['pa tʃɛm].

Texto da Missa da Coroação

Abaixo segue o texto original da Missa KV 317 em latim, sua representação fonética de acordo com o Alfabeto Fonético Internacional – IPA (WALL *et al.*, 2012, p. 154-159) e sua tradução em português.

Kyrie

Kyrie Eleison

['ki ri ɛ ɛ'le i zɔn]

Senhor, tende piedade

Christe Eleison

['kri ste ɛ'le i zɔn]

Cristo tende piedade

Kyrie Eleison

[ˈki ri ε ɛˈlɛ i zɔn]

Senhor, tende piedade

Gloria

Gloria in excelsis Deo.

[ˈglɔ ri a in ɛkˈsɛl sis ˈdɛ ɔ]

Glória a Deus nas alturas

Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

[ɛt in ˈtɛr: rɑ paks ɔˈmi ni bus ˈbɔ nɛ vɔ lunˈtɑ tis]

E paz na terra aos homens de boa vontade.

Laudamus te. Benedicimus te.

[la:uˈda mus te bɛ nɛˈdi tʃi mus tɛ]

Nós Vos louvamos. Nós Vos bendizemos.

Adoramus te. Glorificamus te.

[ɑ dɔˈra mus tɛ glɔ ri fiˈka mus tɛ]

Nós Vos adoramos. Nós Vos glorificamos.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

[ˈgra tsi as ˈɑʒi mus ˈti bi ˈprɔ ptɛr ˈma ñam ˈglɔ ri am ˈtu am]

Nós Vos damos graças por Vossa imensa glória.

Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens,

[ˈdɔ mi nɛ ˈdɛ us rɛks tʃɛˈlɛ stis ˈdɛ us ˈpa tɛr ɔˈmni pɔ tɛnz]

Senhor Deus Rei dos céus, Deus Pai onipotente,

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

[dɔ mi nɛ 'fi li u ni 'dʒɛ ni tɛ 'jɛ zu 'kri stɛ]

Senhor Filho Unigênito, Jesus Cristo.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

[dɔ mi nɛ 'dɛ us 'a pʊs 'dɛ i 'fi li us 'pa tris]

Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

[kwi 'tɔl: lis pɛk:'ka ta 'mun di mi zɛ're rɛ 'nɔ bis]

Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.

Qui tollis peccata mundi,

[kwi 'tɔl: lis pɛk:'ka ta 'mun di]

Vós, que tirais o pecado do mundo,

suscipe deprecationem nostram.

[suʃi pɛ dɛ prɛ ka tsi'o nem 'nɔ stram]

recebei a nossa súplica.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis

[kwi 'sɛ dɛs ad 'dɛk stɛ ram 'pa tris mi zɛ're rɛ 'nɔ bis]

Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós.

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.

[quɔ ni am tu 'sɔ lus 'San ktus tu 'sɔ lus 'dɔ mi nus]

Porque, só Vós sois Santo. Só Vós sois Senhor.

Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

[tu 'sɔ lus al'tis: si mus 'jɛ su 'kri stɛ]

Só Vós o Altíssimo Jesus Cristo.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.

[kum 'saŋ ctɔ 'spi ri tu in 'glɔ ri a 'dɛ i 'pa tris]

Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai.

Amen.

['a men]

Assim seja.

Credo

Credo in unum Deum,

['krɛ dɔ in 'u num 'dɛ um]

Creio em um só Deus,

Patrem omnipotentem, factorem cæli et terre,

[pa trem ɔ mni pɔ'ten tɛm fa'ktɔ rɛm 'tʃɛ li et 'ter: rɛ]

Pai onipotente, Criador do céu e da terra,

visibilium omnium et invisibilium.

[vi zi'bi li um 'ɔ mni um et in vi zi'bi li um]

de todas as coisas visíveis e invisíveis.

Et in unum Dominum Jesum Christum,

[et in 'u num 'dɔ mi num 'jɛ zum 'kri stum]

E em um só Senhor, Jesus Cristo,

Filium Dei unigenitum.

['fi li um 'dɛ i u ni'dʒɛ ni tum]

Filho Unigênito de Deus.

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

[ɛt ɛks 'pa trɛ 'na tum 'an te 'o mni a 'sɛ ku la]

Nascido do Pai, antes de todos os séculos.

Deum de Deo, lumen de lumine,

[dɛ um dɛ 'dɛ o 'lu men dɛ 'lu mi nɛ]

Deus de Deus, Luz de Luz.

Deum verum de Deo vero.

[dɛ um 'vɛ rum dɛ 'dɛ o 'vɛ ro]

Deus verdadeiro de Deus verdadeiro

Genitum, non factum,

[dʒɛ ni tum nɔn 'fa ktum]

Gerado mas não feito,

consubstantialem Patri:

[kɔn sub stan tsi'a lɛm 'pa tri]

consustancial ao Pai:

per quem omnia facta sunt.

[pɛr kwɛm 'o mni a fa'kta sunt]

Pelo qual foram feitas todas as coisas.

Qui propter nos homines,

[kwi 'prɔ pteɾ nɔs 'o mni nɛs]

Que por nós homens,

et propter nostram salutem,

[ɛt 'prɔ pteɾ 'nɔs tram sa'lu tɛm]

e pela nossa salvação,

descendit de cælis.
[dɛ'ʃɛn dit de 'tʃɛ lis]
desceu dos céus.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
[ɛt in kar'na tus ɛst de 'spi ri tu 'saŋ ktɔ]
E se fez carne por obra do Espírito Santo

ex Maria Virgine: et homo factus est.
[ɛks ma'ri a 'vir dʒi nɛ et 'ɔ mɔ 'fa ktus ɛst]
Em Maria Virgem: e fez-se homem.

Crucifixus etiam pro nobis,
[cru tʃi'fik sus 'ɛ tsi am prɔ 'nɔ bis]
Foi também crucificado por nós,

sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.
[sub 'pɔn tsi ɔ pi'la tɔ 'pas: sus et sɛ'pul tus ɛst]
sob Poncio Pilatos padeceu, e foi sepultado.

Et resurrexit tertia die,
[ɛt rɛ zur:'rɛk sit 'tɛr tsi a 'di ɛ]
E ressuscitou ao terceiro dia,

secundum Scripturas.
[sɛ'kun dum skri'ptu ras]
segundo as Escrituras.

Et ascendit in cælum:
[ɛt a'ʃɛn dit in 'tʃɛ lum]
Subiu ao céu:

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

sedet ad dexteram patris.

[sɛ det ad 'dɛk stɛ ram 'pa tris]
está sentado à direita do Pai.

Et iterum venturus est cum gloria,

[ɛt 'i tɛ rum ven'tu rus est kum 'glɔ ri a]
De onde há de vir uma segunda vez com glória,

judicare vivos et mortuos:

[ju di'ka rɛ 'vi vɔs ɛt 'mɔr tu ɔs]
a julgar vivos e mortos:

cujus regni non erit finis.

['ku jus 'rɛ ɲi nɔn 'ɛ rit 'fi nis]
e seu reino não terá fim.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem:

[ɛt in 'spi ri tum 'sɔŋ ktum 'dɔ mi num ɛt vi vi fi'kan tɛm]
Creio no Espírito Santo, que é Senhor e dá a vida,

qui ex Pater Filioque procedit.

[kwi ɛks 'pa tɛr fi li'ɔ kwɛ prɔ'tʃɛ dit]
e procede do Pai e do Filho.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:

[kwi kum 'pa trɛ ɛt 'fi li ɔ 'si mul a dɔ'ra tur ɛt kɔn glɔ ri fi'ka tur]
E com o Pai e o Filho é juntamente adorado e glorificado:

qui locutus est per Prophetas.

[kwi lɔ'ku tus est pɛr prɔ'fɛ tas]
e é o que falou pelos Profetas.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

[ɛt 'u nam 'saŋ ktam ka'to li kam et a pɔ'sto li kam ɛk:'klɛ zi am]

Creio na Igreja, uma, santa, católica e apostólica.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

[kon'fi tɛ ɔr 'u num ba'ptis ma in rɛ mis: si'ɔ nɛm pɛk: ka'to rum]

Confesso um batismo para a remissão dos pecados.

Et expecto resurrectionem mortuorum.

[ɛt ɛk'spɛ ktɔ rɛ zur: rɛk tsi'ɔ nɛm mɔr tu'ɔ rum]

E espero a ressurreição dos mortos.

Et vitam venturi sæculi. Amen.

[ɛt 'vi tam ven'tu ri 'sɛ ku li 'a mɛn]

E a vida nos séculos futuros. Assim seja.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.

['saŋ ktus 'saŋ ktus 'saŋ ktus 'dɔ mi nus 'dɛ us 'sa ba ɔt]

Santo, santo, santo, Senhor Deus dos exércitos.

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

['plɛ ni sunt 'tʃɛ li et 'tɛr: ra 'glɔ ri a 'tu a]

Os céus e a terra estão cheios de vossa glória.

Hosanna in excelsis.

['ɔ zan: na in ɛk'ʃɛl sis]

Hosana nas alturas.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.

[be ne'di ktus kwi 've nit in 'nɔ mi ni 'dɔ mi ni]

Bendito O que vem em Nome do Senhor.

Hosanna in excelsis.

['ɔ zan:na in ɛk'ʃɛl sis]

Hosana nas alturas.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

['a jus 'de i kwi 'tɔ: lis pek:'ka ta 'mun di mi ze're ɛ 'nɔ bis]

Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

['a jus 'de i kwi 'tɔ: lis pek:'ka ta 'mun di 'dɔ na 'nɔ bis 'pa tʃɛm]

Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Andamentos das diferentes seções dos movimentos da Missa da Coroação

Para melhor elucidar aspectos referentes à escolha da velocidade dos diferentes andamentos dos movimentos da Missa KV 317, elaborou-se uma tabela comparativa que mostra as indicações metronômicas relativas à performance das diferentes seções dos movimentos da Missa da Coroação por conhecidos regentes (ver Quadro 6).

As indicações metronômicas das diferentes designações de andamentos das seções dos seis movimentos da Missa KV 317 adotadas durante as performances da Orquestra Sinfônica e Madrigal Amazonas da UEA, como já explicado anteriormente, levando em consideração aspectos estilísticos, históricos, e o nível técnico dos músicos e cantores que fazem parte dos grupos artísticos envolvidos. Tanto o Madrigal Amazonas, quanto a Orquestra Sinfônica configuram-se como projetos de extensão sendo compostos por estudantes das várias modalidades do curso de Música da UEA e por pessoas da comunidade em geral. Assim, foram adotadas indicações metronômicas dentro do estabelecido pela tradição da prática performática da Missa expressa no Quadro 6 e que respeitavam os limites técnicos do grupo de trabalho.

Por exemplo, os movimentos que apresentavam seções relativamente longas elaboradas com figurações em semicolcheias nas partes dos violinos, como, por exemplo, o *Allegro molto* do *Credo*, adotou-se uma marcação metronômica: $\text{♩} = 120$. Desta forma, priorizou-se a correta articulação das notas e do fraseado musical por parte das cordas, além de favorecer o entendimento do texto entoado pelo Madrigal.

Outro exemplo de adequação do tempo de performance considerando-se aspectos técnicos, foram passagens com solos vocais, relativamente, longos, como nas seções do *Benedictus* e *Agnus Dei*, onde

adotou-se um andamento mais movido, favorecendo aspectos técnicos do canto (respiração) por parte dos jovens solistas. Assim, adotou-se, por exemplo, no *Allegretto* do *Benedictus* a indicação metronômica ♩ = 56 (ver Quadro 6).

OUTROS ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Quadro 6 – Indicações metronômicas dos andamentos de performances das seções dos movimentos da Missa KV 317 de Mozart

Movimentos	Andamentos	Herbert von Karajan (1)	Nikolaus Hanoncourt (2)	James Levine (3)	Laurence Equilbey (4)	Sir Neville Marriner (5)	Nicol Matt (6)	Adroaldo Cauduro (7)
Kyrie	<i>Andante Maestoso</i>	♩ = 66	♩ = 70	♩ = 72	♩ = 78	♩ = 72	♩ = 64	♩ = 76
	<i>Più Andante</i>	♩ = 50	♩ = 70	♩ = 76	♩ = 66	♩ = 60	♩ = 64	♩ = 66
	<i>Andante Maestoso</i>	♩ = 70	♩ = 70	♩ = 72	♩ = 78	♩ = 72	♩ = 64	♩ = 76
Gloria	<i>Allegro com spirito</i>	♩ = 152	♩ = 132	♩ = 152	♩ = 144	♩ = 144	♩ = 132	♩ = 144
Credo	<i>Allegro molto</i>	♩ = 112	♩ = 132	♩ = 130	♩ = 130	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 120
	<i>Adagio</i>	♩ = 56	♩ = 56	♩ = 60	♩ = 56	♩ = 56	♩ = 50	♩ = 60
	<i>Allegro molto</i>	♩ = 112	♩ = 132	♩ = 130	♩ = 130	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 120
Sanctus	<i>Andante Maestoso</i>	♩ = 70	♩ = 82	♩ = 74	♩ = 76	♩ = 72	♩ = 70	♩ = 82
	<i>Allegro assai</i>	♩ = 152	♩ = 144	♩ = 156	♩ = 144	♩ = 152	♩ = 140	♩ = 152
Benedictus	<i>Allegretto</i>	♩ = 56	♩ = 52	♩ = 48	♩ = 54	♩ = 46	♩ = 54	♩ = 56
	<i>Allegro assai</i>	♩ = 152	♩ = 144	♩ = 156	♩ = 144	♩ = 152	♩ = 140	♩ = 152
	<i>Allegretto</i>	♩ = 56	♩ = 52	♩ = 48	♩ = 54	♩ = 46	♩ = 54	♩ = 56
	<i>Allegro assai</i>	♩ = 152	♩ = 144	♩ = 156	♩ = 144	♩ = 152	♩ = 140	♩ = 152

A MISSA DA COROAÇÃO DE MOZART

Agnus Dei	<i>Andante sostenuto</i>	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50
	<i>Andante con moto</i>	♩ = 50	♩ = 72	♩ = 70	♩ = 58	♩ = 64	♩ = 70	♩ = 72
	<i>Allegro con spirito</i>	♩ = 98	♩ = 86	♩ = 98	♩ = 96	♩ = 86	♩ = 98	♩ = 98
Grupos Artísticos								
(1)	Wiener Sigverein, Wiener Philharmoniker & Herbert von Karajan - Deutsche Grammophon 1985							
(2)	Nikolaus Hanoncourt & Concentus Musicus Wien - Apex, 1982							
(3)	RIAS Kammerchor, Berliner Philharmoniker & James Levine, Deutsche Grammophon 1992							
(4)	Laurence Equilbey & Insula Orchestra and accentus - Eratos 2017							
(5)	Schola Cantorum Of Oxford & George Malcolm & Academy of St. Martin in the Fields & Sir Neville Marriner - DECCA 2004							
(6)	Chamber Choir of Europe, Nicol Matt & Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim - Brilliant Clasicos 2006							
(7)	Orquestra Sinfônica e Madrigal Amazonas da UEA - 2019, Adroaldo Cauduro							

Dinâmicas das diferentes seções dos movimentos da Missa da Coroação

Era comum a ausência da indicação de dinâmicas no início dos movimentos ou em seções em que um *f* (*forte*) teria sido evidente na tradição da época. Nas entradas em *tutti* ou nas apresentações instrumentais e interlúdios, um *f* (*forte*) era adicionado. Assim, seguindo essa linha de raciocínio, deve-se adotar um *f* (*forte*) no começo do movimento do *Credo* (SENN, 1980, p. XVIII).

Destaca-se a utilização simultânea de diferentes indicações dinâmicas, já apontadas anteriormente quando da análise dos movimentos da Missa KV 317. Por exemplo, no início do *Kyrie*: *fp* (*forte piano*) com um crescendo é indicado para os oboés e trompas; *f* (*forte*) para os violinos no primeiro tempo na Figura da semínima seguido de *p* (*piano*) no segundo tempo com uma figuração de duas colcheias; *f* (*forte*) para o coro na figura de uma colcheia pontuada seguido por um *p* (*piano*) a partir da semicolcheia que completa a pulsação, valorizando sobretudo a semântica textual.

Mudanças repentinas de dinâmicas e o efeito Barroco de dinâmica de “terraço” (extremos de dinâmicas) também foram utilizados por Mozart nessa Missa. Exemplo disso encontramos, como já comentado no início do *Kyrie*, e no início do *Gloria*, onde o coro entoa em *f* (*forte*) a palavra *Gloria* no primeiro compasso do movimento e as cordas, nos próximos três compassos, respondem melodicamente em *p* (*piano*), valendo-se de uma melodia com figuração ornamentada em semicolcheias e com diferentes articulações indicadas, onde o material triádico descendente da melodia em *staccato* traz de volta a reiteração da palavra *Gloria* em *f* (*forte*). Paralelamente as trompas executam pedal na nota Dó em diferentes oitavas, enfatizando o efeito de dinâmica

do Barroco de “terraço”: primeiro compasso em *f* (*forte*) seguido de *p* (*piano*) nos próximos três compassos (ver Figura 18).

Em relação às seções em que ocorrem os solos vocais, exceto no *Benedictus* em que Mozart indica aos solistas *sotto voce* (em voz baixa), devem ser entoados com uma sonoridade ampla (embora Mozart não utilizasse indicações específicas de dinâmica) de tal forma a assegurar o protagonismo vocal em relação ao instrumental.

A respeito disso, Robin Stowell (1990) explica:

Como a inflexão dinâmica era inerente ao desempenho vocal, essas indicações dinâmicas fundamentais eram consideradas uma estrutura em torno da qual construir uma interpretação expressiva. Assim, as nuances foram geralmente aplicadas (notadas ou não) para estabelecer os “picos” e os contornos gerais das frases, bem como seu conteúdo expressivo, e também eram empregadas livremente para destacar dissonâncias, cadências (cadências especialmente interrompidas), ornamentos, notas cromáticas e coisas assim [...] Talvez o requisito mais importante para a interpretação da Missa KV 317 de Mozart seja a utilização de um estilo contido, expressivo e vocal (STOWELL, 1990, p. 374, tradução nossa).

Em termos de ornamentação, a Missa KV 317 apresenta *appoggiaturas* e *trinados*. A *appoggiatura* ocorria no pulso e com o mesmo comprimento da nota que se segue imediatamente (ver Figura 47). O trinado, geralmente começava no pulso valendo-se da nota superior à nota sob a qual é dado, exceto onde, por exemplo, cadeias de ritmos ou a necessidade de preservar uma linha melódica exige de outra forma (STOWELL, 1990, p. 377).

Figura 47 – *Appoggiatura* na linha melódica do soprano solo – *Kyrie* – c. 20

Escrita



Execução



Exemplos de programas de concertos com a Missa da Coroação

Concerto no contexto do serviço litúrgico

No caso da apresentação da Missa da Coroação durante um serviço litúrgico, além da execução dos movimentos da missa no decorrer da celebração, pode-se programar entre o *Gloria* e o *Credo* a execução de um *Graduale*, como por exemplo o *Sancta Maria, mater Dei* KV 273. Em vez do *Graduale*, é possível se programar uma Sonata de Igreja. No caso da Missa da Coroação, a Sonata da Igreja KV 329/317^a seria uma ótima opção já que ela foi composta especialmente para ser executada junto com a Missa da Coroação. Outra possibilidade da apresentação da Missa KV 317 seria no final do serviço litúrgico, já que a Missa da Coroação tem uma duração curta de aproximadamente de 27', o que não tornaria sua performance uma atividade cansativa à comunidade presente

Concerto em sala de espetáculo

Muitas são as possibilidades para se elaborar um programa de concerto envolvendo a Missa da Coroação em uma sala de espetáculo. Para tanto, deve-se observar o potencial artístico dos grupos envolvidos no evento, bem como, o tipo de público a que se destina o concerto e qual o tempo ideal de duração da performance.

Por exemplo, pode-se propor uma programação que contemple obras de Mozart de diferentes estilos: na primeira parte constando uma sinfonia de Mozart como, por exemplo, a Sinfonia Nº 40, e na segunda parte a Missa da Coroação.

Outra opção de programação seria a apresentação de duas obras sacras de Mozart. Por exemplo, um concerto com duas missas solenes de Mozart: na primeira parte a Missa KV 317 – Missa da Coroação e na segunda parte a Missa KV 337. Ou ainda, a Missa da Coroação na primeira parte e o Requiem em ré menor KV 626 na segunda parte.

Ainda é possível realizar uma programação que contemple, além da Missa KV 317, uma obra sacra de outro compositor clássico como, por exemplo, uma missa de Haydn, ou mesmo propor o encontro Bach-Mozart, apresentando a Cantata 147 e a Missa da Coroação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos pontos chaves para a obtenção de uma performance bem sucedida, coerente da Missa KV 317 é o regente ter consciência das características próprias, dos diferenciais de cada movimento, assim como os pontos comuns entre eles que unificam a obra.

O *Kyrie*, por exemplo, através dos seus dois temas principais contrastantes – o *tutti* orquestral e coral e o dueto vocal – introduz os elementos, as ideias musicais que são desenvolvidas, ressignificadas, ao longo dos demais movimentos da missa. Por exemplo, o seu primeiro tema em uma textura homofônica em *tutti* orquestral e coral, estabelece, de pronto, a alternância da parceria e do franco diálogo entre as forças vocais e instrumentais em um andamento *Andante maestoso*. O *Kyrie* funciona como introdução a toda missa.

Os gestos musicais, parcerias, diálogos e protagonismos do *Kyrie* são espelhados no movimento do *Gloria*, com a diferença de que agora as forças vocais contam com um quarteto SCTB soli, além, evidentemente, do coro.

O *Credo* por sua vez, além de incorporar o estilo musical, as particularidades da instrumentação e orquestração dos movimentos anteriores, introduz um motivo rondó, semelhante ao estilo fanfarra do *Kyrie*, com motivos com ritmos pontuados agora nos metais, em especial nos clarinos, que logo no começo do movimento define o texto *Credo in unum Deum* em música. O motivo rondó retorna

reiteradamente ao longo do movimento, ora completamente engajado no texto como no *tutti* orquestral e coral na abertura do movimento, ora como passagens de transição eminentemente instrumentais construindo pontes entre os temas contrastantes. Todos esses retornos do motivo rondó permitem a reiteração da declaração de fé, que aparece uma única vez no texto original, ao longo de toda declamação da oração durante a missa.

Os movimentos *Sanctus* e *Benedictus* são intrinsecamente ligados pela seção do *Hosanna* que se apropria do estilo festivo, pomposo do motivo rondó do *Credo*.

Apesar do *Sanctus* ser o menor movimento em termos de tempo de performance – aproximadamente, 1’07” (ver Apêndice B – Quadro 8) –, a forma implacável como o coro SCTB entoou o texto, quase que ininterruptamente, mantendo a atmosfera exultante de louvor ao Senhor, torna-o único em toda a obra.

O diferencial do *Benedictus* é que ele apresenta uma textura predominantemente vocal, com os instrumentos acompanhando o coral SCTB soli em uma atmosfera alegre, porém serena, em toda declamação do seu texto *Benedictus qui venit in nomine Domine*. A serenidade se rompe com o retorno da festiva seção do *Hosanna nas Alturas*.

A ária apresentada pelo soprano, a reiteração e amalgamento dos elementos estruturantes composicionais e a síntese musical da missa nos últimos oito compassos do movimento são os destaques do *Agnus Dei*

A Missa da Coroação é um exemplo da genialidade de um compositor comprometido com a sua arte. Mozart compunha sonatas, sinfonias, óperas e missas com a mesma intenção: emocionar as pessoas. Suas melodias são simples e ao mesmo tempo requintadas. A prosódia musical respeita e valoriza a prosódia poética, ressignificando semânticas textuais em música, revelando intenções, emoções a cada nova seção. Reiterando a citação de Robin Stowell (1990, p. 383), “talvez o requisito

mais importante para os seus interpretes seja adotar um estilo contido, expressivo vocal” (tradução nossa).

Mesmo a música instrumental de Mozart está impregnada pela sua devoção ao *bel canto*. Afinal de contas, a orquestra é constituída por múltiplo coros instrumentais (cordas, metais, madeiras, percussão) que de uma certa forma replicam o coro SCTB (vozes agudas e graves, masculinas e femininas), com os seus diferentes timbres e coloraturas. Leopold Mozart (1756) afirma que o músico instrumental deveria tocar com a facilidade que um bom cantor “desliza” sobre as notas de uma determinada melodia, procedendo cortes somente quando a demanda do texto assim o exigir. Assim, a performance da Missa da Coroação permite ao regente, músicos, cantores e plateia vivenciarem uma experiência única musical e espiritual. Trata-se de uma obra prima que exige do grupo artístico profundo domínio técnico e emocional.

Em relação às orquestras e aos coros universitários, a Missa KV 317 se constitui em um grande desafio, bem como uma importante experiência pedagógica. Cada ensaio, configura-se em verdadeiro laboratório de prática da música de igreja do século XVIII em Salzburgo.

Em termos estruturais, a Missa da Coroação foi inovadora para sua época. Mozart utilizou formas musicais que geralmente são encontradas em suas obras instrumentais nos movimentos da Missa KV 317. Exemplos disso é a forma sonata com desenvolvimento curto do *Gloria* e a forma quase-rondó do *Credo*. Além disso, influenciado pelas ideias iluministas (liberdade, igualdade e fraternidade), Wolfgang reorganiza os percentuais dos tempos de performances dos diferentes movimentos da missa. Isto é, valendo-se de técnicas composicionais como a politextualidade, ele reduziu significativamente o tempo da performance de movimentos com textos longos como o *Gloria* e o *Credo*. Em contrapartida, expandiu o tempo de performance de movimentos com textos bem mais curtos como o *Benedictus* e o *Agnus Dei* através

da repetição de palavras ou mesmo frases inteiras do texto ao longo do discurso musical desses movimentos.

Ainda em termos estruturais, o estudo apresentou uma importante ferramenta de análise. Trata-se do Quadro 6 que expressa os percentuais dos tempos totais das performances das missas e de seus movimentos e seções baseados nas performances do *Chamber Choir of Europe* disponibilizadas na versão digital do Neue Mozart Ausgabe (NMA). Desta forma, foi possível evitar possíveis diferenças quando da utilização do número de compassos como parâmetro de proporcionalidade. Isto é, como já citado anteriormente, o tempo de performance está intrinsecamente relacionado com a fórmula de compasso e com o andamento ao qual o discurso musical está vinculado.

Procedimentos composicionais atribuídos aos estilos *antico* (contraponto, fuga) e moderno (árias, ópera) dialogam em perfeita harmonia ao longo de todo discurso musical da Missa da Coroação. Ou seja, contrastantes texturas instrumentais e vocais (denso *tutti* instrumental e coros homofônicos *versus* rarefeito acompanhamento instrumental e solos vocais) alternam-se ao longo das seções, dos movimentos da missa, valorizando, destacando ainda mais aspectos semânticos do texto, e, por consequência, dando maior expressividade à obra.

Detalhes interpretativos relacionados às súbitas mudanças de dinâmicas (efeito Barroco de dinâmica de “terraço”) e de andamentos (lento-rápido ou rápido-lento), bem como as complexas finalizações das frases da ária do soprano solo no *Agnus Dei*, constituem-se em grandes desafios em termos da regência. Faz-se necessário que o maestro desenvolva um gestual capaz de antecipar com precisão ao grupo artístico as mudanças de tempo, de dimensão sonora, ou mesmo de estilo de articulação do fraseado musical.

Outro importante ponto a ser observado pelo regente é a determinação das indicações metronômicas das várias seções que

constituem os movimentos da missa. Neste sentido, é fundamental que o regente tenha conhecimento das indicações metronômicas dos movimentos e de suas respectivas seções de performances históricas da Missa KV 317 conduzidas por consagrados maestros. Além disso, o nível técnico dos músicos e cantores deve ser considerado. Por exemplo, a escolha da indicação metronômica $\downarrow = 120$ para o andamento *Allegro molto* do início do Credo quando da performance da Orquestra Sinfônica e do Madrigal Amazonas da UEA possibilitou que o texto fosse perfeitamente articulado pelos cantores, e que a melodia escrita para os violinos em uma figuração de semicolcheias pudesse ser executada com segurança, sem atropelos.

Algumas temáticas que surgiram ao longo da elaboração desta pesquisa poderão ser objetos de futuros estudos. Por exemplo, a questão da valorização da música sacra em relação aos demais gêneros por parte de Mozart. Ou ainda, quais seriam os motivos que levaram Mozart a aumentar o percentual do tempo de performance dos movimentos do *Benedictus* e *Agnus Dei*, e, em contrapartida, a diminuir dos movimentos do *Gloria* e *Credo* nas suas últimas missas breves ((KV 259 e KV 275) e solenes (KV 317 e KV 337). A problemática em relação às salas de espetáculos (tamanho, acústica) e às forças vocais e instrumentais adequadas à realização da Missa da Coroação é outro tópico que necessita ser melhor abordado em futuras pesquisas.

Enfim, este trabalho buscou estabelecer diretrizes, referências interpretativas que possam ajudar regentes, músicos e cantores na construção de suas performances da Missa da Coroação. Estudar a música de Mozart é sempre deparar-se com o inusitado, com o genial, com a criatividade e o pragmatismo.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, E., (ed.). *The Letters of Mozart and His Family*. ed. C. B. Oldman. London: MacMillan and Co., Limited, 1938, p. 386.
- BIBA, O. Church and State. *In: The Mozart Compendium. Historical Background*. LANDON, R (ed.). London: Thames and Hudson Ltda, 1990, p. 58-62.
- BLOM, E. *Mozart*. New York: Collier Books, 1962, p. 154.
- BURK, J. N. *Mozart and his Music*. New York: Random House, 1959, p. 255.
- CARSE, A. *The Orchestra of the XVIIIth Century*. New York: Broude Brothers Limited, 1969, p. 33-34.
- CROW, A. Ecclesiastical Latin. *In: The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal*. KARNA, D. R., (ed). Toronto: The Scarecrow Press, Inc.: 2010, p. 43.
- EINSTEIN, A. *Mozart, his character, his work*. Tradução A. Mendel; N. Broder. New York: Oxford University Press, 1945.
- FELLERER, K. G.; SCHROEDER, F. *Neue Mozart-Ausgabe*: Digitized Version-SERIE I: Sacred Vocal Works – Work Group 2: Litanies, Vespers. Volume 2. Kessel: Bärenreiter, 1959, p. VII.
- HOLL, M. *Neue Mozart-Ausgabe*: Digitized Version - Serie I: Sacred Vocal Works – Work Group 1: Masses and Requiem Section 1: Masses – Volume 4. Kessel: Bärenreiter, 1989, p. X, XII, XIII.

- HÖSLINGER, C. Salzburg (1756-83). In: *The Mozart Compendium. The origins of Mozart's style. Music Background*. LANDON, R. (ed.). London: Thames and Hudson Ltda, 1990, p. 83-87.
- HUMPHREYS, D. Sacred. In: *The Mozart Compendium. Musical life in Europe. Music Background*. LANDON, R. (ed.). London: Thames and Hudson Ltda, 1990, p. 87-89.
- KARNA, D. R.; GOODENOW, S. The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal. In: *The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal*. KARNA, D. R., (ed.) Toronto: The Scarecrow Press, Inc.: 2010, p. 6.
- KENYON, M. *Mozart in Salzburg*. New York: O.P. Ptnam's Sons, 1953, p. 64.
- KÖCHEL, L., Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerk W. A. Mozarts. 6. ed. Wiesbaden: Breitkopf, MENDEL, A., (ed.). *Pitch in Werstern Music Since 1500: a Re-examination, Acta Musicologica, Vol.50, Fasc. 1/2 (janeiro a dezembro de 1978), p. 1-93, 328.*
- KÖCHEL, L. *Studies in the History of Musical Pitch*. Boston: Da capo Press, 1981.
- LANDON, H. C. R., ed. *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. London: Thames and Hudson Ltd, 1990.
- MOZART, L. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (1756)*. Tradução de Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1985.
- NAYLOR, T. L. (1979). *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*. Nashville, TN: The Brass Press, 1979, p. 40.
- QUANTZ, J. J. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752. Tradução em Inglês Eduard Reilly como *On Playing the Flute*. Londres: Faber and Faber, 1966.
- REUTER, J. Ritornell - und Ostinatostrukturen in Mozarts Credo-Vertonungen, in *Mozart-Studien 2*, 1993, p. 147-179.
- SCHICK, H. Die Geistliche Musik. In: *Mozart Handbuch*. SILKE, L., ed. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005, p. 164-174; 196-198.

- SCHMID, M. H. *Mozart und die Salzburger Tradition*. Tutzing: Scheider, H. 1976, p. 251-252.
- SENN, W. *Neue Mozart-Ausgabe*: Digitized Version - Serie I: Sacred Vocal Works – Work Group 1: Masses and Requiem Section 1: Masses – Volume 1. Kessel: Bärenreiter, 1968, p. VII-VIII.
- SENN, W. *Neue Mozart-Ausgabe*: Digitized Version - Serie I: Sacred Vocal Works – Work Group 1: Masses and Requiem Section 1: Masses – Volume 2. Kessel: Bärenreiter, 1975, p. VII, IX, XIV, XVIII.
- SENN, W. *Neue Mozart-Ausgabe*: Digitized Version - Serie I: Sacred Vocal Works – Work Group 1: Masses and Requiem Section 1: Masses – Volume 3. Kessel: Bärenreiter, 1980, p. XI, XVIII.
- STENDHAL. *A vida de Mozart*. trad. Terena Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Revan Ltda, 1991, p. 24-25.
- TYSON, A. *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Massachusetts: Cambridge, 1987, p. 26.
- WALL, J. *et al. Diction for Singers*. 2. ed. La Vergne: Ingram, 2012, p. 1219-134; 154-159.
- WEINS, P. W. *A Conductor's Preparatory Analysis of Missa in C Major (Coronation Mass), K. 317, by Wolfgang Amadeus Mozart*. Dissertação de Doutorado Universidade de Iowa, 1979. Ann Arbor: ProQuest LLC, 2018, p. 5-7.

PARTITURAS

Disponibilizadas pela *Neue Mozart-Ausgabe*: Digitized Version - Serie I:
Sacred Vocal Works – Work Group 1: Masses and Requiem Section
1: Masses – Volume 1, 2, 3 e 4.

MOZART, W.A. 1. *Missa breve em Sol Maior KV 49 (47d)*. Kassel:
Bärenreiter-Verlag, 1968. Online Publications: Internationale Stiftung
Mozarteum, 2006.

MOZART, W. A. 2. *Missa (solene) em dó menor KV 139 (114a = KV3a: 47a)*.
Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968. Online Publications: Internationale
Stiftung Mozarteum, 2006.

MOZART, W. A. 3. *Missa breve em ré menor KV 65 (61a)*. Kassel:
Bärenreiter-Verlag, 1968. Online Publications: Internationale Stiftung
Mozarteum, 2006.

MOZART, W. A. 4. *Missa (solene) em Dó Maior, “Missa Dominicus”, KV 66*.
Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968. Online Publications: Internationale
Stiftung Mozarteum, 2006.

MOZART, W. A. 5. *Missa breve em Sol Maior, KV 140 (Anh. 235d = KV6:
Anh. C 1.12)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968. Online Publications:
Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.

MOZART, W. A. 6. *Missa (solene) em Dó Maior, “Missa Trinitatis”, KV 167*.
Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975. Online Publications: Internationale
Stiftung Mozarteum, 2006.

MOZART, W. A. 7. *Missa breve em Fá Maior, KV 192 (186f)*. Kassel:
Bärenreiter-Verlag, 1975. Online Publications: Internationale Stiftung
Mozarteum, 2006.

MOZART, W. A. 8. *Missa breve em Ré Maior, KV 194 (186h)*. Kassel:
Bärenreiter-Verlag, 1975. Online Publications: Internationale Stiftung
Mozarteum, 2006.

- MOZART, W. A. 9. *Missa (breve) em Dó Maior, "Spatzenmesse", KV 220 (196b)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.
- MOZART, W. A. 10. *Missa Longa (solene) em Dó Maior, KV 262 (246a)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.
- MOZART, W. A. 11. *Missa (solene) em Dó Maior, KV 257*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1980. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.
- MOZART, W. A. 12. *Missa (breve) em em Dó Maior, KV 258*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1980. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.
- MOZART, W. A. 13. *Missa (breve) em Dó maior, "Missa do solo de órgão", KV 259*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1980. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.
- MOZART, W. A. 14. *Missa (breve) em Si bemol Maior, KV 275 (272b)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.
- MOZART, W. A. 15. *Missa in C "Krönungs-Mess" KV 317*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.
- MOZART, W. A. 16. *Missa (solene) em Dó Maior, KV 337*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989. Online Publications: Internationale Stiftung Mozarteum, 2006.

Apêndice A

Quadro 7 – Instrumentação das Missas Breves e Solenes de Mozart (Neue Mozart Ausgabe online, versão digitalizada, Serie I, Vol. 1, 2, 3 e 4)

Missa Breve	Ano Comp.	Instrumentação	Missa Solene	Ano Comp.	Instrumentação
KV 49	1768	Trombones (CTB), Violinos I e II, Viola, Bassi e Órgão	KV 139	1768	Oboés I e II, Clarinos I e II em Dó, Trompetes I e II em Dó, Tímpanos em Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Violas I e II, Bassi e Órgão
KV 65	1769	Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão	KV 66	1769	Oboé I e II, Trompas I e II em Dó, Clarinos I e II em Dó, Trompetes I e II em Dó, Trombones (CTB-colle parti), Tímpanos Dó-Sol, Violinos I e II, Viola, Bassi e Órgão <i>As flautas substituem os oboés no Gloria e Credo</i>
KV 140	1773	Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão	KV 167	1773	Oboé I e II, Clarinos I e II em Dó, Trompetes I e II <i>in Do basso/C tief</i> , Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CBT-colle parti), Violinos I e II, Bassi e Órgão
KV 192	1774	Clarinos I e II em Dó, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão.			
KV 194	1774	Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão			

KV 220	1775-76	Clarinos I e II em Dó, Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão.	KV 262	1776	Oboé I e II, Trompas I e II em Dó, Clarinos I e II em Dó, Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão
KV 258	1775-77	Oboés I e II, Clarinos I e II em Dó, Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão.	KV 257	1775-77	Oboé I e II, Clarino I e II em Dó, Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão
KV 259	1775-77	Oboés I e II, Clarinos I e II em Dó, Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão.			
KV 275	1777	Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão			
			KV 317	1779	Oboés I e II, Trompas I e II em Dó, Clarinos I e II em Dó, Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão
			KV 337	1780	Oboé I e II, Fagotes I e II, Clarinos I e II, Tímpanos Dó-Sol, Trombones (CTB), Violinos I e II, Bassi e Órgão (solo de <i>Organo</i>)

Apêndice B

Quadro 8 – Durações das performances e número de compassos das dezesseis missas e dos seus respectivos movimentos

Performance: Chamber Choir of Europe, N. Matt, A. Kremer, G. Wunderer, R. Morvaj, M. Bittner (NMA, Vol. 1, 2, 3 e 4)

MISSAS T. e D.C.	TOTAIS GERAIS		KYRIE		GLORIA		CREDO		SANCTUS		BENEDICTUS		AGNUS DEI	
	T.T.P.	N.T.C.	T.P.	N.C.	T.P.	N.C.	T.P.	N.C.	T.P.	N.C.	T.P.	N.C.	T.P.	N.C.
1. KV 49 (b) G - 1768	17'52"	480	1'28" (8,2%)	37 (7,7%)	3'24" (19%)	78 (16,3%)	7'21" (41,1%)	225 (46,9%)	1'29" (8,3%)	38 (7,9%)	1'43" (9,7%)	40 (8,3%)	2'27" (13,7%)	62 (12,9%)
2. KV 139 (s) c - 1768-69	43'48"	1102	7'25" (16,9%)	232 (21,1%)	12'14" (27,9%)	340 (30,8%)	13'34" (31%)	336 (30,5%)	1'53" (4,3%)	45 (4,1%)	2'47" (6,4%)	24 (2,2%)	5,55" (13,5%)	125 (11,3%)
3. KV 65 (b) d - 1769	12'59"	356	1'34" (12%)	40 (11,2%)	2'11" (16,8%)	49 (13,8%)	4'55" (37,9%)	146 (41%)	0'56" (7,2%)	22 (6,2%)	1'17" (9,9%)	21 (5,9%)	2'06" (16,2%)	78 (21,9%)

4. KV 66 (s) C - 1769	46'14"	1110	3'37" (7,8%)	108 (9,7%)	17'11" (37,2%)	420 (37,8%)	16'07" (34,8%)	356 (32,1%)	2'26" (5,3%)	50 (4,5%)	2'23" (5,2%)	41 (3,7%)	4'30" (9,7%)	135 (12,2%)
5. KV 140 (b) G - 1773	16'08"	512	1'17" (7,9%)	43 (8,4%)	3'52" (24%)	120 (23,4%)	4'42" (29,1%)	101 (19,7%)	0'53" (5,5%)	36 (7%)	1'26" (8,9%)	52 (10,2%)	3'58" (24,6%)	160 (31,3%)
6. KV 167 (s) C - 1773	29'06"	863	2'54" (10%)	56 (6,5%)	4'11" (14,4%)	160 (18,6%)	12'31" (43%)	392 (45,4%)	1'21" (4,6%)	32 (3,7%)	3'12 (11%)	96 (11,1%)	4'57" (17%)	127 (14,7%)
7. KV 192 (b) F - 1774	20'51"	569	3'24" (16,3%)	73 (12,8%)	4'56" (23,7%)	179 (31,5%)	5'42" (27,3%)	139 (24,4%)	1'14" (5,9%)	30 (5,3%)	1'55" (9,2%)	48 (8,4%)	3'40" (17,6%)	100 (17,6%)
8. KV 194 (b) D - 1774	17'09"	457	1'43" (10%)	41 (9%)	2'45" (16%)	59 (12,9%)	5'33" (32,4%)	183 (40%)	1'16" (7,4%)	35 (7,7%)	1'45" (10,2%)	37 (8,1%)	4'07" (24%)	102 (22,3%)

9. KV 220 (b) C - 1775-76	16'21"	360	1'54" (11,6%)	38 (10,6%)	2'55" (17,8%)	113 (31,4%)	4'25" (27%)	76 (21,1%)	0'48" (4,9%)	20 (5,6%)	3'06" (19%)	43 (11,9%)	3'13" (19,7%)	70 (19,4%)
10. KV 262 (s) C - 1776	27'58"	824	3'14" (11,6%)	83 (10,1%)	5'29" (19,6%)	129 (15,7%)	11'58" (42,8%)	406 (49,3%)	1'10" (4,2%)	40 (4,8%)	2'03" (7,3%)	60 (7,3%)	4'04" (14,5%)	106 (12,9%)
11. KV 257 (s) C - 1775-77	27'39"	658	2'16" (8,2%)	40 (6,1%)	3'38" (13,1%)	111 (16,9%)	8'58" (32,4%)	282 (42,8%)	1'08" (4,1%)	30 (4,6%)	5'38" (20,4%)	89 (13,5%)	6'01" (21,8%)	106 (16,1%)
12. KV 258 (b) C - 1775-77	17'37"	436	1'48" (10,2%)	68 (15,5%)	2'31" (14,3%)	64 (14,7%)	4'46" (27,1%)	152 (34,9%)	1'05" (6,1%)	31 (7,1%)	2'52" (16,3%)	87 (20%)	4'35" (26%)	34 (7,8%)
13. KV 259 (b) C - 1775-77	13'18"	375	2'0" (15%)	29 (7,7%)	1'57" (14,7%)	78 (20,8%)	3'39" (27,5%)	84 (22,4%)	0'57" (7,1%)	38 (10,2%)	2'08" (16%)	77 (20,5%)	2'37" (19,7%)	69 (18,4%)

14. KV 275 (b) B - 1777	19'07"	523	1'50" (9,6%)	38 (7,3%)	2'54" (15,1%)	112 (21,4%)	4'52" (25,4%)	90 (17,2%)	1'07" (5,8%)	39 (7,4%)	2'54" (15,3%)	69 (13,2%)	5'30" (28,8%)	175 (33,5%)
15. KV 317 (s) C - 1779	26'40"	630	3'17" (12,3%)	31 (4,9%)	4'41" (17,6%)	198 (31,4%)	6'55" (25,9%)	151 (24%)	2'03" (7,7%)	46 (7,3%)	3'23" (12,7%)	98 (15,6%)	6'21" (23,8%)	106 (16,8%)
16. KV 337 (s) C - 1780	21'45"	530	1'53" (8,7%)	56 (10,6%)	3'25" (15,7%)	99 (18,7%)	5'49" (26,7%)	176 (33,2%)	1'41" (7,7%)	27 (5,1%)	2'17" (10,5%)	53 (10%)	6'40" (30,7%)	119 (22,4%)

T.T.P. = Tempo Total; NTC = Número Total Compassos; D.C.= Data de Composição - 1768-69 / 1773 -80; T= tonalidade; T.P. = Tempo Performance; N.C = Número Compassos; (b) = breve; (s) = solene

SOBRE OS AUTORES

MAESTRO ADROALDO CAUDURO

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes - Música pela Eastern Illinois University, nos Estados Unidos. Recebeu os prêmios: *The Outstanding International Student in Music, Eastern Illinois University, Outstanding Graduate Alumnus Award in 2015 Class of Outstanding Graduate Alumni* nomeado pelo Programa de Pós-Graduação em Música. Bacharel em Engenharia Civil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Como compositor, publicou três livros: *Cantando o Imaginário do Poeta* (1994); *Cantando Poetas Ibero-Americanos* (2014) e *Cantando Poetas das Américas: vozes femininas* (2020). Atualmente é professor das disciplinas Regência Coral, Regência Orquestral, Orquestração e Arranjo Vocal do curso de Música da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), bem como atua como regente titular da Orquestra Sinfônica e do Madrigal Amazonas da UEA. Adroaldo Cauduro é membro imortal da Academia Amazonense de Música.

MAESTRO EDUARDO OSTERGREN

É professor de regência e história da música no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde exerce intensa atividade como orientador nos cursos de mestrado e doutorado. Obteve o título de Master of Music pela Southern Methodist University no Texas, e o de Doctor of Music with Honors pela Indiana University em Bloomington. Foi docente nas Universidades da Carolina do Norte, e de Indiana. Nos anos 1989 e 1990, como “Visiting Senior Fulbright Scholar”, colaborou na implementação do Curso de Pós-Graduação em música junto ao Instituto de Artes na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Por 15 anos, foi o regente titular da Orquestra Sinfônica de Lafayette, no estado de Indiana. Apresentou-se como regente convidado frente às Orquestras Sinfônicas de Indianápolis, Provo, Yale University, Porto Alegre, Campinas, Sorocaba, entre outras. Seu nome está incluído no “International Who’s Who in Music, Cambridge, England”.

título Missa da coroação de Mozart (KV 317):
referenciais interpretativos à construção
de sua performance

autores Adroaldo Cauduro
Eduardo Augusto Ostergreen

tipografia EB Garamond

número de páginas 201

Julho de dois mil e vinte e três, cento e trinta e cinco anos da
primeira edição da obra *Cartas de Mozart*, de W. A. Mozart,
publicada por Henri de Curzon.



para conhecer mais da *editora*UEA e de nossas publicações,
acesse o qr code abaixo



ueaeditora





AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO



UEA
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS



editora
UEA