

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES**

CINTIA CAMPOS SANTA CRUZ SANTANA

**MISSA BREVE SOBRE RITMOS POPULARES
BRASILEIROS, DE AYLTON ESCOBAR:
Considerações analíticas**

SÃO PAULO
2020

CINTIA CAMPOS SANTA CRUZ SANTANA

**MISSA BREVE SOBRE RITMOS POPULARES
BRASILEIROS, DE AYLTON ESCOBAR:
Considerações analíticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração – Música: processos, práticas e teorizações em diálogos. Linha de Pesquisa – Música, Epistemologia e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Yara Borges Caznok

SÃO PAULO
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S232m	Santana, Cintia Campos Santa Cruz, 1991- Missa breve sobre ritmos populares brasileiros de Aylton Escobar : considerações analíticas / Cintia Campos Santa Cruz Santana. - São Paulo, 2020. 205 f. : il. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Yara Borges Caznok Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Musica - Analise, apreciação. 2. Escobar, Aylton, 1943- . 3. Música sacra. 4. Musica coral. I. Caznok, Yara Borges. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 781.7
-------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, de Aylton Escobar:
Considerações analíticas

AUTORA: CINTIA CAMPOS SANTA CRUZ SANTANA

ORIENTADORA: YARA BORGES CAZNOK

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em MÚSICA, área: Música:
Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. YARA BORGES CAZNOK
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. ANGELO JOSÉ FERNANDES
Departamento de Música / UNICAMP

Prof. Dr. PAULO CELSO MOURA
Unesp / Instituto de Artes - IA

São Paulo, 02 de julho de 2020

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, que me deu força e saúde para concluir essa etapa de minha vida.

Aos professores do Instituto de Artes da Unesp, pelos ensinamentos que trouxeram novas perspectivas para esta pesquisa, e aos funcionários, especialmente à Clarissa, pelo suporte em todas as dúvidas.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Yara Borges Caznok, pelo incentivo e companheirismo, por acreditar neste trabalho e pela aprendizagem que compartilhamos ao longo desses anos.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Angelo Fernandes e Prof. Dr. Paulo Moura, cujas arguições e sugestões contribuíram muito para a finalização desta Dissertação.

Ao Aylton Escobar, cuja obra foi fonte de inspiração para esta pesquisa; obrigada por todo o apoio ao longo deste mestrado e pela disponibilidade em me receber e colaborar, sempre com muita gentileza.

À minha família, especialmente a meu esposo Adriel, que sempre me apoiou e me incentivou na busca de meus sonhos. Agradeço por toda a compreensão e pelo suporte.

Aos amigos presentes nessa jornada, que contribuíram muito para a conclusão dessa etapa da minha vida.

RESUMO

Esta Dissertação consiste na análise da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* (1964), do compositor paulista Aylton Escobar (1943), que foi escrita após um importante marco histórico da música sacra, o Concílio Vaticano II. Além da poética e de procedimentos composicionais específicos, são observados: idioma harmônico-melódico; construções texturais; estruturas formais; relacionamento entre texto e elementos musicais; a presença da música brasileira nessa Missa; e a sobreposição de elementos de diferentes práticas culturais, tomando como base o conceito de hibridismo. Ao lado da análise, propõe-se uma contextualização biográfica do compositor por intermédio de suas obras corais. Esse objetivo foi fundamentado em diálogos com Escobar realizados entre novembro de 2019 e abril de 2020, e parte dessa entrevista consta como apêndice da Dissertação.

Palavras-chaves: Análise musical. Aylton Escobar. Música sacra. Música coral brasileira. Missa Breve.

ABSTRACT

This Master's degree theses consists of the analysis of the *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* (1964) by the Paulista composer Aylton Escobar (1943), which was written after an important landmark of sacred music, the Second Vatican Council. In addition to the poetics and specific compositional procedures, the following aspects are observed: harmonic-melodic language, textural constructions, formal structures, the relationship between text and musical elements, the presence of Brazilian music in this Mass and the overlapping elements of different cultural practices, based on the concept of hybridity. Besides the analysis, it is proposed a biographical contextualization of the composer through his choral works. This objective was based on dialogues with Escobar himself held between November 2019 and April 2020, and part of this interview appears as an appendix to this Master's degree theses.

Keywords: Musical analysis. Aylton Escobar. Sacred music. Brazilian choral music. Short Mass.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo I: Aylton Escobar e as características da música brasileira encontradas na <i>Missa Breve</i>	16
1. Contextualização biográfica.....	16
2. Presença da música brasileira na <i>Missa Breve</i>	26
2.1 Gêneros musicais brasileiros.....	28
2.1.1 Aboio.....	28
2.1.2 Acalanto.....	29
2.1.3 Baião.....	30
2.1.4 Cantiga de Cego.....	32
2.1.5 Cantoria.....	34
2.1.6 Modinha.....	36
2.1.7 Ponteado.....	37
2.1.8 Toada.....	38
2.2 Sílabas onomatopaicas.....	39
2.2.1 <i>Gloria</i>	39
2.2.2 <i>Sanctus</i>	41
2.2.3 <i>Benedictus</i>	42
2.2.4 <i>Agnus Dei</i>	43
Capítulo II: Análise da obra.....	44
1. <i>Kyrie</i> / Modinha.....	45
1.1 Estrutura formal e tratamento de texto.....	45
1.2 Considerações contrapontísticas, harmônicas e texturais.....	50
2. <i>Gloria</i> / Cantoria e dança.....	58
2.1 Estrutura formal e tratamento de texto.....	59
2.2 Análise motívica, considerações harmônicas e texturais.....	63
2.2.1 Parte A.....	68

2.2.2 Parte B.....	72
2.2.3 Parte A ²	79
2.2.4 Parte C.....	84
2.2.5 Parte A ³	88
2.2.6 Parte B ²	90
2.2.7 Parte A ⁴	91
3. <i>Sanctus</i> / Ponteado.....	93
3.1 Estrutura formal e tratamento de texto.....	94
3.2 Considerações harmônicas e texturais.....	95
4. <i>Benedictus</i> / Toada.....	107
4.1 Estrutura formal e tratamento de texto.....	108
4.2 Considerações harmônicas e texturais.....	110
5. <i>Agnus Dei</i> / Acalanto.....	122
5.1 Estrutura formal e tratamento de texto.....	123
5.2 Considerações contrapontísticas, harmônicas e texturais.....	124
Considerações finais.....	139
Referências bibliográficas.....	143
Apêndice A.....	148
Anexo A.....	167

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de Aboio no solo de Tenor, <i>Gloria</i> , compassos 138 a 142.....	29
Figura 2: Exemplo de Aboio no solo de Meio-soprano, <i>Gloria</i> , compassos 152 a 155.....	29
Figura 3: Exemplo de Aboio no solo de Soprano, <i>Benedictus</i> , c. 5 a 11.....	29
Figura 4: Exemplo de Aboio no solo de Tenor, <i>Benedictus</i> , c. 22 a 29.....	29
Figura 5: Exemplo de Acalanto no <i>Agnus Dei</i> , compassos 9 a 12.....	30
Figura 6: Exemplo de Acalanto no <i>Agnus Dei</i> , compassos 84 a 87.....	30
Figura 7: Exemplo da rítmica característica do Baião no <i>Gloria</i> , compassos 69 a 73.....	31
Figura 8: Exemplo da rítmica característica do Baião no <i>Sanctus</i> , compassos 50 a 56.....	32
Figura 9: Exemplo da rítmica característica do Baião no <i>Benedictus</i> , compassos 1 a 6.....	32
Figura 10: Exemplo de Cantiga de Cego no <i>Gloria</i> , compassos 159 a 162.....	33
Figura 11: Exemplo de Cantiga de Cego no <i>Gloria</i> , compassos 167 a 171.....	34
Figura 12: Exemplo de Cantoria no <i>Gloria</i> , compassos 145 a 148.....	35
Figura 13: Exemplo de Cantoria no <i>Gloria</i> , compassos 154 a 158.....	35
Figura 14: Exemplo de Cantoria no <i>Gloria</i> , compassos 163 a 166.....	35
Figura 15: Exemplo de Modinha no <i>Kyrie</i> , compassos 12 a 16.....	37
Figura 16: Exemplo de Modinha no <i>Kyrie</i> , compassos 36 a 39.....	37
Figura 17: Exemplo de Ponteados no <i>Sanctus</i> , compassos 31 a 34.....	38
Figura 18: Exemplo de Toada no <i>Benedictus</i> , compassos 12 a 23.....	39
Figura 19: Excerto do <i>Gloria</i> , compassos 70 a 73.....	41
Figura 20: Excerto do <i>Sanctus</i> , compassos 31 a 34.....	41
Figura 21: Excerto do <i>Benedictus</i> , compassos 1 a 6.....	42
Figura 22: Excerto do <i>Agnus Dei</i> , compassos 29 a 32.....	43
Figura 23: Extensão das vozes no <i>Kyrie</i>	45
Figura 24: Articulações formais do <i>Kyrie</i>	46
Figura 25: Introdução do <i>Kyrie</i> , c. 1 a 12.....	47
Figura 26: Frases a1 e a2 da Parte A do <i>Kyrie</i> , c. 11 a 20.....	48
Figura 27: Frases a1' e a2' da Parte A' do <i>Kyrie</i> , c. 26 a 35.....	49
Figura 28: Frases b1 e b2 da Parte A do <i>Kyrie</i> , c. 20 a 27.....	51
Figura 29: Frases b1' e b2' da Parte A' do <i>Kyrie</i> , c. 36 a 43.....	52
Figura 30: Coda do <i>Kyrie</i> , c. 43 a 47.....	53
Figura 31: Excerto da Introdução do <i>Kyrie</i> , c. 1 a 4.....	53

Figura 32: Notas de passagem. <i>Kyrie</i> , c. 15 e 16.....	55
Figura 33: Bordaduras. <i>Kyrie</i> , c. 25 a 27.....	56
Figura 34: Preparação, Suspensão e Repouso. <i>Kyrie</i> , c. 33 a 35.....	56
Figura 35: Exceções do uso de recursos contrapontísticos da Renascença. <i>Kyrie</i>	57
Figura 36: Cadência. <i>Kyrie</i> , c. 25 a 27.....	57
Figura 37: Extensão das vozes no <i>Gloria</i>	59
Figura 38: Quadro com a estrutura de Rondó quiasmático do <i>Gloria</i>	59
Figura 39: Articulações formais do <i>Gloria</i>	60
Figura 40: Motivos melódicos do <i>Gloria</i>	64
Figura 41: Motivos rítmicos do <i>Gloria</i>	64
Figura 42: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A do <i>Gloria</i>	65
Figura 43: Motivos melódicos e rítmicos da Parte B do <i>Gloria</i>	65
Figura 44: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A ² do <i>Gloria</i>	66
Figura 45: Motivos melódicos e rítmicos da Parte C do <i>Gloria</i>	66
Figura 46: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A ³ do <i>Gloria</i>	67
Figura 47: Motivos melódicos e rítmicos da Parte B ² do <i>Gloria</i>	67
Figura 48: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A ⁴ do <i>Gloria</i>	68
Figura 49: Frase a1 da Parte A do <i>Gloria</i> , c. 1 a 6.....	69
Figura 50: Frase a2 da Parte A do <i>Gloria</i> , c. 7 a 22.....	70
Figura 51: Frase a2' da Parte A do <i>Gloria</i> , c. 16 a 28.....	71
Figura 52: Frase a2'' da Parte A do <i>Gloria</i> , c. 29 a 42.....	72
Figura 53: Frases b1 e b2 da Parte B do <i>Gloria</i> , c. 43 a 55.....	74
Figura 54: Frases b3 e b4 da Parte B do <i>Gloria</i> , c. 54 a 69.....	76
Figura 55: Seção B' da Parte B do <i>Gloria</i> , c. 80 a 86.....	78
Figura 56: Frases a3 e a3' da Parte A ² do <i>Gloria</i> , c. 86 a 102.....	80
Figura 57: Frase a2 da Parte A ² do <i>Gloria</i> , c. 103 a 112.....	81
Figura 58: Frase a2' da Parte A ² do <i>Gloria</i> , c. 112 a 119.....	82
Figura 59: Frase a2' da Parte A ² do <i>Gloria</i> , c. 116 a 126.....	82
Figura 60: Frase a2'' da Parte A ² do <i>Gloria</i> , c. 123 a 137.....	83
Figura 61: Frase c1 da Parte C do <i>Gloria</i> , c. 138 a 145.....	84
Figura 62: Frase c2 da Parte C do <i>Gloria</i> , c. 145 a 152.....	85
Figura 63: Frases c1' e c2' da Parte C do <i>Gloria</i> , c. 152 a 159.....	86
Figura 64: Frase c3 da Parte C do <i>Gloria</i> , c. 158 a 162.....	87
Figura 65: Frase c3' da Parte C do <i>Gloria</i> , c. 163 a 166.....	87

Figura 66: Frase c4 da Parte C do <i>Gloria</i> , c. 167 a 171.....	88
Figura 67: Frase a1 da Parte A ³ do <i>Gloria</i> , c. 172 a 177.....	89
Figura 68: Frase a2'' da Parte A ³ do <i>Gloria</i> , c. 177 a 186.....	90
Figura 69: Frase b1' da Parte B ² do <i>Gloria</i> , c. 215 a 225.....	91
Figura 70: Frase a1 da Parte A ⁴ do <i>Gloria</i> , c. 226 a 233.....	92
Figura 71: Frase a2'' da Parte A ⁴ do <i>Gloria</i> , c. 228 a 244.....	93
Figura 72: Extensão das vozes no <i>Sanctus</i>	94
Figura 73: Articulações formais do <i>Sanctus</i>	94
Figura 74: Introdução do <i>Sanctus</i> , c. 1 a 8.....	97
Figura 75: Frase a1 da Parte A do <i>Sanctus</i> , c. 9 a 15.....	98
Figura 76: Frase a2 da Parte A do <i>Sanctus</i> , c. 14 a 21.....	98
Figura 77: Frase a3 da Parte A do <i>Sanctus</i> , c. 19 a 27.....	99
Figura 78: Frase a4 da Parte A do <i>Sanctus</i> , c. 25 a 30.....	100
Figura 79: Frase b1 da Parte B do <i>Sanctus</i> , c. 31 a 35.....	101
Figura 80: Frase b1' da Parte B do <i>Sanctus</i> , c. 35 a 42.....	102
Figura 81: Frase b2 da Parte B do <i>Sanctus</i> , c. 42 a 46.....	103
Figura 82: Frase b2' da Parte B do <i>Sanctus</i> , c. 45 a 53.....	104
Figura 83: Frase b3 da Parte B do <i>Sanctus</i> , c. 52 a 58.....	105
Figura 84: Frase b3' da Parte B do <i>Sanctus</i> , c. 58 a 64.....	105
Figura 85: Frase b3'' da Parte B do <i>Sanctus</i> , c. 61 a 68.....	106
Figura 86: Coda do <i>Sanctus</i> , c. 65 a 73.....	107
Figura 87: Extensão das vozes no <i>Benedictus</i>	107
Figura 88: Articulações formais do <i>Benedictus</i>	108
Figura 89: Introdução do <i>Benedictus</i> , c. 1 a 6.....	110
Figura 90: Frase a1 do <i>Benedictus</i> , c. 5 a 15.....	112
Figura 91: Frase a2 do <i>Benedictus</i> , c. 12 a 23.....	113
Figura 92: Frase a3 do <i>Benedictus</i> , c. 22 a 35.....	115
Figura 93: Frase a4, sobreposição das frases b1, b2 e a5 do <i>Benedictus</i> , c. 31 a 37.....	116
Figura 94: Frase a5, sobreposição das frases b1 e b2 e b3 do <i>Benedictus</i> , c. 36 a 40.....	117
Figura 95: Frase b4, sobreposta a frase b3 do <i>Benedictus</i> , c. 41 a 45.....	118
Figura 96: Frase b5 do <i>Benedictus</i> , c. 45 a 48.....	119
Figura 97: Frase b5' do <i>Benedictus</i> , c. 45 a 48.....	120
Figura 98: Coda do <i>Benedictus</i> , c. 51 a 65.....	121

Figura 99: Extensão das vozes no <i>Agnus Dei</i>	122
Figura 100: Articulações formais do <i>Agnus Dei</i>	123
Figura 101: Tema 1 da Exposição do <i>Agnus Dei</i> , c. 1 a 8.....	125
Figura 102: Tema 2 da Exposição do <i>Agnus Dei</i> , c. 8 a 16.....	125
Figura 103: Tema 1' da Exposição do <i>Agnus Dei</i> , c. 16 a 31.....	126
Figura 104: Tema 1 da Exposição do <i>Agnus Dei</i> , c. 31 a 40.....	127
Figura 105: Frase d1 do Desenvolvimento do <i>Agnus Dei</i> , c. 39 a 46.....	128
Figura 106: Frase d2 do Desenvolvimento do <i>Agnus Dei</i> , c. 45 a 54.....	129
Figura 107: Frase d3 do Desenvolvimento do <i>Agnus Dei</i> , c. 54 a 61.....	130
Figura 108: Tema 1 da Exposição 2 do <i>Agnus Dei</i> , c. 61 a 69.....	131
Figura 109: Tema 2 da Exposição 2 do <i>Agnus Dei</i> , c. 69 a 78.....	132
Figura 110: Coda do <i>Agnus Dei</i> , c. 77 a 87.....	133
Figura 111: Excerto da Parte A' do <i>Agnus Dei</i> , c. 53 a 56.....	133
Figura 112: Nota de Passagem. <i>Agnus Dei</i> , c. 17 a 21.....	135
Figura 113: Bordadura. <i>Agnus Dei</i> , c. 27 a 29.....	135
Figura 114: Preparação, Suspensão e Repouso. <i>Agnus Dei</i> , c. 27 a 29.....	136
Figura 115: <i>Cambiata</i> . <i>Agnus Dei</i> , c. 20 a 22.....	136
Figura 116: Exceções do uso de recursos contrapontísticos da Renascença. <i>Agnus Dei</i>	137
Figura 117: Cadência. <i>Agnus Dei</i> , c. 60 a 62.....	137
Figura 118: Cadência. <i>Agnus Dei</i> , c. 75 a 77.....	138

INTRODUÇÃO

Aylton Escobar nasceu em São Paulo, em 14 de outubro de 1943, e iniciou seus estudos musicais por meio do canto e do piano. Sua formação em Composição e em Regência teve, como mentores principais, Camargo Guarnieri (1907-1993) e Francisco Mignone (1897-1986).

Na década de 1960, Escobar ingressou no Conjunto Roberto de Regina, com o qual pôde desenvolver sua prática de composição. A *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, para coro *a cappella*, escrita em homenagem a esse conjunto, foi composta em 1964 e apresentada pela primeira vez, a convite do Ministério das Relações Exteriores, no IV Festival Interamericano de Música, nos Estados Unidos, em 1968, promovido pela OEA – Organização dos Estados Americanos. Um fator importante que contribuiu para a composição dessa *Missa Breve* foi o Concílio do Vaticano II, entre os anos de 1962 e 1965, que permitia e até incentivava o uso de elementos populares peculiares a cada região e o uso da língua vernácula na liturgia. Recentemente, essa Missa foi gravada na íntegra pelo coro inglês Choir of Gonville and Caius College de Cambridge, Inglaterra (2014) e apresentada pelo Coro da Osesp em São Paulo, Brasil (2012), mas com gravação apenas do *Agnus Dei*.

Escobar teve uma primeira fase composicional considerada nacionalista por Neves (2008) e confirmada em entrevista realizada e gravada dia 26 de novembro de 2019, e a *Missa Breve*, objeto desta pesquisa, está inserida nessa fase. Após seu contato com o IV Festival Interamericano de Música, nos Estados Unidos, suas composições passaram por uma transição, rumo a uma escrita com características experimentais. Começou, então, a fazer música para teatro, recebendo o Prêmio Molière de música para teatro em 1969; os prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1974, 1975 e 1988, entre outros.

O objetivo principal desta pesquisa é analisar a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, escrita em latim para coro *a cappella*, que está dividida em cinco Movimentos: “*Kyrie/Modinha*”; “*Gloria/Cantoria e Dança*”; “*Sanctus/Ponteado*”; “*Benedictus/Toada*”; e “*Agnus Dei/Acalanto*”. Como podemos observar, essa Missa não apresenta o Credo, parte integrante do Ordinário.

A Missa teve seu início dentro da liturgia católica romana e se tornou um dos gêneros mais importantes da história da música como obra de concerto. Desde o princípio dos ritos litúrgicos, nos séculos III e IV e até o século XVIII, as Missas eram compostas com o objetivo de serem cantadas em igrejas. A *Missa Solemnis* (1819-1823), de Ludwig van Beethoven (1770-1827), estreada dia 7 de maio de 1824 no Theater am Kärntnertor em Viena,

apresentava no programa o título de *Três Grandes Hinos (Kyrie, Credo e Agnus Dei)*, porque não era permitido apresentar a Missa completa ou trechos dela em teatros. Esse concerto também teve a estreia da *Nona Sinfonia*, além de outras obras desse compositor. A partir desse momento, a Missa começou a perder sua função exclusivamente litúrgica e passou também a ser escrita e pensada como obra de concerto.

Durante todos os séculos de produção desse gênero musical, podemos encontrar vários tipos de Missas, como a Missa Cantochão, a Missa Canônica, entre outras. Para a nossa pesquisa, é relevante definirmos a *Missa Brevis*, que diz respeito a uma Missa mais curta, que ao longo dos séculos tem recebido diferentes configurações: entre os séculos XV e XVI, o termo designava Missas que tivessem o Ordinário completo, porém com Movimentos mais curtos; além disso, era comum omitir excertos do texto. Nos séculos XVII e XVIII, constituía obras compostas apenas com o *Kyrie* e o *Gloria*; entretanto, também se referia à Missas de quatro ou cinco Movimentos que fossem bastante condensadas. Já no século XX, o termo se aplicava a Missas com proporções moderadas (Feitosa, 2010, p. 1029).

O foco dessa pesquisa está na análise e não na *performance* da *Missa Breve* de Escobar. Serão observadas as questões formais e estruturais dos pontos de vista melódico, rítmico, harmônico e textual, usando, como base, os parâmetros: estrutura e forma da obra (organização em seções e características musicais de cada seção); considerações contrapontísticas; identificação de materiais melódico-harmônicos; identificação de motivos melódico-rítmicos; textura; condução harmônica; extensão das vozes; e relação do texto com os elementos musicais.

Essa Missa apresenta uma poética que busca unir uma obra de caráter sacro com aspectos característicos da música brasileira secular que são destacados por meio de gêneros musicais com tradição oral popular ou com origens eruditas, pela representação de instrumentos característicos, por intermédio de ritmos típicos da dança e até mesmo trazendo onomatopeias extraídas de expressões coloquiais. Tomando como procedimento metodológico o caminho bibliográfico-analítico, buscamos compreender o diálogo entre a música sacro-litúrgica e a tradição popular e folclórica brasileira e, nesse caso, o encontro entre o gênero Missa e sua “aclimatação” e desenvolvimento no Brasil, com sonoridades e características particulares.

Para tanto, usaremos o conceito de hibridismo que consiste na interação entre as manifestações culturais e artísticas cultas e populares, tanto na justaposição de culturas distintas quanto na coexistência de diferentes tempos históricos, presentes numa mesma obra. Além disso, as tradições culturais coabitam com a modernidade. Isso gera processos de

adjunção entre o culto e o popular que refletem em ajustes ou negociações quanto à sujeição do outro, representando a desconstrução dos procedimentos habituais, evidenciando as rupturas e as sobreposições entre dois mundos distintos, ou seja, uma via de mão dupla entre duas práticas que afetam-se mutuamente, o que permite um entrelaçamento sem o ocultamento de uma pela outra. (Gaglietti; Barbosa, 2007, p. 2 a 6; Fiammenghi, 2008, p. 55, 57, 63 e 229)

Um dos pioneiros no estudo sobre o hibridismo das culturas latino-americanas é Néstor Canclini, que afirma que o processo de hibridação cultural da América Latina se caracteriza como um processo sociocultural em que estruturas ou práticas combinam-se para gerar novas estruturas, desencadeando em combinações imprevistas nas mais diferentes áreas e conduzindo a produtividade e o poder criativo distintos das mesclas interculturais. (Gaglietti; Barbosa, 2007, p. 3). No Brasil, a concomitância no tempo e no espaço de múltiplas categorias socioculturais provocam o convívio do homem contemporâneo com seu retrato antepassado, um forte elemento para a criação artística (Fiammenghi, 2008, p. 56).

O hibridismo pode ser encontrado em diversas frentes, como por exemplo, na Modinha, que é um gênero musical que transita entre o erudito e popular. Lindembergue Cardoso (1939-1980) em sua *Missa Nordestina* (1966) e Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) em sua *Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto* (1971) também se valem do processo de hibridação ao sobrepor elementos de culturas distintas, justapondo características da música popular do Brasil ou da África com um repertório sacro. Outro aspecto que pode ser destacado diz respeito a simultaneidade de dois tempos históricos, como acontece na *Missa Breve* (1964), que é inspirada no contraponto renascentista e também marcada por características estéticas do século XX.

Este trabalho se divide em dois capítulos. O primeiro expõe uma contextualização biográfica sobre Aylton Escobar, descrevendo sua formação e o desenvolvimento de sua carreira musical, destacando suas principais obras corais. A presença da música brasileira na *Missa Breve*, que se dá por meio de gêneros e elementos populares, práticas e manifestações rurais, e por expressões populares no Brasil que resultam em um trabalho onomatopaico, será também discutida.

A bibliografia que fundamenta o primeiro capítulo tem como principais autores Alvarenga (1960), Andrade (1989), Ayala (1988), Del Pozzo (2001), Lima (2010), Machado (2012), Marcondes (1977), Neves (2008), Sautchuk (2009). Uma entrevista realizada com o compositor, em 26 de novembro de 2019, e conversas online entre o final de março e início de

abril de 2020 também forneceram inúmeros esclarecimentos sobre sua carreira e sobre a Missa.

No segundo capítulo, faremos a análise de cada Movimento da *Missa Breve* e nossos interlocutores teóricos são Bent (2002), Caplin (1998), Carvalho (2000), Cook (1987), De Bonis (2018), Ruwet (1987) e Schoenberg (2008).

Nas considerações finais, apontaremos os processos de hibridação da música tradicional brasileira com o gênero sacro-litúrgico, destacando a maneira pela qual o compositor constrói uma Missa que pode ser considerada tanto parte de um rito religioso como obra de concerto.

CAPÍTULO I – AYLTON ESCOBAR E AS CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA BRASILEIRA ENCONTRADAS NA *MISSA BREVE*

1. Contextualização biográfica

Atualmente, as informações encontradas sobre a vida e obras de Aylton Escobar ainda são muito escassas; encontramos referências no livro *Música Contemporânea Brasileira*, Neves (2008); na Dissertação de Mestrado *Questões sobre o universal e o paradoxal na obra para piano de Aylton Escobar*, Del Pozzo (2001); e numa entrevista, *Aylton Escobar aos 70 anos: diálogo com Edino Krieger*, Krieger (2013). A maior parte das informações eu recolhi em entrevista, realizada no Instituto de Artes da Unesp – Campus de São Paulo – no dia 26 de novembro de 2019, e em conversas online entre final de março e início de abril com o próprio compositor – a transcrição de parte dessa entrevista consta como apêndice desta Dissertação.

Aylton Escobar nasceu em São Paulo, capital, na Maternidade Pro Matre – Jardim Paulista –, no dia 14 de outubro de 1943, e vem desenvolvendo um trabalho de destaque como compositor, regente, professor; suas obras são conhecidas e executadas tanto no Brasil como no Exterior.

O início de seus estudos musicais foi direcionado por seus pais, por meio do canto, pois seu pai era tenor, afeito à música popular e sua mãe, soprano lírica, cantava repertório operístico. Escobar conta que sua família costumava fazer serenatas pelas ruas da cidade e que ele era apaixonado por isso, pois na família tinham cinco tenores e duas sopranos – seus pais e quatro irmãos.

Começou a estudar piano por influência de uma tia, Yvonne, que tinha um piano *Essenfelder* e um violão em sua casa. Desde sua infância, escutava um repertório bem vasto e, por conta disso, começou a tocar de ouvido Concertos de Grieg, Tchaikovsky e Sonatas de diversos compositores, entre elas de Beethoven, ainda que sem uma perfeição técnico-musical, naquele momento. Assim que lhe foi possível, comprou partituras das obras que gostava e aprendeu a lê-las por conta própria.

Considera como sendo sua primeira composição uma Valsa para piano a 4 mãos, escrita na infância em forma de rascunho, quando ainda nem sabia grafar na clave de Fá, dedicada às mulheres de sua família. Apesar de considerar essa valsa como uma “história de criança”, como ele mesmo qualificou, percebe-se que o interesse e a criatividade composicional estiveram presentes em sua vida desde muito cedo.

Seu primeiro professor de piano foi Pachequinho¹, compositor de música popular. Ele estimulou bastante os estudos de Escobar, que sempre gostou de improvisar ao piano.

Em 1956, mudou-se para Sorocaba, onde continuou seus estudos de piano e de teoria com a professora Carmem Nilde². Escobar relata que a professora o pegou dormindo em frente à casa dela, pois ele havia se acomodado em frente à sua porta para escutar um ensaio de uma Sonata para piano e violino de Beethoven que ela e um violinista estavam tocando, e acabou adormecendo. Percebendo o interesse dele, propôs-se a dar-lhe aulas, desde que tivesse um piano. Aylton disse que sim (o que não era verdade), e começou a frequentar as aulas; para que conseguisse dar conta dos estudos, eventualmente, praticava em uma loja de pianos (Casa Guener) próxima à sua casa, visto que o proprietário apreciava fazer publicidade e, além disso, frequentemente, “estudava” na penteadeira de sua mãe. Nessa época em que morou em Sorocaba, deu alguns recitais de piano e conseguiu, com a ajuda financeira de seus pais e avós, conquistar seu próprio instrumento.

Voltou para São Paulo, capital – bairro Vila Pompeia –, no final dos anos 1950 e passou a estudar no Colégio de Aplicação da USP, onde teve a primeira experiência de reger um coro, formado por alunos e professores, o qual dirigiu em concertos públicos, incentivado pelo prof. José Benedito de Camargo³. Além disso, ainda nessa época, escrevia artigos e poesia para o jornal mural e participava do grupo de teatro, ambos no colégio.

Esse professor o encorajou a fazer uma prova que concederia uma bolsa de estudo de quatro meses com Camargo Guarnieri. Era um projeto do governo estadual em convênio com o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O teste consistia em harmonizar a quatro vozes um tema do folclore nacional e respostas dissertativas para duas questões: “Quais as características principais da música brasileira?” e “O que se entende por nacionalismo musical?” Havia vagas para cinco candidatos, num total de dez ou doze inscritos; Escobar foi classificado em segundo lugar, o que lhe deu direito à bolsa, iniciando seus estudos de composição. Após alguns meses, Guarnieri aplicou outro teste, que permitiria ter aulas particulares graciosamente ministradas por ele no estúdio da Rua Pamplona; dessa

¹ José Carlos Pacheco Lins (Pachequinho) nasceu no Rio de Janeiro, capital, em 29/10/1927. É compositor e arranjador de música popular brasileira, trabalhou principalmente em rádios nas décadas de 1950 e 1960, tanto em São Paulo – Rádio Educadora Paulista – quanto no Rio de Janeiro – Rádio Nacional do Rio de Janeiro. No site do Instituto Memória Musical Brasileira encontram-se setenta e um fonogramas de autoria ou co-autoria dele.

² Carmem Nilde da Fonseca era pianista e exercia também a atividade de professora, dando aulas em sua própria casa, em Sorocaba, interior de São Paulo. Lecionava com base na técnica da Escola Luigi Chiaffarelli. Informações sobre sua data de nascimento não foram encontradas. Faleceu em 28/04/2015.

³ José Benedito de Camargo foi trompetista e entre seus professores de música destaca-se Camargo Guarnieri. Lecionou Canto Orfeônico no Colégio de Aplicação da USP no fim da década de 1950 e início da década de 1960, uma importante escola de ensino regular dessa época.

vez, era exigida a composição de uma peça para piano, Aylton foi o vencedor e estudou com esse grande mestre por mais cinco anos, sendo que continuou suas aulas quinzenalmente, mesmo após sua mudança para o Rio de Janeiro. Escobar considera que Camargo Guarnieri foi o maior professor de composição daquela época.

Durante esses anos que morou em São Paulo, estudou, também, com Almeida Prado e Osvaldo Lacerda. Com eles, preparou-se para entrar na Academia Paulista de Música⁴, onde estudou – no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 – com Ciro Brizola, harmonia; Osvaldo Lacerda, composição e teoria; Adelaide Ferreira da Silva, estruturação musical; Nair Medeiros, piano; Walter Bianchi, oboé; e Calixto Corazza, violoncelo.

Suas primeiras peças escritas são para piano, dessa época em que estudou na Academia Paulista de Música: escreveu Ponteios, Toadas e uma série de composições para as quais deu o nome de *Debussyanas Brasileiras*, em apologia às *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos.

Mudou-se para o Rio de Janeiro no início da década de 1960 e foi nessa época que seus trabalhos de composição se tornaram mais sérios, segundo ele mesmo, e onde se estabilizou, vivendo nessa cidade por mais de 20 anos.

Continuou suas aulas de piano com professoras como Lúcia Branco e Marília Martins; para essa última dedicou uma obra, *Movimento de Sonata* (1967). Marília foi quem o incentivou a tocar nas aulas de alta interpretação de Magda Tagliaferro, tendo interpretado em audições públicas obras de grande exigência técnica de Debussy, Brahms, Chopin, Liszt, Guarnieri, Villa-Lobos, entre outros. Nesses anos, conviveu com Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, Edino Krieger e Marlos Nobre.

Ainda na década de 1960, iniciou sua participação no Conjunto Roberto de Regina – grupo vocal composto de oito vozes –, atividade que estimulou sua carreira de compositor. Começou cantando como contratenor, pois, segundo ele o grupo precisava de uma voz de meio-soprano; nesse período, procurou orientação de Eliane Sampaio, com quem teve aulas de canto. Seu interesse em permanecer no grupo deveu-se, principalmente, ao desenvolvimento de sua atividade como compositor: para o conjunto, ele escreveu, na década de 1960, dois *Motetos*, para coro misto *a cappella*; *Tocata*, para flauta e piano; e a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* (1964), para coro *a cappella*, objeto de nossa

⁴ A Academia Paulista de Música foi fundada na década de 1950 e entre seus inauguradores estavam Raul Laranjeira, Raul de Valle e Bernardo Federowski, que exerceu o cargo de diretor. Com a função de ser uma escola de curso superior de música, a partir de 1971 foi nomeada Faculdade Paulista de Arte, como é conhecida até os dias atuais.

pesquisa. A partir do momento em que seu trabalho se dirigia para outros caminhos (1970), acabou encerrando sua participação no grupo.

Escobar declarou que, por questões financeiras e ainda pelas constantes mudanças de cidade de sua família em busca de trabalho, seus estudos se realizaram com diversos professores. Segundo entrevista cedida pelo próprio compositor, entre seus professores de regência destacaram-se Francisco Mignone e Alceo Bocchino. Aylton declarou que seus estudos com Mignone – vizinho de apartamento dele em Copacabana na metade da década de 1960, com o qual teve inúmeras conversas, discussões e conselhos sobre composição, orquestração e regência – e com Bocchino – professor na Escola de Música Villa-Lobos na época em que Aylton foi diretor (1974-79), que lhe ensinou a trabalhar principalmente Sinfonias de Brahms e repertório coral sinfônico – se deram em caráter informal. Apesar disso, ele os considera seus mestres em regência e orquestração.

Em 1968, a convite do Ministério de Relações Exteriores, Escobar participou como cantor, regente, instrumentista e compositor do IV Festival Interamericano de Música, nos Estados Unidos, em Washington, promovido pela OEA. Nesse festival, ocorreu a estreia internacional da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* (1964), para coro *a cappella*, composta em homenagem ao Conjunto Roberto de Regina, que apresentou essa obra na ocasião, com Aylton fazendo o solo de Contralto no *Benedictus*. A Missa foi apresentada na Catedral de St. Patrick e no Town Hall, em New York, além de outros palcos dessa cidade, e em Washington. Outras obras de sua autoria – *Tocata* para flauta e piano, e dois *Motetos* para coro *a cappella* – também foram executados ao lado de diversas obras de compositores latino-americanos.

Escobar declarou em entrevista que essas quatro obras suas foram interpretadas em um concerto na Sala Cecília Meireles pouco antes de seguirem para a turnê americana, e que até 1968 havia recebido influência da corrente composicional nacionalista, por conta da sua família e de seus estudos com Guarnieri. Dessa fase, além das quatro obras já citadas, também incluem-se três Ave-Marias, sendo duas de 1963, uma para soprano solo e vozes *a cappella*, e a outra para voz aguda e quarteto de cordas com órgão, além de uma mais posterior, de 1970, com duas versões – uma para soprano, quarteto vocal, flauta e órgão, e outra para soprano, coro, flauta e sexteto de metais que foi interpretada em 2015 pelo Coro Infante-Juvenil da Escola Municipal de Música sob a direção de Maíra Ferreira na Sala do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – ademais, compôs outras *Missas Breves* que são anteriores a Missa de 1964:

As Missas foram escritas por volta de 1964, mas não nessa data. As partituras não têm nomes ou títulos especiais e, desafortunadamente, hoje são uma papelada esquecida no meio da minha “bagunça profissional” e indiferente; uma delas (para solistas, coro e orquestra de cordas com órgão), em Mi menor, foi escrita sob encomenda de um jovem filho de família distinta, nobre herdeiro de banqueiros famosos, que se casava no Rio de Janeiro e desejava música especial para a cerimônia. Era “especial” porque o noivo queria que se incluísse na partitura um “tema” de sua autoria (bossa nova), e ainda por cima que a obra viesse no estilo barroco; de nada adiantou a minha argumentação em defesa do vasto repertório histórico e digno, ou em defesa do meu orgulho como compositor vivo em outra época e outras verdades estéticas. Vencido, porém, mas não desejando desperdiçar aquela oportunidade, compus a obra e usei-a como exercício de estilo, esbanjando formas “ao gosto”, mas que nem pertenciam ao gênero, como, por exemplo, recitativos sobre o texto da liturgia católica, e incluindo no *Benedictus* – um trio de solistas vocais com orquestra – o “tema bossa nova” amarrado no estilo barroco; por fim, no *Agnus Dei* treinei uma fuga a quatro vozes, *a cappella* – usei a encomenda para estudar – era o mais certo!

Havia também um Hino (uma “sinfonia”) como introdução, especial para a entrada da noiva, e um Finale com coro e solistas para a saída do casal. Dirigidos por Nelson Nilo Hack, coro e solistas cantores do Theatro Municipal do Rio, o Prof. Mario Gazzanego (Escola Nacional de Música) ao órgão, e, entre os segundos violinos, o meu colega Jorge Antunes. A Missa foi um grande sucesso, mas para mim só enviezadamente útil... Depois daquela execução durante o casamento, aquela Missa nunca mais foi tocada; dela sobrou o recitativo e a ária do tenor, dentro do *Gloria*.

Outra Missa sem título também surgiu como exercício de composição para vozes infantis (sem pretensões “artísticas”), preferencialmente *a cappella*, mas com uma parte de piano para ensaios; esta missa tem apenas três partes: *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*.

Também dos anos 1960, outra Missa apareceu e propositadamente não foi concluída; para solistas vocais, coro e grande orquestra com exagerado e incorreto aparato de percussão – um monstrengo que buscava apoiar-se em temas originais indígenas brasileiros, como o famoso *Kanidé youne* e o *Nozaniná orecuá* que Villa-Lobos notabilizou. Essa obra jamais foi executada (SANTANA, 2020, p. 10 e 11).

A *Missa Breve* (1964) fez grande sucesso nas apresentações realizadas nos Estados Unidos, tanto que o gerente geral da CBS-Columbia⁵ fez um convite para que fosse gravada. No entanto, o crítico americano Paul Hume havia publicado que, apesar de Escobar ser muito talentoso, o estilo de sua composição era antigo, de décadas atrás. Esse comentário causou grande impacto no compositor, fazendo com que ele recusasse o convite de gravação da CBS, decidindo por mudar a sua poética composicional, rumo a uma escrita experimental.

Mesmo assim, realizou mais uma turnê nos Estados Unidos com o Conjunto Roberto de Regina, em 1969, na qual cantaram apenas repertório da Renascença e Idade Média, que era a especialidade do grupo. Logo depois, se desligou do conjunto porque seu trabalho se direcionava para uma escrita diferente daquela realidade.

De acordo com José Maria Neves, “Aylton Escobar (1943) teve sua formação musical como compositor orientada por Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri, mas não se fixou no nacionalismo, fato, aliás, comum a todos ex-discípulos de Camargo” (NEVES, 2008,

⁵ Columbia Broadcasting System

p. 288). Nessa fase, recebeu um convite para compor a trilha sonora da peça de teatro *A construção*, de Altimar Pimentel e, a partir dessa primeira experiência, passou a compor, também, música para teatro.

Nas décadas de 1960 e 1970, Escobar ganhou diversos prêmios nacionais e internacionais, entre eles: Prêmio Molière, em 1969, por suas trilhas musicais para teatro; prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1974, 1975 e 1988; Prêmio Governador do Estado de São Paulo, em 1975; prêmio do Festival de Curta Metragem da Venezuela, em 1977. Realçamos aqui, o prêmio do público, em 1969, no I Festival de Música da Guanabara, com a obra *Poemas do Cárcere* para barítono solista, coro e orquestra, peça essa ovacionada após sua execução, mas, posteriormente censurada pelo Governo por ser composta sobre poemas de Ho Chi Minh, líder comunista.

Aylton Escobar se lança em grande escala no I Festival de Música de Guanabara, em 1969, com a cantata *Poemas do cárcere*, escrita sobre poemas de Ho Chi Minh, que não teve sua segunda edição como obra finalista por causa da rigorosa censura de então. Isso, todavia, não impediu que a crítica se manifestasse de maneira elogiosa ao compositor e à sua obra, que teve ainda a consagração popular, uma vez que o prêmio do público foi dado ao compositor (NEVES, 2008, p. 288).

Destacamos também, a premiação do público e do júri no II Festival de Música da Guanabara (1970) com a *Missa Orbis Factor* (1969), para coro misto e percussão, em homenagem à Mário de Andrade (1893-1945). “Ao incluir versos de Mário de Andrade (*O Grifo da Morte*) no ‘Agnus Dei’, momento em que o poeta chama a morte de ‘benfeitora’, mostra a obra referindo-se à ditadura militar” (SANTANA, 2020, p. 11).

Por ocasião do II Festival, este de caráter interamericano, recebeu mais uma vez, além de um terceiro prêmio na categoria de música de câmara, o prêmio do público, com *Missa Orbis Factor*, em memória de Mário de Andrade. Nessa obra, que muitos criticaram por sua aparente descendência orffiana, ele desenvolve elementos que seriam constantes em sua produção futura, em especial a participação criativa dos intérpretes, chamados a intervir livremente a partir de uma notação gráfica muito clara (NEVES, 2008, p.288).

No início da década de 1970, Escobar começou seus estudos em Música Eletroacústica na Universidade de Columbia, com Vladimir Ussachevsky (1911-1990) e Mario Davidovsky (1934-2019). Isso foi possível devido à uma bolsa do Itamaraty e à ajuda financeira dos seus pais. A Universidade o aceitou como aluno especial em um curso que ele poderia realizar por etapas de um mês a quarenta e cinco dias, com intervalos, durante dois anos; não estava prevista uma titulação acadêmica, mas ele recebeu um certificado muito

valioso. Morou, portanto, temporariamente nos Estados Unidos, enquanto realizava os estudos periódicos.

Dessa experiência, resultaram as obras *Rondó* (1971) com técnica eletroacústica mista, que foi exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, numa exposição de esculturas e luminárias em acrílico da artista plástica Marília Krantz; a obra premiada *Navalha na Carne*, ou pela censura, *Quebradas do Mandaréu* (1975), encomendada pelo Ballet Stagium; e *Dimensional* (1975), sobre poema de João Cabral de Melo Neto – segundo Escobar, um noneto de uma só voz – com a participação do barítono Eladio Pérez-Gonzáles, as duas últimas com processos da Música Concreta e realizadas no Estúdio Vice-Versa de São Paulo.

Após, seguem-se as obras: *Dois Contornos Sonoros* (1976), para coro misto e instrumentos eletrônicos e eletroacústicos, com texto de Antônio Rodrigues; *Passame Por Dios Barquero* (1977), para coro *a cappella* a 3 vozes; *Cantos Novos e Vazios* (1977), para soprano e piano; *Canto/Ciranda ao Chão* (1978), para coro misto, com texto de Ilka Laurito; *Sabiá, coração de uma viola* (1980), para coro misto *a cappella*; *Flora: cinco canções de amor* (1998), para coro misto *a cappella*.

O gosto por escrever obras virtuosísticas tanto para canto como para piano foi declarado em entrevista pelo compositor e desse repertório citam-se: *Assembly* (1972), para piano; *Canto/Ciranda ao Chão* (1978), para coro misto; *Rua dos Douradores* (2015), para coro e orquestra, entre outras.

Escobar teve uma extensa atividade profissional não só como compositor, mas também como regente e professor, além de exercer a atividade de gestor. Entre 1974 a 1979, foi diretor da Escola de Música Villa-Lobos (RJ), na qual reestruturou os cursos oferecidos pela escola, recebendo o apoio da Secretaria do Estado da Cultura do Rio de Janeiro. Convidou professores da mais alta qualidade, segundo dito em entrevista, para dar aulas: Esther Scliar (1926-1978), Alceo Bocchino (1918-2013), Paulo Freitas (1944), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).

Foi regente visitante por cerca de um ano (1984-85) da Orquestra Sinfônica da Paraíba, com a qual regeu um concerto da série Circuito Sul América de Música. Não aceitou o convite dessa orquestra para se tornar regente titular. Entretanto, foi regente titular das Orquestras: Filarmônica Norte/Nordeste (década de 1980) – visitava a sede da orquestra em João Pessoa para os ensaios e apresentações, se hospedando em hotéis quando essas estadias se prolongavam, mas permaneceu morando no Rio de Janeiro –; Sinfônica de Minas Gerais (1985-1989) – mudou-se para Belo Horizonte nesses anos –; Sinfônica de Campinas (2001-

2003) – nesse período chegou a residir num apart-hotel da cidade que era financiado pela Prefeitura Municipal/Secretaria Municipal da Cultura. Após a troca de prefeito, pois o anterior, Toninho do PT – Antônio da Costa Santos (1952-2001) –, havia sido assassinado, retiraram esse privilégio de Escobar, que morou num flat com seus próprios recursos durante alguns meses, mas resolveu pedir demissão.

Por sua ampla carreira musical, Escobar sempre revelou possuir uma interdependência entre a figura do regente e a do compositor.

Sempre pensei no regente como intérprete de minhas obras, não tenho o hábito de escrever para que eu mesmo conduza a regência; gosto de provocar o intérprete, de buscar o interesse do intérprete, para que possa ter um *feedback* e uma crítica construtiva. As dificuldades de um regente para dirigir uma determinada obra minha me oferecem um ponto positivo e outro preocupante, fazendo com que eu pense no que preciso mudar na escrita para que a obra se torne um convite, um desafio, e não um problema. (SANTANA, 2020, p. 14).

Seu segundo retorno à São Paulo, capital, se deu em 1989, para assumir o cargo de professor na Escola de Comunicações e Artes da USP, ministrando aulas de orquestração, composição e regência, cargo que ocupou até 2013, quando se aposentou da atividade do magistério. Durante seu período como professor na USP, foi também regente adjunto da Orquestra Sinfônica e da Orquestra de Câmara da USP. Podemos também realçar que Escobar atuou, entre 1993 a 1997, como diretor da Universidade Livre de Música Tom Jobim⁶, diretor artístico dos Festivais de Campos do Jordão, e programador e apresentador de um ciclo de concertos gravados dedicados à compositores de Música Contemporânea.

Escobar declara que não teve um estudo acadêmico formal. Em 1964, prestou vestibular para a Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido aprovado para o curso de Escultura, frequentando por um período aulas regulares; entretanto, trancou sua matrícula para se dedicar integralmente à música. Frequentou, então, como aluno especial, a Escola Nacional de Música – Universidade do Brasil, atual UFRJ –, participando da elaboração de diversos projetos artísticos, como por exemplo, a série Festivais de Novíssimos, ao lado de Jorge Antunes, entre outros, mas nunca atuou como aluno regular que ao final do curso recebesse titulação acadêmica, seguindo em liberdade com seus estudos. Em 2010, a USP outorgou-lhe o título de Professor Doutor, tendo apresentado diante de uma banca uma tese intitulada *Richard Wagner: Portal da Regência Moderna*.

⁶ Escola de música fundada em 1989 com o nome de Universidade Livre de Música Tom Jobim; passou a ser chamada de Centro de Estudos Musicais Tom Jobim em 2001 e, atualmente, é conhecida como Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim, rebatizada em 2009.

Até o presente momento, Escobar não tem um catálogo de obras. Já recebeu o pedido da Academia Brasileira de Música por várias vezes, mas ainda não quis fazê-lo.

Em 2008, sua obra intitulada *Salmos Elegíacos para Miguel de Unamuno* (2008), para tenor solista, coro, orquestra e 10 rádios de pilha, teve sua primeira apresentação em público com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob direção de John Neschling e Naomi Munakata. Nesse mesmo ano, apresentou em Bruxelas *Salmos Elegíacos* e *Assembly* (1972) para piano e desdobramentos eletroacústicos.

Um CD exclusivo com obras corais de sua autoria intitulado *Aylton Escobar - obras para coro*, foi lançado em 2013, pelo Selo Digital Osesp, com o Coro da Osesp e a regência de Naomi Munakata. Fazem parte do CD o *Agnus Dei* da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* (1964); a *Missa Breve Orbis Factor* (1969) em sua integralidade; *Ave Maria* (1963); *Dois Contornos Sonoros* (1976); *Canto/Ciranda ao Chão* (1978); *Puñal* (2010), com textos de Federico García Lorca; e *Tombeau* (2012), com textos de Hilda Hilst.

Além dessas obras, encontramos a gravação de *Sabiá, coração de uma viola* (1980) e *Flora: cinco canções de amor* (1998) no CD *Canções do Brasil*, lançado em 2009 pela gravadora Biscoito Fino com o Coro da Osesp e a regência de Naomi Munakata, no qual encontram-se também obras de outros compositores brasileiros. E *Vieira: Santo Antônio prega aos Peixes* (2018), no CD *Encomendas Osesp 2018*, lançado em 2019 pelo Selo Digital Osesp, com o Coro da Osesp e a regência de Maria Guinand, CD que também conta com obras de Caio Facó (1992) e Ronaldo Miranda (1948), e a orquestra da Osesp com regência de Cláudio Cruz.

Para as temporadas da Osesp e da Fundação Gulbenkian de 2015, recebeu uma encomenda conjunta dessas instituições e compôs a obra *Rua dos Douradores* (2014), baseada no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa.

Logo após, seguem-se as obras: *En el hondo silencio de la noche* (2015), para vozes femininas, piano, clarinete e violoncelo, com texto baseado em poesia clássica chinesa; *Behind blinders bars* (2017), para coro masculino, com texto de Oscar Wilde; e a já citada *Vieira: Santo Antônio prega aos Peixes* (2018), para oboé barroco e coro, com texto do Padre Antônio Vieira.

Recentemente (2018-19), finalizou *Lírica esquecida em 1960*, uma peça dividida em duas partes, já estreada pela Orquestra Sinfônica da USP, sob a direção de Ronaldo Bologna; *Último Parágrafo*, para oboé e piano, gravada em CD por Alexandre Bastos e Miguel Rossellini; *El viejo y su laúd*, para tenor e quarteto de cordas, sobre poesia clássica chinesa, traduzido para o espanhol e dividida em cinco partes.

Atualmente, revela que está preparando, ainda em anotações, uma Sonata para oboé e piano e uma obra que provavelmente será para dois coros em homenagem a Naomi Munakata e Martinho Lutero Galati.

Focalizando nosso objeto de pesquisa, a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* (1964), Escobar afirmou que ela é fundamentalmente modal e baseada na bagagem nacionalista que adquiriu com seu grande professor de composição, Guarnieri. Declarou, ainda, que muitos compositores nacionalistas buscavam na música nordestina elementos para trazer à chamada música brasileira, e que isso não foi diferente com a *Missa Breve*. Citou também, como fonte de inspiração, o *Choros n.º 10* de Villa-Lobos, as *Toadas* de C. Guarnieri e as *Tocatas* de Claudio Santoro.

No *Kyrie*, o compositor revelou ter feito uma simulação de um canto gregoriano livremente inventado que se transforma em uma Modinha, baseada nas melodias que ouvia quando criança, com representação do violão nas vozes dos Baixos, Contraltos e Tenores. A ausência do *Credo* em todas as suas Missas foi justificada por ele: por ser uma grande confissão de fé do Cristianismo, preferiu não inseri-lo. Ademais, suas Missas têm o objetivo de ser obras de concerto e não o de serem executadas dentro da liturgia, como declarou o compositor:

O texto é quase um pretexto, sempre gostei muito do latim. Gosto do significado desse texto e gosto de contrariar, de provocar a escuta. Não como um exercício de rebeldia, mas existe aí um humor, e esse humor faz com que a gente descubra ou admita determinada rebeldia, ainda que muito pueril e muito jovem. E era uma maneira de me esconder também, porque com tudo aquilo que aconteceu do ponto de vista político no Brasil, isso era um esconderijo (SANTANA, 2019, p. 11).

Escobar esclarece que, na *Missa Breve* (1964), o importante eram melodias *cantabiles* e agradáveis do ponto de vista estético. Sua intenção foi a de ir além do contraponto renascentista, trazendo-o para o século XX, referindo-se a ele tecnicamente, mas não aplicando estritamente suas diretrizes. Além disso, funde o pensamento tonal e o contrapontístico, criando um híbrido entre a escritura de linhas autônomas e acordes.

O compositor acrescentou ainda que a *Missa Breve* não foi alterada, praticamente, desde sua composição original, sofrendo apenas duas modificações: o *Agnus Dei* foi escrito um tom abaixo, mas como a nota pedal (Sol), cantada pelos baixos, ficava muito grave, foi transposta; e, no manuscrito, havia uma dedicatória à sua tia Yvonne no final do *Agnus Dei* – “durma em paz, tia Yvonne” –, frase que foi suprimida posteriormente.

Escobar afirmou que, muitas vezes, os coros gravam ou executam suas obras sem que ele saiba previamente. A *Missa Breve* tem duas gravações completas que são de seu

conhecimento: a primeira, na estreia internacional da obra em 1968, cantada pelo Conjunto Roberto de Regina (gravação de rolo); a segunda, em 2014, pelo Choir of Gonville and Caius College, de Cambridge, Inglaterra, sob a regência de Geoffrey Webber. O CD, que recebeu o nome de *Romaria, Choral music from Brazil*, traz obras de vários compositores brasileiros: Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Villa-Lobos e Carlos Alberto Pinto Fonseca, entre outros.

O compositor relatou que as gravações realizadas na Inglaterra, intermediadas pelo Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos, fizeram bastante sucesso e deram visibilidade internacional a essa Missa pois, após ter sido destaque no CD *Romaria*, muitas encomendas da partitura foram feitas por coros da França, Espanha, Itália e Inglaterra, entre outros países.

Até o presente momento (abril de 2020), sabe-se que, aqui no Brasil, os coros que já cantaram a *Missa Breve* foram a Camerata Antiqua de Curitiba, com regência do próprio Aylton, e o Coro da Osesp, com regência de Naomi Munakata. Contudo, é muito provável que outros coros a tenham feito.

2. Presença da música brasileira na *Missa Breve*

Aylton Escobar teve uma grande influência nacionalista no início de sua carreira pois, além da intervenção de seus pais – que se consideravam nacionalistas –, teve como seu principal professor de composição Camargo Guarnieri, personalidade próxima às ideias de Mário de Andrade.

Essa poética, que busca fundir tradições populares e eruditas no âmbito da música secular, pode ser observada em vários compositores brasileiros do século XX, principalmente em decorrência da influência de Andrade, a partir da década de 1930. A inserção de elementos folclóricos brasileiros em uma composição de feitura “moderna” foi um dos critérios do ideal nacionalista e um dos principais expoentes dessa tendência foi Villa-Lobos (1887-1959), predominantemente em suas obras entre as décadas de 1920 a 1940 .

As *Bachianas*, uma série de nove obras escritas entre 1930 e 1945, foram um exemplo da hibridação entre elementos da música brasileira e uma obra erudita. Cada Movimento dessas obras possui dois títulos: um que a remete à influência barroca e outro, à presença da música popular brasileira, uma vez que, como procedimento constante, Villa-Lobos explorou a integração do contraponto de Bach com a música folclórica nacional.

Outro fator importante que incidiu na criação da *Missa Breve* foi o Concílio do Vaticano II, entre os anos de 1962 e 1965, iniciado pelo Papa João XXIII (1881-1963) e finalizado pelo Papa Paulo VI (1897-1978), com as seguintes recomendações:

36. [...] § 2. Dado, porém, que não raramente o uso da língua vulgar pode revestir-se de grande utilidade para o povo, quer na administração dos sacramentos, quer em outras partes da Liturgia, poderá conceder-se à língua vernácula lugar mais amplo, especialmente nas leituras e admoções, em algumas orações e cantos, segundo as normas estabelecidas para cada caso.

[...]

119. Em certas regiões, sobretudo nas Missões, há povos com tradição musical própria, a qual tem excepcional importância na sua vida religiosa e social. Estime-se como se deve e dê-se-lhe o lugar que lhe compete, tanto na educação do sentido religioso desses povos como na adaptação do culto à sua índole, segundo os art. 39 e 40. Por isso, procure-se cuidadosamente que, na sua formação musical, os missionários fiquem aptos, na medida do possível, a promover a música tradicional desses povos nas escolas e nas acções sagradas (*SACROSANCTUM CONCILIUM*).

Nesse concílio foi concedida a permissão e até mesmo dada uma sugestão da inclusão da língua vernácula e de elementos populares com características particulares de cada região na liturgia.

Assim, depois de aprovada a constituição conciliar, o que se viu foi uma bela e profusa safra de novas obras musicais, principalmente de missas, nas quais os compositores, em especial os latino-americanos, lançaram mão de um extenso e colorido leque de possibilidades, incorporando à tradição musical eclesástica elementos regionais, populares e folclóricos, sejam eles textos, canções, ritmos ou mesmo instrumentos musicais, tudo isso somado à pluralidade técnico-estética das diversas linguagens musicais do século XX (FEITOSA, 2018, p.76).

Um exemplo marcante dessa fase foi a *Misa Criolla* (1963), do argentino Ariel Ramirez (1921-2010), escrita em espanhol, para coro misto, percussão e piano ou cravo, que inovou ao trazer elementos folclóricos da Argentina para uma obra sacra.

Podemos citar também algumas Missas de compositores brasileiros que foram diretamente influenciadas pelo Concílio Vaticano II, entre elas: *Missa da Paz* (1965), para coro *a cappella*, de Almeida Prado (1943-2010); *Missa Nordestina* (1966), para coro a 4 vozes, de Lindemberg Cardoso (1939-1980); *Missa em Aboio* (1966), para coro misto *a cappella*, de Pedro Marinho (1917-?); *Missa Breve Orbis Factor*, em memória de Mario de Andrade (1969), para solistas, coro e quarteto de percussão, do próprio Aylton Escobar; e *Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto* (1971), de Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), para coro misto a oito vozes *a cappella* e solistas, entre outras.

Inspirado no repertório tradicional brasileiro e no contraponto renascentista, cada Movimento da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* traz dois títulos: um que

remete às partes do Ordinário e outro que remete à um gênero ou elemento popular brasileiro. Além desse recurso, que nos remete a Villa-Lobos, Escobar também faz, no *Gloria*, uma homenagem a esse grande compositor trazendo as onomatopeias do *Choros n.º 10*.

2.1 Gêneros musicais brasileiros

A escritura de Escobar no tocante às fontes e gêneros musicais brasileiros é diversa e contempla repertório de tradição oral popular – Aboio, Acalanto, Cantiga de Cego, Cantoria, Toada – e de origem erudita – Modinha –, além de instrumental – Ponteado – e de dança – Baião.

2.1.1 Aboio

O Aboio é considerado um canto de trabalho rural, por meio do qual os vaqueiros conduzem suas boiadas, prática comum no norte e nordeste brasileiro.

Entre suas principais características, podemos destacar melodias lentas e improvisadas que prolongam as vogais [u, o, ɔ, u, i, e, ε, ɪ, a, ʌ] – trazendo certa proximidade com o canto melismático gregoriano. Essas linhas vocais também podem apresentar liberdade rítmica, vocalizações de sons agudos, inícios de frases idênticos, uso de interjeições e fermatas. Geralmente é um canto individual, no qual os solos são entoados com ornamentações, dentro de uma ampla tessitura.

Segundo Marcondes (1977), é possível fazer distinção entre o Aboio da Roça, que tem letra, é vigoroso e estimulante, por ter como objetivo ser um canto que motiva o trabalho, e o Aboio do Gado, que é um canto monossilábico, triste e desesperançoso, muito usado pelos vaqueiros do Nordeste.

Escobar, em entrevista concedida, relatou que o uso do Aboio em sua Missa foi uma maneira de dar sotaque, idiomatizar a música e o jeito de cantar do Nordeste. Sua obra introduziu esse elemento como um panorama descritivo, sem a intenção de representar, com fidelidade, todas as características do Aboio, e citou sua obra *Eh Boi*, com letra de Guerra-Peixe, na qual inseriu esse elemento de maneira mais representativa.

Podemos perceber algumas características do Aboio no *Gloria* e no *Benedictus*, tais como trechos entoados pelos solistas; melodias lentas com prolongamento e

ornamentação nas vogais [u, o, i, e, a]; ideia de improviso, percebido pelo uso de uma maior liberdade rítmica; tessitura ampla; e inícios de frases com o mesmo perfil melódico.



Figura 1: Exemplo de Aboio no solo de Tenor, *Gloria*, compassos 138 a 142



Figura 2: Exemplo de Aboio no solo de Meio-soprano, *Gloria*, compassos 152 a 155



Figura 3: Exemplo de Aboio no solo de Soprano, *Benedictus*, c. 5 a 11



Figura 4: Exemplo de Aboio no solo de Tenor, *Benedictus*, c. 22 a 29

2.1.2 Acalanto

Considerado um gênero poético-musical por Machado (2012), o Acalanto aproxima-se dos cantos de trabalho pela ideia de uma tarefa diária. Geralmente, apresenta uma melodia simples, curta e repetitiva, com recorrência de motivos melódicos, textuais ou rítmicos, com intenção de acalmar a criança para que ela adormeça.

Com possível origem portuguesa, a cantiga de ninar tem seu caráter nacional afirmado pelas temáticas folclóricas presentes. Corresponde à *berceuse*, à *lullaby*, à *Wiegenlied* e à *canción de cuna* em tradições europeias.

Podemos também citar o uso frequente de outros recursos na canção de ninar, tais como as partes cantadas com a vogal [u], *bocca chiusa* ou letra onomatopaica; o prolongamento melódico e a diminuição da intensidade ou do andamento.

A última Parte da Missa, “*Agnus Dei/Acalanto*”, já indica o uso da cantiga de ninar no título. Entre as características usadas nesse Movimento encontramos: repetição de temas e textos que percorrem todas as vozes; o uso de sílabas onomatopaicas; o prolongamento melódico por meio de uma mesma nota sustentada; a diminuição de intensidade – gradação de dinâmica para o *ppp* – e de andamento – *ritenuto*.

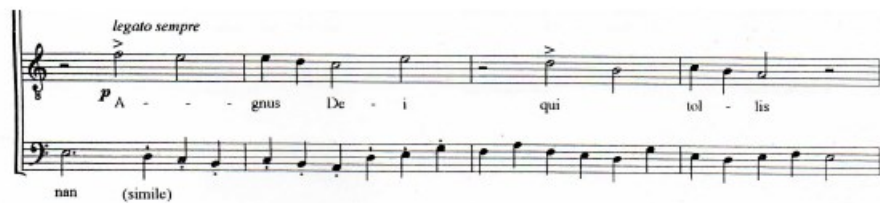


Figura 5: Exemplo de Acalanto no *Agnus Dei*, compassos 9 a 12

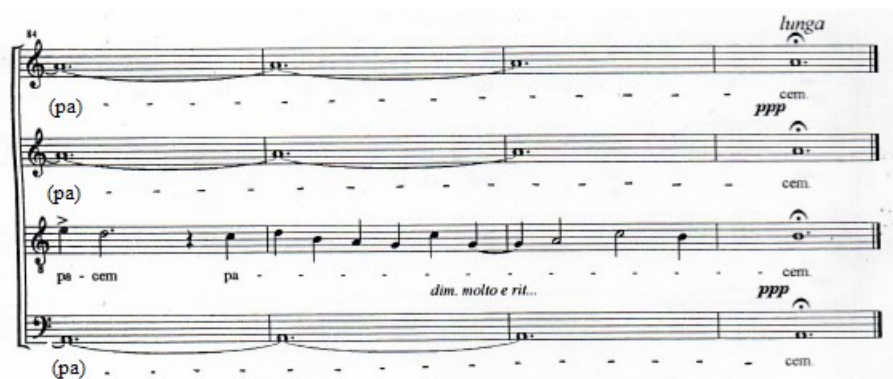


Figura 6: Exemplo de Acalanto no *Agnus Dei*, compassos 84 a 87

2.1.3 Baião

O Baião passou a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 1940 e foi um forte representante da sonoridade nordestina. Ganhou reconhecimento nacional e internacional por meio do cantor e compositor Luiz Gonzaga (1912-1984).

O Baião teve origem nas danças das regiões Norte e Nordeste brasileiras, que ganharam destaque no século XIX, principalmente no estado da Bahia. Habitualmente caracterizadas por serem apresentadas em duplas – um homem e uma mulher –, eram incluídos, nestas, improvisos e desafios de cantadores durante esses espetáculos de dança (Alvarenga, 1960).

Em relação aos aspectos musicais, geralmente, o Baião apresenta uma estrutura formal estrófica com refrão e um tratamento harmônico-melódico modal – sendo comum o uso do jônio, dórico, lídio e mixolídio. Suas melodias, frequentemente, são sincopadas e a condução rítmica é dada pelo *ostinato* de duas colcheias pontuadas e uma colcheia num padrão de 3+3+2, padrão rítmico que pode ser subdividido em semicolcheias; nesse caso, são acrescentadas articulações que reforçam essa levada.

Os três Movimentos centrais da *Missa Breve* apresentam esse fio condutor, o ritmo do Baião, que é apresentado, não apenas com o *ostinato* na linha vocal dos Baixos, mas também percorre todas as outras vozes, inclusive com subdivisão de semicolcheias, nas quais a acentuação do Baião é reforçada.

Além disso, esses Movimentos mantêm uma sonoridade modal – incluindo os modos característicos do Baião e acrescentando outros – e desenvolvem uma melodia sincopada. No *Gloria*, podemos observar que a estrutura de estrofe e refrão está presente em seu *design* formal do Rondó.



Figura 7: Exemplo da rítmica característica do Baião no *Gloria*, compassos 69 a 73

Figura 8: Exemplo da rítmica característica do Baião no *Sanctus*, compassos 50 a 56

Figura 9: Exemplo da rítmica característica do Baião no *Benedictus*, compassos 1 a 6

2.1.4 Cantiga de Cego

A Cantiga de Cego é um canto de trabalho, no qual os cegos, por meio de cantorias, pedem esmolas nas ruas. Essas cantigas de pedintes têm um caráter monótono e tristonho, e são entoadas sobre palavras de lamento; possuem ritmo simples, letras que retratam o trabalho, melodias curtas e modais, que podem ser cantadas individualmente, em duetos ou com um instrumento para fazer o acompanhamento. Segundo Escobar:

Cantiga de Cego é um canto lamentoso de pedintes nas feiras do Nordeste brasileiro e também noutras partes dos nossos sertões (traços “medievalescos” mantidos na nossa cultura): acompanhando-se de uma rabeca rústica ou com outros instrumentos solitários, a voz que canta é também rústica, doloridamente arranhada e nasal; lembrando-me daquele tempo junto ao Conjunto Roberto de Regina, quando cantávamos motetos inesquecíveis e encantadores de Josquin des Près ou Janequin (*Les cris de Paris, La Bataille de Marignan*) alterando, como recurso expressivo, a

impostação vocal para os timbres anasalados populares das vozes de rua daquela Paris “medieval”; as nossas Cantigas de Cego admitem esta particular beleza ancestral. Na Missa que você tem em estudo, a “Cantiga de Cego” aparece como “ao modo de” em certo momento do *Gloria*, no dueto do Tenor com a Meio-soprano; contudo, não é assim que temos ouvido por vários intérpretes modernos – os coros têm cantado esta pequena referência preferindo o canto de vozes “cultas e requintadas”, o canto “aceitável”. (SANTANA, 2020, p. 18)

Observamos e confirmamos que, na Parte C (central) do *Gloria*, há frases mais curtas e modais, nas quais o coro faz um acompanhamento bem estático, trazendo proximidade com o caráter monótono das Cantigas. Sobre o coro, os solistas cantam, individualmente ou em dueto, palavras que representam um lamento, por meio do qual é suplicada a piedade ao Filho de Deus.

Figura 10: Exemplo de Cantiga de Cego no *Gloria*, compassos 159 a 162



Figura 11: Exemplo da Cantiga de Cego no *Gloria*, compassos 167 a 171

2.1.5 Cantoria

A Cantoria de Viola ou Repente é uma manifestação da cultura popular, por meio da qual se faz uso da poesia cantada e improvisada na região do Nordeste. É composta por desafios, ou seja, por uma disputa poética contendo partes improvisadas e outras memorizadas que são geralmente acompanhadas por instrumentos musicais como, por exemplo, a viola ou a sanfona.

Sempre em dupla, os cantadores alternam estrofes, obedecendo parâmetros de métrica, rima e oração fraseológica. A essa sequência de estrofes, que deve manter a mesma modalidade poética, assunto e melodia, é dado o nome de baião⁷ (Ayala, 1988).

No embate, que deve ser sempre executado entre uma dupla, podem ser usados poemas ou canções prontos, que são memorizados e recitados durante a apresentação, e também é permitido o uso de versos compostos com antecedência como se fossem criados na hora (balaio). Entretanto, a parte mais importante da Cantoria consiste na habilidade dos repentistas em criarem versos de improviso, nos mais diversos temas – acontecimentos históricos, políticos, sociais, religiosos, entre outros – e praticamente sem interrupção na transição entre um baião e outro, exigindo agilidade para dar continuidade ao desafio.

⁷ Esta nomeação refere-se à estrutura das estrofes e não tem relação direta com o gênero coreográfico musical Baião.

Geralmente realizados em locais previamente determinados, a Cantoria é um acontecimento único, pois depende da dinâmica entre os participantes e o público. Atualmente, a Cantoria é encontrada em diversos estados brasileiros e não apenas no Nordeste.

A Cantoria é ouvida no *Gloria* por meio de dois solistas que apresentam a estrofe de um dos *couplets*⁸, primeiramente cantando solos individuais e depois, em dueto, no qual são mantidos os mesmos parâmetros rítmicos, melódicos e textuais. O perfil melódico apresentado pelo Tenor no compasso 146 da Parte C (figura 12) é repetido pela Meio-soprano no compasso 155 (figura 13); a alternância entre os solistas é sem interrupção e dando sequência ao mesmo assunto, que é o texto litúrgico dessa parte do Ordinário. Escobar disse, em entrevista, que ao compor os duetos finais da Parte C (figura 14), teve a intenção de representar a disputa entre os cantadores.



Figura 12: Exemplo de Cantoria no *Gloria*, compassos 145 a 148



Figura 13: Exemplo de Cantoria no *Gloria*, compassos 154 a 158



Figura 14: Exemplo de Cantoria no *Gloria*, compassos 163 a 166

⁸ Termo usado no sécs. XVII e XVIII para as seções ou episódios intermediários de um Rondó, diferentemente das repetições de Abertura ou Refrão (Sadie, 1994); tem a função de trazer um contraste em relação ao Refrão.

2.1.6 Modinha

Não podemos afirmar com certeza qual é a origem da Modinha, mas alguns modelos de árias da ópera italiana do séc. XVIII e a Moda portuguesa⁹ são seus prováveis antecedentes.

A Modinha é um gênero musical que acompanhou a história da música luso-brasileira, transitou em diversas camadas sociais e ganhou grande popularidade no Brasil. Sempre acompanhada por um violão ou algum outro instrumento de cordas dedilhadas, era frequentemente cantada em salões, sendo que muitas delas permanecem anônimas até os dias atuais (Lima, 2010).

Considerada canção lírica e sentimental, não tem estrutura formal fixa, podendo ser binária, ternária e com estrofe e refrão, entre outras formas. Preferencialmente, as Modinhas são construídas em modos menores, mas, às vezes, também é usado o modo mixolídio.

Estabilizou-se como gênero musical brasileiro após 1750 e, a partir do Segundo Império (1844-1889), a Modinha de salão, que tinha origens aristocráticas e burguesas, passa para o domínio do povo, trazendo uma interação entre o erudito e o popular (Alvarenga, 1960).

Poética e musicalmente comprometida com o estilo corrente da segunda metade do século XVIII, a Modinha busca equilíbrio e simetria nas frases musicais. Em relação à melodia, podemos pontuar características como saltos, uso de arpejos, síncopas, busca pela simplicidade e conexão com a poesia popular que servia de fundamento para ela (Lima, 2010).

É possível perceber algumas dessas peculiaridades no *Kyrie*. São elas: construção em modo menor – Lá eólio –, arpejos na linha do Soprano, simetria e equilíbrio nas frases e o acompanhamento ao violão. Em entrevista realizada com o compositor, esse afirma que, apesar das linhas contrapontísticas do *Kyrie* terem sido construídas pensando-se no contraponto da Renascença, ele também teve o objetivo de criar uma sonoridade que representasse um acompanhamento de violão entre as vozes de Contralto, Tenor e Baixo, para a Modinha entoada pelo Soprano.

⁹ Canção típica do folclore português, frequentemente é cantada a duas vozes – duas sopranos – em terças ou sextas paralelas com acompanhamento de cravo, quase sempre dobrando as vozes (Lima, 2010, p. 96; Veiga, 1998, p. 24).

Figura 17: Exemplo de Ponteado no *Sanctus*, compassos 31 a 34

2.1.8 Toada

Por ser um gênero musical brasileiro que se difundiu por todo o território nacional, a Toada não possui características fixas, refletindo uma variedade de particularidades específicas de cada região.

Canção breve, de caráter melancólico, dolente e sentimental, não apresenta uma estrutura formal fixa, apesar de ser comumente encontrada na forma de estrofe e refrão. No Centro Sul, as melodias são descritas de maneira simples, com frequente uso de graus conjuntos e com duas vozes em terça.

No *Benedictus*, encontramos uma melodia com esse caráter dolente, tal como descrito na própria partitura, e com uso recorrente de graus conjuntos, como podemos ver na figura 18. Na entrevista, Escobar disse que se inspirou em Toadas do compositor Camargo Guarnieri para a construção desse Movimento da *Missa Breve*.

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprano solo, Contralto solo, and Tenor solo. The Soprano part begins at measure 12 with the lyrics "ne Do - - - mi - ni". The Contralto part also begins at measure 12 with the lyrics "ne-di-ctus qui ve-nit". The Tenor part begins at measure 18 with the lyrics "qui ve-nit in No - - - mi-ne Do-mi-ni". The score includes dynamic markings "p" and "dolente" circled in orange.

Figura 18: Exemplo de Toada no *Benedictus*, compassos 12 a 23

2.2 Sílabas onomatopaicas

Recurso amplamente usado na *Missa Breve* com o objetivo de inserir uma sonoridade popular, assim como em outras inúmeras obras corais, as sílabas onomatopaicas constituem-se em uma figura de linguagem que emprega um fonema para representar um som específico, imitando sons naturais de objetos, animais, instrumentos, entre outros. Sua presença aumenta a expressividade do discurso e o torna mais enfático, ora no caráter percussivo, ora na descrição de fenômenos sonoros instrumentais (violão, contrabaixo e conjunto de cordas) e naturais (pica-pau), e ainda na caracterização vocal de um acalanto. Na Missa, encontramos sílabas onomatopaicas em quatro Movimentos: *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*.

2.2.1 *Gloria*

Nas Partes B e B² do *Gloria*, encontramos o uso do recurso onomatopaico nas vozes dos Baixos, Tenores e Contraltos, percorrendo-as na íntegra. As Sopranos cantam o texto em latim pertinente ao *Gloria* nas seções B e recorrem aos fonemas nas seções B' das mesmas Partes B e B².

Para tanto, os Baixos cantam a sílaba “dum” [dũ], representando o som de um contrabaixo e usando células rítmicas do Baião, tanto no padrão de 3+3+2, como nas variações do mesmo, enquanto os Tenores, entoam os fonemas ca-ta ['ka.tɐ] ja-ca ['ʒa.kɐ] ja-

ca ['ʒa.kɐ] ta-ca ['ta.kɐ] ta-ja [ta'ʒɐ], homenageando Villa-Lobos. O trabalho onomatopaico da parte coral do *Choros n.º 10* de V. Lobos é extraído de temas indígenas Parecis, coletados por Roquette-Pinto. Esses temas são trabalhados de novas maneiras, pronunciando combinações de consoantes (J [ʒ], C [k], T[t], K [k], M [m] e R[r]) e vogais específicas. A princípio, a letra do *Choros n.º 10* é “ja-ca-ta[ʒa.kɐ.ta] ka-ma-ra-ja [ka'ma.ra.ʒa]”, usada como uma exploração timbrística; portanto, o que importa é mais a sonoridade e não o sentido semântico que talvez existisse na língua dos Parecis.

Escobar não faz uma citação direta da obra de Villa-Lobos. Ele usa três – J [ʒ], C [k], T [t] – das seis consoantes usadas no *Choros n.º 10*, apenas com a combinação da vogal A em suas variantes [a] e [ɐ]. Além disso, a sequência desses fonemas é alterada. Em entrevista, Escobar disse que pensou na frase “pegue a jaca” que, popularmente, é falada “cata a jaca”, e a transformou em “ca-ta-ja-ca”. A partir disso, fez diversas modificações com intenção de explorar a sonoridade percussiva, como por exemplo, de um afoxé, enfatizando a sonoridade da consoante J [ʒ].

De acordo com o compositor, as Contraltos trazem fonemas africanos qui-ma-xu-bê [ki.ma'ʃu.be] ma-xu-bê [ma'ʃu.be], mas sem intenção de construir uma frase no idioma ou trazer alguma significação semântica. A escolha dessas sílabas, por meio da ênfase na consoante X [ʃ], busca realçar uma sonoridade percussiva. Por último, as Sopranos usam as sílabas ke-ta ['ke.tɐ] xi-ke-ta ['ʃi.ke.ta] xi-ke-te ['ʃi.ke.te], extraídas da expressão “você está chique”, coloquialmente falada “cê tá chique” e adaptada para “ke-ta xi-ke”. O objetivo também é destacar a sonoridade da consoante X [ʃ].

Podemos perceber que a ênfase nessas consoantes, cantadas pelas Contraltos e Sopranos, marcam a acentuação rítmica do Baião, que acontece na quarta e na sétima semicólcheia de cada compasso, como mostra a figura 19. As consoantes dos Tenores também reforçam essa acentuação; porém, em alguns compassos, há uma antecipação e a acentuação passa a acontecer na quarta e na sexta semicólcheia.

Figura 19: Excerto do *Gloria*, compassos 70 a 73

2.2.2 *Sanctus*

O uso desse recurso, no *Sanctus*, dá-se na Introdução e na Parte B, nas quais encontramos os fonemas ta-ca ['ta.kə] ta-ca ['ta.kə] que imitam o pica-pau, reconhecido pelo som que faz ao bater o bico na madeira da árvore.

Na sequência, encontramos as sílabas tu [tu] tu [tu] que, segundo Escobar, representam o som dos bordões no violão, executados por meio de movimentos em graus conjuntos na linha dos Baixos, como podemos observar na figura 20.

Figura 20: Excerto do *Sanctus*, compassos 31 a 34

Na Introdução, apenas as vozes femininas cantam esses fonemas. Na Parte B, todos os naipes alternam entre essas palavras onomatopaicas e o texto litúrgico, em diferentes configurações: um, dois ou três naipes com onomatopeias em combinação com três, dois ou um naipe com texto litúrgico. Há trechos em que todos os naipes cantam ta-ca ['ta.kə] ta-ca ['ta.kə] e, a partir do compasso 53, todos reintegram-se ao texto do *Sanctus*.

2.2.3 *Benedictus*

As sílabas onomatopaicas nan [nɛ̃n] são ouvidas desde o início do *Benedictus*, representando o som de um quarteto de cordas, de acordo com o compositor. Com o objetivo de reforçar o caráter arrastado e dolente da Toada, as quatro vozes do coro, Soprano, Contralto, Tenor e Baixo, cantam essas sílabas como se fossem esse grupo instrumental, fazendo uma movimentação frequente de dinâmica: *crescendo* e *decrescendo*, acompanhando os quatro solistas: S, C, T e B.

The image shows a musical score for the beginning of the *Benedictus*. It includes five staves: Soprano solo, Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The tempo is marked 'Lento (♩ = 80/84)'. The Soprano solo part has the lyrics 'Be - se - ne' with a 'p dolente' marking. The Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts all sing 'Nan nan nan nan nan (segue)' with a 'pp' marking. The lyrics are enclosed in red boxes with arrows indicating a crescendo and decrescendo dynamic.

Figura 21: Excerto do *Benedictus*, compassos 1 a 6

Essa ideia, que visa reproduzir o som de um conjunto de cordas, é mantida até o compasso 41. A partir daí, cada naipe do coro retoma o texto litúrgico: iniciam as Sopranos e seguem-se Contraltos, Tenores e Baixos, respectivamente, nos compassos 42, 43 e 44.

2.2.4 *Agnus Dei*

Observamos que as sílabas onomatopaicas usadas no *Agnus Dei* – nan [nẽn] – são as mesmas encontradas no *Benedictus*; porém, nesse Movimento, elas imitam uma canção de ninar, um acalanto para que a criança adormeça, de acordo com o depoimento do compositor.

Os Baixos cantam esses fonemas do compasso 9 ao 16 e, em sequência, os Tenores (compassos 17 a 31), seguidos das Contraltos (compassos 32 a 40). A partir do compasso 41, todas as vozes recuperam o texto litúrgico do *Agnus Dei*.

29

legato sempre

p A - - - gnus

mi - - - se - re - re no - bis *pp* nan nan nan nan (simile)

nan nan (simile)

(*mf*) A - gnus

ca - - - ta mun - di mi - se - re - re no - bis.

Figura 22: Excerto do *Agnus Dei*, compassos 29 a 32

CAPÍTULO II – ANÁLISE DA OBRA

A Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros é composta por cinco partes: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. Não contém o *Credo*, realçando-se que nenhuma Missa composta por Escobar traz essa parte integrante do Ordinário. Em conversa informal com o compositor, ele declarou que, por ser o *Credo* uma grande confissão de fé do Cristianismo, preferiu não colocá-lo em suas Missas. Cada uma dessas cinco partes da Missa também recebe um subtítulo que indica um gênero musical brasileiro.

Além de Escobar, outros compositores fizeram a opção de compor suas Missas sem o *Credo*; podemos citar como exemplo a *Missa Brevis* (1971-1974), de Lindemberg Cardoso (1939-1989), e *A Little Jazz Mass* (2004), de Bob Chilcott (1955). Além disso, alguns compositores inserem o *Credo*, mas omitem trechos, como é o caso das Missas de Franz Schubert (1797-1828), nas quais são omitidas as frases “*Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam*” e “*Et expecto resurrectionem mortuorum*”, e da *Missa Festiva* (1988-1991), de John Leavitt (1956), na qual é cantada apenas uma pequena parte do texto do *Credo*.

Como estrutura global, a *Missa Breve* de Escobar inicia e se encerra de maneira bem contrapontística, e os elementos brasileiros – a Modinha e o Acalanto – aparecem com maior sutileza. Os três movimentos centrais são unidos pela célula rítmica do Baião, provocando grande contraste.

Neste estudo, abordaremos a estrutura de cada parte da Missa, ou seja, as unidades estruturais de cada Movimento, a saber em: partes, seções, frases, semifrases e motivos. Serão realçados elementos melódicos, rítmicos, harmônicos e texturais que confirmem o *design* formal encontrado em cada Movimento. Para tanto, usaremos conceitos de Schoenberg (2008), relativos a motivo melódico, motivo rítmico, perfil melódico, *ostinato*, entre outros.

Por se tratar de uma composição inspirada no estilo contrapontístico da Renascença, usaremos as publicações de Bent (2002), Carvalho (2000) e De Bonis (2018).

As semelhanças entre o contraponto de Escobar e aquele desenvolvido na Renascença podem ser resumidas em: controle intervalar e não de funções harmônicas; construção de linhas autônomas baseadas na variedade; equilíbrio entre consonância e dissonância; exploração de canto silábico e melismático.

1. *Kyrie* / Modinha

O texto do *Kyrie* tem sua origem na liturgia grega, tendo sido importado da Igreja de Antioquia-Jerusalém no século VI. Era uma forma comum de realizar a preparação penitencial, na qual os fiéis reconhecem seus pecados e suplicam ao Senhor para que sejam perdoados, clamando pela sua misericórdia. Normalmente, os compositores trabalham o *Kyrie* reiterando uma forma fixada no século VIII: uma estrutura ternária que apresenta, na parte A, *Kyrie eleison* cantado três vezes, pedindo piedade ao Pai; na parte B, *Christe eleison* cantado três vezes, pedindo piedade ao Filho; e, no retorno da parte A, *Kyrie eleison* cantado três vezes, pedindo piedade ao Espírito Santo (Cullen, 1983, p. 23 e 24; Fernandes, 2004, p. 24 e 25). Essa tripartição refere-se tradicionalmente à Divina Trindade. Diferentemente dessa prática, Escobar apresenta, nesse Movimento, uma estrutura binária, urdindo os perfis do Canto Gregoriano e da Modinha.

A extensão de cada voz do primeiro Movimento é a seguinte:

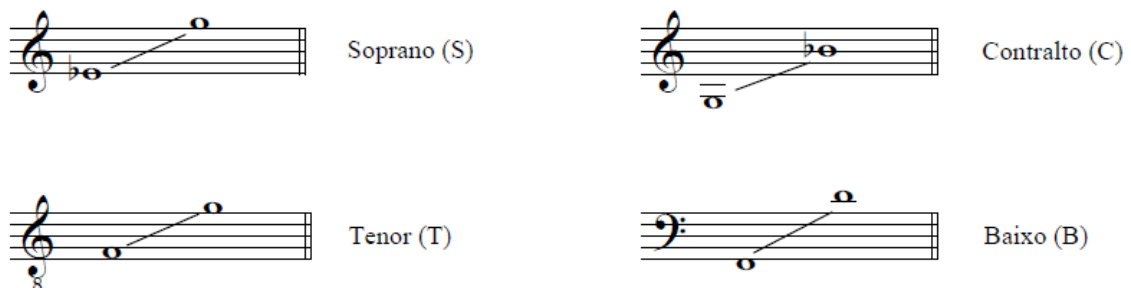


Figura 23: Extensão das vozes no *Kyrie*

1.1 Estrutura formal e tratamento de texto

O “*Kyrie/Modinha*” se inicia com um contraponto livre, sugerindo a ideia de uma imitação por meio do ritmo entre B e T, e entre C e S. Consideramos esses 11 compassos como uma Introdução. A linha de S se transforma em uma Modinha a partir do compasso 11, enquanto as outras vozes desenvolvem contraponto livre. Do c. 11 ao 43, a textura polifônica se desenvolve com as mesmas características, configurando duas partes: A, do c. 11 ao 27, e A’, do c. 28 ao 43. A partir do c. 43, as vozes se tornam homofônicas, marcando, pelo contraste, a Coda.

<i>Kyrie</i>			
INTRODUÇÃO			
c. 1 a 11			
frase a		frase b	
5 c.		6 c.	
PARTE A			
c. 11 a 27			
Seção A		Seção B	
a1	a2	b1	b2
5 c.	4 c.	4 c.	4 c.
PARTE A'			
c. 28 a 43			
Seção A'		Seção B'	
a1'	a2'	b1'	b2'
4 c.	4 c.	3 c.	5 c.
CODA			
c. 43 a 47			
5 c.			

Figura 24: Articulações formais do *Kyrie*

Observamos que o texto do *Kyrie* é uma súplica por piedade e misericórdia; para reforçar essa característica, temos uma dinâmica com menor intensidade, sua maior gradação é o *p*, variando entre *ppp*, *pp* e *p*, também mantém-se em um andamento mais lento (*andante con moto*, mínima = 92) com a fórmula de compasso $\frac{3}{2}$, na qual, as figuras de notas são mais lentas, sendo a semínima a mais rápida. Podemos perceber também uma fluidez na linha melódica destacada pela hemíola que alterna entre o ternário simples e o binário composto, um tratamento renascentista comum aos cantos gregorianos, que não tinham fórmula de compasso.

Como podemos ver na figura 24, esse Movimento traz uma estrutura formal binária simples, sendo que temos uma Introdução dos compassos 1 ao 11 dividida em duas frases, compassos 1 ao 5 e compassos 6 ao 11. Como é característico do contraponto renascentista, as vozes não terminam suas frases ao mesmo tempo. Nesse caso, a linha de B finaliza sua frase no c. 6. Mesmo que não sejam exatamente simétricas, as frases são equilibradas em seu tamanho.

É possível observar na Introdução alguns trechos em *staccato* nos c. 2, 3, 4, 6, 7, 8 e 10. Essa articulação é usada em diversos momentos no *Kyrie*, como por exemplo, nos c. 12, 13, 14, 27, entre outros, trazendo uma diversidade timbrística, caracterizada por realçar a leveza e a nitidez. Ademais, destacamos o c. 10, que apresenta um *divisi* nos B, nos levando a duas sonoridades distintas, uma nota pedal que se prolonga e uma escala descendente com *staccatos*, como mostra a figura 25.

The image displays a musical score for the introduction of the Kyrie, measures 1 to 12. The score is written for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The introduction is divided into two main sections: 'frase a' (measures 1-6) and 'frase b' (measures 7-12). The lyrics are 'E - lei - son Ky - ri - e'. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *f*, and articulation like *staccato*. A blue bracket highlights the 'Introdução' section. A second system shows measures 7-12 with lyrics 'e E - lei - son Ky - ri - e' and 'Chri - ste Chri - ste E - lei - son Ky - ri - e'. It includes markings like *rit.*, *a tempo*, and *pp*.

Figura 25: Introdução do *Kyrie*, c. 1 a 12

Na Parte A, compassos 11 a 27, temos duas seções – A e B – divididas em quatro frases. Na seção A, a frase a1 tem 5 compassos e a2, 4. Na seção B, também temos duas frases, b1 e b2, com 4 compassos. Apesar dos cinco compassos de a1, a estrutura fraseológica aponta para uma simetria.

11 a1

p Chri - ste Chri - - - ste E - - - lei - - - son

pp Chri - ste E - lei - - - son Chri - ste E - lei -

pp Chri - ste E - lei - - - son, Chri - ste E - lei - son Chri -

son *pp* Chri - - - ste E - lei - - - son Chri - - - ste E -

16 a2

Chri - - - ste E - - - lei - - - son Chri - - - ste

son Chri - - - ste E - - - lei - son E - lei - - - son Chri - ste E -

ste E - lei - - - son E - lei - - - son, Chri - - - ste E - -

lei - - - son Chri - - - ste E - - - lei - son Chri - ste E - lei -

Figura 26: Frases a1 e a2 da Parte A do Kyrie, c. 11 a 20

Na Parte A', compassos 28 a 43, a estrutura é similar a da Parte A: a1' e a2', com 4 compassos. A seção B', contudo, apresenta uma estrutura fraseológica assimétrica: os oito compassos se organizam em b1', com 3 compassos, e b2', com 5.

Figura 27: Frases a1' e a2' da Parte A' do Kyrie, c. 26 a 35

A Coda é uma frase única com 5 compassos, 43 a 47, o único momento homofônico do *Kyrie* que, iniciado a cinco vozes, finaliza a oito vozes, criando blocos de acordes pela primeira vez.

Quanto ao texto, observa-se o seguinte tratamento: na Introdução, apenas as palavras *Kyrie eleison* são entoadas e todas as vozes têm um tratamento contrapontístico. A voz dos B inicia e repete o texto cinco vezes. Em seguida, as C e os T o repetem três vezes e, por último, as S o cantam duas vezes.

Na Parte A, *Christe eleison*, as S introduzem a Modinha e o texto é repetido da seguinte maneira: S - quatro vezes; C - sete; T - cinco, e B - seis.

Quando o texto *Kyrie eleison* retorna, em A', as S repetem a Modinha cantada na Parte A, com uma variação no perfil melódico. O texto é repetido quatro vezes pelas S, seis pelas C, três pelos T, e 5 pelos B.

Embora o compositor tenha articulado musicalmente esse Movimento com um *design* binário, a tripartição obrigatória do texto foi mantida, revelando uma não coincidência entre as estruturas formais musical e textual.

Coda: *Kyrie eleison*; a frase é cantada apenas uma vez.

1.2 Considerações contrapontísticas, harmônicas e texturais

Podemos observar, pela finalização de cada seção, que a nota *finalis* é o Dó e, assim, podemos dizer que o *Kyrie* está construído a partir de Dó eólio. Há várias notas alteradas que não desfiguram o modo e, muitas delas recuperam o conceito de *Musica Ficta*, na qual é permitido que se altere uma nota do grau da escala *per necessitatis* ou *per pulchritudinis*, que seria por necessidade – evitar o trítone – ou por pulcritude, beleza – gerar sensível.

Na Parte A, frase b1, c. 20 a 23, e frase b2, c. 24 a 27, ocorre um híbrido com acordes de função tonal. A frase b1 se inicia com um acorde de Si dim⁷, que segue para um Sol⁷ e resolve num Dó menor, terminando com um Lá^{b7M}, que pode ser considerado dominante substituta alterada da dominante. A frase b2 se inicia com um acorde de Ré⁷, que resolve num acorde de Sol⁷ e finaliza na dominante, como uma cadência suspensiva, considerando-se Dó menor. Destacamos aqui, que a nota mais aguda – c. 21 - Sol 4, cantado pelas S – do *Kyrie* reforça a terceira repetição do texto *Christe eleison*; além disso, temos uma escala em movimento contrário com *staccato* no c. 27 entre B e C que prepara a retomada da última mudança textual desse Movimento.

20 b1

Chri - - - ste Chri - ste E - lei - - - son

Chri - ste E - lei - son Chri - ste E - lei - son

ste E - - lei - - - son E - lei - son

ste E - lei - son E - lei - son Chri - - ste E -

Si dim⁷ Sol⁷ Dó m Láb^{7M}

24 b2

Chri - ste Chri - ste E - lei - - - son

Chri - ste E - lei - son Chri - - - ste E - lei - son

Chri - ste E - - - lei - - - son

lei - son Chri - ste Chri - ste E - lei - son

Ré⁷ Sol⁷

Figura 28: Frases b1 e b2 da Parte A do *Kyrie*, c. 20 a 27

Na parte A', o Dó eólio é mantido e percebemos uma pequena variação no híbrido anteriormente descrito: a frase b1' se inicia com o mesmo Si dim⁷, segue para um Sol⁷ e resolve num Dó menor; a frase b2' se inicia com um Láb^{7M}, mas segue-se um acorde de Láb⁶ que resolve num acorde de Sol m⁷, finalizando num acorde de Dó m, com uma ideia de cadência afirmativa, porém, enfraquecida pela dominante menor.

Além disso, para finalizar essa seção B', os B fazem um *divisi*: os B1 cantam uma escala de Dó eólio descendente com o IV#, a mesma finalização que temos na Introdução, e os B2 sustentam a nota Dó.

No c. 43, a frase começa com um acorde de Lá^{b7M} e nona maior, que se segue de um acorde de Fá^{m7} e nona maior, levando, de certa forma, a uma cadência de engano, no sentido amplo: em vez de resolver em Ré^b, repousa em Fá^m. Isso é repetido duas vezes.

Seguindo, temos, no compasso 45, um acorde criado com a sobreposição de 5J (notas Dó, Sol, Ré, Lá, Mi) criando uma tensão que é intensificada nos próximos dois compassos, chegando a um acorde de Dó^{7M} com nona maior, décima primeira aumentada e décima terceira maior. Podemos notar que, no penúltimo compasso, temos a nota Sol sendo cantada em todas as vozes, uma ênfase no V grau do modo, a *confinalis*, ou, pensando tonalmente, no V grau da escala maior com função de dominante.

The image shows a musical score for the Coda of the Kyrie, measures 43 to 47. The score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. It features a 'Coda' section starting at measure 43. The lyrics are 'son Ky - ri - e Ky - ri - e - - (ei) - son (E - lei - son.)'. The music includes dynamic markings like *sf*, *p*, and *ppp*, and tempo markings like 'poco rit.'.

Figura 30: Coda do Kyrie, c. 43 a 47

The image shows a musical score for the Introduction of the Kyrie, measures 1 to 4. The score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The tempo is 'Andante con moto' (♩ = 92). The lyrics are 'Ky - ri - e E - lei - son Ky - ri - e'. The music includes dynamic markings like *p*, *pp*, and *sf*.

Figura 31: Excerto da Introdução do Kyrie, c. 1 a 4

Segundo Tinctoris (1435-1511) o contraponto é baseado na variedade (Tinctoris apud De Bonis, 2018, p. 13 e 14). Podemos observar, na Introdução do *Kyrie*, o princípio da variedade em diversos quesitos.

Na rítmica, temos notas de valores diferentes e que são agrupadas de diversas maneiras, tanto na unidade de cada linha como no contraponto entre elas. Os B começam com notas mais curtas (semínimas e mínimas); em seguida, as C, com notas um pouco mais longas (mínimas e semibreves). A entrada dos T é mais próxima à configuração rítmica dos B, mas não na mesma sequência de semínimas e mínimas, e, por último, temos a entrada das S com a configuração rítmica próxima à das C, mas com uma sequência diferente de mínimas e semibreves.

Em relação às direções, podemos observar que temos movimento contrário que se abre e que se fecha no compasso 3 entre B e T; movimento paralelo ascendente no compasso 5 entre B e T, e descendente no compasso 6 entre B e T; movimento direto ascendente e descendente no compasso 6 entre T e C; movimento oblíquo no compasso 2 entre B e C, no compasso 3 entre T e S, e entre B e S, gerando uma grande variedade de movimentos e direções intervalares em todo o *Kyrie*.

Ainda na Introdução, no tocante ao perfil melódico, cada voz apresenta um contorno variado: os B abrem a Introdução com um motivo de grau conjunto ascendente, salto de terça descendente, repetindo-o três vezes e seguindo com grau conjunto ascendente; as C iniciam com uma escala até o terceiro grau, abrem a duas vozes, fazendo movimento oblíquo até chegar na mesma nota de novo; os T começam com grau conjunto descendente e salto de terça ascendente, seguindo com graus conjuntos ascendentes e um salto de quinta descendente, que é compensado por grau conjunto ascendente; as S iniciam com uma bordadura superior em torno da nota Dó, seguem com grau conjunto descendente, salto de terça ascendente e um salto de quinta descendente que não é compensado.

Na construção intervalar entre B e as demais vozes, diferentemente de obras da Renascença, Escobar usa praticamente todas as combinações harmônicas possíveis, desde uníssono até décima quarta composta (quase três oitavas): intervalos maiores, justos, menores, aumentados e diminutos, gerando uma grande variedade de sonoridades. O único intervalo que ele evita usar é a 2m, mas entre duas vozes superiores ao B ela aparece, como podemos observar na última nota do compasso 7, entre T e C.

O tratamento de consonância e dissonância é diversificado. O primeiro intervalo harmônico formado é uma 10m entre B e C, no compasso 2. Em seguida, os B criam uma

dissonância por meio de um grau conjunto ascendente, uma 9M, e repetem mais uma vez o movimento para chegar a uma consonância com as C, uma 8J. Enquanto há dissonância entre B e C, no compasso 3, é iniciada a linha de T fazendo uma 5J, uma consonância perfeita. B e T seguem por movimento contrário para mais uma consonância, dessa vez, uma 3m, e, por um movimento contrário com salto na voz dos B, chegam novamente a uma 9M, continuando, por graus conjuntos em movimento contrário, até outra consonância, 11J. A entrada das S, no compasso 4, provoca dissonância com os B, uma 14m, enquanto entre S e C, e S e T, formam-se consonâncias. As quatro vozes caminham para uma consonância no final do compasso 4.

No compasso 5 há, novamente, uma consonância entre S e B, uma 13M, e, em seguida, os B fazem uma bordadura (notas Sol, Lá^b, Sol) criando um trítone com as S que estão sustentando a nota Ré, e logo voltando a uma consonância, 11J.

Podemos observar, a partir dessa pequena descrição, que há uma grande diversidade no uso de todos os parâmetros apresentados (rítmica, direção e movimento intervalar, perfil melódico, simultaneidade e tratamento de consonância e dissonância), variedade essa que pode ser observada durante todo o *Kyrie*.

Em geral, Escobar compõe um contraponto de maneira bem próxima ao contraponto renascentista, pois há predominância de graus conjuntos, os saltos são compensados na maioria das vezes, a alteração de notas pode ser justificada como *Musica Ficta*, e os intervalos dissonantes são usados entre os consonantes e, quando há consonância na relação intervalar com outras vozes, as dissonâncias são tratadas como notas melódicas: nota de passagem, bordadura e PSR (preparação, suspensão, repouso). Em alguns momentos, Escobar faz exceções, usando esses recursos de maneira variada/expandida ou usando novos recursos para atingir as consonâncias.

Seguem abaixo alguns exemplos de como as dissonâncias são tratadas no *Kyrie*.

The image shows a musical score for three voices: C (Cantus), T (Tenor), and B (Bass). The score is for measures 15 and 16. The notes are written on staves with a key signature of one flat (B-flat). Below the notes, interval labels are provided for each voice. Two green boxes highlight specific passages where dissonances are treated as passing notes (NP).

Interval labels for voice C: 6M, 8J, 7M, 10M, 10m, 8J, 9m, 10m, 9m, 9M, 8J.

Interval labels for voice T: 3M, 4a, 5J, 5J, 8d, 6M, 5d, 4J, 5J, 4J.

Interval labels for voice B: (no labels shown).

Figura 32: Notas de passagem. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Kyrie*, c. 15 e 16

Como podemos ver na figura 32, temos o recurso da nota de passagem (NP) usado entre os B e T duas vezes, e, entre os B e C, uma vez, caminhando da consonância para a dissonância e retornando à consonância.

Figure 33 shows a musical score for voices T (Tenor) and B (Bass). The intervals between the voices are annotated with numbers and letters. The first green box highlights the interval between B and T in measure 25, labeled with a red 'B'. The second green box highlights the interval between B and T in measure 27, also labeled with a red 'B'.

Figura 33: Bordaduras. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Kyrie*, c. 25 a 27

Na figura 33, o recurso da bordadura (B) é usado entre B e T duas vezes, caminhando da consonância para a dissonância e retornando à consonância.

() Intervalos entre parenteses são maiores que duas oitavas

Figure 34 shows a musical score for voices S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass). The intervals between the voices are annotated with numbers and letters. A green box highlights the interval between T and B in measure 34, labeled with red letters P, S, and R.

Figura 34: Preparação, Suspensão e Repouso. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Kyrie*, c. 33 a 35

Aqui, o recurso de Preparação, Suspensão e Repouso (PSR) é usado entre os T e B, caminhando da consonância para a dissonância por meio de um movimento dos T e do prolongamento da nota dos B, e retornando à consonância por meio de um movimento dos B e do prolongamento da nota dos T.

() Intervalos entre parenteses são maiores que duas oitavas

S
C
T
B

Figura 35: Exceções do uso de recursos contrapontísticos da Renascença. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Kyrie*, c. 33 a 35

Na figura 35, é possível constatar exceções na condução e resolução de dissonâncias em relação ao contraponto da Renascença. Como destacado, encontramos sequências de dissonâncias entre S e B duas vezes, e, entre T e B, uma vez. Entretanto, após duas, no máximo três dissonâncias consecutivas, há um retorno para a consonância por meio de salto, bordadura ou nota de passagem e, enquanto há essas sequências de dissonâncias, formam-se consonâncias nas outras vozes.

() Intervalos entre parenteses são maiores que duas oitavas

S
C
T
B

Figura 36: Cadência. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Kyrie*, c. 25 a 27

A ideia da cadência renascentista, que é o PSR como uma expansão da cadência da Idade Média – consonância imperfeita (CI) que resolve em consonância perfeita (CP) –, também é mantida no *Kyrie*, com variações. Podemos observar isso no final da Introdução e das Partes A e A'.

Na figura 36 (final da Parte A), observamos que há um momento de consonância entre todas as vozes, seguido por dissonâncias que são encaminhadas para consonâncias imperfeitas e resolvidas em consonâncias perfeitas. É possível dizer que há uma preparação por meio da consonância em todas as vozes; após, uma suspensão por meio da dissonância entre T e B, e C e B – além da dissonância entre S e B, no último intervalo do c. 25, e C e B, no segundo intervalo do c. 26. Na sequência, temos um repouso por meio de uma CI, primeiro entre T e B, e logo em seguida entre C e B, trazendo a ideia de PSR da cadência renascentista. Isso leva a uma CP em todas as vozes – com exceção de S2, que faz CI. Ademais, podemos constatar uma cadência da Idade Média a partir do movimento contrário que se fecha de uma 10m para uma 8J entre C e B, caminhando de uma CI para uma CP.

Escobar usa o contraponto modal como uma poética num contexto de século XX, buscando inspiração nesse recurso e utilizando-o com algumas ressalvas. Entretanto, mantém fidelidade aos principais conceitos do contraponto, sem deixar de usar algumas liberdades que o seu tempo lhe permite e sem deixar de inserir um elemento folclórico brasileiro – a Modinha, que tratamos no capítulo anterior.

2. *Gloria* / Cantoria e dança

O canto do *Gloria* surgiu como hino matutino no Oriente Médio no século I e passou a fazer parte da Missa Romana no século IX. Chamado de “a grande Doxologia”, é um dos mais antigos hinos criados para celebração e é, geralmente, cantado após o término da preparação penitencial (*Kyrie*). O *Gloria* é um grande louvor ao Senhor e representa o canto dos anjos no dia do nascimento de Jesus, por meio do qual os fiéis louvam, bendizem e adoram a Deus, dão-Lhe graças, imploram Seu perdão, celebram e exaltam Sua santidade, além de elevarem suas súplicas a Ele. Por ser um texto tão festivo, é omitido em algumas celebrações que não tenham esse caráter. (Cullen, 1983, p. 25 e 26; Fernandes, 2004, p. 25 a 27).

Na Missa de Escobar, essa parte apresenta uma estrutura formal musical de Rondó, na qual a música brasileira aparece como Cantoria, Dança, Cantiga de Cego e Aboio. Realça-se que a estrutura do Rondó não se aplica ao tratamento do texto, que se desenvolve na forma salmódica¹⁰ do hino original. Como o *Gloria* traz um tema de celebração,

¹⁰ A forma salmódica geralmente encontrada no *Gloria* das Missas apresenta uma estrutura estrófica. (Rodrigues, 1943, p.16).

consequentemente, o andamento é mais rápido que no Movimento anterior (*allegro*, semínima = 96) com fórmula de compasso $\frac{2}{4}$.

A extensão de cada voz do segundo Movimento é a seguinte:

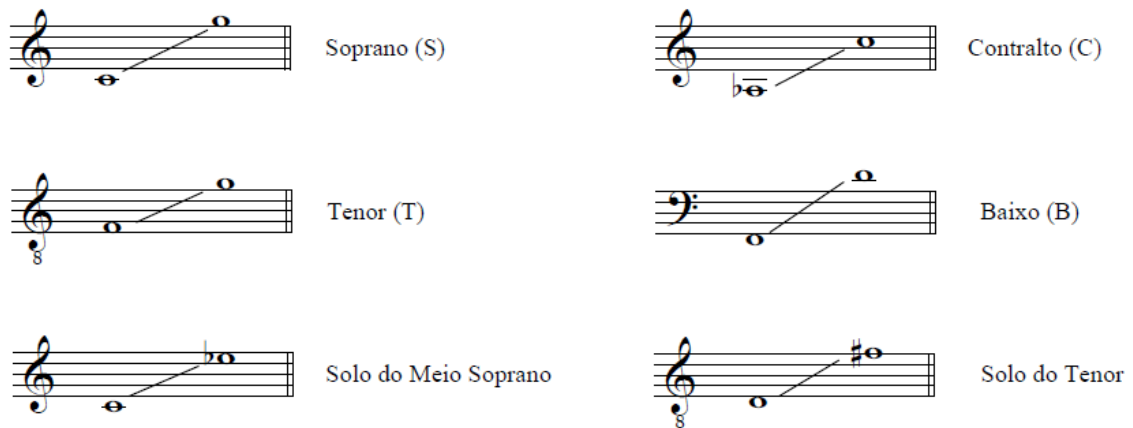


Figura 37: Extensão das vozes no *Gloria*

2.1 Estrutura formal e tratamento de texto

As articulações formais do *Gloria*, estruturado como Rondó, delimitam-se da seguinte maneira: A B A² C A³ B² A⁴. Como podemos observar, numa estrutura de Rondó quiasmático, um conceito que tem sua origem na palavra grega $\chi\acute{\iota}\alpha\zeta\omega$, *chiátsō*, que significa “formar como a letra X”. É uma figura de retórica, na qual os elementos são dispostos em forma de cruz; seu nome descende da letra grega χ (Chi), que é a primeira letra da palavra $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$, Xristo ou Christo, e, em português, Cristo. Consiste em uma repetição de partes iguais e espelhadas simetricamente, remetendo à cruz de Cristo, recurso este amplamente usado na música sacra barroca.

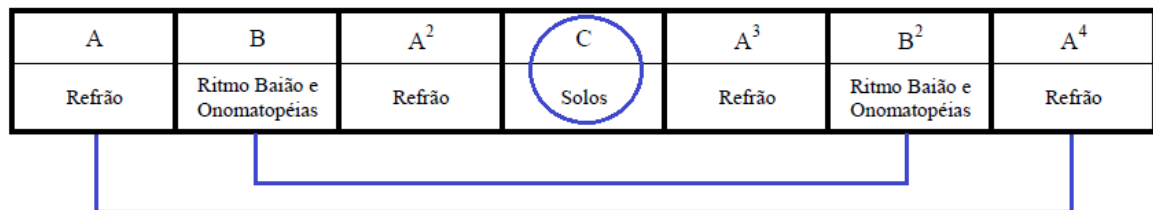


Figura 38: Quadro com a estrutura de Rondó quiasmático do *Gloria*

Como verificamos na figura 38, temos duas conduções temporais, uma que é circular, pela volta do Refrão e outra que é teleológica, pois visa a Parte Central – *couplet C* – como contraste maior, sendo a única vez em que as vozes solistas estão presentes.

Gloria						
PARTE A - Refrão						
c. 1 a 42						
Seção A - c. 1 a 26				Seção A' - c. 27 a 42		
a1	a2	a2'	a1	a2"		
6 c.	11 c. (5+6)	9 c.	6 c.	10 c. (5+5)		
PARTE B						
c. 43 a 86						
Seção B - c. 43 a 69				Seção B' - c. 70 a 86		
b1	b2	b3	b4	b1'	b1'	b1'
6 c.	6 c.	9 c. (5+4)	7 c. (4+3)	4 c.	6 c.	7 c.
PARTE A ² - Refrão						
c. 87 a 137						
Seção A" - c. 87 a 102		Seção A''' - c. 103 a 137				
a3	a3'	a2	a2'	a2'	a2"	
8 c. (4+4)	8 c. (4+4)	9 c. (5+4)	7 c.	7 c.	12 c. (5+7)	
PARTE C						
c. 138 a 171						
Seção C - c. 138 a 158				Seção C' - c. 159 a 171		
c1	c2	c1'	c2'	c3	c3'	c4
8 c. (5+3)	7 c. (3+4)	2 c.	4 c.	4 c.	4 c.	5 c.
PARTE A ³ - Refrão						
c. 172 a 186						
Seção A' - c. 172 a 186						
a1'			a2"			
6 c.			9 c.			
PARTE B ²						
c. 181 a 225						
Seção B - c. 181 a 207				Seção B' - c. 208 a 225		
b1	b2	b3	b4	b1'	b1'	b1'
6 c.	6 c.	9 c. (5+4)	7 c. (4+3)	4 c.	6 c.	8 c.
PARTE A ⁴ - Refrão						
c. 226 a 244						
Seção A' - c. 226 a 244						
a1"			a2"			
6 c.			13 c. (5+5+3)			

Figura 39: Articulações formais do *Gloria*

Como podemos observar, são sete partes. A Parte A, o Refrão, se divide em duas seções com cinco frases: seção A, dos compassos 1 a 26, e seção A', dos compassos 27 a 42.

Na primeira seção, temos três frases: a1, com seis compassos; a2, com 11 compassos que se dividem em duas semifrases (5+6); e a2', com 9 compassos. Na segunda seção, A', temos duas frases: a1, com 6 compassos; e a2, com 10 compassos que se dividem em duas semifrases (5+5).

O texto nessa Parte A é: *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, que significa: “Glória a Deus nas alturas e paz na Terra aos homens de boa vontade”.

No primeiro *couplet*, Parte B, temos duas seções com sete frases: seção B, dos compassos 43 a 69, e seção B', dos compassos 70 a 86. Na primeira seção, temos quatro frases: b1 e b2, com 6 compassos; b3, com 9 compassos que se dividem em duas semifrases (5+4); e b4, com 7 compassos com duas semifrases (4+3). Na segunda seção, B', três frases que variam a mesma ideia de b1, com 4, 6 e 7 compassos.

O texto, na Parte B é: *Laudamos Te, Benedicimus Te, Adoramus Te, Glorificamus te*, que significa: “Nós Te louvamos, nós Te bendizemos, nós Te adoramos, nós Te glorificamos”. Enquanto o naipe das S canta o texto em latim, os outros cantam, com um motivo rítmico específico, algumas sílabas onomatopaicas. Os B cantando “dum [dũ], dum [dũ], dum [dũ]...”, e, dois compassos depois, entram os T cantando “ca-ta ['ka.tə] ja-ca ['ʒa.kə] ja-ca ['ʒa.kə] ta-ca ['ta.kə] ta-ja [ta'ʒə]...”. As C, dois compassos adiante, cantam “qui-ma-xu-bê [ki.ma'ʃu.be] ma-xu-bê [ma'ʃu.be]...”. Ao final dessa Parte, as S também têm as sílabas onomatopaicas “ke-ta ['ke.tə] xi-ke-ta ['ʃi.ke.ta] xi-ke-te ['ʃi.ke.te]...”. As considerações sobre o uso dessas onomatopeias encontram-se no capítulo I.

Na volta do Refrão, a Parte A² se divide em duas seções com seis frases: seção A'', dos compassos 87 a 102, e seção A''', dos compassos 103 a 137. Na primeira seção, A'', temos duas frases a3, com oito compassos, que se dividem em duas semifrases (4+4), sendo a única seção com frases e semifrases simétricas de todo o Rondó. Na segunda seção, A''', são quatro frases: a2, com 9 compassos que se dividem em duas semifrases (5+4); duas vezes a2', com 7 compassos; e a2'', com 12 compassos que se dividem em duas semifrases (5+7).

O texto, nessa parte é: *Gracias agimus Tibi, propter magnam gloriam Tuam. Domine Deus Rex coelestis Deus Pater Omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe* que significa: “Nós Te damos graças, por Tua imensa glória. Senhor Deus, Rei dos céus, Pai onipotente, Jesus Cristo Senhor, filho unigênito”.

Na Parte C, segundo *couplet*, temos o acréscimo de dois solistas – Tenor e Meio-soprano. Uma possível interpretação da presença de dois solistas pode remeter à tradição de realçar a segunda pessoa da Trindade, o Filho de Deus Pai, por um duo.

Está dividida em duas seções com seis frases: seção C, dos compassos 138 a 158, e seção C', dos compassos 159 a 171.

Na primeira seção, C, temos quatro frases: c1 e c2 apresentam o solo do Tenor, e c1' e c2', o solo da Meio-soprano, enquanto o coral canta em *bocca chiusa*. A frase c1 tem 8 compassos que se dividem em duas semifrases (5+3); a c2 tem 7, que se dividem em duas semifrases (3+4); a c1' tem apenas 2 compassos; e a c2' tem 4.

Podemos ver que as frases c1' e c2' são bem mais curtas e nos apresentam, por meio do solo da Meio-soprano, o perfil melódico do solo do Tenor em c1 e c2, de forma resumida.

Na segunda seção, C', são três frases: c3, com 4 compassos, que apresentam o solo da Meio-soprano; c3', também com 4 compassos, que contém o solo do Tenor imitando o da Meio-soprano, enquanto essa faz um contracanto; e c4, que, em seus 5 compassos, conta com a presença dos dois solistas e do coro, todos com o texto litúrgico.

O texto é apresentado pelos solistas: *Domine Deus Agnus Dei, Filius Patris, Qui tolis peccata mundi, Miserere nobis. Qui tolis peccata mundi, Suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis* que significa: “Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai, Tu que tiras o pecado do mundo, tende piedade de nós. Tu que tiras o pecado do mundo, atende a nossa súplica. Tu que estás a direita do Pai, tende piedade de nós”. O coro segue todo o trecho dos solistas em *bocca chiusa*, mas volta ao texto, no compasso 169: *miserere nobis*.

Na terceira vez em que ouvimos o Refrão, A³, a partir do c. 172, temos uma reexposição resumida das primeiras três partes desse Movimento. A Parte A³ é apresentada em uma única seção, do compasso 172 ao 186, com duas frases: a1, com seis compassos; e a2'', com 9 compassos. Nesse momento, acontece uma antecipação da Parte B² e, a partir do compasso 181, a rítmica das Partes B e B² começa a se destacar, primeiro com os B e depois, de 2 em 2 compassos, com os T e as C. A frase cantada é: *Glória in excelsis Deo*.

A Parte B² apresenta a mesma estrutura da Parte B. As sete frases dessa seção são reapresentadas de forma quase literal, dos compassos 181 a 225. Há, no entanto, duas exceções: uma antecipação da entrada dos B, no c. 181, iniciando a Parte B², enquanto as

outras vozes sinalizam, até o c. 186, a Parte A³; e o acréscimo de um compasso na última frase, que nos leva a um acorde com sonoridade de quintas justas.

O texto apresentado segue a ordem do hino: *Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus Jesu Christe*, que significa: “Porque só Tu és o Santo, só Tu és o Senhor, só Tu és o Altíssimo Jesus Cristo”. As palavras onomatopaicas cantadas pelo coro são as mesmas do primeiro *couplet* B.

A última volta do Refrão, Parte A⁴, c. 226 a 244, é uma repetição quase literal da Parte A³, e tem um acréscimo de três compassos. Sendo assim, temos uma única seção com duas frases: a1, com seis compassos, e a2'', com 13.

O texto, *Sancto spiritu in Gloria Dei Patris, Sed in terra pax hominibus bonae voluntatis, Amen*, significa: “Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai, mas paz na Terra aos homens de boa vontade, amém.” Após Escobar apresentar o texto completo do *Gloria*, acrescenta essa última frase “*Sed in terra pax hominibus bonae voluntatis*”, com intenção de reforçar que a Terra precisa de paz, conforme depoimento do compositor em entrevista.

2.2 Análise motivica, considerações harmônicas e texturais

Os principais motivos melódicos usados no *Gloria* caracterizam-se pela predominância de graus conjuntos, o que contribui para a facilidade de afinação e cantabilidade; além disso, estão frequentemente presentes nos perfis melódicos populares e do período renascentista.

Na figura 39, são apresentados os principais Motivos melódicos (Mm) do *Gloria*, divididos em três grupos – MmA, MmB e MmC –, que apresentam variações por acréscimo de notas (MmA2 em relação a MmA1), inversão de direção (MmA3 em comparação a MmA1, MmB3 e MmB1, MmC2 e MmC1, MmC3 e MmC2), transposição (MmB2 em equiparação a MmB1, MmC3 e MmC2) ou alteração de intervalos dentro do mesmo perfil melódico (MmA4 em contraposição a MmA1, MmA5 e MmA1, MmB2 e MmB1, MmC2 e MmC1).



Figura 40: Motivos melódicos do *Gloria*

No tocante aos motivos rítmicos (Mr), também agrupados em três conjuntos – MrA, MrB e MrC –, percebem-se variações por aumento (MrA2 em relação a MrA1, MrB2' e MrB2, MrB3' e MrB3), por retrogradação (MrA3 em cotraposição a MrA2) ou por supressão de algumas figuras (MrB2 em equiparação a MrB1, MrB2' e MrB2).

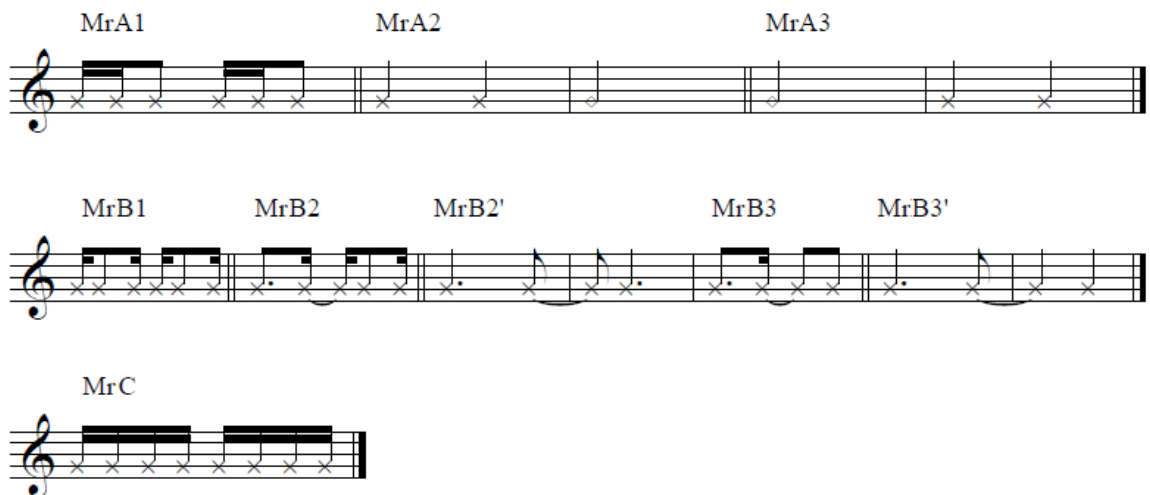


Figura 41: Motivos rítmicos do *Gloria*

Esses motivos propostos podem ser encontrados no *Gloria*, assim como escritos nas figuras 39 e 40, ou apresentando variações. As tabelas a seguir delimitam em qual parte do *Gloria* cada um desses motivos estão inseridos.

<i>Gloria</i> - Parte A	
Motivos melódicos	
MmA1	c. 1,2,27 e 28
MmA2	c. 3 e 29
MmA3	c. 35
MmB1	c. 7-9, 12-14, 18-20, 33-35
MmB2	c. 38
MmB3	c. 39-40
Motivos rítmicos	
MrA1	c. 1,2,27 e 28
MrA3	c. 20-21
MrC	c. 3 e 29

Figura 42: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A do *Gloria*

<i>Gloria</i> - Parte B	
Motivos melódicos	
MmA2	c. 63
MmA4	c. 63
MmA5	c. 70 a 73, 75, 76, 78 e 79
Motivos rítmicos	
MrA2	c. 49-50, 52-53
MrB1	c. 45, 47, 49, 51, 53, 55 a 57, 59, 61, 63 a 65, 68, 70, 72, 75 e 78
MrB2	c. 44, 45, 46, 48, 50, 52, 54, 56 58, 60, 62, 69, 71, 73 e 76
MrB2'	c. 81-82
MrB3	c. 43, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63 ao 65, 68, 70, 72, 74, 75, 77, 78 e 79
MrB3'	c. 83-84
MrC	c. 46 a 65, 67 a 84

Figura 43: Motivos melódicos e rítmicos da Parte B do *Gloria*

<i>Gloria</i> - Parte A ²	
Motivos melódicos	
MmA3	c. 128
MmB1	c. 103-105, 108-110, 113-115, 119-120, 126-128
MmB2	c. 131
MmB3	c. 132-133
MmC1	c. 87, 88, 91, 100, e 101
MmC2	c. 92 e 97
MmC3	c. 94, 95 e 96
Motivos rítmicos	
MrA3	c. 87, 88, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 99 e 100

Figura 44: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A² do *Gloria*

<i>Gloria</i> - Parte C	
Motivos melódicos	
MmA1'	c. 143, 149, 150, 154 e 167
MmA2'	c. 146, 148, 151, 155, 157, 160, 162, 165, 167, 168 e 169
MmA3'	c. 140, 152, 153, 157, 159, 161, 163 a 166
MmA4'	c. 163 a 165
MmB1'	c. 140, 145, 153, 160, 162 a 166, 169
Motivos rítmicos	
MrA1'	c. 152 e 154
MrA2'	c. 141 e 143
MrA3'	c. 148, 149, 155, 157 e 168
MrC'	c. 146, 148, 151, 153, 155, 157, 160, 162 a 166, 168

Figura 45: Motivos melódicos e rítmicos da Parte C do *Gloria*

<i>Gloria</i> - Parte A ³	
Motivos melódicos	
MmA1	c. 172 e 173
MmA2	c. 174
MmA3	c. 180
MmB1	c. 178-180
Motivos rítmicos	
MrA1	c. 172 e 173
MrB1	c. 183 e 185
MrB2	c. 182, 184 e 186
MrB3	c. 181, 183 e 185
MrC	c. 174, 184 a 186

Figura 46: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A³ do *Gloria*

<i>Gloria</i> - Parte B ²	
Motivos melódicos	
MmA2	c. 201
MmA4	c. 201
MmA5	c. 208 a 211, 213, 214, 216 e 217
Motivos rítmicos	
MrA2	c. 187-188, 190-191
MrB1	c. 183, 185, 187, 189, 191, 193 a 195 197, 199, 201 a 203, 206, 208, 210, 213 e 216
MrB2	c. 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194 196, 198, 200, 206, 207, 209, 211 e 214
MrB2'	c. 219-220
MrB3	c. 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195 197, 199, 201 a 203, 208, 210, 212, 213, 215 a 217
MrB3'	c. 221-222
MrC	c. 184 a 203, 205 a 222

Figura 47: Motivos melódicos e rítmicos da Parte B² do *Gloria*

<i>Gloria</i> - Parte A ⁴	
Motivos melódicos	
MmA1	c. 226 e 227
MmA2	c. 228
MmA3	c. 234
MmB1	c. 232-235
MmB2	c. 237
MmB3	c. 238-239
Motivos rítmicos	
MrA1	c. 226 e 227
MrC	c. 228

Figura 48: Motivos melódicos e rítmicos da Parte A⁴ do *Gloria*

2.2.1 Parte A

No aspecto harmônico, a Parte A (c. 1 a 42) se inicia em Lá menor e dirige-se para Dó maior até o final da primeira seção. Retoma a ideia de Lá menor e caminha para enfatizar a nota Mi, terminando em uníssono. Ao mesmo tempo, podemos perceber escalas modais que percorrem esse Movimento, analisando, na sequência, frase por frase.

Na primeira seção, a frase a1 (c. 1 ao 6) é rítmica e energética, apresentando os motivos melódicos MmA1 e MmA2 e, ritmicamente, MrA1 e MrC. Todas as vozes caminham na mesma direção ascendente, apresentando uma harmonia de Lá m⁷, até se prepararem para o acorde final, em Lá¹³; é uma frase que caminha de Lá eólio para Lá mixolídio, enfatizando a *finalis*, a nota Lá.

Temos, então, a repetição da palavra *Gloria* por cinco vezes, que caminha num gesto de ascendência do grave para o agudo com um maior deslocamento vocal, num *crescendo* do *p* para o *ff* com figuras rítmicas predominantemente de semicolcheias, se dirigindo às alturas, como é a tradição desde o período Barroco, para completar a frase: *in excelsis Deo*. Essa descrição se encontra no que denominamos frase a1 na estrutura formal musical do *Gloria* e se repete com a mesma intenção por mais três vezes (c. 27 a 32, c. 172 a 177, c. 226 a 231) durante todo o Movimento, com mudança de texto em sua última repetição: *Sancto spiritu in Gloria Dei Patri*, mas que também traz em sua construção semântica a indicação de ascendência.

The image shows a musical score for the Gloria, measures 1 to 6. It features four staves: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The Soprano and Tenor staves have lyrics: "Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o". The Contralto and Baixo staves have lyrics: "Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o". The score is annotated with "a1" in blue at the beginning. Above the staves, "Lá eólio" is written in red above the Soprano staff and "Lá mixolídio" is written in red above the Tenor staff. Below the Baixo staff, "Lá m⁷" is written in red at the beginning and "Lá 13" is written in red at the end. Dynamics include *p*, *pp*, *ff*, and *poco sf*.

Figura 49: Frase a1 da Parte A do *Gloria*, c. 1 a 6

A frase a2 (c. 7 a 17), construída sobre o motivo melódico MmB1, tem valores mais longos (mínimas), com dinâmica *p* ou *pp*, solicitando, brandamente, paz na Terra. As vozes femininas dão início com tríades maiores no estado fundamental, reduzindo a densidade. Na entrada das vozes masculinas, (c. 16), os acordes se tornam tétrades. A harmonia faz uma bordadura dupla em torno do acorde de Fá, que seria VI grau pensando-se em Lá menor e IV grau pensando-se em Dó maior. As tríades apresentadas na primeira semifrase (c. 7 a 11) são Sol, Mi^b e Fá, e a segunda semifrase (c. 12 a 17) repete essa sequência e finaliza com Lá m⁷. Temos então, o modo de Fá mixolídio que caminha para Lá eólio.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'a2' and 'Fá mixolídio', shows a vocal line with the lyrics 'et in ter - ra et in ter - ra' and a piano accompaniment. The piano part includes a blue bracket on the left side. The second system, labeled 'Lá eólio' and 'Lá m7', shows a vocal line with the lyrics 'pax ho - mi - ni - bus bo - nae' and a piano accompaniment. The piano part also includes a blue bracket on the left side.

Figura 50: Frase a2 da Parte A do *Gloria*, c. 7 a 22

A frase a2' (c. 18 a 26) mantém o mesmo perfil rítmico e melódico (MmB1) da frase a2, mas com a variação na finalização. Os acordes continuam sendo tétrades, com exceção da tríade de Sol⁴⁻³ nos c. 23 e 24. A harmonia passa pelos acordes de Réb⁷, Dó m⁷, Lá dim⁷, Sol⁴⁻³ e Dó⁶, fazendo uma cadência autêntica imperfeita em Dó maior, V-I (Sol-Dó⁶). Temos, portanto, o modo de Réb lídio que caminha para Lá^b lídio e chega a um Dó jônio.

The image shows a musical score for a Gloria, measures 29 to 42. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis'. A blue bracket on the right side of the score indicates the phrase 'a2'' starting at measure 29 and ending at measure 42. The text 'Mi eólio' is written in red above the Soprano staff at measure 29.

Figura 52: Frase a2'' da Parte A do *Gloria*, c. 29 a 42

2.2.2 Parte B

Toda a Parte B é centralizada em Dó maior/Dó menor, sendo que Dó maior é reforçado pelo naipe das C, que cantam a terça maior com preponderância, e o Dó menor, enfatizado pelo naipe dos B, que insistem na terça menor. Uma exceção se encontra no início da frase b4, c. 63 a 66, na qual ocorre um destaque do acorde de Mib maior, para, em seguida, retornar ao centro Dó.

Considerando o ponto de vista modal, a seção B se inicia com os modos frígio em três *finalis* diferentes e com o dórico. Os B cantam o Dó frígio; os T, o Lá frígio; as C, o Mi frígio; e as S, o Sol dórico. A partir da frase b4 (c. 63), todas as vozes caminham juntas para o Mib lídio e depois retornam para os respectivos modos com os quais iniciaram a seção B.

A segunda seção, B', tem início da mesma forma que a Seção B, e caminha para o Dó mixolídio. Na segunda frase, o primeiro compasso (c.74) traz, na linha de C, a nota Lá^b de forma bem constante, resultando em um Dó eólio nas vozes femininas sobre o Dó mixolídio que continua nas vozes masculinas. Nos dois compassos seguintes, as vozes femininas retornam para o Dó mixolídio. Isso é repetido mais uma vez até o final da frase (c. 79). A última frase dessa seção apresenta o modo Dó jônio (c. 80 a 86).

A Parte B é muito rítmica e energética, trazendo-nos uma sonoridade densa, com sobreposições de células variadas da rítmica do Baião com sílabas onomatopaicas. Os B, em *divisi*, mantêm um intervalo de 5J, ornamentando com bordaduras as notas Dó e Sol e usando os motivos rítmicos MrB2 e MrB3. Os T enfatizam a nota Lá, sexta do acorde de Dó, usando os motivos rítmicos MrB1 e MrC. As C giram em torno da nota Mi, usando o motivo rítmico MrC, e as S entram na segunda frase, b2 (c. 49), destacando-se das demais vozes: entoam uma melodia com o texto em latim, dando continuidade ao texto do *Gloria*, até o final da seção B (c. 69).

Na seção B', as S aderem às sílabas onomatopaicas, com o objetivo de usar consoantes específicas para criar uma sonoridade percussiva. Podemos observar essas características descritas em todas as frases.

No que nomeamos Parte B e B', temos um trecho com caráter de celebração, que insere um ritmo que tem origens na dança – o Baião – e também o acréscimo de onomatopeias. Poderíamos considerá-lo um “batuque” que se intensifica com a entrada gradativa das vozes e depois vai esmorecendo na finalização dessas respectivas partes.

Considerando mais algumas informações, a frase b1 (c. 43 a 48) se inicia apenas com o naipe dos B. No c. 45 entram os T e, no c. 47, as C. A partir desse momento, é formado um acorde de Dó maior com sexta, que preenche a harmonia de toda a seção B. A frase b1 apresenta os motivos rítmicos MrB1, MrB2, MrB3 e MrC.

Na frase b2 (c. 49 a 54), a melodia cantada pelo naipe das S enfatiza a nota Ré e caminha para a nota Dó. Nesse momento, B, T e C mantêm o acompanhamento rítmico centralizando o acorde de Dó⁶. Essa frase salienta os motivos rítmicos MrA2, MrB1, MrB2, MrB3 e MrC.

43 **b1**

Dó frígio

p ca - ta - ja - ca - ja - ca - ta - ca - ta - ja - ca - ta - ja - ca -

tum dum dum (segue)

47 **b2** **Sol dórico**

Mi frígio

p qui ma xu bê ma xu - bê bê qui ma xu bê ma xu bê (segue)

ta - ca - ta - ja - ca - ja - ca - ta - ca - ta - ja - ca - ta - ja - ca - (segue)

Dó 6

51 **Dó 6**

- - - - - mus Te Be - ne - di - - -

Figura 53: Frases b1 e b2 da Parte B do *Gloria*, c. 43 a 55

A frase b3 (c. 54 a 62) tem, na linha de S, um destaque sobre a nota Sol, e os motivos rítmicos usados são MrB1, MrB2, MrB3 e MrC.

Na frase b4 (c. 63 ao 69), a linha de S mantém a ênfase na nota Sol e a harmonia caminha, pela primeira vez, para Mib^{7M} , na primeira semifrase, retomando, em seguida, o centro $Dó^6$. Essa frase expõe os motivos melódicos MmA2 e MmA4 e os motivos rítmicos MrB1, MrB2, MrB3 e MrC. Temos, nesse momento, um ponto culminante, chegando e prolongando a nota mais aguda desse Movimento no c. 64 a 66 (Sol4 nas S), marcando o espaço “lá no céu”, retomando, também, características do *Gloria* inicial que é a aceleração, a ascendência, o *crescendo* e a amplitude de extensão vocal. Isso é repetido na Parte B', c. 201 a 204.

54 **b3** Sol dórico
Be - ne - di - ci - mus Te A - do -

Mi frígio
Lá frígio
Dó frígio
Dó 6

60 ra - mus Te **b4** Mi♭ lídio
Glo - ri - fi - ca - mus Te
bé qui ma - xu bé xu bé
té ca - ta - ja ca - ta ja - ca
Dó 6 Mi♭ 7M

65 *a tempo* Sol dórico
(Ehl) *f* Glo - ri - fi - ca - mus Te
bé qui ma xu bé xu bé bé *p* bé qui ma xu bé ma xu bé (segue)
ta ca - ta ja - ca ta - ja - ca - ta *p* ta ca - ta ja - ca ja - ca (segue)
Mi♭ 7M *p* Dum Dum Dum
Dó 6

Figura 54: Frases b3 e b4 da Parte B do *Gloria*, c. 54 a 69

Na seção B', os B mantêm a mesma configuração harmônica e usam variações rítmicas, apresentando os motivos rítmicos MrB2' e MrB3'. Os T mantêm a ênfase na nota Lá, mas com ornamentações. As C fazem *divisi* do compasso 74 ao 77 e finalizam realçando a nota Ré em vez da nota Mi, formando uma nona no acorde de Dó. Quando as S interrompem

o texto em latim e passam a fazer sílabas onomatopaicas com o motivo melódico MmA5, a nota em destaque é Sol.

A última frase dessa seção B' traz uma sonoridade mais estática por conta das notas repetidas e a rítmica do B é variada por aumentação. Nos quatro últimos compassos, a linha de S se torna uma nota longa e, no penúltimo compasso, as C e os T também chegam a uma nota longa, construindo um acorde de Dó⁹ com sexta maior.

Constatamos que o realce nas Partes B e B' é no texto em latim; isso é enfatizado pelo fato de que quando as S cantam o texto litúrgico, sempre estão numa região mais aguda; em contraste, quando fazem as onomatopeias, estão numa região mais grave, como podemos ver nas figuras 54 e 55.

69 $b1'$ Sol dórico Dó mixolídio

p ke - ta - xi - ke - ta - xi - ke te (segue)

Mi frígio

(segue)

Lá frígio

(segue)

Dó frígio

Dó ⁶

74 $b1'$

Dó eólio Dó mixolídio Dó eólio Dó mixolídio

f Dó mixolídio *f* *p* dim.

Dó ⁶

80 $b1'$ Dó jônio

pp rall... *pp* *mf* *port.*

Te Gra -

pp rall... *pp* *mf* *port.*

Te Gra -

pp rall... *pp* *mf* *port.*

Te Gra -

Dó ⁹

Figura 55: Seção B' da Parte B do *Gloria*, c. 80 a 86

2.2.3 Parte A²

A volta do Refrão, Parte A², em sua seção A'', apresenta uma nova ideia em Dó eólio, com as S entoando a melodia, enquanto as outras vozes fazem um acompanhamento com tendência contrapontística. É um momento melódico e tranquilo, trazendo novas fórmulas de compasso, alternando $2/2$ e $3/2$, como se observa na figura 56. Essa alternância é justificada por conta da prosódia, realçando-se palavras ou sílabas específicas, como era característico na Renascença.

Essa seção A'' propõe um novo motivo melódico, MmC1, que é a junção do motivo melódico MmB1 e do rítmico MrA3. Cabe observar que essa frase substitui a frase a1, da primeira parte, desenvolvendo um novo motivo que compartilha características daqueles usados na Parte A (Refrão).

Entendemos que haja um híbrido entre os idiomas modal e tonal, a partir da construção do Dó eólio e da condução autônoma das vozes, urdida com funções no campo harmônico de Dó menor que, na primeira frase, passa pelos graus: iv - VI - iv - vii - v - i, e finaliza em uma cadência autêntica imperfeita, enfraquecida pela dominante menor e, na segunda frase, com a sequência: VI - iv - i - ii - v - I, concluindo em uma cadência autêntica imperfeita com terça de picardia. Podemos observar que a frase a1 da Parte A carrega, na harmonia, a ideia de um Lá menor caminhando para um Lá maior, ideia mantida nessa seção A'' que começa centralizando Dó menor e dirige-se para Dó maior.

Geralmente, esse texto (*Gratias agimus Tibi...*) retrata uma seção muito especial nas Missas, sendo mais suave, simétrico e *legato*. Sendo preparado por um portamento, esse texto com caráter de gratidão apresenta mudanças de andamento e de textura, inserindo notas com valores mais longos. Além disso, podemos observar que no c. 100, na voz dos B, temos um gesto de ascendência e aceleração que retoma o *Gloria* inicial.

The image displays three systems of a musical score for the Gloria, measures 86 to 102. Each system consists of four staves: three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese, and the harmonic analysis is provided in red text below the piano part.

System 1 (Measures 86-90): Labeled 'a3' and 'Dó eólio'. The lyrics are 'Gra - ti - as a - gi - mus Ti - bi'. The harmonic analysis below the piano part is: 'Fá m⁷ Lá b^{7M} Fá m⁷'.

System 2 (Measures 91-96): Labeled 'a3''. The lyrics are 'Gra - ti - as a - gi - mus Ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am'. The harmonic analysis below the piano part is: 'Si b⁷ Sol m⁷ Dó m Lá b^{7M} Fá m⁶'.

System 3 (Measures 97-102): The lyrics are 'Tu - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am Tu - am.' with 'rit.' markings. The harmonic analysis below the piano part is: 'Dó m⁹ Ré m⁷ Sol m⁷ Dó'.

Figura 56: Frases a3 e a3' da Parte A² do *Gloria*, c. 86 a 102

A seção A''' (c. 103 a 137) retoma as ideias que foram apresentadas na Parte A (Refrão original), meio tom acima, centralizando Dó#.

A primeira frase da segunda seção é a2 (c. 103 ao 111), uma frase acórdica, fluida e com sonoridade de tríades em estado fundamental. É a repetição literal, meio tom acima, da frase a2 (c. 7 a 15), cantada por vozes masculinas em vez das femininas. Uma hipótese ao fato

de esse trecho ser cantado agora por vozes masculinas pode ser pelo fato de que o texto se refere, nesse momento, à primeira pessoa da Trindade.

O movimento harmônico faz uma bordadura dupla em torno de Fá#, com as tríades apresentadas na primeira semifrase (c. 103 a 107), Lá^b, Mi e Fá#, variando o motivo melódico MmB1. A segunda semifrase (c. 108 ao 111) repete exatamente essa sequência de acordes. Nas duas semifrases, o modo Dó eólio vai para Fá# mixolídio e esse encaminhamento é repetido duas vezes.

103 a2 Dó eólio Fá# mixolídio Dó eólio Fá# mixolídio

molto legato *poco sf*

pp Do - - - mi - - - ne (Ehl) Do - - - mi - - - ne *pp sub.*

Lá^b Mi Fá# Lá^b Mi Fá#

Figura 57: Frase a2 da Parte A² do *Gloria*, c. 103 a 112

A frase a2' (c. 112 a 118) é uma variação da frase a2' original (c. 18 a 26), na qual o naipe masculino inicia a frase, enquanto o naipe feminino sobrepõe a finalização da mesma. B e T fazem uma bordadura de semitom no acorde de Fá#, sendo que T1 canta Dó#, meio tom acima do desenho das S no c. 18. Essa ideia de bordadura está nos três primeiros compassos da frase iniciada no c. 18 e, aqui, no c. 112, essa bordadura é prolongada nos sete compassos da frase pelas vozes masculinas. Simultaneamente, as vozes femininas enfatizam as notas Mi (C), e Sol (S), meio tom acima das notas cantadas por elas entre os compassos 21 a 26.

Em termos harmônicos, a frase a2' é iniciada com o modo de Fá# mixolídio que caminha para Fá jônio e retorna ao Fá# mixolídio. Desenvolve-se em torno do IV grau de Dó#, relacionando Fá#⁷ com nona maior, Fá^{7M} e repetindo Fá#⁷ com nona maior. Encontramos o motivo MmB1' nessa frase, com abertura a cinco vozes com o *divisi* do T.

Figura 58: Frase a2' da Parte A² do *Gloria*, c. 112 a 119

Na frase a2' (c. 119 a 125) também podemos perceber uma variação da frase a2' original (c. 18 a 26). A repetição dessa frase é dada pela melodia que as S cantam meio tom acima, fazendo uma bordadura inferior na nota Dó#, com intervalo de 1 tom – como no início da frase do compasso 18, mas trazendo variações rítmicas e harmônicas. O motivo melódico variado é o MmB1.

A harmonia passa pelos acordes de Lá⁷, Lá# m⁷, Fá^{7M} e caminha para a tríade de Mi, com o acorde de Fá^{7M} funcionando como uma sensível frígia bII para o acorde de Mi. As vozes femininas baseiam-se no Mi mixolídio durante toda a frase, enquanto as vozes masculinas começam no Fá# mixolídio e caminham para o Mi frígio.

Figura 59: Frase a2' da Parte A² do *Gloria*, c. 116 a 126

A frase a2'' (c. 126 a 137) é uma repetição variada e transposta um tom e meio abaixo da frase a2'' dos c. 33 a 42. Em a2'' original, o uníssono acontece em todas as vozes; agora, nos c. 126 a 137, é feito apenas por S e T, que enfatizam a nota Dó#. Os B não participam do uníssono e as C cantam no c. 135, trazendo dissonância, completando a frase e acrescentando dois compassos em relação ao a2'' da primeira Parte A. No momento em que as C entram, a nota Dó# é sustentada pelos outros naipes, formando os acordes de Dó# m⁹ e sexta maior, Dó# m, Dó# m⁴. O modo de Dó# dórico fundamenta essa frase. Uma possível interpretação para esse duo nas vozes de S e T e, na sequência, a entrada das C em *divisi*, é a tradição de realçar a segunda pessoa da Trindade quando o texto se refere ao Filho unigênito Jesus Cristo: *Domine fili unigenite Jesu Criste*.

123

Om - ni - po - tens Do - - - - mi - ne fi -

131

li u - ni - ge - ni - te

Je - su Chri - - - - ste

Dó# m⁹ Dó# m Dó# m⁴

Figura 60: Frase a2'' da Parte A² do *Gloria*, c. 123 a 137

2.2.4 Parte C

A Parte C, segundo *couplet*, localiza-se na região central do *Gloria*, que recebe, nesse momento, o acréscimo de dois solistas: Tenor e Meio-soprano. Aqui, a intenção de realçar a segunda pessoa da Trindade, o Filho de Deus Pai, é intensificada pelo acréscimo do duo de solistas. O coro canta em *bocca chiusa*, imitando um conjunto de cordas, e reintegra o texto dos solistas a partir do c. 169. Percebemos uma série de portamentos, enquanto o coro canta sem texto com o objetivo de enfatizar fechamentos de semifrases e completar os saltos por graus conjuntos, como é possível visualizar nos c. 141, 146, 148, 149, 154, entre outros.

Os solistas transitam por diferentes escalas modais, e, para efeito de análise, a linha de B será usada como referência para cada um dos modos. É um trecho mais tranquilo, que resgata fórmulas de compassos da seção A'' (c. 87 a 102), alternando entre $2/2$ e $3/2$.

A frase c1 (c. 138 a 145) se inicia com o coral preparando a entrada do solista – o Tenor, que desenvolve os motivos melódicos MmA1', MmA3' e MmB1' e, ritmicamente, MrA2'. Nessa frase, B e T, e C e S, cantam quintas justas (notas Mi e Si) que são prolongadas dos c. 138 a 143, com uma bordadura inferior, e caminham para um acorde de Mib⁶. A primeira semifrase está em Mi dórico e a segunda caminha para Mib lídio. Constatamos uma ênfase na palavra “Agnus” cantada pelo Tenor (c. 141), sendo conduzida por um arpejo à nota mais aguda desse solista para cantar “cordeiro” de Deus; isso também é intensificado pela mudança harmônica.

Figura 61: Frase c1 da Parte C do *Gloria*, c. 138 a 145

Na frase c2 (c. 146 a 152), o solo do Tenor, baseando-se no motivo melódico MmA1', MmA2' e MmA3', e, ritmicamente, em MrA1', MrA3' e MrC', é acompanhado pelo coro com uma textura mais densa, na qual há maior movimentação entre as vozes, e os B fazem *divisi* com frequência, sempre em intervalo de 5J. A frase se inicia em Dó dórico e se dirige para Mib lídio. Desde o início da frase c2, há uma ambiguidade entre os modos Dó dórico – quando observada a linha de B – e Mib lídio, considerando-se apenas o solo.

Figura 62: Frase c2 da Parte C do *Gloria*, c. 145 a 152

A frase c1' seguinte é uma variação dos c. 138 a 145 em c1. Cantada pela Meio-soprano, essa frase, c1' (c. 153 a 154), é um resumo – apenas os dois primeiros compassos da frase c1 original. Podemos verificar que o perfil melódico anteriormente cantado pelo Tenor é imitado e variado meio tom abaixo, com os motivos melódicos MmA1', MmA3' e MmB1' e rítmicos MrA1' e MrC'. A frase c1' começa em Mib dórico e caminha para Fá lídio.

Na frase c2' (c. 155 a 158), a Meio-soprano também apresenta uma contração da c2, com os motivos melódicos MmA2', MmA3' e rítmicos MrA3' e MrC', apresentando apenas os quatro primeiros compassos da frase c2 original. Dessa vez, o perfil melódico cantado pelo Tenor (c. 146 a 148) é imitado e variado um tom acima, mantendo-se o Fá lídio iniciado na frase c1'.

The image displays two systems of a musical score for Gloria, measures 152-159. The first system (measures 152-155) features a Soprano soloist and a Tenor soloist. The Soprano part is marked with 'c1' (Mib dórico) and 'Fá lídio', while the Tenor part is marked with 'c2' (Fá lídio). The piano accompaniment includes dynamics like *pp* and *sf*. The second system (measures 156-159) continues the vocal lines with lyrics 'mun - di, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di' and 'su - sci - pe de -'. The piano accompaniment includes dynamics like *pp* and *sf*, and markings like '(rit...)' and '(col canto)'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Figura 63: Frases c1' e c2' da Parte C do *Gloria*, c. 152 a 159

A frase c3 (c. 159 a 162) se inicia com o solo da Meio-soprano, variando os motivos melódicos MmA2, MmA3 e MmB1, e, ritmicamente, MrC', enquanto o coro faz um acompanhamento com valores mais longos. Esse trecho está em Dó dórico – considerando a nota *finalis* Dó no final da frase. A nota Fá, sustentada durante toda a frase, primeiro numa região mais grave, sugerindo uma incursão pelo hipodórico e criando uma ambiguidade com Fá mixolídio, transporta-se para uma oitava acima, confirmando a nota *finalis*, o Dó. O destaque nessa frase é na palavra *suscipe* cantada duas vezes (c. 159 e c. 161), atacando a nota mais aguda da Meio-soprano com um pouco mais de intensidade (*mf*) para reforçar “atendei” a nossa súplica.

158
mun - di
su - sci - pe de - pre - ca - tio - nem no - stram
su - sci - pe de - pre - ca - tio - nem no - stram
162

c3 **Dó dórico**

rubato *pp*

grit. *(col canto)* *(col canto)*

(rit.) *(col canto)* *(col canto)*

Figura 64: Frase c3 da Parte C do *Gloria*, c.158 a 162

Um importante evento textural marca a entrada da frase c3' (c.163 a 166): é um dueto entre os solistas – variando os motivos melódicos MmA2, MmA3, MmA4 e MmB1 e, ritmicamente, MrC'. O Tenor faz uma imitação variada do perfil melódico cantado pela Meio-soprano na frase c3, iniciando a frase com saltos de terça em vez de graus conjuntos. Simultaneamente, a Meio-soprano desenvolve um contracanto, criando um trecho polifônico em Lá frígio. Nas vozes do coro, há várias notas de passagem e bordaduras, gerando movimentação em relação a frase c3, já marcando o início do adensamento textural. Geralmente, esse é um trecho mais impositivo e enérgico nas Missas.

163
Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris
Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris
166

c3' **Lá frígio**

mf *pp*

mf *pp*

mf *pp*

Figura 65: Frase c3' da Parte C do *Gloria*, c. 163 a 166

A discreta movimentação do coro na frase c3' se encaminha para um adensamento textural na frase c4 (c. 167 a 171). Dirige-se para o Fá mixolídio, enfatizando em alguns pontos, como nos c. 167 e 169, a *confinalis* Dó. A partir do c. 169, torna-se acórdica, com *divisi* a oito vozes, homorrítmica e com o mesmo texto – é o único momento da Parte C em que o coro interrompe o *bocca chiusa* e retoma o texto dos solistas –, intensificando o pedido de misericórdia: *miserere nobis*. Podemos observar variações dos motivos melódicos MmA1, MmA2 e MmB1, e rítmicos MrA3 e MrC.

The image shows a musical score for five staves, likely representing different vocal parts and instruments. The score is for measures 167 to 171. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The text 'Fá mixolídio' is written in red above the first staff. The lyrics 'mi - se - re - re no - - - bis' are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'rit.'

Figura 66: Frase c4 da Parte C do *Gloria*, c. 167 a 171

2.2.5 Parte A³

A repetição do Refrão, Parte A³ (c. 172 a 186) é um resumo da Parte A original, com apenas uma seção, A', que se inicia centralizando o acorde de Lá m e caminha para um uníssono que enfatiza Dó.

A primeira frase, a1' (c. 172 a 177), é uma repetição quase literal da frase a1 (c. 1 a 6), com uma exceção: ao invés de as vozes entrarem juntas no primeiro tempo, aqui há um escalonamento, das vozes graves para as agudas. Inicia-se em Lá eólio e vai para Lá mixolídio, com os motivos melódicos MmA1 e MmA2, e o motivo rítmico MrA1.

The image shows a musical score for a Gloria, specifically the phrase 'a1'. It consists of four staves. The top staff is labeled 'a1' and 'Lá eólio'. The second staff is labeled 'Lá mixolídio'. The bottom two staves are labeled 'Lá m⁹' and 'Lá¹³'. The lyrics are 'Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o'. The music is in 4/4 time and features various dynamics like p, f, and sf.

Figura 67: Frase a1 da Parte A³ do *Gloria*, c. 172 a 177

A segunda frase, a2'' (c. 178 a 186) é a última da Parte A³. Iniciada em uníssono, apresenta uma repetição de a2'' (c. 33 a 42) nos c. 178 e 179 e, a partir do c. 180, há uma variação: as notas Sol, Fá, Mi, são transpostas uma terça abaixo, mantendo um intervalo de terça preenchido por graus conjuntos. Tal mudança é necessária por conta da antecipação da Parte B².

A melodia, baseada nos motivos MmA3 e MmB1, está em Dó jônio e realça a nota Sol que, caminhando para Dó, será sustentada pelas S até o c. 186, as C até o c. 184 e os T até o c. 182. Os B dão início à Parte B² no c. 181 e, de dois em dois compassos, as outras vozes deixam de prolongar a nota Dó e seguem também para a Parte B², como na Parte B anterior. Sendo um trecho que une duas partes, encontramos os motivos rítmicos MrB1, MrB2, MrB3 e MrC e os modos pertencentes às Partes B e B².

177 a2''' Dó jônio

Ritmado come prima

in ex - cel - sis De - o dum dum dum dum

183 Lá frígio Mi frígio

pp p

ca ta ja - ca ja - ca ta - ca ta ja ca - ta ja ca (segue)

(segue)

Figura 68: Frase a2'' da Parte A³ do *Gloria*, c. 177 a 186

2.2.6 Parte B²

A Parte B² é uma repetição quase literal da Parte B, mantendo-se as mesmas considerações harmônicas, modais, motivicas, texturais e textuais já apresentadas anteriormente. Apesar de o texto não ser repetido, as considerações feitas na Parte B também se aplicam na Parte B'.

Ocorrem poucas variações: a primeira, como já comentado anteriormente, é que o texto do *Gloria* não segue a estrutura de refrão/*couplet* do Rondó; ele tem, portanto, sua sequência litúrgica, e, por isso, o texto não é igual. A segunda diferença encontra-se na frase b1, que dá início a Parte B²: há uma sobreposição à frase a2'', que finaliza a Parte A³. Há uma nota longa soando no lugar das pausas que aconteceram na Parte B original. A terceira modificação ocorre na frase b4 (c. 203 e 204), na qual se verifica uma mudança rítmica na linha de S para encaixe do novo texto. Por fim, como podemos ver na figura 68, na frase b1'

(c. 218 a 225) há um compasso a mais, no qual há um portamento que caminha de *pp* para *f* com mudanças harmônicas e de altura (região aguda para todas as vozes) finalizando a Parte B²; o coral faz *divisi* a oito vozes, construindo um acorde com sobreposição de 5J entre vozes masculinas (notas Sol e Ré) e femininas (notas Lá e Mi) e um intervalo de 2M no *divisi* de cada voz, no qual B e C cantam Sol e Lá, e T e S, Ré e Mi, preparando a última entrada da repetição de a1 com o texto: *cum Sancto spiritu in Gloria Dei Patri*. Se pensada no ciclo das quintas – Sol, Ré, Lá, Mi –, essa sonoridade pode sugerir um conjunto pentatônico.



Figura 69: Frase b1' da Parte B² do *Gloria*, c. 215 a 225

2.2.7 Parte A⁴

O último retorno do Refrão, Parte A⁴ (c. 226 a 244), inicia-se polarizando o acorde de Lá m e dirige-se para um uníssono que destaca a nota Mi. Temos uma pequena extensão de frase que chega no acorde de Mi¹³.

A frase a1'' (c. 226 a 231) é uma repetição variada da frase a1' (c. 172 a 177), que apresenta os motivos rítmicos MrA1 e MrC, e melódicos MmA1 e MmA2 em Lá eólio que, indo para Fá# jônio, intensifica a sensível (Fá#) para a entrada do uníssono na nota Sol. Essa é a única vez que, em vez de caminhar para Lá maior, como nas repetições anteriores dessa frase, o discurso se diferencia para encaminhar sua finalização.

Figura 70: Frase a1 da Parte A⁴ do *Gloria*, c. 226 a 233

A frase a2'' (c. 232 a 244), em Mi dórico, com os motivos melódicos MmA3, MmB1, MmB2 e MmB3, e rítmico MrA1', é uma repetição da frase a2'' original (c. 33 a 42), com uma extensão de três compassos para finalizar o *Gloria*. O coro canta a palavra “*Amen*”, sobrepondo Mi frígio – cantado pelas vozes masculinas – e Mi dórico – entoado pelas vozes femininas –, chegando à nota *finalis* pela sensível frígia, bII - I. Pensando tonalmente, temos a seguinte harmonia: Fá^{7M}, Fá¹³ com sétima maior e Mi¹³. Considerando-se que essa Parte A⁴ centraliza Lá menor, os dois primeiros acordes cumprem uma função de dominante substituta alterada da dominante caminhando para a dominante e trazendo, na conclusão do *Gloria*, uma ideia de cadência suspensiva.

Para essa finalização do *Gloria*, Escobar insere uma frase extra para reforçar que a Terra precisa de paz, *Sed in terra pax hominibus bonae voluntatis*. Temos aqui um uníssono a quatro vozes com articulações de acentos *marcados*, com intensidade *ff*, trazendo uma sonoridade mais violenta. A nota mais aguda de T e S é na palavra *Sed*; segundo o próprio compositor, ele quis salientar que a glória é para o céu, “mas” a Terra precisa de paz.

228

p in Glo-ri-a De-i Pa - tris *ff* Sed in ter - ra pax ho -

p in Glo-ri-a De-i Pa - tris *ff* Sed in ter - ra pax ho -

237

allargando

ff Mi dórico

A - - - - - men.

ff Mi frígio

Fá ^{7M} Mi ¹³

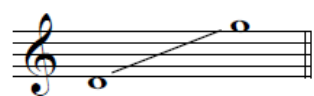
Figura 71: Frase a2'' da Parte A⁴ do *Gloria*, c. 228 a 244

3. *Sanctus* / Ponteadó

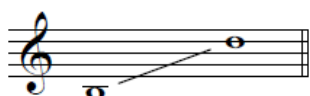
O *Sanctus-Benedictus* passou a ser cantado pela Igreja ocidental aproximadamente em 400 d.C. Geralmente, é formado por duas aclamações: a primeira – pertencente ao texto litúrgico do *Sanctus* – *Sanctus, Sanctus, Sanctus / Domine Deus Sabaoth / Pleni Sunt Coeli et terra gloria tua*, é baseada no livro de Isaías 6:3; a segunda – referente ao texto litúrgico do *Benedictus* – *Benedictus qui venit in nomine Domini*, é baseada no evangelho de Mateus 21:9 e é também encontrada no livro de Salmos 118:26. Em sequência a essas aclamações, segue a frase de origem hebraica *Hosana in excelsis*, encontrada no livro de Salmos 118:25. Em 1921, foi aprovada, pela Congregação dos Ritos, a separação do *Sanctus-Benedictus* em dois Movimentos (Cullen, 1983, p. 33; Fernandes, 2004, p. 29 e 30), opção escolhida por Escobar.

O *Sanctus* da *Missa Breve* apresenta uma estrutura formal binária simples e como característica brasileira, Escobar insere o Ponteadó e, por meio de onomatopéias, imita o som do pica-pau, elementos abordados no capítulo I.

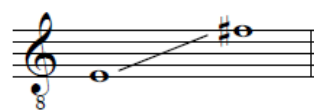
Sua extensão é a seguinte:



Soprano (S)



Contralto (C)



Tenor (T)



Baixo (B)

Figura 72: Extensão das vozes no *Sanctus*

3.1 Estrutura formal e tratamento de texto

O texto do *Sanctus* é uma aclamação para a glorificação de Deus. Portanto, o andamento é mais rápido (*allegro*, semínima = 92) e, em geral, as notas são mais rápidas (semicolcheias).

Sanctus						
INTRODUÇÃO						
c. 1 a 8						
8 c. (4+4)						
PARTE A						
c. 9 a 30						
Seção A - c. 9 a 19				Seção A' - c. 20 a 30		
a1	a2		a3	a4		
6 c.	5 c.		6 c.	5 c.		
PARTE B						
c. 31 a 66						
Seção B1 - c. 31 a 42		Seção B2 - c. 42 a 53		Seção B3 - c. 53 a 66		
b1	b1'	b2	b2'	b3	b3'	b3"
5 c. (3+2)	7 c. (2+2+3)	5 c. (3+2)	7 c. (2+2+3)	6 c.	4 c.	4 c.
CODA						
c. 67 a 73						
7 c. (3+4)						

Figura 73: Articulações formais do *Sanctus*

Como podemos ver na figura 72, o *Sanctus* tem uma estrutura binária simples, na qual há uma Introdução, c. 1 a 8, dividida em duas semifrases (4+4) e com o texto *Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth* que significa: “Santo, Santo, Santo, Senhor Deus dos Exércitos”. Na Parte A, c. 9 a 30, temos duas seções com quatro frases: a seção A, c. 9 a 19,

tem as frases a1 com seis compassos e a2 com cinco; e a seção A', c. 20 a 30, apresenta as frases a3 e a4, que mantêm a mesma configuração das anteriores. O texto da Parte A é *Pleni sunt coeli et terra Gloria tua*, que significa: “Os céus e a terra estão cheios da Tua glória”.

A Parte B, dividida em três seções, é composta por sete frases. Na primeira seção, B1, c. 31 a 42, há duas frases: b1, que contém 5 compassos com duas semifrases (3+2), e b1', que tem 7 compassos com três semifrases (2+2+3). A segunda seção, B2, c. 42 a 53, desenvolve-se na mesma estrutura da seção anterior (B1), com as frases b2 e b2'. A última seção da Parte B, a seção B3, c. 53 a 66, possui três frases: b3, com seis compassos, b3' e b3'', com quatro. O texto dessa Parte B é *Osanna in excelsis* que significa: “Hosana¹¹ nas alturas”. Para concluir o *Sanctus*, temos uma Coda com sete compassos, dividindo-se em duas semifrases (3+4) com o texto: *Osanna in excelsis*.

Enquanto a Parte A e a Coda são mais lentas e fluidas, a Introdução e a Parte B são mais enérgicas e rítmicas. Essa diferença é acentuada pela mudança de andamento proposta pelo compositor: a Introdução é *allegro* (semínima = 92), a Parte A é *meno mosso* (semínima = 69), a Parte B é *tempo I* (semínima = 92) e a Coda é *allargando*.

Além do texto em latim, verificamos a expressão onomatopaica “ta-ca ['ta.kɐ] ta-ca ['ta.kɐ]” quando há notas repetidas, expressão que remete ao som do pica-pau e “tu [tu] tu [tu]” quando há movimento nas vozes, trazendo o efeito do bordão do violão.

3.2 Considerações harmônicas e texturais

A Introdução, c. 1 a 8, apresenta duas camadas motivico-harmônicas. Inicia-se com um *ostinato* de quatro semicolcheias em *staccato* (camada superior), no qual S e C formam um acompanhamento em um intervalo de 2M (notas Lá e Si) que se repetem durante toda a Introdução.

Destacando-se em contraste com as vozes femininas, T e B (camada inferior) entoam uma melodia no padrão rítmico do Baião, formando tríades maiores em estado fundamental. Há predominância do acorde de Sol maior, com bordaduras de acordes maiores superiores e inferiores nos compassos 1 e 2: Sol, Lá, Sol, Lá, Fá#, Sol, e uma ênfase no

¹¹ A palavra Hosana é uma transliteração do Hebraico que significa “salva-nos”. É encontrada no Antigo Testamento, no livro de Salmos 118:25, que é um salmo de gratidão a Deus por Sua salvação, e no Novo Testamento, no evangelho de Lucas 19:38, como um grito de alegria, por meio do qual a multidão clamava e agradecia pela salvação. “Hosana nas alturas” pode ser traduzido como “louvem a Deus nas alturas por Sua salvação”.

acorde de Mi maior, que também é ornamentado com bordaduras de acordes nos compassos 3 e 4: Mi, Ré, Fá, Sol, Mi. A partir do compasso 5, temos uma progressão harmônica que se dirige ao acorde de Si maior: Ré, Mi, Fá#, Sol, Fá#, Sol, Lá, Si, e no compasso 6, considerando-se todas as vozes, temos um acorde de Si⁷.

Pensando-se em um centro tonal de Lá maior/menor, a primeira semifrase chega na dominante (Mi) e a segunda, na dominante da dominante (Si⁷), finalizando em uma cadência suspensiva. Entendemos que há um híbrido entre o tonal e o modal, pois, além de percebermos essa direção às dominantes que deveriam resolver no acorde de Lá, também verificamos que a Introdução se inicia com a *finalis* Mi no modo dórico, que se transforma em mixolídio e em frígio, chegando, no c. 5, ao Si mixolídio. Além disso, há um total cromático nesses primeiros oito compassos do *Sanctus*. Esse material do *ostinato* inicial será retomado e desenvolvido na seção B.

Podemos também observar na figura 74 que há uma transferência do texto entre as vozes femininas e masculinas, S e C iniciam cantando *Sanctus* e, quando passam para as onomatopeias, T e B seguem com o texto, que retorna ao final para as vozes femininas. Uma hipótese do trio masculino é que pode remeter-se ao Deus três vezes Santo, mencionado em Isaías 6:3. Segue-se, no c. 5, um movimento ascendente com maior deslocamento de tessitura e *crescendo* para *ff* terminando a frase: *Dominus Deus Sabaoth*, trazendo novamente referências ao vigor e à ascendência da frase a1 do *Gloria*, segundo Movimento da Missa.

Introdução Mi dórico Mi mixolídio Mi frígio

Soprano
San-ctus San-ctus ta-ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca (segue)

Contralto

Tenor
San - - - ctus San - ctus San - ctus San - - - ctus

Baixo
Sol Lá Sol Lá Fá# Sol Mi Ré Fá Sol Mi

Si mixolídio

5
(ta ca) San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus
cresc. rit. **ff**

Do - mi-nus De-us Sa - ba - oth
ff

Ré Mi Fá# Sol Fá# Sol Lá Si Si⁷

Figura 74: Introdução do *Sanctus*, c. 1 a 8

A Parte A se inicia de maneira contrapontística em Dó eólio e caminha para outros modos até chegar ao Sol eólio. Junto com esse caminho, passagens e cadências tonais podem ser observadas.

A primeira seção, A, que começa com a frase a1, c. 9 a 14, apresenta um contraponto livre, sugerindo uma imitação, sobretudo pela direção descendente dos graus conjuntos, entre S e T, e entre C e B. Nessa frase, que está em Dó eólio, as S dão início, em sequência entram C (4J abaixo), T (6M abaixo) e B (4J abaixo).

Escobar, em entrevista, disse que teve a intenção de representar, nessa frase a1, um quadro renascentista que viu na casa de Roberto de Regina: uma revoada de anjos que vem do fundo da tela e vai se tornando mais presente, em primeiro plano. Isso seria retratado no escalonamento das vozes mais agudas para as mais graves. Observamos também que no texto *Pleni sunt coeli et terra*, o perfil melódico de cada naipe é descendente, se referindo ao movimento do céu para a terra e que o preenchimento gradativo das vozes pode remeter-se à

palavra “cheios”. Além dessas mudanças, também temos alterações de andamento (semínima = 69), de dinâmica (*pp*) e de textura (contrapontística).

Figure 75 shows the first phrase (a1) of the Sanctus, measures 9 to 15. The score is in D major (Dó eólio) and features a complex contrapuntal texture with four staves. The lyrics are "Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Ple - ni Ple - ni". The dynamics are marked *pp* and *pp sub.*.

Figura 75: Frase a1 da Parte A do *Sanctus*, c. 9 a 15

A segunda frase da seção A é a2, c. 15 a 19. Nessa, é mantida a ideia de um contraponto livre que se inicia em Dó eólio e caminha para um Mi frígio. Podemos, por meio de um híbrido com funções tonais, perceber que, a partir de um centro em Lá menor, temos um acorde de Fá m (vi) que segue para Lá⁹ com sétima maior (V/iv), dominante individual que é resolvida se considerarmos o acorde de Ré m formado entre as vozes de T, C e S no c. 18, e chega a um acorde de Mi⁷ (V⁷), terminando a frase em uma cadência suspensiva. Temos, nessa frase, um trecho grande de melisma, que traz a ideia de plenitude.

Figure 76 shows the second phrase (a2) of the Sanctus, measures 14 to 21. The score is in D major (Dó eólio) and features a complex contrapuntal texture with four staves. The lyrics are "Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Ple - ni sunt Ple - ni sunt". The dynamics are marked *pp sub.* and *p*. The key signature changes to E-flat major (Mi frígio) in measure 18. The chords are labeled: Fá m, Lá⁹, Sol m⁹, and Mi⁷.

Figura 76: Frase a2 da Parte A do *Sanctus*, c. 14 a 21

A segunda seção, A', começa com a frase a3, que nos apresenta uma melodia entoada pelos B que tem articulações de *marcato*, dando destaque a esse naipe, que faz papel de voz principal, enquanto as outras vozes seguem com um acompanhamento com tendências contrapontísticas. A frase a3 começa em Lá dórico e se dirige para Sol dórico. Em relação à harmonia tonal, essa frase principia com um acorde de Lá m^7 (i^7), resolvendo a cadência suspensiva do final da frase anterior, a2. Na continuidade, encaminhamo-nos para Dó maior, por meio de um acorde pivô, Ré m , iv grau em Lá e ii grau em Dó. No c. 23, passamos pela mesma dominante individual da frase anterior (Lá⁹), mas agora como V/ii e chegamos a um acorde de Sol m^9 (v^9), que finaliza a frase em uma dominante menor, enfatizando o caráter modal.

The image shows a musical score for a four-part setting. The phrase 'a3' is highlighted with a blue box. The lyrics are: 'ter - ra Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Glo - ri - a tu - a'. The key signature changes from one flat (F major/D minor) to two flats (Bb major/C minor). The harmonic analysis below the staves shows: Lá m^7 , Ré m , Lá⁷, and Sol m^9 .

Figura 77: Frase a3 da Parte A do *Sanctus*, c. 19 a 27

Na última frase dessa seção, A', temos a4, c. 26 a 30, com uma textura acordal e, com o encontro do coro no texto, é inserida uma nova figura rítmica (colcheia pontuada com semicolcheia), que realça o acorde de Dó. Essa frase tem como *finalis* a nota Sol, que varia entre mixolídio e eólio.

Pensando tonalmente, há um movimento de cadência plagal: o acorde de Dó maior repousa em Sol. Ainda no c. 26, reaparece a mesma dominante individual (Lá) que já foi ouvida nas frases a2 e a3. Entretanto, dessa vez, no c. 26, está sem a nota fundamental (Lá), construindo um Dó $\sharp$ dim^7 ($vii\ dim^7/iv$) que também resolve, no c. 27, em um acorde de Ré m ; considerando-se as vozes de T, C e S, ou tendo em vista todas as vozes, forma-se o acorde de Sol m^9 com sétima menor. No c. 28, temos Sol⁹ com sétima menor, que resolve em Dó m . No c. 30, o acorde de Sol⁷ retorna para concluir essa frase e finalizar essa Parte A. É

possível que a relação entre Dó e Sol possa ser ouvida com ambiguidade: Dó sendo I grau e Sol, V. Nesse caso, a Parte A finalizaria com uma cadência suspensiva.

The image shows a musical score for the Sanctus, measures 25 to 30. The score is in 2/4 time and features four staves. The lyrics are in Latin: "Ple - ni sunt Glo - ri - a tu - a tu - a Glo - ri - a tu - a". The score includes dynamic markings like *ff*, *pp*, and *rit.*. A blue box highlights measures 25 to 30, with a label "a4 Sol mixolídio" above and "Sol eólio" to the right. Below the staves, a red box highlights the chord progression: Dó, Dó# dim7, Sol m9, Sol9, Dó m7, Sol9.

Figura 78: Frase a4 da Parte A do *Sanctus*, c. 25 a 30

A Parte B retoma os materiais rítmico-melódicos da Introdução: o *ostinato* de acompanhamento, a célula rítmica do Baião e as tríades em estado fundamental. Essa parte do *Sanctus* é bastante rítmica e enérgica, indicando a mudança de caráter do texto (louvor à Deus): *osanna in excelsis*, assim como na Parte B do Movimento anterior – o *Gloria*. Há uma intensificação desse louvor até o final desse Movimento, caminhando do *pp* para o *ff* e para uma textura acordal e homorrítmica (a partir do c. 54) que agrega todas as vozes num movimento descendente (c.48 a 54), até culminar num grande *allargando* com notas mais longas na intensidade *ff* (a partir do c. 67). Além disso, podemos observar que a entrada das vozes que estão fazendo a melodia (a partir do c. 31) direciona-se do grave para o agudo, indicando a ascendência “para as alturas”, sempre com *marcato* para reforçar a voz principal; enquanto isso, as vozes que estão no acompanhamento seguem em *staccato* trazendo leveza. Notamos aqui, mais uma vez, a importância dada ao texto em latim em relação às onomatopéias: sempre que temos a justaposição desses elementos, o texto litúrgico recebe uma articulação para destacar-se (c. 32) ou recebe notas em regiões mais agudas (c. 38), quando segue apenas com as sílabas onomatopaicas, a região é mais grave (c. 40).

O *ostinato* de semicolcheias em 2M aparece de maneira constante nas seções B1 e B2, sempre alternando as vozes que o estão fazendo. Na condução harmônico-melódica, verificam-se diferentes modos, a sonoridade de tríades em estado fundamental e de

dominantes individuais que nem sempre são resolvidas. É também possível perceber na seção B1 uma sobreposição de quintas justas entre as vozes de B (Sol), C (Ré), T (Lá) e S (Mi).

Na seção B1, c. 31 a 42, temos sempre três vozes trabalhando com o *ostinato* de quatro semicolcheias, enquanto a quarta voz, que se alterna entre B, T, C e S, canta a melodia. Essa seção está em Sol mixolídio.

Com a subdivisão em duas semifrases, na frase b1, c. 31 a 35, a melodia se inicia com os B enquanto T, C e S mantêm o *ostinato* com um intervalo de 4J e 2M respectivamente. Na segunda semifrase, c. 34 e 35, temos os T fazendo a melodia e o *ostinato* continua com o intervalo de 2M entre S e C, que repetem as mesmas notas. Nos B, contudo, há um movimento escalar em Sol mixolídio e quando chegam a uma nota repetida (Sol), forma-se um intervalo de 5J com os C.

Figura 79: Frase b1 da Parte B do *Sanctus*, c. 31 a 35

A melodia é agora entoada pelas vozes femininas, dando início à frase b1', c. 36 a 42, na qual temos a subdivisão em três semifrases: na primeira (c. 36 e 37), as C cantam a melodia enquanto B, T e S mantêm o *ostinato* formando um intervalo de 2M e 5J respectivamente.

Na segunda semifrase (c. 38 e 39), as S dão sequência à melodia, e simultaneamente, as outras vozes fazem o *ostinato*. Entre B e T há uma 2M que, com a movimentação de T, se transforma em 4J, e entre T e C esse movimento é invertido, começando com uma 4J e terminando em uma 2M.

A terceira semifrase (c. 40 a 42) é uma extensão de três compassos, na qual todas as vozes integram o *ostinato*, finalizando a seção e gerando os intervalos, do grave para o agudo, de 4J, 2M, 3m, formando o acorde de Lá⁷ com quarta, terça omitida. Podemos perceber que há uma tensão (nota Ré) na voz do T, que caminha para o Dó#, resolvendo a linha do contraponto; entretanto, se observarmos os acordes, constatamos que o acorde de Lá⁴ não segue o caminho tradicionalmente esperado (Lá⁴⁻³), chegando a um acorde de Dó# dim⁷, ou seja, melodicamente, a nota tem sua esperada resolução, mas harmonicamente, não tem. No c. 42 há uma elisão com a seção B2, causada pela continuidade da textura do *ostinato* nas vozes graves.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is labeled 'b1' Sol mixolídio'. The lyrics are 'O - san - na in ex - cel - sis Ta ca ta ca ta ca (segue)'. The score includes dynamic markings like 'mf', 'pp', 'ff', and 'f'. At the bottom, there are labels for the chords 'Lá7' and 'Dó# dim7'.

Figura 80: Frase b1' da Parte B do *Sanctus*, c. 35 a 42

Recuperando a sonoridade das tríades em estado fundamental, a seção B2, c. 42 a 53, mantém, ao menos, duas vozes no *ostinato*, e as outras se alternam para entoarem a melodia.

A frase b2, que se subdivide em duas semifrases (3+2), tem sua *finalis* Dó#, transitando entre os modos dórico e mixolídio. Na primeira semifrase (c. 42 a 44), temos o *ostinato* nos B e T formando uma 2M, enquanto as C e as S cantam a melodia em uma sequência de tríades maiores que realçam o acorde de Mi maior, fazendo uma bordadura de acordes maiores (Mi, Fá#, Mi, Fá#, Ré#, Mi, Dó#) e caminhando para o acorde de Dó# maior.

Na segunda semifrase (c. 45 a 46), os B fazem a melodia, sobrepondo-se ao acompanhamento em *divisi* de T, C e S. Temos um intervalo de 2M no *divisi* de T e S e um acorde de Dó# maior formado no centro, entre as vozes de T1, C e S2. Nesse momento, é enfatizado o acorde de Dó#⁷.

Figura 81: Frase b2 da Parte B do *Sanctus*, c. 42 a 46

A segunda frase da seção B2, que se subdivide em três semifrases (2+2+3), é b2', c. 47 a 53, iniciada na *finalis* Dó#, que varia entre dórico e mixolídio. Na segunda semifrase (c. 49 e 50), caminha para Mi lídio, e, na terceira (c. 51 a 53), chega em Ré# mixolídio.

Em sua primeira semifrase (c. 47 e 48), as vozes femininas fazem uma repetição variada dos c. 43 e 44 da frase b2, enquanto os B cantam uma escala de Dó# mixolídio até alcançar a nota Si, formando uma 2M com T e, depois, em *divisi*, assumem o *ostinato* (Si, Dó#).

Na segunda semifrase (c. 49 a 50), a melodia é feita por S, C e T – a 2ª voz das C é transferida para os T, formando tríades maiores com três vozes, em vez de duas vozes, como ocorreu até esse momento. A ênfase é sobre o acorde de Mi maior, a bordadura de acordes é variada: Mi, Fá#, Mi, Fá#, Mi, Dó#, Mi; já os B – em *divisi* – mantém o *ostinato*.

A terceira semifrase (c. 51 a 53) traz a ideia de fechamento, em três compassos, da seção B2. S, C e T enfatizam a tríade de Ré# maior, com bordadura de acordes simplificada: Dó#, Ré#, Ré#, Dó#, Ré#, Ré#, e os B (sem *divisi*) cantam o *ostinato* em bordadura inferior (Si#, Si). Pela primeira vez, na Parte B, não temos o intervalo de 2M no acompanhamento.

45 **b2' Dó# dórico e Dó# mixolídio**

Ta ca ta ca (segue) (ta) *sf* O - san - na in ex cel - sis O -

Mi Fá# Mi Fá# Ré# Mi Dó#

san - na in ex - cel - sis *sfp* (ta) Mi

p Tu tu tu tu tu Ta ca ta ca (segue)

49 **Mi lídio Ré# mixolídio**

san - na in ex - cel - sis O - san - na O - san na O - san na O -

Fá# Mi Fá# Mi Dó# Mi Dó# Ré# Dó# Ré# O - san na O - san na O -

(ta) *mf* O - san na O -

Figura 82: Frase b2' da Parte B do *Sanctus*, c. 45 a 53

A seção B3, c. 53 a 66, é marcada pela ausência da textura do *ostinato* de semicolcheias e tem três frases, além de apresentar um trecho que se torna homorrítmico e acórdico com todas as vozes cantando o texto litúrgico. Reforçando que desde o início da Parte B há um destaque para a frase *Osanna in excelsis* nos conduzindo às alturas por meio do tratamento textural.

Na frase b3, c. 53 a 58, todas as vozes trabalham com os motivos rítmicos do Baião, em *Láb mixolídio*. Iniciada com uma elisão da frase anterior (b2'), traz no c. 53 uma passagem cromática na qual se ouvem todas as notas, com exceção da nota Ré.

Figura 83: Frase b3 da Parte B do *Sanctus*, c. 52 a 58

A frase b3', c. 59 a 62, inicia-se com o mesmo *Láb* mixolídio da frase anterior (b3) e dirige-se para *Dó* jônio. Pensando-se tonalmente, essa transição é feita a partir do c. 61. Há um acorde de *Láb* (dominante substituta da dominante) que segue para um acorde de *Mib* (dominante de *Láb*) e um acorde de *Fá* (IV); o acorde de *Láb* é repetido, caminhando diretamente para o acorde de *Dó* maior sem passar pela dominante (*Sol*). Também é possível observar uma relação de medianes em torno de *Láb*, sendo que, claramente o acorde de *Fá* caminha para *Láb* e chega em *Dó*, cumprindo a função de mediantes inferior (*bVI*) de *Dó* e superior (*bIII*) de *Fá*.

Figura 84: Frase b3' da Parte B do *Sanctus*, c. 58 a 64

Para concluir a seção B3, temos a frase b3'', c. 63 a 66, que está em Dó maior/Dó jônio e apresenta mudança rítmica – retomada da figura da semicolcheia pontuada e semicolcheia, usada anteriormente na frase a4 –, e tríades maiores, com exceção do último acorde, que é aumentado (Sol, Dó, Sol, Dó, Sol, Dó, Dó⁵⁺), repetindo três vezes o encaminhamento da dominante para a tônica.

Figura 85: Frase b3'' da Parte B do *Sanctus*, c. 61 a 68

Consideramos, a partir da redução rítmica, que a estrutura do *Sanctus* nos direciona para uma Coda – c. 67 a 73, com duas semifrases (3+4) –, que vai de Dó maior para Lá menor.

Na primeira semifrase (c. 67 a 69) há um uníssono na nota Dó, que se abre para um acorde de Fá⁹ com sétima maior em disposição cerrada, que atua como acorde pivô, IV grau em Dó maior e VI grau em Lá menor.

A entrada dos B na melodia dá início à segunda semifrase (c. 70 a 73), que se dirige para outro uníssono, no c. 70, agora na nota Ré#. Em seguida, considerando-se o centro tonal Lá menor, temos, ainda no c. 70, o acorde de Si maior (dominante da dominante) que segue, no c. 71 para o acorde de Mi¹³ com nona maior (dominante). Para acentuar o adensamento da textura, no c. 72, os B, com *divisi* a três vozes, fazem uma bordadura superior no acorde de Mi (Mi, Fá, Mi), enquanto esse é sustentado pelas outras vozes, finalizando o *Sanctus*, no c. 73, em uma cadência suspensiva.

65 **Coda**

san - na *ff* O - san - na in ex - cel - sis.

san - na *ff* O - san - na in ex - cel - sis.

ff O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na.

Fá⁹ Si Mi¹³ (Mí Fá Mí)

Figura 86: Coda do *Sanctus*, c. 65 a 73

4. *Benedictus* / Toada

O *Benedictus* faz parte da segunda aclamação do texto do *Sanctus*; apresenta uma estrutura formal musical unitária contínua e uma articulação textual que se divide em dois segmentos. Como características da música brasileira são inseridos a Toada, o Baião e o Aboio, que abordamos no capítulo I.

A extensão de cada voz do quarto Movimento é a seguinte:

	Soprano (S)		Contralto (C)
	Tenor (T)		Baixo (B)
	Solo do Soprano		Solo do Contralto
	Solo do Tenor		Solo do Baixo

Figura 87: Extensão das vozes no *Benedictus*

4.1 Estrutura formal e tratamento de texto

O texto do *Benedictus* também é uma aclamação de glorificação, que bendiz aquele que vem em nome do Senhor. Como já dito, esse Movimento traz uma articulação musical unitária contínua; entretanto, o texto se dispõe em uma estrutura binária, apresentando dois segmentos: Frase A – *Benedictus qui venit in Nomine Domini* – e Frase B – *Osanna in excelcís*.

Benedictus					
INTRODUÇÃO					
c. 1 a 4					
Frase A - Benedictus qui venit in Nomine Domini					
c. 5 a 40					
a1	a2	a3	a4	a5	
11 c. (6+5)	10 c. (5+5)	11 c. (6+5)	7 c. (5+2)	5 c.	
Sobreposição de frases a e b dos c. 33 a 40					
Frase B - Osanna in excelcís					
c. 33 a 51					
Seção 1 - c.33 a 45				Seção 2 - c.45 a 51	
b1	b2	b3	b4	b5	b5'
4 c.	5 c.	4 c.	5 c.	4 c.	4 c.
CODA					
c. 51 a 65					
15 c. (8+7)					

Figura 88: Articulações formais do *Benedictus*

Para prosseguirmos com as considerações analíticas, tomaremos como base a estrutura textual binária do *Benedictus*. Sendo assim, temos uma Introdução com quatro compassos, dois segmentos que se dividem em Frase A e Frase B, além de uma Coda com 15 compassos (8+7), como podemos ver na figura 88.

A Introdução, c. 1 a 4, inicia-se apenas com o coro, que prepara a entrada dos solistas, fazendo um acompanhamento com sílabas onomatopaicas “nan [nĕn]” e representando a sonoridade de uma orquestra de cordas.

Na Frase A, c. 5 a 40, temos uma única seção com cinco frases que se dividem em duas semifrases, nas quais todos os solistas, sempre com elisão entre si, entoam um tema que compartilha um mesmo motivo rítmico e apresenta variações melódicas em cada repetição de frase. A frase a1 tem onze compassos (6+5) e apresenta o solo da Soprano. A frase a2 tem 10 compassos (5+5), seguindo com o solo da Contralto; a frase a3, com 11 compassos, tem a

mesma estrutura de a1 (6+5) e insere o solo do Tenor. Na sequência, temos a frase a4 que em seus sete compassos (5+2) traz o solo do Baixo e, por fim, temos a frase a5, com cinco compassos, na qual é entoado novamente o solo do Tenor.

O texto na Frase A é: *Benedictus qui venit in Nomine Domini*, que significa: “Bendito o que vem em nome do Senhor”. Esse texto é repetido integralmente por todos os solistas.

A Frase B divide-se em duas seções – optamos pela divisão desse segmento (Frase B) em duas seções por conta das mudanças texturais que ocorrem nesse trecho – com seis frases: seção 1, c. 33 a 45, composta por quatro frases sobrepostas: b1 e b3, com quatro compassos; b2 e b4, com cinco. Na segunda seção, c. 45 a 51, temos duas frases: b5 e b5’, com quatro compassos cada. Entre os compassos 33 a 40, temos uma sobreposição das Frases A e B, pois, a partir do compasso 33, a Frase B é iniciada e a Frase A só será concluída no compasso 40. O texto na Frase B é: *Osanna in excelsis* que significa: “Hosana nas alturas”.

Para concluir o *Benedictus*, temos uma Coda com quinze compassos, divididos em duas semifrases (9+7), com o texto *Osanna in excelsis*.

Como estrutura musical unitária, esse Movimento traz semelhanças com o *fugato*. Inicia-se com uma Introdução – apenas o coro – preparando as respectivas entradas dos solistas. Seguindo, temos a Frase A, que apresenta entradas mais espaçadas dos solistas, nas quais seus temas são entoados um de cada vez e trazendo um canto um pouco mais próximo do melismático; enquanto isso, o coro mantém seu acompanhamento. Já na Frase B, podemos verificar que há uma intensificação desse texto: a primeira seção aponta para uma ideia de *stretto*, afunilando a entrada dos solos e proporcionando um adensamento textural, chegando, num certo momento (c. 41), em um trecho polifônico que agrega todos os solistas e o coro num contraponto livre a oito vozes. Entre os c. 31 a 43, S tem um perfil melódico ascendente, chegando nas notas mais agudas da extensão vocal desse Movimento (Sol4), “direcionando-se para as alturas e marcando o espaço no céu”.

Ainda na Frase B, temos a formação de dois quartetos – solistas e coro – que se intercalam, trazendo a ideia de um coro antifônico¹². Aqui, o canto se torna silábico e caminha para a Coda, que é acordal e homorrítmica, com os solistas reintegrados ao coro. Além disso, uma possível interpretação da sequência da entrada dos solos da voz mais aguda para a mais grave pode indicar uma direção do céu para a terra, referindo-se a parusia do Messias.

¹² Prática musical que consiste em dois coros cantando de maneira alternada.

4.2 Considerações harmônicas e texturais

A Introdução, c. 1 a 4, inicia-se em *ostinato* com a célula rítmica do Baião, tanto no padrão 3+3+2 como com variações do mesmo. Nessa frase, temos apenas as quatro vozes do coro, que conduzem um acompanhamento com o texto onomatopaico “nan [nẽn]”, imitando uma orquestra de cordas.

É um trecho muito expressivo com gradação de dinâmica – *crescendo e decrescendo* – repetida a cada compasso. As vozes femininas mantêm-se em um registro grave e as vozes masculinas, em uma tessitura entre médio e grave.

Assim como pudemos perceber nos Movimentos anteriores um híbrido entre o tonal e o modal, verificamos também que no *Benedictus* essa condução harmônico-melódica está presente. Na Introdução, temos o modo Mi eólio e uma intercalação entre os acordes de Mi m⁹ com sétima menor e Lá m⁶.

Introdução Mi eólio

Soprano solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Mi m⁹ Lá m⁶ Mi m⁹ Lá m⁶

Figura 89: Introdução do *Benedictus*, c. 1 a 6

Na Frase A, c. 5 a 40, há uma exposição de temas percorrendo todas as vozes dos solistas. Sempre com elisão no início de uma frase e finalização da outra, esses solos são destacados em relação ao acompanhamento do coro que canta com *divisi* a quatro, cinco ou seis vozes e dá continuidade à célula rítmica do Baião iniciada na Introdução.

Essa Frase (A) mantém a mesma proposta harmônico-melódica do início do *Benedictus*, que é o modo Mi eólio, mas acrescenta passagens pelo Mi dórico. Além disso, destacam-se os acordes de Mi m⁹ com sétima menor e Lá m⁶.

Na frase a1, c. 5 a 15, a Soprano apresenta pela primeira vez o tema que será desenvolvido durante toda a Frase A. Há, nesse momento, uma ambiguidade entre o Mi eólio com passagens pelo dórico, considerando-se todas as vozes, e a escala de Si menor, quando observamos o solo. A alternância entre os acordes de Mi m⁹ com sétima menor e Lá m⁶ acontece a cada compasso e, no c. 13, temos uma mudança harmônica – Dó⁹ e sétima maior –, retornando, em seguida à alternância do acorde de Mi m⁹ com sétima menor e Lá m⁶. Os B seguem uma condução melódica que destaca a relação de movimento por quintas ou terças, o que poderá ser notado durante todo o *Benedictus*.

5 a1 Mi eólio com passagens pelo Mi dórico

Soprano solo Be - se - ne di - ctus qui - ve - nit

Soprano

Contralto

Tenor (segue)

Baixo

Mi m $\frac{9}{7}$ Lá m $\frac{6}{7}$ Mi m $\frac{9}{7}$ Lá m $\frac{11}{9} \frac{7}{7}$ Mi m $\frac{9}{7}$

10

in no - mi - ne Do - mi - ni

Lá m $\frac{6}{7}$ Mi m $\frac{9}{7}$ Lá m $\frac{6}{7}$ Dó $\frac{9}{7M}$ Mi m $\frac{9}{7}$ Lá m $\frac{6}{7}$

Figura 90: Frase a1 do *Benedictus*, c. 5 a 15

Observa-se que na frase a2, c. 14 a 23, a Contralto – solista – dá sequência ao tema, mantendo o mesmo motivo rítmico do tema anteriormente cantado pela Soprano. O coro segue a mesma condução rítmica e melódica da frase anterior, a1. Harmonicamente, iniciamos com os mesmos acordes (Mi m, Lá m e Mi m), mas temos o acréscimo do acorde de Dó $\frac{9}{7}$ que caminha para Lá $\frac{9}{7}$ com sétima menor e resolve em Mi m $\frac{9}{7}$ com sétima menor, como uma cadência plagal. Segue-se, no c. 20, um Lá m $\frac{13}{7}$ com sétima menor e, a partir do c. 21, a ideia da cadência plagal é repetida mais uma vez. Esses dois acordes de Lá maior que

aparecem também podem ser considerados Dó# diminutos, considerando-se a nota Dó# dos B como fundamental; ainda assim, mantêm a mesma função.

a2 Mi eólio com passagens pelo Mi dórico

Soprano solo

Contralto solo

Contralto solo

Tenor solo

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

qui ve - nit in No - mi - ne Do - mi - ni

Be - ne - di -

Mi m $\frac{9}{7}$ Lá m $\frac{6}{7}$ Mi m $\frac{9}{7}$ Dó $\frac{7}{7}$

Lá $\frac{9}{7}$ Mi m $\frac{9}{7}$ Lá m $\frac{13}{7}$ Lá $\frac{9}{7M}$ Mi m $\frac{9}{7}$ Lá m $\frac{13}{7}$

Figura 91: Frase a2 do *Benedictus*, c. 12 a 23

A frase a3, c. 22 a 32, expõe, por meio do solo do Tenor, outra variação do tema, enquanto o coro mantém a mesma proposta de acompanhamento. Além dos acordes que já apareceram anteriormente, destacamos a construção de um novo acorde no compasso 24, um Mib^{7M} - que também pode ser ouvido como $Dó m^7$ – e a formação de outros acordes nas notas acentuadas dos c. 25 (Mi^{7M} - $Lá^{13}$), 28 ($Fá^6$ - Mi^9) e 30 ($Si m^7$ - Mi^9) que têm uma função de dominante ou dominante substituta, como podemos observar na figura 92. Além disso, o acorde de $Lá m^{13}$ com sétima menor do c. 30, também pode ser entendido como $Dó^7$.

22 a3 Mi eólio com passagens pelo Mi dórico

Contralto solo
Tenor solo

Be - ne - di - ctus qui ve - nit qui ve - nit in

dolente

f p mf p

Mi m⁹ Lá m¹³ Mi b^{7M} Mi m⁹ Mi^{7M} Lá¹³_{7M} Dó^{7M} Mi m⁹ Fá⁶ Mi m⁹

Soprano solo
Alto solo
Tenor solo
Baixo solo

O - san - na O - san - na in ex - cel -

p f

no-mi-ne Do-mi - ni

Be - ne di - ctus qui ve - nit in

dolente

p

Lá m¹³ Sim⁷ Mi m⁹ Lá m¹³

Figura 92: Frase a3 do *Benedictus*, c. 22 a 35

A partir da frase a4, c. 31 a 37, há uma textura mais densa por conta da sobreposição da Frase B, se aproximando da ideia do *stretto*. O solista que varia o tema pertencente à Frase A é o Baixo. Inicialmente, são mantidos os mesmos acordes de Mi m e Lá m, e a partir do c. 36 temos um Sol¹³ com nona e sétima maiores, que segue para um Sol# diminuto, encerrando essa frase.

The image displays a musical score for a section of *Benedictus*, measures 31 to 37. The score is written for Soprano solo, Alto solo, Tenor solo, and Baixo solo. The Soprano and Alto parts feature a melodic line with lyrics: "O - san - na O - san - na in ex - cel - sis in ex -". The Tenor part has lyrics: "ni Be - ne - dic - tus qui". The Baixo part has lyrics: "Be - ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni O -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*p*, *f*). A green box highlights a specific melodic phrase in the Soprano and Alto parts. A blue box highlights a specific harmonic progression in the Baixo part. Above the score, the text "Mi eólio com passagens pelo Mi dórico" and "Mi mixolidio" is written. Below the score, the harmonic analysis is provided: Mi m⁹, Lá m¹³, Mi m⁹, Lá m¹³, Mi m¹³, Sol¹³, and Sol# dim⁷⁻.

Figura 93: Frase a4, sobreposição das frases b1, b2 e a5 do *Benedictus*, c. 31 a 37

Para concluir o primeiro segmento (A), temos a frase a5, c. 36 a 40, na qual o Tenor solista entoia a última variação melódica do tema já exposto. A densidade da textura aumenta, com os solos de Soprano, Contralto e Baixo, pertencentes à Frase B, soando sobrepostos ao solo de Tenor. Temos aqui o acorde de Sol¹³ com nona e sétima maiores que caminha para o Sol# dim; segue o Mi m⁹ com sétima menor, Mib¹³ com décima primeira, nona e sétima maiores, retornando ao Mi m⁷, que agora tem décima terceira, décima primeira e nona maiores. E, pela primeira vez, o Mi eólio com passagens pelo dórico se dirige para Mi mixolídio e Mib lídio, retomando Mi dórico no final da frase.

Figura 94: Frase a5, sobreposição das frases b1 e b2 e b3 do *Benedictus*, c. 36 a 40

Na Frase B, temos duas seções. A seção 1, c. 33 a 45, tem uma textura densa por conta do contraponto livre das quatro vozes solistas e, a partir do compasso 41, das quatro vozes do coro, sendo que, teremos um trecho polifônico com condução autônoma a oito vozes, todas com texto. A seção 2, c. 45 a 51, apresenta outra mudança textural, por meio da formação de dois quartetos que se intercalam de maneira homorrítmica e acórdica, trazendo princípios do coro antifônico.

Há uma expansão nos modos usados, pois alguns são retomados e outros novos são inseridos. Observa-se que os acordes de Mi m e Lá m são mantidos, com ênfase no Mi m, e que são formados outros acordes diferentes.

Temos nesse momento um trecho polifônico, no qual uma frase é iniciada sobreposta à finalização de outra. A frase b1, c. 33 a 36, é iniciada com o solo de Soprano, com o texto *osanna in excelsis*, seguido pela entrada da frase b2, c. 34 a 38, com a Contralto solista. Baixo e Tenor solistas estão finalizando a Frase A, se aproximando da ideia do *stretto*, como podemos observar na figura 93.

Seguindo, temos a frase b3, c. 38 a 41, que se sobrepõe à finalização de b2 e é simultânea à a5, como podemos verificar na figura 94. Nas frases b1, b2 e b3, o coro se mantém no acompanhamento com *divisi* a quatro ou cinco vozes no *ostinato* do Baião. Por fim, há a frase b4, c. 41 a 45, na qual todas as oito vozes estão em contraponto livre com texto litúrgico, destacando-se como o ponto culminante do *stretto*, com uma grande densidade textural (figura 95). Cessa, portanto, nessa frase, o acompanhamento do coro, que vinha sendo feito desde o início do *Benedictus*, que retoma o texto litúrgico do *Benedictus* na seguinte ordem: S, C, T e B.

Iniciamos a seção 1 no modo Mi eólio com passagens pelo dórico, mas, por conta da mudança de textura, temos uma movimentação harmônico-melódica mais frequente, passando por Mi mixolídio, Mi^b lídio, Mi dórico com passagens pelo eólio e, na transição para a seção 2, o Sol dórico. A ênfase é no acorde de Mi m, com bordaduras de acordes em torno dele: Mi m⁹, Lá m¹³, Mi m¹³, Sol¹³, Sol# dim⁷⁻, Mi m⁹, Mi^b ¹³, Mi m¹³, Lá m¹³, Mi m⁹, Lá¹³, Mi m⁹, Sol m⁹.

The image displays a musical score for a polyphonic setting, likely a Mass. It features multiple staves with vocal parts and instrumental accompaniment. The score is annotated with various musical notations and structural markers:

- Top Section:** Labeled "b4 Mi dórico com passagens pelo Mi eólio" in red. It includes a "Sol dórico" label in red at the top right.
- Lyrics:** The lyrics "in ex - cel - sis O - san - na" are written below the staves.
- Harmonic Analysis:** At the bottom, a series of chords are listed in red: Lá m¹³, Mi m⁹, Lá¹³, Mi m⁹, and Sol m⁹.
- Structural Markers:** A green box highlights a specific section of the score, and a blue box highlights another section.
- Performance Indications:** Dynamics like *f* (forte) and *dim* (diminuendo) are present.

Figura 95: Frase b4, sobreposta a frase b3 do *Benedictus*, c. 41 a 45

Na seção 2, temos outra alteração de textura: a representação de um coro antifônico, por meio de dois quartetos, um do coro e outro dos solistas, que se intercalam na repetição da Frase B. Portanto, temos a frase b5, c. 45 a 48, com elisão da frase b5', c. 48 a 51. A mudança harmônico-melódica se intensifica; iniciamos no modo Sol dórico, que dirige-se para o Fá dórico, o Lá jônio e retorna ao Sol dórico, como uma bordadura, seguindo, então, para Mi dórico que, ao transitar para a Coda, passa pelo Mi eólio.

Em relação a harmonia tonal, na frase b5 também podemos perceber uma bordadura de acorde, agora em torno do acorde de Sol m: Sol m⁹, Fá m⁷, Lá¹³, Sol m⁷, que faz elisão com a frase b5'; seguindo, temos o acorde de Mi m⁹, que segue para Lá m¹³, Si m⁷ e finaliza em Dó^{7M}.

Observa-se que nessa seção (2) o ritmo do Baião é substituído pela figura rítmica da tercina, na primeira frase, realçando a mudança textural. Na segunda frase, essa quiáltera é repetida, e a célula do Baião retorna com variações.

Figure 96 shows a musical score for the phrase b5 of the *Benedictus*, measures 45 to 48. The score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a piano accompaniment. The lyrics are "na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis". The score is divided into four measures, each with a specific mode indicated above and a specific chord indicated below. The modes are Sol dórico, Fá dórico, Lá jônio, and Sol dórico. The chords are Sol m⁹, Fá m⁷, Lá⁹, and Sol m⁷. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 96: Frase b5 do *Benedictus*, c. 45 a 48

The image shows a musical score for a choir and soloists, specifically the phrase b5' of the Benedictus, measures 45 to 48. The score is written for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "O - san - na O - san - na in ex cel - sis". The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (f, p), and articulation marks. A blue box highlights the phrase b5' and the chords below it. The chords are labeled as follows:

b5' Sol dórico Mi dórico Mi eólio

Sol m⁷ Mi m⁹ Lá m⁶ Si m⁷ Dó^{7M}

Figura 97: Frase b5' do *Benedictus*, c. 45 a 48

A partir do compasso 51, os solistas reintegram o coro, marcando, pelo contraste, a Coda, c. 51 a 65, que apresenta uma textura acórdica e homorrítmica, com base no Baião, tanto no padrão 3+3+2 como em variações desse, que são acentuadas pelas constantes mudanças de fórmulas de compasso: $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, como podemos ver na figura 98.

Iniciamos com a *finalis* em Mi, começando em eólio, passando por mixolídio e retornando ao eólio, como uma bordadura; segue para Mi^b lídio. Na segunda semifrase temos o Mi eólio, que vai para Sol dórico e volta para Mi eólio, novamente com uma ideia de bordadura e, depois, caminha para finalizar no Mi lídio.

Tonalmente, temos uma ênfase no acorde de Mi m com bordaduras de acorde superior e inferior ao seu redor: Lá m⁷, Mi m⁹, Dó[#] m⁹, Mi m⁹, Sol m⁷, Mi m⁹, Mi^b m⁹, Mim⁹. Após, temos uma sequência de dominantes: Sol m⁷, que se transforma em Sol¹³ (dominante de Dó), caminhando para Dó^{7M}, que se altera para Dó^{7M} com quinta aumentada (dominante

alterada de Fá) e resolve em Fá⁹ (dominante substituta alterada de Mi m), concluindo no acorde de Mi¹³ com nona maior. Nos dois últimos compassos, podemos observar também uma sobreposição de duas tríades: ao mesmo tempo que temos um acorde de Fá que vai para Mi nas vozes inferiores, há um acorde de Sol# se dirigindo para Fá# nas vozes superiores.

Considerando-se que, no *Benedictus*, há uma insistência no centro Mi m, esse Movimento finaliza com uma cadência afirmativa, por meio da dominante substituta, com a terça de picardia.

51 *Coda* Mi eólio (♩ = ♩) Mi mixolídio Mi eólio

p O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel -

p O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel -

p O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel -

Lá m⁷ Lá m⁶ Mi m⁹ Dó#⁹ Mi m⁹ Sol m⁷⁻⁶ Mi m⁹

58 Mi b lídio Mi eólio Sol dórico Mi eólio Mi lídio

sis, O san - na O - san - na in ex - cel sis *p* O san na *sf* *pp*

O san - na O - san - na in ex - cel sis Sol# Fá#

sis O san - na O - san - na in ex - cel sis *p* O san na *sf* *pp*

Mi b⁹ Mi m⁹ Sol m⁹ Sol¹³_{7M} Dó^{7M} Dó^{7M}_{5#} Fá⁷ Mi

Figura 98: Coda do *Benedictus*, c. 51 a 65

5. *Agnus Dei* / Acalanto

O texto do *Agnus Dei* tem sua origem bíblica em João 1:29 e é cantado durante a Fração do Pão com o objetivo de trazer à memória o gesto de Jesus na última ceia. Foi introduzido na liturgia eucarística por volta de 702 d. C. pelo papa Sergius I. Consiste em um rito central da missa que se divide em três ações: ofertório, oração eucarística e rito da comunhão; desse último, faz parte o *Agnus Dei*. O texto era cantado inúmeras vezes, mas foi limitado a três vezes no século XII, nesta sequência: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi Miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi Miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi Dona nobis pacem.* (Cullen, 1983, p. 35; Fernandes, 2004, p. 30 e 31). Escobar escreve esse quinto Movimento com esse texto, mas não com essa estrutura habitual.

Apresenta como estrutura formal um fugato duplo que se divide em três partes e insere o Acalanto como um elemento da música brasileira, que abordamos no capítulo I. A extensão vocal do quinto Movimento é a seguinte:

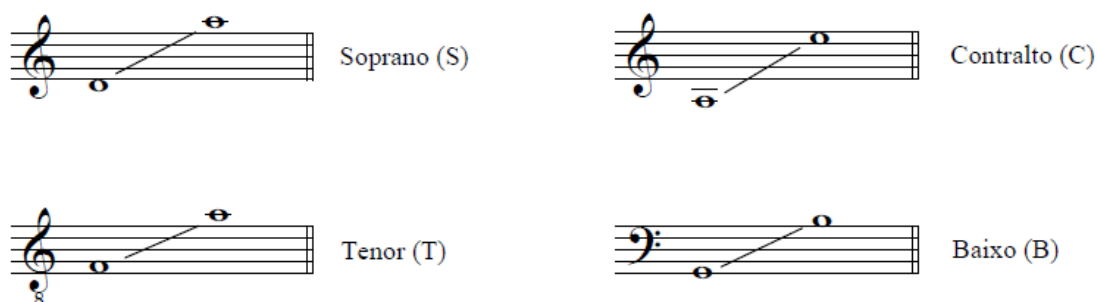


Figura 99: Extensão das vozes no *Agnus Dei*

5.1 Estrutura formal e tratamento de texto

O *Agnus Dei* é um pedido de piedade e paz. Faz conexão com o *Kyrie* no caráter, no andamento e na dinâmica, fechando o ciclo da Missa nela mesma, retomando sua proposta inicial. Temos aqui um andamento mais lento (mínima = 69), com fórmula de compasso $3/2$, e figuras de notas mais lentas (sendo a semínima a mais curta). A intensidade predominante desse Movimento é o *p* com um ligeiro *crescendo* para *mf* no c. 32 e um retorno ao *p* logo em seguida.

Agnus Dei			
EXPOSIÇÃO			
c. 1 a 40			
T1 - Baixo	T2 - Tenor	T1' - Contralto	T1 - Soprano
8 c.	8 c.	15 c. (8+7)	8 c.
DESENVOLVIMENTO			
c. 39 a 61			
d1		d2	d3
8 c.		8 c.	7 c.
EXPOSIÇÃO 2			
c. 62 a 76			
T1 - Tenor		T2 - Contralto	
8 c.		7 c.	
CODA			
c. 77 a 87			
11 (5+6)			

Figura 100: Articulações formais do *Agnus Dei*

Como podemos ver na figura 100, o *Agnus Dei* tem uma estrutura de fugato duplo, apresentando dois temas, em três partes – Exposição, Desenvolvimento e Exposição 2 – e uma Coda.

Para iniciar esse Movimento, temos a Exposição, c. 1 a 40, que apresenta dois temas (T1 e T2) em quatro frases. Inicia-se com T1 cantado pelos B; segue-se o T2 entoado pelos T, ambos com oito compassos; após, as C reapresentam o T1 com variações em 15 compassos divididos em duas semifrases (8+7); e, para finalizar, as S repetem literalmente o T1 em oito compassos.

O texto nesse momento é: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, que significa: “Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós”. Além

disso, temos a sílaba onomatopaica “nan [nẽn]” que representa uma mãe cantando, ninando seu filho para dormir.

Dando sequência, temos um Desenvolvimento, c. 39 a 61, com três frases: d1 e d2, com oito compassos; e d3, com sete. Escolhemos nomear essas frases com “d” por fazer referência à parte central, a qual nomeamos Desenvolvimento. Podemos perceber que as frases apontam para um equilíbrio em seu tamanho e, apesar de a última frase ter um compasso a menos, essa Parte revela uma simetria.

O texto nesse momento é: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, donna nobis pacem*, que significa: “Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz”. A partir do c. 40, todas as vozes retomam o texto litúrgico.

Na Exposição 2, c. 62 a 76, há um resumo: apenas duas frases, que reapresentam o T1 cantado pelos T, em oito compassos, e o T2 entoado pelas C, em sete, mantendo uma simetria entre suas frases também. O texto nesse momento é: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, donna nobis pacem*.

O *Agnus Dei* é uma homenagem à falecida tia de Aylton Escobar que se chamava Yvonne, uma tia muito querida por ele. No final da Missa, a partitura manuscrita tinha a frase “Durma em paz, tia Yvonne”.

Esse Movimento varia e desenvolve dois temas que percorrem diferentes naipes em Lá eólio. O compositor usa a ferramenta do contraponto modal em toda a peça, mas também é possível perceber um híbrido com o tonal em alguns trechos.

5.2 Considerações contrapontísticas, harmônicas e texturais

Podemos observar, na conclusão de cada Parte, que a *nota finalis* é o Lá, e, baseando-se nas notas apresentadas, podemos afirmar que o *Agnus Dei* está construído em Lá eólio e que as notas alteradas não desfiguram o modo; muitas delas recuperam o conceito de *Musica Ficta*.

O *Agnus Dei* se inicia apenas com os B estruturando o Tema 1 (T1); essa frase, c. 1 a 8, é uma monodia com características renascentistas do canto gregoriano, tanto pelo modalismo quando pela hemíola que percebemos na alternância entre o compasso ternário simples e binário composto, trazendo fluidez numa melodia que não apresenta a habitual hierarquia entre tempo forte e fraco.

Figure 101 shows the first system of the Exposition of the Agnus Dei. It consists of two staves: Tenor (T1) and Baixo (Bass). The Tenor staff has a blue bracket labeled 'T1' over the first measure. The Baixo staff has a blue bracket labeled 'legato sempre' over the first measure. The lyrics are: 'p A - - gnus De - i, qui tol - - - lis pec -'.

Figura 101: Tema 1 da Exposição do *Agnus Dei*, c. 1 a 8

Na segunda frase, c. 9 a 16, os T entoam o Tema 2 (T2), enquanto os B reapresentam o Tema 1 variado e com onomatopeias em *staccato*, trazendo leveza e destacando o texto em latim cantado em *legato*. Notamos aqui, mais uma vez, que a ênfase é dada ao texto litúrgico; em todos os trechos onomatopaicos, mantém-se o mesmo tratamento de antes. O Lá eólio é mantido com uma ideia de picardia pela terça maior no final da frase.

Figure 102 shows the second system of the Exposition of the Agnus Dei. It consists of two staves: Tenor (T2) and Baixo (Bass). The Tenor staff has a blue bracket labeled 'T2' over the first measure. The Baixo staff has a blue bracket labeled 'legato sempre' over the first measure. The lyrics are: 'p A - - gnus De - i qui tol - lis'.

Figura 102: Tema 2 da Exposição do *Agnus Dei*, c. 8 a 16

Ainda na Exposição, temos uma terceira frase, c. 17 a 31, na qual as C cantam o Tema 1 variado e transposto uma terça acima, enquanto que os T apresentam uma linha bastante movimentada ritmicamente, baseada no segundo segmento do Tema 2, com a sílaba “nan [nẽn]”, e os B seguem com o perfil rítmico do Tema 1, agora com texto litúrgico.

Nessa frase, além do Lá eólio, o compositor faz um híbrido com harmonia tonal, trazendo a sonoridade de dominantes individuais, que resolvem em suas esperadas tônicas: Lá⁹ com sétima menor (dominante de Ré) que resolve em Ré m, segue para Sol⁹ com sétima menor (dominante de Dó) que resolve em Dó⁶ e finaliza a primeira semifrase com o acorde de Lá m. Após, temos um acorde de Ré m⁷ que caminha para Lá m – como uma cadência plagal – e a última sequência se inicia novamente em Ré m⁶⁻⁵, dirige-se para Mi m⁷ (dominante menor de Lá m), concluindo em Lá m. Podemos observar uma ênfase no acorde de Lá m nessa segunda semifrase.

16 *legato sempre* T1'

p A - - - gnus De - i qui tol - - - lis qui

bis *pp* nan nan (simile)

p A - - - gnus De - i, qui tol - - - lis qui tol - - - lis, qui

Lá⁷ Lá⁹⁻⁷ Ré m⁶⁻ Ré m⁷

21

tol - - - lis, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di, mi - - - se -

tol - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - di mi - - - se - re - re no -

Sol⁹ Dó⁶ Lá m⁹ Ré m⁷

26

re - - - re no - - - - bis mi - - - se - re - re no - bis nan nan

bis, A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - di mi - se - re - re no -

pp

Ré m⁹ Lá m Ré m⁶ Mi m⁶ Lá m

Figura 103: Tema 1' da Exposição do *Agnus Dei*, c. 16 a 31

Na última frase da Exposição, c. 32 a 39, as S reapresentam o Tema 1 literalmente, mantendo o Lá eólio. O Tema 2 é variado pelos T e simultaneamente, B e C tem o perfil rítmico do segundo segmento do Tema 2. Nessa frase, S, T e B cantam com o texto do *Agnus Dei*, enquanto as C fazem onomatopeias. Como é característico do contraponto renascentista, as vozes não terminam suas frases ao mesmo tempo; nesse caso, S e B finalizam no c. 39, e C e T no c. 40, criando uma elisão entre a Exposição e o Desenvolvimento.

31 *legato sempre* T1

p A - - gnus De - i, qui tol - - - lis pec -

bis nan nan nan nan (simile)

pp

(*mf*) A - gnus De - - - i qui tol - lis, qui

re - - re no - bis. *p* A - - gnus De - - - i qui

36

ca - - - ta nun - di mi - se - re - re no - bis A - gnus De - i, qui

(*mf*) A -

tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di mi - se - re - re no - - - bis

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - - ta mun - - - di, mi - - - se -

Figura 104: Tema 1 da Exposição do *Agnus Dei*, c. 31 a 40

A partir desse momento, todas as vozes retomam o texto litúrgico, dando início ao Desenvolvimento, c. 39 a 61; nessa parte, os temas 1 e 2 são explorados e variados.

Na frase d1, c. 39 a 46, podemos verificar o perfil rítmico ou melódico do Tema 1 em S (c. 40), C (c. 44), B (c. 41 e 42), e do Tema 2 em C (c. 41 e 42), T (c. 41 e 42), entre outros. O modo Lá eólio é mantido com uma ideia de picardia pela terça maior no final da frase.

39

d1

bis A - gnus De - i, qui tol - - - - - lis pec -

(mf) A - - - - gnus De - i, A - gnus

mi - se - re - re no - - - bis A - - - gnus De - i qui

mun - - - di, mi - - - se - re - - - re no - bis A - gnus

43

ca - - - ta mun - di, don - na no - - - bis pa - cem. A -

De - - - i don - - - na no - - - bis pa - cem. A -

tol - lis pec - ca - ta mun - di, don - na no - bis pa - cem

De - - - i don - na don - na no - - - bis pa - - - cem

Figura 105: Frase d1 do Desenvolvimento do *Agnus Dei*, c. 39 a 46

A frase d2, c. 47 a 54, traz o início do Tema 2' a partir do c. 47, e o início do Tema 1 no c. 54; além disso, apresenta variações desses temas entoados pelas C nos c. 48 e 50, pelos T no c. 53, entre outros. O contraponto em Lá eólio é mantido e as dominantes individuais ouvidas no T1' (c. 17 a 24) são retomadas: Lá⁷ (dominante de Ré) que caminha para Ré m, segue para Lá m¹³, Si m e Sol⁷ (dominante de Dó) e que vai para Dó. Na

sequência, temos uma construção de um novo acorde, Mi^7 (dominante de Lá) que resolve em Lá m.

45 no - - - bis pa - cem. A - - - - gnus De - i, qui tol - - - -

no - - - bis pa - cem. A - - - - gnus De - - - i, qui tol - - - -

don - na no - bis pa - cem (mf) A - - - gnus De - i qui

no - - - bis pa - - - cem A - - - gnus De - i, qui tol - - - lis pec -

50 lis pec - ca - - - ta mun - - - di, don - na no - bis pa - - - cem

- - lis pec - ca - - - ta mun - - - di don - - - na no - - - bis

tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di, don - na no - bis pa - - - cem

ca - - - ta mun - - - di don - - - na no - - - bis pa - - - cem,

Lá m ¹³⁻ Si m Sol ⁷ Dó Mi ⁷ Lá m

Figura 106: Frase d2 do Desenvolvimento do *Agnus Dei*, c. 45 a 54

Encerrando o Desenvolvimento, temos a frase d3, c. 55 a 61, na qual as S cantam o início do Tema 1 a partir do c. 57; ademais, temos variações de ideias dos temas 1 e 2 entoados pelas C nos c. 57, 58 e 61, pelos T nos c. 58 e 59, entre outros.

O contraponto em Lá eólio permanece, mas o compositor faz um híbrido com harmonia tonal: temos um acorde de Ré m nos c. 55 a 58 e, depois, um acorde de Si^7 (dominante da dominante) que resolve em $Mi m^{4-3}$ (dominante menor) e finaliza com Lá m (tônica), com uma cadência afirmativa enfraquecida pela dominante menor.

54

pa - - - cem A - - - gnus De - - - i, qui tol - - - lis pec -

no - - - bis pa - - - cem A - - - gnus De - - - i,

pa - - - cem A - gnus De - - - i, qui tol - lis

pa - - - cem, A - - - gnus De - - - i, A - - - gnus

d3

Ré m 7

58

ca - - - ta mun - di, don - na no - bis pa - - -

A - - - gnus De - i don - na no - bis pa - - - cem

pec - ca - ta mun - di, don - na no - bis pa - - - cem

De - - - i don - - - na no - bis pa - - - cem,

Ré m 7 **Si 9/7** **Mi m 4-3** **Lá m**

Figura 107: Frase d3 do Desenvolvimento do *Agnus Dei*, c. 54 a 61

Iniciando a Exposição 2, o Tema 1 é rerepresentado literalmente pelos T, c. 62 a 69. Podemos identificar uma imitação entre T (c. 61 e 62) e B (c. 62 e 63); depois, os B seguem desenvolvendo um contraponto livre. As vozes femininas sustentam a nota Lá em uníssono durante toda a frase. Essa sequência de notas pedais que se seguem a partir do c. 61 a duas ou três vozes até o término do *Agnus Dei* apresenta uma progressiva transformação/rarefação de textura e pode indicar uma interpretação de paz que se prolonga até que se encerre a Missa.

61

pa - - - cem pa - - - - - A - - - gnus De - i, qui tol - - - - -

65

lis pec - ca - - - ta mun - di, don - na no - - - bis pa - - -

tol lis pec - ca - - - ta mun di, don - na no - - - bis

T1

pp

(mf)

pp

(mf)

pp

Figura 108: Tema 1 da Exposição 2 do *Agnus Dei*, c. 61 a 69

Na segunda frase da Exposição 2, c. 70 a 76, temos a reapresentação quase literal do Tema 2 entoado pelas C, com mudança apenas na finalização, por conta da direção do contraponto. As S trazem o perfil melódico do início do Tema 2, variado por diminuição e transposição (uma quinta justa acima) nos c. 69 e 70, e nos c. 71 e 72 seguem desenvolvendo sua linha e cantam o perfil rítmico do Tema 1 nos c. 75 e 76. Simultaneamente, a nota Lá – c. 62 a 69 –, anteriormente sustentada pelas vozes femininas, é agora prolongada pelas vozes masculinas em uníssono durante toda a frase.

69 T2

cem A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta

pp

cem A - - - gnus De - i qui tol - lis

p

pa - - - - -

pp

pa - - - - -

74

mun - di, don - na no - - bis pa - - - - -

pp

pec - ca - ta mun - di, don - na no - bis pa - - - - -

p

cem A - gnus De - -

pp

cem da - - - - -

Figura 109: Tema 2 da Exposição 2 do *Agnus Dei*, c. 69 a 78

Destacada pela nota pedal Lá em B, C e S, tem início a Coda, c. 77 a 87, que se divide em duas semifrases, com cinco e seis compassos, respectivamente.

S e C cantam a nota Lá em uníssono e os B entoam a nota Lá duas oitavas abaixo. As três vozes prolongam essa nota (Lá) durante toda a Coda, fazendo apenas uma articulação no último compasso por conta do texto. Os T fazem uma melodia em contraponto livre baseada no Tema 2, desacelerando a movimentação rítmica no penúltimo compasso. O Lá eólio é mantido, mas os T concluem o *Agnus Dei* com a nota Si (nona de Lá), enquanto todas as outras vozes sustentam a *finalis* Lá.

Na rítmica, temos notas de valores diferentes que são agrupadas de diversas maneiras, tanto na unidade de cada linha como no contraponto entre elas. Os B cantam notas mais longas (semibreves e mínimas), os T alternam entre notas mais longas e curtas (mínimas pontuadas, semínimas, mínimas), as C entoam uma linha mais movimentada (praticamente só semínimas) e as S têm um perfil rítmico próximo ao dos T, mas com outra sequência.

Em relação às direções, podemos observar que temos movimento contrário que se fecha e se abre entre C e S no c. 56; movimento paralelo descendente e ascendente entre T e C no c. 54; movimento direto descendente e ascendente entre C e S no c. 53; movimento oblíquo entre C e S no c. 53 e entre T e S no c. 54, gerando uma grande variedade de movimentos e direções em todo o *Agnus Dei*.

Ainda no excerto da figura 111, verificamos, em relação ao perfil melódico, que cada voz tem um contorno variado. No compasso 53, os B cantam em graus conjuntos descendentes; os T iniciam com grau conjunto ascendente, salto de terça descendente, seguindo de grau conjunto ascendente. As C entoam um salto de quarta descendente, depois um salto de terça ascendente e movimentos em graus conjuntos ascendentes; as S começam com três graus conjuntos descendentes, continuam com dois saltos de terça ascendente, compensados por um grau conjunto descendente.

Na construção intervalar entre B e as demais vozes, diferentemente de obras da Renascença, Escobar usa praticamente todas as combinações harmônicas possíveis, desde uníssono até décima quarta composta (quase três oitavas), mesma extensão do *Kyrie*: intervalos maiores, justos, menores, aumentados e diminutos, gerando uma grande variedade de sonoridade. Assim como no *Kyrie*, o único intervalo evitado é a 2m, mas, entre duas vozes superiores ao B, ele aparece, como podemos observar na primeira nota do compasso 30 entre T e C.

Nota-se, a partir dessa pequena descrição, que há uma grande variedade no uso de todos os parâmetros apresentados (rítmica, direção e movimento intervalar, perfil melódico e combinações harmônicas), diversidade que pode ser observada durante todo o *Agnus Dei*.

Em geral, Escobar compõe um contraponto de maneira bem próxima ao contraponto renascentista, pois há a predominância de graus conjuntos. Os saltos são compensados na maioria das vezes, a alteração de notas pode ser justificada como *Musica Ficta*, os intervalos dissonantes são usados entre consonantes e, quando há consonância na relação intervalar com outras vozes, as dissonâncias são tratadas como notas melódicas: Nota de Passagem (NP), Bordadura (B), Preparação, Suspensão e Repouso (PSR) e *Cambiata* (C).

Escobar faz exceções usando esses recursos de maneira variada/expandida ou usando novos recursos para atingir as consonâncias.

Seguem abaixo alguns exemplos de como as dissonâncias são tratadas no *Agnus Dei*.

() Intervalos entre parenteses são maiores que duas oitavas

The musical score shows three staves: C (Soprano), T (Alto), and B (Bass). Intervals are labeled below the staves. Two green boxes highlight 'Nota de Passagem' (NP) instances. The first box is between measures 19 and 20, showing intervals like 12J, 7M, 7m, 8J, 12J, 11J, 9m, 8J, 10M, 12d, 9M, 10m, 10m. The second box is between measures 20 and 21, showing intervals like 12J, 13m, 12J, 10m, 6m, 6M, 4J, 5J, 4a, 2M, 11J, 10m, 10m, 9M, 3M, 3m, 6M, 9M, 9M, 7M, 6m, 6M, 6M, 6m, 7m, 8J, 6M, 7m, 7m.

Figura 112: Nota de Passagem. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Agnus Dei*, c. 17 a 21

Como podemos ver no excerto 112, temos o recurso da Nota de Passagem (NP) usado entre T e B duas vezes, caminhando da consonância para a dissonância e retornando à consonância.

The musical score shows three staves: C (Soprano), T (Alto), and B (Bass). Intervals are labeled below the staves. Two green boxes highlight 'Bordadura' (B) instances. The first box is between measures 27 and 28, showing intervals like 5J, 7M, 8J, 12J, 10M, 12J, 10m, 7m, 6m, 4J, 4a, 6M, 9M, 10m, 3m, 4a, 6m, 7m, 6M, 10M, 9M, 8J, 7m, 6M, 4J, 2M, 3M, 2M, 3M, 4a, 7m, 8J. The second box is between measures 28 and 29, showing intervals like 5J, 7M, 8J, 12J, 10M, 12J, 10m, 7m, 6m, 4J, 4a, 6M, 9M, 10m, 3m, 4a, 6m, 7m, 6M, 10M, 9M, 8J, 7m, 6M, 4J, 2M, 3M, 2M, 3M, 4a, 7m, 8J.

Figura 113: Bordadura. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Agnus Dei*, c. 27 a 29

Aqui, o recurso da Bordadura (B) é reconhecido entre B e T, duas vezes, caminhando da consonância para a dissonância e retornando à consonância.

Figure 114 shows a musical score for three voices: C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass). The score is for measures 27 to 29 of *Agnus Dei*. The intervals are annotated below the notes. A green box highlights a sequence of intervals in the T and B staves, labeled P, S, and R, which correspond to Preparation, Suspension, and Repose respectively. The intervals are: 10M (T to B), 9M (T to B), and 8J (T to B).

Figura 114: Preparação, Suspensão e Repouso. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B.

Agnus Dei, c. 27 a 29

No excerto 114, o recurso de Preparação, Suspensão e Repouso é encontrado entre T e B, caminhando da consonância para a dissonância por meio de um movimento dos B e prolongamento dos T, e retornando à consonância por meio de um movimento dos T e prolongamento dos B.

Figure 115 shows a musical score for three voices: C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass). The score is for measures 20 to 22 of *Agnus Dei*. The intervals are annotated below the notes. A green box highlights a sequence of intervals in the T and B staves, labeled C, which corresponds to Cambiata. The intervals are: 8J (T to B), 9M (T to B), and 10m (T to B).

Figura 115: *Cambiata*. Os intervalos anotados são sempre em relação a voz do B. *Agnus Dei*, c. 20 a 22

Na figura 115, é possível constatar o recurso da *Cambiata*¹³ (C), observado entre T e B: os T caminham da consonância para a dissonância e retornam à consonância por meio de um salto.

¹³ Tratamento melódico aplicado na resolução de uma dissonância. Num contraponto a duas vozes, uma das linhas vocais se movimentava gerando dissonância, em sequência, a mesma voz deve saltar para retornar à consonância.

() Intervalos entre parenteses são maiores que duas oitavas

17

C 14m 12d 10m 8J 6M 6M (9m) 14d 12J 7M 7m 8J 12J 11J 9m 8J 10M 12d 9M 10m 10m

T 12J 13m 12J 10m 6m 6M 4J 5J 4a 2M 11J 10m 10m 9M 13M 3m 6M 9M 9M 7M 6m 6M 6M 6m 7m 8J 6M 7m 7m

B D D D D D D D D D D D

Figura 116: Exceções do uso de recursos contrapontísticos da Renascença. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Agnus Dei*, c. 17 a 21

Verificamos, na figura 116, que temos exceções na condução e resolução de dissonâncias em relação ao contraponto da Renascença. Como destacado, percebemos sequências de dissonâncias entre C e B – quatro vezes –, e entre T e B – duas vezes. Contudo, após duas dissonâncias consecutivas, há um retorno para a consonância por meio de um salto ou nota de passagem e, enquanto há essas sequências de dissonâncias, formam-se consonâncias nas outras vozes.

A ideia da cadência renascentista, que é o PSR como uma expansão da cadência da Idade Média – consonância imperfeita (CI) que resolve em consonância perfeita (CP) –, também é mantida no *Agnus Dei* com variações. Podemos encontrar essas cadências no final de todas as Partes, na conclusão da primeira seção da Parte A' e na Coda.

60

S 11J 10m 15J 15J 14m 13M 12J 11J 10M

C P S R CI CP CI CP 8J 7m 12J 11J 12J 13m 15J 14m 13M 12J 11J 10M

T 5J 8J 9M 10m 11J 12J 13m 12J 11J 10M 8J 6m 4a

B

Figura 117: Cadência. Os intervalos anotados são sempre em relação à voz do B. *Agnus Dei*, c. 60 a 62

Como podemos ver no excerto 117, temos entre C e B uma Preparação, Suspensão e Repouso (PSR), que segue para consonância imperfeita (CI) e consonância perfeita (CP) duas vezes. Apesar das adaptações no encaminhamento da consonância imperfeita para consonância perfeita, percebemos a cadência renascentista nesse exemplo.

Figura 118: Cadência. Os intervalos anotados são sempre em relação a voz do B. *Agnus Dei*, c. 75 a 77

Aqui, a cadência renascentista é reconhecida entre C e B, que trazem a ideia do PSR por meio de uma consonância que caminha para dissonância e retorna à consonância. Após isso, temos uma consonância imperfeita (CI) que segue para uma consonância perfeita (CP) e, embora haja variações, observamos a cadência renascentista no excerto 118.

Assim como no *Kyrie*, Escobar usa no *Agnus Dei* o contraponto modal como uma poética num contexto do século XX, buscando inspiração nesse recurso e utilizando-o com algumas ressalvas. Entretanto, ele mantém fidelidade aos principais conceitos do contraponto, sem deixar de usar algumas liberdades que o seu tempo permite e sem deixar de inserir um elemento brasileiro – o Acalanto, que tratamos no capítulo anterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomaremos aqui o conceito de hibridismo apresentado na Introdução, por meio do qual duas práticas de diferentes áreas podem ser combinadas, gerando uma nova estrutura que pode apresentar sobreposições ou fusões desses elementos, construindo uma combinação entre elas e permitindo um entrelaçamento que modifica o que seria habitual e destaca as adjunções inseridas.

Podemos observar que a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* é uma obra repleta de hibridismo, que pode ser encontrado na relação entre música de cunho erudito e popular que traz a simultaneidade de duas práticas culturais distintas; na coincidência de dois tempos históricos, que mescla a sonoridade do século XVI com a do século XX; na justaposição entre o modalismo presente tanto em melodias renascentistas quanto na música brasileira popular, principalmente a nordestina; na condução melódico-harmônica tonal e modal; e na junção de dois idiomas, sobrepondo o latim e o português destacado nas onomatopeias.

No quesito que diz respeito ao encontro entre música sacro-litúrgica e música brasileira, podemos destacar alguns pontos. Como, por exemplo, no *Kyrie*, no qual temos o uso do contraponto que consiste em linhas autônomas, sendo característico da música sacra da Renascença e, ao mesmo tempo, uma melodia de Modinha cantada pelo S e a representação da sonoridade de um acompanhamento de violão entre C, T e B.

No *Gloria*, podemos realçar que na Parte B temos uma sobreposição entre o ritmo do Baião cantado com sílabas onomatopaicas, criando uma sonoridade de “dança” brasileira sob a melodia entoada pelo S com o texto litúrgico. Na Parte C, a entrada de um duo de solistas remete à Cantoria nordestina por meio de características do baião que são mantidas, como, por exemplo, a imitação de perfis melódicos e a representação do duelo do Repente, no momento em que os solistas cantam simultaneamente, além de uma possível interpretação de evidenciar a segunda pessoa da trindade, o Filho de Deus Pai.

A justaposição do ritmo do Baião e do texto litúrgico também pode ser observada no *Sanctus* e no *Benedictus*; além disso, no terceiro Movimento, podemos ver também a interação entre o texto do *Sanctus* e o efeito sonoro da imitação do pica-pau por meio de fonemas onomatopaicos. No quarto Movimento, a melodia dolente da Toada, construída com a ideia da improvisação de um aboio, está unida ao tema melismático do *Benedictus*.

Temos novamente a criação de um contraponto renascentista fechando o ciclo da Missa com a mesma proposta de seu início – *Kyrie* – no *Agnus Dei*. Aqui, além desse recurso

de uma obra sacra, temos também características do Acalanto, inseridas por meio de onomatopeias, repetição de temas, notas pedais, entre outras.

Podemos afirmar, após descrever alguns excertos da *Missa Breve*, que ocorre uma fusão entre o gênero Missa e elementos característicos da música popular e folclórica brasileira, resultando em um hibridismo que apresenta peculiaridades de uma obra sacro-litúrgica e de sonoridades nacionais expressas por meio do repertório de tradição oral popular e de origem erudita, além de instrumental e rítmico – dança.

Ressaltaremos aqui outros procedimentos híbridos inseridos nessa obra. Em relação à mescla de ferramentas harmônicas, podemos salientar que em vários momentos da Missa são combinados os idiomas modal e tonal, como é notado na seção B do *Kyrie* e na seção A'' do *Gloria*, além de trazer eventualmente sonoridades mais comuns à nossa contemporaneidade, como o uso da sobreposição de quintas encontrada na *Coda* do *Kyrie* e acordes alterados identificados na Parte A⁴ do *Gloria*, entre outras.

Também é possível verificar que a escolha da junção do latim utilizado no texto litúrgico e do português exposto por meio de palavras onomatopaicas apresenta um híbrido entre dois idiomas que possuem muita proximidade nos fonemas, facilitando a sobreposição sonora e a tornando muito confortável e agradável.

Outro ponto importante a ser observado é uma não coincidência entre forma estrutural, musical e textual. Destacamos aqui a articulação musical binária encontrada no *Kyrie*, em contraposição à uma organização de texto ternária se referindo à Trindade. O *design* musical de Rondó, delimitando as articulações formais do *Gloria*, também não corresponde à forma salmódica do texto. Além disso, a primeira aclamação do *Sanctus* é dividida entre Introdução e Parte A, tendo diferenças musicais contrastantes dentro da mesma segmentação fraseológica. No *Benedictus*, apresenta-se uma estrutura musical unitária muito clara, ao mesmo tempo que é evidente a segmentação textual binária. E, apesar de o *Agnus Dei* evidenciar uma estrutura musical ternária, a condução e repetição textual não acontece como prevê a tradição.

Por meio desses exemplos realçados, podemos concluir que Escobar não usa os textos litúrgicos seguindo rigorosamente as diretrizes da música sacra, criando surpresas na interação do tratamento musical com o textual. Essa prática e a presença da música brasileira na Missa advêm da liberdade composicional estimulada aos músicos após o Concílio Vaticano II.

Na dedicatória final da *Missa Breve* está escrito “Trabalho de estudante de contraponto que resistia às regras do contraponto e da harmonia. A forma pouco melhorou

tempos depois... Sobrou sinceridade” (Escobar, 2003). Diante das considerações já feitas, podemos dizer que apesar de Escobar ter feito uso de ferramentas e tradições muito pertinentes à música contrapontística renascentista, é claro que não ouvimos essa Missa como uma obra daquele período, mas encontramos nela muitas referências ao mesmo. Concluindo, seja pela escuta de Aylton naquele momento ou pela convivência que tinha com o Conjunto Roberto de Regina, temos uma obra que traz, sim, características do século XVI, mas recria uma Missa que possibilita toda a liberdade e inovação pertinentes ao século XX, unindo os dois pensamentos, e não se rebelando contra nenhum deles, numa composição belíssima, com uma escrita muito clara e objetiva.

Merece destaque também a qualidade da escritura vocal dessa Missa, que apresenta linhas melódicas *cantabiles* construídas com predominância de graus conjuntos e compensação de saltos, características presentes tanto em melodias renascentistas como em canções populares brasileiras, sendo vocalmente muito funcional no entrelaçamento entre todas as vozes.

Por fim, para a execução dessa obra recomenda-se um coro com experiência em cantar repertório *a cappella* e polifônico, e que contemple vivências com o período renascentista e com o século XX. Um coro amador terá bastante dificuldade em conseguir um bom resultado, uma vez que essa obra não tem uma escrita coral simplificada, apesar de ter sido considerada uma Missa simples pelo próprio compositor.

Essa obra foi pensada para um grupo vocal pequeno – foi escrita para o Conjunto Roberto de Regina, que tinha apenas oito vozes – e para vozes características da Renascença – vozes leves e sem grandes vibratos. Para a produção dessa obra é necessário a preparação de quatro solistas, sendo soprano, meio-soprano/contralto, tenor e baixo, além de um coro misto a quatro vozes. A extensão vocal exigida para os cantores que fazem solos ou que são parte integrante do coro é bastante equilibrada, não apresentando diferenças significativas; inclusive, a extensão requerida para os solos de meio-soprano/contralto e baixo é menor que as das vozes do coro de contralto e baixo. Num panorama geral da Missa a extensão necessária para cada voz é: soprano (Dó 3 a Lá 4); contralto (Sol 2 a Mi 4); tenor (Ré 2 a Lá 3); e baixo (Mi 1 a Ré 3). Para os solistas: soprano (Ré 3 a Sol 4); meio-soprano/contralto (Dó 3 a Mi^b 4); tenor (Ré 2 a Sol 3); e baixo (Sol 1 a Ré 3).

Como podemos observar nessa descrição geral, não há uma exigência de extensão maior para os solistas. Verificamos que o naipe que impõe um maior esforço nesse quesito é o dos baixos, requerendo uma extensão vocal bastante ampla.

Concluimos que essa obra é muito importante e relevante para o repertório coral, tanto pela escrita objetiva e clara que o compositor nos propõe quanto pela exploração da natureza das qualidades da música vocal (cantabilidade), merecendo ser executada e amplamente divulgada por ser de grande valor estético-artístico e um marco na história da música sacra brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do Grito: aspectos da Cantoria nordestina*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BARROS, José D'Assunção. Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929). *Ictus Music Journal*, v. 13, n. 2. 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/321001987_Villa-Lobos_os_Choros_como_retrato_musical_do_Brasil>. Acesso em: 17 set. 2019.

BENT, Margaret. *Counterpoint, Composition, and Musica ficta*. New York and London: Routledge, 2002.

CADWALLADER, Allen.; GAGNÉ, David. *Techniques of Melodic Prolongation*. In: *Analysis of tonal music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Modal: Manual prático*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

CASCUDO, Câmara. O aboiador. *Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses*. Rio Grande do Norte, n. 9, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/9912>>. Acesso em: 09 out. 2019.

CAPLIN, William E. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford, 1998.

CAZNOK, Yara Borges. Escrever e escutar música. *Ide (São Paulo)*. São Paulo, v. 32, n. 48, p. 74-81, jun. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000100010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 3 jan. 2020.

CONTIER, Arnaldo D. Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, maio 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/issue/view/4564>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1987.

CORRÊA, Antenor. F. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 31-46, 2012.

CÔRTEZ, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 195-208, 2014.

CÔRTEZ, Almir. *Improvisando em Música Popular*: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

CULLEN, Thomas Lynch, S. J. *Música Sacra*: subsídios para uma interpretação musical. Brasília: MusiMed, 1983.

DE BONIS, Mauricio. Por um Desemaranhamento do Contraponto. *Opus*, v. 24, n. 2, p. 1-21, maio/ago. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b240>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. *Questões sobre o universal e o paradoxal na obra para piano de Aylton Escobar*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

ESCOBAR, Aylton. *Entrevista com Aylton Escobar*. [Entrevista cedida a] Cintia Campos S. C. Santana. São Paulo, 2019 e 2020. 2 áudios (135 min.), material online via e-mail (12 p.).

ESCOBAR, Aylton. *Missa Breve sob Ritmos Populares Brasileiros*. Para coro a cappella. Rio: Osesp, 1964. 1 partitura.

ESCOBAR, Aylton: obras para coro. Compositor: A. Escobar. Coro: Osesp. Regente: Naomi Munakata. São Paulo: Editora Novas Metas e Editora Funarte, 2012. 1 CD (58 min).

EZEQUIEL, Carlos I. N. *Aplicando Polirritmia e Métricas Ímpares aos Ritmos Brasileiros: estudos sobre samba e baião*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

FANTINI, Luciana Gimenes. *Suíte n.º 2 Nordestina de Guerra-Peixe*: um estudo analítico. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FEITOSA, Marco Antônio Ramos. Intertextualidade e Pós-Modernismo: um memorial composicional. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. *Anais do IV Simpom*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 131-141.

FEITOSA, Marco Antônio Ramos. *Um Panorama da Música Sacra do Século XX*: fundamentos de uma poética composicional católica. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FERNANDES, Angelo José. “*Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)*” de Carlos Alberto Pinto Fonseca. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

FERREIRA, Arthur Rinaldi. *A música no final do século XX: um estudo sobre os modelos de organização do discurso musical no repertório pós-1980*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

FERREIRA, José. Luiz. Aboio: o canto melódico do vaqueiro. *Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses*, v. 5, n.º 9, pp. 47-60, 10 dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/6860>>. Acesso em: 9 out. 2019.

FIAMMENGHI, Luiz Henrique. *O Violino Violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FORTE, Allen.; GILBERT, Steven. E. *Compound Melody. In: Introduction to Schenkerian analysis*. New York: Norton, 1982.

FREITAS, Sérgio. P. R. A Memória e o Valor da Síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 127-149, 2010.

FUX, Johann Joseph. *The Study of Counterpoint*. Translated Alfred Mann. 3. ed. rev. New York, London: W. W. Norton & Company, 1971.

GAGLIETTI, Mauro; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A Questão da Hibridação Cultural em Néstor García Canclini. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUL, 8., 2007, Rio Grande do Sul. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Rio Grande do Sul. UPF, 2017. p. 1-11. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul/2007/resumos/r0585-1.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2020

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira – Dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

KRIEGER, Edino. Aylton Escobar aos 70 anos: diálogo com Edino Krieger. Entrevistado: Aylton Escobar. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 373-386, Jul./Dez. 2013.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth century music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

LIMA, Edilson Vicente de. *A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARCONDES, Marcos A. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MEDINA, Maria de Fátima R.; MEDINA Maria Aparecida da R. Aboio: Poesia e Canto no Compasso do Gado. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 51-72, jan./jun. 2017.

MISSA BREVE SOBRE RITMOS POPULARES BRASILEIROS. Choir of Gonville & Caius College, Cambridge. Conductor Geoffrey Webber. Compositor: Aylton Escobar. In: Romaria: choral music from Brazil. Choir of Gonville & Caius College, Cambridge. Conductor Geoffrey Webber. Cambridge: Delphian, 2014. 1 CD, faixas 17-21 (18 min).

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century music*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1991.

MOURA, Paulo Celso. *Música Informal Brasileira: estudo analítico e catálogo de obras*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MUSSALIM, Fernanda. Uma análise discursiva do Choros n.º 10 de Villa Lobos. *Revista da ABRALIN*, v. 14, n. 2, p. 109-122, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/42558>>. Acesso em: 17 set. 2019.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NOGUEIRA, Gisela G. P. *A Viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Departamento de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PREDMORE, George V. *Sacred Music of the Catholic Church*. Boston, Mass., U.S.A.: McLaughlin & Reilly Co, 1936.

RODRIGUES, Padre L. *Música sacra: história e legislação*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1943.

RUWET, Nicolas; EVERIST, Mark. Methods of Analysis in Musicology. *Music Analysis*. v. 6, n. 1/2, p. 3-36. 1987. Disponível em: <www.jstor.org/stable/854214>. Acesso em: 8 out. 2018.

SACROSANCTUM CONCILIUM. Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia, 1963. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html#>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 35, p. 167-182. 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127099012>>. Acesso em: 13 set. 2019.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A Poética do Improviso*: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SEARLE, Humphrey. *Twentieth Century Counterpoint*. New York: Williams and Norgate, 1954.

SOUZA, Tiago Barbosa. *A performance na Cantoria nordestina e no slam*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

TEIXEIRA, Thiago P. O Kyrie de Nepomuceno: estilo e intertextualidade. *Orfeu*, v. 2, n. 1, p. 6-47, jul. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/%20view/10462>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

VEIGA, Manuel. O Estudo da Modinha Brasileira. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 19, n. 1, p. 47-91, 1998. Disponível em: <<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Modinha-LAMR.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2019.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. Fuga: forma ou processo composicional. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 2, p. 39-50, 2007.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM AYLTON ESCOBAR

Cintia Campos (CC): *Como foi o início de seus estudos musicais?*

Aylton Escobar (AE): Eu comecei na família mesmo, por meio do canto. Cantávamos sempre, com muito prazer. Não tinha cantores profissionais, mas minha mãe e meu pai, que já faleceram, tinham vozes agudas – meu pai, um tenor popular; minha mãe, uma cantora de ópera, uma voz belíssima de soprano. Meus irmãos cantavam também, e todos tinham vozes agudas. Meu pai dizia: – Minha família são cinco tenores e dois sopranos. Também havia uma tia (Yvonne), que tocava piano e gostava de tocar violão. Juntávamos a família toda para fazer serestas bastantes lindas pelas ruas; eu era completamente apaixonado por isso, meu interesse pela música nasceu aí.

O piano era absurdamente importante pra mim porque era um instrumento de família; uma das minhas tias tinha um *Essenfelder* daqueles mais antigos e eu vivia mexendo ali. Eu tinha um ouvido bom pra isso, não tive medo nenhum de “atacar” o piano, usando do meu ouvido e tocando o repertório escolhido. Meu repertório era Concerto de Tchaikovsky, Concerto de Grieg, Sonatas de Beethoven, entre outros. Comprava as partituras e aprendia a lê-las por conta, e, claro, havia defeitos. Foi então que conheci o primeiro professor de piano, Pachequinho – Carlos Pacheco –, que me estimulou bastante, porque era um compositor popular de rádio e muito famoso nas rádios de São Paulo naquela época.

Em meados da década de 1950, fui para Sorocaba; meu pai teve de ser transferido para lá por causa do trabalho dele. Foi nessa época que frequentei a técnica da Escola Luigi Chiaffarelli de Piano com a professora Carmen Nilde da Fonseca. Ela me encontrou na porta da casa dela dormindo, porque ela estava tocando com um violinista uma Sonata de Beethoven para violino e piano, e eu, encantado com aquela música, fiquei ali na porta da casa dela e acabei dormindo. Quando ela acabou o ensaio e abriu a porta, deu de cara comigo ali e perguntou se eu tocava piano, e eu disse que sim, orgulhosamente; aí ela perguntou meu repertório e eu disse esse que já mencionei; por último, me perguntou se eu tinha piano em casa e eu disse: “Ah, sim!” (e era mentira). Então, comecei a estudar com ela, eu estudava todas as lições na penteadeira da minha mãe e logo já estava dando recitais na escola onde eu estudava em Sorocaba, mesmo sem ter o instrumento. Às vezes, eu estudava numa casa de pianos perto de onde eu morava, Casa Guener, mistura de dois sócios Vagner e Guerra. Eu entrava ali e tocava, isso chamava muito a atenção das pessoas que passavam, e o dono da

casa se encantava com aquilo porque ele vendia muito com aquele garoto tocando piano, chamando a atenção das pessoas.

Foi então que meu avô ajudou meu pai a comprar o tal do piano, e fizeram uma surpresa pra mim: quando cheguei em casa, o mesmo piano que eu tocava na Casa Guener estava lá, estava em casa! A partir desse momento, eu comecei a estudar de verdade, mas o período de Sorocaba acabou.

CC: *Quando você voltou para São Paulo e como se deu a continuidade de seus estudos?*

AE: No finalzinho dos anos 1950. É, eu nunca fiquei enormes tempos com um mesmo professor; alguns dos motivos principais eram justamente o problema econômico e as mudanças da minha família. Estudei no Colégio de Aplicação; nessa época, já me destacava como aluno irrequieto e interessado em movimentos artísticos (estimulei e formei um coro de alunos e professores que ensaiei e regi em concertos públicos, escrevia para o jornal mural do colégio – artigos e poesia –, e em muito mais eu me metia, sobretudo com o pessoal do teatro, interpretando Gil Vicente e a poesia clássica em língua portuguesa). Entusiasmado, o meu professor de Canto Orfeônico, Prof. José Benedito de Camargo, saudoso! (tinha sido aluno do Camargo Guarnieri, era um trompetista), se encantou comigo, porque eu fazia arranjos pra coro, tudo de cabeça, e, por ele, fui *empurrado* a participar de um projeto do governo estadual em convênio com o Conservatório Dramático e Musical: aulas de composição – gratuitas! – com Camargo Guarnieri durante quatro meses – para tanto, os interessados passariam por um pequeno teste, quase um concurso, mesmo. Eu, com medo e me achando incompetente para enfrentar tudo aquilo, sem nada saber de harmonia e contraponto, sendo apenas um curioso que se arriscava em arranjos corais bem sucedidos, fiz de tudo para fugir da prova, contrariando o meu querido professor José Benedito, mas acabei indo adiante. Talvez ali estivéssemos pelo ano 1958-59; eram cerca de dez ou doze candidatos, a maioria muito adiantada em música e já compondo suas peças. A prova consistia em harmonizar (livremente, mas para quatro vozes) um tema do folclore nacional, e uma resposta dissertativa para duas questões: “quais as características principais da música brasileira” e “o que entendíamos por nacionalismo musical”. Ainda nervoso e seguro de que eu não passaria nas provas, “me esbaldei” no trabalho sobre o tema folclórico numa escrita a quatro vozes, porém as dissertações me atribularam: fui menos lento nas características da música brasileira, mas não conseguia atinar sobre o que significaria “nacionalismo”... Mesmo assim, respondi o que

pude, entreguei o que escrevi, e por uma semana esperei pelos resultados – obtive a segunda nota mais alta e fui admitido no curso de composição com Camargo Guarnieri.

Por quatro meses, fui mexido e remexido em meus conhecimentos musicais e na coragem criativa sob a forte mão do mestre, e consegui o seu olhar benevolente; ao final do período conveniado (éramos apenas cinco os aprovados originais), o maestro impôs um novo teste para retirar dali aquele que receberia aulas particulares com ele em seu famoso e sonhado estúdio da Rua Pamplona. Eu fui o vencedor, com uma obra simples para piano, já com “cara nacionalista”; ali que eu fui ter todos os estudos, todos os ensinamentos colocados no devido lugar, pelas mãos dele, e naturalmente com muito esforço pessoal. Eu tinha aulas semanais longas com o Camargo Guarnieri, aulas incríveis de música, com a música dele, com o jeito dele, com a importância dele. Eu entrava no templo, era uma coisa realmente maravilhosa, e estava ali, diante de um dos monumentos mais altos e mais importantes da música no Brasil. Contudo, meus trabalhos sob orientação do maestro se dividiram: uma pequena parte em São Paulo, outra indo e vindo do Rio de Janeiro para São Paulo, de ônibus, pois minha família se mudara para lá em 1960-61; sob Camargo Guarnieri, os meus trabalhos em composição duraram não mais que cinco anos; os últimos três, aproximadamente, já decaindo a frequência quinzenal para maiores períodos de ausência.

Aqui em São Paulo, também tinha o Almeida Prado, o Osvaldo Lacerda, com quem eu estudei, porque eu tive que fazer uma prova pra entrar na Academia Paulista de Música, que ficava ali no centro da cidade e o diretor era o Bernardo Federowski, regente e tal. Ali, havia professores excelentes: Brizola como professor de harmonia; Osvaldo Lacerda como professor de composição e teoria musical; Adelaide Pereira da Silva, que também dava aulas de estruturação musical, e eu fui tendo essas aulas todas e tinha que estudar instrumentos. Eu já tocava piano muito bem, ali fui ter aula com a Nair Medeiros, a quem foi dedicado o primeiro Ponteio do Camargo Guarnieri, muito boa professora, excelente, e eu fui trabalhar com ela várias coisas importantes. Também estudei oboé com Walter Bianchi; eu queria ter estudado clarinete, que era o meu instrumento mais querido, mas não tinha como fazer. Tinha o oboé do Walter Bianchi, que é um grande professor, um camerista fantástico, e solista das orquestras do Teatro Municipal daqui de São Paulo, e estudei oboé. Mais adiante, estudei violoncelo com o Calixto Corazza; assim, eu fui me preparando como compositor e regente.

Eu pensava: “Eu tenho que estudar, não é só compor uma música: tenho que saber tocar piano muito bem; tenho que tocar um instrumento de sopro, porque preciso conhecer

isto da orquestra; tenho que tocar um instrumento de arco, de cordas, porque isso é o forte da orquestra; e tenho que saber canto”.

CC: *Quando você mudou para o Rio de Janeiro e como foram seus estudos nesse local?*

AE: Eu fui para o Rio no início da década de 1960. Foi então que eu conheci Mignone, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Radamés Gnattali; todos eles estavam lá, e também os jovens da época, Edino Krieger, Marlos Nobre.

Em seguida conheci a técnica preconizada por Magda Tagliaferro, fato que, mais uma vez, causou um rebuliço no meu entendimento e na prática ao piano; recebi aulas gratuitas de Lucia Branco, momento especialíssimo em que pude admirar profundamente essa mestra-artista, que tinha sido estimada professora de Arthur Moreira Lima, entre outros grandes. As aulas de alta interpretação com Magda Tagliaferro em pessoa eram, na verdade, grandes shows que atraíam vasta plateia aos bons e largos teatros de São Paulo e no Rio; comigo, foram acontecer justamente no Rio (década de 1960), quando eu estudava com outra de suas assistentes, a professora Marília Martins (até hoje amada mestra, a quem dediquei meu *Movimento de Sonata*, de 1967). Dona Marília empurrou-me literalmente a tocar para Magda em audições públicas; e toquei de fato obras de grande exigência técnica e interpretativa: Debussy, Brahms, Chopin, Liszt, Villa-Lobos, Guarnieri e outros mais, que me deram enorme prazer e o “início de fama”.

E assim eu fazia recitais, tocava, cantava no coro, tudo, e era realmente uma atividade grande. Enfim, como tinha gente boa, era o Olimpo derramado na Terra, eu estava feliz ali no Rio de Janeiro. Bem, o meu trabalho de composição começou ali, mais sério ainda do que vinha acontecendo. Antes, eu chamava essa atividade de “grandes exercícios”.

Conheci de perto Francisco Mignone que, sempre gentil e atencioso, permitiu-me alguns encontros (éramos vizinhos em Copacabana) para conversas-aulas, discussões e conselhos sobre composição, orquestração e regência. Mignone libertou-me para o improviso, por assim dizer; não fui seu aluno formal e, com isso, tirei mais proveito, porque tinha liberdade para enfocar os assuntos segundo a minha ansiedade e de acordo com o fôlego maravilhoso do novo mestre, ao aceitar-me em seu apartamento para conversas ou num banco de jardim em frente à sua casa, em Copacabana. Mignone acabou sendo, sim, o meu principal professor de orquestração e regência; e já estamos na metade dos anos 1960.

Já iniciada a década de 1970, mais precisamente em 1974, fui nomeado diretor da Escola de Música Villa-Lobos, no centro do Rio, e já me referi ao governo recente do Estado

da Guanabara: eu queria gente da mais alta qualidade. Então, era assim, Alceo Bocchino, Esther Scliar, Paulo Fortes, gente da mais alta competência musical; Koellreutter, por exemplo, esses tinham que ficar junto da gente, eu queria que os alunos ali soubessem música da mais alta qualidade.

Eu conheci o maestro Alceo Bocchino mais de perto quando fugia das minhas aulas na Universidade (Escola Nacional de Belas Artes) para participar do Coro da Rádio MEC. Agora, ele era professor nessa Escola de Música Villa-Lobos, para honra dos que ali estudavam e conviviam. Aproveitando-me da ocasião (por quê não?), tomei muito dos vastos conhecimentos e da experiência do maestro, e com ele trabalhei principalmente as Sinfonias de Brahms e outro largo repertório coral-sinfônico; em virtude disso, afirmo que Alceo Bocchino foi meu mestre em regência e alto conceito musical.

CC: *Como foi o percurso para que alcançasse sua titulação acadêmica?*

AE: Em 1964, prestei o exame vestibular para a Escola Nacional de Belas Artes; fui aprovado com excelente grau para o curso de Escultura e ali frequentei regularmente as aulas, merecendo algumas menções elogiosas dos professores. Contudo, a música me atraía com muita força e em dado momento “tranquei” minha matrícula, entristecendo o Prof. Gerson Pompeu Pinheiro (diretor da Escola, pintor e amante da música, que assistia aos meus recitais de piano). Ele lamentava aquele abandono das artes plásticas (por certo, achava que eu tinha talento), mas dizia-me que a música falava mais alto ao meu coração; então, depois de uma longa conversa, assinou em deferimento à minha solicitação. Não retomei o curso na Escola Nacional de Belas Artes; portanto, não fui diplomado, e meus estudos acadêmicos ficaram em suspenso.

Não me graduei em Música pela UFRJ; naquele tempo, era a Escola Nacional de Música e, ainda, a Universidade do Brasil; durante os anos 1960, recém-chegado ao Rio com a família, quis imediatamente encontrar a “minha turma” e enfiei-me, por assim dizer, naquele desejado ambiente para ser logo aceito pelos jovens colegas do Diretório Acadêmico, participando de todas as suas atividades artísticas. Nenhuma só vez, durante a minha ativa e constante presença ali, fui contestado pelos alunos ou professores; no entanto, é verdade que jamais fui “aluno regular” da Escola Nacional de Música, e por fim não diplomado por aquela instituição. A propósito, não fui impedido de inaugurar, ao lado do jovem Jorge Antunes, a série dos importantes “Festivais de Novíssimos” (e muitos outros inquietos projetos artísticos da escola).

Esses anos da década de 1960 somaram atabalhoadamente todos os meus sonhos de realização artística “fora da academia” – o meu desnorreamento àquela época era evidente; em contrapartida, permitiu-me jorros criativos e uma inquietude doloridamente feliz. Segui em liberdade e, como aos jovens daqueles anos sessenta, importava para mim a rebeldia, a contestação das regras e convenções.

Segui meus estudos em Música Eletroacústica na Columbia University, Nova York, e foram bastante especiais em amplo sentido. Em 1969, eu recebi o Prêmio Molière de Teatro, oferecido pelo Governo Francês e a Air France: uma cerimônia pública tocante, uma estatueta e uma viagem para Paris, Roma e/ou Londres. No lugar desse último merecimento, o governo brasileiro compareceu para conceder-me uma “bolsa de estudos” em convênio com a universidade americana. Era um curso que eu poderia realizar por etapas de um mês ou 45 dias, com intervalos, para retomá-lo mais adiante – isso durante dois anos, de 1970 a 71. A Universidade aceitou-me como aluno especial, sob a orientação de Vladimir Ussachevsky e Mario Davidovsky. Não era prevista uma titulação acadêmica, mas certificados de suficiente valor, do que posso me orgulhar. Naquele período, morei rudimentarmente em NY, somando à “bolsa” o suado esforço do meu pai para os custeios.

Esse benefício na verdade premiou-me bem mais, pois o consagrador Prêmio Molière foi-me oferecido pelos trabalhos de composição para a cena teatral do Rio de Janeiro (e de outros locais) – Música Incidental –, que eu desenvolvia sob processos eletroacústicos amadores/autodidatas ou semiprofissionais com notáveis resultados, fascinado que estava pelos recursos expressivos da Música Concreta. As experiências na manipulação eletrônica dos sons eram realizadas em “Estúdios Pop” (alugados) de gravações em discos e de Rádios AM/FM, Rio. Entre os produtos extraídos daquele curso “sui generis” nos Estados Unidos, trouxe um *Rondó* (o título é irônico...), composto sob técnica eletroacústica mista que por fim exibiu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, numa exposição da artista plástica Marília Krantz. Em 1975, realizei por processos reconhecidos da Música Concreta a obra premiada *Navalha na Carne* (ou *Quebradas do Mundaréu*, pela Censura) no Estúdio Vice-Versa de São Paulo, encomendada pelo Ballet Stagium. No mesmo ano e no mesmo estúdio, realizei a obra *Dimensional*, sobre poema de João Cabral de Melo Neto – um “noneto de uma só voz”, com a participação do barítono Eladio Pérez-González.

Em 2010, depois de muita rebeldia, recebi o título de Doutor diante de uma egrégia banca de professores doutores do meu mais alto respeito. Apresentei uma tese – na verdade, um robusto ensaio –, que redigi sem o concurso de sábios orientadores: *Richard Wagner:*

Portal da Regência Moderna, um volume de aproximadamente setecentas páginas (frente e verso!) e uma respeitável bibliografia que hoje consta nas ricas estantes da Biblioteca da ECA franqueada à consulta dos interessados. Sem qualquer bacharelado, mas com longa vida de trabalhos reconhecidos e muitos prêmios, o “notório saber” outorgou-me diretamente o prestigiado título de Professor Doutor.

CC: *Como foi sua participação no Conjunto Roberto de Regina?*

AE: Era um conjunto com oito vozes, às vezes dez pessoas, porque tinha um alaudista e o Roberto de Regina regendo, mas cantores eram oito. Isso foi especial porque eu gostava de cantar. Ouvia muita música e me apaixonei pela escuta da música do período renascentista e medieval.

Um dia, Roberto de Regina passou perto de mim e eu corri atrás dele, cantei uma ária de Purcell, em inglês antigo à moda do Alfred Deller, e aquilo saiu tão bem que o Roberto me convidou: “Venha, meu grupo tem uma vaga de meio-soprano, nos contraltos”, aí eu fui como contratenor, uma voz característica de época. Assim, entrei pro Conjunto Roberto de Regina. Aquilo me estimulou bastante, cantei muito com eles, e fui estudar canto com Eliane Sampaio, era uma grande professora e soprano magnífica.

Mas, à minha vista, a permanência no Conjunto Roberto de Regina era já ligada à questão da composição. Foi pra esse conjunto que eu escrevi essa *Missa Breve* (que você tem como foco na sua Dissertação de Mestrado), um convite da OEA para representar o Brasil nos Estados Unidos; também levei uma Tocata para flauta e piano, e mais dois Motetos para coro *a cappella* que compus para esse grupo.

Também viajamos uma segunda vez para os Estados Unidos em 1969 com esse grupo. Dessa vez, a gente foi fazer música antiga mesmo, repertório realmente da Renascença e da Idade Média, que era o repertório forte do Conjunto.

Deixei o grupo quando o meu trabalho irrevogavelmente me dirigia por outros caminhos e responsabilidades técnicas/estéticas: eu já havia movimentado a crítica especializada com a obra censurada *Poemas do Cárcere*, em 1968, e com *Orbis Factor*, em 1969-70.

CC: *Conte-me um pouco sobre sua participação em festivais.*

AE: O Conjunto Roberto de Regina tinha um convite para ir para os Estados Unidos, o grupo todo, representando o Brasil, junto à OEA. No concerto que nós fizemos lá, essa Missa foi

interpretada e gravada; essa gravação não consegui achar, é daqueles gravadores de rolo. E, na gravação, eu estou cantando a parte do Contralto solista, no quarteto do *Benedictus*, que são oito vozes. Essa Missa fez um grande sucesso (pouco antes da partida do grupo em turnê pelos Estados Unidos, a Missa, os meus dois Motetos e a Tocata para flauta e piano foram apresentados em concerto na Sala Cecília Meireles), nós a apresentamos em turnê no Town Hall e na Catedral de San Patrick em Nova York, em outros palcos dessa cidade e em Washington, e eu me lembro de apresentações dentro de templos e igrejas, e o público muito interessado na música. O público ficava com vontade de aplaudir, mas como era dentro de uma igreja eles ficavam quietos, e o padre, tão entusiasmado, dizia: “Vocês podem aplaudir”, e aí aplaudiam muito, a Missa fez sucesso. Na época, havia aquele *boom* de Missas *Luba*, *Bantu*, *Misa Criolla*, e isso fazia um sucesso enorme nas gravadoras, e o gerente geral da CBS-Columbia se encantou por essa Missa, e queria gravar, mas eu recusei...

Quando nós apresentamos isso em público, eu toquei piano, compus, toquei flauta, cantei, fiz tudo, e um crítico, chamado Paul Hume, do *Washington Post*, escreveu assim, que eu tinha muito talento, eu era multifacetadamente talentoso, mas que a minha música era de algumas décadas atrás.

E isso fez com que eu levasse um bofetão na cara. Eu era muito jovem e fazia aquilo com uma honestidade enorme e tal, meus pais eram todos nacionalistas, todos, e eu fui ali chamado de um servidor de décadas passadas, de gerações passadas, antigas. Isso fez com que eu me sentisse realmente muito mal e fizesse uma série de questionamentos, e resolvi dizer: “Agora não mais, isso nunca mais, agora muda tudo”.

Então, comecei me descompondo, eu voltei assim, e a música era outra coisa. Eu fui olhar o que estava acontecendo e pouco tempo depois que eu tinha abandonado tudo isso, acabei sendo salvo pelo teatro. O teatro acontecia no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, com diretores todos novos, o teatro é uma arte absolutamente contemporânea, que não pede licença pra nada. E eu, metido com aqueles grupos de teatro, e já convidado por eles pra escrever as músicas das produções contemporâneas, tinha que fazer algo novo, a música não podia ser uma coisa antiga, de décadas atrás.

Comecei a fazer experiências com gravadores, com meu piano, pra gritar e, ali dentro, enlouquecer. Minha escuta musical era completamente outra, os livros que eu lia eram outros, os grupos que eu queria participar não eram de músicos, eram de atores, gente de cinema, literatura, arquitetura, outras artes, porque eu achava que os músicos estavam todos eles escravizados por esse tipo de coisa, com exceções, e essas eu procurava.

Aí apareceu um festival de música da Guanabara, o estado era o da Guanabara na época. E eu resolvi investir naquilo. Eu apresentei uma obra, era 1969, num ano terrível do AI5. Eu escolhi sete poemas, de um poeta chamado Ho Chi Minh, que era o presidente do Vietnã do Norte e um comunista que escrevia num chinês antiquíssimo. Eu tinha lido numa tradução do francês para o português, *Cahiers de Prison*, que é *Poemas do Cárcere*, e escrevi isso para grande coro, grande orquestra e barítono solo, e coloquei isso no concurso, que tinha Penderecki no júri, Mignone, Hoemberg, que júri esse! E minha obra avançou imensamente no concurso, mas a censura cortou. Isso foi um grande sucesso meu, apesar do corte, e minha música tinha se modificado inteiramente.

E quem me ensinou isso? O teatro. Porque a música que eu ia fazer para o teatro não tinha sentido, era outra música, eu tinha que esperar o silêncio da madrugada para usar o computador, o computador não, o gravador, era um Akai 4000DS, e eu tinha que lidar com aquilo, todo o silêncio da rua onde eu morava – imagina, no Rio de Janeiro – pra poder gravar, ou aproveitar o ruído das ruas, pra utilizar isso como a nova música que passava na minha cabeça, sem nenhuma instrução pra aquilo, tudo era novo. Ganhei prêmios, ganhei o Prêmio Molière, e apesar da censura, ganhei o prêmio do júri desse concurso. E pensei, agora, entrei no caminho.

Não queria mais ter um professor, eu queria ter todos. Inclusive, os jovens intérpretes que estavam ali ao meu lado, eles também me ensinaram muita coisa. E a gente estava ali colecionando muita sabedoria. E a música que veio foi a música que realmente deu o nome a mim.

CC: *Fale-me mais um pouco sobre a Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros.*

AE: Essa missa ficou como sendo uma peça realmente fincada nos princípios do Conjunto Roberto de Regina, como estética, como tendências. Não digo formais, mas sob o convite pra representar o Brasil nos Estados Unidos, tinha que ser com coisas brasileiras, alguma coisa assim.

E eu com todo aquele *background* de Camargo Guarnieri e do repertório do Conjunto Roberto de Regina, que era modal, está aí uma peça absolutamente modal, o que era, digamos assim, inapartável, não podia ser diferente. Eu estava cantando com um coro que cantava esse repertório; além disso, tem lembranças da minha casa. O *Kyrie*, que parte de um singular canto gregoriano (inventado), se transformou numa modinha com violão e tudo no meio, por meio das vozes, e a modinha era o que eu escutava na minha rua quando criança. E eu,

utilizando como aprendizado, queria que cada linha das quatro vozes fosse uma linha independente; assim, eu poderia tirar as outras e a que ficasse seria a linha principal, acompanhada de outra forma. Era assim que eu queria, que os ritmos viessem com prazer e alegria.

Eu faço uma homenagem aqui ao *Choros n.º 10* de Villa Lobos; me inspiro nas Toadas do Camargo Guarnieri, dolentes; na Moda Paulista; nas Tocatas do Cláudio Santoro; na memória incrível de uma tia minha que tocava piano. Aliás, eu fiz uma canção de ninar pra ela, o *Agnus Dei*, que é uma homenagem à ela. Essa Missa não precisa de vozes extraordinárias, mas exige bastante de todas elas.

CC: *Eu conheço a Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros (1964) e a Missa Breve Orbis Factor (1969). Você compôs outras Missas?*

AE: Sim, são Missas escritas por volta de 1964, mas não nessa data. As partituras não têm nomes ou títulos especiais e, desafortunadamente, hoje são uma papelada esquecida no meio da minha “bagunça profissional” e indiferente; uma delas (para solistas, coro e orquestra de cordas com órgão), em Mi menor, foi escrita sob encomenda de um jovem filho de família distinta, nobre herdeiro de banqueiros famosos, que se casava no Rio de Janeiro e desejava música especial para a cerimônia. Era “especial” porque o noivo queria que se incluísse na partitura um “tema” de sua autoria (bossa nova), e ainda por cima que a obra viesse no estilo barroco; de nada adiantou a minha argumentação em defesa do vasto repertório histórico e digno, ou em defesa do meu orgulho como compositor vivo em outra época e outras verdades estéticas. Vencido, porém, mas não desejando desperdiçar aquela oportunidade, compus a obra e usei-a como exercício de estilo, esbanjando formas “ao gosto”, mas que nem pertenciam ao gênero, como, por exemplo, recitativos sobre o texto da liturgia católica, e incluindo no *Benedictus* – um trio de solistas vocais com orquestra – o “tema bossa nova” amarrado no estilo barroco; por fim, no *Agnus Dei*, treinei uma fuga a quatro vozes, *a cappella* – usei a encomenda para estudar – era o mais certo!

Havia também um Hino (uma “sinfonia”) como introdução, especial para a entrada da noiva, e um Finale com coro e solistas para a saída do casal. Dirigidos por Nelson Nilo Hack, com coro e solistas cantores do Theatro Municipal do Rio, o Prof. Mario Gazzanego (Escola Nacional de Música) ao órgão, e, entre os segundos violinos, o meu colega Jorge Antunes. A Missa foi um grande sucesso, mas para mim só enviezadamente útil... Depois daquela

execução durante o casamento, aquela Missa nunca mais foi tocada; dela sobrou o recitativo e a ária do tenor, dentro do *Gloria*.

Outra Missa sem título também surgiu como exercício de composição para vozes infantis (sem pretensões “artísticas”), preferencialmente *a cappella*, mas com uma parte de piano para ensaios; esta missa tem apenas três partes: *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*.

Também dos anos 1960, outra Missa apareceu e propositalmente não foi concluída; para solistas vocais, coro e grande orquestra com exagerado e incorreto aparato de percussão – um monstrengo que buscava apoiar-se em temas originais indígenas brasileiros, como o famoso *Kanidé youne* e o *Nozaniná orecuá* que Villa-Lobos notabilizou. Essa obra jamais foi executada.

Por fim, e de tempos mais recentes (1969), *Orbis Factor*, Missa Breve em memória de Mário de Andrade, para coro e percussão com dois pianos, obra que mereceu prêmio no II Festival de Música da Guanabara, gravada não faz muito tempo pelo Coro da Osesp sob a direção de Naomi Munakata. Uma informação que julgo importante: *Orbis Factor*, ao incluir versos de Mário de Andrade (“O Grifo da Morte”) no *Agnus Dei*, momento em que o poeta chama a morte de “benfeitora”, mostra a obra referindo-se à ditadura militar – era o ano trágico de 1969.

Duas outras partituras – missas ou tentativas no gênero que realizei por aqueles anos – acabaram rasgadas, no lixo.

CC: *Alguma Missa que você escreveu tem o Credo?*

AE: Não, porque eu não acredito. O texto é uma grande profissão de fé do Cristianismo e eu preferi não inseri-lo em minhas Missas.

CC: *Você as compôs com o propósito de serem obras de concerto mesmo ou para que em algum momento fossem parte de um rito litúrgico?*

AE: Como obras de concerto. Não as escrevi para serem cantadas dentro da liturgia da Igreja, eu brigava com isso, eu faço a música. O texto é quase um pretexto, sempre gostei muito do latim. Gosto do significado desse texto e gosto de contrariar, de provocar a escuta. Não como um exercício de rebeldia, mas existe aí um humor, e esse humor faz com que a gente descubra ou admita determinada rebeldia, ainda que muito pueril e muito jovem. E era uma maneira de me esconder também, porque com tudo aquilo que aconteceu do ponto de vista político no Brasil, isso era um esconderijo.

CC: *Conte-me mais sobre suas obras corais. Quais obras você escreveu para essa formação?*

AE: Tenho uma pequena coleção de Ave-Marias e de Motetos, mas prefiro citar apenas algumas peças: dois desses motetos vieram junto com a *Missa Breve*, tema do seu estudo. Outros motetos, em boa parte, apareceram por encomendas ou meras sugestões: *Dois Contornos Sonoros* (1976, textos de Antônio Rodrigues), *Canto/Ciranda (ao) Chão* (1978, texto de Ilka Laurito) e *Puñal* (2010, textos de Federico García Lorca).

Há uma velha partitura esquecida no meu tempo de “ser carioca”, porém recentemente lembrada e gravada pelo Coro da Osesp sob a direção de Naomi Munakata, uma *Ave Maria* (1963) para soprano solo e vozes *a cappella*. E outra da mesma época, para voz aguda e quarteto de cordas com órgão, pecinha bem famosa em casa de velhos amigos...

Outra Ave-Maria, pouco mais recente, dos anos 1970, com algumas versões: uma para soprano, flauta e órgão, com quarteto vocal; outra versão para soprano, flauta, coro e sexteto de metais – essa última forma, há cinco anos, foi interpretada na Sala do Conservatório em grande estilo e competência artística, sob a direção de Maíra Ferreira, à frente do Coro Infante-Juvenil da Escola Municipal de Música. Prefiro citar só estas, mas há outras mais simples e domésticas, e também outros motetos enroscados na minha dormida papelada.

Vou citar mais uns poucos títulos que julgo mais representativos, somados aos já lembrados ao longo deste relato: *Flora: cinco canções de amor* (1998); *Tombeau* (2011 – texto de Hilda Hilst); *A Rua dos Douradores* (2014 – texto de Fernando Pessoa); *En el hondo silencio de la noche* (2015 – texto da poesia clássica chinesa); *Behind blinded bars* (2017 – texto de Oscar Wilde); *Vieira: Santo Antônio prega aos Peixes* (2018 – texto de Padre Antônio Vieira). Acredito que isso basta, por ora.

CC: *Qual foi sua primeira composição?*

AE: Eu tenho uma pra contar, fica como história de criança. Como eu disse pra você, eu aprendi música sozinho, e fazia minhas coisas por mim mesmo. A primeira coisa que eu escrevi foi uma Valsa para quatro mãos, logo de cara. E me deparei com um problema seriíssimo, porque eu ainda não tinha aprendido a escrever em clave de Fá. Então a parte do segundo piano eu escrevi em clave de Sol oitava abaixo. Então, essa foi a primeira composição minha, era uma valsa que dediquei às mulheres da minha família na infância.

Escrevi muitas valsas também para Gigi, uma paixão minha de adolescente. Muito recentemente, essa mesma Gigi, que casou-se, teve seus filhos, e que hoje tem 73 anos,

marcou um encontro comigo e me levou todas essas valsas que eu escrevi pra ela porque eu não tinha cópia de nenhuma, eu dava as originais pra ela, pois era presente de namorado...

E outras peças que escrevi, muito Ponteio, muito música pra violão também, mas isso já adiantando. As primeiras peças eram para piano, e sem texto de canto, eu não sabia trabalhar com isso ainda. Depois fui escrever pra vozes, e fui fazer no sentido virtuosístico, porque exigiam e ainda exigem bastante dos coros, e são muito difíceis de cantar. Nas peças para piano também, eu tinha um prazer muito grande na música virtuosística.

CC: *E mais recentemente, como tem sido seu trabalho como compositor?*

AE: Duas obras minhas foram estreadas em Bruxelas (2008): uma para piano e desdobramentos eletroacústicos chamada *Assembly* (1972); outra, *Salmos Elegíacos para Miguel de Unamuno* (2008), para tenor solo, coro e grande orquestra, obra estreada pela Osesp sob as direções de Naomi Munakata e John Neschling, com Marcus Thadeu, tenor.

As peças atuais que eu escrevo são fortemente dramáticas e também vocalmente muito exigentes. Uma experiência minha, em Portugal, foi que escrevi uma obra para coro e orquestra em que, justamente por ser uma encomenda da Osesp e da Fundação Gulbenkian, escolhi textos extremamente trágicos, uma coisa realmente muito difícil, além das estruturas verticais complicadas e o contraponto, porque é rica nisso, e a orquestra também não facilita, tem uma enorme percussão, duas harpas, e era um texto bastante forte, de Fernando Pessoa. Essa peça foi estreada aqui, com um regente eslavo e o coro e orquestra Osesp e lá em Portugal, no Gulbenkian, com um coro magnífico e uma orquestra ótima também, e uma mulher como regente: Joana. As apresentações dentro do Gulbenkian foram com salas cheias e mais de cinco especialistas em Fernando Pessoa interessados em assistir a obra. Chama-se *A Rua dos Douradores*, e foi muito bem.

E, mais recentemente, a Orquestra Sinfônica da USP, sob a direção de Ronaldo Bologna, estreou uma obra minha que é dividida em duas partes breves, e se chama *Lírica esquecida em 1960*. Felizmente, com sucesso, a obra foi belissimamente interpretada na Sala São Paulo.

CC: *Atualmente você está compondo alguma obra?*

AE: Uma obra para oboé e piano já gravada em CD por Alexandre Bastos e Miguel Rossellini; a obra tem por título *Último Parágrafo* (2018-19); também uma obra para tenor e quarteto de cordas, sobre poesia clássica chinesa, traduzida para o espanhol, em cinco partes;

seu título é *El viejo y su laúd* (2019); em preparo ou anotações prévias estão uma obra provavelmente para dois coros, em homenagem a Naomi Munakata e Martinho Lutero Galati, e uma Sonata para oboé e piano.

CC: *Como foi seu trabalho como regente titular?*

AE: Dirigi a Filarmônica Norte/Nordeste que realizava concertos em João Pessoa e em Recife principalmente, também por outras capitais das regiões abrangidas, em programações bimestrais, às vezes com maior número de recitais de acordo com os patrocínios conquistados. Residindo no Rio de Janeiro à época, eu visitava a sede da Filarmônica em João Pessoa para os ensaios e apresentações, sob os auspícios desses patrocinadores; por vezes, a minha estada em João Pessoa se prolongava e então eu me hospedava em bons hotéis por cerca de três semanas de trabalho. Também regi a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e residi em Belo Horizonte por quatro anos, um período bastante laborioso da minha carreira. Quando fui regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, cheguei a residir num apart-hotel da cidade, financiado contratualmente pela Prefeitura Municipal/Secretaria Municipal da Cultura de Campinas. Porém, após o assassinato do ilustre prefeito Toninho do PT (que eu admirava imensamente!), os novos próceres da cidade resolveram retirar de mim aquele privilégio (eram representantes vingativos da linha radical da esquerda petista); então, fui morar num flat pago por mim por quase um ano, e depois disso – as tensões insufladas pelo “novo/velho PT” – resolvi “pedir o meu boné”.

CC: *Você teve também uma extensa atividade como regente, isso influenciou em suas composições?*

AE: Quando eu escrevo as obras sempre estou pensando em terceiros como intérpretes. Sempre pensei no regente como intérprete de minhas obras, não tenho o hábito de escrever para que eu mesmo conduza a regência; gosto de provocar o intérprete, de buscar o interesse do intérprete, para que possa ter um *feedback* e uma crítica construtiva. As dificuldades de um regente para dirigir uma determinada obra minha me oferecem um ponto positivo e outro preocupante, fazendo com que eu pense no que preciso mudar na escrita para que a obra se torne um convite, um desafio, e não um problema. Então, é com intenções de ordem técnica que eu gosto de oferecer minhas obras a intérpretes sempre muito bons (eu tenho isso felizmente, não posso reclamar), para receber desses intérpretes algumas colocações que são de maior importância para minha escrita.

CC: *Nesse momento, eu gostaria de focar um pouco mais na Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros. Como você a descreve num panorama geral?*

AE: Aqui, na *Missa Breve*, você vê a lembrança, digamos assim, a intenção firme de pensar na música antiga, seja ela nossa ou não, e pensar em Renascença como experiência viva naquele meu momento. Entender que eu tinha que usar o modalismo por causa dessa minha experiência com a música antiga no Conjunto Roberto de Regina, ou então pensar que eu era aluno do Camargo Guarnieri e eu o respeitava profundamente. Pra mim, e não só pra mim porque eu sei que tem gente que compartilha comigo essa opinião, ele foi o maior e o mais exigente professor de composição do Brasil da nossa contemporaneidade.

E a Missa traz essa bagagem nacionalista, por meio principalmente de elementos característicos do Nordeste, porque, todos os nacionalistas, quando queriam escrever música brasileira, faziam música nordestina; é incrível, porque a característica da música, para ter um grifo de nacional, de brasileiro, é a do Nordeste.

Além disso, o texto toma seu caráter e parte de um ponto, toma o seu caráter e se despede. A Missa está no começo e até o fim ligada nela mesma. Em 2003, quando fiz a cópia final, escrevi: “Trabalho de estudante que resistia às regras do contraponto e da harmonia. A forma pouco melhorou tempos depois... Sobrou sinceridade”.

Mas o original era isso aqui mesmo. Aqui, por exemplo, eu me lembro que mudou o *Agnus Dei* que era um tom abaixo, mas era muito ruim por causa desse pedal de nota Sol nos Baixos, era forçado demais e não ficaria bom.

CC: *Além das três gravações (com o Conjunto Roberto de Regina, com a Osesp e com o coro da Inglaterra), essa Missa recebeu mais alguma gravação, seja de parte dela ou na íntegra?*

AE: Eu não sei, levo susto quando descubro. Porque, como não tocam, quando tocam também não dizem. É claro que depois da gravação da Inglaterra, intermediada pelo Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos, muitos outros coros quiseram fazer essa peça porque os jornais de lá destacaram essa Missa, que foi gravada no disco chamado *Romaria*. E imediatamente a França, a Espanha, a Itália, e até outros coros dentro da Inglaterra se interessaram por essa *Missa Breve*. A Osesp, que é dona dessa cópia, já mandou pelo menos uns dois ou três lotes de cento e cinquenta partituras dessa obra. E todo mundo querendo fazer isso. No Paraná, a Camerata Antiqua de Curitiba resolveu cantar a Missa e me convidou para dirigi-la.

CC: *Você já falou pra mim que ela foi composta pensando no idioma modal e no contraponto. Em alguns momentos destacam-se também alguns acordes com funções tonais, apresentando um hibridismo entre os procedimentos modal e o tonal. Foi intencional ou você pensou mais no ambiente modal?*

AE: Eu não posso dizer que não foi intencional, porque cada coisa que você está fazendo, obviamente, conta com o seu objetivo ou com a sua leitura integral daquilo. Então, claro, você destaca elementos pontualmente que são de interesse analítico muito forte. Mas, na verdade, eu era guiado pelo meu ouvido, na intenção de escrever melodias *cantabiles* e agradáveis do ponto de vista estético, sem criar grandes problemas. Por exemplo, no *Kyrie*, o que eu queria realmente era a construção sonora, segundo a minha fantasia, do violão que surge ali e tem uma melodia em cima, e que fosse extremamente agradável do ponto de vista estilístico, era isso que era importante.

Então, havia conscientemente alguma coisa que era fugir daquilo, e fugir de maneira a não negar o que antes era importante. E quando isso se faz há também, às vezes, a sensação de estar traindo um pouco a simplicidade primeira que eu queria que a peça tivesse; então, há uma sofisticação a mais na peça. Sou consciente disso, mas não podia fugir.

CC: *O Kyrie geralmente é na forma estrutural ternária, pedindo piedade ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo; o seu tem uma estrutura formal musical binária. Você quis essa quebra mesmo, ou nem pensou?*

AE: Não pensei nisso, não, mas é interessante que você esteja falando nisso, porque a intenção ternária católica não passou pela minha cabeça; não por desconhecimento, mas por desatenção inteira, não era importante. E a questão binária, por exclusão de um certo elemento, também não, não tive esse tipo de sarcasmo ou de sagacidade. Eu não tinha ideia de fazer para agradar a Igreja, embora tivesse tido experiências, em alguns lugares e momentos muito pontuais, de a escuta de minhas obras ter agradado dentro das igrejas. Isso aí era uma coisa que era dada pelo prazer estético da escuta da música.

CC: *No Gloria, após o término do texto litúrgico, você insere uma frase: “Sed in terra pax hominibus bonae voluntatis”. Qual foi o objetivo?*

AE: Isso foi proposital, usei meu conhecimento em latim, colocando inclusive uma palavra que não consta em nenhum momento no texto do *Gloria* que é o “*Sed*” – “Mas, paz na Terra

aos homens de boa vontade”. Queria enfatizar que é Glória ao Pai, mas na Terra tem que ser assim, tem que ter paz!

CC: *No Sanctus, o Ponteadado é pensando no toque, no dedilhado da viola?*

AE: Isso, é esse “taca-taca” em semicolcheia com *staccato*, é uma representação do som instrumental, o tempo inteiro; além disso, o *Sanctus* tem essa insistência dos acordes, das tríades.

CC: *O Agnus Dei traz a ideia de uma criança que adormece ao ouvir esse acalanto?*

AE: Não, não traz. Minha tia chamava-se Yvonne. E, no manuscrito, eu escrevi no final assim: “Durma em paz, tia Yvonne”. E até hoje ela está aqui comigo, é uma grande amiga minha. Eu fiz em homenagem a ela, então era para ela dormir, realmente.

CC: *Apesar dessa Missa ter uma escrita contrapontística renascentista, é uma obra do século XX. Até que ponto você dedica mais fidelidade ao contraponto, e até que ponto você dialoga, extrapolando os princípios da Renascença?*

AE: Mais extrapolar, isso, do que fixar. É claro, eu não estou contrariando frontalmente o contraponto enquanto técnica, ou enquanto indicativo do conhecimento científico da música. Mas estava tanto no ouvido, a música que a gente fazia e até hoje se faz da Renascença é um hinário da música, então não tinha como não fugir daquilo. Eu acho que isso é próprio do trabalho do compositor, pode referir-se, mas nunca imitar.

CC: *Você faz um belíssimo trabalho onomatopaico nessa Missa. Como você pensou nesse recurso?*

AE: No *Gloria*, o mais simples é o Baixo, que não tem significado nenhum, eles cantam “Dum”, que seria a imitação do contrabaixo e da percussão. No Tenor, eu faço uma homenagem ao *Choros n.º 10*, de Villa-Lobos, é homenagem mesmo, não imitação. Eu uso “Ca-ta ja-ca”, é coisa de nordeste mesmo, de “catar a jaca”, pegar a fruta jaca. Já as Contraltos cantam “Qui-ma-xu-bê ma-xu-bê”, que traz a ideia de uma sonoridade africana. Depois, as Sopranos, “Ke-ta xi-ke-ta xi-ke-te”, vem de “chique demais, você está chique”. É a mesma frase, que não é frase, mas que se assemelha muito a um tipo de expressão usada em algum lugar, e que é nosso. Agora, onde que eu achei isso aí? Não sei. É gostoso por causa do chiado da sílaba de acento. A intenção é a valorização de algumas consoantes para reforçar a

percussão, como afoxés. Então, é a valorização dessas sílabas (Ja no Tenor, Xu no Contralto, e Xi no Soprano), muito especialmente.

No *Sanctus*, tem o “taca-taca”, é a imitação do som do pássaro, do pica-pau. É instrumental o tempo inteiro. No *Benedictus* e no *Agnus Dei*, eu uso o “nan”, mas só que são diferentes. O “nan” do *Benedictus* é mais uma orquestra de cordas, é bem dolente, arrastado, à moda paulista. E o “nan” do *Agnus Dei* é de uma mãe acalentando seu filho.

CC: Como você inseriu o Aboio, a Cantiga de Cego, e a Cantoria nessa obra?

AE: O Aboio tem uma maneira de, numa certa hora, você se reportar ao próprio gado. Eu escrevi uma canção para tenor e piano muito difícil, essa peça chama-se *Eh Boi*, gravamos na Rádio MEC e é comigo tocando a parte de piano e um tenor que tinha uma facilidade muito grande lá no Rio de Janeiro. Aí o Guerra-Peixe me telefonou e disse assim: “Nós somos parceiros? Porque aquela letra que você musicou é minha”. Ele tinha colocado o nome da mulher dele e eu não sabia que aquele texto era do Guerra-Peixe, ele inventou um texto de Aboio e eu musicuei aquilo. E ele disse: “Gostei, é muito bonita e muito difícil, exigindo bastante da voz”. Mas enfim, lá tem o Aboio realmente. Aqui, nessa Missa é só a ideia do improvisado, a ideia de um panorama, é algo descritivo que inseri nos solos do *Gloria* e do *Benedictus*.

A Cantiga de Cego é um canto lamentoso de pedintes nas feiras do Nordeste brasileiro e também noutras partes dos nossos sertões (traços “medievalescos” mantidos na nossa cultura): acompanhando-se de uma rabeca rústica ou com outros instrumentos solitários, a voz que canta é também rústica, doloridamente arranhada e nasal, lembrando-me daquele tempo junto ao Conjunto Roberto de Regina, quando cantávamos motetos inesquecíveis e encantadores de Josquin des Près ou Janequin (*Les cris de Paris*, *La Bataille de Marignan*) alterando, como recurso expressivo, a impostação vocal para os timbres anasalados populares das vozes de rua daquela Paris “medieval”; as nossas Cantigas de Cego admitem esta particular beleza ancestral. Na Missa que você tem em estudo, a Cantiga de Cego aparece como “ao modo de”, em certo momento do *Gloria*, no dueto do tenor com o meio-soprano; contudo, não é assim que temos ouvido por vários intérpretes modernos – os coros têm cantado esta pequena referência preferindo o canto de vozes “cultas e requintadas”, o canto “aceitável”.

Nessa parte central dos solos do *Gloria*, é o que a gente percebe mesmo, a Cantiga de Cego, mas também tem a Cantoria nos duetos que trazem a representação dos duelos, e algo de um panorama descritivo do Aboio, tem os três elementos.

Agora, porque o Aboio? Ou porque a Cantiga de Cego? Qualquer coisa que aconteça dentro desse tipo de peça nossa segue, não digo um padrão, porque não segue isso, mas uma maneira de você dar sotaque, uma maneira de idiomatizar a música do lugar. Você idiomatiza o jeito de cantar, de entoar alguma coisa, e de expressar-se por meio disso.

Outro trecho que usei a representação de uma ideia, nesse caso uma imagem, foi no *Sanctus*. Uma das imagens mais bonitas que vi foi um quadro na casa do Roberto de Regina, era justamente uma revoada de anjos, que vem lá do fundo, ficando cada vez mais presente na tela em primeiro plano, e eu fiz isso na música, no *Sanctus* (“*Pleni sunt coeli et terra*”).

ANEXO A – PARTITURA DA MISSA BREVE (1964) DE AYLTON ESCOBAR

Aylton Escobar

MISSA BREVE

sob ritmos populares brasileiros

Coro

Para Roberto de Regina

MISSA BREVE

sob ritmos populares brasileiros

Aylton Escobar
Rio, 1964

I - KYRIE / MODINHA

Andante con moto (♩ = 92)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

pp E - lei - - - son Ky - - -

p Ky - - - ri - c E -

p Ky - - - ri - c E - lei - son E - lei - son Ky - ri -

sf

lei - - - son Ky - - - ri - e E - lei - - - son Ky - ri -

ri - - - e Ky - - - ri - c E - - - lei - son Ky - ri

lei - - - son Ky - - - ri e E - lei - son Ky - ri -

e E - - - lei - son Ky - ri - e E - lei - son Ky - ri

(a tempo)

9

c *rit.* E - lei - son *p* Chri - ste Chri - - -

c *rit.* E - lei - son *pp* Chri - ste E -

8 *c* *rit.* E - lei - son *pp* Chri - ste E -

c E - lei - son (Ky - ri - e E - lei - son) *pp* Chri - - - ste E -

13

ste E - - - lei - - - son Chri - - -

lei - - - son Chri - ste E - lei - son Chri - - -

8 lei - - - son, Chri - ste E - lei - son Chri - ste E - lei - - -

lei - - - son Chri - - - ste E - lei - - - son

17

ste E - - - lei - - - son Chri - - - ste

ste E - - - lei - son E - lei - - - son Chri - ste E -

8 son E - lei - - - son, Chri - - - ste E - -

Chri - - - ste E - - - lei - son Chri - ste E - lei -

36

Ky - - - ri - e E - lei - - - son Ky - - - ri -

Ky - ri - e E - lei - - - son Ky - - - ri - e E - lei -

lei - - - son E - lei - - - son E - lei - son

c E - lei - son Ky - ri - e E - lei - son E -

40

e E - - - lei - - - son *sf* Ky - ri -

son Ky - ri - e Ky - ri - e E - lei - - - son *sf* Ky - ri -

Ky - ri - e Ky - ri - e E - lei - - - son *sf* Ky - ri -

lei - - - son E - - - lei - son (Ky - ri - e E - lei - son) *sf* Ky - ri -

44

sf Ky - ri - e - - - (ei) - son (E - lei - son.) *ppp*

sf Ky - ri - e - - - (ei) - son. (E - lei - son.) *poco rit.*

sf Ky - ri - e - - - lei - - - son (E - lei - son.) *ppp*

sf Ky - ri - e *sf* E - - - (lei) - son. *poco rit.*

II- GLORIA / CANTORIA E DANÇA

Allegro (♩ = 96)

Soprano

Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a in ex-cel-sis De - - o

p *p* *ff* *poco sf*

Contralto

Tenor

Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a in ex-cel-sis De - - o

p *p* *ff* *poco sf*

Baixo

7 *legato sempre*

et in ter - - ra et in ter - - ra

pp *poco sf* *pp*

16

pax ho - - - mi - - - ni - bus bo - nac

pp sub. *p*

8

pax ho - - - mi - - - ni - bus bo - nac

pp *p*

23

vo - lun - ta - tis

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

p

vo - lun - ta - tis

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

p

29

p Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o *ff* *poco sf* *ff* et

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o et

p Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o *ff* *poco sf* *ff* et

34

in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

Ritmado (♩ = 88 ca.)

43

(*)

p ca - ta ja - ca ja - ca ta - ca ta - ja ca - ta ja - ca -

dum dum dum (segue)

47

mf Lau - - - da - - -

p qui ma xu bê ma xu - bê bê qui ma xu bê ma xu bê (segue)

ta - ca ta - ja ca - ja ca ta - ca ta - ja ca - ta - ja - ca (segue)

51

- - - - - mus Te Be - ne - di - -

(*) Lembrando Villa-Lobos - Choros No.10 - uma homenagem.

56

- - - - ci - mus Te A - do - ra - mus

61

Te Glo - ri - fi - ca - mus *f* Te

f bê qui ma - xu bê xu bê

f ta ca ta - ja ca - ta ja - ca

65

a tempo

(Eh!) *f* Glo - ri - fi - ca - mus Te

bê qui ma xu bê xu bê bê *p* bê qui ma xu bê ma xu bê

ta ca - ta ja - ca ta - ja - ca - ta *p* ta ca - ta ja - ca ja - ca

p Dum Dum Dum

MISSA BREVE - 9

69

p ke - ta - xi - ke - ta - xi - ke te (segue)

(segue)

(segue)

74

f *f* *p dim.*

f *f* *p dim.*

80

pp *rall...* *pp* *mf* *port.*

pp *rall...* *pp* *mf* *port.*

pp *rall...* *pp* *mf* *port.*

Te Gra -

Te Gra -

Te Gra -

87 (♩ = ♩) *Tutti sempre molto legato*

f - ti - as a - - - gi - mus Ti - - - bi

- ti - as a - gi - mus Ti - - - bi

f - ti - as a - gi - mus Ti - - - bi

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

91

Gra - ti - as a - gi - mus Ti - - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

Gra - ti - as a - gi - mus Ti - - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

Gra - ti - as a - gi - mus Ti - - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

a - gi - mus Ti - - - bi pro - pter ma - gnam

97

Tu - - - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am Tu - am. *rit.*

Tu - - - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am Tu - am.

Tu - - - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am Tu - am. *rit.*

glo - ri - am Tu - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am Tu - am

103 **Tempo I** (♩ = 96)

molto legato *poco sf*

pp Do - - - mi - - - ne (Eh!) Do - - -

poco sf

De - - - us Rex coc -

pp *sfp*

mi - - - ne De - - - us Rex coc -

pp sub. *sfp*

les - - - tis, De - - - us Pa - - - ter

p

les - - - tis, De - - - us Pa - - - ter

p

De - - - us Pa - - - ter

p

123

Om - ni - po - tens Do - - - mi - ne fi -

sf *pp* *pp*

131

- - - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - - - ste

sf *pp* *pp*

138 **Meno mosso, un poco rubato** ($\text{♩} = 52$)

Tenor solo

mf Do - - - mi - ne De - us A - gnus De - i

sfpp (b. ch sempre)

sfpp (b. ch sempre)

port.

(*) Todos os portamentos devem ser realizados no instante final da duração da nota de partida, expressivamente.

MISSA BREVE - 13

143

Fi-li-us Pa - - - tris *pp* Fi-li-us Pa-tris *mf* Qui tol - lis pec-ca-ta mun-di, *pp* Qui

sfp *mf* *port.*

143

143

143

143

148

tol - lis pec-ca - ta mun - di, *mf* Mi - se - re - re no - bis *p* mi - se - re - re

pp *mf* *port.*

148

148

148

148

MSopr. solo

152

mf Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di *mf* Qui tol - lis pec-ca-ta

Tenor solo

152

no - bis.

pp *sfp*

pp *sfp* *sf*

pp *sfp* *sf*

156

mun - di, *pp* Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di *f* ^{ten} su - sci-pe de -

(rit...) (col canto)

pp (rit...) (col canto)

pp (rit...) (col canto)

pp (rit...) (col canto)

MISSA BREVE - 15

160

pre - ca - tio - nem no - stram sus - ci - pe de - pre - ca - tio - nem no - stram

rubato *pp* *rubato*

(col canto)

port.

(col canto)

port.

a tempo

163

mf Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris *p* Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

163

mf Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris *p* Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris

163

mf *pp*

mf *pp*

mf *pp*

port.

16 - Aylton Escobar

167

mi - se - re - re no - - - bis *pp rit.* mi - se - re - re no - - - bis

167

mi - se - re - re no - - - bis mi - se - re - re no - - - bis

167

port. mi - se - re - re no - - - bis *pp rit.*

mi - se - re - re no - - - bis

mi - se - re - re no - - - bis

mi - se - re - re no - - - bis

172 Tempo I (Allegro)

(p) Glo-ri-a *p* Glo-ri-a in ex-cel-sis De - - - o *ff sf*

Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a in ex-cel-sis De - - - o

p Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a *p* Glo-ri-a in ex-cel-sis De - - - o *ff sf*

Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a in ex-cel-sis De - - - o

MISSA BREVE - 17

177

ff in ex - - - cel - sis De - - - - - *dim.*

ff in ex - - - cel - sis De - - - o *dim.*

ff in ex - - - cel - sis De - o dum dum dum dum dum *sfp*

Ritmado come prima

183

pp *pp* 0

p ki ma xu bê ma xu bê bê ki ma xu bê ma xu bê

ca ta ja-ca ja - ca ta-ca ta ja ca-ta ja ca (segue)

(segue)

187

mf Quo - ni - am tu so - lus san - - - - ctus

(segue)

192

Tu so - - - - - lus San - ctus

197

Tu so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

202

a tempo

ff tis - - - - - si - mus **f** Je - su

ff bê qui ma - xu bê xu bê bê qui ma xu bê xu bê bê

ff ta ca ta - ja ca - ta ja - ca ta ca - ta ja - ca ta - ja - ca - ta

206

Chri - - - - ste *p* ke ta xi ke ta xi ke tu (segue)

p bẽ qui ma xu bẽ ma xu bẽ (segue)

p ta ca - ta ja - ca ja - ca (segue)

dum dum dum (segue)

210

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

215

f *p* dim.

f *p* dim.

f *p* dim.

f *p* dim.

221

Te *rit.* *pp* *port.* *f* Cum *mf* spi-ri-tu

Te *pp* *port.* *f* Cum *mf cresc.* spi-ri-tu spi-ri-tu

rit. Te *pp* *port.* *f* Cum *mf cresc.* san - cto spi-ri-tu spi-ri-tu

Te *f* Cum san - cto san - cto spi-ri-tu spi-ri-tu

228

p in Glo-ri-a De-i Pa - tris *ff* Sed in ter - ra pax ho -

p in Glo-ri-a De-i Pa - tris *ff* Sed in ter - ra pax ho -

237

allargando

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - - tis *ff* A - - - men.

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - - tis *ff* A - - - men.

III - SANCTUS / PONTEADO

Allegro (♩ = 92)

Soprano *sfp* San-ctus San-ctus ta-ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca (segue)

Contralto

Tenor *f* San - - - ctus San - ctus San - ctus San - - - ctus

Baixo

5

(ta ca) San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus
cresc. rit. ff

Do - mi-nus De-us Sa - ba - oth
ff

Meno mosso (♩ = 69 ca.)

9 *pp* Ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra Ple - ni
(sempre molto legato)

pp Ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra Ple - ni

pp Ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra
(sempre molto legato)

pp Ple - ni sunt coe - li et ter - - -

14

Ple - - - ni Ple - - - - - ni sunt coe - li et

pp sub.

sunt Ple - ni Ple - - - - - ni sunt coe - li et

Ple - - - ni Ple - - - - - ni sunt coe - li et

pp sub.

ra Ple - - - ni Ple - - - - - ni sunt coe - li et

19

ter - ra Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt

p *pp*

ter - ra Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt Ple - ni sunt

p *pp*

ter - ra (*mf*) Ple - ni sunt coc - - - li et ter - - -

25

Ple - ni sunt Glo - ri - a tu - a tu - a Glo - ri - a tu - a

sfp *pp* *sfp* *pp rit.*

Ple - ni sunt Glo - ri - a tu - a tu - a Glo - ri - a Tu - a

sfp *pp* *sfp* *pp rit.*

Tempo I

31

Ta ca ta ca ta ca ta ca (segue)

sfp

8 Ta ca ta ca ta ca ta ca (segue) (ta) *(mf)* O - san - na in ex -

(mf) O - san - na in ex - cel - sis *pp* Tu tu tu tu tu tu tu tu tu

35

(ta) *(mf)* O - san - na in ex -

(ta) *(mf)* O - san - na in ex - cel - sis Ta ca ta ca ta ca (segue)

8 cel - sis *pp* Ta ca ta ca ta ca (segue)

fp Ta ca ta ca (segue)

39

cel - sis *pp* Ta ca ta ca ta ca (segue) *sfp* *mf* O - san - na in ex -

sfp

44

cel - sis Ta ca ta ca (segue) (ta) *mf* O -

(ta) *mf* O - san - na in ex - cel - sis *p* Tu tu

47

san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex -

(ta) *mf* O - san - na in ex -

sfp

tu tu tu tu Ta ca ta ca (segue)

50

cel - sis O - san - na O - san na O - san na O - san na O -

cel - sis O - san na O - san na O - san na O - san na O -

(ta) *mf* O - san na O -

54

san - na O - san - na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis O - san - na - O -

8

san - na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O - san - na O -

59

san - na O - san - na in ex - cel - sis O - san - na *ff* O - san - na O - san - na O -

8

san na O - san na in ex - cel - sis O - san - na *ff* O - san - na O - san - na O -

65

allargando

san - na *ff* O - san - na in ex - cel - sis.

8

san - na *ff* O - san - na in ex - cel - sis.

ff O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na.

IV - BENEDICTUS / TOADA

Lento (♩ = 80/84)

Soprano solo

Be - - - ne
p dolente segue

Soprano

Nan nan nan nan (segue)
pp

Contralto

pp

Tenor

Nan nan nan nan (segue)

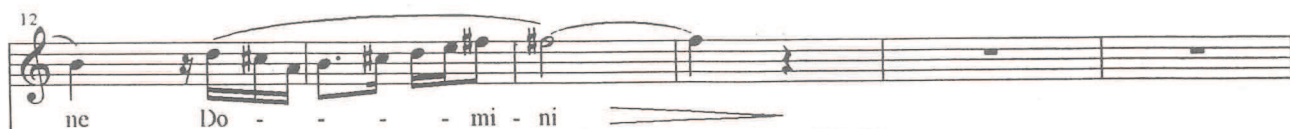
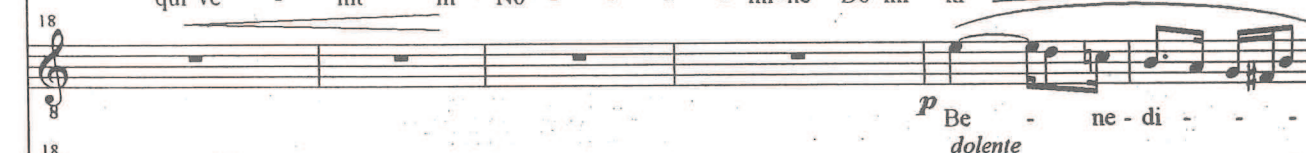
Baixo

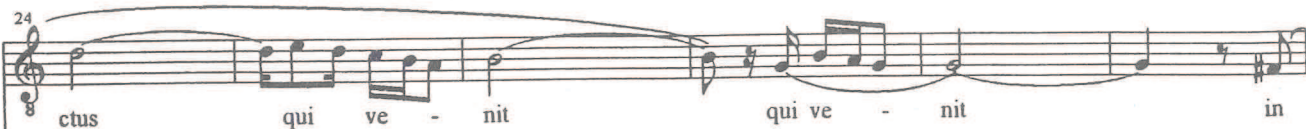
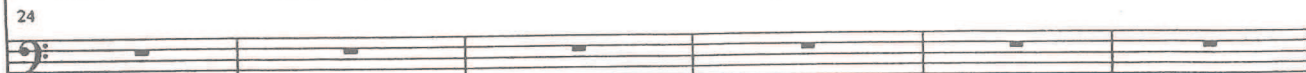
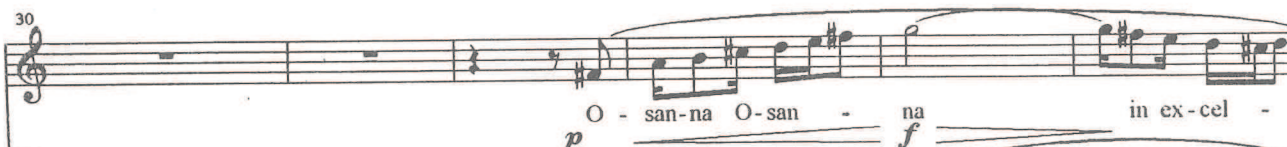
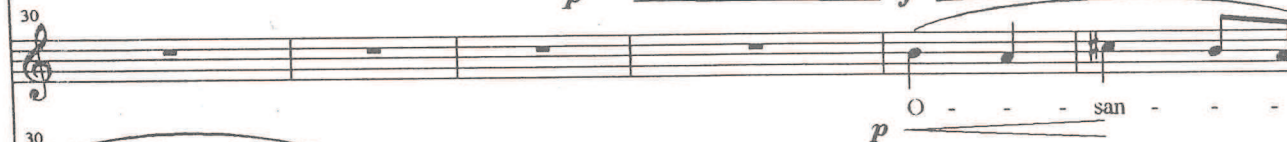
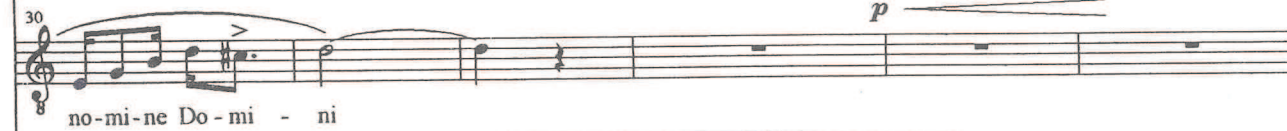
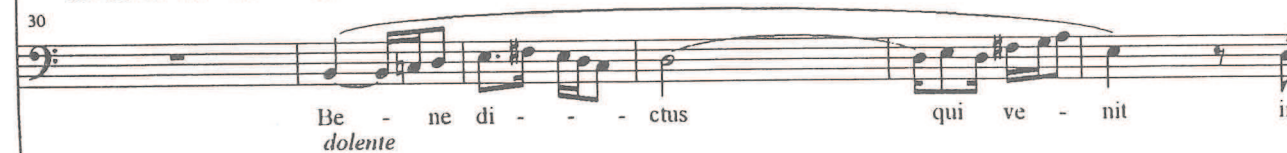
7

di - ctus qui ve - nit in no - mi -

7

(segue)

Soprano
soloContralto
soloContralto
soloTenor
solo

Tenor
soloBaixo
soloSoprano
soloAlto
soloTenor
soloBaixo
solo

36 sis in ex - cel - sis, O - san - na O - san - na

36 na in ex - cel - - - sis, O - san - na, O - san -

36 Be - - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - - - mi - ni,

36 no - mi - ne Do - mi - ni O - san - na in ex - cel - sis O - san - na,

36 *p* *f* *p* *f* *p* *f* O -

36 *p* *f* *p* *f* *p*

41 in ex - - - cel - - - sis O - san - na

41 na, O - - - san - - - na

41 O - san - na in ex - - - cel - - - sis O - san - na

41 O - - - san - na in ex - cel - sis in ex -

41 san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - - - sis O - san - na

41 *f* O - san - na O - san - na in ex - cel - - - sis O - san - na

41 *f* O - san - na in ex - cel - - - sis O - san - na

41 *f* O - san - - - na

46

O - san - na O - san - na in ex - cel - sis *f* O - san - na *p* O - san - na

46

O - san - na O - san - na in ex - cel - sis *f* O - san - na *p* O - san - na

46

O - san - na O - san - na in ex - cel - sis *f* O - san - na *p* O - san - na

cel - sis O - san na in ex - cel - sis O - san - na O - san - na

46

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

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

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

in ex - cel - sis O - san - na O - san - na in ex - cel - sis, unis.

52 Tutti (*) (♩ = ♪)

in ex-cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel -

in ex-cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel -

in ex-cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel -

Allargando poco a poco

58

sis, O - san - na O - san - na in ex - -

O - san - na O - san - na in ex - -

sis O - san - na O - san - na in ex - -

62

f cel - - - sis *p* O - san - - - na *sfp* *ppp*

cel - - - sis O - san - - - na

f cel - - - sis *p* O - san - - - na *sfp* *ppp*

V-AGNUS DEI / ACALANTO

Andante (♩ = 69 ca.)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

*legato sempre**p* A - - - gnus De - i, qui tol - - - lis pec -

5

ca - - - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis *pp* nan nan

9

legato sempre

p A - - - gnus De - i qui tol - lis

nan (simile)

13

legato sempre

p A -

pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis *pp* nan nan

17

gnus De - i qui tol - - - lis qui

8 (simile)

p A - - - gnus De - i, qui tol - - - lis qui tol - - - lis, qui

21

tol - - - lis, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di,

tol - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - di mi - - - se -

34 - Aylton Escobar

25

mi - - - se - re - - - re no - - - - bis

re - re no - bis, A - gnus De - i qui tol - lis pec -

29

legato sempre

p A - - - gnus

mi - - - se - re - re no - bis *pp* nan nan nan nan (simile)

(*mf*) A - gnus

ca - - - ta mun - di mi - se - re - - re no - bis.

33

De - i, qui tol - - - - lis pec - ca - - - ta

De - - - i qui tol - lis, qui tol - lis pec -

p A - - - gnus De - - - i qui tol - lis pec -

37

mun - di mi - se - re - re no - bis A - gnus De - i, qui

(mf) A -

ca - - - ta - mun - - - di mi - se - re - re no - - - bis

ca - ta, pec - ca - - - ta mun - - - di, mi - - - se -

41

tol - - - - - lis pec - ca - - - ta mun - di, don - na

gnus De - i, A - gnus De - - - - i don - - - na

A - - - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

re - - - re no - bis A - gnus De - - - i don - na don - na

45

no - - - bis pa - cem. A - - - - gnus De - i, qui

no - - - bis pa - cem. A - - - - gnus De - - - i, qui

don - na no - bis pa - cem (mf) A - - - gnus De - i

no - - - bis pa - - - cem A - - - gnus De - i, qui

49

tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di don - na

53

don - na no - bis pa - cem A - gnus De - i, qui
 don - na no - bis pa - cem A - gnus
 don - na no - bis pa - cem A - gnus De - i,
 no - bis pa - cem, A - gnus De - i,

57

tol - lis pec - ca - ta mun - di, don - na no - bis
 De - i, A - gnus De - i don - na no - bis
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, don - na no - bis
 A - gnus De - i don - na no - bis

61

pa - - - - -
pp

pa - - - - - cem pa - - - - -

8 pa - - - - - cem A - - - - - gnus De - i, qui tol - - - - -
pp (*mf*)

pa - - - - - cem, pa - - - - - cem A - - - - - gnus De - i, qui
pp (*mf*)

65

lis pec - ca - - - - ta mun - di, don - na no - - - - bis

tol - lis pec - ca - - - - ta mun - di, don - na no - - - - bis

69

cem A - - - - - gnus De - - - - i, qui tol - lis pec - ca - - - - ta
pp

cem A - - - - gnus De - - i qui tol - lis
p

pa - - - - -
pp

pa - - - - -

74

mun - di, don - na no - bis *pp* pa - - - - -

pec - ca - ta mun - di, don - na no - bis pa - - - - -

cem *p* A - gnus De - - - - -

cem *pp* pa - - - - -

79

i, don - - - na no - bis pa - cem

84

lunga

cem. *ppp*

cem.

pa - cem pa - - - - - *dim. molto e rit...* *ppp* cem.

cem.

Trabalho de estudante que resistia às regras do contraponto e da harmonia.
 A forma pouco melhorou tempos depois... Sobrou sinceridade.
 Aylton Escobar
 São Paulo, 2003