

Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, de Aylton Escobar: perspectivas analíticas

*Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, by Aylton Escobar:
analytical approaches*

Cintia Campos S. C. Santana

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Yara Caznok

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Angelo José Fernandes

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Este artigo traz uma abordagem analítica da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, de Aylton Escobar, escrita em 1964, para coro *a capella*, apresentada nos Estados Unidos, em 1968, no IV Festival Interamericano de Música. O texto apresenta, como procedimento metodológico, um enfoque bibliográfico-analítico, por meio do qual se buscou a compreensão do diálogo entre a música sacro-litúrgica e a tradição popular e folclórica brasileira, que resultou em um hibridismo revelado em diversas frentes. A bibliografia que fundamenta este trabalho tem como principais autores: Bent (2002), Caplin (1998), Carvalho (2000), Cook (1987), De Bonis (2018), Ruwet (1987) e Schoenberg (2008), na área da análise musical; Alvarenga (1960), Andrade (1989), Ayala (1988), Lima (2010), Machado (2012), Marcondes (1977), Neves (2008) e Sautchuc (2009), na contextualização biográfica e pesquisa sobre a música brasileira; e, por fim, dados oriundos de uma entrevista realizada com o próprio compositor, no dia 26 de novembro de 2019. Como considerações finais, o texto aponta os processos de hibridação encontrados na obra, com destaque para a maneira com a qual o compositor concebeu uma missa de considerável importância para o repertório coral brasileiro.

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

Abstract: This paper presents an analytical approach to the musical work composed in 1964, *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, by Aylton Escobar. Written for a *capella* choir, it was premiered in the USA, in 1968, at the IV Interamerican Music Festival. This article takes, as a methodological procedure, a bibliographic-analytical approach, through which we sought to understand the dialogue between sacred-liturgical music and Brazilian folk and



popular traditions, which resulted in a hybridism revealed in several ways. The bibliography that supports this work has as main authors: Bent (2002), Caplin (1998), Carvalho (2000), Cook (1987), De Bonis (2018), Ruwet (1987) and Schoenberg (2008), in the field of musical analysis; Alvarenga (1960), Andrade (1989), Ayala (1988), Lima (2010), Machado (2012), Marcondes (1977), Neves (2008) and Sautchuc (2009), regarding the biographical contextualization and research on Brazilian Music; and, finally, data from an interview with the composer. As final considerations, the text points out the hybridization processes found in the work, highlighting the way in which the composer conceived a mass of considerable importance for the Brazilian choral repertoire.

Keywords: Brazilian choral music. Music analysis. Aylton Escobar. Sacred music. *Missa Brevis*.

1. Introdução

Aylton Escobar nasceu em São Paulo, em 14 de outubro de 1943, e tem desenvolvido um destacado trabalho como compositor, regente e professor. Suas composições para coro, embora menos divulgadas nas salas de concerto do que suas obras compostas para outras formações, são consideradas como das mais significativas da atualidade, tendo sido gravadas e executadas internacionalmente¹.

O compositor iniciou seus estudos musicais por meio do canto e do piano, tendo sido orientado por sua família. Sua relação familiar com o canto, sobretudo o fato de seu pai ser um tenor, afeito à música popular, e de sua mãe ser um soprano lírico, dedicada ao repertório operístico, permitiu-lhe certa intimidade e pleno domínio da escrita para voz. Posteriormente, Escobar estudou sob a orientação de grandes mestres, dos quais destacamos Camargo Guarnieri (1907–

¹ Sua escrita para formação coral é bem significativa e diversificada. Destacam-se: *Puñal* (2010), para coro *a capella*, e *Tombeau* (2012), para coro, dois solistas – soprano e barítono – e noneto instrumental, encomendada pela Osesp; ambas gravadas no CD *Aylton Escobar, obras para coro*, que inclui outras cinco obras do compositor. *Rua dos Douradores – Litanía da Desesperança* (2014), para coro e orquestra, uma encomenda conjunta para as temporadas da Osesp e da Fundação Gulbenkian, de 2015, que foi estreada no Brasil, na Sala São Paulo e, em Portugal, na Fundação Gulbenkian. *En el hondo silencio de la noche – Escena* (2014), para vozes femininas, piano, clarinete e violoncelo, e *Behind Blinded Bars* (2017), para dois coros masculinos, barítono solo e octeto instrumental, duas obras comissionadas pela Funarte, respectivamente para a XXI e XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Por fim, *Vieira: Santo Antônio prega aos Peixes – uma cerimônia* (2018), criada para três coros, oboé barroco e um ator, tendo sido uma encomenda da Osesp para o CD *Encomendas Osesp 2018*.

1993) e Osvaldo Lacerda (1927–2011), na composição, além de Alceo Bocchino (1918–2013) e Francisco Mignone (1897–1986), na regência.

Segundo Santana (2020), na década de 60, Escobar ingressou no Conjunto Roberto de Regina, grupo vocal composto de oito vozes, com o qual pôde desenvolver sua prática de composição, considerada nacionalista até o ano de 1968, devido à forte influência de sua família e de seus estudos com Guarnieri. A *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, para coro *a capella*, escrita em 1964, foi dedicada a esse conjunto e interpretada, pela primeira vez, em um concerto na Sala Cecília Meireles. Sua estreia internacional, contudo, ocorreu em 1968, no IV Festival Interamericano de Música nos Estados Unidos, promovido pela OEA – Organização dos Estados Americanos – a convite do Ministério de Relações Exteriores. Aylton participou como cantor, instrumentista, regente e compositor. “A Missa foi apresentada na Catedral de St. Patrick e no Town Hall, em Nova Iorque, além de outros palcos dessa cidade, e em Washington. Outras obras de sua autoria [...], também foram executadas ao lado de diversas obras de compositores latino-americanos” (Santana 2020, p. 19).

A missa fez tanto sucesso nas apresentações em solo estadunidense que Escobar recebeu o primeiro convite para sua gravação, pelo gerente geral da CBS-Columbia. Entretanto, na ocasião, o compositor havia recebido uma crítica do americano Paul Hume, dizendo que, apesar de muito talentoso, o estilo de sua composição era antigo. A crítica causou-lhe tamanho impacto, a ponto de não somente recusar a oportunidade da gravação, mas considerar a possibilidade de mudar sua poética composicional, rumo à escrita experimental. Assim, na década de 70, iniciou seus estudos em Música Eletroacústica na Universidade de Columbia, com Vladimir Ussachevsky (1911–1990) e Mario Davidovsky (1934–2019).

Nas décadas de 60 e 70, Escobar ganhou diversos prêmios nacionais e internacionais. Destacamos o prêmio do público no I Festival de Música da Guanabara, em 1969, com a obra *Poemas do Cárcere*, para barítono solista, coro e orquestra, que foi muito aplaudida, mas censurada pela ditadura brasileira por se tratar de uma obra composta sobre poemas de Ho-Chi Minh, líder comunista. Realçamos, também, o prêmio do público e do júri no II Festival de Música de Guanabara, em 1970, com a *Missa Orbis Factor* (1969), para coro misto e percussão, em homenagem a Mário de Andrade (1893–1945).

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).

Ao longo de toda a sua trajetória, Escobar dedicou-se à composição de muitas e importantes obras para coro e, apesar de todas as transformações estéticas pelas quais sua obra passou, a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* continua sendo uma peça de referência, das mais executadas e gravadas.

2. *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*

A missa, como gênero musical, teve seu início dentro da liturgia católica romana e, desde o princípio dos ritos litúrgicos, nos séculos III e IV, até o século XVIII, era composta com o objetivo de ser cantada no culto litúrgico. Ao longo dos séculos seguintes, tornou-se um dos gêneros mais importantes da História da Música 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. No âmbito de nossa pesquisa, é relevante a compreensão do que se trata a *Missa Brevis*, uma composição 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 completo², porém com movimentos mais curtos; além disso, era comum omitir excertos do texto. Nos séculos XVII e XVIII, a forma breve constituía obras compostas apenas com o *Kyrie* e o *Gloria*; entretanto, também se referia às 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), como é o caso da obra de Escobar que analisamos neste trabalho.

² O ordinário corresponde às chamadas partes fixas da missa, textos que permanecem imutáveis independentemente do tempo litúrgico e do que se comemora. No campo musical, instituíram-se cinco partes: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*.

Inspirada no repertório tradicional brasileiro e no contraponto renascentista, a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* é essencialmente modal, contudo, dotada de certo hibridismo³ entre os idiomas modal e tonal em momentos específicos. Escrita em latim para coro *a capella*, é composta por cinco movimentos que recebem dois títulos cada, um que designa uma das partes do ordinário e outro que se refere a um gênero ou elemento musical brasileiro: *Kyrie/Modinha*; *Gloria/Cantoria e Dança*; *Sanctus/Ponteado*; *Benedictus/Toada*; e *Agnus Dei/Acalanto*. A obra não contém o *Credo*, realçando-se que nenhuma missa composta por Escobar traz essa parte integrante do Ordinário.

Além de Escobar, outros compositores escolheram não incluir o *Credo* em suas missas; citamos como exemplo a *Missa Brevis* (1971–1974), de Lindemberg Cardoso (1939-1989), e *A Little Jazz Mass* (2004), de Bob Chilcott (1955). Também há casos em que compositores inserem o *Credo*, mas omitem trechos, como acontece nas missas de Franz Schubert (1797–1828) – os versos *Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam* e *Et expecto resurrectionem mortuorum* são omitidos – e na *Missa Festiva* (1988–1991), de John Leavitt (1956) – apenas uma pequena parte do texto do *Credo* é cantado.

Um fator muito relevante para a criação da *Missa Breve* de Escobar foi a postura adotada pela Igreja Católica a partir do Concílio do Vaticano II (1962–1965), marco na História da Música Sacra. As diretrizes do mencionado Concílio incentivaram compositores de todo o mundo a utilizar a língua vernácula e a implementar elementos populares particulares a cada região, na composição de obras sacras.

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 eclesiástica elementos regionais, populares e folclóricos, sejam eles textos,

³ O conceito do hibridismo consiste na interação entre 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 se afetam mutuamente, o que permite um entrelaçamento sem o ocultamento de uma pela outra (Gaglietti; Barbosa 2007, p. 2–6; Fiammenghi 2008, p. 55, 57, 63 e 229).

canções, ritmos ou mesmo instrumentos musicais, tudo isso somado à pluralidade técnico-estética das diversas linguagens musicais do século XX (Feitosa 2018, p. 76).

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

Outro aspecto relevante na composição da *Missas Breves sobre Ritmos Populares Brasileiros* foi a bagagem nacionalista que Escobar havia recebido até o momento em que a concebeu. Essa poética, que busca fundir elementos da cultura brasileira em obras “modernas”, foi um dos principais ideais nacionalistas, especialmente por influência de Mário de Andrade.

A *Missas Breves* apresenta a união de uma obra de caráter sacro com aspectos característicos da música brasileira secular, evidenciados por meio de gêneros musicais de tradição oral popular, pela representação de instrumentos característicos, por intermédio de ritmos típicos da dança e, até mesmo, pela utilização de onomatopeias extraídas de expressões coloquiais. Como estrutura geral, a obra inicia-se e encerra-se de maneira 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, promovendo grande contraste.

Ressaltamos que há apenas duas gravações completas da *Missas Breves sobre Ritmos Populares Brasileiros*. A primeira é uma gravação de rolo de sua estreia internacional em 1968, interpretada pelo Conjunto Roberto de Regina, com solo do próprio compositor no *Benedictus*; a segunda foi realizada em 2014 pelo *Choir of Gonville and Caius College* de Cambridge, na Inglaterra, com a condução de Geoffrey Webber. Esse CD, lançado pelo mencionado coro inglês, intitulado *Romaria: Choral music from Brazil*, traz obras de vários compositores brasileiros como Carlos A. Pinto Fonseca (1933–2006), Cláudio Santoro (1919–1989), Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Osvaldo Lacerda (1927–2011), entre outros. Além

dessas gravações, o *Agnus Dei* foi gravado separadamente em um CD produzido em 2012 pelo Coro da Osesp de São Paulo, sob regência de Naomi Munakata. Nesse CD, que recebeu o título de *Aylton Escobar: obras para coro*, encontram-se diversas outras obras corais do compositor.

2.1. *Kyrie/Modinha*

O texto do *Kyrie* tem origem na liturgia grega e é cantado na preparação penitencial do rito litúrgico, por meio do qual os fiéis reconhecem seus pecados e suplicam ao Senhor que sejam perdoados, clamando pela sua misericórdia. A interpretação textual do *Kyrie* revela uma súplica por piedade e misericórdia, aspecto que, na *Missa Breve* de Escobar, é destacado pelo andamento lento e pelas gradações de dinâmica que se delimitam a *ppp*, *pp* e *p*.

Usualmente, o *Kyrie* recebe uma estrutura formal ternária fixada no século VIII. O compositor usa a habitual configuração ternária estabelecida pelo Ordinário (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*), porém organiza-a dentro de uma disposição musical binária, conforme pode ser observado na Tab. 1.

<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.			

Tabela 1: Articulações formais do *Kyrie*.

O “Kyrie/Modinha” inicia-se com um contraponto livre, sugerindo a ideia de uma imitação por meio do ritmo entre Baixo (B) e Tenor (T), e entre Contralto (C) e Soprano (S). Consideramos esses 11 compassos iniciais (*Kyrie eleison*) como uma introdução, por se tratar de um trecho polifônico imitativo que prepara a entrada da melodia principal no *Kyrie*, a partir do c. 11. Essa melodia, entoada pelos S, a partir do c. 11, traz características da Modinha, como o uso de saltos, arpejos, construção em modo menor e simetria fraseológica. Também, ela é acompanhada pelas outras vozes que, por sua vez, desenvolvem um contraponto livre. Do c. 11 ao 43, a textura polifônica se desenvolve com as mesmas características, configurando duas partes equivalentes: A, do c. 11 ao 27 (*Christe eleison*), e A', do c. 28 ao 43 (*Kyrie eleison*). A partir do c. 43, as vozes se tornam homofônicas e homorrítmicas, marcando, pelo contraste textural, a *Coda*, que tem *divisi* a oito vozes (*Kyrie eleison*), revelando a mencionada estrutura formal binária simples, como podemos observar na Tab. 1.

Uma das características do contraponto é o fato de que as vozes não terminam suas frases ao mesmo tempo, o que pode ser verificado na finalização de diversas frases do *Kyrie*. Além disso, é possível observar outras particularidades do contraponto renascentista nesse movimento, como a predominância de graus conjuntos, compensação de saltos, intervalos dissonantes usados entre os consonantes e, quando há consonância na relação intervalar com outras vozes, alterações de notas que podem ser justificadas como *Musica Ficta*⁴ e dissonâncias tratadas como notas melódicas: nota de passagem, bordadura, entre outras. Esses aspectos podem ser encontrados desde o início do *Kyrie*, como no Ex. 1.

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.

⁴ Na *Musica Ficta*, 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.

Andante con moto (♩=92)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

pp E -

pp E - lei - son *sf* Ky -

p Ky - ri - e E -

p Ky - ri - e E - lei - son E - lei - son Ky - ri -

Exemplo 1: Excerto da Introdução do *Kyrie* (c. 1–4).

Verificamos que a finalização de cada seção traz como nota *finalis* o Dó. Ademais, pela configuração escalar apresentada, podemos definir que o *Kyrie* está em Dó eólio. As notas alteradas não desconstroem o modo, e muitas delas resgatam o conceito de *Musica Ficta*. Podemos observar, também, um hibridismo entre os idiomas modal e tonal, sendo possível considerar um Dó menor. Além disso, temos sonoridades de dominantes que são resolvidas, nas seções B e B': nos c. 21 e 22 (seção B) e c. 37 e 38 (Seção B') – Sol⁷ que resolve num Dó menor – e nos c. 24 a 27 (seção B) – Ré⁷ que caminha para Sol⁷. A Seção B finaliza na dominante, com uma cadência suspensiva, o que acentua o caráter tonal; já a Seção B' finaliza com os acordes de Sol menor⁷ e Dó menor, com uma ideia de cadência afirmativa, mas enfraquecida pela dominante menor, reforçando o caráter modal do *Kyrie*.

O elemento brasileiro explorado nesse movimento é a modinha, um gênero musical que acompanhou a História da Música Luso-Brasileira e percorreu diversas camadas sociais, ganhando grande popularidade no Brasil. Há várias características da modinha inseridas no *Kyrie*: construção em modo menor (Dó eólio), arpejos melódicos na linha do S, simetria e equilíbrio nas frases e o acompanhamento que alude à sonoridade do violão⁵, construído pelas linhas

⁵ Essa sonoridade é representada pelo perfil melódico arpejado nas linhas de contralto e tenor, como se fossem cordas dedilhadas executando a técnica de ponteado, e pela reprodução do bordão do violão, realizando movimentos em graus conjuntos na linha dos baixos, também conhecido como “baixaria” – uma condução melódico-harmônica da voz mais grave.

de C, T e B, conforme afirmado pelo próprio compositor, em uma entrevista⁶ na qual ressaltou seu objetivo de criar uma textura que representasse um acompanhamento de violão para a modinha entoada pelo S, como é possível observar no Ex. 2.

36

S
Ky - ri - e E - lei - son Ky - ri -

C
Ky - ri - e E - lei - son Ky - ri - e E - lei

T
lei - son E - lei - son E - lei - son

B
e E - lei - son Ky - ri - e E - lei - son E

Exemplo 2: Modinha no *Kyrie* (c. 36–39).

2.2. *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. É um dos mais antigos hinos criados para celebração, sendo normalmente cantado após a preparação penitencial – *Kyrie*. Como traz um tema de festejo, o andamento desse movimento é mais rápido e apresenta uma maior variedade de gradação de dinâmica, chegando até o *ff*. A Tab. 2 ilustra a estrutura formal do *Gloria*.

As articulações formais do *Gloria* se dividem em sete partes: A B A² C A³ B² A⁴, como podemos observar, estruturando-se em um rondó quiasmático, conceito que tem origem na palavra grega *χιάζω*, *chiátzō*, uma figura de retórica na qual os elementos são dispostos de modo cruzado, em que há repetição de partes iguais, espelhadas simetricamente, como podemos verificar na Fig. 1.

⁶ Entrevista realizada e gravada com Aylton Escobar, no Instituto de Artes da Unesp – Campus de São Paulo – no dia 26 de novembro de 2019. Além disso, foi coletado material adicional em conversas *online* com o compositor, entre final de março e início de abril de 2020. A transcrição de parte dessa entrevista consta como apêndice da Dissertação de Mestrado da primeira autora deste trabalho. O material pode ser encontrado no repositório da Unesp.

Salientamos que a estrutura de rondó não se aplica ao texto que se estabelece na forma salmódica do hino original, enquanto estrutura estrófica.

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)			

Tabela 2: Articulações formais do *Gloria*.

As articulações formais do *Gloria* se dividem em sete partes: A B A² C A³ B² A⁴, como podemos observar, estruturando-se em um rondó quiasmático, conceito que tem origem na palavra grega *χιάζω*, *chiátzō*, uma figura de retórica

na qual os elementos são dispostos de modo cruzado, em que há repetição de partes iguais, espelhadas simetricamente, como podemos verificar na figura a seguir. Salientamos que a estrutura de rondó não se aplica ao texto que se estabelece na forma salmódica do hino original, enquanto estrutura estrófica.

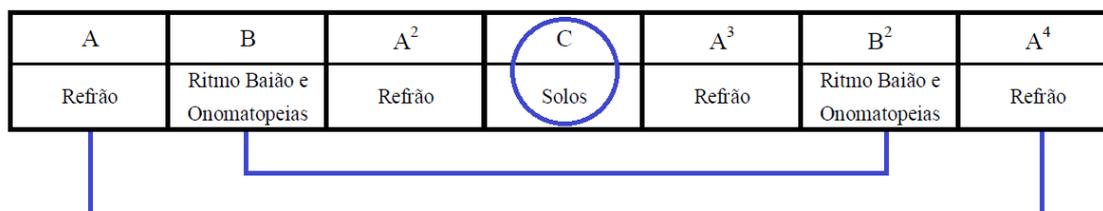


Figura 1: Estrutura de rondó quiasmático do *Gloria*.

A Fig. 1 revela duas conduções temporais, uma que é circular, pelo retorno do Refrão, e outra que é teleológica, pois visa à Parte Central – C – como contraste maior, sendo a única vez em que as vozes solistas estão presentes.

No aspecto harmônico, é possível perceber uma fusão entre linhas autônomas e funções tonais. Como esse movimento é mais longo e complexo, passando por diversas escalas modais em diferentes *finalis* e repousando em diferentes centros tonais, não abordaremos esse aspecto com detalhes neste artigo.

Destacamos que se inicia de maneira bem rítmica e enérgica, num *crescendo* do *p* para o *ff*, com figuras rítmicas predominantemente de semicolcheias, dando glórias a Deus e se dirigindo às alturas (*Gloria in excelsis Deo*), como verificamos no Ex. 3.

Exemplo 3: Frase a1 da Parte A do *Gloria* (c. 1–6).

Na sequência, ainda na Parte A, temos valores mais longos (mínimas) com dinâmica *p* ou *pp*, pedindo, suavemente, paz na Terra (*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*), observados no Ex. 4. Alguns dos principais motivos que serão desenvolvidos e variados já são apresentados nessa primeira Parte A do *Gloria*. Além disso, o contraste entre trechos vibrantes e calmos é encontrado ao longo de todo o movimento.

7 a2 Fá mixolídio Lá eólio

S et in ter - ra et in ter - ra pax
pp *poco sf* *pp* *pp sub.*

C

T

B pax
pp

Sol Mib Fá Sol Mib Fá Lá m⁷

Exemplo 4: Frase a2 da Parte A do *Gloria* (c. 7–17).

Outro ponto a ser realçado e explanado é a presença de elementos da música brasileira que aparece de maneira bem diversificada: cantoria, dança (baião), cantiga de cego e canto de aboio. Além de trazer onomatopeias extraídas de expressões coloquiais, elas resultam em um trecho que consideramos como um “batuque”, com sonoridades específicas de consoantes destacadas, com o intuito de criar um acompanhamento percussivo vocal.

A cantoria de viola ou repente é uma manifestação da cultura popular originada na região do Nordeste que, atualmente, pode ser encontrada em diversos estados brasileiros. Ela faz uso principalmente da poesia cantada e improvisada, além de ser composta por desafios, ou seja, por uma disputa poética contendo partes improvisadas e outras memorizadas. Sempre em duplas, os cantadores alternam estrofes, obedecendo a parâmetros de métrica, rima e oração fraseológica.

Podemos encontrar algumas características da cantoria na Parte C do *Gloria*, segundo *couplet*⁷, no qual temos a inserção de dois solistas – tenor e meio-soprano – que são fundamentais para construir esse duelo do repente. Primeiramente, eles entoam seus respectivos solos de maneira individual e, logo em seguida, formam um duo. Nesse trecho, são mantidos os mesmos parâmetros rítmicos, melódicos e textuais. Mais uma peculiaridade encontrada é a alternância entre os solistas sem interrupção, mantendo sequência ao mesmo assunto, no caso, o texto litúrgico dessa parte do Ordinário. Segundo Escobar, em entrevista, ao compor os duetos finais da Parte C, sua intenção era representar a disputa entre os cantadores. A presença dos dois solistas ainda remete à tradição⁸ de realçar a segunda pessoa da Trindade, o Filho de Deus Pai, por meio de um duo conforme o Ex. 5.

The musical score shows two parts: C (Mezzo-soprano) and T (Tenor). Both parts play the same melodic line, which consists of a sequence of eighth notes followed by a triplet of eighth notes. The lyrics are: "Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris". The dynamics are marked *mf* and *p*. The tempo is marked *a tempo*. The score is numbered 163 at the beginning of the C staff.

Exemplo 5: Cantoria no *Gloria* (c. 163–166).

Outro elemento encontrado no *Gloria* é o baião, reconhecido como gênero musical urbano a partir da década de 40, sendo um importante representante da sonoridade nordestina. Sua origem consiste de danças das regiões Norte e Nordeste brasileiras, que, habitualmente, eram apresentadas em duplas – um homem e uma mulher. Ganhou reconhecimento nacional e internacional por meio do cantor e compositor Luiz Gonzaga (1912–1984). Podemos observar que, nessa *Missa*, os três movimentos centrais apresentam uma ligação por meio da célula rítmica do baião. No *Gloria*, a célula rítmica é apresentada como *ostinato* na

⁷ Termo usado nos séculos 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.

⁸ É habitual, em missas, desde o período barroco, que seja inserido um dueto no *Gloria* para evidenciar a segunda pessoa da Trindade, quando o texto se refere ao Filho unigênito, Jesus Cristo: *Domine fili unigenite Jesu Criste [...] Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

linha vocal dos B, ou percorrendo todas as outras vozes, inclusive com subdivisão de semicolcheias, nas quais a acentuação do baião (3+3+2) é reforçada. Ademais, esses movimentos são construídos com base em melodias sincopadas e, sobretudo, numa sonoridade modal, incluindo os modos característicos do baião, além de outros, como podemos observar no Ex. 6.

Exemplo 6: Rítmica característica do baião no *Gloria* (c. 69–73).

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. Segundo Santana, “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” (Santana 2020, p. 33).

Exemplo 7: Cantiga de cego no *Gloria* (c. 159–162).

Também podemos localizar, no *Gloria*, a cantiga de cego, considerada um canto de trabalho, uma vez que, por meio dessas cantorias, os cegos pedem esmolas nas ruas. Denotam um caráter monótono e tristonho e são entoadas sobre palavras de lamento. Ademais, portam um ritmo simples, com letras que refletem o trabalho e melodias curtas e modais, que podem ser cantadas individualmente, em duetos ou com acompanhamento instrumental, como verificado no Ex. 7.

Além disso, podemos identificar o canto de aboio, canto de trabalho rural e uma prática costumeira no Norte e Nordeste brasileiros, que consiste na condução das boiadas pelos vaqueiros. Escobar, em entrevista concedida à primeira autora deste trabalho, 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. Ademais, citou sua obra *Eh Boi*, com letra de Guerra-Peixe, na qual inseriu esse elemento de maneira mais representativa. É possível encontrar algumas particularidades do aboio no *Gloria* e no *Benedictus*, quais sejam: trechos cantados pelos solistas; melodias lentas com prolongamento e ornamentação nas vogais [u, o, i, ε, a]; ideia de improviso que é explorado pelo uso de uma maior liberdade rítmica; tessitura ampla; e inícios de frases com o mesmo perfil melódico. Algumas dessas características podem ser encontradas no Ex. 8.

138 **Meno mosso, un poco rubato** (♩ = 52)

T

mf Do - mi - ne De - us A - gnus De - i

ten

Exemplo 8: Aboio no solo de Tenor, *Gloria* (c. 138–142).

Por fim, destacamos o uso de onomatopeias ao longo do segundo movimento que se revela de maneira bem diversificada. As sílabas onomatopaicas representam uma figura de linguagem que faz uso de um fonema para retratar um som específico, imitando sons naturais de objetos, animais, instrumentos, entre outros. Artifício amplamente empregado na *Missa Breve*, as onomatopeias têm o objetivo de realçar o discurso, ora de caráter percussivo, ora na descrição de fenômenos sonoros instrumentais (violão, contrabaixo, afoxé) ou naturais (pica-pau), além da caracterização vocal de um acalanto.

Esse recurso é encontrado no *Gloria*, nas Partes B e B², sendo executado pelas vozes dos B, T e C, percorrendo-os na íntegra. Os S cantam o texto em latim nas seções B e aplicam esses fonemas nas seções B' dessas mesmas Partes B e B². Os B entoam a sílaba “dum” [dũ], imitando o som de um contrabaixo e usando células rítmicas do Baião. Ao mesmo tempo, os T cantam os fonemas ca-ta ['ka.te] ja-ca ['ʒa.ke] ja-ca ['ʒa.ke] ta-ca ['ta.ke] ta-ja [ta'ʒe], como uma homenagem, e não uma citação direta, ao trabalho onomatopáico de Villa-Lobos no *Choros n.º 10*, que, a princípio, é representado pelas sílabas: “ja-ca-ta-ka-ma-ra-já” [ʒa.ke.ta.ka.ma.ra.ʒa]. Escobar esclareceu, em entrevista, que pensou na frase “pegue a jaca”, popularmente falada como “cata a jaca”, e a transformou em “ca-ta-ja-ca”. A partir disso, fez diversas alterações com o objetivo de explorar a sonoridade percussiva, como de um afoxé, enfatizando a sonoridade da consoante J [ʒ]. Ainda, de acordo com o compositor, as C trazem fonemas africanos “qui-ma-xu-bê” [ki.ma.fu.be] e “ma-xu-bê” [ma.fu.be], contudo, sem intenção de construir uma frase no idioma ou trazer alguma significação semântica. A escolha dessas sílabas, por meio do destaque na consoante X [ʃ], também busca realçar uma sonoridade percussiva. Por último, as S empregam as sílabas “ke-ta” ['ke.te], “xi-ke-ta” ['ʃi.ke.ta] e 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].

Exemplo 9: Excerto do Glória (c. 70–73).

É possível verificar que a ênfase nessas consoantes, cantadas pelas C e S, marcam a acentuação rítmica do baião, que acontece na quarta e na sétima semicolcheias de cada compasso, como mostra o Ex. 9. As consoantes dos T

também reforçam essa acentuação; porém, em alguns compassos, há uma antecipação, e a acentuação passa a acontecer na quarta e na sexta semicolcheias, conforme exemplificado.

2.3. *Sanctus/Ponteado*

O *Sanctus-Benedictus* começou a ser cantado pela Igreja ocidental por volta de 400. Normalmente, traz 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, que se refere ao texto litúrgico do *Benedictus – Benedictus qui venit in nomine Domini* – é baseada no Evangelho de Mateus 21:9, também encontrada no livro de Salmos 118:26. Ambas são seguidas pela frase *Hosana in excelsis*⁹. 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.

Por ser uma aclamação de glorificação e exaltação a Deus, a seção traz um andamento mais rápido, assim como figuras de notas mais curtas – semicolcheias – e uma extensão maior de gradação de dinâmica – *pp* ao *ff*. Como podemos observar na Tab. 3, a estrutura formal é binária simples.

O “*Sanctus/Ponteado*” inicia-se com oito compassos de introdução, em que há duas camadas motívico-harmônicas, nas quais as vozes superiores apresentam um *ostinato* de quatro semicolcheias com um intervalo de 2M, e as vozes inferiores cantam a melodia no padrão rítmico do baião, formando tríades maiores em estado fundamental e configurando os modos descritos no Ex. 10.

⁹ A palavra *Hosana* é uma transliteração do hebraico, que significa “salva-nos”. É encontrada no Antigo Testamento, no livro de Salmos 118:25, 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. *In excelsis* tem sua origem no latim e significa nas alturas. “*Hosana nas alturas*” pode ser traduzido como “louvem a Deus nas alturas por Sua salvação”.

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)						

Tabela 3: Articulações formais do *Sanctus*.

A característica brasileira inserida no *Sanctus* é o ponteador – técnica de execução para certos instrumentos de cordas dedilhadas – que se evidencia por meio das semicolcheias em *staccato*, trazendo o efeito do dedilhado do violão (Ex. 10). Além disso, o compositor buscou representar o bordão do violão, mediante a realização de movimentos em graus conjuntos na linha dos B, também nomeada como “baixaria”, caracterizando-se como uma condução melódico-harmônica da voz mais grave.

The musical score shows the beginning of the *Sanctus* in 2/4 time. The vocal line (top) features a melodic line with lyrics: "San-ctus San-ctus ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca (segue)". The piano accompaniment (bottom) features a bass line with lyrics: "San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus".

Annotations include:

- Introduction:** Modos: Mi dórico (red), Mi mixolídio (red), Mi frígio (red).
- Triades maiores:** Sol Lá Sol Lá Fá# Sol Mi Ré Fá Sol Mi (red).
- Dynamic markings:** *sf* (sforzando piano) and *f* (forte).
- Performance instructions:** "San-ctus San-ctus ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca (segue)" and "San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus".

5 Si mixolídio

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

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

Ré Mi Fá# Sol Fá# Sol Lá Si Si⁷

Exemplo 10: Introdução do Sanctus (c. 1–8).

Há outros recursos inseridos com esse objetivo de retratar a sonoridade brasileira, como a célula rítmica do baião e a imitação do som do pica-pau, por meio da expressão onomatopaica “ta-ca ta-ca” [‘ta.ke ‘ta.ke]. Ambos podem ser encontrados na Introdução (Ex. 10) e na Parte B do *Sanctus*. Nesta, todos os naipes cantam esses fonemas em diferentes combinações.

A seguir, há um trecho que começa de maneira contrapontística, com um escalonamento das vozes mais agudas para as mais graves, referindo-se ao movimento do céu para a terra (Ex. 11). A passagem se dirige para uma textura acordal, conformando a Parte A, do c. 9 ao c. 30, que se distribui em duas seções.

O retorno dos materiais rítmico-melódicos da Introdução, a partir do c. 31, marca o início da Parte B, mais rítmica e enérgica, indicando a mudança de caráter do texto. Essa parte, por sua vez, divide-se em três seções – até o c. 66 – e, além de desenvolver os materiais já apresentados na Introdução, expõe novas configurações rítmicas e texturais, tornando-se homorrítmica e acordal. A redução rítmica exposta a partir do c. 67 traz um contraste, indicando uma *Coda* que tem *divisi* a nove vozes.

Na estrutura geral do *Sanctus*, destacamos que a Parte A e a *Coda* são mais lentas e fluidas; já a Introdução e a Parte B, mais enérgicas e rítmicas. Esse contraste é evidenciado pela mudança de andamento indicada pelo compositor: *allegro* para a Introdução (semínima = 92), *meno mosso* para a Parte A (semínima = 69), *tempo I* para a Parte B (semínima = 92) e *allargando* para a *Coda*.

The image shows a musical score for the Sanctus, specifically the first phrase (a1) in Dó eólio. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The lyrics are: "Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Ple - ni Ple - ni Ple -". The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *pp sub.* (pianissimo sottovoce), and performance instructions like *(sempre molto legato)*. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Exemplo 11: Frase a1 da Parte A do *Sanctus* (c. 9–15).

2.4. *Benedictus*/Toada

O *Benedictus* é parte da segunda aclamação do *Sanctus*, conforme anteriormente mencionado. Esse movimento apresenta uma articulação musical unitária contínua, revelando semelhanças com o *fugato*. Entretanto, o texto tem uma estrutura binária, apresentando dois segmentos: Frase A e Frase B. Para as considerações analíticas, tomamos como base a divisão textual (ver Tab. 4).

<i>Benedictus</i>					
INTRODUÇÃO					
c. 1 a 4					
Frase A - <i>Benedictus qui venit in Nomine Domini</i>					
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 - <i>Osanna in excelsis</i>					
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)					

Tabela 4: Articulações formais do *Benedictus*.

para a mais grave, pode indicar uma direção do céu para a terra, fazendo referência à parusia do Messias.

Seguindo, temos a Frase B, dividida em duas seções, opção feita em função das mudanças texturais. Há, a partir do c. 33, uma intensificação do texto, as entradas dos solos vão se estreitando e geram um adensamento textural, que leva a um *stretto*, no c. 41, no qual há um trecho polifônico, com contraponto livre a 8 vozes – quatro solistas e coro – todos com o texto litúrgico “*Osanna in excelsis*”, reforçando e impulsionando o louvor a Deus. Além disso, destacamos que, do c. 31 ao c. 43, a linha do solo de S tem um perfil melódico ascendente, chegando à nota mais aguda da extensão vocal do *Benedictus* (Sol4). Essa configuração enfatiza o texto que pode ser traduzido como “louvem a Deus nas alturas por Sua salvação”, tanto pelo movimento escalar ascendente, quanto pela marcação do “espaço no céu”, alcançado por meio da nota mais aguda cantada, conforme observamos no Ex. 13.

b4 Mi dórico com passagens por Mi eólio Sol dórico

41

Soprano solo 1: in ex - cel - sis O - san - na

A 1: na, O - san - na

T 1: O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

B 1: O - san - na in ex - cel - sis in ex -

S 2: san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

C 2: (nan) *f* O - san - na O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

T 2: (nan) *f* O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

B 2: (nan) O - san - na O - san - na

Lá m⁷ Mi m⁷ Lá⁷ Mi m⁷ Sol m⁷

Exemplo 13: Frase b4, sobreposta à frase b3 do *Benedictus* (c. 41–45).

Ainda na Frase B, há a formação de dois quartetos – solistas e coro – que se intercalam, trazendo a ideia de um coro antifônico¹⁰, marcando, pela diferença textural, o início da segunda seção (Ex. 14).

b5 Sol dórico Fá dórico Lá jônio Sol dórico

45

Soprano solo 1
na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis

A 1
na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis

T 1
san - na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis

B 1
sis in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis

S 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

C 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

T 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

B 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

Sol m⁷ Fá m⁷ Lá⁶ Sol m⁷

Exemplo 14: Frase b5 do *Benedictus* (c. 45–48).

A partir do c. 51, o canto se torna silábico, direcionando-nos para a *Coda* e trazendo os solistas reintegrados ao coro. No trecho, apresenta-se uma textura acordal e homorrítmica com base no ritmo do baião. Uma possível interpretação para essa mudança de textura – densa e polifônica para leve e homofônica – é ênfase na ideia do louvor em comunidade.

¹⁰ Prática musical que consiste em dois coros cantando de maneira alternada.

A condução harmônico-melódica, que traz um hibridismo entre o tonal e modal, está presente nesse movimento também. Há, na passagem, uma insistência no centro de Mi menor. No entanto, passa-se por diversos modos, em diferentes *finalis*, no decorrer do *Benedictus*.

É possível reconhecer alguns elementos já explorados no *Gloria*, como o baião, que se mantém presente durante todo o trecho em que o coro realiza o acompanhamento para os solistas e na *Coda*. Vale ressaltar que encontramos esse fio condutor rítmico do baião nos três movimentos centrais dessa *Missa Breve*. Além do baião, o aboio, já mencionado, também está presente no *Benedictus*.

Outro gênero musical brasileiro encontrado nesse quarto movimento é a toada, canção breve de caráter melancólico, dolente e sentimental. Por ter se difundido por todo o território nacional, ela reflete uma variedade de particularidades específicas de cada região. Em entrevista, Escobar revelou que se inspirou em *Toadas* do compositor Camargo Guarnieri para a construção do *Benedictus*.

2.5. *Agnus Dei/Acalanto*

O texto do *Agnus Dei* tem sua origem bíblica em João 1:29 e foi introduzido na liturgia eucarística por volta de 702 pelo Papa Sergius I. É cantado durante a Fração do Pão, com o objetivo de trazer à memória o gesto de Jesus na última ceia.

<i>Agnus Dei</i>				
EXPOSIÇÃO				
c. 1 a 40				
S1 - Baixo	S2 - Tenor	S1' - Contralto	S1'' - Baixo	S1 - Soprano
8 c.	8 c.	8 c.	9 c.	8 c.
DESENVOLVIMENTO				
c. 39 a 61				
d1		d2		d3
8 c.		8 c.		7 c.
EXPOSIÇÃO 2				
c. 62 a 76				
S1 - Tenor			S2 - Contralto	
8 c.			7 c.	
CODA				
c. 77 a 87				
11 (5+6)				

Tabela 5: Articulações formais do *Agnus Dei*.

Conforme observamos na Tab. 5, esse movimento tem a estrutura de um fugato duplo, sendo que apresenta, varia e desenvolve dois sujeitos em três partes: Exposição, Desenvolvimento e Exposição 2 – além de finalizar com uma *Coda*.

O *Agnus Dei* é um pedido de piedade e paz ao Cordeiro de Deus, reforçado pelo andamento lento, figuras de notas mais longas e intensidade predominante de *p*. Faz conexão com o *Kyrie* no caráter, no andamento e na dinâmica, fechando o ciclo da Missa nela mesma e retomando sua proposta inicial.

Podemos observar que, na conclusão de cada parte, a nota *finalis* é o Lá. Assim, com base na configuração escalar apresentada, podemos afirmar que está construído em Lá eólio e que as notas alteradas não desfiguram o modo, recuperando o conceito de *Musica Ficta*, como no primeiro movimento.

A passagem inicia-se apenas com os B apresentando o sujeito 1 (S1), em oito compassos, uma monodia com características do canto gregoriano, ou seja, uma melodia modal construída com predominância de graus conjuntos, compensação de saltos e hemíola, percebida na alternância entre o compasso simples e o binário composto. Por conseguinte, suscita-se um efeito de fluidez, em uma melodia que não possui a habitual hierarquia entre tempo forte e fraco, conforme Ex. 15.

passagem sequencial: Lá com 7^a menor e 9^a que resolve em Ré menor, e Sol com 7^a menor e 9^a que se dirige para Dó com 6^a.

The image shows two systems of musical notation for a vocal piece. The first system (measures 8-12) features a Tenor (T) staff and a Bass (B) staff. The Tenor part begins with a rest, followed by a half note 'A' marked with a red bracket and a dynamic marking of *p*. The lyrics are 'A - gnus De - i qui tol - lis'. The Bass part consists of a continuous eighth-note accompaniment with lyrics 'bis nan nan nan (simile)' and a dynamic marking of *pp*. The instruction 'legato sempre' is written above the Tenor staff. The second system (measures 13-16) continues the Tenor part with lyrics 'pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis' and ends with 'nan nan' marked with a red bracket and a dynamic marking of *pp*. The Bass part continues with the same accompaniment.

Exemplo 16: Sujeito 2 da Exposição do *Agnus Dei* (c. 8–16).

Finalizando essa primeira parte, a entrada da voz de S repete o S1 literalmente. O S2 é variado pelos T e, simultaneamente, B e C trazem o perfil melódico do segundo segmento do S2. Como é característico do contraponto renascentista, as vozes não terminam suas frases ao mesmo tempo, o que cria uma elisão entre a Exposição e o Desenvolvimento.

A partir do c. 39, todas as vozes retomam o texto litúrgico. Nota-se que, anteriormente, sempre havia uma das vozes fazendo sílabas onomatopaicas – dando início ao Desenvolvimento. Nesse momento, há variações de ideias dos sujeitos 1 e 2 em três frases muito equilibradas em seus respectivos tamanhos – d1 e d2 com oito compassos e d3 com sete. Escolhemos nomear essas frases com “d” por fazer referência à parte central, que chamamos de Desenvolvimento.

Dando início à Exposição 2, a voz de T rerepresenta literalmente o S1 do c. 62 ao c. 69. Observamos uma imitação entre T (c. 61 e 62) e B (c. 62 e 63). Na sequência, a voz de B segue um contraponto livre. Ao mesmo tempo, as vozes femininas prolongam a nota Lá em uníssono, durante toda a frase. A partir do c. 61, podemos destacar essa sucessão de notas pedais – Lá – que se dispõem a duas ou três vozes, até o término do *Agnus Dei*, trazendo uma progressiva rarefação a partir da transformação da textura. Por conseguinte, indica-se uma ideia de paz que se estende até que se encerre a obra.

notas que podem ser justificadas como *Musica Ficta* e dissonâncias tratadas como notas melódicas: nota de passagem, bordadura, entre outras.

O *Agnus Dei* foi originalmente dedicado a uma tia de Aylton Escobar – tia Yvonne – que exerceu um papel importante no início de sua educação musical. No manuscrito, havia a seguinte frase escrita: “Durma em paz, tia Yvonne”. Ademais, o título sugere uma cantiga de ninar, o qual também apresenta onomatopéias: os fonemas nan [nɛ̃n], anteriormente utilizados no *Benedictus* para simular um quarteto de cordas, trazem, nesse contexto, a imitação do acalanto, para que a criança adormeça.

3. Considerações Finais

Podemos observar que a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* é uma obra repleta de hibridismo que consiste em

duas práticas de diferentes áreas [que] 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 (Santana 2020, p. 139).

Na *Missa Breve*, o hibridismo pode ser encontrado na relação entre as músicas de cunho erudito e popular, propondo a simultaneidade de duas práticas culturais distintas, nesse caso, as características do gênero musical sacro-litúrgico e a música secular brasileira. Por exemplo, no *Kyrie*, temos o uso do contraponto renascentista e a transformação da melodia da voz de S em uma modinha acompanhada pelas vozes de C, T e B, criando a representação sonora do violão. No *Gloria*, na parte central, temos o duo de solistas (meio-soprano e tenor) que, imitando o duelo do repente, põe em evidência a segunda pessoa da Santíssima Trindade, o Filho de Deus Pai, entre outros exemplos citados ao longo deste trabalho, reafirmando a fusão entre o gênero missa e os elementos da música popular e folclórica brasileira.

Observamos, também, outros procedimentos híbridos na obra. Por exemplo, em vários momentos, são combinados os idiomas modal e tonal, fazendo uma mescla dessas duas práticas harmônicas, sendo o modal representado pela utilização de material escalar modal, e o tonal, pela percepção de funções tonais, sobretudo, a Dominante. Ademais, a junção entre o texto

litúrgico do latim e do português, exposto por meio de fonemas onomatopaicos, apresentam uma junção entre dois idiomas que possuem proximidades fonéticas.

Destacamos, também, a qualidade da escritura vocal dessa missa, que exhibe linhas melódicas *cantabiles* construídas com predomínio de graus conjuntos e compensação de saltos, características presentes tanto no contraponto renascentista, quanto na maior parte da música vocal modal e tonal, como canções populares¹¹ e folclóricas. Esses recursos contribuem para facilitar a execução até certo ponto e geram uma fluência melódica, características almeçadas para esse tipo de repertório, além de apresentar um entrelaçamento vocal muito funcional entre todas as vozes.

Outro ponto a ser relatado é a não coincidência entre forma estrutural musical e textual. Enfatizamos que encontramos uma articulação musical binária no *Kyrie*, enquanto o texto se desenvolve na forma ternária. No *Benedictus*, verificamos uma estrutura musical unitária e uma evidente segmentação textual binária, entre outros exemplos abordados nesse texto.

Concluimos, pois, que a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, obra de considerável importância e relevância para o repertório coral brasileiro, representa, ao lado de outras obras do gênero, compostas em um mesmo período, um marco na História da Música Sacra nacional. Por isso, merece ser amplamente divulgada por seu alto valor estético-artístico.

Referências Bibliográficas

1. Alvarenga, Oneyda. 1960. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
2. Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada.
3. Ayala, Maria Ignez Novais. 1988. *No Arranco do Grito: aspectos da Cantoria nordestina*. São Paulo: Editora Ática.
4. Bent, Margaret. 2002. *Counterpoint, Composition, and Musica ficta*. New York: Routledge.

¹¹ Delimitando-se a gêneros tradicionais não urbanos.

5. Carvalho, Any Raquel. 2000. *Contraponto Modal: Manual prático*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto.
6. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
7. Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
8. Cullen, Thomas Lynch, S. J. 1983. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: MusiMed.
9. De Bonis, Mauricio. 2018. Por um Desemaranhamento do Contraponto. *Revista Opus*, v. 24, n. 2, p. 1–21.
10. Escobar, Aylton. 2019–2020. *Entrevista com Aylton Escobar*. [Entrevista cedida a] Cintia Campos S. C. Santana. São Paulo, 2 áudios (135 min.), material online via e-mail (12 p.).
11. Escobar, Aylton. 1964. *Missa Breve sob Ritmos Populares Brasileiros*. Para coro a capella. Rio: Osesp. 1 partitura.
12. Escobar, Aylton: *obras para coro*. 2012. Compositor: A. Escobar. Coro: Osesp. Regente: Naomi Munakata. São Paulo: Editora Novas Metas e Editora Funarte. 1 CD (58 min).
13. Feitosa, Marco Antônio Ramos. 2010. A Missa Brevis de Lindembergue Cardoso: uma análise à luz do Concílio Vaticano II. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, p. 1027–1037.
14. Fernandes, Angelo José. 2004. “*Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)*” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
15. Fiammenghi, Luiz Henrique. 2008. *O Violino Violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas*. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
16. Gaglietti, Mauro; Barbosa, Márcia Helena Saldanha. 2017. A Questão da Hibridação Cultural em Néstor García Canclini. In: *VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul*. Rio Grande do Sul: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. p. 1–11. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul/2007/resumos/r0585-1.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2020.

17. Lima, Edilson Vicente de. 2010. *A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo.
18. Machado, Silvia de Ambrosio Pinheiro. 2012. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo.
19. Marcondes, Marcos A. 1977. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora.
20. *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*. 2014. 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. 1 CD, faixas 17-21 (18 min).
21. Neves, José Maria. 2008. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
22. Ruwet, Nicolas; Everist, Mark. 1987. *Methods of Analysis in Musicology*. *Music Analysis* v. 6, n. 1/2, p. 3–36.
23. Sacrosanctum Concilium. 1963. *Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia*. Disponível em http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html#>. Acesso em: 11 mar. 2020.
24. Sadie, Stanley. 1994. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
25. Santana, Cintia Campos S. C. 2020. *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, de Aylton Escobar: considerações analíticas*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade Estadual Paulista.
26. Sautchuk, João Miguel Manzollillo. 2009. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado em Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília.
27. Schoenberg, Arnold. 2008. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.