

Diálogos entre sonoridades modernas e antigas: como Aylton Escobar constrói texturas densas a partir de sonoridades litúrgicas antigas na Missa *Orbis Factor*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Musicologia

Leonardo Henrique Paz
Universidade Estadual de Campinas
L177903@dac.unicamp.br

Angelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas
angelojf@unicamp.br

Resumo. A Missa *Orbis Factor* (1969) de Aylton Escobar (1934-) foi vencedora do prêmio do público e do júri no 2º Festival de Música de Guanabara em 1970, com estética bastante experimental, estruturada por texturas densas e dissonantes. O objetivo do presente trabalho é relacionar as sonoridades dessa obra com as sonoridades da música sacra antiga, especificamente dos períodos medieval e renascentista. A partir de uma revisão das principais sonoridades da música litúrgica desses períodos, como cantochão, recitativos, *organum*, motetos e madrigais, os quatro movimentos da Missa *Orbis Factor* foram analisados com base na construção de suas sonoridades e como elas se relacionam às sonoridades antigas. Escobar parte de sonoridades simples como o *recto tonos* para construir texturas complexas. Uma longa seção inspirada na antífona estrutura o movimento *Gloria*. O movimento *Sanctus-Benedictus* apresenta caráter ora imitativo, ora como *organum*. O último movimento, *Agnus Dei*, introduz um trecho de poesia de Mário de Andrade, relacionando esse movimento ao moteto. Conclui-se que, embora a sonoridade da Missa *Orbis Factor* pareça distante da sonoridade litúrgica tradicional, sua linguagem proporciona não uma ruptura, mas sim uma continuação e extrapolação das sonoridades antigas.

Palavras-chave. Missa, Liturgia, Coro, Música Sacra, Análise.

Dialogues between Old and New Sonorities: How Aylton Escobar Builds Complex Sonorities in his *Orbis Factor* Mass Based on Old Liturgic Sonorities

Abstract. Aylton Escobar's (1934-) *Missa Orbis Factor* (1969) received both the audience and jury awards at the 2nd Guanabara Music Festival in 1970. The work is notably experimental, built upon dense and dissonant textures. The goal of this work is to link the sonorities of this Mass to those of early sacred music, specifically from the Medieval and Renaissance periods. After reviewing some main sonorities of liturgical music from these



eras, such as plainchant, recitatives, *organum*, motets, and madrigals, the four movements of the *Missa Orbis Factor* were analyzed in terms of their construction and their relations to early sonorities. Escobar draws upon simple elements such as *recto tonos* to build complex textures. A long section inspired by an antiphon provides structures the *Gloria* movement. The *Sanctus-Benedictus* uses imitative style and *organum* writing. In the final movement, *Agnus Dei*, Escobar incorporates a passage of poetry by Mário de Andrade, linking the movement to the motet tradition. It is concluded that, although the language of the *Missa Orbis Factor* may appear distant from traditional liturgical sound, it offers not a rupture, but continuity and extrapolation of early sacred sonorities.

Keywords. Mass, Liturgy, Choir, Sacred Music, Analysis.

Introdução

Esse trabalho se propõe a analisar a *Missa Orbis Factor* (1969), do compositor brasileiro Aylton Escobar (1943-), relacionando as complexas sonoridades construídas pelo compositor nos quatro movimentos da obra com sonoridades atribuídas à música sacra e litúrgica antigas, especificamente dos períodos medieval e renascentista.

Discorre-se brevemente sobre o compositor, faz-se uma contextualização sobre alguns dos principais estilos musicais antigos e, finalmente, relaciona-se as construções vocais da *Missa Orbis Factor* aos estilos históricos apresentados.

O Compositor

Aylton Escobar nasceu em 14 de outubro de 1943 em São Paulo (SP) e desde cedo foi exposto à música em sua família: sua mãe era cantora lírica, seu pai era cantor popular, sua tia, pianista (DEL POZZO, 2001, p. 10; SANTANA, 2020, p. 16). No final dos anos 1950, Aylton Escobar teve aulas particulares de composição com Camargo Guarnieri (SANTANA, 2010, p. 18). Em 1969, Aylton Escobar escreve a *Missa Orbis Factor*, para coro misto, percussão e dois pianos, em homenagem a Mário de Andrade. A peça recebeu o prêmio do público e do júri no 2º Festival de Música de Guanabara, em 1970, causando grande interesse devido ao protagonismo do naipe de percussão, sendo performada em São Paulo, Brasília, Bahia, Ouro Preto e no exterior (DEL POZZO, 2001, p. 24).

Contextualização histórica

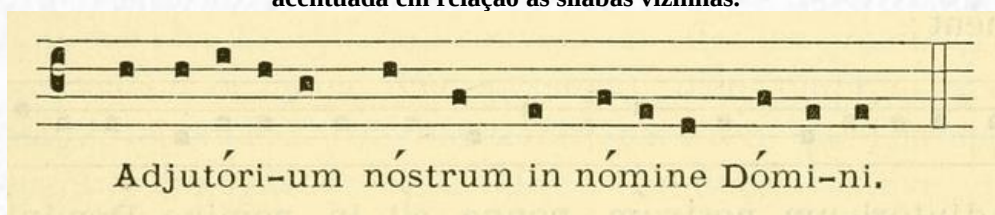
Aqui, será discorrido sobre música sacra antiga, focando nos pontos que serão aproveitados para a análise e correlações seguintes, desde a música Medieval até Palestrina.



Monodia e cantochão

Os primeiros manuscritos litúrgicos não possuíam qualquer indicação musical, apenas entre 800 e 830 d.C. adotou-se uma notação que facilitasse a memorização das melodias, denominada notação *neumática* (HOPPIN, 1978, p. 56; MASSIN, 1997, p. 143), cujos símbolos indicavam a direção do gesto musical (POTHIER, 1880, pp. 32-3). Pothier exemplifica como a presença do acento agudo neumático influenciaria uma melodia, mostrado na Figura 1.

Figura 1 – Exemplificação da influência do acento agudo em uma melodia. O acento eleva o tom da sílaba acentuada em relação às sílabas vizinhas.



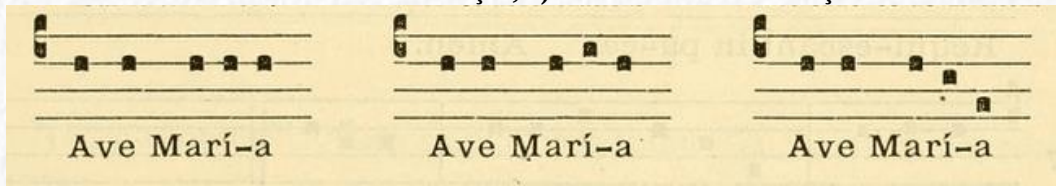
Fonte: POTHIER, 1880, p. 33

Uma forma simples do canto litúrgico antigo é o *recitativo*, cujo ritmo das melodias provém diretamente da leitura. Pothier (1880, pp. 213-6) divide em três os tipos de recitativo, dando origem a cantos de características similares:

- 1) *recto tono*, onde as sílabas são proferidas sobre um mesmo tom. O canto proveniente dessa leitura pode se tornar menos monótono ao se inserir inflexões silábicas;
- 2) grande parte sobre *recto tono*, com fins das frases marcados por inflexões vocais. O canto que provém dessa leitura marca as principais divisões do texto através de “fórmulas de modulação” pré-estabelecidas;
- 3) uma leitura mais espontânea que imita o discurso e suas múltiplas inflexões. O canto que vem dessa forma de leitura abandona o tom constante, podendo se prolongar sobre uma mesma sílaba formando uma melodia livre com vocalises.

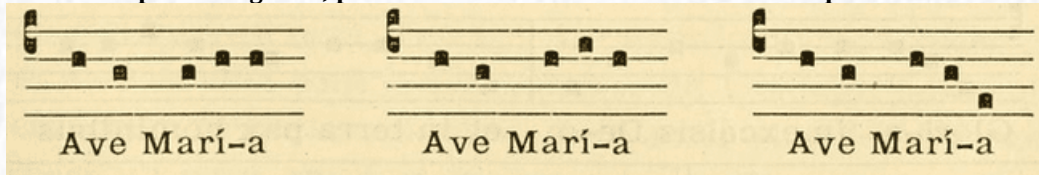
O autor exemplifica esses processos com os exemplos mostrados nas Figura 2 e 3 e um trecho de um recitativo mostrado na Figura 4.

Figura 2 – Exemplos de cantos provenientes de leituras. Da esquerda para a direita: 1) *recto tonos*; 2) *recto tonos* com acentuação; 3) *recto tonos* com finalização.



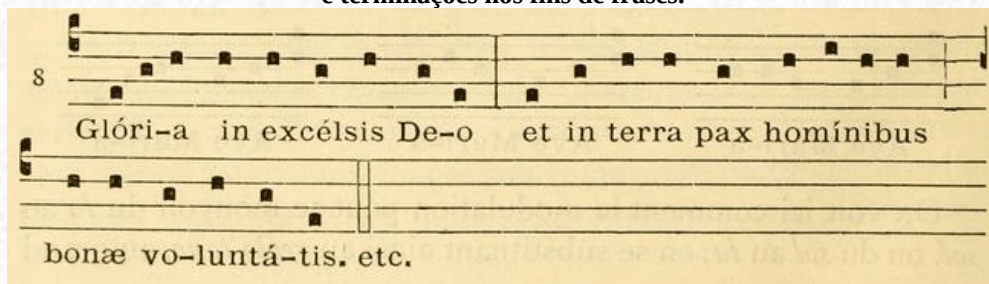
Fonte: POTHIER, 1880, p. 217

Figura 3 – Exemplos da Figura 2, porém com abandono do *recto tonos* e enriquecimento das inflexões.



Fonte: POTHIER, 1880, p. 217

Figura 4 – Trecho de recitativo onde se observa a predominância de um tom constante, inflexões no texto, e terminações nos fins de frases.



Fonte: POTHIER, 1880, p. 218.

Em relação à divisão dos papéis dos cantores, são documentadas três formas de canto: *responsorial*, *antifonário* ou *direto* (HOPPIN, 1978, pp. 80-1; POTHIER, 1880, pp. 240-2). O canto *responsorial* envolve uma performance *solo* seguida por uma resposta ou repetição da congregação ou coro; o canto *antifonário* consiste na alternância entre dois coros ou meio-coros; a forma *direta* é feita sem alternância, repetição ou resposta, cantando o salmo do começo ao fim, porém é a forma menos comum de se executar.

Polifonia: organum

O manual *Musica enchiriadis* da segunda metade do século IX define o *organum* como duas vozes (*vox principalis* acima e *vox organalis* abaixo) em contraponto nota contra nota em intervalos de oitava, quinta e quarta. Eventualmente, outros intervalos são introduzidos e, nos

séculos XII e XIII, o *organum* recebe novas disposições das vozes, fórmulas rítmicas, e adição de uma terceira e quarta vozes (GÉROLD, 1932, pp. 238-42; HOPPIN, 1978, p. 193). Um fragmento de um *Alleluia* que se encontra na Escola de medicina de Montpellier é exemplificado por Gérold, mostrado na Figura 5.

Figura 5 – Trecho de um *organum* a três vozes, em notação moderna. Há cruzamento entre a *vox principalis* e *vox organalis*, que se movem mais independentemente.



Fonte: GÉROLD, 1932, p. 243.

Moteto, Madrigal, e o Concílio de Trento

Buscando contrastar cada vez mais as vozes superiores da voz inferior (Tenor), diferentes textos são adicionados às vozes do *organum*, criando um estilo musical importante da época: o *moteto* (HOPPIN, 1978, p. 252), exemplificado na Figura 6.

Figura 6 – Moteto a três vozes, cada voz com um texto diferente. Na voz inferior (Tenor), um verso do gradual *Haec Dies*; na voz intermediária (*Duplum*), um texto de caráter moral; na voz superior (*Triplum*), um canto de amor.



Mout me fu griés li de-par - tir De m'ami-
In om - ni fra - tre
In seculum
e - te, la bele au cors gent Quant sa grant
tu - o non ha - be - as fi -
biauté re - mir
du - ci - am

Fonte: GÉROLD, 1952, p. 272.

Além da superposição de textos, o século XVI traz uma nova estética *madrigalesca* mais contrapontística, polifônica e imitativa. Uma das pautas do Concílio de Trento (1545-1563) alegava que esse tipo de música comprometia a compreensão do texto litúrgico devido à superposição de textos e ao contraponto (MASSIN, 1997, p. 282). A obra de Palestrina (ca. 1525-1584), cujo cuidado com o equilíbrio das linhas e acentuações do texto, se tornou o parâmetro da polifonia vocal da época, mesmo utilizando procedimentos de paráfrase polifônica, já empregados por Josquin Des Prés (ca. 1440-1517) (MASSIN, 1997, pp. 283-4). A Figura 7 mostra os compassos iniciais do *Kyrie* da *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina.

Figura 7 – Compassos iniciais do movimento *Kyrie* da *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina. A escrita contrapontística é mais elaborada, com tratamento imitativo entre as vozes.

KYRIE.

Metr. $\text{♩} = 84.$



Fonte: PALESTRINA, 1884.

Concílio Vaticano II

Pelo menos a partir do século XII, a população já havia sido completamente excluída dos cantos da igreja (GÉROLD, 1932, p. 29). O Concílio de Vaticano II (1962-1965) teve intenção ecumênica de unir os diferentes tipos de cristãos, buscando uma maior participação dos leigos na celebração da missa e dos sacramentos (DIAS, 2011, p. 31). Um dos seus principais processos foi o *aggiornamento*, uma atualização da Igreja e sua aproximação à realidade dos fiéis: o povo volta a fazer parte da celebração junto ao sacerdote (DUARTE, 2013, p. 56).

O Concílio também estabeleceu quatro princípios da renovação litúrgico-musical (ALBUQUERQUE, 2005, pp. 12-8):

- 1) **Participação dos fiéis:** princípio fundamental da renovação litúrgico-musical;
- 2) **Função ministerial da música sacra:** as formas das composições devem ser adequadas à função de cada canto e intérpretes: sacerdote, ministros, salmistas, cantores e assembleia;
- 3) **Canto litúrgico em língua vernácula:** estudo minucioso da prosódia, assimilando a função de cada canto;
- 4) **Expressão do próprio povo:** pesquisa das riquezas da música local, buscando assimilá-las.

Construção de sonoridades na *Missa Orbis Factor*

A obra foi escrita por Aylton Escobar para coro, percussão e dois pianos, com 4 movimentos: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*. Seu caráter é bastante experimental, com texturas densas¹ e dissonantes.

A análise se limitará majoritariamente à parte do coro e às seções que apresentem relação com a sonoridade litúrgica antiga, especificamente do período medieval e renascentista. Onde necessário, utilizar-se-á a gravação da obra feita pelo Coro da OSESP, encontrada no CD “Aylton Escobar: Obras para Coro” (2023), sob regência de Naomi Munakata, como referência auditiva.

Kyrie

Propõe-se a divisão estrutural do movimento *Kyrie* conforme mostrado na Tabela 1.

¹ Wallace Berry (1987) define “densidade” como um parâmetro textural quantitativo e mensurável, condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão vertical (BERRY, 1987, p. 191).



Tabela 1 – Estrutura formal do movimento *Kyrie*

Seção	Subseção	Compassos
A (c. 1 a 16)	A1	1 a 3
	A2	4 a 10
	A3	10 a 16
B (c. 17 a 24)	B1	17 a 24
	B2	25 a 28
	B3	29 a 31
C (c. 32 a 42)	C1	32 a 36
	C2	37 a 39
	C3	40 a 42

Fonte: autor.

O movimento se inicia com um empilhamento de frequências por parte do coro, enquanto a percussão e os pianos geram um ruído grave, criando uma atmosfera que se assemelha ao eco de dentro de uma igreja. No compasso 4, os naipes Soprano, Alto e Tenor culminam na nota Mi $\flat$ 3, a notação ϕ indica uma métrica livre, ou como cunhado por Boulez, um tempo liso,² e os naipes Soprano e Tenor adicionam “instabilidade” à nota Mi $\flat$ 3, com flutuações meio-tom acima e meio-tom abaixo, respectivamente, com indicação *ad lib*, tendo relação com o canto melismático, característico da prática da música medieval, assim como a ausência de métrica regular remete à liberdade métrica da música antiga. A Figura 8 mostra os 4 primeiros compassos do movimento *Kyrie*, parte do coro.

² Em resumo, Boulez define tempo liso como “ocupar o tempo sem o contar”, enquanto define tempo estriado como “contar o tempo para o ocupar” (BOULEZ, 1963, p. 107).

Figura 8 – Compassos 1 a 4 do Kyrie, parte do coro.

2+3 (d=58 ca.)

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Posteriormente, no compasso 8, o naipe de Tenores canta uma monodia que remete a uma sonoridade de cantochão, com notas longas e dinâmica que acompanha a prosódia do texto, como se vê na Figura 9.

Figura 9 – Compassos 8 a 16 do Kyrie, parte do coro (S, A, T, B). A monodia que se inicia no naipe de Tenores se desenvolve a uma homofonia nos demais naves, que logo se unem na nota Dó 3.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

A seguir inicia-se a parte B. O coro tem gestos gritados, sem alturas definidas, indicado apenas registro e dinâmica. Esse contraste com a seção anterior remete ao contraste entre um corpo coral e uma congregação que participa da Missa. Nota-se também que o coro é respondido imediatamente pela seção instrumental, sugerindo brevemente uma sonoridade antifonária, que será explorada mais a fundo no movimento seguinte. O compasso 17, onde isso acontece, é mostrado na Figura 10.

Figura 10 – Início da seção B do Kyrie. Ataque com alturas indefinidas por parte do coro, seguido por uma resposta na seção instrumental.

The musical score is divided into two main sections, labeled 3 and A.

Section 3: This section begins with a vocal entry marked *ff (gritado)*. The vocal staves show the word "Christe!" repeated. Below the vocal staves, the instrumental section begins with a *ff (gritado)* marking.

Section A: This section is marked with a circled 'A'. It features a variety of instrumental textures:

- Drum:** A *Timp.* (timpani) part with a *sfz* (sforzando) marking.
- Gong:** A *Gongo (com cope de vidro)* (gong with glass cover) part with a *sfz* marking.
- Strings:** A *Str. C.* (string ensemble) part with a *sfz* marking.
- Handclaps:** A *T. tam* (handclaps) part with a *sfz* marking.
- Handclaps:** A *(com a palma das mãos)* (with the palm of the hands) part with a *sfz (pesante)* (heavy) marking.
- Handclaps:** A *(com a palma das mãos)* (with the palm of the hands) part with a *sfz (pesante)* (heavy) marking.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Dos compassos 18 a 20 (Figura 11), há uma sobreposição de duas sonoridades no coro: Soprano, Altos e Tenores com alturas definidas, Baixos com um *cluster* em registro grave. Essa coexistência pode novamente remeter à presença de um corpo clerical e de uma congregação presentes simultaneamente no culto.

Figura 11 – Compassos 18 a 20 (e início do 21) do Kyrie, parte do coro (S, A, T, B). Coexistência de uma sonoridade de alturas definidas, com ênfase em intervalos de quartas e quintas justas, com sonoridades de alturas não definidas.

The image shows a handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in Kyrie, measures 18-20. The score is written on four staves. The Soprano staff starts with a forte (f) dynamic and a 'molto vibr.' marking. The Alto staff has a 'gliss.' marking. The Tenor staff has a 'gliss.' marking. The Bass staff has a 'gliss. (ento)' marking. The lyrics 'le - i - son (s-da)' are written under the vocal lines. The score includes various dynamics such as ppp, p, mf, and f. There are also performance instructions like 'port.', 'ChriSSS', and 'Bre.in 2'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Fonte: ESCOBAR, 1696.

No compasso 21, os naipes de Sopranos, Altos e Baixos decrescem em uníssono na nota Sol, enquanto o naipe de Tenores profere o texto *Christe Eleison* de forma silábica, sobre a nota Sol 2, com acentuações nas sílabas tônicas: nessas sílabas, há divisi que forma um intervalo de meio tom com a nota Lá b 2. Esse canto retoma a lógica mostrada na Figura 2. A Figura 12 mostra os compassos 21 a 23, parte do coro.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Nos compassos 25 a 28 (Figura 14), nota-se gestos progressivamente mais dissonantes sobre o texto *Christe Eleison*, remetendo a uma sonoridade de congregação. No compasso 27 (Figura 15), novamente faz-se referência à sonoridade antifonária onde o coro é brevemente respondido pelo instrumental. A seção C se inicia no compasso 30, recapitulando a sonoridade da seção A, como mostrado na Figura 16.

Figura 14 – Compassos 25 a 28 do Kyrie, parte do coro (S, A, T, B). Gestos progressivamente mais dissonantes.



Fonte: ESCOBAR, 1969.

Figura 15 – Breve desenvolvimento na ideia de antífona no compasso 27 do Kyrie, onde a seção instrumental responde brevemente o coro de forma intercalada.



The musical score for measure 27 of the Kyrie is presented in two systems. The first system features a choral response with five staves. The top staff is marked *ff* (Brito) and contains the lyrics "Christe Christe E-lei-sen". The subsequent staves also contain the lyrics "Christe Christe E-lei-sen". The second system features an instrumental response, marked *2+3* (più mosso, *se/vag, *2*). This system includes a *Solo* section for the first instrument, followed by a section marked *ff sempre* for the Grand Chorus (Gr.C.), and a section marked *ff (con bato di metallo)* for the percussion. The instrumental response is characterized by a strong, rhythmic pattern.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Figura 16 – Compassos 30 a 34 do Kyrie, parte do coro (S, A, T, B). O naipe de tenores inicia a seção C com uma melodia em monofonia, sendo em seguida acrescentados os demais naipes formando uma textura homofônica.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Gloria

O movimento *Gloria* também é dividido em 3 seções, novamente motivado pelos contrastes texturais, como mostrado na Tabela 2.

Tabela 2 – Divisão estrutural do movimento *Gloria*

Seção	Subseção	Compassos
A (c. 1 a 19)	A1	1 a 6
	A2	7 a 11
	A3	12 a 19
B (c. 20 a 70)	B1	20 a 38
	B2	39 a 59
	B3	60 a 70
C (c. 71 a 77)	C1	71 e 72
	C2	73 a 77

Fonte: autor.

O movimento se inicia com um gesto em uníssono no coro, que se desdobra ainda no compasso 1 a um acorde na palavra *Deo*, com divisi em todos os naipes. Nos compassos 2 a 4, os naipes Soprano, Alto e Baixos formam um cluster no registro grave, e apenas o naipe de Tenores profere o texto *et in terra, in terra, in terra*, sem altura definida e em registro grave. No compasso 5, todo o coro profere a palavra *Pax* três vezes, em registro agudo, sem altura definida, e gritado, conforme indica a partitura. No compasso 6, o coro profere mais uma vez a

palavra *Pax*, agora em registro grave e dinâmica *pp*. Esses cinco primeiros compassos remetem ao início da leitura do *Gloria*, seguido da resposta de fiéis na igreja. Na Figura 17, os primeiros 6 compassos do *Gloria*, parte do coro, são mostrados.

Figura 17 – Compassos 1 a 6, parte do coro, do movimento *Gloria*. A alternância entre alturas definidas, clusters e gestos gritados remetem às diversas sonoridades presentes na leitura, tanto do salmista como da congregação.



Fonte: ESCOBAR, 1969.

Em seguida, há um novo empilhamento no coro com indicação de tempo liso na partitura. O coro profere, com divisão em todos os naipes, o texto *hominibus bonnae voluntatis*, em dinâmica *pp*, em notas diferentes, com acentuação nas sílabas tônicas com intervalos de semitom, novamente remetendo ao *recto tono*, como visto na Figura 18.

Ao fim do compasso 7, o coro passa do acorde formado pelas notas empilhadas para uma quinta aberta no segundo tempo do compasso 8, remetente à sonoridade medieval, bastante ressaltado após uma textura complexa e dissonante. Essa quinta aberta logo se desdobra em uma nova textura, onde os subnaipes vão, um a um, a “desmontando”. As frequências tornam-se instáveis enquanto um aumento de dinâmica leva as vozes a um ápice com a palavra *Gratias*, no compasso 10. Simultaneamente, o instrumental cria uma textura bastante ruidosa e intensa que vai “morrendo”, remetendo ao eco formado dentro da igreja que, após um som intenso da congregação, torna o ambiente ruidoso, e aos poucos vai se deteriorando. A Figura 19 mostra os compassos 8 a 10, do coro, e a Figura 20 mostra o compasso 10, com coro e instrumental.

Figura 18 – Compasso 7 do *Gloria*, parte do coro (S, A, T, B).

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Figura 19 – Compassos 8 a 10 do *Gloria*, parte do coro (S, A, T, B). A quinta aberta no segundo tempo do compasso 8 é notável após a densa textura do compasso 7. A textura se intensifica até o compasso 10.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Figura 20 – Compasso 20 do *Gloria*, parte do coro (S, A, T, B) e instrumental. A textura instrumental em resposta ao coro vai diminuindo *al niente*, e remete à sonoridade do eco da igreja.

The image displays a handwritten musical score for Figure 20. It consists of several staves. The top section is marked '(Presto)' and 'ff (Gritado)'. Below this, there are staves for voices, each with the word 'Gratias' written above them. The bottom section is marked 'Presto al più Adagio...' and 'ff'. It includes staves for instruments, with various performance instructions such as '(Xif.)', '(Mto.)', '(al più grave)', '(al più grave)', '(niente)', 'sempre più rall.', '(Lento)', '(Lento)', '(al più grave)', 'con furore', 'con rall. sempre', 'Presto al più Adagio...', and '(Lento molto)'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

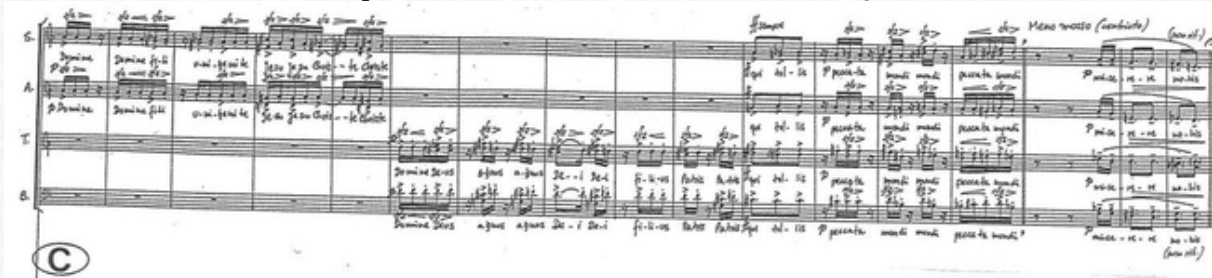
No compasso 11, o coro sussurra o texto *Gratias agimus Tibi*, em registro grave e sem altura definida, remetendo novamente a uma sonoridade de oração congregacional. No compasso 12, a sonoridade de canto antifonário surge de forma breve novamente, agora com a alternância ocorrendo dentro do próprio coro. Os compassos 11 e 12 (parte do coro) são mostrados na Figura 21.

Figura 21 – Compassos 11 e 12 do *Gloria*, parte do coro (S, A, T, B). Os sussurros do compasso 11 remetem à sonoridade da congregação, e a alternância no compasso 12 remete brevemente ao canto antifonário.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

A seção B se inicia no compasso 22, desenvolvendo plenamente a sonoridade antifonária. Dos compassos 24 a 28, os naipes de Sopranos e Altos cantam em uníssono rítmico, sempre sobre a nota Lá 3, acentuando as sílabas tônicas do texto. Dos compassos 29 a 33, os naipes de Sopranos e Altos dão lugar aos Tenores e Baixos, que, da mesma forma, cantam em monofonia e uníssono rítmico, sobre a nota Ré 3, também acentuando as sílabas tônicas com acentos ou adição de outras notas. Dos compassos 34 a 37, todos os naipes cantam em uníssono rítmico e, nos compassos 39 a 41, há uma terminação, em gesto descendente em todas as vozes. Esse trecho remete à antífona e ao segundo tipo de recitativo descrito por Pothier (1880, p. 215), onde o canto é feito sobre uma única nota e termina com uma “fórmula de modulação”. Todo esse trecho é mostrado na Figura 22.

Figura 22 – Compassos 22 a 41 do *Gloria*, parte do coro (S, A, T, B). Esse trecho remete tanto ao canto antifonário quanto ao recitativo com fórmula de modulação ao final.



Fonte: ESCOBAR, 1969.

As subseções seguintes, compassos 42 a 61, e 62 a 72, são análogas, com diferença na quantidade de compassos que cada meio-coro canta e duração da fórmula de modulação final.

O compasso 73 inicia a construção de uma nova textura, partindo de um uníssono na nota Ré 3 em todos os naipes e subnaipes, que aos poucos vai se desconstruindo no compasso 74, com nova indicação de tempo liso. Cada subnaípe acentua sua mudança de nota com a palavra *spiritu*, com indicação de *sfz* na partitura. Essa é novamente uma sonoridade que remete ao som de fiéis rezando, onde se ouve predominantemente uma massa sonora, mas que, vez ou outra, se identifica algum som individual. Essa textura é mostrada na Figura 23.

Os compassos 76 a 80 são uma recapitulação do início do movimento e, nos dois últimos compassos, a peça termina no seu ápice textural, com um gesto muito intenso do coro e na palavra *Amen*. O instrumental novamente remete à sonoridade do eco na igreja após um som intenso dos fiéis, visto na Figura 24.

Figura 23 – Compassos 73 a 75 do *Gloria*, parte do coro. A textura remete a fiéis rezando, com massa densa de som e palavras que emergem ocasionalmente.

The image shows a handwritten musical score for the Gloria, measures 73 to 75. The score is written for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each part is marked with a vocal range and a 'solos' instruction. The tempo is marked 'Lento'. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *ppp(a2)*, *sfz*, and *cresc...*. The lyrics 'Cum sancto spi-ri-tu' are written under the notes. The score ends with a 'Tutti' marking. There are some handwritten annotations and a circled 'X' at the bottom of the page.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Figura 24 – Compassos 76 a 80 do *Gloria*, coro (S, A, T, B) e instrumentos. Trata-se de uma recapitulação do início do movimento. Os dois compassos finais remetem novamente à resposta sonora da igreja ao grito dos fiéis.

[illegible]

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Sanctus-Benedictus

O *Sanctus-Benedictus* é estruturado em duas seções, conforme mostrado na Tabela 3.

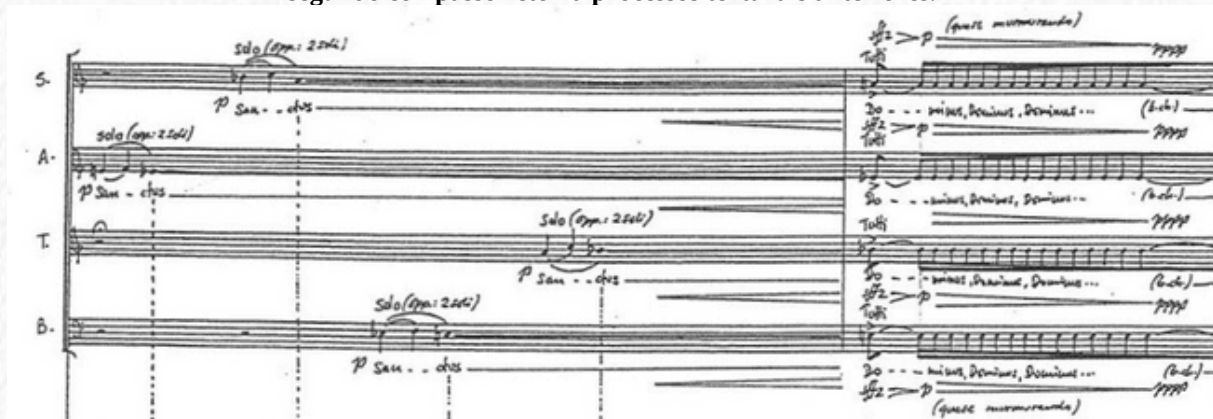
Tabela 3 – Divisão estrutural do movimento *Sanctus-Benedictus*

Seção	Subseção	Compassos
A	A1	1 a 8
(c. 1 a 13)	A2	9 a 13
B	B1	14 a 20
(c. 14 a 36)	B2	21 a 29
	B1'	30 a 36

Fonte: autor.

O movimento se inicia com gestos imitativos, a 2 soli, em cada naipe do coro. Essa escrita remete mais uma sonoridade renascentista em contraste às sonoridades mais medievais dos movimentos anteriores. No compasso 2 cada naipe profere, em *Tutti*, o texto sobre uma nota. Na Figura 25 estão mostrados os compassos 1 e 2 do coro do *Sanctus-Benedictus*.

Figura 25 – Compassos 1 e 2 do *Sanctus-Benedictus*, parte do coro. O início do movimento é imitativo, e o segundo compasso retoma processos texturais anteriores.



Fonte: ESCOBAR, 1969.

No compasso 4 há um clímax com a sonoridade mais consonante até então sobre a palavra *Sabaoth*, e em seguida parte do coro (2 soli de cada naipe) profere *Sanctus* três vezes, remetendo à passagem da Bíblia em Isaías 6:1-3, onde Isaías vê o Senhor acompanhado por Serafins, que dizem “Santo, Santo, Santo”. Os compassos 2 a 4, parte do coro, são mostrados na Figura 26.

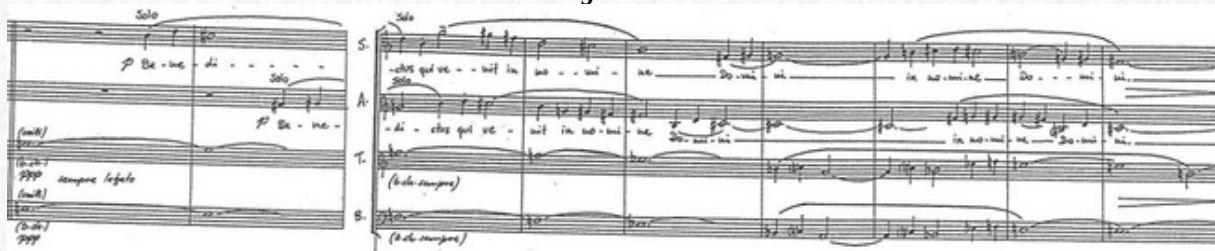
Figura 25 – Compassos 2 a 4 do *Sanctus-Benedictus*, parte do coro (S, A, T, B). O coro chega a um ápice na palavra *Sabaoth*, proferindo *Sanctus* três vezes, tal como os Serafins em Isaías 6:1-3.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

O coro retorna no compasso 9 com tratamento imitativo, criando uma sobreposição de notas em cascata, a 3 soli em cada naipe. Ao fim do empilhamento, parte do coro profere, sussurrando, o texto *Pleni sunt coeli et Terra*, sem altura definida, novamente remetendo a um som de orações, visto na Figura 26.

Dos compassos 14 a 20, os naipes de Tenor e Baixos cantam em homofonia em intervalos de quintas e quartas, remetendo a uma sonoridade de *organum*. Os naipes de Sopranos e Altos proferem o texto *Hosanna in excelsis* de forma recitativa, como visto na Figura 27.

Figura 28 – Compassos 21 a 29 do *Sanctus-Benedictus*, parte do coro. Contraponto com Soprano e Alto sobre notas longas de Tenores e Baixos. No compasso 26, Tenores e Baixos retomam a sonoridade de *organum*.



Fonte: ESCOBAR, 1969.

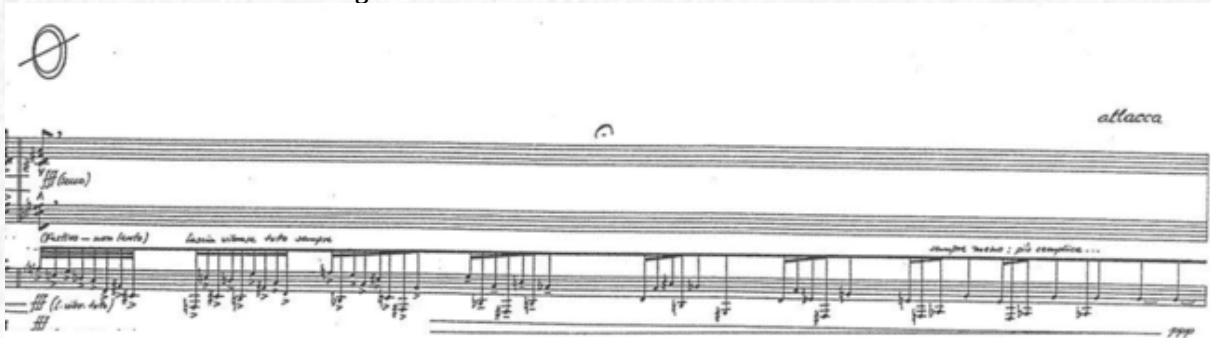
O que se segue a partir do compasso 30 remete a um *organum* duplo, entre Tenores e Baixos e entre Sopranos e Altos. Tenores e Baixos têm maior liberdade nos intervalos, enquanto Sopranos e Altos limitam-se a quintas e quartas justas. Nos compassos 33 e 34 os naipes retomam o breve recitativo sobre o texto *Hosanna in excelsis*, e o movimento termina com sinos tocando livremente, fazendo a transição para o *Agnus Dei*. A Figura 28 mostra os compassos 30 a 35 do coro e, na Figura 29, os sinos do compasso 36 que transicionam para o movimento final.

Figura 29 – Compassos 30 a 34 do *Sanctus-Benedictus*, parte do coro. Sonoridade de *organum* duplo seguido de recitativo.



Fonte: ESCOBAR, 1969.

Figura 30 – Sinos no final do *Sanctus-Benedictus*.



Fonte: ESCOBAR, 1969.

Agnus Dei

A divisão do movimento é como mostrada na Tabela 4.

Tabela 4 – Estrutura formal do movimento *Agnus Dei*

Seção	Subseção	Compassos
A	A1	1 a 15
(c. 1 a 24)	A2	16 a 24
B	-	25 a 31
(c. 25 a 31)	A'1	32 a 43
A'	A'2	44 a 49
(c. 32 a 49)	-	49 a 56
Coda	-	49 a 56
(c. 49 a 56)		

Fonte: autor.

Esse movimento se destaca em relação aos anteriores por ser ritmicamente mais simples no coro e mais livre na parte instrumental. O coro é dividido em dois: Sopranos, Altos e Tenores cantam notas longas, Baixos 1 e 2 declamam parte do poema *O Grifo da Morte* (1933), de Mário de Andrade. Sendo o poema em português, cria-se uma relação com o moteto, semelhante ao visto da Figura 6.

A primeira seção do movimento, do compasso 1 ao 25, é bastante homogênea em sonoridade. Sopranos, Altos e Tenores cantam o texto *Agnus Dei* em notas longas, enquanto Baixos 1 e 2 declamam a poesia, visto na Figura 31.

Figura 31 – Primeiro sistema do movimento *Agnus Dei*, parte do coro. Sopranos, Altos e Tenores cantam *Agnus Dei* enquanto Baixos declamam a poesia de Mario de Andrade em português.

The musical score for the first system of the *Agnus Dei* movement is presented on five staves. The top three staves are for Soprano (S.), Alto (C.), and Tenor (T.), which are vocal parts. They begin with a key signature of one flat and a 2/2 time signature. The lyrics for these parts are 'Agnus Dei'. The bottom two staves are for Bass 1 (B. 1) and Bass 2 (B. 2), which are declamatory parts. They begin with a key signature of one flat and a 2/2 time signature. The lyrics for these parts are in Portuguese: 'Si - lên-cio mo-nó-to-no. Cal - ma Se - re - Cal - maSSSS (subsurrando)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'p', and 'ff'. There are also performance instructions like '(sem vibr.)' and '(com voz profunda)'.

Fonte: ESCOBAR, 1969.

A primeira mudança significativa de sonoridade nesse movimento acontece na mudança para a seção B, no compasso 25. Sopranos, Altos e Tenores falam o texto *Miserere nobis* de forma livre em dinâmica piano/pianíssimo, com acentos *ad lib*, na região central da voz, o que remete à sonoridade de oração congregacional. A declamação do poema continua por parte dos Baixos em maior intensidade e uníssono, mostrado na Figura 32.

A seção A', que se estende do compasso 32 a 49, é exatamente análoga à seção A. A Missa termina com um uníssono no coro (Sopranos, Altos e Tenores) na nota Dó, com o texto *dona nobis pacem*, enquanto Baixos terminam a declamação do poema. O gesto final é um glissando descendente com um decrescendo, finalizando a obra. Esse final é mostrado na Figura 33.

Figura 32 – Compassos 25 a 28 do *Agnus Dei*, parte do coro (S, A, T, B1, B2). Há indicações sobre a partitura para que Sopranos, Altos e Tenores sussurrem o texto em dinâmicas baixas e com acentos livres, na região central da voz. A gravação do Coro da OSESP respeita essa indicação, logo suspeita-se que fora feita pelo compositor no contexto da gravação. Baixos 1 e 2 declamam o poema em uníssono.

sempre piano/pianissimo (sfz ad lib.)
(região central da voz)

(25)

Dramático, Caótico

Miserere nobis, Miserere nobis... (f) dim...

Miserere nobis, Miserere nobis... (f) dim...

Miserere nobis, Miserere nobis... (f) dim...

(com ênfase Dramática)

Morte! benfei-to-ra Morte! eu vos pro-cla-mo benfei-to-ra, oh! Morte! benfei-to-ra

Morte! benfei-to-ra Morte! eu vos pro-cla-mo benfei-to-ra, oh! Morte! benfei-to-ra

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Figura 33 – Compassos 32 a 49 do *Agnus Dei*, parte do coro (S, A, T, B1, B2). A obra termina em uníssono e com um gesto de glissando descendente com decrescendo.

diminuindo a sonoridade para o silêncio...

(p) don-na no-bis pa-

(p) don-na no-bis pa-

di (p) don-na no-bis pa-

na-fa Se de-po-si-tan-do pa-ra nunca

na-fa Se de-po-si-tan-do pa-ra nunca

mais pa-ra nunca mais, nunca mais, nunca mais

mais pa-ra nunca mais, nunca mais, nunca mais

Fonte: ESCOBAR, 1969.

Conclusões

O caráter experimental da *Missa Orbis Factor* de Aylton Escobar soa, em um primeiro momento, distante do que se associa à música sacra antiga, porém o compositor se utiliza das práticas antigas como ponto de partida na construção e estruturação dos movimentos da sua obra.

A partir de uma análise de estilos musicais históricos dos períodos medievais e renascentistas, cobrindo cantochão, recitativo, antífona, *organum*, moteto e madrigal, pode-se identificar características desses cantos nos movimentos da obra de Escobar, assim como o contraste entre canto de altura e durações definidas e seções mais livres, semelhantes a orações. Nos movimentos *Kyrie*, *Gloria* e *Sanctus-Benedictus*, texturas são construídas a partir de linhas recitativas; a longa seção central do *Gloria* é inspirada na antífona; *Sanctus-Benedictus* remete mais à escrita polifônica renascentista, em momentos com escrita em *organum*; o *Agnus Dei* dialoga com o moteto com a sobreposição de diferentes idiomas.

Apesar do contraste sonoro entre a obra de Aylton Escobar e o repertório antigo, é possível supor que a intenção do compositor com a *Missa Orbis Factor* é propor uma continuidade da tradição da música sacra antiga, utilizando-se de extrapolações para a construção de uma sonoridade mais densa e dissonante. Partindo das texturas antigas, o compositor constrói suas texturas não em contraposição à tradição, mas sim em colaboração com a música litúrgica antiga.

Referências

ALBUQUERQUE, Amaro C. Princípios da Renovação Musical Segundo a Constituição Litúrgica do Vaticano II. In: ALBUQUERQUE, Amaro C. (Org.). *Música Brasileira na Liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 11-18.

AYLTON ESCOBAR: obras para coro. Aylton Escobar (Compositor). OSESP (Coro). Naomi Munakata (Regente). São Paulo: Editora Novas Metas e Editora Funarte, 2013. CD. 58 min.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Dover publications, inc., New York. 1987. 447 p.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Mainz: C. B. Schott's Söhne, 1693. 167 p.



DEL POZZO, Maria Helena Maillet. *Questões sobre o universal e o paradoxal na obra para piano de Aylton Escobar*. 256 f. Dissertação (Mestrado em Artes – Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/212770/questoes-sobre-o-universal-e-o-paradoxal-na-obra-para-piano>. Acesso em: 16 jul. 2025.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium Laudis: a hermenêutica da continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009)*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, 2009.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Reinterpretando o Concílio Vaticano II. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.2, p. 52-66, 2013.

ESCOBAR, Aylton. *Missa Orbis Factor: coro, percussão, 2 pianos*. Rio de Janeiro, 1969. Partitura manuscrita. 27 f.

GÉROLD, Théodore. *La Musique au Moyen Age*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1932. 443 p.

HOPPIN, Richard H. *Medieval Music*. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton & Company, 1978. 566 p. Disponível em <https://archive.org/details/medievalmusic00hopp>. Acesso em 17 jul 2025.

MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Jova Fronteira, 1997. 1225 p.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Missa Papae Marcelli*; 6 vozes a capella New York: Pustet & Co, 1884. Partitura. 64 f. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP949637-PMLP256209-palestrina_graf_missa_papae_marcelli.pdf. Acesso em: 13 jul. 2025.

POTHIER, Joseph. *Les melodies grégoriennes d'après la tradicion*. Tournai: Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée Lefebvre, 1880. 268 p.

SANTANA, Cintia Campos. *Missa Breve sobre ritmos populares brasileiros de Aylton Escobar: considerações analíticas*. 207 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/193090?show=full>. Acesso em: 26 de abril de 2025.

