

ORQUESTRA  
SINFÔNICA DO ESTADO  
DE SÃO PAULO



# AYLTON ESCOBAR

OBRAS PARA CORO

CORO DA OESP  
NAOMI MUNAKATA REGENTE

AYLTON ESCOBAR [1943]

NAOMI MUNAKATA

REGENTE / *CONDUCTOR*

CORO DA OSESP

*OSESP CHOIR*

**1. AVE MARIA [3'37" ]** ISRC BRFG5-13-00001

Roxana Kosika (soprano), Mariana Valença (contralto),  
Rúben Araújo (tenor) e Fernando Coutinho (baixo)

**2. AGNUS DEI [3'50" ]** ISRC BRFG5-13-00002

**DOIS CONTORNOS SONOROS**

**3. Um [0'41" ]** ISRC BRFG5-13-00003

**4. Dois [2'58" ]** ISRC BRFG5-13-00004

**5. CANTO / CIRANDA AO CHÃO [4'09" ]** ISRC BRFG5-13-00005

## TOMBEAU

6. I Prólogo [1'21''] ISRC BRFQ5-13-00006
7. II Introdução [0'29''] ISRC BRFQ5-13-00007
8. III Coro [2'21''] ISRC BRFQ5-13-00008
9. IV Ária [2'11''] ISRC BRFQ5-13-00009
10. V Coro [1'49''] ISRC BRFQ5-13-00010
11. VI Intermezzo [1'07''] ISRC BRFQ5-13-00011
12. VII Coro com Solista [3'56''] ISRC BRFQ5-13-00012
13. VIII Dueto [2'51''] ISRC BRFQ5-13-00013
14. IX Finale [3'04''] ISRC BRFQ5-13-00014

Natália Áurea (soprano), Francisco Meira (baixo),  
Davi Graton (violino), Marcelo Jaffe (viola),  
Heloísa Meirelles (violoncelo), Ana Valéria Poles (contrabaixo),  
Joel Gisiger (oboé), Sérgio Burgani (clarinete),  
Armando Yamada, Augusto Alves Morais, Eduardo Giancesella,  
Leonardo Caire, Rubén Zúñiga (percussão) e  
Fernando Tomimura (piano)

## PUÑAL

**15. I** [2'29"] ISRC BRFG5-13-00015

**16. II** [3'09"] ISRC BRFG5-13-00016

**17. III** [3'14"] ISRC BRFG5-13-00017

Cristiane Minczuk (contralto) e Silas de Oliveira (baixo)

## ORBIS FACTOR - MISSA BREVE EM MEMÓRIA DE MÁRIO DE ANDRADE

**18. Kyrie** [3'16"] ISRC BRFG5-13-00018

**19. Gloria** [4'47"] ISRC BRFG5-13-00019

**20. Sanctus** [3'32"] ISRC BRFG5-13-00020

**21. Agnus Dei** [2'55"] ISRC BRFG5-13-00021

Elizabeth Del Grande (tímpanos), Armando Yamada,  
Augusto Alves Morais, Eduardo Giancesella, Leonardo Caire,  
Rubén Zúñiga (percussão), Dana Mihaela Radu e  
Fernando Tomimura (piano)

**TOTAL** [57'51"]

## 1. AVE MARIA

Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum.  
Benedicta tu in mulieribus  
et benedictus fructus ventris tui, Jesu.  
Sancta Maria, mater Dei,  
ora pro nobis, peccatoribus,  
nunc et in hora mortis nostrae.  
Amen.

## 2. AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
donna nobis pacem.

## 3 - 4. DOIS CONTORNOS SONOROS

(Antonio Rodrigues)

I - Se é brevidade  
a água fresca do rio,  
afogar-se nela.

II - Romãs, flautas, sol  
ensinam-me a viver  
a noite de júbilo.

## 5. CANTO/CIRANDA AO CHÃO

(Ilka Brunilda Laurito)

Cordas meninas da minha vida,  
Quem as tangia?

    O vento batia no rosto,  
    O rosto beijava a boca  
    A boca se dissolvia.

Cordas meninas da minha vida,  
Quem as tangia?

    A chuva molhava o corpo,  
    O corpo alegre afluía  
    Para a cascata do riso.

Cordas meninas da minha vida,  
Quem as afina?

    Os anjos perderam as plumas,  
    As nuvens moeram a chuva,  
    O pranto virou pião.

“Camerinho, carneirão-neirão-neirão,  
Olhai pro céu, olhai pro chão, pro chão, pro chão”.

# 6 - 14. TOMBEAU

(Hilda Hilst)

## I - Prólogo

Tu não estás comigo. Nem na tua noite de antes, de granito. Nem a tua voz é voz entre muralhas. Estás além agora: arco do infinito.

## II - Introdução

### III - Coro

Chega de sol, rosácea ardente  
aqueles linhas de sangue, o peito  
mais profundo, aberto, extenso;  
toda a delicadeza do poeta  
flui  
exangue  
num círculo de dor.  
Assim te lembro.

### IV - Ária

Dorme o pastor. E sobre ele a pedra.  
E dentro dele, no coração, no ventre  
a primeira libélula. Dorme  
recente de raízes, o poeta.

### V - Coro

No seu corpo de terra, dorme o inocente.  
Cantou a solidão, a salamandra  
e um cavalo e um cavaleiro de barro  
carnesim. E teve amor ao medo e à centelha  
que o fez cantar assim.

### VI - Intermezzo

## VII - Coro com solistas

Dorme o profeta. E se não escuta o vento,  
ouve na minha boca o seu Ofício de Treva.

Em aflição, em amor eu te celebro.  
E na tua mão fechada está meu grito:  
o que esperaste da minha boca aberta.

No dia de vossa ira,  
lembrai-vos, Senhor, do sal e do carvão  
nas minas.

Dorme o cantor.

É alguém há de calar os algozes  
do tempo, e há de nascer a flor sobre o teu sono  
e pelo teu lamento.

Em aflição, em amor eu te celebro.  
Dorme o amigo no seu corpo de terra.  
E dentro dele a crisálida amanhece:  
outro primeiro, larva, depois asa,  
hás de romper a pedra, pastor e companheiro.

## VIII - Dueto

Pastor, as violetas estão sobre os pilares.  
É tempo de o poeta abrir seu canto,  
Tempo de iniciação, tempo da esfera  
e de uma linha-mundo curvo-reta:  
trajetória de amor e de amplidão.

## IX - Finale

Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.

Em aflição, em amor eu te celebro.  
Requiem aeternam dona eis, Domine,  
Et lux perpetua luceat eis.



# 15 - 17. PUÑAL

(Federico García Lorca)

I - El puñal  
entra en el corazón  
como la reja del arado  
en el yermo.

No.

No me lo claves.

No.

El puñal  
como un rayo de sol,  
incendia las terribles  
hondonadas.

II - Muerto se quedó en la calle  
con un puñal en el pecho.  
No lo conocía nadie,  
Como temblaba el farol!  
Madre.

Como temblaba el farolito  
de la calle!  
Era madrugada. Nadie  
pudo asomarse a sus ojos  
abiertos al duro aire.  
Que muerto se quedó en la calle  
que con un puñal en el pecho  
y que no lo conocía nadie.

III - Oye, hijo mío, el silencio.  
Es un silencio ondulado,  
un silencio  
donde resbalan valles y ecos  
y que inclina las frentes  
hacia el suelo.



# 18 - 21. ORBIS FACTOR - MISSA BREVE EM MEMÓRIA DE MÁRIO DE ANDRADE

I. Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

II. Gloria in excelsis Deo  
et in terra paz  
hominibus bonnae voluntatis.  
Laudamus Te. Benedicimus Te.  
Adoramus Te. Glorificamus Te.  
Gratias agimus Tibi propter magnam gloriam Tuam.  
Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens!  
Domine fili unigenite, Jesu Christe.  
Domine Deus, agnus Dei, filius Patris  
qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis,  
qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram,  
qui sedes ad dexteram Patris.  
miserere nobis,  
quoniam Tu solus sanctus,  
Tu solus Dominus, Tu solus altissimus,  
Jesu Christe,  
cum santo spiritu in gloria Dei Patris,  
Amen.

III. Sanctus, sanctus, sanctus,  
Domine Deus sabaoth!  
Pleni sunt caeli et terra gloria Tua!  
Hosanna in excelsis!  
Benedictus qui venit in nomine Domine!  
Hosanna in excelsis!

IV. Agnus Dei  
Qui tollis peccata mundi  
Miserere nobis.  
Agnus Dei  
Qui tollis peccata mundi  
Donna nobis pacem.

(Mário de Andrade)  
Silêncio monótono,  
calma serenata na monolonia.  
A alma sem tristeza, pouco a pouco,  
vai desabrochando o instante do lago.

Morte, benfeitora Morte!  
Eu vos proclamo benfeitora, oh Morte!

Se escuta no fundo a sombra das águas,  
calma serenata,  
se depositando para nunca mais.

Aylton Escobar é um compositor que absorveu as contradições estéticas, políticas e ideológicas de seu tempo e lugar, ao mesmo tempo em que nunca deixou de lidar com os problemas que se impõem à produção da música contemporânea em geral. Estimulado a comentar o repertório aqui reunido, ele mesmo principia por apontar técnicas, tendências, estéticas distintas, se não conflitantes, nesta que é uma breve retrospectiva, um “conciso relatório” de seus setenta anos de idade e cinquenta de carreira. E também, numa frase reveladora do artista, a “confissão dos experimentos que confrontaram teorias no ringue da prática profissional”.

O testemunho de um autor sobre seu próprio processo criativo constitui, além de documento histórico, um instrumento valioso para a análise musicológica. Em Escobar, os termos “arte” e “confissão” coabitam. Essa ambivalência é uma característica que perpassa a trajetória e as escolhas de um compositor que sempre demonstrou grande domínio da escrita — ou das escritas, em bom plural.

No contexto de um país “novo” como o Brasil, é particularmente interessante o livre trânsito entre o nacionalismo e a

experimentação que marca a trajetória de Escobar. Aqui, os esforços de formação cultural da própria identidade irão sempre se dar no limiar entre as forças locais e a estabelecida “tradição de vanguarda” do velho mundo, a Europa.

A obra vocal de Aylton Escobar demonstra uma orientação que poderíamos chamar de laico-religiosa — expressão deliberadamente ambígua, como é ambíguo o gesto composicional do autor. Diz ele sobre *Ave Maria* (1963), peça que abre o disco:

“No início dos anos 1960, atendendo a sugestões de um amigo tenor que cantava em coros amadores, quis experimentar escrever música ‘leve’ para um texto sério. Pensei utilizar harmonias em blocos ou células independentes, que não definissem tonalidade e outros rigores formais, mas apenas se valessem do gostoso ‘ravelismo’ que evocavam. Pensei também em harmonias relacionadas aos *backing vocals* de certa música popular dançante norte-americana que eu escutava em arranjos sofisticados. Em minha *Ave Maria*, uma soprano representa o anjo anunciador e a peça finaliza suspensivamente por meio de um intervalo de quinta justa que quase põe a perder todo o esforço harmônico anterior.”

A peça “ligeira” sobre um texto religioso, com cromatismos sensuais afrancesados e síncofes dançantes americanizadas, finaliza com um retorno à regra, à correção, à ordem “superior”, como que se curvando, num ato simbólico, ao sistema tonal.

Foi Santo Agostinho quem legou ao Ocidente a associação entre música, moralidade e religião. Até o século IV, a palavra “música” designava uma combinação de canto, palavra e dança — incluía o corpo físico, em sua imanenência e esplendor. Agostinho teceu os fundamentos filosóficos da celebração litúrgica em forma de música. Para ele, não só a missa cantada, como toda manifestação musical, só se justifica na esfera sacra e como instrumento de elevação vertiginosa para a verdade divina: ascensão do espírito, ascendência sobre o corpo.

Séculos se passaram e a missa cantada subsiste até hoje. Raramente na forma de celebração litúrgica, é verdade, mas com frequência no grande repertório de concerto. Com o tempo, porém, sem prejuízo da origem religiosa, a missa musical foi se tornando cada vez mais corpórea, terrena.

Escobar escreveu duas missas em latim, muito contrastantes, embora datem do mesmo período, a década de 1960, e compartilhem

uma mesma referência: o modernista Mário de Andrade. Na primeira dessas missas, por assim dizer, mestiças, o compositor passeia pela escrita medieval — o gregoriano, a heterofonia, o *punctus contra punctus*, a polifonia — e conclui com uma cantiga de ninar de fatura modal, *Agnus Dei* (1967), incluída neste disco.

“*Agnus Dei* é a parte final de uma *Missa* composta sobre ritmos e cantares brasileiros, para coro *a cappella*. Tentei um meio-termo entre a simples brasilidade da música dos anos 1940 e 1950 (as inspirações marioandradeanas) e a memória dos medievos. A *Missa* então acabou por reunir o texto litúrgico e fiapos de motetos e madrigais no velho estilo com músicas caboclas como a modinha, o batuque, a cantiga de cego, a toada e o ponteio. Apesar de já bastante relutante, eu ainda refletia o magnetismo das grandes aulas do mestre Camargo Guarnieri. Só bem depois é que me afligiriam as muitas reviravoltas e as maiores incertezas.”

Assim como nas peças sacras, também nas composições “profanas” Aylton Escobar adota um padrão de comportamento dual, num jogo entre o estável e o instável, o prazer e o desprazer, a consonância, a dissonância e o ruído. Quanto maior a angústia da dissonância, maior a força atratora da consonância. Deixemos o próprio compositor falar:

“*Dois Contornos Sonoros* (1976) é uma pequena peça que nasceu da vontade de ‘provo-car’ o excelente coral do então Centro Edu-cacional de Niterói, vencedor de vários con-cursos de coros juvenis amadores, ao cultivo da ‘nova música’ — repertório que desagradava o seu regente, um abnegado e talentoso artista.

A partitura — provocativamente — utili-za tanto a escrita musical convencional quanto os grafismos em voga na época.

Dois haicais do poeta Antonio Rodrigues (hoje um destacado crítico de cinema radicado em Lisboa) simbolizam desenhos sobre papel branco; o primeiro com linhas retas e finas, o segundo recurvando traços fortes. Neste último, o coro se divide: um pequeno grupo à distância faz ecoar um acorde perfeito de Mi Maior. Depois de uma avalanche de falas retorcidas, esse acorde tem seus traços bor-rados como tinta em papel molhado, o coro grande mancha suas notas e ruídos longínquos de vários rádios se somam à trama destrutiva. Novamente, adensam-se as vozes e, ao fundo, ouve-se outro acorde perfeito, agora de Sol Maior, que também é ameaçado por *clusters* e ruídos desconexos. Os desenhos escorrem e se perdem em papel branco.”

Com versos retirados do livro *Sal do Lírico*, da poeta paulista Ilka Brunilda Laurito, *Canto/*

*Ciranda* (1978) contrasta tempos e territórios históricos remotos. O título da peça pretende justapor a ciranda ao cantochão por meio do jogo de palavras: “Canto/Ciranda (ao) Chão”. A mensagem é carregada da teologia de feição socialista que emergiu em países da América Latina nos anos de regime ditatorial. A missão imemorial da Igreja como refúgio e consolação para os fiéis, evocada por meio de hinos e sal-mos, une-se a um projeto de utopia política em favor dos pobres. Cabe retomar ainda as palavras de Escobar:

“É uma antífona que alterna e varia os tim-bres e os naipes do coro *a cappella*. Também se juntam memórias de canções infantis, por meio de assobios e frases soltas, apenas trauteadas. A esquecida canção das crianças por fim desmaia no chão duro da realidade: ‘Carneirinho, Carneirão’ é entoada à maneira do gregoriano, sobre um longo pedal das vozes graves.”

*Tombeau* (2012), obra encomendada pela OSESP, é, certamente, o opus central desta coleção. Com ele, Escobar realiza a síntese de cinquenta anos de escrita — equacionando como indivíduo e pela pena própria um século de vanguarda, numa partitura em que a complexidade da forma se manifesta em favor do conteúdo, tanto no virtuosismo quanto no recolhimento exigidos dos intérpretes.

Trata-se de um diálogo *in memoriam* com o amigo e compositor José Antonio de Almeida Prado (1943-2010). Escobar parte de referências pontuais a Webern, Messiaen, Bach e Shostakovich para criar uma obra de fôlego (para soprano, barítono, coro e noneto instrumental) que se desenvolve em nove movimentos sobre *Pequenos Funerais Cantantes*, texto da poeta “maldita” Hilda Hilst, já musicado por Almeida Prado, primo dela, nos anos 1960. Em música, *tombeau* (tumba, em francês) designa um gênero usado para prantear um morto, recorrente no século xx, mas que remonta ao barroco.

Mistério maior do corpo e do espírito, a morte volta em *Puñal* (2010), música dramática, teatral. Sobre uma *recitación* extraída de uma coletânea importante de Federico García Lorca (*Poema del Cante Jondo*, 1921), a peça recorre à tragédia de sangue característica do repertório flamenco e do folclore andaluz. “Um grito desesperado perpassa as cenas agarrado ao ar frio da madrugada; sobreviveu ao morto que ficou na rua com um punhal cravado no peito; ninguém o conhecia”, diz o compositor, parafraseando o poema. “Na leitura que faço dessas cenas, aquele morto tem um nome: Amor.” Toda a imagética é noturna, sombria, “fantasmal”.

O disco se encerra com *Orbis Factor - Missa Breve em Memória de Mário de Andrade* (1969), em que Escobar leva ao extremo o esfacelamento dos cânones da música sacra. A composição — uma saraivada de eventos atonais simultâneos de grande densidade cromática, com raros descansos tonais — foi condenada pela própria dificuldade, obrigando o autor a sucessivas revisões ao longo de quarenta anos. O que Escobar tem a dizer sobre a versão atual?

“A obra se livrou dos impuros serialismos e de certo modo respirou mais livre, tecnicamente mais divertida e expressivamente mais irônica. A homenagem à memória de Mário de Andrade não se deu inspirada nos estímulos do poeta à música nacional comprometida com a temática folclórica ou devedora dessas fontes. Tampouco desejei referir-se ao meu paulistanismo. A referência está na citação do poema ‘O Grifo da Morte’, em que Mário bendiz a morte e a chama de redentora. Enfim, tem a ver com um Mário dramático e desesperado, que inspirou um jovem artista de São Paulo metido naqueles anos militares. Os versos de Mário fazem contraponto com as palavras em latim do *Agnus Dei*. Quando as vozes cantam ‘*donna nobis pacem*’, Mário responde: ‘para nunca mais.’”

REGINA PORTO

Aylton Escobar is a composer who has grasped the aesthetic, political and ideological contradictions of his time and place, but equally has never ceased to deal with the problems involved in the production of contemporary music in general. When asked to comment on the repertoire included on this CD, he himself began by pointing out different, even conflicting aesthetics, tendencies and techniques, in what amounts to a brief retrospective, a “concise overview” of the 70 years of his life and the 50 years of his career. This collection is also, in the composer’s own revealing words, a “confession about the extent to which I have experimented with established theories in the course of my professional life.”

The testimony of an artist in relation to his own creative process represents, over and above a historical document, a valuable tool for musicological analysis. In Escobar’s work the terms “art” and “confession” coexist. Such ambivalence is an inherent characteristic of the career of this composer, who has always demonstrated a great command of the art of composition.

In the context of a “new” country like Brazil, the freedom with which Escobar has moved between nationalism and experimentation throughout his career is particularly interesting.

Here in Brazil, striving for cultural affirmation of one’s very identity will always lead an artist to a midway point, somewhere between local forces and the established “avant-garde tradition” of the Old World, Europe.

Aylton Escobar’s vocal work that features on this CD demonstrates what could be termed a secular-religious orientation — a deliberately ambiguous term, which reflects his ambiguous style of composition. In relation to the opening piece on the CD, *Ave Maria* (1963), Escobar himself said:

“At the beginning of the 1960’s, in response to suggestions made by a friend who was a tenor in amateur choirs, I wanted to try writing ‘light’ music for a serious text. I thought about using harmonies in independent blocks or cells, which would not respect the tonal system and other formal constraints, and whose only value would lie in the pleasurable ‘Ravelism’ that they evoked. I also thought about harmonies related to the backing vocals of some popular North American music that I was listening to in sophisticated arrangements. In my *Ave Maria*, a soprano represents the herald angel and the piece ends in suspense with the interval of a perfect fifth that almost ruins all the previous harmonic efforts.”

The “light” piece about a religious text, with its sensual French-style chromaticisms and Americanized dance syncopations, culminates in a return to the world of rules and regulations, to a “higher” order, as if bowing down, in a symbolic act, to the tonal system.

The associations that we make today between music, morality and religion were Saint Augustine’s legacy to the Western World. Until the fourth century, the term “music” designated a combination of song, word and dance, and it embraced the physical body, in all its immanence and splendor. It was Augustine who established the philosophical foundations of liturgical worship in the form of music. In his view, all musical expressions, not only the sung Mass, are justified in the religious realm as a means of seeking elevation to the divine truth, the ascension of the spirit, and ascendancy over the body.

Centuries have passed and the sung Mass exists to this day. Rarely in the form of liturgical worship, true enough, but frequently within the wider concert repertoire. With the passage of time, however, albeit within the inescapable context of spirituality, the musical Mass has gradually become increasingly corporeal, earthly music.

Escobar wrote two Masses in Latin, which contrast starkly with each other even though they were both composed in the same period, the 1960s, and shared the same point of reference: the Brazilian Modernist Mário de Andrade. In the first of these masses, which could be termed hybrid, the composer draws on Medieval forms — Gregorian chant, heterophony, *punctus contra punctus*, polyphony — and concludes the work with a modal lullaby, *Agnus Dei* (1967), included on this CD.

“*Agnus Dei* is the final part of a *Mass* composed from Brazilian songs and rhythms, for a *cappella* choir. I tried to achieve a compromise between the simple ‘Brazilianness’ of music from the 1940’s and 1950’s (inspired by Mário de Andrade) and legacies of the Middle Ages. Consequently the Mass ended up bringing together liturgical writings and strands of motets and madrigals in the traditional style, with rural musical styles from Brazil, like the *modinha*, the *batuque*, the *cantiga de cego* (the so-called ‘blind man’s song’), the *toada* and the *ponteio*. Although I was already rather hesitant, I then went on to draw on the magnetism of the master classes given by the maestro Camargo Guarnieri. It was only some time later that I would suffer major changes of heart and uncertainty.”



As well as in his religious works, Aylton Escobar also adopts a dual approach in his “profane” compositions, moving between the stable and the unstable, between pleasure and discomfort, and embracing consonance, dissonance and noise. The greater the distress of the dissonance, the greater the pull of the consonance. In the composer’s own words:

“*Dois Contornos Sonoros (Two Sonic Outlines, 1976)* is a short piece that was born out of the desire to ‘incite’ the excellent choir of the then Educational Centre of Niterói, which had won several amateur youth choir competitions, to promote the so-called ‘new music’— a repertoire that their conductor, a self-sacrificing and talented artist, disliked.

The score provocatively uses both conventional notation as well as graphics that were in vogue in that era.

Two examples of the Japanese poetic form haiku by the poet Antonio Rodrigues (today a well-known film critic based in Lisbon) represent designs on sheets of white paper; the first is composed of straight, narrow lines, whereas the second consists of strong lines twisting to and fro. In the latter section, the choir divides into two, and a small group in the distance echoes a perfect E major chord. After an avalanche of meandering utterances,

the edges of this chord are blurred like ink on a damp piece of paper, smudged by the entrance of the main choir, and far-off sounds from several distances are added to the destructive mix. Once again the voices build up and in the background a perfect chord can be heard, now in G major, which is also threatened by disconnected noises and clusters. The designs run and are lost on the white sheet of paper.”

With verses taken from the book *Sal do Lírico*, by the female poet from the state of São Paulo, Ilka Brunilda Laurito, *Canto/Ciranda* (1978) contrasts remote historical territories and times. The title of the piece seeks to juxtapose the Brazilian *ciranda* with the *cantochão* (plainchant) by means of a play on words: “Canto/Ciranda (ao) Chão”. The message is laden with the socialist theology that emerged in Latin American countries under dictatorial regimes. According to such ideology, the age-old mission of the Church to act as a refuge and as consolation for the faithful by means of hymns and psalms combines with the idea of a political utopia on behalf of the poor. Escobar wrote the following in relation to this piece:

“It is an antiphon that alternates between the various timbres and sections of an *a cappella* choir. It also draws on memories of children’s songs, by means of whistling and individual

phrases, that are simply hummed. A forgotten children's song is finally defeated by the harsh reality: 'Carneirinho, Carneirão' is chanted in the Gregorian style, above a long pedal of low-pitch voices."

*Tombeau*, a work that was commissioned by the OSESP, is the centrepiece of this collection. With this composition Escobar condenses, in a coherent and mature way, his 50-year career — illustrating his identity as a composer as well as half a century of avant-garde musical creativity, in a score in which the complexity of the form supports the content both in the virtuosity and the poise demanded of the performers.

This piece takes the form of a dialogue *in memoriam* with his friend and fellow composer, José Antonio de Almeida Prado (1943-2010). Escobar pays his respects to Webern, Messiaen, Bach and Shostakovich to create a powerful work (for soprano, baritone, choir and instrumental nonet) which unfolds over the course of nine movements based on *Pequenos Funerais Cantantes (Short Sung Funerals)*, a text by the poet Hilda Hilst, already set to music by her cousin, Almeida Prado, in the 1960's. In musical terminology, *tombeau* (French for "tomb") refers to a genre used to accompany the mourning of the dead,

a recurrent practice in the twentieth century that dates back to the Baroque period.

The theme of death, the greatest of life's mysteries, returns in *Puñal* (2010) in the form of dramatic, theatrical music. Based on a *recitación* taken from an important collection of work by Federico García Lorca (*Poema del Cante Jondo*, 1921), this piece draws on the bloody tragedies characteristic of the flamenco repertoire and Andalusian folklore. "A desperate cry can be heard perforating the cold early-morning air; uttered by the man who now lies dead in the street, with a dagger in his chest; nobody knew him", the composer explained, paraphrasing the poem. "In my reading of these scenes, that dead body has a name: Love." The entire imagery is nocturnal, gloomy, "ghostly".

The CD concludes with *Orbis Factor - Brief Mass in Memory of Mário de Andrade* (1969), in which Escobar takes to extremes the shattering of the canons of religious music. With an uninterrupted volley of simultaneous atonal bursts of great chromatic density, with only the occasional moment of tonal relief, this composition was condemned by its own difficulty, obliging Escobar to make repeated revisions over the course of 40 years. With regard to the current version, he says:

“Newly revised, this work has been relieved of its impure serialisms and to a certain extent can now breathe more freely, and is technically more enjoyable and expressively more ironic”. He adds:

“This tribute to the memory of Mário de Andrade was not inspired by the poet’s nurturing of Brazilian music, nor was Brazilian folklore a thematic concern or source of inspiration. Neither was this piece a reference to my own allegiance to the city of São Paulo. The inspiration came from the poem ‘O Grifo da Morte’ (‘The Griffin of Death’), in which Mário blesses death and calls it a redemptive force. In short, my piece is about a dramatic and desperate Mário de Andrade, who inspired a young artist from São Paulo who felt lost in those years of military rule. The lines from Mário’s poem create a counterpoint with the Latin words from *Agnus Dei*. When the voices sing ‘*donna nobis pacem*’, Mário responds: ‘never again’.”

REGINA PORTO  
[TRANSLATED BY LISA SHAW]

A close-up portrait of Naomi Munakata, a woman with dark hair, smiling slightly. The background is dark and out of focus.

# NAOMI MUNAKATA

REGENTE / CONDUCTOR

**C**oordenadora e regente do Coro da Oseps, Naomi Munakata é também diretora da Escola Municipal de Música de São Paulo e diretora artística e regente do Coral Jovem do Estado. Formou-se em Composição e Regência em 1978, pela Faculdade de Música do Instituto Musical de São Paulo, e foi aluna de Roberto Schnorrenberg, Eleazar de Carvalho, Hugh Ross, Sérgio Magnani e John Neschling. Recebeu o prêmio de Melhor Regente Coral, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte e, como bolsista da Fundação VITAE, foi para a Suécia estudar com o maestro Eric Ericson. Em 1986, recebeu do governo japonês uma bolsa de estudos para aperfeiçoar-se em regência na Universidade de Tóquio. Foi regente assistente do Coral Paulistano e lecionou na Faculdade Santa Marcelina e na Faam.

**N**aomi Munakata is coordinator and conductor of the Oseps Choir, artistic director and conductor for the State Youth Choir and director of the Municipal School of Music in São Paulo. She studied Composition and Conducting, graduating in 1978 from the Faculty of Music at the Music Institute of São Paulo, having studied with conductors such as Roberto Schnorrenberg, Eleazar de Carvalho, Hugh Ross, Sérgio Magnani, and John Neschling. She received the award for Best Choral Conductor from the São Paulo Association of Art Critics. She studied at the University of Tokyo, with a scholarship from the Japanese government, and in Sweden, with Eric Ericson, as a fellow of the VITAE Foundation. Naomi also worked as assistant conductor at the São Paulo Choral, and was a teacher at the Faculdade Santa Marcelina and at Faam.



A combinação de um grupo de cantores de sólida formação musical com a condução de uma das principais regentes brasileiras faz do Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo uma referência em música vocal no Brasil. Nas apresentações junto à Osesp, em grandes obras do repertório coral-sinfônico, ou em concertos *a cappella* na Sala São Paulo e pelo interior do estado, o grupo aborda diferentes períodos musicais, com ênfase nos séculos xx e xxi e nas criações de compositores brasileiros, como Almeida Prado, Aylton Escobar, Gilberto Mendes, Francisco Mignone, Liduíno Pitombeira, João Guilherme Ripper e Villa-Lobos, entre outros. Criado como Coro Sinfônico do Estado de São Paulo em 1994, passou a se chamar Coro da Osesp em 2001. Em 2009, o Coro da Osesp lançou seu primeiro disco, *Canções do Brasil*, que inclui obras de Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Marlos Nobre, Villa-Lobos, entre outros compositores brasileiros.

The combination of a group of singers that have a solid musical training, with one of the major Brazilians conductors, make the São Paulo Symphony Choir a vocal music's reference in Brazil. In performance by the São Paulo Symphony, in great works of the choral-symphonic repertoire or *a cappella* concerts at the Sala São Paulo and across the state, the group discusses different musical periods, with emphasis on the twentieth and twenty-first centuries and the creations of Brazilian composers such as Almeida Prado, Aylton Escobar, Gilberto Mendes, Francisco Mignone, Liduíno Pitombeira, João Guilherme Ripper and Heitor Villa-Lobos. In 2009, Osesp Choir recorded its first CD, *Canções do Brasil* (Songs of Brazil), with works by Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Marlos Nobre, Villa-Lobos, among others.



# ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

## CORO DA OSESP

OSESP CHOIR

**NAOMI MUNAKATA** Regente / Conductor

**Uli Schneider** Produtor de Gravação, Mixagem, Edição e  
Masterização / Recording Producer, Mixing, Editing and Mastering

**Marcio Jesus Torres, Camila Braga Marciano, Fabio  
Miyahara e Fernando Dionisio Vieira**

Assistentes de Gravação / Recording Assistants

Gravado em fevereiro de 2012 na Sala São Paulo.  
Recorded in February 2012 at Sala São Paulo.

*Ave Maria e Dois Contornos Sonoros* © Editora Novas Metas

*Canto / Ciranda ao Chão* © Editora Funarte

*Puñal* © Aylton Escobar and Herederos de Federico García  
Lorca. Music by Aylton Escobar. Words by Federico García Lorca.  
SGAE/ECAD. All rights reserved. For information regarding  
rights and permissions, please contact lorca@artslaw.co.uk  
or William Peter Kosmas, Esq., 8 Franklin Square, London  
W14 9UU.

As obras *Puñal* e *Orbis Factor* foram tocadas a partir  
do manuscrito.

The works *Puñal* and *Orbis Factor* were played from the  
manuscript.

As obras *Agnus Dei* e *Tombeau* foram editadas pela  
Criadores do Brasil, editora da Fundação Osesp.

The works *Agnus Dei* and *Tombeau* were published by  
Criadores do Brasil, the Music Publishing of Osesp Foundation.

## Fundação Osesp

**Marin Alsop** Diretora Musical e Regente Titular /  
Music Director and Principal Conductor

**Arthur Nestrovski** Diretor Artístico / Artistic Director

**Marcelo Lopes** Diretor Executivo / Executive Director

[www.osesp.art.br](http://www.osesp.art.br)

SELO  
DIGITAL  
OSESP

Música Clássica para todos

Ouçã e baixe gratuitamente  
[www.osesp.art.br](http://www.osesp.art.br)