

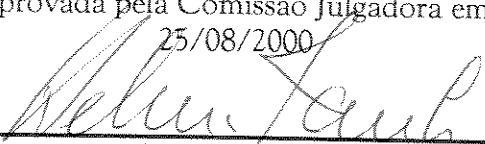
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

**A OBRA VOCAL “DE CAPELLA”
DE PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA:
seis edições e seus elementos de escrita**

Cláudio Antonio Esteves

Este exemplar é a redação final da dissertação
defendida pelo Sr. Cláudio Antônio Esteves e
aprovada pela Comissão Julgadora em
25/08/2000


Prof. Dra. Helena Jank

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Artes sob a orientação da Profa. Dra.
Helena Jank do DM-IA.

CAMPINAS
2000



20019568

UNIDADE BC
 N.º CHAMADA: 71/UNICAMP
Es85o
 V. Ex 43304
 TOMBO BC/ 278/2000
 PROC. 278/2000
 C ☐ D ☒
 PREC. R\$ 11,00
 DATA 29/12/2000
 N.º CPD

CM-00153366-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Es85o

Esteves, Cláudio Antonio

A obra vocal "de Capella" de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita / Cláudio Antonio Esteves. – Campinas, SP, [s.n.], 2000.

Orientador: Helena Jank.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Acompanha partituras editadas das obras e 1 CD-Rom.

1. Garcia, José Maurício Nunes, 1767-1830.
2. Música coral. 3. Música sacra – Igreja Católica.
4. Música – Século XVIII-XIX. I. Jank, Helena.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Helena Jank

Prof. Dr. José Maria Neves

Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

Dedico à minha mãe, **Ernestina Stradiotto Esteves**, por todo amor, incentivo, doação e exemplo de vida. Em honra de sua memória.

Dedico também à você, **Carla Simone Glienke**, pelo que me tem ensinado, pelo amor, paciência, apoio e ânimo. Por nos complementarmos na construção desta vida juntos.

AGRADECIMENTOS

À **FAPESP** (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pelo apoio que possibilitou o encaminhamento da pesquisa com os recursos necessários.

Aos professores **Helena Jank** e **Eduardo Augusto Ostergren**, por terem proporcionado uma oportunidade rara de aprimoramento pessoal, através da orientação, dos diálogos e, sobretudo, dos exemplos observados na convivência.

À professora **Maria Lúcia Senna Machado Pascoal**, pela disponibilidade, paixão e envolvimento com esta pesquisa.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes, na pessoa da professora **Adriana Giarola Kayama**, pelo aprendizado.

Aos funcionários da Coordenadoria de Pós-Graduação do Instituto de Artes, **Jayme de Souza Filho**, **Magali Cordeiro**, **Josué Samuel do Carmo Cintra**, **Vivien Helena de Souza Ruiz** e **Rodrigo Berenguel Domingues** pela amizade e apoio.

Ao professor **Achille Guido Picchi**, pela iluminada sugestão, feita na pizzeria depois do recital das valsas de Brahms no Centro de Convivência, que direcionou esta pesquisa.

Às tias **Margarida Pascoalina Stradiotto** e **Alice Pierina Stradiotto Ferrari** pelo amor e doação em tempos difíceis e fáceis.

À família, **Ruth Glienke**, **Omar Hugo Glienke**, **Renê Augusto Glienke**, **Cárin Ester Prunzel** e **Clóvis Jair Prunzel**, pelas alegrias de nosso relacionamento.

À **Luciana Campos Paulino** e **Sérgio de Mendonça**, amigos queridos, pela ajuda em todas as fases do trabalho.

À **Marcela Leal Redigolo** e ao **José Montanha Neto**, grandes amigos, por todo apoio.

Aos irmãos **Carlos Antonio Orozco Contreras** e **Patrício Eduardo Orozco Contreras**, pela ajuda inestimável e carinho que sempre demonstraram.

À **Maria Aparecida Remédio** do Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP por auxiliar com o conhecimento sobre conservação e manuseio de manuscritos.

À **Juraci Beretta Rodrigues da Silva** do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas, pela simpatia com que fui atendido.

À Orquestra Lyra Sanjoanense, na pessoa do Maestro **Aluízio José Viegas**, pelo apoio e disponibilidade em relação à cópia digitalizada da peça *Domine, tu mihi lavas pedes*, da qual é proprietária.

Ao Padre **José Roberto Develard**, arquivista do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, por possibilitar a pesquisa com os manuscritos.

Às pessoas da administração da Biblioteca da UFRJ, em especial **Dolores Brandão de Oliveira**, Chefe da Biblioteca e **Maria Luísa Nery de Carvalho**, Responsável pelo Setor de Manuscritos, por terem proporcionado condições para que a pesquisa inicial pudesse ser feita, e por disponibilizarem material valioso.

Ao DIMIC, Divisão de Microrreprodução da Fundação Biblioteca Nacional, nas pessoas da Chefe da Divisão, **Vera Lúcia Garcia Menezes** e da Chefe do Centro de Preparo, **Maria Luíza Cândido Silva**, por permitirem acesso aos microfilmes das obras, condição fundamental para este trabalho.

Ao professor **José Maria Neves**, pela simpática acolhida e auxílio na pesquisa.

Ao professor **Nireu Oliveira Cavalcanti**, por compartilhar seu trabalho, contribuindo com esta dissertação.

Ao Setor de Microfilmagem da UFSM, nas pessoas de **Maria Terezinha Feron Antunes** e **Antonio Luiz Chiapinoto**, pelo valioso auxílio com os microfilmes.

Aos professores do Departamento de Letras Clássicas Filologia e Lingüística do Centro de Artes e Letras da UFSM, **Moacir Marchesan** e **Alvino Cândido Michelotti** pela ajuda com os textos das obras.

Aos colegas do Departamento de Música do Centro de Artes e Letras da UFSM, na pessoa da professora **Yara Quércia Vieira**, por facilitarem o afastamento para este mestrado.

Ilhas de ouro, serenas, luzidias,

que alvo procura o vosso eterno adejo?

Para quem são as vossas harmonias?

Copiado por minha mãe em 1 de março de 1946 em seu caderno de poesias.

SUMÁRIO

Lista de Tabelas	xiii
Lista de Figuras	xiii
Lista de Abreviaturas Gerais	xv
Lista de Abreviaturas Musicais	xvi
Simbologia Utilizada	xvii
Resumo	xviii
Abstract	xix
1. O Músico e o Homem	1
1.1. Pe. José Maurício e sua Obra	1
1.2. Preconceito e Reconhecimento	3
1.3. O Trabalho Monumental de Cleofe Person de Mattos	7
1.4. O Compositor através da Literatura	12
1.4.1. <i>Indícios</i>	12
1.4.2. <i>Opiniões</i>	16
1.5. As Influências sobre sua Produção	23
2. As Obras, o Acesso e a Seleção	33
2.1. Obras <i>a cappella</i>	33
2.2. Obras <i>de capella</i>	38
2.3. Localização dos Manuscritos e Acesso	42
2.3.1. <i>Museu Carlos Gomes</i>	43
2.3.2. <i>Acervo da Orquestra Lyra Sanjoanense</i>	44
2.3.3. <i>Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro</i>	44
2.3.4. <i>Biblioteca da Escola de Música da UFRJ</i>	45
2.3.5. <i>Cabido Metropolitano</i>	46
2.3.6. <i>Biblioteca Nacional</i>	46
2.4. Critérios de Escolha e Seleção	48

3. Edição das Obras	57
3.1. Necessidade da Edição	57
3.2. Definição de Termos e Concepções	62
3.3. O Trabalho com as Fontes	64
3.3.1. <i>Tratamento dos Problemas de Edição</i>	64
3.3.2. <i>Características de Escrita e Experiência de Leitura</i>	67
4. Análise	73
4.1. Texto e Forma	73
4.1.1. <i>CT 91: Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.^e Joze Mauricio N. G.</i>	73
4.1.2. <i>CT 171: Partitura 1^o. Resp.^{to} das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809</i>	75
4.1.3. <i>CT 178 e CT 16: Vesperas de Nossa Senhora Do Snr. P.^e M.^e J.^e Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797 e "Magnificat"</i>	77
4.1.4. <i>CT 184: Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p.^a a Real capella</i>	80
4.1.5. <i>CT 194: Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>	82
4.1.6. <i>CT 195: Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	84
4.2. Escrita Harmônica	86
4.2.1. <i>Baixo Cifrado</i>	86
4.2.2. <i>Campo Harmônico e recursos</i>	87
4.2.3. <i>Cadências</i>	94
4.2.4. <i>uníssonos</i>	98
4.2.5. <i>Mudança de Tonalidade e Plano Tonal</i>	100
5. Conclusão	103
6. Anexos	105
6.1. ANEXO 1: Orquestração: Obras Datadas Autógrafas e Cópias da Época	105
6.2. ANEXO 2: Obras do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro	107
6.3. ANEXO 3: Tabela das Obras Microfilmadas	109
7. Referências Bibliográficas	127
7.1. Fontes Primárias	127
7.2. Fontes Secundárias	129

APÊNDICE

CD-Rom

Lista de Tabelas

<i>Tabela 1: Músicos cujas obras estão presentes no inventário de Salvador José</i>	15
<i>Tabela 2: Cotação das obras do Pe. segundo inventariante de Salvador José</i>	15
<i>Tabela 3: Peças publicadas no “Obras Corais a Cappella”</i>	34
<i>Tabela 4: Peças não incluídas na relação</i>	35
<i>Tabela 5: Obras a cappella do CT</i>	36
<i>Tabela 6: Obras declaradas “de capella”</i>	40
<i>Tabela 7: Relação inicial dos objetos do estudo</i>	50
<i>Tabela 8: Objetos do estudo</i>	54
<i>Tabela 9: Relação dos microfilmes utilizados</i>	55
<i>Tabela 10: Texto do miserere alternado</i>	83
<i>Tabela 11: Frequência das cadências na harmonização coral de Bach segundo McHose</i>	95
<i>Tabela 12: Tipos e características das cadências segundo McHose</i>	96
<i>Tabela 13: Frequência das cadências nas 6 obras segundo McHose</i>	96
<i>Tabela 14: Frequência adicionando outras cadências deceptivas</i>	97
<i>Tabela 15: Relação de distribuição por frequência decrescente</i>	97

Lista de Figuras

<i>Figura 1: Divisão estrutural do catálogo temático</i>	9
<i>Figura 2: Parte da genealogia da família Taunay.</i>	19
<i>Figura 3: Distribuição dos manuscritos por arquivo</i>	42
<i>Figura 4: Distribuição dos manuscritos por estados e países</i>	42
<i>Figura 5: Anotações de Volti Subito no CT 194, Baixo e Soprano respectivamente</i>	49
<i>Figura 6: Soprano do DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES (Orquestra Lyra Sanjoanense)</i>	52
<i>Figura 7: Parte do órgão da peça BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EJUS - CT 138</i>	53
<i>Figura 8: Parte do Soprano do CT 194</i>	68
<i>Figura 9: Parte do Baixo do compasso 47 em diante do CT 170</i>	69
<i>Figura 10: Detalhe do frontispício da peça CT 170</i>	69

Lista de Abreviaturas Musicais

A: Contralto

B: Baixo

b: baixo instrumental

bc: baixo cifrado

cb: contrabaixo

cl: clarineta

fg: fagote

fl: flauta

ob: oboé

org: órgão

S: Soprano

SATB: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo

T: Tenor

tmp: tímpano

tpa: trompa

trb: trombone

trp: trompete

vl: violino

vla: viola

vlc: violoncelo

<i>Figura 11: Compassos de 13 a 17 do Soprano no Requiem do CT 184</i>	69
<i>Figura 12: Compassos de 6 a 8 do Soprano no Requiem do CT 184</i>	70
<i>Figura 13: Compassos 15 e 16 do Baixo no Requiem do CT 184</i>	70
<i>Figura 14: Compassos 148 a 150 do violino II do Messias de Haendel, última página</i>	70
<i>Figura 15: Compassos 37 a 63 do 5º Salmo no Tenor do CT 178 originais</i>	71
<i>Figura 16: Compassos 37 a 63 do 5º Salmo no Tenor do CT 178 editados</i>	71
<i>Figura 17: Compassos 2 e 15, respectivamente, no Te Deum do CT 91</i>	87
<i>Figura 18: Campo harmônico diatônico do modo maior</i>	87
<i>Figura 19: Campo harmônico diatônico do modo menor</i>	88
<i>Figura 20: Compassos 24 a 31 no Requiem do CT 184</i>	89
<i>Figura 21: Compassos 34 a 44 no Requiem do CT 184</i>	90
<i>Figura 22: Sequências de dominantes secundárias</i>	90
<i>Figura 23: Outros exemplos de sequências de dominantes</i>	91
<i>Figura 24: Usos não tradicionais do acorde napolitano</i>	92
<i>Figura 25: Acordes de sexta aumentada</i>	92
<i>Figura 26: Compassos de 172 a 176 do CT 171</i>	93
<i>Figura 27: Pedal de dominante no CT 91</i>	93
<i>Figura 28: Pedal de tônica nos primeiros compassos no Cor mundum do CT 195</i>	94
<i>Figura 29: Compassos iniciais do Requiem do CT 184</i>	99
<i>Figura 30: Exemplo monofônico no CT 171</i>	99
<i>Figura 31: Compassos de 7 a 12 no Benedictus do CT 184</i>	101
<i>Figura 32: Segundo tempo do compasso 16 no Te Deum do CT 91</i>	101
<i>Figura 33: Compasso 84 no Offertorio do CT 184</i>	101
<i>Figura 34: Compassos de 9 a 11 no Amplius do CT 195</i>	102
<i>Figura 35: Segundo tempo do compasso 24 no Te Deum do CT 91</i>	102
<i>Figura 36: Notação da análise dos compassos 23 e 24 no Te Deum do CT 91</i>	102

Lista de Abreviaturas Gerais

AJV-MG: Aloísio José Viegas, São João del Rei, Minas Gerais

AN: Alberto Nepomuceno

BCL: Uruguai: Biblioteca Curt Lange, Montevideu, Uruguai

CANPO-DF: Centro de Arte Nise Poggi Obino, Brasília, Distrito Federal

CBM-RJ: Arquivo Medanha recolhido ao Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro

CCLA: Centro de Ciências, Letras e Artes do Museu Carlos Gomes, Campinas, São Paulo

CDM-SP: Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

CM-RJ: Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro

CSC-RS: Coro de Santa Cecília, Rio Pardo, Rio Grande do Sul

CT: Catálogo Temático de Cleofe Person de Mattos das Obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia

DIMAS: Divisão de Música e Arquivo Sonoro

EDL-RJ: Edição Pierre Laforge (realizada em 1837 na modinha CT 226)

EM-UFRJ: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

IHGB-RJ: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro

ISF-Uruguai: Igreja de São Francisco, Montevideu, Uruguai

ISP-RJ: Igreja de São Pedro, Rio de Janeiro

LM: Leopoldo Miguez

LS-MG: Lyra Sanjoanense, São João del Rei, Minas Gerais

MCG-SP: Museu Carlos Gomes (ver CCLA), Campinas, São Paulo

OLS: Orquestra Lyra Sanjoanense, São João del Rei, Minas Gerais

ORB-MG: Orquestra Ribeiro Bastos, São João del Rei, Minas Gerais

PA/PSA-MG: Palácio do Arcebispado/Pão de Santo Antônio, Diamantina, Minas Gerais

PD-Portugal: Palácio dos Duques de Bragança, Vila Viçosa, Portugal

PT-SP: Dr. Paulo Taunay, São Paulo

RIHGB: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

VCP-MG: Vicente C. Pires, Diamantina, Minas Gerais

Simbologia Utilizada

letras maiúsculas - acorde maior

letras minúsculas - acorde menor

X: - a notação da análise harmônica na linha seguinte está na tonalidade maior X

x: - a notação da análise harmônica na linha seguinte está na tonalidade menor x

Xaum - tríade aumentada

xd - tríade diminuta

x^o - tétrade meio-diminuta

x^o - tétrade inteiro diminuta

ii V - os traços indicam uma fórmula cadencial envolvendo o segundo e o quinto graus de uma tonalidade

IV V ou iv V - o quadro indica a fórmula cadencial envolvendo o quarto e o quinto graus de uma tonalidade

 - resolução de um acorde com função de dominante em outro com função de tônica uma quinta abaixo ou uma quarta acima da dominante representada pelo primeiro acorde

 - resolução de um acorde com função de dominante em um acorde que não está uma quinta abaixo ou uma quarta acima da dominante representada pelo primeiro acorde

IV → I ou iv → i - cadência plagal

V/X ou V/x - o acorde X é dominante secundária do acorde maior X ou do acorde menor x respectivamente

(x) ou (X) - o acorde x ou X é de empréstimo de um modo ou tonalidade

N⁶ - acorde de sexta napolitana

It⁶, Fr⁶ e Gr⁶ - acorde de sexta aumentada

Resumo

O conhecimento teórico de Padre José Maurício Nunes Garcia, referência maior do Período Colonial Brasileiro, é ainda subestimado apesar de sua grande produção. Contribui para isto a pouca quantidade de obras editadas disponíveis para análise. O presente trabalho tem como objetivo o estudo dos elementos mais relevantes de escrita em seis obras vocais do gênero de capella do compositor.

Cada uma destas seis obras são para coro SATB com baixo cifrado para o órgão, estão datadas e subsistem como manuscrito original ou cópia da época. Estas foram editadas a partir dos microfilmes da Biblioteca Nacional e submetidas à análise harmônica e formal, de modo a constituir um panorama de sua técnica composicional.

Compostas de 1797 a 1809, marcam fases importantes na vida do compositor e na produção de sua obra musical, considerando-se que em 1798 foi registrado como Mestre de Capela da Sé e em 1808 a Corte Portuguesa chegou ao Brasil. Os recursos empregados por Padre José Maurício nestas poucas obras, revelam um quadro divergente da evidência simplista sobre sua realidade: um compositor experiente, que dominava o meio para o qual produzia e procurava seu aprimoramento ao longo de sua tarefa composicional freqüente.

Abstract

The theoretical knowledge of Father José Maurício Nunes Garcia, the greatest reference of Brazilian Colonial Period, is still underestimated, in spite of the amount of his production. The edited works available to analysis are scarce, contributing to this view. The aim of this research is the study of the most relevant elements of writing in six vocal works of *de capella* type of the composer.

Each of these six works are intended to SATB chorus with figured bass to the organ, are dated and subsist as original manuscript or copy from the period. They were edited from the *Biblioteca Nacional's* microfilms and submitted to harmonic and formal analysis, to constitute a compositional outlook.

Composed from 1797 to 1809, these pieces mark important stages in composer's life and musical production considering that in 1798 he was registered as *Mestre de Capela* of *Catedral da Sé* and in 1808 arrived the Portuguese Court to Brazil. The resources employed by Father José Maurício in these few works, reveal a divergent picture of the simplistic evidence about the reality: a skilled composer, dominating the medium to which he produced and looked for improve himself throughout his frequent compositional task.

1. O Músico e o Homem

1.1. Pe. José Maurício e sua Obra

Nascido no Rio de Janeiro a 22 de setembro de 1767, Padre José Maurício Nunes Garcia foi o primeiro grande expoente musical brasileiro a ter reconhecimento internacional por sua obra. Apesar do desenvolvimento musical da colônia ter possibilitado o aparecimento de bons músicos (como em Minas Gerais, Bahia e São Paulo) nenhum brasileiro, até aquela época, recebera reconhecimento maior, tanto de seus conterrâneos quanto de eventuais viajantes que testemunharam sua arte e habilidades.

Organista, compositor e professor, ocupou desde 1798 o posto de mestre-de-capela da Catedral da Sé do Rio de Janeiro. Foi apenas em 1808, com a vinda da Corte Real Portuguesa, que suas qualificações artísticas foram plenamente utilizadas.

Quando o regente D. João desembarcou no Rio, no dia 8 de março de 1808, e assistiu ao solene Te Deum na Catedral (então Irmandade de N. Sra. Do Rosário), teve uma surpresa: a realização musical excedia em muito o que se podia esperar numa colônia de Portugal. Era mestre-de-capela e compositor titular o Pe. José Maurício Nunes Garcia. A partir deste momento, o apreço e a amizade de D. João não mais abandonariam o compositor. KIEFER (1982, p. 53).

Apesar deste relato de Kiefer, não há crônica histórica que registre se foi em seu primeiro ato público que o Príncipe Regente D. João teria conhecido o mestre-de-capela, mas Sua Alteza Real sempre o considerou um grande músico. Em 1808 recebeu o cargo de mestre-de-capela da recém constituída Real Capela na igreja dos frades carmelitas, tendo fixos assim encargos e ordenado. Acumula os cargos de compositor, regente, professor de música, organista (até a chegada de José do Rosário Nunes) e arquivista da Biblioteca Real. O contato com obras recém chegadas da coleção real e um contingente de músicos portugueses, que a sua época era considerado excelente, contribuíram para possibilitar o desenvolvimento de sua escrita musical.

Nos três anos que se seguiram à chegada do Príncipe Regente D. João, sua produção abrange mais de 70 obras, tendo sido este seu período mais fértil. Logo depois, teria sido preterido em favor do recém chegado músico português Marcos Portugal e pelo difundido preconceito da corte por ser brasileiro e mulato, fatos que pesaram muito em uma Corte lusitana e mesmo em seu dia a dia junto a músicos portugueses. Sua produção, a partir deste momento sofre um grande declínio, passando ele a cuidar apenas de encomendas recebidas de D. João e destinadas à Real Fazenda de Santa Cruz (Real Quinta da Boa Vista), de celebrações de alguma irmandade e a se ocupar com seus alunos. A partida de D. João VI a Portugal e a posterior perda do apoio financeiro que este lhe dava, e que D. Pedro I não manteve, foram duros golpes para sua índole afável e tímida.

Em seus últimos anos produziu ainda obras de grande importância, como por exemplo a *MISSA DE REQUIEM* - CT 185 e sua *MISSA DE SANTA CECÍLIA* - CT 113 (última obra e última aparição pública). Faleceu a 18 de abril de 1830 em condição financeira muito precária.

A produção do Padre José Maurício Nunes Garcia está catalogada em 241 itens¹ (sendo um deles um *COMPÊNDIO DE MÚSICA* – CT 236 com método de piano-forte), dos quais aproximadamente 87 são peças para coro misto *a cappella* ou com acompanhamento de órgão e baixo-contínuo. Estas peças revelam um domínio do instrumento vocal e uma criatividade harmônica inusitadas, podendo ser utilizadas como objeto de estudo para se aprofundar o conhecimento do pensamento harmônico e da estrutura formal deste compositor. O conjunto de sua obra propicia, portanto, o conhecimento do passado musical e social do Brasil Colônia.

¹ MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: MEC, 1970. Observe-se que, apesar do Catálogo ter numeração até 237 conta-se também um item sem numeração (chamado de *s. n.º*), colocado depois do item 8, e 3 itens que foram intercalados e levam a numeração 51a, 73a e 87a. Outros itens sem numeração são apenas referências cruzadas. Não está se levando em conta as 11 obras do capítulo Obras de Autoria Discutível, à página 347 do CT.

1.2. Preconceito e Reconhecimento

Apesar da quantidade de trabalhos abordando as características sociais e culturais do período colonial brasileiro, especialmente dos anos da permanência da Corte Real Portuguesa no Brasil, uma análise teórica da obra do Padre José Maurício Nunes Garcia, ou de outros compositores do período colonial, é ainda hoje pouco realizada. Observa-se, em parte da literatura disponível sobre o compositor, uma visão condescendente em relação a seu conhecimento teórico, subestimando sua escrita musical, atitude que tem mudado em função de estudos mais recentes. A tese da “habilidade inata”, de certo modo difundida por alguns autores, sugere que José Maurício não teria tido uma formação teórica formal sólida, mas possuísse uma vocação subjacente ou talento que lhe guiasse os progressos na realização musical. Além da visão romantizada da época, o depoimento de um de seus primeiros biógrafos, Manuel de Araújo PORTO ALEGRE, pode ter auxiliado para isso:

Tinha uma belíssima voz, cantava admiravelmente, improvisava melodias, e tocava viola e cravo sem nunca ter aprendido.

[...]

El Rei acostumado aos milagres da musa do nosso artista, já não media o tempo, so marcava o termo. (1856, p. 355).

Tal depoimento foi difundido ou mesmo plagiado, como é o caso de MELO (1947, p. 153), por muitos outros autores.

PRADO, por exemplo, alude à tese quando descreve: “Exemplo típico de autodidata, supria pela intuição o que lhe faltava em técnica [...] não se conhece quem lhe teria inculcado o gosto e guiado os primeiros passos de compositor [...]” (1968, p. 177). Um juízo mais arrazoado sobre isso encontra-se em Curt LANGE citado por FREDERICO quando diz:

Descrever, como se tem feito até hoje, o Padre José Maurício como genial autodidata, parece-me aventura perigosa [...]. O Rio teria já uma atmosfera musical adequada e professores suficientemente desenvolvidos para incentivar as aspirações dum talento como o deste carioca de origem muito humilde. (1990, p. 16).

No “Necrológico” publicado 12 dias após a morte do compositor pelo Cônego Januário da Cunha BARBOSA, encontra-se uma alusão a este primeiro professor de música:

O dezejo de acodir ás despezas de sua casa, mal provida pelo escasso rendimento do trabalho de sua Mãe, juntando-se ao gosto, que se lhe descobria pela Musica, o fez dar passos agigantados, ouvindo as liçoens, que então dava Salvador José, de quem ainda tantos discipulos bem aproveitados se contão entre os nossos melhores Musicos [...].²

O Visconde de TAUNAY também escreveu sobre ele:

[...] José Maurício [...] recebeu, contudo, o influxo das lições dos padres jesuítas no gosto geral da população do Rio de Janeiro pelas artes liberaes. Esse pardo Salvador José era um dos continuadores das boas tradições por elles deixadas. (1930b, p. 59).

LIMA, em artigo para a Folha de São Paulo, escreve sobre a pesquisa do arquiteto Nireu Oliveira CAVALCANTI, que esclarece melhor esta questão:

Ao cruzar dados de cartórios e outros documentos, Cavalcanti identificou Salvador. Morto em 1799, era o mulato Salvador José de Almeida e Faria, dono de uma escola de música e fabricante de instrumentos musicais.

“Esse professor era o mais importante de música na cidade, tinha partitura de grandes músicos e dos maiores compositores que viveram em Portugal”. [...] o acervo “não deixava nada a desejar ao Conservatório de Lisboa”. (1997, p. 3-4).

Além deste obstáculo ao estudo da vida e obra do compositor, pode-se citar ainda o preconceito com que parte da crítica brasileira avalia suas peças. Um dos primeiros casos foi relatado pelo Visconde de TAUNAY, a respeito da MISSA DE REQUIEM - CT 185:

Foi prova decisiva [da importância de se valorizar o compositor] a impressão da *Missa de Requiem*, que afinal arranquei - sim, arranquei, é o termo adequado - dos prelos. [...] “Ainda que fosse cousa no gosto moderno” reflexionava um, com mal disfarçado suspiro. “Que! objetava outro, um *requiem*! Para longe o agouro!”. Terceiro muito seriamente me declarou que antipathisava com o tom de *ré* menor em que a musica era escripta!. (1930a, p. 34).

² A referência é BARBOSA, Januário da Cunha. “Necrológico”. **Jornal da Imprensa Imperial Nacional**, Rio de Janeiro 30 abr. 1830. Outra reimpressão deste Necrológico se dá no **Diário Fluminense** de 7 de maio do mesmo ano.

Apesar da dose de humor que hoje possam conter tais opiniões, há outras mais sérias quando vem de um autor do calibre de Mário de ANDRADE:

Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um rúim que não é rúim propriamente, é um rúim esquisito pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. (1972, p. 17).

Ou quando revela desconhecer as obras do compositor, ao colocar um questionamento sobre sua escrita musical, dizendo que esta não teria qualquer procedimento que não o homofônico, o que foi refutado por FREDERICO (1990):

E, aliás, como é possível a gente supor que José Maurício conhecesse e amasse Bach si deixou uma obra que sendo, não contesto, excelentemente coral, é antipolifônica em absoluto, o contrário de Bach, eminentemente acordal, sem nenhum conceito canônico, absoluta miséria de imitações, nenhum fugado? (1933, p. 138).

Manuel de Araújo PORTO ALEGRE, entretanto, ressalta seu conhecimento teórico de maneira inquestionável, colocando seu depoimento pessoal no contato com a experiência profissional e conhecimentos do compositor ao dizer: “Fazia gosto ouvi-lo analysar uma partitura como um rhetorico analysa uma oração. Senhor de uma prodigiosa memoria, possuia a mais vasta erudição musical que é possível; nada lhe escapava: imitação, ou furto, elle indicava, e logo a obra e o logar preciso.” MURICY (1983, p. 27)

Ainda com muitas partituras inéditas, o conhecimento de sua obra vem aos poucos melhor se fundamentando. Para isso tem contribuído a maior facilidade de acesso que paulatinamente se dá a sua produção, única forma de se poder julgar ou analisar sua contribuição. Isto é o que possibilita a evolução dos estudos musicais deste compositor e importante para que sua música seja apreciada. Neste sentido, pode-se citar alguns trabalhos mais recentes: FREDERICO (1990), **A Trajetória Contrapontística nas Obras Sacras do Pe. José Maurício Nunes Garcia: Uma Análise de Fugas e Fugatos**; FAGERLANDE (1993), **O Método de Piano-forte de José Maurício Nunes Garcia** e Carlos Alberto Figueiredo PINTO (1995), **José Maurício Nunes Garcia - Ofício dos Defuntos a Oito Vozes - Edição Crítica**. Deste modo, uma

análise das obras do Padre José Maurício ainda constitui um esforço relativamente recente que se serve da visão surgida na primeira metade do século XX, de conhecer e analisar a contribuição de um compositor considerando-se teorias e idiossincrasias relativas ao objeto de estudo³. É neste contexto que este trabalho se insere.

³ Joseph KERMAN (1987, p. 1), coloca o início do uso do termo musicologia num editorial da *Musical Quarterly* de 1915 “*On Behalf of Musicology*”.

1.3. O Trabalho Monumental de Cleofe Person de Mattos

Nascida no Rio de Janeiro, Cleofe Person de MATTOS teve professores como Francisco Braga, José Paulo da Silva, Antônio de Sá Pereira, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e mesmo depois de formada pela Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), Villa-Lobos, todos músicos ou musicólogos de renome em sua época. Iniciou em 1941 o coral que levaria à fundação de sua Associação de Canto Coral, com a qual realizou as primeiras audições e gravações de obras de compositores do período colonial brasileiro. Devotou toda sua vida ao estudo do Padre José Maurício Nunes Garcia, proporcionando valioso conhecimento histórico das relações sociais da época segundo a visão da classe artística e em particular musical da cidade capital da colônia. Seu trabalho a levou a cidades de diversos estados do Brasil, Uruguai e Portugal numa pesquisa de grande vulto por documentos em entidades institucionais ou particulares.

O **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**⁴, fruto deste trabalho, coloca um marco bem definido na Musicologia Brasileira pelo pioneirismo, fidelidade e abrangência absoluta de informações. Publicado em 1970 pelo MEC, impulsionou a publicação de algumas obras do compositor, tais como:

- Obras Corais a Cappella (CT 218, 198, 199, 208, 222, 205 e 223) em 1976,
- MATINAS DE NATAL - CT 170 em 1978,
- Salmos: LAUDATE PUERI - CT 77 e LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES - CT 76 em 1981,
- DIES SANCTIFICATUS - CT 130 em 1981,
- ZEMIRA (OUVERTURE) - CT 231 e OUVERTURE EM RÉ MAIOR - CT 232 em 1982.

⁴ A discriminação das obras é feita, obrigatoriamente, a partir de sua numeração no **Catálogo Temático (CT)**, onde se acha classificada cada obra ou peça avulsa.

O **Catálogo** divide-se em duas partes: Catálogo e Apêndice. As obras estão organizadas na primeira parte em 9 rubricas, subdivididas por tipo. Cada entrada se refere a uma peça individual (como no caso de um hino) ou de uma obra de maiores proporções (uma Missa, por exemplo). Algumas obras foram divididas e tiveram nova numeração por se tratarem de peças de valor individual, “vida autônoma” nas palavras de Cleofe Person de MATTOS (como MAGNIFICAT, cântico, ver CT 16), apesar de inseridas numa obra maior. Cada registro se completa com as seguintes informações:

- **Rubricas-chaves classificadoras** - 9 unidades com 26 divisões dispostas em ordem alfabética. Colocada sempre com as iniciais em letras maiúsculas, sem itálico ou negrito;
- **Numeração** - dígito sequencial indicador em numerais arábicos, colocado em cada item. Será usada a sigla CT para identificá-lo;
- **Título convencional** - elaborado pela autora devido a inconsistência de informações do material para a catalogação. Colocado sempre em letras maiúsculas;
- **Data** - quando possível, a indicação cronológica está à direita do título convencional e é citada sempre que consta do manuscrito. Entre colchetes, entende-se por informação indireta e entre colchetes e com interrogação, entende-se por data provável;
- **Título da obra** - tal como aparece no manuscrito. Colocado sempre com as letras em itálico;
- ***Incipit*** - alguns compassos transcritos para duas pautas com indicações de instrumentos ou vozes dos trechos principais das peças, servindo a uma melhor identificação destas;
- **Arquivos ou registros** - arquivo onde está a obra, local de posse do manuscrito;
- **Instrumentação** - vozes e/ou instrumentos, conforme o caso;
- **Informações complementares** - detalhes concernentes ao documento (se este é uma partitura e/ou partes separadas, por exemplo);
- **Copistas** - indicação de copista. Quando presumível, usou-se parênteses;
- **Proveniência** - informações sobre a idade do material ou cópia.

CATÁLOGO	OBRAS AVULSAS	Antífonas.....	12
		Benditos.....	2
		Cânticos.....	4
		Hinos.....	28
		Ladainhas.....	7
		Motetos.....	12
		Novenas, Setenário, Trezena.....	13
		Salmos.....	9
		Tantum Ergo.....	11
		Te Deum.....	7
		Trechos de Classificação Imprecisa	4
	MISSAS [e fragmentos]	Missas	
		<i>datadas</i>	12
		<i>não datadas</i>	7
		Credos.....	9
		Graduais.....	27
		Laudamus.....	3
		Ofertórios.....	3
		Qui Sedes e Quoniam	3
		Seqüências.....	5
	OFÍCIOS	Matinas..	8
		Vésperas	4
		Ofícios Fúnebres.....	12
		Obras para a Semana Santa	34
		Obras Profanas.....	4
		Obras Instrumentais.....	6
		Obra Teórica.....	1
		Orquestração.....	1
APÊNDICE			

Figura 1: Divisão estrutural do catálogo temático⁵

O Apêndice reúne todos os títulos relacionados por todas as fontes: informações históricas, anúncio em jornais e vários catálogos ou relações anteriores das obras. Todas as fontes manuscritas e uma impressionante quantidade de livros e artigos sobre o compositor e sua obra estão relacionadas.

⁵ As Rubricas estão colocadas como aparecem no Índice do Catálogo Temático. Assim, “Benditos” estão separados de “Cânticos” e não “Benditos e Cânticos” como acontece na página 69. Do mesmo modo “Novenas, Setenário, Trezena” e não “Novenas” como na página 102 e “Ofícios Fúnebres” e não “Obras para Cerimônias Fúnebres” como na página 257.

O montante da produção do compositor é de, aproximadamente, 400 obras, mas uma boa parte delas está perdida. O Catálogo possui 241 itens, muitos dos quais sem data de composição, execução ou qualquer indício cronológico. Vasco MARIZ, além de reconhecer o valor e a utilidade do Catálogo Temático, ressalta sua importância “apesar das falhas de cronologia” (1994, p. 60). O cuidado extremado de MATTOS se reflete nestes dados cronológicos ao usar de colchetes ou interrogações para datas de confirmação indireta ou provável.

A partir disso, pode-se destacar um conjunto preferencial para o estudo da produção musical do Pe. José Maurício: as obras cujos manuscritos são autógrafos ou cópias da época. Nestes a questão da fidelidade se mostra irrefutável.

MATTOS adverte para isso quando escreve:

Não se pode abandonar o problema da linguagem mauriciana sem referência aos arranjos e reorquestrações, elementos de desfiguração que marcaram muitas obras suas. Dificilmente será localizada sua autoria, bem como a época, embora tudo leve a crer se processasse no âmbito da Capela Imperial [...]. (1970, p. 357).

ou mesmo na biografia publicada em 1997:

O arquivo da Capela Imperial era rico em obras significativas. Mas aqueles que supunham homenagear o padre-mestre, movidos pelo espírito de renovação, não imaginavam que, ao ouvir obras compostas por José Maurício, na realidade estas passavam pela personalidade de Francisco Manuel da Silva.

Na ânsia de modernizar as obras, colocavam novas árias substituindo as verdadeiras; o instrumental original era por sua vez substituído por outros, espúrios, não usados no tempo do compositor. [...] Chamavam-se os autores das reduções de vozes Norberto Pereira da Normandia e Miguel Pedro Vasco, ambos arquivistas da Capela. (1997, p. 188).

Entre estas peças constantes no CT, pode-se levantar suspeitas quanto às cópias sem data ou nome do autor. Como uma simples cópia não era prática tão comum em época posterior a sua morte, sendo de se esperar que o copista (muitas vezes compositor) colocasse a peça mais ao gosto de seu público, observam-se alterações fundamentais em algumas. Quando se tem o original para comparação, o que nem sempre ocorre, as alterações são facilmente detectadas. Não raro, MATTOS coloca em dúvida orquestração, seqüências harmônicas ou mesmo trechos da

estrutura da peça, embasada em argumentos teóricos pertinentes a cada caso. As peças cujos manuscritos são contemporâneos, estabelecem um conjunto importante e fundamental para o conhecimento da obra do compositor. Pode-se observar uma parte destas obras no Anexo 1 (p. 105), no qual estão relacionadas apenas as datadas.

Outra publicação desta pesquisadora se coloca como um apoio imprescindível à pesquisa da vida do compositor. É apenas em 1997 que a biografia completa de Pe. José Maurício, tão aguardada desde os anos 70, foi publicada. O título **José Maurício Nunes Garcia: biografia** não leva propositadamente sua inserção social (como em Padre José Maurício), o que ressalta a preocupação da pesquisadora com as relações em geral desta figura humana. O livro é um relato completo de sua vida, separado em períodos significativos, que confirma e aprofunda o levantamento biográfico do **Catálogo Temático**.

1.4. O Compositor através da Literatura

Apesar de ter sido citado em publicações no exterior durante sua vida, poucas são as fontes primárias sobre o compositor. MATTOS relata as seguintes, publicadas em sua época: *Gazeta de Lisboa* em 1791, *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1820, *Essai statistique sur le Royaume du Portugal et d'Algarve* [...] de Adrien Balbi em 1822, *Portugal Illustrated* de Kinsley em 1828 e *A History of Music* de William Statford em 1830 (1970, p. 393). Aqui no Brasil, o Cônego Januário da Cunha Barbosa e Manoel de Araújo Porto Alegre são os dois principais biógrafos, posto que contemporâneos. O primeiro lhe escreveu o Necrológico, já citado à página 4, e o segundo escreveu para a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Relatos de Sigismund Neukomm lhe foram também favoráveis. Dois livros publicados por Affonso d'Escragnolle Taunay sobre apontamentos deixados por seu pai, Alfredo Maria d'Escragnolle Taunay (Visconde de Taunay), são fundamentais para o estudo. Além destes, há os relatos de viajantes ocasionais e documentos encontrados nos mais diversos arquivos que comprovam a sua atuação em sociedade.

1.4.1. Indícios

Muito do que se conhece sobre o compositor é baseado em informações indiretas, pela escassez de fontes. A par desta falta de informações, um pesquisador empreende um trabalho de busca por documentos, caracterizando um processo de investigação histórica, e qualquer achado é colocado em confronto com as informações já disponíveis. Tal confronto gera, por vezes, debates que só acabam com novos achados ou considerações, permanecendo em aberto até então.

Observe-se, por exemplo, a data de seu nascimento. O compositor nasceu dia 22 de setembro de 1867, o que atestam PORTO ALEGRE (1856, p. 354), BARBOSA (1830, p. 402) e

Visconde de TAUNAY⁶. Além disso, dia 22 é o dia de São Maurício, o que confirma a adoção do seu nome pela onomástica. Entretanto, uma cópia da certidão de nascimento foi requerida em 1809, a pedido do próprio compositor, por ocasião do processo de ingresso na Ordem de Cristo, e nesta consta o dia 20 de setembro. A certidão original está extraviada, mas devido a todas outras fontes abalizadas, não se leva em conta este documento, atribuindo o problema a uma má cópia pelo copista da Sé. Luiz Heitor Corrêa de AZEVEDO (1956, p. 31) coloca, entretanto, como certo dia 20, e na nota de rodapé diz que, em 1943, foi informado por Cleofe Person de Mattos da existência da referida cópia, cujo texto em 1945 fez publicar na revista **Cultura e Política**, Rio de Janeiro, ano V, n. 52, setembro, pág. 103. Apenas em 1970, com a publicação do Catálogo Temático, é que esta informação será esclarecida a contento, e na biografia de 1997, MATTOS sequer retorna ao assunto.

Em relação à tradição que diz ter sido o *Officio dos Defuntos* - CT 186 e a *Missa dos Defuntos* - CT 185 de 1816⁷ encomendados pela família real como se referem TAUNAY⁸ e KIEFER (1982, p. 58), MATTOS diz que estas não foram apresentadas na cerimônia que teve a presença do príncipe regente, mas em outra, realizada pela Ordem Terceira do Carmo. Barão de Taunay afirmou que isto ocorreu na Real Capela em julho daquele ano, porém as partituras não ficaram no arquivo da Real Capela como seria de praxe se tivessem sido encomendadas pela Coroa (1997, p. 124). Luiz Heitor Corrêa de AZEVEDO⁹, diz que “Jean SARRAUTE pensa que a famosa Missa de *Requiem* (CPM¹⁰ 186), de José Maurício, foi cantada na igreja da Ajuda, por ocasião do serviço religioso mandado celebrar pelo Senado da Câmara”, informação desmentida posteriormente por MATTOS, pois estas eram parte do inventário dos bens de Batista Lisboa, diretor de música da Ordem Terceira do Carmo que recebeu 184\$960 como “importância paga

⁶ TAUNAY, Visconde de. “Esboço Biográfico” in: MURICY, José Cândido de Andrade, *et alii*. **Estudos mauricianos**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983, p. 11.

⁷ MATTOS usa o título convencional, se referindo a ela como MISSA DE REQUIEM e o Visconde de TAUNAY muitas vezes a chama apenas de REQUIEM

⁸ *Op. supra cit.* (1983, p. 12)

⁹ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “José Maurício no Panorama da Música Brasileira” in: MURICY, José Cândido de Andrade, *et alii*. **Estudos mauricianos**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983, p. 35)

¹⁰ O autor usa a sigla CPM, Catálogo (Cleofe) Person de Mattos em vez de CT.

pela música do Ofício” e mais “40\$000 de gratificação pela ‘demonstração de zelo como se portou na direção de muitas coisas’.” (1997, p. 124). Pelas obras ele pagou: 16\$000 pelo OFFICIO DOS DEFUNTOS - CT 186 e 10\$000 pela MISSA DOS DEFUNTOS - CT 185. É curioso ver que a obra mais célebre entre as duas tenha recebido uma cotação menor.

Teria ainda D. João VI tanta consideração com o compositor a ponto de convidá-lo a ir consigo a Portugal? É o que diz ALMEIDA: “A despeito da campanha insidiosa de Marcos Portugal, o príncipe se tornou seu amigo e muito o protegeu, nomeando-o compositor da Capella Real do Rio e, quando teve de voltar para Lisboa, convidou-o a acompanhá-lo, ao que se recusou José Mauricio.” (1926, p. 67). Encontra-se em TAUNAY, publicado quatro anos mais tarde (apesar de ter sido escrito muito antes): “Que o não acompanhasse a Portugal, conforme depois se queixou D. João VI, sem acrimonia, aliás, mas com a brandura natural ao meigo coração, fôra muito natural.” (1930b, p. 106). MATTOS tanto em seu **Catálogo** quanto na **Biografia** não comenta tal deferência. É certo que também ficou Marcos Portugal, seja pela posição que gozava aqui, pela forte resistência a que teria de passar (por ter apresentado uma obra sua para Junot, no Teatro São Carlos) ou por esperar mais de seu aluno D. Pedro I.

Por este processo de investigação histórica, se encontram contribuições valiosas mais atualmente. Salvador José, primeiro professor do Pe. José Maurício, foi pessoa muito bem considerada, como se observa na afirmação de BARBOSA, quando diz que deste “ainda tantos discipulos bem aproveitados se contão entre os nossos melhores Musicos.” (1830, p. 402). Sua importância no meio musical está melhor esclarecida no trabalho de CAVALCANTI (1997), ao analisar, dentre outros mulatos da época, a figura de Salvador José de Almeida e Faria, falecido em 12 de abril de 1799. Com uma análise dos bens inventariados depois de sua morte avaliou o patrimônio deste músico em 2.651\$595rs, possuindo dois imóveis, além de 130\$720 em músicas (partituras) e 138\$400 em instrumentos musicais, o que juntos seriam 10% de seu montante, uma parcela considerável se comparada com móveis, roupas e utensílios domésticos. Dos instrumentos, informa que alguns ainda estariam sendo confeccionados: um teclado (6\$400rs), uma rabeca (12\$300rs), dois rabecões (51\$200rs e 38\$000rs) e uma violeta. Identificou apenas o

Pe. José Maurício como compositor brasileiro junto às peças presentes no inventário, sendo os outros portugueses ou italianos.

COMPOSITORES PORTUGUESES	COMPOSITORES ITALIANOS
André da Silva Gomes	David Peres
Antonio Leal Moreira	Galuppi Baldassare
frei Antonio do Rosário	Gioseffo Bencini
Antonio Teixeira	Giovan Battista Borghi
padre João Alvares Provo	Giovan Battista Pergolesi
João Cordeiro da Silva	Leonardo Ortensio Salvatore de Leo
João de Souza Carvalho	Luigi Antonio Sabbatine
José Joaquim dos Santos	Nicolau Jommelli
Luciano Xavier Santos	Nicolò Piccini
frei Manoel de Santo Elias	Paolo Orgitano
Marcos Portugal	Tommaso Traetta
	Lustrini (?)

Tabela 1: Músicos cujas obras estão presentes no inventário de Salvador José

CAVALCANTI destaca ainda que o acervo possui quase todos os autores adotados pelo Seminário Patriarcal de Música de Lisboa, que o acesso a estas obras é de fundamental importância por supor o estágio avançado de desenvolvimento musical do Rio de Janeiro do século XVIII e que há uma grande preferência por autores italianos.

Os valores colocados pelo inventariante em cada uma, estão colocados no Anexo 5 do seu trabalho. Abaixo estão transcritos títulos e os valores:

OBRA	VALOR
Credo	0\$200
Domine Adjuvandum	0\$400
Domine do Principe de Santa Cruz	0\$200
Invitatorio	0\$800
Missa, pequena	0\$400
Officio de defunto	1\$600
Quartetos (5) e trito (10)	0\$600
Salmo Dixit	0\$600
Salmo Magnificat	0\$100
Salmo de Jeremias Dixit	0\$600
Te Deum	2\$560
Te Deum de Alternativa, a quatro	0\$600
Tritos de Nascé (11)	1\$100

Tabela 2: Cotação das obras do Pe. segundo inventariante de Salvador José

Pela presença de partituras bem cotadas de Pe. José Maurício e Marcos Portugal, observa-se que havia um bom mercado para obras musicais sacras e que a cotação das obras de Pe. José Maurício era boa em comparação com outros compositores de renome.

É de se supor, portanto, que Salvador José tivesse um certo reconhecimento como professor de música e construtor de instrumentos musicais, pelo patrimônio considerável que acumulou. A posse de obras de seu aluno faz crer que este gozava de certa consideração e que Pe. José Maurício usufruía de sua biblioteca particular para estudo e aperfeiçoamento.

1.4.2. Opiniões

Os anos de sua formação inicial foram de muita especulação, nem sempre construtiva. VASCONCELLOS em seu livro de 1870¹¹, (criticado por TAUNAY, 1930b, p. 44) e ALMEIDA (1926, p. 64) colocam que o compositor estudou no Conservatório de Santa Cruz “fundado pelos jesuítas para ensinar musica aos negros”, ao se utilizarem de BALBI para essa informação:

Acreditáramos que não teríamos atingido perfeitamente nossos objetivos se não disséssemos uma palavra sobre uma espécie de conservatório de música estabelecido, há muito tempo, no Rio de Janeiro, e que é destinado unicamente a formar os negros na música. [...] chamado de Santa Cruz [...].¹²

E esta polêmica, iniciada por ele, segue adiante, alimentando-se ainda em SCHWARCZ (1998, p. 223). TAUNAY procura acabar com a dúvida quando coloca como equivocada a idéia de BALBI:

[...] Conservatório dos negros do Rio de Janeiro, de que nos fala por vezes no correr do seu extenso e curioso trabalho e do qual fez sair o padre José Maurício, apontando-o como um dos discípulos mais notáveis daquela útil instituição fundada e regida pelos jesuitas.

¹¹ VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os Músicos Portugueses**. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

¹² “*Nous croirions n’avoir atteint qu’imparfaitement notrebut si nous ne disions ici en passant un mot sur une espèce de conservatoire de musique établi depuis long-temps dans les environs de Rio-Janeiro, et qui est destiné uniquement à former des nègres dans la musique. [...] nommée Santa-Cruz[...]*”. (1822, p. ccxlii)

Em parte alguma achámos confirmação da existencia de semelhante estabelecimento de educação musical.

[...]

Assim pois na fazenda de Santa Cruz , que era um grande centro de produção agrícola, verdadeira feitoria, é natural e mais que isto, é certo e positivo, que muitos negros e mulatos escravos aprendiam a arte musical com bastante desenvolvimento, a ponto de constituírem bandas marciaes e orquestras dignas de applausos dos entendidos; mas d'hai á organização completa e systematica de uma instituição regular há grande diferença. (1930b, p. 44).

É curioso que ALMEIDA (1926, p. 203), achando ser um erro de BALBI chamar os músicos de Santa Cruz de amantes de Terpsícore (que é considerada tanto a musa da canção coral quanto da poesia lírica¹³), altera a citação para Euterpe (patrona da música). Ayres de ANDRADE (1967, p. 43) pelo menos faz a citação correta, colocando em rodapé que também acha que o autor queria se referir à Euterpe.

Encontra-se ainda em ALMEIDA (1948, p. 51) a afirmação de que por volta de 1948, foi executada a abertura de *Le Due Gamelle* (sic) pela iniciativa de Alberto Nepomuceno e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Com certeza se trata de outra abertura. É curioso encontrar, em seu livro de 1948, o mesmo erro no título desta peça (*Gamelle*), que cometeu no de 1926 (1926, p. 67).

Sobre o uso indiscriminado do livro de BALBI (vide VASCONCELLOS), Ayres de ANDRADE, apesar de achar que sua leitura seja obrigatória para a investigação do passado musical do Rio de Janeiro no período subsequente à chegada da corte em 1808, faz a ressalva de ser necessária “uma certa reserva [...] por uma razão muito simples: Balbi nunca esteve no Brasil. São por isso de segunda mão as suas informações. Ele as colheu, ou em documentos, ou da boca de pessoas que podem ou não ter estado no Brasil.”(1967, vol. I, p. 41). Mas este fato, de se escrever a história (ou crônica, como é o caso) sem nunca ter estado no país, não é inédito. O inglês Robert Southey (1774-1843) já havia feito isso (em proporções maiores) quando publicou o primeiro de três volumes de seu livro de **História do Brasil**, em 1810. O problema está na grande quantidade de enganos ou erros que o autor comete e que Ayres de ANDRADE faz questão de apontar.

¹³ Ver MERRIAM-WEBSTER'S (1995, p. 1100).

Entretanto, um desses enganos de BALBI, que este autor não desmente, é que deu origem a um mito:

O PADRE JOSÉ MAURÍCIO. Este mulato brasileiro do Rio de Janeiro é um compositor de muito mérito; é o digno rival de Marcos Antônio Portugal e, como êle, primeiro compositor da capela real do Rio de Janeiro. Tanto mais digno de admiração é seu talento pelo fato de nunca ter saído de sua pátria. Êle possui a mais completa coleção de música do Brasil, pois recebe as melhores obras que aparecem na Alemanha, na Itália, na França e na Inglaterra.¹⁴

Sobre esta “famosa biblioteca”, MATTOS explica que o mito se desfaz num documento de 1822 do punho do próprio compositor ao descrever suas ocupações a D. Pedro I, solicitando que lhe seja restituída a quantia equivalente à ração de criado particular concedida por D. João em 1809, retirada em fins de 1821. Nesta solicitação consta a nova tarefa com que fora empregado em 1812, devido à chegada do arquivo de música do Palácio de Queluz:

Servia e ainda serve de Archivista. Servio quasi trez anos de Organista [...] trabalhou sempre com exactidão nas composições que S. M. lhe mandava fazer para as funções da R. Capela antes e depois de chegar o Archivo de Musica de Queluz, do que lhe resultou ficar deteriorado na sua saude ate o presente. (1997, P. 84-55).

No entanto, desde 1810 já ocupava este posto, encarregado por ordem de D. João, devido à organização da parte musical da Real Biblioteca (chegada ao Rio em 1810 e aberta à visitação pública em 1814). O Padre Joaquim Dâmaso da Congregação do Oratório de Lisboa a dirigia com a ajuda do bibliotecário Luís dos Santos Marrocos (MATTOS, 1997, p. 115).

Problemas também acontecem em trabalhos mais recentes. FREDERICO, em seu **A Trajetória Contrapontística nas Obras Sacras do Pe. José Maurício Nunes Garcia** de 1990, engana-se ao citar a contribuição dos Taunay. Esta família de ascendência francesa, foi pródiga

¹⁴ “L’ABBÉ JOSÉ MAURICIO. Ce mulâtre brésilien de Rio-Janeiro est un compositeur très-distingué; il est le digne rival de Marcos Antonio Portugal, et comme lui primeiro compositor de la chapelle royale à Rio-Janeiro. On peut d’autant plus admirer son talent qu’il n’est jamais sorti de sa patrie. Il possède la collection de musique la plus complète du Brésil, car il fait venir régulièrement les meilleurs morceaux qui paraissent en Allegmane, en Italie, en France et en Angleterre”. BALBI (1822, p. ccvij)

em personalidades e muitas vezes apenas o sobrenome, título ou ocupação aparece nos artigos, deixando ao leitor sua identificação apenas pelo contexto. No caso dos dois livros que fazem parte da bibliografia deste estudo (TAUNAY, 1930a e 1930b), o engano acontece porque foi Affonso d'Escragnolle quem publicou, em 1930, as anotações de seu pai Alfredo d'Escragnolle, Visconde de Taunay.

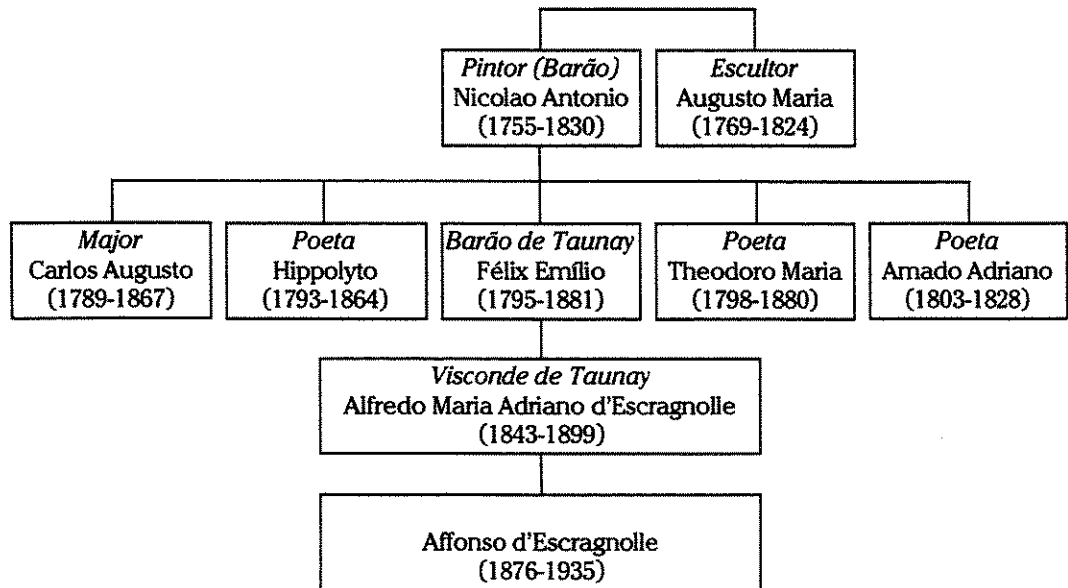


Figura 2: Parte da genealogia da família Taunay.

Outro detalhe que precisa ser considerado é que Nicolao Antonio foi o primeiro a receber o título de Barão de Taunay, título este que passou depois a Félix Emílio. Na literatura, entretanto, Nicolao é geralmente referido como o pintor e Félix Emílio como o Barão. Assim há algumas correções a serem feitas no texto de FREDERICO. Foi o Visconde, e não o Barão (Félix) quem fez o discurso ao Senado Imperial em 1887 (1990, p.4); o Barão havia morrido em 1881. Ao contrário do que está escrito, foi o Visconde quem apelou em 1889 a D. Pedro II para que tomasse providências quanto à difusão e impressão das obras de José Maurício (1990, p.5). FREDERICO escreve também que Affonso d'Escragnolle é mais conhecido como Visconde de Taunay e que publicou as anotações de seu pai o Barão de Taunay, mas na verdade, Affonso é filho do

Visconde, do qual publicou as anotações, e neto do Barão (1990, p. 9). Quem declara que seria um mito o Conservatório de Santa Cruz é o Visconde e não o Barão, e isto não foi feito em 1930, mas publicado nesta data por Affonso, seu filho (1990, p.11). E, apesar de Nicolao ter sido o primeiro Barão de Taunay, é ao segundo que o texto se refere à página 30. O nome do referido Barão era Félix Emílio e seu filho, o Visconde, não é Affonso, mas Alfredo.¹⁵

Há ainda outros problemas a considerar: Manuel Duarte Moreira de Azevedo não é contemporâneo do Padre José Maurício, pois nasceu em 1832 e faleceu em 1905 (1990, p. 7).

Citando o artigo que Manuel de Araújo PORTO ALEGRE escreveu para a **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro** (1856), FREDERICO escreve, na página 8, que este usou um “artigo de Januário Barbosa, juiz amigo e contemporâneo seu”. O Cônego Januário da Cunha Barbosa foi personalidade importante da época tendo sido pregador régio da Real Capela, professor de filosofia, tribuno e um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Ele escreveu o já referido Necrológico, mas de modo algum foi “juiz”. O engano está na leitura do seguinte texto de PORTO ALEGRE: “Ouçamos a respeito do merito litterario de José Mauricio ao nosso Januario da Cunha Barbosa, juiz competente, e seu amigo [...]” (1856, p. 358). Fica claro que o Cônego Januário é juiz abalizado no julgamento sobre o mérito literário do compositor.

A referência à Biblioteca Real também se encontra inexata (1990, p. 29). A Biblioteca Real não foi instituída em 1814, mas pelo decreto de 29 de outubro de 1810 com a denominação de Real Biblioteca do Rio de Janeiro (RODRIGUES, 1969, p. 230). E apesar de CRULS (1952, p. 256) dar como total 14.000 volumes, MATTOS (1997, p. 115) cita 60.000, dizendo que em 1814 esta foi aberta ao público, ao que CRULS contrapõe que no início teria sido aberta a um número reduzido de escolhidos (possivelmente em 1814) e que quanto ao público, apenas em 1822 é que D. Pedro liberou o acesso.

¹⁵ Os nomes vão grafados em português como os colocou o Visconde de TAUNAY (1930b, p. 49).

Ainda se encontram erros menores em alguns livros, como o de chamar de D. João VI ao Príncipe Regente D. João, em textos sobre período anterior à morte de sua mãe, a Rainha D. Maria I, em 1816. VASCONCELLOS, em 1870, inclui o Pe. José Maurício em seu livro **Os músicos portugueses**, sem atentar para a data da publicação do livro de BALBI: 1822. É de TAUNAY esta observação, deixando claro que o Padre nasceu como cidadão português no regime colonial, condição que se alterou com a independência (1930b, p. 44).

Innocencio Francisco da SILVA, chama a atenção para o fato de existir um músico português homônimo do Pe. José Maurício Nunes Garcia:

José Maurício, Mestre de Capella nas Sés episcopaes da Guarda e Coimbra, e Lente da cadeira de Musica [...], N. em Coimbra, a 19 de Março de 1752, e m. de apoplexia fulminante [...], em 12 de setembro de 1815. [...]

Desejando perpetuar a memoria d'este insigne professor, como que adrede esquecida pelos nossos biographos, cujo mysterioso silencio n'esta parte era e é ainda hoje para mim um problema impossivel de decifrar; e vendo que d'ahi resultara a equivocação, talvez justificavel, que confundira o seu nome com o de outro celebre professor, ou compositor musico brasileiro e contemporaneo [...] procurei dilucidar esta especie, publicando uns apontamentos biographicos do lente conimbricense. (1860, p. 67).

Em comparação, é bem menor o espaço reservado à biografia do Pe. José Maurício, limitando-se a poucas informações.

Brito ARANHA, que ampliou o trabalho de Innocencio Francisco da Silva, reitera:

É indispensável ter presente a advertência de Innocencio quando tratou do padre José Mauricio, conimbricense, isto é, não confundir este, como já tem succedido até em obras impressas com o illustre compositor brasileiro, gloria da arte no Brazil. (1885, p. 138).

É também sobre um outro homônimo que Lenita Waldige M. NOGUEIRA escreveu. O Museu Carlos Gomes de Campinas (CCLA) possui algumas obras de José Maurício Júnior, datadas entre 1874 e 1880. O engano, neste caso, poderia se dar com o filho do Pe. José Maurício Nunes Garcia, também músico. NOGUEIRA esclarece o assunto:

O José Maurício Júnior dos manuscritos de Campinas nasceu em Pirassununga, São Paulo, em 2 de setembro de 1850, cerca de 20 anos após a morte do padre José Maurício. Era filho de José Gonçalves de Godoi Maurício e de D. Gertrudes Maurício. A família residiu durante algum tempo em Limeira, transferindo-se para Campinas em 1857. Nesta cidade Maurício Júnior se casaria em 1870 com D. Guilhermina Sepaphina, falecendo aos 31 anos, a 25 de março de 1881. (1992, p. 127).

Outros textos, como o livro de Rossini T. de LIMA (1941), são narrativas biográficas romanceadas, cujo crédito como fonte de informação é discutível (muito embora este autor tenha se preocupado com a veracidade dos fatos e colocado duas listas das obras do Pe. José Maurício, às quais chamou de cópia fiel de duas fontes diferentes) sendo que, neste caso específico, possui maior importância como texto de divulgação. Pode-se compreender que esta importância não seria muito bem aceita, pois no impressionante tom raivoso que Braulio Sánchez-Sáez dá ao prólogo, ele desafortunadamente descreve alguns pontos da metodologia de sua escrita (achando ressaltar suas qualidades), dizendo que tal livro não tem “necessidade de muitas comparações científicas” usando de uma “claridade meridiana de um ‘processo falado’, onde os personagens se identificam ao pronunciar suas palavras, sem a menor necessidade de anatomias e jogo de sons e de conceitos difusos.” (1941, p. 14).

1.5. As Influências sobre sua Produção

É de difícil consideração o afastamento da corte em relação a sua música. Difícil, pois, há que se considerar que socialmente sua pessoa tivesse uma rejeição maior, não apenas devido a ser brasileiro, ao seu “defeito de côr”, como aparece em seu processo “*de genere*”¹⁶, e segundo MARIZ (1994, p. 57) e outros autores, pela possibilidade de ser conhecida, e de certo modo tolerada, sua condição de possuir filhos, condição não inédita, pelo relato de Rossini T. de LIMA:

Mesmo os padres davam as suas fugas para visitar Cupido.
Alguns, porem, excediam-se nessas visitas.
O padre Cepeda no seu relatório conta-nos o caso do padre Luiz Cardozo, homem de quem poucas escravas escaparam... E escreve, ainda, que o padre Manuel de Araujo era depravadissimo e o padre José Xavier, monstro de lascivia. (1941, p. 55).

O quanto estes fatos pesaram no que sofreu na corte (sua queixa no final da vida) não se sabe, por desconhecer documentos da época que coloquem bem a questão. Outros atos podem ter acirrado este preconceito, como a tomada do Hábito da Ordem de Cristo, cujo processo demorou de fevereiro de 1809 a 17 de março de 1810. Tal demora se explica pelos impasses na corte: ser dispensado em defeitos de cor, realizar-se, ou não, a cerimônia de investidura na Real Capela, e provavelmente por ser um brasileiro, como diz MATTOS (1997, p. 77). Não é improvável uma repercussão negativa por um músico receber tal condecoração. José GORANI (1740-1819), viajante milanês que esteve em Portugal de 1765 a 1767, no período Pombalino, escreveu em 1804 suas memórias acerca deste período e faz o seguinte comentário:

Tempo houve em que os Cavaleiros da Ordem de Cristo, instituída em 1319 por D. Dinis, sexto Rei de Portugal, pretenderam estar independentes da jurisdição dos tribunais e ser julgados pelos chefes da sua Ordem. Mas pouco durou este privilégio e vieram a ficar submetidos às mesmas leis que acatavam os outros súbditos do Estado. Além disso, esta Ordem perdeu a sua força quando a envileceram e prostituíram; na época em que estive em Portugal, contavam-se mais de sessenta mil cavaleiros e vi-a no peito de músicos e de criados. GORANI (1945, p. 106).

¹⁶ Processo este que é normal a quem queira ser ordenado. Faz-se como um levantamento da vida de seus ascendentes, sendo inquiridas várias pessoas sobre a moral e religiosidade destes, mesmo por correspondência, quando se trata de outra cidade de origem. Testemunhas idôneas assinam os documentos que atestam o bom caráter e a verdade das informações ali contidas.

As primeiras opiniões sobre o estilo de sua obra, entretanto, vêm dos contemporâneos que com entusiasmo reconheceram seu talento. São expressões geralmente laudatórias, por vezes pecando pelo gongorismo e cujas informações, não raramente, são destituídas de referência ou fonte. Em relação a esse tipo de escrita se ressentem TAUNAY (1930b, p.41) ao fazer um parêntese e reclamando “da feitura alambicada e do estilo barôco” empregados na **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. É de se considerar que o Instituto, estabelecido em 1838, tinha como propósito primeiro “colligir, methodisar, publicar ou archivar”¹⁷ documentos importantes para a história do Brasil. Seus membros eram todos “homens de letras”, não sendo portanto de estranhar a escrita elaborada e afeita ao gosto da época.

Mais tarde pode-se ainda encontrar em ALMEIDA, por exemplo, o seguinte comentário sobre a obra sacra do compositor:

A arte de José Mauricio (falamos da religiosa, por desconhecer a profana) é ungida de uma emoção profunda e arrebatadora, feita com uma grande frescura e intensa exaltação mystica, qualidades que o collocam entre os maiores compositores sacros. A sua musica é extatica, não pelo jogo forçado de recursos liricos, mas pela inspiração ardente e fervorosa, que se elevava e transfigurava, no canto revelador. Dahi a grandeza e sinceridade. Para elle, a musica era uma voz de liberdade que lhe communicava o espirito com Deus, numa fusão mysteriosa e indefinivel. Não era um exaltado, que pretendesse criar um ambiente religioso pela decoração pomposa e suggestiva, como em geral acontece com os oradores sacros, que multiplicam as imagens, forçam as comparações, agitam os motivos de eloquencia, de sorte que a apparencia possa suprir o que faltar na intensidade interior. Ao revés desse processo, José Mauricio era um artista interior cuja fé sobrenatural traduzia na musica, com uma larga sensibilidade, que se infiltra no coração e deixa a intelligencia adivinhar o mysterio perturbador. (1926, p. 65).

Tais opiniões ainda não se servem do objeto musical, mas observa-se um certo desenvolvimento da linguagem ao longo do tempo. Do próprio ALMEIDA encontra-se posteriormente o seguinte:

A sua música é serena e simples, revelando um largo conhecimento dos mestres alemães, em cujo clima modelou seu estilo.
[...]

¹⁷ RIHGB (1908, p. 18)

Nelas [duas das três missas impressas por Alberto Nepomuceno e Luiz Heitor C. de Azevedo] a melodia flui graciosa e elevada, com grande expressão poética, que, em certos momentos, ganha excepcional solenidade religiosa. (1948, p. 51).

Nos escritos do Visconde de TAUNAY não se encontra com tanta freqüência este tipo de apreciação, preferindo o autor recorrer às opiniões de artistas de renome (como Neukomm) para dar razão a sua preferência em valorizar o compositor. Sobre o abraço que Neukomm deu ao compositor, chega a dizer: “Era a grandiosa escola allemã dos Haendel, Mozart, Haydn e Beethoven apertando em seus braços o inspirado discípulo [...]” (1930a, p. 10). Em várias partes se encontra alusão a estes “mestres europeus” que ele possuiria: “[...] elle é filho transoceanico, dessa grande trindade allemã de que se ufana a humanidade e que se chama Haydn, Mozart e Beethoven.” (1930a, p.24). Chega a se utilizar, mais raramente, do mesmo gongorismo, cuja crítica deve ter sido feita posteriormente:

A musa de José Mauricio, nascida no templo e embalada nas ondas perfumadas dos thuribulos, era uma vestal que se havia educado á luz das alampadas e que só conhecia a nave solitaria, o aroma do incenso, a poesia dos psalmos, e as lagrimas de Jeremias.

Constante em sua única estrada, em seu escabello sagrado, quando discorria no mundo das harmonias nunca profanou o santuario com vozes seculares, nem pendurou nos tubos do órgão os symbolos de *Euterpe*, misturando a seus concertos os hymnos do timelê, e os córos que roboravam a musa de *Eschylo* ou de *Euripides* nos theatros de *Athenas* e de *Roma*. (1930a, p. 16).

Pode-se encontrar tal desenvolvimento nos escritos de Luiz Heitor C. de AZEVEDO, o que denota um aprimoramento na visão musicológica. Em seu **150 Anos de Música no Brasil** faz algumas considerações características, numa análise musical ainda recorrente à escrita literária laudatória e de divulgação científica:

Um bom exemplo do estilo cultivado por José Mauricio, nos anos que antecederam a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, é o *Tantum Ergo* [...]. Sobre as partes vocais, serenamente arquitetadas, flauta, oboé e 1º clarinete se alternam e se combinam, desenrolando uma primorosa melodia, de natureza tipicamente instrumental. Esse desenho melódico acompanhante, às vezes de cativante beleza, sobrepondo-se à contextura vocal, é típico do compositor; encontramos-lo em suas melhores páginas. (1956, p. 34).

Seu texto publicado em 1983 nos **Estudos mauricianos**, entretanto, impressiona pelo contraste com este. Servindo-se de muitas fontes, discute, relata e coloca informações,

ressaltando a contribuição do Padre José Maurício sem se utilizar de adjetivos ou frases de efeito, produzindo assim um artigo de grande consistência, atualizado e complementar ao estudo do compositor.

Como um estilo é função também do meio para o qual a obra se destina, é importante conhecer com que grupo musical contava o compositor. É certo que o Rio de Janeiro possuía uma quantidade de músicos considerável, tendo em vista a Irmandade de Santa Cecília, cujo Registro de Compromisso, datando de 1784, regulamenta a profissão de músico na cidade e coloca critérios rígidos e claros para seu exercício. Mesmo o conflito que a envolveu quando um grupo de dissidentes procurou estabelecer os mesmos privilégios que esta em outra freguesia, é indicativo de uma distribuição profissional mais ampla.

Em relação aos grupos corais das igrejas, existe a restrição quanto à participação das mulheres. A proibição, ou pelo menos a advertência, para que elas não participassem do serviço religioso, se dá segundo o antigo preceito que tem sua base nas palavras de São Paulo. Na Epístola de São Paulo aos Coríntios, 14:34, lê-se "*mulieres in ecclesiis taceant*", ou seja, "estejam as mulheres caladas na igreja". Relatos de época mostram como tal regra era rígida na corte. Na nota 9 do capítulo XXX de GORANI, Castelo Branco Chaves, o tradutor, faz o seguinte comentário:

Wraxall, que em Portugal assistiu aos mesmos espectáculos, apenas um ano mais tarde que Gorani, mas ainda no reinado de D. José, deixou a seguinte narrativa: "Nos domingos, (o Rei) nunca deixava de assistir à Ópera Italiana, de Lisboa; mas tinha outro teatro de Ópera em Belém [...]". Havia uma circunstância que diferenciava estas representações de tudo quanto eu vi, depois em qualquer outra parte, e que deve parecer tão extraordinária, que quasi custa a acreditar. Era a de serem as mulheres totalmente excluídas, não só da sala, como também da cena. Assim nenhuma podia ser, nem espectadora, nem actriz. A razão que, na corte, geralmente se dava para serem excluídas de um divertimento do qual, em todos os outros países da Europa, são a alma e o principal adorno, era o teatro não ter lugares para elas. Ora, a isto seria fácil responder, que se podiam construir camarotes de ambos os lados da galeria. Mas a mesma razão se não podia dar com respeito à sua exclusão da cena, na qual só castrados italianos tinham o privilégio de substituí-las no canto e no desempenho.[...]. Os próprios bailados eram executados por homens ou rapazes vestidos de ninfas, de pastoras ou deusas. A exclusão de todas as mulheres, com excepção da rainha e das princesas, tomava insípido, triste e despojado de interesse ou vida, um espectáculo aliás magnífico pelas decorações e excelente sob o ponto de vista da música". (1945, p. 183).

Exageros à parte, é certa a participação de 3 tipos de vozes agudas para sopranos e contraltos nas celebrações da Real Capela: meninos, sopranistas e falsetistas.

Para os primeiros, havia a oportunidade de receber um aprendizado, que incluía a música, em instituições que os abrigava e utilizava nas cerimônias e celebrações. MATTOS cita o Seminário de São Joaquim, criado em 1739 com o nome de Órfãos de São Pedro para abrigar meninos órfãos (1997, p. 214). Em 1766, foi transferido para a Igreja de São Joaquim passando a levar o nome do novo padroeiro. É possível que José Maurício tenha freqüentado o Coro do Seminário de São Joaquim quando pequeno para ter experiência, já que ficava perto de sua casa. Este coro foi bastante ativo na Sé e atuou até 1809 na Real Capela, não havendo mais notícia de sua participação após a Semana Santa deste ano (1997, p. 76). De modo similar, os próprios alunos do Pe. José Maurício tiveram a oportunidade de uma experiência musical importante para sua formação quando utilizados nas celebrações da Capela Real, onde se congregava toda a corte.

Ayres de ANDRADE assim define as outras duas vozes:

Os *sopranistas* eram castrados na infância para evitar a muda da voz, o que lhes privava da faculdade de procriar em troca de um timbre de voz que lhes dava acesso ao cântico das igrejas, em substituição às mulheres, que ali eram proibidas de cantar.

Os *falsetistas* eram cantores que se especializavam, por meio de estudos adequados, na prática do falsete. Francisco Manuel era um falsetista. Tal prática nada tinha de excepcional. O Rio de Janeiro estava cheio de falsetistas. Não se podia dispensá-los no cântico das igrejas, ao passo que os sopranistas se encarregavam dos solos para voz feminina. (1967, p.57).

Sobre os *castrati*, Ayres de ANDRADE dá a lista completa dos que atuaram no Brasil, ressaltando que aqui eram desconhecidos até 1810, quando o príncipe regente os manda vir de Portugal. São eles com os respectivos anos de chegada: José Gori (1810), Antônio Cicconi (1810), Giovanni Francesco Fasciotti (1816), Marcello Tani (1816), Paschoal Tani (1816), Francesco Realli (1817) e Ângelo Tinelli (1817) (1967, p. 28).

A atuação dos falsetistas na Real Capela era prática comum. Francisco Manuel da Silva, por exemplo, foi introduzido à Capela como discípulo de seu professor, o Pe. José Maurício, onde

atuou até seus 28 anos, tendo sido falsetista, no naipe dos sopranos, depois de sua muda vocal (Ayres de ANDRADE, 1967, p. 53).

Entretanto, em celebrações de igrejas não tão abastadas, a presença de mulheres no coro pode ter sido tolerada, como se observa pelo relato de BALBI da missa na Igreja de Santo Ignácio de Loyola, cuja música vocal e instrumental teria sido executada por negros de ambos os sexos:

Sua Majestade, e toda a corte, ficaram impressionados, na primeira vez que assistiram a missa na Igreja de Santo Inácio de Loyola em Santa Cruz, pela perfeição com a qual a música vocal e instrumental era executada pelos negros dos dois sexos [...].¹⁸

O que seria uma orquestra mauriciana? É difícil precisar. Talvez seja mais fácil descrever o que não o é. De acordo com a relação do Anexo 1 (p. 105) pode-se encontrar 41 formações instrumentais (não fazendo diferença quando há um ou dois instrumentos por estante). É grande a relação dos recursos instrumentais e vocais utilizados pelo compositor: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, 2 tímpanos, órgão, soprano, contralto, tenor, baixo, violino I, violino II, viola, violoncelo, contrabaixo, baixo instrumental (sem identificação precisa de instrumento), o que poderia resultar num número considerável de executantes quando o repertório assim o exigisse. Em termos de utilização, observa-se na MISSA DE SANTA CECÍLIA – CT 113 de 1826, a maior quantidade de recursos instrumentais, o que reflete sua importância.

A utilização simultânea dos 4 instrumentos da família das madeiras é rara. As duas únicas vezes, nesta relação, nas quais se encontram oboés (a primeira em 1820) acontecem na CT 113, já referida, e nas VÉSPERAS DO ESPÍRITO SANTO – CT 179. Há três outras obras datadas (sem copista reconhecido) que utilizam o oboé: SINFONIA FÚNEBRE - CT 230, MISSA EM SI BEMOL – CT 102 e ZEMIRA (OUVERTURE) – CT 231. Nota-se uma preferência por flauta e clarineta, nem sempre simultâneas, porém, na maioria das vezes, os violinos estão presentes (exceção apenas à

¹⁸ “Sa Majesté et toute la cour furent frappées d’étonnement, la première fois qu’elles entendirent la messe dans l’église de Saint-Ignace de Loyola à Santa-Cruz, de la perfection avec laquelle la musique vocale et instrumentale était exécutée par des nègres des deux sexes [...]” (1822, p. ccxiv).

MISSA PASTORIL – CT 108 que não possui violinos). Os fagotes também não são tão exigidos em comparação com flauta e clarineta, sendo encontrados esparsamente ao longo de sua produção.

Do trio de metais, a trompa é utilizada com mais frequência, sendo que os três juntos só aparecem nas duas obras citadas no parágrafo anterior, CT 113 e CT 179. Os trombones são muito pouco utilizados, aparecendo sem os outros da mesma família no começo da produção e retornando só após 1820 (o que se dá do mesmo modo nas obras datadas cujas cópias não tem autor definido).

Tímpanos aparecem pela primeira vez no gênero sacro em 1809, no TE DEUM DAS MATINAS DE SÃO PEDRO – CT 92. Mesmo sendo esta relação limitada quanto ao número de obras do Pe. José Maurício, é de se supor que tais instrumentos fossem pouco empregados nestes casos, devido ao caráter sacro. Bombo existe na cópia da MISSA MIMOSA - CT 111, que não é autógrafa ou cópia da época.

A grande maioria de sua obra sacra possui partes para coro a 4 vozes, SATB, com intervenções solistas. A divisão do coro (dois sopranos, por exemplo) acontece mais raramente e, nesta relação, apenas depois de 1808, o que pode ser sintomático.

Os violinos são largamente utilizados, exceto no período de 1798-1799 quando muito da sua produção se baseia em coro a quatro vozes, SATB, órgão, baixo contínuo e porventura algum sopro. As violas não tem tanta preferência. Por outro lado, utiliza-se muito mais violoncelos.

A escolha de contrabaixos e de baixo instrumental merece uma atenção especial. A parte do baixo instrumental não leva a indicação do instrumento, podendo ser feita pelo contrabaixo, violoncelo ou mesmo fagote muitas vezes, como é costume com o baixo contínuo. Ao colocar esta relação em ordem cronológica pode-se observar que inicialmente o uso do contrabaixo é muito esparsa, mas o do baixo instrumental não. Observe-se que depois de 1810, se dá a troca desta parte para contrabaixo. O baixo instrumental desaparece e permanece em grande uso o contrabaixo. Isso se deve à escolha voluntária da sonoridade deste instrumento para a base da estrutura harmônica. Demonstra um apreço maior por sua escrita idiomática, em opção à não especificidade que se obtém apenas com a indicação de baixo instrumental.

É necessário ressaltar novamente que estas considerações, vistas em uma parte da produção do compositor, são de validade limitada por serem obtidas de um conjunto limitado de obras.

Quanto ao número de instrumentistas, Oliveira LIMA coloca que “Em 1815 possuía a Capela Real um corpo de 50 cantores, entre eles magníficos *virtuosi* italianos, dos quais alguns famosos castrati, e de 100 executantes excelentes [...]” (1996, p. 620). DEBRET (que esteve no Rio de 1816 a 1831) coloca que: “O conjunto musical da Capela é constituído de excelentes artistas de todos os gêneros, virtuosos castrados e cantores italianos. A parte instrumental é magnífica, com dois maestros. Avaliam-se em 300.000 fs. os vencimentos dos artistas que a compõem.” (1954, p. 10). Ayres de ANDRADE cita a estimativa de outra fonte da época, o **Almanaque do Rio de Janeiro** (Imprensa Régia), na qual o número de músicos nos anos de 1816 e 1817 seria de 38 e 41, respectivamente, não sendo contraditórias as estimativas, mas que uma dá conta de grandes solenidades e outra de funções ordinárias (1967, p. 27). Há também a situação da Capela Imperial em 1824-1825 – 8 sopranos, 7 contraltos, 11 tenores, 16 baixos, 18 instrumentistas, 3 organistas e 1 organeiro (1967, p. 162).

Estas seriam as condições nas quais o compositor poderia produzir, e que servem de elementos para a avaliação de seu estilo ou de sua mudança. É preciso que se veja qualquer mudança como evolução de um processo, mais do que um abandono de elementos em favor de outros. A escrita musical do Pe. José Maurício se altera, mais exatamente, no contato com a exigência da corte e músicos de melhor qualidade, o que acontece depois de 1808 e 1811. MATTOS distingue em duas fases a produção do compositor: antes e depois de 1808, que, em suas palavras, é:

[...] o ponto de partida para considerar as transformações a que é submetida a linguagem do compositor na tumultuada travessia por estilos diversos. No término do período, o padre José Maurício não mais será o compositor cujo estilo identifica-se com algumas obras capitais do Setecentos. (1997, p. 93).

Revela ainda os elementos estilísticos que irão enriquecer seu discurso musical:

o recitativo
a virtuosidade no canto e na melodia instrumental
permeabilidade a elementos de profanização
excessiva ornamentação melódica
recurso a clichês musicais
adesão positiva ao concertante
a prolixidade do discurso musical: textos que se repetem e progressões
a presença polifônica; a forma fuga
o sinfonismo
a missa-cantata. (1997, p. 94).

Esta mudança se faz demonstrando a flexibilidade do compositor pela oportunidade de ter uma escrita mais elaborada ou técnica, o que de início representou uma grande possibilidade para sua expressão musical. Impressiona que tal dedicação não tenha sido levada em conta quando foi impedido, ou pelo menos não solicitado, a colocar suas obras na Real Capela.

2. As Obras, o Acesso e a Seleção

2.1. Obras *a cappella*

A proposta inicial deste trabalho se baseava no repertório *a cappella* do Pe. José Maurício, na suposição que seria possível sua utilização e difusão mais imediata, pela característica de maior simplicidade em termos de conjunto musical exigido e sua possível realização por grupos amadores. Esta suposição leva em conta que o acesso a algumas destas peças vem sendo disponibilizado há muito através de publicações e mesmo cópias manuscritas encontradas com certa restrição no meio coral.

A publicação de algumas obras *a cappella* feita como Edição Comemorativa dos 35 anos da Associação de Canto Coral por Cleofe Person de MATTOS (1976) foi o ponto de partida da pesquisa. Sob o título **Obras Corais a Cappella: Pe. José Maurício Nunes Garcia**, estão reunidas 10 peças que possuem em comum a mesma designação sob a Rubrica Obras para a Semana Santa. Abaixo as peças na ordem publicada:

CT	RUBRICA	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO DA OBRA	ARQUIVO
218	Obras para a Semana Santa	OFÍCIO DE DOMINGO DE RAMOS	<i>Semana Santa. Domingo de Ramos (Gradual para Domingo de Ramos)</i>	ISP
218	Obras para a Semana Santa	OFÍCIO DE DOMINGO DE RAMOS	<i>Semana Santa. Domingo de Ramos (In Monte Oliveti)</i>	ISP
198	Obras para a Semana Santa	DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES	<i>Domine tu mihi antiphona para a cerimonia do Lava pés a 4 vozes Pe. Me. José M. Nunes Garcia Domine tu milavas pedes Do Padre M.º J. M. N. G.</i>	EM-UFRJ OLS
199	Obras para a Semana Santa	JUDAS MERCATOR	<i>Motetto para 5ª fr.ª Maior in Cena Domini Para o Offertorio da Missa de 5ª. fr.ª S.ª A 6 vozes sem Organo Composto em 1809 Pelo P.º Mestre Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
208	Obras para a Semana Santa	DOMINE JESU	<i>Motetto a 4 Vozes Para se Cantar na noite de Quinta Feira na Prossição do Snr. dos Passos, Sahindo da Imperial Capella para a Miza. Composto pello muito Reverendo Snr. P.º Mestre Jozé Mauriscio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
218	Obras para a Semana Santa	OFÍCIO DE DOMINGO DE RAMOS	<i>Semana Santa. Domingo de Ramos (Improperium expectavi cor meum)</i>	ISP
222	Obras para a Semana Santa	POPULE MEUS	<i>“P.ª adoração da Cruz”, In: Bradados de 6ª Fr.ª maior Popule meus a 4 Vozes e Baixo Por Joze Maurício Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ

205	Obras para a Semana Santa	CRUX FIDELIS	"P. ^a adoração da Crus", <i>In: Bradados de 6^a Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ
205	Obras para a Semana Santa	FELLE POTUS	"P. ^a adoração da Crus", <i>In: Bradados de 6^a Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ
223	Obras para a Semana Santa	SEPULTO DOMINO	"P. ^a quando se sepultar o Senhor", <i>In: Bradados de 6^a Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ

Tabela 3: Peças publicadas no "Obras Corais a Cappella"

Estas publicações foram baseadas em dois manuscritos (*Bradados de 6^a Feira maior e Semana Santa. Domingo de Ramos*) e outras 3 cópias avulsas. Além disso, uma relação de todas as obras *a cappella* do compositor faz parte da introdução. Nesta relação (de 30 itens) estão colocadas todas as peças do CT e as que constam no Catálogo do arquivo da Capela Imperial, feito pelo arquivista José Joaquim Maciel em 1887 e o Catálogo Temático de Olinto de Oliveira que relaciona obras remanescentes do arquivo de José Mendanha, músico da Capela Imperial e posteriormente mestre-de-capela da Catedral de Porto Alegre. Os títulos listados tanto no Catálogo do Arquivo da Capela Imperial quanto no Catálogo Olinto de Oliveira, não são de obras encontradas e recolhidas a algum arquivo. Tratam apenas de registros antigos, que muitas vezes não encontram correspondência nas obras atualmente conhecidas, podendo significar a perda completa da obra ou apenas uma má descrição da mesma. Apesar disto, MATTOS se serve destes Catálogos para a confecção do CT, usando-os com cuidado e critério. A inclusão do relacionamento de obras não encontradas é explicada pelo argumento: "O fazê-lo, além do necessário objetivo informativo, arrasta uma esperança: a de facilitar, com o conhecimento dos títulos, o encontro de novas obras do Padre Mestre assim como trazer novos esclarecimentos em torno das peças aqui transcritas." (1976, p. 12). Há uma questão a considerar: o uso do termo *a cappella* não é levado no sentido estrito. MATTOS explica que o canto desacompanhado não era prática comum no Brasil e que apenas se cantava *a cappella* durante a Semana Santa e em procissões. Em suas próprias palavras:

A obra quase toda de José Maurício tem acompanhamento – de órgão ou de orquestra. Constituem parcela mínima as peças compostas para vozes "a cappella".

Em vários casos aparecem, porém, partes instrumentais no material avulso destas obras. Em geral, são partes de instrumentos graves – violoncelo, contrabaixo e até fagotes – com função evidente de

reforçar o baixo vocal e manter o diapasão do conjunto, sem lhes retirar o caráter de peça destinada a coro desacompanhado em que foram fundamentalmente concebidas. Não se hesitou, por isso, em incluir nesta pequena coleção, obras cuja parte instrumental acompanhante limita-se a reproduzir a melodia do baixo vocal, raramente modificada por uma mudança de posição ou pelo ocasional emprego do “baixo d’Alberti”. (1976, p. 12).

Não é, portanto, de se estranhar a inclusão do CÂNTICO DE ZACARIAS – CT 15 que tem parte de órgão autógrafo, DOMINE JESU - CT 208 que possui baixo instrumental e JUDAS MERCATOR - CT 199 que possui violoncelo¹⁹. As seguintes peças não foram incluídas por suspeita de terem acompanhamento de órgão, pois possuem trecho solista desacompanhado:

	CT	RUBRICA	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO DA OBRA	ARQUIVO
1	51	Ladainhas	LADAINHA DA NOVENA DE SÃO JOAQUIM	<i>“Ladainha”, in: Novena de S. Joaquim Por P.º José Maurício</i>	CCLA n. 192
2	73	Novenas, Setenário, Trezena	NOVENA DE S. JOAQUIM	<i>Novena de S. Joaquim Por P.º José Maurício</i>	CCLA n. 192
3	87	Tantum Ergo	TANTUM ERGO DA NOVENA DE SÃO JOAQUIM	<i>“Tantum ergo”, in: Novena de S. Joaquim Por P.º José Maurício</i>	CCLA n. 192
4	147	Graduais	ALLELUIA EMITE SPIRITUM TUUM	<i>“Gradual”, in: Gradual e Sequência do Spirito Sancto. Jose Maurício</i>	EM-UFRJ
5	169	Sequências	VENI SANCTE SPIRITUS	<i>“Sequência”, in: Gradual e Sequência do Spirito Sancto. Jose Maurício</i>	EM-UFRJ
6	161	Oferitórios	CONFIRMA HOC DEUS	<i>“Ofertório”, in: Gradual e Sequência do Spirito Sancto. Jose Maurício</i>	EM-UFRJ

Tabela 4: Peças não incluídas na relação²⁰

Considerando-se apenas as obras disponíveis (i.e. constantes do CT), o sentido estrito do termo *a cappella* e levando em conta as peças da Tabela 4, se obtém um grupo de 14 peças.

	CT	RUBRICA	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO DA OBRA	ARQUIVO
1	73	Novenas, Setenário, Trezena	NOVENA DE S. JOAQUIM	<i>Novena de S. Joaquim Por P.º José Maurício</i>	CCLA n. 192
2	51	Ladainhas	LADAINHA DA NOVENA DE SÃO JOAQUIM	<i>“Ladainha”, in: Novena de S. Joaquim Por P.º José Maurício</i>	CCLA n. 192

¹⁹ Uma ressalva deve ser feita para a 24ª peça da relação de peças *a cappella*, a CT 220. Ver item 6 na página 45 e pelo mesmo motivo da não inclusão da CT 219 também o item 5.

²⁰ A diferença no sombreadamento é para ressaltar peças compostas como parte de uma obra feita para a mesma celebração. Peças sem sombreadamento são peças avulsas ou obras fechadas.

3	87	Tantum Ergo	TANTUM ERGO DA NOVENA DE SÃO JOAQUIM	" <i>Tantum ergo</i> ", in: <i>Novena de S. Joaquim</i> Por P. ^o José Maurício	CCLA n. 192
4	147	Graduais	ALLELUIA EMITTE SPIRITUM TUUM	" <i>Gradual</i> ", in: <i>Gradual e Sequencia do</i> <i>Spirito Sancto. Jose Mauricio</i>	EM-UFRJ
5	169	Seqüências	VENI SANCTE SPIRITUS	" <i>Seqüência</i> ", in: <i>Gradual e Sequencia do</i> <i>Spirito Sancto. Jose Mauricio</i>	EM-UFRJ
6	161	Ofertórios	CONFIRMA HOC DEUS	" <i>Ofertorio</i> ", in: <i>Gradual e Sequencia do</i> <i>Spirito Sancto. Jose Mauricio</i>	EM-UFRJ
7	222	Obras para a Semana Santa	POPULE MEUS	" <i>P.^a adoração da Crus</i> ", in: <i>Bradados de 6.^a</i> <i>Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ
8	205	Obras para a Semana Santa	CRUX FIDELIS	" <i>P.^a adoração da Crus</i> ", in: <i>Bradados de 6.^a</i> <i>Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ
9	225	Obras para a Semana Santa	VEXILA REGIS	" <i>Himno p.^a a Procissão do Sacramento em</i> <i>Sexta Feira</i> ", in: <i>Bradados de 6.^a Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ
10	211	Obras para a Semana Santa	HEU, DOMINE	" <i>P.^a aprusão do Emterro</i> ", in: <i>Bradados</i> <i>de 6.^a Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ
11	223	Obras para a Semana Santa	SEPULTO DOMINO	" <i>P.^a quando se sepultar o Senhor</i> ", in: <i>Bradados de 6.^a Fr.^a maior</i>	EM-UFRJ
12	37	Hinos	PANGE LINGUA	<i>Pange Lingua</i>	EM-UFRJ
13	213	Obras para a Semana Santa	KYRIE E Credo PARA DOMINGO DE RAMOS	<i>Hinos e Credo Alternado do P.^o J.^o Mauricio</i> <i>para Domingo de Ramos</i>	I. S. P.
14	224	Obras para a Semana Santa	SURREXIT DOMINUS	<i>P.^a a Procissão Moteto para a Procissão</i> <i>Ressurreição</i>	EM-UFRJ

Tabela 5: Obras *a cappella* do CT

Nesta relação pelo menos 6 peças levam nominalmente a indicação de terem sido feitas para uma procissão. Supõe-se que também a CT 37 tenha sido destinada à procissão do Santíssimo Sacramento do dia de *Corpus Christi* por ser o único hino que não tem acompanhamento, enquanto outros possuem acompanhamento de órgão. Na CT 213 há controvérsia quanto à adequação das partes com o título dado e à presença de um baixo instrumental em observação feita por MATTOS (1970, p. 305). Isto comprova suas palavras a este respeito e sugere que a intenção do compositor em relação a peças estritamente *a cappella* teria (na maioria das vezes) uma referência explícita (procissão) no título, o que pode ser mais um indício de que as peças constantes da Tabela 4 possuísem acompanhamento.

A importância desta obra *a cappella*, que seria um grupo menor na produção do compositor, tem destaque nas palavras de MATTOS, que a considera "significativa no quadro da música brasileira de sua época" (1970, p. 15). Estas possuem expedientes harmônico-contrapontísticos mais adequados à visão da *seconda prattica* na qual, segundo GROUT, "[...] o texto domina a música" e "[...] dissonâncias podem ser usadas livremente para fazer a música

conforme a expressão do sentimento do texto²¹". Como exemplo, APPLEBY descreve o período fértil do compositor e uma de suas obras *a cappella*:

Os anos de maior atividade composicional na vida de José Maurício seguem a sua nomeação como *mestre-de-capela* da Capela Real, em 1808. Sua produção durante este período se calcula em cerca de 70 composições. Um moteto *a cappella* escrito em 1809, "Judas Mercator Pessimus", mostra um refinamento de escrita coral e um crescente interesse nas texturas contrapontísticas.²²

A suposta restrição que estas peças possam sofrer com elementos de estrutura formal musical tão regrados (tendência homofônica, textos sacros em latim e de cunho bíblico, por exemplo) não deve ser levada em grande conta. Tendo em mente o exemplo das harmonizações de Bach para os seus corais, vê-se que embora pudessem ter aparentemente as mesmas restrições, estes constituem um conjunto de obra inestimável, com procedimentos harmônico-contrapontísticos absolutamente bem elaborados e fiéis à *seconda prattica*. Pode-se esperar então que mesmo frente a limitações, um espírito criativo saiba sobreviver e dê vazão às suas potencialidades. Citando CULLEN :

Uma das características da música sacra é exatamente a primazia sempre concedida às palavras. [...] No caso da música sacra o compositor recebeu o texto já escrito com palavras intocáveis. À exceção dos hinos medievais, as letras nem eram métricas. Desta maneira o compositor aceitou o desafio de embelezar o texto de acordo com o seu próprio talento (1983, p. 5).

Em termos práticos estas peças tem uma utilidade muito grande para o movimento coral brasileiro, pois além de serem de possível utilização mesmo por corais iniciantes, formam a expressão da música brasileira de uma época pouco difundida como repertório coral. Em termos sociais isso reforça a construção desta parte da memória do país, cuja relevância é reconhecida, e que permanece incipiente em muitas formas.

²¹ "[...] the text dominated the music [...] dissonances might be used freely to make the music conform to the expression of feeling in the text." (1981, p. 181).

²² "The years of the greatest compositional activity in the life of José Maurício followed his appointment in 1808 as mestre de capela of the Royal Chapel. His output during this period has been estimated at approximately seventy compositions. An *a cappella* motet written in 1809, "Judas Mercator Pessimus," shows a refinement of choral writing and a growing interest in contrapuntal textures." (1985, p. 32).

2.2. Obras de capella

Além das obras *a cappella* relacionadas acima, pesquisou-se também todos os itens de instrumentação para vozes (sejam mistas ou iguais), órgão (baixo cifrado) com ou sem instrumentos graves que caracterizam o contínuo. Esta inclusão se deu por ainda se observar a prática do baixo cifrado, o que difere do uso *obligato* do instrumento que altera o relacionamento deste com as vozes. Encontrar tal procedimento ainda em uso procede da instrução formal cuja base teórica pode ser observada no **Compendio de Música**²³ escrito pelo compositor e dá origem a uma escrita musical mista com características barrocas e clássicas.

Esta é uma formação instrumental já consagrada desde o século XVII. Michael Praetorius, em seu *Syntagma musicum* (1615-19), descreve sua predileção por esta instrumentação:

Coros vocais deveriam ser acompanhados por um órgão ou um grande cravo. O baixo deve ser reforçado por um contrabaixo ou fagote. As vozes internas [...] podem ser duplicadas ao uníssono ou à oitava superior. Ao interpretar um madrigal se deve variar a maneira de executá-lo: uma vez só com vozes, uma vez só com instrumentos e finalmente com ambos. Também com aquelas obras, que à primeira vista pareçam ser “a cappella”, deve-se experimentar diferentes combinações tímbricas.²⁴

É interessante notar que tal afirmação encontra eco quase 150 anos depois em outra de Franz Joseph Haydn, ao descrever uma orquestração ainda em vias de sofrer mudanças em seu estilo: “Prefiro um grupo com três instrumentos baixos, cello, fagote e contrabaixo, a outro com seis contrabaixos e três violoncelos, porque determinadas passagens se expressam melhor com aquela.”²⁵

²³ Ver FAGERLANDE (1993).

²⁴ “Coros vocales deberían ser acompañados por un órgano o por un clave grande. El bajo debe reforzarse por un contrabajo o un fagot. Las voces internas [...] pueden ser duplicadas al unísono o en la octava superior. Al interpretar un madrigal se debe variar la manera de ejecutarlo: una vez sólo con voces, una vez solamente con instrumentos y finalmente con ambos. También con aquellas obras que a primera vista parecen ser *a cappella* deben experimentarse diferentes combinaciones tímbricas.” Apud GALLO et alii (1979, p. 171).

²⁵ “Prefiero una banda con tres instrumentos bajos – cello, fagot y contrabajo -, a outra com seis contrabajos y tres violoncellos, porque determinados pasajes se expresan mejor con aquélla.” Apud ROSEN (1971, p. 165).

A pesquisa resultou em 73 peças sem incluir as 14 já mencionadas *a cappella*. Chama a atenção que 21 destas peças, quase um terço, possuem no título a designação de serem música *de capella* (os termos empregados: são 4 Vozes e Organo de Capella, 4 Vozes de Capella, Himno de Capella, 4 Vozes e Organo Muzica de Capella e a 4 de Capella).

	CT	RUBRICA	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO
1	6	Antífonas	AVE REGINA CAELORUM	<i>Ave Regina Caelorum Antifona de Nossa Senhora desde as Completas do dia 2 de Fevereiro athe 4^a fr.^a maior ou de trevas a 4 Vozes e Organo de Capella Composta pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia</i>
2	18	Hinos	AETERNA CHRISTI MUNERA	<i>"Hinnos para Matinas e p.^a Tercia", in: Hinnos Para as 1.^{as} e 2.^{as} Vesperas de S. Pedro e outro p.^a Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>
3	19	Hinos	A SOLIS ORTUS CARDINE	<i>"Himno de Laudes", in: Hinnos das Vesperas, Matinas, Laudes e Segundas Vesperas do Natal Jesu Redemptor omnium A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real</i>
4	20	Hinos	AVE MARIS STELLA	<i>Ave Maris Stella Himno para as 1as. e 2as. Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro pa. as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capela Composto pelo Pe. Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella Ave Maris Stella. Hymno de Nossa Senhora para as Vesperas</i>
5	23	Hinos	BEATE PASTOR PETRE	<i>"Hinnos p.^a Laudes", in: Hinnos Para as 1.^{as} e 2.^{as} Vesperas de S. Pedro e outro p.^a Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>
6	25	Hinos	DECORA LUX AETERNITATIS	<i>Hinnos Para as 1.^{as} e 2.^{as} Vesperas de S. Pedro e outro p.^a Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>
7	27	Hinos	DOMARE CORDIS	<i>Himno p.^a as 1a. e 2a. Vesperas da Rainha S.^{ta} Izabel a 4 de Julho de Capella pelo P.^e Joze Mauricio com outro Himno p.^a o Apostolo S. Jacob a 25 de Julho</i>
8	28	Hinos	EXULTET ORBIS GAUDIIS	<i>"Himno p.^a 25 de julho S. Jacob Apostolo", in: Himno para as 1.^{as} e 2.^{as} Vesperas da Rainha S.^{ta} Izabel a 4 de Julho de Capella pelo P.^e Joze Mauricio Com outro Himno p.^a o apostolo S. Jacob a 25 de julho</i>
9	33	Hinos	JESU REDEMPTOR OMNIUM	<i>"Himno de Vesperas e Matinas", in: Hinnos das Vesperas, Matinas, Laudes e Segundas Vesperas do Natal Jesu Redemptor omnium A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real</i>
10	34	Hinos	O GLORIOSA VIRGINUM	<i>"Himno p.^a Laudes", in: Ave Maris Stella Himno para as 1.^{as} e 2.^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p.^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella</i>

11	39	Hinos	QUEM TERRA PONTUS SIDERA	"Himno de Matinas", in: Ave Maris Stella Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p. ^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella
12	40	Hinos	QUID LUSITANOS DESERENS	"Himno de S. Antonio para 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas, e para Laudes", in: Himno das Vesperas 1. ^{as} e 2. ^{as} de S. ^{to} Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S. João Baptista
13	41	Hinos	SALUTIS HUMANAЕ SATOR	Himno das Vesperas da Ascensão 5. ^a fr. ^a a 4 vozes de Capella Composto Por Joze Mauricio N. G. Com outro Himno das Vesperas da SS. ^{ma} Trindade
14	43	Hinos	UT QUEANT LAXIS	"Himno das 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de S. João Baptista e tambem para Laudes", in: Himno das Vesperas 1. ^{as} e 2. ^{as} de S. ^{to} Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S. João Baptista
15	91	Te Deum	TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P. ^e Joze Mauricio N. G. Te Deum de capella (para Matinas) a 4 Vozes e Orgão Composto no anno de 1801 Pelo Padre Jose Mauricio Propriedade da Cathedral do Bispado 1891 Copiada em 1891 Miguel
16	92	Te Deum	TE DEUM DAS MATINAS DE SÃO PEDRO	Te Deum Laudamus de Capella e Com Instrumental ad Libitum das Matinas de S. Pedro composto por Joze Mauricio Nunes Garcia em 1809
17	95	Te Deum	TE DEUM DAS MATINAS DA CONCEIÇÃO	Te Deum Laudamus De Capela a 4 Vozes pa. as Matinas da Conceição de N. S. Composto pelo Pe. Joze Mauricio Nunes Garcia para a Capella Real
18	105	Missas	MISSA DE S. PEDRO DE ALCANTARA	Missa Pequena Organo Missa a 4 Vozes de Capella Composta Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para 19 de outubro dia de S. Pedro Para a Real Capella
19	170	Matinas	MATINAS DE NATAL	Responsórios Para Noite do Natal a 4 Vozes e Organo Muzica de Capella Compostos Pelo Pe. Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1799 pa. a Sta. I. C. do Ro. de Janro. e pertencem á mesma Sé etc. etc.
20	180	Vésperas	SEGUNDAS VÉSPERAS DOS APÓSTOLOS	In convertendo Dominus 4. ^o Psalmo das Segundas Vesperas do Commum dos Apostolos Psalmo a 4 de Capela Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Domine probasti me 5. ^o Psalmo das Segundas Vesperas dos Apostolos A 4 vozes de Capella Composto Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia
21	184	Offícios fúnebres	MISSA DE REQUIEM	Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p. ^a a Real capella

Tabela 6: Obras declaradas "de capella"

MACHADO, em seu dicionário que reputa ser “o primeiro que aparece escripto em lingua portugueza” (1909?, p. VII), coloca sob o verbete *musica* a locução *musica de capella* com a definição: “chamão-se assim as composições a quatro vozes e órgão.” (1909?, p. 133)²⁶.

A indicação ressalta a instrumentação mencionada anteriormente, destacando-a como usual e funcional relativo à liturgia. Este conjunto de peças se torna representativo na produção musical do compositor ao se notar que soma quase um terço do total de sua obra musical constante no CT.

Dentre as peças deste gênero foi feita a escolha do objeto da dissertação, através de critérios claros que delimitam o campo de estudo, visando a confiabilidade e veracidade das informações.

²⁶ A primeira edição data de 1855, segundo AZEVEDO (1952, p. 227). Está colocada a data desta edição em dúvida pois AZEVEDO ressalta que após a 3. ed. houve novas tiragens e usa a anotação [s. d.]. BLAKE (1902, p. 96), cita uma 3. ed. feita em Paris em 1888. Entretanto, na anotação à página 280 pode-se ler: “P D Paris. – Tip. H. Garnier, 6, r. des Sts-Pères. 343.6.1909” o que se pode supor que 343 seja o número da obra no catálogo da tipografia e 6 de 1909, mês e ano de impressão. Na página ii pode-se ler também “Nova Edição Augmentada pelo autor e por Raphael Machado Filho” o que se acredita não seja a terceira edição citada mas possivelmente uma posterior a essa.

2.3. Localização dos Manuscritos e Acesso

A maioria dos manuscritos das obras do Pe. José Maurício se divide em 2 arquivos principais: da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Cabido Metropolitano da mesma cidade, com aproximadamente 80% do total de obras. Nem todos os outros arquivos são públicos, estando quase 16% em mãos de particulares ou instituições mais fechadas, o que dificulta o acesso aos manuscritos.

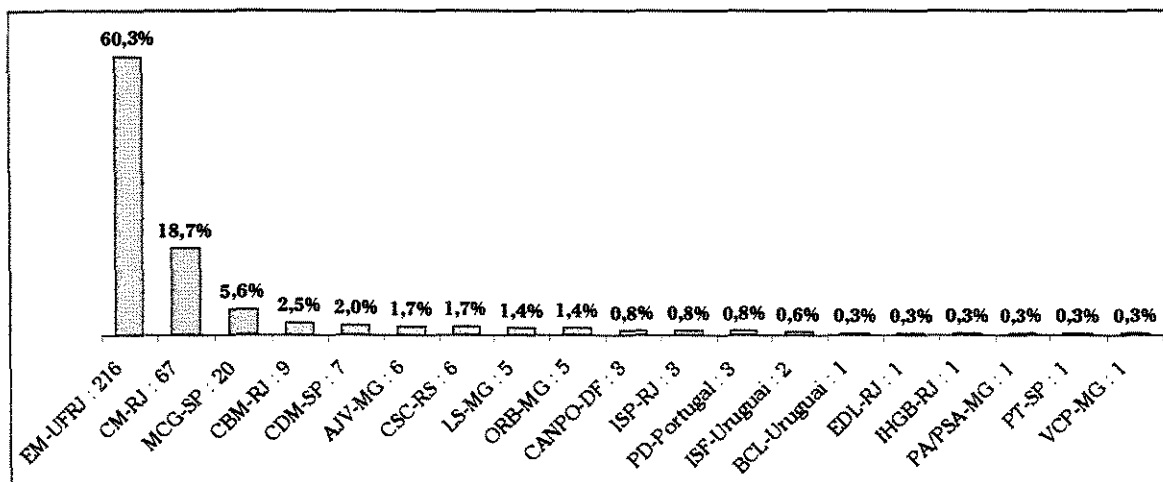


Figura 3: Distribuição dos manuscritos por arquivo²⁷

São cinco estados brasileiros e mais dois países:

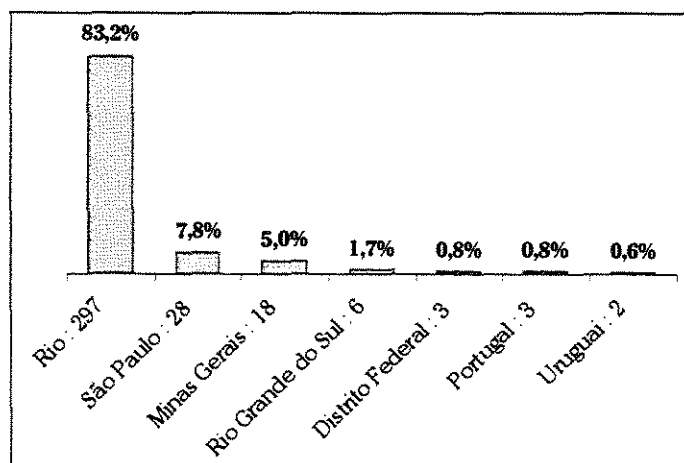


Figura 4: Distribuição dos manuscritos por estados e países

²⁷ Tanto na Figura 3 quanto na Figura 4 as proporções não representam o número de obras, mas o total de manuscritos das 237 obras do CT, podendo haver mais de um manuscrito para cada obra.

Dos 19 arquivos constantes da Figura 3, apenas em 6 foi realizada a pesquisa para fins de acesso ao acervo específico do compositor ou mesmo procura de material bibliográfico.

Os arquivos são os seguintes:

- Museu Carlos Gomes (CCLA)
- Orquestra Lyra Sanjoanense (São João del Rei, Minas Gerais)
- Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro)
- Biblioteca da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro)
- Cabido Metropolitano (Rio de Janeiro)
- Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)

2.3.1. Museu Carlos Gomes

Este Museu possui algumas das cópias únicas de obras do Pe. José Maurício, cópias feitas por Manuel José Gomes, pai de Carlos Gomes e Sant'Anna Gomes, cuja coleção leva hoje seu nome. O Museu foi fundado oficialmente em 1954 pelo Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, como parte desta instituição particular, abrigando o acervo de manuscritos e cópias de Carlos Gomes. Para a pesquisa da coleção musical deste museu há o **Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes** (NOGUEIRA, 1997), que de modo semelhante ao CT elaborado por Cleofe Person de Mattos, relaciona as obras, seus autores e copistas, *incipit*, título ou gênero, título original, instrumentação e demais informações úteis ao pesquisador. Os números de cada verbete se referem às pastas onde os manuscritos estão acondicionados em papel neutro e num ambiente com luz indireta para sua melhor conservação. De 182 a 199 estão as 20 obras do acervo referentes ao Pe. José Maurício Nunes Garcia, sendo que a pasta de número 192 possui 3 obras. O museu tem o seu acervo digitalizado e à disposição dos pesquisadores. As imagens são de ótima qualidade, proporcionando um acesso rápido, fácil e de melhor manuseio da informação, além de diminuir muito o tempo de permanência do

pesquisador na instituição e prescindir dos manuscritos. As imagens possuem 120 dpi e são feitas em tons de cinza.

2.3.2. Acervo da Orquestra Lyra Sanjoanense

Antiga sociedade de música do país, junto com a Orquestra Ribeiro Bastos, a Lyra Sanjoanense é uma instituição particular cujo acervo possui raridades datando de seu início no século XVIII. Seu acervo, junto ao da orquestra, somam 10 manuscritos das obras do Pe. José Maurício, sendo algumas únicas. Do acervo da Orquestra Lyra Sanjoanense de São João del Rei apenas uma peça seria necessária para esta pesquisa: o exemplar da peça “DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES”. A cópia de época desta peça pertence à Biblioteca da UFRJ mas está incompleta, faltando o Soprano. Deste modo decidiu-se usar a parte de Soprano tirada da cópia Sanjoanense para suprir esta lacuna. Em virtude do projeto de digitalização do acervo, foi possível solicitar a referida peça por e-mail. São 6 páginas em cores e ótima definição. Muito embora a facilidade e presteza no recebimento desta informação, esta obra foi desconsiderada nesta pesquisa pelos critérios a serem expostos adiante (ver página 51).

2.3.3. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, foi fundado em 1838 e se tornou depositário de um sem número de documentos importantíssimos sobre a história do Brasil. Sua Revista, instituída para a divulgação dos trabalhos do Instituto, conta com artigos importantes para o estudo do período e da vida do Pe. José Maurício (tendo sido seu filho, O Dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior, membro do referido Instituto). A única peça que lá se encontra é a cópia autógrafo da MISSA DE SANTA CECÍLIA - CT 113 que foi ofertada ao Instituto pelo Dr. José Maurício.

2.3.4. Biblioteca da Escola de Música da UFRJ

Criado por Francisco Manuel da Silva em 27 de novembro de 1841 como Conservatório de Música, passou a ser Instituto Nacional de Música com o advento da República, depois Escola Nacional de Música, sendo incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seu privilegiado acervo, além da maior parte dos manuscritos do Pe. José Maurício, reúne vasto material sobre música brasileira de diversos períodos.

Possui um exemplar do **Catálogo Temático** com correções e atualizações feitas pelas funcionárias em 1993, quando da renovação da numeração de registro patrimonial. Dentre estas correções se destacam questões de autoria de algumas peças feitas por Ernani Aguiar. Ele faz a seguinte declaração na contracapa do exemplar:

Obras que se encontram no Catálogo Temático do Pe. José Maurício, mas não são de sua autoria:
1 - PLORANS - Nº 99 - pág. 141 - o autor é Pe. José Maria Xavier
2 - LIBERA ME em sol menor - Nº 188 - pág. 279 - autor desconhecido
3 - MISSA DE RÉQUIEM em Fá Maior - Nº 190 - pág. 281 - idem
4 - MATINAS DE QUARTA FEIRA DE TREVAS - Nº 214 - pág. 306 o autor é Lobo de Mesquita
5 - BRADADOS DE 6ª FEIRA MAIOR - Nº 219 - pág. 318 é de compositor anônimo português havendo cópias em vários lugares
6 - BRADADOS, "in" SEMANA SANTA. DOMINGO DE RAMOS - Nº 220 - pág. 319 é também de compositor anônimo português. Há cópias na Sé de Évora, na Sé de S. Paulo, em Mogi das Cruzes e outros lugares.

O Catálogo Temático foi editado em 1970 e não teve nenhuma edição posterior revisada. Com certeza, devido a sua importância, já merece uma nova edição, na qual o exemplar da Biblioteca da UFRJ terá que ser levado em conta pelas correções preciosas no registro, quantidade de partes ou partituras²⁸ e outras informações concernentes ao acervo desta biblioteca.

²⁸ Serão usados, para uma melhor compreensão, os termos partitura e partes com sentido estrito, seguindo a concepção adotada pelo Pe. José Maurício: "Partes cavadas, chamamos a cada hum das partes copiadas separadamente. Partitura, he hum Sistema, ou plano de Musica, o qual de baixo de hum golpe de vista se apresentão todas as Partes vocaes, e instrumentaes, que entrão no arranjamto de qualquer composição." *Apud* FAGERLANDE, Marcelo. **O método de Piano-forte do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996. p. 104.

2.3.5. Cabido Metropolitano

A antiga Catedral da Sé do Rio de Janeiro foi transformada em Real Capela pelo Príncipe Regente D. João em 1808, e o Pe. José Maurício encarregado do serviço de mestre-de-capela. Passou a Capela Imperial e posteriormente Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. O Cabido está alojado na Catedral e é um organismo antigo na hierarquia da Igreja, já não existindo em cidades mais novas apesar de ainda mantido nas mais antigas. Compõe-se de um grupo de padres que receberam o título de Cônegos, cuja função é se reunir periodicamente para apoio à política religiosa e social do Bispo da Igreja. Neste arquivo encontra-se uma grande parte dos manuscritos originais de obras, desde o Período Colonial. Uma relação destas obras (excetuando as do Pe. José Maurício já que figuram nos microfilmes) foi feita no local e está no Anexo 2, página 107. O acervo possui obras deste compositor, de outros que o sucederam e também de alguns músicos da cidade que escreveram obras para a Capela.

Depois do falecimento do arquivista anterior Monsenhor Guilherme Schubert, que foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, assumiu o cargo o Padre José Roberto Develard, pároco da Igreja da Ressurreição. O acesso ao acervo é muito restrito devido à preocupação dos membros do Cabido com relação ao desaparecimento de material documental do arquivo, porém, também há relatos internos de perda de documentos em época remota quando alguns papéis, considerados “papéis velhos”, foram queimados.

2.3.6. Biblioteca Nacional

A Biblioteca Nacional possui em microfilme grande parte do acervo dos manuscritos do Pe. José Maurício pertencentes à Biblioteca da UFRJ, ao Cabido Metropolitano e cinco obras do Museu Carlos Gomes (CT 51, 73, 87, 200 e 214), sendo que a CT 214 não é do Pe. José Maurício como foi descrito acima na citação de Ernani Aguiar (ver página 45). São doze rolos de microfilmes (DIMAS-M001 a DIMAS-M010, DIMAS-M048 e DIMAS-M051) de 35 mm.

Estes microfilmes estão relacionados sob a sigla DIMAS, que é a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional e que, por não terem uma leitora de microfilmes, ficam no prédio principal da Biblioteca Nacional, no Setor de Microrreprodução. Os números de cada referência seguem o padrão M###(###)-#### (# é um dígito de 0 a 9). Os três primeiros dígitos se referem ao rolo de microfilme. Os três dígitos entre parênteses são a ordem sequencial dentro do referido rolo. Os quatro dígitos finais são a ordem sequencial da totalidade de obras microfilmadas. Assim, por exemplo, a obra DIMAS M005(001)-0064, está no quinto rolo de microfilmes da Divisão de Música e Arquivo Sonoro, é a primeira obra deste rolo e foi a 64ª obra microfilmada.

Entretanto, a relação do conteúdo de cada um dos rolos de microfilmes não foi feita de acordo com o Catálogo Temático, utilizando-se, por vezes, do título da folha de rosto do material ou mesmo do início do texto cantado, dificultando sua localização em relação ao CT. A relação colocada no Anexo 3, página 109, foi corrigida adequando-a às informações constantes do Catálogo.

A qualidade visual dos fotogramas deixa a desejar em alguns casos, principalmente nos manuscritos da Biblioteca da Escola de Música, por estarem muito claros, pela iluminação na microfilmagem ou pelo estado de conservação dos próprios manuscritos. Outro problema coloca em dúvida a cópia completa de todos os manuscritos microfilmados: observou-se que a peça CT 194 está repetida nos microfilmes sob o número de DIMAS-M002(014) e DIMAS-M007(002). As cópias seriam uma duplicação se não fosse o detalhe das partes de Contralto e Baixo serem diferentes nas duas cópias (apesar de autógrafas). As outras partes são as mesmas (Soprano, Tenor e baixo cifrado), o que sugere não terem sido microfilmadas todas as páginas em duplicata do manuscrito e talvez haja duas cópias autógrafas de cada parte, pelo menos, desta obra. Não se sabe, portanto, se o mesmo problema acontece com outras peças microfilmadas, o que leva à obrigatoriedade de discriminação da fonte ao se proceder a sua edição.

2.4. Critérios de Escolha e Seleção

Os critérios adotados para o levantamento preciso do objeto de estudo a ser editado e ter tratamento analítico procuram definir o grupo de obras que irão constar da pesquisa com o cuidado necessário pela sua confiabilidade e pertinência das informações.

Cada um delimita o campo restringindo a abrangência do conjunto de obras de possível escolha, partindo de premissas claras. São cinco os critérios de dupla aplicação: ao se considerar a escolha das peças se procede à **elaboração teórica** de uma relação inicial, na qual são aplicados a cada descrição das obras do CT, posteriormente, são reutilizados ao se proceder a **verificação** física, tornada possível apenas pela observação do suporte da obra considerada.

Os critérios, colocados abaixo por ordem decrescente de delimitação, são os seguintes:

1) **Escolha do gênero e orquestração.** Considerou-se as peças sacras para coro de vozes mistas, SATB com baixo cifrado para o órgão, levando-se em conta, por vezes, acompanhamento de baixo instrumental. Este acompanhamento, apesar de na maioria das vezes ter o instrumento indicado precisamente (Contrabasso e Trombão, por exemplo), mostra um uso instrumental subordinado às vozes por dobramento. Tal subordinação não dispensa o uso instrumental (como em obras com orquestração *ad libitum*) e em quase todas as peças consideradas há pequenos trechos onde o órgão possui pequenos solos de poucos compassos. O órgão, nestes solos, abandona o acompanhamento e acrescenta outra voz, um baixo ostinato ou mesmo um pequeno trecho solista *obbligato*. Isto se deve pela exploração do idioma específico do instrumento.

2) **Datação.** O ano da elaboração da composição se torna importante pela intenção de se conhecer a habilidade teórica do compositor e sua modificação ao longo do tempo. A apreciação da evolução de sua escrita através da análise deste desenvolvimento pode trazer detalhes e informações importantes.

3) **Confiabilidade das obras.** Considerou-se apenas manuscritos autógrafos ou cópias de época. Cleofe Person de Mattos, em seu Catálogo, por vezes, discute a autenticidade de

trechos ou seções de peças não autógrafas. Outras há que, só recentemente foram descobertas como não sendo do Pe. José Maurício. Não foram consideradas obras copiadas por músicos de outras épocas, apesar de hoje constituírem um acervo inestimável por serem, em alguns casos, o único acesso àquelas peças. A falta de parâmetros para a avaliação de tais cópias é o que levou a esta decisão. O reconhecimento dos originais é feito pela familiaridade com sua escrita musical e cursiva.

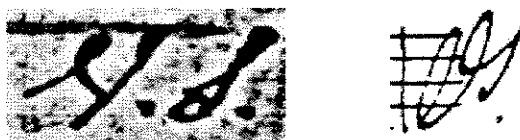


Figura 5: Anotações de *Volti Subito* no CT 194, Baixo e Soprano respectivamente

4) **Escolha da proveniência e suporte material das obras.** Para isto considerou-se apenas trabalhar com fontes primárias. Obras já editadas se mostraram, frente à comparação com os originais, pouco cuidadas das características de época e impregnadas de conceitos estranhos àquela realidade. Fotocópias de boa qualidade dos originais, microfilmes, digitalização e os próprios manuscritos (quando possível) formam o conjunto do suporte material utilizado.

5) **Exclusão de arranjos das obras originais.** Algumas das peças só chegaram até nós na forma de versões arranjadas por músicos de diferentes épocas - Miguel Pereira Normandia e Francisco Manuel da Silva, por exemplo - dificultando assim qualquer possibilidade de total separação da influência ou contribuição de cada qual. As reorquestrações que porventura o Pe. José Maurício tenha feito em algumas delas (o que não é raro) não foram consideradas pois a intenção inicial da obra se altera.

A relação das obras por **elaboração teórica**, através da primeira aplicação deste conjunto de critérios, é a seguinte:

CT	RUBRICA	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO DA OBRA	ANO	ARQUIVO
14	Cânticos	CÂNTICO BENEDICTUS	<i>Cantico Benedictus e Christus factus est etc Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes</i>	1798?	EM-UFRJ
193	Obras para a Semana Santa	CHRISTUS FACTUS EST	<i>"Christus pa. 4.º. Fr.º 5.º. e 6.º.", in: Cantico Benedictus e Christus factus est etc Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes</i>	1798?	EM-UFRJ
196	Obras para a Semana Santa	POSUERUNT	<i>"Antifona para Benedictus", in: Cantico Benedictus e Christus factus est etc Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes</i>	1798?	EM-UFRJ
17	Magnificat	MAGNIFICAT	<i>Magnificat das Vesperas de S. José pelo P.º Joze Mauricio no anno 1810</i>	1810	EM-UFRJ
65	Novenas, Setenário, Trezena	NOVENA DE SANTA BÁRBARA	<i>Novena de Sta. Barbara Pelo P.º J. M. N. Garcia em 1810</i>	1810	CM-RJ e EM-UFRJ
91	Te Deum	TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	<i>Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.º Joze Mauricio N. G.</i>	1801	CM-RJ e EM-UFRJ
105	Missas	MISSA DE S. PEDRO DE ALCANTARA	<i>Missa Pequena Organo Missa a 4 Vozes de Capella Composta pelo Pe. Joze Mauricio Nunes Garcia Para 19 de outubro dia de S. Pedro para a Real Capella</i>	1809	EM-UFRJ
107	Missas	MISSA EM MI BEMOL	<i>Credo do P.º M.º Jose Mauricio</i>	1811	CM-RJ
138	Graduais	BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EJUS	<i>Benedicite Dominum Omnes Angeli ejus etc. Gradual, e Offertorio P.º S. Miguel Archangelo no dia 29 de Septbro. A quatro Vozes e Organo Some. Composto no anno de 1798 Por Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	1798	EM-UFRJ
160	Ofertórios	STETIT ANGELLUS JUXTA ARAM	<i>"Offertorio para S. Miguel", in: Benedicite Dominum Omnes Angeli ejus etc. Gradual, e Offertorio P.º S. Miguel Archangelo no dia 29 de Septb.º A quatro Vozes e Organo Som.º Composto no anno de 1798 Por Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	1798	EM-UFRJ
170	Matinas	MATINAS DE NATAL	<i>Responsórios Para Noite do Natal a 4 Vozes e Organo Muzica de Capella Compostos Pelo Pe. Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1799 pa. a Sta. I. C. do Ro. de Janro. e pertencem á mesma Sé etc. etc.</i>	1799	CM-RJ
171	Matinas	MATINAS DE S. PEDRO	<i>Partitura 1.º. Respro. das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809</i>	1809	EM-UFRJ
178	Vésperas	VÉSPERAS DE NOSSA SENHORA	<i>Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	1797	CM-RJ
16	Magnificat	MAGNIFICAT	<i>"Magnificat do Pe. Me. J. M. N. G.", in: Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	1797	CM-RJ
184	Offícios fúnebres	MISSA DE REQUIEM	<i>Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella</i>	1809	EM-UFRJ
194	Obras para a Semana Santa	MISERERE	<i>Miserere Pa. 4.º. fra. de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Pa. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>	1798	CM-RJ e EM-UFRJ
195	Obras para a Semana Santa	MISERERE	<i>Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	1798	CM-RJ e EM-UFRJ
198	Obras para a Semana Santa	DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES	<i>Domine tu mihi antiphona para a cerimonia do Lava pés a 4 vozes Pe. Me. José M. Nunes Garcia</i>	1799?	EM-UFRJ e OLS

Tabela 7: Relação inicial dos objetos do estudo

Após esta determinação, procedeu-se à coleta do material, que foi feita através dos microfimes da Biblioteca Nacional.

De posse deste material procedeu-se à **verificação** física, segunda aplicação dos critérios, sendo necessário descartar algumas delas pelas seguintes considerações:

Através do primeiro critério, retirou-se as obras, CT 17, 107 e 65, por causa do tratamento dado ao órgão. Nestas, o órgão se encontra realizado, quase na sua totalidade, o que modifica seu propósito e função. Não se pode afirmar que a escrita do Pe. José Maurício para o órgão seja limitada ao seu recurso de reforço ou dobramento do Baixo ou de outras vozes em todas as peças. Pode-se observar, entretanto, um aproveitamento do instrumento pelas considerações de registração colocadas em trechos específicos. A CT 170 (de 1799) foi também excluída devido a sua posterior reorquestração pelo compositor (CT 170bis de 1801). Apesar de originalmente ter sido pensada para um grupo musical diferente do que foi acrescido, esta obra se completa com a reorquestração.

Em relação ao segundo critério, as peças CT 14, 193 e 196, que completam uma mesma obra apresentam dúvida quanto a sua datação. A única indicação desta se dá através do antigo catálogo do arquivista da Capela Imperial Joaquim José Maciel elaborado em 1887: "Catálogo das músicas arquivadas na Capela Imperial, de composição do Pe. José Maurício Nunes Garcia, organizado por ordem do Illm.º Snr. Monsenhor Inspetor, pelo arquivista Joaquim José Maciel." Não é, portanto, uma indicação direta. Cleofe Person de Mattos trata esta informação com muita ressalva.

O DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES - CT 198 não possui cópia completa de época, como se espera pelo terceiro critério. Ao exemplar da Biblioteca da UFRJ falta a parte de Soprano. A solução foi conseguir a cópia nos arquivos da Orquestra Lyra Sanjoanense, o que foi conseguido

com presteza (ver exemplo reduzido na Figura 6)²⁹. No entanto, a cópia foi feita por Francisco Martiniano de Paula Miranda (1823-1901), neto do fundador da Lyra Sanjoanense e primo do Pe. José Maria Xavier (1819-1887). Pela sua data de nascimento torna-se óbvio que a cópia não é de época, e por isso foi descartada.



Figura 6: Soprano do DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES (Orquestra Lyra Sanjoanense)

Outras três peças, CT 105, 138 e 160 estão com problemas de conservação, o que justifica aplicação do quarto critério. Em todas, a tinta usada e sua interação com a luz provocou grandes estragos ao manuscrito. Os estragos não são tão extensos que não se possa restaurar as notas (por vezes pôde-se inferir a altura das notas pelos furos). Mas considerar estas peças implicaria em incursão em critérios e métodos de restauro, o que foge ao objetivo inicial deste estudo. No

²⁹ Do acervo da Orquestra Lyra Sanjoanense de São João del Rei se conseguiu todo o exemplar da peça DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES. Em contato com o Maestro da Orquestra, o Sr. Aluizio José Viegas, foi com satisfação que se soube que há também um projeto de digitalização do acervo em andamento (assim como no CCLA em Campinas). A peça em questão ainda não estava ainda digitalizada mas foi enviada alguns dias depois, por e-mail, evitando assim uma viagem com poucos objetivos.

exemplo abaixo observam-se os buracos existentes no papel. Vê-se também a palavra “Offertorio” escrita “em espelho” entre a primeira e segunda pautas como resultado da ação da tinta sobre o papel, já que esta palavra está escrita no verso da mesma folha. Neste caso, a sorte é que esta parte é do baixo cifrado, que, por similaridade (pelo menos em grande parte), pode ser comparada com o Baixo vocal.



Figura 7: Parte do órgão da peça BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EJUS - CT 138

O mau estado de conservação se tornou problema em algumas cópias. Muitas vezes o péssimo estado de acondicionamento dos manuscritos é responsável pela decadência física do material. Isto se torna gritante nos manuscritos do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro . Estão todos embalados em papel pardo comum e amarrados com um barbante muito fino e forte que, na maioria dos casos, já cortou o papel e ameaça cortar o manuscrito.

Os materiais da época estão também sujeitos a uma certa degradação devido à ação do tempo. A acidez da tinta e sua interação com a luz, em alguns manuscritos, chegam a marcar o

papel até o verso de algumas folhas. Textos e notas de ambos os lados se confundem, atrapalhando a leitura e exigindo um cuidado maior. Além disso, nos pontos onde esta interação é mais pronunciada, aparecem furos devidos a esta interação.

As peças descartadas pela necessidade de restauro tem em comum a perda da informação. Este restauro necessita de abordagem e tratamento completamente diferentes de uma edição pois se baseia, por vezes, em indícios indicativos da escrita original, quando não da recuperação de notas ou ritmos através de critérios adotados segundo regras de harmonia e contraponto. Geralmente a informação pode ser recuperada completamente quando a cópia ou manuscrito original possui apenas manchas ou imperfeições.

Não foi necessária a aplicação do quinto critério, pois nenhuma das peças selecionadas apresentou tal característica. Chegou-se, afinal, ao conjunto de peças constantes neste trabalho:

CT	RUBRICA	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO DA OBRA	ANO	ARQUIVO
91	Te Deum	TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	<i>Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo Pe. Joze Mauricio N. G.</i>	1801	CM-RJ e EM-UFRJ
171	Matinas	MATINAS DE S. PEDRO	<i>Partitura 1º. Respro. das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809</i>	1809	EM-UFRJ
178	Vésperas	VÉSPERAS DE NOSSA SENHORA	<i>Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	1797	CM-RJ
16	Magnificat	MAGNIFICAT	<i>"Magnificat do Pe. Me. J. M. N. G.", in: Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	1797	CM-RJ
184	Ofícios fúnebres	MISSA REQUIEM DE	<i>Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella</i>	1809	EM-UFRJ
194	Obras para a Semana Santa	MISERERE	<i>Miserere Pa. 4ª. fra. de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Pa. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>	1798	CM-RJ e EM-UFRJ
195	Obras para a Semana Santa	MISERERE	<i>Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	1798	CM-RJ e EM-UFRJ

Tabela 8: Objetos do estudo

Estas obras se encontram nos microfilmes mencionados. Relaciona-se, portanto, as obras constantes da pesquisa em termos da numeração dos microfilmes como:

CT	DIMAS	TÍTULO DA OBRA
91	M001(004)-0004	<i>Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo Pe. Joze Mauricio N. G.</i>
171	M003(002)-0038	<i>Partitura 1°. Respro. das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809</i>
178	M001(002)-0002	<i>Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>
16	M001(002)-0002	<i>"Magnificat do Pe. Me. J. M. N. G.", in: Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>
184	M005(001)-0064	<i>Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella</i>
194	M002(014)-0027 M007(003)-0124	<i>Miserere Pa. 4ª. fra. de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Pa. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>
195	M002(015)-0028 M007(002)-0123	<i>Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia</i>

Tabela 9: Relação dos microfimes utilizados

Observe-se que o CT 16 não recebeu a numeração da DIMAS diferente do CT 178 pois estão no mesmo manuscrito.

Duas outras referências, CT 194 e CT 195 estão repetidas em dois rolos, sendo que no M007(002)-0123 o CT 195 está incompleto na seqüência, mas as páginas que faltam foram microfilmadas depois da CT 194 em M007(003)-0124. Uma breve consulta a estes microfimes revela um engano no Catálogo Temático: os *incipits* do CT 194 e do CT 195, à página 292, estão trocados, o que fica evidente com as edições, pois todo o título, número de compassos de cada parte, andamentos e demais descrições são coerentes, indicando erro na montagem do Catálogo e não confusão entre duas obras de mesmo gênero e ano.

3. Edição das Obras

3.1. Necessidade da Edição

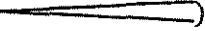
Definido o objeto de estudo, observa-se a escassez de edições das obras do Pe. José Maurício, fato que, por si só, obriga o pesquisador a submeter a uma fase de edição quaisquer materiais que possa ter que utilizar.

Apenas uma das obras constantes deste trabalho foi publicada: a *MISSA DE REQUIEM* - CT 184. Esta obra foi publicada nos suplementos de setembro de 1934, dezembro de 1934, março de 1935 e junho de 1935 da **Revista Brasileira de Música**. São 48 páginas contendo a visão dos músicos da primeira metade do século em relação a obras deste período.

O manuscrito autógrafo desta obra é uma partitura completa, ao invés de partes. A primeira coisa que chama a atenção nesta edição da obra CT 184 pela **Revista Brasileira de Música** é o órgão estar realizado e o baixo cifrado original não ter sido colocado. A realização é bem cuidada, embora se perceba interferências como o acréscimo de oitavas à mão esquerda e o uso constante de tétrades, sem grande variação de massa sonora. Compreende-se disto que a intenção não foi a de produzir uma edição que preserve ao máximo as características de época, interfira o mínimo possível com o original ou forneça um documento de grande veracidade, mas sim, a preocupação com a praticidade (no sentido de dar a maior quantidade de informação com vistas a facilitar sua execução), a correção de possíveis “defeitos” na escrita (de ordem harmônica, geralmente) e sua adequação a uma visão musical mais atual.

Exemplos da aplicação destes parâmetros podem ser listados:

- substituição do termo *cresc.* pelo sinal indicativo de dinâmica;
- alteração da fórmula de compasso de  para **C** no *Kyrie*;
- 9 correções de notas.

A troca do termo *cresc.* pelo sinal indicativo correspondente () é um dos problemas mais freqüentes nas edições consultadas. Levando em conta que em nenhuma das peças neste estudo se encontrou tal sinal (sendo abundante o uso do termo) é obrigatória a manutenção da indicação original³⁰. Apesar do sinal gráfico auxiliar músicos menos experientes na colocação do seu início e fim, é exatamente esta determinação que se coloca como elemento estranho à escrita. O termo *cresc.* sugere mais do que impõe. O intérprete é levado a pensar musicalmente através desta indeterminação. Uma analogia poderia ser buscada ao se definir que outras indicações de dinâmica também tivessem valores mais determinados: um forte seria 36% mais sonoro que um piano e assim por diante. Com esta exatidão se perde todo o jogo relativo entre as indicações de dinâmica do qual esta música se vale para sua expressão. Há ainda relação entre a dinâmica e outros elementos, sejam teóricos (como textura, forma e timbre), textuais (o texto sacro, neste caso) ou estéticos (a imagem sonora idealizada do compositor ou do período). Sobre isso escreve Jan LARUE:

Sem dúvida, além de compreendermos as dinâmicas escritas explicitamente, devemos também exercitar a observação da realidade concreta que produz sua textura ao longo de seu percurso, sem esquecer o aumento sutil que pode se dar também sobre a intensidade ao se combinar timbricamente certas misturas instrumentais.³¹

A alteração da fórmula de compasso parece mais séria do que apenas um erro tipográfico. Entra-se na concepção do que se pode denominar *alla breve*. A proporção entre o andamento *Allegro moderato* e a fórmula de compasso é que se julgou necessário considerar. Em seu COMPÊNDIO DE MÚSICA – CT 236 (e Método de Pianoforte), Pe. José Maurício não

³⁰ Não significa, entretanto, que tal sinal não fosse conhecido. No livro **Arte de Muzica**, encontra-se a seguinte citação: “Alguns Compositores para designarem o crescer, e o esforçar o som, quando he dobrando para o forte, usão deste signal  , e do forte para o brando  , os quaes signaes vern muitas vezes sobre as figuras de maior valor, como semibreve, Mínimas, &c, e isto principalmente na Muzica composta para instrumentos de arco.” ANÔNIMO (1823, p. 15).

³¹ “Sin embargo, al igual que comprendemos las dinámicas escritas explicitamente, debemos también ejercitarnos en observar la realidad concreta de que produce su textura a lo largo de su recorrido, sin olvidar el sutil incremento que puede darse también sobre la intensidad al combinar timbricamente ciertas mixturas instrumentales.” Apud LARUE (1989, p. 19).

explicita esta relação entre andamento e fórmula de compasso. Em suas palavras: “Temos também o tempo partido que he este  que entrando o mesmo número de Figuras, que entrão no Quaternario, he formado em duas partes.” FAGERLANDE (1996, p. 101). Em sua definição: “Andamento he o modo vagaroso, ou apressado com que se executa a Musica.” (1996, p. 104). Fica claro que a alteração foi no sentido de se colocar a exata proporção entre a unidade de tempo e a fórmula de compasso. Mas Frei Pedro SINZIG explica em seu dicionário:

Antes do séc. 17, os meios de determiná-lo [o tempo] exatamente, eram bem limitados, modificando-se muito, no correr dos séculos, o valor das notas. [...] a arbitrariedade inevitável no uso dessas indicações levou à procura de meios inconfundíveis que tiveram sua coroação na invenção do metrônomo [c. 1812]. (1946, p. 569).

Das alterações das notas nesta edição, 8 se referem a correções de paralelismo e uma para facilitar a execução:

- página 5, segundo compasso, notas do Tenor alteradas para evitar oitavas paralelas com Contralto;
- página 21, terceiro compasso, nota do Contralto alterada para evitar quintas paralelas com o Soprano;
- página 29, repetição da página 21;
- página 37, compasso 5, nota do Contralto alterada para evitar quintas paralelas com Soprano;
- página 37, compasso 7, nota do Tenor alterada para evitar quintas paralelas com o Baixo;
- página 43, compassos 4 e 8, realização da *appoggiatura*.

Sobre esta “praticidade” como objetivo da edição, COLLINS diz:

Alguns *performers* [...] foram naturalmente movidos a publicar sua versão para o uso de outros *performers*, e assim nasceu a edição prática. Este “editor” ou “arranjador” não só usa claves e notas modernas, barra de compasso [...] mas inclui também freqüentemente suas idéias de como a peça deve ser interpretada. Ele coloca marcas de andamento, indicações de dinâmica e marcas de fraseado de acordo com seu próprio gosto [...] e corrige notas “erradas”.³²

Em outras edições, como por exemplo a CT 170, publicada pela FUNARTE em 1978 observa-se uma visão bem mais atualizada, em comparação com a anterior. Baseando-se integralmente nos autógrafos, procura colocar às claras o contexto em que a obra se insere. Utiliza, além do original de 1799 (CT 170), o acompanhamento instrumental que foi composto posteriormente em 1801 (CT 170bis).

Embora o cuidado na realização desta edição, são muito reduzidas as indicações de alteração que fornece ao executante, estando ainda mais próxima da edição prática. No último parágrafo do texto que precede a edição, está descrito apenas o problema da colocação da dinâmica nos casos de contradição (forte em uma parte, simultâneo com piano em outra) em 27 compassos; não há menção sobre a troca de sinais indicativos de *cresc.* ou mesmo ligaduras. Esta falta de informação sobre detalhes de edição é, infelizmente, a regra quando se trata de obras de compositores brasileiros. Por mais óbvia que possa parecer, cada alteração evidencia o conhecimento musicológico restrito do assunto. Por isso, uma edição tem vida limitada, já que é fruto do conhecimento do editor sobre o objeto e seu momento histórico e disto dependente a evolução das pesquisas. A existência e a própria utilidade de edições mais antigas é fundamental para tal evolução. James GRIER coloca bem o assunto, num argumento que pode ser estendido para qualquer trabalho teórico de cunho musicológico:

³² “Some performers [...] was naturally moved to publish his version for the use of other performers, and the practical edition was born. Not only did this “editor” or “arranger” use modern clefs and note values, bar lines [...] he also usually included his ideas on how the piece ought to be performed. He supplied tempo markings, dynamic indications, and phrase marks according to his own taste [...] and corrected ‘wrong’ notes”. COLLINS, Walter S. “The Choral Conductor and the Musicologist” in: DECKER, Harold A.; HERFORD, Julius et al. *Choral Conducting Symposium*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1988. p. 117.

Embora terem sido valiosas e importantes estas publicações [antigas], e ainda o são para a musicologia, algumas têm se mostrado incompletas à luz da erudição moderna, e estão sendo suplantadas por novas edições, elas próprias não inteiramente infalíveis.

[...]

Esta sucessão de eventos [aparecimento de novos estudos sobre algumas obras de Mozart] demonstra que a edição musical, longe de ser uma ciência exata, apresenta, de fato, um alvo móvel. Enquanto nosso conhecimento dos repertórios e suas fontes se aprofunda e nossa apreciação crítica do conhecimento continua, novas edições são necessárias para acompanhar e refletir os últimos desenvolvimentos.³³

³³ *"As valuable and important as these publications were, and are, to musicology, some have been found wanting in the light of modern scholarship, and are being superseded by newer editions, themselves not entirely infallible.*

[...]

This succession of events demonstrates that editing music, far from being an exact science, presents, in fact, a moving target. As our knowledge of repertories and their sources deepens, and our critical appraisal of that knowledge continues, new editions are needed to keep pace with, and reflect, the latest developments". (1996, p. 9).

3.2. Definição de Termos e Concepções

Inicialmente é necessário o conhecimento específico do significado dos termos a serem utilizados. Muito embora seja comum se chamar transcrição ao ato de reescrever em partitura uma peça com base em partes ou manuscritos, em que isso diferiria de um arranjo (já que, inevitavelmente, algumas mudanças teriam que serem feitas) ou mesmo de uma edição? Dicionários e compêndios teóricos consultados, por vezes não fazem distinção entre estes termos. No dicionário conciso *Grove*, transcrição está colocada como:

Termo que designa a cópia grafada de uma obra musical, envolvendo alguma modificação. Pode ser uma mudança de meio (significando com isso o mesmo que “arranjo”); ou pode significar que sua notação foi transformada (p. ex., de tablatura para pauta), ou então a sua disposição (de partes cavadas para uma partitura). O termo também pode incluir o registro escrito de música executada ao vivo ou gravada, ou sua transferência de forma audível para forma gráfica, por meios eletrônicos ou mecânicos. (1994, p. 957).

Como observa-se também em outros dicionários, existe uma concepção muito aberta do significado desses termos. Procurou-se então um ponto de vista musicológico que pudesse tornar as acepções mais estritas. Dr. Walter S. COLLINS coloca mais precisamente:

Um arranjo é propriamente uma alteração deliberada da intenção original do compositor e é identificada como tal. Na música coral isto ocorre comumente ao se reescrever para coro uma canção solo ou uma peça instrumental, ou de um coro misto para outro agrupamento coral, a adaptação de um texto inteiramente novo à música, ou a harmonização para coro de uma melodia preexistente tal como uma canção popular ou folclórica.³⁴

Sobre transcrição:

Uma transcrição é propriamente a reprodução literal de uma fonte original em uma nova notação. Isto é normalmente aplicado à música pré-Barroca e é útil apenas ao especialista.[...] A prática de

³⁴ “An arrangement is properly a deliberate alteration of the composer’s original intent and is identified as such. In choral music this most commonly occurs in the rewriting for chorus of a solo song or an instrumental piece, the reworking of a mixed chorus for some other choral combination, the adapting of an entirely new text to the music, or the harmonization for chorus of a preexistent melody such as a folk or popular song.” Apud COLLINS, Walter S. “The Choral Conductor and the Musicologist” in: DECKER, Harold A.; HERFORD, Julius et al. *Choral Conducting Symposium*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1988. p. 123.

chamar de “transcrição” uma peça para piano reescrita para orquestra, será difícil de mudar, embora tais adaptações sejam mais propriamente chamadas de “arranjos”.³⁵

Este autor comenta ainda o problema de se considerar uma edição *Urtext* como meio infalível de conhecimento da escrita de um compositor. Levanta argumentos sobre problemas com cópias (mesmo dos próprios autores) e edições de obras que, apesar de privilegiadas pela possibilidade de correção de seus compositores, ainda possuem erros (causa de atrito entre estes e a empresa que os publica).

É inegável a utilidade de um editor que possa resolver tais dificuldades com equilíbrio, utilizando para tanto critérios claros e pertinentes. Buscando tais critérios, e argumentando que “A *performance* ideal de uma peça musical é a que mais se aproxima das expectativas do compositor para a *performance*”³⁶ o autor estabelece um ponto inicial que seja o de que “A edição ideal de uma peça de música é a que mais acuradamente revela as expectativas do compositor para sua *performance*.”³⁷ A partir disto, estabelece dois critérios: “1. O editor deve incluir tudo o que sobrevive diretamente do compositor ou do mais próximo dele possível. [...] 2. O editor deve distinguir com absoluta clareza o que sobrevive do compositor do que ele próprio supriu.”³⁸

CALDWELL acrescenta: “Há, na verdade, apenas dois requisitos fundamentais para uma edição musical: clareza e consistência”³⁹.

³⁵ “A transcription is properly the literal reproduction of an original source in a new notation. This is normally applied to pre-Baroque music and is useful to the scholar only. [...] The practice of calling a piano piece rewritten for orchestra a ‘transcription’ will be harder to change, although such adaptations should more properly be called ‘arrangements’.” *Idem* p. 124.

³⁶ “The ideal performance of a piece of music is the one that most closely approaches the composer’s expectations for performance.” *Idem* p.128.

³⁷ “The ideal edition of a piece of music is the one that most accurately reveals the composer’s expectations for its performance.” *Idem* p.128.

³⁸ “1. The editor must include everything that survives directly from the composer or from as close to the composer as possible.

[...]

2. The editor must distinguish with absolute clarity between that which survives from the composer and that which himself has supplied.” *Idem* p. 129.

³⁹ “There are really only two fundamental requirements for an edition of music: clarity and consistency.” (1996, p.1).

3.3. O Trabalho com as Fontes

3.3.1. Tratamento dos Problemas de Edição

Para a edição das peças procedeu-se inicialmente à escrita de cada uma das partes com todas as indicações originais. Depois de completo, este primeiro rascunho necessitou de tratamento pois se identificou problemas, principalmente devido à composição ter sido realizada em partes separadas (ou se feita como partitura, pequenos erros de atenção com as cópias). Critérios de edição foram definidos para um tratamento de acordo. As principais decisões, neste sentido, são das seguintes ordens:

- Unificação – elementos de grafia musical são reunidos por estarem deslocados entre as diferentes partes, por exemplo: dinâmica, indicações de expressão, indicações de andamento, indicações de agrupamento (solo, duo, trio), ornamentação e ritmo;
- Acréscimo ou subtração – elementos são colocados ou retirados devido a falta em alguma das partes. Os mesmos elementos do item anterior estão presentes;
- Alteração – elementos são adicionados ou extraídos por questão de contradição entre partes ou mesmo indicações individuais.

Cada situação foi considerada individualmente pois não há soluções únicas para contextos musicais diferentes. Num sentido geral, se procurou concordância, unidade e uniformização na partitura pronta. Unificações foram feitas segundo a maioria dos elementos (quando as dinâmicas não estão colocadas exatamente no mesmo ponto, por exemplo). Indicações isoladas (em uma parte e fora de consenso com outras) foram suprimidas. Elementos conflitantes foram suprimidos (por serem indicações isoladas ou por indicações contrárias frente à maioria).

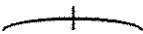
Todas as partituras editadas trazem a lista das alterações relacionada por compasso, voz ou instrumento e observação quanto ao original. Esta observação vem descrita de forma a evidenciar o que está escrito no manuscrito. Deste modo, por exemplo, no CT 91, a primeira alteração é no compasso 40 no contralto que possui, no manuscrito, um *crescendo* também no terceiro tempo.

Os sinais indicativos de edição são utilizados de acordo com CALDWELL (1996):

[] - o material envolvido é puramente editorial;

< > - o material envolvido é indicado por sinais especiais na fonte mas não foi escrito;

() - o material envolvido não se encontra na fonte mas está implícito pelas convenções;

 - ligadura editorial.

Encontram-se tanto em partes quanto em partitura as obras originais. Estão em partitura: *Partitura 1º. Respro. das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809* - CT 171 e *Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella* - CT 184. Estão em partes: *Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo Pe. Joze Mauricio N. G.* - CT 91, *Vesperas de Nossa Senhora do Srr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797* - CT 178, “*Magnificat do Pe. Me. J. M. N. G.*”, in: *Vesperas de Nossa Senhora do Srr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797* - CT 16, *Miserere Pa. 4ª. fra. de trevas a 4 Vozes e Organo do Srr. Pe. Me. Joze Mauricio Pa. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798* - CT 194, *Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Srr. Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia* - CT 195.

Toda parte de soprano é escrita em clave de dó na primeira linha, contralto em clave de dó na terceira, tenor em clave de dó na quarta e baixo em clave de fá. O órgão se utiliza, por vezes, de todas estas claves, sendo escrito preferencialmente em clave de fá e tendo como segunda clave mais freqüente a de dó na quarta.

Observa-se que há uma diferença no uso dos termos musicais quando colocados em partes separadas. A indicação de solo, por exemplo, não é apenas empregada como indicador de trecho com um solista, mas pode ser também ser aviso de que um trecho de um compasso ou mais não possui apoio de outras vozes. Do mesmo modo, a indicação de duo, a3 e a4 devem ser vistas com cuidado. Considera-se também que, como um executante possui apenas a sua parte, esta não é afetada quando há indicação de solo em outra, em outras palavras: por vezes quando não há indicação de *tutti* em uma voz (na qual há dúvidas por estar em contradição com *solo*), deve-se olhar os compassos anteriores pois a indicação ainda se mantém. A razão para essas dificuldades pode ser o reduzido número de executantes. No caso das partituras, o compositor já coloca em todas as vozes as indicações necessárias.

As ligaduras são outro problema a ser considerado. Nem sempre a sua indicação se faz de acordo com uma convenção estabelecida. Pequeno grupo de notas, no caso das vozes, podem aparecer ligadas, sem que seja melisma ou mesmo trechos melódicos importantes. Já uma ligadura de fraseado é usada mais raramente, nunca em uma extensão que seria mais afeita ao período romântico. Mesmo essas não são coincidentes com outras vozes ou mesmo com o órgão. Optou-se por usar uma convenção mais atual de se ligar, nas vozes, as figuras que não possuem a bandeirola (como colcheias) para unir as notas, no caso de um melisma, e, como não há coincidência em quaisquer vozes consideradas, abandonar as ligaduras neste caso. No entanto, a subtração destas ligaduras não foram descritas individualmente. As ligaduras do órgão foram mantidas.

O texto foi também alterado de modo a adequá-lo literariamente à fonte (no caso da Bíblia, ou quando o texto não é bíblico, o *Liber Usualis*, por exemplo). Todas as pontuações do texto são absolutamente editoriais, pois não foram encontradas em nenhum dos manuscritos. Optou-se por não se utilizar dos sinais de edição correspondente na partitura (< e >) pela confusão visual que estes poderiam causar dada sua grande quantidade. No entanto, todos os textos, nos quais se usou o sinal de repetição, foram escritos por extenso mas discriminados com esses sinais. No CT 171, como o original é uma partitura, o compositor não copia algumas das

vozes intermediárias por serem paralelas às externas, nestas os sinais de edição estão colocados no início e no fim de cada linha.

Procurou-se manter ao máximo a cifragem original no órgão. Esta possui características próprias que, por vezes, não segue algumas convenções usuais na época. Chama a atenção a cifra **3**, cuja presença, usualmente, indica a resolução de uma quarta ou que a voz mais aguda estaria em posição de terça. Observando a partitura, deduz-se que esta cifra significa a tríade, o que é dispensável. Encontra-se ainda esta cifra acompanhada de um acidente, ao invés de apenas o acidente.

Por vezes também não se encontra a cifragem de uma tétrade, apesar da sétima estar presente em alguma das vozes, preferindo cifrar o acorde como **6**, por exemplo.

3.3.2. Características de Escrita e Experiência de Leitura

A escrita cursiva é uma dificuldade a vencer para qualquer iniciante no contato com os originais manuscritos, pois, ortografia, formato das letras e abreviaturas são estranhos ao leitor inexperiente. O estado de conservação do material se coloca como uma dificuldade a mais para a leitura, exigindo mais atenção e cuidado.

Monsenhor Guilherme SCHUBERT relata sua experiência através do estudo do processo “*de genere*” (necessário à habilitação do compositor ao sacerdócio), cuja fotocópia foi oferecida por ele ao Instituto Histórico Geográfico.

Deu-nos muito trabalho ler as 76 páginas manuscritas: linguagem diferente da de hoje, vocabulário estranho, gramática e ortografia nem sempre em acordo com a atual; e a caligrafia! O uso da pena de gancho, da tinta diferente de hoje (se é que alguém ainda usa tinta...), a areia para secar: tudo levava a traços confusos, a ligar palavras seguidas, a criar letras que só algumas vezes se parecem com aquelas que hoje usamos. O escrivão do Rio pelo menos tem uma letra boa. Mas o de Mariana é de amargar. Agradeço a ajuda prestada por nossas funcionárias da seção de documentos para destrinchar alguns “mistérios” (num caso tivemos todos de desistir...). (1980, p.338)⁴⁰

A abreviatura é fundamental como recurso de economia de tempo e tinta. BARROSO (1946, p. 250) diz que seu fim é o de abreviar o trabalho de escrever e ganhar espaço na escrita, definindo-a como “letras e sinais destinados a substituir elementos de palavras ou palavras. Elas obedecem a um sistema até hoje mal compendiado.”

Em alguns documentos consultados pôde-se observar que as abreviaturas são específicas ao tema ou área a que está associada. Na escrita musical, a dificuldade é maior, pois não apenas o texto como a própria música contém indicações pouco usuais. A prática da abreviatura era bastante difundida, como demonstra o uso deste recurso nos textos das peças:

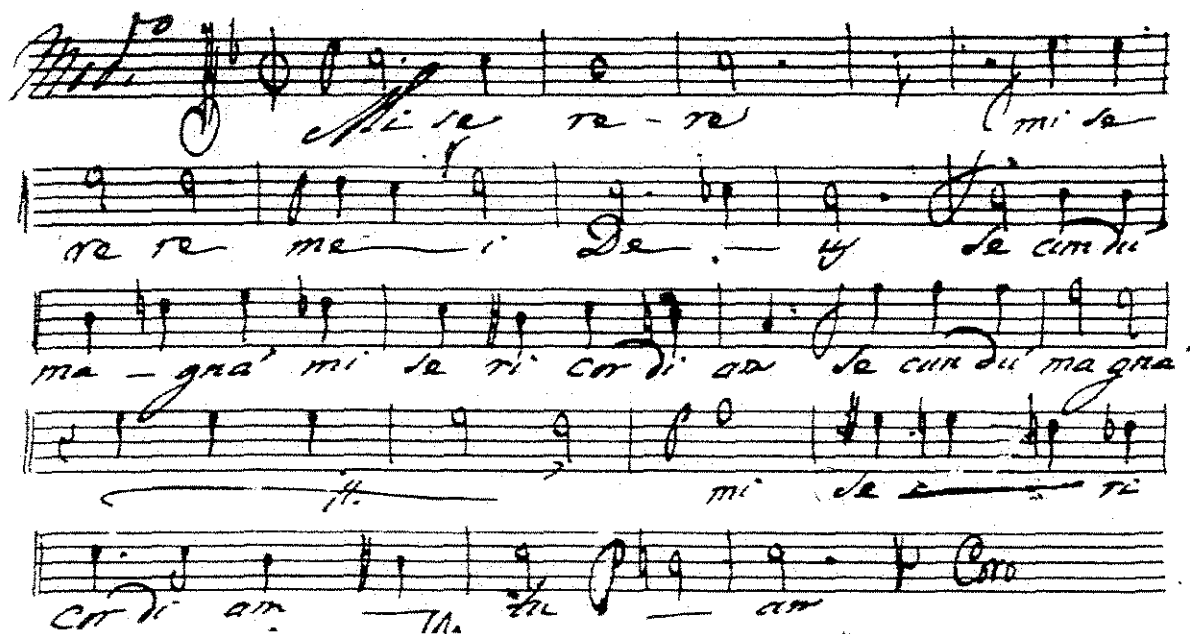


Figura 8: Parte do Soprano do CT 194

⁴⁰ O exemplar do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro possui correções no texto que acredita-se terem sido feitas pelo autor e, portanto, foram consideradas nesta citação.

Observa-se, no exemplo acima, a abreviatura de *moderato* e a usada nas palavras *secundum* e *magnam*. Vê-se a anotação de um compasso de pausa no quarto compasso.

Abaixo a palavra *aeternae* repetida:

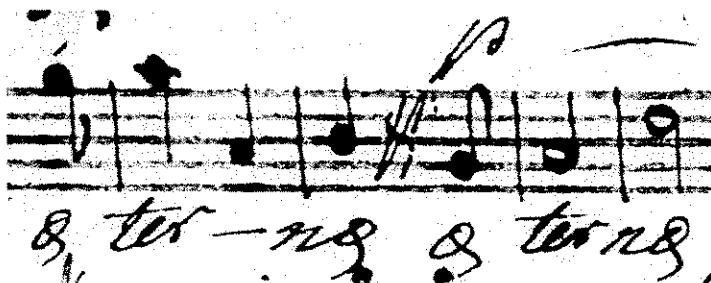


Figura 9: Parte do Baixo do compasso 47 em diante do CT 170

Palavras, por vezes, possuem abreviaturas com grafias próprias. Abaixo vê-se escrito: etc., etc.

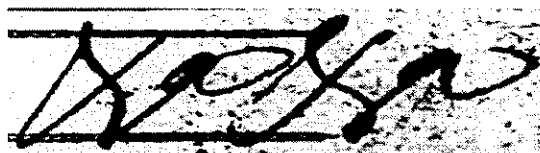


Figura 10: Detalhe do frontispício da peça CT 170

Na escrita musical do Pe. José Maurício, seu uso não se restringe apenas aos sinais mais comuns (como o sinal de repetição de um compasso completo, por exemplo), mas contém sinais que se caracterizam pelo desuso.

Pontos de aumento ultrapassam o compasso neste exemplo:



Figura 11: Compassos de 13 a 17 do Soprano no *Requiem* do CT 184

Semibreves colocadas entre dois compassos ao invés de mínimas ligadas:



Figura 12: Compassos de 6 a 8 do Soprano no *Requiem* do CT 184

Uma breve entre os compassos ao invés de duas semibreves ligadas:

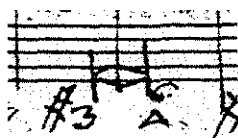


Figura 13: Compassos 15 e 16 do Baixo no *Requiem* do CT 184

Como tais abreviaturas são atualmente inusitadas, questionou-se se era comum a outros compositores da época, ou mesmo anteriores a Pe. José Maurício. O exemplo seguinte, de Haendel, mostra que este recurso de escrita teve uma difusão maior:

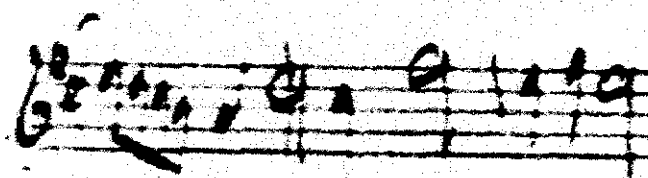


Figura 14: Compassos 148 a 150 do violino II do *Messias* de Haendel, última página⁴¹

CALDWELL (1996, p.72) relata que mesmo em Brahms se encontram pontos separados de suas notas por um compasso (como no exemplo da Figura 11) e que algumas edições de sua obra ainda mantiveram esta escrita.

No exemplo abaixo, uma das cópias mais difíceis de serem editadas por reunir dificuldades com a escrita cursiva, escrita musical e conservação do material;

⁴¹ Apud HERBAGE, Julian. *Messiah*. London: Max Parrish & Co. Limited, 1948. p. 11.

Figura 15: Compassos 37 a 63 do 5º Psalmo no Tenor do CT 178 originais

37

ter - rae: ve - lo - ci - ter, ve - lo - ci - ter

42

cur - rit ser - mo e - jus. Qui dat ni -

48

vem si - cut la - nam: Mit - tit crys - tal - lum

59

su - am si - cut buc - cel - las: an - te fa - ci - em

4. Análise

4.1. Texto e Forma

4.1.1. CT 91: Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.^e Joze Mauricio N. G.

Texto sacro não bíblico, escrito, segundo lenda, por Santo Ambrósio e Santo Agostinho quando do batismo de Agostinho por Ambrósio na primeira parte do século V. É chamado de hino, num sentido mais amplo, embora haja controvérsia por estar em prosa, diferentemente de outros. Santo Ambrósio definia um hino como “uma canção de louvor a Deus.”⁴² Santo Agostinho dizia “Se louva a Deus e não canta, não realiza um hino. Se canta e não louva a Deus, não realiza um hino.”⁴³ Liturgicamente é cantado nas Matinas.

Foi uma composição muito apreciada na época, pela corte de D. João VI, sendo realizada em grandes festas, celebrações ou jubileus como louvor a Deus por graças recebidas. Há relatos de terem sido cantados *Te Deum* especialmente quando da chegada da família real ao Rio de Janeiro, da saída dos franceses de Portugal e da aclamação ao Príncipe Regente D. João.

Texto encontrado no *Paroissien Romain (Liber Usualis)* páginas 1832 e 1834:

Moderato

<i>Te Deum laudamus,</i> <i>te Dominum confitemur.</i> <i>Te aeternum patrem omnis terra veneratur.</i> <i>Tibi omnes Angeli, tibi caeli, et universae Potestates.</i> <i>Tibi Cherubim et Seraphim, incessabili voce</i> <i>proclamant:</i> <i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.</i> <i>Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae.</i> <i>Te gloriosus Apostolorum chorus.</i> <i>Te Prophetarum laudabilis numerus:</i> <i>Te Martyrum candidatus laudat exercitus.</i>	A Vós, oh Deus, louvamos, a Vós, Senhor, bendizemos. A Vós, oh eterno Pai, adora toda a terra. A Vós todos os anjos, os céus, e todas as Potestades. A Vós, os Querubins e Serafins proclamam com vozes incessantes: Santo, Santo, Santo, sois Vós, Senhor dos exércitos. Cheios estão céus e terra da majestade de vossa glória. A Vós, o glorioso coro dos Apóstolos. A Vós, o louvável número dos Profetas: A Vós, louva o brilhante exército dos Mártires.
---	---

⁴² “*Cantus est cum laude Dei.*” Apud PAUER (1878, p. 51).

⁴³ “*Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum. Si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum.*” Apud PAUER (1878, p. 51).

<i>Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia, Patrem immensae majestatis: Venerandum tuum verum, et unicum Filium. Sanctum quoque Paraclitum Spiritum. Tu Rex gloriae Christe. Tu Patris sempiternus es Filius. Tu ad liberandum suscepturus hominem: non horruisti Virginis uterum: Tu devicto mortis aculeo: aperuisti credentibus regna caelorum. Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris. Judex crederis esse venturus.</i>	A Vós, confessa a Santa Igreja, por toda a redondeza da terra, Pai de imensa majestade: Ao vosso adorável Filho, verdadeiro e único. E também ao Espírito Santo, Paráclito. Vós, oh Cristo, sois o Rei da Glória. Vós sois o Filho eterno do Pai. Vós para remir o homem: não hesitastes em tomar a carne no seio da Virgem. Vós, triunfando da espada da morte: abriste nos fiéis o reino dos céus. Vós, sentado à mão direita de Deus, na glória do Pai. Cremos que haveis de vir como Juiz.
---	--

Larghetto

<i>Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.</i>	Por isso Vos rogamos: socorrais aos vossos servos, que remistes com o vosso precioso Sangue.
---	---

Moderato - Allegro

<i>Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.</i>	Permiti que sejamos do número de vossos Santos na glória eterna.
<i>Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuae.</i>	Salvai, Senhor, o vosso povo, e abençoai a vossa herança.
<i>Et rege eos et extolle illos usque in aeternum.</i>	Governai-os e exultai-os eternamente.
<i>Per singulos dies benedicimus te.</i>	Todos os dias Vos bendizemos.
<i>Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.</i>	E louvamos o vosso Nome sem fim, por todos os séculos dos séculos.
<i>Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire.</i>	Dignai-vos, Senhor, preservar-nos neste dia de todo o pecado.
<i>Miserere nostri Domine: miserere nostri.</i>	Tende piedade de nós,. Senhor, tende piedade de nós.
<i>Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.</i>	Faça, Senhor, vossa misericórdia sobre nós, segundo temos esperado em Vós.
<i>In te Domine Speravi: non confundar in aeternum.</i>	Em Vós, Senhor, esperei: não serei confundido eternamente.

O tratamento musical a que pode estar sujeito o texto é variado, sendo função da leitura que faz dele o compositor. José Maria NEVES⁴⁴ coloca como mais comum a divisão em quatro partes: “início *allegro*, lento (*‘Te ergo’*), *allegro* (*‘Aeterna fac’*) e lento-*allegro fugato* (*‘In te Domine’* e *‘Non confundar’*).” Julio BAS, entretanto, divide-o em três partes: “I. do início até *Pleni sunt coeli*, etc.; II. desde *Te gloriosus*, etc., até *Te ergo quaesumus*, etc., III. desde *Aeterna fac*, etc., até o fim.”⁴⁵ SINZIG também o coloca em três partes, delimitando apenas por intenções: “louvores a SS. Trindade, a Cristo, súplica.” (1946, p. 568).

⁴⁴ Apud MURICY (1983, p.60)

⁴⁵ “I. desde el comienzo hasta *Pleni sunt coeli*, etc.; II. desde *Te gloriosus*, etc., hasta *Te ergo quasumus*, etc., III. desde *Aeterna fac*, etc., hasta el fin.” BAS (1947, p.136).

O Pe. José Maurício faz a divisão da peça em três partes distintas (A-B-C), ressaltando versículos com solos ou trios. A segunda parte se dá no *Te ergo quaesumus* como solo de soprano, no mesmo versículo assinalado por BAS como clímax: “Entretanto, o versículo *Te ergo quaesumus* (que é, precisamente o momento de súplica devota, no qual oficiantes e fiéis ajoelham-se) assinala um ponto culminante (talvez o mais distinto), de cor expressiva e de divisão na forma.”⁴⁶

Apesar da divisão em três partes, cada qual pode ser considerada *through-composed* (*durchkomponiert* em alemão), que é o termo aplicado a peças vocais nas quais a música é diferente para cada verso. BAS define este tipo de canção sacra como sendo um “*Motete sobre Temas de Libre Invención*” em oposição ao “*Motete sobre Temas Tomados del Canto Firme*”, fazendo a afirmação de que: “[...] há séculos, quase toda a arte litúrgica está baseada no modelo do moteto, e mesmo quando os temas que se desenvolvem são de invenção dos autores, a forma não muda: é uma sucessão de episódios mais ou menos independentes entre si.”⁴⁷

4.1.2. CT 171: Partitura 1º. Resp.º das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809

Texto sacro não bíblico, mas baseado na Bíblia. Este é o primeiro de oito responsórios que é próprio da celebração da cátedra de S. Pedro em Roma, dia 18 de janeiro ou da cátedra de S. Pedro em Antióquia, dia 22 de fevereiro.

SILVA (1823, p. 587) coloca de modo tosco sua definição de responsório: “Certa oração, ou supplica, que se diz pelos defuntos, e talvez a louvor de algum Santo para se obter algum benefício.” Os textos do responsório, entretanto, podem fazer parte tanto da missa quanto do ofício divino. SINZIG (1947, p. 489) faz a seguinte citação tirada de Röwer:

⁴⁶ “Mientras tanto, el versículo *Te ergo quaesumus* (que es, precisamente el momento de devota imploración, en que oficiantes y fieles arrodillanse) señala un punto culminante (tal vez el más señalado), de expresivo color y de división en la forma.” (1947, p. 136).

⁴⁷ “[...] desde siglos, casi todo el arte litúrgico está basado en el modelo del motete, y aún cuando los temas que se desarrollan son de invención de los autores, la forma no cambia: una sucesión de episodios más o menos independientes entre sí.” (1947, p. 124).

trecho composto de resposta e versículo a rezar ou a cantar entre solistas ou entre solistas e câro, depois das lições nas Matinas e depois dos Capítulos nas Horas Menores e Completas. Os r. depois das lições são a substituição de um salmo que, antigam., se cantava para interromper agradável., a leitura [...].

As Encomendações são um exemplo de responsório que podem não ter uso litúrgico. Muitos compositores escreveram-nas, sendo o *Memento* o responsório mais conhecido nas Encomendações fúnebres.

As matinas são uma das oito partes em que estão divididas o breviário ou o ofício divino, também chamadas de horas canônicas, que corresponde ao ofício noturno por volta da meia-noite. Segundo a festa em questão pode estar dividida em dois ou três noturnos.

Tradução encontrada no livro da Liturgia das Horas segundo o rito Romano, pg. 109.

Moderato - Allegretto vivace - Andante - Allegretto vivace

<i>Simon Petre antequam de Navi vocarem te novi te et super plebem meam principem te constitui.</i>	Simão Pedro, antes de te haver chamado da tua barca, Eu te conheci e te constituí chefe do meu povo: Eu te entreguei as chaves do reino dos céus.
<i>Et claves regni caelorum tradidi tibi.</i>	Tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus. Eu te entreguei as chaves do reino dos céus.
<i>Quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in caelis, et quodcumque solveris super terram erit solutum et in caelis.</i>	

BAS (1947, p. 129) define sua forma de acordo com o texto como “A-B-A¹”. No exemplo colocado à página 130 há divisão em quatro partes, sendo as duas primeiras o corpo do responsório, a terceira o versículo e a quarta a repetição da segunda, o que concorda com NEVES (1997, p. 96) que coloca a estrutura como A-B-C-B (sendo que A-B pode ser considerada uma parte A). A sequência de movimentos segue a descrita também por NEVES (*idem*): lento - allegro - lento - allegro (repetição).

4.1.3. CT 178 e CT 16: Vesperas de Nossa Senhora Do Srr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797 e “Magnificat”

Os salmos são poemas bíblicos atribuídos ao Rei Davi e foram introduzidos no culto cristão já na antigüidade. O *magnificat*, feito por Maria, é um dos três *cantica majora* ou *evangelica* (os outros são de Zacharias, Lucas 1:68-79 e de Simeão, Salmos 115:16-17, que é um ofertório).

As vésperas são uma das horas canônicas que corresponde ao pôr do sol, fazendo parte do ofício diurno, dividindo-se em Primeiras Vésperas (quando se comemora a véspera da festa do dia seguinte) e Segundas Vésperas (ao pôr do sol, fechando a celebração do dia). Estes textos são os cinco salmos e o *magnificat* usados tanto nas Primeiras Vésperas, quanto nas Segundas Vésperas do dia 15 de agosto na celebração da assunção de Nossa Senhora.

Salmo 109 da Bíblia (Vulgata):

1º Psalmo

Moderato

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.

Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.

Juravit Dominus, et non paenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.

Judicabit in nationibus, implebit ruinas conquassabit capita in terra multorum.

De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Disse o Senhor ao meu Senhor: senta-te à minha direita, até que ponha os teus inimigos por escabelo dos teus pés.

O Senhor enviará o cetro do teu poder desde Sião, dizendo: domina no meio dos teus inimigos.

Contigo está o principado, no dia do teu nascimento; entre os resplendores da santidade: antes da aurora, como orvalho, eu te gerei.

Jurou o Senhor, e não se arrependerá: tu és sacerdote eternamente, segundo a ordem de Melquisedec.

O Senhor, à tua direita, esmagará os reis no dia da sua ira.

Julgará nações; amontoará cadáveres; esmagará cabeças sobre um vasto campo.

Beberá da torrente no caminho, por isso levantará a sua cabeça

Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Assim seja.

Salmo 112 da Bíblia (Vulgata):

2º Psalmo

Moderato

Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.

Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc, et usque in saeculum.

Louvai, servos do Senhor, louvai o nome do Senhor.

Seja bendito o nome do Senhor, desde agora para sempre.

A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes Dominus, super caelos gloria ejus.

Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?

Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem: ut collocet eum cum principibus cum principibus populi sui.

Qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum laetantem

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Desde o nascer do sol até ao seu ocaso, seja louvado o nome do Senhor.

Excelso é o Senhor, sobre todas as gentes, e a sua glória está acima dos céus.

Quem há como o Senhor nosso Deus, que habita nas alturas, e baixa os olhos obre o céu e a terra?

Levanta o desvalido do pó, e tira da imundice o pobre: para o colocar com os príncipes, com os príncipes do seu povo.

E a que era estéril, fá-la viver em sua casa como mãe alegre dos seus filhos.

Glória ao Pai, ao Filio e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Assim seja.

Salmo 121 da Bíblia (Vulgata):

3º Psalmo

Moderato

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis Jerusalem.

Jerusalem, quae aedificatur ut civitas cujus participatio ejus in id ipsum.

Illic enim ascenderunt tribus, tribus Domini: testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.

Quia illic sederunt sedes in judicio sedes super domum David.

Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem: et abundantia diligentibus te.

Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis.

Propter fratres meos et proximos meos loquebar pacem de te.

Propter domum Domini Dei nostri, quaesivi bona tibi.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Eu me alegrei, porque me disseram: iremos à casa do Senhor.

Já os nossos pés param às tuas portas, ó Jerusalém.

Jerusalém que está edificada como uma cidade toda em si compacta.

Lá sobem as tribos, as tribos do Senhor, segundo a lei de Israel, para louvar o nome do Senhor.

Lá se estabeleceram os tribunais da justiça, os tribunais da casa de Davi.

Pedi graças de paz para Jerusalém; prosperem aqueles que te amam.

Haja paz dentro de teus muros, e prosperidade dentro dos teus palácios.

Por causa dos meus irmãos e companheiros, direi: Haja paz em ti.

Pela casa do Senhor nosso Deus, buscarei o teu bem.

Glória ao Pai, ao Filio e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Assim seja.

Salmo 126 da Bíblia (Vulgata):

4º Psalmo

Moderato

Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam.

Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.

Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.

Cum dederit dilectis suis somnum: ecce haereditas Domini, filii: merces, fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum.

Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Se o Senhor não edificar a casa, é em vão que trabalham os que a edificam.

Se o Senhor não guardar a cidade, inutilmente vigia a sentinela.

Em vão vos levantaiis antes de amanhecer, e fazeis serão até alta noite, vós que comeis o pão de dores.

Porque ele o dá aos seus amados até durante o sono: eis que os filhos são herança do Senhor, e o fruto do ventre é uma recompensa.

Como setas na mão do guerreiro, assim são os filhos da juventude.

Bem-aventurado o homem que delas encheu a sua aljava: não serão confundidos quando falarem com os seus inimigos à porta.

Glória ao Pai, ao Filio e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Assim seja.

Salmo 147 da Bíblia (Vulgata):

5º Salmo

Moderato

<i>Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion. Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te. Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te. Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo eius. Qui dat nivem sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit. Mittit crystallum suam sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit? Ermittet verbum suum, et liquefaciet ea: flabit spiritus ejus, et fluent aquae. Qui annuntiat verbum suum Jacob: justitias et judicia sua Israel. Non fecit taliter omni nationi: et judicia sua non manifestavit eis. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i>	Louva, ó Jerusalém, o Senhor, ó Sião, o teu Deus. Porque reforçou os ferrolhos das tuas portas, abençoou os teus filhos dentro de ti. Pôs em paz as tuas fronteiras, do mais fino trigo te sacia. É ele que envia as suas ordens à terra, a sua palavra corre velozmente. É ele que faz cair a neve como lã; espalha a geada como cinza. Atira o seu gelo como pedaços de pão; quem pode resistir ao seu frio? Envia a sua palavra, e as derrete; faz soprar o seu vento, e as águas correm. É ele que anunciou a sua palavra a Jacó, os seus estatutos e seus preceitos a Israel. Não fez assim a qualquer outra nação, e não lhes manifestou os seus preceitos. Glória ao Pai, ao Filio e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Assim seja.
--	--

Evangelho de S. Lucas 1: 46-55.

Magnificat

Moderato

<i>Magnificat anima mea Dominum. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae. Sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini ejus in saecula. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i>	A minha alma engrandece ao Senhor, E o meu espírito se alegrou em Deus, meu Salvador, Porque contemplou na humildade da sua serva, pois, desde agora, todas as gerações me considerarão bem-aventurada, Porque o Poderoso me fez grandes coisas. Santo é o seu nome A sua misericórdia vai de geração em geração sobre os que o temem. Agiu com o seu braço valorosamente; dispersou os que, no coração, alimentavam pensamentos soberbos. Derribou do seu trono os poderosos e exaltou os humildes. Encheu de bens os famintos e despediu vazios os ricos. Amparou a Israel, seu servo, a fim de lembrar-se da sua misericórdia. A favor de Abraão e de sua descendência, para sempre, como prometera aos nossos pais. Glória ao Pai, ao Filio e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Assim seja.
---	--

Cada uma das seis partes desta obra (que consta em dois registros no CT: 178 com os cinco salmos e 16 com o *magnificat*) é tratada como *through composed*. Cada verso ou pequeno trecho de um verso é musicalmente individual, sendo tais partes separadas pela textura. Solos,

duetos, trios e quartetos são também colocados em oposição ao *tutti*, fazendo-se pouco uso de uma escrita imitativa e predominando a homofonia.

4.1.4. CT 184: Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p.^a a Real capella

Dois são os serviços fundamentais em celebrações fúnebres: o ofício dos mortos (ou de defuntos), que é celebrado nas vésperas, matinas (com os três noturnos) e laudes pelos sacerdotes e a missa dos defuntos. A missa dos defuntos pode ter três formas: a que se celebra no dia da morte ou do enterro, no aniversário de morte e como uma missa quotidiana.

Foi acrescentado ao texto da cerimônia um segundo verso no Gradual (*In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit*), tirado do versículo 6 do Salmo 111 (da Vulgata), *Beatus vir*.

Textos encontrados no *Paroissien Romain (Liber Usualis)* páginas 1807:

Introito

Allegretto vivace

<i>Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.</i>	Descanso eterno dai-lhes, Senhor: e a luz perpétua os ilumine.
<i>Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.</i>	A Vós, ó Deus, devemos dirigir nosso louvor, em Sião, a Vós pagaremos o voto em Jerusalém: ouvi minha oração, a Vós virá toda a carne.
<i>Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.</i>	Descanso eterno dai-lhes, Senhor: e a luz perpétua os ilumine.

Kyrie

Allegro moderato

<i>Kyrie Eleison</i>	Senhor, tende piedade
<i>Christe Eleison</i>	Cristo tende piedade
<i>Kyrie Eleison</i>	Senhor, tende piedade.

Gradual

Andantino vivo

<i>Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.</i>	Descanso eterno dai-lhes, Senhor: e a luz perpétua os ilumine.
<i>In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.</i>	A memória do justo será eterna: não temerá ao ouvir más notícias

Offertorio

Andantino - Fugatto - Andantino - Fugatto

<i>Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne</i>	Senhor Jesus Cristo, Rei da glória, livrai as almas de todos os fiéis defuntos das penas do inferno e do lago profundo, livrai-as das fauces do leão, que o abismo
---	--

<i>absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.</i> <i>Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.</i>	não as trague e que não caiam nas profundezas tenebrosas, mas que o Arcanjo S. Miguel, com seu estandarte, as conduza para a luz santa, que outrora prometeste a Abraão e à sua posteridade. Hóstias e preces, Senhor, nós Vos oferecemos; recebei-as pelas almas que hoje rememoramos: fazei-as passar, Senhor, da morte para a vida, que outrora prometeste a Abraão e à sua posteridade.
---	---

Sanctus

Moderato - Allegro mosso

<i>Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.</i>	Santo, santo, santo, Senhor Deus dos exércitos. Os céus e a terra estão cheios de vossa glória. Hosana nas alturas.
---	--

Benedictus

Larghetto - Allegro mosso

<i>Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.</i>	Bendito O que vem em Nome do Senhor. Hosana nas alturas.
---	---

Agnus Dei

Allegretto

<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i> <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i> <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.</i>	Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.
--	--

Communio

Allegro moderato - Mosso - Allegretto - Mosso

<i>Lux perpetua luceat eis Domine: cum sanctis tuis in aeternum quia pius es.</i> <i>Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.</i>	Que a luz eterna os ilumine, ó Senhor: com os vossos Santos, por todos os séculos, porque sois misericordioso. Descanso eterno dai-lhes, Senhor: e a luz perpétua os ilumine.
--	---

O *Introito*, o *Kyrie* e o *Gradual* são *through composed*, sendo o uso da variação da textura o recurso utilizado para definir as partes.

O *Offertorio* é feito em forma tripartite AB-C-B (com a mesma consideração que foi feita no CT 171). A parte A, *Domine Jesu Christe*, é homofônica e a parte B, o *Quam olim Abrahae*, contrasta com linhas melódicas deslocadas textualmente de um tempo a um compasso, terminando homofonicamente. A parte C, *Hostia*, é um dueto entre Contralto e Tenor, ao fim da qual se repete a parte B.

O *Sanctus* e o *Hosana* estão articulados em forma binária A-B, com a parte A *alla breve* começando na tônica e terminando na dominante e a parte B, em ritmo ternário, começando e terminando na tônica.

Ao final do *Benedictus*, que é em Mi bemol Maior e ritmo ternário, se repete o *Hosana* anterior, sendo que aquele modula de Mi bemol Maior para fá menor, terminando em dó menor, com o último compasso na dominante para articular a entrada do *Hosana* em dó menor.

O *Agnus Dei* é colocado como *through composed*, homofônico e com todo o coro.

A última peça, o *Communio* é feito também em forma tripartite AB-C-B (com a mesma consideração das anteriores). A parte A, *Lux aeterna*, colocada como uma introdução em *alla breve*, estabelece a tonalidade de dó menor e termina à dominante para a entrada da parte B *Cum sanctis*, ternária, é completamente homofônica, terminando em dó menor. A parte C, *Requiem*, é um dueto entre Soprano e Contralto, que inicia e termina em Mi bemol Maior sem processo modulatório ao fim do qual se repete a parte B também sem processo modulatório na volta para dó menor.

4.1.5. CT 194: Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Srr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798

Texto bíblico poético, tirado do Salmo 50 e considerado o mais profundo deles, é cantado na Semana Santa (quinta e sexta santa nas laudes, sábado santos no terceiro noturno das Matinas) no ofício de trevas.

O texto foi utilizado alternadamente com cantochão (como informa Cleofe Person de MATTOS na referência do CT à página 292), isto é, alguns versículos foram compostos pelo Pe. José Maurício, enquanto noutros se canta a melodia gregoriana. As linhas sombreadas da Tabela 10 se referem às partes musicadas, enquanto as outras são cantadas com o cantochão. Observe-se que o primeiro e o último versículos são divididos, ficando uma parte escrita pelo compositor e outra realizada com o cantochão.

50:03	miserere mei Deus secundum magnam; misericordiam tuam et; secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam
50:04	amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me
50:05	quoniam iniquitatem meam ego cognosco et peccatum meum contra me est semper
50:06	tibi soli peccavi et malum coram te feci ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris
50:07	ecce enim in iniquitatibus conceptus sum et in peccatis concepit me mater mea
50:08	ecce enim veritatem dilexisti incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi
50:09	asparges me hysopo et mundabor lavabis me et super nivem dealbabor
50:10	auditui meo dabis gaudium et laetitiam exultabunt ossa humiliata
50:11	averte faciem tuam a peccatis meis et omnes iniquitates meas dele
50:12	cor mundum crea in me Deus et spiritum rectum innova in visceribus meis
50:13	ne projicias me a facie tua et spiritum sanctum tuum ne auferas a me
50:14	redde mihi laetitiam salutaris tui et spiritu principali confirma me
50:15	docebo iniquos vias tuas et impii ad te convertentur
50:16	libera me de sanguinibus Deus Deus salutis meae exultabit lingua mea iustitiam tuam
50:17	Domine labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam
50:18	quoniam si voluisses sacrificium dedissem utique holocaustis non delectaberis
50:19	sacrificium Deo spiritus contribulatus cor contritum et humiliatum Deus non spernet
50:20	benigne fac Domine in bona voluntate tua Sion et aedificentur muri Hierusalem
50:21	tunc acceptabis sacrificium iustitiae oblationes et holocausta
	tunc inponent super altare tuum vitulos

Tabela 10: Texto do *miserere* alternado

Salmo 50 da Bíblia (Vulgata):

Moderato

<i>Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.</i>	Tem piedade de mim, ó Deus, segundo a tua misericórdia.
--	---

Andante

<i>Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.</i>	Lava-me completamente da minha iniquidade, e purifica-me do meu pecado.
--	---

Moderato

<i>Tibi soli peccavi et malum coram te feci: ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris.</i>	Pequei contra ti só, e fiz o que é mal à tua vista, para que se manifestes justo na tua sentença, reto no teu juízo.
--	--

Allegro moderato

<i>Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.</i>	Eis que te comprazes na verdade, e no meu íntimo me ensinas a sabedoria.
---	--

Andante

<i>Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: (et) exultabunt ossa humiliata.</i>	Faz-me ouvir júbilo e alegria, exultem os ossos que quebrantaste.
--	---

Andante

<i>Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.</i>	Cria em mim, ó Deus, um coração puro, e renova em mim um espírito reto.
---	---

Moderato

<i>Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.</i>	Dá-me a alegria da tua salvação, e conforta-me com um espírito generoso.
---	--

Moderato

<i>Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: (et) exultabit lingua mea iustitiam tuam.</i>	Livra-me da pena do sangue, ó Deus, Deus da minha salvação, e a minha língua exulte com a tua justiça.
---	--

Allegro moderato

<i>Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.</i>	Porque não te apraz o sacrifício, senão eu os daria; tu não te deleitas em holocaustos.
---	---

Andante

<i>Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.</i>	Senhor, sê benigno com Sião, por tua boa vontade; edifica os muros de Jerusalém.
---	--

Largo

<i>Tunc inponent super altare tuum vitulos.</i>	Então se oferecerão novilhos sobre o teu altar.
---	---

O texto é musicalmente individual em cada parte, sendo separadas pela textura. Solos, duetos, trios e quartetos são também utilizados em oposição ao *tutti*, fazendo-se pouco uso de uma escrita imitativa e predominando a homofonia.

4.1.6. CT 195: Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Sr. P.º M.º Joze Mauricio Nunes Garcia

O texto e o tratamento musical a que foi submetido são similares ao do CT 194, ressaltando-se o procedimento variacional que relaciona o *Cor mundum* e o *Redde mihi*.

Salmo 50 da Bíblia (Vulgata):

Moderato

<i>Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.</i>	Tem piedade de mim, ó Deus, segundo a tua misericórdia.
--	---

Allegro moderato

<i>Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.</i>	Lava-me completamente da minha iniquidade, e purifica-me do meu pecado.
--	---

Allegro moderato

<i>Tibi soli peccavi et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis et vincas cum judicaris.</i>	Pequei contra ti só, e fiz o que é mal à tua vista, para que se manifestes justo na tua sentença, reto no teu juízo.
--	--

Allegro moderato

<i>Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.</i>	Eis que te comprazes na verdade, e no meu íntimo me ensinas a sabedoria.
---	--

<i>Andante</i>	
<i>Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: (et) exultabunt ossa humiliata.</i>	Faz-me ouvir júbilo e alegria, exultem os ossos que quebrantaste.
<i>Andante</i>	
<i>Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.</i>	Cria em mim, ó Deus, um coração puro, e renova em mim um espírito reto.
<i>Andante</i>	
<i>Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.</i>	Dá-me a alegria da tua salvação, e conforta-me com um espírito generoso.
<i>Allegro moderato</i>	
<i>Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: (et) exultabit lingua mea justitiam tuam.</i>	Livra-me da pena do sangue, ó Deus, Deus da minha salvação, e a minha língua exulte com a tua justiça.
<i>Allegro moderato</i>	
<i>Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.</i>	Porque não te apraz o sacrifício, senão eu os daria; tu não te deleitas em holocaustos.
<i>Andante</i>	
<i>Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.</i>	Senhor, sê benigno com Sião, por tua boa vontade; edifica os muros de Jerusalém.
<i>Andante moderato quasi larghetto</i>	
<i>Tunc inponent super altare tuum vitulos.</i>	Então se oferecerão novilhos sobre o teu altar.

4.2. Escrita Harmônica

4.2.1. Baixo Cifrado

Ainda afeito à prática do baixo cifrado, a presença deste elemento também identifica o Pe. José Maurício como um compositor que busca a unidade de sua obra utilizando recursos do período musical anterior. Cifrar o órgão neste caso, entretanto, não foi uma prática isolada, como se pode ver no dicionário de MACHADO, no verbete *baixo* sob a locução *baixo cifrado*:

“___ CIFRADO, especie de tachigraphia musical, na qual sobre o baixo de uma peça se indicação os accordes por algarismos; usa-se sómente na musica sagrada, para os acompanhamentos do órgão e algumas vezes nos recitativos das operas.” (1909?, p. 21)

Sua cifragem possui características particulares que são de grande influência em sua escrita musical. Pode-se observar inicialmente que não há a completa observância de regras de cifragem, como se encontra em RAMEAU, por exemplo. A cifra 3, cuja presença denota a resolução melódica de uma quarta ou a posição de terça do acorde, é largamente usada para especificar a tríade, o que é desnecessário: “o acorde perfeito pode ser cifrado por qualquer de seus três intervalos, embora normalmente não receba qualquer cifra, exceto para distinguir a terça por um # quando é maior e um *b* quando é menor”⁴⁸. Acorde com sétima são cifrado por vezes com $\frac{7}{5}$ e $\frac{7}{3}$, o que contribui para que a cifragem seja carregada. Isto não foi praticado apenas pelo Pe. José Maurício, pois RAMEAU escreveu: “Alguns compositores colocam muitas cifras onde uma seria suficiente. Isto confunde muito as coisas.”⁴⁹

Observa-se também a omissão de cifras, principalmente quanto às dissonâncias. Nos compassos 2 e 15 do *Te Deum* no CT 91 (ver Figura 17), a cifra 6 é colocada, apesar da presença

⁴⁸ “The perfect chord may be figured by any of its three intervals, although it is normally not figured at all, except to distinguish the third by a # when it is major, and by a *b* when it is minor.” (1971, p. 440). A edição utilizada foi a tradução do texto de 1722 para o inglês.

⁴⁹ “Some composers place many figures where one would suffice. This confuses matters greatly.” (1971, p. 442).

da sétima nas vozes, resolvendo cromaticamente, no primeiro caso e diatonicamente no segundo. Quando está especificada a quinta (acordes 6_5), é inquestionável a presença da sétima num acorde em primeira inversão, sendo a quinta resolvida, geralmente na terça, e a sexta permanecendo como quinta no acorde seguinte.

Figura 17: Compassos 2 e 15, respectivamente, no *Te Deum* do CT 91

4.2.2. Campo Harmônico e recursos

O campo harmônico é o conjunto de recursos de que dispõe o compositor na escrita musical harmônica. A análise das obras em questão, denotam um conhecimento aprofundado, pela exploração destes recursos em toda sua potencialidade.

Figura 18: Campo harmônico diatônico do modo maior

No modo maior (Figura 18), a sétima é usada em alguns graus: V, vii, vi e ii. A sétima nos acordes com função de dominante são comuns à escrita tonal do período, mas a presença no sexto e segundo graus se coloca como característica da escrita mauriciana.

PISTON relata que os acordes de sétima sem função de dominante (*nondominant seventh chords*) são, comparativamente, não usuais no período de prática comum. Quando presentes são resultado da escrita contrapontística, especialmente como suspensões ou *appoggiatura* e em seqüências. A exploração destes acordes passa a ser diferente no século XIX sendo a dissonância acrescentada sem preparação (1987, p. 353). Na escrita mauriciana, estes são utilizados e a dissonância possui preparação e resolução.

No sexto grau, pode estar associado à formula cadencial $|vi^7 V^7/V| \curvearrowright V$, que é o mesmo que a cadência $|ii^7 V^7| \curvearrowright I$, na dominante da tonalidade da fórmula cadencial anterior. Este acorde do sexto grau, neste caso, tem função de subdominante por ser utilizado como pivô entre as duas tonalidades. A utilização deste grau com sua função de tônica se dá na cadência deceptiva ($V \curvearrowright vi^7$), sendo exemplos o compasso 25 do *Agnus Dei*, o 33 e o 53 do *fugatto* na *Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella* - CT 184. A sétima, nestes exemplos, está tratada como *appoggiatura*, resolvendo como sexta no acorde seguinte.

No modo menor (Figura 19), já não é utilizada a sétima no sexto grau (vi^d ou VI), mas permanece no ii, com função de subdominante no acorde inteiro diminuto e nos acordes V⁷ e vii^o com função de dominante.

O diagrama ilustra o campo harmônico diatônico do modo menor em três vozes: melódica ascendente, harmônica e melódica descendente. A melódica ascendente apresenta os graus ii, IV e vi^d. A harmônica apresenta os graus i, ii^o, III^{laum}, iv, V⁷, VI e vii^o. A melódica descendente apresenta os graus III, v e VII. Os acordes são representados por símbolos de acorde e suas respectivas notas são mostradas nas linhas de música.

Figura 19: Campo harmônico diatônico do modo menor

O uso do campo harmônico com sétimas proporcionou material para utilização da dissonância em passagens modulatórias. No exemplo da Figura 20 observa-se a passagem de Fá maior para sol menor aproveitando a escala no órgão.

Figure 20 shows a musical score for measures 24 to 31 of the Requiem from CT 184. The score is in F major and features a modulation to G minor. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ part. The organ part is marked with 'cresc' and 'f'. The lyrics are: 'a lu - ce - at e - is. Te de - cet hym - nus'. The harmonic analysis below the organ part shows the progression: F: I⁶, vi⁶, vii⁰, V⁶, vi⁷, viid/V, V, ii⁶, I⁶, 7 6, 7 6, 6 5, bVII, g: VI, V⁷.

Figura 20: Compassos 24 a 31 no *Requiem* do CT 184

No exemplo da Figura 21, a passagem de sol menor para ré menor com escala cromática no órgão, coloca uma intrigante região de movimentação que não pode ser explicitada diatonicamente. Observe-se que os procedimentos empregados, o cromatismo paralelo entre contralto e tenor (ênfatisado pelo órgão) e a *cambiata* (alcançada por salto e resolvida por grau conjunto) no soprano, são responsáveis pelas alterações que impedem a definição dos acordes segundo uma única classificação diatônica: de 37 a 40 temos Si bemol Maior em primeira inversão, dó sustenido menor, lá diminuto e si menor.

Si - on, et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru -

Si - on, et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru -

Si - on, et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru -

Si - on, et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru -

g: ii° V₃ I III⁶ Indefinição Tonal d: iv⁶ V₇ I

Figura 21: Compassos 34 a 44 no *Requiem* do CT 184

Seqüências de acordes de dominante, usuais no período, também são freqüentes. Abaixo os exemplos: compassos 53 e 54 do CT 178 e CT 16 no *Magnificat* e compassos 58 e 59 do CT 184 no *Offertorio*.

el pu - e - rum su - um, re - cor -

el pu - e - rum su - um, re - cor -

el pu - e - rum su - um, re - cor -

el pu - e - rum su - um, re - cor -

as in lu -

as in lu -

as in lu -

e - as in lu -

D: V V²/VV V⁶/V V² I⁶ V/V C: V/V V³/VV V³/V v

Figura 22: Seqüências de dominantes secundárias

Tais seqüências podem vir de tonalidades mais longínquas: os exemplos abaixo são os compassos de 17 a 19 do CT 194 no *miserere* e os compassos 18 e 19 do CT 195 no *Quoniam*.

mi - se - ri - cor - di - am

mi - se - ri - cor - di - am

mi - se - ri - cor - di - am

mi - se - ri - cor - di - am

mi - se - ri - cor - di - am

ho - lo - caus - tis

ho - lo - caus - tis

ho - lo - caus - tis

ho - lo - caus - tis

ho - lo - caus - tis

F: Gr⁶/_VV V⁶/_V V⁵/_V V⁶/_V I

F: IV V⁶/_V V⁶/_V V⁶/_V ii

Figura 23: Outros exemplos de seqüências de dominantes

O acorde de sexta napolitana (N⁶) possui características próprias em sua escrita. De acordo com os conceitos colocados por BENWARD (1998, p. 81), os exemplos encontrados não se restringem ao uso do acorde no período barroco, como substituto para ii ou ii° em pontos cadenciais, mas possui a característica do período clássico de emprego não tradicional deste recurso. Este acorde está comumente na primeira inversão, com o baixo dobrado (grau tonal e única nota da tonalidade presente), antecedendo a dominante da tonalidade principal (geralmente menor). Neste caso o intervalo de sexta resolve na terça da dominante, a oitava na quinta ou na sétima (se a dominante a tiver) e a terça na oitava. Numa resolução não tradicional, as tensões melódicas e harmônicas podem não ser todas resolvidas pela condução das vozes, levando a soluções diferentes para cada caso. Nos três exemplos abaixo observa-se tanto a interpolação entre o acorde napolitano e o de dominante quanto progressões que não são comuns a este acorde. Todos foram tirados das peças do CT 194: *Ecce enim* compassos 22 e 23, *Libera me* compassos 7 e 8 e *Quoniam* compassos de 6 a 9.

ma - ni - fes - tas - ti, De - us sa - cri - fi - ci - um,

ma - ni - fes - tas - ti, De - us sa - lu - tis, sa - cri - fi - ci - um,

ma - ni - fes - tas - ti, De - us sa - lu - tis, sa - cri - fi - ci - um,

d: VI N⁶ vii⁵/iv V⁶/iv iv G: iv N V⁶ I d: N⁶ i⁶ V⁴₃ i

Figura 24: Usos não tradicionais do acorde napolitano

Os acordes de sexta aumentada estão presentes na escrita harmônica do Pe. José Maurício e seguem um uso mais tradicional, resolvendo na dominante. Abaixo três exemplos: compassos 46 e 47 do CT 91 no *Aeterna fac*, compassos 51 e 52 do CT 178 e CT 16 no 1º *Psalmo* e compassos 92 e 93 do CT 178 e CT 16 no 5º *Psalmo*.

si - ne pec - ca - to e - um: Tu es sa - ta - li - ter

si - ne pec - ca - to e - um: ta - li - ter

si - ne pec - ca - to e - um: ta - li - ter

b: It⁶ Fr⁶ V⁷ i e: VI Fr⁶ Gr⁶ V D: IV it⁶/vi V/vi

Figura 25: Acordes de sexta aumentada

Acordes com quinta aumentada também não são ausentes, revelando um conhecimento de recursos menos freqüentes na música do período colonial. PISTON (1987, p. 437) coloca dois exemplos de contemporâneos do Pe. José Maurício no uso destes acordes: Beethoven no

quarteto de cordas Opus 18, número 4, segundo movimento e Schubert na Abertura do *Des Teufels Lustschloss*.

172
lu - tum et in cae - lis, e - rit so - lu - tum et in cae - lis.
6 6 6 3 2 3 6 6 3 6 4
Bb: I viid⁶ I Vaum IV viid^V I⁴
Se. uniss.
Repete Et claves regni

Figura 26: Compassos de 172 a 176 do CT 171

O pedal é outro recurso harmônico encontrado em 4 das 6 obras analisadas, sendo, neste caso o pedal de tônica mais freqüente que o de dominante. O uso é tradicional, entrando como nota do acorde, passando a nota estranha e retornando ao acorde.

O exemplo abaixo, tirado do *Aeterna fac* do CT 91, mostra a dominante pedal no órgão mantida numa região acima de um baixo que progride pela escala de mi menor.

7
ri. Sal - vum fac po - pu - lum tu - um Do - mi - ne,
ri. Sal - vum fac po - pu - lum tu - um Do - mi - ne,
ri. Sal - vum fac po - pu - lum tu - um Do - mi - ne,
ri. Sal - vum fac po - pu - lum tu - um Do - mi - ne,
3

Figura 27: Pedal de dominante no CT 91

Mas é em duas peças que este recurso se torna o procedimento composicional mais empregado. No CT 195, *MISERERE*, o *Cor mundum* e o *Redde mihi* possuem um uso enfático

deste recurso, chegando quase à sua totalidade. Possuem um paralelo melódico e harmônico estranho, sendo o *Redde mihi* uma versão ternária mais estendida do *Cor mundum*.

The image shows a musical score for five parts. The top four staves are vocal parts, each with the lyrics "Cor mun - dum cre - a in me, De - us:". The fifth staff is a basso continuo line with figured bass notation: 3, 7, 3, 7, 3. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning and *p* (piano) later. The time signature is 4/4.

Figura 28: Pedal de tônica nos primeiros compassos no *Cor mundum* do CT 195

Nos primeiros compassos colocados acima estão os elementos melódicos e harmônicos utilizados em cinco versos, dois do *Cor Mundum* e três do *Redde mihi*.

4.2.3. Cadências

Fórmulas cadenciais são importantes para a definição da tonalidade e articulação do discurso musical. Regiões tonais são definidas harmonicamente através dos jogos de tensão e relaxamento produzidos pela alternância de acordes com função de dominante com os de função de tônica. A resolução tonal imprimida pelas fórmulas cadenciais tem força relativa não apenas pela posição dos acordes, mas é função da textura harmônica, da reiteração de graus melódicos que representem a tonalidade, da dinâmica e do andamento do trecho em questão. Há que se considerar, do mesmo modo, a contribuição de cadências internas, ao longo de um período, frase ou membro de frase e não apenas as cadências que concluem trechos, partes ou obras inteiras.

Neste sentido, muito pouco se consegue na literatura disponível em relação ao uso das cadências por determinado compositor. A dificuldade inicial se coloca no ponto de vista de cada teórico em relação ao que se considera como cadência e quais as características principais a serem analisadas em cada uma, o que reflete-se na adoção de uma nomenclatura própria por cada autor. A nomenclatura utilizada para a classificação varia com termos cuja noção é de cunho estético, como por exemplo *cadência perfeita* ou *imperfeita*, noção de cunho abstrato de medida, como *cadência completa* ou *incompleta*, noção de cunho intelectual de ideação, como *cadência autêntica* e noções de ordem teórica como *cadência plagal* ou *cadência à dominante* (*semicadência*). A adoção de cada termo é idiossincrática e função do ponto de vista teórico. Apesar de ter-se considerado fundamentais os trabalhos na descrição das relações harmônicas de autores mais atuais como Walter PISTON ou Bruce BENWARD, utilizou-se a nomenclatura de McHOSE para esta descrição das cadências na música de Pe. José Maurício por possuir uma relação comparativa da utilização destas nas harmonizações das melodias corais por J. S. Bach (1947, p. 293). Esta relação está colocada na tabela abaixo:

Tipo da Cadência		Frequência
Autêntica	Perfeita	muito freqüente
	Imperfeita	freqüente
Plagal	Perfeita	muito rara
	Imperfeita	rara, porém mais freqüente que a plagal perfeita
Semicadência	na Dominante	freqüente
	na Subdominante	rara
Deceptiva		mais freqüente que a plagal, porém muito menos freqüente que a semicadência

Tabela 11: Frequência das cadências na harmonização coral de Bach segundo McHose

A concepção de McHose em relação a cada uma destas cadências é fundamental para sua compreensão. A tabela seguinte resultou da descrição de cada tipo, onde os graus estão grafados de maneira genérica, não havendo diferença entre os modos maior e menor:

Tipo da Cadência		Características
Autêntica	Perfeita	V-I, acordes na fundamental e tônica em posição de oitava
	Imperfeita	V-I ou vi-I, com os acordes em discordância com qualquer das condições da cadência autêntica perfeita
Plagal	Perfeita	não discriminado mas subentendida como IV-I com os dois acordes em posição fundamental e a tônica em posição de oitava
	Imperfeita	não discriminado mas subentendida como IV-I com os acordes em discordância com qualquer das condições da cadência plagal perfeita
Semicadência	na Dominante	I-V ou IV-V, fundamental ou quinta no soprano de V, muito menos freqüente a terça
	na Subdominante	I-IV, graus melódicos no soprano: 5-6 e 3-1
Deceptiva		V-VI

Tabela 12: Tipos e características das cadências segundo McHose

Qual seria a distribuição da cadências em Pe. José Maurício? A partir deste referencial teórico, e através da análise harmônica de cada uma das 6 obras constantes desta pesquisa, chegou-se aos seguintes dados:

Tipo da Cadência		Quantidade em cada Obra						Total	%
		CT 91	CT 171	CT 178 e 16	CT 184	CT 194	CT 195		
Autêntica	Perfeita	29	12	50	16	7	20	134	10,14
	Imperfeita	109	63	350	188	154	118	982	74,28
Plagal	Perfeita	0	0	2	0	0	0	2	0,15
	Imperfeita	14	2	23	11	3	4	57	4,31
Semicadência	na Dominante	8	9	16	25	13	11	82	6,20
	na Subdominante	1	0	0	2	2	5	10	0,76
Deceptiva		5	3	23	10	7	7	55	4,16

Tabela 13: Frequência das cadências nas 6 obras segundo McHose

Durante o processo de levantamento dos dados anteriores, ficou claro que, nas considerações de McHose em relação às características das cadências, faltava levar em conta a contribuição de cadências deceptivas cujo encadeamento não fosse V-VI (não importando a qualidade do acorde no VI grau). A rigor, toda dominante sem a resolução esperada é deceptiva (chamada também de cadência de engano), e contribui para a confirmação da tonalidade através do contraste. Incorporando este conceito mais abrangente, teríamos a seguinte distribuição:

Tipo da Cadência		Quantidade						Total	%
		CT 91	CT 171	CT 178 e 16	CT 184	CT 194	CT 195		
Autêntica	Perfeita	29	12	50	16	7	20	134	9,32
	Imperfeita	109	63	350	188	154	118	982	68,29
Plagal	Perfeita	0	0	2	0	0	0	2	0,14
	Imperfeita	14	2	23	11	3	4	57	3,96
Semicadência	na Dominante	8	9	16	25	13	11	82	5,70
	na Subdominante	1	0	0	2	2	5	10	0,70
Deceptiva		10	11	59	40	23	28	171	11,89

Tabela 14: Frequência adicionando outras cadências deceptivas

Com estes dados coletados, o próximo passo é proceder à comparação com o quadro proposto por McHose da distribuição das cadências nas harmonizações de Bach. A primeira dificuldade é a não disponibilidade de dados mais concretos sobre a análise das cadências dos corais, pois é apresentada apenas uma consideração relativa da distribuição pela Tabela 11. Ainda assim, procurou-se associar uma classificação numérica que possa refletir a distribuição em termos relativos. Deste modo, através da tabela mencionada, classificou-se na seguinte ordem decrescente de frequência: Autêntica Perfeita, Autêntica Imperfeita, Semicadência na Dominante, Plagal Imperfeita, Semicadência na Subdominante, Deceptiva e Plagal Perfeita. Foi colocada, então, a numeração de 1 (mais freqüente) a 7 (menos freqüente) de acordo com esta ordem.

Colocando as três distribuições em ordem decrescente de frequência teremos o seguinte resultado:

CADÊNCIAS EM BACH (classificação da Tabela 11)		CADÊNCIAS EM J. M. (resultado da Tabela 13)		CADÊNCIAS EM J. M. e DECEP. (resultado da Tabela 14)	
	class.		%		%
Autêntica Perfeita	1	Autêntica Imperfeita	74,28	Autêntica Imperfeita	68,29
Autêntica Imperfeita	2	Autêntica Perfeita	10,14	Deceptiva	11,89
Semicadência na Dom.	3	Semicadência na Dom.	6,20	Autêntica Perfeita	9,32
Plagal Imperfeita	4	Plagal Imperfeita	4,31	Semicadência na Dom.	5,70
Semicadência na Subd.	5	Deceptiva	4,16	Plagal Imperfeita	3,96
Deceptiva	6	Semicadência na Subd.	0,76	Semicadência na Subd.	0,70
Plagal Perfeita	7	Plagal Perfeita	0,15	Plagal Perfeita	0,14

Tabela 15: Relação de distribuição por frequência decrescente

Apesar de serem obras muito diferentes entre si, com relação ao uso diferenciado dos elementos estruturais em cada período e mesmo a elaboração composicional (Bach harmonizou as melodias corais e Pe. José Maurício escreveu estas obras sacra de modo *through-composed*) e se levando em conta a relatividade da classificação da Tabela 11, é digno de nota a similaridade da frequência entre a Tabela 11 e a Tabela 13. Os tipos cadenciais sombreados nas duas primeiras partes da Tabela 15 estão em sequência, havendo apenas a alternância interna da posição de tipos não sombreados contíguos. Pode ser de ordem diversa a similaridade destes resultados, pois nele concorrem tanto as diferenças quanto as igualdades da articulação do discurso musical por compositor em cada gênero composicional.

Mesmo numa distribuição cujo referencial teórico tenha alguma variação, como é no caso da adoção de um conceito mais amplo de cadência deceptiva, a terceira parte da Tabela 15 (o resultado da Tabela 14) ainda guarda posições relativas muito próximas com a classificação da Tabela 11. Infelizmente não há informação disponível para comparação, mas pode-se especular que a frequência das cadências deceptivas na a classificação da Tabela 11 possa subjugar a semicadência na dominante, mas ficando abaixo da cadência autêntica imperfeita, mantendo ainda uma situação de similaridade.

4.2.4. uníssono

Trechos em uníssono são colocados em algumas obras por questões de contraste entre a estrutura harmônica densa e estes trechos. Uma primeira utilização é quando o coral é colocado em uníssono mas o órgão ainda faz o baixo cifrado. Os compassos de 58 a 68 no *Te Deum* do CT 91 são exemplo encontrado no meio da peça. Os cinco compassos iniciais do CT 184 são exemplo do contraste no início:

Re - qui - em ae - ter - nam do

< Re - qui - em ae - ter - nam > do

< Re - qui - em ae - ter - nam > do

Re - qui - em ae - ter - nam

3 3 6 3 3 6 6 6

Figura 29: Compassos iniciais do *Requiem* do CT 184

Mas, sem dúvida, o contraste maior é quando toda a textura se reduz à monofonia. Este recurso é mais freqüente no CT 171, usado nos quatro compassos iniciais, de 45 a 52 e de 88 a 95.

45 Allegretto vivace

The musical score consists of six staves. The first five staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The sixth staff is for the basso continuo, indicated by a double bass clef and a 'C' time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the tempo/mood is 'Allegretto vivace'. The lyrics are: 'Et cla - ves re - gni cae - lo rum,'. The Soprano part begins with '< Et' and ends with 'rum,>'. The Alto part begins with '< Et' and ends with 'rum,>'. The Tenor 1 part begins with 'Et' and ends with 'rum,'. The Tenor 2 part begins with 'Et' and ends with 'rum,'. The Bass part begins with 'Et' and ends with 'rum,'. The basso continuo part begins with 'Et' and ends with 'rum,'.

Et cla - ves re - gni cae - lo rum,

< Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,>

< Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,>

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,

B^c
UNISS.

Figura 30: Exemplo monofônico no CT 171

Este procedimento composicional foi conhecido e utilizado na época, como atesta o primeiro movimento, *Allegro di molto* da Sinfonia N. 3 em Fá Maior de Carl Phillip Emanuel Bach, datada de 1765. Os sete primeiros compassos são em uníssono nas cordas, colocando uma introdução vigorosa, cujo material será reutilizado.

4.2.5. Mudança de Tonalidade e Plano Tonal

O manuseio das áreas tonais pelo Pe. José Maurício nestas peças revela a habilidade de um compositor experiente com o material harmônico. As tonalidades são, geralmente, bem definidas, concorrendo para isso as cadências já definidas anteriormente em fórmulas cadenciais elaboradas por interpolação de outros acordes. Regiões de indefinição tonal também são utilizadas como recurso de escrita, sendo que tais regiões podem conter ambigüidade entre duas tonalidades (o que pode levar ao que PISTON chama de tonicização⁵⁰ ou modulação intermediária), indefinição pela função dos graus utilizados não possuírem a relação dominante-tônica e mesmo incerteza pelo uso de graus que não podem ser explicados diatonicamente por apenas uma tonalidade (como mostrado na Figura 21).

Modulações ocorrem através de três processos: uma tonalidade inicial bem estabelecida, uma região ou procedimento modulatório e uma tonalidade de chegada bem estabelecida. Deste modo, havendo mudança de tonalidade, pode-se ter diferentes exemplos deste processo.

Quando ocorre a mudança de tonalidade mas o processo modulatório envolvido é reduzido ou inexistente, isto é, a próxima tonalidade se inicia sem que haja qualquer preparação, tem-se um estado modulatório definido por PISTON como deslocamento⁵¹. Um exemplo deste deslocamento está colocado abaixo. A tonalidade inicial de Mi bemol Maior é abandonada, deixando a dominante de Mi bemol sem resolução, o que caracteriza a cadência de engano. É claro que, como alerta PISTON, um acorde pivô pode ser encontrado teoricamente, mas não será ouvido como tal na realidade⁵².

⁵⁰ PISTON (1987, p. 227)

⁵¹ Chamado de *shift*, ver PISTON (1987, p. 237).

⁵² *idem*

ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus

ne Do - mi - ni. > < Be - ne - di

ne Do - mi - ni. Be - ne - di

ne Do - mi - ni. Be - ne -

6 3 3 6 3 3 3 3 6 6 3

Eb: $V_{6/5}^6$ IV ii $V_{6/5}^6$ I V f: i — vi $ii^{\circ 6}$ V i^6

Figura 31: Compassos de 7 a 12 no *Benedictus* do CT 184

A tonicização é o recurso mais comum que ocorre nas 6 obras estudadas e reflete uma condição tonal pivô de curta duração temporal entre as tonalidades envolvidas. Este procedimento serve para a melhor definição dos graus diatônicos de uma tonalidade no trecho ou obra ou para preparar uma tonalidade diferente. Como cada grau diatônico possui sua dominante secundária (com exceção para os acordes diminutos), é através destas dominantes que ocorre esta tonicização. As fórmulas cadenciais abaixo exemplificam o procedimento. Em cada caso o retorno à tonalidade inicial se deu logo em seguida.

D: vi V/V V

A: ii V I

Figura 32: Segundo tempo do compasso 16 no *Te Deum* do CT 91

Eb: V/V V^2/vi vi^6

c: IV V^2 i^6

Figura 33: Compasso 84 no *Offertorio* do CT 184

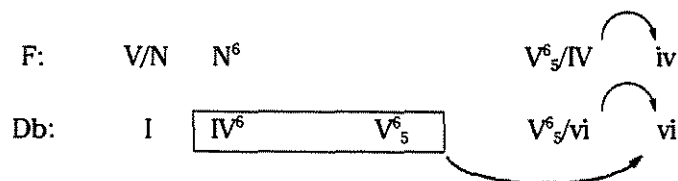


Figura 34: Compassos de 9 a 11 no *Amplius* do CT 195

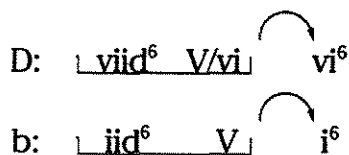


Figura 35: Segundo tempo do compasso 24 no *Te Deum* do CT 91

A modulação por acorde pivô é muito freqüente nas obras estudadas. Novas tonalidades são preparadas e introduzidas através da exploração dos meios entre as tonalidades envolvidas. Acordes da primeira tonalidade são reinterpretados em sua relação com a segunda, provocando mudança de funções pontuais ou regiões inteiras de concomitância entre as tonalidades. A modulação não se limita às tonalidades mais próximas, ocorrendo à mediantes ou supertônica, o que enriquece o plano tonal da obra.

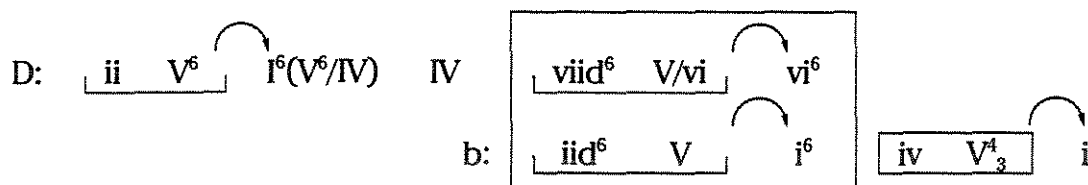


Figura 36: Notação da análise dos compassos 23 e 24 no *Te Deum* do CT 91

A presença de outros recursos dá conta do conhecimento teórico do compositor. O intercâmbio entre os modos maior e menor, homônimo ou relativo é empregado, modulações encadeadas (*modulation chain* segundo PISTON⁵³), que enfraquecem o centro tonal original são utilizadas em quase todas as peças e o jogo articulado entre regiões bem ou mal definidas tonalmente são práticas constantes de sua escrita.

⁵³ PISTON (1987, p. 230)

5. Conclusão

Graças ao trabalho de Cleofe Person de Mattos, a obra do Padre José Maurício Nunes Garcia constitui uma fonte de estudos fundamental para a musicologia brasileira apesar de ainda pouco explorada. Um dos obstáculos é o difícil acesso aos manuscritos, condição que tende a mudar com a adoção do meio digital de reprodução e difusão de informações.

Dentre sua grande produção musical se destaca um conjunto preferencial: as que sobrevivem como autógrafas e cópias da época. Devido a práticas musicais passadas, muito se alterou em sua obra em nome do gosto musical, sobrevivendo, por vezes o arranjo mas não a obra original. Ainda assim, este conjunto é grande o bastante para possibilitar o futuro desenvolvimento da pesquisa.

As obras *de capella* são musicalmente representativas na obra sacra coral do compositor, sendo ainda desconhecidas, embora sua importância na celebração religiosa como parte da liturgia. As características musicais específicas, como a remanescência do baixo cifrado no órgão (condição do gênero sacro), o predomínio da escrita homofônica e a articulação entre os recursos harmônicos e a definição tonal, são parte do estilo utilizado pelo compositor, estilo este que não realizou a fusão entre a sobriedade musical religiosa necessária e o gosto da corte (o que também não foi conseguido por nenhum outro compositor), mas que sempre obteve respeito dos que conheciam a arte.

A edição de sua obra se coloca com a urgência do conhecimento de sua contribuição musical, sentida mesmo em seus alunos, quanto nos que, por grande consideração, procuraram copiar suas músicas. Os trabalhos empreendidos nesta área carecem tanto de ênfase quanto de material metodológico mais desenvolvido e específico para o compositor e o período musical a que se está referindo. Cada edição é função da evolução do pensamento e do conhecimento musical atualizado, sendo fundamental sua contínua revisão à luz do estágio desta evolução.

Os dados referentes aos elementos apontados neste trabalho não são conclusivos nem podem pretender validade para toda a obra mauriciano, buscando-se regras gerais de

aplicabilidade de cada recurso por ele utilizado. Esta amostragem é pequena em comparação com a totalidade de sua produção, o que impede a indução do raciocínio. No entanto a questão não é colocada no que ele faz como regra que mas no que não era desconhecido em sua formação musical. Neste sentido, as peças *through composed* e o predomínio da textura homofônica representam o procedimento composicional adotado em função da importância litúrgica do texto frente ao material puramente musical.

Uma característica importante se revela no trabalho com os manuscritos, os erros de escrita, compassos incompletos ou notas são raríssimos. As maiores alterações feitas na edição das seis peças foi em relação ao baixo cifrado que necessitou do acréscimo de algumas notas com acidentes, não sendo freqüente a rasura ou a correção em seus autógrafos

As seis obras editadas cobrem um período de 12 anos (de 1797 a 1809), de seus 30 aos 42. Padre José Maurício foi registrado como Mestre de Capela da Sé em 1798, já experiente, com mais de trinta composições, das quais muitas foram feitas para a própria Sé. Mas é na única obra desta pesquisa que foi composta no ano seguinte à chegada da família real (CT 184-MISSA DE REQUIEM) que sua escrita se torna mais ousada. Impossível não relacionar o contato com a corte e, mais importante, músicos mais experientes para os quais poderia escrever, como motivadores desta mudança. É o compositor experiente que se adaptava ao instrumento musical disponível.

As edições são material para a análise e execução da obra que ainda possui escassos exemplos a escolher, em comparação com uma produção grandiosa em número e qualidade.

6. Anexos

6.1. ANEXO 1: Orquestração: Obras Datadas Autógrafas e Cópias da Época

N	CT	TÍTULO CONVENCIONAL	DATA	f l	o b	c l	f g	t p a	t r p	t r b	t m p	o r g	S	A	T	B	v l	v l a	v l c	c b	b
1	230	SINFONIA FÚNEBRE	1790														2	1			1
2	130	DIES SANCTIFICATUS	1793					2				1	1	1	1	1	2	1			
3	132	TECUM PRINCIPIUM	1793	1				2				1	1	1	1	1	2	1			
4	133	DILEXISTI JUSTITIAM	1794	2				2				1	1	1	1	1	2		1		
5	177	VÉSPERAS DAS DORES DE NOSSA SENHORA	1794	2				2					1	1	1	1	2	1	1	1	
6	2	SUB TUUM PRAESIDIUM	1795	2				2					1	1	1	1	2				1
7	136	CONSTITUES EOS PRINCIPES	1795	2				2	2			1	1	1	1	1	2		1		1
8	178_16a	MAGNIFICAT	1797				1			1		1	1	1	1	1				1	1
9	178	VÉSPERAS DE NOSSA SENHORA	1797				1			1		1	1	1	1	1				1	1
10	64_46	LADAINHA DA NOVENA DAE	1798	1				2				1	1	1	1	1	2				1
11	64	NOVENA DA CONCEIÇÃO	1798	1				2				1	1	1	1	1	2				1
12	81	TANTUM ERGO DA NOVENA DA CONCEIÇÃO	1798	1				2				1	1	1	1	1	2				1
13	138_160	BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EJUS	1798									1	1	1	1	1					
14	138_160	STETT ANGELLUS JUXTA ARAM	1798									1	1	1	1	1					
15	139	DISCITE FILIAE SION	1798	2				2				1	1	1	1	1	2		1		1
16	194	MISERERE	1798									1	1	1	1	1				1	1
17	195	MISERERE	1798				1					1	1	1	1	1				1	
18	196_14_193	CANTICO BENEDICTUS	1798?									1	1	1	1	1					
19	196_14_193	CHRISTUS FACTUS EST	1798?									1	1	1	1	1					
20	196_14_193	POSUERUNT	1798?									1	1	1	1	1					
21	140	ALLELUIA, ANGELUS DOMINI	1799	1				2				1	1	1	1	1	2	1	1		
22	142	BENDICTUS ES DOMINE, QUI INTUERIS	1799	1				2				1	1	1	1	1	2	1	1		
23	143	JUSTUS CUM CECIDERIT	1799	2				2				1	1	1	1	1	2		1		1
24	170	MATINAS DE NATAL	1799									1	1	1	1	1					
25	178_16b	MAGNIFICAT	1799					2					1	1	1	1					1
26	182	MISSA DE REQUIEM	1799					2				1	1	1	1	1			1		1
27	183	OFÍCIO DE DEFUNTOS	1799					2				1	1	1	1	1			1		1
28	197	ALELUIA CONFITEMINI DOMINO	1799					2					1	1	1	1					1
29	198	DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES	1799?										1	1	1	1					
30	52	TE CHRISTE SOLUM NOVIMUS	1800	1				1					1				2	1			1
31	144	AD DOMINUM CUM TRIBULARER	1800	1				2				1	1	1	1	1	2	1	1		
32	145	JACTA COGITATUM TUUM IN DOMINO	1800	1				2				1	1	1	1	1	2	1	1		
33	91	TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	1801									1	1	1	1	1					
34	170bis	MATINAS DE NATAL	1801	1		2	2	2	2	2		1	1	1	1	1	2				
35	103	MISSA EM FÁ	1808									1			2	1					
36	227	CÓRO PARA O ENTREMÊS	1808	2				2					2	1	1		2	1			1
37	92	TE DEUM DAS MATINAS DE SÃO PEDRO	1809									1	1	1	1	1					
38	92	TE DEUM DAS MATINAS DE SÃO PEDRO	1809	2		2	2		2	2			1	1	1	1	2	2	1		1
39	105	MISSA DE S. PEDRO DE ALCANTARA	1809									1	1	1	1	1					
40	165	LAUDA SION	1809	2				1	1				1	1	1	1	2	1	1		1
41	166	STABAT MATER	1809									1	1	1	1	1					
42	171	MATINAS DE S. PEDRO	1809									1	1	1	1	1					
43	184	MISSA DE REQUIEM	1809									1	1	1	1	1					
44	228	O TRIUNFO DA AMERICA	1809	2		2		2	2				2	1	1	1	2	1			1

45	229	ULISSEA, DRAMA EROICO	1809				2	2			2	1	1	1		1	1	1
46	17	MAGNIFICAT	1810								1	1	1	1	1		1	1
47	55a	PRAECURSOR DOMINI	1810			2		2				1	1	1	1	2	1	1
48	55b	PRAECURSOR DOMINI	1810	2		2		2	2			1	1	1	1	2	1	1
49	65	NOVENA DE SANTA BÁRBARA	1810								1	1	1	1	1			
50	106	MISSA DE N. SRA. DA CONCEIÇÃO	1810	2		2	2	2	2			1	1	1	1	2	2	1
51	93	TE DEUM	1811			2						1	1	1	1		2	1
52	107	MISSA EM MI BEMOL	1811									1	1	1	1			
53	108	MISSA PASTORIL	1811			2	2	2	2			1	1	1	1		2	2
54	56	TAMQUAM AURAM	1812	2		2	2	2	2			1	1	1	1	2	1	1
55	76	LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES	1813	1				2		2		1	1	1	1	2	1	1
56	77	LAUDATE PUERI	1813	1				2				1	1	1	1	2	1	1
57	109	MISSA PEQUENA E CREDO ABREVIADO	1813			2		2				1	1	1	1	2	1	1
58	172	MATINAS DA ASSUNÇÃO	1813	1		2		2	1			1	1	1	1	2	1	1
59	12	BENDITO E LOUVADO SEJA	1814	2		2	2	2	2			1	1	1	1	2	1	1
60	66	NOVENA DO APÓSTOLO SÃO PEDRO	1814			1		1				1	1	1	1	2	1	
61	66 82	TANTUM ERGO DA NOVENA DO APOSTOLO	1814			1		1				1	1	1	1	2	1	
62	13	BENDITO E LOUVADO SEJA	1815	2		2	2	2	2			1	1	1	1	2	1	1
63	173	MATINAS DO APÓSTOLO SÃO PEDRO	1815				2					1	2	2	1	1		
64	185	MISSA DE REQUIEM	1816			2		2				1	1	1	1	2	2	1
65	186	OFÍCIO DOS DEFUNTOS	1816			2		2				1	1	1	1	2	2	1
66	75	TREZENA DE S. FRANCISCO DE PAULA	1817			1		1				1	1	1	1	2	1	1
67	67 48	LADAINHA DA NOVENA DE N. SENHORA DO CARMO	1818			1		1				1	1	1	1	2	1	1
68	67	NOVENA DE NOSSA SENHORA DO CARMO	1818			1		1				1	1	1	1	2	1	1
69	110	MISSA DE N. SRA. DO CARMO	1818			2		2				1	1	1	1	2	1	1
70	163	QUI SEDES E QUONIAM	1818	1		2		2						2		2	1	1
71	122	CREDO EM SI BEMOL	1820								1			2	1			
72	179	VÉSPERAS DO ESPÍRITO SANTO	1820	1	2	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	2	1	1
73	78	LAUDATE DOMINUM	1821			2		2		2		1	1	1	1	2	1	1
74	79	LAUDATE PUERI	1821			2		2				1	1	1	1	2	1	1
75	157	LAUDAMUS TE	1821			2		2				1	1			2	1	1
76	49	LADAINHA DA NOVENA DO SACRAMENTO	1822			1		1				1	1	1	1	2	1	1
77	68	NOVENA DO SACRAMENTO	1822			1		1	1			1	1	1	1	2	1	1
78	68 84	TANTUM ERGO DA NOVENA DO SACRAMENTO	1822			1		1	1	1		1	1	1	1	2	1	1
79	112	MISSA ABREVIADA	1823			2		2				1	1	1	1	2	2	2
80	113	MISSA DE SANTA CECILIA	1826	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	2	2	1

Este quadro, feito a partir do **Catálogo Temático** está classificado pelo ano da obra e CT.

Os números do CT em **negrito** se referem à obra da qual os números subseqüentes fazem parte.

Na CT 228 um soprano é solista. Na CT 229 é indicado um “Tenor que serve de Basso” e não um baixo. Na 106 a indicação é de “*bassi tutti*”, sendo colocado como b. Na CT 92 não foram consideradas as partes avulsas de bombo e prato por não serem autógrafas, não terem data e nem autor. Na CT 170bis estão os instrumentos da CT 170, mas esta permanece como peça individual. Na CT 17 foi considerado apenas o segundo conjunto de partituras por ser completo. (as primeiras são autógrafas e as segundas são cópias com indicações autógrafas). Na CT 65 se considerou apenas o que contém o b por este ser apenas um reforço ao baixo vocal.

6.2. ANEXO 2: Obras do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro

AUTOR	OBRA
Alamanno Biagi	Requiem
Angelo Catelani (Catolani?)	Missa Pastoral (pastoral?)
anônimo	Te Deum
Baldi	Matinas
D. Pedro I	Credo do Imperador, Benedictus e Agnus Dei
D. Pedro I	Te Deum 20/12/1820
D. Pedro I	1 – Responsorio Motete a S. Pedro de Alcantara 2 - Sub tuum praesidium
Damião Barbosa Araújo	Te Deum 1848
Diversos	Credo e Tantum Ergo
Fortunato Mazziotti	Credo
Fortunato Mazziotti	Matinas Segunda e Terça de Natal
Fortunato Mazziotti	Missa
Fortunato Mazziotti	Missa, Kyrie e Glória
Fortunato Mazziotti	Salmo 109, 111 e 113
Fortunato Mazziotti	Te Deum
Fortunato Mazziotti	Te Deum
Fortunato Mazziotti	Te Deum
Fortunato Mazziotti	Te Deum 1818
Francisco Basily	Miserere
Francisco Manuel da Silva	Kyrie e Glória
Francisco Manuel da Silva	Mater N. Sa. Conc.
Francisco Manuel da Silva	Matinas
Francisco Manuel da Silva	Missa
Francisco da Luz Pinto	Matinas de Reis
G. Toti	Missa
H. Bussmeyer	Credo
H. Bussmeyer	Missa Kyrie e Glória
H. Bussmeyer	Te Deum
H. Bussmeyer	Te Deum II
H. de Mesquita	Te Deum
J. J. Santos	Matinas
J. Lille (Lillo?)	Missa
L.X. Santos	Te Deum
Lambilotte	Te Deum
Luigi Rossi	Missa
Marcos Portugal	Haec Dies
Marcos Portugal	Missa
Marcos Portugal	Missa Breve
Marcos Portugal	Missa Breve Completa
Marcos Portugal	Missa com Kyrie e Gloria algumas partituras incompletas
Marcos Portugal	Missa dos Mortos
Marcos Portugal	O Salutaris e Tantum Ergo
Marcos Portugal	Pentecostes
Marcos Portugal	Salmos para Vésperas de Nossa Senhora
Marcos Portugal	São João

Marcos Portugal	Sequencia e Laudate
Marcos Portugal	Te Deum
S. Mercadante	Vésperas
Santos Cunha	Missa
Sigismund Neukomm	Missa Completa
Theodor von La Hache	Missa Completa
Theodor von La Hache	Missa Solemnis

Foram anotados nesta tabela apenas os autores e títulos constantes na parte externa dos envelopes, podendo, por isso, haver outras obras.

Não estão mencionadas as obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia por fazerem parte das obras documentadas através de microfilme, constantes no Anexo 3.

As obras sombreadas também foram citadas por SINZIG (1946, p. 56). Há dúvidas na escrita dos nomes colocados entre parênteses e interrogação.

As Vésperas de Fortunato Mazziotti o *Lauda Sion* e as Matinas de Marcos Portugal estão citadas por SINZIG mas não constam com estes nomes nesta relação. Por eliminação pode-se considerar que os Salmos 109, 111 e 113 fazem parte das vésperas de Maziotti.

6.3. ANEXO 3: Tabela das Obras Microfilmadas

DIMAS	RUBRICA	CT	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO	ORIGINAIS
M001(001)-0001	Missas	119	MISSA EM FÁ PARA NOSSA SENHORA	<i>Missa de Nossa Senhora. Para o dia 2 de Fevereiro Na Cathedral do Bispado. Comp.º do Padre José Maurício</i>	CM-RJ
M001(002)-0002	Vésperas	178	VÉSPERAS DE NOSSA SENHORA	<i>Vesperas de Nossa Senhora Do Snr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	CM-RJ
M001(002)-0002	Cânticos	16a	MAGNIFICAT	<i>"Magnificat", in: Vesperas de Nossa Senhora Do Snr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	CM-RJ
M001(003)-0003	Te Deum	95a	TE DEUM DAS MATINAS CONCEIÇÃO	<i>Te Deum Laudamus De Capela a 4 Vozes p.º as Matinas da Conceição de N. S. Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia para a Capella Real</i>	CM-RJ
M001(004)-0004	Te Deum	91a	TE DEUM PARA AS MATINAS ASSUNÇÃO	<i>Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.º Joze Mauricio N. G.</i>	CM-RJ
M001(005)-0005	Te Deum	91c	TE DEUM PARA AS MATINAS ASSUNÇÃO	<i>Te Deum de capella (para Matinas) A 4 Vozes e Orgão Composto no anno de 1801 Pelo Padre Jose Mauricio Propriedade da Cathedral do Bispado 1891 Copiada em 1891 Miguel</i>	CM-RJ
M001(006)-0006	Vésperas	180a	SEGUNDAS VÉSPERAS DOS APÓSTOLOS	<i>In convertendo Dominus 4º. Salmo das Segundas Vesperas do Commum dos Apostolos Salmo a 4 de Capela Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ
M001(007)-0007	Vésperas	180b	SEGUNDAS VÉSPERAS DOS APÓSTOLOS	<i>Domine probasti me 5º. Salmo das Segundas Vesperas dos Apostolos A 4 vozes de Capella Composto Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ
M001(008)-0008	Credos	129b	CREDO EM SI BEMOL	<i>Credo do Immortal P.º M.º José Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ
M001(008)-0008	Credos	129a	CREDO EM SI BEMOL	<i>Credo</i>	CM-RJ
M001(009)-0009	Credos	121	CREDO EM SI BEMOL	<i>Credo Composto pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia no anno de 1808 Para a Cathedral do Bispado do Rio de Janeiro</i>	CM-RJ
M001(010)-0010	Missas	107c	MISSA EM MI BEMOL	<i>Credo do P.º M.º Jose Mauricio</i>	CM-RJ
M001(011)-0011	Antífonas	6	AVE REGINA CAELORUM	<i>Ave Regina Caelorum Antifona de Nossa Senhora desde as Completas do dia 2 de Fevereiro athe 4º fr.º maior ou de trevas a 4 Vozes e Organo de Capella Composta pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ
M001(011)-0011	Antífonas	11a	REGINA CAELI LAETARE ALLELUIA	<i>Regina Caeli laetare alleluia Antifona de Nossa Senhora a 4 Vozes Desde as Completas de Sabado d'Alleluia athe as primeiras Vesperas da Domingo da Trindade Composta Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ
M001(012)-0012	Matinas	173	MATINAS DO APÓSTOLO PEDRO	<i>Matinas do Apostolo S. Pedro A 6 Vozes e organo, com Fagottes som.º Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia anno 1815</i>	CM-RJ

M001(013)-0013	Te Deum	93a2	TE DEUM	<i>Te Deum Laudamus a 4 vozes com Violoncellos Fagottes Contrabasso e Organo Composto em 1811 pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia em 1811</i>	CM-RJ
M002(001)-0014	Hinos	25	DECORA AETERNITATIS	LUX <i>Himnos Para as 1.ª e 2.ª Vesperas de S. Pedro e outro p.º Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>	CM-RJ
M002(001)-0014	Hinos	18	AETERNA MUNERA	CHRISTI <i>"Himnos para Matinas e p.ª Tercia", in: Himnos Para as 1.ª e 2.ª Vesperas de S. Pedro e outro p.ª Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>	CM-RJ
M002(001)-0014	Hinos	23	BEATE PASTOR PETRE	<i>"Himnos p.ª Laudes", in: Himnos Para as 1.ª e 2.ª Vesperas de S. Pedro e outro p.ª Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>	CM-RJ
M002(002)-0015	Hinos	33	JESU OMNIUM	REDEMPTOR <i>"Himno de Vesperas e Matinas", in: Himnos das Vesperas, Matinas, Laudes e Segundas Vesperas do Natal Jesu Redemptor omnium A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real</i>	CM-RJ
M002(002)-0015	Hinos	19	A CARDINE	SOLIS ORTUS <i>"Himno de Laudes", in: Himnos das Vesperas, Matinas, Laudes e Segundas Vesperas do Natal Jesu Redemptor omnium A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real</i>	CM-RJ
M002(003)-0016	Hinos	44	VENI SPIRITUS	CREATOR <i>"Himnos das Vesperas", in: Himnos Para Vesperas, Matinas e Laudes da Domingo de Pentecostes Para o dia do divino Espirito Santo Por J. M. N. G.</i>	CM-RJ
M002(003)-0016	Hinos	31	JAM CHRISTUS ASTRA ASCENDERAT	<i>"Hymno de Matinas", in: Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes da Domingo de Pentecostes Para o dia do divino Espirito Santo Por J. M. N. G.</i>	CM-RJ
M002(003)-0016	Hinos	22	BEATA NOBIS GAUDIA	<i>"Himno de Laudes", in: Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes da Domingo de Pentecostes Para o dia do divino Espirito Santo Por J. M. N. G.</i>	CM-RJ
M002(004)-0017	Hinos	24	CRUELIS HERODES	<i>Crudelis Herodes p.ª o dia de Reis em Vesperas Matinas e Laudes alternado Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia para a Capella Real</i>	CM-RJ
M002(004)-0017	Hinos	35	O SOLA MAGNARUM URBIUM	<i>"Himno de Laudes", in: Crudelis Herodes p.ª o dia de Reis em Vesperas Matinas e Laudes alternado Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia para a Capella Real</i>	CM-RJ
M002(005)-0018	Hinos	40	QUID DESERENS	LUSITANOS <i>"Himno de S. Antonio para 1.ª e 2.ª Vesperas, e para Laudes", in: Himno das Vesperas 1.ª e 2.ª de S.º Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S. João Baptista</i>	CM-RJ

M002(005)-0018	Hinos	43	UT QUEANT LAXIS	"Himno das 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de S. João Baptista e também para Laudes", in: Himno das Vesperas 1. ^{as} e 2. ^{as} de S. ^{to} Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S. João Baptista	CM-RJ
M002(006)-0019	Hinos	27	DOMARE CORDIS	Himno p. ^a as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas da Rainha S. ^{ta} Izabel a 4 de Julho de Capella pelo P. ^e Joze Mauricio Com outro Himno p. ^a o Apostolo S. Jacob a 25 de Julho	CM-RJ
M002(006)-0019	Hinos	28	EXULTET GAUDIIS	ORBIS "Himno p. ^a 25 de julho S. Jacob Apostolo", in: Himno p. ^a as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas da Rainha S. ^{ta} Izabel a 4 de Julho de Capella pelo P. ^e Joze Mauricio Com outro Himno p. ^a o Apostolo S. Jacob a 25 de Julho	CM-RJ
M002(007)-0020	Hinos	30	ISTE DOMINI	CONFESSOR Himno de Vesperas Iste Confessor Domini do Commum dos Confessores não Pontifices Para S. Joaquim e p. ^a S. Francisco de Borja Composto Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para a R. C. Com outro Himno p. ^a as Vesperas de todos os Santos	CM-RJ
M002(007)-0020	Hinos	38	PLACARE CHRISTE	"Himnos p. ^a as Vesperas de todos os Santos", in: Himno de Vesperas Iste Confessor Domini do Commum dos Confessores não Pontifices Para S. Joaquim e p. ^a S. Francisco de Borja Composto Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para a R. C. Com outro Himno pe. as Vesperas de todos os Santos	CM-RJ
M002(008)-0021	Hinos	42	TE CELEBRENT	JOSEPH Himnos p. ^a as Vesperas de S. Jozé e para as do SS. ^{mo} Sacram. ^{to} a 24 de Março a 4 Vozes e Organo alternados Compostos pelo P. ^e Joze Murcio Nunes Garcia P. ^a a Real Capella	CM-RJ
M002(008)-0021	Hinos	36	PANGE LINGUA	"Himnos p. ^a as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas do SS. ^{mo} Sacramento", in: Himnos p. ^a as Vesperas de S. Jozé e para as do SS. ^{mo} Sacram. ^{to} a 24 de Março a 4 Vozes e Organo alternados Compostos pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia P. ^a a Real Capella	CM-RJ
M002(009)-0022	Hinos	41	SALUTIS SATOR	HUMANAE Himno das Vesperas da Ascensão 5. ^a fr. ^a a 4 vozes de Capella Composto Por Joze Mauricio N. G. Com outro Himno das Vesperas da SS. ^{ma} Trindade	CM-RJ
M002(009)-0022	Hinos	32	JAM SOL IGNEUS	RECEDIT "Himno das Vesperas da SS. ^{ma} Trindade E também Serve para as Laudes e Segundas Vesperas", in: Himno das Vesperas da Ascensão 5. ^a fr. ^a a 4 vozes de Capella Composto Por Joze Mauricio N. G. Com outro Himno das Vesperas da SS. ^{ma} Trindade	CM-RJ
M002(010)-0023	Hinos	26a	DEUS MILITUM	TUORUM "Himno p. ^a Vesperas e Matinas", in: Himnos para Vesperas, Matinas e Laudes do Officio de S. Sebastião a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ

M002(010)-0023	Hinos	26b	DEUS MILITUM TUORUM	Himno P. ^a Vesperas e Matinas de S. Sebastião por J. M. N. G.	CM-RJ
M002(010)-0023	Hinos	29a	INVICTO MARTYR	"Hino p. ^a Laudes", in: Himnos para Vesperas, Matinas, e Laudes do Officio de S. Sebastiao a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M002(010)-0023	Hinos	29b	INVICTO MARTYR	Himno P. ^a Vesperas e Matinas de S. Sebastião por J. M. N. G.	CM-RJ
M002(010)-0023	Cânticos	15a	CÂNTICO ZACARIAS DE	"Benedictus em 8 tom", in: Himnos para Vesperas, Matinas, e Laudes do Officio de S. Sebastiao a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M002(011)-0024	Hinos	20a	AVE MARIS STELLA	Ave Maris Stella Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p. ^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella	CM-RJ
M002(011)-0024	Hinos	39a	QUEM TERRA PONTUS SIDERA	"Himno de Matinas", in: Ave Maris Stella Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p. ^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella	CM-RJ
M002(011)-0024	Hinos	34a	O VIRGINUM GLORIOSA	"Himno p. ^a Laudes", in: Ave Maris Stella Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p. ^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella	CM-RJ
M002(012)-0025	Matinas	172	MATINAS ASSUNÇÃO DA	Matinas da Assumpção de N. ^a S. ^{ra} Para a festa da Srr. ^a da boa Morte na Igreja do Hospicio a 15 de Agosto Compostas pelo P. ^e Joze Mauricio em 1813	CM-RJ
M002(013)-0026	Matinas	170bis	MATINAS DE NATAL	Instrumental p. ^a as Matinas do Natal q' são da Sé no anno de 1799	CM-RJ
M002(014)-0027	Obras para a Semana Santa	194	MISERERE	Miserere P. ^a 4. ^a fr. ^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Srr. P. ^e M. ^e Joze Mauricio P. ^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798	CM-RJ
M002(015)-0028	Obras para a Semana Santa	195	MISERERE	Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Srr. P. ^e M. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia	CM-RJ
M002(016)-0029	Missas	108	MISSA PASTORIL	Pastoril Missa p. ^a Noite de Natal Original do P. ^e Jose Mauricio em 1811	CM-RJ
M002(017)-0030	Missas	103	MISSA EM FÁ	"Kyrie e Gloria", in: Missa Para o dia da Purificação de N. Senhora Composta pelo Padre mestre José Mauricio em 1808. a 4 vozes Arranjada para 3 vozes pelo Professor Miguel Pereira Normandia. 1897. Cathedral	CM-RJ

M002(018)-0031	Missas	104b	MISSA DE S. PEDRO DE ALCANTARA	Missa Para o Dia 19 de Outubro... Composta Pelo Padre José Mauricio N. Garcia, no anno de 1808; para a Cathedral do Bispado..	CM-RJ
M002(019)-0032	Te Deum	92a	TE DEUM DAS MATINAS DE SÃO PEDRO	Te Deum Laudamus de Capella e Corn Instrumental ad Libitum das Matinas de S. Pedro composto por Joze Mauricio Nunes Garcia em 1809	CM-RJ
M002(019)-0032	Te Deum	92b	TE DEUM DAS MATINAS DE SÃO PEDRO	Te Deum Laudamus Instrumental ad libitum Te Deum a 4 das Matinas do Apostolo S. Pedro	CM-RJ
M002(020)-0033	Novenas, Setenário, Trezena	65a	NOVENA DE SANTA BÁRBARA	Novena de S. ^{ta} Barbara Pelo P. ^e J. M. N. Garcia em 1810	CM-RJ
M002(021)-0034	Antífonas	10	REGINA CAELI LAETARE ALLELUIA	Para Sabado de Alleluia Antifona de N. S. desde a Pascoa athe a Trindade Regina Caeli Laetare Alleluia	CM-RJ
M002(022)-0035	Matinas	170	MATINAS DE NATAL	Responsórios Para Noite do Natal a 4 Vozes e Organo Muzica de Capella Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1799 p. ^a a S. ^{ta} I. C. do R. ^o de Jan. ^o e Pertencem á mesma Sé etc. etc.	CM-RJ
M002(023)-0036	Credos	123b	CREDO EM DÓ MAIOR	Credo Composto pelo Padre José Mauricio N. Garcia para a Cathedral	CM-RJ
M002(023)-0036	Credos	123a	CREDO EM DÓ MAIOR	Credo. Do P. ^e José Mauricio	CM-RJ
M003(001)-0037	Laudamus	159	LAUDAMUS TE (DUETO DE SOPRANOS)	Laudamus Duetto	EM-UFRJ
M003(002)-0038	Matinas	171	MATINAS DE S. PEDRO	Partitura 1. ^o Resp. ^o das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809	EM-UFRJ
M003(003)-0039	Laudamus	158	LAUDAMUS (SOLO DE SOPRANO)	Laudamus a Solo de Soprano Com violinos Viola Flauta Clarinetas Trompas Violoncello Trombão e Contrabasso Composto Pello Snr. P. ^e M. ^e J. ^e Mauriscio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M003(004)-0040	Orquestração	237	LIBERA ME DO BARRETO	Liberame do Barreto Com Orquestra Feita Pelo P. ^e M. ^e da Capella	EM-UFRJ
M003(005)-0041	Salmos	79b	LAUDATE PUERI	Laudate Pueri, e Laudate Dominum do S. ^r P. M. Jozé Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M003(005)-0041	Salmos	78b	LAUDATE DOMINUM	Laudate Pueri, e Laudate Dominum do S. ^r P. M. Jozé Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M003(006)-0042	Salmos	76a	LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES	Laudate Dominum Omnes Gentes Por J. ^e Mauricio N. G. em 1813	EM-UFRJ
M003(007)-0043	Salmos	77a	LAUDATE PUERI	Laudate Pueri Por Joze Mauricio N. G. em 1813	EM-UFRJ
M003(008)-0044	Vésperas	179b	VÉSPERAS DO ESPÍRITO SANTO	Psalmo Laudate Pueri Do Snr. P. ^e M. ^e Jose Mauricio	EM-UFRJ
M003(009)-0045	Matinas	176	SEGUNDAS MATINAS DE SANTA CECÍLIA	2.as Matinas de S. ^{ta} Cecilia J. M. N. G.	EM-UFRJ
M003(010)-0046	Matinas	174	MATINAS DA CONCEIÇÃO	Matinas de N. Snr. ^a da Conceição do S. ^r P. ^e M. ^e Jozé Mauricio (resp. 1)	EM-UFRJ
M003(011)-0047	Matinas	174	MATINAS DA CONCEIÇÃO	Matinas de N. Snr. ^a da Conceição (resp. de 2 a 5)	EM-UFRJ
M003(012)-0048	Matinas	174	MATINAS DA CONCEIÇÃO	Matinas de N. Snr. ^a da Conceição (resp. de 5 a 8)	EM-UFRJ
M004(001)-0049	Obras Instrumentais	230d	SINFONIA FÚNEBRE	Sinfonia Funebre (1790) Para Orchestra Pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M004(002)-0050	Missas	107a	MISSA EM MI BEMOL	Missa a [4 vozes?](.....) em 1811	EM-UFRJ
M004(003)-0051	Qui Sedes e Quoniam	163	QUI SEDES E QUONIAM	Qui Sedes e Quoniam Duetto de Tenores pelo P. ^e J.e Mauricio Nunes Garcia no anno 1818	EM-UFRJ

M004(004)-0052	Vésperas	179a	VÉSPERAS DO ESPÍRITO SANTO	<i>Laudate pueri p.^o as Vesperas do Esp.^{to} Santo Pelo P.^e J.^e Mauricio N. G. no anno 1820</i>	EM-UFRJ
M004(005)-0053	Ofícios fúnebres	191c	OFÍCIO FÚNEBRE A 8 VOZES	<i>Offício de Defunctos do P.^e M.^e J. M. N. G. Redozido a 4 vozes Pelo Snr. Mestre F. M. Silva</i>	EM-UFRJ
M004(006)-0054	Ofícios fúnebres	190	MISSA DE REQUIEM EM F A M	<i>"Requiem" pelo P.^e M.^e José Maurício Nunes Garcia ESTA MISSA NÃO É DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA MAS DE AUTOR DESCONHECIDO</i>	EM-UFRJ
M004(007)-0055	Obras de autoria discutível	10. ^a	ver CT pag. 354	<i>4. Responsorio</i>	EM-UFRJ
M004(008)-0056	Missas	110a	MISSA DE N. SRA. DO CARMO	<i>Missa a 4 Vozes Com Rabecas, Clarinetas, Trompas, e Basso Composta no anno de 1818 p.^a a Ordem 3.^a de N. S. do Carmo na Festa do mesma S.^{ta} Virgem aos 16 de Julho pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M004(009)-0057	Missas	110b	MISSA DE N. SRA. DO CARMO	<i>Credo a 4 vozes Com Rabecas, Clarinetas Trompas, Violoncello e Contrabaixo Composto no anno de 1818 pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Ordem 3.^a de N. S. do Carmo</i>	EM-UFRJ
M004(010)-0058	Missas	113b	MISSA DE SANTA CECILIA	<i>Missa Festiva com Grande Orquestra 1826</i>	EM-UFRJ
M004(011)-0059	Missas	107b	MISSA EM MI BEMOL	<i>Original. Missa a 4 Com Violinos Viola Flauta Clarinetas Trompas Clarins Violoncello Contrabasso e Timpano Composta Pello Snr. P.^e M.^e Jozé Mauriscio Nunes Garcia. no anno de 1811 Só Com Acompanhamento de Orgão. Instrumentada no anno de 1836 Por Francisco da Luz Pinto</i>	EM-UFRJ
M004(011)-0059	Missas	107b	MISSA EM MI BEMOL	<i>Credo do P.^e M.^e Jose Mauricio</i>	CM-RJ
M004(012)-0060	Missas	106a	MISSA DE N. SRA. DA CONCEIÇÃO	<i>(.....) e N. S.^{ra} a 8 de Dezembro do Anno de 1810 cio Nunes Garcia em 1810</i>	EM-UFRJ
M004(013)-0061 diz cópia de AN ao invés de LM	Missas	105b	MISSA DE S. PEDRO DE ALCANTARA	<i>Missa a 4 Vozes e órgão Composta pelo Padre Jose Mauricio Nunes Garcia para o dia 19 de ottubro dia de S. Pedro de Alcantara</i>	EM-UFRJ
M004(014)-0062	Missas	120c	GRANDE MISSA EM FÁ MAIOR	<i>Missa do P.^e M.^e J. M. N. G.</i>	EM-UFRJ
M004(015)-0063	Laudamus	157	LAUDAMUS TE	<i>Laudamus te Duetto de Soprano e Contralto. Com 2 Rabecas, hua Violeta, 2 Clarinetas, 2 Trompas, Violoncellos, e Contrabasso Composto em Agosto do anno 1821 Pelo P.^e Jozé Mauricio Nunes Garcia anno 1821</i>	EM-UFRJ
M004(015)- SEM NUMERAÇÃO SEQÜENCIAL	Ofícios fúnebres	182b	MISSA DE REQUIEM	<i>Matinas Missa Libereame Memento Do P.^e M.^e J. M. N. Garcia Pertence a Bento Fernandes das Mercês</i>	EM-UFRJ
M004 Continuação do Rolo (separado) SEM NUMERAÇÃO SEQÜENCIAL	Ofícios fúnebres	185	MISSA DE REQUIEM	<i>Requiem (partitura editada)</i>	EM-UFRJ

M005(001)-0064	Ofícios fúnebres	184	MISSA DE REQUIEM	<i>Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p.º a Real capella</i>	EM-UFRJ
M005(002)-0065	Missas	109a	MISSA PEQUENA E Credo ABREVIADO	<i>Missa pequena de orquestra pequena Composta pelo P.º Joze Mauricio Nunes no Anno 1813 p.º o S.º J.º Bap.º Lx.º Primeira Missa</i>	EM-UFRJ
M005(003)-0066	Missas	109d	MISSA PEQUENA E Credo ABREVIADO	<i>Credo abreviado(1813) para vozes e pequena orchestra composto pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M005(004)-0067	Antífonas	5	ECCE SACERDOS	<i>Ecce Sacerdos a 8 vozes Fagottes, Violoncellos, Contrabaixo e Orgão composto pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia, (em 1810)</i>	EM-UFRJ
M005(005)-0068	Graduais	147	ALLELUIA EMITTE SPIRITUM TUUM	<i>"Gradual", in: Gradual e Sequencia do Spirito Sancto. Jose Mauricio</i>	EM-UFRJ
M005(005)-0068	Seqüências	169	VENI SANCTE SPIRITUS	<i>"Seqüência", in: Gradual e Sequencia do Spirito Sancto. Jose Mauricio</i>	EM-UFRJ
M005(005)-0068	Ofertórios	161	CONFIRMA HOC DEUS	<i>"Ofertorio", in: Gradual e Sequencia do Spirito Sancto. Jose Mauricio</i>	EM-UFRJ
M005(006)-0069	Obras de autoria discutível	4.º	ver CT pag. 349	<i>Ladainha</i>	EM-UFRJ
M005(007)-0070	Missas	114	MISSA BREVE EM DÓ MAIOR	<i>Original em 1835 Por Francisco da L. P. Missa breve Com violinos Clarinetta Trompa Timpano Contrabasso 4 vozes Composta somente a orgão pello Snr. P.º Mestre Joze Mauriscio Nunes Garcia.</i>	EM-UFRJ
M005(008)-0071	Ofícios fúnebres	191a	OFÍCIO FÚNEBRE A 8 VOZES	<i>Officio do P.e J. M. N. G. p.º 4 vozes</i>	EM-UFRJ
M005(009)-0072	Ofícios fúnebres	191b	OFÍCIO FÚNEBRE A 8 VOZES	<i>Officio do P.e J. M. N. G. Arranjado p.º 4 vozes</i>	EM-UFRJ
M005(010)-0073	Novenas, Setenário, Trezena	69	NOVENA CONCEIÇÃO DA	<i>Novena da Conceicao - J. M. N. G.</i>	EM-UFRJ
M005(011)-0074	Obras de autoria discutível	8.º	ver CT pag. 351	<i>Primo Nocturno Resp.º 1.º J. M. N. G.</i>	EM-UFRJ
M005(012)-0075	Vésperas	177b	VÉSPERAS DAS DORES DE NOSSA SENHORA	<i>Psalmos 1.º, 2.º e 3.º. (1794) das Vesperas das Dores de Nossa Senhora para 4 vozes com Flautas, Trompas, Violinos, Violeta, Violoncello e Contrabaixo pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M005(013)-0076	Obras Instrumentais	233	SINFONIA TEMPESTADE	<i>Sinfonia Tempestade do Padre Mestre Jose Mauricio N. G.</i>	EM-UFRJ
M005(014)-0077	Obras Instrumentais	230d	SINFONIA FÚNEBRE	<i>Sinfonia Funebre (1790) Para Orchestra Pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M005(015)-0078	Te Deum	96c	TE DEUM EM RÉ	<i>Te Deum (em Re Maior) para 4 vozes e pequena Orchestra pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M005(016)-0079	Te Deum.	96b	TE DEUM EM RÉ	<i>Te Deum Seguido por J. M. N. G.</i>	EM-UFRJ
M005(017)-0080	Te Deum	91d	TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	<i>Te Deum (1801) a 4 vozes e Orgão pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M005(018)-0081	Tantum Ergo	86b	TANTUM ERGO EM MI MENOR	<i>Tantum Ergo com a Companham.º de sopros J. M. N. G.</i>	EM-UFRJ
M005(019)-0082	Novenas, Setenário, Trezena	75	TREZENA DE S. FRANCISCO DE PAULA	<i>Trezena do Patriarca S. Francisco de Paula. Composta pelo P.º Joze Mauricio em o anno 1817</i>	EM-UFRJ

M006(001)-0083	Benditos	13	BENDITO E LOUVADO SEJA	Mais pequeno e abreviado Bemditto, e louvado seja o SS. ^{mo} Sacramento Com grande orquestra por ordem de S. A. R. Composto pelo P. ^e Joze Mauricio em 1815 p. ^a a Real Quinta de Santa Cruz	EM-UFRJ
M006(002)-0084	Hinos	21b	AVE MARIS STELLA	Ave Maris Stella Hymno para 4 vozes com Violinos, Flautas, Trompas, Violoncello, Contrabaixo e Orgão composto pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(003)-0085	Missas	113c	MISSA DE SANTA CECILIA	Credo com grande orquestra por José Mauricio Nunes Garcia Anno de 1826	EM-UFRJ
M006(004)-0086	Motetos	56	TAMQUAM AURAM	Motetto p. ^a os S. ^{tes} Martires pelo P. ^e J. ^e Mauricio p. ^a a Real Quinta em 1812. Com Orquestra	EM-UFRJ
M006(005)-0087	Obras para a Semana Santa	216b	MOTETOS PARA A PROCISSÃO DOS PASSOS	Motettos para a Prossição dos Passos a 4 Vozes e Bassos	EM-UFRJ
M006(006)-0088	Obras para a Semana Santa	202	BAJULANS	"Bajulans", in: Bajulans e Domine Jesu Motettos J. M. N. Garcia	EM-UFRJ
M006(006)-0088	Obras para a Semana Santa	207	DOMINE JESU	"Domine Jesu", in: Bajulans e Domine Jesu Motettos J. M. N. Garcia	EM-UFRJ
M006(007)-0089	Obras para a Semana Santa	199	JUDAS MERCATOR	Motetto para 5 ^a fr. ^a Maior in Cena Domini Para o Offertorio da Missa de 5 ^a fr. ^a S. ^{ta} A 6 vozes sem Organo Composto em 1809 Pelo P. ^e Mestre Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(008)-0090	Motetos	55a	PRAECURSOR DOMINI	J. M. N. G. em 1810 Motetto de S. João Baptista em 1810 p. ^a S. ^{ta} Cruz	EM-UFRJ
M006(009)-0091	Motetos	60a	EGO SUM PANIS VITAE	Motetto do SS. ^{mo} Sacramento, e Corpo de Deos por J. M. N. G.	EM-UFRJ
M006(010)-0092	Obras para a Semana Santa	208	DOMINE JESU	Motetto a 4 Vozes Para se Cantar na noite de Quinta Feira na Prossição do Snn. dos Passos, Sahindo da Imperial Capella para a Miz. ^o Composto pello muito Reverendo Snn. P. ^e Mestre Jozé Mauriscio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(011)-0093	Obras para a Semana Santa	216a	MOTETOS PARA A PROCISSÃO DOS PASSOS	Motetto dos Passos Com Violinos, Viola Flauta Clarineta Trompas 4 Vozes e Balxo Pelo Rd. ^o P. ^e Mestre Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(012)-0094	Graduais	137b	VIRGO DEI GENITRIX	Gradual de N. Snn. ^a com Violinos Viola Oboés Trompas 4 vozes Violoncello Timpano e Orgão Composto pello Reverendo Padre Mestre Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(013)-0095	Graduais	149a	DOLOROSA ET LACRIMABILIS	Gradual da festa de N. S. das Dores, pelo P. ^e Jose Mauricio	EM-UFRJ
M006(014)-0096	Graduais	138a	BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EJUS	Benedicite Dominum Omnes Angeli ejus etc. Gradual, e Offertorio P. ^a S. Miguel Arcangelo no dia 29 de Sept. ^{bro} A quatro Vozes e Organo Som. ^e Composto no anno de 1798 Por Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(014)-0096	Ofertórios	160a	BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EJUS	"Ofertório para S. Miguel", in: Benedicite Dominum Omnes Angeli ejus etc. Gradual, e Offertorio P. ^a S. Miguel Arcangelo no dia 29 de Sept. ^{bro} A quatro Vozes e Organo Som. ^e Composto no anno de 1798 Por Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(015)-0097	Graduais	153	HODIE NOBIS COELORUM REX	Gradual Para Missa do Gallo do P. ^e M. J. M. N. G.	EM-UFRJ

M006(016)-0098	Graduais	140	ALLELUIA, ANGELUS DOMINI	1799. Gradual Alleluia, Angelus Domini Para a ultima Domingo de Abril na Festa da Fuga de Nossa Senhora a 4 Vozes Rabecas Flauta Trompas Feito Pello R. ^{do} S. ^r Joze M. N. G.	EM-UFRJ
M006(017)-0099	Obras para a Semana Santa	197	ALELUIA CONFITEMINI DOMINO	Sabado de Alleluia Gradual, e Vesporas, com Violinos Flauta e Trompas Baixo	EM-UFRJ
M006(017)-0099	Obras para a Semana Santa	s. n.º	VÉSPERAS PARA SÁBADO DE ALELUIA (ver s. n.º depois do 224 no CT)	"Vésperas", in: Sabado de Alleluia Gradual, e Vesporas, com Violinos Flautas e Trompas Baixo	EM-UFRJ
M006(017)-0099	Cânticos	16c	MAGNIFICAT	"Magnificat", in: Sabado de Alleluia Gradual, e Vesporas, com Violinos Flautas e Trompas Baixo	EM-UFRJ
M006(018)-0100	Graduais	146	OMNES DE SABA VENIENT	Gradual p. ^a a Festa dos Reis, e seu oitavario Com Rabecas, Flauta, Trompas 4 Vozes e Baixo Por Jozé Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(019)-0101	Graduais	155	PROBASTI DOMINE COR MEUM	Gradual de S. Lourenço Com Violinos Viola Oboés Trompas 4 Vozes Violoncello Timpano e Órgão Composto pello Reverendo Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(020)-0102	Obras para a Semana Santa	209	HAEC DIES QUAM FECIT DOMINUS	Gradual Haec dies Para Domingo de Pascoa	EM-UFRJ
M006(021)-0103	Graduais	144a	AD DOMINUM CUM TRIBULARER	Gradual para a Domingo infra octava do Corpo de Deos. Ad Dominum, cum tribulárer etc. E outro p. ^a 3. ^a Domingo do Pentecostes Com Violinos, Flauta, Trompas, e Basso Por Joze mauricio Nunes Garcia In anno 1800	EM-UFRJ
M006(022)-0104	Graduais	138b	BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EIUS	Gradual p. ^a S. Miguel, e outro dito de S. ^{to} Antonio Com Violinos Trompas Oboés Baxo Violoncello etc. etc. Pelo R. ^{do} Jose Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(023)-0105	Graduais	141	ALLELUIA ASCENDIT DEOS	Gradual para AscenCão do Senhor A 4 vozes com Rabecas Flauta Trompas Basso Feito Pello R. ^{do} S. ^r Jozé M. N. G. 1799	EM-UFRJ
M006(024)-0106	Graduais	150	EGO SUM PANIS VITAE	Gradual SS. ^{mo} Sacramento J. M. N. G.	EM-UFRJ
M006(025)-0107	Obras para a Semana Santa	210	HAEC DIES QUAM FECIT DOMINUS	Gradual para Domingo de Pascoa Com Violinos Viola Oboés Trompas 4 Vozes Violoncello Timpano Composto pello Reverendo Padre Mestre Jozé Mauriscio Nunnnes Garcia	EM-UFRJ
M006(026)-0108	Graduais	132b	TECUM PRINCIPIUM	Gradual para a Noite de Natal na I.a Missa feito no anno de 1793 Pelo P. M. J. M. N. G.	EM-UFRJ
M006(027)-0109	Graduais	131	OCULI OMNIUM	Gradual Violinoz Viola, Flauti, Trombe, e Basso a 4 vozes Oculi omnium p. ^a o Sacram. ^{to} Por o P. ^e J. M. N. G. 1793	EM-UFRJ
M006(028)-0110	Graduais	139	DISCITE FILIAE SION	1798 Gradual para o SS. ^{ma} Coração de Jezus A 4 Vozes Com Violinos Flautas e Trompas E Basso, Pello R. ^{do} S. ^r Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M006(029)-0111	Graduais	142a	BENEDICTUS DOMINE, INTUERIS ES QUI	Gradual p. ^a a SS. ^{ma} Trind. ^e Com Violinos, Viola, Flauta, e Trompas Quatro Vozes, e Basso Feito P. ^{to} R. ^{do} P. ^e M. ^e J. M. N. Garcia	EM-UFRJ

M006(030)-0112	Graduais	142b	BENEDICTUS DOMINE, INTUERIS	ES QUI	<i>Gradual p.^a a SS.^{ma} Trinde. e com letra diferente p.^a S. Miguel, Com Violl.^o, Violla, Sopros e Baixo e Vozes Composição do R.^{do} Joze Mauricio Nunes Garcia Mestre de Capela de S. A. R. Pertencem estes papeis a Jozé do Carmo Vedras</i>	EM-UFRJ
M006(031)-0113	Graduais	133b	DILEXISTI JUSTITIAM		<i>Gradual de S.^{ta} Anna Com Violinos Violas Oboés Trompas 4 Vozes Violoncello Timpano e Órgão Composto pello Reverendo Padre Mestre Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M006(032)-0114	Graduais	133a	DILEXISTI JUSTITIAM		<i>Gradual de S.^{ta} Anna Epara o Commum das Santas nem Virgens nem Martires Com 2 Rabecas, Flautas, Trompas e Baixo feito em 1794 Por o P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M006(033)-0115	Obras para Semana Santa	a 203a	CHRISTUS FACTUS EST		<i>Gradual a 4 Vozes para Quinta Feira Sancta Com Violinos Viola e Flautas Trompas e Baixo Por Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M006(034)-0116	Obras para Semana Santa	a 203c	CHRISTUS FACTUS EST		<i>Gradual para Quinta Feira Sancta Com Violinos Viola Oboés Trompas Violoncello, Timpano 4 Vozes e Organo Composto pello Reverendo Padre Mestre Joze Mauriscio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M006(035)-0117	Graduais	143b	JUSTUS CECIDERIT	CUM	<i>Gradual de S. Sebastiao Com Violinos Viola Oboés Trompas 4 Vozes Violoncello Timpano e Órgão Composto pello Reverendo Padre Mestre Joze Mauriscio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M006(036)-0118	Graduais	143a	JUSTUS CECIDERIT	CUM	<i>Gradual para o dia de S. Sebastiao e seo Oltavario Com outro p.^a as Festas dos Apostolos Com 2 Rabecas, 1.^a Flauta, 4 Vozes, 2 Trompas e Baixo Feito no anno 1799 Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Gradual p.^a os Apostolos</i>	EM-UFRJ
M006(037)-0119	Graduais	130b	DIES SANCTIFICATUS		<i>Gradual p.^a a 3.^a Missa do Natal Com Violinos Viola Oboés Trompas 4 Vozes Violoncello Timpano e Organo Composto pello Reverendo Padre Mestre Jozé Mauriscio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ
M006(038)-0120	Novenas, Setenário, Trezena	65a	NOVENA DE SANTA BÁRBARA		<i>Novena de S.^{ta} Barbara Pelo P.^e J. M. N. Garcia em 1810</i>	CM-RJ
M006(039)-0121	Te Deum	93a1	TE DEUM		<i>Te Deum Laudamus a 4 vozes com Violoncellos, Fagottes, Contrabasso e Organo Composto pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia em 1811</i>	CM-RJ
M007(001)-0122	Missas	113a	MISSA DE SANTA CECILIA		<i>Missa com orchestra Composta pelo P.^e Jose Mauricio Nunes Garcia no ano de 1826</i>	IHGB
M007(002)-0123	Obras para Semana Santa	a 195	MISERERE (5 páginas iniciais)		<i>Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ
M007(003)-0124	Obras para Semana Santa	a 194	MISERERE		<i>Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>	CM-RJ

M007(003)-0124	Obras para a Semana Santa	195	MISERERE (continuação do M007(002))	Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P. ^o M. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia	CM-RJ
M007(004)-0125	Missas	105a	MISSA DE S. PEDRO DE ALCANTARA	Missa Pequena Organo Missa a 4 Vozes de Capella Composta Pelo P. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia Para 19 de outubro de S. Pedro Para a Real Capella.	EM-UFRJ
M007(005)-0126	Graduais	132a	TECUM PRINCIPIUM	Tecum Principium Gradual Para a 1. ^a Missa da Noite de Natal Com 2 Rabecas, Violeta, Flauta, Trompas e Baixo feito no anno de 1793 Por Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M007(005)-0126	Graduais	130a	DIES SANCTIFICATUS	Gradual p. ^a a 3. ^a Missa do dia de Natal	EM-UFRJ
M007(006)-0127	Graduais	144b	AD DOMINUM CUM TRIBULARER	Gradual para a Dominga de Corpo de Deos com Violinos Viola Oboés Trompas 4 Vozes Violoncello Timpano e Orgão	EM-UFRJ
M007(007)-0128	Obras Instrumentais	230b	SINFONIA FÚNEBRE	Sinfonia funebre Com 2 Rabecas, 2 Violetas, Flautas, Trompas, Clarins e Fagottes Obrigados Composta por J. ^o Mauricio Nunes G. no anno de 1790	EM-UFRJ
M007(008)-0129	Obras Instrumentais	230c	SINFONIA FÚNEBRE	Sinfonia funebre Com V, Violle, Flauti, oboé, Corni, Trombe Fagotto e Basso Pello Rnd. ^o P. ^o Mestre da Capella de S. Alteza Real Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1790	EM-UFRJ
M007(009)-0130	Obras Instrumentais	230a	SINFONIA FÚNEBRE	Sinfonia funebre Com Rabecas, 2 Violetas, Duas Flautas, Duas Trompas, Dois Fagotes obrigados e Baixo Composta no anno de 1790 por Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M007(010)-0131	Novenas, Setenário, Trezena	71	NOVENA DE N. S. ^a MÃE DOS HOMENS	Novena de Nossa Snr. ^a May dos Homens Com Violini, Flauta obrigada, Trompas e Basso Pelo P. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M007(011)-0132	Novenas, Setenário, Trezena	64	NOVENA CONCEIÇÃO DA	Novena da Conceicao de N. Snr. ^a a 4 Vozes, 2 Rabecas, e Baixo, 1 Flauta, e 2 Trompas as Libitum Composta Pelo P. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1798	EM-UFRJ
M007(012)-0133	Te Deum	91b	TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	Te Deum Laudamus a 4 Vozes e Organo em 1801 Pelo P. ^o Joze Mauricio Nuzes Garcia	EM-UFRJ
M007(013)-0134	Te Deum	94	TE DEUM ALTERNADO	Te Deum Alternado J. M. N. Garcia	EM-UFRJ
M008(001)-0135	Matinas	170bis	MATINAS DE NATAL	Instrumental p. ^a as Matinas do Natal q' são da Sé no anno de 1799	CM-RJ
M008(002)-0136	Matinas	173	MATINAS DO APÓSTOLO S. PEDRO	Matinas do Apostolo S. Pedro A 6 Vozes e organo, com Fagottes som. ^a Pelo P. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia anno 1815	CM-RJ
M008(003)-0137	Missas	108	MISSA PASTORIL	Pastoril: Missa p. ^a Noite de Natal Original do P. ^o Jose Mauricio em 1811	CM-RJ
M008(004)-0138	Te Deum	92a	TE DEUM DAS MATINAS DE S. PEDRO	Te Deum Laudamus de Capella e Com Instrumental ad Libitum das Matinas de S. Pedro composto por Joze Mauricio Nunes Garcia em 1809	CM-RJ
M008(004)-0138	Te Deum	92b	TE DEUM DAS MATINAS DE S. PEDRO	Te Deum Laudamus Instrumental ad libitum Te Deum a 4 das Matinas do Apostolo S. Pedro	CM-RJ

M008(005)-0139	Novenas, Setenário, Trezena	66	NOVENA DO APÓSTOLO PEDRO	Novena do Apostolo S. Pedro Com 2 Rabecas, hua clarineta, hua trompa 4 Vozes, Violoncello e Organo Composta no anno de 1814 p. ^a o S. ^r J. ^e Bap. ^{ta} Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Em Junho do anno de 1814	EM-UFRJ
M008(006)-0140	Novenas, Setenário, Trezena	68	NOVENA DO SACRAMENTO	Novena ao SS. ^{mo} Sacramento a 4 Vozes, rabecas, hua Clarineta, hua Trompa, Violoncello, e Contrabasso Composta no Anno de 1822 Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Irmandade do SS. ^{mo} da Freguesia do Mesmo SS. ^{mo} Sacramento	EM-UFRJ
M008(006)-0140	Ladaínhas	49	LADAINHA DO NOVENA DO SACRAMENTO	Ladainha p. ^a a Novena do SS. ^{mo} Sacramento por Joze Mauricio anno 1822	EM-UFRJ
M008(007)-0141	Magnificat	17a	MAGNIFICAT	Magnificat das Vesperas de S. José pelo P. ^e Joze Mauricio no anno 1810	EM-UFRJ
M008(008)-0142 diz cópia de AN ao invés de LM	Te Deum	95c	TE DEUM DAS MATINAS CONCEIÇÃO	Te Deum a 4 Vozes com 2 Violinos, 2 Flautas, 2 Oboés, 2 Trompas, Violoncello e Contrabaixo pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M008(009)-0143 diz cópia de AN ao invés de LM	Te Deum	93c	TE DEUM	Te Deum a 4 Vozes com Orchestra pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M008(010)-0144	Ofícios fúnebres	181a	LIBERA ME	Partitura do Instrumental do Libera me de J. M. N. G. no Anno de 1799	EM-UFRJ
M008(011)-0145	Seqüências	165	LAUDA SION	Sequencia de 5. ^a fr. ^a do Corpo de Deos por J. M. N. G. em 1809	EM-UFRJ
M008(012)-0146	Novenas, Setenário, Trezena	67a	NOVENA DE NOSSA SENHORA DO CARMO	Novena de Nossa S. do Carmo pelo P. ^e Joze Mauricio N. G. em 1818	EM-UFRJ
M008(013)-0147	Salmos	79a	LAUDATE DOMINUM PUERI	anno 1821 Laudate Pueri Dominum Psalmo para as Encomendações dos Innocentes defunctos Com duas Rabecas, duas Clarinetas, duas Trompas, 4 Vozes e Baixo composto no Anno de 1821 Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia, e arranjado sobre alguns motivos da grande obra da Creação do Mundo do Immortal Haydn e offerecido ao S. ^r João dos Reis Pereira pelo Seo Autor	EM-UFRJ
M008(014)-0148	Salmos	78a	LAUDATE DOMINUM	Laudate Dominum Omnes Gentes Psalmo para as Encomendações dos Innocentes falecidos Com duas Rabecas, duas Clarinetas, 2 Trompas, 4 Vozes, e Baixo composto no Anno de 1821 Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia arranjado sobre alguns motivos da Grande obra da Creação do Mundo do Immortal Haydn e offerecido ao S. ^r João dos Reis Pereira pelo Seo Autor	EM-UFRJ
M009(001)-0149	Te Deum	93a2	TE DEUM	Te Deum Laudamus a 4 com Violoncellos, Fagottes, Contrabasso e Organo Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia em 1811	CM-RJ
M009(002)-0150	Obras para a Semana Santa	212	JESU, JESU CLAMANS	7. ^o Motetto Para a Procissão dos Passos	EM-UFRJ
M009(003)-0151	Ofícios fúnebres	186a	OFÍCIO DOS DEFUNTOS	Officio dos Defuntos Pelo P. ^e J. ^e Mauricio Nunes Garcia no anno 1816	EM-UFRJ

M009(004)-0152	Ofícios fúnebres	185a	MISSA DE REQUIEM	Missa dos Defuntos Composta pelo P. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia no anno 1816 Com Flautas, clarins e Timbales ad Libitum	EM-UFRJ
M009(005)-0153	Qui Sedes e Quoniam	162	QUI SEDES	Solho Qui Sedes Acompanhamento Por Joze Maurício Nunes Garcia Anno de 1808	EM-UFRJ
M009(006)-0154	Não é de José Mauricio mas de J. Matta			Incenso das Dores Stabat Mater	EM-UFRJ
M009(007)-0155	Trechos de classificação imprecisa	99	PLORANS	Plorans do P. ^o J. ^o Mauricio ESTA PEÇA NÃO É DE AUTORIA DE JMNG MAS DO P. ^o JOSÉ MARIA XAVIER	EM-UFRJ
M009(008)-0156	Ofertórios	160b	STETT ANGELLUS JUXTA ARAM	Offertorio de S. Miguel	EM-UFRJ
M009(009)-0157	Antífonas	9	O CONVIVIU SACRUM	O Sacrum Convivium P. ^a a Exposição do SS. ^{mo} Sacram. ^{to} e Tantum ergo P. ^a a Reposição Com Violinos, Flautas, e Trompas, 4 Vozes e Basso Feito pelo R. ^{do} P. ^o M. ^o da Real Capella José Mauricio Nunis Garcia	EM-UFRJ
M009(010)-0158	Antífonas	2	SUB PRAESIDIUM TUUM	Antifona de N. Srr. ^a sub tum praezidiu Com V, V, Flautas e Trompas 4 Vozes e Acompanhamento Por Joze, Mauricio, Nunis, (sic) Garcia	EM-UFRJ
M009(011)-0159	Missas	118g	MISSA EM MI BEMOL	Qui Sedes e Quoniam a solo de Basso Com Violinos Clarinetas Com Violoncello e Contrabasso do Srr. P. ^o M. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M009(012)-0160	Ofícios fúnebres	182d	MISSA DE REQUIEM	Sequentia	EM-UFRJ
M009(013)-0161	Antífonas	3a	ECCE SACERDOS	Ecce Sacerdo (do Padre Jose Mauricio)	EM-UFRJ
M009(014)-0162	Magnificat	16b	MAGNIFICAT	Magnificat do P. ^o M. ^o J. M. N. G.	EM-UFRJ
M009(015)-0163	JMNG?		NÃO CONSTA DO CT	Antiphona de S. Sebastiao	EM-UFRJ
M009(016)-0164	Ladainhas	47	LADAINHA DE N. SA. DO CARMO	Ladainha de N. Srr. ^a do Carmo Com Violinos, Flauta, e Trompa, Vozes e Organo. Basso P. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia No anno de 1811	EM-UFRJ
M009(017)-0165	Antífonas	8	FLOS CARMELI	Antifona	EM-UFRJ
M009(018)-0166	Obras para a Semana Santa	215	MISERERE	Psalm 50 alternado Miserere mei em Fa J. M. N. Garcia	EM-UFRJ
M009(019)-0167	Obras para a Semana Santa	224	SURREXIT DOMINUS	P. ^a a Procissão	EM-UFRJ
M009(020)-0168	Obras para a Semana Santa	222b	POPULE MEUS	Popule meus a 4 Vozes e Baixo Por Joze Maurício Nunes Garcia	EM-UFRJ
M009(021)-0169	Antífonas	7b	ECCE SACERDOS	Ecce Sacerdos	EM-UFRJ
M009(021)-0169	Antífonas	7a	ECCE SACERDOS	Antiphona Ecce Sacerdos	EM-UFRJ
M009(021) SEM NUMERAÇÃO SEQUENCIAL	Obras para a Semana Santa	217	OFÍCIO DE DOMINGO DE RAMOS	Domingo de Ramos P. ^o J. M.	CCLA
M009(022)-0170	Hinos	21a	AVE MARIS STELLA	Hymno Ave Maris Stella Com Violini, Flautas, Trompas, Violoncello, Organo e Basso, P. ^o Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M009(023)-0171	Antífonas	s. n. ^o	FLOS CARMELI (ver s. n. ^o depois do 8 no CT)	"Antifona a 4 P. ^a N. Sr. ^a do Carmo Com Violini, Oboe, Trombe e Basso Flos Carmeli, vitis florigera etc.", in: Novena de Nossa Senhora do Carmo	EM-UFRJ
M009(024)-0172	Obras para a Semana Santa	200	MATINAS RESSURREIÇÃO DA	Matinas da Reissurreição	CCLA
M009(025)-0173	Novenas, Setenário, Trezena	73	NOVENA DE S. JOAQUIM	Novena de S. Joaquim Por P. ^o José Mauricio	CCLA

M009(025)-0173	Ladainha	51	LADAINHA NOVENA DE SÃO JOAQUIM	"Ladainha", in: Novena de S. Joaquim Por P. ^e José Maurício	CCLA
M009(025)-0173	Tantum Ergo	87	TANTUM ERGO NOVENA DE SÃO JOAQUIM	"Tantum ergo", in: Novena de S. Joaquim Por P. ^e José Maurício	CCLA
M009(026)-0174	Obras para a Semana Santa	214	MATINAS DE QUARTA FEIRA DE TREVAS	Matinas de Quarta fr. ^a de trevas FERIA 4. ^a ESTA OBRA NÃO É DE JMNG MAS DE JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA	CCLA
M010(001)-0175	Hinos	42	TE CELEBRENT JOSEPH	Himnos p. ^a as Vesperas de S. Jozé e para as do SS. ^{mo} Sacram. ^{to} a 24 de Março a 4 Vozes e Organo alternados Compostos pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia P. ^a a Real Capella	CM-RJ
M010(001)-0175	Hinos	36	PANGE LINGUA	"Himno p. ^a as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas do SS. ^{mo} Sacramento", in: Himnos para as Vesperas de S. José e para as do SS. ^{mo} Sacram. ^{to} a 24 de Março a 4 Vozes e Organo alternados Compostos pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia P. ^a a Real Capella	CM-RJ
M010(002)-0176	Hinos	25	DECORA AETERNITATIS LUX	Himnos p. ^a as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de S. Pedro e outro p. ^a Matinas e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M010(002)-0176	Hinos	18	AETERNA MUNERA CHRISTI	"Himno para Matinas e p. ^a Tercia", in: Himnos para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de S. Pedro e outro p. ^a Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M010(002)-0176	Hinos	23	BEATE PASTOR PETRE	"Himno para Laudes", in: Himnos para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de S. Pedro e outro para Matinas e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M010(003)-0177	Hinos	24	CRUDELIS HERODES	Crudelis Herodes Himno p. ^a o dia de Reis em Vesperas Matinas e Laudes alternado Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes G. para a Capella Real	CM-RJ
M010(003)-0177	Hinos	35	O SOLA MAGNARUM URBIUM	"Himno de Laudes", in: Crudelis Herodes Himno p. ^a o dia de Reis em Vesperas Matinas e Laudes alternado Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes G. para a Capella Real	CM-RJ
M010(004)-0178	Hinos	33	JESU REDEMPTOR OMNIUM	"Himno de Vesperas e Matinas", in: Himnos das Vesperas, Matinas, Laudes e Segundas Vesperas do Natal Jesu Redemptor omnium A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real	CM-RJ
M010(004)-0178	Hinos	19	A SOLIS CARDINE ORTUS	"Himno de Laudes", in: Himnos das Vesperas, Matinas, Laudes e Segundas Vesperas do Natal Jesu Redemptor omnium A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real	CM-RJ

M010(005)-0179	Hinos	30	ISTE CONFESSOR DOMINI	Himno de Vesperas Iste Confessor Domini Do Commum dos Confessores não Pontífices Para S. Joaquim e p. ^a S. Francisco de Borja Composto Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para a R. C. Com outro Himno p. ^a as Vesperas de todos os Santos	CM-RJ
M010(005)-0179	Hinos	38	PLACARE CHRISTE	"Himno p. ^a as Vesperas de todos os Santos", in: Himno de Vesperas Iste Confessor Domini Do Commum dos Confessores não Pontífices Para S. Joaquim e p. ^a S. Francisco de Borja Composto Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para a R. C. Com outro Himno p. ^a as Vesperas de todos os Santos	CM-RJ
M010(006)-0180	Hinos	27	DOMARE CORDIS	Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas da Rainha S. ^{ta} Izabel a 4 de Julho de Capella pelo P. ^e Joze Mauricio Com outro Himno p. ^a o Apostolo S. Jacob a 25 de Julho	CM-RJ
M010(006)-0180	Hinos	28	EXULTET ORBIS GAUDIIS	"Himno p. ^a 25 de julho S. Jacob Apostolo", in: Himno p. ^a as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas da Rainha S. ^{ta} Izabel a 4 de Julho de Capella pelo P. ^e Joze Mauricio Com outro Himno p. ^a o Apostolo S. Jacob a 25 de julho	CM-RJ
M010(007)-0181	Hinos	26b	DEUS TUORUM MILITUM	Himno P. ^a Vesperas e Matinas de S. Sebastião por J. M. N. G.	CM-RJ
M010(007)-0181	Hinos	29b	INVICTO MARTYR	Himno P. ^a Vesperas e Matinas de S. Sebastião por J. M. N. G.	CM-RJ
M010(008)-0182	Hinos	26a	DEUS TUORUM MILITUM	"Himno P. ^a Vesperas e Matinas", in: Himno Para Vesperas, Matinas, e Laudes do Officio de S. Sebastião a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M010(008)-0182	Hinos	29a	INVICTO MARTYR	"Hino p. ^a Laudes", in: Himno Para Vesperas, Matinas, e Laudes do Officio de S. Sebastião a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M010(008)-0182	Cânticos	15a	CÂNTICO DE ZACARIAS	"Benedictus em 8 tom", in: Himnos para Vesperas, Matinas, e Laudes do Officio de S. Sebastiao a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M010(008)-0182	Cânticos	15b	CÂNTICO DE ZACARIAS	"Benedictus", in: Himnos para Vesperas, Matinas, e Laudes do Officio de S. Sebastiao a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real	CM-RJ
M010(009)-0183	Hinos	40	QUID LUSITANOS DESERENS	"Himno de S. Antonio para 1.as e 2.as Vesperas, e para Laudes", in: Himno das Vesperas 1.a e 2.a de S. ^{to} Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S. João Baptista	CM-RJ

M010(009)-0183	Hinos	43	UT QUEANT LAXIS	"Himno das 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de S. João Baptista e também para Laudes", in: Himno das Vesperas 1. ^{as} e 2. ^{as} de S. ^{to} Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S. João Baptista	CM-RJ
M010(010)-0184	Hinos	41	SALUTIS HUMANAE SATOR	Himno das Vesperas da Ascensão 5. ^a fr. ^a a 4 vozes de Capella Composto Por Joze Mauricio N. G. Com outro Himno das Vesperas da SS. ^{ma} Trindade	CM-RJ
M010(010)-0184	Hinos	32	JAM SOL RECDIT IGNEUS	Himno das Vesperas da SS. ^{ma} Trindade E também Serve para as Laudes e segundas Vesperas	CM-RJ
M010(011)-0185	Hinos	44	VENI CREATOR SPIRITUS	"Himnos das Vesperas", in: Himnos Para Vesperas, Matinas e Laudes da Dominga de Pentecostes Para o dia do divino Espirito Santo Por J. M. N. G.	CM-RJ
M010(011)-0185	Hinos	31	JAM CHRISTUS ASTRA ASCENDERAT	"Hymno de Matinas", in: Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes da Dominga de Pentecostes Para o dia do divino Espirito Santo Por J. M. N. G.	CM-RJ
M010(011)-0185	Hinos	22	BEATA NOBIS GAUDIA	"Himno de Laudes", in: Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes da Dominga de Pentecostes Para o dia do divino Espirito Santo Por J. M. N. G.	CM-RJ
M010(012)-0186	Hinos	20a	AVE MARIS STELLA	Ave Maris Stella Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p. ^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella	CM-RJ
M010(012)-0186	Hinos	39a	QUEM TERRA PONTUS SIDERA	"Himno de Matinas", in: Ave Maris Stella Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p. ^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella	CM-RJ
M010(012)-0186	Hinos	34a	O VIRGINUM GLORIOSA	"Himno p. ^a Laudes", in: Ave Maris Stella Himno para as 1. ^{as} e 2. ^{as} Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p. ^a as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia para a Real Capella	CM-RJ
M010(013)-0187 NÃO CONSTA DO ROLO	Ofícios fúnebres	189	MEMENTO MEI DEUS	Memento Do Srr. ^o P. ^e José Mauricio Nunes Garçia	CM-RJ
M048(001)-0188	NÃO LOCALIZADO NO CT			Himno a 4 para a Festa da Dedicacao do Archarjo S. Miguel	EM-UFRJ Incompleto
M048(002)-0189	Antifonas	1	TOTA PULCRA ES MARIA	Antifona Tota Pulcra es Maria Concertad. ^a a 4 vos com dois Violinos Viola e Basso Feita pelo S. ^r Jozé Maurício Nunis da gama No anno de 1783	EM-UFRJ
M048(003)-0190	Obras para a Semana Santa	198b	DOMINE TU MIHI LAVAS PEDES	Domine tu milavas pedes Do Padre M. ^e J. M. N. G.	EM-UFRJ Incompleto

M048(004)-0191	NÃO LOCALIZADO NO CT			Miserere	EM-UFRJ
M048(005)-0192	Obras para a Semana Santa	219	PAIXÃO	Bradados de 6 ^a Fr. ^a maior NÃO É DE JMNG MAS DE ANÔNIMO PORTUGUÊS	EM-UFRJ
M048(005)-0192	Obras para a Semana Santa	222a	POPULE MEUS	"P. ^a adoração da Cruz", in: Bradados de 6 ^a Fr. ^a maior	EM-UFRJ
M048(005)-0192	Obras para a Semana Santa	205	CRUX FIDELIS FELLE POTUS	"P. ^a adoração da Cruz", in: Bradados de 6 ^a Fr. ^a maior	EM-UFRJ
M048(005)-0192	Obras para a Semana Santa	225	VEXILA REGIS	"Himno p. ^a a Procissão do Sacramento em Sexta Feira", in: Bradados de 6 ^a Fr. ^a maior	EM-UFRJ
M048(005)-0192	Obras para a Semana Santa	211	HEU, DOMINE	"P. ^a apruçição do Emterro", in: Bradados de 6 ^a Fr. ^a maior	EM-UFRJ
M048(005)-0192	Obras para a Semana Santa	223a	SEPULTO DOMINO	"P. ^a quando se sepultar o Senhor", in: Bradados de 6 ^a Fr. ^a maior	EM-UFRJ
M048(006)-0193	Benditos	12	BENDITO E LOUVADO SEJA	Bemdito, e louvado seja o SS. ^{mo} Sacramento a 4 Vozes Violinos, Violeta, Flautas, Clarinetas, Fagottes, Trompas, Clarins, Violoncello e Contrabasso, em 1814 pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes Garcia	EM-UFRJ
M048(007)-0194	Cânticos	14	CANTICO BENEDICTUS	Cantico Benedictus e Christus factus est etc Organo a 4 Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes	EM-UFRJ
M048(007)-0194	Cânticos	193	CHRISTUS FACTUS EST	"Christus p. ^a 4. ^a Fr. ^a 5. ^a e 6. ^a ", in: Cantico Benedictus e Christus factus est etc Organo a 4 Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes	EM-UFRJ
M048(007)-0194	Cânticos	196	POSUERUNT	"Antifona para Benedictus", in: Cantico Benedictus e Christus factus est etc Organo a 4 Composto pelo P. ^e Joze Mauricio Nunes	EM-UFRJ
M048(008)-0195	Hinos	37	PANGE LINGUA	Pange Lingua	EM-UFRJ
M048(009)-0196	Antífonas	11b	REGINA CAELI LAETARE ALLELUIA	Regina Caeli laetare Alleluia Antifona para Sabado S. ^{to} D. P. ^e J. M. N. G.	EM-UFRJ
M048(010)-0197	Antífonas	4	IN HONOREM	In honorem Beatissimae Mariae Virginis jubilemus Domino Com Violinos, Flautas, Trompas e Basso Feito no anno 1807 Pello R. P. J. M. N. G.	EM-UFRJ
M051(011)-0198	Obras Profanas	226	MODINHA	Beijo a mão que me condena : modinha PUBLICAÇÃO DE 1837	

Os itens que possuíam mais de uma fonte manuscrita foram divididos por letras (a, b, c, etc.) de modo a facilitar o reconhecimento da mesma. O Título vai de acordo com o título específico da fonte mas sob o mesmo Título Convencional (ver, por exemplo, CT 170 e CT 170bis). Alguns itens, entretanto, já foram divididos por MATTOS no CT. A Novena de S. Tereza já está dividida em 73a, 51a e 87a. Não há dúvidas quanto a estes casos pois os itens anteriores (73, 51 e 87) não possuem mais de uma fonte e a Novena de S. Tereza não consta dos microfimes.

O CT 29 foi dividido em a e b por estar na mesma parte que o 26, constando na partitura autógrafa e nas partes.

7. Referências Bibliográficas

7.1. Fontes Primárias

ARTE de Muzica para uzo da mocidade brasileira por hum seu patricio. Rio de Janeiro: Typ.

Silva Porto & Cia., 1823.

BALBI, Adrien. *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux hémisphères*. Tome Second. Paris: Rey et Gravier, 1822.

BARBOSA, Januário da Cunha. "Necrológico". Diário fluminense, Rio de Janeiro, 7 mai. 1830.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio Nunes Garcia*. CT 195. DIMAS M002(015)-0028. 1 bobina de microfilme; 35 mm.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio Nunes Garcia*. CT 195. DIMAS M007(002)-0123. 1 bobina de microfilme; 35 mm.

GARCIA, José Maurício Nunes. *"Magnificat", in: Vesperas de Nossa Senhora Do Snr. P.^e M.^e J.^e Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797*. CT 16. DIMAS M001(002)-0002. 1 bobina de microfilme; 35 mm.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798*. CT 194. DIMAS M002(014)-002. 1 bobina de microfilme; 35 mm.

- GARCIA, José Maurício Nunes. *Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798.* CT 194. DIMAS M007(003)-0124. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missã dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p.^a a Real capella.* CT 184. DIMAS M005(001)-0064. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Partitura 1.^o. Resp.^o das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809.* CT 171. DIMAS M003(002)-0038. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Responsórios Para Noite do Natal a 4 Vozes e Organo Muzica de Capella Compostos Pelo P.^e Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1799 p.^a a S.^{ta} I. C. do R.^o de Jan.^o e Pertencem á mesma Sé etc. etc.* CT 170. DIMAS M002(022)-0035. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.^e Joze Mauricio N. G.* CT 91. DIMAS M001(004)-0004. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Vesperas de Nossa Senhora do Snr. P.^e M.^e J.^e Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797.* CT 178. DIMAS M001(002)-0002. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. "Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1856. Tomo XIX, 3^o trim.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua Portugueza*. 3. ed. Lisboa: Typographia M. P. de Lacerda, 1823.

7.2. Fontes Secundárias

- ALMEIDA, Renato. **Compêndio de historia da musica brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.
- _____. **Historia da musica brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
- ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865 uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967, 2 vols.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed.. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. **Música, doce música**. 2. ed.. São Paulo: Martins, 1976.
- APPLEBY, David P.. **The music of Brazil**. Austin: University of Texas Press, 1983.
- ARANHA, Brito. **Diccionario bibliographico Portuguez estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brazil continuados e ampliados por Brito Aranha em virtude do contrato celebrado com o governo Portuguez**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1885.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. **Bibliografia musical Brasileira (1820-1950)**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.
- BARROSO, Gustavo. **Introdução à técnica de museus**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1946.
- BAS, Julio. **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- BENWARD, Bruce; WHITE, Gary. **Music in theory and practice**. 6. ed. New York: McGraw-Hill, 1998.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902.
- CALDWELL, John. **Editing early music**. 2nd. ed. Bristol, U. K.: J. W. Arrowsmith, 1996.

- CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores. (1710-1810).** Rio de Janeiro: 1997. Tese de doutoramento em História – IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- COLLINS, Walter S. “The choral conductor and the musicologist” *in*: DECKER, Harold A.; HERFORD, Julius et al. **Choral conducting symposium.** 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1988.
- CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro.** 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- CULLEN, Thomas Lynch. **Música sacra: Subsídios para uma interpretação musical.** Brasília: MusiMed, 1983.
- DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** 3. ed. Tomo II. São Paulo: Martins, 1954.
- FAGERLANDE, Marcelo. **O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia.** Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996.
- FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **A trajetória contrapontística nas obras sacras do Pe. José Maurício Nunes Garcia: uma análise de fugas e fugatos.** Porto Alegre: 1990. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- GALLO, José Antonio; GRAETZER, Guillermo; NARDI, Héctor et al. **El director de coro. manual para la dirección de coros vocacionales.** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979.
- GORANI, José. **Portugal: a corte e o país nos anos de 1765 a 1767.** Coleção “Portugal visto pelos estrangeiros”. Lisboa: Editorial Ática, 1945.
- GRIER, James. **The critical editing of music. history, method, and practice.** 1st. ed. Cambridge: University Press, 1996.
- GROUT, Donald Jay. **A history of western music.** 3rd. ed. shorter. New York: W. W. Norton, 1981.
- HERBAGE, Julian. **Messiah.** London: Max Parrish, 1948.
- KERMAN, Joseph. **Musicologia.** 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- KIEFER, Bruno. **História da música Brasileira**. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical**. 1. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1989.
- LIMA, Oliveira. **D. João VI no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- LIMA, Roni. "Mulato já era relevante no Rio do século 18". Folha de São Paulo, São Paulo, 2 nov. 1997.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Vida e época de José Maurício**. São Paulo: Élo, 1941.
- LITURGIA das horas segundo o rito romanano. Próprio dos santos**. Janeiro-Abril. Braga: Editorial Franciscana, 1976.
- MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionário musical**. Nova ed. augm. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, [1909?].
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: MEC, 1970.
- _____. **Aberturas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- _____. **Dies sanctificatus**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- _____. **José Maurício Nunes Garcia: biografia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.
- _____. **Matinas do natal**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- _____. **Obras corais. José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1976.
- _____. **Salmos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- McHOSE, Allen Irvine. **The contrapuntual harmonic technique of the 18th century**. New York: Appelton-Century-Crofts, 1947.
- MELLO, Guilherme Pereira de. **A música no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- MERRIAM-Webster's encyclopedia of literature**. Springfield, Massachusetts: Merriam Webster, 1995.

- MURICY, José Cândido de Andrade; *et alii*. **Estudos mauricianos**. Edição comemorativa do sesquicentenário. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983.
- NEVES, José Maria. **Música sacra mineira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- _____. "José Maurício Júnior: um esclarecimento". **ARTE unesp**, São Paulo, 8, p. 127-138, 1992.
- PAROISSIEN ROMAIN **chant grégorien**. Paris: Desclée et Cie Éditeurs Pontificaux, 1936.
- PAUER, Ernst. **Musical forms**. Boston: Oliver Ditson, 1878.
- PISTON, Walter. **Harmony**. 5th. ed. New York: W. W. Norton, 1987.
- PRADO, J. F. de Almeida. **História da formação da sociedade Brasileira. D. João VI e o início da classe dirigente do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- RAMEAU, Jean-Philippe. **Treatise on harmony**. New York: Dover, 1971 (trad. ing. de Philip Gosset, **Traité de l'harmonie**. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.).
- REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Missa dos defuntos**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Instituto Nacional de Música, n° 3, set. 1934, dez. 1934, mar. 1935 e jun. 1935.
- Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo I. 3. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.
- RODRIGUES, José Honório. **A pesquisa histórica no Brasil**. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969
- ROSEN, Charles. **El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven**. Madrid: Alianza, 1971.
- SADIE, Stanley, ed. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCHUBERT, Guilherme. "O Brasil de ontem na vida do Padre José Maurício Nunes Garcia". **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1980. N. 326 – Janeiro – Março.
- SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario bibliographico Portuguez**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

SINZIG, Frei Pedro. **Pelo mundo do som. dicionário musical.** Rio de Janeiro: Kosmos, 1946.

TAUNAY, Visconde de. **Dous artistas maximos: José Maurício e Carlos Gomes.** São Paulo: Melhoramentos, 1930a.

_____. **Uma grande gloria Brasileira: José Maurício Nunes Garcia.** edição comemorativa São Paulo: Melhoramentos, 1930b.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

APÊNDICE

**A OBRA VOCAL “DE CAPELLA”
DE PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA:
seis edições e seus elementos de escrita**

Cláudio Antonio Esteves

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação da
Profa. Dra. Helena Jank do DM-IA.

CAMPINAS
2000

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Es85o

Esteves, Cláudio Antonio

A obra vocal " de Capella" de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita / Cláudio Antonio Esteves. – Campinas, SP, [s.n.], 2000.

Orientador: Helena Jank.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Acompanha partituras editadas das obras e 1 CD-Rom.

1. Garcia, José Maurício Nunes, 1767-1830.
2. Música coral. 3. Música sacra – Igreja Católica.
4. Música – Século XVIII-XIX . I. Jank, Helena.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

SUMÁRIO

1. CT 91: TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	5
2. CT 171: MATINAS DE SÃO PEDRO	23
3. CT 178: VÉSPERAS DE NOSSA SENHORA e CT 16: MAGNIFICAT	33
3.1. Parte Instrumental	38
4. CT 184: MISSA DE REQUIEM	71
5. CT 194: MISERERE	93
5.1. Parte Instrumental	98
6. CT 195: MISERERE	113
6.1. Parte Instrumental	116

1. CT 91: TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO

Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.^e Joze Mauricio N. G.

Há quatro fontes disponíveis em microfilme para a edição desta obra:

CT 91		
RUBRICA: Te Deum		
TÍTULO CONVENCIONAL: TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO		
DIMAS	TÍTULO DA OBRA	LOCAL
M001(004)-0004	<i>Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.^e Joze Mauricio N. G.</i>	CM-RJ
M007(012)-0133	<i>Te Deum Laudamus a 4 Vozes e Organo em 1801 Pelo P.^e Joze Mauricio Nuzes Garcia</i>	EM-UFRJ
M001(005)-0005	<i>Te Deum de capella (para Matinas) a 4 Vozes e Orgão Composto no anno de 1801 Pelo Padre Jose Mauricio Propriedade da Cathedral do Bispado 1891 Copiada em 1891 Miguel</i>	CM-RJ
M005(017)-0080	<i>Te Deum (1801) a 4 vozes e Orgão pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia</i>	EM-UFRJ

Apenas a primeira é adequada a este estudo devido aos critérios adotados: todas as partes são autógrafas. Cada folha está colocada no sentido vertical e se pode observar características recorrentes da escrita do compositor. A segunda são cópias da época das partes mas apenas a parte do órgão é autógrafa e as outras partes apresentam erros. A terceira é uma partitura editada (ou “levantada”, nas palavras de Cleofe Person de Mattos) por Miguel Pereira de Normandia feita em 1891. A quarta é uma partitura editada por Leopoldo Miguez.

Em toda a edição, foram acrescentados as pontuações do texto e as ligaduras dos melismas.

Alterações da Edição

compasso alterado	voz ou instrumento	original
<i>Te Deum Laudamus</i>		
11	contralto	ligadura entre a primeira e a penúltima nota
11	tenor	ligadura entre a primeira e a penúltima nota
13	contralto	ligadura entre a primeira e a penúltima nota
13	baixo	ligadura entre a primeira e a penúltima nota
40	contralto	cresc no primeiro tempo
40	contralto	cresc no terceiro tempo
40	tenor	cresc no primeiro tempo
40	tenor	piano no terceiro tempo
40	órgão	cresc no primeiro tempo
40	órgão	forte na segunda colcheia do segundo tempo
58	soprano	sem indicação de <i>tutti</i>
58	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
58	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
58	baixo	indicação de <i>tutti</i> com letras diminutas
58	órgão	indicação de <i>tutti</i> com letras diminutas
<i>Te Ergo</i>		
14	órgão	ligadura até o próximo compasso
15	órgão	sem ligadura
21	órgão	no terceiro tempo a indicação é x6
<i>Aeterna fac</i>		
1	contralto	forte no primeiro tempo
1	órgão	forte no primeiro tempo
25 a 28	baixo	ligadura
29 e 30	baixo	ligadura
31	soprano	ligadura da primeira nota à primeira nota do compasso seguinte
33	baixo	cresc no último tempo
33	órgão	cresc no último tempo
36	soprano	forte no segundo tempo
36	contralto	forte no terceiro tempo
36	tenor	forte no terceiro tempo
36	baixo	forte no primeiro tempo
46	órgão	a indicação é x6
54	órgão	sem indicação de piano
58	baixo	sem indicação de piano
58	órgão	sem indicação de piano
67	órgão	indicação isolada de pianíssimo
73	soprano	cresc no primeiro tempo do c. 74
74	baixo	cresc no início do 73
74	órgão	cresc no início do 73
76	soprano	forte no terceiro tempo
76	contralto	forte no primeiro tempo
76	tenor	forte no segundo tempo
80	baixo	sem indicação de forte

CT 91

6

ra - tur. Ti - bi om - nes An - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

ra - tur. Ti - bi om - nes An - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

ra - tur. Ti - bi om - nes An - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

ra - tur. Ti - bi om - nes An - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes -

6 5 3 3 6 3 3 3 6 3 6 5 3 3

9

ta - tes. *p* Ti - bi Che - ru - bim

ta - tes. *p* Ti - bi Che - ru - bim

ta - tes. *p* Ti - bi Che - ru - bim

ta - tes. *p* Ti - bi Che - ru - bim

6 4 3

12

et Se - ra - phim *p*

et Se - ra - phim *p*

et Se - ra - phim *p*

et Se - ra - phim *p*

et Se - ra - phim

15

in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: *ff* San - ctus, <San - ctus>

in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: *ff* San - ctus, <San - ctus>

in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: *ff* San - ctus, <San - ctus>

in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: *ff* San - ctus, <San - ctus>

6 4 3 6 3 6 5 3 3 3

18

San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

<San - ctus> Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

<San - ctus> Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

Figured Bass: 47 3 3 — #3 6 3 — #3 6 3 3 6 7 8 — 3

21

ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -

ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -

ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -

ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -

Figured Bass: 8 3 3 6 3 3 6

24

pos - to - lo - rum cho - rus. Te Pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me -

pos - to - lo - rum cho - rus. Te Pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me -

pos - to - lo - rum cho - rus. Te Pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me -

pos - to - lo - rum cho - rus. Te Pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me -

Figured Bass: 6 3 6 #3 6 3 #3 3 6 3 #3 6 6 — #3 3 4 #3

27 *solo*

rus. Te Mar - ty - rum can - di - da - tus

rus.

rus.

rus.

p

6 #8 3 3

30 [tutti] *p*

lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - ra -

Te per or - bem ter - ra -

Te per or - bem ter - ra -

Te per or - bem ter - ra -

Te per or - bem ter - ra -

6 #8 3 7 3 #8 6 6 3 6 3 6

33 *cresc*

rum san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a.

rum san - cta con - fi - te - tur *cresc* Ec - cle - si - a.

rum san - cta con - fi - te - tur *cresc* Ec - cle - si - a.

rum san - cta con - fi - te - tur *cresc* Ec - cle - si - a.

3 6 3 6 3 6 6 6 3 8^b

5 5 4 5

36

Pa - trem im - men - sae ma - jes - ta - tis: Ve - ne - ran - dum

Pa - trem im - men - sae ma - jes - ta - tis: Ve - ne - ran - dum

Pa - trem im - men - sae ma - jes - ta - tis: Ve - ne - ran - dum

3 7 3 7 3 7 3 7 3 4 3 3 3 6 3 3

39

tu - um ve - rum et u - ni - cum, et u - ni - cum Fi - li - um.

tu - um ve - rum et u - ni - cum, et u - ni - cum Fi - li - um.

tu - um ve - rum et u - ni - cum, et u - ni - cum Fi - li - um.

cresc cresc cresc cresc cresc

4 6 6 6 6 3 3 6 6 3 6 6 3 3

42

San - ctum quo - que, <san - ctum quo - que,> Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.

poco f

3 6 6 3 3 3 3 6 4 2

45

Tu Rex glo - ri - ae Chris - te. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

6 3 6 2 3 3 3 3 6

48

Tu ad li - be - ran - dum sus - ce - ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru - is - ti

6 3 6 3 6 3

51

Vir - gi - nis u - te - rum. Tu de - vi - cto mor - tis a -

6 5 8 3 #3 #4 2 6 5 3 #6 6 6 5

54

cu - le - o, a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus re - gna cae - lo -

8 #6 6 5 3 6 5 3 6 3 4 2 6 #6 6 4 3

57

(tutti) f

Tu ad dex - te - ram

(tutti) f

Tu ad dex - te - ram

(tutti) f

Tu ad dex - te - ram

tutti f

rum. Tu ad dex - te - ram

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

60

De - i se -

De - i se -

De - i se -

De - i se -

6 3 13 6 6 13

63

des, in glo - ri - a

des, in glo - ri - a

des, in glo - ri - a

des, in glo - ri - a

3 6 6 3

66

Pa tris.

8 3 #3 3 3 2 6 5 #3 5 3

69

Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus, Ju - dex cre - de -

47 3 7 3 8 8

72

ris es - se ven - tu - rus, es - se ven - tu - rus.

6 3 3 6 7 3 3 6 3 6 3 3

Larghetto

S *solo*

Te er - go

6 6 6 6 6
3 3 3 4 3

6

quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni,

7 #3 6 #3 6 6 5 3 6 6 4 #3

11

quos prae - ti - o - so, prae - ti - o - so

16

san - gui - ne re - de - mis - ti, re - de - mis -

6 6 #3
4

21

ti, re - de - mis - ti.

#3 6 #3 8
4 3

Moderato

Ae - ter - na fac cum san - ctis tu - is in glo - ri - a nu - me - ra -

3 6 8 8 3 6 3 6 6 3 7 #6

7

ri. Sal - vum fac po - pu - lum tu - um Do - mi - ne,

3

12

et be - ne - dic he - re - di - ta - ti

3

17

tu - ae. Et re - ge e - os, et ex -

p uriss.

17 5 6 3 8 3 6 4 7 2

22

tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

p

8 3 3 4 6 3 4 6 3 4 6 2

28

cresc Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te. Et lau -

cresc Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te. Et lau -

cresc Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te. Et lau -

cresc Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te. Et lau -

3 4 6 3 4 6 3 4 6 3 6 4 6 5 4 5 4

34 *cresc*

da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum

da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum

da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum

da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum

6 5 6 4 6 5 6 6 4 2 6 6 6 4 6

40

sae - cu - li. Dig - na - re Do - mi - ne di - e

sae - cu - li. Dig - na - re Do - mi - ne di - e

sae - cu - li. Dig - na - re Do - mi - ne di - e

sae - cu - li. Dig - na - re Do - mi - ne di - e

uniss.

6 4 3 8b 3 6 #4 2

45

is - to si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

is - to si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

is - to si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

is - to si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

6 #6 #3 3 #3 3 6 4 #3

50

Mi - se - re - re nos - tri Do - mi - ne, mi - se -

50 51 52 53 54

55

mi - se - re - re nos - tri Do - mi - ne, mi - se - re - re nos -

55 56 57 58 59 60

61

tri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a,

61 62 63 64

67

Do - mi - ne, su - per nos, su - per nos, <su - per nos,>

17/8 6/4 17/2 8 #6 8

73

cresc quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

cresc quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

cresc quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

cresc quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

cresc

78

Allegro

te. In te Do - mi - ne spe -

te. In te Do - mi - ne spe -

te. In te Do - mi - ne spe -

te. In te Do - mi - ne spe -

3 7/3 8 6 6 8

83

ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - num,

ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - num,

ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - num,

ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - num,

6 3 8 8 6 4 3 3 6 3 3

88

non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter -

non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter -

non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter -

non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter -

6 5 3 6 3 3 6 3 6 6 4 6 6 3 6 7 3

94

num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num.

num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num.

num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num.

num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num.

3 3 6 3 3 6 4 3 3

2. CT 171: MATINAS DE SÃO PEDRO

Partitura 1º. Resp.º das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809

Foi usada a única fonte disponível em microfilme para a edição desta obra:

CT 171		
RUBRICA: Matinas		
TÍTULO CONVENCIONAL: MATINAS DE S. PEDRO		
DIMAS	TÍTULO DA OBRA	LOCAL
M003(002)-0038	<i>Partitura 1º. Resp.º das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809</i>	EM-UFRJ

A obra está colocada em partitura na posição horizontal. O texto das vozes Soprano, Contralto e Tenor aparece muitas vezes apenas no soprano por economia. O texto do Baixo está copiado por completo.

Alterações da Edição		
compasso alterado	voz ou instrumento	original
3 e 4	órgão	indicação de <i>col Basso</i>
21 a 24	órgão	indicação de <i>col Basso</i>
45 a 52	órgão	indicação de <i>col Basso</i>
88 a 95	órgão	indicação de <i>col Basso</i>
95	baixo	sem o ornamento
95	órgão	sem o ornamento

Partitura 1^o Respro. das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809

CT 171

Moderato
poco f *tr.* *dolce*

S Si - mon Pe - tre, <Si - mon Pe - tre,> an - te - quam de Na - vi vo - ca - rem te

C <Si - mon Pe - tre, Si - mon Pe - tre, an - te - quam de Na - vi vo - ca - rem te>

T <Si - mon Pe - tre, Si - mon Pe - tre, an - te - quam de Na - vi vo - ca - rem te>

B Si - mon Pe - tre, <Si - mon Pe - tre,> an - te - quam de Na - vi vo - ca - rem te

Órgão *poco f* *tr.* *dolce*
8^{va} *uniss* com o pé

9

duo *a 3* *cresc.*
no - vi te et su - per ple - bem me - am,

a 3 *cresc.*
< et su - per ple - bem me - am,>

solo duo *a 3* *cresc.*
no - vi te <no - vi te> et su - per ple - bem

et su - per ple - bem me - am,

solo *P*
8 — 9 — 8 — 3 — 9 — 3 — com o pé
4 — 8 — 4 —

15

piu cresc. *tutti f*
< et su - per ple - bem me - am> prin - ci - pem te cons - ti - tu - i.

piu cresc. *tutti f*
< et su - per ple - bem me - am prin - ci - pem te cons - ti - tu - i>

piu cresc. *tutti f*
me - am < et su - per ple - bem me - am> prin - ci - pem te cons - ti - tu - i.

piu cresc. *tutti f*
< et su - per ple - bem me - am> prin - ci - pem te cons - ti - tu - i.

7 — 6 — 3 — 6 — 7 —
3 — 4 — 4 — 5 —

21

cresc *cresc piu*

Si - mon Pe - tre, <Si - mon Pe - tre,> an - te - quam de Na - vi vo -

cresc tr *cresc piu*

<Si - mon Pe - tre, Si - mon Pe - tre, an - te - quam de Na - vi vo ->

cresc *cresc piu*

<Si - mon Pe - tre, Si - mon Pe - tre, an - te - quam de Na - vi vo ->

tr *cresc tr* *cresc piu*

Si - mon Pe - tre, <Si - mon Pe - tre,> an - te - quam de Na - vi vo -

tr *tr*

8^b 6 4 3 6 6 3 6

com o pé

27

f

ca - rem te no - vi te, no - vi te et

f *f*

<ca - rem te no - vi te, no - vi te et>

f *f*

<ca - rem te no - vi te, no - vi te et>

ca - rem te no - vi te, no - vi te et

f *f*

ca - rem te no - vi te, no - vi te et

6 3 6 8 8 6 5 8 3 3 3 3 6

33

su - per ple - bem me - am prin - ci - pem te cons - ti - tu - i, te cons -

<su - per ple - bem me - am prin - ci - pem te cons - ti - tu - i, te cons ->

<su - per ple - bem me - am prin - ci - pem te cons - ti - tu - i, te cons ->

su - per ple - bem me - am prin - ci - pem te cons - ti - tu - i, te cons -

4 2 4 2 6 4 4 2 3 6 6

38

ti - tu - i, te cons - ti - tu - i.

6 4 3 3 6 3 3
trombetas

45 **Allegretto vivace**

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,

< Et cla - ves re - gni cae - lo - rum, >

8^b
uniss.

53

et cla - ves re - gni cae - lo - rum tra - di - di,

< et cla - ves re - gni cae - lo - rum tra - di - di, >

6 3 3 6 3 6 6 6

62

<tra - di - di,> tra - di - di - ti - bi Et cla - ves re - gni,
 <tra - di - di, tra - di - di ti - bi Et cla - ves re - gni,>
 <tra - di - di, tra - di - di ti - bi Et cla - ves re - gni,>
 <tra - di - di,> <tra - di - di> ti - bi Et cla - ves re - gni,
 8 6 8 6 6 8 8 7 8
 4 2

72

re - gni cae - lo - rum tra - di - di ti - bi,
 re - gni cae - lo - rum tra - di - di ti - bi,
 re - gni cae - lo - rum tra - di - di ti - bi,
 re - gni cae - lo - rum
 8 7 2
 Oboé

80

tutti tra - di - di, tra - di - di ti - bi
 tutti tra - di - di, <tra - di - di> <ti - bi,>
 tutti <tra - di - di, tra - di - di ti - bi,>
 tutti tra - di - di, <tra - di - di> ti - bi
 tutti tra - di - di, <tra - di - di> ti - bi
 6 8 6 6 8
 com o pé 4

88

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum tra - di - di, tra - di -

< Et cla - ves re - gni cae - lo - rum tra - di - di, tra - di - >

8va uniss.

94

di ti - bi, tra - di - di ti - bi,

< di ti - bi, tra - di - di ti - bi, >

6 8

100

tra - di - di ti - bi, tra - di - di ti - bi,

a 4 soli

Oboé

7 8

108 *tutti*

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,

Et cla - ves re - gni cae - lo - rum,

8 8 8 8 8 8 6 7 8 4 8 8

115 *ff*

re - gni cae - lo - rum, re - gni cae - lo - rum.

re - gni cae - lo - rum, re - gni cae - lo - rum.

re - gni cae - lo - rum, re - gni cae - lo - rum.

re - gni cae - lo - rum, re - gni cae - lo - rum.

17 8 4 8 8 8 8 8

trombetas

Verso solo de Tenor
Andante

124

com o pé Quod - cum - que li - ga - ve - ris su - per,

8 13 6 3 6

8^{va} uniss.

128

<su-per> ter - ram, quod - cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

Oboé

133

ram, e - rit li - ga - tum et in

Oboé

137

cae - lis, e - rit li - ga - tum et in cae - lis,

8^{va} *uniss.*

141

et quod - cum - que sol - ve - ris su - per

Oboé

145

ter - ram, e - rit so - lu - tum et in cae -

149 *a piacere*

lis, e - rit so - lu - tum e - rit so - lu - tum et in cae - lis.

8^{va} uniss. *a piacere*

154 *a tempo*

Quod - cum - que li - ga - ve - ris su - per, <su - per> ter -

a tempo

158

ram, quod - cum - que li - ga - ve - ris su - per - ter - ram,

Oboé

163

e - rit li - ga - tum et in cae - lis, e - rit li - ga - tum et in cae -

Oboé

168

lis, et quod - cum - que sol - ve - ris su - per ter - ram e - rit so -

Oboé

172

lu - tum et in cae - lis, e - rit so - lu - tum et in cae - lis.

8^{va} uniss.

Repete Et claves regni

3. CT 178: VÉSPERAS DE NOSSA SENHORA e CT 16: MAGNIFICAT

Vesperas de Nossa Senhora do Srr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797.

"Magnificat", in: Vesperas de Nossa Senhora do Srr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797

Foi usada a única fonte disponível em microfilme para a edição desta obra:

CT 178		
RUBRICA: Vésperas		
TÍTULO CONVENCIONAL: VÉSPERAS DE NOSSA SENHORA		
DIMAS	TÍTULO DA OBRA	LOCAL
M001(002)-0002	<i>Vesperas de Nossa Senhora do Srr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	CM-RJ

CT 16		
RUBRICA: Benditos e Cânticos		
TÍTULO CONVENCIONAL: MAGNIFICAT		
DIMAS	TÍTULO DA OBRA	LOCAL
M001(002)-0002	<i>"Magnificat", in: Vesperas de Nossa Senhora do Srr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>	CM-RJ

Alterações da Edição		
compasso alterado	voz ou instrumento	original
1º Salmo		
1	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
8	contralto	mínima ao invés de semínima e pausa
8	tenor	mínima ao invés de semínima e pausa
14	contralto	semínima e pausa ao invés de mínima
15	tenor	sem indicação de forte
18	baixo	indicação isolada de forte no primeiro tempo
32	soprano	semínima e pausa ao invés de mínima
32	tenor	sem indicação de forte
32	tenor	indicação de solo ao invés de <i>tutti</i>
33	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
33	baixo	sem indicação de forte
33	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
46	baixo	semínima e pausa ao invés de mínima
47	soprano	indicação de forte
47	tenor	sem indicação de fortíssimo

47	baixo	indicação de forte
49	tenor	indicação de pianíssimo
49	órgão	indicação de pianíssimo
51	contralto	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
53	contralto	indicação de pianíssimo
57	contralto	pausa de mínima ao invés de semínima
58	tenor	indicação isolada de cresc.
58	tenor	sem indicação de forte
61	soprano	semínima e pausa ao invés de mínima
61	contralto	semínima e pausa ao invés de mínima
62	soprano	indicação de forte
62	tenor	sem indicação de fortíssimo
62	baixo	indicação de forte
68	soprano	semínima e pausa ao invés de mínima
88	contralto	indicação de pianíssimo
90	órgão	sem indicação de cresc.
90	órgão	indicação de forte no segundo tempo
91	tenor	sem indicação de forte
91	baixo	sem indicação de forte
91	órgão	sem indicação de forte
92	soprano	indicação isolada de forte no segundo tempo
95	tenor	indicação de pianíssimo
95	órgão	indicação de pianíssimo
99	órgão	+6 ao invés de #6
105	baixo	sem indicação de forte
109	contralto	indicação isolada de fortíssimo no primeiro tempo
116	tenor	mínima pontuada

2º Salmo

1	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
6	tenor	indicação isolada de pianíssimo na segunda nota
10	baixo	sem indicação de forte
13	soprano	sem indicação de forte
13	baixo	sem indicação de forte
24	contralto	indicação de <i>dolce</i>
26	contralto	sem indicação de piano
27	contralto	indicação isolada de piano no primeiro tempo
35	contralto	sem indicação de forte
35	tenor	indicação de fortíssimo
35	baixo	sem indicação de forte
35	órgão	sem indicação de forte
37	órgão	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
38	tenor	indicação isolada de pianíssimo na segunda nota
38	órgão	indicação isolada de piano na segunda nota
39	contralto	indicação de cresc. no primeiro tempo
39	órgão	indicação de cresc. no primeiro tempo
40	soprano	indicação de forte no terceiro tempo
41	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
42	contralto	indicação de pianíssimo
42	baixo	indicação de pianíssimo
45	órgão	sem indicação de cresc.
47	soprano	indicação de piano
47	órgão	sem indicação de pianíssimo

3º Salmo

10	soprano	indicação de piano
14	soprano	indicação de piano no segundo tempo
14	baixo	indicação isolada de cresc. no segundo tempo

15	órgão	indicação isolada de piano no segundo tempo
16	tenor	sem indicação de cresc.
16	órgão	cresc. no primeiro tempo
17	contralto	cresc. no primeiro tempo
17	tenor	sem indicação de forte
17	baixo	sem indicação de forte
17	órgão	forte no primeiro tempo
19	soprano	piano no segundo tempo
19	tenor	sem indicação de piano
22	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
22	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
22	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
22	órgão	sem indicação de <i>tutti</i>
32	soprano	indicação isolada de forte no primeiro tempo
32	soprano	sem indicação de <i>tutti</i>
32	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
32	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
32	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
41 e 42	tenor	texto original da cópia: <i>Quia illis(?) sederunt sedu(?) in pedicio(?)</i> o texto não tem a sílabas tônicas em seus lugares corretos
53	soprano	sem indicação de <i>tutti</i>
53	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
53	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
53	tenor	sem indicação de forte
53	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
53	baixo	sem indicação de forte
72	baixo	sem indicação de piano
75	baixo	indicação de piano no primeiro tempo
77	tenor	indicação de piano no primeiro tempo
78	contralto	indicação de piano no primeiro tempo
83	baixo	indicação isolada de forte no primeiro tempo
96	soprano	sem indicação de <i>tutti</i>
96	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
96	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
96	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
100	baixo	indicação isolada de forte no segundo tempo
101 a 104	tenor	erro de texto: <i>nun(?)</i> . A colocação das sílabas é descuidada.
110	tenor	mínima pontuada
110	órgão	mínima pontuada

4º Salmo

1	tenor	indicação isolada de solo no primeiro tempo
1	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
5	contralto	indicação isolada de pianíssimo no quarto tempo
7	baixo	sem indicação de forte
8	tenor	indicação de pianíssimo
8	tenor	indicação de piano no quarto tempo
8	baixo	indicação de piano no terceiro tempo
9	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
9	baixo	cresc no segundo tempo
9	órgão	sem indicação de cresc.
10	tenor	sem indicação de forte
15	contralto	indicação isolada de forte no terceiro tempo
15	órgão	indicação isolada de fortíssimo no terceiro tempo
19	baixo	sem indicação de forte
21	órgão	sem indicação de piano
23	baixo	sem o bequadro
29	soprano	sem indicação de <i>tutti</i>

29	soprano	sem indicação de forte
29	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
29	baixo	sem indicação de forte
37	soprano	sem indicação de forte
37	baixo	sem indicação de forte
37	órgão	sem indicação de forte
39	contralto	indicação de pianíssimo
39	tenor	indicação de pianíssimo
39	tenor	indicação isolada de solo no primeiro tempo

5º Psalmo

1	órgão	indicação isolada de <i>tutti</i> no primeiro tempo
1	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
3	tenor	última nota é colcheia
9	baixo	indicação de solo
10	baixo	indicação isolada de <i>tutti</i> no primeiro tempo
15	soprano	sem indicação de <i>a3</i>
15	baixo	sem indicação de <i>a3</i>
41	órgão	sem o bequadro
42	tenor	a <i>appoggiatura</i> é mi
45	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
45	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
45	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
53	soprano	indicação isolada de piano no segundo tempo
54	soprano	indicação isolada de cresc. no segundo tempo
57	tenor	sem indicação de forte
57	órgão	indicação isolada de <i>tutti</i> no primeiro tempo
57	órgão	indicação de fortíssimo
58	órgão	sem o bequadro
90	soprano	sem indicação de <i>tutti</i>
90	soprano	sem indicação de forte
90	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
90	tenor	sem indicação de forte
90	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
91	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
103	contralto	indicação de pianíssimo
103	tenor	sem indicação de piano
103	órgão	indicação de pianíssimo
106	baixo	indicação isolada de piano

Magnificat

1	baixo	indicação de forte
1	órgão	indicação de <i>tutti</i>
1	órgão	indicação de forte
4	órgão	sem indicação de oitava
10	soprano	sem indicação de piano
11	soprano	indicação de piano no terceiro tempo
11	contralto	indicação de pianíssimo no terceiro tempo
11	tenor	sem indicação de piano
12	baixo	indicação de pianíssimo
14	soprano	sem indicação de <i>tutti</i>
14	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
14	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
14	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
14	órgão	indicação de fortíssimo
20	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
21	soprano	indicação de piano
21	tenor	a segunda sílaba está colocada na segunda nota

21	baixo	indicação de piano
23	contralto	indicação de pianíssimo na última nota
23	tenor	indicação de pianíssimo na última nota
24	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
24	baixo	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
24	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
26	soprano	sem indicação de piano
26	soprano	cresc. no terceiro tempo
26	contralto	cresc. no quarto tempo
27	soprano	sem indicação de cresc.
27	contralto	sem indicação de cresc.
27	tenor	sem indicação de cresc.
29	tenor	indicação de fortíssimo na última nota
29	órgão	indicação de fortíssimo no primeiro tempo
31	contralto	indicação de pianíssimo na última nota
31	tenor	indicação de pianíssimo
31	órgão	indicação de pianíssimo
33	órgão	sem indicação de forte
34	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
35	baixo	indicação isolada de forte no primeiro tempo
35	órgão	indicação isolada de fortíssimo no primeiro tempo
36	órgão	indicação isolada de fortíssimo na última nota
40	órgão	sem indicação de fermata
41	soprano	indicação isolada de forte no primeiro tempo
45	soprano	sem indicação de piano
45	baixo	indicação de piano no terceiro tempo
46	soprano	indicação de piano
46	órgão	sem indicação de pianíssimo
47	contralto	indicação de <i>solo</i> ao invés de <i>a3</i>
49	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
49	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
49	órgão	sem indicação de <i>tutti</i>
52	órgão	indicação isolada de fortíssimo no primeiro tempo
54	contralto	indicação de pianíssimo
54	órgão	sem indicação de piano
55	baixo	indicação de pianíssimo no quarto tempo
56	soprano	sem indicação de pianíssimo
56	contralto	sem indicação de pianíssimo
60	soprano	sem indicação de piano
60	tenor	sem indicação de piano
63	soprano	sem indicação de forte
63	contralto	sem indicação de <i>tutti</i>
63	tenor	sem indicação de <i>tutti</i>
63	baixo	sem indicação de <i>tutti</i>
66	contralto	indicação de pianíssimo
66	tenor	indicação de pianíssimo
71	tenor	fermata na última nota
74	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
76	órgão	indicação isolada de fortíssimo no terceiro tempo
80	contralto	sem <i>staccato</i> na última nota e na primeira do compasso seguinte
80 a 82	soprano	sem <i>staccato</i>
80 a 82	órgão	sem <i>staccato</i>

Duas outras partes completam a instrumentação desta peça: uma para “Contrabasso e Trombão” e outra para fagote, todas subordinadas à parte do Órgão. Algumas alterações estão descritas adiante e devem ser feitas na parte do Órgão de modo a se obter a parte individual destes instrumentos.

3.1. Parte Instrumental

compasso alterado	instrumento	original
1º Salmo		
8 a 14	C. e T.	sem indicação de oitava
8 a 14	fagote	sem indicação de oitava
53 a 56	C. e T.	não há o sí sustentado
53 a 56	fagote	não há o sí
2º Salmo		
27 a 28	C. e T.	sem indicação de oitava
27 a 28	fagote	sem indicação de oitava
33 a 34	C. e T.	sem indicação de oitava
33 a 34	fagote	sem indicação de oitava
3º Salmo		
9 a 18	C. e T.	sem indicação de oitava
9 a 18	fagote	sem indicação de oitava
27 a 33	C. e T.	sem indicação de oitava
27 a 33	fagote	sem indicação de oitava
39 e 40	C. e T.	sem indicação de oitava
39 e 40	fagote	sem indicação de oitava
5º Salmo		
8 a 11	C. e T.	sem indicação de oitava
8 a 11	fagote	sem indicação de oitava
Magnificat		
4	C. e T.	sem indicação de oitava
4	fagote	sem indicação de oitava
11	C. e T.	sem a mínima
11	fagote	sem a mínima
12	C. e T.	sem indicação de oitava
12	fagote	sem indicação de oitava

Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797

1º Psalmo

CT 178 e CT 16

Moderato

S Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me -

C Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me -

T Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me -

B Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me -

Órgão
Contrabaixo
Trombão
Fagote

3 6 6 8
4

8

duo is do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os *tutti* sca - bel - lum

duo is do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os *tutti* sca - bel - lum

is sca - be - lum

is sca - be - lum

duo *uniss.* sca - be - lum

3 4 6
2

16

pe - dum tu - o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mi - tet Do - mi - nus ex

pe - dum tu - o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mi - tet Do - mi - nus ex

pe - dum tu - o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mi - tet Do - mi - nus ex

pe - dum tu - o - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mi - tet Do - mi - nus ex

4 6 3 3 3 6 8 6
2 5 3

CT 178 e CT 16 (1/31)

32

tutti *f*

rum. Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

tutti *f*

rum. Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

(*tutti*) *p*

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

(*tutti*) *f*

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

tutti *f*

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 6

CT 178 e CT 16 (2/31)

te. Ju - ra - vit Do-mi-nus, et non pae - ni - te - bit e - um: Tu es sa -

te. Ju - ra - vit Do-mi-nus, et non pae - ni - te - bit e - um:

te. Ju - ra - vit Do-mi-nus, et non pae - ni - te - bit e - um:

te. Ju - ra - vit Do-mi-nus, et non pae - ni - te - bit e - um:

3 3 6 7 6 7 #3 #3

cer - dos in ae - ter num se - cun - dum or - di - nem

Tu es sa - cer - dos in ae - ter num se - cun - dum or - di - nem

Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem

se - cun - dum or - di - nem

uniss.

#3 3

Mel - chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is, con - fre - git in di - e i - rae su - ae

Mel - chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is con - fre - git in di - e i - rae su - ae

Mel - chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is con - fre - git in di - e i - rae su - ae

Mel - chi - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - is con - fre - git in di - e i - rae su - ae

6 8 8 8
4 3 3 3

67 *solo*

re - ges. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

6 4 3 6 3 6 6 6 #3 6 6 6 #3 4

75

i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum.

6 5 #4 6 #4 2 6 6 #3 6 3 5 4 #3 8va uniss

84 *tutti pp*

De tor - ren - te in vi - a bi - bet: pro - pte - re - a ex - al - ta - bit

8va p cresc f

92

ca - put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

ca - put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

ca - [put.] Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

ca - put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

ca - put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

6

101

et Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,

et Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,

et Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,

et Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,

et Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,

6

109

et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

6

2° Psalmo

Moderato

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te no - men Do - mi - ni.

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te no - men Do - mi - ni.

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te no - men Do - mi - ni. Sit no - men

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te no - men Do - mi - ni.

8 6 7 3 3 6 #3 3 4 7 6 7 6

duo

pp

Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum ex hoc nunc, et us - que in sae - cu - lum.

Do - mi - ni be - ne - di - ctum ex hoc nunc, et us - que in sae - cu - lum.

duo p

7 3 5 3

10 *(tutti)*

f

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, lau - da - bi - le

(tutti)

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, lau - da - bi - le

(tutti)

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, lau - da - bi - le

(tutti)

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, lau - da - bi - le

(tutti)

8 3 3 3 3 3 3 3 3 6 3 6 6 3 6 7 #3 3

14

no - men Do - mi - ni.

no - men Do - mi - ni. *solo* Ex - cel - sus su - per om - nes gen - tes Do - mi - nus,

no - men Do - mi - ni.

no - men Do - mi - ni. *solo p*

8 6 6 6 8 4

18

(*tutti*) *f* Quis si - cut Do - mi - nus De - us

(*tutti*) *f* et su - per cae - los glo - ri - a e - jus. Quis si - cut Do - mi - nus De - us

(*tutti*) Quis si - cut Do - mi - nus De - us

6 #6 3 6 7 6 7 6 7 6

22

a 3 p nos - ter, qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a res - pi - cit in cae - lo et in

a 3 p nos - ter, qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a res - pi - cit in cae - lo et in

(*tutti*) *f* qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a res - pi - cit in cae - lo et in

a 3 p nos - ter, qui in al - tis ha - bi - tat, et in

3 #6 3 6 7 6 #3 5 6 7 6 5 6 7 6 3 6

27

ter - ra?

ter - ra?

ter - ra?

solo

Sus - ci - tans a ter - ra i - no - pem, et de ster - co - re e - ri - gens

uniss.

7 6 #3 6 8 6 8

31

pau - pe - rem: ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus po - pu - li su - i

uniss.

6 8 6 8 6 8 6 8 6 8

35 (*tutti*)

tutti Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae -

tutti Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae -

tutti Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae -

tutti Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae -

tutti Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae -

3 6 6 #3 6 2 6 8 6 #3 6 #6 3 #3 6 #6 3 #3 6 #6 3

41

tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

4 3 8 3 3 5 4 3 6 7 6 3 6 6 3 6

47

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

4 6 6 8 6 6 8 4 8 3 6 3 4 3 6 6 5

53

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, <a - men> a - men, a - men.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

6 5 3 7 3 3 6 3 5

3° Psalmo

Moderato

solo

Lae - ta - tus sum in his quae di - cta sunt mi - hi in do - mum Do - mi - ni

solo p

7 8 8 6 6 7 8 6 6 #3 3 6 6 #3 6

8

pp i - bi - mus. *pp* Stan - tes e - rant pe - des nos - tri, *pp* in

pp Stan - tes e - rant pe - des nos - tri, *pp* in

pp Stan - tes e - rant pe - des nos - tri, *pp* in

pp Stan - tes e - rant pe - des nos - tri, *pp* in a - tri -

8va *pp* *uniss.*

6 4 #3 8

15

cresc a - tri - is tu - is *cresc* Je - ru - sa - lem. *f* Je - ru - sa - lem, *a 3 p* quae ae - di - fi -

cresc a - tri - is tu - is *cresc* Je - ru - sa - lem. *f* Je - ru - sa - lem, *a 3 p* quae ae - di - fi -

cresc a - tri - is tu - is *cresc* Je - ru - sa - lem. *f* Je - ru - sa - lem, *a 3 p* quae ae - di - fi -

cresc is tu - is Je - ru - sa - lem. *f* <Je - ru - sa - lem,> *uniss.* *p*

3 6 #3 8^{va} #3 6 4

20

tutti

ca - tur ut ci - vi - tas: cu - jus par - ti - ci - pa - ti - o e - jus in id -

tutti

ca - tur ut ci - vi - tas: cu - jus par - ti - ci - pa - ti - o e - jus in id -

tutti

ca - tur ut ci - vi - tas: cu - jus par - ti - ci - pa - ti - o e - jus in id -

tutti

cu - jus par - ti - ci - pa - ti - o e - jus in id -

4 4 4 8 6 7 6 7 6 6 8

26

ip - sum.

ip - sum.

ip - sum.

solo

ip - sum. Il - lic e - nim as - cen - de - runt tri - bus Do - mi - ni:

poco f

4 3 *uniss.*

32

tutti

tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum

tutti

tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum

tutti

tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum

tutti

tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum

tutti

tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum

6 3 4 6 4 6

4 2 2

37

no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a il - lic

6 6 6 6 3 8va uniss. 4 6 2 5

42

se - de - runt se - des in ju - di - ci - o, se - des su - per do - mum Da

3 6 6 6 6 #4 6

48

Ro - ga - te quae ad pa - cem sunt Je - ru - sa - lem: et a - bun -

#3 3 6 3 6 3 6 3 6 5

54

dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te. *duo* Fi -

8 6 5 8 3 6 6 4 3

60

at pax in vir - tu - te tu - a: et a - bun - *duo* Fi - at pax in vir - tu - te tu - a: et a - bun -

4 3 6 6 4 3 6

65

dan - ti - a in tur - ri - bus tu is. Pro - pter fra - tres me - os et dan - ti - a in tur - ri - bus tu is. Pro - pter fra - tres me - os et

#3 3 5 6 7 8 3 6 4

71

a *p* lo - que - bar

pro - xi - mos me - os, lo - que - bar pa - cem.

pro - xi - mos me - os, pa - cem

a 4 *p* lo - que - bar pa - cem de te. Pro - pter

8 6 8 6 6 8 8 8 8 8 8 8

4

71

pa - cem. Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri, quae - si - vi bo - na

Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri, quae - si - vi bo - na

do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri, quae - si - vi bo - na

do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri, quae - si - vi, quae - si - vi bo - na

6 6 3 4 6 6 8 6 3 6 3 6 3 6

85

solo

ti - bi Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

ti - bi

ti - bi

ti - bi

solo

6 3 #3 6 6 3

4 4 4 5

91

et Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut

(tutti) f

(tutti) f

(tutti) f

(tutti) f

tutti f

Figured Bass: #3 6 3 6 3 6 6 5 #3 8 3 #3

97

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

Figured Bass: 3 4 6 7 6 8 3 #3 8 3 3 #3

104

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

Figured Bass: 8 8 3 3 6 3 6 3 6 6 3

4º Psalmo

Moderato

Moderato

The image shows a musical score for a hymn. It consists of five staves. The first four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and the fifth staff is for the basso continuo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are 'Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mum, in va - num la - bo - ra - ve - runt'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signature (two flats), time signature (3/4), and dynamic markings like 'a 3' and 'a 3 soli p'. The basso continuo line includes figured bass notation: 3 6 7 3 5 3 3 3 3 3 8 3 3 3 3 3 3 3 3.

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mum, in va - num la - bo - ra - ve - runt

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mum, in va - num la - bo - ra - ve - runt

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mum, in va - num la - bo - ra - ve - runt

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mum,

a 3 soli p

3 6 7 3 5 3 3 3 3 3 8 3 3 3 3 3 3 3 3

5

p qui aedificant eam. *f* Nisi Dominus *p* cus - to -

p qui aedificant eam. *f* Nisi Dominus

p qui aedificant eam. *p* cus - to - di - e - rit

f Nisi Dominus *p* cus - to - di - e - rit

pp

8 4 7 6 7 6 3 6 3 3 6 4 6

9

cresc
di - e - rit ci - vi - ta - tem, frus - tra vi - gi - lat qui cus - to - dit e -

cresc
ci - vi - ta - tem, frus - tra vi - gi - lat qui cus - to - dit e -

cresc
ci - vi - ta - tem, frus - tra vi - gi - lat qui cus - to - dit e -

cresc
ci - vi - ta - tem, frus - tra vi - gi - lat qui cus - to - dit e -

cresc
ci - vi - ta - tem, frus - tra vi - gi - lat qui cus - to - dit e -

3 6 6 6 4 4

13

am. sur - gi - te post - quam se - de - ri -

duo p

am. Va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re: sur - gi - te post - quam se - de - ri -

duo p

am. Va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re: sur - gi - te post - quam se - de - ri -

am. sur - gi - te post - quam se - de - ri -

duo p

7 8 6 6 4

17

duo

tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do - lo - ris. Cum de - de - rit di - le - ctis

duo p

tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do - lo - ris. Cum de - de - rit di - le - ctis

tis, Cum de - de - rit di - le - ctis

tis, Cum de - de - rit di - le - ctis

duo p

3 6 6 5 6 3 6

21

solo

p su - is som - num: ec - ce hae - re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces,

p su - is som - num: ec - ce hae - re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces,

p su - is som - num: ec - ce hae - re - di - tas mer - ces,

p su - is som - num: ec - ce hae - re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces,

p

6 7 6 3 8 6 3 3 6 6 3 5

25

fru - ctus ven - tris. Si - cut sa - git - tae in ma - nu po - ten - tis: i - ta fi - li - i

fru - ctus ven - tris. Si - cut sa - git - tae in ma - nu po - ten - tis: i - ta fi - li - i

fru - ctus ven - tris. Si - cut sa - git - tae in ma - nu po - ten - tis: i - ta fi - li - i

fru - ctus ven - tris. Si - cut sa - git - tae in ma - nu po - ten - tis: i - ta fi - li - i

29

Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex

ex - cus - so - rum. Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex

ex - cus - so - rum. Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex

Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex

33

ip - sis: non con - fun - de - tur cum lo - que - tur i - ni - mi - cis su - is in por -

ip - sis: non con - fun - de - tur cum lo - que - tur i - ni - mi - cis su - is in

ip - sis: su - is in

i - sis: i - ni - mi - cis su - is in

38

ta. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

por - ta. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

por - ta. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

por - ta. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

4 7^b 8 6^b 3 7^b 6 3 6 8 6 4

43

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in

San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in

4 8 8 8 3 3 3 3 2 3 8 3 8 6 8 8

47

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

6 5 6 7 3 4 3 2 6 3 7 3 6 3 3 3

5° Psalmo

Moderato

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

3 6 6 4 3 uniss.

con-for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum: be - ne - di - xit

se - ras por - ta - rum tu - a - rum: be - ne - di - xit

con-for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum: et be - ne - di - xit

Quo - ni - am con-for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum: be - ne - di - xit

a 3 p f a 3 p f solo fp fp

3 6 3 6 4 3 5 4 3

fi - li - is tu - is in te. Qui po - su - it fi - nes tu -

fi - li - is tu - is in te.

tu - is in te.

fi - li - is tu - is in te.

3 6 6 4 3 solo uniss.

25

os pa - cem: et a - di-pe fru - men - ti sa - ti-at

6 7 8 #4 #3 6 #3 6 3 6 #3

33

te.

solo

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um - ter - rae: ve - lo - ci-ter, ve -

solo *p*

#3 6 #4 6 #3 #3 6

40

lo - ci-ter cur - rit ser - mo e - jus. Qui dat

tutti *p*

tutti *p*

tutti *p*

tutti *p*

#3 6 6 8 8 6 8 7 6

[5] 4

47

ni - vem si - cut la - nam: ne - bu - lam si - cut

ni - vem si - cut la - nam: ne - bu - lam si - cut

ni - vem si - cut la - nam: ne - bu - lam si - cut

ni - vem si - cut la - nam: ne - bu - lam si - cut

6 3 6 7 6 8 #8 8 7 #8 6

54

ci - ne - rem spar - git. si - cut buc - cel -

ci - ne - rem spar - git. Mit - tit crys - tal - lum su - am si - cut buc - cel -

Mit - tit crys - tal - lum su - am si - cut buc - cel -

ci - ne - rem spar - git. Mit - tit crys - ta - lum su - am si - cut buc - cel -

#8 6 7 #8 3 8 8 8 8 8 8 8 6 8 6 #8 #8 6

62

las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis sus - ti - ne - bit?

las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis sus - ti - ne - bit?

las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis sus - ti - ne - bit?

las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis sus - ti - ne - bit?

#8 8 #8 8 6 8 #8 3 6 7 #8 #8

solo

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a: fla - bit spi - ri - tus e - jus, et

solo *p*

8 8 8 8 6 6 8 8 3 6 6 8 3 4 2 6

flu - ent a - quae. Qui an - nun - ti - at ver - bum su - um ja - cob: jus -

4 2 6 8 8 4 2 6 8 4 2 6 3 6 5

tutti *f*

ti - ti - as et ju - di - ci - a su - a ls ra - el. Non fe - cit

tutti *f*

Non fe - cit

tutti *f*

Non fe - cit

tutti *f*

Non fe - cit

3 3 3 3 3 6 3 3 3 3 3 6 6 3 3 6

92

ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni: et ju - di - ci - a su - a

7 6 #3 #4 6 4 2 6

99

non ma - ni - fes - ta - vit e - is. *p* Glo - ri - a Pa - tri, et

6 6 3 3 3 4 2 6 3 3 #4 2

106

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. *tr*

6 #3 3 #3 6 5 3 #3 6 4 #3

113

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

3 6 6 3 6 6 3 6

118

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

6 6 3 6 3 6 3 6 3 6 6 5 3 6

123

A - men, a - men, a - men, a - men.

A - men, a - men, a - men, a - men.

A - men, a - men, a - men, a - men.

A - men, a - men, a - men, a - men.

6 4 3 7 5 3 3 6 3

Magnificat

Moderato

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

uniss.

me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a res -

me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a res -

me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a res -

me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a res -

me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a res -

pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae: ec - ce e - nim ex

pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae: ec - ce e - nim ex

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae: ec - ce e - nim ex

an - cil - lae su - ae: Ec - ce e - nim ex

8va. uniss.

15

solo

hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes. Qui - a fe - cit

hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

solo p

#3 3 6 3 #3 #3 3 #3 3 #3 3 #3 6

19

a 3 p *[tutti] pp*

mi - hi mag - na qui po - tens est, et san - ctum no - men e - jus, < et

a 3 p *[tutti] pp*

qui po - tens est, et san - ctum no - men e - jus, et

a 3 p *[tutti] pp*

qui po - tens est, et san - ctum no - men e - jus, < et

[tutti] pp

et san - ctum no - men e - jus, et

[tutti] pp

et san - ctum no - men e - jus, et

#3 6 #3 6 3 6 6 3 3 6 3 6 3 5 6 3 3

24

cresc

san - ctum no - men e - jus. > Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro -

p *cresc*

san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro -

p *cresc*

san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro -

p *cresc*

san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro -

p *cresc*

6 5 3 6 3 5 6 3 3 6 3 3 6 3 3 6 3

29

ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - um.

4 6 6 6 3 6 3 3 3 6 #6 #3 6 3

33

Fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

3 6 3 6 3 #6 6 3 6 3 3 6 3 6 3

36

su - o: dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i.

5 3 #3 3 #6 6 3 6 6 6 8 3 6 #3 4 #3

41

solo

De - po - su - it po - ten - tes de se - de, et ex - al - ta - vit hu -

De - po - su - it po - ten - tes de se - de,

solo

De - po - su - it po - ten - tes de se - de, et ex - al - ta - vit

De - po - su - it po - ten - tes de se - de, et ex - al - ta - vit

3 3 3 6 7 3 3 4 6
2

45

p *pp* *a 3* *p* *tutti*

mi - les, hu - mi - les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et

solo poco f *pp* *solo* *tutti*

et ex - al - ta - vit hu - mi - les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et

p *pp* *a 3* *p* *tutti*

hu - mi - les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et

p *pp* *a 3* *p* *tutti*

hu - mi - les, hu - mi - les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et

p *pp* *a 3* *p* *uniss.*

4 6 #4 6 #3 6 7 #3 3 8#

2

50

p

di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor -

p

di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor -

p

di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor -

p

di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor -

3 #3 6 #3 6 #4 7 #3 3 #4 6 4 6 #3

da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae. Si - cut, si - cut lo - cu - tus

da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

pp *solo* *tr*

6 3 6 3 6 3 3 — 3 4 3 3 — 6 6 3 3 7 6

est ad pa - tres nos - tros A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni

ad pa - tres nos - tros A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni

[ad] pa - tres nos - tros A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni

et se - mi - ni

a 3 *tutti* *f*

6 3 6 3 6 3 3 — 3 4 3 3 — 6 6 3 3 7 6

e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

p *p* *p* *p*

4 6 6 6 3 6 3 3 3 3 6 3 — 6 3 3 3 6 3 3

70

i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

6 6 #3 3 6 3 #3 5

5 6 6 3 3 3 3

74

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

8 3 3 6 6 3 6 6 3 3 6 3 3 3 5

78

men, a - men, a - men, a - men, <a - men,> a - men, a - men. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

6 3 #3 3 4 6 3 4 3 3 6 3 5 2

4. CT 184: MISSA DE REQUIEM

Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p.^a a Real capella.

Fonte disponível em microfilme, utilizada a edição desta obra:

CT 184		
RUBRICA: Ofícios fúnebres		
TÍTULO CONVENCIONAL: MISSA DE REQUIEM		
DIMAS	TÍTULO DA OBRA	LOCAL
M005(001)-0064	<i>Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p.^a a Real capella</i>	EM-UFRJ

Alterações da Edição		
compasso alterado	voz ou instrumento	original
<i>Introlto</i>		
6	órgão	sem indicação de cresc.
40	órgão	sem indicação de cresc.
<i>Kyrie</i>		
3	órgão	na primeira nota a indicação é 3
15	órgão	sem indicação de piano
<i>Gradual</i>		
15	baixo	na última nota a indicação é +6
29	baixo	sem indicação de cresc.
29	baixo	a indicação é +6
<i>Offertorio</i>		
18	órgão	a indicação é +6
44	órgão	a indicação é +6
59	órgão	sem indicação de cresc.
157	contralto	o mí está como semicolcheia
<i>Sanctus</i>		
1	soprano	sem indicação de forte
1	contralto	sem indicação de forte
1	tenor	sem indicação de forte
1	baixo	sem indicação de forte
9	contralto	sem indicação de fortíssimo
9	tenor	sem indicação de fortíssimo
9	baixo	sem indicação de fortíssimo
<i>Agnus Dei</i>		
15	contralto	a segunda nota está ilegível
<i>Communio</i>		
1	soprano	sem indicação de forte
1	contralto	sem indicação de forte
1	tenor	sem indicação de forte
1	baixo	sem indicação de forte
5	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
9	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo

Missa dos Defuntos a 4 vozes de Capella

Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella

Introito

CT 184

Allegretto vivace

Score for the first system of the Introit, measures 1-8. The parts are Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Órgão). The lyrics are: Re - qui - em ae - ter - nam do - na.

Organ part includes figured bass notation: 3 3 6 5 3 3 6 6 7 3 6 7 6.

Score for the second system of the Introit, measures 9-18. The parts are Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Órgão). The lyrics are: e - is, do - na e - is Do - mi - ne:.

Organ part includes figured bass notation: 6 4 2 6 6 7 6 7 6 7 6 3 3 6 4.

Score for the third system of the Introit, measures 19-28. The parts are Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Órgão). The lyrics are: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is. Te de - cet.

Organ part includes figured bass notation: 3 3 6 5 3 3 6 6 7 6 7 3 6 7 3 6 7 6.

31

hym-nus De-us in Si-on, et ti-bi red-de-tur vo-

<hym-nus De-us in Si-on, et ti-bi red-de-tur> vo-

<hym-nus De-us in Si-on,> et ti-bi red-de-tur vo-

hym-nus De-us in Si-on, et ti-bi red-de-tur vo-

6 5 3 6 8 7 5 4 3 8 6 7 5 6 7 5 6

42

-tum in Je-ru-sa-lem: ex-au-di o-ra-ti-

-tum in Je-ru-sa-lem: <ex-au-di o-ra-ti->

tum <in Je-ru-sa-lem:> <ex-au-di o-ra-ti->

vo-tum in Je-ru-sa-lem: ex-au-di o-ra-ti-

3 3 6 5 3 3

8^{va} *uniss.*

53

o-nem me-am, ad te om-nis ca-ro ve-ni-et.

<o-nem me-am, ad te om-nis ca-ro ve-ni-et.>

<o-nem me-am, ad te om-nis ca-ro ve-ni-et.>

o-nem me-am, ad te om-nis ca-ro ve-ni-et.

3 3 2 6 5 3 6 6 7 3 6 3

64 *a3* *tutti*

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux per -

< Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: > et lux per -

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: < et lux per - >

et lux per -

3 7 6 6 5

74 *a3* *p* *sffz* *p*

pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at, < lu - ce - at, >

pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a < lu - ce - at, lu - ce - at, >

< pe - tu - a, > et lux per - pe - tu - a lu - ce - at, < lu - ce - at, >

pe - tu - a, < et lux per - pe - tu - a >

4 3 7 6 6 5 4 3

84 *tutti*

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

< lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is. >

< lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is. >

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

6 6 3 6 4 5 4 3 7 5 6 4 3 6 4 3

Kyrie

Allegro moderato

Ky - ri - e e - le - i - son. <Ky - ri - e e - le - i - son.> Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

<Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.>

<Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.>

Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

3 6 7 8 3 6 3 7 8 3 6 3 8 3 3 8 6 3 7 8

Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. <Ky - ri - e e - le - i - son.> Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. <Chri - ste> e - le - i - son. <Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.> Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

<Chri - ste e - le - i - son.> Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. <Chri - ste> e - le - i - son. <Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.> Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

Chri - ste. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

3 6 6 3 6 7 6 6 7 6 3 6 6 3 3 6 3 3 6 3 3 6 3 5 8b uniss.

son.> Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. <son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.> son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

<son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.> son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

6 3 6 3 3 6 6 3 3 3 6 5 4 4 3 3

Gradual

Andantino vivo

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is

< Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is >

< Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is >

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is

uniss. 6 3 8 3 8 uniss.

cresc

p

cresc

cresc

cresc

cresc

Do - mi - ne: et lux per - pe

< Do - mi - ne: > et lux per - pe

< Do - mi - ne: > et lux per - pe

Do - mi - ne: et lux per -

6 6 8 3 6 6 8 6 6 14 2 8 6

f

f

f

f

f

tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

tu - a < lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is. >

tu - a lu - ce - at < e - is, lu - ce - at e - is. >

pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

3 3 6 14 6 8 3 7 6 8 8

f

f

f

f

f

17

p In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit *cresc* jus - tus,

p < In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit *cresc* jus - tus, >

p < In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit *cresc* jus - tus, >

p In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit *cresc* jus - tus,

p *uniss.* *cresc* *uniss.*

6 8 10 8

23

p < e - rit jus - tus: > ab au - di - ti - o - ne ma -

p e - rit jus - tus: ab au - di - ti - o - ne ma -

p e - rit jus - tus: ab au - di - ti - o - ne ma -

p e - rit jus - tus: ma -

p *cresc* *cresc* *cresc* *cresc*

6 8 10 8 10 8 10 4 10

30

p la non ti - me - bit, non ti - me - bit.

p la non ti - me - bit, non ti - me - bit.

p la non ti - me - bit, non ti - me - bit.

p la non ti - me - bit, non ti - me - bit.

3 6 6 8 6 3 6 4 3 3

Offertorio

Andantino

Do - mi - ne, <Do - mi - ne> Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae,

<Do - mi - ne, Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae,>

<Do - mi - ne, Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae,>

Do - mi - ne, <Do - mi - ne> Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae,

3 6/5 3 6 3 6/4 3

9

li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um

<li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um>

<li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um>

li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func -

3 3 6/5 5/3 7/2 3 6 5/3 7/5 6/4 3 uniss.

18

de - func - to - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu,

<de - func - to - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu,>

<de - func - to - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu,>

to - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu,

3 6/5 3 6/5 3 4/2 6 4/2 3

29

f *p* *sfz*

li - be-ra, li - be-ra, li - be-ra e - as de o-re le - o - nis,

< li - be-ra, li - be-ra, li - be-ra e - as de o-re le - o - nis, >

< li - be-ra, li - be-ra, > li - be-ra e - as de o-re le - o - nis,

li - be-ra, li - be-ra ne ab - sor - be - at

f *uniss.*

39

f *p*

e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in obs - cu - rum, sed si - gni - fer,

< e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in obs - cu - rum, sed si - gni - fer, >

< e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in obs - cu - rum, sed si - gni - fer, >

e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in obs - cu - rum, sed si - gni - fer,

f

$\frac{15}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{16}{4}$ $\frac{17}{4}$ 3 $\frac{16}{4}$ 3 3

48

< sed si - gni - fer > san - ctus Mi - cha - el, san - ctus Mi - cha - el

< sed si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el, san - ctus Mi - cha - el >

< sed si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el, san - ctus Mi - cha - el >

< sed si - gni - fer > san - ctus Mi - cha - el, san - ctus Mi - cha - el

f

$\frac{6}{5}$ 5 $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ 3 $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ 3

54

re - prae - sen - tet e - as in lu -

<re - prae - sen - tet e - as in lu ->

re - prae - sen - tet e - as in lu -

re - prae - sen - tet e - as in lu -

re - prae - sen - tet e - as in lu -

8 3 3 5 6 8 8 6 5 6 3 5 2

60

cem, in lu - cem san - ctam, in lu - cem san - ctam.

<cem, in lu - cem san - ctam, in lu - cem san - ctam.>

cem, in lu - cem san - ctam, <in lu - cem san - ctam.>

cem, in lu - cem san - ctam.

cem, in lu - cem san - ctam.

6 6 5 5 5 6 5 3 7 3 5 4 3 3

70 *Fugatto*

Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - sis - ti, et se - mi - ni e -

<Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - sis - ti,> et se - mi - ni

et se - mi - ni

et se - mi - ni

et se - mi - ni

3 6 2 6

- - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - sis - ti,
 e - jus, quam o - lim A - bra - hae < pro - - mi - sis - ti, > et se - mi - ni
 e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - sis - ti, et
 et

7 8 3 — 7 8 6 6 5 8 2 6 2 6 7 8 3 8

se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - sis - ti,
 e - jus, < quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - sis - ti, >
 se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - sis - ti, > et
 se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - sis - ti,
 et

3 — 6 7 6 3 7 3 — 6 6 5 3 2 6 2 6 7 6 3

et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - - mi -
 < et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - >
 se - mi - ni e - - jus, < quam o - lim A - bra - hae pro - - mi - >
 et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - mi -
 et

3 6 8 — 6 7 8 3 — 6 8 3 8 8 6 — 8 6 —

sis - ti, se - mi - ni e - jus, quam o - lim

< sis - ti, se - mi - ni e - jus, quam o - lim >

< sis - ti, > se - mi - ni e - jus, quam o - lim

sis - ti, et se - mi - ni e - jus, quam o - lim

6 13 3 16 8 3 6 3 3 8 3

A - bra - hae, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e

< A - bra - hae, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e >

A - bra hae, et < se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e >

A - bra - hae, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e

3 3 3 3 13 6 4/2 6 4/2 6 7 6

jus, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e

< jus, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e >

< jus, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e >

jus, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e

3 6 7/5 6/4 5/4 3 17/5 17/5 3 13 4 3 3

Verso a duo

Andantino

133

Hos - ti - a et pre - ces ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus;
 < Hos - ti - a et pre - ces ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus; >

141

tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e me -
 tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e me -

149

mo - ri - am fa - ci - mus, fac e - as, Do - mi - ne, < fac e - as, Do - mi - ne, > de mor - te tran -
 mo - ri - am - fa - ci - mus, fac e - as, Do - mi - ne, de mor - te tran -

157

si - re, tran - si - re ad vi - tam, de mor - te tran - si - re, tran - si -
 si - re, tran - si - re ad vi - tam, de mor - te tran - si - re, de

164

re, tran - si - re ad vi - tam, tran - si - re ad vi - tam.
 mor - te tran - si - re ad vi - tam, tran - si - re ad vi - tam.

Repete o "Quam olim"

Sanctus

Moderato

San - ctus, < Sanc - tus, > < Sanc - tus > Do - mi - nus De - us

< San - ctus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us >

< San - ctus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us >

San - ctus, < Sanc - tus, > < Sanc - tus > Do - mi - nus De - us

8^b uniss. 6/5 8 6

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

< Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra >

< Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra >

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

6/4 8^b uniss.

glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a

< glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a >

< glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a >

glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a

6/4 7/5 6/4

18

3	6	3	6	6	6	6	3
5	5	5	5	4	5		

6	3	3	6	6	45	6	6	3	6	3
5				4			5		5	

8 3 7 5 6 8 8 3 7 6 8 3

uniss.

8 3 7 5 6 8 3

Benedictus
Larghetto

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

< Be - ne - di ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.>

Be - ne - di ctus qui ve - nit in < no - mi - ne Do - mi - ni.>

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

8 — 3 6 — 3 6 6 3 6 3 6 3 6 6 6 3 4 2 6 3 3 6 3 3

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

< Be - ne - di ctus qui ve - nit in no - mi - ne>

Be - ne - di ctus qui < ve - nit in no - mi - ne

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

2 — 3 6 — 3 6 6 3 6 3 6 3 6 7 6 5 3 3 6 4

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

< Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

7 6 5 uniss. *tasto solo* 17 4 13 *Repete o "Hosanna"*

Agnus Dei

Allegretto

First system of the musical score. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The bottom staff is a basso continuo line with figured bass notation. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The lyrics are: 'A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.' The first vocal part has a 'p' (piano) dynamic marking. The figured bass notation includes figures such as 3, 3, 6, 7, 6, 5, 3, 6, 6, 6, 4, 13, 13, 6, 4, 13, 4.

Second system of the musical score, starting at measure 10. It follows the same five-staff format as the first system. The lyrics are: 'A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.' The first vocal part has a 'p' (piano) dynamic marking. The figured bass notation includes figures such as 3, 3, 6, 7, 6, 5, 3, 6, 6, 6, 3, 3, 6, 4, 13, 4, 3.

Third system of the musical score, starting at measure 19. It follows the same five-staff format. The lyrics are: 'A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.' The first vocal part has a 'p' (piano) dynamic marking. The figured bass notation includes figures such as 6, 5, 3, 6, 3, 14, 6, 3, 6, 7, 6, 5, 3, 6. There are 'cresc' (crescendo) markings above the first three vocal staves.

27

cresc *p*

do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam,

cresc *p*

< do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam, >

cresc *p*

< do - na e - is re - qui - em > sem - pi - ter - nam,

cresc

do - na e - is re - qui - em

7 6 5 3 7 5 13

33

sem - pi - ter - nam, sem - pi - ter

< sem - pi - ter - nam, sem - pi - ter - >

sem - pi - ter - nam, < sem - pi - ter - >

sem - pi - ter

3 6 4

39

sfx *p*

nam, sem - pi - ter nam.

sfx *p*

nam, sem - pi - ter nam.>

sfx *p*

nam, sem - pi - ter nam.>

sfx *p*

nam, sem - pi - ter nam.

13 7 5 6 4 13 8

Depois do Sacerdote
comungar se cantará o
seguinte

Communio

Allegro moderato

Lux ae - ter - na lu - ce - at, lux ae - ter - na lu - ce - at, lu - ce - at e - is Do - mi - ne:

<Lux ae - ter - na> lu - ce - at, <lux ae - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi - ne:>

<Lux ae - ter - na, lux ae - ter - na> lu - ce - at, <lu - ce - at e - is Do - mi - ne:>

Lux ae - ter - na, lux ae - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi - ne:

8b uniss. 5 3 7 5 6 4 8

13 mosso

Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, cum san - ctis tu - is, <cum san - ctis tu - is>

<Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, cum san - ctis tu - is, cum san - ctis tu - is>

<Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, cum san - ctis tu - is, cum san - ctis tu - is>

Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, cum san - ctis tu - is, <cum san - ctis tu - is>

uniss. 6 6 4 5 8 6 4 2 6

21

in ae - ter - num, qui - a pi - us, pi - us es, qui - a

<in ae - ter - num, qui - a pi - us, pi - us es,> qui - a

<in ae - ter - num, qui - a pi - us, pi - us es,> qui - a

in ae - ter - num, qui - a pi - us, pi - us es, qui - a

6 4 2 6 4 2 6 7 5

pi - us es, qui - a pi - us es.

pi - us es, qui - a pi - us es.

pi - us es, qui - a pi - us es.

pi - us es, qui - a pi - us es.

4 13 13 6 3 4 13

Allegretto

Verso a duo

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a

<Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a>

3 3 6 7 3 3 3

4 4

lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae - ter - nam

<lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae - ter - nam>

6 7 3 3

4 4

do - na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a

<do - na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a>

3 7 6 3 6 6 3 7 3 7 3

5 5 5 5 5

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

<lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.>

3 3 6 3 6 7 6 4 3

4 3 4

Repete o "Cum Sanctis tuis"

5. CT 194: MISERERE

Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798

Há duas fontes disponíveis em microfilme para a edição desta obra:

CT 194		
RUBRICA: Obras para a Semana Santa		
TÍTULO CONVENCIONAL: MISERERE		
DIMAS	TÍTULO DA OBRA	LOCAL
M002(014)-0027	<i>Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>	CM-RJ
M007(003)-0124	<i>Miserere P.^a 4.^a fr.^a de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. P.^e M.^e Joze Mauricio P.^a a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>	CM-RJ

Foram consideradas todas as fontes na edição. As partes estão repetidas em M002 e M007, mas com exceções: as partes de contralto e baixo são as únicas diferentes nas duas cópias, o que pode sugerir não terem sido microfilmadas todas as páginas do manuscrito e talvez existam duas cópias autógrafas de cada parte.

O texto foi utilizado alternadamente com cantochão (como informa Cleofe Person de Mattos), isto é, alguns versículos foram compostos pelo Pe. José Maurício e outros são cantados com a melodia gregoriana.

Alterações da Edição		
compasso alterado	voz ou instrumento	original
<i>Miserere</i>		
7	órgão	sem indicação de piano
8	baixo	indicação de pianíssimo no terceiro tempo
8	órgão	indicação de pianíssimo no terceiro tempo
12	contralto	indicação isolada de piano no primeiro tempo
15	soprano	sem indicação de forte
17	contralto	indicação de duo

18	contralto	indicação de piano no terceiro tempo
18	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
19	soprano	sem indicação de cresc.
20	contralto	sem indicação de piano
20	baixo	sem indicação de piano
20	órgão	sem indicação de piano
21	baixo	mínima e pausa
21	soprano	mínima e pausa
<i>Amplius</i>		
9	baixo	sem indicação de forte e piano
9	contralto	sem indicação de forte e piano
9	baixo	indicação de piano na primeira nota
11	contralto	sem indicação de forte
11	baixo	sem indicação de forte e piano
14	contralto	indicação de duo
<i>Tibi soli</i>		
1	tenor	indicação de forte no terceiro tempo
1	órgão	indicação de forte no terceiro tempo
2	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
2	contralto	indicação de piano no primeiro tempo
2	tenor	indicação de piano no primeiro tempo
2	baixo	indicação de piano no primeiro tempo
2	baixo	indicação de forte no terceiro tempo
3	baixo	indicação de piano no terceiro tempo
4	baixo	sem indicação de forte
10	tenor	indicação isolada de <i>dolce</i>
11	soprano	indicação isolada de <i>dolce</i>
12	tenor	sem indicação de cresc.
13	tenor	mínima e pausa de colcheia
16	órgão	indicação de +6
18	soprano	sem indicação de cresc.
20	soprano	mínima e semínima
20	soprano	sem indicação de forte
20	órgão	indicação de forte também no primeiro tempo
20	órgão	mínima e semínima
22	órgão	indicação de fortíssimo no primeiro tempo
25	baixo	indicação de piano no primeiro tempo
25	órgão	indicação de piano no primeiro tempo
27	soprano	sem indicação de forte
27	órgão	sem indicação de forte
29	soprano	mínima pontuada
<i>Ecce enim</i>		
4	baixo	indicação de pianíssimo
6	tenor	indicação de <i>fp</i>
8	soprano	sem indicação de piano
8	contralto	indicação de <i>fp</i>
8	tenor	sem indicação de forte ou piano
10	tenor	indicação de forte e piano
12	soprano	sem indicação de forte ou piano
12	tenor	indicação de <i>fp</i>
14	contralto	mínima pontuada
15	tenor	indicação de pianíssimo
17	soprano	indicação de cresc. no segundo tempo
17	contralto	indicação de cresc. no segundo tempo
24	soprano	indicação de forte no primeiro tempo
24	soprano	staccato em todas as notas

24	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
24	tenor	indicação de forte no primeiro tempo
24	órgão	indicação de fortíssimo no primeiro tempo
24 e 25	contralto	staccato em todas as notas
26	soprano	indicação de pianíssimo
<i>Auditui meo</i>		
6	baixo	sem indicação de forte
7	soprano	indicação isolada de forte no primeiro tempo
8	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
11	órgão	indicação de fortíssimo
13	tenor	indicação de forte no primeiro tempo
13	baixo	indicação de forte no primeiro tempo
15	órgão	indicação de pianíssimo
20	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
20	tenor	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
21	órgão	sem indicação de # no 6
23	contralto	mínima pontuada
<i>Cor mundum</i>		
5	contralto	sem indicação de cresc.
5	tenor	sem indicação de <i>dolce</i>
8	contralto	sem indicação de <i>dolce</i>
12	contralto	utilizada a versão do M007(003)-0124
13	contralto	indicação de forte na primeira nota e piano na segunda
13	tenor	indicação de forte na primeira nota e piano na segunda
14	soprano	indicação de forte na primeira nota e piano na segunda
14	tenor	indicação de forte no primeiro tempo
15	contralto	sem indicação de <i>dolce</i>
17	tenor	indicação isolada de piano no primeiro tempo
18	contralto	sem indicação de piano
18	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
19	contralto	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
<i>Redde mihi</i>		
1	tenor	indicação isolada de piano no segundo tempo
1	órgão	sem indicação de <i>dolce</i>
2	soprano	indicação isolada de piano na última nota
4	soprano	indicação de cresc. na última nota
5	contralto	sem indicação de forte
9	tenor	indicação de forte na primeira nota e piano na segunda
9	baixo	indicação de forte na primeira nota e piano na segunda
9	órgão	sem indicação de <i>fp</i>
10	soprano	indicação de forte na última nota e piano na primeira do compasso seguinte
11	baixo	indicação de forte na primeira nota e piano na segunda
13	baixo	indicação de piano na segunda nota
13	órgão	indicação de piano na segunda nota
14	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
15	tenor	sem indicação de duo ou soli
15	tenor	indicação isolada de cresc. no segundo tempo
16	órgão	indicação de pianíssimo
17	contralto	indicação isolada de pianíssimo no segundo tempo
17	baixo	indicação de pianíssimo
18	órgão	indicação isolada de pianíssimo
19	baixo	indicação de cresc. no primeiro tempo
19	órgão	sem indicação de cresc.
20	baixo	indicação de cresc. no primeiro tempo
21	órgão	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo

<i>Libera me</i>		
3	tenor	indicação isolada de forte no primeiro tempo
5	tenor	sem indicação de piano
5	baixo	sem indicação de piano
6	baixo	mínima pontuada
7	soprano	indicação de piano
7	tenor	indicação de piano
11	soprano	indicação contraditória de piano no primeiro tempo
14	soprano	indicação de <i>fp</i>
15	soprano	sem indicação de piano
15	contralto	sem indicação de piano
17	soprano	sem indicação de cresc.
17	órgão	sem indicação de cresc.
18	tenor	indicação isolada de cresc. no segundo tempo
20	baixo	indicação isolada de <i>tutti</i> no primeiro tempo
21	tenor	indicação isolada de piano no primeiro tempo
22	contralto	indicação de forte na primeira nota
22	baixo	indicação de forte no primeiro tempo
22	órgão	indicação de forte no primeiro tempo
23	tenor	indicação de forte no primeiro tempo
23	órgão	indicação de fortíssimo no primeiro tempo
33	tenor	mínima e pausa
33	órgão	mínima e pausa
<i>Quoniam si voluisses</i>		
1	contralto	sem indicação de piano
6	contralto	sem indicação de piano
6	órgão	sem indicação de piano
11	órgão	indicação de pianíssimo no segundo tempo
13	baixo	sem indicação de forte
16	baixo	indicação de pianíssimo
19	tenor	sem indicação de pianíssimo
21	tenor	sem indicação de forte
24	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
25	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
26	contralto	indicação isolada de piano no terceiro tempo
26	tenor	indicação isolada de forte no primeiro tempo
28	contralto	indicação de <i>tutti</i>
30	tenor	indicação isolada de piano
34	órgão	sem indicação de cresc.
36	soprano	sem indicação de forte
36	tenor	sem indicação de forte
36	baixo	sem indicação de forte
40	baixo	indicação isolada de cresc. no primeiro tempo
42	contralto	indicação isolada de cresc. no primeiro tempo
42	contralto	sem indicação de forte
43	soprano	sem indicação de piano
46	soprano	indicação isolada de piano no primeiro tempo
49	soprano	indicação isolada de piano na primeira nota
50	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
54	tenor	sem indicação de cresc.
55	tenor	sem indicação de piano
55	baixo	sem indicação de piano
55	órgão	sem indicação de piano
57	órgão	indicação de pianíssimo

<i>Benigne fac</i>		
1	órgão	indicação isolada de piano na segunda nota
8	soprano	sem indicação de forte
10	contralto	sem indicação de piano
12	contralto	sem indicação de cresc.
12	órgão	sem indicação de cresc.
13	contralto	indicação isolada de cresc. no primeiro tempo
14	soprano	sem indicação de piano no primeiro tempo
14	contralto	indicação isolada de cresc. no segundo tempo
16	soprano	sem indicação de forte
16	órgão	sem indicação de forte
18	soprano	sem indicação de fortíssimo
18	contralto	sem indicação de fortíssimo
18	tenor	indicação de forte
20	órgão	sem indicação de piano
22	soprano	sem indicação de cresc.
23	contralto	sem indicação de forte
23	tenor	sem indicação de forte
23	baixo	sem indicação de forte
25	órgão	indicação isolada de piano no primeiro tempo
<i>Tunc imponent</i>		
1	contralto	indicação de pianíssimo
1	tenor	indicação de pianíssimo
5	tenor	indicação isolada de cresc. no último tempo
7	tenor	sem indicação de cresc.
7	baixo	sem indicação de cresc.
7	órgão	sem indicação de cresc.
9	contralto	semibreve
10	contralto	sem indicação de pianíssimo
10	baixo	sem indicação de pianíssimo
12	soprano	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
12	tenor	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
12	baixo	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
12	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
14	tenor	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
14	baixo	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
14	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
16	tenor	sem indicação de <i>demora</i>

Dois outros instrumentos estão presentes mas subordinados à parte do Órgão: Contrabaixos e Fagotes. De maneira geral, os Fagotes seguem a parte do Órgão sem alterações mas os Contrabaixos possuem compassos ou grandes trechos de exceção. As alterações estão descritas adiante e devem ser feitas na parte do Órgão de modo a se obter as partes individuais daqueles instrumentos.

5.1. Parte Instrumental

compasso alterado	instrumento	original
<i>Miserere</i>		
10 a 12	Contrabaixos	pausa
<i>Tibi soli</i>		
10 a 13	Contrabaixos	pausa
<i>Ecce enim</i>		
6 a 14	Contrabaixos	pausa
<i>Cor mundum</i>		
5 a 8	Contrabaixos	pausa
<i>Quoniam si voluisses</i>		
11	Contrabaixos	no terceiro tempo só o ré grave
28	Contrabaixos	pausa no terceiro e quarto tempos
29 a 32	Contrabaixos	pausa
33	Contrabaixos	pausa no primeiro e segundo tempos
<i>Benigne fac</i>		
1	Contrabaixos	pausa na segunda nota
2 a 4	Contrabaixos	pausa
5	Contrabaixos	pausa na primeira nota
<i>Tunc imponent</i>		
12	Contrabaixos	mínima e pausa

*Miserere Pa. 4a. fra. de trevas a 4 Vozes e Organo Do Snr. Pe.
Me. Joze Mauricio Pa. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798*
CT 194

Moderato

S
C
T
B

Órgão
Fagotes
Contrabaixos

8

15

De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am, se - cun - dum ma - gnam,
De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am, se - cun - dum ma - gnam,
- us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am, se - cun - dum ma - gnam,
De - us, se - cun - dum ma - gnam,
se - cun - dum ma - gnam,

<se - cun - dum ma - gnam> mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
<se - cun - dum ma - gnam> mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
<se - cun - dum ma - gnam> mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
<se - cun - dum ma - gnam> mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
<se - cun - dum ma - gnam> mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

4 3 0 4 3 4 6 3 16 3 6 5
2 5 3 6 3 6 3 16 6 6 6 6 3 3 6 3
8 6 3 3 7 13 6 13 6 3 6 6 6 3 6 6 3
b8 b5 3 5 5 5 3 6 5 4 3

Andante

solo

solo dolce

solo dolce

Am - pli - us, < am - pli - us > la - va me
Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui -

6 5 #3 6 3 3 4

tutti

f

p

f

p

et a pec - ca - to me - o, et a pec - ca - to me - o
ab i - ni - qui - ta - te me - a: et a pec - ca - to, < et a pec - ca - to >

tutti

f

p

f

p

ta - te me - a: et a pec - ca - to, < et a pec - ca - to >

tutti

f

p

f

p

et a pec - ca - to me - o, et a pec - ca - to me - o

f

fp

f

fp

6 5 3 #4 6 #3 3 4 3 6 #3 #3

13

duo soli

p

tutti

pp

mun - da, mun - da me, mun - da, mun - da me, mun - da me.

duo soli

p

tutti

pp

me - o mun - da me, mun - da, mun - da, mun - da me.

me - o mun - da me, mun - da, mun - da me.

mun - da, mun - da me, mun - da, mun - da me.

6 3 6 #3 5 7 3 6 4 #3 5 5 3 6 4 #3

Moderato

moderato

Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci: ut jus -

Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci: ut jus -

Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci: ut jus -

Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci:

6 4 4 6 4 3 7 6 b5 3 6 3 3 3 3

2 2 3 5

[illegible]

21

vin-cas, et vin-cas cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris.

vin-cas, et vin-cas cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris.

vin-cas, <et vin-cas> cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris.

vin-cas, et vin-cas cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris, cum ju-di-ca-ris.

3 6 — 8 — 8 — 6 8 6 8 7 3 6 3 — 6 3

5 — 3 — 3 — 5 — 5 — 5 — 4

Allegro moderato

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti, < di - le - xis - ti >

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti, < di - le - xis - ti >

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti, < di - le - xis - ti >

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem

7 #0 3 6 5 8 #3 6 #4 6 6 #4 6

10

in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes -

in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes -

in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes -

sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes -

sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes -

#4 6 6 #3 6 #3 3 #3 6 3 6 #3 6 3

19

tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi.

tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi.

tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi.

tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti, < ma - ni - fes - tas - ti > mi - hi.

#4 6 6 6 #3 3 3 #6 #6 6 3 #3 6 6 3 4 #3

Andante

dolce soli *tutti f*

Au - di - tu - i me - o da - bis gau-di-um et lae - ti - ti - am,

dolce soli *tutti*

Au - di - tu - i me - o da - bis gau-di-um et lae -

dolce soli *tutti*

Au - di - tu - i me - o da - bis gau-di-um et lae -

dolce *f*

et lae -

6 3 4 6 3

7

et lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am: et ex-sul - ta - bunt, et ex-sul -

ti - ti - am, et lae - ti - ti - am: et ex-sul - ta - bunt, et ex-sul -

ti - ti - am, et lae - ti - ti - am: et ex-sul - ta - bunt, et ex-sul -

ti - ti - am, et lae - ti - ti - am: et ex-sul - ta - bunt, < et ex-sul -

3 3 5 3 5 3 3 6 4 3 3 3 3 4 2

14

ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta.

ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta.

ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta.

ta - bunt> os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta.

6 6 3 7 6 3 6 3 6 4 3

Andante

dolce solo
Cor mun - dum, < cor mun - dum> cre - a in me, De -

dolce soli
Cor mun - dum cre - a in me, De -

dolce soli *cresc*
cre - a in me, De -

dolce *cresc*
6 4 6 6 8
2 4 5

8 *dolce*
us: et spi - ri - tum re - ctum, et spi - ri - tum re - ctum in - no - va

dolce
us: et spi - ri - tum re - ctum, et spi - ri - tum re - ctum in - no - va, < in - no - va>

dolce
us: et spi - ri - tum re - ctum in - no - va, in - no - va

soli *fp*
in - no - va, < in - no - va>

dolce
3 4 6 4 6 #3 7 3
2 2 2 2 8 8

15 *tutti dolce*
in vis - ce - ri - bus me is, in vis - ce - ri - bus me is.

tutti dolce
in vis - ce - ri - bus me is, in vis - ce - ri - bus me is.

tutti dolce
in vis - ces - ri - bus me is, in vis - ce - ri - bus me is.

tutti dolce
in vis - ce - ri - bus me is, in vis - ce - ri - bus me is.

dolce
8 6 6 3 3 7 8
8 4 2

Moderato

dolce soli *cresc* *f*

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris

dolce soli *cresc* *f*

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris

dolce soli *cresc* *f*

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris

dolce *cresc* *f*

3 6 7 8 6 6 8 8 6 3 6 6

p *tutti fp* *fp* *cresc* *f*

tu - i: et spi - ri - tu, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li

p *tutti* *fp* *cresc* *f*

tu - i: et spi - ri - tu, < et spi - ri - tu > prin - ci - pa - li con -

p *tutti* *fp* *f*

tu - i: et spi - ri - tu, < et spi - ri - tu > prin - ci - pa - li

tutti fp *fp* *f*

et spi - ri - tu, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li

p *fp* *fp*

6 4 8 6 6 6 6 5 3 3

p *cresc*

con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

du soli *tutti* *cresc*

fir - ma me, con - fir - ma, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

duosoli *tutti* *cresc*

con - fir - ma me, con - fir - ma, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

p *cresc*

con - fir - ma me, con - fir - ma, con - fir - ma me.

p *cresc*

6 6 8 3 6 8 6 3 4 8

Moderato

Li - be - ra me de san - gui - ni - bus, De - us,

Li - be - ra me de san - gui - ni - bus, De - us,

Li - be - ra me de san - gui - ni - bus, De - us,

Li - be - ra me de san - gui - ni - bus, De - us.

3 7 3 6 4^b 6 6 3 6 4^b 6 5 3 4^b

De - us sa - lu - tis, Li - be - ra

De - us sa - lu - tis, sa - lu - tis me - ae. Li - be - ra

De - us sa - lu - tis, sa - lu - tis me - ae. Li - be - ra

De - us sa - lu - tis, sa - lu - tis me - ae. Li - be - ra

8 3 6 5 8 6 3 4 6

me de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis, sa - lu - tis

me de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis, sa - lu - tis

me de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis, sa - lu - tis

me de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis me - ae, sa - lu - tis

me de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis me - ae, sa - lu - tis

4 6 4^b 5 3 4 6 4 6 4^b 5 3 4^b 6 4 2

18

me - ae: et ex - sul - ta - bit, et ex - sul

me - ae: et ex - sul - ta - bit, <et ex - sul -

me - ae: et ex - sul - ta - bit

me - ae: et ex - sul - ta - bit, et ex - sul -

6/3 6 4/2 4/2 4/2 3 7/5

23

- ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am,

ta - bit> lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am,

lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am,

ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am,

8/3 8 3 6/5 3 6/4 3

29

p jus - ti - ti - am tu - am.

p jus - ti - ti - am tu - am.

p jus - ti - ti - am tu - am.

p jus - ti - ti - am tu - am.

p jus - ti - ti - am tu - am.

6/5 3 5 3 6/4 6/4 6/5 6/4 6/5

Allegro moderato

si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, *solo*
 Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, quo - ni - am,
 Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um,
 Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, *cresc*

11

quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, quo - ni - am
 quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, quo - ni - am
 quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, quo - ni - am
 si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, *pp*

21

am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis -
 am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis -
 am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um,
 si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, *dolce*

49

non de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.
be - ris, de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.
be - ris, non de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.
be - ris, non de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.
be - ris, non de - le - cta - be - ris.

7 8 6 #3 5

Andante

dolce soli

Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu -

dolce soli

Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu -

dolce soli

Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu -

dolce uniss.

8^b 4 6 6 6 6 6 #3 6 #6 6 #3 6 6 4 6 6 3 6 3 7 #3

2 3 5 4 2 2

9

p *tutti p* *cresc* *p*

a Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur mu -

p *tutti p* *cresc* *p*

a Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur mu -

p *tutti p* *cresc* *p*

a Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur mu -

soli p *tutti p* *cresc* *p*

Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, <ut ae - di - fi - cen - tur> mu -

7 #3 #3 4 #3 3 #3 4 3 #3 6 5

17

ff *p* *cresc* *f*

ri Je - ru - sa - lem, mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

ff *p* *cresc* *f*

ri Je - ru - sa - lem, mu - ri, mu - ri Je - ru - sa - lem.

ff *p* *cresc* *f*

ri Je - ru - sa - lem, mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

ff *p* *cresc* *f*

ri Je - ru - sa - lem, mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

3 6 3 4 6 #3 7 8 6 3 3 4 3

5 2 #3 3 5

Largo

Tunc im - po - nent su - per al -
 Tunc im - po - nent su - per al -
 Tunc im - po - nent su - per al -
 Tunc im - po - nent su - per al -
 Tunc im - po - nent su - per al -

8 7 7 6 5
 2 3 5 8

ta - re tu - um vi - tu - los,
 ta - re tu - um vi - tu - los,
 ta - re tu - um vi - tu - los,
 ta - re tu - um vi - tu - los,
 ta - re tu - um vi - tu - los,

6 3 6 5 6 3
 5 3 3 5 5 3

vi - tu - los, vi - tu - los.
 vi - tu - los, vi - tu - los.
 vi - tu - los, vi - tu - los.
 vi - tu - los, vi - tu - los.
 vi - tu - los, vi - tu - los.

6 7 8 6 4 3
 3 5 3 5 3 3

6. CT 195: MISERERE

Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Srr. P.º M.º Joze Mauricio Nunes Garcia

Há duas fontes disponíveis em microfilme para a edição desta obra:

CT 195		
RUBRICA: Obras para a Semana Santa		
TÍTULO CONVENCIONAL: MISERERE		
DIMAS	TÍTULO DA OBRA	LOCAL
M002(015)-0028	<i>Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Srr. P.º M.º Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ
M007(002)-0123	<i>Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Srr. P.º M.º Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	CM-RJ

Apenas a primeira foi considerada na edição pois as partes estão repetidas em M007(002)-0123.

O texto foi utilizado alternadamente com cantochão do mesmo modo que no CT 194.

Alterações da Edição		
compasso alterado	voz ou instrumento	original
Miserere		
10	contralto	sem indicação de forte
10	baixo	sem indicação de forte
18	soprano	indicação de cresc. no último tempo
18	contralto	sem indicação de piano
20	soprano	indicação de cresc. no último tempo
20	contralto	indicação de cresc. no segundo tempo
20	tenor	indicação de cresc. no segundo tempo
20	baixo	indicação de cresc. no segundo tempo
20	órgão	indicação de cresc. no primeiro tempo
21	órgão	sem indicação de piano
Amplius		
15	contralto	mínima pontuada
Tibi soli		
4	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
4	órgão	indicação de forte no primeiro tempo
8	órgão	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
9	órgão	mínima pontuada
17	tenor	indicação de piano no segundo tempo
18	tenor	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
19	soprano	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
22	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
23	soprano	indicação de fortíssimo no primeiro tempo
23	contralto	indicação de forte no primeiro tempo

23	tenor	indicação de forte no primeiro tempo
23	baixo	indicação de forte no primeiro tempo
27	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
28	soprano	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
<i>Ecce enim</i>		
9	contralto	indicação isolada de piano no primeiro tempo
11	soprano	sem indicação de piano
11	órgão	indicação de fuga
14	órgão	indicação de piano no primeiro tempo
26	soprano	indicação de forte no primeiro tempo
26	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
26	órgão	indicação de forte no primeiro tempo
28	baixo	indicação de forte no primeiro tempo
28	órgão	indicação de forte no primeiro tempo
<i>Audíui meo</i>		
1	contralto	indicação de piano
3	contralto	indicação isolada de piano no segundo tempo
4	soprano	sem indicação de piano
6	contralto	sem indicação de cresc.
10	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
11 a 13	órgão	clave de dó na primeira linha
13	baixo	semínima e pausa
14	contralto	indicação isolada de forte no primeiro tempo
14 a 16	órgão	clave de dó na terceira linha
17	tenor	indicação isolada de forte no segundo tempo
19	tenor	indicação de piano
22	soprano	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
22	contralto	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
22	tenor	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
22	baixo	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
23	órgão	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
25	soprano	mínima pontuada
25	contralto	mínima pontuada
<i>Cor mundum</i>		
1	contralto	indicação de piano
5	tenor	sem indicação de piano
13	contralto	indicação de pianíssimo
13	tenor	sem indicação de piano
19	soprano	indicação de forte no primeiro tempo
19	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
19	baixo	indicação de forte no primeiro tempo
21	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
23	tenor	indicação de pianíssimo
23	baixo	indicação de pianíssimo
24	soprano	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
24	contralto	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
25	órgão	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
<i>Redde mihi</i>		
1	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
1	tenor	indicação de piano no primeiro tempo
5	soprano	sem indicação de piano
5	contralto	sem indicação de piano
7	órgão	sem ligadura
8	baixo	semínima e pausa
13	órgão	sem indicação de cresc.
15	soprano	indicação de cresc. no primeiro tempo

15	contralto	indicação de cresc. no primeiro tempo
16	contralto	mínima pontuada
16	baixo	mínima pontuada
18	baixo	indicação isolada de piano no primeiro tempo
21	baixo	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
21	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
24	baixo	mínima pontuada
26	soprano	indicação isolada de cresc. no terceiro tempo
33	soprano	indicação de piano
37	órgão	sem indicação de pianíssimo
39	órgão	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
40	soprano	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
42	soprano	mínima pontuada
42	baixo	mínima pontuada

Libera me

6	contralto	mínima pontuada
6	órgão	mínima pontuada
9	soprano	indicação de piano no primeiro tempo
9	contralto	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
9	tenor	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
14	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
14	órgão	indicação de forte no primeiro tempo
15	baixo	indicação de forte no primeiro tempo
18	soprano	sem indicação de pianíssimo
18	órgão	indicação de +2 ao invés de #2
20	soprano	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
20	contralto	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
20	tenor	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
26	contralto	mínima pontuada
26	órgão	mínima pontuada

Quoniam si voluisses

3	tenor	indicação isolada de forte no primeiro tempo
7	contralto	indicação de piano no primeiro tempo
8	contralto	indicação de piano no primeiro tempo
8	órgão	indicação de piano no terceiro tempo
9	soprano	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
9	contralto	indicação de pianíssimo no primeiro tempo
10	soprano	sem indicação de pianíssimo
10	contralto	sem indicação de pianíssimo
12	tenor	indicação de a3
12	tenor	sem indicação de <i>dolce</i>
12	órgão	sem indicação de <i>dolce</i>
14	tenor	indicação isolada de piano no primeiro tempo
18	soprano	indicação de forte no primeiro tempo
18	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
18	tenor	indicação de forte no primeiro tempo
18	baixo	indicação de forte no primeiro tempo
18	órgão	indicação de forte no primeiro tempo
24	baixo	indicação de piano
25	baixo	indicação de pianíssimo no terceiro tempo
26	contralto	mínima pontuada
26	órgão	mínima pontuada

Benigne fac

1	contralto	mínima e semínima
4	órgão	sem a ligadura para o compasso seguinte
6	órgão	sem a ligadura para o compasso seguinte

7	tenor	indicação isolada de cresc. no primeiro tempo
8	órgão	sem a ligadura para o compasso seguinte
8	órgão	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
9	órgão	sem indicação de pianíssimo
24	órgão	indicação isolada de piano no primeiro tempo
25	contralto	sem indicação de cresc.
27	órgão	indicação isolada de forte no primeiro tempo
28	soprano	indicação de forte
28	baixo	mínima e semínima
31	baixo	mínima pontuada
31	órgão	mínima pontuada
<i>Tunc imponent</i>		
4	soprano	indicação de solo no primeiro tempo
10	contralto	indicação de forte no primeiro tempo
10	órgão	indicação de forte no primeiro tempo
12	órgão	indicação de piano
14	soprano	indicação de pianíssimo
14	contralto	sem indicação de piano
14	baixo	sem indicação de piano
16	tenor	sem indicação de pianíssimo
17	tenor	indicação isolada de pianíssimo no primeiro tempo
19	baixo	mínima e pausa
19	órgão	mínima e pausa

Dois outros instrumentos estão presentes mas subordinados à parte do Órgão: Contrabaixos e Fagotes. De maneira geral, os Fagote seguem a parte do Órgão sem alterações mas os Contrabaixos possuem compassos ou grandes trechos de exceção. As alterações estão descritas adiante e devem ser feitas na parte do Órgão de modo a se obter a parte individual daquele instrumento.

6.1. Parte Instrumental

compasso alterado	instrumento	original
<i>Miserere</i>		
4 a 7	Contrabaixos	pausa
<i>Ecce enim</i>		
4 a 19	Contrabaixos	pausa
<i>Libera me</i>		
16 a 19	Contrabaixos	pausa
<i>Quoniam si voluisses</i>		
12 a 15	Contrabaixos	pausa
<i>Tunc imponent</i>		
4 a 7	Contrabaixos	pausa

*Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para
Quinta Feira Santa com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de
1798 Pelo Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia*

Moderato

CT 195

S
C
T
B

Orgão
Fagotes
Contrabaixos

3 7 3 6 6 5 6 7 3
3 3 8 4 5

8
se - cun - dum mag - nam, < se - cun - dum mag - nam > mi - se - ri - cor - di - am
se - cun - dum mag - nam, < se - cun - dum mag - nam > mi - se - ri - cor - di - am
se - cun - dum mag - nam, < se - cun - dum mag - nam > mi - se - ri - cor - di - am
se - cun - dum mag - nam, < se - cun - dum mag - nam > mi - se - ri - cor - di - am

8 6 3 6 3 3 6 6 4 6 4 6 3
3 5 5 4 2 2 6 3

16
pp tu - am, mi se ri - cor - di - am tu - am.
pp tu - am, mi se ri - cor - di - am tu - am.
pp tu - am, mi se ri - cor - di - am tu - am.
pp tu - am, mi se ri - cor - di - am tu - am.

6 3 6 6 6 6 6 6 6 3
5 4 4 5 4 3

Allegro moderato

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui -

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui -

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui -

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui -

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui -

4 6 13 3 14 6 13 2

ta - te me - a: et a pec - ca - to

ta - te me - a: et a pec - ca - to

ta - te me - a: et a pec - ca - to

ta - te me - a: et a pec - ca - to

ta - te me - a: et a pec - ca - to

4 6 6 4 8 8 13 13

me - o mun - da, mun - da me.

me - o mun - da, mun - da me.

me - o mun - da, mun - da me.

me - o mun - da, <mun - da> me.

me - o mun - da, mun - da me.

6 13 13 13 4 8

Allegro moderato

Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum, et ma - lum co - ram te fe - ci:
 Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum, et ma - lum co - ram te fe - ci:
 Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum, et ma - lum co - ram te fe - ci:
 Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum, et ma - lum co - ram te fe - ci:
 8 13 8 6 6 8 7 8 7 8 6 6 8

10
 ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus
 ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus
 ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus
 ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus
 6 13 6 13 6 8 6 8 6 8 6 8 7 2

19
 tu - is, et vin - cas, <et vin - cas,> et vin - cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.
 tu - is, et vin - cas, <et vin - cas,> et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.
 tu - is, et vin - cas, <et vin - cas,> et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.
 tu - is, et vin - cas, <et vin - cas,> et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.
 8 16 8 5 8 6 8 6 6 6 6 8 8 7 8

Allegro moderato

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti:

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti:

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem, <ve - ri - ta - tem> di - le - xis - ti:

Ec - ce e - nim

4 3 3 5 7 5 7 6 3 5 7 5 7 6 3 5 7 5 7 3 6 3

3 5 3 5 4 3 5 3 5 4 3 5 3 5 4 3 5 3 5 4 3

11 *Fugatto*

in - cer - ta et oc - cul - ta, et oc - cul - ta, in - cer - ta et oc - cul - ta

in - cer - ta et oc - cul - ta, et oc - cul - ta

in - cer - ta et oc - cul - ta, et oc - cul - ta

in - cer - ta et oc - cul - ta

in - cer - ta et oc - cul - ta

6 3 7 3 6 3 7 3 6 3 7 3 6 3 7 3 6 3 7 3 6 3

24

sa - pi - en - ti - ae, sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, mi - hi.

sa - pi - en - ti - ae, <sa - pi - en - ti - ae> tu - ae ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, mi - hi.

sa - pi - en - ti - ae, <sa - pi - en - ti - ae> tu - ae ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, mi - hi.

sa - pi - en - ti - ae, sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, mi - hi.

3 4 6 6 3 3 6 3 3 6 3 3 6 3 3 4 3 6 6 3

2 1 2 5 3 3 3 3 4 3 6 6 3

Andante *pp* *p* *cresc*

Au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o da - bis gau -

Au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o da - bis,

Au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o da - bis gau -

Au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o da - bis gau -

3 4 #3 9 8 4 3 9 8 4 #3 3 6 5 6

10 *duo* *duo*

di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul - ta - bunt, et ex - sul -

da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul - ta - bunt, et ex - sul -

di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul - ta - bunt, et ex - sul -

di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul - ta - bunt, et ex - sul -

6 6 4 6 6 6 6 #3 3 #3 3 #3 3 3 5 3

5 2 4 4 4

17 *pp* *pp* *pp* *pp*

ta - bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa, os - sa hu - mi - li - a - ta.

ta - bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa, os - sa hu - mi - li - a - ta.

ta - bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa, os - sa hu - mi - li - a - ta.

ta - bunt, <et ex - sul - ta - bunt> os - sa, os - sa hu - mi - li - a - ta.

7 3 6 3 6 3 3 7 3 6 6 4 #3

#3 5 5 3 3 3 5

Andante

Cor mun - dum cre - a in me, De - us:

Cor mun - dum cre - a in me, De - us:

Cor mun - dum cre - a in me, De - us:

Cor mun - dum cre - a in me, De - us:

8 7 8 7 8

2 2

9 et spi - ri - tum re - ctum in - no - va, in - no - va in vis -

et spi - ri - tum re - ctum < in - no - va, > in - no - va in vis -

et spi - ri - tum re - ctum < in - no - va, > in - no - va in vis -

et spi - ri - tum re - ctum < in - no - va, > in - no - va in vis -

♭ 7 7 6 3

2 2 2 5

18 ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is.

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is.

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is.

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is.

4 6 8 5 8 4 8 8 7 4 8

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Andante

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

8 7 3 8 7 3

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma, con - fir - ma me.

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma, con - fir - ma me.

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma, con - fir - ma me.

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma, con - fir - ma me.

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma, con - fir - ma me.

8 7 3 8 7 3

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i:

8 7 3 8 7 3

25

cresc

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma,

cresc

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma,

cresc

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma,

cresc

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma,

cresc

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma,

8 7 8 8 6 8

2 3 5

31

pp

con - fir - ma, con - fir - ma, con - fir - ma me,

pp

< con - fir - ma, > con - fir - ma, con - fir - ma me,

pp

con - fir - ma, con - fir - ma, con - fir - ma me,

pp

con - fir - ma, con - fir - ma, con - fir - ma me,

pp

con - fir - ma, con - fir - ma, con - fir - ma me,

8 6 8 3 3 7 8

3 5 2

37

pp

con - fir - ma, con - fir - ma me.

pp

con - fir - ma, con - fir - ma me.

pp

con - fir - ma, con - fir - ma me.

pp

con - fir - ma, con - fir - ma me.

pp

con - fir - ma, con - fir - ma me.

7 8

2

Allegro moderato

Li - be - ra, < li - be - ra > me de san - gui - ni - bus, De - us, De - us

Li - be - ra, < li - be - ra > me de san - gui - ni - bus, De - us, De - us

Li - be - ra, < li - be - ra > me de san - gui - ni - bus, De - us, De - us

Li - be - ra, < li - be - ra > me de san - gui - ni - bus, De - us, De - us

6 8 6 6 6 4 3 # 3

9

sa - lu - tis me - ae: et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a, lin - gua

sa - lu - tis me - ae: et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a, lin - gua

sa - lu - tis me - ae: et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a, lin - gua

sa - lu - tis me - ae: et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a

6 3 6 7 6 3 3 5 3 4 3 5 3 3 #

17

me - a, lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am, tu - am.

me - a, lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - am, tu - am.

me - a, < lin - gua me - a > jus - ti - ti - am tu - am, tu - am.

jus - ti - ti - am tu - am, tu - am.

6 6 #4 3 5 6 6 6 6 3 6 6 3

Allegro moderato

Quo - ni-am, <quo - ni-am> si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, sa - cri -

Quo - ni-am, <quo - ni-am> si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, sa - cri -

Quo - ni-am, <quo - ni-am> si vo - lu - is - ses sa - cri - fi

Quo - ni-am, <quo - ni-am> si vo - lu - is - ses sa - cri - fi

6 6 6 3 6 3 3 8 6 4
4 3 3 3 2

fi - ci - um, de - dis - sem u - ti-que, de - dis - sem u - ti-que: ho - lo - caus - tis,

fi - ci - um, de - dis - sem u - ti-que, de - dis - sem u - ti-que: ho - lo - caus - tis,

ci - um, de - dis - sem u - ti-que, de - dis - sem u - ti-que: ho - lo - caus - tis,

ci - um ho - lo - caus - tis,

6 6 3 3 7 7 3 3 7 7 3 3 6 3 6 3
5 5 5 5 5 5

ho - lo - caus - tis non de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.

ho - lo - caus - tis non de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.

ho - lo - caus - tis non de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.

ho - lo - caus - tis non de - le - cta - be - ris, non de - le - cta - be - ris.

8 6 3 6 3 5 3 6 3 6 6 3 6 3
5 5 4 6 6 4

Andante

pp cresc pp cresc pp cresc pp cresc pp

Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on,

Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on,

Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on,

Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on,

3 7 8 8 7 7 8 8 7 8

2 2 2 2

13 cresc p cresc f ff

Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur,

cresc p cresc f ff

Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur, < ut ae - di - fi - cen - tur, >

cresc p cresc f ff

Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur,

cresc f ff

Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur,

cresc f ff

#3 8 8 8 8 7 8

8 8 8 8 8 8 8

23 p cresc f ff

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

p cresc f ff

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

p cresc f ff

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

p cresc f ff

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

p cresc f ff

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

8 8 #3 6 5 8 6 5 6 8 6 4 3 4

4 4 4 4

Andante moderato quasi larghetto

duo *cresc*

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re,

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re, al - ta - re tu - um,

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re,

Tunc im - po - nent

7 3 3 2 6 6 3 4 6 3 3 6 5

8 *pp*

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

3 6 6 7 5 5 3 3 3 7 #3

14 *pp*

vi - tu - los, vi - tu - los,

p < vi - tu - los, > *pp* vi - tu - los,

p vi - tu - los, *pp* vi - tu - los,

p vi - tu - los, *pp* vi - tu - los,

3 6 3 4 3 3