

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

CLAYTON JÚNIOR DIAS

**MISSA EM MI BEMOL (1811)
DO PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA:
ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO**

**Campinas
2012**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

CLAYTON JÚNIOR DIAS

**MISSA EM MI BEMOL (1811)
DO PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA:
ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

**Campinas
2012**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D543m	Dias, Clayton Júnior. Missa em Mi Bemol (1811) do Pe. José Maurício Nunes Garcia: estudo analítico e interpretativo / Clayton Júnior Dias. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Adriana Giarola Kayama. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Garcia, José Maurício Nunes, 1767-1830. 2. Música Sacra - Brasil. 3. Performance (Arte) I. Kayama, Adriana Giarola. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Mass in Eb (1811) by Father José Maurício Nunes Garcia: An analytical and interpretative study.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Garcia, José Maurício Nunes, 1767-1830

Music Sacred - Brazil

Performance art

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Adriana Giarola Kayama [Orientador]

Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

José Francisco da Costa

Angelo José Fernandes

Helena Jank

Data da Defesa: 12-07-2012

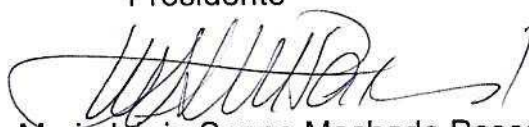
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Clayton Júnior Dias - RA 031880 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Presidente



Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Titular



Prof. Dr. José Francisco da Costa
Titular

Dedico este trabalho aos meus pais Anísio e Dirce, ao meu irmão João e à minha companheira Elaine, por seu amor e apoio ao longo dessa pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A Deus por tudo o que tem realizado em minha vida.

Aos meus pais Anísio e Dirce e ao meu irmão João, por todo amor e apoio que sempre deram em cada etapa de minha vida.

À minha amada companheira Elaine Marchi, pelo amor, dedicação, disponibilidade e apoio em todos os momentos.

À minha querida orientadora Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama, por sua imensa dedicação e disponibilidade na orientação desse trabalho e na minha formação musical ao longo dos nove últimos anos.

À querida professora Dra. Maria Lúcia Pascoal pela amizade e envolvimento nessa pesquisa.

À amiga e professora Lucielena Terribile pela colaboração na minha formação.

Ao Sérgio Marchi e Ana Marchi pelo auxílio e carinho em todas as horas.

Ao querido amigo e grande incentivador desse trabalho, Dom Bruno Gamberini, que tão cedo partiu desta vida e que hoje canta no coro celeste.

À Arquidiocese de Campinas e ao CEMULC pela oportunidade de aperfeiçoamento nos trabalhos com a Música Sacra.

A CAPES, Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento desta pesquisa.

Aos colegas Ana Carolina Sacco, Angelo Fernandes, Inácio De Nonno e Mauro Chantal por toda a colaboração.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP.

Não é suficiente somente cantar, para que o louvor seja agradável a Deus; é necessária, além disso, a vida.

Santo Agostinho, Comentário ao Salmo 146, 1

RESUMO

Nessa pesquisa nosso principal objetivo foi resgatar uma obra importante do Pe. José Maurício Nunes Garcia que ainda não havia sido editada no Brasil e pesquisada em função da sua interpretação, a *Missa em Mi bemol*, composta no ano de 1811, catalogada como CPM 107. Com esse trabalho, esperamos contribuir para que essa peça seja conhecida, divulgada e que a análise aqui realizada auxilie os intérpretes: regente, solistas, coro e organista na sua *performance*. Após uma pequena abordagem histórica sobre Pe. José Maurício Nunes Garcia e sua obra, apresentamos uma pesquisa sobre a origem e evolução das partes do Ordinário da Missa (até a forma utilizada na composição dessa peça) e na sequência, realizamos a análise da *Missa em Mi bemol (1811)* tendo como base o teórico Felix Salzer, procurando salientar aspectos analíticos que poderiam ser utilizados na interpretação dessa obra. Por fim, no Anexo, apresentamos a partitura editada da *Missa em Mi bemol (1811)*.

Palavras chave: José Maurício Nunes Garcia, Música Sacra Colonial Brasileira, Análise Interpretativa.

ABSTRACT

Our main objective in this research was to recover the *Missa em Mi bemol* (1811, catalogue number CPM 107) composed by Father José Maurício Nunes Garcia, a work which still had not been edited and studied in sight of its interpretation in Brazil. With this research we hope to contribute in making this Mass known, and that our analysis assist conductors, soloists, choir and organist in perform it. After a brief look at Father José Maurício's life and musical production, we presented a study of the origin and evolution of the parts of the Ordinary of the Mass (up to the form used in Father José Maurício's Mass). We then proceeded with the analysis of the *Missa em Mi bemol* (1811) based on the theory of Felix Salzer, in an attempt to point out analytical aspects that could be used in the interpretation of the work. Finally, in the Appendix, we presented the edited score of the *Missa em Mi bemol* (1811).

Key words: José Maurício Nunes Garcia, Brazilian Sacred Colonial Music, Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 PERSPECTIVA HISTÓRICA	04
1.1 Padre José Maurício Nunes Garcia: vida e obra	04
1.1.1 A chegada da Corte Portuguesa no Brasil	04
1.1.2 José Maurício e seu tempo	05
1.1.3 Formação musical e religiosa	06
1.1.4 Mestre-de-capela	08
1.1.5 Curso de Música	09
1.1.6 Composições	10
1.2 A Missa como gênero	11
1.2.1 <i>Kyrie eleison</i>	11
1.2.2 <i>Gloria</i>	14
1.2.3 <i>Credo</i>	18
1.2.4 <i>Sanctus-Benedictus</i>	21
1.2.5 <i>Agnus Dei</i>	24
2 ANÁLISE DA MISSA EM MI BEMOL (1811)	26
2.1 A Missa em Mi bemol (1811)	26
2.2 Técnicas de análise utilizadas	29
2.3 Análise do <i>Kyrie eleison</i>	30
2.3.1 Seção I	31
2.3.2 Seção II	33
2.3.3 Seção III	36
2.4 Análise do <i>Gloria</i>	36
2.4.1 Seção I	37
2.4.2 Seção II	38
2.5 Análise do <i>Laudamus te</i>	40
2.5.1 Motivo A	42

2.5.2	Motivo B	42
2.5.3	Motivo C	42
2.5.4	Motivo D	43
2.5.5	Motivo E	44
2.5.6	Motivo F	44
2.6	Análise do <i>Gratias</i>	46
2.7	Análise do <i>Domine Deus</i>	49
2.8	Análise do <i>Qui tollis</i>	54
2.9	Análise do <i>Qui sedes</i>	58
2.9.1	Seção I	59
2.9.2	Seção II	61
2.10	Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i>	62
2.10.1	Seção I: <i>Larghetto</i>	63
2.10.2	Seção II: <i>Allegro</i>	64
2.11	Análise do <i>Patrem Omnipotentem</i>	69
2.12	Análise do <i>Et incarnatus est</i>	74
2.12.1	Motivo A	75
2.12.2	Motivo B.....	75
2.12.3	Motivo C	76
2.12.4	Motivo D	76
2.12.5	Motivo E	77
2.13	Análise do <i>Crucifixus</i>	78
2.14	Análise do <i>Et resurrexit</i>	81
2.15	Análise do <i>Sanctus</i>	87
2.15.1	Seção I	88
2.15.2	Seção II	89
2.15.3	Seção III	90
2.16	Análise do <i>Agnus Dei</i>	91
2.16.1	Seção I	93
2.16.2	Seção II	96

2.16.3 Seção III	97
CONCLUSÃO	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
ANEXO	109

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Tradução do <i>Kyrie eleison</i>	14
Figura 02: Tradução do <i>Gloria</i>	17
Figura 03: Tradução do <i>Credo</i>	19
Figura 04: Tradução do <i>Sanctus-Benedictus</i>	23
Figura 05: Tradução do <i>Agnus Dei</i>	25
Figura 06: Movimentos da <i>Missa em Mi bemol (1811)</i>	28
Figura 07: Seções do <i>Kyrie eleison</i>	30
Figura 08: Tradução do <i>Kyrie eleison</i>	31
Figura 09: Análise do <i>Kyrie eleison</i> (c. 1 a 18)	32
Figura 10: Análise do <i>Kyrie eleison</i> (c. 19 a 25)	32
Figura 11: Análise do <i>Kyrie eleison</i> (c. 27 a 30)	33
Figura 12: Tema do <i>Christe eleison</i>	34
Figura 13: Contra-tema do <i>Christe eleison</i>	34
Figura 14: Análise do <i>Kyrie eleison</i> (c. 66 a 87)	35
Figura 15: Análise do <i>Kyrie eleison</i> (c. 100 a 114)	35
Figura 16: Seções do <i>Gloria</i>	36
Figura 17: Tradução do <i>Gloria</i>	36
Figura 18: Análise do <i>Gloria</i> (c. 1 a 18)	37
Figura 19: Análise do <i>Gloria</i> (c. 19 a 30)	38
Figura 20: Análise do <i>Gloria</i> (c. 31 a 61)	38
Figura 21: Análise do <i>Gloria</i> (início do <i>Andantino</i>)	39
Figura 22: Análise do <i>Gloria</i> (c. 78 a 85)	39

Figura 23: Análise do <i>Gloria</i> (c. 95 a 126)	40
Figura 24: Tradução do <i>Laudamus te</i>	41
Figura 25: Motivo gerador	41
Figura 26: Motivo A	42
Figura 27: Motivo B	42
Figura 28: Motivo C	43
Figura 29: Motivo D	43
Figura 30: Motivo E	44
Figura 31: Motivo F	44
Figura 32: Síntese dos Motivos	45
Figura 33: Partes do <i>Laudamus te</i>	46
Figura 34: Tonalidades do <i>Gratias</i>	46
Figura 35: Tradução do <i>Gratias</i>	47
Figura 36: Escansão rítmica do <i>Gratias</i>	47
Figura 37: Padrões Gregos utilizados no <i>Gratias</i>	48
Figura 38: Síntese da Dinâmica do <i>Gratias</i>	48
Figura 39: Análise do <i>Gratias</i> (c. 1 a 20)	49
Figura 40: Tradução do <i>Domine Deus</i>	50
Figura 41: Tema A do <i>Domine Deus</i>	51
Figura 42: Imitação do Tema A do <i>Domine Deus</i>	52
Figura 43: Tema B do <i>Domine Deus</i>	53
Figura 44: Tonalidades do <i>Qui tollis</i>	54
Figura 45: Esquema do <i>Qui tollis</i>	54
Figura 46: Partes do <i>Qui tollis</i>	55

Figura 47: Tradução do <i>Qui tollis</i>	56
Figura 48: Análise do <i>Qui tollis</i> (c. 1 a 11)	57
Figura 49: Análise do <i>Qui tollis</i> (c. 12 a 22)	57
Figura 50: Análise do <i>Qui tollis</i> (c. 28 a 35)	58
Figura 51: Seções do <i>Qui sedes</i>	59
Figura 52: Tradução do <i>Qui sedes</i>	59
Figura 53: Frase A do <i>Qui sedes</i>	60
Figura 54: Frase B do <i>Qui sedes</i>	60
Figura 55: Motivos rítmicos do <i>Qui sedes</i>	62
Figura 56: Tradução do <i>Cum Sancto Spiritu</i>	63
Figura 57: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 1 a 12)	64
Figura 58: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 13 a 37)	64
Figura 59: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 38 a 51)	65
Figura 60: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 48 a 56)	65
Figura 61: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 61 a 70)	66
Figura 62: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 74 a 89)	66
Figura 63: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 89 a 102)	66
Figura 64: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 106 a 128)	67
Figura 65: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 129 a 138)	67
Figura 66: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 148 a 155)	68
Figura 67: Análise do <i>Cum Sancto Spiritu</i> (c. 156 a 174)	68
Figura 68: Seções do <i>Patrem Omnipotentem</i>	69
Figura 69: Análise do <i>Patrem Omnipotentem</i> (c. 1 a 4)	70
Figura 70: Tradução do <i>Patrem Omnipotentem</i>	70

Figura 71: Análise do <i>Patrem Omnipotentem</i> (c. 5 a 13)	71
Figura 72: Análise do <i>Patrem Omnipotentem</i> (c. 14 a 32)	72
Figura 73: Análise do <i>Patrem Omnipotentem</i> (c. 33 a 60)	72
Figura 74: Análise do <i>Patrem Omnipotentem</i> (c. 61 a 74)	73
Figura 75: Análise do <i>Patrem Omnipotentem</i> (c. 77 a 79)	74
Figura 76: Motivos do <i>Et incarnatus est</i>	74
Figura 77: Tradução do <i>Et incarnatus est</i>	75
Figura 78: Motivo A do <i>Et incarnatus est</i>	75
Figura 79: Motivo B do <i>Et incarnatus est</i>	76
Figura 80: Motivo C do <i>Et incarnatus est</i>	76
Figura 81: Motivo D do <i>Et incarnatus est</i>	76
Figura 82: Motivo E do <i>Et incarnatus est</i>	77
Figura 83: Análise do <i>Et incarnatus est</i> (c. 1 a 6)	77
Figura 84: Análise do <i>Et incarnatus est</i> (c. 7 a 12)	78
Figura 85: Tradução do <i>Crucifixus</i>	78
Figura 86: Tema do <i>Crucifixus</i>	79
Figura 87: Resposta tonal do <i>Crucifixus</i>	79
Figura 88: Análise do <i>Crucifixus</i> (c. 30 a 43)	80
Figura 89: Análise do <i>Crucifixus</i> (c. 44 a 48)	81
Figura 90: Tradução do <i>Et resurrexit</i>	81
Figura 91: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 1 a 13)	82
Figura 92: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 16 a 23)	83
Figura 93: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 24 a 34)	84
Figura 94: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 38 a 65)	84

Figura 95: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 66 a 84)	85
Figura 96: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 85 a 102)	85
Figura 97: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 103 a 117)	86
Figura 98: Análise do <i>Et resurrexit</i> (c. 124 a 150)	87
Figura 99: Tradução do <i>Sanctus</i>	87
Figura 100: Análise do <i>Sanctus</i> (c. 1 a 17)	89
Figura 101: Análise do <i>Sanctus</i> (c. 18 a 43)	90
Figura 102: Análise do <i>Sanctus</i> (c. 44 a 53)	91
Figura 103: Tradução do <i>Agnus Dei</i>	91
Figura 104: Seções do <i>Agnus Dei</i>	92
Figura 105: Esquema do <i>Agnus Dei</i>	92
Figura 106: Partes da Seção I do <i>Agnus Dei</i>	93
Figura 107: Análise do <i>Agnus Dei</i> (c. 1 a 6)	94
Figura 108: Pausas gerais no <i>Agnus Dei</i>	94
Figura 109: Análise do <i>Agnus Dei</i> (c. 7 a 12)	95
Figura 110: Partes da Seção II do <i>Agnus Dei</i>	96
Figura 111: Análise do <i>Agnus Dei</i> (c. 19 a 26)	97
Figura 112: Partes da Seção III do <i>Agnus Dei</i>	97
Figura 113: Análise do <i>Agnus Dei</i> (c. 33 a 39)	99
Figura 114: Análise do <i>Agnus Dei</i> (c. 40 a 44)	99
Figura 115: Análise do <i>Agnus Dei</i> (Coda)	100

INTRODUÇÃO

Padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) foi um compositor brasileiro predominantemente de Música Sacra, que viveu a transição entre o Brasil Colônia e o Brasil Império. É considerado um dos maiores compositores das Américas de seu tempo.

Muitas iniciativas, individuais ou institucionais, foram realizadas para que a obra do padre compositor pudesse ser editada, e assim, uma parte de sua imensa produção pudesse ser conhecida.

No 15º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), realizado no ano de 2005, o professor e pesquisador da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Carlos Alberto Figueiredo, apresentou um trabalho intitulado: “As edições de obras sacras de José Maurício Nunes Garcia”¹. Em seu relato, o pesquisador faz um levantamento e uma avaliação do processo editorial das obras compostas pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia desde a publicação, em 1897, da *Missa de Requiem* (1816) até os dias atuais.

O resgate da produção musical do padre José Maurício, após as iniciativas pioneiras de Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) no início do século XX, realizou-se por longo e detalhado trabalho de pesquisa histórica, identificação de obras e documentos, levantamento de partituras, apresentações, publicação de monografias e edições musicais, culminando na publicação de dois livros: o *Catálogo Temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia* (Rio de Janeiro: MEC, 1970), o primeiro do gênero no Brasil, e *José Maurício Nunes Garcia – Biografia* (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997) ambos de autoria de Cleofe Person de Mattos.

Indubitavelmente, foi a musicóloga, professora e regente Cleofe Person de Mattos (1913-2002) quem realizou, durante mais de seis décadas, o mais

¹ FIGUEIREDO, 2005, p. 758.

detalhado estudo acerca de um compositor brasileiro e sua obra, no caso, o Padre José Maurício Nunes Garcia.

Considerando a vasta produção do padre compositor, mesmo com vários trabalhos de pesquisas realizados, com várias edições publicadas, encontramos no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro algumas peças que ainda não foram editadas, dentre elas uma Missa composta no ano de 1811, intitulada *Missa em Mi bemol* (CPM² 107), objeto de pesquisa dessa Dissertação de Mestrado.

No Capítulo 1 abordamos alguns aspectos históricos sobre o Pe. José Maurício e sua obra. A abordagem se inicia com a contextualização da chegada da Corte Portuguesa no Brasil em 1808. Em seguida tratamos dos dados biográficos do Pe. José Maurício (nascimento, filiação, falecimento) e da sua formação musical e religiosa. Trazemos à luz algumas informações do padre enquanto mestre-de-capela e enquanto professor do Curso de Música por ele criado. Finalizando a primeira parte desse capítulo, apresentamos as divisões de suas obras conforme Mattos (1970) em seu Catálogo Temático.

Uma revisão da literatura existente nos mostrou que existem muitos estudos biográficos sobre o Pe. José Maurício Nunes Garcia. Por esse motivo, não é nossa intenção escrever uma nova biografia, mas sim, apontar dados biográficos sobre o padre compositor.

A segunda parte do Capítulo 1 trata do *Ordinarium* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) da Missa enquanto gênero. As pesquisas realizadas procuram mostrar como surgiram as partes do *Ordinarium* da Missa e como evoluíram até chegar à versão que foi adotada pelo Pe. José Maurício.

No Capítulo 2 abordamos a análise interpretativa da *Missa em Mi bemol* (1811) do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Após apresentarmos as fontes primárias dessa Missa existentes nos acervos brasileiros, justificamos a escolha da fonte que foi utilizada na edição da partitura. A escolha da técnica de análise

² CPM: Catálogo Temático do Pe. José Maurício Nunes Garcia elaborado por Cleofe Person de Mattos.

utilizada nessa dissertação é apresentada e, em seguida, fazemos a análise-interpretativa dessa obra.

A análise interpretativa procura realçar aspectos estruturais da Missa trazendo elementos que possam auxiliar regente, solistas, coro e organista na execução da referida Missa.

Por fim, como Anexo a essa dissertação, apresentamos a partitura completa da *Missa em Mi Bemol (1811)* por nós editada a partir da fonte primária no software musical *Finale 2010/2012*.

1 PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1 Padre José Maurício Nunes Garcia: vida e obra

1.1.1 A chegada da Corte Portuguesa no Brasil

A História da Música no Brasil é marcada profundamente pela chegada, em 1808, da Corte portuguesa no Rio de Janeiro, que, na época, era uma cidade com aproximadamente 60 mil habitantes, na sua maioria negros escravos. A vinda da Corte aconteceu após a invasão das tropas de Napoleão Bonaparte a Portugal. Antes que as tropas do exército de Napoleão invadissem Lisboa, D. João VI tomou a decisão de embarcar toda a família real, sua Corte, funcionários da casa real e do governo para a capital do vice-reino. O acontecimento inusitado da chegada da Corte portuguesa no Rio de Janeiro deve ter provocado um alvoroço na sociedade carioca fazendo com que a música – tanto a sacra quanto a profana – alcançasse um patamar jamais visto anteriormente. Castello (1967) faz o seguinte comentário sobre essa transformação:

A transição ocorre de 1808 a 1821, quando D. João VI preparou o ambiente propício à nossa independência econômica, política e cultural, favorecendo-nos de tal forma que foi considerado pelo Instituto Histórico e Geográfico o fundador da nacionalidade brasileira (CASTELLO, 1967, p. 194).

A primeira atitude pública de D. João VI ao desembarcar no Rio de Janeiro em 8 de março de 1808 foi dirigir-se em procissão até a Igreja do Rosário – na época antiga Catedral – para render graças a Deus pelo fim de sua longa viagem. Sabemos pelos relatos de Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca)¹ que nesta ocasião foram executados alguns hinos dentre eles: *Te Deum laudamus*, *Sub tuum præsidium*, *O beate Sebastiane*, que supostamente eram de autoria do Pe. José Maurício Nunes Garcia, tendo em vista que desde 1978 o

¹ SANTOS, 1981, p. 180.

padre fora o mestre-de-capela da Catedral, e uma de suas funções era compor as músicas para a liturgia.

1.1.2 José Maurício e seu tempo

José Maurício Nunes Garcia nasceu no dia 22 de setembro (dia de São Maurício) do ano de 1767, na Rua da Vala, atualmente Rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro. Seu pai, Apollinário Nunes Garcia², natural da Ilha do Governador, freguesia de Nossa Senhora d'Ajuda era “tenente”, segundo o Dr. Nunes Garcia (filho legítimo do padre compositor). Sua mãe, Victória Maria da Cruz, teria nascido supostamente em Cachoeira, nas proximidades de Vila Rica, atualmente Cachoeira do Campo (MG), do bispado de Mariana. O historiador Manoel de Araújo Porto Alegre (1808-1879) (PORTO ALEGRE, 1856, *in* Estudos Mauricianos, p. 23) afirma que “pelo lado paterno descendia de uma família estabelecida em Irajá, e pelo materno de uma crioula de Guiné”, o que nos leva a conclusão de que era uma escrava. O Dr. Nunes Garcia refere-se fisionomicamente aos seus avós dizendo que eram (NUNES GARCIA, DR., 1861, *in* Estudos Mauricianos p. 15) “ambos mulatos claros de cabellos finos e soltos como os de m^{ta} gente q. se diz branca”. Os nomes de suas avós constam na sua certidão de batismo: Anna Correa do Desterro (avó paterna) e Joana da Silva (avó materna). Foi batizado em 20 de outubro na Sé do Rio de Janeiro.

Com seis anos de idade, portanto no ano de 1773, perdeu o pai, ficando sua educação sob a responsabilidade de sua mãe e de uma tia (irmã mais velha de sua mãe) de nome desconhecido.

Aos 18 de abril de 1830, com 62 anos de idade faleceu o padre José Maurício. Seus biógrafos dizem que sua saúde fora alterada devido ao excesso de trabalhos impostos por D. João VI.

² Dr. Garcia em seus *Apontamentos Biográficos* refere-se ao avô pelo nome de Apollinario Jozé Nunes.

1.1.3 Formação musical e religiosa

É difícil afirmar com segurança como foram os primeiros anos da formação musical do Pe. José Maurício. Nas primeiras biografias que foram escritas sobre o padre, encontramos alguns comentários que não podem ser comprovados, mas que nos dão uma ideia do período inicial de sua formação musical.

Porto Alegre comenta:

Desde a mais tenra infancia manifestou uma inteira vocação pela música. Tinha uma bellissima voz, cantava admiravelmente, improvisava melodias, e tocava viola e cravo sem jamais ter aprendido. Muitas vezes assombrou os homens profissionaes, não só com os seus improvisos, e reflexões, como tambem pela prodigiosa memória que tinha em reproduzir fielmente tudo quanto ouvia executar.

Mandado para a escola de Salvador José, ahi se houve com tam rapida intelligencia que em poucos mezes excedeu a todos os seus collegas, e foi considerado por aquelle músico o primeiro e o melhor de seus discipulos, e o unico de por si só poder continuar os estudos de uma arte, que requer, além de dons naturaes, uma prática não interrompida (PORTO ALEGRE, 1856, *in* Estudos Mauricianos, p. 23).

Também sobre esse assunto, Visconde de Taunay comenta:

Desde a mais tenra idade, grande vivacidade de índole, applicação a qualquer gênero de estudo, possuindo voz muito afinada, extensa e ductil e patenteando a mais notavel inclinação pela música, depois de aprender n'uma escola regia as primeiras lettras, poudo José Maurício, graças aos esforços das suas protectoras naturaes, ser matriculado na aula de solfejo e rudimentos de harmonia do pardo José, e ahi taes progressos fez, que grangeou, a um tempo, a amisade do mestre e o respeito e admiração dos con-discipulos. Erão as lições dadas n'um violão, que passava de mão em mão (TAUNAY, 1897, *in* Estudos Mauricianos, p. 11).

Cleofe Person de Mattos comenta que aos seis anos de idade o menino José Maurício já demonstrara talento nos estudos musicais. Porto Alegre comenta

que aos seis anos ele já era *menino cantor* de coro e que aos dezesseis anos já compunha.

Visconde de Taunay continua:

No meio de todos esses estudos e então ajudando com seu trabalho diário a família, a tocar, dos 15 aos 20 anos, instrumentos de corda e de sopro nas bandas de música e orquestras de festa de igreja, continuava José Maurício, com ininterrompido afinho, a cultivar a arte musical, guindando-se, pelo esforço próprio e pela constante meditação dos clássicos, a esferas cada vez mais amplas e elevadas. Também ia subindo, a mais e mais, no conceito geral, conseguindo a maior nomeada nas boas rodas do Rio de Janeiro, onde o seu nome, em 1790, já era sobremaneira bemquisto e acatado (TAUNAY, 1897, *in* Estudos Mauricianos, p 11).

Pelo que nos apontam suas biografias, sua formação musical esteve sob a orientação de Salvador José de Almeida Faria (1732-1799), nascido em Cachoeira do Campo (mesma cidade em que nascera sua mãe). O inventário *post-mortem* de Salvador José de Almeida traz 51 obras de 11 compositores luso-brasileiros e italianos. É provável que o acervo do seu professor tenha servido para moldar a face de compositor do Pe. José Maurício.

Durante os anos em que frequentou o Seminário, preparando-se para o sacerdócio, além dos estudos pertinentes à formação presbiteral, estudou Canto Gregoriano, Filosofia, Geografia, História, Latim, Francês, Italiano, Inglês e Grego. Entre seus ilustres professores figuram Agostinho Correa da Silva Goulão (?-1847) e o poeta mineiro de São João Del Rei, Manoel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), ambos formados pela Universidade de Coimbra. Após sua ordenação sacerdotal fez estudos de Retórica, tornando-se assim, além de um exímio pregador, uma pessoa profundamente ilustrada, tendo recebido o título de Pregador Régio. Sobre essa vertente Porto Alegre comenta:

Ao muito ilustre e virtuoso bispo do Rio de Janeiro, D. José Caetano da Silva Coutinho, ouvi muitas vezes elogiar o padre José Maurício, não como artista, mas como um sacerdote dos mais ilustrados da sua

diocese, e a quem sobejavam talentos fora da musica. (PORTO ALEGRE, 1856 *in* Estudos Mauricianos, p. 24)

Portanto, ao ser ordenado sacerdote com vinte e cinco anos, segundo interpretação de alguns de seus biógrafos, procurava alcançar uma posição social que o compensasse de dois fatores: a cor e a condição econômica.³ Ao tornar-se sacerdote, e com seu talento musical, seria nomeado Mestre-de-Capela, com as funções de compor, ensaiar e dirigir as ações musicais segundo as normas vigentes.

1.1.4 Mestre-de-capela

A nomeação do Pe. José Maurício como mestre-de-capela da Catedral da Sé do Rio de Janeiro aconteceu no dia 02 de julho de 1798, em substituição ao Pe. João Lopes Ferreira (-1798) com o ordenado anual de 600\$000 (seiscentos mil réis). Antes de assumir essa função na Sé, fora “Padre Mestre” na Igreja da Irmandade de S. Pedro dos Clérigos. Mattos (1970, p. 30) comenta que mesmo antes de sua nomeação ele já havia composto e dedicado algumas peças musicais para a Sé, como, por exemplo, as “Vésperas de Nossa Senhora” do ano de 1797. Seus alunos também colaboravam cantando no coro dessa Igreja.

Como mestre-de-capela tinha várias funções: organista, regente, compositor, professor de música, responsável pela parte musical nas cerimônias religiosas promovidas na Sé pelo Senado da Câmara. Sabe-se que era um excelente organista e que improvisava muito bem no instrumento, chegando a impressionar o compositor Sigismund Neukomm (1778-1858), referindo-se a ele como o “maior improvisador do mundo”⁴.

Desde 1737 a Igreja do Rosário funcionava como Catedral. Em 1808 D. João transfere o Cabido (cônegos) para a Igreja do Rosário, transformando-a em

³ MATTOS, 1970, p. 19.

⁴ MATTOS, 1970, p. 32.

Catedral e, conseqüentemente, em “Capela Real”. Essa transição foi marcada por muitos problemas internos e políticos, e principalmente relacionados ao “defeito visível” de alguns músicos (eram mulatos, em especial, o mestre-de-capela: Pe. José Maurício).

As cerimônias na Capela Real eram muito pomposas, segundo os costumes portugueses e o gosto de D. João. A cada ano o número de músicos era ampliado, com a vinda de músicos e cantores (*castrati*) europeus.

Nos três primeiros anos de sua função de compositor na Real Capela, Pe. José Maurício escreve cerca de setenta obras. Com a chegada de Marcos Portugal (1762-1830) em 1811, que dividiria com ele as funções de mestre-de-capela, sua produção diminui.

1.1.5 Curso de Música

Paralelamente ao ofício de mestre-de-capela e às aulas particulares que ministra na sociedade carioca, por volta dos últimos anos do século XVIII, o padre cria um curso de música, gratuito, que será mantido por vinte e oito anos. Seus alunos, alguns dos mais ilustres músicos da sociedade carioca da época, participavam ativamente das celebrações na velha Catedral do Rio de Janeiro fazendo parte do coro ou do conjunto instrumental.

A criação desse curso antecedeu a sua nomeação para mestre-de-capela e, segundo alguns relatos da época, foi interrompido somente no ano de 1826 quando o padre estava com a saúde muito frágil e, portanto, impossibilitado de ensinar.

O curso funcionou até 1812 na Rua das Marrecas, número 14. A casa fora doada pelo comerciante Thomas Gonçalves (s. d.), pai de um aluno do padre – José Marcelino Gonçalves (s. d.) – que também se tornara sacerdote. Por conta de uma dívida hipotecária desta casa, assumida pelo padre em 1810, a partir de 1812 o curso de música passa a funcionar em diversas residências onde ele habitou.

O mais ilustre aluno do Pe. José Maurício fora Francisco Manuel da Silva (1795-1865) que em 1848 cria o Imperial Conservatório Nacional de Música, depois Instituto Nacional de Música, que dará origem à atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Alguns de seus outros alunos ilustres no curso de música foram: Cândido Inácio da Silva (1800-1838), Francisco da Luz Pinto (1798?-1865), Francisco da Motta (s. d.), Geraldo Inacio Pereira (s. d.), Lino José Nunes (s. d.), João Antonio Gonçalves (s. d.) e outros que são citados por Mattos no seu Catálogo Temático.

1.1.6 Composições

O Catálogo Temático das Obras de Pe. José Maurício Nunes Garcia elaborado por Mattos lista 248 obras, sendo essas:

- a. 12 Antífonas;
- b. 2 Benditos;
- c. 4 Cânticos;
- d. 9 Credos;
- e. 27 Graduais;
- f. 28 Hinos;
- g. 7 Ladainhas;
- h. 7 *Laudamus*;
- i. 8 Matinas;
- j. 19 Missas;
- k. 12 Motetos;
- l. 13 Novenas, Setenários e Trezenas;
- m. 6 Obras Instrumentais;
- n. 34 Obras para a Semana Santa;
- o. 4 Obras Profanas;
- p. 1 Obra Teórica;

- q. 3 Ofertórios;
- r. 12 Ofícios Fúnebres;
- s. 1 Orquestração.
- t. 3 *Qui Sedes e Quoniam*;
- u. 9 Salmos;
- v. 5 Sequências;
- w. 11 *Tantum Ergo*;
- x. 7 *Te Deum*;
- y. 4 Trechos de Classificação Imprecisa;
- z. 4 Vésperas.

Grande parte do material encontra-se no Rio de Janeiro (Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Cabido Metropolitano), em algumas outras cidades do Brasil (Museu Carlos Gomes em Campinas) e até mesmo no exterior (por exemplo, Portugal).

1.2 A Missa como gênero

1.2.1 *Kyrie eleison*

Não sabemos com precisão quando as invocações do *Kyrie eleison* foram incluídas nos ritos iniciais da Missa. O *Kyrie eleison* já era conhecido dos pagãos como aclamação honorífica endereçada ao imperador ou a um deus e, por si, não tem o sentido de pedido de perdão. Estas invocações, em grego, estão relacionadas com a resposta da oração dos fiéis, depois da liturgia da palavra, que existia – e agora foi recuperada – já desde os primeiros séculos.

Sabemos por *Etéria*⁵, que em Jerusalém, pelo ano 400, no fim das vésperas, um diácono propunha intenções, muitas vezes nomes de pessoas, às quais um grupo de crianças respondia *Kyrie eleison*:

⁵ Peregrinação de Etéria: Manuscrito do séc. IV, no qual a peregrina Etéria, que pode ter sido uma religiosa ou uma devota senhora leiga, provavelmente oriunda da Galícia, descreve com agudo

(...) um dos diáconos evoca os nomes de todos. Enquanto ele menciona os nomes de diferentes pessoas, está com ele constantemente um grupo de crianças que sempre respondem *Kyrie eleison*, o que para nós é Senhor, tem piedade (*miserere Domine*); suas invocações não tem fim (ETÉRIA, 2004, p. 90).

As “Constituições Apostólicas”⁶ nos mostram que depois da despedida dos diversos grupos, catecúmenos, etc., havia uma intenção à qual os fiéis respondiam *Kyrie eleison*, mas esta aclamação era típica das crianças.

O *Kyrie eleison* é de origem oriental e foi conservado em grego no momento de sua introdução no ocidente, pelo século V. Talvez se devesse ao Papa Gelásio (420-496), em fins do século V ou, pelo menos, foi ele a testemunha da mudança – que a invocação passasse ao rito inicial.

No início acrescentava-se a essas aclamações muitos tropos⁷, que depois desapareceram, permanecendo sua lembrança na melodia musical. Daí o

espírito de observação a Liturgia diária, semanal e anual de Jerusalém, suas grandes festas e celebrações, os santuários, a organização hierárquica, a catequese, a vida monacal, a prática do jejum nas primeiras comunidades eclesiais, enriquecendo sua mensagem com oportunas citações bíblicas, reflexões sobre a Igreja, os sacramentos, a fé e a vida do cristão. (ETÉRIA, 2004, descrição da lombada).

⁶ As Constituições Apostólicas (*Constitutiones Apostolorum*) foram compostas na Síria, nos finais do século IV (+- 380), a partir de várias fontes. No Livro VII encontramos, nos cap. 25-27, muito modificadas, as orações provenientes da *Didaqué*, e nos cap. 33-38 várias bênçãos, que fazem lembrar a *berakah* judaica, antepassada da Oração eucarística cristã. O Livro VIII desta grande colecção litúrgica da antiguidade oferece-nos, nos cap. 3-5, o ritual da ordenação do bispo, derivado da *Tradição Apostólica*, mas consideravelmente aumentado, e nos cap. 5-15 a descrição mais completa dessa época sobre a liturgia eucarística, na qual figura o mais antigo texto duma anáfora siríaca, de carácter nitidamente didáctico. (ANTOLOGIA LITÚRGICA, 2003 p. 409).

⁷ Tropo: “A palavra ‘tropo’, em grego, significa várias coisas: volta, melodia, interpretação alegórica, e, em Liturgia, aplica-se às frases que ampliam o cântico, intercalando-se na sua melodia. É um gênero que, à maneira de comentário, interpretação ou glosa, ajuda o canto da comunidade, enchendo, por exemplo, os neumas de um cântico melismático gregoriano. É algo parecido, mas muito mais curto na sua realização, às sequências que prolongam o aleluia, antes do Evangelho. Os tropos usaram-se na Idade Média, sobretudo no cântico dos *Kyries* e do *Agnus Dei*” (ALDAZÁBAL, 1996, p. 299)

nome de “*Kyrie lux et origo*” ou “*Kyrie fons bonitatis*” pelas glosas⁸ que se intercalavam aos *Kyries* gregorianos.

Mais tarde, no século VI, já não se intercalavam invocações, mas só a aclamação, e isto passou à Missa romana no tempo do Papa São Gregório Magno (540-604).

O número de invocações foi, a princípio, indeterminado. O Papa fazia sinal aos cantores que parassem, quando chegava ao trono. Nas Gálias é que se fixou a tríplice repetição do tríplice *Kyrie*, isto é, ao todo nove invocações:

Na Missa episcopal franco-romana encontramos logo mais, ainda no séc. 8, determinada ordem estabelecida, e se destacam outras características do canto do *Kyrie*: a *schola* canta o *Kyrie eleison*, que é repetido três vezes por um grupo de clérigos, isto é, provavelmente até chegar a três vezes, depois disso – portanto, o número de três já é sagrado pela tradição – o Papa dá o sinal para o *Christe eleison*, que é igualmente repetido três vezes, e em seguida novamente o sinal para o *Kyrie* novamente repetido, e para o encerramento deste canto (JUNGSMANN, 2009, p. 339).

A partir da Idade Média, cada vez mais se passou a atribuir ao *Kyrie* uma significação trinitária, dirigindo-se cada grupo de invocações, sucessivamente, às três Pessoas divinas, ou seja, três invocações a Deus Pai, três invocações a Deus Filho e três invocações ao Espírito Santo. Originalmente, todas se dirigiam ao Cristo, *Kyrios* é o seu título por excelência, na antiguidade cristã, sobretudo nos escritos de São Paulo. Tanto o *Kyrie* (Senhor), como o *Christe* (Cristo) referem-se a Jesus.

O *Kyrie* não tem um sentido penitencial, mas sim, de aclamação a Cristo e de pedido de misericórdia. Na Bíblia aparece como uma das atitudes de fé mais centrais: pedir a Deus sua misericórdia, porque por nós mesmos só podemos oferecer fraqueza e miséria.

⁸ Glosa: “Termo usado no séc. XVI, a partir da origem espanhola, como equivalente musical da glosa poética, para variações, habitualmente sobre um tema religioso; também podia significar ornamentação” (como no *Trattado de glosas*, de Ortiz, 1553) (GROVE, 1994, p. 373)

O texto, portanto do *Kyrie*, com uma possível tradução⁹ em português pode ser acompanhado na Fig. 01:

Texto em grego	Tradução em português ¹⁰
<i>Kyrie, eleison.</i> ¹¹	Senhor, tende piedade de nós.
<i>Christe, eleison.</i>	Cristo, tende piedade de nós.
<i>Kyrie, eleison.</i>	Senhor, tende piedade de nós.

Figura 01: Tradução do *Kyrie eleison*

1.2.2 *Gloria*

O *Gloria* é uma das mais antigas composições da Igreja e, originalmente, não foi criado para a liturgia da Missa. É uma herança dos hinos da Igreja antiga, chamados *psalmi idiotice* (cânticos de composição pessoal, em contraste com os salmos das Sagradas Escrituras). Jungmann (2009) se refere assim sobre essas composições antigas:

Na maioria dos casos são formações pouco artísticas que, como os salmos e cânticos bíblicos, não são construídos sobre algum ritmo e metro poético, e que também, a respeito de seus meios linguísticos, se preservam normalmente na proximidade de seus modelos bíblicos, mesmo assim, sentimos vivo o entusiasmo religioso daqueles séculos. Nele continua uma linha que se iniciou no Novo Testamento com o Magnificat e com os cânticos de louvor de Zacarias e do idoso Simeão. Poucos deles foram preservados em uso vivo até nossos dias, assim, por exemplo (...), na liturgia monástica o canto *Te decet laus* e em nossa liturgia romana o *Te Deum*, e o *Gloria*. Este último, também chamado de

⁹ Tomamos por base as traduções realizadas pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e publicadas no Missal Romano.

¹⁰ MISSAL ROMANO, 1991, p. 398.

¹¹ Nos textos litúrgicos oficiais em latim e em grego as palavras são acentuadas para mostrar a tonicidade das mesmas. Optamos por não transcrever os acentos nesse trabalho para não influenciarmos a pronúncia (aberta e fechada) das vogais, que em latim não se comportam da mesma maneira que em português.

Grande Doxologia, era altamente estimado já na Igreja antiga (JUNGSMANN, 2009, p. 345).

Sabemos que este hino era cantado, na Liturgia bizantina, no *Orthros* (ofício das matinas). Era assim também em Jerusalém no século V, segundo o testemunho do *Codex Alexandrinus*¹² da Bíblia.

A informação do *Liber Pontificalis*¹³, segundo a qual o Papa Telésforo (?-136) teria introduzido este canto na Missa de Natal, é evidentemente sem fundamento, uma vez que esta festa foi introduzida em Roma somente no século IV. A única indicação que temos é o Sermão 6¹⁴ de São Leão Magno (395-461) para o Natal. O evangelho de Lucas teria sugerido, neste dia, que se cantasse este antigo hino no início da celebração.

Temos várias versões do *Gloria*: além do texto grego das Constituições Apostólicas, de tendências nitidamente arianas (que apresentam Cristo como inferior ao Pai e tentam dirigir todos os louvores não a ele, mas ao Pai) temos o do *Codex Alexandrinus* da Bíblia, usado pelos bizantinos; a Igreja romana o conservou em suas linhas essenciais. Há ainda um texto da Liturgia nestoriana, em siríaco, testemunha menos importante, que se apresenta como um inchamento literário do primeiro texto. O *Codex Alexandrinus* é, pois, a testemunha mais antiga. O manuscrito litúrgico mais antigo que o traz, na Liturgia das matinas e das vésperas, é o *Antifonário de Bangor*¹⁵, composto em torno de 690. Aproxima-se deste texto a versão do missal romano.

¹² Manuscrito da Bíblia, em grego do séc. V. Encontra-se atualmente na *British Library* em Londres.

¹³ O *Liber Pontificalis* é uma crônica, uma espécie de *diário* escrito pelos liturgistas dos Papas, a partir dos anos 500-530. Esta data constitui, por isso, uma divisória: as notícias que se referem a datas anteriores, terão tanta mais necessidade de confirmação por outras fontes, quanto mais antigas forem e incríveis parecerem; as posteriores são certamente seguras. (ANTOLOGIA LITÚRGICA, 2003 p. 1321).

¹⁴ O Papa São Leão Magno deixou-nos, por escrito, dez sermões para o Natal, dentre eles o Sermão VI onde encontramos uma referência ao *Gloria*.

¹⁵ O *Antifonário de Bangor* é uma coleção de antifonas, versículos, hinos, cantos, etc., e deve ter sido compilado para uso dos abades do mosteiro de Bangor na Irlanda. Ele data do final do século VII (entre 680 e 690) e se encontra na Biblioteca Ambrosiana em Milão.

Somente o bispo entoava este hino, na noite de Natal, e conservou este privilégio por muito tempo como podemos observar na rubrica do *Sacramentário Gregoriano de Hadriano*¹⁶, na rubrica introdutória do Ordinário da Missa. O *Liber Pontificalis* atribuiu ao Papa Símaco (498-514) a extensão do *Gloria* aos domingos e às festas dos mártires. Também o *Sacramentário Gregoriano de Hadriano* menciona esta extensão, mas o canto era sempre reservado ao bispo. Segundo o *Ordinário de Saint Amand*¹⁷, na Vigília Pascal e no dia de sua ordenação, o presbítero tinha o direito de entoá-lo. O *Micrólogo de Bernoldo de Constança*¹⁸, pelo fim do século XI, diz que também o simples sacerdote pode entoá-lo quando o faz o bispo. Sabemos pela rubrica do gregoriano que o sacerdote podia fazê-lo já antes, mas somente na Páscoa. No fim do século XIII, encontramos, no *Pontifical de Guilherme Durando*¹⁹, uma série de disposições que limitavam o canto do *Gloria* e o proibiam em certos tempos do ano e em algumas celebrações. O missal romano atual reduziu ainda mais o uso do *Gloria*, abolindo-o nas celebrações simples e nas festas menores.

A tradução oficial deste hino em português pode ser acompanhada na Fig. 02:

¹⁶ O *Sacramentarium Gregorianum Hadrianum ex authentico*, recebe esse nome por que o exemplar primitivo do Sacramentário foi enviado pelo Papa Adriano I (papado de 772-795) a Carlos Magno. Colocamo-lo no final do séc. VII (695). (ANTOLOGIA LITÚRGICA, 2003 p. 1362).

¹⁷ Manuscrito do séc. IX, encontrado em Saint-Amand (França).

¹⁸ Sinopse (ou manual) escrito por Bernoldo de Constança (1054-1100).

¹⁹ Livro Litúrgico do Rito Romano que contém os textos e as rubricas das celebrações próprias do bispo. Ao longo da história e, sobretudo por influência do chamado *Pontifical Romano-Germânico*, composto na Alemanha, no século X, foi-se verificando a utilidade de reunir num à parte estes textos. Mais tarde, surgiram outros livros semelhantes: no século XII, o *Pontifical da Cúria Romana*; no século XIII, o de Guilherme Durando; depois de Trento, o papa Clemente VIII publicou o *Pontifical Romano*, que esteve em vigor praticamente até ao Concílio Vaticano II (ALDAZÁBAL, 1996, p. 234).

Texto em latim	Tradução em português ²⁰
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	Glória a Deus nas alturas,
<i>et in terra pax</i>	e paz na terra
<i>hominibus bonæ voluntatis.</i>	aos homens por Ele amados.
<i>Laudamus te,</i>	Nós vos louvamos,
<i>benedicimus te,</i>	nós vos bendizemos,
<i>adoramus te,</i>	nós vos adoramos,
<i>glorificamus te,</i>	nós vos glorificamos,
<i>gratias agimus tibi</i>	nós vos damos graças
<i>propter magnam gloriam tuam,</i>	por vossa imensa glória.
<i>Domine Deus, Rex cælestis,</i>	Senhor Deus, rei dos céus,
<i>Deus Pater omnipotens.</i>	Deus Pai todo-poderoso.
<i>Domine Fili Unigenite, Iesu Christe,</i>	Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito,
<i>Domine Deus, Agnus Dei,</i>	Senhor Deus, Cordeiro de Deus,
<i>Filius Patris,</i>	Filho de Deus Pai.
<i>qui tollis peccata mundi,</i>	Vós que tirais o pecado do mundo,
<i>miserere nobis;</i>	tende piedade de nós.
<i>qui tollis peccata mundi,</i>	Vós que tirais o pecado do mundo,
<i>suscipe deprecationem nostram.</i>	acolhei a nossa súplica.
<i>Qui sedes ad dexteram Patris,</i>	Vós que estais à direita do Pai,
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.
<i>Quoniam tu solus Sanctus,</i>	Só vós sois o Santo,
<i>tu solus Dominus, tu solus Altissimus,</i>	só vós, o Senhor, só vós o Altíssimo,
<i>Iesu Christe, cum Sancto Spiritu:</i>	Jesus Cristo, com o Espírito Santo,
<i>in gloria Dei Patris. Amen.</i>	na glória de Deus Pai. Amém.

Figura 02: Tradução do *Gloria*

²⁰ MISSAL ROMANO, 1991, p. 398.

A inclusão do Espírito Santo no final do hino não caracteriza um louvor explícito ao Espírito Santo (terceira pessoa da Santíssima Trindade): o Filho (segunda pessoa da Santíssima Trindade) se mantém no centro do louvor e da súplica.

1.2.3 *Credo*

Também o *Credo* ou *Symbolum* ou Profissão de Fé não foi criado para a celebração da Missa. O texto mais antigo que se conhece é derivado dos dois grandes concílios trinitários celebrados em Nicéia (325) e em Constantinopla (381), de onde vem a denominação completa de um dos textos aprovados atualmente no Missal Romano: “Credo Niceno-Constantinopolitano”. As propostas de ambos os concílios foram sancionadas na reunião dos 150 Padres da Igreja que teve lugar no Concílio da Calcedônia (451). Ainda que tomasse parte nas liturgias orientais pelo século V, nas liturgias ocidentais sua entrada foi bem mais irregular. A liturgia hispânica sanciona o *Credo* no III Concílio de Toledo (589), no qual se recita antes do *Pater noster* como oração preparatória para a comunhão, igual lugar que ocupa na Missa bizantina. A liturgia romano-franca começou a adotá-lo numa versão de São Paulino de Aquileia (730/740-802) editada a partir de um concílio celebrado em Aquisgrán (798). Parece que sua difusão tenha sido produto como reação às heresias adotadas pelos bispos espanhóis Elipando de Toledo (756-807) e Félix de Urgel (-818), que haviam sido condenados por vários sínodos. Nesta época, na Gália franca o *Credo* ocupava seu lugar depois do Evangelho. Finalmente, foi introduzido em Roma numa tardia data de 1014, quando o imperador germano São Henrique II (973-1024), em uma viagem a Cidade Eterna, se estranhou que ali não se rezasse o *Credo*. A resposta dos clérigos de Roma consistiu em fazer ver o imperador que em Roma não se havia sido necessário introduzir este costume já que nunca houve heresia alguma entre sua gente e não necessitavam confirmar sua fé. Não obstante, diante da aparente insistência do imperador, o Papa Benedito VIII (984?-1024) consentiu cantá-lo

também na Missa romana somente aos domingos e festas, lugar em que tem permanecido até os nossos dias. Ainda que o texto oficial fosse Niceno, a Idade Média conheceu outras duas versões: o *Credo* dos Apóstolos e o *Credo* Atanasiano. De ambos sobrevivem versões musicais que não se impuseram no transcurso dos anos.

Os protagonistas do canto do *Credo* não estão determinados. As notícias medievais são confusas e dão a impressão de que algumas vezes é a assembleia e outras o clero os encarregados de seu canto. Parece que na França, a partir do século XII, era rezado pelo povo, seguindo assim o costume oriental de recitá-lo e não cantá-lo. Nos lugares em que se cantava parece que não existia o costume de alterná-lo para que todos pudessem dizer todos os artigos que professam a fé.

O *Graduale Romanum*²¹ nos transmite seis melodias, todas silábicas. A mais antiga delas é a I que não é encontrada nos manuscritos anteriores ao século XI. É conhecida como *Credo Dominicalis*, cuja melodia parece vir de um *Credo* grego.

De acordo com os estudos históricos de David Hilley (1993), são listadas: 44 melodias de manuscritos do século XVI, 110 do século XVII e 424 do século XVIII.

A tradução oficial do *Credo* Niceno-Constantinopolitano (adotada pelo Pe. José Maurício em sua obra) em português pode ser vista na Fig. 03:

Texto em latim	Tradução em português ²²
<i>Credo in unum Deum,</i>	Creio em um só Deus,
<i>Patrem omnipotentem,</i>	Pai todo-poderoso,
<i>factorem cæli et terræ,</i>	criador do Céu e da terra,

²¹ *Graduale Romanum*: livro oficial com os cantos gregorianos utilizados atualmente na Liturgia Católica.

²² MISSAL ROMANO, 1991, p. 400.

Texto em latim	Tradução em português ²²
<i>visibilium omnium et invisibilium.</i>	de todas as coisas visíveis e invisíveis.
<i>Et in unum Dominum Iesum Christum,</i>	Creio em um só Senhor, Jesus Cristo,
<i>Filium Dei Unigenitum,</i>	Filho Unigênito de Deus,
<i>et ex Patre natum ante omnia sæcula.</i>	nascido do Pai antes de todos os séculos:
<i>Deum de Deo, lumen de lumine,</i>	Deus de Deus, luz da Luz,
<i>Deum verum de Deo vero,</i>	Deus verdadeiro de Deus verdadeiro,
<i>genitum, non factum,</i>	gerado, não criado,
<i>consubstantialem Patri:</i>	consubstancial ao Pai,
<i>per quem omnia facta sunt.</i>	Por ele todas as coisas foram feitas.
<i>Qui propter nos homines</i>	E por nós, homens,
<i>et propter nostram salutem</i>	e para nossa salvação,
<i>descendit de cælis.</i>	desceu dos céus:
<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto</i>	e se encarnou pelo Espírito Santo,
<i>ex Maria Virgine, et homo factus est.</i>	no seio da virgem Maria e se fez homem.
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	Também por nós foi crucificado
<i>sub Pontio Pilato;</i>	sob Pôncio Pilatos;
<i>passus et sepultus est,</i>	padeceu e foi sepultado.
<i>et resurrexit tertia die,</i>	Ressuscitou ao terceiro dia,
<i>secundum Scripturas,</i>	conforme as Escrituras;
<i>et ascendit in cælum,</i>	e subiu aos céus,
<i>sedet ad dexteram Patris.</i>	onde está sentado à direita do Pai.
<i>Et iterum venturus est cum gloria,</i>	E de novo há de vir, em sua glória,
<i>iudicare vivos et mortuos,</i>	para julgar os vivos e os mortos;
<i>cuius regni non erit finis.</i>	e o seu reino não terá fim.
<i>Et in Spiritum Sanctum,</i>	Creio no Espírito Santo,
<i>Dominum et vivificantem:</i>	Senhor que dá a vida,

Texto em latim	Tradução em português ²²
<i>qui ex Patre Filioque procedit.</i>	e procede do Pai e do Filho;
<i>Qui cum Patre et Filio</i>	e com o Pai e o Filho
<i>simul adoratur et conglorificatur:</i>	é adorado e glorificado:
<i>qui locutus est per prophetas.</i>	ele que falou pelos profetas.
<i>Et unam, sanctam,</i>	Creio na Igreja, una, santa,
<i>catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>	católica e apostólica.
<i>Confiteor unum baptisma</i>	Professo um só batismo
<i>in remissionem peccatorum.</i>	para remissão dos pecados.
<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum,</i>	E espero a ressurreição Dos mortos
<i>et vitam venturi sæculi.</i> <i>Amen.</i>	e a vida do mundo que há de vir. Amém. ²³

Figura 03: Tradução do *Credo*

1.2.4 *Sanctus-Benedictus*

Na liturgia da Missa, o *Sanctus* é a continuação do “Prefácio”, que é a primeira parte da Oração Eucarística caracterizada por introduzir o louvor que terá o seu cume nesta, que é a parte central da celebração eucarística. A maneira mais antiga de cantar o *Sanctus* é simplesmente dar continuidade à melodia (em geral gregoriana) do prefácio.

O texto do *Sanctus* é tomado em parte da aclamação dos serafins no Livro do Profeta Isaías, capítulo 6, versículos 1 a 4:

¹No ano em que faleceu o rei Ozias, vi o Senhor sentado sobre um trono alto e elevado. A cauda da sua veste enchia o santuário.

²Acima dele, em pé, estavam serafins, cada um com seis asas: com duas cobriam a face, com duas cobriam os pés e com duas voavam.

³Eles clamavam uns para os outros e diziam:

²³ MISSAL ROMANO, p. 401.

“Santo, santo, santo é lahweh dos Exércitos, a sua glória enche toda a terra”.

⁴À voz dos seus clamores os goncos das portas oscilavam enquanto o Templo se enchia de fumaça. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 1263)

O texto do *Benedictus* é tomado da cena da entrada de Jesus em Jerusalém, conforme o Evangelho de Mateus, capítulo 21, versículos 8 a 9:

⁶Os discípulos foram e fizeram como Jesus lhes ordenara: ⁷trouxeram a jumenta e o jumentinho e puseram sobre eles suas vestes. E ele sentou-se em cima. ⁸A numerosa multidão estendeu suas vestes pelo caminho, enquanto outros cortavam ramos das árvores e os espalhavam pelo caminho. ⁹As multidões que o precediam e os que seguiam gritavam: “Hosana ao Filho de Davi! Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana no mais alto dos céus!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 1263).

De qualquer forma, o texto do *Sanctus* recebe um significado todo especial, pois esse não é uma mera citação do relato do profeta Isaías, mas um convite à Igreja terrestre que tome parte junto à Igreja celeste, cantando esse canto de louvor.

Nas *Constituições Apostólicas*, nos relatos de Gregório de Nissa (335-394), de São Cirilo de Jerusalém (315-387) e de São João Crisóstomo (?354-407), encontramos relatos sobre o canto do Santo. Também no Ocidente, em torno de 530, o *Liber Pontificalis* afirma que o Papa Sisto I (42-125) tenha dado orientações sobre o canto, como canto do povo. No final do século VII segundo o *Ordo Romanus I*,²⁴ o canto passou na Missa solene para o grupo dos clérigos, sendo que somente em solo franco é ainda caracterizado como um canto do povo, e por isso, conservava uma melodia singela semelhante a um recitativo.

Sobre a transferência do Santo do povo para a *Schola Cantorum*²⁵, Jungmann (2009) menciona:

²⁴ O *Ordo Romanus I* terá sido redigido por volta de 690, em Roma, e deve ter deixado Roma, a caminho do centro da Europa, pelos anos 750 (ANTOLOGIA LITÚRGICA, 2003, p. 1381).

²⁵ Schola Cantorum: coro.

A passagem do *Sanctus* da boca do povo para a área do coro dos cantores vai de mãos dadas com a criação das melodias de *Sanctus* mais novas e se torna definitiva com o prevalecimento do canto polifônico do período gótico. É característico que o texto do *Sanctus* que, no fundo, não era nada mais que uma singela aclamação, foi temporariamente ampliado por tropos, semelhante a outros cantos, para servir melhor para a nova forma de modelá-lo (JUNGSMANN, 2009, p. 598).

Sobre a junção do *Sanctus-Benedictus*, Jungmann completa:

Enquanto, no Missal Romano, o *Sanctus* com o *Benedictus* aparece como um único canto e é tratado assim também nas composições gregorianas, o *Cæremoniale episcoporum* de 1600 prevê que o *Benedictus* seja cantado somente elevato sacramentum (após a elevação = consagração ou transubstanciação), uma regra que foi elevada temporariamente à diretiva geral. Ao que parece, trata-se de uma adaptação à situação do canto polifônico em cujas melodias mais ricas o *Sanctus*, que atrai de modo aceitável ainda o primeiro *Hosanna*, se estende até a consagração, enquanto o *Benedictus* com o segundo *Hosanna* preenche o restante do cânon; em outras palavras, na Missa celebrada com canto é abandonado completamente o silêncio do cânon, e é aberto um espaço, embora não para a oração audível do sacerdote, mas para o canto do coral que, no fundo, apenas continua preservando a antiga dominante da oração eucarística, agradecimento e louvor, e a desdobra musicalmente, para os ouvidos dos participantes, ao longo do cânon (JUNGSMANN, 2009, p. 604).

Na Fig. 04 podemos acompanhar a tradução oficial deste canto em português:

Texto em latim	Tradução em português ²⁶
<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus</i>	Santo, Santo, Santo,
<i>Dominus Deus Sabaoth.</i>	Senhor, Deus do universo!
<i>Pleni sunt cæli et terra gloria tua.</i>	O céu e a terra proclamam a vossa glória.
<i>Hosanna in excelsis.</i>	Hosana nas alturas!

²⁶ MISSAL ROMANO, 1991, p. 405.

<i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>	Bendito o que vem em nome do Senhor!
<i>Hosanna in excelsis.</i>	Hosana nas alturas!

Figura 04: Tradução do *Sanctus-Benedictus*

1.2.5 *Agnus Dei*

Durante a fração do pão, tem lugar a tríplice aclamação do *Agnus Dei*. Excetuando-se o *Credo*, é a última das aclamações incorporadas à Missa e as melodias gregorianas são as mais recentes de todo o ordinário, compostas em sua maioria entre os séculos XI e XVI. Os liturgistas parecem estar de acordo que sua incorporação à Missa romana teve lugar na época do Papa Sérgio I (687-701), prelado de origem grega, e que nesta época era interpretado pelo clero e pelo povo de maneira conjunta. Mas já durante o último quarto do século VIII existem provas de sua interpretação pela *Schola Cantorum*, que ao máximo permitia como resposta do povo a parte final de cada invocação.

Por volta do século XIII, foi introduzido nas Missas dos defuntos, no lugar do “tende piedade de nós” o “dai a eles o repouso” e no lugar do “dai-nos a paz”, cantava-se “dai-lhes o repouso eterno”. O Concílio Vaticano II suprimiu essas alterações e manteve o mesmo texto para todas as celebrações.

O texto do *Agnus Dei* procede da passagem do Evangelho de João capítulo 1, versículo 29: “No dia seguinte, ele (João Batista) vê Jesus aproximar-se dele e diz: ‘Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo’” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 1844). Nos primeiros séculos, a relação entre o sacrifício de um cordeiro e sua comparação com o sacrifício de Cristo era frequente nas liturgias orientais.

A tradução oficial deste canto em português aparece na Fig. 05:

Texto em latim	Tradução em português ²⁷
<i>Agnus Dei,</i> <i>qui tollis peccata mundi:</i>	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.
<i>Agnus Dei,</i> <i>qui tollis peccata mundi:</i>	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.
<i>Agnus Dei,</i> <i>qui tollis peccata mundi:</i>	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
<i>dona nobis pacem.</i>	dai-nos a paz.

Figura 05: Tradução do *Agnus Dei*

²⁷ MISSAL ROMANO, 1991, p. 502.

2 ANÁLISE DA *MISSA EM MI BEMOL (1811)*

2.1 *A Missa em Mi bemol (1811)*

Segundo o Catálogo Temático do Pe. José Maurício Nunes Garcia, realizado por Cleofe Person de Mattos, a *Missa em Mi bemol (1811)* é uma Missa completa (*Kyrie, Glória, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), composta no ano de 1811, para coro a quatro vozes, quarteto de vozes solistas e órgão parcialmente realizado. O seu número de catálogo é CPM 107.

Não sabemos para que ocasião do ano de 1811 esta Missa foi composta, pois a partitura autógrafa contém uma parte guilhotinada na primeira página o que impossibilita a identificação de maiores dados sobre ela.

Segundo Mattos (1970), no ano 1836 o aluno do Pe. José Maurício, Francisco da Luz Pinto, fez a sua orquestração:

Além de orquestrar a Missa de 1811, o aluno de José Maurício acrescentou “introduções” inexistentes no original mauriciano. Essas “introduções”, escritas pelo aluno dentro dos hábitos melódicos, ou, possivelmente, utilizando-se de fragmentos musicais do próprio mestre, têm proporções variáveis: 6 compassos no “Kyrie”, 1 compasso no “Sanctus” (onde reproduz, surpreendentemente, a “Introdução” do Hino Nacional Brasileiro) e 22 compassos, no “Glória”. Ao “et in terra” também F. L. P. acrescentou uma Introdução que recorda o mesmo hino (MATTOS, 1970, p. 158).

A primeira entrada desta Missa no Catálogo Temático é a seguinte:

E. M.¹ Reg. 30. 094. Partitura autógrafa. (55 p.) (S.A.T.B., órgão). Título (guilhotinado) na primeira página, nome do compositor acrescentado a lápis (G. A. S.). Órgão parcialmente realizado. Essa Missa que se desenvolve em soli, duos, tercetos alternados com “tutti” corais, foi orquestrada em 1836 por F. L. P. A partitura da orquestração acha-se dividida em 2 arquivos: E. M. (Kyrie e Gloria) e C. M. (Credo) (MATTOS, 1970, p. 158).

¹ E.M.: Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Sobre a segunda entrada (orquestração), assim encontramos em Mattos (1970):

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 Órgão. Instrumentada no anno de 1846 Por Francisco da Luz Pinto.

E.M. Reg. 30.091. Partitura (43 p.). Cópia. (2 vl., vla., fl, 2 cl., 2 cor., 2 trp., S.A.T.B., cb., tp.).

Manuscrito incompleto. Somente o “Kyrie” e o início do “Gloria” (MATTOS, 1970, p. 158).

Na Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro encontra-se o Credo, com a seguinte entrada no Catálogo Temático:

C.M. (R.J.). Partitura (39 p.). (2 vl., vla., fl., 2 cl., 2 cor., 2 trp., S.A.T.B., cb e tp.).

Cópia feita pelo próprio autor da orquestração. No mesmo arquivo encontra-se o material desta orquestração, em cópia integral da Missa, com data, mas sem nome de autor: S.A.T.B., vl. I, vl. II, vla., vlc., b., fl., cl. I e II, trp. I e II, trb. e tp. (MATTOS, 1970, p. 158).

O Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes em Campinas, elaborado por Lenita Waldige Mendes Nogueira traz também uma entrada para esta Missa:

187. Nunes Garcia, José Maurício. Missa in Eb. 4v / instr

SATB / vl I e II, vla, vlc, ctb / fl, cl I-II, cor I-II, tpt I-II, tbn I e II, timp, bbo

Cópias: M. J. Gomes, 1854 e Emiggio, 1873.

CT Mattos: nº 107, p. 156.

Nas partes consta que o autor desta obra seria Fortunato Mazziotti, porém há um anexo de Cleofe Person de Mattos, com os seguintes dizeres: “Esta Missa é de autoria de José Maurício Nunes Garcia, que a compôs, em 1811, para quatro vozes e órgão. Foi instrumentada, em 1831, por Francisco Pinto da Luz, aluno de JM. Este material é cópia desta orquestração. 31 / Maio / 1964”. Esta versão não consta no CT Mattos e existem introduções que não são de José Maurício (NOGUEIRA, 1997, p. 160).

Para esse estudo analítico-interpretativo, fizemos uso da partitura autógrafa que se encontra na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de

Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essa partitura foi inicialmente editada com o software musical *Finale 2010* e finalizada com o software *Finale 2012*. Na edição, procuramos respeitar fielmente a cópia autógrafo, evitando, ao máximo, intervenções que a descaracterizassem. Os itens que foram modernizados são:

- a. a grafia arcaica rítmica;
- b. o texto literário, segundo a Edição de *Solesmes*²;
- c. a substituição das claves antigas pelas claves modernas;
- d. a colocação das cifras de baixo-contínuo abaixo do pentagrama, nos momentos em que ocorrem.

Na composição dessa Missa, Pe. José Maurício fragmenta os cinco textos litúrgicos (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) em pequenos movimentos nos quais faz livremente a utilização de formas, tonalidades e formações vocais diversas.

A tabela abaixo mostra um resumo sobre os movimentos dessa Missa (Fig. 06):

Movimento	Divisões	Formações
Kyrie	1. <i>Kyrie / Christe / Kyrie</i>	Coro e solistas (SATB)
Gloria	2. <i>Gloria / Et in terra / Gloria</i>	Coro e solistas (SAT)
	3. <i>Laudamus</i>	Alto solo
	4. <i>Gratias</i>	Coro e solistas (SA)
	5. <i>Domine Deus</i>	Solistas (ATB)
	6. <i>Qui tollis</i>	Coro
	7. <i>Qui sedes / Quoniam</i>	Solistas (SS)
	8. <i>Cum Sancto Spiritu</i>	Coro
Credo	9. <i>Credo</i>	Coro e solistas (SAT)

² Edições oficiais de Canto Gregoriano utilizadas pela Igreja Católica e realizadas pela Abadia de *Solesmes*, França.

Movimento	Divisões	Formações
	10. <i>Et incarnatus</i>	Coro
	11. <i>Crucifixus</i>	Solistas (SATB)
	12. <i>Et resurrexit</i>	Coro e solistas (SATB)
Sanctus	13. <i>Sanctus / Hosanna / Benedictus / Hosanna</i>	Coro
Agnus Dei	14. <i>Agnus Dei</i>	Coro e solistas (SAT)

Figura 06: Movimentos da *Missa em Mi bemol* (1811)

2.2 Técnicas de Análise utilizadas

Sabendo que o estudo das estruturas musicais é fundamentado na análise musical, e que existem diversas técnicas analíticas em uso na atualidade, optamos por escolher, para a análise dessa obra o teórico de análise: Felix Salzer (1904-1986).

O trabalho de Felix Salzer, apresentado no livro *Structural hearing* (New York: Dover, 1982) concentra-se na estrutura tonal. Interpreta os ensinamentos de seu mestre Heinrich Schenker (1868-1935), de modo a ampliar a análise para o repertório da música anterior ao século XVIII, bem como para a do início do século XX. Sua análise tem por base as vozes condutoras (*voice-leading*) e a procura do equilíbrio dos elementos da estrutura, classificada como harmônica, contrapontística e contrapontística-harmônica. Introduce a ideia do acorde “contrapontístico-estrutural”, o que proporciona uma compreensão dinâmica da harmonia. Desenvolve seu método apresentando-o em gráficos (a), (b), e mais, os quais vão reduzindo a estrutura da composição até a sua essência.

Nos gráficos, as notas e os acordes da estrutura são indicados:

- por mínimas, os básicos;
- por semínimas, os de ligações;
- por semínimas sem hastes, os de ornamentações.

Os símbolos auxiliares nos gráficos de análise procuram descobrir:

- a. movimento da linha fundamental (mesmo acima da escrita real);
- b. notas principais escritas em tipo maior, geralmente mínimas, indicando sua importância estrutural;
- c. progressões importantes indicadas por linhas curvas;
- d. alturas (notas) sustentadas, indicadas por linhas curvas;
- e. mudanças de oitavas, independente de haver notas intermediárias;
- f. harmonia, por símbolos de baixo cifrado;
- g. Número de compassos, acima da pauta superior.

Para a análise dos motivos musicais, utilizamos Arnold Schoenberg (1874-1951) tomando por base o livro *Fundamentos da composição Musical* (São Paulo: Editora da USP, 2008.). Nesse livro, Schoenberg estuda os motivos e como se desenvolvem nas suas ornamentações e modificações, chegando a se constituir nas bases da estrutura tonal na peça.

Salzer e Schoenberg foram os dois principais autores consultados para a análise dessa obra.

2.3 Análise do *Kyrie eleison*

Seguindo o texto litúrgico, o compositor divide o *Kyrie eleison* em três seções, que se pode observar no quadro abaixo (Fig. 07):

Seção	Andamento	Tonalidade	Compasso	Nº. de compassos
Seção I	<i>Andantino</i>	Mi bemol Maior	2 / 2	1 a 40
Seção II	<i>Allegretto</i>	Si bemol Maior	3 / 8	41 a 114
Seção III	<i>Andantino</i>	Mi bemol Maior	2 / 2	115 a 142

Figura 07: Seções do *Kyrie eleison*

O texto grego utilizado nas seções é o seguinte:

- a. Seção I: *Kyrie eleison*;
- b. Seção II: *Christe eleison*;

c. Seção III: *Kyrie eleison*.

Abaixo, segue a tradução do texto (Fig. 08):

Texto em grego	Tradução em português
<i>Kyrie, eleison.</i>	Senhor, tende piedade de nós.
<i>Christe, eleison.</i>	Cristo, tende piedade de nós.
<i>Kyrie, eleison.</i>	Senhor, tende piedade de nós.

Figura 08: Tradução do *Kyrie eleison*

2.3.1 Seção I

A seção I tem início com todo coro cantando em homofonia com a dinâmica *piano*. O órgão executa o registro “flautado com o pé”, estando totalmente realizado. O texto grego é dividido silabicamente e intercalado por pausas. Ao regente compete garantir a precisão na execução rítmica. No c. 4, soprano e contralto executam uma apojatura em terças sobre a última sílaba da palavra *eleison*. O mesmo acontece no c. 8, desta vez somente com soprano. A análise das vozes condutoras nos revela que esse trecho inicial varia nas funções principais (Tônica e Dominante).

No c. 9, inicia-se a intervenção do quarteto solista, que vai, aos poucos, formando a textura. O baixo inicia com um pedal de Mi bemol (Tônica). No c. 11, tenor e soprano iniciam um duo em sextas. No c. 15, o pedal passa para soprano e tenor enquanto contralto e baixo executam o duo em sextas, finalizando-o no c. 18, conforme se pode acompanhar na Fig. 09:

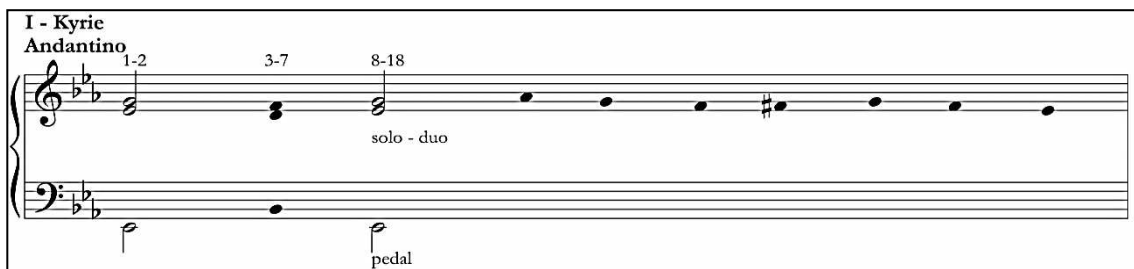


Figura 09: Análise do *Kyrie eleison* (c. 1 a 18)

O coro volta a participar no c. 19, repetindo o texto “*Kyrie eleison*” intercalado por pausas. Nesse momento, tanto o baixo do coro como o registro do órgão “com o pé”³ (possivelmente pedaleira) executam um desenho melódico em graus conjuntos, passando pela Subdominante com quinta e sexta, Dominante da Dominante e por fim Dominante no c. 23. Nesse ponto inicia-se uma nova intervenção do quarteto solista em imitação até o c. 26. A harmonia prevê acordes da Dominante da Dominante (c. 24) e Dominante (c. 25). A análise das vozes condutoras pode ser observada na Fig. 10:

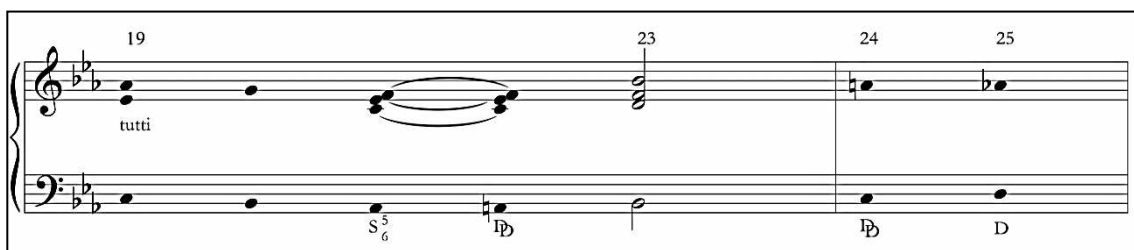


Figura 10: Análise do *Kyrie eleison* (c. 19 a 25)

No c. 26 o órgão faz uma pequena intervenção com o registro de oboé e uma nova parte é iniciada com a participação do coro, na qual o texto “*Kyrie eleison*” é novamente cantado com as pausas intercaladas. A dinâmica vai de *piano* a *pianissimo*, quando a seção é encerrada no c. 40. A análise das vozes condutoras revela duas linhas melódicas descendentes (uma na clave de Fá e

³ Entendemos que nos lugares em que o compositor indica “com o pé” na partitura, ele se refere à pedaleira do órgão.

outra na clave de Sol), originando uma cadência de engano nos c. 29 e 30. Dos c. 34 a 38, há um pedal de Mi bemol (Tônica) e a seção é então encerrada no c. 40, em Mi bemol Maior, conforme demonstra a Fig. 11:

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 27, 28, 29, and 30. Measure 27 is marked 'tutti'. Measures 29 and 30 are marked 'cadência de engano'. The second system contains measures 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40. Measures 34, 35, 36, 37, and 38 are marked 'pedal de tônica'. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes treble and bass staves with various note values and rests.

Figura 11: Análise do *Kyrie eleison* (c. 27 a 30)

2.3.2 Seção II

No c. 41 inicia-se a seção II. Essa seção pode ser considerada como um esboço de uma fuga. Sobre isso, Mattos (1970, p. 100) afirma: “Em dois casos – *Missa ‘da Conceição’* e *Missa em Mi bemol de 1811* – também o ‘Christe eleison’ foi tratado como fuga”.

Analizando essa seção, vemos que não se trata completamente de uma fuga, mas apenas de uma exposição de uma fuga.

A utilização da fuga nas composições do Padre José Maurício Nunes Garcia é expressa por Mattos (1970) com a seguinte afirmação:

Evidentemente faltou a José Maurício, em sua formação, o estudo da forma em profundidade. A técnica contrapontística, que beneficiou os compositores que se submeteram à sua disciplina – que já deixara de ser a linguagem da época – não alcançou o músico nascido e vivido longe dos centros de cultura onde se haviam desenvolvido as raízes dessa técnica.

A ideia depreciativa que estas palavras possam suscitar não significa a inexistência de fugas de boa construção e de bom estilo na obra do padre mestre. Há validade, no conteúdo e tratamento de sua temática quando empregou a forma polifônica num contexto cujo arcabouço é construído em termos de criação harmônica. Há, sobretudo, o sentido de forma, o que se pode vislumbrar no incipit (MATTOS, 1970, p. 99).

Complementando o comentário acima, a biógrafa do padre compositor coloca o *incipit* do “*Christe eleison*” da *Missa em Mi bemol (1811)* como exemplo da fuga.

O “*Christe Eleison*” (Seção II), em 3/8, inicia-se com a exposição do tema no soprano. É um tema de seis compassos, apresentado com o acompanhamento do órgão, dobrando-lhe e acrescentando-lhe um formato de contra-tema. A tonalidade é Si bemol Maior. Na Fig. 12 apresentamos o tema:



Figura 12: Tema do *Christe eleison*

Nos c. 46 a 51, temos o contra-tema, juntamente com a imitação uma quarta abaixo (real) no contralto, conforme mostra a Fig. 13:

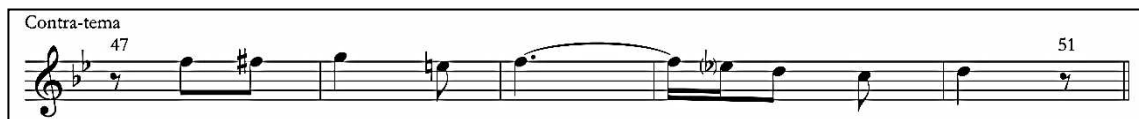


Figura 13: Contra-tema do *Christe eleison*

Em seguida, temos a terceira entrada com a exposição do tema no tenor (c. 51 a 56). Após essa exposição, há a quarta entrada, com o contra-tema no baixo (c. 56 a 61). Em todas essas entradas, a primeira nota da entrada seguinte soa simultaneamente à última nota da entrada anterior. O órgão está com

o acompanhamento realizado nas três primeiras entradas do tema e na entrada do baixo aparece somente sob a forma de baixo contínuo.

Do c. 62 a 89 há um episódio com várias repetições do texto “*Christe eleison*” e fragmentos da melodia do tema nas várias vozes. Um motivo melódico em graus conjuntos aparece no c. 66 e é imitado também nas várias vozes até o c. 87, conforme nos mostra a Fig. 14:

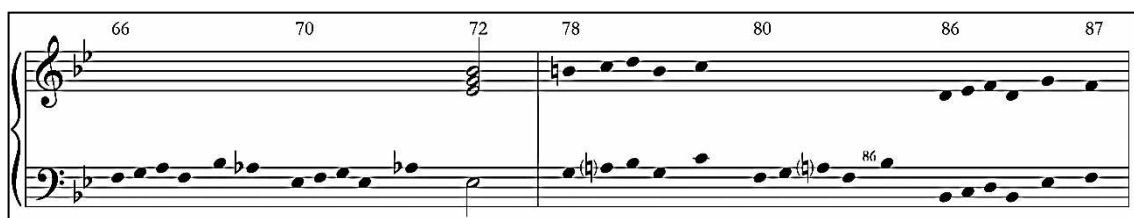


Figura 14: Análise do *Kyrie eleison* (c. 66 a 87)

No c. 89, o tema aparece novamente no soprano sendo acompanhado de fragmentos do tema no contralto e no tenor e por um pedal de Fá Maior (Dominante) no baixo.

Os c. 100 a 114 trazem uma *Coda*, que irá preparar a terceira seção com a retomada da tonalidade de Mi bemol Maior e com o mesmo material apresentado na seção I. O motivo que esteve presente no c. 66 é novamente apresentado no início desta *Coda*. A dinâmica é *forte* (dos c. 100 a 109) e *piano* (c. 110 a 114), com o coro numa textura homofônica. O órgão apenas acompanha com o baixo cifrado, e uma cadência em Si bemol com sétima (Dominante de Mi bemol – Tônica da seção I e III) acontece nos c. 113 e 114, conforme nos mostra a figura 15:

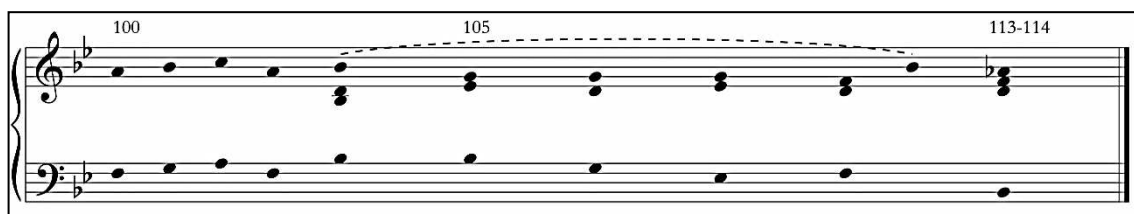


Figura 15: Análise do *Kyrie eleison* (c. 100 a 114)

2.3.3 Seção III

No c. 115 tem início a seção III, repetindo até o c. 128, o mesmo material apresentado nos c. 1 a 14.

Nos c. 129 até o fim acontece uma *Coda*, reafirmando as funções harmônicas principais, relembrando elementos já apresentados e encerrando com uma cadência perfeita em Mi bemol Maior nos c. 137-142, com pedal de Tônica no baixo.

2.4 Análise do *Glória*

O movimento *Gloria in excelsis Deo* é dividido em duas seções, conforme o quadro abaixo (Fig. 16):

Seção	Andamento	Tonalidade	Compasso	Nº. de compassos
Seção I	<i>Allegro giusto</i>	Do Maior	2 / 2	1 a 61
Seção II	<i>Andantino</i>	Do Maior	3 / 4	62 a 94

Figura 16: Seções do *Gloria*

Após a seção II há um *Da capo*, para se repetir parte da seção I (c. 1 a 30) seguindo para a *Coda* (c. 95 a 126), que também está no andamento *Allegro giusto* em Do Maior, em compasso dois por dois.

O texto utilizado para essa seção, com a sua tradução, é o seguinte (Fig. 17):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	Glória a Deus nas alturas,
<i>et in terra pax</i>	e paz na terra
<i>hominibus bonæ voluntatis.</i>	aos homens por Ele amados.

Figura 17: Tradução do *Gloria*

2.4.1 Seção I

Dos c. 1 a 13 segue a primeira parte da seção I, na qual há uma alternância entre duo e *tutti* sobre o texto “*Gloria in excelsis Deo*”. O duo é executado por contralto e tenor solistas, acompanhados pelo órgão no registro de oboé. Na parte do coro, o órgão está escrito apenas com o baixo contínuo. O compositor sugere a dinâmica *forte* no início da seção. Essa dinâmica, associada ao andamento e ao compasso, confere vivacidade a essa primeira seção do *Gloria*. A harmonia se estrutura em torno das funções principais: Do Maior (Tônica) e Sol Maior (Dominante).

Dos c. 11 a 18 a voz condutora do soprano realiza um desenho em graus conjuntos, iniciando na nota Mi e finalizando em Do, conforme está na Fig. 18:



Figura 18: Análise do *Gloria* (c. 1 a 18)

No c. 19 inicia-se uma nova parte desta seção, com a repetição do texto “*Gloria in excelsis Deo*”, o coro em uníssono na dinâmica *fortissimo*. Nesse momento, o órgão alterna o acompanhamento em oitavas - no registro de *trombetas* e alguns compassos - com o baixo cifrado, finalizando esse trecho em Sol Maior (Dominante) no c. 26. A harmonia do c. 27 a 30 é a mesma dos c. 19 a 22, porém sobre outro texto. A análise das vozes condutoras pode ser observada na Fig. 19:

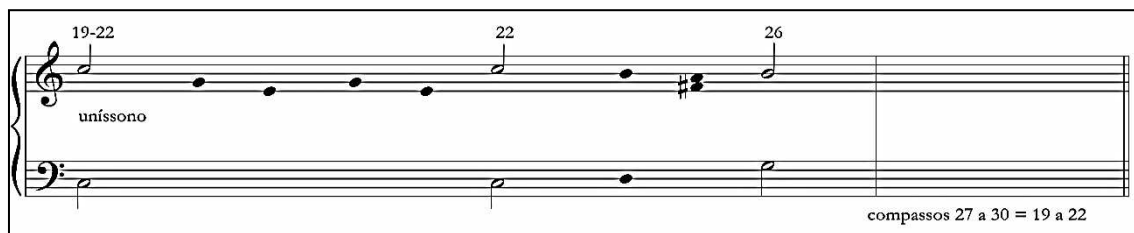


Figura 19: Análise do *Gloria* (c. 19 a 30)

Uma nova parte em uníssonos vai dos c. 31 a 34. Esses quatro compassos iniciais preparam uma modulação de Do Maior para Sol Maior (T = S) que irá até o c. 61. O coro repete várias vezes o texto “*Gloria in excelsis Deo*”, sendo tratado de maneira homofônica e homorrítmica. O órgão acompanha todo o trecho apenas com o baixo contínuo. Dos c. 54 a 61, há uma cadência em Sol Maior, finalizada com uma pausa geral e fermata em todas as vozes no c. 61. A Fig. 20 traz análise das vozes condutoras:

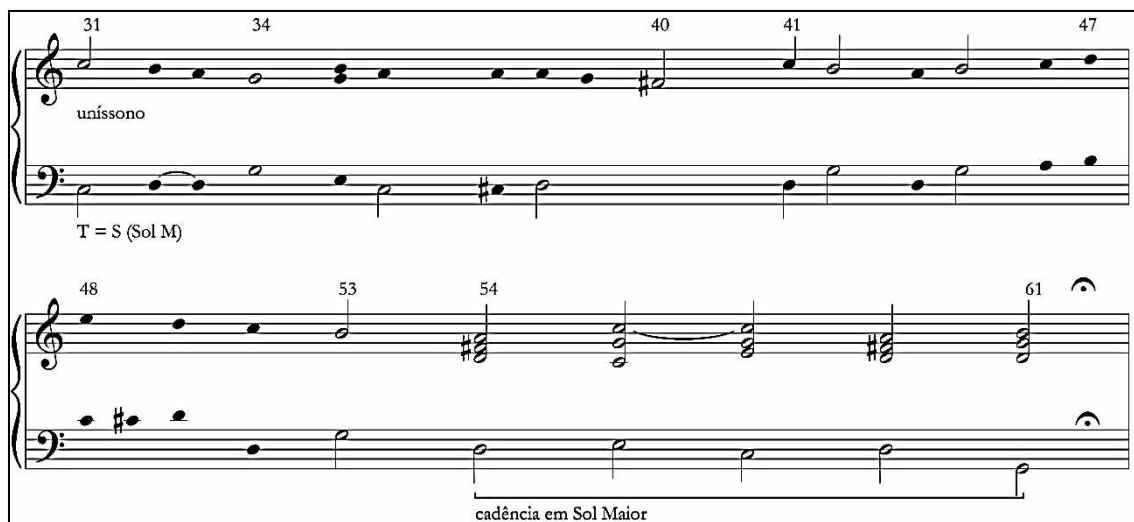


Figura 20: Análise do *Gloria* (c. 31 a 61)

2.4.2 Seção II

A seção II tem início no c. 62. É uma seção na qual o solo de soprano e posteriormente o solo de tenor são acompanhados e alternados com intervenções

As frases executadas pelos solistas são realizadas em *legato*. O coro faz intervenções em *staccato*, textos divididos silabicamente e predominantemente intercalados com pausas, criando assim um contraste de articulação com os solistas. Os c. 70 a 75 trazem um desenho descendente em sequências realizado pelo soprano solista, conforme podemos observar na Fig. 21:



77 85 86

solo e tutti solo e tutti

Compassos 88 a 91 = 86 a 94.

D

Figura 22: Análise do *Gloria* (c. 78 a 85)

A seção I é então repetida (dos c. 1 a 30). Em seguida, é realizada uma *Coda* (c. 95 a 126) na qual o coro, de maneira homofônica e homorrítmica, repete o texto “*Gloria in excelsis Deo*”. Nos c. 99 a 102, há um *divisi* de contralto I e II, tenor I e II e baixo I e II. Nos c. 107 a 123 esse *divisi* é também feito com o soprano. A harmonia nesse trecho é feita sobre as funções principais, como uma grande cadência para a finalização da seção. O órgão está escrito somente com o baixo contínuo e a partir do c. 107 (com o *divisi* de todos os naipes) a dinâmica é *fortissimo*, levando a peça ao ponto culminante e finalizando-a. A Fig. 23 demonstra a análise das vozes condutoras deste trecho:

The figure displays a musical score for the Gloria section, measures 95 to 126. It is arranged in two systems. The first system covers measures 95 to 106, and the second system covers measures 107 to 126. Each system consists of a vocal staff (treble clef) and a basso continuo staff (bass clef). The vocal staff features a series of chords, with some measures showing a *divisi* (division) of the vocal parts. The basso continuo staff provides a harmonic foundation, with a dashed line indicating a melodic line. A text box in the second system states: "Compassos 113 a 117 = 107 a 112", indicating a repeat or a specific harmonic structure. The score is enclosed in a rectangular frame.

Figura 23: Análise do *Gloria* (c. 95 a 126)

2.5 Análise do *Laudamus te*

O segundo movimento do *Gloria* é o *Laudamus te*. Esse movimento é escrito para contralto solo. O andamento é *Andante Affectuoso*, a tonalidade Sol Maior e o compasso dois por quatro.

O texto utilizado nessa peça com sua tradução é o seguinte (Fig. 24):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Laudamus te,</i>	nós vos louvamos,
<i>benedicimus te,</i>	nós vos bendizemos,
<i>adoramus te,</i>	nós vos adoramos,
<i>glorificamus te.</i>	nós vos glorificamos,

Figura 24: Tradução do *Laudamus te*

Conforme podemos observar na tradução acima, trata-se de um texto de louvor e de glorificação dirigidos a Deus Pai (que aparece na continuação do texto latino).

Contralto solo desenvolve esse movimento como uma ária, de melodia lírica, muito ornamentada e com acompanhamento de órgão que executa, com um registro “flautado no meio”, em grande parte da peça, um *Baixo de Alberti*⁴.

O movimento tem início com dois compassos introdutórios executados em oitavas fixando a tonalidade de Sol Maior.

A linha vocal é constituída de seis motivos, tendo como ritmo gerador a figura colcheia pontuada seguida de semicolcheia (Fig. 25):



Figura 25: Motivo gerador

Essa figuração rítmica é recorrente em toda peça, aparecendo também sua variante reduzida e ampliada.

⁴ Na música para teclado, uma figuração de acompanhamento para a mão esquerda, consistindo de tríades arpejadas, habitualmente tocadas na seguinte ordem: mais baixa, mais alta, central, mais alta; o nome vem de Domenico Alberti (c. 1710-1740), o primeiro compositor a utilizá-la com regularidade (GROVE, 1995, p. 67).

2.5.1 Motivo A

Esse motivo aparece nos c. 3 e 4 e, em seguida, é ornamentado nos c. 5 e 6. Podemos observar claramente a utilização da figuração rítmica geradora do motivo. Na linha vocal, aparece uma apojetura como ornamento. A Fig. 26 apresenta o Motivo A:

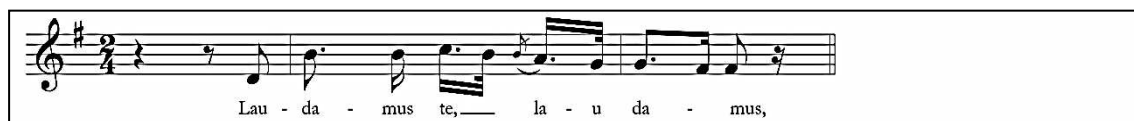


Figura 26: Motivo A

2.5.2 Motivo B

Esse motivo é apresentado nos c. 7 e 8 e posteriormente é ornamentado nos c. 11 e 13. Observamos a ampliação da figura rítmica no c. 7 seguida por um *grupeto*⁵ na linha vocal. Nota-se o apoio da sílaba tônica no c. 8, a fim de acomodar a acentuação prosódica. A Fig. 27 apresenta o Motivo B:

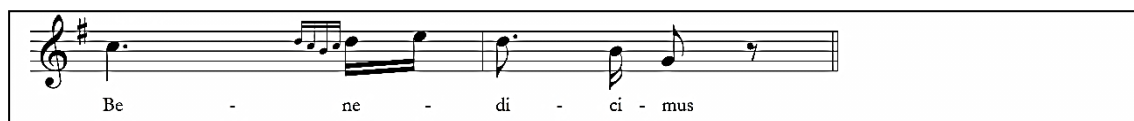


Figura 27: Motivo B

2.5.3 Motivo C

Nos c. 15 e 16 temos a apresentação do motivo C. Uma vez mais a figuração rítmica se faz presente e a acomodação da prosódia é perfeita. Veja-se o Motivo C na Fig. 28:

⁵ Ornamento constituindo essencialmente de quatro notas: a nota acima da principal, a nota principal, a nota abaixo, e novamente a nota principal (GROVE, p. 391).



Figura 28: Motivo C

2.5.4 Motivo D

O texto “*Glorificamus*” é novamente apresentado no motivo D (c. 19 e 20), sendo desta vez um pouco mais desenvolvido ritmicamente e recebendo duas apojeturas. Veja-se o Motivo D na Fig. 29:



Figura 29: Motivo D

Esse motivo será ornamentado com um grande melisma sobre a sílaba “ca” da palavra *glorificamus* nos c. 21 a 24, quando o contralto solista poderá explorar o vocalize existente. Tal vocalize não recebe o acompanhamento de *Baixo de Alberti*, mas é apenas apoiado nos tempos e partes de apoio do compasso, a fim de que sobressaia a linha vocal. Esse vocalize recebe, além de toda a figuração rítmica em fusas, uma apojetura e um *grupeto*, dando, assim, um grande virtuosismo sobre a palavra *glorificamus*. Após o melisma temos ainda a repetição da palavra *glorificamus* por duas vezes (c. 26 a 29), recebendo a segunda repetição uma fermata na sílaba “ca” de *glorificamus*, sobre um acorde de Lá Maior com sétima menor (Dominante da Dominante), o que caracterizará, provavelmente, um momento de *cadenza* em Ré Maior para o contralto solista.

Ao final do c. 30, a peça é repetida, dos c. 2 a 14. Tal repetição poderia ser uma oportunidade para o contralto solo ornamentar ainda mais, o solo executado anteriormente, de acordo com sua habilidade vocal.

2.5.5 Motivo E

Após a repetição, a peça segue para o c. 31, no qual é apresentado o motivo E. É o único motivo que aparece sem a figura rítmica pontuada. Veja-se o Motivo E na Fig. 30:



Figura 30: Motivo E

Após a sua apresentação, esse motivo recebe uma ornamentação com um *grupeto* (c. 33). O mesmo texto é ainda repetido e ornamentado quatro vezes, recebendo a cada ornamentação uma nova figuração rítmica. Há duas apojaturas (c. 35 e 36) e dois *grupetos* (c. 37 e 41).

2.5.6 Motivo F

Nos c. 43 e 44 aparece o motivo F com a figura rítmica pontuada e com a apojatura. Veja-se o Motivo F na Fig. 31:

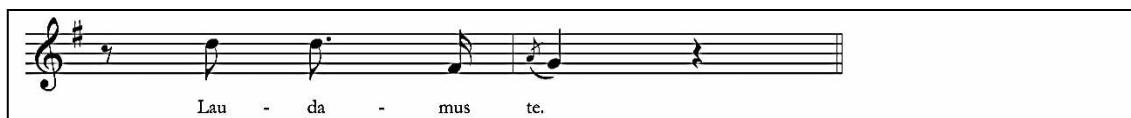


Figura 31: Motivo F

A partir desse momento, o compositor faz uma síntese do texto “*Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te*”, da seguinte forma (Fig. 32):

Texto	Nº de compassos	Motivos
<i>Laudamus te</i>	c. 43 e 44	Motivo F como variação do Motivo A invertido e sintetizado.
<i>benedicimus te</i>	c. 45 e 46	Motivo B ornamentado
<i>adoramus te</i>	c. 47 e 48	Motivo B desenvolvido e ampliado

Figura 32: Síntese dos Motivos

O motivo B nos textos “*Benedicimus te*” e “*Glorificamus te*” recebe um novo ornamento, ainda não usado nessa peça. Trata-se da *escorregadela*. Sobre esse motivo Leeuwen (2009) explica:

Esta figura é descrita por Barroso a partir das orientações de C. P. E. Bach. Desta forma, as *escorregadelas* são descritas como duas notas ascendentes que “*escorregam*” em direção à nota principal, o que podemos identificar como um tipo de portamento. Nos tratados luso-brasileiros, não encontramos descrições deste ornamento sob esta denominação. Entretanto, a *escorregadela* está presente nas obras de Pe. José Maurício, porém em movimento inverso, ou seja, descendente (BARROSO, 2006, p. 28 *In* LEEUWEN, 2009, p. 155).

Nos c. 48 a 53 o compositor apresenta novamente o texto “*Glorificamus te*”, que recebe uma vez mais, uma fermata para *cadenza* no c. 52.

Após essa *cadenza* final a peça é concluída com dois compassos do órgão que nos remetem à figuração rítmica característica deste movimento, reafirmando a tonalidade de Sol Maior.

Uma análise da estrutura harmônica nos revela que a peça pode ser dividida em três partes (Fig. 33):

Partes	Tonalidades	Nº de compassos
Parte A	Sol Maior – T	c. 1 a 14
Parte B	Ré Maior – D	c. 15 a 30
Parte C	Sol Maior (cadência perfeita)	c. 31 a 54

Figura 33: Partes do *Laudamus te*

É recorrente o uso de Dominante com quarta e sexta apojeturas, três vezes nas cadências dos c.: 23-24, 49-50 e 53.

2.6 Análise do *Gratias*

O terceiro movimento do *Gloria* é o coro *Gratias*. Apresenta andamento *Andante maestoso*, compasso três por quatro, tonalidade de Do Maior. É um movimento curto de apenas 20 compassos, antecedido por um movimento solo (*Laudamus te* – solo de alto) e seguido por um trio (*Domine Deus* – trio de tenor I, tenor II e baixo). Em relação a esses movimentos que o antecedem e seguem temos o seguinte quadro de tonalidades (Fig. 34):

Textos	Tonalidades
<i>Laudamus te</i>	Sol Maior
<i>Gratias</i>	Do Maior
<i>Domine Deus</i>	Fá Maior

Figura 34: Tonalidades do *Gratias*

O quadro acima mostra um ciclo de quintas entre essas peças. A tradução desta peça é a seguinte (Fig. 35):

Texto em latim	Tradução em português
<i>gratias agimus tibi</i>	nós vos damos graças
<i>propter magnam gloriam tuam,</i>	por vossa imensa glória.

Figura 35: Tradução do *Gratias*

Excetuando-se os c. 9 e 10 destinados a um duo de soprano e alto solistas, os outros dezoito compassos são destinados ao coro.

Iniciando a análise dessa peça, procuraremos explorar o texto latino, extraindo o padrão rítmico utilizado nos pés de versificação do sistema grego. O texto e a sua escansão rítmica é a seguinte (Fig. 36):

<i>Gratias</i>	<i>agimus</i>	<i>tibi</i>	<i>propter</i>	<i>magnam</i>	<i>gloriam</i>	<i>tuam</i>
/ UU	/ UU	/ U	/ U	/ U	/ UU	/ U

Figura 36: Escansão rítmica do *Gratias*

Percebemos no esquema acima a utilização de dois padrões:

- Datílico: / UU (*gratias, agimus, gloriam*);
- Trocaico: / U (*tibi, propter, magnam, tuam*).

Na construção rítmica deste movimento o compositor utiliza esses padrões de versificação, garantindo com isso uma perfeita acentuação prosódica para o texto latino.

Reproduzimos abaixo a base rítmica da peça com a identificação dos padrões gregos (Fig. 37):

Figura 37: Padrões Gregos utilizados no *Gratias*

Podemos também observar no esquema acima a utilização de várias pausas ao longo do movimento. Essas pausas são muito expressivas e, em vários casos, ajudam o intérprete a valorizar a prosódia e a terminação em *leware*.

Com relação à dinâmica, o compositor propõe uma alternância entre *piano* e *forte* da seguinte maneira (Fig. 38):

<i>Forte</i>	<i>Piano</i>	<i>Forte</i>	<i>Piano</i>	<i>Forte</i>	<i>Piano</i>
c. 1-2	c. 3-4	c. 5-6	c. 7-12	c. 13-17	c. 18-20

Figura 38: Síntese da Dinâmica do *Gratias*

A textura do movimento é homofônica e homorrítmica. Soprano e alto realizam movimentos em terças paralelas durante grande parte do movimento. Tenor e baixo reforçam e completam as notas da harmonia.

A análise das vozes condutoras revela-nos que temos do c. 1 a 8 um acorde de Do Maior (Tônica) ornamentado pelo movimento das vozes. Dos c. 9 a 13 vemos um movimento melódico descendente de Do a Ré. Dos c. 14 a 20 vemos novamente a ornamentação do acorde de Do Maior com uma cadência que passa pela Dominante da Dominante (Re Maior), pela Dominante (Sol) e a

resolução em Do Maior (Tônica). Abaixo reproduzimos o esquema harmônico (Fig. 39):

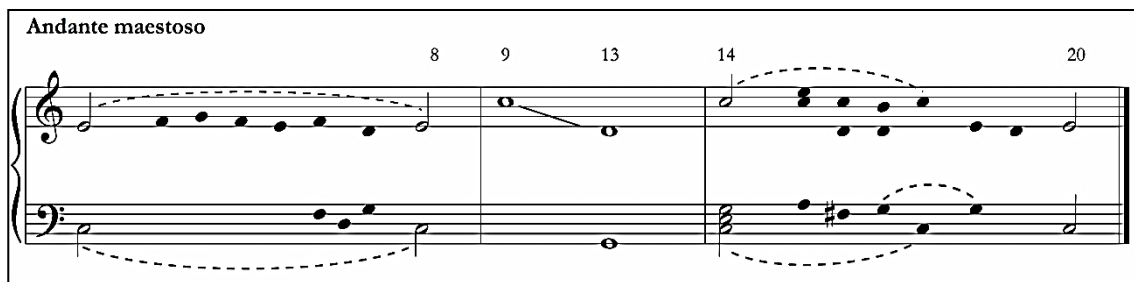


Figura 39: Análise do *Gratias* (c. 1 a 20)

O baixo contínuo está com o acompanhamento realizado, dos c. 1 a 15. O acompanhamento proposto não se limita somente a dobrar as vozes, mas tece-lhes alguns comentários (principalmente nas pausas), fazendo uso do registro solista de oboé. Nesse caso, é muito importante que o organista cuide de executar esses comentários à escrita coral com precisão e expressividade.

Intercalado entre os trechos de solo, esse movimento procura reforçar, através da utilização de todos os elementos anteriormente analisados, o caráter majestoso desse texto, bem como a ação de graças pela glória de Deus, razão da inserção desse hino de louvor dentro da Liturgia da Missa.

2.7 Análise do *Domine Deus*

O quarto movimento do *Gloria* é o trio *Domine Deus*. Esse movimento é escrito para tenor I, tenor II e baixo solistas. O andamento é *Moderato*, o compasso quatro por quatro e a tonalidade Fá Maior.

Sobre os solistas vocais deste movimento, Pacheco (2009) comenta:

Antes de finalizarmos este tópico, gostaria de frisar que os tipos vocais presentes no Rio joanino vão além dos seis indicados por Machado. Ao que tudo indica, a cidade também conheceu outro tipo vocal bastante peculiar. Giovanni Paulo Mazziotti recebeu várias dedicatórias, que nos

revelam uma tessitura surpreendentemente aguda, como já se verificou acima no trecho do Responsório último, *caligaverunt* das *mattinas*, q. se cantão na quinta fr.^a Sancta dedicado a ele por Marcos Portugal, em 1813. Um outro exemplo pode confirmar essa afirmação: o dueto de tenores presente na Missa festiva com todo o instrumental de Marcos Portugal, em 1817. Apesar de serem do mesmo naipe vocal e ambos “segundo tenor”, António Pedro Gonçalves, emprega uma extensão vocal dentro dos padrões de um tenor “moderno”, enquanto o “primeiro tenor”, Giovanni Mazziotti, se eleva a uma tessitura muito aguda, comum aliás a todas as linhas dedicadas a ele. (...)

Essa particularidade da voz de Mazziotti torna possível reconhecer sua presença mesmo em composições que não estão dedicadas a ele nominalmente ou de maneira clara. Um exemplo disto é a linha do tenor do terceto “*Domine Deus*” da Missa a 4 vozes de José Maurício de 1811. Encontramos aí uma linha de tenor que alcança notas extremamente agudas. (...)

Este solo foi dedicado ao “Sr. Mazziotti”. Na verdade, havia três irmãos Mazziotti que cantavam na Real Capela do Rio de Janeiro. Ou seja, não teríamos como saber com certeza qual deles teria cantado esta linha vocal. No entanto, os outros dois nunca tiveram o mesmo sucesso como cantores e mesmo que, por serem irmãos, possuíssem vozes parecidas, é improvável que cantores medianos, como Fortunato e Carlos, fossem capazes de uma linha tão exigente e especial. Sendo assim, comparando esta linha com as dedicatórias escritas por Marcos Portugal, posso crer que se tratava de Giovanni Mazziotti o intérprete desta peça. Seja como for, graças a este tipo e análise é possível identificar um contraltino ou *haute-contre* entre os cantores da Real Capela, ou seja, um tenor que possuía um ótimo falsete que o possibilitava cantar numa tessitura tão elevada (PACHECO, 2009, p.217-218).

O texto utilizado nessa peça com sua tradução é o seguinte (Fig. 40):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Domine Deus, Rex cælestis,</i>	Senhor Deus, rei dos céus,
<i>Deus Pater omnipotens.</i>	Deus Pai todo-poderoso.
<i>Domine Fili Unigenite, Iesu Christe,</i>	Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito,
<i>Domine Deus, Agnus Dei,</i>	Senhor Deus, Cordeiro de Deus,
<i>Filius Patris,</i>	Filho de Deus Pai.

Figura 40: Tradução do *Domine Deus*

A peça inicia-se com o tenor I apresentando o Tema A (c. 1 a 15) na tonalidade de Fá Maior (Tônica). As frases são bem construídas melodicamente, com pausas suficientes para a respiração e delimitando as diversas partes

pontuadas do texto. O texto latino “*Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens*”, aparece duas vezes nessa frase A. Estão presentes alguns ornamentos, dentre eles o *grupeto* (c. 5, 7, 9), a *apojatura* (c. 5 e 12), a *escorregadela* (c. 2 e 12). Sobre a última repetição da palavra *Pater*, há um pequeno melisma em fusas e semicolcheias. O acompanhamento do órgão está todo realizado, aparecendo no primeiro compasso a indicação para a utilização do registro “flautado no meio”.

O Tema A apresentado pelo tenor está demonstrado na Fig. 41:

Tema A
Tenor I - Fá Maior (I) - compassos 1 a 15:

Do - mí-ne De - us, Rex cæ - les - tis, Do - mí-ne De - us Rex cæ -
les - tis, De - us Pa - ter, De - us Pa - ter o -
mni-po-tens, De - us Pa - ter o - mni-po-tens.

Figura 41: Tema A do *Domine Deus*

Após a exposição do Tema A no tenor I, temos a imitação à quarta justa (abaixo) no tenor II em Do Maior (Dominante), nos c. 16 a 30. O tema é repetido, com pequenas modificações rítmicas apenas para a acomodação da acentuação prosódica do texto utilizado: “*Domine Fili Unigenite, Iesu Christe*”. O melisma em fusas e semicolcheias aparece desta vez sobre a repetição da palavra *Iesu*. Não existe modificação quanto à registo do órgão e, novamente, o órgão está totalmente realizado, fazendo um acompanhamento harmônico para o solo de tenor II. A tessitura deste solo é menos aguda do que a do tenor I, conforme podemos observar na Fig. 42:

Tema A
Imitação à 4ª - Tenor II - Do Maior (D) - compassos 16 a 30:

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te, u - ni - ge - ni-te Je - su

Chris - te. Do - mi-ne Fi - li, Fi - li u - ni -

ge - ni-te Je - su, Je - su, Je - su Chris - te.

Figura 42: Imitação do Tema A do *Domine Deus*

Em seguida, temos a apresentação do Tema B. O baixo solista encarrega-se da execução deste tema em Do Maior (Tônica), dos c. 30 a 41, apresentando o texto ornamentado “*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*”, completando assim a proclamação do texto latino escolhido para esse movimento. O desenho rítmico do Tema B salienta a figuração colcheia pontuada e semicolcheia em vários momentos. A palavra *Filius* é repetida cinco vezes e essa repetição denota certa culminância desta palavra no texto. É importante que o baixo valorize a palavra *Filius* na execução desse solo. Ao contrário dos trechos anteriores, o órgão não está totalmente realizado. Dos c. 26 a 41 aparecem somente as cifras do baixo contínuo, cabendo ao organista a sua realização. Também, ao contrário do tema anterior, não há ornamentos escritos nesse trecho, conforme podemos observar na Fig. 43:

Tema B
Baixo - Do Maior (D) - compassos 30 a 41:

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

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us,

Fi - li - us, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris.

Figura 43: Tema B do *Domine Deus*

Após a apresentação do Tema A e Tema B, segue uma parte a que chamamos Episódio I na qual tenor I e tenor II em terças reapresentam o texto, seguido de alguns comentários do baixo em Do Maior (Dominante). As linhas dos tenores são ornamentadas com *grupestos* (c. 52). Dos c. 54 a 59, os tenores realizam um grande melisma de semicolcheias em terças com apojeturas, nos c. 58 e 59, seguido por um trinado no c. 60. Esse melisma é realizado sobre a sílaba “Pa” da palavra **Pa**tris, valorizando-a no texto. Durante esse Episódio o órgão vem escrito apenas na forma de baixo contínuo, sem indicação de reginação.

A partir do c. 67, temos uma nova exposição do Tema A no tenor II, iniciando em Do Maior (Dominante) e finalizando no c. 79 em Fá Maior (Tônica). Esse tema é ligeiramente modificado com relação à primeira exposição. A frase é ornamentada com *grupestos* (c. 71 e 73), apojeturas (c. 71 e 75) e um pequeno melisma sobre a palavra *Patris* (c. 79). O texto apresentado é “*Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens*”. O órgão aparece realizado e a sugestão de reginação é “*no meio*”. No c. 79 temos o baixo que inicia uma imitação à quinta do Tema A em Fá Maior finalizando-a no c. 89. O baixo, que até então não havia realizado grandes ornamentos apresenta-nos o *grupesto* (c. 83 e 85), apojeturas (c. 85), *escorregadela* (c. 82) e um melisma sobre a palavra *Iesu* nos c. 90 a 91.

Em seguida, tenor I apresenta o Tema B, desta vez em Fá Maior (Tônica) sobre o texto “*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*” (c. 93 a 104). Em parte deste Tema o órgão limita-se ao baixo contínuo.

A partir do c. 104 temos o Episódio II com tenor I e tenor II em sextas com comentários do baixo (c. 104 a 130). Esse Episódio traz os mesmos elementos vocais já apresentados no Episódio I (c. 41 a 65). O órgão também se comporta da mesma maneira.

Nos c. 125 a 131, acontece a cadência final, na qual as três vozes solistas se unem para a proclamação do texto “*Filius Patris*”.

2.8 Análise do *Qui tollis*

O quinto movimento do *Gloria* é o coro *Qui tollis*. Apresenta andamento *Andante sostenuto*, compasso quatro por quatro, tonalidade de Sol menor. É também um movimento curto de apenas 35 compassos, antecedido por um trio (*Domine Deus* – trio de tenor I, tenor II e baixo) seguido por um duo (*Qui sedes* – duo de soprano I e soprano II). Em relação a esses movimentos que o antecedem e seguem, temos o seguinte quadro de tonalidades (Fig. 44):

Movimentos	Tonalidades
<i>Domine Deus</i>	Fá Maior
<i>Qui tollis</i>	Sol menor
<i>Qui sedes</i>	Mi bemol Maior

Figura 44: Tonalidades do *Qui tollis*

O esquema desse movimento pode ser assim dividido (Fig. 45):

Formação Vocal	Texto	Nº de compassos
Coro	<i>qui tollis peccata mundi,</i>	1 a 4
Solo soprano	<i>miserere nobis.</i>	5 a 11

Formação Vocal	Texto	Nº de compassos
Coro <i>acompanhado</i>		
Coro	<i>qui tollis peccata mundi,</i>	13 a 16
Coro	<i>suscipe deprecationem nostram.</i>	17 a 22
Solo tenor	<i>deprecationem nostram</i>	23 a 29
Coro <i>acompanhado</i>		
Coro	<i>suscipe deprecationem nostram</i>	30 a 35

Figura 45: Esquema do *Qui tollis*

Essa parte fragmentada do hino *Gloria in excelsis Deo* revela um momento de pedido de perdão, de súplica, de confiança. É um momento *litânico*⁶ no qual a divisão do texto mostra bem duas partes distintas (Fig. 46):

Parte A	Parte B
<i>qui tollis peccata mundi,</i>	<i>miserere nobis;</i>
<i>qui tollis peccata mundi,</i>	<i>suscipe deprecationem nostram.</i>

Figura 46: Partes do *Qui tollis*

Relembrando a tradução em português já apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação, temos o seguinte (Fig. 47):

⁶ Prece litúrgica, ou a procissão durante a qual esta pode ser recitada, na forma de invocações ou súplicas geralmente pronunciadas por um diácono com breves respostas da congregação. (...) As litânias tiveram origem na Antiguidade e ainda são usadas no rito bizantino e na sinagoga (GROVE, 1994, p. 543).

Texto em latim	Tradução em português
<i>qui tollis peccata mundi,</i>	Vós que tirais o pecado do mundo,
<i>miserere nobis;</i>	tende piedade de nós.
<i>qui tollis peccata mundi,</i>	Vós que tirais o pecado do mundo,
<i>suscipe deprecationem nostram.</i>	acolhei a nossa súplica.

Figura 47: Tradução do *Qui tollis*

Os compassos iniciais (1 a 4) apresentam o coro numa textura homofônica com a dinâmica *forte*, num movimento harmônico que se inicia em Sol menor (Tônica) e caminha em direção a Ré Maior (Dominante) no c. 4. Esse caminho harmônico reforça o sentido do texto latino.

Os c. 5 a 11 trazem um Solo de soprano acompanhado pelo coro. Soprano e coro cantam o mesmo texto mas, enquanto soprano apresenta uma linha em *legato* com alguns ornamentos, o coro (soprano, alto, *divisi* de tenor I, tenor II e baixo) destaca o texto “*miserere nobis*” intercalando-o ora com pausas de semínimas, ora com pausas de colcheias. Nesse momento é de suma importância que o regente garanta a leveza do texto com a precisão na execução rítmica, com as pausas nos lugares exatos em contraposição ao solo de soprano. Observa-se o emprego de um acorde de sexta napolitana⁷ no c. 8. Tal acorde sob a sílaba tônica de *miserere* reforça a expressividade do sentido de súplica, característico deste movimento.

Observando a análise das vozes condutoras é possível seguir o caminho paralelo traçado entre soprano e baixo e a finalização desta parte no acorde de Sol menor (Tônica), conforme a Fig. 48:

⁷ Um acorde, a primeira inversão da tríade maior, construído sobre o segundo grau da escala, abemolado; em dó maior ou menor, fá-lab-reb. (...) Está associado à chamada escola “napolitana” de compositores operísticos italianos do séc. XVIII (GROVE, 1994, p. 858).

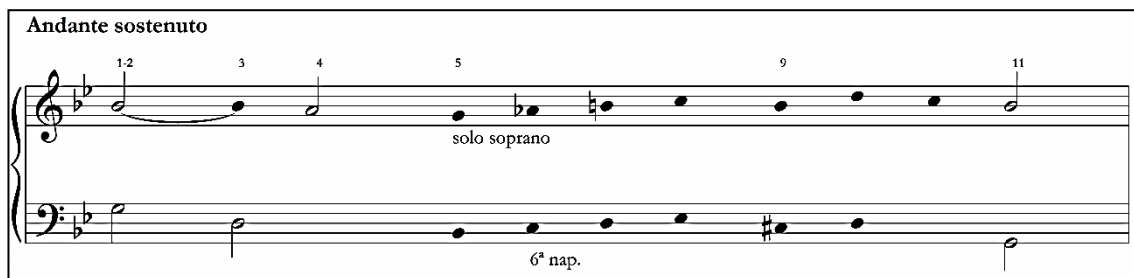


Figura 48: Análise do *Qui tollis* (c. 1 a 11)

O c. 12 apresenta um motivo com colcheias e pausas no órgão com oitavas em uníssono. Tal motivo irá levar para a tonalidade de Si bemol Maior (Tônica relativa). Essa nova seção compreende duas partes, sendo uma delas a re-exposição do tema *Qui tollis peccata mundi*, desta vez em Si bemol Maior (c. 13 a 16) e súplica *suscipe, suscipe deprecationem nostram* (c. 17 a 19). Uma vez mais, a dinâmica sugerida e o emprego das pausas reforçam o sentido do texto.

Nos c. 14 a 16 percebemos um motivo melódico descendente em graus conjuntos que se repete três vezes ascendentemente, reforçando o sentido textual da palavra *suscipe*. Na interpretação, é importante que o regente valorize esse desenho motivico, procurando aumentar a tensão dinâmica a cada repetição do mesmo. Alcança um *forte* no c. 19 e permanece assim até o c. 23, onde, após a pausa, há uma nova seção com a dinâmica *piano*.

Na Fig. 49 segue o esquema das vozes condutoras desse trecho:

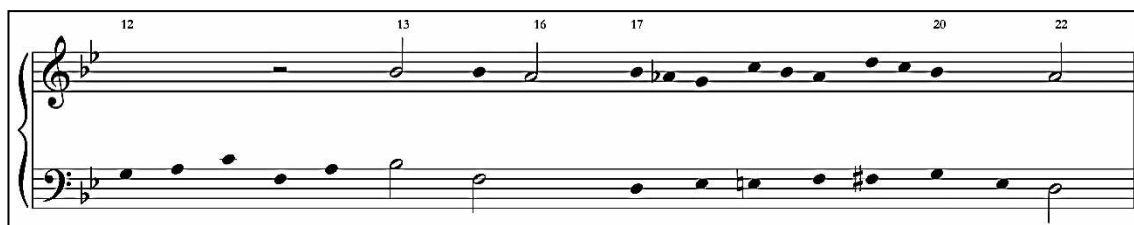


Figura 49: Análise do *Qui tollis* (c. 12 a 22)

Uma nova seção tem início no c. 23. Essa seção repete o material apresentado anteriormente nos c. 5 a 9. Desta vez o solo é interpretado pelo

tenor, porém não reproduz fielmente o que já foi apresentado, mas traz uma pequena variação.

Os c. 28 a 35 fazem a conclusão deste trecho (*coda*). Após a apresentação de um desenho melódico descendente que vai de Do a Lá no baixo, o compositor nos surpreende novamente, com a utilização do acorde de sexta napolitana, desta vez seguido por uma fermata. Isso acontece sobre a palavra *suscipe*. É possível relacionar tudo isso à tradução desta palavra: “acolhei”. Podemos concluir que o compositor quis valorizar expressivamente o significado desta palavra com o uso deste acorde, acrescentado da fermata.

Após a fermata, a peça traz uma cadência final com pausas sobre a palavra *deprecationem* e um prolongamento com duas semibreves ligadas na palavra *nostram*, finalizando em Sol menor, conforme mostra a Fig. 50:

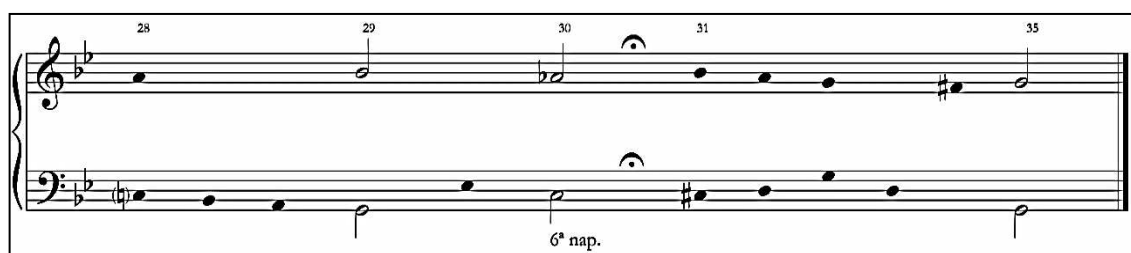


Figura 50: Análise do *Qui tollis* (c. 28 a 35)

Dos 35 compassos desta peça, o órgão está realizado em somente sete compassos, cabendo ao organista a realização do baixo cifrado.

2.9 Análise do *Qui sedes*

O sexto movimento do *Gloria* é o duo de soprano I e soprano II *Qui sedes*. Para esse movimento o compositor utiliza duas grandes seções (Fig. 51):

Seção	Andamento	Tonalidade	Compasso	Nº de compassos
Seção I	<i>Andante expressivo</i>	Mi bemol Maior	3 / 4	1 a 44
Seção II	<i>Allegretto</i>	Mi bemol Maior	3 / 4	45 a 111

Figura 51: Seções do *Qui sedes*

O texto desse movimento com a sua respectiva tradução é o seguinte (Fig. 52):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Qui sedes ad dexteram Patris,</i>	Vós que estais à direita do Pai,
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.
<i>Quoniam tu solus Sanctus,</i>	Só vós sois o Santo,
<i>tu solus Dominus, tu solus Altissimus,</i>	só vós, o Senhor, só vós o Altíssimo,
<i>lesu Christe,</i>	Jesus Cristo,

Figura 52: Tradução do *Qui sedes*

2.9.1 Seção I

A peça inicia-se com uma introdução de quatro compassos feita pelo órgão com o registro solista de oboé. Essa introdução não apresenta nenhum elemento que será trabalhado ao longo da peça, mas trata-se somente de uma ambientação na tonalidade de Mi bemol Maior, preparando a entrada do soprano I.

Nos c. 4 a 6 o soprano I enuncia a frase A, que será continuada e concluída pelo soprano II nos c. 6 a 8. Podemos já perceber o uso de um primeiro ornamento na linha vocal do soprano II. Trata-se do ornamento *grupeto* já utilizado em outros solos dessa mesma Missa. A Fig. 53 apresenta o esquema da frase A:

Soprano I: enuncia a frase A (compassos 4 a 6):

Soprano II: resolve a frase A (compassos 6 a 8):

Qui se - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

Figura 53: Frase A do *Qui sedes*

Nos c. 9 e 10, a frase B é exposta pelo soprano I, sendo, em seguida, concluída pelo soprano II (c. 11 e 12). Uma vez mais, a conclusão feita pelo soprano II é mais desenvolvida melodicamente. O texto da frase B é uma repetição da segunda parte do texto inicial “*ad dexteram Patris*”, conforme podemos observar na Fig. 54:

Soprano I: enuncia a frase B (compassos 9 e 10):

Soprano II: resolve a frase A (compassos 11 e 12):

ad dex - te - ram ad dex - te - ram Pa - tris,

Figura 54: Frase B do *Qui sedes*

Após a apresentação destas duas frases (A e B), que servem textualmente como um vocativo, temos a execução da súplica “*miserere nobis*” nos c. 14 a 21. A essa execução chamamos frase C, que se desenvolve musicalmente com a seguinte estrutura:

- em terças (c. 14 a 17);
- em imitação (c. 18 e 19);
- em terças (c. 20 e 21).

Essas repetições do texto “*miserere nobis*” são acompanhadas de apojeturas pelos sopranos solistas. O texto é muito bem apoiado prosodicamente com as sílabas tônicas, que caem no apoio do primeiro tempo de cada compasso.

Durante toda essa parte o órgão aparece realizado, com o registro “flautado no meio” e não se limita somente a acompanhar harmonicamente as frases, mas tece-lhes alguns pequenos comentários musicais.

Do c. 22 a 36, temos uma completa repetição do texto inicial “*Qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis*”. Essa repetição é realizada pelos sopranos numa melodia em terças paralelas, com alguns trinados nos c. 30 e 35. Nesses compassos, o órgão utiliza o registro solista de oboé e não aparece totalmente realizado.

Nos c. 37 a 44, os sopranos realizam uma *codeta* dividida em duas partes:

- a. *a piacere*: com a execução e repetição do texto “*Qui sedes*”. Ao órgão compete comentar “*col canto*” esse trecho;
- b. *in tempo*: com a execução do texto “*ad dexteram Patris*”. Ao final desse trecho, uma fermata põe fim à seção I.

2.9.2 Seção II

A seção II apresenta um texto que traduz um outro aspecto do hino *Gloria in excelsis Deo*. Trata-se do texto “*Quoniam tu solus Sanctus*”, que é caracterizado como uma nova fórmula de louvor.

Dos c. 45 a 48 soprano I e soprano II apresentam a primeira parte do texto “*Quoniam tu solus Sanctus*”, realizando um duo em terças e sextas. Nesse momento, o órgão é utilizado com o registro de oboé.

Dos c. 49 a 55, os sopranos realizam um motivo descendente em imitação e sequência em graus conjuntos sobre o texto “*Tu solus Dominus*”. Essa sequência imitativa parece reforçar e reafirmar o sentido do texto: “*Só vós sois o Senhor*”. Nesse momento o órgão utiliza o registro “flautado”.

Dos c. 56 a 59, novamente em terças e sextas, os sopranos apresentam o texto “*Tu solus Altissimus*”. À execução vocal desses compassos aparecem duas apojaturas.

Como conclusão do texto “*Tu solus Altissimus Iesu Christe*”, sopranos apresentam uma grande linha vocal melismática, com sequências em terças e sextas (c. 60 a 80) num momento de grande virtuosismo com alguns ornamentos,

destacando-se o *mordente* nos c. 75 e 79. O acompanhamento organístico é bem discreto de modo a não ofuscar as *volaturas*.

Ao final do c. 81 há um sinal indicativo para repetição *Da capo* até o c. 54, de onde segue para o c. 82. Inicia-se novamente um material em terças e sextas com ornamentos e melismas sobre a palavra *lesu* até o c. 106.

Nos c. 105 a 111 uma cadência em Mi bemol põe fim à peça. Concluimos que a fermata sobre o c. 108, na linha vocal sobre a sílaba “le” da palavra *lesu* seja um momento para uma pequena *cadenza* dos sopranos, antes da finalização da peça.

A peça tem um motivo rítmico que lhe é recorrente e que aparece reduzido e ampliado. Na Fig. 55 segue a exemplificação dessa figura rítmica:



Figura 55: Motivos rítmicos do *Qui sedes*

2.10 Análise do *Cum Sancto Spiritu*

O sétimo e último movimento do *Gloria* é o coro *Cum Sancto Spiritu*. Nesse coro, o compositor utiliza o texto final do *Gloria*, que se pode ver no quadro abaixo, com a tradução (Fig. 56):

Texto em latim	Tradução em português
<i>cum Sancto Spiritu:</i>	com o Espírito Santo,
<i>in gloria Dei Patris. Amen.</i>	na glória de Deus Pai. Amém.

Figura 56: Tradução do *Cum Sancto Spiritu*

A peça está estruturada em Si bemol Maior, em compasso dois por dois com duas seções distintas:

- a. *Larghetto* (c. 1 a 12);
- b. *Allegro* (c. 13 a 174).

2.10.1 Seção I: *Larghetto*

Este movimento expõe, de uma única vez, todo o texto que será utilizado nesse coro final. A textura é homofônica e o órgão acompanha o coro com o baixo cifrado. São utilizadas três dinâmicas diferentes na execução desta seção:

- a. *Cum Sancto Spiritu* (c. 1 a 4): *Forte*;
- b. *In gloria, in gloria* (c. 5 a 8): *Piano*;
- c. *Dei Patris. Amen.* (c. 9 a 12): *Forte*.

São pequenas frases, acompanhadas de pausas gerais em todas as vozes. Após o *Amen* há uma pausa com fermata.

O movimento harmônico inicia-se em Si bemol Maior (Tônica), passa por um uníssono (c. 5 a 8) e finaliza em Fá Maior (Dominante) no c. 12, conforme mostra a Fig. 57:

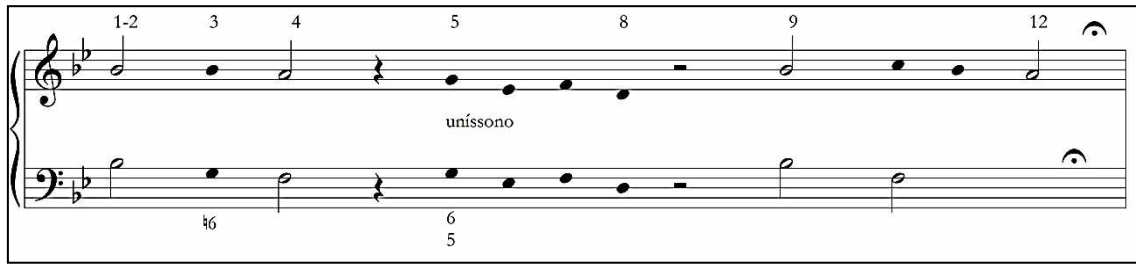


Figura 57: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 1 a 12)

2.10.2 Seção II: *Allegro*

A partir deste ponto, a peça se desenvolve com dois temas:

- Tema A: iniciado no c. 13-17, depois imitado pelas outras vozes;
- Tema B: uníssonos, sempre intercalado às entradas de A.

No c. 13, um gesto rítmico *anacrúsico* dá início ao *Allegro*. O soprano entoia o A (c. 13 a 17) em Si bemol Maior (Tônica), sendo acompanhado pelo órgão. Os outros naipes entram no B, em uníssonos no c. 18, apresentando um movimento melódico ascendente em Si bemol Maior (Tônica) e seguem nessa textura até o c. 25.

No c. 26, contralto imita o A desta vez em Fá Maior (Dominante). Enquanto contralto canta, soprano realiza um contraponto livre. As vozes masculinas estão em pausa. A análise das vozes condutoras de A e B desse trecho está na Fig. 58:

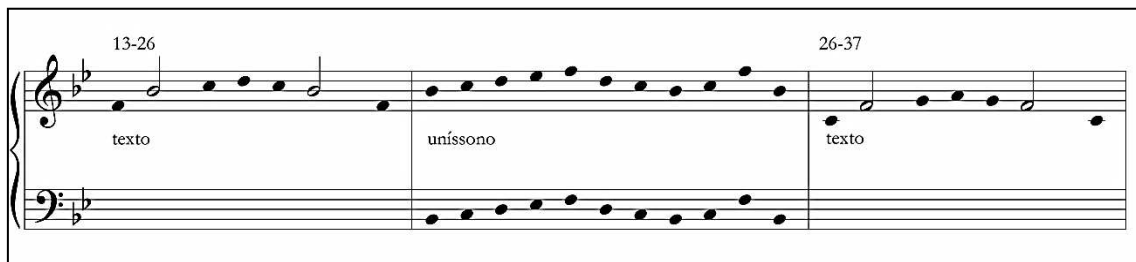


Figura 58: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 13 a 37)

No c. 31, todo o coro repete o B, desta vez, em Fá Maior.

No c. 40 a entrada do tenor faz o motivo A em Si bemol Maior. Esse motivo é acompanhado por soprano e contralto. A análise das vozes condutoras pode ser observada na Fig. 59:

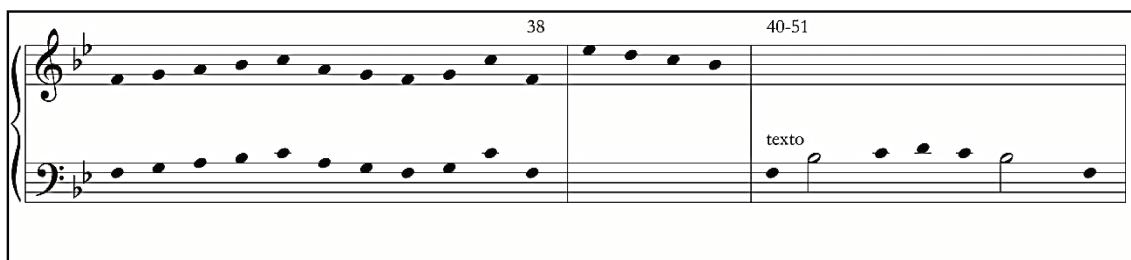


Figura 59: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 38 a 51)

Nos c. 48-51, novamente as vozes se juntam para apresentar o motivo B desta vez, como na primeira, em Si bemol Maior (Tônica).

No c. 52 há a última entrada, realizada pelo baixo, apresentando A em Fá Maior (Dominante). Todas as outras vozes fazem um contraponto livre. A análise de B e A desse trecho está na Fig. 60:

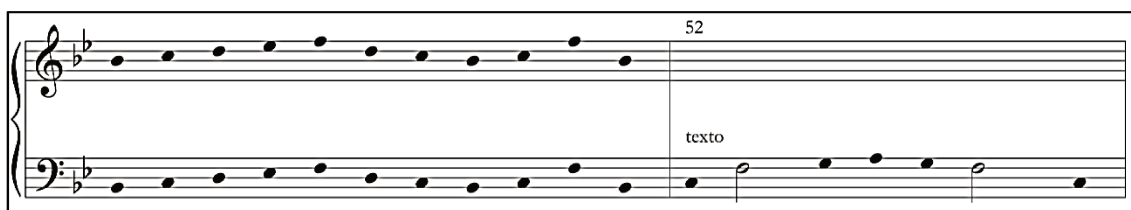


Figura 60: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 48 a 46)

O tema B é então apresentado em Fá Maior (no c. 57) por todo o coro. Dos c. 65 a 70 há uma reafirmação do texto com fragmentos do motivo A. No c. 70 inicia-se uma nova exposição do B em Si bemol Maior, conforme a Fig. 61:

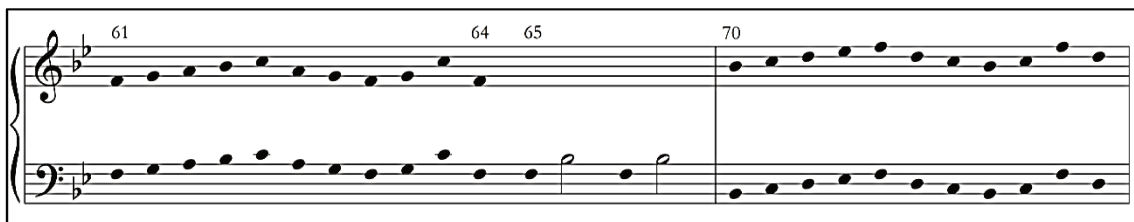


Figura 61: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 61 a 70)

O tema B em Si bemol é então reapresentado nos c. 74 e 77, desta vez com a nota Si bequadro, levando a harmonia para Do Menor nos c. 77 a 81. É então apresentado nos c. 82 a 89 em Do Maior (Dominante da Dominante), conforme a Fig. 62:

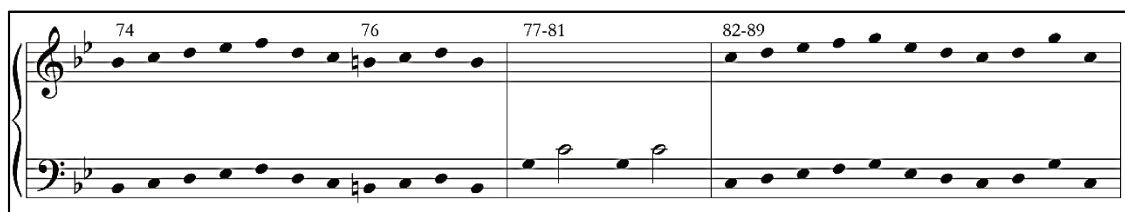


Figura 62: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 74 a 89)

A utilização de Do Maior (Dominante da Dominante) leva então para um trecho em Fá Maior (Dominante) nos c. 89 a 93, com fragmentos apresentados anteriormente. Em seguida, B é apresentado em Fá Maior, sendo surpreendentemente finalizado com a nota Fá sustenido, no c. 101, o que origina um acorde de Ré Maior (Dominante) de Sol menor (Subdominante relativa). Dos c. 102 a 105 um pequeno trecho fixa o Sol menor, conforme figura abaixo (Fig. 63):

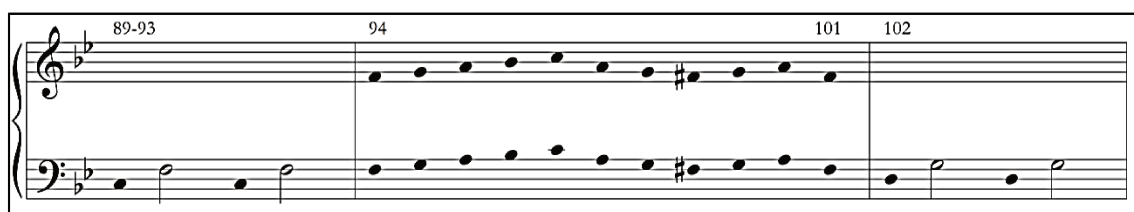


Figura 63: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 89 a 102)

Os c. 106 a 113 trazem então B em Sol menor. Uma sequência em quartas justas é apresentada (dos c. 114 a 122). Essa sequência em quartas servirá como cadência para um novo trecho mais longo, em uníssono, que é finalizado em Fá Maior, no c. 128, o que se pode observar na Fig. 64:

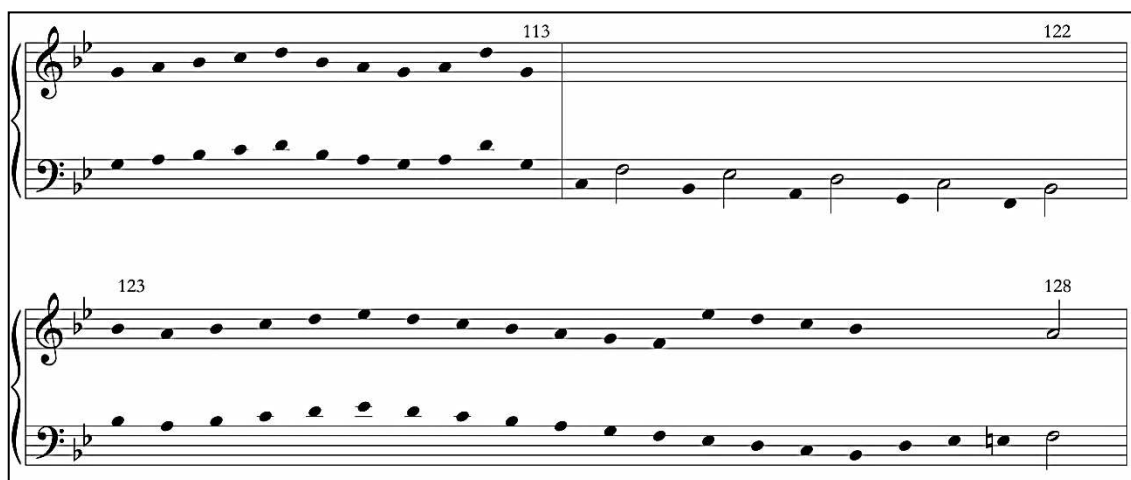


Figura 64: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 106 a 128)

Um trecho imitativo com A perpassa então todas as vozes, c. 129 a 138. Enquanto uma voz apresenta o tema, as outras o imitam em contraponto livre. A Fig. 65 nos mostra o desenho das vozes condutoras desse trecho:



Figura 65: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 129 a 138)

Dos c. 139 a 147 a análise revela uma melodia descendente na linha vocal do baixo, enquanto as outras vozes realizam um desenho imitativo acompanhado de um contraponto livre.

Nos c. 148 a 154, quando o coro canta *Amen* temos duas linhas caminhando em direções opostas, o que mostra a Fig. 66:

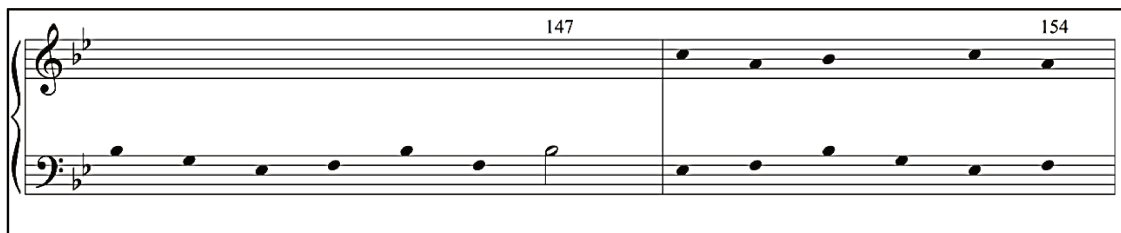


Figura 66: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 148 a 154)

Para a última execução do texto “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*”, o coro repete A e parte de B. (c.156 a 162).

Há então uma *Coda* com uma grande cadência em Si bemol Maior para a finalização do movimento, com um *ritornelo* (c. 163 a 166) e a cadência final sobre o *Amen* (c. 166 a 174), conforme nos mostra a Fig. 67:

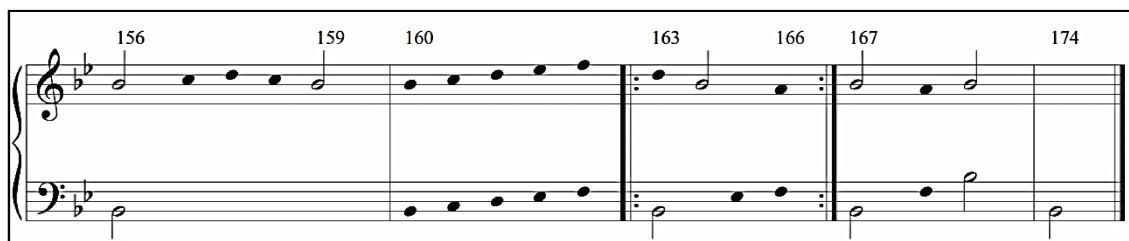


Figura 67: Análise do *Cum Sancto Spiritu* (c. 156 a 174)

Nessa peça fica muito clara a utilização de duas texturas diferentes que se alternam: a polifonia e o uníssono. O compositor, através das várias cadências, faz com que os temas percorram os diversos relacionamentos entre os acordes do campo harmônico. Desta forma, cada vez que uma nova entoação do texto “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*” é executada, em um novo plano harmônico, o texto é fixado e reafirmado como uma conclusão do *Gloria*.

2.11 Análise do *Patrem Omnipotentem*

O *Credo* da *Missa em Mi bemol Maior (1811)* inicia-se com o coro *Patrem Omnipotentem*. Pe. José Maurício não compõe música para a frase inicial do *Credo*: “*Credo in unum Deum*”. Isso se deve à rubrica do Missal Romano na qual o sacerdote ou bispo entoam cantando em gregoriano a primeira frase do *Gloria* e do *Credo*. Sobre essa rubrica Jungmann (2009) comenta:

O *Credo* foi introduzido na Missa como profissão da comunidade dos fiéis. Por isso devemos fazer questão de que ele seja também rezado pela comunidade. No Oriente, isso foi, geralmente, sempre mantido, inicialmente também na Espanha. Também no Reino dos Francos vimos inicialmente a mesma atitude: o sacerdote o entoia, ficando no centro do altar. O povo o continua. A entoação substitui o convite que antecede em outras regiões. O gesto acompanhante, de estender e elevar os braços e fechar as mãos, é exigido, como no *Glória*, já no *Ordinarium* O.P. de 1256 (JUNGMAN, 2009, p. 458).

O *Credo* está dividido em duas seções (Fig. 68):

Seção	Andamento	Tonalidade	Compasso	Nº de compassos
Seção I	<i>Largo</i>	Mi bemol Maior	2 / 2	1 a 4
Seção II	<i>Allegretto</i>	Mi bemol Maior	3 / 4	5 a 80

Figura 68: Seções do *Patrem Omnipotentem*

A primeira seção, de apenas quatro compassos, é uma seção acordal, na qual o coro com *divisi* de baixo I e baixo II entoia duas vezes a palavra *Patrem*, cada uma delas seguida por uma pausa geral com fermata em todas as vozes. O órgão está escrito apenas com a linha do baixo contínuo.

A análise das vozes condutoras mostra a estrutura do trecho na Fig. 69:

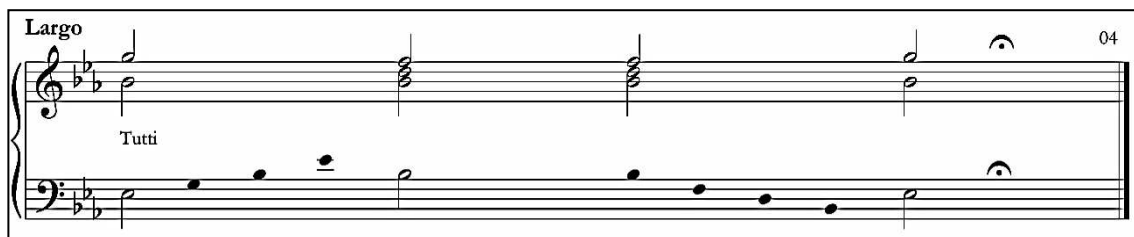


Figura 69: Análise do *Patrem Omnipotentem* (c. 1 a 4)

A segunda seção, com 76 compassos (5 a 80) apresenta uma parte extensa do Credo, assim traduzida (Fig. 70):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Patrem omnipotentem,</i>	Pai todo-poderoso,
<i>factorem cæli et terræ,</i>	criador do Céu e da terra,
<i>visibilium omnium et invisibilium.</i>	de todas as coisas visíveis e invisíveis.
<i>Et in unum Dominum</i> <i>Iesum Christum,</i>	Creio em um só Senhor, Jesus Cristo,
<i>Filium Dei Unigenitum,</i>	Filho Unigênito de Deus,
<i>et ex Patre natum ante omnia sæcula.</i>	nascido do Pai antes de todos os séculos:
<i>Deum de Deo, lumen de lumine,</i>	Deus de Deus, luz da Luz,
<i>Deum verum de Deo vero,</i>	Deus verdadeiro de Deus verdadeiro,
<i>genitum, non factum,</i>	gerado, não criado,
<i>consubstantialem Patri:</i>	consubstancial ao Pai,
<i>per quem omnia facta sunt.</i>	Por ele todas as coisas foram feitas.
<i>Qui propter nos homines</i>	E por nós, homens,
<i>et propter nostram salutem</i>	e para nossa salvação,
<i>descendit de cælis.</i>	desceu dos céus.

Figura 70: Tradução do *Patrem Omnipotentem*

Essa segunda seção inicia-se em Mi bemol Maior (Tônica), com o coro cantando em homofonia o texto “*Patrem omnipotentem factorem cæli et terræ*” (c. 5 a 13). O órgão aparece realizado acompanhando as vozes do coro. Sobre a palavra *terræ* o compositor coloca uma apojatura no soprano (c. 12). A análise das vozes condutoras revela-nos uma linha melódica descendente, iniciando-se em Mi bemol e caminhando em direção a Si bemol (c. 5 a 8) na clave de Fá e uma linha iniciando-se em Si bemol e caminhando em direção a Ré na clave de Sol. No c. 9, tem início uma nova linha melódica descendente na clave de Fá iniciando-se em Do e caminhando em direção a Mi bemol (c. 13). Na Fig. 71 é possível acompanhar os movimentos:

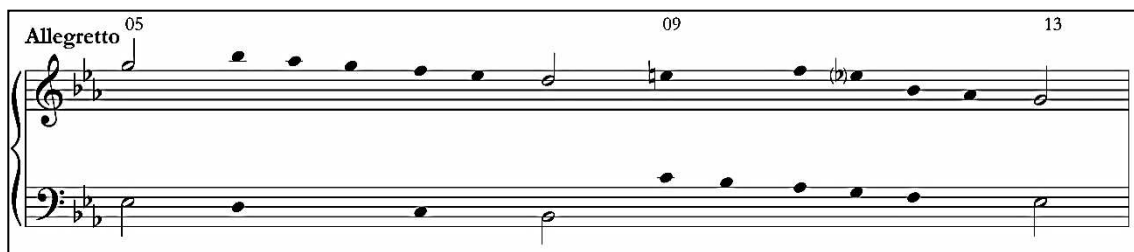


Figura 71: Análise do *Patrem Omnipotentem* (c. 5 a 13)

No c. 14 tem início um solo de soprano sobre o texto “*visibillum omnium et invisibillum*”. É um solo simples, sem muitos ornamentos. Durante o solo, o órgão é tocado no registro de oboé. O texto “*invisibillum*” é executado com duas ou três notas para cada sílaba, finalizando no c. 21.

O coro retoma no c. 22, com a dinâmica *piano*. O texto “*Et in unum*” é cantado duas vezes, intercalado por uma pausa de semínima. Após a palavra *Dominum* (c. 24) o coro com o soprano numa região aguda executa o texto “*Iesum Christum*” com um *crescendo* até a palavra *Filium* (c. 28) para, em seguida, com a dinâmica *piano* executar o texto “*Dei unigenitum*”. É de se notar o contraste dinâmico presente nesta parte da obra. A análise das vozes condutoras nos mostra o trecho na Fig. 72:

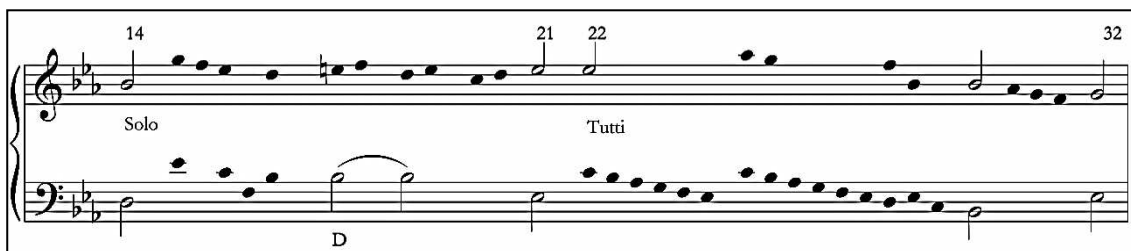


Figura 72: Análise do *Patrem Omnipotentem* (c. 14 a 32)

Dos c. 33 a 36 o coro na região de Si bemol Maior (Dominante) e com dinâmica *forte* executa o texto “*Et ex Patre, ex Patre natum ante omnia sæcula*”. Nos c. 36 a 40 o órgão acompanha com oitavas em uníssono a execução do coro. Os c. 37 a 40 também trazem o coro em uníssono.

A partir do c. 41 há uma alternância entre duo, trio e *tutti*, executando o texto “*Deum de Deo, lumem de lumine, Deum verum de Deo vero*”. O órgão acompanha com o registro de oboé. Essa alternância acontece até o c. 52, sendo finalizada com uma pausa geral em todas as vozes e no órgão, acompanhada por uma fermata. Em seguida, o coro, acompanhado pelo órgão, retoma em homofonia, com dinâmica *forte* até o c. 60 com o texto “*consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt*”. Vemos a análise das vozes condutoras de todo esse trecho na Fig. 73:

Figura 73: Análise do *Patrem Omnipotentem* (c. 33 a 60)

Continuando o contraste dinâmico, o coro executa em *piano* o trecho que vai dos c. 61 a 65, sobre o texto “*Qui propter nos homines*” e em *pianissimo*, o trecho que vai dos c. 66 a 69, com o texto “*et propter nostram salutem*”. Nesse trecho, percebe-se uma voz condutora descendente que se inicia em Do, sobre um acorde de Do Maior com sétima menor (c. 61) e finaliza em Si bemol Maior (Dominante), no c. 69.

Nos c. 70 a 74, quando o coro canta o texto “*descendit de cælis*”, percebemos duas vozes condutoras caminhando em direção descendente, o que vem, em sentido figurado, reforçar a tradução do texto: “desceu dos céus”. Acontece ainda uma cadência de engano (D – Tr) no c. 69, seguida por uma fermata. O órgão não se limita somente a dobrar o coro, mas desenvolve uma linha melódica em colcheias na clave de Sol, seguida por um trinado no c. 73. Na Fig. 74 vemos a análise das vozes condutoras:

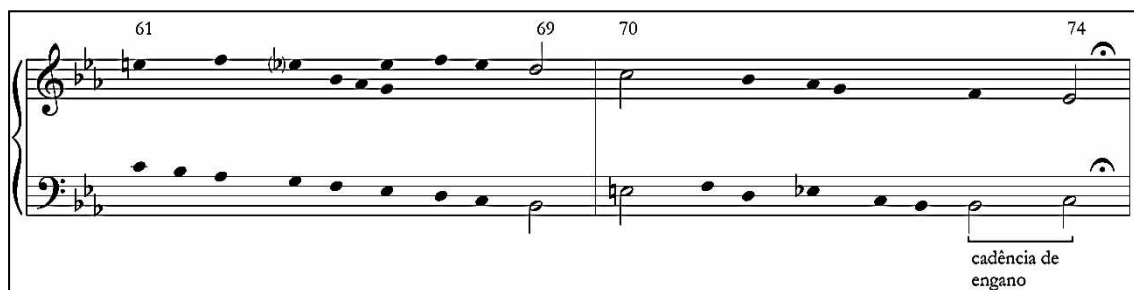


Figura 74: Análise do *Patrem Omnipotentem* (c. 61 a 74)

Para finalizar a peça, a frase “*descendit de cælis*” é repetida dos c. 75 a 79, com todo o coro cantando *forte* e em uníssono (c. 75 e 76) e, por fim, de maneira acordal (c. 77 a 79). O órgão inicialmente está em uníssono e depois com o baixo contínuo acompanhando o coro. A análise das vozes condutoras está na Fig. 75:

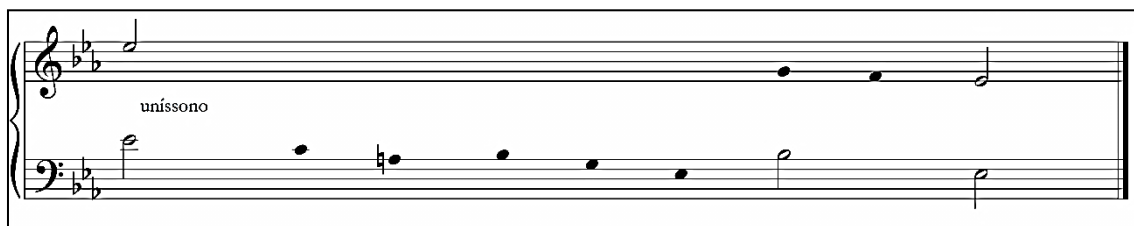


Figura 75: Análise do *Patrem Omnipotentem* (c. 77 a 79)

Percebemos uma variação dinâmica muito grande nessa peça. É muito importante que regente e coro valorizem essa variação dinâmica, garantindo, assim, maior expressividade ao texto.

2.12 Análise do *Et incarnatus est*

Para o *Et incarnatus est*, segundo movimento do *Credo*, o compositor escreve um solo de soprano acompanhado pelo coro (soprano, *divisi* de contralto I e contralto II e tenor). É uma peça curta com apenas doze compassos. O andamento é *Larghetto*, o compasso quatro por quatro e a tonalidade Do menor.

O texto é dividido em cinco motivos (Fig. 76):

Motivos	Textos	Nº. de compassos
Motivo A	<i>Et incarnatus est</i>	c. 1 e 2
Motivo B	<i>de Spiritu Sancto</i>	c. 3 e 4
Motivo C	<i>ex Maria Virgine,</i>	c. 5 e 6
Motivo D	<i>et homo factus est.</i>	c. 7 e 8
Motivo E	<i>et homo factus est.</i>	c. 9 a 12

Figura 76: Motivos do *Et incarnatus est*

Abaixo segue o texto com sua tradução (Fig. 77):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto</i>	e se encarnou pelo Espírito Santo,
<i>ex Maria Virgine,</i>	no seio da virgem Maria
<i>et homo factus est.</i>	e se fez homem.

Figura 77: Tradução do *Et incarnatus est*

O solo lírico de soprano é bem contrastante com relação ao coro que o acompanha com muitas pausas de colcheias e semínimas dentro da dinâmica *piano*. O regente deve ater-se a essa sutil participação do coro de modo a não obscurecer o solo de soprano. O solo é ornamentado com *grupetos*, apoiaturas, trilos e *volaturas* e uma pequena cadência no c. 10.

2.12.1 Motivo A

O motivo A é apresentado nos c. 1 e 2, soprano em *legato* apresenta o ornamento *grupeto* na passagem da primeira à segunda nota da melodia, conforme Fig. 78:

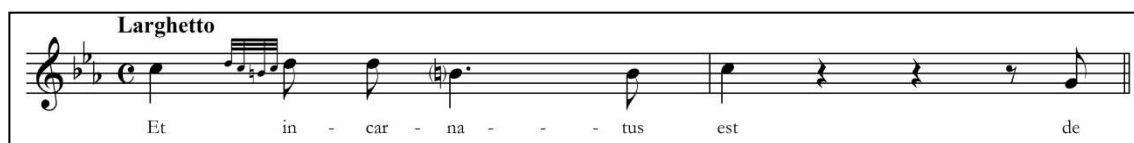


Figura 78: Motivo A do *Et incarnatus est*

2.12.2 Motivo B

O motivo B acontece nos c. 3 e 4. A palavra *Spiritu* aparece caracterizada ritmicamente com uma colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia (no solo e no coro). Nesse motivo aparece uma apoiatura e um trilo no solo, como nos mostra a Fig. 79:



Figura 79: Motivo B do *Et incarnatus est*

2.12.3 Motivo C

O motivo C acontece nos c. 5 e 6. Nesse momento, soprano solo executa a nota mais aguda da tessitura desta peça (Sol). Sobre a palavra *Virgine* é pedida uma apojatura, como demonstra Fig. 80:

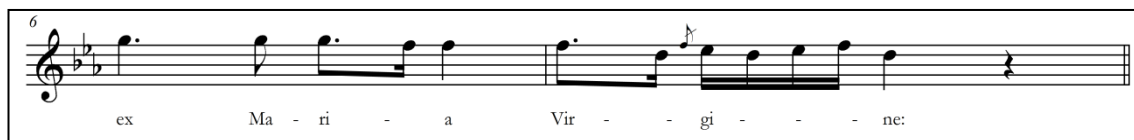


Figura 80: Motivo C do *Et incarnatus est*

2.12.4 Motivo D

O motivo D, nos c. 7 e 8, apresenta uma ornamentação em *volaturas* e um movimento repetido sobre o texto “*Et homo factus est*”. Após essa palavra acontece uma fermata sobre uma pausa em todas as vozes. Abaixo, segue o motivo D (Fig. 81):



Figura 81: Motivo D do *Et incarnatus est*

2.12.5 Motivo E

O motivo E, nos c. 8 a 12 traz uma repetição do texto “*Et homo factus est*” com *grupeto*, *apojatura* e *volatura* na linha do solo, conforme Fig. 82:

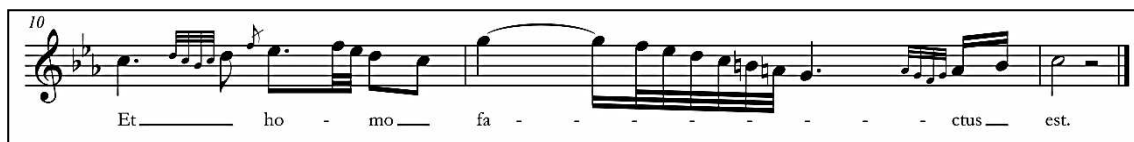


Figura 82: Motivo E do *Et incarnatus est*

Com a análise das vozes condutoras percebemos que a peça tem início em Do menor fazendo uma ornamentação sobre este até o c. 4. Nos c. 4 a 6 traz um encaminhamento harmônico de Mi bemol Maior a Sol Maior (D), conforme observamos no esquema abaixo na Fig. 83:

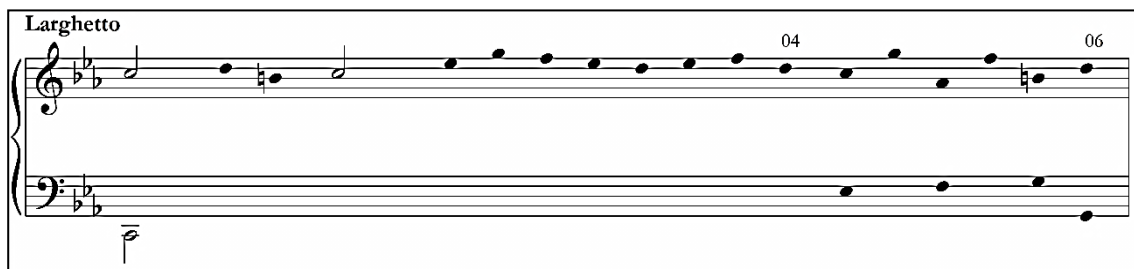


Figura 83: Análise do *Et incarnatus est* (c. 1 a 6)

Do c. 7 até o c. 8 a peça apresenta uma progressão de Mi bemol Maior (tR) até Lá bemol Maior (sR). Nos c. 9 até o final há cadência para a Tônica (Do menor), conforme demonstra a Fig. 84:

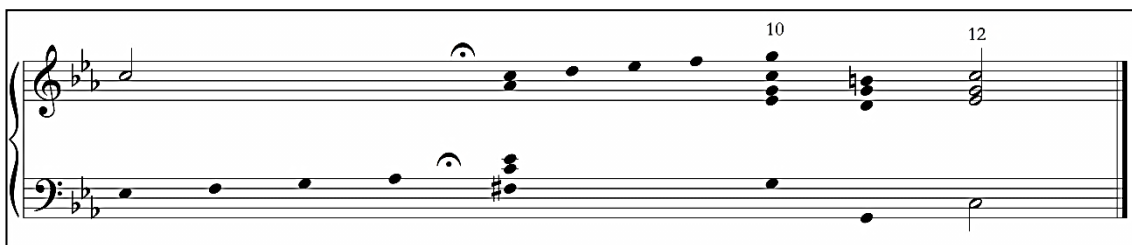


Figura 84: Análise do *Et incarnatus est* (c. 7 a 12)

Dos doze compassos desta peça o órgão aparece realizado em oito deles, cabendo ao organista a realização do baixo cifrado apenas nos quatro últimos compassos.

2.13 Análise do *Crucifixus*

O terceiro movimento do *Credo* é o *Crucifixus*. Esse movimento é escrito para o quarteto solista como um *fugato* (até o c. 30), encerrando-se de maneira acordal. O andamento é *Andante Affectuoso*, a tonalidade Fá menor, o compasso dois por dois.

A tonalidade escolhida e o tratamento contrapontístico em *fugato* reforçam o sentido do texto que diz (Fig. 85):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	Também por nós foi crucificado
<i>sub Pontio Pilato;</i>	sob Pôncio Pilatos;
<i>passus et sepultus est,</i>	padeceu e foi sepultado.

Figura 85: Tradução do *Crucifixus*

A peça inicia-se com a exposição do tema no soprano (c. 1 a 5), conforme transcrição abaixo (Fig. 86):



Figura 86: Tema do *Crucifixus*

Como podemos observar acima, trata-se de um tema curto, que salienta o uso do intervalo de sétima diminuta do primeiro para o segundo compasso. Esse intervalo, muito bem localizado, ajudará no encadeamento das vozes da fuga e reforçará o sentido da palavra *Crucifixus*. O compositor localiza o intervalo na sílaba tônica desta palavra, o que pode ser explorado pelos solistas na interpretação do trecho.

No c. 5 temos a resposta no contralto, uma quinta abaixo do tema no soprano em uma resposta tonal (Fig. 87):



Figura 87: Resposta tonal do *Crucifixus*

No c. 9 a terceira entrada, com o tema no tenor, reproduz o mesmo material apresentado pelo soprano.

A quarta entrada com a resposta tonal do baixo (quinta abaixo) ao tema do tenor acontece no c. 13.

Para finalizar a exposição, no c. 17 há uma cadência em Do menor.

É importante que o regente valorize cada uma das entradas dos solistas na exposição desse *fugato*.

O c. 18 traz uma nova entrada do tema no soprano. A resposta ao tema no soprano é dada pelo contralto no c. 22. Há, ainda, uma terceira entrada no tenor, no c. 26. Todas essas entradas (dos c. 18 a 30) são acompanhadas pelo baixo, que realiza um pedal sobre a nota Do (Dominante), encerrando com uma cadência de engano (Do Maior – Ré bemol Maior).

Todas as entradas são feitas sobre a primeira frase do texto “*Crucifixus etiam pro nobis*”. Parece-nos que o compositor quis, de alguma forma, salientar essa frase através da sua repetição, dos c. 1 a 30.

Dos c. 31 a 43 a peça se desenvolve de maneira acordal, apresentando algumas particularidades, tais como, o acorde de sexta napolitana no c. 32, um pequeno motivo de quatro notas em terças entre soprano e contralto, que se repete dos c. 35 a 39, sobre um pedal de Dominante e uma nova cadência de engano no c. 43, seguido por uma fermata. A Fig. 88 mostra a análise das vozes condutoras deste trecho:

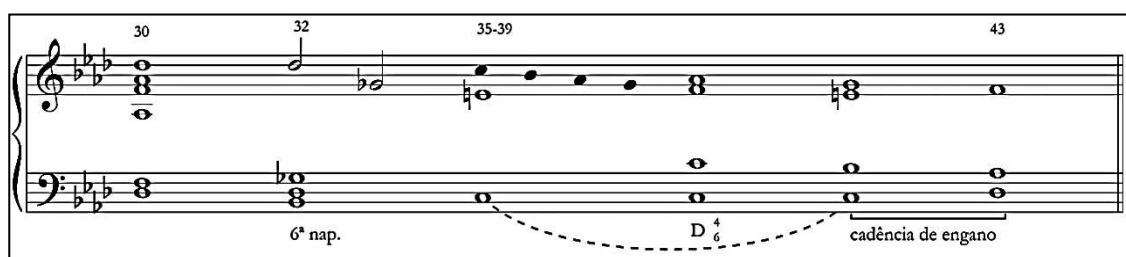


Figura 88: Análise do *Crucifixus* (c. 30 a 43)

O texto apresentado nos c. 31 a 33 (*sub Pontio Pilato*) vem acompanhado da dinâmica *forte* e intercalado por pausas. É importante que os solistas enfatizem isso, tendo em vista que agora já não cantam mais em *fugato*, mas sim em homofonia e homorritmia.

O texto “*Et sepultus est*” (dos c. 40 a 47) é cantado *a cappella*, dentro das dinâmicas *piano* (c. 40 a 43 – seguido por uma fermata, muito expressiva, se relacionada à tradução do texto) e *pianissimo* (dos c. 44 a 47). Esse texto é repetido duas vezes e separado silabicamente por pausas, causando um momento de grande expressividade, se bem executado conforme as prescrições do compositor.

Do c. 44 a 48 temos uma *Codeta* com a qual a peça é concluída harmonicamente, pela reafirmação das funções principais do campo harmônico de Fá menor, o que se pode acompanhar na análise deste trecho, conforme a Fig 89:

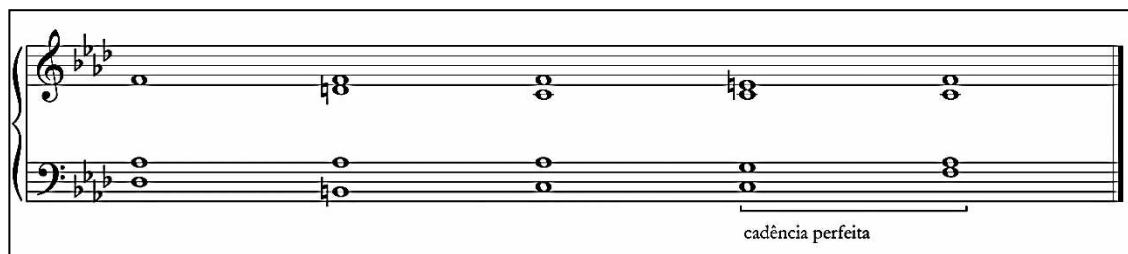


Figura 89: Análise do *Crucifixus* (c. 44 a 48)

2.14 Análise do *Et resurrexit*

O *Credo* é finalizado com o movimento *Et resurrexit*, no qual o compositor faz uso do seguinte texto (Fig. 90):

Texto em latim	Tradução em português
<i>et resurrexit tertia die,</i>	Ressuscitou ao terceiro dia,
<i>secundum Scripturas,</i>	conforme as Escrituras;
<i>et ascendit in caelum,</i>	e subiu aos céus,
<i>sedet ad dexteram Patris.</i>	onde está sentado à direita do Pai.
<i>Et iterum venturus est cum gloria,</i>	E de novo há de vir, em sua glória,
<i>iudicare vivos et mortuos,</i>	para julgar os vivos e os mortos;
<i>cuius regni non erit finis.</i>	e o seu reino não terá fim.
<i>Et in Spiritum Sanctum,</i>	Creio no Espírito Santo,
<i>Dominum et vivificantem:</i>	Senhor que dá a vida,
<i>qui ex Patre Filioque procedit.</i>	e procede do Pai e do Filho;
<i>Qui cum Patre et Filio</i>	e com o Pai e o Filho
<i>simul adoratur et conglorificatur:</i>	é adorado e glorificado:
<i>qui locutus est per prophetas.</i>	ele que falou pelos profetas.
<i>Et unam, sanctam,</i>	Creio na Igreja, una, santa,
<i>catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>	católica e apostólica.
<i>Confiteor unum baptisma</i>	Professo um só batismo

Texto em latim	Tradução em português
<i>in remissionem peccatorum.</i>	para remissão dos pecados.
<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum,</i>	E espero a ressurreição dos mortos
<i>et vitam venturi sæculi.</i>	e a vida do mundo que há de vir.
<i>Amen.</i>	Amém.

Figura 90: Tradução do *Et resurrexit*

Na *Missa em Si bemol Maior* (1811) é o trecho com o texto mais longo. A peça faz uso do andamento *Allegro*, compasso dois por dois e tonalidade de Si bemol Maior.

O coro inicia o movimento cantando em uníssono com a dinâmica *forte* e com o órgão dobrando as vozes (c. 1 a 7). O texto “*Et resurrexit*” é repetido várias vezes. Na metade do c. 7, o coro começa a cantar a quatro vozes em homofonia com a dinâmica *fortissimo* até o c. 11. Nesse trecho, órgão com registro de *trombetas* acompanha o coro com o baixo contínuo em cifras.

Com a análise das vozes condutoras deste trecho inicial do *Et resurrexit* podemos destacar o movimento ascendente das vozes dentro das funções principais de Si bemol Maior (Tônica) e Fá Maior (Dominante), conforme a Fig. 91:

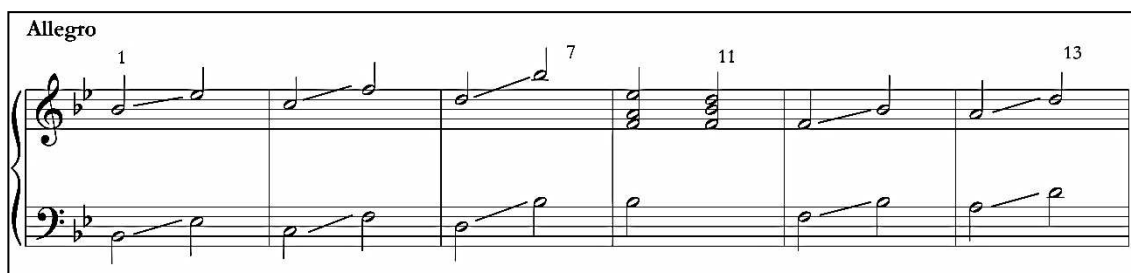


Figura 91: Análise do *Et resurrexit* (c. 1 a 13)

Nos c. 12 a 15, enquanto o texto “*Et ascendit in cælum*” (e subiu aos céus) é executado, o coro realiza um movimento ascendente, o que parece ter sido escrito para dar sentido ao texto. O órgão dobra o coro com oitavas em uníssono e nos c. 14 e 15 está escrito como baixo cifrado.

Nos c. 16 a 19 a dinâmica muda bruscamente para *piano* e o coro executa notas longas sobre a palavra “*sedet*” (está sentado), traduzindo de maneira muito figurada o sentido do texto. No soprano temos um *divisi* entre soprano I e II.

Criando outro contraste dinâmico, o trecho “*ad dexteram Patris*” (c. 19 a 22) é cantado sobre a dinâmica *forte*, levando o movimento harmônico para Si bemol (Tônica) no c. 23, conforme mostra a Fig. 92:

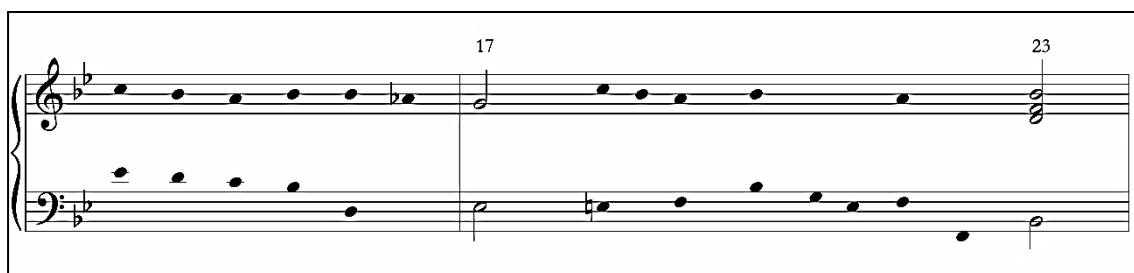


Figura 92: Análise do *Et resurrexit* (c. 16 a 23)

Nos c. 24 a 37, temos um solo de baixo com o texto “*Et iterum venturis est cum gloria, iudicare vivos et mortuos*”. É um trecho solene, com o baixo cantando em *legato*, sem nenhum ornamento. O órgão, com a dinâmica *piano*, acompanha inicialmente com o baixo realizado, e dos c. 28 a 33 dobra o baixo solista com oitavas em uníssono. A última palavra do texto desse trecho (*mortuos*) é cantada por todo o coro, com a dinâmica *piano* e numa região grave, cabendo ao regente estimular o coro para uma emissão mais velada, o que ajudaria no aumento da expressividade para esse trecho. A análise das vozes condutoras desse trecho está demonstrada na Fig. 93:

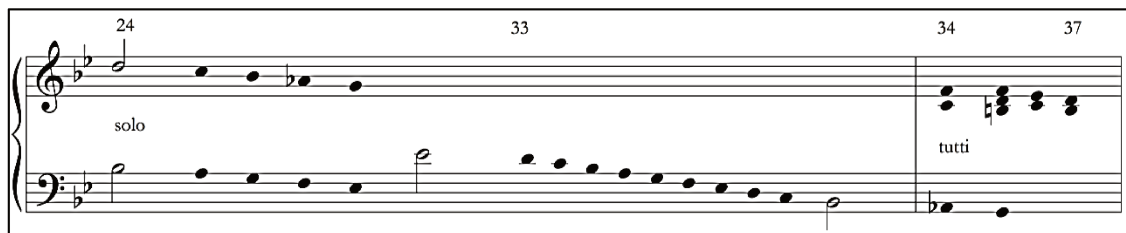


Figura 93: Análise do *Et resurrexit* (c. 24 a 34)

Uma continuação à frase anterior acontece nos c. 38 a 42, com o texto “*cuius regni non erit finis*”. Nesse momento, o coro canta homofonicamente e o órgão aparece como baixo cifrado. Dos c. 43 a 65, temos um solo de soprano com o texto “*Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit*”. É uma melodia lírica, em *legato* com apojeturas (c. 45, 49, 56, 63 e 64) e *grupetos* (c. 53 e 57). O baixo cifrado do órgão está realizado. O solo inicia-se em Do menor (Subdominante relativa) e termina em Si bemol Maior (Tônica), conforme podemos observar na Fig. 94:

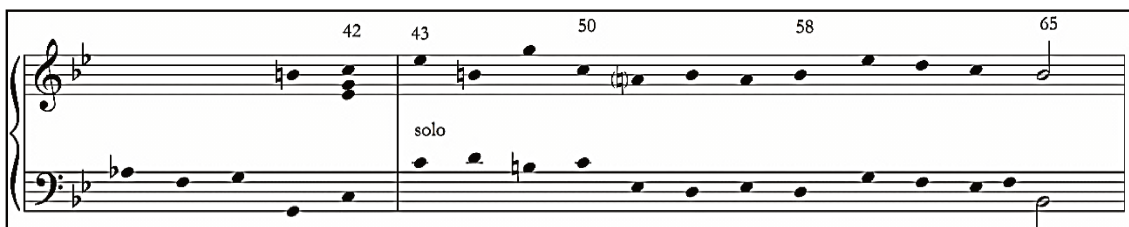


Figura 94: Análise do *Et resurrexit* (c. 38 a 65)

Dos c. 66 a 85 temos uma intervenção de trio solista (soprano, contralto e tenor). Inicialmente, os c. 66 a 69 são executados pelo duo de soprano e contralto e, a partir do c. 70, há a participação do tenor até o c. 85. O trio executa o seguinte texto: “*Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas*”. É um trecho homofônico, no qual o órgão, com o registro de oboé, inicialmente aparece realizado (c. 67 a 74) e em seguida, sob a forma de baixo contínuo. A harmonia vai de Sol menor (Tônica relativa – no c. 66),

passa por Do Maior (Dominante da Dominante – no c. 83) e termina em Fá Maior (Dominante – no c. 84), conforme a Fig. 95:

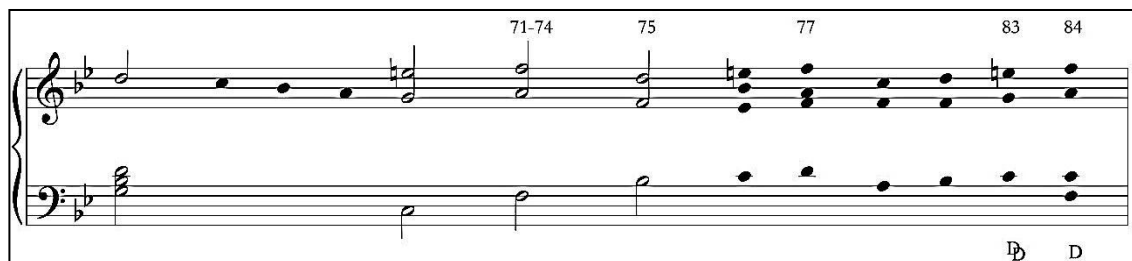


Figura 95: Análise do *Et resurrexit* (c. 66 a 84)

Dos c. 86 a 94, uma intervenção do coro repete o mesmo material apresentado nos c. 1 a 9, desta vez com o texto “*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam*”.

No c. 95, inicia-se uma nova participação do trio solista, com o texto “*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum*”. Inicialmente, há um duo de soprano e contralto (c. 95 a 100). Em seguida, o tenor completa o trio (c. 101 a 105). O órgão aparece realizado nesse trecho, com acordes em notas longas. Dos c. 101 a 105, os solistas cantam na dinâmica *piano*. É um trecho homofônico para ser cantado em *legato*. A análise das vozes condutoras desse trecho é o que se pode acompanhar na Fig. 96:

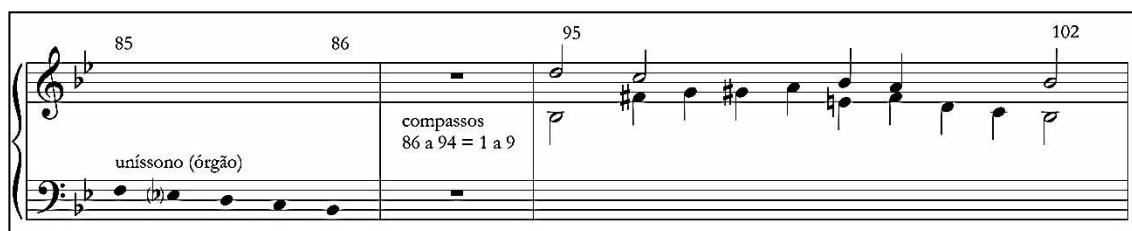


Figura 96: Análise do *Et resurrexit* (c. 85 a 102)

O coro retoma o movimento no c. 106, com o texto “*Et exspecto resurrectionem mortuorum*”. Criando um contraste com a seção anterior, o compositor utiliza três dinâmicas diferentes:

- forte* (c. 106 a 109);
- fortissimo* (c. 110 a 112), quando o coro executa a palavra *resurrectionem* em uníssono e num desenho melódico do acorde de Si bemol Maior *arpejado*;
- piano* (c. 113 a 116) quando o coro canta a palavra *mortuorum*. Essa palavra é cantada com notas longas, terminando com uma pausa com fermata.

Uma vez mais o regente deve cuidar para que a expressividade seja garantida nesse trecho.

Na análise das vozes condutoras, é possível observar a utilização de bordaduras nesse trecho, como está na Fig. 97:

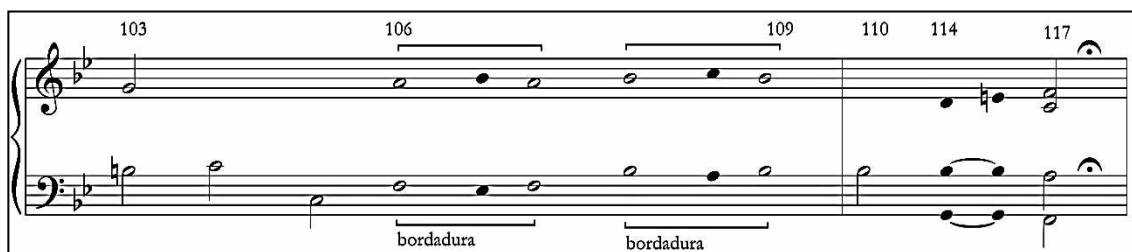


Figura 97: Análise do *Et resurrexit* (c. 103 a 117)

Aproximando-se da finalização desse movimento, o compositor pede uma aceleração no andamento, com a indicação *Mosso* no c. 118. Desse compasso até o 124, há uma repetição do mesmo material apresentado nos c. 1 a 7, desta vez com outro texto: “*Et vitam venturi sæculi. Amen*”. Esse texto é repetido mais uma vez (c. 124 a 130), com o coro cantando em homofonia.

Os c. 131 a 150 repetem várias vezes o texto *Amen*, sendo executado em muitos momentos em terças por soprano e contralto, repetido motivicamente pelo baixo e intercalado silabicamente por pausas. O órgão aparece sob a forma

de baixo cifrado. Toda essa *Coda* reafirma as funções principais com cadências, pondo fim ao movimento, conforme podemos observar na análise das vozes condutoras na Fig. 98:

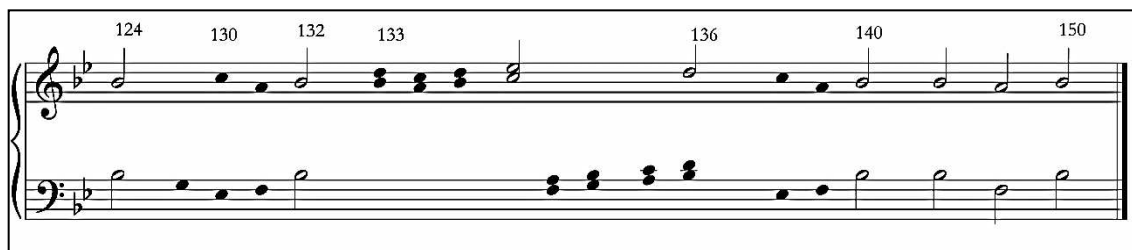


Figura 98: Análise do *Et resurrexit* (c. 124 a 150)

2.15 Análise do *Sanctus*

O quarto movimento da *Missa em Mi bemol* é o *Sanctus*. Fazendo uso do texto litúrgico latino, Pe. José Maurício divide esse movimento em três seções distintas, procurando realçar, através da música, aspectos particulares do texto em cada uma das seções, que são assim divididas:

- Seção I: *Sanctus* (c. 1 a 17). Corresponde ao texto: “*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cæli et terra gloria tua*”;
- Seção II: *Hosanna* (c. 18 a 43). Corresponde ao texto: “*Hosana in excelsis*”;
- Seção III: *Benedictus* (c. 44 a 49). Corresponde ao texto: “*Benedictus qui venit in nomine Domini*”.

A tradução do texto usado nesse movimento é a seguinte (Fig. 99):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus</i>	Santo, Santo, Santo,
<i>Dominus Deus Sabaoth.</i>	Senhor, Deus do universo!
<i>Pleni sunt cæli et terra gloria tua.</i>	O céu e a terra proclamam a vossa glória.

<i>Hosanna in excelsis.</i>	Hosana nas alturas!
<i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>	Bendito o que vem em nome do Senhor!
<i>Hosanna in excelsis.</i>	Hosana nas alturas!

Figura 99: Tradução do *Sanctus*

2.15.1 Seção I

Nessa primeira seção o compositor utiliza o andamento *Maestoso*, compasso dois por dois, tonalidade de Mi bemol Maior, dinâmica *forte* e textura homofônica.

Essa seção pode ser fragmentada em três pequenas partes, que correspondem à divisão do texto latino.

A parte inicial correspondente aos c. 1 a 7 “*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*” e traz as vozes e órgão em uníssono sobre o acorde de Mi bemol Maior (Tônica). No final do c. 7 acontece uma pausa geral no coro e no órgão.

Na segunda parte, correspondente aos c. 8 a 11 (*Pleni sunt cæli et terra*), há uma ornamentação do acorde de Si bemol Maior (Dominante). A textura é homofônica e o desenho melódico, na linha do soprano, é acompanhado em terças pelo tenor. No final do c. 11 acontece, novamente, uma pausa geral nas vozes e no órgão.

A última parte, correspondente aos c. 12 a 17 (*gloria tua*), traz nos dois primeiros compassos as vozes cantando em uníssono (*gloria tua*) e em seguida há a repetição do texto com as vozes cantando homofonicamente. Essa última parte constitui ainda um prolongamento do acorde de Si bemol Maior (Dominante). No final do c. 17, uma vez mais, uma pausa geral nas vozes e no órgão, acompanhada de uma fermata, põe fim a essa primeira seção. Isso pode ser verificado na Fig. 100:

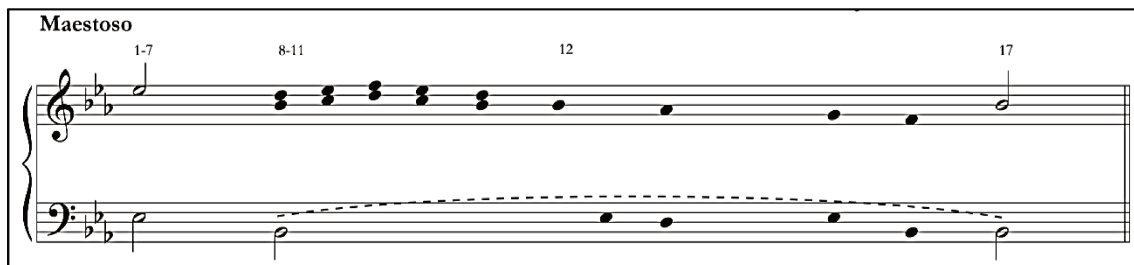


Figura 100: Análise do *Sanctus* (c. 1 a 17)

2.15.2 Seção II

Para a segunda seção, o compositor utiliza o andamento *Allegretto*, no compasso três por oito, tonalidade de Mi bemol Maior e textura inicialmente contrapontística e em seguida homofônica. Toda a seção constitui-se na repetição do texto “*Hosana in excelsis*”.

Essa segunda seção pode ser subdividida em duas pequenas partes e uma *Coda*.

A primeira parte, que corresponde aos c. 18 a 26, mostra claramente um contraponto imitativo entre soprano e baixo, iniciando-se em Mi bemol Maior (Tônica) e caminhando em direção a Si bemol Maior (Dominante). Essa imitação não aparece escrita ritmicamente de maneira igual, mas pode ser percebida melodicamente, pelas vozes condutoras, através do deslocamento entre soprano e baixo.

Na segunda parte (c. 27 a 38), o contraponto imitativo cede lugar a uma textura harmônica, mostrando dominantes secundárias. É interessante notar nessa parte a leveza da construção coral – que vem reforçar o texto apresentado – realizada a partir da inserção de pausas entre as palavras: *Hosanna* (pausa) *in excelsis* (pausa) *in excelsis* (pausa). A dinâmica sugerida é *piano* (c. 27 a 32) e *forte* (c. 33 a 38). Essa parte deve ser repetida como nos mostra a barra de *ritornelo* no c. 38.

O final desta seção (c. 39 a 43) apresenta uma *Coda*, cadência com Dominante quarta e sexta apoiatura, com resolução, indo para a Mi bemol Maior

(Tônica) no c. 43. O compositor sugere a dinâmica *fortissimo*. O c. 39 mostra um uníssono entre vozes e órgão. Os c. 40 a 42 apresentam intervalos de sexta entre soprano e contralto e um pedal sobre a nota Si bemol no tenor e no baixo. A Fig. 101 demonstra essa análise:

The image shows a musical score for 'Sanctus' in B-flat major, measures 18 to 43. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written for voice and organ. Below the score, a harmonic analysis is provided for measures 27, 33, 38-43, and the final measure (T). The analysis includes the following labels: (D), Sr, D⁶/₄, 5₃, and T.

Figura 101: Análise do *Sanctus* (c. 18 a 43)

2.15.3 Seção III

A última seção desse movimento (*Benedictus*) apresenta o andamento *Larghetto*, no compasso quatro por quatro, dinâmica predominantemente *pianissimo*, tonalidade de Do menor (Tônica Relativa), textura polifônica, salientando as linhas de soprano e baixo.

A harmonia vai de Do menor (Tônica relativa) para a Dominante de Do menor (Sol Maior). A partir do c. 48, o compositor sugere um *crescendo* em todas as vozes até o c. 51, quando nos surpreende com um *piano*.

A seção II é repetida após a seção III, pois é praxis na estrutura do Sanctus e faz parte do texto latino a repetição do “Hosana” após o “*Benedictus*”. A

partitura traz essa repetição o que ocasiona, na execução da peça, um momento de grande contraste harmônico.

De maneira geral, nesse movimento o compositor alterna texturas harmônicas e polifônicas, criando contrastes entre as três seções do *Sanctus*. As seções são harmonicamente estruturadas nas funções principais, mas é recorrente o uso de dominantes secundárias e cadências com ornamentações de apoijatura e resoluções nas cadências, conforme Fig. 102:

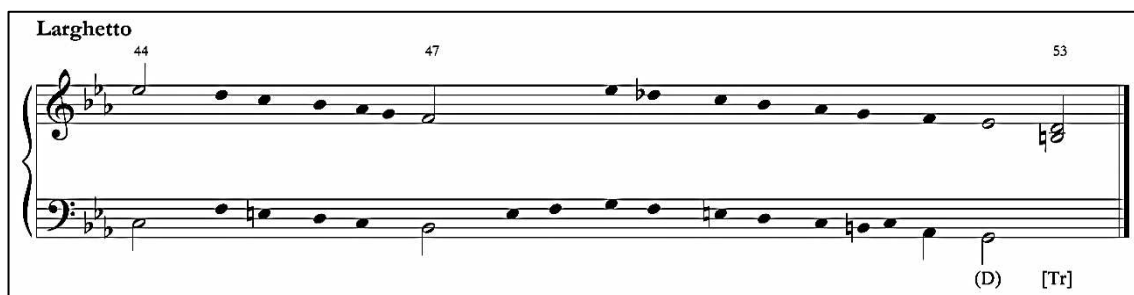


Figura 102: Análise do *Sanctus* (c. 44 a 53)

2.16 Análise do *Agnus Dei*

O último movimento da *Missa em Mi bemol* (1811) é o *Agnus Dei*. Após a passagem por várias tonalidades diferentes ao longo dos diversos movimentos e partes da Missa, o compositor finaliza a obra utilizando a tonalidade de Mi bemol Maior para esse movimento. O andamento proposto é *Andantino Affectuoso* e o compasso três por quatro. É um movimento relativamente curto (se comparado aos demais), com apenas 54 compassos.

A tradução da peça é a seguinte (Fig. 103):

Texto em latim	Tradução em português
<i>Agnus Dei,</i>	Cordeiro de Deus,
<i>qui tollis peccata mundi:</i>	que tirais o pecado do mundo,
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.

Texto em latim	Tradução em português
<i>Agnus Dei,</i> <i>qui tollis peccata mundi:</i>	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.
<i>Agnus Dei,</i> <i>qui tollis peccata mundi:</i>	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
<i>dona nobis pacem.</i>	dai-nos a paz.

Figura 103: Tradução do *Agnus Dei*

O movimento é dividido em três seções (Fig. 104):

Seção	Texto	Nº de compassos
Seção I	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i> <i>miserere nobis.</i>	c. 1 a 12
Seção II	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i> <i>miserere nobis.</i>	c. 13 a 26
Seção III	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona</i> <i>nobis pacem.</i>	c. 27 a 54

Figura 104: Seções do *Agnus Dei*

Utilizando essa divisão em seções, o compositor aplica o seguinte esquema para a composição desta peça (Fig. 105):

Formação	Texto
Coro	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i>
Solo	<i>miserere, miserere nobis</i>
Coro	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i>
Duo e Trio	<i>miserere, miserere nobis</i>
Coro	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.</i>

Formação	Texto
Duo	<i>dona nobis</i>
Coro	<i>nobis pacem</i>

Figura 105: Esquema do *Agnus Dei*

Observando atentamente o esquema acima, podemos concluir que as invocações do *Agnus Dei* são sempre realizadas pelo coro, enquanto que os *responsos* (ou respostas) são realizados pelos solistas, pelo duo e pelo trio. A divisão da peça feita desta maneira leva-nos à conclusão de que o compositor quis fazer uso da forma *litânica* (alternância de súplicas e respostas). Essa forma já era empregada em algumas das melodias gregorianas para o *Agnus Dei*.

2.16.1 Seção I

Essa primeira seção é dividida em duas partes (Fig. 106):

Parte	Texto	Nº de compassos
Parte A Invocação Coro	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i>	c. 1 a 6
Parte B Resposta soprano solo	<i>Miserere, misere nobis</i>	c. 7 a 12

Figura 106: Partes da Seção I do *Agnus Dei*

A parte A inicia-se em Mi bemol Maior (Tônica) e termina em Si bemol Maior (Dominante). O caminho melódico é percorrido pela voz condutora mais aguda em graus conjuntos. No c. 1 o compositor sugere a dinâmica *piano* e dos c. 4 a 6, o compositor sugere um *crescendo* que irá reforçar o encaminhamento harmônico para a Dominante (c. 6).

A Fig. 107 mostra o movimento das vozes condutoras:

Figura 107: Análise do *Agnus Dei* (c. 1 a 6)

Esse texto inicial é permeado por três pausas em todas as vozes. Podemos ver essas pausas em destaque no trecho da partitura da Fig. 108:

Figura 108: Pausas gerais no *Agnus Dei*

O andamento *Andantino Affettuoso*, as pausas intercalando o texto com a perfeita acomodação prosódica, juntamente à dinâmica *piano* e ao encaminhamento harmônico, proporcionam um clima de profunda leveza nessa parte do *Agnus Dei*. Lembrando-nos da tradução do texto (Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo) e do significado ritual deste momento na liturgia da Missa, podemos concluir que todos esses elementos contribuem para a perfeita relação texto-música e devem ser reforçados na interpretação desta obra. É importante notar que o órgão faz um dobramento das vozes, e, portanto, também deve ser executado como se estivesse cantando esse texto com toda a proposta sugerida pelo compositor.

A parte B, como resposta à parte A, é realizada pelo soprano solo, dentro de uma tessitura média, tendo como notas principais Mi bemol e Si bemol. Esse trecho é realizado sobre a Dominante, aparecendo alguns acordes de Fá Maior (Dominante da Dominante) com a nota Lá natural no solo de soprano. Podemos ver a análise das vozes condutoras deste trecho na Fig. 109:



Figura 109: Análise do *Agnus Dei* (c. 7 a 12)

Há uma repetição de parte do texto, reforçando o caráter de resposta ao coro, em uma proposta de súplica: *miserere, miserere nobis*. Após o primeiro *miserere*, acontece uma pausa. O texto é muito bem colocado prosodicamente, reforçando o apoio no primeiro tempo do compasso para as sílabas tônicas. O compositor não sugere nenhuma articulação nem dinâmica. Como proposta de interpretação sugerimos o uso do *legato*, o apoio sobre a sílaba tônica de *miserere*, bem como a leveza sobre a última nota do primeiro *miserere* do c. 8.

O órgão, em contraste com a parte anterior, apresenta apenas o baixo cifrado. Ao organista compete a destreza para reforçar os aspectos interpretativos deste momento, de modo a não obscurecer o solo de soprano.

2.16.2 Seção II

A segunda seção é dividida em duas partes (Fig. 110):

Parte	Texto	Nº de compassos
Parte A Invocação Coro	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i>	c. 13 a 19 (Reproduzem o mesmo material dos c. 1 a 6)
Parte B Resposta Duo (S e A) Trio (S, A e T)	<i>miserere</i> <i>miserere nobis</i>	c. 19 e 20 c. 21 a 26

Figura 110: Partes da Seção II do *Agnus Dei*

A parte A reproduz fielmente o mesmo material apresentado nos c. 1 a 6.

A parte B é uma resposta à parte A. Sua construção harmônica é sobre a Dominante (Si bemol Maior) e pode ser fragmentada em dois elementos:

- Duo (soprano e alto) – *miserere* (c. 19 e 20);
- Trio (soprano, alto e tenor) – *miserere nobis* (c. 21 a 26).

O Duo em terças sobre a palavra *miserere* é realizado sobre o acorde de Si bemol Maior com sétima menor (Dominante). O órgão vem escrito apenas com o baixo cifrado. A sílaba tônica de *miserere* está no c. 10, que também traz uma pausa no final e na interpretação deve ser salientada a terminação na parte fraca de tempo no compasso.

O Trio em homofonia apresenta a conclusão do texto, elaborando uma pequena vocalização sobre o texto “*miserere nobis*”, na qual as sílabas tônicas recebem uma ornamentação melismática. Nesse Trio a homorritmia cede lugar a uma pequena heterorritmia entre as vozes solistas (soprano, alto, tenor). As vozes executam esse trecho em uma tessitura média e, se os intérpretes seguirem a dinâmica sugerida (*piano*), o caráter de súplica será novamente reforçado. Para a interpretação sugerimos também o uso do *legato* e a expressividade criada pela acentuação das sílabas tônicas em oposição à leveza com que devem ser cantadas as sílabas átonas. Na palavra final do trecho (*nobis*) o regente deve salientar o movimento melódico entre soprano e contralto ao mesmo tempo em que garanta uma boa sustentação e afinação do tenor. Este, caminhando de Si bemol para Lá bemol, levará harmonicamente o trecho para a finalização desta seção, na Dominante com sétima.

A análise das vozes condutoras desta seção está apresentada na Fig. 111:

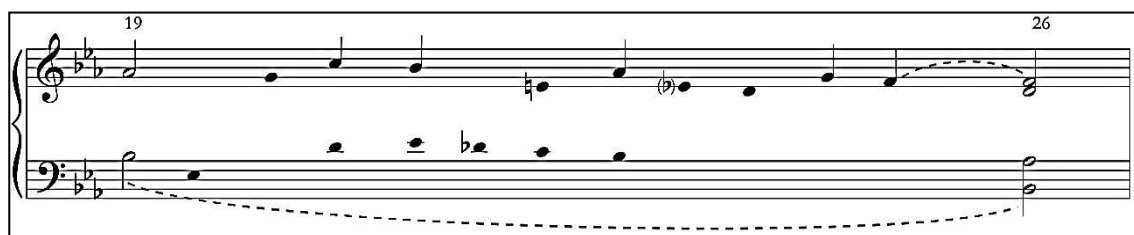


Figura 111: Análise do *Agnus Dei* (c. 19 a 26)

2.16.3 Seção III

A última e maior seção deste movimento (28 compassos) pode ser fragmentada em três partes (Fig. 112):

Parte	Texto	Nº de compassos
Parte A	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i>	c. 27 a 32

Parte	Texto	Nº de compassos
Invocação Coro		(Reproduzem o mesmo material dos c. 1 a 6)
Parte B Resposta Coro	<i>dona nobis pacem</i>	c. 33 a 44
Coda Duo Coro	<i>dona nobis nobis pacem</i>	c. 45 a 48 c. 49 a 54.

Figura 112: Partes da Seção III do *Agnus Dei*

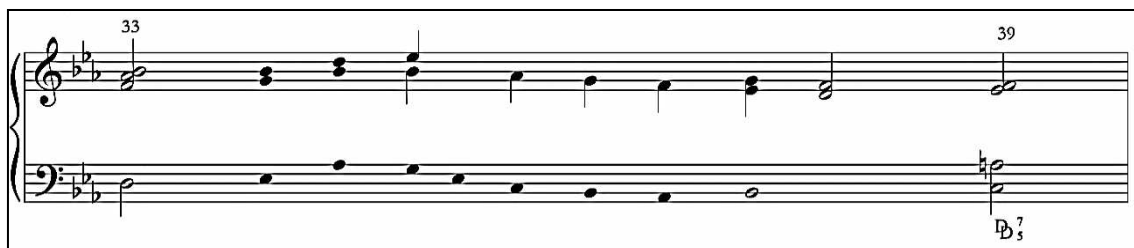
Pela terceira vez, a parte A (invocação) reproduz o mesmo material dos c. 1 a 6. Isso nos leva à conclusão de que o compositor utilizou-se dos mesmos moldes empregados nas melodias gregorianas, nas quais a invocação também é invariavelmente a mesma nas três partes.⁸

Nesse *Agnus Dei*, o coro participa da parte B pela primeira vez somente nessa terceira seção. A textura é acordal entre soprano, contralto e baixo, sustentando uma nota longa sobre a sílaba tônica de ***dona***, enquanto tenor apresenta o texto “*dona nobis*” numa espécie de contra-ritmo⁹ (c. 33 a 36). O regente deve procurar salientar esse contra-ritmo do tenor em oposição à estrutura acordal dos outros naipes do coro, no *crescendo* sugerido pelo compositor. No c. 36, ao iniciar a repetição e conclusão do texto, o compositor sugere a dinâmica *piano*. No c. 37 as vozes se unem homofonicamente. O acompanhamento do órgão está realizado nos c. 33 a 36. A partir do c. 37, há somente o baixo contínuo com as cifras. As vozes condutoras encaminham-se do

⁸ Analisando o *Kyriale* (livro litúrgico que reproduz todas as melodias gregorianas para o Ordinário da Missa – ver bibliografia), notamos que das vinte melodias existentes para o *Agnus Dei*, sete tem a mesma melodia para as três invocações iniciais, sendo a mais arcaica melodia (*Agnus Dei* XVIII) escrita nessa forma.

⁹ BERRY, 1976, p. 194.

acorde de Dominante com sétima e terça no baixo (c. 33) para a Dominante da Dominante com sétima e quinta no baixo (c. 39), conforme está na Fig. 113:



pacem numa textura acordal na dinâmica *piano* e somente com o acompanhamento do baixo cifrado. A Fig. 115 traz a análise da *Coda*:



Figura 115: Análise do *Agnus Dei* (Coda)

CONCLUSÃO

Apresentamos nessa dissertação um estudo analítico-interpretativo da *Missa em Mi bemol (1811)* do Pe. José Maurício Nunes Garcia.

Nosso principal objetivo, ao realizar a pesquisa, foi resgatar uma obra importante do Pe. José Maurício que ainda não havia sido editada no Brasil e pesquisada em função da sua interpretação. Com isso, esperamos contribuir para que essa peça seja conhecida e divulgada, e que a análise aqui realizada auxilie regente, solistas, coro e organista na sua interpretação.

A realização dessa pesquisa nos permitiu concluir que:

1. O Pe. José Maurício Nunes Garcia deixou-nos um grande legado musical. Nos últimos anos muitas pesquisas foram realizadas para a recuperação de suas obras, mas muito precisa ser feito para que o padre compositor seja mais conhecido e, conseqüentemente, executado nas salas de concerto. Para futuras pesquisas a respeito do Pe. José Maurício, gostaríamos de sugerir a edição das peças do Catálogo Temático que não foram pesquisadas.
2. A Missa, enquanto gênero, acompanhou a evolução da História da Igreja, e por ela foi modificada de modo a fazer com que os textos utilizados na Música Sacra se constituíssem como *hinos e cânticos espirituais* destinados ao louvor e à glória de Deus. Tais textos inspiraram verdadeiras obras-de-arte ao longo da história, dentre elas, a Missa que analisamos. Pudemos perceber como a religiosidade inerente ao sacerdote Pe. José Maurício influenciou-o na composição dessa Missa, através dos diversos momentos nos quais ele privilegia alguns elementos textuais em detrimento de outros. É notável como ele procurou criar um *ambiente* musical específico a cada peça de sua *Missa em Mi bemol*, como que procurando salientar a função da música dentro da celebração da Missa católica.

3. A análise-interpretativa da *Missa em Mi bemol (1811)* colocou-nos em contato com uma técnica de análise até então por nós desconhecida. Essa técnica revela aspectos muito importantes das estruturas musicais que, à primeira vista ou diante de uma análise musical tradicional, não ressaltariam tais pontos. A análise se mostra muito eficaz para a interpretação. Esperamos que essa peça, agora devidamente editada, possa ser ensaiada, executada e amplamente conhecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDAZÁBAL, José. **Dicionário Elementar de Liturgia**. Prior Velho, Portugal: Paulinas, 1996.

ALEGRE, Manuel de Araújo. **Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, tomo XIX, 3º trim., 1856. In Estudos mauricianos. Rio de Janeiro: FUNARTE, INM/Pro-Memus, 1983.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos** (2 volumes). Rio de Janeiro: Edição tempo brasileiro Ltda., 1967.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

ANTOLOGIA LITÚRGICA. Porto: Secretariado Nacional de Liturgia, 2003.

ASCENSIO, Juan Carlos. **El canto gregoriano: historia, liturgia, forma**. Barcelona: Alianza Editorial, 2003.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à técnica de museus**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1946.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover, 1987.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2006.

CADWALLADER, Allen and GAGNÉ, David. **Analysis of tonal music: A Schenkerian approach**. New York: Oxford University Press, 1998.

CARDOSO, André. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

_____. **A música na corte de D. João VI, 1808-1821**. São Paulo: Martins, 2008.

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações Literárias da Era Colonial**. 3. ed. Vol 1. São Paulo: Cultrix, 1967.

CRANMER, David. **Cantate Domino: Introdução à música sacra**. Lisboa: Paulus, 2007.

ESTEVES, Claudio Antonio. **A obra vocal “de capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita.** 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

_____. **The expressive use of structures and tonal areas in Father José Maurício Nunes Garcia’s Missa em Mi Bemol (1811) – CT 107.** Tese (Doctor of Musical Arts) - University of Georgia, Georgia, 2010.

ETÉRIA, PEREGRINAÇÃO DE. **Liturgia e catequese em Jerusalém no século IV.** Tradução do original latino, introdução e notas por Maria da Glória Novak. Petrópolis: Vozes, 2004.

FAGERLANGE, Marcelo. **O baixo contínuo no Brasil 1751-1851: os tratados em português.** Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011.

_____. **O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Rio Arte, 1996.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **As edições de obras sacras de José Maurício Nunes Garcia.** In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 2005. (anais)
Disponível em: http://tv.ufrj.br/anppom/sessao14/carlos_a_figueiredo.pdf

_____. **Editar José Maurício Nunes Garcia.** 2000. Tese (Doutorado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

FRATALLONE, Raimondo. **Musica e liturgia: analisi della espressione musicale nella celebrazione litúrgica.** 2. ed. Roma: Roma: Centro Liturgico Vincenziano Edizioni Liturgiche, 1991.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **A trajetória contrapontística nas obras sacras do Pe. José Maurício Nunes Garcia: uma análise de fugas e fugatos.** Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

GARCIA, José Maurício Nunes Garcia Júnior. **Apontamentos Biográficos.** In LANGE, Francisco Curt. Estudios Brasileños, 1. Revista de Estudios Musicales, Mendoza, Universidade Nacional de Cuyo, 1950 In Estudos mauricianos. Rio de Janeiro: FUNARTE, INM/Pro-Memus, 1983.

GAMA, Mauro. **José Maurício, o padre compositor.** Rio de Janeiro: Funarte/INM/Pro-Memus, 1983.

GRADUALE ROMANUM. Solesmes, France: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1973.

GELINEAU, Joseph. **Canto e música no culto cristão**. Petrópolis: Vozes, 1968.

HAYRBUR, Robert F. **Papal legislation on sacred music**. New York: Roman Catholic Books, 1979.

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil, 1800-1950**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

HILLEY, David. **Western Plainchant. A handbook**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

JASCHINSKI, Eckhard. **Breve storia della musica sacra**. Brecia, Italia: Editrice Queriniana, 2006.

JUNGSMANN, Josef A. **Missarum sollemnia: origens, liturgia, história e teologia da Missa romana**. Tradução Monika Ottermann. 5. ed. corr. SP: Paulus, 2009.

KERR, Dorotea. **Organistas, organeiros e órgãos: crônicas sobre a história da música no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX**. 4. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KYRIALE. Solesmes, France: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1973.

LEEUVEN, Alexandra van. **A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro**. Dissertação (Mestre em música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LIMA, Rossini Tavares de. **Vida e época de José Maurício**. São Paulo: Livraria Elo, 1941.

MARIZ, Vasco. **A música clássica brasileira**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

_____. **A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARSILI, S. et al. **A Eucaristia: teologia e história da celebração**. Tradução Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1986.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

_____. **José Maurício Nunes Garcia: biografia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de música**, volume 1. Tradução Antonio Manuel Cardo, Flávio Pinho, Jorge Simões, Rogério Miguel Puga e Sara Mendes. Lisboa: Portugal, 2003.

MISSAL ROMANO. 10. ed. Tradução da CNBB: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulus, 2006.

MISSALE ROMANUM. Editio Typica Tertia. Vaticano, 2008.

MISTRORIGO, Antonio. **La musica sacra nella liturgia: profilo teologico, biblico, storico, liturgico e pastorale**. Roma: Portalupi Editore, 2002.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de, SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MOTTE, Diether de la. **Armonía**. 2. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1994.

MURICY, José Cândido de Andrade. (org.). **Estudos mauricianos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, INM/Pro-Memus, 1983.

NEPOMUCENO, Alberto. “**Advertência**”. In Missa de Requiem (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay. Rio de Janeiro: Irmãos Bevilacqua, 1897.

NEUNHEUSER, Burkhard. **Historia da liturgia através das épocas culturais**. Tradução de José Raimundo de Melo. São Paulo: Loyola, 2007.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: Catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

OWEN, Harold. **Modal and tonal counterpoint: from Josquin to Stravinsky**. New York: Schirmer Books, 1992.

PACHECO, Alberto. **Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI.** São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

PASCOAL, Maria Lúcia. Alexandre. **Estrutura tonal: harmonia.** São Paulo: Companhia Editora Paulista. e-book, 2002. www.cultvox.com.br.

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, 3º trim.

RAINOLDI, Felice. **Psallite sapienter: note storico liturgiche e riflessioni pastorali sui canti della messa e della liturgia delle ore.** Roma: Centro Liturgico Vincenziano Edizioni Liturgiche, 2008.

_____. **Sentieri della musica sacra dall'ottocento al Concilio Vaticano II: documentazione su ideologie e prassi.** Roma: Centro Liturgico Vincenziano Edizioni Liturgiche, 1996.

_____. **Traditio canendi: appunti per una storia dei riti cristiani cantanti.** Roma: Centro Liturgico Vincenziano Edizioni Liturgiche, 2000.

RODRIGUES, José Honório. **A pesquisa histórica no Brasil.** 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música: edição concisa.** Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

_____. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** 2. ed. London: Mc Millan, 2001.

SALZER, Felix. **Structural hearing: tonal coherence in music.** New York: Dover, 1982.

SANSON, Virginio. **La musica nella liturgia: note storiche e proposte operative.** Padova, Italia: Messaggero di Sant'Antonio Editrice, 2002.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. **Memórias para servir à história do Reino do Brasil.** SP: Itatiaia, 1981.

SAULNIER, Dom Daniel. **Il canto gregoriano.** França: Solesmes, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** Tradução Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

_____. **Structural functions of harmony.** London: Faber and Faber, 1969.

SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. **A música sacra nos documentos da Igreja.** Fátima, Portugal: 2006.

STEIN, Deborah. **Poetry into song: performance and analysis of Lieder.** New York: Oxford University Press, 1996.

TAUNAY, Visconde de. **Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes.** São Paulo: Melhoramentos, 1930A.

_____. **Esboço biográfico.** Introdução. In: GARCIA, José Maurício Nunes, Missa de réquiem 1816. Rio de Janeiro, São Paulo, Bevilacqua, 1897. In Estudos mauricianos. Rio de Janeiro: FUNARTE, INM/Pro-Memus, 1983.

_____. **Uma Grande Gloria Brasileira - José Maurício Nunes Garcia.** São Paulo: Melhoramentos, 1930B.

VV. AA. **Documentos sobre a música litúrgica.** São Paulo: Paulus, 2005.

ZAMACOIS, Joaquín. **Teoria da música.** Tradução Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2009.

ANEXO

Missa em Mi Bemol (1811) - CPM 107

Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Kyrie

Andantino

p

Soprano Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

Contralto *p* Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

Tenor *p* Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

Baixo *p* Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

Andantino

p flautado com o pé.

Órgão

6

duo

e e - le - i - son. Ky - ri -

e e - le - i - son.

8

e e - le - i - son. Ky - ri -

p solo

e e - le - i - son. Ky - ri - e

6

12

a 4

e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i -

a 4

Ky - ri - e e - le - i -

a 4

8 e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i -

a 4

e - - - le - - - i - son. Ky - ri - e e - le - i -

12

com o pé

18

tutti

son, Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e,

tutti

son, Ky - ri - e e - le - i - son.

tutti

8 son, Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri -

tutti

son, Ky - ri - e e - le - i - son.

solo

18

flautado

p no meio

com o pé

25 *tutti*

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son.

solo *tutti*

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son.

8 *tutti*

e, Ky - ri - e e - le - i - son.

solo

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son.

25 *oboe*

com o pé

31 *p* *pp*

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

p *pp*

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

8 *p* *pp*

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

p *pp*

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

31

36

e - le - i - son.

e - le - i - son.

8 e - le - i - son.

e - le - i - son.

36

41 **Allegretto**

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

8 Chri -

41 **Allegretto**

52

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. Chri -

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

8 ste e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

52

3 6 3 6 3 4 6 6 6 3 3
5 5 2 4

62

ste e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

8 Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

62

3 6 3 6 3 3 6 6 6 3 3
5 4 b3 b5

71

e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

8 e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

le - i - son. Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

71

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

80

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

8 e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

80

3 3 3 3 8 6 6 3 6 6 3

89 *p*

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - - - i -

p

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - - - i -

p

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - - - i -

p

e - le - - - - - i -

89

p

tasto solo

100 *f*

son. Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

f

son. Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

f

son. Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

f

son. Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

100

f

8 _____ 3 3 3 6 6 6 3

3 _____ 4

105

p

son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

p

son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

p

8 son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

p

son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

105

p

3 3 3 6 6 6 3 3 3 6 67 5

4 4

115 **Andantino**

p

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

p

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

p

8 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

p

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

115 **Andantino**

flautado

133 *p*

Ky - - - ri - - - e e - le - - - i - - -

p

Ky - - - ri - - - e e - le - - - i - - -

p

8 Ky - - - ri - - - e e - le - - - i - - -

p

Ky - - - ri - - - e e - le - - - i - - -

133

p

136 *pp*

son, Ky - ri - e e - le - i - son.

pp

son, Ky - ri - e e - le - i - son.

pp

8 son, Ky - ri - e e - le - i - son.

pp

son, Ky - ri - e e - le - i - son.

136

pp

Glória

1. Gloria in excelsis Deo

Allegro giusto

The image displays a musical score for a vocal and organ setting of the Gloria. The score is written for Soprano, Contralto, Tenor, Baixo (Bass), and Órgão (Organ). The tempo is marked 'Allegro giusto'. The organ part includes figured bass notation at the bottom.

Vocal Parts:

- Soprano:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "Glo - ri - a" and "Glo - ri - a".
- Contralto:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "Glo - ri a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a".
- Tenor:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a".
- Baixo:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "Glo - ri - a" and "Glo - ri - a".

Organ Part:

- The organ part is marked **Allegro giusto**.
- It features an *oboe* entry in the right hand.
- The left hand has a forte (*f*) dynamic.
- The organ part includes figured bass notation at the bottom: 3 7 3 3 7 3 3.

7

Glo - ri - a

duo tutti duo

in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis

duo tutti duo

8 in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis

Glo - ri - a

7

p

p

3 7 3

3

14

ff

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

tutti *ff*

De - o Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

tutti *ff*

8 De - o Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

ff

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

14

f

8as. uniss.

trombetas

21

De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a

De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a

8 De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a

De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a

21

8as. uniss.

3 6 7 3
4 4 #3

28 al Θ

in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o.

28 Θ

3 6 7 3
4 #3

35

Glo-ri-a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis De-o, in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a.

35

3 6 6 #3 6 #3 6 #3
5

41

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

#4 2 3 #4 2 3 7 #6 7 6

48

sis in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - o, Glo - ri - a.

- sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - o, Glo - ri - a.

- sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - o, Glo - ri - a.

- in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - o, Glo - ri - a

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

56

De - o, De - o, Glo - ri - a.

De - o, Glo - - - ri - - - a.

De - o, Glo - - - ri - - - a.

De - o, Glo - - - - - ri - a.

5 6 #3 5 3
3 4

Andantino

62

solo

Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus,

p in ter - ra pax

p in ter - ra pax

p in ter - ra pax

Andantino

62

p flautado

68

solo

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

pax ho - mi - ni - bus in ter - - - ra pax

8 pax ho - mi - ni - bus in ter - - - ra pax

pax ho - mi - ni - bus in ter - - - ra pax

68

74

tutti

bo - - - nae vo - lun - ta - - - tis, in

ho - - - mi - - - ni - bus in

8 ho - - - mi - - - ni - bus Et in

ho - - - mi - - - ni - bus in

74

solo

79

ter - - - ra pax ho - - - - mi - - - -

ter - - - ra pax ho - - - - mi - - - -

8 ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - - næ - vo - lun -

79

84

- - - ni - bus. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

- - - ni bus. in ter - ra pax

8 ta - - - - tis, in ter - ra pax

- - - ni - bus. in ter - ra pax

84

#6 3 #6 3

101

cel - sis De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis. Glo - ri - a in ex - cel - sis,

cel - sis De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis. Glo - ri - a in ex - cel - sis,

8 cel - sis De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis. Glo - ri - a in ex - cel - sis,

cel - sis De - o. Glo - ri - a. Glo - ri - a in ex - cel - sis. Glo - ri - a in ex - cel - sis,

101

7 3 #3 6 6 3
4

107 *ff*

ff in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o. Glo - ri -

ff in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o. Glo - ri -

8 *ff* in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o. Glo - ri -

ff in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o. Glo - ri -

107 *ff*

trombetas 6 6 3 3 6 3
4

113

a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a.

a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a.

8 a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a.

a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a.

113

6 6 7 3 6 3 3

120

Glo-ri-a. Glo-ri-a.

Glo-ri-a. Glo-ri-a.

8 Glo-ri-a. Glo-ri-a.

Glo-ri-a. Glo-ri-a.

120

3 3 3 3 3 3 3

segue Laudamus

2. Laudamus te (contralto solo)

Andante Affetuoso

Contralto solo

Órgão

flautado no meio

Lau - da - mus te, — la - u da - mus, lau -

da - mus te, — la - u - da - mus. Be - ne - di - ci - mus

te, be - ne - di - ci - mus. A - do - ra - mus, — a - do - ra - mus —

te. Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -

20

ca - mus, glo - ri - fi - ca

23

mus te, glo - ri - fi - ca - mus

27

te, glo - ri - fi - ca - mus te.

D.S. al Θ

Lau - D.S. al Θ

31

Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus — te,

35

glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus — te.

39

Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.

43

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci-mus te. A - do-ra - mus

48

te. Glo - ri - fi - ca - mus — te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

segue Gratias

3. Gratias

Andante maestoso

Soprano *f* *p* *f*
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

Contralto *f* *p* *f*
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

Tenor *f* *p* *f*
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

Baixo *f* *p* *f*
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

Órgão *f* *p* *f*
Andante maestoso *oboé*

p *duo* *tutti* *p*
glo - ri - am tu - am, prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am

p *duo* *tutti* *p*
glo - ri - am tu - am, prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am

p *p*
glo - ri - am tu - am, glo - ri - am tu - am

p *p*
glo - ri - am tu - am, glo - ri - am tu - am

p *p*
glo - ri - am tu - am, glo - ri - am tu - am

13 *f* *p*

prop - ter mag - nam mag - nam glo - ri - am glo - ri - am tu - am.

f *p*

prop - ter mag - nam mag - nam glo - ria - am glo - ri - am tu - am.

f *p*

prop - ter mag - nam mag - nam glo - ri - am glo - ri - am tu - am.

f *p*

prop - ter mag - nam mag - nam glo - ri - am glo - ri - am tu - am.

13 *f*

6 3 6 6 3 3

5 4

segue Domine Deus

4. Domine Deus (trio soli: 2 tenores e baixo)

Moderato

Tenor I

Órgão

flautado

no meio

8 Do - mi-ne De - us, Rex cæ - les - tis, Do - mi-ne

5 De - us Rex cæ - les - tis, De - us Pa - ter,

9 De - us Pa - ter o - mni - po-tens, De - us Pa -

13 ter o - mni - po - tens.

16 Tenor II

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, u - ni -

20 - ge - ni - te Ie - su Chris - te. Do - mi - ne Fi - li,

24 Fi - li u - ni - ge - ni - te Ie - su, Ie -

28 - - - - su, Ie - su Chris - te.

Baixo

Do - mi - ne

p

com o pé

31

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

31

36

Fi - li - us, Fi - li - us, Fi - li - us, Fi - li - us, Fi - li - us

36

41

Do - mi-ne De - us, Rex cæ - les - tis.

41

Do - mi-ne De - us, Rex cæ - les - tis.

Pa - tris. Do - mi-ne De - us, Rex cæ -

41

45

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te.

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te.

les - tis.

Do - mi - ne Fi - li u - ni -

45

7 5

5 #3

5 3

— —

49

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

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

ge - ni - te.

A - gnus

49

5 3

3

7 5 #3

3

53

Fi - li - us Pa - - - - -

Fi - li - us Pa - - - - -

De - i, Fi - li - us, Fi - li - us,

8 53 3 8 9

57

- - - - - tris, Fi - li - us Pa -

- - - - - tris, Fi - li - us Pa -

Fi - li - us Pa -

8 57 3 6 4

61

tris. Fi - li - us Pa - tris. Fi - li - us Pa - tris.

tris. Fi - li - us Pa - tris. Fi - li - us Pa - tris.

tris, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris.

61

3 6 6 6 3 6 6 6 8 3

66

Tenor II

Do - mi - ne De - us, Rex cæ -

p

no meio

69

les - tis, Do - mi - ne De - us, Rex cæ - les - tis,

p

73

De - us Pa - ter De - us Pa - ter,

77

Pa - ter o - mni - po - tens.

Baixo

Do - mi-ne Fi - li u - ni -

77

com o pé

81

ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te.

81

85

Do - mi-ne Fi - li, Fi - li u - ni - ge - ni - te

85

90

Tenor I

Do - mi - ne

Ie - su, Ie - su, Ie - su Chris - te.

94

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

p no meio

98

De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Fi - li - us,

102

Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris.

Baixo

Do - mi - ne De - us, Rex cæ -

102

105

Do - mi - ne De - us, Rex cæ - les - tis.

Do - mi - ne De - us, Rex cæ - les - tis.

les - tis. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

3 5 7 3

109

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te.

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te.

ge - ni - te. Do - mi - ne De - us, A - gnus

7 5 3 3

113

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

De - i. A - gnus De - i,

113

3 #5 3 3

117

Pa - Pa - Fi - li - us, Fi - li - us.

Pa - Pa - Fi - li - us, Fi - li - us.

117

3 3 8 9

120

tris, Fi - li - us

tris, Fi - li - us

Fi - li - us

3 7 3

123

Pa - tris. Fi - li - us Pa -

Pa - tris. Fi - li - us Pa -

Pa - tris, Fi - li - us Fi - li - us Pa -

6 4 3 6 3

126

tris. Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

tris. Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

tris, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

3 6 3 3 8 3

129

Pa - tris. Pa - tris. Pa - tris.

Pa - tris. Pa - tris. Pa - tris.

Pa - tris. Pa - tris. Pa - tris.

6 3 8 3

4 3

segue Qui tollis - tutti

5. Qui tollis

Andante sostenuto

tutti ***f*** *solo*

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

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

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

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

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

f ***p*** ***p*** ***p***

Órgão

f ***p***

6 4 #3 6 4 #3 6 #6

7

mi - se - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

7

8as unissono

6 7 6 3 3

13 *f* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, *p* sus - ci - pe, sus - ci - pe

13 *f* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, *p* sus - ci - pe, sus - ci - pe

8 *f* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, *p* sus - ci - pe, sus - ci - pe

f Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, *p* sus - ci - pe, sus - ci - pe

13 *f* *p*

6 3 6 3 6 3 6 3

4 4

19 *f* de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, *p* de - pre - ca - ti - o - nem

f de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, *p* de - pre - ca - ti - o - nem

8 *f* de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, *p* solo de - pre - ca - ti - o - nem

f de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, *p* de - pre - ca - ti - o - nem

19 *f* *p*

6 6 3 6 #3 6 #3 6 6 6 6 6 6

5 4

26 *cresc.* *f*

nos - tram, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, sus - ci - pe, sus - ci - pe

nos - tram, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, sus - ci - pe, sus - ci - pe

nos - tram, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, sus - ci - pe, sus - ci - pe

nos - tram, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, sus - ci - pe, sus - ci - pe

26 *com o pé* *f*

6 7 #4 6 #6 3 3 b6
5 3

31 *pp*

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - - tram.

31 *no meio*

7 5 #5 3
3 3

segue Qui sedes

6. Qui sedes (duo: Soprano I e Soprano II)

Andante espressivo

Soprano I

Soprano II

Órgão

oboe

Qui

5

se - des, qui se - des ad _____

ad dex - te - ram Pa - tris,

5

p flautado

no meio

10

dex - te - ram mi - se -

ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se -

10

15

re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re,

20

re - re no - bis. Qui se - des ad

mi - se - re - re no - bis. Qui se - des ad

20

oboe

25

dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

25

tr

tr

$\flat 7$
3

3

3

6

6 $\sharp 3$
4

31

bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re — no - - - bis.

bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re — no - - - bis.

31

37

a piacere Qui se - des, qui se - des *in tempo* ad dex - te - ram

a piacere Qui se - des, qui se - des *in tempo* ad dex - te - ram

37

col canto

in tempo

Allegretto

43

Pa - tris. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus

Pa - tris. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus

43

oboé

no meio

48

san - ctus. Tu _____ so - lus, so - lus

san - ctus. Tu _____ so - lus, so - lus Do - mi - nus.

48

flautado

53

Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Tu

Tu _____ so - lus, so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Tu

53

58

so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - su

so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - su

58

oboe

63

Chris - te, Ie - - - - -

Chris - te, Ie - - - - -

63

7 7

43 43

The image displays a musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for three parts: Treble 1, Treble 2, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system starts at measure 67. The Treble 1 part features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Treble 2 part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The Bass part consists of a simple bass line with quarter notes. The second system begins at measure 71 and includes a repeat sign (double bar line with two dots) at the start of the fourth measure in each part, indicating a repeat of the previous musical phrase.

71

su, Ie su

71

8

su, Ie su

75

Chris - te, Ie - - - su Chris - - -

Chris - te, Ie - - - - - su Chris -

80

D.C. al S^{poi} O

te. Tu so - lus Al -

te. Do - mi - nus Tu so - lus Al -

8as. unísono

84

tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al -

tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al -

oboe

88

tis - si - mus, Je - su Chris - te, Je - - -

tis - si - mus, Je - su Chris - te, Je - - -

88

flautado

3 $\flat 7$ 3

93

93

3 3

8 8

97

su, Je - su -

su, Je - su -

97

8

101

Chris - te, Je - su Chris - te, Je - su Chris -

Chris - te, Je - su Chris - te, Je - su Chris -

101

oboe

106

te, Je - su Chris - te.

te, Je - su Chris - te.

106

com o pé

segue Cum Sancto Spiritu

7. Cum Sancto Spiritu

Larghetto

Soprano *f* *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Contralto *f* *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Tenor *f* *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Baixo *f* *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Órgão *p* *com o pé*
3 6 3 7 6 3 6 5 3

7 *f*
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

7 *f*
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

7 *f*
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

7 *f*
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

7 *f*
6 3 3 3 6 7 6 3
5 4 5 4

13 **Allegro**

Cum San - cto — Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i — Pa - tris. A -

De - i — Pa - tris. A -

De - i — Pa - tris. A -

De - i — Pa - tris. A -

13 **Allegro**

com o pé

f

21

men. De - i — Pa - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa -

men. De - i — Pa - tris. A - men. A - men. Cum San - cto —

men. De - i — Pa - tris. A - men. A - men.

men. De - i — Pa - tris. A - men. A - men.

21

com o pé

com o pé

28

tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men.

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men.

De - i Pa - tris. A - men.

De - i Pa - tris. A - men.

28

35

De - i Pa - tris A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris.

De - i Pa - tris A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris. in

De - i Pa - tris A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in

De - i Pa - tris A - men.

35

42

A - men. De - i Pa - tris. A - men. De - i

glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men. De - i

glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men. De - i

De - i Pa - tris. A - men. De - i

42

3 7 3

49

Pa - tris A - men. A - men. Cum Sanc - to Spi - ri - tu in glo ri a De i

Pa - tris A - men. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo ri a De i

Pa - tris A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a, in glo ri a De i

Pa - tris A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo ri a De i

49

3 7 3 43

56

Pa tris, De i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris

Pa tris, De i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris

Pa tris, De i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris

Pa tris, De i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris

3 7 3

63

A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

A - men. Cum San - cto Spi - ri tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

70

De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

70

3 7 3 3 3 6

77

men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.

men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.

men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.

men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.

77

43 43

84

A - men. De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto

7 5 3 3 7 5 6 5

91

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men.

3 7 5 3

98

De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

98

3 6 #3

105

Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

105

3 7 #3 3 3

trombetas

112

A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,

A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,

A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,

A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,

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

119

De - i Pa - tris. A - men. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

De - i Pa - tris. A - men. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

De - i Pa - tris. A - men. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

De - i Pa - tris. A - men. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

7 #3 3 7 #3 3 b7 5 3

8as. unissono

126

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu,

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu,

126

3 6 3
5

133

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum

Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum

cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

133

3 3 4 3 3

139

Cum Sancto Spiritu cum Sancto

Sancto Spiritu cum Sancto

Sancto Spiritu, cum Sancto

Cum Sancto Spiritu,

3 4 5 4 3 3 4 5 4

2 3 2

142

Spiritu, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen. Amen. A -

Spiritu, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen. Amen. A -

Spiritu, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen. Amen. A -

cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen. Amen. A -

142

3 3 4 5 4 3 3 4 3 3 3

2 3 2

149

men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men. Cum San - cto ___

men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men. Cum San - cto ___

men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men.

men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men.

149

6 3 3 3 6 3

156

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A -

156

6 3
4

163

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. A -

163

8as. unissono

3 3 6 3

167

men. A - men. A - men. A - men. A - men.

men. A - men. A - men. A - men. A - men.

men. A - men. A - men. A - men. A - men.

men. A - men. A - men. A - men. A - men.

167

3 3 3 3 3 3 3 3 3

Credo

1. Patrem omnipotentem

Largo

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

Pa - - - - trem, Pa - - - - trem,
Pa - - - - trem, Pa - - - - trem,
Pa - - - - trem, Pa - - - - trem,
Pa - - - - trem, Pa - - - - trem,

Largo

Órgão

3 3 3 3

Allegretto

5

Pa - trem om - ni - pot - en - - tem, fa - cto - rem cæ - - - li et
Pa - trem om - ni - pot - en - - tem, fa - cto - rem cæ - - - li et
Pa - trem om - ni - pot - en - - tem, fa - cto - rem cæ - - - li et
Pa - trem om - ni - pot - en - - tem, fa - cto - rem cæ - - - li et

Allegretto

5

12

ter - - - - ræ, vi - si - bi - li - um — o - mni -

ter - - - - ræ,

8 ter - - - - ræ,

ter - - - - ræ,

12

no meio

oboé

solo

p

solo

17

um et — in - vi - si - bi - li - um. Et — in u - num

Et in u - num

Et in u - num

Et in u - num

Et — in u - num

Et in u - num

17

com o pé

tutti *p*

tutti *p*

tutti *p*

tutti *p*

tutti *p*

p

24 *cresc.* *p*

u - num Do - mi-num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

u - num Do - mi-num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

8 u - num Do - mi-num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

u - num Do - mi-num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

24 *cresc.* *p*

u - num Do - mi-num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

no meio

6 5 3 7 6

30 *f*

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre ex Pa - tre na - tum

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre ex Pa - tre na - tum

8 u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre ex Pa - tre na - tum

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre ex Pa - tre na - tum

30 *f*

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre ex Pa - tre na - tum

8as unis.

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

37

an - te o - mni - a sæ - cu - la. De - um de De - o,

an - te o - mni - a sæ - cu - la. De - um de De - o,

8

sæ - cu - la.

sæ - cu - la.

37

solí

tutti

oboe

p

43

tutti *p*

lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

tutti *p*

lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve - ro.

tutti *p*

lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

tutti *p*

lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve - ro.

43

p

p

com o pé

3 6 5 3 3 6 5 3

49

a 3

f tutti

Ge - ni - tum, — non fa - - - ctum, con - su - bs - tan -

Ge - ni - tum, — non fa - - - ctum, con - su - bs - tan -

8 Ge - ni - tum, non fa - - - ctum, con - su - bs - tan -

con - su - bs - tan -

49

oboe

no meio

f

7

♯3

54

tia - lem Pa - - - tri: per quem o - mni - a

tia - lem — tri: per quem o - mni - a

8 tia - lem Pa - - - tri: per quem o - mni - a

tia - lem Pa - - - tri: per quem o - mni - a

54

3 6 6 6 3 3

4

59

p

fa - cta sunt. Qui pro - pter, qui pro - pter nos

p

fa - cta sunt. Qui pro - pter, qui pro - pter nos

p

8 fa - cta sunt. Qui pro - pter, qui pro - pter nos

p

fa - cta sunt. Qui pro - pter, qui pro - pter nos

59

oboé

p com o pé

64

pp

ho - mi - nes, et pro - pter nos - tram sa - lu - - - tem

pp

ho - mi - nes, et pro - pter nos - tram sa - lu - - - tem

pp

8 ho - mi - nes, et pro - pter nos - tram sa - lu - - - tem

pp

ho - mi - nes, et pro - pter nos - tram sa - lu - - - tem

64

pp

70 *cresc.*

des - - - cen - dit, des - cen - dit de cæ - - - lis,

cresc.

des - cen - dit, des - cen - dit de cæ - - - lis,

cresc.

8 des - cen - dit, des - cen - dit de cæ - - - lis,

cresc.

des - cen - dit, des - cen - dit de cæ - - - lis,

70

com o pé

75 *f*

des - - - cen - dit de cæ - - - - - lis.

f

des - - - cen - dit de cæ - - - - - lis.

f

8 des - - - cen - dit de cæ - - - - - lis.

f

des - - - cen - dit de cæ - - - - - lis.

75

consonâncias (??)

f

8as. uníss.

6 _____ 3 _____ 3 _____

4 _____

segue Et incarnatus est

2. Et incarnatus est (Soprano solo e coro)

Larghetto

Soprano solo
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

Soprano
p Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

Contralto I
Contralto II
p Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

Tenor
p Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

Órgão
p *flautado no meio*

cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

4

7

Et ho - - - mo fa - ctus. Et ho - mo

Et ho - - - mo fa - ctus. Et ho - mo

Et ho - - - mo fa - ctus. Et ho - mo

Et ho - - - mo fa - ctus. Et ho - mo

7 5

10

fa - - - - ctus est.

fa - - - - ctus est.

fa - - - - ctus est.

fa - - - - ctus est.

10 6 4 3 3

segue Crucifixus

3. Crucifixus (a 4 vozes soli)

Andante Affectuoso

a 4 soli

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Órgão

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis, et - i - am, et - i - am pro

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

8

no - - bis, et - i - am pro no - - bis. Cru - ci -

no - - - bis et - i - am pro no - - bis. Cru - ci -

a 4 soli

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - - bis. Cru - ci -

a 4 soli

Cru - ci -

8

14

fi - xus et - i - am pro no - - bis. Cru - ci - fi - xus

fi - xus et - i - am pro no - - bis.

fi - xus et - i - am pro no - - bis. Cru - ci - fi - xus

fi - xus et - i - am pro no - - bis. Cru - ci - fi - xus et - - -

14

p
tasto solo
com o pé

20

et - i - am pro no - bis. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis. Cru - ci -

p
et - i - am pro no - bis. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis

et - i - am pro no - bis et - i - am pro no - bis. Cru - ci -

- - - - - i -

20

27

f

fi - xus et - i - am pro no - bis: sub *f* Pon - ti - o, sub

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub *f* Pon - ti - o, sub

fi - xus et - i - am pro no - bis: sub *f* Pon - ti - o, sub

am pro no - bis: sub *f* Pon - ti - o, sub

27

8as. unissono
f

33

p

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et se -

p

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et se -

p

Pon - ti - o pas - sus, et se - pul - tus est, et se -

p

Pon - ti - o Pi - la - to et se -

33

no meio *tasto solo*

41

pp

pul - tus est, et se - pul - tus est.

pp

pul - tus est, et se - pul - tus est.

pp

pul - tus est, et se - pul - tus est.

pp

pul - tus est, et se - pul - tus est.

41

pp

no meio

no meio

segue Et resurrexit

4. Et resurrexit

Allegro

Soprano *f* Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, re - sur -

Contralto *f* Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, re - sur -

Tenor *f* Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, re - sur -

Baixo *f* Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit, re - sur -

Órgão *f* *8as. uníssono*

7 *ff* re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

ff re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

ff re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

ff re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

7 *trombetas*

3 7 3 7 3
4 4 4 4 4

12

p

Et as - cen - dit in cæ - lum, in cæ - lum: se - - - det,

p

Et as - cen - dit in cæ - lum, in cæ - lum: se - - - det,

p

Et as - cen - dit in cæ - lum, in cæ - lum: se - - - det,

p

Et as - cen - dit in cæ - lum, in cæ - lum: se - - - det,

12

8as. unissono

p

4 6 6 3 6 3

2

18

f

se - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris.

f

se - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris.

f

se - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris.

f

se - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris.

18

f

6 3 3 6 6 3 3

4

24 solo

Et i - - - te - rum ven - tu - - - rus est cum —

p com o pé *f*

8as. unissono

29

glo - ri - a, — iu - di - ca - re vi - - - vos et

34 tutti *p*

et mor - - - tu - - - os,

tutti *p*

et mor - - - tu - - - os,

tutti *p*

et mor - - - tu - - - os,

tutti *p*

mor - - - tu - - - os,

34

p

6 7 6 13
3 3 4

38

f

cu - ius re - gni non e - rit fi - - - nis.

f

cu - ius re - gni non e - rit fi - - - nis.

f

cu - ius re - gni non e - rit fi - - - nis.

f

cu - ius re - gni non e - rit fi - - - nis.

38

f

3 6 6 3 3

4

43

solo

Et in Spi - ri - tum San - - - ctum, Do - mi - num,

43

no meio

51

et vi - vi - fi - can - - - tem: qui

51

56

ex - Pa - - - tre Fi - li - o - - - que

62

pro - - - ce - - - - - - - - - dit.

66

duo duo a 3

Qui cum Pa - tre et - - - Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur,

Qui cum Pa - tre et - - - Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur,

si - mul a - do - ra - tur,

66

oboe duo

74

et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

3 7 5 6 3

♯3

3

80

est per Pro - phe - - - - - tas.

est per Pro - phe - - - - - tas.

est per Pro - phe - - - - - tas.

7 5 6 6 8as. unis.

♯3 3 4

♯3

86 *tutti f*

Et u - nam, san - ctam, sa - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam, sa - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam, sa - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam, sa - ctam ca - tho - li - cam

86 *f*

90

et a - pos - to - li - cam Ec - cle - - - - si - am.

et a - pos - to - li - cam Ec - cle - - - - si - am.

et a - pos - to - li - cam Ec - cle - - - - si - - - - am.

et a - pos - to - li - cam Ec - cle - - - - si - am.

90

3 7 3

4

95 duo

Con - - - fi - te - or _____ u - - - num ba - ptis - ma

duo

Con - - - fi - te - or _____ u - - - num ba - ptis - ma

p

no meio

101 a 3 *p*

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - rum.

a 3 *p*

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - rum.

a 3 *p*

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - rum.

p a 3 soli

106 *tutti* *f*

Et ex - - spe - cto, et ex - - spe - cto

Et ex - - spe - cto, et ex - - spe - cto

Et ex - - spe - cto, et ex - - spe - cto

Et ex - - spe - cto, et ex - - spe - cto

106 *f*

3 3 6 3 3 3 6 3
5 5

110 *ff* *p*

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - rum.

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - rum.

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - rum.

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - rum.

110 *8as. unis.* *p* *no meio*

3 6 8
3 3 3

118 **Mosso**

f Et — vi - tam, vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men. Et

f Et — vi - tam, vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men. Et

f Et — vi - tam, vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men. Et

f Et — vi - tam, vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men. Et

118 **Mosso**

f 8as. unis.

trombetas

3

125

vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - - - men.

vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - - - men.

vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri — sæ - cu - li. A - - - men.

vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - cu - li. A - - - men.

125

7 3 7 3 3 6

4 4 4 4 4 4

131

A - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men.

A - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men.

A - - - men. A - - - men. men.

A - - - men. A - men. A - men.

131

3 3 8 3 3 3 3 8 3 3 3 3

137

A - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men.

A - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men. A -

A - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men. A -

A - - - men. A - - - - - men. A - men.

137

3 6 3 3 8 3 3 3 3

143

A - - men. A - men. A - men. A - men. A - men.

- - - men. A - men. A - men. A - men. A - men.

- - - men. A - men. A - men. A - men. A - men.

A - men. A - men. A - men. A - men. A - men.

143

8 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3

Sanctus

1. Sanctus

Maestoso

Soprano *f* *tutti*
San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Contralto *f* *tutti*
San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Tenor *f* *tutti*
San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Baixo *f* *tutti*
San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Órgão *f* *8as. uniss.*
Maestoso

8
Ple - ni sunt cæ - li et ter - - - ra glo - ri - a tu - a, —

8
Ple - ni sunt cæ - li et ter - - - ra glo - ri - a tu - a, —

8
Ple - ni sunt cæ - li et ter - - - ra glo - ri - a tu - a, —

8
Ple - ni sunt cæ - li et ter - - - ra glo - ri - a tu - a, —

8as. uniss.

14

glo - ri - a tu - a.

glo - ri - a tu - a.

glo - ri - a tu - a.

glo - ri - a tu - a.

3 6 6 3 3

18 **Allegretto**

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis.

3 7 6 7 6 7 6 3

23

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis.

8 Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis.

23

7 6

oboe

27

p Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. *f* Ho - san - na in ex -

p Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. *f* Ho - san - na in ex -

8 *p* Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. *f* Ho - san - na in ex -

p Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. *f* Ho - san - na in ex -

27

p *no meio* 3 4 6 6 5

36 *ff*

cel - - - sis. In ex - cel - - - sis.

cel - - - sis. In ex - cel - - - sis.

8 cel - - - sis. In ex - cel - - - sis.

cel - - - sis. In ex - cel - - - sis.

36 *ff*
8as. unis.

6 3 3 6 3 3

4 4

2. Benedictus

Larghetto

44 *p* *cresc.*

Be - ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni. Be - ne-di -

p *cresc.*

Be - ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni. Be - ne - di -

8 *p* *cresc.*

Be - ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni. Be - ne-di -

p *cresc.*

Be - ne di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi-ni. Be - ne - di -

44 *Larghetto* *p* *flautado* *cresc.*

49

p

ctus qui ve - nit in no - mi - ne — Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

p

ctus qui ve - nit in no - mi - ne — Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

p

8 ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

p

ctus qui ve - nit in no - mi - ne — Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

49

p

Hosanna ao final - Hosanna

Agnus Dei

Andantino Affectuso

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Órgão

p *cresc.*

A - gnus — De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

p *cresc.*

A - gnus — De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

p *cresc.*

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

p *cresc.*

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

p *com o pé*

p *solo no meio*

7 solo

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - bis.

7

3 6 6 3 6 6 3 6 6 6 3 3

5 5 4

8as, uníss.

13 *tutti p* *cresc.*

A - gnus — De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

8 *tutti p* *cresc.*

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

13 *tutti p* *cresc.*

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

13 *com o pé* *soli no meio*

19 *duo a 3 p*

mi - se - re - re, mi - se - re - - - re no - - - - bis.

19 *duo a 3 p*

mi - se - re - re, mi - se - re - - - re no - - - - bis.

8 *a 3 p*

mi - se - re - re no - - - - bis.

p

19

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

5 5 5 3 4 b3 3 4 4 4 3

27 *tutti cresc.* *tr* *p*

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

tutti cresc. *tr* *p*

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

tutti cresc. *p*

8 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

tutti cresc. *p*

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

27 *com o pé* *no meio* *oboe*

33 *cresc.* *p*

do - - - na, do - - - na, do - na no - bis pa - cem.

cresc. *p*

do - - - na, do - - - na, do - na no - bis pa - cem.

cresc. *p*

8 do - na no - bis, do - na no - bis no - bis pa - cem.

cresc. *p*

do - - - na, do - - - na, do - na no - bis pa - cem.

33

3 — 6 6 6 6 3 6
4 4

40

Do - na no - bis — pa - - - - - cem. Do -

Do - na no - bis pa - - - - - cem. Do -

8 Do - na no - bis pa - - - - - cem.

Do - na no - bis pa - - - - - cem.

40

oboe

6 5 3 6 6 6 3 3

4

46

tutti *p* na no - bis, no - bis pa - - - - - cem.

tutti *p* na no - bis, no - bis pa - - - - - cem.

8 tutti *p* no - bis — pa - - - - - cem.

tutti *p* no - bis pa - - - - - cem.

46

p no meio

7 3 6 3 8

3 4 3 3