

MISSA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO – 1810

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

RICARDO BERNARDES

O texto que ora apresentamos trata-se de uma revisão e adaptação posterior ao utilizado como estudo e prefácio à edição concretizada em 2001 da *Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810*, compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). Esta edição foi realizada pela Fundação Nacional de Artes, órgão do Ministério da Cultura, tendo então como presidente o Sr. Márcio Souza, grande entusiasta deste novo projeto de resgate do passado musical brasileiro.

Após a redação deste texto, muita experiência prática com sua música se operou, contudo, sem alterar as idéias e conclusões concebidas ainda no texto original. Idéias novas foram acrescentadas e que vieram corroborar para a melhor compreensão da obra de José Maurício e do universo musical em que esteve inserido. Para tanto fez-se necessário o conhecimento de obras de outros importantes compositores atuantes no mesmo contexto, como Marcos Portugal e Sigismund Ritter Von Neukomm, que em muito contribuíram para a definição da linguagem musical da Capela Real de D. João VI no Rio de Janeiro.

Do mesmo modo, todos os acontecimentos históricos e artísticos, que propiciaram um meio musical bastante rico e intenso, – tendo como força motriz a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 -, aliados às novas obras musicais trazidas por D. João¹ que começam a circular na colônia, serão responsáveis pelas transformações na linguagem musical de muitos compositores atuantes no Brasil. Isto se dará, sobretudo, durante os primeiros trinta anos do séc. XIX – em compositores como: João de Deus de Castro Lobo e Antônio dos Santos Cunha (séc. XVIII – XIX)², em Minas Gerais; José Joaquim de Sousa Negrão (17.. – 1832?), com obras de 1816 e 1817, e Damião Barbosa de Araújo (1778–1856), na Bahia. José Maurício Nunes Garcia, no Rio de Janeiro será o exemplo máximo de todo este avanço em direção à linguagem tida como mais moderna e ao gosto da corte, seguindo os modelos da ópera italiana dos primeiros anos do século XIX, para a qual Marcos Portugal, Paisiello, Cimarosa e, posteriormente, Rossini serviram de modelo.

Neste contexto, José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) é um dos mais significativos compositores da América colonial no que diz respeito à quantidade de composições, à qualidade estética e à definição de uma linguagem própria, facilmente perceptível. Este perfil o individualiza e o destaca dos compositores mineiros ou hispano-americanos do séc. XVIII, que podemos identificar, respectivamente, dentro de um estilo comum de composição. Os compositores mineiros do séc. XVIII apresentam uma linguagem muito próxima entre si, o que conferiu a suas obras a possibilidade de as classificarmos dentre de uma mesma escola estilística, durante muito tempo erroneamente denominada “música barroca mineira”. Todavia, através de novos estudos comparativos, podemos hoje considerar que seguem uma estética próxima à “pré-clássica” européia.

É também o único compositor colonial cuja obra e biografia não foram esquecidas ao longo destes dois séculos, pois contou com árdus defensores, desde seus contemporâneos Manuel de Araújo Porto Alegre e Bento das Mercês, até o Visconde de Taunay, - que conseguiu fazer com que, em fins do séc. XIX, o governo brasileiro adquirisse as principais obras de José Maurício,

¹ Os arquivos musicais que vieram com a corte em 1808 pertenciam a Biblioteca da Capela Real D’Ajuda, justamente a capela que se destacava por ser a de repertório mais virtuosístico.

reunidas e conservadas, em coleção, por Bento das Mercês³, - e editou com Alberto Nepomuceno, em 1897, o famoso *Réquiem de 1816*, numa versão reduzida para canto e piano ou órgão⁴.

Em 1930, o filho de Taunay, Affonso de E. Taunay, reuniu os escritos do pai a respeito de José Maurício e Carlos Gomes, organizando-os no livro *Dous Artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*⁵, contribuindo assim para a imagem que o séc. XX tem de José Maurício, das personagens e dos fatos que o cercaram. Esta visão foi bastante difundida durante os primórdios da República, quando se buscava criar a idéia de um “herói brasileiro”, que fizesse frente ao “vilão luso”, na busca desenfreada por uma identidade nacional.

Ainda, durante o séc. XIX e o início do XX, outras iniciativas foram tomadas, por compositores como Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, visando recuperar a obra do padre mestre, através de suas restauração e execução, como no caso da reinauguração da Igreja da Candelária, em 1900, ocasião em que foi executada a *Missa em Si bemol de 1801*, com reorquestração de Nepomuceno.

Foi a partir da década de 1940, porém, que a vida e a obra de José Maurício Nunes Garcia contaram com um estudo bastante sério e profundo, realizado pela regente e musicóloga Cleofe Person de Mattos, que, além de transcrever e promover a execução de suas obras, editou o *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*⁶, obra fundamental para o conhecimento da produção mauricianiana. Na década de 1980, a pesquisadora editou ainda 10 partituras, reunidas em 8 volumes⁷; em 1994, o *Réquiem de 1816*, na versão completa de orquestra⁸, e sua biografia mauricianiana⁹.

A 22 de setembro de 1767, nasce José Maurício Nunes Garcia, filho de Apolinário Nunes Garcia, segundo registros, de raça branca, e de Victória Maria da Cruz, de ascendentes imediatos “da Guiné”, o que os subentende escravos. O Dr. Nunes Garcia Júnior, único filho legitimado de José Maurício, refere-se aos avós como mulatos claros “de cabelos finos e soltos”. Manoel de Araújo Porto Alegre, em seus “Apontamentos sôbre a vida e obras do Padre J.M.N.G.”¹⁰, refere a freguesia de N. Sra. da Ajuda, Ilha do Governador, na cidade do Rio de Janeiro como local de seu nascimento.

José Maurício tem sua formação musical com Salvador José de Almeida e Faria, “o pardo”, amigo da família e natural de Vila Rica, nas Minas Gerais. Desde os doze anos já é professor de música e

³ Este acervo encontra-se, hoje, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música da UFRJ.

⁴ GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Réquiem 1816*. Rio de Janeiro / São Paulo: Bevilacqua, 1897.

⁵ TAUNAY, Visconde de. *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes* São Paulo: Companhia Melhoramentos / Rio de Janeiro: Cayeiras, 1930.

⁶ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura / MEC, 1970.

⁷ Referências: *Gradual de São Sebastião*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1981; *Tota pulchra es Maria*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1983; *Gradual Dies Sanctificatus*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1981; *Missa pastoril para Noite de Natal 1811*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1982; *Ofício 1816*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1982; *Aberturas Zemira e Abertura em Ré*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1982; *Salmos Laudate Pueri e Laudate Dominum*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1981.

⁸ GARCIA, José Maurício Nunes. *Requiem in D* (CV 23.008/01, edited by Cleofe Person de Mattos) Stuttgart: Carus Verlag, 1994.

⁹ MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca nacional / Departamento Nacional do Livro, 1994.

¹⁰ Cf.: MURICY, José Cândido de Andrade (org.). *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

em 1783, aos 16 anos, compõe sua primeira obra, *Tota pulchra es Maria*. É ordenado padre em 1792 e, em 1798, é designado para assumir a função de mestre-de-capela¹¹ da Sé do Rio de Janeiro, que então funcionava na Igreja da Irmandade do Rosário e S. Benedicto. No entanto, José Maurício já compõe para esta instituição mesmo antes de sua nomeação, como comprovam os autógrafos das *Vésperas de Nossa Senhora*, de 1797, dedicados ao conjunto da Sé.

Em 1808, fugindo das tropas napoleônicas sob o comando de Junot, D. Maria I, o príncipe regente D. João, a real família, parte da corte e da alta administração do reino português deslocam-se para a capital da colônia com o objetivo, ímpar na história da colonização do Brasil e das Américas, de lá se instalarem e fazerem da cidade a nova capital do reino, aproximando-se da metrópole sob todos os aspectos.

Um choque de urbanidade então se impõe sobre o Rio de Janeiro, que – por esforços pessoais do ainda príncipe regente, a ser coroado D. João VI apenas em 1818 – vai gradualmente se tornando uma capital nos moldes europeus, com a vinda da imprensa, a abertura dos portos ao livre comércio, a criação da Biblioteca Real. A modernização também se reflete sobre a vida musical da cidade, através da construção de um Teatro de Ópera e, principalmente, da criação de uma Real Capela de Música, nos moldes da Real Capela lisboeta. A respeito da tradição musical portuguesa, sobretudo no século XVIII, cito Ferraz e Dottori¹²:

A tradição das capelas reais portuguesas, como grupos de excelência na criação e execução musical para as festividades religiosas, inicia-se em 1713, no reinado de D João V, graças às grandes riquezas proporcionadas pela descoberta de ouro em Minas Gerais. Uma das principais capelas principescas da Europa, a Real Capela Portuguesa, desde o princípio mantém estreitos contatos com a prática musical e litúrgica italiana, principalmente a Romana, ligada ao Vaticano. No mesmo período, é criado o Seminário da Sé Patriarcal em Lisboa, importante centro de formação de músicos portugueses em todo o século XVIII, tendo, vários deles, a oportunidade de estudar em Roma ou Nápoles. Durante o reinado de D. João V, destacam-se os nomes de António Teixeira (1707–ca.1759), João Rodrigues Esteves (ca.1700–depois de 1751) e Francisco António de Almeida (ca.1702–1755). Seus sucessores, como D. José I, mantiveram esta prática, concedendo estudos a João de Sousa Carvalho (1745–1798), Marcos Portugal (1762–1830), António Leal Moreira (1758–1819) e João Domingos Bomtempo (1775–1842). Nessa mesma política de aproximação, D. José manteve contato com importantes compositores italianos da época, como os napolitanos Davide Perez (1711–1778) e Nicolò Jommelli (1714–1774), encomendando óperas e música religiosa, tendo este último, em 1766, enviado cópias de todas suas obras religiosas à corte portuguesa, a pedido do rei de Portugal. “[...] D. João V cria o Seminário Patriarcal de Lisboa, em 1713, e, à maneira de outras cortes europeias, italianiza o gosto musical, iniciando o envio de compositores portugueses para estudar nos principais centros de produção musical cortesã da época: Nápoles e Roma. Ainda de maior importância é a contratação do compositor napolitano Davide Perez como mestre da Capela Real de Música da corte de D. José I de Portugal, de 1752 a 1778. Perez, assim como Jommelli, compositor napolitano que também serviu a corte de Lisboa, era um dos compositores mais importantes ligados à aristocracia europeia na segunda metade do século XVIII.

¹¹ Mestre-de-capela: pessoa responsável pela preparação das músicas destinadas às cerimônias religiosas.

¹² FERRAZ, Sílvio e DOTTORI, Maurício. *Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez. Uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera italiana*. Ciência e Cultura – Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, nº 42 (9). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, setembro de 1990, p. 662-669.)

Quando do desembarque da corte, a 8 de março de 1808, todas as festividades de recepção estavam preparadas na Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, por ser a mais rica e ornamentada da cidade. Porém, D. João desejava que se celebrasse um *Te Deum*, em agradecimento pela boa viagem e chegada, na Sé, cujo conjunto musical, dirigido por José Maurício, contava com um grupo vocal formado por cantores meninos, nas vozes de soprano e contralto, e adultos, como tenores e baixos. Contava ainda com um pequeno grupo de instrumentistas, que segundo a prática de orquestração de suas obras até então, provavelmente consistiam em: cordas, flautas, ocasionalmente clarinetes, trompas e baixo contínuo, realizado por órgão, fagote e contrabaixo. Este é o primeiro contato que o príncipe regente trava com a música do compositor carioca. No mesmo mês, D. João terá várias oportunidades de avaliar a qualificação musical do conjunto da Sé e o nível de criação específica, no gênero, de seu mestre-de-capela, o padre José Maurício.

O claro objetivo de D. João era montar uma capela musical no Rio de Janeiro nos moldes daquela que tinha em Lisboa, tanto no formato quanto na fixação de um estilo musical para as obras que para lá seriam compostas. Designa então José Maurício para dirigir as atividades da recém-criada instituição, formada por músicos já atuantes na cidade e alguns vindos com D. João. Numa demonstração de apreço e admiração por seus talentos musicais, D. João concede-lhe o Hábito da Ordem de Cristo, em 1809.

A partir deste ano começam a chegar ao Rio de Janeiro os cantores vindos da Capela Real de Lisboa, e, no início de 1810, os instrumentistas. Os músicos são atraídos pelas possibilidades de trabalho propiciadas pela instalação permanente da corte na cidade e pela construção – em andamento – do Teatro de Ópera.

O tempo de José Maurício à frente da Real Capela é claramente um período de transição estilística entre suas duas práticas, já há muito estabelecidas pelos pesquisadores de sua obra: antes e depois da chegada da corte. Se, antes, escrevia para grupos pequenos e possivelmente com limitações técnicas, vê-se obrigado, a partir de então, a escrever uma música mais brilhante e virtuosística, com o objetivo de se aproximar do “estilo da Capela Real”. O que justamente caracteriza este período como de transição é a síntese através da qual José Maurício adapta sua música e sua linguagem, obtendo um estilo híbrido em sua criação, ainda com resquícios fortes da primeira fase, mas já alçando vôos em direção ao estilo que iria caracterizar sua segunda fase: mais madura e moderna.

O período de 1808 a 1811 é extremamente fecundo: José Maurício compõe cerca de setenta obras visando atender à extensa série de solenidades. Entre as mais importantes, comprovadamente do período e que sobreviveram até nossos tempos, destacam-se a *Missa São Pedro de Alcântara* de 1808, e outra *Missa São Pedro de Alcântara* de 1809, um *Te Deum* para as *Matinas de São Pedro*, um *Stabat Mater* arranjado sobre um tema cantado por D. João e o moteto *Judas mercator pessimus*, os três últimos de 1809. Ainda, em 1810, compõe um *Ecce sacerdos* a 8 vozes e o *Magnificat das Vésperas de S. José*, em 1811, a *Missa Pastoral para a Noite de Natal*, a *Missa em Mi bemol* para coro e órgão e um *Te Deum* em dó maior.

No entanto, a grande obra do período de José Maurício à frente da Real Capela é sem dúvida a *Missa de Nossa Senhora da Conceição para 8 de dezembro de 1810*. É, sem dúvida, a obra mais complexa e grandiloquente das que havia composto até então, e uma das mais sofisticadas de toda a sua carreira, composta num momento de plena maturidade: José Maurício contava com 43 anos.

A composição da *Missa da Conceição* para 8 de dezembro daquele ano pode ter sido uma comprovação aos músicos e ao príncipe de que José Maurício podia se adaptar ao novo gosto. Esta missa figura entre suas obras mais importantes ao lado do *Ofício* e *Missa de Réquiem*, de 1816, da *Missa de Nossa Senhora do Carmo*, de 1818, e da *Missa de Santa Cecília*, de 1826.

Em 1811, a chegada de Marcos Portugal, o mais afamado compositor português de sua época, encerra o período de Nunes Garcia como diretor e compositor da Real Capela. De renome internacional, Portugal vem assumir na cidade as funções de Diretor do Teatro de Ópera de São João e de mestre compositor da Real Capela. José Maurício continua compondo ocasionalmente para a instituição a pedido de D. João, que o tem em grande estima.¹³

Durante os anos seguintes como 1813 e 1815 compõe várias obras que poderão também figurar como aquelas de amadurecimento e fixação de seu estilo. Entre elas citamos o moteto *Tanquam Auram* de 1812 escrito para a Real Quinta e também para a Real Fazenda de Santa Cruz, e os dois salmos: *Laudate Dominum e Laudate pueri Dominum* compostos em 1813, chamados de salmos de anjinhos, que levam esse curioso nome por serem obras encomendadas para os ofícios fúnebres ou exéquias de crianças pequenas, ou anjos por ainda não terem cometido pecados. Trata-se de uma música contraditoriamente muito alegre, pois dentro da mentalidade até da época - em que era muito comum a morte de recém-nascidos - havia o consolo de que estes iriam diretamente para o paraíso.

Outro fato muito relevante para a evolução de sua linguagem foi o contato com o compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778–1858), discípulo de Joseph Haydn que veio ao Brasil em uma missão diplomática promovida por Luís XVIII de França em 1816, no intuito de retomar relações diplomáticas com a corte portuguesa, Através da amizade e influência que este compositor exerce sobre José Maurício – dado bastante defendido em toda a história musical sobre esse período - o padre-mestre tem a oportunidade de estreitar obras como o *Réquiem* de Mozart, em dezembro de 1819, e o oratório *A criação* de Haydn, em 1821. O padre mestre compõe, no mesmo ano, dois salmos: *Laudate Dominum e Laudate Puerum* que, segundo o punho do próprio compositor, foram “arranjados sobre temas da Criação do Mundo do immortal Haydn”¹⁴. Podem ser observadas, ainda, citações do oratório *As estações*, do mesmo Haydn, em obras mais tardias, como no *Qui tollis* da *Missa abreviada*, de 1823.

Sua última obra e legado é a *Missa de Santa Cecília*, encomendada pela ordem homônima, em 1826. É sua obra maior, que pode ser posta ao lado das grandes obras, compostas durante o mesmo período, dentro da história da música ocidental.

Em 1830, falece em extrema miséria.

¹³ “Marcos Portugal toma logo de assalto a vida musical da corte... e o seu reino é incontestado. Aliás, o que ele encontra à sua frente? Cantores italianos vindos de Lisboa, certos cantores brasileiros, dos quais alguns eram notáveis mas que se integravam na vida musical da corte e que não podiam prejudicá-lo, enfim, músicos vindos de Lisboa e que tinham testemunhado a sua glória naquela cidade. Ou, pelo menos, quase. Havia uma sombra na imagem. Era o Padre José Maurício, compositor brasileiro de real talento, fundador da Irmandade de Santa Cecília, no Rio de Janeiro, organista da Capela Real desde 26 de novembro de 1808 e mestre de música a partir daquela data. Marcos Portugal, de um orgulho incomensurável e que os escrúpulos não ajudavam a abafar, tomou o seu lugar como mestre de capela e foi, ainda por cima, perfeitamente desagradável e desdenhoso para com ele. Procurou afastá-lo de todas as maneiras. Teve a sorte de o Padre José Maurício ser um homem pacífico, bom e apagado, numa palavra, pouco talhado para a luta; isso permitiu-lhe levar avante os seus planos com facilidade. Deve, no entanto, dizer-se que o Príncipe Regente não foi cego às suas manobras e que tentou reparar o melhor que pode a injustiça que acabara de cometer. Mas a sua admiração por Marcos Portugal foi mais forte e, se não afastou o Padre José Maurício, não lhe atribuiu contudo, mais que um papel secundário. No fundo, o Príncipe Regente via em Marcos Portugal o músico célebre que ele era sem dúvida, o autor capaz de compor uma música pela qual sentia uma atração segura e à qual estava já habituado. Pensava ter ao seu serviço (e, de certa maneira, tinha razão) uma vedeta de primeiríssimo plano. Tinha de pagar o preço, mesmo que se tratasse de uma injustiça.” SARRAUTE, Jean Paul - Marcos Portugal Ensaios pág 121 e 122 Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de música Lisboa 1979

¹⁴ MONTEIRO, Maurício Mário A construção do gosto: um estudo sobre as práticas musicais na corte de D. João VI Simpósio Latino-Americano de Musicologia (2. : 1998 : Curitiba) Anais / Simpósio Latino-Americano de Musicologia; Curitiba 21 a 25 de janeiro de 1998; organizadores: Elisabeth Seraphim Prosser e Paulo Castagna. Curitiba : Fundação Cultural de Curitiba, 1999. 397 p. : il.

MISSA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

PARA 8 DE DEZEMBRO DE 1810 C.P.M. 106

E CREDO EM SI BEMOL C.P.M. 129¹⁵

INFLUÊNCIAS E CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Não se pode considerar que qualquer produção artística seja isenta de influências e modelos. A modificação de estilo em José Maurício não se deve somente ao acesso a novas obras, com a chegada do arquivo da capela D'Ajuda, mas principalmente à necessidade de escrever obras grandiloqüentes e de contar com numerosos e preparados músicos. As obras de maior vulto estão presentes a partir de 1809, pois devemos nos lembrar de que, em 1808, as obras para a Real Capela do Rio de Janeiro ainda foram executadas por músicos que já trabalhavam na Sé antes da chegada da corte e alguns poucos músicos portugueses que vieram com D. João.

Correntes musicológicas mais antigas tentaram traçar paralelos imediatos entre a produção musical brasileira de então e a de compositores europeus mais afamados, hoje, como Mozart, Haydn ou mesmo Pergolesi. Realmente algumas obras de compositores atuantes em cortes centro-européias, como Haydn ou Boccherini, circularam ainda no séc. XVIII em Minas Gerais, assim como a de muitos outros compositores famosos na época. No entanto, eram em sua quase totalidade obras puramente camerísticas e instrumentais.¹⁶ Conclui-se, portanto, que estas obras dificilmente teriam servido de modelo para as, eminentemente religiosas, dos compositores brasileiros. Devemos considerar que mesmo estes compositores, consagrados hoje, também foram influenciados pelas mesmas correntes estilísticas italianas que influenciaram os portugueses e brasileiros, e que escreviam, também, música em estilo italiano.

Todavia, compositores como Davide Perez, Nicòllo Jommelli e outros italianos, bem como os portugueses João de Sousa Carvalho e José Joaquim dos Santos, que atuaram junto as reais capelas portuguesas, entre outros, já eram modelos para compositores brasileiros desde o século XVIII. Estas influências podem ser constatadas, por exemplo, na orquestração de obras da primeira fase mauricianiana, como a das *Matinas de Natal* de 1801. Dentre as obras de Perez que mais tiveram repercussão no Brasil colonial, encontra-se seu *Matuttino dei morti*¹⁷, editado luxuosamente em Londres, em 1774, por encomenda de D. José I, edição esta que circulou muito pelo Brasil colônia, com exemplares conservados em Minas Gerais (Lira Sanjoanense, São João del Rey) e Rio de Janeiro (Biblioteca Nacional, Coleção Theresa Cristina).

Dentre as missas de grande porte conhecidas no Rio de Janeiro desde antes da *Missa da Conceição*, e que apresentavam o mesmo espírito e princípio de orquestração desta, estão a missa de Davide Perez escrita para o batismo de D. José, filho de D. Maria I, em 1771, e a *Missa Festiva*

¹⁵ C.P.M. é a sigla para Catálogo Person de Mattos (MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura / MEC, 1970).

¹⁶ A exceção está na representação do oratório *Il ritorno di Tobia* de Joseph Haydn, em Vila Rica, no séc. XVIII, dentro de um contexto em que foram apresentadas composições de vários músicos, cujas obras circulavam por todo o reino português e, posteriormente, a chegada dos oratórios *A Criação* e *As Estações* com o compositor Neukomm em 1816.

¹⁷ *Matuttino dei morti* é uma obra de vulto, que foi claramente tida como modelo para muitas criações de compositores brasileiros, uma vez que muito executada e comentada, além de ter sido utilizada como o ofício de mortos para as exéquias de D. Maria I, em 1816, regido pelo futuro mestre-de-capela Fortunato Mazziotti (Cf.: SARRAUTE, Jean-Paul. *Marcos Portugal, ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979). José Maurício tem suas *Matinas de finados* e seu *Ofício de deffuntos*, de 1816, em estilo muito próximo às obras de Perez, cuja linguagem é bastante próxima da que José Maurício passaria a praticar, seja no tratamento da escrita do coro, seja na utilização dos *fugatos*, como será explicado na descrição do *Cum Sancto Spiritu* da *Missa de Nossa Sra. da Conceição de 1810*.

de Marcos Portugal¹⁸, executada em 16 de julho de 1810, uma das primeiras obras que se fazem ouvir na Real Capela após a chegada dos instrumentistas portugueses. São estas as duas obras que, supõe-se, poderiam ter servido de parâmetro estilístico para José Maurício escrever sua *Missa da Conceição* para 8 de dezembro de 1810, segundo o gosto da Real Capela. A Missa Festiva de Portugal, que se encontra no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, pode ter influenciado na escrita virtuosística dos solos vocais da Missa da Conceição (apesar de em suas cantatas de 1809, “Ulisséia” e o “Triunfo da América”, os solos já serem bastante elaborados). Contudo, diferenças substanciais existem nestes quanto ao uso das coloraturas e ornamentos, na utilização prosódica do texto e na constante presença de recitativos acompanhados de orquestra, à moda da ópera italiana de fins do séc. XVIII. Este recurso é bastante usual na música sacra de Marcos Portugal e muito raro na produção mauriciana.

As primeiras transformações no estilo de José Maurício já podem ser observadas nas duas *Missas de São Pedro de Alcântara*, de 1808 e 1809 respectivamente, nas quais, pela primeira vez, aparecem o termo *fugato*, no primeiro caso, e o uso do recitativo introdutório à ária de tenor na missa, no segundo. Se comparadas à última obra escrita em 1807, *In honorem beatissimae*, nota-se uma clara mudança em sua linguagem, na escrita do coro e na funcionalidade. Enquanto as obras da primeira fase eram mais austeras e funcionais, sem que deixassem de ser extremamente bem escritas e de tocante beleza, a partir de seu trabalho com a Real Capela, sua música começa a tender para o efeito dramático, próprio da influência da ópera italiana na música religiosa; para o espetáculo e para a demonstração das possibilidades técnicas dos executantes. Na *Missa da Conceição*, assim como nas duas *Missas São Pedro de Alcântara*, o compositor reforça a presença de elementos de profanidade na música religiosa, o que representa um fator evidente da modificação de seu estilo. Ao longo de sua carreira, entre as ainda existentes, as apenas citadas em catálogos históricos e as que sofreram atribuições de diferentes títulos, José Maurício escreveu 23 missas.

A *Missa da Conceição* (C.P.M. 106) unida ao *Credo em Si bemol* (C.P.M 129) é sua primeira missa com coro e grande orquestra, e apresenta uma mudança do estilo severo empregado nos tratamentos anteriores ao mesmo texto. É uma obra com características únicas em sua criação, pois conta com estruturas e elementos que não virão a se repetir, mesmo em obras posteriores, como a utilização de uma orquestração extremamente refinada com *divvisis* em todas as cordas, a presença de um sexteto solista e, principalmente, o uso de três grandes processos imitativos chamados de *fugas* ou *fugatos*.

Esta evolução em sua linguagem pode ser observada também num aumento significativo na extensão e duração de cada movimento da obra. Cada subdivisão tradicional dos textos do *Kyrie* e do *Gloria* passam a ter características da chamada *missa-cantata*, tendo movimentos de 200 compassos em média. São movimentos bastante extensos, principalmente se comparados às obras de sua primeira fase. Cita-se como exemplo os *Salmos das Dores* de 1794, com extensão de 200 compassos em média cada um, tendo três subdivisões cada; ou o *Te Deum* “corrido” de 1799, com média de 100 compassos em suas duas principais subdivisões. Mesmo em suas missas anteriores já escritas para a Real Capela, como a da *Purificação de Nossa Senhora* (1808), ou mesmo as duas de *São Pedro de Alcântara*, os movimentos mais extensos não ultrapassam os 140 compassos.

¹⁸ MATTOS, Cleofe Person. *José Maurício Nunes Garcia – uma biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional / Departamento Nacional do Livro, 1997, p. 86.

CREDO EM SI BEMOL C.P.M. 129

Dentro da liturgia portuguesa e, conseqüentemente, da utilizada no Brasil colônia, o termo missa se refere às duas primeiras partes do ordinário romano: *Kyrie* e *Gloria*. As outras três partes, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, formam o momento litúrgico e musical *Credo*. Para termos a missa completa dentro do modelo centro europeu, devemos reunir duas obras musicais distintas, *Missa* e *Credo*, que podem ter sido compostas para uma mesma ocasião, ou não, e que não raro diferem em proporção e importância. O *Credo* é normalmente uma obra mais simples, e também pode não estar necessariamente sendo a complementação de uma obra musical chamada *Missa*. Na relação de obras de José Maurício e todos os outros compositores brasileiros e portugueses, temos usualmente os *Credos* como obras independentes. Dentro da produção mauriciana algumas obras coincidem em ter *Missa* e *Credo* escritas para a mesma ocasião, como é o caso da *Missa e Credo para a Noite de Natal*, de 1811, *Missa e Credo de N. S. do Carmo*, de 1818, e *Missa e Credo*, de 1826, chamados de *Missa de Santa Cecília*.

No caso, a presente obra, a *Missa de N. S. da Conceição de 8 de dezembro de 1810*, constitui-se por um *Kyrie* tripartido e um *Gloria* dividido em oito extensos movimentos.

A obra que está sendo utilizada na complementação do ordinário romano é o *Credo em Si bemol maior* (C.P.M. 129), sem data. Esta obra foi escolhida para a complementação desta edição, por ser o único credo independente que, além de possuir a mesma singular orquestração, posterior a 1810 ou não, é também tonalmente próximo (si bemol maior), à *Missa* (mi bemol maior).

Este *Credo*, estilisticamente, está mais ligado às obras escritas por volta de 1813, após a saída de José Maurício da direção da Real Capela, mesma época da *Missa pequena* e *Credo abreviado*, e dois já citados famosos salmos *Laudate Pueri* e *Laudate Dominum*, também do mesmo ano.¹⁹ De proporções e dificuldades técnicas mais modestas que as da *Missa da Conceição*, este *Credo* se remete à escrita vocal e instrumental das obras citadas acima, semelhanças suficientes para colocá-las, portanto, como possivelmente tendo sido compostas durante um mesmo período.

¹⁹ José Maurício musicou estes mesmos salmos para outras ocasiões. Referimo-nos, todavia, especificamente, às obras editadas pela Funarte (conferir nota nº 10).

ORQUESTRAÇÃO

A instrumentação e o número de solistas previstos para estas obras é ímpar dentro da produção mauriciana e, mesmo, não tradicional em obras européias deste período:

Violinos I e II

Violas I e II

Violoncelos I e II

Contrabaixo (baixo geral)

Flautas I e II

Clarinetes I e II

Fagotes I e II

Trompas I e II

Clarins I e II

Tímpanos (em partes separadas)

Seis solistas (Sopranos I e II, Contralto, Tenor, Baixos I e II)

Coro a quatro vozes (SATB)

Esta orquestração, por sua complexidade, e vista pela maneira como é tratada ao longo da obra, mostra quais eram as possibilidades técnicas dos cantores e instrumentistas da Real Capela. Destaca-se, principalmente, pelas subdivisões das violas I e II, violoncelos I e II e, com uma parte separada de contrabaixo, em cujo manuscrito o compositor se refere, por vezes, como “baixo geral”. Estas subdivisões demonstram uma preocupação com o refinamento da escrita das cordas.

A característica mais interessante desta orquestração é o *divvisi* de violoncelos e como são utilizados em relação aos fagotes, ao baixo geral e ao restante da orquestra. Os violoncelos em *divvisi* são claramente utilizados como instrumentos que, alternadamente, dialogam ou trabalham junto com os fagotes, numa espécie de baixo contínuo ampliado ou mesmo concertante, tendo estes instrumentos linhas independentes em relação ao baixo geral, inclusive com intervenções solistas. Este uso remonta a um tipo de orquestração bastante utilizada em Portugal durante a segunda metade do séc. XVIII. Esta prática foi herdada de Perez, como no caso de sua *Missa de Réquiem* (para coro, órgão e *fagotto obbligato*), e de Jommeli, como por exemplo em seu oratório *Agonia di Cristo* (para 4 vozes, dois violoncelos, fagote e contrabaixo). O violoncelo ou o fagote são usados como instrumentos concertantes que dialogam entre si e com as vozes, criando uma complexidade timbrística muito própria. Trata-se de uma sofisticação da escrita para vozes e instrumentos graves, como uma ampliação da idéia de baixo contínuo, não mais utilizando tais instrumentos tão somente como reforço à mesma linha melódica.

Esta específica utilização destes instrumentos pode ser observada em outras obras de José Maurício, como na primeira versão de seu *Te Deum*, de 1811 (2 vlc, 2 fg, cb, S.A.T.B. e órgão), e em suas *Matinas do Apóstolo São Pedro*, de 1815 (2 fg., 2 S. 2 A. T.B. e órgão). Comumente associada a obras de caráter lúgubre e escuro, sabe-se hoje que era também muito utilizada em obras alegres e festivas como no caso do referido *Te Deum* de 1811.

Esta característica na orquestração pode comprovar que obras de portugueses vindas com a corte, ou que já poderiam estar circulando pelo Brasil, influenciaram José Maurício na orquestração da *Missa da Conceição*. Se não a utilizou antes ou foi porque não dispunha de músicos em número e tecnicamente capazes para esta sofisticada função do baixo contínuo, ou porque realmente veio a

ter acesso a obras mais sofisticadas somente a partir da chegada das obras vindas com a Real Capela.

Este tipo de escrita para instrumentos graves também ocorria com obras sem violinos em que havia *divvisi* nas violas, de modo a criar uma atmosfera mais lúgubre ou doce e aveludada, dependendo do caso. Encontram-se exemplos em obras portuguesas e brasileiras como no caso do *Stabat Mater* para dois sopranos, baixo, duas violas e contínuo, de José Joaquim dos Santos (1747–1801)²⁰, no *Ofício das Violetas* do mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, e na *Missa pastoril para a noite de Natal* (1811) de José Maurício.

Na parte de órgão, parcialmente autógrafa, desta missa consta o seguinte: “Organo / com orquestra de Sopros / Missa para / Noite de Natal / Com Violoncellos, Fagotes / Clarinetas, Trompas, Clarins / Violetas, 4 vozes, e Contrabasso / do Pe. José Maurício.” Isto faz concluir que a orquestração desta obra teve como base essa prática do baixo contínuo ampliado, formado por dois fagotes, dois violoncelos e baixo e acrescida dos outros instrumentos. O mesmo pode-se concluir acerca do *Te Deum*, de 1811, que veio a sofrer posterior reinstrumentação pelo próprio compositor (vl I e II, vla. I e II, fl. cl. I e II, cor. I e II, trp. I e II, tp.), em 1814, a pedido de D João. Na última página do autógrafo da primeira versão consta o seguinte: “Êste Te Deum tambem tem hũa Flauta, 2 Clarinetas, 2 Violletas, Trompas e Clarins tudo ad Libitum: e somente os Violoncellos e Fagotes, he q’são obrigados; e outro acréscimo de sopros e Violettas foi mandado fazer-se para o dia 7 de março de 1814”. Desta forma, podemos também supor ter sido esta a base para a orquestração da *Missa de N. Sra. da Conceição*.

As madeiras, neste caso sem oboés, são utilizados dentro da tradição clássica, como reforço harmônico e por vezes tendo linhas independentes e intervenções solísticas. O clarinete é ainda tratado com discrição, como na orquestração das *Matinas de Natal* em 1801, visto que este instrumento será utilizado de forma bastante presente e virtuosística posteriormente, o que virá a caracterizar seu estilo nas obras mais tardias.²¹

²⁰ José Joaquim dos Santos foi professor do mestre-de-capela de São Paulo, André da Silva Gomes, no Seminário da Patriarcal em Lisboa.

²¹ Acerca dos tímpanos, conferir as observações presentes em “Material utilizado”.

MISSA – DESCRIÇÃO

O *Kyrie* da missa é tripartido. Na primeira parte, *Kyrie eleison*, já temos o José Maurício bastante característico. Uma escrita vocal homofônica, em contraposição à escrita da orquestra bastante refinada e com riqueza de timbres, variando sobre um tema que se repete e se transforma. Como movimento intermediário, um extenso e impressionante fugato no *Christe eleison*. É um momento que realmente se consolida como uma sofisticação da mesma forma já utilizada nas duas missa anteriores. É um *fugato* com *stretto* e pedal que prepara a volta do *Kyrie*, apresentado como uma volta simplificada à primeira parte, seguida de uma pequena coda que finaliza o movimento.

No *Gloria in excelsis*, a introdução da orquestra é brilhante e festiva, sendo a mais extensa presente em obra sua até então. O coro em uníssono, remete a uma figura temática que será usada sobre mesmo texto na *Missa pastoril* de 1811, abrindo a escrita do coro a quatro vozes quando na repetição da palavra *Gloria*, e intercalado com intervenções do tenor solista. O *Et in terra pax*, em andamento mais lento, caracteriza-se pelos diálogos entre as madeiras e pela utilização dos cantores solistas, ligando-se diretamente a uma repetição do *Gloria* anterior, porém sem a introdução orquestral, que se encaminha para a coda final.

O *Laudamus te* é uma ária para soprano em dois movimentos: Andante e Allegro. É uma das árias mais sofisticadas que José Maurício escreveu. Ainda distante da extrema virtuosidade do mesmo trecho na *Missa de Santa Cecília*, de 1826, a escrita vocal está muito mais próxima da utilizada no moteto para soprano solo e orquestra *Te Christe solum novimus*, de 1801. É rica em modulações e coloraturas, porém sem os extremos de extensão exigidas na de *Santa Cecília*.

O *Gratias agimus tibi* é bipartido. O movimento lento, sofisticado nos diálogos das madeiras com o restante da orquestra e coro, prepara o *Allegretto* do *Propter magnam gloriam*, que será caracterizado por uma escrita contrapontística que remete a uma forma de fugato bastante simplificado. Este recurso é utilizado pelo compositor em muitas de suas obras. Um exemplo pode ser encontrado na *Missa de N. Sra. do Carmo*, de 1818, no mesmo momento litúrgico.

O *Domine Deus* é um exemplo único de sexteto solista nestes moldes em sua produção, caracteriza-se pelo virtuosismo de forte influência operística. Numa escrita vocal que remete a de compositores como Perez e Jomelli, é a estréia de um modelo de escrita para conjuntos solistas que estará presente em suas obras mais significativas. Neste movimento podemos encontrar elementos melódicos que serão utilizados em obras posteriores, como no *Te Deum*, de 1811.

O *Qui tollis* é uma ária em dois movimentos para tenor e coro *concertato*. A primeira parte, *Andante sostenuto* em sol menor, é totalmente “modinheira” na sua escrita melódica e na ambientação. O tema apresentado pelos fagotes e depois repetido pelo tenor se assemelha ao tema que será usado na introdução do *Dignare Domine* do *Te Deum* de 1811. A segunda parte pode ser considerada uma *cabaletta* ao estilo das óperas belcantiscas de Jomelli e Marcos Portugal.

O *Qui sedes* é um dueto para tenor e contralto, que mais uma vez mostra as possibilidades técnicas dos cantores da Real Capela, principalmente dos *castratti*.

O *Quoniam* é uma grande ária para baixo, escrita provavelmente para o grande cantor João dos Reis Pereira, para o qual José Maurício escreverá ainda grandes solos, principalmente o *Quoniam* da *Missa de Santa Cecília*. É o primeiro grande solo de baixo escrito por José Maurício, com coloraturas de extrema dificuldade e uma escrita orquestral em que é bem evidente o já referido trabalho de orquestração operando entre violoncelos e fagotes. A idéia melódica dos violinos na segunda parte remete a uma mesma idéia melódica utilizada na *Abertura Zemira*, em mi bemol maior, mesmo tom da ária.

O *Cum Sancto Spiritu* é talvez um dos momentos mais surpreendentes e felizes da produção mauriciana. Uma introdução lenta precede a maior e mais bem acabada fuga escrita por José Maurício. Com 218 compassos de extensão, é a prova contundente da assimilação do estilo e da

linguagem grandiloqüente da Real Capela. Esta fuga surpreende pelas várias seções e progressões harmônicas que se sucedem, sem diminuir o interesse. Após o pedal, o compositor se utiliza de uma de suas marcas registradas em outros momentos de finalização de obras com *fugatos*: a inserção de um tema de caráter popular, cantado em uníssono pelo coro, dialogado com a orquestra. A fuga final da *Missa da Conceição* faz com que caia por terra a idéia pejorativa de que estes *fugatos*, antes ditos mauricianos, seriam a forma de escrever fugas de alguém que não teve uma formação contrapontística adequada. Isto ocorre ao vermos que estas fugas não tiveram como modelos as centro européias, difundas por Bach e Handel e que influenciaram Mozart e Haydn, sendo vistas pelas escolas alemãs de musicologia (Musikwissenschaft), no início do séc. XX, como o modelo “correto” a ser seguido. Na realidade, este tipo de fuga era o mesmo utilizado pelos napolitanos Jomelli e Perez, que serviram de modelo para brasileiros e portugueses, representando uma visão mais moderna e iluminista da forma clássica de fuga, de acordo com a idéia da simplificação do discurso musical para atender a funcionalidade.

O *Credo* em Si bemol (C.P.M. 129), sem data, é uma obra bem menos pretensiosa do ponto de vista de extensão e dificuldades técnicas que a *Missa da Conceição*. Cada texto litúrgico é tratado dentro de uma forma musical bastante concisa. A orquestração é a mesma usada para a missa, o que dá mais brilho à obra.

O *Credo in unum Deum* é entoado em gregoriano. Segue o *Patrem omnipotentem*, com um tema em uníssono apresentado pela orquestra e depois pelo coro. Esta idéia permeia toda a obra, numa espécie de rondó, vindo a ser repetida em outros momentos, deste e dos outros movimentos.

O *Et incarnatus est* é um pequeno solo de soprano que prepara o *Cruxifixus* para vozes, flautas, fagotes e trompas somente – instrumentação esta bastante peculiar. Segue-se o *Et ressurexit*, vindo a finalizar o movimento com o *Et vitam venturi* numa espécie de *alla breve*, em que José Maurício utiliza novamente tema de cunho popular.

O *Sanctus* é dividido em quatro partes: uma pequena introdução, seguida por um breve *fugato* em *Hosana in excelsis*. O *Benedictus* para solistas segue a prática mauriciano de ser bastante breve, não ultrapassando os 15 compassos. Após o qual, repete-se o *Hosana in excelsis*.

O *Agnus Dei* utiliza a mesma idéia musical do início do *Credo*, o que dá um sentido de unidade à obra. Finaliza o movimento em grande tranqüilidade, com elementos melódicos nas cordas, que remetem às obras de sua primeira fase.

MATERIAL UTILIZADO

MISSA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

A presente estudo para a edição da *Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810*, de José Maurício Nunes Garcia (Catálogo Person de Matos, nº 106), é baseada na partitura autógrafa de 226 páginas, pertencente a Coleção Bento das Mercês, depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob o registro 30.048. O título da obra, a assinatura do compositor e a data vêm parcialmente guilhotinados na primeira página “[...]e N. Sra. A 8 de Dezembro do Anno de 1810 [...]cio Nunes Garcia em 1810.” O nome de *Missa da Conceição* foi acrescentado nas partes avulsas.

A coleção de partes avulsas existentes, também pertencentes ao espólio de Bento das Mercês, é encontrada na mesma biblioteca sob o registro nº 4.149, v. 3.105, em 20 partes de cópias sem data. Este material é antigo, bem conservado e com anotações autógrafas. Inclui instrumentos não previstos na partitura autógrafa, como tímpanos, trombone e bumbo.

CREDO EM SI BEMOL

O material utilizado para a edição do *Credo em Si bemol* pertence ao acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, onde se encontra a maior partes das obras compostas para a Real Capela, posterior Capela Imperial. Parte deste acervo está microfilmado e pode ser encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (fonte utilizada para a presente edição). O material do *Credo em Si bemol* é encontrado em 12 partes, realizadas por um só copista e, segundo Cleofe Person de Mattos, com anotações aparentemente autógrafas.