



GARCIA, José Maurício Nunes (Rio de Janeiro, 22/9/1767 – Rio de Janeiro, 18/4/1830)

Compositor sacro brasileiro, mulato, filho de pretos forros, e padre. Atuou como mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro, da Capela Real, sob D. João VI de Portugal, e da Capela Imperial, sob D. Pedro I do Brasil. Escreveu música para essas instituições e também para o Senado da Câmara do Rio de Janeiro, para a Real Fazenda de Santa Cruz e para diversas Irmandades cariocas. Sua produção inclui também algumas obras orquestrais, dramáticas e modinhas. Foi professor régio de Música e deixou uma obra didática: *O Método de Pianoforte*. O Príncipe-regente D. João concedeu a ele o hábito da Ordem de Cristo, em 1809. Dirigiu o *Requiem* de Mozart e o *Ofício dos Defuntos* de David Perez em 1819.

Dados Biográficos

José Maurício Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro, no dia 22 de setembro de 1767, filho de pretos forros. Seu pai, Apolinário Nunes Garcia, nasceu na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, e sua mãe, Vitória Maria da Cruz, era de São Gonçalo do Monte, bispado de Mariana, Minas Gerais. Casaram-se em 14 de agosto de 1762, na igreja da Freguesia de Santa Rita, no Rio de Janeiro. Tornou-se órfão de pai em 1773, vivendo com a tia e a mãe, que veio a falecer em 1816. Considerando-se que José Maurício nasceu cinco anos depois do casamento de seus pais, estranha-se a total ausência na historiografia sobre possíveis irmãos do compositor.

Torna-se padre em 3 de março de 1792, após processo *de genere* em que teve que suplantar dificuldades, tais como o “defeito de cor” e a necessidade de demonstrar a posse de bens, este último problema resolvido pela doação, por parte do comerciante Thomás Gonçalves, de uma casa na atual Rua das Marrecas, no Rio de Janeiro.

Apesar de padre, viveu maritalmente com Severiana Rosa de Castro, também parda, nascida em 1789 e batizada na igreja da Freguesia de Santa Rita. Severiana sobreviveu a José Maurício, falecendo em idade avançada, em 1878.



Teve seis filhos com Severiana: José, nascido em 1806, mas aparentemente falecido em tenra idade; Apolinário José, em 1807; José Apolinário, em 1808; Josefina, em 1810; Panfília, em 1811 e Antônio José, em 1813.

Seu terceiro filho, José Apolinário, além de ter tido alguma atividade profissional como músico e compositor, estudou pintura com Debret. Sua principal profissão, entretanto, foi a de médico, tendo sido professor da Academia de Medicina, vindo a falecer em 1864. Tenho sido perfilhado pelo pai, em 1828, pode mudar o nome para José Maurício Nunes Garcia Jr. Seu segundo filho, Apolinário José, também teve atividade profissional como músico, e Antônio José, o terceiro filho varão, atividade literária.

José Maurício faleceu aos 62 anos, em 18 de abril de 1830, tendo sido sepultado na igreja de São Pedro, hoje não mais existente.





Padre José Maurício Nunes Garcia. Retrato a óleo pintado por seu filho, José Maurício Nunes Garcia Júnior. Acervo da Escola Nacional de Música da UFRJ.

José Maurício teve sua formação musical inicial com Salvador José de Almeida e Faria, músico mineiro conterrâneo de sua mãe, nascido por volta de 1732 e falecido no Rio de Janeiro em 1799. É de especial interesse o testamento de Salvador José, que continha, além de instrumentos musicais, numerosas partituras de compositores portugueses e italianos, o que dá uma ideia das obras com que José Maurício provavelmente teve contato nos seus anos de aprendizado. O testamento menciona também obras de seu próprio aluno.

Teve também sólida formação humanista, tendo estudado Filosofia Racional e Moral, com Agostinho Corrêa da Silva Goulão (? – 1847), Gramática latina, com Elias Rodrigues Lima, além de Retórica, com Manoel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814). Consta também o estudo de História e Geografia, mas sem menção dos professores (Mattos, 1995, p. 33).

Atribui-se tradicionalmente o ano de 1783 como o início da sua atividade profissional como músico, através da data atribuída àquela que seria sua primeira obra: a antífona *Tota pulchra* (CPM 1). Pelo fato de não ser transmitida por fonte autógrafa, pode haver alguma suspeita sobre essa data. Mas, o fato de José Maurício estar entre os signatários da fundação da Irmandade de Santa Cecília em 1784, ou seja, aos 17 anos de idade, é documento suficiente para atestar sua precocidade como músico profissional.

Em 2 de julho de 1798, é nomeado mestre-de-capela da Sé e Catedral do Rio de Janeiro, na vacância causada pelo falecimento do cômego João Lopes Ferreira (?-1798), mas há registros de composições suas para a Sé antes dessa data. Suas funções, no novo posto incluíam atender às encomendas do Senado da Câmara, instituição com a qual teve repetidos conflitos, por questões financeiras, levando ao rompimento em fins de 1811.

Com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, é nomeado, pelo príncipe-regente D. João, Mestre da Real Capela, instalada na capela da Ordem do Carmo, no Largo do Paço, logo após a chegada do monarca à cidade.



Como terá sido o encontro entre esses dois homens, ambos com 41 anos de idade incompletos, mas com experiências de vida tão diversas, e, principalmente, experiências estéticas tão diferentes? É sabida a importância da música para D. João e os Braganças, e é conhecida a admiração do monarca pelas habilidades musicais do compositor mulato carioca.

As atividades de José Maurício ligadas ao seu posto aumentaram muito com a chegada de D. João. Além de compositor, atuava como organista, arquivista, regente, administrador de pagamento de músicos, entre outras funções, o que levou a uma fragilização de sua saúde.

Permaneceu no posto de mestre da Capela Real e, posteriormente, Imperial, oficialmente até o final de sua vida, embora haja dúvidas sobre sua real participação nas principais funções da Capela a partir da chegada do compositor português Marcos Portugal*¹ (Cardoso, 2011, pp. 194-202), em 1811.

Além de suas atividades como mestre da Sé do Rio de Janeiro ou da Real Capela, há muitos registros sobre composições feitas por José Maurício para irmandades cariocas, tais como a Venerável Ordem Terceira do Carmo, a de Santa Cecília e a de São Pedro dos Clérigos. Nesta última, teve comprovada atuação regular entre os anos de 1799 e 1811 (Diniz, 1983).

Fazia também parte das funções de José Maurício composições encomendadas por D. João D. João para a Real Quinta de Santa Cruz.

Em 1795, foi nomeado professor público de música e passou a dar aulas gratuitas em sua casa da Rua das Marrecas, tendo sido professor de Francisco Manoel da Silva* (1795-1865). Francisco da Luz Pinto (1798?-1865) e Gabriel Fernandes da Trindade* (1799/1800-1854), entre outros músicos de destaque de sua época. Sua atividade nesse curso perdurou até 1822.

Um dos resultados de sua atividade didática é o *Método de Piano-forte*, datado aparentemente de 1821, segundo a única cópia existente, datada de 1864. Além disso,

¹ Os músicos que serão aqui citados e que possuem verbetes neste mesmo dicionário serão destacados com asteriscos.



teria escrito uma artinha (Garcia Jr., 1983, p. 16) e um tratado de harmonia e contraponto (Porto-Alegre, 1983, p. 29), ambas desaparecidas.

Tendo José Maurício vivido toda sua vida sem se ausentar do Rio de Janeiro, assume importância a pergunta sobre a relação que possa ter tido com outros compositores de grande envergadura de sua época, em contato direto ou com suas obras.

O compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858) chegou ao Rio de Janeiro em 1816, integrando a missão diplomática do duque de Luxemburgo, tendo partido de volta para a Europa em 1821. Há muitos relatos sobre a grande proximidade entre os dois compositores nesses cinco anos de convivência (Porto-Alegre, 1983).

Marcos Portugal* (1762-1830), o mais famoso compositor português da época, chegou ao Brasil em 1811, como vimos acima, assumindo, entre outras funções, a de mestre de música de Suas Altezas Reais. A historiografia mauriciana está repleta de narrativas sobre a difícil convivência entre os dois. É possível que José Maurício tenha conhecido a obra de Marcos Portugal ainda antes da chegada deste ao Brasil. No já mencionado inventário de seu professor, Salvador José, constavam obras de Marcos Portugal. É certo, porém, seu contato com a *Missa Festiva* do compositor, que dirigiu no Rio de Janeiro em julho de 1810.

Fica, ainda, a pergunta sobre o possível relacionamento entre José Maurício e Lobo de Mesquita (1745?-1805). O compositor mineiro passou os três últimos anos de sua vida (1802-1805) no Rio de Janeiro, na função de organista da igreja do Carmo. Ou seja, os dois gigantes da música brasileira do período colonial conviveram em igrejas contíguas por longo período. Qual pode ter sido o intercâmbio de ideias entre eles?

José Maurício dirigiu o *Requiem* de Mozart, na Igreja de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro, em 19 de dezembro de 1819. Na mesma ocasião, foi ouvido o *Ofício de Defuntos*, de David Perez (1711-1778). Há indícios de que também teria dirigido a *Criação* de Haydn em outra época (Mattos, 1995, p. 150). Foram formas indiretas de se relacionar com alguns desses grandes compositores de sua época.



Em 1809, D. João concede a José Maurício o hábito da Ordem de Cristo, distinção da qual ele abre mão em 1828 em favor de seu filho José Maurício Nunes Garcia Jr.

Obras

A maior parte da grande produção de José Maurício é sacra ou religiosa, o que é compreensível, tendo em vista o ambiente social em que desenvolveu suas atividades e também pelo fato de ser padre, mestre de capela da Sé e da Capela Real.

A produção sacra de José Maurício é composta, em sua grande maioria, para quatro vozes: soprano, contralto, tenor e baixo. Há exceções marcantes, tais como a *Missa em Si bemol*, composta em 1801, aparentemente para soprano, contralto e tenor, ou, no outro extremo, o *Ofício dos Defuntos*, composto em data desconhecida para 2 coros a 4 vozes cada. José Maurício aproveita para explorar contrastes texturais nessa obra, fazendo com que os versos de cada Responsório sejam sempre a 4 vozes. Entre as obras perdidas de José Maurício há outras escritas para 8 vozes, como o *Te Deum* composto em 1811 (Mattos, 1970, p. 341), mas também para 6 vozes, como o *Moteto de Nossa Senhora para procissões*, de 1809 ou o *1.º Responsório da Purificação de Nossa Senhora*, sem data, para 5 vozes (Idem, p. 339). É preciso, entretanto, o cuidado ao criarmos expectativas sobre a textura exata das vozes nessas obras. Se tomarmos como referência o *Judas mercator pessimus* (CPM 199), de 1809, dito como sendo a 6 vozes, constatamos que o que acontece, na verdade, são eventuais *divisi* nas partes graves, sendo, praticamente, uma escrita a 5 vozes.

A palheta instrumental utilizada por José Maurício inclui, naturalmente, as cordas. Nas madeiras, as flautas, as clarinetas e os fagotes predominam. Há numerosos solos para os dois primeiros instrumentos. A única obra em fonte autógrafa que utiliza o oboé é a *Missa de Santa Cecília* (CPM 113). Os metais mais utilizados são as trompas e os clarins. Os trombones, da mesma forma que os oboés, só foram utilizados em fontes autógrafas na *Missa de Santa Cecília*. O tímpano está presente em várias obras de maior porte.



A imensa maioria das obras sacras e religiosas de José Maurício tem acompanhamento apenas pelo órgão. Entretanto, há uma distinção importante nessas partes para órgão, tomando por base as obras transmitidas por fontes autógrafas. Naquelas datadas até 1801, a parte de órgão é exclusivamente um baixo cifrado: *Miserere*, CPM 195 (Garcia, 1798), *Matinas do Natal*, CPM 170 (Garcia, 1799) e *Te Deum para as Matinas da Assunção*, CPM 91 (Garcia, 1801), entre outras. Nas obras a partir de 1809, há uma mistura intensa de baixo cifrado com escrita obrigada na mesma parte de órgão: *Missa de São Pedro de Alcântara*, CPM 105 (Garcia, 1809a), *Novena de Santa Bárbara*, CPM 65 (Garcia, 1810a) e *Missa em Mi bemol*, CPM 107 (Garcia, 1811a), entre outras. Entretanto, a *Missa dos defuntos*, de 1809 (Garcia, 1809b) apresenta a parte de órgão estritamente como baixo cifrado.

Em obras com acompanhamento orquestral a partir de 1809, *Lauda Sion*, CPM 165 (Garcia 1809c), *Moteto de São João Batista*, CPM 55 (Garcia, 1810b) e *Moteto para os santos mártires*, CPM 56 (Garcia, 1812), entre outras, não há mais a parte do órgão, e, conseqüentemente, a presença do baixo cifrado. Porém, uma situação particularmente excepcional ocorre na *Missa Pastoral* (1811b), onde apesar de ser uma obra com acompanhamento instrumental, há uma parte de órgão que alterna a escrita de baixo cifrado com obrigada. Outra situação excepcional ocorre nas *Matinas do Apóstolo São Pedro*, de 1815 (Garcia, 1815), escritas apenas para vozes, fagotes e órgão, onde encontramos a mistura de baixo cifrado e escrita obrigada.

É possível, assim, constatar uma transição de obras totalmente orientadas para o baixo cifrado (constatáveis até 1801) até aquelas onde esse tipo de escrita deixa de existir em José Maurício, passando por uma fase intermediária entre baixo cifrado e escrita obrigada. Há, evidentemente, um hiato importante entre 1801 e 1808, onde não há obras transmitidas por fontes autógrafas, impedindo a observação mais consistente do fenômeno.

A antífona *Tota pulchra* (CPM 1), considerada a primeira obra composta por José Maurício, apresenta características marcantes. A introdução tem material temático que será reapresentado pelo solo inicial de soprano. Nesse solo, há intensa utilização de variação melódica e previsão de cadência virtuosística (c.32). A obra tem duas seções e



não há forma definida. O plano tonal é bastante variado, com polarização no eixo da tônica e da dominante. Há constante uso de incursões no modo menor com efeito colorístico. A textura é homófona, mas há uma transição com textura imitativa (c.74 a 86). Após o solo inicial de soprano, as partes vocais em conjunto assumem a declamação do texto. A instrumentação utilizada inclui as cordas e uma flauta obrigada, que se destaca durante toda a obra. Há uso de *appoggiaturas* e trilos, tanto nas partes vocais como instrumentais.

A música para Semana Santa apresenta características contrastantes. A grande maioria é austera e concisa, apenas para vozes e órgão, evocando o estilo antigo. Outras são exuberantes, tais como duas composições feitas sobre o texto do Gradual *Haec dies*, para o Domingo da Páscoa (CPM 209 e 210), ambas orquestradas. É verdade que o fato de ambas as obras não serem transmitidas por fontes autógrafas lança dúvidas sobre a real orquestração. Para o CPM 209, por exemplo, há partes de trombone, pratos e bumbo, bastante improváveis. A comparação entre composições feitas sobre o texto do *Christus factus est* mostra obras austeras, apenas para vozes e órgão (CPM 193), e outras mais extrovertidas, com acompanhamento orquestral (CPM 203 e 204).

Muitos dos motetos curtos para Semana Santa apresentam inclinações para a subdominante, tal como acontece com o *Domine tu mihi lavas pedes* (CPM 198), possivelmente de 1799. Entre os motetos curtos, destaca-se o *In Monte Oliveti*, que integra um dos seus dois *Ofícios de Ramos* (CPM 218), inquietante pelas suas peculiaridades tonais marcantes, tais como o início na função dominante, aparentemente o único caso em obra atribuída a José Maurício, além da oscilação de centro tonal: iniciando em Sol menor, acaba se definindo como Dó menor. É talvez a única obra de José Maurício que talvez comporte uma análise modal, característica não presente na sua produção, de forma geral.

Ainda com relação à produção para Semana Santa, encontramos os dois *Miserere* alternados com cantochão (CPM 194 e 195), compostos em 1798 para a Sé do Rio de Janeiro, portanto antes de sua nomeação como Mestre de Capela. São duas obras de grande expressividade, com seções curtas, mas com grande variedade no plano tonal.



Destaca-se, no período entre 1793 e 1800, a grande quantidade de Graduais. Trata-se de composições curtas, para 4 vozes e instrumentação reduzida: cordas, flautas e trompas. Naturalmente, há que se observar com maior cuidado as fontes que não são autógrafas, no que diz respeito à instrumentação.

Outro grupo notável de composições curtas são os Hinos para Matinas, Laudes ou Vésperas, sempre para vozes e órgão, pelo menos se tomarmos por base as fontes autógrafas, que são a maioria, que transmitem esse repertório. Nenhuma das fontes registra a data, mas o fato de serem escritos, quase todas, para a Capela Real, demonstra que devem ser datados após 1808. Muitos desses Hinos apresentam a peculiaridade de terem cantochão acompanhado por baixo cifrado.

As obras de José Maurício são predominantemente homofônicas e é muito usado o uníssono nas vozes, tais como no início dos *Glorias*. São poucas as fugas existentes, concentrando-se mais comumente nas seções *Christe* e *Cum Sancto Spiritu* das *Missas*. Considerando-se as obras datadas, a sua fuga mais antiga se encontra na *Missa de São Pedro de Alcântara* de 1808 (CPM 104), já bastante elaborada.

A maior parte das fugas tem exposições que se restringem às tonalidades da tônica e da dominante. Mas, o *Cum Sancto Spiritu* da *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (CPM 106) chega a expor o tema na subdominante e no relativo, e a mesma seção na *Missa de Nossa Senhora do Carmo* chega a expor o tema no relativo e até no relativo da subdominante.

A maioria dos temas das fugas mauricianas é modulante ao tom da dominante e quase todos terminam no 1º. grau das tonalidades. Os temas são quase sempre longos.

As entradas temáticas variam de apresentações a 2 vozes, caracterizando sujeito e contrassujeito, até blocos de 3, 4 ou 5 vozes. Há a preferência do compositor em expor temas no baixo, como ocorre de forma simples no *Judas mercator pessimus* (CPM 199), e de forma muito elaborada no *Cum Sancto Spiritu*, da *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 110), com cinco entradas seguidas nessa voz.

Há fugas simples que se restringem a uma única exposição nas 4 vozes, como em várias seções do *Ofício 1816* (CPM 186), mas as fugas mais elaboradas, em vários



aspectos, estão na seção *Cum Sancto Spiritu* da *Missa de São Pedro de Alcântara*, de 1808 (CPM 104), da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de 1810 (CPM 106) e da *Missa de Nossa Senhora do Carmo*, de 1818 (CPM 110).

No *Cum Sancto Spiritu* da *Missa em Mi bemol*, de 1811 (CPM 107), ocorre a combinação extrema entre fuga e uníssono, o que, de certa forma, também ocorre na mesma seção da *Missa de Santa Cecília* (CPM 113) e no *Qui sedes* da *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 110).

As composições fúnebres têm características bastante diversas. Num extremo, encontramos o *Ofício dos Defuntos*, de 1799 (CPM 183), em estilo antigo, apenas com acompanhamento de órgão, austero, conciso, apresentando plano tonal com pouca variedade. No outro extremo, o *Ofício dos Defuntos*, de 1816 (CPM 186), dramático, exuberante, rico em variações de textura e tonais, além de ser instrumentado.

A comparação entre a *Missa de Requiem* de 1809 (CPM 184) com a de 1816 (CPM 185) também mostra grandes contrastes. A de 1809, mais concisa, utiliza apenas as vozes, com variações de textura, e acompanhamento de órgão, enquanto que a de 1816, orquestrada, apresenta solos de grande expressividade, tais como o *Ingemisco*, para soprano. O *Requiem* de 1816 traz a questão do claro aproveitamento de material temático do *Requiem* de Mozart (K 626), que José Maurício bem conhecia, por tê-lo dirigido em 1819, como visto acima.

Pode-se supor que tais diferenças signifiquem o seu processo de desenvolvimento no tempo, mas acredito que o real significado é o domínio de estilos diferentes, como é possível constatar na comparação entre o mesmo *Ofício dos Defuntos* citado acima e as *Matinas do Natal* (CPM 170), ambas as obras escritas em 1799, com diferença de apenas 50 dias.

O *Ofício dos Defuntos*, como já vimos, em estilo antigo, é austero, conciso, com uniformidade em seu plano tonal. As *Matinas do Natal*, em estilo moderno exuberante, apresenta grande variedade de texturas e plano tonal. Destacam-se nessa obra várias árias curtas nos versos dos Responsórios, com melodias expressivas. As *Matinas do Natal* foram compostas originalmente apenas para vozes e órgão, tendo sido



orquestradas em 1801 pelo próprio compositor. É verdade que apesar das diferenças marcantes, as duas obras são constituídas de seções curtas e que seções de maior fôlego só serão encontradas bem mais tarde em José Maurício. Fica, no entanto a pergunta: tal situação de deve ao desenvolvimento do compositor ou à nova expectativa dos ouvintes de obras sacras mais longas e com maior pompa, após a chegada da família real?

O moteto *Te Christe solum novimus* (CPM 52), de 1800, comprova a sua capacidade, já nessa sua primeira fase, de dominar as formas mais amplas. É escrito em dois movimentos para soprano e orquestra constituída de violinos, viola, baixo instrumental, flauta e trompa. Na primeira seção, há uma ária de virtuosidade para o soprano, apresentando forma sonata com desenvolvimento curto e segundo tema não muito caracterizado motivicamente. A segunda seção é um rondó, com contrastes tonais internos que auxiliam na percepção da forma.

Acontece com razoável frequência o aproveitamento, em novas obras, de outras obras suas ou de outros compositores. A *Missa de São Pedro de Alcântara*, de 1809 (CPM 105), por exemplo, aproveita uma *Missa* sua anterior desaparecida, a *da Imaculada Conceição* (Mattos, 1970, p. 342). A *Missa Pastoril*, na versão que hoje conhecemos (CPM 108), é derivada de da *Missa* com o mesmo nome, composta em 1808, para 6 vozes e órgão (Idem). O *Qui tollis*, da *Missa de São Pedro de Alcântara*, de 1808 (CPM 104) é um solo de baixo, em Sol maior, que apresenta o mesmo material, com pequenas modificações, da mesma seção existente na *Missa em Fá para Nossa Senhora* (CPM 119), escrita para tenor, em Dó maior. Já foi mencionado acima o aproveitamento de materiais temáticos do *Requiem* de Mozart para seu *Requiem* de 1816, e a *Criação* de Haydn (Hob XXI:2) forneceu materiais para a composição de seus salmos *Laudate Dominum* (CPM 78) e *Laudate pueri* (CPM 79). O sexteto *Domine Deus*, da *Missa Grande* (P 01.09), de Marcos Portugal*, certamente serviu de inspiração para a mesma seção da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de 1810 (CPM 106).

O Ordinário da Missa nas fontes mauricianas está dividido em *Missa* (*Kyrie* e *Gloria*) e *Credo* (*Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*), fato comum em compositores brasileiros do mesmo período. Frequentemente, são encontrados *Missas* e *Credos* isolados.



Os *Kyries* apresentam sempre tonalidades com bemóis, com predomínio da tonalidade de Mi bemol maior. A exceção é a *Missa Pastoril*, em Dó maior. Na maior parte dos casos, o *Christe* não é seção independente.

Os *Glorias* aparecem, quase sempre, subdivididos em seções, estando a seção inicial sempre nas tonalidades de Dó maior, Ré maior ou Si bemol maior. As demais subdivisões costumam ter grande variedade no seu plano tonal.

Entre as subdivisões típicas do *Gloria*, o *Laudamus* é quase sempre escrito para soprano solo ou duo de sopranos. O *Domine Deus* é predominantemente escrito para três ou quatro vozes, chegando ao extremo das seis vozes na *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (CPM 106).

O concertato, ou seja, a textura que combina solos de virtuosidade com acompanhamento vocal simples, surge nas *Missas* mauricianas em 1808, na seção inicial do *Gloria* da *Missa de São Pedro de Alcântara* (CPM 104). A partir daí, passa a estar presente em várias seções das suas *Missas*. Um dos concertatos mais curiosos ocorre no *Qui sedes* da *Missa Pastoril*, de 1811 (CPM 108), que combina um solo de soprano com acompanhamento de três baixos.

O concertato é encontrado também no *Te Deum das Matinas de São Pedro* (CPM 92) e na sequência *Lauda Sion* (CPM 165), ambas as obras de 1809.

O *Cum Sancto Spiritu* é normalmente subdividido em duas seções, a primeira lenta, com significativa predominância de compassos ternários, e a segunda rápida, uma fuga, na maioria dos casos.

Os *Credos* propriamente ditos, unidos a *Missas*, ou independentes, costumam ser subdivididos em *Patrem*, *Et incarnatus*, *Crucifixus* e *Et Ressurexit*, com variedade do plano tonal. São todos mais austeros e concisos, com frequente utilização de uníssonos.

A *Missa em Si bemol*, de 1801, tem comportamento totalmente diverso das demais congêneres de José Maurício, com o *Gloria* em bloco único e a *Missa* como um todo apresentando uniformidade do seu plano tonal. Junte-se a isso o fato de ser a única obra de José Maurício escrita para três vozes, como já dito anteriormente.



Quatro *Missas* se destacam na produção de José Maurício: A *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (CPM 106), A *Missa Pastoril* (CPM 108), A *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 110) e a *Missa de Santa Cecília* (CPM 113). Todas elas são transmitidas por partituras autógrafas.

A *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, composta em 1810, apenas com *Kyrie* e *Gloria*, é de grandes proporções, e foi feita para uma comemoração cara aos Braganças: a padroeira do Reino de Portugal. A instrumentação inclui as cordas completas, com duas violas e dois violoncelos, 2 flautas, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes e tímpano. Há três fugas no decorrer dessa *Missa* (*Christe*, parte do *Gratias* e *Cum Sancto Spiritu*). As árias são longas e de grande virtuosidade, sempre exprimindo polarização tônica – dominante, como forma sonata sem desenvolvimento. Destaca-se o já mencionado *Domine Deus* para sexteto vocal. O *Gloria* apresenta estrutura híbrida peculiar ABA: *Gloria* inicial, com dois temas com polarização tônica – dominante / *Et in terra*, em seção contrastante, porém na tonalidade inicial / volta do *Gloria* inicial, com os dois temas, porém com polarização tônica - tônica, caracterizando uma forma sonata onde o *Et in terra* funcionaria como desenvolvimento.

A *Missa Pastoril* (CPM 108), de 1811, tem muitas peculiaridades. A primeira delas é a instrumentação: 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, tímpano, violas I e II, violoncelos I e II é órgão. Ou seja, não há violinos. Outra peculiaridade é sua estrutura cíclica, ou seja, com recorrência, em diversas seções (*Kyrie*, *Gratias*, *Cum Sancto Spiritu* e *Agnus Dei*) do mesmo material temático, em compasso 6/8, raro em José Maurício, e a utilização de solos de clarineta de grande expressividade. Mesmo várias seções do *Credo*, que não utilizam o material temático recorrente estão em compasso 6/8. Todas as árias são curtas sem especial virtuosidade, e o *Qui sedes* apresenta o já mencionado concertato envolvendo um solo de soprano com acompanhamento de três baixos.

A *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 110), de 1818, inicia com um *Kyrie* ternário, convencional. Na seção inicial do *Gloria*, o *Et in terra* contrasta dentro da forma ternária como um solo de soprano. No *Gratias*, é utilizado material motivico da fuga do segundo Responsório do *Ofício dos Defuntos de 1816*. O *Qui sedes* é uma fuga



que se resume a uma exposição das quatro vozes, evoluindo para o uníssono de todas as vozes. O *Quoniam* é apresentado pelo soprano, o que é incomum, e o *Cum Sancto Spiritu* é dividido, como de costume, em duas seções: a primeira mais lenta, em compasso ternário, e a segunda uma fuga em Allegro, já descrita acima.

O *Credo*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* circulam entre as tonalidades com bemóis, com farta utilização de uníssonos do coro. No *Credo*, a seção *Patrem*, em forma ternária, é reproduzida no *Et Resurrexit*, apenas com modificação da seção central, no tom do relativo na primeira e no tom da dominante na segunda, comportando esta, ainda, uma coda. O *Et Incarnatus* é um curto e expressivo duo de soprano e contralto e no *Crucifixus* destaca-se o solo inicial da trompa. Os solos de clarineta mais uma vez predominam numa *Missa* de José Maurício, e nesta, em particular, há o uso sistemático de cadências de engano (V-IV). Embora a polarização seja predominantemente entre a tônica e a dominante, há vários exemplos de inflexões para a subdominante.

A *Missa de Santa Cecília* (CPM 113), com claras características românticas, composta em 1826, como encomenda da Irmandade de Santa Cecília, representa a culminância da produção mauriciana, mas também seu ocaso, sendo considerada a última composição feita por ele.

Essa *Missa* tem características harmônicas especiais, com frequente utilização de modulações por terças. No *Gloria*, destaca-se logo na primeira seção a vertiginosidade dos encadeamentos harmônicos cromáticos do *Et in terra*. Por outro lado, as árias de extrema virtuosidade com que são expressas as seções *Laudamus*, *Qui tollis*, *Quoniam*, etc., são bastante convencionais em seu diatonismo. O *Qui sedes* é uma fuga que se resume à exposição inicial. Uma das características mais marcantes da *Missa de Santa Cecília* é a existência de seções onde as madeiras e metais são usados com exclusividade, o que já se manifesta na fanfara inicial do *Gloria* e nas introduções do *Qui sedes* e do *Cum Sancto Spiritu*, e que será desenvolvida no *Credo*. No *Credo* propriamente dito, após a seção inicial, convencional, com típicos uníssonos corais, mas já apresentando sofisticções na orquestração e na harmonia, surge o *Et incarnatus* polifônico com quarteto vocal acompanhado apenas pelas madeiras. O *Crucifixus* é das seções mais impressionantes jamais escritas na música brasileira, quiçá na internacional.



Sua característica principal é a total indefinição da tonalidade, que só se estabelece nos últimos dos seus 45 compassos. O acompanhamento inexorável do coro em uníssono pelas cordas dá o tom dramático à seção. O *Et Resurrexit* é estruturado como rondó, cujo tema principal é aproveitado do início do *Gloria*. No *Sanctus*, após o início solene convencional, segue o *Hosanna* com o mesmo material do Allegro do *Cum Sancto Spiritu*. Nesse contexto de grandiosidade, surge o *Benedictus*, com apenas 10 compassos, outra seção com quarteto vocal acompanhado apenas pelas madeiras. O *Agnus Dei*, com sua forma ternária, termina essa *Missa* de forma serena.

Cerca de 10 *Matinas* e *Vésperas* chegaram até nossos dias, sendo especialmente notável a quantidade de composições feitas sobre essas unidades cerimoniais que desapareceram dos arquivos. As *Matinas* são de especial interesse por serem transmitidas, em sua maioria, por fontes autógrafas. Em termos de extensão, temos num extremo as *Matinas do Natal*, de 1799 (CPM 170), com seções curtas, e no outro as *Matinas da Assunção*, de 1813 (CPM 172), com seções especialmente longas. As relações tonais dentro de cada responsório são variadas, mas sempre dentro de proximidade de funções (tônica, tom da dominante, tom da subdominante, relativo). Há grande variedade de texturas, e um exemplo extremo ocorre nas *Matinas do Apóstolo São Pedro*, de 1815 (CPM 173), que utiliza quartetos SSAA, TTTT e BBBB, curiosamente sempre sobre o mesmo texto, “*Quodcumque ligaveris*”, presente em diferentes responsórios. Tanto as *Matinas do Natal* quanto as *Matinas do Apóstolo São Pedro* são escritas originalmente para vozes e órgão, tendo sido orquestradas posteriormente pelo próprio compositor.

As obras profanas são em quantidade incomparavelmente menor que as sacras ou religiosas. Nelas estão representados três segmentos: as orquestrais, as dramáticas e as modinhas.

São conhecidas apenas três obras instrumentais: a *Sinfonia Fúnebre*, a *Abertura Zemira* e a *Abertura em Ré*.

A *Sinfonia Fúnebre* (CPM 230), talvez a primeira obra estritamente orquestral brasileira conhecida, foi composta em 1790, e funciona como um grande painel sonoro de harmonias e de timbres orquestrais. Os motivos empregados são fracos, sem



contornos nítidos e a percepção da forma A-B-A-coda se dá de forma mais clara através das polarizações de tônica e dominante. É característica a constante repetição de fórmulas cadenciais e busca da conclusão, o que gera grande redundância. Observe-se a frequente busca do tom da subdominante no primeiro tema. O material que transmite essa sinfonia, autógrafos e cópias de época, apontam para a utilização de violinos, violas, flautas, trompas, fagotes e baixo, com possível presença de clarins.

A *Abertura Zemira* (CPM 231), composta em 1803, na tonalidade de Mi bemol maior, está estruturada como forma sonata, com a polarização entre tônica e tom da dominante, seguida de coda. Há de se destacar o longo desenvolvimento terminal entre a reexposição e a coda, que é simplesmente o material integral do desenvolvimento propriamente dito, porém transposto. Há vários efeitos harmônicos e texturais dramáticos na partitura.

A *Abertura em Ré* (CPM 232), composta em data desconhecida, tem a introdução lenta em Ré menor e o *Allegro* em Ré maior, talvez por inspiração de Haydn. O *Allegro* apresenta a forma sonata sem desenvolvimento, com a polarização entre tônica e tom da dominante, seguida de coda. O material temático tanto do primeiro quanto do segundo temas são fortes e contrastantes, havendo elaborações temáticas importantes no material do segundo tema. O material temático da coda remete ao do primeiro tema. Pelo fato dessa abertura ser transmitida apenas por cópia do século XIX, é difícil avaliar qual seria a instrumentação original.

As obras dramáticas conhecidas se concentram nos anos de 1808 e 1809: *Coro para o Entremês*, de 1808 (CPM 227), *O Triunfo da América* (CPM 228) e *Ulisséa – Drama Eroico* (CPM 229), de 1809. As duas últimas são transmitidas por partituras autógrafas. O nome da famosa cantora Joaquina Lapinha* está associado às três obras.

A *Ulisséa*, a mais elaborada de todas, inclui três coros, um recitativo e uma ária para soprano (“o gênio de Portugal”), além da abertura *Zemira* (“que expressa relâmpagos e trovoadas”), implícita na partitura. Destaca-se no recitativo e na ária a presença da clarineta obrigada, de grande virtuosidade. O texto literário é de autoria do poeta português Miguel Antonio de Barros (1772-1827).



Os recitativos são raros na produção de José Maurício. O primeiro é provavelmente de 1808, um *Qui sedes* isolado (CPM 162), transmitido por partes copiadas, nas quais falta, infelizmente, a parte vocal. Outros recitativos, no domínio sacro, são o *Domine Deus*, para tenor, da *Missa de São Pedro de Alcântara*, de 1809 (CPM 105), o *Qui sedes*, também para tenor, da *Missa Mimosa* (CPM 111), o *Domine Deus*, para duo de soprano e baixo, e o *Qui sedes*, para tenor, da *Grande Missa em Fá maior* (CPM 120). Mattos chama a atenção para o fato de os recitativos mauricianos serem sempre *accompagnatos* e não secos (1997, p. 95).

A existência ou não da única ópera de José Maurício, *Le Due Gemmelle*, que teria sido encomendada por D. João para o Real Teatro S. João, é cercada de controvérsia. Apenas um artigo de Manuel de Araújo Porto-Alegre, em 1856, se refere à partitura (1983, p. 26).

Encerrando esse breve panorama das obras de José Maurício, e em especial das profanas, encontramos as modinhas, cada uma delas com características diversas. *Beijo a mão que me condena* (CPM 226), em modo maior, tem grande variedade harmônica, em duas seções bem contrastantes. Foi feita a partir de poesia de seu filho, Dr. Nunes Garcia, em seis versos. *Marília, se não me amas* (CPM 238), em modo menor, é a mais uniforme tonalmente e está estruturada em duas estrofes e estribilho. *No momento da partida, meu coração t'entreguei* (CPM 239), em modo maior, com quatro versos, apresenta duas seções, iniciando a segunda com polarização na dominante. As extensões vocais dessas modinhas são semelhantes.

Que tipos de músico dispunha José Maurício para a execução de suas obras em sua época?

Até a chegada da família real ao Rio de Janeiro, as funções musicais no coro “de cima” da Capela da Sé estavam a cargo das vozes infantis do Seminário São Joaquim, para as partes de soprano e contralto, e cantores adultos, padres ou leigos, para as partes de tenor e baixo (Mattos, 1997, p. 63). Entre os padres, podemos citar João Mendes Sabino, Lúcio Antônio Fluminense e Firmino Rodrigues da Silva.



Cantores falsetistas eram também empregados para as partes de soprano e contralto, possivelmente para os solos. Destaque-se entre os falsetistas Francisco Manuel da Silva* (soprano), Elias António da Silva* (soprano), Joaquim José de Mendanha* (soprano), João José Rodrigues (contralto), e Francisco da Luz Pinto.

D. João, chegando ao Brasil em 1808, trouxe, inicialmente, apenas dois músicos com ele em sua comitiva, um organista e um padre cantor. Os demais cantores, os instrumentistas de sua esplêndida capela em Lisboa ficaram em Portugal. Assim sendo, as funções musicais, nesse primeiro ano, ficaram a cargo do mesmo conjunto vocal usado até então, com os meninos ou os falsetistas.

A partir de 1809, começam a chegar outros músicos portugueses, aos poucos. Cleofe Person de Mattos afirma, entretanto, que os meninos do Seminário São Joaquim só foram utilizados até a Semana Santa de 1809, coincidindo com “o imediato aproveitamento dos cantores vindos da Capela Real de Lisboa” (1997, p. 76). Entretanto, os primeiros *castrati*, Giuseppe Capranica, José Gori* e Antônio Cicconi, só chegaram em 1810. A partir desse momento, é possível imaginar que o coro passou a ser constituído pelos *castrati* e pelos falsetistas para as vozes de soprano e contralto. Como ficou então a situação do coro nesse interregno? A questão não está esclarecida.

Além do mais, o aparente afastamento de crianças do coro da Real Capela não parece ter sido definitivo. Um episódio ocorrido em 1813 nos demonstra isso. D. João teria proposto a criação de um Seminário destinado aos meninos cantores da capela, ao que respondeu o Bispo D. José Caetano:

Não vejo a grande necessidade de fundar um colégio de música para 12 rapazes, só com o fim de obter algumas vozes de sopranos, porque para esse mesmo fim tem já V.A.R. estabelecido um suficiente ordenado a hum Professor de Muzica [José Maurício], que e igualmente Mestre da sua Capella Real, e que pode muito bem descobrir e aproveitar algumas dessas taes e quaes vozes de soprano, que houver no Rio de Janeiro (apud Mattos, 1970, p. 25).



Ou seja, os meninos continuavam a atuar como sopranos na Capela Real, ainda em 1813, de alguma forma.

Os *castrati* continuaram a chegar ao Brasil a partir de 1816: Marcello e Paschoal Tani**, Francesco Realli*, Angelo Tinelli*, Domingos Luiz Lauretti* e o mais famoso de todos, Giovanni Francesco Fasciotti*.

Entre os tenores e baixos, nascidos no Brasil ou estrangeiros, que tiveram continuada atuação na Capela Real, encontramos João Paulo Mazziotti*, Geraldo José Inácio Pereira*, Luís Inácio Pereira*, José Maria da Silva Rodrigues, Manoel Rodrigues Manso*, Carlos António Mazziotti*, José Maria Dias, Antônio Pedro Gonçalves, Feliciano Joaquim Magalhães, Nicolau Majorani, Francisco de Paula Pereira, Salvatore Salvatori, e o mais famoso entre esses, o baixo João dos Reis Pereira*, a quem José Maurício dedicou vários solos.

Um panorama dos instrumentistas e da formação dos conjuntos instrumentais atuantes na Sé do Rio de Janeiro, antes da chegada da família real, ou no período da Capela Real, após o evento, ainda não foi feito de forma mais sistemática. Informações dispersas são encontradas em Andrade (1967) e em Cardoso (2001).

A listagem dos músicos existentes na Capela Imperial em 1828, registrada no *Almanak da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1827* (apud Cardoso, 2011, p. 206-208) permite constatar a seguinte formação orquestral naquele momento: 9 violinos, 3 violas, 4 violoncelos, 3 contrabaixos, 4 flautas, 1 oboé, 1 corne-inglês, 1 clarineta, 3 fagotes, 2 trompas, 1 trompete, 1 trombone e 1 timpanista. Tais informações não são totalmente seguras, mas oferecerem uma ideia da situação.

Uma execução da *Sinfonia Fúnebre*, após 1808, descreve a seguinte formação orquestral: “4 Violinos Primos; 4 Segundos; 2 Violetas; Boés, Flautas, Trompas, Clarins, 2 Fagottes, 9 Baixos” (Mattos, 1997, p. 218).

Principais fontes para conhecimento da produção de José Maurício



A primeira fonte para conhecimento da produção de José Maurício é a “Relação das obras compostas para a Real Capela até o dia 06 de setembro de 1811” (apud Porto-Alegre, 1859, pp. 504-506), feita de próprio punho pelo compositor, onde constam cerca de 200 itens. Trata-se de levantamento sumário sem o nível de detalhamento que seria necessário para um estudo atual.

Setenta e seis anos se passaram até Joaquim José Maciel, arquivista da Capela Imperial a partir de 1875, elaborar, em 1887, o primeiro catálogo de obras existentes no Arquivo da instituição (Maciel, 1887). Separou seu trabalho em duas etapas: obras de José Maurício e obras de outros compositores. Apenas aquele relativo a José Maurício sobreviveu, elencando 241 itens.

Miguel Pedro Vasco, sucessor de Maciel como arquivista da Catedral, elaborou nova listagem, o “Catalogo das músicas da Capella Imperial actualmente Cathedral Metropolitana do Rio de Janeiro”, em 1902, incluindo as obras de José Maurício, com 251 itens, e de outros compositores.

A próxima sistematização ocorreu em 1922, quando foi elaborado, por Padre Antônio Romualdo da Silva, o “Catalogo das Musicas Sacras pertencentes ao Archivo da Capella Imperial”. Nesse levantamento detalhado, há apenas 37 obras de José Maurício, ou seja, cerca de 210 obras foram perdidas em 20 anos nas dependências do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

O “Catálogo temático das composições do Padre José Maurício existentes no Arquivo Mendanha, de Pôrto Alegre”, que foi feito e doado ao Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro pelo médico gaúcho Olímpio Olinto de Oliveira (1865-1956), contém 20 obras, com bom nível de detalhamento (Oliveira, s.d.). A origem desse Catálogo está ligada à atividade de Joaquim José de Mendanha* (1801-1885), cantor da Capela Imperial que se estabeleceu em Porto Alegre a partir de 1837.

Na introdução da edição da *Missa em Si bemol*, publicada pela Irmãos Bevilacqua, em 1898, é reproduzida, mais uma vez, a relação de 1811 (Taunay, 1898, p. V), além da listagem das obras que constavam na Coleção Gabriela Alves de Souza, que será mencionada mais adiante, com 112 itens (Idem).



A Revista Ilustração Musical, de outubro de 1930, traz o levantamento, feito por Luiz Heitor Correia de Azevedo (Azevedo, 1930), intitulado “Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia existentes na Biblioteca do Instituto Nacional de Música”, onde constam cerca de 160 itens, manuscritos em sua maioria, e três impressos.

A pesquisa mais completa sobre sua produção é o *Catálogo Temáticos das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, publicado por Cleofe Person de Mattos em 1970 (Mattos, 1970). Nesse catálogo, as cerca de 240 obras remanescentes são cuidadosamente descritas, com seus *incipits*. Aquelas de autoria duvidosa são discutidas e o Apêndice faz o cruzamento das informações contidas nos levantamentos acima citados, enfatizando as obras desaparecidas.

O *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, já estabelecido há mais de 40 anos, necessitaria de revisão, já que muitas informações novas surgiram nesse período. Na própria *Biografia de José Maurício* (Mattos, 1997), escrita também por Cleofe Person de Mattos, há uma listagem que traz importantes modificações em relação ao Catálogo.

Acervos

Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ

Essa biblioteca contém a maior coleção de manuscritos de José Maurício Nunes Garcia, autógrafos e cópias, com cerca de 210 obras registradas. A principal fonte desse fabuloso acervo está nas atividades de copista e colecionador, exercidas por Bento das Mercês, no século XIX.

Bento Fernandes das Mercês (1805-1887) foi arquivista e cantor da Capela Imperial, ocupando, a partir de 1861, o título de mestre honorário da mesma instituição. Na sua função, teve a oportunidade de copiar numerosas obras de José Maurício. Muitas das fontes utilizadas para suas cópias foram permanecendo em sua posse. Além disso, foi reunindo coleções de manuscritos em posse de outros músicos, tais como José Baptista Lisboa (falecido em 1848), Francisco Manuel da Silva* (1795-1865), João dos



Reis Pereira* (1782-1853) e Francisco da Luz Pinto (falecido em 1865). A grande quantidade de registros numéricos e de valores presentes nessas fontes demonstra o variado percurso desses manuscritos, aguardando um estudo paleoarquivístico esclarecedor.

A atividade colecionista de Bento das Mercês pode parecer reprovável, num primeiro momento, mas foi graças a ela que tantas fontes mauricianas foram salvas. O fracasso de sua tentativa de vender sua coleção para a Sé do Rio de Janeiro, em 1885, pouco antes de sua morte (Cardoso, 2001, p. 211-212), deixa qualquer pesquisador aliviado. Se tal transação tivesse sido efetuada muito menos fontes mauricianas teriam restado à disposição hoje, haja vista a destruição do acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, como será visto adiante.

Quando de sua morte, acabou o precioso acervo nas mãos de sua afilhada, Gabriela Alves de Souza, que o vendeu ao governo federal, em 1898, pela quantia de 2000\$000. O total de obras que compõe essa coleção chega a 92, embora o Visconde de Taunay ofereça uma listagem de 112 (1930a, p. 120-123), fruto da contagem de cópias em duplicata, ou avaliação em separado de partituras e partes avulsas de uma mesma obra (Mattos, 1997, p. 226).

Além da coleção Bento das Mercês, compuseram o acervo da Escola de Música da UFRJ as coleções da Real Fazenda de Santa Cruz e do Imperial Conservatório de Música, além de eventuais doações ou aquisições. Do Imperial Conservatório, apenas duas obras se incorporaram ao acervo do então Instituto Nacional de Música: o *Compêndio de música e Método de pianoforte* (CPM 236) e a *Missa Festiva - Missa de Santa Cecília* (CPM 113), em 1893. Da Real Fazenda de Santa Cruz, foram incorporadas ao acervo, em 1894, cinco obras: os motetos *Tamquam aurum* (CPM 56), *dos Apóstolos* (CPM 57), *para a festa da Degolação de São João Batista* (CPM 55), *para as Virgens* (CPM 58), e a *Missa a grande orquestra*, de 1818 (CPM 120a).

As fontes mauricianas existentes na BAN podem ser consultadas na base Minerva dessa biblioteca (www.minerva.ufrj.br/), com razoável precisão.



Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro

Tendo sido José Maurício mestre da Sé, da Capela Real e Imperial, seria de se esperar que o atual Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro abrigasse importante coleção de obras de José Maurício. A situação desse arquivo é, entretanto, lamentável. Se percorrermos os diferentes inventários de composições mauricianas referentes ao Cabido, acima mencionados, constatamos o desaparecimento da maior parte delas, que lá, um dia, estiveram arquivadas. Além das más condições de armazenamento durante longo tempo, já descritas por Maciel, no final do século XIX (Visconde de Taunay, 1930a, p. 114ff), outras situações mais contundentes, tais como a famosa fogueira de “papéis velhos”, narrada por Cleofe Person de Mattos, a partir de testemunhas oculares (1970, p. 59), mostram o descaso como a Catedral do Rio de Janeiro sempre cuidou desse tesouro artístico incomparável e, em grande parte, perdido para sempre. A comparação dos números do Catálogo de Maciel (241 itens) referente a José Maurício, com o que restou hoje, leva à constatação de que a perda foi quase total.

Iniciativa importante ocorreu em 2005, quando uma equipe de pesquisadores e técnicos, entre os quais André Guerra Cotta e Marcelo Hazan, catalogou, digitalizou e reacondicionou todo o conteúdo remanescente desse arquivo, disponibilizando o resultado da pesquisa no site www.acmerj.com.br/, e também em CD-Rom (Babo, 2005). A qualidade das reproduções é excelente e tornou-se um alento para novas pesquisas das fontes mauricianas contidas nesse acervo.

Museu Carlos Gomes

O Museu Carlos Gomes, de Campinas, estado de São Paulo, contém cerca de 700 manuscritos de obras de compositores brasileiros e estrangeiros, com destaque para a chamada Coleção Carlos Gomes, com a produção desse compositor. A origem desse acervo está no trabalho de compositor e copista de Manuel José Gomes (1792-1868), o “Maneco músico”, que foi mestre-de-capela em Campinas, de 1815 até seu falecimento, e patriarca de uma estirpe de músicos, que tem como mais importante representante, Carlos Gomes (1836-1896), o famoso operista brasileiro do século XIX, seu filho. Além de Manuel, exerceram importante atividade de copistas seu filho José Pedro de Sant’Anna Gomes (1834-1908), herdeiro do acervo, Tomás de Aquino Gomes e José



Emigdio Ramos Jr. (1833-1900). Todo o conteúdo do Museu Carlos Gomes pode ser consultado no Catálogo estabelecido por Lenita Nogueira (1997).

De José Maurício, há 18 manuscritos pelas mãos desses copistas: CPM 70, 73, 74, 79, 96, 107, 111, 112, 118, 123, 125, 127, 185 (2), 200, 217, 232 e um *Te Christe*, que não consta do Catálogo Temático de Cleofe Person de Mattos (Nogueira, 1997, p. 168), mas no catálogo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sob o número II/248 (Duprat e Baltazar, 1994, p. 16). O CPM 214, que Cleofe Person de Mattos atribui a José Maurício (1970, p. 309), consta no catálogo de Lenita Nogueira como sendo de Lobo de Mesquita (1997, p. 128). Algumas dessas cópias se revestem de importância especial por serem documentos únicos: CPM 70, 73, 200, 217 e 232. Todos os documentos mauricianos dessa importante coleção encontram-se em partes avulsas, vocais e instrumentais, como, aliás, quase todo o acervo.

Museu da Inconfidência de Ouro Preto

O acervo dessa coleção, originário das pesquisas do musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997), e adquirido pelo governo brasileiro em 1982, inclui vinte obras de José Maurício, inclusive uma partitura autógrafa (CPM 112). A listagem pode ser consultada no Catálogo do Acervo de Manuscritos Musicais – Coleção Francisco Curt Lange – Compositores não-mineiros dos séculos XVIII e XIX (Duprat e Baltazar, 1994, pp. 15-28).

São João d'el Rei

Na cidade de São João del Rei, em Minas Gerais, alguns arquivos contêm obras de José Maurício: Orquestra Ribeiro Bastos, com sete itens: CPM 76, 111, 123, 125, 176, 185, 192), Orquestra da Lira São Joanense, com seis itens: CPM 59, 96, 118, 175, 176, 198) e o Arquivo Aluizio José Viega, com sete itens: CPM 67, 118, 181 (em três diferentes cópias), 201, 230.



Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro

Essa instituição abriga o chamado Arquivo Mendanha, resultante da atividade musical do já mencionado Joaquim José Mendanha*, cantor falsetista nascido em Minas Gerais e com atividades no Rio de Janeiro, pelo menos a partir de 1821. Tendo ele ido para o Rio Grande do Sul, na década de 1830, como mestre da banda militar de um batalhão, que para lá se dirigiu, acabou se radicando em Porto Alegre, onde desenvolveu intensa atividade musical (Andrade, 1967, p. II-196). Mendanha foi, assim, responsável pela difusão das obras de José Maurício no sul do Brasil. Após sua morte, sua coleção se dispersou entre seus alunos, tendo um deles, Adão Salvador, reunido parte dela, que acabou sendo consignada no *Catálogo Temático* organizado pelo médico e professor de música gaúcho Antônio Olinto de Oliveira, já mencionado acima. O que restou do acervo foi doado ao Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (Mattos, 1970, p. 385). As obras contidas nesse arquivo são as seguintes: CPM 134, 135, 136, 137, 148, 151 e 234.

Coro Santa Cecília

O Coro Santa Cecília, em atividade na cidade gaúcha de Rio Pardo, no século XIX (Laytano, 1944, p. 8), teve em seu acervo várias obras de José Maurício. O material original, com 12 itens, encontra-se hoje no Acervo Cleofe Person de Mattos (ver abaixo).

Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro

José Maurício escreveu muitas obras para a Igreja de São Pedro dos Clérigos, de cuja Irmandade fazia parte. Apenas dois manuscritos, entretanto, chegaram aos tempos modernos, consignados no *Catálogo Temático* das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia: *Hinos e Credo Alternado*, contendo CPM 213, 223 e 225 e *Ofício de Domingo de Ramos*, contendo CPM 218 e 220. Infelizmente, mesmo esses dois manuscritos estão desaparecidos. Numa tentativa recente de ter acesso a eles, me foi comunicado, com



constrangimento, “que todas as obras musicais haviam desaparecido” do arquivo. Uma lamentável perda, já que a maior parte das obras contidas nesses manuscritos era constituída de cópias únicas. Alguns desses itens, entretanto, podem ser consultados hoje no Acervo Cleofe Person de Mattos (ver abaixo), através das cópias feitas pela musicóloga quando de suas pesquisas.

Outros arquivos

Outros arquivos, inclusive fora do Brasil, conservam obras de José Maurício: Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Centro de Artes Nise Poggi Obino, em Brasília, Museu Romântico de Montevideú, Uruguai, Palácio Ducal de Vila Viçosa, Portugal, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro, Pão de Santo Antônio e Palácio do Arcebispo, em Diamantina, Museu da Música de Mariana e Cúria Metropolitana de São Paulo.

Acervo Cleofe Person de Mattos

Outra importante iniciativa recente, levada a cabo pela mesma equipe que trabalhou sobre o acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, é o Acervo Cleofe Person de Mattos, que reúne vasta documentação digitalizada ligada à vida e as pesquisas da musicóloga. Esse acervo está disponível em <http://www.acpm.com.br/CPM.htm> e em CD-Rom (Babo, 2009). Tornou-se, indiretamente, importante fonte de pesquisa de fontes manuscritas de obras de José Maurício, já que as reproduções que a pesquisadora foi acumulando em seu trabalho foram também digitalizadas, naturalmente com legibilidade variada. A disponibilidade dessas fontes digitalizadas é particularmente importante no que diz respeito ao material existente na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, além de ser a única fonte para o acervo da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, como visto acima.



Recepção de José Maurício

Publicações - Obras sacras

José Maurício é o compositor brasileiro sacro mais publicado. O Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira, CMSRB (Figueiredo, s.d.), aponta 176 obras publicadas entre 1897 e o presente, representando cerca de 27% do total.

A primeira publicação de obra sacra de José Maurício ocorreu em 1897: a *Missa de Requiem*, de 1816 (CPM 185), editada por Alberto Nepomuceno (1864-1920) e proporcionada pelo esforço do Visconde de Taunay em prol da divulgação da produção do compositor. A partitura original foi reduzida para vozes e harmonium.

Esse empreendimento inicial do *Requiem* gerou outras publicações, integrais ou parciais, nos 90 anos seguintes. A publicação do *Ingemisco*, em 1930, como suplemento da revista *Ilustração Musical*, utilizou as placas originais. A transcrição das partes vocais a capella do *Kyrie*, feita por Heitor Villa-Lobos, faz parte da série denominada “Coleccção Escolar”, provavelmente na década de 1930.

Há várias transcrições de trechos originais dessa obra para instrumentos: *Andante (do Ingemisco da Missa de Requiem)*, para Piano, por Ivan d. Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado, provavelmente, entre 1927 e 1934; *Andante Cantabile (do Ingemisco da Missa de Requiem)*, para violino e piano por Gustav Fritzsche, publicado por A Melodia (E.S.Mangione), em 1940; *Fugato (do Kyrie da Missa de Requiem)*, para piano, por Ivan d’Hunac (João Itiberê da Cunha), publicado pela Casa Vieira Machado.

Ecos tardios dessa publicação original do *Requiem* se encontram na *Requiem Mass*, lançada em 1977 pela Associated Music Publishers, Inc., dos EUA.

A edição do *Requiem 1816*, feita por Cleofe Person de Mattos, e publicada pela Carus Verlag, da Alemanha, restabelece o contato com os manuscritos autógrafos da obra, quebrando a tradição das reproduções a partir da edição de 1897.

A publicação do *Requiem*, em 1897, surge no bojo do movimento de recuperação da memória de José Maurício, motivada por questões ideológicas presentes



no primeiro decênio da República brasileira. Logo no ano seguinte, é publicada a *Missa em Si Bemol* (CPM 102), também aos cuidados de Alberto Nepomuceno. A publicação dessa obra está ligada às cerimônias que inauguraram a Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, em 1898. Além dessa, foi executada também a *Missa de Santa Cecília*, intitulada naquele momento como *Missa Festiva*, (CPM 113), que teve suas partes vocais publicadas para tal.

A *Missa em Si bemol* teve sua segunda edição publicada pela Vozes, de Petrópolis, em 1957, aos cuidados de René Maria Brighenti. Ambas as edições apresentam a possível orquestração original reduzida para órgão ou harmonium.

A partir da década de 1930, voltam a ocorrer publicações de obras sacras de José Maurício. A Revista Brasileira de Música, do Instituto Nacional de Música inclui, como separatas, o *Tantum Ergo* (CPM 86) e a *Missa dos Defuntos* (CPM 184), editadas por Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992).

Na década de 1940, a revista *Musica Sacra*, da Vozes de Petrópolis, dedicou várias separatas à produção José Maurício: 3^o. *Responsório das Matinas de Natal* (dezembro 1941), *Ave Maris Stella* (outubro de 1942), *Verbum caro factum est* (novembro de 1942), *Tantum Ergo* (janeiro de 1943), *Hino das Matinas das Festas de SS. Virgem Maria* (junho de 1943), *O magnum mysterium*, (dezembro de 1944), 1^o. *Responsório das Matinas de Natal* (novembro de 1947), 2^o. *Responsório das Matinas de Natal*, (novembro de 1947), 5^o. *Responsório das Matinas de Natal* (dezembro de 1947), *Ave Maria das Matinas do Natal* (setembro de 1948). Todas essas publicações da Revista Música Sacra têm caráter prático, através de arranjos de vários tipos.

Foi a partir da década de 1970 que Cleofe Person de Mattos realizou importante trabalho de edição de obras sacras de José Maurício, com dez itens: *Obras Corais A Capella*, publicada pela Associação de Canto Coral, em 1976, e as demais pela FUNARTE - *Matinas do Natal*, CPM 170 (1978), *Gradual Dies Sanctificatus*, CPM 130 (1981), *Gradual de S. Sebastião*, CPM 143 (1981), *Salmos Laudate Pueri*, CPM 77 e *Laudate Dominum*, CPM 76 (1981), *Missa Pastoral Para Noite de Natal*, CPM 108



(1982), *Ofício 1816*, CPM 186 (1982), *Tota Pulchra*, CPM 1 (1983), *Missa de Santa Cecília*, CPM 113 (1984).

Nos últimos 20 anos do século XX, iniciativas individuais mantiveram a divulgação da obra sacra mauriciana. Ernani Aguiar publica *Dois Motetos para Quarta-Feira de Cinzas* (CPM 61 e 62), Jaime Diniz o *Regina Caeli* (CPM 11), e Sílvio Baccarelli o *Libera me* (CPM 213a). Fechando esse ciclo, David Junker, de Brasília, lançou, em 1998, pela Colla Voce Music, EUA, dois pequenos volumes contendo o *Popule Meus* (CPM 222), o *Sepulto Domino* (CPM 223), o *Immutemur Habitu* e *Inter Vestibulum* (CPM 61 e 62).

Em 2002, já no novo século, a FUNARTE publicou a coleção “Música no Brasil”, um conjunto de partituras com obras brasileiras dos séculos XVIII e XIX, com a coordenação de Ricardo Bernardes. José Maurício Nunes Garcia foi especialmente contemplado nesta série, com 18 itens: *Vésperas de Nossa Senhora* (CPM 178), *Miserere* (CPM 194 e 195), *Te Deum em Ré Maior* (CPM 96), *Matinas de São Pedro* (CPM 171) e a *Missa de Requiem* (CPM 184), editados por Cláudio Antônio Esteves; *Sub tuum praesidium* (CPM 2), *Te Christe solum novimus* (CPM 52), *Te Deum para as Matinas da Assunção* (CPM 91), *Missa de São Pedro de Alcântara* (CPM 104), *Lauda Sion Salvatorem* (CPM 165), *Magnificat das Vésperas de São José* (CPM 17) e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (CPM 106), editados por Ricardo Bernardes. Há, também, o *Laudate Dominum* (CPM 78), editado por Maurício Monteiro.

O Projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana, que, durante três anos (2001-2003), editou obras presentes em fontes do Museu da Música de Mariana, contemplou algumas de José Maurício Nunes Garcia: *Missa em Mi bemol* (CPM 118), *Matinas e Encomendação de Defuntos* (CPM 183), *Libera me* (CPM 213a), *Memento* (CPM 213a), *Ego sum resurrectio* (CPM 213a), editados por Carlos Alberto Figueiredo, e o *Memento* (CPM 189), editado por Marcelo Hazan.

Ernani Aguiar continuou na sua jornada em prol da divulgação da obra sacra de José Maurício, publicando 14 de suas edições pela Academia Brasileira de Música, que podem ser encontrados no site da instituição (www.abmmusica.com.br).



A maior parte das publicações de obras sacras e religiosas de José Maurício, porém, não são as impressas, mas sim aquelas disponíveis digitalmente em sites. O Choral Public Domain Library (www.cpd.org) disponibiliza 82 itens, a maior parte resultante de cópias feitas por Antônio Monteiro. Os sites brasileiros [Musica Brasilis](http://www.musicabrasilis.org.br/) (<http://www.musicabrasilis.org.br/>) e SESC Partituras (<http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>) também vêm disponibilizando obras de José Maurício.

Publicações - Obras profanas

O flautista francês Pierre Laforge, estabelecido no Rio de Janeiro a partir de 1834, e um dos pioneiros da impressão musical no Brasil, publicou modinhas de José Maurício: *Beijo a mão que me condena* (CPM 226); *No momento da partida meu coração te entreguei* (CPM 238), ambas em 1837; *Marília se não me amas, não me digas a verdade* (CPM 239), em 1840. A mesma modinha *Beijo a mão que me condena* (CPM 226) foi harmonizada e adaptada para coro feminino ou infantil e piano por Savino de Benedictis, tendo sido publicada pela Ricordi brasileira, em 1963.

A *Abertura Zemira* (CPM 231) e a *Abertura em Ré Maior* (CPM 232) foram publicadas pela FUNARTE em 1982, em volume único, aos cuidados de Cleofe Person de Mattos. Também pela FUNARTE foram publicadas, em 2002, as obras dramáticas, *Ulissea* (CPM 229), *Triunfo da América* (CPM 228 e CPM 231) e o *Coro para o Entremês* (CPM 227), editadas por Sérgio Dias, dentro da já mencionada série “Música no Brasil”.

O *Método de Pianoforte* (CPM 236), obra didática de José Maurício, mereceu algumas edições: *Método de Pianoforte*, editado pelo cravista Paulo Brand, através da Universidade do Rio de Janeiro, em 1989; *6 Fantasias para pianoforte*, Revisadas por Guilherme Schubert e editadas pela Ricordi brasileira, em 1974; *Método de Pianoforte*, edição fac-similar, publicada em 1995, pela Relume Dumará, aos cuidados de Marcelo Fagerlande, *Método de Pianoforte - Composto em 1821 - Padre Mestre José Maurício*



Nunes Garcia, edição revisada por Giulio Draghi e publicada pela Irmãos Vitale, em 2000.

Discografia

A ancestral das gravações de obras de José Maurício parece ser aquela feita da *Ave Maria do Responso de Natal*, com o Coro Padre José Maurício, datada de março de 1949 pela Continental (no. 15.999-B / Matriz 1963), em 78 rotações.

A primeira gravação em LP ocorreu oito anos depois, em 1957, focalizando a *Missa Pastoril* (CPM 108), lançada pela Odeon (SC 10119), com o coro da Associação de Canto Coral e Orquestra, dirigidos por Francisco Mignone.

Em 1958, é gravado o *Requiem 1816* (CPM 185), executado pela Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o coro da Associação de Canto Coral, sob a direção de Edoardo de Guarnieri (Festa LDR 5012).

Em 1959, foi a vez da *Missa de Santa Cecília* (CPM 113), com a Orquestra Sinfônica Brasileira e o coro da Associação de Canto Coral, conjuntos também dirigidos por Edoardo de Guarnieri. Gravação realizada em concerto ao vivo (catalogação não identificada).

Na década de 1960, a Odeon lança, através de seu selo Angel, a coleção “Música na Corte Brasileira”, com cinco LPs. José Maurício estreia no volume 1 (3 CB X 410) com os motetos *Judas Mercator Pessimus* (CPM 199) e *Crux Fidelis* (CPM 205), além da *Sinfonia Fúnebre* (CPM 230). O volume 2 (3 CB X 411) contém o *Te Deum das Matinas de São Pedro* (CPM 92), a *Abertura Zemira* (CPM 231) e a modinha *Beijo a mão que me condena* (CPM 226). No volume 3 (3 CB X 412), estão presentes o *Kyrie* e o *Fugato da Missa de 8 de dezembro* (CPM 106) e a *Abertura em Ré* (CPM 232).

Em 1969, o Coral Ford-Willys e a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, sob a direção de Geraldo Menucci, incluem o *Laudate Pueri* (CPM 79) e o *Te Deum em Ré maior* (CPM 96) em seu LP (PSP LP 1749).



Ainda nessa década de 1960, registre-se a gravação da *Missa em Si bemol maior* (CPM 102), com o coro e orquestra da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro dirigidos por Nelson Nilo Hack, dentro da série “Jóia Musical do Barroco Brasileiro”, da Academia Santa Cecília de Discos (ASC 140).

No início da década de 1970, a coleção “Grandes Compositores da Música Universal”, da Abril Cultural, lança LP (GC 46) com a *Missa dos Defuntos* de 1809 (CPM 184), executada pelo Grupo Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, sob a regência de Walter Lourenção, e os motetos *Popule Meus* (CPM 222), *Domine tu mihi lavas pedes* (CPM 199) e *In Monte Oliveti* (CPM 218), com o coro da Associação de Canto Coral, sob a direção de Cleofe Person de Mattos. Essa gravação tem importância especial, por integrar uma coleção voltada para o grande público.

Em 1970, é lançado o LP “Coral e Orquestra de Câmara de Niterói”, através da Academia Santa Cecília de Discos (ASC 58), onde os conjuntos executam o *Salmo I das Vésperas das Dores de N. Senhora* (CPM 177), os *Graduais* para a *Festa da Invenção da Santa Cruz* (CPM 134), *para os Apóstolos* (CPM 136) e *para as Virgens* (CPM 137).

Destacam-se nessa década duas gravações feitas nos Estados Unidos. Na primeira, a sequência *Lauda Sion* (CPM 165) foi uma das obras selecionadas para o LP “Festival of Early Latin American Music”, dirigido por Roger Wagner, produzido em 1975 pelo Latin American Center da Universidade da Califórnia em Los Angeles (Eldorado S-I USR 7746). A segunda é a do *Requiem 1816* (CPM 185), executado pelo Morgan State University Choir e a Helsinki Philharmonic Orchestra, da Finlândia, sob a direção de Paul Freeman, produção de 1977, dentro da “Black Composers Series” da Columbia (ST 250001). Esta gravação está ligada à publicação da obra feita por Dominique-René de Lerma, a partir da edição de 1897 feita por Alberto Nepomuceno, ambas mencionadas acima.

A modinha *Beijo a mão que me condena* (CPM 226) foi gravada por Maria da Gloria Capanema, com acompanhamento ao piano de Lilian Barreto, em seu LP “O canto simples de Maria da Gloria”, pela Fermata, em 1979 (RGE Fermata 303.1015).



A década de 1980 traz grande atividade da Associação de Canto Coral na divulgação fonográfica da produção de José Maurício. Já em 1980, as *Matinas de Finados* (CPM 191) (MMB 80016). No mesmo ano, a gravação da *Missa abreviada* (CPM 112) reúne, além da Associação de Canto Coral, os corais da PUC do Rio de Janeiro, da Universidade Federal Fluminense, o Coral de Câmara de Niterói e o Madrigal Degli amici, com a participação da Orquestra da Escola de Música da UFRJ, todos dirigidos por Ricardo Duarte (FJA 099). Neste mesmo LP, encontram-se, ainda, a *Abertura em Ré* (CPM 232) e o moteto *Te Christe solum novimus* (CPM 52).

No ano de 1981, é apresentado o LP comemorativo dos 40 anos da instituição (Kuarup DB 004), contendo o *Gradual para Domingo de Ramos* (CPM 218), o moteto *Domine Jesu* (CPM 208) e o *Ofertório para 3ª. Feira Maior* (CPM 192c).

Em 1986, duas obras de grande envergadura são lançadas: as *Matinas do Natal* (CPM 170) (ACC 100-002) e a *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 110), ambas reunindo a ACC e a Camerata do Rio de Janeiro, sob a direção de Henrique Morelembaum (Clio Discos LPVO-004).

Ainda nessa década, duas obras são relançadas em vinil pela FUNARTE: *Missa de Santa Cecília* (CPM 113) (MMB 82.024/025) e *Missa Pastoril* (CPM 108) (catalogação não identificada).

A pianista Ruth Serrão apresenta a primeira gravação integral do *Método de Pianoforte* (CPM 236) pela FUNARTE, em 1982 (3-56-404-011).

Na década de 1990, houve considerável aumento de gravações de obras mauricianas, além da mudança da mídia utilizada, sendo os LPs substituídos pelos CDs.

Logo em 1990 algumas obras profanas: o soprano Ana Maria Kieffer gravou a modinha *Beijo a mão que me condena* (CPM 226), em seu CD “Viagem pelo Brasil” (sem catalogação); Marcelo Fagerlande, em seu CD “Música portuguesa e brasileira do século XVIII para cravo” (sem catalogação), inclui três peças do *Methodo de Pianoforte* (CPM 236): *Fantasia no 2 em Fá Maior*, *Lição no. 11 em Ré Maior*, e *Lição no. 12 em Ré Menor*.



Em 1991, a Camerata Barroca de Caracas produz o CD “Brasil en el tiempo de la colonia” (2.72.0440), com duas obras para a Quaresma: *Immutemur habitu* (CPM 61) e *Inter vestibulum* (CPM 62).

Carlos Alberto Figueiredo e o Coro de Câmera Pro-Arte gravaram seu primeiro CD em 1994 (PRO-001), incluindo as *Matinas do Natal* (CPM 170), na versão para órgão, de 1799, complementadas pelo *Miserere* (CPM 194), de 1798 e os motetos *Popule meus* (CPM 222), *Judas mercator pessimus* (CPM 199) e *Domine tu mihi lavas pedes* (CPM 199).

O conjunto suíço Turicum, dirigido pelo brasileiro Luiz Alves da Silva, apresenta, em seu CD “Sacred Music From 18th Century Brazil”, de 1995 (LC 3369), a gravação de vários motetos para Quaresma e Semana Santa: *Popule meus* (CPM 222), *Tenuisti manum* (CPM 218), *Crux Fidelis* (CPM 205), *In monte oliveti* (CPM 218), *Sepulto Domino* (CPM 223), *Inter Vestibulum* (CPM 62), *Immutemur Habitu* (CPM 61) e *Judas Mercator Pessimus* (CPM 199).

O Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, organizado pela Pró-Música dessa cidade mineira, há mais de 20 anos, tem gravado a cada ano um CD contendo sempre pelo menos uma obra de compositor brasileiro dos séculos XVIII ou XIX. José Maurício esteve presente no CD do VI Festival, em 1995 (CDA-959110), com as *Matinas de Nossa Senhora da Conceição* (CPM 174) e os motetos *Judas Mercator Pessimus* (CPM 199), *Gradual para o Domingo de Ramos* (CPM 218) e *In Monte Oliveti* (CPM 218). O CD do 10º. Festival, em 1999 (108.899), foi totalmente dedicado à sua obra profana, com obras teatrais, como o *Coro para o Entremês* (CPM 227), *O Triunfo da América* (CPM 228) e *Ulissea* (CPM 229); obras sinfônicas, como a *Sinfonia Fúnebre* (CPM 230) e a *Abertura em Ré* (CPM 232); e a modinha *Beijo a mão que me condena* (CPM 226).

O ano de 1998 é especialmente rico em gravações de obras mauricianas. O conjunto Americantiga, dirigido por Ricardo Bernardes, apresenta seu CD (sem catalogação) com o *Domine Jesu* (CPM 208), o *Te Christe solum novimus* (CPM 52) e o *Te Deum laudamus* (CPM 96); Graham Griffiths, à frente da Camerata Novo Horizonte



de São Paulo, o *Ofício 1816* (CPM 186), pela Paulus (sem catalogação). No segundo CD do Coro de Câmara Pro-Arte, dirigido por Carlos Alberto Figueiredo (PRO-002), a obra central é a *Missa de São Pedro de Alcântara*, de 1809 (CPM 105), complementada pelo *Credo em Si bemol* (CPM 121), e obras curtas para Semana Santa: *Christus factus est* (CPM 193), *In Monte Oliveti* (CPM 218) e *Sepulto Domino* (CPM 223). Júlio Moretzsohn e seu conjunto Calíope também incluíram em seu CD (CAL-001) alguns motetos para Semana Santa: *Gradual para Domingo de Ramos* (CPM 218), *In monte Oliveti* (CPM 218), *Domine tu mihi lavas pedes* (CPM 198), *Sepulto Domino* (CPM 223) e *Judas Mercator Pessimus* (CPM 199). Roberto Duarte apresenta em seu CD (sem catalogação), gravado com a Orquestra de Câmara Tommaso Traetta, o Solo ao Pregador *Te Christe Solum Novimus* (CPM 52). Destaque-se, ainda, o CD “Ninguém Morra de Ciúmes”, do Collegium Musicum de Minas (catalogação não identificada), que inclui os solfejos 1 a 4 do *Methodo de Pianoforte* (CPM 236).

O Coral Porto Alegre, sob a direção de Ernani Aguiar, lança, em 1999 o CD “Novenas” (sem catalogação), com a *Novena do Santíssimo Sacramento* (CPM 68), a *Novena do Apóstolo São Pedro* (CPM 66) e a *Novena de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 67).

No CD do Ensemble Turicum, dedicado a José Maurício, também de 1999 (K617102 MD875), a obra central é a *Missa Pastoril* (CPM 108), acrescida dos salmos com orquestra *Laudate Dominum* (CPM 76) e *Laudate Pueri* (CPM 77), além dos Graduais *Dies Sanctificatus* (CPM 130) e *Justus cum ceciderit* (CPM 143).

Ricardo Kanji dirigiu dois CDs intitulados “História da Música Brasileira”. No primeiro (946137), encontramos o Gradual *Justus cum ceciderit* (CPM 143) e no segundo (946138), a modinha *Beijo a mão que me condena* (CPM 226), além de duas Lições do *Método de Pianoforte* (CPM 236), ambos em 2000.

Outra produção em 2000 traz o cravista Antônio Carlos de Magalhães, que inclui a *Fantasia nº 6* do *Método de Pianoforte* (CPM 236), em seu CD “Sabará” (catalogação não identificada).



Em 2001, novo CD da Camerata Barroca de Caracas, “Musica Sacra Latinoamericana del Barroco y la Colonia” (catalogação não identificada), inclui, mais uma vez, o *Inter vestibulum* (CPM 62).

O projeto “Restauração e Difusão de Partituras - Museu da Música de Mariana” produziu nove CDs correspondentes aos nove volumes de obras editadas e publicadas. José Maurício esteve representado em dois dos volumes: no segundo, de 2001(mmmII), com a *Missa em Mi bemol* (CPM 118), gravada por conjunto vocal-instrumental dirigido por Naomi Munakata; no nono, de 2003(mmmIX), com algumas de suas obras fúnebres: *Matinas e Encomendação de Defuntos* (CPM 183) e outras curtas: dois *Mementos* (CPM ? e 213a), *Libera me* (CPM 213a) e *Ego sum resurrectio* (CPM 213a), gravadas por Júlio Moretzsohn e seu conjunto Calíope.

Os Canarinhos de Petrópolis, sob a direção de Marco Aurélio Lischt, gravaram, em 2003, em seu CD “Tempus Nativitatis” (MCP 001-B), seis Graduais: *Virgo Dei Genitrix* (CPM 137), *Hodie nobis* (CPM 153), *Tecum Principium* (CPM 132), *Dies Sanctificatus* (CPM 130), *Omnes de Saba venient* (CPM 146) e *Alleluia, Angelus Domini* (CPM 140).

O CD “Creator Alme” (sem catalogação), de 2005, dirigido por Modesto Flávio Fonseca, traz dois Solos ao Pregador: *Te Christe solum novimus* (CPM 52) e *Creator alme siderum* (CPM 59). É a primeira e única gravação dessa segunda obra.

A *Sinfonia Fúnebre* (CPM 230) e a *Abertura em Ré* (CPM 232) voltaram ser incluídas no CD do 18º. Festival de Juiz de Fora, em 2007 (sem catalogação), além da *Ouverture “que apresenta relâmpagos e trovoadas”* (CPM 231).

Também em 2007, o conjunto The University of Texas at Austin Chamber Singers, dirigido por James Morrow, gravou, em seu CD “Sacred Music of José Maurício Nunes Garcia” (LHM2007003), a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (CPM 106) e o *Credo em si bemol* (CPM 129), gravações ligadas à edição e publicação das mesmas obras por Ricardo Bernardes, em 2002, na coleção “Música no Brasil”, da FUNARTE.



O ano de 2008 foi rico em gravações de obras de José Maurício, devido, principalmente, às comemorações do bicentenário da chegada da família real portuguesa ao Brasil. O mesmo Ricardo Bernardes apresenta o álbum duplo, intitulado “Brasil XVIII – XIX – volume I”, contendo um CD (sem catalogação) com o *Réquiem 1816* e um DVD (sem catalogação) com o Solo ao Pregador *Te Christe solum novimus* (CPM 52) e a Sequência *Lauda Sion* (CPM 165). Trata-se da primeira utilização dessa nova mídia na divulgação da obra mauriciana. O regente e musicólogo lançou, em 2009, o CD “Brasil XVIII - XIX - Volume II” (sem catalogação), com seu conjunto Americantiga, contendo a antífona *Tota pulchra* (CPM 1).

Ernani Aguiar foi responsável pela gravação de dois CDs nesse ano. No primeiro, “José Maurício Nunes Garcia – Obras de Capella”, com o Coral Porto Alegre, pelo selo ABM Digital (789123200601-3), selecionou as seguintes obras: *Credo em Do maior* (CPM 122), *Psalmus 126* (CPM 180a), *Psalmus 139* (CPM 180b), *Ave Regina Caelorum* (CPM 6), *Gradual e Ofertório de S. Miguel Arcanjo* (CPM 138/160), *Simon Petre* (CPM 171), *Novena de Santa Bárbara* (CPM 65), e *Te Deum Laudamus das Matinas de S. Pedro* (CPM 92). Essas gravações estão ligadas à sua edição e publicação pela Academia Brasileira de Música. No segundo (AA0002000), com o Coro e Orquestra da UFRJ, dirigiu o *Te Deum das Matinas de S. Pedro* (CPM 92) e o *Requiem 1816* (CPM 185), dentro da série de CDs intitulada “A Música na corte de D. João VI”.

Dentro da mesma série de CDs “A Música na corte de D. João VI”, o Quarteto Colonial apresenta 12 motetos de Quaresma e Semana Santa (AA0002500): *Gradual para Domingo de Ramos* (CPM 218), *In Monte Oliveti* (CPM 218), *Domine tu mihi lavas pedes* (CPM 198), *Domine Jesu* (CPM 208), *Judas mercator pessimus* (CPM 199), *Improperium expectavi* (CPM 218), *Popule meus* (CPM 222), *Crux Fidelis* e *Felle potus* (CPM 205), *Sepulto Domino* (CPM 223), *Immutemur habitu* (CPM 61) e *Inter Vestibulum* (CPM 62). No mesmo CD, encontramos a modinha *No momento da partida* (CPM 238).

O cravista Mário Marques Trilha e o soprano Isabel Alcobia gravaram, em Portugal, um CD (NUM 1165) que contém uma Fantasia e uma Lição do *Método de Pianoforte* (CPM 236).



Valéria Matos e o conjunto Sacra Vox da UFRJ gravaram, em 2009, o CD “Música Sacra Brasileira nos séculos XVIII e XIX” (EM-UFRJ-009), com o *Salmo das 2as. Vésperas dos Apóstolos* (CPM 180b) e a *Missa de S. Pedro de Alcântara*, de 1808 (CPM 104).

Dando sequência à utilização da nova mídia, o DVD, para gravação de obras mauricianas, Ricardo Rocha, à frente de sua Cia. Bachiana Brasileira, lançou, em 2010, o *Ofício 1816* (CPM 186) e a *Missa Pastoril* (CPM 108) (SMBB003).

A mais recente produção de Ernani Aguiar foi a gravação dos *Responsórios Fúnebres* (CPM 192), sempre à frente do Coral Porto Alegre, em 2012 (DRS 2527).

Dentro da série de gravações em torno de José Maurício sejam mencionadas algumas remasterizações de obras gravadas anteriormente.

Em 1997, a FUNARTE relança em CD duplo (FUN 001-2M/95) a *Missa de Santa Cecília* (CPM 113), gravada originalmente em 1959, e as *Matinas de Finados* (CPM 191), gravadas originalmente em 1980.

No ano de 2000, o CD do selo francês Jade, “Terra de Santa Cruz – Musique Sacrée du Brésil” (LC 8126), contém remasterizações da *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 110), e as *Matinas do Natal* (CPM 170), ambas gravadas originalmente em 1986.

O mesmo selo Jade apresenta outro CD, em ano não identificado, com o título “La Passion du Baroque Brésilien” (JAD301 716-8), com a mesma gravação da *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (CPM 110).

O levantamento acima sobre as gravações de obras de José Maurício não tem a pretensão de ter sido completo. Muito ainda há para ser pesquisado, principalmente com relação às obras profanas. Esta breve pesquisa não computou, por exemplo, a grande quantidade de vídeos disponibilizados no *you tube*.

Querer avaliar a recepção das obras de José Maurício por aquelas gravadas pode ser tarefa enganosa. A escolha não passa apenas pela decisão estética dos intérpretes,



mas está sujeita a muitos condicionamentos de vários tipos: recursos financeiros, técnicos e humanos disponíveis, disponibilidade de material de publicações ou cópias. O sucesso dos motetos de Semana Santa e Quaresma de José Maurício está certamente associado ao fato de haver sua publicação pela Associação de Canto Coral, de 1976, além de serem mais acessíveis, tanto pela demanda técnica aos executantes como pela quantidade de cantores necessários. Aliás, é possível observar que a maioria das gravações está ligada a existência das diversas publicações existentes das obras. Por outro lado, não haver uma nova gravação da *Missa de Santa Cecília* está, sem dúvidas, associado com o tamanho da produção que envolveria tal empreitada, tanto do ponto de vista técnico como financeiro. Aliás, as gravações de obras de grande envergadura são em pequeno número, devido a tantos fatores condicionantes.

São poucas as gravações do repertório mauriciano com a preocupação da performance historicamente informada. Destaco, entre outras, a gravação da *Missa Pastoril*, com o conjunto Turicum, de 1999, ou aquela da *Sinfonia Fúnebre*, da *Abertura em Ré* e da *Ouverture “que apresenta relâmpagos e trovoadas”*, no CD do 18º. Festival de Juiz de Fora, em 2007.

Estudos

Vários fatores favorecem os estudos sobre a biografia e a obra de José Maurício. Inicialmente, a grande quantidade de fontes primárias que documentam sua vida pessoal, profissional, financeira e sua relação com o poder estabelecido. Por outro lado, a também grande quantidade de fontes musicais, manuscritas e impressas ou digitalizadas, que transmitem suas composições. Entre as fontes manuscritas, destacam-se aquelas autógrafas, que permitem aproximação mais segura das questões textuais.

Os dois estudos mais importantes sobre a vida e a obra de José Maurício foram realizados por Cleofe Person de Mattos (1913-2002). O primeiro deles é o já mencionado *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, publicado em 1970. Além do mérito de ter sido o primeiro catálogo temático brasileiro, tendo servido de modelo para tantos outros do mesmo tipo, sistematizou com



profundidade o conhecimento da produção do compositor carioca, elencando obras, fontes e arquivos minuciosamente, em verbetes cheios de comentários de interesse, além dos *incipits* temáticos, essenciais para esse tipo de catálogo. As obras desaparecidas de José Maurício estão elencadas em apêndice. Os textos introdutórios são de grande riqueza, abordando a sua biografia e estabelecendo as bases de seu catálogo. Apesar de necessitar de revisão, em função de tantas novas descobertas, continua sendo a grande referência para o assunto.

A segunda abordagem de fôlego da pesquisadora é a também já mencionada *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*, publicada em 1997. Representa o resultado de sua continuada pesquisa em fontes primárias que tratam da vida do compositor e do seu contexto sociocultural. Pelo fato da obra não ter tido sua versão final pelas mãos da autora, há várias inconsistências na organização do texto, mas que não comprometem a solidez das informações nele contidas. De especial valor são as notas de fim, com transcrições de documentos de época e outras informações importantes. Há um apêndice precioso, onde são elencadas as obras de José Maurício, existentes e desaparecidas, representando a atualização sumária das novas descobertas feitas desde a publicação do *Catálogo Temático*, 27 anos antes.

Uma contribuição isolada consistente quanto às fontes pesquisadas é o estudo sobre as atividades de José Maurício na Irmandade de São Pedro dos Clérigos (Diniz, 1983).

Estudos mais recentes, de âmbito acadêmico, abordam as obras de José Maurício em seus aspectos técnicos, estéticos ou sociológicos. Seincman, a *Sinfonia Fúnebre*, em sua Dissertação de Mestrado (1983); Neves, a relação entre a música de José Maurício e a produção dos compositores mineiros da mesma época (1983); Kiefer, a obra profana (1983); Frederico, em sua Dissertação de Mestrado, aspectos contrapontísticos (1990) e as fugas (1989); Tacuchian, o *Requiem de 1816* e as influências de Mozart (1991); Esteves, em sua Dissertação de Mestrado, as obras “de capella” (2000); Robatto, questões sociológicas em torno da *Missa Pastoril* (2001); Oliveira, em sua Tese de Doutorado, as *Missas de Requiem* (2002); Affonso, em sua Dissertação de Mestrado, a relação texto-música no *Ofício de Defuntos a 8 vozes* (2005); Martins (2006) e



Goldberg (2006) aspectos da *Missa de Santa Cecília*; Bernardes, em sua Dissertação de Mestrado, a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, Figueiredo as *Missas de São Pedro de Alcântara* e seu contexto histórico-sociológico (2009), Pacheco, a escrita vocal de José Maurício (2007).

Outra vertente de estudos sobre José Maurício diz respeito a processos editoriais de suas obras. O autor deste verbete tem se dedicado especialmente a essa pesquisa, com uma Dissertação (1995), uma Tese (2000) e vários estudos mais específicos (2001a e b). Oliveira discute as fontes para a *Missa de Requiem* de 1799 (2006). Em Esteves (2000) e Oliveira (2002) também são discutidas questões editoriais.

Complementando esses estudos, Azevedo (1983) traz um levantamento da recepção de José Maurício desde seus primórdios até a década de 1980.

A recepção de José Maurício pode ser avaliada consultando-se a longa lista de publicações em periódicos dos séculos XIX e XX, destacando sua biografia e sua obra, conforme apresentada em Mattos (1970, p. 393-398).

Os primeiros escritos sobre o compositor foram redigidos por contemporâneos seus: Garcia (1983), Barbosa (1983) e Porto-Alegre (1983). Durante o século XIX, alguns artigos em periódicos mantiveram viva sua memória: Porto-Alegre (1859), Azevedo (1861 e 1871), Oliveira (1887). Destaque-se nesse panorama de escritos no século XIX o Visconde de Taunay (1843-1899), grande incentivador de José Maurício. Seus escritos, publicados em livros apenas em 1930 (Taunay, 1930a, b), trazem informações sobre a biografia do compositor, mas baseadas nas informações já existentes. Mais importantes são suas informações sobre a recepção de José Maurício no final do século XIX, sua narrativa sobre seus esforços para divulgação de José Maurício e seus comentários estéticos sobre várias das obras que conheceu naquele momento.

Em 1900, Philipp Arno, imigrante alemão estabelecido no Rio Grande do Sul, publica artigo sobre José Maurício no *Deutsche Kunst Musik Zeitung*, de Viena (Arno, 1900), e, nas primeiras décadas do século XX, surgem alguns artigos em periódicos brasileiros: Almeida (1923), Taunay (1923), Gomes (1924) e Dória (1925). O interesse por José Maurício culmina em 1930, com as comemorações do centenário de seu



falecimento, ensejando a publicação do número especial da revista *Ilustração Musical*, totalmente dedicado ao compositor, contendo artigos de Diegues (1930), Azevedo (1930) e Andrade (1930), entre outros.

A partir daí, José Maurício esteve em foco em alguns artigos de periódicos, especializados ou não: Azevedo (1935 e 1945), Sinzig (1943, 1945), Massarani (1957 a, b e c) e Matos (1960), entre outros. Destaque-se, nesse período o livro *Vida e época de José Maurício*, publicado em 1941 por Rossini Tavares de Lima. Em 1967, ano do bicentenário de nascimento do compositor, mais alguns artigos foram publicados: Muricy (1967) e Stewart (1967), entre outros.

A recepção de José Maurício manifestou-se de forma extrema e peculiar na montagem do musical “O Último Dia”, dirigido por Sérgio Britto e o cravista Marcelo Fagerlande, levado à cena em agosto de 2003. O musical traz uma leitura romanceada da vida de José Maurício e teve boa repercussão de público e na imprensa.



Introdução do musical “O Último Dia”, dirigido por Sérgio Britto e Marcelo Fagerlande

(foto disponível em <http://www.marcelofagerlande.com.br>)



Referências:

Fontes manuscritas

Maciel, Joaquim José. *Catalogo das musicas, archivadas na Capella Imperial, de composição do Padre Mestre José Mauricio Nunes Garcia, organizado por ordem do Il^{mo}. e Rev^{mo}. Monsenhor Inspector, pelo Archivista Joaquim José Maciel*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, lata 7, doc. 9, 1887.

Vasco, Miguel Pedro. *Catalogo das músicas da Capella Imperial actualmente Cathedral Metropolitana do Rio de Janeiro*, 1902. Disponível em http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CME_SD_Cx046_UD01.htm, 1902.

Silva, Antônio Romualdo da. *Catalogo das musicas sacras pertencentes ao Archivo da Capella Imperial, organizado por mandado do Ex^{mo}. e Rev^{mo}. secretário do Arcebispado Rev^{mo}. Snr Conego Carlos Duarte da Costa em Janeiro de 1922*. Disponível em http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CME_SD_Cx046_UD02.htm, 1922.

Oliveira, Olívio Olinto de. *Catálogo temático das composições do Padre José Maurício existentes no Arquivo Mendanha, de Pôrto Alegre*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, s.d.

Fontes impressas

Affonso, Rodrigo Cardoso. *Estudo sobre a relação texto-música: Ofícios Fúnebres de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, UNIRIO: Dissertação de Mestrado, 2005.

Almeida, Júlia Lopes de. “José Maurício Nunes Garcia”. *Revista do Brasil*, II/6, 1923 (343-358).

Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meirelles (2v.), 1967.

Andrade, Mário de. “A modinha de José Maurício”. *Ilustração Musical*, I/3, 1930 (79-80).



Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “O espírito religioso na obra de José Maurício”. *Ilustração Musical*, I/3, 1930 (75-78).

_____. “Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia existentes na Biblioteca do Instituto Nacional de Música”. *Ilustração Musical*, I/3, 1930 (81-82).

_____. “Um velho compositor brasileiro”. *Boletim Latino Americano de Música*, I/1, 1935 (133-150).

_____. “O Padre José Maurício”. *Brasil Musical*, I/6, 1945 (5 e 48).

_____. “José Maurício no panorama da música brasileira”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (35-40).

Azevedo, Manuel Duarte Moreira de. *Ensaaios biográficos*. Rio de Janeiro: Tip. de F. A. de Almeida, 1861.

_____. “Padre José Maurício Nunes Garcia”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XXXIV, 1871 (293-304).

Bernardes, Ricardo. *A Missa de Nossa Senhora da Conceição de José Maurício Nunes Garcia* como sua principal obra de transição estilística. São Paulo, USP: Dissertação de Mestrado, 2006.

Barboza, Januário da Cunha. “Necrológio do Padre José Maurício”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (31-33). [publicado originalmente no Jornal da Imprensa Nacional, do Rio de Janeiro, em abril de 1830].

Brighenti, René. “A funcionalidade da música de José Maurício”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (75-83).

Cardoso, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*. Rio de Janeiro, UNIRIO: Tese de Doutorado, 2001.

Cardoso, Lino de Almeida. *O Som Social – Música, poder e sociedade no Brasil* (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). São Paulo: edição do autor, 2011.

Diégues Júnior, Manuel. “A morte de José Maurício”. *Ilustração Musical*. Rio de Janeiro, I/3, 1930.



Diniz, Jaime Cavalcanti. “A presença de José Maurício na Irmandade de São Pedro”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (41-53).

Dória, Luiz Gastão d' Escragnolle. “O Padre José Maurício”. *Revista da Semana*, 1925.

Duprat, Régis e Baltazar, Carlos Alberto. *Acervo de manuscritos musicais - Coleção Curt Lange - Compositores Não-Mineiros dos Séculos XVI a XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

Esteves, Cláudio Antônio. 2000. *A Obra Vocal “de capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia : seis edições e seus elementos de escrita*. Campinas, UNICAMP: Dissertação de Mestrado, 2000.

Fagerlande, Marcelo. *O Método de Piano-forte de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

Figueiredo, Carlos Alberto. *José Maurício Nunes Garcia - Ofício dos Defuntos a 8 vozes - Edição Crítica*. Rio de Janeiro, UNI-RIO: Dissertação de Mestrado, 1995.

_____. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, UNIRIO: Tese de Doutorado, 2000.

_____. “Edição de 1897 do Réquiem de José Maurício Nunes Garcia”. *Brasiliiana*, 8, 2001a (22-26).

_____. “Edição Genética de uma Obra de José Maurício Nunes Garcia: O *Moteto de São João Baptista*”. In *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional / Lisboa 2000*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001b (293-302).

_____. “As Missas de São Pedro de Alcântara (1808 e 1809) de José Maurício Nunes Garcia como reflexo das mudanças causadas com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 170/442, 2009 (363-385).

_____. *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX*. Acessível em www.musicasacrabrasileira.com.br, s.d.

Frederico, Denise Cordeiro de Souza. “Análise comparativa de duas fugas na obra sacra do Pe. José Maurício”. *Opus*, I/1, 1989 (37-51).

_____. *A Trajetória contrapontística nas obras sacras do Pe. José Maurício Nunes Garcia: uma análise de fugas e fugatos*. Porto Alegre, URGs: Dissertação de Mestrado, 1990.



- Gama, Mauro. *José Maurício: o padre compositor*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- Garcia Júnior, José Maurício Nunes. “Apontamentos Biográficos (com notas de Curt Lange)”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (15-22).
- Goldberg, Luiz Guilherme. “Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia”. In *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006 (138-172).
- Gomes, Tapajós. “Músicos brasileiros - o padre José Maurício”. *Ilustração Brasileira*, V/30, 1924.
- Hazan, Marcelo Campos. “José Maurício, Marcos Portugal e a Sonata de Haydn: desconstruindo o mito”. *Brasiliana*, 28, 2008 (2-11).
- Kiefer, Bruno. “A música profana de José Maurício”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (65-74).
- Laytano, Dante de. “Música de Igreja no século XIX em tradicional cidade do Rio Grande do Sul”. *Lanterna Verde*, 8, 1944.
- Lima, Rossini Tavares de. *Vida e época de José Maurício*. São Paulo: Livraria Elo, 1941.
- Martins, Inês Rufino. “Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia”. In *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006 (385-393).
- Massarani, Renzo. “José Maurício e Strawinsky”. *Música Sacra*, 17/4, 1957 (122).
- _____. “A Missa em si bemol do padre José Maurício”. *Música Sacra*, 17/6, 1957 (184-185).
- _____. “A música litúrgica e o padre José Maurício”. *Música e discos*, 8, 1957.
- Matos, Odilon Nogueira. “Recordando José Maurício”. *Música*, I/10 e 11, 1960.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC - Conselho Federal de Cultura, 1970.
- _____. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.



Muricy, José Cândido de Andrade. “Glorificação de José Maurício”. *Música Sacra*, 6/9, 1946 (161-162).

_____. “José Maurício no 2º Centenário”. *Cultura*, I/4, 1967.

_____. (coord.). *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

Neves, José Maria. “José Maurício e os compositores setecentistas mineiros”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (55-63).

Nogueira, Lenita W. Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

Oliveira Jetro Meira. *Structural Issues in the Three Requiem Masses of Father José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), and the Requiem Mass CT 190, by Damião Barbosa de Araújo, with Editions of CT 182, and CT 184*. Urbana, Illinois, University of Illinois at Urbana-Champaign: Doctoral Dissertation, 2002.

_____. “Variações de fontes na Missa de Réquiem de 1799 de José Maurício Nunes Garcia: considerações preliminares sobre os manuscritos do arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo”. In *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006 (403-410).

Oliveira, Olympio Olyntho de. “O Padre José Maurício”. *Revista Musical*, 1887.

Pacheco, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina : a pratica vocal carioca sob influencia da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. São Paulo, UNICAMP: Tese de Doutorado, 2007.

Philipp, Arno. “Pater José Maurício Nunes Garcia”. *Deutsche Kunst Musik Zeitung*, 27/1, 2 e 3, 1900.

Porto-Alegre, Manoel de Araújo. “Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia”. In Muricy, José Cândido de Andrade (coord.), *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (23-20). [publicado originalmente na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX, 1856 (354-369)].

_____. “Marcos Portugal e José Maurício. Catálogo de suas composições musicais”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XXII, 1859 (487-506).



Robatto, Lucas. “Missa Pastoril para a noite de Natal (1811) de José M. Nunes Garcia”. In *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001 (204-220).

Seincman, Eduardo. *Sinfonia fúnebre*. São Paulo, USP: Dissertação de Mestrado, 1983.

_____. “Estaria morto José Maurício?”. *Revista Música*, IV/1, 1993 (68-92).

Sinzig, Pedro. “Em foco... O Padre José Maurício”. *Música Sacra*, 3/1, 1943 (9-11).

_____. “O Magnum Mysterium do Padre José Maurício”. *Música Sacra*, 5/6, 1945 (101-102).

Steward, Margaret E. “Padre Maurício at the Portuguese court in Rio”. *Brazil Herald*. 1967.

Tacuchian, Ricardo. “O Requiem mozarteano de José Maurício”. *Revista Brasileira de Música*, 19 (33-51).

Taunay, Alfredo d'Escagnolle, Visconde de. “O Padre José Maurício Nunes Garcia”. *Revista Musical e de Belas Artes*, 1880.

_____. “Uma glória desaparecida. O Padre José Maurício”. *Música*, I/3, 1923.

_____. *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930a.

_____. *Uma grande glória brasileira. José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930b.

_____. “Cópia Fiel do Original tirada por Manoel de Araujo Porto Alegre, em que se vê por notas do próprio punho do Padre José Mauricio Nunes Garcia, que até o dia 6 de setembro de 1811 tinha escripto as seguintes composições musicas para a Capella Real”. In Garcia, Padre J. M. Nunes, *Missa em Si bemol* para solos e córos com acompanhamento de orchestra reduzida para órgão ou harmonium por Alberto Nepomuceno – Professor do Instituto Nacional de Musica – Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 3ª. edição, 1898 (V).

_____. “Cópia Fiel do Original tirada pelo Visconde de Taunay das musicas do Padre José Mauricio Nunes Garcia, que compõem a collecção Gabriella Alves de Souza”. In Garcia, Padre J. M. Nunes, *Missa em Si bemol* para solos e córos com acompanhamento de orchestra reduzida para órgão ou harmonium por Alberto Nepomuceno – Professor do Instituto Nacional de Musica – Precedida de um esboço



biográfico do autor pelo Visconde de Taunay. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 3ª. edição, 1898 (V).

Fontes musicais manuscritas

Garcia, José Maurício Nunes. *Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, Fagotes [rasurado], e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P^e. M^e. Joze Mauricio Nunes Garcia*. Partes autógrafas. [Miserere, CPM 195]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM 39, 1798.

_____. Garcia, José Maurício Nunes. *Responsórios Para Noite do Natal a 4 Vozes e Organo Muzica de Capella Compostos Pelo P^e. Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1799 p^a. a S^{ta}. I. C. do R^o. de Jan^{ro}. e Pertencem á mesma Sé, etc. etc.* Partes autógrafas e copiadas. [Matinas do Natal, CPM 170]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM51, 1799.

_____. *Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P^e. Joze Mauricio N. G.* Partes autógrafas e copiadas. [Te Deum para as Matinas da Assunção, CPM 91]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM 44, 1801.

_____. *Missa Pequena Organo Missa a 4 Vozes de Capella Composta Pelo P^e. Joze Mauricio Nunes Garcia Para 19 de ottubro dia de S. Pedro Para a Real Capella.* Partes autógrafas. [Missa de São Pedro de Alcântara – 1809, CPM 105]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349045, 1809a.

_____. *Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p^a. a Real capella.* Partitura autógrafa. [Missa dos defuntos – 1809, CPM 184]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349107, 1809b.

_____. *Sequencia de 5^a. fra. do Corpo de Deos por J. M. N. G. em 1809.* Partitura autógrafa [Lauda Sion, CPM 165]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349106, 1809c.

_____. *Novena de S^{ta}. Barbara Pelo P^e. J. M. N. Garcia em 1810.* Partitura autógrafa. [Novena de Santa Bárbara, CPM 65]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM 22, 1810a.

_____. *J. M. N. G. em 1810 Motteto de S. João Baptista em 1810 p^a. Sta. Cruz.* Partitura autógrafa. [Precursor Domino – Moteto de São João Batista, CPM 55]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349004, 1810b.



_____. *Missa a [...]em 1811*. Partitura autógrafa [Missa em Mi bemol, CPM 107]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349049, 1811a.

_____. *Pastoril Missa p^a. Noite de Natal Original do P^e. Joze Mauricio em 1811*. Partitura autógrafa. [Missa Pastoril, CPM 108]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM18, 1811b.

_____. *Mottetto p^a. os S^{tos}. Martires pelo P^e. J^e. Mauricio p^a. a Real Quinta em 1812. Com Orquestra*. Partitura autógrafa. [Tanquam aurum – Moteto para os santos mártires, CPM 56]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349006, 1812.

_____. *Matinas do Apostolo S. Pedro a 6 Vozes e organo, Com Fagottes som^e. Pelo P^e. Joze Mauricio Nunes Garcia anno 1815*. Partitura autógrafa. [Matinas do Apóstolo São Pedro, CPM 173]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM 49, 1815.

CD-Roms

Babo, Elizabeth (coord.). Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda, 2005.

_____. Acervo Cleofe Person de Mattos. CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda, 2009.

Sites e blogs da Internet

Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - <http://www.minerva.ufrj.br/>

Academia Brasileira de Música - <http://www.abmmusica.com.br>

Acervo Cleofe Person de Mattos - <http://www.acpm.com.br/CPM.htm>

Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro - <http://www.acmerj.com.br/>

Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – séculos XVIII e XIX - <http://www.musicasacrabrasileira.com.br>

Choral Public Domain Library - <http://www.cpdll.org>



Musica Brasilis - <http://www.musicabrasilis.org.br/>

SESC Partituras - <http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>