



Perguntas e respostas sobre um moteto do Padre José Maurício

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lutero Rodrigues

IA Unesp – luterodrigues@gmail.com

Resumo: Sabe-se que o Pe. José Maurício utilizou, eventualmente, alguns temas de outros compositores em suas obras, porém ainda nada se sabia sobre as relações de um importante moteto seu com uma missa de Marcos Portugal. Este é o assunto central do nosso trabalho. Pretendemos tratar da questão do emprego de temas alheios; verificar procedimentos composicionais de José Maurício de forma comparativa, focados no repertório estudado; aproximar-nos do contexto da criação de sua *Missa de N. Sra. da Conceição*, respondendo questões sobre as obras estudadas.

Palavras-chave: Música sacra. Música colonial luso-brasileira. Padre José Maurício.

Questions and answers about a motet by Father José Maurício

Abstract: It's well known that, at times, Pe. José Maurício made use of some themes of other composers in his own works, However no one has ever explored the relations between one significant Pe. Jose Maurício's motet and a Marcos Portugal's mass. This is our work main subject. In order to make the best out of our endeavour and achieve our goal, we intend to examine that use of foreign themes; verify José Maurício's composition procedures in a comparative way, focused on the researched works, and also study the Mass of N. Sra. da Conceição creation context, so answering questions about the works we studied here.

Keywords: Sacred music. Luso-Brazilian colonial music. Father José Maurício.

1. A questão das citações

O compositor José Maurício Nunes Garcia produziu algumas obras que possuem referências temáticas a composições pré-existentes de outros autores, destacando-se o *Requiem* de 1816, que apresenta elementos comuns a seu homônimo composto por W. A. Mozart, ou mesmo os Salmos *Laudate Dominum* e *Laudate Pueri*, de 1821, que citam temas da *Criação*, de Haydn. Através deste procedimento, nosso autor homenageava obras e compositores que admirava, em conformidade com a prática musical de seu tempo, quando a utilização eventual de temas alheios não era invariavelmente condenada tal como em nossos dias, pois havia um distinto conceito de criação musical: “A criatividade entre os clássicos é a elaboração dos temas, a arte da construção formal, portanto, a simples adoção de um tema ou uma melodia de outro compositor ainda não é um plágio” (SWAROWSKY, 1979: 27).

É bastante provável que nas execuções públicas do *Requiem* de 1816, muitos ouvintes tenham percebido alguma relação auditiva com a obra de Mozart, porém, foi somente por ocasião do bicentenário da morte do compositor austríaco, em 1991, que surgiu um estudo sobre a proximidade entre as duas obras, de autoria do compositor e pesquisador

A utilização de um tema de Marcos Portugal, a princípio, viria contradizer toda a historiografia tradicional da música brasileira que retrata ambos os compositores como antagonistas, porém, o ano de composição do moteto, 1809, antecede em dois anos a chegada do compositor lusitano, tornando impossível qualquer relação pessoal entre eles. No entanto, discutir tal relação não é, absolutamente, objetivo do nosso trabalho.

Alguns estudiosos já haviam denunciado que um segmento da mesma *Missa Grande* servira de “modelo” composicional para seu segmento correspondente em outra obra do Pe. José Maurício, a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1810) (MARQUES, 2009: xxi-ii). Trata-se do *Domine Deus*, um dos mais celebrados segmentos da obra, justamente porque é destinado a um sexteto solista, SSATBB, enquanto no restante da *Missa* predomina a escrita a 4 vozes. O mesmo se dá no *Domine Deus* do compositor brasileiro que possui igual distribuição vocal e tonalidade, embora não haja relações temáticas evidentes entre as obras. Há indícios, também, de que a escrita a 6 vozes tornou-se objeto de especial interesse do Pe. José Maurício, por volta de 1809, elegendo-a para algumas de suas composições, assunto ao qual retornaremos.

A *Missa Grande* foi uma das obras mais difundidas de Marcos Portugal, tendo recebido três diferentes versões do próprio compositor, entre 1782 e 1790, além de numerosas versões de autores conhecidos ou não, durante um período de cerca de cem anos, algumas contendo somente partes do ordinário, o que demonstra sua recepção favorável. No Brasil, atualmente, sabe-se da existência de dois antigos manuscritos, no Rio de Janeiro e São João del-Rei, em versões diferentes, ambas da autoria do compositor original (Ibidem: x-xvii). É provável que sejam remanescentes do arquivo da Capela Real, trazido ao Brasil em 1808, que certamente continha a importante composição de seu próprio Mestre de Capela. Assumindo tal função com a chegada da corte, o Pe. José Maurício teria acesso ao referido arquivo, tornando-se o caminho mais provável de seu contato com a obra.

Entretanto, no inventário *post-mortem* de Salvador José de Almeida e Faria (c. 1732-1799), seu único professor de música, ao que se sabe, constam cinco obras de Marcos Portugal, dentre elas duas missas “pequenas” e uma “missa grande”, sem qualquer informação adicional (CAVALCANTI, 2004: 417). Pode-se supor que esta última possa ter sido a própria *Missa Grande* – que, no entanto, recebeu tal denominação somente em meados do século XIX – e, portanto, haveria a possibilidade do Pe. José Maurício tê-la conhecido, antes da chegada da Família Real.

2. Revelações de uma obra referencial

Ao início do *Credo* da *Missa Grande*, o tema de Marcos Portugal é apresentado pelas quatro vozes do coro em uníssono, à feição de uma entonação em cantochão que costumava preceder a entrada das vozes harmonizadas, no mesmo segmento de incontáveis missas do repertório tradicional¹. Com o perfil de um arco, o tema possui 9 compassos que poderiam ser subdivididos em frases de 5 e 4 compassos. Dando início ao moteto do compositor brasileiro, o tema é novamente apresentado em uníssono, desta vez com a participação das seis vozes em que a obra foi composta, mantendo-se também sua tonalidade, perfil e tessitura originais; mesmo assim o tema sofre transformações.

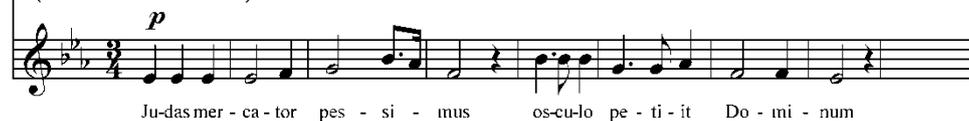
O Pe. José Maurício parte da necessidade de inserir um texto mais extenso num fragmento musical equivalente. Para obtê-lo, realiza algumas alterações estruturais e melódicas, dando-lhe maior incidência de acontecimentos rítmicos, porém vai mais além, conferindo-lhe novos significados harmônico e fraseológico. Transforma o tema assimétrico original num típico tema simétrico de 8 compassos, o que os teóricos musicais denominam “período”, muito frequente no classicismo, subdividido em frases de 4 compassos que recebem os nomes de antecedente e conseqüente. Para adequá-lo ao novo formato, elimina 1 compasso da primeira frase do tema original e altera sua terminação melódica, dirigindo-se para o Fá, obtendo assim o efeito de suspensão harmônica, caminhando para a Dominante, que caracteriza o final da maioria dos antecedentes. Seu correspondente, no tema original, dirige-se para o Sol e com isto retorna à Tônica.

(Marcos Portugal)



Cre - do in u-num De - um, Pa-tre om - nni - pot - en - tem,

(Padre José Maurício)



Ju-das mer - ca - tor pes - si - mus os-cu-lo pe - ti - it Do - mi - num

Exemplo 2: Os temas iniciais das obras de Marcos Portugal e Pe. José Maurício.

É perfeitamente natural que tais mudanças ocorram em obras que tiveram versões ou revisões posteriores, à luz de novos critérios e prioridades estéticas. A data mais remota de composição da *Missa Grande* é 1782 e o moteto foi composto em 1809. São quase trinta anos que viram muitas transformações da prática composicional. Enquanto para Marcos Portugal

não era prioritário moldar seu tema segundo os princípios de simetria e direcionalidade harmônica que se tornaram tão importantes no classicismo de alguns centros europeus², poucos anos mais tarde, o Pe. José Maurício já punha em prática tais princípios, submetendo o tema às transformações necessárias.

Embora a descrição formal da continuidade das obras não seja nosso objetivo, vale mencionar que também são diferentes as soluções musicais que ambos os compositores imprimem à sequência dos temas iniciais. Marcos Portugal não harmoniza o tema em uníssono em momento algum, repetindo-o, na mesma textura, mais duas vezes ao longo da primeira seção do *Credo*. Além disso, a música seguinte não possui relação temática com o tema que lhe dá início. O compositor brasileiro constrói a primeira seção do moteto tendo o tema como referência principal. Após ser ouvido em uníssono, ele é imediatamente repetido na íntegra, porém harmonizado. É cantado na voz inferior, enquanto as demais vozes ocupam-se da harmonização, em predominante escrita homofônica, criando um contraste de textura e cor que transforma a sonoridade da obra. Os 16 compassos iniciais serão retomados ao final da primeira seção, após uma parte intermediária contrastante.

O segundo ponto que pretendemos abordar é a constituição vocal do moteto. Com exceção da penúltima seção da obra, com pouco mais de 10 compassos, escrita a 4 vozes, todas as suas demais seções foram compostas a 6 vozes, distribuídas em SSATBB. Este fato, associado às dimensões da obra que compreende 4 seções, além da variedade de texturas em que predomina a escrita polifônica, dá-lhe importância singular no conjunto da obra musical do compositor, na qual, a maioria dos motetos não possui construção tão grandiosa. A escrita a 6 vozes ainda nos remete a um assunto anterior, envolvendo os *Domine Deus* das missas de Marcos Portugal e do Pe. José Maurício, nos quais há coincidência, não somente do número de vozes, mas de sua distribuição. O que dizer então do moteto em estudo que possui exatamente o mesmo número de vozes e igual distribuição?

Em busca de respostas, recorreremos ao *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, onde observamos que enquanto é relativamente frequente a composição a 8 vozes, o mesmo não se dá com aquela a 6 vozes. Conseguimos localizar um total de 4 obras compostas a 6 vozes. Uma delas, as *Matinas do Apóstolo S. Pedro*, é datada de 1815 (MATTOS, 1970: 241-4); as demais, assim como nosso moteto, foram compostas em 1809: *Vésperas a 6 vozes e órgão* e *Moteto de N. Senhora para procissões*, porém ambas são consideradas perdidas (Ibidem: 339, 343)³, o que nos impossibilitaria qualquer estudo comparativo entre elas.

Por que razão teria o compositor um repentino interesse pela composição a 6 vozes, a ponto de produzir 3 obras com esta formação, todas elas no ano de 1809? Este fato teria ainda alguma relação com a *Missa Grande*, de Marcos Portugal? Nossa hipótese, para responder tais perguntas, gira em torno de um importante fato na vida do Pe. José Maurício: a composição da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, concluída em 1810. É uma obra monumental, de dimensões só comparáveis à *Missa de Santa Cecília*, derradeira obra do compositor, de 1826, e sem qualquer similaridade com sua produção anterior.

A composição de uma obra dessa grandeza representava atingir um patamar superior a tudo aquilo que já produzira, possivelmente tentando afirmar-se perante os integrantes portugueses e italianos da Capela Real. Na criação da obra, o Pe. José Maurício, eventualmente, recorreu a modelos pré-existentes, tal como na composição do *Domine Deus*. O segmento homônimo, que lhe serviu de modelo, pertence à *Missa Grande*, obra que já devia ser de seu conhecimento há algum tempo, o que é comprovado pela citação do tema do *Credo*, no moteto de 1809. Por outro lado, a composição da grande missa deveria levá-lo a experimentar, anteriormente, técnicas e procedimentos que não lhe eram usuais, como por exemplo, a composição a 6 vozes. Isto explicaria a inusitada composição de obras desta natureza, somente um ano antes da realização de seu grande projeto.

Sendo assim, nosso moteto não revelou somente a citação do tema que lhe dá início, uma clara homenagem a Marcos Portugal, mas também nos indicou a evolução técnica do compositor e suas referências, além de constituir o primeiro exemplo de escrita a 6 vozes, de sua lavra, que chegou até nós⁴. A grandiosidade dos seus elementos estruturais – para os padrões do seu gênero e no contexto devido – bem poderia representar um exercício composicional preparatório em direção à grande obra que estava por vir, no ano seguinte.

Referências:

- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- DAHLHAUS, Carl. Storia europea della musica nell'età del classicismo viennese. *Rivista Musicale Italiana*, Torino, anno XII, n. 4, p. 499-516, out./dez. 1978.
- DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- FAGERLANDE, Marcelo. *Padre José Maurício: o método de piano-forte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; RioArte, 1996.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Nossa Senhora da Conceição*. Ed. crítica Ricardo Bernardes. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. Partitura.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Obras corais a cappella*. Rio de Janeiro: Associação de Canto Coral, 1976. Partitura.
- MARQUES, António Jorge. Marcos Portugal e a Missa Grande. In: PORTUGAL, Marcos. *Missa Grande*. Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa, 2009, p. v- xxii.



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

PORTUGAL, Marcos. *Missa Grande*. Rev. ed. António Jorge Marques. Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa, 2009. Partitura.

SWAROWSKY, Hans. *Dirección de orquesta: defensa de la obra*. Madrid: Real Musical, 1989.

TACUCHIAN, Ricardo. O Requiem mozartiano de José Maurício. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 33-51, 1991.

Notas

¹ As entonações, porém, restringem-se ao primeiro verso do texto, *Credo in unum Deum*, e o compositor aqui mantém o canto em uníssono até o final do segundo verso, *Patrem omnipotentem*.

² Dahlhaus afirma que não havia uma prática musical uniforme, na Europa, durante o classicismo, mas coexistiam diversas práticas musicais diferentes (Ver DAHLHAUS, 1978).

³ São obras citadas no “Apêndice” final do *Catálogo*, onde estão relacionadas as obras “não encontradas” (MATTOS, 1970: 337).

⁴ Ao que parece, a composição a seis vozes não era frequente no contexto brasileiro. Tomando-se como exemplo o compositor André da Silva Gomes, em seu catálogo encontramos somente duas obras com esta formação: um *Laudate pueri* (SSATBB), e o *Quoniam*, de uma missa a oito vozes, (SSAABB) (DUPRAT, 1995: 150, 186).