

Pe. José Maurício: a individualidade de suas soluções prosódicas

Lutero Rodrigues

<https://orcid.org/0000-0003-2965-2574>

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes de São Paulo

luterorodrigues@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 13 dec 2018

Final approval date: 10 jul 2019

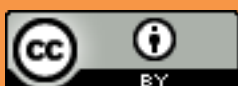
Resumo: Partiu-se da associação sistemática de acentos prosódicos a acordes dissonantes, descoberta numa pequena obra coral do Pe. José Maurício Nunes Garcia, composta em sua fase inicial. Procurou-se o procedimento em suas obras corais do mesmo período, comparando-se também com composições de outros autores que atuavam no Brasil colonial, na mesma época. Por fim, buscou-se encontrar a continuidade do seu interesse pela prosódia, em duas de suas mais importantes obras, compostas em períodos posteriores.

Palavras-chave: Pe. José Maurício Nunes Garcia; Música colonial luso-brasileira; Música sacra; Prosódia musical.

FR. JOSÉ MAURÍCIO: THE INDIVIDUALITY OF HIS PROSODIC SOLUTIONS

Abstract: We started with the systematic relation between prosodic accents and dissonant chords, discovered in a small choral music work of Fr. José Maurício Nunes Garcia, composed at his initial phase. We looked for this procedure on his choral works of the period, comparing them with other composers' works of the same time who were working in Brazil. Finally, we tried to find the continuity of his interest for prosody, in two of his most important works, composed in later moments.

Keywords: José Maurício Nunes Garcia; Luso-brazilian colonial music; Sacred music; Musical prosody.



Pe. José Maurício: a individualidade de suas soluções prosódicas

Lutero Rodrigues, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, luterodrigues@gmail.com

1. Uma solução singular

O ponto de partida do nosso estudo foi a constatação de uma alta incidência de acordes dissonantes, a maioria deles típicos acordes de sétima de dominante, em uma pequena obra coral, com extensão de trinta compassos, do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), *Sepulto Domino*, composta sobre um tradicional texto litúrgico utilizado na Semana Santa. Tal ocorrência, numa obra coral *a capella* de apenas alguns compassos, sem apoio instrumental para assegurar um referencial de afinação, a princípio é ousada e contraditória, levando-se em conta o período histórico em que se insere o compositor e até mesmo a funcionalidade da obra. É um procedimento incomum que nos levou a procurar suas razões: reforçar o significado das palavras do texto, obter maior expressividade, ou até mesmo a busca de uma sonoridade diferenciada. A maneira como as dissonâncias estão distribuídas igualmente, em todo o texto, praticamente em cada palavra, tornou as duas primeiras hipóteses improváveis, mas apontou em outra direção, ainda vinculada ao próprio texto, sua prosódia.

Na tradicional prática de representar texto e música simultaneamente, buscou-se solucionar a escrita musical das diversas inflexões prosódicas, estabelecendo a correspondência entre sílabas tônicas do texto e figuras rítmicas de maior duração e/ou situando as mesmas em posições métricas mais acentuadas, de acordo com a hierarquia convencional dos tempos dos compassos¹. Com menor frequência, alguns compositores também associaram sílabas tônicas a acordes dissonantes, ocasionalmente. Este procedimento, porém, em *Sepulto Domine* do Pe. José Maurício (ver Anexo 1), deixa de ser ocasional e torna-se uniforme e sistemático: há um acorde dissonante associado ao acento prosódico de cada palavra do texto. Em raras exceções, tais acordes também recaem sobre sílabas não acentuadas. A regularidade do procedimento despertou nosso interesse em estudá-lo². Ao longo do nosso estudo, na maioria das vezes vamos denominá-lo: associação dissonância/prosódia.

¹ A aplicação musical da prosódia carece de mais estudos. No *The New Grove*, por exemplo, há dois curtos verbetes mais ligados ao assunto: *Text-setting* – um resumo histórico – e *Text underlay*, centrado na música renascentista, que enumera procedimentos editoriais de colocação do texto, incluindo a correspondência entre notas mais longas e sílabas acentuadas.

² Tivemos a colaboração dos graduandos do Grupo de pesquisa Pe. José Maurício, sob nossa direção, que realizaram tarefas diversas, tais como: pesquisa em arquivos, língua latina, editoração de partituras e

Em primeiro lugar, procuramos compreender as poucas exceções da conduta predominante. Entre os c. 17-20, por exemplo, há acordes dissonantes correspondentes a sílabas não acentuadas do texto. No entanto, em toda a obra, este trecho é o único em que a textura homofônica deixa de existir, sendo substituída por textura polifônico-imitativa. Pareceu-nos, a princípio, que a quebra de textura e sua nova natureza seriam razões suficientes para interromper o procedimento, restando confirmar sua ocorrência em obras congêneres do compositor.

Em textura homofônica, encontram-se ainda palavras cujas sílabas não acentuadas também possuem acordes dissonantes, como nos finais dos c. 2, 12, 14, 20. Entretanto, o compositor teve cuidado de diferenciá-los do que ocorre nas sílabas acentuadas que os precedem, utilizando os recursos tradicionais comentados acima: eles possuem menor duração rítmica, estão situados em posição métrica mais débil, ou ambos simultaneamente. Observa-se ainda que eles somente repercutem as mesmas sonoridades que os antecederam, com mínimas e eventuais alterações.

Por fim, um exemplo mais complexo da conduta estudada. Na preparação da cadência final (c. 26-27), quando ocorre a palavra *custodirent*, há novamente dois acordes dissonantes sobre sílabas diferentes da mesma palavra. Trata-se, porém, de um problema cuja solução só nos veio após termos conhecimento de que, na língua Latina, "A partir de quatro sílabas, as palavras adquirem *acentos secundários* (sic)" (Marie-Rose 1963, 131). Neste caso, a primeira sílaba – pouco acentuada – é suplantada pela terceira, onde recai o acento principal. Mais uma vez o compositor respeitou a hierarquia da prosódia: a duração rítmica do acorde sobre a terceira sílaba não somente é maior, como está em posição métrica mais acentuada. Além disto, as relações intervalares, das notas de seus respectivos acordes, são mais dissonantes sobre o acento principal: à segunda maior entre as vozes mais agudas, soma-se uma nona maior entre tenor e baixo.

A realização musical do último exemplo é meticulosa, revelando cuidado na conduta composicional que se mantém coerente e uniforme ao longo de toda a obra. Inclusive suas exceções podem ser explicadas logicamente, através dos mesmos princípios que regem sua aplicação regular. Os numerosos acordes de sétima de dominante, entretanto, não direcionam a harmonia para distanciar-se da tonalidade principal, fá maior, atuando quase sempre como acordes de dominantes individuais de graus da própria tonalidade, utilizando-se a nomenclatura da harmonia funcional. Tal comportamento harmônico pode, como visto, ressaltar a prosódia da maneira proposta, mas serve também para colorir a sonoridade musical, sem gerar direcionamentos de maior exigência. Quanto ao emprego do texto, somente a segunda metade da última frase do texto é repetida, enfatizada através da cadência final.

A fonte que utilizamos para o estudo da obra foi uma coletânea que reúne dez peças corais sacras *a capella*, compostas pelo Pe. José Maurício, destinadas à Semana Santa (Garcia 1976). Sua origem é descrita por Cleofe Person de Mattos, no *Catálogo Temático*. Consta que integra um manuscrito que se encontra na Escola de Música da UFRJ, contendo uma obra de maior dimensão, os *Bradados de Sexta-Feira Maior*, sem indicação de autoria. Aclara-se a dúvida porque "Vários trechos aparecem em outras cópias devidamente identificadas". O manuscrito é constituído por quinze "trechos curtos e rápidos", baseados no texto da Paixão Segundo S. João, seguidos por alguns "motetos da 'Adoração da Cruz' e outros trechos da cerimônia da Paixão". *Sepulto Domino* está entre os últimos, constando ainda sua especificação cerimonial: "P.^a quando se sepultar o Senhor" (Mattos 1970, 319-320).

exemplos musicais, entre outras. Seus nomes: Bruno Tadeu, Nicole Teixeira, Romário Wong, Jéssica Rocha, Miriam Constantino e Paulo Cavalcante.

Na introdução à coletânea, Cleofe Person de Mattos informa que Curt Lange encontrou uma cópia do mesmo *Sepulto Domino*, em Minas Gerais, que não mencionava seu autor, mas indicava seu ano de composição, 1789, permitindo supor que a datação poderia ser atribuída também a “todo o manuscrito dos ‘Bradados’ com seus respectivos motetos”. Informa ainda que a obra encontra-se copiada num manuscrito da Igreja de S. Pedro, cujo título confere sua autoria ao Padre J. Maurício. Seria, portanto, da fase inicial de sua produção, na qual, “segundo os Catálogos da Capela Imperial, foi maior o interesse do Mestre de Capela da Sé pela composição de música ‘a capella’: fim do século 18, entre 1789 e 1799” (Garcia 1976, 10-11).

Teria a incomum solução prosódica ocorrido em outras obras vocais do compositor? Até o momento, encontramos sua presença em grande parte da obra coral *a capella* do Pe. José Maurício, embora não aplicada sistematicamente, como ocorre em *Sepulto Domino* (Rodrigues 2016). Como é praticamente impossível datar a maioria de suas obras do gênero, geralmente pequenas peças corais isoladas, são as semelhanças composicionais, tal como a associação dissonância/prosódia, que sugerem possíveis datações. Há indícios de que, após a vinda da Família Real, o compositor teria evitado o uso intensivo de dissonâncias em suas obras corais, ou mesmo preferido utilizá-las de outra maneira. Um exemplo modelar é o moteto *Judas Mercator pessimus*, datado de 1809, que integra a mesma coletânea, obra que veremos adiante. Com novos meios à sua disposição para realizações musicais, o compositor teria preterido a escrita *a capella*, privilegiando a música coral com acompanhamento instrumental, o que se torna mais um argumento em favor da anterioridade da maioria daquela produção.

Empregado sistematicamente ou não, o procedimento é inusitado e poderia ser uma das mais prováveis razões da grande incidência de acordes dissonantes em composições *a capella* do Pe. José Maurício. Por conseguinte, é provável que tal ocorrência seja diferente daquela encontrada em obras congêneres, produzidas pelos demais compositores coloniais luso-brasileiros de seu tempo, suposição que um estudo comparativo poderia esclarecer.

2. Um texto e quatro compositores

A partir de *Sepulto Domino* do Pe. José Maurício Nunes Garcia, empreendemos um estudo comparativo que irá envolver composições que utilizam o mesmo texto da obra referencial, da autoria de compositores luso-brasileiros que atuaram no Brasil durante o período colonial, guardando entre si relativa proximidade cronológica. Serão ao todo quatro obras estudadas; além da composição do Pe. José Murício, obras dos autores: André da Silva Gomes (1752-1844), Manoel Dias de Oliveira (c. 1735-1813) e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (c. 1746-1805).

O primeiro deles, nascido em Portugal, estudou no Seminário da Patriarcal onde foi discípulo de José Joaquim dos Santos. Atuou a maior parte de sua vida em São Paulo, exercendo principalmente a função de mestre-de-capela durante cinquenta anos (Duprat 1995, 60). Pouco se sabe, porém, sobre o período de formação dos dois compositores seguintes, a não ser que eram mineiros e ali permaneceram quase toda suas vidas. Manoel Dias atuou em Tiradentes e São João del Rei; Lobo de Mesquita, considerado por Curt Lange o maior dos compositores mineiros, atuou em Diamantina e Ouro Preto, transferindo-se para o Rio de Janeiro após a virada do século, onde veio a falecer (Neves 1997, 100-102).

Com exceção dos compositores mineiros, é improvável que tenha havido qualquer contato pessoal entre eles. Ainda hoje se conjectura sobre um possível contato do Pe. José Maurício com Lobo de Mesquita, após

sua ida para o Rio de Janeiro, contudo, até agora nada se encontrou que o evidencie. Na realidade, todos os compositores estavam separados entre si por grandes distâncias; vencê-las, significava empreender longas jornadas e enfrentar precários meios de transporte e comunicação.

De acordo com as prescrições que acompanham as obras, três delas destinam-se à mesma cerimônia, a Procissão do Enterro, "uma celebração religiosa de origem medieval, praticada ainda hoje em Portugal e no Brasil, como a última cerimônia religiosa da Sexta-feira Santa". Trata-se de uma cerimônia paralitúrgica, isto é, não pertencente à liturgia romana, portanto não tridentina, originária da região de Braga, Portugal, que não foi proibida pela Igreja (Castagna 2000, 589, 591). Muito difundida nas colônias portuguesas, chegou ao Brasil no início da colonização, tornando-se tradição. *Sepulto Domino* situa-se ao final da cerimônia e conserva funcionalidade própria e original, assim descrita em cidades de Minas Gerais³:

Ao fim dessa procissão há curiosidade do maior interesse: o povo não entra na igreja (símbolo do sepulcro), mas apenas a imagem, o celebrante e o coro, que canta o moteto *Sepulto Domino* – talvez a única obra musical composta com exclusiva destinação religiosa e ritual, pois não é ouvida pelo povo (Neves 1997, 96).

Na Semana Santa, em obediência à legislação episcopal tridentina, havia o predomínio de obras *a capella*, sem acompanhamento instrumental. Quanto ao estilo, após realizar extensa busca por repertório mineiro e paulista dos séculos XVIII e XIX, o pesquisador Paulo Castagna concluiu que a grande maioria das obras em estilo antigo (83,5% do total repertoriado) era destinada à Semana Santa, respeitando tais prescrições. O mesmo autor, porém, reconhece que havia restrições quanto à prática do estilo antigo no Brasil colonial, não se utilizando "todos os recursos técnicos observados nas composições italianas ou ibéricas" de mesma natureza (Castagna 2001, 193, 195).

Dentre as características mais relevantes do estilo antigo encontrado no Brasil colonial, ressaltamos: ausência de partes instrumentais próprias, independentes das partes vocais; observância do sistema modal; predomínio da textura homofônica com a associação silábica entre texto e música; variedade rítmica restrita, com o ritmo musical sujeito ao ritmo do texto latino; eventual textura contrapontística e/ou imitativa; utilização de fórmulas cadenciais tradicionais nos principais pontos de repouso; utilização restrita a cerimoniais específicos (Castagna 2000, 137).

As obras que estudamos, porém, são de um período tardio, no limiar do século XIX, sendo todas elas tonais, com exceção da obra de André da Silva Gomes que transita entre o modalismo e o tonalismo. No entanto, ali se encontram quase todas as características acima mencionadas, sugerindo que os compositores procuravam manter a semelhança com o estilo antigo, possivelmente resguardando tradições da cerimônia e do período litúrgico aos quais as obras eram destinadas. Em todas elas predomina a textura homofônica, podendo ocorrer pequenos segmentos polifônicos, de escrita imitativa. Quase todas são *a capella*, a não ser a composição de Lobo de Mesquita que prescreve a participação de instrumentos.

Por tratarmos da relação dissonância/prosódia e nas obras escolhidas ocorrerem dualidades e contradições, tais como estilo antigo e moderno, modalismo e tonalismo, texturas homofônica e polifônica, tornou-se imperativo definir o que consideramos *dissonância* em nosso estudo. Grosso modo,

³ O Prof. Paulo Castagna, a quem agradecemos valiosos subsídios em questões ligadas à liturgia católica e o estilo antigo, afirmou-nos ter encontrado descrições idênticas da cerimônia aqui mencionada, em Goa, estado da Índia, antiga colônia portuguesa da Ásia.

decidimos não nos restringir à tipologia de acordes empregados, buscando critérios mais abrangentes que também incluíssem movimentos vocais e/ou ocorrências não acórdicas. Por conseguinte, considera-se dissonância a existência simultânea de alturas diferentes que guardem entre si relações intervalares de segundas e sétimas, maiores ou menores; quartas aumentadas e quintas diminutas. Incluem-se também seus intervalos correspondentes mais extensos que a oitava, como as nonas, por exemplo, e seus correspondentes enarmônicos. Neste âmbito estão compreendidos: acordes diversos como o de sétima de dominante, por exemplo; movimentos vocais e fórmulas conclusivas à feição de cadências tradicionais, desde que origem tais relações intervalares.

O *Sepulto Domino*, de André da Silva Gomes (ver Anexo 2), dentre as obras, é a única datada. Tem 1778 como ano de composição, sendo assim, possivelmente, a mais antiga de todas elas. Seu manuscrito encontra-se no acervo do compositor, conservado no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo⁴. A peça integra uma obra mais extensa que traz indicada sua destinação litúrgica: *Procissam do Enterro do Senhor em Sexta fr^a de Paixam* (sic), título que também se encontra no catálogo de obras do compositor (Duprat 1995, 212).

Possui armadura de clave de Sol menor, com extensão de trinta compassos, sem repetição de qualquer palavra do texto. Poucas são as formações acórdicas dissonantes em toda a obra, e a maioria delas ocorre como resultado de movimentações vocais, principalmente retardos⁵, presentes também em conclusões que seguem fórmulas cadenciais tradicionais. Há somente duas ocorrências que se identificam com o denominado acorde de sétima de dominante, de acordo com a prática tonal tradicional (c.12, 22). Dentre as quatro obras, esta é aquela que mais se aproxima do estilo antigo. Foi incluída entre as obras neste estilo, no extenso repertório levantado por Paulo Castagna, já referido anteriormente (Castagna 2000, 880).

O *Sepulto Domino*, de Manoel Dias de Oliveira (ver Anexo 3), provém de uma edição que se encontra no *Site IMSLP*⁶. A peça integra uma obra mais extensa, ali denominada, *Procissão do Enterro I*. No *Catálogo de obras Música Sacra Mineira*, realizado por José Maria Neves, reafirma-se ser um dos "Motetos para a Procissão do Enterro", com a ressalva de que é atribuída ao compositor. Indica-se ainda a procedência das fontes utilizadas (Neves 1997, 42-43). A mesma obra encontra-se repertoriada por Paulo Castagna, entre aquelas de estilo moderno, porém de autor anônimo (Castagna 2000, 958). Em Sol maior e extensão de trinta e dois compassos, resultante da repetição integral da última frase do texto, a obra possui harmonia surpreendente, não somente pela incidência de acordes dissonantes, quanto pela natureza dos mesmos.

Já nos primeiros compassos encontram-se as maiores ousadias. Tem-se um acorde de sétima diminuta, alcançado por movimento cromático do Baixo (c.2). Tal cromatismo é incomum nas demais obras, acontecendo raramente, porém nesta obra é frequente pois ocorre mais quatro vezes. Em seguida, surge um acorde de sexta aumentada com sua costumeira resolução (c.4), levando ao distante acorde de Si maior. Este caminha, em inesperado movimento ascendente de todas as vozes que gera quintas e oitavas

⁴ A cópia das partes separadas, montagem e editoração da partitura foram realizadas por Bruno Tadeu e Nicole Teixeira.

⁵ Quase sempre retardos preparados, terminologia utilizada por Diether de la Motte, mas não decorrentes de notas ligadas às que as precederam, como ocorria com a música de períodos anteriores (Motte 2007, 58-61).

⁶ Segundo informações do próprio Site, sua edição foi realizada por Rafael Sales Arantes.

paralelas, alcançando Dó maior. No restante da obra a harmonia é mais previsível, destacando-se uma cadeia de acordes de sétima de dominante sucessivos (c. 21-22, 28-29). Contrastando com a ousadia harmônica inicial, encontram-se ainda segmentos nos quais se imitam fórmulas cadenciais tradicionais e a escrita polifônico-imitativa.

Por fim, o *Sepulto Domino*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ver Anexo 4), representa uma exceção estilística entre as obras. Possui acompanhamento instrumental de dois Violinos e Baixo, o que já indicaria pertencer ao estilo moderno. Nossa fonte foi a publicação denominada *Sábado Santo*, do "Acervo de música brasileira. Restauração e difusão de partituras", que menciona a localização das fontes manuscritas. A peça constitui o Responsório IX das *Matinas do Sábado Santo*, portanto não se destina à Procissão do Enterro, possuindo uma pequena seção complementar, Verso, que não foi incluída para que os textos estudados fossem equivalentes. Utilizamos a partitura de sua redução para Vozes e Órgão – que reconstitui as partes instrumentais originais – realizada por Bruno Tadeu e Nicole Teixeira, lembrando-se que a edição original não traz a realização da parte específica de Órgão.

A escrita musical da obra, porém, cria algumas contradições ao estilo moderno. Sua armadura de clave possui somente dois bemóis, mas a obra começa e termina em Dó menor, sugerindo tratar-se do 1º modo, dórico. A abundância dos acidentes ocorrentes e o comportamento da harmonia, contudo, direcionam para Dó menor, criando-se a ambivalência entre tonalidade e modalidade. Em toda a obra é pequena a incidência de acordes de sétima de dominante, característicos da música tonal. Ao contrário, sua escrita musical baseia-se, eventualmente, mais na movimentação das vozes que na constante sucessão de acordes, gerando incomuns formações acórdicas dissonantes (c.7, 9). A obra possui cinquenta e nove compassos, cerca do dobro da extensão das demais. Isto se explica porque há vários solos e *tutti* alternados, espaçamentos entre intervenções vocais preenchidos por participações instrumentais e, sobretudo, repetições de trechos diversos do texto. Todos eles são características do estilo moderno que realçam ainda mais as contradições presentes na obra.

De igual maneira que os compositores anteriores, Lobo de Mesquita também utiliza fórmulas cadenciais tradicionais que, no entanto, não somente fecham seções da obra, mas estão propositalmente associadas às palavras *monumentum/monumenti* (significando o túmulo). Somente as duas grandes cadências do Pe. José Maurício, ao início e final de sua obra, são comparáveis àquela que encerra a primeira seção do *Sepulto Domino* de Lobo de Mesquita (c. 20-23). Pode-se observar mais uma vez que três das quatro obras, mesmo possuindo características do estilo moderno, utilizam procedimentos típicos de épocas anteriores, buscando assemelhar-se ao estilo antigo.

Nas quatro realizações de *Sepulto Domino*, a dimensão – extensão – das obras é o primeiro elemento comparativo que vamos ressaltar. Somente a obra de Lobo de Mesquita, pelas razões já vistas, possui cerca de duas vezes mais compassos que as demais, cuja extensão chega a ser equivalente. Quanto à incidência de dissonâncias, outro critério comparativo, guardando-se a natureza diferente de cada uma delas que nos levou a uma própria definição de dissonância, a exceção vem a ser a obra de André da Silva Gomes, onde a incidência é muito baixa. Nas demais, ao contrário, a incidência é numericamente equivalente. Portanto, se a obra de Lobo de Mesquita possui cerca de duas vezes a extensão de cada uma delas, a frequência em que ocorrem dissonâncias, em José Maurício e Manoel Dias, é cerca de duas vezes mais elevada que em Lobo de Mesquita, sugerindo uma vez mais sua dualidade tonal e modal.

Nas obras de José Maurício e Manoel Dias, embora com incidências equivalentes, a natureza das dissonâncias e da própria harmonia – pode-se falar nestes termos comparando-se duas obras claramente tonais – é bastante diferenciada. Como já foi mencionado, os acordes dissonantes do Pe. José Maurício não possuem propósito modulatório, não se afastam da tonalidade, porém criam uma coloração tonal própria. Manoel Dias, ao contrário, já no início da obra emprega o cromatismo e através dele, caminha para uma distância tonal incomum, retornando à tonalidade de maneira rápida e inesperada.

Resta verificarmos se, além do Pe. José Maurício, os demais compositores também associavam acordes dissonantes a acentos prosódicos. Para melhor visualização e compreensão da associação dissonância/prosódia e sua incidência, nas partituras das quatro obras que se encontram nos anexos do nosso trabalho, os eventos considerados dissonantes estão delimitados e indicados. Quando há coincidência entre eles e acentos prosódicos, as indicações têm cor vermelha; quando recaem sobre sílabas não acentuadas do texto, as indicações têm cor azul.

Pode-se ver que André da Silva Gomes e Manoel Dias de Oliveira, embora estejam em extremos opostos quanto ao uso de dissonâncias, aproximam-se da associação sistematizada na obra do Pe. José Maurício. O primeiro (Anexo 2), não somente utiliza acordes dissonantes sobre sílabas distintas da mesma palavra, ressaltando diferentes acentuações através de práticas tradicionais (c. 3), assim como diferencia os acentos prosódicos, com dissonâncias, de uma palavra com quatro sílabas, *monumenti* (c. 19-20)⁷. Porém, excetuando-se o Pe. José Maurício, todos os três também associam sílabas não acentuadas às dissonâncias, igualmente, sem diferenciá-las umas das outras.

Portanto, mesmo que nosso estudo comparativo tenha envolvido um pequeno número de obras e compositores, percebe-se que nas obras de todos eles não se encontra a mesma sistematização da associação dissonância/prosódia que foi vista no início do trabalho, na obra do compositor carioca. Em decorrência disto, pode-se então supor que tal procedimento fosse próprio, característico do Pe. José Maurício Nunes Garcia, com indicações de que estivesse presente nas obras corais da primeira fase de sua produção musical.

3. A persistência do cuidado com a prosódia

Muito já se escreveu sobre as transformações operadas na produção musical do Pe. José Maurício, logo após a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808. Em sua maioria, são relatadas mudanças que dizem respeito ao aspecto exterior das obras: dimensões maiores, aumento dos recursos instrumentais e vocais, além da escrita mais virtuosa para ambos. Em contrapartida, diminuíram as peças corais *a capella* e a escrita vocal tornou-se mais variada, com desafiadores trechos polifônicos ainda não vistos em obras anteriores.

Naturalmente, as relações internas de sua música também sofreram transformações. Dentre elas, a harmonia, possivelmente mais sensível à funcionalidade de cada obra, caminhou em direção contrária à tendência anterior. Se antes, mesmo sem apoio instrumental, era alta a incidência de dissonâncias, parece contraditório que agora, praticamente sempre apoiada por instrumentos, aquela incidência diminua.

⁷ Ambos os procedimentos ocorrem na obra do Pe. José Maurício, como visto anteriormente, exemplificando seu cuidado com a prosódia em algumas situações mais complexas (Anexo 1).

O mais significativo exemplo das transformações ocorridas em todos os parâmetros é a *Missa de N. Sra. da Conceição*, apresentada ao final de 1810, alguns meses antes da chegada de Marcos Portugal ao Brasil, culminando todo o trabalho realizado pelo Pe. José Maurício à frente da Capela Real. Este compositor nunca havia criado uma obra tão grandiosa, em todos os sentidos. Chega a ser desmedido compará-la a qualquer composição para coro e orquestra produzida em anos anteriores.

Dentre as transformações havidas, caiu vertiginosamente a incidência de acordes dissonantes na harmonia, baixando, é provável, ao menor nível existente em toda sua produção musical, comparando-a somente com obras para coro e orquestra. Entretanto, nos compassos iniciais do *Kyrie*, podem ser encontrados alguns elementos que remetem às práticas anteriores, demonstrando que o compositor não havia abandonado completamente a associação dissonância/prosódia.

Larghetto *p* *cresc.*

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

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

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

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

11

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

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

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

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

Figura 1 - Excerto coral dos 16 compassos iniciais do *Kyrie*, da *Missa de N. Sra. da Conceição*.

Na segunda metade do c. 7, tem-se a sonoridade de um acorde de sétima de dominante sobre um pedal de tônica, nas vozes do coral. Ali se encontra o acento prosódico sobre a sílaba *le*, valorizado mais ainda pelo movimento ascendente da voz do Tenor, estabelecendo um intervalo de sétima com o Soprano. No c. 9, a diferença de duração das notas e sua posição métrica no compasso já sustentam o acento prosódico sobre a mesma sílaba já citada, mas ainda há o acréscimo da típica dissonância de subdominante, em movimento cadencial, criando o intervalo harmônico de segunda maior entre Soprano e Alto. No entanto, até a dominante ser alcançada, há o movimento cromático ascendente do Baixo, gerando novo acorde de sétima de dominante, sobre uma sílaba não acentuada, que poderia contradizer a hierarquia da prosódia. O compositor tem então o cuidado de *spezzare* o acorde, isto é, quebrá-lo em dois eventos rítmicos, evitando assim enfatizar a sílaba em questão.

A partir do c. 11, tem-se o movimento fraseológico correspondente em direção à tônica, modificando-se a cadência final. Em notas curtas, mantém-se o acento prosódico associado à mesma dissonância do acorde de subdominante, porém, a sétima do acorde seguinte é omitida – um acorde de dominante em movimento cadencial – evitando-se assim ressaltar, com a dissonância, a sílaba não acentuada (c. 15). Por outro lado, a convencional direcionalidade da harmonia é enfraquecida com esta medida. É possível que, uma vez mais, o cuidado com a prosódia tenha sido prioritário na decisão tomada.

No entanto, nesta nova fase produtiva, o antigo procedimento deixa de ser sistemático, tornando-se opcional, e seu emprego é pontual, como no exemplo anterior. *Judas mercator pessimus*, já citada anteriormente, é uma obra que evidencia novas condutas e, ao mesmo tempo, pode ser um qualificado instrumento de comparação com a produção anterior. Trata-se de um moteto a seis vozes, composto em 1809, *a capella*, também destinado à Semana Santa, que se encontra editado na mesma coletânea em que está *Sepulto Domino*. Nesta nova obra, alternam-se seções em que dissonâncias e prosódia relacionam-se como antes, e seções nas quais as dissonâncias são raras, onde a clareza da prosódia depende, quase exclusivamente, de artifícios rítmicos e métricos (ver Anexo 5).

Nos primeiros anos da década de 1810, a produção musical do Pe. José Maurício sofreu considerável queda cujas razões muito se especula. Costuma ser atribuída à vinda de Marcos Portugal, na musicografia tradicional brasileira. Entretanto, poderia ser consequência dos graves problemas de saúde vividos pelo compositor nesse período, segundo relatos confiáveis. Nos anos seguintes, novas transformações irão ocorrer em sua música, mas até onde alcança nosso conhecimento atual, não mais se encontraria o antigo procedimento, a associação dissonância/prosódia, da maneira anterior.

Pode-se ver que o compositor teria encontrado funções novas, mais importantes, para as dissonâncias, quais sejam, explorar suas próprias possibilidades expressivas. Não somente ampliou o leque de acordes dissonantes empregados, como também sua frequência de utilização. O exemplo mais contundente é o acorde de sétima diminuta, empregado anteriormente com parcimônia, de maneira quase pontual, inclusive em grandes obras tal como a *Missa de N. Sra. da Conceição*. Tornar-se-á muito frequente a partir do *Ofício* e *Missa dos Defuntos*, compostos em 1816, cuja *Missa* ganhará notoriedade sob a denominação, simplesmente, de *Requiem* de 1816. Nesta obra, no entanto, o compositor voltou a revelar seu cuidado com a prosódia, embora recorrendo a diferentes soluções.

O *Requiem* de 1816 sempre foi uma das obras mais ouvidas e comentadas do Pe. José Maurício, desde o século XIX (Mattos 1997, 200). É curioso que nenhum músico tenha denunciado seu parentesco com o *Requiem* de Mozart, obra ainda mais conhecida, durante quase dois séculos. A relação entre as duas obras

só nos foi revelada em 1991, pelo compositor Ricardo Tacuchian, através de uma publicação na *Revista Brasileira de Música*. Ali estão indicados numerosos pontos de contato entre elas, compreendendo a similaridade de temas, seções, tonalidades e escolhas composicionais. Algumas condutas musicais divergentes são também mencionadas, tais como a desigual utilização da textura polifônica e os caminhos distintos tomados ao final das obras, onde o compositor luso-brasileiro mais se distanciou do seu modelo inicial (Tacuchian 1991).

Há também diferente utilização do tradicional texto do *Requiem*: enquanto Mozart subdividiu-o em numerosas seções fechadas e independentes, o Pe. José Maurício preferiu a continuidade do discurso, subdividindo o texto em pequenas seções abertas, com alguma autonomia musical. Isto também se deve, naturalmente, às reduzidas dimensões de sua obra, se comparada àquela de Mozart. Entretanto, é justamente no uso do texto que iremos encontrar indícios do mesmo cuidado com a prosódia, já demonstrado pelo compositor anteriormente. Um pequeno exemplo encontra-se na comparação entre os temas iniciais do *Kyrie*, de ambas as obras, tema de longa aplicação anterior na música europeia, por diversos autores, que Mozart não escolheu ao acaso.

W. A. Mozart

Allegro



Pe. José Maurício

Fugatto



Figura 2 - Comparação entre os compassos iniciais dos temas do *Kyrie*.

Mesmo que seja discutível, o salto ascendente favorecerá o acento prosódico da palavra *eleison*, se comparado ao salto descendente realizado por Mozart. No entanto, esta escolha também poderia ter sido feita por opção melódica, ou ainda para somente se diferenciar do tema de Mozart. São alternativas que sugerem escolhas subjetivas; o próximo exemplo, porém, traz escolhas objetivas. Trata-se da parte coral do *Dies irae*, isoladamente, em seus primeiros compassos. Ali, o Pe. José Maurício reproduziu as vozes corais escritas por Mozart, modificando apenas as alturas de algumas notas das partes de Soprano, Contralto e última nota do Baixo.

Dies irae

Allegro assai

Requiem de Mozart

Di - es i - rae, di - es il - la,

Di - es i - rae, di - es il - la,

Dies irae

Allegro vivo

Requiem 1816
José Maurício Nunes Garcia

Di - es i - rae, di - es il - la

Di - es i - rae, di - es il - la

Figura 3 - Excertos corais dos compassos iniciais do *Dies irae*.

No entanto, não manteve a configuração rítmica das vozes, tal como o fizera Mozart. Este utilizou, em cada palavra, notas de mesma duração rítmica que podem provocar, inadvertidamente, igualdade de acentuações em todas as sílabas do texto. O Pe. José Maurício alterou suas durações e posições métricas, dentro dos respectivos compassos – aplicando os tradicionais procedimentos para realçar a prosódia – e assim, favoreceu a clareza dos acentos prosódicos de suas palavras, diminuindo a possibilidade da ocorrência de acentos falsos. Deve-se lembrar que a escrita de Mozart destinava-se a outro contexto e prática musicais. Este exemplo torna evidente, nas opções escolhidas, o pensamento subjacente do compositor e demonstra, uma vez mais, sua preocupação com a correta observância da prosódia.

4. Considerações finais

Em nosso trabalho foram estudados três diferentes momentos da produção musical do Pe. José Maurício Nunes Garcia, nos quais, tentamos acompanhar sua preocupação com a prosódia, um tema de interesse secundário, complementar, dentre os estudos musicais. O assunto foi-nos sugerido pela descoberta, quase casual, da inusitada prática sistemática de associar acentos prosódicos a harmonias dissonantes, em uma pequena peça destinada à Semana Santa, *Sepulto Domino*, composta nos primeiros anos de sua trajetória. O que despertou nossa curiosidade foi um acontecimento que sempre nos intrigou, a alta incidência de dissonâncias em suas obras corais *a capella*.

Com o intuito de averiguar este fenômeno comparativamente, ampliamos o campo de estudos, envolvendo mais três importantes autores luso-brasileiros de seu tempo. Verificamos que a conduta dos compositores mostra-se bastante desigual quanto ao uso quantitativo e qualitativo das dissonâncias. Torna-se claro que o Pe. José Maurício diferencia-se não somente pela alta incidência de dissonâncias, mas porque estas não possuem o objetivo principal de produzir instabilidade harmônica, corroborando nossa hipótese inicial de que sua existência estaria vinculada ao realce da prosódia, além de proporcionar às obras, ao mesmo tempo, uma coloração diferenciada.

Embora limitados pelo tema restrito das ocorrências prosódicas, para estudá-las em períodos posteriores, adentramos em considerações estilísticas de sua própria música. Revelou-se que seu cuidado com a prosódia persiste, em dois momentos futuros, mesmo recorrendo a ferramentas convencionais, diferentes das anteriores que lhe conferiam originalidade. Seu esmero com a prosódia poderia ser preciosismo, mas indica a busca de soluções próprias, individuais. Mais importante, porém, é que o compositor demonstra ter o controle consciente dos elementos envolvidos no processo de criação musical, até mesmo os elementos secundários.

5. Referências

- Castagna, Paulo. 2000. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. USP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.
- Castagna, Paulo. 2001. "O 'Estilo Antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: Nery, R. V. (Org.). *A música do Brasil colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Duprat, Régis. 1995. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus.
- Garcia, José Maurício Nunes. 1976. *Obras corais A Cappella*. Ed. Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Associação de Canto Coral.

- Garcia, José Maurício Nunes. 2002. *Missa de Nossa Senhora da Conceição*. Ed. Ricardo Bernardes. Rio de Janeiro: Funarte.
- Garcia, José Maurício Nunes. 2002. *Requiem*. Ed. Cleofe Person de Mattos. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Marie-Rose, Irmã (1963). *Canto Gregoriano*. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Pio X.
- Mattos, Cleofe Person de. 1970. *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Cultura.
- Mattos, Cleofe Person de. 1997. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Biblioteca Nacional / Departamento Nacional do Livro.
- Mesquita, José Joaquim Emerico Lobo de. 2002. "Matinas do Sábado Santo". In: Paulo Castagna; Carlos Alberto Figueiredo (Coods.) *Sábado Santo*. Belo Horizonte: Fundação Educacional e Cultural da Arquidiocese de Mariana. p. 51-151.
- Motte, Diether de la. 2007. *Armonía*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- Neves, José Maria. 1997. *Catálogo de obras Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Funarte.
- Oliveira, Manoel Dias de. *Procissão do Enterro I*. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Procissão do Enterro No.1 \(Oliveira%2C Manoel Dias de\)](http://imslp.org/wiki/Procissão_do_Enterro_No.1_(Oliveira%2C_Manoel_Dias_de)), acesso em 15-09-2017.
- Rodrigues, Lutero. 2016. "Pontos de contato entre obras de Marcos Portugal e do Pe. José Maurício, antes de 1811". In: *Atas do Congresso Internacional "Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido"*. São Paulo (2015), p. 247-267. Disponível em <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/5747138/selection.pdf>, acesso em 02-05-2018.
- Sadie, S.; Tyrrel, J. (Eds.). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. New York: Grove.
- Tacuchian, Ricardo. 1991. "O Requiem mozartiano de José Maurício". *Revista Brasileira de Música* 19, p.33-51.

6. Anexo 1

SEPULTO DOMINO

José Maurício Nunes Garcia

Larghetto (5)

S
Se - - pul - to Do - - mi - no Si -

A
Se - - pul - to Do - - mi - no Si -

T
Se - - pul - to Do - - mi - no Si -

B
Se - - pul - to Do - - mi no Si -

- gna tum est mo - nu - men - - - tum vol - ven - -

gna tum est mo - nu - men - - - tum vol - - -

gna tum est mo - nu - men - - - tum vol - - -

- gna - tum est mo - nu - men - - - tum vol - - -

- tes la - - pi - - dem ad os - - ti - um mo - nu -

- ven - tes la - - pi - - dem ad os - - ti - um mo - nu -

- ven - tes la - - pi - - dem ad os - - ti - um mo - nu -

- ven - tes la - - pi - - dem ad os - - ti - um mo - nu -

men - - ti po - nen - - - tes po - nen - tes
men - - - ti po - - - nen - tes mi - li - tes *cresc.*
men - - - ti po - nen - tes mi - - - - li - - tes po - nen - tes *cresc.*
- men - - - ti po - nen - tes

20 25

mi - li - tes qui cus - to di - - rent il - - - - lum
mi - li - tes qui cus - to di - rent il - - - - lum
mi - li - tes qui cus - to di - - rent il - - - - lum
- mi - - li - - tes qui cus - to - di - - rent il - - - - lum

qui cus - to - di - rent il - - - - lum -
qui cus - to - di - rent il - - - - lum.
qui cus - to - di - rent il - - - - lum.
qui cus - to - di - rent il - - - - lum.

7. Anexo 2

Sepulto Domino

Procissam/ do Enterro do Senhor/ em Sexta fr^a de Paixam/ a 4 Vozes./

De Andre da S^a Gomes/ 1778

Cântico para antes do Sermão

Andante

SOPRANO
Se - pul - to Do - mi - no Si - gna - tum est

ALTO
Se - pul - to Do - mi - no Si - gna - tum est mo -

TENOR
Se - pul - to Do - mi - no Si - gna - tum est

BASS
Se - pul - to Do - mi - no Si - gna - tum est

8
mo - nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem

- nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem

mo - nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem

mo - nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem

2

16

ad os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen -

ad os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen -

ad os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen -

ad os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen -

22

tes mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

tes mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

tes mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

tes mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

Pesquisa, estabelecimento de texto e editoração: Bruno Tadeu e Nicole Teixeira.

8. Anexo 3

Sepulto Domino

Procissão do Enterro

Manoel Dias de Oliveira

Lento

Soprano
f Se - pul - to Do - mi - no si - gna - tum

Alto
f Se - pul - to Do - mi - no si - gna - tum

Tenor
f Se - pul - to Do - mi - no si - gna - tum

Bass
f Se - pul - to Do - mi - no si - gna - tum

7

S
est mo - nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem ad

A
est mo - nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem ad

T
est mo - nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem ad

B
est mo - nu - men - tum vol - ven - tes la - pi - dem ad

14

S
os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen - tes

A
os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen - tes mi - li - tes

T
os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen - tes

B
os - ti - um mo - nu - men - ti po - nen - tes mi - li - tes

Sepulto Domino

21

S
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum po - nen - tes

A
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il lum po - nen - tes mi - li - tes

T
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum po - nen - tes

B
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum po - nen - tes mi - li - tes

28

S
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

A
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

T
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

B
mi - li - tes qui cus - to - di - rent il - lum.

9. Anexo 4

Responsório IX (Sepulto Domino)

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

Moderato

SOLO **TUTTI**

f **p** **f**

SOPRANO
Se - pul - to Do - mi - no, se - pul - to

ALTO
Se - pul - to Do - mi - no, Do - mi - no, se - pul - to

TENOR
Do - mi - no, se - pul - to

BASS
Do - mi - no, se - pul - to

Organ
p **f** **p** **f**

Moderato

p **f**

6

Do - mi - no si - gna - tum est, si - gna - tum est mo - nu - men -

Do - mi - no si - gna - tum est, si - gna - tum est mo - nu - men -

Do - mi - no si - gna - tum est, si - gna - tum est mo - nu - men -

Do - mi - no si - gna - tum est, si - gna - tum est mo - nu - men -

Organ
p **f**

2

12

TUTTI
f

tum ad os - ti - um mo - nu - men - ti,

SOLO
p

tum vol - ven - tes_ la - pi-dem mo - nu - men - ti,

f

tum ad os - ti - um mo - nu - men - ti,

f

tum ad os - ti - um mo - nu - men - ti,

sf *p*

18

TUTTI

ad o - sti - um mo - nu - men - ti.

SOLO
p

vol - ven - tes_ la - pi-dem ad os - ti - um mo - nu - men - ti.

ad o - sti - um mo - nu - men - ti.

ad o - sti - um mo - nu - men - ti.

p

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Organ

TUTTI *f*

f *p* SOLO

p SOLO *f*

f

p *f* *p*

Po - nen - tes mi - li - tes, Po - nen - tes mi - li - tes, Po - nen - tes mi - li - tes, Po - nen - tes mi - li - tes,

Po - nen - tes mi - li - tes, Po - nen - tes mi - li - tes,

Po - nen - tes mi - li - tes,

Po - nen - tes mi - li - tes,

p *f* *p*

30 TUTTI *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

Po - nen - tes mi - li tes, qui cu - sto - di - rent il - lum qui cu - sto - di - rent il -

Po - nen - tes mi - li tes, qui cu - sto - di - rent il - lum qui cu - sto - di - rent il -

Po - nen - tes mi - li tes, qui cu - sto - di - rent il - lum qui cu - sto - di - rent il -

Po - nen - tes mi - li tes, qui cu - sto - di - rent il - lum qui cu - sto - di - rent il -

f *f*

4

39

lum
lum
lum
lum

SOLO
p
Po - nen - tes mi - li - tes,

46

TUTTI *f*
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,

SOLO *p*
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,

TUTTI *f*
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,
Po - nen - tes mi - li - tes,

52

qui cu-sto - di - rent il-lum qui cu-sto - di - rent il - lum

qui cu-sto - di - rent il-lum qui cu-sto - di - rent il - lum

qui cu-sto - di - rent il-lum qui cu-sto - di - rent il - lum

qui cu-sto - di - rent il-lum qui cu-sto - di - rent il - lum

qui cu-sto - di - rent il-lum qui cu-sto - di - rent il - lum

qui cu-sto - di - rent il-lum qui cu-sto - di - rent il - lum

Transcrição e editoração: Bruno Tadeu e Nicole Teixeira.

10. Anexo 5: Pe. José Maurício: Judas mercator pessimus (Excerto)

20

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano I (S I), Soprano II (S II), Alto (A), and Tenor (T). The bottom staff is for the Bass (B). Each vocal staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The lyrics for all parts are: "Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus". The music is in a minor key and features a steady rhythmic pattern with some syncopation.

S I
Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus

S II
Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus

A
Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus

T
Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus

B
Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus Ju-das mer - ca - tor pes-si-mus

25

The second system of the musical score consists of five staves, continuing from the first system. The lyrics for all parts are: "Ju - das mer - ca - tor pes - si-mus os - cu - lo pe - ti - it". The vocal parts (S I, S II, A, T) continue with the same melodic line, while the Bass part (B) provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *f* is not explicitly repeated but is implied from the first system.

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

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

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

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

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

2

28 30

Do - mi-num: il - le ut A - gnus in - no - cens

Do - mi-num: il - le ut A - gnus in - no - cens

Do - mi-num: il - le ut A - gnus in - no - cens

Do - mi-num: il - le ut A - gnus in - no - cens

Do - mi-num: il - le ut A - gnus in - no - cens