

**JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E SUA OBRA-PRIMA:
A MISSA DE SANTA CECÍLIA**

**JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA AND HIS MASTERPIECE:
THE MASS OF SAINT CECILIA**

ROSANA LANZELOTTE¹

Resumo

José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767-1830) é considerado o mais importante compositor brasileiro e das Américas do final do século XVIII e do início do século XIX. Afrodescendente, sofreu discriminação que não o impediu de produzir um alentado conjunto de obras que despertou a admiração de alguns intelectuais de sua época. Dentre eles, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), membro e orador oficial do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), foi o autor dos *Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia* (1856) espelhados neste artigo por meio de citações. Dentre as peças do compositor, destaca-se a derradeira e portentosa Missa de Santa Cecília (1826), cujo manuscrito autógrafo sobrevive no arquivo do IHGB, doado pelo filho do compositor em 1853. Composição monumental, que exige dos cantores e da orquestra virtuosismo apurado, a missa é raramente interpretada. Este artigo apresenta uma descrição comentada da obra, bem como comentários sobre aspectos interpretativos.

Palavras-chave: José Maurício Nunes Garcia; Missa de Santa Cecília; música no primeiro Reinado

Abstract

*José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767–1830) is considered the most important Brazilian composer and one of the most significant composers of the Americas in the late 18th and early 19th centuries. Of African descent, he faced discrimination that did not prevent him from producing a substantial body of work that earned the admiration of intellectuals in his lifetime. Among them, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806–1879), a member and official orator of the Brazilian Historical and Geographical Institute (IHGB), authored the *Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia* (1856) — a work drawn upon throughout this article by way of quotations. Among the composer's works, the monumental *Mass of Saint Cecilia* (1826), his final composition, stands out. Its autograph manuscript survives in the IHGB archive, donated by the composer's son in 1853. An extraordinary composition, demanding refined virtuosity from both singers and orchestra, the mass is rarely performed. This article presents a guided description of the work, along with remarks on performance practices.*

Keywords: *José Maurício Nunes Garcia; Saint Cecilia Mass.*

¹ Sócia honorária do IHGB e presidente do Instituto Musica Brasilis. E-mail: rosana@musicabrasilis.org.br.

A redenção pela música e pela batina

Nascido no Rio de Janeiro em 22 de setembro de 1767, José Maurício Nunes Garcia era filho de Apolinário Nunes Garcia e de Vitória Maria da Cruz, ambos descendentes de pessoas escravizadas. Desde jovem mostrou aptidão para a música, de acordo com Manuel de Araújo Porto-Alegre, um de seus primeiros biógrafos:

*“Tinha uma belíssima voz, cantava admiravelmente, improvisava melodias e tocava viola e cravo sem jamais ter aprendido.”*²

Órfão de pai aos seis anos, coube à mãe cuidar de sua educação. Ao perceber os dons do filho, encaminhou-o à aula de Salvador José de Almeida e Faria (c.1732-1799), seu conterrâneo e conhecido, um dos muitos músicos mineiros que migraram para o Rio de Janeiro, a capital do Vice-Reino a partir de 1763. Quando faleceu, o inventário dos bens de Salvador José citava, além de instrumentos musicais, a coleção de partituras dos mais importantes compositores de seu tempo, entre eles Haydn, Mozart, Pergolesi, Jommelli, repertórios com que José Maurício provavelmente tenha tido contato em seus anos de aprendizado.

*“Foi considerado por aquele músico o primeiro e o melhor de seus discípulos, e o único de por si só poder continuar os estudos de uma arte, que requer, além dos dons naturais, uma prática não interrompida.”*³

Em época em que a educação era privilégio de poucos, José Maurício *“de seu moto próprio foi assentar-se nos bancos do padre Elias, mestre régio de Latim”*⁴, além de ter estudado Filosofia com Agostinho Corrêa da Silva Goulão (? – 1847) e Retórica, com Manoel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814). Seu aproveitamento foi sempre notável, tendo sido considerado por alguns de seus mestres como apto a substituí-los, oferta de que declinou para melhor se concentrar no estudo da música, *“que já o punha a abrigo das maiores privações”*⁵. Desde os doze anos, José Maurício ajudava nas despesas de casa com o que recebia por dar aulas de música.

Em 1784, Salvador José promoveu a fundação da Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro, cuja ata de instauração incluiu a assinatura de José Maurício, então com 17 anos.

² PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. XIX, p. 354-369, 1856.

³ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 356

⁴ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 356

⁵ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 356

Sob a invocação da santa padroeira da música, a instituição foi criada com o objetivo de regular a atividade de uma numerosa classe que abrangia cantores, instrumentistas, regentes, copistas, compositores e professores. A Irmandade de Santa Cecília propiciou a organização profissional dos músicos no período do Brasil Colônia, que encontraram na instituição um espaço de reconhecimento profissional e de proteção social.

A exemplo de muitos outros afrodescendentes, a busca pelo sustento levou José Maurício à carreira eclesiástica.

“Naquelas eras, a segurança individual, o esteio das famílias pobres e o amor materno só achavam um asilo seguro e inviolável na igreja.”⁶

Para ser aceito em uma ordem religiosa, segundo as regras da época, além da aprovação no processo de habilitação, o candidato deveria estar livre do “defeito de cor”, do qual José Maurício solicitou dispensa ao bispo. Um último obstáculo consistia na comprovação de posse de algum imóvel, superado com a ajuda de um benfeitor, Tomás Gonçalves (?-?), pai de um de seus alunos, que lhe doou uma casa na Rua das Bellas Noutes, atualmente Rua das Marrecas, no centro do Rio de Janeiro. Por fim, em 1792, José Maurício pôde receber as ordens.

“Naquela época de fanatismo e poderio monacal, as vestes religiosas tinham o prestígio e o privilégio de serem respeitadas desde a sala do vice-rei até a mais pobre habitação: o hábito substituí a idade, o nascimento, a riqueza e o saber.”⁷

Doravante, a música e a igreja seriam o seu futuro.

Kyrie Eleison

A mais remota obra atribuída a José Maurício é a antífona *Tota pulchra es Maria*, composta em 1783, quando o compositor tinha apenas 16 anos. A peça é destinada a uma voz solista de soprano, coro a 4 vozes, flauta e cordas. O som da flauta e a escrita musical se somam para criar o teor angelical que corresponde ao texto: “toda pura és Maria”⁸. À época, “*mulier taceat in ecclesia*” (a mulher cala-se na Igreja), conforme preconizado pelo apóstolo Paulo. Desse modo, as partes destinadas a sopranos eram executadas por vozes infantis masculinas, de extensão e potência limitadas. Em decorrência disso, a linha solista de soprano

⁶ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 356

⁷ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 357

⁸ Escuta mediada da obra pode ser assistida através deste link: <https://youtu.be/lo358gLTAMU>.

de *Tota pulchra* alia a simplicidade melódica a um âmbito restrito, que não ultrapassa uma oitava. Esta peça recebeu o código CPM1 no catálogo estabelecido por Cleofe Person de Mattos (1913-2002)⁹, biógrafa do compositor e a maior pesquisadora de sua obra.

Em 1798, José Maurício foi alçado ao posto de mestre de capela da Sé Catedral do Rio de Janeiro, então situada na Igreja do Rosário. Entre suas atribuições estava a organização da parte musical da liturgia, que se empenhou em aprimorar desde o início.

“Organista e compositor, aumentou o coro da Catedral com um grande número de discípulos escolhidos e o brilho do culto com novas e variadas composições.

...

“Nos dez anos que serviu este novo emprego, foi que o grande artista começou a revelar-se altamente, e a dilatar-se no horizonte de suas criações”¹⁰

Ao assumir a função de mestre de capela, José Maurício intensificou a produção de peças sacras. Datam deste período a antífona *Ecce Sacerdos* (1798), a *Ladainha da Novena de N. S.^a da Conceição* (1798), obras para a Semana Santa e a *Missa em Si Bemol*, considerada a sua primeira missa (1801), entre muitas outras.

Agregou ao efetivo da Capela os seus discípulos mais notáveis, entre os quais Francisco Manuel da Silva (1795-1865), Francisco da Luz Pinto (179.? -1865) e Cândido Inácio da Silva (c.1800-c.1838).

Gloria in Excelsis Deo – a chegada de D. João e da corte ao Rio de Janeiro

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, em 8 de março de 1808, D. João e a comitiva rumaram à Igreja do Rosário, então Sé Catedral, para a missa de ação de graças pelo sucesso da viagem. Sendo a igreja localizada junto ao Largo de São Francisco, distante do cais de desembarque, o longo trajeto foi feito a pé, por ruas não pavimentadas, sob o calor estival, o que motivou a posterior transferência da Sé para a Igreja do Carmo, vizinha do Paço Real.

O *Te Deum*, composto e regido por José Maurício, surpreendeu os cortesãos portugueses, que não esperavam encontrar arte daquele nível na colônia.

“O príncipe regente, grande conhecedor da música e de todas as práticas do culto, o admirou tanto, que sem a menor relutância nomeou-o, por decreto de 26 de novembro do mesmo ano [1808], inspetor da música da Real Capela...”¹¹

⁹ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

¹⁰ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 358-359.

¹¹ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 359.

Ao nomear José Maurício como mestre de capela, D. João estipulou o ordenado de 600.000 réis anuais, valor idêntico ao que remunerava em Lisboa o principal compositor português do período, Marcos Antonio da Fonseca Portugal (Lisboa, 1762 - Rio de Janeiro, 1830). O trabalho, entretanto, era exaustivo. Além das inúmeras funções litúrgicas, José Maurício era responsável pela música das cerimônias solenes - aniversários, casamentos e falecimentos na família real -, e também de celebrações de acontecimentos políticos marcantes. Embora a composição não figurasse entre as atribuições de um mestre de capela, José Maurício viu-se impelido a produzir incessantemente a partir de 1808, a fim de que as celebrações litúrgicas da Capela Real fossem revestidas “*da maior decência e esplendor*”, conforme alvará de sua instituição¹². Neste mesmo ano, o compositor produziu duas missas completas, uma delas destinada à celebração do natalício do príncipe D. Pedro, a *Missa de São Pedro de Alcântara* (CPM104)¹³.

Nem só música litúrgica compôs José Maurício. A corte portuguesa, grande apreciadora de ópera, pôde apreciar o talento dramático do compositor através de dois elogios escritos em 1809 – *O Triunfo da América* (CPM228) e *Ulissea* (CPM229)¹⁴ –, ambos laudatórios do triunfo dos portugueses frente ao imperador Napoleão Bonaparte (1769-1821).

À revelia da corte portuguesa, que não perdoava José Maurício pelo defeito de cor, D. João condecorou-o com a Ordem de Cristo¹⁵, com cuja insígnia foi retratado na litografia que abre o volume da partitura da Missa de Santa Cecília, exibida na Figura 1.

*“Em uma dessas grandes festividades, sentiu-se el-rei tão arrebatado de entusiasmo, que, acabada a festa, mandou chamar ao paço o padre José Maurício, e em plena corte, tirando da farda do Visconde de Villa Nova da Rainha o hábito de Cristo, colocou-o com a sua própria mão no peito do seu músico, dizendo-lhe ao mesmo tempo as coisas mais lisonjeiras”*¹⁶

Em 1809, D. João ordenou a transferência para o Rio de Janeiro da coleção pertencente à Real Biblioteca da Ajuda, situada no palácio de mesmo nome, onde se concentrou o que restou da Biblioteca Régia após o terremoto de 1755 em Lisboa. O repertório musical dessa coleção incluía, além de peças de Marcos Portugal, obras dos

¹² BRASIL. Alvará de 15 de junho de 1808. Condecora a Sé Cathedral do Rio de Janeiro com o título de Capella Real. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos/alv/1808/alv-15-6-1808.html. Acesso em: 6 jul. 2026.

¹³ Para ouvir: <https://youtu.be/zZ3rnphpaDA>

¹⁴ Para ouvir: <https://youtu.be/OLmfbS4-Xcg>

¹⁵ -ALEGRE, 1856, p. 360.

¹⁶ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 360.

compositores italianos mais apreciados pelos portugueses: David Perez (1711-1778), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Niccolò Jommelli (1714-1774). Em contato com esse repertório, José Maurício modificou seu estilo composicional para atender ao gosto do rei e dos cortesãos portugueses, acostumados a obras litúrgicas de feição operística, marcadas por árias de exigente virtuosismo vocal. Contribuiu também para isso a chegada, a partir de 1809, dos cantores italianos castrados Giuseppe Capranica (1777-1818) e Antonio Cicconi (1781-1870), remunerados por D. João com recursos próprios, provenientes do “real bolsinho”¹⁷.

Figura 1 – Pa. Mo. Jose Mauricio Nunes Garcia. Litografia, des. Dr. Garcia, impr. Heaton e Rensburg, séc. XIX



Fonte: Coleção IHGB

Estima-se que, ao longo dos treze anos em que residiu no Rio de Janeiro, D. João tenha contratado pelo menos 137 músicos europeus – compositores, cantores, instrumentistas –, sempre com o propósito de enriquecer e aperfeiçoar as práticas musicais.¹⁸

¹⁷ Recursos particulares com que o príncipe regente D. João contribuía para as atividades musicais, seja com mesadas e ajudas de custo dadas a vários músicos, seja com a compra de papel pautado, etc.

¹⁸ HAZAN, Marcelo Campos. *The sacred works of Francisco Manuel da Silva (1795–1865)*, Ph.D. Department of Musicology – The Catholic University of America. Estados Unidos: District of Columbia, 1999, p. 60.

“Logo que, em 1813, chegou de Lisboa o famoso Marcos Portugal e com ele um bom número de vozes e instrumentos, as funções eclesiásticas subiram ao ponto das da [Capela] patriarcal de Lisboa, que eram copiadas finalmente das de São Pedro em Roma, no que era possível em um templo onde não pontificava o Papa rodeado do sagrado colégio.”¹⁹

O maior músico português de seu tempo, Marcos Portugal, havia permanecido em Lisboa quando da transferência da corte para o Brasil. Gozava de grande sucesso na Europa, onde suas óperas eram aplaudidas nos principais teatros. Porém, em janeiro de 1811, o músico recebeu a intimação incontornável de se transferir para o Rio de Janeiro, onde sua principal missão seria a de professor de música de suas Altezas D. Pedro e irmãs, função exercida desde os tempos da Corte em Lisboa. Foi também nomeado Diretor de Música, responsável pela seleção de repertórios e por todas as providências para que as atuações transcorressem com perfeição nas ocasiões em que D. João estivesse presente.

Apesar dos rumores, nada se provou sobre a rivalidade entre Marcos Portugal e José Maurício, sendo provável que tenham colaborado em diversas ocasiões. Por exemplo, nas obras que produziram para o Natal de 1811, ambos empregaram a mesma inusitada instrumentação – orquestra sem violinos –, o que aponta para um indício de entendimento musical entre eles. Na *Missa Pastoril para a noite de Natal*²⁰, José Maurício alternou trechos escritos em seu estilo habitual com outros em que se mostra plenamente alinhado com o gosto da corte portuguesa. O *Kyrie* é iniciado por um solo “pastoril” da clarineta, seguido pelo coro em uníssono²¹, marca registrada da produção do compositor até então. Segue-se o *Gloria*, uma sucessão de árias ornamentadas e de alta virtuosidade, acompanhadas por orquestração brilhante. Pela primeira vez, José Maurício dedicou árias aos três castrati então em atuação, entre eles o recém-chegado Gori: *Qui Tollis* a Gori, *Laudamus Te* a Cicconi e *Qui Sedes* a Capranica²². Os dois estilos seguem alternando-se até o final da peça. O compositor promoveu, no interior de sua própria escrita, um duelo entre o estilo coral de antes e a verve operística, que já sabia explorar.

A produção musical de José Maurício tornou-se mais esparsa após a chegada de Marcos Portugal e de outros compositores europeus. Era de se esperar, uma vez que a função

¹⁹ Manuel de Araújo Porto-Alegre cometeu um engano. A chegada de Marcos Portugal foi em junho de 1811.

²⁰ Para ouvir: <https://youtu.be/wam2Q1Gbvuc>

²¹ Todas as vozes do coro cantam a mesma nota.

²² Pacheco, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*, Tese de Doutorado, UNICAMP, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2007.401033>. Acesso em: 6 jul. 2026.

de mestre de capela, que conservou até o fim de seus dias, não pressupunha a atividade composicional.

Laudamus Te - o classicismo vienense chega ao Rio de Janeiro

Com Napoleão Bonaparte derrotado, as grandes potências europeias se reuniram em Viena, a partir de setembro de 1814, para reorganizar as fronteiras e discutir a livre circulação de navios, em um encontro que ficou conhecido como o Congresso de Viena. A principal consequência para o Brasil foi a sugestão da criação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, formalizada em 16 de dezembro de 1815 por D. João, desejoso de permanecer no Brasil.

Sucederam-se duas providências para consolidar o novo reino. Ao buscar para Dom Pedro uma noiva oriunda de dinastia de tamanho prestígio como a dos Habsburgos, pretendia-se aproximar o Brasil do mundo europeu. Para dar à nova capital o brilho de uma metrópole, convidou-se o grupo de artistas e artesãos franceses que ficou conhecido como Missão Artística Francesa, encarregado de fundar no Rio de Janeiro a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. O compositor austríaco Sigismund Neukomm (Salzburgo, 1778 - Paris, 1858), o aluno predileto de Joseph Haydn, estabelecido na França desde 1809, aceitou o convite para integrar o grupo. Desembarcou no Rio de Janeiro em maio de 1816, na comitiva do duque de Luxemburgo, o primeiro embaixador extraordinário da França junto ao novo reino.

Nascido na Áustria, berço do classicismo, Neukomm compôs cerca de setenta obras durante o período em que residiu no Rio de Janeiro (1816 - 1821), dedicando-as a gêneros instrumentais então pouco cultivados no país: sonatas e peças para piano, piano a quatro mãos, conjuntos de câmara e orquestras, inclusive as primeiras sinfonias. Foi ele, ainda, quem inaugurou a prática que se tornaria característica da música brasileira: a mescla do gênero clássico com o popular. A fantasia de sua autoria, *L'Amoureux* (1819), para flauta e pianoforte, foi inspirada na modinha *A Melancolia*, de Joaquim Manoel da Câmara (Rio de Janeiro, 1780? - 1840?). Deste músico carioca iletrado, que cantava pelas ruas dedilhando sua viola, Neukomm anotou e harmonizou vinte modinhas publicadas quando retornou à Europa, sem o que esse repertório teria se perdido. No mesmo ano de 1819, o austríaco compôs o capricho *O Amor Brasileiro*, para pianoforte, inspirado em um lundu de compositor anônimo.

Alternando ritmos, a peça metaforiza a transformação de uma valsa, de compasso ternário, em um lundu, de compasso binário.

Neukomm foi um observador atento das práticas musicais do Rio de Janeiro. Correspondente do *Allgemeine Musikalische Zeitung*, um dos principais periódicos musicais da Europa no século XIX, comentou sobre a atuação de José Maurício, frente à estreia do Requiem de Mozart nas Américas:

*“A presteza com a qual o Padre Garcia resolveu todas as dificuldades, para finalmente executar aqui uma obra prima do nosso imortal Mozart, recebeu o mais caloroso agradecimento dos amantes da arte locais; e eu, de minha parte, considero meu dever aproveitar esta oportunidade para chamar a atenção do nosso mundo artístico europeu para um homem, que deve apenas à sua excessiva modéstia o fato de estar sendo lembrado publicamente pela primeira vez nesta ocasião.”*²³

Quando se encontraram em Paris, Neukomm deu provas a Manuel de Araújo Porto-Alegre de sua admiração pelo Padre mestre.

*“Alguns tempos depois, entrando eu na Capela Real por acaso, ouvi tocar no órgão umas harmonias que não me eram estranhas; pouco a pouco, fui reconhecendo trechos de minha desgraçada missa; subi ao coro e dou com José Maurício, tendo à vista a minha partitura e a transpô-la, de improviso, para o seu órgão. Aproximei-me dele e fiquei algum tempo a admirar a fidelidade e a valentia de execução daquele grande mestre: nada lhe escapava de essencial!... não pude resistir; abracei-o quando ia acabar, e choramos ambos sem nada dizer.”*²⁴

A missa mencionada neste comentário poderia ser a que Neukomm escreveu para a aclamação de D. João VI, ocorrida em 1818, de cuja execução à época não se tem notícia. Obra monumental – 786 páginas editadas²⁵ –, a rica instrumentação utilizada nesta *Missa* demonstra a clara intenção do compositor de fazer da mesma uma obra de grande vulto, buscando impressionar pela sofisticação da técnica.

Em carta ao amigo Pehr Frigel (1750-1842), compositor e secretário da Academia Real de Música de Estocolmo, Neukomm comentou sobre o *Gloria da Missa*:

²³ NEUKOMM, Sigismund. “Der Eifer, mit dem Hr. Garcia allen Schwierigkeiten entgegengearbeitet hat, um endlich einmal auch hier ein Meisterwerk unseres unsterblichen Mozart's zur Aufführung zu bringen, verdient den wärmsten Dank der hiesigen Kunstfreunde, und ich meinerseits rechne es mir zur Pflicht, diese Gelegenheit zu benutzen, um unsere europäische Kunstwelt auf einen Mann aufmerksam zu machen, der es nur seiner zu großen Bescheidenheit zuzuschreiben hat, wenn seiner vielleicht erst bei dieser Gelegenheit zum erstenmale öffentlich gedacht wird.”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, 20-7-1820, Nr. 22, 501-503. Tradução da autora. Disponível em https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527970_00265_u001/1. Acesso em: 6 jul. 2026.

²⁴ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 366.

²⁵ Partitura completa disponível através do link <https://musicabrasilis.org.br/partituras/sigismund-neukomm-missa-solemnis-pro-die-acclamationis-s-m-johannis-vi/>

“Ao arranjar esta missa para a Capela Real, no Rio de Janeiro, tive que fazer um outro Gloria que, só ele, é muito mais longo – dura uma hora – que todo o resto da missa: nisso tive que me adaptar ao gosto do Rei”²⁶

Em abril de 1821, o austríaco retornou à Europa, poucos dias antes de D. João VI, forçado pelas cortes portuguesas instauradas pela Revolução do Porto de 1820, crise que culminaria na Independência do Brasil. Na condição de Príncipe Regente e, depois, de Imperador, D. Pedro conseguiu manter as atividades musicais, assim como a remuneração de José Maurício e dos demais músicos, a despeito do esvaziamento dos cofres causado pela emancipação de Portugal.

Quoniam - o manuscrito da Missa de Santa Cecília

“Nos últimos tempos de sua vida, só viveu para a arte... É dessa época a famosa Missa de Santa Cecília, cuja partitura está no arquivo do Instituto Histórico.”²⁷

Composta em 1826, a *Missa de Santa Cecília* foi a última obra de José Maurício Nunes Garcia. O título original, conforme consta na primeira página do manuscrito autógrafo (ver Figura 2), que pertence ao arquivo do IHGB, é: *Missa com gr. Orquestra composta pelo Pe. José Mauricio Nunes Garcia no Anno de 1826*²⁸. O título com o qual a obra se consagrou decorre de ter sido encomendada pela Irmandade de Santa Cecília, para a festa da padroeira dos músicos, celebrada no dia 22 de novembro. Por se tratar de uma missa solene, o trecho a partir do *Credo* recebeu partitura própria, com o título: *Credo com gde. Orquestra - Por José Mauricio N.G. Anno de 1826*²⁹.

O manuscrito de 278 páginas foi doado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro por seu sócio Dr. José Maurício Nunes Garcia Junior, filho do compositor. A carta com que encaminhou os originais da *Missa*, datada de 1º de dezembro de 1853, elucida alguns aspectos a respeito da obra. Escreve o doador:

“[...] sendo certo q’esse gênio musical compôs o autógrafo em questão em menos de 30 dias, mto crente de q. era ele e como mesmo disse a seus amigos “a sua última

²⁶ “*En arrangeant cette messe pour la chapelle Royale, à Rio de Janeiro, il m’a fallu faire un autre Gloria, qui, à lui seul, est beaucoup plus long - il dure une heure - que tout le reste de la messe : j’ai dû me conformer en cela au goût du Roi.* », carta de S. Neukomm a Pehr Frigel, Paris, 1 dez. 1822. Carta pertencente ao Internationale Stiftung Mozarteum. Tradução da autora.

²⁷ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 362.

²⁸ Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RJ); partitura autógrafa, 278 páginas (Arq. 2.2.10)

²⁹ Ao contrário das missas solenes ou festivas, em missas breves o *Credo* não era cantado.

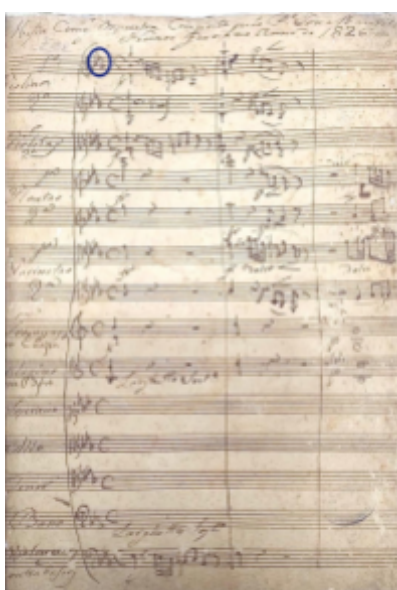
composição” [...] estas q. folgo de poder oferecer, são com efeito as ultimas q. elle escreveu; são as únicas que amou guardar para dar-me pouco antes da sua morte! Parece q. se ufanava tanto e meu mestre, pai e amigo da produção harmônica q. me ocupa, q. ao dar-m’a, lembro-me q. proferira ele estas palavras “guarda isso, q. te poderá servir um dia”...”

30

Consta ainda da carta que a *Missa* e o *Credo* foram compostos “expressamente para a festa de Sta. Cecilia”, a pedido dos professores Geraldo Ignacio Pereira e Lino Jozé Nunes, e executados em 1826, sob a regência do autor, e novamente pouco depois de sua morte. A íntegra do documento encontra-se transcrita em Mattos (1984).

Trata-se da mais vultosa obra do compositor, seja pela duração – cerca de uma hora e meia –, seja pela riqueza da orquestração, e também pela virtuosidade da escrita para os cantores solistas. O naipe das madeiras é constituído por flautas, clarinetas, fagotes e oboés, enquanto o naipe dos metais inclui trompas, trompetes (denominados clarins à época) e trombones. Em um primeiro momento, talvez devido à urgência com que foi compelido a compor a obra, o autor havia limitado a orquestração a cordas, flautas, clarinetas, trompas e trompetes, conforme se observa na primeira página da partitura, apresentada na figura 2. Posteriormente ampliou a orquestração, através de “acréscimos” instrumentais: oboés I e II, fagotes I e II, trombones I, II, III e tímpanos.

Figura 2 – Missa de Santa Cecilia – 1ª pag. do manuscrito pertencente ao Arquivo do IHGB



³⁰ MATTOS, Cleofe Person de. *Missa de Santa Cecilia*. FUNARTE, 1984. p. 11

Fonte: Arquivo do IHGB

O manuscrito autógrafo apresenta a seguinte estrutura:

Kyrie e Gloria: págs. 1-183 (vozes + cordas, flautas, clarinetas, trompas, clarins)
Acréscimo da orquestra da missa: *Kyrie eleison e Gloria*: págs. 185-201

Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei: págs. 203-273 (idem)
Acréscimo da orquestra: *Credo*: págs. 275-278

A partitura completa da *Missa*, em edição moderna, está disponível através do portal Musica Brasilis³¹. A obra pode ser ouvida no YouTube através dos links:

<https://youtu.be/Pj5pfF1tCzg> (*Kyrie e Gloria*)

<https://youtu.be/ziAadAAuF-8> (*Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei*)

Credo - o discurso musical da Missa de Santa Cecília

*“José Mauricio viveu sempre na intimidade dos grandes mestres. Fazia gosto ouvi-lo analisar uma partitura como um retórico analisa uma oração.”*³²

Como muitos compositores de seu tempo, José Maurício aplicava princípios de retórica à música; as escolhas de tonalidade, andamento, melodias, ritmos, harmonias e texturas estavam a serviço dos “afetos” (alegria, tristeza, ira, amor, temor, esperança etc.). Naquele período, os instrumentos eram afinados em temperamentos desiguais: como os semitons não eram todos iguais, cada tonalidade apresentava coloração própria, podendo suscitar no ouvinte determinado estado emocional. Sendo assim, o compositor elegia uma tonalidade em função do efeito que buscava, segundo a teoria de Johann MATTHESON (1713)³³ e outros autores.

O *Kyrie Eleison – Senhor, tende piedade* – começa com um afirmativo acorde “tutti” – todo o instrumental –, tocado forte, em mi bemol maior, tonalidade de três bemóis dispostos

³¹ Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-missa-de-santa-cecilia/>. Acesso em: 6 jul. 2026.

³² PORTO-ALEGRE, 1856, p. 365.

³³ MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: [s. n.], 1713. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/81577>. Acesso em: 6 jul. 2026.

em triângulo (ver destaque na figura 2), alusivo à Santíssima Trindade. Esta tonalidade também era frequentemente utilizada pelos maçons, por evocar os três graus da fraternidade³⁴. Nove das missas conhecidas de autoria de José Maurício são iniciadas na tonalidade de mi bemol maior que, segundo MATTHESON (1713), conota solenidade e religiosidade.

Após os quatro compassos instrumentais, o coro “a cappella”³⁵ canta, em *piano*³⁶, por duas vezes *Kyrie Eleison*, construído a partir de um *pedal*³⁷ das vozes de baixo, procedimento empregado por vários compositores em suas missas. Entram as cordas em uníssono, forte, tocando desenho descendente (descida ao inferno?), enquanto o coral, em contraposição, canta *Kyrie eleison* em melodia ascendente (súplica pela subida aos céus?), em uníssono, alternado com trecho harmônico, descendente³⁸. Após modulação para fá menor, alusiva ao sentimento de temor, o trecho instrumental inicial é repetido, para preparar o *Christe eleison*, também cantado em *piano*. A tonalidade de mi bemol maior volta ao final do *Kyrie*, que termina em *piano*, após comentários da flauta e da clarineta.

O *Gloria in excelsis Deo* se prolonga por quase uma hora, a exemplo da *Missa da Aclamação* de Sigismund Neukomm, cuja duração foi ajustada de acordo com o gosto do rei, conforme carta do compositor austríaco³⁹. A estrutura do *Gloria* segue a do texto litúrgico:

Gloria in Excelsis Deo (coro + tutti instrumental)

Et in terra pax (quarteto solista), em seguida repetição do *Gloria*

Laudamus te (solo de soprano + cordas + oboés + trompas)

Gratias Agimus Tibi (coro)

Domine Deus Rex Caelestis (quarteto solista)

Qui Tollis Peccata Mundi (solo de tenor)

Qui Sedes ad Dexteram Patris (coro)

³⁴ Os três graus – aprendiz, companheiro, mestre –, formam a base dos ritos maçônicos. Todos os grandes compositores daquele período eram maçons, entre eles Mozart, Haydn, Beethoven, Neukomm. Apesar de condenada por duas bulas papais, a fraternidade maçônica, à época, e principalmente no contexto luso-brasileiro, não era incompatível com a religião. A maçonaria proporcionava redes de sociabilidade, propícias às atividades dos músicos.

³⁵ Sem acompanhamento instrumental.

³⁶ A indicação de *piano* (letra **P** na partitura) sugere que o trecho deve ser interpretado em volume reduzido.

³⁷ O *pedal* é uma técnica harmônica em que uma nota é sustentada ou repetida continuamente em uma voz — geralmente o baixo — enquanto as outras vozes se movem livremente.

³⁸ José Maurício utilizava com frequência essa alternância de uníssono com trechos harmônicos, como forma de acentuar a dramaticidade.

³⁹ Ver nota 26.

Quoniam Tu Solus Sanctus (solo de baixo)

Cum Sancto Spiritu (coro)

Todos os movimentos estão em tonalidade maior, dando a ideia sempre de exaltação a Deus, conforme o texto litúrgico.

O tema do *Gloria in Excelsis Deo* – *Gloria a Deus nas alturas* – começa em dó maior, tonalidade que remete à alegria, com notas rebatidas, em volume fortíssimo, tocadas apenas pelos sopros e pelos tímpanos, estes *rufando*, como em uma fanfarra. Após os comentários das clarinetas e fagotes, ocorre a entrada triunfal do *tutti* orquestral e coral, em *fortíssimo*. O coro, acompanhado de madeiras e metais, repete o tema inicial, enquanto as cordas acompanham em semicolcheias.

Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis – e paz na Terra aos homens de boa vontade – é cantado *dolce* por quarteto vocal solista, acompanhado apenas por flautas. Após o comentário da clarineta, entram o coro e as cordas em *pianíssimo*. Comentários da clarineta precedem a repetição do *Gloria in Excelsis Deo*.

Laudamus te – nós *Te louvamos* – é uma das mais exigentes árias de soprano dentre todas as compostas por José Maurício. Dura cerca de oito minutos, requer grande extensão vocal e contém figuras de difícil execução, como volatas, trinados e *picchiettati*⁴⁰. Em termos de complexidade, é comparável às mais virtuosísticas árias de Mozart. Uma vez que mulheres não cantavam na igreja, tudo indica que o *Laudamus* tenha sido destinado a um dos *castrati* em atuação na corte imperial⁴¹. A ária demanda todos os recursos próprios a esse registro vocal, principalmente a resistência e a grande agilidade.

O Gratias Agimus Tibi – *Te agradecemos* – é escrito em compasso 3/8, em andamento mais movido (*Andantino*). Os oito compassos de introdução instrumental cabem ao naipe de madeiras e às trompas. O coro começa em *piano* acompanhado pelas cordas; comentários da clarineta ou da flauta intercalam os trechos corais. A dinâmica cresce até o FF (fortíssimo), com que o coro canta *gloriam* e, muitos compassos depois, *magnam*, para voltar ao *piano*, apenas com as madeiras e as trompas. Quatro acordes marcam o fim, *forte*.

⁴⁰ Repetição da mesma nota em registro muito agudo.

⁴¹ Segundo Cleofe Person de Mattos, a ária poderia ter sido cantada por Antonio Cicconi ou Giovanni Fasciotti. Ver <https://musicabrasilis.org.br/artigos/missa-de-santa-cecilia/>.

O *Domine Deus Rex Cœlestis – Senhor Deus, Rei celestial* – é iniciado por 14 compassos de introdução instrumental, cuja melodia, tocada pelos violinos, começa *piano* e cresce até o *forte*. Sempre acompanhados pelas cordas, entram, sucessivamente, os solistas, na seguinte ordem: Soprano, Alto, Tenor e Baixo. Apenas o tenor canta o texto *Domine Filio unigenite, Jesu Criste – Senhor Filho unigênito, Jesus Cristo* – em um recurso retórico. Ao final, todas as vozes solistas cantam em uníssono. O trecho se encerra com flautas e clarinetas e, após cadência de engano⁴², conclusão com acordes em *tutti*.

Na partitura do *Qui Tollis, Peccata Mundi – que tirais os pecados do mundo* –, solo de tenor, o compositor escreveu o nome de Gabriel Fernandes da Trindade (179?-1854), que, além de violinista e exímio cantor, era também compositor.

O *Qui Sedes ad Dexteram Patris – Aquele que está sentado à direita do Pai* – é um trecho coral cantado *piano*, acompanhado por cordas e madeiras durante a maior parte do tempo. Termina com o texto *Miserere Nobis – tende piedade de nós* – em pianíssimo.

O *Quoniam Tu Solus Sanctus – Só vós sois o Santo* –, a ária mais longa da Missa, com cerca de 10 minutos, é um dos trechos de maior dificuldade técnica, que exige grande extensão vocal e resistência para enfrentar os longos vocalises. Foi destinada ao famoso baixo João dos Reis Pereira (1782-1853), celebrado por sua virtuosidade:

*“E que diremos nós do estilo particular e das vozes dos cantores Brasileiros? Um João dos Reis, baixo, que pelo tubo de sua garganta arrancava um fã gravíssimo em toda a sua pureza e liberdade, subindo aos sons agudos de um tenor?”*⁴³

Após uma introdução instrumental de 22 compassos, o baixo solista afirma *Quoniam Tu Solus* sem acompanhamento e, logo em seguida, o texto é repetido em *dolce*, contraste que se repete ao longo da ária. No *Tu solus altissimus*, o solista atinge as notas mais agudas – fá 3, sol 3 – em um evidente recurso retórico. Ao final da ária, a partitura indica que o intérprete deve improvisar uma cadência, único momento da *Missa* em que isso ocorre, prova da deferência com que o cantor era tratado.

O *Cum Sancto Spiritu – Com o Espírito Santo* –, em dó maior, tonalidade inicial do *Gloria*, começa com as madeiras, *dolce*. As cordas preparam a entrada do coro, em *piano*, em andamento sustentado. O *in gloria Dei patris, amen*, é cantado sobre pedal de baixo, na

⁴² Cadência de engano é a progressão harmônica em que o acorde de dominante, ao invés de resolver no acorde de tônica, como o ouvido espera, resolve em outro acorde.

⁴³ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Ideias sobre a música*. Nitheroy, revista brasiliense. Paris:1836, p. 180. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/700045/180>. Acesso em: 6 jul. 2026.

dominante (sol). O texto é retomado no *Allegretto* final, com andamento mais rápido. Como em outras missas, o compositor faz as vozes entrarem uma por vez – primeiro Soprano, depois Alto, depois Tenor e por fim, Baixo – em um *Fugato*. O texto é, mais uma vez, cantado em uníssono pelo coro, *fortíssimo* com tutti instrumental. Após o comentário da flauta, o *Amen* é cantado *a cappella*. Mais uma vez, o texto é cantado em uníssono, porém em *piano*. O pedal na dominante prepara o final, que começa em *pianíssimo* e cresce até o *fortíssimo* final.

Para o *Credo* José Maurício utilizou o texto niceno-constantinopolitano, estabelecido após os dois primeiros concílios ecumênicos da Igreja cristã, que enfatiza a crença na Santíssima Trindade. A tonalidade, como no início do *Kyrie*, é mi bemol maior, e o compasso é ternário. Os três acordes iniciais, tocados com todo o instrumental, *fortíssimo*, assim como na *Sinfonia Eroica*, de Beethoven, ou na abertura da ópera *A Flauta Mágica*, de Mozart, remetem às três batidas na porta do templo, gesto característico do ritual de iniciação maçônica, o que é reforçado pelos comentários da clarineta. O texto *Patrem omnipotentem, Factorem cæli et terræ – Pai todo-poderoso, Criador do céu e da terra* – é cantado pelo coro em uníssono, o que sugere unidade e consenso; ao chegar à palavra “*cæli*”, um *sforzando* acentua a segunda sílaba “*li*”, cantada uma oitava acima da primeira, mais um exemplo de recurso retórico.

O trecho mais pungente do *Credo* é o *Crucifixus*, iniciado em ré bemol maior, associado por Johann MATTHESON (1713) à tristeza profunda e melancolia. O trêmulo tocado pelas cordas cria um ambiente de agitação e tensão dramática, acentuadas pelo coro em uníssono e pelas harmonias dissonantes. O compositor retoma o brilhante tema inicial do *Gloria in excelsis Deo* em três ocasiões: *Et resurrexit* (e ressuscitou), *Cujus regni non erit finis* (cujo reino não terá fim) e *Et vitam venturi*, trechos de regozijo.

O *Sanctus* começa em dó maior, *fortíssimo*, com ritmo marcial enunciado pelos sopros. Desdobrado em oito vozes, o coro entra acompanhado pelo rufar dos tímpanos. Harmonias dissonantes são acentuadas nas cordas graves. Para o *Pleni sunt cæli et terra gloria tua hosanna in excelsis* (o céu e a terra estão cheios da tua glória, Hosana nas alturas), o compositor retoma o motivo do *allegretto* final do *Gloria*.

Como no *Benedictus* de outras missas, este é cantado apenas pelos solistas vocais, acompanhados pelo baixo em colcheias nos fagotes. Volta o *hosanna in excelsis*.

O plácido *Agnus Dei* começa em dó maior, em dinâmica *piano*, em ritmo *Andantino*, com alternância entre o coro e as vozes solistas. Após melodia ascendente nas flautas, o coro recita *dona nobis pacem* (dai-nos a paz) em *pianissimo*, com o que a obra se encerra.

Finis

Embora suas funções como mestre de capela da Sé, posto que ocupou desde 1798 até o fim da vida, não incluíssem a obrigação de compor, José Maurício Nunes Garcia nos legou uma vasta obra. Cleofe Person de Mattos enumerou, em seu catálogo, 237 obras⁴⁴. Hoje são conhecidas 257 obras comprovadas, mais 16 de autoria discutível. A maior parte dos manuscritos pertence aos arquivos da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ, onde há também cópias de partes da *Missa de Santa Cecília*, e ao Arquivo da Catedral Metropolitana⁴⁵.

O levantamento mais remoto deste último arquivo, datado de 6 de setembro de 1811, foi elaborado por José Maurício e se restringiu às 196 obras de próprio punho⁴⁶. Em 1887, o arquivista Joaquim José Maciel compilou um novo *Catálogo das músicas, arquivadas na Capela Imperial, de composição do Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia*⁴⁷. Já em 1922 foi coligido, pelo Padre Antônio Romualdo da Silva, um novo *Catálogo das músicas sacras pertencentes aos arquivos da Capela Imperial*. Surpreendentemente, este catálogo é muito mais breve do que os anteriores, constando apenas 59 obras de José Maurício⁴⁸, ou seja, menos de um terço do rol de 1811! Reflete o conteúdo remanescente após a queima de todo aquele “papel velho”⁴⁹, a mais devastadora destruição da história do arquivo, extensiva à obra

⁴⁴ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

⁴⁵ Todas as obras deste arquivo foram digitalizadas e os manuscritos podem ser consultados no site <http://acmerj.com.br>. Edições modernas de 186 obras, com partes separadas para os instrumentos, estão disponíveis através do portal Música Brasilis, no link <https://musicabrasilis.org.br/compositores/jose-mauricio-nunes-garcia/>.

⁴⁶ Transcrição em PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Marcos e José Maurício. Catálogo de suas composições musicais*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, Tomo XXII, Rio de Janeiro, 1859, págs. 504-506, 1859.

⁴⁷ MACIEL, Joaquim José. *Catálogo das músicas, arquivadas na Capela Imperial, de composição do Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia, organizado por ordem do Ill.mo e Rev.mo Monsenhor Inspetor, pelo Arquivista Joaquim José Maciel*. 1887. Manuscrito. Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, lata 7, doc. 9.

⁴⁸ Todas as obras existentes hoje no Arquivo da Catedral Metropolitana foram digitalizadas e as imagens estão disponíveis através do site <http://acmerj.com.br>. Ver artigo a respeito no link <https://musicabrasilis.org.br/artigos/o-projeto-de-digitalizacao-do-acervo-musical-do-cabido-metropolitano-do-rio-de-janeiro/>.

⁴⁹ MATTOS, 1970, p. 59.

de outros compositores. O descarte das partituras deveu-se ao motu proprio *Tra le Sollecitudini*, promulgado pelo Papa Pio X em 1903, que baniu do culto as obras musicais profanas e de estilo teatral, por exercerem “funesto influxo sobre a arte sacra”. Era precisamente esse o caso de muitas obras compostas para a Capela Real a partir da chegada da corte portuguesa. Pouco se sabe a respeito além do que informou Cleofe Person de Mattos: “a responsabilidade desse desaparecimento tem sido atribuída, com fundamento ou não, a pessoas ligadas à Catedral, sobretudo ao Bispo de Maura”, excomungado por outros motivos em 1945⁵⁰.

“...Missa de Santa Cecília ... a qual não se pode executar hoje por falta de vozes.”⁵¹

Apesar de a edição integral da *Missa* estar gratuitamente disponível no portal Musica Brasilis, poucas são as iniciativas de tocá-la ou gravá-la, talvez pela dificuldade de execução, já apontada por Porto-Alegre em 1856. Para além das exigências da partitura, o diapasão em que se toca hoje – nota lá 3 vibrando a 442 Hz – é bem mais agudo do que o empregado na época de José Maurício. Pela extensão dos tubos de clarinetas e das flautas ou dos órgãos daquele período, sabe-se que o diapasão girava em torno de 430 Hz, quase um semitom abaixo. As notas mais altas exigidas dos solistas de soprano e baixo eram menos agudas e, portanto, cantadas com mais facilidade.

“José Maurício começou a sofrer enfermidades que muito se agravaram pelo trabalho, a que se dava no desempenho das suas obrigações, perdendo muitas vezes noites inteiras em longas composições que o senhor Dom João VI queria ver concluídas com a maior presteza.”⁵²

O compositor despediu-se da vida quatro anos após ter composto a obra-prima insuperável: a *Missa de Santa Cecília*. E, graças ao grande músico que foi Ricardo Kanji, à frente do Coro e Orquestra da Fundação Gulbenkian⁵³, dispõe-se de uma gravação à altura.

Agradecimentos

⁵⁰ HAZAN, Marcelo Campos. A seção musical do arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: uma abordagem com ênfase em obras de compositores portugueses pertencentes ao acervo. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4., 2000, Juiz de Fora. *Anais* [...]. Juiz de Fora, 2000. p. 102.

⁵¹ PORTO-ALEGRE, 1856, p. 362.

⁵² BARBOSA, Januário da Cunha. Necrológio. In: *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 32.

⁵³ Para ouvir: <https://youtu.be/Pj5pfF1tCzg> e <https://youtu.be/ziAadAAuF-8>



Antonio Campos, Carlos Alberto Figueiredo, Eduardo Lagreca, Marília Vargas,
Ricardo Kanji (in memoriam)

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Januário da Cunha. Necrológio. In: *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CASTAGNA, Paulo. José Maurício Nunes Garcia. In: *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.
- DUPRAT, Régis. José Maurício Nunes Garcia: contexto histórico e estilístico. *Revista Música*, São Paulo, v. 8, n. 1-2, p. 56-78, 1997.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017. Disponível em: <https://www.musicasacrabrasileira.com.br>. Acesso em: 6 jul. 2026.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. 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*, Rio de Janeiro, ano 170, n. 442, p. 363-385, 2009.
- HAZAN, Marcelo Campos. *The Sacred Works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865)*. 1999. Tese (Doutorado em Musicologia) – The Catholic University of America, Washington, D.C., 1999.
- HAZAN, Marcelo Campos. A seção musical do arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: uma abordagem com ênfase em obras de compositores portugueses pertencentes ao acervo. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4., 2000, Juiz de Fora. *Anais [...]*. Juiz de Fora, 2000. p. 96-114.
- MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: [s. n.], 1713. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/81577>. Acesso em: 6 jul. 2026.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: [s. n.], 1739. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/67752>. Acesso em: 6 jul. 2026.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Missa de Santa Cecília*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP2007.401033>. Acesso em: 6 jul. 2026.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. XIX, p. 354-369, 1856.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a música. *Nitheroy, Revista Brasiliense*, Paris, 1836. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/700045/180>. Acesso em: 6 jul. 2026.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Marcos e José Maurício. Catálogo de suas composições musicais. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, t. XXII, p. 487-506, 1859.

Anexo I - Links para a escuta das obras musicais mencionadas

A seguir, é apresentada a relação de links correspondentes aos vídeos no YouTube das obras citadas.

Obra	Link YouTube
<i>Tota Pulchra es Maria</i> (CPM1)	https://youtu.be/lo358gLTAMU
<i>Missa de São Pedro de Alcântara</i> (CPM104)	https://youtu.be/zZ3rnphpaDA
<i>Abertura Zemira</i> (CPM231)	https://youtu.be/FWC9EOYT xv8
<i>Ulissea, Drama Eroico</i> (CPM229)	https://youtu.be/OLmfbS4-Xcg
<i>Missa Pastoril para a noite de Natal</i> (CPM108)	https://youtu.be/wam2Q1Gbvuc
<i>Missa de Santa Cecília – Kyrie, Gloria</i> (CPM113)	https://youtu.be/Pj5pfF1tCzg
<i>Missa de Santa Cecília – Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei</i> (CPM113)	https://youtu.be/ziAadAAuF-8