

# **Até a morte de cruz: uma análise texto-musical de *Christus factus est CPM 193* de padre José Maurício Nunes Garcia**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL EM SIMPÓSIO TEMÁTICO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces

*Lucas Roberto de Souza Oliveira*  
Universidade Federal de São João del-Rei – [lrsolucasoliveira@gmail.com](mailto:lrsolucasoliveira@gmail.com)

*Modesto Flávio Chagas Fonseca*  
Universidade Federal de São João del-Rei – [modestofonseca@hotmail.com](mailto:modestofonseca@hotmail.com)

**Resumo:** este artigo expõe dados expressivos resultantes de uma análise texto-musical aplicada na antífona *Christus factus est CPM 193* de padre José Maurício Nunes Garcia. Almejando dados que apresentem nosso entendimento sobre o campo de expressividade da obra, percorremos um caminho analítico que aborda não só os conceitos teóricos musicais de duração, articulação e harmonização, mas os aspectos inerentes ao texto, como o significado do texto verbal, o valor expressivo das palavras, bem como a manipulação textual investida pelo compositor. Apoiamos nossa análise em modelos analíticos adotado por dois musicólogos brasileiros – Figueiredo (2008) e Fonseca (2013) – e para este trabalho, delimitamos o nosso estudo à segunda parte da obra.

**Palavras-chave:** José Maurício Nunes Garcia. *Christus factus est*. Análise texto-musical.

**Until the Death by Cross: a Textual-Musical Coupled Analysis of Christus Factus Est CPM 193 by Father José Maurício Nunes Garcia**

**Abstract:** This article exposes expressive elements from a textual and musical coupled analysis applied to the antiphon *Christus factus est CPM 193* by Father José Maurício Nunes Garcia. Seeking elements that presents our understanding of the work's field of expression, we followed an analytical path that uncover not only on the theoretical concepts of music, such as duration, articulation and harmonization, but also the aspects inherent to the text, such as the meaning of the verbal text, the expressive value of the words, as well as a textual manipulation used by the composer. We support our analysis in analytical models adopted by two Brazilian musicologists - Figueiredo (2008) and Fonseca (2013) - and for this work, we delimited our study in the second part of the antiphon.

**Keywords:** José Maurício Nunes Garcia. *Christus Factus Est*. Textual and Musical Coupled Analysis.

## **1. Introdução**

O artigo aqui apresentado contém uma breve análise sobre a antífona *Christus factus est CPM 193* de Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Buscando aumentar o campo de fruição musical da obra, recorremos a um procedimento analítico que aborda a organização do texto verbal conjugado aos elementos musicais eleitos pelo compositor. Esta observação gerou interpretações análogas e extra notacionais, que em nosso olhar revelou a necessidade de se considerar a importância do texto verbal na expressão sonora, com significado musicalmente configurado. A anterior análise geral da obra encontra-se na

monografia *O discurso retórico-musical na obra Christus Factus Est CPM 193* (OLIVEIRA, 2020), trabalho que gerou a necessidade de um novo exame conforme mostramos aqui.

A antífona abordada se divide em três partes diferentes, debruçamo-nos aqui sobre a segunda parte, onde há o texto *mortem autem crucis*. As análises mostradas percorrem os aspectos da rarefação e densidade sonora – neste estudo, observando a ausência ou a presença de *corpus* sonoro em determinados trechos – além da articulação e duração de notas escritas para o órgão e coro. Todos os elementos sonoros que foram observados se relacionam com o significado do texto presente na parte musical analisada, de forma que a dinâmica texto-música propicie uma nova conotação musicalmente expressiva, fruto gerado com este estudo.

Percorremos algumas publicações que tratam da relação texto música, sobretudo no âmbito da música colonial brasileira. Dentre elas, apresentaram maior similaridade com o tratamento científico deste trabalho: a) o modelo analítico apresentado por Modesto Flávio Chagas Fonseca (2013), onde autor observa a declamação do texto e sua forma de expressão musical em obras da produção setecentista mineira; b) O modelo adotado por Carlos Alberto Figueiredo (2008) acerca do *Ofício dos Defuntos a 8 vozes* de Padre José Maurício Nunes Garcia, onde há observação sobre a acentuação musical das palavras do texto litúrgico em outras obras de Nunes Garcia.

## **2. O compositor, os aspectos musicais e o texto sacro**

De sua biografia, podemos destacar que Padre José Maurício, além de compositor, teve uma vida sacerdotal compreendendo bons conhecimentos sobre a liturgia, a doutrina cristã, a língua latina e a música sacra (MATTOS, 1970). Além disso, demonstrou habilidade como orador, o que foi relatado na avaliação de seus sermões (AZEVEDO, apud. MATTOS, 1970, p.21). Deste fato, podemos considerar que sua atuação sacerdotal, as implicações intelectuais deste ofício, e a habilidade observada em sua oratória, tenham contribuído no seu exercício enquanto compositor, com o qual amplificou a possibilidade de expressão da palavra e significado das escrituras sagradas através da música.

Para tal estudo, utilizamos a partitura em edição *urtext* e uma edição fac-similar das partes manuscritas da obra *Christus factus est CPM 193*, materiais que nos foram gentilmente cedidos pelo musicólogo Carlos Alberto Figueiredo. Conforme mostrado nas fontes, temos nessa peça uma fórmula de compasso binária onde a figura rítmica de mínima é a referência para unidade de tempo. A instrumentação está disposta em coro de soprano, contralto, tenor e baixo; mais uma linha melódica de baixo contínuo indicada para a execução

de órgão. A tonalidade é de Dó menor para as três partes da antífona, sendo que todas diferem-se tanto em caráter musical quanto em divisão do texto litúrgico.

Em termos gerais, o conceito de “antífona” não aborda necessariamente uma forma musicalmente caracterizada ou uma estrutura musical em si. Apenas descreve a situação litúrgica na qual tem sua participação musical pré-definida, e isso dificulta uma definição musical da palavra para que possamos incluir na presente pesquisa. Entretanto, a preferência por tratar essa obra como “antífona” em nossas palavras, se deu através da observação sobre a natureza litúrgica do texto e sua divisão musical para três dias, o que aparece na notação das partes manuscritas da obra. Com estas informações, encontramos nos subsídios de Thomas Lynch Cullen (1983) a descrição para o uso musical do texto *Christus factus est* enquanto “antífona da liturgia *Tenebrae*” (p.93), celebração da Semana Santa para qual era musicalmente previsto nos moldes desta divisão em três dias.

O texto está em latim como era de costume na liturgia e na música sacra da época de José Maurício, e é original da Epístola de São Paulo aos Filipenses, capítulo 2, versículos 8-9. No referente à interpretação teológica dessa passagem bíblica, consideramos que:

[...] Nesta carta Paulo exorta os cristãos a ter o mesmo sentimento de Cristo. Embora ele tenha direitos de ser honrado, ele assumiu a condição de um servo e humilhou-se até a morte. Por isso Deus Pai deu-lhe o Nome que é sobre todo nome, o nome do Senhor da Glória de Deus. (CULLEN, 1983, p.93)

Mostramos a tradução do trecho bíblico para o idioma português,<sup>1</sup> utilizando o exemplo abaixo. Deixamos destacado em negrito a parte do texto que compõe o trecho musical analisado no presente estudo:

<i>Christus factus est pro nobis obediens</i>	Ele se fez Cristo obediente por nós
<i>Usque ad mortem, <b>mortem autem crucis</b></i>	Até a morte, <b>mas morte de cruz</b>
<i>Propter quod et Deus exaltavit illum</i>	Em razão disso, também Deus o exaltou
<i>Et dedit illi nomen quod est super omne nomen</i>	E lhe deu o nome que está acima de todo nome

**Quadro 1:** Texto: original e tradução.

### **3. Análise do trecho abordado na obra**

O trecho reservado para este artigo se refere à segunda parte da antífona, onde o compositor restringe o texto litúrgico às palavras *mortem autem crucis* - mas morte de cruz - entre os compassos 55 e 63. Será analisado em cinco aspectos: rarefação e densidade sonora,

duração, articulação, deslocamento harmônico e a correlação dos quatro anteriores com o texto litúrgico.

Nas análises abaixo, destacamos o aspecto da ausência sonora que ocorre nos compassos iniciais da parte observada. Descrevemos aqui o fato de que há um silenciamento inicial (**a**)<sup>2</sup> gerado pela omissão total das vozes do tenor e do baixo, e pela omissão parcial da linha do órgão que apresenta pausas de mínima e de semibreve nos compassos 55-60 (Fig.1).

The image shows a musical score for measures 55 to 60. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics 'mor-tem au-tem, mor-tem au-tem, mor-tem au-tem'. The third staff is the Tenor part, also with lyrics. The fourth staff is the Bass part, with lyrics 'mor-tem au-tem'. The fifth staff is the Organ part, with lyrics 'mor-tem au-tem'. A box labeled 'a' is placed on the left side of the Tenor and Bass staves, indicating a period of silence at the beginning of the measures. The organ part shows rests for the first two measures, followed by notes in the third and fourth measures. The organ part ends with a double bar line and the numbers '6' and '5' below it.

Figura 1: Compassos 55 a 60.

Outro aspecto relativo à ausência de *corpus* sonoro é observado no emprego de articulação *staccato* (**b**), recurso musical presente nas quatro vozes do coro entre os compassos 55 e 60 (Fig.2). Este recurso de encurtamento da duração sonora se diferencia do uso de pausas, pois as notas são performaticamente mostradas através pequenos “fragmentos” de som e não existe uma fração exata sobre a sua duração rítmica, ao contrário das pausas que estão matematicamente relacionadas à duração do pulso musical. Se considerarmos o tempo de atuação sonora das notas com *staccato*, este recurso de notação musical confere um efeito de “quebra sonora”, uma contínua “fragmentação dos sons” das notas musicais nas quais é aplicado. Podemos dizer que o *staccato* nos compassos 55 – 60 propicia maior espaço para atuação do silêncio na música, pois faz com que o tempo de duração das notas musicais não complete seu valor em relação ao pulso musical que as conduz, deixando assim “lacunas sonoras” entre um fragmento e outro.

Figura 2: Compassos 55 a 60.

Com isso, quando analisamos a partitura de forma vertical, no que se refere ao uso de pausas nas linhas melódicas da instrumentação (a), e horizontal, no que se refere à articulação sonora das notas escritas (b), vemos a ocorrência de uma rarefação sonora (pouca matéria sonora na construção) entre os compassos 55 e 60; o que é gerado tanto pelas pausas, quanto pela articulação em *staccato*. O uso das pausas e das notas assim articuladas denota que o compositor prefere pouca quantidade de som, de forma que trecho se dê inicialmente com muitas lacunas sonoras em sua performance sonora.

Paralelamente, ocorre uma insistente repetição das palavras “*mortem, autem*”. A respeito do texto, o *staccato* também molda uma nova configuração sonora para estas palavras. Levemos em consideração a emissão vocal<sup>3</sup> das sílabas das palavras *mortem* e *autem*. Cantadas com esta articulação, acabam causando o mesmo efeito de “fragmentação” dos sons constituintes das palavras, onde percebemos separadamente os sons das sílabas “*mor*”, “*tem*”, “*au*” e “*tem*” com um certo espaço silencioso entre si. No quadro 2, elaboramos um esquema para mostrar uma possível representação desse intervalo de som considerando somente o texto:

>>> <i> Mor/</i> <i> tem/</i> <i>/ au /</i> <i> tem /</i> >>>
>>>  som  silêncio  som  silêncio  som  silêncio  som  >>>

## Quadro 2: Representação sonora das sílabas

Na relação texto-música, consideremos também o fato de que as sílabas se dão simetricamente idênticas em todas as vozes, pois estão perfeitamente sobrepostas em cada pulso da métrica binária adotada por José Maurício. Observamos, portanto, que não há no texto nenhuma defasagem silábica no decorrer de sua declamação simultânea<sup>4</sup> entre os compassos abordados. Mesmo com a posterior entrada das vozes de tenor e baixo, respectivamente nos compassos 57 e 59, as palavras mantêm sua coerência silábica vertical em todas as vozes do coro, sem que haja nenhuma defasagem textual. Opondo-se à técnica do contraponto, o trecho apresenta um caráter de perfeição métrica textual, dispondo o texto verbal de forma mais explícita aos ouvintes.

O compositor adota um processo de intensificação do volume sonoro (aumento gradual do *corpus* sonoro por entrada das vozes do coro) e dinamização harmônica que começa a partir da entrada do tenor no compasso 57. Nos compassos 55 e 56 (Fig.3), observa-se a referência tonal indicando Dó menor (**b.1**), mostrada no intervalo de terça menor entre a nota Dó 3, no contralto, e a nota Mi bemol 3, no soprano. Chamamos a atenção para a pouca distância intervalar entre essas notas, o que compete com o *corpus* sonoro rarefeito já observado nesses dois compassos iniciais.

A entrada do tenor no compasso 57 dinamiza o discurso harmônico iniciando seu aspecto progressivo, formando um acorde de Lá bemol maior (**b.2**). Adiante, com a entrada da voz do baixo forma-se um acorde de ré menor com a 5ª diminuta e 7ª menor em sua primeira inversão no compasso 59 (**b.3**), seguido de Ré maior com sétima e baixo em fá sustenido no compasso 60. O fato que se destaca no discurso harmônico é a presença da quarta aumentada no compasso 59 entre as vozes de tenor e soprano (La bemol 2<sup>5</sup> e Ré3), e da quinta diminuta no compasso 60 entre as vozes do baixo e do contralto (Fá sustenido 2 e Dó3). O aspecto progressivo na movimentação harmônica acontece com a atuação das duas vozes que “esperavam” silenciadas, mas entram formando dissonâncias que aumentam a expectativa para um posterior repouso consonante.

Figura 3: compassos 55-60.

Destacando o texto paralelamente aos elementos da notação musical, é possível observar também que as entradas de tenor (**b.2**) e baixo (**b.3**), contribuem na gradual intensificação sonora do texto. Dessa forma, temos que as mesmas sílabas declamadas simultaneamente por soprano e contralto, amplificam-se sonora e progressivamente na medida em que entram as demais vozes. Tomemos da partitura somente o texto verbal que vai do compasso 55-60 para representar como ocorre esse processo:

<b><u>b.1</u></b>  mor   tem   au   tem  <b><u>b.2</u></b>  mor   tem   au   tem  <b><u>b.3</u></b>  mor   tem   au   tem
---

Quadro 3: Representação da variação de intensidade sonora do texto.

Adiante, em momento reservado para a palavra “*crucis*”, temos a drástica mudança dos elementos musicais anteriores. A partir do compasso 61, o compositor modifica a articulação para notas com duração plena e emprega semibreves (c), figura de notação musical com valor de duração maior que a figura de mínima:

c

The figure shows three musical staves. The first staff (61) has a common time signature 'c' in a box. It shows the word 'cru' followed by a long horizontal line, and then 'cis.' with a single note. The second staff (62) shows 'cru' with a long horizontal line and a slur over several notes, followed by 'cis.' with a single note. The third staff (63) shows 'cru' with a long horizontal line and a slur over several notes, followed by 'cis.' with a single note. Below the staves, the rhythmic values 3, 6, 4, 3, 3 are written, with a 4 below the 6.

**Figura 3:** Compassos 61 a 63 coro completo e órgão.

Podemos perceber que no trecho reservado para a palavra “*crucis*”, há maior envolvimento dos recursos sonoros disponíveis na instrumentação musical, uma vez que todas as vozes do coro e o órgão participam simultaneamente sem nenhuma pausa. Além do contraste de duração sonora musical e textual, que aparece com notas e sílabas longas e não segmentadas, conferimos nos compassos 61-63 a pretensão por um *corpus* sonoro maior, ocorrendo então o preenchimento sonoro dos compassos completos, e o “prolongamento” do som com esses novos recursos musicais.

No quesito duração sonora, há predominância da figura de semibreve em toda a instrumentação. É válido ressaltar que esta figura rítmica ultrapassa o valor de duração do pulso musical, nessa situação, propicia uma sensação de “prolongamento sonoro” uma vez que se extrapola o limite previamente estabelecido na duração sonora de um pulso. Se anteriormente a evidência sonora do pulso era ocasionada pela execução do *staccato*, dado que este elemento de articulação é executado sobre a figura de mínima (unidade de tempo), agora ocorre a mudança repentina na temporalidade dos sons. No emprego da semibreve, o valor de duração das notas percorre todo o compasso com “fluidez”, sem nenhum empecilho para sua atuação sonora como pausas ou *staccatos*.

No aspecto textual, também ocorre prolongamento da sílaba “*cru*” ultrapassando o limite horizontal de dois compassos (61 e 62) até que se finalize a palavra com a sílaba “*cis*” no compasso 63. Podemos dizer que a palavra *crucis* no respectivo trecho, aliada aos elementos musicais que proporcionam valor de duração sonora maior, é apresentada com

aspecto de prolongamento na sua única apresentação textual. Isso causa a valorização desta palavra *crucis* que ganha destaque no contexto discursivo aqui analisado. A respeito das obras de Padre José Maurício Nunes Garcia, apontamos como o compositor empregava técnicas de composição semelhantes, para que fosse dado um destaque musical no tratamento de determinadas palavras do texto.

[...] a utilização de valores relativamente longos, dentro de um determinado contexto rítmico, explícita, também, a acentuação das palavras. Este é um importante recurso para a música da Renascença, onde não existe compasso, e mais do que explicitar a acentuação das palavras leva, principalmente, ao que Stoquerus se refere como “a correta acentuação retórica do texto” (Haran, 1986: 387). José Maurício utiliza esse recurso principalmente como acentuação retórica do texto, ou seja, aquela que enfatiza certas palavras desse texto. (FIGUEIREDO, 2008, p.59)

Do ponto de vista harmônico, temos nessa parte final a cadência tonal entre os acordes de Sol maior e Dó menor, harmonicamente identificados nas funções de Dominante e Tônica na lógica musical da respectiva obra. Assim, apresenta-se na disposição harmônica o acorde de Dominante no 1º tempo do compasso 61 seguido de Dominante, porém, em forma de apoijatura no 2º tempo.<sup>6</sup> No compasso 62, temos novamente o acorde de Dominante no 2º tempo, seguindo para a finalização dessa cadência no acorde de Tônica no 1º tempo do compasso 63.

Todos os elementos musicais como rarefação sonora, articulação, movimentação harmônica e prolongamento observados nos compassos 61-63, apresentam contraste com relação aos compassos anteriores (55-60). Também o tratamento textual se opõe com relação à repetição das palavras *mortem* e *autem* nos compassos 55 a 60, diferente da aparição única da palavra *crucis* nos compassos 61 a 63. Com relação ao tratamento silábico, há divergência na forma fragmentada do som das palavras *mortem* e *autem*, em oposição com o prolongamento silábico do som da palavra *crucis*. Mostramos abaixo a análise geral do trecho, para evidenciar estes referidos contrastes:

55 **staccatos**

mor-tem au-tem, mor-tem au-tem, mor-tem au-tem

| **apresentação** | | **repetição 1** | | **repetição 2** |

mor-tem au-tem, mor-tem au-tem, mor-tem au-tem

**silenciamento** mor-tem au-tem, mor-tem au-tem

mor-tem au-tem

**cru**-----**cis**

cru cis.

cru cis.

cru cis.

cru cis.

6 5

4 3

4

Figura 4: compassos 55 a 63 coro completo e órgão.

#### 4. Interpretação por analogia

A considerar os efeitos de expansão sonora e ênfase textual que os recursos musicais analisados poderiam gerar em uma performance dessa obra, fizemos observações pautadas na analogia resultante da relação texto-música. A princípio, notamos que o recurso do *staccato* presente nas demarcações de letra (**b**) resulta na “fragmentação de sons”, de forma que a progressão musical e textual ocorra continuamente em uma insistente repetição. É desta forma que se repete enfaticamente o texto com as palavras *autem* e *mortem*, e o efeito sonoro que este recurso de fragmentação causa sobre o discurso musical é análogo com a estrutura sonora do soluçar humano, quando ocorre em contínuos ataques de som num suspiro de pranto. Isso nos permite refletir sobre a expressão de dor correlacionada à agonia de morte por cruz, narrada no texto.

Outro fator relevante nessa observação discursiva é a subsequente formação de acordes com a entrada de tenor no compasso 57, e baixo no compasso 59. O intervalo harmônico Dó 3 – Mi bemol 3 (compasso 55) aponta a tonalidade de Dó menor predominante na antífona. Saindo do original Dó menor no compasso 55 para Lá bemol maior no compasso 57, e depois seguindo para Ré menor com a 5ª diminuta e 7ª menor no compasso 59, até chegar em Ré maior com sétima no compasso 60, confere mudança na direção harmônica em cada entrada de voz, dando aspecto de progressividade no discurso musical. Aos poucos, vai se intensificando o *corpus* sonoro na instrumentação com a respectiva participação do tenor e

do baixo. Na medida em que se altera também a formação dos acordes, ocorre a progressividade harmônica que se faz perceber na característica da estrutura sonora relativa a cada acorde. Com isso, fazemos a analogia com a Via Sacra – o movimento, a procissão –, evento usual na Semana Santa que remete a meditação da paixão de Cristo no caminho para o calvário.

O ponto significativo principal apresentado nessa parte da antífona está presente no texto verbal, no qual a frase completa entre os compassos 55-63 é traduzida como “mas morte de cruz”. A única aparição da palavra *crucis* se encaixa exatamente na finalização do trecho observado (a partir do compasso 61), onde o compositor emprega notas longas dando valor especial para a traduzida palavra “cruz”. É válido observar que nos dois compassos anteriores ao compasso 61, o compositor utiliza dissonâncias no compasso 59 e no compasso 60, dando auditivamente as “sensações” de tensão que se concentram nesses dois compassos por meio destes recursos. A sequência se dá com a cadência harmônica na forma Dominante/Tônica a partir do compasso 61, momento em que é empregada a palavra *crucis*. Com o contraste repentino entre os *staccatos* das palavras *mortem* e *autem*, as notas longas da palavra *crucis*, e a finalização harmônica nos compassos 61-63, percebemos que esse discurso texto-musical se constrói no uso de oposições que caracterizam de forma divergente o tratamento musical das palavras.

## 5. Considerações Finais

No trecho que delimitamos para a análise aqui exposta, o compositor constrói um discurso musical que é iniciado pela ausência sonora. Uma significativa escassez material vai aos poucos se transformando em um “corpo” mais evidente, intensificando as sílabas e a estrutura musical, até que se chegue a uma completa construção semântica do texto verbal.

À medida que as vozes vão se somando e moldando novas formas sonoras com a mudança de acordes e intensificação das sílabas */mor/-/tem/*, */au/-/tem/*, fica-se na expectativa daquilo que será o fim desse discurso repetitivo e progressivo. O ponto de chegada que evidencia a conclusão satisfazendo essa expectativa gerada é destacado na mudança radical da articulação para notas longas, e da harmonia conclusiva que abriga a palavra *crucis*. Podemos dizer que existe pretensão do compositor em gerar expectativa no ouvinte para a finalização do texto que se repete fragmentado sem concluir o sentido semântico da frase.

Considerando o vazio sonoro no início, observamos que essa expectativa também é ocasionada pela necessidade de um preenchimento sonoro na duração das notas, de forma que se repetem as palavras *mortem* e *autem*, modificando a harmonia sem concluí-la em

cadência. Isso caracteriza um discurso que se move, mas não se acaba até que se tenha a palavra “cruz”. A considerar que esta palavra atua sem se repetir no texto e tem seus valores de duração sonora maiores que os valores das palavras anteriores, além de se apresentar na execução de uma harmonia conclusiva, é evidente considerar que o discurso texto-musical se constrói com a missão de enfatizar a palavra “cruz”, dando-a tratamento especial na frase musical e verbal.

## Referências

ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS. Disponível em: <http://www.acpm.com.br>. Acesso em 30 out. 2019.

CULLEN, Thomas Lynch, S.J. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983. 190 p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Problemas de prosódia no Ofício dos Defuntos a 8 vozes de José Maurício Nunes Garcia. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2008, v.1, p. 55-70.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *Um caminho para a análise de estilo: a expressão musical para a declamação do texto da antífona Salve Regina em obras de compositores setecentistas mineiros*. Rio de Janeiro, 2013. 291f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GARCIA, José Maurício Nunes. Cântico *Benedictus* [CPM 14] Cântico *Benedictus* e *Christus factus est* [CPM 193]. Música manuscrita, Rio de Janeiro. Biblioteca Alberto Nepomuceno - Acervo histórico da BAN/EM, o.4120/v.3074, 3076 INM, 1798?. 8 partes.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Christus factus est* (1798), Dó menor ; Coro e órgão. Ed.Urtext: FIGUEIREDO, Carlos Alberto. 1 partitura. 5 p.

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

OLIVEIRA, Lucas Roberto de Souza. *O discurso retórico-musical na obra Christus Factus Est CPM 193*. Ouro Preto, 2020. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Música). Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2020.

## Notas

---

<sup>1</sup> Tradução: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Heloísa Penna (FALE/UFMG).

<sup>2</sup> As demarcações analíticas estão representadas nas imagens por letras de localização de cada item discutido.

<sup>3</sup> O que seria nesse caso a pronúncia do texto verbal, a performance oral do texto analisado em si fora o suplemento musical.

<sup>4</sup> Expressão adotada por Figueiredo (2008, p.63).

<sup>5</sup> Todas as notas musicais da voz do tenor serão registradas como notas reais, pois a notação para esta voz se dá em clave de sol oitava a baixo. Assim, chamamos La bemol 2 a nota Lá bemol escrita no segundo espaço da pauta, e assim por diante.

---

<sup>6</sup> Pois a nota Mi no soprano está como apojatura de Ré e a nota o Dó no contralto como apojatura de Si bequadro.