



## Acervo Maestro Chico Aniceto: o fato e a norma musical

*Felipe Novaes Ricardo*<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho é resultado de pesquisa desenvolvida através de financiamento da Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG). Na fase atual do projeto foram editadas as peças dispostas na pasta MOT-01, pertencente ao catálogo Chico Aniceto, respectiva ao gênero Moteto; além da revisão das obras "Solo do Pregador" e "Missa de Suassuy". Durante a edição e revisão apresentou-se necessário o levantamento bibliográfico relativo a classificação formal do gênero Moteto assim como a análise de estruturas divergentes às propostas do mundo europeu, identificadas nos documentos trabalhados. Observamos tais procedimentos divergentes às regras à época como indicativos de sensibilidades musicais que possibilitaram uma maneira de se conceber e de se criar música própria em Minas Colonial.

**Palavras-chave:** Musicologia, Edição de Partituras, Barroco Mineiro, Análise Musical

**Title of the paper in English** Chico Aniceto's musical collection: the musical fact and rule

**Abstract:** The following project represents the outcome of the study funded by the Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG). In the current step it were edited the musical documents preserved in the folder MOT - 01 of Chico Aniceto's musical collection, and so as the musical analysis of the pieces "Solo do Pregador" and "Missa de Suassuy". During the edition and analysis it was necessary the theoretical survey in musical treatises and dictionaries of musical terms the formal classification of the Moteto as the structural analysis of musical procedures that diverge from european tradition. We look at these procedures as signs of musical sensibilities that allowed a unique way of conceive and create music in Minas Gerais state in the Colonial era.

**Keywords:** Musicology, Musical editing, Baroque of Minas, Musical analysis

### Introdução

O presente trabalho é resultado de pesquisa desenvolvida através de financiamento da Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) sendo subproduto do projeto Acervo Maestro Chico Aniceto: Continuação da edição de obras raras e da revisão do catálogo segundo as normas do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais.

---

<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura em Música com habilitação em Instrumento, Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG – Escola de Música, [f.novaesr@gmail.com](mailto:f.novaesr@gmail.com)

Trabalho realizado a partir de financiamento da FAPEMIG



Na fase atual do projeto foram editadas as peças dispostas na pasta MOT-01, pertencente ao catálogo Chico Aniceto, respectiva ao gênero Moteto, de autoria desconhecida; além da revisão das obras “Solo do Pregador” e “Missa de Suassuy”. Durante o processo de edição demonstrou-se necessário o levantamento bibliográfico respectivo à classificação formal do gênero Moteto em dicionário de termos musicais dos séculos XVIII a XX e tratados contemporâneos de estruturas musicais. Não obstante, a partir da análise harmônica (SOLANO, 1779), identificamos procedimentos de condução de vozes e tratamento de dissonâncias divergentes às regras preconizadas na Europa, tais como a ocorrência de estruturas de “repouso sobre tensão” em processos cadenciais ou conclusivos e vozes dispostas em oitavas paralelas em procedimentos de condução.

Observamos tais procedimentos divergentes às regras do mundo europeu como indicativos de sensibilidades musicais que possibilitaram uma maneira de se conceber e de se criar música própria a Minas Colonial (BRADÃO, 2000, p.13), tendo em vista que em uma mesma geração de uma mesma sociedade reina uma similitude de hábitos e técnicas (BLOCH, 2002, p.111). Não obstante, encaramos este compartilhamento de práticas como sinais em sistemas de remissões (FOUCAULT, 1997, p.26), constitutivo em teias de significados próprios e tecidos em Minas Setecentista.

### **Metodologia**

Fundamentando-se no processo metodológico de análise documental as obras disponíveis no acervo Maestro Chico Aniceto foram submetidas aos processos de digitalização, revisão e compilação das partes instrumentais, sendo em seguida, editadas em grade orquestral através do software Finale.

A partir da edição e revisão foram analisados procedimentos de condução de vozes, presença de quintas ou oitavas paralelas, estruturas de caráter conclusivo ou cadencial, e tratamento de dissonâncias. Em seguida, o levantamento das regras dispostas em *Novo tratado de Musica, Metrica e Rythmica* de Francisco Ignacio Solano, “teórico de altíssimo valor, cujas obras, ainda hoje são proveitosas para quem as consulta” (MAZZA, 1944-45, p.69) além dos “escriptos deste Lente merecerão, e ainda merecem hum geral applauso dos Professores” (MENEZES E SOUSA, et. al, 1817, p.181).

Dado o levantamento das regras dispostas na tradição portuguesa, o fato musical observado nas fontes documentais foi comparado à norma européia.

### Edição e classificação formal do gênero Moteto

A partir da edição das obras dispostas na pasta MOT-01 o levantamento bibliográfico respectivo à classificação formal do gênero Moteto demonstrou-se necessário. As obras possuem caráter estrutural diverso, sendo os documentos de música MOT-01/652: *Lauda Sion* e MOT-01/658: *Tota Pulchra* divergentes das correlatas à pasta. Contudo, de acordo com J.J. Rousseau em *Dictionnaire de musique*, em sua edição traduzida por William Waring, “at present [1779], the name of motet is given to **every piece of music made in Latin words**, as was customary in the Roman-church, as psalms, hymns, antiennes, &c.” (ROUSSEAU, 1779, p.254-255, grifo nosso), indicativo da diversidade estrutural do gênero.

O lexicógrafo D. Raphael Bluteau classifica o gênero como “breve compozição Mufica, que do ordinário fe canta nas Igrejas [...] ainda que figurado, & enriquecido com todos os primores da Arte, em breves períodos acaba.” (BLUTEAU, 1716, p.604). Antônio de Moraes Silva, em sua reformulação do dicionário de D. Rapahel Bluteau em 1789, corrobora a classificação apresentada pelo lexicógrafo no início do setecentos e acrescenta à designação o caráter “engraçado, picante” (SILVA e BLUTEAU, 1789, p.100). Assim como Bluteau e Moraes Silva o musicólogo português Ernesto Vieira, em 1899, atribui ao moteto classificação relativa à duração da obra e sua função litúrgica, sendo esta uma “pequena composição de musica religiosa para uma ou mais vozes, que se canta no officio da missa antes ou depois do evangello, ou durante o ofertório, ou em qualquer outra festividade” (VIEIRA, 1899, p.359).

Diferentemente das atribuições anteriores, relativas à duração da obra e sua função cerimonial, Joaquin Zamacois apresenta a seguinte classificação, “el Motete [...] **no representaba ninguna estructura fija**. Su construcción estaba únicamente subordinada al desarrollo del sentimiento expresivo del texto” (ZAMACOIS, 1960, p.261, grifo nosso). Contudo Bruno Kiefer disserta sobre a composição estrutural do gênero, indicando o caráter multiseccional e sendo as secções “construídas segundo leis puramente musicais”, (KIEFER, 1981, p.172-173). O autor ainda discorre sobre o gênero estabelecendo um recorte estilístico a partir de periodização em séculos, atribuindo características ao moteto quinhentista divergente ao estilo barroco. De acordo com o autor:

O Moteto do século XVI é, morfológicamente, uma peça multi-seccional, essencialmente polifônica. Cada secção possui um tema próprio. Estes temas ou são fragmentos melódicos do cantochão, ou sou inventados

livremente. Em regra geral são formados por uma ou mais figuras que são, junto com o próprio tema, os elementos de construção. O trabalho temático, ou seja, a construção de uma secção a partir do tema, é realizado por imitações sucessivas do tema, seja de figuras extraídas dele. Estas imitações nem sempre são literais. Além disto, o compositor trabalha com repetições numa mesma voz, com progressões, variações do mais diferentes tipos. Um aspecto neste trabalho temático é importante: o tema põe algo que permanece ao longo da secção. (KIEFER, 1981, p.172-173).

A respeito do moteto barroco na europa, Kiefer propõe a subdivisão do gênero em duas estruturas; o *moteto para solista* e o moteto em estilo *concertato*. De acordo com o autor a estrutura para *solista* representa a confluência do moteto tradicional e da textura em melodia acompanhada (KIEFER, 1981,p.223), sendo estruturado em solista e baixo contínuo. Por sua vez o estilo *concertato* apresenta como característica estruturas politemáticas, sendo estas classificadas em seções distintas não apresentando repetições.

Dentre as obras editadas, os documentos de música MOT-01/652: Lauda Sion e MOT-01/658: Tota Pulchra destacam-se como correlatas ao estilo *solista* proposto por Kiefer, sendo as obras com formação para *soprano, contralto, baixo contínuo e baixo instrumental*.

Edição: Domingos Sávio Lins Brandão  
Felipe Novaes Ricardo

MOT - 01/652

Lauda Sion

Anônimo

Soprano  
Lau da Si on sal va to rem lau da du cem

Alto  
Lau da Si on sal va to rem lau da du cem

Harpsichord

Violoncello

Ex. 1. MOT - 01/652: Lauda Sion

Tendo em vista a diversidade das classificações formais possíveis ao gênero Moteto, assim como a multiplicidade de estruturas presentes nas obras editadas adotamos o referencial de Kiefer por apresentar-se relativo à classificação morfológica, porém considerando as designações de Bluteau, Morais Silva e Vieira correlatas a



duração e função das obras, sendo os documentos de música dispostos na pasta MOT-01 respectivos as práticas devocionais próprias ao rito católico, além de estruturados em curtas seções.

### **Revisão das obras e análise de procedimentos divergentes**

A partir do levantamento das regras dispostas em *Novo tratado de Musica, Metrica e Rythmica* (1779) o fato musical observado foi comparado às normas averiguadas. Observamos a ocorrência de estruturas divergentes às preconizadas nas tradições portuguesas, sobretudo em procedimentos conclusivos ou cadenciais, além de estruturas em 8ª paralela.

Optamos pela ênfase no tratado de Solano, pois “os escriptos deste Lente merecerão, e ainda merecem hum geral applauso dos Professores” (SOUSA, et. al, 1817, p.181), além de “teórico de altíssimo valor, cujas obras, ainda hoje são proveitosas para quem as consulta” (MAZZA, 1944-45, p.69) sendo “mestre distinto e compositor musico, e Professor da mesma arte no Seminário de Lisboa” (SILVA,1852, p.392). Não obstante concordamos com Fagerlande a respeito da utilização de tratados ao levantamento das regras gerais da música setecentista:

Assim, graças a seu papel na formação musical, os livros teóricos escritos para o ensino do contraponto e do baixo contínuo adquirem grande importância para o estudo atual da música do passado, pois mais do que transmitirem os conhecimentos dessas disciplinas, refletem as teorias composicionais da época barroca. (FAGERLANDE, 2011, p.27)

O tratado de Solano é dividido em *demonstrações*, sendo as iniciais relativas aos postulados da grafia musical, dos conceitos relativos a dissonâncias, consonância e classificação intervalar; a partir da Demonstração XI o tratadista lusitano apresenta as regras gerais da harmonia setecentista assim como os procedimentos necessários à execução e composição musical. Nesta *demonstração* o autor discorre sobre os movimentos existentes na condução das vozes assim como o seu vínculo com a constituição de intervalos sucessivos de mesma natureza, como, por exemplo, 5ª e 8ª paralelas. De acordo com o autor:

“A 8.ª defcuberta [disposta em vozes extremas] para fer dada como todo rigor na extremidade da Mão direita, deve fubir efa, e defcer a efquerda gradatim, ou fazer falta de 4.ª fubindo. [...] a 5.ª defcuberta no Dedo Minimo da Mão direita, dar-fe-há defcendo efa, e fubindo a efquerda

gradatim, ou fazendo movimento de 5.<sup>a</sup> decendo. O falto, ou Transito de 4.<sup>a</sup> affima, ou 5.<sup>a</sup> abaixo, falva estes Mottos da 8.<sup>a</sup> ou 5.<sup>a</sup> [...]”. (SOLANO, 1779, p.48-49)

Ou seja, para evitar-se a constituição de 8.<sup>a</sup> paralelas deve-se adotar o movimento contrário disjuntivo (movimento contrário no qual há ampliação do âmbito sonoro ↗) em grau conjunto, ou saltando em 4.<sup>a</sup> a voz extrema. Evitam-se as 5.<sup>a</sup> paralelas assumindo o movimento contrário conjuntivo (movimento contrário no qual há contração do âmbito sonoro ↘) em grau conjunto ou saltando em 5.<sup>a</sup>. Solano ainda indica a necessidade de distanciar-se do movimento direto no emprego dos intervalos de 5.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>, pois segundo o autor estes intervalos podem ser executados em todos os movimentos exceto o direto (SOLANO, 1779, p.50). Contudo no documento MOT-01/651:Moteto das Dores, de compositor anônimo, identificamos estruturas de 8.<sup>a</sup> paralela postas em movimento direto.

Edição: Domingos Sávio Lins Brandão  
Felipe Novaes Ricaro

## MOT - 01/651

### Moteto das Dores

Anônimo  
PEIXOTO, G. (S.A.T.)  
PIRES, José Ibrahim. (Cb.; B.)

*Cui comparabo te?*

Soprano  
Cui com pa ra bo te vel cui assi mi la bo te fi li a Jeru salem cui exaequabo te et

Alto  
Cui com pa ra bo te vel cui assi mi la bo te fi li a Jeru salem cui exaequabo te et

Tenor  
Cui com pa ra bo te vel cui assi mi la bo te fi li a Jeru salem cui exaequabo te et

Bass  
Cui com pa ra bo te vel cui assi mi la bo te fi li a Jeru salem cui exaequabo te et

Contrabass  
Cui com pa ra bo te vel cui assi mi la bo te fi li a Jeru salem cui exaequabo te et

Ex. 2. MOT - 01/651: Moteto das Dores; 8.<sup>a</sup> paralelas entre *Baixo* e *Contralto*

Relativo aos procedimentos cadenciais ou conclusivos o autor classifica em *claufulas* a ação de resolução e estabelecimento de repouso efetivo. De acordo com o autor “a palavra *Claufula* deriva-fe do verbo *Claufo*, que significa *fechar*, [...] efa he o fim, ou remate de qualquer Periodo de Mufica [...]” (SOLANO, 1779, p.129). O autor indica ainda as configurações cadenciais em *fimples*, *compfta* ou *dobrada*.



Ex. 3. Cadências simples

A *cadência simples* configura os procedimentos conclusivos nos quais os movimentos adotados na resolução obedecem aos saltos de 5ª descendente (quando a fundamental do V grau direciona-se a fundamental do I grau); 4ª descendente (quando a fundamental do IV grau direciona-se a fundamental do I grau); 2ª descendente (quando a fundamental do ii grau direciona-se a fundamental do I grau, ou apresentando-se como 5ª do V grau figurando a resolução, por grau conjunto, na fundamental do I grau); ou 7ª (movimento de resolução ascendente, por grau conjunto, no qual a fundamental do vii grau estabelece repouso na fundamental do I grau, ou apresentando-se como 3ª do V grau, assumindo o movimento ascendente por grau conjunto, estabelecendo repouso na fundamental do I grau). De acordo com o tratadista,

*“Cadencia, ou Claufula fimples he todo aquelle Movimento, que o Baixo faz da 5.ª, 4.ª, 2.ª, ou 7.ª para o Tom; e na Harmonia das Efppecies he o Transito, que as 6.ª, ou 3.ª Maiores fóbem para a 8.ª, fem oreceder a tudo ifto Efpecie Falfa Ligada. (SOLANO, 1779, p.129)*

Na *cadencia composta* o movimento de resolução assumido pelo baixo obedece dois movimentos, de acordo com Solano, “ou *descem* da 2ª, ou *saltam* da 5ª” (SOLANO, 1779, p.130). Caso o movimento assumido pelo baixo seja o descendente por grau conjunto, a cadência apresenta dois estágios à resolução. O primeiro é correlato à função de Subdominante, sendo o ii grau, em substituição ao IV grau, acrescido de 7ª por ligadura (fundamental do I grau ressignificada em 7ª do ii, através de retardo). O segundo estágio configura a função de Dominante, sendo apresentado o V grau na segunda inversão. Neste caso apresentado, a 7ª do ii grau, por grau conjunto



descendente, atinge a 3ª do V grau. Não obstante este intervalo sobre a nota do baixo configura um 6ª.

A respeito do segundo tipo de movimento, o procedimento cadencial é subdividido também em dois estágios, porém neste caso as notas próprias ao baixo alteram-se no decorrer da resolução efetiva. O primeiro diz respeito ao ii grau acrescido de 7ª; esta se apresenta como retardo à 5ª do IV grau, configurando um prolongamento da função de Subdominante, contudo apresentada com 7ª. O segundo estágio configura um Dominante com 7ª, e, através de salto de 5ª descendente, a resolução é confirmada na fundamental do I grau.

Não obstante, as 7ª são *postas em ligadura*<sup>2</sup> nos primeiros momentos do percurso conclusivo, apresentada como retardo da fundamental do grau anterior, ou como 5ª do grau antecedente. Contudo, os estágios seguintes divergem em configuração estrutural do V grau. No primeiro exemplo, no qual o baixo assume resolução por grau conjunto descente, o grau que representa a Dominante é apresentado na segunda inversão, sem 7ª; já no segundo exemplo, apresenta-se com sétima e em estado fundamental.



Ex. 4. Cadências composta

Já à *cadencia dobrada*, sobre a quinta nota do tom ordena-se uma cadência subdividida em quatro momentos. O primeiro momento, figurando como fundamental do V grau, sendo acrescida dos intervalos de 3ª e 5ª; no segundo momento como 5ª do I grau, acrescida dos intervalos de 4ª e 6ª, organizando-o como I<sub>4</sub><sup>6</sup>; no terceiro momento da cadência, sobrepõem-se os intervalos de 4ª e 5ª, configurando um retardo, representado pela 4ª; não obstante, no quarto e último momento, o retardo anterior

<sup>2</sup> De acordo com Fagerlande “há dois significados para o termo. O mais habitual indica a união de duas notas de igual altura, com prolongação do seu valor, representado pelo sinal característico. É ainda empregado como sinônimo de dissonância. Como em geral a dissonância é preparada, a ligadura colocada para preparar esta nota acaba significando a própria dissonância.” (FAGERLANDE, 2011, p.192)



estabelece repouso na 3ª sobreposta à quinta do tom, organizada como fundamental do V grau. Balizando as transformações sobre a quinta do tom, dois acordes de I grau em estado fundamental. O autor ainda indica a subdivisão deste procedimento cadencial em três “porções as *Especies dehta mefma Clafula, fómão outras Cadencias feparadas*” (SOLANO, 1779, p. 130).

E X E M P L O .

Ex.5 . Cadência dobrada

Individualmente as configurações  $4^6$ ,  $4^5$  e  $3^5$  estabelecem outros vínculos possíveis em processo cadenciais. A partir da adição dos intervalos de 4ª e 6ª, sobre a quinta do tom ( $I_4^6$ ), o movimento de resolução obedece dois outros estágios; no primeiro a quinta do tom salta em oitava descendente e sobre este novo registro atingem-se os intervalos de 3ª e 5ª, já no segundo configura no acorde de V grau a 7ª, estabelecendo repouso posteriormente no I grau em estado fundamental a partir do movimento de quarta ascendente assumido pelo baixo e de segunda menor descendente pela sensível.

A respeito da configuração  $4^5$  os estágios são semelhantes, contudo nesta nova possibilidade conclusiva a 4ª, resultado do retardo da fundamental do I grau, estabelece repouso na 3ª disposta sobre a quinta do tom (V) e, num segundo momento do processo cadencial, acrescenta-se a 7ª à configuração  $V_3^5$ . Relativo à organização  $3^5$ , não ocorre movimento descendente de oitava na voz *baixo*, e neste mesmo registro da quinta do tom acrescenta-se a sensível, estabelecendo repouso no I grau a partir de salto de 5ª descendente no *baixo* e segunda menor na sensível. Solano acrescenta:

“*Clafulas, ou Cadencias são ordinariamente de quatro fomas; ou de 3.ª, e 5.ª, e depois 7.ª Menor de chofre, ou tambem por modo Cantavel; ou de 4.ª, e 6.ª, e depois 3.ª, e 5.ª, e logo 7.ª Menor de golpe; ou de 4.ª, e 5.ª, e depois 3.ª, e logo 7.ª Menor de chofre, ou folta; ou de 7.ª Defculpando em 6.ª, ou 3.ª Maiores, e depois da dita 3.ª, 7.ª Menor de paffagem.*” (SOLANO, 1779, p.130-131)

Aos procedimentos apresentados anteriormente, cadências incluindo as configurações intervalares  ${}_4^6$ ,  ${}_4^5$  e  ${}_3^5$ , o autor indica mais uma organização de momentos de tensão e resolução a partir do movimento de resolução da 7ª em 6ª ou 3ª. Em um primeiro momento a 7ª configura um retardo da 5ª do IV grau, perdurando a fundamental do Iº grau e ressignificando em 7ª do ii grau; neste caso a resolução dar-se-ia pelo movimento descendente por grau conjunto atingindo a nota que com seu baixo estabelece uma relação de 6ª. No entanto o intervalo de *sexta maior* formado com o baixo denota a configuração deste elemento do processo cadencial como  $vii_5^6$ . O segundo momento no qual há resolução de 7ª por grau conjunto descendente esta não é preparada e estabelece resolução na terça de uma acorde de Dominante. Transportando a notação moderna, o exemplo apresentado pelo autor configuraria o percurso harmônico IV - I<sup>6</sup> - ii<sup>7</sup> - vii<sub>5</sub><sup>6</sup> / I - vi / vii<sup>7</sup> - iñ<sup>7</sup> / vi.



Ex.6 . Resumo dos procedimentos cadencias indicados por Solano.

Nas obras analisadas identificamos procedimentos conclusivos ou cadências que indicam um distanciamento das propostas de condução e tratamento de vozes dispostas no tratado estudado. A partir deste levantamento o fato musical observado foi comparado à norma descrita por Solano em 1779. Sobretudo nas obras *Solo do Pregador* de Tristão José Ferreira, *Missa de Suassuy* de autor anônimo, identificamos estruturas de “tensão sobre repouso”; constructos sonoros que agregam sincronicamente elementos característicos do repouso efetivo e da tensão estrutural.

### Tensão sobre repouso

O percurso harmônico adotado e a condução assumida por Tristão José Ferreira no quarto tempo do compasso c.100 ao primeiro tempo do compasso c.101 da Ária da

peça *Solo do Pregador* apresenta ambivalência estrutural. Contudo, o movimento proposto pelo compositor, na resolução das vozes do acorde de Dominante com sétima na segunda inversão obedece às regras preconizadas no mundo europeu à época. A sétima da Dominante, presente na voz do Tenor - em bordaduras -, por grau conjunto descendente, estabelece resolução na terça do acorde de chegada (Tônica antirelativa). Já a terça da Dominante, representada pela sensível Sol#5, através de movimento ascendente por grau conjunto estabelece resolução na fundamental do acorde de chegada.

c. 100

The musical score shows the following parts:

- Tenor:** Melodic line with a descending seventh and an ascending third.
- Flute:** Rests in the first measure, then a quarter note in the second measure.
- Oboe:** Rests in the first measure, then a quarter note with a sharp in the second measure.
- Horn in F:** Rests in the first measure, then a quarter note in the second measure.
- Violin I:** Rests in the first measure, then a quarter note in the second measure.
- Violin II:** Quarter notes in the first measure, then a quarter note with a sharp in the second measure.
- Viola:** Quarter notes in the first measure, then a quarter note with a sharp in the second measure.
- Contrabass:** Quarter notes in the first measure, then a quarter note in the second measure.

©Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG

Ex. 7. Compassos c.100 e c. 101 da Ária da peça *Solo do Pregador*

No entanto, distribuído entre as cordas - Violino I, Violino II, Viola e Contrabaixo -, Tristão José Ferreira utiliza a Subdominante Maior da Tônica anti-relativa, em estado fundamental, articulada por pausa de semicolcheia, simultaneamente a Dominante com sétima nas vozes superiores. A presença da terça alterada, configurando o acorde como Maior, indica o percurso Menor Melódico adotado ao estabelecimento da Tônica anti-relativa, Lá menor, da tonalidade de Fá Maior. Porém o compositor evita alguns procedimentos na condução da terça do acorde de Subdominante Maior, sendo ela

ressignificada, simultaneamente, em fundamental e terça do acorde de chegada, obedecendo somente o movimento de quinta descendente entre as fundamentais dos acordes. Ou seja, a terça do acorde de Subdominante (Fá#4), presente no Vln. II dirige-se à fundamental do acorde de Tônica anti-relativa (Lá4) e, presente também na voz Vla., a terça (Fá#4) desta vez é conduzida à terça do acorde de chegada.

Ex.8 . Redução do compasso c. 189 a c. 191 da *Missa de Suassuy*

O acorde disposto na figura mínima, que compreende o terceiro e quarto tempo do compasso c.190 da *Missa de Suassuy*, apresenta configuração incomum à época, assumindo, simultaneamente, as estruturas de repouso e tensão. Não obstante, o percurso harmônico adotado no enlace do terceiro e quarto tempo do compasso c.189 aos dois primeiros tempos do compasso c.190 obedece às regras preconizadas no mundo europeu. Em sua organização o acorde de transição X, possui estrutura interna estável e instável, obtida através da sobreposição dos acordes de primeiro grau na primeira inversão e o acorde de sétimo grau na segunda inversão.

Apesar da indeterminação estrutural, o acorde possui função de Dominante, apresentando a quarta aumentada Fá-Sí, conduzindo ao acorde de Tônica presente no primeiro tempo do compasso c.191. Respeitando a proposta européia de resolução de trítone, a sétima do acorde de Dominante (D), através de grau conjunto descendente

estabelece repouso na terça do acorde de chegada, e a terça do acorde de Dominante, através de movimento ascendente por grau conjunto estabelece resolução na fundamental do acorde de chegada, tendo em vista a quinta do acorde inscrito  $I^6$  como fundamental do acorde de Dominante  $V^7$ .

Ex. . Redução do compasso c. 189 da *Missa de Suassuy*

Contudo, os dobramentos das notas Fá, Ré e Sí no acorde indeterminado X – Fá5 e Fá4 entre as vozes Violino I e Tenor; Ré5 e R6, entre as vozes Violino II e Flauta; dobramentos da nota Si4, entre as vozes Clarineta, Trompete e Trompa I –, sendo a nota si predominante na distribuição adotada pelo compositor e o movimento assumido na resolução do trítone apresentar-se como equivalente ao do mundo europeu, porém ressignificado pela ambivalência T-D, o acorde de transição, com função de tensão (D), assemelha-se ao acorde diminuto de sétimo grau com função de Dominante, porém acrescido dos intervalos compostos de nona, décima primeira e décima terceira. Configuração improvável à época, uma vez que integram, à utilização convencional do sétimo grau, dissonâncias condenadas na tradição europeia à época.

### Considerações finais

Adotamos Motetos de autoria desconhecida como delimitação de material analisado, pois acreditamos que ao questionarmos uma obra, com autoria expressa ou não, “ela perde sua validade; não se indica a si mesmo, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos” (FOUCAULT, 1997, p.26), e ao propormos a delimitação um corpo de significados de um estilo único do Colonial Mineiro, a partir da identificação da divergência, a obra autógrafa ou de autoria reconhecida (como o documento “Solo do



Pregador” de Tristão José Ferreira) demonstra-se inexpressível, pois sua autonomia está presa “em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede” (FOUCAULT, 1997, p.26).

Tendo em vista que “em uma mesma geração de uma mesma sociedade, reina uma similitude de hábitos e técnicas” (BLOCH, 2002, p.111) adotamos a análise musical como procedimento de verificação das divergências estruturais, pois ela é “em última instância, a identificação e o desvelamento sistemático de princípios previstos naquela [teoria musical], ou mesmos transgressões dela” (DUPRAT,1992, p. 54), sendo possível o levantamento de estruturas e procedimentos comuns no trato composicional que caracterizam um universo estético e estilístico do século XVIII na Capitania das Minas Gerais.

Segundo Heloísa Gomes “o silêncio também pode ser eloqüente, e o aparente vazio de representações encerra, na realidade, manobras de representações sub-codificadas a decifrar” (GOMES, 2006, sem página); acreditamos que as divergências às tradições européias importadas durante o período colonial, apesar de “silenciosas”, tronam-se visíveis à luz de um contorno de identidades próprias do imaginário estético setecentista mineiro, sendo o fato, divergente à norma instituída, observado como indício de sensibilidades musicais que compunham um quadro autóctone em Minas Colonial.

## **Referências**

### **- Livro**

BLOCH, Marc Léopold Benjamin. Apologia da História, ou o Ofício do Historiador. tradução: André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

BLUTEAU, D. Raphael. Vocabulario Portuguez & Latino, áulico, anatômico, architectonico [...] v. 5. Lisboa : Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1716.

FAGERLANDE, Marcelo. O Baixo Contínuo no Brasil: os tratados em Português (1751-1851). Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves, 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

KIEFER, Bruno. História e significado das formas musicais: do moteto gótico à fuga do século XX. 4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MAZZA, José. Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes. Editado por Jose Augusto alegria. Separata da Revista Ocidente. 1944-45.



ROUSSEAU, J.J. A complete dictionary of music : consisting of a copious explanation of all words necessary to a true knowledge and understanding of music / translated from the original French of J. J. Rousseau by William Waring. London: Printed for J. Murray, nº 32, Fleet-Street; and Luke White, Dublin. 1779.

SILVA, Antônio de Morais, BLUTEAU, Raphael. Dicionario da lingua portugueza composto pelopadre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro.v. 2. Lisboa : Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

SILVA, Innocencio Francisco da. Dicionario Bibliographico Portuguez. Lisboa : Imprensa Nacional,v.1,2 e 6, 1858

SOLANO, Francisco Ignacio. Novo tratado de Musica, Metrica e Rythmica, o qual ensina a [...]. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1779.

VIEIRA, Ernesto. Dicionario musical contendo todos os termos technicos [...] ornado com gravuras e exemplos de musica. 2. ed. Lisboa: Lambertini; Typ Lallemand, 1899.

ZAMACOIS, Joaquin. Curso de Formas Musicales. Barcelona: Labor,1960.

#### **- Artigo em Periódico**

BRANDÃO, D. S. L. Nosso gosto reunido. In: ARREGUY, C. (Org.). Pensar Brasil. Belo Horizonte: C/ Arte, Estado de Minas, 2000.

DUPRAT, Regis. Análise, Musicologia, Positivismo. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, em Salvador, Bahia, Set. 1992.p. 47-58

GOMES, Heloísa Toller. Crítica Pós-Colonial em questão. Revista Z Cultural: Revista virtual da PACC/UFRJ. Rio de Janeiro, 2006. Ano III v.01

MENEZES E SOUSA, D. José Antonio de, et al. Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana, n.1, v.2. Lisboa: Na Impressão Régia, 1817.

#### **- Partitura manuscrita**

ANONIMO, Moteto das Dores. Belo Horizonte: Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG (BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; RICARDO, Felipe Novaes, 2015). Século XVIII. Partitura Manuscrita.

ANONIMO, Lauda Sion. Belo Horizonte: Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG (BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; RICARDO, Felipe Novaes, 2015). Século XVIII. Partitura Manuscrita.

ANONIMO, Tota Pulchra. Belo Horizonte: Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG (BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; RICARDO, Felipe Novaes, 2015). Século XVIII. Partitura Manuscrita.

ANONIMO, Missa de Suassuy. Belo Horizonte: Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG (BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; RICARDO, Felipe Novaes, 2014). Século XVIII. Partitura Manuscrita.





FERREIRA, Tristão José. Solo do Pregador. Belo Horizonte: Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG (BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; RICARDO, Felipe Novaes, 2014). Século XVIII. Partitura Manuscrita.