

## ANÁLISE MUSICAL E MUSICOLOGIA HISTÓRICA

**Domingos Sávio Lins Brandão**

Mestre em Sociologia e doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de História da Música, Estética da Música, Flauta Doce e Musicologia na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), coordenador do Núcleo de Acervos do Centro de Pesquisa e Diretor do Grupo de Música Antiga da UEMG da mesma escola. Em 2009 recebeu a homenagem de Personalidade da Música Antiga em Minas Gerais, na II Semana de Música Antiga da UFMG.

domingos.lins@yahoo.com.br

### **Resumo**

O presente trabalho tem como objetivo discutir de que maneira a análise musical pode vir a ser um instrumento valioso para a musicologia histórica brasileira voltada para o trabalho de transcrição e edição de manuscritos musicais do passado, segundo a perspectiva da história social da música.

**Palavras-chave:** Análise musical; musicologia; história social da música.

### ***Introdução***

Daremos início às nossas reflexões sobre análise musical e musicologia histórica, recorrendo ao texto de Jean Molino, *Análises: epistemologia/métodos/reflexão*: “A análise musical existe: existem revistas de análise musical, especialistas que a ensinam e de congressos onde eles se reúnem para falar dela. Sem dúvida, esta é suficiente para a alegria dos analistas [...]” (MOLINO, 1989, p. 11). E ele lança a pergunta: “É preciso analisar?”

No ensejo desse autor, fazemos outra indagação: que tipo de análise poderia melhor atender às necessidades da musicologia histórica brasileira voltada para o trabalho de transcrição e edição de manuscritos musicais do passado?

Molino observa que, de maneira geral, o analista “isola arbitrariamente um objeto de contexto infinito no qual ele se insere, busca unidades das quais ele faz o inventário e tenta construir um modelo de objeto graças às estas unidades e às regras de combinações

internas” (MOLINO, 1989, p. 12). Porém, mais adiante, o autor que considera a música como “um fato social total”<sup>1</sup>, enfatiza que a construção desse “inventário” não é o suficiente, pois numa análise musical se faz necessário reconhecer:

que um objeto musical, como todo objeto simbólico, tem uma tripla dimensão de existência; ele existe como resultado de uma estratégia de produção, como objeto presente no mundo [...]; ele existe enfim como fonte de estratégia de recepção tão logo os públicos mais diversos escutam a mesma música (MOLINO, 1989, p. 12).

Se considerarmos a Teoria Tripartite<sup>2</sup> inspirada em Molino como um caminho para a musicologia histórica voltada para o trabalho de transcrição e edição de manuscritos musicais do passado, devemos procurar abordar a música “não” apenas como “objeto presente no mundo” – o nível neutro de uma obra (se for mesmo possível considerar a existência desse nível), mas relevar, acima das “regras de combinações” suas outras dimensões: a de ser objeto “poiético” e “estésico”. Deve o musicólogo histórico compreender que uma obra musical existiu num contexto e continua existindo em outros contextos, e dessa forma, representa práticas culturais, práticas essas que dão significado ao mundo. Uma partitura é, assim, representação social de práticas culturais:

Os objetos musicais podem ser entendidos como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por esta razão que “o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados” Assim, “a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos sociais e culturais” Esta abordagem permite analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade (DUARTE<sup>3</sup>, 2002 *apud* ARCANJO, 2008, p. 20).

1 Termo tomado de empréstimo de Marcel Mauss, que considera os fenômenos sociais como “fatos sociais totais”: Nesses fenômenos sociais ‘totais’, como nos propomos chamá-los, exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais - estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição -; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam (Mauss, 2003, p. 187).

2 Segundo a “Teoria Tripartite” de NATTIEZ (1997) inspirado em Molino, a música é um ato de comunicação onde as três dimensões interferem nos significados das mensagens envolvidas. Ele propõe um modelo de análise musical, que contemple três níveis: *nível poiético* (os procedimentos para a criação da obra); *nível estésico* (como a obra é interpretada por quem a ouve) e o *nível imanente* (ou nível neutro, a obra em si).

3 DUARTE, Mônica e Almeida. Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção em música. *Revista em Pauta*, Poro Alegre, v.13, n. 20, p.123-142, jun. 2002.

### *Análise musical e musicologia histórica*

Temos observado que em alguns poucos e tímidos trabalhos musicológicos, muito recentemente no Brasil, tem-se buscado entender o fato musical através de perspectivas que levem em consideração suas múltiplas facetas. No tocante à análise musical, “diversas abordagens têm buscado sentido na música não apenas como obra e estrutura autônoma, mas sobretudo como linguagem ou enunciado situado num contexto sócio- cultural” (VOLPE, 2012, p. 113). Em tais abordagens, a interdisciplinaridade tem sido o caminho escolhido, tendo como viés as leituras da história social da cultura, como o caso da citação acima, do historiador Loque Arcanjo.

Tendo como cenário esse contexto, onde se tem buscado ultrapassar a “tela” que “mascara” a “estrutura aparente” (LEVI-STRAUSS, 1985, p. 318) do fenômeno musical, continuamos nossas reflexões, considerando agora as fontes musicais, especialmente as partituras, como “documentos monumentos”, fazendo uso da conceituação do historiador Jacques Le Goff:

o monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos (LE GOFF, 2003, p. 538).

#### Um manuscrito musical considerando-o como documento-monumento

não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o seu significado aparente. O **documento é monumento**. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (LE GOFF, 2003, p. 538).

A musicologia deve considerar que suas fontes, seus manuscritos (objetos “estéticos/poéticos”) é o resultado de “esforços de sociedades históricas”, ou em outras palavras, eles são representações culturais, frutos de práticas sociais: a música “pode ser vista como expressão de projetos e lutas culturais contraditórias de uma

determinada época” e assim, considerá-la como “historicamente produzida pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constrói” (COSTA, 2010, p. 111). “Tais práticas são consideradas complexas e ajudam a construir um mundo repleto de representações” (CHARTIER<sup>4</sup>, 1990, p. 2 *apud* COSTA, 2010, p. 111).

Não podemos, portanto, conceber a Musicologia Histórica como um campo de conhecimento isolado das conquistas teóricas, notadamente, da História Social Cultural. Ora, Kerman observa que o musicólogo Claude V. Palisca, autor em parceria Donald J. Grout da obra de referência *História da música ocidental*<sup>5</sup> salientava que “o musicólogo é, em primeiro lugar e acima de tudo um historiador” (KERMAN, 1987, p. 48). E o fato de considerar o musicólogo um historiador não se trata de capricho ou modismo, mas de uma necessidade dialógica. Fazemos das palavras do musicólogo João Berchmans de Carvalho Sobrinho as nossas: “A concepção central é a de um permanente diálogo interdisciplinar no intuito do enriquecimento da abordagem, procurando fazer uma leitura relacional entre concepção musicológica e as condições sociais e históricas de produção” (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 17).

Porém, o que temos presenciado? A produção maciça musicológica, especialmente no que diz respeito à edição de obras do passado, calcada em considerações analíticas apriorísticas, que continuam ignorando as circunstâncias nas quais as obras foram criadas. De tal forma que ainda vemos, no caso da música mineira do século XVIII, por exemplo, publicações em que as “restaurações” continuam a enxergar música *do* barroco mineiro como mera cópia ou imitação dos cânones musicais da matriz europeia. Resultado: interferência subjetiva a partir de ferramentas e regras consideradas como dogmas, na reconstrução das obras, sem uma maior reflexão crítica a respeito das práticas culturais que mediaram essa criação musical. Consequentemente, o vislumbre de uma “paisagem” musical diferenciada, fica comprometido:

Uma realidade móvel e temporal, como é a linguagem musical, não pode ser abordada a partir de conceitos estáticos e apriorísticos. É preciso investigar a criação criativamente. As ferramentas e regras, válidas para uma obra, podem não ser úteis para outras cujo contexto seja diverso tanto ao nível da estrutura, quanto ao da história (SEICMAN, 1995, p. 44).

Tal tipo de ação musicológica pouco tem contribuído para a compreensão da música como um fenômeno que não pode ser isolado de seu contexto. As abordagens que não levam em consideração que o som é um fenômeno social acreditam que os dados

<sup>4</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990, p. 2

<sup>5</sup> GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

musicais podem falar por si. Daí a perpetuação de se considerar a presença do que chamamos de “não-observâncias”<sup>6</sup> aos cânones musicais de determinada época numa obra (de um ponto de vista apriorístico e etnocêntrico), aparentemente um “erro”, “falta de habilidade ou conhecimento musical de seu compositor. Tomam outro sentido quando as “não-observâncias” são analisados em sua “teia cultural”.

Maria Alice Volpe chama nossa atenção para o “artigo manifesto” de Gary Tomlison<sup>7</sup>, um dos pioneiros da *Nova musicologia*, publicado 1984, onde, segundo ela, já se havia proposto

um novo direcionamento teórico para a musicologia histórica, voltada para a antropologia cultural, e mais especificamente para a hermenêutica cultural de Clifford Geertz. [...] Trata-se de uma historiografia contextual que enfatiza a relação da parte com o todo em seus quadros locais de consciência, superando a relação de causa e efeito que guiou o discurso historiográfico positivista (VOLPE, 2012, p. 115).

Porém, dez anos após a publicação de Tomlison, Vanda L. B. Freire, lastimava que a história da música ainda se encontrava estruturada no tetragrama positivista “autor/data/obra/forma”:

A bibliografia sobre a História da Música, ainda que revestida de considerações sobre o contexto em que as obras foram geradas por seus autores, essencialmente continua enfatizando, na quase totalidade dos casos, a sucessão cronológica, a derivação causal dos processos estéticos, ainda que enriquecidos por exemplos obtidos da análise de obras (FREIRE, 1994, p. 113).

E apesar de algumas iniciativas, ainda no século XXI, tal situação continua prevalecente, de acordo com as observações de Myrian Chimènes:

O trabalho musicológico sério e valioso consistia, e ainda consiste, em estabelecer a biografia dos grandes músicos, descrever as influências que exerceram uns sobre os outros e traçar a história das formas e dos gêneros, geralmente relacionados ao nascimento e evolução do sistema tonal. (LESURE<sup>8</sup>, 1961 *apud* CHIMÈNES, 2008, p. 17).

6 Usamos esse termo para designar os procedimentos musicais utilizados pelos compositores do Barroco Mineiro considerados desviantes dos cânones musicais da segunda metade do século XVIII.

7 TOMLISON, Gary. *The web of culture: a context for musicology*, 19th-Century Musica 7/3 (1984): 350-362

8 LESURE, François. *Musicologia In: \_\_\_\_\_, Encyclopedie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1961.

Talvez seja por esse motivo que Stefani sublinha que “a história e análise das estruturas musicais – em relação às práticas sociais que nelas deixaram marcas mais ou menos determinantes – está praticamente por fazer” (STEFANI, 1989, p. 51).

Em nossa tarefa musicológica, particularmente no trabalho aonde concebemos fontes musicais como documentos-monumentos, incrustados de *poiésis* e *estesia*, levamos em conta as diversas abordagens que se preocupam em realizar a análise musical diante da dimensão música/sociedade. Afinal, conforme Blacking,

[...] os diferentes sistemas cognitivos subjacentes da música seriam melhor entendidos se música não for destacada de seu contexto e considerada como ‘objetos sônicos’ mas tratada como *sons humanamente organizados* cujos padrões estão relacionados aos processos cognitivos e sociais de uma sociedade e cultura em particular (BLACKING<sup>9</sup> 1995, p. 55 *apud* CARDOSO, 2003, p. 7).

O musicólogo Gerad Béhague, que tanto trabalhou pela música brasileira, também considera que:

o contexto social se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição política-ideológica do mesmo. Por política deve-se entender a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre os atores sociais de um grupo determinado e as funções destes atores na rede de interação. (BEHÁGUE<sup>10</sup>, 1992, p. 7 *apud* RIBEIRO, 2006, p. 1)

Como ainda sentimos a necessidade de enfatizar nossa visão, faremos diversas citações de autores que demonstram a necessidade de realizar análise musical levando em conta que tanto os compositores como os intérpretes e os ouvintes se acham condicionados por sistemas e convenções, consideração que para a musicologia histórica se faz imprescindível. Podem parecer exaustivas, no entanto, se revestem de grande significação para nossa postura epistemológica voltada para o trabalho de transcrição e edição de manuscritos musicais do passado.

Começemos com Allan Merrian, que considera a música como um produto do

---

9 BLACKING, John. The problem of musical description. In: BYRON, Reginald (Ed.). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995. p. 54-72.

10 BÉHAGUE, Gerad. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Agosto: 5-18.

comportamento humano. Analisá-la, não podemos enxergá-la fora de seu contexto:

O som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são modelados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compartilham uma determinada cultura. O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e, embora possamos separar os dois aspectos (o aspecto som e o aspecto cultural) conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é contínuo; o comportamento é amoldado para produzir som musical e, assim, o estudo de um convergente para o outro (MERRIAN, 1964, p. 7).

Já Henry Raynor chama atenção para o fato de que, ao fazer uma história da música, não podemos descartar as influências que as instâncias sociais exercem sobre a produção musical.

A música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente como página impressa, pois ambas pressupõe executantes e ouvintes. Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais (RAYNOR, 1981, p. 9).

Quando realizamos a análise de manuscritos musicais ou música impressa do passado com a intenção de restaurá-la e torná-la possível de ser executada em nossa contemporaneidade, devemos levar em consideração que a obra musical é fruto de uma cultura e que a música existiu numa sociedade. O estudo de um manuscrito considerando esses fatores, influenciará, certamente, nas decisões de cunho formal, estrutural e estilístico para seu projeto editorial.

Já Carl Dahlhaus caminha por trilhas semelhantes e salienta que ao se fazer história da música, deve o historiador considerar os vários fatores contextuais das obras, e que a história da música é o resultado de quem a escreve, ou seja, sua produção, calcado em obras de destaque, perpassa pelas concepções, perspectivas arbitrárias do historiador:

Os fatos musicais podem ser detectados tanto nas intenções do compositor, quanto na estrutura das peças, devidamente analisadas de acordo com a história das formas e dos gêneros, e também na consciência do público original para

o qual a obra se tornou um evento. [...] O historiador da música é uma espécie de árbitro que define quais são as obras significativas e quais são subalternas e secundárias (DAHLHAUS, 2003, p. 34).

Embora admiremos a obra *Fundamentos da história da música*, de Carl Dahlhaus, a leitura desse teórico continua apresentando alguns perigos. Uma das lições da obra de E. H Carr, *Que é história* (2006), é que a história é um produto de seu historiador, e, antes de ler um livro de história, faria bem conhecer o historiador que o escreveu. O mesmo digo em relação à história da música: antes de ler um livro, procure conhecer o musicólogo que o escreveu, pois o seu resultado certamente estará mediatizado por sua subjetividade.

Nesse sentido, citemos, como exemplo, a seguinte abordagem preconceituosa sobre a música de Lobo de Mesquita: “As progressões harmônicas com movimento paralelo com tanta frequência que só pode ser consideradas como falta de habilidade por parte do compositor”. (BEHAGUE, 1969, p. 148/155). Ou ainda esta outra passagem sobre o trabalho de Curt Lange: “As partituras ou partes musicais encontradas pelo musicólogo alemão e por ele restauradas, podem ser comparadas a quadros ou painéis modestos, de interesse sobretudo histórico, emoldurados brilhantemente por hábil restaurador.” (MARIZ, 1981, p. 28)

Ora, alguns compositores e suas obras têm sido considerados mais dignos de ocupar um lugar no panteão da história da música, e isto diante de critérios analíticos musicais em que não se consideram a música como representação de culturas específicas. A verdade musical não está apenas na estrutura musical em si. Inspirados nas leituras de Theodor Adorno<sup>11</sup>, afirmamos que o verdadeiro sujeito da composição não é individual, mas coletivo. A música se desdobra segundo a sua própria lei, que secretamente é social, mas não só segundo essa lei, pois é movimentada e desviada no interior do campo das forças sociais.

Analisando várias obras dos compositores do Barroco Mineiro, constata-se o uso acentuado de 5ª e 8ª seguidas ou diretas, e não só em Emerico Lobo de Mesquita como também em Manoel Dias de Oliveira. Afirmo Silvo Crespo que o montante desse procedimento “é de tal vulto e tão bem distribuído em toda literatura conhecida, revelando uma prática generalizada, o que dá uma importância que não podemos deixar de levar em consideração. Consciente ou inconsciente, passa a fazer parte da gramática” (CRESPO, 1989, p. 112).

11 Ver ADORNO, Theodor. Idéias para a sociologia da Música In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 260-268. (Os Pensadores).



Pois bem, esse fenômeno tratava-se de um desconhecimento dos cânones musicais vigentes no século XVIII? Se não levarmos em consideração que a música se desdobra segundo a sua própria lei, que secretamente é social, mas não só segundo essa lei, pois é movimentada e desviada no interior do campo das forças sociais, nossos compositores não podem entrar no panteão reservada apenas aos gênios europeus. Como bem enxerga Napolitano, “a questão central é que, pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais [...]” (NAPOLITANO, 2006, p. 259).

Ao não considerar as “não-observâncias” dos compositores mineiros do século XVIII como *póiesis* representativa de determinada prática musical, talvez continuemos a ouvir outras “pérolas” como esta, que já me foi dita, de que a música dos compositores coloniais mineiros deveria ser considerada nada mais nada menos que “pré-clássica mal elaborado ou um Rossini piorado!

Neste instante, recorremos ao etnomusicólogo, Anthony Seeger, que sugere o duplo caminho para a análise das estruturas musicais:

Os estudos que focalizam a relação entre música e sociedade permanecem freqüentemente nos níveis de classificação ou valores e, ou não tratam dos sons em si, ou são severamente criticados por sua falta de acuidade musical. Inversamente, a maioria dos estudos centrados na estruturas sonoras não considera as relações entre estas estruturas e outros aspectos da sociedade cuja música se está analisando. [...] É necessário, no entanto, ir além dessas generalizações otimistas e investigar a natureza da vinculação postulada através de estudos que analisem tanto as estruturas sonoras produzidas quanto sua relação com os seres humanos que a produzem (SEEGER, 1977, p. 40).

Lançando mão das reflexões do musicólogo Carlos Kater, para fechar nossa exposição, acredito que ele, de maneira clara, expõe a importância da análise musical para o trabalho musicológico voltado para a transcrição e edição de manuscritos musicais do passado:

A análise individual de uma peça de música [...] visa desvendar seu idioleto bem como os meios técnicos específicos utilizados para sua expressão. Sabemos, no entanto que uma dada música é simultaneamente ilustração viva de um conjunto de aquisições, propriedades originais imanentes (aquilo que em evidência lhe é próprio), traços

característicos da invenção de seu autor. [...].

Nesse sentido, podemos distinguir na conformação de uma série de obras produzidas por um compositor dado suas características expressivo-compositivas – as regras particulares que acabaram por determinar seu estilo – assim como as normas mais amplas que as condicionaram – estética vigente, representada, entre outros, pelo “gosto” musical do período.” [...] A nível de estilo, escola e/ou estética objetiva trazer à tona as propriedades e tipicidades de fatura de um compositor, de uma escola de composição e/ou de uma época.” [...] Num processo de “conhecimento analítico amplo, busca criar-recuperar o significado dessa peça no conjunto da obra de seu compositor, contextualizando na vertente estética de sua época, lançando direta ou indiretamente luzes tanto sobre a linguagem musical quanto sobre os estágio de consciência humana que nela invariavelmente se refletem (KATER, 1994, p. 104, 109, 110).

E para fechar esta parte, recorreremos finalmente à esclarecedora citação de Arnaldo Contier, um dos primeiros historiadores a pensar a música em sua dimensão social:

[...] a História Social da Música nem furta à arte o sentido do prazer ou do belo, nem nega-lhe uma vocação política, mas propõe uma discussão em torno da relatividade década obra, ou seja, tenta estabelecer mediações entre o nível estético e as instâncias políticas, econômicas e sociais (CONTIER, 1988, p. 109).

### ***Um estudo de caso: Minas Barroca***

Através da análise de obras dos séculos XVIII e do século XIX, especialmente as pertencentes ao Acervo Chico Aniceto<sup>12</sup> da cidade de Piranga (Minas Gerais), por nós realizadas, contatamos indícios de uma reunião de “gostos musicais” na música do Barroco Mineiro<sup>13</sup>. Verificamos, portanto, que numa sociedade barroca, de “formas abertas” (WOLFFLIN, 1988; THEODORO, 1992; 1997), e socialmente multifacetada como a mineira do século XVIII, diversos tipos de poéticas e sensibilidades musicais foram suscitados.

Observamos que, em Minas Colonial, não foram utilizadas apenas matrizes de

12 Coleção de partituras objeto de nossa pesquisa que se encontra sob a guarda do Centro de pesquisas da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

13 Consideramos que o Barroco em Minas, notadamente em termos religiosos, não se restringiu aos limites temporais do século XVIII.

música sacra barroca e pré-clássica, mas além disso, modelos que remontam ao arcaico moteto modal renascentista, ao modo “da prima pratica”<sup>14</sup>, e ainda cantigas modais que podem significar a presença de sinais da música negra, indígena e/ou do passado medieval ibérico<sup>15</sup>, além de elementos que revelam “não-observâncias” a moldes musicais setecentistas europeias.

Tais indícios, expressão de um intenso processo de mestiçagem cultural, se encontram presentes, por exemplo, em obras dos consagrados compositores como Manoel Dias de Oliveira, Emerico Lobo de Mesquita e João de Deus de Castro Lobo<sup>16</sup>, bem como nas obras dos desconhecidos Manoel Camelo Carlos Jorge Mendonça, Cândido José Soares Gouveia, Moura<sup>17</sup> e Maciota<sup>18</sup>. Como exemplo do gosto arcaico citamos, os motetos reunidos no chamado *Manuscrito de Piranga*<sup>19</sup> uma maneira de compor bem próximo ao chamado estilo contra-reformista, que evoca a poética do compositor português Francisco Martins (1625-1680), polifonista da Escola de Évora. Consideramos ainda as cantigas modais *Para superar e Ô filhos, ô filhas*, obras paralíticas, que nos revelam a face de uma religiosidade popular.

Não somente a música era expressão de uma “reunião de gostos”, pois conforme Santiago, em seu trabalho sobre a pintura colonial mineira, “Minas Gerais integrava esse circuito internacional, posicionando-se como centro consumidor capaz de reatualizar, tendo em vista sua cultura visual, matrizes de diversas procedências, marcadas por pendores estéticos de variados períodos” (SANTIAGO, 2009, p. 323).

Torna-se problemático, portanto, enxergar a “música barroca mineira” sob a tradicional perspectiva da divisão linear e evolucionista da histórica da música em “estilos” ou “períodos” problema que Norbert Elias chama a atenção em sua sociologia sobre Mozart:

Mozart era burguês? Sua obra foi a última manifestação de uma música pré-romântica “objetiva”, ou ela já mostra sinais do “subjetivismo” que despontava? O problema é que tais categorias não nos levam muito longe. São abstrações

14 Na concepção de Monteverdi (1567-1643) no início do Barroco a *prima pratica* se referia a maneira antiga de se fazer música, ou seja, polifonia modal renascentista.

15 Emerlinda Paz, em seu livro *Modalismo na Música Brasileira*, relaciona uma série de pesquisadores que consideram o modalismo no Brasil como originário de várias culturas.

16 As obras aqui analisadas, do Acervo Maestro Chico Aniceto, foram editadas por nós e por bolsistas de iniciação científica: Manoel Dias de Oliveira, Popule Meus; Lobo de Mesquita, Ofício para quarta-feira de Trevas; Castro Lobo, Plorans.

17 Compositores desconhecidos até então. Deles editamos e analisamos as obras, Credo, Credo, Credo e Kyrie respectivamente.

18 Segundo o Maestro Aluizio Viegas da Lira Cecília de São João Del Rei, e o musicólogo Régis Duprat, Masciota é corruptela de Fortunato Mazzioni, Mestre de Capela no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX

19 O Manuscrito de Piranga do início século XVIII que, podem ser as folhas de música mais antigas do Brasil.

acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem (ELIAS, 1995, p. 15 *apud* ARCANJO, 2008, p. 23).

Por caminhos diversificados, encontramos um verdadeiro conjunto estilístico musical *sui-generis*, homólogo aos vários gostos de uma sociedade barroca diversificada. Através, portanto, da análise de obras, entendemos a música barroca mineira, conforme as considerações de Theodoro:

Ao compreender a estética barroca nos damos conta de que o problema é mais complexo, ou seja, o que eu estou querendo caracterizar não são as vozes do índio e do negro, mas o momento em que damos o salto arrancando as raízes, superando os preceitos organizadores da memória, ultrapassando a simples soma das tradições, ou seja, o momento da ruptura e não do resgate de um passado supostamente autêntico. É a partir da ruptura que serão criadas as condições para fundarmos uma percepção barroca [...] (THEODORO, 1997, p. 23).

A unidade do conjunto estilístico da produção musical do período colonial mineiro pertence ao campo da estilística europeia, porém ressignificada, transmutada, variegada, reconceptualizada em função da nossa própria multiplicidade social.

### **Conclusão**

Ao fazer uso da análise musical no trabalho musicológico não podemos deixar de considerar o “nível neutro” de uma obra musical, porém, ter sempre presente que este nível não é absoluto e imutável, pois se movimenta e desvia no campo das forças sociais: “analisar uma obra é lê-la no sentido amplo do termo, isto é, estabelecer um diálogo com ela, procurando em seu interior os elementos que nos interrogam e que nos parecem mais significativos” (PIENCIKOWSKI *apud* CAZNÓK, 1990, p. 63).

O caminho a ser seguido, portanto é duplo, pois são necessários estudos que levem conta tanto as estruturas sonoras produzidas por uma dada sociedade quanto à relação dessas com os seres humanos que a produzem.

Acreditamos ainda que a regra válida para a análise de uma obra musical pode não ser válida para outras. No trabalho musicológico, a análise musical deve levar em consideração que uma obra musical, ou um conjunto de obras, é um caso singular, é um “*documento-monumento*”, produto de uma realidade social tanto quanto parte do processo de construção dessa mesma realidade. Dessa forma ela poderá vir a ser

um instrumento de investigação e de reflexão capaz de proporcionar ao musicólogo um diálogo esclarecedor com suas fontes.



## REFERÊNCIAS

- ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas bachianas de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- ALMEIDA CARDOSO, Lino de. *O som social*. São Paulo: Edição do autor, 2011
- BEHAGUE, Gerard. Música “Barroca” mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*, Salvador, n. 2, jan./abr., 1969.
- BRANDÃO, Domingos S. L. *O sentido social da música em Minas Colonial*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 1993.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. Reflexões sobre transcrição etnomusicológica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 14., Porto Alegre, 2003. *Anais....* Porto Alegre: Anppom, 2003.
- CHIMÈNES, Myrian, Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2008.
- CARR, E. H. *Que é história?* São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. *Música sacra em São Luís: a novena de Santa Filomena (1877) de Leocádio Rayol*. Teresina: EDUFPI, 2011.
- CASNÓK, Yara. Entrevista com Robert Piencikowski. *Caderno de Estudo: Análise Musical*, São Paulo, Atravez, 1990.
- COSTA, Manuela Areias. *Música e história: as interfaces das práticas de bandas de música*. Revista Caminhos da História, Vassouras, v. 6, n. 2, p. 109-120, jul.-dez. 2010. Disponível em: <[http://www.uss.br/revistacaminhosdahistoria/v6n22010/pdf/007\\_Musica\\_Historia.pdf](http://www.uss.br/revistacaminhosdahistoria/v6n22010/pdf/007_Musica_Historia.pdf)> Acesso em: 19 mai. 2012.
- CRESPO FILHO, Silvio Augusto. *Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no século XVIII*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo: USP, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa: Barcelola, 2003.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Fundamentos da educação musical 2*. Porto Alegre: CPG Musica UFRGS/ABEM. p. 113-135, 1994.

KATER, Carlos. Análise e música brasileira dos sécs. XVIII e XIX. *Cadernos de estudo e análise musical*. São Paulo: Atravez, 1994.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LE GOFF, Jacques - *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1992.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1985.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press. 1980.

MOLINO, Jean. Analyser. *Analyse musicale*. Tradução livre de Marta Simone David Nichthauser. 3º trimestre 1989/11.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

NATTIEZ, Jean-Jaques. Semiologia e pedagogia da análise. *OPUS 2 - Revista da ANPPOM*, Porto Alegre, jun. 1990.

RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *A análise musical: por quê, para quem e como?* In: CONGRESSO DA ANPPOM, 16., Brasília. *Anais...* Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/02\\_Com\\_Etno/sessao03/02COM\\_Etno\\_0301-015.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/02_Com_Etno/sessao03/02COM_Etno_0301-015.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2012

SANTIAGO, Camila F. G. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade

de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2009.

SEINCMAN, Eduardo . A ilusão da análise. *Cadernos de Estudo - Análise Musical*. São Paulo, v. 8/9, p. 42-46, 1995.

SEEGER, Anthony. Por que os índios Suya cantam para assuas irás? In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 39-63.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical: proposta rumo à crítica cultural. *Debates*, Rio de Janeiro, 2004.

WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

## Musical analysis and historical musicology

**Abstract:** This article discussed how to Musical Analysis can be a valuable tool in Historical Musicology Brazilian, especially in the work of transcription and editing of musical manuscripts from the past, from the perspective of the Social History of Music.

**Keywords:** Music analysis; musicology; social history of music.