

A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* ["o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson

Mônica Lucas¹

Resumo: No mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores de tratados sobre a composição musical, disciplina conhecida na época como *musica poetica*, emprestaram a sistemática e a terminologia de oratórias e de poéticas greco-latinas. A descrição mais abrangente e detalhada desta concepção musical está apresentada nos escritos de Johann Mattheson (1681-1764), músico, diplomata e homem de letras. Dentre suas obras, seu último tratado musical, *Der vollkommene Capellmeister* ["O Mestre-de-Capela Perfeito", 1739], contém a exposição mais detalhada disponível acerca da *musica poetica*. Concentrar-nos-emos, neste artigo, na primeira etapa da composição musical - *inventio* -, de modo a examinar mais profundamente o débito de Mattheson para com a instituição retórica latina.

Palavras-chave: *Musica poetica* – Johann Mattheson – *inventio* – retórica musical

Abstract: In the Reformed world of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, authors of texts that became known as *musica poetica* published manuals whose systemizing, theoretical and terminological basis was borrowed from Latin rhetorics and poetics. The most comprehensive and detailed description of this musical conception is presented in the writings of Johann Mattheson (1681-1764), musician, diplomat and man of letters. Among his works, his last musical treatise, *Der vollkommene Capellmeister* ["The Perfect Master-of-Chapel", 1739], contains the most detailed account available about *musica poetica*. In this article, we will focus on the first stage of musical composition - *inventio* - in order to further examine Mattheson's debit towards the Latin rhetoric institution.

Keywords: *Musica poetica* – Johann Mattheson – *inventio* – musical rhetorics

Introdução

No mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores de tratados sobre a composição musical, disciplina conhecida na época como *musica poetica*, emprestaram a sistemática e a terminologia de oratórias e de poéticas greco-latinas. Os escritos compreendidos no gênero da *musica poetica* afirmam que a música é análoga ao discurso, verbal, já que ambos sujeitos às regras da retórica, e de que possuem, em

¹ Depto de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
Email: monicalucas@usp.br

comum, a finalidade de ensinar, deleitar e mover o ouvinte, adequando-se às circunstâncias de público, ocasião e lugar.

A descrição mais abrangente e detalhada desta concepção musical está apresentada nos escritos de Johann Mattheson (1681-1764), músico, diplomata e homem de letras. Dentre suas obras, seu último tratado musical, *Der vollkommene Capellmeister* ["O Mestre-de-Capela Perfeito", 1739], contém a exposição mais detalhada disponível acerca da *musica poetica*.

Der vollkommene Capellmeister emula preceptivas da eloquência romana. Um exame mais atento ao tratado revela similaridades estreitas com retóricas gregas e latinas, em especial o *Orator* e o *De Oratore* (e, em menor medida, o *De inventione*) ciceronianos, além da *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Mattheson apresenta uma teoria da composição fundamentada na aplicação dos lugares-comuns dispostos segundo esquemas claramente formulados e apresentados de maneira lisa ou ornada, de acordo com o decoro da matéria, do público e da ocasião.

Concentrar-nos-emos, neste artigo, na primeira etapa da composição musical - *inventio* -, de modo a examinar mais profundamente o débito de Mattheson para com a instituição retórica latina.

1. Inventio

Inventio é a denominação dada à técnica sistemática de buscar pensamentos e possibilidades argumentativas a serem desenvolvidas a partir de um tema. A condição básica para este processo é a apreciação judiciosa de todas as circunstâncias que se relacionam à matéria tratada.

Na oratória, este método é especialmente relevante nos casos em que existe ambiguidade quanto à interpretação dos fatos² (1942, II, 26, p. 278). Sendo assim, a *inventio* pressupõe um tratamento partidário do assunto: após considerar um caso e calcular os tópicos que parecem ganhar o favor da corte e aqueles aptos a suscitar suas emoções, Cícero afirma que o orador deve decidir quais são os pontos bons e maus em cada um dos partidos. A seguir, ele deve elaborar os pontos bons, ampliando-os,

² "In eo genere, in quo quale sit quid, ambiguitur, exsistit etiam ex scripti interpretatione saepe contentio, in quo nulla potest esse nisi ex ambiguo controversia."

adornando-os e exagerando-os, de modo que estes sobrepujem os pontos maus, dos quais ele deve evitar tratar³ (1942 [55 a.C.], II, 72, p. 420).

Na busca de material para a *inventio*, são levadas em consideração tanto as habilidades inatas ao orador quanto aquelas adquiridas pela arte. Lemos com Cícero que, “para se descobrir argumentos, são necessários três requisitos: agudeza/engenho [*acumen*], teoria ou arte [*ratio, ars*] (como quisermos chamar) e exercício [*diligentia*]⁴ (1942 [55 a.C.], II, 35, p. 204). Mattheson, como Cícero, também nomeia, como requisitos básicos para o mestre-de-capela perfeito, a aptidão natural, o desejo e a diligência⁵ (1739 [1991], II, 2, 61 p. 108).

Em seu referencial tratado sobre agudeza, *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654), Emanuele Tesauro retoma esta discussão, e diz: “nosso autor [Aristóteles] (...) ensina-nos que três coisas ora separadas ora juntas fecundam a mente humana com conceitos maravilhosos. São elas: o Engenho, o Furor e o Exercício⁶ (2000 [1654], III, p. 82). Dentre estas, as duas primeiras pertencem ao âmbito da natureza, enquanto a terceira pertence à esfera da arte, exigindo, assim, treinamento técnico.

Para o jesuíta italiano, *engenho* é uma capacidade natural que consiste em

uma maravilhosa força do intelecto que compreende dois naturais talentos: Perspicácia e Versatilidade. A *Perspicácia* penetra as mais longínquas e diminutas *circunstâncias* de cada objeto como *substância, matéria, forma, propriedade, causas, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos*: coisas que jazem ocultas e enoveladas em qualquer assunto (...) A *Versatilidade* compara rapidamente todas essas circunstâncias entre si ou com um assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou diminui-as deduz uma da outra, indica uma pela outra e com maravilhosa destreza põe uma depois da outra como os jogadores e seus cálculos. (...) É mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes.”⁷ (TESAURO, 2000 [1654], III, p. 82).

³ “Ego enim (...) cum et artumenta causae et eos locos quibus animi iudicium conciliatur et illos quibus permoventur vidi atque cognovi, tum constituo quid habeat causa quaeque boni, quid mali; (...) mea autem ratio in dicendo haec esse solet, ut boni uod habeat id amplectar, exornem, exagerem, ibi commorer, ibi habitem, ibi haeram, a malo autem vitioque causae ita recedam non ut me id fugere appareat sed ut totum ono illo ornando et augendo dissimulatum obruatur.”

⁴ “ad inveniendum in dicendo tria sunt: acmen, deinde ratio, quam licet, si volumus, appellemus artem, tertium diligentia.”

⁵ “Also sind diese drei letzt-erwehnte Stücke, das **Naturell**, die **Lust**, und der **Fleiss** einem Componisten und Vorgesetzten auf unzertrennliche Art nächst-nöthig und erforderlich.”

⁶ “Il nostro Autore, discorrendo dela Metafora; laquale (...) possiam chamare gran Madre di tutte le Argutezze: ci’ insegna che ter cose hor separate, hor congiunte, fecondano la mente humana di sì maravigliosi concetti; cioè l’INGEGNO, il FURORE, & l’ESERCITIO.”

⁷ “L’INGEGNO naturale, è una mavagigliosa forza dell’Intelletto, che comprende due naturali talenti, PERSPICACIA, & VERSABILITA. La *Perspicacia* penetra le più lontant & minute *Circonstanze* di ogni soggetto; some *Sostanza, Materia, Forma, Accidente, Proprietà, Cagioni, Effetti, Fini, Simpatie, il Simile, il Contrario, l’ Vguale, il Superiore, l’Inferiore, le Insegne, i Nomi propri, & gli Equivochi*:

Mattheson também concede o primeiro lugar na composição musical ao engenheiro. Ao tratar das qualidades do mestre-de-capela, ele afirma que o compositor deve possuir, em primeiro lugar, um talento natural para elaborar melodias: “da mesma maneira que, para o poeta, é extremamente importante ser nascido para a poesia, o mesmo pode ser dito verdadeiramente do melopoeta: ele deve ter uma certa essência inata para poetar suas melodias”⁸.

Tesauro deixa, ainda, claro que, neste modo de pensar argumentos, não é a originalidade dos temas ou dos procedimentos que deve ensinar, aprazer e comover o ouvinte, mas a maneira engenhosa como ideias comuns são associadas. Embora Mattheson não mencione os conceitos de *versatilitade* e *perspicuidade* descritos por Tesauro, ele sugere uma visão semelhante à do jesuíta italiano:

o compositor deve haver colecionado, através de muita experiência e audição atenta de boas obras, melodias, pequenos procedimentos [Wendungen], cadências [Fällen] prazerosas, caminhos e saltos [Gängen und Sprüngen] agradáveis. Essas coisas consistem em diversas coisas simples, que compõem coisas gerais e totais, possibilitadas através de justaposição adequada. (...) Embora uma ou outra dessas cadências ou procedimentos já tenha sido utilizada por diversos mestres, sem que se pensasse, ou se nomeasse o primeiro a utilizá-las, a justaposição dá à composição um novo jeito e estrutura, que passa por achado próprio⁹ (MATTHESON, 1991 [1739], II, 4, 15-16, p. 127).

Tesauro aponta, ainda, entre as potências naturais para a *inventio*, aquelas advindas de estados não-rationais, como o furor ou inspiração. Para ele, é possível conceber argumentos a partir de alterações da mente, que podem ter causas diversas: os afetos que acendem os espíritos, “chamas do intelecto”, o entusiasmo ou inspiração divina, perceptível nos profetas ou em alguns tipos de poetas, e, por último, a loucura,

lequali cose giacciono in qualunque soggetto aggomitolate & ascose (...) la VERSABILITA velocemente raffronta tutte queste *Circonstanze* insira loro, ò col Soggetto: le annoda ò divide; le cresce ò minuisce; deduce l'uma dall'altra; accenna l'uma per l'altra. & com maravigliosa destrezza pon l'uma in luogo dell'altra, come i Giocolieri i lor calcoli. E questa è la *Metafora*, Madre dele Poesie, de' Simboli, & dele Imprese. Et quegli è più ingegnoso, che può conoscere & accopiar circonstanze più lontane.”

⁸ “Gleichwie es einem Poetem höchstnötig ist, zur Dicht=Kunst gebohren zu seyn; also kan mit Wahrheit solches von einem Melopoeten auch gesagt werden: (...) derselbe [muss] ein gewisses, angebohrnes Wesen, seine Melodie zu dichten, mit auf die Welt gebracht haben”. *Id. ibid.*, II, 2,8

⁹ “Der Setzer muss na Modulationen, kleinen Wendungen, geschickten Fällen, angenehmen Gängen und Sprüngen, durch viele Erfahrung und aufmercksaues Anhören guter Arbeit, hie und da etwas gesammelt haben, welches, ob es gleich im lauter einzeln Dingen bestehet, dennoch was allgemeines und ganzes, durch fügliches Zusammensetzung hervorbringen vermögend sey. (...) Denn, obgleich der eine oder andre dieser Fälle und Wendunge bereits von verschiedenen Meistern gebraucht seyn mögen, und mir, ohne auf die ersten Verfasser zu dencken, oder sie zu kennen, nur so wieder einfielen, gibt doch die Zusammenfügung dem ganzen Satze eine neue Gestalt und Art: so das ser für eine eigne Erfindung schon mitghehen kann.”

que, segundo Tesouro, pode ser vista como “um tipo de metáfora que toma uma coisa por outra”¹⁰ (TESAURO, 2000 [1654], III, p. 93).

A concessão ao entusiasmo, como fonte de conceitos mentais, é claramente devida ao pensamento platônico. Em Íon, Platão afirma: “na verdade, todos (...) os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas.” (PLATÃO, 1988, 533e).¹¹



Fig.2. Cesare Ripa. Furor Poético. In: *Iconologia* (1618)

Para Tesouro, semelhantemente, o poeta, ao produzir suas odes, entra num estado alterado, sendo também “beijado” pelas musas. Esta visão platônica é, ainda, compartilhada por Cesare Ripa, que, em sua famosa coleção de emblemas, *Iconologia* (editado pela primeira vez em 1593), descreve o Furor Poético como um jovem vivaz e rubicundo, com asas na cabeça, coroado de louro e cingido de hera, com a face voltada para o alto, representado no ato de escrever (fig. 2). Na explicação do emblema, Ripa afirma que as asas indicam “a presteza e a velocidade do intelecto poético” (RIPA, 2000, [1618], p.154), que se mantém sempre fértil, como indicam o cinturão de hera e a coroa de louros. A face corada mostra que o furor poético advém da vivacidade do espírito, “que enriquece a alma com números e conceitos maravilhosos”, que constituem um dom divino. Para Ripa, os inspirados seriam “intérpretes das musas e sacerdotes de

¹⁰ “anzi la Pazzia altro non é che Metafora, laqual prende una cosa per altra”.

¹¹ A passagem referente ao furor poético, em Íon, corresponde ao trecho 533e – 55a.

Apolo.” (RIPA, 2000, [1618], p.154). A representação no ato da escrita indica, ainda, que o furor é fruto do exercício, uma vez que a natureza não alcança seu fim sem a ajuda da arte.”¹²

Mattheson também veicula a concepção platônica sobre o entusiasmo, e afirma que a inspiração é componente essencial para a composição: “nos velhos tempos, os músicos eram simultaneamente poetas, e até mesmo profetas”¹³. Ao considerar a *inventio* musical, ele elenca o entusiasmo - *inventio ex abrupto, inopinato, quase ex entusiasmo musico* - como a última, dentre as fontes passíveis de fornecer argumentos persuasivos. Segundo ele, achados extraordinários ou inesperados vêm à mente como decorrência do estudo de obras admiráveis, ou de uma imaginação tão forte de um afeto, que leva o compositor a se comportar “como se estivesse de fato contemplativo, apaixonado, irônico, triste, alegre etc.”¹⁴ (1991 [1739], II, 4, 85, p. 132).

Apesar da importância das habilidades naturais - engenho e furor/entusiasmo -, autores dos sécs. XVII e XVIII, de modo geral, não se detêm extensivamente nelas, pelo fato de as mesmas não serem passíveis de preceituação. Por isto, para Cícero, como para seus emuladores, o *exercício*, a capacidade adquirida, é o assunto principal, por ser esta a única sujeita a discussão e aperfeiçoamento.

Cícero afirma que, para se descobrir argumentos, é fundamental recorrer ao exercício: “é preciso conceder o primeiro lugar ao engenho [*ingenium*], embora o engenho seja removido da letargia pelo exercício [*diligentia*], que é sempre valioso (...).

¹² “Giovane vivace, e rubicondo, colli ali ala testa; coronato di lauro, e cinto de edera. Starà in atto di scrivere, ma colla faccia rivolta verso il Cielo.

Le ali significano la presteza, e la velocità dell’Intelletto Poetico, che non s’immerge: ma si sublima, portando seco nobilmente la fama degli Uomini, che poi se mantiene verde, e bella per molti secuoli, como le frondi del lauro, e dell’edera si mantengono.

Si fa vivace, e rubicondo, perchè è il Furor Poetico una sopprabondanza di vivacità di spirti, che arricchisce l’anima dei numeri, e dei concetti meravigliosi, i quali parendo impossibile, che si possano avere solo per dono della natura, sono stimati doni particolari, e singolar grazia dell’Cielo, figliuoli di Giove, interpreti delle Muse, e sacerdote di Apolo. Per lo scrivere si mostra ancora, che questo Furore si genera col molto esercizio, e che la natura non basta, se non viene dall’arte aiutata; però disse Orazio: *cur ego si necqueo, ignoroque poeta salutor?* Acenando l’opera dell’arte col non potere, e quella dell’ingegno coll’ignoranza.”

¹³ “In alten Zeiten waren die rechten Ton-Meister zugleich Poeten, já wol gar Propheten.”. *Id. ibid.*, II, 2,9

¹⁴ “Doch ist noch eine Erfindungs-Art übrig, welche man eine unvermuthete, unerwartete und gleichsam ausserordentlich-eingegebene nennet, (invention ex abrupto, inopinato, quasi ex enthusiasmo musico) und dazu hilfft: 1. Wenn man eines vortrefflichen Componisten Arbeit, zumahl dafern derselbe etwa einerley Materie mit der unsrigen behandelt hat, vorher wol ein- und ansiehet. 2. Wenn man sich eine Leidenschaft fest eindrückt, und sich gleichsam dari vertritt, als wäre man in der That andächtig, verliebt, zornig, hönisch, betrübt, erfreuet, u.s.w. dieses ist gewiss der sicherste Weg zu ganz unvermutheten Erfindungen.”

Não há nada que o exercício não possa alcançar. (...) O exercício nos faz mergulhar nos lugares-comuns, penetrando nas raízes de um assunto”¹⁵ (1942 [55 a.C.], II, 35, p. 304).

Emanuele Tesauro descreve o exercício como “o último e mais eficaz subsídio” para a invenção. Ele é “o auxiliar do engenho, sendo muito mais agradável e seguro o *exercício* sem grande engenho que um grande *engenho* sem exercício”. Tesauro, assim como Cícero, afirma que é ideal que o orador possua ambos: “se um e o outro se juntam, chegará o artífice a tal altura que não parecerá homem terreno, mas Deus celestial em sua arte”¹⁶ (TESAURO, 2000 [1654], III, p. 96).

Entre o engenho e o exercício, segundo Cícero, encontra-se a *arte*, o conhecimento das regras, e objeto específico das preceptivas. Diz o autor romano que a arte “aponta onde procurar e a localização daquilo que estamos ansiosos por encontrar”¹⁷ (1942, II, 35, p. 306). Todo o resto da composição depende das tarefas que estão sob a jurisdição do exercício: cuidado [*cura*], concentração [*attentio animi*], reflexão [*cogitatio*], vigilância [*vigilantia*], persistência [*assiduitas*] e trabalho [*labor*]. Cícero diz: “resumindo em uma palavra, o exercício é a virtude da qual dependem todas as outras”¹⁸ (1942 [55 a.C.], II, 35, p. 306). A proposta pedagógica das escolas luteranas retoma esta mesma ideia e propõe o aprendizado a partir da tríade *praecepta* (conhecimento das regras), *exempla* (estudo de textos exemplares) e *imitatio* (superação dos modelos a partir do exercício prático).

Ao tratar da *inventio* musical, Mattheson aponta três elementos fundamentais que podem ser aprendidos através de regras, exemplos e imitação: *thema*, ou frase principal, *modus* e *tactus* (MATTHESON, II, 4, 14). Nesta concepção, o *thema* corresponderia às provas racionais, cuja busca é auxiliada pela teoria dos lugares-comuns, enquanto o *modus* e o *tactus* relacionariam-se, respectivamente, às provas afetivas e de caráter. A vinculação destes três aspectos com as retóricas clássicas é clara e será melhor examinada, a seguir.

¹⁵ “Non possum equidem non ingenio primas concedere, sed tamen ipsum ingenium diligentia etiam ex tarditate incitat (...); haec nihil est quod [ingenio] non assequatur.”

¹⁶ “Ch se l’um com l’altro conspira; prvien l’Artefice à segno, che più non pare Huom terreno; ma um celestial Nume nell’Arte sua.”

¹⁷ “Ars demonstrate ubi quaeras, atque ubi sit illud, quod studeas invenire”

¹⁸ “reliqua sunt in cura, attentione animi, cogitatione, vigilantia, assiduitate, labore; complectar uno verbo, quo saepe iam usi sumus, diligentia; qua una virtute omnes virtutes reliquae continentur.”

2. Thema

No que diz respeito à *inventio*, já nas preceptivas gregas, desenvolveu-se uma teoria sistemática para auxiliar a busca por argumentos persuasivos para casos específicos, a partir de um repositório de lugares-comuns genéricos. A *Topica* de Aristóteles é apontada por Cícero como obra modelar para o assunto (1942 [55 a.C.], II, 36).

Cícero afirma, no *De Oratore*, que “os lugares comuns estão para as causas assim como as letras para as palavras”¹⁹ (1942 [55 a.C.], II, 30, p. 290). Ele afirma, ainda, que estes lugares são as substâncias básicas, às quais se resumem a grande variedade de casos reais. Assim, a tópica, ou teoria dos lugares-comuns, tem por finalidade, segundo o orador latino, limitar a diversidade dos casos particulares a um número consideravelmente menor de casos e caracteres típicos²⁰ (1942 [55 a.C.], II, 34, p. 302). Estes casos gerais constituem sedes de argumentos, lugares nos quais oradores, assim como compositores, poderão encontrar material para seus discursos.

As afirmações de Mattheson sobre os lugares-comuns são muito semelhantes às de Cícero, não apenas pelo uso de analogias da mesma natureza, mas ainda pelo tratamento que ele dá ao assunto. Diz Mattheson: “no tema ou frase principal, que representa para a ciência melódica o mesmo que o texto ou o assunto para o orador, deve ter em seu depósito certas fórmulas específicas, que podem ser empregadas em discursos genéricos (os oradores dizem *specialia ad generalia ducenda*)”²¹ (1991 [1739]. II, 4, 15, p. 122). Vimos, acima, que ele recomenda ao estudante, pela audição atenta de obras modelares, a coleção de “procedimentos [Wendungen], cadências [Fällen], caminhos e saltos [Gängen und Sprüngen] agradáveis”. Na mesma passagem, ele explica que, embora estes “procedimentos consistam em várias coisas simples, podem gerar um todo completo, através da justaposição adequada”. Ele descreve estes lugares como procedimentos comuns e conhecidos, aptos a serem empregados em lugares específicos: “por exemplo, as cadências são elementos genéricos, encontráveis em qualquer peça; elas podem ter um uso específico no início de um tema, embora pertençam geralmente ao fim”²² (1991 [1739], II, 4, 19, p. 123).

¹⁹ “Necque enim, quotiens verbum aliquod est scribendum novis, totien eius verbi litterae sut cogitatione conquirendae.”

²⁰ “huius quidem loci (...); quoniam intellegitur non in hominum innuberabilibus personis neque in infinita temporum varietate, sed in generum causis atque naturis omnia sita esse, quae in dubium vocarentur, genera autem esse definite non solum numero, sed etiam paucitate.”

²¹ “Bey dem Themate oder Haupt-Satze, welcher gleichsa in der melodischen Wissenschaft dasjenige vorstellet, was bey einem Redner der Text der Unterwurff ist, müssen gewisse **besondere** Formuln in Vorrath seyn, die auf **allgemeine** Vorträge angewandt werden können.”

²² “z. E. Cadenzen sind was **allgemeines**, und in iedem musikalischen Stücke anzutreffen; sie können aber zu **besonderen** Haupt-Sätzen gleich im Anfange Gelegenheit geben, da sie sonst zum Schlusse gehören.”

A comparação que Cícero faz entre letras e palavras, para descrever os lugares-comuns, é retomada por Mattheson: “não é necessário escrever um inventário desses trechos, e, de modo escolar, construir uma caixa de ideias²³; da mesma maneira, temos um repositório de palavras e expressões no discurso sem que precisemos anotá-las no papel ou em um livro, mas na cabeça e na memória e, através dele, trazemos à luz nossos pensamentos da maneira mais confortável, seja no modo oral ou escrito, sem precisar a cada vez recorrer um dicionário”²⁴ (MATTHESON, 1991 [1739], II, 4, 17, p. 123).

Mattheson, da mesma maneira que Cícero, em seu *De inventione*, apresenta uma lista de lugares-comuns, ou seja, argumentos genéricos de onde o compositor pode retirar ideias para suas composições. No *Der vollkommene Capellmeister*, ele remete o leitor curioso a dois livros mais detalhados sobre o assunto: o *Der General-bass in der Composition* [“O baixo-contínuo na composição”, 1728], de Johann David Heinichen, a fonte setecentista mais extensa sobre a tópica musical,²⁵ e a *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie* [“Introdução detalhada à oratória alemã e latina”, 1713], de Christoph Weissenborn (MATTHESON, 1991 [1739], II, 4, 21, p. 123). Contudo, diferentemente dos onze lugares-comuns [*Fundstellen*] apontados Weissenborn (1713, p. 223), Mattheson indica quinze lugares, que correspondem exatamente àqueles apresentados por Christian Weise (professor de Weissenborn), em *Curieuse Fragen über die Logika* [“Questões curiosas sobre a lógica”, 1696] e reproduzidos por Christian Hunold, colega de Mattheson nos círculos letrados de Hamburgo, em *Die Allerneuerste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* [“A mais nova maneira de se alcançar a poesia pura e galante”, 1707].

Mattheson realiza uma transposição literal dos lugares-comuns apresentados por Hunold. No entanto, o texto de Mattheson é mais sucinto e frequentemente carece de exemplificação, o que deixa sua proposta insuficientemente explicada e aberta a dúvidas e questionamentos a respeito de sua utilização prática na composição. Ele próprio admite não fazer muito uso dos lugares-comuns como recursos compositivos (1991 [1739], II, 4, 20, p. 123)²⁶. Não obstante, esta referência direta torna indubitável a orientação retórica de Mattheson ao discorrer sobre a *inventio*. Os lugares apresentados por Mattheson para a criação musical, a partir de Weise e Hunold, são: *locus notationis*;

²³ Trata-se de caixas contendo cartelas com imagens e letras, utilizadas para a alfabetização no séc. XVIII.

²⁴ “Diese Specialien müssen aber nicht so genommen werden, dass man sich etwa ein Verzeichniss aus dergleichen Brocken aufschreiben, um, nach guter Schulweise, daraus einen ordentlichen Erfindungs-Kasten machen müsste; sondern auf dieselbe Art, wie wir uns einen Vorrath an Wörtern und Ausdrückungen bey den Reden, nicht eben nothwendig auf den Papier oder in einem Buche, sondern im Kopfe und Gedächtniss zulegen, mittelst dessen hernach unser Gedancken, es sey mündlich oder schriftlich, am bequemsten zu Tage gebracht werden können, ohne deswegen allemahl ein Lexikon um Rath zu fragen.”

²⁵ O trecho em que Heinichen trata dos lugares-comuns está entre as páginas 30-88

²⁶ “die bekannten loci topici (ob ich gleich selbst, meines Orts, keinen grossen Staat darauf mache), [können] bisweilen ziemlich artige Hülfsmittel zum Erfinden (...) geben.” [“os conhecidos loci topici (embora em mesmo não dê muita importância a eles) represtneam, às vezes, recursos bastante agradáveis para a Invenção”].

descriptionis; generis & speciei; totius & partium; causarum (causae efficientis, materialis, formalis, finalis); effectorum; adjunctorum; circumstantiarum; comparatorum; oppositorum; exemplorum; testimoniorum - além do último recurso, já mencionado, *inventio ex abrupto, inopinato, quasi ex enthiasmo musico*.²⁷

3. Modus

A despeito da enorme importância das provas racionais e dos lugares-comuns, já nas retóricas gregas, desde Aristóteles, são discutidas outras duas vias de persuasão: afetos e caráter. Esta concepção perpassa retóricas subsequentes, tanto gregas como latinas. Cícero também discute o assunto, e afirma que a persuasão do ouvinte depende em grande medida dos aspectos emocional e do caráter: “nada na oratória é mais importante para o orador do que ganhar o favor de seu ouvinte, de modo que ele seja movido por algo semelhante a uma perturbação da alma, mais que pelo julgamento ou pela deliberação”.²⁸ (CÍCERO, 1942, II, 42, p. 324). Ao tratar da *inventio*, ele afirma que, dentre os argumentos, e de acordo com o tipo de causa, merecem especial atenção aqueles que sejam mais fortes ou aqueles que sejam mais capazes de suscitar emoções²⁹ (1942 [55 a.C.], II, 72, p. 420).

Para Mattheson, a própria matéria da música são os afetos, e daí a enorme importância da persuasão patética. A visão de que a música tenha como finalidade mover afetos é comumente propagada em preceptivas dos sécs. XVI, XVII e XVIII. Athanasius Kircher, ao cunhar o termo “*musica pathetica*” afirma que ela “não é outra coisa que a ciência da melodia harmônica [melothesia] ou composição de arte e engenho, instituída pelo músico criador [musurgo], de modo a mover o ouvinte para um certo afeto da alma.”³⁰ (1999 [1650], I, 7, 3, p. 578). Johann Kuhnau, no alvorecer do séc. XVIII, reflete a mesma ideia, com uma analogia, retirada de Cícero, entre as paixões e a alma³¹: “o discurso captura as almas dos ouvintes e, tomando-as em seu

²⁷ MATTHESSON. *Op. cit.*, II,4,23

²⁸ “Nihil est enim in dicendo, maius quam ut faveat oratori is, qui udiat, utque ipse sic moveatur, ut impetu quodam animi et perturbatione, magis quam iudicio aut consilio regatur.”

²⁹ “si causa est in argumentis, firmíssima quaeque máxime tueor (...); sin autem in concillatione aut in permotione causa est, ad eam me potissimum partem quae máxime movere ânimos hominum confero.”

³⁰ “Musica pathetica nihil aliud est, quam harmônica melothesia, siva compositio ea arte, & ingenio à perito Musurgo instituta, ut at datum quecunq; animi affectum auditorem concitet.”

³¹ “Na inprimi quase ceram animum putamus, et esse memoriam signatarum rerum in mente vestigia? Quae possunt verborum, quae rerum ipsarum esse vestigia, quae porro tam inmensa magnitudo, quae illa tam multa possit effingere?” [“E se julgarmos que o espírito é impresso, como a cera e que a memória são

poder, pode imprimir nelas, como na cera, formas alegres, tristes, compassivas, iradas, apaixonadas, entre outras. Na música, este poder não é menor”³² (KUHNAU, 1710, p. v, prefácio).

Para Mattheson, todo homem educado deve saber o que são os afetos, como incitá-los e como controlá-los³³ (MATTHESON, 1991 [1739], I, 3, 52, p. 15). Ele reconhece a forte ligação entre a persuasão afetiva e a ética, como já ocorre em Aristóteles, cuja descrição dos afetos aparece tanto na *Retórica* quanto nas duas *Éticas* (a Nicômaco e a Eudemo). Sendo assim, Mattheson diz que os afetos

são a matéria verdadeira da Virtude, que não é outra coisa senão a inclinação de uma alma bem-disposta e prudentemente moderada. Onde não há afeto, não há Virtude. Se as paixões estão doentes, devemos curá-las, não matá-las. Como nossas inclinações naturais nem sempre são as melhores, devemos dominá-las ou limitá-las. Isto é parte da ética.³⁴ (MATTHESON, 1739 [1991], I, 3, 52, p. 15).

Para Mattheson, a música é uma doutrina cuja finalidade principal é a educação, e, por este motivo, o mestre-de-capela “deve saber representar as virtudes e os vícios, instilando amor por estas e repulsa àqueles na alma do ouvinte”³⁵ (1991 [1739], I, 3, p. 52). Considerando a importância dos afetos para a persuasão dos ouvintes, o músico deve, então, considerar a comoção como a finalidade principal de sua arte. Ele deve reconhecer os afetos contidos na obra poética que vai servir de base à composição, a fim de representá-los convenientemente.

Mattheson segue a tradição iniciada na *Retórica* aristotélica e continuada em retóricas latinas, como as *Tusculanae disputationes*, de Cícero, ao descrever os afetos em termos de causas formais, materiais e eficientes. Mattheson apresenta, como

os vestígios das coisas gravadas na mente? Essas podem ser os vestígios das palavras, podem ser os vestígios das próprias coisas, além disso, aquela tão desmedida grandeza que possa reproduzir aquelas coisas tão numerosas?”] (CÍCERO, 2007 [45 a.C.], I, 71).

³² “Die Beredsamkeit hat nun vollends die Gemüther der Zuhörer ganz in ihrer Gewalt/ und kann fast wie das Wachs in eine traurige/ fröliche/ barmherzige/ zornige/ verliebte und andere Forme drücken. Nichts destoweniger ist auch ihres in diesem Stücke vor langer Zeit erhaltenen Ruhms nicht zu berauben.”

³³ “Was die Leidenschafften sind wie viel derselben gezehlet warden, auf was Weise sie in den Gang zu bringen und rege zu Machen, ob man sie ausrotten oder zulassen und ihrer pflegen soll? Das sind, dem Ansehen nach, solche Fragen die einem vollkommnen Weltweisen mehr, als einem eigentlichen Capellmeister zu eerörtern obliegen.”

³⁴ “so viel aber muss dieser dennoch unumgänglich davon wissen, dass die Gemüths-Neigungen der Menschen die wahre Materie der Tugend, und diese nichts anders sey, als eine wol-eingerichtete und klüglich-gemässigte Gemüths-Neigung.”

³⁵ “[Das ist ein Stück der Sitten-Lehre, die ein vollkommener Ton-Meister inne haben muss, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängen wol vorstellen], und dem Gemüthe des Zuhörers die Liebe zu jenen, und den Abscheu vor diesen geschickt einflössen.”

referências para este assunto, as obras de Aulus Gellius (*Noctes Atticae*, editada pela primeira vez em 1469) e Johann Wilhelm Albrecht (*Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*, 1734), além de *Les passions de l'âme* (1649), de René Descartes.

Apesar da referência ao famoso filósofo francês, a descrição inicial das 4 paixões principais de Mattheson se aproxima mais da sistematização aristotélica, retomada por Cícero e reelaborada por Tomás de Aquino (fig. 3), do que divisão em 6 paixões básicas proposta por Descartes³⁶.



Fig. 3: Franz Lang. Frontispício do *Theatrum Affectuum humanorum* (1717), em que são representadas as 12 paixões descritas por Tomás de Aquino na *Summa Theologica*. Na figura, as quatro paixões principais (alegria, tristeza, amor e desespero) ocupam a posição frontal.

³⁶ Para mais informações sobre este assunto, cf. BRACHTENDORF (1997).

Mattheson descreve os afetos e sua representação da seguinte maneira, iniciando pelas paixões principais:

1. a alegria é sentida por uma **propagação** [Ausbreitung] dos espíritos animais, e é representada por intervalos grandes e expandidos.
2. a tristeza, pelo contrário, é uma **contração** [Zusammenziehung] destes, e convenientemente representada por intervalos estreitos e estreitados.
3. o amor tem como causa a **dispersão** [Zerstreuung] dos espíritos e será bem representado por proporções uniformes [gleichförmige Verhältnisse] (*intervallis n. diffusis & luxuriantibus*) de sons.
4. a esperança é uma **elevação** [Erhebung], e o desespero, um **precipitar** [Niederstürzen], dos espíritos. São representados naturalmente com as propriedades restantes dos sons, em especial o pulso³⁷ (MATTHESON, 1991 [1739]. I, 3, 56-59, p. 16).

Em *Der vollkommene Capellmeister*, Mattheson não se detém na definição das potencialidades afetivas das tonalidades, em particular. Contudo, em seu *Neu-eröffnete Orchestre* (1713) que, em alguns aspectos, prefigura o *Der vollkommene Capellmeister*, ele discorre detalhadamente sobre as capacidades patéticas de cada uma das tonalidades e dos modos. Esta discussão não é um aspecto original da obra de Mattheson, já que faz parte de uma tradição descritiva comumente encontrada em preceptivas desde o séc. XVII e que se estende pelo séc. XIX³⁸. Contudo, é curioso notar que, na obra de 1739, em diversos aspectos muito mais completa e abrangente do que as obras anteriores, Mattheson restringe-se à discussão da base filosófica deste assunto.³⁹

4. Tactus

Como parte da *inventio* baseada em argumentos de persuasão ética e patética, Mattheson também se detém, em *Der vollkommene Capellmeister*, nas questões do ritmo, que, para ele, constitui o terceiro fundamento da *inventio*, conjuntamente com

³⁷ “1. Da die Freude durch **Ausbreitung** unsere Lebens-Geister empfinden wird, so folget vernünftiger und natürlicher Weise, dass ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle ausdrücken könne.

2. Weiss man, hergegen, dass die Traurigkeit eine **Zusammenziehung** solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, dass sich zu dieser Leidenschaft die engen und engsten Klang-Stufen am füglichsten schicken.”

3. Wenn wir ferner erwegen, dass die Liebe eigentlich eine **Zerstreuung** der Geister zum Grunde hat, so werden wir uns billig in der Setz-Kunst darnach richten, und mit gleichförmigen Verhältnissen der Klänge (*intervallis n. diffusis & luxurians*) zu Werke gehen.

4. Die Hoffnung ist eine **Erhebung** des Gemüths oder der Gester; die **Wertzweiflung** aber ein gänzlicher Niedersturz derselben: welches lauter Dinge sind, die sich mit den Klängen, wenn zumahl die übrigen Umstände (absonderlich die Zeitmaase) das ihrige mit beitragen, sehr natürlich vorstellen lassen.”

³⁸ Para mais referências sobre este assunto, cf. STEBLIN (1996).

³⁹ Para a tradução completa das potencialidades afetivas dos modos em Mattheson, cf. CARPENA (2012).

thema e modus. A questão do ritmo é muito discutida em poéticas clássicas e medievais, constituindo um tema de longa permanência tanto na música como na poesia, e fator analogante destas duas artes.

Mattheson toma de Cícero a definição de ritmo. Para Mattheson, “a palavra *ritmo* não é outra coisa que um número, ou seja, uma certa medida das sílabas (na oratória) e dos sons (na música), não apenas com relação à sua variedade, mas também com relação à sua brevidade ou largueza”⁴⁰ (1991 [1739], II,6, 1, p.160). Cícero, em *Orator*, também discorre sobre o ritmo: para ele, o ritmo se refere à simetria interna das palavras, a proporção das palavras entre si ou à relação interna dos termos que constituem um período⁴¹ (1991 [46 a.C.], 149, p. 103). Sendo assim, o ritmo, nesta concepção ampla, é o elemento que confere polimento ao discurso.

Ao tratar do ritmo, Mattheson invoca tanto os metros da poesia latina, pela via indireta da poética de Isaac Vossius, *De Poematum Cantu et viribus Rhythmi* [“Sobre o canto dos poemas e a força dos ritmos”, 1673], que ele cita como sua fonte direta, quanto ao mostrar também um entendimento especificamente musical da questão, a partir das fórmulas de compasso. Ele designa estas duas acepções diversas sobre o ritmo, respectivamente, com os termos “Rhythmopoeia” e “Rhythmica”.

Na “Rhythmopoeia” são levadas em consideração as associações entre sílabas átonas e tônicas nas palavras, analogadas aos pés constituídos a partir da ligação entre sílabas longas e curtas na língua latina. Mattheson dedica um subcapítulo inteiro de *Der vollkommene Capellmeister* à descrição destes pés e à discussão do seu potencial ético e patético (II, 6, p. 160-170). A semelhança entre Matheson e Vossius, leitura obrigatória nas escolas luteranas, deixa clara a vinculação entre as duas obras.

Mattheson encerra sua discussão sobre os pés métricos com a “prova” de que a poesia deriva da música, a partir da consideração de que, na música, as proporções entre sílabas longas e curtas são muito mais ricas e variadas do que na poesia. Vossius discute apenas os pés de 2 e 3 sons, mas, Mattheson apresenta pés de 7 sons ou mais, o que ele

⁴⁰ “Die Bedeutung des Wortes **Rhythmus** ist nichts anders als eine Zahl, nemlich, eine gewisse Abmessung oder Abzählung, dort der Sylben, hier der Klänge, nicht nur in Betracht ihrer Vielheit; sondern auch in Ansehung ihrer Kürze und Länge.”

⁴¹ “Conlocabuntur igitur verba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerosa et apte cadat.” [“As palavras serão colocadas ou de modo que os finais fiquem o mais adequados possível com os começos, e estejam com os sons mais agradáveis, ou de modo que a própria forma das palavras e sua simetria fechem o seu próprio período, ou de modo que a frase soe rítmica e adequadamente.” (trad. D. Schiavinato)].

afirma ser absolutamente impossível na poesia⁴². Para confirmar a superioridade da música sobre a poesia, Mattheson refere o leitor à leitura à *Dissertatio Epistolica de Musicae Natura, Origine, Progressu & Denique Studio Bene Instituendo*, [“Dissertação epistolar sobre a natureza, origem, progresso da música e, finalmente, a busca da boa educação”, 1637], de Jan Albert Ban⁴³.

A segunda concepção de Mattheson sobre o ritmo, denominada especificamente “Rhythmica” inclui não apenas a divisão matemática dos tempos, correspondente aos termos *Tactschlag* (alemão), *Mesure* (francês) e *Battuta* (italiano), mas ainda aos movimentos de alma determinados pelo “bom gosto”, e descrita pelo conceito *Mouvement* (francês) ou simplesmente, à maneira italiana, “com qualificativos como *affetuoso, con discrezione, col spirito* etc.”⁴⁴ (MATTHESON, 1991 [1739], II, 6, p. 171). Ele lembra, ainda, que o termo compasso [*Tact*] deriva de *a tactu* - o sentimento. Para ele, só a “Rhythmica”, ou a arte de agrupar os pés em pulsos, tem a capacidade de fazer uma melodia suscitar uma emoção [*Empfindung*] verdadeira, pois é ela que garante a proporção harmoniosa entre os pés⁴⁵ (Id. *Ibid.*, I, 6, 3). O pulso é, ainda, a base da subdivisão dos tempos em fórmulas de compasso. Contudo, como ocorre com as tonalidades, *Der vollkommene Capellmeister* não apresenta uma discussão sobre estas fórmulas, permanecendo no âmbito de sua fundamentação técnica e filosófica. Mattheson encaminha o leitor curioso com respeito às potencialidades afetivas das fórmulas de compasso à sua obra de 1713, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*.

⁴² Mattheson descreve pés de duas sílabas: espondeu (II,6, 7-10); pirríquio (II, 11-12); iambo (II, 6, 13-18); Coreu ou Troqueu (II, 6, 19-20). Os pés de 3 sílabas são: dáctilo (II,6, 22-24); anapesto (II, 6, 25); molosso (II,6, 26-27); tribráquio (II,6,28) e báquio (II,6, 29). Além destes, Mattheson descreve outros pés de três sílabas, mais raros: amphimacer, utilizado por instrumentos de guerra (longo-curto-longo); amphibrachus, que afirma constituir uma grande moda (curto – longo – curto); palmybacchius, inversão do báquio (longo – longo – curto). Finalmente, ele descreve alguns pés de quatro sílabas: paeon (13-16); epiritu (17-20); Ionicus, a maiori (21); ionicus, a minori (22); antipastus (23); choriambus (24); proceleusmaticus (25); ditrochaeus, dijambus, dispondaeus (26).

⁴³ Ainda não foi possível obter um exemplar da obra mencionada deste autor holandês, que se correspondeu com Mersenne, Huyghens e Descartes. Mattheson indica, em especial, o primeiro capítulo do livro: *Poesin esse rem ingeniosam ac Musicae subalternam* [“a poesia é coisa engenhosa e subalterna à música”].

⁴⁴ “die andere Ordnung schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüths-bewegungen, gewisse Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen. Die Italiener [...] zeigen sie gemeinlich nur mit einigen Beiwörtern na, als da sind: *afetuoso, com discrezione, col spirito* u.d.g.”

⁴⁵ “Denn es hat keine Melodie die Krafft, eine wahre Empfindung, oder ein rechtes Gefühl bey uns zu erwecken; falls die Rhythmic alle Bewegung der Klang-Füsse dergestalt anordnet, das sie einen gewissen Wolgefälligen Verhalt mit und gegen einander bekommen.”

Conclusão

Observamos, acima, aspectos dos três elementos que Mattheson apresenta a respeito da *inventio* musical – *thema, modus, tactus*.

Na discussão sobre o primeiro elemento – *thema* -, foi possível notar, na descrição dos lugares comuns da *inventio*, a semelhança do texto de Mattheson com o de seu colega Christian Friedrich Hunold, o poeta Menantes, o que deixa totalmente claro o débito de Mattheson para com o poeta. Contudo, as explicações de Mattheson sobre os lugares são sucintas e apenas parcialmente exemplificadas, e, com isto, o texto do *Der Vollkommene Capellmeister* não constitui uma ferramenta diretamente acessível ao compositor. Neste sentido, a apresentação de Mattheson pode ser entendida como um exercício engenhoso, no intuito de validar a ligação entre música e retórica. A obra de Mattheson tem tido seu valor reconhecido, desde sua publicação, como o monumento máximo da *musica poetica*.

No que diz respeito aos elementos patéticos da *inventio*, representados pelo *modus*, Mattheson recorre não apenas às descrições tradicionais dos afetos, desde Aristóteles e Aulus Gellius, mas cita também obras modernas, Descartes e o médico Johann Wilhelm Albrecht, às quais remete o leitor. Da mesma maneira que ocorre na discussão sobre lugares-comuns, as fontes reais não parecem ser aquelas diretamente indicadas no *Der vollkommene Capellmeister*. A divisão dos afetos proposta por Mattheson está claramente baseada na concepção estoica de Cícero, transmitida via Agostinho e provavelmente ensinada nas escolas luteranas, e não em Descartes. É importante observar que Mattheson dá grande importância a esta prova persuasiva, ciente de que o objeto mais próprio da música sejam, de fato, os afetos.

Finalmente, com relação ao *tactus*, Mattheson deixa evidente sua ligação com as poéticas latinas, em especial o *De Oratore* ciceroniano, provavelmente não pela leitura direta, mas por via da preceptiva escolar de Isaac Vossius, um dos principais autores de obras didáticas estudadas nas *Lateinschulen*. Contudo, ele não despreza o aspecto puramente musical do ritmo, representado tanto pela ideia de um *tactus* regular, como pelo tratamento das fórmulas de compasso, em sua obra de 1713.

A divisão tríplice de Mattheson com relação à *inventio* musical – *thema, modus e tactus*, pode ser aproximada das três provas persuasivas – *logos, pathos e ethos* - apresentadas pela *Retórica* aristotélica (livros I e II) e retomadas por Cícero no *De Oratore* (1942 [55a.C.], II, 30-52, p. 91-355). Neste sentido, a ligação entre as provas

lógicas (*logos*) e o *thema* é evidente, a partir do tratamento que Mattheson dá ao assunto, invocando um repositório de lugares-comuns. Da mesma maneira, a persuasão afetiva das retóricas clássicas (*pathos*) é claramente comparável ao *modus*, segundo elemento da *inventio* musical, o que fica evidente pela descrição dos afetos e tonalidades em *Der vollkommene Capellmeister*, e pela qualificação afetiva dada aos modos e tonalidades em *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, em 1713. Seguindo este raciocínio, o leitor é levado a inferir uma relação entre a terceira via persuasiva apresentada nas retóricas clássicas - caráter (*ethos*) - e o terceiro elemento da *inventio* musical, *tactus*. Mattheson, em nenhum ponto de sua obra, chega a declarar esta relação, que só será formalmente estabelecida na obra de Christian Friedrich Michaelis (1770-1834).⁴⁶ Contudo, este desdobramento futuro parece já estar sugerido na obra do mestre de Hamburgo.

Referências bibliográficas

- BRACHTENDORF, Johannes. Cicero and Augustine on Passions. In: *Revue des Etudes Augustiniennes*, v. 43, p. 289-308, 1997.
- CARPENA, Lúcia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seus efeitos na expressão dos *Affecten*. Tradução e breve introdução (Johann Mattheson, 1713). In: *Revista Música*, v. 13, n.1, 219-241, 2012.
- CICERO, Marco Tullius. *El Orador [Orator]*. Madrid: Alianza, 1991 [46 a.C.]
- CICERO, Marco Tullius. *Tusculanae Disputationes*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0044>. Acesso em 25/08/2016.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Discussões Tusculanas*. Uberlândia: EDUFU, 2014.
- KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive Ars magna Consoni et Dissoni*. Hildesheim [Roma]: Georg Olms, 1999 [1650].
- KUHNAU, Johann. *Einiger Biblischer Historien In 6 Sonaten / Auff dem Claviere zu spielen* (Leipzig, 1700). Disponível em [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau - Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien Leipzig 1710 .pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_Leipzig_1710_.pdf). Acesso em 20/08/2016.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmesiter*. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1991 [1739].
- PLATÃO. *Íon*. Lisboa: Inquérito, 1988.
- RIPA, Cesare: *Iconologia* (1618). Milano [Padova]: Neri Pozza [Paolo Tozzi], 2000 [1618] (1ª ed. 1593).
- SCHIAVINATO, Daiane. *Orator de Cícero: Tradução e Estudo de Fragmentos de uma Poética Clássica*. Araraquara: FCLAR -UNESP, 2013. Disponível em <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/115922>. Acesso em 20/08/2016.

⁴⁶ Para mais informações sobre este assunto, cf. VIDEIRA (2009).

- STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press, 1996 (1ª ed. 1981).
- VIDEIRA Jr., Mário Rodrigues. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. São Paulo: FFLCH-USP, 2009. Disponível em: [file:///C:/Users/Monica/Downloads/MARIO_RODRIGUES_VIDEIRA%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Monica/Downloads/MARIO_RODRIGUES_VIDEIRA%20(1).pdf). Acesso em 31/08/2016.
- TESAURO, Emanuelle. *Il Cannocchiale Aristotelico* (Torino, 1654). Savigliano [Torino]: Editora Artistica Piemontese [Bartolomeo Zavatta], 2000 [1654].