

A Poética Musical Luterana entre os séculos XVI e XVIII

*Lutheran Musical Poetics between the 16th
and 18th Centuries*

Cassiano de Almeida Barros* 

Universidade Federal do Rio Grande do
Norte - UFRN
cassiano.barros@ufrn.br

* Doutor, mestre e bacharel em Música
pela Universidade Estadual de Campinas.
Professor da Universidade Federal do Rio
Grande do Norte (UFRN).

Submetido em: 08/01/2025.

Aceito em: 22/07/2025.

Resumo

A reforma protestante conduzida por Martinho Lutero no século XVI criou as condições para que os processos criativos da música fossem sistematizados e difundidos sob o epíteto poética musical. O conhecimento desses processos criativos possibilitava, por um lado, consolidar as práticas musicais próprias da nova orientação religiosa, e, por outro lado, interpretar as músicas difundidas, compreender seu texto e, com isso, exercitar a fé. A fim de atender à demanda por esse conhecimento, muitos músicos luteranos, entre os séculos XVI e XVIII, dedicaram-se a redigir poéticas musicais, que foram usadas como material didático nas escolas latinas. Dentre esses músicos, destaco quatro de diferentes momentos históricos para ilustrar como eles se unem nessa tradição e se particularizam, a saber, Joachim Burmeister, Christoph Bernhard, Johann Mattheson e Heinrich Christoph Koch. A partir da definição que cada um formula para a poética musical, podemos vislumbrar valores, técnicas e princípios que nortearam a produção e interpretação dos mais diversos repertórios produzidos nesse período. Apesar do valor histórico dessas poéticas, apenas recentemente elas voltaram a ser estudadas e usadas para o estudo e a interpretação do repertório a que fazem referência. Nesse artigo, desde uma perspectiva hermenêutica, propomos discutir a relevância dessas poéticas musicais e como elas podem auxiliar na compreensão desse repertório em seu contexto de origem e suas possibilidades em nosso tempo presente.

Palavras-chave: Poética Musical. Reforma protestante. Música Antiga.

Abstract

The Protestant Reformation led by Martin Luther in the 16th century created the conditions for the creative processes of music to be systematized and disseminated under the epithet musical poetics. The knowledge of these creative processes made it possible, on the one hand, to consolidate the musical practices of the new religious orientation, and, on the other hand, to interpret the disseminated music, understand its text and, with that, exercise faith. In order to meet the demand for this knowledge, many Lutheran musicians, between the 16th and 18th centuries, dedicated themselves to writing musical poetics, which were used as teaching material in Latin schools. Among these musicians, I highlight four from different historical moments to illustrate how they unite in this tradition and become particularized, namely, Joachim Burmeister, Christoph Bernhard, Johann Mattheson and Heinrich Christoph Koch. From the definition that each one formulates for musical poetics, we can glimpse values, techniques and principles that guided the production and interpretation of the most diverse repertoires produced in this period. Despite the historical value of these poetics, only recently have they been studied and used again for the study and interpretation of the repertoire to which they refer. In this article, from a hermeneutic

perspective, we propose to discuss the relevance of these musical poetics and how they can help in understanding this repertoire in its original context and its possibilities in our present time.

Keywords: Musical Poetics. Protestant Reformation. Early Music.

1 A reforma protestante e seus marcos identitários

A reforma protestante que de que se ocupou o monge agostiniano Martinho Lutero (1483-1546) segmentou o campo religioso em termos dogmáticos, produzindo as bases para uma nova orientação religiosa, ao mesmo tempo em que segmentou os campos político e cultural, na medida em que propunha que a fonte de todo o poder, inclusive o político, era divina, e que toda prática social e cultural se justificaria como forma de louvor a Deus e exercício da vocação divina.

O historiador inglês Quentin Skinner (1940-) comenta que essa concepção luterana, no início do século XVI, representou um movimento de correção daquilo que se entendia como desvio nos rumos que a Igreja Católica tinha tomado (Skinner, 1996, p. 292). Entendia-se por desvio, por exemplo, as interpretações das Escrituras realizadas à revelia daquilo que se assumia como valores religiosos fundamentais e registros escritos originais. Nesse sentido, Lutero defendeu a revalorização das Escrituras e a consideração delas como única forma válida de contato com Deus e de exercício da fé (*sola Scriptura*) e a recuperação das primeiras versões desses textos, negando a tradição católica como deturpação deles, que distanciava o fiel de Deus. Nesse sentido, dizia Lutero:

Se a Palavra de Deus não está presente, é duvidoso se Deus o quer assim. Quando ele não o ordena, não podemos ter a certeza de que lhe agrada. Pelo contrário: há a certeza de que não agrada a Deus. Pois ele quer que nossa fé se baseie apenas e exclusivamente em sua Palavra divina (Lutero, 2017a, p. 46-47).

O monge agostiniano negava ainda a mediação da Igreja e a autoridade de seus representantes. Para Lutero, todos os cristãos constituíam uma mesma classe religiosa, chamada de espiritual, unificada e igualada pelos sacramentos, como o batismo (Lutero, 2017b, p. 82). As diferenças sociais, que distinguiam sacerdotes de padeiros, ferreiros, príncipes, professores, músicos, agricultores etc. se justificavam

em termos de vocação, lugar de nascimento e pela necessidade de servir. Nesse sentido, Lutero definiu o verdadeiro cristão como aquele que “[...] não vive na terra para si mesmo, mas para o próximo e lhe serve. Pela natureza de seu espírito, faz também aquilo que não precisa, mas que é útil e necessário para seu próximo” (Lutero, 2017a, p. 27). Assim, replica nas relações sociais o regime de servidão conveniente que subordina uns aos outros garantindo a manutenção da estrutura e das funções sociais vigentes. Lutero concebe o corpo social do Estado também como corpo espiritual, como o corpo de Cristo, que é a cabeça que a tudo comanda e dirige. Todos aqueles que participam do corpo servem uns aos outros e à cabeça. Essa concepção contrapunha-se à orientação católica, que dividia a sociedade entre a classe espiritual, formada pelo papa, os bispos, padres e monges, e a classe secular, formada pela população leiga, sem formação religiosa.

Além de negar a jurisdição política da Igreja e sua autoridade, a teologia-política de Lutero afirmava a origem divina do poder secular, seu domínio sobre a Igreja e a submissão de todos perante Deus. Lutero entendia que a autoridade secular, no exercício da administração do reino temporal, era também “servidora de Deus” e servi-la equivaleria a servi-Lo, posto que “[...] a autoridade é de tal natureza que se pode servir a Deus por meio dela” (Lutero, 2017a, p. 37), e posto que é função do cristão servir a Deus e que não haveria serviços para Deus que um cristão não pudesse ou não devesse realizar.

Tendo em vista que, no contexto luterano, a palavra das Escrituras era compreendida como a face revelada de Deus e a relação dos cristãos com as Escrituras se caracterizava como uma relação direta com Deus, efetuada sem a intermediação institucional da igreja, caberia à sociedade e às instâncias de poder político e religioso criar condições que viabilizassem a alfabetização das comunidades de fiéis, por meio da qual elas tivessem acesso às Escrituras e ao exercício da fé. Nesse sentido, Lutero redige os manifestos denominados “À nobreza cristã da nação alemã, acerca da melhoria do estamento cristão”, em 1520; “Aos conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs”, em 1524, e “Uma prédica para que se mandem os filhos à escola”, em 1530 (Lutero, 1995). Nesses textos, Lutero propôs reformas no campo a educação escolar,

de maneira que ela cumprisse seus objetivos como instrumento de Estado dedicado à promoção da fé, da ordem e do bem-estar social.

Lutero relata que as escolas estavam abandonadas, as universidades eram pouco frequentadas e os conventos estavam em declínio, constatando que ninguém mais queria proporcionar ensino e estudo aos seus filhos. Esse estado de coisas resultava do desvio de função dessas instituições que, segundo o reformador, eram procuradas pela população apenas para o “[...] bem-estar da barriga e alimento material para os filhos” (Lutero, 1995, p. 304) e, tendo em vista a decadência do estado clerical naquele momento, reconhecia-se que não mais interessava a formação que essas instituições ofereciam. Lutero assevera que verdadeiros pais, cristãos e fiéis não deveriam preocupar-se apenas com o sustento dos filhos, mas também com sua alma, e deveria ser para a elevação das almas que as escolas deveriam operar.

A educação dos jovens é reconhecida por Lutero como uma das questões de maior importância para a constituição do Estado, sendo reconhecida como a solução para os problemas do mundo temporal. Sendo assim, deveria ser tratada com “[...] a mais profunda seriedade cristã” (Lutero, 1995, p. 305). Sua manutenção deveria ser responsabilidade do Estado, de modo que se assegurasse igualdade de oportunidades a todos, pelo menos na formação necessária para o acesso às Escrituras.

Para Lutero, a escola deveria constituir-se como um espaço dedicado a uma educação atraente, prazerosa e adequada aos jovens. Destaca que:

A juventude tem que dançar e pular e está sempre à procura de algo que cause prazer. Nisto não se pode impedi-la e nem seria bom proibir tudo. Por que então não criar para ela escolas deste tipo e oferecer-lhe estas disciplinas? [...] Falo por mim mesmo: se eu tivesse filhos e tivesse condições, não deveriam aprender apenas as línguas e História, mas também deveriam aprender a cantar e estudar Música com toda a Matemática (Lutero, 1995, p. 319).

2 O lugar da música na reforma protestante

Nas escolas protestantes, a música recebeu um lugar de destaque, conforme a proposta de reforma religiosa de Lutero. Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, a música ocupou o lugar seguinte ao da Palavra de Deus. De fato, Lutero reconhecia na música uma origem divina, observando sua presença na natureza como manifestação da “voz” das coisas, desde o começo do mundo, “[...] pois nada existe sem som, sem número sonoro” (Lutero, 1979, p. 322).

Em conformidade com a proposta agostiniana, Lutero concebeu a música como um dom de Deus que, infundido em todos os seres vivos, era considerado o mais apto a transmitir a palavra Dele (Lutero, 1979, p. 322). Ao prefaciar a coleção de motetos intitulada Sinfonias Agradáveis [Symphoniae iucundae], publicada em 1538 por Georg Rhau (1488-1548), Lutero distinguiu a expressão musical humana das demais manifestações musicais encontradas na natureza pela associação com a palavra - signo da racionalidade (Lutero, 1979, p. 323-324). Mas não com qualquer palavra, e sim com aquela usada corretamente e para o bem, como as das Escrituras, ou qualquer outra reconhecida como de inspiração divina, ou ainda decorrente da imitação das anteriores, desde que comprometida com a Verdade. Dessa forma, Lutero condicionou a prática musical de sua igreja à palavra, e elevou a música à condição de “voz viva de Deus”, o meio mais eficiente de persuadir e educar para o bem (Lutero, 1979, p. 323).

Podemos compreender que o apreço de Lutero pela música fundamenta-se principalmente na justificação religiosa que ela proporciona, infundindo a palavra e a verdade divina por meio do prazer que proporciona, estimulando a fé e constituindo um círculo virtuoso a partir do gosto pela música. Considerando o autogoverno como forma de exercício da vida cristã, orientado pela autoconsciência dos deveres individuais e coletivos, podemos reconhecer nessa ideia de música seu valor para o aprimoramento da ordem social e do regime político vigente. Nessa perspectiva, podemos também reconhecer o lugar ocupado pela música no currículo escolar e nas práticas de ensino das novas escolas luteranas.

A presença da música nos currículos escolares gerou a demanda por material didático direcionado ao seu ensino. De acordo com o musicólogo inglês John Butt (1960), as primeiras ordenanças luteranas determinavam que os livros didáticos usados nas escolas deveriam ser tão concisos quanto possível e que, em relação à educação musical, os livros mais comumente utilizados no século XVI foram o *Rudimenta musicae* (1533/1537), de Nicolaus Listenius, e o *Compendiolum musicae* (1548), de Heinrich Faber (Butt, 1994, p. 6). Butt afirma não ser possível precisar se esses livros foram efetivamente utilizados pelos estudantes, mas, por outro lado, é possível considerar que, por sua circulação, eles formavam a base da instrução dos professores. Além dessas produções, outras também foram elaboradas, constituindo uma bibliografia específica dedicada ao ensino da música. Dentre elas, a musicóloga brasileira Mônica Lucas (1968-) destaca que

Os primeiros livros destinados especificamente às escolas luteranas são de autoria de Martin Agricola (1486-1556), que pertenceu diretamente ao círculo de Lutero: *Ein kurtz deudsche musica* (1528); *Musica instrumentalis deudsch* (1529); *Musica figuralis* (1532); *Musica choralis* (1533), além do *Rudimenta Musices* (1539). Essas obras tratam sobre os principais elementos da prática musical quinhentista: solmização, mutação, tactus, modus, prolação etc. (Lucas, 2014, p. 82).

A produção de material didático para as diversas áreas de conhecimento e, em particular, para a música, contribuiu para a sistematização do próprio conhecimento em si, para sua difusão e conservação. Em relação à música, essa produção bibliográfica constituiu, desde o século XVI, uma vasta coleção de textos publicados ou manuscritos dedicados aos principais ramos dessa arte, a saber, o teórico, o prático e o poético.

A sistematização e registro de uma poética musical era uma ideia recente no século XVI. Surge pela primeira vez no texto intitulado *Música [Musica]* de Listenius, publicado em Nuremberg em 1541. Nesse texto, Listenius propôs uma tripartição da música, na qual cada ramo é definido por um fim específico: a *musica theorica* tem como fim o conhecimento adquirido por meio da razão; a *musica practica* tem como fim a ação em si de produzir som; e a *musica poetica* “[...] que não se contenta nem com o conhecimento da coisa, nem apenas com o exercício,

mas deixa algo após o trabalho, isto é, uma obra, como quando alguém compõe música ou um canto musical, cujo fim é a obra acabada e realizada”¹ (Listenius, 1541, sem paginação, tradução nossa). Os dois primeiros ramos eram considerados conforme a orientação medieval das artes liberais, de acordo com os textos citados de Santo Agostinho (354-430), Boécio (480-524/525) e Isidoro de Sevilha (560-636) dedicados à música², por exemplo. O terceiro ramo, por sua vez, foi concebido como a sistematização do processo de composição musical, ou, dito de outra forma, a partir do referencial aristotélico, como a sistematização do hábito produtivo musical orientado pela razão, dedicado a gerar as coisas que podem ser de um modo ou de outro e cujo princípio está no criador e não na coisa criada (Aristóteles, 2005, p. 185-186).

3 A poética musical

Seguindo Listenius, o músico luterano Heinrich Faber (1500-1552), em 1550, em seu tratado intitulado Introdução à Música Prática [Ad musicam practicam introductio], também publicado em Nuremberg, igualmente concebe a música como uma disciplina tripartida em seus ramos teórico, prático e poético, e define esse último como aquele que “modela o poema musical”³ (Faber, 1550, sem paginação, tradução nossa). Já em 1563, Gallus Dressler (1533-1581), sucessor de Martin Agricola em Magdeburg, em seu texto intitulado Preceitos de Poética Musical [Praecepta Musicae Poeticae], define a poética musical como “a técnica de modelar o poema musical”, e avança em sua definição, diferenciando a poética da teoria e da prática musical e especificando a que tipo de produção ele se refere:

[A poética] distingue-se das partes restantes da música. A theorica examina atentamente, a practica canta. Esta [a poética] verdadeiramente compõe novas harmonias, e resta a obra

¹ *Poetica, quae necque rei cognitione, necque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica, aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consummatum et effectum.*

² Vide as obras De Musica, de Santo Agostinho [Aurelius Augustinus], De Institutione Musica, de Boécio [Anicius Manlius Severinus Boethius], De Musica, de Isidoro de Sevilha [Isidorus Hispalensis], disponíveis para consulta em <https://chmtl.indiana.edu/tml/>.

³ *Poetica fingit musica carmina.*

completa mesmo depois de morto seu autor. A poética musical é dupla: o contraponto improvisado e a composição. O contraponto improvisado (como o mesmo nome indica) é a pronúncia improvisada por diferentes vozes, extemporânea e instigada sobre o canto de alguém. Esta é a mais usual junto aos estrangeiros do que conosco, e que depende mais dos usos/costumes do que das regras [originadas a partir da composição] e que carece de menos vícios [deixada aqui para se tratar da composição], pois não se registra por escrito e não é comum transmiti-la aos estudantes⁴ (Dressler, 1563, p. 216-217 apud Forgács, 2007, p. 70-72, tradução nossa).

Em sua definição, Dressler retoma a ideia de Listenius reafirmando a permanência da obra criada após a morte de seu compositor a partir do registro escrito dela, e integra essa ideia àquela de Faber, restringindo a produção à música da poesia e mais especificamente à poesia que é posta em música, e avança no sentido de diferenciar a produção a que se refere daquela resultante do contraponto improvisado, limitando-se à produção escrita.

Em 1606, na cidade de Rostock, outro mestre de capela luterano, Joachim Burmeister (1566-1629), em seu tratado intitulado Poética Musical [Musica Poetica], define seu objeto de estudo nos seguintes termos:

A poética musical, que Euclides chama de melopoeia, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos⁵ (Burmeister, 1993, p. 16-17, tradução nossa).

⁴ *[Quid est musica poetica? Est ars fingendi musicum carmen.] Differt a reliquis musicae partibus, Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel authore morto post se relinquit. Poetica musica duplex est videlicet, sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsiva supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros usitatior est quam apud nos; et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat, et oriatur ex compositione minimeque vitiis careat, omitta hac, ad compositionem accedamus, nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.*

⁵ *Musica poética, quam Euclides μελοποιαν nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subiectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis priorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.*

Nessa definição, Burmeister dá um passo adiante em relação a seus antecessores, associando a poética musical ao conceito grego de melopoeia que, segundo o musicólogo português Aires Manuel R. R. Pereira, define a relação entre poesia e música, assumindo a origem da segunda na primeira, na medida em que a música “[...] não preexiste independentemente da palavra, mas antes radica nela, inspira-se e brota a partir dela, constituindo ambas [música e poesia] um todo designado por melopoeia – composição melódica” (Pereira, 2001, p. 18). Nessa combinação, a forma de uso da linguagem verbal condiciona a forma de uso da música, pelo princípio do decoro, conforme se adornam, “os argumentos de acordo com o que se trata”, como disse Burmeister. Nesses termos, podemos considerar que a palavra aplicada em sentido próprio, em textos simples, de cunho didático, por exemplo, comportaria música igualmente simples, ao passo que à palavra aplicada em sentido figurado equivaleria uma música proporcionalmente figurada. Essas medidas de uso da linguagem, que determinam seu grau de simplicidade e figuração, assim como os modos em que esses graus são representados, seja por meio de palavras e/ou sons musicais, são convenções que qualificam as aparências de verdade consideradas válidas no contexto histórico-cultural em que se realizam.

Justificando seu trabalho como resultado do exercício da fé, Burmeister enfatiza a importância da sistematização do conhecimento para sua transmissão, especialmente na forma dos tratados, como o *Musica Poetica*. Relaciona esse conhecimento à natureza, ou seja, à inclinação natural do compositor para o exercício da técnica produtiva e à própria técnica, porquanto ela seja conhecimento e atividade especificamente humanos e, portanto, próprios da natureza humana. Relaciona esse conhecimento também à imitação das formas autorizadas e válidas de se produzir, na perspectiva de se reafirmar o costume e a ordem consolidadas pelas instituições vigentes e o valor das próprias instituições; e finalmente relaciona-o à prática, ao fazer e refazer refletido, cotidianamente pensado, que conduz ao domínio da técnica, ou propriamente da arte.

Burmeister afirma que esse conhecimento sistematizado resulta de grande reflexão e ajuda divina (Burmeister, 1993, p. 6 7). A longa consideração fica evidente na trajetória de suas publicações, que registram a formulação e reformulação de

suas ideias ao longo do tempo e deixam claro a dedicação do autor ao seu objeto de estudos. A afirmação da ajuda divina reconhece, nos mesmos termos do poder secular, guardadas as devidas proporções, a participação de Deus na vida dos homens, garantindo a cada um, pela ação da Graça divina, as condições para o cumprimento da função social que lhe corresponde. Por outro lado, se essa afirmação é tomada como artifício discursivo, constatamos que sua declaração outorga valor às regras formuladas, uma vez que elas resultariam de um extenso exame e estudo qualificados pela ajuda divina. Essa qualificação, por sua vez, situa o autor e seu texto, por extensão, entre o elenco daqueles a quem a autoridade é outorgada, por analogia ao poder secular, para determinar o que se autoriza ou não fazer sobre determinada questão, neste caso, de natureza musical. Nesse sentido, a publicação de seu tratado, porquanto autorizada e financiada pelo Estado, constitui-se como instrumento definidor das práticas autorizadas, alinhadas à tradição instituída. Finalmente, Burmeister reitera sua intenção em contribuir para o aprimoramento do estudo e da prática da música, situando essas atividades na escola e na igreja, relacionando-os especificamente à educação de acordo com o currículo da escola latina [*Lateinschule*] e ao exercício religioso de acordo com as práticas e dogmas da igreja luterana.

Nesses termos, podemos considerar o exercício do ofício musical no contexto luterano também como um exercício político, na medida em que os compositores e executantes, cientes de sua função e valor social, a executavam como forma de contribuir para a manutenção da ordem social – que lhe garantia a manutenção de seu posto de trabalho e condição de subsistência – e a construção do bem comum. Além disso, podemos considerá-lo como um exercício de fé, assumindo essa função como desígnio divino, decorrente da vocação pessoal, de um chamado divino para a atuação no mundo. O exercício dessa função social, para além do compor e executar, implicava também, por um lado, no tornar o composto e executado inteligíveis para o público e, por outro lado, no tornar o composto e executado acessíveis às futuras gerações de compositores e executantes, a fim de que tivessem material para imitação e pudessem, por sua vez, eles também contribuir para a manutenção das atividades constituídas como tradição e pela tradição.

Depois dos textos de Burmeister, outros tantos foram publicados em distintos lugares por distintos autores, como mostra o extenso trabalho do musicólogo Dietrich Bartel (1993). Dentre essas publicações, destaco três, por sua contribuição para a atualização das prescrições poético-musicais. Cerca de cinquenta anos depois da publicação da Poética Musical de Burmeister, encontramos na cidade de Dresden, o texto instrucional intitulado Tratado ampliado de composição [Tractatus compositionis augmentatus] do mestre de capela Christoph Bernhard (1628-1692). Trata-se de um texto manuscrito que não foi publicado até o século XX, mas que parece ter circulado amplamente em ambiente luterano, conforme relatos da época, como o do músico alemão Johann G. Walther (Walther, 1732, p. 88).

Nesse manuscrito, Bernhard trata da polifonia vocal religiosa, mas não se restringe a ela. Bernhard trata também da música de corte e da música de teatro. E para essas práticas, outras referências são habilitadas, tendo em vista a orientação política e poético-estética da corte, seja pela ação direta de músicos italianos contratados para atuar lá, seja pela formação de músicos germânicos em terras italianas, como ocorreria com o próprio Bernhard.

Nesse contexto, ao passo que a orientação luterana conformava as possibilidades de formação e significação das práticas musicais e para elas, essas práticas se expandiam para além das igrejas, tanto em relação aos espaços, tempos e agentes quanto em relação às referências. Nesse sentido, Bernhard não restringe sua poética àquilo que é apenas religioso, como fez Burmeister e seus antecessores. Pelo contrário, a partir de uma compreensão mais ampla das técnicas musicais, seus usos e costumes, tenta representá-la de maneira mais abrangente, como ato produtivo que pode ser empregado para o cumprimento de pelo menos três causas distintas: a religiosa, a cortesã e a teatral. Por certo, a partir de uma perspectiva luterana, as causas cortesã e teatral são, em última instância, também reduzidas a uma causa religiosa, visto que toda ação cristã deveria ter como fim a promoção da fé independentemente de onde se efetuasse. Mas, essa segmentação das práticas definia, para cada espaço, tempo e agentes, um conjunto de aparências distintas de verdade consideradas válidas, os verossímeis críveis, que revestiam a causa cristã e habilitavam o ser social para as mais variadas finalidades. Esse revestimento era

produzido conforme determinadas técnicas, sistematizadas e catalogadas no texto de Bernhard como próprias para a produção de efeitos característicos de um e outro estilo. As técnicas, como tal, não são católicas nem protestantes, antes, são musicais. Os sentidos, por outro lado, seriam construídos e compreendidos conforme o referencial especificamente luterano na Corte de Dresden, mas, numa corte italiana, poderiam ser construídos e compreendidos de forma distinta, a partir de um referencial teológico e político católico.

Nesses termos, Bernhard definiu a atividade da composição musical como “[...] uma ciência de produzir um contraponto harmônico a partir da boa colocação de consonâncias e dissonâncias umas contra as outras” (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 87). Cabe destacar, dessa definição, sua concepção exclusivamente técnica, que associa o ato produtivo apenas ao produto resultante, sem indicar suas possíveis finalidades.

Essas finalidades foram descritas por ele de maneira tangencial, quando ele se dedica a descrever os tipos de técnica compositiva, ou seja, os tipos de contraponto, divididos em três categorias: o simples ou grave, usado para atender às demandas musicais de natureza religiosa (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 91), o exuberante dramático, usado para atender às demandas musicais do teatro, e o contraponto exuberante comum, para atender às demandas musicais da corte (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 92-93). Desses três, aquele que movia as almas de maneira mais efetiva era o contraponto exuberante teatral (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 93), por sua atualidade, intensidade e recursos técnicos. Esse movimento das almas se caracterizava como causa final da produção musical, que, em contexto luterano, podemos supor que se associasse e representasse os valores e princípios religiosos, mesmo que esses não estivessem explicitamente declarados, uma vez que a formação musical se realizava no contexto das escolas latinas mantidas pelas igrejas. Mesmo que a descrição dos estilos caracterizasse finalidades diferentes daquela religiosa, o fim religioso ainda prevaleceria sobre os demais.

Aliás, esses estilos, o religioso, camerístico e teatral, foram contrafeitos por outros autores depois de Bernhard, como descrição dos usos e fins específicos das

práticas musicais. Na cidade luterana de Hamburgo, o músico Johann Mattheson (1681-1764) publicou, em 1739, seu tratado intitulado O mestre de capela perfeito [Der vollkommene Capellmesiter], no qual encontramos descrições análogas àquelas de Bernhard, pois Mattheson compartilhava com ele de uma referência comum, o músico italiano Marco Scacchi (1602-1662), mestre de capela de dois reis poloneses e autor de um texto não publicado dedicado à descrição dos estilos (Mattheson, 1954, p. 68-69), que ambos os músicos alemães conheceram.

Assim como Burmeister e Bernhard, Mattheson descreve as práticas musicais de seu tempo subordinando-as ao exercício da fé cristã, à promoção do bem comum e ao louvor a Deus. Em O Mestre de Capela perfeito, lemos a seguinte definição:

A música é uma ciência e uma arte de posicionar prudentemente sons apropriados e agradáveis, unindo-os corretamente uns com os outros, e de apresentá-los docemente, para promover, por meio da eufonia, a honra de Deus e todas as virtudes⁶ (Mattheson, 1954, p. 5, tradução nossa).

Nessa definição, Mattheson associa à música as noções de ciência e arte. Pela perspectiva da arte, podemos compreender a música como técnica, como um certo hábito produtivo associado à razão. Pela perspectiva da ciência, podemos compreender o conhecimento musical como o conhecimento dos princípios que regem o ato produtivo, associado à experiência, ao conhecimento de muitos particulares, de muitas obras de música, e ao conhecimento dos universais, expressos na forma dos preceitos, como aqueles formulados em seu tratado. Ambos os conhecimentos se estruturam em termos gramaticais, que definem a correção de uso da linguagem, e em termos retóricos, que definem a adequação, ajustamento ou “prudência” no uso da linguagem, de acordo com os costumes e convenções. Finalmente, cabe destacar que todos esses usos se subordinam ao louvor a Deus e à promoção das virtudes, causas religiosas que prevalecem sobre todas as demais causas.

⁶ *Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richt an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.*

As referências musicais de Mattheson podem ser distintas daquelas de Bernhard e de Burmeister, seja pelo distanciamento histórico, seja pelo distanciamento geográfico, mas os meios e fins estavam preservados pelo referencial religioso e cultural.

No final do século XVIII, esse referencial religioso e cultural começou a ser questionado, e as técnicas de produção musical passaram a ser justificadas por outros argumentos. Na corte luterana de Rudolstadt, o mestre de capela Heinrich Christoph Koch (1749-1816), no segundo volume de seu Ensaio sobre a Instrução em Composição [Versuch einer Anleitung zur Composition], publicado em 1787, descreveu a finalidade das práticas musicais nos seguintes termos: "A música é uma das Belas Artes cujo objetivo é despertar em nós nobres sentimentos"⁷ (Koch, 1787, p. 15, tradução nossa). Esses sentimentos são aqueles que, através do estímulo constante, se tornariam fonte de nobres ações, e essas, por sua constância, determinariam o caráter e a orientação moral dos homens. Em seu Dicionário Musical [Musikalisches Lexikon], no verbete Sentimento [Empfindung], Koch diz que a Teoria dos Sentimentos é da maior importância para os músicos, em especial para os compositores, pois a expressão dos sentimentos e das paixões seria o objetivo geral da música (Koch, 2001, coluna 533). Essa expressão musical teria implicações éticas, como podemos constatar na seguinte descrição:

Os sentimentos provocam deliberações. [...]. As Belas Artes em geral, e em particular a música, possuem algo peculiar que as habilitam a despertar sentimentos através de meios artísticos. [...]. Elas se servem de seus recursos característicos, a saber, os sentimentos exaltados, para provocar nobres deliberações. Assim, se estes sentimentos têm influência na educação e no enobrecimento dos corações, elas servem seu mais alto objetivo e mostram seu próprio valor. [...] Despertar sentimentos é, portanto, o verdadeiro objetivo da música⁸ (Koch, 1787, p. 15-16, tradução nossa).

⁷ *Die Tonkunst ist eine schöne Kunst, welche die Absicht hat edle Empfindungen in uns zu erwecken*

⁸ *Die Empfindungen bewürken Entschlüsse [...]. Die Schöne Künste überhaupt, und also auch die Tonkunst, besitzen etwas Eigentümliches, welches sie in den Stand setzt, durch künstliche Veranlassungen in uns Empfindungen zu erwecken. [...] Bedienen sich nun die schönen Künste dieses ihnen eigenthümlichen Vermögens so, dass die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewürken, so, dass diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens*

Koch já não associa explicitamente a prática musical à prática religiosa, mas, uma vez que suas referências advogavam em favor de uma orientação pietista⁹, podemos supor que ele compartilhasse dos valores desse movimento religioso luterano e que, portanto, toda ação cristã tivesse como fim o louvor e a promoção da fé.

Koch descreve as práticas musicais de seu tempo em termos análogos aos de Mattheson e Bernhard, situando-as na igreja, na câmara e no teatro, de onde resultam estilos específicos, aparências próprias de verdade, técnicas e gêneros discursivos.

Nesse contexto, os valores religiosos foram sendo subsumidos por valores filosóficos e estéticos, mas ainda se faziam presentes, como parte de uma dimensão da cultura que condicionava, se não a causa final, pelo menos a causa eficiente das práticas musicais.

4 Considerações finais

Essas poéticas musicais, somadas a muitas outras não citadas aqui, materializam o que, hoje, podemos designar como uma tradição de textos de natureza pedagógica, escritos para a formação de músicos e de ouvintes. Resultam da formação de um universo luterano, letrado, que centralizou a transmissão do conhecimento na forma escrita, por meio da escola e da igreja. E esse fenômeno viabilizou-se materialmente graças à invenção da imprensa e ao seu uso sistemático pelas instituições de poder.

Todas as quatro poéticas – de Burmeister, Bernhard, Mattheson e Koch – compartilham a ideia de que a música está ligada a valores éticos e morais,

Einfluss haben, dann bedienen sie sich ihrer höchsten Absicht, und zeigen sich in der ihnen eigenthümlichen Würde. [...] Empfindungen zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst.

⁹ Em seu tratado, Koch cita extensamente a enciclopédia intitulada Teoria Geral das Belas Artes [Allgemeine Theorie der schönen Künste], organizada e parcialmente escrita pelo filósofo suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779) e publicada entre 1771 e 1774. Os valores religiosos que orientam a formulação das ideias presentes nessa enciclopédia são declaradamente pietistas, conforme verifiko em pesquisa anterior (Barros, 2006).

refletindo uma função social que vai além do mero entretenimento. Mesmo que Koch comece a distanciar-se da vinculação direta à religião, a ideia de que a música serve a um propósito maior, relacionado à promoção de virtudes, persiste. Além disso, as poéticas mencionadas mostram uma continuidade com a tradição anterior, seja na técnica musical ou na finalidade da música. Mesmo que as práticas evoluam e se expandam, como no caso de Bernhard que inclui práticas cortesãs e teatrais, a base teórica e moral permanece enraizada em tradições estabelecidas. Para esses autores, a música não é apenas uma arte, mas um meio de formação do caráter e do espírito. Seja na igreja, na corte ou no teatro, a música é vista como uma ferramenta para moldar comportamentos, inspirar sentimentos nobres e promover a fé cristã.

Por outro lado, enquanto Burmeister trata da música principalmente no contexto religioso, Bernhard, Mattheson e Koch ampliam essa perspectiva ao incluir práticas cortesãs e teatrais, reconhecendo a música como uma prática social com múltiplas finalidades. Burmeister e Mattheson associam diretamente a música à promoção da fé e louvor a Deus, enquanto Koch, no final do século XVIII, justifica a música mais pela sua capacidade de despertar sentimentos nobres e menos pela subordinação direta à religião, refletindo um movimento em direção a um entendimento mais secular e estético da música.

Além disso, Bernhard, Mattheson e Koch avançam em direção a uma compreensão mais técnica e científica da música, focando no conhecimento das regras e princípios musicais (no caso de Mattheson) e na representação dos sentimentos (no caso de Koch). Bernhard, embora ainda ligado ao contexto religioso, introduz a ideia de diferentes estilos de contraponto que se adequam a diferentes contextos sociais (religioso, cortesão, teatral), demonstrando uma transformação na prática composicional que vai além do estritamente litúrgico. Cabe destacar ainda que Bernhard reflete a influência da música italiana e do ambiente cortesão protestante, enquanto Mattheson e Koch escrevem em contextos que começam a ser influenciados por outras correntes de pensamento, incluindo o pietismo e as ideias do Iluminismo, que começam a moldar uma nova percepção do papel da música na sociedade.

Hoje, esses textos nos chegam em condições diversas como vestígios do passado, por vezes difíceis de serem acessados ou julgados em seu alcance, abrangência, referências, funções e usos. Não foram originalmente concebidos para serem documentos históricos representativos de seu tempo, e por isso mesmo precisam ser tratados com a devida atenção e cuidado. Muitos deles ainda carecem de estudos mais aprofundados que possibilitem conhecê-los por si e em comparação, tanto por aquilo que eles evidenciam e revelam, quanto por aquilo que ocultam, omitem ou ignoram.

Sua abrangência, circulação e uso foram também bastante distintas e revelam redes diversas de referências, repertórios, valores, princípios e práticas, ainda que estejam unidas pela tradição luterana. Originalmente, as poéticas musicais atenderam à demanda por formação escolar e cultural que viabilizasse o exercício da fé. Mas, no século XVII, essas poéticas começaram a lidar com gêneros musicais presentes fora das igrejas, como aqueles próprios das cortes e dos teatros. No século XVIII, ainda que a religião constituísse a base da cultura luterana, assumia-se como atribuição de um “mestre de capela perfeito” inclusive o domínio das manifestações culturais seculares, suas técnicas específicas e seus gêneros musicais próprios. Ou seja, o mestre de capela perfeito deveria ser polivalente, capaz de atender a todas as demandas musicais institucionalizadas de seu tempo. Isso nos revela o grande trânsito desses compositores entre diversos ambientes e nos mostra como os diferentes gêneros e estilos praticados, em alguma medida, se relacionavam e se interpenetravam.

Certamente, essas poéticas musicais funcionam hoje como valiosas chaves de leitura e interpretação do repertório a que elas fazem referência. Elas nos apresentam as formas de seleção e invenção das matérias musicais, seus modos de disposição de acordo com os diversos gêneros discursivos praticados, e suas técnicas de elaboração e desenvolvimento, servindo como guias de construção e de desconstrução desse repertório, tão presente nos programas de concerto ainda hoje. Durante muito tempo, essas poéticas musicais foram consideradas ultrapassadas, imperfeitas e incompletas, superadas por poéticas mais modernas e alinhadas a outras demandas e valores. A aplicação de poéticas modernas na compreensão desse repertório antigo produziu muitos equívocos, dúvidas e

incompreensões resultantes do anacronismo que subjaz a relação entre o repertório e suas ferramentas de análise. Apenas mais recentemente, a partir do século XX, essas poéticas antigas voltam a ser estudadas e aplicadas no estudo do repertório por elas referenciado, mas ainda há muito a ser feito. E esta reflexão se situa nesse caminho, como um convite e estímulo para novos estudos sobre elas.

Referências

ARISTÓTELES. **Ética a Nicómaco**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BARROS, Cassiano de Almeida. **A orientação retórica no processo de composição do classicismo observada a partir do tratado Versuch einer anleitung zur composition (1782-1793) de H. C. Koch**. 2006. 119 p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2006.365037>. Acesso em: 13 jul. 2025.

BARROS, Cassiano de Almeida. As categorias estilísticas de Christoph Bernhard para a produção musical seiscentista. //: BARROS, C. et al. **Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga**. Curitiba: CRV, 2021.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993.

BURMEISTER, Joachim. **Musical Poetics**. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

BUTT, John. **Music Education and the Art of Performance in the German Baroque**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FABER, Heinrich. **Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quam breuissime continens**. Nuremberg: In Officina Johannis Montani et Ulrici Neuber. 1550. Disponível em: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN82044538X&PHYSID=PHYS_0200. Acesso em: 13 jul. 2025.

FORGÁCS, Robert. **Gallus Dressler's Praecepta muscae poeticae**. Urbana e Chicago: University of Illinois, 2007.

KOCH, Heinrich C. **Versuch einer Anleitung zur Composition**. Leipzig: bey Adam Friedrich Böhme, 1787.

KOCH, Heinrich C. **Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörtern erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält**. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2001.

LISTENIUS, Nicolaus. **Musica Nicolai Listenii ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta**. Nuremberg: Petreius, 1541.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Musica_\(Listenius%2C_Nicolaus\)](https://imslp.org/wiki/Musica_(Listenius%2C_Nicolaus)). Acesso em: 13 jul. 2025.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da música poética. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, 2014.

LUTERO, Martinho. À nobreza cristã da nação alemã acerca da reforma do estamento cristão. //r. Lutero, Martinho. **Martinho Lutero**: uma coletânea de escritos. São Paulo: Vida Nova, 2017a. p. 79-92.

LUTERO, Martim. **Da autoridade secular**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2017b.

LUTERO, Martinho. Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs. //r. LUTERO, Martinho. **Obras selecionadas, volume 5**. São Leopoldo: Sinodal, 1995. p. 302-325.

LUTERO, Martinho. Preface to Georg Rhau's Symphoniae lucundae. //r. LEHMANN, Helmut. **Luther's Works, volume 53**: Liturgy and Hymns. Philadelphia: Fortress Press, 1979.

MATTHESON, J. **Der vollkommene Capellmeister**. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1954.

PEREIRA, Aires Manuel R. dos Reis. **A Mousiké**: das origens ao drama de Eurípedes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WALTHER, Johann Gottfried. **Musicaliches Lexicon**. Weimar: zu finden hieselbt bey dem Verfasser, 1732. Disponível em: <https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliotheck>. Acesso em: 13 jul. 2025.