

DOSSIER – Primera parte

XII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

Música para os olhos - considerações sobre figura e estilo a partir das preceptivas de J. Burmeister e C. Bernhard

Cassiano Barros

Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc

cassianobarros@hotmail.com

Resumo

As poéticas musicais germânicas do século XVII sistematizaram, em seus respectivos tempos e lugares de origem, princípios orientadores da leitura e da produção do repertório musical considerado válido e apropriado para os usos vigentes da música. Dentre os critérios que qualificavam esse repertório, encontramos de forma recorrente a referência a artifícios tendentes a produzir representações vívidas das ideias, de modo que fossem percebidas pelos ouvintes como que colocadas diante dos seus olhos. Tanto Joachim Burmeister (1606) quanto Christoph Bernhard (ca. 1657) dedicaram parte de seus estudos a esses artifícios e formularam prescrições precisas ilustradas com exemplos do repertório corrente, o primeiro em Rostock e o segundo em Dresden. Considerando a relevância de suas ideias para o contexto no qual atuaram, esta comunicação compara os artifícios estilísticos propostos por um e outro para a produção dessa 'música para os olhos'. Por meio dessa comparação, podemos constatar que aquilo que para Burmeister ocorre como figura, de forma pontual e isolada no repertório, para Bernhard se torna predominante como referencial de um estilo. Finalmente, destaco que, a despeito de lidarem com artifícios e finalidades comuns, representativos do espírito de seu tempo, esses músicos operam com referências e repertórios distintos, que particularizam e dão sentido às suas prescrições.

Palavras-chave: figuras musicais; Joachim Burmeister; estilos musicais; Christoph Bernhard; hypotyposis.

Abstract

Music for the eyes: considerations about figure and style according to the precepts of J. Burmeister and C. Bernhard

The Germanic musical poetics of the seventeenth century systematized, in their respective times and places of origin, guiding principles for the reading and production of the musical repertoire considered valid and appropriate for the current uses of music. Among the criteria that qualified this repertoire, we found recurrently the reference to artifices that tended to produce vivid representations of ideas, so that they were perceived by the listeners as if placed before their eyes. Both Joachim Burmeister (1606) and Christoph Bernhard (ca. 1657) devoted part of their studies to these devices and formulated precise prescriptions illustrated with examples from the current repertoire, the first in Rostock and the second in Dresden. Considering the relevance of their ideas for the context in which they worked, this paper compares the stylistic artifices proposed by one and the other to produce this 'music for the eyes'. Through this comparison, we can verify that what for Burmeister occurs as a figure, in a punctual and isolated way in the repertoire, for Bernhard becomes predominant as a reference of a style. Finally, I emphasize that, despite dealing with common artifices and purposes, representative of the spirit of their time, these musicians operate with distinct references and repertoires, which particularize and give meaning to their prescriptions.

Keywords: musical figures; Joachim Burmeister; musical styles; Christoph Bernhard; hypotyposis.

Recibido: 04/12/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Barros, C. (2021). Música para os olhos - considerações sobre figura e estilo a partir das preceptivas de J. Burmeister e C. Bernhard. *Revista 4'33"*. XIII (20), pp. 54-63.

Nas culturas cortesãs centro-europeias, que se consolidam no conjunto das monarquias reformadas e contra-reformadas, entre os séculos XVI, XVII e XVIII, encontramos recorrentes referências ao uso deliberado de imagens com os objetivos de difusão de valores e ação eficaz de persuasão, como bem descreve Maravall (2009: p. 389). As instituições de poder político e religioso, particularmente as cortes e igrejas, recorreram às imagens sensíveis produzidas pelas diferentes formas simbólicas de representação para criar uma propaganda dos princípios, valores, crenças, dogmas, hábitos e costumes que reafirmassem, justificassem e conservassem suas posições de poder. Maravall nos informa que

o valor da eficácia dos recursos visuais é incontestado na época. Vinha do fundo medieval a disputa sobre a superioridade do olho ou do ouvido para a comunicação do saber a outros. Enquanto no mundo medieval se optou pela segunda via, o homem moderno torna-se adepto da primeira, ou seja, da via do olho. (Maravall, 2009: p. 391)

Mesmo no contexto reformado, marcado por uma certa tendência iconoclasta, a presença das imagens sensíveis com fins de propaganda se faz presente, e a formação para a leitura e interpretação dessas imagens se insere no currículo e nas práticas escolares. É interessante constatar, pelas mãos do professor Johann Comenius (1592-1670), como essa educação pelas imagens e para as imagens se materializava. Em seu livro didático intitulado *Orbis Sensualium Pictus* [O mundo sensível em imagens] (1657), ao definir os órgãos externos dos sentidos, Comenius distingue os olhos dos ouvidos nos seguintes termos:

O olho vê as cores, e distingue o que é claro ou escuro, verde ou azul, vermelho ou amarelo. O ouvido escuta os sons, tanto os naturais, as vozes e as palavras, quanto os artificiais, os sons musicais¹ (Comenius, 1708: p. 86)

Essa definição escolar pode parecer simples e óbvia, mas revela um aspecto interessante da cultura da época, que é o privilégio do ouvido sobre o olho como forma de acesso à palavra, especialmente para as crianças em processo de alfabetização, para quem esse livro teria sido produzido. Para esse público, a palavra existe como som e é comunicada pela voz, de maneira que sua percepção se dá essencialmente pelo ouvido.

¹ Original: “Oculus videt colores, quid album vel altrum, viride vel caeruleum, rubrum aut luteum sit. Auris audit sonos, tam naturales, voces & verba; quam artificiales, tonos musicos”.

Alinhada a essa definição, encontramos outra igualmente interessante, dedicada às artes da palavra [*Artes sermonis*]. Segundo Comenius, existem quatro artes da palavra: a Gramática, dedicada ao estudo das letras, palavras, construções, escritas e correção; a Retórica, dedicada ao estudo das cores dos discursos, que são as figuras, abundâncias, provérbios, adágios, sentenças etc.; a Poesia, que reúne as flores dos discursos e transforma a prosa em verso para produzir poesias, hinos e odes coroadas de louros; e a “Música, dedicada à composição de melodias aptas às palavras, que possam ser cantadas por uma ou várias vozes e instrumentos”.² (Comenius, 1708: p. 202, 203)

Nesta outra definição, é interessante observar que Comenius atribui à Retórica a tarefa de lidar com as cores dos discursos, ou seja, com a produção daquilo que se dirige aos olhos, como efeito, nos usos que se faz das palavras. Não encontramos referência a outros autores ou textos nesse manual escolar, mas podemos relacionar essa ideia ao artifício bastante desenvolvido nas antigas preceptivas retóricas, que elabora a representação das ideias de tal forma com palavras adequadas que deem a impressão de mais serem vistas do que ouvidas (Quintiliano, 2016: p. 421, 423). Sobre essa atribuição da retórica, o retor romano Quintiliano (c. 35-c. 100), bastante conhecido no universo protestante a partir das traduções de Philip Melancton (1497-1560), esclarece que essa forma de uso da linguagem era muito utilizada para se apontar algo não realizado, mas que se quer demonstrar como de fato efetivado. Acrescenta ainda que se pode

simular não só coisas que foram ou que estão sendo feitas, mas também as futuras ou que vierem a sê-lo. (...) De fato, antepunham expressões como *Crede que estais vendo*, ou como diz Cícero: *Isso que não vistes com os olhos, podeis divisar pelo espírito*. (Quintiliano, 2016: p. 423)

Essa forma de expressão, que cria imagens das coisas representadas para serem divisadas pelo espírito, passa a ser muito explorada e desenvolvida pelas produções artísticas que, de acordo com Argan (*apud* maravall, 2009: p. 389) não operam para conceituar a imagem, mas sim para elaborar “o conceito feito imagem, isto é, proporcionar-lhe a força, não mais demonstrativa, mas de apelo prático que é próprio da imagem”.

² Original: “Grammatica, versa circa literas, ex quibus componit voces (verba) easque docet recte eloqui, scribere, construere & distinguere (interpungere). Rethorica pingit quase rudem formam sermonis oratoriis pigmentu, ut sunt figurae, elegantia, adagia (proverbia), apophthegmata, sententiae, (gnomae), similia, hieroglyphica, etc. Poesis colligit hos flores orationis, & colligat quasi in corollam: atque ita, faciens e prosa ligatam orationem, componit varia carmina & hymnos (odas) ac propterea coronatur lauru. Musica componit notis melodias: quibus verba aptat, atque ita cantat vel voce sola; vel concertu; vel instrumentis Musicus”.

Igualmente, em relação à definição de Comenius, chama a atenção o reconhecimento da Música como arte da palavra e a atribuição a ela da tarefa de produzir melodias que representem decorosamente as palavras que lhes são associadas [*verba aptat*]. Essa ideia sobre a música também é uma invenção de Comenius. Antes, é uma ideia compartilhada no universo protestante e extensamente desenvolvida nos tratados de poética musical.

Joachim Burmeister (1564-1629), mestre de capela (*kantor*) nas igrejas de Rostock entre 1589 e 1593 e professor (*collega classicus*) na escola local, em seu tratado denominado *Musica autoschediastike*, de forma semelhante a Comenius, impõe à produção musical o princípio do decoro poético, que é definido como a exigência de interpretar os textos, e produzir a partir deles a construção musical mais ornada e agradável que representasse seu sentido³ (Burmeister, 1601: p. Dd1).

Em outro tratado, denominado *Musica Poetica* (1606), Burmeister avança no sentido de categorizar estilos, técnicas, artifícios e formas de leitura e compreensão do repertório que possibilitem formar novas gerações de músicos e ouvintes. Nesse texto, encontramos a definição de uma figura musical particularmente interessante, pelo efeito que produz. Em relação à *hypotyposis*, Burmeister comenta:

A *hypotyposis* é aquele ornamento com o qual se representa o sentido do texto de tal maneira que aquelas coisas que são inanimadas ou sem vida pareçam estar vivas. Este ornamento é muito usado pelos principais compositores. Quem dera ele fosse usado com a mesma destreza por todos. Há um exemplo [de seu uso] na segunda parte do [moteto] *Benedicam Dominum*, de Orlando di Lasso, com o texto, “*et laetentur*” [e se alegrarão]. Outros exemplos podem ser encontrados na segunda parte [do moteto] *Confitemini*, com as palavras: “*laetetur cor*” [alegre-se o coração]; também [no moteto] *Deus qui sedes*, com o texto: “*laborem et dolorem*” [trabalho e dor]; em *Sicut mater etc.*, a cinco vozes, com as palavras: “*et gaudebit cor vestrum*” [e se alegrará o vosso coração]⁴. (Burmeister, 1993: p. 174)

³ Original: “Poeticum decorum est contextus, qui harmoniae ultra suavisonantem & harmonicam syntaxin ornatum ex textus explicandi exigentia harmoniae addens.”

⁴ Original: Hypotyposis est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur ut ea, quae textui subsunt et animam vitamque non habent, vita esse praedita videantur. Hoc ornamentum usitatissimum est apud authenticos artifices. Utinam eadem dexteritate ab omnibus adhiberetur componistis. Exemplum est in Orlandi Benedicam Dominum altera parte ad textum, “et laetentur.” Alia videantur apud eundem in Confitemini secunda parte ad textum: “laetetur cor”; item in Deus qui sedes, ad textum: “laborem et dolorem”; in Sicut mater, etc. quinque vocum ad textum: “et gaudebit cor vestrum.”

A *hypotyposis* que Burmeister descreve na produção musical equivale, em efeito, à figura homônima descrita nos tratados de retórica para a linguagem verbal, a exemplo do que encontramos nas Instituições Oratórias, de Quintiliano, ou nas *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami* [Questões dialéticas e retóricas de Felipe Melanchton e os Preceitos de Erasmo de Roterdã], escritas pelo professor do Ginásio de Lüneburg, Lucas Lossius (1508-1582), com quem Burmeister teve contato durante sua formação. Sobre a *hypotyposis*, lemos em Lossius: “O que é *hypotyposis*? É quando uma coisa é narrada de tal maneira, como se ela fosse colocada diante dos olhos, ou seja, resulta da descrição diligente das circunstâncias⁵” (Lossius, 1569: p. 241).

Burmeister observa que esse ornamento estava sendo utilizado na produção musical que ele adota como referência, especificamente aquela vocal, religiosa, polifônica, modal e circunscrita à segunda metade do século XVI, e manifesta seu desejo de que esse artifício fosse igualmente empregado por todos, isto é, de que a produção musical fosse capaz de produzir imagens das coisas das representadas.

Os exemplos que ele oferece para ilustrar esse artifício são todos extraídos de motetos do compositor Orlando di Lasso (1520-1593), publicados em Nuremberg, em 1562, na coleção intitulada *Sacrae cantiones quinque vocum* [Canções sacras a cinco vozes]. Lasso, inclusive, era reconhecido em seu próprio tempo por sua habilidade de “descrever um objeto quase como se ele estivesse diante dos olhos⁶” de seus ouvintes, como relata Samuel Quickelberg (1529-1567), autor da primeira biografia desse compositor (Quickelberg *apud* Haar, 2001, s. p.).

Dos quatro fragmentos citados, três estão relacionados à ideia de alegrar-se e um está relacionado às ideias de trabalho e dor. As elaborações melódicas associadas ao movimento de alegrar-se são de natureza melismática e construídas a partir de diminuições e tempo de dança. A elaboração melódica relacionada à ideia de trabalho também está construída por diminuições, mas essas estão produzidas a partir de progressões melódicas, criando a ilusão do acúmulo de esforço. Por sua vez, a representação musical da dor é construída por semitons, quase todos estranhos ao modo em que a música está composta.

⁵ Original: “Quid est Hypotyposis? Est, ubi res ita narratur, ut videatur quae oculis subjecta, quod sit, cum diligenter persequimur circumstantias (...).”

⁶ Quickelberg had praised Lassus's ability to 'describe an object almost as if it were before one's eyes'.

Considerando que a *hypotyposis* representa elementos do passado, presente ou futuro, e que o texto bíblico ao qual essa música está associada compreende a totalidade dos tempos, desde a origem, no Gênesis, até o fim, no Apocalipse, podemos compreender as representações de alegria, trabalho e dor aqui ilustradas como aquelas originais do salmista, expressas no texto escrito e realizadas musicalmente. Da mesma forma, podemos compreendê-las como as alegrias, trabalho e dor experimentados pelos fiéis no tempo presente em que a música é cantada e ouvida, na medida em que esses fiéis vislumbram com os olhos do espírito as representações dessas coisas. Finalmente, podemos compreender essas alegrias, trabalho e dor como representações de um futuro prometido àqueles que o merecerem conforme seus atos.

Nesses termos, a imagem produzida como efeito alcançava seu fim de educar a audiência, persuadi-la, movê-la e deleitá-la. Concorriam para esses fins todos os demais recursos utilizados nos ofícios religiosos, como as leituras, cerimônias, sermões, e todas as condições características das circunstâncias, como o lugar, o tempo, os demais agentes sociais, as ocasiões festivas, que se somavam à produção musical para a construção de seu sentido.

Um outro tratado dedicado à poética musical, o *Tractatus compositionis augmentatus* [Tratado ampliado de composição], escrito por Christoph Bernhard (1628-1692), mestre de capela da corte de Dresden, cerca de 50 anos depois do *Musica Poetica* de Burmeister, também argumenta em favor da produção de música para os olhos, mas a concebe de acordo com referências distintas.

Bernhard, assim como Burmeister, descreve categorias de estilo, técnicas, artifícios e convenções que podiam ser utilizadas para a leitura e compreensão do repertório corrente e que também serviam para a formação de compositores iniciantes e ouvintes. Porém, ao passo que, para Burmeister, a produção do efeito visual ficava restrita a um artifício, um tipo específico de figura identificada em determinados pontos de algumas obras do repertório, para Bernhard, a produção desse efeito se torna qualidade definidora de um estilo, isto é, torna-se atributo de todo um conjunto de obras compostas para este fim.

O mestre de capela da corte de Dresden distingue dois gêneros básicos de estilo: o grave, também chamado de antigo ou religioso, e o exuberante, também conhecido como moderno. E este último era dividido em duas subcategorias: comum e teatral (Bernhard *apud* Barros, 2021: p. 91-93).

Sobre o estilo exuberante teatral, Bernhard explica:

Seu nome deriva do lugar onde ele é mais utilizado. Ele também pode ser chamado de estilo recitativo ou oratório, pois ele foi inventado (...) para representar um discurso em música. (...) E porque neste gênero o discurso domina completamente a harmonia, (...) então resulta daí esta regra geral, que se deve exprimir o discurso da maneira mais natural possível. Deve-se representar o alegre de forma alegre, o triste, tristemente, o rápido, rapidamente, o lento, lentamente [etc.]. Principalmente, aquilo que é elevado no discurso comum deve ser representado de forma alta, e aquilo que é baixo, de modo baixo. De igual maneira, deve-se observar dos discursos aquilo que se refere ao céu, à terra e ao inferno. (Bernhard *apud* Barros, 2021: p. 95-97)

Excetuando-se a referência ao teatro, que está ausente das prescrições formuladas por Burmeister, todas as outras orientações de Bernhard alinham-se àquelas propostas pelo *kantor* de Rostock, especialmente quando consideramos a determinação do decoro poético como princípio criativo. Pela chave do decoro, podemos compreender a proporcionalidade proposta entre a representação musical e a representação verbal a ela associada e as relações entre dignidades e formas congêneres: o que é lido como alto de um lado, deve ser produzido como alto do outro, ou o que é lido como alegre de um lado, deve ser representado de forma alegre do outro, ou o que faz referência ao céu deve subir, ou elevar-se, etc. Nesses termos, constatamos que essa noção do decoro é comum às duas poéticas, assim como a concepção da música como arte da palavra.

Mas, o espaço a que Bernhard faz referência, o teatro, e o repertório que adota para definir esse estilo qualificam uma nova forma de uso da linguagem musical e constituem um novo regime de aparências de verdade, que Burmeister talvez não tivesse conhecido ou então deliberadamente ignorou em seus textos. Essa música para teatro, produzida a partir do início do século XVII, era feita para ser encenada, dramatizada, com o suporte de cenário, figurino, maquinário, articulados por um enredo. Nesses termos, podemos considerar que se tratava de uma música feita para ser ouvida e vista, pelos olhos do corpo e do espírito: as ideias representadas por palavras deveriam ser também representadas musicalmente, cenicamente e cenograficamente, tal como encontramos na produção de Claudio Monteverdi (1567-1643), Francesco Cavalli (1602-1676), Luigi Rossi (1597-1652), Antonio Francesco Tenaglia (1620-1672) e outros compositores que Bernhard indica como referências desse estilo.

Tendo em vista o reconhecimento público da eficácia dessa forma simbólica de representação, não tardou para que seus artifícios, inicialmente restritos à produção teatral, passassem a ser empregados também na produção camerística e religiosa. Bernhard esclarece que

O primeiro [estilo - exuberante comum] é usado em toda parte, e o segundo [estilo - exuberante teatral] é mais usado no teatro, embora em igrejas e na música de mesa [*Taffel-Music*] algo recitado também seja usado, o que costuma causar um bom efeito no movimento dos ânimos (e esse propósito não se alcança tão bem em outros estilos quanto no teatral). (Bernhard *apud* Barros, 2021: p. 93)

A ressalva que ele apresenta, de que apenas parte ou algo das técnicas próprias do teatro fossem usadas na produção de música para a igreja e a câmara, ajusta a forma de expressão às demandas e medidas de decoro de cada espaço. Afinal, os assuntos tratados no teatro, assim como os costumes e convenções de representação são distintos daqueles dos demais espaços. Em outras palavras, as aparências de verdade consideradas válidas para o teatro eram diferentes daquelas da igreja e essas, por sua vez, daquelas da câmara. De fato, existiam aspectos que as particularizavam, tanto que Bernhard os descreve e categoriza. Mas, em certa medida, todas essas formas de expressão se influenciavam mutuamente, pois eram produzidas, executadas e apreciadas frequentemente pelas mesmas pessoas e algo entre elas se compartilhava, atualizando os limites daquilo que se considerava verossímil e válido para cada lugar.

Bernhard e seu antecessor em Dresden, Heinrich Schütz (1585-1672), por exemplo, exploraram o uso de artifícios próprios da música teatral italiana em produções religiosas e camerísticas para a corte protestante em que atuavam, seguindo a tendência estilística deliberadamente adotada por essa corte para orientar suas práticas sociais (Frandsen, 2000).

No tratado de Bernhard, não encontramos referência a qualquer figura que encerre em si a capacidade de produzir representações vívidas das coisas cantadas, como a *hypotyposis* de Burmeister. Mas encontramos uma série de figuras descritas como próprias do estilo de teatro e que podem potencialmente produzir esse efeito característico do estilo. Bernhard cita as figuras denominadas de *extensio*, *ellipsis*, *mora*, *abruptio*, *transitus inversus*, *heterolepsis*, *tertia deficiens* e *sexta superflua* (Bernhard *apud* Barros, 2021: p. 99). Todas essas figuras são caracterizadas como licenças para produzir diferentes tipos de dissonâncias, prepará-las ou resolvê-las de formas distintas daquelas definidas nos princípios do contraponto, e assim gerar os efeitos particulares de movimento dos ânimos.

Podemos constatar nos tratados de Burmeister e Bernhard que a produção de músicas para os olhos, isto é, geradoras de imagens das coisas representadas, era algo desejado e incentivado. Além disso, era algo presente e praticado no repertório corrente, de forma mais ou menos competente por alguns compositores publicamente reconhecidos como autoridades em sua arte pelo sucesso recorrente no cumprimento de determinadas causas.

Burmeister aborda exclusivamente as causas de natureza religiosa e reconhece nas obras de Orlando di Lasso as formas válidas de produzir esse efeito de imagem de forma modal e polifônica. Suas referências são restritas e se circunscrevem aproximadamente aos 50 anos que antecedem a publicação de seu tratado, ou seja, a segunda metade do século XVI

Bernhard, por outro lado, trata sobre repertórios que atendem a causas diversas, aquelas de natureza religiosa e aquelas de natureza cortesã, tanto teatral quanto camerística. Tem como referências múltiplas obras e compositores reconhecidos como capazes de produzir efeitos de imagem de forma modal, monofônica ou polifônica, acompanhada ou desacompanhada, associada ou não a elementos extramusicais, como a encenação e demais elementos próprios de cada ambiente e circunstância de uso da música. Em decorrência de uma exigência da própria corte onde atuava, seguia uma tendência de orientação quase que exclusivamente italiana, transpondo técnicas e artifícios para sua produção protestante. Suas referências situam-se desde o início do século XVI até meados do século XVII, ainda que a leitura que ele faça desse repertório mais antigo, especialmente aquele proveniente do século XVI, seja especialmente mais superficial se comparada àquela proposta por Burmeister.

Ainda que ambos argumentassem em favor de uma produção musical capaz de produzir imagens, as obras e imagens a que fazem referência são bastante distintas, próprias de cada tempo e lugar, e que particularizam seus pontos de vista, escuta e compreensão do repertório.

De fato, suas poéticas não se configuram como chaves universais de leitura e nem foram formuladas com essa finalidade. Pelo contrário, foram formuladas para atender a demandas específicas de formação escolar e profissional, e são essas especificidades que lhes outorgam sentido, especializam seus preceitos e restringem seus limites de aplicação no processo de compreensão desse vasto repertório antigo que chega até nós hoje.

Referências bibliográficas

Barros, Cassiano de Almeida (2021). “As Categorias Estilísticas de Christoph Bernhard Para a

- Produção Musical Seiscentista.” In Barros, C. de A., Fiaminghi, L. H. Lucas, M. I. (Org.) *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga* (pp. 83–110). Curitiba: CRV.
- Burmeister, Joachim (1993). *Musical Poetics*. New Haven and London: Yale University Press.
- Burmeister, Joachim (1601). *Musica Autoschediastike*. Rostock: Christophorus Reusnerus. Disponível em: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000144E300000000>, Acessado em: 09/Nov/2021.
- Comenius, Johann Amos (1708). *Orbis Sensualium Pictus*. Nuremberg: Martinum Endterum. Disponível em: http://real-r.mtak.hu/624/1/RMK_I_1748-Rath_0509.pdf. Acessado em: 30/Out/2021.
- Frandsen, Mary E. (2000). “Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II and Musical Politics in Dresden.” *Journal of the Royal Musical Association* 125 (1): 1–40.
- Haar, J. (2001). Lassus [Orlando di Lasso], Orlande [Roland] de. Em: *Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278212>. Acessado em: 02/Nov/2021.
- Lossius, Lucas (1569). *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*. Lipsiae: Rhamba. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10192012>, Acessado em: 01/Nov/2021.
- Maravall, José Antonio (2009). *A Cultura Do Barroco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Quintiliano, Marcos Fábio (2016). *Instituição Oratória*. Campinas/SP: Editora da Unicamp.

CASSIANO BARROS é bacharel, mestre e doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Atualmente, desenvolve projeto de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC com apoio da Capes. É autor do livro *Uma chave para a música do século XVIII*, publicado pela Editora Appris em 2019 e organizador do livro *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga*, publicado pela Editora CRV em 2021.