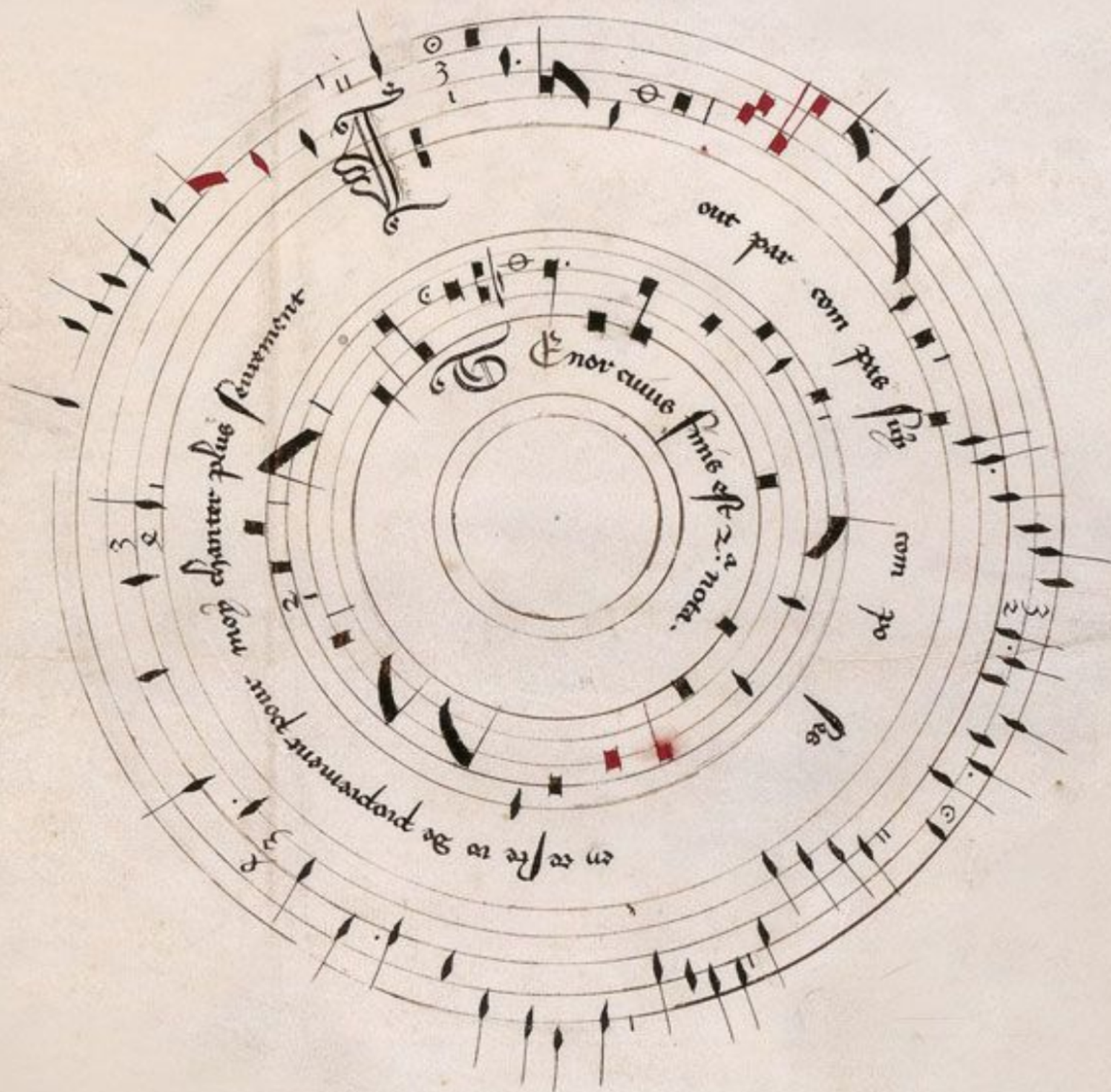




PERSPECTIVAS PARA A PESQUISA E O ENSINO EM HISTÓRIA DA MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE

Mónica Vermes
Marcos Holler
(Organizadores)

ANPPOM

ANPPOM
Série Pesquisa e Ensino em Música no Brasil
Vol. 1

**PERSPECTIVAS PARA A PESQUISA E
O ENSINO EM HISTÓRIA DA MÚSICA NA
CONTEMPORANEIDADE**

Mônica Vermes
Marcos Holler
(Organizadores)

1ª edição

**ANPPOM
São Paulo
2019**

Projeto gráfico

Marcos Holler

Revisão de texto

Priscilla Morandi

Imagem de capa

Baude Cordier, *Tout par compas suy composés*. Codex de Chantilly, Museu Condé de Chantilly, MS 564.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P467 Perspectivas para a pesquisa e o ensino em história da música na contemporaneidade / Mônica Vermes, Marcos Holler (Orgs.) .-- São Paulo : ANPPOM, 2019.

160 p. -- (Série Pesquisa e Ensino em Música no Brasil; 1)

ISBN 978-85-63046-09-3

1. Música - Estudo e ensino. 2. Música – História e crítica.
I.Vermes, Mônica. II.Holler, Marcos. III. Título.

CDD -- 780.7

Bibliotecária responsável – Vanessa Levati Biff – CRB 10/2454

HISTÓRIA COMO GÊNERO RETÓRICO EM *HISTORISCHE BESCHREIBUNG DER EDELEN TON- UND SINGKUNST* ["DESCRIÇÃO HISTÓRICA DA NOBRE ARTE DOS SONS E DO CANTO", 1690], DE WOLFGANG PRINTZ

Mônica Lucas¹

1. Introdução

Em 1788, Johann Nikolaus Forkel publicou o primeiro volume de sua *Allgemeine Geschichte der Musik* ("História geral da música"). Nesta obra referencial, a História é concebida a partir da noção de que todos os eventos descritos devam ser entendidos como elementos de um todo, ou seja, pela perspectiva "universal", ou "geral", como informa o título de Forkel. Esta obra se liga a outras iniciativas europeias voltadas à narrativa histórico-musical de caráter universal – *A General History of Music*, de Charles Burney (1776-1789), e *A General History of the Science and Practice of Music*, de John Hawkins (1776) –, todas surgidas na segunda metade do século XVIII. Estas obras compartilham de uma preocupação crítica em relação às suas fontes que constituirá, no século XIX, a base da perspectiva historicista. Com isso, elas são consideradas as primeiras histórias da música compostas de acordo com princípios científicos.

A obra de Forkel foi editada cem anos após outro texto alemão sobre música, também de caráter historiográfico: *Historische Beschreibung der Edelen Ton-und Singkunst* ("Descrição histórica da nobre arte dos sons e do canto"), de Wolfgang Printz, publicado em 1690. Pesquisadores dos séculos XIX e XX atribuíram a Printz o mérito de ser a primeira história da música publicada em solo germânico. A despeito desta curiosidade, estes mesmos pesquisadores, baseados na perspectiva historicista, não reconhecem nesta obra um valor musicológico, ao contrário do que ocorreu com Forkel. A obra de Printz é recorrentemente criticada pela falta de sistematização das informações, pela ausência de abordagem crítica e sobretudo pela falta de uma compreensão unificada do fenômeno histórico-musical, o que leva à conclusão de que ela seja "incompleta", "limitada" e "ingênua" em sua reunião de exemplos que não apresentam comprovação histórica ou que se situam no âmbito da mitologia, da história bíblica ou da mera curiosidade. Esta visão justifica, certamente, a escassez de trabalhos que tenham como foco a obra de Printz.²

Ao contrário do descaso recebido por Printz na fortuna crítica do século XIX, a literatura setecentista, como Mattheson (1739) e Mizler (1739), considera a publicação valiosa e muito útil, ainda que breve, o que indica que estes autores enxergam a obra de acordo com pontos de vista diversos das opiniões modernas.

¹ CMU-ECA-USP.

² Entre os estudos em que a "descrição histórica da música" de Printz figura como objeto de discussão, ressaltamos Osthoff (1933), Allen (1939), Brockhaus (1981), Fischer (1993) e Meisschein (2010).

Estudiosos modernos que discorreram sobre o texto de Printz parecem não estar atentos ao fato de que a concepção de “história” apresentada pelo autor alemão é totalmente diversa daquela contida nas narrativas históricas surgidas a partir da metade do século XVIII. A orientação historicista liga-se à inauguração da musicologia como ciência ligada a teorias mecanicistas, sobretudo aos ideais de progresso e de evolução. A própria ideia de história (ou de história da música) como gênero independente de outros discursos é estranha às narrativas anteriores a 1750. Desta forma, a leitura da obra de Printz a partir de critérios tão anacrônicos necessariamente distorcerá seus propósitos originais. Um estudo que se dedique a textos anteriores à metade do século XVIII, como o de Printz, deverá necessariamente adotar referenciais teóricos mais coerentes com aqueles praticados por seus autores.

Até a metade do séc. XVIII, a narrativa histórica era vista como subgênero do discurso retórico, guardando semelhanças com o gênero forense e partilhando de afinidades estilísticas com os gêneros dramáticos, a partir da aplicação de lugares-comuns, do emprego de exemplos, descrições e juízos.

No presente artigo pretendemos realizar a defesa de Printz, a partir da recuperação da história como gênero retórico, como proposta pela Antiguidade e reafirmada pelo Humanismo. Discorreremos sobre o conceito de história e sobre suas funções, a partir da leitura humanista do legado clássico, para, em seguida, abordar a escrita da história da música na obra publicada por Wolfgang Printz (1690).

2. História: da Antiguidade ao século XVIII

Em sua acepção grega original, “História”, segundo Harth (1992, p. 832), não se refere à escrita, mas ao processo de investigação, cujos resultados o autor, que não é testemunha ocular ou auditiva dos fatos, recupera de uma testemunha oral e posteriormente leva para o discurso proferido ou para o papel. O mesmo autor (HARTH, 1992, p. 833) aponta para o fato de que tanto a fundamentação antiga do testemunho do narrador quanto a proximidade etimológica do termo história com a ideia de visão apontam para a função de uma escrita que é tratada, de forma retórica, sob a égide da *evidentia* – a técnica de “pintar” os acontecimentos mediante uma suplementação realista, de tal forma que o ouvinte ou o leitor possam imaginá-los e, com isso, sentir-se partícipes dos fatos.

O gênero da narrativa histórica foi retoricamente codificado durante o helenismo. Esta perspectiva dominará o mundo romano e perdurará até o século XVIII. Para autores da Antiguidade, a narrativa dos acontecimentos, ao proporcionar uma aproximação aparente do receptor com a situação mimeticamente recontada, deve servir exemplarmente para o futuro, como doutrina de prudência que move os afetos do leitor, cuja natureza humana permanece inalterada através dos tempos.

Esta noção de história é praticada, no mundo grego, por historiadores como Heródoto, Tucídides e Políbio, cuja validade canônica permaneceu inquestionada até o século XVIII. Historiadores romanos, como Salústio e Tácito, herdaram os modelos retóricos gregos e, como seus antecessores, consideraram

a história como a narração de acontecimentos e julgamento de ações e personagens, de modo a prover exemplos para ações futuras. No mundo romano, Cícero exerce um papel fundamental ao codificar retoricamente a narração histórica. Ele afirma que a história, ao prover uma coleção de exemplos – *plena exemplorum est historia* (*De Divinatione*, II, 50) –, faz com que o leitor imite os bons modelos e evite a má conduta. Para ele, a função principal da história é a de prover conselhos para as crises do presente e motivar decisões políticas. Cícero aproxima os gêneros histórico e forense com base no fato de ambos os discursos se referirem a ações passadas, e de não apenas narrarem, mas também argumentarem a favor de seus assuntos, avaliando a situação, as circunstâncias, assim como os motivos explícitos e implícitos das ações. Esta intenção retórica (e partidária) está definida na conhecida fórmula ciceroniana *historia magistra vitae* (“a história é mestra da vida”; *De Oratore*, II, 36). É interessante notar que, mesmo após a ruptura entre história e retórica operada no século XIX, o estudo da história tenha continuado a integrar os cursos de Jurisprudência.

A semelhança entre a história e o gênero forense fez com que Cícero estabelecesse o aticismo (estilo que prevê concisão e uso de sentenças) como norma para o gênero histórico. Pertencem, ainda, à codificação retórica deste gênero, fórmulas de proveniência oratória, literária e dialética: narração, descrição, argumentação, dramatização, falas fictícias, comentários, emprego de máximas etc.

Historiadores da Antiguidade consideravam as circunstâncias de ação e a natureza humana como aspectos essencialmente constantes no ser humano, a despeito da passagem do tempo. Por isso, contavam, no plano da ação, com a repetibilidade das situações. Se é que há um fim (*telos*) no movimento histórico, este seria o presente. Nessa perspectiva, presente e passado não são separados: a tradição é autoridade, aqui e agora.

Cícero foi possivelmente o autor mais lido durante o Humanismo, tanto no mundo católico como nos domínios reformados. As afirmações de seu *De Oratore*, que corroboram a utilidade da história como exemplo para ações presentes, tornaram-se um lugar-comum em escritos historiográficos. Assim ocorre, por exemplo, no primeiro dicionário da língua portuguesa, publicado por Raphael Bluteau (1728):

Historia é a narração de cousas memoráveis, que tem acontecido em algum lugar, em certo tempo & com certas pessoas, ou nações. [...] A história he a testemunha do tempo, a luz da verdade, a vida da memória, a mestra da vida, & a mensageira da Antiguidade. Testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis historia dicitur. Cic. [“a história é testemunha dos tempos, a luz da verdade, a mestra da vida, a vida da memória, a mensageira da velhice”]. *De Or.* II, 9, 56, 12, 51. (BLUTEAU, 1728, v.4, p. 39-40).

O principal veículo dos ideais humanistas no mundo reformado foram os Ginásios. O currículo destas escolas incluía a leitura e a imitação de autores

clássicos, modelares dos diversos gêneros de narrativa. Os modelos para a escrita histórica nestas escolas foram Tácito e, em especial, Cícero.

Reinhardt Koselleck (2013 [1975], p. 48) observa que o termo *Historie*, em textos germânicos a partir do século XVI, aparece sempre na forma plural, evidenciando, com isto, uma concepção segundo a qual “historias” se refeririam a relatos e a acontecimentos individuais que trazem o benefício e a utilidade do exemplo.

No século XVIII, o conceito de história passou por grandes transformações. A visão medieval, de caráter providencialista, segundo a qual o tempo era entendido de maneira simbólica e circular, foi dando lugar a uma nova visão, segundo a qual a história humana passou a ser entendida como um campo de possibilidades organizadas segundo um grau maior ou menor de probabilidade. Neste processo, a história se desligou da retórica, da teologia e da astrologia, assim como das previsões de caráter profético. Ao se relacionar às ciências naturais, a história passou a se valer do cientificismo, da crítica às fontes e da certeza obtida a partir da investigação empírica. Koselleck (2015 [1979], p. 51) afirma que esta concepção de futuro inédito inaugura a Modernidade. Este processo marca o fim do entendimento de história segundo a acepção ciceroniana (*historia magistra vitae*), assim como o surgimento da consciência de uma distinção entre passado, presente e futuro.

Desta maneira, tornou-se possível conceber o passado como “Antiguidade”, separado do presente por uma “Idade Média”. A concepção humanista já enxergava a tríade temporal composta pela Antiguidade, Idade Média e Idade Moderna. Entretanto, segundo Koselleck (2015 [1979], p. 47), estes conceitos só foram disseminados para a história [*Historie*] na segunda metade do século XVII. Ele afirma que, a partir de então, o homem passou a estar consciente de viver na Modernidade. Nas artes esta consciência se reflete na proliferação de textos dedicados à comparação entre as práticas antigas e modernas.

Koselleck (2015 [1997], p. 49) observa que, em textos germânicos, durante o século XVIII, nota-se o abandono progressivo do termo *Historie*, de origem grega, em prol do subsequente emprego do germânico *Geschichte*, para designar a história. Esta mudança, que se completou por volta de 1750, ocorre, segundo Koselleck, com uma veemência que pode ser estatisticamente comprovada. Ele comenta que, ao passo que “*Historie*” designa em primeiro lugar o relato, *Geschichte* (particípio do verbo *geschehen*, acontecer) significou originalmente o acontecimento em si, ou – por derivação – uma série de ações cometidas ou sofridas.

A história [*Geschichte*] como acontecimento único ou como complexo de acontecimentos não pretende à instrução, como é o caso da história (*Historie*) compreendida como relato exemplar. Segundo Koselleck, nesta nova acepção, o ensinamento vem do próprio acontecimento, e não do seu relato. Ele afirma: “A história [*Geschichte*] adquire então uma nova dimensão, que escapa à narratividade dos relatos, ao mesmo tempo que se torna impossível capturá-la nas afirmações que se fazem sobre ela: a história só pode expressar a si mesma” (2015 [1979], p. 49).

Isso leva ao surgimento, em obras históricas, da terminologia “história em si” (*Geschichte selbst*). “História” (*Geschichte*), inicialmente empregado no plural, passa a ser usado no singular, mas no sentido coletivo, constituindo o uso do termo que Koselleck designa “coletivo singular”. Segundo Koselleck, esse emprego peculiar também surgiu na segunda metade do século XVIII. Para enfatizar este significado coletivo, Koselleck mostra que, em obras setecentistas, encontra-se o termo “história em si” (*Geschichte selbst*) para enfatizar o uso singular. No século XIX, “história em si” (*Geshichte selbst*) foi substituída por “história” (*Geschichte*), pura e simplesmente. Este é o emprego ainda corrente do termo.

Com a ocorrência desta acepção de história (*Geschichte*) que se distanciava de qualquer caráter exemplar, a mesma deveria ser capaz de trazer à luz – em lugar de sequências cronológicas – um complexo pragmático, a fim de extrair uma ordem interna a partir dos acontecimentos casuais. Cada evento particular deixou de ter força em si, passando a integrar um evento pedagógico geral. Koselleck mostra que os casos isolados deixam de ter caráter político e didático: “A história [*Geschichte*], como totalidade, coloca aquele que a aprende de maneira compreensiva em um estado propício à formação [*Zustand der Bildung*] que pode (ou não) influir no futuro” (2013 [1975], p. 137). A história passa a constituir um fim em si. Surgem, neste contexto, as histórias “gerais” ou “universais”, título que se refere à organicidade e coerência total dos acontecimentos, como ocorre com a “História Geral da Música” de Forkel (1788).

Até o século XVIII, duas categorias do tempo natural asseguravam a sequência e o cálculo dos eventos históricos: o movimento das estrelas e a sequência natural de governantes e dinastias. Kant é o primeiro a sugerir um tempo determinado exclusivamente pela história – conceito reforçado pelo Historicismo. Koselleck (2015 [1979], p. 48) afirma que o progresso foi a primeira categoria pela qual se manifesta uma determinação do tempo transcendente à natureza e imanente à história. Esta tendência é acompanhada pelo exame crítico das fontes, que, ao invés dos relatos autoritativos, passam a ser constituídas por documentos que atestem a comprovação verídica dos fatos. Diversamente, o termo “progresso” em fontes anteriores a Kant se refere simplesmente à sucessão de eventos históricos.

Autores alemães do mundo reformado se situam em um momento anterior à compreensão da história (*Geschichte*) como um fim em si. Eles se referem à história como um gênero retórico que se baseia nos exemplos para prover o ensinamento, utilizando o recurso da *evidentia* e sem preocupação com a verdade, dos fatos, mas com a verossimilhança, visando à persuasão do leitor ou do ouvinte. Proporemos, a seguir, esta abordagem como uma nova chave de compreensão para a *Historische Beschreibung der Ton- und Singkunst* de Wolfgang Printz.

3. A *Historische Beschreibung der Edelen Ton- und Singkunst* de Wolfgang Printz

Nos escritos musicais produzidos na Alemanha entre o século XVII e início do XVIII, as narrativas de caráter historiográfico inserem-se em textos de diversos tipos: obras enciclopédicas e científico-universais (como as obras de Praetorius,

1615; Kircher, 1650 e Mattheson, 1739³), artigos de revistas (em especial aquelas editadas por Marburg, 1754-62 e 17778; e Mizler, 1739-1754⁴) e escolas de instrumento ou composição (como o tratado de violino de Leopold Mozart, 1756⁵). Nestas obras, os discursos sobre a história da música são, em geral, breves.

Dentre as obras que se detêm mais extensamente no assunto, encontram-se textos pertencentes a diferentes gêneros retóricos, como os *paragones*, escritos retoricamente codificados que visam à comparação entre objetos – no caso, a música antiga e a moderna (como aqueles da pena de Marburg, 1759 e Scheibe, 1754⁶) – e os panegíricos, discursos que visam ao louvor ou ao vitupério (dentre os quais se destacam os louvores da música produzidos por Calvisius, 1600, e por Prinz, 1690⁷).

Vimos acima que, em obras anteriores ao século XVIII, a história não aparece como um gênero independente e válido *per se*. O mesmo ocorre na história da música: os discursos historiográficos até a metade do século XVIII tampouco servem ao objetivo exclusivo da erudição, como passou a ocorrer no século XIX, época da criação da musicologia. É possível supor que, por analogia aos discursos da história política, que servem de molde às histórias da música, o objetivo dos textos dedicados à historiografia musical seja o de apresentar ao leitor exemplos que sirvam para edificá-lo, persuadindo-o à virtude.

No presente artigo, discutiremos brevemente alguns aspectos da *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klinkunst* (“Descrição histórica da nobre arte dos sons e do canto”, 1690), de Wolfgang Printz, no sentido de inseri-lo na tradição historiográfica de orientação da retórica.

Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) exerceu o posto de mestre de capela em Promnitz e posteriormente em Sorau, onde redigiu suas obras teóricas. As informações mais relevantes sobre sua trajetória encontram-se na coleção de biografias editada por Johann Mattheson em 1740,⁸ assim como no último capítulo da história da música que Printz publicou em 1690,⁹ texto que será objeto de discussão deste artigo.

No título da obra lê-se:

³ PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum* (Wolffenbüttel, 1615 v.1); KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis* (Roma, 1650).

⁴ MARBURG, Friedrich Wilhelm. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1754-62 e 1778); MIZLER, Lorenz Christoph. *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischen Urteil von musikalischen Schriften und Büchern* (Leipzig, 1739-54); MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739).

⁵ MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756).

⁶ MARBURG, Friedrich Wilhelm. *Kiritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* (Berlin, 1759); SCHEIBE, Johann Adolph. *Abhandlung vom Ursprunge und Alter er Musik, insonderheit der Vokalmusik* (Altona u. Flensburg, 1754).

⁷ CALVISIUS, Sethus. *Exercitationes musicae duae* (Leipzig, 1600); PRINTZ, Wolfgang. *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klinkunst* (Dresden, 1690).

⁸ MATTHESON, 1740, p. 257-279.

⁹ PRINTZ, 1690, p. 216-223.

Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, in welcher deroselben Ursprung / Fortgang / verbesserung / unterschiedlicher Gebrauch / wunderbare Würckungen / mancherley Feinde / und zugleich berühmteste Ausüßer von Anfang der Welt biss auff unsre Zeit in möglichster Kürze erzehlet und vorgestellet werden.

Ou seja:

Descrição histórica da nobre arte dos sons e do canto, na qual são narrados e apresentados a origem, / o progresso, / a melhoria, / seu uso variado, / efeitos maravilhosos, / alguns inimigos / e também os mais preclaros praticantes, do início do mundo até o nosso tempo, da maneira mais breve possível.

Uma atenção detida ao título, levando em conta as noções acima apresentadas a respeito da história como gênero retórico, permitirá depreender informações interessantes a respeito dos objetivos, do conteúdo e da forma como Printz trata sua “descrição histórica” da música.

Percebe-se imediatamente que não se trata de uma obra inserida no paradigma de história (*Geschichte*) que Koselleck, acima, denomina como “história em si” (*Geschichte selbst*). Diversamente de uma história de cunho “geral” ou “universal”, que qualifica obras produzidas sob o viés historicista a partir do fim do século XVIII (como, por exemplo, a “História Geral da Música” de Forkel, 1788), a obra de Printz constitui uma “descrição histórica”, o que já evidencia uma relevante diferença de gênero. A ideia de “descrição” apresentada por Printz evidencia a concepção da história tal como apresentada pela Antiguidade e recuperada pelo Humanismo: uma narração de fatos sucessivos, e não um complexo de acontecimentos que só ganham sentido ao serem encadeados de forma causal.

Neste universo de entendimento, a ideia de “cronologia” também é orientada por uma noção de tempo que não é condicionada pelos próprios fatos históricos (aquilo que Koselleck, acima, denomina de “o tempo da história”), mas por um tempo cujos marcos, estabelecidos preferencialmente por eventos bíblicos ou de caráter providencialista, não são determinados por acontecimentos específicos relevantes para a constituição de uma história “em si”, como afirma Koselleck acima.

Esta é a primeira evidência a corroborar o fato de que a “descrição histórica” de Printz não se conforma a parâmetros historicistas. No sentido de propor uma visão alternativa, seguiremos as indicações que o texto apresenta a respeito de sua vinculação retórica. Entre elas, encontra-se a promessa de Printz: tratar da matéria “com a maior brevidade possível”. Lembramos de que, segundo a retórica ciceroniana de *De Oratore*, a brevidade é uma das virtudes da narração e

se completa pela clareza e pela plausibilidade dos fatos relatados (1942 [46 a.C.], II, 19).¹⁰

O segundo ponto a ser observado se refere aos assuntos narrados e ao modo como Printz conduz sua narrativa. Vimos acima que, para historiadores da Antiguidade (que constituem os modelos imitados por Printz), a história consiste em uma narração de fatos exemplares. Pela maneira como o autor relata os acontecimentos, fica claro o uso do recurso da *evidentia*, próprio do gênero histórico, pelo qual a narrativa ganha seu colorido persuasivo. Além disso, o texto de Printz, com frases curtas e recheado de sentenças, é tipicamente moldado no gênero ático, prescrito por Cícero para narrativas históricas, como se lê no exemplo abaixo, que trata de Orfeu:

Orfeu, aluno de Lino, não foi menos conhecido / que seu mestre / e viveu no Ano do Mundo 1692, 77 anos antes da destruição da cidade de Tróia. Ele nasceu na Trácia / e foi filho de Apolo e Calíope. De Mercúrio, ou como querem outros, / de seu pai Apolo, / ele recebeu a lira, / a qual ele tocava tão amavelmente / que, com ela, movia até mesmo as florestas e as pedras. Os rios interrompiam seu curso, e os animais selvagens abandonavam seu modo feroz e selvagem para ouvi-lo. Ele amava tão profundamente sua noiva / Eurídice / que / quando ela, ao desejar livrar-se da violência de Aristeu / ao fugir / foi morta por uma cobra / [Orfeu] tomou sua lira / desceu aos Infernos / e comoveu de tal forma Plutão e Proserpina com seu doce tocar / que eles a devolveram; contudo, com a condição / de que ele não olhasse para trás / antes de haver retornado à terra. Entretanto, como ele / impulsionado pela sofreguidão do amor / não se ateve a esta condição / mas olhou para trás / ela lhe foi novamente retirada. Ele sofreu tão intensamente por esta perda / que decidiu / nunca mais se livrar da mesma [dor]. Ele recusou diversos pedidos de casamento / mesmo que outros o aconselhassem a se casar. Por isto, ele foi finalmente morto por mulheres enlouquecidas / como sacrifício a Baco junto ao rio Ebro / e cortado em pedaços. Sua memória [*gedencken*] está relatada em Horácio, em *Arte Poetica*, e *Carminum* (1º livro) e em Virgílio, na 4ª. *Écloga*.¹¹ (1690, II, 37, p. 18-19).

¹⁰ Cf. *De Oratore* II, 19: “[...] deinde rem narrare et ita, ut verissimilis narratio sit, ut aperta, ut brevis”.

¹¹ Original: “Orpheus, des *Lini* Schüler, ist nicht weniger berühmt gewesen / als sein Lehrmester / und hat belebet um das Jahr der Welt 1692 vor der Zerstörung der Stadt Trojae 77. Jahr. Er ist aus Thracien gebürtig / und des *Apollinis* und *Calliopes* Sohn gewesen. Von dem *Mercurio*, oder wie andre wollen / von seinem Vater *Apolline* hat er die Lyram bekommen / auff welcher er so lieblich spielen können / dass er dadurch auch die Wälder und Steine bewegt: Die Flüsse haben ihren Lauff unterlassen: und die wilden Thiere ihren Grimm und wilde Art abgelegt und ihm zugehört. Seine Ehe// Liebste / die *Euridicen* hat er so sehr und inbrünstig geliebet / dass er / als sie den *Aristaeum*, selcher ihr Gewalt anthun wollen /fliehend / von einer Schlange ist getödtet worden / seine Lyre genommen / zur Höllen hinunter gestiegen / und den Pluteonem und Proserpinam durch sein süßes Spielen und Singen dermassen eingenommen / dass sie ihm dieselbe wieder gegeben; jedoch mit dem Bedinge / dass er sie nicht eher anschauen solte / als bie er wieder auff der Erde angelanget wäre. Weil er aber / durch der Liebe Heffitigkeit angetrieben / diese Bedingung nicht gehalten /

Ao indicar suas referências – Horácio e Virgílio – para a narração dos feitos de Orfeu é interessante notar o termo usado por Prinz: “memórias” (*gedenken*). A referência à eventual memória de testemunhas oculares do acontecimento que envolve Orfeu deixa claro que Printz segue a tradição historiográfica da Antiguidade, acima descrita.

A história de Orfeu é emblemática sobre o poder da música no Humanismo. Vale lembrar que esta foi o assunto das primeiras óperas, no início do século XVII. Orfeu é a figura que ilustra o frontispício da “descrição histórica” de Printz (Fig. 1). Nela, vê-se o herói tocando sua lira, rodeado por plantas e animais. Acima dele, a figura alada que segura o cartel com o texto *musica historica*, ao mesmo tempo em que soa a corneta, não é outra senão Clio, a musa da história.



Fig. 1: PRINTZ, Wolfgang. *Historische Beschreibung der Edelen Ton- und Singkunst*. Frontispício. Dresden: Niethen, 1690.

O terceiro ponto a ser considerado é a própria noção de música apresentada pelo título: “arte dos sons e da voz”. Salta imediatamente aos olhos o

sondern zu rücke gesehen / ist sie ihm wieder entrissen worden. Welchen Verlust so sehr empfunden / dass er sich vorgenommen / nimmermehr wieder zu freyen: Deme zur Folge er dan viel Heyrathen ausgeschlagen / auch andern das Heyrathen wiederrathen. Darum er dann endlich von denen unsinnigen Weibern / unter des *Bacchi* Opffer bey dem Fluss *Hebro* getödtet / und in Stücke zerrissen worden. Seinder gedenken *Horatius in Arte Poëtica & 1. lib. Carminum*, und *Virgilius in der 4. Ecloga*”.

fato de Printz não empregar o termo música (*Musik*). Ao referir-se à “arte dos sons e da voz”, Printz certamente alude à noção herdada da Idade Média, que considera a música segundo suas espécies: como especulação intelectual (*musica theorica*) ou como combinação física de sons (*musica practica*) – divisão completada, no mundo luterano, pela categoria referente à composição musical (*musica poetica*). Ainda que Printz, em sua “descrição histórica”, se volte exclusivamente para a música prática (“arte dos sons e da voz”), não é possível desvinculá-la da implicação moral contida na relação analógica proposta pelos níveis de compreensão do termo *musica*.

Nesta perspectiva, o termo “música” se diferencia de definições propostas pela musicologia a partir do século XIX, como aquela sintetizada por Bruno Nettl no *Grove Dictionary of Music and Musicians* (2014), que entende a música como uma prática cultural que se refere à organização de sons e ritmos ao longo do tempo, visando a propósitos estéticos e de comunicação.

Consultando autores como Johann Mattheson (que escreve cerca de 50 anos após Printz), ainda leremos a seguinte definição de música, que se aproxima do ideal proposto pelo autor da “descrição histórica”: “Música é uma ciência¹² e uma arte de justapor engenhosamente sons convenientes e agradáveis, encaixá-los de maneira correta e proferi-los amavelmente, e, com isso, através de sua consonância, incentivar o louvor a Deus e todas as virtudes”.¹³ (MATTHESON, 1991 [1739], II, 15, p. 3).

No contexto da afirmação de Mattheson, acima, o termo “ciência” é empregado em seu sentido aristotélico, significando o conhecimento das causas primeiras, a partir da experiência sensível, e não segundo a noção moderna de um corpo de conhecimentos sistematizados, adquiridos a partir da observação. A mesma diferença de sentido envolve a noção de “música”, que Mattheson define de acordo com sua causa final, alcance da virtude e conhecimento divino.

A concepção de Mattheson acerca da música está em consonância com as ideias apresentadas por Printz no capítulo 14 de sua “descrição histórica”, em que são descritos os objetivos gerais e específicos da música. Para Printz, “o objetivo externo e geral da música, assim como de todas as outras disciplinas, é o louvor a Deus”,¹⁴ ao passo que “o objetivo externo e específico da música é a comoção dos afetos humanos”.¹⁵ Printz deixa claro que a comoção dos afetos (objetivo específico) é uma espécie de ferramenta auxiliar para levar o ouvinte ao objetivo principal da música, de caráter teológico.

¹² Vale lembrar que, no contexto da afirmação de Mattheson, acima, conforme esclarece Dammann (1995, p. 14), o termo “ciência” se refere à compreensão aristotélica, significando o conhecimento das causas primeiras, a partir da experiência sensível, e não a noção moderna de um corpo de conhecimentos sistematizados, adquiridos a partir da observação.

¹³ Original: “Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge küglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich zu bringen, damit durch ihren Wohllaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden”.

¹⁴ Original: “Die äusserste und gemeine Ursache der Music, wie auch aller andern Disciplinen, ist die Ehre Gottes” (14, 2, p. 170).

¹⁵ Original: “[...] die äusserste und eigene End-Ursach der Music ist die Bewegung des Menschlichen Gemüths” (14, 18, p. 173).

Após estabelecer os objetivos da música, Printz discorre sobre sua utilidade: afastar maus espíritos, fortalecer a fé nos cultos religiosos, reunir as pessoas; educar e harmonizar a alma; lembrar a doçura da vida eterna, curar ou incitar a loucura e a guerra, acalmar os ímpetus inadequados, levar à suavidade e à compaixão, curar enfermidades do corpo e da alma, acordar ou trazer o sono, alegrar o coração, afastar a tristeza, diminuir o esforço e ajudar no trabalho, aprazer o rebanho.

No âmbito da estética, disciplina surgida no fim do século XVIII, a finalidade principal da música – assim como de toda a arte – reside na percepção sensorial da beleza, não sendo exterior a si própria. Esta compreensão é incompatível com as ideias de Printz, para quem a beleza e o prazer por ela gerado é a materialização da harmonia divina.

Considerando a dimensão ética que Printz atribui à música, a inclusão do qualificativo “nobre” representa mais um indício de que a obra tem cunho retórico, inserindo-se no gênero panegírico. Neste sentido, sua “descrição histórica” visa antes de tudo constituir um louvor à arte musical. O uso deste adjetivo dá a entender que o objetivo de Printz – em consonância com obras historiográficas da Antiguidade – é aquele de reafirmar, através de exemplos, o poder da música em sua dimensão mais elevada, colocando ante os olhos do leitor personagens e feitos dignos de nota.

Diante desta finalidade, deixa de ser relevante saber (como preconiza a visão crítica das fontes a partir do século XIX) se esses personagens e feitos tiveram de fato existências “reais” ou se há evidência “verdadeira” de seus feitos. Printz mistura livremente, em sua narrativa, personagens históricos, bíblicos e mitológicos. Em seu texto, os feitos do rei germânico Tuisco equiparam-se aos de Moisés, aos de Osiris (que é identificado com Mercúrio) e àqueles de Apolo. Nesta concepção, o que está em jogo não é a condição de existência “real” dos personagens, mas o elogio da música realizado pela boca destes diferentes atores. Printz apresenta uma douda coleção de exemplos dignos de nota, que servirão para persuadir o leitor do poder da música sobre a alma (“objetivo específico”) ou, em um plano mais elevado, do poder divino da música (“objetivo geral” da música).

Um quarto ponto a ser observado no título da obra de Printz é a proposta de realizar uma narrativa cronológica, mediante o relato da “origem, progresso e melhoria” da música. Contudo, é importante lembrar que esta cronologia não se submete a um encadeamento “geral” dos acontecimentos entre si, o que permitiria a compreensão da história como aquilo que Koselleck qualifica como “coletivo singular”, ou seja, a história em si. Para Printz, “progresso” significa apenas uma sucessão de acontecimentos, ainda não impregnada da conotação positivista de uma teleologia direcionada a um futuro em que as melhorias serão constantes e imprevisíveis. O objeto do tempo de Printz é o presente e os ensinamentos que o futuro trará às ações imediatas: em se tratando de música, a edificação da alma.

Ainda com relação à divisão cronológica estabelecida por Printz, fica claro que ela não se filia ao tempo que Koselleck, acima, descreve como o “tempo da história”. Diferente da tradição historiográfica musical iniciada no século XIX, em

que os marcos da História da Música – seguindo aqueles adotados pela história da arte – são baseados em questões estilísticas intrínsecas às práticas artísticas, a cronologia adotada por Printz tem base na história cristã (em especial a Bíblia) ou na história política pagã. Os capítulos de sua obra seguem a grande divisão adotada desde o Humanismo, em que a história se divide em três períodos: Antiguidade (à qual Printz dedica os capítulos de 1 a 7); Idade Média (constituída pelos capítulos 8 a 10) e Era Moderna (compreendida pelos capítulos 11 a 17). Vimos acima que esta divisão tríplice do tempo se fundamenta na percepção, disseminada a partir do século XVI, de uma cisão entre passado e presente, que gera a oposição “antigo” e “moderno” intermediada por uma idade “média”, ou de transição.

Os capítulos do texto de Printz estão assim delimitados: os capítulos 1 e 2 dedicam-se aos músicos da Criação ao Dilúvio, e do Dilúvio ao Reinado de Salomão. Após um excursão, em que Printz discorre sobre os instrumentos e o estilo da música da Antiguidade (caps. 3 e 4), a narrativa cronológica é retomada, e Printz versa sobre os músicos de Salomão a Pitágoras (cap. 5), e músicos de Pitágoras a Cristo, tanto bíblicos (cap. 6) quanto pagãos (cap. 7).

Os três capítulos referentes à Idade Média, menores em número e em extensão em relação àqueles que discorrem sobre a Antiguidade, dão continuidade à cronologia, discorrendo sobre os músicos de Cristo a Gregório (cap. 8), sobre os músicos de Gregório a Dunstable (cap. 9) e sobre músicos e “inventores de coisas musicais” dos séculos XI a XV (cap. 10).

A obra segue com quatro capítulos dedicados à Era Moderna, que tratam dos músicos do século XVI (cap. 11), dos músicos do século XVII (cap. 12) e dos compositores atuais do mundo reformado (cap. 13). Finalmente, a obra se encerra com discussões variadas sobre a música: sua finalidade e “usos variados” (cap. 14), feitos maravilhosos da música (cap. 15), inimigos da música (cap. 16) e uma biografia do autor “até seu quadragésimo oitavo ano de vida” (cap. 17).

Na cronologia praticada por Printz, salta aos olhos a importância atribuída à música da Antiguidade, que figura como assunto de quase metade dos capítulos (82 páginas, ao passo que a Idade Média recebe 25 páginas, e a Era Moderna, 50 páginas). Nenhuma história da música, a partir do século XIX, apresenta uma divisão com semelhante ênfase à música da Antiguidade. Isto certamente se deve à posição autoritativa dos exemplos fornecidos pelo legado clássico junto a autores humanistas.

Outro aspecto a se observar na cronologia estabelecida por Printz é que, para ele, a música tem origem claramente definida: a Criação. Neste ponto, a historiografia anterior ao século XIX difere radicalmente das especulações de caráter historicista, em que a música passa a ser compreendida como fenômeno cultural sob a perspectiva antropológica, tendo, com isto, origem incerta. Printz, assim como seus colegas reformados ou católicos, não duvida da origem divina da música.

É interessante ressaltar que os títulos cronológicos propostos por Printz para seus capítulos não se propõem a descrever a música em si, mas sim os músicos que a praticaram. Isto reforça a sua conformidade à visão de história

praticada pela Antiguidade, que se fundamenta na descrição de personagens e de seus feitos exemplares. Neste ponto, Printz parece compartilhar da visão ciceroniana: considerando que a natureza humana seja um elemento constante, as ações passadas fornecem exemplos para as futuras, consolidando a ideia de que a história seja *magistra vitae*.

Printz se utiliza de uma vasta referência de fontes bibliográficas. Contudo, seus autores são radicalmente diversos daqueles utilizados por estudiosos historicistas, a partir do século XIX. Ele revela um conhecimento profundo do legado clássico, e seu interesse obviamente não está voltado para a análise crítica de eventos especificamente musicais ou de fontes documentais. Printz é um humanista, e seu escrito revela a riqueza e a erudição próprias dos estudiosos renascentistas. Entre suas fontes incluem-se, além da Bíblia, poetas, historiadores, oradores, matemáticos, cientistas, filósofos, viajantes etc.

Após completar os capítulos cronológicos, Printz discorre sobre assuntos musicais variados, que constituem o quinto ponto da presente discussão. O capítulo 14 apresenta uma série de narrativas por ele consideradas “incomuns” ou “exóticas” a respeito da música. Ele apresenta exemplos risíveis, surpreendentes, excepcionais e engenhosos. Desta forma, o capítulo constitui uma coleção de histórias curiosas e divertidas. Nele insere-se, por exemplo, a narrativa sobre uma espécie de macacos brasileiros, denominada “curriba”, que se reuniria todas as noites para cantar sob direção de um chefe-macaco que, semelhante a um mestre de capela, dirigiria o coro dos animais (14, 9, p. 197-198). Outra narrativa, ao mesmo tempo risível e engenhosa, é aquela do abade que, ao responder ao desafio proposto pelo rei Luís XI da França, a saber, produzir uma “música suína”, ordenou em pequenas gaiolas contíguas uma série de porcos de diferentes tamanhos (e registros vocais). Ao cutucá-los com uma varinha, os animais produziam sons ordenados, constituindo com isso um “teclado de porcos” (14, 7, p. 196). É curioso notar que este capítulo também abriga as descrições de experiências acústicas e instrumentos musicais engenhosos e surpreendentes.

No capítulo 14, cujas fontes são principalmente relatadas pelas memórias dos polímatas Erasmus Franciscus (1627-1694) e Athanasius Kircher (1601-1680), fica claro que as narrativas recolhidas não são baseadas na ciência empírica que começava a se constituir no século XVI, mas têm caráter retórico, não comprometido com a “verdade”, mas com a verossimilhança dos fatos.

O penúltimo capítulo da “descrição histórica” discorre sobre os “inimigos da música”. Neste capítulo, Printz divide os referidos “inimigos” em três classes: os adversários de todos os tipos de música (em que apresenta personagens eticamente duvidosos), aqueles que só apreciam certos tipos de música e aqueles que só admiram o virtuosismo. Os vícios destas duas últimas classes de “inimigos”, não são propriamente morais, mas resultados de educação inadequada.

Allen (1939) considera esse capítulo “fascinante” e observa que este assunto recebe, pela pena de Printz, um tratamento único em toda a historiografia da música. Allen considera este texto, de certa forma, excêntrico, e relaciona as opiniões destes “inimigos” à intolerância dos próprios tempos em que ele escreve (período entre guerras mundiais). Contudo, Allen não atenta para o fato de que

este é um ponto esperado em um discurso de orientação retórica. Em *De Oratore*, Cícero propõe a seguinte disposição discursiva:

Primeiro, deve-se ganhar a benevolência do ouvinte, tornando-o receptivo e atento. Depois, apresentar o caso de modo a tornar a narração plausível, lúcida e breve. Depois, dissecar ou definir o assunto, confirmando nosso raciocínio e argumentos, antes de refutar os contrários. Alguns mestres colocam logo após esta parte um resumo (conclusão) do discurso e a assim chamada peroração, uma digressão para efeito de amplificação, seguida por uma conclusão e por um final.¹⁶ (1942 [46 a.C.], II, 19, 80, p. 257-258).

Comparando-se a narrativa de Printz à ordenação sugerida por Cícero, fica claro que o capítulo 15, sobre “os inimigos da música”, constitui uma refutação de pontos de vista contrários àqueles defendidos por Printz. Todos os pontos levantados pelo autor no texto são devidamente respondidos, no sentido de reafirmar o poder universal da música sobre a alma humana. Na estrutura argumentativa de molde retórico, este é um procedimento esperado e serve ao propósito de fortalecer os argumentos apresentados.

O capítulo final da “descrição histórica” de Printz discorre sobre o último personagem de sua narrativa: o próprio autor. Desta forma, Printz não apenas coloca seus feitos ao lado daqueles dos músicos por ele descritos, mas apresenta-se, ainda, ao leitor como um narrador digno de crédito. Em *De Oratore*, Cícero afirma a importância, para o orador, de conquistar a benevolência do público. Ele afirma que “isto se obtém através do mérito pessoal, da vida respeitável e dos bens alcançados”¹⁷ (1942 [46 a.C.], II, 42, 182, p. 327). Printz, ao descrever sua vida, vem ao encontro das prescrições de Cícero, apresentando-se como um tipo letrado, versado nos *studia humanitatis*, educado na escola reformada e na universidade, detentor de uma posição respeitável (mestre de capela).

Em sua biografia, Printz discorre sobre sua formação musical e humanista, tanto no âmbito da sua educação escolar quanto universitária. A vasta referência aos seus estudos clássicos colabora para explicar a erudição que transparece em sua “descrição histórica”.¹⁸ Vale lembrar que os *studia humanitatis* eram o objeto principal de estudo das escolas luteranas, sendo superados apenas pela Teologia.

4. Conclusão

A presente consideração sobre “música histórica” de Wolfgang Printz (1690) deteve-se principalmente em seu título, uma vez que o presente texto, por sua

¹⁶ Original: “Iubent enim exordii ita, ut eum, qui audat, benevolum nobis faciamus, et docilem et attentum, deinde rem narrare et ita, ut verisimilis narrativo sit, ut aperta, ut brevis; post autem dividere causam, aut proponere; mostra confirmare argumentis ac rationibus; deinde contraria refutare: tum autem alii conclusionem orationis, et quae perorationem collocant, alii iubent, antequam peroretur, ornandi aut augendi causa, digredi deinde concludere ac perorare”.

¹⁷ Original: “Conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, exsistimatione vitae”.

¹⁸ Sobre este assunto, cf. Lucas (2014).

natureza de artigo, não permitiu uma análise profunda ou detalhada do texto em si. Entretanto, mesmo a partir de um olhar superficial, é possível extrair informações relevantes, que poderão direcionar a leitura da obra sem incorrer nos preconceitos que temos encontrado nos poucos estudos que se detêm na historiografia musical anterior à metade do século XVIII.

A obra de Printz toma como pressuposto a noção de história como sucessão de acontecimentos, visando à sua utilidade como exemplo. Neste ponto, ela diverge dos pressupostos historicistas, em que a história é entendida como um todo em que os acontecimentos se encadeiam organicamente, formando um complexo que não visa mais à instrução para o futuro, mas que faz sentido por si própria.

Como a “descrição histórica” de Printz serve à persuasão do leitor ou do ouvinte, com sentido a tomar decisões futuras, os exemplos apresentados se utilizam da *evidentia*, a técnica de “pintar” os acontecimentos de modo a ressaltar seu poder dramático. Esta posição também difere radicalmente da visão historicista, em que a realidade deve ser descrita da forma mais objetiva possível. Com isso, as fontes de Printz (autoridades clássicas) são radicalmente diversas daquelas consideradas pela visão crítica (fontes documentais).

A diferença de objetivo em relação às concepções de história pregadas por Printz e pelos autores de orientação historicista decorre não apenas das diferenças de compreensão do termo “história”, mas também se baseia em divergências na própria compreensão da noção de “música”. Printz, que escreve anteriormente ao surgimento da estética, considera a música como uma atividade que visa à edificação cristã da alma humana, o que não ocorre na visão historicista, que considera a música a partir de seu poder de comunicação humana e de fruição estética.

Com relação à ideia de cronologia implícita na compreensão da história, as diferenças também são evidentes. A divisão dos períodos proposta por Printz segue a autoridade cristã (em especial a da Bíblia), enquanto as histórias da música de viés científico utilizam critérios estilísticos tomados da história das artes visuais (em especial a pintura e a arquitetura) para estabelecer os períodos históricos da música. Vimos que esta cronologia “interna” aos processos artísticos só pode ser estabelecida no fim do século XVIII, a partir de Kant.

Printz dedica um capítulo inteiro aos efeitos “maravilhosos” ou “surpreendentes” da música. Estes efeitos não operam no campo da verdade objetivamente comprovada, mas no âmbito, de certa forma mágico, da verossimilhança e da persuasão. Este é o ponto em que a “descrição histórica” de Printz mais se afasta da noção de ciência, à qual a história (e também a história da música) se ligou durante o século XVIII, quando se afastou da retórica.

A estrutura retórica da narrativa de Printz fica, ainda, evidenciada pela promessa de “brevidade” como emenda para garantir o favor de seus leitores; pelo uso do estilo ático, próprio tanto do discurso forense quanto do histórico, dadas as semelhanças entre ambos. Além disso, o capítulo 15 propõe, retoricamente, a refutação dos argumentos, e o capítulo final visa à descrição do

caráter de Printz, reforçando seu mérito pessoal para, com isto, tornar sua narrativa mais digna de crédito e da benevolência dos leitores.

Finalizando, a obra de Printz não representa uma “história da música” no sentido que o historicismo atribuiu ao termo. Ele apresenta uma coleção cronológica de exemplos que realizam o louvor da música e estabelecem esta arte como caminho para edificação da alma humana. Neste sentido, o texto pode ser entendido como um panegírico, o que torna infrutíferas as buscas por coerência do todo ou por uma cientificidade baseada em crítica de fontes.

A visão de Printz não é diretamente utilizável, como material didático, às propostas de ensino de história da música cultivadas nas escolas de música, no Brasil ou no mundo, que se fundamentam em uma visão científica da história, por meio do olhar crítico às fontes. Contudo, Printz permite observar que o molde científico não constitui a única possibilidade de abordar o fenômeno histórico-musical. A despeito das óbvias vantagens de estudar a música a partir de uma visão crítica das fontes documentais, de compreender a história como um fenômeno geral, de estudar a música como elemento de erudição, assim como para compreender estilos musicais do presente e do passado, a proposta de Printz também permite avaliar os limites desta visão: a concepção científica não versa sobre um aspecto fundamental da música: seu caráter mágico, como remédio da alma humana.

Referências

ALLEN, Warren Dwight. Baroque Histories of Music. *The Musical Quarterly*, v. 25, n. 2, p. 195-209, 1939. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/738908>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Coimbra: Cia. de Jesus, 1728. 8 v. Disponível em: <<http://www.ieb.us:br/online/index.as>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

BROCKHAUS, Heinz Alfred. Überlegungen zur Geschichte der Musikhistoriographie. *Musicological Annual*, v. 17, n. 1, p. 15-23, 1981.

BURNEY, Charles. *A General History of Music*. London: The Author, 1776-1789. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=M-9CAAAAcAAJ&pg=PP7&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 jul. 2017.

CALVISIUS, Sethus. *Exercitationes musicae duae*. Leipzig: Apelius, 1600. Disponível em: <<http://tmg.huma-num.fr/en/content/calvisius-sethus-exercitationes-musicae-duae-1600>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

CÍCERO, Marco Túlio. *On Divination [De Divinatione]*. London: Harvard University Press, 1923 (Loeb Classical Library). Disponível em: <<https://www.loebclassics.com/view/LCL154/1923/volume.xml>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. *De Oratore*. London: Harvard University Press, 1942 [46 a.C.]. (Loeb Classical Library)

- DAMMANN, Rolf. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber, 1995.
- FISCHER, Kurt von. Musikgeschichtliches Denken in Europa bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. In: *Aufsätze zur Musik, aus Anlass des 80. Geburtstags von Kurt von Fischer*. Zürich: Hug, 1993. p. 22-28.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Laaber [Leipzig]: Laaber Verlag [Schwickert], 2005 [1788-1802].
- HARTH, Dietrich. Geschichtsschreibung. In: UEDING, Gert (Ed.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Berlin: De Gruyter, 1992. p. 832-870.
- HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. London: Payne, 1776. Disponível em
<[http://imsl.org/wiki/A_General_History_of_the_Science_and_Practice_of_Music_\(Hawkins%2C_John\)](http://imsl.org/wiki/A_General_History_of_the_Science_and_Practice_of_Music_(Hawkins%2C_John))>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive Ars magna Consoni et Dissoni*. Roma: Corbelletti, 1650. Disponível em: <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?mode=imagepath&url=/mpiwg/online/permanent/library/B398U3SN/>>. Acesso em: 3 jul. 2017.
- KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado [Vergangene Zukunft]*. Rio de Janeiro [Frankfurt am Main]: Editora da PUC [Suhrkamp], 2015 [1979].
- _____. *O Conceito de História [Geschichte, Historie]*. São Paulo [Stuttgart]: Autêntica [Klett-Cotta], 2013 [1975].
- LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da *musica poetica*. *Opus*, n. 1, p. 71-94, 2014. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103/93>>. Acesso em: 4 jul. 2017.
- MARPURG, C. W. (Ed.). *Historisch-Kritisch Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Berlin: Schützens Witwe/G. A. Lange, 1754-1762. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Historisch-Kritische_Beytr%C3%A4ge_zur_Aufnahme_der_Musik_Bd.1.pdf?page=0>. Acesso em: 11 fev. 2017.
- _____. *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*. Berlin: Lange, 1759. Disponível em:
<[http://imsl.org/wiki/Kritische_Einleitung_in_die_Geschichte_und_Lehrs%C3%A4tze_der_alten_und_neuen_Musik_\(Marpurg,_Friedrich_Wilhelm\)](http://imsl.org/wiki/Kritische_Einleitung_in_die_Geschichte_und_Lehrs%C3%A4tze_der_alten_und_neuen_Musik_(Marpurg,_Friedrich_Wilhelm))>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1991 [1739].
- _____. *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg: Mattheson, 1740. Disponível em:
<http://imsl.org/wiki/Grundlage_einer_Ehren-Pforte_%28Mattheson,_Johann%29>. Acesso em: 5 nov. 2012.
- MEISSCHEIN, Burckhardt. *Paradigm Lost: musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960*. Köln: Dohr, 2010.

MIZLER, Lorenz Christoph. *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischen Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*. Leipzig: Brauns Erben, 1739-54. Disponível em: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10599089_00005.html>. Acesso em: 5 jul. 2017.

MOZART, L. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Lotter, 1756. Disponível em: <[http://imsl.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_\(Mozart,_Leopold\)](http://imsl.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_(Mozart,_Leopold))>. Acesso em: 14 jul. 2017.

NETTL, Bruno. Music. Music. In: SADIE, S. (Ed.). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40476?q=music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 10 jul. 2017.

OSTHOFF, Helmuth. Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland. *Acta Musicologica*, v. 5, n. 3, p. 97-107, 1933. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/932024>>. Acesso em: 3 jul. 2017.

PRAETORIUS, M. *Syntagma Musicum*, vol. 1. Kassel [Wolfenbüttel]: Bärenreiter [Author], 1615 [2013].

PRINTZ, Wolfgang. *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*. Dresden: Niethen, 1690. Disponível em: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527684_00005.html>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SCHEIBE, J. A. *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik*. Altona u. Flensburg: Kort, 1754. Disponível em: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10599385_00005.html>. Acesso em: 6 jul. 2017.