

arte & filosofia

Organização

Fernando M. F. Silva
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques



CENTRO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

TÍTULO

Arte & Filosofia

ORGANIZAÇÃO

Fernando M. F. Silva e Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

PUBLICAÇÃO

© Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e autores, 2019

REVISÃO

Fernando M. F. Silva

FOTOGRAFIA DA CAPA

Rodolfo Cruz

PAGINAÇÃO

Catarina Aguiar

ISBN

978-989-8553-49-2

APOIO FINANCEIRO

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa



O CONCEITO DE INVENÇÃO MUSICAL EM JOHANN MATTHESON (1739)

Mônica Lucas

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Resumo

Entre os séculos XVI e XVIII, o mundo reformado luterano produziu reflexões significativas sobre a relação entre música e linguagem. Esses textos têm em comum o fato de emprestarem sistematicamente a terminologia derivada de retóricas e de poéticas clássicas para descrever fenômenos musicais. A discussão mais detalhada sobre o assunto está representada pelos escritos de Johann Mattheson, em especial seu último escrito, intitulado *Der vollkommene Capellmeister* [«O mestre-de-capela perfeito», 1739]. O presente artigo concentra-se no conceito de invenção melódica apresentado por Mattheson no capítulo II, 4 de sua referencial obra, compreendido sob a perspectiva da retórica musical.

Palavras-chave

Música do séc. XVIII, Retórica, Poética, Johann Mattheson

Musica Poetica

Entre os séculos XVI e XVIII, o mundo luterano produziu reflexões significativas sobre a relação entre música e linguagem, além de um enorme arcabouço teórico e prático para a composição, interpretação e análise musical. Estes textos têm em comum o fato de emprestarem sistematicamente a terminologia derivada de retóricas e de poéticas clássicas para descrever fenômenos musicais.

Nos círculos letrados quinhentistas, a música já figura como assunto digno de atenção, a partir do interesse pelo legado de autores gregos e

latinos que foram alçados, no humanismo, à categoria de *clássicos*. Nestas obras, as discussões musicais se colocam em diversos planos: no âmbito da *Poética* aristotélica; na esfera das discussões éticas da *República* platônica e da *Política* aristotélica; no mundo Reformado, a discussão sobre a música no âmbito retórico coloca-se, especificamente, na formulação sistemática da composição musical.

Nos domínios luteranos, diferentemente do que ocorreu no mundo contrarreformado, a música tornou-se um importante objeto de estudo prático nas escolas, a partir da reforma do ensino consolidada em 1528 por Philipp Melanchton. É sabido que as escolas luteranas constituíram não apenas uma relevante via de transmissão do dogma reformado mas ainda um importante veículo de ideias humanistas. As preceptivas musicais concebidas para uso escolar são manuais práticos de solmização e contraponto, cuja finalidade era a de proporcionar aos alunos o domínio técnico que os habilitasse a prover música prática para os serviços religiosos. A concepção, derivada da *Poética*, do afeto como princípio unificador de música e palavra fundamenta, nestas obras, o uso de termos advindos da retórica para a descrição de procedimentos musicais.

Sendo assim, no contexto dessas preceptivas, surge uma nova divisão da arte da música, que se soma às categorias medievais da *musica theorica* e *musica practica*: *musica poetica*, ou composição musical. Esta designação dá título a diversas preceptivas musicais, como aquelas de Heinrich Faber (*Musica poetica*, 1548), Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1564), Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606), Andreas Herbst (*Musica poetica*, 1644) ou Franz Murschhauser (*Academia musico-poetica*, 1721).

As poéticas musicais luteranas estão compreendidas, em grandes linhas, entre as publicações de Joachim Burmeister (1606) e Johann Nikolaus Forkel (1788). Burmeister é o primeiro a adotar sistematicamente a terminologia retórica para descrever procedimentos musicais, fato do qual demonstra estar plenamente ciente, quando enfatiza a *novitas vocabulorum* de suas publicações. Tratados posteriores a Forkel não deixam de lado a orientação poético-retórica, mas neles encontra-se influência cada vez mais marcante da Estética, disciplina que, no fim do séc. XVIII, gradualmente passa a substituir a Retórica como parâmetro de juízo sobre as artes.

Sem dúvida, a exposição mais abrangente e detalhada, dentre as obras que perfazem a instituição da *musica poetica*, é representada pelos escritos de Johann Mattheson, tanto por seus textos de juventude – *Das neu-eröffnete Orchestre* [«A orquestra recém-inaugurada», 1713], *Das beschützte Orchestre* [«A orquestra protegida», 1717] e *Das forschende Orchestre* [«A orquestra investigativa», 1721] – quanto, principalmente, por seu último escrito musical, *Der vollkommene Capellmeister* [«O mestre-de-capela perfeito», 1739], sua obra mais extensa e profunda, e de enorme relevância para o pensamento musical da geração de autores que se seguiu a Mattheson, como Johann Nikolaus Forkel. Ela já era apontada no próprio séc. XVIII como obra indispensável para uma biblioteca musical completa (HILLER, 1768, p. 1-7), e estava presente nos acervos pessoais de compositores como Haydn e Beethoven. Mattheson foi o primeiro autor a apresentar um sistema retórico-musical abrangente, que inclui discussões teóricas e práticas. A ideia de música instrumental como «discurso sonoro», por ele cunhada, foi muito empregada por pensadores posteriores a ele. A obra pode seguramente ser considerada o maior monumento da *musica poetica* luterana.

Der vollkommene Capellmeister constitui um exercício engenhoso de imitação de ideais retóricos de matriz ciceroniana.¹ As obras de Mattheson foram destinadas a gente que, como ele, havia sido educada pelas escolas humanistas luteranas, pela leitura de escolas de corte, e que frequentava círculos letrados, haja visto que o próprio Mattheson declara, como destinatário de suas obras, o *galant homme* – o cortesão naturalmente educado, que conhece os protocolos de circunstância, tempo e lugar da corte, e, com isto, sabe sempre agradar a seus interlocutores.

O capítulo II, 4 de *Der vollkommene Capellmeister*, constituído por 85 incisos, é intitulado «Sobre a invenção melódica», e trata da primeira etapa do processo de elaboração musical, retoricamente compreendido. Neste exame, Mattheson segue o mesmo caminho já proposto em *Das neu-eröffnete Orchestre*, escrito de 1713, para a investigação da composição: o assunto é tratado «segundo a matéria, forma e finalidade» (II, 1, 3, p. 103-104). Após definir o termo *invenção*, Mattheson discute suas causas eficientes (a natureza do compositor e o auxílio da arte para que seu objetivo se cumpra plenamente). Em seguida, divide a matéria em 3 aspectos – *thema, modus,*

¹ Para maior detalhamento sobre esse assunto, cf. LUCAS (2014).

tactus – e passa, então, à discussão do primeiro destes pontos, discorrendo sobre a técnica que leva à elaboração de temas melódicos a partir do acesso a lugares-comuns, repositórios pré-concebidos de ideias recolhidas pelo ouvido e armazenadas na memória.

O presente artigo concentra-se no conceito de invenção melódica, primeiro aspecto da investigação de Mattheson a respeito do assunto tratado no capítulo II, 4.

O conceito de invenção em *Der Vollkommene Capellmeister*

Os dois incisos iniciais de «Sobre a invenção melódica» dedicam-se à definição do termo. O texto de Mattheson diz:

1. Que título maravilhoso! haverão alguns de pensar. Aqui devem chover muitas belas ideias [Einfälle]. Mas temo que aquele que não trouxe consigo qualidades naturais, extrairá pouco consolo desta preleção [Unterricht]; a despeito do fato de nos esforçarmos para sugerir todos os meios de auxílio [Hülffsmittel] disponíveis.

2. A invenção é mais facilmente descrita do que ensinada e aprendida. O sábio Donius [Giovanni Battista Doni] a denomina: **Um imaginar ou um excogitar de melodias que agradam ao ouvido.**² E deixaremos por isto.³ (MATTHESON, 1739: II, 4, 1-2, p. 121)

No mesmo capítulo, um pouco adiante, Mattheson diz: a arte [da invenção] deverá ter três companheiras inseparáveis (...). elas se chamam *dispositio, elaboratio & decoratio* – isto é, a **disposição** adequada, a **elaboração** diligente e a **ornamentação** engenhosa da obra melódica⁴ (*Ibid.*: II, 4, 13, p. 121).

² Nota de rodapé em Mattheson: «Est excogitatio modulationis auribus gratae. *Don. De Praest. Vet. Mus.*» Não foi possível localizar a citação na referida obra (*De praestantia Musicae Veteris*, Florença, 1647). Esta inconsistência provavelmente decorre da citação realizada de memória pelo autor, como era comum no séc. XVIII.

³ «Wen nun hier eine fernere lehrreiche Betrachtung von der Erfindungs-Kunst angestellt werden soll, so wird zuvörderst nöthig seyn darzuthun, das dieselbe Kunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: *Dispositio, Elaboratio & Decoratio*, d.i., die geschickte **Einrichtung**, fleissige **Ausarbeitung** und gescheute **Schmückung** des melodischen Wercks.»

⁴ «Es gehöret sonst zur *Composition* dreierley: *Inventio* (die Erfindung); *Elaboratio* (die Ausarbeitung), *Executio* (die Ausführung oder die Aufführung), welches eine ziemliche nahe

Em um texto de 1713, Mattheson recupera a divisão de partes do discurso, referindo-se explicitamente ao modelo retórico, provavelmente pelo viés ciceroniano: «três coisas pertencem à composição: *Inventio* (a invenção), *Elaboratio* (a elaboração), *Executio* (a realização ou apresentação), que evidenciam um parentesco bastante próximo com a oratória ou retórica (arte de discursar)»⁵ (MATTHESON, 1713: II, 1, 3, p. 104).

Ainda que as partes recebam denominações diversas nos dois textos, fica claro que o termo invenção, em «O mestre-de-capela perfeito» está seguramente empregado em contexto retórico, sendo, assim, compreendido como o primeiro dentre os 5 estágios do processo criativo na composição (*partes oratoriae*).

Cícero, em *De oratore*, afirma:

Toda arte oratória está dividida em 5 partes: em primeiro lugar, o orador deve inventar o que vai dizer; em segundo, ordenar, pesar e compor o inventado; em terceiro vestir e adornar o discurso; em quarto, guardá-lo na memória; em quinto, recitá-lo com dignidade e graça⁶
(CÍCERO, 1942 [46 a.C.]: I, XXXI, 142, p. 99).

Em *De Inventione*, tratado de juventude, encontra-se a passagem, igualmente transcrita na retórica anônima dedicada a Herênio (autoria anônima, anteriormente atribuída a Cícero):

A matéria da arte retórica é aquela aprovada por Aristóteles [a descoberta de argumentos verossímeis aptos a persuadir]. Suas partes são invenção [*inventio*], disposição [*dispositio*], elocução [*elocutio*], memorização [*memoria*], pronúnciação [*pronuntiatio*]⁷
(CÍCERO, 1949 [c. 87 a.C.]: I, 7, 9, p. 19).

Verwandschafft mit der *Oratorie* oder *Retorique* (die Rede-Kunst) an den Tag leget».

⁵ «Es gehören sonst zur Composition dreyerley: *Inventio* (Die Erfindug), *Elaboratio* (Die Ausarbeitung), *Executio* (Die Ausführung oder Aufführung) welches eine ziemliche nahe Verwandschafft mit der *Oratorie* oder *Retorique* (Rede-Kunst) an den Tag leget.»

⁶ «Cumque esset omnis oratoris vis ac facultas in quinque partes distributa; ut deberet reperire primum, quid diceret; deinde inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere; tum ea denique vestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate ac venustate.»

⁷ «Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis es quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem esse quas plerique dixerunt, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*».

Nesses mesmos dois textos, segue-se uma breve definição das partes mencionadas:

Invenção é a descoberta de argumentos verdadeiros ou verossímeis que tornem a causa provável. Disposição é a distribuição dos argumentos descobertos em ordem adequada. locução é acomodar a linguagem aos argumentos descobertos. Memória é a retenção mental firme da matéria e das palavras. Pronuntiatio é o controle da voz e do corpo de modo adequado à matéria e às palavras⁸ (*Ibid.*: I, 7, 9, p. 19).

Dentre as cinco partes do processo de composição poética, a invenção é considerada, para Cícero, assim como para teóricos humanistas que emulam as retóricas latinas, a parte mais importante. A invenção é descrita como a alma da poesia (Giason Denores, comentário à Poética, 1553), como o esqueleto que sustenta o corpo (Giraldi Cinthio, 1554). Pierre Ronsard (1565) afirma que a invenção é a «Mãe de todas as coisas», e escreve que as outras partes da composição seguem a invenção como a sombra acompanha o corpo (apud LANGER, 2008: 137-138). O poeta Christian Friedrich Hunold, colega de Mattheson em Hamburgo, afirma, semelhantemente que «a invenção é a alma; a disposição, o corpo da poesia; e os versos e rimas são, por assim dizer, apenas uma roupagem elegante»⁹ (HUNOLD, 1722: IV, II, p. 540).

No dicionário latino-português de Francisco Saraiva, o verbo latino *invenire* tem por sinônimos «encontrar, descobrir, confrontar-se com» (2000 [1881]: 633). Em retóricas humanistas, este processo inicial da *compositio* também é descrito com outros termos, como *reperire* (que Saraiva descreve como «encontrar, descobrir») ou *excogitare* («pensar, encontrar pela reflexão»).

Raphael Bluteau, em seu *Diccionario Latino-Portuguez* (publicado entre 1712 e 1728), dedica quatro entradas distintas ao termo «invençam»:

⁸ «Inuentio est excogitatio rerum uerarum aut ueri similibus, quae causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat, quid quibus locis sit conlocandum. Elocutio est idoneorum uerborum et sententiarum ad inventionem adcommodatio. Memoria est firma animi rerum et uerborum et dispositionis perceptio. Pronunciatio est uocis, uultus, gestus moderatio cum uenustate.»

⁹ «Inzwischen ist die Invention das Hauptstück der ganzen Poesie. Die Invention ist die Seele, die Disposition der Leib von einem Gedichte, die Verse und Reime sind gleichsam nur eine zierliche Kleidung.»

1. O excogitar algum artifício, & cousa nova (...). Verdadeiras invenções são as que Deos revela; que as dos homens, são observações de cousas naturais, e interferências fundadas nelas; v.g. a Pintura, a Optica nas sombras, & reflexos da luz, os relógios de Sol nas sombras das árvores, a Impressão nos riscos, & sinaes, gravados da natureza em pedras. Invenção: cousa inventada com arte.
2. Cousa ficticiamente inventada.
3. A arte de achar alguma coisa desviada, oculta, ou perdida: «ao Lecenciado Gaspar Alves se deve a *Invenção* desta carta».
4. A primeira das cinco partes da Rhetorica, que consiste em inventar argumentos verdadeiros, ou verossímeis para a probabilidade da matéria em que se fala (BLUTEAU, 1713, IV: 181).

Desta forma, *invenção*, para Bluteau, inclui tanto as ideias obtidas por meios naturais, como a revelação divina quanto aquelas decorrentes da arte, adquiridas pela observação da natureza. Contempla, portanto, em primeiro lugar o sentido de encontramento ou descoberta, sem descartar o sentido que se aproxima da acepção moderna mais comum, «criar algo novo, imaginar algo irreal» (AULETE, 2007). Finalmente, quando o termo é aplicado especificamente à retórica, Bluteau recupera a noção ciceroniana, referindo-se a recuperar, a partir de um repositório pré-concebido, argumentos que, por verdade ou verossimilhança, sejam persuasivos. É interessante notar que léxicos modernos, como Caldas Aulete, ainda contemplam a noção de invenção como uma das partes da retórica, embora este sentido não esteja imediatamente aparente para o leitor moderno. Nessas definições, fica claro que invenção, em uma acepção retórica, refere-se tanto a uma habilidade natural (sentido em que se aproxima de termos como imaginação ou engenho) quanto a uma técnica ou arte (concebida positiva ou negativamente), como, ainda, ao resultado ou efeito de uma ação.

O uso retórico do termo invenção domina seu emprego nas poéticas clássicas e em suas emulações humanistas. Nesses textos, *inventio*, em sentido técnico, é a denominação dada ao achamento dos pensamentos e das possibilidades argumentativas a serem desenvolvidas a partir de um tema ou de uma questão. Refere-se, assim, à apreciação das circunstâncias que se relacionam à matéria tratada. A etapa da *inventio* implica em obter uma

visão geral, percebendo, entendendo e julgando o assunto apresentado, de modo a «descobrir argumentos que favoreçam uma causa, ampliando, adornando e exagerando os pontos bons, de modo que estes sobrepujem os pontos maus, dos quais deve-se evitar tratar», como afirma Cícero em *De oratore* (II, 72: 251)».

Nas poéticas musicais, a invenção, como processo retórico passível de sistematização, passa a ser matéria de discussão apenas no séc. XVIII. Considerando que preceptivas dos sécs. XVI e XVII discorrem somente sobre a música vocal, é plausível supor que esta ausência se deva ao fato de que a invenção, para estes autores, já esteja previamente dada pelo texto, pertencendo, assim, ao âmbito das letras e não da música. No séc. XVIII, discussões como as de Johann Mattheson e Johann Adolf Scheibe, que surgem no contexto das crescentes discussões sobre música instrumental, trazem informações relevantes sobre esta etapa da música.

Vimos acima que Mattheson, em seu texto, recupera a definição de invenção apresentada por Giovanni Battista Doni (*De praestantia musicae veteris*, 1647): «um imaginar [*Ersinnung*] ou um excogitar [*Erdenckung*] de melodias que agradam ao ouvido.

É curioso notar que a tradução de Mattheson não corresponde estritamente ao original de Doni. À afirmação, mais técnica, do autor italiano, de que invenção seja um processo racional, *excogitatio*, Mattheson acrescenta uma segunda via, imaginativa, traduzindo o texto de Doni como «imaginar ou excogitar» (*Ersinnung oder Erdenckung*) melodias. Desta maneira, Mattheson parece alinhar-se com textos como o de Bluteau, que entendem a invenção em sentido mais amplo, que abarca dois processos complementares, porém distintos: por um lado, um modo de criação a partir da imaginação, e, por outro, o método racional de obtenção de argumentos.

É interessante comparar a definição de Mattheson com aquela proposta por Johann Adolf Scheibe (1708-1776), que tem em comum com Mattheson não apenas o trânsito pelos mesmos círculos letrados de Hamburgo, mas ainda a dupla atuação profissional como compositor, editor e autor de textos teóricos, e a colaboração mútua em publicações. O tratamento da invenção musical pelo autor dinamarquês encontra-se disposto em três artigos publicados em «Der Critische Musicus», revista editada pelo próprio Scheibe em Hamburgo em 1737 – dois anos antes da publicação de «O Mestre-de-Capela Perfeito». No primeiro artigo lemos que

entende-se propriamente por invenção musical, uma prontidão do espírito, expressando uma aptidão inata para apresentar uma matéria de maneira organizada, coerente e fogosa, de acordo com suas características. Pode-se dizer também que é uma habilidade do compositor para pensar musicalmente de maneira coerente, e conceber a disposição de uma peça de acordo com uma qualidade específica do espírito e com uma capacidade rigorosa de julgamento. Conclui-se que ela refere tanto à grandeza de alma quanto ao conhecimento profundo das ciências que pertencem à música. Pela última, o espírito alcança a necessária e rigorosa reflexão.¹⁰
(SCHEIBE, 1738, VIII: 59).

Scheibe, como Mattheson, atesta a importância da confluência entre habilidades naturais e conhecimento dos preceitos na formação do compositor. Contudo, o uso da expressão «grandeza de alma» (*die grösse des Geistes*), usada para descrever a habilidade natural para compor, corresponde à tradução utilizada por Patillon (1996, p. 17-18) para o grego *megalophrosyne*, conceito central exposto por Dionísio Longino em *Do sublime*, obra helenística de enorme circulação na Europa setecentista. A asserção de Scheibe certamente faz referência a Longino, que afirma que o sublime, ou seja, a nobreza de estilo, reside primordialmente em uma prontidão inata para conceber pensamentos elevados: «o sublime é o eco da grandeza da alma» (1996 [séc. I]: I, IX, p. 54). A ideia de que natureza e arte contribuam para a formação do orador já está presente nas retóricas clássicas. Contudo, ao passo que oradores latinos presuponham uma confluência equilibrada dessas duas capacidades, em Longino, a predominância das habilidades naturais supera em muito em importância as fontes artísticas da invenção.

Scheibe não nega a necessidade de conhecimento dos preceitos técnicos, mas não envereda por uma discussão técnica sobre a invenção musical. Para Mattheson, diferentemente, o foco da discussão sobre a invenção é sua

¹⁰ Wir verstehen eigentlich unter der musicalischen Erfindung, eine fertige Eigenschaft des Geistes, wodurch wir die angebohrne Geschicklichkeit zur Music nach der Beschaffenheit der Dinge ordentlich, vernunftig und feurig an den Tag legen. Man kann auch sagen, dass sie eine Eigenschaft des Componisten ist, auf vernunftige Art, musicalisch zu denken und die Einrichtung eines Stückes nach einer gefunden Fähigkeit des Geistes, und nach einer gründlichen Urtheilungskraft, zu entwerfen. Hieraus ist zu schliessen, das es auf die grösse des Geistes, und dann ferner auf eine wolgegründete Känntniss der zur Music gehörigen Wissenschaften ankommt. Durch das letzte erlangt der Geist eine nöthige und sichere Überlegung.

sistematização mediante o auxílio dos lugares-comuns. É possível que esta diferença entre os dois autores seja, pelo menos parcialmente, decorrente da própria finalidade dos textos, mais do que de uma discrepância conceitual: o escrito de Scheibe é um artigo de revista, que pressupõe uma discussão pontual destinada a amadores, sem desejar discorrer tecnicamente sobre o assunto, ao passo que Mattheson é um tratado que discorre sobre a composição musical. De qualquer forma, a discussão de Scheibe aponta a circulação de Longino pelos meios letrados de Hamburgo e sugere que Mattheson possa ter tido conhecimento desse texto, ainda que ele não seja mencionado em seus escritos. Esta informação poderia alterar a compreensão de «Sobre a invenção melódica».

Uma comparação mais profunda entre as opiniões de Scheibe e Mattheson, assim como a resultante discussão sobre a relativa importância da natureza e da arte na invenção musical segundo a compreensão setecentista, mereceriam uma atenção específica, que ultrapassaria o escopo do presente artigo. Não obstante, tanto a afirmação de Scheibe, de que a invenção demande um conhecimento profundo da ciência musical, quanto o tratamento técnico apresentado por Mattheson mostram que, no séc. XVIII, a invenção de ideias musicais não era considerada apenas um processo intuitivo, o que afasta do termo, nesse contexto, de sua acepção romântica.

Conclusão

Der vollkommene Capellmeister constitui seguramente uma das mais importantes preceptivas musicais do século XVIII, e suas ideias são certamente representativas do pensamento composicional setecentista. A discussão sobre a invenção musical apresentada por Mattheson em seu escrito não é extensa, em especial se comparada à porção que ele devota a outras matérias, em especial a elocução. Ainda assim, esta constitui a única informação prescritiva sobre este assunto publicada no século XVIII.

A ausência de discussões sobre a invenção em textos musicais anteriores a Mattheson pode ser devida ao fato de que, em uma época em que a música vocal tinha total precedência sobre a instrumental, a invenção pertencia à esfera do texto e não da composição musical propriamente dita. Considerada sob esse ângulo, o escrito de Mattheson ganha relevância, por ser o primeiro a abordar a invenção sob um aspecto especificamente musical.

As informações apresentadas no presente artigo levam a compreender a invenção musical no séc. XVIII como um processo mais amplo do que aquele meramente irracional, por estar sujeito à sistematização. A precedência dos dons naturais sobre a técnica já está declarada em Cícero e é enfatizada em Longino, obra com a qual Mattheson pode ter tido contato. Contudo, o texto de «O mestre-de-capela perfeito» deixa claro que a invenção musical no séc. XVIII não era entendida como um processo meramente intuitivo, como ocorre na compreensão romântica. Na chave proposta por Mattheson, a invenção musical é compreendida antes de tudo como uma aplicação engenhosa de lugares-comuns.

Referências bibliográficas

- AULETE, Caldas (2018), *iDicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em <http://www.aulete.com.br>. Acesso em 30 set. 2018.
- BLUTEAU, Raphael (1712-1721), *Vocabulário Portuguez & Latino* (Coimbra: Cia. de Jesus. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>. Acesso em 23 jan. 2018.
- CÍCERO, Marco Túlio (1949), *De inventione*, London: Harvard University Press [87 a.C.] (Loeb Classical Library).
- (1942), *De oratore*, London: Harvard University Press, [46 a.C.] (Loeb Classical Library).
- DONI, Giovanni Battista (1647), *De praestantia musicae veteris*, Florentia: Foroliuieni. Disponível em <https://books.google.com.br/?id=w-tCAAAAcAAJ&pg=RA3-PP3&lpg=RA3-PP3&dq=donius+de+praestantia&source=bl&ots=ktSjQEq3Js&sig=0oeXuhW81Ow2Hnr8ZFI35GHV8&hl=pt-BR&sa=X&ved=d7-rrjeAhUHjJAKHdITa64Q6AEwAnoECAUQAQ#v=onepage&q=donius%20de%20praestantia&f=false>. Acesso em 2 set. 2018.
- HILLER, Johann Adam (1768), «Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek», *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*, Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 1, p. 1-7, 4 jul.

- HUNOLD, Christian Friedrich (1722), *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg: Fickweiler. Disponível em https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10111718_00005.html. Acesso em 20 jun. 2018.
- LANGER, Ulrich (1999), «Invention», *Cambridge history of literary criticism*, vol. 3 (The Renaissance), Cambridge: Cambridge University Press, p. 136-144.
- LONGINO, Dionísio (2015), *Do Sublime*, Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>. Acesso em 11 fev. 2019.
- LUCAS, Mônica (2014), «Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica», *Revista Opus* (ANPPOM), p. 71-94. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103>. Acesso em 14 fev. 2019.
- MATTHESON, Johann (2004), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Laaber [Hamburg]: Laaber Verlag [Schiller], [1713].
- (1991), *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], [1739].
- PATILLON, Michel (1996), «Introdução», in LONGINO, Dionísio, *Do sublime [Peri hypsous]*, São Paulo: Martins Fontes.
- SARAIVA (2000), Francisco Rodrigues dos Santos, *Novíssimo dicionário latino português*, São Paulo [Le Havre]: Martins Fontes [Garnier], [1881].
- SCHEIBE, Adolf (1738), *Der critische Musicus. Ahtes Stück*, Hamburg: Beneke, p. 57-64. Disponível em <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10599388.html>. Acesso em 23 mai. 2018.
- VÁRZEAS, Maria Isabel de Oliveira (2015), «Introdução», in LONGINO, Dionísio, *Do Sublime [Peri hypsous]*, Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, p. 11-28. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>. Acesso em 11 fev. 2019.