



Os usos das poéticas musicais luteranas no século XVII – o caso do *Musica Poetica* de Joachim Burmeister

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Cassiano de Almeida Barros

Universidade do Estado de Santa Catarina – cassianobarros@hotmail.com

Resumo. Entre os séculos XVI, XVII e XVIII, o universo luterano fomentou a produção, publicação e difusão de diversos tratados dedicados à sistematização de poéticas musicais, cada uma representativa das formas válidas de produção musical de seu próprio tempo e lugar. Justificadas por demandas de natureza religiosa, política e educacional, essas poéticas constituíam-se como instrumentos de estado, reguladores das possibilidades de produção e interpretação do repertório referenciado, dedicado à promoção do bem comum e à manutenção das práticas sociais e da ordem social que legitimavam o próprio repertório produzido e seus usos na medida em que eles as alimentavam e as reafirmavam como práticas e ordem válidas. Em cada momento histórico e contexto cultural, os autores dessas poéticas lhes atribuíram usos que orientaram, como finalidade, a elaboração de seus textos. Partindo desses pressupostos, na forma de um estudo de caso, esta comunicação dedica-se à identificação e discussão dos usos propostos por Joachim Burmeister ao seu *Musica Poetica* (1606), tratado representativo dos primórdios dessa tradição, a fim de contribuir para a compreensão de suas ideias, superação de anacronismos e validação de suas possibilidades de uso hoje, como meio de acesso à música por ele referenciada.

Palavras-chave. Poética musical. Retórica musical. Música luterana seiscentista. Joachim Burmeister.

Title. *The Usages of the Lutheran Musical Poetics in 17th Century – the Case of Joachim Burmeister's Musica Poetica*

Abstract. Between the 16th, 17th and 18th centuries, the Lutheran universe encouraged the production, publication and dissemination of several treatises devoted to the systematization of musical poetics that were representative of the valid forms of musical production of its own time and place. Justified by demands of a religious, political and educational nature, these poetics were constituted as instruments of State, regulating the possibilities of production and interpretation of the referenced repertoire, dedicated to the promotion of the common good and the maintenance of social practices and social order that legitimized the repertoire produced and its uses insofar as they fed them and reaffirmed them as valid practices and order. In each historical moment and cultural context, the authors of these poetics attributed to them uses that guided, as a final cause, the elaboration of their texts. Based on these assumptions, in the manner of a case study, this communication is dedicated to the identification and discussion of the uses proposed by Joachim Burmeister to his *Musica Poetica* (1606), a treatise representative of the beginnings of this tradition, in order to contribute to the understanding of his ideas, overcoming anachronisms and validating its possibilities of use today, as a means of accessing the music it refers to.

Keywords. Musical Poetics. Musical Rhetoric. 17th Century Lutheran Music. Joachim Burmeister.

1. Introdução

O movimento protestante promovido por Martinho Lutero (1483-1546) no século XVI orientou-se originalmente por teses religiosas, mas, pela dimensão que assumiu, acabou

por exercer forte influência política e cultural, modificando as estruturas e práticas sociais existentes que, por fim, legitimaram o movimento como uma nova religião (SKINNER, 1996, p. 292). A cisão iniciada em 1517 com a igreja católica romana, no centro do continente europeu, ensejou a reformulação de dogmas religiosos – justificada por uma necessidade de correção de desvios sofridos ao longo do tempo, que teriam distanciado a igreja de suas referências de origem (HANSEN, 2019, p. 57) –, a pactuação de novas alianças políticas – que criaram as condições materiais para a consolidação dessa nova instituição religiosa, ao passo que essa instituição validava as estruturas e postos de poder vigentes e seus interesses (SKINNER, 1996, p. 302) –, e a constituição de novas organizações e práticas sociais, tais como as escolas latinas, o acesso à educação e o protagonismo civil e religioso da população que, orientada pelo princípio do servir (LUTERO, 2017, p. 84), deveria assumir uma postura ativa na manutenção da ordem social e na promoção do bem comum (LUTERO, 2017, p. 22, 24).

Dentre as diversas transformações que foram postas em marcha nesse processo de ruptura, destacamos aquela que, de forma mais sutil, mas não menos efetiva, se deu com as formas simbólicas de representação do poder e das estruturas políticas e religiosas que o detinham, assim como os modos de uso dessas formas simbólicas, em particular a música, que é apresentada aqui como objeto dessa reflexão.

Na forma de um estudo de caso, esta comunicação dedica-se à identificação e discussão dos usos propostos pelo músico Joachim Burmeister (1566-1629) ao seu tratado intitulado *Musica Poetica* (Rostock, 1606), texto representativo dos primórdios da tradição de publicações luteranas dedicadas à sistematização das poéticas musicais que se estendeu praticamente até o final do século XVIII. Com isso, buscamos contribuir para a compreensão das ideias desse músico, para a superação de anacronismos que as acompanham – tais como as limitações apontadas por McCreless (In: CHRISTENSEN, 2002, p. 859) e Dunsby & Whittall (2011, p. 21-22) –, e para a validação de suas possibilidades de uso hoje, como meio de acesso à música por ele referenciada.

Partimos da ideia formulada pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) de que, se os esquemas de pensamento, de percepção, de apreciação e de ação do ser humano possuem gênese social, conforme a hipótese de E. Durkheim (In: BOURDIEU, 2007, p. 33), e considerando a divisão social em classes, então deve existir

uma correspondência entre as estruturas sociais (em termos mais precisos, as estruturas de poder) e as estruturas mentais, correspondência que se estabelece por intermédio da estrutura dos sistemas simbólicos, língua, religião, arte etc. Em outras palavras, a religião contribui para a imposição (dissimulada) dos princípios de

estruturação da percepção e do pensamento do mundo e, em particular, do mundo social, na medida em que impõe um sistema de práticas e de representações cuja estrutura objetivamente fundada em um princípio de divisão política apresenta-se como a estrutura natural-sobrenatural do cosmos. (BOURDIEU, 2007, p. 33-34)

Nesses termos, consideramos que os discursos religiosos, assim como os discursos políticos, musicais e poéticos, enquanto formas simbólicas de representação das estruturas sociais a que servem, guardam entre si relações que subjazem as próprias estruturas mentais que os concebem e que nelas se formam. Igualmente, reconhecemos que a própria reconstrução do objeto de conhecimento, neste caso a música, exige e fundamenta a transferência conceitual e terminológica entre campos, conforme o estabelecimento de homologias estruturais, que eliminem de sua compreensão a ideia descontextualizada da metáfora meramente explicativa (BOURDIEU, 1989, p. 68-69) e ponham em evidência as categorias estruturais, funcionais e valorativas que nos permitam reconstruir o diferencial histórico das formas simbólicas de representação e especificar nelas suas lógicas discursivas particulares e condicionamentos materiais e institucionais eventualmente ocultos pelo distanciamento histórico e cultural entre seu autor, tal como o Joachim Burmeister no século XVI, e nós, seus leitores hoje, no século XXI.

2. O lugar da música na reforma religiosa

Lutero atribuiu um lugar de destaque à música em sua proposta de reforma religiosa. Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, conforme relatos das Escrituras – como por exemplo em II Reis 3:15 - a música ocupou o lugar seguinte ao da Palavra de Deus, a principal, se não a única fonte de conhecimento Dele. De fato, Lutero reconhecia na música uma origem divina, observando sua presença na natureza como manifestação da “voz” das coisas, e considerando que “desde o começo do mundo ela foi infundida e implantada em todas as criaturas, individualmente e coletivamente. Pois nada existe sem som, sem número sonoro” (LUTERO, 1979, p. 322).

Ao homem também foi concedida uma voz, um instrumento para a fala e o canto, que devia ser utilizado principalmente para o conhecimento de Deus e seu louvor, a exemplo dos santos profetas e patriarcas, que produziram

muitos hinos e salmos nos quais a palavra e a música se unem para mover as almas dos ouvintes, enquanto em outros seres vivos e corpos sonoros a música permanece uma linguagem sem palavras. Afinal, o dom da linguagem combinado com o dom da música foi dado apenas ao homem para que ele soubesse que ele poderia louvar a Deus com palavras e música, isto é, proclamar a Palavra de Deus por meio da música e ministrar doces melodias com palavras. (LUTERO, 1979, p. 323-324)

Em conformidade com a proposta agostiniana, Lutero concebeu a música como um dom de Deus que, infundido em todos os seres vivos, era considerado o mais apto a transmitir a palavra Dele (LUTERO, 1979, p. 322). Ela teria como matéria as Sagradas Escrituras, entendidas como poesia elevadíssima, a obra de criação por excelência, o grande poema do Artista Criador, que o juntou a esse outro poema que é o mundo. A tópica que relaciona o mundo - como livro de Deus - e as Sagradas Escrituras estendia-se na relação com a palavra e a música do homem, tanto mais sagradas quanto mais próximas dos textos divinos (BARTEL, 1997, p. 4). Ao prefaciá-la a coleção de motetos intitulada Sinfonias Agradáveis [*Symphoniae iucundae*], publicada por Georg Rhau em 1538, Lutero distinguiu a expressão musical humana das demais manifestações musicais encontradas na natureza pela associação com a palavra - signo da racionalidade do homem (LUTERO, 1979, p. 323-324). Mas não com qualquer palavra, e sim com aquela usada corretamente e para o bem, como as das Escrituras, ou qualquer outra reconhecida como de inspiração divina, ou ainda decorrente da imitação das anteriores, desde que comprometida com a Verdade.

Dessa forma, Lutero condicionou a prática musical de sua igreja à palavra, e elevou a música à condição de *viva vox evangelii*, ou seja, à condição de “voz viva de Deus”, o meio mais eficiente de persuadir e educar para o bem (LUTERO, 1979, p. 323). Não só por sua natureza divina e seu potencial expressivo Lutero justificou o lugar atribuído à música na sua igreja reformada. Ele reconheceu nela um potencial pedagógico que poderia ser explorado na educação daqueles que a escutam, estudam e executam. Certamente, esse potencial foi posto a serviço da verdade divina, como se pode verificar no Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524, no qual Lutero manifesta sua preocupação com a educação musical dos jovens:

[Os hinos publicados neste volume] foram arranjados a quatro vozes por nenhuma outra razão senão o meu desejo de que a juventude, a qual afinal de contas deve e precisa ser educada na música e em outras artes dignas, tenha algo com que se livre das canções de amor e dos cantos carnais para, em lugar destes, aprender algo sadio, de modo que o bem seja assimilado com vontade pelos jovens, como lhes compete. Também não sou da opinião de que, pelo Evangelho, todas as artes devam ser massacradas e desaparecer, como pretendem alguns pseudo-espirituais. Na verdade, eu gostaria que todas as artes, particularmente a música, estivessem a serviço daquele que as concedeu e criou. (LUTERO, 2016a, p. 481)

Estas mesmas preocupações foram reafirmadas em 1545, em outro prefácio, considerado a última contribuição de Lutero para a hinologia, publicado no Hinário de Valentim Babst, no qual se lê: “os tipógrafos fazem muito bem em dedicar-se com afinco à impressão de bons hinos, tornando-os atraentes para as pessoas por meio de tudo quanto é

ornamentação, para que sejam estimuladas a ter prazer na fé, gostando de cantar” (LUTERO, 2016b, p. 482).

Em ambos os prefácios, Lutero destaca os desvios de uso da linguagem musical, os arranjos a quatro vozes e a ornamentação, como formas válidas de ajustar o discurso musical ao público e à finalidade para a qual foi concebido, quais sejam, a juventude e outras pessoas, a fim de que a música os faça aprender algo sadio e com vontade, os estimule a ter prazer na fé e o gosto pelo canto. No Prefácio a todos os bons hinários, escrito por Lutero para introduzir um texto de Johann Walter, de 1538, o reformador especifica o modo de ação da música, ao afirmar que ela “silencia e prepara o coração para a palavra e verdade divina” (LUTERO, 2016c, p. 483). Nesse mesmo texto, Lutero reconhece que “dentre todos os prazeres sobre a terra não há maior que seja dado a alguém do que aquele que eu [a Dona Música] proporciono com meu canto e com certas doces sonoridades” e que “cada qual tem o direito desse prazer não ser pecado, mas, ao invés, agrada a Deus muito mais do que todos os prazeres do mundo inteiro”, pois a música “destrói a obra do diabo e impede que muitos malvados matem” (Ibidem). Nesses termos, podemos compreender que o apreço de Lutero pela música fundamenta-se principalmente na justificação religiosa que ela efetua: “ela destrói a obra do diabo” – infundindo a palavra e a verdade divina por meio do prazer que proporciona, estimulando a fé e constituindo um círculo virtuoso a partir do próprio gosto pela música. Assumindo o autogoverno como princípio da vida cristã, orientado pela consciência do deveres, como propôs Lutero, pode-se reconhecer nessa ideia de música seu valor para o aprimoramento da ordem social e do regime político vigente. Nessa perspectiva, podemos também reconhecer o lugar ocupado pela música no currículo escolar e nas práticas de ensino das novas escolas luteranas.

Segundo Schünemann (apud BUTT, 1994, p. 1-2), duas ordenanças escolares preparadas sob a influência direta de Lutero, a de Ph. Melanchton para a Saxônia e a de J. Bugenhagen para Brunswick, ambas publicadas em 1528, estabelecem os princípios para a educação musical nessas escolas no século XVI. Nessas ordenanças, a música foi definida como uma atividade prática, orientada pelas disciplinas do *trivium* medieval (gramática, dialética e retórica), e reconhecida como algo a ser ensinado diariamente aos estudantes de todas as idades, após o almoço. A esse respeito, Lucas esclarece que “esta recomendação se fundamenta na crença médica de que a prática do canto auxiliaria na digestão, e é seguida por muitas ordenanças nos sécs. XVII e XVIII” (LUCAS, 2014, p. 82).

Apesar das recomendações, Schünemann (apud BUTT, 1994, p. 2) assevera que apenas algumas escolas as seguiram com rigor. De fato, esclarece Butt,

É evidente que a música não foi sempre calorosamente acolhida por reformadores acadêmico-humanistas e que o status dela como um fundamento da educação não foi sempre tão seguro como Lutero pudesse ter desejado. Muitas ordenanças estabeleciam que o componente teórico da instrução musical fosse mantido ao mínimo e que nem tanto tempo fosse dedicado à música. O status preciso da música variava de escola para escola e a situação era mais complexa do que muitos estudos modernos assumiram; naquela época, assim como hoje, a música era ambigualmente relacionada a diversos elementos conflitantes no pensamento educacional.¹ (BUTT, 1994, p. 2, tradução nossa)

Ainda assim, a relação entre as escolas e as igrejas garantiu que a música se constituísse como uma atividade sempre presente na vida escolar, mesmo que em graus variados. Aliás, foi a função religiosa da música que viabilizou isso, enfatizando ora sua prática pelo canto, ora sua teoria, “com toda a Matemática”, conforme sugerido por Lutero no Manifesto de 1524.

De acordo com Butt (1994, p. 6), as primeiras ordenanças luteranas determinavam que os livros didáticos deveriam ser tão concisos quanto possível e que, em relação à educação musical, os livros mais comumente utilizados no século XVI foram o *Rudimenta musicae* (1533/1537), de N. Listenius, e o *Compendiolum musicae* (1548), de H. Faber. Butt (ibid.) afirma não ser possível precisar se esses livros foram efetivamente utilizados pelos estudantes, mas, por outro lado, é possível considerar que, por sua circulação, eles formavam a base da instrução dos professores.

Além dessas produções, outras também foram elaboradas, constituindo uma bibliografia específica dedicada ao ensino da música. Dentre elas, Lucas destaca que

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

Essas obras de Agricola, escritas em alemão, claramente refletem a proposta de Lutero que encerra seu Manifesto de 1524, onde se lê:

Por último, recomenda-se a todos aqueles que se interessam pela criação e manutenção de tais escolas e do estudo das línguas na Alemanha, que não se poupem esforços nem dinheiro para a instalação de livrarias ou bibliotecas, especialmente nas grandes cidades que tenham condições para tanto. Pois se quisemos preservar o Evangelho e todas as artes, há que registrá-lo por escrito em livros e ali deve ser fixado (como o fizeram os próprios profetas e apóstolos, como dito acima). E isso não somente para que os príncipes espirituais e seculares tivessem literatura para ler e estudar, mas também para que os livros bons sejam

preservados e não se percam juntamente com as artes e línguas que agora temos pela graça de Deus. (LUTERO, 1995, p. 322)

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

3. A poética musical de Joachim Burmeister

A sistematização e registro de uma poética musical era uma ideia recente no século XVI. Surge pela primeira vez no texto intitulado Música [*Musica*] de Nikolaus Listenius (ca. 1510-?), publicado em Nuremberg em 1549. Nesse texto, Listenius propôs uma tripartição da música, na qual cada ramo é definido por um fim específico: a *musica theorica* tem como fim o conhecimento adquirido por meio da razão; a *musica practica* tem como fim a ação em si de produzir som; e “a *musica poetica* tem como fim a obra musical consumada e registrada, de tal modo que sua existência independa da existência de seu criador”² (LISTENIUS, 1549, f.a3v). Os dois primeiros ramos eram considerados conforme a orientação medieval das artes liberais. O terceiro ramo, por sua vez, foi concebido como a sistematização do processo de composição musical, ou, dito de outra forma, a partir do referencial aristotélico (Aristóteles, 2005, p. 185-186), como a sistematização do hábito produtivo musical orientado pela razão, dedicado a gerar as coisas que podem ser de um modo ou de outro e cujo princípio está no criador e não na coisa criada.

Na sequência de Listenius, o músico Heinrich Faber (1500-1552), em 1550, em seu tratado intitulado Introdução à Música Prática [*Ad musicam practicam introductio*], também publicado em Nuremberg, igualmente concebe a música como uma disciplina tripartida em seus ramos teórico, prático e poético, e define esse último como aquele que “modela o poema musical”³ (FABER, 1550, p. f.B2r). Já em 1563, Gallus Dressler (1533-1581), em seu texto intitulado Preceitos de Poética Musical [*Praecepta Musicae Poeticae*] define a poética musical como “a técnica de modelar o poema musical”⁴, e avança em sua definição, diferenciando a poética da teoria e da prática musical e especificando a que tipo de produção ele se refere:

[A poética] distingue-se das partes restantes da música. A *theorica* examina atentamente, a *practica* canta. Esta [a poética] verdadeiramente compõe novas harmonias, e resta a obra completa mesmo depois de morto seu autor. A poética musical é dupla, evidentemente o contraponto improvisado e a composição. O contraponto improvisado (como o mesmo nome indica) é a pronúnciação improvisada por diferentes vozes, extemporânea e instigada sobre o canto de

alguém. Esta é a mais usual junto aos estrangeiros do que conosco, e que depende mais dos usos/costumes do que das regras [originadas a partir da composição] e que carece de menos vícios [deixada aqui para se tratar da composição], pois não se registra por escrito e não é comum transmiti-la aos estudantes⁵. (DRESSLER, 1563, s. p.)

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

Em 1606, em seu tratado intitulado *Poética Musical* [*Musica Poetica*], Joachim Burmeister define seu objeto de estudo nos seguintes termos:

A poética musical, que Euclides chama de *melopoeia*, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos⁶. (BURMEISTER, 1993, p. 16-17)

Nessa definição, Burmeister dá um passo adiante em relação a seus antecessores, associando a poética musical ao conceito grego de *melopoeia* que, segundo Pereira (2001, p. 18), define a relação entre poesia e música, assumindo a origem da segunda na primeira, na medida em que a música “não preexiste independentemente da palavra, mas antes radica nela, inspira-se e brota a partir dela, constituindo ambas [música e poesia] um todo designado por *melopoeia* – composição melódica”. Nessa combinação, a forma de uso da linguagem verbal condiciona a forma de uso da música, pelo princípio do decoro, conforme se adornam “os argumentos de acordo com o que se trata” (BURMEISTER, 1993, p. 16). Nesses termos, podemos considerar que a palavra aplicada em sentido próprio, em textos simples, de cunho didático, por exemplo, comportaria música igualmente simples, ao passo que à palavra aplicada em sentido figurado equivaleria uma música proporcionalmente figurada, desviada do uso simples e comum. Essas medidas de uso da linguagem, que determinam seu grau de simplicidade e figuração, assim como os modos em que esses graus são representados, seja por meio de palavras e/ou sons musicais, são convenções que qualificam as aparências de verdade consideradas válidas no contexto histórico-cultural em que se realizam. É nesse sentido que Burmeister faz referência à junção de “sons melódicos em harmonia”, circunscrevendo seu discurso à produção da música polifônica, textura própria do estilo vigente, que se caracteriza pela combinação de várias melodias simultâneas, que soem de

maneira harmoniosa, conforme às regras do contraponto. Igualmente, podemos tomar a ornamentação da música com diversos afetos de períodos, algo que não aparece nas definições anteriormente citadas, e que pode ser entendido aqui como os desvios da forma mais simples de expressão, empregadas conforme processo analógico próprio que relaciona o gesto sonoro ao seu efeito no ouvinte, como forma de potencializá-lo no âmbito da apresentação de uma ideia completa, ou seja, no âmbito de um *periodus*. Esses afetos se materializariam no discurso musical na forma de figuras de expressão, ou seja, formas particulares de representação de ideias que, nas palavras de Burmeister, “se distanciam da razão composicional simples para assumir e vestir, com virtude, um caráter de ornamento.” Nesse sentido, os afetos de períodos seriam as figuras empregadas pelos compositores para representar o sentido do texto nessas unidades gramático-retórico-musicais, os períodos. A relação entre afetos e períodos será tratada com maior atenção mais adiante neste texto.

Enfim, resta tratar da causa final da produção musical, que é definida por Burmeister como o movimento das almas e dos corações humanos. Sabemos, pelas artes retóricas, que esse movimento resulta da persuasão para as causas que o orador tem por tarefa defender. Neste caso, no exercício de seu ofício poético, o músico-orador luterano atuaria como instrumento das instituições que o empregam – a Corte e a Igreja – com a finalidade de promover a missão delas em seus respectivos espaços de atuação: a primeira, de natureza temporal, civil e secular, e a segunda, de natureza atemporal, espiritual e religiosa (LUTERO, 2017, pp. 5-7). Assim, a causa final da ação de produzir música, para além da obra produzida, conforme proposto por Listenius e Dressler, reside na função sócio-político-religiosa que ela desempenha no contexto cultural em que está inserida. Nesse contexto, a ação poético-musical cumpriria seu fim último e cobraria seu sentido na medida em que os movimentos da alma e do coração orientassem ações virtuosas e a elevação da alma, constituídas em hábitos por sua repetição e frequência (cf. Aristóteles, 2005, pp. 74, 77, 79, 107, 308, 309). Esses hábitos, por sua vez, contribuem para a edificação moral do indivíduo conforme às determinações religiosas e para a manutenção da ordem social que, na concepção luterana, é também de origem religiosa.

Conforme Rivera (In: BURMEISTER, 1993, p. 51), o tratado *Musica Poetica* foi escrito com a função de transmitir a músicos e compositores aspirantes uma doutrina amplamente aceita. Burmeister, na dedicatória de seu tratado, especifica suas intenções nos seguintes termos:

A fé me move a tratar do tema [a poética musical] apresentando preceitos, puxando minha orelha e me lembrando de que nenhuma arte liberal pode ser transmitida a

alguém sem regras. Ela [a fé] me move a me abrir e a fazer crer que com ou sem a ajuda da natureza, imitação e prática, qualquer um pode elaborar uma compreensão da arte, uma vez que esteja amparado por um compêndio. De outra forma, natureza, imitação e prática, desacompanhadas dos textos instrucionais, não são capazes de conduzir ao domínio daquelas coisas que pertencem à arte, e nem a mestria será alcançada na falta de regras que eu considero essenciais a todo compêndio. A menos que sejam formuladas regras precisas, a arte para a qual a instrução é elaborada não será minimamente produzida, e assim ninguém alcançará um perfeito domínio dela. [...] A fim de resgatar a música desse destino [o desprezo decorrente de sua prática desregrada e descompromissada] tanto quanto eu puder – pois após longa consideração e atenção aos pedidos de Deus, eu compreendi que essa arte pode ser mais amplamente comunicada – eu não hesitei em escrever esses preceitos com a ajuda Dele e em organizá-los numa ordem precisa para o benefício de minha audiência. [...] Espero que vocês [cônsules e senadores do Governo de Rostock, patrocinadores da publicação] aceitem esse testemunho de minha intenção e determinação em ajudar zelosamente no aprimoramento do estudo e da prática da música, seja na escola ou na igreja, ou em qualquer outro lugar e tempo possível, assim como durante muitos anos eu cumpri minhas responsabilidades como mestre de capela⁷. (BURMEISTER, 1993, p. 4-7)

Justificando seu trabalho como resultado do exercício da fé, Burmeister enfatiza a importância da sistematização do conhecimento para sua transmissão, especialmente na forma dos tratados, como o *Musica Poetica*. Relaciona esse conhecimento à natureza, ou seja, à inclinação natural do compositor para o exercício da técnica produtiva e à própria técnica, porquanto ela seja conhecimento e atividade especificamente humanos e, portanto, próprios da natureza humana. Relaciona esse conhecimento também à imitação das formas autorizadas e válidas de se produzir, na perspectiva de se reafirmar o costume e a ordem consolidadas pelas instituições vigentes e o valor das próprias instituições; e finalmente relaciona-o à prática, ao fazer e refazer refletido, cotidianamente pensado, que conduz ao domínio da técnica. Burmeister afirma que esse conhecimento sistematizado resulta de longa consideração sua e ajuda divina. A longa consideração fica evidente na trajetória de suas publicações, que registram a formulação e reformulação de suas ideias ao longo do tempo e deixam claro a dedicação do autor ao seu objeto de estudos⁸. A afirmação da ajuda divina reconhece, nos mesmos termos do poder secular, guardadas as devidas proporções, a participação de Deus na vida dos homens, garantindo a cada um, pela luz da Graça, as condições para o cumprimento da função social que lhe compete. Por outro lado, se essa afirmação é tomada como artifício discursivo, constatamos que sua declaração outorga valor às regras formuladas, uma vez que elas resultariam de um extenso exame e estudo qualificados pela ajuda divina. Essa qualificação, por sua vez, situa o autor e seu texto, por extensão, entre o elenco daqueles a quem a autoridade é outorgada, por analogia ao poder secular, para determinar o que se autoriza ou não fazer sobre determinada questão, neste caso, de natureza musical. Nesse sentido, a publicação de seu tratado, porquanto autorizada e

financiada pelo Estado, constitui-se como instrumento definidor das práticas autorizadas, alinhadas à tradição instituída. Finalmente, Burmeister reitera sua intenção em contribuir para o aprimoramento do estudo e da prática da música, situando essas atividades na escola e na igreja, relacionando-os especificamente à educação de acordo com o currículo da escola latina [*Lateinschule*] e ao exercício religioso de acordo com as práticas e dogmas da igreja luterana.

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

Hoje, o *Musica Poetica* de Burmeister configura-se como uma valiosa janela ao repertório por ele referenciado, através da qual podemos conhecer a maneira como esse repertório poderia ter sido elaborado, percebido e compreendido em seu tempo e lugar, ampliando nossas possibilidades de percepção e compreensão. Para além daquilo que suas instruções técnicas nos permitem conhecer, sua finalidade, função e valor social, em geral pouco explorados nos estudos atuais, tais como os de Rivera (In: BURMEISTER, 1993) e Ruhnke (1955), nos possibilitam compreender essas técnicas e esse repertório em seu contexto mais amplo de uso, amplificando seu sentido.

Referências

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 315p.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – musical-rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. 471p.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. 311p.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 361p.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica*. New Haven & London: Yale University Press, 1993. 306p.

- BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 237p.
- DRESSLER, Gallus. *Praecepta Musicae Poeticae*. Anotações não publicadas de 1563. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRA_TEXT.html>. Acesso em: 10 Abr. 2020.
- DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Análise Musical na teoria e na prática*. Curitiba: Editora da UFPR, 2011. 211p.
- FABER, Heinrich. *Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quàm breuissime continens*. Nuremberg: In Officina Johannis Montani et Ulrici Neuber, 1550. Disponível em: <<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/FABMUS1>>. Acesso em: 14 Abr. 2020.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e outros Ensaíos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. 343p.
- LISTENIUS, Nicolaus. *Musica Nicolai Listenii ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta*. Nuremberg: Petreius, 1549. Disponível em: <<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/LISMUS>>. Acesso em: 03 Mar. 2020.
- LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.
- LUTERO, Martinho. Preface to Georg Rhau's Symphoniae Iucundae. In: LEHMANN, Helmut. *Luther's Works – volume 53 – Liturgy and Hymns*. Philadelphia: Fortress Press, 1979.
- LUTERO, Martinho. Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs. In: LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas – volume 5*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1995. pp. 302-325.
- LUTERO, Martinho. Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas – volume 7 – vida em comunidade*. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016a. pp. 480-481.
- LUTERO, Martinho. Prefácio ao Hinário de Babst de 1545. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas – volume 7 – vida em comunidade*. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016b. pp. 481-482.
- LUTERO, Martinho. Prefácio a todos os bons hinários. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas – volume 7 – vida em comunidade*. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016c. pp. 483-484.
- LUTERO, Martinho. *Da autoridade secular*. São Leopoldo/RS: Sinodal, 2017. 86p.
- MCCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 847-879
- PEREIRA, Aires Manuel R. dos Reis. *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- RIVERA, B. V.; RUHNKE, M. Burmeister, Joachim. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04394>>. Acesso em: 28 Abr 2020.
- RUHNKE, Martin. *Joachim Burmeister: ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel: Bärenreiter, 1955.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. 724p.

Notas

¹ Indeed it is clear that music was not always warmly embraced by humanistic academic reformers and that its status as a fundamental of education was not always as secure as Luther himself might have wished. Many ordinances required that the theoretical component of music instruction be kept to a minimum and that not too much time be allotted to music. The precise status of music varied from school to school and the situation was more complex than many modern studies have assumed; then, as now, music was ambiguously related to several conflicting elements in educational thought. [Todas as traduções presentes neste texto foram elaboradas pelo autor.]

² Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti cum à quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatum et effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquat.

³ Poetica fingit musica carmina.

⁴ Quid est musica poëtica? Est ars fingendi musicum carmen.

⁵ Differt a reliquis Musicae partibus. Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel authore mortuo post se relinquit. Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsiva supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros [magis] usitatior est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat [et oriatur ex compositione] minimeque vitiis careat [omissa hac ad compositionem accedamus] nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.

⁶ Musica Poetica, quam Euclides melopoeia nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.

⁷ [arte hâc Musicâ ejusdemque tertiâ parte, Poeticâ dictâ, denuò mihi privatim explicanda veniente,] fides, quae in ijs requiritur, qui Artem in manus sumunt explanandam, me concitavit, ut praeceptis id certis praestarem, aures meas vellens et admonens nullam Artem Liberalem sine praeceptis tradi posse ulli, ut ut naturâ quemque imitatione et exercitiô, vel si non, compendiô tamen ipsam arripere posse mihi persuaderi paterer. Dum ne natura, imitatio, et exercitatio ad fastigia rerum, quae in Arte tractantur, sine artificij documentis contendere possint; imo ne id, in quo compendij illius rationem consistere arbitrer, praeceptionibus careat, imo etjam, quod in arte minimum est, de quo institutio suscipitur, nisi formatio ex certis de eo praeceptis sumatur, non percipi, ita nec artis praesidia quisquam habere possit perfecta. [...] A quo, quoad fieri, et quoad à me aliquid opis huc accedere potest, ut vindicetur, haec praecepta, quantum Deo suggerente jam longâ observatione notavi posse hanc Artem plenius communicari, eôdem coöperante conscribere, et in accuratioris ordinis formam redigere, ac ad Auditorum meorum placitum edere non detrectavi, cum ut ea ipsis fide debitâ constaret tradita esse, tum etjam ut eadem testarentur, quod, humilime de me sentiens nullôque invidiae oestrô percitus bonum publicum pro virili juvare, et qui ubetiora et meliora praestare possit, eum exemplô meô incitare vellem. Pariamini quoque idem animi mei et voluntatis esse testificationem musicum studium et exercitium sive in Schola, sive in Templo, sive quocunque in loco et quando possit, ut ut jam multos annos Cantoris munus deposuerim, prompte juvandi.

⁸ Entre 1599 e 1609, Burmeister publicou cinco tratados dedicados à teoria, à prática e à poética musical, a saber: Observações sobre a Poética Musical [*Hypomnematum musicae poeticae*] (1599), Música Improvisada [*Musica autoschediastikē*] (1601), Música prática ou o método da arte de cantar [*Musicae practicae sive artis canendi ratio*] (1601) – extrato da quarta parte do tratado Música Improvisada, Poética Musical [*Musica poëtica*] (1606), e A Música Teórica de Henricus Brucaeus [*Musica theorica Henrici Brucaeii*] (1609). Sua primeira, segunda e quarta publicações relacionam-se como estágios de elaboração das ideias do autor alemão sobre a poética musical, dos quais a última publicação, o tratado *Musica Poetica*, parece ser a formulação final delas. (RIVERA & RUHNKE, 2001, s. p.)