

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAIO AMADATSU GRIMAN

**A EDUCAÇÃO JESUÍTICA E O DESENVOLVIMENTO
DA MÚSICA AUSTRIACA DURANTE O REINADO DE
LEOPOLDO I (1658-1705)**

SÃO PAULO

2023

CAIO AMADATSU GRIMAN

**A EDUCAÇÃO JESUÍTICA E O DESENVOLVIMENTO
DA MÚSICA AUSTRIACA DURANTE O REINADO DE
LEOPOLDO I (1658-1705)**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia Histórica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Isabel Lucas.

SÃO PAULO

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Griman, Caio Amadatsu

A educação jesuítica e o desenvolvimento da música austríaca durante o reinado de Leopoldo I (1658-1705) / Caio Amadatsu Griman; orientador, Mônica Isabel Lucas. - São Paulo, 2023.

188 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Áustria. 2. Leopoldo I. 3. Educação jesuítica. 4. Companhia de Jesus. 5. Música Antiga. I. Isabel Lucas, Mônica. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Caio Amadatsu Griman

Título: A educação jesuítica e o desenvolvimento da música austríaca durante o reinado de Leopoldo I (1658-1705).

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em: 16 de novembro de 2023

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a): Mônica Isabel Lucas

Instituição: ECA- USP

Julgamento: Aprovado

Prof.(a) Dr.(a): Cassiano de Almeida Barros

Instituição: UNIMEP

Julgamento: Aprovado

Prof.(a) Dr.(a): Paulo Mugayar Kühl

Instituição: IA - UNICAMP

Julgamento: Aprovado

PARA

MEUS PAIS,

CLARICE KEIKO AMADATSU GRIMAN

E

ALEX HOSOKAWA GRIMAN

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro a este trabalho – processo número 2021/01465-3, assim como pela Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) – processo número 2022/00952-0.

À Prof^a Dr^a Mônica Isabel Lucas pela orientação e por todo o incentivo ao trabalho.

À Prof^a Dr^a Birgid Lodes por me receber de braços abertos no *Institut für Musikwissenschaft* da Universidade de Viena e acompanhar a realização da minha pesquisa em território austríaco, assim como por auxiliar meu acesso ao acervo de música (*Musiksammlung*) da *Österreichische Nationalbibliothek*.

Ao Prof Dr Cassiano de Almeida Barros e ao Dr Marcus Vinícius Sant'Anna Held Neves pelas considerações feitas ao trabalho.

Em especial dedico este trabalho aos meus pais, Clarice Keiko Amadatsu Griman e Alex Hosokawa Griman, pelo apoio incondicional a todas as minhas decisões e pelos sacrifícios realizados a meu benefício ao longo de toda a minha vida.

RESUMO

O reinado do imperador Leopoldo I (1658-1705) foi um dos períodos mais marcantes no processo de solidificação do reconhecimento internacional da Áustria - principalmente de Viena - como um centro musical de grande relevância e prestígio. Esse processo se deveu tanto as decisões individuais tomadas pelos compositores e musicistas empregados na Áustria nesse período, como também as particularidades socioculturais presentes no reinado de Leopoldo I. Destaca-se aqui o impacto do domínio intelectual e cultural dos jesuítas na transformação do fazer musical nos territórios sob o comando do ramo austríaco da Casa de Habsburgo. Este trabalho propõe-se a investigar e analisar o papel do ensino jesuítico para o desenvolvimento da música na Áustria durante o reinado de Leopoldo I. Para alcançar o objetivo da pesquisa, discorrer-se-á sobre o posicionamento teológico dos membros da Companhia de Jesus sobre a música; de que modo a música era abordada nos colégios jesuítos; a importância da música no ensino da retórica; o papel de Leopoldo I na efetivação dos ideais educacionais jesuítos em relação à música; como a reestruturação das atividades musicais conduzida por Leopoldo I colaborou para a consolidação do prestígio das produções vienenses; a utilização dos dramas jesuítos inteiramente cantados durante o reinado de Leopoldo I como meio de glorificação da Casa de Habsburgo.

ABSTRACT

The reign of Emperor Leopold I (1658-1705) was one of the most significant periods in the process of solidifying the international recognition of Austria - mainly Vienna - as a musical center of great relevance and prestige. This process was due both to the individual decisions taken by the composers and musicians employed in Austria in this period, as well as to the sociocultural particularities present in the reign of Leopold I. It is worth noting here the impact of the intellectual and cultural dominance of the Jesuits in transforming musical practices in the territories under the rule of the Austrian branch of the House of Habsburg. This work aims to investigate and analyze the role of Jesuit education in the development of music in Austria during Leopold I's reign. To achieve the research objective, we will discuss the theological position of the members of the Society of Jesus regarding music, how music was approached in Jesuit colleges, the importance of music in the teaching of rhetoric, Leopold I's role in implementing Jesuit educational ideals in relation to music, how the restructuring of musical activities carried out by Leopold I contributed to the consolidation of the prestige of Viennese productions, and the use of Jesuit dramas entirely sung during Leopold I's reign as a means of glorifying the House of Habsburg.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Jean Baron, Frontispício da Musurgia universalis (Roma: Francesco Corbelletti, 1650).	69
Figura 2. Dedicatória à Leopoldo Guilherme na Musurgia Universalis (1650). Disponível em: imslp.org	88
Figura 3. Frontispício da Ars Magna Sciendi (Amsterdam: Johannes Janssonius van Waesberge, 1669).	106
Figura 4. Frontispício do Gradus ad Parnassum (Viena: Joannis Petri Van Ghelen, 1725).	141

SUMÁRIO

Introdução.....	11
PARTE I.....	22
Capítulo 1 – <i>Jesuïta non Cantat</i> : a rejeição e o uso da música pelos primeiros jesuïtas	23
Capítulo 2 - O caráter educacional da Companhia de Jesus.....	35
2.1 - <i>Ratio Studiorum</i>	40
2.2 - Modelo parisiense: música enquanto <i>numerus</i>	41
2.3 - Modelo humanista: <i>eloquentia perfecta</i>	44
Capítulo 3 - A retórica musical no programa pedagógico jesuïtico	56
3.1 - Athanasius Kircher e a <i>Musurgia Universalis</i>	60
3.2 - Retórica musical segundo Athanasius Kircher	72
PARTE II.....	89
Capítulo 4 – Jesuïta, compositor ou imperador?	90
4.1 – Entre o cetro e a batina: a formação jesuïtica de Leopoldo I.....	90
4.2 – Dedicção de Leopoldo I à composição	101
4.3 - Patronagem da música e reestruturação da <i>Hofkapelle</i>	114
Capítulo 5 - Formação dos músicos da <i>Hofkapelle</i> no <i>Collegium Germanicum</i>	123
5.1 - Johann Kaspar Kerll e o papel do <i>Collegium Germanicum</i> na exportação do modelo composicional romano	123
5.2 - Johann Joseph Fux e a conservação do <i>Stile Antico</i> na virada do século	132
Capítulo 6 - Glorificação da Casa de Habsburgo nos dramas jesuïticos	152
Considerações finais	172
Referências	175
FONTES PRIMÁRIAS	175
FONTES SECUNDÁRIAS	180

Introdução

Ao vasculhar uma biblioteca ou um acervo dedicado à música - seja no Brasil ou em praticamente qualquer outro país do ocidente - rapidamente será possível encontrar um vasto material bibliográfico acerca da música austríaca. De fato, não são poucos os livros, artigos e revistas dedicados a compositores originários da Áustria, como Haydn, Mozart, Mahler e Schönberg, ou que fizeram grande sucesso profissional trabalhando na capital austríaca, como Brahms e Beethoven. Também não são poucos os musicólogos, ou intelectuais de forma geral, que sustentaram de forma resoluta o entendimento de que Viena seria um dos principais - se não, o principal - centros musicais na história do ocidente. Assim sendo, a produção musical austríaca foi considerada pela maior parte das principais instituições de ensino e performance de música “erudita” no mundo como uma protagonista de destaque no desenvolvimento da música ocidental ao longo da história.

Todavia, é curioso notar que, apesar de todo esse reconhecimento internacional de Viena como um centro musical de grande relevância, a música austríaca produzida antes do século XVIII não foi considerada suficientemente relevante, por assim dizer, pela maioria das instituições musicais para ser incluída no repertório regularmente abordado nos principais livros de história ou apresentado nas principais salas de concerto ao redor do mundo. Ao adentrar na temática da popularmente chamada “música barroca”¹, por exemplo, uma parcela significativa dos musicólogos costuma dar um foco particularmente restrito à música da Itália, da França, do norte luterano da Alemanha e, em alguns casos, da Inglaterra. É justamente dentro deste contexto que se nota como o desenvolvimento da música na Áustria seiscentista foi, em ampla medida, ignorado pela maior parte dos musicólogos e historiadores. De acordo com Harry White:

A história - incluindo a história da música - inseriu um véu sobre o barroco vienense. [...] Não é de forma alguma um estado de coisas excepcional ler a história monumental (e relativamente recente) da música ocidental de Richard Taruskin, por exemplo, um relato estupidamente detalhado da música antiga que, no entanto, consegue eclipsar todo o barroco vienense, apesar da

¹ O termo "barroco" tem sido objeto de ampla contestação quando usado para classificar a produção artística, cultural e ideológica entre o final do século XVI e o início do século XVIII. Essa contestação surge principalmente devido à vaguidade do termo e aos problemas associados a uma generalização excessiva que acaba por apagar as particularidades e nuances que diferenciam as produções de diferentes regiões, períodos e artistas.

magnitude evidente e proeminência da música na corte imperial durante esse período (WHITE, 2013, p. 11)².

De modo semelhante, alguns dos livros mais conhecidos a respeito da história geral da música ocidental publicados em português, como “*História da Música Ocidental*” (GROUT, D. J & PALISCA, C. V., 2014) e “*História Universal da Música*” (CANDÉ, R., 1980), também falham em relatar a vida musical austríaca do século XVII. E até mesmo trabalhos específicos sobre a música barroca, como os livros “*Baroque Music*” (1990) de Claude Palisca e “*Music in the Baroque Era*” (1947) de Manfred Bukofzer, também não detalham as produções musicais realizadas em territórios austríacos.

É claro que qualquer tentativa de escrever uma história completa da música ocidental - assim como, na realidade, de escrever uma história de praticamente qualquer outro tema - exigirá ao autor realizar determinadas escolhas e renúncias que facilmente o levarão, por assim dizer, a injustiças históricas e que, por consequência, podem vir a gerar interpretações problemáticas e pouco científicas caso aceitas de modo acrítico e não mediado. Esse infelizmente é, ao meu ver, o caso no modo como a história da música é encarada, ensinada e reproduzida em boa parte do ocidente. O fato de a música austríaca seiscentista não ser tão celebrada pela historiografia musicológica como a música austríaca romântica ou a produção das duas Escolas de Viena (ou seja, a música clássica e a música dodecafônica) não é em si um problema. Afinal, como mencionado acima, certas escolhas e renúncias se fazem necessárias, sendo efetivamente impossível dar a mesma atenção a todos os fenômenos culturais na história da humanidade. Entretanto, as tentativas de se justificar um desenvolvimento definitivo da história da música ocidental que vai pular de uma região da Europa para outra, ignorando as particularidades culturais presentes no desenvolvimento histórico em cada uma dessas regiões específicas acaba por gerar uma série de concepções contestáveis baseadas em relações de causalidade essencialmente superficiais e, em muitos casos, puramente contingentes. Se por um lado, por exemplo, qualquer professor(a) de história da música terá inevitavelmente que fazer recortes que privilegiarão a produção musical de regiões e períodos específicos em

² “History - including music history - has drawn a veil over the Viennese Baroque. [...] It is by no means an exceptional state of affairs to read in Richard Taruskin’s monumental (and comparatively recent) history of western music, for example, a stupendously detailed account of early music which nevertheless manages to eclipse the Viennese Baroque in its entirety, despite the self-evident magnitude and prominence of music at the imperial court during this period.” – Tradução nossa, assim como todas as traduções ao longo deste projeto.

detrimento de outros, por outro lado, um bom professor(a) poderá, ainda assim, evitar o erro de afirmar que esses recortes se conectaram de modo direto e não mediado. Esse seria o caso, por exemplo, se fosse afirmado que a música de um compositor como Wolfgang Amadeus Mozart, que atuou toda sua vida na Áustria no final do século XVIII, seria um desdobramento direto da produção de um compositor como Johann Sebastian Bach, que atuou na Alemanha luterana na primeira metade do século XVIII, desconsiderando as particularidades socioculturais e religiosas que separam essas duas regiões do mundo germânico.

Portanto, para verdadeiramente ser possível compreender o desenvolvimento histórico que culmina, por exemplo, na Primeira Escola de Viena faz-se necessário um estudo específico sobre a vida musical austríaca e vienense pré-Haydn. É inegável, como será visto neste próprio trabalho, que a música estrangeira, particularmente da Itália, desempenhou um papel de grande destaque e relevância no desenvolvimento da música austríaca no século XVII. Do mesmo modo, são inúmeros os estudos que comprovam o interesse de compositores como Haydn, Mozart e Beethoven pela música produzida na Alemanha luterana - destacadamente por Bach. Todavia, ao negligenciarmos a importância do trabalho de compositores como Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Franz von Biber, Georg Muffat, Johann Kaspar Kerll e Johann Joseph Fux, damos origem a grandes lacunas que acabam permitindo uma ênfase exagerada na importância da originalidade no processo criativo de determinados compositores. Isso é, ao ignorar as particularidades da produção musical austríaca que precede à Primeira Escola de Viena, certos procedimentos composicionais presentes nas obras de grandes compositores da segunda metade do século XVIII tendem facilmente a perderem seus respectivos contextos de desenvolvimento histórico, passando a serem interpretados como decisões artísticas *sui generis* inexplicáveis ou, mais precisamente, explicáveis apenas por meio da visão romântica da genialidade quase divina dos grandes nomes da história da música. Isolando os compositores e suas produções do passado, perde-se de vista não somente a ligação orgânica destes com as tradições e os gostos locais, como também os verdadeiros momentos de ruptura com essas mesmas tradições e gostos.

Outrossim, uma compreensão imprecisa acerca do modo como o estilo musical de outras regiões da Europa foram incorporadas no contexto austríaco pode enturvar por completo uma visão apropriada das especificidades da vida musical existente na Áustria seiscentista. De fato, até mesmo compositores italianos, mas que trabalharam na capela imperial, como Antonio Bertalli, Giovanni Felice Sances e Antonio Draghi, também

apresentaram particularidades composicionais que os diferenciam dos demais músicos italianos e que tornaram a música vienense seiscentista estilisticamente distinta da música de qualquer outra região do mundo. Esse fato evidencia, portanto, o erro em considerar a produção austríaca deste período como uma continuação direta e não mediada da música italiana.

A partir do século XIX muitos dos principais nomes da história da música austríaca do século XVII e da primeira metade do século XVIII passaram a ser severamente julgados por uma parcela significativa dos musicólogos e historiadores como simples imitadores sem criatividade da música italiana ou como conservadores incapazes de entenderem e se adaptarem aos novos tempos. Se por um lado, nomes como Bach e Händel acabaram sendo, por assim dizer, poupados pela musicologia alemã devido – entre outras razões – ao interesse dos intelectuais nacionalistas do século XIX e da primeira metade do século XX em afirmarem que “o espírito alemão” [*der deutsche Geist*] teria sido o principal motor por trás da história da música europeia, por outro lado a influência inquestionável da música italiana em solo austríaco nos séculos XVII e XVIII acabou gerando um grande desconforto para os nacionalistas da Áustria. Essa avaliação negativa sobre o apreço dos monarcas do Sacro Império Romano-Germânico pela música estrangeira pode ser observada, por exemplo, no seguinte trecho do famigerado artigo *Was ist Deutsch?* de Richard Wagner:

A incalculável infelicidade da Alemanha foi que, no momento em que o espírito alemão amadureceu para sua tarefa naquele campo sublime, os legítimos interesses do Estado dos povos alemães foram confiados à compreensão de um monarca para quem o espírito alemão era totalmente estranho e que estava destinado a ser o representante mais válido da ideia romana não alemã de Estado: Carlos V, Rei da Espanha e Nápoles, Arquiduque Hereditário da Áustria, eleito Imperador Romano-Germânico e Rei da Germânia. [...] Que coisas boas e significativas para o mundo poderiam ter surgido aqui dificilmente, como dissemos, podem ser estimadas, ao passo que temos diante de nós apenas os resultados do desastroso conflito do espírito alemão com o espírito não-alemão do monarca supremo do Reino da Germânia. [...] No entanto, o espírito de Bach, o espírito alemão, emergiu do mistério da música mais maravilhosa, o lugar de seu novo nascimento. [...] [...] Se quiser capturar a maravilhosa peculiaridade, poder e importância do espírito alemão em uma imagem incomparavelmente eloquente, você tem que olhar de forma nítida e significativa para a aparição quase inexplicavelmente enigmática do prodígio musical Sebastian Bach. Ele é a história da vida mais interior do espírito alemão ao longo do terrível século da completa extinção do povo alemão [...] E enquanto isso acontecia com o grande Bach, único tesouro recém-nascido do espírito alemão, as grandes e pequenas cortes dos príncipes alemães estavam fervilhando de compositores de ópera e virtuosos italianos, adquiridos com enormes sacrifícios para presentear à desprezada Alemanha os

resquícios de uma arte que hoje em dia não pode receber a menor consideração (WAGNER, 1878, p.33-38)³.

Considerando, portanto, o fato de a maior parte dos músicos empregados na capela imperial vienense no século XVII e na primeira metade do século XVIII ter, sempre que possível, se vangloriado a respeito de um domínio excepcional dos estilos composicionais presentes em Roma e no norte da Itália, particularmente em Mântua e Veneza, e ter defendido publicamente a superioridade da música italiana – chegando até mesmo a recomendarem a seus alunos a “ir para a Itália para limpar a cabeça de ideais supérfluas” (FUX *apud* WHITE, 2020, p. 16)⁴, não surpreende que a intelectualidade germânica não tenha dado muito valor à produção vienense desse período. Em 1898, por exemplo, Hugo Riemann (1849-1919) acusou o *Gradus ad Parnassum* - tratado de contraponto escrito por Johann Joseph Fux em 1725⁵ – de “já estar ultrapassado na época em que foi escrito”⁶. E até mesmo o musicólogo suíço-austriaco Ernst Kurth (1886-1946), ex-aluno de Guido Adler, também questionou Fux por ter se apoiado em procedimentos composicionais melódicos e ter resistido a hegemonia do âmbito harmônico na organização composicional⁷.

³ “Das unermeßliche Unglück Deutschlands war, daß um jene Zeit, als der deutsche Geist für seine Aufgabe auf jenem erhabenen Gebiete heranreifte, das richtige Staatsinteresse der deutschen Völker dem Verständnisse eines Fürsten zugemuthet blieb, welcher dem deutschen Geiste völlig fremd, zum vollgültigsten Repräsentanten des undeutschen, romanischen Staatsgedanken's berufen war: Karl V., König von Spanien und Neapel, erblicher Erzherzog von Österreich, erwählter römischer Kaiser und Oberherr des deutschen Reiches. [...] Welches Gute und Weltbedeutungsvolle hier in das Leben hätte treten können, läßt sich, wie gesagt, kaum nur annähernd ermessen, während wir dagegen nur die Ergebnisse des unseligen Widerstreites des deutschen Geistes mit dem undeutschen Geiste des deutschen Reichsoberhauptes vor uns haben. [...] Doch Bach's Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor [...] Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich räthselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. [...] Und während sich dieß mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes, begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zu Besten zu geben, welcher heut' zu Tage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.”

⁴ “Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde”

⁵ Para mais ver capítulo 5.

⁶ “Bedenkt man, daß der *Gradus ad Parnassum* drei Jahre nach dem ersten Teile von J.S. Bach Wohltemperiertem Klavier erschien (1725), so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß er schon zur Zeit seiner Abfassung veraltet war.”

⁷ Segundo Kurth: “Fux greift auf die (von der aufdämmernden Erkenntnis über Wesen und Begriff des Akkordes noch unbeeinflusste) Satzlehre von Zarlino zurück, und so offenbart sich hinter einem äusserlichen Voranstellen melodischer Grundzüge der Stand eines noch nicht überwundenen Ueberganges, der den Entwicklungsprozess der Vocalmusik vom sechzehnten Jahrhundert kennzeichnet, und der sich theoretisch als noch nicht durchgebrochene Differenzierung von melodischer und von harmonischer Anlage charakterisierte. [...] So ist in den Grundlagen der Fux'schen Darstellung weder eine horizontale noch eine vertikale Anlage klar ausprägend, Züge aus beiden Einstellungen fluten zu jenem ungeklärten theoretischen

Como consequência desse julgamento extremamente negativo por parte de nomes de peso na história da música germânica como Wagner em relação a produção musical austríaca no período da Contrarreforma - posição essa também compartilhada por uma parcela bastante significativa dos intelectuais germânicos românticos -, a maior parte da vasta literatura sobre a música germânica no chamado período barroco se voltou à música e aos compositores de origem luterana da primeira metade do século XVIII, como Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel e Georg Philipp Telemann.

Em grande medida, podemos dizer que hoje já se é amplamente reconhecido que um estudo adequado sobre a vida e a produção musical seiscentista e setecentista no norte da Alemanha precisará inevitavelmente levar em consideração a importância do advento da Reforma Luterana e da ligação umbilical do fazer musical nesse período a sua respectiva função sociorreligiosa. Conclui-se, portanto, acertadamente que o desenvolvimento da música alemã nesse período não poderia ser compreendido atomizado em si mesmo, ou seja, retirado de seu contexto histórico. Conclusão essa que, por sua vez, permitiu grandes avanços na área da musicologia histórica. De fato, se mesmo no caso da música dos séculos XIX e XX, que foi frequentemente apresentada ao público como obras verdadeiramente autônomas e desprovidas de função, podemos encontrar funções sociais específicas - ainda que indiretas -, no caso da produção musical do século XVII e da primeira metade do século XVIII essa função não somente nunca foi velada, como também, em muitos casos, se apresentava como única justificativa para a própria apresentação da obra. O conceito de arte pela arte, ou a questão do puro gozo estético aplicado à produção musical seiscentista e, principalmente, a produção sacra desse período produziria, desse modo, uma longa série de inadequações.

Ainda assim, algumas leituras positivistas sobre a história da música procuram isolar por completo as técnicas composicionais e, com isso, apresentar um suposto desenvolvimento histórico da música completamente desassociado de motivações extramusicais. Entretanto, ainda que, claramente, também seja um erro crasso tentar entender toda a história da música somente por eventos externos a ela, o caso da música alemã luterana seiscentista e setecentista demonstra claramente como questões não musicais influenciaram diretamente questões musicais. A importância do coral luterano no norte da Alemanha, por exemplo, não poderia ter sido verdadeiramente compreendida caso os musicólogos e historiadores tivessem ignorado o contexto social e teológico por

Uebergang ineinander, der kein Bild von dem wirklichen lebendigen Ineinanderwirken der beiden Satzelemente geben kann." (KURTH, 1917, p.128).

trás desse tipo de produção musical. Do mesmo modo, o surgimento da chamada *Musica Poetica* entre os séculos XVI e XVII, ou seja, de um novo campo de conhecimento nas escolas luteranas dedicado à sistematização do processo composicional ligado ao texto, não pode ser estudado fora de seu contexto político, religioso e educacional específico⁸.

Todavia, apesar desse importante avanço nas pesquisas sobre a ligação entre o luteranismo e a música seiscentista e setecentista alemã, são ainda pouquíssimos os estudos dedicados à influência da Contrarreforma na produção musical austríaca do mesmo período. De fato, pouca é a atenção dada as particularidades sociorreligiosas que impactaram o desenvolvimento da música em um dos principais centros musicais da história da cultura ocidental. É preciso tomar o cuidado, portanto, para não cometer o erro em se apoiar sem grandes ponderações na ideia de que um suposto espírito alemão daria conta de unificar plenamente as particularidades de compositores de contextos socioculturais completamente distintos como Telemann, Biber, Buxtehude, Schmelzer, Bach e Fux. Outrossim, a música austríaca produzida a partir da segunda metade do século XVIII só poderá ser verdadeiramente compreendida dentro de um panorama histórico amplo que inclua a tradição musical deixada pelos músicos, compositores e tratadistas que tiveram impacto na vida musical austríaca no século XVII e na primeira metade do século XVIII, como, por exemplo, Athanasius Kircher, Johann Kaspar Kerll, Georg Muffat e Johann Joseph Fux.

O tratado de Fux, por exemplo, apesar de todas as mudanças de gosto no final do século XVIII e início do século XIX, continuou por um bom tempo sendo considerado um dos materiais de estudo mais valiosos tanto para o ensino de amadores e iniciantes quanto entre compositores já formados que estavam procurando aperfeiçoar suas habilidades composicionais contrapontísticas. O conteúdo do tratado foi adaptado por diversos compositores para se adequar aos novos tempos, mas o cerne do trabalho de Fux permaneceu essencialmente intacto. A despeito das críticas pesadas de Hugo Riemann e Ernst Kurth ao trabalho de J.J. Fux, hoje sabemos que os compositores da Primeira Escola de Viena encontraram na leitura do *Gradus ad Parnassum* uma fonte de grande aprendizado.

Entretanto, conforme os princípios estéticos burgueses – eventualmente sintetizados no slogan francês *L'art-pour-l'art* – passaram a ser disseminados e difundidos ao redor do continente europeu, cada vez menos valor passou a ser atribuído a obras com

⁸ Ver BARROS, Cassiano de Almeida. *Fundamentos teológico-políticos da Musica Poetica alemã*. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-31, 2020.

funções sociais bem definidas, como é o caso de praticamente toda a produção dos compositores seiscentistas e setecentistas. Desse modo, à medida em que a autonomia da arte defendida por Kant, ou em outras palavras a independência das obras de arte a qualquer determinação externa alheia, passou a ser considerada como uma das qualidades centrais para julgar e avaliar não somente novas obras, como também toda a história da arte, uma grande parte dos pensadores burgueses passaram a enxergar na produção tratadística e composicional de figuras como Joseph Johann Fux, cuja carreira inteira esteve diretamente ligada à Igreja Católica e à Casa de Habsburgo, nada mais do que um conservadorismo exacerbado gerado por sua posição servil.

O presente trabalho surgiu originalmente justamente a partir, por um lado, da percepção da importância do contexto sociorreligioso presente na Alemanha luterana para a vida musical local e, por outro lado, da percepção da existência de grandes lacunas na musicologia histórica em relação ao estudo da produção musical nos territórios germânicos católicos durante a Contrarreforma, a despeito do reconhecimento internacional de Viena como um centro musical de destacada relevância. Tendo determinado esse norte inicial para a pesquisa, fez-se necessário limitar o escopo da mesma, afinal uma pesquisa sobre os mais variados aspectos associados ao impacto da Contrarreforma na vida musical de todos os territórios germânicos católicos seria indubitavelmente um trabalho homérico que certamente ultrapassaria as competências do autor, assim como o tempo disponível para que o mesmo concluísse tal trabalho.

Desse modo, após a realização de uma longa revisão bibliográfica foi possível determinar alguns dos nomes mais relevantes do período, algumas das principais lacunas presentes na historiografia musicológica, assim como hipóteses sobre as particularidades da produção musical germânica católica seiscentista e setecentista, destacadamente na Áustria. Tendo já identificado essas questões mais gerais foi traçado como objetivo central do presente trabalho contribuir - ainda que minimamente - no estudo da importância da educação jesuítica no desenvolvimento da música austríaca durante o reinado de Leopoldo I, isso é, entre 1658 e 1705.

Essa delimitação do reinado de Leopoldo I como recorte temporal para a pesquisa esteve ligada tanto ao grande interesse pessoal do imperador pela música quanto, como consequência, ao fato de que a capital vienense passou justamente nesse período a, paulatinamente, adquirir um reconhecimento internacional como um centro musical de grande relevância, assim como um local onde viriam a se reunir músicos de grande prestígio e renome, como Johann Heinrich Schmelzer, Giovanni Felice Sances, Antonio

Cesti, Antonio Draghi, Marc'Antonio Ziani, Carlo Agostino Badia, Antonio Pancotti, Georg Muffat, Johann Josef Hoffer, Ferdinand Tobias Richter Johann Kaspar Kerll e Joseph Johann Fux.

Já, mais especificamente, a escolha do estudo do papel da educação jesuítica na vida musical austríaca desse período deveu-se, por um lado, à ligação íntima da Companhia de Jesus com o imperador Leopoldo I, que foi educado durante a infância pelos jesuítas para seguir uma carreira eclesiástica, assim como, por outro lado, à posição de destaque atribuída pelos jesuítas à educação para o sucesso de suas atividades. De fato, a Companhia de Jesus foi, sem a menor sombra de dúvidas, a instituição religiosa com maior poder e influência na Monarquia de Habsburgo durante esse período. Apesar de todas as transformações socioculturais e de tanta incerteza em relação ao futuro da Casa de Habsburgo e do Sacro Império Romano-Germânico, os jesuítas se afirmaram neste período não somente como os principais agentes da Contrarreforma, mas também como uma das principais forças políticas por trás da consolidação do absolutismo austríaco.

Enquanto na Inglaterra e na França a expansão do aparato estatal absolutista se deu através da venda de cargos, o que garantiu o acesso de uma grande parcela da média e da alta burguesia as cortes inglesas e francesas, na Áustria os membros das principais ordens religiosas foram escolhidos para a administração do Estado. Dentro deste contexto, a ligação íntima dos jesuítas com a dinastia de Habsburgo possibilitou à Companhia de Jesus a confirmação de sua autoridade política e religiosa nos territórios hereditários da Casa de Habsburgo (*Erblande*).

Ainda que a Companhia de Jesus procurasse manter uma boa relação com todas as autoridades seculares do mundo contrarreformado, a ligação dos jesuítas com o ramo austríaco da Casa de Habsburgo foi particularmente forte. O grau de penetração dos jesuítas na corte vienense foi substancialmente mais significativo do que em qualquer outra corte europeia, inclusive em comparação com a corte do ramo espanhol de Habsburgo em Madri⁹. O reinado de Leopoldo foi, desse modo, marcado pela hegemonia não apenas política, mas também ideológica e cultural dos jesuítas, tanto no âmbito sacro quanto secular. Alguns dos nomes mais notáveis e mais influentes do século XVII foram membros da Companhia de Jesus ou, pelo menos, tiveram alguma relação íntima com as atividades da Ordem, especialmente em suas instituições educacionais.

⁹ ANDERSON, p.343.

A monopolização das funções intelectuais da sociedade austríaca pela Companhia de Jesus fez, em grande medida, com que os jesuítas se tornassem uma das organizações que mais impactou o desenvolvimento das produções intelectuais e culturais na história da Áustria. Entre estas produções realizadas e coordenadas pelos jesuítas encontrava-se, naturalmente, as produções educacionais e musicais, que na maior parte do século XVII permaneceram ligadas uma à outra. Os jesuítas foram diretamente responsáveis pela educação dos principais musicistas e compositores germânicos empregados nas cortes austríacas e pelo envolvimento da maior parte da aristocracia austríaca na patronagem de grandes produções musicais, assim como pela popularização da música dramática e dos modelos composicionais italianos na Áustria.

Desse modo, para realmente compreender os preceitos composicionais e as motivações artísticas por trás das obras compostas neste período significativo da história da música austríaca é indispensável o estudo da influência dos jesuítas para o desenvolvimento da música austríaca seiscentista. No intuito de contribuir nesse estudo, a presente pesquisa se divide em duas grandes partes, cada uma contando com três capítulos. A primeira parte se dedica a questões mais gerais ligadas ao ensino musical nos colégios jesuíticos. No primeiro capítulo apresentaremos um balanço histórico sobre a relação hesitante dos jesuítas com a música, partindo da sua rejeição inicial pelos primeiros jesuítas até o ponto em que, paulatinamente, o uso da música nas atividades realizadas pela Companhia de Jesus passou a ser não somente aceito, como também considerado indispensável. Em seguida, no segundo capítulo, examinaremos a importância das atividades pedagógicas para os membros da Companhia de Jesus, assim como o modelo educacional adotado pelos jesuítas – focando, em especial, na avaliação do papel de destaque do ensino da *Ars Rhetorica* nos colégios da ordem. No terceiro capítulo, que encerra a primeira parte mais geral do trabalho, será avaliada a importância da retórica musical no programa pedagógico jesuítico. Para isso, serão avaliadas as contribuições do jesuíta alemão Athanasius Kircher em seu famigerado tratado musical *Musurgia Universalis* (1650).

A partir da base estabelecida nesses três primeiros capítulos do trabalho, a segunda parte da pesquisa se volta ao estudo das especificidades da aplicação desse modelo de educação musical dos jesuítas na Áustria, focando, em especial, no papel do imperador Leopoldo I na efetivação dos ideais educacionais jesuíticos em território austríaco. Para isso, iniciamos essa segunda parte da pesquisa com um capítulo dedicado à formação jesuítica de Leopoldo I, a seu interesse particular pela música e pela composição, a sua

patronagem e, ligado a isso, a sua atuação na reestruturação da *Hofkapelle*. Já no quinto capítulo estudaremos como a ligação especial entre Leopoldo I e a Companhia de Jesus levou diversos dos músicos de origem germânica que atuaram na *Hofkapelle* entre a segunda metade do século XVII e a primeira metade do século XVIII a estudarem no *Collegium Germanicum* em Roma - uma das principais instituições educacionais jesuíticas. Neste capítulo será avaliado mais de perto a formação de dois dos principais compositores germânicos do período: Johann Kaspar Kerll e Joseph Johann Fux. Por fim, no sexto e último capítulo será discutido como o uso da música nos dramas apresentados nos colégios jesuíticos austríacos contribuiu na glorificação da imagem do imperador Leopoldo I e dos demais membros da Casa de Habsburgo. Será avaliado neste capítulo o desenvolvimento histórico dos dramas jesuíticos, a importância da música como solução para os desafios do uso do latim, as disputas internas ligadas à incorporação de elementos operísticos no teatro jesuítico e o papel dos compositores germânicos associados à capela imperial vienense na composição da música das produções teatrais elaboradas pelos dramaturgos da Companhia de Jesus

Com isso, esperamos contribuir para o estabelecimento de algumas das bases iniciais que possibilitaram o surgimento de novos estudos mais aprofundados sobre a vida musical austríaca seiscentista, assim como sobre a influência da Contrarreforma no desenvolvimento da música europeia. Só assim, será verdadeiramente possível compreendermos de modo adequado às particularidades históricas presentes no desenvolvimento da música austríaca seiscentista e setecentista.

PARTE I.
O ensino musical nos colégios
jesuíticos

Capítulo 1 – *Jesuita non Cantat*: a rejeição e o uso da música pelos primeiros jesuítas

As vantagens e desvantagens do uso da música foram amplamente debatidas por diversos pensadores de diferentes períodos históricos, incluindo tanto grandes filósofos da antiguidade como Platão e Aristóteles quanto teólogos cristãos da Idade Média como Santo Agostinho, Boécio e Tomás de Aquino. Outrossim, como consequência do surgimento da Renascença e do advento da Reforma e da Contrarreforma no início da Idade Moderna disputas acaloradas entre correntes teológicas rivais acerca do caráter divino ou pecaminoso da música reavivaram muitos dos argumentos defendidos pelas principais autoridades do passado. O comando da Companhia de Jesus, por sua vez, adotou em seus primeiros anos de atividade um posicionamento crítico à música, popularizando, conseqüentemente, a expressão *Jesuita non Cantat*.

Ainda antes da realização da seção XXII do Concílio de Trento, em que se determinou o afastamento daquelas “músicas em que, seja com o órgão, seja com o canto se misturem a coisas impuras e lascivas, assim como toda conduta secular” (1562), Ignacio Loyola e os demais cofundadores da Companhia de Jesus já haviam definido na *Prima Societatis IESU Instituti Summa* (1539) - primeiro regulamento da Companhia - que “não devem ser empregados nem o órgão nem o canto nas missas e ofícios” (SUMA, 1539, p. 19)¹⁰.

Já aqui, em um dos primeiros documentos elaborados pelos jesuítas, observa-se claramente a preocupação dos primeiros jesuítas acerca dos possíveis problemas relacionados ao uso da música, algo que acompanhou o criador da Companhia de Jesus pelo resto de sua vida. Segundo Luís Gonçalves da Câmara (1519-1575), confessor de Ignacio Loyola e preceptor do rei D. Sebastião, ao questionar Ignacio sobre o motivo de não haver coro entre os jesuítas, Loyola teria respondido:

Eu pensava que, se não tivéssemos coro, todo mundo saberia que estávamos ociosos quando não nos vissem servir as almas. [...] E pelo mesmo motivo, quisemos viver na pobreza para poder servir as almas ainda mais, sem a complicação de lidar com rendas (DA CÂMARA, 1555, p. 609)¹¹.

¹⁰ “Quamobrem nec organa aut musicus canendi ritus, missis aut officiis suis adhibeant.”

¹¹ “Yo pensaba que, si no tuviésemos coro, todo el mundo sabría que estábamos ociosos, quando no nos viesen aprovechar a las ánimas. [...] Y por la misma razón nosotros quisimos vivir em pobreza para más poder aprovechar las ánimas, sin embaraços de negociar rentas”.

Através destes dois trechos apresentados acima (do primeiro regulamento da Companhia e do relato de da Câmara), percebe-se que esta rejeição à música estava ligada à visão de Loyola e dos primeiros jesuítas sobre a preponderância da interioridade racional da alma para a cultivação da espiritualidade contrarreformada em detrimento da exterioridade sensível, assim como à concordância dos jesuítas com o julgamento de Tomás de Aquino, principal autoridade seguida pela Companhia de Jesus, de “que quando se dá muita atenção ao canto para se deleitar, o espírito deixa de considerar as palavras cantadas” (AQUINO, 2012, p.429)¹².

Para os fundadores da Companhia de Jesus a execução regular de obras musicais poderia distrair os membros da Ordem de seus objetivos e de suas tarefas, prejudicando a realização da missão principal da Companhia estipulada na formula papal de 1550 (*Exposcit debitum*), que determinou como proposito primordial dos jesuítas:

[...] esforçar-se especialmente pela defesa e propagação da fé e pelo progresso das almas na vida e doutrina cristãs, por meio de pregações públicas, palestras e qualquer outra ministração da palavra de Deus, e ainda por meio dos Exercícios Espirituais, da educação de crianças e pessoas iletradas no cristianismo, e do consolo espiritual dos fiéis de Cristo por meio da audição de confissões e administração dos demais sacramentos (EXPOSCIT, 1996 [1550], p.3)¹³.

É possível dizer que, pelo menos inicialmente, o comando da Companhia de Jesus procurou impor aos demais membros a ocuparem-se integralmente com atividades associadas à edificação da sociedade para uma vida menos propensa às paixões sensoriais. E, portanto, para a propagação da doutrina pós-tridentina e para o combate às tendências secularizantes da Europa, concluiu-se que seria preciso privilegiar um tipo de religiosidade baseada no pensamento lógico e racional em detrimento de uma religiosidade baseada nos afetos provocados por uma fonte de prazer sensorial como a música.

Ainda que, por recomendação do revisor papal Cardeal Ghinucci¹⁴, os jesuítas não tenham incluído nenhuma proibição à música na elaboração das formula papais de 1540

¹² “Ad quantum dicendum quod per cantum quo quis studiose ad delectandum utitur, abstrahitur animus a consideratione eorum quae cantantur.”

¹³ “[...] to strive especially for the defense and propagation of the faith and for the progress of souls in Christian life and doctrine, by means of public preaching, lectures, and any other ministration whatsoever of the word of God, and further by means of the Spiritual Exercises, the education of children and unlettered persons in Christianity, and the spiritual consolation of Christ s faithful through hearing confessions and administering the other sacraments.”

¹⁴ HOLLER, p.131.

e 1550, a publicação das constituições da Companhia em 1558 oficializou as restrições ao uso da música nas instituições jesuíticas. Na página 258 das constituições, por exemplo, lê-se:

Porque as ocupações que são empreendidas para ajudar as almas são de grande importância, apropriadas para o nosso Instituto e muito frequentes; e porque, por outro lado, nossa residência em um lugar ou outro é tão incerta, não realizaremos regularmente o coro para as horas canônicas ou cantaremos missas e ofícios. Para aqueles cuja devoção os incentiva a ouvir tais coisas, não faltarão lugares para satisfazer-se, e nossos membros devem aplicar seus esforços às atividades mais adequadas à nossa vocação, para a glória de Deus nosso Senhor (CONSTITUTIONES, 1996 [1558], p.258)¹⁵.

Por meio deste trecho nota-se que, ainda que os padres da Companhia rejeitassem o uso do coro na celebração das horas canônicas e das missas, aqueles que desejassem aprazer-se com a música não sentiriam a falta de locais apropriados para ouvi-la. Na realidade, Loyola e os primeiros jesuítas não chegaram a reprovar a música em si, mas optaram por restringir este tipo de produção artística em suas igrejas e demais instituições no intuito de destacarem o compromisso da Companhia com os exercícios espirituais puros e, com isso, se diferenciarem das outras ordens monásticas do período.

Na nota de rodapé do trecho citado acima, pormenorizando a questão do coro, lê-se:

Se for julgado apropriado em algumas casas ou colégios, no momento em que um sermão ou lição for proferido, apenas Vésperas poderiam ser recitadas para ocupar as pessoas antes desses sermões ou palestras. Isso também poderia ser feito regularmente aos domingos e dias de festa, sem música medida ou cantochão, mas em um tom devoto, suave e simples. Isso é feito com o objetivo de atrair as pessoas para uma frequência mais alta nas confissões, sermões e lições e na medida em que for julgado útil para isso, e de nenhuma outra maneira (CONSTITUTIONES, 1996 [1558], p.258).¹⁶

¹⁵ “Because the occupations which are undertaken for the aid of souls are of great importance, proper to our Institute, and very frequent; and because, on the other hand, our residence in one place or another is so uncertain, they will not regularly hold choir for the canonical hours or sing Masses and offices. For those whose devotion urges them to hear such will have no lack of places to satisfy themselves, and our members ought to apply their efforts to the pursuits that are most proper to our vocation, for the glory of God our Lord”

¹⁶ “Si in quibusdā Domibus vel Collegijs indicaretur; eo tempore, quo vesperi prædicandum, vel legendum est, ad populum detinendum ante huiusmodi Lectiones vel Cõnciones, posset vespertinum officium tantum dici. Sic etiam ordinarie Dominicis & festis diebus, sine cantu figurato vel firmo, vt vocât, sed tono quodam deuoto, suavi, & simplici: & id in hũc finem, & quatenus indicaretur, quod populus ad magis frequentandas Confessiones”.

Estas limitações no uso da música não foram encaradas com bons olhos por todos os membros da Companhia de Jesus. Para muitos jesuítas, este tipo de restrição afastava os fiéis e prejudicava o avanço da Contrarreforma em locais onde os corais luteranos continuavam atraindo cada vez mais pessoas para a confissão reformada. Em seu *Politicorum libri decem*, por exemplo, Adam Contzen declarou que “as canções de Lutero mataram mais almas do que seus escritos e declamações” (CONTZEN, 1621, p.100)¹⁷.

Já na década de 1550 foi possível encontrar inúmeros casos de desobediência direta em relação a estas restrições fixadas por Loyola, principalmente nos territórios do Sacro Império Romano-Germânico. Em 22 de novembro de 1554, Loyola precisou advertir o reitor da Universidade de Viena, o Padre Nicolau Lanoy, pelos supostos abusos no uso do órgão e do canto. Nesta carta Loyola diz:

Sobre o canto nas missas e matinas, etc, penso que V.R. já tenha recebido o capítulo de nossa constituição sobre esse assunto, que lhe foi enviado. Seria bom atender à uniformidade; porém, para não fazer uma violência notável ao que é costumeiro em sua igreja, se condescende, não ordenando expressamente a V.R. que se conforme em tudo com os outros colégios; mas gostaríamos, o quanto se pode, que se restringisse em coisas semelhantes. E sobre o órgão não ocorre falar agora, já que até o momento ainda não foi utilizado (LOYOLA, 1909a [1554], p. 68)¹⁸.

Apenas 8 dias após o envio desta missiva, Loyola mandou, no dia 30 de novembro, uma segunda censura a Lanoy:

Vendo N.P. o que se escreve a V.R. sobre o canto e órgão, parece-lhe que não foi dito o suficiente, porque a introdução de tais ritos e costumes, tão diversos do que usa a nossa Companhia, não era coisa ligeira ou pouco importante, que V.R. devesse usar sem avisá-lo. Em primeiro lugar encarregou-me de dar a V.R. uma penitência, que durasse um mês. Em segundo lugar ordena que se cesse imediatamente de cantar as missas e matinas e se adapte ao nosso procedimento, ou pelo menos, se não lhe parecer conveniente que isso ocorra subitamente, que isso seja feito aos poucos, de modo que em três meses e aos mais tardar em seis meses, isso tenha sido cumprido (LOYOLA, 1909b [1554], p. 117-18)¹⁹.

¹⁷ “Sic hymni Lutherici, fic animas plures, qua scripta & declamationes occiderunt.”

¹⁸ “Risponderò per questa alla ultima de V.R. de 7.^{bro}. Et primma, quanto al nuovo P. Mtre. Erardo [Avantianus] [...] Circa la mesa che si canta, matuttino, etc., penso haurà V.R. ricevuto il capitolo di nostre constitutioni, quale gli fu mandato sopra questa materia. Quanto si potrà saria bene attendere alla vniformità; ma, per non far violenza notabile alla consuetudine di questa sua chiesa, si condescende, non ordinando expressamente alla V.R. ch’in tutto si conforme con gl’altri collegi; ma ben vorriamo, quanto si può, si restringnese in cose simili. Et così delli organi non accaderà parlarci, non essendo introdotti insin’adesso.” Tradução de Marcos Holler (2006, p.135).

¹⁹ “Vedendo N.P. quello si scrive a V.R. sopra li canti et organi, gli parse non essere detto a sufficienza, perché l’introduzioni de tali riti et consuetudini, tanto diuersi di quelli usa la Compagnia nostra, pare non era cosa tanto legiera o poco importante, che douessi vsarla V.R. senza auisarlo. E tanto questo è peggio,

Apesar das inúmeras advertências do alto comando da Companhia e das tentativas de evitar o uso da música, as polêmicas e os conflitos entre os jesuítas em relação a esta questão acabaram obrigando o Papa Paulo IV (r.1555-1559) a intervir em agosto de 1558 e solicitar diretamente a Diego Lainez – que assumiu o comando da Ordem após a morte de Loyola – para que a Companhia de Jesus seguisse as outras ordens monásticas e permitisse o canto dos ofícios para a maior promulgação da causa católica no mundo²⁰.

Esta intervenção papal permitiu aos jesuítas austríacos expandirem o uso da música em suas instituições, levando Jerónimo Nadal (1507-80) a escrever em Viena que:

Aos domingos e dias de festa, a missa e as vésperas são cantadas com órgão de acordo com a tradição local, porque normalmente a maioria dos irmãos sabe cantar muito bem. Além disso, aos sábados à tarde, eles cantam a Salve com outros hinos e orações à nossa Senhora, e aos domingos, após as vésperas, cantam as ladainhas, tudo com órgão e muito bem pela graça do Senhor. Isso é muito apropriado contra os hereges, que ficam muito descontentes com isso, enquanto os católicos recebem grande consolação (NADAL, 1899 [1564], p.496)²¹.

Entretanto, as restrições ao uso da música nos territórios germânicos não desapareceram subitamente. Tanto o quarto quanto o quinto superiores gerais da Companhia de Jesus, Everard Mercurian e Claudio Acquaviva respectivamente, recomendaram a remoção dos órgãos das instituições jesuíticas na Áustria²².

Estas novas restrições não foram recebidas com passividade pelos jesuítas austríacos, que continuaram protestando contra os limites impostos pelo comando da Companhia. Em uma carta de 1577 em resposta a Mercurian, o ex-reitor da Universidade de Viena e agora Superior da província austríaca, Nicolau Lanoy, escreveu:

quanto era meglio non cominciare, che interlasciare detta vsanza, il che è necessario acciò non si uedessi di tanti colori nostra Compagnia, che non la riconoscesse in vna banda chi l'ha conosciuto in altra. Prima adunque mi raccomandò ch'io dessi a V.R. una penitentia, che gli durasse per un mese, et questa sarà che ogni dì per detto tempo s'accusi avanti Iddio N.S. di questa sua colpa, et domandi spirito de vnione et conformità omnimoda con la Compagnia vniuersale, che del cuore s'estenda alle opere esteriori, tutte a gloria diuina. Secundariamente ordina S.R., che si leui subito tutto questo del cantar messe et matutino, etc., et s'accomodi al nostro procedere, o ueramente, se non parerà conueniente che tutto si leui d'un tratto, che pian piano si leui ogni cosa, in modo che in termine de tre mesi, et al più lungo di sei, siano levati afatto.” Tradução de Marcos Holler (2006, p.136).

²⁰ FISHER, 2016, p. 379.

²¹ “domingos y fiestas missa y vísperas em canto de órgano según la costumbre de la tierra, porque ordinariamente gran parte de los Hermanos saben muy bien cantar. Assímismo los sábados em la tarde cantan la Salve com otros himnos y oraciones de nuestra Señora, y los domingos Después de vísperas las ledanías, todo em canto de órgano, y muy bien por l agracia del Señor: y es muy á propósito contra los herejes, y les hazemos muy gran pesar en ello, y por el contrario los católicos reciben muy gran consolaçión”

²² DUHR, Geschichte der Jesuiten, p. 443-4, 536 *apud* FISHER, 2016, p. 381.

Nas igrejas desses colégios era praticado o canto músico muito refinadamente e nelas ainda é mais freqüente o uso do órgão, sobretudo em Viena, agora que ali foi montado um órgão importado [do estrangeiro] e colocado junto ao coro músico. No momento já se encontra quase banido o canto gregoriano, porque dizem que os cantores são menos versados nele do que no canto figurado, que agora somente os meninos aprendem. Surgem aos poucos, dos [pátios] ou de quaisquer outros lugares, charamelas e flautas, que com seu mugido e estrépito parecem mais afastar as almas da devoção do que atraí-las a ela. Propus a estes nossos cantores a moderação do Padre Nadal a ser observada sobre o canto figurado, que afasta flautistas e chameleiros do nosso coro. Esta forma de cantar na verdade provoca grande distração às nossas almas e pouca devoção ao povo. Quem dirige o coro naquela igreja como professor de canto é o Padre Wolfgang Piringerus, a quem há pouco preferimos remover da direção do coro e substituí-lo pelo Irmão Johannes Trogerum, boêmio, já que havia uma discórdia perpétua entre eles por causa do canto, e o Padre Piringerus por nenhuma razão podia ser levado a ceder, afirmando que sem canto não se pode viver. Do mesmo modo, no Colégio de Gratz, nosso irmão Valentinus Novodomensis, boêmio, subdiácono, deleita-se imensamente com a música. Na igreja de Santo Egídio, a nós confiada, canta com externos e dirige os cantores juntamente com o professor de canto. É completamente absorto pela música. A isso cabe justamente a palavra dos sábios: o mel enfastia a quem o come demais. Não falta quem deseje tornarse discípulo deles na arte do canto e aprender o quanto ignoram sobre música. Mas nós não permitimos isso... (LANOY, 1981 [1577], pp. 718-719)²³.

Após este período de grandes polémicas, envolvendo até mesmo a intervenção papal e a acusação de que os jesuítas estariam praticando o mesmo tipo de ascetismo que os calvinistas, Acquaviva e os demais comandantes da Companhia de Jesus passaram a partir da virada do século XVI e XVII a afastar-se do posicionamento inicial de Loyola e a buscar um maior compromisso com os jesuítas de cada região do mundo.

Esta flexibilização em relação aos desejos das instituições jesuíticas locais caminhou, em grande medida, em conjunto com as indicações de Nadal em seu *Tratado de tradições e costumes da Companhia de Jesus* quanto ao entendimento de que “a

²³ “In templis horum collegiorum nimis accurate exerceretur cantus musicus, ubi tiam crebrior est organorum usus, praesertim Viennae quand nunc parata sunt ibi organa magno externorum quorundam aere, et omnino iuxta chorum canentium collocata. Exulat nunc fere cantus gregorianus, quia dicunt cantores se minus illum callere quam figuratum, quem solum pueri nunc discunt. Accedunt subinde vel ex aulis vel aliunde tubae et fistulae quae suo boatu ac strepitu videntur potius animos a devotione avocare quam ad illam incitare. Ego istis cantoribus nostris proposui moderationem P. Natalis in cantu figurato servandam qui etiam tibicines ac tubicines a nostris choris arcebat. Magnam sane haec ratio canendi parit nostris animis distractionem et populo modicam devotionem. Qui in hoc templo dirigit chorum taquam magister cantus, est P. Wolfgangus Piringerus, quem nuper cum esset inter ipsum et suum substitutum Ioannem Trogerum bohemum propter cantum dissidium perpetuum, voluimus illum a praefectura chori remove et Trogerum fratrem illi surrogare. Sed nulla ratione potuit adduci ut cedere, affimans absque cantu se vivere non posse. Ita et collegio graetiensi musica delectatur veheP. 719 menter frater noster Valentinus Novodomensis bohemus subdiaconus. Illic in templo S. Aegidii nobis assignato cum externis canit et una cum magistro cantus cantores dirigit. Totus est et ipse in musica absorptus. His eventis iuxta dictum Sapientis: Qui multum mel comedit, non est ei bonum, Nec desunt qui in arte canendi cupiant istorum fieri discipuli et discere quam ignorant musicen. Sed nos id non permitimus ...” Tradução de Marcos Holler (2006, p.141).

tradição não é a mesma em todos os colégios. Em Portugal não se canta em nossos colégios e casas; na Espanha não se usa o canto gregoriano, mas sim o unitonus; em Viena usa-se o canto figurado” (NADAL, 1905 [1577], p. 621)²⁴.

A própria presença de compositores renomados como Tomás Luis de Victoria, Annibale Stabile, Ruggiero Giovanelli e Giacomo Carissimi no *Collegio Romano*, principal instituição educacional da Companhia de Jesus, são indícios de uma aceitação cada vez maior da música como parte do projeto educacional jesuítico.

Aos poucos, a performance musical nos colégios jesuíticos - sobretudo na Áustria - tornou-se cada vez mais comum, sendo incluída tanto durante a celebração litúrgica quanto em contextos paralitúrgicos, devocionais e recreacionais. De modo semelhante, ainda que a reafirmação do uso exclusivo do latim no Concílio de Trento tenha impedido o surgimento de uma grande produção musical vernacular entre os católicos, o reconhecimento do coral luterano como uma das maiores ameaças ao sucesso da Contrarreforma na Áustria - como apontado por Adam Contzen -, forçou alguns dos jesuítas do Sacro Império Romano-Germânico a formularem suas próprias canções em alemão e, conseqüentemente, tornarem-se a força principal por trás da publicação de livros de canções e cordéis católicos.

Estas canções em alemão acabaram se tornando um dos meios mais eficazes para competir com o então monopólio luterano no campo das obras vernaculares, sobretudo nas fronteiras confessionais e em locais onde as forças reformadas conseguiram resistir às censuras e ao controle das autoridades austríacas. Inicialmente, os jesuítas se limitaram a reintroduzir hinos medievais com texto em alemão que ainda não haviam sido apropriados pelos reformados.

Dado que as melodias dessas canções religiosas antigas (*alte kirchengesäng*) eram amplamente conhecidas, os livros de canções católicas frequentemente não continham qualquer tipo de notação musical. Segundo Jez, “os livros de canções publicados pelos jesuítas desempenharam um papel social importante, [...] aprimorando a identidade confessional de seus usuários e apoiando as campanhas de recatolização” (JEZ, 2013, p.90)²⁵.

²⁴ “Ut canatur in choro missa, non solum uesperæ; quæ traditio non obtinuit in omnibus collegiis, nam in Lusitania nullus canit in nostris collegiis uel domibus; in reliquis Hispanæ non usurpatur gregorianibus cantus, sed unitonus; Viennæ etiam figuratus usurpatur. [...] “Ut cantentur matutinæ in vigilia natalis Domini”

²⁵ “Jesuit-published songbooks performed an important social role. [...] they enhanced the confessional identity of their users and supported the re-Catholicising campaigns”

Após algum tempo os jesuítas austríacos passaram a se envolver mais intimamente com a elaboração de uma variedade maior de canções, no intuito de promover seu uso no maior número de contextos possível. Um dos procedimentos mais comuns neste período, tanto nas canções luteranas quanto católicas, era a substituição de um texto por outro (*contrafactum*). O hino luterano *Erhalt uns Herr bei deinem Wort*, por exemplo, foi amplamente parodiado pelos jesuítas através deste tipo de procedimento.

Ao longo do século XVII, a canção vernacular também foi amplamente utilizada pelos jesuítas austríacos no catecismo e nas peregrinações. A maioria das canções de peregrinação, tanto as composições de origem pré-Reforma quanto as composições inteiramente novas, refletiam temas como a devoção à Virgem Maria ou aos Santos, e possuía uma estrutura musical essencialmente simples e, muitas vezes, monofônica.

Uma vez que o uso do vernacular continuou sendo extremamente controverso entre os agentes da Contrarreforma, a composição de novas canções em alemão foi restringida ao zelo dos membros da Companhia de Jesus, sendo qualquer outra produção não oficial considerada potencialmente herética. Por conta disso, o desenvolvimento da canção vernacular nunca chegou a se tornar uma parte orgânica da vida religiosa na Áustria, principalmente em comparação com o crescimento dos *Geistliche Lieder* ou *Generalbasslieder* nos territórios luteranos.

Desse modo, apesar do desejo dos jesuítas em elaborar um novo conjunto de canções capazes de, ao mesmo tempo, competir com as produções musicais luteranas e auxiliar na instrução da população plebeia, o alto comando da Companhia de Jesus censurou canções consideradas inapropriadas e procurou manter-se o máximo possível fiel a doutrina oficial tridentina, permanecendo impossível qualquer introdução em larga escala da música vernacular nos serviços católicos.

Na realidade, é possível afirmar que foi principalmente devido a prática dos jesuítas de unir quase todas as artes a serviço do drama e, conseqüentemente, por conta da introdução da música nas produções teatrais de seus colégios que a Companhia de Jesus finalmente reconheceu a eficácia da música na “defesa e propagação da fé visando o progresso das almas na vida e na doutrina cristãs” (EXPOCIT, 1996 [1550], p.3).

Inicialmente os jesuítas limitaram a utilização da música à trechos curtos, como em canções incidentais, coros e intermezzos, mas ao decorrer do século XVII passou-se

a ser usual encontrar algumas partes faladas concebidas como uma ária ou um recitativo²⁶. O padre jesuíta Johann Paul Silbermann (1604–1671), professor no colégio de Munique, marcou o início de uma nova fase na história do teatro jesuítico ao compor, em 1643, os dois primeiros dramas jesuítas inteiramente cantados: *Philothea* e *Theophilus*²⁷.

Ainda assim, apesar de já não representarem a posição da maioria dos jesuítas, diversos membros da Companhia de Jesus continuaram a criticar abusos relacionados à influência de elementos profanos na música executada nas instituições jesuíticas. Em 1636, por exemplo, o jesuíta bávaro Jeremias Drexel declarou em seu livro *Rhetorica caelestis* que:

Neste contexto de paz, Ó Músicos, devo dizer que agora surgiu um novo tipo de música dominante para cantar nos templos, mas ela é excessiva, limitada, uma dança e, de fato, carente de religiosidade, mais adequada ao teatro ou à dança do que ao templo. Buscamos a arte e, ao fazê-lo, perdemos o antigo estágio da oração e do canto. Atendemos à curiosidade, mas verdadeiramente negligenciamos a piedade. [...] Na Itália, há comédias frequentes que são realizadas apenas com voz modulada e canto: é muito semelhante a esse modo cômico de cantar, que, sob a aparência de uma forma de arte inferior, introduz comédias nos edifícios sagrados. Será que tudo é tão bonito e honroso que deva agradar a todos, em todos os lugares? No passado, havia excelentes músicos, mas, com vocês como testemunhas, eles verdadeiramente cantavam com mais piedade (permitam-me dizer) do que vocês fazem. No entanto, o desprezo de vocês há muito tempo enterrou suas obras musicais. Peço-lhes, que ao menos parte da antiga devoção na música sacra seja revivida. Se a honra divina é querida e importante para vocês, esforcem-se por isso, trabalhem por isso, para que o que é cantado também possa ser compreendido através das palavras. O que significa para mim uma variedade de sons no templo ou múltiplas harmonias se não há um núcleo, se não consigo perceber o significado e as palavras que devem ser instiladas através da harmonia? É uma coisa cantar para danças e outra cantar para ritos sagrados cristãos. Para o primeiro, a sinfonia é suficiente, mas para o último, também se deseja o significado das sinfonias. Sem dúvida, a piedade deve ser despertada por tais meios, para que o que é cantado também possa ser contemplado (DREXEL, 1636, p.98-9)²⁸.

²⁶ KÖRNDLE, 2006, p. 489.

²⁷ A importância e as características específicas do drama jesuítico durante o reinado de Leopoldo I serão melhor aprofundadas no sexto capítulo deste trabalho.

²⁸ “Hic pace vestra dixerim, ô Musici, nunc templis cantandi genus dominator novum, sed exorbitans, concisú, saltatorium, & parùm profecto religiosum, teatro aut choreo a convenientius quàm templo. Artificiú quaerimus. & perdimus priscum precandi ac cantandi stadium; curiositati consulimus, sed reverá negligimus pietatem. [...] Crebrae sunt in Italiâ comoediae, quae voce tantùm modulata, solòque cantu peraguntur: ijs simillimus est hic musteus cantandi modus, qui specie rerioris artificij, sacris aedibus infertur comoedias. Adòne noua omnia tam pulchra sunt & honesta, vt eâ jure omnibus & vbique debeant placere? Fuerunt aeuo superiore praestantissimi Musici, sed reuerâ, vel vobis testibus ij aliter (& liceat dicere) religiosiùs cecinerunt: sed eorum libros Musicos vestrum jam fastidium pridem sepeliuit. Reuiuscat, obsecro, saltem aliquid priscae religiositatis in sacra Musicâ. Quòd si cordi est & curae diuini honor, hoc agite viri, hoc laborate, vt quae cantantur, verbo simul etiam intelligantur. Quid mihi varius in templo sonus, quid multiplex concentus, si desit ei nucleus, si sensum & verba, quae concentu sunt instillanda, percipere nequeam? Aliud est choreis, aliud Christianis sacris accinere; illis satis est symphonia, in his etiam

Por conta da rápida expansão do luteranismo nos territórios do Sacro Império Romano-Germânico e da ligação da maior parte das revoltas populares dos séculos XVI e XVII com a causa reformada, destacadamente a revolta dos camponeses entre 1524 e 1525 e a defenestração de Praga em 1618 – que deu início a Guerra dos Trinta Anos – os jesuítas austríacos associaram uma grande parte da cultura popular às confissões protestantes e às tendências secularizantes da sociedade. Desse modo, tornou-se uma das maiores preocupações da Companhia de Jesus policiar e reforçar as fronteiras sociais e religiosas existentes, realçando as diferenças entre os espaços sacros e profanos na sociedade.

Por conta deste repúdio a qualquer elemento secular ou popular, ao escrever seu *Aprovechamento spiritual* (1587), Francisco Arias criticou o tetro profissional e advertiu os monarcas e a aristocracia contrarreformada europeia a não patrocinarem e não “darem fama a coisas tão perniciosas à virtude” (ARIAS, 1602, p. 129)²⁹. Seguindo as diretrizes da Constituição de 1558, que determinou que “por uma questão de decoro e propriedade, é conveniente que as mulheres não entrem nas casas ou colégios, mas apenas nas igrejas; e que as armas não devem ser mantidas em casa, nem instrumentos para fins vãos” (CONSTITUTIONES, 1996 [1558], p.119)³⁰, Francisco Arias escreve:

[...] Santo Agostinho disse que é muito mais tolerável ouvir um basilisco assobiando do que ouvir uma mulher cantar, porque o basilisco com sua visão mata o corpo, e a mulher com suas canções lascivas, ao consentir em maus desejos, mata a alma (ARIAS, 1602, p.130)³¹.

Somente no período final da Guerra dos Trinta Anos, ou seja, quase 100 anos após a morte de Ignacio Loyola, a música passou a ser verdadeiramente aceita de modo integral como parte fundamental das atividades da Companhia de Jesus, principalmente em relação ao projeto educacional da Ordem.

symphoniae sensus desideratur. Nimirum talibus flabellis excitanda est pietas, vt quod canitur, etiam cogitur.

²⁹ “Et avvenga che altro male non ne venisse se non il dar ela persona di autorità, col suo essemplio, riputazione a cose tanto perniziose ala virtù, è assai danno”

³⁰ “for the sake of decorum and propriety, it is expedient that women should not enter the houses or colleges but only the churches; and that arms should not be kept in the house, nor instruments for vain purposes.”

³¹ “S. Agostino che è cosa molto più tollerabile l’udire fischiare un basilisco che udire cantare una donna, percioché il basilisco con la sua vista uccide il corpo, e la donna co’ suoi canti lascivi, facendo consentire a rei desiderii, uccide l’anima”.

A partir de então, do mesmo modo que muitos escritores jesuítas, como Roberto Bellarmino (1542-1631) em seu *Disputationes*, Gregor de Valencia (1549-1603) no *Commentarii theologici*, Francisco Suárez (1548-1619) no *De religione*, Jeremias Drexel (1581-1639) em seu já citado *Rhetorica caelestis* e Pietro Persico (1564-1644) em *Die sacerdotis officio*, haviam citado Tomás de Aquino para dar suporte à decisão do alto comando da Companhia de Jesus em rejeitar o uso da música³², os jesuítas da segunda metade do século XVII passaram a citar os mesmos livros de Aquino, mas agora no intuito de buscar maneiras de justificar a mudança de posição da Ordem e demonstrar as vantagens no uso da música nas atividades da Companhia de Jesus.

Ao descrever a importância das coisas sensíveis para a edificação da mente humana e como “os sentidos foram dados ao homem não somente para prover às necessidades da vida, como nos outros animais, mas ainda para o conhecimento” (AQUINO, 2005, p. 607)³³, Aquino diz:

Também são feitas pelos homens algumas ações sensíveis, não para moverem a Deus, mas para que por elas sejamos despertados para as coisas divinas, como são as prostrações, genuflexões, vozes clamorosas e cantos. Essas coisas são feitas, não como se Deus delas necessitasse, pois Deus conhece tudo e a sua vontade é imutável, e recebe o afeto espiritual, não os movimentos do corpo. Mas fazemos tais coisas por nossa causa, para que por meio dessas ações corpóreas a mente se eleve para Deus e se inflame a nossa afeição. E, ao mesmo tempo, professamos por meio delas que Deus é o autor de nossa alma e do nosso corpo, a quem oferecemos esses obséquios espirituais e corpóreos (AQUINO, 1996, p.602)³⁴.

A partir desta adoção oficial da música pelos jesuítas, os compositores ligados à Companhia de Jesus passaram a utilizar elementos seculares, em especial operísticos, com mais frequência em suas obras, sem se preocuparem com possíveis advertências do alto comando da Companhia. Esta dissolução dos limites entre o sacro e o profano no período também pode ser observado, por exemplo, no modo como a divisão dualista entre *Sonata da Chiesa* e *Sonata da Camera* tornou-se cada vez mais problemática. No prefácio

³² Franz Körndle apresenta uma tabela contendo os tratados publicados pelos jesuítas em que se comenta trechos da Suma Teológica no intuito de defender a rejeição a música. (KÖRNDLE, p.490)

³³ “[...] sensus sunt dati homini non solum ad vitae necessaria procuranda, sicut aliis animalibus; sed etiam ad cognoscendum. Unde, cum cetera animalia non delectentur in sensibilibus nisi per ordinem ad cibos et venerea, solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilibus secundum seipsam.”

³⁴ “Exercetur etiam ab hominibus quaedam sensibilia opera, non quibus Deum excitet, sed quibus seipsum provocet in divina: sicut prostrationes, genuflexiones, vocales clamores, et cantus. Quae non fiunt quasi Deus his indigeat, qui omnia novit, et cuius voluntas est immutabilis, et affectum mentis, non motum corporis propter se acceptat: sed ea propter nos facimus, ut per haec sensibilia opera intentio nostra dirigatur in Deum, et affectio accendatur. Simul etiam per haec Deum profitemur animae et corporis nostri auctorem, cui et spiritualia et corporalia obsequia exhibemus.”

da obra *Sacro-profanus concertus musicus findium* (1662), Johann Heinrich Schmelzer – violinista da corte vienense e, em seguida, mestre de capela imperial – diz:

A música é um prazer de deuses e homens, um exercício de devoção e um emblema das virtudes humanas, e certamente este concerto musical sagrado e profano é assim reunido, de modo que seria capaz de servir tanto a uma adoração piedosa dos abençoados como os respeitáveis desejos dos homens, tanto pela prática da piedade na Igreja quanto, fora dela, pela renovação do espírito humano (SCHMELZER *apud* BREWER, 2016, p. 44)³⁵.

Com essa mudança de perspectiva e, conseqüentemente, com a expansão do espaço concedido a empreendimento musicais pela Companhia de Jesus, a partir do reinado de Leopoldo I os jesuítas austríacos conseguiram centralizar a maior parte do ensino musical nos territórios da *Erblande*. Neste período, por exemplo, passaram pelas instituições educacionais jesuíticas alguns dos nomes mais importantes da história da música austríaca, como Johann Fux, Heinrich Franz von Biber, Georg Muffat, Johann Kaspar Kerll, Pavel Josef Vejvanovský e Johann Froberger.

³⁵ “Music is a delight of gods and men, an exercise of devotion and an emblem of human virtues, and most certainly this sacred–profane musical concert thus is brought together, so that it would be able to serve as much to a pious adoration of the blessed as the respectable desires of men, as much to practicing piety in the Church as, apart from Her, to renewing the human spirit”

Capítulo 2 - O caráter educacional da Companhia de Jesus

Se por um lado foram precisos praticamente cem anos para que os jesuítas realmente aceitassem o uso da música para a realização de suas atividades, por outro lado foi preciso menos de uma década para que a Companhia de Jesus fundasse o seu primeiro colégio e a partir de então se tornasse a primeira ordem católica a reconhecer como uma de suas responsabilidades principais não somente a educação de seus próprios membros, mas, sobretudo, da sociedade civil.

Ainda que a bula papal de 1540 (*Regimi militantis ecclesiae*) já incluísse como um dos propósitos da Ordem a “educação de crianças e pessoas iletradas no cristianismo” (REGIMINI, 1996 [1540], p.3)³⁶, quando a Companhia de Jesus foi fundada os primeiros jesuítas não tinham a intensão, ou sequer o desejo, de se envolverem intimamente com atividades educacionais distintas daquelas já realizada por outras ordens religiosas do período. Por conta disso, nos primeiros anos da Companhia, os jesuítas se limitaram a atuarem apenas nas atividades ligadas à catequese e, conseqüentemente, os jovens interessados em entrar na Ordem eram recomendados a avançar em seus estudos em universidades já estabelecidas da Europa, em especial na Universidade de Paris - local onde os dez fundadores da Companhia foram instruídos.

Entretanto, o pedido das autoridades locais de Messina, na Sicília, para a fundação de um novo colégio humanista na região acabou tendo um impacto determinante para o destino da Companhia de Jesus. O sucesso do colégio, fundado em 1548, mostrou ao comando da Ordem que havia uma demanda cada vez maior para o ensino dos cidadãos nas medias e grandes cidades da Europa e que não estava sendo satisfeita pelas instituições educacionais monásticas, destinadas apenas a membros do clero, e pelas universidades, destinadas a estudantes majoritariamente da classe eclesiástica.

Aliado a isso, uma grande parcela dos sociólogos e historiadores contemporâneos consideram que o crescimento vertiginoso do número de colégios jesuíticos entre a segunda metade do século XVI e o início do século XVIII esteve intimamente vinculado com o desejo do papado e do alto comando da Companhia de Jesus em criar novas instituições educacionais capazes de competir com as *Lateinschulen* presentes nos domínios luteranos e, com isso, dar continuidade ao avanço da Contrarreforma na Europa.

³⁶ “[...] a community founded chiefly for this purpose: to strive especially for the progress of souls in Christian life and doctrine and for the propagation of the faith by the ministry of the word, by spiritual exercises and works of charity, and specifically by the education of children and unlettered persons in Christianity.”

Ademais, por conta do crescimento das cidades, das cortes e da burocracia estatal, a alta procura por instituições educacionais para a formação de civis capazes de ocupar os novos cargos intelectuais e administrativos no início da era moderna possibilitou a criação exponencial de novos colégios por toda a Europa. A partir do século XVII as instituições educacionais jesuíticas e luteranas acabaram se espalhando por toda a Europa, superando tanto as escolas humanistas quanto as universidades medievais e tornando-se, desse modo, as principais organizações pedagógicas do ocidente.

Após a fundação e o sucesso de instituições como o *Collegio Romano* (1551), o *Collegium Germanicum* (1551) e o *Akademisches Gymnasium* (1552), Ignacio Loyola escreveu aos demais comandantes da Companhia de Jesus, em 1553, informando-os que os pedidos para o estabelecimento dos colégios eram tão numerosos que seria preciso recusar qualquer solicitação nova.

Apesar disso, a grande quantidade de doações das autoridades seculares locais e a possibilidade de expandir a área de atuação da Companhia impeliu os jesuítas a continuarem ampliando o número de escolas e colégios. Ainda que a Companhia de Jesus tenha estipulado que seus membros “devam realizar todos esses trabalhos gratuitamente e sem aceitar qualquer salário pelo trabalho despendido em todas as atividades acima mencionadas” (EXPOCIT, 1996 [1550], p.4)³⁷ - incluindo suas atividades educacionais -, o dinheiro fornecido pela nobreza e pela aristocracia europeia exerceu um papel fundamental para o estabelecimento e a manutenção dos colégios jesuíticos.

Para conciliar o ensino gratuito com as provisões dos docentes jesuítas, os salários de funcionários não eclesiásticos - como os mestres de capela -, a construção e manutenção de prédios grandiosos e algumas pomposidades existentes nos colégios da Companhia de Jesus, a arrecadação de fundos tornou-se uma parte indispensável da vida dos administradores das instituições educacionais jesuítas.

Na realidade, esta necessidade financeira acabou impulsionando os jesuítas a produzirem “cerimônias e rituais espetaculares [...] para atrair presentes, e os custos de tais eventos poderiam ser amplamente compartilhados pelas autoridades nacionais, locais e eclesiásticas” (HUFTON, 2006, p.17-18)³⁸. Desse modo, os dramas jesuíticos, assim como os debates e disputas entre alunos e entre professores, tornaram-se eventos

³⁷ “should carry out all these works altogether free of charge and without accepting any salary for the labor expended in all the aforementioned activities.”

³⁸ “spectacular ceremonies and rituals also were mechanisms for attracting gifts, and costs of such events could be widely shared by national, local and ecclesiastical authorities”

grandiosos contando com a execução de obras musicais e, em muitos casos, com a presença dos membros da Casa de Habsburgo.

Em 1655, por exemplo, o imperador austríaco Fernando III financiou a construção de um novo teatro para a realização dos dramas jesuíticos na Universidade de Viena.

Segundo Andrew Weaver:

Esse novo teatro apresentava os mais recentes desenvolvimentos de ponta no design teatral italiano, não apenas com as máquinas do tipo esperado em uma casa de ópera, mas também com cenários inteligentes que faziam o palco parecer maior que o auditório. O próprio auditório foi decorado com belos detalhes arquitetônicos, carpintaria especializada e muitas pinturas (WEAVER, 2012, p. 95)³⁹.

Esta atenção especial aos membros da nobreza pode ser atestada no seguinte trecho das constituições de 1558, onde os jesuítas procuram justificar esta distinção na maneira de lidar com cada classe social:

[...] a ajuda espiritual prestada a pessoas importantes e públicas deve ser considerada mais importante, pois é um bem mais universal. Isso é verdade, sejam essas pessoas leigas, como príncipes, senhores, magistrados ou administradores de justiça, ou sejam clérigos, como prelados. Isso vale também para a ajuda espiritual dada a pessoas que se distinguem por erudição e autoridade, pela mesma razão de o bem ser mais universal. Também por essa mesma razão, deve-se dar preferência à ajuda que é dada a grandes nações, como as Índias, ou a cidades importantes, ou a universidades, que geralmente são frequentadas por numerosas pessoas que, se ajudadas, podem tornar-se trabalhadores para a ajuda de outros (CONSTITUTIONES, 1996 [1558], p.292)⁴⁰.

Por outro lado, as constituições também estipulam que:

Onde os colégios da Fraternidade não tiverem escolásticos em número suficiente com a promessa ou intenção de servir a Deus Nosso Senhor na Fraternidade, não será contrário ao nosso Instituto, com licença do geral e pelo

³⁹ “This new theater featured the latest, most cutting-edge developments in Italian theatrical design, with not only machinery of the type expected in an opera house but also cleverly designed sets that made the stage appear larger than the auditorium. The auditorium itself was adorned with beautiful architectural details, expert carpentry, and many paintings”

⁴⁰ “[...] the spiritual aid which is given to important and public persons ought to be regarded as more important, since it is a more universal good. This is true whether these persons are laymen such as princes, lords, magistrates, or administrators of justice, or whether they are clerics such as prelates. This holds true also of spiritual aid given to persons who are distinguished for learning and authority, for the same reason of the good being more universal. For that same reason, too, preference ought to be shown to the aid which is given to large nations such as the Indies, or to important cities, or to universities, which are generally attended by numerous persons who, if aided themselves, can become laborers for the help of others.”

tempo que lhe parecer conveniente, para admitir outros alunos pobres que não têm essa intenção (CONSTITUTIONES, 1996 [1558], 140)⁴¹.

Desse modo, os colégios jesuíticos entraram para a história do ensino não apenas por terem sido o primeiro conjunto de instituições educacionais presente em todos os continentes habitados e destinado à eclesiásticos e civis, como também por ser uma das primeiras instituições de grande porte a aceitar estudantes pobres.

Ainda que permaneça inegável que a Companhia de Jesus tenha dado maior preferência a membros da nobreza, as estatísticas dos alunos matriculados no colégio de Munique entre 1601 e 1776 – uma das poucas listas de matrículas sobreviventes deste período – mostram que, na realidade, apenas 4,9% dos estudantes vinham de famílias nobres, enquanto 11,9% vinham de famílias com algum tipo de título civil e 83,2% dos estudantes pertenciam ao “resto da sociedade civil”⁴².

Entre estes 83,2% de estudantes do “resto da sociedade civil” encontravam-se a maior parte dos musicistas que frequentaram os colégios da Companhia de Jesus. Ainda que alguns compositores tivessem algum tipo de título nobiliárquico, a imensa maioria dos compositores do século XVII provinham, de modo geral, de famílias pequeno-burguesas de músicos. Não obstante, o sucesso dos colégios não impediu que alguns membros da Companhia de Jesus desprezassem este tipo de empreendimento educacional, levando Juan Alfonso de Polanco – secretário e vigário geral da Companhia – a criar uma lista quase oficial, em uma carta à Antonio de Araoz em 1551, contendo quinze razões para a existência destas instituições⁴³. Entre os principais benefícios citados por Polanco destacam-se:

Em primeiro lugar, os que lêem se ajudam e aprendem muito ensinando aos outros, e permanecem mais resolutos e cavalheiros do que imaginam; [...] 6) Que os pobres, que não têm meios para pagar professores comuns, muito menos pedagogos domésticos, encontrem aqui de graça o que custa muito, mal podiam sair com as cartas; 7) Que nas coisas espirituais se ajudem mutuamente, aprendendo a doutrina cristã, e compreendendo somente nos sermões e exortações o que é necessário para sua saúde eterna; [...] 15) Que sairão em horários diversos aqueles que atualmente são apenas estudantes,

⁴¹ “Where the Society s colleges do not have a sufficient number of scholastics with the promise or intention of serving God our Lord in the Society, it will not be contrary to our Institute, with permission from the general and for the time which seems good to him, to admit other poor students who do not have such an intention.”

⁴² Andreas Kraus, *Das Gymnasium der Jesuiten zu München (1557-1773)*. Staatspolitische, Sozialgeschichtliche, Behördengeschichtliche und Kulturgeschichtliche Bedeutung (Munich: Beck, 2001, p.18).

⁴³ Sancti Ignatii de Loyola Societatis Iesu fundatoris epistolæ et instructiones, Tomus Quartus 1551-1553 (Madrid, 1903), pp. 7–9.

quem para pregar e cuidar dos animais, quem para o governo da terra e administração da justiça, quem para outros cargos (POLANCO, 1903 [1551], p.7-9)⁴⁴.

De modo semelhante, Polanco também escreveu ao Superior Geral Diego Laínez relatando que:

E assim, de modo geral, há duas formas de ajudar o próximo: uma nos colégios com a instituição da juventude nas letras, na doutrina e na vida cristã; o outro com ajudar universalmente a todos com sermões e confissões, e outros meios de acordo com o nosso modo de proceder habitual. [...] Como foi dito que todos ordinariamente terão que carregar parte do peso das escolas (POLANCO, 1974 [1560], p. 305)⁴⁵.

No ano da morte de Ignacio Loyola, em 1556, existiam 33 colégios em atividade por toda a Europa e mais 6 já aprovados pela Companhia⁴⁶. Por conta desta rápida expansão no número de colégios, o quartel general dos jesuítas se viu obrigado a reconhecer, em 1560, “que as escolas haviam se tornado o principal ministério da Companhia e a base primaria para a maior parte dos outros ministérios” (O’MALLEY, 2000, p.63).

A partir de então, os jesuítas passaram não somente a estabelecer novos colégios, como também procuraram, em conjunto com as autoridades locais, assumir o comando das universidades já existentes, substituindo, assim, os professores seculares e até mesmo de outras ordens monásticas.

A chamada *Oberdeutschland* (Alta Alemanha) – que inclui os territórios da atual Áustria, Bavaria, Baden-Württemberg, Alsácia, Bolzano e parte da Suíça – foi a região onde os jesuítas tiveram o maior sucesso ao assumir o controle das universidades locais,

⁴⁴ “Primeiramente los que leyn se ayudan y aprenden mucho enseñando á los otros, y quedan más resolutos y señores de lo que saben; 6) Que los pobres, que no tienen con qué pagar los maestros ordinaries, ni menos los pedagogos domésticos, aquí hallan gratis lo que com costa mucha apenas podrían auer para salir com las letras; 7) Que en las cosas spirituales se ayudan, aprendiendo la doctrina christiana, y entendiendo em los sermones y exhortaciones sóltas lo que conuiene para su eterna salud; 15) Que los que solamente son al presente studiantes saldrán com tempo diversos, quién para predicar y tener cura de las animas, quién para el governo de la tierra y administración de la justitia, quién para otros cargos.”

⁴⁵ “Essendovi generalmente parlando due maniere di aiutar li prossimi, una nelli collegii con la institutione della gioventù nelle lettere, dottrina et vita xpiana, l'altra con aiutar universalmente tutti con le prediche et confessioni, et altri mezzi conformi al nostro solito modo di procedere. [...] che tutti ordinariamente doveranno portar parte del peso delle schuole“

⁴⁶ FRANCA, 2019, p.16.

incluindo as universidades de Viena, Graz, Linz, Freiburg, Würzburg, Heidelberg, Osnabrück e Bamberg⁴⁷.

Não surpreendentemente, este tipo de política expansionista, não foi aceita pelos docentes empregados nas universidades sem resistência. Após os Habsburgos confirmarem o domínio sob os boêmios durante a Guerra dos Trinta Anos e praticamente imediatamente iniciarem a recatolização da região, os jesuítas procuraram monopolizar o ensino na Universidade Carolina de Praga, mas os confrontos com os professores dominicanos, franciscanos e agostinianos acabaram envolvendo o Arcebispo de Praga, os imperadores austríacos do período e o próprio Papa Urbano VIII, o que impediu que a Companhia de Jesus obtivesse o controle oficial da universidade. Ainda assim, os jesuítas passaram a ocupar todas as cadeiras do departamento de filosofia e teologia, tornando-se a maior força política dentro da universidade⁴⁸.

Com este reconhecimento da importância central da educação e com a solidificação da autoridade jesuítica nas universidades, especialmente nos territórios da *Erblande*, tornou-se necessário aos jesuítas refletir mais profundamente a respeito do ideal educacional da Companhia e, conjuntamente, estabelecer e solidificar novas regras e diretrizes capazes de garantir um programa educacional internacional e, ao mesmo tempo, unificado.

2.1 - *Ratio Studiorum*

Embora as constituições de 1558 já incluíssem a promessa da publicação imediata de documento oficial contendo os pormenores sobre questões como os horários das aulas e o método pedagógico a ser adotado nos colégios da Companhia de Jesus⁴⁹, os modos de proceder das instituições educacionais jesuíticas só foram formalizadas com a publicação da *Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* – comumente conhecida como *Ratio Studiorum* – em 1599.

⁴⁷ Ver: HENGST, Karl. Jesuiten na Universitäten und Jesuitenuniversitäten. Zur Geschichte der Universitäten in der Oberdeutschen und Rheinischen Provinz der Gesellschaft Jesu im Zeitalter der Konfessionellen Auseinandersetzung. 1981, p. 298.

⁴⁸ SPIEGEL, 1929, p.179-182.

⁴⁹ “As horas das aulas, com a ordem e o método próprio, os exercícios de composição literária (que devem ser corrigidos pelos professores) ou de disputa em todas as matérias, a declamação pública, em prosa e em verso, tudo isso se indicará em pormenor num tratado à parte, aprovado pelo Geral, para o qual remete a presente Constituição. Dizemos somente que esse tratado deve adaptar-se aos lugares, aos tempos e às pessoas, embora seja para desejar, quanto possível, que se chegue a uma ordem comum” (LOYOLA *apud* MIRANDA, 2009, p. 37).

Para sua elaboração, os jesuítas se basearam na combinação de dois modelos pedagógicos tradicionais do período: o modelo parisiense utilizado na Universidade de Paris e o modelo italiano utilizado nas escolas humanistas. A união destes dois modelos educacionais representou uma reestruturação pedagógica de grande relevância para a história da educação no Ocidente e um dos principais motivos pelo sucesso do ensino jesuítico, assim como pela sua permanência até mesmo após a supressão da Ordem em 1773. O testemunho de Francis Bacon (1561-1626) - alguém sem qualquer vínculo com a Companhia de Jesus -, relatando que “no que concerne à pedagogia basta uma palavra: consulta a escola dos jesuítas; não encontrarás melhor”, atesta o reconhecimento internacional dos empreendimentos educacionais da Companhia de Jesus (BACON *apud* FRANCA, 2019).

2.2 - Modelo parisiense: música enquanto *numerus*

Como citado acima, Loyola e os demais fundadores da Companhia de Jesus frequentaram a Universidade de Paris e lá entraram em contato com os ensinamentos escolásticos e com a estrutura universitária que serviu como base para os colégios jesuíticos. A admiração de Ignacio pela universidade parisiense pode ser claramente observada no seguinte trecho de uma carta ao seu sobrinho Beltran Loyola:

Acabo de saber que teu irmão Emiliano é dotado de bons talentos e cheio de ardor pelo estudo. Muito desejo que tenhas cuidado destas boas disposições e, se queres ouvir a minha opinião, não o mandes a outro lugar que não seja Paris. Nesta universidade poderá ele aprender em poucos anos o que em qualquer outra não conseguiria senão depois de longo tempo. Além disto, entre os estudantes desta cidade, mais do que em outras, há em geral maior honestidade e religião (LOYOLA, 1903 [1539], p.148)⁵⁰.

De modo similar, ao determinar o escopo e a ordem do colégio de Messina (no *Scopus et ordo scholarum Messanensium Societatis Jesu*), em 1548, Jeronimo Nadal diz:

Assim, com a ajuda divina, todas as leituras e exercícios acima mencionados serão feitos com todo o cuidado e diligência, conformando tudo ao modo parisiense que, entre outros, é considerado muito exato e muito útil, e como mencionado, além das letras e das várias ciências, há uma grande preocupação em relação aos bons costumes e ao lucro espiritual. Para que assim cresça mais

⁵⁰ “Aquí he sabido del buen ingenio de vuestro Hermano Emilián, y deseosso de estudiar. Holgaría que mucho mirásedes y pensásedes em ello; y si mi juízo tiene algún valor, yo no lo embuiaría á otra parte que á París, porque más le haréis aprouechar em pocos años, que em muchos otros em outra universidad; y después es tierra donde más honestidade y virtude guardan los estudiantes.”

a honra de nosso senhor, a utilidade e o consolo das almas fiéis (NADAL, p.616, [1548] 1901)⁵¹.

Elementos estruturais que hoje parecem triviais, como a distribuição dos alunos em classes diferentes de acordo com seus respectivos níveis de conhecimento e habilidade, um programa diário bem definido de cinco horas de aula por dia, a separação das disciplinas em diferentes departamentos, a importância atribuída aos exercícios e a aplicação regular de provas e avaliações, foram adotadas pelos jesuítas como parte da emulação do modelo parisiense.

Além destas disposições que permaneceram como padrão nos dias atuais, outros elementos fundamentais para o funcionamento dos colégios jesuíticos, como a premiação regular das melhores composições realizadas em aula e as disputas entre os alunos e entre os professores sobre temas diversos, também tiveram sua origem na Universidade de Paris.

Na realidade, estas premiações e disputas eram tão importantes para o funcionamento dos colégios que este tipo de atividade acabou se tornando um evento grandioso, contendo a execução de obras musicais e que poderia ser assistido por pessoas de fora do colégio, funcionando, desse modo, como uma maneira de mostrar à sociedade civil a eloquência dos estudantes e dos docentes. Quanto a premiação, a *Ratio Studiorum* determina que:

No dia aprazado, proclamem-se os nomes dos vencedores, com a maior solenidade e diante do maior número possível de pessoas. Os vencedores apresentar-se-ão em público e a cada um será entregue o respectivo prêmio, com toda a solenidade (RATIO, 2009 [1599], p. 116)⁵².

Além destes princípios estruturais, a teologia e filosofia escolástica ensinada na Universidade de Paris serviu como pedra fundamental sobre a qual o ensino jesuítico foi construído. Por conta disso, São Tomás de Aquino e Aristóteles foram tomados como autoridades centrais e praticamente incontestáveis para todas as atividades educacionais

⁵¹ “Cosi con laiuto divino si faranno tutte le sopradette lettione et essercitationi con ogni cura et diligntia, conformando il tutto al modo Parisiense il quale fra gli altri si reputa essere et exactissimo et utilissimo, et come detto e, oltra delle lettere et scientie diverse, si hauera grande solectudine circa delli boni costumi et del profitto spirituale. Accioche in questa maniera cresca maggiormente Ihonore diddio nostro signore, et la utilita et consolatione delle anime fedeli.”

⁵² “Constiuto deinde die, quanto máximo fieri poterit apparatus et hominum frequentia nomina victorum publice pronuncientur, et in médium procedentibus praemia cuique sua honorifice dividantur” (p.117).

da Companhia de Jesus. Esta autoridade especial pode ser observada claramente no seguinte trecho da *Ratio Studiorum*:

O prefeito não deverá conceder aos estudantes de teologia e de filosofia todo e qualquer livro, mas apenas determinados livros, sob conselho dos mestres e com o conhecimento do reitor. Por exemplo além da Suma de São Tomás (para teólogos) e Aristóteles (para os filósofos), algum comentário escolhido que os estudantes possam consultar durante o estudo privado (RATIO, 2009 [1599], p.100)⁵³.

Ademais, assim como a Universidade de Paris dividia o estudo das artes liberais entre as disciplinas do *trivium* (lógica/dialética, retórica e gramática) e do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música), os jesuíticos seguiram o princípio escolástico de que a música estava vinculada com a ideia de *numerus* e que, portanto, poderia ser estudada como uma ciência matemática. Para os jesuítas, o exame dos números sonoros possibilitava o descobrimento de novos conhecimentos acerca da organização do universo, das proporções encontradas na natureza ou, em suma, da ordem divina.

Dentro desta perspectiva escolástica, os jesuítas destacaram a importância do uso da razão como única maneira de contemplar a harmonia universal criada por Deus e materializada na música. Como a razão permitiria a compreensão da causa por trás dos efeitos, o conhecimento da organização matemática, filosófica e teológica da música permitiria conhecer Deus, “a causa exemplar primeira de todas as coisas” (AQUINO, 2005, p. 42).

Assim sendo, assim como os escolásticos da Universidade de Paris, os primeiros jesuítas consideraram mais importante e digno estudar questões mais “elevadas” envolvendo a chamada música especulativa - ou seja, as causas filosóficas, matemáticas e teológicas por trás da música que espelham a ordem divina -, do que questões envolvendo a música prática, como a composição e execução de uma determinada obra e de seus efeitos nos ouvintes.

⁵³ “Theologiae ac philosophiae auditoribus non quoslibet, sed certos quosdam, rectore conscio, ex magistrorum consilio concedat libros; scilicet, praeter Summan S. Thomae theologis, et Aristotelem philosophis, commentarium aliquem selectum, quem privato studio consulere possint” (p.101).

2.3 - Modelo humanista: *eloquentia perfecta*

De fato, a estrutura pedagógica da Universidade de Paris foi abertamente emulada pela Companhia de Jesus para a fundação de seus primeiros colégios. Desse modo, o pensamento escolástico acabou exercendo uma grande influência no modo que o ensino musical e a música foram abordados nestas instituições.

Entretanto, embora o modelo parisiense tenha sido a principal referência educacional citada pelos jesuítas, no momento em que a *Ratio Studiorum* foi publicada, na virada dos séculos XVI e XVII, os colégios jesuíticos haviam se tornado as principais instituições educacionais do mundo contrarreformado a incorporarem o modelo de ensino humanista - ainda que formalizado sob a estrutura pedagógica parisiense.

Isto pois com a experiência adquirida nos primeiros colégios da Companhia, assim como com a compreensão de que uma grande parte dos estudantes dos colégios “pregarão e cuidarão das almas, governarão a terra e administrarão a justiça” (POLANCO, 1903 [1551],)⁵⁴, os jesuítas rapidamente chegaram à conclusão de que ensinar seus alunos a se comunicarem adequadamente seria uma contribuição de grande valor para o bem comum e que, portanto, a adoção de elementos pedagógicos ligados ao modelo educacional humanista – principalmente em relação ao desenvolvimento da chamada *eloquentia perfecta* –, seria indispensável para o sucesso das atividades educacionais da Ordem, assim como para competir com as *Lateinschulen* presentes nos territórios luteranos.

Conciliando o modelo parisiense e o modelo humanista, os jesuítas estipularam na *Ratio Studiorum* uma estrutura pedagógica dívida entre os estudos superiores, englobando os currículos teológico ou filosófico - típicos das universidades europeias -, e os estudos inferiores, também denominados como currículo humanista⁵⁵.

Currículo teológico (4 anos)⁵⁶

<i>Duração</i>	<i>Classe</i>
4 anos	Teologia escolástica
2 anos	Casos de consciência
2 anos	Sagrada escritura
1 ano	Hebreu

Currículo filosófico

<i>Classes</i>
Filosofia
Matemática
Filosofia moral

⁵⁴ “Que los que solamente son al presente studiantes saldrán con tempo diversos, quién para predicar y tener cura de las animas, quién para el governo de la tierra y administración de la justitia, quién para otros cargos.”

⁵⁵ FRANCA, p. 46-7, 2019.

⁵⁶ *Ratio Studiorum*.

Currículo humanista

<i>Ano</i>	<i>Classe</i>
7º	Retórica
6º	Humanidades
5º	Gramática superior
4º	Gramática média A
3º	Gramática média B
2º	Gramática inferior A
1º	Gramática inferior B

Todavia, como a maior parte dos estudantes externos - como é o caso da maioria dos musicistas que passaram pelos colégios jesuíticos - optavam por realizar apenas o ciclo humanista, é possível dizer que embora a autoridade máxima de Tomás de Aquino tenha permanecido inquestionável e, portanto, elementos centrais da filosofia e teologia escolástica, como a ligação das proporções musicais com a ordem divina, não tenham sido abandonadas, a *studia humanitatis* acabou a partir do século XVII dominando as principais atividades educacionais da Companhia de Jesus.

Devido a este domínio do estudo das humanidades e da compreensão acerca da importância da eloquência na fala e na escrita para a formação de indivíduos preparados para a vida pública, o ensino da retórica foi alçado à posição central no programa educacional da Companhia de Jesus.

Segundo Robert Maryks e David Leigh, ainda que os primeiros jesuítas não tenham tido um interesse ou uma admiração especial pelas discussões sobre a retórica produzidas pelas autoridades pagãs da antiguidade clássica - com exceção, é claro, das obras de Aristóteles -, ao se verem impelidos a incorporar a educação humanista para a solidificação de seu programa pedagógico, os jesuítas acabaram encontrando na instituição retórica a base ideal para a elaboração de uma estrutura educacional que se adequasse a diferentes regiões do mundo e que fosse capaz de promover a eloquência necessária para que eclesiásticos, governantes e cidadãos livres atuassem em prol do chamado “bem comum” – noção utilizada pelos escritores jesuítas em inúmeras de suas publicações.

Durante o estudo das técnicas retóricas descritas pelas autoridades clássicas os estudantes dos colégios jesuíticos eram encorajados a emular de modo engenhoso estas autoridades e a aprender como expressarem-se seguindo regras e medidas calculadas e racionais, tendo, desse modo, pouco espaço para que noções iluministas e pós-iluministas

como “originalidade”, “subjetividade psicológica” e “plágio” desempenhassem qualquer papel no itinerário educacional planejado pela Companhia de Jesus. Segundo Hansen (2013, p.34):

No caso da *ars rhetorica*, o orador e o poeta erram ‘essencialmente’ quando erram ‘tecnicamente’. Que tratem de uma matéria imoral ou horrível é aceitável, desde que o discurso seja tecnicamente bem ordenado, prevendo o *prépon*, a medida da adequação racional à matéria, ao gênero, à circunstância e ao público. Neste sentido, a beleza – e a incongruência, a feiura, o horror e a obscenidade – não decorre da psicologia doente do homem autor nem da imitação de um ‘real’ empírico pressuposto como seu referente, como hoje o positivismo propõe, mas da imitação de lugares comuns cuja realidade de convenção social é evidente para o orador e o poeta, que buscam a eficácia do desempenho técnico produzindo efeitos belos e bons ou feios e indecentes para públicos que conhecem a convenção. [...] Retoricamente, o erro, o horror e a imoralidade não se acham nas matérias de que o autor trata, mas na inadequação técnica do modo como ele as trata. Se algum autor merece censura, não se deve censurá-lo por falar coisas porcas, como fazem os poetas especializados nos gêneros baixos, mas censurá-lo por falar tecnicamente mal de coisas porcas, ou seja, errando porcamente no uso das regras da sua arte.

Na base do ensino das técnicas retóricas encontravam-se diversos exercícios regulares para a aplicação dos preceitos teóricos expostos em aula, para a imitação das autoridades e para a exercitação da memória. Em especial, destacam-se 1) as disputas, onde os alunos - divididos hierarquicamente entre dois grupos (romanos e cartaginenses) – aplicavam as técnicas de defesa e ataque, e 2) as declamações, onde os alunos eram exigidos a parafrasear outros autores e a compor fabulas, cartas, narrativas, poemas e cenas dramáticas de acordo com determinadas regras retóricas estipuladas pelos professores dos colégios. Na *Ratio Studiorum*, por exemplo, é estipulado que:

Algumas vezes, o professor [de retórica] poderá propor aos alunos, como argumento da composição, uma breve ação dramática, como uma écloga, uma cena, ou um diálogo para que depois a melhor de todas seja representada em classe, distribuindo os papéis entre os alunos (RATIO, 2009 [1599], p.208)⁵⁷.

Através destas ações dramáticas e, em especial, da imitação das diversas autoridades aprovadas pela Companhia de Jesus, era esperado que os alunos dos colégios jesuíticos adquirissem a experiência e solidificassem as técnicas necessárias para se

⁵⁷ “Poterit interdum magister brevem aliquam actionem, eclogae scilicet, scenae, dialogive discipulis argumenti loco proponere, ut illa deinde in schola distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu exhibeatur, quae omnium optime conscripta sit”.

tornarem oradores e/ou escritores eloquentes aptos a promoverem ao redor de todo o mundo os ideais fomentados nas instituições educacionais da Companhia de Jesus.

Assim como a maior parte dos escritores e educadores do período, tanto entre escolásticos e humanistas quanto entre luteranos, os jesuítas seguiram rigorosamente as prescrições aristotélicas a respeito da importância da *mimesis* (imitação) para a formação de seus alunos.

Diferentemente de Platão, que via na mimese os perigos de um afastamento da verdade e de uma corrupção ética dos cidadãos, Aristóteles não reprova a mimese, pois a identifica como elemento constitutivo e intrínseco a todos os homens. Portanto, ao invés de recriminar a própria natureza humana, o estagirita considerava mais vantajoso entender e estudar os processos miméticos e, com isso, torna-los o mais benéfico possível para a formação dos cidadãos. Na *Poética*, por exemplo, Aristóteles diz:

De fato, a ação de mimetizar constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas (ARISTÓTELES, 2017, p.57).

Para Aristóteles, o conceito de mimeses englobava não somente a imitação de objetos sensíveis ou eventos reais, como também a imitação de processos – de modos de se fazer/produzir algo. Assim sendo, compreende-se que um mesmo objeto ou tema poderia ser retratado ou apresentado de maneiras diferentes, sendo tarefa essencial para uma boa realização mimética a escolha do modo mais adequado para cada situação específica. Segundo Lígia da Costa (2003, p. 53), mais do que mera cópia (*eikones*) ou reprodução da realidade, a mimese aristotélica “é uma representação que resulta de um processo específico de construção a partir de determinadas regras e visando a determinados efeitos”.

Seguindo Aristóteles, os jesuítas esperavam que por meio da imitação de uma autoridade clássica como Quintiliano, por exemplo, os alunos memorizassem os argumentos utilizados pelo autor romano, reconhecessem a aplicação prática dos preceitos retóricos ensinados em aula, emulassem o estilo de suas obras e, conjuntamente, adquirissem a erudição esperada para um cortesão eloquente do século XVII.

Longe de uma simples repetição exata, a mimetização estava associada ao aperfeiçoamento e à superação dos modelos originais - fossem estes modelos autoridades clássicas ou, até mesmo, elementos da própria natureza. A imitação, desse modo, “não é

reprodução servil, mas [...] *aemulatio*, emulação, imitação que compete com o modelo excelente, fazendo variações engenhosas e novas de seus predicados” (HANSEN, 2013, p.34).

Entretanto, embora as obras de Aristóteles tenham fornecido à Companhia de Jesus os principais fundamentos teóricos para a compreensão da importância da mimesis na educação, foi, na realidade, na figura do cônsul da antiga República Romana, Marco Túlio Cícero, que os jesuítas encontraram o modelo principal a ser imitado por seus alunos para o desenvolvimento da *eloquentia perfecta*.

Na *Ratio Studiorum*, por exemplo, é indicado aos professores de todas as classes do currículo humanista que as cartas, as orações e os tratados de retórica e filosofia moral escritos por Cícero deveriam servir como material de base para a realização das aulas. Para a classe de retórica, mais especificamente, é recomendado “escolher apenas Cícero no que se refere aos autores e recorrer também a Aristóteles (além de Cícero) no que se refere aos preceitos” (RATIO, 2009 [1599], p.202). Já nas regras comuns aos professores das classes inferiores é determinado que o argumento das composições exigidas em aula “consistirá em imitar Cícero, tanto quanto possível, sob a forma de narração, persuasão, congratulação, admonição ou outras formas semelhantes” (RATIO, 2009 [1599], p. 188).

Uma das consequências da elevação de Cícero ao *status* de uma das principais autoridades no ensino jesuítico, ao lado de Tomás de Aquino e Aristóteles, pode ser observada no modo como os jesuítas - seguindo a visão ciceroniana do orador perfeito - passaram a se preocupar em garantir uma educação interdisciplinar abrangendo a maior quantidade de temas possíveis e, com isso, formar o que Jerónimo Nadal denominou como “homem completo”⁵⁸. Segundo Cícero:

Com efeito, jamais negarei a existência de determinadas artes próprias daqueles que depositaram todos os seus esforços no aprendizado e tratamento de tais coisas, mas o orador completo e perfeito é aquele capaz de falar sobre todos os assuntos de maneira variada e abundante (CÍCERO, 2009 [55 a.C.], p.157).

Compreendendo que a essência do orador perfeito seria a capacidade de discursar eloquentemente independente do tema que seja proposto, sendo preciso, desse modo, o conhecimento profundo de diversos temas, a velocidade com as palavras e o cuidado com as expressões do corpo e com a modulação da voz, Cícero concluiu que:

⁵⁸ “los estudios tomados de veras, como la Compañia suele, pieden, em certo modo, el hombre entero.”

[...] no orador, deve-se exigir a agudeza dos dialéticos, as máximas dos filósofos, as palavras, praticamente, dos poetas, a memória dos jurisperitos, a voz dos atores trágicos, os gestos, quase, dos grandes atores; por essa razão, nada é mais raro, no gênero humano, do que encontrar um orador perfeito (CÍCERO, 2009 [55 a.C.], p.168).

Desse modo, no intuito de fornecer a erudição necessária para formar seus alunos com base no modelo ciceroniano do orador perfeito, os jesuítas introduziram em seu programa pedagógico não somente o ensino da filosofia escolástica e das línguas antigas, mas também de “toda a espécie de saber” (RATIO, 2009 [1599], p.198), incluindo tanto a história e a poesia quanto a música prática e teórica (ou especulativa).

À vista desta necessidade dos professores jesuítas de estarem aptos a apresentar uma grande variedade de temas em classe, era esperado que os docentes dos colégios da Companhia de Jesus tivessem a capacidade de lecionar sobre praticamente qualquer assunto, não se limitando a apenas uma área específica. Em sua autobiografia, por exemplo, o padre jesuíta Athanasius Kircher indica que embora sua principal área de estudo fosse a matemática, no início de sua carreira o jesuíta germânico foi obrigado a dar aulas de grego e gramática inferior, tendo, posteriormente, lecionado física, astronomia e música.

Essa trajetória profissional de Kircher reflete intimamente o mesmo tipo de história de vida de uma grande parte dos jesuítas antes da supressão da Ordem descrita por Paul F. Grendler (2014, p.12):

Nos dois séculos entre 1560 e 1773, praticamente todos os jesuítas lecionaram de três a cinco anos na escola inferior (aulas de gramática, humanidades e/ou retórica). [...] A grande maioria o fez após completar três anos de estudos filosóficos. Depois de lecionar na escola inferior, alguns jesuítas mudaram-se para outros ministérios e não voltaram a lecionar. Muitos jesuítas fizeram seus estudos teológicos, foram ordenados e depois ensinaram filosofia (metafísica, filosofia natural, lógica) e/ou matemática⁵⁹.

A preocupação dos jesuítas em manter um programa educacional interdisciplinar acabou sendo muito vantajoso para a Companhia de Jesus por atrair diversos nobres

⁵⁹ “In the two centuries between 1560 and 1773, practically every Jesuit taught three to five years in the lower school (classes in grammar, humanity, and/or rhetoric). [...] The vast majority did so after completing three years of philosophical studies. After teaching in the lower school, some Jesuits moved to other ministries and did not return to teaching. A great many Jesuits then did their theological studies, were ordained, and then taught philosophy (metaphysics, natural philosophy, logic) and/or mathematics.”

interessados em aproximarem-se do ideal do “cortesão perfeito” – ideal paralelo ao do orador perfeito. De fato, publicações anteriores a fundação da Companhia de Jesus, como *d’O Cortesão* de Baltassar Castiglione (1528), deram um grande impulso para o processo de reabilitação deste ideário clássico que seria posteriormente incorporado ao ensino jesuítico e transmitido a uma parcela significativa da nobreza católica preocupada em garantir uma formação internacionalmente prestigiada para seus filhos e, com isso, preservar um *status* social elevado de suas famílias dentro das cortes europeias.

A partir deste novo interesse da nobreza europeia pelo mundo intelectual e cultural, a recuperação de autoridades clássicas como Quintiliano e Cícero fomentou uma espécie de “amadorismo diletante para inúmeras artes – em detrimento de um profissionalismo que, por seu caráter oficioso, é indecoroso ao expediente do ócio virtuoso, com seus jogos, dança, música e ditos graciosos” (PORTO JUNIOR, 2018, p.62). Ao comentar a necessidade de o orador perfeito de ter a competência de falar sobre a música, por exemplo, Cícero escreve:

De fato, se é próprio do orador ser capaz de discursar acerca de qualquer tema proposto de maneira indefinida, terá de discursar acerca do tamanho do sol, da forma da terra; assumido tal fardo, não poderá se recusar a discursar acerca de questões matemáticas ou musicais (CÍCERO, 2009 [55 a.C.], p.207).

Desse modo, demonstrações de erudição através de discussões públicas sobre as artes consideradas adequadas à vida dos homens livres - como a música - passaram a ser estimadas entre os membros da nobreza como meio de destaque social dentro das cortes. Como consequência deste interesse por questões musicais, diversos livros e tratados de música passaram a ser publicados entre os séculos XVI e XVIII tendo como público-alvo cortesãos leigos na área da música prática, mas que tinham um grande desejo de se aprofundarem em um dos temas mais debatidos do período.

De modo similar, é possível observar sob a perspectiva dos profissionais, ou seja, sob o ponto de vista dos compositores, cantores e instrumentistas, um processo similar. Uma grande parte dos musicistas do mundo contrarreformado passaram a estudar nos colégios jesuíticos – ou pelo menos enviarem seus filhos às instituições educacionais da Companhia de Jesus – no intuito de aprenderem os conhecimentos extramusicais requisitados para serem considerados como dignos de serem nomeados como “músicos perfeitos” e, assim, afastarem-se da noção de serem apenas profissionais servís.

Gioseffo Zarlino (1517-1590), um dos poucos autores do século XVI a serem citados na lista de autoridades aprovadas pela Companhia de Jesus que escreveram sobre a música prática e teórica – *Auctores, qui scripsere de Musica Practica, & Speculativa* (1593) -⁶⁰, diz que:

[...] primeiramente se deve conhecer a Gramática, pela qual se pode obter um perfeito conhecimento das línguas e compreender distintamente os autores que dela escrevem. Também para bem escrever alguma coisa e ler passagens da História – nas quais se podem encontrar muitos assuntos que são de grande utilidade e lançam grande luz quando se deseja ter conhecimento das coisas pertinentes à tal Ciência. A Dialética, também, logra grande benefício para aprender a raciocinar e discorrer com bons fundamentos. A Retórica, igualmente, é útil aos estudiosos dessa Ciência pois ajuda a exprimir com ordem os conceitos. Quanto ao conhecimento das Ciências Naturais, deixarei ao arbítrio de cada sujeito, pois não somente ela é submissa à Matemática quanto à Filosofia natural – como em outro passo já afirmei – bem como ser perito em outras Ciências – o que é, senão, louvável. E, ainda que o fim da Música consista numa operação, ou seja, em uma certa prática do ouvido – que, uma vez purgado, não possa ser facilmente enganado – o homem privado de alguma das capacidades acima ditas – as quais são muito úteis para conhecer as razões da Música – pode ser, contudo, grandemente enganado. Querendo, pois, conquistar o perfeito conhecimento da Música, é necessário que o homem seja ao menos dotado de todas essas supracitadas habilidades, as quais, uma hora ou outra serão requeridas. Quanto maior for a ignorância dessas matérias que são de suma importância e necessidade, maior será a dificuldade de se alcançar aquela perfeição que se deseja (ZARLINO, 1562, p.344)⁶¹.

Assim, ao seguirem as indicações ciceronianas em relação as faculdades do orador perfeito, os jesuítas acabaram fazendo parte de uma verdadeira revolução cultural que mudou radicalmente a dinâmica interna das cortes europeias no início da Era Moderna. “Na nobreza, que antes só se preocupava com os prazeres da guerra e do amor,

⁶⁰ IRVING, 2018.

⁶¹ “[...] prima della Grammatica, per la quale si hà perfetta cognitione delle lingue, per potere intendere distintamente gli autori, che trattano di essa; & per voler scriuere di essa alcuna cosa: & anco perche alle volte si legge alcune Historie, nelle quali si ritroua molte cose, che sono di grande aiuto, & danno gran de lume, volendo essatamente hauere cognitione delle cose di cotal scienza. La Dialettica poi è di grande giouamento; per poterne ragionare, & discorrere con buoni fondamenti. La Rhetorica quanto possa essere vtile alli Studiosi di questa Scienza, per potere esprimere con ordine i loro concetti; & l'essere istruito nelle cose della Scienza naturale, lassarò giudicare ad ogn'vno, che habbia punto di giuditio: poi che non solamente è sottoposta alla Scienza mathematica: ma anco alla Filosofia naturale; come altroue hò dichiarato; & nell'altre scienze ancora: percioche veramente non li può se non giouare. Et se bene il suo fine consiste nella operatione, cioè nell'esser ridutta in atto; & che l'Vdito, quando è purgato, non possa essere facilmente defraudato dal suono; tuttauia possono occorrere alle volte alcune cose, che l'huomo (essendo priuo di alcuna delle nominate cose, che fanno grande vtile a conoscere le cagioni di esse) resta grandemente ingannato. Volendo adunque acquistare la perfetta cognitione della Musica, è dibisogno, che sia dottato di tutte queste cose; percioche qualunque volta haurà dibisogno di alcuna, tanto meno potrà arriuare a quel grado, che lui desidera; & con tanta maggior diffcultà li potrà arriuare, quanta maggiore sarà la ignoranza delle cose nominate, che sono di maggiore importanza, & più necessarie”. Tradução de Delphim Rezende Porto Junior (2018, p.100).

conseguiram [os jesuítas] despertar o fervor e o entusiasmo pela cultura intelectual e pela glória das letras” (FRANCA, p. 63, 2019).

Outrossim, como os artistas – compositores, poetas, pintores e arquitetos – não somente dividiam a sala de aula com membros de grande prestígio da nobreza e do clero, como também participavam das mesmas atividades extracurriculares promovidas nos colégios da Companhia de Jesus, tornou-se muito comum no século XVII que compositores como Johann Caspar Kerll, por exemplo, que se formou em um dos principais colégios jesuíticos da Europa – o *Collegium Germanicum* –, ou como Georg Muffat, que estudou nos colégios de Séléstat e de Molsheim, fossem apontados pela elite secular e religiosa como candidatos ideais para ocupar os cargo de organista da corte imperial em Viena e de mestre de capela de Passau, respectivamente.

Isto pois, como estes artistas eram educados com base nos mesmos valores e nas mesmas preceptivas retóricas ensinadas a uma grande parcela da nobreza e do clero austríaco, os patronos das artes tinham a segurança de que os *alumni* dos colégios jesuíticos teriam a capacidade de representar a doutrina contrarreformada ou qualquer outro tema solicitado - como a glorificação da imagem imperial - de um modo adequado e satisfatório.

É possível dizer que o ensino jesuítico, em especial o ensino da retórica, acabou possibilitando a partir do século XVII o surgimento de uma cultura católica internacional livre dos perigos de interpretações ambíguas e possivelmente heréticas, removendo, assim, algumas das principais fontes de crítica de membros da igreja à produção artística da segunda metade do século XVI.

Ademais, ainda que na *Ratio Studiorum* seja indicado apenas um ano específico de estudo da retórica, sendo os cinco primeiros anos dedicados às classes de gramática em latim e grego, o sexto ano à classe de humanidades e somente o último à classe de retórica *per se*, “no topo da pirâmide dos estudos estava a classe de retórica. Toda a estrutura curricular das humanidades convergia, na verdade, para esta classe” (MIRANDA, 2009, p.29).

Logo durante as classes de gramática, os alunos dos colégios jesuíticos já eram apresentados a importantes obras de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e até mesmo de Erasmo - isto unicamente pois os jesuítas receberam uma permissão especial para

continuar utilizando os textos de Erasmo mesmo após sua obra ter sido incluída no Index de livros proibidos em 1559⁶².

Embora os preceitos teóricos da retórica fossem reservados aos últimos dois anos do currículo humanista, nomeadamente às classes de humanidades e retórica, na prática, ao realizarem os exercícios regulares de composição de textos em prosa e verso e de recitação e imitação das autoridades analisadas em aula, os estudantes eram preparados para chegar na classe de retórica com um conhecimento significativo sobre diferentes elementos da linguagem oral e escrita.

Já na classe de retórica *per se*, a *Ratio Studiurum* indica que:

Ela [a classe de retórica] forma o estudante para a eloquência perfeita [...]. De modo geral, porém, pode-se dizer que ela abrange três componentes principais: os preceitos de oratória, o estilo e a erudição. Os preceitos podem ser estudados e analisados a partir de qualquer autor, mas nas preleções diárias não se devem explicar senão as obras retóricas de Cícero e de Aristóteles (a Retórica e eventualmente a Poética). Quanto ao estilo, ainda que se devam conhecer também os historiadores e os poetas mais importantes, deve-se ter em atenção quase exclusivamente o de Cícero. [...] Por fim a erudição deve colher-se a partir da história, dos costumes dos povos, da autoridade dos escritores e de toda a espécie de saber (RATIO, 2009 [1599], p.198)⁶³.

Segundo os preceitos expostos por Cícero nos livros II e III do *De Oratore*, as etapas retóricas da construção do discurso – ou, como diz Cícero, “a faculdade do orador” - poderiam ser divididas entre as seguintes partes:

- 1) *Inventio*
- 2) *Dispositio*
 - a. *exordium*
 - b. *narratio*
 - c. *propositio*
 - d. *confirmatio*
 - e. *confutatio*
 - f. *peroratio*
- 3) *Elocutio*
- 4) *Memoria*
- 5) *Pronuntiatio/actio*

⁶² Traditions of eloquence, 2016, p. 43.

⁶³ “Gradus huius scholae non facile certis quibusdam terminis definiri potest; ad perfectam enim eloquentiam informat, quae duas facultates máximas, oratoriam et poeticam comprehendit. [...] Illud tamen in universum dici potest, tribus máxime rebus, praeceptis dicendi, stylo et eruditione contineri. Praecepta, etsi undique peti et observari possunt, explicandi tamen non sunt in quotidiana praelectione, nisi rhetorici Ciceronis livre, et Aristotelis tum Rhetorica, si videbitur, tum Poetica. Stylus (quamquam probatissimi etiam historici et poetae delibantur) ex uno fere Cicerone sumendus est; [...] Eruditio denique ex historia et moribus gentium, ex auctoritate scriptorum et ex omni doctrina, sed parcius ad captum discipulorum accersenda” (p.199).

Em termos gerais, a *inventio* (invenção) se caracteriza pela investigação do tema que será discorrido e do descobrimento dos argumentos e dos lugares comuns que serão utilizados; a *dispositivo* (disposição) está ligada à organização da estrutura geral do discurso e pode ser subdividida no *exordium* (introdução), na *narratio* (exposição geral do tema do discurso), na *propositio* (proposição do argumento a ser defendido), na *confirmatio* (apresentação de argumentos favoráveis), na *confutatio* (refutação das opiniões contrárias) e na *peroratio* (conclusão); a *elocutio* (elocução) envolve a parte da escolha das palavras propriamente dita, assim como a aplicação das figuras retóricas – como metáfora, anáfora e gradação –; a *memoria* (memória), como o próprio nome indica, está relacionada com as técnicas de memorização do discurso; e a *actio*, por fim, inclui as regras dos gestos e da modulação da voz adequadas para a execução do discurso.

Todavia, ao ler a *Ratio Studiorum* é possível observar que o ensino da retórica nos colégios jesuíticos se limitava ao estudo das três primeiras partes da arte retórica citadas por Cícero, o que é claramente demonstrado na indicação na *Ratio* de que ao explicar um discurso ou um poema, os professores de retórica deveriam examinar “a técnica retórica nas suas diversas partes, isto é, invenção, disposição e elocução” (RATIO, 2009 [1599], p.204).

A *memoria* e a *actio*, desse modo, apesar de fazerem parte da divisão clássica da instituição retórica, não foram incluídas no programa educacional dos jesuítas, pois, assim como a maior parte dos humanistas, os membros da Companhia de Jesus deram uma maior ênfase às técnicas retóricas associadas à composição e à elaboração de discursos e textos, deixando de lado a maior parte dos preceitos clássicos acerca da execução destes discursos.

No trecho da *Ratio* sobre a classe de retórica citado acima também é possível observar que os alunos eram esperados a entrar em contato não apenas com questões técnicas da retórica descritas por Cícero e Aristóteles, mas também com “toda a espécie de saber” e, com isso, adquirissem a erudição necessária para a formação do cidadão ideal da chamada *Repubblica Christiana* - “governo político ou administração dos assuntos cívicos em harmonia com as virtudes cristãs” (KAINULAINEN, 2018, p. 531)⁶⁴. Isto pois, seguindo Cícero, os jesuítas acreditavam que “a eloquência é uma das mais altas virtudes” (CÍCERO, 2009 [55 a.C.], p.273).

⁶⁴ “[...] political rule or administration of civic affairs in harmony with Christian virtues”.

Entretanto, após a supressão da Companhia de Jesus em 1773 e principalmente com o surgimento do positivismo no século XIX, muitos escritores passaram a ver esta centralidade da eloquência e da retórica no sistema educacional adotado pela Companhia de Jesus como um retrocesso e passaram a critica-lo por focar demasiadamente no aprendizado de línguas mortas como o Latim e o Grego e, ao mesmo tempo, realizar uma leitura deturpada das obras da antiguidade clássica ao tentar concilia-las com a doutrina católica.

Os jesuítas, seguindo a corrente humanista, argumentavam que seria impossível desassociar um determinado conhecimento da maneira como ela é transmitida, seja oralmente seja pela escrita. E, portanto, o conhecimento dependia intrinsecamente da eloquência do comunicador. Uma frase estilística ou gramaticalmente confusa e obscura exprimiria sempre uma ideia igualmente confusa e obscura, não sendo possível, desse modo, deter um conhecimento sobre algo sem saber ou poder comunica-lo a outro. De modo geral os jesuítas, seguindo Cícero, acreditavam que “não se deve louvar a dificuldade de expressão daquele que conhece um assunto, mas não é capaz de explicá-lo pela fala” (CÍCERO, 2009 [55 a.C.], p.289).

Além disso, o foco do estudo de uma língua morta como o latim nos colégios jesuítas se deveu não apenas por conta da tradição religiosa e da reafirmação do uso exclusivo do latim no Concílio de Trento, mas também por conta do próprio método pedagógico promovido pela Companhia de Jesus.

Embora os humanistas dos séculos XIV e XV também tenham promovido o ensino do latim, ao conciliar o ensino humanista com o modelo pedagógico parisiense e, com isso, sistematizar o estudo da literatura clássica, os jesuítas conseguiram criar um modelo pedagógico novo que rapidamente atendeu as necessidades das principais cidades e cortes da Europa contrarreformada no início da Era Moderna, formando, assim, novos padres, governantes, administradores, filósofos, juízes e músicos que compartilhavam os mesmos valores morais e religiosos e os mesmos gostos e que, por terem sido educados sob as mesmas preceptivas retóricas e com os mesmos métodos de interpretação, eram capazes de se comunicar eficientemente e, conjuntamente, evitar possíveis inadequações retóricas propícias à interpretações ambíguas ou polêmicas.

Capítulo 3 - A retórica musical no programa pedagógico jesuítico

A centralidade do ensino da retórica no programa educacional jesuítico acabou impactando praticamente todas as artes e espécies de saber incluídas nos estudos inferiores dos colégios da Companhia de Jesus. Isto pois, embora disciplinas como a música, a poesia e a história não tenham sido incluídas na *Ratio* como disciplinas autônomas, elas foram incorporadas na estrutura pedagógica jesuítica dentro de uma estrutura de estudos interdisciplinar fundamentada no desenvolvimento da *eloquentia perfecta* por meio do ensino da *Ars Rhetorica* – como comentado acima.

Diferentemente das *Lateinschulen* presentes em domínios luteranos – onde a história e a música eram ensinadas como disciplinas autônomas –, os colégios jesuíticos se distinguiram de outras instituições educacionais do período por seguirem rigorosamente a compreensão ciceroniana de que a “grandeza das artes é diminuída devido à divisão e separação das partes” (CÍCERO, 2009 [55 a.C.], p.287) e que, portanto, a organização das diferentes classes inferiores (gramática inferior, gramática média, gramática superior, humanidades e retórica) deveria ser baseada mais na hierarquização do nível e do tempo de estudo dos alunos do que em uma separação das diferentes áreas do conhecimento.

Desse modo, o ensino musical no currículo humanista permaneceu intrinsecamente ligado à aquisição da erudição e ao ensino das técnicas retóricas. Se no mundo luterano a união entre música e retórica significou uma junção de disciplinas autônomas distintas dentro do programa pedagógico estipulado por Lutero e Melanchton, nos colégios da Companhia de Jesus o ensino musical nunca chegou a assumir o *status* de uma disciplina em si e os temas envolvendo a música permaneceram subordinados à teologia no currículo teológico, à física e à matemática no currículo filosófico e ao ensino da retórica no currículo humanista.

De fato, não somente a música, mas uma grande parte dos assuntos abordados no ciclo de estudos inferiores tinha como função primária fornecer aos estudantes modelos a serem analisados e emulados por meio das técnicas retóricas apresentadas em aula. Outrossim, tal como a história e a poesia, a música passou a servir como exemplificação dos preceitos retóricos expostos pelas autoridades examinadas pelos jesuítas, assim como meio de aplicação destes preceitos em exercícios e composições definidas pelos professores dos colégios.

Em especial, a composição de músicas incidentais para as cenas dramáticas propostas pelos docentes jesuítas viabilizou um meio propício para que os alunos dos colégios da Companhia de Jesus fossem levados a refletir sobre os diversos aspectos da *Ars Rhetorica*, como a adequação da música ao texto, a utilização dos lugares-comuns, a estruturação da forma musical, a aplicação de figuras retórico-musicais, a memorização da partitura e o emprego dos gestos adequados para cada cena específica. Segundo David Irving (2018), “nos colégios jesuítas, a combinação de ênfase na retórica e na música levou à produção de formas altamente dramáticas de música sacra e devocional, bem como à criação de musicais-dramáticos ⁶⁵.”

Estas produções dramático-musicais foram uma das principais formas encontradas pelos jesuítas para que seus alunos não apenas utilizassem as técnicas retóricas e, com isso, verificassem pessoalmente o resultado prático destes procedimentos, mas também para que eles se habituassem com a possível ansiedade e nervosismo por trás de uma apresentação pública – algo essencial para que os alunos pudessem alcançar o ideal ciceroniano do orador perfeito.

Aliado a isso, compreendendo que a função principal da música era mover os afetos, os jesuítas mantiveram o ensino musical conectado intimamente com o estudo das paixões humanas. Segundo Marina Massimi (2001, p.630), “a teoria dos temperamentos e as categorias derivadas da psicologia filosófica” eram “utilizadas em função do conhecimento de si mesmo e das próprias motivações, no processo de formação de jovens jesuítas e, especificamente, na construção de seu projeto de vida”.

O notável interesse da Companhia de Jesus tanto por questões estritamente especulativas/filosóficas quanto práticas envolvendo as paixões se deveu ao fato de que, se contrapondo à asserção estoica – que, segundo Massimi, foi amplamente defendida por inúmeros intelectuais humanistas no início da Era Moderna – de que as paixões eram necessariamente danosas aos seres humanos e que seria preciso rejeita-las, os jesuítas defenderam a posição aristotélica-tomista de que, quando regidas pela razão, as paixões não somente deixariam de ser nocivas, como também poderiam passar a auxiliar os homens a alcançar uma vida mais virtuosa.

Ainda que, segundo Juliana Santana, seja muito comum encontrar interpretações de Aristóteles colocando as paixões como uma contraposição à razão, a leitura jesuítica

⁶⁵ “in the Jesuit colleges, the combination of an emphasis on rhetoric and music led to the production of highly dramatic forms of sacred and devotional music and the creation of music-dramas”.

das obras de Aristóteles tendeu a dar uma maior ênfase ao caráter moralmente neutro da maior parte das paixões. Isto pois, embora alguns afetos como o despeito, o desdour e a inveja fossem considerados por Aristóteles como negativas em si mesmas, a maioria delas - como o amor, o medo e a ousadia - teriam a capacidade de estimular tanto as ações virtuosas quanto viciosas, de acordo com cada situação específica.

A razão, desse modo, não teria o papel de combater as paixões, mas de um regente que permite encontrar a “justa medida entre excessos e faltas, que são vícios a serem evitados” (SANTANA, 2015, p. 202). Ao discutir sobre a relação entre as paixões e a virtude, por exemplo, Aristóteles diz:

É possível que alguém que esteja receoso ou confiante, sinta desejo, ira ou compaixão e experimente prazer e dor em geral, seja em excesso ou deficientemente e em ambos os casos, indevidamente, ao passo que experimentá-los oportunamente, em relação às coisas certas, para o propósito certo e da maneira certa, corresponde à justa medida (mediania), a qual é a marca da virtude (ARISTÓTELESS, 2020, p. 92).

Conjuntamente, ao compelirem os estudantes à ação, as paixões, quando ligadas à razão, possibilitariam a transformação das potências virtuosas destes alunos em atos virtuosos, o que passaria a agir em prol não somente da felicidade do indivíduo virtuoso, mas também de todo o “bem comum”. Desse modo, considerando que era música tida pelos membros da Companhia de Jesus, antes de mais nada, como uma arte realizada engenhosamente para excitar os ouvintes para um determinado afeto, os jesuítas seiscentistas entenderam que a inclusão da música em seu programa pedagógico seria benéfica e essencial para a formação dos estudantes de seus colégios, assim como para o sucesso de suas atividades de modo geral.

As descrições da música pelos escritores jesuítas do século XVII como a mais poderosa entre as belas-artes no que se refere a sua capacidade de impactar o corpo e a mente dos seres humanos deram continuidade às asserções feitas pelas principais autoridades clássicas seguidas pelos membros da Companhia de Jesus. Desse modo, após estudarem profundamente os ensinamentos destas autoridades clássicas sobre a natureza de cada paixão humana e as técnicas retóricas adequadas para movê-las, os estudantes dos colégios jesuíticos, em especial aqueles que demonstravam algum interesse ou predileção à música, eram requisitados a aplicar estas técnicas e este conhecimento sobre os afetos em exercícios de composição musical.

Esta aproximação da retórica com a música também esteve conectada com a percepção dos jesuítas de que a música poderia servir como uma ferramenta eficaz para incentivar os alunos dos colégios a se dedicarem ao máximo em seus estudos através de um processo de aprendizado comprometido, porém prazeroso.

Levando em consideração que “se os atos de escrever ou de raciocinar não forem prazerosos ou se simplesmente forem mais tristes, a execução deles nunca se concretizara” (AQUINO, 2013, p. 62), os jesuítas optaram por incluir na rotina regular de suas aulas uma série de temas e exercícios deleitosos que pudessem estimular o interesse de seus alunos. Para a defesa do uso da música nos empreendimentos pedagógicos jesuítas, mais especificamente, os membros da Companhia de Jesus se basearam na compreensão aristotélica de que “o estudo da música é próprio para esta fase da vida [juventude], pois os jovens, por causa da idade, não suportam o que não é adoçado pelo prazer, e a música é naturalmente doce” (ARISTOTELES, 1988, p.277) e que, portanto, sua inserção no programa educacional da Ordem seria de grande proveito.

A utilização da música não representava apenas uma diversão por si mesma, mas era utilizada tanto para que os alunos se acostumassem a se apresentar diante de seus colegas e adquirissem a confiança necessária a um indivíduo apto à vida pública quanto como meio de aplicação e memorização dos preceitos retóricos aprendidos em aula.

Esta qualificação da música como um prazer útil ao invés de simplesmente um prazer em si mesmo foi muito importante para a sua inclusão no ensino jesuítico. Isto pois, seguindo os ensinamentos aristotélicos e tomistas de que “o indivíduo que busca prazeres excessivos, ou o necessário incorrendo no excesso e assim age por previa escolha, por essas coisas mesmas, e não por alguma coisa distinta, é um desregrado” (ARISTÓTELES, 2020, p. 268) e que “há o prazer positivo, permitindo nossas ações, mas outros negativos, impedindo-as” (AQUINO, 2013, p. 61), os jesuítas sempre se preocuparam em distinguir estes prazeres e, desta maneira, manter distância de qualquer empreendimento considerado prejudicial para a formação dos estudantes de seus colégios e, em contrapartida, utilizar os meios mais eficazes – como a música – para dirigi-los a uma vida virtuosa.

Já no caso dos estudantes “não livres” – ou seja, aqueles que não eram nobres e precisavam exercer uma determinada profissão para se sustentarem – provindo de famílias de músicos ou que tinham como principal objetivo se tornarem músicos profissionais, a aplicação das técnicas retóricas à música forneceu-os algumas das principais ferramentas

necessárias para elaborar suas composições adequadamente conforme a função específica de cada peça requisitada por seus patronos.

Ademais, uma das partes centrais do ensino da retórica nos colégios jesuíticos envolvia, como visto acima, a imitação das autoridades clássicas e, não surpreendentemente, o ensino musical jesuítico também abarcava a emulação de autoridades e modelos aprovados pela Companhia.

Entretanto, devido à impossibilidade de imitar a música produzida pelos gregos e romanos antigos – por conta da inexistência de notação musical deste período –, compositores do século XVI como Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando de Lasso e Tomás Luís de Vitória foram alçados à condição de principais autoridades musicais a serem emuladas pelos alunos dos colégios da Companhia de Jesus.

De modo semelhante, na lista de autoridades aprovadas pela Companhia de Jesus que escreveram sobre a música prática e teórica – *Auctores, qui scripsere de Musica Practica, & Speculativa* (1593), aparecem, ao lado de autores clássicos, escritores quinhentistas como Zarlino, Vincenzo Galileu e Glarean. A existência deste tipo de lista indicando aos alunos dos colégios jesuíticos quais eram as autoridades de cada assunto e quem deveria ser imitado corresponde precisamente à recomendação de Cícero de que para formar o orador perfeito seria preciso primeiramente:

indicar aquele que se há de imitar, e de tal forma que se busquem com maior zelo os elementos que mais se sobressaem naquele que se imitará. Some-se a isso, então, o exercício, no qual possa, pela imitação, reproduzir e representar aquele que se escolheu (CÍCERO, 2009 [55 a.C.], p.211).

Ao conciliarem a emulação das autoridades clássicas e quinhentistas com as novas técnicas composicionais do século XVII, os jesuítas acabaram envolvendo-se ativamente na elaboração de uma rica produção tratadística da retórica musical que circulou ao longo dos séculos XVII e XVIII por todo a Europa católica, assim como por praticamente todo o mundo germânico reformado e contrarreformado. Entre estes autores destaca-se em especial a figura de Athanasius Kircher que escreveu um dos tratados sobre a música mais influentes do século XVII: a *Musurgia Universalis*.

3.1 - Athanasius Kircher e a *Musurgia Universalis*

Filho de um professor de teologia, Athanasius Kircher nasceu em 1602 na pequena cidade de Geisa na Alemanha e ainda cedo passou a estudar música e latim com

seu pai. Ao completar 10 anos de idade, Kircher foi enviado ao seminário jesuíta de Fulda para se dedicar integralmente aos seus estudos. Ao longo de seus seis anos no seminário, Kircher teve uma educação interdisciplinar tipicamente jesuítica, tendo tido aulas de latim, grego e hebreu, assim como de música, retórica e matemática.

Após quatro anos no seminário de Fulda, Kircher finalmente decidiu ingressar no noviciado da Companhia de Jesus em 1618, ano de início da Guerra dos Trinta Anos. A partir de então, Kircher passou a estudar no colégio jesuítico de Paderborn, onde iniciou seus estudos na filosofia escolástica. Após ser obrigado a fugir de Paderborn junto com outros jesuítas por conta da guerra, Kircher finalizou o currículo filosófico em Colônia e foi enviado pelo comando da Ordem aos colégios de Coblenz e posteriormente Heiligenstadt, para lecionar grego e gramática aos alunos do currículo humanista.

Apesar de suas obrigações enquanto professor de grego e de gramática, Kircher continuou “com o maior zelo, dedico-me aos meus estudos em línguas e matemática” (KIRCHER, 2011 [1684], p.481). Foi, em grande medida, justamente esta dedicação ao estudo de outras disciplinas fora aquelas a ele designadas o fator primordial que possibilitou Kircher assumir o cargo de professor de matemática, filosofia moral, hebreu e siríaco na universidade de Würzburg a partir de 1628⁶⁶.

Entretanto, a entrada da Suécia na guerra sob o comando do rei luterano Gustavo Adolfo levou Kircher a fugir da Alemanha e refugiar-se na Universidade de Avignon na França. Após pouco mais de dois anos em território francês, Kircher passou a ser reconhecido internacionalmente, tendo sido conseqüentemente chamado pelo Imperador Fernando II de Habsburgo (1578-1637) para suceder a Kepler (1571-1630), que havia acabado de falecer, como matemático imperial na corte vienense.

Porém, ao ser informado sobre esta notícia, o astrônomo francês Nicolas-Claude Fabri de Peiresc escreveu ao Cardinal Francesco Barberini solicitando uma interferência direta do Papa Urbano VIII para impedir a ida de Kircher a Viena e conduzi-lo, ao invés disso, à Roma para ocupar o cargo de professor de matemática no *Collegium Romanum* - principal instituição educacional jesuítica no mundo.

Este interesse concorrente das duas maiores forças políticas do mundo contrarreformado pelos serviços de Athanasius Kircher – nomeadamente o papa e o imperador – exemplifica bem a fama e o prestígio internacionais obtidos por Kircher ao

⁶⁶ Em seu primeiro livro *Ars magnesia*, publicado em 1631 enquanto Kircher ainda era professor em Würzburg, Kircher é descrito como ‘Philosophiae moralis, disciplinarum mathematicarumsacrarumque linguarum Hebraeae et Syrae . . . Professor Ord’.

longo dos anos. E embora o jesuíta alemão tenha acabado por obedecer às ordens papais e ir à Roma lecionar no *Collegium Romanum*, o relacionamento de Kircher com os membros da Casa de Habsburgo permaneceu positivo pelo resto de sua vida. Em sua autobiografia, por exemplo, Kircher relata que:

[...] Para ajudar a impulsionar meu trabalho e futuros títulos, ele [Fernando III] me concedeu uma pensão anual de cem escudos, que ainda recebo até hoje. Naquela época, meu desejo era que todos os livros que eu havia publicado anteriormente fossem dedicados pela posteridade ao magnânimo imperador Fernando III e aqueles que surgiram após sua morte, ao seu filho, o imperador Leopoldo (KIRCHER, 2011, [1684], p.494-5)⁶⁷.

Ademais, ao incluir os princípios da doutrina aprovada pela cúria em seus tratados, Kircher se tornou um promotor dos valores e dogmas de Roma de grande valor para as forças eclesiásticas e temporais contrarreformadas.

Curiosamente, apesar de trocar cartas com jesuítas de praticamente toda a Europa, o contato regular de Kircher com governantes católicos se restringiu, em grande medida, a monarcas e príncipes da Itália e do Sacro Império Romano-Germânico, sendo possível observar um contato bastante limitado com reis católicos da Espanha, da França e do Leste Europeu. Segundo o relato de Gaspar Schott presente no prefácio de uma das mais importantes publicações de Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*:

Nos arquivos de Kircher descobri um grande número de cartas, muitas enviadas a ele por príncipes do mundo cristão e líderes do Império Romano em diferentes momentos. Entre eles encontra-se o mais sábio imperador Fernando III, a muito exaltada e sábia rainha Cristina da Suécia, muitos eminentes cardeais da Santa Igreja Romana, os augustos eleitores do Sacro Império Romano, bem como os mais distintos e ilustres duques, príncipes, condes, barões e os inumeráveis nobres do mesmo império e de outras nações. Todos eles admiram e elogiam a erudição de Kircher, agradecem-lhe os livros e os demais frutos de sua notável produção que ele lhes envia. Eles insistem e imploram que ele imprima mais monumentos de sua erudição, oferecem-lhe ajuda e apoio, comunicam-lhe segredos e pedem conhecimentos arcanos e a descodificação de coisas arcanas, procuram interpretações de línguas exóticas, inscrições estranhas, signos desconhecidos e várias outras questões (SCHOTT, 1652)⁶⁸.

⁶⁷ “[...] to help further my work and future titles, he [Fernando III] granted me a yearly pension of one hundred scudi, which I still receive to this day. It was my wish then that all the books I had previously published should be dedicated by posterity to the magnanimous emperor Ferdinand III and those that appeared after his death to his son the emperor Leopold”.

⁶⁸ “Reperi in Kircheri Archivio ingentem literario copiam, quas plerique Orbis Christiani Principes, & summa Romani Imperij capita ad ipsum transmissere nullo non tempore, & etiamnum quotidie ferè transmittunt. Hos intersunt Augustissimus ac Sapientissimus Imperator FERDINANDUS III.; Serenissima ac Sapientissima Sueciæ Regina Christina; Eminentissimi S.R.E. Cardinales plurimi, Serenissimi S.R.I. Electores; Celsissimi, Illustrissimique eiusdem Imperij, & aliarum etiam Nationem Duces, Principes, Comites, Barones, Nobiles sine numero. Qui omnes Kircheri doctrinam mirantur atque deprædicant, de

Este contato próximo com indivíduos de grande influência e poder na sociedade levou Kircher a adquirir um status social notavelmente elevado dentro da Companhia de Jesus, o que acabou por culminar no recebimento do status de *scriptor* em 1645. Com isso, Kircher foi eximido de suas obrigações enquanto docente para se dedicar integralmente à pesquisa e à elaboração de novos tratados.

A partir de então, apesar de continuar ocupando a cadeira de matemática do *Collegium Romanum*, Kircher passou a escrever sobre os mais variados assuntos, incluindo tratados sobre geografia (*Mundus Subterraneus*), medicina (*Scrutinium Physico-Medicum*), biologia (*Arca Noë*), criptografia (*Polygraphia Nova*) e sinologia (*China Illustrata*).

A publicação de livros sobre temas completamente distintos como estes só foi possível devido a troca de cartas constante com jesuítas missionários espalhados por todo o mundo, permitindo que Kircher tivesse acesso a novas informações e descobertas de forma rápida e bem detalhada em primeira mão. Esta rede de comunicação internacional mantida pela Companhia de Jesus foi particularmente benéfica a Kircher por conta tanto de sua posição de destaque como intelectual de grande prestígio quanto pela própria posição do *Collegium Romanum* como um dos mais importantes centros culturais do mundo contrarreformado.

As atividades culturais realizadas no *Collegium Romanum*, como a apresentação de dramas, a recitação de poemas, a defesa de teses, as cerimônias de premiação dos alunos e os debates públicos entre os discentes e docentes - todas estas atividades incluíam também a execução de obras musicais -, funcionavam como ocasiões propícias para que indivíduos de fora da Companhia de Jesus, tanto intelectuais quanto membros da aristocracia europeia, tivessem contato com as produções intelectuais e culturais jesuíticas. E, ainda que praticamente todos os colégios da Ordem também contassem com atividades culturais regulares, a posição geográfica do *Collegium Romanum* no centro de Roma e a presença de um número significativos de escritores, intelectuais, poetas e músicos de grande prestígio internacional como membros do corpo docente do colégio

transmissis libris alijsque ingenij foetibus gratias agunt, ad alia eruditionis monumenta cudenda hortantur ac sollicitant, sua offerunt & asserunt auxilia, communicant secreta, expetunt arcana, arcanorum enodationem, linguarum peregrinarum, inscriptionum heteroclitarum, characterum ignorabilium interpretationem, dubiorum variorum solutionem exquirunt”. Seção intitulada Benevolo Lectori do prefácio do tratado de Kircher (sem numeração de páginas).

garantiu que o *Collegium Romanum* fosse considerado por muito tempo como um dos principais centros intelectuais e culturais do mundo católico. De acordo com Asmussen:

No Collegio Romano, informações e conhecimentos de todo o mundo eram coletados, organizados, preparados e transmitidos; ao mesmo tempo, era um centro espiritual, intelectual, cultural e administrativo. A sede da ordem se tornou assim um local essencial de consolidação: lá, fé, conhecimento (juntamente com sua funcionalização confessional) e representação cortesã se entrelaçavam e se intensificavam (ASMUSSEN, 2016, p.34)⁶⁹.

Mais do que simplesmente coletar e organizar estas informações que chegavam por meio de cartas de todas as partes do globo, Kircher se destacou por sua capacidade de assimilar estes diferentes conhecimentos em seus trabalhos a partir de uma perspectiva interdisciplinar. Segundo Melanie Wald, mais do que um simples rotulo a abordagem universalista de Kircher deve ser considerada como “a chave para toda a sua atividade científica” (WALD, 2005, p.5)⁷⁰.

Foi precisamente este interesse por todos os saberes um dos principais fatores que acabaram levando Athanasius Kircher a escrever extensamente sobre a música. A *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni* foi um tratado escrito por Athanasius Kircher abordando diferentes aspectos da música prática e especulativa elaborado para a comemoração do jubileu de 1650. Por conta da rede de comunicação internacional formada pelos jesuítas, este tratado acabou se tornando uma das publicações escritas por Kircher mais lidas ao redor do mundo, sendo possível perceber através da leitura do prefácio do tratado como mesmo antes de sua publicação ela já havia recebido o interesse e o apoio financeiro de figuras de grande prestígio como o Papa Inocêncio X e o príncipe-arcebispo Leopoldo Guilherme de Habsburgo, tio de Leopoldo I.

Parte de um conjunto de três tratados de caráter enciclopédico sobre magnetismo (*Magnes sive de arte magnética*), luz e a sombra (*Ars magna lucis et umbrae*) e consonância e dissonância, a *Musurgia Universalis* foi elaborada por Kircher no intuito de apresentar tanto ao leitor leigo quanto ao já iniciado todos os aspectos possíveis sobre a

⁶⁹ „ Im Collegio Romano wurden Informationen und Wissen aus der ganzen Welt gesammelt, gebündelt, aufbereitet und weitergeleitet; es war zugleich ein spirituelles, intellektuelles, kulturelles und ein administratives Zentrum. Die Ordenszentrale bildete somit einen wesentlichen Konsolidierungsort: Hier verdichteten sich Glaube, Wissen (mitsamt seiner konfessionellen Funktionalisierung) und höfische (Re-)Präsentation“.

⁷⁰ „[...] dass der universalwissenschaftliche Ansatz Kirchers mehr ist als nur ein eitles oder verkaufsförderndes Etikett, nämlich der Schlüssel zu all seiner wissenschaftlichen Tätigkeit. Eine rein intradisziplinäre Herangehensweise an seine Werke verbietet sich seitdem schlicht“.

música, o que pode ser observado já nas primeiras palavras presentes no prefácio do tratado:

MUSURGIA UNIVERSALIS ou A Grande Arte da Consonância e Dissonância, dividida em dez livros, nos quais todo o ensinamento e filosofia dos sons, a ciência tanto da música teórica quanto prática, são detalhadamente apresentados. São elucidados e demonstrados os maravilhosos poderes e efeitos da consonância e dissonância no mundo e em toda a natureza, primeiramente em uma representação nova e nunca antes vista de seu uso em exemplos individuais e, em seguida, em relação a quase todas as disciplinas do conhecimento, especialmente filologia, matemática, física, mecânica, medicina, política, metafísica e teologia (KIRCHER, 1650, p.V)⁷¹.

Para Melanie Wald, a *Musurgia* tem em sua essência o escopo e o anseio das enciclopédias medievais combinados com a atenção tipicamente humanista à retórica. Assim como os enciclopedistas medievais - em contraposição ao enciclopedismo iluminista -, Kircher procurou não apenas coletar e organizar os diferentes conhecimentos e princípios da música em um único espaço, mas principalmente utilizar o objeto musical como um instrumento mediador para discorrer sobre o universal. Segundo Wald:

O foco principal da *Musurgia* não é a sequência das disciplinas nem uma única ciência isolada. Embora ele selecione um único fenômeno, a música, ele a entrelaça como um nó para todas as disciplinas mencionadas anteriormente. Com isso, ele encontra a forma de apresentação mais poderosa para atender à demanda já presente na Idade Média de representar o mundo não apenas em sua totalidade, mas principalmente em sua interconexão, na enciclopédia como o "livro por excelência" (WALD, 2005, p.58-9)⁷².

Não obstante, a própria divisão do tratado em 10 livros também demonstra claramente este caráter enciclopédico e interdisciplinar da *Musurgia*. No primeiro livro, intitulado *Physiologicus*, são abordadas questões sobre a natureza do som, focando em especial na anatomia dos homens e dos animais na produção e audição dos sons. Ao justificar a importância deste tema Kircher afirma que:

⁷¹ „MUSURGIA UNIVERSALIS Oder: Große Kunst der Konsonanz und Dissonanz, eingeteilt in zehn Bücher, in welcher die gesamte Lehre und Philosophie der Klänge, die Wissenschaft sowohl der theoretischen als auch der praktischen Musik in aller Ausführlichkeit dargestellt wird. Erläutert und vor Augen geführt werden die wunderbaren Kräfte und Wirkungen der Konsonanz und Dissonanz in der Welt und der gesamten Natur, zunächst in der neuen und noch nie dagewesenen Darstellung ihres Gebrauchs in einzelnen Beispielen, dann bezüglich fast jeder Wissensdisziplin, besonders aber in Philologie, Mathematik, Physik, Mechanik, Medizin, Politik, Metaphysik und Theologie“.

⁷² „Nicht die Disziplinenreihe steht im Mittelpunkt seiner *Musurgia* und auch nicht eine isolierte Einzelwissenschaft. Zwar greift er sich ein einziges Phänomen heraus, die Musik, schlingt sie aber zu einem Knoten für alle anfangs aufgezählten Disziplinen. Damit ist die wohl potenteste Darstellungsform für den schon mittelalterlichen Anspruch, in der Enzyklopädie als «Buch par excellence» die Welt nicht nur in ihrer Gesamtheit, sondern vor allem in ihrem Zusammenhang abzubilden, gefunden“.

Para compreender plenamente os segredos intrínsecos à arte musical e alcançar a alta arte de uma enciclopédia musical, são necessários fundamentos sólidos. E esses fundamentos são muito difíceis de estabelecer sem um conhecimento aprofundado dos órgãos responsáveis pela audição dos sons. Portanto, é necessário dedicar-se, antes de tudo, à anatomia viva desses órgãos (KIRCHER, 1650, p.XVII)⁷³.

O uso dos termos "*ad altam Encyclopediae musicae fabricam*" no prefácio da *Musurgia* também pode ser considerado um forte indicio de que Kircher estava plenamente consciente destas questões. Entretanto, ao logo do século XVII o próprio conceito de enciclopédia já estava se transformando, sendo a enciclopédia de Johann Heinrich Alsted (1630) comumente considerada por muitos a última das grandes enciclopédias escritas em latim.

Outrossim o uso do termo enciclopédia para publicações sobre temas específicos como a música também era algo relativamente incomum para o período. Segundo John Z. McKay, "o uso do termo "enciclopédia" por parte de Kircher provavelmente possui conexões antigas com a suposta etimologia do termo, referindo-se a um "círculo pedagógico" de disciplinas úteis para uma educação clássica nas artes liberais" (2015, p.159)⁷⁴.

Já no livro II, intitulado *Philologicus*, Kircher discute as origens da música humana, assim como algumas das particularidades da música elaborada pelas civilizações antigas. No livro III, *Arithmeticus*, são apresentadas ao leitor as teorias dos intervalos harmônicos, das proporções, das escalas e do tetracorde. No quarto livro, *Geometricus*, Kircher procura demonstrar a origem dos intervalos consoantes e dissonantes por meio da divisão geométrica do monocórdio.

Através destes quatro primeiros livros, Kircher procurou apresentar toda a base especulativa necessária para a formação do músico perfeito. Desse modo, nos últimos três livros do primeiro tomo da *Musurgia Universalis*, Kircher deixa de lado as questões mais especulativas e apresenta algumas de suas considerações sobre as bases e os métodos da

⁷³ „Da für das vollkommene Erkennen der Geheimnisse im Innern der Tonkunst und für die hohe Kunst der Musikenzyklopädie entsprechend solide Grundlagen notwendig und diese ohne eine gründliche Kenntnis der Organe für das Hören der Töne nur sehr schwer zu legen sind, daher muss man sich vor allem Anderen mit der lebendigen Anatomie besagter Organe befassen“.

⁷⁴ „Kircher’s use of the term “encyclopedia” thus likely carries ancient connections to the putative etymology of the term, referencing a “pedagogical circle” of disciplines useful for a classical education in the liberal arts”

composição musical, ainda que apoiado nos fundamentos teóricos estabelecidos nos primeiros livros. Segundo Kircher:

Com inabalável empenho, examinei todos os procedimentos e métodos que devem ser aplicados de alguma forma em nosso empreendimento, para que a música atinja sua plenitude. Reuni todos eles nos livros V, VI e VII, adaptando-os aos fundamentos teóricos. Estou confiante de que músicos ávidos encontrarão considerável apoio para se aprimorarem nessa nobre disciplina (KIRCHER, 1650, p.XXI)⁷⁵.

No quinto livro, *Melotheticus*, Kircher introduz um novo método para a composição de obras no estilo eclesiástico. Nas palavras de Kircher: “Ainda estava pendente a tarefa de transferir o que analisamos em vários aspectos no livro anterior, teoricamente, para a prática (1650, p.XVIII)⁷⁶. No sexto livro, *Organicus*, são discutidas questões ligadas à organologia e a alguns dos problemas e das possíveis soluções na construção dos instrumentos da época, focando em especial no caráter de cada instrumento e nas diferentes possibilidades de afinação destes.

No sétimo e último livro do Tomo I da *Musurgia*, intitulado *Diacriticus*, Kircher faz uma comparação entre a música antiga grega e a música moderna, apresenta aquilo que ele considera como os abusos realizados pelos compositores de seu período, enaltece a dignidade do canto religioso e descreve um novo método para alcançar a perfeição na *Musica Pathetica*. No livro VIII, intitulado *Mirificus*, primeiro livro do Segundo tomo, Kircher apresenta um método para que músicos amadores ou indivíduos que nunca tiveram contato com a composição pudessem elaborar peças nos mais variados estilos e línguas com base na união entre a permutação numérica, a poética e a retórica. É justamente neste livro que Kircher introduz alguns dos termos e preceitos da retórica à música.

No livro IX, *Magicus*, são apresentados alguns dos experimentos científicos e algumas das invenções realizadas por Kircher no *Collegium Romanum* como novos instrumentos, experimentos com animais e com o eco, produção de tubos auditivos para espionagem e outras curiosidades. Por fim, no décimo e último livro, *Analogicus*, Kircher

⁷⁵ „Damit die Musik am Ende ihre Vollkommenheit erreicht, habe ich mit unablässiger Anstrengung sämtliche Verfahren und Methoden untersucht, die man für unser Vorhaben auf irgendeine Weise anwenden muss. All diese habe ich in den Büchern V, VI und VII zusammengetragen und sie so den theoretischen Grundlagen angepasst, dass ich zuversichtlich bin, dass wissbegierige Musiker erhebliche Unterstützung finden werden, um sich in diesem so edlen Fach zu vervollkommen“.

⁷⁶ „Es stand noch aus, dass wir das, was wir im vorausgehenden Buch κατὰ τὴν θεωρίαν [in der Theorie] unter vielen Aspekten betrachtet haben, in die Praxis überführen“.

discute questões teológicas e metafísicas ligadas à música celeste boeciana e descreve como a criação divina esteve baseada na observância das proporções harmônicas e como Deus pode ser comparado com um grande organeiro divino.

Ao longo de todo o tratado, mas em especial nos primeiros e no último livro, é possível observar claramente a importância do pensamento pitagórico para a compreensão de Kircher sobre a organização do universo através das proporções harmônicas. Esta posição de destaque do pitagorismo na obra é demonstrada logo no frontispício do tratado (figura 1), onde são retratados na parte inferior da gravura o próprio Pitágoras e os três ferreiros que o filósofo grego teria observado ao perceber que os sons produzidos pelas batidas de seus martelos correspondiam aos intervalos de quarta, quinta e oitava, inspirando-o a construir o monocórdio utilizado para testar e demonstrar as relações harmônicas das vibrações sonoras.

Entretanto, apesar desta importância inquestionável do pitagorismo como base filosófica do tratado, um dos objetivos centrais por trás da elaboração da *Musurgia* foi o desejo de Kircher em discutir a música prática antiga e moderna com base em fundamentos teóricos bem definidos, como pode ser observado nos livros V, VI, VII e VIII do tratado. Assim, ainda que o interesse por questões ligadas à música especulativa fosse parte essencial da *Musurgia*, englobando seis dos dez livros do tratado, é possível observar a aspiração de conciliar estas questões à música prática, possibilitando, desse modo, a formação do denominado músico perfeito, que precisaria ter o conhecimento teórico e filosófico sobre a música e, ao mesmo tempo, a experiência e a técnica para compor e executar belas peças. Nas palavras de Kircher:

É um músico perfeito – e assim pode ser denominado – apenas aquele combina a teoria e a práxis e que não apenas compõe, como também é capaz de dar conta de todas as coisas. E para fazer isso com alguma dignidade é necessário conhecer praticamente todas as ciências, ou seja, aritmética, geometria, proporções dos sons, tanto da música vocal quanto da instrumental e de suas disciplinas práticas, métrica, história, dialética e retórica e, por fim, o domínio perfeito de toda filosofia. [...] Alguns distinguem uma música especulativa de uma prática, razão pela qual também é chamado de teórico da música aquele que julga sem percepção, apenas com a razão; e de músico prático aquele que está ligado apenas à percepção e não conhece a causa de suas ações. Ambos são, todavia, inadequados (KIRCHER, 1650, p. 47)⁷⁷.

77 „Nur der ist ein vollkommener Musiker und kann ein solcher genannt werden, der Theorie und Praxis verbindet, der nicht nur komponieren, sondern auch von allem Rechenschaft geben kann. Um das mit einiger Würde zu bewältigen, sind Kenntnisse in fast allen Wissenschaften nötig, also der Arithmetik, Geometrie, der von den Proportionen der Töne, sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalmusik als ihren praktischen Disziplinen, der Metrik, Geschichte, Dialektik und Rhetorik und schließlich die vollkommene Beherrschung der gesamten Philosophie. [...] Einige unterscheiden eine spekulative von einer praktischen Musik, daher wird auch der ein Musiktheoretiker genannt, der ohne die Wahrnehmung, allein mit der



Figura 1. Jean Baron, Frontispício da Musurgia universalis (Roma: Francesco Corbelletti, 1650).

Vernunft beurteilt; Praktiker aber der, welcher einzig der Wahrnehmung anhängt und um die Ursache seines Tuns nicht weiß. Beide aber sind unzureichend“.

Uma das consequências desta união entre o prático e o especulativo realizada por um intelectual jesuíta como Kircher foi o surgimento de um tratado que se distingue da maior da parte das publicações sobre a música no período. Este caráter peculiar da *Musurgia* está intimamente relacionado com o fato de que diferentemente dos escritores italianos, como Gioseffo Zarlino, ou alemães luteranos, Athanasius Kircher pertencia a um grupo de intelectuais ligados essencialmente ao ambiente acadêmico jesuítico que nunca exerceram profissionalmente o ofício de músico.

Enquanto no mundo luterano, por exemplo, os tratadistas ligados à *musica poetica*, como Joachim Burmeister, Christoph Bernhard e Johann Mattheson, eram em sua maioria compositores e instrumentistas profissionais, os tratadistas jesuítas que procuraram aproximar a retórica e a música eram em primeiro lugar eclesiásticos que tinham como objetivo expandir seu entendimento sobre todas as espécies de saber e escrever sobre assuntos diversos.

No seguinte trecho do prefácio do *Musurgia Universalis*, Athanasius Kircher procura responder possíveis críticas em relação a sua falta de experiência profissional enquanto músico:

Como ousa um autor, que não é músico por profissão, corrigir ou melhorar os mestres dessa arte, que foram instruídos nela desde a infância, e ainda por cima se oferecer como mestre humildemente hipócrita? Aos que me fazem essa pergunta, respondo da seguinte maneira: É verdade, a música não é de forma alguma minha profissão, nunca foi, especialmente em uma instituição estranha à minha religião. No entanto, isso não significa que possam me condenar como "amúsico" só porque não ensinei os fundamentos às crianças como professor de música, não conduzi o público como regente de coro na igreja ou não me apresentei como um mero servo assalariado em minhas composições com fins lucrativos. Tais opositores parecem desconhecer as leis da lógica. Eles não sabem que a objeção deles é extremamente fraca e logicamente ridícula. Aquele que não pratica a arte como profissão, conseqüentemente, nada sabe sobre ela (referindo-se à atividade profissional pela qual alguém ganha a vida). O Príncipe de Venosa [Gesualdo] também não praticava música profissionalmente, ele não a entende, então? (KIRCHER, 1650, p.XXIII)⁷⁸.

⁷⁸ Was bildet sich ein Autor ein, da er doch kein Musiker von Beruf ist, die Meister dieser Kunst, die schon fast von der Wiege an darin unterrichtet wurden, zu korrigieren, zu verbessern, und, was die Höhe ist, sich ihnen mit Bescheidenheit heuchelnder Frechheit als Lehrmeister anbieten? Denen antworte ich so: Es ist wahr, Musiker ist keineswegs mein Beruf, ich war es auch nie, schon gar nicht in einer von meiner Religion entfernten Einrichtung. Trotzdem können sie mich nicht deshalb als ἀμουσόν [amusisch] verdammen, weil ich nicht den Kindern als Spiellehrer die Grundlagen beigebracht habe, weil ich in der Kirche nicht als Chorleiter das Publikum geführt habe, weil ich mich bei meinen Kompositionen nicht um des Gewinns wegen als Lohnknecht dargestellt habe. Solche Widersacher scheinen mir die Gesetze der Logik nicht zu kennen. Sie wissen nicht, dass ihr Einwand äußerst schlecht und nach der Logik lächerlich ist. Wer die Kunst nicht berufsmäßig betreibt, weiß folglich nichts von ihr (gemeint ist die Berufstätigkeit, mit der jemand seinen Lebensunterhalt verdient). Der Fürst von Venosa [Gesualdo] hat die Musik auch nicht berufsmäßig ausgeübt, also versteht er sie nicht?

Entretanto, embora Kircher tenha procurado defender suas capacidades e habilidades musicais, por não ser um músico profissional ele foi auxiliado por compositores de grande renome nos diferentes temas abordados na *Musurgia*. No prefácio do tratado o próprio Kircher relata que Antonio Maria Abbatini e Pietro Heredia serviram como conselheiros para a descrição dos estilos *Ecclesiasticus* e *Motecticus*, Pietro Francesco Valentini e Silverio Picerli para o estilo *Canonicus*, Johannes Hieronymus Kapsberger para o estilo *Organicus* (instrumental) e Giacomo Carissimi para o estilo recitativo⁷⁹.

Em adição a esta colaboração com compositores ativos em Roma, também é possível observar ao longo da *Musurgia* uma grande influência dos tratados escritos por escritores alemães luteranos, em especial Joachim Thuringus, Johannes Nucius e Joachim Burmeister - apesar de Kircher ter optado por omitir estas referências. Se por um lado Kircher sabia muito bem que ao citar diretamente autores do mundo reformado ele poderia ser considerado pelos principais membros da elite secular e religiosa católica como um herege em potencial, por outro lado ele se utilizou “à maneira jesuíta, utilizando as armas de seus "opponentes" em benefício de sua própria causa” (WALD, 2005, p.42).

Athanasius Kircher foi, desse modo, capaz de efetuar uma amálgama entre as tradições teórico-musicais italiana e germânica do período, que foi particularmente bem-sucedida nos territórios germânicos, onde a *Musurgia Universalis* passou a ser considerada uma obra referencial tanto entre os escritores católicos quanto entre os escritores luteranos até meados do século XVIII. Esta popularização do tratado se deveu,

⁷⁹ „So erschien es mir richtig, beim Kirchen- und Motettenstil [stylus Ecclesiasticus et Motecticus] vor allem einen durch sein Talent ausgezeichneten Mann heranzuziehen, der nicht nur in der Musiktheorie, sondern auch in der Musikpraxis große Erfahrung hat, und der die einzelnen Begründungen [rationes] im Bezug auf die Musiklehre und die arkanen Kenntnisse der geheimen Wissenschaft, die einem in diesem Werk auf Schritt und Tritt begegnen, genau bewerten kann. Ein solcher Mann war Antonio Maria Abbatini, der schon durch die Herausgabe seiner musikalischen Werke berühmt wurde. [...] Der zweite war Pietro Heredia, der in Würde alt wurde und ein dem erstgenannten ebenbürtiger Musiker und hervorragender Mathematiker war. Beim kanonischen Stil [stylus Canonicus] war mir die größte Hilfe der geistreiche und gelehrte Pietro Francesco Valentini, der Schöpfer von unglaublichen zweitausend Kanon-Gesängen und weiteren Formen des Gesangs, darüber hinaus von Stücken, die in 96 und 512 bis unendlich vielen Stimmen eingerichtet waren, die man am Ende des fünften Buches findet. Der zweite ist Silverio Picerli, ein hervorragender Musiker, berühmt durch die Herausgabe kleinerer Werke, von dem man nach allen Regeln der Kunst komponierte vorbildliche Musikstücke von Seite 330 bis 383 vielerorts eingestreut findet. Im hyporchematischen, instrumental [organicus] oder für alle Art von Lauteninstrumenten geeigneten Stil ging mir Johannes Hieronymus Kapsberger helfend zur Hand, ein edler Deutscher, ein Mann von Klugheit und Gelehrsamkeit, besonders berühmt durch jede Art von Zupfinstrumenten. Für den rezitativischen Stil wie auch für alle neueren Stile stand mir Giacomo Carissimi, der hochberühmte Chorleiter des Collegium Germanicum [der Jesuiten in Rom] bei“ (KIRCHER, 1650, p.XXII).

em grande medida, à publicação de uma tradução para o alemão em 1662. Segundo Ulf Scharlau:

A disseminação incomumente rápida do livro na Alemanha foi significativamente facilitada por uma tradução parcial publicada pelo pastor protestante Andreas Hirsch de Bächlingen (Hohenlohe) em Schwäbisch-Hall, em 1662. A publicação recebe o título de "Extrato Filosófico da Musurgia Universalis, do renomado jesuíta alemão Athanasius Kircher, composto em seis livros (SCHARLAU, 1970, p.III)⁸⁰.

Todavia, a circulação da *Musurgia Universalis* não se limitou de modo algum apenas aos territórios germânicos e italianos, tendo sido distribuída para a maior parte da Europa católica, assim como para os países de fora do continente europeu onde os missionários jesuítas realizavam suas atividades - como na China, nas Filipinas e no Brasil.

De acordo com o levantamento realizado por John Fletcher sobre a distribuição dos livros de Athanasius Kircher, das 1500 cópias do *Musurgia* impressas inicialmente, sabe-se que 300 foram distribuídas entre os padres jesuítas das mais diversas áreas de atuação da Companhia de Jesus que viajaram a Roma para a eleição do novo Superior-Geral da Ordem em 1649. 50 cópias foram enviadas ao Imperador austríaco em Viena, 25 à Inglaterra, 15 à Espanha e 250 foram espalhadas por toda a Itália. Segundo Brewer, “a *Musurgia universalis* parece ter sido um trabalho padrão em muitos mosteiros e colégios jesuítas em toda a Europa Central e Oriental” (BREWER, 2016, p. 15)⁸¹. Ademais, tem-se o registro de 700 cópias que permaneceram a disposição de uma editora de confiança de Kircher, sendo 25 destas cópias compradas por Albert de Dorville e levadas à China.

3.2 - Retórica musical segundo Athanasius Kircher

Como citado acima, ainda que Athanasius Kircher tenha dedicado apenas poucas seções dos sétimo e oitavo livros da *Musurgia Universalis* para demonstrar ao leitor como a aplicação dos termos e preceitos da retórica à música poderia ser benéfica para o

⁸⁰ „Zur ungewöhnlich schnellen Verbreitung des Buches in Deutschland konnte wesentlich eine Teilübersetzung beitragen, die der evangelische Pfarrer Andreas Hirsch aus Bächlingen (Hohenlohe) 1662 in Schwäbisch-Hall erscheinen ließ. Die Schrift trägt den Titel: „Philosophischer Extract / aus deß Weltberühmten Teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universali in Sechs Bücher verfasst“

⁸¹ “*Musurgia universalis*, one of the really influential works of music theory, was drawn upon by almost every later German music theorist until well into the 18th century. Its popularity was greatly aided by a German translation of a major part of it in 1662”.

afeição do trabalho do compositor amador e profissional, esta aplicação foi uma das razões centrais para Kircher ter se tornado uma das principais referências entre os tratadistas da música nos territórios germânicos católicos e luteranos por mais de cem anos.

De modo geral, é possível afirmar que alguns dos objetivos por trás desta aplicação da retórica à composição foram: 1) desvendar os segredos da composição ao ouvinte e ao músico amador por meio de uma terminologia já conhecida; 2) introduzir um novo método composicional internacional baseado em regras matemáticas e nos preceitos da retórica expostos pelas autoridades clássicas; 3) fornecer aos compositores profissionais o conhecimento necessário para a adequação da música ao texto e à ocasião.

Pelo fato de já ser esperado que um estudante dos colégios jesuíticos tivesse um conhecimento aprofundado sobre os preceitos da retórica, Kircher utilizou-se dos termos ensinados em aula para tornar o que ele denomina como “segredos da composição” um assunto mais familiar aos alunos que tinham pouca - ou nenhuma - experiência com a composição musical.

Com isso, esperava-se que os estudantes que se formassem nos colégios da Companhia de Jesus - fossem estes, membros do clero, da aristocracia ou simplesmente intelectuais da *respublica literaria* - se tornassem ouvintes ativos capazes de reconhecer os procedimentos retóricos empregados pelos compositores e, conseqüentemente, de julgar adequadamente cada obra particular.

Mesmo em relação aos músicos profissionais, Kircher fez questão de criticar aqueles que não possuíam um conhecimento científico da música e que se apoiavam unicamente na experiência pura de seus ouvidos, crítica repetida por Johann Joseph Fux sessenta e sete anos mais tarde em sua discussão com Mattheson (ver capítulo V). Nas palavras de Kircher:

Quão poucos músicos encontramos hoje em dia que, apoiados em esforço próprio, compõem com base em um verdadeiro, seguro e inabalável conhecimento científico, em vez de trabalharem apenas com pura experiência, e correm para o cravo como uma pedra de toque [lapis lydius] para avaliar uma composição [...] Se avaliarmos suas composições de acordo com as regras da aritmética, não encontraremos nada que possa se sustentar. Não é suficiente dizer que eles se mostram competentes no cravo, pois é algo completamente diferente resistir ao julgamento enganoso dos ouvidos e à análise científica infalível (KIRCHER, 1650, p.562)⁸².

82 „Wie wenige Musiker findet man heute, die gestützt von eigener Kampfanstrengung, von wahrer, sicherer, untrüglicher wissenschaftlicher Erkenntnis komponieren, wenn sie immer nur nach der reinen Erfahrung werkeln, und sich, um eine Komposition zu prüfen, zuerst zum Cembalo eilen wie zu einem

Para Kircher, ao ignorarem a arte retórica e as regras da aritmética, os compositores correriam o risco de elaborarem peças indecorosas e vulgares que, em muitos casos, não seriam eficazes para mover os afetos dos ouvintes e para representar o conteúdo (majoritariamente teológico) dos textos. Esta preocupação de Kircher faz parte de um conjunto de ressalvas em relação ao uso da música nas igrejas levantadas ainda no século XVI, como visto acima, por membros de grande prestígio do clero como Loyola e os participantes do Concílio de Trento.

Foi justamente este receio de uma possível inadequação teológica e de uma vulgarização da música um dos motivos centrais que levaram Athanasius a apresentar um novo método composicional que procedesse de maneira análoga às artes poética e retórica, proporcionando deste modo um método que fosse adequado aos missionários jesuítas espalhados pelas diferentes regiões do planeta. Segundo Kircher:

Nossa *Musurgia* deve, de certa forma, avançar de maneira paralela [às artes poética e retórica] e, ao aplicar os *Musarithmen* às palavras, produz diferentes conexões de sentido de acordo com o que as palavras representam, resultando em diversas declarações (KIRCHER, 1650, p.141)⁸³.

Por meio de um método composicional baseado não somente na subjetividade e no estilo individual de cada compositor, mas em regras e preceitos da retórica, esperava-se ser possível que compositores de todo o mundo pudessem incorporar as técnicas apresentadas e, com isso, elaborar obras decorosas adequadas para diferentes circunstâncias e ambientes.

Aliado a isso, a obrigação de satisfazer o desejo da aristocracia e do clero significava que o objetivo primeiro dos compositores durante o processo de criação musical era cumprir uma função social específica, fazendo com que o julgamento da qualidade de suas obras dependesse mais de sua adequação engenhosa e agradável a esta função social do que de um julgamento estético autônomo.

Probierstein [lapis lydius] [...] Wenn man ihre Kompositionen nach den Regeln der Arithmetik beurteilt, findet man nichts, was bestehen könnte. Es reicht nicht zu sagen, sie würden sich am Cembalo bewähren, da es ja etwas Anderes ist, vor dem trügerischen Urteil der Ohren zu bestehen und vor der untrüglichen wissenschaftlichen Untersuchung“.

⁸³ „Unsere *Musurgia* soll gewissermaßen in paralleler Weise [às artes poética e retórica] vorangehen und bringt, wenn sie die *Musarithmen* auf Wörter anwendet, entsprechend dem, was die Wörter bezeichnen, unterschiedliche Sinnzusammenhänge wie gewisse Aussagen hervor“.

Entre as principais condições para que um compositor experiente pudesse mover o ouvinte a algum afeto específico, por exemplo, Kircher indica a necessidade da “música composta [...] ser apresentada por músicos experientes em performance no tempo e espaço adequados” (1650, p.578)⁸⁴. Ao discutir as questões ligadas aos lugares oportunos para a performance musical é descrito que enquanto as vozes eram enfraquecidas e perdiam sua energia e esplendor em locais abarrotados com pessoas ou com uma grande variedade de móveis, livros e mapas, nas igrejas vazias a música ressoaria melhor devido as propriedades acústicas deste tipo de ambiente.

De acordo com Carl Dahlhaus, se por um lado a teoria da música do século XIX estava baseada inicialmente na personalidade individual dos compositores e mais tarde na estrutura interna da própria obra, por outro lado nos séculos XVI e XVII ela estava baseada essencialmente na discussão sobre os afetos e na relação entre as técnicas composicionais e sua função social. Segundo Dahlhaus:

A teoria funcional das artes do século XVII era, em grande parte, uma teoria de gêneros. Esses gêneros eram considerados como tendo fins sociais a serem alcançados e os meios musicais considerados adequados a esses fins, sendo ambos os elementos correlacionados de forma fixa e regidos por normas (DAHLHAUS, 1983, p.20)⁸⁵.

A separação realizada por Kircher entre um estilo interno individual (*stylus impressus*) baseado no temperamento particular de cada indivíduo, mas que por ser quantitativamente tão variado quanto “a diversidade de temperamentos que brilha nos seres humanos” (KIRCHER, 2000 [1650], p. 52) não pode ser facilmente categorizado, e, em contrapartida, um estilo externo (*stylus expressus*), que é subdividido por Kircher em oito tipos de acordo tanto com suas particularidades técnicas quanto com suas funções sociais, insere-se precisamente dentro deste contexto teórico do século XVII apontado por Dahlhaus. Estes oito (sub)estilos externos apresentados na *Musurgia* são:

1) *Stylus canonicus*: missas, hinos e antifonas compostas polifonicamente com base em um cantus firmus. Kircher cita os nomes de Micheli Romano e Pietro Francesco Valentini como principais autoridades deste tipo de estilo;

⁸⁴ „[...] muss die [...] komponierte Musik von erfahrenen Musikern zur rechten Zeit am rechten Ort“.

⁸⁵ “The functional theory of arts of the seventeenth century was by and large a theory of genres. These were seen to consist of social ends to be met and the musical means held to be appropriate to those ends, both elements standing in fixed correlations governed by norms”.

2) *Stylus moteticus*: em conjunto com o *stylus canonicus* compõe os dois subgêneros do estilo eclesiástico. É elaborado, entretanto, livremente e sem ser restringido por qualquer cantus firmus ou sujeito específico. É caracterizado pela diversidade e pela alternância de técnicas composicionais. Segundo Kircher, Palestrina, Cristóbal de Morales, Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Cypriano de Rore, Orlando di Lasso e Gregorio Allegri devem ser considerados como autoridades tanto do *stylus canonicus* quanto do *stylus moteticus*;

3) *Stylus phantasticus*: por ser um estilo instrumental “is the most free and loosest method of composing, restricted in no ways, neither by words nor harmonic subject”. A base deste estilo é a demonstração do engenho e das habilidades técnicas do compositor com base em sua própria fantasia. Este é o único estilo para o qual Kircher não cita nenhuma autoridade;

4) *Stylus madrigalescus*: a função deste estilo é mover o ouvinte para o amor e expressar as virtudes das ações morais. Kircher nomeia as obras de Luca Marenzio, Agostino Agazzari e Gesualdo como bons exemplos deste estilo;

5) *Stylus melismaticus*: apropriado para versos com caráter métrico acentuado. Se caracteriza pela repetição de figuras, clausulas e cadências harmônicas. A arietta e a villanelle pertencem a este estilo. Johannes Baptista Ferrinus é o único nome citado por Kircher como autoridade do estilo melismático;

6) *Stylus hyposchematicus*: danças (galliards, correntes, passamezzi, allemandes e sarabandes) com forte caráter métrico. É mais adequado para jogos, festividades e outras atividades seculares.

7) *Stylus symphonicus*: estilo instrumental, diferencia-se do estilo fantástico por contar com uma quantidade maior de instrumentos e por ser considerado mais adequado ao ambiente eclesiástico. Hieronymus Kapsberger é referenciado como principal autoridade dos estilos hipocromático e sinfônico.

8) *Stylus dramaticus* (ou *recitativus*): essencialmente monofônico e livre. Adequado para representar o texto dramático e para mover os afetos dos ouvintes. Claudio Monteverdi é nomeado como principal autoridade deste novo estilo.

Ainda assim, embora Kircher tenha julgado que a variedade praticamente ilimitada de estilos interiores impediria uma categorização similar a esta apresentada acima para os estilos exteriores, o escritor jesuíta introduziu no sétimo livro da *Musurgia*

uma nova teoria fundamentada nas inclinações naturais dos indivíduos de cada nação para esclarecer a razão da existência de diferentes gostos nacionais.

Ao se defrontar com a questão do porquê italianos, alemães, espanhóis, ingleses e franceses possuiriam estilos composicionais tão diferentes, Kircher chegou à conclusão de que “cada nação possui um estilo que corresponde ao seu caráter natural, sua terra e seus costumes de vida.” (KIRCHER, 1650, p.543)⁸⁶.

Kircher considerava que o caráter pesado e idiossincrático (*morosa gravitas*) das composições elaboradas pelos germânicos, por exemplo, estava intimamente conectado com o clima frio no qual a maioria destes nasceu e cresceu, levando-os, por conta de uma inclinação natural, a preferirem um “o estilo pesado, calmo, moderado e polifônico” (KIRCHER, 1650, p.543). Os franceses, por outro lado, por serem considerados mais ágeis, teriam uma maior predisposição para a dança e, conseqüentemente, para o estilo hipocromático.

Já para o caso dos italianos, Kircher afirma que, por terem nascido em um clima agradável e equilibrado, eles poderiam ser julgados como o povo mais musical e que, justamente por isso, teriam sido capazes de desenvolver a música em praticamente todos os estilos. Segundo Kircher:

O estilo dos franceses é hyporchemático, o estilo dos italianos é universal. Como mencionado, os italianos empregam todos os estilos, o estilo de motetes, o estilo de música sacra, o estilo de madrigal e o estilo hyporchemático. Essa diversidade não apenas impressiona os ouvidos ao máximo, mas também estimula poderosamente os sentimentos e sensações do coração, levando-os em todas as direções possíveis (KIRCHER, 1650, p.544)⁸⁷.

Entretanto, embora Kircher tenha procurado demonstrar que a origem das diferenças nos estilos de cada nação estivesse localizada na própria inclinação interna de cada indivíduo, Athanasius não somente se afastou de qualquer enaltecimento do individualismo como fonte única de criação artística, mas também fez questão de criticar qualquer tipo de fragmentação gerada pelo “amor à pátria e um entusiasmo excessivo pela nação e pela pátria, pelos quais cada nação se coloca acima de todas as outras”

⁸⁶ „Die Italiener haben einen anderen Kompositionsstil als die Deutschen, diese einen anderen als die Italiener und die Franzosen, die Franzosen und Italiener einen anderen als die Spanier. Sogar die Engländer haben einen – weiß Gott – recht fremden [peregrinum]. Jede Nation hat einen Stil, der ihrem natürlichen Charakter, ihrem Land und ihren Lebensgewohnheiten entspricht“.

⁸⁷ „Der Stil der Franzosen ist hyporchematisch, der Stil der Italiener universal [...] Die Italiener wenden, wie gesagt, jeden Stil an, den Motetten-, den Kirchen-, den Madrigal- und den hyporchematischen Stil. Diese Vielfalt beeindruckt nicht nur ihre Ohren aufs höchste, sie erregt auch die Gefühle und Empfindungen des Herzens mit Macht und zieht sie in alle möglichen Richtungen“.

(KIRCHER, p.544, 1650). No lugar de uma simples submissão às preferências particulares nacionais, Kircher propõe que os compositores:

[Vocês] podem aprender dos franceses o estilo hiporcemático, que é inflamado devido às exóticas tríades, dos ingleses o estilo sinfônico para instrumentos, florescente em maravilhosa variedade, dos alemães um estilo harmônico com a engenhosa interligação de várias vozes. Assim como a imagem da bela Helena é concebida a partir dos membros bem proporcionados de todas as outras imagens de mulheres, ele deve produzir uma harmonia perfeita em todos os aspectos (KIRCHER, p.564, 1650)⁸⁸.

Em certa medida, é possível conjecturar que a defesa de Kircher dos gostos reunidos como um novo recurso para o (res)surgimento de uma produção musical que não fosse simplesmente regional esteve intimamente relacionada com a importância da universalidade para os jesuítas - e para os católicos de modo geral -, assim como da superação dos limites individuais por meio do ato mimético, como exemplificado por Kircher na citação da construção da imagem de Helena.

Esta importância da imitação (*mimesis*) para os membros da Companhia de Jesus já pôde ser atestada no seguinte trecho escrito por Cipriano Soarez, principal autoridade jesuíta na área da retórica, em 1568:

Tal é a importância de quem você imita, lê e estima. Os professores da nossa Companhia de Jesus reconhecem isso. Desde o momento em que começam a educar os jovens em virtude e aprendizado, eles apresentam aos seus alunos os autores que se destacaram em seu campo, superando os demais (SOAREZ, 1955 [1568], p. 105)⁸⁹.

Seguindo Soarez, Kircher critica os músicos modernos por rejeitarem a imitação devido a um “um senso extremo de amor próprio sem gosto” (KIRCHER, p.562, 1650). Para o jesuíta alemão uma das principais fontes de imperfeição na música moderna seria justamente este desprezo de uma grande parcela dos novos compositores do período por qualquer tipo de imitação.

⁸⁸ „[Sie] können von den Franzosen den hyporchematischen Stil lernen, der infolge exotischer Triolen aufbrausend ist, von den Engländern den symphonischen Stil für Instrumente, blühend vor wunderbarer Vielfalt, von den Deutschen einen harmonischen Stil mit der geistreichen Verwebung mehrerer Stimmen. Genauso wie das Bild der schönen Helena aus den wohlproportionierten Gliedern aller anderen Bilder von Frauen ersonnen ist, so soll er eine in jeder Hinsicht vollkommene Harmonie hervorbringen“.

⁸⁹ “Such is the importance of whom you imitate, read, and esteem. Teachers of our Society of Jesus realize this. From the time when they start training youth in virtue and learning, they expound to their pupils those authors who have excelled others in their field”.

Kircher considera que ao agirem individualisticamente, enfatizando unicamente o desenvolvimento de um estilo interno pessoal, os compositores acabavam se tornando incapazes de amplificar suas capacidades técnicas e seu conhecimento sobre os mais variados dispositivos composicionais utilizados pelas principais autoridades da música, precisando, deste modo, repetir sempre o mesmo tipo de estilo individual para todas as suas composições.

Desta maneira, ao invés de estudarem e examinarem atentamente os inúmeros estilos dos compositores mais conhecidos e prestigiados no intuito de ampliarem seu conhecimento sobre a música e incorporarem novos elementos a seu próprio estilo pessoal, muitos compositores preferiam ignorar os benefícios da imitação e limitarem “toda a sua arte, toda a obra... em dez ou vinte cláusulas”, fazendo com que apenas uma “limitada diversidade de estilos musicais nas igrejas” fosse ouvida (KIRCHER, p.563, 1650).

Em oposição a esta posição individualista de uma parcela significativa dos compositores modernos, Kircher aconselha ao leitor a mesma dedicação à imitação indicada por Soarez aos alunos dos colégios jesuíticos e afirma que:

O envolvimento com a imitação é o mesmo que a busca extensiva de leitura para os poetas e oradores. Qual poeta italiano poderia esperar alcançar o conhecimento excepcional da poesia em geral antes de ter assimilado, por assim dizer, em sua mente e memória, os ilustres príncipes dos poetas como Petrarca, Dante, Tasso, Ariosto, Sannazaro e inúmeros outros? (KIRCHER, p.564, 1650)⁹⁰.

Não obstante, Kircher não se limitou de modo algum apenas a declarar que o compositor deveria ter o mesmo tipo de dedicação à imitação que o poeta e o orador, mas, indo adiante, procurou utilizar os termos da retórica e da oratória para descrever o processo de composição musical. Segundo Kircher, „assim como a retórica é composta por três partes, a invenção (inventio), a disposição (dispositio) e a elocução (elocutio), nossa Musurgia Rhetorica também é” (KIRCHER, 1650, p.143)⁹¹.

⁹⁰ „Die Beschäftigung mit der Nachahmung ist das gleiche wie bei Dichtern und Rednern die Beschäftigung mit umfangreicher Lektüre. Welcher italienische Dichter könnte jemals erhoffen, zu der hervorragenden Kenntnis der allgemeinen Poesie zu gelangen, bevor er nicht die hochberühmten Dichterrfürsten Petrarca, Dante, Tasso, Ariost, Sannzaro und ungezählte andere sozusagen in Geist und Gedächtnis aufgenommen hat?“

⁹¹ „Wie die Rhetorik aus drei Teilen besteht, der Auffindung des Stoffs [inventio], seiner Anordnung [dispositio] und seiner Ausformulierung [elocutio], so auch unsere Musurgia Rhetorica“.

Como já descrito acima, na retórica clássica o termo *inventio* se refere a primeira etapa do processo de elaboração do discurso, sendo caracterizada essencialmente pela investigação do tema que será discorrido e do descobrimento dos argumentos e dos lugares comuns que serão utilizados. No caso mais específico da música retórica, apresentada por Kircher, o termo *inventio* passou a denotar “a adaptação adequada dos ritmos e melodias musicais convenientes à palavra (KIRCHER, 1650, p. 143)⁹².

Mais adiante Kircher declara que da mesma forma como os poetas precisam inicialmente selecionar um pé métrico adequado para evocar a paixão visada, os músicos deveriam saber como escolher o modo ou tonalidade apropriada para mover o ouvinte ao afeto desejado⁹³. Após a escolha do modo ou tonalidade adequada, caberia ao compositor habilidoso assegurar que "que o ritmo, ou a métrica das palavras, se encaixe perfeitamente em um ritmo harmônico e métrico" (1650, p. 578).

Embora Kircher reconhecesse que muito do que foi falado pelas principais autoridades da música sobre os modos e seus afetos correspondentes seja contraditório e incompatível, não por uma falta de competência e conhecimento destas autoridades, mas pelo simples fato de que um compositor habilidoso poderia facilmente utilizar um mesmo modo para mover afetos distintos⁹⁴, sendo, portanto, praticamente impossível determinar precisamente um único modo adequado para cada paixão, Kircher ainda assim não se recusou a apresentar uma nova descrição dos doze modos de acordo com seus afetos e caráter.

Após citar a definição dos modos apresentadas por algumas das principais autoridades da Grécia Antiga, nomeadamente Platão, Aristóteles e Aristides Quintiliano, Kircher inicia a sua própria categorização dos modos descrevendo o primeiro modo, dórico, como o mais adequado para ocasiões de grande solenidade religiosa e, conjuntamente, para os afetos ligados à divindade e à piedade. De modo semelhante, Kircher afirma que o segundo modo, hipodórico, é adequado para louvar Deus, sendo, entretanto, mais alegre e animado do que o modo dórico.

⁹² „Die „Findung“ ist bei der Musurgia Rhetorica nichts anderes als die richtige Zuordnung der zu den Worten passenden Musarithmen“.

⁹³ Segundo Athanasius Kircher: “When they wish to excite an emotion, they must select a corresponding theme as the foundation and basis for constructing the entire fabric. This accomplished, just as poets select a type of poetic meter appropriate to evoking an emotion, so, too, the musician selects the mode or tone appropriate to accomplish the undertaking, a mode that corresponds both to the subject at hand and the emotion” (1650, p.578).

⁹⁴ Segundo Kircher: “One and the same mode can thus be altered in the variety of time, and in both the color and measure of the diminutions and cadences, the diversity of the phares, so that it rouses two different affects – of sadness and joy – in the same subject” (1650, p.571).

Já em relação ao terceiro e quarto modos, frígio e hipofrígio respectivamente, Kircher o vincula aos afetos da dor, lamentação e tristeza. O quinto modo, lídio, é considerado majestoso e, por isso, adequado para levar os ouvintes em direção a virtudes heroicas. Similarmente, o sexto modo, hipolídio, também possui um caráter majestoso, distinguindo-se por diferenças na cadência final e por ser mais adequado, quando utilizado com trompetes e percussão, “para incitar a dissoluções ferozes e veemência belicosa” (1650, p. 576).

O sétimo modo, mixolídio, é considerado, por natureza, triste e lamentoso, tendo um grande poder para suavizar a alma dos ouvintes. Em contrapartida o oitavo modo, hipomixolídio, é descrito como alegre e temperado, sendo, portanto, adequado para representar temas elevados, tanto seculares quanto religiosos.

O nono modo, eólio, é classificado por Kircher como moderado, reservado e, simultaneamente, esperançoso, sendo apropriado para expressar um conflito entre a esperança e o temor. O décimo modo, hipoeólio, por ser considerado triste, amoroso e suave, é visto como ideal para representar textos religiosos e mover os ouvintes para a piedade.

O decimo primeiro modo, jônio, assim como o modo hipomixolídico, é apresentado por Kircher como alegre e adequado para representar temas elevados. Por fim, o decimo segundo e último modo, hipojônio, é descrito como o mais adequado para inflamar o espírito colérico, também sendo, assim como o modo hipolídico, apropriado para representar temas belicoso, sempre que utilizado em conjunto com o trompete.

Esta descrição dos modos a partir de seus afetos correspondentes esteve intimamente conectado com a compreensão de Kircher sobre a música prática humana, em distinção da música celeste mundana, como essencialmente uma arte realizada engenhosamente “por um compositor experiente, de modo a provocar nos ouvintes um determinado estado afetivo do espírito” (1650, p. 578). Segundo Clemens Risi, uma das principais contribuições de Kircher corresponde justamente o fato de que ele, em conjunto com Descartes, foi um dos primeiros pensadores do início da Era Moderna a procurar listar e esclarecer as relações psicológicas entre os diferentes afetos humanos e os meios musicais capazes de excita-los - lembrando aqui o curioso fato de que a *Musurgia Universalis* foi publicada apenas um ano após a publicação da *Paixões da Alma* (1649) de Descartes.

Entretanto, se por um lado Kircher não se recusou a descrever os doze modos de acordo com seu caráter afetivo - mesmo sabendo da dificuldade intrínseca desta descrição

-, por outro lado, ao definir a correspondência musical do termo *dispositio*, o jesuíta alemão se limitou a dizer que “o *dispositio* é verdadeiramente belo quando expresso por justaposições adequadas das notas” (KIRCHER, 1650, p.143)⁹⁵. Ainda assim, Kircher descreve como o conceito de *exordium* pode ser aplicado à composição musical:

O exórdio de uma melodia é a preparação do ouvinte, que prepara seu coração para o que está por vir. É bem-sucedido quando desperta o ouvinte e o deixa ansioso pelo que está por vir. Isso é alcançado quando o início está repleto de sons significativos, deliciosos e harmônicos, e quando começa com cláusulas na tonalidade escolhida, de acordo com o texto. Seria um erro se alguém escolhesse a sexta tonalidade e começasse com qualquer outra tonalidade. Um começo incorreto também seria aquele em que se iniciasse um canto com diminuições excessivas das vozes (KIRCHER, 1650, p.143)⁹⁶.

Através da leitura do trecho acima, podemos perceber que Kircher, seguindo a descrição de Soares de que “[...] O começo e a conclusão são úteis para despertar emoções” (SOAREZ, 1955 [1568], p. 211), considera o *exordium* como uma das principais partes da obra adequadas para que o compositor se utilize das mais variadas técnicas e figuras no intuito de mover os afetos do ouvinte.

Por fim, Kircher descreve o *elocutio* como “a exibição da melodia perfeita em todas as suas partes, ornada por tropos e figuras” (KIRCHER, 1650, p. 143)⁹⁷. Assim como Cipriano Soares afirma que já que o terceiro livro de seu *Ars Rhetorica*, “o qual contém regras para expressão [elocutio], é mais útil do que os dois livros anteriores, e, portanto, precisará ser um pouco mais longo” (SOAREZ, 1955 [1568], p. 266), Kircher dedica a maior quantidade de páginas para o esclarecimento destas figuras retórico-musicais do que em comparação com os outros preceitos da música retórica.

Ainda no quinto livro do tratado, Kircher apresenta uma distinção entre figuras *principales* e *minus principales*, sendo as primeiras relacionados a dispositivos composicionais primordialmente técnicos e as últimas aos afetos e à representação do texto. Embora Kircher não cite os autores luteranos Johannes Nucius e Joachim Thuringus como autoridades ou referências de seu trabalho, Kircher não somente segue

⁹⁵ “Dispositio vero est pulchra quaendam eorundem per aptas notarum applicationes expressio”.

⁹⁶ „Das Exordium einer Melodie ist die Einstimmung des Hörers, die sein Herz bereit macht für das Folgende. Sie ist gelungen, wenn sie den Hörer erregt und begierig auf das Folgende macht. Das aber geschieht, wenn der Anfang mit bedeutenden, köstlichen, harmonischen Klängen gesättigt ist und wenn er passend zum Text mit Klauseln in der gewählten Tonart beginnt. Ein Fehler wäre es, wenn jemand sich für den Tonsatz die sechste Tonart gewählt hat, ihn mit irgendeiner anderen Tonart beginnen ließe. Einen fehlerhaften Anfang machte auch, wer einen Gesang mit übermäßigen Diminutionen der Stimmen begänne“.

⁹⁷ „Ausformulierung“ ist die Vorstellung der in jeglicher Hinsicht vollkommenen, mit Tropen und Figuren verzierten Komposition im Gesang“.

a divisão entre figuras principais e menos principais indicada por estes escritores, como também apresenta cada figura individual na mesma ordem que Thuringus, modificando apenas alguns detalhes na escrita dos termos. Estas figuras são: *commissura*, *syncopatio* e *fuga* como as três figuras principais. E *pausa*, *repetitio*, *climax*, *complexum*, *anaphora*, *catachresis*, *noema*, *prosopopeia*, *parrhesia*, *aposiopesis*, *paragoge* e *acocope* como as doze figuras menos principais.

Entretanto, segundo Dietrich Bartel, enquanto a apresentação das figuras retórico-musicais tinha como principal objetivo para Nucius e Thuringus auxiliar o compositor a garantir uma maior graça e variedade a suas composições, Kircher destaca a utilidade das figuras por ele apresentadas como, acima de qualquer outra coisa, dispositivos retóricos para mover os afetos dos ouvintes.

Ademais, se no livro V da *Musurgia* Kircher tenha optado por seguir de perto a classificação das figuras de Nuncius e Thuringus, ao aprofundar sua teoria sobre a música retórica no livro VIII, Kircher abandona esta divisão entre figuras *principales* e *minus principales* e afirma que:

As figuras que realmente usamos são as seguintes: *Pausa*, *Repetitio*, *Climax*, *Complexus*, *Polysyndeton*, *Symploce*, *Omoioptoton*, *Antitheton*, *Anabasis*, *Catabasis*, *Circulatio*, *Fuga* (KIRCHER, 1650, p.144).

É possível observar, portanto, não apenas o fato de que as figuras *principales* e *minus principales* são apresentadas juntas e sem distinção, como também que as figuras indicadas anteriormente, como *prosopopoeia*, *parrhesia* e *noema*, foram deixadas de lado, e novas figuras, como *anabasis*, *catabasis* e *circulatio* são apresentadas no lugar, sem que uma explicação para esta mudança seja apresentada.

Entretanto, curiosamente, logo após indicar estas novas doze figuras, Kircher, ao explica-las mais detalhadamente, descreve a figura de *Symploce* como sinônimo de *Complexus*, não comenta nada sobre a figura de *Polysyndeton* e adiciona mais duas figuras que não haviam sido indicadas, nomeadamente *Homoiosis* e *Repentina abruptio*.

Seja como for, Kircher descreve a *pausa* (παῦσις) como a figura retórico-musical mais adequada para expressar os movimentos de uma alma suspirando. A *anaphora* (ἀναφορὰ), ou *repetitio*, é descrita como uma repetição enfática de uma passagem específica realizada no intuito de expressar afetos veementes como o frenesi ou o desprezo. O *climax*, por sua vez, é apresentado como uma progressão descendente ou ascendente, adequada para mover os ouvintes para afetos de piedade religiosa. O

symploce, ou *complexus*, é descrito como uma passagem em uníssono adequada unicamente para expressar o afeto da astúcia. O *homoiptoton*, ou *similiter desillens figum*, é descrito por Kircher como um período harmônico em que inúmeras repetições são encerradas semelhantemente, sendo utilizada costumeiramente como modo de ênfase.

Já no caso do *antitheton*, ou *contrapositum*, Kircher se limita a dizer que esta é uma figura utilizada para expressar afetos opostos. A *anabasis*, figura retórico-musical introduzida pela primeira vez por Kircher, é descrita como adequada para expressar afetos alegres e representar assuntos grandiosos e elevados. A *catabasis*, assim como a *anabasis*, foi citada pela primeira vez por Kircher e corresponde à figura retórica-musical adequada para expressar os afetos de submissão e humildade.

Circulatio é descrita como uma passagem em que as vozes parecem fazer um movimento circular, sendo uma figura apropriada, portanto, para palavras do texto que contenham uma noção de movimento. A *fuga* é descrita no oitavo livro da *Musurgia*, não como uma figura *principales* - ou seja, como um procedimento técnico composicional -, mas como uma figura que expressa palavras associadas à própria noção de fugir ou perseguir. *Homoiosis*, ou *assimilatio*, é citada como parte das figuras retórico-musicais apenas por Kircher e Janovka, correspondendo à representação musical das palavras e do texto de modo geral. Por fim, Kircher apresenta a *Repentina abruptio* como última figura retórico-musical, descrevendo-a como uma passagem inesperada utilizada via de regra no final da composição. Com isso Kircher finaliza sua explicação sobre as figuras retórico-musicais, sobre o *elocutio* e sobre a música retórica de um modo geral.

Ao adaptar os termos e procedimentos da retórica à composição musical, Athanasius Kircher acabou se tornando não somente uma das principais autoridades da música entre os demais intelectuais e docentes jesuítas espalhados pelo mundo, como também uma referência de grande prestígio para os escritores luteranos associados à *musica poetica*, como Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz e Johann Gottfried Walther, ultrapassando deste modo os limites confessionais do período.

Printz, em especial, chegou até mesmo a conhecer Athanasius Kircher pessoalmente em sua viagem à Roma em 1662 e a partir de então passou a incorporar muitas das classificações e conceitos introduzidos por Kircher, principalmente em relação às figuras retórico-musicais. De modo similar, apesar de nunca ter chegado a ter qualquer contato pessoal com Kircher, Walther estava, segundo Bartel, intimamente familiarizado

com os tratados de Werckmeister, Fludd, Thiele e Kircher, tendo absorvido em seu trabalho, por exemplo, a separação entre os estilos *impressus* e *expressus*.

Todavia, ainda que os autores citados acima tenham tirado grande proveito da produção teórica de Kircher, uma parcela significativa dos tratadistas luteranos associados à *musica poetica*, principalmente a partir do século XVIII, criticaram Athanasius e outros escritores ligados à Companhia de Jesus por considera-los excessivamente conservadores e ligados ao passado.

Ainda que tanto tratadistas germânicos jesuítas quanto luteranos estivessem interessados na aplicação dos preceitos da retórica à música, as diferenças epistemológicas entre estes dois grupos impediram o surgimento de uma cultura teórico-musical germânica unificada e homogênea. Em *Das beschützte Orchester*, por exemplo, publicado trinta e sete anos após a morte de Kircher, Johann Mattheson (1681-1764) ironiza a variedade dos estilos apresentados por Kircher e declara que “pode-se continuar estilizando cada vez mais e, por fim, chegar até o cabo da vassoura!” (MATTHESON, 1717)⁹⁸.

Se por um lado os autores luteranos, em especial aqueles localizados em Hamburg como Mattheson e Johann Adolf Scheibe, defendiam a necessidade de uma abordagem mais empirista ao tratar as diferentes técnicas composicionais, sendo preciso confiar no ouvido mesmo quando este se chocasse contra alguma regra ou posicionamento de uma autoridade do passado, por outro lado os escritores ligados à Companhia de Jesus como Athanasius Kircher, Tomáš Baltaza Janovka e Johann Joseph Fux advogaram a favor de uma abordagem mais racionalista e tradicionalista baseada sempre que possível em regras imutáveis atemporais e nas autoridades – também longe, portanto, do racionalismo cartesiano.

Ainda assim, embora muitas das referências a Kircher a partir dos séculos XVIII e XIX tenham sido realizadas no intuito de denunciar o conservadorismo dos membros da Companhia de Jesus, o simples fato de Athanasius Kircher ter continuado a ser citado por tanto tempo é um indicio notório “que o nome de Kircher de forma alguma tinha sido esquecido, mas, ao contrário, era tão conhecido que uma crítica parecia ser significativa” (WALD, 2005, p.229)⁹⁹.

⁹⁸ „[man] könne immer weiter und weiter stilisieren und schliesslich bis auf den Besenstiel gelangen!“

⁹⁹ „Und sogar die Polemiken Matthesons geben ein Zeugnis dafür, dass Kirchers Name noch keineswegs vergessen war, sondern im Gegenteil so bekannt, dass eine Kritik überhaupt sinnvoll erschien“.

Na realidade, alguns autores da virada do século XVIII para o XIX, como Charles Burney (1726-1814) e Johann Goethe¹⁰⁰ (1749-1832), possuíam uma apreciação muito menos desfavorável em relação às contribuições de Kircher. Em sua *A General History of Music: from the Earliest Ages to the Present Period* (1789), por exemplo, Burney relata que:

[Kircher] foi severamente censurado por Meibomius e outros, por seu latim bárbaro e ideias não clássicas sobre a música antiga, bem como por sua credulidade e falta de gosto na seleção de fatos e materiais. No entanto, sua *Musurgia* contém muitas informações curiosas e úteis para aqueles que sabem separar a verdade do erro e a utilidade da futilidade (BURNEY, 1789, p.459)¹⁰¹.

Até mesmo Johann Mattheson, que - como visto acima - não se absteve em nenhum momento de criticar duramente Kircher, também utilizou de alguns dos conceitos e termos apresentados pela primeira vez pelo professor jesuíta, como o uso dos termos *inventio*, *dispositio* e *elocutio* dentro do contexto composicional, a descrição dos modos e a classificação de algumas figuras e estilos musicais.

Em um de seus principais textos de juventude, *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713), Mattheson utiliza-se em mais de um momento de referências à *Musurgia* como parte da fundamentação teórica de seu trabalho, principalmente em relação à definição e categorização dos modos de acordo com seus potenciais afetivos. Já em seu último tratado musical, *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), Mattheson baseia-se nos oito estilos apresentados por Kircher, acrescentando, entretanto, “aos três estilos instrumentais descritos pelo jesuíta – *hypohermaticus*, *symphoniacus* e *phantasticus* – um quarto, o estilo *instrumental*, das peças que acompanham a ação teatral e da *Tafelmusik*, relacionada às celebrações festivas” (LUCAS, 2014, p.138).

Porém, embora o reconhecimento da *Musurgia Universalis* entre os tratadistas luteranos não possa ser menosprezado, a influência dos escritos musicais de Athanasius Kircher foi, naturalmente, significativamente mais expressiva entre os escritores e músicos católicos que tiveram algum contato com o ambiente acadêmico jesuítico.

¹⁰⁰ Para mais sobre as considerações de Goethe sobre Kircher ver: FLETCHER, John. *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'*. Leiden: Brill, 2011.

¹⁰¹ “[Kircher] has been severely censured bei Meibomius and others, for his barbarous Latin and unclassical ideas of ancient Music, as well as for his credulity and want of taste in selecting his facts and materials; his *Musurgia*, however, contains much curious and useful information for such as know how to sift truth from error, and usefulness from futility”.

A utilização da *Musurgia Universalis* nos colégios jesuíticos presentes nos territórios de maior domínio da Casa de Habsburgo foi particularmente estimulado pelas autoridades locais seculares e religiosas por conta da forte ligação de Kircher e do tratado com os membros da família imperial, nomeadamente com Leopoldo Guilherme, para quem a *Musurgia* foi originalmente dedicada (figura 2), e com o próprio imperador Fernando III, cuja obra *drama musicum* foi inserida no tratado como exemplo de *Musica Caesarea*.

É possível conjecturar que a utilização da *Musurgia Universalis* pelos docentes jesuítas da Universidade Carolina de Praga, que – como visto no segundo capítulo – estava sob o controle majoritário da Companhia de Jesus, como uma das principais referências sobre a música prática e especulativa esteve ligada não apenas à qualidade intrínseca ao próprio tratado, mas também à possibilidade de, por meio da divulgação desta publicação, apresentar uma imagem positiva da família imperial para os estudantes e intelectuais de uma região que havia acabado de se insurgir contra a Contrarreforma e o domínio da Monarquia de Habsburgo.

Entre alguns dos principais *alumni* da Universidade Carolina de Praga, Mauritius Johann Vogt (1669-1730) e Tomáš Baltazar Janovka (1669-1741) destacam-se como dois tratadistas de grande prestígio que foram fortemente influenciados pela obra de Athanasius Kircher. Em seu *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, primeira tentativa de se criar um dicionário de música, Janovka apresenta 170 termos musicais de origens distintas, destacando-se, entretanto, diversos dos termos e conceitos introduzidos pela primeira vez por Kircher na *Musurgia Universalis*. Em relação à definição das figuras retórico-musicais, mais especificamente, Kircher é a única fonte de referência utilizada por Janovka.



Figura 2. Dedicatória à Leopoldo Guilherme na Musurgia Universalis (1650).
Disponível em: imslp.org.

PARTE II.

Leopoldo I e a efetivação dos ideais educacionais jesuíticos

Capítulo 4 – Jesuíta, compositor ou imperador?

Ainda que a Companhia de Jesus tenha procurado manter uma boa relação com todas as autoridades seculares do mundo contrarreformado, a ligação dos jesuítas com o ramo austríaco da Casa de Habsburgo foi particularmente forte. O grau de penetração dos jesuítas na corte vienense foi substancialmente mais significativo do que em qualquer outra corte europeia, inclusive em comparação com a corte do ramo espanhol da dinastia de Habsburgo em Madri¹⁰². Na Áustria, a Companhia de Jesus foi capaz de comandar praticamente todo o aparato administrativo e dirigir a maior parte das novas tarefas burocráticas do cada vez maior Estado absolutista.

Entretanto, a relação dos jesuítas com a Casa de Habsburgo não se resumiu apenas a uma função burocrática e administrativa. Os membros da Companhia de Jesus centralizaram e monopolizaram a maior parte dos cargos intelectuais existentes nas cortes austríacas, sendo responsáveis tanto pelo avanço da Contrarreforma quanto pela educação de novos teólogos, filósofos, cientistas, pintores, arquitetos, compositores e até mesmo de membros da família imperial. A Áustria seiscentista foi, desse modo, marcada pelo domínio ideológico dos jesuítas tanto no âmbito sacro quanto secular.

4.1 – Entre o cetro e a batina: a formação jesuítica de Leopoldo I

Alguns dos nomes mais notáveis e mais influentes de todo o ocidente nos séculos XVI e XVII foram membros da Companhia de Jesus ou, pelo menos, tiveram alguma relação com as atividades da ordem, especialmente em suas instituições educacionais. Os jesuítas Johann Grueber (1623-1680), Christian Wolfgang Herdtrich (1625-1684), Johann Adam Schall von Bell (1591-1666), Christoph Grienberger (1561-1636), Christopher Clavius (1538-1612) e Johann Schreck (1576-1630), por exemplo, foram responsáveis por importantes descobertas no campo da astronomia. E até mesmo Galileo Galilei (1564-1642), que esteve envolvido em polêmicas com os jesuítas Orazio Grassi e Christopher Scheiner, manteve um bom relacionamento com diversos membros da Companhia de Jesus.

De modo semelhante, ainda que René Descartes tenha em seu famoso *Discurso do Método* (1637) dado pouco crédito ao seu período de formação no colégio jesuítico de La Flèche e até mesmo chegado a declarar em 1640 que estava em guerra contra os

¹⁰² ANDERSON, 2013, p.343.

jesuítas,¹⁰³ o filósofo francês reconheceu em diversos momentos de sua vida que os colégios da Companhia de Jesus eram as melhores instituições educacionais da Europa.

Quando a possibilidade de enviar seu filho para estudar na Holanda surgiu Descartes deixou de lado os conflitos com a Companhia de Jesus e declarou que “there is no place on earth where philosophy is better taught than at La Flèche” (AT II 378)¹⁰⁴. No próprio *Discurso do Método*, Descartes faz questão de relembrar que:

Não deixava, todavia, de estimar os exercícios com os quais se ocupam nas escolas. Sabia que as línguas que nelas se aprendem são necessárias ao entendimento dos livros antigos; que a gentileza das fábulas desperta o espírito; que as ações memoráveis das histórias o alevantam, e que, sendo lidas com discrição, ajudam a formar o juízo; [...] que a eloquência tem forças e belezas incomparáveis; que as Matemáticas têm invenções muito sutis, e que podem servir muito, tanto para contentar os curiosos, quanto para facilitar todas as artes e diminuir o trabalho dos homens; [...] que a Jurisprudência, a Medicina e as outras ciências trazem honras e riquezas àqueles que as cultivam; e, enfim, que é bom tê-las examinadas a todas, mesmo as mais supersticiosas e as mais falsas, a fim de conhecer-lhes o justo valor e evitar ser por elas enganado (DESCARTES, 2017, p. 66).

Com o sucesso das instituições educacionais, como em La Flèche, e o aumento vertiginoso do número de colégios jesuítas, a Companhia de Jesus conseguiu criar o primeiro sistema educacional verdadeiramente global - tendo fundado novos colégios em todos os continentes habitados - e, aos poucos, passou a monopolizar a educação da nova geração de autoridades seculares e de intelectuais contrarreformados ao redor de todo o mundo.

Na Áustria, em particular, os jesuítas ainda no século XVI passaram a ser incumbidos com o importante encargo de educar os futuros imperadores do Sacro Império Romano-Germânico. Esta tradição de educação dos líderes da Casa de Habsburgos pelos jesuítas iniciou-se com Fernando II, que foi enviado em 1590 ao colégio jesuítico de Ingolstadt como meio de evitar a influência dos nobres luteranos. Assim sendo, o simples fato de Leopoldo I também ter sido educado por membros da Companhia de Jesus não o torna uma figura excepcional ou atípica na história dos imperadores austríacos do início da era moderna. Entretanto, por não ter sido filho primogênito, Leopoldo se distinguiu de seus antecessores e sucessores por não apenas ter sido educado pelos jesuítas, como

¹⁰³ “I am going to become engaged in a war with the Jesuits. Their mathematician in Paris has publicly attacked my Optics in his theses, and I have written to his superior with a view to involving the whole Society in this quarrel” (AT III 103, CSMK 151) [The Philosophical Writings of Descartes: Volume 3, The Correspondence]. Carta de junho de 1640 para Constantijn Huygens.

¹⁰⁴ “there is no place on earth where philosophy is better taught than at La Flèche”.

também por ter sido preparado durante toda a sua infância e início da adolescência para seguir uma carreira eclesiástica¹⁰⁵, sem ter tido, portanto, orientações para o comando régio – algo que posteriormente acabou gerando muita desconfiança em relação as suas capacidades políticas.

A coroação de Leopoldo I como imperador do Sacro Império Romano-Germânico em 1658 foi, na realidade, encarada pelos membros da Casa de Habsburgo como uma necessidade repentina e indesejada que acabou por frustrar os desejos e os planos de Fernando III e da família imperial para a reestruturação do império. Isto, pois era fundamentalmente na figura do irmão mais velho de Leopoldo, Fernando IV, que os membros da aristocracia austríaca depositaram suas esperanças para a manutenção do poder da dinastia de Habsburgo após o fim desanimador da Guerra dos Trinta Anos.

Embora a assinatura da Paz de Vestfália em 1648 tenha representado na prática o fim de qualquer possibilidade de unificação de um verdadeiro Estado alemão sob o comando da Casa de Habsburgo – algo que acabou sendo realizado apenas em 1871 sob a liderança da Casa de Hohenzollern e com a exclusão dos territórios austríacos –, a confirmação em maio de 1654 da eleição de Fernando IV como legítimo sucessor de Fernando III havia recuperado o otimismo da corte vienense e restringindo as movimentações internas e externas contra a dinastia de Habsburgo.

Segundo Erwin Sicher¹⁰⁶, por confiar fielmente que seu filho primogênito Fernando IV estava predestinado a sucedê-lo, Fernando III procurou garantir que seu segundo filho, Leopoldo, viesse a ingressar na Companhia de Jesus, evitando deste modo a repetição de uma disputa pela coroa, como quando Matias quase destruiu a unidade política das terras hereditárias austríacas ao organizar uma revolta contra seu irmão mais velho Rodolfo II no início do século XVII¹⁰⁷. Este destino traçado para a vida de Leopoldo, ligando-o aos jesuítas, pôde ser observado já em seu próprio nome de batismo - Leopoldus Ignatius -, homenageando o fundador da Companhia.

Este vínculo entre Leopoldo e a Companhia de Jesus passou a se tornar mais acentuado a partir de seu quinto ano de vida. Isto, pois após a morte da imperatriz Maria Ana da Espanha – mãe de Leopoldo -, Fernando III optou por distancia-lo das cortesãs que até aquele momento estavam ocupadas com a sua criação e confia-lo integralmente

¹⁰⁵ The Emperor Leopold-Ignatius- Franciscus-Balthazar-Josephus-Felicianus [...] was in his younger Years educated as a Second Brother, with a Prospect of engaging him in the Service of the Church (JONES, 1706, p. 1).

¹⁰⁶ SICHER, 1970, p.46.

¹⁰⁷ SPIELMAN, 1977, p.12.

sob a instrução dos jesuítas Philipp Miller, que chegou a atuar como professor de filosofia, teologia moral e matemática nas universidades de Graz e Viena¹⁰⁸, e Johann Eberhardt Neidhardt, professor de filosofia, ética, lei canônica, teologia e retórica.

De acordo com a descrição de Erwin Sicher sobre a educação de Leopoldo, o jovem aristocrata seguiu o programa pedagógico jesuítico de modo surpreendentemente ortodoxo, a despeito de fazer parte de uma das famílias mais importantes e poderosas de todo o ocidente. Logo após aprender a ler e escrever em alemão, Leopoldo passou a aprender latim através do estudo da gramática latina e da leitura e imitação das principais autoridades romanas. Após cerca de quatro ou cinco anos de estudos da língua e da cultura clássica romana, Leopoldo passou a receber instruções sobre poesia e retórica, focando em especial na leitura e imitação de Cipião, Virgílio e, é claro, Cícero.

Durante este período inicial de estudo dos conteúdos correspondentes ao currículo humanista jesuítico, Leopoldo - do mesmo modo que os outros nobres que estudaram nas instituições educacionais jesuíticas - passou a se envolver ativamente na elaboração, execução e apreciação de peças dramáticas. Ao entrarem nos colégios jesuíticos os aristocratas austríacos eram encorajados a dedicarem-se ao estudo da performance teatral, de modo a dominarem todas as habilidades básicas de um bom ator do período, como o improviso, o canto e a dança. O currículo humanista, deste modo, passou a estar associado na maior parte do mundo às atividades dramáticas jesuíticas.

Após este período de estudos dos temas usualmente abordados no ciclo humanista dos colégios jesuíticos, Leopoldo passou a se dedicar aos estudos superiores, focando em especial no estudo da dialética, da matemática e da filosofia. Fora isso, Leopoldo também recebeu neste período instruções que tipicamente não faziam parte do programa educacional dos jesuítas, como o estudo da ciência militar e das línguas modernas, tendo sido capaz de dominar plenamente ainda aos 16 anos não apenas o alemão e o latim, como também o italiano e o espanhol, e de compreender moderadamente bem o francês e o inglês - o que pode ser ratificado pelo uso destes idiomas nas inúmeras cartas escritas pelo imperador¹⁰⁹.

¹⁰⁸ SICHER, 1970, p.40.

¹⁰⁹ O modo como Leopoldo utilizou-se de mais de uma língua em suas cartas gerou (e continua gerando) uma certa inconveniência para os pesquisadores contemporâneos, o que acabou por coibir o estudo destes documentos. Isto, não apenas devido à dificuldade natural de se encontrar pesquisadores políglotas, mas sobretudo devido às idiossincrasias estilísticas de Leopoldo ao misturar desordenadamente diferentes línguas em uma mesma frase, produzindo sentenças como "*Auditum fuisse lo qui von brigln und der gleichen*" e "*Vedete mo, was das vore in feine nareta ist?*"

As capacidades intelectuais de Leopoldo levaram-no a conquistar um prestígio internacional, como pode ser observado nos relatos de personalidades de diferentes partes do continente europeu. Charles Patin¹¹⁰ (1633-1693) da França e Edward Browne¹¹¹ (1644-1708) da Inglaterra, por exemplo, demonstram-se impressionados com a erudição de Leopoldo, destacando em especial sua dedicação ao estudo da história e dos idiomas.

De modo semelhante o embaixador veneziano Ascanio Giustiani descreveu da seguinte maneira a personalidade e as características de Leopoldo:

Este Príncipe não cede a qualquer outro dos antepassados nas virtudes singulares da alma, podendo ser exemplo para os sucessores na sublimidade do intelecto, contendo-se com tal moderação que mais favorece o gênio em encobri-la do que em manifestá-la. Fala perfeitamente cinco línguas e as escreve com franqueza. Ocupa muitas horas do dia em ler e escrever, nunca novo nas coisas, embora às vezes finja ser, para se certificar melhor delas. Dedicava grande parte do tempo a exercícios espirituais, caçadas e música, na qual encontra maior prazer (GIUSTIANI, 1682 [1866], p.210)¹¹².

Esta educação excepcional de Leopoldo esteve intimamente conectada com o tipo de carreira que o jovem aristocrata era esperado a seguir e só foi possível devido a inexistência de uma preparação de Leopoldo para assumir a coroa imperial. Assim, apesar da competência de Miller e Neidhardt para a atividade acadêmica e intelectual, os instrutores jesuítas nunca se preocuparam em fornecer a Leopoldo ensinamentos aprofundados sobre a arte da governança.

Tendo sido educado por estas figuras oriundas do ambiente acadêmico jesuítico, Leopoldo acabou se tornando um indivíduo reconhecido internacionalmente por suas competências intelectuais, principalmente em relação a suas habilidades enquanto poliglota, e por sua intensa devoção religiosa. Este caráter fortemente religioso de Leopoldo pode ser observado claramente na maneira como Aluise Molin o descreveu em 1661:

¹¹⁰“ I am convinced that since the days of the first Caesar there has been none wiser than Leopold. He spoke Latin as well as a Salust and knew more history than Titus Livius” (Charles Patin apud SICHER, 1970, p.45).

¹¹¹ “He speaks four Languages, German, Italian, Spanish, and Latin. He is a great Countenancer of Learned Men, and delights to read, and when occasion permits, will pass some hours at it” (BROWNE, 1685, p.141).

¹¹² “Questo Prencipe non cede à qualunque altro degli antepassati nelle doti singolari dell' animo, potendo esser d' essemplio à Successori nella sublimità dell'ingegno, contenendosi con tal morigeratezza, ch'as seconda più il genio nel coprirlo, che nel farla palese. Parla perfettamente cinque lingue, e le scrive con franchezza. Si tiene occupato molt'hore del giorno nel leggere, et scriuere, mai nuouo nelle cose, anco ch'affetti alcune uolte d'esserlo, per rendersi meglio assicurato d'esse. Impiega gran parte del tempo in spirituali essercitij, nelle Caccie, e nella Musica, nella quale troua maggiore il piacere”.

A piedade e bondade deste jovem Príncipe são inacreditáveis. Ele se confessa todos os domingos e comunga a cada 15 dias, além das festas solenes e dos Apóstolos. Não há sombra imaginável de vício nele, mas sim virtude e bondade inatas em sua natureza. Com piedade exemplar, ele tira o chapéu diante de qualquer Religioso, por menor que seja. Todos os domingos, ele frequenta a Capela Pública e todas as outras festas, comparecendo a todas as solenidades da Igreja. Durante a Quaresma, ele frequenta a Capela três dias por semana, e a Imperatriz introduziu, em um dia adicional, os Oratórios no estilo de Roma. Sempre que há a presença de embaixadores, ele os atende, e isso pode ser considerado mais um serviço do que um dever de sua Embaixada. [...] Ele não tem inclinação para as armas, pois sua educação, mais religiosa do que militar, o afastou dessa área. Sua Majestade foi destinada à carreira eclesiástica, e seu pai, ao vê-lo mais espiritual do que seria adequado ao seu cargo, instruiu-o especialmente a se manter mortificado (MOLIN, 1866 [1661], p.49)¹¹³.

Entretanto, a morte inesperada de Fernando IV por varíola menos de 2 meses após sua eleição como sucessor do trono imperial arruinou todos os planos traçados por Fernando III para o futuro de Leopoldo, assim como para a Monarquia de Habsburgo de um modo geral. Diante desta nova conjuntura, a eleição de Leopoldo passou a ser vista dentro da corte vienense como prioridade essencial para a sobrevivência do comando dos Habsburgos sob o Sacro Império Romano-Germânico.

Entretanto, diferentemente da eleição de Fernando IV, a confirmação de Leopoldo I como novo imperador se revelou como um empreendimento muito mais intrincado do que o desejado. Se em 1654 o filho mais velho de Fernando III se apresentou como único candidato viável para a sua sucessão, após a morte de Fernando IV novos concorrentes ao trono imperial passaram a ser apontados como possíveis opções para liderarem o império, destacando-se em especial figuras como Leopoldo Guilherme, tio de Leopoldo I, e Fernando Maria da Bavaria, que estava sendo apoiado pelos franceses. Esta situação tornou-se ainda mais dramática com a morte inesperada de Fernando III em abril de 1657, antes da realização da eleição imperial.

Não obstante, com Leopoldo atingindo a maioridade em junho de 1658, os membros da Casa de Habsburgo conseguiram convencer a maioria dos príncipes eleitores

¹¹³ “La pietà, e bontà di questo giouine Prencipe non è credibile. Egli si confessa ogni domenica, et ogni 15 giorni si comunica oltre le feste soleni, e degli Apostoli. Non hà immaginabile ombra di uirtio, mà anzi l'abbonisse, e tutte le sue inclinationi sono alla uirtù, et alla bontà di sua natura portate. Ad ogni benche minimo Religioso leua il Capello con esemplare pietà. Ogni domenica si la Capella Publica Fol. 5. e tutte l'altre feste ancora; portandosi Sua M^a. à tutte le solenità delle Chiese. La Quaresima tre giorni della settimana tiene Capella, et in un giorno di più hà l'Imperatrice introdotto gli Oratorij all'uso di Roma. E sempre u'interuengonogli Ambasciatori, onde puossi chia mar più seruitio, che Ministero quell' Ambasciata. [...] Non inclina all'armi, perche l'educatione più religiosa, che militare gli n' hà tenuta lontana l' applicatione. Fù Sua M^a. destinato alla stradda Ecclesiastica , et il Padre, che lo uedeua più spiritoso di quello comportaua il suo posto, sò, che nelle istruzioni del suo Agio particolarmente l'incaricaua di tenerlo mortificato”.

de que a eleição de Leopoldo como novo imperador era a única possibilidade real de impedir a retomada dos conflitos internos e externos nos territórios germânicos, principalmente diante das ameaças vindas do ocidente e do oriente – nomeadamente a partir da corte de Luís XIV e do Império Otomano.

Apesar do sucesso na eleição de Leopoldo I em julho de 1658, o novo imperador austríaco teve de enfrentar desde os primeiros momentos de seu reinado a desconfiança e os questionamentos internos e externos levantados sobre a sua competência, ou a falta dela, para o comando de uma das maiores e mais poderosas monarquias da Europa no início da era moderna.

As críticas à relação de Leopoldo com os membros da Companhia de Jesus, em especial, acabaram se tornando uma constante permanente ao longo do resto de sua vida. Em 1685, por exemplo, o embaixador veneziano Domenico Contarini concluiu que a personalidade profundamente religiosa de Leopoldo permitia um elevado - e segundo ele excessivo - grau de influência política dos jesuítas na corte vienense. De acordo com o embaixador:

Assim como a inclinação do Imperador é piedosa, os religiosos se destacam mais do que qualquer outro nesse aspecto. Os padres jesuítas desfrutam de uma boa parte disso, e o Confessor da mesma ordem religiosa, um homem por si só incapaz, mas bem instruído nas consultas da Companhia para todas as ocasiões que surgem (CONTARINI, 1866 [1685], p.251)¹¹⁴.

Quatorze anos antes deste relato de Contarini, Marino Giorgi também já havia destacado alguns dos problemas associados à educação jesuítica de Leopoldo, declarando que:

Seus pensamentos são serenos, sua inclinação é suave. No entanto, falta-lhes vigor no comando, franqueza nas resoluções, ardor na execução delas e coragem para se dedicar a empreendimentos grandiosos e notáveis. Essas deficiências surgem de um espírito desprovido de uma educação nobre, inadequada para coroas e cetros. Ele foi destinado, na vida de Ferdinando IV, seu irmão primogênito, a cargos eclesiásticos e igrejas (GIORGI, 1866 [1671], p.127-8)¹¹⁵.

¹¹⁴ “Come l'inclinazione dell'Imperatore è pietosa, i Religiosi s'avanzano più d'ogn' altro nella medesima. I Padri Giesuiti ne godono una buona parte, et il Confessore della stessa Religione, huomo per se stesso incapace, mà ben instrutto nelle Consulte della Compagnia per ogni quale si sij occorrenza”.

¹¹⁵ “Li pensieri sono placidi , l' inclinazione soave. Li manca uigore nel commaudo, franchezza nelle rissolutioni, ardore nell' essequirle, et ardire nell' appigliarsi ad ope ra tioni magnanime, et cospicue; Scaturiscono li difetti da spirito destituto d'educatione generosa, non addatata alle Corone, et alli Scetri; Destinato fù in uita di Ferdinando quarto, fratello Primogenito , alle Mitre, et alle Chiese”.

Ademais, o contexto geopolítico do período, com a alta possibilidade de novos conflitos envolvendo a França e as tropas otomanas, somada a fama internacional de Leopoldo enquanto “um Príncipe não muito ativo no Conselho, muito menos no Campo, parecendo naturalmente ter uma aversão à Guerra e ao Derramamento de Sangue” (JONES, 1706, p. i)¹¹⁶, fez com que o nível de desconfiança dentro da própria corte vienense acabasse por se intensificar de modo acentuado. Esta insegurança e pessimismo pode ser exemplificada no seguinte relato de Nicolò Sagredo em 1665:

O povo o deseja como um guerreiro, tanto quanto ele é piedoso e religioso, para que possa enfrentar seus rivais da mesma idade, o Rei da França e o Sultão de Constantinopla. (SAGREDO, 1866 [1665], p.115)¹¹⁷.

Ainda no tocante as preocupações dos austríacos quanto as habilidades de Leopoldo para o comando e para a liderança da Monarquia de Habsburgo e das tropas imperiais, é possível constatar que mesmo entre os indivíduos mais próximos ao imperador e mais influentes dentro da corte vienense nutriam, ainda que em muitos casos de modo privado, um certo descontentamento em relação à personalidade de Leopoldo.

O nuncio apostólico Francesco Buonvisi, por exemplo, que manteve uma longa e íntima amizade com Leopoldo, chegou a escrever uma carta privada ao padre Marco d’Avino em 1693, alegando que a educação do monarca havia produzido nele uma falta de firmeza em suas decisões e uma tolerância excessiva, destacando em especial como os professores de Leopoldo haviam realizado um grande desserviço ao ensinarem-no que a indulgência seria mais virtuosa do que a justiça¹¹⁸. O próprio Leopoldo estava plenamente consciente destas insatisfações e chegou a admitir que:

Certamente não quero nada mais do que cumprir minha obrigação. No entanto, é bem verdade que sou um homem que pode ser enganado, enquanto é impossível que eu possa fazer tudo sozinho. Conheço minha fraqueza que sou muito lento e tépido, e nisso certamente quero me corrigir, exercer verdadeiramente meu dever e castigar aqueles que o merecem (LEOPOLDO, 1888 [1681], p.5)¹¹⁹.

¹¹⁶ “a Prince not very active in Council, much less so in the Field, seeming naturally to have an aversion to War and Bloodshed”.

¹¹⁷ “Li popoli lo vorrebbero àtretanto armiggero, quanto è pio, e religioso, acciò potesse far fronte à gl'emuli suoi dell' età quasi medesima Rè di Francia, e Sultano di Costantinopoli.”

¹¹⁸ BUONVISI, 1693 apud SICHER, 1970, p.45.

¹¹⁹ “E certo non desidero altro, se non di soddisfare al mio obbligo. Egli è però ben vero che son' huomo che posso essere ingannato, mentr' è impossibile che io solo possa far il tutto. Conosco la mia fiacchezza che son troppo lento e tepido, et in questo voglio certo correggermi, et esercitare da vero il mio officio e castigare quelli che lo meritano”.

Entretanto, apesar das inúmeras críticas acerca da relação próxima do imperador com a Companhia de Jesus, o papel desempenhado pelos jesuítas para a legitimação teórica do poder imperial contribuiu substancialmente para que Leopoldo I e os demais membros da Casa de Habsburgo passassem a confiar plenamente nos jesuítas para a realização de uma parcela significativa das mais diferentes atividades religiosas, culturais e administrativas presentes em território austríaco.

Entre os principais jesuítas ativos na Áustria durante este período destaca-se em especial a figura de Frederick von Lüdinghaus Wolff, que ocupou por mais de vinte anos os cargos de capelão imperial e de confessor de Leopoldo I e de sua esposa Eleonora de Pfalz-Neuburg. Segundo Fleischer, Wolff teria sido para Leopoldo o mesmo que Peter Canisius (1521-1597) e Wilhelm Lamormaini (1570- 1648) haviam sido para os imperadores antecessores e o que Michel Letellier (1643-1719) foi para Luís XIV.

Wolff, entretanto, exerceu uma grande influência na Monarquia de Habsburgo não apenas por meio da sua relação com o imperador, mas também por ter sido escolhido pelo comando da Companhia de Jesus para dirigir, em diferentes momentos de sua vida, a Universidade de Praga, a Universidade de Olmütz e o colégio de Breslau, ao qual Wolff acabou convertendo em 21 de outubro de 1702 - dia do nome de Leopoldo - na primeira universidade da Silésia, confirmando deste modo o avanço da Contrarreforma na região. Em seus últimos anos de vida Wolff ainda passou a comandar todas as atividades educacionais da Silésia como *praefectus studiorum supremas*.

A atuação política, administrativa e, sobretudo, intelectual de jesuítas como Wolff foi muito importante para o reinado de Leopoldo I por criar e difundir uma unidade ideológica de defesa e glorificação do imperador nas diferentes regiões que estavam sob o domínio dos Habsburgos, expressa sobretudo através da chamada *pietas austriaca*.

Este termo foi amplamente utilizado entre os escritores jesuítas do século XVII e XVIII para descrever a relação entre a piedade religiosa dos monarcas da Casa de Habsburgo e a legitimidade do absolutismo austríaco. Segundo Anna Coreth: “o significado especial desse termo baseava-se na convicção de que Deus havia concedido à Casa de Habsburgo uma missão específica para o império e a igreja, devido aos méritos religiosos de seus antepassados” (CORETH, 2004, p.xxii)¹²⁰.

¹²⁰ “The special meaning of this term was based on the conviction that God had given the house of Austria a certain mission for the empire and the church, because of the religious merits of its ancestors”.

Se por um lado é impossível negar que a compreensão de que o monarca seria uma espécie de representante secular de Deus na terra não tenha se restringido à Áustria, por outro lado é possível afirmar que a importância do conjunto de práticas religiosas associadas à *pietas austriaca* estava relacionada com a capacidade de diferenciar a religiosidade da Casa de Habsburgo de outras dinastias europeias e, conjuntamente, demonstrar a posição do imperador do Sacro Império Romano-Germânico como principal defensor do cristianismo no mundo.

De modo geral, este conjunto de práticas girava em torno de quatro eixos fundamentais:

1) piedade eucarística (*Pietas Eucharistica*). Seguindo as determinações do Concílio de Trento, os membros da Companhia de Jesus e da Casa de Habsburgo reenfatizaram a posição central da consagração da eucaristia e da hóstia sagrada nas celebrações religiosas em seus territórios. Neste período os Habsburgos não somente reafirmaram a transubstanciação e a presença real de Cristo na eucaristia, mas também procuraram se estabelecer como a dinastia católica modelo por conta de uma relação especial com o corpo de Cristo;

2) fé na cruz de Cristo (*Fiducia in Crucem Christi*). Assim como a devoção à eucaristia, a cruz de Cristo se tornou no período pós-tridentino uma das relíquias centrais entre os contrarreformados. Entretanto, diferentemente da piedade eucarística, a fé na cruz de Cristo nos territórios da *Erblande* foi intensificada não apenas pela oposição com o mundo reformado, mas também pela longa luta contra o Império Otomano;

3) a veneração dos santos. Da mesma forma em que os Habsburgos seguiram as novas diretrizes do Concílio de Trento ao reafirmarem a importância da eucaristia, a veneração aos santos continuou sendo neste período uma das práticas religiosas que mais ocupou o calendário sacro austríaco, principalmente nas datas de comemoração de santos com o mesmo nome dos principais membros da Casa de Habsburgo, como São Leopoldo em 15 de novembro;

4) piedade mariana (*Pietas Mariana*). A intensa devoção à Virgem Maria foi, em grande medida, a fonte religiosa de maior engajamento por parte dos jesuítas austríacos e dos membros da Casa de Habsburgo, incluindo tanto a promoção de peregrinações para santuários marianos e citações recorrentes de milagres relacionados à intercessão de Nossa Senhora quanto a criação do dia da Imaculada Conceição de Maria. Esta ênfase na piedade mariana se deveu, entre outras razões, pela elevação hierárquica de Maria à posição de principal intercessora de Deus, passando a ser considerada não apenas a mãe

de Cristo, mas também a principal força por trás das vitórias militares da Casa de Habsburgo ao longo de sua história.

Através de suas produções teóricas e do patrocínio e da realização de grandes produções musicais, os jesuítas desempenharam um papel preponderante para a divulgação e para o fortalecimento destes quatro eixos principais da *pietas austriaca*.

É possível reconhecer, por exemplo, na diversidade e quantidade expressiva de peças marianas elaboradas pelos compositores empregados nas cortes austríacas, como os hinos *Salve Regina*, *Stabat Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina Caeli*, *Alma Redemptoris Mater* e *Ave maris stella*, o impacto significativo do encorajamento da Companhia de Jesus à devoção da Virgem Maria.

Em destaque, o hino mariano *Salve Regina* obteve uma grande atenção dos jesuítas por levantar o debate contra os reformados no que se refere a natureza divina de Maria. Isto, pois no texto do hino observa-se a alusão à intercessão de Nossa Senhora em benefício dos homens na terra e a sua identificação como mediadora entre os fiéis e Jesus¹²¹.

*Salve, Regina, mater misericordiae
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules, filii evae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.*

*Eia ergo, Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.*

*Ora pro nobis sancta Dei Genetrix.
Ut digni efficiamur promissionibus Christi.
Amen.*

*Salve Rainha, Mãe de Misericórdia,
Vida, doçura e esperança nossa, salve!
A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva.
A Vós suspiramos, gemendo e chorando
neste vale de lágrimas.*

*Eia, pois, advogada nossa,
Esses Vossos olhos misericordiosos
A nós volvei,
E, depois desse desterro,
Mostrai-nos Jesus, bendito fruto do Vosso Ventre.
Ó Clemente, Ó Piedosa, Ó Doce Sempre Virgem Maria.*

*Rogai por nós Santa Mãe de Deus,
Para que sejamos dignos das promessas de Cristo.
Amém.*

¹²¹ Tradução retirada do site oficial da Santa Fé. Acesso em 12 de março de 2020. http://www.vatican.va/special/rosary/documents/misteri_luminosi_po.html.

Ainda que a *Salve Regina* tenha origens medievais, o advento da Reforma Protestante tornou este hino uma das principais matérias de desentendimento entre as diferentes confissões dos séculos XVI e XVII. Enquanto os luteranos advogaram pela alteração do texto original, os jesuítas austríacos procuraram se apresentar como principais defensores do hino e de suas implicações teológicas.

Desse modo, a maior parte dos compositores empregados nas cortes e instituições jesuíticas austríacas foram frequentemente incumbidos de elaborar novas configurações da *Salve Regina*, produzindo ao longo do século XVII uma significativa quantidade de novos hinos marianos. As *Salve Regina* compostas por Heinrich Ignaz Franz Biber (1663), Pavel Josef Vejvanovsky (1678) e Johann Caspar Kerll (1669), por exemplo, auxiliaram as autoridades seculares e eclesiásticas na divulgação da interpretação teológica oficial da Igreja Católica por todo o território da *Erblande*, incluindo as regiões recém conquistadas da Silésia e Boêmia.

Na Silésia mais especificamente, os jesuítas passaram nos últimos anos do reinado de Leopoldo I a cantar a *Salve Regina* todos os sábados à noite, assim como em festas marianas e outras datas comemorativas do calendário litúrgico¹²². O próprio Leopoldo também chegou a compor algumas versões da *Salve Regina*, como em julho de 1656 (WV46).

4.2 – Dedicção de Leopoldo I à composição

Este interesse de Leopoldo I pela música e pela composição não foi considerado no período simplesmente como mais um dos diversos meios utilizados pelo monarca para passar o tempo, tendo sido, pelo contrário, citado por inúmeros escritores e visitantes presentes na corte vienense como a maior paixão de Leopoldo, assim como uma das atividades nas quais o imperador dedicava a maior parte de seus dias.

Na biografia de Lepoldo I, *Historia Leopoldi Magni Caesaris Augusti*, elaborada pelo jesuíta alemão Franz Wagner e publicada quatorze anos após a morte do imperador, Wagner escreve:

Acima de tudo, ele se dedicou apaixonadamente à música e não tinha outro passatempo mais agradável do que tocar cravo para sua esposa ou para algum arquiduque. Ele não apenas possuía conhecimento da arte, mas também era considerado um mestre, compondo muitos hinos sagrados que ainda hoje são entoados na capela real, em estilo solene e grandioso, refletindo a imagem do poeta imperial. Na seleção de músicos vocais e instrumentais, foi aplicado um

122 ARSI Boh. 152, p. 277. (JEZ, 2017, p.213).

critério tão exigente que, se alguém pudesse escrever bem, tendo alcançado sucesso igual em todos os tribunais, Viena se tornaria um teatro de virtude e sabedoria. Aqueles que estiveram à frente da Capela, como Bertali, Kerl e Sances, são nomes importantes no reino da música, e as obras notáveis de Athanasius Kircher, tanto musicais quanto literárias, receberam generosas doações da Áustria. Na juventude, ele organizou espetáculos teatrais e encenou uma peça grandiosa, que envolveu mais de cem mil figurantes imperiais, algo sem precedentes por muitos séculos. Embora ele não tivesse muito interesse em participar de exercícios acadêmicos do teatro, ele não deixava de estar presente em apresentações teatrais muito extensas (WAGNER, 1719, pp.791-792)¹²³.

Em uma outra bibliografia escrita por Eucharius Gottlieb Rink três anos após a morte do imperador, Rink relata que:

Isso podia ser especialmente visto em seus aposentos [...], onde em cada quarto imperial havia sempre um cravo precioso, no qual o imperador passava suas horas ociosas quando se retirava para o aposento, longe de outros assuntos (RINK, 1708, p.57)¹²⁴.

Outrossim, os embaixadores venezianos Nicolò Sagredo, Battista Nanni, Marino Giorgio, Aluise Molin, Domenico Contarini, Carlo Ruzini, Hieronymos Venier e Zuanne Morosini declararam de modo semelhante e em diferentes momentos da vida de Leopoldo que o imperador se ocupava quase integralmente com a “Igreja, Música e Caça”, deixando muitas vezes os assuntos de Estado “sobre os ombros de seus favoritos” (SAGREDO, 1866 [1665], p.115). Aluise Molin, por exemplo, relatou em 1661 que:

Sua inclinação especial é para a música. Ele compõe perfeitamente, entende e aprecia de tal maneira que, às vezes, entre a igreja e o quarto, incluindo o tempo das refeições, ele passa dias inteiros dedicado a ela, e já me disse várias vezes que nunca se cansa dela. Ele gasta cerca de 60 florins nisso e mantém uma capela muito florescente, com cantores e instrumentos. As horas de lazer que ele desfruta, que são poucas, ele as utiliza principalmente para compor música e escrever poesia em língua italiana, que ele domina perfeitamente.

¹²³ “Prae caeteris Musicae fuit impensissime deditus, nec aliud diverticulum suavius habuit, atque accinenti Augustae, vel Archiducum cuiusdam, clavicymbalo admodulari; artis non modo gnarus, sed cui et inter Magistros locus esset, sacros hymnos ipse concinnavit bene multos, qui hodie in aulico sacello decantantur, graviter stylo et statario, Augusti Poetae imaginem referente. In deligendis Musicis, qui voce vel organo canerent id discrimen adhibebatur, ut scriberet quispiam, si in replendis tribunalibus omnibus per felicitas fuisset, Viennam et virtutis et sapientiae theatrum futurum. Qui Capellae, quam vocant, praefuere Bertallius, Kerlius, Sancesius magna sunt in regno musico nomina, Athanasii item Kircheri cum Musurgicos, tum carteros egregios conatus magnum partem Austriacae largitiones provezere. Scenios ludos in prima adolescentia, ac Portia Principe Praetorii Praefecto dedit co apparatu, ut multis saeculis nihil simile, Centum et amplius imperialium millia in unam fabulam conjecta constat. Quinque academicis quidem Theatri exercitationibus est perquam prolixis adesse dedignabatur”.

¹²⁴ „Man konnte dies absonderlich in seinem Zimmern sehen [...], so war in einem jedwedem kaiserlichen Zimmer allezeit ein kostbares Spinett befindlich, darau der Kaiser allezeit seine müßige Stunden, wenn er von anderen Geschäften sich in das Gemach reterirte, zubrachte“.

Frequentemente, em conversas domésticas com a Imperatriz e o Arquiduque Leopoldo, eles competem entre si, fazendo sonetos um verso após o outro, e juntos, através de uma doce harmonia de virtude e afeto amoroso, eles dão um exemplo santo ao mundo e recebem bênçãos dos homens e do céu (MOLIN, 1866 [1661], p.48)¹²⁵.

O reconhecimento internacional de Leopoldo enquanto um grande amante da música não se limitou apenas aos relatos fornecidos pelos embaixadores italianos. Nas memórias do Duque de Gramont (1716, p.137), por exemplo, uma pequena descrição de Leopoldo é apresentada, incluindo uma confirmação das habilidades musicais do monarca austríaco: “ele ama a música e a domina a tal ponto que compõe melodias muito tristes com grande precisão”¹²⁶. De modo semelhante, ao descrever a personalidade e as principais ocupações de Leopoldo I o britânico Edward Browne declarou que:

Ele também é habilidoso em música, compõe bem e se delicia muito com ela, tanto em seu palácio quanto na igreja, o que faz com que haja tantos músicos em Viena; pois nenhum lugar possui tantos como este. À noite, raramente ficamos sem música nas ruas e em nossas janelas. E o prazer do imperador nisso faz com que os clérigos se empenhem ainda mais em sua música eclesíastica, pois ele vai frequentemente à igreja, não apenas a uma, mas várias, especialmente as melhores igrejas conventuais. Em sua própria capela, algumas de suas próprias composições são frequentemente tocadas. Ele também tem excelente música em seu palácio, tanto vocal quanto instrumental, e sua capela privada é bem servida. Além da excelente música, sempre há oito ou dez condes, páginas do imperador, que servem no altar com tochas de cera branca nas mãos, seguindo a tradição dos príncipes italianos, e também há diversos eunucos que cantam (BROWNE, 1685, p.141)¹²⁷.

Esta paixão pela música pode ser explicada, em certa medida, pelo fato de que, assim como seu pai Fernando III, Leopoldo recebeu durante seu período de formação com

¹²⁵ “Sua particular inclinazione è alla Musica. Compone perfetta mente, l'intende, e la gusta à segno, che tal hora tra la Chiesa, e la Stanza, compresoui il tempo della tauola ancora, impiegando in essa giornate intiere, m'hà più uolte detto, non stancarsi mai d'essa. Spende Sua M' à. pur in questa m/60 fiorini , e tiene di uoci, e stromenti una floridissima Capella. L'hore, che gode Sua M' \ libere, le quali son poche l'impiega per il più in componer di Musica, e far poesie in lingua Italiana, la qual perfettamente possede, e ben spesso in domestica conuersatione con l'Imperatrice, e con l'Arciduca Leopoldo, fanno Sonetti un uerso per uno, e tra loro gareggiando con un dolce concerto di uirtù, e d' amoreuolezza, rendono un sant' essemplio al Mondo, e traggono le benedittioni degl'huomini, e del Cielo”.

¹²⁶ “il aimoit la musique, & la possedoit assez bien pour composer des airs fort tristes avec beaucoup de justesse”.

¹²⁷ “He is also skilful in Musick, composes well, and delighted much in it, both at his Palace and the Church, which makes so many Musicians in Vienna ; for no place abounds more with them ; and in the Evening we seldom failed of Musick in the Streets, and at our Windows: And the Emperors delight herein makes the Church-men take the greater care to set off their Church-Musick, for he goes often to Church, and not to one, but divers, especially the best Conventual Churches: and in his own Chappel some of his own Compositions are often play'd. He hath also excellent Musick in his Palace, both Vocal and Instrumental; and his private Chappel is well served, where besides the excellent Musick, there are always eight or ten Counts, Pages to the Emperor, who serve at the Altar with white wax Torches in their hands; and after the manner of the Italian Princes, divers Eunuchs to sing”.

os jesuítas, aulas regulares de música prática e teórica, tornando-se, desse modo, não apenas um grande estudioso dos principais debates especulativos da época sobre a música, como também um compositor ativo.

Por ter seguido o programa pedagógico jesuítico de modo essencialmente ortodoxo, tendo recebido instruções sobre história, astronomia, filosofia, literatura e, particularmente, sobre as belas-artes, Leopoldo acabou desenvolvendo um interesse especial pela composição musical. Antes da morte de seu irmão mais velho, quando Leopoldo ainda estava sendo preparado para seguir uma carreira eclesiástica, o monarca austríaco começou a ter aulas regulares de órgão, flauta e composição com os mais renomados musicistas de Viena, como os irmãos Markus e Wolfgang Ebner e o então mestre de capela Antonio Bertali.

Algumas das peças compostas por Leopoldo durante sua adolescência, mais especificamente enquanto ele tinha entre 14 e 17 anos, foram compiladas e publicadas por Wolfgang Ebner na coleção *Spartitura Compositionum Sacrae Regiae Maiestatis Hungariae, Leopoldi I.* Por meio desta publicação, é possível averiguar algumas particularidades do estilo composicional do imperador, assim como suas principais influências e seu gosto pessoal.

Observa-se nestas peças de juventude de Leopoldo uma grande semelhança com a produção musical de seu pai. Tanto as últimas obras elaboradas por Fernando III quanto as composições de juventude de Leopoldo apresentam elementos que claramente certificam uma grande influência do método composicional exposto por Athanasius Kircher na *Musurgia Universalis*.

Em especial, destaca-se a aplicação das instruções composicionais apresentadas por Kircher no oitavo livro do tratado, como o uso das técnicas de permutação baseadas na repetição reiterada de frases curtas ou pequenos elementos motivos em tons diferentes com pouca ou nenhuma variação, o uso do efeito de eco (justamente por meio destas repetições) e a adequação retórica às exigências do texto e da ocasião.

Na Sonata à Vióla (WV68) composta em maio de 1656, por exemplo, podemos observar distintamente como o princípio composicional basilar de uma grande parte das obras de juventude de Leopoldo consistia fundamentalmente na repetição dos mesmos elementos motivicos levemente variados por meio da transposição e de mudanças de dinâmica forte/piano. Em alguns casos, esta repetição era utilizada para produzir o efeito de eco comumente empregado por Leopoldo em suas obras vocais sacras no intuito de

ressaltar palavras do texto, como é o caso da repetição em pianissimo da palavra “*exora*” (suplica) no fim de sua *Ave Regina* (WV 13).

Levando em consideração a dedicação de Leopoldo à música e à doutrina católica, não chega a ser surpreendente o fato de que o imperador austríaco compôs inúmeras obras religiosas, abrangendo praticamente toda a extensão do repertório sacro: ofertórios, hinos devocionais, motetos, missas, salmos, peças dramáticas (como oratório e cantata) e réquiens. Embora a maioria dos manuscritos destas peças não tenha sobrevivido ao tempo, cerca de 79 composições sacras são atribuídas ao imperador¹²⁸. Dentre estas composições, encontram-se 2 missas, 20 motetos, 9 salmos, 12 hinos, 14 cânticos marianos, 4 ladainhas, 5 réquiens e 13 peças pequenas para festas religiosas diversas¹²⁹.

Ainda que seja impossível confirmar se Leopoldo chegou a conhecer Athanasius Kircher pessoalmente antes de ser coroado imperador, sabe-se que na década de 1660 Kircher foi chamado de Roma para instruir Leopoldo tanto sobre a produção de máquinas e de outras curiosidades pesquisadas pelo padre jesuíta quanto para aprender os fundamentos matemáticos da música. Segundo Rink:

Padre Kircher estava entre aqueles que se tornaram queridos ao imperador por suas habilidades mecânicas e outras artes. A reputação desse homem levou o imperador a trazê-lo de Roma para Viena, onde ele exercitou seu engenho talentoso na criação de máquinas raras, às custas imperiais. Muitas curiosidades foram encontradas em suas obras, que foram feitas para o imperador. Especificamente, ele era o professor de música do imperador. Não direi que ele foi seu primeiro mestre, pois o imperador já se dedicava à música desde a juventude, e Kircher só ensinava a ele os fundamentos ocultos dessa arte de acordo com a matemática (RINK, 1708, p. 56)¹³⁰.

Esta relação de proximidade e de admiração mútua entre Kircher e Leopoldo pode ser vista na dedicação ao monarca austríaco presente no frontispício do livro *Ars magna sciendi* publicado por Kircher em 1669 (figura 3). Segundo Pelk, esta dedicação pode ser considerada como “uma manifestação óbvia da inclinação especial do imperador aos esforços dos jesuítas no campo da sistematização teológica da ciência” (PELK, 2017, p.244).

¹²⁸ SOMERSET (1949, p.210).

¹²⁹ ADLER, 1893, p.VI

¹³⁰ „P. Kircherus hatte unter denenjenigen/ welche sich bey dem Käyser durch mechanische und andere gute künste beliebt gemacht/ einen hohen platz. Dieses mannes ruhm bewog den Käyser/ ihn von Rom nach Wien kommen zu lassen/ allwo er/ auf käyserliche unkosten/ sein fähiges ingenium, in erindung rarer machinen/ übte; wie denn in seinen operibus viel curiositäten/ so er für den Käyser verfertigt/ gefunden worden. Absonderlich war er des Käysers professor in der music. Erster lehrmeister/ will ich deswegen nicht sagen/ weil der Käyser schon von jugend an auf solche getrieben/ und nur von Kirchero die darinne beindliche heimliche fundamenta nach der mathesi erlernen wollte“.



Figura 3. Frontispício da *Ars Magna Sciendi* (Amsterdam: Johannes Janssonius van Waesberge, 1669).

Ademais, também é possível notar nas composições de juventude de Leopoldo a importância de Bertali para a formação musical do imperador. Segundo Adler¹³¹, o mestre de capela italiano não apenas auxiliou Leopoldo na composição de inúmeras obras, como também elaborou as partes acompanhantes de diversas delas, como é o caso da peça *Regina Coeli* composta por Leopoldo em maio de 1655.

Embora dentro dos princípios estéticos estabelecidos a partir do final do século XVIII e início do século XIX este tipo de assistência e contribuição de terceiros no processo composicional seja encarado de forma negativa, sendo até mesmo um indicador de uma possível falta de capacidade composicional, é preciso lembrar que durante o século XVII até mesmo compositores profissionais de grande prestígio ocasionalmente deixavam a elaboração de alguns detalhes de suas peças para ajudantes e subordinados, principalmente alunos. Desse modo, o fato de o imperador ter permitido que seu mestre de capela o auxiliasse em suas composições não seria considerado algo estranho para o período¹³².

Por fim, esta coleção de obras de Leopoldo publicadas por Ebner também atesta a grande influência da música italiana na corte vienense após o fim da Guerra dos Trinta Anos. A relação diplomática íntima entre a corte vienense e as cortes do nordeste de Itália, especialmente Veneza e Mântua, propiciou um intercâmbio cultural intenso entre estas duas regiões da Europa. Tanto Fernando II quanto Fernando III e Leopoldo I casaram-se com princesas provindas de cortes destas regiões. Os casamentos entre membros da família imperial com membros da Casa de Gonzaga, em particular, favoreceram a consolidação da ligação de Viena com Mântua.

Por conta desta relação íntima entre as duas cortes, no final da década de 1620 uma grande quantidade de músicos mantuanos fugiu para Viena devido aos conflitos gerados pela Guerra de Sucessão de Mântua (1628-1631). Alguns anos após este conflito Monteverdi dedicou seu oitavo livro de madrigais, *Madrigali guerrieri et amorose* (1638), ao imperador Fernando III. Segundo Bennett, diversas composições presentes no livro foram elaboradas especificamente para serem executadas em Viena ou em alguma outra cidade imperial¹³³.

Ao lado da música mantuana, um dos modelos composicionais provindos da Itália mais emulado por Leopoldo I e pelos músicos empregados na corte imperial foi

¹³¹ ADLER, 1893, p.V.

¹³² ADLER, 1893, p.IX.

¹³³ BENNETT, 2013, p.9.

justamente o estilo policoral veneziano. O fascínio pelo policoralismo na Áustria foi, na realidade, tão expressivo que esta técnica composicional tipicamente ligada ao ambiente religioso, ou ainda mais especificamente, às igrejas com arquitetura e acústica adequada, também passou a ser utilizada em apresentações seculares como óperas e sonatas de câmara.

Para a performance da ópera *Curzio* (1679), por exemplo, de Antonio Draghi, Leopoldo compôs dois ritornelle, nomeadamente, *Vieni, vieni mia luce* (para dois coros de 4 vozes cada) e *Mi sei tu pur felice* (dois coros de 5 vozes cada), em que o policoralismo é utilizado de maneira típica, ou seja, com o segundo coro respondendo o primeiro com a mesma frase na dominante¹³⁴.

A predisposição especial de Leopoldo pela música italiana também pode ser atestada na *Collezione Leopoldina*, uma coleção de obras criado pelo próprio imperador, onde encontram-se inúmeras composições de músicos italianos como Carissimi, Caprioli del Violino, Francesco Deferici, Tenaglia, Ercola Bernabei, Bernardo Pasquini, Alessandro Stradella e muitos outros. De acordo com o jesuíta italiano Francesco Saverio Quadrio:

Leopoldo protegeu e cultivou incessantemente a poesia italiana. Embora não tenha publicado nada de sua autoria, ele compôs muitas canções e madrigais graciosos, que foram preservados manuscritos por vários indivíduos. Ele mesmo colocou essas poesias sob as notas musicais, pois também possuía habilidade nesse aspecto (QUADRIO, 1742, p. 327)¹³⁵.

De um modo geral, entretanto, é possível afirmar que Leopoldo possuía um gosto musical bastante conservador. E justamente por isso, a produção musical vienense se manteve presa a técnicas composicionais muito utilizadas na Itália entre as décadas de 1650 e 1660, mas que nas décadas seguintes foram substituídas pela maior parte dos compositores italianos por novos procedimentos. O uso da forma *da capo*, por exemplo, só se tornou uma prática comum na corte de Viena no final do século XVII¹³⁶. Segundo Lawrence Bennett, “Com exceção de períodos notáveis de inovação e mudança, como os anos 1620, 1660 e 1700, Viena de fato permaneceu como um reduto do estilo conservador

¹³⁴ NETTL, 1921, p.114.

¹³⁵ “Egli [Leopoldo] protesse e professe perpetuamente l’Italiana Poesia: e come non lasciasse uscire alle stampe cosa alcuna del suo, tuttavolta molte leggiadrissime Canzonette e Madrigali egli compose, che si conservano scritti a penna presso parecchi, le quale poesie egli stesso mise ache sotto le note musicali: percioche possedeva a maraviglia anche questo ornamento”.

¹³⁶ KENDRICK, p.7

ao longo da era barroca, sem dúvida devido aos gostos dos próprios imperadores” (2013, p.11)¹³⁷.

Ademais, embora a música italiana tenha indubitavelmente sido o principal modelo composicional a ser emulado por Leopoldo I e pelos demais compositores presentes na corte vienense, a ligação política entre o ramo austríaco e espanhol da Casa de Habsburgo levou o imperador a buscar informações e se instruir sobre a produção musical elaborada em Madrid. Segundo Somerset (1949, p.208), “ele parece ter tido um interesse especial na Academia de Valência e na música escrita lá”¹³⁸.

Ainda que este interesse de Leopoldo pela música espanhola já tivesse se manifestado em sua juventude por influência de sua mãe Maria Ana, filha do rei espanhol Filipe III, o envolvimento do imperador com a produção musical espanhola se tornou particularmente mais evidente a partir de seu casamento com sua primeira esposa Margarida Teresa, filha do rei espanhol Filipe IV. Em janeiro de 1667, por exemplo, um ano após seu casamento, Leopoldo solicitou ao seu enviado, conde Pötting, composições da Espanha, como pode ser visto no trecho abaixo:

Como minha esposa sempre deseja ouvir música espanhola, por favor, veja se você pode me enviar "sonos humanos" para uma ou duas vezes de diferentes compositores. Seria ainda melhor se você pudesse obter toda a música de uma comédia que já foi apresentada várias vezes (LEOPOLDO, 1667, p. 276).

Margarida Teresa não apenas se entretinha ao ouvir a performance realizada pelos prestigiados instrumentistas e cantores empregados na corte vienense, como também se divertia com frequência ao participar, em conjunto com outros membros da família imperial, na execução de pequenas peças. Segundo Lawrence Bennett (2013, p.2), " Maria Theresia, foi especialmente apreciada por sua bela voz de soprano”¹³⁹.

Durante o reinado de Leopoldo I, a participação de membros de alta hierarquia da corte imperial na performance de obras musicais tornou-se uma prática bastante comum, incluindo também, além do próprio imperador e de sua esposa, a participação de outros membros da Casa de Habsburgo, como os filhas e filhas de Leopoldo, cortesãos e cortesãs, assim como visitantes que estivessem de passagem em Viena. Estas

¹³⁷ “With the exception of notable periods of innovation and change such as the 1620’s, the 1660’s, and the 1700’s, Vienna did indeed remain a stronghold of conservative style throughout the baroque era, no doubt because of the tastes of the emperors themselves”.

¹³⁸ “he seen to have been especially interested in the Academy of Valencia, and in the music written there”.

¹³⁹ “Maria Theresia, was especially esteemed for her fine soprano voice”.

apresentações que contavam com a participação dos membros da corte eram sempre restritas a indivíduos selecionados de alta hierarquia do clero e da nobreza.

Entretanto, se por um lado a proximidade política com a corte de Madrid levou Leopoldo a se envolver ativamente com o estilo musical espanhol, por outro lado os conflitos políticos e militares com seu primo de primeiro grau Luís XIV da França acabaram criando um clima de combate a qualquer influência francesa na corte vienense.

Desse modo, embora após a Guerra dos Trinta Anos a música francesa tenha passado a ser cada vez mais valorizada e emulada ao redor de praticamente toda a Europa, na Áustria a objeção a qualquer elemento cultural provindo ao oeste do Reno acabou levando a uma rejeição sistemática da música francesa.

Ao se tornar o principal líder das forças antifrancesas no mundo, diversas produções musicais passaram a representar Leopoldo enquanto a antítese de Luís XIV, sendo em diversos momentos nomeado como *Die andere Sonne König* (o outro rei Sol), em clara referência ao monarca francês. No drama *L'urna della sorte*, por exemplo, cuja música foi composta por Schmelzer para o aniversário de Leopoldo em 1667, um dos personagens principais, Desiderio, cita os rebeldes húngaros e os franceses como as principais ameaças para a manutenção da paz no país.

Outrossim, na *Battalia* de Heinrich Biber, peça cômica elaborada um ano após Leopoldo formar uma aliança contra a França em defesa da Holanda, o compositor utilizou o termo francês *musquetier* no intuito de tornar claro que sua composição estava fazendo um deboche direto as tropas francesas. Desse modo, se ao oeste do Reno a ópera *Alceste* de Lully apresentou o ponto de vista francês deste conflito, ao leste do Reno a *Battalia* de Biber não poupou esforços para satirizar os franceses.

O ambiente de hostilidade contra os franceses era tamanho que a simples possibilidade de que o imperador ter assistido um ballet francês acabou se tornando uma grande polemica, como é possível ver no seguinte trecho de uma carta enviado por Leopoldo à Pötting em 1666:

No último domingo, Santillier finalmente realizou seu casamento com a Lady Drautitschin. Após o almoço, [Jacques] Grénonville [o embaixador francês em Viena] permitiu que um balé fosse dançado por vários franceses. Eu queria escrever sobre isso para você, porque Don Diego e outros fizeram um grande alvoroço pelo fato de eu ter assistido a um balé francês. No entanto, eu sou da opinião de que se pode assistir a um charlatão e ilusionista, certamente também se pode assistir a um bobo e dançarino francês; além disso, foi um assunto tão insignificante que não vale a pena fazer tanto alvoroço por isso. Mas as pessoas simplesmente não têm ocupações, elas transformam um elefante em uma

mosca, ou seja, fazem um grande alvoroço por uma brincadeira insignificante (LEOPOLDO, 1666, p. 249)¹⁴⁰.

Através deste relato de Leopoldo é possível constatar que muito mais do que uma questão pessoal de gosto, a música francesa havia se tornado praticamente um tabu na corte vienense devido às implicações diplomáticas de qualquer tipo de ação que pudesse ser considerada por um embaixador espanhol, como Don Diego, como uma possível conspiração ou aproximação política entre os primos Leopoldo I e Luís XIV.

A rejeição sistemática à música francesa se tornou ainda mais dramática após as tropas francesas cruzarem o Reno em setembro de 1688, iniciando assim a chamada Guerra dos Nove Anos. Diante deste novo conflito, Leopoldo e os demais príncipes do Sacro Império Romano-Germânico se reuniram na Dieta de Ratisbona e decidiram que seria necessário tomar medidas mais drásticas contra possíveis espiões ou qualquer outro sujeito a serviço de Luís XIV presentes nos territórios do Império. Durante a Dieta, portanto, uma publicação oficial de Leopoldo I foi divulgada, demandando que:

Ordenamos [...] que nenhum francês, homem ou mulher, seja admitido no futuro em benefícios religiosos, conventos, colégios ou serviços, sejam eles espirituais ou seculares, de alto ou baixo grau, sob pena de sofrer punição. A exceção fica por conta da espiritualidade, cujos líderes, superiores e autoridades se responsabilizarão por garantir que eles não empreendam nada prejudicial ou desvantajoso para nosso interesse e o do Império, seja por meio de correspondência ou de outras formas. No entanto, serão exceções aqueles franceses seculares que residem há muitos anos no Império, ou que se retiraram para lá por motivos de consciência e religião, e que foram acolhidos sob a proteção de algum dos Estados do Império, e que até agora, em todos os lugares, têm diligentemente cumprido o dever e a submissão habituais a seus senhores e superiores, e têm vivido de acordo com as atuais e outras ordenanças nossas e do Império (LEOPOLDO, 1689, p.1)¹⁴¹.

¹⁴⁰ „Vergangnen Sonntag hat tandem aliquando der Santillier sein Hochzeit gehabt mit der Fräule Drautitschin. Post prandium hat Gramonville ein Ballet tanzen lassen durch etliche Franzosen Habe es darumen Euch schreiben wollen, weilen {Don Diego} et alii ein große ruid gemacht haben, dass ich ein französichen Ballet zuegeschaut habe. Ich vermein aber, wann man ein Gaukler und Taschenspieler zuescheuen kann, so könne man wohl auch ein franzosichen Narren und Tanzer zuschauen; oltre che era una cosa si fredda, dass gar den Mühe nit wert ist, so viel ruid daraus zu machen. Aber die Leut, so keine negotia haben, die machen ex mosca elephantem, id est aus einer Narretei das größte negotium“.

¹⁴¹ “We Command [...] that no French-man, nor Frenchwoman, Spiritual or Secular, of high and low Degree, be for the future admitted into Religious Benefices, Cloysters, and Colledges, or into Service, and such as are in already, to be dismissed, upon pain of incurring Punishment, saving that so far as concerns the Spirituality, their Heads, Superiours, and Ordinaries, will undertake and answer for them, that they shall not attempt any thing injurious or disadvantageous to Our Interest, and that of the Empire, by Correspondence, or in other kinds: excepting nevertheless such Secular French, as have resided many years in the Empire, or withdrew thither through Motives of Conscience and Religion, and have been received into the Protection of some of the States of the Empire, and have hitherto in all Places industriously paid the usual Duty and Submission to their Lords and Superiours, and have further lived according to the present and other Ordonnances of Us and the Empire”.

Ao restringir a circulação de indivíduos franceses, diversos instrumentistas e compositores, que até aquele momento estavam difundindo as novas técnicas composicionais provindas de Paris nas cortes austríacas, se não foram obrigados a voltar para França, passaram a ser preteridos pelos habituais empregadores e patronos nas igrejas e nas cortes, especialmente em Viena.

Entretanto, apesar de toda esta resistência à produção musical francesa, a partir do final do século XVII a música produzida em Paris alcançou tal nível de prestígio que se tornou essencialmente impossível impedir que elementos composicionais franceses passassem a influenciar a produção musical austríaca. De acordo com Paul Nettl, por exemplo, após a morte de Domenico Venturas, mestre de dança de Viena, em 1694, “parece que o balé francês saiu vitorioso sobre a arte italiana de dança, pois cada vez mais encontramos franceses entre os dançarinos da corte” (NETTL, 1921, p.57)¹⁴².

Uma demonstração desta infiltração da música francesa em Viena pode ser vista na grande quantidade de obras do período intituladas com designações como “*Balletti francesi*” ou “*Aria francese*”. Ainda assim, é curioso notar que em muitos casos muitas das peças intituladas desta forma não continham, na realidade, nenhum traço que as ligassem com a música francesa¹⁴³. Por outro lado, as composições de Johann Henrich Schmelzer, Anton Adreas Schmelzer e Joseph Hoffer para óperas, balés e balés equestres realizados na corte imperial apresentam evidências claras de uma grande influência francesa.

Ademais, através da patronagem especial de Leopoldo e de outros membros da família imperial, os jesuítas conseguiram produzir uma grande quantidade de dramas musicais capazes de propagar os valores religiosos e políticos estipulados pelas autoridades e pelos intelectuais da corte imperial em Viena nas mais distantes fronteiras da *Erblande*.

Após os jesuítas de Świdnica juraram lealdade política aos Habsburgos, por exemplo, tornou-se comum presenciar a apresentação de dramas jesuíticos enaltecendo a família imperial, em especial no caso da visita de membros da Casa de Habsburgo nos colégios jesuítos locais. Em julho de 1675 os jesuítas do colégio de Neisse montaram

¹⁴² „scheint das französische Ballett den Sieg über die italienische Tanzkunst davongetragen zu haben, denn unter den Hoftänzern trifft man immer mehr Franzosen na“.

¹⁴³ NETTL, 1921, p.55.

uma peça, contendo 24 musicistas, em que Leonora de Habsburgo, rainha da Polónia (1653-1697) é ligada alegoricamente à lua e seu irmão, Leopoldo I, ao Sol¹⁴⁴.

Ainda assim, apesar das vantagens ideológicas inegáveis que acompanhavam a elaboração e o patrocínio destas produções musicais, muitos cortesãos continuaram desaprovando o interesse de Leopoldo pela música e pela composição por considerarem que uma dedicação tão intensa a uma atividade não relacionada à administração do Estado austríaco estava prejudicando o futuro da Monarquia de Habsburgo. Segundo Aluise Molin:

No entanto, alguns desejariam que essa dedicação à música fosse menos intensa em Sua Majestade, para que ele pudesse dedicar mais tempo aos negócios e a disposições mais magnânimas, as quais talvez não fossem tão bem desenvolvidas por outros se as distrações das quais Sua Majestade desfruta não lhe permitissem possuí-las (MOLIN, 1866 [1661], p.49)¹⁴⁵.

Independentemente das críticas à dedicação de Leopoldo I à música, o imperador austríaco nunca perdeu seu interesse por este tipo de produção artística e nunca deixou de demonstrar este interesse publicamente. Em 1669, por exemplo, Leopoldo escreveu uma carta ao Conde Pötting relatando que „embora haja lamentação, faremos alguns festivais de câmara neste carnaval, assim como alguns camareiros cantaram uma comédia inteira in musica uma semana atrás“ (LEOPOLD, 1669, p.14)¹⁴⁶.

Outrossim, praticamente todas as composições de Leopoldo foram elaboradas no intuito de serem executas publicamente, fosse em festas religiosas, em missas, peregrinações, casamentos, aniversários ou qualquer outra situação. Segundo o relato de Rink (1708, p.58), por exemplo, “nunca foi realizada uma ópera em Viena na qual ele mesmo não tenha composto uma ou outra passagem, e isso parece ser o melhor lugar para a ópera”¹⁴⁷.

Embora seja preciso considerar esta afirmação como uma hipérbole, permanece verdadeiro que uma grande parcela das óperas e outros dramas musicais apresentados em Viena durante a segunda metade do século XVII contaram com Arias, Sinfonia, Overtures

¹⁴⁴ JEZ, 2017, p. 212.

¹⁴⁵ “Alcuni però bramerebbero, che quest' applicatione alla Musica fosse men ualida in Sua M^a, per lasciarla maggiore al negotio, et à più magnanime dispositioni, le quali forse non sarebbero tanto da altri possedute, se le diuersioni, che si fan godere à Sua M^a non gle ne lasciasse il possesso”.

¹⁴⁶ „obwohlen Klag ist, so werden wir doch diesen Fasching einiges Kamerfest halten, wie dan vor acht tagen inige Kammerherren eine ganze Komoedie in musica gesungen haben“.

¹⁴⁷ „Es ist niemals in Wien eine Opera gespielt worden, worin er nicht selbst eine oder andere Passage componieret, und eben selbiges schiene der beste Ort der Opera zu sein“.

ou alguma outra passagem composta por Leopoldo I. Em 1697, por exemplo, o monarca austríaco chegou a compor 5 das 10 arias do sepulcro *La Virtù della Croce*¹⁴⁸. Algumas das principais e maiores obras compostas por Leopoldo ao longo de sua vida foram elaboradas diante do falecimento de algum parente, como o *Dies Irae* e o réquiem compostos em homenagem a seu tio Leopoldo Guilherme e sua primeira esposa Margarida Theresa respectivamente.

Entretanto, entre todas as peças fúnebres compostas por Leopoldo, as três *Trauerlectionen* elaborados após a morte de sua segunda esposa Claudia Felicitas em 1676 foram repetidas não somente no dia da morte do próprio imperador (5 de maio de 1705), mas continuaram a ser executadas anualmente em louvor ao imperador falecido até pelo menos 1740.

Outras peças de Leopoldo também continuaram a ser apresentadas pela maior parte do século XVIII, em especial no dia de São Leopoldo e durante a semana santa, algumas chegando a ser esporadicamente executadas até mesmo no início do século XIX. Este reconhecimento tardio de Leopoldo enquanto compositor pode ser observado no seguinte trecho do livro *A General History of the Science and Practice of Music* publicado em 1776:

No início do século presente, a música floresceu grandemente sob o patrocínio do imperador Leopoldo, que não apenas era um conhecedor, mas também um grande mestre da ciência musical; como prova disso, ainda existem muitas composições feitas por ele para o serviço de sua própria capela. Ele era um grande amigo de Kircher, assim como de Thiel de Naumburg. A este último, ele fez muitos presentes em recompensa por suas excelentes composições (HAWKINS, 1776, p.31)¹⁴⁹.

4.3 - Patronagem da música e reestruturação da Hofkapelle

Embora o fim da Guerra dos Trinta Anos em 1648 tenha representado uma redução significativa de boa parte dos gastos militares da corte imperial, ao longo de praticamente toda a segunda metade do século XVII, ou seja, durante praticamente todo o reinado de Leopoldo I, a Monarquia de Habsburgo precisou encontrar novos meios para se reconstruir sem grandes recursos financeiros em caixa.

¹⁴⁸ KENDRICK, 2019, p.158.

¹⁴⁹ “About the beginning of the present century music flourished greatly under the patronage of the emperor Leopold, who was himself not only a judge but a great master of the science; as an evidence whereof there are yet extant many compositions made by him for the service of his own chapel. He was a great friend of Kircher, as also to Thiel of Naumburg. To the latter he made many presents in reward of his excellent compositions”.

Ainda assim, devido à grande paixão de Leopoldo I pela música os gastos com a Hofkapelle (capela imperial) ao longo de seu reinado cresceram constantemente ano após ano, a ponto de outros compromissos e despesas, muitas vezes primordiais para a manutenção da corte vienense, passassem a ser negligenciadas em favor do pagamento dos salários dos músicos empregados na Hofkappele e do financiamento de grandes produções operísticas.

Segundo Eucharius Rink (1708, p.60), por exemplo, para a execução da ópera *Pomo d'oro* - originalmente composta por Antonio Cesti para o primeiro casamento de Leopoldo 1666, adiado, porém, para o aniversário da nova imperatriz em 1668 - mais de 100 000 *Reichsthaler* precisaram ser gastos, um valor muito maior do que o padrão do período. Outrossim, de acordo com as folhas de pagamento da *Hofkapelle* entre os anos 1543 e 1867 compiladas por Ludwig Köchel, em média 60 000 florins foram gastos por ano para manter a capela imperial no período em que Leopold I foi imperador.

Conforme as informações contidas nestas folhas de pagamento, apesar do aumento nos gastos com grandes produções luxuosas e do crescimento do número de músicos empregados na primeira metade do reinado de Leopoldo (entre 1658 e 1679), entre 1680 e 1705, principalmente após a vitória contra as tropas turcas em 1683, o tamanho da Hofkapelle passou a crescer de modo muito mais acentuado, chegando ao número total de 102 indivíduos empregados em 1705.

A tabela apresentada abaixo também ratifica a transição iniciada já na primeira metade do século XVII, concretizada, porém, apenas durante o reinado de Leopoldo I, de uma capela imperial voltada quase exclusivamente para a execução de peças sacras vocais para uma instituição musical preparada para a performance de grandes obras instrumentais - sacras e seculares.

O crescimento do Hofkapelle entre 1658 e 1705¹⁵⁰			
Posições	1658	1680	1705
Mestre de capela	1	1	1
Vice mestre de capela	1	-	1
<i>Hoftheater Intendant</i>	-	1	-
Compositores	-	-	6

¹⁵⁰ Os números apresentados foram calculados a partir da compilação das folhas de pagamento da Hofkapelle organizada por Köchel.

Sopranos (voz masculina)	7	7	6
Altos	4	3	6
Tenores	3	5	11
Baixos	5	4	8
Sopranos (voz feminina)	-	-	2
Organistas	3	3	5
Violinistas ¹⁵¹	?	10	20
Violoncelistas	?	-	3
Violistas	?	-	2
Teorbista	?	1	1
Alaudista	?	-	1
Oboistas	?	-	6
Fagotistas	?	1	3
Cornetistas	?	1	3
Trombonistas	?	3	5
Trompetistas	?	4	6
Organeiros/folistas	1	1	2
Luthier de alaúde	1	1	1
Bibliotecário ¹⁵²	1	1	1
Servidores (<i>Diener</i>)	1	1	2
Copistas	2	2	-
Total de instrumentistas	17	23	55
Total de músicos	38	44	96
Total geral	44	50	102

Ligado a isso, foi possível observar durante o reinado de Leopoldo I não apenas o impressionante crescimento de aproximadamente 230% do tamanho da Hofkapelle como um todo, mas também como em menos de 50 anos o número de instrumentistas empregados na Hofkapelle cresceu de 17 para 55, ou seja, um crescimento de aproximadamente 323%.

¹⁵¹ Razão para ausência do número de cada instrumentista particular em 1658 é explicada abaixo.

¹⁵² JONES, p.13.

Um outro reflexo do aumento da importância dada a música instrumental ao longo da segunda metade do século XVII pode ser constatado na decisão de incluir nas folhas de pagamento da Hofkapelle a partir da década de 1680 mais informações acerca dos instrumentistas empregados. Assim, enquanto de 1543 a 1679 apenas o total de instrumentistas e informações sobre o número de organistas e trompetistas eram detalhadas (razão pela qual os números relativos à quantidade de cada instrumentista em particular não foram incluídos na tabela acima), a partir da segunda metade do reinado de Leopoldo I passou-se a incluir informações sobre qual instrumento específico cada músico tocava.

Também se nota na tabela acima como a proibição de vozes femininas para a celebração do culto católico e de outras atividades religiosas acabou por influir e, em certa medida, moldar a configuração da Hofkapelle. Desse modo, ao longo de todo o século XVII a disposição de contratenores ou em alguns casos especiais crianças ou *castrati* provindos da Itália tornou-se imprescindível para a execução das vozes superiores das obras apresentadas em Viena. Somente a partir de 1700, em decorrência do aumento da necessidade de se contar com vozes femininas para a execução de grandes obras operísticas, a folha de pagamento da Hofkapelle passou a contar com cantoras do sexo feminino – ainda que apenas duas mulheres, Anna Lisi Badia e Maria Sutterin.

Os últimos anos do reinado de Leopoldo I, ou mais especificamente na década de 1690, também foram marcados pela criação de novas posições na capela imperial, como os cargos de *Hoftheater - Intendant* (intendente do teatro da corte) e de compositor. Devido à necessidade de apresentar novas composições regularmente para diferentes ocasiões o mestre e o vice mestres de capela, antes de 1690, encontravam-se muito frequentemente tão sobrecarregados que outros músicos empregados na Hofkapelle ficavam incumbidos de compor novas obras. Segundo Heibert Seifert, ao menos 26 dos músicos empregados na Hofkapelle também compunham regularmente, o que deixa de ser surpreendente considerando a importância para os instrumentistas e cantores do período de não apenas se especializarem em um instrumento específico, mas também serem músicos com habilidades diversas.

O estabelecimento do cargo de compositor, desse modo, surgiu a partir de uma demanda real a fim de assegurar o desejo de Leopoldo I em expandir ainda mais as atividades da Hofkapelle. Consequentemente, embora os demais musicistas empregados na capela imperial, como o organista Johann Kaspar Kerll, tenham continuado sendo solicitados para compor, principalmente obras sacras, os compositores oficiais da

Hofkapelle passaram a monopolizar, ao lado da figura do mestre de capela, as produções dramáticas de Viena.

Já no caso da curiosa posição de *Hoftheater - Intendant*, criada em 1674 e extinguida em 1681 para o gerenciamento das produções dramáticas executadas pelos membros da Hofkapelle, pode-se dizer que este foi um cargo criado unicamente no intuito de empregar Antonio Draghi na corte imperial dentro de uma posição hierárquica elevada, sem, entretanto, precisar demitir os mestre e vice mestres de capela.

Entratanto, diante da Grande Peste de Viena em 1679 ambos Giovanni Felice Sances e Johann Heinrich Schmelzer acabaram falecendo, o que levou Antonio Draghi a ser chamado para ocupar o cargo musical mais alto de todo o Sacro Império Romano-Germânico. Draghi, todavia, não apenas substituiu Sances e Schmelzer, como também passou a centralizar todas as decisões artísticas e administrativas referentes à Hofkapelle, principalmente em relação às produções dramáticas, de um modo muito mais acentuado do que todos os demais mestres de capela anteriores. O final do século foi, desse modo, marcado por um alargamento substancial da autoridade e do poder do mestre de capela de Viena sob todos os outros músicos empregados na corte imperial, de modo que, segundo Lawrence Bennett (2013, p.35-6), todos os demais compositores empregados por Leopoldo I passaram a ser ofuscados pela figura de Antonio Draghi.

As afinidades entre a relação de Draghi e Leopoldo de um lado e de Jean-Baptiste Lully e Luis XIV de outro permitem que um paralelo curioso entre estas duas cortes rivais possa ser traçado. Assim como Lully, ao assumir o cargo de mestre de capela da corte vienense Draghi passou a ser responsável não apenas pela tomada das principais decisões artísticas, como também pela maior parte dos encargos administrativos associados à Hofkapelle. Draghi, portanto, foi encarregado tanto de servir como conselheiro musical de Leopoldo e intermediário entre o imperador e os demais músicos quanto de resolver as divergências praticamente diárias entre musicistas de diferentes nacionalidades, isto é, entre italianos e alemães/austriacos.

Este antagonismo dentro da Hofkapelle deveu-se à tendência durante a primeira metade do reinado de Leopoldo dos músicos italianos monopolizarem cada vez mais os principais cargos da capela imperial, em detrimento dos demais músicos de origem germânica. Ao longo de todo o reinado de Leopoldo I, Johann Heinrich Schmelzer foi o único músico não italiano a ocupar os cargos de vice e mestre de capela. Além disso, os italianos também compunham em torno de um terço dos cantores empregados, sendo sopranos e altos quase exclusivamente italianos. Já os músicos germânicos ocupavam os

cargos de instrumentistas, ou seja, os cargos hierárquicos mais baixos, permanecendo, portanto, subordinados à autoridade dos italianos.

Outrossim, segundo Lawrence Bennett, a nacionalidade dos compositores determinava de modo geral as suas respectivas incumbências e tarefas dentro da Hofkapelle. Enquanto os compositores italianos, como Bertali, Sances e Draghi, monopolizavam as principais produções musicais dramáticas apresentadas em Viena, isto é, óperas, oratórios e cantatas, os compositores germânicos ficavam encarregados de compor peças instrumentais de pequena escala, peças litúrgicas, ballets e para os dramas jesuíticos.

A partir da década de 1680, entretanto, os italianos passaram a ser paulatinamente substituídos por músicos germânicos, em especial austríacos. De modo que de 1712 em diante os instrumentistas italianos passaram a ser minoria na Hofkapelle.

Ademais, Draghi passou a ser procurado com grande frequência por Leopoldo não apenas para oferecer informações sobre a Hofkapelle, mas também, do mesmo modo como Bertali, Sances e Schmelzer antes dele, para orientar e auxiliar o imperador em suas composições pessoais.

Como parte de sua função enquanto conselheiro pessoal do imperador, Draghi passou a ter de apresentar pareceres regulares sobre cada um dos músicos empregados e sobre novos postulantes, incluindo não apenas as habilidades dos músicos, como também suas respectivas situações econômicas e familiares, seus históricos profissionais e pessoais, assim como qualquer tipo de rumor ou má fama a cada um dos indivíduos retratados nestes pareceres.

Também era de responsabilidade do mestre de capela ater-se a questões econômicas gerais essenciais para a manutenção da Hofkapelle, como, por exemplo, a gestão do dinheiro destinado aos músicos, em relação tanto aos salários e outras contribuições adicionais quanto às pensões das viúvas e órfãos dos músicos falecidos.

Os salários dos músicos da Hofkapelle durante o reinado de Leopoldo I variaram entre 240 florins (Gulden) à 2000 florins anualmente de acordo com cada posição específica. Entre os funcionários com salários mais baixos encontravam-se naturalmente os instrumentistas, sendo os teorbistas Orazio Clementi e Francisco Conti, curiosamente, os instrumentistas com o maior salário do período - 100 florins por mês.

Entretanto, independentemente da posição ocupada por cada músico empregado em Viena, todos acabaram se beneficiando da paixão de Leopoldo I pelas atividades da Hofkapelle. Isto, pois, mesmo diante de momentos de maior fragilidade financeira, como,

por exemplo, durante os conflitos contra os turcos em 1683 e contra os franceses em 1688, os músicos puderam desfrutar não apenas do aumento contínuo de seus salários, como também de inúmeros privilégios concedidos muitas vezes pelo próprio imperador.

Embora em comparação com outras cortes da Europa os músicos empregados em Viena fossem sempre pagos em dia e acima da média do resto do continente, as crises financeiras citadas acima impunham limites intransponíveis para a velocidade do aumento do orçamento geral da Hofkapelle. Segundo Lorenz (1994, p.110):

Ao contrário de seu primo francês Louis, Leopoldo I raramente tinha dinheiro em mãos para recompensar seus servos por seus serviços e nunca o suficiente para fornecer-lhes pensões, que eram uma das maneiras características do Rei Sol de mostrar favor.¹⁵³

Desse modo, durante toda a segunda metade do século XVII e início do século XVIII, a Monarquia de Habsburgo precisou recorrer ao que Lorenz nomeia como *economia do privilegio* para conseguir manter o funcionamento ordinário da corte e recompensar os seus funcionários, como os músicos, por seus respectivos ofícios. Ou seja, ao invés de serem remunerados unicamente por meio do pagamento em dinheiro, os profissionais empregados na corte imperial podiam contar em troca de seu trabalho com a elevação de seus status sociais, incluindo a possibilidade de enobrecimento. Assim, fora os salários indicados nas folhas de pagamento, os músicos empregados na *Hofkapelle* eram atraídos a trabalhar em Viena pelas possibilidades de conseguirem um título nobiliário. Segundo Rink (1708, p.57), “pode-se dizer pela multidão dos artistas mais experientes quão alto eles devem ser para o imperador. Pois muitas dessas pessoas eram barões e tinham salários tais que podiam viver de acordo com sua posição”¹⁵⁴.

Todavia, a paixão de Leopoldo I pela música e seu envolvimento ativo na elaboração, no ensaio e na execução de uma grande parte das obras realizadas na corte vienense não significaram apenas o aumento dos salários e dos privilégios dos músicos da Hofkapelle, mas também foram acompanhadas pelo aumento das exigências impostas, tanto em relação à ampliação das atividades realizadas e com isso da carga horária ordinária quanto à determinação imperial para que os músicos fossem altamente

¹⁵³ “Unlike his French cousin Louis, Leopold I rarely had the cash on hand to reward his servants for their service and never enough to provide them with pensions, which were one of the Sun King's characteristic ways of showing favor”.

¹⁵⁴ „man kann aus der Menge der erfahrensten Künstler untheilen, wie hoch sie den Kaiser muss zu stehen kommen. Denn viele unter diesen Leuten waren Barons, und hatten solche Besoldung, dass sie ihrem Stande gemäss leben konnten“.

disciplinados e seguissem as ordens do mestre e do vice mestre de capela sem questionamentos.

Em 1687, no intuito de fortalecer e sedimentar a disciplina desejada, Leopoldo elaborou pessoalmente a publicação *Punti ch'io voglio che siano delli miei Musici sempre inviolabilmente osservati* onde é indicado que:

Cada músico deve comparecer pontualmente ao serviço ou justificar adequadamente sua ausência. Ninguém deve sair antes do término do serviço. A voz atribuída deve ser aceita sem objeções, seja ela de primeiro ou segundo registro. Os responsórios devem ser executados com diligência e no momento apropriado. Os músicos devem observar um comportamento adequado ao local sagrado da igreja e não devem deixar de mostrar o devido respeito ao maestro. Em caso de necessidade, devem recorrer ao Obersthofmeister (LEOPOLDO, 1687 *apud* ADLER, 1893, p.XVI)¹⁵⁵.

Em casos de desobediência e/ou falta da disciplina exigida, penalidades e multas poderiam ser aplicadas aos músicos infratores¹⁵⁶.

Em relação ao aumento das atividades onde músicos eram chamados a trabalhar, muitas informações podem ser encontradas na *Rubriche Generali Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno* escrita em 1726 pela autoridade central na organização da Hofkapelle Killian Reinhardt. Neste importante documento, Reinhardt apresenta detalhes pormenorizados sobre as performances litúrgicas e paralitúrgicas anuais entre as décadas de 1680 e 1720.

Somando todas as datas que contavam com a performance de música sacra, ou seja, tanto durante missas quanto em procissões, casamentos, funerais, batismos e festas religiosas, os músicos empregados na Hofkapelle precisavam trabalhar em mais de 400 eventos ao longo de um único ano¹⁵⁷. Segundo Guido Adler (1893, p.XVI), Leopoldo "leva os músicos consigo em suas viagens, para Frankfurt em 1658, Linz em 1663, Augsburg em 1689, e exige continuamente seus serviços na igreja, na câmara e no teatro"¹⁵⁸.

¹⁵⁵ „Jeder Musiker solle im Dienste pünktlich erscheinen, oder sich geziemend entschuldigen Keiner soll vor dem Ende das Amt verlassen. Die zugetheilte Stimme soll ohne Widerrede übernommen werden, ob sie Prim oder Second sei Die Responsorien sollen gewissenhaft ausgeführt und zur Zeit eingesetzt werden. Die Musiker sollen in der Kirche ein dem heiligen Orte entsprechendes Benhmen beobachten und dem Capellmeister den schuldige Respect nicht versagen, im Recurswege sich an den Obersthofmeister wenden“.

¹⁵⁶ Arquivos do *Oberhofmeisteramt*, de Laxenburg, datado de 23 de maio de 1687.

¹⁵⁷ JONES, p.31.

¹⁵⁸ „[Leopold] nimmt die Musiker auf seinen Reisen mit, nach Frankfurt 1658, Linz 1663, Augsburg 1689 und verlangt in Kircher, Kammer und Theater unausgesetzt ihre Dienstleitung“.

De modo similar, se entre 1630 e 1657 apenas 16 óperas e oratórios foram executadas em Viena, ao longo do reinado de Leopoldo, isto é, entre 1658 e 1705, mais de 400 performances foram apresentadas¹⁵⁹.

Esta relação dialética, em que por um lado era exigido que os músicos trabalhassem mais do que em praticamente qualquer outra corte europeia e por outro também eram recompensados por esse serviço acima da média continental, pode ser atestada pelo seguinte relato do conde e diplomata da Toscana Lorenzo Magalotti sobre sua estadia em Viena entre 1675 e 1678:

Com quantos serviços Vossa Senhoria [Cosimo III] acreditaria que esses músicos contam [por ano], entre capelas, música de mesa [*Tafelmusik*] e de câmara, oratórios da semana santa, comédias etc., fora os ensaios? Acima de oitocentos! Ou diga que sabe que é possível ficar em Viena e continuar a ter gosto pela música (MAGALOTTI, 1860 [1675-78], p.334)¹⁶⁰.

Após 1705, entretanto, o número de empregados listados na folha de pagamento da corte imperial passou a cair novamente, mostrando como o reinado de Leopoldo I pode ser considerado em muitos aspectos como o auge do modelo de produção musical centralizado na Hofkapelle. Segundo Herbert Seifert (1998, p.17), após a morte do imperador Carlos VI (filho de Leopoldo I) em 1740, “estabeleceu-se uma cesura que limitou esta velha instituição a algumas funções e a empurrou para uma posição marginal”¹⁶¹.

Ainda que Viena claramente não tenha deixado de ser um dos mais importantes centros musicais da Europa e do Ocidente, de um modo geral, a partir do século XVIII, principalmente com a coroação de José II em 1765, as grandes produções migraram para o ambiente secular, fazendo com que ao final do século a capela imperial tivesse sido reduzida para menos da metade de seu tamanho original no começo do século (de 105 para em torno de 50 músicos).

¹⁵⁹ ADLER, 1893, p.XVI.

¹⁶⁰ “Quanti servizii credeberebbe Vostra Signori ache contassero questi musici, tra cappele, servizii di távola, di câmara, oratorii dela settimana santa, commedie ec., senza le prove? Sopra ottocento! O vada a dire che sai possibile stare a Vienna, e far capo a seguitare ad aver gusto ala musica”.

¹⁶¹ „wurde eine Zäsur gesetzt, die diese alte Institution auf wenige Funktionen beschränkte und in eine marginale Position drängte“.

Capítulo 5 - Formação dos músicos da *Hofkapelle* no *Collegium Germanicum*

Durante o reinado de Leopoldo I, os membros da Casa de Habsburgo não apenas se limitaram a manter na folha de pagamento imperial músicos italianos de grande renome, como também passou a empregar cada vez mais músicos germânicos e se comprometeu a formar uma nova geração de músicos provindos do Sacro Império Romano-Germânico aptos a eventualmente trabalharem na Hofkapelle. Para isso, o imperador austríaco acabou encontrando no sistema educacional jesuítico o meio ideal para atingir esse objetivo.

Devido a excelente relação política e religiosa entre a Companhia de Jesus e a Casa de Habsburgo, dezenas de músicos germânicos passaram a ser indicados para estudar em uma das centenas de colégios jesuíticos espalhados por toda a Europa, destacando-se em especial o *Collegium Germanicum* localizado em Roma.

Para que os musicistas pudessem sobreviver longe de casa, bolsas de viagem foram concedidas por Leopoldo I para jovens apontados como extraordinariamente talentosos¹⁶². Entre alguns dos principais músicos que trabalharam na capela imperial durante o reinado de Leopoldo I após passarem por instituições educacionais jesuíticas destacam-se nomes como: Johann Kaspar Kerll e Johann Joseph Fux.

5.1 - Johann Kaspar Kerll e o papel do *Collegium Germanicum* na exportação do modelo composicional romano

Apesar da origem luterana de Johann Kaspar Kerll, que foi batizado em 1627 na igreja luterana de Adorf (St. Michaelskirche), no sudoeste da Saxônia, sua trajetória profissional foi definida por sua relação com membros da Casa de Habsburgo e da Companhia de Jesus.

Embora Kerll tenha chegado a trabalhar como organista da St. Michaelskirche, o reconhecimento de seus talentos pela família imperial, o levaram a Viena no início da década de 1640, onde Kerll se converteu ao catolicismo para poder servir Leopoldo Guilherme de Habsburgo, tio de Leopoldo I e bispo de Passau, Strassburg, Halberstadt, Olmutz e Breslau¹⁶³.

¹⁶² KÖCHEL, 1869, p.29.

¹⁶³ KORY, 1995, p.11.

Assim como Leopoldo I, Leopoldo Guilherme também foi educado por jesuítas e também possuía um grande interesse pela música. Por conta deste interesse, Leopoldo Guilherme se tornou um dos principais patronos da família imperial na formação de jovens músicos germânicos – muitos dos quais acabaram posteriormente sendo empregados por Leopoldo I na capela imperial vienense. Nas *Memoires* de Anne Marie Louise de Montpersier, publicado em Amsterdam em 1729, Leopoldo Guilherme é descrito como:

[...] ele passará o dia inteiro com os jesuítas, compondo versos e os colocando em música... a única restrição que você terá com o Arquiduque é que ele irá lhe mostrar comédias musicais que o entediarão, porque você não gosta delas, caso contrário, elas são bastante divertidas (MONTPERSIER, 1729 *apud* KORY, 1995, p.18-19)¹⁶⁴.

De acordo com Riedel e Giebler, após ser convocado por Leopoldo Guilherme para estudar com o mestre de capela imperial Giovanni Valentini em Viena, Kerll passou a atuar a partir de 1646 (quando Leopoldo Guilherme assumiu o cargo de governador geral dos Países Baixos Espanhóis) como organista na corte de Bruxelas e, posteriormente, foi enviado para estudar no *Collegium Germanicum*¹⁶⁵.

Sem sombra de dúvidas o estilo romano encontrado por Kerll neste período estava profundamente associado à figura de Palestrina. Muito mais do que apenas uma ruína obsoleta do passado a ser simplesmente “macaqueada” (*nachäffen*), os compositores romanos viam nas obras de Palestrina um modelo composicional a ser emulado engenhosamente. As técnicas composicionais associadas à *prima pratica*, portanto, não apenas não foram abandonadas de um dia para o outro, como também se mantiveram vivas como parte de uma tradição ininterrupta entre os compositores dos séculos XVI, XVII e XVIII. Na *Cappella Musicale Pontificia Sistina*, em especial, a execução de missas polifônicas vocais sem acompanhamento se tornou a partir do início do século XVII um motivo de grande orgulho para a Cúria católica.

Entretanto, como parte de uma tradição viva - ao invés de meramente uma reinstituição de um estilo ultrapassado -, o estilo romano se desenvolveu ao longo do

¹⁶⁴ „[...] il sera tout le jour avec les Jesuits, ou a composer des Vers & les mettre en musique... la seule contrainte que vous aurez avec l'Archiduc, c'est qu'il vous fera voir des Comedies en musique qui vous ennueront, parce que vous ne les aimez pas, sans cela elles sont assez divertissantes“.

¹⁶⁵ KORY, 1995, p.20.

século XVII de modo a emular Palestrina e, ao mesmo tempo, apresentar soluções composicionais que não seriam adotadas pelo mestre renascentista.

Alguns dos principais distanciamentos em relação a Palestrina estão associados ao uso e tratamento de dissonâncias. Enquanto as dissonâncias em Palestrina surgiriam essencialmente por conta da condução das vozes individuais, a partir da virada do século XVI para o século XVII muitos compositores passaram explorar estas dissonâncias mais enfaticamente, de modo que ao invés da condução das vozes dar origem às dissonâncias, o uso das dissonâncias passou a determinar em muitos casos as linhas melódicas individuais. A partir de então passou a ser usual os compositores inserirem acordes (resultantes harmônicas) dissonantes sustentados ao longo de semibreves e utilizarem intervalos diminutos e aumentados, contradizendo por completo o tratamento de dissonâncias por Palestrina.

Ademais, apesar de Palestrina raramente ter utilizado sequencias melódicas e ter privilegiado o uso de semibreves para o início de seus movimentos, a partir do século XVII as sequencias melódicas se tornaram uma parte estrutural de grande importância para a elaboração de novas obras e os compositores passaram a abrir movimentos com notas de menor duração (como mínimas e semínimas). Por fim, a partir do século XVII uma grande parte das missas romanas passaram a substituir o Benedictus por motetos ou peças de órgão¹⁶⁶. A *Missa a Tre Chori* composta por Kerll é um exemplo deste tipo substituição.

Apesar destas divergências, a emulação das obras de Palestrina continuou sendo parte essencial do ensino musical romano. Para os jovens compositores estabelecidos em Roma, o estudo da produção musical de Palestrina era considerado um meio indispensável para tornarem-se mestres da composição de sucesso, mesmo que viessem eventualmente a afastarem-se deste tipo de produção polifônica. Segundo Bernardo Pasquini (1637-1710), considerado no período como um dos principais conhecedor da música de Palestrina:

Quem quer que se proclame mestre de música, assim como organista, e não aprecie o néctar nem beba o leite dessas composições divinas de Palestrina, sem dúvida, permanecerá sempre um tolo (PASQUINI *apud* NEEDHAM, 2012, p.15)¹⁶⁷.

¹⁶⁶ NEEDHAM, 2012, p.14.

¹⁶⁷ “Whoever would claim to be a master of music, as well as an organist, and does not taste the nectar nor drink the milk of these divine compositions of Palestrina, without doubt, will always remain a simpleton

De fato, podemos confirmar por meio do réquiem *Missa pro defunctis* (1669) - uma das primeiras missas elaboradas por Kerll - que durante sua estadia no colégio jesuítico em Roma o compositor germânico também se dedicou ao estudo da emulação do estilo composicional do mestre renascentista.

De modo semelhante, o compositor romano e também alumni do *Collegium Germanicum* Stefano Landi escreveu:

[Tive] o cuidado de não me afastar da prática específica e de longa data da basílica [de São Pedro], que é adequada ao estilo da música vocal, tendo sido precedido nessa empreitada pelo invencível Palestrina, outrora o juiz mais digno de nossas composições. Quem se desviou [desse estilo] sem dúvida muitas vezes caiu na armadilha do palavrório e da palhaçada (STEFANO LANDI *apud* NEEDHAM, 2012, p.8)¹⁶⁸.

Apesar desta defesa enfática do estilo composicional defendido pelo papado após o Concílio de Trento, esta citação de Landi indica que embora a *prima pratica* ainda estivesse viva em Roma, alguns compositores estavam adotando outros métodos composicionais.

De fato, em Roma, Kerll deve ter se deparado com um ambiente musical que embora profundamente influenciado pela emulação de Palestrina também apresentava certa heterogeneidade estilística, principalmente por Kerll estar estudando em uma das instituições jesuíticas de Roma. Isto, pois se por um lado a *Cappella Pontificia* manteve vivo o estilo polifônico vocal baseado nas obras de Palestrina, a dificuldade de encontrar cantores capazes de executar esse tipo de repertório e o desejo de explorarem as novas técnicas composicionais que estavam se popularizando pela Itália levou outras igrejas e instituições romanas - destacadamente os colégios jesuíticos, onde a maior parte dos cantores não eram profissionais - a paulatinamente afastarem-se do estilo composicional defendido pela Cúria romana.

Para o compositor e escritor romano Pietro Della Valle (1586-1652), por exemplo, já não era mais viável para a maior parte das igrejas utilizarem a música polifônica ao estilo de Palestrina em suas missas. Por conta disso, ele relatou que:

Eu também admiro aquela famosa missa de Palestrina [Missa Papae Marcelli]
[...] Tais obras são agora valorizadas, não por sua utilidade, mas para serem

¹⁶⁸ “[I have] taken great care not to depart from the particular and long-standing practice of the basilica [St. Peter’s] which is well suited for the style of vocal music, having been preceded in this enterprise by the invincible Palestrina, once the most worthy judge of these our compositions. Whoever has deviated from [this style] has without doubt often fallen into the snare of babbling and buffoonery”.

preservadas e mantidas em segurança em um museu de belas curiosidades antigas (VALLE *apud* NEEDHAM, 2012, p.9)¹⁶⁹.

Desse modo, se por um lado permanece inquestionável que a *Cappella Pontificia* tenha desfrutado de grande admiração e respeito pelas principais autoridades seculares e religiosas romanas ao longo de todo o século XVII, por outro lado a qualificação e o conhecimento musicais elevados exigidos tanto aos músicos que iriam executar estas obras quanto ao público que iria ouvi-las acabou levando uma parte considerável das instituições religiosas romanas a buscarem ativamente adaptar suas produções musicais para um público leigo mais amplo.

As instituições educacionais jesuíticas romanas, em especial, se destacaram no período por permitirem que os compositores empregados explorassem as novas técnicas musicais provindas no noroeste da Itália, destacadamente de Veneza e Mântua, assim como encorajarem a elaboração de obras cuja função principal estaria ligada à capacidade de mover os afetos dos ouvintes.

A partir de então, e particularmente com a admissão de Carissimi como mestre de capela, passou-se a ser cada vez mais usual presenciar no *Collegium Romanum* grandes missas compostas a partir de uma união entre a *prima pratica* e *seconda pratica*, ou seja, ao mesmo tempo em que o ideal polifônico baseado em Palestrina continuou vivo, o uso de passagem monofônicas, do baixo contínuo, de mudanças regulares de compasso e andamento, do policoralismo e do estilo concertante, por exemplo, passaram a ser parte integral da produção musical presente nas instituições educacionais jesuíticas.

Conforme novos procedimentos composicionais passaram a serem incorporados na produção musical seiscentista, cada vez mais músicos passaram a buscar na arte retórica meios para racionalizarem suas decisões e para conseguirem reunir em uma única peça técnicas composicionais completamente distantes, criando a partir desta união uma harmonia entre os diferentes ao invés do simples caos sonoro.

Esse parece ter sido, na realidade, um dos principais desafios para quase todos que se envolveram com a música no século XVII. Muitos escritores do período - como Athanasius Kircher - escreveram importantes tratados onde supostamente a solução definitiva para o conflito prático e teórico inaugurado por Monteverdi e Artursi seria finalmente revelada. Na prática, o século XVII permaneceu de ponta a ponta um período

¹⁶⁹ “I too admire that famous mass of Palestrina [M. Papae Marcelli] [...] Such things are held in esteem now, not for their usefulness but to conserve and hold secure in a museum of beautiful antique curiosities”.

de grandes transformações, impedindo a solidificação de uma teoria e de uma poética musical definitiva e obrigando compositores de diferentes períodos, regiões e cargos/funções a encontrarem caminhos distintos para conciliarem a tradição com essas novas transformações.

No *Collegium Romanum*, especificamente, Carissimi foi autorizado pelos jesuítas a explorar esta conciliação entre a tradição polifônica e o *stile moderno*, fazendo com que as atividades musicais do colégio jesuítico viessem a usufruir de um prestígio internacional. Ao longo dos 45 anos (de 1629 a 1674) em que o compositor italiano lecionou na instituição jesuítica em Roma, Carissimi orientou muitos compositores que posteriormente vieram a ocupar cargos de destaque na Europa católica, como Marc Antoine Charpentier, Agostino Steffani, Giovanni Battista Mocchi, Vincenzo Alberici, Cesti e, é claro, Johann Kaspar Kerll.

De acordo com Agnes Kory, além da formação de compositores de música sacra, operística e instrumental bem-sucedidos, o *Collegium Germanicum* também exerceu um importante papel na instrução de diversos cantores de ópera. Segundo Needham:

Muitos compositores alemães, incluindo Kerll, foram enviados por seus patronos para estudar com os renomados mestres do Collegio Germanico dos Jesuítas em Roma, como Giacomo Carissimi. O colégio formou muitos padres e compositores, que retornaram à Alemanha e Áustria com a tarefa de transmitir o característico zelo religioso guerreiro dos jesuítas por meio da música (NEEDHAM, 2012, p.31)¹⁷⁰.

Na realidade, Leopoldo Guilherme fez inúmeros esforços para tentar contratar o próprio Carissimi para servir como mestre de capela de sua corte em Bruxelas, mas devido a posição de prestígio no colégio jesuítico em Roma Carissimi recusou todas as propostas oferecidas a ele. Desse modo, além de pedir ao jesuíta Theodorico Bechei para convencer os alunos de Carissimi, como Giuseppe Scorbista, Odoardo Ceccarelli, Giuseppe Bianchi e Giovannino, para trabalharem para ele¹⁷¹, Leopoldo Guilherme também passou a patrocinar o estudo de músicos germânicos, como Kerll, no colégio jesuítico em Roma.

Além do estudo com Carissimi, Kerll também desenvolveu uma ótima relação com uma outra figura de grande destaque empregada nas instituições jesuíticas em Roma,

¹⁷⁰ “Many German composers including Kerll, were sent by their patrons to study with the renowned maistri of the Jesuit Collegio Germanico in Rome, Giacomo Carissimi. The college trained many priests and composers, who returned to Germany and Austria with the task of transmitting the characteristic warrior-like religious zeal of the Jesuits through music”.

¹⁷¹ KORY, 1995, p.21.

nomeadamente Athanasius Kircher. Esta relação pode ser confirmada pela primeira publicação de uma das peças compostas por Kerll (*Toccata sive Ricercata in Cylindrum phonotacticum transferenda*) na quinta parte do nono livro da *Musurgia Universalis* (1650, II, p. 316).

Nesta parte específica do tratado, intitulada *De omnis generis Instrumentis Musicis Automatis* (sobre todos os gêneros de instrumentos musicais autônomos), Kircher apresenta a Ricercata de Kerll e outras peças curtas no intuito de exemplificar o funcionamento de uma de suas invenções - um órgão hidráulico autônomo em formato cilíndrico. O nome da Ricercata de Kerll indica que o compositor germânico provavelmente compôs esta pequena peça sob encomenda direta de Kircher ou, ao menos, que Kerll adaptou uma de suas peças para os objetivos propostos pelo escritor jesuíta. Segundo Terence Charlston:

Kircher, presumivelmente, escolheu a ricercata de Kerll levando em consideração as limitações de um mecanismo de reprodução automática: de fato, ele pode tê-la encomendado a Kerll com esse propósito específico. Certamente, é uma fuga curta do século XVII, mas dentro de sua estrutura modesta (pouco mais de 50 compassos), Kerll demonstra sucintamente (pode-se dizer, subestima) o potencial de uma fuga típica baseada em três temas. A ricercata ilustra uma variedade de dispositivos motivais e contrapontísticos usando material derivado exclusivamente de seus três temas (CHARLSTON, 2017, p.1)¹⁷².

A estadia de Kerll no *Collegium Germanicum* em Roma claramente influenciou o compositor germânico, como pode ser observado na incorporação em suas obras tanto de elementos contrapontísticos ligados à *prima pratica* quanto de técnicas composicionais modernas provindas no nordeste da Itália. Outrossim, além de Carissimi e Kircher, Kerll também criou vínculos com outros musicistas italianos renomados como Francesco Berretta e Fabritio Fontana (ambos da Basílica de São Pedro), Francesco Foggia e Bernardo Pasquini Fontana (da Basílica de Santa Maria Maior), Innocentio Fede e Giuseppe de Santis (da Basílica de S. Giacomo Degli Spagnoli), Pietro Pignatta (da Basílica de Santo Apolinário) e Matteo Simonelli (da S. Giovanni de' Fiorentini)¹⁷³.

¹⁷² “Kircher presumably chose Kerll’s ricercata with the limitations of an automatic playing mechanism in mind: indeed, he may have commissioned it from Kerll for this specific purpose. It is certainly a short seventeenth-century fugue but within its modest structure (just over 50 bars) Kerll succinctly demonstrates (one might say, understates) the potential of a typical fugue based on three subjects. The ricercata illustrates a range of motivic and contrapuntal devices using material derived exclusively from its three subjects”.

¹⁷³ RIEDEL, 1963, p.141.

Após retornar de Roma, Kerll trabalhou entre 1656 e 1673 como mestre de capela na corte da Casa de Wittelsbach em Munique. Todavia, mesmo na Bavaria o relacionamento de Kerll com a família imperial não foi quebrada. Durante a coroação de Leopoldo I em 1658, por exemplo, Kerll foi chamado para apresentar uma improvisação no órgão e em 1664 ele foi condecorado pelo imperador com um título de nobreza¹⁷⁴.

Por conta deste bom relacionamento com o imperador, após se envolver em uma polêmica com os músicos italianos da capela da corte de Munique, Kerll resolveu abdicar de seu posto como mestre de capela em 1673 e mudar-se para Viena, onde ele passou a trabalhar como organista na Catedral de Santo Estêvão (*Stephansdom*). A partir deste período a maior parte de suas composições passaram a ser obras sacras. Após alguns anos trabalhando na Catedral de Santo Estêvão, Kerll foi nomeado por Leopoldo I como organista imperial em março de 1677.

Uma das principais diferenças entre a produção musical no norte luterano e no sul católico do Sacro Império Romano-Germânico estava associado ao nível de estabilidade encontrada nestas regiões. Embora os compositores do norte luterano tivessem de lidar com salários tendencialmente mais baixos e, em certa medida, com musicistas de menor prestígio (em muitos casos amadores), eles desfrutavam de uma estabilidade relativamente maior do que nas cortes católicas, onde os músicos eram em geral obrigados a trabalharem para diversos patronos ao longo de suas vidas.

Esta distinção entre a vida dos músicos no norte luterano e no sul católico ajudam a explicar a razão pela qual Kerll trabalhou em tantos locais distintos. Entretanto, apesar desta instabilidade empregatícia nas cortes católicas, mesmo após deixar a corte vienense e voltar para Munique para passar seus últimos meses de vida, Kerll continuou recebendo uma bolsa (*Stipend*) imperial de Leopoldo I¹⁷⁵.

Ao longo de sua bem sucedida carreira Kerll dedicou a maior parte de seu tempo e esforços à elaboração de peças sacras, incluindo mais de 30 missas - das quais infelizmente 12 encontram-se desaparecidas. Algumas das obras mais conhecidas de Kerll são o conjunto de peças para teclado publicadas no *Modulatio Organica*. Esta publicação, dedicada a Maria Antônia da Áustria (filha de Leopoldo I), foi um dos primeiros registros de uma coleção de partituras elaboradas por um único compositor.

Segundo Silbiger, estas peças possuíam uma função religiosa clara e, portanto, muito dificilmente poderiam ser pensadas no período como peças a serem executadas fora

¹⁷⁴ HARRIS, GIEBLER, 2001.

¹⁷⁵ DAVID, 1961, p.200.

da celebração da missa. Por conta deste contexto sociorreligioso específico, Kerll se ateuve aos preceitos retóricos de adaptação da obra ao local e à circunstancia e elaborou um conjunto de peças baseadas nos oito modos eclesiásticos e com grandes seções polifônicas.

Como professor Kerll orientou nomes importantes do final do século XVII, destacadamente Agostino Steffani, Franz Xaver Murschhauser e Johann Pachelbel. No *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) Johann Mattheson diz que Johann Pachelbel não apenas teve a oportunidade de ouvir diversas obras de Kerll, como também aprendeu a arte da composição diretamente com o organista imperial.

Entretanto, não apenas os discípulos diretos de Kerll, mas uma série de outros compositores do final do século XVII e começo do século XVIII também procuraram emular a produção musical do organista imperial. De fato, apesar da negligencia historiográfica, Johann Kaspar Kerll deve ser considerado como um dos compositores germânicos mais influentes do final do século XVII. Suas obras para teclado, em especial, foram muito apreciadas na primeira metade do século XVIII, incluindo admiradores renomados como Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel, Gottlieb Muffat e Johann Josph Fux.

Ambos Handel e Bach - provavelmente os primeiros dois nomes a serem lembrados ao se falar sobre música barroca germânica - elaboraram arranjos de obras compostas por Kerll. Handel, por exemplo, adaptou as obras de Kerll em ao menos três ocasiões distintas: no tema do coral *Let all the Angels of God* do oratório *Messiah* (HWV 56); em uma passagem solo do concerto para órgão *Cuckoo and the Nightingale* (HWV 295); e no coral *Egypt was Glad* do oratório *Israel in Egyp* (HWV 54).

Já no caso da relação entre a música de Kerll e Bach, podemos traçar uma cadeia de influência ainda mais direta. Isto, pois o primeiro professor de música de Johann Sebastian Bach foi seu irmão mais velho Johann Christoph Bach que por sua vez foi aluno de Johann Pachelbel - como citado acima, discípulo de Johann Kaspar Kerll¹⁷⁶.

Entre julho de 1747 e agosto de 1748, ou seja, em seus últimos anos de vida, Bach retomou esta influência antiga e elaborou um Sanctus (BWV 241) baseado em uma cópia do manuscrito da *Missa superba* de Kerll encontrada nos arquivos *Thomasschule* em Leipzig. Neste novo arranjo, Bach manteve a seção inicial com toda sua densidade

¹⁷⁶ DAVID, 1961, p.199-200.

polifônica praticamente idêntica ao original, adicionou partes em *obligato* na segunda parte e reescreveu a maior parte da seção final da peça. Segundo Hans David:

A música resultante começou com uma admirável exibição de maestria contrapontística do século XVII, continuou com uma fascinante mistura das técnicas dos dois séculos vizinhos e terminou com uma soberba exibição de polifonia do século XVIII. Enquanto o Sanctus de Kerll parecia retornar ao clima de sua abertura no conclusivo *Pleni sunt coeli*, as adições de Bach enriqueceram e vivificaram a segunda seção além da primeira, e a terceira além da segunda. Assim, o Sanctus da Missa Superba transformou-se em um esforço conjunto (DAVID, 1961, p.223)¹⁷⁷.

Ademais, a presença de cópias e publicações de partituras das obras de Kerll - em especial cópias do *Modulatio Organica* e das *Missae a Sex a IV, V, VI* - em arquivos em quase toda a Europa demonstram que embora o nome de Kerll tenha sido esquecido pela maior parte da historiografia hegemônica a partir do século XIX, a produção musical de Johann Kaspar Kerll foi indiscutivelmente muito influente dentro e fora do mundo germânico. O compositor italiano Bernardo Pasquini, por exemplo, que possivelmente estudou com Kerll¹⁷⁸, escreveu: “este célebre virtuoso merece elogios universais como um homem excelente no teclado, assim como um grande compositor de música vocal, como suas composições eruditas, refinadas e belas atestam” (PASQUINI *apud* CHARLSTON, 2017, p.2)¹⁷⁹.

5.2 - Johann Joseph Fux e a conservação do *Stile Antico* na virada do século

Conhecido nos dias atuais principalmente por seu tratado de contraponto *Gradus ad Parnassum*, que exerceu grande influência nos compositores da primeira Escola de Viena, Johann Joseph Fux ganhou fama durante sua vida pelo seu trabalho como compositor e mestre de capela de Viena. Enquanto atualmente parte do interesse pela música produzida por Fux seja em muitos casos despertada pela curiosidade de conhecer as obras do autor do *Gradus ad Parnassum*, na primeira metade do século XVIII a situação era exatamente oposta. A maioria dos indivíduos que adquiriram o *Gradus* neste

¹⁷⁷ “The resulting music began with an admirable display of 17th-century contrapuntal mastery, continued with a fascinating mixture of the techniques of two neighboring centuries, and ended with a superb display of 18th-century polyphony. While Kerll’s Sanctus seemed to return to the mood of its opening in the concluding *Pleni sunt coeli*, Bach’s additions enriched and vivified the second section beyond the first, and the third beyond the second. Thus the Sanctus from the Missa Superba turned into a joint endeavor”.

¹⁷⁸ RIEDEL, 1963, p.141.

¹⁷⁹ “this celebrated virtuoso deserves universal praise as a man excellent at the keyboard, as well as a great composer of vocal music, as his learned, polished and beautiful compositions attest”.

período – como Johann Sebastian Bach – foram muito provavelmente instigados a ler e estudar este tratado pelo desejo de descobrir os segredos composicionais de uma das figuras mais celebradas do mundo musical prático.

Fux foi apontado pessoalmente por Leopoldo I para trabalhar como compositor na capela imperial em 1698 e, em conjunto com uma nova geração de compositores como Marc' Antonio Ziani, Carlo Agostino Badia e Giovanni Bononcini, renovou a produção musical vienense nos últimos anos de vida do imperador austríaco.

A partir de sua ascensão à posição de compositor imperial Fux passou a se dedicar em especial à elaboração de peças sacras, tendo composto aproximadamente 100 missas, 70 antífonas marianas, 25 oratórios (ou sepulcri), 40 obras para a celebração das vésperas e 116 motetos, ofertórios e graduais¹⁸⁰. O sucesso e o reconhecimento por seu trabalho lhe renderam em 1715 a possibilidade de suceder Marc'Antonio Ziani como mestre de capela, tornando, desse modo, um dos músicos de maior prestígio e mais bem pagos de todo o mundo germânico. O que pode ser confirmado por seu volumoso salário no valor de 3,100 florins anuais - 600 florins a mais do que Ziani¹⁸¹.

A trajetória de vida de Johann Joseph Fux, entretanto, não seguiu de modo algum os rumos habituais esperados para o filho de um plebeu de Hirtenfeld - pequeno distrito rural de Steiermark. Nascido em um ambiente completamente afastado das grandes cortes europeias, o fato de Fux ter não apenas chegado a trabalhar na corte imperial, como também comandado uma das principais capelas músicas de todo o ocidente ultrapassa qualquer expectativa que pudesse ser delineada por seus pais e familiares no ano de seu nascimento. Segundo Harry White:

A nomeação de Johann Joseph Fux como compositor da corte em 1698, como vice-Kapellmeister (a partir de 1711) e Hofkapellmeister (a partir de 1715 até sua morte em 1741), sempre foi considerada uma sequência de eventos excepcionalmente notável. A representação de Fux como um austríaco solitário, de fato como um camponês estiriano elevado acima de seus contemporâneos italianos mais sofisticados na corte imperial, não é apenas a invenção patriótica da musicologia austríaca do século XIX (embora certamente seja isso) (WHITE, 2015, p.571)¹⁸².

¹⁸⁰ JONES, 2016, p.39-40.

¹⁸¹ JONES, 2016, p.20.

¹⁸² “[...] the appointment of Johann Joseph Fux as court composer in 1698, as deputy Kapellmeister (from 1711) and Hofkapellmeister (from 1715 until his death in 1741), has always been rightly regarded as an exceptional sequence of events. The depiction of Fux as a lone Austrian, indeed as a Styrian peasant elevated above the heads of his more sophisticated Italian contemporaries at the imperial court is not merely the patriotic invention of nineteenth century Austrian musicology (although it is certainly that)”

Mas como exatamente foi possível a um austríaco de origem plebeia ocupar o cargo musical de maior reconhecimento de todo o Sacro Império Romano-Germânico e comandar cantores e instrumentistas italianos internacionalmente renomados? Um dos principais fatores que explicam esta improvável ascensão social é a formação de Johann Joseph Fux nas instituições educacionais da Companhia de Jesus.

Embora poucas informações sobre a primeira metade da vida de Johann Joseph Fux sejam conhecidas, os documentos de matrícula de Fux encontrados no colégio jesuítico de Graz, no Colégio *Ferdinandeum* e na Universidade de Ingolstadt nos permitem afirmar que o compositor austríaco foi aluno em ao menos 3 instituições educacionais controladas pela Companhia de Jesus, também tendo possivelmente estudado com Giuseppe Ottavio Pitoni no *Collegium Germanicum*.

Em 1680 Fux matriculou-se no colégio de Graz como *grammatista*, ou seja, como aluno de 3º ano da classe de gramática. O que indica que Fux, apesar de sua origem plebeia, já devia ter um bom conhecimento de latim antes de iniciar seus estudos com os jesuítas.

Mas logo no ano seguinte se transferiu para o *Ferdinandeum*, um internato da Companhia de Jesus que aceitava alunos pobres em troca de seus serviços musicais - hoje em dia o internato funciona como escola de música. De acordo com Hellmut Federhofer, Fux deve ter neste período estudado gramática e sintaxe com Christian Franceso, poética com Joseph Sellenitsch e, por fim, retórica com Ferdinand Widmann¹⁸³.

Na matrícula do *Ferdinandeum* encontramos a seguinte nota escrita pelos jesuítas: „Jos. Fux, eadem die [22 de fevereiro de 1681] Grammatista, Musicus, Alumnus Ferdinandeum, habet lectisternia domus; profugit clam”¹⁸⁴. Por meio desta nota podemos concluir tanto que Fux já era reconhecido neste período como músico quanto que o compositor austríaco abandonou/fugiu do colégio jesuítico antes de terminar o ciclo de estudos inferiores (estudos humanistas).

Este abandono do *Ferdinandeum* após quase 3 anos de estudo está associado à decisão de Fux de transferir-se no dia 28 de dezembro de 1683 para a Universidade de Ingolstadt, aonde permaneceu até 1687. Nos arquivos da universidade o compositor foi registrado como “Joannes Josephus Fux, Estírio de Hirtenfeld, estudante de lógica, pobre”¹⁸⁵, confirmando não apenas a origem plebeia do compositor, como também o fato

¹⁸³ FEDERHOFER, 1960, p.136.

¹⁸⁴ FEDERHOFER, 1960, p.134.

¹⁸⁵ HOCHRADNER, WHITE, 2001.

de que apesar de ter abandonado seus estudos no *Ferdinandeum* de forma abrupta Fux deve ter sido considerado versado o suficiente nas artes poética e retórica para poder ingressar no ciclo de estudos superiores, ao qual a classe de lógica pertencia. De fato, este conhecimento de Fux sobre os preceitos da poética e da retórica podem ser observados em sua própria produção musical. Para Friederich Riedel, nas instituições jesuíticas Fux “pôde conhecer o sistema perfeito de retórica com uma riqueza de figuras de linguagem, bem como o ensino muito valorizado na pedagogia jesuítica das emoções, cujo domínio era essencial para todo compositor do século XVIII (1991, p.452-55)¹⁸⁶.

Algumas de suas primeiras composições estão listadas no inventário da igreja de São Moritz em Ingolstadt, onde Fux é descrito como organista e estudante de direito¹⁸⁷. Esta descrição demonstra que durante o período em que esteve na Universidade de Ingolstadt, o compositor se dedicou não apenas ao estudo da música e da lógica, como também da do direito, o que na visão dos musicólogos Harry White e Thomas Hochradner preparou o compositor para administração da capela imperial. Diferentemente de seu período de estudo no *Ferdinandeum*, na Universidade de Ingolstadt Fux deve ter não somente dividido sala de aula com muitos filhos de nobres, príncipes e aristocratas, mas até mesmo comandado alguns deles durante o ensaio e performance de peças corais e dramas sacros.

Durante a maior parte do período em que Fux foi educado pelos jesuítas, ou ao menos a partir de sua entrada no *Ferdinandeum*, o compositor recebeu uma bolsa imperial que viabilizou os estudos de um jovem identificado como talentoso, mas que devido a sua origem não poderia sobreviver longe de sua família sem um auxílio financeiro. A dedicação ao imperador Carlos VI, filho de Leopoldo I, presente no *Gradus ad Parnassum* faz alusão a essa bolsa:

Se os rios voltam suas correntes ao Oceano, de onde deriva sua origem; se a terra, encharcada com o orvalho da manhã, envia a mesma umidade como sinal de gratidão ao céu; para onde se volta esta nova obra senão a ti Augusto César? [...] É sua origem, porque minha música começou sob os auspícios de seus famosos ancestrais e continuou seu crescimento (FUX, 1725)¹⁸⁸.

¹⁸⁶ „Konnte er doch hier das perfekte System der Rhetorik mit einer Fülle von Redefiguren, darüber hinaus die in der Pädagogik der Jesuiten hochgeschätzte Lehre von den Affekten kennenlernen, deren Beherrschung für jeden Komponisten des 18. Jahrhunderts unerlässlich war. So scheint hier von ihm der Entschluß gefaßt worden zu sein, sich ganz der Musik zu widmen“.

¹⁸⁷ HOCHRADNER, WHITE, 2001.

¹⁸⁸ “Si flumina ad Oceanum, unde origem trahunt, cursum suum reflectunt. Si terra rore matutino madefacta eundem humorem, tanquam in grati animi tesseram, ad aethera denuo mittit; quo alias Opusculum hoc se vertat nisi ad te Auguste Caesar? [...] Tuum est origine, quia Inclytorum Antecessorum Tuorum sub Auspiciis Musica mea initium sumpsit, & incrementum traxit.”

Considerando que a maior parte dos bolsistas imperiais eram, na realidade, selecionados pelo reitor das instituições jesuíticas, Hellmut Federhofer acredita que a aptidão musical de Fux deve ter sido um fator primordial para a aprovação de sua bolsa. Isso, pois como o comando da Companhia de Jesus havia proibido, com poucas exceções, a contratação de músicos profissionais para trabalharem em suas instituições, a música sacra coral nos colégios e universidades jesuíticas precisava ser realizada pelos próprios alunos. Desse modo, o bom conhecimento musical de um aluno como Fux era encarada como uma grande necessidade para o bom funcionamento das celebrações litúrgicas e paralitúrgicas jesuíticas.

Ainda que, como citado acima, pouco se saiba sobre a vida de Fux antes de seu ingresso na corte vienense, a soma de relatos do século XVIII e dados bibliográficos de autenticidade atestada nós permite traçar de modo relativamente acurado a inusitada maneira como Fux passou a trabalhar na Hofkapelle. Diferentemente dos outros compositores empregados na capela imperial, como Carlo Agostino Badia e Johann Joseph Hoffer, que só foram contratados após aprovação e recomendação pessoal do mestre de capela Antonio Draghi, Fux foi indicado para o cargo pelo próprio imperador a despeito do julgamento inicial de Draghi e do Obersthofmeister.

Os dois principais relatos do século XVIII sobre o papel central de Leopoldo I para a contratação de Johann Joseph Fux foram escritos por Johann Adolph Scheibe em 1745, menos de cinco anos após a morte de Fux, e Johann Friedrich Daube em 1798. Em sua publicação *Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Composition*, Daube apresenta o seguinte relato:

A verdade continua sendo mal compreendida e afastada, e não é tolerada nas cortes! Em seu lugar, o preconceito toma o controle e governa sem restrições... Assim também acontece com a música! São impostas inúmeras dificuldades a um iniciante. Lembro-me aqui do antigo e mundialmente famoso Kapellmeister Imperial Fuchs, que anteriormente servia a um bispo húngaro. Certa vez, o imperador ouviu uma missa solene que lhe agradou muito. Durante o banquete, o imperador perguntou o nome da pessoa que havia composto a missa. Fuchs foi chamado e o imperador o elogiou, levando consigo a missa. Ela foi executada em Viena, mas de uma maneira lamentável, sem que todas as notas fossem devidamente acertadas, porque o nome e o caráter do compositor já eram conhecidos. A orquestra, na época uma das melhores e mais numerosas da Europa, composta por muitos italianos, se recusou a elogiar um principiante alemão, como chamavam o honrado Fuchs, e a ouvir seu trabalho com a maior precisão possível. Suficiente dizer que a missa não agradou à corte inteira! No ano seguinte, o imperador retornou ao bispo, durante uma caçada, e ouviu uma missa ainda mais bela. Durante o banquete, Fuchs foi novamente chamado e questionado. Desta vez, ele pediu apenas para que seu nome fosse mantido em segredo e que sua missa fosse

executada. Isso foi feito, com a adição de que essa música havia sido enviada da Itália. É difícil imaginar o quão excelente, magnífica e solene ela foi executada, agradando ao imperador e a todos os ouvintes. Após a música, todos os músicos italianos pediram para saber o nome desse mestre italiano. O imperador respondeu: "Sim, vocês terão esse habilidoso homem". Em seguida, Fuchs foi contratado para seus serviços, para grande desgosto da maioria desses virtuosos italianos (DAUBE, 1798, p. 54)¹⁸⁹.

Embora tanto o relato de Daube quanto de Scheibe possuam de fato um caráter anedótico, a parte central destas descrições históricas pode ser corroborada por outros quatro dados relevantes: 1) a dedicatória da missa Sanctissimae Trinitatis, composta por Fux em 1695, indica que Leopoldo I já teria ouvido a peça; 2) a folha de rosto da publicação desta partitura indica que o tema da missa havia sido elaborado por Franz Ginter, um cantor empregado na capela imperial; 3) em 1695 Fux estava trabalhando no corte do arcebispo da Hungria Leopold Karl von Kollonitsch (provável bispo húngaro citado no relato de Daube), que não apenas costumava ir a Viena acompanhado por seus principais músicos, como também conhecia o imperador pessoalmente desde sua juventude. Por conta disso, Harry White supõe que a missa Sanctissimae Trinitatis deve ter sido ouvida por Leopoldo durante a cerimônia de colocação da pedra fundamental da Dreifaltigkeitskirche em Viena; 4) a presença de Andreas Schmelzer, compositor imperial e filho do então falecido mestre de capela Johann Heinrich Schmelzer, no casamento de Fux com uma nobre (Clara Juliana Schnitzenbaum) provinda de uma família historicamente ligada ao serviço imperial em junho de 1696 também corrobora para a hipótese de que Fux mesmo antes de ser empregado na corte vienense, em 1698, já tinha entrado em contato com membros importantes do serviço imperial¹⁹⁰.

¹⁸⁹ „Die Wahrheit wird noch immer verkannt und verscheucht-und an den Hofen nicht gelitten ! dagegen nimmt das Vorurtheil ihren Platz ein und regiert unumschrant . . . So geht's auch bei der Musik her ! . . . Da werden einem Neuling hundert Schikanen gemacht. Ich erinnere mich hierbei des ehemaligen weltberuhmten Kaiserlichen Kapellmeisters Fuchs, der vorher in Diensten eines Ungarischen Bischofs war. Bey diesem horte der Kaiser einmal eine solenne Messe, die Ihm sehr wohl gefiel. Bey der Tafel fragte der Kaiser um den Namen desjenigen, der die Messe komponiert habe. Fuchs wurde herbeigerufen. Der Kaiser lobte ihn und nahm die Messe mit. Sie wurde in Wien aufgefuhrt; aber auf die elendste Art von der Welt? ohnerachter alle Noten getroffen wurden, weil Name und Charakter des Komponisten schon bekannt war. Die Kapelle, die damals eine der besten und zahlreichsten in Europa war, und viele Italiener enthielte, wollte also einen teutschen An- fanger, wie sie Ern. Fuchs nannten, nicht loben, noch seine Arbeit mit moglich- ster Accuratesse horen lassen. - Genug, die Messe wurde so aufgefuhrt, daS sie dem ganzen Hofe mißfiel ! Das folgende Jahr kam der Kaiser wieder zum Bischof, bey Gelegenheit einer Jagd, horte eine noch schonere Messe. Unter wahrender Tafel wurde Fuchs abermals gerufen und befragt. Dieser aber bat dieSmal nur, seinen Namen zu verschweigen und dann seine Messe auffuhren zu lassen. Dies geschah mit dem Zusatz: diese Musik sey aus Italien geschickt worden. Wie vortrefflich sie aufgefuhrt, wie herrlich, feyerlich sie dem Kaiser und allen Zuhorern gefallen, kann man sich kaum vorstellen. Nach der Musik baten samtliche italianische Musiker, daB man ihnen den Namen dieses walschen Meisters nennen mochte. Der Kaiser antwortete ihnen: Ja, diesen geschickten Mann sollt ihr haben. Er nahin alsdann Iirn. Fuchs in seine Dienste – zum nachherigen großen Verdruß der meisten jener Virtuosen“.

¹⁹⁰ WHITE, 2015, p.572-3.

Após ser empregado na corte vienense, Fux foi, provavelmente, enviado por Leopoldo I por volta de 1700 para estudar em Roma com Giuseppe Ottavio Pitoni, mestre de capela do *Collegium Germanicum*¹⁹¹, e Bernardo Pasquini¹⁹², conhecido no período por emular o estilo musical de Palestrina. O prestígio internacional de Pasquini pode ser atestado pelo seguinte elogio escrito pelo próprio imperador Leopoldo I:

Ao ordenar ao Astroune Maestro de sua Corte Imperial que viajasse a Roma para admirá-lo e imitá-lo, assim como fizeram, por sua ordem, Gasparo Kèlleri e outros, e em vista de ter enviado um de seus servos para aprender seu estilo de tocar, que posteriormente foi declarado o primeiro organista de sua capela e honrado com uma corrente de ouro contendo o retrato do próprio Imperador, junto com uma nota de mil florins e uma carta na qual o convidava gentilmente, dizendo: 'Que esses são os frutos da Alemanha', e se ele quisesse, poderia ir lá para buscá-los (LEOPOLDO, 1677 *apud* RIEDEL, 1961, p.17)¹⁹³.

Este período em Roma foi essencial tanto para que Fux pudesse se atualizar a respeito das novas técnicas composicionais vigentes na Itália, destacando-se a emulação do modelo composicional corelliano, quanto para o domínio do *stile antico*, o que permitiu que Fux viesse a escrever o famigerado tratado de contraponto *Gradus ad Parnassum*.

Escrito na forma de um diálogo entre um mestre experiente e um jovem discípulo na busca de conhecimento sobre a música (mais especificamente música prática), o *Gradus ad Panassum* foi escrito por Fux com um objetivo semelhantemente à *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher, nomeadamente indicar e resguardar regras composicionais baseadas nas autoridades da *prima pratica* e, com isso, confrontar parte da produção musical do período, criticada por Fux e pelos jesuítas por sua falta de temperança e observância das leis da natureza. No prefácio do tratado Fux escreve:

Algumas pessoas irão talvez se admirar porque eu me encarreguei de escrever sobre música [...] justamente nesta época quando a música se tornou quase arbitrária, e compositores se negam a estarem limitados por quaisquer regras e princípios, detestando qualquer escola ou lei como a morte em si. [...] Procurando uma solução para esse problema eu comecei, então, alguns anos atrás, a trabalhar em um método similar àquele no qual crianças aprendem as primeiras letras, depois sílabas, depois combinações de sílabas e, finalmente,

¹⁹¹ WHITE, 2015, p.574.

¹⁹² FEDERHOFER, 1980, p.160.

¹⁹³ “nel comandare all' Astroune Maestro della sua Cesarea Cappella di potarsi a Roma ad ammirarlo per imitarlo, come parimente fecero di suo ordine Gasparo Kèlleri ed altri: ed in congiuntura d'aver mandato un suo familiare ad apprendere il di lui stile di sonare, che poi ammaestrato dichiarò primo organista della sua cappella, con corriere espresso onorò il nostro Bernardo inviandogli il suo ristratto, pendente da una collana d'oro, e accompagnato da una cedola di mille fiorini e da una lettera in cui benignamente l'invitava dicendogli: 'che quelli i frutti della Germania', e se gliena piaceva, andasse colà a prenderli.”

como ler e escrever. [...] Então pensei que poderia prestar um serviço à arte se eu o publicasse para o benefício de jovens estudantes, e compartilhar com o mundo musical a experiência de quase trinta anos, nos quais servi a três imperadores (no qual posso com toda modéstia, ter orgulho) (FUX, 1971 [1725], p.17-18).

Apoiado sob a nostalgia de dias em que o acatamento à gramática musical defendida pelas autoridades da música sacra era absoluto e que o bom gosto era entendido essencialmente como produto direto do seguimento das regras da natureza, Fux se propõe a recuperar a dignidade da música polifônica dos séculos XV e XVI.

Assim como Kircher, Fux não contesta que o talento e o gosto pessoal deveriam ser considerados como competências desejáveis aos bons músicos, mas ao mesmo tempo considera que a confiança exacerbada no julgamento dos próprios ouvidos em detrimento dos ensinamentos das autoridades do passado e das leis da natureza estavam corrompendo a música de seu tempo. Para ele, esta corrupção e distorção do gosto estava crescendo de tal modo que mesmo um jovem compositor provido tanto de talento quanto de diligência e devoção aos estudos “não pode ir contra a maré, exceto em detrimento de sua reputação e sucesso” (FUX, 1992 [1725], p.217)¹⁹⁴. Em um outro trecho do tratado Fux escreve:

Não nego que, como em 'Eu sei o que gosto', qualquer pessoa é livre para julgar o que lhe dá prazer; desde que não assuma o papel de juiz, o qual é adequado apenas para alguém de entendimento, que sabe distinguir o comum [...] Ouça o que Cícero diz sobre esse assunto: 'Outras pessoas', ele diz, 'quando leem bons discursos ou poemas, aprovam os poetas, mas não veem o que é que as faz aprovar, não podem saber o que lhes dá mais prazer, ou como isso ocorreu'. Assim, encontram-se vários compositores modernos que, pensando que demonstram bom gosto e originalidade, afastam-se do uso normal de consonância e dissonância, e invertem as leis e instituições de acentuação, e acreditam que estão criando admiradores para si mesmos (o que está apenas no poder de Deus) [...] Não se nega que uma parte muito grande do bom gosto depende do gênio e do talento de um compositor em particular. Mas essas mesmas influências, não sem atração em si mesmas, devem ser limitadas dentro dos limites da natureza, da ordem e das leis, para que mereçam ser consideradas como bom gosto (FUX, 1992 [1725], p.216-17)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ “I cannot go against the tide except to the detriment of his reputation and success”.

¹⁹⁵ “I do not deny that, as in 'I know what I like', anyone is free to judge whatever gives him pleasure; provided he does not assume the rôle of a judge, which is fitting only for a man of understanding, who knows how to distinguish commonplace [...] Listen to what Cicero says of this matter: 'Other people', he says, 'when they read good speeches or poems, approve the o poets, yet do not see what it is that causes them to approve, cannot know what it is that gives them most pleasure, or w how it came about'. So several modem composers are to be found who, thinking they show taste and novelty, turn away from the normal use of consonance and dissonance, and invert the laws and institutions of accentuation, and they believe they are creating admirers for themselves (which is in God's power alone) [...] One would not deny that a very large part of good taste depends on the genius and talent of a particular composer. But these same influences, not without attraction in their own right, should be confined within the limits of nature, order and laws, so that they may deserve to be considered in good taste”

Outrossim, concordando com Kircher, Fux destaca os perigos de uma inclinação exagerada dos compositores pela originalidade e diz “que ele não - sendo seduzido pelo amor à novidade - conceba ideias que excedam a natureza e a ordem das coisas, muito difíceis de cantar e tocar e insatisfatórias tanto para músicos quanto para ouvintes” (FUX, 1992 [1725], p.216)¹⁹⁶.

O fato de o tratado ter sido impresso pelo tipografo oficial da corte vienense com o auxílio financeiro do imperador indica que a visão de Fux sobre os defeitos da música moderna não era simplesmente uma posição excêntrica pessoal do compositor, mas também representava o ponto de vista de ao menos parte da corte imperial. A inserção no centro da moldura do frontispício do *Gradus* (figura 4) da águia imperial bicéfala carregando à esquerda um cetro (autoridade divina), à direita uma espada (destreza militar), em seu peito o brasão de armas da Casa de Habsburgo e sob si a coroa do Sacro Imperador Romano-Germânico reafirma ao leitor a relação íntima entre o conteúdo que será encontrado no tratado e a patronagem imperial.

Outrossim, também podemos identificar no frontispício a figura de Apolo (deus da música e da poesia e líder das musas) laureando um discípulo, que carrega consigo suas composições, por ter sido capaz de subir ao Parnasso a despeito de todos os obstáculos encontrados ao longo do caminho. A inclusão de Pégaso, cavalo alado criado pe las musas, também corrobora com esta interpretação.

¹⁹⁶“[...] let him not - being seduced by the love of novelty - conceive of ideas exceeding the nature and order of things, too difficult to sing and play and unsatisfactory for both musicians and listeners.”



Figura 4. Frontispício do Gradus ad Parnassum (Viena: Joannis Petri Van Ghelen, 1725).

David Jones¹⁹⁷ também sugere que a colocação de máscaras de teatro e de instrumentos associados com a recreação secular, como alaúde, flauta e viola, na parte inferior da gravura, em contraste com os instrumentos considerados mais majestosos e respeitosos, como os trompetes, violinos, harpa/lira e órgão colocados na parte superior do frontispício, seria uma alusão a mesma hierarquia musical que é defendida ao longo do tratado.

Ademais, além da afinidade entre Fux e Kircher no que tange ao propósito geral de seus tratados em combater as tendências consideradas negativas da música moderna, também podemos observar ao longo do *Gradus* a influência de autoridades jesuítas na defesa da aplicabilidade dos modos tradicionais, na explicação sobre a função e as características de diferentes estilos musicais, no reconhecimento dos preceitos como parte essencial do fazer musical e no entendimento de que a função da música - tanto sacra quanto secular - está ligada a sua capacidade de mover os afetos.

Um dos poucos autores mencionados por Fux como referência para a elaboração do tratado foi o jesuíta francês Marin Mersenne¹⁹⁸, que também foi uma das principais referências de Kircher para a escrita do *Musurgia Universalis*. De acordo com Hellmut Federhofer, foi principalmente a partir da leitura da obra de Mersenne que Fux baseou o sistema de modos defendido no *Gradus*.

Em relação à finalidade da música observa-se novamente uma clara convergência entre os pontos de vista expostos no *Musurgia Universalis* e no *Gradus ad Parnassum*. Similarmente a Kircher, Fux afirma que “o propósito da harmonia é ocasionar prazer. O prazer é despertado pela variedade de sons” (FUX, 1971 [1725], p.21) e que a música eclesiástica teria como objetivo “para incentivar a devoção e o culto divino”, enquanto a “música secular é composta com o objetivo de refrescar as mentes dos ouvintes e distraí-los com diferentes emoções” (FUX, 1992 [1725], p.237)¹⁹⁹.

Após proclamar que a função da música secular estaria ligada a possibilidade de mover os afetos, o mestre de capela explica como o estudante deverá excitar no ouvinte as diferentes paixões, nomeadamente a cólera, a piedade, a força, a volúpia, o medo e o amor.

¹⁹⁷ JONES, 2016, p.41-3.

¹⁹⁸ Segundo Federhofer: „Fux bezieht sich nicht auf Mersennes Harmonie universelle (Paris 1636/37), die er aber wohl gekannt haben dürfte, sondern auf dessen Harmonicorum libri XII (Paris 1648), speziell auf liberi, proposition: „Mersennus lib. I Harmon, propo. 2 ex mente Arist. sonum ait esse motum aëris“; Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S1“ (FEDERHOFER, 1988, p.10).

¹⁹⁹ “to encourage devotion and divine worship [...] secular music is composed for the sake of refreshing the minds of the listeners, and diverting them to various emotions.”

A cólera e a força, por exemplo, seriam expressas melhor por meio de vozes energéticas, sendo a cólera expressa em muitos casos pelo uso de figuras de menor valor, privilegiando movimentos ascendentes e com mudanças frequentes na linha do baixo. Já no caso da piedade Fux recomenda o uso de um número elevado de dissonâncias em conjunto com figuras longas, uma linha de baixo de pouca movimentação e, em alguns casos, uma linha vocal interrompida por pausas.

Por fim, Fux declara que enquanto o medo seria melhor expresso por uma linha vocal hesitante no registro grave e a volúpia por uma voz efusiva, porém suave e lânguida, o amor requiriria uma voz suave, terna e emocional. Entretanto, independente do afeto almejado, Fux adverte o leitor sobre a importância de ser capaz de adaptar a música a contextos distintos²⁰⁰.

Fux, entretanto, sabia que a diversidade e variedade das circunstâncias tornava impossível uma explicação completa sobre como o leitor poderia adequar suas composições à cada situação particular, sendo necessário a um bom compositor, do mesmo modo que ao orador perfeito ciceroniano, possuir um talento que não pode ser ensinado por nenhuma arte. Apesar desta limitação do que poderia ser ensinado ao leitor, Fux apresenta ao estudante características gerais sobre três estilos principais, de modo que o leitor pudesse compreender a importância de escolher técnicas composicionais específicas de acordo com contextos diferentes.

O primeiro destes estilos expostos no *Gradus* é o estilo eclesiástico. Fux descreve este estilo como o mais nobre dentre os estilos e, portanto, o estilo que mais precisaria estar em conformidade com as leis da natureza. Segundo Fux, para louvar Deus os compositores deveriam manter máxima atenção e cuidado para evitar imperfeições e distorções profanas, preservar uma seriedade adequada para a devoção divina e, acima de qualquer outra coisa, garantir que a música estivesse de acordo com o texto. Em relação à coesão entre texto e música Fux escreve: “[...] o texto deve ser vestido pelo músico, levando em consideração seu significado e sentimento, de modo que a música, adequando-se ao sentido das palavras, não apenas pareça cantá-las, mas também expressá-las” (FUX, 1992 [1725], p.218)²⁰¹.

Após apresentar estas características gerais sobre o estilo eclesiástico, Fux declara que embora haja de fato uma variedade considerável de textos sacros a serem musicados

²⁰⁰ FUX, 1992 [1725], p.238-9.

²⁰¹ “[...] the text must be clothed by the musician, and its significance and feeling should be taken into account, so that the music, fitting the sense of the words, seems not only to sing but to express them.”

e, desse modo, diferentes modos específicos de se compor para cada tipo de texto, toda a produção musical religiosa – missas, motetos, salmos, hinos, réquiens, etc – poderia ser reduzida a dois estilos principais, nomeadamente *stylus a capella* e *stylus mixtus*²⁰².

A principal diferença entre estes dois estilos consiste no fato de que enquanto obras compostas no *stylus a capella* seriam mais contrapontísticas e baseadas em algum tipo de sujeito fixo, estando mais próximas do estilo composicional polifônico romano do século XVI (Fux cita nominalmente Palestrina como a principal autoridade neste estilo), as peças no *stylus mixtus* apresentariam uma liberdade e uma diversidade maior, assim como técnicas composicionais modernas, como o uso do baixo contínuo e de linhas instrumentais independentes, a inclusão de trechos em solo, duetos ou trios e seções puramente instrumentais. Em relação ao *stylus a capella* Fux ainda acrescenta:

Consequentemente, a técnica deste "Stylus a Capella" é agora dupla: sem órgão e outros instrumentos, apenas com vozes; e com órgão e outros instrumentos. O primeiro ainda é mantido em muitas igrejas catedrais que conseguem fazê-lo, e na corte do Imperador, há quarenta anos, graças à singular piedade do nosso venerável monarca e ao respeito pelo culto divino. Portanto, neste tipo de composição, em primeiro lugar, o "estilo misto" deve ser evitado, bem como os modos transpostos, que têm muitos sustenidos e bemóis: utilizando apenas o tipo diatônico puro (FUX, 1992 [1725], p.218)²⁰³.

Esta subdivisão do estilo eclesiástico exposta no *Gradus* assemelha-se muito com a divisão apresentada por Athanasius Kircher. Assim como Fux, Kircher havia dividido o estilo eclesiástico entre o *stylus canonicus*, caracterizado como o estilo mais apropriado para peças polifônicas baseadas em um cantus firmus, e o *stylus moteticus*, caracterizado pela diversidade, pela alternância de técnicas composicionais e por não ser restringido por qualquer cantus firmus ou sujeito específico.

Por fim, Fux apresenta o *stylus recitativus* como o estilo mais próximo do discurso oratório. Por ter como principal objetivo a expressão correto do texto Fux descreve o *stylus recitativus* como o único em que o bom gosto exigiria que as regras do contraponto, principalmente em relação às leis de resolução das dissonâncias, não precisam – e nem devem – ser seguidas. Isso, pois Fux considera que a natureza deste estilo,

²⁰² FUX, 1992 [1725], p.218.

²⁰³ "Accordingly the technique of this 'Stylus a Capella' is now twofold: without organ and other instruments, and with voices only; and with organ and other instruments.' The first is still kept up in as many cathedral churches as can do it; and in the Emperor's court, for forty years, through the singular piety of our most venerable monarch, and through reverence for divine worship. And so in this type of composition, first and foremost, the 'mixed style' is to be avoided, and also the transposed modes, which have too many sharps and flats: by using the pure diatonic type only."

destacadamente em relação a movimentação do baixo, não permitiria que o compositor seguisse rigorosamente a maior parte das regras de contraponto expostas ao longo do *Gradus ad Parnassum*²⁰⁴. Ao discutir esta natureza do *stylus recitativus* Fux escreve:

Assim como um orador adapta sua voz de várias maneiras para se adequar a diferentes tipos de discurso, às vezes agitando, às vezes acalmando, às vezes exaltando e às vezes denunciando, e tenta vestir a 'vestimenta' da emoção que ele pretende representar em sua mente, o mesmo deve ser feito pelo compositor de música, de acordo com as mudanças no texto (FUX, 1992 [1725], p.237)²⁰⁵.

De acordo com David Wyn Jones, Fux curiosamente considerava a distorção das leis da natureza do estilo misto menos aceitável do que o estilo recitativo. Jones supõe que esta simpatia maior pelo estilo recitativo estava associada com a alta estima que Monteverdi desfrutava no período, assim como com o “pedigree histórico” que o recitativo possuía²⁰⁶.

Independentemente de qual dos estilos mencionados no *Gradus* possuía a menor simpatia de Fux, sabemos que o *stylus a cappella*, ou seja, o estilo composicional romano seiscentista, foi defendido por Fux como o mais perfeito de todos. Dentro deste contexto, as referências à figura de Palestrina no *Gradus* não se resumiram unicamente a menção nominal do compositor italiano como principal autoridade do *stylus a capella*, mas também pode ser observada nos próprios nomes escolhidos para os dois personagens do tratado, nomeadamente Josephus para o personagem do discípulo e Aloysius para o mestre.

A escolha destes nomes são uma clara alusão ao próprio Fux de um lado e a Palestrina de outro - que, apesar de ser mais conhecido pelo nome Giovanni Pierluigi da Palestrina, era referenciado nos textos em latim como Joannes-Petrus-Aloysius Praenestinus. Embora a decisão de nomear a figura do mestre em homenagem a Palestrina não cause espanto ou estranhamento, a escolha de Fux em nomear a figura do discípulo com seu próprio nome é de fato um tanto curiosa.

Por meio desta decisão, Fux buscou mostrar ao leitor que tudo aquilo que é apresentado no tratado não deveria ser considerado como a simples posição pessoal do autor - retratado como um mero discípulo -, mas estaria baseado sob os ombros de grandes

²⁰⁴ FUX, 1992 [1725], p.237.

²⁰⁵ “For just as an orator adapts his voice variously, to suit different types of speech, sometimes stirring, sometimes calming, some- times extolling and sometimes denouncing, and tries to put on the 'clothing' of the emotion that he plans to represent in his mind, so the same is to be done by the composer of music, in accordance with the changes in the text.”

²⁰⁶ JONES, 2016, p.45.

autoridades no assunto – neste caso Palestrina. Este tipo de modéstia intelectual que nega o sujeito (autor) em favor da visão das autoridades tradicionais no assunto era, na realidade, um procedimento metodológico típico entre os intelectuais jesuítas.

Os jesuítas acreditavam, como muitos hoje acreditam, que o objeto de estudo, independente de qual fosse, estaria sempre subordinado a leis imutáveis da natureza, tornando assim a posição individual do sujeito que pesquisa sobre este objeto essencialmente irrelevante. O que mais distingue, portanto, a epistemologia jesuítica do atual modelo hegemônico de produção científica seria muito mais a questão sobre a forma como os seres humanos poderiam conhecer estas leis da natureza do que qualquer outra coisa. Ou seja, o cerne da diferença entre a produção intelectual contemporânea hegemônica e a produção intelectual jesuítica do início da Era Moderna reside na fé no empirismo de um lado e na fé na tradição, nas autoridades e na razão pura de outro²⁰⁷.

Desse modo, embora o princípio da imparcialidade que domina a produção científica contemporânea ainda não fosse tão forte na época de Fux como é nos dias atuais, podemos observar no *Gradus* algumas consequências diretas deste tipo de compreensão epistemológica, destacando-se em especial a já mencionada modéstia intelectual. Segundo Harry White:

O profundo teor autoritário do *Gradus*, seu apelo a uma ›lei‹ genérica e universalizante do discurso musical (simbolizada pela conquista de Palestrina e pela supremacia estética do contraponto modal) e sua negação do individualismo musical em favor da abstração gramatical refletem uma servidão intelectual que pode ser apostrofada no lema, *Roma locuta, causa finita est* (WHITE, 2015, p.575)²⁰⁸.

De fato, a decisão de Fux em associar seu tratado a uma figura tão ligada à Contrarreforma como Palestrina não deve ser considerada como uma mera coincidência. Em razão das obras de Palestrina terem se tornado os modelos musicais em conformidade com os preceitos do Concílio de Trento mais estimados de toda a Europa, ao se colocar como um seguidor e herdeiro do legado de Palestrina, “Fux estava afirmando o sucesso da Contrarreforma e o papel da música na religião católica, e, como Kapellmeister

²⁰⁷ O que, de fato, não é uma diferença menosprezável.

²⁰⁸ “The deeply authoritarian tenor of the *Gradus*, its appeal to a generic, universalizing ›law‹ of musical discourse (symbolized by the achievement of Palestrina and the aesthetic supremacy of modal counterpoint), and its negation of musical individualism in favor of grammatical abstraction speak to an intellectual servitude which might be apostrophized in the motto, *Roma locuta, causa finita est*.”

imperial, a firme contribuição da dinastia Habsburgo para ambos” (JONES, 2016, p.43)²⁰⁹.

Curiosamente, porém, apesar de toda a importância inquestionável de Palestrina para a elaboração do *Gradus*, podemos perceber diferenças claras entre a produção musical do compositor italiano e as regras e exemplos musicais indicados por Fux ao longo do tratado. Entre algumas das principais oposições destacam-se: 1) em Palestrina há uma distribuição predominantemente desigual de valores rítmicos com cerca de metade das notas caindo em batidas não acentuadas, enquanto no *Gradus* há uma distribuição predominantemente uniforme de valores de notas; 2) em Palestrina os saltos são contrabalançados por graus conjuntos em movimento contrário, enquanto no *Gradus* os saltos são geralmente contrabalançados por movimento contrário, seja na forma de grau conjunto ou por salto; 3) o sujeito em Palestrina sempre termina na finalis que é alcançado por grau conjunto, já no *Gradus* o sujeito pode terminar tanto na finalis quanto no tenor, alcançado por grau conjunto ou salto.²¹⁰

Na realidade, além destas divergências mencionadas acima, enquanto compositor e mestre de capela Fux não se limitou a elaborar e executar peças alinhadas ao *stile antico*. A maior parte de suas obras raramente correspondem a maior parte das indicações presentes no tratado. De acordo com Harry White²¹¹, apenas duas das missas ordinárias de Fux (cujas partituras ainda estão conservadas) podem ser consideradas como pertencente ao estilo composicional proposto no *Gradus*, nomeadamente a *Missa Quadragesimalis* e a *Missa di San Carlo*. Observamos aqui, portanto, dois personagens históricos consideravelmente distintos: o Fux tratadista de um lado e o Fux compositor de outro.

Ao observarmos com atenção a produção musical prática de Fux nos deparamos muito mais com a emulação do modelo composicional corelliano do que do modelo romano inspirado em Palestrina. Segundo Riedel (1961, p.19), „es ist anzunehmen, daß Fux in Rom nicht nur Pasquini, sondern, gleich Muffat auch Corelli als Vorbild oder Lehrmeister wählte²¹².“ A significativa quantidade de trios sonata e concertos grossos compostos por Fux no estilo de Corelli, assim como a instrumentação mais colorida –

²⁰⁹ “Fux was affirming the success of the Counter-Reformation and the role of music in the Catholic religion, and, as imperial Kapellmeister, the resolute contribution of the Habsburg dynasty to both.”

²¹⁰ LUNDBERG, 2013, p.42-3.

²¹¹ WHITE, 2015, p.576.

²¹² „es ist anzunehmen, daß Fux in Rom nicht nur Pasquini, sondern, gleich Muffat auch Corelli als Vorbild oder Lehrmeister wählte.“

principalmente em relação ao uso do chalumeau, do trombone e de linhas instrumentais independentes – do que em comparação com as produções típicas da escola romana, são evidências claras desta influência.

De modo geral, a música de Fux pode ser classificada como o resultado da amálgama entre seu domínio sob o contraponto e a retórica vocal e instrumental de um lado e a incorporação de procedimentos composicionais que surgiram na Europa entre a segunda metade do século XVII e o início do século XVIII, como o uso do *obbligato* e de uma instrumentação mais colorida e independente das linhas vocais, variações entre passagens em *tutti* de caráter mais homofônico e passagens em trio mais polifônico e a adoção do baixo contínuo e da *Aria da capo*. Todas essas técnicas citadas podem ser observadas em peças como a *Missa Purificationis*, a *Missa Corporis Christi* e a *Missa Pro gratiarum actione*²¹³.

Esta discrepância entre a produção prática e teórica de Fux fez com que diversos musicólogos, principalmente do século XIX, viessem a criticar o *Gradus ad Parnassum* por uma alegada aplicabilidade prática limitada e por inadequação à produção musical vigente no período. Hugo Riemann (1920 [1898], p.415)²¹⁴, por exemplo, escreveu que porque “o *Gradus ad Parnassum* foi publicado três anos após a primeira parte do *Clave Bem Temperado* de J. S. Bach (1725), e não se pode fechar os olhos para o fato de que, já na época de sua redação, ele estava desatualizado”. De modo semelhante, Carl Dahlhaus diz (1989, p.67)²¹⁵: “consequentemente, no contraponto, a continuidade da tradição existe, falando de forma incisiva, na persistência de um artefato petrificado” e que: “assim, se apenas o sistema tonal de harmonia garante sentido musical, os exercícios de contraponto, rigorosamente falando, são sem sentido musical: são práticas em uma linguagem da qual os significados desapareceram” (DAHLHAUS, 1984, p.17)²¹⁶.

As críticas a um suposto caráter conservador das posições teóricas defendidas por Fux não se limitaram, entretanto, apenas a julgamentos realizados após a morte do mestre de capela austríaco. Em 1717, por exemplo, alguns anos antes da publicação do *Gradus*,

²¹³ HOCHRADNER, WHITE, 2001.

²¹⁴ „der *Gradus ad Parnassum* drei Jahre nach dem ersten Teile von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier erschien (1725), so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß er schon zur Zeit seiner Abfassung veraltet war“.

²¹⁵ „bestehe demnach beim Kontrapunkt die Lückenlosigkeit der Überlieferung, pointiert gesagt, in der Beharrlichkeit eines Petrefakts“.

²¹⁶ „sofern also einzige das tonale Harmoniesystem musikalische Sinn verbürgt, sind Kontrapunktererzitten strenggenommen musikalisch sinnlos: Übungen in einer men Sprache, aus der die Bedeutungen entschwunden sind“.

Fux acabou se desentendendo com Johann Mattheson por conta da discordância entre os dois compositores sobre a utilidade da solimização e dos oito modos eclesiásticos.

Curiosamente, este conflito surgiu após Mattheson incluir o nome de Johann Joseph Fux entre os treze compositores mais proeminentes de seu tempo para os quais seu tratado *Das beschützte Orchestre* ("A orquestra amparada", 1717) foi dedicado. Após a publicação do tratado Mattheson solicitou a estes treze compositores uma "entirely impartial, free, and candid opinion" dos pontos defendidos em seu tratado para serem publicados em seu *Criticae Musicae Tomus Secundus* (1725)²¹⁷. Entretanto, ao contrário dos demais compositores que responderam Mattheson agradecendo pela dedicação e comentando o tratado amigavelmente, Fux não viu o conteúdo do tratado com bons olhos e decidiu questionar a compreensão de Mattheson sobre a solmização e os modos. Reafirmando sua confiança na tradição, Fux escreveu:

Fico muito surpreso ao constatar que o pobre Guido Aretino, que nunca foi devidamente elogiado, tenha sido tão blasfemamente difamado, embora sua musica practica seja mais valiosa do que qualquer outra autoridade no mundo. Devo confessar que fiquei bastante irritado com isso [...] Eu não sou exatamente um admirador da idolatria à antiguidade, mas enquanto algo melhor não for encontrado, venerarei de todas as formas o que os mais nobres mestres consideraram correto e bom por tantos séculos (FUX, [1717] 1977, p.40)²¹⁸.

Em resposta às críticas de Fux, Mattheson acusou a ligação inflexível de Fux com as autoridades do passado como resultado de seu conservadorismo e disse:

Vossa Excelência lidou, nesta correspondência, com alguém que está longe de ser escravo, seja de sua própria opinião, seja de qualquer outra opinião infundada; alguém que nasceu livre, vive livre e serve a uma nação tão livre que a escravidão e as aldeias boêmias são igualmente desconhecidas e estranhas para ele. [...] Não desejo discutir mais os fatos aqui, mas peço que reservem meus pensamentos para uma oportunidade mais adequada, quando, se não o mundo inteiro, pelo menos metade do mundo musical (ou seja, a metade alemã) poderá julgar qual de nós é o verdadeiro escravo de sua antiga opinião; quem teimosamente retém o obsoleto." (MATTHESON, 1977 [1718], p.55)²¹⁹.

²¹⁷ LESTER, 1977, p.37-19.

²¹⁸ I am greatly astonished to find that poor Guido Aretinus, never yet sufficiently praised, was ever so blasphemously smeared, though his musica practica is more valuable than any authority in the world; I must confess that I was not a little bit angry at this [...] I am hardly an admirer of the idolization of antiquity, yet until something better has been found, I shall venerate in every way what the noblest masters considered right and good for so many centuries

²¹⁹ "Your Honor has dealt in this correspondence with one who is anything but a slave, either to his own, or to any other unfounded opinion; who is born free, lives free, and serves a nation that is so free that for him slavery and Bohemian villages are equally unknown, foreign things. [...] I do not want to discuss the facts any more here, but spare my thoughts until a more comfortable opportunity, when if not the whole,

Após alguns meses de troca de correspondência nenhum dos dois conseguiu convencer o outro de seu ponto de vista. Enquanto Fux continuou a rejeitar a existência de 24 modos/tonalidades e a defender a utilidade da solmização, acusando Mattheson de desprezo pelas autoridades do passado, Mattheson parece ter se sentido ofendido pelas críticas do mestre de capela de Viena, passando a acusa-lo de conservadorismo e de confiar cegamente “*fragile raisonnement*”, ao invés “dos próprios ouvidos” (MATTHESON, 1977 [1717], p.49)²²⁰.

Infelizmente para nós musicólogos do século XXI, esta desavença acabou frustrando as tentativas de Mattheson em recolher informações bibliográficas sobre Fux para a publicação de seu tratado *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740). Caso Fux tivesse enviado estas informações a Mattheson uma boa parte das lacunas sobre a trajetória de vida do compositor austríaco já poderiam ter sido preenchidas.

A despeito das inúmeras acusações de conservadorismo contra Fux e a tendência de nos colocarmos ao lado de Mattheson nesta querela por sabermos que as suas posições acabaram se tornando predominantes nos séculos seguintes, é preciso lembrar que assim como Fux, diversos outros compositores de grande prestígio da primeira metade do século XVIII também sofreram com as mudanças estilísticas e de gosto do período. É de conhecimento público, por exemplo, que Johann Sebastian Bach recebeu ao longo de sua vida muitas críticas ressaltando um suposto conservadorismo em suas obras.

Apesar destas críticas, ainda que possa parecer estranho ou contraditório que um compositor como Johann Joseph Fux que elaborou a maior parte de suas peças em conformidade com as técnicas modernas provindas da Itália tenha escrito um tratado sobre regras composicionais baseadas no estilo contrapontístico do século XVI, basta lembrarmos a importância da tradição na produção teórica de um indivíduo como Arnold Schönberg, considerado como principal responsável pela maior ruptura na história da música ocidental, para percebermos que esta contradição é, na realidade, apenas aparente.

Mesmo abraçando uma consciência histórica tipicamente jesuítica, que busca ratificar a importância da tradição e da continuidade histórica em detrimento da ruptura e do ineditismo, Fux acabou criando um tratado capaz de fornecer um elo teórico orgânico

then at least half of the musical world (namely, the German half) shall judge which one of us is a real slave to his old opinion; who would obstinately retain the obsolete".

²²⁰ “Here one must have more confidence in one's ear than in fragile raisonnement”.

entre a música do passado (*prima pratica*), do presente (início do século XVIII) e do futuro (primeira Escola de Viena).

Isso, pois Fux procurou conciliar a música de seu tempo às técnicas composicionais que haviam sido perdidas, consideradas por ele, entretanto, como essenciais para a elaboração de qualquer obra de bom gosto. E, ao mesmo tempo, a partir da leitura de seu tratado por compositores das gerações futuras como Haydn, Mozart e Beethoven, acabou exercendo uma grande influência para o desenvolvimento da música austríaca mesmo após sua morte.

O sucesso do *Gradus ad Parnassum* garantiu que não apenas os discípulos diretos de Fux, como Gottlieb Muffat, G.C. Wagenseil e J.D. Zelenka, mas também uma quantidade expressiva de outros compositores que nunca chegaram a ser pessoalmente instruídos pelo mestre de capela de Viena viessem a conhecer e estudar o trabalho de Fux. Entre alguns dos principais musicistas do século XVIII a terem se dedicado a estudar o *Gradus* destacam-se Johann Wilhelm Hässler (1747—1822), Johann Joachim Quantz (1697—1773), Alexander Giesel (1694—1766), Jean Marie Leclair (1697—1764), Girolamo Chiti (1678—1759), Leonardo Leo (1694—1744), Francesco Durante (1684—1755), Nicola Vincenzo Piccinni (1718—1800), Giambattista Martini (1706—1784)²²¹.

Ademais, embora paulatinamente as posições de Rameau sobre a importância da tríade e do baixo fundamental tenham se tornado a base da teoria harmônica dominante na Europa, é preciso lembrar que, assim como a teoria das funções harmônicas de Riemann, a teoria Rameau no século XVIII chegou a exercer uma certa influência no centro e no norte da Alemanha, mas não nos territórios austríacos²²². Na Áustria, o prestígio do *Gradus* ficou intacto por um bom tempo e, como Heinrich Schenker apontou acertadamente, o tratado continuou sendo utilizado pelos professores austríacos como uma das principais fontes para instrução de seus pupilos.

²²¹ WESSELY, 1970, p.582.

²²² FEDERHOFER, 1993, p.166.

Capítulo 6 - Glorificação da Casa de Habsburgo nos dramas jesuíticos

Diferentemente da música, que só foi verdadeiramente aceita como um meio legítimo para que os jesuítas alcançassem seus objetivos após muita controvérsia e polêmica, o drama foi incorporado nas atividades pedagógicas jesuíticas desde os primeiros anos de atividade da Ordem. Já em 1551, por exemplo, os estudantes do colégio de Messina (primeiro colégio fundado pela Companhia de Jesus) apresentaram o primeiro drama jesuítico²²³. E em 1555 a peça *Euripus*, escrita pelo libretista Levinus Brechtanus e apresentada em Viena, tornou-se o primeiro drama jesuítico apresentado nos territórios de língua alemã²²⁴.

O drama jesuítico, entretanto, não surgiu como um gênero totalmente novo, mas sim como uma continuação da tradição dramática humanista. De fato, diversos elementos típicos das produções teatrais elaboradas pelos humanistas também se encontram presentes na maior parte dos dramas apresentados nos colégios da Companhia de Jesus, como o uso do latim, diálogo escrito em versos, divisão do drama em atos e a presença de prólogo, coros entre atos e epílogo.

Ademais, a ligação do drama jesuítico com a tradição humanista também pode ser observada em dois dos objetivos centrais por trás da elaboração deste tipo de produção artística, nomeadamente auxiliar no ensino da língua latina e difundir determinados valores e princípios morais/religiosos. Desse modo, o teatro jesuítico, assim como o teatro humanista, não pode ser visto simplesmente como uma produção artística desprovida de fins fora de si mesmos. Mais do que um simples entretenimento esse tipo de produção era considerado como um meio adequado para fins didáticos e, justamente por esta razão, ele foi aceito pela maior parte dos membros da Companhia de Jesus. No *Ratio Studiorum* a performance de peças dramáticas é citada não apenas como um meio adequado para a edificação dos estudantes, mas também como parte essencial da didática dos colégios da Companhia.

Dentre as vantagens do uso do drama jesuítico como meio didático destacam-se, em especial, 1) a possibilidade dos alunos em se apresentarem publicamente, tornando-se melhores oradores, 2) a possibilidade de testar na prática os procedimentos retóricos ensinados em aula, 3) exercitar a memória e 4) praticar o latim. Dentro da perspectiva da formação do orador perfeito, a performance teatral nos colégios da Companhia de Jesus

²²³ WETMORE, 2016.

²²⁴ KRAMER, 1961, p.2.

era encarada como uma oportunidade especial para que os alunos exercitassem todas as 5 dimensões da retórica. As três primeiras, *Inventio*, *dispositio* e *elocutio*, podiam ser exercitadas quando os professores de retórica requisitavam aos alunos escrever suas próprias peças. Já *memoria* e *actio*, no momento em que os alunos apresentavam essas produções ao público. Em 1588, por exemplo, o jesuíta germânico Jacobus Pontanus argumentou que as vantagens no uso do drama para o avanço dos alunos dos colégios da Companhia de Jesus estariam relacionadas ao fato de que “os pais desejam muito que seus filhos sejam instruídos sobre como mover os gestos bem, como controlar as mãos, a expressão e todo o corpo, como modular e variar sua voz, e em todas essas coisas como conter qualquer timidez não refinada, para ser brevemente livre e nada temer” (PONTANUS, 1588, p.374)²²⁵.

Além de auxiliar no aperfeiçoamento das competências retóricas e artísticas dos alunos, o drama jesuítico também apresentava ao público uma série de heróis e mártires que serviam como exemplos históricos a serem imitados, reafirmando, assim, a doutrina e o sistema de valores - tanto religiosos quanto sociopolíticos - defendidos pela Companhia de Jesus. Outrossim, Niccolò Avancini, principal libretista dos dramas jesuíticos apresentados em Viena no século XVII, defendeu - no prefácio da coleção de seus dramas (*Poesis Dramatica*) - como objetivo do teatro jesuítico a formação do chamado *homo perfectus*²²⁶. Inspirado essencialmente na figura ciceroniana do orador perfeito, o *homo perfectus* deveria ser capaz de reagir adequadamente a qualquer situação e dominar todas as formas de oratório possíveis. De modo semelhante, já no final da primeira metade do século XVIII Johann-Josef Khevenhüller-Metsch, conselheiro imperial de Maria Tereza, escreveu o seguinte relato:

No dia 16, as autoridades se dirigiram ao Collegium S.J. para assistir à apresentação dos estudantes da peça chamada Constantinus. Os prêmios foram distribuídos como de costume na presença das autoridades no final da peça. [...] Meus dois filhos mais velhos estudam aqui na Profefßhaus há um ano e cada um recebeu dois prêmios de sua classe mais baixa, ou seja, de gramática. [...] por meio de um trabalho constante de emulação, para estimular o trabalho árduo, despertar a vivacidade mental e, gradualmente, instigar neles uma coragem viril, para que eles realizem muitas ações públicas diante de um público numeroso e notável (KHEVENHÜLLER-METSCH, 1743, p. 194-195)²²⁷.

²²⁵ “Videmus praeterea parentes admodum desiderare, ut filii doceantur bene gestum agere, moderari manus, vultum, corpus totum, ac vocem etiam inflectere atque variare et in his omnibus posthabito pudore subrustico liberi esse, nihil metuere.”

²²⁶ FLADERER, 2014, p.325-326.

²²⁷ „Den 16. Verfügten sich die Herrschaften in das Collegium S.J. um der Studenten Comoedi, Constantinus gennant, bei zu wohnen. Die Praemia hätten more solito in Gegenwart der Herrschaften fine dramatis ausgetheilt werden; es stunde aber alles gleich auf, auß einen bloßen mal entendu, mithin geschah

O sucesso do teatro jesuítico foi tão expressivo que a partir da metade do século XVII, por volta de 10 dramas passaram a ser apresentados por ano em Viena somente²²⁸. Esse prestígio adquirido pelas produções dramáticas jesuíticas levaram Johann Wolfgang von Goethe a declarar:

A primeira coisa que fiz foi visitar o Colégio dos Jesuítas, onde os estudantes estavam apresentando sua peça anual. Vi o fim de uma ópera e o início de uma tragédia. [...] Sua performance me lembrou mais uma vez da sabedoria mundana dos Jesuítas. Eles não rejeitavam nada que pudesse produzir um efeito, e sabiam como usá-lo com amor e cuidado. Sua sabedoria não era um cálculo frio e impessoal; eles faziam tudo com entusiasmo, empatia e prazer pessoal na ação, como a própria vida oferece. Essa grande ordem contava com construtores de órgãos, entalhadores de madeira e douradores entre seus membros, então certamente também incluía aqueles que, por temperamento e talento, se dedicavam ao teatro. Assim como eles sabiam como construir igrejas de esplendor imponente, esses sábios homens faziam uso do mundo dos sentidos para criar um drama respeitável (GOETHE, 1982 [1786], p.6-7)²²⁹.

Ademais, apesar da importância inquestionável do pensamento aristotélico entre os intelectuais jesuítas, no que diz respeito ao propósito do drama é possível dizer que os jesuítas adotaram um posicionamento muito mais próximo de Platão do que de Aristóteles. Isso porque, ao invés de defenderem a catarse como fundamento de suas produções teatrais, os jesuítas viam na mimesis o fundamento basilar de seus dramas²³⁰. É diante deste contexto que o jesuíta italiano Tarquinio Galluzzi recomendou:

[...] seguir Platão no que pertence aos fins, e ao Caráter, & obedecer a Aristóteles na fábula, e na ocorrência das outras partes: o que fará a simetria

die distributio praemiorum in alia representatione sed absente aula. Meine zwei älteren Söhne studieren seit einem Jahr hier im Profeßhaus und hat jeder ex sua classe infima nempe grammatica zwei Praemia [...] durch beständige Aemulation zu fleßiger Arbeit aufzumuntern, Lebhaftigkeit des Geistes zu erwecken ... und das sie ville actus publicuos coram frequenti et spectabili auditorio zu verrichten haben, nach und nach in ihnen eine mannbare Keckheit erwachset“.

²²⁸ KOCHANOWSKY, 1988, p.6.

²²⁹ “The first thing I did was to visit the Jesuit College, where the students were performing their annual play. I saw the end of an opera and the beginning of a tragedy. [...] Their performance reminded me once again of the worldly wisdom of the Jesuits. They rejected nothing which might produce an effect, and they knew how to use it with love and care. Their wisdom was no coldly impersonal calculation; they did everything with a gusto, a sympathy and personal pleasure in the doing, such as living itself gives. This great order had organ-builders, wood-carvers and gilders among its members, so it must also have included some who, by temperament and talent, devoted themselves to the theatre. Just as they knew how to build churches of imposing splendor, these wise men made use of the world of the senses to create a respectable drama”.

²³⁰ CLARK, 2019, p. 4.

da obra mais perfeita, vinda dos desenhos unidos de dois arquitetos muito notáveis (GALLUZZI, 1633, p.59)²³¹.

Por conta do entendimento da importância e função central do teatro para o sucesso dos objetivos didáticos traçados pela Companhia de Jesus, diversos dramas passaram a ser apresentados em praticamente todas as instituições educacionais da Ordem. Datas especiais dentro do calendário acadêmico jesuítico, por exemplo, eram sempre marcadas pela performance de grandes peças teatrais. O início e o fim do ano letivo, desse modo, contavam não somente com a premiação dos melhores alunos, declamação de poemas e disputas entre alunos e professores, mas também com a apresentação de dramas. Algumas datas festivas, como Carnaval, Corpus Christi, dia de Santo Inácio de Loyola e die de São Francisco Xavier, Natal e Páscoa, também dispunham de peças de grandes proporções. Em Viena especificamente a performance de tais produções dramáticas eram acompanhadas pela presença do imperador Leopoldo I e de outros membros da família imperial, isso mesmo diante de todos os obstáculos gerados por conflitos políticos, guerras, peste e pela morte de parentes próximos.

Entre 1679 e 1680, por exemplo, a família imperial precisou se retirar da capital imperial e se mudar para Praga por conta da Grande Peste de Viena, que causou ao menos 76 000 mortes. Apesar de todo esse transtorno, Leopoldo I e sua terceira esposa Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg foram entretidos no domingo de carnaval de 1680 pela apresentação do drama *Bonae et malae educationis typus Venceslaus et Boleslaus fratres* no seminário jesuítico de São Venceslau em Praga²³². De acordo com Seifert, o libreto deste drama apresenta inúmeros refrões e versos pentassílabos e hexassílabos que, seguramente, deveriam ser cantados pelos atores²³³. Ainda em 1680, o casal imperial, fugindo novamente da peste, dirigiu-se a Linz, onde eles assistiram a um drama em torno da figura mitológica de Ifigênia performado pelos alunos do colégio local e contando com dezesseis papéis falados e treze cantados²³⁴.

Já em 1684, novamente em Linz, dessa vez por conta da invasão turca, o imperador assistiu a um drama em comemoração ao ano novo cujo tema girava em torno do combate entre Davi e Golias com diversas referências alegóricas às condições da

²³¹ “[...] seguir Platone in quello, che appartiene al fine, e al Personaggio, & ubbidire ad Aristotele nella favola, e nell’avuenenza dele altre parti: che faràsimmètria di perfettissimo lavoro, venendo da gl’uniti disegni di due segnalatissimi Architettori.”

²³² SEIFERT, 2015, p.1032.

²³³ SEIFERT, 2015, p.1032.

²³⁴ SEIFERT, 2015, p.1045.

Monarquia de Habsburgo naquele momento. A música dessa peça foi composta pelo organista imperial Ferdinand Tobias Richter e contava com 8 cantores e 20 dançarinos²³⁵.

Outrossim, até mesmo no caso da apresentação de peças dramáticas em colégios menores presentes nos territórios do Sacro Império Romano-Germânico, que, por razões óbvias, nunca atingiu o mesmo esplendor dos dramas nos colégios da capital imperial, os jesuítas locais procuravam fazer seu melhor para apresentar a produção mais pomposa possível sempre que o imperador lhes dava a honra de visitá-los, o que incluía entre outras coisas o uso da música²³⁶. No ano novo de 1677, por exemplo, Leopoldo I e Eleonore Magdalena Theresia, que haviam acabado de se casar em Passau, assistiram ao drama jesuítico *Conjugalis fides Belindae cum Bacquevilio*, cuja música para o prologo, os coros e o epílogo foram compostos de forma não estrófica (*durchkomponiert*)²³⁷.

E embora os primeiros relatos da presença do imperador austríaco e de outros membros da Casa de Habsburgo em um dos dramas apresentados nas instituições educacionais jesuíticas iniciem-se de forma regular apenas a partir de 1643²³⁸, após a coroação de Leopoldo I em 1658 ao menos 6 performances por ano passaram a ser apresentadas diante de membros da família imperial.

Essas peças que contavam com a presença da família imperial, também nomeadas como *Ludi Caesarei*, sempre eram elaboradas pelos dramaturgos jesuítas de maior prestígio, destacadamente Nicolò Avanicini, e contavam com efeitos especiais, figurinos e cenários luxuosos, assim como um extenso uso da música, destacando-as, assim, da maior parte das produções teatrais normalmente apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus.

Ainda que o primeiro *Ludus Caesarus*, cujo enredo retrata a história de São Matias (*S. Mathias in Scharca, der Triumph des Apostels Mattias über den Wahn und die heidnische Treulosigkeit in Scharca, dem Berg des Königreichen Böhmen*), tenha sido apresentado em dezembro de 1611²³⁹, esse tipo de produção dramática só atinge seu auge em meados da segunda metade do século XVII, mais precisamente durante o reinado de Leopoldo I. De acordo com Kaiersch²⁴⁰, os *Ludi Caesarei*, neste período, alcançaram tamanha popularidade que os jesuítas optaram por repetir essas peças em dois dias

²³⁵ SEIFERT, 2015, p.1045.

²³⁶ ADEL, 1957, p.22.

²³⁷ SEIFERT, 2015, p.1044.

²³⁸ WEAVER, p.94.

²³⁹ HADAMOWSKY, 1991, p.3.

²⁴⁰ KABIERSCH, 1972, p.23.

consecutivos no intuito de possibilitar o maior número possível de pessoas presenciassem a grandeza das produções jesuíticas. E mesmo já tendo assistido a peça no dia de estreia, não era incomum que Leopoldo I insistisse em aparecer novamente no segundo dia de apresentação, tornando os dramas jesuíticos eventos de grande importância para a glorificação da imagem imperial.

Nesse tipo especial de drama apresentado para a família imperial, o epílogo passou a ser elaborado inteiramente sob forma musical e com o objetivo central de louvar a Casa de Habsburgo. No libreto do epílogo do drama *Hymnenaei de Marte Triumphus*, por exemplo, apresentado como parte da cerimônia de casamento de José I, herdeiro de Leopoldo I, a seguinte indicação é apresentada: “*Hic perstrepunt tuba et tympana choro pleno. Zulezt wird vom Chor das Lob der neuvermählten gesungen*“ (apud WITTEW, 1934, p.86-7).

Por conta desse interesse comum entre a Casa de Habsburgo e os membros austríacos da Companhia de Jesus para que os *Ludi Caesarei* fossem o mais esplendidos e aclamados possíveis, Viena acabou se tornando durante o reinado de Leopoldo I um dos principais centros do teatro jesuítico no mundo. De modo semelhante, é possível dizer que foi somente devido a intensa patronagem imperial que o teatro jesuítico foi capaz de sobreviver em uma era dominada pelo fenômeno estrondoso da ópera italiana.

O principal libretista dessas peças apresentadas para a família imperial foi, sem a menor sombra de dúvidas, Nicolò Avancini. Para Kabiersch, Avancini foi, na realidade, o responsável mais importante pelo aperfeiçoamento dos *Ludi Caesarei*, assim como por colocar Viena no centro das atividades dramáticas jesuíticas no mundo²⁴¹. Quando Avancini assumiu a posição de reitor do colégio jesuítico de Viena, a produção teatral jesuítica na capital imperial estava paulatinamente perdendo sua popularidade. Entretanto, a firmeza e determinação de Avancini, a despeito de toda censura e desaprovação de certos membros da Companhia de Jesus, em empregar elementos provindos do drama secular - destacadamente da ópera - nos *Ludi Caesarei* levou essas produções a ganharem uma grande notoriedade e respeito dentro e fora da capital imperial²⁴².

Ademais, a quantidade e diversidade elevada de produções teatrais apresentadas nos colégios jesuíticos a partir deste período são indicadores de que embora essas peças tivessem como função central indiscutível auxiliar o ensino do latim e da retórica, essas

²⁴¹ KABIERSCH, 1972, p.13.

²⁴² DEVLIN, 1989, p.153.

produções rapidamente ganharam um caráter social de grande relevância. A performance de tais dramas para um público de fora da Companhia de Jesus servia, de fato, não apenas para a demonstração aos pais dos estudantes do avanço individual de cada aluno e, conseqüentemente, do sucesso do programa pedagógico jesuítico, mas também como eventos de grande relevância diplomática para a manutenção da união íntima entre a corte vienense e a Companhia de Jesus. Desse modo, fora a função didática descrita acima, o drama jesuítico também cumpriu um papel destacadamente político.

As peças de Avancini, de fato, possuem em sua essência uma temática de caráter claramente político. Isso pois, apesar de toda a diversidade de enredo contida nos diferentes dramas elaborados pelo libretista, a maior parte de suas peças tinham como cerne da tensão dramática a dicotomia entre o livre arbítrio dos personagens - usualmente monarcas ou mártires - de um lado e a providência divina de outro²⁴³. Desse modo, o público das peças de Avancini via em palco como as ações e qualidades indesejáveis dos protagonistas, como a inveja ou a falta de piedade, rapidamente os levavam à perdição, enquanto, por outro lado, somente a conversão, o arrependimento e a aceitação completa da doutrina católica poderiam ser entendidas como verdadeiras fontes de sucesso e vitória²⁴⁴.

Um dos principais exemplos desta dinâmica dramática é a peça *Pietas victrix, sive Flavius Constantinus Magnus, de Maxentio Tyranno Victor* (A vitória da piedade, ou a vitória de Constantino, o Grande sobre o tirano Magêncio), apresentada em 1659 em comemoração à coroação de Leopoldo I. A própria escolha do título da peça, como de costume da época, já apresenta essa dicotomia ao apresentar um título inicial referente a luta transcendental na qual a piedade sai vencedora contra a impiedade e um outro título referente a luta temporal na qual Constantino sai vencedor contra Magêncio. Nos anais da Companhia de Jesus (*Litterae Annuae*) a seguinte descrição desta peça é apresentada:

Porém *Constantinus magnus* [título da peça], apresentado ao longo de dois dias em homenagem ao recém-eleito Imperador, foi aplaudido. Estavam presentes o próprio Imperador Leopoldo, a Imperatriz Viúva (Eleonora) e os Sereníssimos Arquiduques Leopoldo Guilherme e Sigismundo. Em sua comitiva havia um número tão grande de nobres que todo o bairro estava cheio de carruagens, e uma hora e meia mal dava para a viagem de volta. Atraídos pela fama da performance, membros da mais alta aristocracia viajaram para Viena não apenas da Áustria, mas também do exterior (1659, p. 70)²⁴⁵.

²⁴³ DEVLIN, 1989, p.152.

²⁴⁴ DEVLIN, 1989, p.149.

²⁴⁵ “Sed punctum tulit Constantinus Magnus biduo datus honori nuper electi Caesaris Leopoldo praesente ipso Augusto, Augusta Vidua [Eleonora], Serenissimis Archiducibus Leopoldo Guilelmo et Sigismundo, obsequente tam frequenti Nobilitate, ut repleta pilentis omni vicinia spatium pro reditu sesqui alterius horae

Para Devlin, *Pietas victrix* também representou um importante ponto de virada na história dos *Ludi Caesarei* como ferramenta de glorificação da Casa de Habsburgo, ao dar início a uma série de produções dramáticas apresentadas para a família imperial em que os quatro eixos fundamentais associados à *pietas austriaca*, isso é, piedade eucarística, fé na cruz de Cristo, veneração dos santos e piedade mariana, aparecem de forma direta e como pontos centrais no enredo das peças. Desses quatro pilares centrais, somente a piedade eucarística não é tematizada por Avancini em *Pietas victrix*.

Embora a partitura da música elaborada para *Pietas victrix* não tenha sobrevivido, a presença da indicação *chori musici* em certas partes da separata da peça²⁴⁶ confirmam que Avancini realmente escreveu esse drama pensando em sua musicalização, ao menos parcial. De acordo com as indicações de Kabiersch²⁴⁷ e Wetmore²⁴⁸, a música composta para *Pietas victrix* foi executada por um coro de 40 cantores e uma orquestra composta por instrumentos de corda, oboé, flauta, fagote, trompete, tuba, tímpano e alaúde.

Além de prover uma oportunidade única para que os jesuítas estivessem em contato direto com o imperador austríaco, o drama jesuítico também funcionou como um mecanismo eficaz para arrecadação de novas doações de membros da aristocracia²⁴⁹. Desse modo, embora a performance de grandes peças pomposas exigisse um investimento considerável, uma larga parte dos custos de tais eventos podiam ser parcialmente ou até mesmo integralmente pagos pelas autoridades seculares regionais, incluindo os custos de todas as principais despesas, como cenário, efeitos especiais e em muitas ocasiões, a doação trajas esplêndidos.

Fora o interesse pessoal dos patronos em assistir este tipo de produção dramática, uma das razões centrais que podem explicar o êxito do drama jesuítico em garantir novos recursos financeiros à Companhia de Jesus estava ligada à possibilidade de glorificação da imagem individual do doador dentro, entretanto, de um contexto religioso. Ou seja, o patrono encontrava aqui uma oportunidade única de enaltecimento de seu nome e do nome de sua família sem correr o risco de ser taxado pelos demais de vaidoso em excesso ou de negligente a Deus e a Igreja. Na décima das doze razões apresentadas por Ignacio

aegre suffecerit. Nam apparatus fama exciti non ex Austria dumtaxat, sed et ab exteris Nobilissimi quisque Viennam petebant.”

²⁴⁶ KABIERSCH, 1972, p.406.

²⁴⁷ KABIERSCH, 1972, p.407-408.

²⁴⁸ WETMORE, 2016, p.10.

²⁴⁹ HUFTON, p.8.

Loyola para que um determinado nobre (nome desconhecido) viesse a auxiliar financeiramente na fundação de um novo colégio da Companhia de Jesus, Loyola escreveu:

Se ele estivesse pensando em deixar um monumento para si mesmo depois de terminar seus dias, é evidente que este trabalho está completamente de acordo com seu propósito. Seria um grande e duradouro monumento para toda a sua família, sendo um empreendimento de natureza tão pública e com possibilidades tão amplas para o bem, que traria distinção ao seu autor de muitas maneiras (LOYOLA, data incerta, p.439)²⁵⁰.

No caso específico da Áustria, ou ainda mais precisamente de Viena, o imperador e a Casa de Habsburgo foram indubitavelmente os patronos de maior peso para a manutenção das atividades realizadas nos colégios da Companhia de Jesus. Na *Historia Collegii Viennensis* encontra-se o registro de uma doação de Leopoldo I no valor de 2000 Gulden para a performance da peça *Ansberta* escrita por Avancini em 1662²⁵¹. De fato, a partir da segunda metade do século XVII, os dramas jesuíticos tornaram-se praticamente eventos estatais, financiados pelos membros da Casa de Habsburgo e adaptados de modo a agradar o gosto e os interesses pessoais dos mesmos.

E, de fato, sendo não somente os principais patronos das produções teatrais apresentadas pelos jesuítas, como também os principais parceiros seculares da Companhia de Jesus no mundo, os membros do ramo austríaco da Casa de Habsburgo tinham seus interesses e preferências de gosto levadas em alta consideração por todos dramaturgos jesuítas empregados na Áustria.

Por conta da necessidade dos jesuítas em adaptarem os dramas de acordo com os interesses da família imperial, referências mais ou menos diretas à Casa de Habsburgo e ao imperador passaram a ser frequentemente empregadas nos dramas jesuíticos. Se por um lado o enredo da maior parte das peças apresentadas nos colégios jesuíticos no século XVI ainda se inspiravam fortemente em argumentos tipicamente ligados aos dramas humanistas, após o fim da Guerra dos Trinta Anos os dramaturgos jesuítas empregados em Viena passaram a favorecer temas mais políticos²⁵². Durante o reinado de Leopoldo I grande parte dos principais acontecimentos políticos do período passaram a ser representados em cena por meio de referências diretas ou, mais frequentemente, através do uso de alegorias. Outrossim, personagens alegóricos associados as virtudes da Casa de

²⁵⁰ <https://archive.org/details/lettersofst.ignatiusofloyola/page/n443/mode/2up?view=theater>.

²⁵¹ MUNDT, SEELBACH, 2002, p. xxix.

²⁵² KOCHANOWSKY, 1988, p.7-8.

Habsburgo, como *Pietas* e *Justitia*, estavam presentes em quase todas as peças apresentadas diante de membros da família imperial.

Entretanto, apesar de toda a ênfase dada pelos dramaturgos jesuítas à glorificação – direta e indireta – da Casa de Habsburgo e do imperador, a compreensão do comando da Companhia de Jesus de que uma das funções primordiais e capitais do teatro era o auxílio do ensino do latim acabou fazendo com que apenas uma elite restrita de nobres eruditos pudessem realmente acompanhar as produções dramáticas apresentadas nos colégios jesuíticos em toda sua complexidade temática, narrativa e simbólica, o que, logicamente, acabou levando a uma diminuição considerável da capacidade de tais peças em difundir as mensagens sociais, políticas e religiosas presentes em seus respectivos libretos.

Inicialmente, este transtorno causado pelo uso irrestrito do latim não chegou a provocar grandes inquietações entre os membros da Companhia de Jesus. Isso, pois no século XVI o drama jesuítico ainda não tinha alcançado a importância social e política que viria a ter a partir do século XVII e, em grande medida, ainda era considerada apenas como mais um dos diversos recursos pedagógicos empregados pelos professores jesuítas. A transformação do drama, todavia, em um evento social de grande valor para os membros das cortes na Europa - destacadamente na corte vienense -, levou os membros da Companhia de Jesus a procurarem ativamente novos meios para conquistar um público que possuía um conhecimento bastante limitado do latim.

Um dos principais meios encontrados pelos jesuítas para a popularização de suas produções teatrais foi a introdução dos chamados *Periochen* a partir de 1597²⁵³. Os *Periochen* eram uma espécie de sinopse contendo as seguintes partes: a primeira página com o título original da peça em latim e sua tradução para o alemão, o argumento como um resumo de toda a peça e os antecedentes históricos aos quais a peça se baseia, os resumos das cenas individuais, o *syllabus actorum* (lista dos nomes dos intérpretes, personagens, músicos e bailarinos) e, eventualmente, o nome da pessoa para a qual o drama foi dedicado.

Entretanto, apesar de toda a importância destes *Periochen* para uma maior democratização, por assim dizer, do drama jesuítico - assim como de sua importância inquestionável como uma fonte valiosíssima para a investigação contemporânea das peças teatrais apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII

²⁵³ WOLF, 2000, p.15.

-, os problemas e desafios hermenêuticos causados pela insistência no uso do latim como língua oficial de todas as atividades realizadas pelos jesuítas (incluindo aqui, é claro, os dramas) nunca poderiam ser superador por meio exclusivo do uso de auxílios externos aos dramas em si, como é o caso dos *Periochen*.

É justamente diante deste contexto, ou seja, do desejo cada vez mais explícito dos dramaturgos jesuítas em conquistar por completo os corações de um público amplo e heterogêneo, em conjunto com a pressão da Casa de Habsburgo para que a glorificação da imagem do imperador e da família imperial fosse a mais clara e eficaz possível, que a união de todas as artes a serviço do drama passou a ser uma prática usual nos colégios da Companhia de Jesus. A música, por isso, acabou paulatinamente se tornando parte essencial e inseparável de todas as produções dramáticas jesuíticas produzidas na Áustria, recebendo uma posição de cada vez mais destaque conforme o século XVII foi avançando.

Inicialmente o uso da música nas peças jesuíticas ficava reservado a momentos especiais do drama, nomeadamente no prólogo, epílogo e nos coros. Nessas seções da peça personagens alegóricos, como Virtude, Piedade e Fortuna, refletiam por meio do canto a mensagem geral da peça, ainda que muitas vezes a ligação entre o enredo principal por um lado e o prólogo, os coros e o epílogo de outro fosse apenas indireta. Em seu tratado *Ars poetica* (1633), por exemplo, Alexandri Donati escreve o seguinte sobre o coro: “o coro é a parte da tragédia entre os atos. O coro opera não só como cantor, mas também como orador, aconselha, adverte, elogia” (DONATI, 1633, p. 283)²⁵⁴. Já o dramaturgo jesuíta Jakob Masen escreveu 50 anos mais tarde que “em vez de um coro, nesta época usa-se às vezes música instrumental e vocal, às vezes até música trágica (da qual, no entanto, é necessário evitar a frivolidade)” (MASEN, 1683, p.21)²⁵⁵.

De fato, por meio do emprego de personagens alegóricos, o prólogo, os coros e o epílogo funcionavam como momentos do drama onde os dramaturgos jesuítas podiam interromper o enredo mundano da peça e dar espaço para as consequências transcendentais pertinentes ao tema central do drama. O uso da música neste contexto se justificava pela necessidade de separar o plano temporal e terreno do plano metafísico.

²⁵⁴ “Chorus est pars tragoediae inter actum et actum – Postremo Chorus non modo canentis sed atiam loquentis partis agit, suadet monet, laudat.”

²⁵⁵ “Porro chori loco, hoc aevo quandoque instrumentalis vocalisque musica, tim etiam tragicus nonnumquam (a quo tamen levitatem abesse convenit) usurpatur, quae si proposito aliquo per scenam mutam rei gestae aut etiam gerendae schemate fiant ad quod musicos saltusque opportune aptetur magnas res habet, cum voluptate coniunctos animorum motus.”

Ao dar uma voz própria para personagens como *Providentia*, *Amor Divinus*, *Nemesis Divina*, *Justitia Divina*, os dramas jesuíticos adquiriram uma possibilidade de tratar de temas ligados à doutrina católica que não possuía correspondentes nas produções operísticas do período.

Entretanto, partir de meados do século XVII o sucesso da ópera tornou-se tão expressivo que praticamente todo o mundo cênico acabou sendo, em maior ou menor medida, influenciado por esse gênero musical, ampliando o papel da música em praticamente todas as apresentações teatrais do período. Os jesuítas, por sua vez, foram praticamente forçados pelo êxito e pelo prestígio da ópera como gênero teatral a, ao menos nos grandes colégios, aceitar a aria, o recitativo e o baixo contínuo como elementos estruturantes de suas produções. Para Adel, somente por meio desta incorporação de elementos operísticos no drama jesuítico seria possível preservar o interesse dos nobres e da aristocracia, principalmente entre os jovens²⁵⁶. Dentro deste contexto de influência da ópera, o professor de retórica e padre jesuíta Johann Paul Silbermann marcou uma nova fase na história do teatro e da música jesuítica em 1643 ao compor as duas primeiras peças apresentadas em um colégio da Companhia de Jesus a serem totalmente cantadas em aria, recitativo, dueto e coro²⁵⁷: nomeadamente os dramas *Philotea* e *Theophilus*. *Philotea*, especificamente, contava com um coro a quatro vozes, 17 cantores e 15 instrumentistas²⁵⁸.

O desenvolvimento histórico em relação ao uso e a aceitação da música no drama jesuítico também pode ser observado nas formulações teóricas elaboradas pelos jesuítas ao longo deste período. Se no final do século XVI Jacobus Pontanus argumentou que a música seria apenas um apoio dramático a palavra, Alessandro Donati já passou a considerar em 1631 que a música não deveria ser simplesmente tratada como um acompanhamento subordinado à palavra, mas sim como um dispositivo cênico a ser valorizado por si mesmo²⁵⁹. Donati argumenta que o drama é composto por três partes, nomeadamente: oração, harmonia e ritmo²⁶⁰. A música, desse modo, tanto no que diz respeito a harmonia quanto ao ritmo, aparece dentro desta perspectiva como parte essencial e indispensável de uma boa performance dramática. Nicolò Avancini, por sua

²⁵⁶ ADEL, 1957, p.21.

²⁵⁷ WOLF, 2000, p.28.

²⁵⁸ SZAROTA, 1979, p.47.

²⁵⁹ SEIFERT, 2015, p.1064.

²⁶⁰ FILIPPI, 2002, p. 520-21.

vez, coloca na interação entre texto, atores, cenografia e música a chave para o sucesso de um bom drama²⁶¹.

A relação do drama jesuítico e da ópera neste período era, todavia, dupla. Por um lado, como já descrito acima, é possível observar uma clara influência da ópera nas produções teatrais apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus, por outro lado, muito mais do que apenas um modelo dramático de sucesso a ser emulado e prestigiado, os jesuítas viam na ópera um concorrente teatral secular a ser sobrepujado. Na realidade, desde os primeiros anos de atividade da Companhia de Jesus, os jesuítas sempre tiveram como ressalva em relação ao uso do teatro como ferramenta pedagógica a necessidade de combater e se distanciarem da *commedia dell'arte*²⁶² por considerarem o teatro profissional secular como algo nocivo a sociedade como um todo. Desse modo, é importante destacar que embora Loyola tenha confirmado pessoalmente a possibilidade de apresentação de peças dramáticas em ocasiões especiais “para ajudar e encorajar os alunos e suas famílias e ganhar autoridade para as aulas” (LOYOLA, 1556 *apud* WETMORE, 2016, p.5), essa incorporação praticamente imediata do drama nas atividades pedagógicas dos jesuítas não significou de forma alguma uma assimilação integral e acrítica de todo e qualquer aspecto presente nas produções teatrais mais populares do período.

No dia 4 de janeiro de 1660, por exemplo, uma companhia de *commedia dell'arte* sob a direção de Andrea d'Orso estava programada para apresentar uma peça em Viena para a inauguração de um teatro temporário de madeira (muito provavelmente construído pelo arquiteto italiano Giovanni Burnacini). Devido, entretanto, a um acidente em que algumas pessoas acabaram se lesionando por conta da ruptura da balaustrada do novo teatro, os jesuítas se aproveitaram da situação para convencer o imperador Leopoldo I de que o acidente teria sido, na realidade, um sinal de Deus contra o teatro profissional secular²⁶³.

Um dos principais críticos à incorporação de qualquer elemento provindo do teatro secular foi o jesuíta espanhol Francisco Arias. Em seu livro *Aprovechamiento spiritual* (1596), Arias, partindo de uma leitura tipicamente platônica sobre os perigos dos poetas, argumenta que devido ao fato de o teatro profissional ter como única justificativa de existência o simples mover dos afetos do público por meio dos sentidos mundanos,

²⁶¹ FLADERER, 2014, p.327.

²⁶² GALLO, 2018, p. 4.

²⁶³ SOMMER-MATHIS, 2017, p.84.

esse tipo de produção teria um alto potencial de afastar os fiéis do caminho espiritual ideal proposto por ele e seduzi-los a uma vida profana repleta de vícios e desprovida de virtudes²⁶⁴. Curiosamente, entretanto, é possível dizer que conforme os dramas jesuíticos começaram a receber mais apoio financeiro das principais autoridades da Europa, os dramaturgos jesuítas passaram a recorrer a meios como cenários e figurinos esplendidos, maquinários e efeitos especiais exóticos, ballet e música de forma muito mais profunda do que os grupos de teatro profissional criticados por Arias jamais foram capazes de fazer (devido às limitações financeiras). Para os jesuítas, todavia, o que distinguia o uso destes meios pelos grupos de teatro secular por um lado, e pelos jesuítas de outro, era o fato de que para os primeiros esse uso era um fim em si mesmo, enquanto nos dramas jesuíticos ele era visto como uma ferramenta pragmática e retórica para que o público não somente pudesse captar as mensagens e ensinamentos que os jesuítas gostariam de transmitir em suas peças, mas também para que ele fosse convencido tanto pela razão quanto pelos sentidos de que essas mensagens e ensinamentos deveriam ser verdadeiramente respeitados e seguidos.

Ademais, partindo novamente de uma leitura platônica sobre o poder da imitação (*mimesis*), Arias censura os grupos de *commedia dell'arte* por representarem em palco ações e personagens desonestos, vulgares, destemperados e perversos, fazendo com que o público também fosse levado a experienciar internamente todas essas qualidades ruins que deveriam ser rejeitadas por um bom cristão²⁶⁵. Por conta disso, Arias reprova as autoridades e pessoas públicas que optavam por ser patronos de tais produções seculares.

Além das críticas ao teatro secular de caráter mais platônico, uma parcela considerável de escritores jesuítas pertencentes a tradição neotomista também reprovou a influência da ópera no drama jesuítico por considerarem que somente a musical vocal deveria ser incorporada as peças apresentadas nos colégios da Ordem²⁶⁶ e que o uso de instrumentos além do órgão poderia corromper as atividades da Companhia de Jesus. Em 1638, por exemplo, o escritor jesuíta Jeremias Drexel publicou o tratado *Rhetorica caelestis*, onde ele apresenta uma crítica ferrenha a influência da ópera em qualquer atividade religiosa.

Não obstante, apesar de toda a resistência a influência de um gênero dramático secular como é o caso da ópera, a pressão da aristocracia europeia como um todo, mas

²⁶⁴ ZAMPELLI, p.555.

²⁶⁵ ZAMPELLI, p.556.

²⁶⁶ KÖRNDLE, p.489.

em especial na Áustria, levou as autoridades e os dramaturgos jesuítas a incorporarem tantos elementos operísticos nas peças apresentadas em ocasiões especiais que os *Ludi caesarei* elaborados no quarto final do século XVII e no início do século XVIII tornaram-se, ao menos musicalmente, muito próximos às produções operísticas apresentadas nas cortes ao redor da Europa.

Justamente por conta dessa semelhança, o drama jesuítico passou a ser visto pelo imperador e pelos demais membros da Casa de Habsburgo como um substituto ideal, ou ao menos uma alternativa de grande valor, para a ópera. Isso principalmente por conta das restrições financeiras impostas por causa da Guerra dos Trinta Anos, que impediram os Habsburgos de realmente reproduzir o esplendor caro das óperas a que as imperatrizes provindas de Mântua estavam acostumadas. Enquanto o custo padrão para uma produção operística girava por volta de 10 000 a 20 000 florins²⁶⁷, chegando até mesmo a valores em torno de 100 000 florins (como é o caso da ópera *Il Pomo d'oro* de Antonio Cesti), a doação imperial de 2 000 florins, como visto acima, foi suficiente para a produção do drama jesuítico *Ansberta*.

Além da questão mais direta relacionada às limitações financeiras do período, o drama jesuítico também possuía a vantagem de ser uma produção teatral relativamente mais popular do que as óperas, apresentadas neste período somente para os nobres mais importantes presentes na corte vienense. Os dramas jesuíticos, portanto, foram encarados como eventos propícios para a glorificação da imagem pessoal do imperador e da Casa de Habsburgo para um público muito mais expressivo do que o das óperas apresentadas dentro das quatro paredes da corte. Aliado a isso, a diferença temática entre os enredos dos dramas jesuíticos e das óperas também foi utilizado pelos jesuítas para alegar uma certa superioridade moral de suas produções teatrais. Desse modo, ao ser frequentemente visto assistindo peças jesuíticas, Leopoldo I pôde salientar ainda mais sua fama internacional como o monarca mais dedicado à causa católica no mundo.

Como a presença de Leopoldo exigia dos dramaturgos jesuítas a apresentação de uma produção especial, o público, tendo identificado esse salto de qualidade entre os dramas regularmente apresentados e os *Ludi Caesarei*, ligava o esplendor e a grandiosidade destas peças imperiais à própria imagem do imperador, fazendo com que a mera presença de Leopoldo viesse a servir como um mecanismo valioso de glorificação pessoal.

²⁶⁷ GOLOUBEVA, 2000, p.47.

Essa preocupação de Leopoldo I em apresentar-se a todo tempo como um monarca profundamente religioso pode ser considerada como uma das principais especificidades do imperador austríaco que distinguiram seu tipo de patronagem da patronagem de seu primo Luís XIV da França. Com o surgimento do absolutismo francês a produção artística de Paris passou a ser quase que completamente centralizada pela corte, fazendo com que a glorificação da imagem do rei fosse, de modo geral, muito mais direta, personalista e secular do que no caso austríaco. Enquanto na França a maior parte das obras de arte do período tinha na figura de Luís XIV seu tema central e absoluto, na corte imperial em Viena boa parte das obras elaboradas para a glorificação de Leopoldo I ainda dispunham de uma temática bíblica, sendo possível identificar nelas a importância da alegada ligação especial entre o imperador e Deus como justificativa teológica para a posição de destaque da figura de Leopoldo I.

Com o início da Guerra dos Nove Anos em 1688 e da Guerra de Sucessão Espanhola em 1701, a corte vienense e os apologistas da Casa de Habsburgo passaram a procurar demonstrar a superioridade moral de Leopoldo I. Dentro deste contexto, a patronagem de produções artísticas religiosas por parte do imperador austríaco (como os dramas jesuíticos) tornou-se uma peça chave para a propaganda antifrancesa. Enquanto Luís XIV era visto como um indivíduo extremamente vaidoso e imoral, Leopoldo I passou a ser retratado como um monarca profundamente religioso e extraordinariamente preocupado com a defesa do mundo cristão contra os otomanos e contra as tendências secularizantes presentes na corte de Paris. Eucharius Rink (conselheiro imperial e um dos primeiros biógrafos de Leopoldo I) teceu a seguinte comparação entre o tipo de patronagem dos dois monarcas europeus:

Para distinguir a verdadeira grandeza da falsa, pode-se olhar para a vaidade do rei francês Luís XIV. Este príncipe não tem medo de ser glorificado com lisonjas que não podem ser dadas a ninguém. Ele mandou fazer monumentos e imagens de si mesmo, não para a glória de Deus, mas apenas para os reis. Leopoldo também mandou construir monumentos, porém, estes não eram para sua própria glória, mas para a de Deus e de seus santos, e sua modéstia se manifestava em sinais de piedade (RINK, 1708, p. 116)²⁶⁸.

²⁶⁸ „Damit man die wahrhafte Grösse von der falschen unterscheiden kann; so darf man nur hingegen die lobsucht des Königs in Frankreich Ludwig des XIV betrachten. Dieser prinz erröthet nicht, wenn man ihn gleich mit solcher schmeicheley, die man keinem menschen geben kann, beehret. Er hat sich seulen aufgerichtet, und nur seinen bildern, wo nicht göttliche, doch königliche ehre anthun lassen. Leopold hat auch seulen aufgerichtet, aber nicht sich zur ehre, sondern nur Gott, und den heiligen; und seine modestie hat sich werben nicht anders als in demuths bezeugung eingeführet.“

Fora essa distinção citada por Rink, também é possível dizer que embora Leopoldo I tenha, de fato, se envolvido pessoalmente na construção de igrejas, teatros, colunas, estatuas, assim como na elaboração de certos retratos e pinturas que glorificavam sua imagem pessoal, a música foi indiscutivelmente o principal meio artístico de interesse do imperador, fazendo com que a maior parte da patronagem imperial se destinasse a grandes produções musicais.

Por conta desse interesse especial pela música, Leopoldo I da Casa de Habsburgo exerceu uma grande pressão ao longo da segunda metade do século XVII para que os jesuítas austríacos não apenas ampliassem cada vez mais o uso da música em suas produções dramáticas, como também aceitassem o emprego de músicos profissionais na elaboração e performance das *Ludi Caesarei*, ao invés de simplesmente contar com as habilidades amadoras dos alunos presentes nos colégios da Companhia. Desse modo, a composição da música para essas peças especiais tornou-se uma tarefa de músicos empregados na *Hofkapelle* ou ligados intimamente à Casa de Habsburgo.

Infelizmente, a maior parte das partituras elaboradas para as *Ludi Caesarei* apresentadas durante o reinado de Leopoldo I não existem mais. Todavia, sabe-se que Johann Kaspar Kerll (organista imperial), Ferdinand Tobias Richter (organista imperial), Johann Michael Zächer (mestre de capela da Catedral de São Estevão em Viena), Johann Jacob Stupan von Ehrenstein (nobre e músico amador) e Johann Bernhard Staudt (mestre de coro do *Profeßhaus* em Viena) foram os principais compositores para esse tipo de produção dramático musical²⁶⁹.

Curiosamente todos esses compositores eram de origem germânico, mesmo que a produção musical na corte vienense neste período fosse dominada por músicos provindos da Itália. Isso, de forma geral, pois a nacionalidade dos compositores determinava as suas respectivas incumbências e tarefas dentro da *Hofkapelle*. Enquanto os compositores italianos empregados em Viena, como Bertali, Sances e Draghi, monopolizaram as principais produções apresentadas na corte imperial (destacadamente as óperas), os compositores germânicos ficavam encarregados de compor peças instrumentais de pequena escala, peças litúrgicas, ballets e a música para os dramas jesuíticos. Segundo Wittwer:

[...] ao confiarem suas composições a compositores alemães, eles proporcionaram a esses artistas oportunidades de demonstrar suas habilidades

²⁶⁹ KOCHANOWSKY, 1988, p.11.

no campo em desenvolvimento da arte musicodramática, contribuindo, assim, para tornar esse ramo da arte acessível ao espírito criativo alemão (WITTWER, 1934, p.90)²⁷⁰.

Não obstante, embora a música dos dramas jesuíticos na Áustria tenha sido elaborada praticamente de forma exclusiva por músicos germânicos, o estilo composicional das peças compostas por compositores como Kerll e Staudt, por exemplo, claramente segue a tradição veneziana. Aluno no seminário jesuíta de Viena entre 1666 e 1670²⁷¹ e, posteriormente, mestre de coro (*regens chori*) no *Professhaus* de Viena entre 1684 e 1707, Staudt foi o compositor de dramas jesuíticos mais prolífico de seu tempo (possivelmente o mais prolífico da história dos dramas jesuíticos). Staudt é citado como compositor de ao menos 41 peças, das quais 39 ainda contam com partituras sobreviventes²⁷².

Ferdinand Tobias Richter, por sua vez, apesar de nunca ter trabalhado diretamente em nenhuma das instituições jesuíticas presentes na Áustria foi indicado pelo próprio imperador Leopoldo I para compor a música para diversos dos *Ludi Caesarei* apresentados durante seu reinado. Organista imperial desde 1683 e primeiro organista da *Hofkapelle* de 1690 até sua morte em 1711, Richter trabalhou a maior parte de sua vida em um ambiente, como citado acima, dominado por compositores italianos. Assim, a oportunidade de compor a música para os dramas jesuíticos deve ter sido, em grande medida, uma ocasião de grande relevância para que ele pudesse demonstrar suas habilidades não apenas como um grande virtuoso nos teclados, mas também como um compositor sofisticado e a par das principais novidades composicionais do período.

Um dos trabalhos mais importantes de Richter como compositor foi a elaboração das partes musicais (prologo, coros e epílogo) do drama jesuíta *Hymenaei de Marte Triumphus* apresentado para a família imperial durante as celebrações do casamento entre o príncipe herdeiro José I de Habsburgo e Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg em 1699. Segundo Wittwer, dos 39 cantores necessários para a performance da música desta peça, 23 pertenciam ao seminário jesuíta, 5 à capela da Catedral de Santo Estêvão, um ao mosteiro escocês, um ao mosteiro dominicano, dois eram ex-alunos da S. Crucem e sete eram alunos da Universidade de Viena²⁷³. Em termos de instrumentação,

²⁷⁰ „dadurch daß sie ihre Stücke deutschen Tonsetzern anvertrauten, gaben sie diesen Gelegenheiten, ihr Können auf dem Gebiet der sich entwickelnden musikdramatischen Kunst unter Beweis zu stellen und trugen so ihrerseits dazu bei, diesen Kunstzweig deutschem Schaffensgeist zugänglich gemacht zu haben“.

²⁷¹ KRAMER, 1961, p.23.

²⁷² KRAMER, 1961, p.27.

²⁷³ WITTWER, 1934, p.88-9.

a partitura da pela conta com violino 1 e 2, violone, oboé 1 e 2, fagote, dois clarini e baixo continuo.

Uma das principais composições de Kerll foi a elaboração da música para o drama jesuítico *Pia et Fortis Mulier*, apresentado durante a premiação anual dos estudantes do colégio no dia 24 de fevereiro de 1677 (dia de São Matias)²⁷⁴. Normalmente, esse tipo de evento sempre ocorria no final do ano letivo, ou seja, em setembro. A realização, entretanto, de tal premiação e, em conjunto, a apresentação da peça *Pia et Fortis Mulier* no início do ano de 1677 esteve relacionado a decisão dos jesuítas em prestar as devidas homenagens a chegada da nova imperatriz Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg em Viena.

Diante deste contexto, observa-se como tema central dos coros entre atos, assim como do prologo e epilogo musicados por Kerll, tópicos relacionados à importância da fidelidade no casamento e à expectativa do nascimento de um herdeiro. Desse modo, a música que conclui o drama celebra o presságio de que em breve um filho nasceria deste casamento, garantindo a continuidade da linhagem de Habsburgo no comando do Sacro Império Romano-Germânico. Na realidade, esses problemas relacionados à sucessão de Leopoldo I não foram, de modo algum, abordados unicamente nesse drama. Após a morte das duas primeiras esposas de Leopoldo e com o nítido projeto expansionista de Luís XIV, a falta de um herdeiro tornou-se neste período uma questão de grande ansiedade e incerteza tanto para os membros da Casa de Habsburgo quanto para os jesuítas austríacos²⁷⁵. A inserção, portanto, de referências diretas a esse problema em *Pia et Fortis Mulier* não deve ser encarada como uma simples decisão artística inerente ao enredo da peça em si, mas sim como parte de um programa de representação dramática que refletia diretamente os anseios e as preocupações políticas vividas na corte vienense.

De acordo com Kochanowsky, as anotações deixadas por Kerll na partitura da peça indicam que o drama foi elaborado por Kerll para ao menos 2 violinos, 3 violas, 2 trompetes e muito provavelmente um violoncelo e um alaúde²⁷⁶. Outros instrumentos também podem ter sido utilizados na performance do drama, mas essa utilização infelizmente não pode ser comprovada. Ademais, diferentemente de outras produções da época, não apenas os coros, o prólogo e o epilogo, mas também partes faladas do enredo central foram musicadas por Kerll.

²⁷⁴ KOCHANOWSKY, 1988, p.16.

²⁷⁵ GOLOUBEVA, 2000, p.103.

²⁷⁶ KOCHANOWSKY, 1988, p.32.

Pia et Fortis Mulier, portanto, é um exemplo importante de como a possibilidade de glorificação da família imperial nos *Ludi Caesarei* levou o próprio imperador a permitir/convencer os jesuítas a designar um organista imperial como Kerll para compor a música para uma produção dramática apresentada nos colégios da Companhia de Jesus, tornando esses dramas muito mais profissionais do que provavelmente jamais imaginaram Loyola e os primeiros jesuítas.

Após a morte do imperador Leopoldo I, entretanto, os *Ludi Caesarei* acabaram perdendo grande parte de sua popularidade. Durante o curto reinado de José I (1705-1711), filho e sucessor de Leopoldo, um número ainda significativo de dramas jesuíticos continuou a ser apresentado diante da presença da família imperial. Todavia, a partir da coroação de Carlos IV como imperador obras grandiosas como *Pia et Fortis Mulier* deixaram de despertar o interesse da corte vienense²⁷⁷. Maria Tereza, por sua vez, chegou até mesmo a proibir a apresentação de performances teatrais nos colégios da Companhia de Jesus em Viena em 1760 e, posteriormente, em toda a Áustria, em 1768²⁷⁸. Desse modo, é possível dizer que devido à união entre os interesses políticos e religiosos da Companhia de Jesus, da Casa de Habsburgo e as predileções pessoais do imperador Leopoldo I, seu reinado I acabou representando, de modo indiscutível, o apogeu dos dramas jesuíticos cantados em território austríaco. Seja no âmbito quantitativo, seja no qualitativo as peças elaboradas pelos jesuítas austríacos neste período destacam-se de modo bastante evidente.

²⁷⁷ LINDNER, 2014, p.9.

²⁷⁸ SOMMERMATHIS, 2017, p.86.

Considerações finais

Ao longo desse trabalho pudemos verificar como as atividades educacionais promovidas pela Companhia de Jesus impactaram profundamente a produção musical durante o reinado do imperador Leopoldo I. Ainda que os jesuítas austríacos já exercessem grande influência na vida cultural austríaca antes da segunda metade do século XVII, o período entre 1658 e 1705 foi, em diversos níveis, um período muito peculiar na história da música austríaca por representar o apogeu, por assim dizer, da importância tanto da educação jesuítica na formação dos principais músicos empregados em território austríaco quanto da patronagem imperial na vida musical da região.

Já no século XVIII a Companhia de Jesus passou a ser combatida pela aristocracia europeia, sendo suprimida em 1773, e os investimentos na capela imperial vienense passaram a cair de modo constante, ainda que de modo paulatino, fazendo com que no início do século XIX a capela vienense tivesse perdido o prestígio obtido durante o reinado de Leopoldo I. A partir de então Viena continuou sendo um dos principais centros musicais do ocidente, mas as grandes produções migraram de uma esfera sacra e imperial para um ambiente secular e burguês (ainda que no caso vienense a aristocracia austríaca tenha continuado exercendo grande influência).

A importância da educação jesuítica e da patronagem aristocrática para a produção musical seiscentista, de fato, não foi uma particularidade exclusiva da Áustria. Na realidade, na maior parte dos países católicos ao redor do mundo, inclusive no Brasil, foi possível observar fenômenos similares. Entretanto, o que destaca a vida musical na Áustria de Leopoldo I foi o fato de que esse apogeu da importância da educação jesuíta e da patronagem imperial ocorreu justamente durante o reinado de um monarca que, como visto no terceiro capítulo deste trabalho, foi educado até os 14 anos de idade por membros da Companhia de Jesus para seguir uma carreira eclesiástica. Justamente por isso, a produção musical austríaca seiscentista se apresenta como um tipo de produção bastante peculiar. Mesmo em outros territórios católicos o domínio cultural da Companhia de Jesus nunca chegou a ser tão preponderante como nos territórios austríacos. Na França de Luís XIV, por exemplo, nota-se que o reinado do Rei Sol representou o início de uma certa ruptura cultural com a Igreja e um ganho significativo de importância de uma arte ainda aristocrática, porém muito mais secular. A própria questão do surgimento das academias de arte e de uma centralização das produções artísticas a partir da corte parisiense demonstra uma diferenciação bastante significativa entre Paris e Viena. Já em

Roma, a presença da Cúria Papal impediu que qualquer ordem religiosa, por mais fiel e subordinada ao papado que fosse, pudesse assumir algum grau de hegemonia intelectual, cultural ou política como foi o caso da hegemonia exercida pela Companhia de Jesus na Áustria. E mesmo no caso do ramo espanhol da Casa de Habsburgo observamos uma relação muito mais independente do que no caso da relação entre Leopoldo I e os jesuítas austríacos.

Ainda que, como observado no primeiro capítulo do trabalho, os primeiros jesuítas tenham adotado uma postura bastante crítica em relação ao uso da música entre seus membros, desde os primeiros anos de atividade da Companhia de Jesus na Áustria, ou seja, ainda no século XVI, os jesuítas locais entenderam a importância da música em território austríaco e entraram em confronto direto com o comando da ordem para garantir o uso da música em suas atividades, como no caso da colisão entre o reitor jesuíta da Universidade de Viena e Ignacio Loyola.

Já a partir do século XVII a música passou a ser incorporada de modo muito mais favorável em boa parte das atividades jesuíticas ao redor do mundo, destacadamente quando associada ao ensino da retórica no currículo humanista dos colégios jesuíticos. Dentro desse contexto, a disseminação do tratado *Musurgia Universalis*, elaborado pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher, garantiu que os músicos ligados aos colégios jesuíticos - particularmente na Áustria, onde a própria Casa de Habsburgo subsidiou a impressão de inúmeros exemplares do tratado - se instruísem sobre o uso de procedimentos e terminologias da retórica no fazer musical.

No caso específico da efetivação dos ideais educacionais jesuíticos durante o reinado de Leopoldo I, pudemos observar como a criação eclesiástica do imperador e seu profundo interesse pela música o levaram a patrocinar a formação de inúmeros músicos em colégios da Companhia de Jesus instalados tanto dentro dos territórios sob comando da Casa de Habsburgo quanto em Roma, assim como diversas produções artísticas apresentadas nas instituições educacionais jesuíticas que contavam com o uso da música, como é o caso, por exemplo, dos dramas jesuíticos.

Ao fim, pudemos confirmar que o desenvolvimento da música na Áustria ao longo do reinado de Leopoldo I só poderá ser verdadeiramente compreendido, ou ao menos adequadamente debatido, a partir de uma consideração mais aprofundada por parte dos musicólogos e demais pesquisadores sobre as diversas particularidades históricas, sociais, culturais, políticas e religiosas que permearam e interferiram (diretamente e indiretamente) o fazer musical deste período – particularidades, das quais apenas uma

parcela ainda ínfima pode ser abordada ao longo desse trabalho. Desse modo, o presente trabalho aponta para a necessidade de mais estudos específicos que possam determinar, por exemplo, o papel do ensino jesuítico para o desenvolvimento da música austríaca na segunda metade do século XVII e início do século XVIII. Somente assim será verdadeiramente possível compreendermos de modo adequado a produção musical desse período.

Referências

FONTES PRIMÁRIAS

AQUINO, Tomás de. *Sobre os prazeres: Comentário ao décimo livro da Ética de Aristóteles*. Trad. TONDINELLI, T.. Campinas: Ecclesiae, 2013.

_____. *Sobre o ensino (De magistro), os sete pecados capitais*. Trad. LAUAND, L.J.. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *Suma contra os gentios. 2 volumes. Livros IIIº e IVº*. Edição bilíngue. Trad. MOURA, O.. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

_____. *Suma Teológica. Volume 2*. Edição Bilíngue. Diversos tradutores. 2ª Edição. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *Suma Teológica. Volume 6*. Edição Bilíngue. Diversos tradutores. 2ª Edição. São Paulo: Loyola, 2012.

_____. *Opera omnia. Curante R. Busa*. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog: 1980. <<http://www.corpusthomaticum.org>>

ARIAS, Francesco. *Profitto spirituale. Della mortificazione de gli occhi particolarmente in vedere rappresentazione, balli, et altre cose che provocano a male* [1602]. In TAVIANI, Ferdinando. *La commedia dell'arte e la società barocca*. Vol. 1: *La fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni editore, 1991.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. Trad. BINI, E.. São Paulo: Edipro, 2020.

_____. *Poética*. Trad. PINHEIRO, P.. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Política*. Tradução de Mário Gama Kury. 2 ed. Brasília:

Editora UnB, 1988

_____. *Retórica*. Trad. BINI, E.. São Paulo: Edipro, 2011.

AVANCINI, Niccolò. *Poesis dramática. Pars I*. Cologne: Friessem 1674.

BURNEY, Charles. *A General History of Music: from the Earliest Ages to the Present Period*. Londres: Payne and Son, 1789.

BROWNE, Edward. *A Brief Account Of Some Travels In divers Parts of Europe, Viz. [Sp.1:] Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, [Sp.2:] Austria, Styria, Carinthia, Carniola, and Friuli: Through a great part of Germany, And The Low-Countries ... ; With some Observations on the Gold, Silver ... in those Parts ; As also, The Description of many Antiquities, Habits, Fortifications and Remarkable Places*. London: Tooke, 1685.

DA CÂMARA, Luís Gonçalves. *Memoriale seu diarium P. Ludovici Gonzáles de Cámara* [1555]. In *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initiis*,

v.1. *Narrationes scriptæ ante annum 1557*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu v. 66, 1943, pp. 508-752.

CÍCERO, Marco Tulio. *Do Orador*. In: SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2009.

_____. *De oratore. Book III*. Trans. H. Rackham. London: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.

Concílio Ecumênico de Trento (1545-1563). Disponível em:
<<http://agnusdei.50webs.com/trento.htm>>

CONSTITUTIONES Societatis IESU cum earum declarationibus [1558]. In: PADBERG, John W. (Ed.). *The Constitutions of the Society of Jesus and Their Complementary Norms: A Complete English Translation of the Official Latin Texts*. 1996.

CONTARINI, Domenico. *Relatione del Nob. Ho. s. Dom^o. Contarini K^r. Ultimo ritornato d'Amb^r. in Germania*. [1685] In FIEDLER, Joseph von (ed.). *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert/ 2: K. Leopold I*. Viena: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckeri, 1867, pp. 239-268.

CONTZEN, Adam. *Politicorum libri decem*. Mainz: Joannis Kinckii, 1621.

DAUBE, Johann Friederich. *Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Composition*. Viena: Joseph Funk, 1798.

DESCARTES, René. *As paixões da alma* [1649]. In: GUINSBURG, J.; ROMANO, R.; CUNHA, N. (Orgs.), *Descartes: obras escolhidas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Discurso sobre o método* [1637]. In: GUINSBURG, J.; ROMANO, R.; CUNHA, N. (Orgs.), *Descartes: obras escolhidas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *The Philosophical Writings of Descartes: Volume 3, The Correspondence*. Trad. COTTINGHAM, J.. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

DREXEL, Jeremias. *Rhetorica Caelestis*. Formis Cornelij Leysserii, 1636.

DONATI, Alexandri. *Ars Poetica*. Roma: 1631.

EBNER, Wolfgang. *Spartitura Compositionum Sacrae Regiae Maiestatis Hungariae, Leopoldi I*. In: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs. 18831. Viena: 1657.

EXPOSCIT DEBITUM [1550]. In: PADBERG, John W. (Ed.). *The Constitutions of the Society of Jesus and Their Complementary Norms: A Complete English Translation of the Official Latin Texts*. 1996.

- FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Vienna: Johann Peter van Ghelen, 1725.
- FUX, Johann Joseph; WOLLENBERG, Susan. 'Gradus ad Parnassum' (1725): *Concluding Chapters*. In *Music Analysis*, Vol. 11, No. 2/3, Alexander Goehr 60th-Birthday Issue, 1992, pp. 209-213+215-243.
- FUX, Johann Joseph; MANN, Alfred. *Study of Counterpoint From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassu*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1965.
- FUX, Johann Joseph; MATTHESON, Johann. *Correspondências* [1717-18]. In LESTER, Joel. *The Fux-Mattheson correspondence: an annotated translation*, *Current Musicology* 24, 1977, pp.37–62.
- GALLUZZI, Tarquinio. *Rinovazione dell'antica tragedia, e difesa del Crispo*. Roma: 1633.
- GIORGI, Marino. *Germania s. Marin Zorzi Caval'*. [1671] In FIEDLER, Joseph von (ed.). *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert/ 2: K. Leopold I*. Viena: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckeri, 1867, pp. 119-142.
- GIUSTIANI, Ascanio. *Relation del N. Ho: s. Ascanio Giustinian Cau'. ritornato d'Amb'. di Germania* [1682]. In FIEDLER, Joseph von (ed.). *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert/ 2: K. Leopold I*. Viena: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckeri, 1867, pp. 2010-238.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italian Journey (1786-1788)*. Trans. by AUDEN; MAYER. San Francisco: North Point Press, 1982 [1786].
- GRAMONT, Antoine. *Memoires Du Marechal Du Gramont, Duc Et Pair de France. Tome Second*. Paris: Michel David, 1716.
- HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music. Volume 5*. London: T. Payne, 1776.
- JANOVKA, Tomáš Baltazar. *Clavis ad thesaurum magna artis musicae*. Praga: 1701.
- JONES, David. *The Life of Leopold, Late Emperor of Germany, &c. Containing the Most Remarkable Transactions of Europe, as well relating to the Turks as Christians, for About Sixty Years*. Londres: 1706.
- KIRCHER, Athanasius; CRANE, Frederick Baron. *Athanasius Kircher, Musurgia Universalis (Rome, 1650): the section on musical instruments*. Iowa: 1956.
- KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Roma: 1650.
- _____. *Musurgia Universalis. Livro VII Part III*. Trad.: Peeter Tammearau.

- _____. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni* [1650]. Trad. Günter Scheibel, 2017.
- _____. *Musurgia Universalis*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970.
- _____. *Vita Admodum Reverendi P. Athanasii Kircheri Societ Jesu*. In: FLECHTER, John Edward. *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis': With a Selection of His Unpublished Correspondence and an Annotated Translation of His Autobiography*. Boston: Brill, 2011.
- _____. *Ars magnesia*, Würzburg: Elias Michael Zink, 1631.
- KIRCHER, Athanasius; TAMMEARU, Peeter. *Kircher and Musica Pathetica: A Translation From Musurgia Universalis*. Florida: 2000.
- KHEVENHÜLLER-METSCH, Rudolf Graf. *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlichen Obersthofmeisters. 1743-1776*. Vienna/Leipzig: 1907.
- KERLL, Johann Kaspar. *Pia et Fortis Mulier*. Viena: 1677. In KOCHANOWSKY, Vera Ann. *Johann Kaspar Kerll's "Pia et Fortis Mulier" (1677): An edition and commentary*. Stanford University, 1988.
- LANOY, Nicolao. *P. Nicolaus Lanoy Vis. Prov. Austri. S.I. P. Everardo Mercurian Praep. Gen. S.I.* [1577]. In *Monumenta Paedagogica Societatis IESU*, vol. 4 (1573-1580). Roma: Institutum Historicum Societatis IESU, 1981, pp. 712-719.
- LEOPOLDO I; KLOPP, Onno (ed.). *Corrispondenza epistolare tra Leopoldo I. imperatore ed il P. Marco d'Aviano, Capuccino: dai manoscritti originali tratta e pubblicata*. Graz: Libreria 'Styria' Editrice, 1888.
- LEOPOLDO I. *THE Emperors New Declaration AGAINST The Most Christian King: OR, THE Further Avocatoria and Inhibitoria against the Crown of FRANCE*. Ratisbon: Diet at Ratisbon, 1689.
- LITTERAE ANNUAE PROVINCIAE AUSTRIAE SOCIETATIS IESU ANNO 1659*. Roma: 1659.
- LOYOLA, Ignacio. *Epistula 20. Beltrano de Loyola*. In *Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Primus 1524-1548*. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1903, pp.148-151.
- _____. *Epistula 4965. Patri Nicolao Lanojo Ex Comm*. In *Monumenta Ignatiana Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Octavus 1554*. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1909a, pp.67-69.
- _____. *Epistula 4994. Patri Nicolao Lanojo*. In *Monumenta Ignatiana Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Octavus 1554*. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1909b, pp.117-118.

MAGALOTTI, Lorenzi. *Saggio di Carteggi Diplomatici del Conte Lorenzo Magalotti dela Legazione a Vienna (1675-78)*. In *Giornale storico degli Archivi Toscani*. Volume 4. Florença: Presso L'Editore G.P. Vieusseux, 1860, pp. 318-341.

MASEN, Jacob. *Palaestra eloquentiae ligatae dramatica. Pars 3 & ultima*. Cologne: 1683.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eöffnete Orchestre*. [Hamburg, 1713]. Laaber: Laaber Verlag, 2004.

_____. *Das Beschützte Orchestre* [Hamburg, 1717]. Laaber: Laaber Verlag, 2004.

_____. *Der Vollkommene Capellmeister* [Hamburg, 1739]. Kassel: Bärenreiter, 1991.

MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris: Chez Sebastien Cramoisy, 1636.

MOLIN, Aluise. *Relatione di s. Aluise Molin K'. Ritornato d'Amb'. in Germania. Letta all'Ecc^{mo}. Senato*. [1661] In FIEDLER, Joseph von (ed.). *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert/ 2: K. Leopold I*. Viena: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckeri, 1867, pp. 43-100.

NADAL, Jerome. *Epistolae P. Hieronymi Nadal Societatis Jesu Ab Anno 1546 Ad 1577, Vol. 2: Nunc Primum Editae Et Illustratae a Patribus Ejusdem Societatis*. In *Monumenta Historica Societatis Iesu*. Madri: Typis Augustini Avrieal, 1899.

_____. *Epistolae P. Hieronymi Nadal Societatis Jesu Ab Anno 1546 Ad 1577, Vol. 4: Nunc Primum Editae Et Illustratae a Patribus Ejusdem Societatis*. In *Monumenta Historica Societatis Iesu*. Madri: Typis Augustini Avrieal, 1905.

_____. *Scopus et ordo scholarum Messanenium Societatis Jesu* [1548]. In *Monumenta paedagogica Societatis Jesu quae primam Rationem Studiorum anno 1586 editam praecessere*. Madri: Typis Augustini Avrial, 1901, pp.614-616.

POLANCO, Juan Alfonsode. *Litterae communes omnibus societatis superioribus* [1560]. In *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu III (1557-1572)*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974, pp. 304-306

_____. *Monumenta Ignatiana Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Iesu fundatoris epistolæ et instructiones, Tomus Quartus 1551-1553*. Madrid: Madri, Typis G. Lopez del Horno, 1903 [1551].

PONTANUS, Jacobus. *Progymnasmata Latinitatis, sive Dialogorum, vol I*. Ingolstadt: 1588.

PRIBAM, Alfred Francis; PRAGENAU, Moriz Landwehr Von. *Fontes Rerum Austriacarum: Diplomataria Et Acta. Zweite Abtheilung. LVI. Band*. Vienna: 1903.

QUADRIO, Francesco Saverio. *Della storia e della ragione d'ogni poesia: volumi quattro, Volume 2, Libro 2*. Milão: F. Pisarri, 1742.

RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATIS IESU. Roma: 1599. In: MIRANDA, Margarida (ed.). *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus Regime escolar e Curriculum de estudos*. Lisboa: Esfera do Caos, 2009.

REINHARDT, Kilian. *Rubriche Generali Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno*. In: Österreichische Nationalbibliothek, *Musiksammlung, Mus.Hs.2503*. Viena: 1727.

REGIMINI MILITANTIS ECCLESIAE [1540]. In: PADBERG, John W. (Ed.). *The Constitutions of the Society of Jesus and Their Complementary Norms: A Complete English Translation of the Official Latin Texts*. 1996.

RIEMANN, Hugo. *Geschichte der musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* [1898]. Berlin: Max Hesses Verlag, 1920.

RINK, Eucharius Gottlieb. *Leopolds des Großen, Römischen Käysers, wunderwürdiges Leben und Thaten : aus geheimen Nachrichten eröffnet. Erste Theil*. Leipzig: Fritsch, 1708.

SAGREDO, Nicolò. *Relation de s. Zuaune Sagredo K^r. Ritornato dall'Amb^a. di Germania*. [1665] In FIEDLER, Joseph von (ed.). *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert/ 2: K. Leopold I*. Viena: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckeri, 1867, pp. 101-118.

SCHEIBE, Johann Adolph. *Critischer musikus*. Leipzig: B. C. Breitkopf, 1745.

SCHOTT, Gaspar. *Benevolo Lectori*. In KIRCHER, Athanasius. *Oedipus Aegyptiacus*. Tomo I. Roma: Typographia Vitalis Mascardi, 1652.

SOAREZ, Cipriano. *De Arte Rhetorica* [Roma, 1568]. Trad.: Lawrence J. Flynn. Dissertação de doutorado. Florida: University of Florida, 1955.

SUMMA, 1539. *Prima Societatis IESU Instituti summa*. 1539. In: *Constitutiones et Regulae Societatis Iesu, v. 1: Monumenta Constitutionum Praevia. (Monumenta Historica Societatis IESU, v. 63.)*. Madrid, 1903, p. 14-21.

WAGNER, Franz. *Historia Leopoldi Magni Caesaris Augusti. Vol. 1*. Ausburgo: Sumptibus Georgii Schlüter & Martini Happach, 1719.

ZARLINO, Gioseffo. *Le istitutioni harmoniche*. Veneza: Francesco Senese, 1562.

FONTES SECUNDÁRIAS

ADEL, Kurt. *Das Jesuitendrama in Österreich*. Wien: Bergland Verlag, 1957.

ANTONICEK, Theophil. 'Die musikalischen Jugendwerke Kaiser Leopolds I.', *Studien zur Musikwissenschaft*, 42 (1993), pp. 97–113.

ADLER, Guido. *Musikalische Werke Der Kaiser Ferdinand III, Leopold I Und Joseph I*. Wien: Greg International Publishers, 1972.

_____. ADLER, Guido. *Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Studien zur Musikwissenschaft*, 1916, 4. H. (1916), pp. 5-45.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. Trad. PRELORENTZOU, R.. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ANTONICEK, Theophil. *Die musikalischen Jugendwerke Kaiser Leopolds I*. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, 42, 1993, p. 97–113.

ASMUSSEN, Tina. *Scientia Kircheriana. Die Fabrikation von Wissen bei Athanasius Kircher*. Affalterbach: Didymos-Verlag, 2016.

BARROS, Cassiano de Almeida. *Fundamentos teológico-políticos da Musica Poetica alemã*. In *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-31, 2020

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. EUA: University of Nebraska Press, 1997.

BENNETT, Lawrence. *The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of*

BREWER, Charles E. *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries* (Kindle Edition) New York: Routledge, 2016.

CARDOSO, Fernando Schlithler da Fonseca. *A contemplação de Deus no espelho da música: a música especulativa no tratado Speculum Musicae. Um estudo sobre a música especulativa medieval e seu contexto filosófico e teológico a partir da leitura dos capítulos introdutórios do Livro I do tratado Speculum Musicae (c.1340)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2017.

CORETH, Anna. *Pietas Austriaca*. Trad.: BOWMAN, W.D.; LEITGEB, A.M. Indiana: Purdue University Press, 2004.

CLARK, Alice V.. *Carissimi's Jephthe and Jesuit Spirituality*. In: *College Music Symposium*, Vol. 59, No. 1 (Spring, 2019), pp. 1-33.

DA COSTA, Lígia. *A Poética de Aristoteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of music History*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1983.

_____. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Erste Teil. Grundzüge einer Systematik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

_____. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweite Teil. Deutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

- DEVLIN, Eugene J.. *The Imperial Play as Final Chapter in the Jesuit Theater in Austria*. In: *Comparative Drama*, Summer 1989, Vol. 23, No. 2 (Summer 1989), pp. 141-155.
- DUHR, Bernhard. *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Erster Band*. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1907.
- ERHARDT, Tassilo. *A longevous Cycle of Introits from the Viennese Court*. in: ERHARDT, T. (org). *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013.
- FEDERHOFER, Hellmut. *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*. In *Die Musikforschung*, 13. Jahrg., H. 2, 1960, pp. 130-142.
- _____. *25 Jahre Johann Joseph Fux-Forschung*. In *Acta Musicologica*, Vol. 52, Fasc. 2, 1980, pp. 155- 194.
- _____. *Johann Joseph Fux und die gleichschwebende Temperatur*. In *Die Musikforschung*, 41. Jahrg., H. 1, 1988, pp. 9-15.
- _____. *Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. In *Acta Musicologica*, Vol. 65, Fasc. 2, 1993, pp. 119- 133
- FILIPPI, Bruna. *The Orator's Performance: Gesture, World, and Image in Theatre at the Collegio Romano*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- FISHER, Alexander J.. *Music and religious identity in counter-reformation Augsburg*. London: Routledge, 2004.
- _____. *Music, piety, and propaganda: the soundscapes of counter-reformation Bavaria*. New York: Oxford University Press, 2014.
- FLADERER, Ludwig. *Wie bringt man die Antike zur Wirkung? Plurimedialität im Jesuitendrama Pietas Victrix des Nicolaus Avancini SJ (1611-1686)*. In FISCHER, I. (Org.). *Bibel- und Antikenrezeption. Eine interdisziplinäre Annäherung*. Wien, Lit Verlag, 2014.
- FLEISCHER, Manfred P. *Father Wolff: The Epitome of a Jesuit Courtier. The Catholic Historical Review*, Oct., 1978, Vol. 64, No. 4 (Oct., 1978), pp. 581-613.
- FLETCHER, John Edward. FLETCHER, John Edward. *Athanasius Kircher and the Distribution of His Books*. In: *The Library*, Vol. 23, N. 2, 1968
- _____. *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'. With a Selection of his Unpublished Correspondence and an Annotated Translation of his Autobiography*. Boston: Brill, 2011.
- FRANCA, Leonel. *O método pedagógico dos jesuítas: O Ratio Studiorum*. Campinas: Kirion, 2019.

- GALLO, Anne-Sophie. *Jesuit Theater*. In: *The Oxford Handbook of Jesuits*. 2018.
- GOLOUBEVA, Maria. *The glorification of Emperor Leopold I in image, spectacle and text*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000.
- GRENDLER, Paul F.. *Jesuit Schools in Europe. A Historiographical Essay*. In: *Journal of Jesuit Studies 1*, 2014, p.7-25.
- HADAMOWSKY, Franz. *Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555-1761). Daten, Dramen, Darsteller. Eine Auswahl aus Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek*. Wien, Böhlau Verlag, 1991.
- HANSEN, João Adolfo. *Instituição retórica, técnica retórica discurso*. In: *Matraga*, v.20, n.33, 2013.
- HEISS, Gernot. *Die „Litterae annuae“ und die „Historiae“ der Jesuiten*. In *Quellenkunde*. Wien - München: 2004. Pp. 663–674.
- HENGST, Karl. *Jesuiten na Universitäten und Jesuitenuniversitäten. Zur Geschichte der Universitäten in der Oberdeutschen und Rheinischen Provinz der Gesellschaft Jesu im Zeitalter der Konfessionellen Auseinandersetzung*. Viena: Ferdinand Schöningh, 1981.
- HILL, John Walter. *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750 (The Norton Introduction to Music History)*. New York: W. W. Norton & Company, 2005.
- HOLLER, Marcos. Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: A música na atuação dos jesuítas na américa portuguesa*. Campinas: 2006.
- _____. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- HUFTON, Olwen. *Every tub on its own bottom: Funding a Jesuit College in early modern Europe*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- INGRAO, Charles. *State and Society in Early Modern Austria*. Indiana: Purdue University Press, 1994a.
- _____. *The Habsburg Monarchy, 1618–1815 (New Approaches to European History)*. Cambridge: Cambridge University Press. Edição do Kindle, 1994b.
- IRVING, David. *Music in Global Jesuit Missions, 1540–1773*. In: ŽUPANOV, Ighes. *The Oxford Handbook of the Jesuits*. Oxford University Press, 2018. p.598-636.
- JEZ, Thomasz. *The Musical Culture of the Jesuits in Silesia and the Klodzko County (1581–1776)* (Kindle Edition). Trad. Tomasz Zymer. Bern: Peter Lang, 2013.
- JONES, David Wyn. *Music in Vienna 1700, 1800, 1900*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.

- KABIERSCH, Angela. *Nicolaus Avancini S.J. und das Wiener Jesuitentheater 1640-1685*. Universität Wien, 1972.
- KAINULAINEN, Jaska. *Virtue Civic Values in Early Modern Jesuit Education*. In: *Journal of Jesuit Studies*, v.5, 2018, p.530-548.
- KENDRICK, L. Robert. *Fruits of the cross: Passiontide music theater in Habsburg Vienna*. California: University of California Press, 2019
- KÖCHEL, Ludwig Ritter. *Die kaiserliche Hof-musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Vienna: Beck'sche Universitätsbuchhandlung, 1869.
- KÖRNDLE, Franz. *Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org.). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 550-571.
- Kramer, Waltraute. *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677 - 1711*. Vienna: Universität Wien, 1961.
- KRAUS, Andreas. *Das Gymnasium der Jesuiten zu München (1557-1773). Staatspolitische, Sozialgeschichtliche, Behördengeschichtliche und Kulturgeschichtliche Bedeutung*. Munich: Beck, 2001.
- LEIGH, David. *The Changing Practice of Liberal Education and Rhetoric in Jesuit Education, 1600-2000*. In GANNETT, Cinthia (ed.); BRERETON, John C. (ed.). *Traditions of eloquence: The Jesuits and modern rhetorical studies*. Nova York: Fordham University Press, 2016.
- LINDNER, Christiane. *Der große Theatersaal der Jesuiten in der Alten Universität in Wien*. Vienna: Universität Wien, 2014.
- LORENZ, Hellmut. *The Imperial Hofburg The Theory and Practice of Architectural Representation in Baroque Vienna*. In INGRAO, Charles W.. *State and Society in Early Modern Austria*. West Lafayette: Purdue University Press, 1994.
- LUCAS, Mônica Isabel. *Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica*. Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 1, 2014, p. 71-94.
- LUNDBERG, Mattias. *What is Really Old in the Stile Antico of Johann Joseph Fux?* In: ERHARDT, T. (org.). *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013.
- MASSIMI, Marina. *A Psicologia dos Jesuítas: Uma Contribuição à História das Idéias Psicológicas*. In *Psicologia: Reflexão e Crítica* [online]. 2001, v. 14, n. 3 [Acessado 29 Março 2022], pp. 625-633. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-79722001000300018>>
- MARYKS, Robert A.. *Rhetorical Veri-similitudo: Cicero, Probabilism, and Jesuit Casuistry*. In GANNETT, Cinthia (ed.); BRERETON, John C. (ed.). *Traditions of eloquence: The Jesuits and modern rhetorical studies*. Nova York: Fordham University Press, 2016.

- MCKAY, John. *Musical Curiosities in Athanasius Kircher's Antiquarian Visions*. In *Music in Art* XL/1–2, 2015.
- MIRANDA, Margarida. *Ratio Studiorum: Uma nova hierarquia de saber*. In MIRANDA, Margarida (ed.). *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus Regime escolar e Curriculum de estudos*. Lisboa: Esfera do Caos, 2009.
- MUNDT, Lothar; SEELBACH, Ulrich. *Pietas victrix - Der Sieg der Pietas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.
- MURATA, Margaret. *Music history in the Musurgia universalis of Athanasius Kircher*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Orgs.). *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999, p.190-207.
- NETTL, Paul. *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*. In *Studien zur Musikwissenschaft*, 8. H. (1921), pp. 45-175.
- OLDANI, Louis. *Prefácio*. In: MCCABE, W.; OLDANI, L. (ed). *An Introduction to Jesuit Theater: A Posthumous Work*. Saint Louis, Missouri: The Institute of Jesuit Sources, 1983.
- O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org.). *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- _____. *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- O'MALLEY, John W.. *Historical perspectives on jesuit education and globalization*. In: BANCHOFF, Thomas Banchoff; CASANOVA, José (eds.). *The Jesuits and globalization: historical legacies and contemporary challenges*. Washington, DC: Georgetown University Press, 2016.
- _____. *How the First Jesuits Became Involved in Education*. In: DUMINUCO, Vicent J. (Ed.). *The Jesuit Ratio Studiorum: 400th Anniversary Perspectives*. New York: Fordham University Press, 2000, p.56-74).
- PELK, Milan. *Der Sammler und sein Kaiser. Leopold I. in der Sammlung Valvasor – Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen*. In: *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/ Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture. 1618–1918*. Alemanha: Bohlau Verlag, 2017, pp. 231-250.
- PORTO JUNIOR, Delphim Rezende. *Preceptivas humanistas e musicais na tratadística quinhentista: Um estudo das representações retóricas do Exercício Musical no Renascimento italiano*. Tese de doutorado. São Paulo: USP-ECA, 2018.
- POTTER, Pamela M. *A mais alemã das artes: musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista*. Trad. PATRIOTA, R. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PORTO JUNIOR, Delphim Rezende. *Preceptivas humanistas e musicais na tratadística quincentista: um estudo das representações retóricas do exercício musical no renascimento italiano*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

RIEDEL, Friederich. *Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von Alessandro Poglietti und Johann Kaspar Kerll*. In Source: Archiv für Musikwissenschaft, 19./20. Jahrg., H. 2. (1963), pp. 124-142.

_____. *Johann Joseph Fux*. In Österreichische Musikzeitschrift, 46(9), 1991.

RISI, Clemens. *Die Opernbühne als Experimentalraum der Affekte Überlegungen zum Affektbegriff bei Athanasius Kircher und Claudio Monteverdi*. In: *Band 1 Kunstkammer - Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. De Gruyter, 2003.

SALMERÓN, Miguel Córdoba. *A Failed Politician, a Disputed Jesuit: Cardinal Johann Eberhard Nithard (1607–81)*. In: *Journal of Jesuit Studies*, 7 (2020) 545-569.

SANTANA, Juliana. *Emoções e virtudes morais em Aristóteles*. In Anais do Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar, 2015.

SCHARLAU, Ulf. *Athanasius Kircher (1601–1680), or Some Aspects of Acoustical Developments in the 17th Century*. In: *Fontes Artis Musicae*, 1978 Januar-März, Vol. 25, No. 1 (1978 Januar-März), pp.86-89.

_____. *Zur Einführung in Athanasius Kirchers Musurgia*. In: KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970.

SEIFERT, Herbert. *Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I*. In Österreichische Musikzeitschrift 29 (JG), 1974, pp.6-16.

_____. *Die kaiserliche Hofkapelle im 17. -18. Jahrhundert*. In Österreichische Musikzeitschrift, Vol. 53 n. 2, 1998.

_____. *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015

SICHER, Erwin. *Leopold I of Austria: A Reappraisal*. Tese de doutorado. University of Southern California. 1970

SOMERSET, H. V. F. *The Habsburg Emperors As Musicians*. In: *Music & Letters*, v. 30, n. 3, 1949, p. 204-215.

SOMMER-MATHIS, Andrea. *The imperial court theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena*. In: *Music in Art* XLII/1–2 (2017).

_____. *Das Theater auf der Kurtine*. In: Karner, Herbert (Hg.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien 2014, S. 422–427.

_____. *Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen*. In: *Die Wiener Hofburg, 1521–1705*, 470-493.

SPIELMAN, John P.. *Leopold the First of Austria*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1977.

SPIEGEL, Kaethe. *The Origin of the University of Prague*. In: *The Catholic Historical Review*, Vol.15, n.2, 1929, p.179-182.

SUPPAN, Wolfgang. *Joseph Johann Fux*. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 32, Fasc. ¼, 1990, pp. 299- 339

SZAROTA, Elida Maria. *Das Jesuitendrama im Deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare. Erster Band, Teil 1*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.

TEIXEIRA, Thiago Praça. *Música e beleza em São Tomás de Aquino*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2012.

ZAMPELLI, Michael. *'Lascivi Spettacoli': Jesuits and Theatre (from the Underside)*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Orgs.). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p.550-571.

WALD, Melanie. *Die Beendigung der Geschichte - Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie*. In: N. Schwindt (Eds.). *Rettung aus dem Geist der Antike: Der Humanist Heinrich Glarean*. Kassel: Bärenreiter, 2006.

_____. *"Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia". Harmonie als Utopie. Untersuchungen zur Musurgia universalis von Athanasius Kircher*. Tese de doutorado. Zürich: Universität Zürich, 2005

WEAVER, Andrew. *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III Andrew H. Weaver Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War*. New York: Routledge, 2016.

Wessely, Othmar. *Johann Joseph Fux im Urteil der Umwelt und Nachwelt*. In *Österreichische Musikzeitschrift*, 25(10), 1970.

WETMORE JR., Kevin J. *Jesuit Theater and Drama*. In: *The Oxford Handbook of Jesuits*. 2016.

WITTWER, Max. *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*. Berlin: 1934.

WHITE, Harry. *Johann Joseph Fux and the Musical Discourse of Servitude*. In: ERHARDT, T. (org.). *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013.

_____. *Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy*. In Schriftenreihe Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom Band 52, 2015.

WHITE, Harry; HOCHRADNER, Thomas. *Fux, Johann Joseph*. In m Grove Music Online.

WOLF, Christof. *Jesuitentheater in Deutschland*. In: Funiok/Schöndorf (Hrsg.) Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten. Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung. Reihe Geschichte und Reflexion. Hrsg. v. J. Petersen u. G.-B. Reinert. Auer Verlag, Donauwörth 2000.

ZAMPELLI, Michael. '*Lascivi Spettacoli*': *Jesuits and Theatre (from the Underside)*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.