

## ***A Lógica da expressão musical no Classicismo: uma revisão dos tratados de H. C. Koch***<sup>1</sup>

### ***The logic of Musical Expression in the Classicism: a review of H. C. Koch's treatises***

**Cassiano Barros**

Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, São Paulo, Brazil

[cassianobarros@hotmail.com](mailto:cassianobarros@hotmail.com)

**Abstract:** This article presents an investigation about the logic of musical expression in the Classicism. Its main reference is the musical theory of Heinrich Christoph Koch (1749-1816), historically considered as the most comprehensive of his time. Starting from the notion of music as a language, Koch conceives units of musical thought that constitute musical speeches, oriented by a specific logic. This logic is performed on the basis of the material, structural and perceptible attributes of the units of thought, enabling the rationalization of its processes and the constitution of a specific musical Grammar and Rhetoric, which regulate the possibilities of usage of the music language. The historical recovery of this logic contributes to the reclaiming of meanings, techniques and values hidden by the historical distance, both of the theory which it constitutes and the repertoire to which it allows to accede. In these terms, it configures itself as a valuable tool of access to the music of its time.

**Keywords:** Musical Poetics; Musical Rhetoric; Musical Grammar; Classicism; H. C. Koch.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma investigação sobre a lógica da expressão musical no Classicismo. Tem como principal referência a teoria musical de Heinrich Christoph Koch (1749-1816), considerada historicamente como a mais completa de sua época. Partindo da concepção da música como uma linguagem, Koch concebe unidades de pensamento musical que se articulam para constituir os discursos musicais, orientadas por uma lógica própria. Essa lógica opera a partir das qualidades materiais, estruturais e sensíveis das unidades de pensamento, viabilizando a racionalização de seus processos e a constituição de uma gramática e retórica características, que regulam as possibilidades de uso da linguagem musical. Sua recuperação histórica contribui para a recuperação de sentidos, técnicas e valores ocultos pelo distanciamento histórico, tanto da teoria da qual ela faz parte quanto do repertório ao qual ela possibilita aceder. Nesse sentido, configura-se como valiosa ferramenta de acesso à música de seu tempo.

**Palavras-chave:** Poética Musical; Retórica Musical; Gramática Musical; Classicismo; H. C. Koch.

Submission date: 21 January 2018

Final approval date: 6 May 2018

## **1 – Introdução**

Os processos de composição tornaram-se objeto de estudo recorrente da musicologia a partir da década de 1970 e, em função de sua relevância para a área, conformaram-se como um campo específico de estudos, como descreve Kerman (1982, p. 174). Desse campo originam-se trabalhos que buscam compreender os diversos processos criativos da música, a partir de análises de esboços, anotações, rascunhos e partituras de obras musicais deixados por

---

<sup>1</sup> Trabalho resultante de projeto de pesquisa de doutorado financiado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp.

compositores, tratados de teoria musical, de poética e de filosofia/estética da música, manuais de composição e outros tantos documentos que possibilitam o acesso a e a compreensão da atividade dos compositores em diversos momentos da história.

A partir de um viés hermenêutico, este artigo aborda um aspecto importante do processo de composição musical do século XVIII, a saber, a lógica da expressão musical, tendo como referência principal a tratadística de H. C. Koch (1749-1816). Para isso, este trabalho recupera referências, redes de relações e de interlocutores que constituem o horizonte de sentido dessa teoria, situando-a em nosso tempo presente. Nessa perspectiva, procuramos contribuir com os estudos já realizados sobre este tema<sup>2</sup>, que abordam os aspectos contextuais de maneira tangencial e parcial e desconsideram, em grande medida, a própria concepção retórica então vigente do ato compositivo.

Essa abordagem se inicia com a recuperação da ideia setecentista da retórica e da gramática musical, como reguladoras do uso da linguagem musical. Em seguida, a partir da reconstrução da própria noção da linguagem musical, abordamos as unidades de pensamento musical, categorias que materializam a lógica da expressão musical.

## 2 - A Gramática e a Retórica da Música

Na enciclopédia Teoria Geral das Belas Artes [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*], o filósofo suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779), pelas mãos dos músicos Johann Phillip Kirnberger (1721-1783) e Johann Abraham Peter Schultz (1747-1800), afirma que os princípios que orientam o exercício das virtudes musicais, também chamados de regras mecânicas, ocupam na música um lugar análogo àquele que os princípios gramaticais ocupam no sistema da linguagem verbal (SULZER, 2002, p.3780).

A analogia proposta por Sulzer foi reformulada e amplamente elaborada por Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) no primeiro volume de sua História Geral da Música [*Allgemeine Geschichte der Musik*], publicada em 1788. Forkel sistematizou, como J. Mattheson (1681-1764), um conjunto de regras e preceitos balizadores da correção da expressão musical, e nomeou esse sistema de gramática musical.

Essa gramática era dividida em três partes principais, a saber: 1) as tonalidades, que compreendem o estudo dos intervalos, escalas e modos; 2) a harmonia, que trata dos acordes, modulações, cadências e técnicas de elaboração da harmonia; e 3) a prosódia musical, que trata dos tipos de compassos, de pés rítmicos e acentos. A essas partes principais, somavam-se três partes auxiliares: 1) a acústica, que trata da natureza e formação do som, sua duração e

---

<sup>2</sup> Os textos de Koch foram objetos de estudo regularmente revisitados durante os séculos XVIII e XIX. No século XX, especialmente a partir da década de 1970, eles foram tomados pela musicologia como valiosas fontes de informação sobre a prática musical setecentista. Dentre esses estudos, destacam-se DAHLHAUS, Carl (1977). Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform. *Archiv für Musikwissenschaft*, n.35, v.3, p.155-177; BUDDAY, Wolfgang (1983). *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*. Kassel: Bärenreiter; RATNER, Leonard (1949). Harmonic Aspects of Classic Form. *Journal of the American Musicological Society*, n.2, p.159-168; BAKER, Nancy K (1975). *From Teil to Tonstück: The Significance of the Versuch ... by Heinrich Christoph Koch*. Ph.D. dissertation, Yale University; SISMAN, Elaine (1982). Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music. *The Musical Quarterly*, n.68, v.4, p.444-475; LESTER, Joel (1996). *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press; BONDS, Mark Evan (1991). *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press.

reverberação; 2) a canônica, que trata dos temperamentos e relações matemáticas na produção dos sons e construção dos instrumentos; e 3) a grafia musical, que trata do sistema de linhas, claves e demais sinais utilizados na representação gráfica do som e do silêncio (FORKEL, 2005, p.35-36).

Forkel admitia que a gramática musical comportasse apenas parte dos princípios conformadores da expressão musical, como aqueles que outorgavam correção às obras, mas que não garantiam a eficiência delas na realização de suas causas. Assim sendo, de modo similar a seus predecessores, ele sistematizou as regras e princípios que tratavam da eficácia da expressão musical, e nomeou esse outro sistema, por sua vez, de retórica musical (FORKEL, 2005, p.37). O autor da História Geral da Música creditou a J. Mattheson a primeira retórica musical alemã. Apontada no capítulo sobre melodia do tratado intitulado O Mestre de Capela Perfeito [*Der vollkommene Capellmeister*], essa retórica foi considerada, contudo, incompleta, devido ao “estágio de desenvolvimento em que se encontrava a música no início do século XVIII”<sup>3</sup> (FORKEL, 2005, p.37). Dessa forma, Forkel declarou-se o responsável pelo primeiro sistema retórico musical completo, constituído por cinco partes principais, a saber: 1) a periodologia musical; 2) os estilos musicais; 3) os gêneros musicais; 4) a disposição do pensamento musical e a doutrina das figuras; e 5) a execução ou declamação da música. Além dessas, menciona ainda uma parte auxiliar, que abrangesse a 6) crítica musical (FORKEL, 2005, p.39).

Heinrich Christoph Koch (1749-1816), músico contemporâneo de Sulzer e Forkel, dedicou dois extensos volumes de seu Ensaio sobre a Instrução em Composição [*Versuch einer Anleitung zur Composition*] à teoria e prática da “mecânica da melodia”. Em obra posterior, o Léxico Musical [*Musikalisches Lexikon*], publicado em 1802, Koch propôs a divisão dessa “mecânica” em dois segmentos intitulados gramática e retórica (KOCH, 2001, p.879). Como membros complementares e interdependentes da ciência musical, cada uma dessas partes é subdividida conforme a sistematização de Forkel, que é citado em cada definição. No verbete dedicado à retórica, Koch define cada parte da seguinte maneira: “Pela gramática, a parte material da expressão artística é corrigida; a retórica, por sua vez, estabelece as regras que conformam a obra aos objetivos almejados”<sup>4</sup>. (KOCH, 2001, p.1251)

De modo similar a Forkel, Koch afirma, no verbete dedicado à retórica, que ela padecia pela falta de sistematização, e que suas regras e princípios poderiam ser “dispersamente encontrados em textos sobre música e especialmente em textos dedicados às Belas-Artes”<sup>5</sup> (KOCH, 2001, p. 1252). Como solução para essa carência, recomendava o estudo de tais textos associado à intuição artística, além do estudo da gramática musical, que, segundo ele (KOCH, 2001, p. 1252), havia incorporado princípios e regras da retórica.

---

<sup>3</sup> Allein, zu seiner Zeit, oder vielmehr in der Zeit, in welcher der vollkommene Capellmeister eschien, war die Musik noch nicht von der Beschaffenheit, dass sich eine zusammenhängende musikalische Rhetorik aus ihr hätte abstrahieren lassen.

<sup>4</sup> Durch die Grammatik wird der materielle Theil der Kunstausdrücke berichtigt; die Rhetorik hingegen bestimmt die Regeln, nach welchen sie bey einem Kunstwerke dem auszuführenden Zwecke gemäß zusammengesetzt werden müssen.

<sup>5</sup> Obgleich viele Materialien zu einer musikalischen Rhetorik in der Schriften über die Tonkunst, und in solchen, die den schönen Künste überhaupt gewidmet sind, hier und da zerstreuet liegen, so hat es dennoch dem menschlichen Geist noch nicht glücken wollen, sie in eine wissenschaftliche Ordnung zu bringen, und die dabei noch befindlichen Lücken auszufüllen.

## No verbete dedicado à gramática, Koch esclarece:

O terceiro segmento da gramática contém as regras de ligação melódica. Porque essa parte da gramática ainda não alcançou seu total desenvolvimento, e porque, além disso, a segunda parte principal da composição, aquela chamada por alguns de retórica, na qual se mostra como as regras gramaticais devem ser aplicadas na expressão dos sentimentos, ainda não foi cientificamente elaborada de modo suficiente, então se acolhe, na doutrina da melodia, alguns daqueles objetos que pertencem propriamente à retórica da composição. Na doutrina da melodia, lida-se com:

- 1) a ligação melódica dos sons, ou da condução sonora;
- 2) os pés sonoros e figuras;
- 3) a semelhança dos pés sonoros em sua ligação, ou o metro;
- 4) a divisão do metro em tempos medidos, ou o compasso em seus diferentes tipos e gêneros;
- 5) o desvio de uma tonalidade a outra, ou da modulação;
- 6) a natureza dos tipos de terminação das partes melódicas, ou dos incisos [Einschnitten], frases [Absätzen] e cadências [Schlussfällen].
- 7) a natureza rítmica, ou a comparação da extensão das partes melódicas;
- 8) a ligação das partes melódicas em períodos, ou a construção de períodos;
- 9) as formas das peças de música<sup>6</sup>. (KOCH, 2001, p.679-680)

Comparando a subdivisão desse terceiro segmento da gramática com a divisão principal da retórica, constata-se a incorporação de dois segmentos da retórica (o que trata da construção de períodos musicais e o que trata das formas musicais) como partes da gramática.

Koch compreendia que o fim da arte musical, assim como de todas as demais belas artes, consistia na edificação moral do homem (KOCH, 1969, p.15-16)<sup>7</sup>. Para alcançar este fim, as obras musicais deviam estar conformadas para a persuasão, de modo que fossem obtidas a adesão para as virtudes e a aversão aos vícios. Nesse sentido, as “formas musicais”, como designadas por Koch, não eram entendidas como estruturas pré-moldadas ou moldes para serem preenchidos por matéria amorfa, mas como gêneros discursivos, modos de representação do pensamento que conformam a matéria tratada de acordo com suas

---

<sup>6</sup> Der dritte Abschnitt der Grammatik enthält die Regeln der melodischen Tonverbindungen. Weil diese besondere Theil der Grammatik seine vollständige Ausbildung noch nicht erlangt hat, und weil überdies der zweyte Haupttheil der Setzkunst, der von einigen die Rhetorik genannt wird, in welchem gezeigt wird, wie die grammatischen Regeln zum Ausdrucke der Empfindungen angewendet werden müssen, noch nicht wissenschaftlich genug bearbeitet worden ist, so pflegt man in die Lehre von der Melodie auch einige solche Gegenstände aufzunehmen, die eigentlich in die Rhetorik der Setzkunst gehören. Man handelt in der Lehre von der Melodie:

1. von der melodischen Verbindung einzelner Töne, oder von der Tonführung;
2. von der Tonfüßen und Figuren;
3. von der Aehnlichkeit der Tonfüße bey ihrer Verbindung, oder von dem Metrum;
4. von der Eintheilung derselben nach abgemessenen Zeiten, oder vom Takte und dessen verschiedenen Arten und Gattungen;
5. von der Ausweichung einer Tonart in anderen Tonarten, oder von der Modulation;
6. von der Beschaffenheit der Endigungsart dieser melodischen Theile, oder von den Einschnitten, Absätzen und Schlussfällen;
7. von der rhythmischen Beschaffenheit, oder von der Vergleichung des Umfanges dieser melodischen Theile;
8. von der Verbindung der einzelnen melodischen Theile zu Perioden, oder von dem Periodenbaue, und
9. von den Formen der Tonstücke.

<sup>7</sup> O tratado *Versuch einer Anleitung zur Composition*, de H. C. Koch, está constituído de três volumes. Todas as citações e referências dessa obra que foram utilizadas para a elaboração deste artigo foram extraídas do segundo volume do tratado e, por essa razão, não fazemos distinção entre os volumes na forma de indicação delas.

características e condições de recepção. Assim, a recorrência de padrões dispositivos não resultaria da necessidade do cumprimento de uma qualidade sensorial que outorgaria à obra beleza material por si e em si [pulchrum], mas sim da necessidade do cumprimento de uma qualidade racional, teleológica, que permitiria o reconhecimento da beleza na eficiência para o cumprimento do fim almejado [aptum]. Antes, a recorrência de padrões e artifícios dispositivos poderia ser explicada pela similaridade de tipos de público e condições de recepção.

Utilizar princípios retóricos para coordenar as causas formal e final da expressão musical é uma ideia que Koch declaradamente toma de Sulzer. O músico alemão, assim como o filósofo suíço, partia da noção de que todas as belas artes, inclusive a música, fossem linguagens que compartilhavam, entre si, de princípios comuns (SULZER, 2001, p.20-21, e KOCH, 1969, p.16). Parafrazeando HANSEN (2000, p.322), podemos dizer que, como linguagem, as belas artes relacionavam-se com o pensamento do seguinte modo: acreditava-se que o intelecto humano fosse como um espelho que gerasse imagens das coisas postas à sua frente. Assim, o discurso interior do pensamento era entendido como um contexto ordenado de imagens que existem na mente antes da representação exterior. Na medida em que as imagens fossem exteriorizadas, o discurso interno seria representado como uma ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo. Todo signo, então, era definido como uma metáfora que relacionava o pensamento e sua representação exterior. As formas exteriores – música, pintura, escultura, poesia, dança, etc - eram classificadas segundo a forma interior ou o “desenho interno” produzido na consciência. A música, por exemplo, realizava o desenho interno com medidas de altura, duração e intensidade do som, em conjunto com os princípios da harmonia e do contraponto, para gerar o fingimento das coisas que se dispunha a imitar: os sentimentos e afetos humanos. Nesse sentido, Koch declara:

Os sentimentos [que são o objeto de representação da música] devem seguir-se uns aos outros, assim como podem fazê-lo na natureza de nossa alma, o compositor não deve deixar lacuna, ele deve fazer com que um sentimento surja de outro, e tudo deve estar ligado de acordo com a natureza dos sentimentos e das paixões.

Koch baseava-se em ideias equivalentes àquelas propostas por Mattheson sobre o objeto de imitação da música e o mecanismo de percepção. Em seu Resumido Dicionário Musical de Mão [*Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*], na definição do termo Movimentos da Alma [*Gemüthsbewegungen*], KOCH (1981, p.168) comenta que a expressão dos movimentos do espírito é o próprio objeto e objetivo da música. “O efeito da música consiste nisso: que ela torne perceptíveis os movimentos internos do espírito através de uma analogia”.<sup>8</sup>

A ideia de expressão [*Ausdruck*], Koch a concebe de modo equivalente a Mattheson e Johann Gottfried Walther (1684-1748), que em seu Léxico Musical [*Musicalisches Lexicon*], define assim o termo *expressif*: “*aptus ad significandum* (lat.), algo que representa e expressa corretamente”<sup>9</sup> (WALTHER, 1732, p.234). Esse termo *expressif* não designa propriamente uma substância, mas uma qualidade dela, sua condição para significar, porque ajustada convenientemente ao receptor e às circunstâncias de recepção (*aptum=decoro*). Em outras palavras, a expressividade não é parte da substância música, pois pode ser separada dela com o mesmo artifício utilizado

---

<sup>8</sup> Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen ist der eigentliche Gegenstand und Endzweck der Tonkunst.

<sup>9</sup> Expressif (*gall.*) aptus ad significandum (*lat.*) das etwas recht vorstellt und ausdrucket.

para obtê-la. A expressividade, em verdade, está condicionada por ajustes de ordem retórica. Sem eles, a obra não se torna apta para significar, e não é *expressif*. Por isso, *expressif* não está no ser da substância, mas é o que se diz dela, quando adquire as condições para cumprir seu objetivo.

Nesse contexto, a noção de expressão equivale à de representação [*Vorstellung*], e faz referência à exteriorização do pensamento, à representação exterior dele, deixando implícito que a expressão fosse parte da realização do princípio da imitação. Posto que a música devia imitar os afetos, paixões e sentimentos da alma, caberia ao compositor encontrar a representação exterior mais justa e persuasiva, ou melhor, expressiva. Certamente, tendo como fim de sua prática a persuasão para a virtude, Koch faz referência a uma ideia geral dos movimentos do espírito, ou seja, a uma ideia compartilhada por todos, tanto o que produz quanto o que recebe a música. A ideia de expressão individual do espírito do artista não cabe em seu sistema, que está baseado em um código coletivo – a ideia de linguagem –, um acordo social que subjaz a todas as atividades do homem, inclusive a artística, estabelecendo as regras e possibilidades de seu uso e aplicação.

A música realiza seu fim mediante o estímulo das sensações e sentimentos, que se faz pela imitação. Tomada como princípio geral das artes, a imitação prescreve a todo material artístico a mesma natureza e a mesma técnica de elaboração: a natureza é alegórica, pois representa o objeto imitado indiretamente, por analogia, e sua elaboração é retórica, pois seu fim é a persuasão. Segundo Koch, o que distingue a música das demais belas artes é a matéria sonora com que ela opera, a partir de uma lógica que lhe é própria, e o objeto que imita.

### **3 – A lógica da expressão musical segundo H. C. Koch**

Partindo da analogia entre música e linguagem, em conformidade a mecanismos e categorias do discurso verbal e da lógica, Koch sistematiza uma fraseologia musical, constituindo ferramentas que viabilizam uma espécie de racionalização do pensamento musical. De acordo com essa sistematização, a analogia entre música e linguagem se estende para a relação entre linguagem e pensamento: se a linguagem verbal condiciona o pensamento verbal ao mesmo tempo em que é condicionada por ele, a linguagem musical condiciona e é condicionada pelo pensamento musical. Nesses termos, a relevância da fraseologia para a produção musical consolida-se a partir de sua sistematização, proposta como a sistematização do próprio pensamento musical em si.

A fraseologia musical é uma das partes da retórica musical incorporadas pela gramática, ou ainda, uma parte comum de ambas, posto que cada uma das duas grandes áreas da composição musical aborda a matéria com enfoques distintos e complementares. Por essa razão, é possível falar sobre fraseologia em termos gramaticais, apontando aspectos relativos à correção do discurso musical, assim como é possível tratar desse tema em termos retóricos, discutindo, por outro lado, a respeito da adequação do discurso.

Koch dedica uma parte significativa de seu Ensaio sobre a Instrução em Composição à fraseologia, que ele intitula, no segundo volume, de Regras Mecânicas da Melodia [*Von der Mechanischen Regeln der Melodie*], e no terceiro volume, de Regras de Ligação das Partes Melódicas, ou, da Construção de Períodos [*Von der Verbindung der melodischen Theile, oder von*

*der Baue der Perioden*]. Com mais de setecentas páginas de extensão, essa porção do Ensaio evidencia a importância do estudo dessa teoria na formação do compositor.

Na introdução do segundo volume de seu Ensaio, Koch credita a primeira fraseologia musical a Joseph Riepel (1709-1782), por seu manual intitulado Princípios da Composição Musical [*Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*], e acrescenta ser esse o único texto por ele conhecido relacionado ao tema, embora a enciclopédia de Sulzer, bem conhecida por Koch na época da publicação do Ensaio, contenha verbetes relacionados à fraseologia musical, e uma referência ao manual de composição de Johann Phillip Kirnberger, que também trata sobre fraseologia, intitulado A Arte da Composição Estrita na Música [*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*]<sup>10</sup>. No *Musikalisches Lexikon*, KOCH (2001, p.13) mostra-se familiarizado com o manual de Kirnberger, e cita ainda, genericamente, os escritos de F. W. Marpurg (1718-1895).

Riepel divide o estudo da fraseologia em duas grandes áreas: a das estruturas rítmicas e métricas [*Taktordnung*] e a das estruturas harmônicas e melódicas [*Tonordnung*]. Koch, por sua vez, propõe uma divisão distinta, por acreditar que aquela proposta por Riepel não seria conveniente para a abordagem que ele daria ao tema. Por isso, inicia sua fraseologia categorizando as unidades de pensamento e suas articulações características. Em seguida, trata das técnicas de amplificação do pensamento. Posteriormente, da sua concatenação e, por último, dos gêneros discursivos.

### 3.1 – As unidades de pensamento musical

Koch considera que toda obra de música é gerada a partir da articulação e concatenação de unidades de pensamento musical, e que essas unidades, como base do pensamento, subjazem a todo discurso, independente de sua função ou gênero. Elas são delimitadas pelos pontos de repouso do espírito [*Ruhepunkt des Geistes*] (KOCH, 1969, p.342), que são os pontos nos pensamentos onde as ideias são concluídas e articuladas, e onde, por isso, tanto o espírito do orador quanto o do receptor descansam.

Esses pontos de repouso, caracterizados por Sulzer e Koch como especialmente próprios das artes da palavra – poesia e oratória – e da música, têm como função viabilizar a compreensão do discurso, principalmente daqueles de grandes dimensões, pois permitem que o todo seja desmembrado em partes, e essas, em partes menores. Num discurso verbal, por exemplo, os pontos de repouso mais perceptíveis permitem identificar os períodos, e os menos perceptíveis, as frases. Eles são representados graficamente por elementos auxiliares como o ponto, o ponto e vírgula e a vírgula, que indicam ao leitor e/ou orador onde e como se articulam as ideias. Na música, eles são realizados mediante combinações específicas de notas, que Koch designa genericamente pelo termo interpontuação melódica [*melodische Interpunction*] (KOCH, 1969, p.345).

Dado que, durante todo o século XVIII, a música era concebida como uma linguagem, e que sua arte era essencialmente discursiva, diversos os autores que trataram sobre aspectos da

---

<sup>10</sup> Na Teoria Geral das Belas Artes, de Sulzer, destacam-se os seguintes verbetes relacionados à fraseologia musical: Einschnitt, Abschnitt, Hauptsatz e Periode. A citação à obra de Kirnberger se encontra no segundo volume dessa enciclopédia, no verbete Musik, (SULZER, 2001, p.793).

fraseologia aproveitaram-se das categorias disponíveis nos manuais de retórica para classificar e caracterizar as unidades de pensamento musical, conforme equivalências estabelecidas entre elas e as unidades discursivas. As categorias de Koch corroboram essa prática: são elas o período [*Periode*], a frase [*Satz*] e o inciso [*Einschnitt*]. A menor unidade de pensamento que encerra um sentido completo é a frase (KOCH, 1969, p.346). O inciso é uma parte da frase, e contém, por isso, um sentido incompleto (KOCH, 1969, p.346). O período, por sua vez, é um conjunto de frases articulado pelo mais eficiente ponto de repouso do espírito, a cadência perfeita (KOCH, 1969, p.347). Proporcionalmente, quanto menor for a unidade de pensamento, menos eficiente e perceptível será seu ponto de repouso, como ilustra Koch na seguinte comparação: “O ponto encerra o período do discurso assim como a cadência o período da música, e a frase e o inciso diferenciam as partes melódicas dos períodos do mesmo modo que o ponto e vírgula e a vírgula separam as pequenas partes dos períodos do discurso”<sup>11</sup> (KOCH, 1969, p.345).

O retor romano Quintiliano (35-95), em sua obra intitulada *Institutio Oratoria*, ao tratar sobre elocução, especificamente sobre ritmo [*numerus*] e composição [*compositio*], descreve as partes de um discurso da seguinte maneira: o inciso [*incisum*] é a representação ritmicamente incompleta de um pensamento; é também chamado de parte do membro [*pars membri*]. O membro [*membrum* – equivalente à frase] é a representação ritmicamente completa de um pensamento, “mas que, destacado do corpo do texto, é ineficiente, e tem tanta força quanto uma mão, pé ou cabeça separado do corpo humano”<sup>12</sup>. O período, por sua vez, é um conjunto de membros pontuado por uma conclusão, que pode representar um único pensamento, ou um número diverso de variados pensamentos. (QUINTILIANO, 1959, p.577<sup>13</sup>)

Para a teoria retórica de Quintiliano, inciso, membro e período são categorias que coordenam a verbalização do pensamento (transformação da *res* em *verba*), a partir das características sonoras das palavras escolhidas para representá-lo. Essas categorias não condicionam ou alteram o pensamento em si, mas apenas sua representação, pois a matéria do pensamento não é o som das palavras, mas as coisas que elas representam, conforme as imagens mentais a elas associadas.

Para a teoria compositiva de Koch, a matéria do pensamento musical é o sentimento, e sua forma de representação, a música. Mas a música que Koch considera é aquela emancipada da subordinação a qualquer elemento determinante de sentido, ou seja, que não depende da palavra ou do gesto para determinar o sentido de sua representação, como a música instrumental. Essa música constituída exclusivamente de sons musicais significantes é organizada discursivamente conforme categorias retóricas, a partir das convenções de uso comum da linguagem musical; e essas categorias, que organizam as formas de representação do pensamento, também estruturam o próprio pensamento em si, uma vez que a imagem mental dos sentimentos se constitui de unidades sonoras condicionadas por elas. Nesse sentido,

---

<sup>11</sup> So schliesst z.B.der Punct den perioden der Rede wie die Cadenz den Perioden der Melodie, und der Absatz uns Einschnitt unterscheidet die melodischen Theile des Perioden eben so, wie das Semicolon und Komma die kleinern Theile des perioden der Rede.

<sup>12</sup> For example O callidos homines but is useless if removed from the rest of the sentence, as is the hand, foot or head if separated from that body.

<sup>13</sup> Esta obra de Quintiliano está dividida em doze livros, agrupados em quatro volumes na edição utilizada como referência para este artigo. Todas as citações desta obra foram extraídas do quarto capítulo do livro IX, publicado no terceiro volume da edição referenciada.



inciso, frase e período se transformam em unidades do pensamento musical que, por suas qualidades, condicionam a lógica do pensamento.<sup>14</sup>

As frases são consideradas as unidades básicas do pensamento musical, pelo fato de serem as menores unidades com sentido completo, e por isso são aquelas de que Koch trata primeiro. Elas são classificadas segundo seu lugar no pensamento, o tipo de terminação que possuem, a matéria que comportam, seu grau de completude e extensão (KOCH, 1969, p.343).

Conforme seu lugar no pensamento, as frases podem ser classificadas como premissivas [*Absatz*] ou conclusivas [*Schlussatz*]. As primeiras são aquelas que iniciam ou ocupam posição intermediária no período, e as últimas são aquelas que concluem e articulam o período (KOCH, 1969, p.357-358). O termo “frase premissiva”, proposto como equivalente ao termo alemão *Absatz*, não foi encontrado em nenhum dos dicionários consultados da língua portuguesa, e pode, talvez, ser considerado um neologismo. Os tratados de retórica e gramática não reconhecem e distinguem as frases por sua posição no período, e por isso não oferecem pistas de como traduzir o termo, sendo esta, aparentemente, uma categoria proposta por Koch especificamente para a fraseologia musical. Dentre as poucas referências encontradas, pode-se apontar esta de Quintiliano: “E em que ponto os membros [frases] começam a formar o todo [período]? Somente quando a conclusão é acrescentada. (...) Assim, como regra, incisos e membros são fragmentados, e demandam conclusão”<sup>15</sup>. (QUINTILIANO, 1959, p.577)

A conclusão a que Quintiliano se refere (1959, p.559) não é a conclusão do pensamento, mas a conclusão rítmica da representação, geralmente caracterizada pelo predomínio de sílabas longas, que preparam o repouso do espírito. Nessa prescrição, fica evidente a necessidade da conclusão para articular o período, mas essa conclusão não é uma unidade discursiva, ou de pensamento, como propõe Koch para a música, mas sim uma espécie de fórmula rítmica que, colocada ao final do período, indica à audiência sua finalização.

O termo *Absatz* é comumente utilizado na língua alemã para significar parágrafo, alínea ou trecho (TOCHTROP, 2001, p.09), porém, nenhum desses significados corresponde ao sentido do termo como utilizado por Koch<sup>16</sup>. Comum ao *Absatz* e ao *Schlussatz* é a raiz *Satz* que é inequivocamente equivalente ao termo frase. Os prefixos *ab-* e *schluss-* qualificam o termo *Satz* por sua posição no pensamento. Dado que a sistematização do pensamento pertença originalmente ao campo da lógica, optou-se, então, por emprestar dela os termos “premissa” e “conclusão”, que designam a posição dos juízos no raciocínio: premissa é todo juízo que antecede a conclusão, e esta, por sua vez, é aquele juízo que encerra o raciocínio. Pelas corruptelas “premissiva” e “conclusiva”, qualifica-se o termo frase de modo equivalente ao que os prefixos *ab-* e *schluss-* qualificam o termo *Satz*, mantendo o sentido previsto por Koch para

---

<sup>14</sup> Essa tendência da qual compartilha Koch, comum da segunda metade do século XVIII, que torna autônoma a música na medida em que a consolida como linguagem, seria vista nos séculos XIX e XX como precursora da concepção da arte autônoma, que não faz referência a outra coisa que não seja ela mesma, fechada em si. Certamente, essa não é a concepção defendida por Koch, haja vista sua extrema preocupação com a inteligibilidade e o decoro da obra de música, por exemplo.

<sup>15</sup> At what point do the members begin to form a body? Only when the conclusion is added. (...) Thus as a rule *commata* and *cola* are fragmentary and require a conclusion.

<sup>16</sup> No *Musikalisches Lexikon*, KOCH (2001, I, p.13) esclarece, em nota de rodapé, que conserva os significados mais antigos e comuns dos termos *Absatz* e *Einschnitt*, e os emprega de modo equivalente a Riepel e Marpurg. Nessa mesma nota, comenta ainda os equívocos criados por Kirnberger e Sulzer, que nomeiam como *Einschnitt* as partes maiores da melodia, e as partes menores, como *Cäsur*. Sobre as incongruências na utilização da terminologia fraseológica pelos tratadistas alemães do século XVIII, ver LONDON, J. (1990, p.514 *et seq.*)

os termos *Absatz* e *Schlussatz*.<sup>17</sup> Por último, precisa ficar claro que ambos esses tipos de frase possuem conclusão, pois é essa conclusão que permite ao ouvinte percebê-las como unidades completas de pensamento, mas a conclusão da frase conclusiva é mais eficiente que a da frase premissiva, pois sua função é justamente pontuar de maneira definitiva o período. As figuras 1 e 2 ilustram claramente a diferença entre uma frase premissiva e outra conclusiva:



Figura 1: Exemplo de frase premissiva (fonte: KOCH, 1969, p.357)



Figura 2 – Exemplo de frase conclusiva (fonte: KOCH, 1969, p.357)

De fato, o que diferencia e determina o lugar da frase no pensamento é, em grande medida, o tipo de terminação. Assim, alterando a terminação de uma frase premissiva, é possível transformá-la em uma frase conclusiva, e vice-versa, como exemplifica Koch pelas figuras 3 e 4, reproduzidas abaixo:



Figura 3 – Exemplo de frase premissiva (fonte: KOCH, 2001, p.15)



Figura 4 – Exemplo de frase conclusiva (fonte: KOCH, 2001, p.15)

A conclusão das frases, como propõe Koch, deve ocorrer tanto na melodia quanto na harmonia, e é chamada de cadência [*Cadenz/Tonschluss*]. Para o músico alemão, cadências são fórmulas constituídas pelo encadeamento de sons sucessivos e simultâneos (acordes) que provocam a sensação de repouso (KOCH, 2001, p.1563). São perfeitas [*vollkommen*] quando o repouso é definitivo, como deve ser nos finais das obras de música, ou nas conclusões dos pensamentos, quando nada mais deve ser esperado em seguida; e imperfeitas [*unvollkommen*] quando o

<sup>17</sup> É importante ressaltar que a analogia estabelecida entre os termos musicais e aqueles próprios da lógica ajuda a explicar o pensamento musical e sua terminologia, mas não transfere todas as características dos elementos da lógica para seus análogos na música.

repouso provocado não é definitivo, e mantém alguma expectativa pelas coisas que a sucedem. Essa última, também chamada de meia cadência [*Halbcadenz*], é característica das frases premissivas, ao passo que a primeira é característica das frases conclusivas<sup>18</sup>.

As frases premissivas podem ser classificadas também pela qualidade do material que comportam: aquelas que contêm as ideias principais, ou melhor, que contêm a matéria musical determinante do caráter e sentimento predominantes na obra, são chamadas de tema [*Thema*] ou frase principal [*Hauptsatz*]; as demais frases, que representam as diferentes manifestações desse sentimento predominante, por procederem de análise no momento da realização, são chamadas de frases analíticas [*Zergliederungssatz*] (KOCH, 1969, p.348; e KOCH, 2001, p.745-747, p.1756). Koch comenta que, comumente, nas obras do gênero sonata, o tema é a primeira frase, e que, nas obras do gênero sinfonia, ária e concerto, ele é antecedido por uma frase introdutória ou um ritornelo (KOCH, 2001, p.746).

Pela terminação que possuem, as frases podem ser do tipo tônica ou dominante. As frases conclusivas sempre serão do tipo tônica, pois a parte final da cadência perfeita que as conclui sempre será constituída por um acorde com a função de tônica. As frases premissivas, por sua vez, podem ser do tipo tônica [*Grundabsatz*] ou dominante [*Quintabsatz*], de acordo com a função harmônica da cesura da cadência que as articula (KOCH, 1969, p.414; 2001, p.18). A frase premissiva dominante também pode ser chamada de frase premissiva modulatória [*Aenderungsabsatz*], quando, nos primeiros períodos das obras de música, sua função for preparar a modulação (KOCH, 2001, p.18-19).

O grau de completude de sentido das frases musicais determina sua qualidade lógica [*logische Beschaffenheit*], pelo modo como nelas são representadas as ideias. Se a representação é simples, feita apenas com o essencial e elementar para a determinação do sentido, como ilustrado no exemplo 5, a frase é chamada de simples [*enger Satz*]. Por outro lado, se a representação é mais detalhada por elementos menos essenciais, que garantem a determinação mais precisa de sentido, então a frase é chamada de expandida [*erweiterter Satz*], como o exemplo 6. Resta, por último, a frase aglutinada [*zusammengeschobener Satz*], aquela que é formada pela junção de duas ou mais frases, de modo que todas sejam reconhecidas como sendo apenas uma (KOCH, 1969, p.348; e KOCH, 2001, p.31). O exemplo 7 ilustra esse tipo de frase, cujo ponto de junção aparece indicado pelo quadrado.



Figura 5 – Exemplo de frase simples (fonte: KOCH, 1969, p. 352)

<sup>18</sup> Para uma descrição detalhada e ilustração dos tipos de cadência, vide BARROS, 2011, p.45-47.



Figura 6 – Exemplo de frase expandida (fonte: KOCH, 1969, p. 355)



Figura 7 – Exemplo de frase aglutinada (fonte: KOCH, 1969, p. 455)

A determinação da qualidade lógica das frases não ocorre por meios essencialmente racionais, pois, como comenta Koch, o grau de completude é estabelecido principalmente pelo sentimento:

Se fosse possível distinguir na melodia sujeito e predicado, sem equívoco, como no discurso, então não precisaríamos deixar ao sentimento que determinasse a completude ou incompletude das frases [musicais]; pois, nesse caso, uma frase incompleta ou um inciso seria uma parte melódica que carecesse de um sujeito ou um predicado. A completude de uma frase simples se manifestaria mediante a ligação de um predicado com um sujeito; e uma frase expandida seria, por sua vez, mais do que um sujeito ligado a um predicado, e teria ou o sujeito, ou o predicado, ou ambos ao mesmo tempo mais especificamente determinados por meio de ideias subsidiárias<sup>19</sup>. (KOCH, 1969, p.350-352)

Ainda que a razão não realize esse juízo, seus padrões favorecem a compreensão dele, pois a relação entre as partes de uma frase musical pode ser similar à relação entre sujeito e predicado em um juízo, principalmente no que tange a determinação de sentido das partes, como argumenta Koch:

Se considerarmos a frase seguinte, por exemplo, pelo ponto de vista lógico:



Figura 8 – Exemplo de frase simples (fonte: KOCH, 1969, p. 352)

<sup>19</sup> Wenn man in der Melodie Subject und Prädicat eben so bestimmt unterscheiden könnte als in der Rede, so würden wir nicht nöthig haben die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit entscheiden zu lassen; den alsdenn wäre ein noch unvollständiger Satz oder ein Enschnitt, ein solcher melodischer Theil, dem entweder ein Subject oder ein Prädicat mangelt. Die Vollständigkeit des engen Satzes würde sich durch die Verbindung eines Prädicates mit einem Subjecte äussern; und ein erweiterter Satz wäre alsdenn ein solcher, in welchem entweder mehr als ein Prädicat mit dem Subjecte verbunden, oder das Prädicat, oder auch beyde zugleich durch Nebenbegriffe genauer bestimmt worden wären,

Então, ela seria uma frase simples e completa, porque a ideia principal contida nos dois primeiros compassos, ou o sujeito, recebe uma certa determinação e sentido [das ideias contidas] nos dois compassos seguintes, ou, do predicado. Mas se essa frase tivesse que parecer sutil ou obstinada, então se tentaria construir os dois últimos compassos de modo diferente, ou seja, se ligaria outro predicado ao sujeito; por exemplo:



Figura 9 – Exemplos de variação de predicado (fonte: KOCH, 1969, p. 353)

E se concluirá que, mediante a alteração desse predicado, o sujeito recebe uma outra determinação, um outro sentido<sup>20</sup>. (KOCH, 1969, p.352-353)

Apesar da eficiência didática da comparação, KOCH (1969, p.356) não a sustenta, argumentando que nem sempre é possível distinguir de modo preciso as partes equivalentes ao sujeito e predicado numa melodia. Além disso, essa abordagem demandaria um conhecimento de gramática e lógica sem o qual se tornaria obscura, e esse conhecimento raramente podia ser pressuposto nos estudantes de composição (KOCH, 1969, p.465). Portanto, em última instância, devia prevalecer o “juízo” do sentimento na determinação da qualidade lógica das frases musicais.

Finalmente, a extensão das frases é medida pela quantidade de compassos simples que elas contêm<sup>21</sup>. Dessa maneira, diz-se das frases que têm dois compassos de extensão, por exemplo, que são de dois compassos [*Zweier*]. No caso das frases escritas em compasso composto<sup>22</sup>, cada compasso é contado duas vezes, pois cada uma de suas partes fortes é considerada como a primeira parte de um compasso simples. Koch trata apenas da extensão de frases simples e expandidas, pois as frases aglutinadas têm a extensão de cada membro aglutinado contada separadamente, como se fossem frases simples ou expandidas. Nesse último caso, apenas uma observação é necessária: como a aglutinação das frases ocorre por meio da elisão de compassos [*Takterstickung* ou *Taktunterdruckung*] – elide-se o último compasso de uma frase com o

<sup>20</sup> Wenn wir z. B. folgenden Satz aus diesem logischen Gesichtspuncte betrachten wollten: (vide figura 8), so wäre er ein enger vollständiger Satz, weil der in den ersten zwey Tacten desselben enthaltne Hauptgedanke oder das Subject desselben, durch die zwei folgenden Tacte oder durch ein Prädicat eine gewisse Richtung, eine gewisse Bestimmung erhält. Wenn dieses zu subtil oder zu spitzfindig zu sein scheint, der versuche es, die zwey letzten Tacte auf verschiedene Arten anders zu bilden, das ist, mit dem Subjecte andere Prädicate zu verbinden; z. B. (vide figura 9) und man wird finden, dass durch die Abändereung dieses Prädicats das Subject eine andere Bestimmung, aine andere Richtung bekommt.

<sup>21</sup> Compassos simples são aqueles formados por duas ou três partes do mesmo gênero, das quais apenas uma é considerada principal, ou melhor, forte ou internamente mais longa, como os compassos 2/1, 2/2, 2/4, 2/8, ou 3/1, 3/2, 3/4, 3/8. Os compassos 6/8 e 9/8 são chamados de combinados [*vermischten Taktart*], porque combinam a estrutura dos compassos simples 2/4 e 3/4 com a subdivisão ternária dos tempos. (KOCH, 1969, p.210-341; e KOCH, 2001, p.1472-1486).

<sup>22</sup> Compassos compostos são aqueles que derivam da junção de dois compassos simples, mediante a omissão da barra de compasso entre eles. Os tipos mais usados são o 4/4, que deriva do 2/4; o 6/4, composto do 3/4; e o 6/8, derivado do 3/8. O único compasso composto derivado de compasso combinado é o 12/8, formado a partir do 6/8. Os compassos compostos preservam a estrutura métrica dos compassos simples que os formam. Destarte, possuem duas partes fortes e duas ou mais partes fracas.

primeiro da frase seguinte – o compasso elidido é contado duas vezes (como ilustrado pela Figura 7).

Em frases simples, “a extensão mais comum, mais útil e mais agradável ao sentimento é a de quatro compassos simples” (KOCH, 1969, p.366; e KOCH, 2001, p.24). É possível encontrar frases simples com menos de quatro compassos simples, mas, como extensões muito reduzidas podem ser prejudiciais à completude de sentido, Koch trata principalmente das frases simples de quatro, cinco, seis ou sete compassos. Frases com mais de sete compassos simples são consideradas expandidas ou aglutinadas, e por isso, a extensão delas é considerada de modo diferente: nas frases expandidas, os apêndices (KOCH, 1969, p.440) e alguns tipos de repetição (KOCH, 1969, p.427) não são considerados como partes da extensão real das frases<sup>23</sup>, pois, por seu caráter acessório, essas partes podem ser excluídas sem prejuízo do sentido, e se são naturalmente percebidas como acessórias, devem ser excluídas da determinação da extensão das frases; sobre a extensão das frases aglutinadas, basta o que já foi dito.

Em síntese, pelas categorias acima definidas, pode-se dizer das frases que sejam premissivas ou conclusivas, conforme seu lugar no pensamento; tônica ou dominante, conforme o tipo de terminação; principal ou analítica, conforme o tipo de matéria que comportam; simples, expandida ou aglutinada, conforme sua qualidade lógica; e de extensão equivalente à sua quantidade de compassos.

Os incisos e períodos também recebem categorizações próprias, conforme suas qualidades materiais e estruturais, replicando a lógica das frases em seus respectivos âmbitos e reafirmando a orientação fraseológica da teoria proposta por Koch. Tendo isso em consideração, e a dimensão do artigo científico, optamos por restringir este texto àquilo que define, em essência, o objeto de estudo ora tratado: a lógica da expressão musical.

#### **4 – Considerações Finais**

A concepção da música como linguagem não é exclusiva do século XVIII, ou restrita à estética e poética Classicista. Ela está presente nos textos sobre música desde a antiguidade grega e tem origem na compreensão da expressão musical como resultado da composição [*compositio*] do discurso verbal. Nesse sentido, a expressão musical é parte constituinte da linguagem verbal, especialmente nas modalidades de uso público da linguagem reconhecidas pela tradição e reguladas por teorias próprias, como a Retórica e a Poética, por exemplo.

No século XVIII, a partir da convergência entre novos valores filosóficos, estéticos, estilísticos e poéticos, a expressão musical emancipa-se da expressão verbal, adquire uma gramática, retórica e poética próprias, análogas àquelas da linguagem verbal, mas adaptadas às especificidades materiais, estruturais, estilísticas e técnicas da música, regulando seus usos comuns como uma convenção social que, de um lado, orienta o exercício profissional dos músicos, regulando lugares comuns da invenção, medidas dispositivas, gêneros discursivos, estilos e técnicas de elocução próprios para cada situação autorizada de uso público dessa linguagem; de outro, condiciona as práticas de recepção da música, constituindo sentidos,

---

<sup>23</sup> Sobre isso se falará em seguida, quando se tratar sobre as técnicas de amplificação do pensamento musical - Cap. 2.2.

expectativas e formas de compreensão dos discursos musicais produzidos. Nesses termos, configura-se efetivamente uma linguagem musical, sobre a qual diversos músicos do século XVIII escreveram.

A sistematização proposta por Koch, reconhecida historicamente como a mais completa de sua época, apresenta uma lógica para a expressão musical baseada na articulação de unidades de pensamento musical, tomadas também como unidades de expressão musical. Essa lógica se fundamenta nas qualidades materiais, estruturais e sensíveis dessas unidades de pensamento, consideradas relativamente em relação aos padrões de uso comum da linguagem e ao uso específico delas no contexto de cada discurso musical. Essas qualidades, a saber, o lugar da unidade de pensamento no discurso, seu grau de completude de sentido, seu tipo de terminação, a natureza de sua matéria em relação à matéria das demais unidades e sua extensão, condicionam a racionalização e a realização do discurso musical, seja em seu processo criativo, seja em sua recepção. Nesse sentido, o conhecimento dessa lógica de expressão, hoje, possibilita a recuperação de sentidos, técnicas e valores ocultos pelo distanciamento histórico, tanto da teoria da qual ela faz parte quanto do repertório ao qual ela possibilita aceder.

Muitos desses aspectos do repertório setecentista, quando estudados na atualidade, passam despercebidos ou, quando percebidos, tendem a ser interpretados de maneira superficial, descontextualizada ou, ainda, anacrônica, em função do distanciamento histórico. Mas é justamente este distanciamento o que possibilita a recuperação de elementos fundamentais para compreender o sistema discursivo e de ideias em que surge e se consolida essa determinada forma de expressão musical. E é nesse sentido que produzimos este trabalho.

## References

1. FORKEL, Johann Nikolaus (2005). **Allgemeine Geschichte der Musik**. Laaber: Laaber Verlag.
2. HANSEN, João Adolfo (2000). Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, v.4, p.317-342.
3. KERMAN, Joseph (1982). Sketch Studies. **19th Century Studies**. n.2, v.6, p.174-180.
4. KOCH, Heinrich Christoph (1969). **Versuch einer Anleitung zur Composition**. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
5. \_\_\_\_ (1981). **Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten**. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
6. \_\_\_\_ (2001). **Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält**. Kassel: Bärenreiter Verlag.
7. QUINTILIAN (1959). **The Institutio Oratoria**. Cambridge: Harvard University Press.
8. SULZER, Johann Georg (2002). **Allgemeine Theorie der Schönen-Künste**. Berlin: Digitale Bibliothek.de. CD-ROM.
9. TOCHTROP, Leonardo (2001). **Dicionário alemão-português**. São Paulo: Globo.
10. WALTHER, Johann Gottfried (1732). **Musikalisches Lexikon**. Leipzig: Wolfgang Deer.

### Note about the author

**Cassiano Barros** é Bacharel, Mestre e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Atualmente, é professor do Curso de Música da Universidade Metodista de Piracicaba – Unimep no exercício da coordenação do Curso e desenvolve projeto de pós-doutorado na Universidade de São Paulo - Usp. Dedicar-se principalmente ao estudo das poéticas musicais germânicas antigas, de orientação retórica.