

DOSSIER – Segunda entrega

XIII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII –

VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Ritmopeia: a poesia da organização rítmica segundo

Johann Mattheson (1681-1764)

Mário Marques Trilha

Universidade do Estado do Amazonas

mariotrilha@gmail.com

Resumo

O grande compositor, lexicógrafo, crítico musical e teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764) afirmou, no seu tratado *Der Volkommene Cappelmeister* (1739), que o poder do *Rhythmus* (padrões de pés métricos) na organização da melodia é incomensurável, e que para os compositores o estudo e o conhecimento dos pés métricos são tão importantes quanto os da ciência melódica. Esse padrão, que atribui à organização rítmica um significado poético, é denominado ritmopeia. Segundo Mattheson, o significado dos pés métricos (*Fusse*) na arte poética encontra nos *Rhythmi* a sua equivalência na arte dos sons, por isso são nomeados “pés sonoros” (*Klang-Fusse*), porque os intervalos do canto (melodia) estão intrinsecamente relacionados ao ritmo. Mattheson estipulou 26 pés métricos ou sonoros. Além da transcrição dos seus valores em notação musical, ele forneceu, em vários casos, a origem histórica, o caráter, a adequação a um determinado tipo musical e até mesmo conselhos para a performance, demonstrando, assim, o papel fulcral da organização rítmica na composição musical.

Palavras-chave: métrica, rítmica, composição musical, teoria musical, música barroca.

Abstract

Ritmopeia: the poetry of rhythmic organization according to Johann Mattheson (1681-1764)

The great German composer, lexicographer, music critic and theorist Johann Mattheson (1681-1764) stated, in his treatise *Der Volkommene Cappelmeister* (1739), that the power of *Rhythmus* (metrical foot patterns) in organizing melody is immeasurable, and that for composers, the study and knowledge of metrical feet is as important as melodic science. This pattern, which gives rhythmic organization a poetic meaning, is called Ritmopeia. According to Mattheson, the meaning of metrical feet (*Fusse*) in poetic art finds its equivalent in *Rhythmi* in the art of sounds, which is why we name it “sounding feet” (*Klang-Fusse*), because the intervals of the song (melody) are intrinsically related to the rhythm. Mattheson stipulated 26 metric or sonorous feet. In addition to transcribing his values into musical notation, Mattheson provided, in several cases, the historical origin, character, suitability for a particular musical type and even advice for performance, thus demonstrating the central role of rhythmic organization in musical composition.

Keywords: metric, rhythmic, musical composition, musical theory, baroque music.

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Marques Trilha, M. (2023). Ritmopeia: a poesia da organização rítmica segundo Johann Mattheson (1681-1764). *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 103-119.

Introdução

No século XVI, poetas, compositores e teóricos franceses tentaram compreender a importância da semântica na música da civilização clássica grega. Segundo o poeta, teórico e fundador da *Académie de Poésie et Musique* (1570), Antoine de Baif (1532-1589), na Grécia Antiga a música e a poesia constituíam uma entidade única (Vendrix, 1993: p.10). A métrica grega compreendia os metros líricos; os metros cantados, com acompanhamento musical, da poesia monódica e coral (lírica monódica, lírica coral, monódia e cantos corais do drama); os metros recitativos, sem acompanhamento musical, da poesia épica e das partes dialogadas do drama; e os metros recitativos com acompanhamento musical (Lopes, 2006: p.2).

A união entre as duas artes já tinha sido descrita como um elemento típico da sua época por Platão e Aristóteles, que já haviam estabelecido um paralelo entre a degenerescência delas e da sua progressiva separação. O jesuíta francês Marin Mersenne (1588-1648), grande admirador da *Académie de Baif*, tratou de perpetuar a associação entre a poesia e a música. O desenvolvimento da *air de cour* e, parcialmente, o da ópera contribuíram para a manutenção do conceito.

Mersenne estipulou 27 pés métricos ou sonoros, no vigésimo sétimo capítulo do seu tratado *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636/37), intitulado *rhythmopoeia: XXVII. Expliquer la Rhythmopoeie, ou la methode de faire de beaux mouvements pour toutes sortes de sujets*¹. A inovação de Mersenne foi traduzir em notação musical moderna os pés métricos da Antiguidade Clássica. Mattheson, um século depois, retomou o processo e aprofundou a descrição e a utilização dos pés métricos ou sonoros na análise e composição musical.

¹ Rhythmopoeia: XXVII. Explicar a ritmopeia, ou o método de fazer belos movimentos com todos os tipos de temas (tradução do autor).

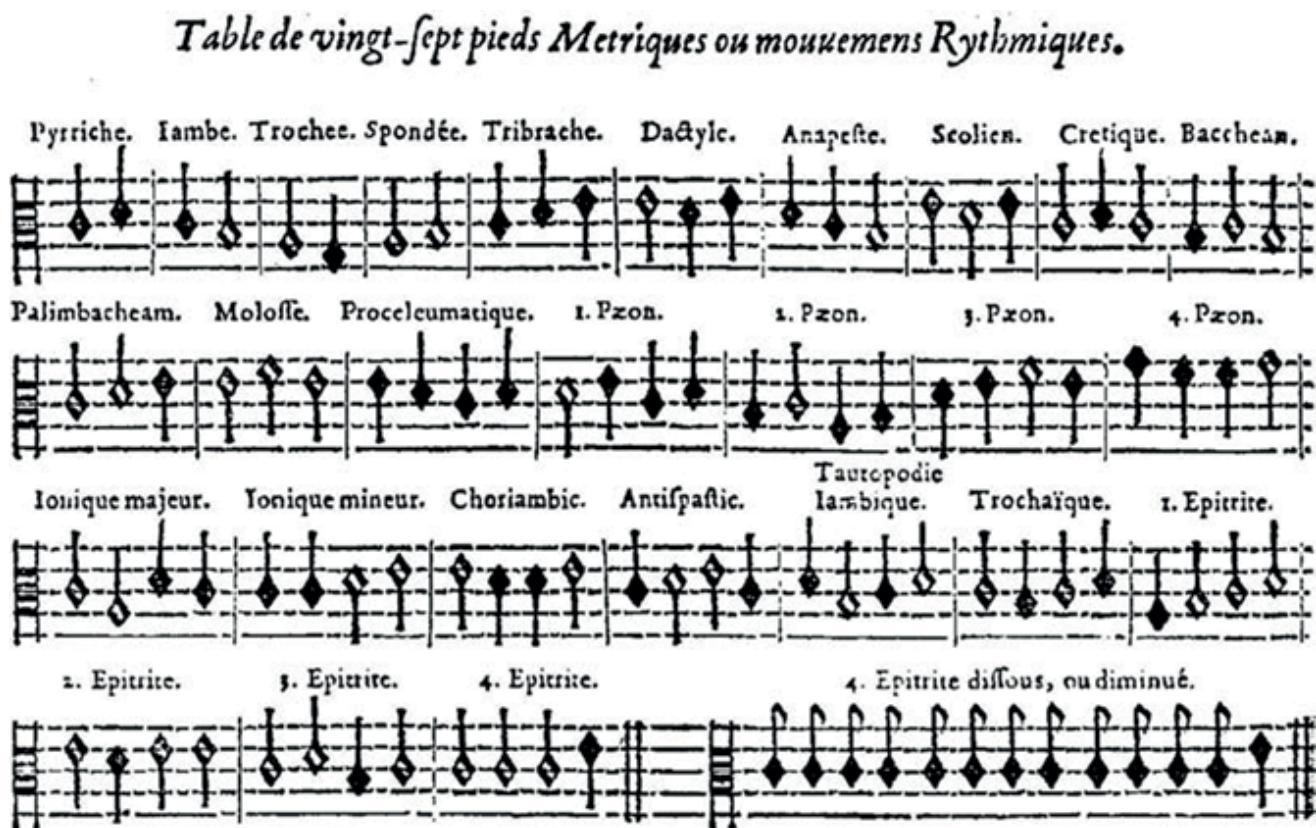


Figura 1: Marin Mersenne. *Harmonie Universelle*, 1636 (p. 401).

A Ritmopeia Matthesiana

No sexto capítulo do *Der Vollkomene Cappelmeister*, intitulado *Von der Lange und Kurtze des Klanges oder von Verfertigung der Klang-Fusse*², Mattheson explicou o significado dos pés métricos e dos “pés sonoros” (*Klang-Fusse*). “Was die Fusse in der Dicht-Kunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Ton-Kunst vor, deswegen wir sie auch Klang-Fusse nennen wollen, weil der Gesang gleichsam auf ihnen einherget” (Mattheson, 1739: p.160)³. Para o tratadista, o compositor deveria ter conhecimento equivalente da ciência rítmica e intervalar, considerando, assim, o ritmo um elemento tão importante quanto a melodia, pois o compositor

² Da duração longa ou curta dos sons ou da manufatura dos pés sonoros (tradução do autor).

³ “O que os pés (métricos) significam para a arte poética encontra nos *Rhythmi* a sua equivalência na arte dos sons, por isso são nomeados “pés sonoros”, porque o canto (melodia) também se relaciona com eles” (tradução do autor).

que não dominasse as duas ciências produziria *scientiam confusam*, e seria comparável a um orador que desconhecesse a ciência retórica.

Antes de passar à definição dos pés métricos propriamente dita, Mattheson, no afã de demonstrar o poder do ritmo e a sua força no discurso, praticou uma experiência inteiramente nova, transformando cinco corais luteranos em danças: *Wenn wir in hochsten Nothen, Wie schon leuchtet, Herr Jesu Christ du hochstes, Werde munter mein* em danças: *menuet, gavotte, sarabanda e bourée, e polonaise 1 e 2*. Ele também fez o processo inverso, transformando duas danças: *menuet* e *angloise* em corais: “Das Experiment ist neu, und wir machen es in keiner andern Absicht, als die ungemeine Krafft der Rhythmopoie darzulegen, um dadurch zu weitern Nachdenken Anlass zu geben”⁴ (Mattheson, 1739: p.161).

A transfiguração dos corais em danças, ou das danças em corais, demonstra com extrema eficácia o poder expressivo capital da poética do ritmo. Os corais, majoritariamente utilizando o pé dissilábico espondeu, mudam de tópica ao se transformarem em danças, e as danças que utilizam distintos pés métricos se tornam subitamente solenes com a sua conversão ao espondeu. A poética do ritmo é tão determinante para a retórica musical quanto os intervalos constituintes da melodia. O poder da organização rítmica transforma imediatamente a tópica de música sacra em tópica de dança; o elemento rítmico também pode configurar uma ou várias *topicas* (conjunto de tópicos) dos *loci* que formam a rede constitutiva da *Inventio*.

⁴ “O experimento é inteiramente novo. Fazemo-lo apenas com o propósito de demonstrar a força inexorável da ritmopeia e por meio dela propiciar futuras reflexões” (tradução do autor).



Figura 2: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister*, 1739 (p.161).

Mattheson estipulou 26 pés métricos ou sonoros, um a menos que os encontrados no vigésimo sétimo capítulo do tratado de Mersenne, *Harmonie universelle*.

Pés dissilábicos:

Espondeu - - (duas sílabas longas de igual valor).

Pírrico v v (duas sílabas curtas de igual valor).

Jambo v - (uma sílaba curta e uma sílaba longa)

Troqueu ou Coreu - v (uma sílaba longa e uma sílaba curta).



Figura 3: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister*, 1739 (p.164).

O espondeu é constituído por dois sons de igual valor e eleva-se dentre todos os *Rhythmi* como o padrão superior, não somente graças ao seu fluxo sério e nobre, mas também por ser de fácil reconhecimento. É propício à composição que possua caráter meditativo, sério e de louvor, sendo por isso facilmente identificável.

O nome espondeu vem da palavra grega σπονδή, em latim *libatio*⁵, que significa uma bebida de oferenda, sendo por isso utilizado na música sacra ou para encerramento de festividades cívicas.

Atualmente várias árias utilizam o espondeu nas vozes e no baixo, enquanto os violinos e outros instrumentos correm em compasso 12/8 ou 6/8.

Um exemplo notável dessa prática, contemporâneo à observação de Mattheson, é a ária *Mein teurer Heiland* da *Johannes-Passion*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach (1685-1750).



Figura 4: J.S.Bach, início da ária *Mein teurer Heiland*. D-B Mus.ms Bach. P 28.

⁵ Libação em português. No Brasil, a prática da libação ainda sobrevive na tradição dos bebedores de cachaça, que vertem umas gotas “para o santo” antes de tomar o restante do copo.

O baixo solista e o grupo de baixo contínuo utilizam a figuração em 12/8, e as vozes no coral utilizam o espondeu.

O pírrico é formado por dois sons curtos de igual valor. Seu nome faz alusão ao rei do Epiro e da Macedônia, Pirro (ca. 360 a.C. - ca. 270 a.C.), que era apreciador ou criador de uma certa dança guerreira que utilizava esse padrão rítmico. Sêneca (4 a.C - 65 d.C) relatou a ligação do rei Pirro com a referida dança; Plutarco (ca. 46 d.C - ca 120 d.C), que se dedicou à biografia do rei, não escreveu nada sobre o assunto. É muito provável que se utilizassem espadas na dança, que era associada ao fogo e ao calor e executada com passos rápidos. O escritor francês seiscentista François de La Mothe Le Vayer (1588-1672) retomou a associação de Sêneca da expressão monárquica da dança guerreira. O erudito grego Ateneus de Náucratis (ca.170 d.C - ca.230 d.C) afirmou que o pé métrico pírrico tem sua origem em passos rápidos ou fogosos, e que a dança associada ao pírrico é própria de jovens soldados armados, que representam as velozes vicissitudes da guerra, onde tanto a retirada quanto a perseguição do inimigo se dão em grande velocidade. O rei Pirro era ruivo e seu cabelo era associado à cor do fogo; seu nome tinha exatamente esse significado: ruivo ou fogo. Os franceses nomearam as melodias guerreiras como *les Combattans*, e as melhores representações do gênero guerreiro utilizam sempre o pé métrico pírrico.

O jambo deve o seu nome à poesia comparativa e de caráter singelo, que se cultivou na sátira, em que frequentemente se comparavam palavras fortes com brotos e espadas. Constitui-se por um som curto seguido de outro longo, e é apropriado tanto para compassos ímpares quanto para compassos compostos, não sendo estranho encontrá-lo em compassos 6/8 e 12/8.

O jambo é muito utilizado nas árias sicilianas e napolitanas, sendo frequentemente o pé métrico majoritário desse repertório:



Figura 5: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister*, 1739 (p. 165).

O troqueu ou coreu pode se alternar com o jambo em minuetos. Sua utilização primordial é para andar ou marchar, e secundariamente, para dançar e cantar. Não é apropriado para expressar melodicamente caráter penetrante ou de aspereza material. O troqueu ou coreu é encontrado na dança camponesa sueca e nos canários espanhóis (dança simples, com uma harmonia por compasso).

É igualmente muito utilizado em canções de ninar ou de embalar. Embora possua algo de satírico, é bastante inocente em si mesmo, e nada severo ou amedrontador.

Exemplo de dança camponesa e *Berceuse* (canção de embalar):



Figura 6: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 166).

O coreu ou troqueu é o jambo invertido. Os compositores setecentistas fizeram uso frequente desse pé métrico, majoritariamente em compassos ímpares, e com a utilização de muitos instrumentos; eles também o utilizaram na música vocal. Para que se perceba claramente o pé métrico coreu ou troqueu, é de maior eficácia utilizá-lo no início da composição, porque esse pedes mistura-se com muita facilidade a outros pés métricos, tornando, assim, o significado semântico musical ambíguo.

Combinação de pés dissilábicos:

Exemplo de minueto que utiliza a alternância dos pés jambo e troqueu:

Noch ein kleines Exempel, zur Rettung der Menuetten, hierüber zu geben, muß ich mir ein Räumlein ausbitten: und damit soll es alle seyn:
Menuet.

Jamb. Jamb. Jamb. Troc. Jamb. &c.

Figura 7: Mattheson, *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 165).

Mattheson advogou a combinação de distintos pés métricos, especialmente a junção do jambo e do troqueu, que era veementemente desaprovada por Mersenne.

Pés métricos trissílabos:

Dáctilo - v v. (uma sílaba longa e duas sílabas curtas).

Anapesto v v - (duas sílabas curtas e uma sílaba longa).

Molossus - - - (três sílabas longas de igual valor).

Tríbraco v v v (três sílabas curtas de igual valor).

Báquio ou Báquico v - - (uma sílaba curta e duas sílabas longas).



Figura 8: Mattheson, *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 166).

Dáctilo: nome que faz alusão à anatomia do dedo, que é dividido em três partes: longa, curta e curta. *Rhythmus* apropriado ao sério e, igualmente, ao lúdico (*scherzo*).

Anapesto: nome oriundo da poesia de escárnio e satírica (dáctilo invertido).

Funciona melhor que o dáctilo em melodias alegres e/ou estranhas. Em argumentos sérios, o anapesto também tem grande utilidade, especialmente misturado a outros pés métricos.

Molossus: seu nome alude ao trabalho pesado e forçado ou ao campo de batalha. É composto de sons que exprimem dificuldade, cansaço e trabalho penoso. Expressão dolorosa.

Nos concertos instrumentais utiliza-se o molossus em movimentos curtos, entre o *Allegro* e o *Presto*. Esses movimentos são muito curtos, com poucos compassos de duração e articulação *Staccato*. As arcadas devem ser separadas, como se houvesse pausas entre as notas.

Mattheson não deu exemplos da combinação do molossus com outros pés métricos, mas podemos constatar a sua ocorrência, e que se combinado com outro pé grave, como o dáctilo, reforça o *ethos* severo, como podemos observar no segundo movimento do concerto para violino e orquestra, BWV 1041, em Lá menor de Johann Sebastian Bach:



Figura 9: J.S. Bach, início do *Andante* do concerto BWV 1041. D-B Mus.ms Bach. P 252 (2).

As três primeiras colcheias lentas e com articulação *stacatto* carregam a tópica pesarosa do molossus, e são seguidas de uma figuração rápida (uma fusa e duas semifusas), que utilizam o aspecto sério alegórico associado ao dáctilo. A junção dos dois pés ajuda a estabelecer a tópica da marcha solene. A figuração de retórica da *suspiratio* nas cordas agudas reforça a dramatização do exórdio do movimento.

Tríbaco: metro mais utilizado em gigas, normalmente escrito como se fossem tercinas. Pode aparecer em colcheias, semicolcheias. Quando aparece em música vocal, o tríbaco normalmente é utilizado nos melismas.

Báquio: nome alusivo ao deus Baco, divindade do vinho. Uma sílaba curta e duas longas. Padrão não muito utilizado, exceto em sujeitos de fuga ou tema principal.

Outros pés métricos trissílabos:

Amphymacer -v- (sílaba longa, uma sílaba curta e novamente uma sílaba longa) vem do campo de sacrifício massacre, combate, armas e modo guerreiro. Andamento vivo.

Crético ou Amphybraquio: uma sílaba curta, uma sílaba longa e uma sílaba curta. Modo mais elevado (possivelmente o mais apropriado a poesia). Seu nome é oriundo da Ilha de Creta. Apropriado para expressar vivacidade.

Palymbáquio é o báquio invertido (duas sílabas longas e uma curta). Sem indicação de caráter ou andamento.

Mehr dreisylbige Füsse.

10) Amphimacer; - v - .
Von den Feldschlachten und Gefechten also genannt, weil er auf kriegerischen Instrumenten Dienste gethan hat, und solche auch noch zu thun fähig ist: ab ἀμφί, circum; & μάχημα, pugno. Hat eine lange, eine kurze und wiederum eine lange Sylbe.

§. 33. allegro.

11) Amphibrachys, v - v. .
Von ἀμφί, circum, & βέαχυς, brevis; weil eine lange Sylbe hier mit zwei kurzen umgeben wird, welches iko die höchste Mode ist. Er wurde von der Insel Creta auch Ereticus genannt.

§. 34. vivace.

12) Palymbacchius, - v .
Von πάλων, rursus; und βάκχος, d. i. ein umgekehrter Bacchius: denn er führet zweien lange und darauf einen kurzen Klang; so wie jener Bacchius einen kurzen und zweien lange hat.

§. 35. andante.

Figura 10: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 168).

Pés métricos tetrassilábicos:

Peônio nome que remete aos hinos sacros, pois era o metro utilizado nos cânticos de louvor.

Peônio I - v v v ritmo apropriado à *Overture* (abertura) e *Entrée* (entrada)

Peônio o outro (II). v - v v (uma sílaba curta, uma sílaba longa e duas sílabas curtas).

Viersylbige Klang-Füsse.

13) Päon, der erste; - v v v.
Von *zayn*, hymnus, weil er den Lobgesängen gewidmet war. Uns dienet er in Ouvertüren und Entreen. Er besteht aus einer langen und drey kurzen Noten.

§. 36.



14) Päon, der andre, v - v v.
Dessen erster Klang ist kurz, der zweite lang, und die beiden letzten sind wiederum kurz.

§. 36.



Figura 11: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 168)

Peônio III v v - v (duas sílabas curtas, uma sílaba longa e uma sílaba curta).

Peônio IV v v v - (três sílabas curtas e uma sílaba longa). Sempre utilizados em hinos de adoração. Sua expressão virtuosa é muito apropriada ao louvor.

15) Päon, der dritte, v v - v.
Dessen beiden ersten Klänge kurz, der dritte lang, und der letzte wieder kurz.

§. 37.



16) Päon, der vierte, v v v - .
Hat erst drey kurze, und zuletzt einen langen Klang. Diese vier Päones sind alle zu Lobgesängen gebraucht worden; taugen auch noch sehr wol dazu.

§. 38.



Figura 12: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 168).

Epitrito I v - - - (uma sílaba curta e três sílabas longas).

Epitrito II - v - - (uma sílaba longa, uma sílaba curta e duas sílabas longas).

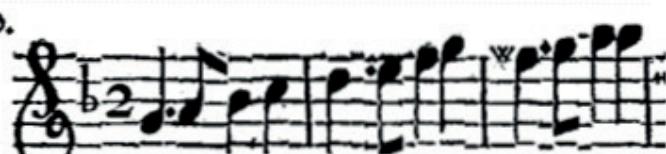
Epitrito III - - v - (duas sílabas longas, uma sílaba curta e uma sílaba longa).

Epitrito IV - - - v (três sílabas longas e uma sílaba curta).

17) Epitritus, der erste, v ---
a τρίτος, verto, & πι, super: weil man
über seinen vier Sylben auch vier Umkeh-
rungen anstelle. Dieser besteht aus einem
kurzen, und dreien darauf folgenden langen
Klängen.



18) Epitritus, der zweite, - v --.
Hat erst einen langen, darauf einen kurzen,
und zuletzt zween lange Klänge.



19) Epitritus, der dritte, -- v --.
Besteht aus zween langen Klängen, so dann
einem kurzen und endlich einem abermahligen
langen Klange.



20) Epitritus, der vierte, - - v.
Ist aus dreien langen und einem kurzen zu-
sammengesetzt.



Figura 13: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 169).

Jônico Maior v v -- (duas sílabas longas e duas sílabas curtas). Nome oriundo da região grega da Jônia. Pé métrico muito confortável para dançar.

Jônico Menor - - v v (duas sílabas curtas e duas sílabas longas). Inversão do Jônico Maior.

Antipasto v - - v (uma sílaba curta, duas sílabas longas e uma sílaba curta). Seu nome vem da sucessão de sílabas “empurradas” umas contra as outras.

Coreujambo - v v - Juncão do coreu com o jambo.

21) Ionicus, a majori, -- v v.
Ist ein nach der Landschafft Ioniens bekannter und zum Tanzen sehr bequemer Klangfuß. Der Zusatz a majori bedeutet, das die beiden langen Sylben vorangehen und die beiden kurzen folgen.



22) Ionicus, a minori, v v --
Da gehen die beiden kurzen Klänge voran, und die beiden langen schliessen. Solches bedeutet der Zusatz: a minori, und ist also die Umkehrung des vorhergehenden Fusses.

§. 44.



23) Antispastus, v - - v.
Von οτάω, traho, und αρι, contra, weil die Sylben oder Klänge gleichsam gegen einander gezogen werden: deren erste und letzte kurz, die mittlern aber lang sind.

§. 45.



24) Choriambus, - v v -.
Vom Chorão und Jambo zusammengesetzt, dabei die ersten und letzten Klänge lang, die mittlern aber kurz sind.

§. 46.

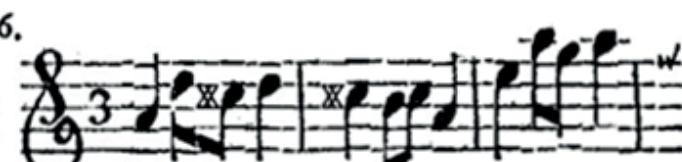


Figura 14: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 169).

Proceleusmaticus v v v v (quatro sílabas curtas). Um grito de marinheiros, *clamorem hortatorium nautaram*⁶. Quatro sons curtos.

Ditroqueu - v - v Duplo Troqueu

⁶ Clamor exortativo de naufragos. Trata-se, muito provavelmente, de uma referência ao *Liber Quartus* de Cícero.

§. 47.

25) Procelesmaticus, v v v v.
Von κελύω, jubeo, deutet ein befahlendes,
aufmunterndes Geschrey der Schiffleute an,
clamorem hortatorum nautarum. Es be-
steht dieser Fuß aus vier kurzen Klängen.

§. 48.

26) Dittrochäus, - v - v.
Ein doppelter Trochäus, so wie der Dijam-
bus und Dispondäus nur verdoppelte Jam-
bi und Spondai sind, die wir eben darum
nicht mit in die Rechnung bringen. Der Di-
trochäus erscheint in dessen hier auf andre
Art, als der einfache oben §. 6 No. 3, wenn
er verdoppelt wird.

The image contains two musical examples. The first example, labeled '§. 47.', shows a rhythmic pattern for 'Procelesmaticus' consisting of four short notes. The second example, labeled '§. 48.', shows a rhythmic pattern for 'Dittrochäus' consisting of two groups of three eighth notes each, separated by a breve rest. Both examples are in common time (indicated by '2') and show a basso continuo line below the treble clef staff.

Figura 15: Mattheson, *Der Volkommene Cappelmeister*. 1739 (p.170).

Considerações finais

O texto de Mattheson forneceu a mais profunda correspondência entre a métrica clássica e a notação musical de sua época. Friederich Willhelm Marpurg (1718-1795), Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) e Ludwig Rellstab (1799-1860), teóricos setecentistas de língua alemã, que posteriormente abordaram a métrica musical, foram muito mais conservadores que Mattheson, pregaram uma estrita observância à métrica grega e forneceram poucos exemplos musicais (Hankeln, 2011). Kirnberger tentou demonstrar que a música luterana descendia da música da Grécia Clássica: “Das scheneit mir indessen hochst warhscheinlich, dass wir die alten griechischen Lieder noch bis auf den heutigen Tag in Melodien haben, denn Luther behielt die katholischen Melodien bey, und legte den Melodien, mit Weglassung des lateinischen Textes, deutsche Texte unter”⁷ (Kirnberger, 1782: p.13).

A referência aos corais no *Der Volkommene Cappelmeister* tem o sentido de os transformar por meio de uma ressignificação da métrica, utilizando outros pés, para além do predomínio do solene espondeu. Mattheson não reivindicou uma manutenção perene da tradição melódica

⁷ “Parece-me altamente provável que as antigas canções gregas ainda estejam presentes nas melodias da nossa época, então Lutero conservou consigo as melodias católicas, preservando as melodias, deixando cair o texto em latim, substituindo-o por um texto em alemão” (tradução do autor).

grega, e tampouco adotou a ortodoxia tradicionalista de Mersenne. Além da correspondência musical dos pés métricos, de sua transcrição e da definição dos seus valores em notação musical, Mattheson forneceu, em vários casos, a origem histórica, o caráter, a adequação a um determinado tipo musical e até mesmo conselhos para a performance, demonstrando, assim, o papel fulcral da organização rítmica na composição e sua importância na *Inventio* e no estabelecimento da tópica musical. Embora Mattheson tenha sido um autor incontornável no círculo musical setecentista tudesco, no que concerne à relação entre métrica e música, seu legado não foi continuado e permanece até os nossos dias como uma admirável fonte de consulta e inspiração, repleta de preciosos subsídios para a performance e análise musical.

Bibliografia

- Hankeln, Roman. 2011. *Kompositionproblem Klassik: Antikorientierte Versmetren im Liedschaffen J.F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*. Köln und Weimar, Deutschland: Bohlau Verlag.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1782. *Anleitung zur Singekomposition, oder in verschiedenen Sylbenmaasen begleitet*. Berlin, Deutschland: Georg Jacob Decker.
- Lopes, Daniel Rossi Nunes. 2006. *Métrica Grega*. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo, USP.
- Mattheson, Johann. 1739. *Der Vollkommene Cappelmeister*. Hamburg, Deutschland: Verlegts Chistian Herold.
- Mersenne, Marin. 1636. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, France: S. Cramoisy.
- Vendrix, Philippe. 1993. *Aux origines d'une discipline historique: La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Liège, Belgique: Presses universitaires de Liège.

MÁRIO MARQUES TRILHA: Graduação em Música na Universidade do Rio de Janeiro. Mestrado em performance de Cravo, *Hochschule für Musik Karlsruhe*. Curso superior de Cravo, *Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison*. Mestrado em Teoria da Música Antiga na *Schola Cantorum Basiliensis*. Doutorado em Música pela Universidade de Aveiro. Pós-Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa. Professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas.