

A preservação do *stile antico* no século XVIII e a recepção do *Gradus ad Parnassum*

Caio Amadatsu Griman

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

Johann Joseph Fux foi não apenas um dos compositores mais prestigiados do mundo germânico na primeira metade do século XVIII como também o autor de um dos tratados de música mais lidos e estudados do período: *Gradus ad Parnassum*. Não obstante, o fato de Fux ter defendido a emulação do *stile antico* acabou levando uma parte significativa dos musicólogos a subestimarem a sua importância para o desenvolvimento da música nos séculos XVIII e XIX. Considerando as controvérsias que permeiam o *Gradus ad Parnassum*, a pouca atenção dedicada a ele e seu valor histórico, este artigo propõe uma reavaliação da recepção deste tratado e da preservação do *stile antico*. A partir desta reavaliação será possível ampliar as possibilidades de percepção e compreensão da produção musical e tratadística do século XVIII, assim como a influência do trabalho de Fux nas gerações posteriores de músicos e compositores.

Palavras-chave: Johann Joseph Fux; *stile antico*; contraponto; século XVIII; Viena.

Introdução

A nomeação de Johann Joseph Fux (Hirtenfeld, antes de 1660 – Viena, 13 de fevereiro de 1741) – um austríaco de origem plebeia – para o cargo de compositor imperial em 1698 foi marcada pelo protesto dos músicos italianos que naquele momento dominavam as produções musicais na corte vienense. Em contraposição aos demais compositores empregados na corte vienense, como Carlo Agostino Badia e Giovanni Battista Bononcini, que só foram contratados após aprovação e recomendação pessoal do mestre de capela, Fux foi indicado para o cargo pelo próprio imperador Leopoldo I (Viena, 1640-1705) a despeito do julgamento inicial do então mestre de capela Antonio Draghi e dos demais músicos empregados na capela imperial.¹

Por conta desta polêmica relacionada a sua nacionalidade, alguns anos após Fux começar a trabalhar na capela vienense o imperador Leopoldo I decidiu enviá-lo a Roma para

¹ Este trabalho foi realizado com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (processo nº 2021/01465-3). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapesp.

estudar com o mestre de capela do *Collegium Germanicum* Giuseppe Ottavio Pitoni (WHITE, 2015, p. 574) e com Bernardo Pasquini (FEDERHOFER, 1980, p. 160), famoso por emular Palestrina. Este período de estudo foi fundamental para que Fux viesse a assimilar as novas técnicas composicionais vigentes na Itália, assim como para o domínio do *stile antico*.

De volta a corte vienense, o sucesso e o reconhecimento do trabalho de Fux como compositor imperial o levaram a suceder Marc'Antonio Ziani como mestre de capela imperial, tornando-se, assim, um dos compositores 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 Ziani (JONES, 2016, p.20). Assim como no caso de seu ingresso inicial na capela imperial em 1698, a questão da nacionalidade de Fux é um fator que também chama a atenção para a sua nomeação para o cargo de mestre de capela. Isto, pois com a exceção de um curto período de 8 meses em que Johann Heinrich Schmelzer precisou ocupar a posição de mestre de capela imperial por conta da Grande Peste de Viena (1679), este cargo foi ocupado ao longo de aproximadamente 100 anos contínuos exclusivamente por músicos de origem italiana.

A despeito desta importante posição histórica de Fux como o primeiro austríaco a ocupar o principal cargo musical do Sacro Império Romano-Germânico por um período de longa extensão (25 anos)² e a despeito do prestígio internacional usufruído por Fux ao longo de sua vida, a historiografia musical não apenas não deu a mesma atenção à figura de Fux do que a outros nomes do mundo germânico da primeira metade do século XVIII – como Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel e Georg Philipp Telemann, como também parece ter esquecido quase por completo o trabalho do mestre de capela austríaco como compositor.

De um modo geral, as poucas referências feitas a Fux pelos musicólogos possuem um tom de reprovação e crítica ao suposto conservadorismo exacerbado de Fux e à sua resistência ao novo gosto (*stile galante*) que estava ganhando força no século XVIII. O presente artigo tem como objetivo reavaliar a recepção do tratado *Gradus ad Parnassum* e o papel de Johann Joseph Fux para o desenvolvimento da música vienense nos séculos XVIII e XIX. Para isso, foram examinados o *Gradus ad Parnassum*, a discussão entre Fux e Johann Mattheson a respeito da solmização e do número de modos, as críticas ao conservadorismo de Fux e, por fim, a influência do *Gradus* nas gerações de compositores seguintes.

Preservação da tradição

Apesar do *stile galante* ter ganhado muitos adeptos no século XVIII, o *stile antico* não foi, de modo algum, simplesmente abandonado por todos os compositores empregados nas

² Além de Johann Heinrich Schmelzer, o compositor austríaco Christoph Strauss também chegou a ocupar o cargo de mestre de capela de Viena, mas novamente apenas por um período curto (menos de dois anos).

cortes da Europa. Em Viena, em especial, a performance de peças sacras vocais polifônicas manteve-se intimamente associada ao poder e à autoridade incontestáveis da Casa de Habsburgo e da Igreja Católica, fazendo com que os compositores empregados na capela imperial continuassem a elaborar novas peças em conformidade com a *prima pratica*.

Por conta dessa exigência, enquanto mestre de capela de Viena, Fux dedicou a maior parte de seu tempo e energia à composição de peças sacras com um número significativo (para a época) de seções contrapontísticas. Entre essas peças incluem-se aproximadamente 100 missas, 70 antífonas marianas, 25 oratórios (ou *sepolcri*), 40 obras para a celebração das vésperas e 116 motetos, ofertórios e graduais (JONES, 2016, p. 39-40). Entre algumas das principais composições de Fux ao *stile antico* destaca-se a *Missa Canonica*, cuja partitura foi publicada em 1718. Na dedicatória ao Imperador Carlos VI presente nesta publicação, Fux deixa claro a sua intenção:

[...] em refutar por aquela arte gloriosa a visão infundada de algumas pessoas, de que com o passar do tempo a substância da música antiga foi tão reduzida que gradualmente até mesmo seu significado desapareceu, e nada permaneceu além da sombra de seu nome que agora foi assumido pela música moderna. [...] sinto-me lisonjeado que Vossa Majestade verá nesta Missa que felizmente a música antiga não desapareceu completamente. (FUX apud WHITE, 2020, p. 73).³

Após defender o *stile antico* na breve dedicatória da *Missa Canonica*, Fux pôde desenvolver mais extensamente em seu tratado de contraponto *Gradus ad Parnassum* (1725) suas críticas à tendência dos novos compositores em abandonarem por completo a *prima pratica* em favor do novo gosto que vinha paulatinamente dominando a produção musical europeia. De fato, apesar da adequação rigorosa de composições como a *Missa Canonica* ao *stile antico*, foi principalmente por conta da publicação do tratado *Gradus ad Parnassum* que Fux entrou para a história da música ocidental como um dos principais defensores da preservação do *stile antico* no século XVIII.

Em grande medida, é possível dizer que o principal objetivo por trás da elaboração do *Gradus ad Panassum* foi apresentar aos jovens compositores regras composicionais baseadas nas autoridades do *stile antico* e, com isso, contrapor o *stile moderno* e o *stile galante*, criticados por Fux por 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

³ “[...] to refute for that glorious art the unfounded view of some people, that in the course of time the substance of the old music has been so much reduced that gradually even its meaning has disappeared, and nothing has remained but the shadow of its name which has now been taken over by modern music. [...] I flatter myself that Your Majesty will see from this Mass that fortunately the old music has not vanished completely”.

princípios, detestando qualquer escola ou lei como a morte em si. (FUX, 1971 [1725], p. 17-18).⁴

Apoiado sob a nostalgia de dias em que o acatamento à gramática musical defendida pelas autoridades da música sacra era praticamente absoluto e que o bom gosto era entendido essencialmente como produto direto do seguimento das regras da natureza, Fux se propôs a recuperar a “dignidade” da música polifônica dos séculos XV e XVI. 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)⁵. Em um outro trecho do tratado Fux escreve:

[...] vários compositores modernos podem ser encontrados que, pensando mostrar gosto e novidade, desviam-se do uso normal de consonância e dissonância, invertem as leis e instituições de acentuação, e acreditam estar criando admiradores para si mesmos (que está somente no poder de Deus) [...] Não se pode negar que uma grande parte do bom gosto depende do gênio e talento de um determinado compositor. Mas essas mesmas influências, não sem atração por si mesmas, devem ser confinadas nos limites da natureza, da ordem e das leis, para que possam merecer ser consideradas de bom gosto. (FUX, 1992 [1725], p. 216-17).⁶

No intuito de explicitar a importância e a utilidade do estudo das proporções matemáticas para o domínio completo da arte da composição, Fux dedicou o primeiro livro inteiro do tratado à música teórica,⁷ como a investigação de quais intervalos poderiam ser classificados como consonâncias e quais deveriam ser classificados como dissonâncias. Para

⁴ “Some people will perhaps wonder why I have undertaken to write about music [...] just at this time when music has become almost arbitrary and composers refuse to be bound by any rules and principles, detesting the very name of school and law like death itself.”

⁵ “I cannot go against the tide except to the detriment of his reputation and success”.

⁶ “[...] several modern 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.”

⁷ “Von der ersten, der theoretischen, werde ich in diesem ersten Theile handeln, und nur das kürzlich vortragen, so zur völligen Ausübung nöthig zu seyn scheint, die practische werde ich im andern Theile weitläufiger abhandeln. Da aber die Musik mit dem Klange, als ihrem Unterwurffe, zu thun hat, so muß von selbigem am ersten gehandelt werden.” (FUX, 1725, p. 2).

Fux, apenas a ajuda dos números permitiria a um músico que não se limita a julgar unicamente por meio dos próprios ouvidos fazer tais classificações com base na razão⁸.

Em relação à classificação da quarta, por exemplo, Fux argumenta que embora este intervalo claramente soe menos “repulsivo” (*widrig*) e seja mais suportável aos ouvidos do que as demais dissonâncias, a ciência matemática comprovaria que o intervalo de quarta não pode ser comparado ao mesmo nível de perfeição que o uníssono, a quinta, a oitava e até mesmo as terças e sextas, sendo, portanto, um erro inclui-la ao lado dos intervalos consonantes (FUX, 1725, p. 38-39).

Esta capacidade de classificar os intervalos adequadamente conforme as leis da matemática foi defendida por Fux como um fundamento indispensável para que os compositores pudessem compor adequadamente, inclusive no caso da composição de obras que viessem a se afastarem completamente do *stile antico*. Segundo Fux, os intervalos “são os elementos a partir dos quais toda a concordância (*Zusammenstimmung*) da música é produzida. Seu objetivo final é o deleite” (FUX, 1725, p. 60)⁹. Desse modo, ao final deste primeiro livro do *Gradus*, Fux afirma que com as bases teóricas matemáticas expostas o leitor poderia “saciar seu desejo de saber” (FUX, 1725, p. 51)¹⁰ e a partir da luz provida por este novo conhecimento afastar-se dos vícios e das imperfeições que, segundo Fux, estavam corrompendo a música no início do século XVIII.

Já no segundo livro do *Gradus*, escrito sob a forma de um diálogo entre um mestre e um discípulo, a figura de Palestrina aparece como símbolo máximo de uma observância perfeita às leis e regras da natureza e, portanto, como principal modelo a ser emulado pelos músicos e compositores comprometidos em combater as tendências consideradas danosas na produção musical do período. O enaltecimento de Palestrina neste segundo livro do *Gradus* é explicitado na escolha dos nomes dos dois personagens do tratado: Josephus para o personagem do discípulo e Aloysius para o mestre. A escolha destes nomes são uma clara alusão ao próprio Johann Joseph 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.

Ao apontar a música de Palestrina como modelo a ser emulado pelos jovens estudantes, Fux destaca a importância fundamental de encontrar o equilíbrio entre a procura pelo novo e

⁸ “Dahero folget, daß iedwede Bewegung der Luft keinen Klang ausmache, sondern die hervorbringende Ursach desselben in einem andern Körper ausser ihr stecke, welcher solche zusammen drückt, und in gewisse Schranken einschliesset. Dieses gehöret eigentlich in die Naturlehre, denn der Musikus betrachtet den Klang nicht abstract, sondern nur in Ansehung anderer Klänge, wie nemlich ein Klang vom andern der höhe und Tiefe nach unterschieden ist. Weil aber diese Vergleichung hauptsächlich durch Hülffe der Zahlen geschiehet, so sey [...]” (FUX, 1725, p. 2-4).

⁹ “Dieses sind die Elemente, aus welchen alle Zusammenstimmung der Musik gemacht wird. Der endzweck derselben ist zu ergötzen.”

¹⁰ “Dieses wird geneigter Lese zu meinem Endzweck zureichend seyn, womit du gleichsam als mit einem Licht das Finstere dieser sehr weit läufigen Wissenschaft vertreiben, und durch Hülffe dessen, deine Begierde zu wissen sättigen kanst.”

o talento individual de um lado e de outro a adequação às leis da natureza, que por sua vez só poderiam ser descobertas por meio do estudo da música teórica e da imitação das principais autoridades do passado. Nas últimas páginas do tratado, ao ser questionado sobre a composição de árias, Aloysius (isto é, Fux) responde:

Que conselho fixo eu daria sobre um tipo arbitrário de música que está sujeito a uma constante mudança de gosto? De modo algum desaprovo este culto da novidade, mas dou-lhe os maiores elogios. Pois se um homem de meia-idade entrasse hoje em trajes usados há cinquenta ou sessenta anos, certamente se exporia ao risco de ser ridicularizado. Assim também a música deve ser adaptada à época. Mas nunca vi ou ouvi alguém falar de um alfaiate tão entusiasmado com a novidade que colocou as mangas de uma túnica na coxa ou nos joelhos, nem há arquiteto tão estúpido que coloque as fundações de um edifício no telhado. Isso vemos e ouvimos na música de tempos em tempos, não sem causar tristeza aos inteligentes. E para a vergonha da arte, quando as regras da natureza e da arte foram derrubadas, a fundação foi tirada de seu devido lugar e forçada acima, em detrimento das partes restantes, deixadas sem fundamento adequado. Portanto, terás entusiasmo, Joseph, pela novidade e originalidade em seu tempo, tanto quanto puder; mas de modo algum degradar as regras da arte, que imita e aperfeiçoa a natureza, de modo algum a destruindo. (FUX, 1992 [1725], p. 241).¹¹

Controvérsia entre Fux e Mattheson

Apesar de todo o prestígio usufruído por Fux ao longo de sua carreira em Viena, muitos de seus contemporâneos o repreenderam por sua resistência às novas tendências composicionais do período e por seu apoio inabalável a sistemas composicionais que estavam sendo rapidamente abandonados pela maior parte dos músicos da Europa.

É um fato curioso, entretanto, que uma das discussões mais acirradas em torno do conservadorismo de Fux surgiu justamente após a publicação de uma dedicatória ao compositor austríaco presente no tratado *Das Beschütze Orchestre* de Johann Mattheson (1681-1764). Publicado em 1717, este foi o segundo grande tratado a ser escrito pelo jovem compositor e escritor de Hamburgo. Não obstante, embora ainda fosse uma das primeiras publicações de Mattheson, o caráter notoriamente crítico e, em muitos casos, polêmico de sua escrita já se apresenta aqui tão mordaz e incisivo quanto em seus tratados subsequentes.

¹¹ “What fixed advice would I give about an arbitrary kind of music which is subject to constantly changing taste? I by no means disapprove of this cult of novelty, but give it the greatest praise. For if a middle-aged man were to enter today in dress worn fifty or sixty years ago, he would certainly expose himself to the risk of being laughed at. Thus, also music is to be adapted to the age. But I have never seen or heard someone tell of a tailor so enthusiastic about novelty that he put the sleeves of a tunic at the thigh or knees: nor is there any architect so stupid that he put the foundations of a building in the roof. This we do see and hear in music from time to time, not without causing sadness to the intelligent; and to the shame of the art: where, when the rules of nature and art have been upturned, the foundation has been taken from its proper place and forced above, to the detriment of the remaining parts, left without proper foundation. Therefore, you will have enthusiasm, Joseph, for novelty and originality in its time, as much as you can; but not at all debasing the rules of art, which imitates and perfects nature, by no means destroying it.”

Um dos alvos principais da crítica arrebatadora de Mattheson neste tratado de juventude foi precisamente a insistência de alguns compositores do período em continuarem a defender a utilidade da solmização e dos modos eclesiásticos. Logo no frontispício do *Beschütze Orchestre*, por exemplo, Mattheson incluiu uma gravura pouco diplomática (figura 1) de um memorial erguido em homenagem a morte definitiva de Guido de Arezzo (c.992 – c.1050) e, em conjunto com ele, da solmização e dos modos autênticos e plagais tradicionais. Esta alusão, entretanto, não agradou nem um pouco Johann Joseph Fux, indicado nominalmente por Mattheson como um dos treze compositores aos quais o tratado foi dedicado.

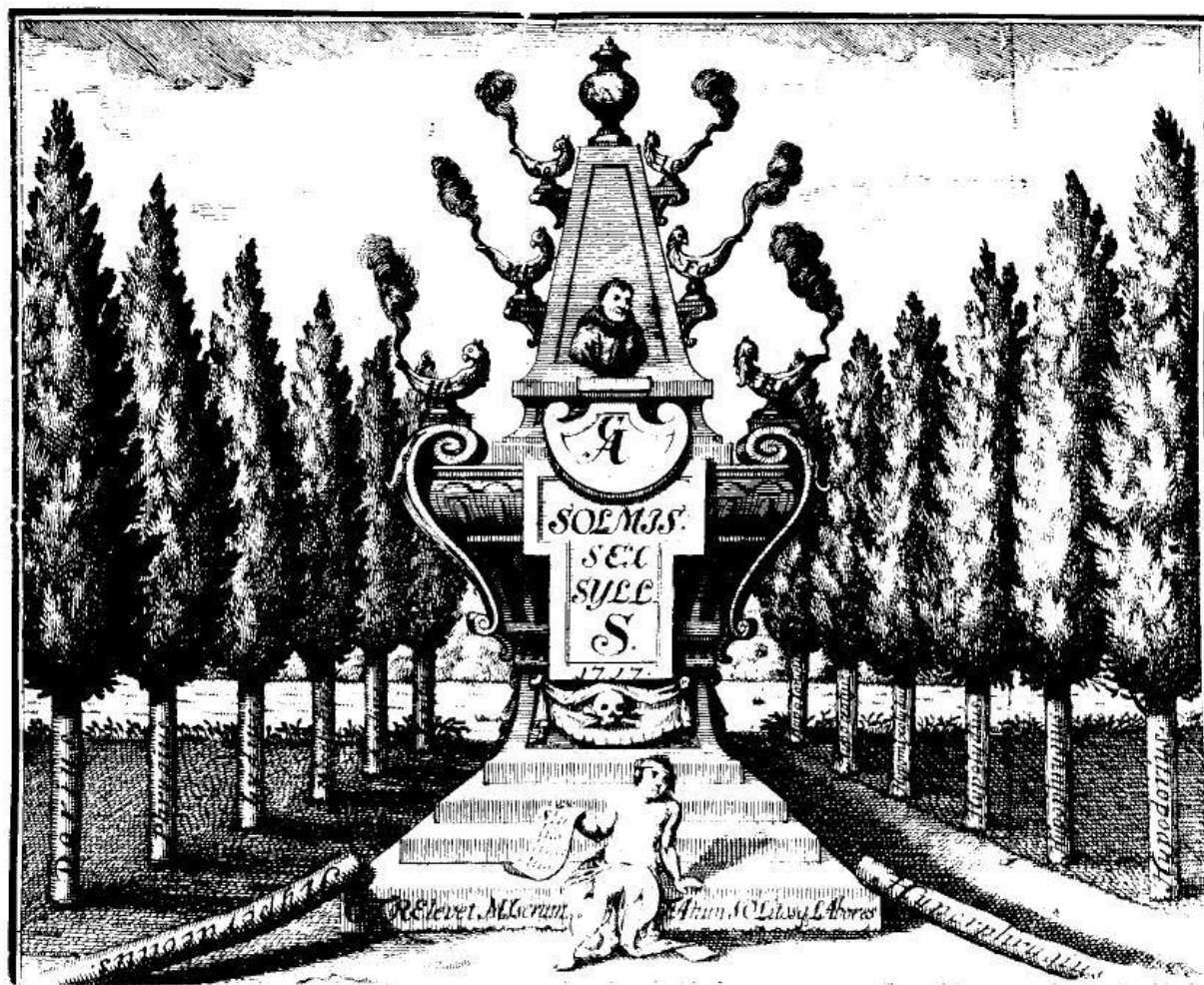


Figura 1. Frontispício. *Das Beschütze Orchestre*. Hamburg 1717.

A estes treze compositores homenageados no prefácio do *Das Beschütze Orchestre*, Mattheson solicitou uma “opinião totalmente imparcial, livre e sincera” (LESTER, 1977, p. 37-39) sobre a publicação. Entre estes compositores doze responderam positivamente, elogiando a qualidade do tratado e agradecendo a homenagem. Fux, porém, não satisfeito com o ataque de Mattheson à solmização e não enxergando o sentido na existência de 24 modos (tons) classificados em apenas dois grupos distintos (maiores e menores), optou por enviar uma

carta a Mattheson em dezembro de 1717 questionando as posições expostas no *Das Beschützte Orchestre*. A despeito das discordâncias entre Fux e Mattheson, todas as cartas trocadas entre eles entre dezembro de 1717 e fevereiro de 1718 foram posteriormente publicadas por Mattheson – em conjunto com as respostas dos demais compositores homenageados no segundo tomo das *Criticae Musicae* (1725).

Na primeira carta escrita por Fux, o compositor austríaco (já antecipando algumas das principais críticas à nova geração de compositores que viriam a ser expostas no *Gradus ad Parnassum*) repreendeu Mattheson por sua falta de apreço pelas grandes autoridades do passado. Isso tanto devido a suposta injustiça contra Guido de Arezzo quanto pelo entendimento de Fux de que a defesa de Mattheson dos 24 modos estava ligada a seu desconhecimento do ensinamento de Aristóteles de que “tudo de uma natureza específica sempre mantém essa natureza onde quer que ela seja colocada” (FUX, [1717] 1725, p.187)¹². Nas palavras de Fux:

Como Vossa Excelência escolheu incluir-me entre os poucos a quem *Das Beschützte Orchestre* foi dedicado, aproveito a oportunidade para lhe agradecer [...] mas estou muito espantado ao encontrar aquele pobre Guido de Arezzo, ainda nunca suficientemente elogiado, sempre tão blasfemamente manchado, embora sua *musica practica* seja mais valiosa do que qualquer autoridade no mundo; Devo confessar que não fiquei pouco zangado com isso [...] Não sou um admirador da idolatria da antiguidade, mas até que algo melhor seja encontrado, venerarei de todas as maneiras o que os mais nobres mestres consideraram correto e bom para tantos séculos. Não há razão para os vinte e quatro novos modos, porque o tom ou modo nada mais é do que uma modulação circular dentro dos limites da oitava. Assim, segue-se necessariamente que pode haver tantos tons, e não mais do que o que é normalmente considerado modulação pode mudar em virtude do semitom – o que pode acontecer apenas seis vezes. (FUX, [1717] 1725, p. 185-186).¹³

Este questionamento de Fux foi encarado por Mattheson, por sua vez, como um ataque pessoal a seu trabalho e como uma demonstração de um conservadorismo radical e intransigente por parte do mestre de capela imperial. Esta desavença entre os dois compositores germânicos por ser claramente observada na seguinte nota incluída nas *Criticae Musicae* sobre esta primeira carta escrita por Fux:

[...] não é de admirar que ofereçamos em vão a música mais graciosa e galante àquelas pessoas que rejeitam toda graciosidade e meios refinados de expressão; pois eles se banharam na lama por muito tempo em seu tipo de ensino vulgar e

¹² “Juxta Axioma Aristot, omne tale est semper tale, ucicunque ponatur.”

¹³ “Daß meinem Herrn hat belieben wollen, mich unter die jenigen zu setzen, dennen das Beschützte Orchestre ist dediziert worden, erstatte hiemit schuldigen Danck [...] aber wohl mich höchst verwundern, das der arme, doch niemallen sattsamb gepriffene Guido Aretinus, als deme Musica practica mehr schuldig als keinem Authori in der Welt, so lächerlich durch die Hächl gezogen wirdt, ich muß bekennen, das ich mich hürüber nit ein wenig geörgert habe. [...] Ich bin gar kein Anbeter der superstiteusen Antiquitet, doch waß durch so velle saecula von vornembsten Maistern für gutt und recht behalten worden, biß nit waß bessers erfunden wirdt, venerire ich auf alle weiß. Die 24. neue Modi haben auch gar keinen Grundt, dann weillen Tonus oder modus nichts ist, als eine circolirende modulation intra limites octavae, als folg notwendig, daß so uill toni und nit mehr sein können, als offt gedachte modulation vermög deß Simitonii kann verändert werden, welchen nur 6. Mahl geschehen kann.”

apodrecido. Eles não querem ser melhor ensinados por aqueles que não concordam com seu conceito de arte; em particular, eles não suportam nada de seus juniores. É difícil para eles deixar de lado na velhice as coisas que aprenderam com muita dor quando meninos na escola e confessar que perderam seu tempo. (MATTHESON, 1725, p. 188).¹⁴

Já em sua primeira resposta a Fux, Mattheson admite que, caso ele fosse seguir rigorosamente as principais autoridades do passado, fatalmente acabaria tendo de concordar com a conclusão de Fux a respeito da existência de apenas 12 modos (considerando tanto modos autênticos quanto plagais). Mattheson, porém, afirma em seguida que a maior parte destas autoridades tiveram como base epistemológica uma “metafísica injustificável” e, portanto, questiona se os músicos e escritores do século XVIII realmente deveriam continuar seguindo as posições apresentadas por esses pensadores mesmo que elas entrassem em contradição com evidências empíricas. Ao comentar a defesa dos modos eclesiásticos, por exemplo, Mattheson diz:

Eu sei bem que se acredita que assim seja por tradição desde o tempo de Boécio, pois foi ouvido naquela época. Mas essa crença e esse conto me dão pouca satisfação: quero ter razões baseadas e comprovadas pela experiência atual. (MATTHESON, [1717] 1725, p. 193)¹⁵.

A leitura do trecho acima explicita umas das razões centrais para as posições contrastantes defendidas por Mattheson e Fux, nomeadamente as bases epistemológicas adotadas por cada um dos compositores. Isto, pois enquanto Mattheson identifica no empirismo o principal método adequado para analisar e julgar corretamente quais posições práticas e teóricas deveriam ser seguidas, Fux, como um típico *alumno* dos colégios jesuíticos da Áustria, adota uma posição que se aproxima muito mais de uma espécie de racionalismo com caráter fortemente tradicionalista. O próprio Mattheson chegou a reconhecer esta diferença epistemológica, como fica evidente na seguinte citação presente em uma das cartas escritas a Fux: “deve-se ter mais confiança no ouvido do que no *raisonnement* [razão] frágil” (MATTHESON, [1717] 1725, p. 196)¹⁶.

Após alguns meses de troca de correspondência nenhum dos dois conseguiu convencer o outro. Enquanto Fux continuou refutando o sentido dos 24 modos (tonalidades) e a apoiar a conveniência da solmização, repreendendo Mattheson por seu desprezo pelas autoridades

¹⁴ “Daher ist es kein Wunder, daß wir die zierlichere, galantere Musik umsonst solchen Personen anbieten, die alle Zierlichkeit und auserlesene Hülfsmittel von sich werffen, maßen sie sich in der gemeinen und lausichten Lehr-Art schon alzu lange Zeit herumgeweltzet habe. Sie wollen sich auch keines bessern berichten lassen, von denen die es nicht mit ihren Künsten halten, insonderheit leiden sie es nicht von Jüngern. Es gehet ihnen schwer ein, dasjenige, so sie als Knaben in der Schule, mit vieler Mühe erlernen, im Alter auf die Seite zu setzen, und zu bekennen, daß sie ihre Zeit übel angewandt haben.”

¹⁵ “Ich weiß wohl, daß es per traditionem, von des Boethi Zeiten her, so geglaubert worden, daß es sich auch damals hat hören lassen. Aber dieser Glaube und dieses Märlein geben mir gar kein Genügen: ich will rationes in experientia hodierna fundatas & approbatas haben.”

¹⁶ “Man muß dem Gehör in diesem Stück mehr trauen, als dem zerbrechlichen *raisonnement*.”

do passado, Mattheson passou a censurá-lo por confiar cegamente na tradição e em um racionalismo puramente metafísico. De fato, a cada nova carta trocada mais agressiva e menos diplomática tornava-se a linguagem utilizada por estas duas grandes figuras da história da música germânica, como pode ser visto no seguinte trecho da última carta escrita por Mattheson após alguns meses de debate acalorado:

Vossa Excelência lidou nesta correspondência com alguém que é tudo menos escravo, seja de sua própria opinião, seja de qualquer outra opinião infundada; que nasceu livre, vive livre e serve a uma nação que é tão livre, que para ele a escravidão e as aldeias boêmias são coisas igualmente desconhecidas, estrangeiras. [...] Não quero mais discutir os fatos aqui, mas poupo meus pensamentos até uma oportunidade mais confortável, quando se não o todo, pelo menos metade do mundo musical – isto é, a alemã – julgará qual de nós é um verdadeiro escravo de sua antiga opinião. (MATTHESON, [1718] 1725, p.202-203).¹⁷

Críticas a Fux nos séculos XIX e XX

Apesar das discordâncias entre Mattheson e Fux no que concerne à solmização e aos modos, o tratadista de Hamburgo nunca questionou o talento e a qualidade do trabalho de Fux. No tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), por exemplo, Mattheson elogiou a escrita fugal de Fux, assim como seu domínio do estilo vocal italiano, seu domínio da música instrumental e recomendou aos seus leitores os corais de Fux como modelos exemplares do estilo oratório.

Em contrapartida, a partir do século XIX a figura de Fux passou a ser severamente julgada pela maior parte dos musicólogos como um dos principais exemplos de um compositor extremamente conservador e incapaz de entender e se adaptar aos novos tempos. Isso se deve muito ao fato de que 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 funções sociais bem definidas, como é o caso de praticamente toda a produção de Johann Joseph Fux.

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

¹⁷ “Mein Hochgeehrter Herr hat sonst in dieser Correspondenz mit einem zu thun gehabt, der nichts weniger, als eine Esclave, weder seiner eignen, noch andrer ungegründeten, Meynung ist; der so frey gebohren, so frey lebet, und einer solchen freyen Ration dienet, daß bey ihm Esclavernn und Böhmische Dörffer, im gleichen Grad, unbekante, fremde Dinge sind. [...] Ich will demnach weiter nichts von der Sache an diesem Orte berühren, sondern meine Gedancken biß auf eine bequeme Gelegenheit versparen, da wenigstens, wo nicht die ganze, doch die halbe, und zwar deutsche musikalische Welt urtheilen soll, wer eigentlich von uns ein würcklicher Slave seiner alten Meinung sey.”

passaram a enxergar na produção tratadística e composicional de uma figura como 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.

Se por um lado, entretanto, nomes como Bach e Händel acabaram sendo poupados pela musicologia alemã devido – entre outras razões – ao interesse dos intelectuais nacionalistas 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).¹⁸

¹⁸ “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 Neugeburtstätte, 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.”

Considerando, portanto, o fato de Fux ter destacado inúmeras vezes seu domínio dos estilos composicionais presentes em Roma, Mântua e Veneza e ter defendido publicamente a superioridade da música italiana – chegando até mesmo a recomendar a um de seus alunos a “ir para a Itália e limpar sua cabeça de todas as coisas supérfluas aqui” (FUX apud WHITE, 2020, p. 16)¹⁹, não surpreende que os nacionalistas germânicos do século XIX e da primeira metade do século XX não tenham dado muito valor à produção do mestre de capela de Viena. Em 1898, por exemplo, Hugo Riemann (1849-1919) acusou o *Gradus ad Parnassum* de “já estar ultrapassado na época em que foi escrito”²⁰. 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 composicional²¹.

Reconhecimento do *Gradus ad Parnassum*

Apesar das críticas de que o *Gradus ad Parnassum* já estaria obsoleto desde seu ano de publicação, o tratado foi reconhecido no século XVIII como um dos principais tratados composicionais do período e, conseqüentemente, se tornou um dos materiais pedagógicos mais utilizados para a formação de jovens compositores, tanto profissionais quanto amadores. De fato, ainda na primeira metade do século XVIII, a publicação do *Gradus ad Parnassum* foi um sucesso comercial inquestionável, o que pode ser atestado pela venda completa de todos os exemplares da primeira edição do livro em cerca de um ano (Mann, 2017, p. 57).

Além dos discípulos diretos de Fux – destacadamente Gottlieb Muffat, Georg Christoph Wagenseil e Jan Dismas Zelenka (FEDERHOFER, 1988, p. 11-12), uma das figuras mais conhecidas da primeira metade do século XVIII a terem apreciado o trabalho de Fux foi Johann Sebastian Bach. Em uma carta enviada a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) em janeiro de 1775, Carl Philipp Emanuel Bach (1744-1788) relatou que “em seus últimos dias ele [J. S. Bach] teve em alta estima: Fux, Caldara, Händel, Kaysern, Hassen, ambos Graun,

¹⁹ “go to Italy and clear your head of all superfluous things here.”

²⁰ “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.”

²¹ 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 Vorstellen melodischer Grundzüge der Stand eines noch nicht überwundenen Ueberganges, der den Entwicklungsprozess der Vocalmusik vom sechszehnten 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 ausgeprägt, Züge aus beiden Einteilungen fluten zu jenem ungeklärten theoretischen Uebergang ineinander, der kein Bild von dem wirklichen lebendigen Ineinanderwirken der beiden Satzelemente geben kann.” (KURTH, 1917, p. 128).

Telemann, Zelenka, Benda e em geral tudo o que foi particularmente apreciado em Berlim e Dreßden” (BACH, 1775, p. 109)²².

Podemos confirmar por meio deste relato que J. S. Bach não somente estava bem familiarizado com o trabalho do mestre de capela de Viena como também passou a se ater a Fux principalmente em seus últimos anos de vida, ou seja, justamente no período em que Bach passou a estudar mais ativamente as obras de Palestrina, assim como o período em que Bach compôs peças como *Arte da Fuga* (BWV 1080), *Missa em Si menor* (BWV 232) e *Variações Goldberg* (BWV 988). Na realidade, mais do que simplesmente um apreciador das composições de Fux, Bach foi provavelmente um dos primeiros proprietários da primeira edição original do *Gradus* no mundo reformado, como pode ser comprovado pela cópia à mão do tratado assinada por Bach (CLEMENT, 2013, p. 56).

Em relação a esta possível influência do *Gradus ad Parnassum* na produção musical tardia de Bach, Alfred Mann foi particularmente audacioso ao declarar que “o trabalho de Fux o ajudou [Bach] em sua crescente preocupação com o *stile antico*, o que levou a uma metamorfose decisiva de seu estilo tardio” (MANN, 2017, p. 58)²³. Embora esta afirmação possa ser considerada como uma especulação arriscada, é pouco provável que o interesse de Bach pela produção composicional e tratadística de Fux no mesmo período em que o compositor alemão passou a estudar as obras de compositores do século XVI tenha sido mera coincidência.

Outrossim, a primeira tradução do *Gradus ad Parnassum* para o alemão foi feita justamente por um dos alunos de Bach, Lorenz Christoph Mizler (1711-1778), conhecido atualmente principalmente por ter rebatido as críticas de Johann Adolf Scheibe (1708-1776) à falta de clareza e ao contraponto intrincado presente nas composições de Bach. De modo semelhante a maneira como o discípulo de Bach o defendeu no caso da controvérsia com Scheibe, no prefácio de sua tradução do *Gradus* Mizler contrapôs as acusações já presentes no período de que o tratado de Fux teria pouco uso prático afirmando que Fux havia exposto nada mais nada menos do que as leis da natureza e os princípios imutáveis da música. Desse modo, Mizler chega à conclusão de que as acusações de obsolescência das prescrições composicionais defendidos por Fux seriam resultado do apego descomedido das novas gerações de escritores e compositores ao efêmero e ao empirismo em detrimento das verdades racionais encontrada por meio da matemática. Segundo Mizler:

Os princípios da harmonia e da composição pura são imutáveis na música; a moda na música pode se transformar e mudar como quiser. O autor, no entanto, apresentou apenas aqueles ensinamentos que devem sempre permanecer e devem estar na

²² “ [...] in der letzten Zeit schätzte er [J.S. Bach] hoch: Fux, Caldara, Händeln, Kaysern, Haßen, beyde Graun, Telemann, Zelenka, Benda u. überhaupt alles, was in Berlin u. Dreßden besonders zu schätzen war. Die erstgenannten 4 ausgenommen, kannte er die übrigen persönlich.”

²³ “Fux’s work aided him in his growing preoccupation with the *stile antico* which led to a decisive metamorphosis of the style of his later Years.”

música, porque tais são baseados nas leis imutáveis da natureza, e, portanto, Fux permanecerá um *auctor classicus* na composição enquanto houver harmonia e uma música regular feita entre as pessoas. [...] É loucura se alguns, por ignorância, quiserem fingir que a forma de composição de Fux está fora de moda e que seu livro, portanto, não é mais tão útil quanto antes. [...] Fux apresentou os primeiros princípios da harmonia e da arte composicional que sempre foram, que ainda são, e que também sempre serão e permanecerão enquanto este mundo se estruturar em sua coesão e as regras, segundo as quais ele aí está, não mudem. As pequenas coisas que sempre mudam na música, de modo que quase a cada dez anos uma roupa diferente vira moda, não tem, como uma coisa secundária, nenhuma influência na essência da composição. A base da arte da composição permanece imutável, o gosto pode mudar à vontade. É por isso que o autor deu pouca atenção às maneiras, nem quis ensinar como aquele e este tipo de composição deveriam ser vestidos, mas apenas apresentou os primeiros princípios da arte da composição, que são imutáveis. (MIZLER, 1742).²⁴

Adepto ao racionalismo de Gottfried Wilhelm Leibniz e Christian Wolff, Mizler enxergava a música como parte do conjunto de saberes científicos a serem investigados e ensinados por meio da matemática e não simplesmente um divertimento puramente sensorial desprovido de regras e leis racionais. Dentro deste contexto, mais do que meramente um novo método composicional o *Gradus* foi encarado por escritores como Mizler como uma ligação bem-sucedida entre a práxis musical e os princípios matemáticos e filosóficos defendidos por uma parcela considerável dos pensadores do período. Na ocasião da controvérsia com Scheibe, por exemplo, Mizler – concordando com os argumentos apresentadas por Fux no primeiro livro do *Gradus* – escreveu: “se queremos estar completamente convencidos das verdades musicais, o conhecimento matemático, como o mais alto nível da sabedoria humana, também deve ser adicionado” (LORENZ, 1738, p. 56)²⁵.

Além da tradução de Mizler para o alemão, as traduções do tratado de Fux para o italiano em 1761²⁶, para o inglês em 1768²⁷ e para o francês em 1775²⁸ desempenharam um papel fundamental para que o *Gradus* continuasse sendo um dos tratados composicionais

²⁴ “Die Grunde der Harmonie, und der reinen Composition sind unveränderlich in der Musik, es mag die Mode in der Musik werden und sich verändern, wie sie will. Der Verfasser aber hat lauter solche Lehren vorgetragen, welche in der Musik allezeit bleiben und seyn müssen, weil sich solche auf die unveränderliche Gesetze der Natur grunden, und wird daher der Fux ein Auctor classicus in der Composition bleiben, so lange eine harmonie ist, und eine Regelmässige Musik unter den Menschen gemacht wird. [...] Es ist eine Thorheit, wenn einige aus Unverstand vorgeben wollen, Fuxens Art zu setzen sey nun aus der Mode gekommen, und daher sein Buch aus nicht mehr so brauchbar, als vor diesem. [...] Fux hat die ersten Gründe der Harmonie und Setzkunst vorgetragen, die allezeit gewesen sind, die noch sind, und die auch allezeit seyn und bleiben werden, so lange dieses Weltgebäude in ihrem Zusammenhang und die Regeln, nach welchen solches da ist, sich nicht verändern. Die Kleinigkeiten, die in der Musik immer sich ändern, so, dass fast alle zehn Jahr eine andere Einkleidung Mode wird, hat als ein Nebending gar keinen Einfluss in das Wesen der Composition. Der Grund der Setzkunst bleibet unverrückt, es mag sich der Geschmack ändern, wie er will. Drum hat der Verfasser sich um die Manieren wenig bekümmert, auch nicht lehren wollen, wie jene und diese Art der Composition einzukleiden sey, sondern blos die ersten Gründe der Setzkunst, die unveränderlich sind, vorgetragen.”

²⁵ “Wollen wir von den musikalischen Wahrheiten vollkommen überzeugt seyn so muss auch die mathematische Erkenntnis, als die höchste Stufe menschlicher Weisheit, hinzukommen.”

²⁶ Traduzido por Alessandro Mandredi e publicado como *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica con nuovo, e certo metodo non per anche in ordine sì esatto data alla luce*.

²⁷ Traduzido por J. C. Heck e publicado como *Practical Rules for Learning Composition*.

²⁸ Traduzido por Pietro Denis e publicado como *Traité de composition musicale, fait par le célèbre Fux*.

mais lidos e estudados não somente na Áustria e na Alemanha, como também na maior parte do ocidente por muito tempo. No prefácio da quarta edição de seu tratado de contraponto, por exemplo, Heinrich Bellermann (1832-1903) rebateu críticas de musicólogos como Hugo Riemann, apontando para o fato de que naquele momento (1901) – ou seja, mais de 175 anos após sua elaboração – novas edições do tratado ainda estavam sendo publicadas e de que centenas de jovens compositores continuavam estudando contraponto por meio das prescrições expostas por Fux²⁹.

Entre as gerações de músicos posteriores a Fux, os compositores da Primeira Escola de Viena, em especial, encontraram na leitura do *Gradus ad Parnassum* uma fonte de grande aprendizado. Apesar de todas as mudanças de gosto no final do século XVIII e início do século XIX, o tratado de Fux continuou 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. De fato, 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.

Esta ligação entre Fux e os compositores da Primeira Escola de Viena tem início, obviamente, com Haydn, que não apenas leu e analisou o *Gradus* minuciosamente como também começou sua carreira musical na catedral de Santo Estêvão em Viena ainda durante o período em que Fux estava ocupando o cargo de mestre de capela imperial (BENT, 2002, p. 579-580). Haydn, desse modo, estava muito provavelmente bem familiarizado com as obras sacras de Fux desde tenra idade e, como menino de coro em Viena, certamente foi treinado por meio do tratado vocal de Fux *Singfundament*.

Embora a cópia original de Haydn do *Gradus ad Parnassum* tenha sido destruída durante a Segunda Guerra Mundial, as anotações escritas por Haydn foram preservadas graças as transcrições feitas pelo historiador e compositor austríaco Carl Ferdinand Pohl. Estas anotações – atualmente parte do arquivo da *Gesellschaft der Musikfreunde* – demonstram que Haydn realmente examinou o tratado de Fux por completo inúmeras vezes, tendo elaborado comentários críticos a certas posições defendidas por Fux e reformulado tanto partes do texto quanto alguns dos exemplos fornecidos pelo autor do tratado (MANN, 1970).

Foi principalmente devido aos conselhos de Haydn que Mozart e Beethoven entraram em contato com o *Gradus ad Parnassum*. Segundo Alfred Mann (1970, p. 720), embora Leopold Mozart também possuísse uma cópia do *Gradus*, a afinidade entre as anotações de Haydn e os exercícios passados por Mozart a seu pupilo Thomas Attwood indicam que foi essencialmente sob a luz da interpretação de Haydn que Wolfgang Mozart assimilou as

²⁹ “Considering the opinion that the *Gradus ad Parnassum* by Joseph Fux was already obsolete in 1725, it seems especially rewarding to me that in its new garb the work requires a fourth edition in 1901, and I hope it will continue to give sure and authoritative guidance to many students of vocal” (BELLERMANN, 1901, p.xvi).

prescrições apresentadas por Fux. Outrossim, a maior parte dos *Materialien zum Kontrapunkt* elaborados por Beethoven como base para a instrução do arquiduque Rodolfo de Habsburgo – um dos poucos pupilos de Beethoven – se baseiam quase por completo nas prescrições apresentadas por Fux no *Gradus ad Parnassum* somadas as considerações de Haydn (MANN, 1970, p. 725).

Considerações finais

O presente artigo mostrou o prestígio de Johann Joseph Fux ao longo de toda a sua trajetória profissional em Viena, assim como a importância e a influência de seu principal tratado, *Gradus ad Parnassum*, no desenvolvimento composicional de alguns dos principais nomes da história da música do século XVIII e do início do século XIX.

A partir das informações recolhidas nas cartas trocadas entre Fux e Mattheson entre 1717 e 1718, foi possível traçar um panorama de algumas das principais divergências musicais do período e das principais causas por trás destas divergências. Com estas informações fica claro o fundamento epistemológico e filosófico sob o qual o *Gradus ad Parnassum* foi elaborado, o que permite contextualizar e melhor compreender a preservação do *stile antico* e a resistência ao *stile galante* nas últimas décadas da Idade Moderna.

As críticas e as defesas ao trabalho de Fux, reunidas e apresentadas neste artigo, são fontes ricas para compreender a maneira como as prescritivas composicionais propostas por Fux foram avaliadas pelos músicos e escritores em um período de grandes mudanças de paradigma do gosto e do significado do fazer musical, em especial no que concerne à relação dos artistas com a tradição e o novo.

Por fim, é possível dizer que apesar da avaliação majoritariamente negativa ou simplesmente a omissão completa por parte significativa dos musicólogos dos séculos XIX, XX e XXI das contribuições de Fux para a história da música ocidental, somente após um aprofundamento substancial das pesquisas sobre figuras como Johann Joseph Fux será verdadeiramente possível compreender de modo apropriado a produção musical e tratadística da primeira metade do séculos XVIII, assim como o desenvolvimento da música na virada do século XVIII para o século XIX, destacadamente na Áustria.

Referências

- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Brief C. P. E. Bachs an J. N. Forkel in Göttingen*. Hamburg: 1775. Disponível em: <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1775-13-januar-hamburg-brief-c-p-e-bachs-j-n-forkel-goettingen>. Acesso em: 09/06/2022.
- BELLERMANN, Heinrich. *Der Kontrapunkt*. Berlin: Julius Springer, 1901.
- BENT, Ian. Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors. In: Thomas Christensen (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. 2002, pp.p. 554- 602.

- CLEMENT, Albert. ‚Gradus ad Lipsias‘. Zum FuxVerständnis in Bachs Kreisen. In: ERHARDT, Tassilo (org.). *Sakral im Habsburgerreich 1570-1770*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie, 2013, p. 53-68.
- FEDERHOFER, Hellmut. 25 Jahre Johann Joseph Fux Forschung. In: *Acta Musicologica*, v. 52, n. 2, p.155-194, 1980.
- FEDERHOFER, Hellmut. Johann Joseph Fux und die gleichschwebende Temperatur. In: *Die Musikforschung*, v.41, n.1, p. 9-15, 1988, 41.
- FEDERHOFER, Hellmut; MANN, Alfred. Fux’s “Gradus ad Parnassum” as Viewed by Heinrich Schenker. In: *Music Theory Spectrum*, v. 4, p. 66-75, 1982.
- FUX, Johann Joseph. *Practical Rules for Learning Composition*. Trad. HECK, J. C. London: J. Preston, 1768.
- FUX, Johann Joseph. *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica con nuovo, e certo metodo non per anche in ordine si esatto data alla luce*. Trad. MANFREDI, Alessandro. Carpi: Nella Stamperia del pubblico per il Carmignani, 1761.
- FUX, Johann Joseph. *Traité de composition musicale, fait par le célèbre Fux*. Trad. DENIS, Pietro. Paris: M. Boyer, 1773.
- FUX, Johann Joseph; MAN, Alfred (ed.). 1971. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux’s Gradus ad Parnassum*. 3. ed. New York, London: W. W. Norton.
- FUX, Johann Joseph; WOLLENBERG, Susan. Gradus ad Parnassum’ (1725): Concluding Chapters. In: *Music Analysis*, v. 11, n. 2/3, Alexander Goehr 60th Birthday Issue, p. 209-213, 215-243, 1992.
- HOCHRADNER, Thomas; WHITE, Harry. *Fux, Johann Joseph*. Grove Music Online, 2001.
- JONES, David Wyn. *Music in Vienna 1700, 1800, 1900*. Woodbridge: Boydell Press, 2016.
- KURTH, Ernst. *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts Einführung in Stil und Technik von Bach’s melodischer Polyphonie*. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1917.
- LESTER, Joel. The Fux-Mattheson Correspondence: An Annotated Translation. In: *Current Musicology*, v. 24, p. 37-62, 1977.
- MANN, Alfred. Beethoven’s Contrapuntal Studies with Haydn. In: *The Musical Quarterly*, v.56, n. 4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven, p. 711-726, 1970.
- MANN, Alfred. Johann Joseph Fux’s Theoretical Writings: a Classical Legacy. In: WHITE, Harry (ed.). *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*. Routledge, 2017. Kindle edition.
- MATTHESON, Johann. *Criticae Musicae. Tomus II*. Hamburgo: 1725.
- MIZLER, Lorenz. WHITE, Harry. Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy. In: *Schriftenreihe Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, v. 52, 2015.
- MIZLER, Lorenz. *Musikalische Bibliothek. Oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischen Urtheil von Musikalischen Schriften und Büchern. Vierter Theil*. Leipzig: 1738.
- MIZLER, Lorenz. *The Musical Discourse of Servitude: Authority, Autonomy, and the Work-Concept in Fux, Bach and Handel*. Oxford University Press, 2020. Kindle edition.
- MIZLER, Lorenz. Vorrede zum Gradus ad Parnassum. In: FUX, Johann Fux. *Gradus ad Parnassum*. Leipzig: 1742.
- RIEMANN, Hugo. *Geschichte Der Musiktheorie Im IX.-XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Max Hesse’s Verlag, 1898.
- WAGNER, Richard. Was ist deutsch? In: *Bayreuther Blätter*, p. 29-52, 1878.