

O PAPEL DA CAPELA MUSICAL DE LEONOR II NO DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA VIENENSE (1657-1686)

Autor

Caio Amadatsu Griman
caiogriman@gmail.com

Orientadora

Dorotéa Machado Kerr
dorotea.kerr@unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio
de Mesquita Filho (Unesp)

Data de Submissão: 24/02/2020

Data de Aprovação: 27/04/2020

RESUMO

Leonor de Gonzaga-Nevers foi uma das mulheres mais importantes para o desenvolvimento da música na Monarquia de Habsburgo, tendo sido uma das principais patronas das artes em toda a Europa no século XVII. Neste artigo discorreremos sobre a influência de sua capela musical, inaugurada após a morte de seu marido Fernando III (em 1657), para a história da música em Viena. Ao longo do texto, procuramos contextualizar como os diversos empreendimentos musicais organizados pela imperatriz viúva fizeram com que sua corte pessoal se tornasse um dos principais focos da vida cultural vienense. Para isso, examinamos a trajetória dos dois principais mestres de capela da corte de Leonor II: Giuseppe Tricarico e Antonio Draghi.

PALAVRAS-CHAVE

Viena. Música barroca. Leonor II.

ABSTRACT

Leonor Gonzaga-Nevers was one of the most important women in the development of music in the Habsburg Monarchy, having been one of the main patrons of the arts throughout Europe in the 17th century. In this article we

will discuss the influence of her musical chapel, which opened after the death of her husband Fernando III (in 1657), for the history of music in Vienna. Throughout the text, we sought to contextualize how the various musical enterprises organized by the empress dowager made her personal court one of the main focuses of Viennese cultural life. For this, we have examined the trajectory of the two main chapel masters of Eleonora's court: Giuseppe Tricarico and Antonio Draghi.

KEYWORDS

Vienna; Baroque music; Eleonora II.

INTRODUÇÃO

Ao longo do século XVII, os membros da Monarquia de Habsburgo contribuíram intensamente para o desenvolvimento da música na Áustria, tanto através da patronagem de compositores nativos dos territórios germânicos quanto pela incorporação de uma longa série de músicos italianos renomados, o que acabou por transformar a corte imperial de Viena em um dos principais centros musicais da Europa. Ainda que este tipo de investimento nas belas-artes já existisse durante o Renascimento, foi somente após a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) que

as produções vienenses começaram a ganhar uma maior notoriedade. Isto pois, em grande medida, com o fim das restrições financeiras associadas a guerra, os monarcas austríacos puderam expandir o número de músicos estrangeiros em suas capelas musicais e dedicar mais atenção às produções musicais de maior custo. Dentro deste contexto, o casamento do Imperador Fernando III com Leonor de Gonzaga-Nevers, em 1651, fortaleceu ainda mais o processo de italianização da música austríaca.

Leonor (1630-1686) nasceu em meio a Guerra da Sucessão de Mântua, que levou seu avô, Carlos I Gonzaga-Nevers, ao comando dos ducados de Mântua e Monferrato em 1631. Por conta do desejo de Fernando III em assegurar a lealdade de Carlos II (irmão de Leonor e sucessor de Carlos I) à causa imperial e, futuramente, anexar os ducados italianos à Áustria (o que ocorreu somente em 1708, durante a Guerra de Sucessão Espanhola), Leonor acabou tornando-se Imperatriz do Sacro Império Romano Germânico.

A educação marcadamente religiosa de Leonor, que passou a maior parte de sua adolescência no convento de Sant'Orsola, assim como seu interesse pelas artes, tornou a adaptação da imperatriz à vida na corte de Viena consideravelmente mais fácil. Segun-

do Schnitzer-Becker (1993, tradução nossa):

Apesar de não parecer excessivamente piedosa aos olhos de seu tempo, Leonor compartilhou com Ferdinando a atitude religiosa, os interesses literários e o amor pela música. Ademais, Leonor participou de passatempos judiciais, organizou banquetes, favoreceu e assistiu a apresentações teatrais.¹

Logo após a sua chegada à Áustria, Leonor começou a organizar regularmente diversos empreendimentos musicais dentro e fora da corte vienense. As datas comemorativas, como aniversários, casamentos, funerais, e festas religiosas, tornaram-se, desse modo, períodos de intensa produção artística. No ano de 1655, por exemplo, Leonor esteve profundamente envolvida com as obras relacionadas ao período de luto da morte de sua tia-avó, Leonor Gonzaga I (viúva do Imperador Fernando II).

Além da patronagem das artes, Leonor II também ficou conhecida neste período por suas habilidades musicais, principalmente por cantar ao lado de outras cortesãs de Viena. Ainda que a monarca não tivesse a permissão de se apresentar diante de grandes

¹ Texto original: “Pur non apparendo eccessivamente pia agli occhi del suo tempo, Eleonora condivideva con Ferdinando l’atteggiamento religioso, gli interessi letterari e l’amore per la musica. Eleonora partecipava ai passatempi di corte, organizzava banchetti, favoriva e presenziava a rappresentazioni teatrali.”

públicos, devido à proibição da participação de mulheres nos palcos e nas igrejas, a sua presença em produções musicais mais íntimas pôde ser observada com alguma frequência. De fato, os membros da Monarquia de Habsburgo se destacaram durante o século XVII pelo envolvimento regular com algum tipo de prática musical. Os imperadores Fernando III e Leopoldo I, por exemplo, compuseram um elevado número de peças que viriam a ser executadas em grandes celebrações sacras e seculares.

Entretanto, apesar da influência de Leonor II na vida musical vienense durante o reinado de Fernando III, foi principalmente após a morte de seu marido, em 1657, que a aristocrata italiana passou a exercer um papel verdadeiramente significativo para o rumo da música austríaca. O crescimento da importância de Leonor nesse período, ainda que possa parecer contraditório, estava relacionado ao fato de que nos séculos XVI e XVII,

[as] grandes famílias costumavam atribuir até um quinto do valor de suas propriedades em dotes, como forma de criar vínculos com outras grandes famílias; a taxa de juros sobre este montante proporcionava um usufruto que permitia à noiva cobrir seu custo de vida. Na viuvez, a soma total poderia ser reapropriada

por ela². (HUFTON, 2006, p. 15, tradução nossa).

Dentro desse contexto, o recebimento de cerca de 200.000 florins por ano, aos quais 21.452 eram despendidos com empreendimentos musicais diversos, permitiu que Leonor estabelecesse, em uma das alas do Palácio Imperial de Hofburg em Viena, sua própria corte pessoal, incluindo uma nova capela musical com 20 músicos, um mestre de capela, um copista, um luthier, e um tocador de fole. Segundo Deisinger (2016, p. 171, tradução nossa), “a fundação de uma corte para uma imperatriz viúva era comum naqueles dias e os pré-requisitos legais para isso já haviam sido estabelecidos no contrato de casamento”³.

GIUSEPPE TRICARICO

Ainda em 1657, Leonor convidou Giuseppe Tricarico para ocupar o cargo de mestre de capela de sua corte recém fundada, posição que o compositor ocupou até 1662.

² Texto original: “[the] great families could put up to a fifth of the value of their estates into dowries as a way of creating links with other great families; the interest on the sum provided a usufruct enabling the bride to meet her living costs. In widowhood the whole sum could become hers to reappropriate.”

³ Texto original: “the foundation of a court for a widowed empress was usual in those days and the legal prerequisites for this had already been established in the marriage contract.”

Tricarico, que havia estabelecido uma boa reputação em Roma e Ferrara entre as décadas de 1640 e 1650, teve então a incumbência de recrutar oito músicos italianos para acompanhá-lo em sua nova jornada; entre eles, foram escolhidos Alessandro Riotti, Jacomo Venturini, e seu irmão Antonio. Na segunda metade do século XVII, o nome de Tricarico havia se tornado amplamente conhecido entre os membros da Monarquia de Habsburgo por conta, em grande medida, da presença de uma de suas composições (intitulada *Crucifixus*) no prestigiado livro *Musurgia Universalis*, escrito pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher em 1650. Em seu livro, “Kircher descreve Tricarico como um excelente e extremamente talentoso compositor e seu *Crucifixus* como uma excelente obra de arte”⁴ (DEISINGER, 2007, p. 46-47, tradução nossa).

O estilo composicional de Tricarico, em contraste com o gosto predominante dos Habsburgos, estava mais ligado aos compositores da Escola Romana, particularmente Giacomo Carissimi (professor e mestre de capela no Collegium Germanicum em Roma), do que à música do norte da Itália,

⁴ Texto original: “Kircher bezeichnete Tricarico als exzellenten und äußerst begabten Komponisten und dessen *Crucifixus* als ein ganz ausgezeichnetes Kunstwerk.”

como Mântua e Veneza. Uma grande parte de suas composições possuem características que indicam essa relação, como a preferência, em muitos casos, por poucos instrumentos adicionados ao contínuo (em geral dois violinos), e “a completa ausência de ostinatos e baixos que caracterizam as óperas de Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli”⁵ (DEISINGER, 2013, p. 181-182, tradução nossa).

Ainda assim, as apresentações musicais na capela de Leonor alcançaram um sucesso tão grande que Tricarico rapidamente passou a ser solicitado pela aristocracia austríaca para compor novas peças em outras ocasiões religiosas e seculares. De acordo com Bennett, no curto período em que Tricarico trabalhou na corte de Viena (1657-1662), “ele compôs três óperas, três oratórios, e uma variedade de obras sacras”⁶ (BENNETT, 2013, p. 32, tradução nossa).

Entre as principais peças religiosas compostas por Tricarico nestes seis anos destacam-se três sepulcros⁷ executados entre

⁵ Texto original: “[das] völligen Fehlen von ostinaten und gehenden Bässen, die das Opernschaffen Claudio Monteverdis und Francesco Cavallis charakterisieren.”

⁶ Texto original: “For Vienna he composed three operas, three oratorios, and a variety of sacred works.”

⁷ No século XVII, outros termos, como *azione sacra*, *azione sepolcrale*, e *rappresentazione sacra*, eram frequente utilizados para nomear este gênero musical.

1660 e 1662. Ainda que se tenha preservado a partitura de apenas uma dessas obras (La Gara della Misericordia e Giustizia de 1661), elas tornaram-se muito significativas para a historiografia musical de Viena por marcarem o início de uma nova tradição, quase ininterrupta, de apresentações no Palácio Imperial de Hofburg. A partir de então dois sepulcros passaram a ser executados anualmente na Quinta e na Sexta Feira Santa, a primeira na capela da imperatriz viúva e a segunda na capela do Imperador Leopoldo I (enteado de Leonor II).

Este novo gênero musical, apesar de ser, assim como o oratório, um tipo de obra dramática cantada em italiano, se diferenciava de outras produções da época pelo uso extensivo de personagens alegóricos, figurinos e cenários (como uma escultura da tumba sagrada de Cristo), pela sua composição em uma única parte estrutural e sua limitação à temas relacionados a Paixão e Crucificação de Cristo, e pela escassez de grandes momentos de ação dramática (em decorrência de seu caráter essencialmente descritivo e reflexivo).

Todavia, para Robert Kendrick, a criação do sepulcro, no inverno de 1660, estava relacionada não somente a questões puramente estéticas e religiosas, mas também à necessi-

dade dos membros da Casa de Habsburgo, após o período de transição imperial entre 1657 e 1658, de estabelecerem novas tradições capazes de confirmar o poder de Leopoldo I e de sua madrasta aos olhos da nobreza vienense. Os sepulcros compostos por Tricarico para a corte de Leonor, por exemplo, apesar de serem consideravelmente mais simples e íntimos do que aqueles realizados durante as Sextas Feiras Santas na capela principal de Hofburg, possibilitaram a demonstração do poder financeiro e da sensibilidade religiosa da imperatriz viúva para um círculo restrito, porém imponente, de convidados.

A despeito do sucesso artístico e financeiro de Tricarico em Viena, o compositor decidiu retornar a Itália apenas seis anos após sua chegada à corte imperial. Segundo Deisinger, este tipo de “intercâmbio” de curto prazo não era incomum aos músicos italianos desse período.

Muitas vezes, buscava-se uma posição na corte vienense, a fim de sair após um certo período de exaustão financeira e retornar à Itália em uma posição privilegiada. Foi com essa intenção que os irmãos Tricarico começaram seu serviço, porque repassaram o dinheiro que haviam ganho em Viena para sua cidade natal de Gallipoli, onde o irmão mais velho Giovanni Angelo, padre e tesoureiro da catedral, administrou e investiu bem a

pedido dos irmãos⁸. (DEISINGER, 2007, p. 49, tradução nossa).

Entretanto, mesmo com a partida precoce de Tricarico, a capela musical de Leonor continuou exercendo um papel significativo para o desenvolvimento da música em Viena. Entre os três mestres de capela que serviram a imperatriz viúva após a renúncia de Tricarico destaca-se o músico italiano Antônio Draghi, que ocupou o cargo entre 1669 e 1681, e que ganhou fama no período por ser um dos compositores mais prolíficos e talentosos da corte vienense.

ANTONIO DRAGHI

O músico italiano, que acabou se tornando o compositor mais importante a ter trabalhado na corte de Leonor, iniciou sua trajetória em Viena ao ser contratado pela imperatriz viúva, em 1658, como cantor (baixo) e libretista. No início da década de 1660, por exemplo, Draghi escreveu os tex-

⁸ Texto original: “Häufig wurde ein Posten in der Wiener Hofmusik ange angestrebt, um ihn nach einer gewissen Zeit der finanziellen Ausschöpfung wieder zu kündigen und gut situiert nach Italien zurückzukehren. Mit dieser Absicht hatten wohl auch die Brüder Tricarico ihren Dienst angetreten, denn sie leiteten ihr in Wien verdientes Geld in ihre Heimatstadt Gallipoli weiter, wo es ihr älterer Bruder Giovanni Angelo, Priester und Schatzmeister der Kathedrale, verwaltete und auf Wunsch der Brüder gut anlegte.”

tos dos sepulcros realizados tanto na Sexta Feira Santa de 1661 quanto na Quinta Feira Santa de 1662. Diferentemente de Tricarico, a carreira de Draghi como compositor só teve início após sua chegada à Áustria, “a música mais antiga que definitivamente pode ser atribuída a ele é a composição dramática intitulada *La mascherata* (4 de março de 1666)”⁹ (BENNETT, 2013, p. 35, grifos do autor, tradução nossa).

Em 1668, apenas dois anos após a execução de sua primeira obra, Draghi foi nomeado mestre de capela assistente na corte de Leonor, e após a saída, no ano seguinte, de Pietro Andrea Ziani para Veneza, foi promovido a mestre de capela. Segundo Bennett (2013, p. 36, tradução nossa), após esta nomeação, “Draghi ofuscou completamente todos os outros compositores empregados pelos Habsburgos¹⁰”, chegando a ter um relacionamento com o Imperador semelhante àquele entre Jean-Baptiste Lully e Luís XVI. Em contraposição a Tricarico e Ziani, que optaram por permanecer em Viena por um curto intervalo de tempo, Draghi nunca abandonou a corte austríaca, servindo a Mo-

⁹ Texto original: “The earliest music that can definitely be attributed to him is the compositione drammatica entitled *La mascherata* (4 March 1666).”

¹⁰ Texto original: “Draghi completely overshadowed all other composers employed by the Habsburgs.”

narquia de Habsburgo até sua morte, em janeiro de 1700. Durante este período Draghi chegou a compor 170 peças seculares e pelo menos 41 obras dramáticas religiosas (como cantatas, oratórios, e sepulcros).

Entre as diversas cantatas escritas por Draghi, a obra *Lo specchio*, composta em decorrência do aniversário de Leonor em 1676, destaca-se pela participação da própria imperatriz viúva, acompanhada por mais quatro cortesãs. Apesar do acompanhamento instrumental restrito (apenas um baixo contínuo), inúmeros recursos composicionais são apresentados durante a peça, como linhas vocais em coloratura (em especial nas partes escritas para Leonor), estruturas imitativas entre voz e baixo, ritmos de dança, baixo ostinato, e o uso extensivo do estilo arioso.

Esta e outras obras de Draghi comprovam a capacidade do compositor em incorporar as novas técnicas musicais desenvolvidas pelos principais músicos de Viena na década de 1660, como Bertali, Sances, Cesti e Ziani. Entretanto,

[...] o estilo de compositores como Cesti e Ziani era, em si, uma contenção, uma busca por maior estabilidade após as experiências radicais de Monteverdi e sua geração. Depois que Draghi conseguiu assimilar as características da música da geração mais jovem, ele as seguiu pelo

resto de sua carreira. (BENNETT, 2013, p. 36, tradução nossa).¹¹

Apesar da absorção de algumas características mais progressistas, como o uso do violino e da flauta como instrumentos obbligato e a adoção da forma ária da capota, Draghi, seguindo a tendência geral da época, não procurou realizar novas experimentações ou adequar-se aos novos meios composicionais provindos da Itália, da França, e do norte da Alemanha. De acordo com Bennett:

Após um breve período de crescimento repentino e rica inovação artística na década de 1660, Viena se estabeleceu em uma longa geração de insularidade. Apesar da música do jovem Giovanni Battista Pederzuoli, contemporâneo de Draghi, ter antecipado o estilo do século XVIII, a introdução e absorção do novo estilo em Viena teve que aguardar a chegada de uma geração liderada por Carlo Agostino Badia, Giovanni Bononcini e Marc’Antonio Ziani¹². (BENNETT, 2013,

¹¹ Texto original: “[...] the style of composers such as Cesti and Ziani was itself a retrenchment, a search for greater stability following the radical experiments of Monteverdi and his generation. Once Draghi had assimilated the characteristics of the younger generation’s music, he mainly adhered to them for the remainder of his career.”

¹² Texto original: “After a brief period of sudden growth and rich artistic innovation in the 1660s, Vienna settled into a long generation of insularity. While the music of Draghi’s younger contemporary Giovanni Battista Pederzuoli anticipated the style of the eighteenth century, the introduction and absorption of

p. 36, tradução nossa).

Em grande medida, este estilo essencialmente conservador de Draghi, assim como de uma grande parte de seus contemporâneos, não correspondia simplesmente a um posicionamento retrógrado, mas à necessidade de atender o gosto pessoal de seus patronos (em especial Leopoldo I e Leonor II).

Foi justamente por conta dessa capacidade em satisfazer as exigências estéticas da aristocracia austríaca que Draghi conseguiu rapidamente conquistar o reconhecimento do imperador, assumindo, apesar de ainda trabalhar na corte de Leonor, a posição de diretor de música dramática em 1674. Entretanto, não demorou muito tempo para que Leopoldo acabasse nomeando o compositor para a posição de mestre de capela de sua corte (a mais alta posição musical em Viena), obrigando-o a abandonar o comando da capela musical da imperatriz viúva.

Logo após esta renúncia, o organista Giovanni Battista Pederzuoli foi convidado a ocupar o cargo deixado por Draghi em 1682. Em seus quatro anos na direção dos empreendimentos musicais da corte de Leonor (que viria a falecer em 1686), Pederzuoli, além de ter dado prosseguimento às execuções dos the newer style in Vienna had to await the arrival of a generation led by Carlo Agostino Badia, Giovanni Bononcini, and Marc'Antonio Ziani.”

sepulcros nas Quintas Feiras Santas, esteve profundamente envolvido com a elaboração de inúmeras peças para a Accademia degl'Illustrati, fundada pela imperatriz viúva em 1668. Todavia, ainda que, como comentado por Bennett, Pederzuoli tenha sido capaz de antecipar diversos procedimentos que se tornaram comuns no século XVIII, o músico italiano nunca foi capaz de alcançar o mesmo nível de prestígio que seu antecessor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que outras imperatrizes viúvas, como Leonor de Gonzaga I, já tivessem mostrado interesse na patronagem da música, o nível de influência exercido por Leonor II nunca havia sido observado anteriormente e, em grande medida, nunca conseguiu ser igualado novamente. Segundo Deisinger (2016, p. 179, tradução nossa), “com seus músicos, Leonor se tornou um foco da vida cultural na corte vienense. Ela organizou concertos e performances de obras musicais dramáticas e teve festivais religiosos adornados com músicas comemorativas.”¹³”

Desse modo, é verdadeiramente

¹³ Texto original: “with her musicians, Eleonora became a focus of cultural life at the Viennese court. She arranged concerts and performances of musical dramatic works and had religious festivals adorned with celebratory music.”

surpreendente, levando em consideração a importância inquestionável da capela musical de Leonor II para o desenvolvimento da música em Viena, observar que a literatura sobre este tema, tanto em português quanto em inglês ou alemão, seja tão escassa. De modo geral, esta condição está relacionada a um certo desprezo de uma grande parte dos historiadores e musicólogos pelo barroco vienense, ainda que tenha sido justamente por conta deste período de intenso investimento cultural que a capital austríaca viesse a se tornar um dos principais centros musicais da Europa. De acordo com Harry White:

A história – incluindo a história da música – inseriu um véu sobre o barroco vienense. [...] Não é de forma alguma um estado de coisas excepcional ler a história monumental (e relativamente recente) da música ocidental de Richard Taruskin, por exemplo, um relato estupendamente detalhado da música antiga que, no entanto, consegue eclipsar todo o barroco vienense, apesar da magnitude evidente e proeminência da música na corte imperial durante esse período. (WHITE, 2013, p.11, tradução nossa).

Ademais, a dificuldade em encontrar fontes primárias prejudica intensamente a possibilidade de grande avanço na área, obrigando os pesquisadores a recorrerem a

fontes secundárias da época, como cartas entre embaixadores e outros visitantes que passaram pela corte da imperatriz viúva. “Como os arquivos da corte de Leonor, incluindo livros de contas, foram perdidos, é difícil reconstruir a história de sua Musikkapelle¹⁴” (DEISINGER, 2016, p. 172, tradução nossa). Entretanto, o notável trabalho realizado nesse começo de século, por musicólogos como Marko Deisinger e Herbert Seifert, possibilita o estabelecimento de novos estudos sobre o barroco vienense capazes de reconhecer e investigar a importância de figuras históricas como Leonor II para o desenvolvimento da música austríaca.

Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo no 2019/12280-4).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNETT, Lawrence. **The Italian Cantata in Vienna**: entertainment in the age of absolutism. Indiana, EUA: Indiana University Press, 2013.

¹⁴ Texto original: “Since Empress Eleonora’s archives of her court including account books were lost, it is difficult to reconstruct the history of her Musikkapelle.”

DEISINGER, Marko. Eleonora II und die Gründung ihrer Hofkapelle; Ein Beitrag zur Geschichte des kulturellen Lebens am Wiener Kaiserhof. **Frühneuzeit-Info**, v. 18, p. 45-48, 2007.

DEISINGER, Marko. Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Aufführungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II. In: ERHARDT, T. (org.). **Sakralmusik im Habsburgerreich**: 1570-1770. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013. p. 169-189.

DEISINGER, Marko. The Music Chapel of Empress Eleonora II. Source-related Difficulties in Researching the History of an Italian-dominated Institution in Vienna (1657-1686). **Athens Journal of Humanities and Arts**, Athens, Greece, v. 3, n. 3, p. 171-180, 2016. Disponível em: <https://www.athensjournals.gr/humanities/2016-3-3-2-Deisinger.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.

HUFTON, Olwen. Every tub on its own bottom: Funding a Jesuit College in early modern Europe. In: O’MALLEY, J.; BAILEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (ed.). **The Jesuits II**: cultures, sciences, and the arts: 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 5-23.

KENDRICK, L. Robert. **Fruits of the cross**: passiontide music theater in Habsburg Vienna. California: University of California Press, 2019.

SCHNITZER-BECKER, Rotraut. ELEONORA Gonzaga Nevers, imperatrice. **Dizionario Biografico degli Italiani**. Roma: Treccani, 1993. v. 42. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-nevers-imperatrice_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-nevers-imperatrice_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em: 30 abr. 2020.

WHITE, Harry. Johann Joseph Fux and the Musical Discourse of Servitude. In: ERHARDT, Tassilo (org.). **Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770**. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013.