

# Aspectos Decorosos e Cômicos em Minuetos de Haydn

Mônica Lucas  
lucasett@osite.com.br

**RESUMO:** O artigo propõe o resgate da acepção setecentista dos termos decoro e cômico, aplicando-os a uma leitura historicamente orientada das críticas publicadas ao compositor Joseph Haydn (1732-1809) durante o século XVIII. Esse procedimento possibilita uma compreensão mais profunda da obra do compositor e, ao mesmo tempo, permite observar o surgimento de um novo estilo, que se convencionou, no século XIX, chamar de clássico, analisando a mudança de atitude da crítica em relação a alguns elementos musicais próprios desse estilo. Utiliza-se o minuetto como estudo de caso. Por fim, o artigo discute uma antiga tópica que relaciona, desde o século XVIII, a obra de Haydn e o Cômico.

**Palavras-chave:** Joseph Haydn, cômico, decoro, crítica setecentista, minuetto, retórica

**Abstract:** This article recovers the eighteenth-century meanings of the terms decorum and comic, applying them to a historically oriented reading of some magazine criticisms referring to the composer Joseph Haydn, (1732-1809), published during the composer's own lifetime. This procedure enables us to have a better comprehension of Haydn's oeuvre. The analysis of the process of changing attitudes of the critics towards some elements that are characteristic of this style makes possible to observe the appearance of a new writing manner, later named the classical style. The minuet is used as a case study. Lastly, this article reviews an old topic that has been, since the eighteenth century, relating Haydn and the Comic.

**Key words:** Joseph Haydn, comic, decorum, 17th century criticism, minuet, rhetoric

Para que se entenda mais profundamente a própria obra e também o conteúdo de algumas críticas a Haydn, publicadas em jornais de sua própria época, é necessário retomar as acepções setecentistas de alguns conceitos, como o de decoro e o de cômico. No caso específico de Joseph Haydn, cuja produção tão freqüentemente é associada à idéia de cômico, esta reinterpretação é fundamental para desfazer alguns equívocos que envolvem a imagem e a produção desse autor. Este artigo tem como objetivo revisitar esses conceitos para, em seguida, aplicá-los, na leitura de artigos de jornais e revistas, publicados durante o século XVIII, que tratam da produção de Haydn. Tomo como premissa inicial a validade da interpretação desses conceitos segundo os preceitos do padrão racional vigente no século XVIII, a Retórica.

## Decoro e cômico

O teórico e compositor Johann Mattheson inicia seu famoso tratado "Der Vollkommene Capellmeister" [O mestre-de-capela completo], escrito em Hamburgo, 1739, estabelecendo o seguinte princípio geral da música:

Todas as coisas devem cantar convenientemente. Sob a palavrinha conveniente [gehörig], da qual advém a maior força deste princípio geral, entendemos, como é fácil de se avaliar, todas as circunstâncias agradáveis e verdadeiras propriedades do cantar e tocar, tanto com respeito ao movimento dos afetos, quanto [com respeito] aos estilos de escrita, palavras, melodia, harmonia, etc.. Do princípio acima fluem necessariamente, como de uma fonte clara, todas os assuntos seguintes [que Mattheson tratará ao longo do livro].

O decoro (conveniência, aptum) é visto, no século XVIII, como um princípio básico, não só da música, mas de toda a conduta humana; remete-se, assim, a todos aspectos da vida cortesã - desde o comportamento em sociedade (e daí os tratados de etiqueta que proliferaram nos séculos XVII e XVIII) até as expressões artísticas, sejam elas musical, literária, visual, etc.. É assunto tratado em importantes obras retóricas de autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

É possível, para fins didáticos, falar em dois tipos de decoro: interno e externo. Para o retórico João Adolfo Hansen, o decoro interno fundamenta-se na concordância harmônica dos elementos do discurso em função de seu conjunto (adequação de matéria [res] ao discurso [verba]), e o decoro externo diz respeito à relação do discurso com as circunstâncias em que será recebido ou interpretado: o tempo, lugar e o público. Desta forma, estabelecem-se, classicamente, três níveis de conveniência entre matéria e expressão: alto (expressão muito ornada, condizente com matérias sublimes), baixo (expressão clara e inequívoca para matérias chãs) e médio (estilo intermediário).

No início do século XVIII, a música era entendida como uma linguagem cuja matéria são os afetos, e, assim, o uso (quantitativo e qualitativo) do ornato no discurso é diretamente proporcional à dignidade da paixão representada. O crítico Johann Christoph Koch, em um artigo intitulado *Über den Modegeschmack in der Tonkunst* [sobre o gosto da moda na música] (1795), exprime-se da seguinte forma:

É conhecido que [os ornatos] se entremeiam em todos os estilos musicais, e na expressão de qualquer afeto, e que os melhores compositores se serviram deles e os evidenciaram, ora mais, ora menos em suas peças [...], de acordo com a medida da dignidade do afeto representado,

A expressão decorosa é sempre natural, e, inversamente, a falta de decoro é vista como afetação. O natural é conveniente, e a afetação, inadequada. Assim, o dicionário musical anônimo, publicado em capítulos na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* [notícias semanais concernentes à música], em 1768 e 1769, fundamentando-se, como Mathesson e Quantz, na ars retórica clássica, afirma que o decoroso [Schicklich, convenable]

...é, na música, tudo aquilo que a concordância das partes num todo determina de forma que nada recaia no não-natural [afetado] ou no ridículo. O compositor deve escolher todas as partes de uma peça musical com sabedoria e gosto; sejam elas tomadas por si próprias ou em relação umas com as outras.

No século XVII e na primeira metade do XVIII, o cômico era visto, retoricamente, como um gênero que postulava a mistura de estilos: matéria alta recebendo tratamento baixo, ou vice-versa. De acordo com João Adolfo Hansen, "o cômico [no século XVII] é misto e pode assumir qualquer forma: o misto é adequado para figurar o vício que, por definição, não é unitário e não tem forma racional." O

cômico, nesse sentido, é necessariamente baixo.

O efeito deformado, no cômico, resulta de uma desproporção cuidadosamente calculada, que, mentalmente corrigida por homens discretos e agudos, reitera a moral virtuosa. Hansen diz que

O cômico deforma, proporcionalmente, como imagem fantástica e inverossímil, a imagem icástica [coerente com o paradigma] e verossímil da opinião, aplicando convenções que, sendo retóricas, são éticas e políticas. Deforma-a de modo que seu público possa ver, nos efeitos, a contradição entre o conhecimento que tem das matérias (...) e a deformidade com que os mesmos são representados.

Em seu célebre tratado de flauta, *Versuch über die Flöte Traversière zu spielen* [Ensaio sobre a arte de tocar o traverso] (Berlim, 1752), o flautista da corte prussiana Johann Joachim Quantz também define o cômico como um gênero baixo (“apresenta mais pensamentos baixos que altos”) que, visando à crítica e ao riso, representa o vício, na forma de uma desproporção calculada e passível de afetação (a caricatura), reconhecível pelo espectador/executante discreto. Para ele, ainda, uma execução “boa e adequada” é aquela em que se observam os preceitos do decoro.

A partir de ca. 1750, o surgimento de um novo ideal, benevolente e desvinculado dos ideais retóricos do decoro, possibilitou que se considerasse o cômico sob novo aspecto, livre do preconceito que a idéia de desproporção lhe atribuía, permitindo a ele também a expressão de ideais elevados: seguindo esta vertente de pensamento, Johann Georg Sulzer, em sua *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [Teoria Geral das Belas Artes] (Leipzig, 1771-4), obra muito influente no pensamento alemão na segunda metade do século XVIII, descreve três espécies de cômico: o baixo-cômico, adequado para a expressão de coisas ridículas, o médio-cômico, que reflete a agudeza [Witz] entre pessoas educadas, “revelando aquilo os latinos chamavam de urbanitas”, e o alto-cômico, cujas paixões violentas o aproximam da tragédia. Com isso, sugere uma revisão no conceito, fundamental para a melhor aceitação que o cômico recebeu por volta do último quarto do século XVIII. Liberta, desta maneira, o cômico de sua principal censura: a sua inaptidão para representar emoções elevadas.

No contexto dessa mudança de atitude em relação ao cômico, e compreendendo a importância que os autores do século XVIII atribuíam ao decoro, é interessante abordar as críticas setecentistas que abordam Haydn ou novo estilo musical, emergente, do qual ele é um importante representante.

### Críticas setecentistas a Haydn

A partir da segunda metade do século XVIII, a predileção do público pelo

cômico determinou esse gênero como uma tendência musical dominante, inicialmente no âmbito da ópera, e, em seguida, em toda a música italiana, estendendo-se também à produção musical germânica, principalmente a do sul da Alemanha e da Áustria, que passou a ter Haydn como principal representante, a partir de ca. 1770.

A evidência do sucesso dessa nova tendência musical é a denominação que muitos críticos do norte da Alemanha deram ao gosto cômico ou italiano: o gosto “da moda”. Deste modo, alguns estudiosos modernos afirmam que a utilização do termo “cômico” por críticos musicais norte-alemães reflete um preconceito destes em relação à música italiana e à música alemã de influência italiana, como aquela produzida em Viena e em Mannheim. Eles afirmam que o termo é utilizado de modo genérico, nestas críticas, e está associado a conceitos pejorativos, como inépcia ou afetação, por parte do compositor, ou rudeza, por parte do público.

Como vimos, o cômico, retoricamente, é desproporção calculada (ridícula) entre matéria e representação/ocasião. Para autores conservadores, como Johann Christoph Koch e Johann Adam Hiller, o gosto da moda tem efeito cômico, pois apresenta falta de decoro, que se opera em dois níveis diferentes: na falta de adequação entre afeto representado e estilo/gênero (aspecto interno) e entre gênero e ocasião (aspecto externo).

Quanto ao primeiro aspecto, Koch condena a falta de decoro decorrente da inconveniência entre matéria baixa e representação alta, para definir como ridícula a desproporção entre afeto e ornato, no estilo da moda. Ora, vimos que o ridículo só é conveniente para figurar o vício. Koch, entretanto, afirma que “atualmente, utiliza-se o digno na arte [i.e., o estilo alto] para representar objetos baixos tão freqüentemente [quanto para representar objetos elevados].” O gosto da moda é, portanto, tido como afetado; seus seguidores, ignorando os preceitos do decoro, tratam toda representação musical e não só a dos vícios - como um misto, e o efeito (indesejado) é cômico. Koch afirma que a música da moda “nega o caráter da gravidade e da dignidade, e é tida como inteiramente seca e de mau-gosto.”

Analogamente, o tratamento baixo é inadequado para a representação de matéria alta: “vista-se o homem que trata de objetos dignos com o traje no qual freqüentemente o tolo se distingue, e este [o traje] certamente lançará raios do ridículo nas mais nobres ações daquele [o homem].” A desproporção cômica é incapaz de representar emoções altas, limitando-se ao misto, vicioso, baixo. Na música da moda, despreza-se a parte mais nobre da vasta gama de emoções potencialmente presentes no espírito humano. Ela é, por isso, decadente.

Retoricamente, a frieza da música da moda é fruto de falta de decoro, tanto pela inadequação entre paixão representada e tratamento, quanto pela

justaposição de diferentes matérias (afetos sério e cômico), em uma única peça. É como se terminássemos o último ato de uma tragédia como uma comédia, diz o crítico Karl Junker. E Hiller comenta:

Está longe de nós considerar o gosto cômico em si como ruim e condenável, mas desejaríamos que ele não se infiltrasse tanto em lugares aos quais ele não pertence, ou que os compositores não intercalassem a todo instante o sério e o cômico em uma mesma peça. Quantos concertos, sinfonias, etc. ouvimos hoje, que nos deixam sentir a dignidade da música em tons suntuosos e graves, porém, antes que se suspeite, salta Hans Wurst e suscita com suas brincadeiras vulgares tanto mais a nossa compaixão quanto mais séria tenha sido a emoção anterior.

Hans Wurst, que podemos traduzir aproximadamente por “João Lingüiça”, era um personagem bufão, interpretado pelo ator Johann Joseph Felix Kurz (pseudônimo: Bernadon, 1717-84), popularíssimo no teatro vienense, por volta da metade do século XVIII. O personagem, em virtude das sátiras cortantes que Bernadon, neste papel, fazia ao império, acabou sendo proibido pelo imperador José II.

Ao associar termos tão extremos e incompatíveis, como “tons suntuosos e graves” e “Hans Wurst”, Hiller deixa clara sua repulsa à mistura indecorosa presente na música da moda. Charles Burney, um viajante inglês, confirma que esse tipo de atitude era característico dos críticos do norte da Alemanha:

Idéias tão novas e variadas não foram inicialmente tão universalmente admiradas na Alemanha como no presente. Os críticos nas partes do norte do império estavam em armas. E um amigo em Hamburg [Ebeling] escreveu-me literalmente em 1772 que “[...] a mistura entre o sério e o cômico [nos compositores vienenses] não era apreciada, principalmente porque havia mais do último do que do primeiro em suas obras [...]”.

O segundo aspecto que Koch considera indecoroso no gosto cômico é externo. Ainda que o estilo cômico, em si, não seja condenável, a mistura indecorosa que se produz, ao se utilizar o cômico em ocasiões inadequadas, constitui, para ele e para outros autores, uma falta inaceitável. Veja o exemplo de Hiller, acima: ...desejaríamos que ele não se infiltrasse tanto em lugares aos quais ele não pertence... E Lessing, o poeta, escreve que

Bach reclama da decadência atual da música. Ele a atribui à música cômica e me diz que o próprio Galuppi, que é um dos primeiros compositores cômicos, teria lhe garantido que o gosto pela música cômica desalojara até mesmo a boa e velha música das igrejas. Ele mesmo teria ouvido uma de suas sinfonias cômicas em uma igreja em Roma, à qual se adicionara um texto sacro.

O efeito produzido pela mistura de matérias altas (textos sacros, afetos dignos) com gêneros baixos (por exemplo, o minueto) é, como vimos, cômico, e o resultado é indecoroso, pois a ocasião sacra não se ajusta ao uso do cômico. Em 1823 ainda se observou no *Allgemeine Musikalische Zeitung* [Jornal Musical Gera], que

Na quarta-feira, dia 6 de setembro, teve lugar a apresentação da assim chamada música sacra na igreja [11o festival anual de Lausanne](...). A música começou com uma sinfonia magnífica de Haydn em mi bemol, que começa com o rufar dos tímpanos [103]. O minueto, inadequado para a igreja, foi deixado de fora.

Apontamos na primeira parte deste artigo que o conceito de cômico passou por uma revisão, no decorrer do século XVIII. No processo de sua popularização, Sulzer, como vimos, menciona três categorias de cômico. Enquanto que os autores clássicos, fundamentando-se em Aristóteles, consideram a comédia como sendo a "imitação dos piores", e afirmam que ela há de ser sempre baixa, Sulzer, seguindo alguns pensadores ingleses de sua época, dissocia a tragédia das coisas altas e a comédia das baixas, pressupondo um sistema de estilos (alto, médio e baixo) próprio para cada uma destas. Com isto, torna aceitável o uso do cômico também para a representação de matérias altas.

O reconhecimento do alto, médio e baixo-cômico possibilitou que a crítica alemã revisse sua posição com relação à música dos compositores de influência italiana, entre eles Haydn: Junker, autor de uma apreciação negativa a Haydn, no *Zwanzig Componisten: eine Skizze* [Vinte Compositores: um Esboço] (1776), ao fazer uma pequena biografia de Haydn, em 1782, no *Musikalischer Almanach* [Almanaque Musical], adquire novo tom, e principia dizendo que ele é um

...brincalhão musical, mas, assim como Yorik [sic], não para o bathos [sic, pathos], mas para o alto cômico, e isto é na música incrivelmente difícil. Por isso tão poucos sentem que Haydn brinca, e quando ele brinca.

Junker continua, em seguida (possivelmente justificando sua posição anterior, negativa):

Notamos dois estilos ou duas épocas nas composições haydnianas. Na primeira Haydn ria de peito aberto; nas composições da segunda época ele apenas contrai a cara para um sorriso. Isso é muito justificável, a idade torna mais sério. Mesmo seus adágios, onde a pessoa deveria com efeito chorar, tem, freqüentemente, o cunho do alto cômico.

Dentre os procedimentos indecorosos e cômicos na produção de Haydn, a inserção de minueto em peças instrumentais de caráter sério que utilizam a estrutura da sonata (sinfonias, quartetos, trios, etc.), merece atenção especial. É interessante notar que vários documentos do século XVIII mencionam Haydn como o primeiro compositor a utilizar minuetos em sonatas.

## Minuetos de Haydn

Carl Spazier, editor do *Musikalisches Wochenblatt* [Folha Musical Semanal], é autor de um artigo publicado em 1791, denominado *Über Menuetten in Sinfonien* [Sobre minuetos em Sinfonias]. Ele observa, nesse artigo, que o uso inadequado

dos minuetos “invadira”, além das obras de gênero teatral, obras dos gêneros sacro e de câmara. Leia-se a argumentação de Spazier:

O belo o é em si próprio e tem um fim em si mesmo, diferindo, neste sentido, do simplesmente prático. (...) Cada peça deve manter o caráter que anuncia até o fim (...). Pois não pretendemos deixar que ela seja uma corrida e um bramido de tons unidos em uma mistura musical sortida, nem limitá-la a um jogo livre e caprichoso [launig] do engenho [Witz] do compositor!

A representação, obedecendo a categorias decorosas pré-estabelecidas, deve sujeitar-se ao gênero, que J.A. Hansen define como “o protocolo que classifica e hierarquiza a matéria”. Ela não deve ser, portanto, “um jogo livre e caprichoso do engenho do compositor”, pois a classificação não é, de modo algum subjetiva, e sim, retoricamente codificada. Spazier continua:

Acredito que nas sinfonias, em especial nas grandes sinfonias orquestrais (...), os minuetos que se tornaram moda, ou movimentos com figurações de minuetos, não são aceitáveis, ao menos para o meu entender. (...) Eles são contra a unidade da sinfonia. (...) Em seguida tomo os minuetos como anti-efetivos pois eles simplesmente nos lembram, em ocasião inoportuna, o salão de dança e o uso inadequado da música, e, se forem caricaturados como é freqüentemente o caso [dos minuetos] de Haydn e Pleyel suscitam o riso. Se o último caso é verdadeiro, não precisamos mais perguntar se os minuetos são aceitáveis nas dignas sinfonias. Mas não se tem levado nada disto em consideração, e eles têm sido atirados [nestas] até mesmo em pequenas quantidades [minueto e trio], sem nenhum motivo ou preparação, interrompendo e comprometendo a continuidade da sinfonia.

Spazier justifica sua desaprovação pela inserção de minuetos em sinfonias, fundamentando-se na falta de decoro resultante da justaposição de matéria baixa (a dança de corte) e alta (paixões elevadas, próprias da sonata). O efeito misto é, como já vimos, vicioso, já que, não sendo unitário, não pode, eticamente, figurar a virtude, e, assim, é ridículo. Porém, como a forma sonata implica em ocasião séria, o resultado é, também, indecoroso.

Prosseguindo, o autor reitera sua posição em relação aos minuetos de Haydn, já mencionando uma característica freqüentemente relacionada a esse autor no final do século XVIII, o humor benevolente:

É uma pena, no meu entender, que o humorístico Haydn [sic], que é inesgotável em idéias, e que provoca, com sua Laune travessa, ora este, ora aquele instrumento, ainda considere válido inserir, no grande Todo da sua sinfonia, minuetos. Que estas coisas que se entremearam em nossas sinfonias sejam, de uma vez por todas, banidas [das sinfonias]!

No artigo *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek* [esboço crítico para uma biblioteca musical], publicado em 12 capítulos no *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* [notícias semanais referentes



à música], em 1768, Hiller insiste na frieza resultante da mistura indecorosa que ele observa também em Haydn:

Ultimamente temos ouvido muitas peças que, devido à nova disposição e ao tom alterado, que recai tão freqüentemente no cômico e no jocoso, parecem reprimir tudo o que se escreveu até aqui. Adivinha-se que estamos falando das sinfonias dos senhores Hofmann, Hayden [sic], Ditters, Fils, etc. É verdade que encontramos nestas peças movimentos trabalhados, dignos e patéticos (...); os minuetos e trios colocados entre os movimentos maiores dão ao todo um certo ar de alegria que convém melhor à sinfonia, do que se quiséssemos demonstrar Arte inoportunamente, com cânones em caranguejo e outros artifícios harmônicos; porém, esta singular mistura da escrita, do sério e do cômico, do alto e do baixo, que freqüentemente encontramos reunidos em uma e na mesma peça não tem às vezes um efeito ruim?

Hiller também critica o uso de minuetos em sinfonias. Porém, para ele, a falta de decoro é gerada, não pela inserção, em si, do minuetto na sinfonia, mas por uma questão interna a certos minuetos, cuja linguagem engenhosa, cheia de artifícios, não se harmoniza com a matéria baixa, da dança. A sinfonia 47 (1772), por exemplo, contém um minuetto em cânone alla roverso. Se considerarmos toda a produção instrumental de Haydn, no entanto, poderemos observar que os minuetos e as formas a ele relacionadas, como o scherzo, são as formas mais utilizadas por Haydn para fazer experimentações. A variedade de figuras que ele aplica nestas danças é enorme. O minuetto do quarteto op. 20/4, outro exemplo entre muitos, contém um choque rítmico entre os violinos, cuja escrita com sforzandi sugere 2/4, e a viola e violoncello, em 3/4.

No final do século XVIII, a aceitação do novo ideal benevolente se reflete diretamente na reavaliação da produção de Haydn pela crítica, com um novo enfoque em relação às questões decorosas que prescreviam o cômico do âmbito da música séria. A aceitação do cômico como expressão natural e benevolente da individualidade humana, com autonomia para exprimir afetos sublimes e até mesmo trágicos, pressupõe, nos escritos sobre Haydn, a adoção de novas premissas para a avaliação musical. Refletindo essa nova atitude, os minuetos tornaram-se parte da estrutura das peças instrumentais sérias, e a visão de Haydn como um compositor cômico (no sentido do alto-cômico) foi se consolidando. No entanto, a utilização do termo cômico com acepções diferentes, em escritos que tratam da obra de Haydn, deixa claro, para o leitor moderno, que é necessária muita prudência: é fundamental, para uma boa leitura, compreender o significado dos termos em seus contextos originais. É preciso, assim, deliberar sobre o famoso lugar-comum que relaciona o cômico e a obra Haydn, abstenendo-se de interpretações absolutas.



## Notas

<sup>1</sup> HANSEN, J. A. e PÉCORA, A. Glossário de Categorias do Século XVII. (material do Projeto Itaú Cultural caixa de cultura barroco) São Paulo: Itaú, s/d, p.1

<sup>2</sup> por ornatos, Koch entende artifícios da composição, como imitação, inversão e outras figuras musicais.

<sup>3</sup> "Es ist bekannt dass [die Kunstschönheiten] sich in allen Musikgattungen, und bey dem Ausdrucke jeder Empfindung einstreuen lassen, und die besten Tonsetzer haben sich derselben in ihren Werken [...] zwar nach der Maasgabe der Würde der auszudrückenden Empfindung, bald mehr, bald weniger bedient, und gezeigt." KOCH, Johann Christian. Über den Modegeschmack in der Musik. Journal der Tonkunst. Erfurt, v. 1, n. 1, p. 98-99, 1795

<sup>4</sup> „Shicklich (convenable) - Heisst in der Musik alles dasjenige, was die Zusammenstimmung der Theile zu einem Ganzen so bestimmt, dass es nicht ins Unnatürliche oder ins Lächerliche verfällt. Alle Parthien einer Tonstück muss der Componist mit Klugheit und Geschmack wählen; sie mögen nun beziehungsweise oder absonderlich genommen worden". "J. S.". Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuche. Wöchentliche Nachrichten die Musik betreffend. Leipzig, v. 3, n. 44, p. 343-344, mai, 1769

<sup>5</sup> HANSEN, João Adolfo. Uma Arte Conceptista do Cômico: O 'Tratado dos Ridículos' de Emanuele Tesouro. In. TESAURO, Emanuele. Tratado dos Ridículos. Campinas: CEDAE, 1992, p. 9

<sup>6</sup> id. ibid., p. 10

<sup>7</sup> "Das niedrige Comisch ist eigentlich das Possierliche, das durch seine Ungereimtheit lächerlich ist. Zum mittleren Comischen gehört die materie, die durch seinen Witz, so wie er unter Personen von guter Lebensart om Gang ist, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer Urbanität nennten, ergötzen und angenehm wird. Das hohe Comische ist der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerspiel gränztet, und wo schon starke und ernsthafte Leidenschaften ins Spiel kommen." SULZER, Johann Georg. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig: M. G. Weidemann, 1771-74. 2v. V. 1, p. 485-486: Comisch.

<sup>8</sup> a primeira teoria sobre o Cômico Musical foi elaborada em 1800. Trata-se de um ensaio de D. Weber, publicado no Allgemeine Musikalische Zeitung (26/09/1800), intitulado "Über komische Charakteristik und Karikatur in praktischen Musikwerken" [sobre a característica cômica e a caricatura em obras musicais práticas (p. 139-162)]

<sup>9</sup> "man wendet das Würdige in der Kunst anjetzt so eben oft dazu an, um geringe Gegenstände darzustellen". Op.cit., p. 98

<sup>10</sup> "den Charakter der Gravität und Würde gänzlich abspricht, und sie durchaus für trocken und unschmackhaft gehalten wissen will." id. ibid. p. 99

<sup>11</sup> "man kleide den Mann, der würdige Gegenstände behandelt in die Tracht, worinne mehrmals der Narr sich auszeichnete, sie wird zuverlässig Strahlungen des Lächerlichen in seine edelsten Handlungen werfen." Id. ibid. p. 102

<sup>12</sup> "Es sey fern, dass wir den comischen Geschmack an und für sich für schlecht und verwerflich halten sollten, dennoch aber möchten wir wünschen, dass er sich nicht so sehr an andern Orten, wo er nicht hingehört, eindringen möchte; oder dass die Componisten nicht alle Augenblicke Comisches und Ernsthaftes in einerley Stück unter einander wüfen. Wie viele Concerte, Sinfonien, u.d.g. bekommen wir zu Tage zu hören, die uns die würde der Musik in gesetzten und prächtigen Tönen fühlen lassen; aber, ehe man es vermuthet, springt Hans Wurst mitten darunter, und erregt mit seine pöbelhaften Possen um so viel mehr unser Mitleid, je ernsthafter die vorgegangene Rührung war." HILLER, Johann Adam. Verzeichniss der im Jahr 1766 in Italien aufgeführten Singspiele. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Lepizig, v. 2, n. 2, p. 12-17, jul, 1767

<sup>13</sup> "Ideas so new and varied were not at first so universally admired in Germany as at the present. The critics in the northern parts of the empire were up in arms. And a friend in Hamburg [Ebeling] wrote me Word in 1772, that' (...) their [Haydn's, Ditters', Filz's] mixture of serious and comic was disliked,

particularly as there is more of the latter than the former in their works (...). BURNEY, Charles. A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (Londres, 1776). New York: Dover, 1957. 2 v. V. 1, p.143

<sup>14</sup> C.P.E. Bach condena a decadência da música, por exemplo, na autobiografia publicada por Charles Burney: "Quem não conhece o momento em que começou um novo período na música e principalmente na sua execução fina e acurada, período em que a Arte Musical chegou a tal altura que temo que já tenha perdido muito? Como muitos homens inteligentes, creio que muito disto seja devido ao Cômico, que agora é muito apreciado" ["Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, dass sie gewissermassen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, das das itzt so beliebte Komische hieran den grössten Antheil habe."]. BURNEY, Charles. Tagebuch seiner musikalischen Reise. (Hamburg: 1773). Antwerpen: Hadewich, 1991. § 376, p.243-244 (tradução do trecho: F. Casarini)

<sup>15</sup> "Bach klagt über en itzigen Verfall der Musik. Er schreibt ihn der komischen Musik zu und sagt mir, dass Galuppi selbst, der einer von der ersten komischen Komponisten ist [...] ihm versichert habe, dass der Geschmack an der Komischen Musik sogar die alte gute Musik aus den Kirchen in Italien verdränge. Er selbst habe eine von seinen komischen Symphonien in einer Kirche zu Rom gehört, der man einen geistlichen Text untergelegt hat. Eine wesentliche Eigenschaft von der komischen Musik ist, dass sie fast nichts als Allegros hat und die Adagios gänzlich verbannt, kaum, dass sie noch dann und wann eine Andante erlaubt." Apud. EGGBRECHT, Heinrich. Der Begriff des Komischen in der Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts. Die Musikforschung, Frankfurt, v. 4, n. 1, p. 146. abr 1951

<sup>16</sup> "Mittwoch, den 6tem, war die Aufführung der sogenannten geistlichen Musik in der Kirche,.... Die Musik begann mit der Prachtvollen Symphonie von Haydn in Es, die mit dem Paukenwirbel anfängt. Der Menuett wurde, als unschicklich für die Kirche, weggelassen." ANÔNIMO. Rezension. Allgemeine Musikalische Zeitung, v. 25. n. 31, p. 457. out. 1823

<sup>17</sup> ARISTÓTELES. Poética. Madrid: Gredos, 1990

<sup>18</sup> Yorick é um personagem da obra "Tristram Shandy", de Laurence Sterne. No século XVIII, Sterne era freqüentemente alcunhado de Yorick, e alguns personagens desta obra, como Uncle Toby, se identificavam muito com o novo ideal da época do humorista benevolente, ideal que também incluía Haydn. Por isso, muitos autores enxergam afinidade estreita entre as obras de Haydn e Sterne, no início do século XIX.

<sup>19</sup> "...musikalischer Spassmacher, aber, so wie Yorik [sic], nicht fürs Bathos [sic], sondern fürs hohe komische; und dies ist in der Musik verzweifelt schwer. Deswegen fühlen auch so wenige Leute das Haydn Spass mache, und wenn er ihn mache." JUNKER, Karl. Hayden. In: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782. Aethinopel [Leipzig]:[s.n.], 1783. p. 19-21

<sup>20</sup> "Wir bemerken zwey Style oder zwey Epochen der haydenschen Compositionen. In dem ersten lachte Haydn oft aus vollem Halse; in den Compositionen der zweyten Epoche verzieht er blos die Miene zum Lächeln. Dies ist sehr erklärlich; das Alter macht ernsthafter. Selbst seyne Adagios, wo der Mensch eigentlich weinen sollte, haben oft das Gepräg des hohen Comischen." Id. *ibid.*, p.20

<sup>21</sup> "[das Schöne ist um sein selbst willen und in sich selbst vollendet, und scheidet sich in so fern von dem blos Nützlichen (...)] jedes Stück muss seinen Charakter, den es ankündigt, bis ans Ende durchführen] (...) man wird doch wohl dieselben [die Sinfonie] nicht in einem unbestimmten Gesause und Gebräuse von zusammenverbundenen Tönen und in einem musikalischen Allerlei bestehen lassen wollen, oder sie ganz nur auf ein freies, launiges Spiel des Witzes des Komponisten einschränken?" SPAZIER, Johann Gottlieb Karl. Über Menuetten in Sinfonien. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, v. 2, n. 12, p. 91-92, 1792

<sup>22</sup> HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras Ruínas. Teresa Revista de Literatura Brasileira da USP. São Paulo: v. 1, n. 2, p. 28. abr. 2001

<sup>23</sup> "Ich behaupte also, dass in Sinfonien, insonderheit grösseren Orchestersinfonien (...), die zur Mode gewordenen Menuetten, oder Sätze mit Menuettfiguren, wenigstens nach meinem Gefühl, nicht zulässig sind. (...) Sie sind wider die Einheit der Sinfonie.(...). Sodann halte ich die Menuetten

### Referências Bibliográficas:

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG (anônimo) v. 25, n. 31, 1823. p. 457.

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1990.

BURNEY, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1776)*. New York: Dover, 1957.

BURNEY, Charles. *Tagebuch seiner Musikalischen Reise. (1773)*. Antwerpen: Hadewich, 1991

EGGBRECHT, Heinrich. Der Begriff des Komischen in der Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts. In: *Die Musikforschung*, Frankfurt, v. 4, n. 1, 1951. p. 144-52.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras Ruínas. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira da USP*. São Paulo: v. 1, n. 2, 2001. p. 3-43.

TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992.

---

Mônica Lucas, clarinetista dedicada à execução e pesquisa da música do século XVIII em instrumentos históricos; doutoranda pela UNICAMP (conclusão prevista: 2004), com a tese "Humor e agudeza em Joseph Haydn, segundo o olhar setecentista, e os quartetos de cordas op. 33". É responsável pela parte de instrumentos de sopro históricos, no curso de difusão cultural "Práticas de execução da música dos séculos XVII e XVIII" no departamento de música da ECA-USP.

---