CONHECEDORES E AMADORES NA CRÍTICA SETECENTISTA À MÚSICA DE HAYDN

Mônica Lucas

Resumo: O presente artigo recobra a trajetória de aceitação da música de Haydn no século XVIII, através da leitura de artigos setecentistas de jornal e revista. Neles, percebe-se o enfraquecimento do ideal retórico do *decoro*, que norteou a produção musical entre os séculos XV e XVIII, em prol de um julgamento artístico mais centrado na percepção sensorial da Beleza (objeto de estudo da Estética, então nascente). Essa mudança se reflete na dualidade proposta pela crítica entre ouvintes *conhecedores* (dos critérios retóricos) e *amadores* (que sentem a Beleza). A música de Haydn, tida como prazerosa tanto para conhecedores quanto para amadores, pode ser compreendida como um equilíbrio único entre paradigmas teóricos distintos no final do século XVIII.

Palavras-chave: Retórica. Estética. Música Setecentista.

Abstract: This article recovers the process of acceptance of Haydn´s music in the Eighteenth Century, from the perspective of newspaper and magazine articles published in that time. It is possible to notice that in these articles the rhetorical notion of decorum, which oriented music between the Sixteenth and the Eighteenth Centuries tends to be substituted by the idea of Beauty as a sensorial perception (object of the Aesthetic). This change is reflected in the duality *connoisseurs* (the ones who knows the rethoric principles of art) – *amateurs* (the ones who only sense Beauty). Haydn´s music, perceived as agreeable to connoisseurs and to amateurs, can be understood as a unique harmony between different theoretical paradigms in the end of the Eighteenth Century.

Keywords: Rhetoric. Aesthetic. Seventeenth-Century Music.

Haydn foi um compositor de grande êxito em seu tempo; o processo de aceitação de sua música foi vastamente documentado em fontes do século XVIII. Esse material inclui a correspondência pessoal do compositor, um diário de sua estada na Inglaterra, uma autobiografia, duas biografias publicadas por autores que o conheceram pessoalmente (August Griesinger e Albert Christoph Dies), relatos de viajantes que visitaram Viena no século XVIII e inúmeros artigos de jornais e revistas setecentistas. Dentre esse vasto material, as críticas de jornal e revista têm relevância particular para a compreensão do fenômeno de aceitação da obra de Haydn no final do século XVIII. As revistas musicais, então recém surgidas, representaram o principal meio de divulgação dos ideais românticos na música alemã. Essas publicações refletem o ideal iluminista de

tornar a educação acessível a segmentos cada vez maiores da população. Vale lembrar que, para Kant, o iluminismo é "a saída do homem de sua minoridade auto-impingida" (KANT, 1921, p. 161). A primeira revista especializada em música, *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* ["Notícias Musicais Concernentes à Música"], começou a ser editada em 1766. Nela, além de comentários sobre a produção de Haydn, encontram-se outras informações importantes para o estudo desse compositor: sua autobiografia (revista *Das Gelehrte Österreich* ["A Áustria Culta"], 1776) e a biografia publicada em capítulos por August Griesinger (revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* ["Jornal Musical Geral"], 1809). Na primeira, Haydn busca se defender de ataques à sua música; a segunda é um panegírico. As diferentes funções desses artigos mostra ter havido uma mudança de posição por parte da crítica em relação à música do compositor vienense.

No final do século XVIII, Haydn é visto como o principal representante do estilo que alguns críticos vituperam como sendo *cômico* ou *da moda*. Ao mesmo tempo, outros autores o elogiam, qualificando sua produção como *original* e *humorística* (LUCAS, 2003, p. 105-116). Nas críticas setecentistas de jornal e revista, sejam elas negativas ou positivas, Haydn é considerado um emblema do estilo de composição instrumental em voga no final do século XVIII. Nesse sentido, o estudo da aceitação de Haydn através das críticas setecentistas de jornal e revista pode trazer muitas informações sobre a receptividade coeva do estilo de composição que denominamos hoje como "clássico".

A incompatibilidade gerada inicialmente pelo sucesso público da música de Haydn e as críticas negativas deram lugar a uma aceitação generalizada de sua produção, que já pode ser plenamente constatada nos artigos de revista e jornal da última década do século XVIII. Esses escritos abordam freqüentemente a relação de Haydn com seus ouvintes, apontando para a dicotomia

entre público conhecedor (*Kenner*) e amador (*Liebhaber*). Essa divisão se fundamenta na tópica retórica do *decoro*, intimamente relacionada à idéia de música no século XVIII.

O decoro prega sempre a conveniência *natural* da obra de arte, que se manifesta na adequação entre matéria (*res*), forma (*verbum*) e ocasião/público (*occasio*). Inversamente, a falta de decoro é vista como *inépcia* – seja por afetação ou por ignorância. O dicionário musical anônimo, publicado em capítulos na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* ["Notícias Semanais Concernentes à Música"], em 1768 e 1769 afirma que:

> *O decoroso [Schicklich, convenable], em música, é tudo aquilo que, determinado pela concordância das partes num todo, não recai 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 conexão, umas com as outras ("J. S.", 1769, 343-344).*[1]

Críticos conservadores, baseando-se no critério retórico do decoro, são refratários ao novo estilo instrumental praticado por autores como Haydn. Para eles, esse tipo de escrita apresenta dois problemas fundamentais: incompatibilidade entre matéria alta e tratamento baixo ou vice-versa e falta de conveniência entre a representação e o público/ocasião. Por isso, submetem as composições do novo estilo à categoria do *cômico*, o estilo misto e baixo por excelência. Para esses críticos, a designação cômica para obras de Haydn serve para vituperá-las. No entanto, a despeito dessas opiniões, pode-se constatar o sucesso da música de Haydn junto ao público pelo termo com que os críticos também usam para desqualificar sua produção e para apontar a boçalidade de seus defensores: música *da moda*.

A ampla aceitação do gosto *da moda*, para críticos conservadores, é conseqüência do crescimento de certo tipo de público com julgamento grosseiro e inepto. A resenha sobre a *Storia della Musica*,

do Padre Martino [Martini], publicada no *Musikalische Magazin* ["Revista Musical"], em 1783, criticando os italianos pelo (mau) gosto *da moda*, diz o seguinte:

> *Os italianos têm orgulho desta obra, e têm tanto mais razão para isso, pois praticamente a cada dia fica mais evidente que este talvez seja o único homem em toda a Itália cujo gosto musical ainda não foi contaminado pela nova música da moda, e cujos julgamentos são tidos como seguros, corretos e confiáveis, como é de se esperar em um escritor da história de uma arte (CRAMER, 1783, p. 161).*[2]

Johann Christoph Koch, no artigo *Über den Modegeschmack in der Musik* ["Sobre o Gosto da Moda na Música"], publicado no *Journal der Tonkunst* ["Jornal da Música"], em 1795, também vincula o sucesso do gosto *da moda* à diminuição do número de "homens, que com seu gênio primoroso, tinham não só verdadeiro gosto, mas também, simultaneamente, instrução de espírito".[3]

Nas críticas acima, assim como em outras que lemos a respeito de Haydn, o gosto *da moda* opõe-se ao gosto daqueles que a crítica qualifica como "homens inteligentes", "ouvintes de sensibilidade esclarecida", "conhecedores da verdadeira música", "amantes do gosto natural e razoável", "que têm julgamentos seguros, corretos e confiáveis", revelando-se, portanto, como o gosto próprio de homens rudes e ignorantes.

Em seu artigo, Koch dá à moda uma dimensão social, antes de aplicar o conceito à música. Ele a define como um processo cego de imitação, sem o uso do juízo, próprio de homens rudes procurando simular distinção. A moda implica uma mudança constante, pois este tipo de equiparação é inaceitável para homens distintos, e a mudança consiste em uma maneira de tentar evitá-la.

> *Houve, desde sempre, pessoas que gostariam de ser distintas, sem possuir, no entanto, méritos para tal. Elas talvez imaginassem lograr seus objetivos mais seguramente imitando pessoas ilustres e especialmente ricas, para, com isto, dar a impressão de que elas fossem*

tão abastadas quanto aquelas, e ganhar o respeito dos outros; pois ser rico é, desde sempre, tido como o maior mérito. – Sem dúvida, a vaidade de algumas pessoas ilustres ou ricas se viu ofendida, quando elas viram que pessoas menos ricas e ilustres em tudo as queriam imitar; e isto provavelmente proporcionou a ocasião para a mudança das formas nos artigos de luxo. Assim, a forma modificada dava uma primeira impressão de valor, pois substituir [os artigos] era dispendioso. A vaidade daqueles que podiam fazer tais substituições sem prejuízo a suas condições domésticas, era necessariamente alimentada, quando estes viam como outros se esforçavam para imitá-los, embora apenas o lograssem parcialmente ou de maneira pobre (KOCH, 1795, p. 78-79).[4]

Nicolai, um viajante que descreve sua passagem pela Alemanha e Suíça em 1781, atribui o uso do cômico, na música *da moda*, exclusivamente à rudeza do público vienense, e não à de Haydn, autor que admira. Ele considera estes procedimentos como sendo resultantes da intenção de adequar-se a seu público:

A música dos vienenses se conformava inteiramente ao caráter sensual da nação. Cassationes*, pequenas canções, minuetos e danças baixas eram consideradas [boas] e aceitas como obras de arte musicais; idéias sérias e elevadas causavam enfado.(...) Joseph Haydn principiou, como suas obras mostram, no gosto da música popular [com a qual era] familiar. Ele soube apropriar-se das qualidades boas destas fontes, mas rapidamente suplantou-as. Às vezes ele revertia inesperadamente para o estilo baixo, antigamente muito amado, provavelmente para agradar seu público – uma indulgência desnecessária para tão grande artista. Ele transformou em grande parte o gosto de sua nação, e deveria lutar para continuar a fazê-lo ainda mais. (NICOLAI, 1782, 174).*[5]

Outras críticas conservadoras, como a do editor do *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, für den Liebhaber der Philosophie und der schönen Wissenschaften*. ["Esboço Crítico para uma Excelente Biblioteca para os Amantes da Filosofia e das Belas Artes"] também vinculam o sucesso de Haydn diretamente à rudeza de seu público:

Agora as peças de Heiden [sic], Toeschin, Cannabich, Filz, Pugnani, Campioni, chegam a ser excessivas. É preciso ser apenas um meio-conhecedor, para perceber a mistura vazia entre o cômico e o sério, o jocoso e o emocionante, que predomina em todas elas. (STOCKHAUSEN, 1758, p. 270).[6]

Christian Stockhausen, autor da crítica acima, ao associar a receptividade da música de Haydn à atitude dos ignorantes que não percebem o mau efeito destas obras, menciona uma nova categoria de apreciadores: os *meio-conhecedores*, ou *amadores*, que se colocam entre os *rudes* e os *conhecedores*.

As categorias de público *conhecedor* e *amador* se estabelecem definitivamente no final do século XVIII. Elas são definidas em obras como os dicionários musicais de Johann Christoph Koch (1801) e a enciclopédia sobre as artes de Johann Georg Sulzer (1771-74), e também no dicionário publicado na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* ["Notícias Semanais concernentes à Música"] editada por Johann Adam Hiller, que estabelece a oposição entre estas duas categorias de juízes. Nesse dicionário, o *conhecedor* é aquele que entende as regras e a técnica da arte, enquanto o *meio-conhecedor*, ou *amador*, só conhece um destes termos:

> *Conhecedores da música são denominados principalmente 1) aqueles que não apenas compreendem a música de maneira pormenorizada, mas também sabem executá-la. Há, ainda, conhecedores no sentido restrito [meio-conhecedores], que 2) apenas possuem a ciência da música, sem saber executá-la, ou que 3) têm fluência na execução da mesma, mas não conhecem as regras ou os princípios desta ciência. Os dois últimos subordinam-se ao primeiro. O terceiro tipo de* ***conhecedores*** *é preferível ao segundo na execução, e na apreciação, o segundo é preferível ao terceiro tipo ("J.S.", 1769, p. 327).*[7]

No século XVIII, o critério racional do decoro como facultador de formosura, através da harmonia entre matéria (*res*), forma (*verbum*) e ocasião/público (*occasio*), é suplantado pelo ideal estético da Beleza, que considera a percepção sensível – pelos olhos ou pela audição –como o principal fundamento da fruição da obra de arte. Na definição de Edmund Burke, a Beleza é "uma qualidade dos corpos que age necessariamente sobre o espírito humano, através dos sentidos" (BURKE, 1995, III,4). Procurando harmonizar essa visão estética da Beleza com os ideais do decoro, alguns autores, como Sulzer, se valem de idéias propostas inicialmente no *Elements*

of Criticism (1761) de Lord Kames, traduzido para o alemão e publicado em 1763 como *Grundsatz der Kritik*. Esses autores consideram duas espécies de Beleza, relacionadas entre si. A visão tradicional, que se refere à idéia de decoro, passa a ser conhecida como Beleza *útil*. A segunda, definida como beleza *intrínseca*, fundamenta-se na simples percepção sensorial do Belo, na sensação de prazer ou repulsa gerada pela visão ou pela audição. Segundo Sulzer, em sua enciclopédia, este tipo de percepção é próprio do amador:

> *o amador julga a obra de acordo com as impressões impensadas que ela provoca nele; ele se abandona primeiramente àquilo que ele sente, e em seguida louva o que lhe agradou e vitupera o que lhe desagradou, sem apresentar outras razões disto (SULZER, 2002, p. 572).*[8]

Koch, em seu dicionário, tem opinião semelhante à de Sulzer, definindo *amador* como aquele que sente e é movido pelo Belo na arte, sem conhecer os princípios técnicos da Beleza (KOCH, 2001, p. 828).[9]

Em sua discussão sobre o gosto da moda, Koch afirma que os amadores têm capacidade limitada de julgamento, pois têm a percepção distorcida por um conhecimento incompleto. Por isso, Koch os define como conhecedores *falsos*, que não compreendem o objetivo *verdadeiro* da música - a representação das paixões - e, por isto, julgam segundo critérios viciosos e superficiais, como a destreza técnica do executante:

> *Muitos [compositores] tentaram alegrar o público através de ronronar e de idéias engraçadas, pois assim eles esperavam alcançar a benevolência de maior massa do que através da expressão das paixões. Para a maior parte do público, a quem faltava bom-gosto, tudo isto era muito bem-vindo, pois agora cada membro deste podia vangloriar-se, declarando-se também conhecedor e juiz da Arte e do Artista, pois parecia levar-se em conta apenas um grau de habilidade mecânica fácil de julgar (KOCH, 1795, p. 88).*[10]

Para Sulzer, tanto o conhecedor quanto o amador compartilham da

capacidade de perceber o que Kames define como o Belo *intrínseco*, mas o conhecedor vai além do amador, e percebe também o segundo tipo prescrito por Kames, o Belo compreendido pela razão, qualificado por Kames como *útil*.

> *É-se um amador quando se tem um sentimento vivo para os objetos que a arte elabora; um conhecedor, quando, a este sentimento, se associa um gosto purificado por longa experiência e a compreensão da natureza e da essência da arte (SULZER, 2002, p. 572).*[11]

Para Sulzer, só o conhecedor julga as artes com critérios racionais, e pode perceber a adequação da matéria a seu gênero e propósito, fundamentando-se nos critérios do decoro. Com isto, ele chega a uma conclusão semelhante à de Koch: só o conhecedor pode fazer um julgamento completo da obra de arte, reconhecendo sua finalidade edificadora.

> *O verdadeiro conhecimento se baseia na compreensão correta da essência e da finalidade das artes. A partir dela, o conhecedor aprecia o valor da invenção da obra de arte, determina em que grau ela é admirável e útil, e se ela é adequada ao tempo e ao lugar. Ele não vê nenhuma obra como objeto de amadorismo, mas como uma obra destinada a um certo fim, e julga até que ponto ela pode ou deve alcançar seu fim. (...) Por isso, ele deve ser um conhecedor dos homens e dos hábitos." (SULZER, 2002, p. 573).*[12]

Arnold Schering, em seu artigo *Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik um Zeitalter Haydns und Goethes* ["Artistas, Conhecedores e Amadores da Música na Época de Haydn e Goethe"], afirma que a ênfase iluminista na educação no final do século XVIII propiciou que, de um lado, na apreciação musical, o amador fosse incentivado a utilizar a razão, e não apenas suas emoções. Inversamente, o conhecedor insensível também passou a ser considerado inepto para julgar a música. Segundo Schering, o sucesso de Haydn em sua própria época deveu-se, em grande parte, à capacidade de agradar tanto aos amadores, homens sensíveis [*Gefühlsmenschen*], quanto aos conhecedores, juízes da arte [*Kunstrichter*], como atesta a crítica de sua própria época (SCHERING, 1931, p. 18).

O *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts* ["Galeria dos mais Famosos Músicos do Século XVIII e XIX"], em 1810, parafraseando a biografia de Haydn, publicada em 1790 por Ernst Ludwig Gerber, sintetiza esta qualidade de nosso compositor:

> *[Haydn sempre soube] como oferecer o astutamente inaudito sob a pintura do já conhecido [e por isso] tanto a beleza juvenil quanto o contrapontista cujos cabelos embranqueceram sobre as partituras ouvem suas obras com prazer (GERBER, 1810, p. 610).*[13]

Esta é uma qualidade comumente apontada nas referências à obra de Haydn, a partir do final do século XVIII. Em 1784, por exemplo, o *Pressburger Zeitung* ["Jornal de Pressburg"], comentando um concerto público, diz que:

> *todas as peças foram excelentes. As sinfonias do imortal Hayden [sic] destacaram-se tão maravilhosamente, que só um ouvido sensível pode julgar e a pena pode apenas fazer uma descrição pálida. – Elevada na expressão, inesgotável em invenção, nova em cada pensamento, inesperadamente surpreendente em cada movimento, esta harmonia suave derreteu os sentimentos de conhecedores e amadores (PANDI, 1971, 184).*[14]

No final do século, o ideal da Beleza, embora ainda vinculado ao decoro e à razão, passa a priorizar a apreensão sensível e intuitiva dos olhos e dos ouvidos. Na passagem para o ideal romântico da Beleza estética e irracional, a obra de Haydn, resumindo a visão setecentista sobre a música instrumental, é vista como uma síntese entre razão e sensibilidade, retórica e estética. Este é um equilíbrio único e próprio das composições instrumentais do final do século XVIII, que Haydn representa emblematicamente.

Referências bibliográficas:
BEYTRAG zu einem musikalischen Wörterbuche. In: **Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend**. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n.32, p. 245-249, 8. fev. 1768; n. 33, p. 253-259, 15 fev. 1768; n. 34, p. 281-284, 22 fev. 1769; n. 37, p. 285-291, 14 mar.1768; n. 39, p. 301-304, 27 mar. 1769; n. 40, p. 307-313, 3 abr. 1769, n. 41, p. 315-322, 10 abr. 1769; n. 42, p. 323-330, 17 abr. 1769; n. 44, p. 339-345, 1 mai. 1769; n. 45, p. 347-354, 8 mai. 1769; n. 46, p. 355-370, 15 mai. 1769.
BURKE, Edmund. **Uma investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Idéias sobre**

o Sublime e o Belo (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, London, 1757; 1759). Campinas: Papirus, 1993, 181 p.
CRAMER, Carl Friedrich (ed.). Recenzionen, Anzeigen, Ankündigungen. In: **Magazin der Musik.** Hamburg, v. 2, n. 1, p. 140-183, 24 jan. 1783.
DIES, Albert Christoph. **Biographische Nachrichten von Joseph Haydn** (Wien, 1810). Berlin: Henschel, 1976, 213 p.
GERBER, Ernst Ludwig. **Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler**. Leipzig: [s.n.], 1790-92, 1276 p.
GRIESINGER, Georg August.Biographische Notizen über Joseph Haydn. In: **Allgemeine Musikalische Zeitung**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n. 41, p. 641-649, 1 jul. 1809; n. 42, p. 657-668, 19 jul. 1809; n. 43, p. 673-681, 26 jul. 1809; n. 44, p. 689-699, 2 ago. 1809; n. 45, p. 705-713, 9 ago. 1809; n. 46, p. 721-733, 16 ago. 1809; n. 47, p. 737-748, 23 ago. 1809; n. 48, p. 776-781, 1 set. 1809.
HAYDN. Autobiographie. In: **Das gelehrte Österreich**. Wien, v. 1, n. 3, p. 309, 1776
HOMES, Henry (Lord Kames). **Elements of Criticism** (Edinburgh, 1761). Honolulu: University Press of the Pacific, 2002 (*fac-simile* da edição de 1840), 350 p.
KANT, Immanuel. Beantwortung der frage: Was ist Aufklärung?. In: DRIESCHNER, Rudolf (org.). **Immanuel Kants Vermischte Kleine Schriften**. Leipzig: Insel, 1969, p. 1-17, 197 p.
KOCH, Johann Christoph. **Musikalisches Lexikon** (Frankfurt, 1802). Kassel: Bärenreiter, 2001, 1802 p (*fac-simile*).
_____. Über den Modegeschmack in der Tonkunst. In: **Journal der Tonkunst**. Erfurt: Georg Adam Keyser, 1795, v.1, p. 63-121, 1795.
LUCAS, Mônica. O Lugar-Comum do Humor em Haydn. In: **Música Hodie**, v.6, n.2, p. 106-115, 2006
NICOLAI, Friedrich. **Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im** Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und **Sitten.** Berlin und Stettin: [s.n],1783, 587 p.
PANDI, Marianne & Franz Schmidt. Musik zor Zeit Haydns dund Beethovens in der Pressburger Zeitung. In: **Haydn-Yearbook**. London, v. 8, p. 165-293, 1971
SCHERING, Arnold. Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes. In: **Jahrbuch der Musikbibliothek Peters** n. 38, p.9-23, 1931
STOCKHAUSEN, Johann Christian. **Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, für den Liebhaber der Philosophie und der schönen Wissenschaften.** Berlin: Haude u. Spener, 1758, 390 p.
SULZER, Johann Georg. **Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach** alphabetiswceher Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln **abgehandelt.** (Leipzig, 1771-74). Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. 1 CD-ROM

Notas:

[1] 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.

[2] Die Italiäner sind stolz auf dieses Werk, und haben um so vielmehr Ursache dazu, da es beynahe von Tage zu Tage einleuchtender wird, dass der Verfasser desselben vielleicht in ganz Italien der einzige Mann ist, dessen musikalischer Geschmack von der neuen Modemusik noch nicht angegriffen, dessen Urtheile also mit Recht für so sicher, richtig und zuverlässig zu halten sind, als man sie bey dem Geschichtschreiber einer Kunst fordern kann.

[3] Männer, die mit ihrem vorzüglichen Genie nicht allein ächten Geschmack, sondern auch zugleich Bildung des Geistes verbanden, wendeten die Fuge bey keiner andern Gelegenheit an, als da, wo es die Würde des Gegenstandes, den sie bearbeiteten, erlaubte.

[4] Es hat von jeher Personen gegeben, die gerne durch etwas ausgezeichnet seyn wollen, die aber keine auszeichnende Verdienste besassen; vielleicht glaubten sie ihren Entzweck am sichersten zu erreichen, wenn sie es angesehenen und besonders reichen Personen in allem Aeusserlichen gleich thäten, um sich dadurch das ansehen zu geben, als wären sie eben so wohlhabend als jene, und dadurch die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu lenken; denn wohlhabend seyn wurde auch ehedem schon für das grösste Verdienst gehalten. – Ohne Zweifel fand sich die Eitelkeit mancher angesehenen oder reichen Personen beleidigt, wenn sie sahen, dass es ihnen minder reiche und angesehene in Allen Stücken gleich thun wollten; und dieses gab wahrscheinlich Gelegenheit zur Abänderung der Formen bey Gegenständen des Luxus. Schon hierdurch bekam die abgeänderte Form den ersten Schein eines Werthes, weil Aufwand darzu erfordert wurde, sie von neuem nachzumachen. Nothwendig musste es die Eitelkeit derjenigen schmeicheln, die solche Veränderungen ohne Nachteil ihrer hauschlichen Umstände machen konnten, wenn sie sahen, wie sich andere anstrengten, um es ihnen gleich zu thun, und es doch vielleicht nur zum Theil, oder nur ärmlich thun konnten.

[5]The music of the viennese conformed entirely to the sensual character of the nation. Cassations, little songs, minuets, and Styrian dances passed with high and low for works of musical art; serious and lofty ideas aroused boredom. (…) Joseph Haydn started out, as his works show, in the taste of the familiar folk music. He knew how to make the goodness of these sources his own, but he soon went far beyond these. At times he reverted unexpectedly to the low style, probably to please his public – an indulgence that such a great artist had no need of. He has in great part transformed the taste of his nation, and he ought to strive to lead it even further.

10. Jetzt nehmen die Sachen von Heiden, Toeschin, Cannabich, Filz, Pugnani, Campioni sehr überhand. Man darf aber nur ein halber Kenner seyn, das Leere, die seltsame Mischung vom comischen und ernsthaften, tändelnden und rührenden, zu merken, welche allenthalben herrscht.

[6] **Kenner der Musik** werden hauptsächlich 1) diejenigen genennt, welche die Tonkunst nicht allein gründlich verstehen, sonder auch auszuüben wissen. Es giebt aber auch Kenner im eingeschränkten Verstand, welche entweder 2) nur eine Wissenschaft von der Tonkunst besitzen, ohne sie auszuüben, oder sich 3) auf die Ausübung derselben beflissen, ohne die Regeln dieser Wissenschaft oder ihre Grundsätze zu verstehen. Beyde letztern sind den ersten untergeordnet. Die 3te Art von **Kennern** ist nur bey der Ausübung der zwoten, so wie bey der Beurtheylung die zwote der dritten Art vorzuziehen.

[7] Der Liebhaber beurtheilt das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen.

[8] Kenner, nennet man diejenigen Personen, die das Schöne oder Schlechte, in den Porducten der Kunst nicht allein richtig empfinden, sondern auch die besondern Ursachen angeben können, warum dieses oder jenes in denselben schön oder schlecht sey. Man setzt die Kenner oft den Liebhabern der Kunst entgegen, weil die letztern zwar die Wirkung des Schönen oder Schlechten empfinden, aber keine Kenntnisse von den Ursachen desselben haben.

[9] Viele liessen es dabey noch nicht belustigen, weil sie auf diesem Wege des Beyfals des grössern Menge gewisser waren, als durch den Ausdruck der Empfindungen. Dem grössern Haufen des Publikums, dem es an guten Geschmack fehlte, war alles dieses sehr willkommen, denn nun konnte sich ein jedes einzelne Glied desselben schmeicheln, auch Kenner und Beurtheiler der Kunst und Künstlers zu seyn, weil es dabey blos auf die, einem jeden leicht zu beurtheilenden Grade mechanischer Fertigkeit anzukommen schien.

[10] Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmak, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt.

[11] Die wahre Kenntnis gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks; bestimmt, in welchem Grad es schäzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schiket; er sieht kein Werk, als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zwek bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher in wiefern es seine Würkung thun

könne, oder müsse. (...)Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn.

[12] "[immer verstand Joseph Haydn] schlau unerhörtes unter dem Anstrich des allbekannten zu bieten [weswegen auch] die junge Schöne sowohl, als der bei Partituren grau gewordene Kontrapuntist seine Werke mit vergnügen [hören]."

[13] (...) Alle aufgeführten Stücke waren auserlesen. Die Sinfonien von dem unsterblichen Hayden zeichneten sich so herrlich aus, dass nur ein zörtliches [sic] Ohr davon urtheilen und die Feder nur eine Matte Beschreibung machen kann. – Erhaben im Ausdruck, unerschöpflich in Erfindung, neu in jedem Gedancken, unerwartend überraschend in jeder Wendung, schmelzte diese sanfte Harmonie das Gefühl des Kenners und Nichtkenners.

Mônica Lucas - É Doutora em Música (Unicamp, 2005), com a tese *Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas op. 33 de Joseph Haydn*, sob orientação da Profa. Dra. Helena Jank. Atualmente, pesquisa a influência da visão poético-retórica na música instrumental do final do século XVIII. Bacharel em clarinete (ECA-USP), especialista em Música Antiga pelo Conservatório Real de Haia (Holanda). Trabalha regularmente com as orquestras barrocas *Concerto Köln* e *Das Kleine Konzert*, com quem realiza gravações anuais para a rádio alemã WDR e para os selos CPO e Teldec. No Brasil, gravou com as orquestras *Novo Horizonte* e *Armonico Tributo*. Participa do conjunto de sopros *Harmoniemusik* (música do século XVIII em instrumentos históricos). Coordena o Núcleo de Música Antiga da ECA-USP (Extensão Cultural). www.monicalucas.mus.br

e-mail: contato@monicalucas.mus.br