DOI 10.20504/opus2018c2403

O contexto de produção e recepção dos quartetos opus 10 de W. A. Mozart

Cassiano de Almeida Barros
(Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba-SP)

Resumo: Este artigo recupera informações e busca restabelecer inter-relações entre compositores, obras, agentes e forças sociais direta ou indiretamente atuantes nos contextos de produção e recepção dos quartetos de cordas escritos por W. A. Mozart (1756-1791), publicados em 1785 como opus 10. Dedicados a J. Haydn (1732-1809) e considerados como obras modelares do gênero, esses quartetos receberam críticas favoráveis e contrárias em seu próprio tempo e sintetizam as práticas musicais em sua relação com as dinâmicas sociais vigentes na Viena do final do século XVIII. Nessa perspectiva, cruzamos informações de origens diversas, tais como livros de memórias, cartas, notícias de jornais e textos de estética e teoria da música oriundos do século XVIII, e atualizamos sua compreensão em diálogo com trabalhos acadêmicos contemporâneos a elas relacionados. Nesse contexto, para além do estudo biográfico de caráter anedótico, propomos recuperar o contexto social do qual emerge esse repertório musical e no qual se situam e atuam as forças sociais e produtivas e suas influências, enquanto conjunto de forças condicionantes dessas obras de música, a fim de compreendê-las como discursos situados num contexto que possibilita sua origem e circulação no mundo das ideias de seu tempo, configurando-as, para além de exercícios técnicos, como objetos culturais historicamente definidos.

Palavras-chave: W. A. Mozart. Quartetos de cordas. Contexto de produção e recepção.

The Context of Composition and Reception of W. A. Mozart's Quartets Opus 10

Abstract: This article seeks to recover information and reestablish the interrelations between composers, works, social agents and forces that play a part, directly or indirectly, in the context of the production and reception of the string quartets composed by W. A. Mozart's (1756-1791) published in 1785 as opus 10. Dedicated to J. Haydn (1732-1809) and considered exemplary of the genre, these quartets received both favorable and unfavorable criticism in their time and epitomize the music practices in relation to the prevailing social dynamics in Vienna at the end of the eighteenth century. From this perspective, we cross information from different origins, such as scrap books, letters, newspapers and texts on aesthetics and music theory from the eighteenth century and update the understanding of this information in dialogue with related contemporary academic works. In this context, apart from a biographical study of anecdotal character, we propose to recover the social context from which this musical repertoire emerges and define the social and productive forces and influences in which they are situated and act as being a set of conditioning forces of these works of music, in order to understand them as discourses situated in a context that allowed their creation and circulation in the world of ideas of their time, configuring them, not only as technical exercises, but also as historically defined cultural objects.

Keywords: W. A. Mozart; string quartets; context of composition and reception.

BARROS, Cassiano de Almeida. O contexto de produção e recepção dos quartetos opus 10 de W. A. Mozart. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 55-70, set./dez. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2403

Trabalho resultante de projeto de pesquisa financiado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

Submetido em 25/07/2018, aprovado em 10/10/2018.

O sociólogo Norbert Elias (1995: 18) afirma que não é possível compreender a música do século XVIII, seu "estilo", sem ter em mente, de maneira clara, as estruturas sociais dessa época, especialmente porque essas estruturas caracterizavam-se por diferenças de poder, e "as pessoas que trabalhavam neste campo [a música] ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo" (ELIAS, 1995: 17). As condições de subsistência dos músicos e seu reconhecimento e valor social dependiam da ocupação de um posto de trabalho na rede das instituições da corte ou em suas ramificações; não restava alternativa aos músicos dessa época além da conformação à estrutura social vigente e da sujeição de sua força produtiva aos padrões de gosto da nobreza de corte. Numa análise da biografia do compositor W. A. Mozart (1756-1791), Elias constata:

> Só dentro da estrutura de tal modelo [social] é que se pode discernir o que uma pessoa como Mozart, envolvida por tal sociedade, era capaz de fazer enquanto indivíduo, e o que – não importa sua força, grandeza ou singularidade – não era capaz de fazer. Só então, em suma, é possível entender as coerções inevitáveis que agiam sobre Mozart e como ele se comportou em relação a elas – se cedeu à sua pressão e foi assim influenciado em sua produção musical, ou se tentou escapar ou mesmo se opor a elas (ELIAS, 1995: 19).

Nessa mesma perspectiva e de forma mais ampla e complementar, Adorno ratifica:

> As forças produtivas, e, em última análise, as forças dos seres humanos como um todo, são idênticas em todos os domínios. Os sujeitos historicamente concretos, formados uma vez mais pela sociedade de seu tempo, de cujas capacidades depende respectivamente a figura material da produção, não são absolutamente diferentes daqueles que produzem as obras de arte. Não por acaso ambos se inter-relacionaram durante longas épocas no âmbito dos procedimentos artesanais. Quanto mais a divisão do trabalho aliena os grupos uns em relação aos outros, tanto mais se unem socialmente todos os indivíduos trabalhadores em cada fase. Seu trabalho, até mesmo aquele mais individual empreendido pelo artista de acordo com sua própria consciência, constitui sempre um "trabalho social"; o sujeito que o determina é muito mais o sujeito social genérico que aquele adorado pela ilusão individualista e pela arrogância dos privilegiados do trabalho intelectual. Nesse momento coletivo, na relação objetiva e respectivamente delineada pelos modos de proceder e pelos materiais, os estados artístico e material da época se comunicam a despeito de tudo (ADORNO, 2017: 373).

Na perspectiva do exercício de uma historiografia social da música, conforme descrita por Castagna (2008: 16-17), propomos a abordagem do contexto de produção e recepção dos quartetos de cordas opus 10 de W. A. Mozart (1756-1791) como forma de recuperar e compreender "de maneira mais ampla as inter-relações entre autores, obras, estilos, funções, empregadores, empresários, editores, instituições, espaços de apresentação etc." (CASTAGNA, 2008: 17). Nesse sentido, propomos recuperar o contexto social do qual emerge esse repertório

musical e no qual se situam e atuam as forças sociais e produtivas e suas influências, enquanto conjunto de forças condicionantes dessas obras de música, a fim de compreendê-las como discursos situados num contexto que possibilita sua origem e circulação no mundo das ideias de seu tempo, configurando-as, para além de exercícios técnicos, como objetos culturais historicamente definidos.

Tomamos como ponto de partida a recuperação da ideia setecentista de quarteto e da proposição dos quartetos opus 10 de Mozart como obras modelares desse gênero. Em seguida, abordamos o contexto de origem dessas obras e suas referências. Finalmente, trazemos referências relativas à sua recepção, expressas em críticas da época.

O quarteto de cordas na segunda metade do século XVIII

Segundo o músico alemão H. C. Koch (1749-1816), em seu *Ensaio para a instrução em composição* [*Versuch einer Anleitung zur Composition*], o quarteto é um subgênero da sonata, assim como o duo o trio e o solo. Distingue-se dos demais pela quantidade de vozes ou partes executantes: quatro. Como um tipo de sonata, não possui caráter determinado e está apto a representar qualquer sentimento, conforme o desejo e necessidade do compositor (KOCH, 1969, v. 3: 315). Para definir o gênero sonata, Koch recorre à enciclopédia intitulada *Teoria geral das belas artes* [*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*], do filósofo alemão J. G. Sulzer (1720-1779), transcrevendo em seu tratado de composição um fragmento do verbete dedicado ao tema, como segue:

> Numa sonata, o compositor pode ter a intenção de expressar um monólogo nos tons da tristeza, do lamento, da ternura, do divertimento ou da alegria; ou um diálogo sensível entre iguais, em tons apaixonados, ou uma conversa entre caracteres contrastantes; ou ainda descrever um movimento impetuoso, tempestuoso, contrastante ou leve, suave, fluente e elevado do espírito[1] (SULZER, 2002: 4103, tradução nossa).

Nesse mesmo verbete, Sulzer esclarece que, dentre os gêneros instrumentais, a sonata figura-se ao compositor como a melhor oportunidade de trazer à luz a representação de sentimentos sem a ajuda das palavras, uma vez que a sinfonia e a abertura possuem caracteres específicos, e o concerto, embora possa representar qualquer sentimento, "parece não ter outro objetivo além de dar oportunidade a um hábil músico de se deixar ouvir acompanhado de muitos instrumentos"[2] (SULZER, 2002: 4102, tradução nossa). Além das sinfonias, aberturas, concertos e danças – que também possuem caráter próprio –, só resta à música instrumental a sonata, que aceita todos os caracteres e expressões.

[1] "Der Tonsezer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrüken; oder ein empfindsames Gespräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergözende Gemüthsbewegungen zu schildern" (SULZER, 2002: 4103).

[2] "die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschikten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen" (SULZER, 2002: 4102).

Koch (1969, v. 3: 316) acrescenta que, por representar os sentimentos de uma única *persona*[3], a melodia da sonata deve não só ser a mais elaborada de todas, mas também figurar as nuances mais sutis dos sentimentos. Essa característica diferencia a sonata da sinfonia, em cuja melodia não cabem as representações das sutilezas dos sentimentos, mas apenas da força e energia deles. Por essa razão, comenta Koch (1969, v. 3: 319), as partes melódicas das sinfonias são mais fluentes e dependentes umas das outras – especialmente em função das continuações e progressões que lhes são características –, enquanto as partes melódicas das sonatas são mais articuladas e esclarecedoras umas em relação às outras. Apesar dessas diferenças, ambos os gêneros compartilham de uma mesma disposição geral das partes melódicas principais de seus movimentos. Fica claro, pelo exposto, que o que diferencia esses gêneros instrumentais é o conteúdo que operam e a própria qualidade da operação que realizam. A disposição geral que suas partes melódicas principais delineiam consolida-se como um elemento viabilizador da inteligibilidade que manipula a expectativa do ouvinte em benefício da adesão ao discurso musical.

A sonata constitui-se de três movimentos principais: um primeiro *allegro*, um *adagio* ou *andante* intermediário e um segundo *allegro*. Além desse movimento intermediário, Koch (1969, v. 3: 314-315) observa que, em sua época, muitos compositores haviam adquirido o costume de inserir um minueto, juntamente com um trio, entre o *adagio* e o segundo *allegro*, ou, menos frequentemente, entre o primeiro *allegro* e o *adagio*.

Cada um desses movimentos possui suas próprias tópicas de invenção, medidas dispositivas e regras de elaboração consolidadas pelo costume que, se por um lado perpetuam os padrões instituídos pela imitação das obras referenciadas como modelares de cada gênero, por outro, os atualiza, conformando-os às medidas de juízo e gosto em constante desenvolvimento. Nesse sentido, conclui-se que os conjuntos de prescrições dessa natureza encontrados na tratadística sejam representativos principalmente da época e do lugar em que foram escritos.

Sobre os quartetos "modernos" elaborados no estilo galante, aqueles próprios da segunda metade do século XVIII, Koch (1969, v. 3: 326) comenta que se caracterizam pela alternância de suas quatro vozes nas funções de voz principal, baixo e complemento: enquanto um instrumento se ocupa da execução da voz principal, e outro, do baixo, os demais devem ocupar-se de melodias relacionadas, que favoreçam e complementem a expressão do sentimento sem obscurecer a voz principal. Somam-se a isso momentos em que são atribuídas partes igualmente principais aos quatro instrumentos, elaboradas contrapontisticamente. Por essas características, Koch e seus contemporâneos consideravam o quarteto como o gênero musical mais difícil de compor, exigindo grande experiência e vasta formação dos compositores para o cumprimento de seus objetivos. No verbete dedicado à definição deste gênero, em sua enciclopédia, Sulzer (2002: 3498) corrobora esse ponto de vista:

> O termo quarteto [*Quatour*] é utilizado para designar as peças instrumentais com três vozes concertantes e um baixo que, pelo menos às vezes, também é tratado de igual maneira. Este é um dos gêneros musicais mais difíceis, pois

[3] O termo latino *persona* foi utilizado para significar arquétipos representativos das identidades sociais coletivas do século XVIII, consolidadas, autorizadas e compartilhadas pelos diversos estratos da sociedade cortesã da época. Não há qualquer referência, aqui, ao indivíduo, ou à expressão individual, como pretenderá o enfoque estético oitocentista.

> possui três ou quatro melodias principais que precisam delinear um bom canto sem que uma ofusque a outra. Isso exige um mestre perfeitamente versado em contraponto[4] (SULZER, 2002: 3498, tradução nossa).

Daniel Gottlob Türk (1750-1813), em seu tratado intitulado *Escola de teclado* [*Klavierschule*][5], publicado em Leipzig em 1789, reconhece essa dificuldade, mas por outras razões, como segue: "Este gênero de peças instrumentais [a sonata] pressupõe um grau superior de entusiasmo, grande capacidade de invenção e um impulso alto, diria quase que musical-poético, dos pensamentos e da expressão"[6] (TÜRK, 1997: 390, tradução nossa). Türk atribui a dificuldade do gênero à excepcional atividade do gênio na invenção, como a causa eficiente do "alto impulso" dos pensamentos e da expressão que seriam próprios da sonata e de seus subgêneros.

Fica claro, pelas opiniões expostas, que o alto grau de dificuldade inerente a este gênero decorre do alto nível de domínio da técnica e da manifestação do gênio exigidos do compositor. Assim, o sucesso nos discursos desse tipo significava, acima de tudo, o reconhecimento dessas qualidades, o que poderia garantir aos compositores condições favoráveis de trabalho e subsistência.

Koch (1969, v. 3: 325) explica que o quarteto era o gênero musical favorito das pequenas sociedades musicais de sua época e, pelo fato dessas entidades estarem se consolidando como alternativas viáveis de financiamento da produção musical – além das cortes, teatros e igrejas – e como influência significativa na formação do gosto musical da época, este gênero era o mais aplicadamente elaborado pelos novos compositores, que se esforçavam por serem reconhecidos como mestres de sua arte. Dentre os modelos para o gênero, Koch destaca as obras de F. J. Haydn (1732-1809), I. Pleyel (1757-1831) e F. A. Hoffmeister (1754-1812) como as favoritas do público. Além desses compositores, menciona ainda W. A. Mozart (1756-1791),

> […] que publicou em Viena, com uma carta a Haydn, seis quartetos para dois violinos, viola e violoncelo, que, dentre todas as sonatas modernas a várias vozes, são aquelas que melhor correspondem ao conceito de quarteto. Estas obras são inigualáveis, devido à singular mistura dos estilos austero e livre e ao tratamento harmônico que recebem[7] (KOCH, 1969, v. 3: 327, tradução nossa).

[4] "Das andere Wort (Quatour) wird zur Benennung der Instrumentalstüke von drey concertirenden Stimmen, und einem Basse, der, wenigstens bisweilen, auch concertirt, gebraucht. Weil in diesen Stüken drey oder vier Hauptmelodien sind, deren jede ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Tonstüke, und erfodert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister" (SULZER, 2002: 3498).

[5] O título completo deste texto é *Escola de teclado ou instrução para se tocar teclado, para professores e aprendizes* [*Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*].

[6] "Folglich setzt diese Gattung von Instrumentalstücken einen vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen musikalisch-poetischen, Schwung der Gedanken und des Ausdruckes voraus" (TÜRK, 1997: 390).

[7] "Auch der sel. Mozart hat in Wien sechs Quartetten für zwey Violinen, Viole und Violoncell unter einer Zuschrift an Haydn stechen lassen, die unter allen modernen vierstimmigen Sonaten, am mehresten dem Begriffe eines eigentlichen Quatour entsprechen, und die wegen ihrer eigenthümlichen Vermischung des gebundenen und freyen Stils, und wegen der Behandlung der Harmonie einzig in ihrer Art sind" (KOCH, 1969, v. 3: 327).

Nesta passagem, Koch destaca como modelos para estudo e imitação os seis quartetos de cordas que Mozart dedicou a Haydn, publicados pela primeira vez em 1785 pela editora Artaria como opus 10.

Os quartetos de cordas opus 10 de W. A. Mozart

Fazem parte do opus 10 de Mozart os quartetos em Sol maior (KV387), em Ré menor (KV421), em Mi bemol maior (KV428), em Si bemol maior (KV458), em Lá maior (KV464) e em Dó maior (KV465). Segundo Irving (1998: 13), alguns relatos sobre esses quartetos assumem que eles foram compostos durante dois momentos relativamente curtos de atividade criativa: os KV387, KV421 e KV428 entre o final de dezembro de 1782 e julho de 1783, e os KV458, KV464 e KV 465 entre novembro de 1784 e janeiro de 1785.

Não é possível precisar em que momento ou por que razão Mozart decidiu dedicar essas obras a Haydn em vez de dedicá-las a um membro da nobreza, que poderia ter lhe pagado por elas. Mas, em relação a essas questões, podemos apresentar algumas considerações. O que se sabe é que Haydn assistiu a apresentações privadas dessas obras, uma no dia 15 de janeiro de 1785, na qual foram executados os três primeiros quartetos, e outra no dia 12 de fevereiro deste mesmo ano, na qual foram executados os três quartetos restantes. Segundo Webster e Feder (2002: 28), na primeira dessas ocasiões, Mozart teria tomado parte na execução das obras, juntamente com "seu querido amigo Haydn e outros bons amigos". Nas *Reminiscences*[8] de Michael Kelly (1762-1826), um cantor e ator irlandês amigo de Mozart, presente em Viena nessa época, encontra-se uma referência a uma "festa de quarteto" [*quartet party*] promovida pelo músico Stephen Storace (1762-1796) em sua casa nesta cidade[9]. Nessa festa,

> Os executantes eram toleráveis, nenhum deles se sobressaía no instrumento que tocava; mas havia um pouco de ciência entre eles, que, eu ouso dizer, serão reconhecidos quando eu os nomear: o primeiro violino - Haydn; o segundo violino - Baron Dittersdorf; o violoncelo - Vanhall; a viola - Mozart. O poeta Casti e Paisiello formavam parte da audiência. Eu estava lá, e presente maior ou mais extraordinário não pode ser imaginado[10] (KELLY, 1826: 240-241, tradução nossa).

Kelly descreve um encontro entre J. Haydn, W. A. Mozart, Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) e seu aluno Johann Baptist Vanhall (1739-1813), todos igualmente reconhecidos em sua época como exímios músicos. Casti, ou melhor, Giovanni Battista Casti (1724-1803), além de poeta, era um famoso autor de libretos de ópera cômica que trabalhava para as cortes alemã,

[8] *Reminiscences of Michel Kelly – of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical.*

[9] No texto, Kelly não deixa claro em que data a festa aconteceu. Pela ordem cronológica da narrativa, fica claro apenas que foi durante ou após o ano de 1784.

[10] "The players were tolerable. Not one of them excelled on the instrument he played; but there were a little science among them, which I dare say will be acknowledged when I name them: The first violin: Haydn / The second violin: Baron Dittersdorf / The violoncello: Vanhall / The tenor: Mozart. The poet Casti and Paisiello formed part of the audience. I was there, and a greater treat or a more remarkable one cannot be imagined" (KELLY, 1826: 240-241).

austríaca e russa, e Giovanni Paisiello (1740-1816) era um famoso compositor italiano que estava de passagem por Viena para a produção de sua ópera *Il Re Teodoro*.

O tom jocoso da citação, decorrente da ironia que toma como "toleráveis" e de "pouca ciência" quatro dos principais músicos da época, enfatiza o elevado nível do encontro, que exigiria música de estilo igualmente elevado, como seria aquela própria ao gênero quarteto, e certamente por isso o encontro foi designado como *quartet party*. Porém, pelo que é dito, não é possível identificar nem a data do encontro nem o repertório executado. Pode-se apenas conjecturar que, a partir do cruzamento de referências, quiçá tenha sido este encontro aquele mencionado por Mozart, no qual teriam sido executados seus três primeiros quartetos do opus 10.

Sobre o segundo encontro, as informações são um pouco mais precisas. Leopold Mozart (1719-1787), o pai de W. A. Mozart, em uma carta destinada à sua filha, datada de 16 de fevereiro de 1785, comenta:

> No sábado à noite tivemos conosco o Sr. Joseph Haydn e os dois Barões Tinti (Anton e Bartholomäus Tinti), e os novos quartetos foram tocados – mas somente aqueles três novos que ele compôs para somar àqueles outros três que nós já temos. Certamente, eles são um pouco mais fáceis que os três primeiros, mas excelentemente compostos[11] (L. MOZART, 1785 apud MERSMANN, 1972: 226, tradução nossa).

Melograni (2007: 178), assim como Deutsch (1965: 236), identifica os quatro executantes como tendo sido provavelmente o compositor, o seu pai Leopold e os dois barões Tinti, embora nenhum dos autores mencione a origem dessa informação. A carta de Leopold indica apenas a presença dos membros dignos de serem notados, e não se pode afirmar se essa reunião teria sido outra *quartet party*, na qual os próprios convivas tomassem parte na execução musical. Na continuação desta carta, Leopold Mozart reproduz as palavras de admiração referidas a seu filho, que Haydn teria pronunciado nesta ocasião: "Eu lhe digo, diante de Deus e como um homem honesto, que seu filho é o maior compositor que eu conheço, pessoalmente e por reputação: ele tem gosto e, além disso, a máxima ciência da composição"[12] (L. MOZART, 1785 apud MERSMANN, 1972: 226, tradução nossa).

Essa admiração que Haydn demonstrou por W. A. Mozart estendeu-se também para as obras deste compositor, ou melhor, as obras de Mozart foram a causa da admiração de Haydn. Em contrapartida, seria a satisfação que Haydn teria manifestado em relação aos quartetos opus 10 a provável causa da dedicatória dessas obras a ele. Na carta que acompanha esses quartetos em sua primeira publicação, Mozart parece justificar a dedicatória pela satisfação do destinatário:

[11] "On Saturday evening we had Herr Joseph Haydn and the two Barons Tinti with us, and the new quartets were played – but only the three new ones he has composed in addition to the other three we already have. They are a little easier than the first three, indeed, but excellently composed" (L. MOZART, 1785 apud MERSMANN, 1972: 226).

[12] "Ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft" (L. MOZART, 1785 apud MERSMANN, 1972: 226).

> Ao meu querido amigo Haydn
> Um pai, tendo resolvido mandar seus filhos ao grande mundo, estimou dever confiá-los à proteção e conduta de um homem então muito célebre, o qual, por boa sorte, era seu melhor amigo. Ei-los, pois, homem célebre e caríssimo amigo meu, os meus seis filhos. Eles são, de fato, o fruto de um longo e laborioso trabalho, se bem que a esperança que recebo de muitos amigos de vê-lo ao menos parcialmente compensado encoraja-me, e lisonjeia-me que essa descendência venha, um dia, a servir de algum consolo. Você mesmo, caríssimo amigo, em sua última estada nesta capital, demonstrou-me a sua satisfação. Este seu voto me anima sobretudo, de modo que os recomendo a você, e me faz desejar que não lhe pareçam de todo indignos de seu favor. Que lhe aprazeie acolhê-los benignamente, e ser deles o pai, guia e amigo. Neste momento, eu lhe cedo meus direitos sobre eles; porém, suplico-lhe que olhe com indulgência os defeitos que aos meus olhos parciais de pai podem ter se escondido, e que continue, apesar deles, a sua generosa amizade com quem tanto a aprecia, enquanto for de todo coração.
> Caríssimo amigo. Do seu sinceríssimo amigo
> Viena, 01 de setembro de 1785.
> W. A. Mozart[13] (W. A. MOZART, 1785 apud IRVING, 1998: 85, tradução nossa).

Na época da publicação desses quartetos, Joseph Haydn gozava de grande estima e reconhecimento tanto no meio musical quanto do público em geral. Sua satisfação em relação às obras a ele dedicadas poderia ser utilizada como atrativo comercial para a publicação, o que garantiria maior circulação das obras e, quiçá, um reconhecimento mais amplo de seus compositores.

Bonds (2007: 201 et passim) acredita que Mozart possa ter se valido deste artifício comercial e acrescenta ainda outra ideia à lista de motivações do compositor: a superação de Ignaz Pleyel, que publicou, também em Viena, em 1784, pela editora de Rudolf Graeffer, um conjunto de seis quartetos de cordas nomeado de opus 2, dedicado a Joseph Haydn. O agente da editora de Rudolf Graeffer, Christoph Torricella, promoveu estes quartetos com um extenso anúncio no *Jornal de Viena* [*Wiener Zeitung*] de 18 de dezembro de 1784, como segue:

[13] "Al mio caro Amico Haydn. Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte, era di più il suo migliore amico. Eccoli dunque del pari, uom celebre, ed amico mio carissimo i sei miei figli. Essi sono, è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensata, m'incoraggisce, e mi lusinga, que questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso amico caríssimo nell' ultimo tuo Soggiorno in questa capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè Io te li raccommandi, e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente; ed esser loro padre, guida, ed amico. Da questo momento, Io ti cedo i miei diritti sopra di essi: ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza mentre sono di tutto cuore. Amico Caríssimo / il tuo sincerissimo amico. Vienna, il pmo Settembre 1785. W. A. Mozart" (W. A. MOZART, 1785 apud IRVING, 1998: 85).

> Convite
> O aparecimento do último opus do senhor Pleyel, em função de sua extraordinária excelência, não pode ser matéria de indiferença aos conhecedores e amadores da música. Este opus é ainda pouquíssimo conhecido de muitos, que ainda não tiveram o prazer de se convencerem do valor dessas obras, em louvor das quais pode ser dito que se garante que sejam uma oferenda de gratidão apropriadamente digna ao grande Haydn, a quem Pleyel as dedicou. Eu, portanto, considero minha responsabilidade anunciar para a fama de seu compositor e para o prazer do público musical, que os seis últimos quartetos do senhor Ignaz Pleyel serão executados por quatro bons músicos nesta próxima quinta-feira, dia 21 deste mês, no Grosser Passauerhof n.408, no antigo apartamento do príncipe de Passau, com início às 7h da noite. Eu tenho a honra de convidar a todos os conhecedores da música e amigos da beleza para assistirem à apresentação sem custos. Christoph Torricella[14] (TORRICELLA, 1784 apud BONDS, 2007: 211-12, tradução nossa).

Neste anúncio, fica evidente que a fama de Haydn é utilizada para autenticar o valor das obras: uma vez que nenhuma dedicatória era feita sem o consentimento daquele a quem se dedicava, e que a dignidade do objeto dedicado tinha de ser equivalente à dignidade do destinatário, a dedicatória a Haydn afirmaria publicamente o consentimento dele em relação ao produto e corroboraria o elevado nível das obras, o que garantiria, consequentemente, a "fama do compositor" e o sucesso comercial da publicação.

Esse mesmo artifício foi utilizado pela editora Artaria na ocasião da publicação dos quartetos opus 10 de W. A. Mozart. No *Jornal de Viena* [*Wiener Zeitung*] do dia 17 de setembro de 1785 lê-se:

> No estabelecimento de arte da Companhia Artaria […] são encontrados: de autoria do senhor mestre de capela W. A. Mozart, seis quartetos inteiramente novos para dois violinos, viola e violoncelo, Opus X, impressos, por 6 florins e 30 kreutzers[15]. As obras de Mozart não necessitam de elogios especiais, assim, seria bastante supérfluo entrar em detalhes; deve-se apenas afirmar que aqui está uma obra de arte [*masterpiece*]. Isso deve ser tomado com a maior certeza, uma vez que o autor dedicou este trabalho ao seu amigo Joseph Haydn (mestre de capela do príncipe Esterházy), que o honrou com toda aprovação da qual apenas um homem de grande gênio é digno. Em vista disso, os editores não

[14] "Invitation. The appearance of the latest Opus of Herr Pleyel, because of its quite extraordinary excellence, cannot be a matter of indifference to musical connoisseurs and amateurs. But because this Opus is still too little known for many to have had the pleasure of convincing themselves of its value, and in praise of which it can be said that one may be assured that it is an appropriately worthy offering of gratitude to the great Haydn, to whom the composer has dedicated this Opus, I therefore consider it my duty to announce for the fame of their composer, and for the pleasure of the musical public, that I shall have the six latest quartets of Herr Ignaz Pleyel performed by four good musicians this coming Tuesday, the 21st of this month, in the Grosser Passauerhof No. 408, in the former apartment of the Prince of Passau, beginning at 7 o'clock in the evening. I have the honour of hereby inviting every musical connoisseur and friend of beauty to attend without charge. Christoph Torricella. Wiener Zeitung, 18 Dec. 1784, p. 2877" (TORRICELLA, 1784 apud BONDS, 2007: 211-12).

[15] Moeda corrente na Viena do século XVIII.

> pouparam custos para presentear amadores e conhecedores com esta obra lindamente e claramente impressa, como se observa no papel e na impressão[16] (JORNAL DE VIENA, 1785 apud IRVING, 1998: 22, tradução nossa).

O reconhecimento profissional e a aceitação das obras de W. A. Mozart foram preocupações constantes de seu pai, que zelava por suas condições de vida. Em uma carta de Leopold Mozart ao seu filho, datada de 13 de agosto de 1778, época em que Wolfgang esteve em Paris, ele recomenda:

> Uma vez que seus alunos foram embora, componha algo novamente. Mesmo que você consiga pouco dinheiro com isso, pelo menos, certamente, fará seu nome conhecido! Que seja algo curto, fácil e popular. Converse com algum editor e descubra o que ele preferiria publicar – talvez quartetos fáceis para dois violinos, viola e baixo. Você pensa que, talvez, por tal trabalho, rebaixar-se-á? De modo algum! Por acaso Bach [sic. Johann Christian] já publicou, em Londres, algo além desse tipo de bagatela? De fato, esse tipo de peça pode ser excelente se for natural, fluente, escrita facilmente e composta eficientemente. É mais difícil fazer isso assim do que produzir melodias difíceis e todas aquelas progressões harmônicas artificiais e incompreensíveis para a maioria. Bach se rebaixou por tais trabalhos? Certamente que não! Bom fraseado e construção – *il filo* –, isto é o que distingue o mestre do néscio, mesmo numa bagatela. Se eu estivesse no seu lugar, eu prepararia algo desse tipo agora […][17] (L. MOZART, 1778 apud MERSMANN, 1972: 120, tradução nossa).

Nesta carta, Leopold descreve um dos caminhos possíveis para a "fama" e o recomenda ao seu filho: a publicação de quartetos para dois violinos, viola e baixo, que deveriam parecer naturais, fluentes e de escrita fácil, e ter bom fraseado e construção.

Em 1784, Pleyel segue por este caminho, publicando não apenas seu opus 2, mas também um outro conjunto de quartetos nomeado de opus 1, sobre o qual W. A Mozart comenta com seu pai, numa carta datada de 24 de abril desse ano:

---

[16] "At the art establishment of *Artaria Comp.* … are to be had: By Herr Kapellmeister W. A. Mozart, six entirely new Quartets for two violins, viola and violoncello, *Opus X*, engraved, for 6fl. 30kr. – Mozart's works call for no special praise, so that it should be quite superfluous to go into details; it need only be affirmed that here is a masterpiece. This may be taken as the more certain since the author has dedicated this work to his friend Joseph Haydn, Kapellmeister to Prince Esterházy, who has honoured it with all the approval of which a man of great genius is alone worthy. In view thereof the publishers have not spared any costs either to present amateurs and connoisseurs with this work beautifully and clearly engraved as regards both paper and print, [...]" (JORNAL DE VIENA, 1785 apud IRVING, 1998: 22).

[17] "Since your pupils are now away, compose something again. Even if you get little for it in money it must, surely to God, make your name known! Let it be something short, easy and popular. Take it over with an engraver and learn what he would prefer to have – perhaps easy quartets for two *violini, viola* e *basso*. You thik, perhaps, you will lower yourself by such works? Not at all! Did Bach ever publish anything but such-like trifles in London? A trifle may be very great if it is natural, fluent, written easily and efficiently composed. It is harder to make it thus than to produce all those artificial and for the most part incomprehensible harmonic progressions and difficult melodies. Did Bach lower himself by such work? No, indeed! Good phrasing and construction – *il filo* – this is what distinguishes the master from the dullard even in a trifle. Were I in your place I would prepare something of that kind now […]" (L. MOZART, 1778 apud MERSMANN, 1972: 120).

> Alguns quartetos foram publicados recentemente por um certo Pleyel, um aluno de Haydn. Se você não os conhece ainda, tente obtê-los; você os considerará dignos da busca. Eles são muito bem escritos e muito agradáveis. Você perceberá imediatamente quem foi o mestre desse compositor. Será uma coisa boa para a música que Pleyel, algum dia, seja capaz de substituir Haydn para nós[18] (W. A. MOZART, 1784 apud MERSMANN, 1972: 220, tradução nossa).

Além de confirmar o resultado direto a que esse caminho da publicação de bons quartetos conduzia – o reconhecimento do compositor –, esta carta expõe a preocupação de Mozart com a "substituição de Haydn". Sem dúvida, Joseph Haydn era considerado por seus contemporâneos como um grande modelo – se não o maior – a ser imitado, uma autoridade no cenário musical europeu do século XVIII. A julgar pelo que já foi exposto, substituí-lo, superá-lo, igualar-se a ele ou pelo menos obter sua aprovação seria, certamente, o desejo de todo jovem músico naquela época, como um meio de obter seu próprio reconhecimento na carreira profissional. Em termos retóricos, pode-se dizer que, tomando a imitação como princípio criativo, todo criador, ao emular um modelo, tenta superá-lo para tornar-se, ele próprio, modelar. É isso o que Pleyel tenta fazer ao tomar como modelo para a composição de seus quartetos opus 1 e 2 os quartetos de cordas opus 20 e 33 de Haydn e dedicá-los a ele.

Bonds (2007: 202) interpreta como a manifestação da "consciência histórica" de Mozart a citação final dessa carta ao seu pai, na qual ele diz considerar bom para a música que Pleyel seja capaz de substituir Haydn algum dia. Outra interpretação possível seria aquela que considera, antes, a humildade com que Mozart se caracteriza para seu destinatário, reconhecendo como boas as recomendações que lhe haviam sido dadas anos antes, haja vista o exemplo de Pleyel, que agora as seguia rigorosamente e com sucesso. A essa *persona* humilde, não cabe incluir-se na disputa pela substituição do grande modelo e nem demonstrar o desejo disso, pelo menos não declaradamente. Mas fica evidente na carta que seu autor pensava na substituição do modelo e, considerando a publicação de seu opus 10, em seguida ao opus 2 de Pleyel, pode-se tomar como certo que Mozart pretendeu competir pela "vaga" de Haydn.

Assim como Pleyel, Mozart toma como modelo para a construção de seu opus 10 os quartetos de cordas opus 20 e 33 de Haydn – os primeiros, datados de 1773, e os segundos, de 1782. Sobre estes últimos, Haydn (apud LUCAS, 2008: 133) comenta terem sido compostos "de uma maneira totalmente nova". Esse comentário foi alvo de várias interpretações: uma delas o considera como sendo apenas um artifício de propaganda utilizado pelo compositor para conseguir a publicação de suas obras; outra o toma literalmente e fundamenta pesquisas que apontam inovações no opus 33, características do estilo "maduro" do compositor. Como observa Sutcliffe (1992: 19), ambas as interpretações não devem ser consideradas conflitantes, mas, de fato, complementares. Divergem apenas aqueles autores partidários da primeira interpretação que observam já nos quartetos opus 20 as inovações atribuídas apenas ao opus 33, como o tratamento concertante de todos os instrumentos, a amplificação estrutural dos movimentos com uma quantidade reduzida de materiais, a exploração sistemática dos timbres instrumentais e a

[18] "Some quartets have been published recently by a certain Pleyel, a pupil of Haydn's. If you do not know them yet, try to get them; you will find them worth the trouble. They are very well written and most pleasing. You will also see at once who was his master. 'Twill be a happy thing for music if Pleyel is some day able to replace Haydn for us!" (W. A. MOZART, 1784 apud MERSMANN, 1972: 220).

mistura de estilos, evidente principalmente pela elaboração engenhosa de movimentos intermediários de dança de estilo baixo, como o minueto.

Schroeder (1990: 74) acredita ter sido a mais extraordinária conquista de Haydn, em seu opus 33, a invenção de procedimentos para a música instrumental que garantiriam a ela uma inteligibilidade previamente possível apenas à música vocal, ou seja, aquela associada à palavra. Mas explica essa conquista como consequência de fatores biográficos, como a influência da intensa produção operística do compositor no período precedente à produção desses quartetos. Schroeder não considera as inúmeras referências setecentistas, como as de Koch e J. N. Forkel (1749-1818), por exemplo, que concebem a música como uma linguagem autônoma, um código expressivo com gramática, retórica e semântica próprias, emancipado de seus elementos extramusicais determinantes de sentido. Talvez a "maturidade" de Haydn e suas "conquistas" no campo criativo possam ser consideradas não apenas nos termos de sua perícia técnica e genialidade, que, num momento de inspiração, lhe permitiram propor ao sistema musical um salto evolutivo, mas possam ser entendidas, ainda, conforme o amadurecimento da própria linguagem musical em todas as suas dimensões. Certamente, neste caso, não é possível separar a linguagem daquele que faz uso dela e, assim, dizer que Haydn não tenha tomado parte efetiva na transformação do sistema musical. Por outro lado, tampouco se pode afirmar que Haydn, unicamente por sua genialidade ou história de vida, tenha sido o responsável pelo aprimoramento dessa linguagem. Quiçá, menos pretensioso e mais assertivo seja dizer que, ao fazer uso de uma linguagem viva, Haydn tenha sido capaz de representar, em sua obra, uma transformação já em andamento, apontada pelos demais usuários dessa linguagem, que encontraram neste compositor a síntese de suas ideias em elaboração. Nesse sentido, pode-se dizer que a genialidade não esteja tanto na novidade dos procedimentos em si, mas na capacidade de síntese daquilo que se encontrava diversamente espalhado pela produção da época. A noção de genialidade, nesse caso, equivaleria à noção retórica de engenho [*ingenio*], ou seja, a capacidade de relacionar ideias e objetos distantes mediante associação de suas características (LUCAS, 2008: 54-63).

Haydn era publicamente reconhecido por essa qualidade e por sua tendência em utilizá-la para suscitar o riso. Como procura demonstrar a pesquisa de Lucas (2008), os quartetos opus 33 de Haydn são representativos tanto dessa genialidade do compositor quanto de sua inclinação para o humor. Por essas qualidades, diversos críticos musicais do século XVIII revezavam-se entre o louvor e o vitupério a Haydn e suas obras, conforme distintos enfoques e princípios. O músico alemão Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), em sua *Revista da arte musical* [*Musikalisches Kunstmagazin*], publicada em Berlim, em 1782, por exemplo, comenta que Haydn é o compositor que mais adequadamente une a máxima peculiaridade e diversidade à maior receptividade e popularidade, e que os quartetos opus 33 são "cheios do humor mais original e da agudeza mais vivaz e aprazível"[19] (RICHARDT, 1782 apud LUCAS, 2008: 208, tradução nossa).

Por outro lado, o músico Carl Ludwig Junker (1748-1797), em seu livro intitulado *Vinte compositores: um esboço* [*Zwanzig Componisten: eine Skizze*], observa negativamente que o objetivo de Haydn era suscitar o riso a qualquer custo, e que, se seu humor tivesse procurado tornar a

[19] "Diese Werke sind voll der originällsten Laune, des lebhaftesten, angenehmsten Witzes" (RICHARDT, 1782 apud LUCAS, 2008: 208).

música mais bela e mais interessante do que era, então, sua mistura original seria digna – na medida em que ela tivesse trazido vantagem para a música[20] (JUNKER, 1776: 28-29).

No mesmo tom de reprovação, manifestaram-se os críticos em relação ao opus 10 de Mozart. Numa notícia publicada na *Revista da música* [*Magazin der Musik*], de Hamburgo, datada de 23 de abril 1787, Junker comenta:

> Mozart é o mais hábil e melhor tecladista [keyboard player] que já ouvi. Há de se lamentar, porém, que ele aspire a tanto em suas engenhosas e verdadeiramente bonitas composições a fim de tornar-se um novo criador, com o qual, deve-se dizer, sentimento e coração pouco lucram. Seus novos quartetos para violinos, viola e baixo, que ele dedicou a Haydn, bem podem ser chamados de muito condimentados – e que paladar é capaz de suportar isso por muito tempo?[21] (JUNKER, 1787 apud IRVING, 1998: 75, tradução nossa).

Em outro artigo dessa mesma revista, publicado em julho de 1789, lê-se:

> Em geral, as obras de Mozart não agradam tanto quanto as de Kozeluch. […] Os seis quartetos para violinos, viola e baixo dedicados a Haydn confirmam […] sua tendência ao difícil e ao incomum. Mas que grandes e elevadas ideias ele tem, que atestam seu espírito corajoso![22] (JUNKER, 1789 apud DEUTSCH, 1965: 349, tradução nossa).

Pelo teor desses comentários, fica claro que, para o gosto popular e a opinião comum, embora o artifício composicional fosse objeto de admiração, ele não devia ser exagerado a ponto de comprometer o prazer sensorial da apreciação. Mas, seguindo o modelo dos últimos quartetos de Haydn (opus 20 e 33) e no sentido contrário das recomendações de seu pai, que anos antes lhe propusera produzir algo curto, fácil e popular, Mozart planejou seu opus 10 tendo em vista um público de conhecedores, ou seja, de pessoas com domínio da linguagem musical capazes de obter não apenas o prazer sensorial, mas também um prazer racional decorrente do reconhecimento da conexão engenhosa entre as ideias do discurso musical. Para garantir-lhe a "vaga" de Haydn, seria

[20] "Lachen zu erregen, seys durch welche Art es Wolle, war des letzteren (Haydn) Zweck […]. Hätte Haydens [sic] Laune überhaupt, durch Verfeinerung der Empfindung, die Tonkunst sinnlich schöner, reizender als sie war, – zu machen gesucht, – und auch wirklich gemacht, – denn würde ihm seine ursprüngliche Mischung Ehre machen, - in den Grad, wie sie der Tonkunst Vortheil gebracht hätte" ("Suscitar o riso a qualquer custo era o objetivo deste último [...]. Se o humor de Haydn tivesse, por meio do refinamento do sentimento, procurado – e de fato conseguido – tornar a música sensivelmente mais bela e mais interessante do que era, então sua mistura natural seria digna, na medida em que ela tivesse trazido vantagem para a música"). (JUNKER, 1776: 28-29, tradução nossa).

[21] "Mozart is the most skillful and best keyboard player I have ever heard; the only pity is that he aims too high in his artful and truly beautiful compositions, in order to be a new creator, whereby it must be said that feeling and heart profit little; his new quartets for violins, viola and bass, which he has dedicated to Haydn, may well be called too highly seasoned – and whose palate can endure this for long?" (JUNKER, 1787 apud IRVING, 1998: 75).

[22] "Mozart's works do not in general please quite so much as [as those of] Kozeluch. […] [Mozart's] six quartets for violins, viola, and bass dedicated to Haydn confirm ... that he has a decided leaning towards the difficult and the unusual. But then, what great and elevated ideas he has too, testifying to a bold spirit!" (JUNKER, 1789 apud DEUTSCH, 1965: 349).

necessário que este opus 10 fosse não apenas agradável, mas tanto ou mais engenhoso/genial que seu modelo, o que, certamente, afastaria essas obras do gosto popular, restringindo seu público. Seguramente, críticas como essas, somadas à aprovação pública de Haydn, que reconheceu nele a "máxima ciência da composição", devem ter dado a Mozart a medida do sucesso dessas obras.

De modo favorável, o editor do *Jornal de Salzburgo* [*Salzburger Zeitung*], Lorenz Hübner, comenta com Leopold Mozart, conforme uma carta deste à sua filha, datada de 3 de novembro de 1785:

> É realmente impressionante ver o número de composições que seu filho está publicando. Em todo anúncio de obras musicais eu não vejo nada além de Mozart. Os anúncios de Berlim, quando mencionam os quartetos (opus 10), apenas colocam as seguintes palavras: "É praticamente desnecessário recomendar esses quartetos ao público. Satisfaz dizer que eles são obra do senhor Mozart"[23] (HÜBNER, 1785 apud IRVING, 1998: 74, tradução nossa).

Mais certeza no cumprimento de seus objetivos deve ter tido o compositor do opus 10 ao ver, no último volume do *Ensaio para a instrução da composição* [*Versuch einer Anleitung zur Composition*] de H. C. Koch, a recomendação dessas obras como modelares do gênero. Não é possível afirmar se Mozart conheceu este ensaio e, de fato, essa informação é de pouca relevância aqui. Para este trabalho, basta saber que, com essas obras, Mozart torna-se conhecido como autor dos modelos do gênero discursivo musical mais elevado de sua época: o quarteto.

Considerações finais

O quarteto de cordas era reconhecido na segunda metade do século XVIII como um dos gêneros de música instrumental mais difíceis de se compor, especialmente devido ao elevado nível técnico e refinamento do juízo de gosto exigidos do compositor para sua produção. Ainda assim, a demanda por esse tipo de música era relativamente elevada, especialmente nas sociedades emergentes de música do século XVIII, e, na medida em que passa a ser explorada pelo mercado de editoras, oferece condições extras de subsistência e projeção social aos músicos, para além daquelas já institucionalizadas dentro das cortes, dos teatros e das igrejas. Associado a isso, podemos considerar também a atenção da crítica musical para esse tipo de produção e a dinâmica social na qual toda essa atividade musical se insere. No contexto de produção e recepção dos quartetos opus 10 de Mozart, observamos a força da autoridade constituída pela tradição, como a de Haydn, na consolidação de modelos e referenciais de juízo e gosto sobre a música; o exercício da emulação de suas obras, como tentativa de jovens músicos de elevar-se ao nível dos modelos escolhidos; o reconhecimento público pela autoridade, como Haydn, do valor dos novos profissionais; o papel da crítica musical na afirmação ou negação do valor das obras musicais e seus compositores; a função social das editoras de música e da imprensa na materialização da carreira profissional de novos músicos; a função das novas sociedades de música no financiamento da

[23] "It is really astonishing to see what a number of compositions your son is publishing. In all the announcement of musical works I see nothing but Mozart. The Berlin announcements, when quoting the quartets, merely add the following words: 'It is quite unnecessary to recommend these quartets to the public. Suffice it to say that they are the work of Herr Mozart" (HÜBNER, 1785 apud IRVING, 1998: 74).

produção musical setecentista; a consciência dos músicos em relação a essas forças e funções sociais e a forma como eles as utilizavam e exerciam em seu benefício.

A recuperação desse contexto e das relações entre músicas, músicos e demais agentes e práticas sociais relacionados nos ajuda a reconstruir o horizonte de sentido do qual o repertório musical emerge e nos ajuda a compreendê-lo para além das [pré]concepções de nosso próprio tempo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BONDS, Mark Evan. Replacing Haydn: Mozart's 'Pleyel' Quartets. *Music & Letters*, v. 88, n. 2, p. 201-225, 2007.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008.

DEUTSCH, Otto Erich. *Mozart:* A Documentary Biography. California: Stanford University Press, 1965.

ELIAS, Norbert. *Mozart:* sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

IRVING, John. *Mozart:* The Haydn Quartets. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

JUNKER, Carl Ludwig. *Zwanzig Componisten:* Eine Skizze. Bern: bei der typographischen Gesellschaft, 1776.

KELLY, Michael. *Reminiscences of Michel Kelly* – of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical, in two volumes. London: Henry Colburn, 1826. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 20 maio 2018.

KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. 3 v.

LUCAS, Mônica. *Humor e Agudeza em Joseph Haydn:* quartetos de cordas op. 33. São Paulo: Anna Blume, 2008.

MELOGRANI, Piero. *Wolfgang Amadeus Mozart* – A Biography. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

MERSMANN, Hans. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York: Dover Publications, 1972.

SCHROEDER, David P. *Haydn and the Enlightenment:* The Late Symphonies and Their Audience. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990.

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen-Künste* (Leipzig, 1771-1774). Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. CD-ROM.

SUTCLIFFE, W. Dean. *Haydn:* String Quartet, op. 50. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TÜRK, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Kassel: Baerenreiter Verlag, 1997.

WEBSTER, James; FEDER, Georg. *The New Grove Haydn*. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Cassiano Barros é bacharel (2001 - Música - Regência e Cravo), mestre (2006) e doutor (2011) em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e licenciado (2017) em Artes pelo Centro Universitário Claretiano. Tem experiência na docência no ensino superior, na formação de músicos e professores de música. Atua também como professor de música na educação básica, inclusive com experiência no ensino de música para crianças e jovens com necessidades especiais. Dedica-se principalmente à educação musical, com ênfase nas áreas da apreciação musical, história da música (poéticas antigas e retórica musical) e regência. Atualmente, realiza projeto de pós-doutorado na Universidade de São Paulo, sobre a *compositio* retórica no contexto da *Música Poetica*. cassianobarros@hotmail.com