

# Uma visão retórica da agudeza no *Quarteto de Cordas Op.33, N.5* de Franz Joseph Haydn

**Mônica Lucas** (*Departamento de Música ECA-USP – Extensão Cultural;*  
*Pós-doutoranda FFLCH-USP – bolsista FAPESP, São Paulo*)  
contato@monicalucas.mus.br

**Resumo:** O presente artigo propõe o resgate da visão setecentista da idéia retórica de agudeza como tradução do germânico *Witz*, conceito que vem sendo freqüentemente associado à produção de F. J. Haydn, desde a época do compositor até os dias de hoje. São apontados e discutidos alguns procedimentos agudos que Haydn utiliza em seu *Quarteto de Cordas em Sol maior Op.33, N.5* (1781). A compreensão desses procedimentos possibilita uma leitura mais profunda dessa obra, podendo proporcionar também uma análise e uma interpretação mais solidamente embasadas da obra instrumental de Haydn.

**Palavras-chave:** agudeza, retórica musical, Classicismo, Joseph Haydn, quarteto de cordas.

## A rhetorical view of wit in Joseph Haydn's *String Quartet Op.33, N.5*

**Abstract:** This article aims to recover the 18th-century meaning of the rhetorical concept of *wit* (from the German *Witz*), that has frequently been associated with Haydn, from his own time on to today. It points out and discusses some witty procedures of F. J. Haydn in his *String Quartet in G Major Op.33, N.5*. Understanding these procedures may provide a deeper comprehension of this work and a more solid analysis and interpretation of Haydn's overall instrumental output.

**Keywords:** wit, musical rhetoric, Classicism, Joseph Haydn, string quartet

### 1 – A idéia retórica de agudeza

Os *Quartetos de Cordas Op.33* foram considerados um ponto alto na produção de Franz Joseph Haydn, já na ocasião de sua publicação, em 1782. Neles, como em muitas outras obras de Haydn, a crítica setecentista louvava a agudeza [*Witz*] como uma das melhores qualidades da escrita desse autor. Referindo-se ao *Op.33*, Carl Friedrich Cramer, crítico da *Magazin der Musik* [*Revista da Música*] (1783), afirma que "essas obras não podem ser suficientemente elogiadas, em vista do humor mais original e da *agudeza* [*Witz*] mais vivaz e agradável que nelas predomina"<sup>1</sup> (CRAMER, 1783, p.259).

Ao procurar compreender melhor o conceito germânico *Witz*, percebemos que o sentido em que o termo era empregado na crítica musical setecentista não corresponde exatamente à idéia de *chiste*, indicada pelos léxicos modernos. Para entender mais profundamente o significado das críticas como aquelas da *Magazin der Musik* e também certos procedimentos técnicos de Haydn, é importante ampliar a definição que concebe o *Witz* simplesmente como uma habilidade para contar coisas cômicas, passando a identificá-lo com a categoria retórica da *agudeza*.

O termo *Witz*, empregado como verbo, relacionava-se, no século XIII, ao antigo teutônico *wizzan* (saber), ao latim *videre* (ver) e ao grego *eidenai* (conhecer). Como substantivo, deriva do alemão antigo *wizzi* (conhecimento). Foi utilizado na Inglaterra pela primeira vez, em conexão com a retórica, no século XVI, como tradução do latim *ingenium* (FUHRMANN, 1992, p.32), sentido que também se disseminou na Alemanha. Segundo o dicionário inglês Merriam-Webster (2002), o termo *wit* relaciona-se tanto ao engenho, à propensão para estabelecer conexões distantes, quanto ao termo seiscentista *agudeza* e ao latino *sal*, as próprias figuras engenhosas.

Emanuele Tesauro, autor do *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et Ingeniosa Elocutione que serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co'Principij del Divino Aristotele*, ["A luneta Aristotélica, ou seja, idéia da elocução aguda e engenhosa que serve à arte oratória, lapidária e simbólica, examinada à luz dos princípios do divino Aristóteles"] (1654), um tratado sobre a agudeza, descreve-a como

"uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. A perspicuidade penetra nas mais longínquas e diminutas circunstâncias de cada objeto, como substância, matéria, forma, acidente, propriedades, causas, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos: coisas que jazem ocultas e enoveladas em qualquer assunto [...]. A versatilidade compara rapidamente todas essas circunstâncias entre si ou com o assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou as diminui, deduz uma da outra, indica uma pela outra e, com maravilhosa destreza, põe uma no lugar da outra, como os jogadores. E essa é a Metáfora, mãe das poesias, dos símbolos e das empresas. E é mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes, como diremos" (TESAURO, 2000, p.82) [tradução de G.Cippolini].

João Adolfo Hansen resume a agudeza como uma "metáfora que condensa dois ou mais conceitos, geralmente de modo inesperado, funcionando como uma síntese da situação em que é aplicada" (HANSEN, 1996, p.83). O jesuíta Baltazar Gracián, cujo *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642) foi amplamente lido no século XVII na Alemanha, define agudeza como "uma relação engenhosa entre dois ou mais extremos cognoscíveis, representada por um ato do entendimento" (GRACIÁN, 1987, p.54).

O juízo é indispensável, tanto para produzir a agudeza quanto para apreciá-la. Para autores contra-reformados, no entanto, a agudeza vai além do juízo. Gracián comprova esta idéia, afirmando que "a agudeza não se contenta simplesmente com a verdade [a boa conexão silogística], como o juízo, mas aspira à formosura [a beleza eficaz, capaz de persuadir à virtude]" (GRACIÁN, 1987, p.56)."

Em 1690, no seu *Essay Concerning Human Understanding* ["Ensaio sobre o Entendimento Humano"], o filósofo John Locke enuncia uma definição de agudeza que será amplamente citada nas fontes inglesas e alemãs do século XVIII. Nela, diferentemente de Tesauro e Gracián, estabelece oposição entre *wit* (*ingenium*) e *judgement* (*iudicium*):

"enquanto a agudeza consiste principalmente na organização de idéias, agrupando-as com rapidez e variedade, onde divisa qualquer semelhança e congruência, construindo imagens e visões agradáveis na fantasia, o juízo, pelo contrário, situa-se no outro extremo, esmerando-se em separar as idéias entre si devido às suas menores diferenças"<sup>2</sup> (LOCKE, 1983, XI,2).

Locke descreve a agudeza como uma capacidade de perceber semelhanças, análoga à *versatilidade* da definição de Tesauro. Porém, a visão de Locke se diferencia daquela do autor jesuíta, pois deixa de considerar a *perspicuidade* como elemento essencial do engenho. A dissociação entre perspicuidade, objeto do juízo, e versatilidade, própria também da fantasia, permite pensar a agudeza como uma percepção, não necessariamente sujeita à razão e, portanto, às regras do decoro (adequação entre a representação, o público e a ocasião). A mesma idéia de versatilidade, desvinculada de conteúdo lógico, também serve para fundamentar idéias benevolentes em relação ao riso, anteriormente vituperado como sendo sinal de baixaza, mas que, com autores ingleses, passa a ser definitivamente análogo ao conceito de agudeza.

De acordo com Stuart Tave, em seu estudo sobre a comédia no século XVIII, a agudeza, influenciada pelo ideal do humor, transformou-se em uma ferramenta capaz de produzir esta disposição ou revelá-la naquele que se expressa, e daí sua relação com as teorias do cômico e do humor que estavam sendo elaboradas na época (TAVE, 1960, p.249).

A noção de agudeza popularizada por Locke foi retomada por muitos autores do século XVIII na Alemanha, entre eles Johann Georg Sulzer e Emmanuel Kant. O termo *Witz* foi utilizado pela primeira vez com o sentido que Locke lhe atribui no *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen* ["Ensaio sobre uma Poética Crítica para os Alemães"] (1730), de Johann Christoph Gottsched:

"Essa agudeza é a potencialidade do espírito de perceber facilmente a semelhança entre as coisas e estabelecer uma comparação entre elas. Ele toma como premissa a perspicácia [*Scharfsinnigkeit*], que é uma capacidade da alma de perceber coisas em um objeto que outro, com juízo mais limitado, não teria observado."<sup>3</sup> (GOTTSCHED, 1972, II,1)

Johann Georg Sulzer, investigando a origem da agudeza em sua enciclopédia sobre as artes (1771-1774), afirma que ela se fundamenta na imaginação: o indivíduo agudo "é mais guiado, em suas idéias, por uma fantasia vivaz que pelo juízo, no sentido propriamente filosófico desta palavra"<sup>4</sup> (SULZER, 2002, p.1274).

Sulzer afirma que a agudeza, por não se fundamentar no juízo, não se relaciona, em si, com a idéia de decoro, a percepção do que é adequado a cada indivíduo em cada ocasião. Ela é "como as crianças, que não diferenciam moedas de ouro de moedas de brinquedo". Por este motivo, ele prescreve que as agudezas estejam sempre guiadas pela razão: é necessário perspicácia [*Scharfsinn*], para que elas não se tornem "falsas, extravagantes e até mesmo de mau-gosto", e também senso de decoro, para que elas não sejam "inadequadas à ocasião, excêntricas, exageradas e danosas"<sup>5</sup> (SULZER, 2002, p.1275).

A preocupação de alguns autores em estabelecer regras para a utilização da agudeza advém de uma opinião, compartilhada por vários autores no final do século XVIII, que a agudeza fundamentada apenas na capacidade imaginativa chama atenção para o artifício, obscurecendo a inteligibilidade da matéria. Charles Batteux, em seu *Les Beaux Arts Réduits en un même Principe* ["As Belas-Artes Reduzidas a um mesmo Princípio"] (Paris, 1746), editado em alemão como *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (Leipzig, 1752, 1759 e 1770), atribui à agudeza a responsabilidade pela decadência das belas-artes em sua época. Assim, o excesso de agudeza teria afastado o gosto e as belas-artes da natureza:

"sobrecarregamos, a natureza, podamo-la; decoramo-la de acordo com o critério de uma falsa delicadeza, guarnece-mo-la com pensamentos artificiosamente torcidos entre si, com charadas enigmáticas, com pensamentos agudos; em uma palavra, caímos na afetação [*gezwungene Wesen*], o outro erro exterior, contrário à inépcia [*Plumpheit*], mas um erro do qual

nos livramos mais dificilmente que da própria inépcia, pois [na afetação] os artistas se admiram de seus próprios erros.”<sup>6</sup> (BATTEUX, 1976, I, 89).

Batteux, em sua crítica, relaciona a agudeza sempre ao vício da afetação. Ele deixa de considerar o critério decoroso que conforma este procedimento ao estilo e à ocasião em que é aplicado. Para ele, a agudeza é sempre afetada, pois obscurece a matéria. E por isto não se presta para dizer coisas sérias, devendo ficar restrita apenas aos gêneros intrinsecamente relacionados à representação do vício, como o cômico.

Sulzer compartilha da opinião de Batteux, quanto ao emprego da agudeza. Ambos acreditam que ela deve visar apenas o deleite e não as emoções elevadas ou o ensinamento. Mas seus motivos são diferentes. Enquanto que, para Batteux, a agudeza é sempre afetada, para Sulzer, ela é censurável nos gêneros altos ou baixos, mas adequada aos estilos que busquem o deleite.

“a agudeza está descartada nas obras em que o juízo deve ser movido para explicar grandes verdades, ou naquelas em que [o indivíduo] deve ser movido por objetos patéticos ou graciosos. Da mesma maneira que ela é imprescindível em obras que visam apenas o deleite, nas peças teatrais alegres e na sátira, que visa o escárnio, seu uso é condenável na tragédia e em outras obras patéticas. Quanto mais refinada, mais ofensiva ao bom gosto, e [mais inadequada] nos lugares nos quais o coração só quer sentir ou o juízo apenas reconhecer e julgar.”<sup>7</sup> (SULZER, 2002, p.1275).

A associação entre a agudeza e o cômico já é clara na obra *Gedancken von Scherzen* [“Pensamentos sobre Gracejos”] de Georg Friedrich Meier (1744), a primeira obra alemã dedicada à comédia.

A primeira reflexão alemã sobre o cômico na música foi publicada em 1800, por Daniel Weber, na *Allgemeine Musikalische Zeitung* [“Jornal Musical Geral”]. Nela, Weber trata da agudeza musical e a define da seguinte maneira:

“assim como a agudeza na poesia ou na pintura consiste em encontrar semelhanças que nem todos teriam notado, e na união de duas dessas semelhanças, assim também a agudeza musical repousa nas semelhanças inesperadas entre dois pensamentos musicais e em sua união, vista, com espanto, como adequada e necessária”<sup>8</sup> (WEBER, 1800, p.141-142)

É interessante notar que, a despeito da ampla aceitação das idéias inglesas, Weber afirma que a relação entre os termos da agudeza musical deva ser não apenas “espantosa”, mas “adequada e necessária”, ou seja, logicamente fundada e não oposta à razão, embora geradora de deleite cortês e associada ao veio cômico<sup>9</sup> (WEBER, 1800, p.139). Utilizando-se do lugar-comum que, desde o século XVIII, relaciona Haydn às idéias de comichidade, de humor e de agudeza, Weber apresenta o autor austríaco como o principal compositor a se servir do estilo musical cômico.

Apesar da vinculação com o cômico e da proibição de seu uso nos gêneros altos, veremos que Haydn utiliza a agudeza como recurso retórico de deleite mesmo quando

escreve obras elevadas, como a sonata de câmara. Assim, levando em consideração essa moldura teórica, o estudo de alguns procedimentos agudos no *Quarteto de Cordas Op.33, N.5*, a seguir, poderá trazer informações que auxiliem no resgate de uma visão setecentista sobre a música de Haydn e contribuam para a análise e interpretação de obras haydnianas.

## 2 – Os Quartetos de Cordas Op.33

O fato de o quarteto de cordas ser vinculado à sonata de câmara, ou seja, um gênero destinado a conhecedores que o apreciavam em companhia seleta e em ocasiões privadas, ajuda a compreender a opção de Haydn por este gênero engenhoso, quando requisitado para compor música para a visita do Grão-Duque da Rússia (futuro Czar Paul) e de sua esposa Maria Feodorowna, Princesa de Württemberg, a Viena. A estréia dos *Quartetos de Cordas Op.33* se deu em 25 ou 26 de dezembro de 1781. No auditório encontravam-se, além do Grão-Duque e da Grã-Duquesa (que viajavam como conde e condessa von Norden), o Duque Friedrich Eugen de Württemberg e sua esposa (viajando como conde e condessa von Gröningen), o Príncipe Ferdinand e a Princesa Elizabeth de Württemberg, irmã da Grã-Duquesa e noiva do Arquiduque Francisco (futuro Imperador Francisco II). O auditório contava, ainda, com a presença do poeta Maximilian Klinger, autor da obra *Sturm und Drang* [“Tempestade e Ímpeto”], que deu nome ao movimento literário e musical, do qual Haydn participou. A platéia era, portanto, seleta e muito discreta. Os executantes, igualmente distintos, foram o *Konzertmeister* da orquestra do príncipe Esterházy, Luigi Tomasini, o violinista e compositor vienense (Franz) Aspmeyer, o violista (Thaddaeus ou Pancratius) Huber e o violoncelista (Joseph Franz) Weigl, para quem Haydn já dedicara dois virtuosísticos concertos.<sup>10</sup> Este eram os melhores músicos de que Haydn dispunha a seu serviço na orquestra da corte Esterházy.

Alguns meses após, em março de 1782, os seis quartetos foram publicados pela firma vienense Artaria, como *Opus 33*. A obra foi editada, a seguir, em Amsterdam, por Hummel (1805), como *Gli Scherzi*, em Paris, por Sieber (1803), como “Quartetos Russos”, e por Pleyel (1810), na primeira coletânea dos quartetos completos de Haydn.

Essas informações dão uma indicação do público que Haydn tinha em mente com a composição dessas obras: em primeiro lugar, o círculo seleta e refinado da corte Esterházy, e, em segundo lugar, com a edição, um público mais amplo, constituído majoritariamente por amadores. O sucesso dessas obras em âmbitos sociais tão distintos dá uma idéia da habilidade com que Haydn logrou uma síntese entre um estilo agudo, certamente destinado a seus ouvintes mais requintados, e uma escrita saborosa, capaz de seduzir o público amador. Esse equilíbrio não passou despercebido pela crítica da época. Johann Friedrich Reichardt, autor de uma resenha referente à primeira edição do *Op.33* no *Musikalisches Kunstmagazin* [“Revista Artística Musical”] (1782) refere-se a Haydn

da seguinte maneira: "se quiséssemos definir o caráter das composições haydnianas com duas palavras, seriam elas popularidade artificiosa ou artificiosidade popular (compreensível, penetrante)"<sup>11</sup> (REICHARDT, 1782, p.205). A mesma idéia é veiculada por Ernst Ludwig Gerber, em 1810: "[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"<sup>12</sup> (GERBER, 1810, p.610).

Com isso, é possível perceber que a agudeza em Haydn constitui uma categoria de procedimentos engenhosos, destinados ao deleite do público conhecedor de música, mas que passam ao largo do público dileitante. Esse aspecto permite pressupor diferentes camadas de compreensão da obra haydniana. O nível mais profundo da agudeza parece também ser desconhecido de muitos ouvintes modernos, que enxergam em Haydn apenas o gênio didático, criador do estilo que só floresceu verdadeiramente com Mozart e Beethoven. Procuraremos, a seguir, desfazer essa visão superficial, apontando e discutindo procedimentos agudos no *Quarteto em Sol Maior Op.33, N.5*, de Joseph Haydn.

### 3- Procedimentos agudos no Quarteto de Cordas Op.33, N.5

A ordem tradicional dos quartetos *Op.33*, adotada por Anthony von Hoboken, no catálogo obras de Haydn, (Hob. III: 37-42) não corresponde à ordem dos mesmos na edição *princeps*, Artaria, ou em outras edições do século XVIII, como as de Sieber e Pleyel, ambas de Paris, e Hummel, de Berlim e Amsterdam, que apresentam ordens variadas. Hoboken segue a ordem proposta por Pleyel. Não se dispõe do autógrafo da obra, e, dos manuscritos enviados aos mecenas a quem Haydn se dirigiu por escrito em dezembro de 1781, sobrevive apenas um, incompleto, na Abadia de Melk<sup>13</sup>. Tudo indica que a ordem da edição *princeps*, a mesma do manuscrito, é aquela pensada originalmente por Haydn. Dessa forma, o *Quarteto em Sol Maior Op.33, N.5* seria, na realidade, o primeiro da série, e algumas evidências musicais, que veremos a seguir, parecem confirmar essa teoria.

Os primeiros movimentos dos quartetos *Op.33* são compostos na forma que Johann Christoph Koch descreve em seu método de composição como o "*allegro* inicial" da sinfonia (KOCH, 1969, VI,4,I,5,100). Esta forma, muito utilizada como movimento de abertura em peças do gênero *sonata*, ganhou uma entidade própria no século XIX, sendo chamada pela primeira vez de *forma-sonata*, como é conhecida hoje, no tratado de composição de Bernhardt Marx. O primeiro autor a descrever esta estrutura, no entanto, foi Koch (BONDS, 1991, p.3). Ela consiste, em essência, numa forma ternária ampliada A – B – A. No esquema mais simples, a parte A estabelece a tonalidade inicial, modulando a seguir para a dominante; a parte B contém um desenvolvimento de A, com modulações; o retorno de A restabelece firmemente a tonalidade

principal. Como observa Cassiano Barros (BARROS, 2006), essa estrutura guarda semelhança com a organização retórica do discurso musical, que, em essência, também é ternária, apresentando uma proposição (*propositio*), refutação (*confutatio*) e confirmação da idéia inicial (*confirmatio*). Essa estrutura básica pode ser precedida por uma introdução (*exordium*) e sucedida um epílogo (*peroratio*); a proposição inicial pode ser subdividida em uma proposição propriamente dita (*propositio*) e uma narração (*narratio*).

Para Koch, a *introdução* e a *coda* do *allegro* inicial não são partes estruturais essenciais do discurso. No entanto, nos movimentos mais longos, elas são muito frequentes, servindo para especificar e reforçar o caráter do movimento. Essas partes têm função eminentemente patética e seu poder reside na capacidade de mover o ouvinte. Por isto, prescreve-se que o estilo da introdução e da *coda* seja agudo.

Na retórica clássica, devota-se muita atenção à introdução da oração, o *exordium*. Aristóteles afirma que "a função mais necessária e própria do *exordium* é mostrar a finalidade por cuja causa se diz o discurso" (ARISTÓTELES, 1991, III, 1415a5) e Quintiliano diz que ele deve captar a benevolência do público, para que este fique atento e aberto à mensagem que se seguirá (QUINTILIANO, 1985, v.1). É principalmente nestes autores que Johann Mattheson se fundamenta, quando descreve o *exordium* do discurso musical. Em seu *Vollkommene Capellmeister* ["O Mestre de Capela Completo"] (1739), ele ecoa seus antecessores clássicos, ao afirmar que "o *exordium* é a introdução e início de uma melodia, em que ao mesmo tempo devem ser mostrados o sentido e a intenção da peça, para que os ouvintes sejam preparados e que a sua atenção seja estimulada." Para Mattheson, o *exordium* serve tanto para adornar o início do movimento quanto para realçar a *confirmatio* e o fim do movimento" (MATTHESON, 1954, I, 14,7). No exemplo que ele fornece, uma ária de Benedetto Marcello, estas passagens são trechos instrumentais que antecipam o tema vocal principal ou finalizam o movimento. Nos *allegros* iniciais de Koch, o *exordium* antecipa a parte A e seu retorno, cumprindo ainda uma função importante na conclusão do movimento.

Haydn, ciente da importância do início do discurso musical, tratou os *exordia* de seus quartetos de forma muito engenhosa. A introdução do *Quarteto em Sol Maior* (Ex.1) é indiscutivelmente surpreendente, por ser totalmente contrária à expectativa que gera no ouvinte conhecedor das regras do discurso musical setecentista. Ela consiste simplesmente na menor unidade do discurso tonal: uma cadência perfeita dominante-tônica, em *pianissimo*. O único preenchimento desta estrutura mínima são as semicolcheias que ornamentam a primeira voz.

Esse *exordium* contradiz todas as expectativas, já que neste procedimento lacônico não há tempo hábil para captar a



benevolência do público. Além disso, a simples afirmação da tonalidade de sol maior ainda não evidencia "o sentido e a intenção" do discurso. No entanto, essa introdução, embora seja a mais curta de todo o *Op.33*, resume em si a própria essência do discurso tonal, condensando-a na fórmula mais elementar da linguagem musical do século XVIII: a cadência V-I. A cadência perfeita também representa o fim da música, a chegada a um ponto de repouso. A desproporção entre a expectativa eloquente e a prática lacônica, as idéias de início e fim e o paradoxo implícito na própria idéia da cadência, que reflete tanto a menor unidade quanto a totalidade essencial música tonal, bastam para surpreender e deleitar o ouvinte agudo.

A ambigüidade implícita no início do movimento é explorada na repetição do *exordium* no c.183-184 (Ex.2), que tem seu efeito cômico reforçado pela ponte que o antecede. Nessa passagem, Haydn explora a ambivalência início/fim do motivo inicial de maneira muito engenhosa.

Após o término da *confutatio*, em Mi menor (c.170), há uma ponte (c.170–182) que retorna para Sol maior, a tonalidade principal do movimento. Nela, a textura se dilui, constituindo um jogo de perguntas e respostas entre violinos e viola/violoncelo em metro iâmbico ( ). Nesta passagem, Haydn põe em dúvida a direção tonal da peça, num movimento harmonicamente denso, que é incompatível com o discurso simples e direto deste *vivace*. Após a resolução em mi menor, a harmonia caminha para a dominante secundária Fá# menor com sétima (ii7), e, em seguida, para Sol maior com sétima (III7), que aponta para uma modulação, cuja direção, no entanto, não é bem definida: a proximidade com o Fá# anterior sugere uma sexta italiana (que caminharia para a dominante Fá# maior, resolvendo em Si menor); outra possibilidade plausível seria a resolução direta em Dó maior. No entanto, Haydn mantém a solução em aberto. Ele aumenta o suspense com uma pausa no compasso seguinte. A seguir, numa passagem cromática com acordes diminutos, ele

Violin I

Violin II

Viola

Cello

pp

poco

f

Ex.1 - *Exordium* no Primeiro Movimento (*vivace assai*) do *Op.33, N.5* de J. F. Haydn

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

*p*

*poco f*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Ex.2 – Ponte para a *confirmatio* no Primeiro Movimento (*vivace assai*) do *Op.33, N.5* de J. F. Haydn

caminha por Lá menor e interrompe a seção dissonante no acorde de Ré maior com sétima (dominante de Sol maior, a tonalidade principal da peça), no c.180. O suspense gerado por este acorde é reforçado pela pausa nos dois compassos seguintes (c.181-182). A maneira como Haydn dá continuidade ao discurso é ao mesmo tempo original e óbvia – ele reapresenta a fórmula V-I do *exordium* (c.183-184), que funciona simultaneamente como resolução da harmonia do c.180 e como início da *confirmatio*. O ouvinte se compraz, sem saber definir com exatidão se a nova parte do discurso se inicia no *exordium* (c.183) ou no estabelecimento da tonalidade principal.

A *coda* deste movimento (c.290-305), que se inicia após uma cadência em Sol maior (Ex.3), contém mais quatro cadências consecutivas na mesma tonalidade; as primeiras duas fundadas na repetição do motivo do *exordium* na viola e no baixo, em textura polifônica, e as duas finais com a repetição do motivo inicial reduzido a sua essência, em *pianissimo*, primeiramente harmonizado, e, por fim, em uníssono, com a harmonia subentendida. A ênfase exagerada no fim contrasta com o laconismo do início, e põe em dúvida a função de encerramento implícita no movimento dominante – tônica. Haydn deleita, pondo ante os olhos do ouvinte a própria essência do discurso tonal.

Os quartetos *Op.33* destacam-se por serem os primeiros em que os minuetos, tradicionalmente incluídos nas obras do gênero sonata no final do século XVIII, recebem uma nova denominação, inventada por Haydn: *scherzo*. Essa peculiaridade levou Hummel a batizá-los como *Gli Scherzi*, na edição que preparou dessas obras (Amsterdam,

1790) Apesar da denominação distinta, conservam-se nesses movimentos as características próprias do minuetto, e essa mudança de título tem sido objeto de muitos debates por estudiosos da obra de Haydn. Se compreendida no viés retórico da agudeza, a alteração pode ser percebida como uma reação humorística às críticas que encontravam nos minuetos de Haydn uma falta de decoro entre a prescrição formal da dança e procedimentos adotados pelo autor austríaco.

O *scherzo* do quarteto em Sol maior (Ex.4) contém os desvios que mais saltam aos olhos no conjunto dos *scherzi* do *Op.33*. Nele, Haydn corrompe a métrica ternária do minuetto e a regularidade da estrutura formal, como veremos a seguir.

Na primeira frase, a regularidade das três vozes mais graves se opõe ao desenho do primeiro violino. Nele, Haydn reagrupa os doze pulsos de semínima da primeira voz, produzindo, ao invés de quatro compassos ternários, seis binários. A alteração métrica do primeiro violino é imposta pelo pé dátilo ( ). A mistura gerada pelo uso de duas métricas diferentes desorienta o ouvinte, que deixa de reconhecer a dança (e a fórmula de compasso) neste trecho. Esta confusão é ainda mais impactante por ocorrer logo no início do movimento, e cria um suspense que só se resolve no fim da frase (c.4), com o *sforzando* que “corrige” a defasagem entre os instrumentos. Apesar da confusão métrica, a frase é regular, em termos de número de compassos.

A segunda frase da parte A aparenta ser mais homogênea – ao menos em termos da métrica, que é ternária. Porém,

The image displays a musical score for the Coda of the first movement of Op.33, N.5 by J. F. Haydn. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It shows measures 290 to 305. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 290-300) shows the instruments playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 300-305) shows the instruments playing a more complex rhythmic pattern, including sixteenth notes and rests. The score is marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

Ex.3 – *Coda* do Primeiro Movimento do *Op.33, N.5* de J. F. Haydn

The musical score is for the third movement (Scherzo) of Haydn's String Quartet Op. 33, No. 5. It is written for four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system shows a dynamic shift from *f* to *p* with a fermata. The second system includes a 'GRADATIO' section with a '1 + 1' measure grouping and an 'APOSIOPESIS' section. The third system shows a '23' measure mark and a 'f' dynamic. The fourth system shows a '33' measure mark and a 'pp' dynamic. The score ends with a 'Fine' marking.

Ex.4 – Corrupção da métrica ternária do *Minueto* no Terceiro Movimento (*Scherzo*) do *Op.33, N.5* de J. F. Haydn

há uma interrupção justamente na cadência final, entre a dominante e a tônica, no encerramento de uma frase que prometia ser regular (de quatro compassos). Esta pausa é surpreendente, e Haydn deleita o ouvinte ainda mais quando insere, após ela, ao invés da conclusão aguardada, uma repetição do acorde de dominante, e só então o acorde esperado de tônica. Assim, a primeira frase da parte A é regular em termos de número de compassos e irregular em termos de métrica e a segunda é o oposto

– irregular em termos de número de compassos (seis) e regular em termos de métrica. Nenhuma das duas se conforma às prescrições do minueto próprio para a dança, que exige um número simétrico de compassos e acentuação regular.

Na segunda parte do *scherzo*, Haydn brinca com a esperada volta à parte A, que parece, à primeira vista, ocorrer no c.17. No entanto, este retorno está na tonalidade “errada”

de Ré maior, e, assim, é descartado no c.19. Em seguida, Haydn reagrupa os pulsos de semínima, gerando desta vez (c.21-23) um grande compasso 4/2. Neste trecho, Haydn dissocia novamente o primeiro violino das outras vozes, que também executam o compasso 4/2, porém deslocadas do primeiro violino em uma semínima. Este deslocamento é notado, na partitura, com *sforzandi*. A confusão métrica criada chama novamente a atenção do ouvinte, mas Haydn o acalma em seguida: ele retoma o ritmo ternário e resolve a frase em Ré maior (c.26). Em seguida, Haydn reutiliza o metro binário com o dátilo inicial (c.27-28), e, no c.29, já de volta à métrica ternária, prepara o retorno à tonalidade principal, Sol maior. Neste trecho, Haydn passa pelo acorde de sexta alemã, (IIo9, sem fundamental) sobre um pedal de Ré – um acorde excessivamente engenhoso para uma dança – e resolve este acorde em Ré maior, dominante de Sol maior. O retorno à tonalidade principal, no entanto, ocorre antes do devido, em termos estruturais. Ao invés de coincidir com o retorno da parte A do minueto (*Levare* do c.33), reforçando-o, ele se confirma dois tempos antes, na cabeça do c.32. Esta falta de sincronia entre forma e harmonia enfraquece a sensação de retorno. Assim, no c.32, é como se o *Levare* de A, esticado por todo o compasso, procurasse compensar esta falta de coincidência, criando uma tensão rítmica para procurar recobrar o interesse pelo retorno de A. Em seguida, a reprise acontece exatamente como na primeira parte, exceto pela dinâmica *pianissimo* no fim, que atenua ainda mais este fim já muito pouco convencional.

Este *scherzo* atenta contra algumas das prescrições fundamentais para o minueto, como a métrica ternária, a clareza estrutural, com sincronia entre forma e harmonia. É interessante notar que Haydn perverte estas regras, sem, no entanto, descaracterizar a impressão final, que continua sendo de minueto. Nesta peça, a desproporção entre os procedimentos de Haydn e a estrutura prescrita pela regra gera uma incongruência aguda e risível.

A preocupação com o fim do discurso não é um fato isolado em Haydn: os tratados retóricos mais antigos já prescrevem alguns cuidados com encerramento da oração. Aristóteles, por exemplo, afirma que "o epílogo consiste em quatro pontos: inclinar o auditório a nosso favor e contra o adversário; amplificar e minimizar; excitar as paixões do ouvinte e fazer com que recorde" (ARISTÓTELES, 1991, 1419b10). Para Quintiliano, a *peroratio* é uma recapitulação final que deve resumir, de forma breve, os fatos narrados. Eles devem ser tratados com peso e dignidade, animados por reflexões aptas e diversificado por figuras adequadas (QUINTILIANO, 1985, v.1,2). Johann Matheson afirma, no *Vollkommene Capellmeister*, que, na música, "a saída ou o término do discurso, mais do que em todas as outras partes, deve proporcionar um movimento especialmente enfático. Este movimento não se encontra apenas no decorrer ou na continuação da melodia, mas principalmente na *coda* [*Nachspiel*]" (MATTHESON, 1954, II,14,12). Mattheson está em conformidade com as prescritivas clássicas,

que recomendam, no início e no fim do discurso, estilo mais agudo, para aumentar seu poder de convencimento. Haydn reserva muitas surpresas para o final do último movimento do *Quarteto em Sol Maior Op.33, N.5*, como veremos a seguir.

No *exordium* do primeiro movimento desse quarteto, Haydn utiliza a própria cadência perfeita. Nele, o compositor brinca com a idéia implícita de fim na cadência, e o utiliza na função de início do discurso. Na *coda* do último movimento, o fim do quarteto (Ex.5), a cadência também é matéria para agudezas. Nesse ponto, Haydn põe em dúvida o poder de conclusão do movimento V-I. Ele apresenta, nos vinte e um compassos da *coda*, sete cadências perfeitas em Sol maior, enganando o ouvinte seis vezes antes de terminar definitivamente, como veremos a seguir.

A primeira cadência, que inicia a *coda* (c.88), dá origem a um pedal *ostinato* no segundo violino, que é suporte de uma melodia exótica no primeiro violino, modalizada pela presença do dó sustenido. O trecho se encerra com uma segunda cadência (c.94), que marca simultaneamente o início do pedal *ostinato* (idêntico ao anterior do violino) no violoncelo. A melodia que se sobrepõe a este pedal surpreende o ouvinte, pois, embora seja ritmicamente semelhante à dos c.88-94, se detém sobre outro acorde, Sol maior com sétima (V7/IV). A harmonia se resolve novamente em Sol maior, pela terceira vez. Esta resolução, como a anterior, também dá origem à próxima continuação, que se resolve numa quarta cadência de Sol maior, no c.102. Esta resolução dá início, concomitantemente, à repetição da frase anterior, e Haydn segue para a quinta cadência em Sol maior (c.104), que se repete, no c.105, em sua forma mais elementar: os acordes de dominante e tônica (V – I), em *pianissimo* (sexta cadência). Finalmente o movimento se encerra, pela sétima vez, *forte*, no c.106. Esta resolução é a definitiva.

O excesso de finais deste movimento questiona a eficácia da cadência perfeita, e põe em jogo a validade deste procedimento como finalizador do discurso, jogo que também está presente quando Haydn utiliza a cadência para iniciar o primeiro movimento.

#### 4 – Conclusão

A idéia de agudeza, nos quartetos *Op.33* de J. F. Haydn, apresenta algumas peculiaridades. Na visão retórica clássica, a agudeza reside na aplicação de lugares-comuns rítmicos, melódicos e harmônicos visando à representação engenhosa dos afetos, que constituem a matéria convencionalizada do discurso musical. Nesse viés de pensamento, pressupõe-se uma correspondência total entre a matéria (*res*) e o discurso (*verbum*). Na música de Haydn, há uma ruptura entre as preceptivas do discurso musical e os procedimentos agudos. Nos *Gli Scherzi*, o que deleita o ouvinte é justamente a percepção de como os princípios são engenhosamente distorcidos, evidenciando, em última análise, não a relação *res/verbum*, mas a própria estrutura musical.



The image displays three systems of musical notation for the string quartet Op. 33, No. 5 by Franz Joseph Haydn. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (measures 87-92) features Violin I with a melodic line, Violin II with a rhythmic accompaniment, Viola with a simple harmonic line, and Cello with a more complex melodic and harmonic part. The second system (measures 93-98) continues the themes, with Violin I and II showing more intricate melodic development. The third system (measures 99-104) introduces dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte) for Violin I, Violin II, and Viola, and *f* (forte) and *p* (piano) for the Cello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Ex.5 – *Peroratio* no Quarto Movimento (*Allegretto finale*) do *Op.33, N.5* de J. F. Haydn

Nos quartetos *Op.33*, o efeito cômico resulta da incongruência entre regra e procedimento. Agindo exclusivamente dentro dos limites da léxis musical, esse autor torna possível conceber uma comicidade intrínseca ao discurso musical, sem referência a elementos externos (res). Este pensamento é uma inovação original proposta inicialmente pela música de Haydn. O uso do termo

*scherzo* para os movimentos formalmente semelhantes aos minuetos funciona como um emblema da atitude cômica de Haydn nos quartetos *Op.33*.

Nesses quartetos, muitas vezes, as agudezas, por serem sutis, só são perceptíveis mediante a escuta atenta de ouvintes conhecedores. A maior parte dos procedimentos

cômicos nestes quartetos não salta imediatamente à vista, e, por isso, o prazer que estas obras proporcionam tende a ser maior a cada escuta.

Ciente da harmonia entre artificiosidade (agudeza) e popularidade presente nessas obras, a crítica de sua época podia afirmar que muitas obras deste compositor compraziam tanto aos amadores, à "beleza juvenil", quanto aos conhecedores, ao "contrapontista cujo cabelo embranqueceu sobre as partituras", por possuir as duas propriedades. O equilíbrio entre *artificiosidade* e *popularidade* garantiu às obras de Haydn o favor do público e da crítica. No entanto, a compreensão da dimensão mais profunda da agudeza de Haydn está reservada apenas aos conhecedores.

A constatação de tantas semelhanças entre as teorias do século XVIII e a prática de Haydn leva a crer que imagens que têm sido propagadas desde seus primeiros biógrafos,

August Griesinger (1809) e Albert Christoph Dies (1810), que transmitem uma imagem de um compositor com pouca cultura e grande talento natural, provavelmente não correspondem à realidade, e servem apenas para retratar o ideal humano romântico, que tende a valorizar aptidões naturais em detrimento das adquiridas. Uma análise cuidadosa do *Op.33* indica que ele, ao contrário do que pregavam os primeiros biógrafos, tinha grande afinidade com o pensamento teórico de sua época. Essa opinião ganha ainda mais força com uma consulta aos livros da biblioteca de Haydn (inteiramente preservados), dos quais uma grande quantidade consiste em livros teóricos sobre as artes (HÖRWARTNER, 1997, p.395-461).

Podemos supor, com isso, que procedimentos agudos do *Quarteto Op.33, N.5* de Haydn refletem uma maneira consciente, própria e profunda de abordar a linguagem musical, que também poderá ser constatada em outras obras maduras do compositor.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1991.
- BARROS, Cassiano de Almeida. *A orientação retórica do processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition de H. Ch. Koch*. Campinas: UNICAMP, 2005 (dissertação de mestrado).
- BATTEUX, Charles. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (Leipzig, 1770) [*Les Beaux Arts Réduits en un même Principe*. Paris, 1746]. Hildesheim: Georg Olms, 1976 (*fac-simile*) (tradução de J. A. Schlegel).
- BONDS, Marc Evans. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- FUHRMANN, Wolfgang. *Strategien des Witzes. Versuch über Haydn*. Dissertação de mestrado, Universidade de Viena, 1992.
- GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig: [s.n.], 1790-92, 90-92.
- GOVE, Philip Babcock (ed.). Wit. In: *Merriam-Webster Third New International Dictionary*. [S.l.] Meriam-Webster Inc., 2002. CD-ROM.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza Y Arte de Ingenio* (Madrid, 1642). Madrid: Castalia, 1987. GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig, 1752) Stuttgart: Horst Steinmetz, 1972 (1ª edição: 1730).
- HANSEN, João Adolfo. O Discreto. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.77-103.
- HÖRWARTNER, Maria. Joseph Haydn's Library: An Attempt at a Literary-Historical Reconstruction. In: SISMAN, Elaine (org.) *Haydn and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.395-461.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt, 1782-93). Hildesheim: Georg Olms, 1969 (*fac-simile*).
- LOCKE, John. *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (London, 1690). São Paulo: Abril, 1983 (coleção Pensadores; tradução de Anoar Aiex).
- MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1954 (*fac-simile*).
- PANDI, Marianne & Franz Schmidt. Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung. In: *Haydn-Yearbook*. London, v.8, p.165-293, 1971.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1985 (Loeb Classical Library).
- REICHARDT, Johann Friedrich. Neue merkwürdige musikalische Werke. In: *Musikalisches Kunstmagazin*. Berlin: im Verlage des Verfassers, v. 1, n. 1-3, p.205, 1782.
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt* (Leipzig, 1771-74). Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. 1 CD-ROM.
- TAVE, Stuart. *The Amiable Humorist: a study in the comic theory and criticism of the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> Centuries*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et Ingenua Elocutione que serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co' Principij del Divino Aristotele* (Torino, 1654). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000 (*fac-simile*).
- WEBER, Daniel. Über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.9, p.137-143, nov. 1800; n.10, p.157-162, dez.

**Mônica Lucas** graduou-se em clarinete pela Universidade de São Paulo (1990), especializando-se a seguir na interpretação de música antiga no Conservatório Real de Haia (Holanda). Foi finalista do concurso internacional *Van Wassenaer* (Holanda, 1995). Retornou ao Brasil em 1998. 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. Concluiu o doutorado em música na UNICAMP em 2005 com tese "Humor e Agudeza nos *Quartetos de Cordas Op.33* de Joseph Haydn". Sua atual pesquisa de pós-doutorado (bolsa FAPESP) mostra a influência da visão poético-retórica na música instrumental do final do século XVIII.

## Notas

- <sup>1</sup> "Diese Werke [op.33] werden gepriesen, und könnens auch nicht genug, in Absicht der alleroriginellsten Laune, und des Lebhaftesten angenehmsten Witzes der darinnen herrscht."
- <sup>2</sup> "Wit consists in the assemblage of ideas; and putting those together, with quickness and variety wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy; judgment, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully, one from another, ideas wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by similitude, and by affinity to take one thing for another."
- <sup>3</sup> "Dieser Witz ist eine Gemüths-kraft, welche die Aehnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen, und also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann. Er setzt die Scharfsinnigkeit zum Grunde, welche ein Vermögen der Seele anzeigt, viel an einem Ding wahrzunehmen, welches ein andrer, der gleichsam einen [...] blöden Verstand hat, nicht würde beobachtet haben."
- <sup>4</sup> "Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhafte Einbildungskraft die Grundlage des Wizes ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen witzigen Kopf nennet, in seinen Vorstellungen mehr von einer lebhaften Phantasie, als von Verstand im eigentlichen philosophischen Sinne dieses Worts, geleitet werde. Wie nun der Verstand überall auf deutliches und entwikeltes Denken ziehlet, so scheint der Wiz auf sinnliche, aber lebhafte sehr klare Vorstellungen zu lenken."
- <sup>5</sup> "Wenn er aber in Werken des Geschmacks diesen Dienst leisten soll, so muß er mit Scharfsinn verbunden und von Verstand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharfsinn wird er leicht falsch, ausschweifend und so gar abgeschmakt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, so wird er unzeitig, abentheuerlich, übertrieben und schädlich."
- <sup>6</sup> "Mann überläßt die Natur; man stützt sie zu; man putzet sie nach dem Gutdünken einer falschen Zärtlichkeit heraus; man behängt sie mit künstlich ineinander gedrehten Gedanken, mit geheimnissvollen Räthseln, mit zugespitzten Einfällen; mit einem Worte, man fällt in das gezwungene Wesen, den andern äussersten Fehler, welcher der Plumpheit entgegengesetzt ist; aber ein Fehler, von dem man sich weit schwerer losreißt, als selber von der Plumpheit, weil die Künstler sich selbst in ihren Fehlern bewundern."
- <sup>7</sup> "Wo der Verstand durch große und wichtige Wahrheit zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetische, oder zärtliche Gegenstände zu rühren ist, da bleibt der Wiz ausgeschlossen. So unumgänglich er zu bloß unterhaltenden Werken, zu dem lustigen Schauspiel und zu der spottenden Satyre ist, so übel wär er in dem Trauerspiel und in andern pathetischen Werken angewendet. Je feiner er ist, je mehr beleidiget er den guten Geschmack, wo das Herz bloß empfinden, oder der Verstand bloß erkennen und beurtheilen will"
- <sup>8</sup> "So wie ferner der dichterische und mahlerische *Witz* in Erfindung von Aehnlichkeiten besteht, die sich nicht jeder zu finden getraut hätte, und so wie es auf der geschickten Verbindung zweyer solchen Aehnlichkeiten beruht, dass ein Gedanke zum witzigen Gedanken wird, so beruht auch der musikalische Witz auf Erfindung nicht erwarteter Aehnlichkeit zwischen zwey musikalischen Gedanken und ihrer durch das Ueberraschende sich als geschickt und zweckmässig ankündigenden Verbindung."
- <sup>9</sup> "Die Kunstmittel [wodurch der Tonsetzer das Gefühl des Lächerlichen aufzuregen vermag] bestehen in der launigten Anwendung der grossen oder kleinen Gabe von Witz."
- <sup>10</sup> A Pressburger Zeitung de 12 de janeiro de 1782 nos dá a data e os executantes do concerto: "Deve-se acrescentar a esta nota do concerto ocorrido nos aposentos da condessa van Norden no dia 25 de dezembro, que a música foi composta pelo *Kapellmeister* do príncipe Esterházy, o famoso senhor Haydn [*sic*], e que o quarteto executado naquela ocasião foi executado pelos Messrs. Luiggi Tomasini, Apfelmayr [Franz Aspelmayr], Weigl e [Thaddäus] Huber. A obra foi recebida com gracioso aplauso pela ilustre audiência, que teve o prazer de oferecer ao senhor Haydn, o compositor, uma magnífica caixinha de ouro incrustada com diamantes, e a cada um dos músicos uma magnífica caixa de ouro para rapé" (PANDI, 1981, p. 456).
- <sup>11</sup> "Wollte man ferner den Charakter der Haydn'schen Compositionen mit zwey Wörter angeben, so wäre er – wie mich dünkt – kunstvolle Popularität, oder populäre (fassliche, eindringende) Kunstfülle."
- <sup>12</sup> "[j]immer verstand Joseph Haydn schlaue unerhörte unter dem Anstrich des allbekannten zu bieten [weswegen auch] die junge Schöne sowohl als bei der bei Partituren grau gewordene Kontrapuntist seine Werke mit vergnügen [hören]".
- <sup>13</sup> O manuscrito, atribuído ao copista de Esterházy *anônimo 30*, contém apenas os quartetos em Si menor (A3, P1), em Mi bemol maior (A2, P2), em Sol maior (A1, P5) e Ré maior (A5, P6). Pertence ao arquivo musical da Abadia Beneditina de Melk (Baixa-Áustria), cat. VI 736-9