

As publicações sobre música prática nos séculos XVII e XVIII: Considerações sobre o contexto sociocultural na produção dos tratados de música na Alemanha no início da Era Moderna¹

Caio Amadatsu Griman
USP/FAPESP
caiogrimam@gmail.com

Resumo: O crescimento do movimento de performance historicamente orientada ao longo da segunda metade do século XX criou um ambiente propício para o aumento do número de musicistas interessados não somente na execução de obras elaboradas antes do classicismo vienense, como também por fontes primárias capazes de fornecer as informações necessárias para uma interpretação que leve em consideração às particularidades de cada peça. Por conta deste interesse renovado por documentos antigos, a leitura de tratados escritos no início da Era Moderna passou a ser considerada essencial para o estudo da *Música Antiga*. Entretanto, a diversidade destas publicações, assim como as especificidades relacionadas ao contexto de produção destas, dificulta sua compreensão para uma grande parte dos leitores contemporâneos que se defrontaram pela primeira vez com um tratado escrito nos séculos XVII ou XVIII. O presente trabalho tem como objetivo investigar o impacto dos diferentes contextos socioculturais na produção dos tratados publicados na Alemanha no início da Era Moderna no intuito de auxiliar o leitor contemporâneo a compreender estas publicações mais profundamente de acordo com suas próprias preceptivas. Para isso, serão avaliados três tipos de tratados deste período: 1) tratados ligados à tradição especulativa medieval; 2) tratados escritos por autores luteranos ligados à *música poetica*; 3) tratados sobre como tocar algum instrumento específico.

Palavras-chave: Tradadística musical; Música Antiga; Athanasius Kircher; Musica poetica.

Notes on the sociocultural context regarding the production of music treatises in Early Modern Germany

Abstract: The popularization of the Historically Informed Performance movement throughout the second half of the 20th century created a favorable environment for the increasing number of musicians interested not only in the execution of works elaborated before the Viennese classicism, but also in primary sources capable of providing the information necessary for a performance that takes into account the particularities of each work. Because of this renewed interest in primary sources, the reading of treatises written in the Early Modern Era came to be considered essential for the study of Early Music. However, the diversity of these publications, as well as the specificities related to the context of their production, makes their understanding difficult for a large part of contemporary readers who are faced for the first time with a treatise written in the 17th or 18th centuries. The present work aims to investigate the impact of the different sociocultural contexts on the production of treatises published in Early Modern Germany in order to help the contemporary reader to understand these treatises more deeply according to their own perspectives. For this, three types of treatises from this period will be evaluated: 1) treaties linked to the medieval speculative tradition; 2) treatises written by Lutheran authors linked to *música poetica*; 3) treatises on how to play a specific instrument.

Keywords: Musical treatises; Early Music; Athanasius Kircher; Musica poetica.

Introdução

O surgimento e a popularização do movimento de performance historicamente informada na segunda metade do século XX tem gerado grandes debates e discussões sobre a autenticidade na execução de obras de *Música Antiga* e propiciado um novo interesse de diversos instrumentistas por manuscritos originais e edições *Urtext*, assim como por instrumentos “antigos”.

Simultaneamente, a leitura de tratados sobre música e outros escritos dos séculos XVII e XVIII passou a ser compreendida como uma necessidade primordial para que os músicos contemporâneos pudessem compreender a música do passado de acordo com suas próprias preceptivas e particularidades, evitando, assim, uma interpretação inconsistente, irrefletida e, em muitos casos, anacrônica.

Entretanto, um instrumentista ou cantor inexperiente que queira se aprofundar nas especificidades da *Música Antiga*, mas que não esteja acostumado com a leitura destes tratados, poderá facilmente perder esta curiosidade e anseio iniciais ao se deparar com textos que, por se distinguirem em diversos aspectos do tipo de escrita das publicações contemporâneas, são de difícil entendimento. Ou pior, correrá o risco de realizar e propagar leituras imprecisas acerca do conteúdo destas obras.

Uma das dificuldades centrais para uma primeira aproximação destes tratados está relacionada ao fato de que, diferentemente do que se ouve e lê, a chamada Era Barroca não foi um período passível de ser compreendido por meio de grandes generalizações estéticas e estilísticas (como Manfred Bukofzer e outros procuraram defender), sendo, na realidade, sua própria classificação como Era ou movimento artístico um tipo de categorização contestável².

Isso pode ser facilmente observado ao compararmos as obras de compositores “barrocos” de origens distintas como Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi, Jean-Baptiste Lully, Heinrich Biber e Johann Sebastian Bach, por exemplo. As diferenças socioculturais das regiões de atividade de cada um destes compositores, somadas a suas particularidades individuais, fazem com que uma generalização estilística que ignore os contextos particulares de produção de suas obras caia em comparações infundadas e levianas. De modo semelhante, ainda que se procure tratados dos séculos XVII e XVIII para uma compreensão generalista da música “barroca” como um todo, as diferenças substanciais entre cada tratado deste período dificultam este tipo de leitura.

Este trabalho tem como objetivo investigar o impacto dos diferentes contextos socioculturais na produção destas publicações, focando em especial em perguntas como: 1) Quem foi o escritor (mais especificamente, qual era sua profissão e seu grau de contato com a música prática)? 2) Qual era o público alvo destes tratados? 3) Quais os objetivos específicos de cada tratado?

Através de um entendimento mais pormenorizado destas questões extramusicais acreditamos ser possível compreender mais facilmente as razões por trás das escolhas específicas de cada autor na elaboração de suas publicações.

Athanasius Kircher e a tradição universitária medieval no início da Era Moderna

Ainda que parte significativa dos historiadores nos últimos 200 anos tenha considerado a queda de Constantinopla, a colonização das Américas e o surgimento/solidificação da Renascença e do mercantilismo entre os séculos XV e XVI como marcadores definitivos para o início da Era Moderna, identificando ali uma ruptura integral em relação à Idade Média, permanece problemática a compreensão de que as tradições medievais, tanto no âmbito sociopolítico quanto filosófico/teológico tenham desaparecido por completo nos séculos seguintes.

Na realidade, é possível afirmar que, pelo menos até o fim do século XVIII, uma parcela considerável da produção intelectual europeia, principalmente aquela associada ao mundo universitário, continuou ligada a elementos da tradição medieval, seja no uso do latim e na divisão das sete artes liberais entre *trivium* e *quadrivium*, seja na citação regular de autoridades como Boécio e Tomás de Aquino e no interesse por questões especulativas desassociadas do empirismo e do racionalismo moderno.

Uma das características típicas deste tipo de intelectual universitário seiscentista e setecentista ligado à tradição medieval foi o desejo de estudar e escrever sobre todos os saberes de modo verdadeiramente interdisciplinar. Isso não significava simplesmente a soma de diferentes ciências autônomas, como na compreensão contemporânea sobre a interdisciplinaridade, mas sim uma abordagem que considera todos os aspectos possíveis para assimilar o objeto de estudo.

Em grande medida, foi este interesse por todos os saberes que levou autores como Robert Fludd (1574–1637) e Athanasius Kircher (1601–1680) a escreverem extensamente sobre a música, tema amplamente debatido pela maior parte das autoridades medievais como parte do estudo do *quadrivium*, ou seja, dos saberes matemáticos (aritmética, da geometria, da música e da cosmologia).

Nos tratados *O Templo da Música* (1617) e *Musurgia Universalis* (1650), escritos por Fludd e Kircher, respectivamente, é possível observar claramente que, por trás das discussões sobre a música, encontrava-se o intuito primário de discorrer sobre verdades absolutas, assim como encontrar regras matemáticas sobre a organização divina do universo por meio do estudo das proporções harmônicas e dos *numerus sonorus*. No prefácio do livro 10 da *Musurgia*, por exemplo, Kircher diz: “através da contemplação da harmonia do mundo, subimos mais alto e finalmente encontramos em uníssono com o maravilhoso e inexplicável organista, em Deus, a doce paz no centro de toda harmonia (Kircher, 1650, p. 365)³.”

Segundo Melanie Wald (2005), em vez de simplesmente romper com a tradição, Kircher, como um típico escritor jesuíta, utilizou-se da pretensão medieval de uma produção intelectual voltada para o universal e, em especial, do apoio das autoridades aprovadas pela Igreja para introduzir suas reflexões pessoais e suas novas invenções e descobertas. Deste modo, Kircher conseguiu evitar cair em polêmicas contra seus pares e superiores da Companhia de Jesus e, simultaneamente, propor uma interpretação nova sobre a música.

Todavia, embora o interesse por questões ligadas à música especulativa seja inegavelmente parte essencial das obras destes autores, é possível observar a aspiração de conciliar estas questões à música prática, possibilitando, assim, a formação do denominado *Músico Perfeito*, que precisaria ter o conhecimento teórico e filosófico sobre a música e, ao mesmo tempo, a experiência e a técnica para compor e executar belas peças. Nas palavras de Kircher:

É um músico perfeito – e assim pode ser denominado – apenas aquele combina a teoria e a práxis e que não apenas compõe, como também é capaz de dar conta de todas as coisas. E para fazer isso com alguma dignidade é necessário conhecer praticamente todas as ciências, ou seja, aritmética, geometria, proporções dos sons, tanto da música vocal quanto da instrumental e de suas disciplinas práticas, métrica, história, dialética e retórica e, por fim, o domínio perfeito de toda filosofia. [...] Alguns distinguem uma música especulativa de uma prática, razão pela qual também é chamado de teórico da música aquele que julga sem percepção, apenas com a razão; e de músico prático aquele que está ligado apenas à percepção e não conhece a causa de suas ações. Ambos são, todavia, inadequados (Kircher, 1650, p. 47)⁴.

Desse modo, ao lado de questões filosóficas e teológicas, Kircher também aborda na *Musurgia* questões ligadas à organologia, à afinação, à importância dos gestos e à diferentes métodos de composição. Ao comentar os defeitos dos cantores da época, por exemplo, Kircher escreve:

Também nesta matéria não falta falsa ambição, que se costuma chamar de teimosia dos cantores [*morositas cantorum*]. Para alguns, quanto mais estúpidos, maior ela é. [...] Pode-se observar que alguns deles imitam o ritmo da música com movimentos exagerados de todo o corpo. Alguns erguem a cabeça a cada intervalo, depois abaixam-na novamente ou a balançam e se contorcem para os lados. Que atores! [...] Quando então acrescentam o mais feio movimento dos olhos e várias contorções das sobrancelhas, é difícil dizer a zombaria, o riso e o desprezo com que executam peças musicais, não importando o quão belas elas sejam e se foram compostas com talento (Kircher, 1650, p. 561)⁵.

É muito comum que o caráter duplo de um tratado como este, que une elementos práticos e especulativos, crie dificuldades para o leitor contemporâneo acostumado a uma separação rígida entre os diferentes aspectos relacionados com a música. De modo apostado à divisão contemporânea da ciência, é possível observar nas obras de Kircher e Fludd a existência daquilo que seria compreendido atualmente como sociologia da música, filosofia da música, música teórica, análise musical, etnomusicologia, performance em música, composição musical, história da música, etc. organizados num mesmo trabalho.

Observamos, contudo, intelectuais polímatas que nunca exerceram a profissão de músico, mas que escreveram para um público letrado erudito interessado numa das atividades de maior debate nas igrejas, cortes e universidades da Europa no início da Era Moderna: a música. Através da leitura dos dois prefácios da *Musurgia Universalis* nota-se que, embora o principal público fosse formado por indivíduos da chamada *Republica literaria* (escritores, intelectuais, humanistas, etc.) e membros da aristocracia e do clero, Kircher teve a preocupação de escrever um prefácio específico dedicado diretamente “para os professores eruditos de musicologia” para a resposta de possíveis críticas relacionadas a capacidade (ou incapacidade) de um professor jesuíta em escrever sobre a música prática. Veja-se:

É verdade, músico não é de forma algum meu trabalho, e nunca foi, principalmente em um estabelecimento que está distante da minha religião. No entanto, vocês não podem me condenar como *ἀμουσος* [não musical] porque não ensinei o básico às crianças como professor, porque não conduzia o público na igreja como regente coral, porque em minhas composições não me retratei como um servo assalariado por causa do lucro. Esses adversários não me parecem conhecer as leis da lógica. Eles não sabem que sua objeção é extremamente ruim e, pela lógica, ridícula (Kircher, 1650, p. XXIII)⁶.

Ademais, a ligação de um autor como Kircher com o alto clero e com membros de grande destaque da sociedade civil, incluindo aqui o próprio Papa, o comando da Companhia de Jesus e os imperadores do Sacro Império Romano-Germânico Fernando III e Leopoldo I, possibilitou não somente o financiamento da publicação da *Musurgia*, como também a sua distribuição ao redor de todo o mundo, tanto na Europa quanto em locais distantes de ação missionária jesuítica, como o Brasil e a China, disseminando, desse modo, as preceptivas e os dogmas sobre a música aprovados pela cúria por todo o planeta.

***Musica poetica*: os tratados de música no mundo germânico luterano**

Ainda que Kircher também tenha ressaltado, como visto acima, que o estudo da música teórica isolado não seria suficiente para a formação do *Músico Perfeito*, sendo necessário pelo menos uma atenção mínima a questões práticas, é possível afirmar que a tratadística musical luterana possuía um caráter significativamente menos especulativo e mais prático que em comparação aos escritores ligados às universidades medievais e à Igreja Católica.

Embora, por um lado, permanecesse inquestionável que Athanasius Kircher tivesse procurado conciliar a música prática com a tradição da música especulativa medieval, possibilitando, desse modo, uma discussão mais aprofundada sobre os diferentes métodos de composição musical que existiram e que existiam ao redor do mundo, por outro lado os tratadistas do mundo Reformado não se limitaram a uma simples adaptação da orientação medieval das artes liberais e propuseram, no lugar disso, novas preceptivas para o estudo da música prática e da composição baseadas nos preceitos e na terminologia da retórica e poética clássica, ou seja, com base em autoridades greco-romanas como Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

A partir desta ruptura em relação ao ensino único da música como parte inseparável do *quadrivium*, os tratadistas luteranos criaram uma nova disciplina autônoma dedicada à composição musical, que passou a ser nomeada *musica poetica*. Segundo Mônica Lucas:

O estudo da *musica theoria* era objeto do estudo musical das universidades, ao passo que as preceptivas utilizadas nas escolas reformadas se concentravam no ensino dos elementos referentes à prática musical. Ainda no séc. XVI estes mesmos tratados escolares passam a descrever uma terceira subdivisão, intermediária entre as duas anteriores: a *musica poetica*. [...] Nestes tratados, a inserção desta terceira distinção serve para justificar a atenção dispensada por seus autores a elementos da composição musical, e sua aproximação com princípios da oratória (Lucas, 2014, p.82).

É possível dizer que o surgimento desta nova disciplina no currículo pedagógico das *Lateinschulen* esteve intimamente conectado com a importância da música para os luteranos já desde Lutero, sendo a música, na realidade, considerada parte essencial da formação teológica e ética dos cidadãos, estando atrás apenas do estudo das escrituras e das línguas clássicas. Por conta da posição de destaque da música, diversos tratados passaram a ser escritos, ainda no século XVI, no intuito de resolver problemas técnicos e práticos relacionadas à elaboração e à execução de obras para a celebração regular do culto nas igrejas luteranas.

Entretanto, mais que simplesmente compor e executar de acordo exclusivamente com os próprios ouvidos, a função social desempenhada pelos músicos luteranos os obrigava a aterem-se ao texto e ao conteúdo teológico das obras executadas, assim como à inteligibilidade destas para os diferentes públicos que poderiam escutá-las. Para que tudo isso fosse possível, nota-se, principalmente a partir do século XVII, uma atenção especial dos tratadistas para questões relacionadas à composição musical, em especial à aplicação de procedimentos retóricos.

Desse modo, músicos profissionais luteranos como Joachim Burmeister, Johann Mattheson e Heinrich Christoph Koch passaram a elaborar novos tratados baseados na “noção de que a música seja análoga ao discurso verbal, ambos sujeitos às regras da retórica, e de que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte, adequando-se às circunstâncias de público, ocasião e lugar” (Lucas, 2014, p.72).

Desse modo, diferentemente da produção de um acadêmico jesuíta como Kircher, os tratados escritos por estes músicos luteranos possuíam características e objetivos particularmente distintos, deixando de lado uma grande parte das preocupações contemplativas e dedicando a maior parte de seu escopo à problemas e soluções de ordem prática. Segundo Mattheson:

É preferível a todos e quaisquer tipos de ponderações e teorias aquele (tipo) que não se aprofunda demasiadamente em contemplações vagas e íntimas, deixando de lado a prática, mas sim que de imediato faça de sua intenção principal o uso e a utilidade reais. E neste caso que se relaciona de algum modo com a música (e ainda mais o compositor) deve elaborar sua própria teoria e contemplação (Mattheson, [1739] 1991, tradução Stefano Paschoal).

A arte de tocar

Ainda um outro tipo de tratadística deste período foram as publicações sobre a arte de tocar um instrumento específico. Foi justamente esta espécie de tratados que a maior parte dos instrumentistas interessados pela performance historicamente orientada utilizaram e utilizam até hoje como base para a execução da *Música Antiga*.

Este uso mais frequente destas produções está relacionada, em grande medida, com o fato de que, enquanto os tratadistas ligados à tradição universitária e à *musica poetica* tinham como principais preocupações escrever sobre questões teológicas ou composicionais, focando suas atenções majoritariamente às partes da retórica (invenção, disposição e elocução) relacionadas à atividade de criação e elaboração das obras, observa-se nos tratados de músicos como Leopold Mozart (*Ensaio sobre uma escola de violino completa*), Carl P.E. Bach (*Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*) e Johann Joachim Quantz (*Ensaio sobre como tocar a flauta transversal*) um interesse por aquilo que na *Ars Rhetorica* é nomeada como *Actio*, ou seja, justamente à atividade performática em si.

Esta diferença no objetivo da escrita destes tratados faz com que a leitura de uma publicação como “*Ensaio sobre uma escola de violino completa*” (1756) seja muita mais direta e acessível ao leitor/músico contemporâneo do que em comparação com um tratado como a *Musurgia Universalis*, que envolve diversos temas teológicos e filosóficos do período. Ainda assim, é preciso que o músico contemporâneo tenha muito cuidado no estudo destes tratados para evitar erros anacrônicos e leituras imprecisas.

Embora Kircher e Mattheson, já tivessem relatado e discutido alguns problemas na performance relacionados à afinação, ao uso dos ornamentos adequados e à gestualidade, estes problemas permaneceram em segundo plano para estes autores. Outrossim, o principal público de seus tratados eram membros da *Republica Literaria*, das cortes, do alto clero ou compositores, enquanto os principais leitores dos tratados sobre como tocar violino, cravo ou flauta eram instrumentistas iniciantes ou já profissionais interessados em se aprimorarem em seus respectivos instrumentos.

Observamos aqui, portanto, um contexto sociocultural claramente distinto daquele relacionado à produção dos tratados de Athanasius Kircher, Joachim Burmeister e Johann Mattheson. Se antes víamos a importância primordial do contexto religioso, vemos, aqui, um contexto de produção essencialmente secular. Este fato nos ajuda a entender diversas diferenças como o caráter mais técnico e menos teológico dos tratados, assim como o foco na música instrumental em vez de grandes discussões sobre como representar de modo teologicamente adequado o texto através da música.

Considerações finais

Este trabalho mostrou como os diferentes contextos socioculturais envolvidos na produção de cada tratado influenciam os objetivos de cada autor e, conseqüentemente, o próprio conteúdo de suas obras. Como demonstramos, tratadistas como Athanasius Kircher, ligados à tradição medieval e à Igreja Católica, procuraram ao máximo apoiar-se nas autoridades clássicas e medievais no intuito de fundamentar seus argumentos e posições e evitar, assim, colocações ou posicionamentos novos que pudessem ser considerados controversos dentro do ambiente universitário e religioso do período. Desse modo, mesmo ao abordar questões práticas, Kircher as mantém a todo o momento associadas a uma justificativa teológica especulativa.

Já no caso dos tratados ligados à *musica poetica* luterana, observamos como a necessidade de resolução de problemas práticos relacionados à responsabilidade dos musicistas luteranos em elaborar e executar regularmente peças com significados teológicos específicos e bem determinados levou uma quantidade significativa de

compositores a escreverem dando destaque a aplicação da retórica à composição. Por fim, vimos como os tratados sobre como tocar determinado instrumento se inserem num contexto secular que se distingue definitivamente daquele dos tratados elaborados por escritores jesuítas ou por compositores ligados à *musica poetica*.

Ainda assim, existiram naturalmente muitos outros tipos de tratados com outras especificidades fora os aqui mencionados: isto demonstra a necessidade de considerar, sobretudo, a época de concepção de um tratado e as especificidades da Música em cada um deles.

Referências

- Bach, C. P. E. ([1753] 2009) *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Trad.: CAZARINI, F. Campinas.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque era: from Monteverdi to Bach*. W.W. Norton & Company.
- Fludd, R. ([1617] 2020) *O Templo da Música*. Trad.: ZWILLING, C; MACIEL FILHO, L. Polar editorial.
- Hansen, J. A. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Tereza, vol. 2.
<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560/114160>
- Kircher, A. ([1650] 2018). *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Trad.: SCHEIBEL, G. (Roma, 1650). Leipzig: HMT Leipzig, 2018
- Lucas, M. (2014). *Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica*. OPUS, [s.l.], v. 20, n. 1, p. 71-94. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103/93>
- Mattheson, J. ([1739] 1991) *Der vollkommene Capellmeister*. Bärenreiter
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Johann Jacob Lotter.
- Quantz, J. J. (1752) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voß.
- Wald, Melanie. (2005) "*Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia*". *Harmonie als Utopie. Untersuchungen zur Musurgia universalis von Athanasius Kircher* [Tese de doutorado, Universität Zürich].

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp (processo no 2021/01465-3). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapesp

² Para mais sobre o debate acerca da existência de um período barroco ver: HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. In: Tereza, vol. 2, 2001.

³ Original: „Durch die Betrachtung der Weltenharmonie steigen wir höher hinauf und finden endlich im Einklang mit dem so wunderbaren und unfassbaren Organisten, in Gott, im Zentrum aller Harmonie süße Ruhe“.

⁴ Original: Nur der ist ein vollkommener Musiker und kann ein solcher genannt werden, der Theorie und Praxis verbindet, der nicht nur komponieren, sondern auch von allem Rechenschaft geben kann. Um das mit einiger Würde zu bewältigen, sind Kenntnisse in fast allen Wissenschaften nötig, also der Arithmetik, Geometrie, der von den Proportionen der Töne, sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalmusik als ihren praktischen Disziplinen, der Metrik, Geschichte, Dialektik und Rhetorik und schließlich die vollkommene Beherrschung der gesamten Philosophie. [...] Einige unterscheiden eine spekulative von einer praktischen Musik, daher wird auch der ein Musiktheoretiker genannt, der ohne die Wahrnehmung, allein mit der Vernunft beurteilt; Praktiker aber der, welcher einzig der Wahrnehmung anhängt und um die Ursache seines Tuns nicht weiß. Beide aber sind unzureichend. Tradução do autor, assim como todas as outras traduções, exceto onde indicado.

⁵ Original: Auch in dieser Sache fehlt es also nicht an falschem Ehrgeiz, den man gemeinhin den Eigensinn der Sänger [morositas cantorum] nennt. Der ist bei einigen umso größer, je dümmer sie sind. [...] Man könnte beobachten, dass einige mit stark übertriebenen Bewegungen des ganzen Körpers den Rhythmus des Gesangs nachäffen. Einige recken bei jedem Intervall den Kopf in die Höhe, senken ihn dann wieder oder schütteln den Kopf und verrenken sich nach beiden Seiten. Was für Schauspieler! [...] Wenn dann bei denen noch die hässlichste Augenbewegung und verschiedene Verziehungen der Augenbrauen hinzukommen, kann man kaum sagen, unter welchem Spott, Gelächter und Hohn sie Musikstücke vortragen, mögen diese auch noch so schön und mit Talent komponiert sein.

⁶ Original: Es ist wahr, Musiker ist keineswegs mein Beruf, ich war es auch nie, schon gar nicht in einer von meiner Religion entfernten Einrichtung. Trotzdem können sie mich nicht deshalb als ἀμύσιον [amusisch] verdammen, weil ich nicht den Kindern als Spiellehrer die Grundlagen beigebracht habe, weil ich in der Kirche nicht als Chorleiter das Publikum geführt habe, weil ich mich bei meinen Kompositionen nicht um des Gewinns wegen als Lohnknecht dargestellt habe. Solche Widersacher scheinen mir die Gesetze der Logik nicht zu kennen. Sie wissen nicht, dass ihr Einwand äußerst schlecht und nach der Logik lächerlich ist.