



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

## O concerto em Dó Maior KV 314 (285<sup>d</sup>) - uma abordagem filológica

Mestrado em Música, Área de Especialização em Oboé

Ricardo Santos Lopes

**Orientadores**

Dr. Nelson Jorge Machado Alves

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa C. Correia Castilho

Julho de 2013



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

# O concerto em Dó Maior KV 314 (285<sup>d</sup>) - uma abordagem filológica

Ricardo Santos Lopes

Orientadores

Dr. Nelson Jorge Machado Alves

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa C. Correia Castilho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, Área de Especialização em Oboé, realizada sob a orientação científica do Dr. Nelson Jorge Machado Alves, Equiparado a Professor Adjunto da Unidade Técnico-científica de Música e Artes do Espectáculo da Escola Superior das Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, e co-orientação da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa C. Correia Castilho, Professora Adjunta da Unidade Técnico-científica de Música e Artes do Espectáculo da Escola Superior das Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho de 2013



## Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Vogais

Dr. Nelson Jorge Machado Alves

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa C. Correia Castilho

Dr. Pedro Ricardo Monteiro Ribeiro



## **Dedicatória**

A Macario Santiago Kastner (1908-1992)

Pela revelação do quanto há para aprender



## Agradecimentos

Aos meus Orientadores, Dr. Nelson Alves e Professora Doutora Luísa Correia pela sempre enorme disponibilidade.

A Alain Girard pela disponibilização dos artigos de Paumgartner e Cuming, bem como a versão ornamentada com cadências do concerto de Fischer.

A Nick Deutsch por me ter chamado a atenção para o prefácio de Wiese à edição da Breitkopf & Härtel, que me abriu caminho a tantas novas indagações.

Também aos meus *Compagnons de route*: Nuno Ivo Cruz, Paulo Guerreiro e Carolino Carreira, pela sua amizade, o seu exemplo, e uma vida de constante estímulo.



"Há uma harmonia que os envolve a todos, o oboé mais adulto integra-se ordeiro no conjunto. Mas sempre tão triste. De vez em quando ouço-o, a voz já crescida de galispo. Mas por vezes esquece-se, volta à brincalhotice, às suas cabriolas de garoto. Vejo-o escapar-se à orquestra, a orquestra apanha-o, ele safa-se de novo num jogo de enleio mútuo de caça ao caçador. Até que toda a orquestra põe fim às diabruras, o oboé é absorvido, integrado e levado lá para dentro. Deve doer-se ainda, já o não ouço. É um instrumento triste, deve ter sido órfão de pai e mãe".

Virgílio Ferreira, *in* Em Nome da Terra, 1990.

"O principal objectivo [do músico] deve ser sempre a expressão do sentimento, não a rapidez de execução. Com perícia, podia construir-se uma máquina musical que tocasse certas peças com uma velocidade e exactidão tão notáveis que nenhum ser humano poderia igualar quer com os seus dedos, quer com a sua língua. Certamente causaria pasmo, mas nunca nos comoveria, e após algumas audições e compreendida a sua construção, cessaria mesmo de nos deslumbrar. Portanto, aqueles que desejarem manter a sua superioridade sobre a máquina, e pretendam comover as pessoas, devem tocar cada peça com o seu próprio fogo."

Johann Joachim Quantz, *in* On Playing the Flute, 1752.



## Resumo

A presente dissertação consiste num estudo de caso, de natureza qualitativa e descritiva, e tem por objectivo analisar as fontes existentes do concerto para oboé KV 314 (285<sup>d</sup>) de W. A. Mozart, à luz do contexto histórico e prática da época, nas versões sobreviventes para oboé e para flauta, procurando responder às seguintes perguntas de base:

1. A cópia do concerto para oboé e orquestra KV 314 (285<sup>d</sup>) que se encontra em Salzburgo tem autoridade enquanto fonte para as modernas edições da obra?
2. Se sim, em que medida?
3. Qual o grau de fiabilidade da cópia da versão para flauta sediada em Viena?
4. Será a cópia de Salzburgo, como advoga Ingo Goritzki, tão só uma versão simplificada do original, por razões que podemos apenas especular?

Neste processo, utilizar-se-á o cruzamento de informação de várias fontes - métodos e tratados instrumentais da época, correspondência, testemunhos contemporâneos, composições de oboístas/compositores próximos de Mozart e obras do próprio compositor, para elaboração de uma revisão crítica da obra.

Não sendo possível responder a todas as questões que permanecem em aberto, parece evidente que, à luz dos argumentos expostos, a versão de oboé apresenta uma grande coerência na tipologia de escrita para o instrumento na altura - o *topos*, assim como uma maior variedade rítmica, merecendo uma maior credibilidade do que geralmente lhe é atribuída. Dadas as inúmeras inconsistências presentes em ambas as cópias, afigura-se indispensável o cruzamento de informação, resultando num texto mais rico e, desejavelmente, mais expurgado de erros.

## Palavras chave

Mozart, Oboé, Concerto, Performance, Ornamentação



## Abstract

The present dissertation consists of a case study, qualitative and descriptive in nature, the main goal of which comprises analyzing the existing sources of the oboe concerto KV 314 (285<sup>d</sup>) of W. A. Mozart, under the historical context and performance practice of the time, in the surviving versions for oboe and for flute, aiming to answer the following questions:

1. Is the Salzburg copy of the oboe concerto KV 314 (285<sup>d</sup>) an authoritative source for modern editions?
2. If so, in what measure?
3. To what degree is the Vienna flute version a reliable source?
4. Is the Salzburg copy a mere simplification of the original version, as suggested by Ingo Goritzki, for reasons that we can only speculate?

In the process, information from various sources will be used - period methods and music treatises, correspondence, contemporary testimonies, works by oboists/composers that were close to Mozart, and works by the composer himself, in elaborating a critical review of the piece.

Because it is impossible to fill all existing gaps, it seems clear that the oboe version shows a significant coherence towards the type of writing for the instrument at the time - the *topos*, and has a broader rhythmical variety, deserving a greater credibility than it usually receives.

Given the many inconsistencies present in both copies, it is strongly advisable to crosscheck the information, thus resulting in a richer, and hopefully, more correct text.

## Keywords

Mozart, Oboe, Concerto, Performance, Ornamentation



## Índice geral

1.	Introdução . . . . .	1
2.	Problemática, objectivos e metodologias . . . . .	5
3.	Enquadramento das fontes visando uma abordagem filológica . . . . .	7
3.1.	Contextualização histórica . . . . .	7
3.2.	O oboé do período clássico: do <i>Hautboy</i> para o oboé . . . . .	19
3.3.	A problemática das cópias do concerto KV 314 (285 <sup>d</sup> ) . . . . .	23
3.4.	Os oboístas de Mozart . . . . .	35
3.5.	Critérios de selecção de tratados contemporâneos . . . . .	45
4.	Revisão crítica da obra . . . . .	49
4.1.	Andamento . . . . .	53
4.1.1.	Primeiro andamento . . . . .	53
4.1.2.	Segundo andamento . . . . .	53
4.1.3.	Terceiro andamento . . . . .	54
4.2.	Texto . . . . .	59
4.2.1.	Primeiro andamento . . . . .	62
4.2.2.	Segundo andamento . . . . .	76
4.2.3.	Terceiro andamento . . . . .	79
4.3.	Articulação . . . . .	87
4.3.1.	Primeiro andamento . . . . .	93
4.3.2.	Segundo andamento . . . . .	95
4.3.3.	Terceiro andamento . . . . .	95
4.4.	Ornamentação . . . . .	99
4.4.1.	Primeiro andamento . . . . .	111
4.4.2.	Segundo andamento . . . . .	119
4.4.3.	Terceiro andamento . . . . .	123

4.5.	<i>Eingänge</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	131
4.6.	Cadências	.	.	.	.	.	.	.	.	139
4.6.1.	Localização	.	.	.	.	.	.	.	.	139
4.6.2.	Dimensão e forma	.	.	.	.	.	.	.	.	140
4.6.3.	Conteúdo	.	.	.	.	.	.	.	.	142
4.6.4.	Improvisar ou preparar?	.	.	.	.	.	.	.	.	143
4.6.5.	Mozart e as suas cadências	.	.	.	.	.	.	.	.	145
4.6.6.	Que cadências para Mozart?	.	.	.	.	.	.	.	.	149
5.	Conclusão	.	.	.	.	.	.	.	.	157
6.	Posfácio	.	.	.	.	.	.	.	.	165
	Bibliografia	.	.	.	.	.	.	.	.	171
	Glossário	.	.	.	.	.	.	.	.	177
	Anexos	.	.	.	.	.	.	.	.	179

## Índice de figuras

Figura 1 - KV 388 (384 <sup>a</sup> ) compasso 174 do quarto andamento . . . . .	26
Figura 2 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 22 do segundo andamento . . . . .	29
Figura 3 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 60 do segundo andamento . . . . .	29
Figura 4 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 72 e 73 do segundo andamento . . . . .	30
Figura 5 - KV 388 (384 <sup>a</sup> ) compassos 65 a 72 do quarto andamento . . . . .	31
Figura 6 - KV 452 compassos 141 a 143 do terceiro andamento . . . . .	31
Figura 7 - Lebrun, concerto em fá maior, compassos 69 a 80 do primeiro andamento. . . . .	39
Figura 8 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 64 a 79 do primeiro andamento . . . . .	40
Figura 9 - Ritmo da marcha turca . . . . .	55
Figura 10 - KV 291 compassos 165 a 172 do terceiro andamento . . . . .	55
Figura 11 - KV 331 (300 <sup>i</sup> ) compassos 25 a 28 do terceiro andamento . . . . .	55
Figura 12 - Lebrun, concerto em ré menor, compassos 170 a 174 do terceiro andamento . . . . .	56
Figura 13 - KV 361 (370 <sup>a</sup> ) início do tema do sétimo andamento . . . . .	57
Figura 14 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 1 a 5 do terceiro andamento . . . . .	57
Figura 15 - KV 364 (320 <sup>d</sup> ) compassos 32 a 35 do segundo andamento . . . . .	61
Figura 16 - KV 271 compassos 14 a 17 de uma cadência original para o primeiro andamento. . . . .	61
Figura 17 - KV 313 (285 <sup>c</sup> ) compassos 142 a 147 do primeiro andamento . . . . .	62
Figura 18 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 40 do primeiro andamento . . . . .	62
Figura 19 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 44 e 45 do primeiro andamento na versão em dó . . . . .	63
Figura 20 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 44 e 45 do primeiro andamento na versão em ré . . . . .	63

Figura 21 - Ferlendis, concerto em dó maior, compassos 189 a 192 do primeiro andamento . . . . .	64
Figura 22 - Fischer, concerto em mi bemol maior, compassos 91 e 92 do primeiro andamento . . . . .	64
Figura 23 - Lebrun, concerto em dó maior, compasso 76 do primeiro andamento . . . . .	64
Figura 24 - KV 370 (386 <sup>b</sup> ) compassos 152 a 155 do terceiro andamento	65
Figura 25 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 63 do primeiro andamento .	65
Figura 26 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 68 a 70 do primeiro andamento .	65
Figura 27 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 68 a 70 do primeiro andamento .	66
Figura 28 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 87 do primeiro andamento .	66
Figura 29 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 87 do primeiro andamento da versão em ré . . . . .	67
Figura 30 - KV 219 compassos 181 a 184 do terceiro andamento .	67
Figura 31 - KV 361 (370 <sup>a</sup> ) compassos 25 e 26 do sexto andamento .	68
Figura 32 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 90 e 91 do primeiro andamento .	68
Figura 33 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 90 e 91 do primeiro andamento .	69
Figura 34 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 92 do primeiro andamento .	69
Figura 35 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 96 e 97 do primeiro andamento .	69
Figura 36 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 110 do primeiro andamento .	70
Figura 37 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 110 do primeiro andamento .	70
Figura 38 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 110 do primeiro andamento da versão em ré . . . . .	71
Figura 39 - <i>Così fan tutte</i> , compassos 10 e 11 do recitativo "Barbara! perchè fuggi?" . . . . .	71

Figura 40 - <i>Così fan tutte</i> , compassos 18 a 20 do recitativo "Barbara! perchè fuggi?" . . . . .	72
Figura 41 - KV 488 compasso 72 do segundo andamento. . . . .	72
Figura 42 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 113 do primeiro andamento da versão em ré . . . . .	73
Figura 43 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 114 a 118 do primeiro andamento	73
Figura 44 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 130 do primeiro andamento . . . . .	73
Figura 45 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 136 do primeiro andamento . . . . .	74
Figura 46 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 137 a 141 do primeiro andamento	74
Figura 47 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 143 a 145 do primeiro andamento	74
Figura 48 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 164 do primeiro andamento da versão em ré . . . . .	75
Figura 49 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 167 e 168 do primeiro andamento	75
Figura 50 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 172 e 173 do primeiro andamento	75
Figura 51 - KV 364 (320 <sup>d</sup> ) entrada da cadência do segundo andamento	76
Figura 52 - KV 271 compasso 122 e início da cadência A do segundo andamento . . . . .	76
Figura 53 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 22 do segundo andamento. . . . .	76
Figura 54 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 67 do segundo andamento . . . . .	76
Figura 55 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 72 do segundo andamento. . . . .	77
Figura 56 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 85 da versão em dó, e 85 e 86 da versão em ré do segundo andamento . . . . .	78
Figura 57 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 59 e 60 do terceiro andamento . . . . .	79
Figura 58 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 64 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	79
Figura 59 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 69 do terceiro andamento . . . . .	80

Figura 60 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 69 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	80
Figura 61 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 79 a 83 do terceiro andamento .	80
Figura 62 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 86 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	81
Figura 63 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 79 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	81
Figura 64 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 93 e 94 do terceiro andamento .	82
Figura 65 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 102 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	82
Figura 66 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 118 do terceiro andamento .	82
Figura 67 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 128 do terceiro andamento .	82
Figura 68 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 165 do terceiro andamento .	82
Figura 69 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 165 do terceiro andamento .	83
Figura 70 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 165 do terceiro andamento da versão de flauta . . . . .	83
Figura 71 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 170 do terceiro andamento .	83
Figura 72 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 174 do terceiro andamento .	84
Figura 73 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 176 do terceiro andamento .	84
Figura 74 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 189 a 192 do terceiro andamento	84
Figura 75 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 199 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	85
Figura 76 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 205 a 213 do terceiro andamento	85
Figura 77 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 262 do terceiro andamento .	85
Figura 78 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 262 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	86

Figura 79 - Sugestão de articulação por C. P. E. Bach . . . . .	87
Figura 80 - Exemplo de articulações extraído da obra de Van der Hagen	89
Figura 81 - KV 271 compassos 34 a 38 do primeiro andamento . . . . .	90
Figura 82 - KV 219 compassos 94 e 95 do terceiro andamento . . . . .	91
Figura 83 - KV 219 compasso 44 do primeiro andamento . . . . .	91
Figura 84 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 79 e 80 do primeiro andamento . . . . .	92
Figura 85 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 154 e 155 do primeiro andamento	92
Figura 86 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 32 e 33 do primeiro andamento . . . . .	93
Figura 87 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 37 e 38 do primeiro andamento da versão em ré . . . . .	93
Figura 88 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 56 do primeiro andamento . . . . .	94
Figura 89 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 85 do primeiro andamento . . . . .	94
Figura 90 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 32 e 33 do segundo andamento . . . . .	95
Figura 91 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 60 do segundo andamento. . . . .	95
Figura 92 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 60 e 61 do terceiro andamento . . . . .	96
Figura 93 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 103 do terceiro andamento . . . . .	96
Figura 94 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 129 do terceiro andamento da versão em ré . . . . .	97
Figura 95 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 165 do terceiro andamento . . . . .	97
Figura 96 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 183 e 184 do terceiro andamento	97
Figura 97 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 190 a 192 do terceiro andamento	97
Figura 98 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 255 e 256 do terceiro andamento	98
Figura 99 - KV 427 (417 <sup>a</sup> ) compassos 23 a 25 do "Gloria" . . . . .	103
Figura 100 - KV 427 (417 <sup>a</sup> ) compassos 66 e 67 do "Laudamus Te" . . . . .	104
Figura 101 - KV 427 (417 <sup>a</sup> ) compasso 32 do "Domine" . . . . .	104
Figura 102 - <i>Vorschläge</i> característicos do classicismo . . . . .	105

Figura 103 - KV 313 (285 <sup>c</sup> ) compasso 236 do terceiro andamento	.	106
Figura 104 - KV 271 compasso 20 do segundo andamento	.	106
Figura 105 - KV 364 (320 <sup>d</sup> ) compassos 28 a 30 do segundo andamento		107
Figura 106 - KV 271 compasso 115 do segundo andamento	.	108
Figura 107 - KV 271 compasso 62 do segundo andamento	.	108
Figura 108 - KV 313 (285 <sup>c</sup> ) compassos 15 a 17 do primeiro andamento		109
Figura 109 - KV 427 (417 <sup>a</sup> ) compassos 16 e 17 do "Et incarnatus est"	.	110
Figura 110 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 32 e 33 do primeiro andamento		111
Figura 111 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 42 do primeiro andamento	.	111
Figura 112 - KV 313 (285 <sup>c</sup> ) compasso 60 do primeiro andamento	.	112
Figura 113 - KV 313 (285 <sup>c</sup> ) compasso 70 do primeiro andamento	.	112
Figura 114 - KV 271 compassos 43 e 44 do segundo andamento.	.	113
Figura 115 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 46 do primeiro andamento	.	113
Figura 116 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 53 do primeiro andamento	.	114
Figura 117 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 54 do primeiro andamento	.	114
Figura 118 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 58 do primeiro andamento	.	115
Figura 119 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 64 do primeiro andamento	.	115
Figura 120 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 73 e 74 do primeiro andamento		116
Figura 121 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 77 a 79 do primeiro andamento	.	116
Figura 122 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 89 a 92 do primeiro andamento		117
Figura 123 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 122 do primeiro andamento	.	118
Figura 124 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 17 do segundo andamento	.	119
Figura 125 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 26 do segundo andamento	.	120
Figura 126 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 28 do segundo andamento	.	120
Figura 127 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 33 do segundo andamento	.	121
Figura 128 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 39 do segundo andamento	.	121

Figura 129 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 59 do segundo andamento .	122
Figura 130 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 85 da versão em dó, e 85 e 86 da versão em ré do segundo andamento . . . . .	122
Figura 131 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 1 do terceiro andamento .	123
Figura 132 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 5 e 6 do terceiro andamento .	123
Figura 133 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 28 do terceiro andamento .	123
Figura 134 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 58 a 62 do terceiro andamento .	124
Figura 135 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 65 a 68 do terceiro andamento .	124
Figura 136 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 91 a 94 do terceiro andamento .	125
Figura 137 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 110 a 114 do terceiro andamento	125
Figura 138 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 154 do terceiro andamento .	126
Figura 139 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 166 do terceiro andamento .	126
Figura 140 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 204 do terceiro andamento .	127
Figura 141 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 205 a 213 do terceiro andamento	127
Figura 142 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 241 do terceiro andamento .	128
Figura 143 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compasso 250 do terceiro andamento .	129
Figura 144 - KV 314 (285 <sup>d</sup> ) compassos 251 a 256 do terceiro andamento	129
Figura 145 - KV 370 (368 <sup>b</sup> ) compasso 31 do segundo andamento .	132
Figura 146 - Lebrun, concerto em dó maior, compassos 27 a 29 do terceiro andamento . . . . .	133
Figura 147 - Ferlendis, concerto em dó maior, compasso 80 do primeiro andamento. . . . .	133
Figura 148 - Anónimo, <i>Eingang</i> para o concerto em dó maior de Fischer	134
Figura 149 - Lebrun, concerto em ré menor, compassos 268 a 271 do terceiro andamento . . . . .	134

Figura 150 - Fiala, <i>Duo Concertante</i> em dó maior, compassos 58 e 59 do primeiro andamento . . . . .	135
Figura 151 - KV 361 (370 <sup>a</sup> ) compassos 16 e 17 do quinto andamento .	134
Figura 152 KV 361 (370 <sup>a</sup> ) compassos 87 e 88 do quinto andamento .	135
Figura 153 - KV 370 (368 <sup>b</sup> ) compasso 6 do segundo andamento. .	136
Figura 154 - KV 370 (368 <sup>b</sup> ) compasso 22 do segundo andamento .	136
Figura 155 - KV 617 compassos 174 a 177 do segundo andamento .	136
Figura 156 - KV 271 compasso 290 do terceiro andamento . .	137
Figura 157 - KV 271 compasso 232 do terceiro andamento . .	137
Figura 158 - Tromlitz, sugestão de cadência . . . . .	141
Figura 159 - Anónimo, cadência para o concerto em dó maior de Fischer	141
Figura 160 - Besozzi, concerto em fá maior, cadências para os primeiro e segundo andamentos . . . . .	143

## Listas de tabelas

Tabela 1 - Oboístas mencionados na correspondência dos Mozart . . . . .	35
Tabela 2 - Comparação harmónica entre uma secção do Concerto nº 4 de Lebrun e o Concerto KV 314 (285 <sup>d</sup> ) de Mozart . . . . .	40
Tabela 3 - Dados relativos a cadências originais de Mozart, para obras compostas entre 1777 e 1784 . . . . .	149
Tabela 4 - Estrutura formal das cadências da tabela 3 . . . . .	151
Tabela 5 - Dados relativos a cadências da época para instrumentos de sopro . . . . .	152
Tabela 6 - Análise harmónica das cadências constantes na tabela 5 . . . . .	154



## Lista de anexos

Anexo A - Referências ao Concerto KV 314 (285 <sup>d</sup> )	181
Anexo B - <i>Fac simile</i> e transcrição do fragmento de nove compassos descoberto em 1971, propriedade de Dr. F. G. Zeileis Jr.	183
Anexo C - Árvore genealógica da família Besozzi	185
Anexo D - Diferentes versões da fuga do <i>Rondo</i> do Concerto KV 314 (285 <sup>d</sup> )	187
Anexo E - Início da ária de <i>Blondine</i> de <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	193
Anexo F - Conjuntos de <i>Eingänge</i> do concerto KV 271	195
Anexo G - Cadências da época para instrumentos de sopro	199

## 1. Introdução

Não existe um oboísta numa orquestra profissional que não possua uma interpretação do concerto para oboé e orquestra KV 314 (285<sup>d</sup>) de Mozart minimamente sólida, uma vez que, a partir dos anos sessenta, esta obra é solicitada em todos os concursos para orquestra como obra de apresentação obrigatória. Este facto faz com que ocupe um lugar muito particular no trajecto pessoal de qualquer oboísta, dado que, ainda mesmo no período de formação lhe é dada uma ênfase especial.

Este estado de coisas levaria a pressupor que cada intérprete tem uma visão bem fundamentada e crítica da peça, mas, paradoxalmente, poucos são os oboístas que estejam bem informados acerca das vicissitudes que rodearam a génese da obra, ou até em relação às diversas opções em aberto no que à sua interpretação concerne. Com toda a justiça se deve reconhecer, que a grande responsabilidade vem do sistema em si mesmo: com a ênfase dada nos nossos dias à perfeição técnica, e dada a grande transparência e dificuldade de execução no oboé moderno, a obra é utilizada nas audições para aferir capacidades como clareza de articulação, *legato* ou afinação por parte dos candidatos, não havendo espaço para avaliações subjectivas de estilo, ornamentação, *etc.* Mais, os candidatos são aconselhados a evitarem sair fora de uma interpretação *main stream* ou incorrerem em riscos, porque o risco abre a possibilidade de ocorrer uma falha, o que no caso de uma audição para orquestra pode muito bem ditar a eliminação. Mas se a situação na Europa é um pouco mais aberta, dada a grande fragmentação de estilos e escolas nacionais de oboé, já em países como nos Estados Unidos da América, a fim de acautelar protecção contra eventual discriminação baseada em género, raça, ou outra, o candidato tem de utilizar compulsivamente uma única edição da obra, e qualquer alteração implica desclassificação automática.

Na realidade, em semelhantes termos, não é possível qualquer tipo de julgamento de ordem musical, restando avaliação da proficiência técnica e do carisma do candidato.

Quando o oboísta e pedagogo Ingo Goritzki (n. 1939) grava o concerto para a etiqueta *Claves* em 1987, faz acompanhar o CD de notas explicativas para o facto de

tocar a versão de flauta transposta a uma segunda inferior, tendo fundamentado os seus argumentos mais extensivamente num artigo publicado na revista *Tibia* em 1979 (GORITZKI, 1979). A iniciativa de Goritzki teve o enorme mérito de provocar a reflexão e discussão nos meios académicos, assim como na comunidade de intérpretes, chamando a atenção para várias inconsistências na fonte de oboé, que analisa. A sua visão impôs-se com particular destaque nos países de língua alemã, vindo nos últimos anos a ser assumida como um quase dogma. A prova disso é a surpreendente opção de uma das mais conceituadas intérpretes de oboé clássico, Katharina Arfken, em gravar a versão de Goritzki com a sua orquestra, a *Freiburger Barockorchester*, num CD lançado em 2008.

Com a enorme evolução dos estudos mozartianos na última vintena de anos, entendemos oportuno e pertinente o revisitar da obra que este estudo se propõe.

Assim, no capítulo 2 colocaremos sucintamente as questões que estão na base do presente trabalho, as problemáticas em causa, assim como as metodologias que serão adoptadas e os objectivos que se propõe atingir.

No capítulo 3 falar-se-á do tipo de fontes a que haverá recurso, visando uma abordagem filológica e de crítica textual ao concerto KV 314 (285<sup>d</sup>), no sentido mais lato dos termos. Serão analisadas questões organológicas dos instrumentos da época, análise hermenêutica e filológica das fontes disponíveis, aspectos relacionados com oboístas do universo estético e geográfico de Mozart bem como a clarificação do critério no que à escolha de tratados e métodos da época concerne.

O capítulo 4 trata da revisão crítica da obra. Será dividido nos vários aspectos a abordar: escolha de tempos e natureza dos andamentos, texto, articulação, ornamentação, *Eingänge* e cadências. Para efeitos de maior clareza, far-se-á um breve *rationale* sobre cada matéria, seguido do trabalho de análise em cada um dos três andamentos da obra.

No capítulo 5 serão abordadas as principais conclusões, em articulação com as questões subjacentes ao trabalho.

O capítulo 6 consta de um posfácio, no qual é resumida alguma informação pertinente para o presente estudo, e que só numa fase final do mesmo tivemos

acesso, informação essa retirada da tese de Doutorado de Dexter Edge (EDGE, 2001).

Relativamente às referências bibliográficas de tratados, métodos e relatos da época, existem três situações distintas no presente trabalho: consulta de primeiras edições, indicando-se nesse caso a data de edição; consulta de edições modernas fac-similadas, indicando-se igualmente neste caso a data da primeira edição; e finalmente, traduções modernas, em cujo caso se indicará a data da edição traduzida utilizada.

No que concerne à citação de obras redigidas em italiano, francês, inglês ou alemão, optamos pela tradução livre de nossa responsabilidade. Em textos com alemão mais complexo, como é o caso dos tratados do séc. XVIII, optou-se pela tradução a partir do inglês.



## 2. Problemática, objectivos e metodologias

A presente dissertação tem por objectivo principal analisar as fontes existentes do concerto KV 314 (285<sup>d</sup>) de W. A. Mozart, à luz do contexto histórico e prática da época, nas versões sobreviventes em dó maior para oboé, que se encontra nos arquivos de Salzburgo, e em ré maior para flauta, numa cópia localizada em Viena.

Procurar-se-á responder às seguintes perguntas de base:

a) A cópia do concerto para oboé e orquestra KV 314 (285<sup>d</sup>) que se encontra em Salzburgo tem autoridade enquanto fonte para as modernas edições da obra?

b) Se sim, em que medida?

c) Qual o grau de fiabilidade da cópia da versão para flauta sediada em Viena?

d) Será a cópia de Salzburgo, como advoga Ingo Goritzki, tão só uma versão simplificada do original, por razões que podemos apenas especular?

Neste processo, aplicar-se-á o cruzamento de informação de várias fontes:

a) métodos e tratados instrumentais de autores pertinentes tanto para o estilo como para o período em estudo

b) correspondência trocada pela família Mozart durante as suas digressões pela Europa, bem como de outras figuras de relevo do mundo musical de então

c) testemunhos contemporâneos

d) análise de composições de oboístas/compositores próximos de Mozart

e) análise de obras do próprio compositor, visando a compreensão da sua lógica na escrita para os instrumentos em questão e estabelecimento de *topoi* instrumentais.

Proceder-se-á ainda à análise de conteúdo, sem deixar de levar em conta as idiosincrasias dos instrumentos da época, capitalizando a experiência do autor nesse domínio.



### 3. Enquadramento das fontes visando uma abordagem filológica

#### 3.1 Contextualização histórica

Quando nos propomos estudar o passado, é imperativo fazer um exercício de distanciamento que nos permita tanto quanto possível observar o objecto de estudo sem o filtro dos séculos de informação e evolução de mentalidades que entretanto ocorreu.

Um exemplo da pertinência deste exercício é a questão da presença da música na nossa vida nos dias actuais. Estamos rodeados de *Musak*, essa espécie de música plana e cinzenta que invadiu os nossos espaços públicos, desde elevadores a centros comerciais, de restaurantes a estações de metropolitano. Em muitos casos esta presença é mesmo auto-imposta, como no caso dos de leitores MP3, *etc.* Esta constante exposição à música cobra o seu preço. Quem já ouviu o som intimista e confessional do clavicórdio, dificilmente pode ler o comentário de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) acerca das interpretações de C. P. E. Bach (1714-1788) nesse instrumento, sem se interrogar sobre o que se terá alterado a nível da nossa percepção nestes séculos que nos separam:

"[...] Ele sustenta, mesmo neste andamento [*adagio*], uma nota de seis colcheias com todas as gradações de volume [...] mas isto só é talvez possível graças ao seu óptimo clavicórdio Silbermann<sup>[1]</sup> [...]. E o mesmo se passa com o extraordinário poder que Bach pode dar a uma passagem: é o mais extremo fortíssimo. Outro clavicórdio desfazer-se-ia em pedaços" (BACH, 1949, p. 36 n. 4).

Para compreendermos a realidade do século XVIII, temos que consciencializar que na época, quem queria música tinha de a fazer, ou pagar por ela. O povo passava as suas músicas por tradição oral, e os poderosos "compravam" um compositor para a compor, um copista para a copiar e músicos para a executarem. Entretanto, é muito

---

<sup>1</sup> Gottfried Silbermann (1683-1753), um dos mais reputados construtores de instrumentos de tecla do seu tempo.

provável que tivessem já encomendado um projecto a um arquitecto, e pago a assalariados a construção de um espaço que reflectisse condignamente a sua grandeza.

É evidente que este exercício de distanciamento cresce em dificuldade quanto mais remoto é o objecto de estudo, e quando lidamos com matérias em que as tradições foram perdidas ou nos chegam apenas em fragmentos dispersos e muitas vezes contraditórios.

Uma noção que deve ser repensada é a de que nunca os intérpretes foram tão bons como actualmente, e que isto se deve à evolução tecnológica e aos modernos métodos de ensino. É inegável que existe alguma verdade nesta afirmação, mais não seja em termos gerais, ou seja: é certo que nunca houve tantos instrumentistas tão bem treinados como hoje, mas tal deve-se muito mais à massificação do ensino, que permite uma base de selecção muito mais alargada, e à especialização e extensão do período de estudos, do que propriamente à qualidade dos mesmos. Os instrumentistas possuidores de dotes extraordinários sempre existiram ao longo da história, e quando Leopold Mozart (1719-1787) escreve acerca do oboísta Carlo Besozzi (1738-1791) fá-lo em termos absolutos:

"Resumindo, ele tem tudo! Faltam-me palavras para descrever a sua precisão e o som extremamente puro que mantém nas passagens e saltos mais rápidos. O que é particularmente notável é a sua capacidade para sustentar as notas aumentando e diminuindo o volume, sem permitir a menor oscilação no seu puro som. Mas esta *messa di voce* era demasiado frequente para o meu gosto, e tem para mim o mesmo efeito melancólico dos sons da harmónica de vidro, porque produz quase o mesmo tipo de sonoridade" (ANDERSON, 1985, p. 540).

É também verdade que muitas tradições foram passadas de geração em geração, o que atesta bem a qualidade do ensino, embora este ensino ocorresse em termos muito diferentes dos actuais, baseando-se numa relação mais próxima entre mestre e aprendiz. Conforme a prática comum, Van der Hagen (1753-1822) apresenta no seu método uma tablatura do oboé. O interessante é que imediatamente a seguir nos mostra um exemplo em que as dedilhações recomendadas não são aplicáveis dado o contexto da passagem, e apresenta uma alternativa, de entre várias possíveis, que diz ser muito importante porque a passagem citada ocorre com

bastante frequência<sup>2</sup>, dando-nos um exemplo bem explícito entre o que era a teoria passada ao papel, tendo em vista a difusão comercial junto da comunidade de amadores, e a prática concreta com os seus "segredos de profissão", apenas passados aos neófitos merecedores e pagantes.

Outro preconceito que é importante desmistificar é a ideia de que os instrumentos da época eram imperfeitos, desafinados, e que só por falta de melhores alternativas é que seriam utilizados. Falaremos adiante mais detalhadamente acerca do oboé da altura, mas o que o movimento de performance historicamente informada tem claramente demonstrado é que estes instrumentos são perfeitamente adequados às exigências das partituras da época, e que, se em questões técnicas muito pontuais há que aceitar algum tipo de compromissos, ganha-se largamente em aspectos fundamentais como o balanço sonoro, o sistema de afinação natural<sup>3</sup>, a variedade de articulação e muitas vezes na própria técnica digital.

Uma coisa é certa - enquanto que na época, um músico tocava exclusivamente obras "contemporâneas" escritas com as especificidades dos instrumentos disponíveis em mente, actualmente utilizamos o mesmo instrumento para abordar cerca de quatro séculos de repertório. Ao pretender servir repertórios com exigências estéticas tão díspares, abarcar todas as tonalidades possíveis, ter projecção suficiente para as grandes salas em que se executa o repertório sinfónico e por outro lado intimista bastante para um recital de música de câmara, crescer quase em uma oitava de extensão para o registo agudo, *etc.*, o oboé moderno não é verdadeiramente adequado para nenhum repertório em especial.

Nesta tentativa de compreender o passado, há ainda que aceitar as limitações decorrentes da natureza do objecto que estudamos - a arte musical não é uma ciência exacta, pelo que muitas vezes não existe uma resposta "certa" para uma dada questão. Todo o notável trabalho de recuperação deste repertório esquecido que tem sido feito ao longo dos últimos cinquenta anos, é fundamentado no cruzamento de informação de diversas proveniências e muito baseado na dedução e na extrapolação. Isto

---

<sup>2</sup> "Como há várias posições para tocar o si agudo, eis a que é necessário empregar nas passagens que viram demonstradas, isto é tanto mais essencial, quanto estas passagens são muito frequentes". (VAN-DER-HAGEN, 1792, p. 3).

<sup>3</sup> A maioria dos métodos e tratados da época mostra dedilhações diferentes para notas sustentadas e bemolizadas, preconizando os meios-tons diatónicos curtos e os cromáticos grandes, abordagem que se inverte no séc. XIX.

porque, muito embora não se tratando de uma ciência, a música baseia-se numa profunda lógica interna, que transcende as tentativas de enumeração e arregimentação. Impõe-se portanto a compreensão desta lógica musical, bem como de todas as influências externas que a ajudam a moldar e definir: o contexto histórico-social, as influências estéticas, as evoluções técnicas e organológicas. Só assim teremos uma visão de conjunto que nos permitirá evitar erros e mal-entendidos, e nos levará a uma melhor compreensão da *praxis* musical da época.

Toda a música do séc. XVIII encarna o conceito de *Gebrauchsmusik*, que se pode traduzir aproximadamente por música funcional ou utilitária. A ideia de ir a uma sala de concertos apenas para assistir a uma performance é algo que só no séc. XIX se institucionaliza, com o processo gradual de sacralização da música, materialização diáfana do conluio íntimo entra as Musas e o Artista/Criador. Até lá, toda a música serve um propósito bem definido. A música faz-se na igreja para acompanhar o serviço religioso, nos grandes espaços públicos para que os súbditos se associem ao soberano no festejo de uma vitória ou um acontecimento feliz, na *Camera* dos poderosos para complementar os momentos de lazer. Registos destas práticas chegam até nós pelos meios mais variados. O mais evidente e directo é o das artes figurativas, sendo inúmeras as cenas de execuções musicais nos mais diversos contextos retratadas em pinturas, tapeçarias, gravuras, etc. Mas há outras fontes que nos revelam os usos da época, por exemplo, na ópera homónima de Mozart, enquanto *Don Giovanni* espera a vinda da estátua do Comendador para partilhar a sua ceia, está em palco um grupo de *Harmoniemusik* que toca várias peças para acompanhamento da refeição. Também os relatos de viajantes e intérpretes nos passam informação muito relevante. A ópera era na época mais um espaço de socialização do que o templo da *Gesamtkunstwerk* mais tarde defendida e implementada por Richard Wagner (1813-1883). Ainda em 1816, Ludwig Spohr (1784-1859) relata na sua autobiografia dois eventos muito elucidativos. O primeiro acontece da corte de Brunswick, em que o silêncio durante os concertos acontece apenas aquando da presença do Duque. Na sua ausência a orquestra é instruída para tocar suavemente para não incomodar os jogos de cartas que decorrem, chegando a colocar-se uma espessa tapete sob os músicos de modo a absorver o máximo de som (BLANNING, 2008, pp. 133-134). O outro relata o ambiente durante a execução de uma ópera em Milão:

"Durante a poderosa abertura, vários recitativos expressivos acompanhados e em todas as *pièces d'ensemble*, a audiência fazia tanto barulho que mal se conseguia ouvir a música. Na maior parte dos camarotes, os ocupantes jogavam as cartas, e em toda a casa as pessoas falavam em voz alta. [...] não posso imaginar tarefa mais ingrata do que escrever para tal público, e é surpreendente que bons compositores a tal se submetam" (BLANNING, 2008, pp. 130-131).

Os casos como o de Frederico II da Prússia (1712-1786) ou do Príncipe Nicholas Esterházy (1714-1790), déspotas iluminados que exigiam silêncio absoluto durante as execuções musicais são, à luz do que sabemos, casos muito excepcionais.

É evidente que esta relação entre o compositor e o seu patrono tinha vantagens e desvantagens. Joseph Haydn (1732-1809) estava bem consciente das primeiras:

"O meu Príncipe gostava das minhas obras, recebi sempre aprovação e podia, enquanto líder de uma orquestra, fazer experiências, observar o que reforçava um efeito e o que diminuía, assim melhorando, adicionando, cortando e tomando riscos. Estava isolado do mundo, não havia ninguém na minha proximidade para me confundir ou desviar do meu percurso, logo, tinha que ser original" (BLANNING, 2008, p. 28).

Longe iam os tempos de 1761 quando Haydn assina o seu primeiro contrato com o anterior Príncipe Paul Anton Esterházy. Aí constam todo um rol de obrigações que em nada diferiam das impostas por outras casas nobres, como sejam a composição de obras para todas as ocasiões em que tal se revelasse necessário, zelar pela qualidade das prestações musicais, pelo bom estado dos instrumentos ao seu serviço, pela correcção no vestir e conduta de todos os músicos, *etc.* Mais penalizadora e sem dúvida entre as grandes desvantagens, era a cláusula que estipulava a proibição do segundo contratante comunicar as novas composições fosse a quem fosse, permitir a sua cópia ou compor para qualquer outra pessoa sem o conhecimento e graciosa permissão de Sua Alteza (BLANNING, 2008, pp. 15-16).

A inexistência de algo que se assemelhe a um conceito de direitos de propriedade intelectual na época<sup>4</sup> é particularmente significativo se levarmos em conta que é neste período que se começam a instalar por toda a Europa casas comerciais de impressão e venda de partituras<sup>5</sup>, que visam saciar uma procura cada vez maior de nova música para ser executada, procura essa motivada por uma multiplicação de espaços públicos dedicados à fruição musical, como consequência de uma sociedade cada vez mais interventiva que se vai lentamente constituindo. É desta realidade que nos fala Charles Burney (1726-1814) num dos seus relatos de viagens:

"Ele [Breitkopf], ao longo de treze ou catorze anos, forneceu o seu país e outras partes da Europa com quantidades prodigiosas de música de todos os tipos saída da sua prensa, dos maiores compositores da nossa era, dos quais imprime catálogos trimestrais; ele parece ter sido também o primeiro a dar aos seus catálogos um índice *in notes*, contendo os temas, ou dois ou três compassos iniciais das várias peças de cada obra musical [...]. Para além de cópias impressas das obras dos mais célebres compositores de todas as nações, vende em manuscrito, a um preço razoável, peças separadas de qualquer obra já publicada, tal como inúmeras outras que nunca foram editadas" (1775, p. 74).

Em termos práticos, isto queria dizer que qualquer pessoa que chegasse à posse de um manuscrito ou de uma cópia poderia dispor deles com melhor liberdade<sup>6</sup>, e não havia nada que um compositor pudesse fazer *a posteriori*.

Assim, nada resta senão tomar as maiores precauções, antes e durante o processo de cópia. A abundante correspondência entre a família Mozart durante as suas longas digressões são bem ilustrativas do estado das coisas à época, e atestam os cuidados e preocupações a ter por parte dos criadores:

---

<sup>4</sup> Uma honrosa exceção é o pagamento de £ 200 que o empresário Johann Peter Salomon (1745-1815) inclui no contrato que celebra com Haydn, para aquisição de direitos sobre as obras compostas durante a sua estadia em Londres, (cf. HOGWOOD, 2009, p. 14).

<sup>5</sup> Breitkopf em Leipzig (1745), Hummel em Amsterdão (1753), Robert Bremner em Edimburgo (1754), Venier (1755) e Chevardière (1758) em Paris, Longman and Broderip (1767), John Bland (1776), Foster (1781), Bischall and Beardmore (1783) e Bland and Weller (1784) em Londres, Artaria (1767), Torricella (1775) e Hoffmeister (1783) em Viena, Schott em Mainz (1770), André em Offenbach (1771), para citar apenas algumas casas.

<sup>6</sup> "Quanto à ópera, não conseguiremos trazê-la conosco porque ainda está nas mãos do copista, e ele, como todos os copistas de ópera em Itália, não a largará das mãos enquanto puder ter lucro. Quando deixámos Milão ele tinha de fazer cinco cópias completas, uma para a *Impresa* [*i.e.* Intendência], duas para Viena, uma para a Duquesa de Parma e uma para a corte de Lisboa, para não falar das árias individuais. E quem sabe se o copista não recebeu mais encomendas entretanto. Mesmo então, disse-me que não deveria esperar ver a partitura antes da Páscoa [...]" (ANDERSON, 1985, p. 184).

"[...] estou com trabalho até aos olhos porque até este domingo a uma semana tenho de arranjar a minha ópera para instrumentos de sopro. Se não o fizer, alguém se antecipará e ficará com os lucros" (ANDERSON, 1985, p. 808).

O controle das obras editadas não era menos problemático, conforme se vê por esta carta de Wolfgang a seu pai:

"[...] tenho de lhe perguntar uma coisa acerca da qual nada sei. Se eu quiser mandar imprimir ou gravar uma obra a minhas expensas, como posso fazer para me proteger de ser enganado pelo gravador? Porque seguramente, ele pode imprimir quantas cópias quiser e assim me defraudar. A única maneira de evitar isto seria mantê-lo bem vigiado. No entanto, isto não foi possível no seu próprio caso, quando imprimiu o seu livro<sup>[7]</sup>, pois estava em Salzburgo e o impressor em Augsburg. Quase me sinto inclinado a não vender mais as minhas composições a nenhum gravador, mas antes fazê-las gravar e imprimir por subscrição a minhas expensas, como a maioria faz, conseguindo assim bons lucros. Não fico nervoso em arranjar subscritores pois já tenho ofertas de subscrições de Paris e Varsóvia" (ANDERSON, 1985, p. 868).

Que os criadores não se conformavam com estas situações e assumiam atitudes igualmente agressivas e dissimuladas está bem patente numa outra carta de 3 de Outubro de 1778:

"[...] Le Gros comprou-me duas aberturas e a sinfonia concertante. Ele pensa que só ele as tem mas está enganado, pois que elas estão ainda frescas na minha memória, e assim que chegar a casa volto a escrevê-las" (ANDERSON, 1985, p. 622).

Mas é evidente já nesta época que a impressão de música e sua comercialização constituem o futuro, e alguns compositores souberam tirar bons proveitos deste novo *medium*. Um deles foi precisamente Haydn que, uma vez revogada a cláusula de exclusividade com o seu amo, vê a sua reputação firmada a nível internacional através da edição das suas obras por toda a Europa. Em 1763 aparece com um *Divertimento* para cravo num catálogo da Breitkopf, e dois anos mais tarde com mais oito quartetos de cordas, em 1764 os parisienses Chevardière e

---

<sup>7</sup> Refere-se à publicação em 1756 do método para violino de Leopold Mozart *Versuch einer Gründliche Violinschule*.

Venier anunciam respectivamente quatro quartetos de cordas e uma sinfonia, em 1765 Hummel em Amesterdão e Bremner em Londres anunciam seis quartetos de cordas, as seis sonatas Hob. XVI: 21-6 são editadas em 1774, e pouco depois vêm reedições em Paris, Londres e Amesterdão (BLANNING, 2008, p. 21).

Centrados que estamos no nosso mundo actual, em que uma mensagem demora apenas alguns segundos a chegar ao seu destinatário no outro lado do globo, ou em que numas escassas horas viajamos milhares de quilómetros por avião, o nosso conceito de tempo e espaço foi profundamente alterado em relação à percepção das gerações que nos antecederam, e temos a tendência para assumir que antes de nós, a informação não era partilhada, ou se o era, demorava anos até que as novidades fossem conhecidas em terras distantes. Esta assumpção é insustentável quando se lê os inúmeros relatos de viajantes da época.

Esta permuta de informação deve-se à conjunção de vários factores. O mais importante porventura, é a enorme evolução na qualidade e quantidade de infra-estruturas que permitem um mais rápido e confortável trânsito, fruto de uma maior abundância de recursos disponíveis e da consciência da necessidade de vias adequadas para escoamento e comercialização dos produtos excedentários de uma sociedade que se começa a industrializar. Charles Burney, no seu relato sobre o estado da música na Alemanha e Países Baixos, dedica várias páginas às agruras sofridas nas viagens na Boémia, comparando com a sua Inglaterra natal o estado das estradas, das hospedarias, o custo e a qualidade da alimentação (ou no seu caso, à falta dela), *etc.* (pp. 1-3, 1775). Muito importante também, é o impulso que muitos homens das letras e das artes sentem em conhecer e dar a conhecer o mundo<sup>8</sup>. As tradições e usos de um local, são transpostos para outro num período de semanas ou meses, e as comunidades artísticas mais importantes estão bem a par do que vai acontecendo digno de nota nas suas congéneres. O escritor e negociante de livros Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811) escreve em 1781:

---

<sup>8</sup> "Mr. Ebeling, de Hamburgo, um homem de letras e extremamente bem informado, *dilettante [sic]* em música, na ocasião da publicação do meu relato sobre *The Present State of Music in France and Italy*, escreveu-me várias cartas muito inteligentes e informações úteis relativamente à história da música na Alemanha e, quando foi informado da minha intenção de viajar através daquele país, levou o seu zelo ao ponto de escrever a vários dos seus amigos e professores competentes nas diferentes cidades na minha rota, pressionando-os com a maior veemência a me concederem a maior informação e assistência possível na minha empresa" (BURNEY, 1775, p. 73).

"Constatee que as diferenças entre as orquestras de Berlim e Viena eram muito menores do que tinha antecipado. [...] Em Viena ouvi sinfonias de Haydn e Vanhal<sup>9</sup> tocadas de modo muito semelhante ao que ouvi em Berlim. [...] [A diferença] era mais evidente quando eram necessárias arcadas curtas e enérgicas, tal como é necessário no estilo das obras de Haydn, onde aparecem sucessões de notas muito curtas. A orquestra de Viena tocou tais passagens com uma unanimidade e precisão que não é ainda praticada pelos músicos de Berlim, nem provavelmente nenhuma grande orquestra, muito embora os músicos a nível individual estejam familiarizados com o estilo de arco" (CARSE, 1969, p. 65).

Outra razão para a grande mobilidade dos músicos deve-se à forma como o sistema de aprendizagem e acesso às profissões está organizado na época. Com poucas exceções, um filho de um ourives fará o seu período de aprendizagem para ourives com um mestre, findo o qual presta provas de acesso à respectiva guilda para poder exercer profissionalmente. No caso da música, este sistema de coisas provocou o aparecimento de verdadeiras dinastias de músicos que, por força das oportunidades relativamente limitadas em termos de mercado de trabalho, tinham de procurar sustento noutras paragens. Na sua autobiografia, Johann Joachim Quantz (1697-1773), ele próprio um virtuoso de renome internacional, escreve acerca de uma orquestra que ouviu em Londres em 1727: "A orquestra era composta por alemães, italianos e um par de ingleses, com Castrucci<sup>10</sup> como líder" (CARSE, 1969, p. 78). Descontado alguma eventual atitude de superioridade mais "patrioteira", não deixa de ser uma ilustração da realidade. Esta diáspora podia ser também ditada por uma súbita degradação das condições sociais. Ao chegar a Dresden pouco depois da guerra entre a Prússia e a Saxónia, Burney relata acerca da celebrada orquestra desta cidade: "Foi da dispersão desta célebre banda no início da última guerra, que quase todas as grandes cidades da Europa, e Londres especialmente, ganharam vários intérpretes de excepção" (1775, p. 52).

---

<sup>9</sup> Johann Baptist Vanhal (1739-1813). Violoncelista e compositor muito respeitado por Mozart. Fizeram música de câmara juntos e Mozart interpretou a *solo* pelo menos um dos seus concertos para violino em Augsburg, em 1777.

<sup>10</sup> Pietro Castrucci (1679-1752), compositor e um dos grandes violinistas do seu tempo, foi concertino da orquestra de Handel durante perto de 20 anos.

Outro grande incentivo para os músicos viajarem era a obtenção de fama, que geralmente vinha associada a alguma fortuna<sup>11</sup>. O desenvolvimento de grandes urbes como Londres, Paris ou Viena, onde começavam a decorrer séries de concertos públicos dedicadas à música instrumental e vocal, criam nichos de mercado que os grandes virtuosos se apressam a ocupar, dando assim um contributo decisivo para a difusão da informação e de novas estéticas. As séries organizadas em Londres pelo violinista e empresário alemão Johann Peter Salomon (1745-1815), são talvez as mais estudadas e divulgadas por terem contado com a presença de figuras tão importantes da música da altura como Joseph Haydn, que nos deixou um apontamento da grandeza de escala em que as coisas se passavam:

"A 4 de Maio de 1795 dei o meu concerto de benefício no Teatro de Haymarket. A sala esteve repleta de público distinto. [...] Todos os presentes ficaram plenamente satisfeitos, e eu também. Fiz 4 000 *Gulden* nessa noite. Tal coisa é apenas possível em Inglaterra" (HOGWOOD, 2009, p. 107).

Também em Paris, iniciativas semelhantes foram levadas a cabo. Por exemplo, os *Concert des Amateurs* em Paris, fundados por François-Joseph Gossec (1734-1829) e que decorram entre 1770 e 1781, possuíam uma orquestra que podia ir além dos 70 membros e incluía regularmente nos seus programa música de compositores da escola de Mannheim (CARSE, 1969, p. 76). A música dos compositores de Mannheim era claramente popular em Paris pois num catálogo de um editor francês datado de 1761 com música de trinta e cinco compositores, vinte sinfonias são escritas por músicos compositores dessa orquestra (BLANNING, 2008, p. 132).

Neste sucinto retrato sociocultural da época, não podemos deixar de ter em mente o grande objectivo do compositor dos finais do séc. XVIII: agradar aos seus patronos e ao seu público, se possível sem perder a integridade artística. Só isso lhe permite a subsistência e a reputação que asseguram um fluxo regular de contratos e encomendas<sup>12</sup>. O compositor/intérprete mune-se para as suas viagens de obras que, de acordo com cuidadas indagações, pensa que colherão o agrado do público a que se

---

<sup>11</sup> "Todos os cumprimentos, visitas e o mais são apenas incidentais e não devem ser tomados a sério. Não deves perder de vista o teu principal objectivo, que é fazer dinheiro" cf. (ANDERSON, 1985, p. 320).

<sup>12</sup> "A principal razão porque compus [a serenata para sopros KV 375] foi para permitir a Herr von Strack, que lá vai todos os dias, ouvir alguma coisa de minha composição; portanto escrevi-a com bastante cuidado" (*idem*, 1985, p. 776).

destinam. Falando anos mais tarde acerca da sua sinfonia 94 Hob. 1/94 intitulada a "Surpresa", Haydn explica ao seu amigo Griesinger<sup>13</sup> algumas das suas opções nos seguintes moldes:

"Perguntei uma vez por graça se era verdade que ele escreveu o *Andante* com a pancada de tímpano de modo a acordar o público que tivesse adormecido no concerto. "Não.", respondeu, "Era meu desejo surpreender o público com algo novo, e fazer um *début* [*sic*] de uma maneira brilhante de modo a não ser ultrapassado pelo meu aluno Pleyel, que na altura estava contratado por uma orquestra em Londres (no ano de 1792), que tinha começado uma série de concertos oito dias antes da minha. O primeiro *Allegro* da minha sinfonia foi recebido com muitos *bravos*, mas o entusiasmo alcançou o seu pico no *Andante* com a pancada de tímpano. *Ancora! Ancora!* soou de cada garganta, e até Pleyel me cumprimentou pela ideia" (HOGWOOD, 2009, p.63).

É precisamente esta postura que as cartas dos Mozart tão claramente nos mostram, quando este se desloca a Itália, Munique, Viena ou, neste caso, a Paris:

"[...] a meio do primeiro *Allegro* havia uma passagem que eu estava certo que agradaria. O público ficou enlevado e houve uma explosão de aplausos. Mas, como quando a escrevi sabia com segurança o efeito que produziria, voltei a introduzi-la novamente no final, quando havia gritos de *da capo*. O *Andante* também agradou, mas particularmente o último *Allegro* porque, tendo observado que aqui todos os últimos, assim como os primeiros *Allegros* [*sic*], começam com todos os instrumentos geralmente em uníssono, comecei o meu com dois violinos apenas, em *piano* por oito compassos - seguidos de imediato por um *forte*: o público, tal como eu esperava, disse "chiu" no princípio suave, mas quando ouviram o *forte* começaram imediatamente a aplaudir" (ANDERSON, 1985, p. 558).

---

<sup>13</sup> Georg August von Griesinger (1769-1845), diplomata residente em Viena, foi amigo pessoal de Beethoven e de Haydn, tendo escrito uma biografia deste último.



### 3.2. O oboé do período clássico: do *Hautboy* para o oboé

O termo *Hautboy* é proposto pelo oboísta e musicólogo Bruce Haynes (1942-2011) para designar mais adequadamente o oboé utilizado entre 1640 e 1760 (HAYNES, 2001). É evidente que esta tentativa de delimitar temporalmente a tipologia de determinado instrumento não pode ser entendida literalmente, mas é muito útil para compreendermos a transformação profunda que se operou na construção do oboé por volta desta altura. Embora um instrumento da primeira metade do século XVIII possa parecer, a um olhar menos atento, idêntico aos utilizados na segunda metade, eles são profundamente diferentes quer em sonoridade, quer na resposta do próprio instrumento. As razões para esta transformação são difíceis de discernir com clareza, mas alguns factores parecem ter sido determinantes, tais como a necessidade de uma maior projecção sonora para melhor lidar com as salas de espectáculos progressivamente maiores e, sem dúvida, a evolução do gosto. As mudanças operaram-se sobretudo a três níveis:

a) a perfuração: a relação entre o diâmetro da perfuração interior e o rácio entre a altura e largura dos orifícios foi radicalmente alterada, passando-se de um furo de diâmetro largo com orifícios altos e estreitos, para um furo bastante mais estreito com orifícios mais baixos e largos. Isto fez com que de um instrumento bastante resistente que tocava com uma palheta larga e bastante fraca, se transformasse num muito mais livre, e que vai ter de reconstruir essa resistência perdida numa palheta consideravelmente mais estreita e forte. A nível de execução, perde-se alguma suavidade sonora, facilidade de emissão e variedade de articulação, em benefício de um maior recorte na articulação e maior projecção.

b) extensão<sup>14</sup>: a extensão de um instrumento de sopro é um "subproduto" das proporções do seu furo interior. Assim, não é de surpreender que quando o oboé estreita o seu diâmetro interior e adopta uma palheta de menores dimensões, ganha extensão no registo agudo. Esta característica é muito bem vinda num período em

---

<sup>14</sup> No presente trabalho e para efeitos de identificação de tessitura, o dó<sup>1</sup> do oboé e da flauta corresponderão sempre ao dó central 3 do piano.

que os virtuosos itinerantes tudo fazem para conquistar as boas graças dos públicos pagantes, como nos relata Ms. Charlotte Papendiek (1765-1839):

"[Em Londres em 1785, Ramm]<sup>[15]</sup> tocou um dueto com Fischer<sup>[16]</sup>, que introduziu um trilo de oitava na sua *cadenza* [*sic*]. O efeito provocou um aplauso raramente igualado, e Fischer ficou extremamente satisfeito por ter realizado este novo truque" (BURGESS, 2004, p. 100).

Como vimos mais acima (v. p. 17), neste particular, Mozart em nada se diferencia de qualquer virtuoso itinerante da sua época.

Se bem que a extensão em si própria não seja um elemento organológico fundamental, ela interessa a este estudo porque foi um dos factores invocados por diversos musicólogos para determinar a precedência do concerto ao oboé sobre a versão de flauta<sup>17</sup>. No período barroco a extensão normal do oboé é cerca de uma quinta abaixo do limite do *traverso*. Johann Sebastian Bach (1685-1750), por exemplo, escreve lá<sup>3</sup> para o *traverso* enquanto nunca passou do mi bemol<sup>3</sup> para o oboé. Durante longo tempo, pensou-se que o fá<sup>3</sup> do quarteto KV 370 (368<sup>b</sup>) escrito para Ramm em 1781 fosse o primeiro escrito para o instrumento. Com novas obras que vão descobrindo a luz, esta percepção evoluiu muito, fazendo-nos recuar uma trintena de anos para o fá<sup>3</sup> mais antigo de que temos conhecimento, e que se encontra na sonata em sol menor para oboé e contínuo (v. Bibliografia), obra única sobrevivente da sem dúvida mais vasta produção de Matteo Bissoli (c. 1711-1780), um oboísta radicado em Padua e muito louvado por Burney: "Querida muito ouvir o célebre oboísta Matteo Bissoli [*sic*] [...] do qual os italianos dizem que toca e se expressa *a parlare*, isto é, de modo a fazer o instrumento falar" (1771, pp. 135-136). Mas sem dúvida que o grande campeão da exploração deste registo sobreagudo foi Ludwig August Lebrun (1746-1790). Falaremos brevemente acerca da sua carreira mais adiante, mas será talvez oportuno sublinhar aqui uma característica que parece ser o *ex-libris* deste que foi porventura o maior virtuoso itinerante da sua geração: até

---

<sup>15</sup> Friedrich Ramm (1744-1813), oboísta de Mannheim e amigo pessoal de Mozart.

<sup>16</sup> Johann Christian Fischer (1733-1800), um dos grandes virtuosos de oboé do seu tempo.

<sup>17</sup> A descoberta em 1971 de um fragmento autógrafo de Mozart, que o terá escrito em viagem num pequeno papel, comportando 9 compassos do concerto na tonalidade de dó maior, encerrou a questão sobre qual a versão original (AAVV, 1999, p. 7), e pode ser consultado no Anexo B.

à data da edição do seu quarto concerto para oboé em 1777 - o mesmo ano de composição do concerto de Mozart, note-se - Lebrun escreve dois fá<sup>3</sup> no seu primeiro concerto, dezasseis mi<sup>3</sup> e dezassete fá<sup>3</sup> no segundo, quinze mi<sup>3</sup> e dez fá<sup>3</sup> no terceiro e três mi<sup>3</sup> e um fá<sup>3</sup> no quarto. Impressionante, sem dúvida, especialmente se levarmos em consideração o comentário de Gustave Vogt (1781-1870), que Lebrun seria um dos exemplos de virtuosos que usavam um instrumento de duas chaves, desprezando assim as vantagens da recém desenvolvida *Schleif Klappe* ou *Hohe F Klappe* (BURGESS, 2004, p. 114, n. 106).

c) mecanismo: este período vê também começar a desenvolver-se o mecanismo do oboé, que ao inverso da percepção geral, não se tratou de um natural processo de evolução tecnológica, e muito menos uma transformação unanimemente aceite pelos instrumentistas. Heinrich Grenser (1764-1813), um dos mais importantes construtores de flautas e oboés da altura afirmava em 1800:

"Melhorar esta ou aquela nota através da adição de uma chave não é nem difícil nem grande artifício. As chaves não são propriamente uma novidade [...]. A verdadeira arte [...] consiste em fazer flautas em que tudo possa ser conseguido sem chaves" (BURGESS, 2004, p. 109).

A discussão sobre as vantagens e desvantagens da utilização de um maior número de chaves foi pública e militantemente acalorada. Os seus detractores apontavam o deficiente funcionamento em termos de selagem, e de proporcionar uma igualdade na escala que só trazia monotonia, por todas as tonalidades soarem iguais (TROMLITZ, 1991, p. XXV). Os seus advogados, entre os quais se contava um dos maiores virtuosos e construtores de flautas da Alemanha da altura Johann George Tromlitz (1725-1805), sublinhavam o melhoramento de certas notas cronicamente defeituosas e a capacidade de realizar trilos até aí impraticáveis (1991, p. 328). O oboísta Joseph Sellner (1787-1843), embora apologista da adopção de mais chaves faz um comentário bem mordaz na sua apreciação: "as [novas] chaves, de modo algum suplantam os antigos dedos, com os quais muitas passagens são mais fáceis de tocar do que com chaves" (BURGESS, 2004, p. 116).

O grupo pró-chaves acabou eventualmente por se impor, embora por razões bastante diferentes das geralmente invocadas. É pela necessidade de modular para

tonalidades cada vez mais distantes e difíceis de assegurar com rapidez e boa afinação, que os instrumentistas acabam por se ver obrigados a adoptar mecanismos cada vez mais complexos até aos sistemas actualmente utilizados.

O preço a pagar foi grande: para além de uma manutenção muito delicada decorrente dessa mesma complexidade, é consideravelmente mais difícil tocar num oboé moderno um concerto como o de Mozart do que nos instrumentos da época (BURGESS, 2004, p. 116).

### 3.3. A problemática das cópias do concerto KV 314 (285<sup>d</sup>)

O Concerto KV 314 (285<sup>d</sup>) para oboé e orquestra de Mozart goza de uma história atribulada desde a sua criação. Muito do que se sabe desde a sua composição para o oboísta de Salzburgo Giuseppe Ferlendis (c. 1755 - c. 1810) provavelmente no verão de 1777, até à estreia em Mannheim em Fevereiro de 1778 pelo oboísta da orquestra Friedrich Ramm, e à sua eventual reposição em Viena em 1783 por Anton Mayer (*s/d*) ou Franz-Joseph Czerwenka (1759-1835), ambos oboístas na orquestra de Esterházy, é deduzido e reconstruído a partir das cartas trocadas entre Wolfgang e o seu pai (v. Anexo A).

Tendo desaparecido os manuscritos autógrafos, as edições modernas baseiam-se nas seguintes fontes secundárias:

a) a cópia do séc. XVIII da versão em dó maior para oboé descoberta por Bernhard Paumgartner (1887-1971) em 1920, que se encontrava no *Mozarteum* em Salzburgo<sup>18</sup>, com a referência *G 8 10/2985*

b) a cópia para a versão de flauta em ré maior, também do séc. XVIII, existente nos arquivos da *Gesellschaft der Musikfreunde* em Viena, com a referência *VIII 1396 a*

Não está nos objectivos deste trabalho determinar a precedência da versão para oboé sobre a de flauta. Esse estudo está feito e bem fundamentado logo de início pelo próprio Paumgartner, através de vários artigos que publicou e do prefácio que acompanha a primeira edição da obra pela editora Boosey and Hawkes (1948, 1950-51), tendo sido confirmado em 1971 pela descoberta de um fragmento de papel com nove compassos na tonalidade de dó maior, escrito pela mão do compositor (v. Anexo B). Mesmo algumas dúvidas levantadas pelo estudioso de Mozart, George de Saint-Foix (1874-1954) acerca da correspondência entre o concerto e a obra mencionada nas cartas de Mozart são convincentemente rebatidas por Geoffrey Cuming (1940, pp. 18-22). No entanto, nenhuma destas cópias é absolutamente credível ou isenta de contradições. Tal facto faz com que, para além das

---

<sup>18</sup> Segundo comunicação pessoal de Hansjörg Schellenberger em Abril de 2013, a cópia ter-se-á extraviado entretanto.

problemáticas que se colocam normalmente ao intérprete, esta obra suscita muitas outras, indo ao ponto de questionar o próprio texto.

A partir de 1976, o oboísta Ingo Goritzki dá início a um trabalho de reflexão que publica numa série de artigos<sup>19</sup> e que culmina, em 2001, com a edição da sua versão do concerto. A proposta de Goritzki resume-se rapidamente: grandemente pressionado pelo tempo para entregar a encomenda ao flautista amador Dr. Ferdinand Dejean (1731-1797)<sup>20</sup>, Mozart entrega a partitura do concerto para oboé a um copista, seguramente com indicação de algumas alterações<sup>21</sup>. Assim sendo, a cópia sobrevivente de oboé não lhe merece confiança por um número de razões que enumera e que analisaremos mais tarde, sustentando que esta se trata na realidade de uma versão simplificada da obra originalmente composta por Mozart para Ferlendis/Ramm, recomendando a transposição da versão de flauta para dó como melhor solução.

Como vimos mais acima, a abundância de cópias de uma mesma obra não é de estranhar neste período. Por vezes advém da necessidade de adquirir música para ser executada, e uma vez que há ainda muita escassez de música impressa disponível no mercado, faz com que a cópia seja a opção possível. Outra razão é a aquisição de obras para estudo e análise. Quando Mozart visita Londres em 1764, copia sinfonias de Carl Abel (1723-1787) e de Johann Christian Bach (1735-1782) porque admirava a sua música. Esta realidade provoca muitas vezes controvérsia na atribuição de autoria das obras, porque nos chegam autógrafos de compositores diferentes para a mesma obra. Neste caso específico fez com que durante muito tempo, algumas das sinfonias de J. C. Bach e Abel fossem atribuídas a Mozart. Uma outra razão era a simples precaução ditada pela prudência. No século XVIII, enviar um manuscrito para copiar implicava riscos de extravio e de falta de controle no processo, que um compositor não se podia permitir correr<sup>22</sup>. O recurso a copistas é, no entanto, um mal necessário

---

<sup>19</sup> Cf. (GORITZKI, 1979, 2001) e notas que acompanham o seu CD.

<sup>20</sup> Dejean era um médico de nacionalidade holandesa que viva dos seus rendimentos, tendo feito carreira nas frotas comerciais deste país com as colónias das Índias Orientais. Daí a alcunha de "Índio" na correspondência dos Mozart.

<sup>21</sup> A nosso ver, trata-se de algo mais profundo do que isso. Tomando apenas diferenças de tessitura e ritmo, existe uma diferença da ordem dos 20% entre as duas partes solo (79 compassos num universo de 397). Se se levar em conta os *tutti* orquestrais, este rácio sobe para 36% (202 compassos num universo de 561) (AAVV, 1999, p. 9).

<sup>22</sup> "Tive de copiar as partes de violino eu próprio [Leopold Mozart] e depois duplicá-las, para não serem roubadas" (ANDERSON, 1985, p. 118).

na época, e Mozart queixa-se disso mesmo ao seu pai numa carta datada de 15 de Maio de 1784:

"[...] mas peço-lhe que faça copiar os quatro concertos em casa, porque os copistas de Salzburgo não são de mais confiança do que os de Viena [...] eu próprio faço copiar tudo na minha sala e na minha presença" (ANDERSON, 1985, pp. 886-887).

A correspondência de Mozart abunda em exemplos das dificuldades com que se debatia, e a carta de 15 de Fevereiro de 1783 é particularmente relevante porque nela, Mozart pede ao pai urgência no envio do original do concerto para que possa fazê-lo copiar a tempo de o vender a um potencial interessado:

"Por favor mande-me prontamente o pequeno livro que contém o concerto para oboé que escrevi para Ramm, ou antes para Ferlendis. O oboísta do Príncipe Esterházy<sup>[23]</sup> dá-me três ducados por ele e ofereceu-me seis, se eu compuser um novo para ele" (ANDERSSON, 1985, p. 840).

Contrariamente ao sugerido por Ingo Goritzki, a cópia encontrada por Paumgartner não será, no entanto, a cópia referida nesta carta, uma vez que, de acordo com exames periciais à tinta utilizada, ao tipo de papel, ao formato e número de pautas por folha, *etc.*, é comprovadamente de um copista de Viena, mas a marca de água do papel<sup>24</sup> revela que a cópia é provavelmente do início dos anos 1790, mas posterior à data da morte de Mozart.

Estudos recentes identificam a sua proveniência na casa comercial de Johann Traeg (1747-1782) (EDGE, 2001, pp. 872 e seg.) importante editor de música em Viena<sup>25</sup>, que tal como a maioria dos seus colegas, dispunha de serviços de cópia. Da casa Traeg chegaram-nos várias cópias de obras de Mozart, e particularmente importante é a cópia da *Serenade* KV 388 (384ª) porque possuímos igualmente o autógrafo do compositor (com a excepção da última página da obra). Este facto extraordinário permite algumas conclusões:

---

<sup>23</sup> Possivelmente Czerwenka ou Mayer.

<sup>24</sup> O trabalho de análise das marcas de água do papel utilizado por Mozart foi da autoria do musicólogo inglês Alan Tyson (1926-2000), e revolucionou o estudo e o trabalho de datação das obras do compositor.

<sup>25</sup> Ainda durante o período de vida do compositor, a 14 de Setembro de 1785, Traeg anunciava no *Wiener Zeitung* que possuía para venda boas cópias das variações KV 359 e 360 e 455 de Mozart (IRVING, 2003, p. 88).

a) comparação do original com a cópia, e assim aferir o grau de exactidão e precisão do trabalho: em certos casos, a grafia utilizada difere da do manuscrito original - a indicação de *cresc.* é substituída pelo símbolo correspondente, a utilização de *fz* ao invés da prática de Mozart de usar a abreviatura *sf*, e uma quantidade significativa de diferenças de articulação. Nesta lista de inexactidões e erros, sem dúvida o mais gravoso que se encontra são as alterações ao texto<sup>26</sup>. Mas é importante sublinhar que aqui, o máximo que o editor enumera são seis compassos não consecutivos na variação do primeiro fagote no quarto andamento<sup>27</sup>, nos quais o copista transforma passagens de semi-colcheias na sua estrutura melódica simplificada em colcheias. No entanto, à luz da prática da época, este é o tipo de alteração que um compositor ou o próprio intérprete poderia fazer sem incorrer no risco de ser acusado de desvirtuar a obra<sup>28</sup>. Na figura 1, por exemplo, as semicolcheias em oitavas são transformadas em colcheias já dobradas pelo segundo fagote, pelo que a passagem, perdendo sem dúvida em virtuosismo, nada perde em termos melódicos ou harmónicos.



Figura 1 - KV 388 (384<sup>a</sup>) compasso 174 do quarto andamento

b) a segunda observação tem a ver com o facto da cópia do concerto não parecer ter sido feita a partir do autógrafo, mas sim a partir de uma outra cópia. Isto porque os autógrafos de Mozart são sempre bastante claros na grafia dos acidentes, e o facto

<sup>26</sup> Sobre a gravidade dos diversos erros feitos pelos copistas, diz o editor musical Christian Gottfried Thomas (1748-1806) em 1778 "O dever de um copista de música é: que escreva com precisão, conte os compassos, e ainda que reveja as cópias cuidadosamente [...] Que talvez uma nota seja ignorada ou deslocada e que ligaduras, pontos, *f*, *p*, ou *b* são por vezes esquecidos pode ser ignorado, mas permitir que compassos inteiros sejam omitidos ou deslocados não é admissível, pois estes são erros graves [...] Quando faz a cópia, ele omite os *f*, *p*, *sf*, *mf*, *pf*, *crescendo*, *diminuendo*, etc. de modo a poder continuar a escrever rapidamente sem ter de olhar constantemente para o original [...] Depois de terminar a cópia da peça, o copista verifica a cópia com o dedo [com o original na mão esquerda] e a pena [na direita, sobre a cópia]. Ao mesmo tempo, faz entrar os intencionalmente omitidos *f*, *p*, *sf*, *mf*, *pf*, *crescendo*, *diminuendo*, etc. Deste modo a peça é simultaneamente toda verificada" (FEDER, 2011, p. 62).

<sup>27</sup> Compassos 146, 147, 150, 156, 157 e 174 (WIESE, 2009).

<sup>28</sup> Cf. exemplo do concerto de Antonio Rosetti (1750-1792) com a sua versão simplificada de uma passagem do *Rondo* no Anexo G.

de haver um número significativo de acidentes claramente errados nesta cópia apenas pode ser explicado pela utilização de uma fonte na qual estes não estariam claramente notados. No entanto, deve sublinhar-se que estes acidentes em falta ocorrem sobretudo nas partes orquestrais ou nos apontamentos de *tutti* das partes solistas, e não nas partes *solo* propriamente ditas<sup>29</sup>. Tal como na cópia da *Serenade*, encontramos as mesmas características gráficas do copista nas indicações de *crescendo*, *fz* e articulação que são estranhas a Mozart, mas à parte estas discrepâncias, podemos assumir com alguma segurança que, por extrapolação da qualidade do trabalho feito na *Serenade*, a cópia do atelier de Traeg será bastante fiel à cópia a partir da qual o trabalho foi feito no que ao texto concerne. O quanto a cópia utilizada poderá ter diferido do original permanecerá no campo da especulação, mas quanto mais recuamos no tempo e nos aproximamos do período de vida de Mozart, mais garantias teremos de uma maior autenticidade, dado o controle apertado que este fazia sobre a cópia das suas obras.

c) o facto de nos terem chegado vários trabalhos de cópia provenientes do atelier de Johann Traeg demonstra que um compositor tão cauteloso e exigente como Mozart confiava minimamente no seu trabalho, senão não voltaria a entregar-lhe mais nenhum. Como acima sublinhámos, é verdade que existem erros e inexactidões, mas é necessário ver a situação à luz da época e despojados do actual espírito científico cartesiano, com uma quase obsessão pela exactidão e detalhe. Se Mozart recorre repetidamente aos serviços de Johann Traeg, indicia que:

1. consideraria a qualidade do seu trabalho acima da média dos seus colegas de profissão
2. que o tipo de erros e o número de inconsistências estaria dentro do aceitável
3. por muito indesejáveis que pudessem ser esses erros, não desvirtuariam a essência da sua música.

Muitas têm sido as tentativas para explicar a proveniência da cópia de oboé. Ronald Richards e Charles-David Lehrer, notando o nome Braun no topo da primeira

---

<sup>29</sup> São os seguintes os erros nos trechos solo das partes dos solistas: quatro acidentes ocorrentes nos comp. 102, 128, 165 e 174 do *Rondo*, assim como duas notas claramente erradas nos comp. 170 e 199 do mesmo andamento na versão de oboé. Neste aspecto, a versão de flauta oferece menor fiabilidade com quatro acidentes no 1º andamento, nos comp. 60, 125, e 164 e três no 2º, nos comp. 64, 83 e 102, bem como uma nota errada no 1º andamento, no comp. 113, e duas no 2º, no comp. 22.

página da parte de oboé, sugerem que esta poderia pertencer-lhe (AAVV, 1999, p. 8). Johann Friedrich Braun (1759-1824) foi um importante oboísta do seu tempo, tendo trabalhado em várias cortes da Europa, mas Paumgartner diz que os materiais da obra se encontravam no espólio do filho de Mozart, e por ele doado ao *Mozarteum*. Como a obra passa da mão da família Braun para a família Mozart fica por explicar nesta proposta, tanto mais que, ao que sabemos, as duas famílias nunca tiveram contacto, pelo que nos parece uma explicação pouco plausível.

Resumindo temos, portanto, conhecimento confirmado de três cópias do concerto:

- a) o pequeno livro em posse de Mozart a partir do qual foram feitas as cópias subsequentes
- b) o material para as execuções de Ramm em Mannheim
- c) o material copiado em Viena em 1783 para o oboísta de Esterházy

Gostaríamos aqui de propor uma nova hipótese que parte da premissa da existência de uma outra cópia: a 15 de Fevereiro de 1783 Mozart escreve a partir de Viena a carta onde pede ao pai que lhe mande com urgência o livro que contém o concerto para oboé, volta a insistir na carta de 12 de Março, e a 29 do mês seguinte agradece-lhe o pacote de partituras que este lhe enviou (ANDERSON, 1985, pp. 840-844). Se o fez copiar em Viena, é muito provável que o tenha feito no atelier de Traeg, porque é o copista a quem recorre com mais frequência nesta cidade. Conhecendo a realidade e *modus operandi* dos copistas da altura, aquando do trabalho de cópia para entrega ao "oboísta do Príncipe Esterházy", Traeg fica na posse de uma cópia pirata para proveito próprio<sup>30</sup> - vimos já, que em 1785 anuncia na imprensa que tem boas cópias de obras de Mozart para venda, mas em 1799 anuncia precisamente cópias de um concerto em dó maior para oboé (CAMPBELL, 2008, pp. 159-160). Assim sendo, a cópia de Salzburgo que nos chegou teria sido feita em segunda mão, mas a partir do livro particular de Mozart, sub-repticiamente copiada por Traeg, o que teria enormes repercussões em termos de fiabilidade deste material. É sem dúvida um hipótese sedutora, e temos de resistir a saltar para conclusões sem factos que consubstanciem

---

<sup>30</sup> A casa Artaria era particularmente mal afamada pelo recurso a esta prática, mas a avaliar pelas preocupações reflectidas nas cartas dos Mozart, era extensiva a toda a classe.

as afirmações, mas parece-nos um encadeamento de eventos perfeitamente verosímil e razoável.

A fonte de flauta não é menos problemática do que a de oboé. O manuscrito autógrafo extraviou-se na viagem de Dejean para Paris<sup>31</sup> e a proveniência do exemplar sobrevivente é desconhecida. A maior prova de que existem falhas graves no trabalho deste copista é sem dúvida o *fugato* no *Rondo*, nos compassos 152 e seguintes. A passagem não faz sentido do ponto de vista musical e, aquando da primeira edição da integral das obras de Mozart pela Breitkopf & Härtel entre 1877 e 1883, os editores chegaram a abordar figuras como o compositor Johannes Brahms (1833-1897) para encontrar uma solução. A descoberta da cópia para oboé de Salzburgo trouxe à luz a versão de Mozart, que se revelou de uma elegância e engenho incomparáveis<sup>32</sup>.

Abundam igualmente inconsistências de articulação e de dinâmicas mas, como mencionado relativamente à cópia para oboé, estas não são de estranhar na altura. Mais significativas são as diferenças de texto entre passagens análogas, emendadas por mão estranha, (v. fig. 2 e 3) ou o *Schleifer* (v. fig. 4), de origem dúbia, que aparece nada menos do que nove vezes ao longo deste andamento.



Figura 2 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 22 do segundo andamento



Figura 3 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 60 do segundo andamento

<sup>31</sup> "Não tenho os três quartetos nem o concerto para flauta do Sr. Dejean porque, quando este foi para Paris empacotou-os no baú errado e eles ficaram em Mannheim. Ele prometeu-me enviá-los logo que regressasse a Mannheim e eu vou pedir ao Wendling para mos reenviar" (ANDERSON, 1985, p. 622).

<sup>32</sup> Para comparação com as diversas versões das cópias existentes para flauta ver anexo D.

De que tenhamos conhecimento, não existe nenhuma outra obra de Mozart, no período de dez anos que rodeia o ano em questão em que conste uma situação análoga. Especialmente desadequada parece ser a sua utilização no compasso 73. O extraordinário *pathos* atingido neste ponto parece sugerir um *Eingang* ou, porventura melhor, um silêncio pleno da carga emotiva preparada pelos compassos anteriores. A entrada com o *Schleifer*, a nosso ver, destrói esse *pathos*, remetendo o texto para um carácter mais fluído e *cantabile*, que não é inteiramente consistente com o ambiente expressivo com que a música é retomada:



Figura 4 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 72 e 73 do segundo andamento

Aspectos como estes lançam dúvidas sobre a fiabilidade desta cópia, e deveriam ser levados em linha de conta quando se aborda a versão de flauta, principalmente quando esta é apontada como uma referência mais fidedigna do que a versão alternativa para oboé.

Na época que o presente estudo abrange, existe uma clara hierarquia de importância dos elementos que compõem uma obra. A primazia absoluta da definição da altura dos sons sobre todos os outros parâmetros deriva naturalmente de uma linguagem baseada num conceito de tonalidade muito transparente e sem ambiguidades<sup>33</sup>. Para um compositor da altura, a articulação ou as dinâmicas são elementos muito menos importantes, e tanto assim é, que a maioria das partituras da época poucas ou nenhuma indicações de dinâmicas e articulações tem<sup>34</sup> e, quando tal acontece, é muitas vezes para indicar aos intérpretes que nesse local se deve

<sup>33</sup> "Em jeito de curto sumário do uso dos "compositores do classicismo": os graus III e VI (mediante e sobredominante) são tonalidades de sustentidos e próximas da dominante, implicando um aumento de tensão (ou dissonância ao nível da estrutura) e em certa medida podem substituir uma dominante; as mediante e sobredominante bemolizadas, são em grande medida subdominantes, e são utilizadas como tal para enfraquecer a tónica e baixar a tensão; os restantes graus têm de ser definidos com mais precisão em função do contexto musical, embora as tonalidades à distância do trítone (quinta diminuta) e de sétima menor sejam mais remotas, ou por outras palavras, mais dissonantes nos efeitos de larga escala" (ROSEN, 1971, p. 27).

<sup>34</sup> "De facto, [o executante] devia estar apto a colocar as dinâmicas por si próprio, e no lugar correcto, pois que estas são para o músico, o que a luz e a sombra são para o pintor" (MOZART, 2008, p. 302), "Não chega, portanto, observar exactamente as ligaduras escritas e indicadas, mas é necessário saber por si próprio, ligar e separar com bom gosto e no sítio certo, se nada está especificado em alguma composição" (*Idem*, p. 304).

proceder desse modo, ao contrário do que seria normal e tradicional, se não houvesse qualquer indicação<sup>35</sup>.



Figura 5 - KV 388 (384ª) compassos 65 a 72 do quarto andamento



Figura 6 - KV 452 compassos 141 a 143 do terceiro andamento

A figura 5 ilustra a articulação na quarta variação do *Allegro* da *Serenade* KV 388. A não figurar indicação de articulação, seria mais natural destacar as anacruses e eventualmente ligar a segunda à terceira colcheia do compasso 67. Na figura 6, e à semelhança do que acontece na entrada do quarto andamento da sinfonia em sol menor, por exemplo, nunca um intérprete optaria por esta articulação se não estivesse claramente indicada pela ligadura.

Fica a pergunta: será que as poucas situações em que temos nestas cópias indicações "estranhas" ou "improváveis", estas corresponderão de facto a indicações do próprio Mozart, para indicar que nesse sítio particular é essa a articulação que pretende?

Os editores e estudiosos de Mozart colocam grande ênfase, algo compreensivelmente, na quantificação de erros entre as diferentes versões com vista a consubstanciarem as suas opções teóricas, mas é de sublinhar que tanto na cópia da versão de oboé como na de flauta, o tipo de incongruências de articulação que existe é no sentido de haver uma abundância de indicações que não é usual nos autógrafos de Mozart, e que estas raramente violam o que conhecemos da prática da época,

<sup>35</sup> "Hoje em dia há passagens, em que um compositor hábil coloca acentos de um modo tão invulgar e imprevisível, que ninguém adivinharia se não estivesse indicado. [...] Aqui, a expressão do acento é no último tempo do compasso, e o primeiro tempo do compasso seguinte é suavemente ligado a ele" (MOZART, 2008, pp. 304-305).

constituindo antes o que poderíamos considerar "redundâncias" por parte do copista. Isto é particularmente evidente nos andamentos rápidos, em que os manuscritos da mão de Mozart são geralmente quase isentos de indicações de articulação, ou estas são anotadas apenas da primeira vez que determinado material aparece, partindo-se do princípio que serão seguidas nas aparições subsequentes (MOZART, 2008, p. 78, BACH, 1949, pp. 154-155).

A questão da indicação de dinâmicas é, a nosso ver, ainda menos gravosa. Na época, fruto das características da linguagem estética em uso, as dinâmicas estão mais proximamente relacionadas com a variação e ornamentação do que com a hierarquia de material ou a transparência na complexidade da orquestração, como acontece mais tarde, a partir do período romântico. Isto não quer dizer que não haja situações em que se aplique este tipo de tratamento (as fugas são disso um exemplo), mas estas constituem mais a exceção do que a regra. As principais chaves para o tratamento das dinâmicas continuam a ser, nesta época, o que foram no período barroco que lhe antecedeu, e derivam principalmente da situação harmónica, da maior espessura ou leveza da orquestração, da natureza mais melódica ou virtuosística de uma frase, ou do que se chamava então, o afecto da passagem. É evidente que a análise dos diferentes elementos gráficos é crucial para determinar a autenticidade e proveniência de um certo manuscrito, mas para nós, enquanto intérpretes, é de importância secundária que um *sforzando* esteja registado com um ***sf*** ao invés de ***fz***, ou que um *crescendo* apareça registado com o correspondente símbolo em vez do mozartiano *cresc.*, presumindo que esteja indicado no mesmo sítio.

O excesso de indicações na cópia da versão para oboé pode também ser explicado pelo facto de se tratar provavelmente de uma cópia em "segunda mão". Quando um material musical é utilizado numa execução, os músicos deixam geralmente indicações nos materiais que utilizam. É isto mesmo que a análise dos materiais relativos à versão de flauta revela: há inúmeras indicações a lápis vermelho, azul e preto. Algumas dizem respeito a deixas das entradas dos sopros nas partes dos primeiros e segundos violinos, mas muitas são adições de articulações e dinâmicas para efeitos de uniformidade de interpretação entre as partes, ou sinalização de acidentes ocorrentes por precaução. Não é possível saber até que ponto as cópias que nos chegaram terão incorporado anotações deste tipo, mas é claro que, a tê-lo feito,

terão apenas registado e incorporado no texto adições feitas por músicos que as utilizaram em execuções durante o tempo de vida e/ou em estreito contacto com o compositor. Como tal, constituem indicações importantes acerca da *praxis* da época, e devem ser analisadas com a maior atenção e cuidado, antes de as descartarmos liminarmente por serem manifestamente apócrifas.

Estas questões serão novamente abordadas e fundamentadas mais adiante, mas importa aqui chamar a atenção para estes factos, para compreendermos que este tipo de inconsistências, à data, teriam muito menor importância do que nos nossos dias. Depois de vivermos um período em que o tratamento harmónico foi levado aos limites, do atonalismo, do serialismo, da poliritmia, da politonalidade, *etc.*, a linguagem musical evoluiu numa direcção em que elementos como o ritmo ou as dinâmicas têm por vezes um carácter mais determinante na obra do que propriamente as notas. Basta pensar no conceito de *Klangfarbenmelodie* da terceira das *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 de Arnold Schoenberg (1894-1951), no tratamento exclusivamente rítmico do material em *Clapping Music* de Steve Reich (n. 1936) ou no tratamento das dinâmicas em qualquer obra de Emmanuel Nunes (1941-2012), para nos apercebermos do progressivo "nivelamento" na importância dos diferentes parâmetros musicais a partir do último quartel do século XIX.



### 3.4. Os oboístas de Mozart

Como se pode ver na tabela que se segue, muitos são os oboístas citados na correspondência dos Mozart:

Tabela 1 - Oboístas mencionados na correspondência dos Mozart<sup>36</sup>

Nome	Data
André	<i>s/n, s/d</i>
Alessandro Besozzi	1702-1773
Paolo Girolamo Besozzi	1704-1778
Carlo Besozzi	1738-1791
Vittorino Colombazzo	c. 1730-1792
Joseph Czerwenka	1759-1835
Joseph Feiner	<i>s/d</i>
Giuseppe Ferlendis	1755-c. 1810
Joseph Fiala	1754-1816
Johann Christian Fischer	1733-1800
Johann Wilhelm Hieber	1751-1799
Ludwig August Lebrun	1752-1790
Anton Mayer (ou Mayr)	<i>s/d</i>
Sebastian Obkirschner	<i>s/d</i>
Joseph Obkirschner	<i>s/d</i>
Markus Perwein (ou Berwein)	<i>s/d</i>
Friedrich Ramm	1744-1811
Melchior Sandmayr	c. 1728-1810
Pietro de Simoni	1758-1811

Outros poderão constar, sem que tenhamos capacidade de os identificar como tal.

É evidente que apenas uma pequena parte deles terá porventura deixado alguma impressão relevante no compositor, mas alguns certamente deixaram uma marca, quer através das suas interpretações e mestria no seu instrumento, quer através das suas composições.

<sup>36</sup> Ver (AAVV, 1999, pp. 58-61).

Enquanto músico itinerante, Mozart teve desde muito cedo na sua vida, oportunidade de ouvir por toda a Europa alguns dos melhores intérpretes do seu tempo, beneficiando assim de uma visão muito abrangente dos diversos estilos musicais e nacionais, bem como das suas idiossincrasias. Ele próprio, e todos os que com ele conviveram, estavam conscientes disso. Em que medida, e por que forma esta influência se operou é um exercício algo especulativo, mas gostaríamos de avançar alguns dados biográficos relativos a casos que nos parecem relativamente certos.

O primeiro a merecer destaque é sem dúvida Johann Christian Fischer. Tendo estudado com Alessandro Besozzi (1702-1773) em Turim, vem a integrar a orquestra de Dresden, uma das mais reputadas do seu tempo. Viajou bastante como solista, e Mozart ouviu-o em 1765 de passagem pelos Países Baixos, tendo ficado bastante impressionado na altura, não só pela sua maneira de tocar, como pela sua música, como atestam as suas *Zwölfe Variationen* KV 179 (189<sup>a</sup>) sobre um célebre *minuetto* da autoria do oboísta. O retrato que Mozart nos deixa quando o ouviu anos mais tarde não é o mais favorável:

"[...] Fischer, [...] o oboísta de Londres, veio cá esta Quaresma. Se não tocou melhor quando o ouvimos do que o fez agora, certamente não merece a reputação de que goza. Mas que isto fique entre nós. Naquele tempo eu não tinha competência para formar uma opinião. Tudo o que recorro é que gostei imensamente da sua maneira de tocar, tal como toda a gente. Isto é bastante compreensível, claro, dado que o gosto pode evoluir extraordinariamente. Tocar em algum estilo antiquado? Nada disso! Simplesmente, toca como um mau principiante. O jovem André, que teve umas aulas com Fiala, toca mil vezes melhor. E depois os seus concertos! As suas composições! Cada *ritornello* dura um quarto de hora, e depois, eis que entra o nosso herói, levantando os seus pés de chumbo e batendo com eles alternadamente no chão. O seu som é completamente nasal<sup>[37]</sup>, e sustenta as notas como um registo *tremulant* no órgão. Alguma vez imaginaria que toca desta maneira? No entanto, nada mais é do que a verdade, embora uma verdade que apenas lhe digo a si" (ANDERSSON, 1985, p. 907).

Este testemunho para a posteridade, vindo de quem vem, ultrapassa porventura o pior pesadelo imaginável para qualquer intérprete, mas venhamos um

---

<sup>37</sup> Fischer dá conta do seu conceito de sonoridade no seu *Tutor*: "O som adequado do oboé deveria ser igual e claro da nota mais grave à mais aguda, e não muito diferente do produzido pelo mais apto dos arcos no violino, evitar todos os guinchos e soprar extremo, uma vez que é muito desagradável. Para fechar os orifícios do oboé, os dedos devem exercer alguma pressão, pois se os buracos não ficam bem selados é muito prejudicial para o som" (1770, p. 7).

pouco em defesa do ofendido. Todas as referências que se conhecem apontam na direcção de Fischer se tratar de um grande executante, e a sua carreira internacional parece confirmá-lo. É evidente que nunca se pode excluir um dia particularmente adverso, o que somado a um espírito agudo e acutilante como o de Mozart, poderia realmente redundar em qualquer coisa deste estilo, mas outra explicação plausível é simplesmente o decair das capacidades pela idade<sup>38</sup>. A passagem que se refere ao registo *tremulant* do órgão é muito interessante, tendo feito correr muita tinta entre os investigadores, e uma explicação adiantada é que a partir de alguma altura, Fischer poderia ter adoptado um tipo de vibrato pronunciado, que poderia chocar com o que Mozart esperaria de um oboé, assunto que este aborda numa outra carta:

"A voz humana treme naturalmente - mas a seu modo - e apenas até ao ponto em que o efeito é belo. Tal é a natureza da voz, e as pessoas imitam-na não só nos instrumentos de sopro, mas também nos de corda e até nos de tecla [clavicórdio?]. Mas no momento em que o limite adequado é ultrapassado deixa de ser belo, porque contrário à natureza" (ANDERSSON, 1985, p. 552).

Como se vê, o vibrato era vulgarmente utilizado, pelo que muitas performances completamente despidas de vibrato que por vezes escutamos carecem de fundamentação histórica. Leopold Mozart, título de exemplo, debruça-se sobre a sua execução no seu tratado, dedicando-lhe várias páginas e exemplos musicais<sup>39</sup>. Também a imagem de um solista que bate com os pés brutalmente no chão não será a mais graciosa, mas compreensível se pensarmos que estamos numa época em que é corrente tocar sem quaisquer ensaios de preparação, com a direcção do conjunto, nem sempre eficiente, a partir do primeiro violino ou do cravo, ou pior ainda, numa luta pelo poder entre estes dois. Se as coisas descarrilam, há que tomar as rédeas da situação seja por que meios for. Antes do aparecimento do metrónomo, este é um expediente recomendado pela quase totalidade dos autores, e Fischer também o recomenda no seu método de oboé realçando que:

<sup>38</sup> Fischer teria à data 54 anos, o que dada a expectativa de vida na altura era considerada já uma idade avançada, especialmente tendo em conta a vida intensa que levou e o instrumento fisicamente exigente que tocava.

<sup>39</sup> "Uma vez que o vibrato não soa numa só altura, antes oscila, não seria adequado aplicá-lo a todas as notas. Há realmente instrumentistas que tremem constantemente em cada nota, como se uma interminável febre se tivesse abatido sobre eles. [...] Pode-se, portanto, ornamentar uma nota final, ou qualquer outra nota longa e sustentada, com vibrato" (MOZART, 2008, p. 284).

"[...] ao bater o tempo, o calcanhar deve permanecer no chão, de modo a evitar um ruído desagradável. O dedo do pé é suficiente e mais discreto para dividir o tempo" (1770, p. 10).

Uma pequena historieta envolvendo o próprio Mozart anos mais tarde, em Leipzig, dá conta de um ensaio em que algo no estilo sucedeu:

"[...] como Mozart viu que os músicos eram algo idosos e indolentes, decidiu que precisavam de acordar. Quando eles arrastavam o tempo num *Allegro* da sua sinfonia, ele gritava por mais e mais velocidade, pressionando-os, batendo os pés com tanta força que partiu o laço de um sapato. [...] um violetista da orquestra ficou tão impressionado, que anotou na sua parte o local exacto da música onde tal acontecimento ocorreu" (CARSE, 1969, p. 63).

Friedrich Ramm criou laços não só profissionais, mas também de estreita amizade com Wolfgang (para desgosto da mãe, que achava não ser uma companhia adequada para o filho). Aparece mencionado 24 vezes nas cartas da família, e sabemos por uma carta de 22 de Dezembro de 1781 que se correspondiam<sup>40</sup>. Viajou igualmente por toda a Europa: Frankfurt, Países Baixos, Viena, Paris (onde acompanhou Mozart, e para quem este compôs a sinfonia KV 297<sup>b</sup> com a intenção de ser estreada nessa cidade), Bolonha, Londres, Nápoles, Roma, Berlim e Munique (de que se tenha notícia), e o primeiro encontro entre os dois dá-se em 1777, quando o compositor visita Mannheim. O virtuosismo da orquestra surpreendeu Mozart, e Ramm não o terá surpreendido menos. O retrato que surge das cartas é elucidativo:

"[...] alguns membros da orquestra estavam lá [...] [e também] o oboísta, cujo nome esqueci, mas que toca muito bem e tem um som agradabilíssimo. Ofereci-lhe o meu concerto de oboé, que está a ser copiado em casa de Cannabich<sup>[41]</sup>, e ele está louco de alegria. Toquei o concerto para ele no *pianoforte* em casa de Cannabich, e, embora toda a gente soubesse que era eu o autor, foi muito bem recebido" (ANDERSSON, 1985, p. 355).

Em 1781, aquando da estadia em Munique para a estreia da sua ópera *Idomeneo*, é para ele que Mozart escreve o quarteto para oboé e cordas KV 370 (368<sup>b</sup>).

---

<sup>40</sup> "Encontrei-o no teatro, onde me deu uma carta de Ramm" (ANDERSON, 1985, p. 788).

<sup>41</sup> Johann Christian Innocenz Bonaventura Cannabich (1731-1798), violinista e *Kapellmeister* em Mannheim.

Ludwig August Lebrun teve uma vida curta mas plena de sucessos. A única posição fixa que ocupou foi ao lado de Ramm, na orquestra de Mannheim, mais tarde transitada para Munique. Casado com a cantora Franziska Danzi (1756-1791), e gozando do beneplácito do seu patrono, o casal enveredou por uma carreira internacional com enorme sucesso, entre regressos periódicos à sua cidade. Numa carta endereçada de Viena à sua filha, Leopold conta que:

"Os dois concertos que o Senhor Le Brun [*sic*] e a sua mulher vão dar, são na quarta feira 23, e na segunda feira 28. Todos os camarotes para o primeiro concerto estavam esgotados a 18. Esta gente vai fazer uma enorme quantidade de dinheiro" (ANDERSSON, 1985, p. 888).

Como vimos antes, e à imagem de qualquer virtuoso da época, Lebrun compunha os concertos de que necessitava para exhibir as suas capacidades e alimentar a sua carreira (v. p. 17). Dada a proximidade pessoal com Mozart, e tendo em conta a tipologia da sua escrita, podemos afixar com algum grau de certeza que alguma influência teve junto do compositor, no moldar de um determinado conceito de escrita para o instrumento. Particularmente significativo para nós é o seu concerto número quatro, editado em 1777, por volta da altura em Mozart terá estado a trabalhar no seu próprio concerto, e a escassos meses de visitar Mannheim. Um exemplo disso é uma passagem no primeiro andamento deste concerto, que tem inclusivamente um compasso que aparece *ipsis verbis* no concerto de Mozart (fig. 7 e 8 respectivamente):



Figura 7 - Lebrun, concerto em fá maior, compassos 69 a 80 do primeiro andamento



Figura 8 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 64 a 79 do primeiro andamento

Comparemos igualmente a estrutura harmónica da frase a partir do compasso 71 de Lebrun, e do compasso 64 de Mozart:

Tabela 2 - Comparação harmónica entre uma secção do Concerto nº 4 de Lebrun e o Concerto

KV 314 (285<sup>d</sup>) de Mozart

Lebrun	II	II <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	V	V	I, V, I, V	V	VI <sup>7</sup> , II	V				
Mozart	II	II <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	V	I	V <sup>7</sup>	I, V	I <sup>#7</sup> , VI <sup>7</sup>	II, VI	V, I	V, <sup>7</sup>	V

Naturalmente, o esquema harmónico decorre em grande medida do estilo vigente, e realça bem a diferença de nível entre um competente Lebrun e o genial Mozart, mas o *topos* da escrita é absolutamente idêntico.

Carlo Besozzi é oriundo de uma famosa dinastia de músicos (v. Anexo C). Terá sem dúvida feito a aprendizagem com o seu pai, e foi porventura o mais célebre membro da família. Veio a ocupar a posição de solista na orquestra de Dresden, e também ele viajou por toda a Europa, deixando um rasto de pasmo e admiração. Leopold Mozart ouviu-o numa actuação em Salzburgo em 1778, e segundo o relato que faz ao filho e já acima transcrito, parece representar o epítome do instrumento (v. p. 8). Um registo que Burney nos deixou do seu encontro com este grande virtuoso, confirma tratar-se de alguém dotado de qualidades excepcionais:

"Depois disto, o Senhor Besozzi interpretou no oboé um concerto extremamente difícil, com verdadeira mestria e de um modo muito agradável, e devo confessar que, quanto menor a conta em que se tem Fischer, mais se gosta deste intérprete. Contudo, tentarei discriminar no que diferem um do outro: primeiramente, Fischer parece-me o mais natural, agradável e original compositor dos dois, e é mais seguro quanto à sua palheta, a qual, seja por um estudo menos constante ou por uma maior dificuldade nas passagens, não sei dizer, falha mais a Besozzi nas divisões rápidas do que a Fischer. No entanto, a *messa di voce* de Besozzi, ou crescendo, é prodigiosa: na realidade, ele continua a aumentar o poder do som de tal modo e por tanto tempo, que é difícil não temer pelos seus pulmões.

O seu gosto e ouvido são extremamente delicados e refinados, e ele parece possuir uma feliz e peculiar capacidade de temperar um som contínuo com os diferentes baixos, de acordo com as várias relações. Globalmente, a sua performance é tão superlativa, que um ouvinte tem de ser extremamente fastidioso para não receber dele um enorme prazer. [...] O Senhor Besozzi, depois disto, executou um novo concerto no oboé que era muito engenhoso e gracioso. O *Allegro* era mais rápido, e de uma dificuldade ainda maior do que a peça precedente. Ele empenhou-se muito nesta performance, que terminou com um agradável *Rondeau [sic]*, e deixou toda a companhia de boa disposição. Seguidamente foi persuadido, não sem dificuldade, a tocar em jeito de *bonne bouche*, o famoso *Rondeau Minuet [sic]* de Fischer, que o apresentou aqui [em Londres] tão frequentemente e com tanto aplauso, e que me tinham assegurado que ele superaria mesmo o autor. Mas não posso afirmar que a presente performance me tenha confirmado a veracidade dessa asserção. Contudo, acostumado à maneira extremamente bela que o Sr. Fischer a tem tocado em Inglaterra, não é pequeno cumprimento dizer que ouvi o Senhor Besozzi executá-la com enorme prazer" (1775, pp. 44-48).

O cruzamento destes dois relatos invulgarmente pormenorizados, que nos chegam através de Burney e Leopold Mozart, dá-nos um retrato raro e particularmente nítido da arte de um dos mais importantes oboístas do seu tempo. Muito relevante é a informação acerca da capacidade de Besozzi ir ajustando a afinação nas suas notas longas, conforme a posição relativa destas na harmonia do baixo, numa clara alusão à utilização do temperamento natural nas suas execuções<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Leopold Mozart contesta nestes termos o temperamento igual: "Se todas as escalas de hoje aparentam ser meras transposições de dó maior ou lá menor, ao ponto de serem criadas apenas pela adição de um bemol ou um sustenido, como é possível que uma peça que é transposta de fá para sol não seja mais tão agradável, e evoque uma resposta emocional completamente diferente no ouvinte?" (2008, p. 99). Também Tromlitz aborda esta questão: "[...] ao contrário do que muitos pensam, não é indiferente se uma pessoa dedilha bemóis e sustenidos da mesma maneira, por exemplo, mi bemol e ré sustenido, fá e mi sustenido, fá sustenido e sol bemol, sol sustenido e lá bemol, si bemol e lá

Giuseppe Ferlendis é a figura que mais paira sobre todo este trabalho. Durante a sua estadia de pouco mais de um ano em Salzburgo, soube inspirar ou motivar Mozart, para este escrever aquela que é provavelmente a mais importante obra de todo o repertório do instrumento, e pelo que merece o reconhecimento de todos os melómanos em geral, e oboístas em particular. Mais uma vez se trata de alguém que nasce no seio de uma família de músicos, seguindo essa profissão como o percurso natural a tomar. Depois de uma *tournée* pelo norte da Itália natal, chega a Salzburgo, na primavera de 1777, trabalhando portanto, lado a lado com Wolfgang, que na altura ocupava uma posição de violinista na orquestra do Arcebispo Colloredo. Em meados de 1778, por razões que desconhecemos, Ferlendis abandona o serviço em Salzburgo e regressa a Itália para trabalhar na região do Veneto. A sua passagem pela cidade austríaca parece ter sido positiva em termos da sua evolução pessoal. Leopold Mozart relata numa carta datada de Agosto de 1778:

"Agora uma novidade! Ferlendis demitiu-se três dias atrás, tendo deixado o serviço no fim de Junho. Isto foi tão inesperado e perturbador quanto, nos últimos dois meses, sempre que Ferlendis tocava um concerto, o Arcebispo tinha por hábito dar-lhe dois ou três ducados. Tanto mais que era o favorito na orquestra, e desde a chegada de [Carlo] Besozzi a Salzburgo, tinha aprendido muito com ele" (ANDERSSON, 1985, p. 591).

Em 1795 faz uma estadia em Londres, essa cornucópia de ouro para todos os virtuosos itinerantes da altura, e, após um regresso a Itália, vem a fixar-se em Lisboa em 1801. Aqui foi membro da Capela Real e posteriormente da Real Câmara, tendo ocupado o posto de solista no recém inaugurado Real Teatro de S. Carlos. A sua permanência em Portugal decorreu no período especialmente conturbado das invasões francesas e do êxodo da corte para o Brasil, fazendo com que percamos o seu rasto. Não sabemos quando faleceu, apenas que a sua mulher Anna aparece mencionada em registos como viúva, no último trimestre de 1810 (SCHERPEREEL, 1985, p. 23).

Para além do oboé, e a avaliar pelos relatos que nos chegaram, Ferlendis parece ter privilegiado o corne inglês, pouco conhecido na época, como instrumento

---

sustenido, dó susenido e ré bemol, dedilhados do mesmo modo, não conseguiriam produzir uma única escala afinada" (1991, p. 328). Quantz é dos poucos teóricos a refutar a realidade dos afectos (1985, p.164).

solista. Assim foi quando se apresentou em Florença em 1776<sup>43</sup>, em Londres em 1795, ou num concerto em Vila Nova de Gaia, por ocasião dos festejos da Restauração em 1808:

"José Ferlendis, Musico [*sic*] que foi da Capella Real, e Italiano de Nacao [*sic*], [...] tocou com igual prazer, que admiração [*sic*] dos circumstantes, hum excellente solo de trompa Ingleza [*sic*][...]" (BERNARDINI, 1988, p. 381).

As críticas às suas apresentações são unânimes quanto às suas capacidades enquanto oboísta. Numa nota manuscrita na margem de um programa para um concerto em Londres a 4 de Maio de 1795 pode ler-se: "Espantoso controlo do instrumento, mas degenerou nos truques mais tolos" (HOGWOOD, 2009, p. 108). Uma crítica da imprensa relata: "O Senhor [Ferlendis] apresentou-se no corne inglês e no oboé, com grande sensibilidade e efeito" (BERNARDINI, 1988, p. 381), sendo no entanto de chamar aqui a atenção para uma "nota dissonante", nada menos que da autoria de Joseph Haydn, que regista laconicamente no seu diário "Medíocre" (BERNARDINI, 1988, p. 381). De notar que este comentário de Haydn não se refere especificamente a Ferlendis enquanto instrumentista, o que deixa em aberto a possibilidade de se estar a referir mais a aspectos musicais do que técnicos. Isso iria sem dúvida na linha da acusação de pôr a sua técnica ao serviço da mera pirotecnia musical. Outra explicação possível é que houvesse algum atrito com a família Haydn, que pode muito bem estar relacionado com um *fait divers* narrado por Leopold Mozart numa carta datada de 25 de Setembro de 1777:

"Haydn<sup>[44]</sup> e o *Kapellmeister* Rust tiveram uma discussão. O concerto de trompa, que já tinha sido apresentado uma vez, era para ser ensaiado depois das Vésperas, mas Ferlendis e Brunetti<sup>[45]</sup> não apareceram. Haydn ficou zangadíssimo e disse que o ensaio era desnecessário, e porque razão haviam eles de esperar por aqueles "burros" italianos. Rust insistiu que era ele que dava ordens, e por aí adiante" (ANDERSSON, 1985, p. 275).

---

<sup>43</sup> "[...] reportamos o maior aplauso [...] particularmente ao corne inglês que, pela sua novidade e doçura, constituiu uma grata surpresa para os ouvintes." (BERNARDINI, 1988, p. 382).

<sup>44</sup> Michael Haydn (1737-1806), irmão de Joseph e *Kapellmeister* em Salzburgo e amigo próximo dos Mozart.

<sup>45</sup> Antonio Brunetti (s/d), primeiro violino e solista da orquestra.

De qualquer modo, como vimos, Ferlendis era bastante estimado na orquestra e gozava do favor do patrono, auferindo inclusivamente um salário mais elevado que o de Wolfgang: 540 florins, mais 40 do que este último. Já em Portugal o seu vencimento era de 260\$450 reis, o que estava ao nível dos seus contemporâneos, mas tal pode ser justificado mais pela situação económica que se vivia, do que a uma eventual perda de capacidades, já que as críticas em Portugal são sempre positivas, como esta de um concerto no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa:

"Dois dos novos tocadores de oboé, os senhores Ferlendis, pai e filho [s/d], que deram dois concertos nos entreactos, não conseguiram atrair espectadores que enchessem a casa, embora o seu talento merecesse, e alcançassem os mais notáveis aplausos" (RUDERS, 1981, p. 210).

### 3.5. Critérios de selecção de tratados contemporâneos

De todas as fontes de informação para a prática da performance historicamente informada, os tratados e métodos instrumentais são indubitavelmente das mais importantes que nos chegaram. Estes contam-se às largas dezenas, e é necessária precaução e rigor na selecção das obras a escolher como referência para um dado período, estilo musical, ou região geográfica. Optámos por sete obras que nos parecem especialmente adequadas. Muitas outras haveria, mas dado o carácter limitado do presente trabalho, não foram abrangidas.

Em termos de conteúdo, o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Philipp Emanuel Bach é dedicado à performance em instrumentos de tecla. Trata-se de uma obra de fundo que teve a edição do primeiro volume em 1753 e do segundo em 1762, e gozou de enorme favor junto do público, tendo sido reeditada por diversas vezes. Devemos ter a maior cautela quanto às propostas de ornamentação contidas nesta obra, porque a sua estética galante é muito distante da de Mozart, mas é muito útil, porque nele Carl Philipp aborda inúmeras questões relacionadas com a performance em geral de um modo muito pragmático.

A obra de Johann Christian Fischer tem por título *The Compleat Tutor for the Hautboy Containing the easiest & most improved Rules for Learners to play to which is added a favorite collection of Arias, Marches, Minuets, Duets & Also the favorite Rondeau perform'd at Vauxhall by Mr. Fischer*, apareceu cerca de 1770, e é um típico tutor de pequena dimensão para iniciação e primeiros estágios de evolução no instrumento. É uma obra muito informativa, porque para além das habituais pequenas peças para uso pedagógico e adaptações de árias executadas por cantores de renome nos concertos *Vauxhall*, dá-nos muita informação técnica sobre o instrumento: a embocadura, a estética sonora, *etc.*, constituindo um fiel retrato da visão que Fischer tinha do oboé.

O *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour le Hautbois* da autoria do flamengo Amand Van der Hagen (1753-1822) e editado em 1792, é um método muito semelhante ao de Fischer, quer em dimensão, quer na estrutura, quer no tipo de matérias que aborda. Embora tenha passado à história como clarinetista, não

podemos esquecer que este é o período em que a especialização nos diversos instrumentos de sopro começa apenas a ocorrer. A maioria dos executantes era apto quer em *traverso*, quer em oboé<sup>46</sup>, quer em clarinete, e o próprio autor fez publicar três outros métodos, sendo um dedicado à flauta e dois ao clarinete. Este tratado tem sido completamente negligenciado pela comunidade de estudiosos, talvez devido ao facto de ser uma obra que nada tem a ver com o fôlego de um Bach ou um Tromlitz, a despeito de conter algumas indicações interessantíssimas sobre a prática não escrita da época.

*Versuch einer gründlichen Violinschule*, de Leopold Mozart, é uma consulta indispensável para abordar a obra de Wolfgang Amadeus. Tendo sido publicada em 1756 (no ano de nascimento do filho), gozou de um êxito tremendo que fez com que Leopold saísse com uma segunda edição revista e aumentada em 1769 (a que utilizamos neste trabalho), e conheceu mais de uma dezena de reedições até 1824, bem depois da sua morte em 1787. Este tratado resume o pensamento musical de Leopold, o que é significativo quando sabemos que este foi o único professor do filho. Ainda assim, é necessária alguma cautela por duas razões:

a) como foi já sublinhado, Wolfgang viajou toda a sua vida, e portanto as suas referências ultrapassam os limites presentes na obra do pai<sup>47</sup>.

b) o próprio autor confessa no prefácio da primeira edição, que o trabalho apresentado é fruto de muitos anos de reflexão. É portanto um trabalho que reporta ao passado, o que coloca algumas questões, nomeadamente em matérias relativas à estética musical, ornamentação, *etc.*

É certamente muito válido para o período de juventude de Wolfgang, e até este começar a ganhar a sua autonomia artística, mas depois disso deve ser consultado com o maior cuidado.

Johann Joachim Quantz foi um viajante experimentado, e é autor do mais importante método para flauta no século XVIII, tendo sido editado em 1752. É uma obra extensa e exaustiva que, mais uma vez, abarca praticamente todos os aspectos

---

<sup>46</sup> Quantz fez grande parte da sua carreira tanto no violino como no oboé, e segundo o relato transmitido pelo próprio a Burney, só quando ingressou na orquestra de Dresden como flautista é que abandonou o oboé, por receio de este lhe prejudicar a embocadura (BURNEY, 1775, p. 193).

<sup>47</sup> Um exemplo facilmente contabilizável disso são os sinais de articulação utilizados por Wolfgang, que ultrapassam em número de variedade os indicados na obra do pai.

da performance. É particularmente valioso porque nos transmite um sem número de regras no que concerne a articulação, fraseado, afecto da música, etc., e reflecte com precisão, muito do que sabemos da prática da época. No entanto, a sua autoridade (como aliás também a de C. P. E. Bach) tem sido abusada por muitos estudiosos, ao se basearem nela para lidar com problemáticas mozartianas ou esteticamente afins<sup>48</sup>. Quantz é fundamental porque nos passa as tradições vigentes no período final do barroco, e estas, não se extinguindo subitamente, são sentidas numa forma mais ou menos transmutada no período que nos concerne. Ao contrário de Bach, Quantz é um homem que, seja por temperamento, seja por trabalhar para um patrono musicalmente tão conservador como Frederico II da Prússia, estagnou no tempo, como ilustra o testemunho de Burney em 1773:

"Esta manhã visitei o Senhor Quantz, que foi tão cortês que acedeu ao meu pedido de tocar três solos de sua composição, e, apesar da sua idade avançada, ainda executa os movimentos rápidos com grande precisão. A sua música é simples e natural, o seu gosto é o de há 40 anos atrás" (1775, p. 157).

Johann George Tromlitz foi um virtuoso de flauta que efectuou igualmente digressões por toda a Europa tendo colhido muito sucesso. O seu *Ausführlicher und gründlicher unterricht die flöte zu spielen*, editado em 1791, é uma autêntica actualização do tratado de Quantz, e é uma obra muito interessante e que tem sido algo negligenciada no estudo de Mozart. É verdade que a obra aparece no ano da morte do compositor, mas mais uma vez sublinhamos que estas obras reflectem sobretudo a prática passada, o que neste caso joga a nosso favor porque coloca o tratamento das matérias abordadas nos últimos dez ou vinte anos da vida de Mozart. Para além disso, é uma obra profunda, orientada para um instrumento de sopro, que aborda questões capitais como os temperamentos de afinação na performance, a composição de cadências, ornamentação, e praticamente tudo o que se possa conceber envolvido numa execução musical.

Daniel Gottlob Türk (1750-1813) foi um reputado organista e teórico, ascendendo ao cargo de director do departamento de música da Universidade de

---

<sup>48</sup> Tal é o caso, por exemplo, da primeira edição, em 2012, do concerto em dó maior para oboé e orquestra de Ferlendis, num trabalho editorial resultante da colaboração entre o *Gruppo Ricerca Storica* e a *Associazione Ferlendis*.

Halle a partir de 1779. Escreveu várias obras teóricas importantes, sendo as mais relevantes a sua obra sobre a função do organista, publicada em 1787, e que tem sido reeditada até aos nossos dias *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, assim como a sua *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* de 1789. Esta última é uma obra extensa destinada tanto a alunos como a professores, que prima quer pela abrangência das matérias quanto pelo bom senso das soluções apresentadas. É especialmente útil por reflectir uma estética bastante próxima da de Mozart.

## 4. Revisão crítica da obra

Neste capítulo analisar-se-ão situações em que há inconsistências ou opções em aberto de ordem vária, e procurará recomendar-se soluções possíveis, à luz do que conhecemos da *praxis* da época, quer através de exemplos da prática do próprio compositor, quer pela fundamentação através de fontes fidedignas. Pretende-se assim fazer um trabalho de reflexão, que pela sua metatextualidade, dê uma visão mais alargada da obra do que a mera comparação das duas versões da obra. Não queremos deixar de sublinhar a impossibilidade de encontrar respostas definitivas para os muitos problemas que esta obra põe com base apenas nas fontes que possuímos, tal só será possível com a eventual descoberta do manuscrito original.

Wolfgang escreve de Mannheim a seu pai, em jeito de justificação pelo não cumprimento da encomenda:

"O Sr. De Jean [*sic*] também parte amanhã para Paris, e como só acabei dois concertos e três quartetos, enviou-me 96 *gulden* (isto é, quatro *gulden* a menos, supondo, evidentemente, que isto seria metade dos 200 *gulden*). [...] Certamente, eu poderia escrever umas coisas o dia todo, mas uma composição deste tipo vai pelo mundo fora, e naturalmente, não quero ter razão para me envergonhar do meu nome na página de título" (ANDERSSON, 1985, p. 481).

À parte da questão de não se conseguir ainda hoje fazer corresponder as obras que Mozart escreveu para a encomenda de Dejean, com as que nos chegaram para as mesmas formações, há o duplo facto comprovado de:

- a) Mozart não ter cumprido com o número de obras inicialmente encomendado
- b) Dejean não ter pago a quantia acordada.

A razão que muitos estudiosos têm avançado para explicar a suposta ruptura entre os dois, é que Dejean teria ficado desagradado com o facto de Mozart se ter limitado a transpor e adaptar uma obra já existente.

Este argumento merece consideração e suscita os seguintes comentários:

a) a versão de oboé foi tocada pelo menos cinco vezes por Ramm durante a estadia de Dejean em Mannheim<sup>49</sup> pelo que Mozart não esperaria certamente enganar o médico holandês a esse respeito

b) enquanto viajante e músico amador, e à imagem do que sucedia na época (veja-se o exemplo de Burney), certamente Dejean terá sido convidado para muitos dos concertos privados a acontecer na cidade durante a sua estadia. É pouco realista imaginar uma conspiração colectiva que lhe vedasse o acesso a todas as academias onde as execuções da obra tiveram lugar

c) mesmo que o holandês tenha ficado com algum sentimento de ter sido enganado, certamente não foi o caso de Mozart, mas para além disso, não há nada no texto das cartas que dê a entender que tenha havido algum desentendimento entre eles. Antes pelo contrário, a carta de 30/10/1778 (v. Anexo A) mostra que permaneceram em contacto, e Mozart parece algo surpreendido e sem explicação pela quantia que recebeu

d) conforme se pode ver na carta enviada a seu pai, Mozart tinha total consciência da difusão que a sua obra teria, e queria fazer um trabalho de que não se envergonhasse. Tanto mais que nesta altura já tinha tomado a decisão de seguir para Paris na companhia de Wendling e Ramm, pelo que, Dejean e o seu concerto preceder-lhe-iam, e teriam de causar boa impressão e expectativa nos meios parisienses. Esta postura não é compatível com a ideia que se tenta passar, de um adolescente apanhado a fazer alguma traquinice

e) se alguma coisa aprendemos ao ler a correspondência de Mozart, é que este poderia ser algo imaturo em certos aspectos da gestão da sua vida (prazos de encomendas sendo certamente um deles), mas também, e por contraste, de uma atitude absolutamente intransigente no que tocava à seriedade do seu trabalho.

Assim, podemos descartar a teoria do ludíbrio, e olhar para o acontecimento na perspectiva da época. O arranjo e reaproveitamento de trabalhos anteriores é uma prática muito comum em todo o século XVIII, e não era percebido como algo errado ou vergonhoso. O próprio Mozart fez o mesmo em relação a muitas outras

---

<sup>49</sup> "Ontem houve um concerto em casa de Cannabich [...] Ramm (para variar) tocou pela quinta vez o meu concerto para Ferlendis, que está a fazer sensação por aqui. É agora a *cheval de bataille* [sic] de Ramm" (ANDERSON, 1985, p. 482).

obras por variadas razões: a sua *Serenade* KV 375 foi rearranjada de sexteto para octeto, com a inclusão de um par de oboés de modo a acomodar a prática vienense; a *Serenade* KV 388 foi adaptada para quinteto de cordas com o número de KV 406 (516<sup>b</sup>), é também o caso do quarteto de flauta KV 285<sup>b</sup>, cujo segundo andamento corresponde ao sexto andamento da chamada *Gran Partita* KV 361 (370<sup>a</sup>), etc.. Isto traz-nos à questão já acima afluada da quantificação das diferenças entre as duas versões. Pelas razões explicadas anteriormente, as marcações de articulação que nos chegaram através das duas cópias não podem ser levadas em consideração. Por isso contabilizamos apenas as diferenças de tessitura e ritmo, onde existe uma diferença da ordem dos 20% entre as duas partes *solo* (79 compassos num universo de 397), ou de 36% (202 compassos num universo de 561), se levarmos em conta os *tutti* orquestrais. É uma estatística demasiado elevada para ser ignorada, e que aliada ao que sabemos da ética do compositor perante o seu trabalho, deve definitivamente afastar a visão de algum menor empenho na sua realização.



## 4.1. Andamento

Acerca da escolha do tempo adequado para uma peça musical, Leopold Mozart escreve:

"Embora o compositor possa tentar que estas [indicações de andamento] sejam mais precisas pela adição de adjectivos e outras palavras, é-lhe impossível descrever com exactidão o que deseja que seja expresso na execução. Portanto, [o tempo] deve ser determinado com base na própria peça. Cada peça melódica, tem pelo menos uma passagem que constitui o epítome do tipo de tempo que necessita. Na realidade por vezes, se é atentamente examinado, reforça o seu tempo natural" (MOZART, 2008, pp. 62-63).

### 4.1.1. Primeiro andamento

A indicação constante no primeiro andamento do concerto é unânime nas duas versões: *Allegro Aperto*, o que a junção do adjectivo significa é menos claro. O termo foi utilizado por Mozart pouco mais de uma dezena de vezes, e aparentemente só entre 1771 e 1782 ou 1783 (AAVV, 1999, p. 41). Aparece indicado em andamentos com diferentes tonalidades, e em peças vocais com diferentes situações dramáticas. O adjectivo italiano deriva do latim *apertus* - aberto - pelo que parece referir-se mais ao carácter da música do que à eventual velocidade de execução, implicando "[...] uma certa candura e fácil inteligibilidade. Não há nada a esconder, nenhum segredo. O tempo é algo controlado" (HARNONCOURT, 1984, p. 93). Aliado a uma tonalidade "luminosa" de dó maior (ré maior na flauta), julgamos mais adequado optar por um tempo mais a tender para o moderado do que para o rápido.

### 4.1.2. Segundo andamento

O segundo andamento tem a designação de *Adagio non troppo* na versão de oboé, e *Adagio ma non troppo* na de flauta. Trata-se de uma mera questão semântica sem implicações de ordem musical.

### 4.1.3. Terceiro andamento

O *Rondo* tem a indicação de *Rondo Allegretto* na versão de oboé, e *Rondeau [sic] Allegro* na de flauta, carecendo de alguma reflexão.

Elucidativo da atitude do compositor em relação às velocidades de execução é o seu *Divertimento* em fá maior KV 253, datado de 1776. O primeiro andamento da obra é um tema com variações em *Andante*, e na variação VI lê-se: *il Tema, ma Allegretto*. Isto dá-nos uma ideia da importância que Mozart atribui ao tempo, enquanto elemento determinante do *pathos* musical, especialmente porque não estamos a falar da transformação de um lento num rápido, mas sim de algo tão próximo quanto um *Andante* num *Allegretto*.

Na caracterização que faz dos diversos andamentos, Leopold Mozart diz que o *Allegretto*:

"[...] é um pouco mais lento que o *Allegro*, e geralmente agradável, elegante e humorado, e é bastante similar ao *Andante*. Deve, portanto, ser tocado de um modo elegante e sedutor [...]" (2008, pp. 83-84).

Embora não tenhamos conhecimento de qualquer artigo ou edição que o mencione, este andamento faz uma clara alusão à música dos Janízaros<sup>50</sup>. Há vários argumentos para suportar esta afirmação:

a) o primeiro é de ordem histórica: a tensão existente entre os limites de dois dos mais poderosos impérios da altura, o Habsburgo e o Otomano, perdurou durante séculos, e volta a viver-se um episódio de guerra entre 1787 e 1791. O "perigo" turco está bem presente na mentalidade dos vienenses

b) o tema do *Rondo* é retomado na ária "Welche Wonne welche Lust" da ópera *Die Entführung aus dem Serail* (v. Anexo E), cuja acção se desenrola precisamente no serralho de um *Pasha* otomano

c) Mozart utilizou a temática em várias das suas obras. Apontando algumas: *Le gelosie del seraglio* KV 135<sup>a</sup>, um esboço de um bailado para a ópera *Lucio Silla*,

---

<sup>50</sup> Tropas de elite dos exércitos otomanos, cujas bandas regimentais executavam as famosas marchas turcas.

composto em Milão em 1772, o concerto para violino em lá maior KV 219, ou a célebre sonata em lá maior para *pianoforte* KV 331 (300<sup>f</sup>), com o terceiro andamento intitulado *Alla Turca - Allegretto*. Para além das características tímbricas muito particulares, com a inclusão de percussões (especialmente címbalos), e por vezes do *piccolo* a imitar a sonoridade estridente da *Zurna*<sup>51</sup> turca, esta música tem uma característica rítmica imediatamente reconhecível.

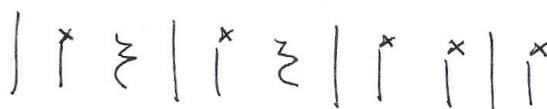


Figura 9 - Ritmo da marcha turca

Este ritmo estrutural aparece sempre subjacente nas marchas turcas, embora possa haver alguma variação por meio de divisões de alguns dos impulsos, conforme se pode ver particularmente no exemplo da figura 11:

A musical score for KV 291, measures 165 to 172, showing a Turkish march rhythm. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a violin part with a melodic line. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Alla Turca'. The score includes dynamic markings such as *f*, *fp*, and *f*, and performance instructions like *coll' arco al rovescio*.

Figura 10 - KV 291 compassos 165 a 172 do terceiro andamento

A musical score for KV 331 (300<sup>f</sup>), measures 25 to 28, showing a Turkish march rhythm. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a violin part with a melodic line. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Alla Turca'. The score includes dynamic markings such as *f* and *f*.

Figura 11 - KV 331 (300<sup>f</sup>) compassos 25 a 28 do terceiro andamento

<sup>51</sup> Instrumento cónico de palheta dupla que emite um som muito estridente, utilizado por toda a Ásia Menor.



Figura 12 - Lebrun, concerto em ré menor, compassos 170 a 174 do terceiro andamento

As figuras 10 a 12, são extraídas respectivamente do *Rondo* do concerto para violino KV 219, do último andamento da sonata para *pianoforte* KV 331 (300<sup>i</sup>) e do *Rondo* do concerto em ré menor para oboé e orquestra de Lebrun. Como se pode ver, é bem clara a pulsação marcial, e mesmo no caso da sonata para piano, em que existem diminuições, a pulsação de base é sublinhada pelos *Vorschläge* na mão esquerda. De notar ainda o cuidado em tentar um efeito mais percussivo, através de efeitos particulares como os *fp*, ou o efeito nos baixos *coll' arco al roverscio*, isto é, com o arco ao contrário, de modo a percutir as cordas com a madeira da vara. Também na sonata KV 331, temos de pensar que no *fortepiano* da época, o efeito do harpejar do ornamento em *forte*, provoca uma rastolhada nas cordas mais graves que muito se assemelha ao percutir dos címbalos.

Por vezes, o estilo *Alla Turca* aparece de uma forma menos literal e mais estilizada, sem no entanto perder nada do seu carácter alusivo. Em tais situações, podem não aparecer o tipo de efeitos especiais que temos estado a analisar, como é o caso do exemplo seguinte, retirado ao último andamento da *Gran Partita* KV 361 (370<sup>a</sup>):

FINALE  
Molto allegro

Figura 13 - KV 361 (370<sup>a</sup>) início do tema do sétimo andamento

Comparemos agora com o texto do concerto para oboé:

Figura 14 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 1 a 5 do terceiro andamento

Este trata-se sem dúvida de um tema vivo e alegre, e o texto que Mozart lhe atribuiu na ária "Welche Wonne, welche Lust" confirma-o<sup>52</sup>, mas mesmo na versão para flauta (a ser autêntica a indicação de *Allegro*), deve atentar-se para não adoptar um andamento demasiado rápido, sob pena de se perder esta subtil e sublimar

<sup>52</sup> Welche Wonne, welche Lust/ Regt sich nun in meiner Brust! / Voller Freuden will ich springen, / Ihr die frohe Nachricht bringen;/ Und mit lachet und mit Scherzen/ Ihrem schwachen, kranken Herzen/ Freud und Jubel prophezeihn.

Que alegria, que felicidade/ agora habita o meu peito! / Podia saltar de alegria/ trazendo as boas novas, / e com riso e brincadeiras, / ao seu fraco e dorido coração, / alegria e júbilo profetizar.

alusão. Tanto mais que o próprio compositor assumia sem complexos a proveniência da sua inspiração quando escrevia acerca da sua ópera *Die Entführung aus dem Serail*:

"Enviei-lhe apenas catorze compassos da abertura, que é muito curta com alternância de *forte* e *piano*, a música turca vindo sempre nos *forte*" (ANDERSSON, 1985, p. 770).

## 4.2. Texto

A primeira questão a abordar quando se fala do texto musical é a tonalidade em que este está escrito. Mencionámos anteriormente um comentário de Leopold Mozart acerca das cores e afectos intrínsecos às diversas tonalidades. Sabemos igualmente, que Wolfgang também atribuía afectos, simbologias e emoções diferentes a tonalidades específicas. Uma prova disso, por exemplo, é que toda a sua música maçónica é escrita em mi bemol maior. Põe-se portanto a questão do porquê da transposição de dó para ré na versão de flauta. Acreditamos que neste caso, a razão não está relacionada com o afecto da música, mas sim com questões organológicas decorrentes dos instrumentos utilizados. Como mencionado anteriormente, estamos a falar de instrumentos com duas, até um máximo de cinco chaves, no caso da flauta. Isto faz com que se tenha que recorrer às chamadas dedilhações de forquilha para formar as notas que não correspondem a um orifício. Dada a construção diversa do oboé e da flauta, e pela natureza das suas sonoridades, as mesmas tonalidades têm diferentes cores nos dois instrumentos. No caso do oboé, tonalidades como ré e sol têm uma sonoridade aberta e brilhante, e a maioria das tonalidades bemolizadas têm uma sonoridade mais doce e velada. Ao contrário do oboé moderno, no qual a tonalidade de dó é muito aberta em termos tímbricos, no oboé clássico é uma tonalidade que recorre a bastantes forquilhas, pelo que tem uma sonoridade bastante expressiva sem ser demasiado fechada. Uma vez que se trata de um instrumento sem dificuldades de projecção, há maior margem de manobra para o compositor escolher uma tonalidade baseado noutro critério que não do da projecção sonora. O caso da flauta é o negativo desta realidade. O maior problema do instrumento é o volume de som relativamente reduzido, o que se agudiza numa situação a *solo* com orquestra. Assim, é crucial escolher uma das tonalidades mais abertas, por forma a permitir a projecção sem ter de forçar a sonoridade. Na lista de tonalidades adequadas para a flauta que Tromlitz elabora, consta precisamente à cabeça a tonalidade de ré maior:

"[...] embora algumas [tonalidades] não sejam adequadas para tudo (concertos ou outras peças acompanhadas por um conjunto, por exemplo), por causa da sua afinação desigual, especialmente na primeira oitava, onde tantas notas surdas e baças alternam com outras brilhantes e facilmente soam altas em relação a estas. [Em concertos] para que tudo seja claro e compreensível, devem escolher-se tonalidades que tenham apenas, ou

principalmente, notas brilhantes, pois de outro modo não seriam todas ouvidas, para detrimento da claridade e boa execução" (TROMLITZ, 1991, p. 382).

Uma outra questão que gostaríamos de abordar aqui, por se tratar de um elemento que marca o carácter geral da obra, é a questão da utilização de tercinas. A versão para oboé utiliza frequentemente tercinas nos primeiro e terceiro andamentos, não contendo nenhuma no segundo, andamento esse em que aparece a única tercina presente na cópia para flauta. Mas estas tercinas são muito diferentes em natureza: enquanto que na versão de oboé elas constituem um recurso com função marcadamente agógica no que ao ritmo e direcção da frase concerne, na flauta trata-se de uma mera figuração ornamental que interrompe a frase no compasso 72. Ingo Goritzki, em coerência com a sua tese de que a versão de Salzburgo se trata de uma simplificação do que seria a versão original do concerto, bane as tercinas na sua edição da obra. A primeira observação a fazer é que a versão em semicolcheias da flauta não é tecnicamente mais difícil no oboé clássico do que a das tercinas (embora o seja no oboé moderno). É também necessário enquadrar como este ritmo era percebido na altura. A maior parte dos tutores de pequena e média dimensão da altura simplesmente ignora o ritmo, e apenas nos tratados mais extensos a matéria é abordada. C. P. E. Bach faz uma observação muito importante:

"Com o advento de uma utilização cada vez mais frequente de tercinas em compassos 4/4, assim como em 2/4 e 3/4, muitas peças apareceram que poderiam ser convincentemente escritas em 12/8, 9/8 ou 6/8" (1949, p. 160).

Leopold Mozart, reflectindo por ventura a utilização mais frequente, dedica a este ritmo todo um capítulo e alerta que:

"Estas tercinas podem ser tão graciosas quando bem executadas, quanto rudes se não forem devida e regularmente tocadas. Muitos falham nisso, mesmo aqueles que muito se orgulham do seu conhecimento de música, sendo incapazes de tocar seis ou oito tercinas com a regularidade devida, tocando em vez disso as duas primeiras ou as duas últimas mais rápido [...]" (2008, p. 149).

Também Türk se debruça sobre as tercinas e a sua execução:

"Muitos erros são cometidos ao tocar tercinas e grupos de três notas. A primeira nota de um grupo de três de igual valor deve receber uma ligeira ênfase e não um valor mais longo [...]. Alguns compositores fazem uso de figuras de duas ou quatro notas contra figuras de três [...] no entanto, tais passagens não são para principiantes, particularmente quando ocorrem em andamentos lentos [...] portanto, um aprendiz não deve ser atormentado com tais coisas" (1982, p. 100).

Temos portanto que, na época, as tercinas não eram percebidas como uma complexidade rítmica, e é como tal que as devemos encarar, não como simplificações técnicas.

Acresce que a utilização de tercinas como um dispositivo rítmico para criar uma aceleração ou desaceleração direccional da frase faz parte da linguagem mozartiana. É difícil encontrar uma obra em que tal solução não seja utilizada.



Figura 15 - KV 364 (320<sup>d</sup>) compassos 32 a 35 do segundo andamento



Figura 16 - KV 271 compassos 14 a 17 de uma cadência original para o primeiro andamento

De notar que Mozart utiliza tercinas com alguma frequência no concerto gémeo KV 313 (285<sup>c</sup>), em situações perfeitamente idênticas às mencionadas em termos de agógica rítmica:



Figura 17 - KV 313 (285<sup>c</sup>) compassos 142 a 147 do primeiro andamento

Esta realidade deixa-nos duas possíveis razões para a ausência de recurso a tercinas na versão de flauta do concerto:

- a) Dejean terá tido dificuldades em lidar ritmicamente com as tercinas do concerto em sol e Mozart resolveu eliminá-las no concerto em ré
- b) Mozart optou por eliminar as tercinas por forma a marcar mais firmemente a diferença de linguagem entre as duas versões.

#### 4.2.1. Primeiro andamento

**Compasso 40** - a versão de flauta tem uma aumentação da versão de oboé<sup>53</sup>:



Figura 18 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 40 do primeiro andamento

A diferença não acarreta qualquer mudança na harmonia. Sem dúvida que assume um gesto musical diferente, e seria o tipo de variação possível na altura, se bem que pouco provável logo na entrada da peça.

<sup>53</sup> Em todas as situações do presente trabalho em que sejam apresentados exemplos comparativos das duas versões, a versão de oboé aparecerá sempre no sistema superior, estando a versão de flauta transposta para dó, por forma a facilitar a comparação. Quando aparecer apenas a versão de flauta, esta estará na tonalidade original de ré.

Compassos 44 e 45 - Goritzki recomenda a adoção da versão de flauta (1979, p. 303), de modo a evitar oitavas paralelas com o baixo:



Figura 19 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 44 e 45 do primeiro andamento na versão em dó

O problema desta "solução", é que mesmo que se evitem as oitavas com o baixo, elas subsistem em maior número em relação aos segundos violinos:

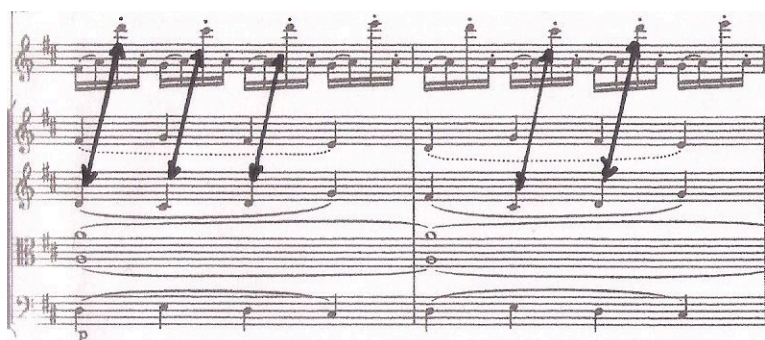


Figura 20 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 44 e 45 do primeiro andamento na versão em ré

Como se pode ver na figura 20, na versão de flauta as oitavas no final do compasso são evitadas tocando um mi ao invés de dó (na versão de oboé equivale a um ré em vez de um si) no último tempo dos compassos em questão.

Quanto a nós trata-se de uma falsa questão. É verdade que o salto na versão de flauta põe as terceiras notas de cada grupo mais em evidência, mas é preciso levar em consideração que no *traverso* este registro não tem um timbre tão penetrante como na flauta moderna, e seguramente menos ainda do que o oboé, portanto as oitavas paralelas não são tão audíveis. Isto para além do pertinente reparo do editor da Breitkopf (WIESE, 2009) que por este ponto estar escrito a cinco vezes, não viola as regras estritas das oitavas. O que se ouve realmente na versão de oboé é a linha

formada por cada primeira nota do grupo (tanto mais que é dobrada pelos primeiros violinos) à terceira com os baixos, algo absolutamente normal e tradicional na estética da época. Para além dos argumentos de ordem composicional, gostaríamos de chamar a atenção para o facto da versão de oboé corresponder inteiramente à tipologia da escrita da altura para o instrumento, como se pode ver nesta passagem do primeiro andamento do concerto em dó maior de Ferlendis:



**Figura 21** - Ferlendis, concerto em dó maior, compassos 189 a 192 do primeiro andamento

Nesta outra do concerto em mi bemol maior de Fischer:



**Figura 22** - Fischer, concerto em mi bemol maior, compassos 91 e 92 do primeiro andamento

Ou ainda nesta outra passagem do já mencionado concerto número quatro de Lebrun:



**Figura 23** - Lebrun, concerto em dó maior, compasso 76 do primeiro andamento

De que tenhamos conhecimento, a primeira passagem numa obra para oboé, com uma tipologia de escrita semelhante à da versão de flauta aqui analisada, é no quarteto para oboé e cordas KV 370 (368<sup>b</sup>) que Mozart escreve para Ramm em 1781<sup>54</sup>. Quatro anos de diferença podem parecer um pormenor, mas temos de levar em consideração que este espaço de tempo, num compositor com um desenvolvimento de linguagem tão exponencial quanto Mozart é na realidade um futuro relativamente distante:

---

<sup>54</sup> A data de composição do quarteto é desconhecida, e a sua datação é baseada numa nota na primeira página do manuscrito, pela mão do próprio compositor, mas ao que parece, efectuada posteriormente à sua escrita.



Figura 24 - KV 370 (386<sup>b</sup>) compassos 152 a 155 do terceiro andamento

Em vista do que ficou dito, parece-nos mais indicado enveredar pelo texto de Salzburgo, não por questões técnicas, como Goritzki também sugere no seu artigo - é perfeitamente possível fazer a passagem com os saltos de oitava num oboé clássico de duas chaves (1979, p. 308), mas porque este corresponde ao *topos* da escrita para o instrumento.

**Compasso 60** - falta um sustenido na *appoggiatura* do segundo tempo. Por se tratar de uma omissão num ornamento não é necessariamente considerado um erro de texto. Esta matéria será abordada no capítulo sobre ornamentação.

**Compasso 63**- a flauta tem uma figuração mais virtuosística do que o oboé. Trata-se de uma diminuição muito bem conseguida, que poderia ser improvisada por um intérprete da altura, não havendo razão para não poder ser adoptada pelo oboé.

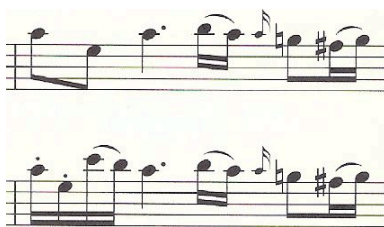


Figura 25 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 63 do primeiro andamento

**Compassos 68 e 69** - por duas vezes, o oboé tem uma escala por graus conjuntos, enquanto a flauta tem o mesmo intervalo mas em terceiras:



Figura 26 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 68 a 70 do primeiro andamento

Esta é outra das passagens que serve de base a Goritzki para contestar a fiabilidade da cópia de oboé (1979, p. 303). Trata-se certamente de um erro do copista. Conforme se pode ver na partitura, o motivo do primeiro tempo de cada compasso é respondido pelos violinos, e estes fazem-no sempre no tempo seguinte num padrão em terceiras:



Figura 27 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 68 a 70 do primeiro andamento

Independentemente da questão da fiabilidade do texto, o argumento de Goritzki é inteiramente válido, a versão de flauta é mais coerente e deve ser adoptada sem reservas.

**Compasso 87** - o oboé apresenta um padrão mais fluente, a flauta um mais virtuosístico:



Figura 28 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 87 do primeiro andamento

De sublinhar que na versão da flauta, a linha é realçada pelos primeiros violinos à terceira, que neste compasso assumem o papel de baixo:



Figura 29 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 87 do primeiro andamento da versão em ré

É uma solução enérgica e jovial e poderá ser adoptada, mas não nos parece que a versão de oboé seja mais pobre, porque vive de um discurso musical em dois diferentes níveis, com o realce entre a voz solista mais fluida, contra um baixo mais sincopado e jocoso. Novamente Goritzki questiona a passagem, argumentando que Mozart nunca escreve passagens lineares sobre semelhante linha harmónica (1979, p. 304), dando um exemplo do concerto para violino KV 218 para fundamentar o seu argumento. O problema aqui é que para fundamentar uma regra geral de tal teor, é necessário uma pesquisa exaustiva, o que não nos parece ter sucedido neste caso. As passagens com o desenho em causa são de facto raras em Mozart, mas acontecem. O editor da Breitkopf cita no seu prefácio duas situações em que tal acontece, e alguma pesquisa em obras deste período revelou mais algumas:



Figura 30 - KV 219 compassos 181 a 184 do terceiro andamento

Figura 31 - KV 361 (370<sup>a</sup>) compassos 25 e 26 do sexto andamento

Este exemplos são extraídos do último andamento do concerto para violino KV 219, e da chamada *Gran Partita* KV 361 (370<sup>a</sup>). Neste segundo exemplo temos clarinetes em si bemol nos dois primeiros sistemas, seguidos de dois sistemas para dois *corno di bassetto* em fá, um para trompas I e II em fá, um para trompas III e IV em si bemol, e os dois últimos para fagotes I e II. Como se vê: passagens lineares com acompanhamentos em figurações de terceiras e quartas na harmonia.

**Compassos 90 e 91** - o harpejo nestes compassos aparece em tercinas no oboé e em semicolcheias na flauta:

Figura 32 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 90 e 91 do primeiro andamento

Este é o primeiro local na obra em que o recurso a tercinas marca claramente a diferença entre as duas versões, conforme abordado anteriormente, na página 60 e seguintes.

No caso da passagem em questão, parece evidente que o efeito das tercinas contribui com uma bem vinda variedade rítmica, tanto mais que este motivo

reaparece no compasso 93, então sim em semicolcheias, resultando num crescendo de tensão e aceleração rítmica, que prepara muito bem o final da frase:



Figura 33 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 93 e 94 do primeiro andamento

Entendemos, portanto, que a versão de oboé é mais interessante e parece mais consentânea com a escrita mozartiana.

**Compasso 92** - a flauta tem uma diminuição do texto:



Figura 34 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 92 do primeiro andamento

É o tipo de situação que um intérprete da altura poderia optar por uma solução deste tipo, improvisando no momento. No entanto, vindo da versão em tercinas, a passagem em colcheias soa a uma desaceleração que só arranca com toda a energia no compasso 93 (v. fig. 33). A optar-se pela versão com as diminuições, a aceleração dá-se imediatamente, anulando deste modo a surpresa do compasso seguinte. Assim sendo, parece-nos a versão de oboé mais rica e variada.

**Compasso 96** - a versão de flauta tem um terminação mais viva e energética:

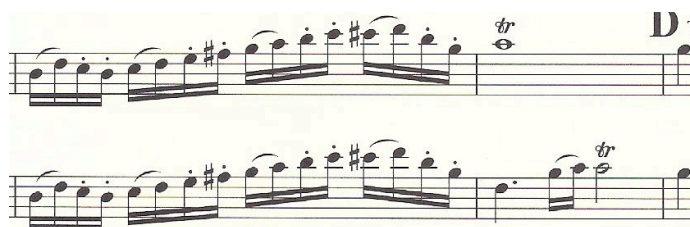


Figura 35 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 95 e 96 do primeiro andamento

Novamente, é o tipo de situação que um intérprete da altura poderia optar, improvisando no momento. Não vemos razão para não utilizar também no caso do oboé.

**Compasso 110** - a versão de oboé tem um lá no terceiro tempo enquanto a de flauta tem uma segunda acima:



Figura 36 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 110 do primeiro andamento

A questão com a versão de oboé é que, tocando um lá, faz um acorde de nona de dominante no terceiro tempo:



Figura 37 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 110 do primeiro andamento da versão em dó

Na versão de flauta encontramos um acorde de sétima de dominante:



Figura 38 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 110 do primeiro andamento da versão em ré

Não sendo muito comuns, os acordes de nona ocorrem no entanto em Mozart, e estão geralmente associados a situações musicais expressivas, como se pode ver pelos dois exemplos que se seguem, extraídos do recitativo de Fiordiligi e Ferrando "Barbara! perchè fuggi?" do segundo acto de *Così fan tutte*:

The image shows a musical score for the recitative "Barbara! perchè fuggi?" from Mozart's opera *Così fan tutte*. It covers measures 10 and 11. The score includes five staves: V.I. (Violin I), V.II. (Violin II), Va. (Viola), Ferr. (Ferrando's voice), and Vc. e B. (Violoncello and Contrabaixo). The top three staves (V.I., V.II., Va.) are mostly silent, with a few notes in measure 11. The Ferr. staff shows a recitative line with lyrics: "quan - to i li - bi - ci de - ser - ti han di più fie - ro". The Vc. e B. staff provides a simple accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The measure number '10' is written above the first staff.

Figura 39 - *Così fan tutte*, compassos 10 e 11 do recitativo "Barbara! perchè fuggi?"

18

V.I.

V.II.

Va.

Ferrando

Fiordiligi

Ferrando

Non ti chie - do che un guar - do, Par - ti - ti! Non spe - rar - lo,

Vc. e B.

Figura 40 - *Così fan tutte*, compassos 18 a 20 do recitativo "Barbara! perchè fuggi?"

Estes acordes de nona aparecem também em situações em que a música é mais fluente, e embora não encarnem nestas situações um sentimento tão patético, são sempre presentes em passagens de grande expressividade, como é o caso no segundo andamento do concerto para piano e orquestra KV 488:

Figura 41 - KV 488 compasso 72 do segundo andamento

Como se pode ver, é o retardo na linha melódica do primeiro fagote no terceiro sistema que cria esta pungente tensão harmónica (os clarinetes no primeiro sistema estão notados em lá e as violas no penúltimo pentagrama na clave de dó na terceira linha). No caso do concerto KV 314, parece-nos mais interessante manter a versão de oboé, estabelecendo como que um prenúncio do episódio sombrio que se avizinha três compassos mais à frente.

**Compasso 113** - na versão de flauta consta um lá e um fá natural, o que tendo em conta a transposição para a tonalidade de dó equivaleria a um sol e um mi bemol nos dois primeiros tempos do compasso. É um claro erro do copista e em lugar do lá deve tocar-se um si:



Figura 42 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 113 do primeiro andamento da versão em ré

**Compassos 116 e 117** - como se pode ver na figura 43, depois de um momento de hesitação durante dois compassos, chegamos à dominante no compasso 116, para uma clara resolução à tónica no compasso 120. Caracteristicamente, o oboé vem de colcheias, tem tercinas nos dois compassos em causa, e semicolcheias nos dois compassos subsequentes, criando deste modo um efeito de tensão e aceleração, a nosso ver mais conseguido do que na versão da flauta:



Figura 43 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 114 a 118 do primeiro andamento

**Compasso 130** - o sustenido no ré do início do compasso na versão de oboé não é desfeito no terceiro tempo. É um claro erro do copista:



Figura 44 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 130 do primeiro andamento

**Compasso 136** - a versão de flauta tem uma anacruse para a passagem que se segue:



Figura 45 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 136 do primeiro andamento

Sem dúvida a anacruse proporciona uma sensação de maior continuidade e tem uma maior simetria com a passagem equivalente, mas não exactamente igual no compasso 64. Uma possibilidade interessante a considerar.

**Compassos 137, 139 e 141** - aqui são inteiramente válidos os comentários relativos aos compassos 44 e 45. Por uma questão de consistência, a versão que for adoptada no início deve ser seguida neste ponto:



Figura 46 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 137 a 141 do primeiro andamento

**Compassos 143 a 145** - a situação é de todo idêntica aos compassos 68 e 69. Não deixa de ser estranho a consistência do copista na persistência do erro (cinco vezes em seis aparições), mas na ausência de uma explicação cabal, é a lógica interna do texto que deve prevalecer. Assim, também nesta situação nos parece que a versão de flauta é preferível:

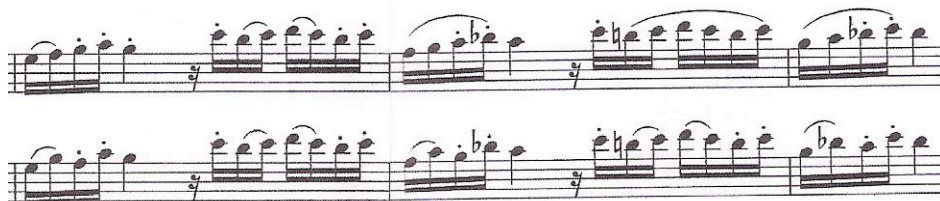


Figura 47 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 143 a 145 do primeiro andamento

**Compasso 164** - falta o bequadro nos dós do primeiro e último tempos do compasso. O bequadro que aparece no primeiro é acrescentado por mão alheia, provavelmente no curso de uma execução. Claramente um erro do copista:



Figura 48 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 164 do primeiro andamento da versão em ré

**Compassos 167 e 168** - situação em tudo idêntica aos compassos 90 e 91, pelo que permanece válido tudo o que foi dito:



Figura 49 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 167 e 168 do primeiro andamento

**Compassos 172 e 173** - novamente oboé e flauta divergem na formula de finalização. Consistentemente com a primeira vez, a flauta tem uma versão mais elaborada:

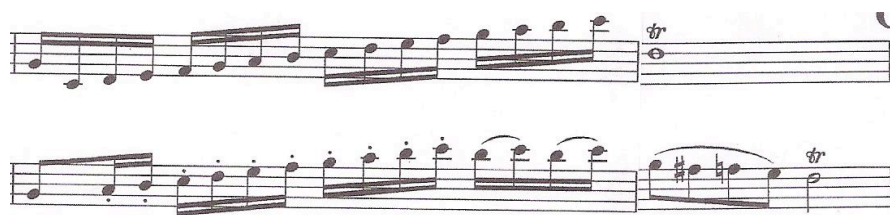


Figura 50 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 172 e 173 do primeiro andamento

**Compasso 178** - o oboé chega à suspensão da cadência no primeiro grau, a flauta no quinto. Não é uma questão importante, porque na época a nota de chegada à cadência não é obrigatoriamente a nota de partida para a cadência. Como se vê pelos exemplos das cadências originais de Mozart, o acorde de chegada apenas serve para determinar o ponto de inserção da cadência:



Figura 51 - KV 364 (320<sup>d</sup>) entrada da cadência do segundo andamento



Figura 52 - KV 271 compasso 122 e início da cadência A do segundo andamento

#### 4.2.2. Segundo andamento

**Compasso 22** - trata-se claramente de um erro do copista, emendado por mão alheia, muito provavelmente numa execução da obra:



Figura 53 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 22 do segundo andamento

**Compasso 67** - um dos raros pontos em que a divergência do texto afecta a harmonia. Na versão de oboé temos uma sucessão  $V^7 - V - V^7$ , enquanto na versão para flauta a harmonia mantêm-se com a sétima de dominante durante todo o compasso:



Figura 54 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 67 do segundo andamento

As implicações não são dramáticas, mas não deixam de moldar diferentemente o afecto da passagem, com a versão de oboé um pouco mais clara e aberta, e a de flauta um pouco mais sombria e introspectiva. De realçar ainda que neste caso a versão de oboé não é consistente com a primeira aparição do material no compasso 29, e que a flauta responde com esta figuração ao padrão idêntico nos primeiros violinos no compasso anterior. Esta é uma situação que Goritzki não aborda no seu artigo, mas para a qual chama a atenção na sua edição do concerto, sendo inteiramente justificável a opção de adoptar a versão de flauta.

**Compasso 72** - como anteriormente mencionado, trata-se da única tercina em todo o concerto na versão de flauta. Para além do comentário de ordem geral sobre a utilização de tercinas na obra, esta é uma situação particular:



Figura 55 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 72 do segundo andamento

Como se pode observar, as tercinas sobrepõem-se a uma ritmo de colcheia pontuada nos primeiros e segundos violinos. Gotitzki aponta este local como mais um exemplo de simplificação, neste caso rítmica, da parte de oboé:

"A bonita figura de tercina no compasso 81 [*sic*] do segundo andamento da [versão para] flauta, que parece adoptar a tradição existente de notas pontuadas nos violinos, aparece distorcida e adaptada numa forma mais simples ao ritmo do violino [na versão de oboé]" (1979, p. 305).

É difícil perceber a que tradição se refere Goritzki. É um facto que estas situações começam a ser abordadas nos tratados a partir da segunda metade do século, mas são-no do ponto de vista dos problemas de execução que causam e da sua resolução, precisamente pelo facto de constituírem uma novidade. Como em tantas outras matérias, Quantz (1985, p. 68) e C. P. E. Bach (1949, p. 160) discordam na execução, com o último a preconizar que a semicolcheia seja tocada simultaneamente

com a última tercina, e Quantz a aconselhar a dupla pontuação, de modo à semicolcheia ser tocada depois desta. Tromlitz elabora sobre a problemática sem recomendar propriamente a sua preferência, juntando um comentário não desprovido de algum humor:

"Estes dois tipos de figuras são, portanto, raras vezes - poderia mesmo dizer nunca - correctamente executados, de tal modo que a nota curta da figura pontuada vem logo depois da última nota da tercina, e mesmo quando é devidamente executada causa um efeito tão desagradável que eu ficaria feliz em condenar tal estilo de composição como um erro, excepto que grandes Mestres o usaram" (1991, p. 95).

Türk inclina-se mais para a execução coincidente da semicolcheia com a tercina, com a possível excepção em peças de carácter veemente e com muitas notas pontuadas (1982, p. 101). O comentário de Ingo Goritzki parece pressupor a execução precisa dos ritmos sobrepostos tal como notados, no entanto, como vemos pelos registos da época, essa opção nunca está em consideração, e a abordagem mais adequada neste caso parece ser, dado o carácter *cantabile* do andamento, a coincidência da semicolcheia com a última tercina. Paradoxalmente, é de facto essa a solução que Goritzki adopta na sua gravação da obra.

**Compasso 85** - a chegada e saída do local da cadência difere na grafia. Não deverá ser considerado um erro, uma vez que estes pontos são meramente indicativos de que deve ser inserida uma cadência, e não devem serem lidos à letra (v. fig. 51 e 52). Ainda assim, a versão de flauta, com o sinal de suspensão sobre a pausa, e um compasso inteiro para o trilo final, parece sugerir uma atitude mais calma tanto na entrada como na saída da cadência:



**Figura 56** - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 85 da versão em dó, e 85 e 86 da versão em ré do segundo andamento

### 4.2.3. Terceiro andamento

**Compassos 59 e 60** - na cópia de oboé, aparece não só a estrutura da linha como na de flauta, mas tem escrito na caligrafia do copista uma diminuição:



Figura 57 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 59 e 60 do terceiro andamento

A passagem é intrigante, principalmente porque as diminuições são tão convincentes que muitos flautistas as adoptam nas suas execuções.

Como vimos anteriormente, esta não pode ser a cópia de 1783 mencionada na correspondência, mas terá essa cópia para o "oboísta de Esterházy" servido de base para esta que nos chegou? É que isso poderia significar que a adição poderia vir do próprio compositor ou com o seu conhecimento.

Pela prática da época, é sem dúvida um local adequado para uma variação deste estilo. A não adoptar as diminuições presentes na cópia, poder-se-á improvisar uma alternativa.

**Compasso 64** - na versão de flauta, falta um bequadro para desfazer a alteração do lá sustenido:



Figura 58 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 64 do terceiro andamento da versão em ré

**Compasso 69** - tal como no compasso 87 do primeiro andamento, o tratamento da flauta ao longo do *Rondo* é sempre mais virtuosístico do que o do oboé, que tem sempre linhas mais contínuas. Temos falado muito do *topos* da escrita para o oboé, neste caso podemos considerar tratar-se do *topos* da flauta:

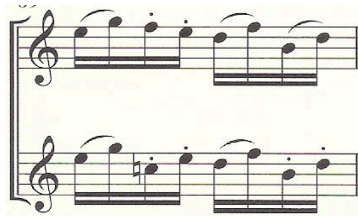


Figura 59 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 69 do terceiro andamento

De realçar que, na versão da flauta, a linha é dobrada pelos segundos violinos, pelo que nos parece válido o foi dito acerca do compasso 87 do *Allegro* (v. fig. 28 e 29):



Figura 60 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 69 do terceiro andamento da versão em ré

**Compassos 79, 81 e 83** - novamente, cada instrumento permanece fiel e coerente com o seu tipo de escrita:



Figura 61 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 79 a 83 do terceiro andamento

Esta é outras das situações que Goritzki aborda no seu artigo (1979, p. 305), e os reparos relativos ao compasso 87 do primeiro andamento são também aqui válidos. Nesta situação em particular, é curioso que Goritzki transcreve no seu exemplo 7(a) os compassos 79 a 84. Mas se prolongasse o seu exemplo por mais dois compassos, tinha imediatamente uma das situações que negam a sua teoria:

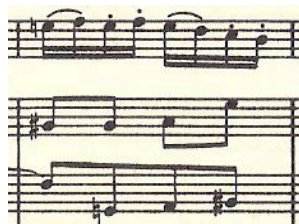


Figura 62 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 86 do terceiro andamento da versão em ré

Como se vê, também a versão de flauta tem uma melodia linear no compasso 86, e o motivo que se vê nos primeiros violinos nada mais é do que o remate da frase na orquestra, com a inversão do motivo que já vem em diálogo entre os primeiros e os segundos violinos desde o compasso 79:



Figura 63 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 79 a 82 do terceiro andamento da versão em ré

**Compassos 91 e 92** - o texto do oboé volta a introduzir tercinas. A situação harmónica não difere nas duas versões, apenas o ritmo. A versão de oboé parece-nos mais rica, não só pela variedade que as tercinas introduzem, mas porque estas aparecem na harmonia II<sup>7</sup>, aligeirando para semicolcheias nos compassos 93 e 94 onde há uma harmonia mais simples na dominante. Sendo mais consequente com a harmonia e tendo uma maior diversidade rítmica, parece-nos preferível a versão de oboé.

**Compassos 93 e 94, e 97 e 98** - a versão de oboé tem uma colcheia com um *Praltriler* no primeiro tempo. Mais uma vez nos parece mais rico e variado do que a versão de flauta:

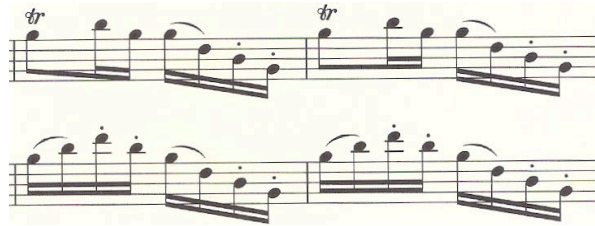


Figura 64 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 93 e 94 do terceiro andamento

**Compasso 102** - falta um sol sustenido na versão de flauta:



Figura 65 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 102 do terceiro andamento da versão em ré

**Compasso 118** - não existe nenhuma razão decorrente do texto para preferir ou excluir qualquer das versões:

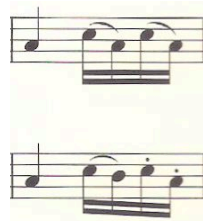


Figura 66 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 118 do terceiro andamento

**Compasso 128** - na versão de oboé, falta um bequadro na última nota do compasso para desfazer a alteração para dó sustenido:



Figura 67 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 128 do terceiro andamento

**Compasso 165** - falta um bemol no segundo si na versão de oboé:



Figura 68 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 165 do terceiro andamento

Para além desta omissão, o texto difere entre as duas versões:

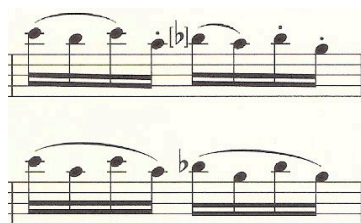


Figura 69 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 165 do terceiro andamento

Embora a linha do oboé seja talvez melodicamente mais depurada, a versão de flauta corresponde aqui mais fielmente ao contraponto das vozes:



Figura 70 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 165 do terceiro andamento da versão de flauta

O padrão do final do tema do *fugato* é em terceiras, e é assim que o primeiros violinos respondem no compasso seguinte. Parece-nos portanto mais coerente esta versão que a do oboé, e subscrevemos a recomendação de Goritzki neste local (1979, p. 306).

**Compasso 170** - lá na quarta semicolcheia, na versão de oboé:



Figura 71 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 170 do terceiro andamento

É um erro evidente do copista e deve tocar-se um sol.

**Compasso 174** - trata-se de um acorde de quinta diminuta uma vez que os primeiros violinos vêm do compasso anterior com uma pedal em lá bemol. Falta portanto um bemol no lá, na versão de oboé:



Figura 72 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 174 do terceiro andamento

**Compasso 176** - uma pequena variação de texto nas terceira e quarta semicolcheias do compasso sem expressão significativa:



Figura 73 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 176 do terceiro andamento

**Compasso 189 a 192** - a linha das duas versões volta a divergir, com a flauta em terceiras nos compassos 189 e 191, em completa coerência com o tratamento ao longo de todo o andamento, e com o discurso mais conectado nos compassos 190 e 192:

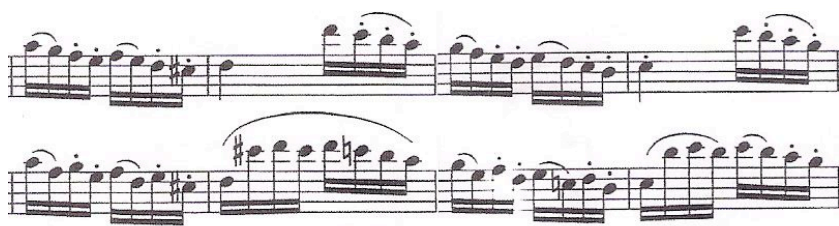


Figura 74 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 189 a 192 do terceiro andamento

**Compasso 199** - ré em vez de um mi na primeira nota do compasso na versão de flauta. Trata-se claramente de um erro do copista:



Figura 75 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 199 do terceiro andamento da versão em ré

**Compassos 212 e 213** - a versão de flauta apresenta um trilo com *Nachschlag*, finalizando a nota na oitava inferior:

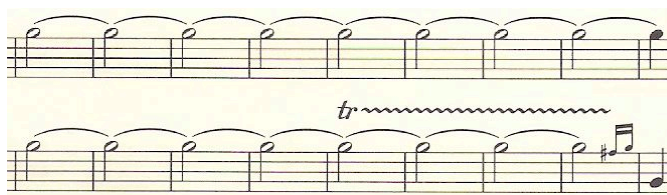


Figura 76 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 205 a 213 do terceiro andamento

Abordaremos mais tarde a questão do ornamento, aqui faremos apenas um reparo acerca da alteração na agógica da frase. O facto de terminar a nota longa com o trilo na oitava inferior tem um gesto obrigatoriamente conclusivo.

**Compasso 262** - a flauta tem uma figuração que remata a meia frase em sintonia com o violinos, enquanto o oboé tem a sua frase subitamente cortada:



Figura 77 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 262 do terceiro andamento



Figura 78 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 262 do terceiro andamento da versão em ré

Goritzki aponta esta passagem (1979, p. 305) novamente para indicar uma maior coerência no texto da versão de flauta em relação ao contexto musical. De facto, nesta passagem, a flauta fica em movimento à terceira com os primeiros violinos e ambos estão em consonância rítmica com os segundos violinos, mas existe outra explicação para a discrepância. Quanto a nós, é justificada a diferença de tratamento no texto do tema por ser a sua última aparição na obra e conduz à *Coda*. De realçar que neste local não são apenas as vozes solistas que têm um texto diferente, também o *tutti* tem duas colcheias no início deste compasso ao invés da habitual semínima, e junta-se na segunda metade do tema pela única vez no andamento. Conhecendo a prática da época de os solistas tocarem durante as partes de *tutti* (CAMPBELL, 2008), a versão de oboé parece mais coerente, uma vez que se optar por continuar a tocar o tema, algo sugerido tanto pelo texto como pela tradição, o tema permanece inalterado, o que não acontece no caso da flauta, quer se opte ou não por continuar a tocar no *tutti*. O oboé terá então a opção de tocar até ao primeiro tempo do compasso 266, parando para dar lugar à interjeição de dois compassos em *piano* da orquestra, e finalizar com grande surpresa os dois últimos compassos do tema que faltavam ainda. Depois responde finalmente à pequena interjeição anterior da orquestra e prepara a conclusão da obra.



necessidade de obter a noção exacta de onde e como articular, como condição *sine qua non* para um intérprete de excelência:

"E outra questão ainda: devem estas [notas] ser ligadas ou separadas? Estas respostas dependem do *cantabile* da peça e do bom gosto e critério do instrumentista, desde que o compositor se tenha esquecido ou mostrado incapaz de o indicar" (MOZART, 2008, p. 124).

Convém aqui ressaltar que, regra geral, um solista tem sempre mais liberdade nestas matérias do que um músico de orquestra.

Outra regra generalizada, é que a articulação para determinado desenho só é indicada a primeira vez que este aparece, pressupondo-se a sua aplicação em passagens subsequentes. Diz Leopold Mozart que:

"Muitos compositores apenas dão indicações [de articulação] no primeiro compasso, quando muitas notas como estas se seguem. Nestes casos, deve-se continuar a articular do mesmo modo até indicação em contrário" (2008, p. 78).

Também C. P. E. Bach fala explicitamente deste assunto:

"É um costume conveniente indicar pelas marcações apropriadas a primeira de uma longa progressão de notas articuladas ou ligadas, sendo evidente que todos os sons devem ser tocados de modo similar até indicação de uma marcação diferente" (1949, pp. 154-155).

Sabemos também que muitas vezes, havia um enorme fosso entre o que era preconizado pelos teóricos e o que acontecia na prática. Não tanto porque estas práticas sejam abordadas nestas obras, mas pela sua condenação veemente - o que para nós tem ainda maior validade, porque nos confirma que determinada articulação, ornamento ou forma cadencial era de facto praticada. Van der Hagen é dos poucos autores que fala abertamente de algumas destas situações:

"Como não encontramos sempre sobre as notas os sinais que indicam as ligaduras ou as articulações, é uso, não existindo sinais, fazê-las com o golpe de língua normal, isto é: as duas primeiras ligadas e as outras duas articuladas [...]. A primeira nota destes grupos deve ser sempre expressa de um modo mais forte dos que as outras, de modo a que

fiquem encadeadas. Como esta regra é geral, não voltarei a mencioná-la" (1792, p. 15).

Para além desta esclarecedora informação, Van der Hagen mostra alguns dos padrões de articulação mais comuns:

The image displays four musical staves in treble clef with a common time signature (C). Each staff illustrates a specific articulation technique:

- Staff 1:** Labeled *Autre, la première piquée, et les trois autres Coulés*. It shows a sequence of notes with slurs and accents, demonstrating a specific articulation style.
- Staff 2:** Labeled *Autre* and *Les trois premières Coulés et la dernière piquée*. It shows a sequence of notes with slurs and accents, illustrating another articulation pattern.
- Staff 3:** Labeled *Autre* and *Coulés de deux en deux moëlement et sans Saccades*. It shows a sequence of notes with slurs and accents, demonstrating a specific articulation style.
- Staff 4:** Labeled *Observation* and *Lorsque le mouvement d'un morceau est trop vif, l'on compte les notes deux par deux voyez l'exemple Suivant*. It shows a sequence of notes with slurs and accents, illustrating a specific articulation pattern.

Figura 80 - exemplo de articulações extraído da obra de Van der Hagen

Também ilustrativa da prática da altura é a observação final constante no exemplo da figura 80: "Quando o andamento de uma peça é demasiado vivo, juntam-se as notas duas a duas, como no exemplo seguinte" (1792, p. 15). Estes padrões de articulações atravessam todo o século XVIII, e como se vê, estão ainda bem presentes à data da vida de Mozart. As tradições não se extinguem de um momento para o outro, mas antes sofrem transformações e evoluem com o tempo e o gosto. Ainda relativamente a este gosto da época pela articulação de duas notas ligadas e duas articuladas, articulação esta tão associada ao estilo clássico, e ainda mais presente na versão de flauta do concerto do que na do oboé, Van der Hagen reafirma:

"Eis o golpe de língua mais belo e mais utilizado [...] é preciso que a primeira de cada quatro [notas] receba uma expressão um pouco mais marcada do que as outras três" (1792, p. 14).

É de sublinhar que relativamente a esta nossa "articulação clássica", ela é anátema em todas as obras teóricas do período barroco, por defeito de expressividade e "discursividade".

Assim, no universo mozartiano, virtualmente despido de indicações de articulação, as poucas anotações que aparecem assumem uma relevância especial, e devem ser entendidas mais como indicações do compositor, para nesse particular sítio não seguir a tradição, ou dentro das várias possibilidades aplicáveis optar pela expressa. Vejamos alguns exemplos:



Figura 81 - KV 271 compassos 34 a 38 do primeiro andamento

Esta passagem do primeiro andamento do concerto para piano KV 271 é particularmente elucidativa. No tema de carácter melódico apresentado pelos primeiros violinos as colcheias aparecem com pontos. Estes pontos não devem ser assumidos como indicação para tocar as notas curtas, mas sim que estas não devem ser ligadas, como seria normal na época, dado o afecto da passagem e o padrão de duas notas em graus conjuntos. Também os segundos violinos têm indicações de articulação bem precisas. De facto, na ausência dos pontos, qualquer músico da época assumiria o padrão dos desenhos, e ligaria pelo menos cada grupo das três últimas notas dos primeiro, terceiro e quinto compassos do exemplo. Na mesma ordem de pensamento vejamos a passagem seguinte:



Figura 82 - KV 219 compassos 94 e 95 do terceiro andamento

A ausência de indicações do compositor, levaria os segundos violinos indicados no terceiro sistema a ligar as notas duas a duas (ou eventualmente separar todas elas). Mozart põe a ligadura para evitar essa resolução. Atente-se que nos primeiros violinos, o compositor limita-se a indicar articulação no primeiro grupo de semicolcheias do compasso, assumindo que este será aplicado a toda a duração da passagem. Ainda no concerto KV 219, vemos que Mozart especifica no segundo sistema uma articulação para os primeiros violinos, dentro das possibilidades tradicionais:

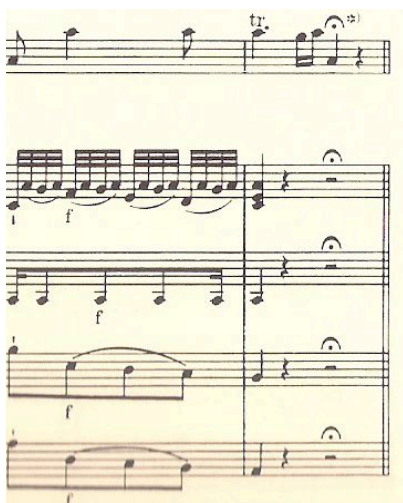


Figura 83 - KV 219 compasso 44 do primeiro andamento

Esta é uma articulação possível, mas também haveria a opção de separar a primeira de cada fusa dos grupos, ligando as outras três, realçando deste modo a marcha harmónica que conduz à cadência.

O caso com que nos confrontamos nas cópias de oboé e de flauta que possuímos do concerto, é precisamente o espelho desta realidade: as articulações abundam, sendo na sua esmagadora maioria absolutamente redundantes, e por raras vezes indicam alguma articulação que não é evidente à luz das normas vigentes na altura. Encontramos raros casos que causem interrogação nas partes de orquestra. Um deles foi já abordado anteriormente (v. fig. 29), em que os primeiros violinos têm indicado um padrão possível, porventura não a primeira escolha na versão de oboé, embora bastante mais provável na versão de flauta. Um outro ponto digno de nota é a discrepância de articulação no primeiro andamento da versão de oboé, entre os compassos 79 e 154 e seguintes, em que o texto é semelhante (embora não na mesma tonalidade):

The image shows a musical score for measures 79 and 80 of the first movement of KV 314 (285d). It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. In measure 79, the Violin I part has a dynamic marking of 'p'. In measure 80, the Violin I part has a dynamic marking of 'fp'. The other staves also show various dynamics and articulations.

Figura 84 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 79 e 80 do primeiro andamento

The image shows a musical score for measures 154 and 155 of the first movement of KV 314 (285d). It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. In measure 154, the Violin I part has a dynamic marking of 'p'. In measure 155, the Violin I part has a dynamic marking of 'fp'. The other staves also show various dynamics and articulations.

Figura 85 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 154 e 155 do primeiro andamento

De notar que na versão de flauta, as passagens dos primeiros violinos no primeiro pentagrama estão uniformizadas, com ligaduras em cada oito semicolcheias.

A problemática da articulação nesta obra parece-nos insolúvel com base apenas nos elementos que possuímos. O simples facto de não encontrarmos articulações tão características e comuns em Mozart, como por exemplo a cunha vertical para indicar um acento, demonstra que algo se perdeu no processo de cópia de qualquer das versões. Este processo é irreversível, descredibiliza seriamente estes materiais quanto aos aspectos de articulação, e deixa-nos apenas a possibilidade de especular sobre alguns pontos específicos da obra. Ainda assim, propomos uma reflexão em alguns casos de maior interesse, constantes nas partes solistas.

#### 4.3.1. Primeiro andamento

A primeira entrada do oboé tem pontos em todas as notas da escala ascendente enquanto a versão de flauta tem a característica "articulação clássica". Poderá esta ser uma indicação original especificando a exclusão da aplicação expectável dessa articulação?



Figura 86 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 32 e 33 do primeiro andamento

**Compasso 37** - a versão de flauta tem uma ligadura do último tempo do compasso para o primeiro tempo do compasso seguinte. Não existe nenhuma razão decorrente da harmonia (um retardo por exemplo) que explique esta ligadura tão invulgar. É uma articulação tanto mais estranha que a maioria dos flautistas simplesmente a ignora:



Figura 87 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 37 e 38 do primeiro andamento da versão em ré

**Compasso 56** - no último compasso do exemplo seguinte, o oboé tem pontos sobre graus conjuntos numa passagem de carácter melódico. Nova advertência para não seguir a prática corrente? Na sua versão, a flauta tem as últimas quatro colcheias do compasso ligadas, no que é absolutamente de acordo com a tradição, embora por isso mesmo redundante:



Figura 88 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 53 a 56 do primeiro andamento

É característico da linguagem mozartiana, que a terceira apresentação de uma ideia musical dê finalmente lugar ao seu desenvolvimento e a figura 88 ilustra as segunda e terceira aparições. Poderá tratar-se de uma situação em que o compositor pretende variar o gesto musical, sem no entanto o modificar tão grandemente (nas duas apresentações anteriores as colcheias devem ser bem articuladas por se tratar de um harpejo). Uma articulação mais longa e expressiva nestas notas pode ser uma solução adequada.

**Compasso 85** - o oboé tem a última colcheia do compasso ligada às duas primeiras semicolcheias do compasso seguinte:



Figura 89 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 85 do primeiro andamento

Não há qualquer razão decorrente do contexto rítmico ou harmónico (a passagem está na dominante e o lá deve ser lido como uma nota de passagem, e não como uma dissonância com o baixo nos segundos violinos) ou do rítmico que justifique esta ligadura tão pouco usual. Na situação paralela no compasso 160 não aparece esta articulação. É muito difícil verificar através de uma fotocópia o tipo de tinta e traço utilizados, mas neste ponto a ligadura parece ter sido posta por mão que não a do copista.

### 4.3.2. Segundo andamento

**Compasso 32** - a flauta tem a última colcheia ligada ao compasso seguinte. Ambas as versões são consistentes com a reexposição no compasso 70. Há uma diferença sensível no gesto musical, e no nosso entender a versão da flauta é mais interessante, por sustentar melhor a tensão até ao retardo da harmonia no compasso 34:



Figura 90 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 32 e 33 do segundo andamento

**Compasso 60** - ao invés do compasso 22, a sextina aparece aqui com pontos, numa clara indicação para não ligar as notas. Será original? Pode fazer sentido no contexto de uma variação retórica:



Figura 91 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 60 do segundo andamento

**Compasso 70** - válido o que foi dito relativamente ao compasso 32, mas neste caso a frase dirige-se para um acorde de dó# com sétima, sensível de ré m para onde resolve na *fermata* no compasso 72.

### 4.3.3. Terceiro andamento

Em qualquer das versões, a articulação no tema principal aparece sempre variada. É algo bem ao estilo da época, na óptica de que a articulação afecta não só a variedade da melodia, mas molda igualmente a estrutura rítmica do compasso e da

frase, sendo portanto muito utilizada em formas como o *Rondo*, com o seu refrão repetido várias vezes ao longo do andamento, evitando assim algum "cansaço" na audição e mantendo a frescura tão necessária a este tipo de música. Ainda assim, há na versão de flauta alguns pontos em que a articulação escrita é um claro erro, como no caso do compasso 129, que mais abaixo veremos.

**Compassos 60 e 61** - o oboé tem pontos nas notas da escala. É interessante notar que os pontos estão apenas presentes neste compasso, e não na continuação da passagem no compasso seguinte. Tal facto não pode deixar de ter um significado, e cremos que a única explicação plausível é que os pontos querem indicar que o intérprete não deve adicionar nenhuma ligadura na escala, enquanto que abre a possibilidade de o fazer no compasso seguinte:



Figura 92 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 60 e 61 do terceiro andamento

**Compasso 103** - a articulação no oboé não faz sentido nem à luz da regras da época, segundo as quais este tipo de articulação está geralmente confinado a andamentos expressivos, e em que a articulação é feita com a respiração e não com a língua, nem do que conhecemos da prática de Mozart. A intenção permanece um enigma, e poderá ser devida a uma desatenção do copista:



Figura 93 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 103 do terceiro andamento

**Compasso 129** - este é um dos pontos em que a articulação da flauta no tema principal não faz sentido. Seria natural ligar a nota do trilo à seguinte, mas neste caso ela tem um ponto excluindo essa possibilidade. Tal como no exemplo anterior, só podemos justificar tal indicação por uma desatenção do copista:



Figura 94 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 129 do terceiro andamento da versão em ré

**Compasso 165** - a articulação do oboé neste compasso apresenta duas articulações possíveis segundo as normas, mas incoerente por não assumir o padrão da passagem. Isto é, segundo as regras, e não havendo nenhuma razão especial decorrente do texto, a passagem poderia ser articulada como o primeiro grupo ou como o segundo. O que não é compreensível é a utilização das duas possibilidades consecutivamente:



Figura 95 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 165 do terceiro andamento

**Compasso 183 e 184, e 187 e 188** - a versão de oboé tem novamente pontos sobre as notas das escalas destes compassos. Poderá ser uma indicação original para evitar a "articulação clássica", que sem dúvida seria aqui utilizada:



Figura 96 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 183 e 184 do terceiro andamento

**Compasso 190 e 192** - tal como no compasso 103, também aqui o oboé tem uma articulação incoerente. À falta de explicação, pode ser entendido como um erro do copista:



Figura 97 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 190 a 192 do terceiro andamento

**Compasso 255 e 256** - esta passagem é na realidade um *Eingang* escrito. A versão de flauta tem uma ligadura que apanha toda a escala cromática, inclusive a primeira nota repetida:



**Figura 98** - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 255 e 256 do terceiro andamento

A incoerência da articulação da versão de flauta é evidente. A articulação do oboé parece induzir um cedendo nas duas últimas notas do *Eingang*, uma das possibilidades naturais de o executar, o que de facto é assumido pela maioria das interpretações.

#### 4.4. Ornamentação

A questão da ornamentação é sem dúvida uma das matérias mais complexas com que nos deparamos na performance historicamente informada. As obras teóricas dos séculos XVII e XVIII dedicam-lhe um enorme espaço, e a profusão de regras e contra-regras é verdadeiramente avassaladora, mas devemos ter em conta que estas se regem por uma lógica determinada, e estão associadas a estilos musicais bem específicos. Ao invés da situação vivida na Itália ou na França, onde os respectivos estilos nacionais funcionam literalmente como um *diktat* normativo, os países germânicos, por via dos fluxos de músicos oriundos das duas nações, estão abertos a influências das duas correntes, formando um género de síntese de linguagens. Este facto trás complexidade acrescida, complexidade esta que se faz sentir ainda no período que estamos a abordar porque muitas vezes estamos a tratar de ornamentos de estilos francês ou italiano, visto pelos olhos de intérpretes alemães, nem sempre informados em primeira mão. Tromlitz verbaliza este problema na sua obra, quando aborda a questão da interpretação do *Coulement de tierces*:

"Quantz procura afirmar esta maneira de tocar [antes do tempo], citando como precedente os seus inventores, os franceses, e dá-a como regra mas não a segue ele próprio; veja-se a tabela XIX do seu livro [...]. Marpurg<sup>[57]</sup> discorda porque está convicto que todas as *appogiaturas* curtas, assim como as longas, devem cair no tempo. Ele fundamenta a sua afirmação citando o francês Boivin<sup>[58]</sup>[sic], que no seu livro sobre órgão publicado em 1690 diz que: todas estas pequenas notas devem cair exactamente nas notas da harmonia do baixo [...]. Portanto, quem tem razão? A melodia fica bem dos dois modos mas o afecto é diferente, mas eu inclino-me mais para Marpurg. Não seria melhor para o compositor escrever tal melodia em notação normal, e não deixar tanto ao acaso?" (1991, p. 221).

Dois argumentos a esta pertinente questão são avançados, um por Leopold Mozart:

"Claro que seria possível escrever todas as apoggiaturas descendentes em notação

<sup>57</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), músico, crítico e um dos maiores teóricos do seu tempo.

<sup>58</sup> Jacques Boyvin (1653?-1706) organista da Catedral de Rouen e autor de um método para órgão publicado em 1690 e intitulado *Premier Livre d'orgue*.

normal e distribui-las dentro do compasso. Mas, se o intérprete não as reconhece como apogiaturas escritas, ou tem por hábito ornamentar todas as notas, o que será da melodia e da harmonia?" (2008, p. 235).

e outro por Tartini<sup>59</sup>, esclarecendo que a *appogiatura* substitui o acento métrico da notação normal (NEUMANN, 1986, p. 6).

Temos portanto, que a escrita em simbologia, tem por duplo objectivo alertar que nesse ponto particular não se deve acrescentar nenhuma apogiatura, e que estas devem ter uma abordagem mais expressiva e variada do que se estivessem em notação normal. Na verdade, de um certo ponto de vista, todos estes ornamentos são considerados como elementos externos ao texto, ao ponto de normalmente nem se indicar eventuais acidentes ocorrentes, partindo-se do princípio que um ornamento é tocado de acordo com a tonalidade da passagem em questão. Um local onde tal acontece nesta obra é no compasso 60 do primeiro andamento na versão de flauta, mas é muitíssimo comum encontrar sinais de trilo sem qualquer especificação se se trata de um trilo menor ou maior, sendo tal determinado pela harmonia.

A vastidão desta matéria ultrapassa em muito o âmbito deste trabalho, pelo que tentaremos apenas fixar alguns princípios básicos dos ornamentos do período clássico que constam no concerto, procedendo posteriormente à análise das situações mais relevantes.

As primeiras questões que se devem colocar é quando e quanto ornamentar. Leopold Mozart é taxativo:

"Todos estes ornamentos são para ser usados apenas em solos, discricionariamente, no momento certo, e apenas para variedade da repetição de uma passagem" (2008, p. 297).

Tromlitz também recomenda cautela:

"Ornamentos são adornos que embelezam a melodia. [...] Este ornamentos são indispensáveis, e nunca podem ser deixados de fora. [...] Não é possível dar regras para esta matéria [do bom gosto e sensibilidade]. O sentir correcto e o discernimento preciso

---

<sup>59</sup> Giuseppe Tartini (1692-1770), Compositor e um dos maiores virtuosos de violino do seu tempo.

decidirão, e optarão pelo meio termo. Antes menos do que mais" (1991, pp. 212-213).

C. P. E. Bach reforça este sentimento geral:

"Nem tudo deve ser variado, porque se assim for, a repetição transforma-se numa nova peça. Muitas passagens, especialmente de carácter afectuoso e declamatório, não podem ser imediatamente variadas. [...] Todas as variações devem estar relacionadas com o afecto da peça, e devem ser sempre pelo menos tão boas, senão melhores do que o original" (1949, p. 165).

O conceito de variação - leia-se ornamentação - na época, era muito mais vasto do que nos nossos dias, e englobava, para além de ornamentos e diminuições propriamente ditos, o vibrato - ou *Bebung* - como habitualmente é chamado nos tratados de língua alemã<sup>60</sup>, parâmetros como articulação (analisado anteriormente) e dinâmicas:

"De facto, um intérprete deveria ser capaz de aplicar dinâmicas por si próprio, sem indicação, e no local apropriado, pois elas são para o músico o que a luz e a sombra são para o pintor" (MOZART, 2008, p. 302).

C. P. E. Bach tenta especificar alguns desses locais apropriados:

"Não é possível descrever os contextos apropriados para o *forte* e o *piano*, porque para cada caso coberto pela melhor regra existe uma excepção [...]. De facto, passagens completas, incluindo as suas consonâncias e dissonâncias, podem estar marcadas primeiro *forte* e depois *piano*. Este é um procedimento habitual quer em repetições quer em sequências, especialmente quando o acompanhamento é modificado" (1949, p. 163).

É bem sabido que Mozart improvisava muito nas suas performances, conforme lemos na célebre carta de 22 de Janeiro de 1783 dirigida a seu pai:

"Vou enviar-lhe as cadências e os *Eingänge* para a minha querida irmã na primeira oportunidade. Ainda não alterei os *Eingänge* no *Rondo* porque sempre que toco este concerto, faço o que me ocorre no momento" (ANDERSSON, 1985, p. 837).

---

<sup>60</sup> Leopold Mozart inclui o tratamento do vibrato no capítulo dedicado aos mordentes e ornamentos discricionários.

Sabemos igualmente que se preocupava bastante com a coerência da ornamentação em relação ao afecto da música: na reposição de *Le nozze di Figaro* em 1789, preferiu reescrever uma virtuosística ária para a nova Susana, a Adriana Ferrarese del Bene (c. 1755-1804)(NEUMANN, 1986, p. 217) (que porventura não terá achado a anterior à altura das suas capacidades), a simplesmente complementar a ária original com ornamentos e diminuições, uma solução que sem dúvida lhe tomaria menos tempo e esforço.

Tal como na questão da articulação, também a ornamentação indicada no concerto apresenta um leque de figuras muito reduzido em relação ao universo mozartiano, e a maior parte delas não causa surpresa alguma por se encontrar em locais onde seria natural a sua utilização: temos presentes alguns tipos de trilos e *Vorschläge*, estes últimos em poucas das suas variantes, e o já questionado *Schleifer* no segundo andamento da versão para flauta. Passamos a fazer uma breve contextualização destes ornamentos.

*Vorschlag*: é um termo que engloba muito mais do que o seu correspondente italiano de *appoggiatura*. O termo italiano é normalmente aplicado a dissonâncias que são tocadas no tempo, e mais forte do que a sua resolução, enquanto o primeiro pode também referir-se a uma apoggiatura não apoiada (o que é uma contradição em termos) e tocada antes do tempo. Assim, temos o *Vorschlag* longo e apoiado, de carácter marcadamente harmónico, o curto e apoiado, e ainda o curto, antes do tempo e desapoiado, ascendente ou descendente, de carácter francamente melódico (NEUMANN, 1986, p. 6).

A maior parte dos teóricos do século XVIII preconiza que a apoggiatura longa deve tomar metade do valor da nota principal, e dois terços no caso de métrica composta. Leopold Mozart é um deles:

"Se um *Vorschlag* está antes de uma semínima, uma colcheia ou uma semicolcheia é um *Vorschlag* longo, embora o seu valor seja apenas metade do valor da nota que se segue. Por esta razão [sendo considerado longo], o *Vorschlag* deve tomar metade do valor da nota principal, a qual deve ser suave e delicadamente ligada a esta" (2008, p. 234).

Este é um dos casos em que claramente Wolfgang diverge das ideias e cânones do seu pai. Não é necessária muita pesquisa para encontrarmos exemplos em que a

aplicação desta regra não é viável, e a sua música vocal é particularmente útil no estudo da *praxis* da ornamentação, porque estando subordinada ao texto, obriga por vezes a uma escrita mais exacta por parte do compositor. Vejamos este exemplo do "Gloria" da sua Missa KV 427 (417ª):

The image displays a musical score for measures 23 to 25 of the Gloria in KV 427 (417a). It features vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: "ter - ra, in ter - ra pax ho - Et in - ter - ra, in ter - ra pax ho - Et in - ter - ra pax ho - Et in - ter - ra pax ho -". The score includes dynamic markings like "p" and "P".

Figura 99 - KV 427 (417ª) compassos 23 a 25 do "Gloria"

Como se pode ver, o *Vorschlag* descendente nos sopranos no compasso 23 é dobrado pelos primeiros violinos (quarto sistema) em notação normal com o valor de uma colcheia. Não é possível aqui aplicar a "sacrossanta" regra da metade do valor, porque colide com a construção do contraponto. Também no compasso seguinte o primeiro trombone (primeiro sistema), o terceiro, os altos e os baixos/órgão têm o *Vorschlag* em símbolo, mas estão dobrados pelos segundos violinos por extenso. Se estes dois compassos são terminais relativamente a esta regra, o compasso seguinte demonstra cabalmente que também a regra de dois terços deve ser encarada com precaução em Mozart: o segundo trombone e os tenores têm novamente o ornamento

em símbolo e estão dobrados pelas violas por extenso, com a duração de uma colcheia apenas. Também no *Vorschlag* ascendente encontramos exceções à regra:



Figura 100 - KV 427 (417ª) compassos 66 e 67 do "Laudamus Te"

No "Laudamus Te" da mesma obra, o soprano tem o ornamento em símbolo enquanto os primeiros violinos tem por extenso, e é também interessante notar que neste caso, o símbolo estar notado com colcheia ou com semínima não tem qualquer influência na resolução do mesmo. Precisamente com a mesma grafia encontramos um *Vorschlag* que tem de ser executado antes do tempo. É o caso do "Domine" ainda na Missa em dó menor:

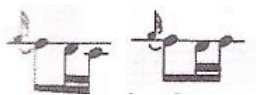


Figura 101 - KV 427 (417ª) compasso 32 do "Domine"

Os segundos violinos dobram o soprano neste compasso, e o lá bemol escrito já é um retardo da harmonia. Uma apogiatura com metade do valor da nota principal

neste caso, não só converteria a dissonância numa consonância, como provocaria um choque com os violinos.

Um dos tipos mais problemáticos de *Vorschlag* quando abordamos a música de Mozart é sem dúvida o representado na figura seguinte:



**Figura 102** - *Vorschläge* característicos do classicismo

A maioria dos tratados da época recomenda o tratamento da apogiatura apoiada, e mais curta do que as notas que se seguem. Alguns autores como Pleyel<sup>61</sup>, defendem a igualização (NEUMANN, 1986, p. 76), como é norma quase inquestionável nos nossos dias. Muito interessantes são os comentários de Türk, reconhecendo primeiramente o que é recomendado pela maioria dos professores de música e aceitando a sua aplicação em certos casos - como quando a fórmula aparece isolada, mas levanta as suas reservas quanto a esta solução, e admite a igualização em várias situações. Significativamente, aquando da reedição do seu método em 1802, recomenda a igualização como regra geral (1982, pp. 216-217). Parece pois tratar-se de mais uma situação em que há um divórcio entre a teoria e a prática, ou eventualmente estamos perante uma evolução do gosto musical, no que diz respeito à execução de certos ornamentos que vêm de tempos anteriores.

No caso particular da sua utilização por Mozart, não existe uma lógica que explique a opção de escrever por extenso umas vezes, e noutras utilizar a representação simbólica. A única constatação que se pode adiantar, é que são muito raros os casos em que o material que é apresentado de uma forma, apareça noutra em repetições subsequentes do mesmo material, não se vislumbrando portanto as razões, mas sim que existe uma enorme coerência na opção de escrita. Acresce que Mozart era bastante preciso na grafia do ornamento, escrevendo por vezes uma colcheia e outras uma colcheia cortada. Como foi discutido na secção sobre articulação, todos estes aspectos relativos ao rigor da escrita se perderam no

<sup>61</sup> Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831), célebre pianista, compositor e construtor de pianos, autor de um importante método de piano intitulado *Klavierschule* e publicado em 1797.

processo de cópia, pelo que uma eventual análise dos casos presentes no concerto nada mais passariam de meras conjecturas, sem possibilidade de fundamentação ou prova. Por esta razão nos absteremos dessa mesma análise.

O *Zwischenschlag* é um subtipo do *Vorschlag*, que corresponde entre outros ao *Coulé* ou *Coulement de tierce* francês, já acima afluado. Como vimos, alguns autores como Tromlitz preconizam a sua realização no tempo, mas já Leopold Mozart faz uma descrição mais adequada da sua execução:

"Há também *Vorschläge* em que a nota principal, e não o *Vorschlag*, é acentuado. Este tipo é utilizado especialmente quando há mínimas consecutivas, todas ornamentadas com *Vorschläge*, [...] ou se há muitas notas descendentes em terceiras, todas com *Vorschläge*, num *Allegro* ou outro tempo vivo, em cujo caso os *Vorschläge* devem ser tocados rapidamente de modo a não estragar o carácter vivo da peça" (2008, p. 240).

Sucedem que, a partir de meados dos anos 1770, Mozart começa a ser muito preciso na sua escrita, e quando pretende o ornamento no tempo escreve-o por extenso em ritmo lombardo, e não através do símbolo do ornamento, com no exemplo seguinte, extraído do concerto para flauta KV 313 (285<sup>c</sup>):

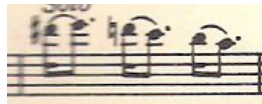


Figura 103 - KV 313 (285<sup>c</sup>) compasso 236 do terceiro andamento

Muitas são as situações em que apenas a sua execução antes do tempo e desapojada faz sentido musical:



Figura 104 - KV 271 compasso 20 do segundo andamento

Esta passagem pertence ao *Andantino* do concerto para piano KV 271. Como se pode ver, a parte do solista é dobrada nas três últimas colcheias pelos primeiros violinos. Se o ornamento for executado no tempo, vai colidir com a antepenúltima nota destes. Também no exemplo seguinte (fig. 105), do *Andante* da Sinfonia Concertante KV 364 (320<sup>d</sup>), se apresenta uma escrita que só faz sentido se a execução do ornamento for antecipada. O violino e a viola estão em diálogo, e se a viola não responder com o ornamento antecipado, não existe qualquer contraste com as semicolcheias do violino:



Figura 105 - KV 364 (320<sup>d</sup>) compassos 28 a 30 do segundo andamento

Um outro tipo de ornamento que aparece no concerto é um género de apogiatura composta por duas, três ou quatro notas, geralmente designado nas obras dos teóricos alemães por *Schleifer*, e que pode aparecer nas formas ascendente e descendente. Este ornamento, tem um efeito muito diferente conforme aplicado em andamentos rápidos ou lentos. C. P. E. Bach, como todos os compositores do estilo galante, só admite o *Schleifer* apoiado no tempo, e Tromlitz vai na mesma direcção. Leopold Mozart, estranhamente, considera este ornamento próximo do *pincé*, ou mordente francês, devido à semelhança de execução, e assim o apelida no seu método recomendando:

"A música não deve ser inundada com este tipo de mordente [*Schleifer*]. Em geral, o mordente deve ser apenas utilizado para dar uma ênfase particular a uma nota. A nota propriamente dita é tocada mais forte, enquanto o mordente é ligado suavemente e com alguma rapidez [...]" (2008, p. 289).

Mozart parece ter utilizado os dois tipos de *Schleifer*, e nem sempre a notação é clara. Por vezes aparece por extenso - quer no tempo quer antes do tempo, e por

vezes em símbolo, em contextos que pedem tratamento diferente. Seguem-se dois exemplos retirados do *Andantino* do concerto para piano KV 271:



**Figura 106** - KV 271 compasso 115 do segundo andamento

Se o *Scheifer* for executado no tempo, perde-se a dissonância com o dó escrito nos primeiros violinos, empobrecendo assim o discurso harmónico.



**Figura 107** - KV 271 compasso 62 do segundo andamento

A despeito de também aqui se perder a dissonância, a notação indica claramente que o ornamento deve ser apoiado na primeira nota. Uma explicação possível é que tal seja feito em prole de uma maior clareza, uma vez que, vindo a passagem de uma sucessão de semicolcheias com apogiaturas, não há margem para retirar espaço às notas que antecedem o ornamento de modo a executá-lo antes do tempo.

Como mencionámos anteriormente, a versão de flauta tem este ornamento presente nove vezes ao longo do segundo andamento, para além de seis vezes mais nas partes de orquestra. Para um compositor com um tão apurado sentido de equilíbrio, este número de aparições nos contextos mais diversos não pode deixar de causar estranheza. É interessante que na versão de oboé não apareça nenhuma vez na voz *solo*, e apenas uma vez nos primeiros violinos, numa situação bastante credível,

reforçando a reexposição do tema no compasso 51, variando a passagem novamente na última aparição antes do final.

O último tipo de ornamento que aparece na obra em estudo é o trilo. A linguagem musical de Mozart inclui diversos tipos de trilos que se podem dividir em duas grandes categorias: os trilos de função conclusiva com um cariz mais harmónico e começando regra geral pela nota superior, e os trilos de pendor mais melódico que podem começar tanto pela nota escrita como pela superior. Nesta última categoria incluem-se os *Pralltriller*, ou também chamados *Schneller* quando reduzidos a um batimento, formando um mordente invertido. São trilos curtos, utilizados em andamentos vivos, com um carácter brilhante e jocoso. A grande maioria das obras teóricas da época aborda os dois tipos de trilos<sup>62</sup>, e de um modo geral admitem o trilo descendente a começar na nota quando há uma apogiatura escrita, ou em trilos ascendentes em passagem de cariz melódico. É portanto o contexto musical que determina a execução do trilo, e geralmente é mais difícil encontrar situações em que o trilo na nota não seja ditado pela intuição musical, mas decorrente do texto em si. Contudo, estas situações existem, e passamos a dar um primeiro exemplo extraído do concerto para flauta KV 313 (285<sup>c</sup>):



Figura 108 - KV 313 (285<sup>c</sup>) compassos 15 a 17 do primeiro andamento

Como se pode ver, o cromatismo no ré sustenido é expressivo, conduz ao mi no compasso seguinte, continuando a frase a subir até ao sol, que fica em suspenso até à sua resolução já no compasso 17. Começar o trilo pela nota superior neste

<sup>62</sup> Clementi, Pleyel, Albrechtberger, cf. (NEUMANN, 1986, p. 104 e seg.), (TROMLITZ, 1991, p. 236 e seg.). Leopold Mozart e C. P. E. Bach permanecem fieis aos estilo galante e não admitem trilos começando na nota.

contexto, a nosso ver, arruinaria este efeito de ascensão por antecipação do mi, e criaria um ponto de apoio que interromperia a direcção da frase até ao seu ponto de chegada no compasso 17.

A passagem seguinte é retirada da Missa em dó menor, e aponta ainda mais claramente para um trilo a começar na nota:



Figura 109 - KV 427 (417ª) compassos 16 e 17 do "Et incarnatus est"

O soprano chega ao trilo no primeiro tempo depois de uma série de semicolcheias, não dando espaço a articular uma apogiatura antes do tempo, sem brusquidão e com clareza. Se fizer a apogiatura no tempo, vai chocar com o si natural nos primeiros violinos, sucedendo o mesmo no trilo seguinte com o si bemol. A única solução viável parece ser, portanto, o trilo a começar na nota escrita.

Depois deste breve *rationale*, passamos à análise de casos em que a ornamentação presente na obra é mais dúbia, ou em que a tradição instituiu modos de execução que, a nosso ver, são contrários ao estilo da época ou em dissonância com o contexto musical. Não existe a pretensão de apresentar verdades absolutas - elas não existem nestas matérias, mas tão só propor alternativas possíveis, fundamentadas quer pela teoria, quer pelo que percebemos da prática então vigente.

#### 4.4.1. Primeiro andamento

**Compasso 32** - o trilo de entrada do solista tem uma função mista melódica e harmónica:



Figura 110 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 32 e 33 do primeiro andamento

É simultaneamente um gesto de lançamento da frase para o dó agudo no compasso seguinte e tem um carácter anacrúsico para a metade do compasso reforçando a harmonia dos oboés e das trompas na orquestra com o esquema harmónico I - V<sup>7</sup> - I. Por isso mesmo, deve ser um trilo rápido e brilhante, podendo começar na nota ou com a nota superior em antecipação para não parar o impulso para a sétima de dominante.

**Compassos 33 a 36** - relativamente à abordagem da nota longa nestes quatro compassos ver o comentário relativo aos compassos 205 a 213 do *Rondo*. A opção de apresentar o comentário no local indicado tem a ver com a natureza e variedade dos tratamentos possíveis, mais evidentes nesse contexto.

**Compasso 42** - a versão de oboé tem um *Vorschlag* ascendente de uma oitava.



Figura 111 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 42 do primeiro andamento

Relativamente comum neste lugar é a execução da apogiatura apoiada no tempo e com metade do valor da nota principal. Dado o carácter vivo do andamento parece-nos que esta solução não é correcta e que a melhor abordagem será optar por uma apogiatura rápida antes do tempo ou eventualmente no tempo mas nunca apoiada ou com duração superior a uma semicolcheia, por forma a não travar o

impulso da frase que segue. Exemplos deste tipo de resolução em que não há outra interpretação possível abundam nos autógrafos de Mozart:



Figura 112 - KV 313 (285<sup>c</sup>) compasso 60 do primeiro andamento



Figura 113 - KV 313 (285<sup>c</sup>) compasso 70 do primeiro andamento

Nas figuras anteriores temos dois exemplos do concerto para flauta KV 313 (285<sup>c</sup>). Como se vê, a escrita do compositor é inequívoca quanto à antecipação do *Vorschlag*. Poder-se-á argumentar que neste caso os *Vorschläge* têm uma forte componente de *Zwischenschlag*, mas essa é a natureza própria dos ornamentos: não existem fronteiras claras e é nessa ambiguidade que reside a sua beleza. Também no concerto para piano KV 271, Mozart escreve com toda a clareza as suas intenções:



Figura 114 - KV 271 compassos 43 e 44 do segundo andamento

A escrita é tanto mais coerente, quanto ao *Vorschlag* antecipado, responde um acorde harpejado do piano num diálogo perfeito.

**Compasso 46** - trata-se do típico trilo cadencial e harmónico:



Figura 115 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 46 do primeiro andamento

Todas as obras teóricas concordam que deve começar pela nota superior, de modo a valorizar a dissonância com a harmonia, tomando a apogiatura metade do valor da nota principal, sendo apoiada no tempo, e com resolução mais suave ligada à nota principal. Neste caso particular, e para evitar movimento paralelo à quarta com os segundos violinos, poderá optar-se por uma apogiatura um pouco mais curta do que a semínima ou mesmo uma colcheia. Por ser a norma não voltaremos a abordá-la em situações idênticas.

**Compassos 50, 53 e 56** - Trata-se de vários *Pralltriller*, característicos dos andamentos vivos:



Figura 116 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 53 do primeiro andamento

A sua execução deve ser muito rápida e pode começar na nota ou na nota superior não apoiada.

**Compasso 54** - a versão de oboé tem *Vorschläge* nas três últimas semínimas do compasso:



Figura 117 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 54 do primeiro andamento

Muitos intérpretes optam por fazer apogiaturas longas com metade do valor da nota principal. Como mencionado mais acima, há grande unanimidade nos teóricos da altura, que apogiaturas em notas sucessivas devem ser executadas antes de tempo (MOZART, 2008, p. 240)<sup>63</sup>. Para além disso, a linha está dobrada pelos primeiros violinos pelo que julgamos mais adequado executá-las antes do tempo, ou eventualmente no tempo mas desapoizadas e tão ou mais curtas do que uma semicolcheia para manter uma certa ambiguidade.

**Compasso 58** - o trilo neste compasso não é conclusivo porque forma uma cadência interrompida e segue imediatamente com uma diminuição da frase anterior:

---

<sup>63</sup> Sobretudo a prática de W. A. Mozart, já mencionada, de nesta altura registar este ornamento por extenso na forma de ritmo lombardo, quando pretende a sua execução no tempo .

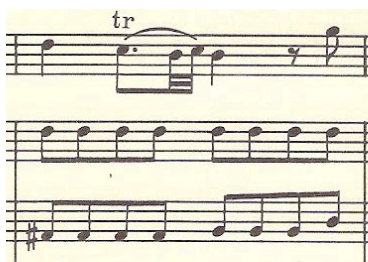


Figura 118 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 58 do primeiro andamento

A maior parte dos intérpretes segue aqui o *diktat* dos trilos em Mozart começarem pela nota superior, mas como se pode ver, não só não há qualquer vantagem harmónica com tal opção, como inclusivamente empobrece a harmonia ao esconder a nota do trilo, que forma a sétima de dominante.

**Compasso 64** - temos uma *appogiatura* longa e apoiada em ambas as versões do concerto:



Figura 119 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 64 do primeiro andamento

O contexto harmónico é uma cadência interrompida na dominante de sol. A apoggiatura deve ser longa e apoiada, por forma a explorar devidamente a dissonância que se forma.

**Compassos 73 e 74** - dado tratar-se de um andamento rápido, há muito pouco tempo para executar os trilos sem perverter a linha melódica:



Figura 120 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 73 e 74 do primeiro andamento

Tratam-se de verdadeiros *Schneller*, e como tal, devem ser executados com apenas um batimento começando pela nota superior antes do tempo, ou eventualmente na nota principal mas com dois batimentos.

**Compasso 78 e 79** - *Vorschäge* ou *Zwischenschläge* em notas repetidas devem por regra ser executados antes do tempo (v. pp. 106 e seg.):

Figura 121 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 77 a 79 do primeiro andamento

Mas neste caso trata-se de um *Eingang* escrito, e como tal, há mais liberdade não só em relação à execução dos ornamentos, como à gestão do silêncio que antecede a entrada. Uma de várias possibilidades será fazer o primeiro ornamento mais longo e expressivo e o segundo enérgico, como que provocando a agitação rítmica nos primeiros violinos e nos baixos. Este segundo *Zwischenschlag* poderá ser antes do tempo ou no tempo com a duração máxima de uma semicolcheia.

**Compassos 89 e 92** - como vimos anteriormente, o texto das duas versões diverge grandemente neste local:

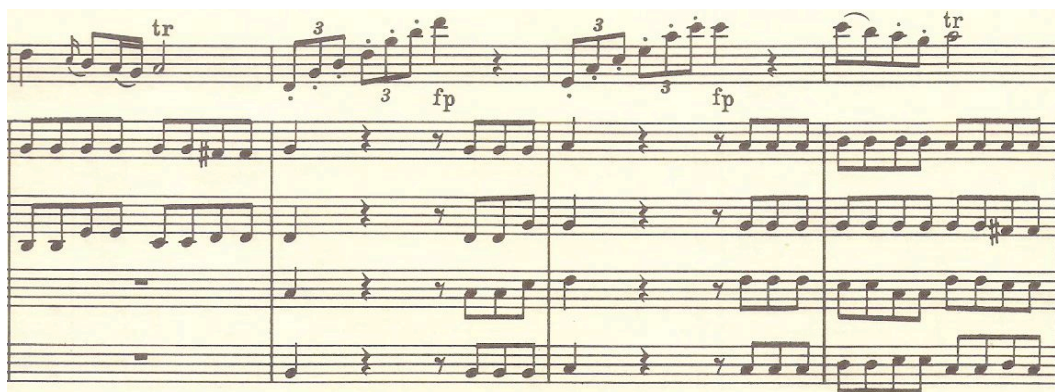


Figura 122 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 89 a 92 do primeiro andamento

A versão de oboé aqui ilustrada tem tercinas enquanto a versão de flauta tem semicolcheias, no entanto, embora o afecto rítmico seja diferente, o contexto harmónico é semelhante nas duas versões. Em ambas as situações a harmonia sai enriquecida se se começar os trilos pela nota superior - em ambos os casos forma uma dissonância com o acorde de V da dominante, no tempo e com duração superior a uma colcheia e inferior a uma semínima, a fim de evitar o paralelismo de vozes com os primeiros violinos no primeiro caso, e com os segundos violinos e violas no segundo.

**Compassos 106, 109 e 112** - passagem equivalente aos compassos 50, 53 e 56. Na primeira vez temos um esquema harmónico I - V - I, enquanto agora o contexto harmónico muda e é mais significativo: V - V<sup>7</sup> - I. Este facto não deve afectar a execução dos trilos, mas eventualmente influenciar uma mudança de cor ou afecto do ornamento.

**Compassos 107 e 110** - trata-se aqui de verdadeiros *Zwischenschläge* equivalentes ao *Coulement de tierces* francês. As implicações da sua execução foram já aprofundadas nas páginas 106 e seguintes. Em conformidade com o que ficou exposto, a sua execução deve ser antes do tempo, ou eventualmente no tempo, mas de forma rápida e não apoiada, de modo a manter toda a sua ambiguidade.

**Compasso 122** - ambas as versões têm um *Vorschlag* ascendente :

The image shows a musical score for a solo instrument, likely a flute, in the key of D major (one sharp). The score is for measure 122 of the first movement of KV 314 (285d). The music is in 4/4 time. The score consists of five staves. The first staff has a dynamic marking 'p' and a 'Solo' instruction. The second staff has a dynamic marking 'p' and a 'Solo' instruction. The third staff has a dynamic marking 'p'. The fourth staff has a dynamic marking 'p'. The fifth staff has a dynamic marking 'p'. The music features a melodic line in the first staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Figura 123 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 122 do primeiro andamento

A execução do ornamento tem de ser antes do tempo. A orquestra recapitula aqui o primeiro tema da obra (nunca aproveitado pelo solista) e no primeiro tempo do compasso existe um retardo na harmonia no primeiro oboé, e nos violinos. A realização do *Vorschlag* no tempo obscureceria inevitavelmente o discurso harmónico.

**Compassos 125 e 126** - situação análoga aos compassos 73 e 74.

**Compasso 136** - situação paralela com o compasso 64, sendo que neste caso temos uma cadência interrompida na dominante. Os argumentos acima apresentados são também aqui válidos.

**Compassos 148 e 149** - tal como nos compassos 73 e 74, trata-se de *Pralltriller* e devem ser executados de acordo com a sugestão acima adiantada.

**Compassos 153 e 154** - novo *Eingang* escrito em tudo semelhante aos compassos 78 e 79.

**Compasso 166 e 169** - situação paralela aos compassos 89 e 92.

#### 4.4.2. Segundo andamento

**Compasso 17** - a primeira frase do solo termina com um trilo numa cadência perfeita:



Figura 124 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 17 do segundo andamento

Por o mi no terceiro tempo vir antecedido de um fá, é uma boa solução prolongar esse fá por forma a criar mais tensão no início do trilo, pela dissonância que cria. Em alternativa, pode reatar-se o fá como apogiatura no início do trilo, criando assim uma maior afirmação na conclusão.

**Compasso 19** - a versão de flauta têm neste compasso o primeiro de uma série de nove *Schleifer* ao longo do andamento. Sobre as dúvidas que este ornamento nos suscitam falámos já nas páginas 29 e 107 e seguintes deste trabalho. Vimos também, que a grafia adoptada pelo compositor é um elemento essencial para determinar a sua execução, e que o rigor de escrita é precisamente uma das maiores limitações das cópias que nos chegaram. É novamente uma questão em que não há bases para chegar a conclusões, pelo que nos absteremos de a voltar a abordar.

**Compasso 26** - a versão de oboé não tem trilo indicado e o que se vê no exemplo seguinte é sugestão do editor. A sugestão parece-nos acertada, porque tratando-se de uma cadência perfeita, é esperado que o intérprete a faça mesmo sem a sua indicação expressa por parte do compositor:



Figura 125 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 26 do segundo andamento

Esta é o tipo de situação para a qual Leopold Mozart nos alerta no seu tratado: o dó é uma apogiatura escrita, fazendo o retardo de ré menor anterior para sol maior no compasso em causa, e se o facto não é reconhecido pelo intérprete, este pode aplicar um *Vorschlag* no retardo já anotado, destruindo assim a dissonância pretendida e convertendo-a numa consonância (MOZART, 2008, p. 235). É efectivamente o que se verifica correntemente em muitas interpretações. Quando Mozart escreve a apogiatura por extenso quer dizer que ou o trilo começa na nota, ou a começar pela nota superior, deve ser desapoiada e antes do tempo - porque não se pode sobrepor os dois ornamentos colocando um *Vorschlag* sobre uma apogiatura.

**Compasso 28** - a versão de oboé tem neste compasso um *Vorschlag* ascendente no dó:



Figura 126 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 28 do segundo andamento

Trata-se de uma passagem em dó maior que se dirige para o compasso seguinte em sol. Assim a impele tanto a descida com trilos como o *ostinato* nos segundo violinos. O *Vorschlag* tem de ser executado curto e antes do tempo, para não parar a direcção da frase, ao criar um ponto de apoio contraproducente.

A questão dos trilos é unânime em ambas as versões. Mesmo no contexto de um *Adagio non troppo* o tempo para os executar é muito escasso e devem ser interpretados como uma sucessão de *Schneller*.

**Compasso 33** - a passagem seguinte contém um dos poucos trilos ascendentes da obra:



Figura 127 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 33 do segundo andamento

Falámos mais acima do enquadramento destes trilos ascendentes e melódicos, que no nosso entender devem começar na nota. Começar este trilo pela nota superior não só redonda na antecipação da chegada ao mi, como arruína o efeito tão expressivo e suplicante do retardo no ré suspenso.

**Compasso 39** - a versão de oboé tem um *Vorschlag* composto antes da nota do trilo:

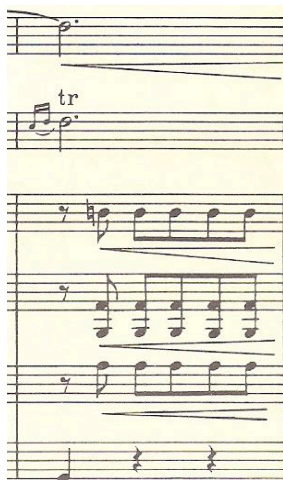


Figura 128 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 39 do segundo andamento

Vimos já em relação ao *Schleifer*, como a notação é fundamental para a opção de execução, mas neste caso temos uma situação harmónica muito clara: porque a sétima de dominante só aparece na segunda metade do tempo, parece-nos mais interessante começar o ornamento apoiado, no tempo, e o trilo lento no início e acelerando, criando assim uma maior tensão.

**Compasso 59** - neste local o *Vorschlag* ascendente aparece em ambas as versões:



Figura 129 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 59 do segundo andamento

A situação é idêntica à verificada no compasso 28, mas com uma agógica mais acentuada, dado o acorde de sétima diminuta que atrasa a resolução a fá.

**Compasso 64** - a situação é paralela com o compasso 26.

**Compassos 66 e 67** - situação idêntica ao compasso 28.

**Compasso 71** - situação idêntica ao compasso 17, mas com uma maior tensão, fruto do acorde de sétima de lá em que ocorre o trilo.

**Compasso 77** - o contexto é semelhante ao compasso 39.

**Compasso 85 na versão de oboé, 86 na versão de flauta** - é interessante a diferença de escrita entre as duas versões:

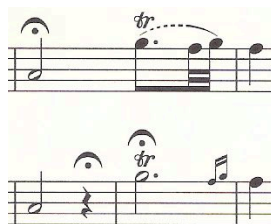


Figura 130 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 85 da versão em dó, e 85 e 86 da versão em ré do segundo andamento

Nada é alterado em termos de harmônicos, mas as grafias são sugestivas de um afecto diferente nas duas situações, mesmo tendo em conta toda a liberdade decorrente da situação de uma cadência.

#### 4.4.3. Terceiro andamento

**Compasso 1** - este trilo não tem implicações harmônicas e prefigura um *Praltriller*. Deve ser executado rapidamente, começando pela nota superior antes do tempo, ou na nota principal privilegiando a linha ascendente da frase:

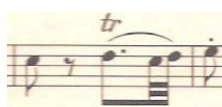


Figura 131 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 1 do terceiro andamento

**Compassos 5 e 6**- mesmo num andamento relativamente moderado, os restantes trilos do tema principal são muito rápidos:



Figura 132 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 5 e 6 do terceiro andamento

Trata-se de *Schneller*, e devem ser executados apenas com um batimento, eventualmente começando pela nota superior. Todos os trilos devem dar a ilusão de grande leveza e fluidez.

**Compasso 28** - novo trilo sobre uma apogiatura escrita:



Figura 133 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 28 do terceiro andamento

Dada a velocidade do andamento os trilos devem ser executados como *Schneller*, mas a situação harmónica é igual à mencionada no comentário ao compasso 26 do segundo andamento, pelo que consideramos adequado a mesma abordagem do ornamento.

**Compasso 58 e 62** - repetição da situação anterior:



Figura 134 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 58 a 62 do terceiro andamento

A situação em todo semelhante à mencionada no comentário anterior.

**Compassos 65, 67 e 68** - uma nova passagem de grande virtuosismo com diversos *Schneller*:



Figura 135 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 65 a 68 do terceiro andamento

A abordagem que nos parece mais adequada é mencionada relativamente aos trilos idênticos no tema principal.

**Compassos 74 e 78** - a música é repetida textualmente nos dois compassos e volta a repetir-se a situação harmónica ocorrente compasso 28.

Na última colcheia do compasso, a versão de flauta tem um trilo no que constitui uma anacruse para a frase que se segue. Leopold Mozart no seu método recomenda para trilos rápidos em anacruses, que se faça um *Praltriller* sem terminação, ou *Nachschlag* (2008, p. 271), e nos exemplos que fornece todos começam pela nota superior. Sabemos que neste particular, Leopold Mozart está mais

perto do estilo galante e de C. P. E. Bach, do que de seu filho Wolfgang. A começar o trilo pela nota superior, deve ser uma apogiatura quase imperceptível, de modo a não antecipar a nota seguinte. Ainda de sublinhar que estes trilos em anacruses parece ser algo que Mozart associa à escrita para flauta e nunca à de oboé. Este tipo de situações ocorre frequentemente tanto no primeiro e terceiro andamentos seu concerto KV 313 (285<sup>c</sup>), como no andante KV 315 (285<sup>e</sup>) cujo tema inicial começa precisamente por uma anacruse com um trilo, para citar dois exemplos apenas. É algo que podemos enquadrar no *topos* mozartiano da escrita para flauta.

**Compasso 89** - nova situação idêntica ao compasso 28.

**Compassos 91 e 92, 93 e 34, e 97 e 98** - a passagem na figura seguinte repete-se nos compassos 97 e 98 e os trilos nela contidos não têm implicações harmónicas:



Figura 136 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 91 a 94 do terceiro andamento

Os trilos têm de ser muito rápidos e curtos, *Schneller*, ou *Pralltriller* com apenas um batimento e *Nachschlag* são duas possibilidades.

**Compasso 114** - este compasso aparenta ser um mera repetição do compasso 110 com um trilo adicionado, mas tem uma agógica completamente diferente:



Figura 137 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 110 a 114 do terceiro andamento

Em ambas as situações se trata de um retardo na dominante de sol, mas enquanto da primeira vez resulta numa cadência interrompida numa frase não

resolvida, no compasso 114 os primeiros violinos juntam-se aos segundos em colcheias, imprimindo uma dinâmica que reforça o trilo, agora resolvendo a frase numa cadência perfeita. As possibilidades de resolução deste trilo são várias, conforme se pretenda um fechar da frase mais feminino ou mais masculino e conclusivo.

**Compasso 154** - o tema do *fugato* é uma elaboração dos dois primeiros compassos do tema principal do *Rondo*:



Figura 138 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 154 do terceiro andamento

Assim, o trilo aí presente deve ter o mesmo tratamento do trilo correspondente no tema por forma a permitir a associação subliminar.

**Compasso 166** - trata-se de um *Pralltriller* sobre um acorde de sétima da dominante:



Figura 139 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 166 do terceiro andamento

Por essa razão é mais interessante e brilhante começar o trilo pela nota superior.

**Compasso 179** - situação paralela ao compasso 89.

**Compasso 204** - dada a velocidade rápida do andamento, os trilos devem ser executados como Schneller:



Figura 140 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 204 do terceiro andamento

O contexto é semelhante ao compasso 28.

**Compasso 205 a 213** - a versão de flauta tem um trilo a partir de metade da nota longa com um *Nachschlag* no final:

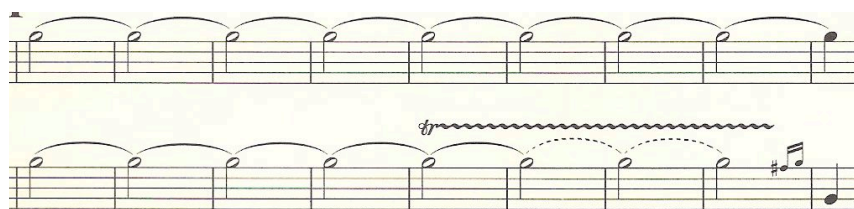


Figura 141 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 205 a 213 do terceiro andamento

O trilo é uma boa solução e bem conforme ao estilo da época para a execução de uma nota longa. Há unanimidade em todas as obras teóricas de então que não é concebível executar uma nota longa como esta sem qualquer tipo de elaboração. E dizemos elaboração porque a opção não é necessariamente ornamentar no sentido de adicionar sons à nota longa. Como vimos já, o conceito de ornamentação na altura é muito mais lato do que nos nossos dias, o expediente da adição do trilo é apenas um deles, e deriva sobretudo da música de tecla, na qual - exceptuando o órgão, não é possível sustentar uma nota sem reatá-la de alguma forma. Nesta situação, também o intérprete de oboé deve seguir o exemplo da versão de flauta, aplicando algum tipo de elaboração mesmo sem menção expressa no texto. Não podemos deixar de recordar aqui a carta em que Leopold Mozart fala ao seu filho da incrível *Messa di voce* de Carlo Besozzi (v. pp. 8 e 41), e este é sem dúvida um efeito que se aplica particularmente bem ao oboé (da altura e dos nossos dias). A utilização de notas longas é muito frequente na escrita para o oboé da época, e está associado aos *topoi*

do instrumento<sup>64</sup>. Inversamente, quando analisamos as obras de Mozart para flauta comprovadamente do mesmo período de composição - o concerto KV 313 (285<sup>c</sup>) e o *Andante* KV 315 (285<sup>e</sup>), não encontramos uma única situação em que o compositor escreva uma nota mais longa do que um compasso e meio em quaternário. A nosso ver, trata-se de mais uma situação em que a versão de flauta não é consentânea com a tipologia da escrita de Mozart para o instrumento. A utilização de uma *Messa di voce*, parece portanto uma opção especialmente apropriada ao oboé, assim como o vibrato - *Bebung*, ou o trilo da versão alternativa.

**Compasso 241** - a versão de flauta apresenta um trilo na primeira nota do segundo tempo:



Figura 142 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 241 do terceiro andamento

Trata-se de um *Pralltriller* e deve ser executado em conformidade.

**Compasso 250** - a flauta tem um *Vorschlag* na chegada da nota da cadência:

<sup>64</sup> Uma rápida pesquisa, mesmo confinada ao universo estilístico e geográfico de Mozart, revela que é mais difícil encontrar uma obra em que tal não suceda do que o inverso. Encontramos obras que utilizam notas mais ou menos longas num contexto musical semelhante ao do concerto KV 314 (285<sup>d</sup>) nas seguintes obras: Ferlendis, nos concertos em dó e fá maior, Lebrun, nos concertos em ré e sol menor, Johann Kozeluch (1747-1818), no concerto em fá maior, Haydn/Ignace Malzat (1757-1804), no concerto em dó maior e Fischer, no concerto em mi bemol maior. Nesta última obra, aparecem nada menos do que seis situações em que a nota é sustentada pelo menos por três compassos em quaternário, e uma em que sustém a nota por quatro compassos e meio. O tema principal do *Rondo* inclui um si bemol agudo sustentado por quatro compassos, que seria sem dúvida variado a cada aparição. Mais significativo é que o próprio compositor as associa frequentemente ao oboé: para além das situações já abordadas na obra em estudo, também o quarteto KV 370 (368<sup>b</sup>) e o fragmento do concerto em fá maior KV 293 (416<sup>f</sup>) apresentam situações semelhantes.



Figura 143 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compasso 250 do terceiro andamento

O ornamento dá alguma energia à finalização, tanto mais que a orquestra não tem um acorde de quarta e sexta, mas apenas o quinto grau. O *Vorschlag* quase que simula aqui o que seria o harpejar das cordas. Uma boa possibilidade a adoptar também no oboé.

**Compassos 252 e 253** - ambas as versões têm *Vorschl*äg<sup>e</sup> ascendentes consecutivos nos dois compassos:

Figura 144 - KV 314 (285<sup>d</sup>) compassos 251 a 256 do terceiro andamento

Geralmente, quando Mozart pretende a execução destes ornamentos no tempo escreve-os por extenso, pelo que é relativamente seguro considerá-los como apogiaturas curtas (NEUMANN, 1986, p. 53). Esta passagem resulta da saída da cadência, e constitui uma progressão harmónica de I - V<sup>7</sup> - I - V<sup>7</sup> com *fp* no início do compasso 254, para chegar finalmente à tónica no compasso 255. Aqui temos um *Eingang* escrito e a última reexposição e *Coda* que encerra a obra. A progressão descrita assenta numa pedal de dó, nos baixos e nas trompas, o que cria um crescendo de tensão até à chegada à tónica. Uma solução que reforça a agógica da passagem é executar o primeiro *Vorschlag* com o valor aproximado de uma colcheia e o segundo mais acentuado e curto, eventualmente uma semicolcheia. O facto de, com excepção da pedal, não haver música nas primeiras colcheias de cada compasso reforça esta ideia.

## 4.5. *Eingänge*

*Eingänge* são pequenas intercalações, quase intrínsecas à forma *Rondo* do período clássico, mas também muito frequentes noutras formas e géneros musicais, quer vocais quer instrumentais, tanto no contexto sinfónico como a *solo*. Este é o termo que Mozart utiliza para as referir nas suas cartas, e é a palavra alemã para designar: entrada<sup>65</sup>. A sua função é conectar secções musicais interrompidas ou reentrar em novas frases, e pode estar indicada por uma *fermata* ou decorrer simplesmente do contexto musical. O seu carácter é eminentemente improvisatório, e dada a sua reduzida dimensão e estrutura flexível, é cada vez mais comum a sua elaboração no acto de performance, mesmo actualmente, perdida que foi a prática de improvisação na formação e treino dos intérpretes nos últimos cem anos.

Os *Eingänge* podem ser métricos ou não, e derivar do material temático da obra ou ser compostos por figuração formadas por escalas e harpejos, sem relação com o material em que estão inseridas. O concerto KV 314 inclui dois no primeiro andamento, possibilidade de inserção no compasso 72 do segundo andamento, dois no terceiro andamento e ainda uma possibilidade de inserção no compasso 123. Todos são métricos, e à excepção do último nos compassos 255 e 256, todos derivam do material do próprio andamento. De realçar ainda que, todos os que estão notados não têm qualquer *fermata*, enquanto que encontramos *fermatas* em locais cuja inserção é possível. Tudo indica serem originais dada a consistência presente nas duas cópias existentes. Mozart têm uma grafia bastante clara quando indica um local que pressupõe alguma elaboração:

---

<sup>65</sup> Na obra já referenciada, Türk designa-as *Übergang*, no sentido de ponte ou transição. Cf. (ZASLAW, 2008, p. 6, n. 10).



Figura 145 KV 370 (368<sup>b</sup>) compasso 31 do segundo andamento

Como se vê por este exemplo do segundo andamento do quarteto para oboé e cordas KV 370 (368<sup>b</sup>), existem aqui dois tipos de sinal para a *fermata*: um estreito e um mais largo, sendo que este último indica que existe uma inserção nesse local (neste caso do oboé). O manuscrito não é uma cópia limpa, e revela um trabalho extremamente rápido e com muitas rasuras, o que é indicativo e pode explicar a inconsistência de aqui haver uma mistura de sinais. O oboé tem a *fermata* estreita porque tem o *Eingang* para introduzir, mas não há razão para o violino ter o mesmo sinal. A explicação pode ser a rapidez com que o compositor trabalhou, porque na parte de viola está um sinal também estreito, que foi corrigido para um largo, e a parte de violoncelo só tem o sinal largo. O carácter do andamento e o grau em que está a *fermata* determinam se é um *Eingang* ou uma cadência a introduzir nesse local. Regra geral, as suspensões na dominante pedem um *Eingang* enquanto a cadências partem de uma suspensão na tónica.

Mais uma vez lembramos o problema da pouca fiabilidade das cópias do concerto em termos da grafia, e este é mais um dos aspectos em que teremos de confiar na nossa sensibilidade e atentar bem ao contexto musical para tomar uma decisão acerca da inserção ou não de um *Eingang*.

São vários os exemplos de *Eingänge* que nos chegaram, muitas vezes notados no próprio texto, muitas vezes acrescentados nos materiais utilizados em execuções ou em folhas soltas sem qualquer identificação, sem dúvida como *aide-mémoire* para execuções públicas. Encontramos versões minimalistas com apenas duas notas

(mesmo em Mozart), até a algumas surpreendentemente desenvolvidas e, quase diríamos "fora do estilo", da mão do próprio compositor (v. Anexo F). Tal como veremos mais adiante nas cadências, dificilmente erraremos quando observamos a simples regra da proporção entre a dimensão do *Eingang* e a riqueza dos meios instrumentais disponíveis

Vejamos alguns exemplos retirados de obras de oboístas compositores do universo próximo do de Mozart:

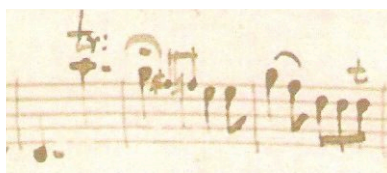


Figura 146 - Lebrun, concerto em dó maior, compassos 27 a 29 do terceiro andamento



Figura 147 Ferlendis, concerto em dó maior, compasso 80 do primeiro andamento

As figuras 146 e 147 correspondem respectivamente a obras de Lebrun e de Ferlendis. A sugestão de Lebrun pode funcionar como está escrita, mas não é uma proposta fechada, podendo o intérprete elaborar uma pequena sequência na nota da *fermata*. A situação do concerto de Ferlendis não é um *Eingang* no sentido estrito, porque na realidade se trata de uma prolongação da frase que termina. O seu tratamento pode ser algo como o que se indica no próximo exemplo:

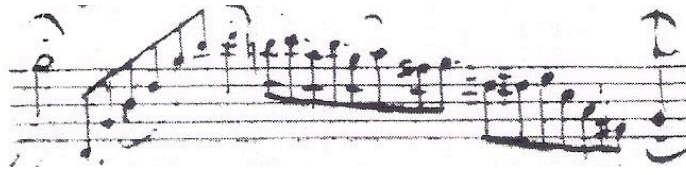


Figura 148 - Anónimo, *Eingang* para o concerto em dó maior de Fischer

Este é um *Eingang* original do séc. XVIII extraído de um manuscrito anónimo que contém uma versão ornamentada do concerto número seis de Fischer, e um conjunto de *Eingänge* e cadências para toda a obra. Como se vê, o padrão de finalizar a frase com a reafirmação da última nota na oitava inferior é aqui elaborada com base no harpejo da tonalidade. O exemplo que se segue é extraído do *Rondo* do concerto em ré menor de Lebrun:

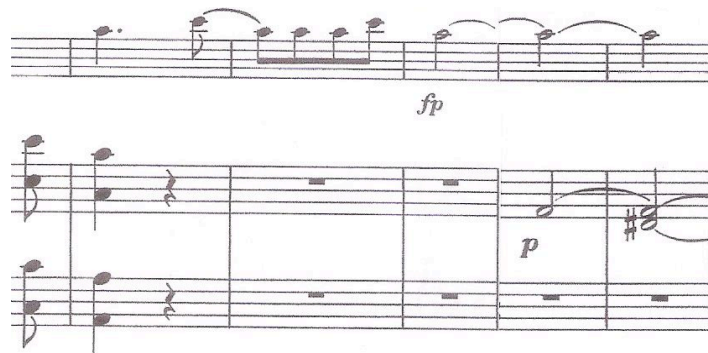


Figura 149 - Lebrun, concerto em ré menor, compassos 268 a 272 do terceiro andamento

Tal como no *Rondo* do concerto de Mozart, o *Eingang* está escrito, e o material deriva textualmente, embora transposto, do início do tema principal. O exemplo seguinte é extraído do duo para oboé e fagote de Fiala, e é relevante para nós porque sabemos que Mozart tinha em grande apreço a sua música<sup>66</sup>:

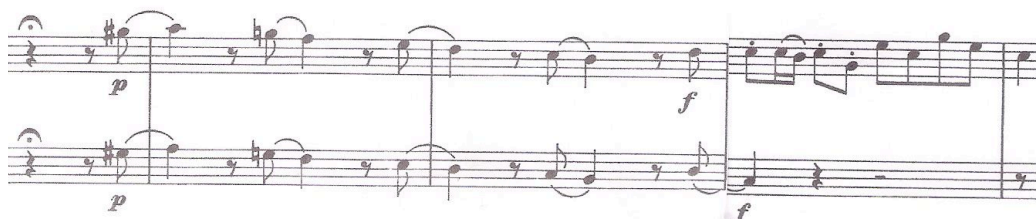


Figura 150 - Fiala, *Duo Concertante* em dó maior, compassos 58 e 59 do primeiro andamento

<sup>66</sup> Mozart escreve a seu pai a 2 de Outubro de 1777: "Eles tocaram algumas das composições [de Fiala] e devo dizer que eram muito belas, e que ele tem muito boas ideias" (ANDERSON, 1985, p. 293).

Os dois instrumentos falam a uma só voz, e dirigem a música ao longo de dois compassos para a reexposição do tema principal no oboé.

Vejamos agora alguns exemplos da mão de Mozart. Os dois primeiros exemplos (fig. 151 e 152) são extraídos da chamada *Gran Partita* KV 361 (370ª):



Figura 151 - KV 361 (370ª) compassos 16 e 17 do quinto andamento



Figura 152 KV 361 (370ª) compassos 87 e 88 do quinto andamento

Cada vez que o tema principal é reexposto tem um *Eingang* no primeiro clarinete no primeiro sistema. Como se vê, Mozart varia o texto sem variar a natureza nem a extensão. A mesma situação volta a ocorrer na repetição do compasso 87 do andamento, onde reaparece o primeiro *Eingang*. A explicação pode estar no hábito de Mozart trabalhar muito rapidamente, deixando nos manuscritos muitas zonas em branco com indicações para os copistas sobre quais os procedimentos a tomar e quais as secções a repetir, e por isso a variação deste último *Eingang* pode não ter sido

acautelada. A variação de texto em situações de repetição parece ser a norma em Mozart, como se pode ver nos exemplos seguintes:

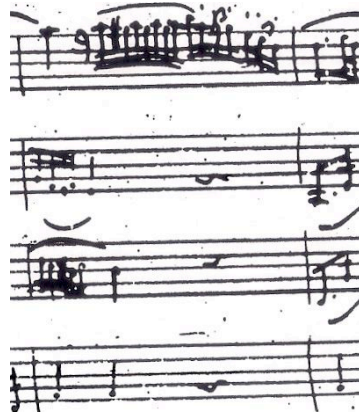


Figura 153 - KV 370 (368<sup>b</sup>) compasso 6 do segundo andamento



Figura 154 - KV 370 (368<sup>b</sup>) compasso 22 do segundo andamento

Trata-se da entrada e reexposição do oboé no quarteto KV 370 (368<sup>b</sup>). Depois de uma longa *Messa di voce*, Mozart escreve uma curta respiração e um *Eingang* para a frase que se segue. Na segunda vez existe uma compressão do material, abdicando da nota longa e da pausa, resultando numa maior urgência no seguimento da frase.

Para além deste tipo mais livre e improvisado, Mozart escreve também *Eingänge* ritmicamente notados e bastante mais desenvolvidos:

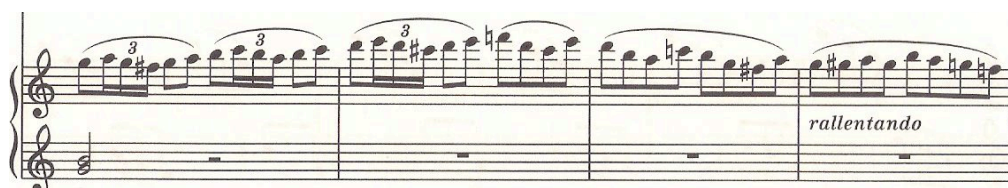


Figura 155 - KV 617 compassos 174 a 177 do segundo andamento

O exemplo apresentado pertence ao *Adagio und Rondeau* [sic] KV 617, e é já bastante tardio, mas é um exemplo muito elucidativo. Os dois últimos compassos e meio são a repetição textual de um primeiro *Eingang* nos compassos 64 a 66, aos quais acrescenta o primeiro compasso e meio, que retoma uma ideia não desenvolvida no compasso 25, constituindo assim algo de novo, mas em total simbiose com o texto.

O último tipo de *Eingang* que gostaríamos de apresentar são os mais extensos, mas também mais livres, e encontram-se muito na sua escrita para piano. Os dois exemplos que se seguem pertencem ao concerto KV 271:

Figura 156 - KV 271 compasso 290 do terceiro andamento

Este *Eingang* é uma verdadeira ponte, em que não só faz uma extensão da frase que fecha como proporciona a entrada para a próxima:

Figura 157 - KV 271 compasso 232 do terceiro andamento

Este *Eingang* é novamente um exemplo de extensão que prepara a entrada no *Menuetto* seguinte, talvez por essa razão seja mais desenvolvido. Deste concerto chegou-nos ainda vários conjuntos de *Eingänge* que se encontram no Anexo F, e que aqui não analisamos, não só por serem tão absolutamente atípicos, mas sobretudo por não serem aplicáveis à realidade da obra em estudo.

Como vimos, não existem regras para a composição de *Eingänge*. No entanto, através da análise de exemplos da época é possível determinar algumas características: a opção livre ou métrica, a utilização de material temático ou apenas de figurações derivadas de escalas e harpejos, e ainda a extensão da elaboração, bem como o local apropriado a inseri-los. São estes dados que permitem definir uma estética que poderá servir de referência para o intérprete actual.

## 4.6. Cadências

O período da segunda metade do século XVIII testemunhou a evolução das curtas finalizações de andamentos do período barroco em profundidade e dimensão, num trajecto que culmina com essa explosão de virtuosismo que constitui a essência da cadência do período romântico.

A qualidade intrínseca de uma cadência e a sua execução constituem ao longo da História, um factor importante de aferição das capacidades de um verdadeiro virtuoso:

"O Senhor Cristoforo cantou a parte principal muito bem [...]. Executou dois ou três excelentes fechos, embora fossem um pouco longos: este erro é geral em Roma e em Nápoles, onde estas longas licenciosidades prevalecem nas cadências dos cantores. É cansativo e por vezes revoltante. [...] Algumas notas bem escolhidas, plenas de sentimento e expressão, são o único expediente que pode causar vontade de escutar uma cadência, e deveria consistir em algo superior ao que foi ouvido, de contrário é uma insolência" (BURNEY, 1771, pp. 364-365).

No período abrangido pelo presente trabalho, espera-se de um grande intérprete algo mais do que "algumas notas bem escolhidas", pelo que propomos uma breve reflexão sobre algumas problemáticas decorrentes da elaboração e execução das cadências.

### 4.6.1. Localização

Enquanto os *Eingänge* são normalmente inseridos numa suspensão sobre a dominante, as cadências são-no em locais onde há uma *fermata* sobre a segunda inversão do acorde de tónica eventualmente com uma segunda *fermata* no mesmo compasso, ou um simples trilo na dominante, eventualmente com sétima, e imediatamente antes da *Coda*.

#### 4.6.2. Dimensão e forma

Tromlitz dedica um capítulo inteiro da sua obra à composição de *Eingänge* e cadências:

"E agora eis-nos chegados às cadências. Uma vez que existe aqui mais liberdade, assim é necessário também mais cuidado. Contudo, esta liberdade é muito abusada hoje em dia, especialmente em instrumentos de corda e de tecla, onde [a cadência] é por vezes tão longa quanto o movimento inteiro até esse ponto, e afastamo-nos tanto do tema, que quando regressa o *ritornello* já não nos lembramos se pertence ou não a este andamento. Ideias são empilhadas sobre ideias, ou para ser mais preciso, notas sobre notas, que não reflectem o menor sentimento do tema principal. Desde que a cadência seja bastante longa as pessoas gritam: *bravissimo!*" (1991, p. 260).

Este comentário revela bem uma realidade que começa a surgir, e Tromlitz não está isolado na sua crítica. A esmagadora maioria das obras que se debruçam sobre esta matéria recomendam a economia à exuberância<sup>67</sup>. No seguimento de Quantz, Tromlitz dá como medida para uma cadência o tempo de uma respiração:

"O instrumentista de sopro e o cantor não podem fazer a seu bel-prazer, e estão limitados pela capacidade do seu fôlego, porque a cadência não deveria ser mais longa do que uma respiração. E mais, os instrumentistas de palhetas podem sustentar a respiração por mais tempo do que um flautista, porque este último precisa de mais ar, e mais é desperdiçado" (1991, p. 260).

Esta regra não deve ser tomada literalmente mas apenas como indicação, e o próprio autor dá exemplos em que diz não ser possível executar de um só fôlego, sugerindo os locais onde é adequado musicalmente respirar. Também muito útil é o exemplo que fornece como sugestão (1991, p. 266), e que contém 13 compassos de extensão, merecendo um reparo de que é um exemplo um pouco longo:

---

<sup>67</sup> Türk, Quantz, Johann Friedrich Agricola (1710-1774), cf. (ZASLAW, 2008, p. 6, n. 11).



Figura 158 - Tromlitz, sugestão de cadência

A cadência que se segue é a de proveniência anónima anteriormente referida, e parece ser um bom exemplo da observância dos cânones da época:



Figura 159 - Anónimo, cadência para o concerto em dó maior de Fischer

Trata-se da cadência para o segundo andamento do concerto número seis de Fischer. Embora sem barra de compasso, a cadência está escrita mormente em notação métrica e equivaleria a cerca de treze compassos de 2/4. A questão da dimensão está relacionada com a forma: se em notação métrica, se em notação livre ao estilo de uma *Fantasia*, e neste particular também há defensores de uma e outra opções. Tromlitz admite as duas possibilidades (1991, p. 265), Türk diz que, especialmente nas peças de carácter melancólico elas devem ser curtas, devem sempre reforçar as melhores ideias da peça, e não é obrigatório obedecerem a uma métrica rígida (1982, p. 291). Leopold Mozart, tão exaustivo noutras matérias, praticamente ignora as cadências, fazendo um pequeno reparo a propósito dos trilos

que as terminam: "A cadência no final de uma peça, que pode ser tocada de acordo com a nossa fantasia, e sem ter de manter o tempo [...]" (2008, p. 266).

#### 4.6.3. Conteúdo

A questão do conteúdo de uma cadência é muito semelhante à realidade dos *Eingänge*: existem múltiplos exemplos que utilizam material derivado do andamento, paralelamente a outros exclusivamente compostos de figurações de escalas e harpejos, sendo que normalmente os primeiros tendem mais para uma notação medida, enquanto os últimos têm geralmente um carácter mais improvisatório. C. P. E. Bach dedica muito pouco espaço à discussão das cadências, favorecendo as elaborações sem relação com o material do andamento (1949, pp. 143-146). A questão acerca da derivação ou não do material do andamento é antiga no século, e as opiniões dividem-se. Quantz advoga:

"As cadências devem derivar do principal sentimento da peça, e incluir uma pequena repetição ou imitação das frases mais agradáveis nela contidas" (1985, pp. 181-182).

Esta recomendação contraria cabalmente aqueles que pretendem que a utilização de material temático seria algo que só no final do século começa a suceder. Dentro dos que parecem mais próximos da prática mozartiana, diz Tromlitz:

"[As cadências] devem proceder da principal paixão [da peça]. Para melhor conseguir isso, pode utilizar-se as ideias mais adequadas do andamento, e formar uma cadência com elas" (1991, p. 262).

Mas segundo ele, isto é apenas um recurso de emergência para o que considera ideal: ter sempre um bom *stock* de ideias à disposição prontas a utilizar. Türk, recomenda a utilização de material procedente da peça como primeira opção:

"[...] a cadência, entre outras coisas, deve reforçar especialmente a impressão que a composição deixou, e apresentar as partes mais importantes da peça na forma de um breve sumário ou num arranjo extremamente conciso" (1982, pp. 298-299).

Uma questão que parece ser unânime é a do âmbito harmónico das cadências. Sobretudo no caso de instrumentos de sopro, mais limitados na sua capacidade de sugerir a harmonia, não deve haver modulação, e um esquema I-IV-I ou I-IV-V-I parece ser o mais adequado. Türk dá uma regra muito útil e prática, que deveria ser seguida muito de perto pelos intérpretes actuais: nunca utilizar numa cadência uma tonalidade que o compositor não tenha usado no andamento (1982, p. 300).

O exemplo seguinte inclui duas cadências originais de Carlo Besozzi, o oboísta que tanto impressionou Leopold Mozart:

The image shows two musical staves for each movement. The first movement, 'I Allegro', is in 3/4 time and features a complex cadenza with many triplets and slurs. The second movement, 'II Andante', is in 3/4 time and features a complex cadenza with many triplets and slurs. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). The first movement is marked 'Allegro' and the second is marked 'Andante'. The second movement includes a 'rit.' (ritardando) marking.

Figura 160 - Besozzi, concerto em fá maior, cadências para os primeiro e segundo andamentos

Como se pode verificar, estas cadências seguem de perto as recomendações dos teóricos da altura quanto à extensão, não têm barra de compasso embora a escrita seja bastante métrica, e são compostas exclusivamente por figurações de harpejos e escalas sem qualquer recurso a material temático.

#### 4.6.4. Improvisar ou preparar?

Esta é uma das questões mais complexas que se põem aos musicólogos que estudam a *praxis* mozartiana do ponto de vista do intérprete. Temos campos que digladiam argumentos, com personalidades de referência como Robert Levin (n.

1947) privilegiando a fidelidade ao acto de performance, defendendo a improvisação das cadências no momento, e outras como Frederik Neumann dando prioridade à fidelidade ao texto, argumentando que nos casos em que temos cadências originais do compositor estas são "sacrosantas", e não devem ser alteradas nem substituídas. Claramente, a capacidade de improvisar é algo que se perdeu com a separação dos papéis do compositor e do intérprete, que se operou a partir de meados do século XIX, mas é necessário ver a situação em perspectiva: uma coisa é improvisar uma cadência de 40 ou 50 compassos com contexto harmónico e alguma elaboração composicional, outra bem mais acessível é fazer uma cadência de uma dúzia de compassos, especialmente recorrendo a figurações harmónicas estereotipadas, como seria mais frequente no caso das cadências para instrumentos de sopro. Depois de ouvir um concerto detestável, Burney escreve no seu relato de viagens acerca das cadências de um cantor: "[...] pior canto nunca ouvi em Itália, tudo estava mal polido e parecia um estudante [a cantar, com] os finais rígidos, estudados e mal executados" (1771, p. 304). O que todos os tratados são unânimes é que as cadências devem soar como improvisadas, o que não é necessariamente o mesmo que dizer que devem ser *de facto* imaginadas no momento da performance. Tromlitz dá primeiro a entender que algum trabalho de reflexão sobre a cadência deve ser feito antecipadamente, mas no parágrafo seguinte é claríssimo:

"Esta ajuda de emergência [de retirar material do andamento] é antiga e bem conhecida, mas em caso de necessidade, quando não tiver praticado uma [cadência], e não ocorrer nada prontamente, é satisfatória [...]. As cadências devem ser curtas e surpreendentes, e mesmo se preparadas, devem ser executadas como se estivessem a surgir pela primeira vez" (1991, p. 262).

Türk, com enorme bom senso, diz que a intenção da cadência é ser improvisada e executada como tal, mas dado o risco de improvisar no momento para a maior parte dos intérpretes, recomenda que se faça pelo menos um esboço antecipadamente (1982, p. 301).

Este trecho de uma carta que Nannerl envia a seu irmão confirma a prática de algum trabalho feito antecipadamente:

"[...] por favor sê gentil e manda-me rapidamente um curto preâmbulo. Mas desta vez

escreve um que conduza de dó para si bemol, de modo a eu poder decorá-lo gradualmente" (ANDERSSON, 1985, p. 283).

Este trabalho antecipado também Mozart o faz, quando se depara com um intérprete incompetente. Durante os trabalhos de ensaio e finalização do *Idomeneo*, e depois de largos encómios a vários cantores, diz a seu pai:

"Mas ao meu *molto amato* [sic] *castrato* dal Prato terei de ensinar a ópera inteira. Ele não tem a noção de como cantar uma cadência convenientemente [...]" (ANDERSSON, 1985, p. 664).

#### 4.6.5. Mozart e as suas cadências

Mozart improvisava as suas próprias cadências quando interpretava os seus concertos? Esta é a pergunta omnipresente em todos os escritos dedicados a esta questão, e é especialmente pertinente devido aos factos contraditórios que nos chegaram. Tentaremos seguidamente sumarizar esses factos e as suas implicações.

Como é sabido, Mozart ornamentava e improvisava *Eingänge* no momento da execução <sup>68</sup>. Aqui surge a primeira observação: então porque nos chegaram tantas cadências escritas por ele, algumas das quais com mais do que uma versão?

A explicação que tem sido adiantada para explicar o facto decorre de uma carta de Constanze ao editor Breitkopf & Härtel em 1799, propondo a venda de um conjunto de cadências que, segundo realça, seriam utilizadas pelo ex-marido para fins pedagógicos (ZASLAW, 2008, p. 8). Mas se eram para fins pedagógicos, porque não aparecem elas nos espólios musicais dos seus discípulos aristocratas, e estavam antes em poder da família?

---

<sup>68</sup> "You enviar-lhe as cadências e os *Eingänge* para a minha querida irmã na primeira oportunidade. Ainda não alterei os *Eingänge* no *Rondo* porque sempre que toco este concerto, faço o que me ocorre no momento" (ANDERSON, 1985, p. 837).

Novamente a sua correspondência prova que de facto Mozart utiliza este tipo de materiais como parte da formação dos músicos mais dotados, e não apenas no piano:

"[...] por favor lembre-se [de enviar] as árias que mencionei na minha última carta. Se não estou enganado, há também algumas cadências que escrevinhei uma vez, e pelo menos uma ária *cantabile* com indicações de *coloratura*. Preciso da primeira dessas, porque seria um bom estudo para a *Mlle. Weber*" (ANDERSSON, 1985, p. 482).

Mas se esta passagem nos esclarece quanto à utilização destes materiais nas suas aulas, já nada nos diz porque é que não se disseminaram mais, tendo permanecido na sua maioria em posse da família. Teriam um duplo propósito pedagógico e paralelamente profissional, servindo como *aide-mémoire*?

Esta é uma possibilidade rejeitada por muitos, porque implica fazer descer o compositor do "panteão dos deuses" e assumi-lo como um "mortal". É precisamente neste ponto que achamos que é pertinente analisar o contexto. Sem dúvida que Mozart tinha todas as capacidades para improvisar uma cadência no momento de performance. As histórias da sua infância e adolescência estão bastante divulgadas, e a carta já anteriormente citada reafirma-o. Como já mencionámos anteriormente, mesmo um músico medianamente treinado hoje em dia, tem capacidade para improvisar um *Eingang* (embora seja de notar também, que alguns *Eingänge* de Mozart ultrapassam em muito tudo o que a teoria preconiza neste domínio, como se vê pelos exemplos no Anexo F), mas há uma carta que não é muito citada, que põe as suas capacidades de improvisação noutra nível:

"A Condessa Thun, Adamberger e outros meus bons amigos estão a aconselhar-me para seleccionar as melhores cenas da minha ópera de Munique [*Idomeneo*] e fazê-las tocar no teatro, e eu próprio tocar apenas um concerto e improvisar no final" (ANDERSSON, 1985, p. 794).

Numa altura em que era comum um intérprete executar dois ou mais concertos num programa, para além de algumas peças de câmara como interlúdio, Mozart reserva a parte principal do concerto para exhibir os seus dotes de improvisador. Esta atitude não é compatível com a imagem de alguém que se possa

sentir intimidado com a mera improvisação de três ou quatro minutos de música de uma cadência. As suas capacidades de improvisador estavam aliás firmemente estabelecidas, como podemos inferir por este comentário na autobiografia de Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799):

"[Este é] um costume que eu alegremente aceito, vindo de homens como Mozart, Clementi<sup>69</sup>, e outros génios que demonstram a sua pronta criatividade na chamada improvisação, tocando um tema simples que depois variam várias vezes de acordo com as regras da arte" (NEUMANN, 1986, p. 181).

Mas esta realidade traz outra questão: porquê então os casos em que as cadências estão incluídas no manuscrito autógrafo, e escritas no acto de composição da obra, e não em folhas soltas como é hábito?

Há estudiosos que sugerem que no caso de obras que não se destinavam a utilização própria faria sentido Mozart incluir a cadência no manuscrito, mas pode haver uma razão bem humana: na altura da escrita teria ocorrido um fio de ideias interessante, e Mozart anota-o no momento e no material em que está a trabalhar.

É sublinhado por vários académicos o facto de não existir nenhuma cadência original de Mozart para qualquer dos seus concertos para instrumento solista, que não para o piano, exceptuadas as obras concertantes. Conhecendo a realidade do mundo musical de então, é seguro afirmar que estas obras - os concertos para oboé, trompa, fagote, *clarinetto bassetto*, etc., se destinam a uma classe de intérpretes completamente diferente dos pianistas amadores e diletantes - os grandes virtuosos que têm conhecimentos e capacidade para fazerem as suas próprias cadências, potenciando os seus melhores efeitos técnicos para impressionar os públicos. Mas gostaríamos de levantar aqui uma questão que, tanto quanto sabemos, não parece causar interrogações aos estudiosos: Mozart não fez a sua carreira exclusivamente como pianista. Para além de possuir uma aparentemente razoável voz de tenor, era bastante proficiente no violino. Não esqueçamos que a sua posição em Salzburgo era de violinista da orquestra, e que tocou em público alguns dos concertos que escreveu

---

<sup>69</sup> Muzio Clementi (1752-1832), um dos maiores pianistas e pedagogos do seu tempo.

para este instrumento. Porque não sobreviveram então cadências para estes concertos?

A resposta mais óbvia é de ordem estatística: tendo escrito 27 concertos para piano e apenas cinco concertos para violino, é evidente que a probabilidade de sobrevivência de material a eles associado é muito menor, mas como vimos, todo este tipo de material foi cuidadosamente conservado no seio da família, portanto a estatística, neste caso, não convence inteiramente. Existe no entanto uma outra resposta possível: como todos os virtuosos do seu tempo, e como é bem patente na sua correspondência, Mozart vive muitas vezes no limite da resistência física. A despeito disso, sobretudo quando se encontra em digressão, tem de aproveitar todas as oportunidades para se apresentar em público, porque só assim consegue rendimentos ou novas encomendas. Estas apresentações são realizadas muitas vezes em cidades relativamente pequenas, com públicos reduzidos que com toda a probabilidade, assistem aos mesmos espectáculos, o que obriga a uma variedade constante para assegurar a casa cheia e o sucesso financeiro. É muito verosímil que estas cadências, para além de servirem propósitos pedagógicos, fossem de facto um registo de ideias para apoiar e facilitar um trabalho já de si tão exigente. Isso explicaria as diversas versões de uma mesma cadência: um *work in progress*, como aliás é ainda prática na maioria dos intérpretes, e também porque motivo há tantas cadências para piano e nenhuma para violino: a grande parte da sua carreira como solista itinerante foi como pianista e não como violinista. E aqui colidimos com o conceito enraizado de um Mozart não humano, como que dotado de poderes inesgotáveis. Mas não nos resta outra saída senão ter a coragem de assumir que ele foi um humano, um génio, mas humano, e que como todos os humanos, também tinha limitações, e não é por recorrer a um expediente de anotar algumas ideias num pedaço de papel que merece um lugar menor na história da Humanidade. Ele próprio não tinha problemas em confessar essas limitações: "A minha nova sinfonia *Haffner* deixou-me positivamente espantado, já não me lembrava de uma única nota" (ANDERSON, 1985, p. 840).

#### 4.6.6. Que cadências para Mozart?

Como vimos, as cadências sobreviventes de Mozart não são adequadas para um modelo de cadência para o concerto em análise neste estudo, uma vez são mormente escritas para piano e para concertantes entre dois a cinco intérpretes, dispondo portanto de recursos muito mais ricos, quer em termos harmónicos, quer tímbricos. Mas o facto de não poderem ser decalcadas, não quer dizer que nenhuma informação possa ser delas extraída. Assim, podemos tentar estabelecer tipologias quanto aos parâmetros aplicáveis ao tipo de cadência que procuramos, e cruzá-las com outras cadências originais que sobreviveram, e que se destinavam a concertos para um instrumento de sopro e orquestra.

**Tabela 3** - Dados relativos a cadências originais de Mozart, para obras compostas entre 1777 e 1784

Obra	Andamento	Métrica	Compasso	Extensão em tempos	Temática	Figurações
KV 271	1° A	Mista	Sim	c. 86	Sim	Sim
KV 271	1° B	Mista	Sim	c. 130	Sim	Sim
KV 271	2° A	Sim	Sim	c. 36	Sim	Sim
KV 271	2° B	Mista	Sim	c. 80	Sim	Sim
KV 364 (320 <sup>d</sup> )	1°	Sim	Sim	100	Sim	Não
KV 364 (320 <sup>d</sup> )	2°	Sim	Sim	57	Sim	Não
KV 427 (417 <sup>a</sup> )	Lento	Sim	Sim	42	Sim	Não
KV 452	3°	Sim	Sim	c. 200	Sim	Não
KV 522	Lento	Sim	Sim	c. 53	Não	Sim

A tabela 3 reúne alguns elementos relativos a cadências originais de Mozart, para obras compostas entre 1777 e 1784<sup>70</sup>. A excepção aqui é a cadência para o *Divertimento KV 522 Ein Musikalischer Spaß*. A obra data de 1787, mas optámos por

<sup>70</sup> Dada a facilidade de acesso a estas partituras, abstemo-nos de as apresentar em anexo.

incluí-la neste quadro porque é a única obra com uma cadência original de Mozart para violino *solo*, num contexto minimamente transponível a uma situação de um concerto. Ainda assim, há que ter alguma reserva, porque o contexto da peça é caricatural ao ponto de roçar o sarcástico, como é exemplo o final da cadência com a escala em tons inteiros e o *pizzicato* isolado. Embora a totalidade das cadências da tabela tenham barra de compasso escrita (facto digno de nota), optou-se por contabilizar os tempos, de modo a haver um denominador comum com as cadências da tabela seguinte, que são na esmagadora maioria métricas, mas sem indicação de compasso. A cadência da Missa em dó menor KV 427 (417<sup>a</sup>) é em tempo composto de 6/8.

Alguns elementos não causam surpresa, como por exemplo o facto de todas elas serem métricas e recorrerem a barra de compasso, mesmo que por vezes não seja na totalidade da cadência. Tratando-se de obras concertantes, com as excepções do concerto para piano KV 271 e do *Divertimento* KV 522, é a forma de escrita mais comum para garantir a coordenação entre os solistas, mas é de notar que no concerto de piano, três das quatro cadências têm pelo menos um episódio escrito em estilo de *Fantasia*<sup>71</sup>. Outro dado consistente é que as cadências dos andamentos lentos têm uma dimensão mais reduzida do que as dos primeiros andamentos. Surpreendente é a dimensão da cadência do quinteto KV 452: 47 compassos num terceiro andamento *Allegretto* em quaternário cortado (v. tabelas 3 e 4), mas novamente temos de nos recordar que se trata de uma obra para quatro sopros e piano, com grandes recursos harmónicos e tímbricos, portanto. De sublinhar igualmente que todas as revisões de Mozart resultam em cadências mais extensas. Outro aspecto relevante é o facto de todas as cadências citarem em maior ou menor medida material do andamento, enquanto que apenas parte delas recorre a figurações de harpejos e escalas como ponte entre esses episódios temáticos. Dissonante deste esquema é a cadência do *Divertimento* KV 522: tendo em conta que é para um violino *solo* é proporcionalmente mais longa do que qualquer das outras cadências para andamentos lentos e é a única da mostra que não utiliza material do andamento. Dado o carácter da obra, representará ela para Mozart o que a seu ver não se deve fazer?

---

<sup>71</sup> De sublinhar igualmente que três dos seis *Eingänge* deste concerto são escritos exclusivamente em estilo de *Fantasia*.

A tabela seguinte apresenta um quadro comparativo das cadências constantes na tabela número três, quanto à sua estrutura.

Tabela 4 - Estrutura formal das cadências da tabela 3

Obra	Andamento	Dimensão em compassos	Estrutura
KV 271	1° A	20	Tema A 3 comp.   Tema B 6 comp.   Tema C 4 comp.   Ponte 4 comp.   Conclusão 2 comp.+ 1 não medido
KV 271	1° B	33	Tema A 3 comp.   Tema B 8 comp.   Figurações 5 comp.   Tema C+ desenv. 9 comp.   Figurações 4 comp.   Conclusão 4 comp.
KV 271	2° A	12	Entrada 5 comp.   Tema A+ desenv. 6 comp.   Conclusão 1 comp.
KV 271	2° B	26	Entrada 10 comp.   Tema A+ motivo do and. 3 comp.   Tema B+ desenv. 10 comp.   Conclusão 3 comp.
KV 364 (320 <sup>d</sup> )	1°	25	Figurações 4 comp.   Tema A+ desenv. 13 comp.   Tema B 4 comp.   Tema C 3 comp.   Conclusão 1 comp.
KV 364 (320 <sup>d</sup> )	2°	19	Tema A+ desenv. 16 comp.   Ponte Tema B 1 comp.   Conclusão 1 comp.
KV 427 (417 <sup>a</sup> )	Lento	21	Tema A 9 comp.   Tema B 10 comp.   Conclusão 2 comp.
KV 452	3°	47	Figurações 18 comp.   Tema A derivado do and. 12 comp.   Ponte 7 comp.   Conclusão 10 comp.
KV 522	Lento	14	Figurações A 4 comp.   Figurações B 4 comp.   Figurações C 5 comp.   Conclusão 1. comp.

Este quadro comparativo revela alguns dados interessantes: em geral, o início das cadências pode começar directamente com um dos temas do andamento, com figurações de escalas e harpejos ou com um pequeno prelúdio expressivo. As cadências de primeiros andamentos utilizam todas três temas ligados por pontes expressivas ou figurações. As cadências de andamentos lentos recorrem no máximo a dois temas, e no caso especial do *Divertimento* KV 522 apenas tem figurações fora do contexto musical do andamento (sem dúvida mais uma ironia do compositor). Nem sempre os temas são citados como aparecem na peça, e por vezes é apenas um pequeno motivo que é desenvolvido. Todas as conclusões são na sua maioria concisas

e poucas vezes excedem dois compassos, com exceção do quinteto para sopros e piano KV 452, decorrendo este facto da natureza imitativa do final da cadência, que obriga ao diálogo entre as partes antes do trilo final.

Vejamos agora uma tabela referente a um conjunto de cadências para concertos para um instrumento de sopro e orquestra, de compositores contemporâneos de Mozart. Não é possível certificar que tenham sido escritas pelos próprios compositores, embora seja esse o caso nas cadências de Besozzi e Lebrun e eventualmente de Antonio Rosetti (1750-1792), mas são comprovadamente da época em questão (VESTER, 1999, pp. 161-164).

**Tabela 5 - Dados relativos a cadências da época para instrumentos de sopro**

Obra	Andamento	Métrica	Compasso	Extensão em tempos	Temática	Figurações
Tromlitz	Rápido	Sim	Sim	52	Não	Sim
Gluck	1º	Mista	Não	c. 30	Não	Sim
Gluck	2º	Sim	Não	c. 33	Não	Sim
Graf	1º	Sim	Não	34	Sim	Sim
Graf	2º	Sim	Não	c. 22	Sim	Sim
M. Haydn	1º	Sim	Não	14	Não	Sim
M. Haydn	2º	Sim	Não	c. 12	Não	Sim
M. Haydn	3º	Sim	Mista	23	Sim	Não
Besozzi	1º	Mista	Não	c. 20	Não	Sim
Besozzi	2º	Mista	Não	c. 18	Não	Sim
Eichner	1º	Sim	Não	c. 34	Não	Sim
Fischer	2º	Mista	Não	c. 23	Sim	Sim
Lebrun	1º	Sim	Não	10	Não	Sim
Rosetti	1º	Sim	Mista	c. 37	Sim	Sim
Rosetti	2º	Sim	Não	17	Não	Sim

Estas obras pertencem respectivamente: ao exemplo retirado da obra teórica de Tromlitz anteriormente citado (v. fig. 158), ao concerto em sol maior para flauta de Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714–1787), ao concerto em dó maior para flauta de Friedrich Hartmann Graf (1727-1795), a um dos concertos em ré maior para flauta de Michael Haydn, ao segundo concerto em fá maior para oboé de Besozzi (v. fig. 160), a um concerto para fagote de Ernst Dietrich Adolph Eichner (1740-1777), à terceira cadência de um anónimo para o concerto número seis de Fischer já acima referida (v. fig. 159) , ao concerto em sol maior para flauta ou oboé de Lebrun<sup>72</sup>, e ao concerto para oboé em dó maior de Rosetti, podendo estas obras ser consultadas no Anexo G.

Novamente, os dados são muito consistentes. A cadência que Tromlitz dá como exemplo e comenta com sendo um pouco longa, é de facto a maior da amostragem. Nos casos em que temos cadências para o primeiro e segundo andamentos, e com a excepção da de Gluck, confirma-se que para andamentos de carácter afectuoso as cadências são mais curtas. O facto de a cadência do concerto de Gluck modular pode justificar a maior dimensão uma vez que necessita de seis tempos para o efeito. A maioria está notada metricamente, mas um terço apresenta episódios de escrita ao estilo de *Fantasia*. Apenas uma cadência tem barras de compasso, e duas outras combinam os dois estilos. Dois terços das cadências são exclusivamente compostas por figurações, mas uns expressivos 30% utilizam material temático do andamento a que pertencem, conectado por figurações. Uma única excepção utiliza exclusivamente material do andamento, sem recorrer ao expediente das figurações.

A tabela seguinte faz um apanhado não do esquema harmónico, mas sim dos graus harmónicos utilizados nestas cadências.

---

<sup>72</sup> A cadência é efectuada sobre uma pedal da harmonia.

Tabela 6 - Análise harmónica das cadências constantes na tabela 4

Obra	Cadência	Graus utilizados	Modulação
Tromlitz	Rápido	I - I <sup>7</sup> - II - II <sup>7</sup> - IV - V - V <sup>7</sup>	Não
Gluck	1º And.	I - II - II <sup>7</sup> - V - V <sup>7</sup>	Não
Gluck	2º And.	I - V - V <sup>7</sup>	Ré m/Mib M
Graf	1º And.	I - II - IV - V - V <sup>7</sup>	Não
Graf	2º And.	I - II - V - V <sup>7</sup>	Não
M. Haydn	1º And.	I - V - V <sup>7</sup>	Não
M. Haydn	2º And.	I - V - V <sup>7</sup>	Não
M. Haydn	3º And.	I - V - V <sup>7</sup>	Não
Besozzi	1º And.	I - IV - V - V <sup>7</sup>	Não
Besozzi	2º And.	I - II - V - 7 dim	Não
Eichner	1º And.	I - I <sup>7</sup> - IV - V - V <sup>7</sup> - 7 dim	Não
Fischer	2º And.	I - I <sup>7</sup> - II <sub>#</sub> - II <sup>b</sup> - V <sup>7</sup>	Não
Lebrun	1º And.	I - IV - V - V <sup>7</sup>	Não
Rosetti	1º And.	I - I <sup>7</sup> - II - V	Não
Rosetti	2º And.	I - II - V - V <sup>7</sup>	Sol m

Como se pode ver, o universo harmónico das cadências abrangidas, embora siga bastante fielmente as indicações de todos os tratados da época, é infinitamente mais reduzido do que qualquer uma de Mozart. É sobretudo no prolongar das secções não resolvidas que Mozart joga, criando enormes tensões, por vezes ao longo de mais de um dezena de compassos, até finalmente chegarem à sua conclusão. O facto de lidarmos aqui com cadências para instrumentos de sopro a *solo* explicará porventura muita dessa economia, mas eventualmente não toda (partindo aqui do princípio que a cadência de um compositor reputado como Michael Haydn não é original). Já as cadências dos concertos de Gluck e Rosetti tem um sopro de originalidade com as muito breves incursões a outras tonalidades.

Em vista de tudo o que ficou exposto e sumarizando, na composição da cadência para um concerto de Mozart para um instrumento de sopro solista, deveríamos observar as seguintes regras básicas:

- a) antes curtas demais do que demasiado longas
- b) a cadência do andamento lento deve ser mais curta do que a do primeiro andamento
- c) utilizar material temático do andamento e figurações harmônicas e de escalas como conexão entre esses temas
- d) duas ideias contrastantes bastam para o propósito
- e) utilizar um esquema harmônico muito simples e próximo da tonalidade do andamento (homónimas menores incluídas)
- f) a cadência deve ter um afecto adequado ao andamento em que está inserida, mas ter a capacidade de surpreender pela inventiva.

Uma última sugestão: no seu concerto para piano KV 271, Mozart utiliza para a cadência um tema que apenas foi apresentado na orquestra, nunca tendo sido desenvolvido pelo solista. A ideia terá sido do seu agrado porque aquando da sua revisão e composição da segunda versão, não só manteve a ideia como a desenvolveu de seis para oito compassos. Uma vez que o concerto KV 314 tem também o tema inicial que nunca é utilizado pelo *solo*, quer no primeiro, quer no segundo andamento, não estaremos certamente a trair o espírito de Mozart se os utilizarmos com um dos temas das nossas cadências.



## 5. Conclusão

### Do mestrando

O positivismo comtiano de novecentos trouxe um enorme desenvolvimento ao ocidente, e no caso particular das ciências musicais, influenciou investigadores do gabarito do biógrafo de Mozart Otto Jahn (1813-1869) ou do catalogador Ludwig Ritter von Köchel (1800-1877), cujo trabalho de base na investigação mozartiana culmina na primeira edição das obras completas do compositor no último quartel do século XIX. Esta pesquisa exaustiva, baseada em factos e fontes, causa admiração, mas produz uma falsa sensação de que tudo o que podia ser revelado havia sido esgotado, provocando uma reacção no sentido da *Geistesgeschichte*. Personalidades como Alfred Einstein (1880-1952) acusam Jahn e Köchel de serem demasiado investigadores e insuficientemente músicos, privilegiando a análise epistemológica e provocando a paralisia na investigação musicológica (IRVINE, 2006, pp. 5-8).

Esta miopia académica fez com que muitas obras fossem erradamente atribuídas ao génio A, B ou C, porque se reconhecia indubitavelmente a "mão do Mestre". Citámos neste trabalho, o caso das sinfonias de Bach e Abel erroneamente atribuídas a Mozart, mas os exemplos abundam: a colectânea de sonatas *Il Pastor Fido* de Nicolas Chédeville (1705-1782) foi aceite até ao séc. XX como sendo realmente de Vivaldi, a despeito da escrita musical pouco ter a ver com a deste. Ainda actualmente são comercializadas edições desta colectânea como oriunda da pena do compositor italiano, sem qualquer menção ao facto de se tratar de uma falsificação de conluio entre o verdadeiro compositor e o seu editor, com meros fins de lucro. Também o concerto para oboé durante muitos anos atribuído a Haydn é ainda hoje publicado sob o seu nome, mesmo quando se sabe já há mais de uma trintena de anos que não foi seguramente ele o seu autor, discutindo-se a possível atribuição a Ignace Malzat (1757-1804), e isto a despeito de conter um dos mais pobres *Rondo* com variações de toda a literatura para o instrumento.

Outro exemplo é certamente o caso do concerto para oboé KV 314 (285<sup>d</sup>) na sua versão para flauta. Nunca a atribuição original à flauta foi posta em causa a despeito das muitas inconsistências que apresenta: quanto ao facto de as partes das cordas, pela escrita que apresentam, serem claramente fruto de transposição, ou

quanto à tessitura do solista, sendo o registo mais agudo do instrumento solista gritantemente desaproveitado. Só em 1920, na sequência da descoberta da cópia para oboé protagonizada por Paumgartner, as certezas são abaladas - ou talvez devêssemos dizer mais apropriadamente: as não-dúvidas. Ainda assim, os convincentes argumentos de Paumgartner foram rebatidos por estudiosos durante décadas.

Partindo da reflexão que Goritzki propõe, foi feito um trabalho de confrontação das fontes disponíveis num esforço permanente de contextualização na época e no estilo. O que Goritzki aborda de uma forma relativamente avulsa encaixa em duas grandes categorias. Questões de fundo, que na terminologia do filólogo Karl Stackmann poderíamos classificar de variantes reiteradas (FEDER, 2011, p. 61), e que moldam a obra quanto ao discurso musical, agógica rítmica e contraponto, como sejam:

a) a presença ou não de tercinas no texto

Creemos que ficou claro que a utilização de tercinas faz parte do vocabulário mozartiano, cumprem uma função de aceleração rítmica característica da sua estética, e que nesta obra não constituem uma simplificação técnica, mas porventura uma complexidade rítmica.

b) a execução ou não de passagens em terceiras

Goritzki argumenta que Mozart nunca escreve passagens lineares sobre um baixo diferenciado. Citámos alguns exemplos que contradizem esta afirmação. Ainda assim, julgamos que não se deve estabelecer neste particular regra alguma, mas antes analisar as diferentes situações individualmente, porque em alguns casos faz sentido musical a alteração sugerida de certas passagens lineares para terceiras.

c) a correcta correspondência de texto, não só no *fugato* do *Rondo*, como também nos diálogos entre a voz *solo* e as partes de orquestra no primeiro andamento.

Este é o ponto em que os reparos de Goritzki têm maior pertinência. Em mais do que um ponto, a versão de flauta obedece a uma maior lógica musical interna.

As outras questões abordadas no seu artigo são questões de pormenor, mas que paradoxalmente, lhes é atribuída uma importância que à luz do enquadramento histórico não têm justificação:

a) a questão das oitavas paralelas na entrada do solo da obra

A enorme importância que Goritzki atribui a esta passagem na abertura do concerto só se explica pela sua utilização como elemento descredibilizador da fonte para oboé. Cremos que ficou amplamente demonstrado que o problema só surge pelo desdobramento da passagem em duas oitavas, e que a escrita da versão de oboé é absolutamente consentânea com a escrita do compositor para o instrumento, não se tratando de uma simplificação técnica dado o estado de desenvolvimento do oboé da altura. Assim, do nosso ponto de vista, o argumento de Goritzki carece de rigor composicional, histórico e organológico.

b) o *Schleifer* que aparece no segundo andamento da versão para flauta

A presença repetida deste ornamento na versão de flauta foi largamente analisada, e é nossa convicção que não só não é original, como descredibiliza a fonte para flauta neste particular. A ausência de alguma obra do compositor que faça uso deste tipo de ornamento com a frequência que aqui ocorre parece corroborar a nossa assumpção.

c) finalizações de frases e pequenas variações de texto sem implicações harmónicas

Estas são variações perfeitamente normais (variações não reiteradas), não só na prática performativa da época, como absolutamente explicáveis e compreensíveis no caso da adaptação de uma obra para outro instrumento. Também aqui, entendemos que a melhor atitude é a análise caso a caso, tanto mais que situações há, em que a opção por uma ou outra versão se articula com problemáticas de fundo, como seja o caso da utilização ou não de tercinas na obra.

Independentemente destas questões, é claro que ambas as fontes carecem de credibilidade nos aspectos de articulação e ornamentação. Se no primeiro caso é por haver uma abundância excessiva de indicações que na sua maioria primam pela redundância à luz das regras da época, no caso da ornamentação deve-se ao número e tipo de ornamentos que aparecem ser muito reduzido em relação ao universo mozartiano, e os que aparecem estão notados demasiado imprecisamente para serem devidamente enquadrados.

Ao longo do presente trabalho estabelecemos ainda que as duas versões obedecem a *topoi* de escrita bem caracterizados e consistentes com o que é na altura aceite, e como tal, a proposta de Ingo Goritzki de interpretar no oboé a versão de flauta transposta para dó *dic sic* não nos parece válida.

Richard Taruskin (n. 1945) fala da atitude que certos editores têm, de utilizarem a metodologia *copy-text*<sup>73</sup>, mesmo quando a fonte privilegiada é sabidamente corrupta:

"É preferível uma reconhecida falsidade a uma correcta conjectura. Com efeito, podemos viver com o erro, desde que não seja o nosso erro. Com o que nós, musicólogos, não conseguimos viver, aparentemente, é com a dúvida. Mas se assim é, não somos críticos e não somos académicos, e não temos nada que aconselhar os intérpretes" (1995, p. 41).

A nosso ver, esta é a atitude de Goritzki ao privilegiar a fonte de Viena para flauta como a mais próxima do autor. Na escolha de uma fonte principal existem três propriedades que devem ser observadas (FEDER, 2011, pp. 57-58):

a) proximidade temporal do compositor. Fontes antigas que datam de uma altura mais próxima do compositor possuem por definição uma assumpção de melhor transmissão

b) proximidade geográfica do compositor. Cópias próximas, *i.e.* cópias e edições originárias da vizinhança do local de trabalho do compositor merecem precedência sobre fontes periféricas, *i.e.* aquelas originárias de locais distantes

c) distância geográfica respectiva. Fontes com origem simultânea, mas a grande distância uma da outra e supostamente independentes. Os seus respectivos textos podem confirmar-se ou complementar-se, tal como dois testemunhos independentes num tribunal

Como se vê, a fonte de flauta cumpre apenas marginalmente os dois primeiros critérios, enquanto a fonte de oboé não só cumpre mais cabalmente os mesmos dois,

---

<sup>73</sup> Bastante difundida nos países Anglo-saxónicos, trata-se de uma metodologia que dá liberdade ao editor quanto a variantes acidentais, e que em caso de dúvida em variantes substantivas (como seria o caso das passagens em terceiras ou da utilização ou não de tercinas) o editor limita-se a seguir a cópia que elegera como mais próxima do autor. Cf. (FEDER, 2011, p. 61).

como também marginalmente o terceiro critério, através da confrontação com o fragmento descoberto em 1971 e constante no Anexo B.

Os argumentos apresentados ao longo deste trabalho certamente não aclaram as muitas dúvidas que subsistem relativamente ao texto da cópia de Salzburgo, mas cremos ter demonstrado que não existe argumentação sustentável para presumir a versão de Viena como mais válida. Paumgartner afirma no prefácio à primeira edição do concerto que o material descoberto se encontrava entre os manuscritos deixados pelo filho de Mozart ao *Mozarteum* de Salzburgo. Sabemos através de várias fontes, que depois da morte do compositor, a sua viúva Constanze ficou na posse de várias centenas de manuscritos que tentou vender, como nos conta por exemplo, Charles Burney neste seu relato:

"Aquando da nossa visita à loja de música de Broderip [em Londres], perguntaram a Haydn se Mozart tinha deixado alguns manuscritos que valessem a pena ser adquiridos, uma vez que a viúva [Constanze] tinha oferecido trabalhos não editados aos principais editores da Europa por um alto preço. Haydn respondeu de imediato: < Compre-os a todo o custo. Era realmente um grande músico. Tenho sido frequentemente gabado pelos meus amigos como possuidor de algum génio, mas ele era-me muito superior >" (HOGWOOD, 2009, p. 47).

Entre estes manuscritos encontravam-se muitas das cadências que sobreviveram, mas cerca de dois terços dos esboços e documentos de trabalho do compositor foram destruídos. O facto da cópia do concerto para oboé se encontrar no círculo familiar e ter sobrevivido, parece indiciar o reconhecimento de autenticidade bastante por parte daqueles que foram os mais próximos colaboradores de Mozart.

É nossa convicção que a versão de oboé contém um texto tão válido como a de flauta, mais consentâneo com os *topoi* da escrita para o oboé da altura, frequentemente mais rico e variado em termos rítmicos do que a versão alternativa, e que não é pela exclusão que se poderá chegar mais perto da verdade. Muito pelo contrário, entendemos que, até à eventual descoberta de uma fonte mais fidedigna, é pelo trabalho comparado dos materiais que dispomos, complementado com a análise de todo um manancial de informação dispersa que nos chegou por diversas vias, que poderemos criar um meta-texto que nos permitirá ter um visão mais completa e abrangente da obra.

## Do espectador/observador

Segundo o famoso *dictum* atribuído a Gustav Mahler (1860-1911) - numa partitura está tudo escrito excepto o essencial. É, porventura, a melhor descrição da asserção do conceito novecentista da intemporalidade de uma obra - o *Werktreue*. O significado desta afirmação é que existe algo para além do texto e do acto da materialização sonora desse mesmo texto - trata-se da verdade profunda e intemporal da obra, que está num patamar muito acima não só do intérprete, mas também do Tempo. E essa materialização, esse acto, não se deve denominar interpretação (uma vez que, neste caso, interpretar significa questionar o inquestionável), mas antes transmitir, "deixar a música falar por si". Quando Wagner ou Mahler "retocam" a orquestração das "sacrossantas" sinfonias de Beethoven (1770-1827), não sentem que estejam a cometer qualquer acto de traição perante o seu público ou o próprio compositor. Fazem-no em nome de uma Verdade mais elevada - o *Werktreue* - que, paradoxalmente, transcende o próprio Criador.

Quando o movimento de interpretação historicamente informada começou a tomar forma, nos anos 50 e 60, propunha-se tão só a leitura de obras do passado à luz de todo um manancial de informação que, por razões de ordem cultural, estética, social, *etc.*, havia sido negligenciada. Este trabalho foi verdadeiramente revolucionário e teve consequências profundas na maneira como passámos a abordar textos mais antigos, mas algures nesta viagem, os propósitos dos seus "*founding fathers*" foram-se esbatendo, e, por via de inúmeras influências (entre as quais as comerciais não jogaram papel negligenciável) começam a vestir a capa do dogma (ou aceitaram que alguém a vestisse), e a apresentar as suas versões "definitivas" das grandes obras primas, "como o compositor a terá idealizado". Pretendeu-se que, se fossem reproduzidos fielmente os factores externos à obra - como a utilização de instrumentos da época ou suas cópias "melhoradas", dos espaços históricos mais adequados, de um diapasão mais aproximado ao da época em causa (dada a impraticabilidade de confrontação com a miríade de diapasões que coexistiam na altura), ou com o repúdio da casaca, essa indumentária tão associada ao período e espírito romântico - se chegaria a um resulta que seria reconhecido e perfilhado pelo compositor. Fecharam-se os olhos a factos cruciais e a informação inequívoca acerca da *praxis* musical da época: da constituição das formações instrumentais à tipologia

vigente dos programas de concertos, da prática da ornamentação e improvisação ao pragmatismo dos compositores e intérpretes que levava ao reajustar de uma obra aos meios existentes, da interacção dos intérpretes com o seu público à completa e total não-sacralização da obra musical. Tudo isto, em nome de uma interpretação "ideal", que sabemos bem nunca ter existido. E aqui reside a grande ironia da História (mais uma): ao tentar materializar o *Werktreue* de determinada obra, os adeptos do movimento acabam por emular os próprios românticos, cuja prática pretendem tão veementemente contrariar. Ao invés da obra servir o intérprete, é este que passa a servir a obra, numa total inversão da *praxis* e da mentalidade da época.

### **Do intérprete**

Gostaria aqui de partilhar um episódio ocorrido em 2004, e que me marcou bastante. Estava na altura a ensaiar *Das Lied von der Erde* com o Maestro Jeffrey Tate, e em cada ensaio a orquestra conseguia superar-se, fruto de uma direcção clara, boa metodologia de trabalho e, sobretudo, de uma enorme convicção e profundidade de ideias musicais por parte de Tate. A determinada altura dirigi-me a ele durante um intervalo, para lhe colocar várias dúvidas que tinha acerca da obra. É uma obra de grande complexidade, e tendo sido estreada já depois da morte do compositor, não beneficiou das inúmeras e obsessivas revisões a que Mahler submetia as suas criações após as primeiras apresentações, pelo que está particularmente repleta de inconsistências. Para minha enorme surpresa, Jeffrey Tate tinha não só essas, mas muito mais dúvidas, algumas bastante mais pertinentes do que as minhas (talvez não me devesse ter surpreendido uma vez que conhecia muito mais profundamente o texto do que eu). Quando mencionei que tinha as duas gravações de referência de Bruno Walter (1876-1962), cuja obra estreou, pediu-me para eu verificar certas passagens em que a articulação era particularmente incoerente. Voltámos a falar no dia seguinte e disse-me então que não compreendia algumas das opções de Walter, pelo que ia manter como tinha anteriormente decidido. Confidenciou-me então que para ele, enquanto intérprete/maestro, era sem dúvida fundamental todo o trabalho de pesquisa que se possa fazer, mas quando chega a altura da performance, há que ter a coragem de assumir as nossas convicções (mesmo com risco de errar), sob pena de uma prestação insincera.

Esta é uma enorme lição, porque afirma claramente que a convicção performativa nada tem a ver com a convicção académica, nem pode ficar dependente ou suspensa por uma resposta definitiva e cabal da parte desta. A investigação e a performance devem caminhar lado a lado, e é do diálogo constante entre o musicólogo e o intérprete que se atingirá porventura uma visão mais holística da obra - o *Gestalt*. Mas no momento crucial da performance, o intérprete tem forçosamente de se libertar do musicólogo para poder ser verdadeiro.

Talvez fosse este compromisso total no acto da performance a que se referia o compositor americano George Perle (1915-2009), quando falava da interpretação de uma obra sua por Seiji Ozawa (n. 1935): "Quando ele a dirige, todo o seu repertório consiste numa só peça - a minha" (TARUSKIN, 1995, p. 59).

## 6. Posfácio

Já na fase final do presente trabalho, e durante uma estadia em Viena, o autor teve a oportunidade de visitar o Departamento de Musicologia da Faculdade de Estudos Filológicos e Culturais da Universidade de Viena (*Institute der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien*), onde pode consultar a muito evocada tese de doutoramento de Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*. Trata-se de um trabalho exaustivo de uma enorme profundidade, pelo que apenas foi possível consultar aspectos pontuais, nomeadamente o capítulo que concerne Johann Traeg, o proprietário da casa de comércio de música que Edge identificou como sendo o *atelier* de onde originou a cópia de Salzburgo. Constatou-se que, não só muitas das conclusões e asserções a que fomos chegando ao longo do desenvolvimento da presente dissertação se confirmam, como são avançadas novas hipóteses para explicarem alguns dos pontos em branco que subsistem. Assim, julgámos da pertinência de um posfácio, em que apresentaremos uma súpula das questões mais relevantes para o presente estudo, aí abordadas.

A relação entre Traeg e a família Mozart é muito mais próxima do que se poderia supor à partida, e a deduzir por correspondência entre Constanze e o editor Breitkopf (EDGE, 2001, p. 759)<sup>74</sup>, Traeg age como intermediário no negócio da venda de fragmentos do compositor após a sua morte. Numa carta datada de 27 de Março de 1799, Constanze faz o balanço do que Breitkopf ainda lhe é devedor, rematando "[...] e cujo pagamento a *Herr* Traeg aguardo". No ano seguinte fala do envio de mais fragmentos assim como de notas para uma biografia de Mozart:

"Nas passadas duas semanas provei por duas vezes o meu zelo e a consideração que por si nutro, primeiro através de um conjunto de notas para a biografia, e depois por uma grande variedade de fragmentos de Mozart *completos* [*sic*], os quais irá receber através de *Herr* Traeg" (p. 760).

---

<sup>74</sup> No presente posfácio todas as citações serão retiradas da referida tese de Dexter Edge, pelo que nos absteremos de mais indicações para além da página de onde foi extraída a informação.

Como se pode ver, Constanze estava suficientemente segura acerca da seriedade de Traeg para lhe confiar uma quantidade preciosa de documentos e manuscritos do seu defunto marido.

Também surpreendente é a extensão do espólio de cópias de obras de Mozart na posse de Traeg. Entre 21 de Dezembro 1782 (ainda em vida de Mozart, portanto) e 15 de Outubro de 1991, aparecem nada menos que 23 anúncios no *Wiener Zeitung* oferecendo obras do compositor, e este anúncio de 11 de Agosto de 1792 é exclusivamente dedicado a obras suas:

"Nova Música.

Johann Traeg da *Singerstrasse* Nº 863 tem para venda um *fortepiano* quadrado, com muito bom som, e bem construído. Do mesmo podem ser adquiridas as seguintes obras de Mozart:

6 Missas de W. A. Mozart

2 Concertos para dois pianos

2 Concertos para trompa

1 Concerto para violino

15 Sinfonias

1 Cassação para 2 violinos, 2 trompas, viola e baixo

4 Partitas para 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes

1 Quinteto para trompa, 2 violinos, viola e baixo

2 Duetos para violino e viola

24 Contradanças com todas as partes

7 [Contradanças] com uma *Overture* [sic]

1 Sonata em ré maior para 2 pianos

3 Sonatas para piano

Várias *Arias* com texto italiano em partitura

2 Sinfonias arranjadas para Quinteto de 2 violinos, 2 violas e baixo

1 Quinteto em sol maior arranjado para piano, violino, viola e baixo

Para além destes, há vários Quartetos e Trios arranjados para violino e flauta" (pp. 863-864).

Como foi referido anteriormente, em 1799 Traeg edita um catálogo com as obras que dispõe para venda, no qual consta um concerto em dó maior para oboé de Mozart, com o número de catálogo 7 da secção 10 (p. 872). Ora é precisamente esta referência que aparece nas partes da fonte de Salzburgo, e que permitiu traçar a

gênese da cópia. A identificação do *atelier* de proveniência da cópia levou ainda à identificação do copista (Edge chama-lhe "Traeg 3"), tendo-se constatado que para além da cópia do octeto KV 388 mencionado neste trabalho, foi também responsável pela cópia de quatro andamentos da chamada *Gran Partita* KV 361 e de um octeto de atribuição duvidosa com o número Anh. C 17.01 (pp. 959-960), tendo a análise destas cópias permitido a sua datação por volta de 1795 ou um pouco mais tarde (p. 878). Por outro lado, as marcas de água no papel da cópia de Salzburgo sugerem uma data não anterior a meados de 1790 nem posterior a 1800, pelo que "Traeg 3" deve ter estado associado à casa Traeg na segunda metade da década de 90 (p. 961).

Edge dá assim a sua versão do fio de eventos que se podem inferir a partir das provas existentes:

"Suponhamos que Mozart compôs um concerto completo de oboé, provavelmente em Salzburgo, para Giuseppe Ferlendis, algum tempo antes da sua viagem para Mannheim e Paris. Aparentemente Mozart levou a partitura do concerto de oboé com ele para Mannheim, porque dá um conjunto de partes a Friedrich Ramm, que subsequentemente o apresenta várias vezes. Enquanto em Mannheim, Mozart afirma ter recebido uma encomenda de Ferdinand Dejean para três concertos de flauta e dois quartetos (mais tarde os números mudam). Destes, Mozart certamente compôs pelo menos um quarteto (KV 285), mas não é claro que tenha composto alguma das outras peças, embora afirme nas cartas a seu pai que concluiu um dos dois concertos e três quartetos. Contudo, *não existem provas claras nas fontes que alguma destas peças tenha alguma vez existido*<sup>[75]</sup>. De facto, do ponto de vista das fontes, a prova mais persuasiva de que Mozart tenha feito mais algum trabalho para Dejean é o autógrafo do *Andante* para flauta e orquestra KV 315. Este *Andante* tem sido referido como um substituto para o andamento intermédio do KV 313 - mas, como vimos, a prova da autenticidade do [concerto] KV 313 é extremamente fraca, pelo que faz pouco sentido especular acerca de uma suposta relação entre os dois. Claro que é possível que Mozart tenha arranjado ele próprio o [concerto] KV 314 para flauta enquanto estava em Mannheim, como sugeriu Paumgartner, ou que o tenha feito através de um copista, como Henrik Wiese sugere, mas não há provas directas de que assim tenha sido. A mera existência de um conjunto de partes, não examinadas exhaustivamente, para tal arranjo, não prova que este arranjo tenha alguma coisa a ver com Mozart ou com a encomenda de Dejean. De qualquer modo, o cenário parece improvável, dado que Ramm, segundo testemunho do próprio Mozart, executou o concerto várias vezes em Mannheim durante a estadia de Dejean.

---

<sup>75</sup> Itálico de Edge.

Sumarizando: Mozart compôs um concerto para oboé, que é provavelmente ( e assim é geralmente assumido) a obra que sobrevive num conjunto tardio de partes proveniente de Traeg que pode datar já depois da morte de Mozart. Tendo por base o estado actual de pesquisas, um arranjo deste concerto para flauta não pode ser relacionado de modo algum com Mozart, embora tal arranjo possa ter sido feito por ele ou por sua instigação. Aparentemente começou outro concerto de oboé [76], provavelmente para Friedrich Ramm, durante a sua viagem para Mannheim e Paris. Mozart compôs um quarteto para flauta, e talvez um *Andante* para flauta e orquestra para Dejean (embora não esteja excluída a hipótese de Mozart ter composto o *Andante* antes de deixar Salzburgo). As fontes não nos permitem dizer mais" (895-896).

Edge dá também alguns elementos que permitem especulação sobre novas explicações acerca da proveniência quer da fonte de flauta, quer da de oboé. Um relato de 10 de Setembro de 1793 refere um concerto que ocorreu em Viena no *Theater auf der Landstrasse*:

"O famoso concerto de *Herr* Mozart, o qual *Herr* Dillong executou com tão grande aplauso no *K. K. Hoftheater*, [foi] executado na flauta por *Herr* Postpischel, um rapaz de 15 anos" (p. 897).

Eis a hipótese que Edge adianta:

"*Herr* Dillong era certamente o renomado flautista cego Friedrich Ludwig Düllon (1769-1836), que deu concertos no *Burgtheater* em Viena a 26 de Março de 1791, e no *Theater auf der Wieden* a 15 de Abril do mesmo ano. No concerto do *Burgtheater*, Düllon interpretou dois concertos de flauta. Não há compositor especificado para o primeiro, mas o segundo era de Quantz. No concerto no *Theater auf der Wieden*, Düllon executou novamente dois concertos, o primeiro dos quais novamente sem compositor especificado, sendo o segundo de Giornovich [77]. Se o relato de 1793 está correcto, Düllon executou um concerto de Mozart no *Burgtheater* a 26 de Março de 1791, uma performance à qual Mozart poderia ter assistido, e na qual poderia mesmo estar envolvido. De momento podemos apenas especular que obra teria sido esta" (p. 897).

---

<sup>76</sup> Refere-se ao fragmento do concerto em fá maior KV 293 (416<sup>f</sup>) já referido neste trabalho.

<sup>77</sup> Ivan Mane Jarnović (1747-1804), violinista virtuoso originário provavelmente da região da actual Croácia.

Relativamente a possíveis fontes para a origem da cópia de oboé, Edge apresenta alguns cenários possíveis, mas gostaríamos de sublinhar que nenhum deles invalida a hipótese exposta neste trabalho:

"Uma vez que as partes no *Mozarteum* são a principal fonte para o concerto de oboé, torna-se tanto mais importante considerar a fonte de Traeg. Parece improvável que as partes de Salzburgo sejam a cópia mestra de Traeg, embora tal não esteja fora de questão. Se não forem, ele deveria ter uma outra cópia mestra. Podia talvez ter o autógrafo de Mozart, ou talvez uma partitura ou um conjunto de partes derivados do autógrafo. Embora saibamos que Mozart pediu a Leopold para lhe enviar o autógrafo em 1783, não sabemos se o recebeu<sup>[78]</sup>. Assumindo que sim, as possíveis fontes para a cópia mestra (presumindo que obra é autêntica) poderiam ter sido as seguintes: o próprio Mozart ou um intermediário; Friedrich Ramm, que tocou em Viena em 1779, 1781 e 1787 (executando concertos não especificados nas três ocasiões); Giuseppe Ferlendis, que tocou em Viena em 1794; o oboísta do Príncipe de Esterházy; ou talvez alguém sem conexão com a história que aqui narrei. Se a cópia mestra de Traeg não era o autógrafo, então as partes do *Mozarteum* - se são de facto, como tudo parece indicar, uma cópia comercial - são pelo menos dois ou três passos afastadas do autógrafo" (p. 898).

---

<sup>78</sup> Cf. as cartas de 15/2/83, 12/3/83 e 29/3/83 no Anexo A. Esta última carta parece ter escapado a Edge, ou este não lhe atribui relação com os pedidos formulados nas duas cartas anteriores.



## Bibliografia

- AAVV (1999)**, "Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Salzburg 1777 Concerto pour Hautbois en Do Majeur - K.314", *La Lettre du Hautboïste*, France, s/n, Hors de série nº1.
- ANDERSON, Emily** (1985), *The letters of Mozart and his Family*, London, MacMillan Press.
- BACH, Carl Philipp Emanuel** (1949), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Trad. William J. Mitchell (do original de 1753), New York, W. W. Norton & Company.
- BERNARDINI, Alfredo** (1988), "The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797", *Early Music*, Oxford, Oxford University Press, volume XVI nº3, pp. 372-387.
- BLANNING, Tim** (2008), *The Triumph of Music Composers, musicians and their audiences, 1700 to the present*, London, Penguin Books.
- BORBA, Tomás, GRAÇA, Fernando Lopes** (1996), *Dicionário de Música*, Porto, Mário Figueirinhas Editor.
- BURGESS, Geoffrey, HAYNES, Bruce** (2004), *The Oboe*, New Haven, Yale University Press.
- BURNEY, Charles** (1771), *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music, Fac simile* (2005), London, Elibron Classics.
- (1775), *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces. Or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, London, T. Becket.
- CAMPBELL, Carey Lynn** (2008), *To Play or Not to Play: The Soloist's Expected Contribution During Tutti Sections of Mozart's Concertos for Strings and Winds*, Ann Arbor, ProQuest LLC.
- CARSE, Adam** (1969), *The Orchestra in the XVIIIth Century*, New York, Broude Brothers Limited.
- CUMING, Geoffrey** (1940), "Mozart's Oboe Concerto for Ferlendis", *Music & Letters*, Oxford, Vol. 21 nº 1. pp. 18-22.
- EDGE, Dexter** (2001), *Mozart's Viennese Copyists*, Michigan, Pro Quest Company.
- FEDER, Georg** (2011), "Music Philology An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique", *Monographs in Musicology*, Hillsdale, Pendragon Press, nº 14.
- FISCHER, Johann Christian** (c. 1770), *The Compleat [sic] Tutor for the Hautboy Containing the easiest & most improved Rules for Learners to play to which is added a favorite collection of Arias, Marches, Minuets, Duets & Also the favorite Rondeau perform'd at Vauxhall by Mr. Fischer*, London, C. & S. Thompson.
- GIEGLING, Franz** (1986), *Mozart Kritische Berichte*, Kassel, Bärenreiter.
- GORITZKI, Ingo** (1979), "Mozarts Oboenkonzert unter neuen Aspekten", *Tibia*, Celle, 4. Jahrgang, Heft 2, pp. 302-308.
- GORITZKI, Ingo** (2001), Prefácio a *Oboenkonzert C-dur KV 314*, München, G. Henle.
- HARNONCOURT, Nikolaus** (1984), *The Musical Dialogue Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*, Portland, Amadeus Press. Trad. Mary O'Neill.

**HAYNES, Bruce** (1985), *Music for Oboe, 1650-1800 A Bibliography*, Berkeley, Fallen Leaf Press.

**HAYNES, Bruce** (1994), "The Addition of Keys to the Oboe, 1790-1830", *The Journal of the International Double Reed Society*, Number 22, Idaho Falls, Falls Printing Company.

**HAYNES, Bruce** (2001), *The Eloquent Oboe A History of the Hautboy from 1640 to 1760*, Oxford, Oxford University Press.

**HOGWOOD, Christopher** (2009), *Haydn's visits do England*, London, Thames & Hudson Ltd.

**IRVING, John** (2003), *Mozart's Piano Concertos*, Hants, Ashgate Publishing Limited.

**JOPPING, Gunther** (1981), *Hautbois et Basson, Leur histoire, leur famille, leur répertoire*, Paris, Editions Payot Lausanne.

**MARQUES, Henrique de Oliveira** (1985), *Dicionário de Termos Musicais*, Lisboa, Editorial Estampa.

**MOZART, Leopold** (2008), *The Art of the Violin*, Trad. Elisabeth Kaplan (do original de 1769), Salzburg, Kulturverlag Polzer.

**NEUMANN, Frederick** (1986), *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, Princeton University Press.

**PAGE, Janet K.** (1988), "The hautboy in London's musical life, 1730-1770", *Early Music*, Oxford, Oxford University Press, volume XVI n<sup>o</sup>3, pp. 358-371.

**PAUMGARTNER, Bernhard** (1950-51), "Mozart's Oboe Concerto", *Tempo*, s/l, Cambridge University Press, N<sup>o</sup> 18 pp. 4-7.

**PAUMGARTNER, Bernhard** (1948), Prefácio a *Concerto for Oboe and Orchestra K. 314*, London, Hawkes and Son.

**QUANTZ, Johann Joachim** (1985), *On Playing the Flute*, Trad. Edward R. Reilly (do original de 1752), London, Faber and Faber Limited.

**ROSEN, Charles** (1971), *The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber and Faber.

**RUDERS, Carl Israel** (1981), *Viagem em Portugal 1798-1802*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

**SAINT-ARROMAN, Jean**, Coord. (2002), *Hautbois Méthodes et Traités - Dictionnaires*, Courlay, Editions J. M. Fuzeau.

**SCHERPEREEL, Joseph** (1985), *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834/ L'Orchestre et les Instrumentistes de la Real Camara à Lisbonne*, Trad. Maria Fernanda Cidrais, Fundação Calouste Gulbenkian.

**TARUSKIN, Richard** (1995), *Text & Act Essays on Music and Performance*, Oxford, Oxford University Press.

**TROMLITZ, Johann George** (1991), *The Virtuoso Flute-Player*, Trad. Ardal Powell (do original de 1791), Cambridge, Cambridge University Press.

**TÜRK, Daniel Gottlob** (1982), *School of Clavier Playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Trad. Raymond H. Hagg (do original de 1789), (s/l), University of Nebraska Press.

**VAN-DER-HAGEN, Amand** (c. 1792), *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour le Hautbois, Fac simile* (1974), Editions Minkoff.

**VESTER, Frans** (1999), *W. A. Mozart On the Performance of the works for Wind Instruments*, Trad. Ruth Koenig, Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**WATERHOUSE, William** (1980), *The New Langwill Index A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London, Tony Bingham.

**WIESE, Henrik** (2009), Prefácio a *Konzert für Oboe und Orchester C-dur KV 314 (285ª)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

## Catálogos

**AAVV** (2006), *Gli strumenti a fiato nell'epoca di Mozart*, Mantova, Publi Paolini.

**YOUNG, Phillip T.** (1988), *Loan Exhibition of Historic Double Reed Instruments*, s/l, University of Victoria.

## Sites de Internet

**BURGESS, Geoffrey** (2005), "Ludwig August Lebrun", *Notes*, Vol. 61 nº 4, Chicago, Questia. Disponível na Internet "<http://www.questia.com/library/1G1-133706115/ludwig-august-lebrun>".

**IRVINE, Thomas** (2006), "The foundations of Mozart Scholarship", *Current Musicology*, New York, 81, pp. 7-52. Disponível na Internet "<http://ecommons.library.cornell.edu/bitstream/1813/221/3/Chapter%201.pdf>".

**LEESON, Daniel N.** (2004-2011), "Mozart's Use of Paper, Dating and Other Papermaking Facts". Disponível na Internet "<http://mozartforum.com/Lore/article.php?id=171>".

**LIPOWSKY, Felix Joseph** (1811), *Friedrich Ramm*, Baierisches Musik-Lexikon. Disponível na Internet "[http://personen.digitale-sammlungen.de/pnd/bsb00000279\\_00452-01.html](http://personen.digitale-sammlungen.de/pnd/bsb00000279_00452-01.html)".

**NOVEMBER, Nancy** (1996), "A French Edition of Leopold Mozart's *Violinschule* (1756)", *Deep South*, Vol. 2 n. 3. Disponível na Internet "<http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol2no3/nancy1.html>".

**WUTTKE, Peter** (s/d), *The Haynes Catalog*. Disponível na Internet "<http://beauty-of-code.de/>".

**ZASLAW, Neal** (2008), "One More Time: Mozart and his Cadenzas", *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, Harvard, Harvard Publications. Disponível na Internet "<http://www.aproposmozart.com/Zaslaw,Mozart%20and%20his%20cadenzas%20030109.pdf>".

**ZAZO, Maria Sophia** (1996), *Giuseppe Ferlendis*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 46. Disponível na Internet "[http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-ferlendis\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-ferlendis_(Dizionario-Biografico)/)".

## Outros sites de Internet

<http://www.mozarteum.at/>

[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_oboists](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_oboists)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Turkish\\_music\\_\(style\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_music_(style))

## Manuscritos

*Concerto in C. / Oboe Principale / 2. Violini / 2. Oboe / 2. Corni / Viola / e / Baŕo / Del Sig. <sup>u</sup> W. A. Mozart*

*Concerto in D/ a / Flauto principale / Due violini / Due Oboe / Due Corni / Viola / e / Basso. / Del Signore Wolfgang Mozart*

*Concerto / pour / Flute ou Hautbois Principale / Premier et Second Violons, Alto Corno 1<sup>mo</sup> & 2<sup>do</sup> / et Basse / Composé / par / M. Le Brun [sic]*

*Flauto Traverso Principal / N<sup>o</sup> 1 / Concerto / A flute ou hautbois Principale / Premier et Second Violons / Alto / et / Basso / Composés [sic] / par / M Le Brun. / Musicien De S. A. S. Electorále Palatine.*

*N<sup>o</sup>6 / Concerto / for a /Hautboy German Flute or / Violin / With Accompainment for Two / Violins and French Horns / Tenor and Bass / Composed by / John [sic] Christian Fischer*

*Oboe/ Clarinetto / Corno in E la fà / fagotto / Cembalo, [MOZART, Wolfgang Amadeus]*

*Quarttetto [sic] Par Mr: Wolffgang [sic] Amadeo Mozart/ à Munic [sic], 1781*

*Von Mozart und seine Handschrift [caligrafia de Nissen] [concerto para piano KV 488]*

## Partituras impressas

**BISSOLI, Matteo** (1983), *Sonata in sol minore per oboe e basso continuo*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni.

**FERLENDIS, Giuseppe** (2011), *Concerto für Oboe und Kammerorchester Op- 13 Nr. 2 F-Dur*, s/l, Befoco Music.

**FERLENDIS, Giuseppe** (2012), *Concerto II in do maggiore per Oboe o Flauto e orchestra*, s/l, Musedita.

**FIALA, Josef** (1979), *Duo Concertante pour Flute ou Hautbois et Basson N<sup>o</sup> 1 in F N<sup>o</sup> 2 in C*, London, Nova Music.

**FISCHER, Johann Christian** (1963), *Konzert für Oboe und Orchester Nr. 2 Es-dur*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

**HAYDN, Joseph** (1968), *Sinfonia Concertante for Oboe, Basson, Violin, Violoncello and Orchestra B flat Major Hob. I: 105*, London, Ernst Eulenburg Ltd.

**HAYDN, Josepf** (1954), *Konzert für Oboe und Orchester*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

**KOZELUCH, Johann Anton** (1982), *Concerto in F*, London, Nova Music.

**LEBRUN, Ludwig August** (1977), *Konzert N<sup>o</sup>1 für Oboe und Orchester d-Moll*, Mainz, Schott.

**LEBRUN, Ludwig August** (1992), *Konzert g-moll für Oboe und Orchester*, s/l, Karthause.

**LEBRUN, Ludwig August** (1988), *Concerto in C N<sup>o</sup>3 for Oboe and Orchestra*, Monteux, Musica Rara.

**LEBRUN, Ludwig August** (1978), *Concerto N<sup>o</sup>4 C-dur für Oboe und Orchester*, Hamburg, N. Simrock.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2003), *Konzert in A für Violine und Orchester Nr. 5 KV 219*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (s/d), *Divertimento for 2 Oboes, 2 Horns and 2 Bassons F major K. 253*, London, Ernst Eulenburg.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (1976), *Konzert in Es für Klavier und Orchester Nr.9 Jeunehomme KV 271*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (1981), *I. Erster Satz zu einem Konzert in F für Oboe und Orchester (Fragment) KV 293 (416)*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2006), *Die Werke für Flöte und Orchester KV 313 (285<sup>c</sup>), 314 (285<sup>d</sup>), 315 (285<sup>e</sup>)*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (1948), *Concerto for Oboe and Orchestra K. 314*, London, Hawkes and Son.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (1986), *Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285<sup>d</sup>)*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2001), *Oboenkonzert C-dur KV 314*, München, G. Henle.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2003), *Konzert in C KV 314 (285<sup>d</sup>)*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2009), *Konzert für Oboe und Orchester C-dur KV 314 (285<sup>d</sup>)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (1986), *Sonate in A KV 331 (300<sup>f</sup>)*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2006), *Serenade in B KV 361 (370<sup>a</sup>)*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (s/d), *Serenade for 12 Wind Instruments and Double Bass Bb Major KV 361*, London, Ernst Eulenburg.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2006), *Sinfonia Concertante für Violine, Viola und Orchester Es-dur KV 364 (320<sup>d</sup>)*, Wiesbaden, G. Henle.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2005), *Serenade ES-DUR KV 375 für Bläseroktett*, München, G. Henle.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2005), *Serenade KV 388 (384<sup>a</sup>) für Bläseroktett*, München, G. Henle.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (2010), *Messe in c KV 427 (417<sup>a</sup>)*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (1986), *Konzert für Klavier und Orchester in A KV 488*, Kassel, Bärenreiter.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** ( 2000), *Quintett für Klavier, Oboe, Klarinete, Horn und Fagott Es-dur KV 452 / Adagio und Rondo für Glasharmonica (Klavier), Flöte, Oboe, Viola und Violoncello KV 617*, München, G. Henle.

**MOZART, Wolfgang Amadeus** (1991), *Così fan tutte Ossia La Scuola Degli Amanti*, Kassel, Bärenreiter.

**ROSETTI, Antonio** ( 2011), *Konzert für Oboe und Orchester Nr. 3 in C-dur RWV C30*, Winterthur, Amadeus.

**SALIERI, Antonio** (1983), *Drei Trios für 2 Oboen und Fagott*, Wien, Universal.



## Glossário

*Eingang*: (pl. *Eingänge*) pequena cadência, geralmente improvisada que se encontra com maior frequência nos *Rondo*, e que finaliza ou cria uma ponte entre secções.

*Gebrauchsmusik*: música utilitária ou funcional.

*Geistesgeschichte*: corrente de investigação identificada com a abordagem epistemológica preconizada por Wilhelm Dilthey (1833-1911).

*Gesamtkunstwerk*: ideal estético preconizado por Richard Wagner que consistia no cruzamento de várias formas de arte visando uma forma de arte total.

*Glaßharmonica*: (port. harmónica de vidro) ideofone com peças de cristal friccionado inventado por Roland de Viena. Mozart escreve para este instrumento o seu quinteto KV 617.

*Gestalt*: termo que reflecte o conceito de que o todo é maior do que a soma das partes.

*Harmoniemusik*: música para pequenos conjuntos de instrumentos de sopro muito comum no séc. XVIII.

*Hautboy*: termo proposto pelo oboísta e musicólogo Bruce Haynes para designar o oboé utilizado entre 1640 e 1760.

*Klangfarbenmelodie*: termo cunhado por Arnold Schoenberg no seu *Harmonielehre* (1911) para descrever estruturas tímbricas.

*Messa di voce*: literalmente empostação da voz. Tratava-se de um efeito muito comum na época, que consistia em crescer a partir do nada até ao forte e regressar ao piano nas notas longas. Este regulador podia ou não ser associado ao *vibrato*.

*Musak*: termo que designa a música ligeira geralmente utilizada como música de fundo em espaços públicos.

*Nachschlag*: terminação de um trilo ou qualquer ornamento depois da nota principal.

*Pathos*: de origem grega, significa os meios de apelar às emoções dos ouvintes.

*Pincé*: mordente.

*Pralltriller*: trilo curto.

*Schleif Klappe* ou *Hohe F Klappe*: literalmente chave de ligadura ou chave de fá agudo. Chave desenvolvida c. 1781 para facilitar a emissão de certos harmónicos, e especialmente o fá<sup>3</sup>.

*Schleifer*: termo alemão que designa uma apogiatura composta por duas a quatro notas.

*Schneller*: mordente invertido.

Tablatura: carta em que se mostra por meio de um esquema ou mapa as dedilhações a empregar e respectivas notas.

*Topos*: (pl. *topoi*) do grego, significando a reutilização, modificação e revisão de certos temas, formulas e desenhos de frase constituindo um paradigma conceptual.

*Tremulant*: do latim *tremulus*. Registo de órgão que simula o *vibrato*.

*Vorshchlag*: termo alemão que abrange todos os tipos de *apoggiatura*.

*Werktreue*: fidelidade ao espírito original.

*Zwischenschlag*: termo alemão que corresponde ao *Coulement de tierce* francês e que consiste em apogiaturas desapoiasadas que preenchem geralmente intervalos de terceira descendentes.

## Anexos



## Anexo A

Referências ao concerto KV 314 (285<sup>d</sup>) na correspondência dos Mozart

Data	Fonte	Conteúdo	Obs.
15/10/77	Carta de L. Mozart a Wolfgang	"O teu principal objectivo agora deveria ser, contudo, ter qualquer coisa pronta para o Príncipe Taxis. [...] e se tivesses uma cópia do teu concerto para oboé, Perwein poderia proporcionar-te uma honesta quantia em Wallerstein."	Johann Marcus Berwein ( <i>s/d</i> ), oboísta da Capela de Wallerstein entre 1777 e 1781.
4/11/77	Carta de Wolfgang para o pai	"Estavam lá alguns membros da orquestra, [...] e o oboísta, cujo nome esqueci, mas que toca muito bem e tem um maravilhoso e puro som. Ofereci-lhe o concerto de oboé, que está a ser copiado na sala de Cannabich, e ele está louco de alegria. Hoje, toquei o concerto para ele no <i>pianoforte</i> do Cannabich, e, embora todos soubessem que eu era o compositor, foi muito bem recebido. Ninguém disse que não estava bem composto."	Refere-se a Friedrich Ramm (1744-1811), oboísta na orquestra de Mannheim e posteriormente de Munique, quando as duas orquestras são fundidas.  Edge chama a atenção para o comentário acerca da qualidade da composição com podendo indicar e o concerto terá sido estreado em Salzburgo tendo eventualmente sido criticado pelo Arcebispo. Cf. <i>Op. cit.</i> p. 892.
10/12/77	Carta de Wolfgang para o pai	"No outro dia fui almoçar a casa de Wendling, como de costume. "O nosso Índio" disse ele referindo-se ao holandês, uma pessoa de meios e amador de todas as ciências, que me admira grandemente "o nosso Índio é de facto uma pessoa de grande categoria. Está na disposição de te dar 200 <i>gulden</i> se compuseres para ele três concertos fáceis e curtos e um par de quartetos para flauta."	Ferdinand Dejean (1731-1797), médico holandês e flautista amador em visita a Mannheim.
14/2/78	Carta de Wolfgang para o pai	"Ontem houve um concerto na casa de Cannabich [...] então Ramm, para variar, tocou pela quinta vez o meu concerto escrito para o Ferlendis, que está a causar sensação por cá. É agora o seu <i>cheval de bataille</i> [ <i>sic</i> ]."	Giuseppe Ferlendis (1755-1810) terá sido o comandatário do concerto durante a sua curta estadia em Sazburgo entre Abril de 1777 e Julho de 1778.

23/2/78	Carta de Leopold para Wolfgang	"Recebeste 96 <i>gulden</i> em vez de 200 - e porquê? - porque apenas acabaste dois concertos e três quartetos para o teu cliente. Quantos é que deverias ter composto para ele então, para ele te pagar apenas metade? Porque me mentes, dizendo que só tinhas de compor três concertos fáceis e um par de quartetos? [...] É certo que combinaste com o Sr. Wendling que a importância em questão será liquidada mais tarde e que tu enviarás as tuas composições. Sim - e se Wendling pode dispor vantajosamente do que entregaste agora a amigos flautistas em Paris, tentará conseguir um pouco mais. Uma parte tem de pagar, a outra fica com os lucros."	
3/10/78	Carta de Mozart para o pai	"Não tenho os três quartetos nem o concerto para flauta do Sr. Dejean porque, quando este foi para Paris empacotou-os no baú errado e eles ficaram em Mannheim. Ele prometeu enviar-mos logo que regresso a Mannheim e eu vou pedir ao Wendling para mos reenviar."	Aqui Wolfgang menciona apenas um concerto para Dejean.
15/2/83	Carta de Mozart para o pai	"Por favor, mande-me prontamente o pequeno livro que contém o concerto de oboé que escrevi para Ramm, ou antes, para Ferlendis. O oboísta do Príncipe de Esterházy dá-me três ducatos por ele e ofereceu-me seis se compuser um novo concerto para ele. Mas se já partiu para Munique, pelos Céus, não há nada a fazer, então, porque a única pessoa a quem poderia recorrer, isto é o próprio Ramm, também lá não está."	Pode estar a referir-se a Anton Mayer (s/d) ou Franz-Joseph Czerwenka (1759-1835).
12/3/83	Carta de Mozart para o pai	"Peço-lhe encarecidamente para me enviar o concerto que dei ao Ramm - tão cedo quanto possível."	
29/3/83	Carta de Mozart para o pai	"Recebi o pacote com as músicas. Obrigado."	

## Anexo B

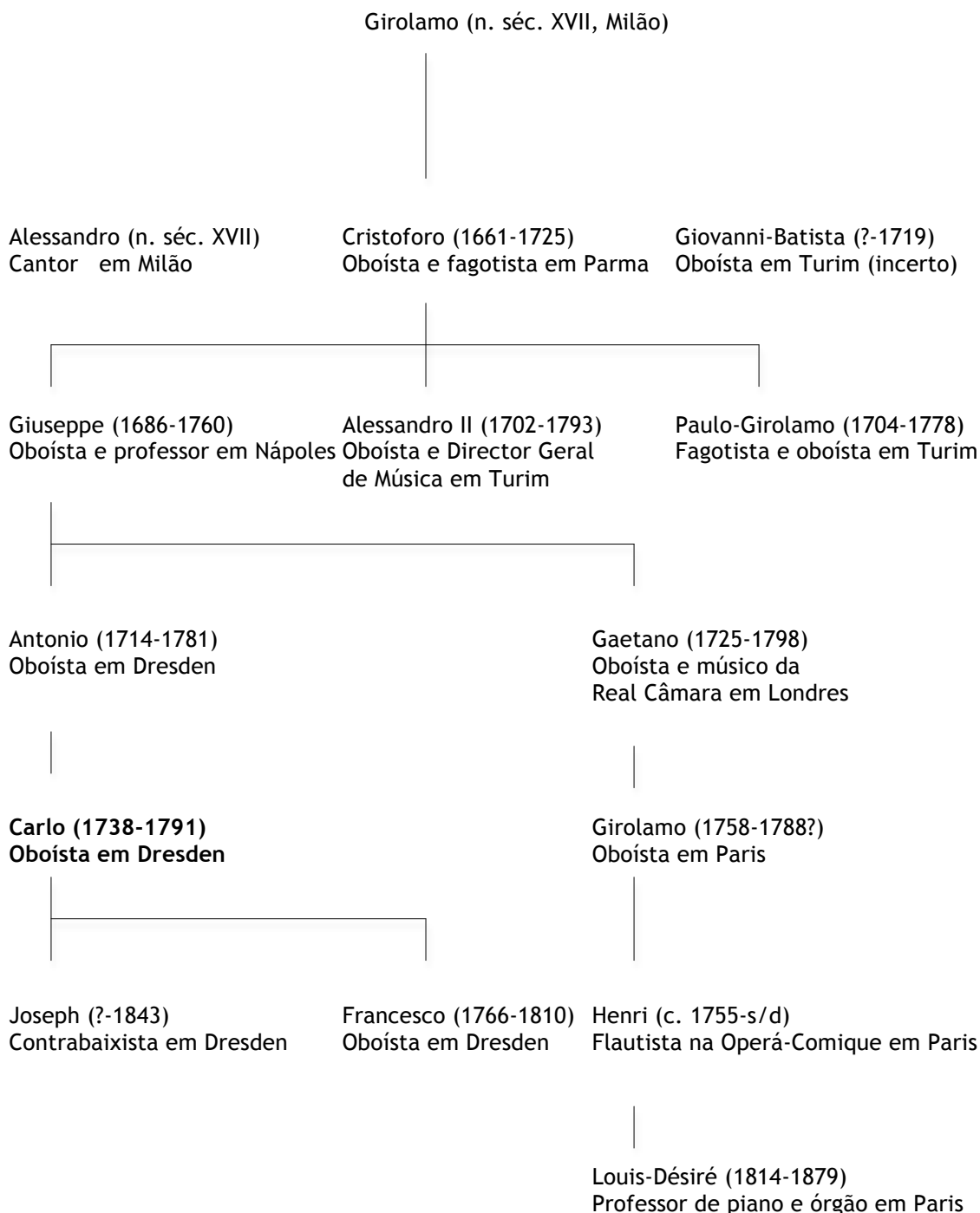
*Fac simile* e transcrição do fragmento de nove compassos descoberto em 1971, propriedade de Dr. F. G. Zeileis Jr.





## Anexo C

### Árvore genealógica da família Besozzi





## Anexo D

### Diferentes versões da fuga do Rondo do Concerto KV 314 (285<sup>d</sup>)

Notenbeispiel 3: Version in der Partiturkopie aus der Sammlung Aloys Fuchs (Quelle C, vgl. S. c/8).

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 152, includes parts for Oboe I, II; Horn I, II in D; Flute principal; Violin I and II; Viola; and Violoncello and Bass. The second system, starting at measure 156, includes parts for Oboe I, II; Flute principal; Violin I and II; Viola; and Violoncello and Bass. The score features various musical notations including rests, notes, trills (tr), and dynamics (p).

c/46

The image shows a page of musical notation for piano and violin. The score is divided into two systems, each starting with a measure number in brackets: [161] and [165]. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is in a single treble clef. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Trills (tr) are indicated above several notes in the piano part. The violin part consists of long, flowing lines with many slurs and ties, suggesting a lyrical or melodic character. In the second system, the measure number [165] is followed by the text "NMA T. 167". At the bottom right of the page, the text "c/47" is printed.

Versão da Coleção Aloys Fuchs

NOTENBEISPIELE

Konzert in D für Flöte und Orchester  
KV 314 (285<sup>d</sup>), 3. Satz, Takt 152 ff.

Notenbeispiel 1: Version in der Partiturkopie aus der Sammlung Otto Jahns (Quelle D, vgl. S. c/9).

[152]

Oboe I, II

Corno I, II  
in Re/D

Flauto  
principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello  
e Basso

[156]

c/42

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure 161, indicated by a bracketed number above the first staff. The second system begins at measure 165, also indicated by a bracketed number. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills (marked 'tr'). The texture is complex, with multiple voices in both hands. The right hand often plays melodic lines with trills, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes at measure 167, marked 'NMA T. 167'. The page number 'c/43' is printed at the bottom right of the page.

Versão da Coleção Otto Jahn

Notenbeispiel 2: Version in der Stimmenkopie Wien, Gesellschaft der Musikfreunde  
(Quelle B, vgl. S. c/7 f.).

The musical score is arranged in two systems. The first system, starting at measure [152], includes staves for Oboe I, II; Horn I, II in Re/D; Flute principale; Violino I; Violino II; Viola; and Violoncello e Basso. The second system, starting at measure [156], includes staves for Oboe I, II; Horn I, II; Flute principale; Violino I; Violino II; Viola; and Violoncello e Basso. The score features various musical notations, including dynamics (p), trills (tr), and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

\*) = überzählig gegenüber NMA    \*\*) = falsche Noten

c/44

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled [161] and the second system is labeled [165]. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and trills (tr). There are also asterisks (\*) and a dashed line with an asterisk in the bass line of the first system, possibly indicating a specific performance instruction or a correction. The page number 'c/45' is printed at the bottom right of the musical score area.

Versão da Coleção *Gesellschaft der Musikfreunde*

## Anexo E

### Início da ária de *Blondine* de *Die Entführung aus dem Serail*

- 63 -

L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL (K.384)  
Air de Blondine (extrait) "Welche Wonne, welche Lust!"  
Editions Koenemann Music - Budapest

N°12 - ARIE  
Allegro

Flauto I

Flauto II

Fagotti

Corni in G

Violino I

Violino II

Viola

Blondchen

Violoncello e Contrabasso

Fl. I

Fl. II

Fg.

Cor.

VI. I

VI. II

Vla.

Bl.

Vcl. e Cb.

Wel - che Won - ne, wel - che Lust herrscht nun -



## Anexo F

### Conjuntos de *Eingänge* do concerto KV 271

The image displays a page of a musical score for the first movements of the concerto KV 271. The score is written for piano and includes the following sections and markings:

- Andantino**: The first section, marked with a tempo of *Andantino* and a trill (*tr*) in the right hand.
- Presto**: The second section, marked with a tempo of *Presto*.
- Andante**: The third section, marked with a tempo of *Andante*.
- Presto**: The fourth section, marked with a tempo of *Presto* and a forte dynamic (*f*).
- Erster Eingang A**: The first entrance, marked with a tempo of *Andante* and a trill (*tr*).
- Erster Eingang B**: The second entrance, marked with a tempo of *Andante* and a first ending bracket (*[1]*).

Additional markings include *ossia:* (alternative passages), *tr* (trills), *f* (forte), and *fp* (fortissimo piano). The score concludes with the instruction: *[weiter S. 60, T. 150 / to continue on p. 60, m. 150]*.

[177] Adagio

Erster Eingang C [weiter: T. 150 / to continue m. 150]

[149]

[161]

[133]

Primeiro conjunto de *Eingänge* do concerto KV 271

The image displays a page of a musical score for the second set of Entrances (Zweiter Eingang) of a concerto. The score is written for piano and includes the following sections:

- Adagio:** The first section is marked "Adagio" and features a trill (tr) in the upper voice. It includes a performance instruction: "[weiter S. 72, T. 304 / to continue on p. 72, m. 304]".
- Zweiter Eingang B:** The second section, labeled "Zweiter Eingang B", begins at measure 303. It includes performance instructions: "[11]", "[5]", "[6]", and "[4]".
- Zweiter Eingang C:** The third section, labeled "Zweiter Eingang C", also begins at measure 303. It includes a performance instruction: "[weiter S. 72, T. 304 / to continue on p. 72, m. 304]".

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It features various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

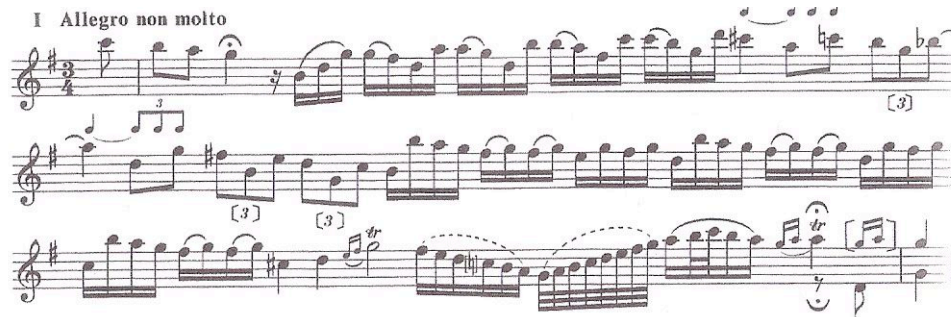
Segundo conjunto de *Eingänge* do concerto KV 271



## Anexo G

### Cadências da época para instrumentos de sopro

I Allegro non molto

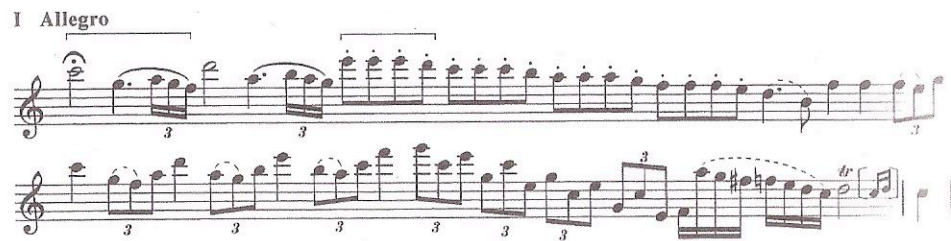


II Adagio

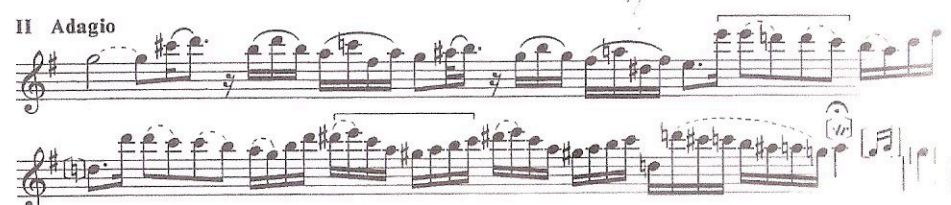


### Christoph W. Gluck, Concerto para flauta em sol maior

I Allegro

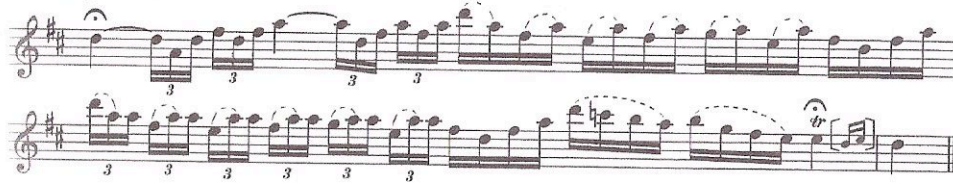


II Adagio



### Friedrich H. Graf, Concerto para flauta em dó maior

I Allegro moderato



II Andante

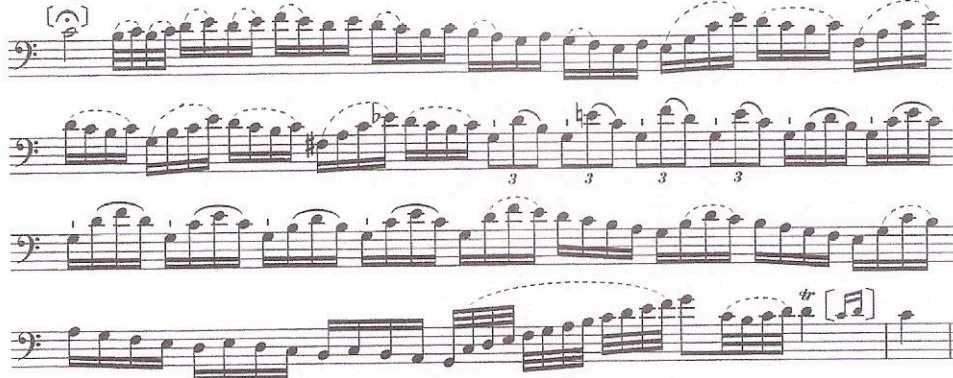


III Allegro assai



Michael Haydn, Concerto para flauta em ré maior

I Allegro moderato



Ernst Eichner, Concerto para fagote em dó maior



Auguste Lebrun, Concerto para flauta ou oboé em sol menor

