



Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Música de  
Lisboa

---

# **A EXPRESSIVIDADE CLÁSSICA À LUZ DO SÉCULO XXI**

**Sara Margarida Pestana Mendes**

Mestrado em Música

Julho de 2014

Professor Orientador Nuno Ivo Cruz

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar quero agradecer ao meu orientador e professor de Flauta, Professor Nuno Ivo Cruz, por ao longo destes dois anos de Mestrado ter partilhado comigo a sua sabedoria, pedagogia e cultura de forma magistral, fundamental para a realização deste projeto.

Em segundo lugar, não poderia deixar de agradecer ao Professor Francisco Sasseti a gentileza em partilhar e trocar comigo informações sobre a interpretação do Concerto de Mozart e pela performance sublime com que me acompanhou nos ensaios e recital final de mestrado.

Um agradecimento às Direções, Direções Pedagógicas e Administrativas do C. F. A. Sociedade Filarmónica Gualdim Pais e Conservatório de Música Choral Phydellius pela flexibilidade e apoio demonstradas durante o ano letivo.

Um grande obrigado aos meus colegas/amigos da classe de flauta da E.S.M.L. e demais amigos pelo apoio e colaboração académica.

Um agradecimento especial à minha Mãe, ao meu irmão e à minha avó pelo apoio incondicional, carinho, compreensão e dedicação demonstradas. Ao meu Pai por ter sido tão bom amigo e me ter orientado para o que sou hoje, a minha eterna gratidão.

Por último, um obrigado muito especial ao meu namorado, Jorge, pelo apoio e carinho constantes, assim como pela partilha de ideias sobre o tema da tese.

## Resumo

Partindo da questão “é possível fazer “a” edição do Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra de Wolfgang Amadeus Mozart?”, serão abordadas duas vertentes: a ontológica (natureza do ser) e epistemológica (natureza do conhecimento), culminando assim numa reflexão meta científica. A edição da partitura consiste em transformar as ideias do compositor em informação acessível e útil para o *performer*. Este debate ontológico-epistemológico assenta numa investigação científica documental do passado e do presente sobre prática performativa informada, ou seja, pesquisa as técnicas e linguagem performativas de como se interpreta o referido concerto. Em suma, o objeto da tese é o Concerto em Ré M K. 314 para Flauta e Orquestra de Mozart e o objetivo da mesma é apurar a sua performance e a possibilidade de fazer, atualmente, uma edição "prática", ou seja, reconstruir a obra integrando as dinâmicas, articulações e expressividade musical como orientação para a performance flautística do mesmo. A base da investigação é a Performance Historicamente Informada, daqui em diante abreviada por HIP<sup>1</sup>, associada à prática performativa. A par com esta investigação, serão também divulgadas cinco sugestões notacionais da performance do referido concerto clássico.

## Palavras-chave

Performance, música antiga, Johann Joachim Quantz, Frans Vester, Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra de Mozart.

---

<sup>1</sup>Historically Informed Performance

## **Abstract**

Starting with the question “is it possible to do “the” edition of Mozart’s Concert in D Major K.314 for Flute and Orchestra?”, there will be surveyed two issues: the ontological (the nature of being) and the epistemological (the nature of knowledge), to reach in a metascientific reflection. The edition of the score consists in adapting the composers ideas in easy and useful information for the performer. This ontological-epistemological discussion is based on a scientific investigation of the past and present information about performative practice, explicit, it research technical and performative languages in the performance of the related concert. Summarizing, the subject of the thesis is the Mozart’s Flute Concert in D Major K.314 and the purpose is to accurate it’s performance and the possibility of writing, nowadays, a “practical” edition, in other words, reconstruct the score by adding the dynamics, articulation and musical expressivity leading to a flute performance of the concert. The basis of the research is the Historically Informed Performance, hereinafter abbreviated as HIP, associated to the practical performance. Beyond this investigation, there will be revealed five notational performing suggestions of this concert.

## **Keywords**

Performance, ancient music, Johann Joachim Quantz, Frans Vester, Flute Concerto in D Major K.314 – Wolfgang Amadeus Mozart

## **Índice**

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>Metodologia</b>	<b>8</b>
<b>1. Johann Joachim Quantz Quantz</b>	<b>9</b>
1.1 Aspetos Ontológicos	9
1.2 Aspetos Epistemológicos	11
1.3 Conclusões ontológica-epistemológicas	13
<b>2. Historically Informed Practice</b>	<b>15</b>
2.1 HIP	15
2.2 O papel da Partitura e dos Compositores	16
2.3 Notação	19
<b>3. Prática Performativa</b>	<b>22</b>
3.1 Como Interpretar o Allegro	23
3.2 Como Interpretar o Adagio	25
<b>Conclusão</b>	<b>28</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>30</b>
<b>Anexos</b>	<b>32</b>
Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra, Wolfgang Amadeus Mozart, J. J. Quantz e F. Vester	33
Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Vester	45
Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra, Wolfgang Amadeus Mozart, Jacques Zoon	57
Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra, Wolfgang Amadeus Mozart, Konrad Hünteler	69

**Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra,  
Wolfgang Amadeus Mozart, Sara Mendes**

**81**

## **Introdução**

Esta investigação tem como base o apuramento de conhecimentos na área da música antiga, com especial ênfase no Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra de Wolfgang Amadeus Mozart. Este é um concerto de extrema relevância no repertório de Flauta Transversal, congregando um virtuosismo técnico e melódico, a par com o estilo galante, que fazem dele um dos concertos de eleição para audições orquestrais em todo o mundo.

A minha motivação para esta pesquisa surge da necessidade em aprofundar a minha expressividade musical sobre o referido concerto a fim de o interpretar no recital final de Mestrado em Música na Escola Superior de Música de Lisboa e audições para orquestra.

Ninguém sabe como soava a música no século XVIII (nem antes) e as fontes da época apenas contêm algumas indicações de dinâmicas e articulações, o que não dispensa uma leitura mais rica. A questão então que se coloca é: será possível, através de informação documentada, fazer “a” edição do Concerto em Ré M de Mozart? Esta investigação permitirá responder a esta questão, assim como fundamentar a interpretação do referido concerto através (da evolução) da notação, demonstrando uma função pedagógica e sugestiva da performance do mesmo.

## **Metodologia**

A investigação incide primeiramente na recolha e síntese de textos de vários autores de referência na área (antigos e modernos, críticos e performers), quer pelo seu contributo científico na investigação musical, quer pelas suas qualidades performativas. Esta pesquisa visa levantar, analisar e compilar doutrinas e correntes de pensamento sobre as qualidades e maneira de interpretar música do período clássico, incluindo a evolução da notação na arte performativa.

Posteriormente a este processo de seleção e análise de informação (performativa), procederemos à notação do Concerto em Ré M para Flauta e Orquestra de Wolfgang Amadeus Mozart, baseando-nos para tal no tratado (1752) do compositor e flautista Johann Joaquim Quantz, “On Playing the Flute”, e no livro (1999) do flautista e pedagogo Frans Vester, “W. A. Mozart On the Performance for Wind Instruments”. Isso permitir-nos-á, através de fontes seguras, construir uma interpretação informada sobre o referido concerto do século XVIII.

Como anexo a esta investigação, serão também apresentadas três transcrições de performances do referido concerto: uma de Jacques Zoon, outra de Konrad Hünteler e outra de Vester, uma edição baseada no tratado de Quantz e no livro de Vester, e outra edição da nossa autoria.

## 1. Johann Joachim Quantz

Para qualquer performance musical são indispensáveis duas aptidões: a sensível e a cognitiva. Na parte sensível incluem-se as qualidades físicas e emocionais de cada indivíduo, e na parte cognitiva o conhecimento informado.

É importante o estudo ontológico para esta investigação uma vez que não existe música sem emoções, e as emoções são uma expressão do ser. A ontologia é a natureza do ser e vem do latim "*ontos*" que significa ser e "*logos*" que significa estudo ou discurso. Consiste numa parte da filosofia que estuda a natureza do ser, a existência e a realidade, procurando determinar as categorias fundamentais e as relações do "ser enquanto ser"<sup>2</sup>. A ontologia da arte pertence a uma área na intersecção da filosofia da arte com a metafísica, isto é, os princípios essenciais do ser e do conhecer<sup>3</sup>. Assim, a questão marcante sobre música e emoções é como é que a música as expressa. A expressividade é algo que as pessoas fazem enquanto manifestação do seu estado emocional.

Outro parâmetro inclusivo desta investigação, e paralelo à ontologia, é a epistemologia. A epistemologia compreende o ramo da filosofia que estuda a origem, a estrutura, os métodos e a validade do conhecimento (daí também se designar por filosofia do conhecimento). Relaciona-se ainda com a metafísica, a lógica e a psicologia<sup>4</sup>. A epistemologia associada à música é, por assim dizer, a parte cognitiva da música e engloba a prática performativa musical (timbre e afinação, articulação e *legato*, dinâmicas, ornamentos, métrica, pulsação e respiração), assim como o conhecimento analítico/teórico da partitura e respetiva notação.

### 1.1 Aspetos ontológicos em Quantz

Muitos teóricos defendem que a música expressa emoções, mais do que as representa, e esta abordagem é partilhada por Johann Joachim Quantz que explora a parte física, sentimental e intelectual do ser enquanto performer.

Johann Joachim Quantz (Oberscheden, Baixa Saxónia, 30 de Janeiro de 1697 - Potsdam, 12 de Julho de 1773) foi um compositor e instrumentista alemão. Em Março de

---

<sup>2</sup> Encyclophedia of Philosophy (2006)

<sup>3</sup> Infopedia Porto: Porto Editora, 2003-2014.

<sup>4</sup> Journal Phylosophya

1716, ingressou na orquestra municipal de Dresden enquanto oboísta, e um ano depois muda-se para Viena, onde estuda composição com Jan Dismas Zelenka e Johann Joseph Fux. Especializou-se no estudo da flauta transversal sob a orientação de Pierre Buffardin. Posteriormente, estudou contraponto em Roma com Francesco Gasparini e durante as viagens pela Europa conheceu pessoalmente Domenico Scarlatti e Georg Friederich Haendel. Em 1728, tornou-se flautista na capela de Dresden. Durante um concerto, conheceu o príncipe Frederico da Prússia, mais tarde quando é proclamado rei da Prússia fica conhecido como Frederico, o Grande, que se torna seu aluno particular de flauta. Quantz permaneceu como compositor da corte e músico de câmara de Frederico para o resto da sua vida, interpretando suas próprias composições, assim como as do rei. Em 1752, Quantz publicou em alemão e francês um tratado intitulado “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*”<sup>5</sup>, uma obra não só de grande utilidade para os flautistas mas para todos os músicos em geral.

Quem se dedica à música deve possuir determinadas qualidades físicas, emocionais e intelectuais que permitam uma boa *performance*. Para tais orientações, considerámos o tratado de Quantz acima referido onde especifica de forma clara, precisa e empenhada todas as qualidades e necessidades de um performer. Assim, a primeira qualidade requerida pelo músico ou compositor é o talento ou aptidão natural. Um bom músico tem que possuir um talento especial nato, devendo possuir naturalmente um espírito enérgico e fogoso, com uma mistura de sentimentos ternos, melancólicos e felizes, muita imaginação, juízo e discernimento, boa memória, um bom ouvido delicado, olho apurado e perspicaz. O ideal é ter nascido com uma feliz mistura de humores. Para além destas capacidades, o flautista (especificamente) necessita ter um corpo saudável: pulmões fortes e amplos, respiração prolongada, os dentes não devem ser muito longos nem muito curtos, lábios finos, suaves, flexíveis, não muito carnudos; uma língua ágil; dedos bem formados (não muito longos nem muito curtos, nem demasiado corpulentos ou finos) com bons tendões e, por fim, uma passagem nasal desobstruída para inalar e exalar facilmente (Quantz, 1752: 13). Mais é afirmado por Quantz (Quantz, 1752: 14):

“Quem tem um corpo saudável, com membros bem-dispostos e saudáveis, e não é estúpido ou alienado mental pode, com muita dedicação, aprender o que é chamado o mecanismo da música (...)”

---

<sup>5</sup> J.J. Quantz. *On Playing the Flute*. (2ª edição em Inglês)

Para além destas capacidades, é necessário ter também os meios próprios para estudar música: conhecimento e gosto musical. Um indivíduo talentoso e com inclinação para a música deve assegurar um bom mestre. É fundamental estudar com um bom mestre logo desde início para aprender corretamente os princípios básicos fundamentais à boa prática instrumental/musical. Bons mestres conseguem instruir alunos mais fracos a ter uma boa carreira, enquanto que maus mestres a instruírem alunos talentosos terão menores resultados.

“É verdade que a capacidade inata e a inclinação são os principais fundamentos a partir dos quais se constrói o conhecimento. Para além da instrução completa, do estudante, muito esforço e reflexão, são absolutamente necessários para erguer a estrutura inteira.”  
(1752: 18)

Assim, sempre que um aluno procura e trabalha com um bom mestre, deposita nele toda a confiança para que este o instrua, e procurará uma perfeição em si, que será descoberta com o passar do tempo, que o estimulará para um entusiasmo e paixão frequentes pela música. O mestre deve inspirar o aluno para a gradual perfeição em si, e não o deixar contentar com coisa pouca e fácil.

Em suma, a combinação do talento com a destreza técnica e a experiência formam uma fonte inesgotável de criatividade requintada, e isso é algo que não vem escrito numa partitura. É necessário pois, uma boa mistura de ideias e boas escolhas desde o princípio até ao fim, de acordo com cada peça. Devem-se expressar diferentes paixões da alma, sendo preservada uma melodia fluente e uma fresca e natural progressão da mesma; métrica correta; mudança e balanço de cores e colocar em prática todas as ideias requeridas para uma boa execução.

## **1.2 Aspetos epistemológicos em Quantz**

Nos séculos XVII e XVIII importantes compositores da história da música deixaram escritos os legados de interpretação e expressividade da época, que ainda são para os performers da atualidade o mote para a expressividade musical dos nossos dias (prática performativa). Questões pertinentes sobre timbre e afinação, articulação e *legatto*, dinâmicas, ornamentos, métrica, pulsação e respiração foram abordadas de forma detalhada para orientar os performers para a interpretação técnica e expressiva das peças e uniformizar as intenções

dos compositores na interpretação das suas obras. Assim, segundo os parâmetros epistemológicos de Quantz (1752: 122-128), uma boa performance tem que ser:

- Afinada e distinta; cada nota deve soar na sua correta afinação e ser inteligível para o ouvinte; cada som deve soar o mais bonito possível e sem erros de notas.

- Relativamente à importância da língua e embocadura, deve-se evitar “embrulhar” notas que devam ser articuladas, e não ligar as que devam ser articuladas. As notas não devem ficar presas, devendo a língua dos instrumentistas de sopros (ou o arco dos instrumentistas de cordas) ser usada em conformidade com a vontade do compositor, de acordo com as suas indicações de ligaduras (e arcadas) - tais orientações incutem vida às notas.

- Articular e conjugar bem as notas com os dedos.

- Ideias musicais que pertencem ser juntas não devem ser separadas, e por outro lado, não se podem misturar frases/ideias, início e fim de frase, mesmo que não haja cissura.

- Uma boa execução deve ser redonda e completa, em que cada nota deve ser dada com o seu verdadeiro valor e no seu tempo correto. Se isto acontecer, as notas serão interpretadas como o compositor as intencionou.

- Tem que haver distinção entre notas principais, geralmente denominadas *acentuadas*, ou na maneira italiana *notas boas*, e notas de passagem ou *notas más*. Sempre que possível, as notas principais devem ser ligeiramente enfatizadas/apoiadas, mais que as notas de passagem. Por consequência desta regra, as notas rápidas de cada tempo moderato ou mesmo num Adagio, devem ser tocadas desiguais para que as notas apoiadas de cada figura, nomeadamente as primeiras, terceiras, quintas e sétimas notas são apoiadas ligeiramente mais longas que as segundas, quartas, sextas e oitavas notas, embora não se possam vincar se as mesmas forem pontuadas. Se o andamento for rápido, deve-se apenas apoiar a primeira nota de cada quatro notas, em velocidade e força.

- A execução também tem que ser fácil e fluente, independente da passagem, a dificuldade não deve afetar a sua performance. É também importante manter uma compostura constante e ágil, sem transparecer dificuldades.

- A performance deve ser flexível e variada. As cores claras e escuras devem ser intensificadas, consoante a harmonia, alternando constantemente entre Piano e Forte.

### 1.3 Conclusões ontológica-epistemológicas

Através desta caracterização ontológica e epistemológica musical, é seguro afirmar que para a performance de uma obra é indispensável a conjugação da parte sensível com a parte técnica e que uma não existe sem a outra. O apuramento da expressividade amadurece com o desenvolvimento dos sentidos e do juízo.

Assim, uma boa performance deve ser expressiva e apropriada a cada uma das paixões da música. No Allegro, e nos andamentos ou peças alegres, as notas devem ser enérgicas e vivas, mas no Adagio e peças do género, a delicadeza deve prevalecer e as notas devem ser sustentadas de maneira agradável. O *performer* tem que encontrar qual a paixão presente na partitura e adaptar a sua expressividade à sua tradução. Dado que na maioria das peças uma paixão alterna constantemente com outras, o performer deve saber julgar a natureza que cada ideia contém, e fazer a sua execução conforme necessário. Só desta maneira será feita justiça à intenção do compositor e às ideias que ele teve em mente quando compôs a obra.

Há também vários níveis de vivacidade e melancolia, por ex.: a emoção furiosa está associada a uma execução mais voraz que nas obras de carácter brincalhão, embora sejam ambas vivas.

No seguimento destas indicações, também é sugerido por Quantz que as melodias devam ser enriquecidas e enaltecidas pela adição de ornamentos. Embelezamentos e ornamentos essenciais devem ser usados com moderação e não demasiado extravagantes. Mas se o andamento for rápido, não é aconselhável esta adição pois o tempo/andamento não a permite.

As tonalidades variam consoante o sentimento que o compositor sonha. Se o compositor pretende uma obra com um carácter lisonjeiro, melancólico, suave, divertido, ousado, sério, etc., escolhe uma tonalidade que reflita esse estado. As tonalidades Maiores são associadas a expressões alegres, divertidas, rápidas, fogosas, enquanto as menores relacionam-se com os sentimentos de dor, tristeza, melancolia e ternura. Associados às tonalidades estão também os intervalos entre as notas, e se estes são articulados ou ligados. Assim, a melancolia e a calma, por exemplo, estão associados a intervalos pequenos e ligados; a diversão e a ousadia associam-se a notas rápidas e articuladas. Ritmicamente, notas pontuadas e longas expressam seriedade e paixão; notas longas (semínimas e semibreves) intercaladas com notas rápidas expressam sentimentos majestosos e sublimes. As paixões

relacionam-se com as dissonâncias. É importante compreender as indicações de tempo e de carácter que o compositor indica no início da peça/andamento, ex.: *Allegro*, *Allegro Maestoso*, *-assai*; *-di moto*; *Presto*, *Allegretto*, *Arioso*, *Andantino*, (etc.).

## **2. Performance Historicamente Informada**

### **2.1 HIP**

A importância de investigar técnicas performativas dos vários períodos da História da Música é fulcral na performance musical e prende-se em fundamentar e aproximar a interpretação de uma obra à intenção do compositor. Partindo da premissa que só podemos imaginar como era o passado porque nunca poderemos saber realmente como ele fora (auditivamente), é empírico que só através de uma performance historicamente informada possamos recriar e reviver o momento de “música antiga”.

HIP é uma abordagem para o desempenho da música ocidental. Dentro desta abordagem, a performance é relativa ao conhecimento do estado de arte dos critérios estéticos do período em que a obra musical foi concebida. A música é normalmente tocada em instrumentos correspondentes aos do período da obra em que foi composta. Tratados históricos, bem como a evidência histórica adicional, são usados para obter visões sobre a prática performativa (os aspetos estilísticos e técnicos da performance instrumental/vocal) de uma época histórica. A HIP tem origem no desempenho de música medieval, renascentista e barroca mas tem vindo também a abranger música das eras clássica e romântica. Haynes<sup>6</sup> aborda o conceito de HIP e define-o como sendo um debate sobre questões estilísticas, performativas, comunicativas e emocionais, assim como efémeras<sup>7</sup> relativas a determinado período histórico.

Tomando como base este conceito e o referido autor, o passado é algo distante em termos de estilos, abordagens, gostos, instrumentos, ideais, questões sociais, formais e sentimentais. Por todas essas transformações e turbilhões épicos, alguns aspetos da performance antiga nunca poderão ser recuperados.

Não sabemos claramente como soava a música no séc. XVIII e anteriormente. As gravações só surgiram no final do séc. XIX, portanto é somente através de fontes escritas que nos podemos aperceber de como se fazia música. A parte sonora ficou perdida. Para os cantores e instrumentistas as fontes são os tratados, cartas e manuscritos elaborados por compositores, professores e músicos em geral. Contudo, os músicos profissionais passados tinham tendência para “proteger” o seu conhecimento e só o passavam oralmente aos seus

<sup>6</sup> Haynes, B. (2007). *The End of Early Music A Period Performer's History of Music*. Oxford: University Press.

<sup>7</sup> Ephemera é uma matéria impressa ou escrita, transitória, que não é feita com a intenção de ser guardada ou preservada por longo período. A palavra deriva do grego, significando coisas que não duram mais do que um dia.

aprendizes. Assim, a única forma de aprender a tocar/cantar correta e estilisticamente era imitando o mestre, “aprendendo de ouvido”.

## 2.2 O papel da partitura e dos compositores

Para a compreensão epistemológica musical, é importante abordar também o papel da partitura e a sua importância ao longo da história. Haynes (2007; 4-6) resume o processo de transcrição das intenções do compositor desde o período barroco à atualidade.

Contextualizando um pouco o processo de criação de “música antiga”, antes do período Romântico, a improvisação e a composição eram atividades normais na vida de um músico. Num tempo em que novas peças eram exigidas constantemente e os músicos só recebiam as obras para leitura muito próximo das performances públicas, o processo de produção musical tinha que ser eficiente no seu todo, ou seja, havia um conhecimento musical performativo latente e partilhado pelos músicos da época, operando dentro de uma linguagem o músico fazia uma leitura rica de uma notação, que nos parece pobre hoje em dia mas que na época era essencial para uma perspicaz leitura à primeira vista, pois ele era uma combinação de jazzista (improvisador) e um intérprete/leitor de música clássica (Haynes, 2007:4).

Assistiu-se a um período de mudança nos ideais e mentalidades com a Revolução Industrial (1760-1840) e a Revolução Francesa (1789). O período Romântico trouxe esperança, medos e desejos em algo visível, potente e irreversível. Rapidamente assistiu-se a uma rutura com as ideias do passado. Os Românticos decidiram criar os seus próprios modelos clássicos, usando um requintado conceito de que a música era “autónoma”, “absoluta”. A música podia finalmente passar de ofício a arte, podia ser “Clássica”. Os compositores tornaram-se heróis, promovidos ao *status* de génios. Panteões musicais foram erguidos e bustos de compositores foram esculpidos em pedra, tal como acontecera com os antigos imperadores Romanos (Haynes, 2007: 14).

Em suma, na perspectiva romântica, os compositores barrocos não eram artistas, eram meramente trabalhadores astutos [...] mais interessados em competência do que em magnitude. Em qualquer dos casos as suas partituras escritas à mão, na opinião de Haynes, eram incompletas e praticamente inúteis sem os músicos que as sabiam converter em música (Haynes, 2007:6).

Naturalmente, é um facto que as peças antigas não foram escritas para nós. Ninguém em tempos passados saberia como seríamos, que tipo de instrumentos tocaríamos ou o que esperaríamos da música. Na realidade ninguém saberia se a sua música seria tocada mais tarde.

Haverão sempre opiniões divergentes relativamente ao papel do compositor e do performer e, como consequência de tudo isto, das interpretações das obras. Os seguidores da HIP defendem o cuidado com a pureza do texto, a parte sensível/gosto fundamentais para a *performance* das obras e que fazem do performer uma entidade sempre presente e em evidência. Taruskin<sup>8</sup> intitula-lhe “fetiche- textual, a exaltação das partituras sob quem as lê ou escreve” (Taruskin, 1995:319). Também Kingsbury<sup>9</sup> afirma que a “partitura é uma autoridade suprema, (...) usada como um símbolo *standard* mas que a autoridade final cabe ao professor que se debruça sobre o texto para obter o que se pretende tocar e ouvir dele (Kingsbury,1988: 88, 93). A meio do séc. XVIII, Quantz e C. P. E. Bach aprovam a “eloquência” ou “entrega total”, ser afetuoso, por outras palavras, tocando a audiência e movendo os seus corações. Mozart terá dito que o performer deveria tocar “como se acreditasse que a música fora composta para quem a tocasse”<sup>10</sup>. É uma ideia que agrada aos performers. Schulz<sup>11</sup> vai mais além e separa os dois papéis: o de compositor e o de performer, e preferia que o performer interpretasse “como se viesse da alma do compositor”<sup>12</sup>.

Outra perspetiva, completamente contrária, é a dos modernistas, em que tudo pode ser captado em papel e este nunca se altera (por parte do performer), exaltando assim uma fidelidade textual da personalidade do génio (compositor), diferente do respeito pela partitura dos seguidores da HIP. Por exemplo, Wanda Landowska<sup>13</sup>, seguindo os ideais românticos, considera qualquer alteração ao texto original um ato desonesto (Restout, 1964:401).

Os textos (partituras e manuscritos) continuam a ser a principal matéria-prima da história da análise da música. Arthur Mendel<sup>14</sup> escreveu que “o que temos antes de nós num velho manuscrito ou impressão (...) é muito mais que um traço do criador (de uma ação): é a sua própria ação (Mendel 1962:14). Na sua perspetiva, a ação musical pode ser inteiramente captada em papel. No entanto, dificilmente um manuscrito antigo ou impressão concentra em

<sup>8</sup> Richard Taruskin (n. 1945) musicólogo

<sup>9</sup> Henry Kingsbury, (n. 1943) pianista

<sup>10</sup> Mozart, carta de Janeiro. 17, 1778, registada por Vester 1999:188.

<sup>11</sup> Johann A. P. Schulz (1747-1800) músico e compositor alemão

<sup>12</sup> Citado em Hunter 2005:364

<sup>13</sup> Wanda Landowska (1887-1959) cravista

<sup>14</sup> Arthur Mendel (1905-1979) musicólogo

si toda a ação do compositor, no seu máximo apenas capta alguns aspetos e intenções dele. Não apenas a música é invariavelmente sub-simbolizada, mas esses sinais podem ter significados diferentes.

Esta obsessão com a fidelidade textual está intimamente ligada ao culto Romântico da personalidade do génio que confere absoluta autoridade ao artista-compositor como documento, e requer “um esforço enorme em determinar exatamente o homem que realmente a escreveu, ou teve intenção de escrever, uma vez que um texto corrupto irá certamente corromper o ritual da performance” (Small, 1998: 118)<sup>15</sup>.

Um outro conceito, por Goehr<sup>16</sup>, associado a este tema é a intocabilidade textual como a obrigação de transmitir a intenção do compositor sem alterar o mais pequeno detalhe. Neste contexto, também Berlioz via os performers como intermediários transparentes de obras musicais inalteradas. Para ele, a expressão não envolvia criação, mas “reprodução dos sentimentos e intenções do compositor (...) acompanhada por um extremo respeito pela partitura” (Bowen, 1993b:81-85).

Stravinsky proferiu que a notação musical pode ser entendida como um conjunto de instruções que indicam ao performer como o compositor desejava que a música soasse. E esta é ainda a atitude dominante dos nossos dias: o respeito perpétuo pela vontade dos compositores que já morreram. Esta atitude é universal. Confundir o texto com a tradução exata do que lá está, como propôs Stravinsky, resulta em execuções extremamente pobres, como por exemplo as dinâmicas “em terraços”, que se supunham em Vivaldi nos anos 50 e 60 (séc. XX).

Um outro modernista é Marcel Dupré<sup>17</sup>: “Assim, o intérprete nunca deverá deixar que a sua personalidade se revele numa *performance*. Assim que trespassa, o trabalho foi traído. Ocultando-se sinceramente antes do carácter da obra para a iluminar, mesmo até antes da personalidade do compositor, ele serve o último e confirma a autoridade do trabalho<sup>18</sup>.”

O performer transparente foi descrito por E.T.A Hoffman<sup>19</sup> em 1810:

---

<sup>15</sup> Christopher Small (1927-2011) músico, professor e autor de livro na área da musicologia, sociomusicologia e etnomusicologia

<sup>16</sup> Alexander Goehr (1932), compositor e académico inglês

<sup>17</sup> Marcel Dupré (1886-971) compositor, organista e pedagogo francês

<sup>18</sup> Dupré, M., *Philosophie de la musique* (n.d.), 43, citado em Hill 1994:44.

<sup>19</sup> E. T. A. Hoffman (1776-1822) escritor, compositor, desenhador e jurista

“O verdadeiro artista vive apenas no trabalho que assimilou e agora atua como o mestre pretendia que fosse interpretado. Ele está para além de colocar a sua própria personalidade (...), e todos os seus esforços são dirigidos para um único fim, para chamar à vida todas as figuras encantadas e formas que o compositor selou no seu trabalho com o poder mágico<sup>20</sup>.

Neste último parágrafo foram expressos os novos conceitos de fetiche textual, autenticidade, performer transparente e a divisão dos papéis entre compositor e performer.

Em 1882, *Performance* no *Hermann Mendel<sup>21</sup>'s Lexikon* tem um significado diferente (como é atualmente). Mendel assume que *Performance* requer duas coisas num performer:

- Um completo conhecimento da notação musical empregue pelo artista criador;
- Competências técnicas para interpretar o que o compositor indicou.

“O performer é o servo do criador”<sup>22</sup>.

Estas são opiniões muito difundidas que vão ao ponto de contestar que a sua seleção de práticas e estética são um produto do século XX e, em última análise, é impossível saber o que realmente se interpretava nas eras antigas.

### 2.3 Notação

Os compositores do séc. XVIII (e anteriores) preservavam os manuscritos e as edições impressas. Aos nossos olhos modernos, a notação antiga é uma mistura de precisão e de liberdade interpretativa pois o compositor estava presente e/ou era muitas vezes o próprio performer das suas criações, ou o seu repertório circulava por entre um grupo restrito de músicos próximos do mesmo e conscientes da sua vontade (Haynes, 2007:4)

Para um melhor esclarecimento, é apresentado um breve resumo da notação musical desde o séc. XVI ao séc. XX<sup>23</sup>:

---

<sup>20</sup> Traduzido por Schafer (1975:89)

<sup>21</sup> Hermann Mendel (1834-1876) musicólogo

<sup>22</sup> Lustig in Dahlhaus 1998: vii

<sup>23</sup> Oxford Music Online

Nos séculos XVI e XVII a notação vem dos cantores. Nos séculos seguintes surge pelos requisitos instrumentais (notação de acordo com o instrumento) permitindo-lhes expressar a informação mais complexa. A tablatura do teclado começou a declinar. Ainda nos séc. XVI e XVII foram implementadas a barra de compasso, traços superiores ou inferiores que agregam ritmos e ligadura permitindo agrupamentos de notas para propósitos rítmicos e melódicos, padronização das claves facilitando a leitura à primeira-vista e reintrodução da partitura deixada pela notação francesa no séc. XIII. A notação teórica e notação prática foram desenvolvidas depois do séc. XVI (teóricos musicais *versus* músicos profissionais). No séc. XVII algumas reformas tentaram uniformizar o processo de notação musical. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, a fusa e semifusa foram acrescentadas às figuras rítmicas e a notação do teclado adotou um sistema de duas pautas.

No final do séc. XVIII e início do XIX, devido ao desenvolvimento da construção instrumental, os sinais de dinâmicas, acentos e articulações foram aprofundadas/alargadas, alguns caracteres notacionais que se tornaram básicos no séc. XX foram introduzidas por Beethoven, Liszt e Schumann.

Houve um ponto de viragem na 2ª metade do séc. XIX em consequência da teoria harmónica e rítmica desse período. Os teóricos alemães e suíço Moritz Hauptmann<sup>24</sup>, Hugo Riemann<sup>25</sup> e Mathis Lussy<sup>26</sup> fundaram numerosos detalhes na notação teórica e prática moderna, em particular, as regras de ortografia em acidentes (alterações) e notação rítmica (com ligaduras e traços rítmicos mais detalhadas). A notação envolvida por Riemann e Lussy é ritmicamente minuciosa e merece o título de notação “*orthochronic*”<sup>27</sup> que consiste na relação entre dois símbolos no sistema notacional. Este termo é evitado no séc. XIX em proveito de um termo “mensural” mais compreensivo, que pode ser usado em qualquer situação em que as figuras estão relacionadas com a duração das notas em performance. Resumindo, relaciona-se com quase toda a notação dos principais repertórios, clássico ou popular, exceto tablatura, desde Franco de Colonia ao presente.

No séc. XX as propostas para a reforma notacional por notadores profissionais e ensaios em notação por compositores intensificou-se. Estes representam os desenvolvimentos na notação do final do séc. XIX com largas ampliações da capacidade de notação musical em

---

<sup>24</sup> Moritz Hauptmann (1792-1868), professor, teórico musical e compositor alemão

<sup>25</sup> Hugo Riemann (1849-1919), teórico musical e compositor alemão

<sup>26</sup> Mathis Lussy (1828-1910), teórico musical suíço

<sup>27</sup> “Ortochrónica”

comportar muita informação, refletindo as novas ideias subjacentes à música. Com o crescimento da musicologia e etnomusicologia, a notação defronta-se com novos problemas na tentativa de usá-la para representar o material originalmente concebido para outro, ou não, sistema de notação. Como a maioria das obras musicais notacionais no séc. XX eram tonais e em estilo tradicional, a representação de durações proporcionalmente pelo espaçamento e alinhamento de notas, ganhou visão universal.

Na etnomusicologia, a notação tornou-se descritiva e não prescritiva. Descritiva no sentido em que, objetivamente, (quase) tudo pode ser escrito numa pauta (ritmo, dinâmicas, articulações, pulsação), enquanto que prescritiva apenas nos gestos sensíveis que o intérprete deve realizar de modo a que se obtenha um determinado resultado sonoro.

### 3. Prática *performativa*

Para a performance do Concerto K.314 de Mozart, é importante caracterizá-lo sucintamente assim como ao seu compositor.

Wolfgang Amadeus Mozart (27 de Janeiro, 1756 - 5 de Dezembro de 1791) foi um dos compositores mais influentes, populares e prolíficos do período clássico. Nascido em Salzburgo no seio de uma família de músicos, desde tenra idade mostrou sinais de ser um talentoso prodígio musical. Aos cinco anos tocava já muito bem piano e aos seis começou a compor. Durante a sua infância, fez digressões por vários países da Europa, tocando piano com o seu pai e irmã para conceituadas celebridades. Aos dezassete anos aceitou o cargo de músico de corte em Salzburgo. Em 1781, aos vinte e cinco anos, mudou-se para Viena onde ficou famoso e muito solicitado enquanto compositor e performer. O seu repertório é vasto, contando com cerca de 600 obras, entre as quais cerca de 50 sinfonias, quase 20 óperas e operetas, 21 concertos para piano, 29 quartetos de cordas, 40 sonatas para violino, quartetos de flauta e vários concertos para instrumentos de sopro. Morreu aos trinta e cinco anos em Viena.

Mozart, juntamente com Haydn e Beethoven, faz parte do triunvirato de compositores clássicos a que se convencionou chamar Primeira Escola de Viena e que estabeleceram os arquétipos da música clássica<sup>28</sup>.

O Concerto para Flauta e Orquestra em Ré M K. 314 (285d) de Wolfgang Amadeus Mozart foi escrito em Janeiro ou Fevereiro de 1778, Mannheim.

Ao longo da sua carreira, Mozart demonstrou uma aptidão especial na composição para instrumentos de sopro. Para além de compor distintamente para o naipe de sopros nas suas obras orquestrais, também o fez para o seu círculo de amigos. Aquando da sua estadia em casa dos Wendlings, uma família de músicos em Mannheim, relacionou-se com o abastado flautista amador holandês Ferdinand Dejen e acordou em oferecer-lhe “três pequenos, fáceis e breves concertos e um par de *quattros* para flauta”. Contudo a comissão ficou incompleta: o único concerto de Mozart que conhecemos para Flauta é o Concerto em Sol M, K. 313 (285c), ao qual acrescentou posteriormente o Andante em Dó M, K. 315 (285e), e a sua reescrita do Concerto para Oboé em Dó M para Concerto de Flauta em Ré M, K. 314 (285d).<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Ardley, N. (1979) *The Book of Music*. QED Limited

<sup>29</sup> Franz Giegling, Bärenreiter-Verlag, 2005, 2ª edição 2006

### 3.1 Como interpretar o Allegro fundamentado por J. J. Quantz

Para a performance e sugestão de notação concretas do Concerto K.314 de Mozart, foi feita uma investigação no âmbito da prática performativa inspirada na obra de Quantz, “On Playing the Flute” para os andamentos *Allegro Aperto*, *Andante ma non troppo* e *Allegro*.

Seguidamente é detalhado como se interpreta o *Allegro*<sup>30</sup>:

O *Allegro* é vulgarmente associado a vários andamentos/peças de carácter rápido, como o *Allegro*, *Allegro Assai*, *Allegro di molto*, *Allegro non presto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo*, etc.

Os caracteres principais do *Allegro* são a alegria e vivacidade. As passagens rápidas devem ser tocadas corretamente e de maneira distinta, com vivacidade e articulação. Os dedos devem-se levantar coordenadamente e não demasiado altos. Deve-se dar o valor rítmico justo às notas e pausas sem correr e cantar as passagens ajuda na orientação da frase e na coordenação língua/garganta – língua/dedos. É também sugerido que o tempo seja estabelecido através da passagem mais difícil. Ritmicamente, as tercinas devem ser tocadas redondamente e sem apressar e a primeira nota deste ritmo deve ser ligeiramente apoiada para estabelecer o acorde.

É fundamental num *Allegro* nunca perder a compostura. Se soar precipitado causará ansiedade e insatisfação aos ouvintes. O principal objetivo é sempre a expressividade do sentimento, a paixão humana na intenção musical, não a performance apressada ou semelhante a uma máquina sem sentimentos.

A respiração deve ser preparada atempadamente e gerida de forma económica.

Os trilos devem ser tocados rapidamente e com um carácter feliz.

Relativamente ao registo grave na Flauta, as notas graves devem ser tocadas mais fortes pois elas formam as principais notas da harmonia e estas notas nesse registo da flauta não são tão penetrantes como as de registo agudo.

As notas longas devem ser bem sustentadas, com ligeiro crescendo e diminuendo de intensidade, e as notas que lhes sucedem devem ser interpretadas de forma rápida e enérgica.

---

<sup>30</sup> Quantz, *Of the Manner of Playing the Allegro*, Cap. XII: p. 129-134.

Devem-se respeitar as articulações: o que é ligado mantém-se ligado e o que é articulado não se faz ligado.

No *Allegro*, o Tema deve ser mais exposto e as ideias auxiliares não podem ser tão evidenciadas como este. Para esta interpretação requerem-se movimentos de língua moderados ou ativos, peito, lábios e alternância entre Forte e Piano. Nas repetições, resulta bem alternar entre Forte e Piano.

As paixões mudam frequentemente no *Allegro*, tal como no *Adagio*. É necessário assim investigar se a peça a ser interpretada consiste em ideias alegres ou se se juntam a elas outras de tipos diferentes.

Quantz (1752:133) sugere:

Festivo é representado com ritmos de colcheias curtas, semicolcheias, ou, em tempo *alla breve* (3º andamento do K.314, nossa indicação), de acordo com as exigências métricas - que se movem tanto pelo intervalo e passo, que é expressa pela articulação rápida e leve. Maestoso é representado alternadamente com notas longas, com outras partes de movimento rápido, e com notas pontuadas. (...) A Ousadia é representada com segundas ou terceiras notas pontilhadas, e, como consequência, a primeira é precipitada. (...) A vaidade é expressa com notas arrastadas que sobem ou descem por graus, e também com notas sincopadas, cuja primeira metade da nota deve soar delicadamente, e a segunda reforçada pela ação do peito e lábios.

Quantz resume desta forma o carácter do *Allegro*:

As ideias principais devem ser claramente distinguidas das secundárias, pois são, de fato, a melhor guia para a expressão. Se houver mais alegria do que ideias majestosas ou deleitosas num *Allegro*, este deve ser interpretado alegremente e rápido na maior parte do andamento. Mas se o carácter das ideias principais é magistral, em geral, a peça deve ser interpretada mais seriamente. Se o sentimento principal é a vaidade, deve prevalecer uma maior compostura.

O *Allegro* partilha com o *Adagio* as apogiaturas e outros pequenos ornamentos, como a paixão do momento exige. Assim, um andamento pesante requer apogiaturas, notas ligadas e uma expressão afetuosa. Por outro lado, um andamento *giocoso* requer terminações elegantes nos trilos, mordentes e uma performance animada.

### 3.2 Como interpretar o *Adagio* (ou andamentos lentos em geral) fundamentado por J. J. Quantz

Assim como o *Allegro* se refere aos andamentos rápidos, o *Adagio* refere-se aos andamentos lentos das obras e pode ser visto de duas maneiras, respeitante à maneira como deve ser tocado e ornamentado: maneira francesa e maneira italiana. De acordo com Quantz (1752:162) “A primeira requer uma execução pura e bem sustentada, e ornamentos graciosos, como appoggiaturas, trilos ou mordentes, resoluções, *battements*<sup>31</sup>, *flattements*<sup>32</sup>, mas sem adição de passagens muito técnicas ou de ornamentos improvisados”. Na segunda maneira, italiana, são introduzidos extensos ornamentos artificiais que estão de acordo com a harmonia, a par com os pequenos ornamentos da maneira francesa.

De acordo com o mesmo autor, se o músico tiver uma boa instrução, a maneira francesa de ornamentação do *Adagio* pode ser aprendida sem grande conhecimento harmónico. Por outro lado, para a ornamentação à italiana é indispensável o conhecimento de harmonia. Importante reter que “é através da mistura de pequenos e grandes ornamentos que o estilo universalmente agradável, razoável e bom na maneira de cantar e tocar surge” (Quantz, 1752:163).

Para interpretar corretamente um *Adagio* tem que se entrar num modo calmo e quase sempre melancólico, de forma a conseguir captar o mesmo estado de espírito que o compositor atingiu quando compôs a obra. Um *Adagio* autêntico deverá soar a uma súplica encantadora<sup>33</sup>. “O que não vem do coração não alcança facilmente o coração” (Quantz, 1752:163).

Existem vários tipos de obras lentas. Algumas são muito lentas e melancólicas, enquanto outras são mais vivas e mais agradáveis. Ambos os estilos performativos dependem fortemente das tonalidades em que são escritas. Assim, Lá m, Dó m, Dó# M e Fá m expressam sentimentos melancólicos de melhor forma que outras tonalidades menores, e é por este motivo que os compositores utilizam estas tonalidades. As outras tonalidades Maiores e menores são escolhidas para peças de carácter agradável, cantáveis e *ariosas* (É o caso do 2º andamento do K.314, nossa indicação).

---

<sup>31</sup> Ornamento com duas notas, o mesmo que trilo ou mordente.

<sup>32</sup> Trilo invertido para notas longas, colocando os dedos apenas a cobrir o aro das chaves ou um pouco do orifício.

<sup>33</sup> *Flattering petition*. P.163

Aquando do momento de interpretar um andamento, é fundamental regular os sentimentos de acordo com a obra, pois não se pode interpretar um *Adagio* melancólico demasiado rápido ou um *Adagio cantabile* muito lento. Assim, andamentos lentos das obras como são os “*Cantabile, Arioso, Affectuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto, ...*” (Quantz, 1752:164) devem ser claramente distintos do *Adagio* apaixonado. Desta forma, também o tempo ou andamento devem ser decididos consoante o contexto individual de cada peça. A tonalidade e métrica (binária ou ternária) dão vida ao carácter, por exemplo andamentos lentos em Sol m, Lá m, Dó m, Dó# M e Fá m devem ser tocados com mais pesar e conseqüentemente mais lentos que os de outras tonalidades Maiores e menores. Uma obra lenta em compasso binário simples ou binário composto deverá ser tocada ligeiramente mais rápida, e uma obra em *alla breve* ou em escrita 3/2 deverá ser interpretada mais calmamente do que uma num vulgar compasso ternário simples.

Se o *Adagio* for muito melancólico, geralmente com indicações *Adagio di molto* ou *Lento assai*, deve ser ornamentado com mais notas ligadas do que com intervalos grandes ou trilos, pois este último incita mais à alegria do que à melancolia. Contudo, os trilos não deverão ser totalmente postos de parte, desde que sejam tratados com alternância de ar e de forma irregular (Quantz, 1752: 165).

A alternância entre Forte e Piano e a adição variada de grandes e pequenos ornamentos contribui largamente para iluminar a música e proporcionar-lhe momentos de claro e escuro de grande interesse.

No caso de ser necessário sustentar notas longas, o seu início deve ser gentilmente articulado em *pianíssimo*, seguido de um ligeiro crescendo e diminuendo no meio, denominado *messa di voce*, fazendo um *vibrato* manual<sup>34</sup> próximo das chaves abertas (idem). Depois da nota longa, as notas seguintes devem ser proeminentes.

Igualmente importante é a respiração. Esta deve ser tratada cuidadosamente e aplicada em momentos oportunamente musicais. Quando se encontram pausas, a nota precedente não deve ser deixada de imediato: é melhor sustentá-la um pouco mais do que o seu valor escrito, a não ser que o baixo tenha a melodia que compense a audição da mesma.

No *Adagio*, todas as notas devem ser redondas, acariciadas e tocadas com deleite sem ataques rudes nem ornamentos excessivos (Quantz, 1752: 166).

---

<sup>34</sup>*Bebung*. P. 165

Concretamente, o *Andante* ou o *Larghetto* em compasso ternário possuem saltos extravagantes, acompanhados por um baixo em colcheias, seis das quais se mantêm na mesma afinação ou harmonia, podem ser tocados mais seriamente e com mais ornamentos que o *Arioso*.

Segundo sugere Quantz (1752), é fundamental ponderar as indicações na partitura dadas pelo compositor, ou seja, indicações de crescendo, diminuendo, fortes, fracos, não devem ser levadas ao extremo. Na prática, deve-se proceder como na pintura, onde na chamada *mezze-tinte*<sup>35</sup> se misturam tons mais escuros aos mais claros e se obtém uma cor intermédia, havendo também contrastes de claro e escuro. “No canto e a tocar devem-se usar o diminuendo e o crescendo como meias-cores, já que esta variedade é indispensável para uma boa execução musical” (Quantz, 1752: 173).

---

<sup>35</sup> Meia-cor ou Cor intermédia

## Conclusão

O objetivo pretendido com esta investigação era aprofundar, consolidar e divulgar o meu conhecimento factual sobre a prática performativa do Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra de Mozart.

Após uma investigação aprofundada sobre práticas performativas da música antiga, podemos concluir que não é possível fazer “a” edição do Concerto em Ré M K. 314 para Flauta e Orquestra de W. A. Mozart. Para tal impossibilidade existem duas razões, a primeira é: a notação é sempre incompleta. Brian Ferneyhough<sup>36</sup>, que se caracteriza por utilizar uma notação musical extremamente complexa e descritiva, concluiu o mesmo. Por mais detalhada que seja por exemplo a escrita da dinâmica *piano* na partitura, esse mesmo *piano* soará timbricamente diferente nos *performers*, em diversos instrumentos (madeira, prata, ouro, etc.) e em diferentes salas. Para mais detalhe, consultar anexos: análise da performance e transcrição dos primeiros sete compassos do 1º andamento, parte solo. A segunda razão, e a mais importante é: a notação como usada por Mozart não pode ser considerada “incompleta”. Sabemos hoje que para cada evento musical existe âmbito de liberdade na escolha do intérprete, possibilitando várias soluções desde que coerentes com a linguagem, exemplos disso são os primeiros sete compassos iniciais analisados da parte solo da Flauta, quatro interpretados e um editado por flautistas historicamente informados – consultar anexos.

Não existe uma edição “prática” que inclua a liberdade de interpretação. A música é feita de momentos, energias, e cada momento não poderá ser integralmente replicado perpetuamente de forma notacional numa partitura. Por mais precisa que seja a notação descritiva de uma obra, ela estará sempre dependente do seu intérprete, da orquestra/pianista acompanhador e das condições espaciais (público, sala). Nós defendemos que o performer tem que ter um completo conhecimento da notação musical e competências técnicas para interpretar o que o compositor indicou (epistemologia). Contudo, somente isso, ou seja o papel de performer transparente, na nossa opinião, é insuficiente. É necessário haver uma parte sensível (ontológica) em simultâneo com uma prática performativa historicamente informada, um cuidado com a pureza do texto e um respeito perpétuo pela obra do compositor - este é um dado universal entre modernistas e HIPs. Os tratados enfatizam que é necessário respeitar as intenções do compositor e ao mesmo tempo realçar o que eles esperam que acrescentemos – a nossa partilha pessoal criativa (Quantz, 1752). Nesse sentido, o bom gosto,

---

<sup>36</sup> Brian Ferneyhough (n.1943) compositor inglês.

a par com a prática performativa informada, é o conceito chave de muitos tratados do século XVIII, nesse sentido a escolha do tratado de Quantz e, posteriormente, das abordagens de Vester sobre a performance da música antiga são evidentes para esta investigação pois abordam a parte epistemológica (cognitiva – articulação e *legatto*, dinâmicas, ornamentos, métrica, pulsação, respiração, *vibrato* e diversos estilos) e ontológica (qualidades físicas e sensíveis).

Esta investigação permitiu aprofundar os meus conhecimentos na área performativa da música antiga, direcionada para o repertório do período Clássico. Foram abordadas questões técnicas e melódicas, virtuosísticas e documentais, com a finalidade da prática performativa informada do referido concerto de Mozart. Através de uma pesquisa detalhada de vários documentos de músicos, compositores, musicólogos e pedagogos, as nossas conclusões são: o performer tem que possuir um conhecimento informado sobre qualquer repertório (HIP), dominar questões técnicas, sensíveis e estilísticas, e, depois destes domínios, poderá escolher de entre várias abordagens performativas pois é empírico que haja liberdade interpretativa sempre que o performer se apresenta, e isso é impossível de ser captado através da notação.

## **Bibliografia**

Ardley, N., Arthur, D., Chapman, H. & Perry, J., Clark, M. & Crisp, C., Cruden, R., Gelly, D., Grigson, L., Sturrok, S. (1979) *The Book of Music*. (ed. Portuguesa). Lisboa: Dinalivro.

Gale, T. (2006). *Encyclophedia of Philosophy* (2<sup>nd</sup> edition). Borchert

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music*. Oxford: University Press

Mozart, W. A. (2006). *Concerto in D major for Flute and Orchestra KV 314 (285d)*. Bärenreiter-Verlag

Quantz, J. J. (1752). *On Playing the Flute* (2nd ed.). London: Faber and Faber.

Taruskin, R. (1995) *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: University Press, Inc.

Vester, F. (1999). *W.A.Mozart On the Performance of the Works for Wind Instruments*. Amsterdam: Broekmans & van Poppel B.V.

### **Sites**

Pettinger, T. (2008). *Biography of Mozart* retirado de [http:// www.biographyonline.net](http://www.biographyonline.net)

Conceito e significado da ontologia (e Metafisica) retirado de <https://sites.google.com/site/jphylosophya/2-ano/ontologia/conceito-e-significado-da-ontologia>

### **Discografia**

Mozart, W. A., Vester, F., Brüggem, F., Ensemble Amsterdam & Tafelmusik. (2012). *Mozart: Violin Concertos & concertante Movements, Flute Concertos, Horn Concertos, etc.* Amsterdam: Sony Music Entertainment

Mozart, W. A., Hünteler, K., Storck, H., Brüggem, F., Orchestra of the 18th Century. (1995). *Complete works for flute and orchestra: Flute Concerto #2 in D, K 314*. Place of publication not identified: Philips.

Mozart, W. A., Zoon, J., Abbado, C., Orchestra Mozart. (2013). *Mozart Clarinet Concerto, Flute Concerto No.2, Basson Concerto*. Hamburg: Deutsche Grammophon

## **Anexos**

# **Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

J. J. Quantz e F. Vester

# W. A. MOZART

Konzert in D  
für Flöte und Orchester

Concerto in D major  
for Flute and Orchestra

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

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition

Flauto principale



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 4855a

Flauto principale

# Concerto

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

Wolfgang Amadeus Mozart

**Allegro aperto**

*Tutti* \*)

7

12

19

24

28

31

38

42

45

*f* *p* *fp* *fp* *cresc.* *f* *p* *f* *p* *f* *Solo tr* *Tutti* *Solo tr*

\*) Zur Bedeutung von *Solo* und *Tutti* vgl. Vorwort./Regarding the meaning of *Solo* and *Tutti* cf. Preface.

BA 4855a

© 2005 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Flauto principale

51 *Praltriller* (tr)

57

61 *staccato dolce*

65

68

71 *schneller* (tr) (#tr)

76 Tutti Solo

83

87

91

94 *mf* *p* Tutti

BA 4855a

Flauto principale

P.F. (Viol. I, II)

*Pizzicato*

Solo *tr*

98

110

115

118 *Tutti* *Solo*

123 *tr*

128

132

136

140

143

146 *f*

BA 4855a

Flauto principale

5

150 *tr* **Tutti** **1** **Solo** *fp*

156 *fp*

160

163 *fp*

166 *tr* *fp* *fp* *tr*

170

173 *tr* **Tutti** **3** *tr*

181 *p* *f* *p*

185 *f* *tr*

\*) T. 178: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 178: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

BA 4855a

Flauto principale

Adagio ma non troppo

*Tutti* 9 P.f. (Viol. I, II) *Solo*

15 *Piccantissimo* *tr* *acuto* *p*

21

25 *schneller* *(tr)* *tr* *tr*

30

34

39 *Solo* *Tutti* 1

46 *Tutti* 2

BA 4855a

Flauto principale

7

53 *Solo* + + *escreo*

58 *claro*

62 + *claro* tr tr tr

67

72

77 *Tutti* p cresc. f

83 p cresc. f tr

88 p

\*) T. 85: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 85: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

BA 4855a

Flauto principale

Rondeau

Allegro

Solo

\*) T. 60-61: Zur Auszierung vgl. Referenzpartitur. / Mm. 60-61: Regarding the embellishment of these bars see the Reference Score.

Flauto principale

83

87

93

98

103

108

116

126

131

Tutti

Solo

tr

3

(f)

(p)

(f)

(p)

Tutti

13

BA 4855a



*trillo lento e aulera*

Flauto principale

11

208 *tr* *Tutti* *Solo* *(pp)*

221 *tr*

227 *tr* *Tutti* *3*

236 *(Desiquois Solod)* *tr*

242 *Tutti* *Solo* *tr* *p*

254 *tr*

260 *tr* *Tutti* *(Desiquois Solod)* *7*

273

278 *Tutti*

\*) T. 250: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 250: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / Printed in Germany 2006

BA 4855a

# **Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Franz Vester

# W. A. MOZART

## Konzert in D

für Flöte und Orchester

## Concerto in D major

for Flute and Orchestra

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

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition

Flauto principale



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4855a

Flauto principale

Concerto  
KV 314 (285<sup>d</sup>)

Wolfgang Amadeus Mozart

Allegro aperto

*Tutti* \*)

*f* *p*

7 *f*

12 *p* *fp* *fp*

19 *cresc.* *f*

24 *p* *f*

28 *p* *f*

31 *Solo tr* *f*

38 *mf*

42 *mf*

45 *Tutti* *Solo tr* *mf*

\*) Zur Bedeutung von Solo und Tutti vgl. Vorwort./Regarding the meaning of Solo and Tutti cf. Preface.

Flauto principale

3

51 *dolce* *p* *mf* *mf* *mf*

57 *f*

61 *p*

65 *f*

68

71 *sub. p* *fp* *f*

76 Tutti 1 Solo *fp* *fp*

83 *dolce* *dolce* *f* *mf* *mf*

87 *fp* *p* *fp*

91 *fp* *p*

94 *tr* Tutti

BA 4855a

Flauto principale

P.f. (Viol. I, II)

98 Solo tr

110 *tr* *dolc* *mf* *f*

115 *mf*

118 Tutti *Solo* *f* *f*

123 *p* *tr*

128

132

136 *mf* *ff* *mf*

140 *ff* *mf* *ff*

143

146 *sub. p* *f* *dolc* *tr* *tr* *tr* *+* *mf*

BA 4855a

Flauto principale

5

150 *Tutti* *Solo* 1 *fp*

156 *fp* *d.l.* *p*

160

163 *fp*

166 *fp* *fp*

170 *mf*

173 *Tutti* 3 *tr*

181 *p* *f* *p*

185 *f* *tr*

\*) T. 178: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 178: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Flauto principale

Adagio ma non troppo

Tutti 9 P.f. (Viol. I, II) Solo *dolcissimo* *dolce*

15 *arco* *mf* *mp* *p*

21 *mf* *p*

25 *mf* *p* *dolce*

30 *f*

34 *f*

39 *Tutti* *Solo* *pp* *p* *dolce* *rall*

46 *dolce* *pp* *sub.p* *Tutti* 2

BA 4855a

Flauto principale

Rondeau

Allegro  
Solo

Handwritten: *staccatissimo*

12 **Tutti** **11** P.f. (Ob. I, II) *tr* *tr* **Solo** **1**

30 **Tutti** **19** P.f. (Viol. I, II) **Solo** **f**

56 *mf* *tr*

65 *tr*

70 **1**

78 *tr*

\*) T. 60-61: Zur Auszierung vgl. Referenzpartitur. / Mm. 60-61: Regarding the embellishment of these bars see the Reference Score.

Flauto principale

7

53 *dolce*  
*Solo*

58 *mp*

62 *1*

67

72 *f*

77 *Tutti*  
*p* *cresc.* *f*

83 *p* *cresc.* *f* *tr*

88 *p*

\*) T. 85: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 85: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

BA 4855a

Flauto principale

9

83

87

93

98

103

108

116

126

131

BA 4855a

Flauto principale

149 P.f. (Viol. I, II) (Ob. I) Solo tr

157 1

166 tr

172

177 tr

183

188

193

199 tr tr

BA 4855a

Flauto principale

11

208 *tr* *Tutti*  $\frac{4}{4}$  *Solo*

221 *tr* *tr* *tr*

227 *tr* *Tutti*  $\frac{3}{4}$

236 *Solo* *tr*

242 *Tutti*  $\frac{5}{4}$  *Solo* *tr*

254 *tr*

260 *tr* *Tutti*  $\frac{7}{4}$  *Solo*

273

278 *Tutti*

\*) T. 250: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 250: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / Printed in Germany 2006

BA 4855a

# **Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Jacques Zoon

# W. A. MOZART

## Konzert in D

für Flöte und Orchester

## Concerto in D major

for Flute and Orchestra

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

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition

Flauto principale



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4855a

Flauto principale

Concerto  
KV 314 (285<sup>d</sup>)

2000

Allegro aperto

Wolfgang Amadeus Mozart

*Tutti\**  
*f* *p*

7 *f*

12 *p* *fp* *fp*

19 *cresc.* *f*

24 *p* *f*

28 *p* *f*

31 *Solo tr* *mf* *p*

38

42

45 *Tutti* *2* *Solo tr*

\*) Zur Bedeutung von *Solo* und *Tutti* vgl. Vorwort./Regarding the meaning of *Solo* and *Tutti* cf. Preface.

Flauto principale

3

51 *dolce* *pp* *tr* *mf* *f*

57 *tr* *p*

61 *dolce* *mf*

65

68

71 *tr* *tr* *tr* *tr*

76 *sub. f* *f* *fp* *Tutti* *1* *Solo* *ante xmp!* *fp* *fp*

83

87 *fp* *fp*

91 *fp* *v* *tr*

94 *Tutti*

BA 4855a



Flauto principale

5

150 *Tutti* *Solo* *p* *fp*

156 *fp*

163 *fp*

166 *fp* *fp*

170

173 *Tutti* *3* *tr* *\*)*

181 *p* *f* *p*

185 *f* *tr*

\*) T. 178: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 178: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

BA 4855a

Flauto principale

Adagio ma non troppo

Tutti 9 P.f. (Viol. I, II) Solo (vib.) s/vib

15

21

25

30

34

39

46

Handwritten annotations: (vib.) s/vib, tr, trimp., r.p., Solo, Tutti, P.f., sf, mf, pp, 1, 2.

BA 4855a

Flauto principale

7

*appassionato*

*Solo*

*mf*

*m*

*antes lo tempo*

53

58

*p*

62

*pp*

*antes lo tempo*

*antes lo tempo*

67

72

*mf* *mp*

77

*Tutti*

*p* *cresc.* *f*

83

*p* *cresc.* *f*

*tr*

88

*p*

\*) T. 85: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 85: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Rondeau

Allegro  
Solo

Musical staff 1: Flute part, measures 1-5. Includes trills and a fermata.

Musical staff 2: Flute part, measures 6-11. Includes trills and a fermata.

Musical staff 3: Flute part, measures 12-19. Includes "Tutti", "P.f. (Ob. I, II)", and "Solo" markings.

Musical staff 4: Flute part, measures 20-29. Includes "Tutti" and "P.f. (Viol. I, II)" markings.

Musical staff 5: Flute part, measures 30-39. Includes trills and a fermata.

Musical staff 6: Flute part, measures 40-49. Includes trills and a fermata.

Musical staff 7: Flute part, measures 50-59. Includes "mf" and "f" dynamics.

Musical staff 8: Flute part, measures 60-69. Includes trills.

\*) T. 60-61: Zur Auszierung vgl. Referenzpartitur. / Mm. 60-61: Regarding the embellishment of these bars see the Reference Score.

Flauto principale

83

87

93

98

103

108

116

126

131

BA 4855a

Flauto principale

149 P.f. (Viol. I, II) (Ob. I) Solo tr

157 *dolce* *mp* *dolce* *mp* 1

166 tr *pp*

172

177 tr *mf*

183 tr. *staccato*

188

193

199 *staccato* tr tr *p*

BA 4855a

Flauto principale

11

*tib. rapido*

208 *tr* Tutti *mf* Solo *pp* *f*

221 *tr* *tr* *tr*

227 *tr* Tutti **3**

236 Solo *mp*

242 Tutti **5** Solo\* *tr* *mf*

254 *tr*

260 Tutti **7** Solo

273

278 Tutti

\*) T. 250: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 250: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / Printed in Germany 2006

BA 4855a

# **Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Konrad Hünteler

# W. A. MOZART

Konzert in D  
für Flöte und Orchester

Concerto in D major  
for Flute and Orchestra

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

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition

Flauto principale



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4855a

Flauto principale

Concerto  
KV 314 (285<sup>d</sup>)

Allegro aperto

Wolfgang Amadeus Mozart

*Tutti* \*)  
*f* *p*  
7 *f*  
12 *p* *fp* *fp*  
19 *cresc.* *f*  
24 *p* *f*  
28 *p* *f*  
31 *Solo tr*  
38 *Asatto* *f* *mf*  
42  
45 *Tutti* *Solo tr* *mf* *2*

\*) Zur Bedeutung von *Solo* und *Tutti* vgl. Vorwort./Regarding the meaning of *Solo* and *Tutti* cf. Preface.

Flauto principale

3

51 *tr* *dolce* *tr*

57 *tr* *f*

61 *p*

65

68

71 *tr* *tr* *tr*

76 *sub p* *fp* *Tutti* *1* *mp* *Solo* *p* *fp* *fp*

83 *d* *d*

87 *fp* *tr* *fp*

91 *f* *fp* *f* *tr*

94 *f* *tr* *Tutti*

BA 4855a

Flauto principale

P.f. (Viol. I, II)

98 *tr* *Solo tr* *d* (f.) (f.) *esuro tr*

110 *mf* *f* *tr* *mf*

115 *p* *pp*

118 *Tutti* *Solo* 1 *p*

123 *mm* *d* *tr* *tr*

128

132 *p* *p*

136 *f* *f*

140

143

146 *tr* *tr* *tr*

BA 4855a

Flauto principale

5

150 *Tutti* *A tempo* *Solo* *fp*

156 *fp* *p* *d* *d*

160

163 *fp*

166 *fp* *fp* *tr*

170

173 *Tutti* *3* *tr* *tr*

181 *p* *f* *p*

185 *f* *tr*

\*) T. 178: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 178: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

BA 4855a

Flauto principale

**Adagio ma non troppo**  
*dolce*  
Tutti 9 P.f. (Viol. I, II) Solo

15 *mf*

21 *f*

25 *tr*

30 *tr*

34 *tr*

39 *Tutti* *ants & tempo* *Solo*

46 *ff* *Tutti*

BA 4855a

Flauto principale

7

53 *Solo*

58

62

67

72

77 *Tutti*

83

88

\*) T. 85: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 85: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

BA 4855a

Flauto principale

Rondeau

**Allegro**

Solo

6

12 Tutti 11 P.f. (Ob. I, II) tr Solo 1

30 P.f. (Viol. I, II) Tutti 19 Solo

56

65

70 1 tr. 1

78 tr. tr. p

\*) T. 60-61: Zur Auszierung vgl. Referenzpartitur. / Mm. 60-61: Regarding the embellishment of these bars see the Reference Score.

Flauto principale

Rondeau

**Allegro**

*Solo*

6

12 *Tutti* **11** P.f. (Ob. I, II) *tr* *tr* *Solo* **1**

30 *Tutti* **19** P.f. (Viol. I, II) *Solo*

56 *tr* *+* *\*)* *tr* *+* *+* *+*

65 *tr* *+* *tr*

70 **1** *tr.* **1**

78 *tr.* *tr* *p*

\*) T. 60-61: Zur Auszierung vgl. Referenzpartitur. / Mm. 60-61: Regarding the embellishment of these bars see the Reference Score.

Flauto principale

P.f. (Viol. I, II) (Ob. I)

149

Solo

Tempo

tr

157

mp

166

f

172

177

f

f

183

188

193

mp

199

p

dim

tr

BA 4855a

Flauto principale

11

*trillo lento e accelera*

208 *tr* Tutti *mf* Solo *f*

221 *tr* *tr* *tr*

227 *tr* Tutti **3**

236 *Harmonik Solo* *A tempo* *tr*

242 Tutti **5** Solo *tr* *p*

254 *rit.* *tempo* *tr*

260 Tutti *Harmonik Solo*

273 *A tempo*

278 Tutti

\*) T. 250: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 250: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / Printed in Germany 2006

BA 4855a

# **Concerto em Ré M K.314 para Flauta e Orquestra**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Sara Mendes

# W. A. MOZART

Konzert in D  
für Flöte und Orchester

Concerto in D major  
for Flute and Orchestra

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

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition

Flauto principale



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4855a

Flauto principale

Concerto  
KV 314 (285<sup>d</sup>)

Allegro aperto

Wolfgang Amadeus Mozart

*Tutti \**)  
*f* *p*

7 *f*

12 *p* *fp* *fp*

19 *cresc.* *f*

24 *p* *f*

28 *p* *f*

31 *Solo tr* *pp* *f*

38

42 *p*

45 *Tutti* *Solo tr* *f*

\*) Zur Bedeutung von Solo und Tutti vgl. Vorwort./Regarding the meaning of Solo and Tutti cf. Preface.

Flauto principale

3

51 *dolce* *mf* *p* *mp* *f* *tr*

57 *mf* *mf*

61 *f* *p*

65 *f*

68 *p*

71 *fp* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

76 *Tutti* *Solo* *fp* *fp*

83 *p* *f* *p* *mf* *pp*

87 *fp* *tr* *fp*

91 *p* *fp* *p* *mp* *f*

94 *mp* *f* *Tutti*

BA 4855a

Flauto principale

P.f. (Viol. I, II)

98 *tr* *mf* *Solo tr* *mp* *dolce* *esuro tr* *p*

110 *mp* *mf* *f* *tr* *mf*

115 *p* *pp* *Tutti* *Solo*

118 *f* *pp*

123 *mf* *tr* *tr* *tr* *esuro*

128 *mf* *elaro*

132 *mp* *mp*

136 *mf* *f*

140 *f* *f* *ff*

143 *p* *mp* *mf* *tr* *tr* *tr*

146 *p* *f* *tr* *tr* *tr*

BA 4855a

Flauto principale

5

150 *f* *tr* *Tutti* *1* *Solo* *fp*

156 *fp* *p* *pp* (+)

160 *mp* *pp*

163 *f* *fp* *p*

166 *fp* *p* *fp* *p* *tr*

170 *f* *mf*

173 *f* *tr* *Tutti* *3* *tr* (\*)

181 *p* *f* *p*

185 *f* *tr*

\*) T. 178: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 178: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

BA 4855a

Flauto principale

**Adagio ma non troppo**  
*Tutti* 9 *P.f. (Viol. I, II)* *dolce* *Solo*

15 *p* *mf* *esuro irregular*

21 *e lero* *f* *ff*

25 *dolce* *tr* *tr* *tr* *mf*

30 *mf*

34

39 *Solo* *Tutti* *1* *ff* *f*

46 *Tutti* *2* *p* *mf* *f*

BA 4855a

Flauto principale

7

53 *Solo* *escurro*

*p* *mp* *mf* *p*

58

*mp* *mf*

62

*p* *mf*

67

*mp* *mf*

72

*mp* *mf*

77 *Tutti*

*p* *cresc.* *f*

83

*p* *cresc.* *f*

88

*p*

\*) T. 85: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 85: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Rondeau

Allegro

Solo

6

12 Tutti 11 P.f. (Ob. I, II) tr Solo 1

30 Tutti 19 P.f. (Viol. I, II) Solo f

56 mf mp

65 mf f

70 f

78 mf

\*) T. 60-61: Zur Auszierung vgl. Referenzpartitur. / Mm. 60-61: Regarding the embellishment of these bars see the Reference Score.

Flauto principale

83 *f* *mf*

87 *p* *f* *p*

93 *f* *p* *f* *p* *f*

98 *p* *p* *mf*

103 *mf* *mf*

108 *f* *pp* *mf*

116 *Tutti* *Solo* *tr*

126 *tr* *tr* *tr*

131 *Tutti* **13**

BA 4855a

Flauto principale

149 P.f. (Viol. I, II) (Ob. I) Solo tr

157 1 mp mf

166 mf p

172 mf

177 f f

183 p

188

193 mf p

199 pp p

BA 4855a

Flauto principale

11

*trillo lento e cadenza*

208 *tr* Tutti *mf* Solo *ff* *f*

221 *tr*

227 *tr* Tutti *3*

236 *tr* *Molto Solo* *A tempo*

242 Tutti *5* Solo *tr* *p*

254 *rit.* *tempo* *tr*

260 Tutti *tr* *Molto Solo*

273 *A tempo*

278 Tutti

\*) T. 250: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 250: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / Printed in Germany 2006

BA 4855a

# Musik für Flöte · Music for Flute

## FLÖTE SOLO / FLUTE SOLO

**Johann Sebastian Bach**  
Zwei Suiten für Flöte nach den Suiten für Violoncello solo. Reihe »Solissimo« (Linckelmann). BA 8532

Partita a-Moll BWV 1013 für Flöte (Schmitz). BA 5187

Flötensoli aus dem geistlichen und weltlichen Vokalwerk (Pfündl-Frittrang). Band 1: BA 7400 / Band 2: BA 7401

**Georg Philipp Telemann**  
Zwölf Fantasien für Flöte ohne Baß (Haußwald). BA 2971

## FLÖTE UND KLAVIER (CEMBALO/CONTINUO) / FLUTE AND PIANO (HARPSICORD/ CONTINUO)

**Johann Sebastian Bach**  
Ouvertüre (Orchestersuite) h-Moll. Nach BWV 1067 für Flöte und obligates Cembalo (Klavier) (Kirchner). BA 6812, TP 193

Zwei Sonaten (e-Moll BWV 1034, E-Dur BWV 1035) für Flöte und Basso continuo / Zwei Sonaten (h-Moll BWV 1030, A-Dur BWV 1032) für Flöte und obligates Cembalo (Schmitz). BA 5198

**Georg Friedrich Händel**  
Elf Sonaten für Flöte (Altblockflöte) und Basso continuo (Schmitz). BA 4225

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Andante in C KV 315 für Flöte und Orchester (Schelhaas). BA 5748a KIA

Sonate in B KV 454 bearbeitet für Flöte und Klavier (Hünteler). BA 5368

Konzert in C für Flöte, Harfe und Orchester KV 299 (297c). BA 4598a KIA, TP 286

Konzert in C für Flöte und Klavier (Cembalo). Nach dem Konzert für Flöte, Harfe und Orchester KV 299 (297c). Bearbeitung mit Kadenz (Kirchner). BA 6889

Konzert in G für Flöte und Orchester (1801) in einer Bearbeitung von A. E. Müller nach dem Klarinettenkonzert KV 622. BA 5335a KIA

Konzert Nr. 1 in G KV 313 (285c) für Flöte und Orchester. Mit Kadenz und Eingängen (Schelhaas). BA 4854a KIA

Konzert Nr. 2 in D KV 314 (285d) für Flöte und Orchester (Giegling). BA 4855 KIA, TP 251

**Franz Schubert**  
Sonate in a - D 821 »Arpeggione-Sonate« für Flöte und Klavier (Hünteler). BA 5681

Variationen für Flöte und Klavier über »Trockne Blumen« aus »Die schöne Müllerin« D 802 (Wirth). Mit Hinweisen zur Interpretation (Adorján). BA 5641

**Georg Philipp Telemann**  
Methodische Sonaten für Flöte (Violine) und Basso continuo (Seiffert)

Heft 4  
Sonaten h-Moll, c-Moll. BA 2244

Heft 5  
Sonaten E-Dur, B-Dur. BA 2245

Heft 6  
Sonaten d-Moll, C-Dur. BA 2246

Solo h-Moll für Flöte und Basso continuo aus »Tafelmusik« I (Hinnenthal). BA 3537

## ZWEI FLÖTEN / TWO FLUTES

**Classic Hits**  
für zwei Flöten. Reihe »a due« (Weinzierl/Wächter). BA 7402

**Christmas Hits**  
für zwei Flöten. Reihe »a due« (Pohl). BA 7410

**Con Variazioni**  
für zwei Flöten. Reihe »a due« (Weinzierl/Wächter). BA 7407

**Romantic Hits**  
für zwei Flöten. Reihe »a due« (Weinzierl/Wächter). BA 8691

**Johann Sebastian Bach**  
Triosonate G-Dur BWV 1039 für zwei Flöten und Basso continuo (Schmitz). BA 5199

**Georg Philipp Telemann**  
Sechs Sonaten im Kanon op. 5 für zwei Flöten (Violinen) (Haußwald)

Heft 1: Sonaten G-Dur, g-Moll, D-Dur. BA 2981

Heft 2: Sonaten d-Moll, A-Dur, e-Moll. BA 2982

TP = Studienpartitur · Study score

Sechs Sonaten op. 2 für zwei Flöten (Violinen) (Haußwald)

Heft 1: Sonaten G-Dur, e-Moll, D-Dur. BA 2979

Heft 2: Sonaten h-Moll, A-Dur, E-Dur. BA 2980

## DREI FLÖTEN / THREE FLUTES

**Dance Steps**  
für drei Flöten. Reihe »a tres« (Linckelmann). BA 7409

**Gabriel Fauré**  
Pavane für drei Flöten. Reihe »a tres« (Woodfull-Harris). BA 7405

**Johann Joachim Quantz**  
Sonate für drei Flöten. Reihe »a tres« (Doflein/Engel). BA 7404

**Franz Schubert**  
Tänze für drei Flöten. Reihe »a tres« (Pfündl-Frittrang). BA 7406

## FLÖTE MIT ANDEREN INSTRUMENTEN / FLUTE AND OTHER INSTRUMENTS

**Johann Christian Bach**  
Quintett D-Dur op. 11/6 für Flöte (Violine), Oboe (Violine), Violine, Viola und Basso continuo (Steglich). HM 249

**Johann Sebastian Bach**  
Triosonate c-Moll für Flöte, Violine und Basso continuo aus dem »Musikalischen Opfer« BWV 1079 (Wolff). BA 5155, TP 198

Kanons für Flöte, zwei Violinen, obligates Cembalo (Klavier) und Basso continuo aus dem »Musikalischen Opfer« BWV 1079 (Wolff). BA 5156, TP 198

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Quartette (D-Dur KV 285, G-Dur KV 285a, C-Dur KV 285b, A-Dur KV 298) für Flöte, Violine, Viola und Violoncello (Pohanka). BA 4405, TP 150

**Georg Philipp Telemann**  
Fünf Suiten für Flöte, Violine und Basso continuo (Hinnenthal). Nr. 4 E-Dur. BA 2991

Quartett G-Dur für Flöte, Oboe, Violine und Basso continuo aus »Tafelmusik« I (Hinnenthal). BA 3534

Quartett d-Moll für zwei Flöten, Altblockflöte (Fagott, Violoncello) und Basso continuo aus »Tafelmusik« II (Hinnenthal). BA 3539



**Bärenreiter**  
www.baerenreiter.com

A 212 - 0611