

***Modulierende Präludia* de Mozart: bizarria versus tradição perpetuada**

Mozart's Modulierende Präludia: Bizarre versus Perpetuated Tradition

Edmundo Hora

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, Brasil.

ephora@iar.unicamp.br

Resumo: A prática da experimentação sonora aos teclados foi marca preponderante nos séculos XVII e XVIII e vários Prelúdios foram escritos visando àquela prática. Mais tarde, incorporados como parte da dualidade Prelúdio e Fuga, visavam à execução improvisatória, mas se perpetuaram de forma independente em séculos posteriores. De simples atividade de controle para a afinação de determinado instrumento e/ou de sua capacidade expressiva, firmou-se como forma determinada em muitos estilos composicionais e em diferentes momentos. É curioso notar a inserção de barras de compasso que, contrariamente à sua natureza, impediu sua fluência e liberdade. Este estudo aponta para a retomada de sua gênese, no final do século XVI e, perpetuação nos séculos posteriores a inusitada proposta Mozartiana.

Palavras-chave: *modulierende präludia* de W. A. Mozart; *stylus phantasticus*; bizarria musical.

Abstract: The practice of sonority experimentation on keyboards was the predominant trademark of the 17th and 18th centuries and various Preludes were written in order to reach this goal. They were later incorporated, as part of the duality Prelude and Fugue, and aimed at the improvisatory performance, but ended up perpetuating themselves in the following centuries as independent pieces. Beginning as a simple controlling activity for the tuning of a given instrument and/or its expressive capability, it established itself as a definite musical form in the many compositional styles and on different historical moments. It is curious to note in many *Präludia* the insertion of bar lines that, contrary to their freer nature, hinders their fluency and liberty. This study aims at the investigation of their genesis, at the end of the 16th century, their perpetuation in the following centuries up to this unusual Mozartian proposal.

Keywords: W. A. Mozart's *modulierende präludia*; *stylus phantasticus*; musical bizarre

Data de recebimento: 09/02/2016

Data de aprovação: 30/04/2016

1 – Introdução

A música, assim como a língua falada, é um meio para a comunicação humana. Criatividade e espontaneidade na interpretação musical são elementos fundamentais para a improvisação em um Prelúdio. Essa prática musical, perpetuada pela tradição organística (séc. XV) até os dias de hoje (séc XXI), passou a ser documentada inicialmente pelos alaudistas franceses a partir do século XVI e, foi incorporada já no século XVII pelos compositores do Cravo. Desse período sobreviveram os *Préludes non mesurés*¹, obras que não utilizaram barras de compasso e foram grafadas, via de regra, com semibreves. *Préludes* de Jean Henri D'Anglebert (1628-1691) e Louis Couperin (c.1626-1661)² destacaram-se do farto conjunto de publicação disponível como parte dessas práticas improvisadas. Em pequeno número, algumas manifestações isoladas projetaram-se no primeiro quartel do século XVIII – nos livros de Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729), de Jean Philippe Rameau (1682-1764), de Nicolas Racot de Grandval (1676-1753)³ e de T. Bertin de la Doué (1680-1745)⁴, estruturando-se, posteriormente, em notação mesurada, associando-se à Fuga – em um modelo que se eternizaria nas práticas composicionais em diferentes regiões europeias e não se restringindo apenas às manifestações francesas.

Por outro lado, no que se refere à notação musical, a leitura dos seus códigos envolveu procedimentos divergentes, que foram aperfeiçoando-se com o passar dos tempos. Diferentes critérios para a codificação foram adotados no decorrer dos séculos e o que se percebe é que se trata de tema em frequente evolução

¹ Digno de nota, a Tese de Alan Stanley Curtis *Unmeasured Preludes in French Baroque Instrumental Music*, defendida pela University of Illinois, em 1956.

² O autor mais conhecido desta prática incorpora as premissas provenientes do alaúde como a notação sem barras de compasso e ligaduras para indicar os sons mantidos das harmonias.

³ Conhecido cravista em sua época seu legado musical encontra-se depositado na Bibliothèque Nationale de Paris, Vm. 7 4872. Seu Prelúdio não tem barras de compasso e algumas semibreves para acordes desmembrados.

⁴ Cravista na Ópera de Paris seu legado encontra-se depositado na Bibliothèque Nationale de Paris, Vm. 1139, p.32. Para alguns, aqui já se inicia o declínio do Prelúdio não medido e seu Prelúdio consiste de passagens escalares e acordes em semibreves.

(decodificação), não se encontrando, até os dias de hoje, um modo fixo para sua compreensão. Curioso notar a transferência, do comportamento de tradição oral, da prática musical improvisada, que resulta na impressão e fixação de seus dados e que, de certa forma, é contrário à natureza da execução do próprio Prelúdio. Para SCALTA: “Até bem pouco tempo a música era transmitida oralmente. Sistemas de sinais e símbolos para a escrita musical foram desenvolvidos paralelamente à linguagem escrita como necessidade de se registrar informações consistentes nelas apresentadas”⁵. Entenda-se a menção ao “até bem pouco tempo” como uma referência a todo o período conhecido da civilização humana, de sua antiguidade aos dias de hoje. Com a invenção da impressão, por Johannes Gutenberg (c. 1398 - 1468)⁶, no século XV, abrem-se novos horizontes à cultura ocidental e registram-se dados de grande significância. A invenção dos caracteres musicais para impressão, no século XVII, norteou o processo autográfico dos compositores e contribuiu para o acesso irrestrito de informações⁷. Com o advento da polifonia, a notação “medida” — em que cada nota tem um valor específico e, ao mesmo tempo, relativo — tornou-se necessária. Diversos sistemas foram se formando, até chegar à proposta atualmente difundida e aceita. A utilização de barras de compasso, a partir do século XVI, passa a orientar a divisão e a proporção das figuras nos conjuntos unitários que denominamos compasso. Por volta de 1700, o sistema de cinco linhas⁸ (França) fixa-se como padrão e é sobre este modelo que iremos reconhecer os textos musicais por muitos séculos posteriores. No entanto, houve sempre margem de incompreensão, resultante da notação de alturas e sucessão de notas que logo foi resolvida. Por outro lado, há que se afirmar e lembrar que a evolução da notação é contínua e adapta-se pouco a pouco às necessidades de sua época com novos meios de registro e expressão.

⁵ (s n de página) Ver endereço eletrônico em Referências.

⁶ O primeiro no mundo a usar a impressão por tipos móveis, por volta de 1439, e o inventor global da prensa móvel. Criou um sistema prático que permitiu a produção em massa de livros impressos.

⁷ “Deus salve a Internet!”.

⁸ Pontualmente, a Itália apresenta um sistema com seis ou mais linhas conforme exemplo de G. Frescobaldi.

Originalmente, peças improvisatórias com base na “fantasia livre” tiveram sua nascença em gêneros musicais Barrocos, como o *Preludio*, a *Toccata*, o *Capriccio*, o *Tombeau*, a *Cadenza* e o *Recitativo*, os quais, sob a inspiração do *Stylus Phantasticus*⁹, compreendem a conduta improvisatória. Técnicas composicionais audaciosas propostas, codificadas e publicadas em Berlim, no ano de 1753, por Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), em seu *Versuch über de wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a verdadeira arte de se tocar o Teclado), advogam o hábito da improvisação com liberdade métrica, eliminação das barras de compasso, mudanças abruptas de afeto, caráter expressivo inesperado e, ainda, diversidade de forma, com dinâmica e modulações ousadas (p.439-453). O verbete de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) para *Prélude*, em seu *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768), indica: “[...] é também uma peça que passa pelos principais acordes do Tom, para anunciá-lo e verificar se o instrumento está afinado” (1768, p.382). Ele ainda inclui o verbete seguinte *Préluder* (Preludiar), que diz: “[...] ou ainda, [para] colocar sua mão sobre o instrumento antes de começar uma peça musical” (1768, p.383). Em seu *L’Art de toucher le Clavecin* (Paris, 1716), François Couperin (1668-1733) apresenta oito *Préludes* em diferentes tons e insere, antes do sétimo *Prélude*, *Observations* (Observações) com significativo texto para a prática musical, que diz:

Ainda que estes *Préludes* sejam escritos *mesurés*, existe um gosto em uso que se deve seguir. Eu me explico. *Prélude* é uma composição livre onde a imaginação se liberta de tudo que se apresenta à ela. Porém, como é muito raro encontrar pessoas capazes de improvisar ao momento; é necessário que aqueles que recorrerem a estes *Preludes* regulados [medidos], os toquem de modo fácil sem muito se prender à indicação dos movimentos [ritmos]; ao menos que eu não [os] tenha expressamente marcado pela palavra *Mesuré*; dessa forma, poderemos facilmente dizer que em muitas coisas, a Música (em comparação à Poesia) tem sua prosa e seus versos. Uma das razões pela qual eu medi estes *Préludes* foi pela facilidade que encontraremos seja para ensiná-los, seja para aprendê-los. (1716, p.60)

⁹ Proposto inicialmente por Athanasius Kircher (1601-1680), *Stylus Phantasticus* refere-se à maneira livre e improvisada de seções. Em 1650, em seu *Musurgia Universalis*, ele pioneiramente assim denominou este estilo de composição de formas livres.

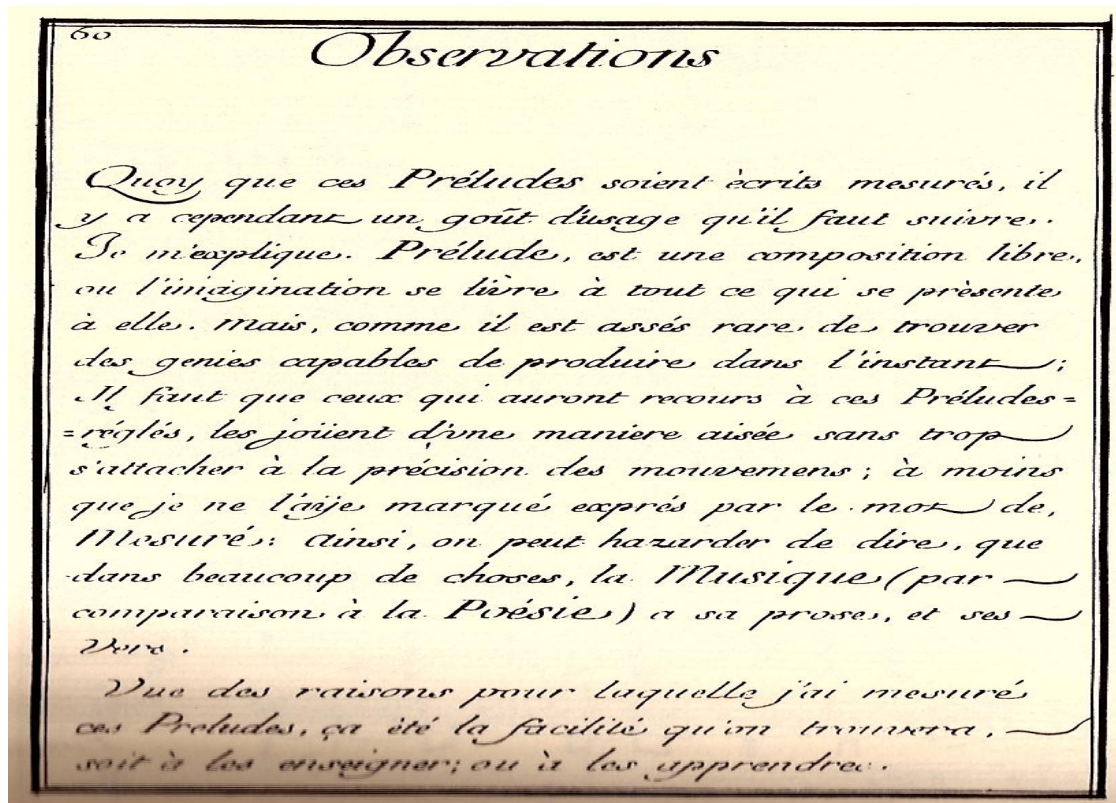


Figura 1: Observações do *L'Art de Toucher le Clavecin* de Couperin. (Ed. FUZEAU, 2002, p.177)

O autor observa, ainda, que, em alguns deles (*Préludes* terceiro, sexto, sétimo e oitavo) há indicação *Mesuré*, que devem ser tocados de modo “regular”, porém, sem se esquecer de que são peças de caráter livre — certamente uma de suas preocupações pedagógicas, visando facilitar suas compreensões e execuções.

Por outro lado, perguntamo-nos se atitudes regulatórias como essas não teriam desestimulado o hábito de se “improvisar”, em concertos públicos, sequências harmônicas e passagens antes da execução de obras autorais. Ainda mais, inserir barras de compasso em obras com caráter improvisatório (*Prelúdios*, *Fantasias*), facilitando sua compreensão e divisão rítmica, não teria determinado seu uso em obras daquela natureza? Ao final do século XX, GOERTZEN, em seu estudo “*By Way of Introduction: Preluding by 18th and early 19th Century Pianists*” (1996, p.299-337), aponta para a falta de pesquisas relativas ao ato de *Preludiar*, sublinhando que pesquisadores atuais das práticas interpretativas improvisadas detêm-se sobre *cadenzas* e ornamentações — portanto, em material escrito e, publicado – e não no

“estilo livre”, o que as tornam infrutíferas. Ato compreensível, pois, ainda para ela, “como regra, prelúdios improvisados não eram indicados nos programas [musicais] impressos”¹⁰ (1996, p.300). Dessa forma, o que podemos verificar é que detalhes sobre seus conteúdos eram raramente mencionados e registrados. Outro fator a se considerar é o volume crescente de músicos amadores, a partir de 1820, que se dividiam entre aqueles naturalmente aptos para a improvisação de prelúdios e aqueles menos privilegiados para uma atividade musical prática, que exigia certos conhecimentos composicionais.¹¹

Métodos de Fortepiano passaram a anexar instruções com normas básicas para a improvisação do Prelúdio e são exemplos destes as instruções encontradas na citada segunda parte do *Versuch...* de C. P. E. Bach (1762, p.325-41); as indicações do *Original System of Preluding* (Sistema original para Preludiar), escrito por Philip Anthony Corri (c.1813); ou, ainda, o *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (Instruções teóricas e práticas para se orientar o tocar do Pianoforte), de Johann Nepomuk Hummel (1828). Da mesma forma, François-Henri-Joseph Blaze, conhecido como Castil-Blaze (1784–1857), para o verbete *Prélude* (p.162) do seu *Dictionnaire de musique moderne* (Dicionário de Música Moderna, BLAZE, 1821, p.162), publicado em Paris, entre outras coisas, disse: “É nas reuniões privadas que os músicos preludiam antes de tocar a sonata ou o concerto”¹². Há que se notar aqui a referência do título do seu dicionário de *Musique Moderne*, já nos primeiros vinte anos do século XIX, registrando uma prática ativa nos meios musicais: o hábito de se preludiar. Na página seguinte (p.163), Castil-Blaze afirma: “O prelúdio não se escreve; o músico o improvisa”¹³, referindo-se à prática livre em conceitos antes propostos por Jean-Jacques Rousseau (1768).

¹⁰ *Improvised preludes were not indicated in printed programs as a rule.*

¹¹ A prática do Baixo contínuo, difundida desde o século XVII, sempre estimulou o hábito do fazer musical improvisado, proporcionando comportamento comum aos cravistas e organistas do período. O que percebemos é que, pela própria mudança estética musical e, pela mecanização proveniente da Revolução Industrial, foi esta uma prática esquecida em determinado momento da história.

¹² *Ce n'est que dans les reunions particulières que les musiciens préludent avant d'exécuter la sonate ou le concerto.* p.162.

¹³ *Le prélude ne s'écrit point; le musicien l'improvise.* p.163.

Curioso notar que, em regiões de cultura germânica, nos séculos XVII, XVIII e em parte do XIX, o Prelúdio adota barras de compassos e passa a compor dualidade com a Fuga, como testemunham incontáveis exemplos reminiscetes, difundindo e sedimentando o modelo dualista em todo o mundo. O mais determinante dentre aqueles exemplos, os vinte e quatro Prelúdios da coleção *Das Wohltemperierte Clavier* (O teclado bem temperado, 1722) de Johann Sebastian Bach (1685-1750) — ainda que tenham como propósito primeiro a necessidade e utilização de “bom” temperamento nos instrumentos de teclado — apresentam-se de forma medida, com barras de compasso e, via de regra, executados “motoramente”. Contrariamente a isso, de nossa parte, acreditamos que devam ser executados de modo “discursivo e eloquente”, inspirados por seu caráter improvisatório. No entanto, o que se nota é que, influenciadas pela “mecanização” derivada da “revolução industrial”, práticas interpretativas musicais, já no início do século XX, em contrapartida à exacerbada prática romântica do século XIX, buscavam precisão e fidelidade rítmica em seus textos pela diferenciação estilística, eliminando a liberdade interpretativa inerente ao próprio gênero musical¹⁴, principalmente nas obras do século XVIII.

2 - Da prática *Ex Tempore*

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, ou Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), conhecido por suas dezoito Sonatas para Fortepiano, quinze conjuntos de Variações, Trios, Quartetos, vinte e sete Concertos para Fortepiano e diversos para outros solistas, apresenta-nos, aqui, obras raras, concebidas em diferentes formas da manifestação do *Stylus Phantasticus*. (Nota *viii*, 2). Ocupando lugar particular no repertório Mozartiano, seus *Modulierende Präludia*¹⁵ (Prelúdios modulatórios) — sem barras de compasso e influenciados pela tradição da técnica improvisatória de Emanuel Bach (*Versuch...*, Berlim, 1753) — foram recentemente acrescentados ao

¹⁴ Aqui nos referimos aos Prelúdios de língua alemã, até a primeira metade do século XIX, excluindo-se evidentemente aqueles propostos pela escola francesa e especialmente a Impressionista.

¹⁵ Convém lembrar que este modo de escrita não é original de Mozart, mas adaptado ao contexto.

panorama musical¹⁶. No que diz respeito à interpretação desse tipo de peça livre, o *Modulierendes Präludium* proposto por Amadeus Mozart, LEVIN (2003, p.198), identificando a prática comumente utilizada no período barroco, disse: “Além disso, tecladistas improvisariam (*präludieren*) para inicialmente familiarizar-se com o som e características mecânicas de um instrumento antes de aventurar-se na interpretação de uma composição formal”¹⁷. Outra maneira muito comum utilizada na época era fazer ligação entre peças de diferentes tonalidades, criando ambientação sonora harmoniosa na audiência com obras improvisadas. Para a interpretação em si, BURTON (2002, p.19) afirmou: “Principalmente, é necessário criar um pulso persuasivo, embora isto frequentemente requeira uma mistura contraditória de precisão e flexibilidade que impede tanto regularidade mecânica quanto fantasia”¹⁸. De certa forma, o que se busca é compreender o Prelúdio musical como equivalente ao Prefácio para uma obra literária, no qual a “Prosa” mencionada por F. Couperin designa uma forma, um texto musical escrito sem divisões rítmicas intencionais, alheio à sintaxe, sem grandes preocupações com ritmo, métrica, aliterações¹⁹ e outros elementos sonoros.

3 - Sobre as obras em particular

Os Prelúdios modulatórios Mozartianos seguem a própria tradição do período Barroco e são advindos de um pedido fraternal. Sua irmã Maria Anna Walburga Ignatia Mozart (1751-1829), apelidada Nannerl, pretendia tocá-los como peças introdutórias em seus recitais. Como prova disso, a carta de 28 de setembro, escrita pelo seu pai Leopold e a ele (Mozart) endereçada, traz um *N.B. (Nota Bene) P.S. (Post Scriptum)*, com as palavras e desejos de sua irmã, onde se lê: “... por favor, seja amável

¹⁶ A edição *Mozart Einzelstücke für Klavier*, Bärenreiter Urtext BA 5745 de 1982, assim o comprova.

¹⁷ Robert Levin. Mozart’s non-metrical keyboard Preludes. In: *The Keyboard in Baroque Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.198.

¹⁸ Anthony Burton. *A Performer’s Guide to music of the Classical Period*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Limited. 2002. P.19.

¹⁹ Aliteração é uma figura de linguagem que consiste em repetir sons consonantais idênticos ou semelhantes em um verso ou em uma frase, muito apropriada ao Prelúdio musical.

e envie-me assim que possa um pequeno *Preambulum*. Porém escreva-o de Dó para Si [bemol], para que eu possa memorizá-lo gradualmente”²⁰ (ANDERSON, p.283). Graças a esta solicitação, Mozart escreveu alguns exemplos que sobreviveram, mostrando sua capacidade criativa ao desenvolver musicalmente o modelo “improvisatório” em estilo adequado ao período. Sobre isso, FRISENHAGEN escreveu:

Eles revelam tanto o lado improvisador do compositor como também a sua preocupação com uma tradição mantida por meio de Bach, desde o século XVII até sua época. Prelúdios do tipo que Mozart escreveu como o *Modulierendes Praeludium Kdeest*, K 624 (626a) e o K 284^a foram utilizados para atender anseios diferentes, para não se dizer, prosaicos. Eles serviam para checar as condições de um instrumento ou, em Concerto, introduzir uma composição escrita como uma Sonata [solo]. De modo geral eram improvisados pelos pianistas.²¹ (2007, p.18)

Note-se aqui a menção à prática interpretativa improvisatória e, logo em seguida, a referência aos dois tipos diferentes de obras. Frisenhagen, provavelmente, sem conhecer ou considerar os estudos anteriores de Plath para a nova edição Bärenreiter (MOZART, 1982)²², aponta para hipóteses reveladoras, justificando a união dos dois documentos, quando disse:

[...] Os dois Prelúdios K deest e o K 624 representam verdadeiramente duas obras distintas como sugere o modo como eles chegaram até nós? Ninguém tem a menor certeza. O primeiro Prelúdio, apenas recentemente descoberto, é provavelmente a seção introdutória do K 624, o qual chegou até nós como na forma fragmentada. Em todo caso, as duas peças estão atadas pela figura de um trilo seguido por um salto de oitava. O Preludio K 284 [Dó Maior] consiste de quatro movimentos (alguns deles muito curtos) no estilo de prelúdios ou cadencias; elas podem ter sido escritas independentemente umas das outras. (FRISENHAGEN, 2007, p.11)

No entanto, estudos musicológicos recentes, como os de PLATH, confirmam a inter-relação dos documentos como obra única por meio da estrutura harmônica encontrada de um baixo cifrado na página anterior ao esboço do *Modulierendes*

²⁰ “...please be so goed as to send me soon a short preambulum. But write this one from C into B, so that I may gradually learn it by heart.” (p.283).

²¹ Texto introdutório ao CD *Mozart am Stein Vis-A-Vis*. Selo Harmonia Mundi HMC 901941. (2007).

²² Conforme indicação da nota *xvi*. Maiores detalhes serão mostrados mais à frente.

Praeludium. No que se refere ao fato histórico, Mozart, em carta resposta ao seu pai, declarou: “[Para ela] incluo aqui quatro praeambula. Ela verá e perceberá por si mesma a quais tonalidades pertencem”²³ (ANDERSON, 1938, p.451).

Recentemente este *Preambulum*²⁴, com início em Dó Maior (KV 284^a), foi identificado como sendo os quatro Prelúdios mencionados²⁵. Seções modulatórias delimitadas por barras duplas permitem que o intérprete possa finalizar em alguma delas conforme seu interesse musical²⁶. Com claras inspirações ao mencionado *Stylus Phantasticus*, o *Präludium in C* apresenta fortes contrastes de afeto, seja pela linha melódica melancólica inicial — em movimento descendente, marcado por apojeturas inseridas às notas que compõem a tríade do tom principal — seja pela utilização do *Schleifer*²⁷ — ornamento composto de três notas ascendentes — próprio do caráter afetuoso. Engenhosamente colocado sobre os tempos hierárquicos preponderantes do compasso (um e três), conduz a “indecisão rítmica” nas sincopas sobre a nota Dó, impulsionando a evolução harmônica em seus três primeiros compassos, com conclusão na cadência plagal do acorde de sétima, visualizado na Figura 2.

²³ “I enclose four praeambula for. She will see and hear for herself into what Keys they lead.” (v I, p.451).

²⁴ *Präludium in C* na edição NMA [Neue Mozart Ausgabe] 09 27 Band 02 I 03.

²⁵ Conforme a NMA 4575 da Bärenreiter de 1982, republicada em 2001.

²⁶ Girolamo Frescobaldi (1583-1643) aponta para esta prática em seu *AVVERTIMENTI Ai lettori* (nota 2) já nos anos de 1615, em seu *Il Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo*. Curioso notar a semelhante indicação proposta por W. A. Mozart cento e cinquenta anos depois.

²⁷ C.P. E. Bach. *Versuch*. Capítulo 3, parágrafo 18. Os franceses denominaram Tierce coulé. Leopold Mozart (1719-1787). *Violinschule*. Capítulo 9, parágrafo 11. Augsburg: Verlag des Verfassers, 1756.

3. Präludium in C[♯])
KV 284^a
(bekannt als Capriccio KV 395/300^b)

Entstanden München, Anfang Oktober 1777[⊕])

Figura 2: Os seis primeiros compassos do *Präludium in C*. KV 284^a.
(Edição NMA IX/27, vol.II p.5-7. BA 5745, 1982, p. 7).

À imitação dos motivos melódicos iniciais nos registros do soprano, contralto e tenor (compassos três e quatro) juntam-se apogiaturas que conduzem à mudança de afeto “tempestuoso” em arpejos ascendentes e descendentes nos dois compassos seguintes, quando, curiosamente, aparece a denominação *Capriccio*²⁸ sob o número de catálogo KV 395 [300g]. Para ROUSSEAU, *Caprice*, no seu *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768), quer dizer: “Um tipo de *Pièce de Musique* livre na qual o autor, sem se submeter a nenhum modelo, dá inteira liberdade ao seu talento e se livra de todas as regras da composição”²⁹. Dessa forma, as seções que se seguem adequam-se perfeitamente a esta instrução. Convém mencionar, ainda que ele, o *Capriccio*, aqui ilustrado, foi, em certo período, denominado *Fantasia*³⁰, o que corresponde ao seu caráter livre e a não utilização de barras de compasso, mostrado na Figura 3, a seguir.

²⁸ Por volta da metade do século XX, ela começou a ser chamada de *capriccio*, provavelmente por conter a seção após o compasso 6 (Figura 2) e pela última seção ao final da obra.

²⁹ “Sorte de *Pièce de Musique* libre dans laquelle l’auteur, sans s’assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie & se livre à tout le feu de la Composition. *Dictionnaire de Musique*.” (p.74).

³⁰ Esta peça foi anteriormente também conhecida como *Kleine C Dur Fantasie*.



Figura 3: Seção denominada *Capriccio*. KV 284^a. (Edição BA 5745, 1982, p.7).

A primeira parte se finaliza com modulação para Sib Maior, a segunda, para Mib Maior, a terceira, para Dó menor e, seu final, o *Capriccio*, para Dó Maior.

O *Modulierendes Präludium*, antes catalogado KV⁶, (com início em Fá maior e finalização em Mi menor), traz o código *KV deest*. Essa codificação excepcional com a indicação latina *deest* foi assim explicada por WENDER:

O catálogo desta obra traz um numero fora do comum que assim pode ser explicado: o dígito 6 depois do Kv não significa 'Catálogo Köchel – obra n.6, mas, catálogo Köchel sexta edição; e o *deest* é o termo latino para perdido. Em outras palavras, quando a edição saiu em 1964, sabia-se que a obra existia, porém, assumiu-se que estivesse perdida. O manuscrito (conservado na Biblioteca Nacional de Budapeste) foi finalmente publicado em 1977. Ele foi verdadeiramente negligenciado por causa de sua insignificante aparência; apenas uma folha de papel contendo uma fantasia livre modulatória de Fá Maior para Mi menor sem barras de compasso de acordo com o costume da época, cultivado por C. P. E. Bach. (1997, p.11)³¹

Wolfgang PLATH, o editor para a *Neuen Mozart-Ausgabe* (Nova Edição de Mozart)³², encarregado dos estudos musicológicos para a edição de 1982, apontou para a possibilidade de que os dois manuscritos, até então editados como fragmentos e obras separadas, poderiam pertencer à mesma peça. Ele notou que, no conjunto de

³¹ Texto explicativo para o CD *Mozart Complete Piano Variations*, Ronald Brautigam. BIS-CD-1266/1267 STEREO. P.8.

³² NMA Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag. BA 5745

folhas, a primeira página, continha um baixo cifrado com caligrafia de Nannerl e que correspondia à estrutura harmônica das anotações fragmentárias do manuscrito até então catalogado como *K deest*. Assim, pôde-se perceber que, em combinação ao outro fragmento com início em Mi menor (Figura 4, segunda linha), comporia a segunda parte do *Modulierendes Präludium*, apresentando-se agora como uma obra única. Completou-se, assim, a parte conclusiva iniciada em Mi menor, com modulação para Dó Maior.

The image shows five staves of musical notation for a bass line. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5) written above them. The notation is in a style typical of early manuscript editions, with some notes beamed together. The staves are numbered 2, 12, 18, and 21, indicating the measure numbers. The overall structure represents the harmonic framework of the piece as indicated by the caption.

Figura 4: Baixo cifrado com estrutura harmônica para o *Modulierendes Praeludium K deest*. (HOGWOOD, 2003).

Ainda em seu texto para a nova edição Bärenreiter, PLATH assim declarou: “A partir de então eles foram unificados em uma simples composição: o ‘*Modulierendes Praeludium* (Fá maior-Mi menor)’ *K. deest*, e o ‘Fragmento de um Preludio’, K. 626 (624^a) Pt 2, I (K6 Anh. C 15.11)”. (IN: MOZART, 1982 XV).³³

O manuscrito autógrafa Mozartiano se apresenta com sete sistemas e de modo claro, como podemos ver na Figura 5, a seguir:

³³ “Since then they have been united into a single composition: the “Modulating Prelude (F major-E minor)”, K. deest, and the “Fragment from a Prelude”, K. 626 (624^a) Pt 2, I (K6 Anh. C 15.11). p. XV.



Figura 5: Fragmento do *Modulierendes Präludium*, folha 1 (KV 624).³⁴

Para tornar clara sua compreensão, os sete sistemas aqui apresentados (Figura 5) foram catalogados por letras do alfabeto na edição *Bärenreiter* e compõem a peça que corresponde ao baixo anunciado na figura anterior (Figura 4). Para sua execução, faz-se necessária a escolha adequada de dedilhados, privilegiando-se as ressonâncias na formação dos pedais harmônicos, como também, nas figuras melódicas propostas. A

³⁴ Edição Bärenreiter BA 7545 p. XXIII. Original depositado no Országos Széchényi Könyvtár, Budapeste.

evolução da dinâmica musical e a escolha dos afetos adequados ficarão, portanto, a critério do intérprete, com base nas mesmas figurações.

Já o fragmento que segue, antes publicado sob o código KV 624, figura aqui como parte subsequente da obra que se unifica pelos motivos arpejados e os trilos similares apresentados no manuscrito anterior.



Figura 6: Trecho inicial do “Fragmento” para o *Modulierendes Präludium*, KV. 624. (Edição Bärenreiter BA 5745, p. XXIV).

Trata-se de partitura manuscrita com treze sistemas, sem barras de compasso, na qual as dinâmicas das evoluções melódicas são sugeridas pelas figurações rítmicas. Na linha nove, é introduzida seção melódica denominada *Andantino*, na qual três compassos, aqui definidos, sugerem afeto “lânguido”. Acompanhada por acordes em colcheias, seguidas de pausas correspondentes, é bruscamente interrompida por única dinâmica autoral contrastante (*fp*), para retorno da seção livre, sem barras de compasso (Figura 7).



Figura 7: Linha dezessete com entrada para *Andantino* (KV. 624) (BA5745).

Para concluir, a utilização do acorde de Fá6 (Subdominante) denota o quarto grau da pontuação cadencial que prepara o final antes do acorde de Sol7 (Dominante). O esquema clássico padrão na dominante seis/quatro com fermata, como ponto de exclamação (!), apresenta elaboração final.

Conforme documentação apresentada por LEVIN, Mozart, em carta datada de 31 de julho de 1778 ao seu pai — e mais uma vez na esperança de ter cumprido com os desejos de sua irmã — no *Post Scriptum*, escreveu:

Eu espero que você esteja totalmente satisfeita com meu pequeno prelúdio. Eu admito, ele não é exatamente o que você pediu, - Eu quero dizer, um prelúdio modulatório [que vá] de uma tonalidade para outra e, no qual, o intérprete possa parar aonde ele deseje. Porém, eu não tive tempo suficiente para escrever um prelúdio deste tipo, porque este tipo de composição exige mais empenho. Tão logo eu tenha tempo, eu te presentarei com um.³⁵ (2001, p.211)

Ainda que as palavras de Wolfgang Mozart denotem caráter humilde, o que percebemos é que os *Modulierende Praeludia* demonstram criativa capacidade do compositor, refletindo: fantasia exuberante em as audaciosas técnicas composicionais, mudanças abruptas de afeto e de caráter expressivo inesperado e, ainda, diversidade de forma, dinâmica em suas modulações ousadas, produção digna de seu gênio artístico musical.

4 – Reflexões finais

A insistência e busca pela perfeição da notação e mecanização rítmica contrapõem-se à exacerbada interpretação romântica difundida pela escola de interpretação musical da escola russa, tão apreciada no mundo novo do pós-guerra mundial. No que diz respeito à recuperação da prática interpretativa com base nos ensinamentos dos tratadistas dos séculos passados, os esforços protagonizados em torno dos anos de 1950 por Gustav Leonhardt (1928-2012) e Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) frutificaram, revolucionando o fazer musical das obras antigas, e o que se percebe é a significativa aceitação dos seus cânones por muitos intérpretes. Para obras do período clássico vienense, centralizadas pelo Fortepiano, notamos, graças a iniciativas pontuais (e tímidas de alguns), um lento reviver — em esporádicas apresentações e em diferentes partes do mundo ocidental — das atuações improvisadas (*Ex Tempore*) na execução de Prelúdios, que apontam para “novos” comportamentos na atividade de concerto.

³⁵ “I hope that you will be quite satisfied with my little prelude. It isn’t exactly what you asked for, I admit, - I mean, a prelude modulating from one key into the next and in which the performer can stop when he likes. But I hadn’t sufficient time to write a prelude of that kind, for that sort of composition requires more work. As soon as I have time, I shall present you with one. The Keyboard...” (2001, p.211).

Assim, o objeto do estudo aqui apresentado impõe-se revelador, pela abordagem de uma prática musical interrompida em curto espaço temporal, mas recentemente renascida. A pesquisa realizada por Valerie GOERTZEN (1996) imputa-se fundamental para o “reviver” desta prática, na medida em que lista incontáveis exemplos de interpretações improvisatórias, do final do século XVIII e de grande parte do século XIX. Como anteriormente mencionado, não é por acaso que diferentes compositores da época se preocuparam com conselhos didáticos para a prática improvisatória, registrando em seus tratados significativas instruções. Os exemplos Mozartiano — a “bizarria” intencional do compositor — transcendem a tendência já assimilada da notação e composição do Prelúdio (em seu modo fechado pelas barras de compasso), ao tempo em que alertam, por meio de seu próprio texto musical, para releitura dos dados em acordo com suas próprias indicações teóricas e de caráter. Um Prelúdio musical, independentemente do período em que fora composto, não deve ser interpretado de modo rígido, mas antes, “livre e expressivo”. Uma “obra aberta”, suscetível a releituras individuais e plenas de encantamento, que estimula a figura do intérprete de modo atemporal.

Referências

1. ANDERSON, E. (1938). **The Letters of Mozart and His Family**. London: Macmillan and Co. v. I, letter 219d.
2. BACH, C.P.E. (1762, reedição). **Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen**. Berlin. Cópia Facsimilar.
3. BLAZE, F. (1821). **Dictionnaire de musique moderne**. Paris. Cópia Facsimilar.
4. BURTON, A. (2002). **A Performer’s Guide to music of the Classical Period**. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Limited.
5. COHEN, P. (1974). **Theorie und Praxis der Clavierästhetik Carl Philipp Emanuel Bachs**. Hamburg: Verlag der Musikalien Karl Dieter Wagner. p.17.
6. CORRI, P.A. (1812). **Original System of Preluding, comprehending Instructions on that branch of Piano Forte Playing, etc**. London: Chappell & Co. Cópia Facsimilar.
7. COUPERIN, F. (2002). “L’Art de Toucher le Clavecin”. Paris, 1716. In: **Méthodes & Traités 12**. Série I France 1600-1800. Clavecin Ed. Fuzeau. Paris. p.177.
8. FRISENHAGEN, A. (2007). **Mozart am Stein Vis-A-Vis**. Texto do CD Harmonia Mundi. HMC 901941.

9. GOETZEN, V.W. (1996). "By Way of Introduction: Preluding by 18th and Early 19th Century Pianists". In: **The Journal of Musicology**. n.3, v.14. p.299-337.
10. HUMMEL, J.N. (1828). **Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel**. Wien: Tobias Haslinger. Cópia Facsimilar.
11. HOGWOOD, C. (Ed.). (2003). **The Keyboard in Baroque Europe**. Cambridge: Cambridge University Press.
12. LEVIN, R. (2003). "Mozart's non-metrical keyboard Preludes". In: **The keyboard in Baroque Europe**. Ed. Christopher Hogwood. Cambridge: Cambridge University Press. p.198.
13. MOZART, L. (1756). **Versuch einer gründlichen Violinschule entworfen und mit vier Kupfertafeln, Sammt einer Tabelle**. Augsburg: Verlag des Verfassers. Cópia Facsimilar. Cap. 9, parágrafo 11.
14. MOZART, W.A. (1982). **Einzelstücke für Klavier**. (Ed. Wolfgang Plath). Kassel: Bärenreiter Urtext BA 5745.
15. MOZART, W. (1997). **Complete Piano Variations**. Äkersberga, Sweden: BIS-CD. 1266/1267 STEREO. Ronald Brautigam, Fortepiano.
16. ROUSSEAU, J. (1969). **Dictionnaire de Musique**. Verlagsbuchhandlung Georg Olms. Paris: Hildesheim.
17. SCelta, G.F. **The History and Evolution of the Musical Symbol**. Disponível em: <<http://www.thisisgabes.com/images/stories/docs/musicsymbol.pdf>> Acesso em: 25/04/2013.
18. WENDER, J. (2001). **Mozart Complete Piano Variations**. Äkersberga, Sweden: BIS-CD RECORDS.

Nota sobre o autor

Edmundo Hora – Doutor em Cravo pela Unicamp – graduou-se como "Solista de Cravo" pela Escola Superior de Artes de Amsterdã e pós graduou-se na Hogeschool Stichting Amsterdam - Sweelinck Conservatorium, orientado, respectivamente, por J. Ogg e A. Uittenbosch, tendo em seu exame final, como presidente do júri, Gustav Leonhardt. Trabalhos apresentados: VI Festival Internacional de Música Sacra de Quito – Equador 2007, no III Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais SINCAM – UFBA, Salvador-BA, 2007, IV SINCAM – USP, São Paulo-SP em 2008, V SINCAM – UFG, 2009, VI SINCAM – UFRJ, 2010 e Encontros de Música Antiga de Recife/Olinda – agosto de 2007, 2008, 2009, 2010, 2011 e 2012. III e IV Festival Internacional de Música de Campina Grande – 2012 e 2013 (Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba). Idealizador e realizador do Simpósio PERFORMA CLAVIS 2010, 2012, 2014 e 2016 - Internacional, no IA-UNESP, IA-UNICAMP, ECA-Usp e IA-UNESP com apoio da FAPESP. Professor de Cravo e Música Barroca no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp desde 1993 atua ainda desde 2004 no Programa de Pós-Graduação - Mestrado e Doutorado em Cravo na mesma Universidade.