

# RETRABALHANDO O CATÁLOGO DE MOZART DE LUDWIG VON KÖCHEL (OU, CUIDADO COM O QUE VOCÊ DESEJA!)

Artigo de pesquisa

Neal Zaslaw

*Herbert Gussman Professor of Music Emeritus*

*Cornell University, New York, EUA* 

*naz2@cornell.edu*

Tradução de Beatriz Magalhães Castro (UnB/ABMUS)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo aborda minha revisão do Catálogo de W. A. Mozart de Ludwig von Köchel, apresentando a história das versões anteriores e discutindo as principais questões relacionadas a essa revisão, tais como: datação e cronologia, identificação de obras e fontes, práticas composicionais, empréstimos musicais, bem como problemas relativos à performances historicamente informadas. Discute ainda aspectos sobre a recepção de Mozart por meio dos seus processos composicionais, que afetaram tanto a construção original do catálogo quanto a sua assimilação no imaginário da cultura universal, em performances, filmes e na literatura em geral.

**Palavras chaves:** Catálogo Köchel, W. A. Mozart, revisão do catálogo

## REWORKING LUDWIG VON KÖCHEL'S MOZART CATALOGUE, OR BE CAREFUL WHAT YOU WISH FOR!

**Abstract:** This article addresses my revision of Ludwig von Köchel's Catalogue of W. A. Mozart, presenting the history of previous versions and discussing the main issues related to this revision, such as: dating and chronology, identification of works and sources, compositional practices, musical borrowings, as well as issues concerning historically informed performances. It also discusses aspects of Mozart's reception through his compositional processes, affecting both the original construction of the catalogue and his assimilation into the imaginary of universal culture, in performances, films and literature in general.

**Keywords:** Köchel's Catalogue, W. A. Mozart, catalogue revision

<sup>1</sup> O conteúdo deste texto foi apresentado na Conferência de abertura do III Congresso da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) / XI Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal de Goiás (UFG), realizado de forma remota entre os dias 8 e 11 de novembro de 2021. A tradução foi realizada a partir do texto enviado posteriormente pelo Dr. Zaslaw e inclui as imagens discutidas na conferência, mantendo-se o estilo do texto e conservando todas as ênfases em negrito e itálico do autor. A conferência foi gravada nos estúdios da Cornell University e uma legendagem foi produzida para exibição simultânea durante o congresso e está disponível no canal YouTube da ABMUS em: <https://www.youtube.com/watch?v=7GCGrxHw7DA&t=477s> e no canal do XI Simpósio - UFG oficial: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq6w0VKiRaU>

Uma vez que o novo Catálogo Köchel, quando impresso, terá mais de 1500 páginas, e porque tenho trabalhado nele de forma intermitente desde 1993, provavelmente poderia falar por quatro ou cinco horas sem esgotar tudo o que tenho na mente sobre este assunto. *Mas prometo não o fazer!* O que farei será abordar alguns aspectos do meu trabalho no catálogo, discutindo alguns assuntos que, espero, possam engajá-lo, independentemente dos tipos de música você estude, execute, ensine ou escreva sobre.

Organizei as minhas observações em 5 grupos e um *finale*:

1. Mozart pelos números: Datação & Cronologia
2. Mozart Perdidos & Achados & Perdidos & Achados & ....
3. Mozart, o tomador de empréstimos
4. Mozart & a Performance Historicamente Informada
5. Mitos sobre Mozart
6. Grand finale

### Mozart pelos números: Datação & Cronologia

Um breve histórico do Catálogo Köchel serve para evidenciar algumas das tradições e problemas que herdo como o seu mais recente editor, e também porque, como a minha edição será a primeira nova edição desde a 6ª, o novo catálogo não pode ser chamado de 7ª, nem mesmo de 8ª ou 9ª edição.

Como o seu título sugere (Figura 1), Köchel considerou as obras atribuídas a Mozart que entendeu não serem incompletas, nem arranjos, nem duvidosas, nem espúrias, e as colocou no que ele interpretou como sendo a sua ordem cronológica, desde a número 1, um minueto de 16 compassos para cravo que Mozart tocou para o seu pai, que a transcreveu, até a número 626, o Réquiem no qual estava trabalhando quando faleceu. Köchel previu que, quando fossem descobertas obras até então desconhecidas, estas teriam que ser inseridas na cronologia entre as obras já conhecidas, adicionando-lhes letras; assim, quando um autógrafo de Mozart de duas pequeníssimas peças para órgão lhe chamou a atenção, exatamente quando o seu catálogo estava a ser impresso, Köchel as adicionou na última página de seu catálogo como número 154a.

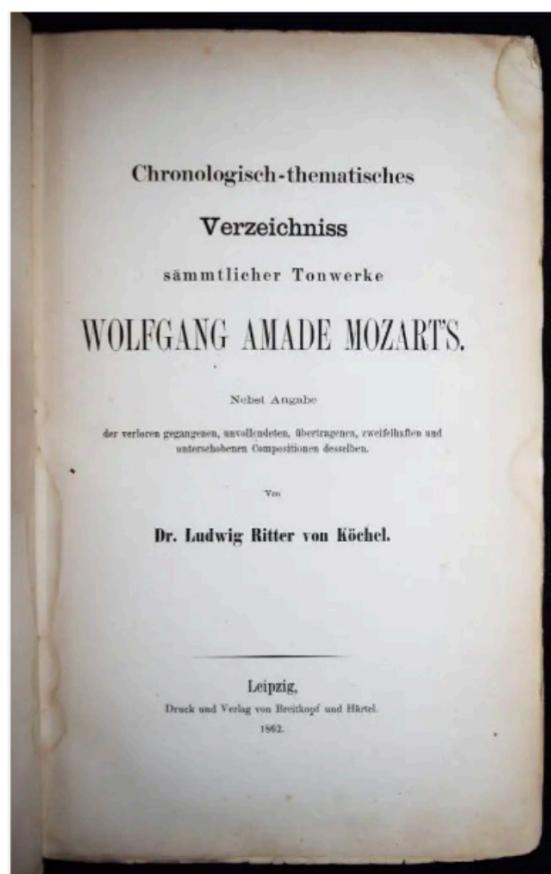


Figura 1 - Catálogo Cronológico-Temático das Obras Musicais Completas de WOLFGANG AMADE MOZART. Com uma Contabilidade das Composições Perdidas, Incompletas, Arranjadas, Duvidosas e Espúrias. Pelo Dr. Ludwig von Köchel, Cavaleiro. Leipzig, Impresso e Vendido por Breitkopf und Härtel, 1862.

A segunda edição do catálogo feita por Paul von Walderssee em 1905 envolveu, principalmente, pequenos acréscimos, correções e esclarecimentos, muitos destes já recolhidos por Köchel antes da sua morte, outros extraídos da crescente literatura sobre a música de Mozart e, ainda outros, da correspondência de Walderssee com músicos, acadêmicos e bibliotecários em várias cidades europeias. Na cronologia principal das obras completas, Walderssee retirou dez obras que não eram mais consideradas autênticas e acrescentou onze novas descobertas, - para um ganho líquido de uma, como orgulhosamente anunciou no seu Prefácio. As onze novas obras foram inseridas na cronologia utilizando letras A e B.

Uma terceira revisão completa ocorreu primeiro com a terceira edição, completada por Alfred Einstein em 1936 e publicada no ano seguinte. Einstein re-datou e mudou a posição de muitas obras na cronologia, removendo como questionáveis ou espúrias algumas obras que Köchel e Walderssee haviam considerado como genuínas, e adicionando como autênticas algumas obras que Köchel e Walderssee consideravam como espúrias ou das quais não tinham qualquer conhecimento. Ele também reposicionou um grande número de obras fragmentárias, esboços e obras perdidas dos apêndices de Köchel para a cronologia principal. Todos os itens reposicionados e recém-inseridos adquiriram novos números com letras minúsculas apensadas.

Até aqui tudo bem: três editores, três edições. Só que agora, começam as complicações. Einstein, que era judeu, fugiu da Alemanha e, após passagens pela Itália, Suíça e Inglaterra, veio para os Estados Unidos, onde leccionou no Smith College, em Massachusetts, e na Universidade da Califórnia, em Berkeley. No final da Segunda Guerra Mundial, o Congresso dos Estados Unidos aprovou uma lei que anulava os direitos autorais alemães e criava um dispositivo pelo qual os livros alemães podiam ser republicados sem pagamento de direitos de autor. Aproveitando-se dessa lei, em 1947 Einstein publicou, com a Edwards Brothers em Ann Arbor, uma reimpressão fotográfica da sua terceira edição de Köchel com um grande suplemento de adições e correções, que foram introduzidas no texto original por anotações nas margens laterais. Esta edição anotada é habitualmente referida como KV 3a.

Enquanto isso, a Cortina de Ferro estava caindo e a Guerra Fria se intensificando. Enquanto as autoridades comunistas da Alemanha do Leste nacionalizavam as editoras de música em Leipzig, os proprietários da Breitkopf & Härtel, a empresa que publicava o Köchel Verzeichnis, levaram o que puderam para o Ocidente em 1945 e reiniciaram a sua empresa em Wiesbaden. Assim, existiam duas empresas concorrentes com o nome de Breitkopf & Härtel, uma no Leste e outra no Oeste. A empresa do Leste, isolada do Oeste e possivelmente desconhecendo a edição 3a, reimprimiu duas vezes a 3ª edição de 1937, sem o suplemento de Einstein, denominando-as como 4ª e 5ª edições. Quando a filial ocidental da Breitkopf veio a publicar uma verdadeira nova edição em 1964, sentiu-se obrigada a chamá-la a 6ª. A sexta edição, de autoria da trioka Franz Giegling, Alexander Weinmann e Gerd Sievers, continuou a acrescentar números com letras minúsculas e maiúsculas apensadas para designar obras recém-descobertas e re-datadas. E quando uma obra tinha que ser inserida entre dois números que já tinham letras minúsculas, era necessário acrescentar uma letra maiúscula. Por exemplo, a Sinfonia em Si b Maior, na listagem Köchel como número 182 = 166c minúsculo = 173 d minúsculo A maiúsculo (Figura 2).

### Symphony in B flat major, KV 182 = KV 166c = KV 173dA

Figura 2 – Diferentes numerações KV da Sinfonia em Sib Maior com apresentadas nas diferentes edições do KV.

Se poderia pensar que, tendo sido vítima do erro da Breitkopf Oriental, ao chamar as reimpressões inalteradas de “edições,” a Breitkopf Ocidental teria evitado fazer o mesmo. Contudo, infelizmente não foi o caso, e as suas duas reedições foram chamadas de 7ª e 8ª edições (Figura 3). Não fiquei surpreso, então, quando há alguns anos vi numa loja de música de Nova Iorque uma nova cópia do Catálogo Köchel rotulada na lombada e na página de rosto como a “8ª edição.”

Edições do Köchel Verzeichnis		
1. Ludwig von Köchel	Breitkopf & Härtel, Leipzig	1862
2. Paul von Walderssee	Breitkopf & Härtel, Leipzig	1905
3. Alfred Einstein	Breitkopf & Härtel, Leipzig	1936-7
3a. Alfred Einstein	Edwards Bros., Ann Arbor	1946
[4 & 5 (= 3) Alfred Einstein	Breitkopf & Härtel, Leipzig]	
6. F. Giegling, A. Weinmann & G. Sievers	Breitkopf & Härtel, Wiesbaden	1964
[7 & 8 (= 6) F. Giegling, A. Weinmann & G. Sievers	B&H, Wiesbaden]	
[Nova] Neal Zaslaw	Breitkopf & Härtel, Wiesbaden & Leipzig	2024

Tabela 1. Edições do Köchel Verzeichnis (Tabela do autor).

Amigos – acho impossível chamar a próxima edição do Köchel Verzeichnis a 9ª, quando só houve quatro e meia edições anteriores! Além disso, recusando-me a numerar a minha edição e referindo-me a ela como “O Novo Köchel,” posso sinalizar, até mesmo para o usuário mais desatento, os notáveis avanços nos estudos especializados sobre Mozart das últimas três décadas, bem como uma completa reformulação e reescrita de modo de alterar certas posturas subjacentes, de base cultural, evidentes no planejamento e execução das edições anteriores do catálogo.

~ ~ ~

As vantagens da cronologia para a biografia são claras: um biógrafo espera saber não só o que Mozart fez, mas também quando, onde e talvez até porque o fez. E um arranjo cronológico reforça a narrativa prevalente sobre a vida de Mozart, que destaca a sua precocidade e morte prematura. Aparentemente, queremos ser lembrados de que ele tinha cinco anos quando concebeu a sua primeira peça para cravo, nove quando escreveu a sua primeira sinfonia, doze quando compôs a sua primeira ópera e primeira missa, e 35 quando morreu no arnês.<sup>1</sup>

As desvantagens dos arranjos cronológicos são, no entanto, assustadoras, a começar pelo fato de *uma obra só poder ser inserida no Catálogo se tiver sido datada!* Afinal, cada número no catálogo implica em uma data. Portanto, as obras necessitam ser datadas, mesmo nos casos em que não haja uma base sólida para datação. Isso, ocasionalmente, levou a especulações delirantes ou adivinhações ultrajantes por parte de estudiosos normalmente sóbrios.

Uma segunda desvantagem é que, quando a pesquisa atualiza a datação das obras, novos números têm de lhes ser atribuídos, mas como os números antigos têm um estatuto permanente como identificadores, estes nunca podem ser abandonados. Assim, as alterações da numeração nas edições do Köchel de 1937, 1947 e 1964 deixaram (como já vimos) muitas obras com dois ou mesmo três números.

Nos anos 80, quando trabalhava num livro sobre as Sinfonias de Mozart, fiz uma descoberta bizarra: se eu simplesmente contasse quantas obras foram atribuídas a cada ano da vida de Mozart, entre os seus 14 anos e a sua morte seis semanas antes de completar 36 anos, o seguinte algoritmo simples poderia ser derivado por meio do procedimento estatístico chamado “regressão linear” (Figura 3):

$$A = K/25 + 10$$

(se  $K > 100$ )

onde

$K$  = o número de uma obra individual  
 $A$  = a idade de Mozart quando compôs a obra  
 (presumindo que a obra esteja corretamente datada)

**N.B. Mozart nasceu em 27 de janeiro 1756**

Figura 3 - Cálculo por regressão linear da produtividade de Mozart.

Aqueles que se lembrarem da álgebra do ensino médio perceberão que isso equivale a um gráfico de uma linha reta e horizontal, o que, por sua vez, significa que, de acordo com a 6ª edição do catálogo, Mozart compôs uma média de 25 obras por ano durante 22 anos!

E isso funciona. Por exemplo,

1. A famosa Sinfonia em sol menor de Mozart tem o número KV 550.
2. 550 dividido por 25 é 22.
3. 22 mais 10 é 32.
4. Mozart nasceu em 1756.
5. 1756 mais 32 é 1788.
6. Mozart completou 32 anos em 27 de Janeiro de 1788.
7. Ele datou a sua Sinfonia em sol menor 25 de Julho de 1788.

Q.E.D. [*quod erat demonstrandum*]

<sup>1</sup> Nota do tradutor: No original “Died in harness”: da expressão em francês “mourir aux harnais,” que significa trabalhar até a sua morte, provavelmente por analogia ao cavalo que poderia morrer ainda com os arreios puxando um coche. Em português um equivalente seria “morrer na labuta,” ou “morrer no batente,” mas se perderia a analogia equídea.

No entanto, não há absolutamente nenhuma possibilidade de que este algoritmo nos ofereça uma maneira correta de pensar sobre as atividades musicais de Mozart. Observe que as condições prévias de utilização da fórmula, da forma como fiz com a Sinfonia em sol menor, incluem a frase aparentemente inocente: “presumindo que uma obra esteja corretamente datada.” **Ahá!** Agora começamos a entender a circularidade e o raciocínio.

E, se examinarmos o conteúdo anual do catálogo em qualquer uma das suas edições anteriores, verificaremos que em alguns anos, perto do final do ano, há um aglomerado de obras que não podem ser datadas com precisão. Köchel e seus editores posteriores, é claro, não tinham conhecimento do meu algoritmo, mas queriam, consciente ou inconscientemente, manter a sua imagem mental de Mozart, emanando música o tempo todo, em todos os lugares e em todas as estações. Assim, quando uma quantidade de obras datáveis em um determinado ano parecia demasiado reduzida, procuravam algumas obras, não datáveis, semelhantes em aparência e estilo àquelas que podiam ser datadas para aquele mesmo ano. Desta forma, quando, em um determinado ano, 3 ou 4 meses de verão em Salzburgo, na década de 1770, pareciam não conter qualquer obra, a problemática lacuna era preenchida com obras semelhantes, mas não datáveis, incluindo algumas que mais tarde se veio a verificar que absolutamente não eram de Mozart.

No meu modo de pensar, a desvantagem mais marcante da cronologia é a forma como esse arranjo apoia tacitamente um mito persistente de como Mozart lidava com o seu trabalho. Retornarei a este ponto em alguns minutos.

### **Mozart Perdidos & Achados & Perdidos & Achados & ....**

Há muito que os estudos sobre Mozart estão impregnados por um sentimento de perda. Talvez esse sentimento de perda decorra dos desejos fantasiosos de como a sua morte prematura poderia ter sido – e, de fato, *deveria ter sido!* – evitada. Como a ressuscitação de Mozart continua a ser possível, o número impressionante de obras que ele começou, mas nunca completou, podem ser – de fato, *tem que ser!* – concluídas por suplentes. Este projeto já havia sido proposto por Constanze Mozart, logo após a morte do seu marido, quando pediu a compositores, entre amigos e alunos de Mozart, que completassem fragmentos. *Sobrevive aproximadamente 1 obra fragmentária para cada 10 obras que Mozart concluiu!* Ao longo dos séculos, completar os fragmentos de Mozart tornou-se uma espécie de hobby e moda – e, como sabe, essa atividade continua inabalável.

Uma das questões que torna a numeração inútil para entender a taxa de produtividade de Mozart, é o fato que um único número, 1 número! pode representar um Minueto que dura dois ou três minutos, e outro número pode representar uma ópera que dura quatro horas. Estes aparecem da mesma forma em um gráfico de produção.

Hoje, no entanto, quero deter-me sobre um aspecto diferente sobre o desejo de “**Mais Mozart!**” Dei um título satírico a esta seção de minhas observações para indicar que, quando se compara as várias edições do *Köchel Verzeichnis*, se nota um número de obras atribuídas a Mozart, mas que desaparecem e às vezes reaparecem na seção principal (a “cronologia” ou *Hauptteil*) de uma ou outra das edições do catálogo. Trata-se de um assunto vasto e (posso dizer-lhes) confuso, que diz respeito principalmente a obras sobre as quais há argumentos razoáveis para que elas sejam conectadas a Mozart, e argumentos razoáveis para duvidar desta ligação. Devido à complexidade destes argumentos, e o calor com que seus apoiadores e negadores defendem as suas posições, não posso aqui dar exemplos.

Ao invés disso, ofereço-lhes uma lista não totalmente completa de obras que estão ou ausentes em todas as edições do *Köchel Verzeichnis* ou que foram apenas mencionadas de passagem, mas nunca foram devidamente tratadas (Tabela 2). As obras que nunca apareceram em nenhuma edição são indicadas por conjunções do verbo em Latim *essu*, (“ser”), e anotadas como KV *deest* (“não está [lá]”) ou KV *desunt*, (“não estão [lá]”).

Para dar-lhes um gosto da obra de Mozart mais recentemente redescoberta, que já havia sido listada em um apêndice do catálogo, mas que era desconhecida e estava indisponível como música, é um pequeno, mas completo movimento para cravo, provavelmente do início ou de meados da década de 1770. Embora a existência dessa peça fosse conhecida, a música em si não havia sido vista, copiada, publicada ou executada publicamente, mas apenas listada em um apêndice do catálogo. Trata-se do Allegro em Ré Maior, KV 626b/16, e a gravação de Seong Jin Cho ao piano (Salzburg 2021), cortesia do Mozarteum de Salzburg, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUq1hc9TYzU>

Tabela 2. Itens ausentes ou mencionados apenas de passagem nas edições anteriores do Köchel Verzeichnis.

Itens ausentes ou mencionados apenas de passagem nas edições anteriores do <i>Köchel Verzeichnis</i>		
Obras de infância para clav recentemente descobertas	Concerto para clav em Dó (perdido)	Fuga em c para clav (frag)
Canção de infância: <i>Oragna figata fa</i>	<i>Eine kleine Caßation</i> em Dó (perdido)	3 sets de exercícios dedilhados para clav
Tema & Variações em Dó para clav (perdido)	Minueto em Sib (frag)	Adagio em Fá para quarteto de cordas
Aria: <i>Quel destrier</i> (perdido)	Adagio em Fá Ornamentado anônimo	Aria para Margarethe Marche (perdido)
10 arias Italianas (perdido)	Minueto "Lisboa" (frag)	Variations sobre <i>Come un agnello</i> (frag)
Solos para violino (perdido) <i>Verschiedene Solo...</i> para viola di [sic] gamba (perdido)	Sinfonia em Lá, "Lucio Silla" 2 Minuetos com Trios (frags)	Fuga em sol para quarteto de cordas (frag) Concertado coloratura, cadenza "... con un lan— ..."
6 Trios para 2 vns e cello (perdido)	Movimento Concertante em Ré para 2 Violinos (frag)	2 Lieder Maçônicos: <i>Des Todes Werk &amp; Vollbracht ist die Arbeit</i> (perdido)
Aria para Nepomucena Wolf (perdido)	Solo de Oboé para o "Agnus Dei" de Lítania Laurentiana em Mib por Leopold Mozart	Aria de Haydn <i>Cara, sarò Fedele</i> , editado
5 arias Italianas (perdido)	Cassação em Fá (perdido)	Estudos de Franz Jacob Freystädtler com WAM
2 peças para clav, em B flat e E flat (1 frag)	Preludio para clav, modulando de Fá para Dó	<i>Ich nenne dich</i> , dueto (frag)
Aria em Ré para soprano (frag)	<i>Alma Redemptoris Mater</i> (perdido)	<i>Venerabilis barba capucinatorum</i> , canção (arranjo)
Aria: <i>Cara, se le mie pene</i>	Contradança & Ballet de Christian Cannabich, arranjo (perdido)	Trio de cordas em Dó (frag)
2 Motetos Latinos para castrato (perdido)	Prelude ou Capriccio para Nannerl (perdido)	J.S.Bach <i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i> , orquestrado (perdido)
<i>Miserere</i> de Allegri, transcrição (perdido)	<i>Lustig sey die Schwobemedle de Paisiello</i> (clav arranjo)	3 Lieder Maçônicos (perdido)
Movimento de Sonata para clav em Dó (frag)	Larghetto & Allegro em Mib (frag)	<i>No caro fà corraggio—Ecco il punto o Vitellia—Non più di fiori vaghe catene</i> , cena (revisado para KV 621)
Fuga para clav em ré (frag)	Quarteto de cordas fuga em c (frag)	

## Mozart, o empregador

Aqui temos o jovem de 15 anos escrevendo de Milão para a sua irmã em Salzburgo (Figura 4) [como no original]:

*...oben unser ist ein violinist, unter unser auch einer, neben unser ein singmeister der lection gibt, in dem letzten Zimer gegen unser ist ein hautboist. daß ist lustig zum Componiern! giebt einen viell gedancken.*

...acima de nós há um violinista, abaixo de nós outro, ao nosso lado um professor de canto que dá aulas, na última sala do outro lado do corredor tem um oboísta. Tão boa diversão para compor! Dá um monte de ideias.

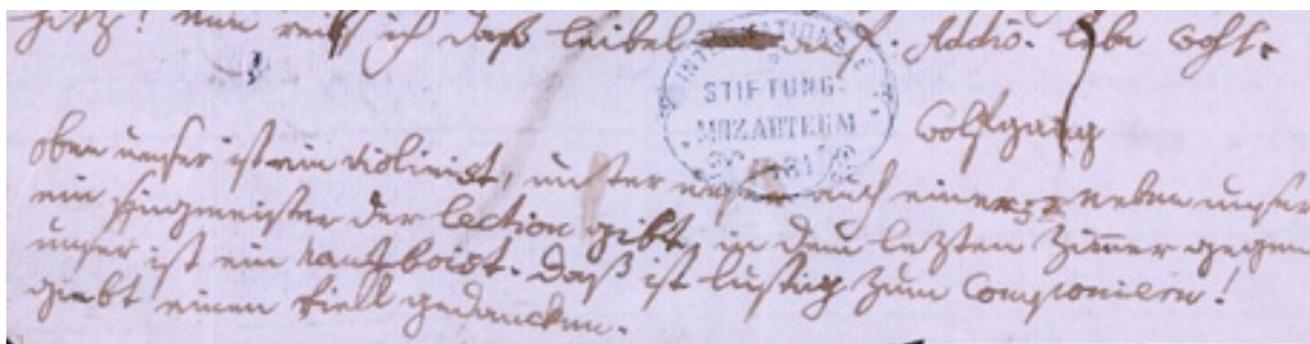


Figura 4. Mozart aos 15 anos escrevendo desde Milão para a sua allerliebste schwester (24 Agosto 1771).

O comentário pícaro do jovem de 15 anos sobre a música adentrando no seu quarto através das paredes, pisos e teto retrata o inferno dos compositores... *Ou será?* O seu tom irônico é inconfundível, mas para tal ironia funcionar, é necessário ter elementos de verdade em ambos os lados da questão. E se, além de se divertir ou se irritar pela intrusão de sons, Mozart também percebesse que estava recebendo um estímulo bem-vindo dos sons justapostos aleatoriamente? E se fosse esse o caso, como poderíamos saber?

Em seu clássico texto, *O chiste e sua relação com o Inconsciente* [1905], Freud sustenta que a ironia, por sua natureza satírica, provavelmente cria “prazer cômico ao fazer com que [o ouvinte] faça preparativos para a contradição, que é imediatamente considerada desnecessária.” Como nos sonhos, diz Freud, a ironia “se deleita em representar um par de opostos por meio de uma mesma imagem composta.” Neste caso, os “opostos” de Freud combinariam a zombaria de Mozart, reclamando sobre o indesejado *charivari* e ao mesmo tempo o desfrutando.

O especialista norte-americano em Ives, Peter Burkholder, fez uma tentativa substancial de teorizar e classificar os tipos de empréstimos musicais. Aqui está um resumo das 14 categorias (sobrepostas) desta tipologia:<sup>2</sup>

1. *Modelagem* de uma obra ou seção de uma peça existente, admitindo a sua estrutura, incorporando parte do seu material melódico, imitando sua forma ou procedimentos, ou usando-a como modelo de alguma outra maneira.
2. *Variações* de uma determinada melodia.
3. *Parafraseio* de uma melodia existente para formar uma nova melodia, tema ou motivo.
4. *Arranjo* de melodia existente com um novo acompanhamento.
5. *Cantus firmus*, apresentando uma dada melodia em notas longas contra uma textura de movimento mais rápido.
6. *Medley*, expondo duas ou mais melodias existentes, relativamente completas, uma depois da outra em um só movimento.
7. *Quodlibet*, combinando duas ou mais melodias ou fragmentos existentes em contraponto ou em rápida sucessão, na maioria das vezes como um gracejo ou um tour de force técnico.
8. *Alusão estilística*, aludindo não a uma obra concreta senão a um estilo ou tipo de música reconhecível.
9. *Transcrição* de uma obra para um novo meio.
10. *Citação programática*, cumprindo um programa extramusical ou ilustrando parte de um texto.
11. *Configuração acumulativa*, uma forma complexa na qual o tema, seja uma melodia emprestada ou uma melodia parafraseada de uma ou mais melodias existentes, é apresentada de forma completa somente próximo ao final do movimento.
12. *Colagem*, um turbilhão de melodias citadas e parafraseadas agregadas a uma estrutura musical baseada em modelagem, paráfrase, arranjo acumulativo ou um programa narrativo.
13. *Patchwork*, no qual se costuram fragmentos de duas ou mais melodias, as vezes elididos mediante paráfrase e, às vezes, interligados por meio de interpolações.
14. *Paráfrase estendida*, na qual a melodia de toda uma obra ou seção é parafraseada a partir de uma melodia existente.

<sup>2</sup> Ver J. Peter Burkholder, “The uses of existing music: Musical borrowing as a field,” in: *Notes* 50 (1994), pp. 851-870; Burkholder, *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven, 1995.

Embora essas categorias tenham sido concebidas, em primeiro lugar, para fenômenos encontrados de forma ubíqua na música de [Charles] Ives, estas fornecem uma heurística útil para o meu exame sobre os muitos menos frequentes empréstimos musicais de Mozart.

Claro, as estratégias de Mozart e Ives para empréstimos diferem nitidamente. Mesmo assim, tive poucas dificuldades para encaixar um ou mais empréstimos feitos por Mozart em cada uma das 14 categorias do Professor Burkholder. No que se segue, o réuso feito por Mozart da música de outras pessoas compõe o tema das minhas observações, enquanto o seu muito-mais-conhecido réuso de ideias transferidas de suas próprias composições é passado em silêncio.

O momento musical mais ivesiano de Mozart é certamente a cena da sala de baile no Ato I do *Don Giovanni*, onde três pequenos grupos de câmara começam a executar, um após o outro, até que estejam tocando simultaneamente um minueto antiquado em 3/4, uma *Kontradanz* então em voga em 2/4 e uma campesina “*Teutsch*” em 3/8. No entanto, até onde saibamos, todas essas danças são originais a Mozart. E com um agradável toque adicional: na confusão, Mozart coloca em cena os violinistas de cada grupo afinando as suas cordas soltas antes de começarem a tocar. Este diegético alvoroço inicial é mantido e sua continuidade é dada por aqueles membros da orquestra que permaneceram não-diegeticamente no fosso.

Igualmente bem conhecida é a cena, próxima do *finale* do Ato II – uma seção espirituosa (em preparação ao ré menor da Cena do Inferno prestes a se desenrolar), que o próprio Mozart parece ter adicionado ao libreto – que tem o grupo em cena (um *Harmoniemusik* ou conjunto de sopros) na última ceia de Don Giovanni tocando excertos de três óperas que tiveram várias apresentações então recentes nos palcos vienenses: *Una cosa rara* (Vienna, 1786) de Vincente Martin y Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* (Vienna, 1782) de Giuseppe Sarti, e do próprio Mozart, *Le nozze di Figaro* (Vienna, 1786). *Seriatim*, e não simultaneamente.

O tempo não me permite mencionar dezenas de outros empréstimos, igualmente interessantes, na música de Mozart. Mas devo fazer uma última observação: empréstimos na música muitas vezes tem um mau odor nos círculos da música clássica. Esta atitude Puritana, ou talvez Vitoriana, considera o empréstimo como um sinal de preguiça, ou falta de ideias, ou simplesmente um roubo. Evidentemente, alguns empréstimos são completos plágios (especialmente na nossa sociedade com direitos autorais e patentes que geram riquezas). Mas qualquer pessoa interessada no amplo espectro das músicas nas diferentes culturas e nos diferentes períodos históricos, qualquer pessoa interessada numa abordagem antropológica ou sociológica da música, ou qualquer um que tenha até mesmo uma compreensão modesta das tradições orais, entenderá imediatamente o despropósito dessa abordagem. Toda música é “sobre” outras músicas – e por quê o Diabo *precisa* possuir todas as boas músicas?<sup>3</sup>

Para dar um exemplo direto do tipo mais simples de empréstimo, eis a entrada no novo Catálogo para o Divertimento em Mib, para 10 instrumentos de sopro, KV166 (Figura 5).

O *Andante Grazioso* (destaque em vermelho na Figura 5) foi furtado de Paisiello, concorrente e conhecido de Mozart em composições operísticas. Foi utilizado por Paisiello como uma *Ouverture* para duas ou três de suas óperas, uma das quais foi encenada quando um Mozart de 14 anos estava em turnê com seu pai na Itália. Não sei se ele teria uma partitura ou se o fez de memória, mas ele arranhou aquela *Ouverture*, ou pelo menos a parte lenta dela, como um dos movimentos desse Divertimento para instrumentos de sopro, e a única mudança real foi que ele encaixou um final mais longo.

## Mozart & a performance historicamente informada

Garanto que o que os editores, casa de edição e, conseqüentemente os intérpretes, fazem com a informação encontrada no Köchel Verzeichnis é fundamental para como compreendemos, analisamos, escrevemos sobre e escutamos a sua música. Por favor, perdoe-me, pois, se por falta de tempo, limito minha discussão sobre o meu assunto favorito (prática performática historicamente informada) a um único aspecto do seu significado para Mozart.

A geração dos argutos editores de alguns dos volumes da chamada *Neue Mozart Ausgabe* [NMA] foram educados antes do florescimento do chamado “Movimento de Música Antiga,” com a sua ênfase sobre as práticas de performance Europeias tanto como um assunto teórico **como** aplicado. Em algumas poucas ocasiões, a falta desse treinamento resultou em sérios erros nas suas edições.

3 Nota do tradutor: No original “and why should the Devil have all the good tunes?” Na realidade, trata-se de uma paráfrase do título de uma obra de John Adams, *Must the Devil Have All the Good Tunes?*, um concerto para piano cujo título é extraído de uma frase atribuída a Martin Luther King. A obra foi estreada em 7 de março de 2019 por Yuja Wang e a Los Angeles Philharmonic sob a regência de Gustavo Dudamel, gravada em Novembro de 2019 e lançada em 17 de Abril de 2020 pela Deutsche Grammophon. É o terceiro concerto para piano de Adams, depois de *Eros Piano* (1989) e *Century Rolls* (1997).

## KV 166 Divertimento in Es für Bläserensemble à 10

**Datierung:** Datiert Salzburg, 24. März 1773.

**Besetzung:** 2 Ob, 2 Clar, 2 Cor inglese, 2 Cor, 2 Fg.

1. **Allegro**  
Ob I  
Cor inglese I  
107 T.

2. **Menuetto**  
Ob I  
24 T.

**Trio\*** Cor inglese I/II, Fg I/II  
Cor inglese I  
Menuetto D. C.  
e poi la Coda (12 T.)  
20 T.

3. **Andante grazioso**  
Ob I  
*p*  
72 T.

4. **Adagio**  
Ob I  
26 T.

5. **Allegro**  
Ob I, Clar I  
107 T.

**\*ZWEITE FASSUNG**  
**Trio** Cor inglese I/II, Fg I/II  
Cor inglese I  
Menuetto D. C.  
e poi la Coda (12 T.)  
20 T.

### Autograph:

a) PL-Kj, Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 166 (1946). 22 Bl. (10-zeilig; WZ Nr. 31) mit 43 beschriebenen Seiten: „Divertimento“ (LM) [daneben:] „di Wolfgango Mozart | il 24 di Marzo 1773 | à salisburgo“ (WAM).

Provenienz: Nachlass WAM → André (1800) → JA (1854, nachweisbar 1860) → CAA → Berlin/Jacob Landsberger → Berlin/Königliche Bibliothek (1872).

b) D-DÜk, KM. 828 (1975). Sammelhandschrift, enthaltend KV 166, Satz 2, T. 1–8, und KV 176, Nr. 1 und 2 (jeweils Trio). 1 Streifen (7-zeilig; WZ unbekannt), verso. Ohne originalen Titel. Ohne das System Fg I/II, das vermutlich abgeschnitten ist.

Provenienz: NM → Salzburg/Joseph Panny (vermutlich 1825) → Weimar/Johann Nepomuk Hummel (1827) → Erben Hummel → Florenz/Maria Hummel.

**Ausgaben:** AMA IX/17; NMA VII/17/1, S. 17–38 und S. 112 (nur Trio, ERSTE FASSUNG).

**Nachweise:** KV<sup>3–6</sup> 159d.

**Kommentar:** Die Divertimenti KV 166 und KV 186 weisen dieselbe Besetzung und dieselbe Satzfolge auf; beide Werke nehmen Material aus dem Ballett *Le gelosie del serraglio* KV Anh. A ## auf und stehen offenbar mit dem Aufenthalt in Mailand 1772/73 in Verbindung. Anders als fünfsätzig Divertimenti gemäß Wiener Tradition weisen die beiden Werke nur ein Menuett und dafür zwei langsame Sätze auf. KV 166, Satz 3, ist ein Arrangement (möglicherweise um die Coda erweitert) eines Orchestersatzes von Giovanni Paisiello (Ausgabe: NMA KB VII/17/1, S. 46–49); dieses Andante ist zuerst in der Ouvertüre zu *Motezuma* (Rom 1772; Sartori 16148) nachgewiesen; Paisiello hat den Satz aber auch in weiteren Ouvertüren, beispielsweise in *Sismano nel Mogol* (Mailand 1773; Sartori 22149; Exemplar in CH-EN, Ms A 537 [olim Ms. 5908]) verwendet. WAM hatte *Sismano nel Mogol* in Mailand gehört, wo das Werk als zweite Karnevalsoper neben *Lucio Silla* auf dem Programm stand (Erstaufführung: 30. Januar 1773; BD 282).

KV 166, Satz 4, ist eine Bearbeitung von Satz 30 aus der Ballettmusik *Le gelosie del serraglio* KV 135a, die gegenüber der Vorlage um 2 Takte erweitert ist.

Das Autograph weist verschiedene Korrekturen auf: In Satz 1 wurden T. 26–39 neu instrumentiert (Ausgabe der ursprünglichen Fassung: NMA KB VII/17/1, S. 44–45); in Satz 2 wurden T. 12ff. zweimal komponiert (Ausgabe der ursprünglichen Fassung: NMA VII/17/1, S. 112); das Trio zu Satz 2 wurde gestrichen (Ausgabe: NMA VII/17/1, S. 112) und durch eine Neukomposition auf der Recto-Seite eines Einlageblattes ersetzt. Zudem findet sich eine Reihe von Detailkorrekturen, vor allem hinsichtlich der Instrumentierung. Der Grund, weswegen WAM T. 1–8 von Satz 2 später auf einem separaten Blatt durch eine faktisch gleichlautende Neuschrift (Autograph b)) ersetzt hat, bleibt unklar. Siehe KV 113.

**Dokumente:** BD 277, 279, 281.

**Literatur:** Toeplitz, Holzbläser 1978; Birsak/König, Salzburger Blasmusikbuch 1983; Robinson, Paisiello 1991; Konrad, Schaffensweise 1992.

Figura 5. Entrada no KV do item Divertimento em Mib, para 10 instrumentos de sopro, KV166.

Um exemplo que simplesmente mencionarei, ocorre na edição da NMA da ópera *Mitridate, Rè di Ponto*. O editor certamente sabia que em séculos passados os instrumentistas de sopro quase sempre dobravam em dois ou três instrumentos. No entanto, aparentemente não lhe ocorreu que isso também se aplicava aos flautistas da Orquestra da Ópera de Milão, da década de 1770, a quem parece, portanto, ter imaginado que as flautas dobrassem os oboés em determinados números ruidosos, como mostra a edição da NMA. E isto, apesar de Leopold Mozart explicasse inequivocamente em uma carta (em uma passagem que o editor conhecia), que os flautistas mudavam para os oboés nas cenas em *tutti*. Isso pode parecer uma questão pequena, mas é um indicativo de um problema maior.

Um exemplo numa cena que já discuti, da última ceia de Don Giovanni antes de ser arrastado para o inferno, foi trazido à minha atenção na brilhante versão daquela ópera dirigida por Joseph Losey (Figura 6), filmada localmente no Veneto.



Figura 6. Cartaz do filme Don Giovanni, dirigido por Joseph Losey.

Imaginem a minha incredulidade quando vi que a “Harmonia” ou o conjunto de sopros entretendo o Don incluía um violoncelo. Parecendo muito estranho naquele contexto. Fui logo ver o fac-símile autógrafo do *Don Giovanni* de Mozart e imediatamente vi o que tinha acontecido. Ao anotar o grupo em cena nas mesmas linhas, do pentagrama, dos instrumentos no fosso - que tinham acabado de ficar silentes, o editor teve que lidar com uma sobreposição de um tempo. Se, naquele momento, o editor tivesse pensado em “Harmonia,” “Conjunto de sopros,” conjunto em cena, ele provavelmente não teria cometido esse erro. Conjuntos de sopros no século XVIII às vezes usavam contrabaixos para dobrar o segundo fagote na oitava mais inferior (Figura 7), mas violoncelos? Nunca!

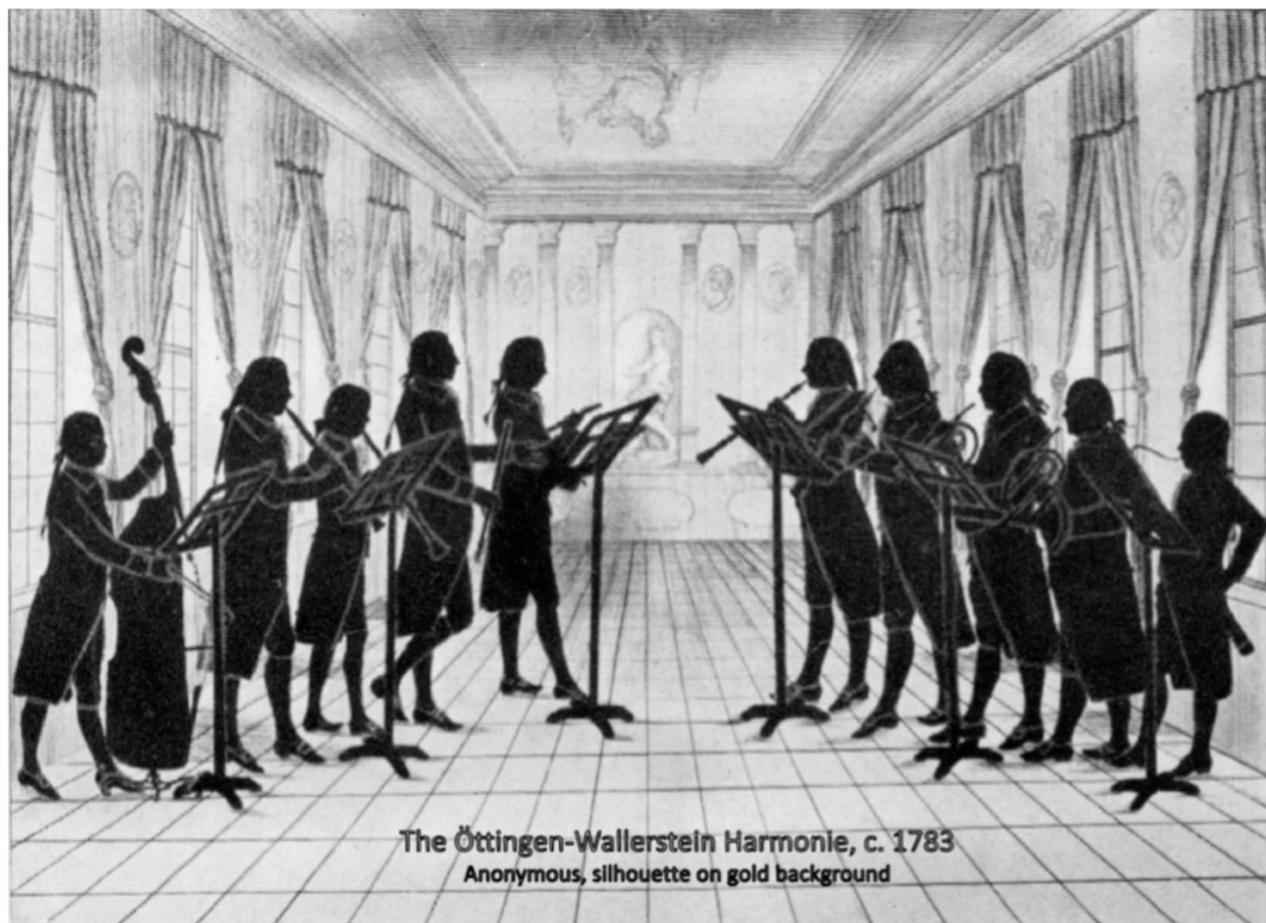


Figura 7 - The Öttingen-Wallerstein Harmonie, c.1783. Silhueta de autor anônimo sobre fundo dourado.

Deixe-me mostrar sobre o que estou falando: aqui está a edição da NMA (Figura 8), quando o grupo toca em cena pela primeira vez. Os instrumentos nas linhas superiores permanecem no mesmo lugar porque já estiveram ativos no fosso, mas na linha do baixo vemos um problema, indicado pelos colchetes vermelhos. Este é o lugar onde se originou o erro.

The image shows a page of a musical score for Don Giovanni, Act 1, Scene 1, measures 43-46. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (in La) (Clar. (in La)), Bassoon (Fag.), Cor (in Re) (Cor. (in Re)), Clarinet (in Re) (Cl. (in Re)), Timpani (in Re-La) (Timp. (in Re-La)), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Bass (D. G.), and Cello/Double Bass (Vc. e B.). The music is in 4/4 time and G major. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'f'. A red bracket highlights a discrepancy in the bass line between measures 45 and 46, where the notes do not match the vocal line and the conductor's instruction 'Basso tacet'. The vocal line is in Italian: 'na-ri, io mi vo-gliodi-ver-tir, io mi vo-glio di-vo-tir.' The conductor's instruction is '[Mangia; i suonatori cominciano a suonare.]'.

Figura 8. Edição da NMA, Don Giovanni.

Se prestar atenção, você constatará que uma parte conclui, indo SOL-SOL-SOL-SOL-LA-LA-LA-LA-RÉ, e outra parte entra em um RÉ agudo (Figuras 9 e 10), mas o editor não assim o entendeu.

43

Fl.

Ob.

Clar.  
(in La)

Fag.

Cor.  
(in Re)

Cl.  
(in Re)

Timp.  
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

D. G.

Vc. e B.

cresc.

f

[Mangia; i suonatori cominciano a suonare.]

na - ri, io mi vo - gliodi - ver - tir, io mi vo - gliodi - ver - tir.

cresc.

f

Basso tacet

Figura 9. Edição da NMA, Don Giovanni, destaque para a linha do baixo.

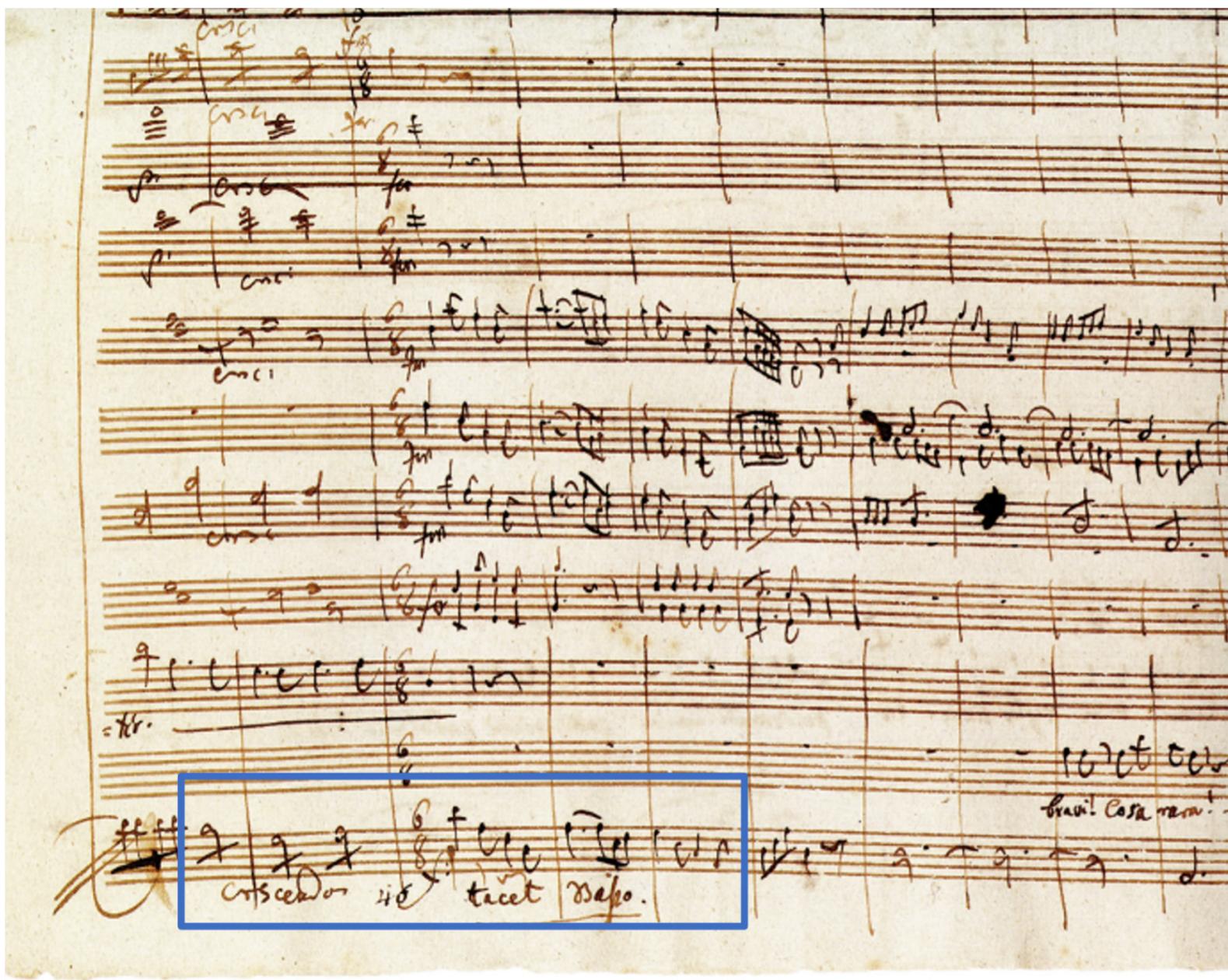


Figura 10. Autógrafo de Don Giovanni, destaque para a linha do baixo

Aqui está uma ampliação, onde eu tento mostrar esse problema (Figura 11). Os editores colocaram editorialmente, notas, em itálico, Vc, para violoncelo, mas isso está errado. O violoncelo não toca a linha do baixo.

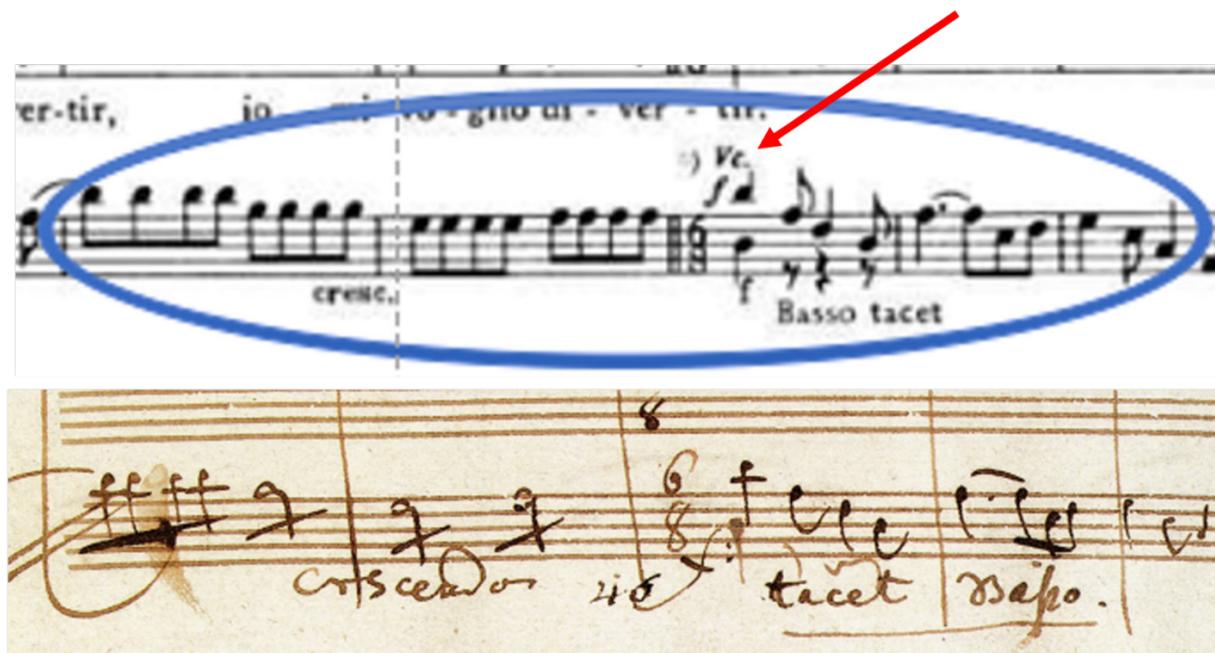


Figura 11. Ampliação dos compassos 45 a 47.

Quando você amplia o autógrafo, você pode ver claramente o que se pretende. E aqui estão as três entradas do conjunto de sopros durante essa cena. Todos eles exibem a mesma sobreposição, todos os quais são deturpados na edição e, portanto, nas performances baseadas nesta edição (Figura 12).



Figura 12. Ampliação das entradas dos sopros nos compassos 45 a 47.

## Mitos sobre Mozart

Tantas coisas curiosas e infundadas foram professadas sobre Mozart que dezenas de artigos e livros se dedicam a desmentilas. Porém, no meu modo de pensar, a desvantagem mais marcante para o uso da cronologia é a maneira como ela foi tacitamente empregada para apoiar um mito persistente de como Mozart conduzia o seu trabalho. Este mito permeia não só a literatura musical, mas também escritos sobre o processo criativo nos campos da filosofia, estética e psicologia.

O mito ao qual me refiro originou-se em uma notória falsificação de 1815 – uma carta espúria na qual pseudo-“Mozart” é impelido a afirmar que ele compunha em um estado sonhador no qual:

(...) toda [a composição], embora seja longa, está quase terminada e completa na minha mente, de modo que posso observá-la, como uma bela imagem ou uma bela estátua, num relance. Também não ouço na minha imaginação as partes sucessivamente, mas ouço-as, por assim dizer, todas de uma só vez. (...) Quando passo a escrever as minhas ideias, tiro-as da bolsa da minha memória, se me permitem usar essa frase, o que foi anteriormente coletado nele... o registro no papel é feito com rapidez suficiente, pois tudo está, como disse antes, terminado; e raramente difere no papel, o que já estava na minha imaginação. (Rochlitz, AmZ; Bauer-Deutsch-Eibl, Briefe; Harmonicon)

Basta ler as cartas originais de Mozart ao seu pai enquanto compunha *Idomeneo* em 1780 ou *Die Entführung* em 1782, para ver o quão longe estava da realidade o falsificador. No entanto, Goethe, Pushkin e Heidegger são apenas os mais conhecidos na longa lista de escritores ludibriados por esta falsificação. Nas últimas décadas esta falsificação apareceu como uma exposição fundamental

em uma antologia Inglesa de leituras sobre o tema da criatividade, e também em uma enciclopédia musical Francesa. Lembre-se também da cena da peça e do filme *Amadeus* de Peter Shaffer, baseados em Pushkin, no qual um Mozart moribundo luta para completar o Réquiem na presença (improvável) de Salieri, o qual conclui que Mozart é um idiot savant ditado por Deus. Esta cena baseia-se em ideias e atitudes que se originaram naquela carta forjada e deram as ideias românticas que eles tanto gostavam.

E tanto Roger Penrose em seu best-seller *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics* (1989), quanto Edward Rothstein em seu *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics* (1995) basearam pontos importantes na falsa carta de 1815.

Mas o que é que tudo isso tem a ver com Köchel? Ele sabia que a carta era uma falsificação, já que havia sido desmascarada na monumental biografia de Mozart (1856-59) de [Otto] Jahn. No entanto, uma noção profundamente idealizada e romântica sobre as obras de arte – uma noção à qual a carta forjada de Mozart era uma manifestação paralela – subjaz à cronologia de Köchel. Em termos extremamente simplificados, a ideia um tanto platônica, muitas vezes secretamente romântica, funciona mais ou menos assim:

1. Mozart era um “gênio musical,” divinamente inspirado;
2. Gênios criam obras-primas;
3. Uma obra-prima é perfeita;
4. Perfeição significa que uma obra exhibe uma unidade impecavelmente organizada e imutável;
5. Se algo fosse acrescentado ou retirado da obra, a unidade e perfeição seriam, por definição (ver acima), destruídas;
6. Assim, a busca apaixonada e doutrinária por uma versão definitiva, um Urtext, ou como os germanófilos lhe chamam: Die Fassung letzter Hand [A versão da última mão].

Ou seja, se a visão romântica do gênio e do seu processo criativo estivessem corretos, se Mozart visse a obra completa na sua imaginação e meramente tivesse que escrevê-la, se uma obra-prima pudesse ter apenas uma forma definitiva e todas as outras fossem falhas, e se se dispusesse de documentação adequada para cada composição, então uma cronologia com base sólida do tipo Köchel poderia ser construída. Infelizmente, para este cenário, nenhuma destas pré-condições se mantêm.

Apesar de montanhas de dados históricos, não dispomos de documentação completa e precisa para cada obra. Além disso, nos últimos anos, pesquisas minuciosas revelaram que, embora Mozart ou sua esposa tenham destruído muitas destas, ainda restam esboços ou rascunhos na proporção de uma para cada dez das suas obras concluídas (Konrad). Ainda, há esboços ou rascunhos de obras nunca realizadas, bem como um grande número de obras que avançaram para a fase de cópia-justa, mas foram abandonadas antes de serem concluídas, existindo cerca de um desses fragmentos para cada quatro obras concluídas (Marshall). Além disso, várias obras concluídas revelam ter sido iniciadas, deixadas de lado e então retomadas meses ou até anos depois (Tyson 1987: K. 538, 595), e mesmo assim podem ser consideradas como “fragmentos concluídos,” se é que se pode falar em tais termos.

Em seguida, observo que um número surpreendente de obras concluídas agora, já demonstrado, existirem em duas, e às vezes três ou mais, versões autênticas, versões que o próprio Mozart fez para um propósito ou outro. E Mozart também participou, aparentemente voluntariamente, em tais atividades não-“obras-primas” como contribuindo com números para inserção em óperas de outros compositores, re-orquestrando obras de outros compositores e propondo, ou mesmo realizando cortes às vezes draconianos em suas próprias obras supostamente perfeitas. Tomados em conjunto, todos esses esboços, rascunhos, cópias-justas abandonadas, versões alternativas e contribuições em pasticcios, sugerem uma conjuntura em nítido contraste às atividades oníricas da carta forjada.

Já que na interpretação romântica apenas uma versão poderia ser definitiva, todas as que a antecederam tem que ser de alguma forma preliminares, e todas as que a sucederem, potboilers, os quais, sugere-se, Mozart deve ter sido forçado a criar contra o seu melhor juízo, sob pressões de mecenas, editores ou intérpretes filisteus. É claro que uma visão menos idealizada possa sugerir que cada versão é viável e autêntica, e que nunca saberemos se Mozart favoreceu uma versão em detrimento de outra, nem tampouco saberemos por que ele nunca completou algum extraordinariamente brilhante torso (além do Réquiem). Uma vez que (como agora sabemos) Mozart trabalhou em algumas composições por períodos de dias, semanas, meses ou ocasionalmente anos, e uma vez que, ao reutilizar uma obra, ele às vezes a alterava, o período efetivo em que uma obra foi concebida, concluída e alterada frequentemente se sobrepunha aos períodos em que outras peças estavam sendo concebidas, completadas e alteradas, tornando uma cronologia linear de construção difícil e enganosa, não importa quão cuidadosamente manejada.

### ***How do I love thee? / O quanto vos amo?*** ***Grand Finale***

Finalmente (para retornar a uma das minhas perguntas sem resposta): Por quê precisamos de uma nova edição do catálogo de Köchel? Uma resposta genérica é que na história da música, como em outros campos do conhecimento, novas informações e novas interpretações emergem, e cada geração encontra novas perguntas a fazer. Deixem-me ilustrar isto com uma anedota da minha própria experiência.

Por volta de 1965, quando estava escolhendo um tema para minha tese de PhD., disse ao meu orientador, Paul Henry Lang, que esperava escrever sobre Mozart. Ele tomou um ar grave, e tragou no seu charuto por um minuto ou dois e, finalmente, disse: "Tudo já foi feito." Ele queria dizer que seus amigos, Alfred Einstein e Otto Erich Deutsch, haviam feito esplêndidos trabalhos numa nova edição do Köchel Verzeichnis e em Os Documentos da Vida de Mozart, e que um grupo de musicólogos alemães e austríacos estava no processo de publicação de novas edições da correspondência da família Mozart e do Neue Mozart Ausgabe. Parecia-lhe, portanto, que um novato como eu teria dificuldade em encontrar uma contribuição original para oferecer.

No entanto, no momento em que o professor Lang e eu estávamos discutindo o estado da pesquisa sobre Mozart, Wolfgang Plath em Augsburg estava aprendendo a distinguir a caligrafia musical de Leopold e Wolfgang e descobrindo como datar a evolução da caligrafia jovial do filho nas palavras e na música. Alan Tyson, em Oxford, estava catalogando os tipos de papel empregados por Mozart em seus manuscritos musicais e demonstrando que essa informação poderia ser usada para entender como Mozart assentava suas composições no papel, bem como novos métodos de datação ou re-datação de obras concluídas, fragmentos e esboços antes considerados in-datáveis. Também nesse momento, o Neue Mozart Ausgabe, então em curso, estava descobrindo novas fontes e reavaliando fontes conhecidas. E o enorme catálogo central de Claudio Sartori, de libretos da ópera italiana anterior a 1800, revelava novos horizontes na história da ópera antiga.

Mais recentemente, a extraordinária pesquisa de Gertraut Haberkamp sobre as primeiras edições da música de Mozart, de Cliff Eisen sobre os copistas de Salzburgo de Mozart e os documentos ausentes da Biografia Documental de Otto Erich Deutsch, de Dexter Edge sobre os copistas vienenses de Mozart e de Ulrich Konrad sobre os esboços e fragmentos alteraram mais uma vez a paisagem acadêmica.

Portanto, há uma considerável ironia no timing das minhas conversas com Paul Henry Lang, que ocorreram em um momento em que um tornado, furacão, vendaval, ciclone, tufão, monção ou tsunami estava perturbando a pesquisa sobre Mozart. Algumas antigas questões estavam sendo respondidas, novas questões levantadas, novos métodos sendo testados, fontes ausentes emergindo da Europa Oriental com a queda do Muro, investigações teóricas e práticas das performances historicamente informadas estavam mudando a forma como transcrevemos, editamos, lemos e executamos a notação de Mozart, e a dominação centenária da opinião de Otto Jahn e Ludwig Köchel sobre quase tudo estava chegando ao fim. O coup de grâce final?: a World Wide Web e seus mecanismos de busca.

Agora, mais de meio século após a conversa que tive com meu *Doktorvater* P. H. Lang, a necessidade de captar e sintetizar os resultados prolongados dessa efervescência de exploração e descoberta em assuntos Mozartianos, torna a criação de uma nova edição do venerável Köchel Verzeichnis imperativa.

## Referências

- Allgemeine musikalische Zeitung, publicação original: Agosto 23, 1815, no. 34, cols. 561-66. [duas linhas inferiores] Tradução ao Inglês no Harmonicon: Novembro 1825, no. XXXV, pp. 198-200.
- Burkholder, J. Peter. The uses of existing music: Musical borrowing as a field." *Notes* 50 (1994): 851-870.
- Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven, 1995.
- Conrad, Ulrich. *Mozarts Schaffensweise : Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen : [vorgelegt ... in der Sitzung vom 31. Mai 1991]*. Zugl.: Göttingen, Univ., Habil.-Schr., 1990/91.
- Deutsch, Otto Erich. *Mozart, a documentary biography*. Stanford: Stanford University Press, 1965.
- Edge, Dexter. *Mozart's Viennese Copyists*. Tese de PhD. University of Southern California, 2001.
- Eisen, Cliff. "The Mozarts' Salzburg copyists. Aspects of attribution, chronology, text, style, and performance practice." In *Eisen, Mozart studies 1991*, S. 253–299 und Appendix Freud, Sigmund. *Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig and Vienna 1905, 148-149.
- Haberkamp, Gertraut. *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*. Bibliographie, 2 Bde., Tutzing: Schneider, 1986 (Musikbibliographische Arbeiten 10/1–2).
- Jahn, Otto. W. A. Mozart. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856-59. 4 vls. 8vo.
- Konrad, Ulrich. *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse III/201).
- Köchel, Ludwig Ritter von. *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862. First edition.
- Penrose, Roger. *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics*. Oxford University Press: New York and Oxford, 1989.
- Rothstein, Edward. *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*. Crown Publishing: New York, 1995.
- Sartori, Claudio. *Primo tentativo di catalogo unico dei libretti Italiani a stampa fino all'anno 1800*. Milão: Biblioteca nazionale Braidense, 197-. Fotocópia de microfime do catálogo dos libretos.
- Tyson, Alan. *Mozart: Studies of the autograph scores*. Cambridge/MA and London: Harvard University Press, 1987.

### Histórico do manuscrito:

Recebido em: 12 de junho de 2024. Aprovado em: 07 de outubro de 2024.

### Editores responsáveis:

Alberto Dantas Filho 

Beatriz Magalhães Castro 