

**CADENZAS DEL CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA EN SOL MAYOR
KV 313 DE W. A. MOZART:
COMPOSICIÓN Y APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA**

**CADENZAS SOLISTAS DEL CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA EN
SOL MAYOR KV 313 DE W. A. MOZART:
COMPOSICIÓN Y APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA**

DANIEL SANTIAGO GUERRERO PALACIOS

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
ESTUDIOS MUSICALES
PROYECTO DE GRADO
BOGOTÁ
2017**

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
Introducción.....	4
I. Ornamentación e Improvisación en el siglo XVIII.....	5
II. Cadenzas en el siglo XVIII.....	7
III. Consideraciones previas a la composición de las Cadenzas del Concierto para Flauta y Orquesta en Sol mayor KV 313 de W. A. Mozart.....	8
IV. Análisis de las Cadenzas para Piano de W. A. Mozart.....	10
V. Construcción de las Cadenzas del Concierto para Flauta y Orquesta en Sol mayor KV 313.....	14
Conclusiones.....	18
Bibliografía.....	19
Anexo No. 1: Partituras	
Anexo No. 2: Grabación	

Introducción

Para la segunda mitad del siglo XVIII la música en Europa occidental había sufrido determinantes cambios en materia de estética e ideales creativos. Por estas décadas ocurrió el desprendimiento de la música instrumental de la vocal, dado que hasta hacía un tiempo atrás la primera se encontraba supeditada a la segunda, la concepción colectiva dejó de ser la imitación y el acompañamiento, y se produjo la emancipación de la música instrumental, suceso que por estos años ya evocaba el concepto de música absoluta.

Este hecho estuvo rodeado de diferentes factores que lo favorecieron e impulsaron, tales como el avance técnico y constructivo en los diferentes instrumentos tanto armónicos como melódicos, lo cual permitió su progresiva inclusión en el repertorio sinfónico y solista, además de expandir las posibilidades interpretativas de cada instrumento y su rol en los ensambles de la época.

Este proceso se evidenció en la obra de numerosos compositores de la época que además eran reconocidos instrumentistas, factor que sumado a su labor y capacidad creativa resultó en un compendio de variado repertorio instrumental. Entre tantos autores se destacan; Joachim Quantz, Franz Joseph Haydn, Carl Ditters Von Dittersdorf, Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Stamitz, Franz Danzi, Ludwig Van Beethoven y Wolfgang Amadeus Mozart.

La prolífica obra de este último, quien para su precipitado deceso a los 35 años, (1756 – 1791), ya contaba entre su repertorio con 41 sinfonías, 23 conciertos para piano, 22 óperas y demás conciertos solistas y obras de música de cámara, se considera el mayor exponente de la música del período clásico, dado que en su obra reúne las características musicales, sociales y culturales del momento, en pocas palabras; su obra es una alegoría a la finura, la forma y el equilibrio.

En la obra instrumental de Mozart se evidencia el desarrollo del virtuosismo dado que en sus composiciones para solista y orquesta explota de manera particular las capacidades y posibilidades del intérprete en relación con su instrumento, permitiendo que su lenguaje se enriquezca además de exaltar la elegancia, exquisitez y refinamiento del sello Mozartiano.

De ello se ocupa el presente escrito investigativo, del desarrollo del virtuosismo de la obra de W. A. Mozart desde la construcción, composición y grabación de las cadenzas solistas del Concierto para Flauta y Orquesta en Sol mayor KV 313/285c, tomando como punto de partida el análisis y la comparación de las cadenzas escritas por Mozart mismo para algunos de sus conciertos para piano.

I. Ornamentación e Improvisación en siglo XVIII

Para el fenómeno musical en general, el concepto de ornamentación es central y toma relevancia al ser determinante en aspectos como forma, estructura, procedimiento de creación y desarrollo del texto, dado que constituye el producto que se presenta al oído y aquello que hace reconocible determinado estilo y género.

De esta manera la ornamentación no representa un elemento superfluo en el discurso musical, sino que cumple un rol importante al potencializar la capacidad comunicadora de dicho discurso. El intérprete es el encargado de manipular los recursos existentes y delimitar la realización sonora de determinada pieza.

Entre los siglos XVI y XVIII se desarrolló un extenso sistema de ornamentación tremendamente ligado a la práctica. En el Barroco la ornamentación constituyó el elemento más importante del lenguaje dado que se apropió del proceso creativo y técnicas de composición. La capacidad de ornamentar con finura se convirtió en un atributo que llegó a diferenciar un músico profesional de un *amateur*.

Este sistema de ornamentación, *Wesentlichen Manieren* o maneras esenciales, como las llamaban los teóricos de la época, hacía parte de la práctica común de los intérpretes y compositores. Para la época, se entendía que el intérprete estaba en completa capacidad de ejecutar correctamente dichos gestos y plasmarlos con elocuencia en el discurso musical. Es gracias a los diferentes tratados de compositores y teóricos que es posible acceder a una detallada descripción de tal lenguaje, algunos de los más representativos son; Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola, Leopold Mozart, Jaques Hotteterre y Johann Mathesson.

Tratados de mediados del siglo XVIII como: “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*” de J. Quantz, “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” de C. P. E. Bach, evocan la correcta manera de interpretar las obras musicales de la época y enuncian las normas generales basadas en la finura y buen gusto necesarias para abordar el repertorio en cuestión.

Si bien existían normas sobre la ejecución del repertorio, la ornamentación e improvisación no se desligaban de la fantasía, libertad y creatividad propias de cada intérprete para embellecer su discurso. La improvisación, por lo tanto, reunía tanto un previo conocimiento del estilo y las maneras, como una buena dosis de inventiva e imaginación acompañadas de dominio técnico y virtuosismo.

En su tratado para la interpretación de instrumentos de teclado, “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” (Ensayo sobre la verdadera forma de interpretar el teclado), que data de 1753, C.P.E. Bach se refiere a los ornamentos como parte indispensable del discurso musical, sostiene que las finas ornamentaciones son capaces de darle vida a una melodía mediocre y así mismo, sin su presencia la mejor melodía se ve desvirtuada y vacía.

Por otro lado, resalta la importancia de cuidar el uso excesivo de ellos, pues el arte de ornamentar está en estrecha relación con el afecto y el carácter de la pieza. En sus propias palabras; “...considérellos como especias, que pueden arruinar el mejor plato, o chucherías, que pueden desfigurar el edificio más perfecto”.

1. Línea melódica dada.

2. Notas estructurales de la línea melódica dada.

3, 4 y 5: Posibles modelos de ornamentación, se usan valores mas cortos entre seisillos y fusas además de notas de paso diatónicas y cromaticas.

The image displays five staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff shows a simple melodic line. The second staff highlights the structural notes of this line. The third, fourth, and fifth staves illustrate various ornamentation techniques, including sixteenth-note runs, grace notes, and trills, applied to the original melody.

Gráfica No. 1. J. Quantz. Tratado para Flauta (1752).

En la gráfica No. 1 se pueden observar diferentes tipos de ornamentación para una melodía dada. El primer sistema, numeral 1, enuncia la melodía escrita, el numeral 2 es una simplificación que muestra las notas estructurales, y partiendo de ello, los numerales 3, 4 y 5 son posibles ornamentaciones.

Es clara la brecha existente entre los numerales 1 y 5, son líneas extremadamente distintas, esto da cuenta del nivel de ornamentación al que era común llevar una simple melodía, este tipo de discursos sobrecargados era típico de la escuela italiana.

II. Cadenzas en el siglo XVIII

Las cadenzas o cadencias pueden definirse como construcciones melódicas y/o armónicas de carácter improvisatorio agregadas por solistas en puntos cadenciales y fermatas en géneros tales como óperas, sonatas y conciertos.

El cantante o instrumentista esperaba tal momento para demostrar su virtuosismo, las cadenzas solían ser tan largas como el buen gusto y una o dos respiraciones lo permitieran. Esta tradición constituyó uno de los tantos elementos que fue desarrollado progresivamente del barroco al clasicismo.

Para la época de Mozart, los críticos y observadores aclamaban las cadenzas como parte del espectáculo del cual el solista era estrella, sin embargo más allá de esto, la inserción de cadencias no se limitaba a un momento de virtuosismo y cualidades interpretativas, también eran importantes porque agregaban equilibrio a las estructuras de composición al extender y aumentar el efecto de las cadencias armónicas y permitían que la tensión de la disonancia armónica se aliviara durante un período de tiempo.

Quantz, en su tratado interpretativo para flauta, "*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*" (Ensayo de instrucciones para interpretar la flauta travesera), de 1752, habla explícitamente acerca de las cadencias al determinar que deben ser una sorpresa para el oyente, debe tratarse de un momento especial que, en términos artísticos, tiene la finalidad de dejar una impresión especial en el observador.

Al ser un momento especial no debe ocurrir en múltiples ocasiones, de ser así, el oyente perdería su interés y se convertiría en una desventaja para el solista. Quantz afirma que el afecto de la cadenza debe coincidir y exaltar el afecto de la pieza. Recomienda, además, que al momento de improvisar es una muy buena opción imitar los gestos y frases más reconocibles de la obra, y partiendo de ello, desarrollar dichos motivos a través de secuencias y conectores orgánicos.

Enfatiza también en que no es adecuado proponer muchos materiales de la obra pues la cadenza podría resultar saturada y extensa, y perder la posibilidad de presentar un discurso fluido y organizado.

Cadencia 1: Es monótona y repetitiva puesto que los primeros gestos secuenciales ocurren en una misma célula rítmica.



Cadencia 2: Es más corta pero más interesante rítmica y melódicamente, pues aprovecha el registro disponible y plantea agrupaciones de valores diferentes.



Gráfica No. 2. J. Quantz. Tratado para Flauta (1752).

El autor presenta y compara dos ejemplos de cadencias en estilos similares. La Cadencia 1 presenta un gesto rítmico y lo repite, lo cual resulta monótono y limitado, la Cadencia 2 lo presenta una vez y luego es conducido a figuras variadas que refrescan el diseño del texto.

III. Consideraciones previas a la composición de las Cadencias del Concierto para Flauta y Orquesta en Sol mayor KV 313 de W. A. Mozart

Además de los anteriores lineamientos estilísticos y contextuales resulta importante definir ciertos parámetros generales que cumplen un papel relevante en la construcción de cadencias propias para el concierto KV 313 dado que permitirán una mejor aproximación al ejercicio de componer.

Este concierto, comisionado por Ferdinand de Jean a Mozart en 1778, no cuenta con cadencias escritas por el compositor, por lo tanto se confiere al flautista libertad de improvisar en fermatas específicas.

Paralelo a lo anterior, sí existe un buen número de obras de Mozart que contienen cadencias compuestas por él mismo que se interpretan hoy en día, los mejores ejemplos están en algunos de los 23 conciertos para piano, por mencionar algunos:

Concierto en Do mayor KV 415, Concierto en Mib mayor KV 449, Concierto en Sib mayor KV 450, Concierto en Sol mayor KV 453 y Concierto en La mayor KV 488.

Los conciertos para piano son obras representativas del repertorio mozartiano y dan cuenta de su madurez creativa. Para el desarrollo de esta investigación y ejercicio de composición resultan de un gran provecho puesto que al apreciar las cadencias escritas por Mozart se podrá identificar lenguajes y diseños utilizados, y así tomarlos como guía para la elaboración de propias cadencias. No se trata entonces de transponer y copiar los diseños sino de indagar sobre los aspectos dispuestos por Mozart para las cadenzas de la época y desde luego adaptar estas herramientas encontradas al lenguaje técnico e interpretativo de la flauta.

Es importante comprender que al hablar de repertorio pianístico y repertorio flautístico se tratan dos conjuntos de posibilidades idiomáticas completamente diferentes dadas las características técnicas, armónicas y/o melódicas de cada uno en sí mismo, pero para la elaboración de cadenzas del concierto de flauta, resulta totalmente pertinente abordar los conciertos de piano.

Dentro de la investigación realizada en los conciertos de piano que cuentan con cadenzas de la autoría de Mozart, se decidió analizar las cadenzas del primer y tercer movimiento del Concierto para piano y orquesta en Sib mayor KV 450 y la cadenza del segundo movimiento del Concierto para piano y orquesta en Sol mayor KV 453, dado que el concierto KV 450 no contiene una en el movimiento lento.

	KV 313	KV 450	KV 453
I mov.	Allegro Maestoso (4/4)	Allegro (4/4)	Allegro (4/4)
II mov.	Adagio ma non troppo (4/4)	Andante (3/8)	Andante (3/4)
III mov.	Rondo Tempo di Menuetto 3/4	Allegro Rondo (6/8)	Allegretto Presto (2/2)

Gráfica No. 3. Correspondencia entre movimientos de conciertos a analizar.

A pesar de que no todas las métricas son iguales sí son estructuras rítmicas, temáticas y formales similares que serán determinantes en el tratamiento melódico y estructural de las cadenzas que se busca construir.

También se pudo apreciar que a pesar de que Mozart escribió cadenzas para dichos conciertos, no son las únicas que se tocan en la actualidad dado que el intérprete se encuentra en completa libertad de tocar las cadenzas de su elección, suyas o de otro autor.

Lo anterior nos permite apreciar que si bien las cadencias resultantes de este proyecto constituyen un acercamiento estilístico al ejercicio de componer, no son una verdad absoluta en cuanto a la manera de tocar cadencias solistas en estilo.

IV. Análisis de las Cadencias para Piano de W. A. Mozart

Concierto en Bb mayor KV 450

Movimiento I: Allegro

98

Al inicio de la cadencia se presenta la imitación del material que antecede al acorde de I64 en la orquesta.

Cadenza



cc. 1 - 4: La primera frase reafirma la tonalidad de Bb mayor como centro



cc. 9 - 14: Elabora un gesto diatónico en semicorcheas para conectar el material del c. 1 y el del c. 14, ambos presentados en la exposición.



[21]

cc. 21 - 24: Gran dominante (V7 de Bb) extendida y ornamentada con gestos cromáticos y diatónicos.

Adagio

[21]

[24]

Mozart hace uso de diferentes indicaciones de tempo y carácter, registro y ritmos binarios (c. 22) y ternarios (c. 25) para ornamentar la dominante de Bb, lo cual extiende la cadenza, la hace mas interesante a pesar de presentar una armonía prolongada que podría percibirse monótona.

[25] *Tempo primo*

Las secuencia de terceras ascendentes y una escala cromática descendente permiten desembocar en la dominante con séptima sobre la que ocurre el tradicional trino final.

Gráfica No. 4. Concierto KV 450. I mov.

En esta cadenza Mozart presenta un elaborado plan melódico y armónico que consta de 3 materiales o motivos que son contrastantes entre sí, además de no salirse de los lineamientos del plan tonal del movimiento entero que presenta a Sib mayor y Fa mayor en el típico conflicto tonal de la forma sonata.

Mas allá de lo anterior, se evidencia la capacidad de Mozart para elaborar un discurso claro y coherente entre pocos motivos temáticos al usar gestos cromáticos y diatónicos que conectan de manera orgánica los planteamientos melódicos y armónicos de la cadenza. Así pues, no se trata de una cadenza saturada de materiales y áreas tonales sino de un elaborado y fluido argumento que hace uso de la simpleza tanto armónica como melódica.

Concierto en Sol mayor KV 453

Movimiento II: Andante

Cadenza [∞])

c. 1: Mozart inicia la cadencia con una variación del primer tema presentado en la Exposición (C mayor).

c. 4: Dominante del IV, es un gesto deceptivo puesto que se esperaría que resolviera a F mayor (IV), pero resuelve a F menor (iv), mixtura con C menor.

cc. 5 - 7: Secuencia que desemboca en la dominante del V, (V/V), la cual resuelve inmediatamente a la dominante de la tonalidad de la pieza.

c. 18: Se presenta figurado el séptimo disminuido del quinto grado que permite la conducción a la resolución final.

Gráfica No. 5. Concierto KV 453. II mov.

Esta cadenza podría considerarse un poco extensa para pertenecer a un movimiento lento, además de contar con la particularidad de cambiar de métrica de $\frac{3}{4}$ a $\frac{4}{4}$ en el compás 17, lo cual da cuenta de la premeditada estructura que planteaba el compositor para el momento cadencial.

No existían entonces momentos de aleatoriedad, si el diseño necesitaba un cambio de métrica debía introducirse de manera orgánica y, sobre todo, no debería ser un gesto extraño para el oyente y la orquesta.

En este discurso cadencial, Mozart desarrolla muy poco los motivos planteados en terminos melódicos, por el contrario, lo hace en términos armónicos. El autor introduce gestos evasivos que hacen interesante el diseño y por otro lado, secuencias que conducen y reproducen su interés de desembocar en la resolución a la tonalidad principal.

Concierto en Bb mayor KV 450

Movimiento III: Allegro

Eingang

[1] El piano recibe la dominante de la orquesta en el c. 1 y la desarrolla a través de grados conjuntos descendentes y arpeggios ascendentes hasta el c. 2.

[2] c. 2: Se presenta el refrán del Rondo sobre la dominante de Bb mayor.

[5] Grados conjuntos oscilantes sobre la mano derecha y un último

[13] gesto cromático dirigido a la sensible permite retornar a Bb mayor.

Gráfica No. 6. Concierto KV 450. III mov.

Es importante comprender que dentro de la estructura de Rondo o Rondo Sonata, existe el llamado “*Eingang*”, entrada/introducción en español, que cumple el papel de pequeña cadenza que conecta la dominante presentada por la orquesta en la tonalidad principal con el refrán del rondo, no suele ser muy extenso dado que busca regresar al material central y estructural del movimiento.

En el caso de este movimiento, Mozart presenta un *Eingang* un poco extenso puesto que enuncia el material del refrán en la mano derecha sobre la dominante de Bb en la mano izquierda, lo cual constituye un gesto evasivo de la tonalidad a la cual se quiere retornar, una especie de burla o broma.

V. Construcción de las Cadenzas del Concierto para Flauta y Orquesta en Sol mayor KV 313

Dado el lenguaje particular de la flauta, y el diseño formal, armónico y melódico del concierto en sol mayor para flauta y orquesta, esta propuesta de elaboración es uno de los tantos caminos por los cuales puede el intérprete aproximarse al ejercicio de componer cadencias propias en este lenguaje, y ya habiendo abordado las anteriores cadencias de Mozart, se buscará plasmar las herramientas encontradas en el presente ejercicio de composición.

Movimiento I: Allegro Maestoso

Se tomará el primer tema del concierto y se presentará una secuencia hacia E menor.

The image displays two staves of musical notation in G major. The first staff contains a melodic line with a fermata on the first note, followed by a triplet of eighth notes, and then a sequence of eighth notes. Below the staff, the chords G, I, V7, and I are indicated. A bracket labeled "Material temático secuenciado" spans the triplet and the following eighth notes. The second staff continues the melodic line with a fermata on the final note, with chords Vvi⁶ and vi indicated below.

Después, el gesto con la pequeña nota permitirá regresar a Sol mayor, se presenta un material secuenciado haciendo pequeños énfasis al vi, IV y ii grados para desembocar en una semicadencia sobre la tonalidad de la pieza.

Se consideró que las secuencias sobre materiales ya presentados generan un flujo y una lógica pertinente para diseño de la cadencia.

Los arpeggios de tónica y dominante corresponden a una variación armónica del material presentado en el primer tema de la exposición, en el concierto esto solo se presenta en la armonía de tónica, pero para la presente cadencia funciona como conector hacia el siguiente módulo del diseño.



G: V7 I



I (Arpeggio de tónica y dominantes figurados) V I v7



vi V/vi vi V/IV IV V/ii ii

Semicadencia



V

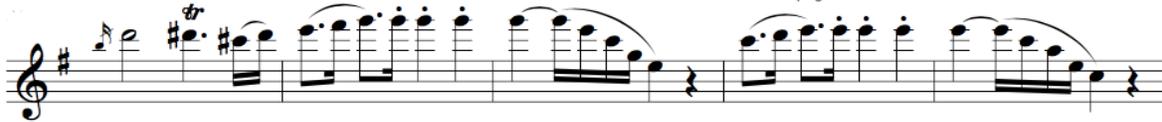
Materiales presentados por la flauta en el movimiento, se busca desarrollar por medio de secuencias.

El material que precede a las terceras ascendentes en corcheas es contrastante con el primer tema ya presentado, y también se ornamentará con arpeggios descendentes que evidenciarán el plan armónico buscado. Lo anterior desemboca en una gran dominante de Sol mayor que a través de un gesto cromático ascendente, muy típico en el estilo, conduce a su resolución.

Se utilizará un material más lírico que resulta contrastante con el impetuoso material ya mostrado. Las terceras ascendentes funcionan como conector y evocan un gesto muy reconocible del movimiento.



Material ornamentado a través de arpeggios descendentes.



G: vi

IV

IV

ii



Gran dominante ornamentada a través de grupetos.



la escala cromática permite conducir y aumentar la tensión melódica que busca la resolución de la dominante.

Es importante resaltar que en el ejercicio de componer las cadencias se debe tener en cuenta que la flauta para la que este concierto fue compuesto era aún una flauta de madera con no mas de dos llaves, por lo tanto no contaba con el registro que cuenta la flauta moderna. Así pues, es pertinente que el registro de la cadenza sea el mismo del texto que escribió Mozart para la flauta.

Movimiento II: Adagio ma non troppo

Se presentará el material con el que inicia el movimiento, se ornamentará con un grupeto y un calderón sobre el quinto grado a modo de llamado y gesto de pregunta. En seguida se constuirá una secuencia partiendo del material principal del movimiento.

El último gesto se encadenará con la armonía de séptimo disminuido de la dominante que a través de un gesto cromático permite presentar el trino sobre la dominante para resolver a Re mayor.

Fermata sobre el quinto grado de la tonalidad.

Material secuenciado que resuelve a Re mayor y conduce al acorde disminuido en el registro agudo.

Resolución del acorde disminuido que conecta con el típico trino sobre la dominante.

Detailed description of the musical notation: The image shows three staves of music in G major. The first staff begins with a fermata on the G5 note. The second staff features an 'accel.' marking and a sequence of chords labeled V/IV, IV, V, and I, with an arpeggiated diminished chord in the treble clef. The third staff shows a trill on the G5 note, resolving to a whole note G5.

Esta cadenza funciona a través de pequeñas secuencias que reúnen tensión hacia la dominante, no es una cadencia extensa y utiliza valores rítmicos que ya se han elaborado en el movimiento.

Se trata de ornamentaciones basadas en secuencias y acumulación de tensión, por medio del acorde disminuido arpegiado se genera un color muy particular que enriquece el diseño armónico de la cadenza.

Movimiento III: Rondo Tempo di Menuetto

La propuesta de *eingang* para esta forma Rondo, será muy tradicional. Si bien en el ejemplo analizado de Mozart, se presenta una falsa entrada al rondo, se consideró que presentar el mismo diseño podría complicar el plan estructural dispuesto para el presente tercer movimiento.

Iniciará conectando el acorde de I64 de la orquesta con dos módulos de secuencia dominante – tónica, seguido de un conjunto de bordados inferiores que adornan el arpeggio de Sol mayor y confirman la tonalidad a la que se quiere retornar. Sin mayor espera, un gesto diatónico ascendente desde el registro grave conecta con el refrán del Rondo.

163

G: V/V V V7

Arpeggio de Sol mayor adornado con bordado inferiores. (Refrán)

Una escala ascendente diatónica conecta rápidamente con el refrán del Rondo.

I V I

Conclusiones

Si bien esta propuesta de aproximación al ejercicio de componer cadenzas propias en el estilo de Mozart no establece una generalidad o un principio en cuanto al proceso creativo, sí resulta en una guía conveniente y fundamentada a la hora de indagar sobre la manera de elaborar cadenzas.

Dado el factor improvisatorio y creativo de cada intérprete que se aproxime a dicha labor de composición, y haciendo a un lado la discusión respecto a lo que es estilístico y lo que no, este ejercicio permitirá al músico adentrarse en un lenguaje y un pensamiento crítico sobre el proceso creativo en determinado estilo. Podrá superar el plano tangible de determinado texto para imprimir en su realización sonora un sello personal. Indiscutiblemente se trata de una tarea individual e intuitiva basada un principio experimentalista, solo la prueba y el error abrirán el camino hacia un parlamento lógico y argumentado.

Como principal conclusión de la presente investigación, y basado en argumentos fieles al propio instinto permeado de herramientas y lineamientos ya mencionados, se presentarán las respectivas cadenzas del Concierto para flauta y orquesta en Sol mayor KV 313. **Ver anexos No. 1 y No. 2.**

Bibliografía

Internationale Stiftung Mozarteum,2006. "Digitale Mozart Edition" (DME). Neue Mozart-Ausgabe. <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2> [Consulta: 10 de noviembre de 2017]

Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin. Johann Friedrich Voss.

Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Leipzig. C. F. Kahnt.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1778. *Concierto en Sol mayor KV 313/285c*. Flauta y orquesta. Henle Verlag.